

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

Juni 1971

Heft 6

LE SIÈCLE DE REMBRANDT

Zur Ausstellung von Werken holländischer Malerei aus französischen Museen im
Petit Palais in Paris, Winter 1970/71.

(Mit 10 Abbildungen)

Wer sich an holländischer Malerei in Frankreich erfreuen will, geht in den Louvre. Rembrandt, Frans Hals, Vermeer, Jacob van Ruisdael, Landschaftsmalerei im allgemeinen, die Porträtkunst, die Genremalerei und beinahe alle anderen Gattungen sind im Louvre zu sehen. Die holländische Kunst in den Provinzmuseen wird in erster Instanz vom Spezialisten beachtet. In Deutschland ist es anders: ist München wichtiger als Berlin; kann man die Schätze holländischer Kunst in Deutschland richtig bewerten ohne Dresden, Kassel und Braunschweig, Frankfurt und Hamburg gesehen zu haben? Die Vorrangstellung der National Gallery in London läßt sich eher mit der Position von Paris vergleichen; doch die Wallace Collection, Wellington House, Dulwich und Edinburgh sind wichtige Stätten für den holländischen Kunstwanderer. Übrigens: in allen drei Ländern liegt der Schwerpunkt für holländische Spezialitäten einigermaßen verschieden. Doch muß man nicht übereilt Schlüsse ziehen auf eine durch den Nationalgeschmack bedingte Auswahl holländischer Kunst in den genannten Ländern. Gerade Frankreich ist ein lehrreiches Beispiel für die Tatsache, daß der heutige Besitz an holländischen Bildern nur verschleiert oder selbst verzerrt widerspiegelt, was der französische Sammler im Laufe der Zeit an holländischer Kunst ausgewählt hat. Von den holländischen Landschaftsmalern, die Veduten von Paris malten (wie Abraham de Verwer, Regnier Nooms, Pieter Wouwerman), von den 'bambochades' und den Stillebenmalern hat sich in Frankreich aus alter Zeit nicht viel erhalten. Willem Kalf ist eine Ausnahme. Man findet seine französischen Küchenstilleben in so vielen französischen Museen, daß man annehmen muß, daß diese in Frankreich entstandenen Bilder das Land niemals verlassen haben. Mit Kalf haben wir bereits auf einen Höhepunkt der Ausstellung gewiesen. Die frühe „Scheune“ aus dem Besitz von Boucher (119; *Abb. 3a*) ist in ihrer Art ebenso vollkommen wie die späten Bilder in Amiens und Le Puy (121 und 122; *Abb. 2a*). Nur das ebenfalls gezeigte Bild aus Le Mans (120)

fällt aus dem Rahmen; übrigens auch andere Kollegen beurteilen das an und für sich sehenswerte Bild mit Zurückhaltung. Es paßt meiner Meinung nach nicht in die frühe Gruppe der Prunkbilder, die gut durch das signierte und 1643 datierte Bild des Kölner Museums (Nr. 2598) repräsentiert wird. Das Bild aus Le Mans ist – entgegen älteren Angaben – nicht signiert oder datiert.

Fünf frühe Rembrandts sind heute in Frankreich, aber nur von dem „Bileam“ (167) kann mit großer Sicherheit bezeugt werden, daß er 1641 vom Kunsthändler Lopez in Paris verhandelt wurde. Immerhin fünf ausgesprochene Frühwerke in französischem Besitz, bevor die moderne Forschung Rembrandts Frühstil ‚entdeckt‘ hatte, ist auffällig. Frankreich war zudem das Land, das wohl zuerst Rembrandts Graphik sammelte und seinen Zwecken dienstbar machte (siehe hierfür und für das Folgende: H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei*, 1942, S. 63). Man bewunderte an Rembrandt das Phantastische, Bizarre und die malerischen Effekte, man bewunderte und imitierte das vor allen in Kreisen, die „l'éloignement de l'art officiel“ erstrebten. De Piles preist Rembrandts „suprême intelligence du clair obscur“ und A. Coytel meint dann auch im Jahre 1721, daß „les Rembrandt ont été les seuls modèles que l'on a taché d'imiter“. Es ist eine Unterströmung und klingt wie ein Protest gegen die offizielle Kunstanschauung.

Dem grand goût für das „sujet noble“ entsprachen die holländischen Bilder nun einmal nicht. In der königlichen Sammlung (Ludwigs XIV.) kamen nur wenig Holländer vor. Eine hervorragende Ausnahme ist Rembrandts Selbstbildnis von 1660 (181). Der Katalog der Ausstellung kann nachweisen, daß das Bild von Ludwig XIV. vor 1683 (wahrscheinlich 1671) erworben wurde und daß es wahrscheinlich vorher bei Jabach war. Auf der Ausstellung selber hat es einen besonderen erhellen Platz, so daß man zum ersten Mal den malerischen Reichtum des Werkes erfahren konnte. Vielleicht kann man doch feststellen, daß die Bewunderung für große Form, barocken Pathos und klassische Tradition eine einseitige Auswahl der holländischen Kunst in französischen Sammlungen bewirkt hat. Die meisten Rembrandts, die seit dem 18. Jahrhundert in Frankreich waren, sind große eindrucksvolle Kompositionen; kleine intime Szenen und Bildnisse sind selten. Auch bei den anderen Künstlern bevorzugt man deutlich das Große, Großartige und Pathetische, wobei auffallend ist, daß dieses Prinzip sich auch bei den Meistern des Kabinettsstücks (Dou, Metsu, Poelenburg) durchsetzt. Daß A. Cuyt hier langweiligbürgerlich erscheint, daß Ph. Koninck gar nicht und Hobbema unvollständig vertreten sind, ist wohl aus dem Sammeleifer der Engländer im 18. und 19. Jahrhundert zu erklären, die die schönsten holländischen Landschaften aufgekauft haben. Ich glaube auch nicht, daß man in Paris so systematisch in den letzten Jahrzehnten die Lücken im Interesse einer gleichmäßigen Repräsentation der Holländer hat ausfüllen wollen, wie in London; die Engländer hatten dabei den Vorteil, aus dem Reichtum des eigenen Privatbesitzes schöpfen zu können, um ihren Museumsbesitz abzurunden.

Noch einige Worte zu Rembrandt und der Rembrandtschule. Die auf der Ausstellung gezeigten und die im „Répertoire“ (siehe unten) genannten Werke Rembrandts

geben eine gute Übersicht über Gewinn und Verlust an Rembrandtbildern in französischen Sammlungen. Gewinn: die frühen Bilder in Lyon, Tours, Le Mas d'Agenais und Paris (167 bis 171), wobei leider das früheste, „Die Steinigung des Stephanus“ nicht auf der Ausstellung gezeigt werden konnte (Bredius/Gerson 531 A). Eine hervorragende Bereicherung des Louvre sind die beiden Bilder der ehemaligen Sammlung Etienne Nicolas: die Landschaft aus den frühen vierziger Jahren und das wehmütige, späte Bildnis von Titus (176 und 184). Das späte Emmausbild (185) wird meiner Überzeugung nach zurecht mit gefühlvoller Interpretation wiederum in Rembrandts Werk eingefügt („ultime version du thème d'Emmaüs et la plus émouvante par son silence recueilli et sa sérénité“). Übrigens ist das Bleiweißskelett des im Louvre vorhandenen Röntgenbildes reich, nuanciert und kräftig. Ich glaube auch Repentirs zu erkennen. Unter „Rembrandt?“ und „Ecole de Rembrandt“ werden vier Bilder aufgeführt. Zwei davon sind meines Erachtens Nachahmungen, das sog. Selbstbildnis in Aix (187) und der Greis, den Bode 1892 für Straßburg erworben hatte (189), von Wurzbach (in diesem Falle zurecht) kritisiert und von der neuen Forschung ebenfalls zurecht verurteilt. Das frühe Bildnis des Malers im Petit Palais (186) ist sicherlich das wertvollste Gemälde der Gruppe; trotzdem glaube ich eher an eine Leidener Schülerarbeit. Als Maler des „Nachdenklichen Kriegers“ in Blois (188) wage ich den jungen G. van den Eeckhout vorzuschlagen. Übrigens sind die Erläuterungen im Katalog zu den beiden zuletzt genannten Bildern unnötig weitschweifig.

Die Verluste an Rembrandts Gemälden sind der neueren Kritik anzurechnen. Es scheint, daß die Bearbeiter des Katalogs in ungefähr 15 Fällen den „negativen“ Einsichten von Gerson folgen. In der Bewertung des Bildnispaars Albert Cuyper und Cornelia Pronk (Bredius-Gerson 165/336) trennen sich unsere Ansichten, wie auch bei der Interpretation der Hendrickje Stoffels (Bredius-Gerson 111), die durch Pressen bei der Erneuerung der Leinwand sehr gelitten hat. Da keines der drei Bilder auf der Ausstellung gezeigt wurde, können diese Grenzfälle der kunsthistorischen Bewertung hier beiseite gelassen werden. Bedauerlich finde ich, von französischer Museumspolitik aus gesehen, daß es nicht möglich war, die Bildnisse des Ehepaares Elison der Sammlung Schneider zu erwerben (Bredius-Gerson 200/347). Sie sind heute ins Museum von Boston gelangt. Vielleicht besteht die Hoffnung, einmal die Bildnisse Maerten Soolmans – Oopjen Coppit aus der Rothschild-Sammlung (Bredius-Gerson 199/342) im Louvre zu sehen.

Die Auswahl von J. Lievens' Bildern aus französischem Besitz fand ich unbefriedigend. In erster Linie fehlte die Kreuzigung aus Nancy, die man gerne mit Rembrandts Darstellung (170) verglichen hätte; vor allem zur Datierung beider Bilder wäre eine Gegenüberstellung wichtig gewesen; die Signatur auf Rembrandts Bild ist sicherlich nachgezogen. Ist das Datum glaubwürdig? Auch Lievens' frühe Bilder aus Besançon und Pau hätte man gerne gesehen. Beim Kopf aus Lille (135) billige ich Schneiders Zurückhaltung; umgekehrt finde ich die alte Zuschreibung des Landschaftsbildes in Dünkirchen (202) an Lievens begreiflich; Jan Steen hat eine Staffagegruppe von der Heiligen Familie hineingemalt. Landschaft und Figuren sind in den

sechziger Jahren entstanden; darum ist der Hinweis des Katalogs auf ein Bild von 1651 weniger überzeugend. Das Hauptwerk der Frühzeit ist das von Brière-Misme entdeckte Huygensbildnis (134). Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Aufsatz im „Bulletin van het Rijksmuseum“ (11, 1963, S. 5) mit den aufschlußreichen Röntgenfotos. Es ist nämlich unrichtig (was Huygens behauptet), daß Lievens, der so daraufdrängte, Huygens zu porträtieren, im ersten Ansatz nur Hand und Gewand gemalt habe. Das Röntgenbild zeigt deutlich eine erste, mehr frontal genommene Fassung des Gesichts! Eine Bereicherung von Lievens' Oeuvre ist die Landschaft in Rouen (136), die ich allerdings noch der Antwerpener Periode zurechnen würde.

Beim Betrachten von Dou's Bildern in der Nachbarschaft seines Lehrers Rembrandt kommt einem Sandrarts Wort in Erinnerung: „er wurde zwar von Rembrandt in unserem Kunstgarten gesäet, aber es wurde eine ganz andere Blume, als der Gärtner sich eingebildet“; oder Roger de Piles Zweifel: „ob seine Kunst wohl so nachahmenswert sei wie sie bewunderungswürdig ist. Denn das Feuer, das die Malerei verlangt, verträgt sich schlecht mit außerordentlicher Geduld und Sorgfalt“. Die hier ausgestellten Bilder, wie die meisten in ursprünglich höfischen Sammlungen, beweisen, wie Dou trotz aller Kritik der beliebte Repräsentant holländischer Kunst durch die Jahrhunderte hindurch geblieben ist. Im Grunde ist es eine Bewunderung für Kunsthandwerk und nicht für Kunst im eigentlichen Sinne. Man bezahlt den Fleiß und das Raffinement.

Die späteren Rembrandtschüler sind gut vertreten, oft mit großen Bildern aus dem Louvre, die seit vielen Jahren nicht mehr ausgestellt waren. Ich habe nicht die geringsten Bedenken, die badenden Knaben (241; *Abb. 1*) Nicolaes Maes zuzuschreiben; ich bin dagegen nicht völlig überzeugt, daß Lambert Doomer die Landschaft in Mâcon (59) geschaffen hat. Auch unter den spätesten Bildern der Rembrandtschüler gibt es Überraschungen. Doomers Darstellung aus der Samuelgeschichte (60) ist im Wesen ein Familienbildnis, ein noch unbekanntes Beispiel aus der Serie der „Portraits historiés“, die Frau R. Wishnevsky zusammengestellt hat (Münchener Dissertation, 1967). Sie sind in Haarlem und im Rembrandtkreis nicht selten (siehe z. B. Ph. Koninck; Gerson Nr. 12). Wie sie aus dem Vorbilde Rembrandts oder aus anderen Voraussetzungen abzuleiten sind, ist eine interessante Frage, die mit dem besonderen Persönlichkeitskultus des holländischen Bürgers zusammenhängt.

Rembrandts Einfluß ist auch außerhalb Amsterdams und nach seinem Tode noch zu spüren; Nr. 198, der H. M. Sorgh aus Tours von 1641, ist ein Beispiel für eine Rembrandtnachahmung in Rotterdam; Nr. 79, der Aert de Gelder aus Amiens, ist in gewissem Sinne eine Neuerwerbung für den französischen öffentlichen Besitz, der mit Bildern dieses Malers nicht reichlich gesegnet ist. Man hat nämlich ein Fragment in Amerika ankaufen können, das zu dem Fragment in Amiens so gut paßt, daß die beiden Stücke zusammengenäht werden konnten (*Abb. 7*). Übrigens ist der Vandalismus des Bilderzerschneidens kein Vorrecht unserer Vorfahren. Auf der Rembrandtausstellung in Canada wurde eine dem W. Drost zu Unrecht zugeschriebene Kindergruppe (dort Nr. 41) gezeigt, die nach der Versteigerung Katz im Jahre 1950 aus einem

größeren Bild herausgeschnitten worden war. Interessant waren die späten Bildnisse des N. Maes und des G. van den Eeckhout (139, 71). Vor allem das letzte gehört in den Spätstil der Rembrandtschüler wie Ph. Koninck und Jan Lievens, die miteinander eine eigene Interpretation dem Prunkbild von B. van der Helst (z. B. 104) entgegenstellen. Wiederum zu einem anderen Ausläufer der Rembrandtschule gehört das Bild (Nr. 117), das hier dem S. van Hoogstraten gegeben wird, was zutreffend ist. Kunst-historisch gehört es zu den Perspektivkunststücken, die man in Delft liebte.

Die Aktivität der französischen Kollegen aus der Nachkriegszeit ist zu rühmen, wobei in erster Linie die Bereicherung des französischen Kunstbesitzes beachtet werden muß: Lille erwarb eine hervorragende, bisher unbekannte Grablegung von Lastman von 1612 (132; *Abb. 5*), die kürzlich von Châtelet veröffentlicht wurde und im Katalog in all ihren stilistischen und ikonografischen Bezügen gründlich belichtet wird. Das Bild hatte noch den ursprünglichen Rahmen, mit dem es im Inventar des Künstlers von 1632 beschrieben wird! Übrigens, was die Rahmen und die Bildform anbetrifft: auch diese ist aus der flämischen Triptychonform entwickelt, als Vorstufe für den endgültigen runden Abschluß. Einige Rembrandtbilder mit dieser Rundung zeigen in der ersten Anlage auch noch diese Übergangsstruktur (z. B. Bredius-Gerson, Nr. 544). Die meisten Neuerwerbungen kamen den nordfranzösischen Provinzmuseen zugute (Caen, Douai, Dünkirchen, Brest, Rouen). Man mußte sich mit ‚Kleinmeistern‘ begnügen, die in ihrer Art aber meistens mit Sorgfalt und Gefühl für Qualität ausgesucht wurden. Um ein Beispiel herauszugreifen: die Stilleben-Allegorie des B. van der Ast (3) ist ein eindrucksvolles Werk des Künstlers (*Abb. 8*). Die Vanitasidee der verblühenden Blumen wiederholt sich in der Architektur. Doch glaube ich, daß die von Mirimonde vorgeschlagene Anspielung auf den Niedergang des Winterkönigs unhaltbar ist. Die Architekturteile sind außerdem von Dirk van Delen (vgl. Nr. 156), wodurch die Verbindung zum Schloß in Rhenen hinfällig wird.

Auch der Louvre richtet seine Einkaufspolitik auf früher (und zum Teil jetzt noch) weniger beachtete Kunstwerke: Stilleben von Salomon van Ruysdael (196) und A. Coorte (41/2), eine kleine italienisierende Landschaft von Breenbergh (28), Soldatenbilder von Codde, Duck und J. van Velsen (39, 66, 215), ein Genrebildchen von Sweerts (209). Übrigens sollte man Sweerts und Stoomer zur flämischen Malerei rechnen. Sweerts' Straßburger Landschaft mit Badenden (208) stellt dies deutlich heraus, und Stoomers in Italien entstandene Werke sind mindestens mit der Kunst des Abraham Janssens so eng verbunden wie mit der von G. Honthorst. Im weiteren Sinne kann man zu den ‚Neuen Bildern‘ in Frankreich die vielen unbekanntten oder unerkanntten Holländer der Provinzmuseen rechnen, wie das von Gudlaugsson Th. de Keijser gegebene Bildnis in Tarbes (124, *Abb. 4*), oder den schönen Salomon von Ruysdael aus dem wenig bekannten Museum in La Fère (197, *Abb. 3b*). Auch in Paris gibt es einige ‚unbekannte‘ Bilder: im Musée de l'Assistance Publique (32), im Finanzministerium (113), im Musée des Arts Décoratifs (165), im Musée de la Comédie Française (166) und in Versailles (151). Die zwei Maler, die wohlhabende amerikanischen Museen am meisten begehren, sind in Frankreich schwach vertreten: von Pieter Saenredam kein

einziges Bild mehr, seitdem die italienische Landschaft in Orléans verlorenging; von Terbrugghen nur wenige Werke, wie z. B. die große Berufung Matthei in Le Havre (31), die Longhi 1927 zum ersten Mal, völlig überzeugend, Terbrugghen zuschrieb (ehemals im Museum als Manfredi). Von den drei Halbfigurenbildern erscheint nur der Flötenspieler in Blois (35), trotz seiner Schäden, wichtig. Könnte er nicht seiner italienischen Zeit zugehören? Isarlo hat ihn seinerzeit veröffentlicht; Nicolson lehnt die Zuschreibung ab. J. Thuillier entdeckte kürzlich in der Kirche de la Salpêtrière eine Bespöttung Christi (32, von der es noch eine Variante in Las Palmas geben soll). Das Bild bekundet eine auffallende ikonografische Tradition (Dürer, M. van Heemskerck), wie der Katalog hervorhebt, der auch die Möglichkeit einer Atelierwiederholung nicht ausschließt, was mir unwahrscheinlich erscheint. Dieser glückliche Fund und das Le Havre-Bild geben immerhin eine Ahnung von Terbrugghens Kunst, die man heutzutage beinahe besser in Amerika als in Europa studieren kann. Die nackten und halbnackten Damen, die Honthorst malte, sind eher als kulturhistorisch interessante, frühe Zeugen einer Topless-Mentalität zu werten. Sie begleiten verschiedene Phasen der offiziellen, bürgerlichen Kunst mit kleinen Variationen (F. Hals, 97, C. Poelenburg, 160/1, C. van Everdingen, 74); im Nachmanierismus sind sie besonders drastisch.

Richtet man den Blick nicht auf die Ankaufspolitik der letzten Jahre, sondern auf die Tradition des französischen Sammlers, dann liegen die Akzente wieder anders. Die Bilder von Frans Hals wurden erst im 19. Jahrhundert für die Museen erworben. Die späten Werke sind hervorragend (98–100), die frühen sind ungleichmäßig. Das beste ist das Bildnis von Paulus van Beresteyn (96). Der Verkauf der Beresteynbilder aus dem Van Beresteyn Hofje in Haarlem war seinerzeit (1885) eine umstrittene Sache; der Katalog erzählt davon. Der Louvre bezahlte für das Familienbild und die beiden Einzelbildnisse 100 000 Gulden, die Frankfurter Rothschilds gaben 210 000 Frs. für das Kinderbildnis der Emerentia (heute in Waddesdon Manor). Und das Resultat heute: das Familienbildnis und die Emerentia sind von Pieter Soutman; Catharina Both van Eem, die Frau von Paulus, ebenfalls, obwohl der Katalog es nicht ohne Vorbehalt zugibt: „... il est possible que Soutman ait également participié au portrait de Catharina...“. Der Verfasser der Familienikonographie, Jhr. E. A. van Beresteyn (Genealogie van het geslacht Van Beresteyn, Den Haag 1941) lehnte noch jeden Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Frans-Hals-Tradition kategorisch ab. Es gibt übrigens auch andere Beispiele in der holländischen Malerei für die Tatsache, daß Bildnisse von Ehepaaren nicht stets im selben Jahr und vom selben Künstler gemalt sind.

Die „Bohemienne“ (97) ist eigentlich eine Kurtisane, worauf vor allem Slive gewiesen hat. Die Datierung 1628/30 ist wohl richtig, d. h. in der Nähe von, aber wohl früher als die Fischerkinder. Man hat beobachtet, daß die Bluse des Mädchens im ersten Ansatz weniger provozierend ausgeschnitten war. Das Bildnis von 1619 in Dijon (95) hat beim strengen Trivas keine Gnade gefunden, bei Slive ist es dagegen aufgenommen. (In Slive's Katalog ist auch die obengenannte Catharina van der Eem vorhanden.) Die schlechte Erhaltung macht eine Beurteilung riskant; die weichliche, ver-

riebene Ausführung paßt nicht zu Frans Hals und sicherlich nicht in die frühe Periode zwischen den Georgsschützen von 1616 und dem hier gezeigten Bildnis des Paulus van Beresteyn von 1620 (96).

Nach dem Frans-Hals-Kabinett mit den drei schönen, bereits genannten späten Bildnissen (99/101) war die Landschafts- und Genremalerei im nächsten Saal eine Enttäuschung: kein Avercamp, kein Esaias van der Velde, kein Modyn; Van Goyen und Salomon van Ruysdael nicht sehr eindrucksvoll. Unter den frühen Van Goyens ist Nr. 81 aus Nancy das schönste Bild (*Abb. 2b*); das vom Katalog als 1628 gelesene Datum ist sicherlich richtig. Die Eiche von 1638 aus Bordeaux (84) ist ebenfalls ein gutes Beispiel aus der mittleren Zeit des Künstlers. Könnte es nicht links beschnitten sein? Van Goyen hat in diesen Jahren große monumentale Breitbilder gemalt. Nr. 86 von 1646 der Sammlung Dutuit leitet den Spätstil überzeugend ein. Die Stadt am Fluß (85) hat wie beinahe alle Jacquemart-André-Bilder einen zu dicken, gelben Firnis. Die halbverborgene Malerei darunter weist aber höchstens auf W. Knijff. Auch die beiden ‚späten‘ Bilder (87/8) scheinen mir in Farbe und Zeichnung aus dem Stil des Künstlers herauszufallen; es sind vielleicht flämische Nachahmungen. Unter den ‚gegenständlichen‘ Bildern fällt die gute Vertretung des Haarlemer Klassizismus auf. Der neu erworbene Pieter de Grebber z. B. (91; *Abb. 6*) ist eine vollendete Mischung von flämischer Großartigkeit im Aufbau und zarter malerischer Ausführung im Geiste Rembrandts.

Jacob Ruysdael ist in den französischen Sammlungen gut zu sehen. Mit Ausnahme des Wasserfalles in Lille (193), dessen Zustand so schlecht ist, daß eine Beurteilung schwierig wird, konzentriert sich die Fragestellung auf die Datierung. Am auffallendsten ist hier die Spätdatierung des „Waldes“ (194) mit Staffage von Berchem, früher im Louvre, heute in Douai. Diesen plastisch durchzeichneten und durchmodellierten Stil verbinde ich mit den Bentheim-Bildern der fünfziger Jahre, während ich den „Coup de Soleil“ in seiner freien, grauen Malerei zu den Spätwerken rechne. Wie dem auch sei, es ist lobenswert, daß der Katalog nicht gehorsam die geläufigen Datierungen aus der Literatur übernimmt, sondern durch eine neue Gruppierung einen Beitrag zur Diskussion liefert.

Die Landschaften der Italiensanten waren von jeher in Frankreich beliebt. Auf der Versteigerung der ersten großen Niederländersammlung im 18. Jahrhundert, der Sammlung der Comtesse de Verrue, erhielten die Bilder von Berchem, Wouwerman und Van de Velde die höchsten Preise. J. B. Oudry weist seine Schüler auf die Bedeutung Berchems hin: „... un seul des tableaux de ce brillant artiste peut tenir lieu, sur ce point (d. h. im Landschaftsmalen) d'un cours complet de pratique...“. Daß Berchems Bilder und die der älteren Gruppe der Italiensanten (C. Poelenburg, B. Breenberg) in Frankreich geschätzt wurden, erkennt man auch auf dieser Ausstellung. Hinzu kommt noch die Bewunderung für eine späte Gruppe mit A. Pijnacker, K. Dujardin, den Mouchérons und den beiden Weenix'. Diese Rage der französischen Sammler, die „n'aiment que des tableaux flamands (d. h. vor allem holländische) ou de jolis tableaux finis“ würde heute noch deutlicher sprechen, wenn man die holländischen Bilder der Eremitage in Leningrad und der National Gallery in London,

die zu einem großen Teil in Frankreich gekauft wurden, in einem „Musée imaginaire“ aufstellen würde. Die Engländer und Katharina die Große haben vortrefflich gekauft – und das gilt nicht allein für Landschaften –, so daß heutzutage die holländischen Abteilungen beider Museen zu den wichtigsten Holländersammlungen der Welt gehören. Keine Regel ohne Ausnahme: Die italienische Ansicht von Frederik de Moucheron, die Bode 1890 (in London!) für Straßburg (150) erwarb, ist eines der schönsten Italienbilder überhaupt, ebenbürtig dem kleinen Eisbild von Adriaen van de Velde von 1668 im Louvre, das Ludwig XVI. seiner königlichen Sammlung würdig erachtete (214). Der unglückliche Rembrandt-Ankauf (siehe oben) sei Bode darum gerne vergeben. Ist übrigens die Zuschreibung an Moucheron völlig gesichert? Daß von den hunderten von Bildern Wouwermans, die im 18. Jahrhundert in Frankreich den Ruhm der holländischen Kunst verkündeten, nur ein Bild ausstellungswürdig befunden wurde, muß auf einen tiefgreifenden Geschmackswandel weisen. Es ist wahr, daß heute Van Goyen und Ruisdael den Berchems und Wouwermans vorgezogen werden, aber muß der letztere aus dem Gesamtbilde der holländischen Kunst völlig verschwinden?

Zum Schluß ein Wort echter Bewunderung für den Katalog, den Jacques Foucart mit verschiedenen Kollegen zusammengestellt hat. Die Louvrekataloge sind veraltet, die der Provinzmuseen in noch höherem Grade. Grundlegende Untersuchungen zur holländischen Malerei in französischer Sprache gibt es kaum. Das Kollektiv Foucart hat für den Ausstellungskatalog eine ungewöhnlich reiche Dokumentation zusammengetragen. Man kann ihn mit den besten Sammlungskatalogen holländischer Kunst vergleichen, denen Jahre der Vorbereitung zugrundeliegen. Die Grunddaten (Maße, Material, Signatur) wurden kontrolliert, die Herkunft untersucht, die Bibliographie ausführlich zitiert und die neuesten Untersuchungen berücksichtigt.

Worin unterscheidet sich nun Foucart's Arbeit von z. B. Neil MacLarens Katalog der National Gallery, der noch stets als Meisterwerk holländischer Katalogarbeit gelten muß. Der Sachlichkeit englischer Kritik steht hier ein Reichtum von Interpretation und Spekulation gegenüber, der mit französischer Eleganz dargeboten wird. Ich will nicht behaupten, daß die Mitteilungen des Kataloges phantastisch oder unglaubwürdig sind. Wohl holen sie (zu) weit aus, wenn über die Herkunft eines Motivs oder einer Stilphase nachgedacht wird; viele Zuschreibungsideoen werden fragenderweise vorgebracht, darauf wieder eingeschränkt oder manchmal vom nächsten Einfall aufgeschluckt. Man liest den unterhaltenden Text mit Vergnügen, was man im allgemeinen von Katalogen nicht sagen kann. Vieles, was man sich mühsam aus anderen Büchern (z. B. über die Geschichte des Sammelns und der Sammler) zusammensuchen muß, findet man hier schnell und leicht, allerdings manchmal an unerwarteter Stelle, wie z. B. eine wichtige kritische Notiz zu einem nicht ausgestellten Bild von Rembrandt auf S. 128. Zudem enthält der Katalog eine Generalliste zur holländischen Kunstliteratur und eine Übersicht der wichtigsten holländischen Kunstwerke (und vieler unbekannter) in französischen Museen. Die Liste mag nicht vollständig sein; sie ist aber so weit wie möglich kritisch zusammengestellt und übertrifft schon darum die altmodische Literatur auf diesem Gebiet und die schwer zugänglichen Karteien, die

die französische Zentralverwaltung besitzt. Bei der Durchsicht der Bilderlisten bedauert man übrigens, abgesehen von den obengenannten Lücken, die Weigerung des Museums in Montpellier, sich an dieser Veranstaltung zu beteiligen.

Die Ausstellung kam in einem sehr glücklichen Augenblick, da im Louvre wegen Umbauten und Reorganisation nur sehr wenige holländische Bilder ausgestellt sind. Der geschprächige Katalog ist für den Kunsthistoriker ein gründlicher Führer zum holländischen Kunstbesitz in französischen Sammlungen. Für bescheidene Ansprüche hat die Arbeitsgemeinschaft Foucart eine Nummer des „Petit Journal des Grands Expositions“ vollgeschrieben, die in visuell origineller Weise alles Nötige und vieles Unterhaltende über die Ausstellung verkündet – für den geringen Preis von einem Franc.

Die Ausstellung war inzwischen in verkürzter Form auch im Rijksmuseum in Amsterdam zu sehen (73 Bilder von den 241 in Paris gezeigt). Am Vorabend dieser Amsterdamer Ausstellung starb Gudlaugsson; gerade er hat viel dazu beigetragen, daß die in den französischen Provinzmuseen bewahrten holländischen Bilder der Wissenschaft wiederum zugänglich gemacht werden – mit neuen, besseren Zuschreibungen.

Horst Gerson

REZENSIONEN

HARALD KELLER, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*. Freiburg – Basel – Wien (Verlag Herder) 1970. 237 Seiten und 32 Tafeln mit 53 Abbildungen. DM 29,50.

Harald Keller hat sich an eine große Aufgabe gewagt, für die es in toto keine Vorarbeiten gibt. Er war jedoch wie kein anderer auf die Bewältigung des Themas vorbereitet, denn sein eigener Forschungsbereich wird auf weite Strecken berührt. Nicht nur der bahnbrechende Aufsatz im Römischen Jahrbuch von 1939 („Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters“), sondern auch zahlreiche Artikel im Reallexikon zeugen von seiner Sachkenntnis. Trotzdem blieb Neuland genug zu erschließen. Eine summarische Inhaltsangabe soll zunächst das Geleistete erkennen lassen.

Das erste Kapitel behandelt die „Formen des Bildnisses im Altertum“, die nach der Reihenfolge ihres Auftretens vorgeführt werden. Keller unterscheidet bei den griechischen Standfiguren die Kouroi auf den Gräbern von den Weihgeschenken im Tempel und macht die Funktion von Siegesdenkmälern und Heroenstatuen deutlich. Physiognomische Treue, so heißt es, läßt sich erst in den sechziger Jahren des 4. Jahrhunderts bei den Dichterstatuen nachweisen. Als grundlegende Neuerung der römischen Kunst versteht der Autor die Büste, die er (S. 20) „eine Abkürzung der griechischen Statue“ nennt und für die er etruskischen Ursprung vermutet. Die Polybios-Stelle, die den römischen Ahnenkult beschreibt, wird durch den Hinweis auf den Krieger von Capestrano kommentiert. Aus der Funktion der Ahnenmaske macht