

IM LICHTE HOLLANDS — HOLLÄNDISCHE MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS AUS DEN SAMMLUNGEN DES FÜRSTEN VON LIECHTENSTEIN UND AUS SCHWEIZER BESITZ. Kunstmuseum Basel, 14. Juni—27. September 1987.
(mit zwei Abbildungen)

In der Schweizer Museumslandschaft spielt die holländische Malerei nur eine vergleichsweise geringe Rolle. Die Kunst des 20. Jahrhunderts steht ganz im Vordergrund und hat einen hohen Stellenwert, jedenfalls scheint es so. Hat die alte Malerei ihre Anziehungskraft verloren? In der Vergangenheit hat es in den Städten nicht an finanzieller Substanz und sammlerischen Aktivitäten gefehlt. Das im 16. Jahrhundert entstandene Amerbach-Kabinett wurde bereits 1662 von der Stadt (und Universität) Basel erworben und erhielt früh eine Art Museumsstatus. In dieser Sammlung waren die Schweizer und oberdeutschen Maler, vor allem Hans Holbein, hervorragend vertreten, aber niederländische Bilder gab es nur wenige. Anders als in den fürstlichen Residenzen der deutschen Länder, in denen die holländischen Meister in der Regel besonders geschätzt wurden, scheinen in den bürgerregierten Städten der Schweiz konfessionelle Schranken und Traditionen die Entstehung holländischer Sammlungen behindert zu haben.

Die Bilderfeindlichkeit der calvinistischen Reformation hat lange nachgewirkt. Sicher hat es in Schweizer Bürgerhäusern trotzdem Bilder gegeben, über deren Qualität freilich wenig bekannt ist, aber auch echte Sammlungen? „Die Vorliebe für die holländische Kunst in ihrer ganzen Breite, besonders für Sittenbild und Landschaft, ist bei uns schon im XVIII. Jahrhundert häufig zu finden; sie ist begreiflich und wohl begründet durch die engen und vielseitigen Beziehungen der protestantischen Kantone zu Holland und die ähnliche Mentalität der beiden Völker“ (Paul Ganz 1917). Aber angesichts des in Schweizer Museen bewahrten Bestandes fragen wir uns: Wo sind alle diese Bilder geblieben?

Die Schweizer Museen, die wegen ihrer systematischen Sammeltätigkeit zu Recht ein hohes Ansehen genießen, haben erst in diesem Jahrhundert mit einem zügigen Aufbau begonnen und sich vor allem der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zugewandt. Die Niederländer seien dadurch ins Abseits geraten, da sie als verstaubt und langweilig galten, liest man im Katalog (S. 51). In der Tat sind die genannten Zahlen überraschend. Die Niederländer-Abteilung der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, der größten in der Schweiz, umfaßt heute etwa 370 Gemälde, an sich keine geringe Zahl. Doch kamen nur sechs davon durch Ankauf in das Museum, die übrigen durch Zuwendungen von privater Seite. Damit soll das Verdienst der letzteren nicht geschmälert werden, aber sie enthielten allzu viel Durchschnittliches und nur wenige Spitzenwerke. Eine erhebliche Qualitätssteigerung brachte 1958 das Vermächtnis Max Geldner, mit dem auch Rembrandts Frühwerk „David mit dem Haupte Goliaths vor Saul“ in das Baseler Museum gelangte. Mit einem überdimensionalen Ausschnitt des Bildes — ins Abstrakte verfremdet — warb das Plakat der Ausstellung um Besucher.

Unter den gegebenen Umständen war es nicht leicht, eine Ausstellung holländischer Malerei zusammenzubringen, die sich nur auf Schweizer Sammlungen beschränken sollte. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, das bereits 1978 eine Ausstellung venezianischer Kunst aus Schweizer Besitz veranstaltete, hat gemeinsam mit der Öffent-

lichen Kunstsammlung Basel das Vorhaben gewagt, nachdem eine großzügige Förderung durch Leihgaben aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein zugesichert war. Immerhin stellte dieser gut ein Drittel der insgesamt 117 gezeigten Gemälde zur Verfügung, 25 wurden den Beständen des Baseler Museums entnommen. Dennoch war es keineswegs eine Begegnung mit überwiegend bekannten Bildern. Viele der aus Basel und Vaduz ausgewählten Werke waren lange nicht mehr öffentlich zugänglich gewesen oder eigens für die Ausstellung restauriert worden. Weitere Leihgaben aus Museumsbesitz kamen aus Genf (10) und Zürich, Ruzicka-Stiftung im Kunsthaus (7), die Thyssen-Sammlung in Lugano hatte acht Bilder ausgeliehen. Etwa ein Viertel der ausgestellten Gemälde gehörten ungenannten Privatsammlern. Die Koetser-Stiftung im Züricher Kunsthaus kam nicht in Betracht, da ihre Statuten keine Ausleihen erlauben.

Die selbst auferlegte geographische Beschränkung bei der Auswahl der Gemälde konnte nicht ohne Auswirkung auf die Zielsetzung der Ausstellung bleiben, ganz allgemein „holländische Malerei des 17. Jahrhunderts“ zu zeigen. Man mag sich nach dem Sinn solcher Grenzziehungen fragen, die heute — bei weitgehend geöffneten Schlagbäumen — weniger als früher gerechtfertigt sind. Andererseits hat das Resultat die Veranstalter belohnt, da viele wenig beachtete Bilder in Schweizer Sammlungen auf diese Weise erstmals untersucht, restauriert und der Öffentlichkeit vorgestellt worden sind. Der inhaltsreiche, allzu schwere, aber hervorragend gedruckte Katalog wird sicher dazu beitragen, daß dieses Gebiet der europäischen Malerei in Zukunft mehr Interessenten findet.

Es war immerhin die erste große holländische Ausstellung in der Schweiz nach über drei Jahrzehnten. Ein Vergleich mit den früheren in Schaffhausen 1949 und Zürich 1953 wäre aber durchaus verfehlt, denn damals handelte es sich um glanzvolle Präsentationen mit Leihgaben aus vielen Museen Europas (in Zürich 22 Rembrandts und vier Vermeers!), Veranstaltungen, die nach den überstandenen Gefahren des Krieges eher eine Wiederbegegnung mit dem Kunstwerk als eine Auseinandersetzung mit dem Thema bieten wollten. Damals konnten die Schweizer Museen fast nichts dazu beitragen. Inzwischen hat das Kunsthaus Zürich zwei wenschon kleine, so doch wichtige Sammlungen niederländischer Malerei übernehmen können: die Ruzicka-Stiftung und die Betty und David Koetser-Stiftung, die freilich neben der überwältigenden Fülle der modernen Kunst ein etwas stiefmütterliches Dasein führen müssen.

In der hier zu besprechenden Ausstellung konnten die großen Namen zwangsläufig nur sparsam vertreten sein, aber es gab doch erstrangige Bilder von Frans Hals, Ter Brugghen, Rembrandt, Jan Steen, Ruisdael und Kalf zu sehen und daneben die vielen anderen Maler, „die man im alltäglichen Sprachgebrauch etwas voreilig die holländischen Kleinmeister nennt“ (Horst Gerson). Die Ausstellung war im Obergeschoß des Museums in gut belichteten Räumen untergebracht, doch hätte man sich etwas dunklere Wände gewünscht. Die Anordnung nach Themen war kein Nachteil, da die verfügbaren Bilder eine ausgewogene Darstellung von Künstlergruppen und Schulen nicht erlaubt hätten. Es fiel auf, daß die Maler der ersten Generation, die um 1590 geborenen, in der Minderzahl waren, kennzeichnend für einen Geschmack des Sammelns, der dem „klassisch“ Holländischen den Vorzug gibt.

Für die Bearbeitung des Kataloges war mit Petra ten Doesschate-Chu (University of Seton Hall, New Jersey) eine kompetente Autorin gewonnen worden, die die meisten Bildertexte verfaßt hat, hinzu kommen einige Beiträge von Paul H. Boerlin, der auch die Organisation und Einrichtung der Ausstellung leistete.

Einführende Essays sind dem Katalog vorangestellt, so die eloquenten „Notizen zu Theorie, Praxis und Geschichte der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ von Eduard Hüttinger, der sich vor allem der Forschungs- und Rezeptionsgeschichte zuwendet. Dabei kommt auch das Verhältnis Schweiz — Holland zur Sprache, aber mehr unter literarischem Aspekt als hinsichtlich der Existenz gewachsener eidgenössischer Sammlungen. Marcel Röthlisberger untersucht die entsprechende Sammlungs- und Wirkungsgeschichte in der Westschweiz und behandelt einige bereits im 18. Jahrhundert bestehende Privatsammlungen mit holländischen Gemälden im Kanton Genf. In diesem Gebiet gab es echte Holländer-Sammlungen wie die des Genfer Bankiers François Tronchin (1704—1798), die schon 1770 von Katharina II. von Rußland *en bloc* erworben wurde. Die Westschweiz scheint sammlungsgeschichtlich besser bearbeitet zu sein, aber erkennbar ist dort auch ein positiveres Verhältnis zum privaten Kunstbesitz als im übrigen Land. Auffallend bleibt die frühe Abwanderung der Bilder im 19. Jahrhundert in das Ausland. Über die Entstehungsgeschichte der Niederländer-Sammlung im Kunstmuseum Basel berichtet Paul H. Boerlin unter der resigniert klingenden Überschrift „Eine vergessene Abteilung?“. Reinhold Baumstark beschreibt den Anteil der Malerei Hollands an der Sammeltradition der Fürsten von Liechtenstein. Mit nostalgischen Gefühlen liest man den Wiederabdruck des von Horst Gerson 1976 in der Neuen Zürcher Zeitung publizierten Beitrages „Leopold Ruzicka als Bildersammler“.

Nun zu den Bildern selbst. Von den vier ausgestellten Werken Rembrandts gehörten drei seiner Frühzeit an, genauer gesagt den Jahren 1626—1631; als viertes war das 1661 datierte Apostelbild der Ruzicka-Stiftung zu sehen. Die ungewöhnlich skizzenhafte Malweise des kleinen Gemäldes „David mit dem Haupt des Goliaths vor Saul“ (Basel) läßt keinen andern Schluß zu, als daß es sich um ein *modello* handelt. Dieser Auffassung hat Bauch (1960) widersprochen, da der autonome Charakter des Bildes durch dessen Signatur und Datierung erwiesen sei. Aber auch andere Vorarbeiten Rembrandts, u. a. „Die Eintracht des Landes“, sind bezeichnet; bemerkenswert ist die jetzt eindeutig lesbare Datierung 1627 (abgebildet im Katalog, S. 214), weil das bunte Kolorit des Bildes eher an die Jahre 1625—26 erinnert, wie schon Gerson betont hat. Denkbar wäre, daß Rembrandt das Gemälde erst datierte und signierte, nachdem sich die große Ausführung zerschlagen hatte, um es als autonomes Werk zu verkaufen. Vergleicht man die vorausgegangenen Historienbilder Rembrandts wie etwa die „Taufe des Kämmerers“ von 1626 (Utrecht) und die gleichzeitige historische Darstellung in Leiden, so wird man dem Katalog zustimmen: „Von hier zur David-Saul-Begegnung von 1627 muß sich eine entscheidende Entwicklung vollzogen haben“ (P. H. Boerlin). Diese könnte — abgesehen von der anhaltenden Wirkung Lastmans — durch eine Beschäftigung Rembrandts mit Kompositionen von Rubens ausgelöst sein, der jedenfalls als Vorbild für große Historien nahelag. Boerlin verweist mit Recht auf Rubens' „Anbetung der Könige“ in Lyon, die 1621 von Vorsterman gestochen wurde.

Die Holztafel des Baseler *modello* ist bereits vorher verwendet worden. Eine Röntgenaufnahme zeigt (um 90° gedreht) den Studienkopf eines Mannes mit weitgeöffneten Augen. Zwei physiognomische Studien dieser Art aus Privatbesitz waren *realiter* in der Ausstellung zu sehen (Kat. Nr. 79, 81). In dem Mann mit Halsberge und federgeschmückten Baret, ebenfalls über eine *tronie* gemalt, brilliert Rembrandt mit Lichteffekten. Im Detail gibt es enge stilistische Beziehungen zu den 1626 datierten Bildern in Leiden und Amsterdam (Musikalische Allegorie), so daß eine Entstehung in dieser Zeit anzunehmen ist.

Der alte Mann mit Mütze und goldener Kette (Katalog Nr. 81) ist schwieriger zu beurteilen. Auch dieser gehört zu den *tronien*, die aus der Werkstattpraxis von Rembrandt und Lievens hervorgegangen sind. Bei der engen Zusammenarbeit beider Künstler, die auch dieselben Modelle verwendeten, fehlt es an sicheren Kriterien, um die Hände zu scheiden. Bei Kat. Nr. 81 sind Signatur und Datierung vielleicht nicht authentisch (vgl. Rembrandt-Corpus II, S. 845), obwohl die Jahreszahl 1631 zutreffen könnte. Auffallend ist die zeichnerische Malweise der Falten des Gesichts und des Bartes, die mir von anderen Köpfen Rembrandts abzuweichen scheint, auch sind gewisse Schwächen im Aufbau und der Plastizität des Oberkörpers nicht zu übersehen.

Die im Rembrandt-Umkreis entstandene „Fußoperation“ (Kat. Nr. 78), wohl nur als Sinnbild des Gefühls verständlich, steht Gemälden von Lievens so nahe, daß eine Zuschreibung an diesen gerechtfertigt ist. Die diagonal entwickelte Komposition des Bildes ist charakteristisch für Lievens und auch in den Stichen von Jan Joris van Vliet überliefert (Abb. Ausst. Kat. *Lievens*, Braunschweig 1979, S. 228—231).

Aus dem Umkreis Rembrandts sind ferner hervorzuheben die „Taufe des Kämmerers“ von Salomon Koninck, ein Frühwerk der dreißiger Jahre in der Tradition von Lastman, der dieses Thema mehrfach gemalt hat, und Govert Flincks figurenreiches Golgathabild von 1649, das — kürzlich gereinigt — durch seine tiefe Farbigkeit und hohe Qualität überrascht. — Die Haarlemer Malerei war durch einige gute Bilder vertreten, darunter Jan Miense Molenaers „Bohnenfest“, das sehr Brouwer-artige Elemente aufweist. Der Katalog gibt eine ausgezeichnete Einführung in den Ursprung und Sinn des volkstümlichen Gelages. Erinnerungen an Brouwer zeigt auch das kleine, skizzenhafte Bild von Adriaen van Ostade „Bauern beim Kartenspiel“, datiert 1637. Das zweite ausgestellte Gemälde dieses Künstlers „Der Einsiedler“ (Kat. Nr. 67) — offensichtlich von Rembrandt beeinflusst — soll etwa gleichzeitig entstanden sein. Trotz der Signatur, die zu untersuchen wäre, sei die Frage erlaubt, ob die beiden Bilder wirklich von derselben Hand sein können. Wo gibt es sonst die eigentümlich aufgesetzten Runzeln des Greisenkopfes im Werk von Ostade?

Neben dem faszinierenden „Bildnis eines jungen Mannes“ von Frans Hals aus der Sammlung Bührle, in den letzten Lebensjahren des Malers geschaffen, verdient das „Idealbildnis eines Jünglings“ von Pieter de Grebber, eines heute gewiß unterschätzten Künstlers, besondere Erwähnung. Nicht zufällig war es früher Lievens zugeschrieben und war damit charakterisiert als ein Werk, das gleichzeitig holländische und flämische Züge trägt. Erinnert die phantasievolle Kleidung mit Pelzkragen und Goldkette an Bildnisstudien Rembrandts, so verrät die eigenartige Beleuchtung des Gesichtes Anregungen aus dem Kreis der Utrechter Caravaggisten. Die Utrechter Schule konnte in der Ausstel-

lung immerhin an Ter Brugghens 1628 datierter „Bänkelsängerin“ (Basel) und den eindrucksvollen, erst kürzlich restaurierten Kirchenväter-Bildern von Matthias Stom (ebenfals Basel), sowie der späten „Anbetung der Hirten“ desselben Malers studiert werden. — Um bei Utrecht zu bleiben: Die beiden unter dem Namen von Adam Willaerts ausgestellten Marinebilder können kaum von derselben Hand sein. Für den 1633 datierten „Seesturm“ (Kat. Nr. 112) kommt eher Abraham Willaerts in Betracht.

Besondere Beachtung verdiente das von Jan Anthonisz van Ravesteyn in Den Haag gemalte Gruppenbildnis mit dem Rechtsgelehrten Pieter van Veen, einem jüngeren Bruder des Malers Otto van Veen, sowohl wegen seiner malerischen Qualität als auch wegen seiner interessanten Ikonographie (*Abb. 6*). Der Gelehrte ließ sich mit seinem Sohn und einem jungen Schreiber darstellen, der sein Diktat erwartet, und nahm damit eine Tradition italienischer Renaissanceporträts auf. Der Katalog verweist überzeugend auf das von Sebastiano del Piombo gemalte (damals Raffael zugeschriebene) Bildnis des Kardinals Carondolet, das sich bis 1619 in Flandern befand und Pieter van Veen wie auch Ravesteyn bekannt gewesen sein kann. Ravesteyns undatiertes Gemälde muß etwa gleichzeitig entstanden sein mit dem bekannten, 1627 von Thomas de Keyser geschaffenen Bildnis des Constantijn Huygens in London, das den Staatsmann mit seinem Schreiber zeigt. Es ist bemerkenswert, daß wenige Jahre später, 1631, Gerard Dou und Jan Lievens in Leiden Porträtaufträge ausgeführt haben, die in ihrer aristokratisch-humanistischen Grundhaltung dem Ravesteyn-Bildnis vergleichbar sind. Wie Christopher Brown nachweisen konnte (*Burl. Mag.* 1983, S. 663), sind die Söhne des Winterkönigs Friedrich von der Pfalz dargestellt, die Prinzen Rupert und Karl Ludwig mit ihren Tutoren; vielleicht handelte es sich um einen Auftrag von Jan Orlers, des Bürgermeisters und bekannten Chronisten der Stadt Leiden. Sind die Porträts von Huygens und Pieter van Veen auf eine humanistische Selbstdarstellung angelegt, zielen die Bilder von Dou und Lievens auf den geistigen Adel der Prinzenenerziehung. Auch wenn sie inhaltlich verschiedenen Bildtraditionen angehören, sind sie doch aus einem gemeinsamen intellektuellen Milieu hervorgegangen.

Nur einem Maler, Nicolaes Berchem, wurden in der Ausstellung sechs Werke zugestanden. Zwei italienische Landschaften, wunderschön in Farbe und Licht, gehören der frühen Zeit an (Kat. Nr. 8, 9), obwohl die genaue Datierung bei diesem Künstler nach wie vor Probleme bereitet. Die kleine monochrome „Schlittenfahrt“ (Kat. Nr. 10), ganz zeichnerisch und rokokohaft auf rosa Töne gestimmt, sollte sicherlich den Wunsch eines Sammlers erfüllen. Bei der atmosphärischen Wirkung des Bildchens kann man nicht glauben, daß es nur als Vorlage für einen Stich gemalt wäre. Die späten Historienbilder sind nicht Berchems starke Seite, der „Tod der Dido“ von 1678 (Kat. Nr. 13) ist trotz blitzender Lichter nichts als Theaterdonner. Das wohl in den sechziger Jahren entstandene Bildpaar des Genfer Museums, das „Abraham und Sarah“ mit dem „Verlorenen Sohn“ konfrontiert (Kat. Nr. 11, 12; *Abb. 7*), farbig reicher und besser in Komposition und Zeichnung, steht ganz unter dem Einfluß von Jan Baptist Weenix, wie vor allem die Abraham-Szene zeigt. Berchems „Verlorener Sohn“ verrät die Kenntnis von Johann Liss, dessen Werke in dieser Zeit in Amsterdam nicht nur durch Stiche bekannt und beliebt waren.

Abschließend sei gesagt, daß die Baseler Ausstellung trotz einer gewissen durch die Umstände bedingten Unausgewogenheit ein stimulierendes Ereignis war, ein willkommener Beitrag zur Kenntnis und Erforschung der holländischen Malerei. Ihr informativer und gut illustrierter Katalog wird auch in Zukunft gern konsultiert werden. Die vorzüglich gearbeiteten Katalogtexte, die inhaltliche wie stilistische Fragen in gleicher Weise berücksichtigen, vermitteln nicht nur den Stand der Forschung, sondern bieten auch dem Nichtspezialisten eine sprachlich anregende Lektüre. Um mit Jacob Burckhardt zu sprechen: „Es ist lauter Holland, freilich jedesmal nur dasjenige Holland, das dem Einzelnen zusagt“.

Rüdiger Klessmann

IN REMBRANDTS MANIER. KOPIE, NACHAHMUNG UND ANEIGNUNG IN DEN GRAPHISCHEN KÜNSTEN DES 18. JAHRHUNDERTS. Kunsthalle Bremen, 16. 11. 1986—4. 1. 1987; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 15. 1.—22. 2. 1987.

Die von der Kunsthalle Bremen und dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck gemeinsam veranstaltete Ausstellung zum Thema „In Rembrandts Manier. Kopie, Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts“ offenbarte den Reichtum eines wenig bekannten Teils des Bremer Kupferstichkabinetts, da die Mehrzahl der gezeigten Blätter aus der Schenkung des Bremer Bürgers Johann Heinrich Albers an die Kunsthalle (1855) stammte. Nur wenige Leihgaben der Kabinette Berlin-Dahlem, Düsseldorf, Hamburg, Nürnberg und Stuttgart — meist Zeichnungen — ergänzten diesen Kern der Ausstellung.

Das Nachleben der Kunst Rembrandts zum Thema einer Ausstellung zu machen, war ein mutiges Unternehmen, und den Veranstaltern ist für die geduldige Mühe zu danken, die sich aus der Themenstellung ergebende Vielfalt des überwiegend aus der zweiten Garnitur hervorgezogenen Materials in einer wohlüberlegten, aufmerksamen und übersichtlichen Hängung zur Schau gestellt zu haben. Erschlossen wird sie durch einen von Anne Roeber und Gerhard Gerkens gearbeiteten und schön gedruckten Katalog, der den Besuchern eine an Beobachtungen und Querverweisen reiche Hilfestellung bei der gedanklichen Bewältigung des in seiner Vielschichtigkeit nur schwer faßbaren Phänomens der Rembrandt-Nachahmungen im 18. Jahrhundert bot. Das Material wurde thematisch gruppiert. Zur Einführung stand als „Grundlage“ eine Auswahl von sechzehn Radierungen Rembrandts, die sowohl in Darstellungsinhalt wie Technik Ausgangspunkt verschiedenster Nachahmungen und künstlerischer Aneignung waren. Sodann die Antworten und Reaktionen der Rembrandt zeitgenössischen Malerradierer, im engeren Umkreis des Künstlers wie auch bei italienischen Meistern des 17. Jahrhunderts. Anschließend wurden Rembrandts Radierweisen in ihrer lehrstückhaften Vorbildlichkeit im Bereich des „Zeichnerischen“, des Hell-Dunkels und der Kaltnadeltechnik charakterisiert. Es folgte eine ausführliche Präsentation der Malerradierer in Rembrandts Manier, gruppiert und erläutert nach Darstellungsthemen: Biblische Geschichte, Genre-