

Jahre währenden Beschäftigung mit dem Thema; ursprünglich hatte es Martin zum Gegenstand seiner Dissertation machen wollen, stand dann aber auf Rat Wölfflins davon ab und hat erst später wieder dazu zurückgefunden. Wenige Tage vor seinem Tode konnte er noch die letzten Korrekturen des Werkes abschließen, das vollendet zu sehen ihm nicht mehr vergönnt gewesen ist.

Jan Lauts

WOLFGANG STECHOW
Kiel 1896 — Princeton 1974

Göttingen, Wintersemester 1930/31. Eine kleine Schar junger Studenten, die sich an der Göttinger Universität einschreiben ließen, begegneten zum ersten Mal Wolfgang Stechow, der seit 1923 als Assistent an das kunsthistorische Seminar der Georgia Augusta verbunden war. Unter ihnen waren Wolfgang Schöne, Hans Gronau, Reinhold Behrens, Adolf Isermeyer und ich selber. Gronau und ich waren älter als die übrigen, wir hatten praktische Erfahrung im Kunsthandel hinter uns. Ich glaube, daß es Gronau war, der zuerst Kontakt mit Stechow hatte, da er und seine Familie ihn von früher her kannten. Eine Einführung war eigentlich nicht nötig, aber ungelent, wie man damals war, half eine gemeinschaftliche Erinnerung über die ersten Förmlichkeiten hinweg. Meine Visitenkarte war eine Assistentenstelle bei Hofstede de Groot, dessen Tod ich gerade miterlebt hatte. Stechow war einer meiner Vorgänger bei de Groot gewesen. Stechow begann sogleich, holländische Späße zu erzählen. Mir ist in Erinnerung geblieben, daß er de Groots etwas spröde Sprechweise ausgezeichnet nachahmen konnte. Ich fand es beinahe peinlich — der alte Herr war doch gerade erst gestorben. Später begriff ich, daß Stechows Imitationsfreudigkeit ein lustiges Nebenprodukt seiner Musikalität war. Er hatte ein feines Ohr für Dialekte und fremde Spracheigentümlichkeiten, um das ich ihn beneidete. Viele seiner bonmots beruhten auf Wortspielen, die nur ein Gleichbegabter richtig zu schätzen wußte.

Neben Stechow dozierte, ebenfalls als Privatdozent, der temperamentvolle, sehr strengpädagogische Nikolaus Pevsner. Viele Studenten fanden Pevsner an- und aufregender — trotz seiner pedantischen Examensregeln, wobei wir wie Schuljungen von einander getrennt wurden, um mogeln zu verhindern! Ich glaube nicht, daß Stechow unter der Rivalität mit dem jungen Pevsner gelitten hat. Die kleine Studentengruppe lebte doch mit beiden in freundschaftlicher Gesinnung, wozu die zahlreichen Exkursionen und sonntäglichen Ausflüge beitrugen. Graf Vitzthum, der Ordinarius, wurde verehrt; er war bedeutend älter, außerdem hypernervös und sehr

sensibel. Die Höflichkeitsbesuche legte man in erster Linie bei ihm ab. Zu Stechows kollegialen Freunden gehörte unter den Historikern vor allem Percy Schramm. Übrigens hatte Stechow in Göttingen einen großen Freundeskreis, darunter viele musikalische Freunde.

Auch Stechows Vorlesungen wurden von einer, ich möchte sagen musikalischen Stimmung getragen. Sie waren ausgewogen harmonisch, Hypothese und Beweis folgten einander in rhythmischen Schwingungen. Seine Vorlesungen hatten eine liebliche Melodie. Ich will nicht suggerieren, daß er romantisch über die Tatsachen auf Flügeln des Gesanges hinschwebte. Sicherlich nicht. Er legte Wert auf Methode, betonte dies gerne; er war genau in Daten und Tatsachen, aber im Vergleich zu Pevsner weniger scharf in der Formulierung und weniger ausgesprochen in der theoretischen Zusammenfassung. So erschien es mir jedenfalls damals. Vielleicht hatte ich auch wenig Ohr für die feinen Nuancen, die mit großer Vorsicht und Zurückhaltung ausgesprochen wurden. Ich muß zugeben, die Vorlesungen erschienen mir damals nicht kurz-, sondern langweilig. Erst später erkannte ich das Vornehme in ihm — und die Herzlichkeit. Natürlich ahnte man damals noch wenig von seinem ungeheuren Fleiß.

Für mich war Stechow in erster Linie der Kenner der holländischen Malerei; er hatte an zwei Bänden von Hofstede de Groot's „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der . . . holländischen Malerei“ mitgearbeitet (1923 und 1926 erschienen); er stand als einer der jüngsten auf dem Gruppenbildnis aller deutschen Assistenten von 1928 (Abb. 4). Er hatte den Katalog der Göttinger Kunstsammlung herausgegeben (1926), der viele Niederländer enthielt. Schon aus diesem Grunde war meine Bewunderung groß. Aus Stechows Göttinger Zeit stammen noch verschiedene Beiträge zum Thieme-Becker-Künstler-Lexikon, Untersuchungen zum niederländischen Manierismus, zum Teil sehr ausführliche und kritische wie die Besprechung von Kauffmanns Fontainebleauthese in den „Kritischen Berichten zur kunsthistorischen Literatur“ (1927), Veröffentlichungen von neuen Funden zu Terbrugghen, Ketel, Fouquier, Breenbergh, Ikonographisches zu Rembrandt und zum Apoll- und Daphne-Thema.

Bald nach meiner Promotion bei Stechow im Juli 1932 muß er mit den Vorbereitungen zu seinem Magnum opus der ersten Periode, seinem Salomon von Ruysdael, begonnen haben (erschienen 1938). Im Jahre 1936 verlor Stechow sein Amt an der Universität; er war seit 1931 Extraordinarius gewesen. Das Vorwort zum Ruysdael ist im Dezember 1937 in Madison, Wisconsin geschrieben. Im Jahre zuvor hatte der Amsterdamer Kunsthändler J. Goudstikker eine Ausstellung von beinahe 60 Werken zusammengetragen, eine beachtliche Leistung, selbst wenn man die falschen Bilder, die dort auch vorhanden waren, abzieht. Goudstikker war ein mächtiger Mann. Er selbst schrieb zum Katalog eine Einleitung mit vielen Ausrufungszeichen: „die erste Ausstellung dieses Künstlers . . .!“ Literatur? Wenig! . . .

Ein Buch, Monographie gibt es noch nicht! Es ist jetzt eine in Vorbereitung“. Um dann beinahe drohend fortzufahren: „Möge eine des Künstlers würdige Monographie zustande kommen, geboren aus wirklicher Bewunderung für den Maler, geschrieben in angenehmem Stil und bereichert mit guten Abbildungen“ (hier könnte man nun ein Ausrufungszeichen setzen). Stechow muß die Ausstellung noch gesehen und in seiner Ehrlichkeit bereits angedeutet haben, welche Bilder er ablehnte. In seinem Buch drückt z. B. bei Nr. 178 der Hinweis auf eine falsche Signatur die Ablehnung eines Goudstikkerbildes aus. Ohne daß Stechow eine lange Liste falscher Zuschreibungen gibt (S. 57 werden nur „verbesserte Zuschreibungen“ aufgeführt), läßt er öfters ahnen, wie ihn die Situation beunruhigt. Ein nicht genanntes Museum (S. 65) — es ist das von Enschede — hat vier falsche Bilder. Auf S. 53 heißt es dann wörtlich, „es ist in der Tat erschreckend, was alles heute unter dem Namen Ruysdaels umgeht“. Stechows Buch hat diesem Treiben ein Ende gemacht. Sein Katalog nach dem Rezept von Hofstede de Groot (große Titelbuchstaben für echte Bilder, gewöhnlicher Druck für die nicht-selbst-untersuchten Werke) ist mit größter Sorgfalt gearbeitet. Ich kann mich nicht erinnern, daß sich je ein von Stechow anerkanntes Werk später als eine verkehrte Zuschreibung erwies.

Trotzdem macht dieses reiche, durch Stechows Kennerschaft und Kenntnis erschlossene Material das Schreiben über die Kunst von Ruysdael schwierig. Die Bilder sind alle mehr oder weniger schön, sorgfältig gestaltet, angenehm in der Farbe und im Bau. Es fehlen deutliche Höhepunkte, Ruysdaels Phantasie ist gering, die Akzente der verschiedenen Schaffensphasen sind abgeschliffen. Stechow ist ein vorsichtiger und ehrlicher Historiker; er versagt es sich, Konstruktionen von Bildtypen zu errichten, die nur die Gelehrtheit des Verfassers etablieren, sich aber der wissenschaftlichen Nachprüfung entziehen. Er findet glückliche Formulierungen für Ruysdaels Kunst, wie: „der stille Frieden, Ruysdaels Lebenselement, verklärt diese seine reifsten Schöpfungen bis in den letzten Winkel — in liebevoller Kleinarbeit und doch ohne jede Kleinlichkeit“ (S. 24); er deutet Unterschiede im Stil mit Hilfe von musikalischen Begriffen, „dort C-Dur, hier E-Dur“ (ebendort), oder: „die Lokalfarben werden gern in musikalischem Anklingen echohaft über das Ganze hingespinnen“ (S. 31). Es liegt nicht am Interpretieren, sondern in der Art des künstlerischen Problems, daß eine Monographie über Salomon van Ruysdael ein spröder Stoff bleibt trotz allem Reizvollen und Angenehmen des einzelnen Bildes.

Ich bin auf dies Buch ausführlicher eingegangen, weil es Stechows wichtigste Monographie ist. Sie zeigt seine Treue zu der einmal gestellten Aufgabe, sein Festhalten am Stoff, bis die anfänglich undurchsichtige Masse der tausend Einzelheiten sinnvoll geordnet ist. Das zweite große Buch, „Dutch landscape painting of the seventeenth century“ (1966), ähnelt dem Ruysdaelbuch in der Ausführlichkeit und in der Vollständigkeit, die es zu

einem Lexikon der holländischen Landschaftsmalerei machen. Eine außerordentliche Fülle von Notizen, Beobachtungen und Vorarbeiten hat in diesem Buche ihren Niederschlag gefunden. Sechzehn frühere Aufsätze zu Fragen der Landschaftsmalerei kann man zu den Vorbereitungen rechnen. Das Neue dabei ist — Stechow sagt es mit begreiflichem Stolz — der Aufbau des Buches, nämlich nicht nach Künstlern und Perioden, sondern nach Themen innerhalb der Landschaftsmalerei wie die „Dünen“, „Panoramas“, „Wälder“, „Winter“ usw. Die Bilder werden liebevoll beschrieben, wiederum mit musikalischen Epitheta. Van Goyen um 1631 wird charakterisiert durch eine Allegro-Bewegung (S. 27), Salomon van Ruysdaels Seebilder in Hochformat gehören zur intimen Kammermusik (S. 115), Backhuysens späte Bilder haben ein Presto nötig, ein Presto ist stets eindrucksvoller als ein Adagio (S. 121), usw. Viele Interpretationen im einzelnen, Zuschreibungen und Datierungen habe ich mit Stechow besprochen, stets zu beiderseitigem Vergnügen und beiderseitiger Belehrung. Die unbehauene Kritik der jüngeren Generation an dem Buch hat Stechow sehr verletzt — er beklagte sich in Briefen bitter darüber.

Das Salomon-van-Ruysdael-Buch, obwohl in Europa erarbeitet, erschien erst, wie angedeutet, nach Stechows Emigration nach Amerika. Ein deutscher Verleger, Kurt Hartmann († 1971), hat es dennoch herausgebracht. Stechow rühmt den Mut und die Charakterstärke dieses Mannes. Ich kann ihm von ganzem Herzen beipflichten. Später erzählte mir einmal Kurt Hartmann, wie pessimistisch er in der Hitlerzeit war: „Von diesen Barbaren wird unsere gesamte Mittelmeerkultur vernichtet. Lassen wir in unserem kleinen Kreise noch die alten Werte von Menschlichkeit und Treue zur Wissenschaft hochhalten.“

Diese Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei steht am Ende von Stechows amerikanischer Lehrtätigkeit. Stechow hatte zunächst einen Platz als associate professor in Madison gefunden; vier Jahre später übersiedelte er nach Oberlin. War Stechow unglücklich, gebrochen, verbittert? Ich glaube es nicht. Das Schicksal, grausam in seiner Strenge, hat ihn und viele andere in eine Situation gestellt, die sich letztlich als fruchtbar für die Entfaltung der Persönlichkeit erwies und die auch als Glück trotz aller Sorgen um die Heimat erlebt wurde. Die Universität von Madison war sicherlich kein kunsthistorischer Tempel und Oberlin keine Universität, an der man eine kunsthistorische Doktorarbeit einreichen konnte. Oberlin College hat aber andere Vorzüge.

Zudem: als Stechow dort seine Tätigkeit begann, war er ein Mann der Vierziger. Der Ehrgeiz, eine prominente Stelle an einer der berühmten Universitäten zu erobern, wurde mit den Jahren eher geringer als stärker. In Oberlin konnte er die jungen Undergraduates heranbilden, die später zu den bevorzugten Graduates der führenden Universitäten gehörten. Man liebte, bewunderte und verehrte Stechow in Oberlin. Musik spielte

im Leben des College eine große Rolle. Es besaß eine der größten Instrumentensammlungen des Landes.

Das College hatte überdies eine Kunstsammlung, die ständig wuchs, nicht zuletzt durch Stechows gute Betreuung. Das Wachsen dieser Kunstsammlung mit den Neuerwerbungen und den neu auftauchenden kunsthistorischen Fragen spiegelt sich in Stechows Beiträgen zum College-Bulletin. Stechow war ein treuer Berater und gewissenhafter Forscher, der gerne von der Betrachtung des einzelnen Objektes vorstieß zum kunsthistorischen Problem. Um nur ein Beispiel hervorzuheben: Oberlin hatte das Glück, eines der schönsten Bilder von Terbrugghen, den Sebastian von 1625, zu erwerben. Stechow hat das Bild 1957 liebevoll in die Literatur eingeführt. Terbrugghen und die Caravaggisten lagen ihm am Herzen; ein erster Aufsatz stammt aus dem Jahre 1928, und noch 1965 hat er für den Katalog der Terbrugghenausstellung seines Schülers L. J. Slatkes ein hübsches Vorwort geschrieben.

Oberlin College hat den Museumsmann und den Lehrer geschätzt. Stechow bekam 1967 (zusammen mit U Thant und Rudi Serkin) den Ehrendoktor seines College (übrigens auch noch von zwei anderen Universitäten), er wurde auch zum Ehrenkonservator des Museums ernannt. 1963, bei seiner Pensionierung, feierte man ihn mit einem Symposium, das den hübschen Titel trug: *Youthful works by great artists*. Damals erschien auch im Museum-Bulletin Stechows Bibliographie mit 187 Nummern. Mehr als 30 Arbeiten waren im Bulletin selber erschienen. Von seiner Lehrtätigkeit im engeren Sinne ist natürlich wenig gedruckt. Ich kann nur auf einen Vortrag für ältere Studenten hinweisen über "Criticism and Enthusiasm", in dem er nicht allein über diese Begriffe spricht ("... the Jupitersymphony by Mozart is perhaps the greatest monument of the synthesis between creative enthusiasm and creative criticism . . ."), sondern auch über den Charakter der amerikanischen Studenten, die er wegen ihres "lack of self-righteousness" bewundert.

Natürlich kamen auch Versuchungen, die Stelle in Oberlin gegen eine angesehenere einzutauschen. Der weitgereiste Frits Lugt, der im Kriege ebenfalls in Oberlin eine Bleibe gefunden hatte, erzählte mir, daß er Stechow in einem solchen Augenblick des Zweifels sehr zum Verweilen in diesem amerikanischen Paradies geraten hatte. So wurde Oberlin College für Stechow eine *Secunda Georgia Augusta*.

Das Ende des Oberliner Professorates brachte keineswegs den Abschluß der Lehrtätigkeit als solcher. In ununterbrochener Reihe folgten die Einladungen zu Gastvorlesungen an den Universitäten und Colleges von Ann Arbor, Williams und Smith College, Yale und Göttingen, Delaware und Los Angeles. Stechow starb in Princeton, wo er gerade eine neue Gastvorlesung vorbereitete. Diese arbeitsreichen und produktiven Spätjahre waren für ihn eine reine Freude. Dabei war Stechow keineswegs kerngesund. Er

war zart, seine Gesundheit hatte schon im Ersten Weltkrieg in russischer Gefangenschaft Schaden genommen. Seine Gesichtsfarbe ist mir als stets bläßlich in Erinnerung. In den fünfziger Jahren klagte er über Herzbeschwerden, und man mußte ihn vor jeder Aufregung und Anstrengung schützen.

In den Jahren 1964/65 war er advisory curator des Cleveland Museums. Ich glaube, daß ihm dieser Auftrag besonders willkommen war. Cleveland hatte seit jeher durch seinen Reichtum und durch seine gute Organisation hervorragend gesammelt. Stechows Rat konnte hier noch mehr Früchte tragen als in Oberlin. Im Bulletin von Cleveland hat er seine Neuerwerbungen beschrieben. Unter diesen gilt meine persönliche Bewunderung vor allem dem Stadtbild von Jan Wynants (Bulletin 52, 1965, 164), obwohl das Bild sicherlich nicht zu den teuersten Käufen gehört.

Betrachtet man Stechows Bibliographie, so wie sie uns im Oberlin Bulletin (des) Allen Memorial Art Museum 20, 1963, 77 vorliegt, dann treten Eigenschaften hervor, von denen hier noch nicht die Rede war. Anfangs ist es keineswegs die niederländische Kunst, die Stechow fesselt. Er promoviert 1921 mit einer Arbeit über Dürers Apokalypse. Andere Aufsätze zur deutschen und italienischen Kunstgeschichte folgen. Erst am Ende der zwanziger Jahre mehren sich die Arbeiten zur niederländischen Kunst. Zehn Jahre nach der Dissertation erscheint die erste große themengeschichtliche Abhandlung „Apollo und Daphne“, die, was sicherlich eine Anerkennung war, aufgenommen wurde in die Studien der Bibliothek Warburg. Ikonographie, Musik, deutsche, italienische und niederländische Kunst blieben die Hauptanliegen seiner Forschung — ein großes Feld. Dazu kamen die vielen kritischen Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, Kataloge und Mitteilungen zu Neuerwerbungen von Gemäldesammlungen, die ihm nahestanden.

Monographien wie jene über Salomon van Ruysdael schrieb Stechow kein zweites Mal, dagegen zahlreiche, treffliche Kurzmonographien in Thieme-Beckers Lexikon, wie eingangs bereits erwähnt wurde. Die sorgfältig, Wort für Wort geprüfte Charakterisierung einer Künstlerlaufbahn oder die zusammengedrückte Erschließung eines ikonographischen Problems — das lag Stechow außerordentlich. Seine Beiträge zu den großen Künstlern Rubens, Rembrandt und van Dyck nehmen oft ihren Ausgang von einer themengeschichtlichen Beobachtung: „Erichthonius, an ancient theme in baroque art“ (Rubens!), „Rubens and the classical tradition“, „Emmaus“ (Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 1959, aber auch bereits 1934 als „Rembrandts Darstellung des Emmausmahles“), „Jacob blessing the sons of Joseph from early christian times to Rembrandt“ (1943) und „From Rembrandt to Cornelius“ (1968), Rembrandts Darstellungen der Kreuzabnahme (1929) und der Lazaruserweckung (1973) usw. Ich könnte mir denken, daß die themengeschichtlichen Betrachtungen ursprünglich entstanden sind als

Kritik und Ergänzung im Hinblick auf Hofstede de Groot's Nachlässigkeit in ikonographischen Fragen. Stechow hatte erkannt, wie fruchtbar die ikonographische Vertiefung auch für die holländische Kunstgeschichte sein konnte. Für die biblischen Themen stand ihm zudem in Amerika der Princeton Index zur Verfügung.

Zum Dürerjahr — annus mirabilis 1971 — war Stechow in Deutschland. Er hielt in Nürnberg die Festrede „Alberti Dureri Praecepta“. Er hatte bereits einen wichtigen Anteil an der Ausstellung von Dürers Graphik in Washington gehabt. Die Einladung zur Eröffnung der Dürerausstellung in Nürnberg war sicherlich ein Höhepunkt seines Lebens. Die Rede machte großen Eindruck, sie wurde veröffentlicht (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1972) und ins Englische übertragen. Vor mir liegt noch eine zweite Arbeit zum Dürerjahr, eine der letzten Sonderabdrucke, die ich von Stechow bekam: „Recent Dürer studies“ (Art Bulletin 56, 1972, 259). Ich glaube, daß es keine zweite Übersicht über die Dürerliteratur gibt, die so klar gegliedert, so kritisch und doch so verständnisvoll (man denke nur an die verschiedenen ideologischen Interpretationen in Ost und West) die Meinungen über Dürer zusammenfaßt. Und so geistreich und oft so spöttisch! Es ist keineswegs nur Fachliteratur für den Eingeweihten. Die Weisheit eines erfahrungsreichen Lebens, erworben im Umgang mit Gelehrten, Halbgelehrten, Scharlatanen und jungen Eiferern, aber vor allem in der unablässigen Befragung des Kunstwerks selbst wird mit Eleganz und dem Schein der Lässigkeit vor uns ausgebreitet. Die coda schließt mit dem understatement: „Zu den Entschuldigungen an die Autoren, die ich durch die Offenheit meiner Kritik gekränkt haben könnte, füge ich die an meine Leser hinzu (wenn mir hier am Ende noch einige verblieben sein sollten) für eine Übersicht, die in ihren Augen enorm lang und zumindest teilweise langweilig gewesen sein muß. Doch Ariadnes Faden in einem Labyrinth von dem Ausmaß der Dürerliteratur dieses einen Jahres muß nun einmal langgezogen und dünn sein.“ Langweilig war diese lange Lektüre aber wirklich nicht!

Wir alle und vor allem diejenigen unter uns, die mit ihm niederländische Kunstgeschichte betrieben haben, sind ihm tief verpflichtet für den Gedankenreichtum seiner Schriften, für den Ernst und die Sauberkeit seiner Forschungen. Hier, in einer seiner letzten Arbeiten, die das Thema seiner ersten Veröffentlichung wiederaufnahm, klingt außerdem der Humor durch, der im vertraulichen Gespräch nie fehlte. Man möchte Stechows Lebenswerk das Lob spenden, mit dem er selber hier die englischen Dürerforscher Conway und Campbell Dodgson als die wahren Träger der Wissenschaft gerühmt hat: „Sie haben einen Ehrendienst . . . geleistet, dem wenig zur Seite gestellt werden kann an . . . Sachlichkeit und absoluter Zuverlässigkeit“, Eigenschaften, die in der heutigen kunstgeschichtlichen Bewertungsskala wohl zu Unrecht an Bedeutung eingebüßt haben.

Horst Gerson