

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

10. Jahrgang

Mai 1957

Heft 5

DIE REMBRANDT-FORSCHUNG IM LICHT DER AUSSTELLUNGEN DES JAHRES 1956

Bericht über die vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstaltete wissenschaftliche Arbeitstagung (7. – 9. März 1957)

Das nachfolgende Heft enthält die Résumés der während der Tagung gehaltenen Vorträge und Referate und gibt eine zusammenfassende Übersicht über die Diskussionen. Von Ludwig Münz, der am 7. März während der Tagung plötzlich verstarb, lag das hier wiedergegebene Résumé seines geplanten Vortrages vor.

ERÖFFNUNGSANSPRACHE VON L. H. HEYDENREICH

Die Ausstellungen zum Gedächtnis des 250. Geburtstages Rembrandts standen unter einem guten Stern: der Hingabe ihrer Veranstalter und der Bereitschaft ihrer Leihgeber verdanken wir, daß uns Rembrandts Schaffen in einer einzigartigen Fülle dargeboten wurde.

Im Zusammenhang mit der Vorbereitung und wissenschaftlichen Erarbeitung des zu zeigenden Materials, aber auch in davon unabhängigen Studien hat die Rembrandt-Forschung in den letzten Jahren starke Impulse erfahren: die technische Untersuchung und Reinigung bedeutender Werke – ich greife als vorbildliches Beispiel die Nachtwache heraus – haben eine Fülle von Erkenntnissen aber auch Problemen gebracht; weiterhin ist uns durch neue und grundlegende Publikationen über das zeichnerische und graphische Werk Rembrandts wieder der ganze Reiz und die Subtilität der hier noch schwebenden Fragen ins Bewußtsein gerückt worden. Und schließlich haben eine Reihe bedeutender Spezialuntersuchungen, die bei der Behandlung einzelner Werke oder Werkgruppen Rembrandts Probleme der historischen und ikonographischen Dokumentation aufgreifen, das zentrale Thema der Deutung der Rembrandt'schen Kunst von einem methodisch höchst bedeutsamen Standpunkt aus in Angriff genommen.

Dieser – ich möchte sagen dürfen – besonders fruchtbare Augenblick der Rembrandt-Forschung hat uns zur Wahl des Themas unserer diesjährigen wissenschaft-

lichen Arbeitstagung bewogen. Hierzu trat der glückliche Umstand, daß die Graphische Sammlung eine dem Umfang nach kleine, dem Gehalt nach aber erlesene Ausstellung von Zeichnungen und Radierungen Rembrandts mit unserer Tagung zeitlich übereinstimmend legen konnte. Sie stellt einen schönen Ausklang des Rembrandt-Jahres dar und bietet zugleich – nicht zuletzt durch die sorgfältige Bearbeitung ihres Kataloges – wertvolle Anregungen für unsere Arbeit.

Wenn ich nunmehr unsere Gäste – sämtlich berufene Vertreter der Rembrandt-Forschung – herzlich begrüße, so möchte ich ihnen vor allem danken, daß sie zu uns gekommen sind und der Tagung durch ihre Mitarbeit, ihre Vorträge und Referate bedeutende Themen und Aufgaben gestellt haben.

J. G. VAN GELDER (UTRECHT):

PROBLEME DER FRUHZEIT UND UBERBLICK ÜBER NEUE
ARCHIVALISCHE FUNDE

Zur Einleitung weist der Vortragende darauf hin, daß er Rembrandt, wiewohl zu Leiden geboren und als junger Schüler dort auf der lateinischen Schule geformt, an erster Stelle als Amsterdamer Künstler ansieht. Wohl hat Rembrandt Reisen unternommen (Amersfoort, Rhenen, Friesland, Dordrecht), nie aber war er im Ausland (Englandreise ist abzulehnen). Trotzdem gehört Rembrandt allen Ländern an; nationale Grenzen haben für ihn selbst nie bestanden. Er studiert und sammelt ausländische und antike Kunst, empfängt noch kurz vor seinem Tode Bestellungen aus dem Ausland (Messina).

Über Rembrandt als universale Erscheinung zu sprechen, mutet den heutigen Kunsthistoriker beinahe als Banalität an. In welcher Weise soll man jedoch nach 1956 über Rembrandt sprechen?

Auffallend ist, daß man, von wenigen Ausnahmen abgesehen, kaum mehr Gesamtdarstellungen, Bücher schreibt. Die Kataloge von Bredius (Phaidon), Benesch, Björklund sind ohne Text; nur Münz bildet eine Ausnahme. Neue Studien behandeln nur Stilfragen und Datierungen, und am liebsten versuchen sie tiefschürfend ikonologischen Themen oder emblematischen und theologischen Problemen nachzugehen. Dabei gründet sich die historische Kenntnis hauptsächlich auf H.d.G.'s Urkunden Rembrandts, und man ist sich kaum bewußt, daß die seit 1906 gefundenen Dokumente fast genau so viel Material umfassen. Dies hat man vernachlässigt. Als Beispiel sei Rembrandts sog. „Faillissement“ erwähnt, das nie ein Faillissement war, sondern ein sog. „Boedelafstand“, d. h. man ist mit allen Gläubigern zu Vergleichen gekommen. Am 1. Mai 1661 war sogar ein Guthaben von beinahe 7000 Gulden erreicht. Van Regteren Altenas Aufsatz über die Landschaft mit dem sog. Goldwägerei zeigt, wie eng verbunden eine Reihe von Vorstellungen mit diesen für uns jetzt so komplizierten Transaktionen sind und wie sehr unsere Interpretation gewinnen kann, wenn wir von den historischen Tatsachen ausgehen (Oud Holland, 1954). Kennzeichnend ist, daß z. B. van de Waal in seiner schönen geschichtlichen Deutung der

„Staalmeesters“ (Oud Holland, 1956) sich nirgends die Frage gestellt hat, welche Personen dargestellt sind, obwohl eine restlose Identifizierung (von Dr. I. H. van Eeghen inzwischen vorgenommen) zu erreichen war. Wie wichtig – rein methodisch gesehen – diese Fragestellung ist, erweist die noch nicht publizierte Untersuchung der Dargestellten auf der „Anatomie des Dr. Tulp“ (1632) durch W. S. Heckscher; auch nicht einer der Zuhörer von Dr. Tulp ist Arzt! Eine andere wichtige Entdeckung von Dr. van Eeghen ist der Fund, daß Rumbartus (15. Dez. 1635 – 15. Febr. 1636) nach zwei Monaten, Cornelia I nach 3 Wochen (14. Aug. 1638) und Cornelia II nach 2 Wochen (12. Aug. 1640) gestorben sind. Die Datierung der Zeichnungen mit Kindern ist damit ins Wanken geraten. Hat Rembrandt demnach nie seine eigenen Kinder gezeichnet, sondern vor Sept. 1641 (Titus Geburt) nur die Kinder anderer? Rembrandts „Häuslichkeit“ hätte sich dann fast ausschließlich auf das Krankenbett Saskias beschränkt; es gibt jedenfalls keine Zeichnung von Rumbartus, der spielt, kriecht und seine ersten Schritte tut! Der Wegfall dieser Stütze zur Datierung der Kinder-Zeichnungen aus den späten dreißiger Jahren eröffnet nun die Möglichkeit, eine Reihe von diesen später zu datieren und mit Titus in Verbindung zu bringen. Man kann sich die stilistische Entwicklung auch anders als Lugt, Benesch u. a. vorstellen. Auch ohne die von Dr. van Eeghen publizierten Tatsachen läßt sich heute noch keine stilistische Entwicklung in Rembrandts zeichnerischem Oeuvre dieser Periode Jahr für Jahr festlegen. Eine Umdatierung folgt auch aus der Identifizierung einer Gruppe von Schauspieler-Zeichnungen nach der Aufführung von Vondels Gysbrecht van Aemstel (Erstaufführung Jan. 1638 und dann noch 20mal in demselben Jahre) durch van de Waal (Museum, Dez. 1937). Diese Zeichnungen sind von Benesch zwei Jahre zu früh datiert und liegen jedenfalls vor den Zeichnungen mit Kindern.

Weitere archivalische Funde haben erwiesen, daß Hendrickje Stoffels am 24. Juli 1663 in der Westerkirche begraben worden ist und eine Soldatentochter aus Bredevoert (nicht weit von Arnheim) war. Hat Rembrandt die Familie einmal besucht und unterwegs die Zeichnungen von Rhenen festgelegt? 1956 sind ferner eine Anzahl Porträts identifiziert worden (Albert Cuyper als Gatte der Cornelia Pronk; Martin Soolmans und Oopjen Coppit; Maria Trip, 1639), andere dagegen sind unrichtig (Titia van Uylenburch und François Coopal, 1641). Neues ist über die Wanderungen von Rembrandts Claudius Civilis und über die Datierung der Münchner Vorstudie (nach 25. Okt. 1661) gefunden worden. Verschiedene Briefe Rembrandts und Urkunden sind ungenau gelesen, die Frage der Faust-Radierung ist durch einen schönen Fund durch Dr. Rotermund in ein völlig neues Licht gerückt.

Die Schlußfolgerung lautet, daß viele kunsthistorische und stilkritische Interpretationen oder psychologische und theologische Darstellungen zu vage bleiben ohne historische Dokumentation. Die aus einer Vernachlässigung archivalischer Forschungen resultierenden Folgen erklären die Relativität vieler unserer heutigen Meinungen und Vorstellungen.

Neue Funde von Benesch, de Boer, van Regteren Altena und Valentiner haben

unsere Vorstellung von der Frühzeit Rembrandts bereichert und machen gegenüber der Publikation des Vortragenden über die früheste Entwicklung (1953) an einzelnen Stellen eine veränderte Auffassung erforderlich. Ausgangspunkt bleibt das einmal 1625 datierte Gemälde mit David und Saul (Slg. Max Geldner, Basel). Das Gemälde in Tours ist 1627 datiert, die kleine Grisaille der Hl. Drei Könige (Slg. Heldring) ist etwas später anzusetzen. Eine andere Grisaille (Samson und Delila) ist eine Art „modello“ für das etwas später völlig umgearbeitete, 1628 datierte Gemälde in Berlin und wirft neue Probleme für die Frage nach dem Verhältnis Lievens – Rembrandt in diesen Jahren auf (vgl. auch Lievens' „Knabe im Atelier“, Louvre). Im Inventar der Oraniersammlung (August 1632) wird ein kleines Bild „Samson und Delila“ von Lievens angeführt, auch „Melancholie“ und „Proserpina“ (beide jetzt in Berlin) werden als Werke von Lievens und nicht von Rembrandt bezeichnet, obwohl dieses Inventar sehr gewissenhaft aufgestellt worden ist. Hier gibt es noch manche Probleme zu lösen.

Eine von van Regteren Altena entdeckte „Gerechtigkeitsszene“ – früh, aber schwer zu datieren – stellt sicher die Begegnung Davids mit Abigail vor, wie auch eine ebenfalls von ihm publizierte Darstellung im Louvre. Für eine endgültige Klärung der Frühzeit Rembrandts fehlt uns die ausreichende Kenntnis der frühen Zeichnungen und Gemälde von Lievens (meistens Halbfigurenbilder), die zwar in den letzten Jahren durch neue Entdeckungen erweitert worden ist.

Fest steht jetzt wohl, daß die früheste Periode Rembrandts im Laufe des Jahres 1627 abschließt und daß die große Wendung zu einem Stil, dem es darauf ankam, die innere Bewegung der Figuren darzustellen, mit dem Gemälde in Tours (1627) anfängt. Von da ab vollzieht sich die Entwicklung sehr rasch, und in den dreißiger Jahren in völliger Übereinstimmung mit einem letztlich von Cicero abgeleiteten Topos, wonach der Künstler (wie Ciceros *orator*) zu lehren, zu erfreuen und zu bewegen (d. h. zu erschüttern) hat (*docere, delectare et permovere*). Die Weise, in der Rembrandt dieses Postulat – das nächst ihm selbst Constantyn Huygens, Franciscus Junius, René Descartes, Mersenne und anderen seiner Zeitgenossen vertraut war – zu einer Beziehung seiner eigenen Emotionen auf die der von ihm Dargestellten umgewandelt hat, ist ein anderes Kapitel. Es erklärt aber einigermaßen die Zahl der vielen Selbstbildnisse.

Diskussion

Auf die Frage Müller Hofstedes nach Einzelheiten des Rembrandtschen Konkurses erörtert *van Gelder* nochmals ausführlich die finanziellen Schwierigkeiten Rembrandts und das zustandegekomene Vergleichsverfahren, das nur genehmigt werden konnte, wenn der Bürgermeister von Amsterdam und der Hohe Rat im Haag es befürworteten, was beides im Falle Rembrandts geschehen ist. Müller Hofstede bringt das 1661 vorhandene Guthaben mit dem von Hendrickje und Titus betriebenen Kunsthandel in Verbindung, wozu *van Gelder* weiter ausführt, daß bei dem Verbot der Lukasgilde an Rembrandt, selbst Kunsthandel zu treiben, wohl kaum entscheidend war, ihn dem Zugriff der Gläubiger zu entziehen, da diese 1661 alle aus-

bezahlt waren. Abschließend weist *Müller Hofstede* darauf hin, daß die Neuherausgabe der Rembrandt-Urkunden eine der großen Aufgaben für die holländische Forschung darstelle und daß es wünschenswert sei, wenn hier ein Kunsthistoriker und ein Archivar zusammenarbeiten würden.

Als besonders wichtigen Punkt behandelt *Kauffmann* die Datierung der Kinder-Zeichnungen. Er legt dar, wie unsicher gerade in dem Zeitraum zwischen 1638 und 1648 die Datierung der Zeichnungen überhaupt ist, im Gegensatz zu der frühen Periode wie auch zu der Spätzeit von 1650 an. Wenn nun in dieser schwierigen Epoche ein Anhalt, wie er in der Beziehung auf die Kinder Rembrandts zur Verfügung zu stehen schien, entfällt, so muß eben nach anderen Stützpunkten gesucht werden; und falls nicht in ganz klar liegenden Einzelfällen Gruppen oder auch Einzelexemplare von Zeichnungen mit einem greifbaren Datum verknüpft sind, so ist hier einer rein stilkritischen Ordnung des Materials der Vorzug zu geben. *Van Gelder* erklärt, daß er keineswegs meine, daß Rembrandt in den 30er Jahren keine Kinder gezeichnet habe, doch seien es dann nicht seine eigenen gewesen. Wenn man aber daran festhalten wolle, daß es Zeichnungen aus Rembrandts eigener Häuslichkeit seien, müsse man sie mit Titus in Zusammenhang bringen und damit später datieren. Er wendet sich dann gegen die Reihenfolge der Zeichnungen bei *Benesch*, da man sich auch ebenso gut zwischen 1638 und 48 eine andere Folge vorstellen könne.

Ebenso wie *Kauffmann* betont auch *Gerson* den Vorzug der stilkritischen Untersuchung bei diesen Datierungen und weist in Verbindung mit den Kinder-Zeichnungen auf die Radierung der Pfannkuchenbäckerin hin, wozu *van Regteren Aliena* bemerkt, daß die Zeichnungen zur Pfannkuchenbäckerin untereinander auch wieder sehr verschieden seien. *Müller Hofstede* macht darauf aufmerksam, daß auch auf der Berliner Johannespredigt Kinder vorkommen, die in ihrem Typus einigen Zeichnungen entsprechen.

Zu den von *Kauffmann* vorgebrachten Einwänden gegen die Mucius Scaevola-Zeichnung erklärt *van Gelder*, daß er die Zeichnung auf Grund der komplizierten Komposition 1624/25 datieren zu müssen glaube. Was ihn in der Zuschreibung an Rembrandt bestärkt habe, sei der Zusammenhang mit dem Ahasver-Bilde in Raleigh, North Carolina; wenn man die Zeichnung ablehne, müsse man auch das Gemälde ausscheiden, was aber schwierig sei. Der verschiedentlich geäußerte, auf Huygens Bericht von 1629 zurückzuführende Einwand, daß Rembrandt keine großen Bilder in seiner Frühzeit gemalt habe, lasse sich nicht für die früheste Periode aufrechterhalten. Das Ahasver-Bild sei in seinem Farbenreichtum kaum als ein Werk Lievens' anzusprechen. (Vgl. auch S. 122.)

H. GERSON (DEN HAAG):

PROBLEME DER REMBRANDTSCHULE

Das „Problem der Rembrandtschule“ ist in erster Linie das Problem von Genie und Nachfolger, von der einzigartigen Schöpfung und der Vielheit ihrer Ausstrah-

lung. Hier soll das Schulverhältnis noch von einer anderen Seite her betrachtet werden: das Zusammentreffen von verschiedenen künstlerischen Strömungen in der holländischen Malerei – die der Schüler nämlich – mit der Kunst Rembrandts; Verflechtungen und Gegensätze werden deutlich, was letztlich auch dem Verständnis von Rembrandts Kunst dient.

Rembrandt und Lievens, beinahe gleichaltrig, werden bereits von C. Huygens (ca. 1630) in einem Atem genannt, und die Verschiedenheit ihrer Art – es handelt sich nicht um ein Lehrer-Schüler-Verhältnis – wird verständnisvoll charakterisiert. Trotzdem waren bereits zu ihren Lebzeiten Verwechslungen möglich; im Inventar von 1632 wird ein Simeon beschrieben als „von Rembrandt oder Lievens“. Frühe Bilder (Rembrandt: Geldwechsler, 1627; Simeon, Hamburg; Lievens: Mann mit Fackel, Warschau; Simeon, München Verst.) lehren uns, daß Lievens' großartig breiter Pinselstrich eine dekorative Funktion hat, während Rembrandts sorgfältige Formensprache eindringlich die Gemütsregungen wiedergibt. Die Gewalt der plastischen Formen wird bei Rembrandt aufgelockert und bereichert durch das Licht. Lievens' Kunst ist nachdrücklicher eingebettet in die Tradition von Bassano, Carracci, Lastman; sie zeigt Verwandtschaft mit der flämischen Malerei (dem frühen A. v. Dyck, Jordaens). Rembrandt, vertraut mit den Lichtproblemen von Caravaggio (Honthorst), steht seinen Vorbildern selbständiger und als Eigenbrötler gegenüber. Beide vernichten durch ihr Temperament die Malkultur der Generation von G. Terbrugghen. Die beiden Simsondarstellungen von Rembrandt und Lievens (Berlin und Amsterdam) wurden bereits von Saxl ähnlich interpretiert. Wenn Lievens' Huygensbildnis in Douai wirklich bereits 1626/27 entstanden ist, überragt Lievens Rembrandt als Bildnismaler in dieser Zeit. Im Gegensatz zu van Gelders Meinung erscheint der „Ahasver“ in Raleigh (Bredius 631) durch seine bombastische Aufmachung eher als ein Werk des Lievens (wie auch die Mucius Scaevola-Zeichnung, Ausst. Holland 1956, no. 1).

Gerard Dou, Rembrandt-Schüler im Jahre 1628, übersetzt Rembrandts „kläubelnde Handschrift“ in die bekannte, unpersönliche emaillierte Technik (Eremit, Dresden; zu vergleichen mit Rembrandts Petrus, Slg. Mérode [Bredius 607]). In frühen Zeichnungen und Bildern (der Schreiber, Fodor; Ausst. Leiden 1956, no. 104; Tobias, Slg. van Aalst) ist noch etwas von Rembrandts Kraft bewahrt.

In den ersten Amsterdamer Jahren beobachten wir eine große Verbreitung von Rembrandts Helldunkleeffekten, auch auf Künstler der älteren Generation und außerhalb Amsterdams; zugleich begegnen uns zahlreiche Kopien von Schülern, zum Teil von Rembrandt verbessert. Govaert Flinck (1615 – 1660) ist wahrscheinlich der Maler des Münchener Abrahamsopfers und des Goudstikkerschen Simson (nach den Leningrader resp. Berliner Rembrandts, Bredius 498, 499). Flincks Bildnisse von 1636/37 entstehen in engem Anschluß an Rembrandts Werke von 1634. Trotzdem: neben der Rembrandtisierung bleibt bei Flinck eine klassizistische Lastman-Rubens-Tradition lebend, die auch in Backers Werk stets vorhanden ist (z. B. Selbstbildnis,

Gaunø). Flincks Zeichnungen der vierziger Jahre (Schlafendes Kind, 1643, Amsterdam) werden aus dem Rembrandtstil der dreißiger Jahre entwickelt, ihre Strichführung ist dekorativer und ornamentaler. F. Bol (1616 – 1680), obwohl nur ein Jahr jünger als Flinck, war wahrscheinlich erst in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre bei Rembrandt. Sein frühest datiertes Werk ist von 1641 (Flincks von 1636!). Bei ihm entsteht eine eigenartige Mischung von Rembrandts Stilformen der dreißiger und vierziger Jahre (Ruhe auf der Flucht, 1644, Dresden und die Drei Marien am Grabe, 1644, Kopenhagen). Bald danach (Traum Jakobs, Dresden) wird die Malerei raffinierter, weicher und sentimentaler. Die Vorzeichnung zum Traum Jakobs (Besançon) knüpft noch an Rembrandtzeichnungen der dreißiger Jahre an. Wichtig ist er als Bildnismaler. Den neueren Zuschreibungen (Kenwood House, amerik. Privatbesitz) noch zuzufügen: Bildnispaar, Westminster (Bredius 224/363). Carel Fabritius (1622 – 1654) ist der einzige Rembrandtschüler, dessen Kunst von barocker Erregung (Lazarus, Warschau, ca. 1643) zum vollendeten Barock-Klassizismus (Schwerin, 1654) hinführt. Bei anderen ehemaligen Schülern lösen sich nach 1650 die Stilgemeinschaften mit Rembrandts Kunst; mit zwei Ausnahmen: Gerbrand van den Eeckhout (1621 – 1674) und Aert de Gelder (1645 – 1727). Van den Eeckhout (frühest datiertes Werk: 1642) hat in den vierziger Jahren (Verstoßung Hagars, Priv. Besitz; Jakobs Traum, Warschau) einen „wulstigen“ Stil, ähnlich dem frühen F. Bol, später gelangt er zu einer warm fließenden dekorativen Malerei von ausgesprochener Farbenschönheit (Jakobs Traum, 1652, Slg. Schapiro). Die Zeichnungen der sechziger Jahre setzen Rembrandts Zeichenstil der dreißiger Jahre voraus, der im Sinne eines malerischen lockeren Striches weiter entwickelt wird. Rembrandts „klassischer Stil“ der fünfziger Jahre mit der klaren Vision, der inneren Beherrschung und der mächtigen Architektur wird auch von ihm nicht erfaßt.

Das „gerahmte Bildnis“ ist ein gutes Beispiel für die Stilscheidung Rembrandts und seiner Schüler. Bei Rembrandt ist das Motiv aus innerer Notwendigkeit geboren, um die schwebende, beinahe visionäre Erscheinung der Figuren aufzufangen und ihnen Haltung zu geben (Bredius 360 u. a.), bei den Schülern (Flinck, Bol, Victors, N. Maes [Bredius 233!] u. a.) wird das Motiv ausgebeutet als realistischer Effekt, als trompe-l'oeil-Spielerei. Auch andere Künstler wie z. B. B. v. d. Helst (Leipzig, de Gelder, no. 559) greifen zu diesem Kompositionskunstgriff, der sich jetzt in völligem Gegensatz zu Rembrandts innerlich gefestigtem Stil der fünfziger Jahre (Stockholm, Bredius 377) entwickelt. „Delectare“ und „permovere“ (J. G. v. Gelder in *De Gids* 119, 1956, 397) als zwei Ausdrucksmöglichkeiten der holländischen Kunst werden auch in dieser Gegenüberstellung deutlich.

Diskussion

Zum Problem des Verhältnisses Rembrandt-Lievens weist *Bialostocki* darauf hin, daß Gerson bei Lievens das italienisch-klassische Element hervorgehoben habe, mit dem die Tradition der Carracci über Lastman weitergeführt werde. Zweifellos bestanden zwischen dem Warschauer Lievensbild und dem Geldwechsler große Unter-

schiede, doch es sei zu fragen, ob dies auf Bassano und die Carracci zurückzuführen sei oder aber auf Caravaggio. Auch das Italienische bei Lastman erscheine ihm nicht als das der Carracci. Er schließt mit der Frage, ob auch das Huygens-Porträt von Lievens aus dem Italienischen abzuleiten sei. Gerson schickt voraus, daß beim Huygens-Porträt die Datierung ihm Schwierigkeiten bereite. Wenn es das im Tagebuch genannte Porträt sei, müsse es 1626/27 datiert werden, was ihm aber beinahe unverständlich erscheine. Er möchte daher annehmen, daß die Tagebuchnotiz sich auf ein noch nicht identifiziertes Bild beziehe. Zum Problem des Carracci-Einflusses in den Niederlanden führt er aus, daß dieser sicher kaum je rein zu fassen, aber doch in der Formensprache von Lastman, Pynas, Grebber spürbar sei. Einen deutlichen Caravaggio-Einfluß im Typus könne er nicht sehen. Ausnahmen seien die beiden Genrebilder in Warschau, wo beide Richtungen nebeneinander erscheinen. Auch das graphische Werk von Lievens strebe einem klassischen Ideal zu. Natürlicherweise sei Lastmans Interpretation der Carracci anders als sie in Italien selbst erscheine.

Der historische Hintergrund des Einflusses der italienischen Malerei in den Niederlanden wird von *van Gelder* umrissen, der darlegt, daß vor 1628/30 überhaupt keine Gemälde der Carracci in Holland vorhanden waren sondern nur Radierungen, die allerdings sehr gewissenhaft studiert wurden. In Leiden befand sich ein berühmtes Bild von Bassano; ferner schreibt Huygens, daß Rembrandt nicht nach Italien reisen wollte, da man die Italiener ja auch in Holland studieren könne. Was speziell den Einfluß der Carracci betrifft, so ist *van Gelder* der Meinung, daß Lievens und Buytewech sie sicher nachgeahmt haben. Zum Bassano-Einfluß in den Niederlanden verweist *van Regteren Altena* auf die Arbeiten Isarlos zu diesem Thema.

Anschließend beschäftigt sich *Müller Hofstede* mit dem Münchener Bild des „Opfer Abrahams“ und schließt sich der Gerson'schen Zuschreibung an Flinck an, wobei sich doch aber auch der Strich Rembrandts erkennen lassen müsse, wie ihm scheinbar z. B. an den Flügeln des Engels. Die in der eigenartigen Signatur des Bildes erwähnte Veränderung und Überarbeitung des Bildes durch Rembrandt sei auch auf die Komposition zu beziehen. Auch *Wolters* ist der Ansicht, daß die Inschrift nicht durch einige retuschierende Striche erklärt sei, sondern ziemlich starke Veränderungen des Bildes durch Rembrandt voraussetze. Im Zusammenhang mit dem Rembrandt-Flinck-Problem stellt *van Gelder* die Frage, ob es sich bei der von Gerson angeführten Rötzelzeichnung in London nicht um eine frühe Flinck-Zeichnung handeln könne. *Gerson* entgegnet, daß er in ihr stets Rembrandt gesehen habe.

Als ähnliche Fälle wie den des Münchener Bildes nennt *van Gelder* die nach urkundlicher Überlieferung von Rembrandt übermalte „Flora“ von Bol und von Beijeren, und *Müller Hofstede* führt ein nicht vollendetes Rembrandt-Bildnis bei de Boer an, das mit dem Selbstbildnis in São Paulo zusammenhängt. Auch diese Kopie habe durchaus an Flinck gemahnende Züge, wie ja auch der Kopf in São Paulo von 1634 (früher Bondy, Wien) in diese Richtung weise.

DIE „STAALMEESTERS“

Für die „Staalmeesters“ fehlt es noch an einer selbständigen Untersuchung, obwohl ihre Entstehungsgeschichte durch Vorzeichnungen und frühere Zustände der Komposition (Röntgenaufnahme) vollständiger zugänglich ist als diejenige der anderen Rembrandtschen Gruppenporträts. Riegls Gesichtspunkte und Kategorien sind im wesentlichen unberührt geblieben. Kürzlich hat nach A. van Schendels Besprechung der Röntgenaufnahme H. van de Waal (Oud Holland 1956) eine kritische Übersicht über bisherige Beurteilungen vorgelegt, verdienstlich durch reichliche Zusammenstellung und durch Abwehr von Ausartungen der Interpretation bei sehr entschiedener eigener Position. Im Grunde bringt er die Auffassung wieder zur Geltung, die schon 1801 C. S. Roos ausgesprochen, Jan Veth 1906 wiederholt hatte: „Nur allein die Porträts der Waardijne, zusammengefügt zum allereinfachsten Sachverhalt in einer Anordnung, die sich wie von selbst versteht.“ Darüber hinaus bekennt sich van de Waal zu Schmidt-Degeners Analyse: Das Erregende der Komposition wird aus dem Chiasmus des vordringenden Tisches und der zurückweichenden Nische im Gegen spiel zur bildparallelen Reihung der Personen hergeleitet. Der Interpretation werden enge Grenzen gezogen, die Rechtfertigung dazu jedoch nicht aus der Kunst Rembrandts hergenommen, sondern aus einer Grundanschauung, nach der sich das Problem jedes Gruppenporträts generell in der Forderung gleichwertiger Sichtbarkeit der Personen erschöpfe. Eine deduktive Betrachtungsweise, die zu stilgeschichtlich kennzeichnenden Erscheinungswerten nicht ohne weiteres hin führt.

Nicht nur mit dem Blick auf das holländische Gruppenporträt und seine Geschichte – als wäre diese Gattung Träger einer immanenten Entwicklung – wollen die „Staalmeesters“ betrachtet, sondern mit gleichem Ernst aus Rembrandts Kunstweise verstanden sein.

Rembrandtscher Bildniskunst reihen sich die „Staalmeesters“ dadurch ein, daß Typen seiner Porträtgestaltung darin versammelt sind.

1. Der Sprecher über einem Buch mit Redegestus und kontrapostischer Kopfwendung, nicht selten hinter einem Tisch nahe der Tischecke sitzend. Die schon um die Mitte der 30er Jahre auftretende Prägung ist im Bredius-Bundel 1915 besprochen worden, freilich unter Auslassung der „Staalmeesters“.

2. Der Sitzende auf einem Lehnstuhl in Seitenwendung. Von Antonis Mor in Holland eingeleitet, ohne erst rechte Verbreitung zu finden, ist dieser Typus von Rembrandt in großzügigen Bildnissen der 30er Jahre gepflegt worden; vergleiche besonders das Bild der Corcoran Gallery-Washington (1637). Erstarkende Monumentalität und tektonisches Bildgefüge der 50er und 60er Jahre bringen Varianten wie den Mann am Fenster (1658, New York Privat) und den sog. Gerard de Lairese (1665) hervor.

3. Zwischen diesen beiden der Stehende, nicht ohne weiteres in Rembrandts Bildniskunst wieder zu belegen. Die Rotterdamer Vorzeichnung läßt sich dem J. Hsz.

Krul oder dem E. Bonus (1647) anreihen. In der endgültigen Formulierung – der Waardijn hält im Aufstehen inne, er steht halb – kehrt etwas vom Bewegungsmotiv des Porträts in Cincinnati (1633) wieder, auch Dr. Faustus (1651/52) klingt an.

In den beiden restlichen Waardijnen werden keine so prägnanten Typen faßbar. Mehr von ferne vergleichbar erscheint die Sylvius-Radierung (1634) neben Abwandlungen des Castiglione- oder Ariosttyps.

Nach dieser Übersicht erscheinen die Motive der „Staalmeesters“ aus Rembrandts vielfältig entwickelter Bildniskunst herausgewachsen, wobei die Auswahl (ein Buchführer, ein Stehender, ein links Sitzender) durch Vorgänger wie B. v. d. Helst und Fr. Hals (1637 und 41) angeregt sein mag. Darin liegt zugleich eingeschlossen, daß das Gemälde nicht als Wirklichkeitsabbild zu verstehen ist. Rembrandt hat aus dem Haushalt seiner Kunst stilisierte Prägungen aufgeboten; er zog aus seiner Bildniskunst eine Summe und ließ so das Gruppenporträt zusammenkommen. Deutlich auseinanderliegende Verhaltensweisen, markante Unterschiede wurden vereinigt. Etwas von der Spannweite und Variationsbreite Rembrandtscher Bildniskunst ist in diese Fünf eingeschlossen. Kein anderes Regentenbild ist differenzierter und reicher an spezifischen Kontrasten. Jeder der Fünf besitzt das Schwergewicht eines selbständigen Einzelbildnisses.

Um so weniger versteht sich die Anordnung der Gruppe „wie von selbst“. Eine höhere Einheit erwächst durch Bindungen, die sich als rhythmische bezeichnen lassen. Angleichungen, Ähnlichkeiten bilden die Grundlage für graduelle Unterschiede: Von links nach rechts wird der Figurenabschnitt immer kleiner, werden die Kragen immer größer, die Haare voller, Gesichter schattenloser entsprechend der Drehung von flankierenden Profilfiguren zur mittelsten Facefigur; von jedem eine Hand, sämtlich in einer Zeile, jede festgelegt, alle fächerförmig zur Mitte konvergierend. Insgesamt eine gerahmte Folge, nicht fortsetzbar, eine fein organisierte Periode. Die Zusammengehörigkeit des Kollegiums wird durch den außerhalb bleibenden Diener verstärkt.

In Gruppenporträts sonst fast beispiellos der asymmetrisch verschobene Tisch und als Gegengewicht senkrechte Rafeformen über verdecktem Fußboden. Vergleichbar der Goldwäger (1639), Anslø (1641), Abraham Francen (um 1658) mit streng eingehaltenen Waagerechten und senkrechter Verstrebung des von rückwärts beleuchteten Mannes durch einen Mauerpfosten. Mit der Entwicklung seiner Kompositionskunst zu kunstvoll abgestufter Reihenbildung in den 40er Jahren und darüber hinaus findet Rembrandt den Weg zur Anordnung der „Staalmeesters“. Zugrunde liegt die Gruppe, die von einem Sprecher in Spannung gehalten wird, ohne daß er sich geradezu an die anderen wendet; Leonardos „Abendmahl“, „Nachtwache“ usw. Des Dieners beobachtender Blick akzentuiert die zentrale Rolle des Sprechers, dessen vier Partner unter seinem Eindruck stehen. Aktion und Reaktion, in keiner bestimm- baren Weise zugespitzt, diskret in der Schweben gehalten, dermaßen die fünf Herren an Gemeinsamem beteiligt. Wie in der „Anatomie des Dr. Tulp“ die Forschenden, in der „Nachtwache“ die Schützen in Funktion gezeigt, in einer für sie kennzeichnenden Tätigkeit vorgeführt sind, ebenso determiniert geben sich die Staalmeester

sters als Leute, die zu einem Gremium gehören, in einer Konferenz zusammentreten. Nicht daß eine Verhandlung dargestellt wäre, sondern fünf Herren im Zeichen von Verhandlenden. Andere Maler brauchten Attribute, Rembrandt steht mit der Vergeistigung allein. Es geht also nicht an, nur von Vereinigung von Bildnissen zu sprechen, sie zeigen sich in ihrer Eigenschaft als Waardijne, in der Bindung dieses Kollegiums.

Die Berliner Vorzeichnung verrät, daß Rembrandt anfangs an stärkere Beanspruchung der Personen durch intensivere Verhandlung gedacht hat. Vorherrschen der „inneren Einheit“ (Riegl), nach Art der „Anatomie des Dr. Tulp“. Sie fällt im Gemälde nicht auseinander, nur wird der direkte Kontakt abgewandelt und gestillt zu reiner Korrespondenz.

Rembrandts Zeichenkunst hält mit dem Alltagsleben nähere Fühlung, beim Fortschreiten von einer Vorzeichnung zum Bild gehorcht die Formgebung gesteigertem Anspruch (Manoah, Zinsgroschen 1655, Kölner Gelehrtenbildnis 1645, Ganymed). Die anfängliche Fassung der „Staalmeesters“ (Röntgenbild) war ziemlich genau wie die Berliner Zeichnung angelegt. Dann setzte auf höherer Stufe die Produktivität des Künstlers erneut ein. Läuterung, Aufrichtung, strafferer Vertikalismus; gleiche Abstände der Figuren in einer Sehebene, alle blicken heraus, nur das niedergeschlagene Auge des Dieners bleibt im Bild.

Im Herausblicken liegt Porträtgerechtigkeit. Jeder macht sich aus der Gruppe frei, so daß Rembrandts Porträtkunst auch hier den Tiefgang annehmen kann, dem Georg Simmel nachgespürt hat. Aber wir werden uns der Ausdrucksbewegung nicht verschließen, die etwas Sittliches berührt (W. Weisbach, J. Rosenberg), Lauterkeit oder aktiver verstanden, Leute, die sich stellen und in ihrer Tätigkeit Verantwortung tragen. Gegenüber N. Elias (1628) bei Rembrandt doppeltes Bezogensein untereinander zum Sprecher hin und von ihm weg nach auswärts, Koordination auf der Grundlage der Subordination (Riegl). Das Wesentliche liegt im Zugleich: Sie bilden ein Kollegium und jeder kommt zu sich selbst (man soll nicht von „Störung“ sprechen). Der Eingriff in die Komposition des großen „Ecce homo“ (V. Etat) erscheint vergleichbar: Die Bühne wird erhöht, ein innerbildlicher Geschehenskreis verliert seine Abgeschlossenheit, die zentrale Gruppe wird uns abstandlos konfrontiert, Perspektive weggenommen, das Abgerückte als Nahes vorgestellt, der Hergang einer anderen Dimension des Zeitlichen zugeordnet. Die „Staalmeesters“ bleiben eingebunden in ein beratendes Gremium, aber indem sie aufblicken, steht die Zeit gleichsam still.

In dem Bekenntnis des jungen Rembrandt zu „die meeste ende die natureelste weechgelickheit“ lag Auseinandersetzung mit dem Problem der Zeit eingeschlossen; damals entwickelte er es in der Form eines packenden Geschehensvollzugs, aber Wunder und Gleichnisse brachten ihm den Einbruch des Überzeitlichen nahe. Mit seiner Entwicklung auf die 60er Jahre zu trachtete er danach, Vorübergehendes ins Dauernde zu erheben. In welchem Maß das 17. Jahrhundert nicht zuletzt mit dem Blick auf Bildniskunst von der Frage bewegt gewesen ist, im Vergänglichen Verewigendes festzuhalten, wäre einer Untersuchung wert.

Diskussion

Van Gelder beschäftigt sich mit der Identifizierung der Dargestellten, die durch Dr. van Eeghen inzwischen vorgenommen wurde und die Bestätigung der früheren Annahmen ergeben hat. Doch habe sich dabei die bedeutendere Rolle des Dieners Frans Bell herausgestellt, der den für 30 Jahre tätigen, also ständigen Verwalter des Staalhofes und damit eine wichtige Persönlichkeit darstellt. In diesem Zusammenhang geht er nochmals auf die Feststellung Heckschers ein, daß die auf der „Anatomie des Dr. Tulp“ dargestellten Personen keine Ärzte sind, wodurch sich eine neue Beurteilung des Bildes ergebe. Abschließend wirft er die Frage auf, wie weit die Komposition der „Staalmeesters“ aus ihrer Berechnung für eine höhere Aufhängung erklärt werden könne. *Kauffmann* entgegnet, daß diese keineswegs sicher sei, wie auch van de Waal sie nur indirekt beweisen konnte.

Zu dem Hinweis *van Gelders* auf die – in ihrer Deutung von ihm kritisch beurteilten – Arbeiten von van de Waal und Tolnay setzt *Kauffmann* auseinander, daß ihm van de Waals Interpretation des Kaminstückes mit der Barke betreffend erscheine und den Spekulationen Tolnays weit überlegen. An sich bedürfe dieser Punkt jedoch noch einer eingehenderen Untersuchung, die sich mit der moralisierenden lehrhaften Tendenz, die gerade solchen Gruppenporträts häufig zugrunde gelegt wurde, zu beschäftigen habe. Ähnliche Erscheinungen finde man auch bei Einzelporträts von Rembrandt, z. B. im Herrenbildnis von 1658, das man wegen des durch das Fenster sichtbaren Schiffes als „Der Reeder“ benannt habe, während in Wirklichkeit dieses Schiff wahrscheinlich ein Emblem darstelle und einen symbolischen Gehalt verkörpere.

Hinsichtlich der Identifizierung der Dargestellten erinnert *Gerson* daran, daß auch die jetzt abgeschlossenen historischen Untersuchungen noch nicht zu ganz sicheren Ergebnissen geführt haben, da sich die Frage, ob es die Regenten von 1661 oder 1662 sind, nur an Hand des Alters der auf dem Bilde Dargestellten entscheiden lasse, womit ein schwieriges Problem zu lösen geblieben sei.

Kauffmann greift dann den Hinweis *van Gelders* auf die Feststellungen Heckschers über die „Anatomie des Dr. Tulp“ auf, die damit nicht mehr als ein Korporationsbild im eigentlichen Sinne, sondern als Vorführung eines anatomischen Theaters anzusehen sei. Die aus den neuen Ergebnissen zu ziehenden Folgerungen für den Sinn des Bildes möchte *Gerson* mehr im Charakter eines Freundschaftsbildes oder noch tieferer Zusammenhänge unter den Dargestellten suchen, worauf *van Gelder* erwähnt, daß es sich bei einem Teil der Personen um Verwandte Dr. Tulps handeln soll. Er geht dann auf die Seltenheit und Bedeutung anatomischer Demonstrationen in dieser Zeit ein, die stets wirkliche Theatervorstellungen bedeuteten. *Heydenreich* erinnert an Jantzens Beobachtung von der aufgeschlagenen Seite des Vesal, die sicherlich auch unter diesem neuen Aspekt ihre Wichtigkeit behalte, so daß angesichts des Zusammenhanges mit einer tatsächlichen Sezierung der Hand- und Unterarmmuskulatur (Titelporträt Vesals!) doch dem Thema der Anatomie als

ärztlicher Demonstration (Tulp = Vesal) immer noch große Bedeutung beizumessen sei. *Bialostocki* fügt bestätigend hinzu, daß auch Heckscher das Bild als eine Allegorie, eine Art Apotheose des Dr. Tulp als eines neuen Vesal auffasse. Andererseits entspreche es aber auch durchaus dem Charakter eines Freundschaftsbildes, das damals auch schon seine Tradition hatte, z. B. Rubens im Kreise seiner Freunde.

Im Anschluß an *van Regteren Altena*, der auf die Bedeutung der van de Waal'schen Arbeit über Riegl hinaus hinweist, erklärt *Kauffmann*, daß van de Waal doch wohl dem Prinzipiellen der Riegl'schen Analyse nicht gerecht geworden sei, und zwar im Hinblick auf den inneren Kontakt des Bildes mit dem Beschauer und damit seinen eigentlichen Charakter. *Van Gelder* geht auf das Problem eines Zusammenhanges der „Staalmeesters“ mit den übrigen Korporationsbildern im Staalhof ein, die leider nie zusammengestellt worden seien. Aus einem solchen Vergleich müßte sich das eigentlich Rembrandtische dieses Bildes besonders deutlich ergeben. *Kauffmann* bestätigt, daß gerade dies sein Anliegen gewesen sei bei der Frage, ob der Gattung des Gruppenbildes eine immanente Entwicklung zuzuerkennen ist: Riegls Grundgedanke, daß die Gattung für sich isoliert Träger der Entwicklung sei, ist so abstrakt, daß er geschichtlich wohl nie wirksam gewesen sei. Man müßte in der Tat wissen, welche Gruppenporträts Rembrandt gesehen hat, vor allem im Staalhof. Mit dem uns bekannten Bild des Pieter Pietersz von 1602/03 haben die Staalmeesters nichts zu tun, und ob Rembrandt die Schützenstücke von Hals gesehen hat, wissen wir nicht. Die Forderung van Gelders, eine Bearbeitung der Staalhof-Bilder vorzunehmen, sei daher sehr zu unterstützen.

CORNELIUS MULLER HOFSTEDÉ (BRAUNSCHWEIG):

NACHTRÄGE ZUM CLAUDIUS CIVILIS-BILD

Neue Beobachtungen machten eine erweiterte Analyse der Rembrandtzeichnung HdG. 409 in der Münchener Graphischen Sammlung erforderlich. Das Blatt hatte sich als für Rembrandt maßgeblicher Entwurf zum Stockholmer Bild herausgestellt. Die Indizien hierfür waren aus der Darstellung des zeichnerischen Vorgangs, so wie er sich aus dem Blatt ablesen läßt, gewonnen worden (Konsthistorisk Tidskrift 1956, I/II). Die jetzigen Erörterungen dienen einem genaueren Vergleich zwischen Zeichnung und ausgeführtem Bild unter Benutzung der Röntgenaufnahme.

Die Beachtung der Verschiedenheiten zwischen Zeichnung, Röntgenbild und Ausführung machte deutlich, daß es Rembrandts Anliegen war, trotz aller Abweichungen von der Zeichnung, die er nach dem Befund des Röntgenbildes während der Ausführung vornahm, auf die ursprünglichen Gedanken in der Zeichnung, wenn auch nicht streng wörtlich, zurückzukommen. Das gilt einmal für den sog. Priester links von Civilis, der laut Röntgenbild erst tiefer gerückt wurde mit dem Versuch, den in der Zeichnung vorgesehenen Hut mit zu übernehmen. Im Sinne der Zeichnung wurde er in der Ausführung wieder höher gesetzt, wobei er statt des Hutes ein Kopftuch erhielt.

Das gleiche Bemühen Rembrandts ist bei der großen stehenden Rückenfigur (dem „großen Stehenden“) zu beobachten. Sie wurde von der Zeichnung in das ausgeführte Bild übernommen, allerdings nicht unmittelbar. Im Röntgenbild erscheint unter dem großen Stehenden versteckt ein Sitzender, hinter dem Tisch gedacht. Carl Nordenfalk hat sich ausführlich mit dem Motiv befaßt und seine Beziehungen zu Rembrandts Werken dargelegt (Konsthistorisk Tidskrift 1956, I/II). Es kam jetzt darauf an, eine Erklärung des Wechsels der Motive zu versuchen. Die Antwort auf die Frage, warum Rembrandt den Sitzenden des Röntgenbildes aufgegeben und den großen Stehenden, der ursprünglichen Idee der Zeichnung folgend, wieder eingesetzt habe, ergab sich aus einer Analyse dieser Figur, die, so wie sie in der Zeichnung vorlag, zunächst nicht brauchbar erschien. Wie wichtig schließlich Rembrandt die Figur wurde, hat er noch durch die farbige Behandlung unterstrichen, bei der sich mit der Gestalt des Civilis korrespondierende Farbmotive nachweisen ließen.

Der Vergleich erlaubte endlich, auf die Bedeutung der Schwertmotive und die verfälschenden Zutaten eines Schwertes und Hutes von anderer Hand im Gemälde zurückzukommen. Auch von dieser Seite festigt sich die Stellung der Zeichnung 409 als Entwurf für das Stockholmer Bild und sie gewinnt zugleich eine Bedeutung als Dokument für einen Einblick in die geistige Werkstatt Rembrandts, wie er bisher bei keiner anderen seiner Zeichnungen möglich war.

Diskussion

Gerson nimmt die Schwierigkeiten für die Erklärung der großen Rückenfigur in den verschiedenen Bildzuständen zum Anlaß, um grundsätzlich auf die Problematik der Vieldeutigkeit von Röntgenaufnahmen hinzuweisen. *Kauffmann* verallgemeinert die Frage *Gersons* dahin, daß ersichtlich zu machen wäre, was überhaupt nach der Abschneidung hinzugefügt worden ist, und zwar von dem Gedanken aus, ob und wie die neuen Komponenten im Hinblick auf das neue Format ausgewogen wurden. Nach *Müller Hofstedes* Meinung sind alle Änderungen nach der Abschneidung von der Absicht aus zu sehen, die Komposition dem neuen Format anzupassen und wenn möglich noch zu verbessern. So wäre z. B. gerade bei der Gestalt des Civilis durch die Abschneidung eine unglückliche Proportion zustande gekommen, so daß Rembrandt hier den Tisch erweiterte; ähnlich sei der Stuhl mit dem Tuch zu erklären und ebenso sei der Schwörende erst nach der Abschneidung eingefügt. Seine Meinung, daß letzteres technisch aus dem Durchscheinen der Tischdecke ersichtlich sei, trifft jedoch auf den Widerspruch von *Wolters*, der einwendet, daß Tischdecken in der Regel durchgemalt werden und auch den Hinweis *Müller Hofstedes*, daß an anderen Stellen das Tischtuch ausgespart sei, nicht als stichhaltig ansieht, da naturgemäß nur die größeren Figuren ausgespart worden seien.

Als weiteren problematischen Punkt des Bildes bezeichnet *van Regteren Altena* die Hinzufügung des Schwertes nach 1782, wobei der Restaurator offensichtlich den Zusammenhang nicht verstanden habe, da in der Figur mit der Perle s. E. eine Frau zu sehen sei, vielleicht eine Priesterin. *Müller Hofstede* meint indessen, daß diese

Figur auch auf der Zeichnung ein Schwert hält und demnach einen Mann darstellt. *Gerson* erhebt Bedenken dagegen, die spätere Hinzufügung des Schwertes nur darum anzunehmen, weil es auf dem Galeriebilde von 1782 fehlt. Er erwägt vielmehr, ob bei der Restaurierung nicht ein ursprünglich vorhandenes Schwert wieder zum Vorschein gekommen sein kann. Auch *Roosen-Runge* zweifelt an der Zuverlässigkeit des Galerie-Bildes, da dieses in anderen Einzelheiten, z. B. der Kopfbedeckung des Civilis oder der Figur des Mannes mit der Schwurhand, ungenau ist. Doch *Müller Hofstede* führt als weitere Gründe an, daß auch die Malerei des Schwertes wie des Hutes von den übrigen Teilen des Bildes abweichend sei und zudem der Hut und auch einzelne Pinselstriche des Schwertes über altem Craquelée lägen. *Wolters* macht geltend, daß es sich hierbei möglicherweise um Frühschwundrisse handeln könne, hingegen müßte eine technische Untersuchung einwandfrei ergeben, ob es sich am Hut und an den Stellen rings herum um dieselbe Farbsubstanz handelt.

JAN BIALOSTOCKI (WARSCHAU):

IKONOGRAPHISCHE FORSCHUNGEN ZU REMBRANDTS WERK

1. Zwei sehr verschiedene Beiträge zu inhaltlichen Problemen bei Rembrandt-Bildern von van de Waal (*Oud Holl.*, 1956, Nr. 2) und von Hellinga (*Rembrandt Fecit*, 1956) gaben Anlaß zu einer Analyse der ikonographischen Forschung an Rembrandts Werk.

2. Eine ikonographische Interpretation der Werke Rembrandts haben schon im 17. und 18. Jahrhundert die Reproduktionsgraphiker begonnen, die den Rembrandtschöpfungen, die als Ausdrucksstudien gedacht waren, die historischen Namen gegeben hatten. Zu einer wirklichen Vertiefung der ikonographischen Studien an den Werken Rembrandts ist es aber erst eigentlich in den letzten zwanzig Jahren gekommen. Manche Arbeiten, die in dieser Periode erschienen sind, haben unsere Rembrandtkenntnis wesentlich bereichert und vertieft. Doch ist den Ergebnissen der ikonographischen Rembrandtforschung eine tiefgreifende Unsicherheit eigen. Es möchte scheinen, als ob sich die Struktur der Werke Rembrandts einer strengen ikonographischen Analyse widersetze. Eine Sichtung der Probleme, denen der Ikonograph bei Rembrandt begegnet, kann deshalb nützlich sein.

3. Wenn man das Schema der ikonographischen Analyse von Panofsky (*Studies in Iconology*, 1939, 3-17) als Grundlage der Untersuchung benutzt, muß man feststellen, daß schon auf der Stufe der prä-ikonographischen Beschreibung der Werke Rembrandts nicht unbedeutende Schwierigkeiten entstehen (Beispiel: die verschiedenen Deutungen der Blindheit des Vaters im „Verlorenen Sohn“); man gewinnt den Eindruck, daß Rembrandt nicht immer eindeutig sein wollte.

4. Die Schwierigkeiten auf der zweiten Stufe der Interpretation, der ikonographischen Analyse – Symbole und Allegorien –, sind zum Teil auf das veränderliche Verhältnis Rembrandts zu literarischen Quellen und zur Bildüberlieferung zurückzuführen.

5. Im allgemeinen ist es möglich, Werke zu unterscheiden, in denen 1. er sich einer Symbolik „offen“ bediente (de Eendracht van het Land) und 2. solche, in welchen die symbolischen Elemente und herkömmlichen ikonographischen Zusammenhänge auf verschiedene Weise eingekleidet wurden.

Ad 1.) Rembrandt bedient sich offen der gewöhnlichen Attribute, Zeichen und Symbole, er benützt aber auch neue symbolische Mittel, besonders im Bereiche der Lichtsymbolik. Meistens versinnbildlicht das Licht bei Rembrandt einen psychischen Zustand oder eine übersinnliche Erscheinung (Engel, goldener Regen, die Erwartung); in diesem Zusammenhang ist die wichtige Untersuchung von Rotermund zu erwähnen (Warb. Journ., 1952). Das Licht, als „Leuchtlicht“ (Schöne) aufgefaßt, wird in der späteren Periode zu einem Ausdrucks- und Wertsymbol (Claudius Civilis). Rembrandt ändert oder eliminiert auch die herkömmlichen ikonographischen Elemente (Fortlassung des Kelches in der Gethsemane-Radierung, Fortlassung des Perseus in dem Andromeda-Bilde), was schon in den Bereich der eingekleideten Ikonographie führt.

Ad 2.) In der Kategorie der eingekleideten Ikonographie finden wir: a) Werke biblischen oder mythologischen Inhalts, die sich als Genre-Bilder präsentieren (Simson, der seinen Schwiegervater bedroht, Ganymed, Heilige Familie), und b) realistisch aufgefaßte Bilder, die aber eine verborgene Symbolik enthalten (Nachtwache). Werke, die diesen Kategorien angehören, entstehen meistens in den 30er und 40er Jahren. Die von Hellinga als emblematisch-symbolisches Werk gedeutete „Nachtwache“ wäre ein Unikum der eingekleideten Symbolik in Rembrandts Werk. Dieser Deutung dürfen ähnliche Bedenken entgegengestellt werden wie der Konzeption des „disguised symbolism“ in der altniederländischen Malerei (vgl. Paecht, Burlington Mag., 1956, 275 ff.). Darum bedarf Hellingas Interpretation dringend einer eingehenden Diskussion.

6. Die besondere Weise, die in der Symbolgestaltung der späteren Periode Rembrandts hervortritt, ist auch Ursache ihrer Deutungsschwierigkeiten: auch hier treten die herkömmliche Ikonographie und Symbolik in einer Einkleidung auf. Die äußerlichen, traditionellen Merkmale treten zurück und werden in Stimmung und Ausdruck übersetzt (z. B. Polnischer Reiter, Judenbraut). Es ist eine Bekenntniskunst, die sich zu einer präzisen Deutung nicht eignet.

7. Dem Verständnis dieser Kunst kann vielleicht die folgende Erwägung über Rembrandts Themenbildung dienen. Es kommt nicht selten vor, daß die Bilderfindung nicht von herkömmlichen Themen oder literarischen Texten ihren Ursprung nimmt, sondern 1. in der Frühzeit von den formal-inhaltlichen Rahmenmustern (ein Herrscher auf seinem Thron; ein Besuch der Götter bei den Menschen) in besonderer formaler Auffassung, 2. in der späteren Zeit von einem psychologisch gestimmten und ausdrucks geladenen Ideenkreis (der Held, die Gnade, die Liebe). In diese formalinhaltenlichen „Muster“ – in der Frühzeit – oder diesen Ideenraum – in der Spätperiode – bettet sich erst das schon mehr konkret aufgefaßte Thema ein. Bei

solcher Auffassung sind natürlich in der Spätkunst alle Symbole und Allegorien, Historien und Embleme vor einer unmittelbaren Erlebniskunst zurückgetreten. Man findet die Grenzen der Bildkategorien nicht mehr. Die Themen sind sehr allgemein gedacht, ihre Vieldeutigkeit wird schon durch das Fehlen jedes objektiv eindeutigen Interpretationshinweises bedingt. Vielleicht haben aber die von uns empfundene Tiefe, der Reichtum der letzten Bilder Rembrandts gerade in diesen inhärenten Möglichkeiten der verschiedenartigen Deutbarkeit ihre Quelle.

8. In der Spätzeit Rembrandts werden die Bilder als Ganzes zu Symbolen. Darum hilft hier die ikonographische Analyse der Allegorien und Zeichen nicht viel. Bei der Deutung dieser Bilder in ihrem so allgemein-menschlichen Sinn, in ihrer geistesgeschichtlichen Lage und Bedeutung müssen wir eine ikonologische Synthese durchführen, die nach dem inneren Sinn eines Kunstwerks fragt und es als ein Symptom seiner geistesgeschichtlichen Stellung untersucht. Eine solche Untersuchung ist aber bei Rembrandt sehr schwierig, da wir noch immer sehr wenige Faktoren der geistigen Welt des Meisters kennen. Auch für diesen Forschungskreis ist die Arbeit Hellingas sehr wichtig, da in ihr eine enge Verknüpfung der „Nachtwache“ mit der zeitgenössischen Literatur und dem Theater dargelegt worden ist. In einer noch nicht veröffentlichten Arbeit W. S. Heckschers wird eine kultur-, medizin- und sittengeschichtliche Untersuchung zur Deutung der „Anatomie des Dr. Tulp“ durchgeführt. Diesen Arbeiten ist vielleicht methodisch vorzuwerfen, daß in der Untersuchung Hellingas immer das Literarische als das Primäre betrachtet wird – was vielleicht in dem „Eendracht“ berechtigt, aber in der „Nachtwache“ nicht berechtigt ist –, und daß bei Heckscher seine Untersuchung mehr Wichtiges über die wirklichen Anatomiedemonstrationen als über das Bild besagt.

9. In Rembrandts Werk, besonders in der Spätzeit, bekommen die formalen Elemente und Eigenschaften spezifische, sehr schwer bestimmbare, aber vielleicht präzise symbolische Werte. Diese Formen: das Helldunkel, die Raumauffassung, die Zeitkonzeption – auch im Cassirerschen Sinne als „symbolische Formen“ zu bezeichnen –, die uns Wichtiges über die jemalige Inhaltsauffassung des Meisters mitteilen, können und sollen ein Objekt der systematischen Untersuchung werden.

Diskussion

Ausgehend von der Tatsache, daß Rembrandt innerhalb der in den letzten Jahrzehnten stark entwickelten Inhaltsforschung weithin unbeachtet gelassen worden ist oder daß die unternommenen Versuche häufig nicht zu befriedigen vermochten, weist *Kauffmann* in einer längeren Ausführung zunächst auf die Bedeutung der vorgebrachten Untersuchungen hin. Angesichts solcher – von Bialostocki mit berechtigter kritischer Vorsicht behandelte – Arbeiten wie der Hellingas über die „Nachtwache“ ist nicht zu vergessen, daß die Beweisbarkeit ihre Grenzen hat und daß vor allem ein natürlicher Sinn für Wahrscheinlichkeit bewahrt werden muß, um nicht Dinge zusammenzuziehen, die nichts Analoges haben. Eine Erklärung muß durch eine konkrete Beobachtung im Bilde selbst legitimiert werden. Ebenso wie Hellingas Deutung

der „Nachtwache“ fehle auch der These Hells vom „Polnischen Reiter“ als dem Miles Christianus ein greifbarer Ansatz im Bild. Er geht dann auf die von Bialostocki unter der Bezeichnung „Rahmenthemen“ behandelten Austauschbarkeit von Motiven ein und charakterisiert die Reihe: Abraham mit den Engeln – Emmaus – Philemon und Baucis – als Geschichte des „unerkannten Gottes“. Als weitere Beispiele solcher Austauschbarkeiten führt er die Variationen des „Barmherzigen Samariters“ an, in die Kompositionsgedanken von Kreuzabnahme, Grablegung hineinspielen (Zeichnung in Rotterdam und London), wie auch Rembrandts Verhältnis zu Leonardos „Abendmahl“ hierherzurechnen ist, dessen Komposition (Emmaus-Darstellungen) wie Figuren (Hundertguldenblatt) er wieder verwendet. Rembrandt hat offensichtlich innerhalb bestimmter allgemeiner Vorstellungen gewisse Typen zur Verfügung, die er dann zu festen Prägungen ausarbeitet.

Auch *Gerson* beschäftigt sich mit dem Gedanken dieser Typenwandlungen, die bei Rembrandt wohl nicht prinzipiell neu seien, da sie schon bei Rubens, wenn auch nicht so ausgeprägt, zu finden sind. Ihm erscheine es aber, daß bei Rembrandt nach 1650 diese Typen aufhörten, da die Formen noch allgemeiner werden, so daß man sie in früheren Werken nicht wiederfinden könne; damit gehe zusammen, daß sich das Inhaltliche, mythologische, biblische und historische Ereignisse, noch mehr zu allgemein-menschlichen Vorstellungen (Liebe usw.) verdichtet. Als Beispiel hierfür nennt er den „Verlorenen Sohn“ in Leningrad. Doch wendet *Kauffmann* ein, daß sich gerade beim „Verlorenen Sohn“ das Hauptmotiv, die Umarmung, bei der der Sohn ganz in den Umriß des Vaters einbezogen wird, deutlich in Vorformen nachweisen lasse, und zwar im Leningrader Bild von 1642 und der Zeichnung mit dem Abschied des jungen Tobias bei Hofstede de Groot. Er sei daher nicht der Meinung, daß die Typenreihen um 1650 aufhören. Dagegen erscheine es ihm, als ob beim „Verlorenen Sohn“ die Ikonographie der Imago Pietatis oder des Gnadenstuhls mitspiele, was einmal zu untersuchen wäre. Er sehe eine wichtige Aufgabe darin, diese Kompositionen auf ihre typenmäßigen Bedeutungen zurückzuführen. *Heydenreich* weist darauf hin, daß Saxl durch Jahre hindurch Materialien zu einer Rembrandt-Interpretation unter den hier erörterten Aspekten der Rahmenthemen und austauschbaren Motive zusammengetragen habe. Dieses selten reiche Bildmaterial enthalte auch mögliche Vorbilder Rembrandts bis ins 15. Jahrhundert hinein; es müsse im Warburg Institut in London noch vorhanden sein, was *Gerson* bestätigt.

Auch auf einem anderen Gebiet, dem der barocken Musik, macht *Roosen-Runge* auf ähnliche Erscheinungen aufmerksam, wenn z. B. für Profanes und Religiöses dieselben Motive verwendet werden (Bach). *Kauffmann* fügt hinzu, daß die christlich-profane Doppelbedeutung, die besonders für Embleme wichtig ist, sich bereits im 16. Jahrhundert finde. Als Beispiel für inhaltliche Beziehungen innerhalb der emblematischen Tradition nennt *van Gelder* das Ganymed-Bild (Ganymed = Zeichen für das Sternbild des Wassermanns).

J. Q. VAN REGTEREN ALTENA (AMSTERDAM):
REMBRANDT UND DIE AMSTERDAMER BÜHNE

Schon öfters sind Fälle untersucht worden, wo Rembrandts Welt sich dem Amsterdamer Theaterwesen angenähert zu haben scheint. Neuerdings ist eine Gruppe von frühen Zeichnungen nach Komödianten, wie sie wohl unter freiem Himmel ihr Spiel aufgeführt haben mögen, zusammengestellt worden. Wenn man sich klar macht, wie oft in späteren Jahren die Tiefsinnigkeit des Joos van den Vondel sich jener Rembrandts vergleichen läßt, und wenn man im Gegensatz dazu den Namen eines Schriftstellers nennen möchte, zu dessen Welt das volkstümliche Element dieser Jugendskizzen paßt, wäre es der des Adriaen Pietersz Brederode. In einer im Erscheinen begriffenen Arbeit hat van de Waal dargelegt, daß man in einer zweiten Gruppe von Zeichnungen, auf denen ein Bischof als Hauptperson vorkommt, diesen mit dem Gozewyn identifizieren darf, der im vierten Akt von Vondels „Gysbrecht van Aemstel“ auftritt. Im Anschluß daran wird vorgeschlagen, in weiteren Blättern den Spieler der Badeloch-Rolle zu erkennen. Die Beziehung zum „Gysbrecht“ ist deshalb bemerkenswert, weil seinerzeit Schmidt-Degener und neuerdings wieder Hellinga zu beweisen versucht haben, daß Rembrandts „Nachtwache“ dem Sinne nach der Gysbrecht-Idee verwandt sei. Schmidt-Degener ging dabei aus von dessen Namen, den er in der Halsberge des Ruytenburch wohl irrtümlich zu entdecken glaubte. Hellinga behauptet, daß Banning Cocq mehr oder weniger identisch sei mit dem Gysbrecht der Erstaufführung und daß die von den Schützen getragenen Kostüme dem Theater entstammten. Für die letztere Annahme lassen sich nähere Beweise beibringen. Ob aber mit der Nachtwache ein Siegeszug im Sinne des Auftretens Gysbrechts im ersten Akt gemeint ist, darf auf Grund des tragischen Ablaufes des Dramas bezweifelt werden.

Es muß hier auf die Namen von Schauspielen hingewiesen werden, aus denen leicht auf zu eindeutige Beziehungen geschlossen werden könnte, wie z. B. „Diana“ von Krul, ein Hirtenspiel, dessen Hauptperson mit der Göttin nur gleichnamig ist, „Sophonisba“ von van der Eembd oder „Ontschaeckinge van Proserpina“ von Struijs, – die den Titeln nach mit bekannten Jugendarbeiten Rembrandts in Verbindung gesetzt werden könnten. Im Falle der „Proserpina“ weiß man freilich durch Frankl, daß Rembrandt ein von Rubens weiter entwickeltes, venezianisches Thema fortsetzte, obwohl es wahrscheinlich ist, daß er sich nicht nur des Soutmanschen Stiches nach Rubens (1632), sondern auch der auf dem Titelblatt des Schauspiels vorkommenden Radierung (1634) bedient hat. Das Berliner Gemälde wäre in dem Falle auf frühestens 1634 zu datieren.

Es darf wohl die Frage gestellt werden, ob Rembrandt auch selbst beim Inszenieren hinzugezogen worden sein kann. Ein rembrandtischer Zug erscheint offensichtlich in Stichwiedergaben der Tableaux-Vivants, die über der Ehrenpforte für den Einzug Willems II mit seiner englischen Braut aufgestellt worden waren. Die Initiale J. W.

des Entwerfers könnten auf Jacob de Wet deuten, der sich Rembrandts Themenkreis in den Jahren vor 1642 offenbar angeschlossen hatte.

Auch das Titelblatt für die „Medea“ des Jan Six läßt auf ein Tableau-Vivant, und zwar auf ein zwischen den Akten hineingeschobenes, schließen, wozu eine Notiz im Handexemplar des Autors den Beweis liefert. Vergleiche mit Ansichten der Bühne (Stich von Savry, Gemälde von Jan Jurriaensz van Baden) lassen Übereinstimmungen und Unterschiede deutlich werden, die am besten zu erklären sind, wenn Rembrandts Radierung als Vorentwurf für die Elemente, die die stumme Schau zu enthalten hatte, aufgefaßt wird.

Bei Emanuel de Wittes Gemälde, das Kaiser Maximilian darstellt, wie er die Krone über das Amsterdamer Wappen stiftet, ist die Anlehnung an die Situation der Bühne und an die Kostümwahl des Theaters unverkennbar. Auch hier mag es sich um einen Entwurf für ein Tableau-Vivant gehandelt haben. Weniger sicher ist dieses für ein vor kurzem von Mme Auboyer publiziertes Gemälde des Willem Schellinks mit auf die Moghul-Dynastie bezüglichen Darstellungen, wofür dieselben indischen Miniaturen verwendet worden sind, die auch Rembrandt kopiert hat (jetzt Schönbrunn).

Die Berliner Zeichnung des Elends Belisars wird zurückgeführt auf die Tragödie *Rotrou's*, die, von Claude de Grieck übersetzt, 1654 auf der Bühne erschien.

Nicht für ausgeschlossen darf man es halten, daß Rembrandt in seinen jungen Jahren – z. B. in Leiden – in Schul- oder Liebhaberspielen selbst aufgetreten ist. Es würde den histronischen Charakter von verschiedenen seiner barocken Selbstbildnisse mit erklären. Andererseits können sich die Auffassungen der Bühnenregie seiner Zeit kaum dem übermächtigen Eindruck seiner großen „Historien“-Auffassung entzogen haben. Auch Vondel mag sich z. B. Rembrandts Auffassung der Josefs-geschichte erinnern haben, als er seinen „Josef in Dothan“ verfaßte.

Auf jeden Fall sind Rembrandts Berührungen mit dem Theater verschiedenster Natur gewesen, was um so einleuchtender erscheint, wenn man die Verschiedenartigkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse seines Zeitalters in Betracht zieht.

Diskussion

Winkler macht darauf aufmerksam, daß bei einer neuen Zusammenstellung der Schauspieler-Zeichnungen auch zwei in Berlin befindliche Stücke zu berücksichtigen seien, die bisher immer mit der „Judenbraut“ in Zusammenhang gebracht wurden, aber zweifellos hierher gehören.

Zu der Frage *Buchners* nach der Möglichkeit einer Bekanntschaft Rembrandts mit Shakespeare bzw. dem englischen Theater allgemein wird festgestellt (*van Regteren Altena, van Gelder*), daß nichts darüber bekannt ist, ob Shakespeare so früh schon in Holland aufgeführt wurde, und auch andere englische Dramen lassen sich nicht direkt nachweisen, wenn auch die Möglichkeit offen bleibt, daß englische Schauspieler derartige Stücke auf dem Kontinent aufgeführt haben. Unter Berufung auf

die Arbeiten Fischels über die Amsterdamer Bühne betont *Kauffmann* die Schwierigkeiten, die sich jeder sicheren Verbindung von Rembrandt-Zeichnungen mit Theatervorgängen aus der Tatsache entgegenstellen, daß wir so wenig über die Aufführungspraxis der Bühnen wissen. Als weitere Arbeiten zu diesem Thema nennt *van Gelder* die Berliner Dissertation von St. Gudlaugson, und speziell für die Amsterdamer Bühne verweist *van Regteren Altena* auf die Studien von Worp und neuerdings die noch im Gange befindlichen Untersuchungen von Hellinga. Er fügt hinzu, daß, wenn diese Zeichnungen einmal als Schauspieler- und Bühnendarstellungen anerkannt sind, man vielleicht gerade sie als Materialien für unsere dürftige Kenntnis des Theaterwesens ansehen könne, was *Kauffmann* bestätigt, indem er die Identifizierung der Zeichnungen mit dem Bischof und der Badeloch-Figur als völlig überzeugend bezeichnet.

Weiterhin geht *van Gelder* auf die Ausführungen zum „Raub der Proserpina“ ein. Da er das Berliner Bild mit dem im Inventar von 1632 als Proserpina erwähnten Gemälde – dort allerdings als Werk von Lievens bezeichnet – identifizieren zu können glaubt, müsse es s. E. vor August 1632 entstanden sein. Dagegen wendet *van Regteren Altena* ein, daß gerade die Zuschreibung des Bildes an Lievens im Inventar von 1632 es ihm schwierig erscheinen lasse, der Identifizierung zuzustimmen, worauf *van Gelder* darauf hinweist, daß dasselbe Bild in späteren Katalogen als Rembrandt bezeichnet wird. *Van Regteren Altena* geht dann auf den Unterschied zwischen dem Bild und dem Titelblatt von 1634 ein und betont, daß die Beziehung zu Rubens außer Zweifel steht. Wenn allgemein angenommen werde, daß das Bild früh, also vor 1634, entstanden sein müsse, so könne dann der Stecher das Bild gekannt haben. *Winkler* sieht in der Berliner Proserpina ein Werk, das innerhalb des Leidener Kreises, also zwischen 1626 und 31 ans Ende gehört, jedoch weit über die Gestaltungskraft von Lievens hinausgehe. In diesem Zusammenhang erinnert *Müller Hofstede* an ein wenig bekanntes, der Rembrandt'schen Darstellung unmittelbar verwandtes Proserpina-Bild von Moeyaert, wahrscheinlich in Privatbesitz, wozu *Heydenreich* mitteilt, daß sich ein Photo dieses Bildes in der Saxl'schen Photosammlung befand.

Abschließend betont *Gerson*, daß entscheidend für die Datierung das Stilistische sein müsse und daß dieses das Bild in die Jahre 1630 – 32 rücke; auch wenn es von Lievens sei, müsse es 1630 entstanden sein, da dieser 1631 Holland verläßt. Weiterhin kommt er auf den „Musikanten auf dem Pferde“ aus der Slg. Feilchenfeldt und dessen Identifizierung mit dem Turnier-Aufzug im Haag von 1638 zu sprechen und fragt, ob man wisse, daß Rembrandt damals im Haag gewesen sei. Dazu erklärt *van Regteren Altena*, daß umgekehrt der Aufenthalt Rembrandts im Haag aus der Zeichnung gefolgert werden könne, da die überlieferten Beschreibungen dieses Festzuges so genau mit der Zeichnung übereinstimmen und das ganze Ereignis so einmalig gewesen ist, daß dieser Schluß sicher zutreffend sei.

JOHANNES HELL (LONDON):
BEOBACHTUNGEN UBER REMBRANDTS MALWEISE UND
PROBLEME DER KONSERVIERUNG

Es wird versucht, aus eingehender Betrachtung der Gemälde eine Vorstellung von der Malweise Rembrandts zu gewinnen, von der aus alle Probleme der Konservierung und Restaurierung gesehen werden müssen.

Es ist verhältnismäßig einfach, den Hergang beim Zeichnen zu verfolgen, und bei Radierungen kann man Drucke verschiedener Zustände nebeneinander sehen. In der Malerei sichtbar ist die an der Bildoberfläche liegende Farbe. Das Bild ist jedoch das Ergebnis einer Reihe von aufeinanderfolgenden (und darum übereinanderliegenden) Arbeitsgängen, zwischen denen lange Trockenzeiten liegen können. Durchleuchtung der Bilder mit Röntgenstrahlen erlaubt uns einen Einblick in untere Lagen, aber so aufregend und verführerisch solche Röntgenbilder erscheinen mögen, bedürfen sie der wissenschaftlichen Interpretation. Vor komplizierten Röntgenbildern z. B. der Staalmeesters oder des Claudius Civilis-Bildes muß man sich klar machen, daß sie die Summe von Bemühungen simultan darstellen, während in den einzelnen Stadien des Malens das Verworfenen weggemalt wird.

Gemälde altern, und wir wissen nicht, wie ein Bild Rembrandts wirklich aussah. Kein Reinigen und keine Restaurierung kann selbst das vollkommen erhaltene Bild in seinen ursprünglichen Zustand zurückbringen. Die langsam durchtrocknende Öl-farbe schrumpft im Laufe der Jahrhunderte auf einen Bruchteil des ursprünglichen Volumens zusammen. Manche Farben dunkeln nach, andere entfärben sich. Firnisse aller Art, vergilbt oder getönt, verschleiern das Bild, und unsachgemäße Restaurierungen, Rentoilieren und Retusche können die Bilder entstellen und sogar dauernd schädigen.

Rembrandts Farben- und Formenwelt entsteht aus einer Palette mit nur wenigen Farbtönen. In der Frühzeit sind die Farben kühler und die Hell-Dunkelkontraste schärfer. In der späteren Entwicklung werden auch die Schatten immer farbenreicher. An Stelle des Reichtums im Detail und kontinuierlicher Modellierung tritt in der Spätzeit eine souveräne Behandlung der Farbe und des Auftrags, die an das Unbegreifliche grenzt.

Der Malgrund, wie in der zeigenössischen holländischen Malerei üblich, ist hell- oder dunkelbraun, auf präpariertem Eichenholz oder Leinwand. Der Ton der Grundierung ist für alles Darüber-Gemalte mitbestimmend, ob die Farben opaque oder transparent darauf kommen. Bei mehrfachem Übergehen ergeben sich optische Farbwirkungen, die aus einfachem Mischen von Farben nicht gewonnen werden können. Die Nutzung solcher Möglichkeiten bringt mit den wenigen Farben der Palette reiche Farbwirkung hervor. Zusammen mit dem Pinselstrich von wechselndem Impasto ergibt sich ein Relief der Bildoberfläche, in dem sich die Zeichenkunst Rembrandts voll entfaltet. Der Malgrund selbst wird mitunter als Farbe im Bild stehen gelassen.

Da Rembrandt nicht mit der Übertragung einer Kompositionsskizze beginnt, stelle

ich mir vor, daß das Bild mit einer Pinselzeichnung mit brauner Lavierung angelegt wurde, in die alsbald die Lichtpartien eingesetzt wurden, allmählich das Detail präzisierend. Es handelt sich selten um Malerei in einem Zuge, sondern um ein Weiterbauen des Bildes auf getrockneten Schichten, die ich mir nicht anders als eine Aufeinanderfolge in sich befriedigender Bilder vorstellen kann. Jeder Strich „sitzt“ (im Sinne der Zeichnungen), bis die von Rembrandt gewollte bildmäßige Geschlossenheit von Licht- und Raumkontinuität erreicht ist.

Was aber Rembrandt hier von seinen holländischen Zeitgenossen unterscheidet, ist, daß sie stärker an die perspektivisch beschreibende Beobachtung der Wirklichkeit gebunden erscheinen. Rembrandt hingegen schafft durch Einschmelzen von Detail in bewegte Dunkelheiten und durch Konzentration des gefühlbetonten Ausdrucks im Licht seine eigene poetische Welt. Nur vor dem Original kann man diese begnadete malerische Sensibilität ermessen, dies Verweben und Durchkreuzen von Farben, frühere Formen unter den zuletzt gefundenen mitsprechend, wie auch in der Zeichnung das Pentiment nicht eliminiert wird, sondern unter der neuen Form mitwirkt. Wie könnte man in Worten andeuten, was vor den Augen des Malers geschieht, wenn aus Pinselstrichen und Farben ein Leben entsteht, das mit „Abmalen“ des natürlichen Gegenstandes nichts zu tun hat. Die Malweise Rembrandts gibt ein rational kaum zu fassendes Bild. Es macht die Erhaltung des Erhaltenen zu einer Aufgabe, deren Verantwortungsschwere nicht genug eingeschätzt werden kann.

Zu begrüßen ist das Entfernen verunstaltender Krusten, die das Gewollte, Gemalte und Gemeinte verdecken. Hingegen ist jede Reinigung zu verwerfen, die künstlerische Verarmung mit sich bringt. So sehr auch die Wissenschaft dabei helfend mitwirkt, so muß doch das Auge und das Verständnis für den Künstler die Entscheidungen treffen. Daß der Zeitgeschmack dabei eine Rolle spielt, darf nicht übersehen werden. Hier liegt eine Gefahrenquelle, die heute größer sein mag als früher.

Vergegenwärtigen wir uns das Problem einer „einfachen“ Firnisabnahme. Es mag sich um mehrere Firnislagen handeln, verschieden hart und von verschiedener Verfärbung, Trübung, die nicht nur verschieden dick aufgetragen sein können, sondern auch bei gleichmäßigem Auftragen sich im Relief des Impasto, vielleicht über echten Lasuren, ansammeln und festklammern. Würde nun die ganze Bildfläche gleichmäßig mit Lösungsmitteln behandelt, so wird sich der alte Firnis am leichtesten von den glatten Bildpartien lösen, während im Impasto zunächst die Grate heller würden und es fraglich bliebe, wie weit überhaupt die Ansammlungen in den Tiefen entfernt werden können oder sollen. Fragen dieser Art können nur im Einzelfalle entschieden werden, und jedes Bild ist ein Einzelfall. Selbst wenn es möglich wäre, den Firnis ganz zu entfernen, bekämen wir, wenn auch die echte Materie, so doch nicht den ursprünglichen Zustand zurück. Ganz abgesehen von der Gefahr direkter Berührung des Originals mit Lösungsmitteln, scheint einer dünnen Schicht alten Firnisses eine auch im künstlerischen Sinne konservierende Wirkung eigen zu sein.

Wenn man vielleicht an frühe Rembrandt-Bilder mit mehr Optimismus herangehen kann, so erscheint mir eine radikale Reinigung eines späten Bildes überhaupt nicht möglich. Hat man schon zu Rembrandts Zeit die Dunkelheit seiner Bilder kritisiert, so müssen wir eine relative Dunkelheit erst recht hinnehmen.

Man muß sich vor Augen halten, daß die Lösungsmittel nicht nur an der Oberfläche wirken, sondern auch in die porös gewordene alte Farbe eindringen. Darum sollte man jede Behandlung auf eine kurze Zeit beschränken. Vor der Arbeit sollte das Bild gefirnißt werden: so sieht man das Bild selbst klarer, und der in die Farbe und Craquelüren eindringende Firnis, den man am besten trocknen läßt, hält die Lösungsmittel vor raschem Eindringen zurück. Man sollte sich mit einem gradweisen Aufhellen zufrieden geben und das Bild für Wochen an seine Wand zurückgehen lassen, um im Abstand ein abgewogenes Urteil zu gewinnen. Nichts ist gefährlicher als Arbeiten an feste Termine zu binden, wie sie z. B. Ausstellungen verlangen mögen. Es gibt keine Lösungsmittel, die dem Original nicht schädlich werden könnten. Nicht alle Farben zeigen die gleiche Empfindlichkeit. Je dünner der Auftrag, um so empfindlicher ist die Farbe. Auch ist die Haftung verschiedener Farbschichten ungleich. Flotter Optimismus hat hier keinen Platz und mag mitverantwortlich sein für manche gereinigten Bilder, die ihren künstlerischen Zusammenhang verloren haben. Jedes Zuviel ist notwendig Verfälschung und kann nie wieder gut gemacht werden. Wo eine sichere Entscheidung heute noch nicht möglich ist, sollte man sie der fortschreitenden Wissenschaft und der Obhut kommender Generationen überlassen. Die Ausstellungen des Rembrandtjahres haben uns auch diese Probleme in aller Eindringlichkeit vor die Augen gebracht.

Diskussion

Aus den von Hell behandelten Problemen greift *Wolters* als besonders wichtige heraus, 1. das der *Pentimenti* und 2. die Frage, ob es möglich sei, ein Bild wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückzusetzen. Bei kaum einem Maler des 17. Jahrhunderts spielen die *Pentimenti* eine solche Rolle wie bei Rembrandt, bei dem der Entstehungsvorgang eines Bildes unmittelbar mit dem Malvorgang zusammenfällt, so daß es innerhalb des Malvorganges zu schwerwiegenden Veränderungen im Bilde kommen kann. Zum zweiten Punkt erläutert er, daß die Veränderungen, denen ein Bild im Laufe der Zeit unterworfen ist, auf chemisch-physikalischen Vorgängen beruhen, und zwar bleiben im allgemeinen die mit viel Weiß gemischten Farben verhältnismäßig unverändert, während die dunklen, transparenten Farben durchsichtiger, tiefer und dunkler werden, so daß die Bilder in ihren Tonwerten immer mehr auseinander treten. Diese Erscheinung wird durch einen leicht vergilbten Firnis wieder aufgehoben und tritt nach dessen Entfernung häufiger als erschreckende Diskrepanz zutage.

Im Anschluß an die Ausführungen von *Wolters* über den Entstehungsvorgang der Rembrandt-Bilder fragt *Kauffmann*, bis zu welchem Grad es dann berechtigt ist, von einem „*modello*“ zu sprechen, wie es van Gelder bei dem Bilde von „*Samson und*

Delila" (s. o.) getan habe. *Van Gelder* bemerkt, daß er den Ausdruck „modello“ nicht in dieser speziellen Bedeutung, sondern mehr allgemein im Sinne des Verhältnisses der Grisaille als Vorlage zum Stich gemeint habe. Darauf fragt *Kauffmann* weiter, ob man aber beim frühen Rembrandt nicht doch derartige Vorstellungen von einem „modello“ einbeziehen müsse. Für den frühen Rembrandt räumt *Wolters* diese Möglichkeit ein. *Haverkamp Begemann* nennt die „Eintracht des Landes“ als „modello“, und *van Regteren Altena* führt dies Beispiel dahingehend weiter, daß auch dieses Werk – trotz der Größe – für eine Radierung geschaffen worden sei, und zwar war es die Platte, die später für das Hundertguldenblatt verwendet wurde, auf der sich einzelne Teile der Komposition noch nachweisen lassen.

Bialostocki behandelt das Problem der Formveränderungen durch Formatveränderungen, die das Urteil so häufig erschweren; so sind z. B. alle Rembrandts der Eremitage verändert worden. Daß dies bei fast allen alten Bildern vorauszusetzen ist, wird anschließend von *Wolters* dargelegt. Zur Erhaltung der letzten Firnissschicht äußert *Gerson*, daß man doch nur in den wenigsten Fällen sicher sein könne, daß der jetzige Firnis überhaupt noch der ursprüngliche und nicht vielmehr der eines mehr oder weniger geschickten Restaurators des 19. Jahrhunderts ist. Darauf entgegnet *Hell*, daß seine Forderung als Mahnung zur Vorsicht gemeint sei, vor allem im Hinblick auf die späten Rembrandt-Bilder, wo das Braun des späteren Firnis nicht mehr von den Lasuren getrennt werden kann. Selbstverständlich solle man vergilbte Schäden beseitigen, doch andererseits keinesfalls den künstlerischen Genuß beeinträchtigen, wenn es nicht nötig sei.

FRIEDRICH WINKLER (BERLIN):

„ECHT, FALSCH, VERFALSCHT“

Der Vortragende hat im Laufe eines Dreivierteljahres nahezu die Hälfte aller erhaltenen Gemälde Rembrandts im Original studieren können, wobei ihm sehr große Unterschiede in ihrem Erhaltungszustand klar geworden sind, die das Urteil über die Absichten des Malers nicht selten erschweren, irreführen oder verhindern. In Europa bewegt man sich in der Regel im Kreise von Bildern, die annähernd gleichförmig sind, in Amerika – das heute wohl mehr als ein volles Fünftel aller erhaltenen Rembrandts sein eigen nennt – ist allen dort befindlichen Werken nur das eine gemeinsam, daß sie – mit relativ wenigen Ausnahmen in den Sammlungen Frick, Widener, Mellon – gewöhnlich durch die Hände alter und moderner Restauratoren gegangen sind.

Man kann sagen, daß vor dem 19. Jahrhundert berühmte alte Malwerke beschnitten, in Partien übermalt und verändert, aber kaum jemals mit scharfen Reinigungsmitteln derartig angegangen worden sind wie im 19. und 20. Jahrhundert. Verluste der Substanz, die den Gesamteindruck der Bilder verändern und irreparabel sind, gehören zu den Seltenheiten, während sie im 19. und 20. Jahrhundert durch dreiste Eingriffe häufiger geworden zu sein scheinen.

Der Gesamteindruck der Amsterdamer Ausstellung der Gemälde Rembrandts war infolge der Qualität und meist vortrefflichen Erhaltung der Werke überwältigend, doch gab es eine Reihe problematischer Bilder. Die „Hendrickje“ der ehem. Slg. Mendelssohn (jetzt Pinakothek München, Nr. 78) ist eines der bemerkenswertesten von ihnen. Wir können wohl die allgemein angenommene Benennung als Hendrickje akzeptieren, doch bleibt das Gemälde, trotz der andringenden Nähe der großen Gestalt, rätselhaft. Hendrickje blickt fast gleichgültig, sie lehnt lässig im Bild. Nichts verrät, was sie bewegt. Nun enthält die Signatur einen Druckfehler: „Rembandt“ statt „Rembrandt“. Sollte sie später hinzugefügt worden sein? Hände und Locken sind nur untermalt, Partien rechts und links der Nase und am Kinn unbedeckt; andere Teile ermangeln der Durchbildung. Dies alles weist in die Richtung eines unfertigen, vom Künstler unvollendet gelassenen Bildes.

Bei dem „Ehepaar Soolmans“ (Slg. Rothschild, Nr. 25/26) ist die Verschiedenheit der beiden Tafeln wohl auf eine Restaurierung in jüngster Zeit zurückzuführen. Der Mann ist von W. Suhr in New York, die Frau in Holland restauriert worden. Dabei hat sich insofern ein Unterschied eingeschlichen, als die Amsterdamer Restaurierung der Frau in den hellen Farben einen bläblichen Ton erzeugt hat, den man öfters in modernen Restaurierungen findet. Leider ist auch das schöne Bild „Christus als Gärtner“ (Buckingham Palace, Nr. 34) viel zu scharf gereinigt worden. Man muß die wundervoll erhaltenen beiden anderen Perlen kleinfiguriger biblischer Historien der Jahre um 1640, die Detroiter „Heimsuchung“ und die Kasseler „Holzhackerfamilie“, vergleichen, um sich zu vergegenwärtigen, welchen Schmelz diese miniaturartig ausgeführten Bilder besitzen.

Bei dem Stockholmer Ehepaar (Nr. 72/73) sind die Unterschiede aus dem Nebeneinander eines unberührten – die Frau – und eines stark verputzten Bildes – der Mann – zu erklären. Jedenfalls entfällt der Mann für die Würdigung der Leistung des Malers in dem bedeutenden Doppelbildnis.

Das andere Extrem, allzu starke Verschmutzung, war an zahlreichen Bildern zu beobachten. Wahre Versteinerungen sind die beiden Bilder aus den Uffizien, das „Selbstbildnis“ und der „Rabbiner“. Auch der Rotterdamer „Titus“ ist vermutlich seit Jahrhunderten nicht berührt worden. Die Dresdner Leihgaben, „Rembrandt mit der Rohrdommel“ und die „lachende Saskia“, der Nürnberger „Paulus im Gefängnis“, die Münchener „Auferstehung“ sind es ebenfalls nicht; und vor allem nicht die selten gezeigte Landschaft beim Herzog von Alba (Nr. 41). Das letztere Gemälde verlangt eine besondere Erwähnung, denn es zeigt offenbar schädliche Auswirkungen der Verschmutzung, schädlich insofern, als das Werk sich selbst als Arbeit Rembrandts verpuppt hat. Die Absichten des Künstlers sind kaum noch zu ahnen. Hingegen war zu erkennen, daß Rembrandt den Höhenzug, wie in der großen Kasseler Landschaft, gegen den Himmel absetzt. Dicht unterhalb des oberen Randes deckt er das Gelände mit dichter Farbgebung, eine nicht unwichtige Feststellung, weil an der Eigenhändigkeit der Partie in Kassel Zweifel geäußert worden waren.

Diesen durch Altwerden veränderten Bildern seien aus der sehr großen Gruppe der von Restauratoren behandelten Werke diejenigen angereicht, die so entstellt sind, daß sie gar keinen oder nur noch geringen urkundlichen Wert haben. Bei den großen Selbstbildnissen im Buckingham Palace (Nr. 51) und beim Herzog von Bedford (Leiden, Nr. 11) ist im Gesicht nicht eine einzige Stelle zu erkennen, die als alt bezeichnet werden könnte. Es ist wohl nicht ganz ausgeschlossen, daß das Bild beim Herzog von Bedford nur eine zurechtgemachte Kopie ist; das bei der englischen Königin ist ein total übergangenes Original mit einem großen Pentiment Rembrandts am Baret.

Dem in Leiden gezeigten jugendlichen Selbstbildnis aus Privatbesitz (Nr. 8) liegt gewiß ein Jugendwerk Rembrandts zugrunde, aber es ist ganz unkenntlich geworden. (Nebenbei bemerkt, waren das erstmalig in Leiden unter Nr. 12 ausgestellte Selbstbildnis von 30 aus Baseler Besitz, welches die Katalognotiz ziemlich unverhüllt entwertete, und das oft als Werk Rembrandts abgebildete, kleine Porträt eines Mannes (Nr. 9) von etwa 31 aus dem Leidener Museum bestimmt nicht von Rembrandt.)

Eine Enttäuschung in gewissem Sinne war schließlich das jetzt in Wien befindliche Selbstbildnis aus Mendelssohn'schem Besitz (Nr. 69). Ohne die Frische des Striches, die man bei der bedeutenden Anlage in einem Spätwerk erwarten muß, zu stark gebügelt, mit stumpfem Firnis und toten Augen, uninteressant in den beschatteten Teilen, fühlt man sich versucht, es als eine schöne Ruine zu bezeichnen.

Um den „Evangelisten Johannes“ des Bostoner Museums (Nr. 95) ist es besonders schlimm bestellt. Nicht nur, daß beim Reinigen ein Bart wegging – es bleibt überhaupt offen, ob von der ursprünglichen Gestalt und dem ursprünglichen Gehalt wirklich etwas Nennenswertes erhalten ist.

Das Frauenbildnis von 39 in der Rotterdamer Slg. van der Vorm (Nr. 39) ist in geradezu bestürzender Weise verfälscht. Die Hand mit der Manschette ist ganz unmöglich, die weiße Halskrause zu einem großen Teil neu, die Mischung der Farben im Gesicht nirgends überzeugend. Daß das Bild scharf geputzt ist, läßt sich am Grund, an der schwarzen Haube und an den Haaren erkennen.

Die schwarze Liste muß durch einige Bilder ergänzt werden, in denen das Original nur beschädigt ist:

Die „Lucretia“ aus Minneapolis (Nr. 98) hat an Gehalt kaum eingebüßt, obwohl sie abgehäutet ist. In den Ärmeln erinnert das Bild so unmittelbar an das Braunschweiger Familienbild, daß der zeitliche Abstand zwischen beiden nicht sehr groß sein kann. Neben diesem gut erhaltenen Teil steht goldgelbes Gewand – eine Bettdecke? –, das ganz unklar und ohne Form ist. Auch die Hand mit dem Dolch ist fatal. Alles in allem ist das Bild auf zu helle, aparte Töne abgestellt, und die goldenen haben ihre Wärme eingebüßt.

Bei der „Nonne“ in Epinal (Nr. 90) sind alle dünn aufgetragenen Fleischtöne fortgeputzt, und nun hebt sich das Gesicht wie aus dem Dämmer, und unterhalb davon erstrahlt die dicke Schicht fetter, weißer Farbe, die nicht angegriffen worden ist. Die

schokoladefarbenen Hände scheinen das Produkt einer Ausbesserung großer schadhafter Stellen zu sein, der Rosenkranz ist vermutlich Ergänzung.

Ähnliches gilt von der „Flora“ des Metropolitan Museums (Nr. 79). Sie ist zwar wohl einwandfrei erhalten, aber die grelle Farbigkeit von Weiß und Gelb wirkt doch zu modern, zu hellfarbig. Das daneben aufgehängte „Selbstbildnis als Apostel Paulus“ (Nr. 86) aus der Spätzeit ist hingegen das Muster einer sorgfältigen Reinigung.

Ein singulärer Fall ist das Florentiner Selbstbildnis von etwa 34 mit der eisernen Halsberge (Nr. 23). Ich wage zu bezweifeln, daß Rembrandt es so gewollt hat. Unten ist ein 8¹/₂ cm breiter Streifen angesetzt, der zum Teil mit dem Samtmantel bedeckt ist, den der Künstler über der vorderen Schulter trägt. Oben verdeckt der Mantel einen Teil der eisernen Halsberge, er ist sehr summarisch in einem Dunkelrot-Violett ausgeführt. Deckt man die Anstückung unten ab, gewinnt das Bild sehr. Denkt man sich den Mantel fort, ist das Bild weniger malerisch drapiert, aber es scheint sich dann der Reynolds'sche dekorative Geschmack zu verlieren, der das Bild jetzt prägt.

Unzweifelhaft nicht von Rembrandt waren nach meiner Meinung in Amsterdam nur zwei, in Leiden hingegen mehrere Gemälde. Der „Maler mit dem Modell“ in Glasgow (Nr. 61) ist wohl nie oder doch selten genug beanstandet worden. Jetzt ist schwerlich noch jemand zu finden, der es wagen wird, die kleine Tafel für Rembrandt in Anspruch zu nehmen. Valentiner hält sie nach freundlicher Mitteilung für eine charakteristische Arbeit des Samuel van Hoogstraaten.

Das Bild der Mutter des Jan Six, Anna Wijmer, von 41 hat so große Mängel, daß man es Rembrandt absprechen muß: beide Unterarme sind zu kurz, der Pelz ist hilflos gemalt, die Hände sind wenig befriedigend, die Haube ist auf der abgewendeten Seite sehr lahm ausgeführt. Was besonders fremdartig berührt ist die photographiehafte Ähnlichkeit und die etwas knallige Gesundheit des rotbäckigen Gesichts. Man kann sich nicht vorstellen, daß Rembrandt mit solchen Merkmalen eine Persönlichkeit charakterisieren wollte. Nach Mitteilung des Herrn Röell ist im Besitz der Familie Six eine Urkunde, in der das Bild des Jan Six von Rembrandt zusammen mit dem seiner Mutter von J. A. Backer aufgeführt wird.

Diskussion

Einleitend erörtert *van Gelder* die Gründe, die zu den für Amerika charakteristischen Restaurierungen geführt haben mögen, und erwägt, ob nicht die Vorliebe für die Impressionisten dazu beigetragen haben könnte, daß man auch älteren Bildern deren helle und leichte Farbigkeit habe geben wollen.

Zum Bild der Anna Wijmer wird die in der Familie Six vorhandene Urkunde, nach der das Bild von Backer gemalt sein soll, erwähnt. Da sie allen Beteiligten im Original unbekannt ist und anscheinend auch in der Familie Six nicht als authentisch angesehen wird, ist ihr Wert kaum zu beurteilen. *Van Regteren Altena* weist darauf hin, daß das Bild selbst auch nicht dem entspricht, was man sich unter Backer vorzustellen hat.

Die Ausscheidung des Glasgower Bildes „Der Maler und sein Modell“ wird von *Gerson* als keineswegs absolut notwendig angesehen, zumal auch die Zuweisung an einen Schüler Schwierigkeiten bereite. Als besonderen Mangel des Bildes nennt *Müller Hofstede* die Lichtführung, die das Modell ins Licht, den Maler aber ins Dunkel setzt, wozu aber *Gerson* bemerkt, daß ja nur die Rückseite der Staffelei im Dunkel ist, also davor durchaus Licht sein könnte. Auch *Kauffmann* spricht sich für das Bild aus, das er mit der Pariser Susanna vergleicht, während *Buchner* vom Typ des Malers her schließt, daß es sich jedenfalls nicht um ein Selbstbildnis handeln kann. *Winkler* geht nochmals ausführlich auf die Malweise ein, deren strudelig-unruhige Strichführung ihm nicht mit Rembrandt vereinbar erscheint. Abschließend faßt *van Gelder* das Problem dahin zusammen, daß die grundsätzliche Frage darin bestehe, ob das Bild aus dem 17. Jahrhundert sei oder nicht; wenn ja – was er selbst annehme –, so könne es nur aus dem Atelier Rembrandts hervorgegangen sein. Vielleicht handele es sich um eine unvollendet gebliebene Skizze.

Van Gelder geht dann zu der Alba-Landschaft über und erörtert die Frage, ob ihr möglicherweise ein unfertiges Bild von Seghers zugrunde liege, das von Rembrandt übermalt wurde. Wir wissen, daß Rembrandt Gemälde von Seghers besessen und auch den Seghers'schen Nachlaß an Radierungen und Platten erworben hat. So ist z. B. die Seghers-Landschaft in den Uffizien teilweise von Rembrandt (was schon Bode bemerkt hat). Auch bei Radierungen von Seghers hat Rembrandt Überarbeitungen vorgenommen. *Gerson* bestätigt, daß das Bild zweifellos übermalt worden ist und schließt sich der Auffassung, daß sowohl in der Architektur als auch in der Baumbehandlung Seghers'sche Formen vorliegen, an, ebenso *Haverkamp Begemann*, allerdings mit der Einschränkung, daß es sich im einzelnen nicht festlegen lasse, was nun wirklich von Seghers sein könne, daß also eine Trennung kaum vorzunehmen sei. Dagegen glaubt *van Regteren Altena*, daß auch die Komposition nur auf Rembrandt zurückgehen könne, und zwar wegen der Verwandtschaft mit den Zeichnungen aus London. In diesem Zusammenhang geht *van Gelder* auf das Problem der Datierung des Bildes „um 1640“ ein, worauf *Winkler* die Landschaft der Slg. Czartoryski als nächstverwandte Parallele nennt. Als ähnlich gelegenen Fall führt er die „Landschaft mit der Windmühle“ in Washington an und weist auf den Widerspruch hin, der zwischen dem großartigen Motiv und den flauen Einzelheiten bestehe, die s. E. nicht von Rembrandt sein können.

Von der zweiten Gruppe, den verputzten Bildern, wird von *Gerson* als erstes der Vergleich des „Noli me tangere“ von 1638 mit der Detroiter „Heimsuchung“ erörtert. Er vertritt die Meinung, daß der Unterschied zwischen den beiden Bildern weniger durch starke Verputzung des „Noli me tangere“, sondern vor allem durch den zeitlichen Abstand zu erklären ist, da in dieser Zeit 2 Jahre in der Entwicklung Rembrandts viel bedeuten, so daß die Bilder stilistisch nicht so eng zusammenzusehen sind: während das Londoner Bild noch etwas von der barocken Linien- und Lichtführung hat, gehört die „Heimsuchung“ schon in den harmonischen weichen Stil von 1640. *Kauffmann* schließt sich dieser Ansicht an und stellt das „Noli me tangere“

im Kreise der Münchner Passionsserie etwa in die Nähe der Himmelfahrt. Hinsichtlich der Farbe nennt *Gerson* die Krakauer Landschaft als nächstverwandtes Beispiel. Über die Restaurierung des Londoner Bildes berichtet *Hell*, daß die 1948 vorgenommene Reinigung durch den Restaurator Battery erfolgte, ebenso wie die des Kenwooder Selbstbildnisses, die eine hervorragende Leistung darstelle.

Zu dem Soolmans-Doppelbildnis macht *van Gelder* auf den Aufsatz von Sutterfeld in der Rembrandt-Nummer von Mbl. Amstelodamum hin, wo die Ansicht vertreten wird, daß Rembrandt das Frauenbildnis möglicherweise später gemalt habe, und zwar 1641/42. Er selbst lehnt diese Meinung ab und hält beide Bilder für 1634 entstanden. Beim Stockholmer Ehepaar glaubt *Müller Hofstede* nicht, daß sich die Unterschiede aus dem Erhaltungszustand erklären lassen, und *Buchner* gibt zu bedenken, ob es sich denn wirklich um Bildnisse eines Ehepaares, also Pendants, handle; die Proportionen bei beiden Bildern sind verschieden, dazu ist die Frau in einer Art altburgundischer Tracht dargestellt. Diese Beobachtungen finden weitgehende Zustimmung.

Von dem Leningrader Bild mit „David und Jonathan“ glaubt *van Gelder*, daß es später von Rembrandt übermalt worden sei. Da sich in den Urkunden Hinweise darauf finden, daß Rembrandt sich in den 60er Jahren noch einmal mit diesem Thema beschäftigt habe, möchte er zu bedenken geben, ob es sich dabei vielleicht um eine Überarbeitung des Bildes von 1642 gehandelt haben könne, da ihm die Farbigkeit viel besser in diese späte Zeit zu passen scheine. Dagegen verweist *Kauffmann* auf gewisse Verwandtschaften mit der Farbigkeit der „Nachtwache“ und lehnt auch den Gedanken an eine spätere Überarbeitung ab. *Gerson* bestätigt den farbigen Zusammenhang zwischen der „Nachtwache“ und dem Leningrader Bild. Als Beispiel für eine Formübernahme aus verwandtem Thema führt *van Gelder* die Zeichnung des „Verlorenen Sohnes“ im Teylermuseum an, die früher 1632, doch durch einen Nachstich aus dem 18. Jahrhundert mit dem Datum 1642 jetzt in dieses Jahr zu datieren ist und mit dem Bild vollkommen zusammengeht.

Anschließend wird zum Thema des Bildes Stellung genommen: David und Jonathan oder David und Absalom. *Gerson* teilt mit, daß sich in Petersburg ergeben habe, daß das Bild 1718 von Peter d. Gr. selbst in Amsterdam als David und Jonathan erworben wurde. Trotz dieser Tradition äußert *van Regteren Altena* Bedenken an dieser Deutung, da der mit den Zügen Rembrandts Dargestellte kein junger, sondern ein älterer Mann sei. Dagegen macht *van Gelder* ikonographische Gründe geltend (Szenerie; die zu David gehörigen Pfeile), und *Gerson* erkennt nur eine indirekte Ähnlichkeit mit Rembrandt an.

Außer den von Winkler genannten Bildern stellt *van Regteren Altena* im Zusammenhang mit dem Problem der möglicherweise von Rembrandt fertiggemalten Schülerbilder den „Mann mit dem Spitzbart“ zur Diskussion, dessen Kopf, für sich gesehen, völlig in der Art von Eeckhout gemalt sei. *Kauffmann* fragt nach der Beurteilung des Pariser Samariter-Bildes, das auf Grund der Röntgenaufnahme angezweifelt bzw. Rembrandt abgesprochen werde. Dazu äußert *van Gelder* die Über-

zeugung, daß das Bild in der Tat nicht von Rembrandt sei, obwohl die Komposition zweifellos auf ihn zurückgehe, sondern aus der Rembrandtschule. *Müller Hofstede* weist auf *Fabritius* hin, dessen in Leiden gezeigten Bildern (Warschau; Braunschweig, Petrus im Hause des Cornelius) er es anschließen möchte, vor allem dem letzteren. Auch *Winkler* bestätigt die Verwandtschaft mit *Fabritius*, von der Farbskala her gesehen. Im Anschluß an die Bemerkung von *Kauffmann*, daß auch die Zeichnungen nicht allzu nahe an die Komposition heranführen, wirft *van Gelder* die Frage auf, ob diese Zeichnungen wirklich alle von Rembrandt sind, was von *Haverkamp Begemann* für die Münchner Zeichnung auf Grund der dunklen Lavierung und des Striches bezweifelt wird. Auch dieser findet das Pariser Bild eng verwandt mit dem Warschauer *Fabritius*.

Zu der allgemeinen Problematik der heutigen Restaurierungsmethoden nimmt *Buchner* Stellung, indem er auf die rücksichtslosen Veränderungen hinweist, denen die Bilder in früheren Jahrhunderten unterzogen wurden, möchte er das ablehnende Urteil etwas abgeschwächt wissen. Auch *Gerson* und *Müller Hofstede* weisen auf die Schädigung von Bildern im 17. und 18. Jahrhundert hin. Doch herrscht völlige Einmütigkeit darüber, daß die heutigen schärferen Mittel zur größten Vorsicht verpflichten.

CORNELIUS MULLER HOFSTEDÉ (BRAUNSCHWEIG):

ÜBER DIE BEDEUTUNG DER PENTIMENTI BEI EINIGEN REMBRANDT-ZEICHNUNGEN

Das Thema soll noch eine erweiterte Behandlung erfahren, so daß jetzt nur die Fälle genannt seien, wo die Pentimenti eine das Schaffen Rembrandts erhellende Bedeutung entweder nach der kompositionellen, stilistischen Seite oder für eine bestimmte Färbung und Intensität des Ausdrucks besitzen.

1. Die Pentimenti auf der Zeichnung HdG. 409, Vorzeichnung zum Civilisbild.
2. Rembrandts Selbstbildnis, Zeichnung im Rembrandthaus in Amsterdam, mit Pentiment am rechten Fuß, HdG 994.
3. Liegender weiblicher Akt, Amsterdamer Prentenkabinett, mit Pentiment am rechten Bein, HdG 1032.
4. Isaak und Rebekka von Abimelech belauscht, New York, Privatbesitz, mit Pentiment am Kopf des Isaak, Benesch 188.

Diskussion

Van Regteren Altena stimmt den Unterscheidungen früherer und späterer Zustände auf Grund der verschiedenen Qualität der Strichführungen zu. Bei den durch Abdeckung rekonstruierten früheren Zuständen weist er auf nicht eindeutige Ergebnisse hin. *Kauffmann* äußert allgemeine Bedenken an der Methode solcher Abdeckungen, und *Müller Hofstede* erklärt, daß diese nur zur Verdeutlichung des Arbeitsvorganges dienen sollten.

Bei der Zeichnung „Isaak und Rebekka von Abimelech belauscht“ erklärt sich *van Gelder* von der Rekonstruktion Müller Hofstedes überzeugt und geht dann auf die Datierung ein.

H. GERSON (DEN HAAG):

AKTDARSTELLUNGEN BEI REMBRANDT UND SEINEN SCHÜLERN

In der Beurteilung der Aktzeichnungen des Rembrandt-Kreises herrschen große Meinungsverschiedenheiten, die die Unsicherheit unseres Urteils auf diesem Gebiet widerspiegeln. Die verschiedene Bedeutung der Aktzeichnung für Rembrandt und für die vorhergehende Generation der „Manieristen“ und „Klassizisten“ (J. de Gheyn, P. Lastman, J. Lievens) ist noch ungenügend untersucht.

Relativ einfach ist das Problem in der Frühzeit. Die ausführliche Vorstudie in schwarzer Kreide (London; Benesch 21) zur Radierung der Diana (B. 201; H. 42) gibt uns einen Anhalt für die stilistische Einordnung und Bewertung. Hervorragende Blätter wie die sog. Cleopatra (Benesch 137), das Studienblatt mit der vorgebeugten Frau und einfachere Studien wie die beiden vom Rücken gesehenen sitzenden Frauen (Benesch 191/3) schließen sich hierbei an. Sorgsame, weich-empfindliche Strichführung im Akt selber und eine freiere Schattierung der Umgebung zur Hervorhebung der Licht-Schattengegensätze sind auffallende Züge der frühen Zeit. Diese Kennzeichen sind bei der Hamburger „Liegenden“ nicht genügend vorhanden. Es ist eine plumpe, schwerfällige Zeichnung, die aus Rembrandts Werk auszuschneiden ist, obwohl sie von Benesch (712) aufgenommen und den vierziger Jahren zuerteilt wird. Eine signierte Flinckzeichnung (École des Beaux-Arts; Ausstellung Leiden 1956, no. 124) beweist, daß dieser Schüler Rembrandts Strichführung dieser Jahre meisterhaft nachahmt, oder besser gesagt, daß Rembrandts Vorbild bei ihm eine ähnliche Gestaltung in etwas derberer Weise auslöst. Unsicherer ist die Zuschreibung einer liegenden Frau (Stockholm; Rembrandt-Ausstellung Holland 1956, no. 69a) an G. Flinck.

Sehr verschieden wurde das „Atelier“ (British Museum; Benesch 423) und die dazugehörige Radierung (B. 192, H. 231) beurteilt. Münz z. B. schreibt Zeichnung und Radierung unbegreiflicherweise G. van den Eckhout zu. Hind datiert „1648 oder wahrscheinlich später“. Die Strichführung ist noch dem Stil der dreißiger Jahre verhaftet, was eine Datierung 1639/40 wahrscheinlich macht (so auch Benesch). Obwohl diese Federzeichnung sich nicht ohne weiteres mit dem Stil der frühen Kreidezeichnung vergleichen läßt, muß doch auf die stilistische und ikonographische Verwandtschaft mit dem Budapester Rückenakt (Benesch 713) gewiesen werden, den Benesch mit „ungefähr 1646“ m. E. zehn Jahre zu spät datiert. (Der Zeichner auf der Radierung und der Londoner Zeichnung braucht nicht Rembrandt vorzustellen.) Dagegen trifft Benesch das Richtige, wenn er die von Lugt so gepriesene Pariser „lächelnde Frau“ (Benesch A 47) einem Schüler zuweist.

Aus den vierziger Jahren gibt es zahlreiche Studien nach männlichen Modellen, vier davon in derselben Haltung wie der Stehende auf der Radierung B. 194, H. 222.

Keine von diesen, auch die Wiener Zeichnung nicht (Benesch 709), kann Anspruch darauf machen, ein Werk Rembrandts zu sein. Das Exemplar in Dresden (nicht bei HdG.) ist grob, der Junge im British Museum (Benesch 710) ist geringer als die zuvor genannte Wiener Zeichnung, und das Louvreblatt (Benesch A. 55) hat einen eigenen Charakter, der schon weit entfernt von Rembrandts Kunst ist. Es ist möglich, daß die Wiener Zeichnung (Benesch 709) Korrekturen von Rembrandt aufweist. Wahrscheinlich sind diese Blätter alle in derselben Sitzung entstanden, als Rembrandt und seine Schüler nach dem lebenden Modell arbeiteten. Man muß annehmen, daß Rembrandt ohne Vorzeichnung direkt nach der Natur radierte. Seine Radierung ist auch eher ein „Skizzenblatt“ mit verschiedenen Studien als eine abgewogene Komposition. Ähnlich liegt der Fall mit der Zeichnung in Paris (Bibl. Nat.; Benesch A. 48) und der Radierung B. 193, H. 220 von 1646: die Zeichnung ist von einem Schüler; für die Radierung wurde wahrscheinlich nie eine Vorzeichnung gemacht. Zahlreiche andere Beispiele von (Schul)Zeichnungen nach denselben Modellen von verschiedenen Richtungen aus gesehen, existieren, stehend, liegend und sitzend in verschiedenen Haltungen (Budapest; London; British Museum; Aschaffenburg; Birmingham; Paris usw.). Die Qualität des sitzenden Jungen in Bayonne (Benesch 711) ist besser als die der anderen, aber doch nicht ausreichend für Rembrandt. Daß es nicht gelingen will, diese Aktstudien mit bekannten Rembrandtschülern zu verknüpfen, mag damit zu erklären sein, daß sich unter den Zeichnern in Rembrandts Atelier viele Dilettanten befanden. Joachim von Sandrart spricht wohl in diesem Sinne von den „fast unzählbaren fürnehmen Kindern“. Die Atelierwiedergaben in Weimar, Darmstadt und in der Slg. F. Lugt lassen uns zudem ältere Personen sehen, die unter Rembrandts Leitung zeichnen, aber sicher keine Schüler sind. Wegner fand auf der Rückseite einer Münchener Aktzeichnung (Inv. 1567) den Namen des beinahe unbekanntes (Dilettanten?) J. Raven.

Aus der Spätzeit sind uns einige herrliche Blätter bewahrt, deren Zuschreibung durch die Qualität und ihre stilistische Zusammengehörigkeit mit den Radierungen B. 197, 199/200, 202/3; H. 296/298, 302/3, gesichert ist: das Atelier in Oxford (HdG. 1136), die Frauen in Amsterdam (HdG. 1199, 1201, 1303), die Frau vom Rücken in München (HdG. 502) u. a. Eine zu genaue Übereinstimmung mit einer Radierung ist verdächtig (z. B. London; HdG. 937). Die wenigen Schülerzeichnungen (Danzig, München, HdG. 504) sind recht plump. Bemerkenswert ist, daß Grundelemente von Rembrandts klarem, leuchtenden (klassizistischen) Stil (z. B. in der „Liegenden“, Amsterdam, HdG. 1032) sich auch wiederfinden in gleichzeitig zu datierenden Blättern von untereinander so verschiedenen Künstlern wie dem (späten) J. Backer, dem (späten) G. Flinck, A. v. d. Velde und D. van der Lisse (Zeichnungen in Dresden).

Diskussion

Innerhalb der von Gerson aufgestellten Reihe von Aktzeichnungen weist *van Gelder* auf die für die 40er Jahre vorhandene Lücke hin, für die nur Schülerzeichnungen genannt wurden. *Gerson* bestätigt, daß ihm diese Schwierigkeit durchaus be-

wußt sei, er habe daran gedacht, ob Rembrandt in den 40er Jahren vielleicht Akte nur als Übung für seine Schüler gezeichnet habe. Daraus folgert *van Gelder*, daß dann also Rembrandts Aktzeichnungen den Schülerzeichnungen entsprochen haben müßten. Eine weitere mögliche Erklärung sieht *Gerson* in der Annahme, daß Rembrandt seine Radierungen ohne Vorzeichnung, also vor dem Modell direkt auf die Platte, geschaffen habe; in den 40er Jahren sei dies durchaus vorstellbar.

Müller Hofstedes Frage nach einer Verbindung zwischen dem liegenden Akt in Amsterdam und der Aktzeichnung von Backer verneint *Gerson*, wobei er betont, daß er nur habe zeigen wollen, daß die Zeichnung Backers ziemlich spät sei.

Zusammenfassend kommt *Heydenreich* auf den allgemeinen flämischen Einfluß zu sprechen, der sich in dieser späteren Zeit sowohl bei Rembrandt als auch bei seinen Schülern äußert, was *Gerson* bestätigt und auch auf die Architektur (Amsterdamer Rathaus) ausdehnt. Er weist in diesem Zusammenhang auf das Barock-Klassische hin, wozu *Kauffmann* an die ebenfalls wirksamen antiken Elemente erinnert (Bathseba von 1654).

LUDWIG MUNZ (WIEN):

CHRONOLOGIE DER SPÄTEN REMBRANDT-RADIERUNGEN

Der Versuch, die undatierten Radierungen Rembrandts sowohl innerhalb seines Jugendwerkes als auch innerhalb der Radierungen nach 1650, also seiner Spätwerke, einzuordnen, ist eigentlich erst einer jüngeren Generation von Forschern, zu welcher auch ich gehöre, zum Problem geworden. Wir fanden neben Bartsch die äußerst wertvollen Arbeiten und Kataloge von Rovinski, Hind und vor allem Seidlitz vor und konnten, von solchen wertvollen Grundlagen ausgehend, nach besserer Erkenntnis streben. Sowohl für die Jugendwerke als auch für die späten Radierungen sind von Forschern wie Bauch, Benesch, Lütjens - um nur die wichtigsten unter den deutschen und österreichischen Forschern zu nennen - wesentliche Beiträge gebracht worden. Ich muß nur daran erinnern, daß es beim Jugendwerk Rembrandts endlich einmal zum Problem geworden war, wie weit bei einzelnen Radierungen noch Rembrandts Strich sichtbar ist oder immer mehr jener der Überarbeiter. Die Arbeiten der genannten deutschen Forscher ermöglichten dann auch mir, ein klareres Bild des Jugendwerkes Rembrandts zu geben. Im Gegensatz dazu steht die kürzlich erschienene Arbeit Björklunds, welcher prinzipiell bei einer ganzen Reihe von Darstellungen jene mit der nicht mehr von Rembrandt stammenden Signatur RHL 1631 versehenen, später überarbeiteten Zustände in seinem Katalog abbildet und gleichzeitig alle diese Blätter wieder nach den nicht von Rembrandt stammenden Signaturen und Datierungen auf denselben in dasselbe Jahr, 1631, einordnen will, also einfach die Arbeit der Forschung beiseiteschiebt.

Es schien mir wichtig, dieses Beispiel anzuführen, bevor ich auf die Frage der Datierung einer ganzen Reihe von Radierungen Rembrandts eingehe, in welchen ich von der Datierung des Katalogs der Amsterdamer Rembrandtausstellungen abweiche.

Es geschieht, damit endlich einmal eine echte Diskussion über diese Fragen in Gang kommt, wobei sowohl Fragen der Technik wie – vor allem bei den Werken nach 1650 – Fragen ihrer geistigen Bedeutung zu erörtern sind.

Zwei Radierungen, „Die Hütte mit dem hellen Plankenzaun“ sowie „Die Flucht nach Ägypten“ werden in diesem Katalog nach meiner Überzeugung zu spät angesetzt. Der Beweis wird versucht, die völlige stilistische Übereinstimmung der Radierung „Die Hütte mit dem hellen Plankenzaun“ mit Werken der frühen vierziger Jahre, wie den „Drei Bäumen“ von 1643, zu zeigen. Auf beiden Radierungen ist noch die gleiche, mehr zeichnerische Behandlung des Laubes da und auf dem zweiten Etat der „Hütte mit dem hellen Plankenzaun“ ganz im Sinne der vierziger Jahre, wie schon auf der „Windmühle“ von 1641 und vor allem auf der Radierung „Die drei Bäume“ von 1643, die Kaltnadelarbeit vor allem sichtbar. Werke vom Beginn der fünfziger Jahre, wie der „Obelisk“ oder die „Drei Hütten“, zeigen eine viel summarischere, impressionistischere Behandlung des Laubes. Die Lesung des bisher 1642 gelesenen Datums auf dem 3. Zustand zuerst durch Lugt als „1652“ muß abgelehnt werden. – Ebenso gehört, wie ich glaube, die Überarbeitung der Seghersplatte zu einer „Flucht nach Ägypten“ den vierziger Jahren an, nicht nur weil die Gestaltung des Laubes mit jener der „Drei Bäume“ übereinstimmt, sondern vor allem, weil die Art, wie mit der kalten Nadel die Figuren eingerissen sind, sich ganz ähnlich zum Beispiel auf der „Kreuzigung“, welche allgemein 1643/44 datiert wird, vorfindet. Rembrandts Überarbeitung von Seghers Werken, auch des Gemäldes in Florenz, muß wohl bald nachdem Rembrandt diese Werke um 1640 aus dem Nachlaß Seghers erworben hatte, erfolgt sein. – Noch ein Blatt ist gegenüber der heute gelesenen späten Datierung 1656 wie bisher gerade nach der Prüfung der Signatur früher anzusetzen. „Christus erscheint den Aposteln“ stammt aus dem Jahre 1650. Die späte Datierung beruht vor allem darauf, daß man auf gewissen Drucken die letzte Ziffer nicht als Null, sondern als Sechs lesen will. Der Beweis wird erbracht, daß sich im Laufe des Lebens Rembrandts die Schreibweise der Sechs mit langem Strich am Beginn nicht ändert und daß auch die Null immer seit 1630 mehr oder weniger offen von Rembrandt geschrieben wird, sich aber von der Sechs prinzipiell unterscheidet. Bei den eigentlichen späten Radierungen nach 1653 werden nochmals alle Argumente angeführt, welche für eine späte Datierung des 4. Zustandes der „Drei Kreuze“ (die ersten drei Etats sind von 1653) sprechen. Musper, Benesch, Frey und ich treten für eine späte Datierung des 4. Zustandes um 1660 ein. Es wird in diesem Zusammenhang auch kurz über den Wandel der Darstellungen des Antlitzes Christi bei Rembrandt berichtet, wie in den Krisenzeiten nach 1653 Rembrandts Bild des „Mittlers“ sich wandelt. Christus bekommt zuerst im „Emmausmahl“ von 1654 das Gesicht eines gütigen Herrn, ist nicht mehr nur der mitleidende Mittler wie auf dem Bild im Louvre von 1648. Dann, das Antlitz Christi auf der „Predigt Christi“ über die Vergebung der Sünden ist so ähnlich dem Christus auf der Radierung „Christus und die Samaritanerin“ von 1657/58, daß damit eine Datierung des Blat-

tes um 1652, wie bisher angenommen wurde, ausgeschlossen ist. Zu den späten Radierungen gehören dann durch Sinnggebung und gewandelte Technik – die Radierung spielt neben Kaltnadel und Stichel eine immer geringere Rolle – Radierungen wie die „Grablegung“ oder der „Simeon im Tempel“ oder „Die Anbetung der Hirten im Stall bei Laternenschein“. Die Strichführung dieser Blätter wird mit dem Phoenix, der 1658 datiert ist, verglichen. In diese späte Zeit, gegen 1660, gehört dann der 4. Zustand der „Drei Kreuze“, welcher auch in seiner Technik, den langen, eingegrabenen Linien, weitgehend mit dem „kleinen Coppenol“ übereinstimmt, welcher auch nach 1658 entstanden sein muß, da er sich von dem „großen Coppenol“, dessen Datierung jetzt 1657/58 angenommen wird, in seiner Technik unterscheidet.

Bekanntlich ist die letzte nachweisbare Radierung Rembrandts, das Porträt „Dr. van Lindens“, durch Urkunden 1665 datierbar. Das Blatt zeigt ganz die reiche Mischtechnik des Alterswerks, bei der die Radierung selbst neben kalter Nadel und Stichel nur noch eine untergeordnete Rolle spielt.

DISKUSSION IN DER AUSSTELLUNG „REMBRANDT, ZEICHNUNGEN UND RADIERUNGEN“

Bei einem gemeinsamen Besuch der Ausstellung werden von *Wegner* über seine im Katalog gemachten Ausführungen hinaus noch einige Spezialprobleme der Zuschreibung und Datierung zur Diskussion gestellt. Dabei ergibt sich für Kat. Nr. 2: „Kreuzaufrichtung“, Rotterdam, hinsichtlich der Datierung die allgemeine Neigung, die Zeichnung etwas später als im Katalog angegeben, nämlich um 1630 anzusetzen, sowohl von der Zeichnung selbst her gesehen als auch im Hinblick auf das 1633 datierte Bild der Münchner Kreuzaufrichtung. *Müller Hofstede* greift in diesem Zusammenhang die stets mit dem Rotterdamer Blatt zusammengestellte Albertina-Zeichnung mit demselben Thema (Benesch Nr. 83) auf und erläutert, daß er in dem Wiener Blatt eine andere Hand sehe als bei dem Rotterdamer, also nicht Rembrandt. Doch denkt er nicht wie van Regteren Altena schon früher an Backer, sondern spricht sich für Moeyaert aus, und zwar unter Berufung auf stilistische Verbindungen zu der Münchner Moeyaert-Zeichnung (Inv. Nr. 1478). Er nimmt an, daß es sich um eine Nachzeichnung Moeyaerts nach der Münchner Kreuzigung handle. Während die Annahme einer anderen Hand als durchaus berechtigt erwogen wird, findet die Zuschreibung an Moeyaert keine Zustimmung. *Gerson* weist auf Flinck hin, jedoch wird keine Einigung erzielt; ebenso bleibt offen, ob es sich um eine Vorzeichnung oder um eine Nachzeichnung nach dem fertigen Bild handelt.

Weiterhin fragt *Wegner* bei der Münchner Zeichnung Kat. Nr. 4: „Mann, ein Tau ziehend“, nach der Meinung über die im Katalog vorgeschlagene Datierung im Zusammenhang mit dem Bild von Lastman von 1631. Dieser Zeitpunkt wird allgemein als zu spät angesehen; *van Gelder* nennt das Jahr 1627 unter Hinweis auf eine Zeichnung im Louvre, die ihrerseits wieder durch Beziehungen zu den Bildern aus dieser Zeit zu datieren ist. Was die Deutung der Münchner Zeichnung anbelangt, so hält sie

Degenhart für eine Figur aus einer Komposition, keine Modellfigur, was weitgehende Zustimmung findet. Weiterhin macht er, ebenso wie *Winkler*, auf italienische Motive in der Zeichnung aufmerksam.

Als letztes werden einige Zeichnungen der problematischen Gruppe Nr. 51 – 66, München, Graphische Sammlung, besprochen, und zwar zunächst Nr. 58 und 59, „Taufe des Kämmerers“, wobei vor allem die Schrift als bedenklich erklärt wird. Zu dem auf Nr. 59 in einer Schrift des 18. Jahrhunderts vorkommenden Namen Giovanni di Wolan erläutert *Wegner*, daß sich im Mannheimer Archiv im 18. Jahrhundert ein Wolan in Mannheim als Verwalter im Dienste einer Nebenlinie der Mannheimer Wittelsbacher nachweisen lasse. Die Zeichnung kam aus Mannheim nach München, so daß hier möglicherweise eine Identifizierung vorgenommen werden kann.

Anschließend werden Nr. 62 – 64, „Anbetung der Könige“, diskutiert. *Wegner* führt zum Vergleich zwei Kopien derselben Komposition an: 1. ein Blatt der Sammlung Bondy, und 2. eine Zeichnung aus dem Louvre, beide zweifellos Kopien einer Rembrandt-Zeichnung der 50er Jahre. *Winkler* hält das Louvre-Blatt für eine Kopie der Bondy-Zeichnung. Auch *Gerson* betont den besonders ausgeprägten Kopistencharakter des Louvre-Blattes. *Wegner* weist darauf hin, daß bei dem von Saxl als Fälschung erklärten Blatt Nr. 62 nicht nur mit der Feder, sondern auch mit dem Pinsel gezeichnet worden ist – eine ungewöhnliche Mischung, die den unklaren Charakter des Blattes erklärt. Auch auf Grund der Signatur auf den Blättern werden allgemein Zweifel an deren Echtheit geäußert. *Winkler* datiert die Zeichnungen ins 3. Viertel des 17. Jahrhunderts, hält aber Rembrandt als deren Urheber für ausgeschlossen, ebenso lehnt *Hell* sie als Rembrandtzeichnungen ab.

Heydenreich beschließt die Tagung mit dem Dank an die Teilnehmer und zeichnet unter den gewonnenen Ergebnissen als besonders wertvoll die Einsicht in die Besonderheit der Rembrandt-Ikonographie. In weit stärkerem Maße noch als sonst habe hier die Arbeitsmethode den unlöslichen Zusammenhang von Inhalt und Form zu berücksichtigen, wie überhaupt die Praxis der Tagung ergeben habe, daß unser subtilstes und sicherstes Instrument doch immer die Stilkritik bleibt.

TOTENTAFEL

LUDWIG MUNZ †

Am 7. März starb plötzlich in München im Zentralinstitut für Kunstgeschichte während der Nachmittagssitzung der Rembrandt-Tagung Ludwig Münz. Seine letzten Stunden waren Rembrandt hingegeben, dem er sich in seinen Studien so oft und eindringlich gewidmet hatte, daß der Umgang mit Rembrandt wohl als das Hauptziel seines Strebens bezeichnet werden darf. Die letzten Arbeiten zeigen, daß er, obwohl ihm von Anfang an vor Augen stand, das Gesamtbild Rembrandts zu fassen, schließlich immer mehr von Rembrandts Verständnis für alles, was sich un-