

metaphors. Certainly his art seems to react against a metaphor-within-metaphor approach, of the kind that placed symbolic colour on the top of symbolic subject matter, for instance, in the manner of El Greco. And for this reason, it is not surprising that the creator of the most elaborate metaphors in seventeenth-century Spain, whom Velázquez painted with great insight and authority as a young man — *Don Luis de Góngora* (No 12) — should have admired El Greco as an artist, whereas his poetical adversary, Francisco de Quevedo, enamoured of Classical clarity, direct rather than obscure metaphors, and witty conceits, admired Velázquez.

If the changing taste in metaphor, the status of the artist, and court patronage — which gave rise to particular kinds of Velázquez portrait (including court dwarfs and entertainers) and the occasional political picture such as *The Surrender of Breda* — are in part responsible for the character of Velázquez's art, they do not explain its continued appeal or the queues at the Prado's doors. Velázquez must provide some mysterious motivation of his own to add to the sense of national pride, or the social acceptability of queuing for art, which no doubt put some people in line. Yet Velázquez is far from universal in his appeal. Many people have preferred the passionate involvement of Goya with the world he depicted and criticised, or, like Meier-Graefe in his *Spanische Reise*, felt that El Greco's art reached parts that Velázquez could not reach, telling you more about the artist's attitudes and feelings. But if the eighteenth-century theorists were right to think that the pleasures of art were also those of the imagination, then Velázquez has as much as any artist to offer. He does not plant fantastic images before us, as Goya did. Yet he compels the spectator to visualise what is not in front of his eyes as well as what is. The expressions of Mercury and Argos, which we cannot see and have to deduce from the pose and repose of their respective bodies (*Abb. 5 a*); the compelling quality and variety of the faces looking at the ground in *The Surrender of Breda*, which we only half glimpse; the King and Queen insubstantially reflected in the mirror alongside the empty back of a canvas on which Velázquez paints a picture we cannot see, in *Las Meninas*: all this keeps the imagination endlessly active. Such things, together with the absent floors and walls, the strange allusive brushstrokes, and that sense of the temporary that has led the Mexican poet Octavio Paz to call Velázquez 'a jailer of Time', seem touchstones of his extraordinary genius.

Nigel Glendinning

#### EUROPÄISCHE MALEREI DES BAROCK AUS DEM NATIONALMUSEUM IN WARSCHAU

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 24. 11. 1988 bis 29. 1. 1989 — Utrecht, Centraal Museum 18. 3. bis 7. 5. 1989 — Köln, Wallraf-Richartz-Museum 19. 7. bis 18. 10. 1989 — München, Alte Pinakothek 3. 11. 1989 bis 14. 1. 1990.  
Katalog (deutschsprachige Ausgabe, aus dem Englischen übersetzt) 237 Seiten mit 65 Farbtafeln und zahlreichen s/w-Abbildungen. Braunschweig 1988.

Von November 1988 bis Januar 1990 war nacheinander in Braunschweig, Utrecht, Köln und München eine hochrangige Auswahl von 65 Gemälden des 17. und 18. Jahr-



hundreds aus dem Besitz des Nationalmuseums Warschau zu sehen. Den äußerlichen Anlaß bot die zeitweilige Schließung des Museums wegen Renovierungsarbeiten. Bedeutungsvoll war diese Rundreise, weil die meisten Bilder seit ihrem Übergang in polnischen Besitz noch nie im Westen gezeigt worden sind. „Hauptwerke aus den polnischen Museen“ haben nach dem zweiten Weltkrieg im westlichen Ausland nur das Musée des Beaux Arts in Bordeaux 1961 und das Kumamoto Prefectural Art Museum in Japan 1979 präsentieren dürfen. Von Umfang und Rang der staatlichen polnischen Sammlungen hat man hierzulande vor allem aus dem 1957 von Jan Bialostocki und Michal Walicki veröffentlichten Bildband *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen* einen Eindruck empfangen. Die Ausstellung machte mit zahlreichen dort nicht abgebildeten Gemälden bekannt, darunter eine ansehnliche Reihe von Neuerwerbungen nach 1960.

Den Weg zu diesem Projekt hat die schon lange bewährte Zusammenarbeit des Warschauer Nationalmuseums mit dem Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum gebahnt, dessen Leiter Rüdiger Klessmann zusammen mit Jan Bialostocki Auswahl und Konzeption erstellt hat. Der Katalog wurde von Jan Bialostocki und Mitarbeitern des Warschauer Museums verfaßt. Er ist mit brauchbaren Farb reproduktionen aller Exponate und vielen Vergleichsabbildungen opulent ausgestattet und mit Texten, Anmerkungsapparat und Bibliographie wissenschaftlich bestens versorgt. Einer der beiden einführenden Essays und zehn Katalogtexte gehören zu den letzten Publikationen aus der Feder Jan Bialostockis. So ist der Katalog nicht nur ein Dokument der „Begegnung mit seltenen Beispielen der europäischen Malerei, die durch geschichtliche Umstände aus dem Blickfeld gerückt sind“ (wie es im Vorwort der Gastgeber heißt), sondern er ist auch zum Denkmal für den international hoch angesehenen Kunsthistoriker geworden, der nicht nur der Barockforschung wiederholt wichtige Anstöße geben konnte, der zeit lebens auch an der Bewahrung und Erschließung des künstlerischen Erbes Polens engagiert und führend beteiligt war. Wenn gegenwärtig die polnischen Kunsthistoriker trotz ihrer vielfach eingeschränkten Möglichkeiten hohes internationales Ansehen genießen, so ist dies zu einem nicht geringen Teil dem Vorbild und dem Lehrer Jan Bialostocki zu danken. Auch dafür steht der Katalog ein, dessen Beiträge sich durch gediegene Sorgfalt, kenntnisreiche und abwägende Stellungnahmen zur aktuellen Forschungsdiskussion und unprätentiöse Sprache auszeichnen. Über dem Diskurs der Spezialisten wird der Ausstellungsbesucher nicht vergessen, der über die besonderen Qualitäten der Bilder, ihre kunsthistorische Einordnung und die aktuellen Probleme der Fachleute informiert sein will.

Eröffnet wird der Katalogband mit einer Übersicht über „Sammler und Sammlungen alter Meister in Polen“ von Janina Michalkowa. Sie zeigt, in welchem Maße die tragische Geschichte des Landes trotz der enthusiastischen Bemühungen mehrerer Generationen der Aristokratie das Zustandekommen eines dauerhaften nationalen Kunstbesitzes vereitelt hat. So kam auch der Kernbestand des 1862 gegründeten Warschauer Museums nicht aus angestammtem königlichem oder adeligem Besitz, sondern aus der damals gerade versteigerten Kölner Privatsammlung Weyer (vgl. J. Bialostocki: *The Weyer Collection and the Beginning of the Warsaw Art Museum*. In: *Bulletin du Musée National de Varsovie* 3, 1962, 39–62). Es lohnt sich freilich, ergänzend zu dem Aufsatz von Frau



Michalkowa die Einleitung von Bialostocki-Walicki 1957 (siehe oben) heranzuziehen, welche den Akzent weniger auf die Verluste als auf die positiven Motivationen, Möglichkeiten und Leistungen polnischer Sammler des 18. und 19. Jahrhunderts legte.

Aus konservatorischen Gründen war die Auswahl der Exponate auf Gemälde vorzugsweise mittleren und kleinen Formates beschränkt. Obgleich auf manches wichtige Stück verzichtet werden mußte, kam doch ein sehr repräsentativer Querschnitt zustande, der die erlesene Qualität der Warschauer Sammlung in ihrem wichtigsten Schwerpunkt, der Barockmalerei, anschaulich macht. Begrüßenswert auch, daß manches künstlerisch und ikonographisch ausgesprochen ausgefallene Werk dabei war. So ließen sich zugleich auf eindrucksvolle und überraschende Weise die Vielseitigkeit und der Facettenreichtum der barocken Kabinettbild-Malerei belegen. Ein bedauerlicher Nachteil ist freilich, daß der Katalog über den Zustand der Gemälde und über bisher erfolgte konservierende und restaurierende Eingriffe so gut wie keine Angaben macht.

Mit 38 Exponaten dominiert ganz eindeutig die holländische Malerei und hier wiederum das Umfeld Rembrandts mit Bildern von Lastman, Backer, Victors, Bol, Renesse, Fabritius und Maes, gefolgt von 17 italienischen, 4 französischen, 3 deutschen und leider nur 2 flämischen Gemälden. Die malerischen Glanzlichter waren Hendrik Terbrugghens „König David Harfe spielend“ (Nr. 3), Bernardo Cavallinos „Traum des Hl. Josef“ (Nr. 9), der „Vogelfänger“ von Greuze (Nr. 40) und Anton Graffs Porträt des Stanislaus Kostka Potocki (Nr. 50), aus meiner Sicht aber auch das überaus einfühlsame Bildnis einer unbekanntenen Dame von Pieter Claesz. Soutman (Nr. 41). Bilder wie die „Ruinenstadt“ von Francesco de Nomé (Nr. 22), eine astrologische Allegorie von Dominicus van Wijnen alias Ascanius (Nr. 24) und eine „Rast der Zigeuner“ des Pseudo-Van de Venne = Jan van de Venne (Nr. 33) erlaubten Einblicke in obskure oder bizarre Seitenwege. Ausgesprochene Raritäten waren neben dem eben erwähnten Jan van de Venne eines der drei gesicherten Gemälde des Rembrandtschülers und Amateurmalers Constantijn van Renesse (Nr. 32) und eine „Lucretia“ des Friulaners Antonio Carneo (Nr. 28).

Nicht leicht nachvollziehbar erscheint die Reihenfolge, in der die Gemälde präsentiert wurden. Man richtete sich im wesentlichen nach der barocken Rangfolge der Gattungen von der biblischen Historie über profane Figurenbilder und Porträts bis zu Stilleben und Landschaften. Aber zwischen die biblischen und die profanen Figurenbilder wurde eine ziemlich inkohärente Gruppe von — im weitesten Sinne — Architekturbildern eingeschoben (Ruine, Kircheninterieur, Modello für ein Deckenfresko mit imaginärer Architektur, Grotte). Auch die Platzierung eines Tierstücks von Abraham Hondius (Nr. 26) erscheint unmotiviert. Die oben genannte Ordnung wurde in sich nicht stringent durchgehalten, und auch die innerhalb der Gattungen angelegte Reihung nach „Schulen“ bzw. Chronologie wurde immer wieder ausgesetzt. Ein solches Vorgehen läßt sich auch durch die Erfordernisse der Präsentation in den jeweiligen Ausstellungsräumen nicht befriedigend erklären. Bestenfalls ließe sich anführen, daß auf diese Weise authentische Qualitätskriterien wie „*copia*“ und „*varietas*“ in Fülle und Bandbreite der malerischen Produktion lebendig und sinnfällig werden, denn diese und nicht etwa eine im Rückblick rekonstruierte „Entwicklung“ zu dokumentieren, war die offenkundige Absicht der Ver-



anstanter. Dazu paßt, daß Jan Bialostockis einführender Essay „die Bilderkreise der barocken Kunst“ in den Mittelpunkt des Interesses rückt.

Dieser Aufsatz ruft auf wenigen Seiten und in knapper, leicht verständlicher Form Überlegungen in Erinnerung, die Bialostocki schon 1966 unter dem Titel „'Barock'. Stil, Epoche, Haltung“ veröffentlicht hat (polnisch schon 1958). Bialostocki lenkte damals den Blick auf die rhetorischen Grundlagen der Kunst des 17. Jahrhunderts und verschaffte damit den Kunsthistorikern zum zweiten Mal (nach Wölfflin) die Führungsrolle in der internationalen Barockforschung. In der vorliegenden Fassung aber tritt der Autor bescheiden zurück, um die seither von anderen verfolgten Wege Revue passieren zu lassen. Darin äußert sich eine besondere menschliche und wissenschaftliche Größe, die ich an Jan Bialostocki immer bewundert habe: seine immer wache Offenheit und Aufmerksamkeit für neue Einsichten und Fragestellungen, eine stete und ebenso kritische wie unautoritäre Lernbereitschaft. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die grundlegenden Revisionen, die Bialostocki seinen *Ikographischen Forschungen zu Rembrandts Werk* zwischen 1957 und 1981 angeeignet ließ.

Bei den folgenden Anmerkungen zu einzelnen Katalognummern möchte ich mich vor allem auf die niederländischen Gemälde konzentrieren:

Nr. 1: die Sektion „biblische Historie“ wird mit Pieter Lastmans „Haman bittet Esther um Gnade“ glanzvoll eröffnet, zugleich ein sehr geeignetes Beispiel, an dem sich Lastmans Pionierrolle bei der Begründung einer neuen holländischen Historienmalerei vielfältig demonstrieren läßt. Erst in jüngster Zeit, dank der Beiträge von Astrid Tümpel und Ben Broos, gesteht man dem „Amsterdamer Rubens“ (Joost van den Vondel) seinen hohen Anteil an Verdiensten zu, die traditionell ausschließlich Rembrandt zuerkannt worden sind. Unter diesem Vorzeichen erscheinen auch die folgenden Beispiele in neuem Licht:

Nr. 2: die Vermutung, „David flieht vor Saul“ sei von einem „Mitschüler Rembrandts in der Werkstatt Lastmans“ um 1623 gemalt worden, ist ebenso waghalsig wie verführerisch und bedarf unbedingt näherer Prüfung. Wenn es glaubhaft ist, daß hier der junge Rembrandt selbst den David spielt, stehen wir vor der Möglichkeit, daß schon Lastman von seinen Schülern Historienszenen „stellen“ ließ, eine Praxis, die der Rembrandtschüler Hoogstraten empfohlen hat und die nach Meinung einiger neuerer Autoren auch zu Rembrandts Lehrmethoden gehört haben soll.

Nr. 4: Jan Victors' „Jakobsseggen“ ist ein Lehrbeispiel dafür, daß Rembrandts Mitarbeiter, ausgehend von zeichnerischen Studien ihres Meisters und malerischen Vorbildern des Lastman-Kreises, bestimmte biblische Themen noch vor Rembrandt selbst in Gemälden gestaltet haben. Daraus ist zu schließen, daß Rembrandt mindestens bis 1650 auch in seiner eigenen Umgebung weniger als Erneuerer und Begründer einer eigenen Richtung gesehen wurde, sondern als Erbe und Vervollkommer der Lastman'schen Historienkunst.

Nr. 5: A. Ziembas These, Carel Fabritius habe seine „Auferweckung des Lazarus“ zwischen „Ende 1641 bis Anfang 1642“ gemalt, weil er Rembrandts Radierung B. 72 von 1642 nicht berücksichtigt habe, ist nicht nachvollziehbar. Ein so großes Gemälde — mit 210 x 140 cm das größte Format der Ausstellung —, von Fabritius selbst signiert,



kann nur eine Auftragsarbeit eines fertigen Malers sein. Eine Entstehung vor 1643 erscheint mir nicht denkbar.

Nr. 6 galt noch 1974 für Kuznetsov als Werk des Nikolaus Knüpfer. Neuerdings wurde durch Überprüfung der Signatur die Autorschaft des Nicolaes Verkolje gesichert.

Nr. 13: Giovanni Benedetto Castigliones „Vertreibung aus dem Paradies“ war niemals Bestandteil einer Serie von fünf Bildern. Die in Anmerkung 6 zitierte Angabe von Hoet 1770 „zynde een ordinantie van vyf Beelden“ ist zu übersetzen: „eine Komposition mit fünf Figuren“!

Nr. 21: (Januarius Zick): im Rahmen einer „Darstellung im Tempel“ sind brennende Kerzen nicht „Symbol der Reinheit der Jungfrau“, sondern gehören zur Liturgie des Festes „Mariae Lichtmeß“ (2. Februar). Mit der Lichterprozession deutet der katholische Ritus die im jüdischen Kult (3 Mos. 12) angeordnete Reinigung der Mutter nach der Geburt eines Kindes an. Seit dem 15. Jahrhundert (Jacques Daret 1435; Rogier van der

Weyden, rechter Innenflügel des Münchener Columba-Altars) gehört dieser Ritus zur Ikonographie der „Darstellung“. Vgl. B. Lane, *The Altar and the Altar Piece*. New York 1984. 69–71.

Nr. 42: Der als Maler des weiblichen Brustbildes vorgeschlagene Jacob Adriaensz. Backer gehörte nach gegenwärtigem Kenntnisstand nicht zu den Schülern Rembrandts, sondern war neben Rembrandt für die Bilderagentur des Hendrik Uylenburgh tätig. Nach Typus und Kostüm ist das weibliche Brustbild kein Porträt, sondern eine Charakterfigur nach dem lebenden Modell, aber mit literarischer oder allegorischer Identität. Um 1632 wurden solche „tronjes“ in großer Zahl für Uylenburgh hergestellt. Daher die deutliche Nähe zu entsprechenden, mit Rembrandts Namen verbundenen Brustbildern (die sogenannte „Schwester Rembrandts“ Br. 694, 696, 698, 699).

Nr. 44: das männliche Bildnis des Pieter Nason bietet den in der holländischen Malerei exceptionellen Fall einer illusionistisch auf den Rahmen übergreifenden Malerei, die Bild und Rahmen zum Fensterausblick zusammenfaßt. Normalerweise ist bei den holländischen „bedriegertjes“ der Rahmen gemalter Bestandteil des Bildes.

Die Zuschreibung der Hintergrundlandschaft an Jan van Goyen hat offenbar noch nicht den Segen von Hans Ulrich Beck, dem Autor des Van Goyen-Werkkataloges.

Die nach rechts bildauswärts weisende Geste des Dargestellten läßt sich am wahrscheinlichsten als Hinweis auf ein weibliches Pendantporträt erklären.

Nr. 51: Die Inschrift „*Tria Ego*“ auf dem Pseudorelief-Bildnis Poussins im Blumenkranz von Daniel Seghers bleibt rätselhaft. Bialostocki weist richtig darauf hin, daß die von J. R. Martin 1961 vorgeschlagenen Rekonstruktionen der vollständigen Sätze viel zu lang sind. Elliptische Kürzel dieser Art lassen nur eine knappe und dem Leser evident einsichtige Vervollständigung zu (vgl. E. Panofsky: *Et in Arcadia Ego. Poussin and the Elegiac Tradition*. In: *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth 1970. 352). Die geforderte Evidenz läßt sich hier nur im Zusammenhang mit der Primärfarbentrias des Blumenschmucks herstellen. Vgl. O. Bätschmann: *Farbengenese und Primärfarbentrias in Nicolas Poussins „Die Heilung der Blinden“*. In: *Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag*. Zürich 1980. 329–336.



Nr. 53—58: Die Katalogbeiträge zu den Stilleben können sich vielfach auf persönlichen Rat von Ingvar Bergström, dem Nestor der Stilleben-Ikonologie, berufen.

Die italienische Stillebenmalerei ist mit drei bemerkenswerten Stücken von Carlo Magini, Giuseppe Recco und Giovanni Battista Ruoppolo vertreten, letzteres (Nr. 57) eine Neuzuschreibung, die das bisher bekannte schmale Œuvre willkommen bereichert.

Unter den niederländischen Stilleben fällt Nr. 54 von Pieter Symonsz. Potter als frühes (1631) Leidener Beispiel des Stillebens mit bäuerlichem Hausrat auf. Der verschiedentlich behauptete Einfluß Rembrandts scheint mir keineswegs überzeugend belegt. Im Zusammenhang mit den Frühwerken von Potter und Jan Davidsz. de Heem (Bücherstilleben) wäre stattdessen auf Jan Lievens zu verweisen (vgl. Ausstellungskatalog *Jan Lievens. Ein Maler im Schatten Rembrandts*. Braunschweig 1979. Nr. 10—14).

Hans-Joachim Raupp

*Ausstellungen zu J. M. Olbrichs und L. Bauers Werken in der  
Tschechoslowakei*

LEOPOLD BAUER, ARCHITEKTONISCHES WERK. Museum Jägerndorf (Krnov), 7. 4.—2. 5. 1989. Katalog: *Leopold Bauer, architektonické dílo*. Hrsg. J. Vybíral. Krnov 1989, 6 S. — JOSEF MARIA OLBRICH, ARCHITEKTONISCHES WERK. Galerie Altes Rathaus in Brünn (Brno), 15. 6.—23. 7. 1989. J. Fragner-Galerie in Prag Praha, 1. 3.—21. 3. 1990. Katalog: *Josef Maria Olbrich, architektonické dílo*. Hrsg. J. Vybíral. Brno 1989, 28 S.

(mit zwei Abbildungen)

Das Schaffen neuzeitlicher deutscher und österreichischer Architekten auf dem Gebiet der Tschechoslowakei zählt zweifelsohne zu den weißesten Flecken der tschechischen und slowakischen Kunstgeschichte. Erst die 70er Jahre brachten einige Arbeiten, die an das Vorhandensein einer Reihe von beachtenswerten Werken erinnern. Sie gehören in einen anderen Kontext und reflektieren unterschiedliche Entwicklungstendenzen als das Schaffen der tschechischen Zeitgenossen, sind jedoch qualitativ nicht schlechter als die anderen, sie stehen in fruchtbarer Harmonie und vielseitigen Beziehungen zu ihnen. Dieses trifft in erster Linie auf die Schüler und Mitarbeiter Otto Wagners zu, die aus Mähren und Schlesien stammten und nach dem Ende ihres Studiums im Zentrum der Monarchie verblieben, ohne den künstlerisch produktiven Kontakt zu ihrer Heimat zu verlieren. Zu den bedeutendsten unter ihnen gehören neben Josef Hoffmann Josef Maria Olbrich (1867—1908) und Leopold Bauer (1872—1938).

Leopold Bauer stammt aus Jägerndorf (Krnov, ČSSR). Er gehörte zu Wagners talentiertesten Schülern und war zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer der Protagonisten der Wiener Moderne. Später neigte er jedoch zu überzeitlichen und dauerhaften Kulturwerten im Sinne des Neoklassizismus, bis er im Laufe der 20er Jahre zu einer Anschauung kam, die teilweise an postmoderne Synthese denken läßt (*Abb. 8 a*). Bauers Schaffen wurde lange nur als Zeitdokument angesehen, nicht ohne Vorbehalte. Um so