

KURT BAUCH, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*. Berlin (Gebr. Mann), 1960. 283 S., 220 Abb.

„Die Frage nach der geschichtlichen, also heutigen Bedeutung von Rembrandts Frühstil, von seiner Leistung gegenüber allem Vorher und für alles Nachher soll das Thema einer später vorzulegenden Arbeit sein“ – schrieb Kurt Bauch in der Einleitung seines 1933 erschienenen Buches *Kunst des jungen Rembrandt* (S. 5). 1960 hat Bauch die angekündigte Arbeit der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgelegt. Das Buch trägt den Untertitel: „Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines (Rembrandts) Frühstils“ und gibt eine Deutung der Kunst Rembrandts innerhalb der Entwicklung der holländischen und europäischen Kunst im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. Auf den Gegenstand der früheren Untersuchung zurückgreifend, konnte sich der Verfasser nicht auf eine geistesgeschichtliche Deutung beschränken, sondern er mußte auch das neue, inzwischen aufgetauchte Material behandeln, um es in sein Gesamtbild des frühen Rembrandts einzufügen. So ist das neue Buch nicht nur eine Ergänzung in methodologischer Hinsicht; es enthält auch eine wesentliche Bereicherung in sachlicher Hinsicht. Auf diese Weise haben wir eine *Summa* des Wissens um den jungen Rembrandt erhalten.

Der Verfasser war zu einem solchen Unternehmen hervorragend vorbereitet. Nicht nur hat er der Frühzeit Rembrandts schon sein früheres Buch gewidmet, nicht nur hat er unser Wissen von den Prä-Rembrandtisten wesentlich bereichert, nicht nur hat er die Kunst Lastmans in einer Reihe höchst interessanter Aufsätze eingehend studiert, – er hat darüber hinaus auch das allgemeine Problem des Frühstils erörtert, so die Ansätze gewinnend für das Studium des künstlerischen Beginns überhaupt.

Bauch hat aber auch mehr gegeben als nur ein Buch über den frühen Rembrandt: ein Drittel des Werkes, oder mehr, stellt die allgemeine Kunstsituation in Holland im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts dar, und schon diese einleitenden Seiten enthalten viel Neues. Höchst aufhellend waren für den Rezensenten zum Beispiel die Erörterungen über die neue Funktion des Bildes, und zwar des Kabinettbildes, oder über die Anpassung der als Wandschmuck bestimmten Staffeleibilder an die besondere visuelle Situation, in welcher sie betrachtet werden konnten. Wichtige Ergebnisse sind auch in ikonographischer Hinsicht zu vermerken. Der Verfasser zeigt, wie sich in der holländischen Malerei neue Gattungen entwickeln, die die Entstehung der neuen Fachmalerei bezeichnen, und wie diese Entwicklung mit der allgemeinen Kulturentwicklung parallel geht: in den literarischen, philosophischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Bereichen „geht“ man „vom Allgemeinen über auf das Einzelne“. Wie die Philosophie und die Wissenschaft erkannte auch die Malerei „die Welt als solche, in ihrer reinen eigenen Erscheinung an... Auch sie beschäftigt sich ebenso mit dem Großen wie mit dem Einfachen und Kleinen, mit dem Bedeutungslosen, ja mit dem Häßlichen und Niedrigen“ (S. 198). Die „Historie“ dagegen wurde nur von wenigen Malern gepflegt. In Verbindung mit diesen Problemen sind die manieristische Überlieferung und das Schaffen Lastmans Gegenstand eingehender Untersuchungen.

Anschließend wird die frühe Entwicklung Rembrandts im Zusammenhang mit der Kunst seiner Lehrer – der unmittelbaren sowie der mittelbaren – erörtert und seine

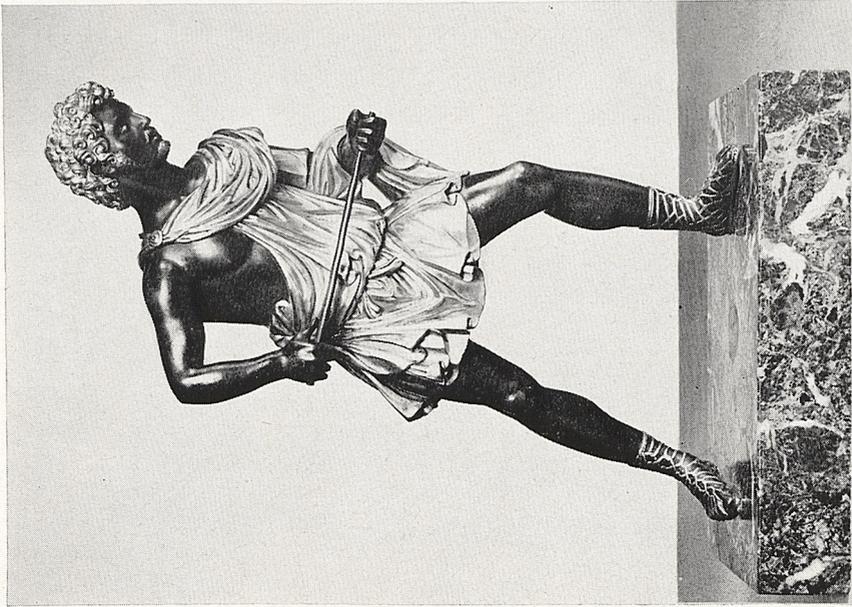


Abb. 1a Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. Anitico: Meleager.
London, Victoria and Albert Museum

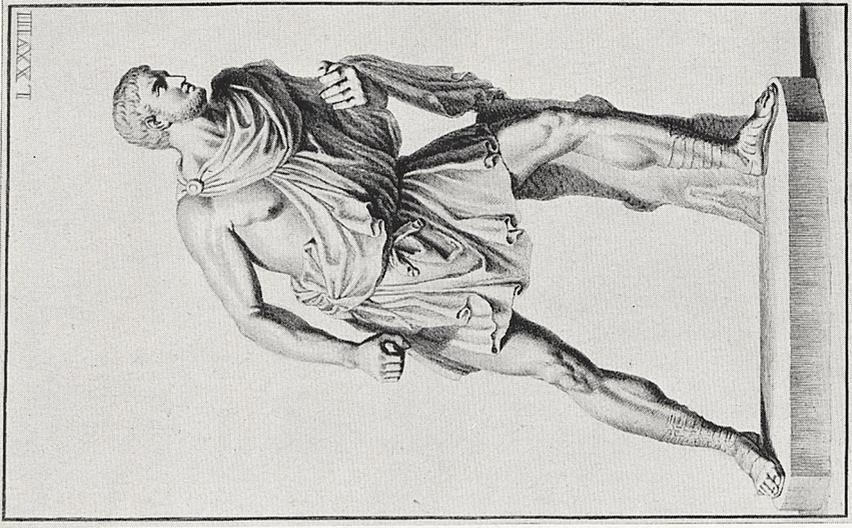


Abb. 1b Römisch, 2. Jh. n. Chr.: Meleager (1762 zerstört). Stich aus A. F. Gori, *Museum Florentinum*, 1740



Abb. 2 Meleager. Padua, 1. Hälfte 16. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum



Abb. 3 Venus. Toskana, 3. Viertel 16. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum

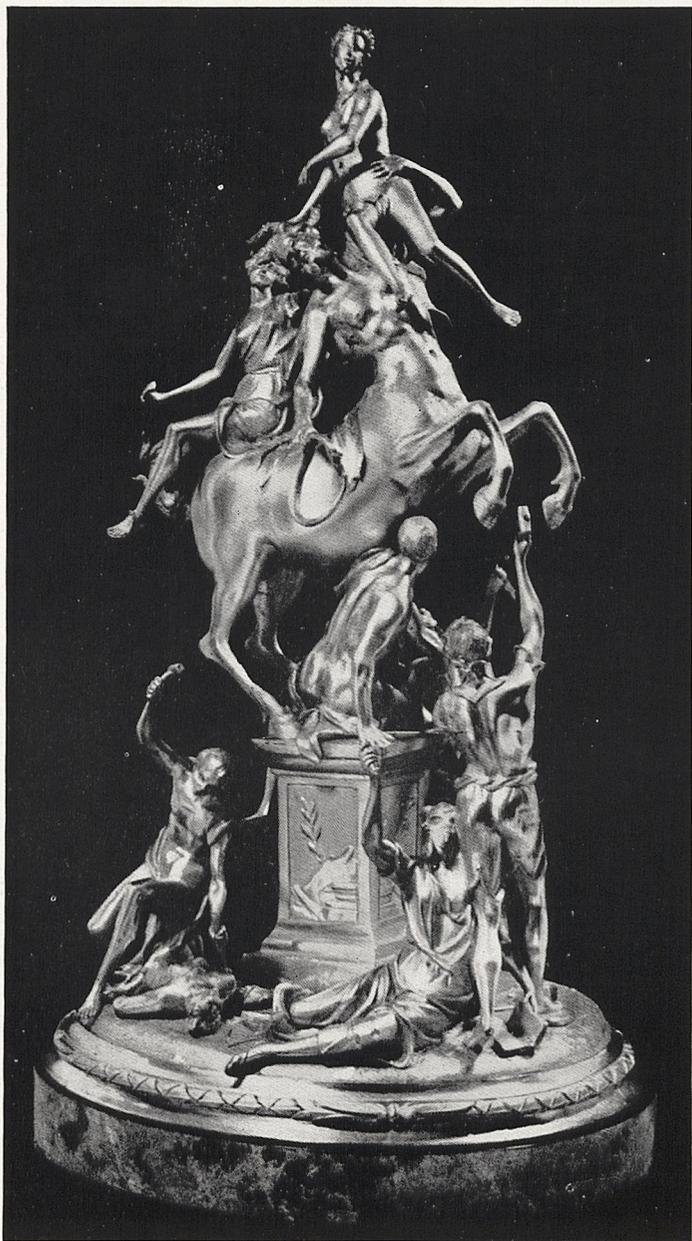


Abb. 4 Francesco Bertos: Huldigung an die Skulptur. London, Coll. P. Wallraf

Auseinandersetzung mit den verschiedenen Gattungen der Fachmalerei dargestellt. Die drei letzten Kapitel: „Helldunkel“, „Rembrandt und Holland“, „Rembrandt und die europäische Kunst“ gehen – als Zusammenfassung der Resultate – auf grundsätzliche Fragen ein, die weit in die späteren Jahre Rembrandts hineinreichen und seine Bedeutung und Sonderstellung in der Kunst Hollands und Europas darlegen. – In einem langen Anhang werden mehrere Einzelprobleme der Auswirkung von Rembrandts Frühstil erörtert, besonders die Frage der Zusammenarbeit Lievens mit Rembrandt und Rembrandts Leidener Schülern.

Eine der Hauptthesen der Arbeit ist es, daß der frühe Rembrandt, im Gegensatz zu der Hauptrichtung der holländischen Malerei, nicht die „Natürlichkeit“, sondern die „Geschichtlichkeit“ als Gegenstand seiner Kunst erwählt hat. Der Verfasser sieht in dieser Sonderstellung Rembrandts die Ursachen seines persönlichen Schicksals: „Seine menschliche Tragik hängt mit diesem inneren Gegensatz zu seinen Landsleuten zusammen“ (S. 8). Wenn auch Rembrandts Kunst der „Historie“ manche Schüler und viele Gönner gehabt hat, so ist doch die grundsätzliche Feststellung sehr zutreffend. Man könnte Rembrandt vielleicht in dieser Hinsicht Caravaggio entgegenstellen, der in seiner Kunst sogar die „Historie“ nur in den Kategorien des Gegenwärtigen, des bloß Beobachteten aufgefaßt hat (vgl. G. C. Argan in *Studi in onore di L. Venturi*, 1956). Rembrandt sah dagegen überall Geschichte, spürte überall „Historie“: „alles was über das bloß Gegenwärtige, Natürliche, Menschliche hinaus etwas bedeutete, alles Bedeutende, alle Bedeutung – das war Historie“ (S. 9). Später, in der Zeit, als er Landschaften malte, hat er auch die Natur *sub specie historiae* gesehen: in der Krakauer Landschaft wird die Natur zum Träger der menschlichen und historischen Bedeutung; anderswo stellt er mitten in die Natur die bedeutungsbelasteten menschlichen Werke (Obelisken, Tempel, Ruinen). In dieser Geschichtlichkeit Rembrandtscher Kunst ist sicher ihr Humanismus zu sehen – obwohl, wie der Verfasser in einer sehr interessanten Betrachtung ausführt, im 17. Jahrhundert „der Humanismus als Weltanschauung und Lebensform seine Bedeutung verlor“ (S. 197). Bauch warnt jedoch davor, die Rembrandtsche „Geschichtlichkeit“ zu sehr traditionsgebunden zu sehen: „Es ging ihm . . . nicht um das sachliche Thema, sondern um das Drama vor uns und in uns, – nicht um die sichtbare Erscheinung auf der historischen Bühne, sondern um das Bewegte und Bewegende daran“ (S. 189). Die geschichtliche Vision Rembrandts wird in Zusammenhang mit dem Theater gesehen: „Sein eigentlichstes Anliegen in seiner Kunst ist ja die Regie in seiner Historie. Seine Vision des Geschehens ist eine bühnenhafte“ (S. 194). Hat die Kunst Rembrandts auf das holländische Theater des Barock gewirkt? – fragt der Verfasser, indem er die gewöhnlich gestellte Frage umkehrt.

Die zweite Hauptthese des Buches lautet: Die ganze Kunst Rembrandts ist schon in Leiden formuliert; „was damals auf diesem Wege zu sich selbst in Leiden entstanden ist, bleibt die Grundlage von Rembrandts Kunst überhaupt“ (S. 188). Die thematischen Interessen (Bibel, Ausdrucksköpfe usw.), die grundsätzlichen formalen Mittel, auch das „unbürgerliche Wesen“ Rembrandts „ist schon in Leiden deutlich“ (S. 190).

„Mag in den Amsterdamer Jahrzehnten ihr (seiner Kunst) religiöser Gehalt in neue Ebenen gehoben, anfangs zeitweise veräußerlicht, später dann nur noch vertieft worden sein, bereichert, ausgeweitet, veredelt, – alles vollzieht sich innerhalb der Richtung, die Rembrandt im Verlauf der Leidener Jahre als die seinige gefunden hat“ (S. 199). Kultische, allegorische und hagiographische Themen sind im religiösen Bereich von Anfang an ausgeschlossen oder sie sind ganz unbedeutend; „vielmehr sieht er von Anfang an seine Aufgabe darin, den Bibeltext selbst zu verbildlichen“.

Man kann auch dieser These im allgemeinen zustimmen. Es wäre aber gut, nicht nur das, was die Leidener Periode mit den späteren verbindet, sondern auch das, was sie davon trennt, zu betonen. Manches ist schon in Leiden vorhanden, manches aber kommt hinzu. Man sieht es, wenn man die verschiedenen Auffassungen derselben Themen in Werken der Leidener Zeit und der reifen und späten Periode vergleicht. Der Verfasser weist selbst darauf hin, daß eines der Hauptprobleme der Rembrandtforschung zur Zeit ungelöst ist, nämlich die Frage, wie es zu erklären ist, daß ein Maler, der in Leiden nur Historie oder „historisierende“ Studienköpfe malte, in Amsterdam schon im ersten Jahre seines Aufenthaltes 27 Bildnisaufträge erhielt. Diese Seite seiner Kunst ist sicher etwas Neues (obwohl wir von Orlers wissen, daß er schon in Leiden die Bildnisse für die Amsterdamer Bürger malte; welche waren es aber?). Gewisse Ansätze dazu waren schon in Leiden vorhanden, wie die Studienköpfe, die sich allmählich aus dem traditionellen ikonographischen Bereiche ausgelöst haben (S. 178 – 180).

Die besondere Bedeutung der holländischen Kultur im 17. Jahrhundert sieht Bauch in dem Ideal der Unabhängigkeit und „die bedeutungsvollste Schöpfung dieses Geistes ist in Holland die Malerei“ (S. 206). Auch Rembrandt hat, obwohl er sich der allgemeinen Entwicklung entgegenstellte, in neuartiger Weise, wie Poussin in Rom, Einzelwerke geschaffen für die Wohnungen der Einzelnen (S. 207). „Dies entspricht der Befreiung seiner Kunst von jeder kultischen, repräsentativen oder auch irgendwie dekorativen Bestimmung... Indem er rein für den einzelnen Betrachter malt, hat er nicht mehr die unvergängliche Figur eines überhöhten Menschentums geschaffen wie die öffentliche Malerei des Südens. Für ihn ist das Menschliche gerade in seiner Vergänglichkeit gegeben“ (S. 207). Wenn man im allgemeinen Sinne diesen Feststellungen zustimmen mag, bleibt es u. E. doch dahingestellt, ob wirklich alles das schon in Leiden realisiert worden ist.

Wenn wir von den Leitgedanken des Buches zu seinem Stoff übergehen, so ist vorzuschicken, daß auch eine längere Besprechung nur auf einige ausgewählte Fragen eingehen kann. In den Zuschreibungs- und Datierungsfragen wird wahrscheinlich kaum je eine völlige Übereinstimmung der Kenner erzielt werden, besonders da, wo das Material lückenhaft ist. Bauch sah sich einer Reihe von neuen Funden, die nach dem Erscheinen seines ersten Buches bekannt geworden sind, gegenüber. Eine der wichtigsten Entdeckungen war die des Estherbildes in Raleigh, das von Valentiner und Jan van Gelder Rembrandt selbst, von Gerson (*Kunstchronik*, 1957, S. 122) Lievens zugeschrieben worden ist. Die Stellungnahme Bauchs erscheint dem Rezensenten

sehr klug; auch er hat vor dem Bilde sehr gemischte Eindrücke gehabt. Das Werk ist imposant, monumental, ausgezeichnet, hat in seinen Elementen sehr viel gemeinsam mit dem frühen Rembrandt; aber die Unterschiede überwiegen – mindestens für den Rezensenten. Im ganzen genommen ist es schwierig, sich für Rembrandt zu entscheiden. Auch Bauch betont, daß das Bild in jeder Hinsicht allein in der Frühzeit Rembrandts steht. „Einiges berührt sich vielmehr mit der Kunst des Jan Lievens“ (S. 112). (Man kann den Vergleich des Raleigh-Bildes mit einem für Lievens nicht gesicherten, nur zugeschriebenen Werk in der Slg. Taylor, Chicago, Abb. 78, S. 114, nicht als Beweis betrachten.) Der Rezensent möchte bemerken, daß auch die Benutzung der Leinwand wahrscheinlich einmalig in der ganzen Periode vor der Übersiedlung nach Amsterdam wäre (wenn wir von dem Bachstitz-Bild Bredius 534 absehen, das schwerlich eigenhändig sein kann), sie ist überhaupt in Holland in dieser Zeit sehr ungewöhnlich. Auch das Querformat ist unter den frühen Bildern Rembrandts ziemlich selten. Bauchs Erörterungen führen zu den verschiedenen Quellen dieses Bildes (Haarlem: de Grebber, de Bray; Lastman; Lievens); er kommt schließlich aber zu dem Schluß, Rembrandt müsse das von Lievens begonnene Bild in wesentlichen Teilen übermalt haben. „Der Reichtum der Oberfläche, die prunkende Pracht der Farbe, die dramatische und menschliche Eindringlichkeit ist von Rembrandtscher Größe“ (S. 118). Der Rezensent, der noch Beziehungen zu Italien vermutet, möchte sich einer endgültigen Formulierung seiner Auffassung noch enthalten.

Was die Auferweckung Lazari (signiert RHL 1624) in der Slg. Hart betrifft, so wird hier, wie es scheint, eine Übereinstimmung erreicht. Bauch stimmt der Zuschreibung Jan van Gelders zu, der in einem Nachwort seiner Veröffentlichung von 1953 auf Jacob de Wet (nach Dr. Katz) hingewiesen hatte (für die Bibliographie ist ein Aufsatz von A. Chudzikowski, „Les éléments rembrandtesques dans l'œuvre de Jacob de Wet“, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, XVIII, 1956, S. 428 – 441, nachzutragen, wo einige zusätzliche Verbindungen des Bildes mit den de Wet zugeschriebenen Werken gegeben sind; auch ein Aufsatz von Janina Michałkova, „Les tableaux de Jan Lievens dans les collections polonaises“ in demselben Heft S. 392 – 401 könnte verwertet werden). Es ist schwierig, dem negativen Werturteil über de Wets Werk zuzustimmen. Es gibt Bilder von seiner Hand, die das Niveau der Werke anderer Rembrandtschüler übertreffen (vgl. die Bilder, die 1956 in Warschau ausgestellt worden sind, Kat. Nr. 66, 67).

In Verbindung mit dem Bileam-Bild hat Bauch eine neuentdeckte Lastmankomposition angeführt, die sicher eine viel nähere Quelle des Pariser Bildes darstellt als die Zeichnung von Dirk Vellert, die von ihm selbst 1933 und von dem Katalog der Leidener Ausstellung 1956 genannt wurde.

Im ikonographischen Bereiche sind neue und überzeugende Bezeichnungen gefunden worden, so für das Leidener Historien-Bild: Consul Cerealis und die germanischen Legionen; das Bild des „Schlafenden“ in Turin wird „Tobias“ genannt. Das Berliner Goldwäger-Bild wird mit der Avaritia-Ikonographie in Zusammenhang gebracht; der Rezensent möchte aber außer Caravaggio noch auf eine andere mögliche

Quelle für diese Darstellung hinweisen: s. E. wurzeln die ikonographischen Motive in der Überlieferung der altniederländischen Malerei, und zwar in den Bildern von Roymerswaele. Auch für die Vorbilder der Halbfigurenbilder braucht man nicht nach Italien zu blicken, da sie gerade in der altniederländischen Tradition vorhanden waren. Es soll damit selbstverständlich nicht die Caravaggeske Quelle der formalen Kunstmittel verneint werden.

Auch ein philologisches Resultat der Arbeit ist hervorzuheben. Bauch gibt uns eine neue Interpretation des Wortes „versierlijk“. Noch Hofstede de Groot (Urkunden, S. 404) hat dieses Adjektiv, das mit Rembrandt durch S. v. Hoogstraten verbunden wurde (Inleyding, 1678, S. 257; HdG, Urkunden, S. 341), irrtümlich als „schmuckreich“ aufgefaßt. Bauch hat sehr wahrscheinlich gemacht, es solle „erfindungsreich“ bedeuten, was viel besser zu der obengenannten Stelle von Hoogstraten paßt.

Viele Bilder, die im Brediusschen Verzeichnis stehen, sind von Bauch ausgeschieden worden; dasselbe gilt für den Zeichnungskatalog von Benesch. Vieles Neue ist aber als echt hinzugekommen. Ein Register der bestrittenen und ein chronologisches Verzeichnis der als echt betrachteten Werke schließt das inhaltsreiche Buch ab. Hunderte von Einzelbeobachtungen und Problemen, die in Anmerkungen eingeschlossen sind, können leider nicht besprochen werden.

Zum Schluß noch einige kurze Hinweise: (S. 67) Lastmans „Opfer in Lystra“ ist während des Krieges verschollen; (S. 140) „Die Staffelei“ ist in Boston nicht in der Slg. Sherman, sondern im Museum of Fine Arts; (S. 186) das Rembrandt und Lievens zugeschriebene Bild, einen Greis darstellend, ist nicht mehr in Schwerin, es ist verschollen.

Im Hinblick auf den bibliographischen Apparat ist vielleicht zu bedauern, daß keine Vollständigkeit angestrebt wurde, was sehr nützlich gewesen wäre. Da ein deutsches kunstwissenschaftliches Buch von dem ausländischen Leser im allgemeinen als ein Muster von typographischer Präzision und Akribie betrachtet wird, wird man in der Lektüre durch zahlreiche – obwohl meist unbedeutende – Druckfehler gestört, die sich vor allem bei Jahres- und Seitenangaben eingeschlichen haben; ebenso auch bei Namen, wie etwa (S. 252) Baumgart, nicht Baumgartner für den Verfasser der deutschen Caravaggio-Monographie, (S. 271) Haverkamp Begemann, nicht Haverkorn Begemann (Haverkorn van Rijsewijk schrieb 1891 über Buytewech); die Anmerkung 143a (S. 262) ist im Text nicht angegeben, u. a. Es sind Kleinigkeiten, die bei einer Neuauflage leicht beseitigt werden können; sie möchten aber die Aufmerksamkeit auf die häufig ungenügende Präzision in der Drucklegung kunsthistorischer Bücher lenken.

Der Rezensent möchte diese Besprechung mit der Feststellung schließen, daß, wenn auch manche Einzelheiten noch zu diskutieren bleiben, das Buch Bauchs eine zugleich analytische und synthetische Darstellung wenn vielleicht nicht der wichtigsten, so sicher einer der folgenschwersten Perioden des Schaffens Rembrandts gibt. Was überhaupt dem lückenhaften Stoff als sicher entnommen werden konnte, ist in die breite,

gesamteuropäische Perspektive hineingestellt, indem schon dem jungen Rembrandt seine besondere Stellung in der Geschichte der europäischen Malerei zugewiesen wird.

Jan Białostocki

ERICH EGG, *Der Tiroler Geschützguß 1400 – 1600*. Tiroler Wirtschaftsstudien 9. Innsbruck 1961.

W. Böheim war der erste, der in seiner großen Arbeit über die Zeugbücher Kaiser Maximilians I. (im Jahrb. d. Kunsth. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh. Bd. XIII, 1892, und Bd. XV, 1894) den Tiroler Geschützguß in sein Interesse zog. Es mußte mehr als ein halbes Jahrhundert vergehen, ehe das Thema, eines der ergiebigsten, die sich für die Historische Waffenkunde denken lassen, wieder aufgegriffen wurde. Nun liegt die gründliche Bearbeitung durch Erich Egg vor. Sie reicht mit der zeitlichen Grenzsetzung 1400 – 1600 nach beiden Seiten weit über die Maximiliansära hinaus, umfaßt die Geschichte des Tiroler Geschützgusses in toto und bezieht auch die Entwicklung der Geschütztypen ein.

Die fünf Hauptabschnitte des Werkes gelten den Anfängen des Tiroler Geschützwesens unter Herzog Friedrich „mit der leeren Tasche“, 1406 – 1440, dem Geschütz- und Glockenguß unter Erzherzog Sigismund, 1440 – 1490, der „Artalerei“ Kaiser Maximilians I., 1490 – 1520, dem kaiserlichen und königlichen Büchsengießer Gregorius Löffler, 1520 – 1565, und dessen Sohn und Erben Hans Christof Löffler, 1565 – 1600.

Durch die Einbeziehung des Glockengusses, den die häufige Personalunion von Geschütz- und Glockengießer ja vollauf rechtfertigt, übergreift Egg den Rahmen seines im Titel genannten speziellen Themas, wie er ihn auch in den an rechter Stelle eingeschalteten Zwischenberichten über den Geschützguß außerhalb Tirols in einer für das Verständnis der tirolischen Leistungen nützlichen Weise ausdehnt.

Die Quellenlage ist für das Innsbrucker Geschützwesen eine ausnehmend günstige. Es steht ein reiches, zum großen Teil auch schon (in den Regestensammlungen des Jahrb. d. Kunstsammlungen d. Allerh. Kaiserh.) erschlossenes archivalisches Material zur Verfügung, dem das in den Zeugbüchern Kaiser Maximilians I. und im Geschützbuch Kaiser Karls V. Gebotene illustrativ hinzutritt. Es liegen auch noch gegen 20 erhaltene Geschütze vor, und an die 200 lassen sich noch in ihren Porträts aufzeigen.

Die prächtigste und ja wirklich einzigartige Bildquelle sind die Zeugbücher Kaiser Maximilians. Egg bringt auf S. 51 schätzenswerte Erläuterungen und auch Richtigstellungen. Unterscheidet er, wie schon Böheim, zwischen „Entwurfscodices“ (München, Staatsbibl., Wien, Nationalbibl.) und Zeugbüchern (Wien, als Leihgabe der Nationalbibl. in der Waffensammlg. d. Kunsth. Mus.), so müssen wir doch fragen, was denn so ein „Entwurfscodex“ ist? Als Entwürfe für eine geplante Ausführung wurden diese in den Codices zusammengefaßten Blätter, soweit sie Inventarien enthalten, sicher nicht angefertigt. Nur die Pergamentblätter wird man als Entwürfe gelten lassen dürfen. Hier möchte noch eine Klärung nötig sein. Die Feststellung, daß ein Teil der verlorenen Blätter des Münchner cod. icon. 222 vor kurzem in New York aufgetaucht