

LUDWIG MÜNZ, Rembrandt's Etchings. Vollständige Ausgabe in zwei Bänden. London, Phaidon Press. Band 1: 338 S., 325 Abb. auf Taf., 73 im Text. Band 2: 232 S., 172 Abb. auf Taf., 74 im Text. DM 110.—

Der erste Band des Werkes enthält eine Einleitung über Rembrandts Entwicklung und Vollendung als Radierer sowie das nach Münz gesamte eigenhändige Werk in soweit möglich originalgroßen Abbildungen — bei einer ganzen Reihe von Blättern auch von Zuständen —, auf deren Herstellung die größtmögliche Sorgfalt verwendet worden ist. Der zweite Band umfaßt eine Einführung in R.s Technik und den Katalog der Radierungen, der im ersten Teil R.s Arbeiten, im zweiten Teil die zweifelhaften und ausgeschiedenen Arbeiten (wiederum mit Abbildungen aller Stücke) bringt. Es folgen eine Konkordanz mit den neuen Nummern des Kataloges von Münz und denen der früheren R.-Kataloge, eine chronologische Tabelle der Radierungen, eine wertvolle Sammlung von Dokumenten zu R.s Radierungen und die allgemeine Bibliographie. Text und Katalog sollen eine Zusammenfassung der gesamten bisherigen Katalog- und Einzelliteratur und von deren Ergebnissen darstellen. Der Abbildungsteil der Schülerarbeiten trägt durch Vergleichsbeispiele anderer Blätter ein reiches Material zusammen. Der Text- und Katalogteil wurde mit Abbildungen von Vorzeichnungen zu R.s Radierungen sowie von Werken früherer und zeitgenössischer Meister großzügig ausgestattet, die nach Ansicht von früheren Forschern oder der von Münz als Vorstufen, Grundlagen oder Quellen für R. anzusehen sind. So stellt dieses Werk tatsächlich eine bisher in dieser zusammengefaßten und qualitativvoll ausgestatteten Form nicht vorhandene Ausgabe der Radierungen Rembrandts dar, für die Verlag und Autor gedankt werden muß. Hinzugefügt sei, daß die Bemerkung von George Biörklund in seiner Besprechung im Burlington Magazine 1954 (S. 155 ff.) — auf die im Folgenden noch zurückzukommen sein wird — über die Seltenheit des Vorkommens des Kataloges von A. M. Hind, der bisher letzten derartigen Ausgabe (2. Auflage 1923), dahin ergänzt werden kann, daß es nicht möglich war, in westdeutschen öffentlichen Bibliotheken ein Exemplar desselben zu erhalten.

Hind hatte in seinem Katalog (1912, 1923) alle Radierungen R.s chronologisch geordnet, während Mz. die Anordnung von Bartsch, Rovinski und Seidlitz abgeändert beibehält, mit strengerer Trennung nach Sachgebieten als bisher und innerhalb derselben chronologisch geordnet.

Die Rechnung geht Mz. aber nicht ganz auf, wenn, wie schon Biörklund betonte, z. B. in der letzten, recht bunten Gruppe „Genre und Allegorie“ auch Jan Uytenboert („Der Goldwäger“) Mz. 259 und der „Faust“ Mz. 275 untergebracht sind. Die Einführung der neuen Ordnung bringt für den Benutzer zweifellos Schwierigkeiten mit sich, zumal wenn sich, wie unten anzuführen sein wird, Fehler in der Konkordanz eingeschlichen haben. Die nochmalige eigene Numerierung des Abbildungsteils ist eine weitere Erschwerung. Obwohl bei den einzelnen Katalognummern eine Fülle von Einzelforschung übermittelt wird, hätte man sich mitunter noch weitgehender die vorausgehende Forschung (unabhängig von Mz. eigener Stellungnahme) zitiert ge-

wünscht. Diese Forderung muß man heute im Interesse der Klärung der Forschungsprobleme an jede große Rembrandt-Publikation richten.

Mz. bezeichnet im Vorwort zum Katalog (Band II) eine genauere chronologische Ordnung insbesondere des Früh- und Spätwerkes als eines seiner Ziele. Bei letzterem zeigt er Tendenz zur Spätdatierung, die bei Mz. 224, 234, 236, 237 (1656) (B. 84, 85, 67, 46) aus stilistischen Gründen allerdings nicht überzeugen kann (vgl. Abb. Mz. 255-256). Am gewichtigsten ist die Datierung des 4. Zustandes der 3 Kreuze (Mz. 223) 1660/61, Benesch folgend. Im Anschluß daran sieht Mz. (80) den 4. Zustand des Copenol (kleine Platte), dessen erste Zustände nach H. F. Wijnman nach 1658 statt 1653 datiert werden müssen, als gänzlich eigenhändig an und setzt ihn ebenfalls in die Zeit um 1660/61. Hier sei der Geschmackwechsel in der Bewertung des späten Rembrandt erwähnt, auf den schon E. Goepel (in einer Versteigerungsbesprechung) hingewiesen hat. Noch C. Neumann (2. Auflage 1924, S. 486) bezeichnet die späteren Zustände der „drei Kreuze“ und des „Ecce homo“ als „schließlich verdorben“. Die Flucht nach Ägypten (Mz. 216) auf der abgeänderten Platte nach H. Seghers wird von Mz. um etwa 10 Jahre heraufgesetzt. Die allgemeine Arbeitsleistung des Katalogs, d. h. die Beschreibung der einzelnen „Zustände“ der Radierungen mitsamt der hier einbeschlossenen wissenschaftlichen Polemik und Problematik, wird erst bei längerer praktischer Arbeit mit dem Buch voll gewürdigt werden können.

Als eine weitere Aufgabe sieht Mz. die Aufteilung der aus dem Werk Rembrandts ausgeschiedenen Radierungen unter die Schüler und Zeitgenossen an. J. Lievens, K. v. d. Plujm, Drost, P. de With, dem Monogrammist N. F. = Nicolas Flink? schreibt er dabei unveröffentlichtes Material zu. Einige Einzelheiten seien im folgenden herausgegriffen. Ob die Tendenz von Mz. glücklich ist, die schon von Hind (1. Aufl., S. 27) wohl mit Recht scharf abgelehnte Theorie von Dr. Six, Rembrandt sei um 1630 gegenüber J. van Vliet der Lernende gewesen, zu wiederholen und Vliet dementsprechend zu bewerten (Bd. I S. 18; Bd. II S. 169), bleibt die Frage. Die Zuweisung von Mz. 304 (B. 291) an Vliet erscheint unsicher, wenn man etwa Mz. 294 (B. 337) zum Vergleich heranzieht. Im Katalog Mz. 204 (B. 77) hätte die Band II, S. 170 angenommene Mitarbeit Vliets erwähnt werden sollen. — Mz. 310, 311, 315 (B. 32, 146, 318) sind nach Schneider nicht von J. Lievens, was Mz. nicht erwähnt. Mz. 316 (B. 361) kommt bei Schneider nicht vor. Die Zuweisung der Rembrandt-Zeichnung des Frauenkopfes in der Sammlung Strölin, Lausanne (Val. 670; Benesch, Sel. Draw. 5) an Dou auf Grund der nicht gut gesicherten Zuweisung von Mz. 318 (B. 358) an ebendiesen (ohne Kenntnis des Originals) ist nicht überzeugend. Mz. hält an ihr in seinem Aufsatz im Wiener Jahrbuch 1953, S. 144 (Abb. 157) fest. Bei der Besprechung der Zeichnung von Dou (Hind, Katalog London Nr. 1) hat sich bei Mz., der sie als Reproduktionsdruck von Ploos van Amstel nach einer verlorengegangenen Zeichnung Dous bestimmt (Katalog Nr. 318 und B. II, Tafel 14 b), ein Irrtum eingeschlichen. Nicht Dou Hind 1, sondern Dou Hind 3 wurde, wie eine eigenhändige Eintragung Hinds im Katalog des British Museum besagt, als Druck des Ploos van Amstel aus den Dou-Zeichnungen ausgeschieden. — Mz. 325 und 327 (B. 3, 344) fügen sich nicht gut bei Bol ein

(Vliet?). — Mz. 339 (B. 192) wird G. v. d. Eeckhout zugewiesen und „um 1642/46“ datiert. Die Zuschreibung der Vorzeichnung Rembrandts zu dieser Radierung (Ben. 101) an Eeckhout ist nicht einleuchtend, auch nicht bei Heranziehung von H. d. G. 991, die bei Mz. 225 (B. 75) zu erwähnen gewesen wäre. (Das entsprechende Zitat in *Old Masters Drawings* stimmt nicht.) Die Situation der Forschung ist hier folgende: Hind und Seidlitz datieren die Radierung Mz. 339 um 1648. Gerade Hind (1912, S. 43/44, 62; Nr. 231) hat sich mit diesem Blatt ausführlich und nicht ohne Zweifel an dessen Eigenhändigkeit auseinandergesetzt, was von Mz. nicht erwähnt wird. Betrachtet man den reliefhaften Charakter des Raumes, die für die spätere Zeit charakteristische, bei höchst „malerischer“ Behandlung der Einzelform flächige Bildform, so möchte man dieser Datierung folgen. Benesch zweifelt zwar nicht an der Eigenhändigkeit des Blattes, setzt es aber zusammen mit der Zeichnung 1639/1640 an. Dieser Zeitansatz würde wiederum S. Haden's Annahme der Mitarbeit von Bol, der um 1640 aus Rembrandts Werkstatt ausschied, nicht widersprechen. (Haden wies auf Verwandtschaft mit Mz. 259 (B. 281) Uytenbogaert hin.) In diesem Zusammenhang sei — als Bekräftigung der Eigenhändigkeit von HdG 339 — noch auf eine Schulzeichnung, gleichseitig zu Mz. 339, hingewiesen, die in der Literatur bisher nicht erwähnt wurde (Katalog Férault Paris, 28. XI.—21. XII. 1929, Nr. 45, Tafel 13. Witt Library London). — Die unter Drost veröffentlichten Blätter werden noch einer eingehenden Auseinandersetzung bedürfen. — Mz. 351 (B. 330) Renesse: ließe sich hier nicht Mz. 345 einfügen? (Vgl. Katalog der Zeichnungen in Amsterdam von Henkel, Renesse Nr. 1—4.)

Die Bemerkungen zu den Vorzeichnungen bei 64, 73, 168 (B. 310, 284, 223) erscheinen möglich, die bei Mz. 59, 95, 96, 210, 257, 278 (B. 265, 356, 369, 49, 124, 113) nicht überzeugend.

Einen wichtigen Bestandteil der Arbeit von Mz. bilden die Hinweise auf künstlerische Vorstufen und Vorläufer Rembrandts. Mz. bringt hier viele wichtige Hinweise: 192 (B. 73) Erweckung des Lazarus (Rubens), 199 (B. 44) Verkündigung an die Hirten (M. v. Uytenbroeck), 201 (B. 71; Olgiati, nicht Ogliati), 206 (B. 69; Bassano, Michelangelo, Frey Taf. 252 f.), 217 Hundertguldenblatt (italien. Kunst), 220 (B. 89) Ungläubiger Thomas (Baroccio), 223 Drei Kreuze 1. Fassung kniender Hauptmann (Meister B mit dem Würfel u. a.), 235 Ecce homo (Nic. de Bruyn, Callot), 275 „Faust“ (D. Campagnola 1517). Für diese auch für die Gesamtbeurteilung von Rembrandts Kunst bedeutende Seite der Forschung sei ergänzend auf die Beobachtungen von Maria-Dorothea Beck, *Der junge Rembrandt und Italien* (Bonner Diss. 1950) hingewiesen (vgl. dort auch für Mz. 192). In einer Reihe von Fällen bleibt Mz. zu allgemein: Mz. 174, 186, 190, 203, 216, 224, 237/8, 245, 249 (B. 282, 30, 59, 66, 44, 88, 56, 58, 84, 46, 70, 100, 104).

Die Frage der Wirkung der Zeitgenossen und der vorhergehenden Generationen auf Rembrandts Kunst beschäftigt Mz. auch in der Einleitung des 1. Bandes. Seine Bemerkungen über das (Wechsel-)Verhältnis zur italienischen Graphik könnten erwünschte Anregung zu einer eingehenden Untersuchung über diesen wichtigen Gegen-

stand geben. Im Gegensatz zur Frühzeit (S. 11 Caravaggio) deutet Mz. für die Spätzeit (S. 49 f.) den Einfluß der klassischen Kunst und ihrer Nachfolger auf R. in einzelnen Beispielen an.

Der Abschnitt über Rembrandts Technik zu Beginn des 2. Bandes bringt viele neue detaillierte Beobachtungen, von der Erkenntnis ausgehend, daß die Stilgeschichte ihre Entsprechung in der Geschichte der künstlerischen Technik hat.

Schließlich noch einige Korrekturen irrtümlicher Zitate, von denen Biörklund bereits einige (auch im Verhältnis zu Hind) aufgezählt hat: Band II: Seite 98, Nr. 209 muß das Zitat aus dem Katalog von Henkel heißen: Nr. 25, pl. 6; ebenda Konkordanz Seite 192 oben: B. 55 = Mz. 228; H. 61 = Mz. 281. — Mz. 154 (B. 231): es ist Münz anscheinend entgangen, daß die Lemberger Zeichnung bereits von Benesch 1947 (Nr. 135) veröffentlicht wurde.

Einer der wenigen Einzelfälle, in denen Biörklund an Mz. stilistisch Kritik übt, ist seine Stellungnahme zu Mz. 186 und 187 (B. 59; B. diff. m. 7; die frühen Blätter der Ruhe auf der Flucht und der Beschneidung), die „von allen abgelehnt“ würden. Eine Nachprüfung ergab jedoch, daß außer Hind, der die Blätter noch in seiner Besprechung von K. Bauch, *Der junge Rembrandt*, im Burlington Magazine LXV 1934, S. 48 ablehnt, Bauch (a. a. o. S. 178/9), Benesch (1935), Burchard, Lugt (Inv. Gen. des dessins Louvre III, S. 13 bei Nr. 1133), Lüthgens positiv zu den Blättern eingestellt sind. Neuerdings kommt noch J. G. van Gelder, *Rembrandts vroegste ontwikkeling*, Amsterdam 1953, S. 16 (zu Mz. 187) hinzu, eine Arbeit, die für die Fragen von Rembrandts Frühstil und sein Verhältnis zu den Schülern usw. genannt sei.

Wolfgang Wegner

E. H. RAMSDEN, *Sculpture: Theme and Variations*. London 1953, Lund Humphries. 56 S., 103 Taf. mit 169 Abb. 36 Shilling.

Wissenschaftliche Darstellungen der modernen Plastik waren immer seltener als Bücher über moderne Malerei. Das Publikum, insbesondere das deutsche, fand zur plastischen Kunst meist nicht den gleichen spontanen Kontakt wie zur Kunst auf der Fläche. Außerdem ist das Thema wohl literarisch unergiebig. Seit kurzem mehren sich aber die Publikationen zur Plastik des 20. Jahrhunderts, vielleicht als Symptom einer neuen Wertschätzung.

Das vorzüglich ausgestattete und reich illustrierte Buch von E. H. Ramsden beabsichtigt allerdings nicht, moderne Plastik populär zu machen. Es ist für eine solche Aufgabe zu unbequem, weil es Ansprüche stellt und scharfe Kritik übt. Das Buch ist nur für Kenner der Kunst unseres Jahrhunderts geschrieben. Der Autor bezeichnet es selbst im Untertitel als Versuch „zu einer zeitgenössischen Ästhetik“. Also keine Geschichte der modernen Plastik, ebenfalls kein Bilderbuch mit Einführung, sondern eine systematische und kritische Untersuchung von Variationen eines Themas.

Für Methode und Absicht ist der Aufbau des Buches instruktiv. Im „Prolog“ (Teil I) wird die Skulptur in „dekorative“, „imitative“ und „schöpferische“ Kunst gegliedert und damit bewertet. Im Abschnitt (II) „Kritik“ erscheinen die Kategorien: „Modellierer“ — „Bildhauer“ (das englische „carvers“ ist präziser) und die „Erfinder“. Der