

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

24. Jahrgang

Februar 1971

Heft 2

INTERNATIONALE ARBEITSWOCHE ZU PROBLEMEN DER REMBRANDT-FORSCHUNG IN BERLIN 14. – 17. OKTOBER 1970

Die Freie Universität Berlin, die Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft und die Staatlichen Museen hatten eingeladen zu einer Arbeitstagung im Vortragsaal des Dahlemer Museums. Die Leitung hatte *O. von Simson*, die praktische Durchführung das Kunstgeschichtliche Institut. Außer den deutschen Teilnehmern waren Gäste aus Holland, USA, England und Polen der Einladung gefolgt. *J. Kusnezow*-Leningrad war im letzten Augenblick verhindert, sein Referat zu halten.

Einleitend sprach *Jak. Rosenberg*-Cambridge (Mass.) über „Berlin und die Rembrandt-Forschung“. Er würdigte die vielen Forschungen, die in Berlin und von Berlin aus zur Sammlung und Deutung von Rembrandts Werk beigetragen haben, vor allem die von *Bode*, *Lippmann*, *Valentiner*, *Weisbach*, *Kauffmann*, *Müller Hofstede*, *Hell*, *Held*, *Brochhagen*. An diese Tradition, der *Rosenberg* selber angehört, sollte die Tagung anknüpfen.

Der erste Tag war der Stilkritik gewidmet.

Die Diskussion über das Claudius Civilis-Bild und seine Entstehung, die die Stockholmer Ausstellung 1956 neu entfacht hat, wurde wieder aufgenommen von *C. Müller Hofstede*-Berlin, der neue Gesichtspunkte und Beobachtungen brachte. An der großen Münchner Zeichnung HdG 409 und an dem Stockholmer Gemälde wurden die Wandlungen der Komposition nochmals untersucht. Die Hauptgruppe, zunächst in ganzen Figuren, nur rechts mit stehenden und sitzenden Teilnehmern, wird während der Arbeit durch eine stehende Rückenfigur bereichert, darauf durch die Verlängerung des Tisches zur Halbfigurengruppe umgestaltet und dann durch Hinzufügung der schwörenden Vordergrundfigur räumlich erweitert. Aus den Entstehungsgeschichten der Zeichnung und (nach Röntgenaufnahmen) des Gemäldes wurden die einzelnen Stadien motivisch und stilistisch rekonstruiert, um so einen sinnvollen Ablauf der Veränderungen zu gewinnen.

Der Sachverhalt wurde neu beleuchtet durch *E. Haverkamp-Begemann*-New Haven, der in einer Federzeichnung in Edinburgh einen Entwurf zu der Claudius Civilis-Kom-

position erkannt hat. Schlecht erhalten wird sie als eigenhändig oder Schulzeichnung (*Müller Hofstede*: de Gelder?), am ehesten wohl als Kopie einer Rembrandt-Zeichnung betrachtet, wahrscheinlich vor dem Gemälde entstanden, was zu einer abweichenden Beurteilung von HdG 409 führt, die dann als Zeichnung des Künstlers nach dem vollständigen Bild, bevor er es verkleinerte, zu gelten hätte.

R. *Klessmann*-Berlin zeigte neue Röntgen-Aufnahmen des Berliner Potiphar-Bildes. In einer ersten Anlage faßt Joseph betuernd an sein Gesicht, die Frau hebt den Fuß stärker, Potiphar greift nach dem Schwert, – Züge, die Rembrandt dann bei der Vollendung offenbar abgemildert hat. Das Bild sitzt auf einer Leinwand, auf die vorher ein lesender (?) Greis gemalt und ziemlich weit durchgeführt war. – Anschließend wurden noch nach dem Röntgenbild des im Stuhl sitzenden Jakob der Berliner Galerie Zweifel an der Eigenhändigkeit des Werkes vorgetragen.

R. *H. Fuchs*-Leiden behandelte „Rembrandts Formgebung“. Der Gegensatz seines frühen zu seinem reifen Stil und zwischen seiner und der italienischen Form wurden, anknüpfend an *Th. Hetzers* Gedankengänge, dargelegt. Gegenüber der Räumlichkeit der italienischen Malerei wurde in der niederländischen Kompositionsweise eher Vordergründigkeit festgestellt und daraus Züge von Rembrandts Form entwickelt.

Ein Einzelwerk besprach *D. Cevat*-London, die „Heimkehr des Tobias“, früher in den Sammlungen Arundel und van Aalst. Unter Hinweis auf frühe Erwähnungen und die Signatur stellte er das Bild entgegen den Auffassungen anderer, die darin eine Arbeit Dous oder eher Lievens' sehen, als Frühwerk Rembrandts vor.

Der Vortrag von *W. Sumowski*-Stuttgart brachte „kritische Bemerkungen zur neuesten Gemäldekritik“. Er nahm darin grundsätzliche Stellung zu *H. Gersons* Ablehnung von zahlreichen anerkannten Rembrandt-Werken und verlangte jeweils methodische Präzision, ausführliche Begründungen, größtmögliche Versachlichung persönlicher Eindrücke durch Mitbeachtung außerpersönlicher Kriterien wie früher Erwähnungen, Signaturen, Pentimenti, Farb- und Leinwandstrukturen, Beziehungen zu Vor- und Nachzeichnungen, auch zu Schülerarbeiten etc. Allein mögen diese Züge nicht entscheidend sein, doch müßten sie jedenfalls bei der Bildung des eigenen Urteils zu dessen Objektivierung herangezogen werden.

Der Ikonographie galten die Vorträge des zweiten Tages.

Überraschend war die Deutung des „polnischen Reiters“ (*Frick*, New York), die *C. Campbell*-London vortrug. Er sieht darin eine Darstellung des verlorenen Sohnes. Als Reiter erscheint der verlorene Sohn auf zwei Zeichnungen Rembrandts, einzeln zu Pferde auf einem niederländischen Rundbild des 16. Jahrhunderts. Vielleicht wäre er noch innerhalb zyklischer oder simultaner Darstellungen in der Graphik des 16. Jahrhunderts aufzuspüren. Die exotische Kleidung und Bewaffnung müßten noch in der Überlieferung nachgewiesen werden.

Ch. Tümpel-Hamburg zeigte in seinem Vortrag „neue Beobachtungen zur Nachtwache“ in diesem unausschöpfbaren Bilde nochmals zahlreiche Elemente, die aus der Bildtradition stammen, und konnte damit manches der alten Rätsel lösen. So wurde

u. a. das Mädchen mit dem Huhn und dem Pulverhorn aus früheren Marketerinnen-Bildern erklärt, die Hühnerkrallen als Abzeichen einer Schützengilde. Die Schützen in ihren Funktionen und Rängen, in ihren Stellungen und Handlungen sind in Anlehnung an Illustrationsstiche der älteren Militärliteratur geschaffen worden. Sie erscheinen eingeflochten in eine Komposition, die von der Tradition der Gruppenbildnisse ausgeht, aber über deren Sachlichkeit ins Räumlich-Bühnenmäßige im Sinne von Rembrandts Historienbildern erhoben ist.

Die in diesen Ergebnissen enthaltene Ablehnung der philologisch-symbolistischen Deutung der Nachtwache durch Hellings u. a. bestätigte ausdrücklich *W. Hummelen-Nimwegen* in seinen theatergeschichtlichen Ausführungen über „Rembrandt und Gijbbrecht“. Er stellte der Nachtwache und anderen Werken die holländischen „Lebenden Bilder“ (vertoningen) und andererseits die Bühnenpraxis des Amsterdamer Theaters von 1638 gegenüber. Statt der direkten einzelnen Abzeichen, der emblematischen Anspielungen, der entsprechenden Gesten und Stellungen entsteht und entfaltet sich bei Rembrandt alles Einzelne aus dem als Bühnenhandlung vereinheitlichten Gesamtgeschehen.

Der „negative Held in Rembrandts Kunst“ war der Titel des Vortrags von *J. Bialostocki-Warschau*. Er wies darauf hin, wie auffallend es sei, daß Rembrandt manchmal den bösen Menschen als eigentlichen Vorwurf nimmt. In der Szene der dreißig Silberlinge bildet Judas die Hauptperson und im Grunde den Gegenstand des Bildes, wie schon Huygens erkannt hat. Ähnliches gilt von Saul in der späten, doch auch schon in der früheren Darstellung in der Szene mit David, auch von Haman in dem nur aus drei menschlichen Halbfiguren bestehenden Bilde in der Eremitage. Die Menschen sind in ihrer ganzen Schlechtigkeit gezeigt, nicht im moralischen Sinne als abschreckendes Beispiel (dafür gäbe es keine Belege), sondern schlimmer: im Sinne des menschlich Schicksalhaften. Der biblische oder historische Übeltäter wird im Abgrund seiner menschlichen Existenz erfaßt.

J. S. Held-New York wies in seinem Vortrag „das gesprochene Wort bei Rembrandt“ ein Hauptelement in Rembrandts Auffassung historisch-menschlichen Geschehens auf. Anknüpfend an frühere Feststellungen brachte er neue Beobachtungen und eigene Gedankengänge über Rembrandts Art, als eigentliches Geschehnis zwischen den Menschen das gesprochene Wort darzustellen. Schon in der Wahl des Themas, der besonderen Szene innerhalb des historischen Ablaufs wird das deutlich. Vergleiche mit Gegenbeispielen (van Noordt, Leonardo) zeigten, welche Bedeutung Rembrandt auch dem Empfangen des Wortes beimißt, seinem Gehörtwerden. Während in ähnlichen Themen sonst meist gleichzeitig geredet wird, ist für ihn der schweigend Zuhörende ebenso wesentlich wie der Sprecher. Erst so wird das Wort als eigentlicher Vorgang in seiner Wirkung sichtbar. Dies wurde an ausgewählten Werken aufgezeigt: in dem vielfältig differenzierten Lauschen der Menge bei der Johannespredigt, bei den diskutierenden Gruppen vor der Synagoge, im Zwiegespräch und schließlich im Selbstgespräch. Auch etwa in der Lucretia von 1664 ist das (an die Waffe gerichtete) Wort dargestellt.

Nachdem so die Ikonographie in Fragen nach dem Thema (aus dem Auftrag), nach dem motivischen Aufbau (aus der Tradition) und nach der Sinngebung (aus der Auffassung des Künstlers) zu Worte gekommen war, wurde am letzten Tag über das Nachleben der Kunst Rembrandts gesprochen.

J. G. van Gelder-Utrecht brachte neue Quellen und aus älteren Feststellungen neue Schlüsse zur Verbreitung von Rembrandts Werken in den zeitgenössischen Sammlungen. Über das Verhältnis des Künstlers zu seinen Auftraggebern ist zwar bisher kaum etwas bekannt. Doch über die Besitzer seiner Bilder und die Besteller der Bildnisse läßt sich offenbar noch manches ermitteln. *Van Eeghens* Feststellung, daß der Schiffsbaumeister im Buckingham Palace der katholischen Familie Rijckse angehörte, spricht dafür, daß diese Kreise konfessionell weniger geschlossen waren, als wohl angenommen wurde. Frühe Erwähnungen, Betitelungen, Bewertungen der einzelnen Werke lassen weitere Schlüsse zu für die Klärung der wirtschaftlich-gesellschaftlichen Sphäre, in der Rembrandts Kunst gedieh.

Rembrandts künstlerische Nachwirkung, besonders im 18. Jahrhundert, wurde von *H. Gerson*-Groningen skizziert. Von Grimoux, Fragonard und Norblin, Tiepolo und Nogari, von Dietrich, Denner und Trautmann wurden Beispiele gezeigt. Vielfach sind direkte Kopien nach Rembrandt angefertigt worden, die mit Originalen verwechselt werden könnten. Einige Gemälde, die teilweise als eigenhändig gelten, wurden vorgeführt und als Nachahmungen bezeichnet.

Der letzte Vortrag behandelte „Rembrandt als Kultursymbol“. *R. W. Scheller*-Amsterdam sprach über den nationalen und internationalen Ruhm Rembrandts in seiner Repräsentation als Einzeldenkmal oder als Reihenbildnis zusammen mit anderen (etwa Raffael, Leonardo, Michelangelo, Dürer, Rubens). In diesen Bildnisfolgen an Museumsbauten etc. ist Rembrandt, von den Akademien abgelehnt und doch berühmt, häufig, jedoch nicht immer vertreten. In Holland bildet er eine Figur der Kulturtradition bis in die moderne Karikatur. – Weiterhin war von der Persönlichkeit Rembrandts die Rede. Nicht so sehr das Werk und seine heutige Aktualität, sondern die Persönlichkeit Rembrandts und das Bestreben, mit ihr in Verbindung zu treten, sei das Anliegen der kunstgeschichtlichen Bemühungen. Psychologische und soziologische Fragestellungen seien berufen, dieses Bemühen zu erweitern oder zu präzisieren, um über die bisherige Thematik der Forschung hinauszugelangen.

Die beiden Abendvorträge hatten zusammenfassenden Charakter. *F. Petri*-Münster sprach über „die historische Umwelt Rembrandts“. Er zeichnete die Heimat und das Jahrhundert des Künstlers in ihrem geschichtlichen Gefüge, besonders von sozial-, geistes- und religionsgeschichtlichen Gesichtspunkten aus, und endete mit dem religiösen Gehalt von Rembrandts Kunst im Verhältnis zu den konfessionellen Strömungen der Zeit.

J. Q. van Regteren Altena-Amsterdam gab dagegen den „Versuch einer Profilierung: Rembrandts Persönlichkeit“. Mit weit gefaßten Kategorien stellte er der Rezeptivität des jungen, den Eindrücken der Naturanschauung hingeebenen Künstlers die Produktivität der dichterischen Schöpfungen des älteren Rembrandt gegenüber, der anfängli-

chen Introvertiertheit die spätere Extrovertiertheit im Sinn der C. G. Jung'schen Typenlehre. Gegenüberstellungen mit Werken von Hollar, Cl. J. Visscher, Rubens, Hals hoben das künstlerische Profil Rembrandts heraus, der Kern seiner Persönlichkeit wurde u. a. von den Virtutes der Tradition her betrachtet und charakterisiert.

Die Vorträge der Tagessitzungen wurden einzeln mit dem Auditorium diskutiert. Alle Texte werden als Veröffentlichung des Berliner Kunstgeschichtlichen Institutes im Druck erscheinen.

Kurt Bauch

REZENSIONEN

NEUE KUNSTDENKMALER-INVENTARE

Bundesrepublik Deutschland

Kunst-Topographie Schleswig-Holstein. Bearbeitet im Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein und im Amt für Denkmalpflege der Hansestadt Lübeck von D. Ellger, L. Wilde u. a. (Die Kunstdenkmäler des Landes Schleswig-Holstein, im Auftrag des Kultusministeriums herausgegeben von Landeskonservator H. Beseler.) Neumünster (K. Wachholtz) 1969. 964 S. auf Kunstdruckpapier mit 2569 Abbildungen darunter etwa 170 Grundrisse 1:600 und Pläne, mit 40 Stadtplänen 1:5000, 21 mehrfarbigen Kreiskarten 1:250000 sowie einer Gesamtübersichtskarte. Normalformat. Register der Künstler (in 7 Gattungen) und der Orte.

Zum ersten Mal in der neueren Geschichte der Inventarisierung der Kunstdenkmäler wird hier versucht ein Gebiet vom Umfang eines deutschen Bundeslandes mit 21 Kreisen bzw. Städten in einem einzigen Band darzubieten. Die Ursache wird nicht verheimlicht, sie ist leicht einzusehen: es ist die Ungeduld in dem guten Sinne, in dem sie ein solches Werk vorantreibt, zugleich mit den vielerlei, sehr drängenden praktischen Aufgaben. Auch in Schleswig-Holstein gibt es ein abgeschlossenes älteres Inventar, von R. Haupt, und es gibt ein neueres, von dem 1939 der erste und 1969 der bisher 10. Band erschien. Bei realistischer Schätzung meint Beseler, das Ende des Werkes nicht vor 50 Jahren voraussehen zu können, d. h. es werden dann wiederum die älteren Bände der 2. Reihe überholt und veraltet sein. So ist es ein verständliches Verlangen und ein vernünftiges Unterfangen, ein solches Gebiet doch einmal in einem wirklich gültigem Überblick zu erfassen. (Das „große“ Inventar wird trotzdem erfreulicherweise weitergeführt.)

Das Buch ist ein Wälzer von 2½ kg Gewicht, der dennoch relativ handlich bleibt. Der Text ist zweispaltig gedruckt, knapp, aber wohl überlegt. Er enthält für ein „Kurzinventar“ eine erstaunliche Fülle von Informationen, sind doch wie im „großen Inventar“ alle Gegenstände aufgenommen, vom Türgriff bis zur Burgstelle. So liegt denn auch naturgemäß der Nachdruck nicht so sehr auf den großen Denkmälern, sondern auf Vollständigkeit und Vielseitigkeit im Kleinen. Es ergibt sich ein ganz außerordentlich einprägsames Bild der reichen Kunstlandschaft zwischen Nord- und Ostsee, und zwar von der Vorgeschichte bis in die neueste Zeit. Das wird besonders klar, wenn