

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

7. Jahrgang

Januar 1954

Heft 1

HERCULES SEGHERS

Eine Neuerwerbung des Museum Boymans

(Mit 1 Abbildung)

Nur wenige Kundige, die an der Sotheby'schen Versteigerung vom 9. Mai 1951 in London teilnahmen, hatten für das unter Nr. 69 ganz unauffällig katalogisierte, arg verschmutzte Gemälde:

„De Vos. A Marshy Landscape with a farm, figures
near a quarry, on panel, 11 $\frac{1}{2}$ in. by 20 $\frac{1}{2}$ in.“

den richtigen Autor vermutet oder gar dessen kaum hervortretende Bezeichnung verifiziert. Umso auffälliger war es darum, als in der Auktion gewiegte Käufer verbissen um das Bild kämpften, bis Herr Duits mit 7 500 engl. Pfund schließlich den Zuschlag erhielt. (Abb. 1).

Bei der Verlegenheitsbenennung „de Vos“ mögen Vorbesitzer und Katalogverfasser an jenen seltenen Leidener Maler Johannes de Vos gedacht haben, über den und dessen Familie A. Bredius 1919 (Künstler-Inventare VI, 2097 ff., m. Taf. gegen S. 2100) Urkunden veröffentlichte, und den C. Hofstede de Groot nur wenig später im Kreis des J. van Goyen einordnete (Beschr. und Krit. Verzeichnis VIII, 1923, S. 349; The Burl. Mag., 1923). Der von beiden publizierte signierte „Blick von den Dünen“ weist immerhin thematisch Beziehungen zu Seghers'schen Werken auf.

Als bald nach jener Auktion wurde bekannt, daß ein echt bezeichneter Hercules Seghers von der Firma D. Hoogendijk nach Holland zurückgeführt sei. Dort sah ich das Bild bereits Anfang Juli 1951 zum erstenmal, noch ungerahmt und mit dem alten Firnis bedeckt. Aber selbst durch eine Schicht von trübem Firnis und Schmutzresten offenbarte sich ein Meisterwerk, das darunter besonders gut erhalten sein mußte.

Später, nach sorgsamer Reinigung, bei der man jeden Eingriff in die ursprüngliche Farbschicht zu vermeiden suchte — man sieht z. B. zwischen den Pinselstrichen des Himmels in den Tiefen der Maloberfläche noch Reste gelblichen Firnisses — traten alle Seghers'schen Qualitäten nur noch reicher zutage, und auf der Delfter Antiquitäten-

börse 1953 (Abb. im Führer) erregte die zeitlose Schönheit dieser Landschaft allgemeine Bewunderung. So begrüßte auch die holländische Presse die Nachricht des Ankaufs für Rotterdam mit erfreulicher Zustimmung (*Nieuwe Rotterdamse Courant*, 20. 8. 1953, p. 7; *de Groene Amsterdamer*, 29. 8. 1953, p. 9).

Heute behauptet sich die kostbare Neuerwerbung im Rembrandt-Kabinett des Museum Boymans an der Seite des großartigen Selbstbildnisses von Carel Fabritius und gegenüber dem träumerischen Titusknaben Rembrandts von 1655 aus der *Wantage Collection* als ein Kunstwerk von eigenstem Gepräge und hohem Rang. Dabei geht der „neue“ Seghers diesen anerkannten Meisterbildern um etwa 20—30 Jahre voran! Eine erstaunliche Leistung für jene Zeit: gelang dem Künstler doch in dieser einfachen „Landschaft“ die vollkommene Synthese des in der Natur Gesehenen und innerer Schau zu malerischer Einheit und Wahrheit. Unmittelbar spricht noch heute die verhaltene Glut dieser stillen Farbenpracht zu uns: die Vereinigung von Braun und Gelb (im Terrain vorn und — bernsteinfarben nuanciert — am Gestein rechts) mit dem kräftigen Gegensatz Rot-Grün (im Mittelgrunde) unter schwebendem Blau des Azurs und dem warmabgetönten Wolkengrau festigt sich zu einer vollendeten Harmonie. Und delikater wirken darin die Akzente der Mittelfiguren (mit dem Dreiklang Rot-Grau-Weiß in Rock, Jacke und Mütze der Frau), des weißen Lichtpunkts auf dem Hündchen daneben, sowie die fernen Visionen eines Segels und des blaßroten Turms am Horizont.

Eine eindeutige Beziehung zu Seghers' Radierungen ist, soviel ich sehe, bisher noch nicht aufgedeckt worden. Für die eigentümliche Form des Rundbaus in der Mitte wären zu vergleichen das Gemälde der Sammlung *ten Cate* (T. 9), sowie auch die Radierung *Springer 39* (Taf. XXXIII). Umso überzeugender ist dafür die Übereinstimmung der künstlerischen Gesinnung und der Gestaltungskraft, die das Gemälde mit dem radierten Oeuvre verbindet. Auch der Unbefangene wird das Besondere, Eigenwillige in jeder Schöpfung des Seghers gegenüber allen Malereien und graphischen Arbeiten anderer vorrembrandtscher Niederländer spüren. Ob Rembrandt dem Einsamen persönlich begegnete — wir wissen es nicht; aber daß er sich von ihm angesprochen fühlte, dafür gibt es manchen Beweis.

Ich habe, nachdem ich 1936 im *Thieme-Becker* (Bd. XXX, 447—448) allgemein über den damaligen Stand der Seghers-Forschung berichtet hatte, anschließend im „*Pantheon*“ (Bd. XXV, April 1940, 81—86) dem Maler Seghers eine eigene Betrachtung gewidmet, die zumal J. G. van Gelder in „*Oud Holland*“ (Jaarg. LXV, 216—226) durch neue Beobachtungen ergänzt hat. Dieser verankerte z. B. die schöne „*Flachlandschaft bei Nieder-Elten*“ im Besitz von Herrn Clifford Duits — Mai 1950 bei *Christie's* als „*Rembrandt*“ versteigert —, noch ehe sie 1950/51 in Paris ausgestellt war (*Le Paysage Hollandais au XVII^e siècle*, Nr. 87), im Oeuvre des *Hercules* mit überzeugenden Argumenten. Von den 1952/53 für die große *Holländer-Schau* der *Royal Academy* in London unter Seghers' Namen katalogisierten drei Bildern fand nur Nr. 133, deren Signatur ich selbst leider nicht verifizieren konnte, ungeteilte Anerkennung (T. 11. *Jetzige Besitzerin: Frau E. Kessler-Stoop*). Dadurch bestätigte

sich meine bisherige, nur auf eine große ältere Photographie (im RKD, den Haag) gestützte Annahme der Echtheit dieser inzwischen auf ihr ursprüngliches Format gebrachten Landschaft.

Ich halte die Entstehung des Rotterdamer Gemäldes nach den Bildern auf Schloß Herdringen (T. 4, bestimmt vor 1627 gemalt) und im Rijksmuseum zu Amsterdam (T. 1, mit einer dunklen Vordergrundsschräge links), aber noch vor den Flachlandschaften in Berlin (T. 2 u. 3) und bei Herrn Cl. Duits für gegeben. Wahrscheinlich gehört es in die Nähe des Meisterwerks der Sammlung van Beuningen (T. 18). Es würde weit über den Rahmen dieses referierenden Artikels hinausgehen, wenn ich beim Versuch einer genaueren zeitlichen Ansetzung — so wünschenswert sie wäre — die diffizile Frage der Chronologie des Seghers'schen Gesamtwerkes aufzurollen hätte. Dafür wäre m. E. eine möglichst viele Werke von seiner Hand umfassende Ausstellung die erste Voraussetzung.

E. Trautsholdt

VITRAUX DE FRANCE

(Mit 2 Abbildungen)

Die Ausstellung „Vitraux de France“ im Musée des Arts Decoratifs in Paris von Mai bis Oktober 1953 war wohl die letzte in der Reihe der großen Glasmalereiausstellungen, die seit 1945 in Europa Proben aus den während des Krieges geborgenen Schätzen mittelalterlicher Farbverglasung vor deren Wiedereinglasung zeigten. — Der Name der Ausstellung enthielt auffälligerweise nicht das Wort „chefs d'oeuvre“ und wies damit darauf hin, daß die Meisterwerke der französ. Glasmalerei längst wieder an Ort und Stelle eingebaut sind, von den berühmten Farbfenstern von Chartres oder der Ste. Chapelle in Paris bis hin zu Tours, Le Mans, Bourges oder Troyes, d. h. sie waren für eine Ausstellung nicht mehr verfügbar. Wenn man sich daher trotzdem zu einem so späten Zeitpunkt und *ohne* die Kleinodien der Glasmalerei zu einer solchen Schau entschloß, so wollte man eine Art Querschnitt durch die Geschichte der französ. Glasmalerei geben, quer durch das ganze Land und durch die Jahrhunderte — und zugleich eine Einführung in diese besondere Kunstgattung nicht nur vom Kunstgeschichtlichen und Historischen sondern auch vom Technischen her. Der besondere Reiz und Wert der Ausstellung lag also darin, daß das eigentlich Nicht-Berühmte hier zur Anschauung kam. Doch bei dem unendlichen Umfang der französ. Farbverglasungen (es sollen zwischen 170 000 und 200 000 Scheiben sein!) ist auch dieses weniger Bekannte reich genug an Meisterwerken.

Der erste Saal brachte Proben der vorgotischen monumentalen Glasmalerei des 12. Jh.: aus Le Mans von einer „Himmelfahrt“ die überlangen, expressiven Gestalten gegen Rubinrot und Hellblau, gegen 1145 (Nr. 4); die schlanke, schmale Sitzmadonna von Vendôme in Blauweiß und Erdgrün mit wenig Rot, um 1150 (Nr. 6); dazu dann gegen 1155 die streng geordneten Szenen mit Figuren kürzerer Proportion aus Châlons-sur-Marne (Nr. 7), betont auf Grün und Weiß gestellt, in dem neuen Armierungs-