

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

45. Jahrgang

September 1992

Heft 9

## Ausstellungen

### REMBRANDT. DER MEISTER UND SEINE WERKSTATT. GEMÄLDE

Berlin (SMPK, Altes Museum, 12. September - 10. November 1991), Amsterdam (Rijksmuseum, 4. Dezember 1991 - 1. März 1992) und London (The National Gallery, 26. März 1992 - 24. Mai 1992). Ausstellungskatalog von Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel.

### REMBRANDT & LIEVENS IN LEIDEN.

#### 'EEN JONG EN EDEL SCHILDERSDUO'.

Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, 4. Dezember 1991 - 1. März 1992. Ausstellungskatalog von Christiaan Vogelaar, P. J. M. de Baar, Ingrid W. L. Moerman, Ernst van de Wetering, Rudolf E. O. Ekkart, Peter Schatborn.

*(mit fünf Abbildungen und einer Figur)*

Zu einem Jubiläum gab es keinen Anlaß, und trotzdem wurde ein „Rembrandt-Jahr“ daraus, jedenfalls nach Meinung der Touristik-Unternehmen, die die Werbetrommel kräftig rührten. Aber wo wäre der große Meister geblieben ohne die Schubkraft einer bekannten Kreditkartenfirma, die sich als Sponsor der Ausstellung lautstark präsentierte?! Sie verkaufte Rembrandt „exklusiv“ für ihre Mitglieder und versprach ihnen die einmalige Chance, „selbst zu entscheiden, was ein Rembrandt und was kein Rembrandt ist“ (Anzeige in der FAZ, 20.8.91). So primitiv diese Aufforderung formuliert war, sie entsprach doch auch den Zielen der Veranstalter, die den „authentischen“ Rembrandt vorstellen wollten, quasi den ‚Rembrandt der neunziger Jahre‘. Bei der letzten Jubiläumsausstellung, die das Rijksmuseum 1969 zum 300. Todestag des Malers organisierte, war man etwas bescheidener angetreten. Nur wenige Bilder von hoher Qualität sollten zu-



sammen mit etwa hundert Zeichnungen den Eindruck bestimmen. Von den damals zusammengebrachten 23 Gemälden wird man heute drei nicht mehr vorbehaltlos akzeptieren. Aber die Beschränkung auf eine begrenzte Zahl von Bildern hatte 1969 auch andere Gründe. Die zunehmende Kenntnis der konservatorischen Probleme beim Transport von Gemälden, die steil ansteigenden Preise auf dem Kunstmarkt und der sich ausbreitende Terrorismus minderten die Bereitschaft der Eigentümer, Kunstwerke aus dem Hause zu geben. Gleichzeitig erschienen die kritischen Werkverzeichnisse von Horst Gerson, die das bis dahin anerkannte Œuvre Rembrandts erheblich reduzierten. Sie demonstrierten, wie notwendig es war, für alle mit Rembrandts Namen verbundenen Gemälde einen möglichst gleichmäßigen Wissensstand zu erreichen, um das in Jahrhunderten errichtete Gebäude seiner Kunst erneut auf seine Standfestigkeit zu prüfen.

Das 1968 in Amsterdam gegründete ‚Rembrandt Research Project‘, das im wesentlichen vom holländischen Staat finanziert wird, hat in den vergangenen Jahrzehnten eine neue, vor allem technische und naturwissenschaftliche Basis für die Untersuchung der Werke Rembrandts geschaffen und hat gleichwohl das kunsthistorische Ziel niemals aus den Augen verloren. Die hier erbrachte bewundernswerte Leistung eröffnet über den eigentlichen Gegenstand hinaus weitreichende Perspektiven für die Kenntnis der holländischen Malerei. Das Arbeitsteam, dem heute Josua Bruyn, Bob Haak, Simon Levie, Pieter van Thiel und Ernst van de Wetering angehören, hat neue Maßstäbe gesetzt für die Erforschung eines großen Meisters der europäischen Kunstgeschichte. Die wissenschaftlichen Resultate, die seit 1982 in dem auf mehrere Bände angelegten *Corpus of Rembrandt Paintings* veröffentlicht werden, haben für viel Aufregung gesorgt, mehr noch als die Abschreibungen Gersons von 1969, weil nicht wenige der durch die großen Museen populär gewordenen Bilder Rembrandts – wie etwa der „Mann mit dem Goldhelm“ in Berlin – das Gütesiegel der Eigenhändigkeit verlieren sollen. Dabei war das Problem nicht so sehr die drastische Reduzierung des Œuvres, das für Bredius noch über 600 Gemälde umfaßte, sondern die Einsicht, daß der Begriff der Eigenhändigkeit und die Rolle der Werkstatt (genauer die Selbständigkeit der Schüler) ganz neu zu definieren waren.

Es ist hier nicht der Ort, die lange und komplizierte Vorgeschichte der *Rembrandt*-Ausstellung zu behandeln. Die Veranstalter wußten, daß ihre Realisierung nur bei einer engen Zusammenarbeit der großen Rembrandt-Sammlungen zu erreichen war, und daß eine öffentliche Präsentation der Kunst Rembrandts einer Darstellung der veränderten Forschungssituation nicht aus dem Wege gehen konnte. Das Rijksmuseum Amsterdam, die Staatlichen Museen Berlin und die National Gallery London konnten sich darauf einigen, jeweils sechs wichtige Werke Rembrandts aus ihrem Besitz als Grundstock für eine gemeinsame Ausstellung einzubringen und diese an den drei Standorten der Organisatoren zu zeigen. Der kühne Schritt der drei Museen und ihre erklärte Absicht, das Rembrandt-Problem einem verunsicherten Publikum vor Augen zu führen, wurden durch die Großzügigkeit anderer Sammlungen belohnt, die bedeutende Werke des Malers immerhin für die Dauer von zehn Monaten zur Verfügung stellten.



Es gelang, 51 Gemälde Rembrandts zu einer einmaligen, höchst eindrucksvollen Schau zusammenzubringen; hinzu kamen 32 Bilder aus dem Kreis seiner Schüler, die die enge Beziehung des Meisters mit seiner Werkstatt verdeutlichen sollten. Parallel dazu wurden 40 eigenhändige Zeichnungen gezeigt, ergänzt durch 11 besonders nahestehende Blätter von Rembrandt-Schülern, sowie eine Auswahl von 40 Radierungen. Soweit es das Ziel des kostspieligen Unternehmens war, Rembrandt als Maler, Zeichner und Radierer mit authentischen Werken zu präsentieren, wurden die Besucher gewiß nicht enttäuscht; ob diese freilich eine Vorstellung von den in der Werkstatt des Meisters tätigen Künstlern gewinnen konnten, wie es der Titel der Ausstellung versprach, erscheint sehr zweifelhaft. Wir kommen darauf zurück.

In Berlin, das vor dem Krieg – namentlich zur Zeit Wilhelm von Bode – ein Zentrum der Rembrandt-Forschung war, erlebte die Schau ihre Premiere, um anschließend in Amsterdam und London gezeigt zu werden. Für die Staatlichen Museen war es die erste große Ausstellung nach der Wiedervereinigung der Stadt im November 1990. Nach über 40 Jahren gewaltsamer Trennung haben die ehemals preußischen Museen wieder ein gemeinsames Dach erhalten. Aber noch fehlen die normalen Beziehungen untereinander, die die Voraussetzung sind, um den Zusammenschluß der Bestände sowie die Wiederherstellung der Gebäude in Angriff zu nehmen. Die *Rembrandt*-Ausstellung fand in dem von Schinkel errichteten Alten Museum statt, das nach seiner 1966 abgeschlossenen Restaurierung wiederholt für Ausstellungen genutzt wurde. Für den Einzug Rembrandts waren freilich sehr kostspielige Einbauten notwendig, von denen sogar die Fassade nicht verschont blieb, da anders ein stabiles Klima in den Schauräumen nicht zu erreichen war. Für die Wahl dieses Gebäudes konnte man trotz seiner noblen Erscheinung kein Verständnis aufbringen, weil das Bode-Museum für diese Ausstellung in vieler Hinsicht geeigneter und auch verfügbar gewesen wäre.

Die im Alten Museum für die Einrichtung der *Rembrandt*-Ausstellung erforderlichen Mittel waren dem hohen Gegenstand durchaus angemessen. Sie erreichten eine Größenordnung, die die Renovierung des Bode-Museums ein gutes Stück weitergebracht hätte. Was für das letztere mit Hilfe der Ausstellung eine dauerhafte und zukunftsweisende Investition gewesen wäre, wurde, als seien Geldsorgen in Berlin unbekannt, *à fonds perdu* ausgegeben. Freilich hatte die Generaldirektion der Staatlichen Museen gute Gründe für ihre Entscheidung, die spektakuläre Ausstellung vom Bode-Museum fernzuhalten, denn dessen hohe Qualitäten als Museumsgebäude für alte Malerei (und als solches wurde es in erster Linie entworfen), wären dabei überzeugend zu Tage getreten. Wer die mehr oder weniger öffentlichen Diskussionen des letzten Jahres über die zukünftige Nutzung der Museumsinsel verfolgt hat, weiß, daß das Bode-Museum nach dem Willen der Generaldirektion nicht wieder für die Berliner Gemäldegalerie, für die es gleichsam maßgeschneidert wurde, verwendet werden soll – unverständlich für jeden, der das einzigartige Museumsensemble kennt. Insofern gehörte die Deklassierung des traditionsreichen Baues auf der Museumsinsel zum Konzept, um den für die Gemäldegalerie geplanten Neubau im Tiergarten nicht zu stören.



Statistisch gesehen präsentierte die Ausstellung dem Besucher nahezu ein Fünftel der heute als authentisch geltenden Bilder des Meisters, beginnend mit einem Frühwerk des Zwanzigjährigen („Tobias und Anna“, Rijksmuseum) und endend mit dem Selbstbildnis des Mauritshuis aus dem Todesjahr. Acht Gemälde zeigten Rembrandts Entwicklung in den Leidener Jahren (bis 1631), ihnen folgten 27 aus der fruchtbaren Zeit bis 1642, dem Jahr der „Nachtwache“. Neben drei weiteren Werken der späten vierziger Jahre waren 8 Gemälde der fünfziger Jahre und 5 aus dem letzten Lebensjahrzehnt zu sehen. An den Zahlen gemessen hatte das erste Amsterdamer Jahrzehnt eindeutig die Oberhand. Insgesamt hielten sich die Historienbilder (23) mit den Porträts, darunter fünf Selbstbildnisse, etwa die Waage. Daß die Landschaft sichtbar zu kurz kam, war bei der kleinen Zahl der heute noch anerkannten Werke dieser Gattung kaum anders zu erwarten.

Ein vorzüglich gearbeiteter und reich illustrierter, in mehreren Sprachen erhältlichlicher Katalog begleitete die Ausstellung der Gemälde, die in Berlin, Amsterdam und London – von geringen Abweichungen abgesehen – in derselben Auswahl gezeigt wurden. Ein zusätzlicher Band in gleicher Ausstattung war für die von Peter Schatborn konzipierte Schau der Zeichnungen und Radierungen in Berlin und Amsterdam bestimmt. Die Zeichnungen waren aus vielen Sammlungen ausgeliehen, die Radierungen stellte das Berliner Kupferstichkabinett zur Verfügung. Eine Alternative dazu bot die Ausstellung der Rembrandt-Zeichnungen in London, die Martin Royalton-Kisch aus den Beständen des British Museum auswählte. Die dem graphischen Schaffen Rembrandts gewidmeten Ausstellungen verdienen eine besondere Würdigung, die im Rahmen dieser Besprechung nicht geleistet werden kann; siehe in diesem Heft S. 456 – 467.

Die kritischen Katalogtexte zu den Gemälden Rembrandts wurden, basierend auf den Resultaten des Rembrandt Research Project, von Pieter van Thiel (Amsterdam), Jan Kelch (Berlin) und Christopher Brown (London) verfaßt. Die Bearbeitung der Bilder aus Rembrandts Umkreis übernahmen Volker Manuth (Berlin) und Bernhard Schnackenburg (Kassel). Dem eigentlichen Katalogteil vorangestellt sind sechs einführende Beiträge, von denen zwei – ein Novum gegenüber den früheren Ausstellungen – der Maltechnik Rembrandts gewidmet sind. A.Th. van Deursen behandelt Rembrandt als den aufstrebenden Bürger in Amsterdam, das Normale seiner Existenz in einer reichen Handelsstadt, in der auch der Künstler als Kaufmann agieren und scheitern konnte, ohne dabei Ansehen zu verlieren. S.A.C. Dudok van Heel hat in seinem Beitrag („ein Malerbild im Wandel“) eine Fülle unbekannter oder wenig beachteter Fakten ausgewertet, Quellen, von denen die Kunstgeschichte erst in neuerer Zeit Gebrauch gemacht hat. „Von keinem zweiten nordniederländischen Künstler sind derart zahlreiche Dokumente bekannt wie von Rembrandt. Warum fanden diese keine Beachtung?“ (S. 51). Manche Archivreise lassen das Handeln des Malers in ganz anderem Licht erscheinen, entziehen psychologischen Spekulationen den Boden und führen zu interessanten Einsichten, und sei es nur, daß der in Amsterdam debütierende Müllerssohn so arm gar nicht war, und daß Saskia als jüngste Tochter von acht voll-



jährig gewordenen Kindern keine große Mitgift in die Ehe brachte; eher waren es die Beziehungen der Uylenburghs, die Rembrandt von Nutzen waren.

In der Rezeptionsgeschichte von Rembrandts Kunst, die J. Boomgaard und R. W. Scheller behandeln, spielt die Wechselwirkung zwischen dem ‚sichtbaren‘ und dem ‚unsichtbaren‘ Rembrandt, der nur aus den Archivalien spricht, eine wichtige Rolle. Die Publikation der Urkunden zu Beginn unseres Jahrhunderts (Hofstede de Groot 1906) hat zunächst das ‚empfindliche Gleichgewicht‘ gestört, das man zwischen der aus künstlerischen Aspekten gewonnenen Figur des Malergenies und den Fakten seiner Vita herzustellen bemüht war. „Es wuchs der Zweifel daran, daß Archivalien, die etwas über Rembrandts Leben aussagen, auch einen Wert für das Verständnis von Rembrandt als Künstler haben“ (S. 118). Diese Verunsicherung (oder die uneingestandene Sorge, ein ideales Künstlerbild zu verlieren?) könnte nach Meinung der Autoren auch bewirkt haben, daß man Rembrandt seit den zwanziger Jahren fast nur noch kennerschaftlich, aus rein künstlerischer Sicht beurteilte, ohne den Dokumenten allzu viel Beachtung zu schenken.

Der gefürchtete ‚unsichtbare Rembrandt‘ hat sich freilich noch in einem anderen Sinne bemerkbar gemacht. E. van de Wetering wählte eben dieses Epitheton für eine Beschreibung der Resultate, die seine „Streifzüge unter die Oberfläche von Rembrandts Gemälden erbracht haben“ (S. 104). Die technischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen des Rembrandt Research Project haben zu erstaunlichen Einsichten über das Vorgehen Rembrandts bei der Entstehung eines Bildes geführt, von der Auswahl des oft vorgründierten Bildträgers (bei Holztafeln meist in einem Standardformat) bis hin zur Herstellung einer skizzenhaften Untermalung („doodverf“). Die letztere gab den für das Sujet notwendigen ‚inwendighe inbeeldingen‘, von denen schon Karel van Mander (1604) spricht, ihre erste Gestalt. „Daß dieser Arbeitsablauf viel systematischer war, als man erwartet hatte, kam erst langsam ans Licht: durch das Studium der Farboberfläche, durch Röntgenbilder und auch anhand von Farbproben“. Das Anlegen einer monochromen Untermalung – in der Wirkung etwa der als Skizze erhaltenen „Eintracht des Landes“ (Museum Boymans-van Beuningen) vergleichbar – scheint jedenfalls bis zu den vierziger Jahren die Regel gewesen zu sein. Bei autoradiographischen Untersuchungen zeigen sich auf dem Filmmaterial frei ausgeführte, an Rembrandts Pinselzeichnungen erinnernde Skizzen, die dem Maler als Komposition und Hell-Dunkel-Struktur während des gesamten Arbeitsprozesses vor Augen standen. Ob auch der alte Rembrandt an diesem Verfahren festgehalten hat, ist noch nicht ausreichend erforscht. Was hier nur beispielhaft aus einer Vielzahl von Resultaten referiert werden kann, bedeutet aber nicht, daß damit eine nur dem Meister eigene Arbeitsweise erkennbar wäre. Diese war sicher auch die für seine Werkstatt gebräuchliche, kann also zur Frage der Eigenhändigkeit nur wenig beitragen.

Wie eng Rembrandts Malweise mit den kunsttheoretischen Vorstellungen seines Jahrhunderts verbunden war, erklärt E. van de Wetering in einem weiteren Beitrag („Technik im Dienst der Illusion“), der durch subtile Beobachtungen und



faszinierende Detailaufnahmen ein hohes Maß an Anschaulichkeit erreicht. Seine These, daß Rembrandt und Lievens wahrscheinlich schon als junge Maler gemeinsam experimentierten, um ihre maltechnischen Möglichkeiten zur Darstellung von Stoffen zu erweitern, wird durch überzeugende Beispiele belegt. Die Initiative dazu möchte man Lievens zuschreiben. Die unvergleichliche Erfahrung des alten Rembrandt im Gebrauch des Impasto zur Steigerung der malerischen Illusion könnte bereits auf die Leidener Jahre zurückgehen. Nur einer seiner Schüler, Aert de Gelder (er fehlte in der Ausstellung), versuchte die dem späten Rembrandt eigene Technik des Farbauftrages nachzuahmen.

Daß Rembrandt seine fortgeschrittenen Schüler auch als Mitarbeiter einsetzte, die für ihn und in seinem Stil malten, gelegentlich auch mit seinem Namen signierten, ist eine Erkenntnis, die die Rembrandt-Forschung erst vor wenigen Jahren aufgenommen hat. Josua Bruyn, der die Funktion und Produktion der Werkstatt anhand vieler Werke und Dokumente beschreibt, geht davon aus, „daß ein Gehilfe in Rembrandts Werkstatt seinen durchaus eigenständigen Anteil an der Werkstattproduktion übernahm, anstatt – wie es beispielsweise bei Rubens der Fall war – dem Meister lediglich bei der Ausführung großer Gemälde zur Hand zu gehen“ (S. 85). Rembrandt selbst scheint auch bei großformatigen Bildern (die „Nachtwache“ eingeschlossen) eine Mitarbeit seiner Schüler abgelehnt zu haben. Es ist denkbar, daß er seinen Schülern empfahl, die Erfindung seiner Kompositionen genau zu studieren und daraus neue alternative Lösungen zu entwickeln; ein solcher Fall könnte bei dem in der Werkstatt entstandenen „Opfer Abrahams“ (München) nach Rembrandts Bild in St. Petersburg vorliegen. Da die Arbeiten der Schüler, solange diese der Werkstatt angehörten, offenbar unter Rembrandts Namen und zu seinen Gunsten verkauft wurden, hat man vielleicht solche die *inventio* verändernden Kompositionen und normale Kopien unterschiedlich bewertet, das heißt für die ersteren einen höheren Preis verlangt. Man muß nicht den Ideen von ‚Rembrandt’s Enterprise‘ (S. Alpers) das Wort reden, um solche Überlegungen anzustellen. – In diesem Zusammenhang sei dankbar vermerkt, daß den Teilnehmern des Rembrandt-Symposiums in Amsterdam die einmalige Gelegenheit geboten wurde, die beiden Versionen des „Opfer Abrahams“ nebeneinander zu betrachten.

Das erste Bild der Ausstellung, „Tobias und Anna“, datiert 1626, entstand in einem fruchtbaren Jahr, aus dem sich immerhin sechs Werke erhalten haben. In diesem kommt Rembrandts Nähe zu dem Stil und der Malweise von Lievens deutlich zum Ausdruck, während die anderen Bilder, abgesehen von der „Musizierenden Gesellschaft“ im Rijksmuseum, stärker Lastman verpflichtet sind. In dem Bemühen, die kleine Tafel mit großen pathetischen Figuren zu füllen, folgt er seinem Weggefährten. Das 1627 datierte „Gleichnis vom reichen Kornbauern“ in Berlin (Kat. Nr. 2), früher „der Geldwechsler“ genannt, verrät den Einfluß von Honthorst’s Lichtführung, obwohl Rembrandt an dem von Lievens übernommenen pastosen Farbauftrag festhält. Das etwa zwei Jahre später geschaffene Selbstbildnis in Den Haag (Kat. Nr. 4) möchte man im Hinblick auf seine ausgeprägte Hell-Dunkel-Malerei und den glatten Farbauftrag ebenfalls mit Utrechter Ein-



drücken in Verbindung bringen. Freilich mahnt das nur handgroße Selbstbildnis von 1629 in München zur Vorsicht (Bredius 2). Zeigt dieses in der Kopfwendung, der flackernden Beleuchtung und dem skizzenhaften Farbauftrag den Charakter einer Studie, so stellt Rembrandt in dem Haager Selbstbildnis einen herrschaftlichen Anspruch heraus, für den eine glattere, „höfischere“ Malweise obligatorisch war. Die vom Künstler angelegte Halsberge sollte vielleicht in diesem Sinne eine gesellschaftliche Erwartung signalisieren.

Wie sich der Künstler in seiner Werkstatt sah, zeigt das um 1629 entstandene Gemälde aus Boston (Kat. Nr. 3; *Abb. 1*), das früher zu Unrecht bezweifelt wurde. Es ist so ungewöhnlich in seiner Bilderfindung, das allein diese gegen die Arbeit eines Schülers spricht. Die auffallend genaue Wiedergabe des fast leeren Raumes, die sonst bei Rembrandt nicht vorkommt, hat sogar zu der Annahme geführt, der Maler könnte eine in Leiden existente Raumsituation festgehalten haben. Dieser These muß man widersprechen, selbst wenn sein Atelier ähnlich beschaffen war. Die auf der Staffelei stehende große Tafel übertrifft in ihren Abmessungen alle Bilder, die Rembrandt bis dahin gemalt hatte. Wie von der allzu schweren Aufgabe erschreckt, hat sich der Künstler – in seiner kleinen Figur einem Kinde ähnlicher als einem Erwachsenen – in die äußerste Ecke seines Ateliers zurückgezogen. Seine anspruchsvolle Kostümierung mit Hut und Mühlsteintragen, gewiß wenig geeignet, um darin zu arbeiten, weist auf eine sinnbildliche, auf das Künstlertum im allgemeinen zielende Darstellung. Im Unterschied zu Bauch (1960) und van de Wetering (1976), die ebenfalls den metaphorischen Charakter betont haben, glaube ich, daß die Aussage des Bildes mit der disegno-Lehre von Federico Zuccari zusammenhängt, der die Universalität der künstlerischen Tätigkeit am Beispiel der leeren Maltafel erklärt (*„che la virtù nel bianco ... può scrivere quello che li pare per mostrare le parti del virtuoso“*). Die vom Betrachter abgewendete Tafel bei Rembrandt entspricht der leeren, vom Künstler zu füllenden Bildfläche. Auch Goltzius (1590) und Moreelse (um 1620) haben diese Metapher verwendet, von Diego de Saavedra (1640) kennen wir ein entsprechendes Emblem (vgl. *Fig. 1* und H. J. Raupp im Ausst. Kat. *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*, Braunschweig 1980, S. 17).

Der Schritt zum großformatigen Bild scheint für Rembrandt – anders als für Lievens – nicht leicht gewesen zu sein. Durch die Herausforderung der ihm erteilten Aufträge in Amsterdam wählte er den Weg über das ganzfigurige Porträt, das sich bei den reichen und standesbewußten Patriziern nur langsam durchsetzte; erst dann folgte das monumentale Historienbild. Das lebensgroße Bildnispaar des Marten Soolmans und seiner Frau von 1634 aus Pariser Privatbesitz, Meisterwerke der frühen Porträtkunst Rembrandts, war zwar im Katalog aufgenommen (Kat. Nr. 17-18), aber leider in der Ausstellung nicht zu sehen. Das kalvinistische Ehepaar war vermögend genug, auch das erste große Historienbild Rembrandts zu erwerben, die um 1634 geschaffene „Heilige Familie“ in München (Kat. Nr. 14). Die Art, wie der Maler die häusliche Szene dargestellt hat (nach Bruyn vielleicht von einer Radierung Camillo Procaccinis angeregt), verrät ein





Fig. 1 Obras de Don Diego de Saavedra Faxardo... en dos tomos divididas, Bd. 1, *Idea de un Principe Politico Christiano...*, Antwerpen 1681, S. 4.

gewisses Schwanken zwischen dem ihm vertrauten kleinen Format und der hier gewählten Größe. Die Darstellung der das Kind stillenden Maria war zwar in der Bildtradition seit langem geläufig, doch geht die Detailtreue des Malers durchaus



über das gewohnte Maß hinaus, so daß ein fast provozierendes Element spürbar wird. Der minutiös wiedergegebene, aus der Brustspitze hervorquellende große Milchtropfen ist nicht von ungefähr erst in jüngster Zeit (1986) unter einer zudeckenden Übermalung zum Vorschein gekommen. Auch die rote Nase und der prall gefüllte Bauch des eingeschlafenen Kindes sprechen für einen absichtsvoll zur Schau gestellten Realismus, den man in vergleichbarer Weise nur bei dem jungen Jordaens finden kann; ein Realismus, der freilich die menschliche Wärme der intimen Familienszene nicht zu stören vermag.

Das „Bad der Diana“ aus Anholt (Kat. Nr. 16) muß etwa gleichzeitig mit der „Heiligen Familie“ entstanden sein, ein stilistisch nicht leicht nachzuvollziehender Vorgang, mit dem sich Rembrandt in Amsterdam als ein vielseitig begabter Maler empfahl. Eine provozierende Absicht steckt auch in diesem Bild, denn der Drastik des Tumults um Kallisto läßt sich in der Malerei wenig Vergleichbares an die Seite stellen. Wurde die veritable Vergewaltigung unter Frauen, an der sich alle Beteiligten delectieren, als komisch empfunden, und was für eine Käuferschicht hatte Rembrandt dabei vor Augen? Der einzige Nachstich aus der Werkstatt des Crispijn de Passe hat denn auch die anstößige Szene eliminiert (Hollstein XVI, 236 ad).

Nimmt das „Bad der Diana“ – ebenso wie die verwandte „Entführung der Europa“ (Br. 464) – in Rembrandts Œuvre eine vergleichsweise isolierte Stellung ein, so geht von den großen Historien der dreißiger Jahre eine nachhaltige, schulbildende Wirkung aus. Diese waren in der Ausstellung mit dem „Belsazar“ (London), dem „Ganymed“ (Dresden) und dem „Opfer Abrahams“ (St. Petersburg) glanzvoll vertreten. Bei dem letzteren Bild (Kat. Nr. 21) hat man sich oft gefragt, welche Anregungen Rembrandt zu seiner kühnen Komposition geführt haben. Die im Katalogtext dargelegten Meinungen hierzu sind ebenso verwirrend wie unbefriedigend. Gewiß hat es eine latente Wirkung von Lastmans Erzählstil auf seinen Schüler gegeben, und überdies war das Studium von Druckgraphik für Rembrandt eine gewöhnliche Praxis. Unterschätzt wird offenbar die Bedeutung von Rubens' Gemälde „Abrahams Opfer“, das sicher den eigentlichen Anstoß gab, zumal es sich spätestens seit 1614 in Holland befand (heute Kansas City, *Abb. 2*). Rembrandt wird nicht nur den Nachstich von Andreas Stock (V. S. 25), sondern das Original selbst gesehen haben. Sein „Opfer Abrahams“ in St. Petersburg und die Variante seines Schülers (Govert Flinck?) in München (Inv. Nr. 438) entlehnen in unterschiedlicher Weise Motive von Rubens' Gemälde und bestätigen dadurch, daß das Vorbild in der Werkstatt Rembrandts bekannt war. Auch die Rembrandt zugeschriebene Zeichnung zum „Opfer Abrahams“ im British Museum (Benesch 90, *Abb. 3*), für deren Eigenhändigkeit M. Royalton-Kisch erneut eingetreten ist, nimmt Bezug auf Rubens' Komposition, wie man u.a. an dem Gewand des Engels erkennen kann.

Das wachsende Interesse Rembrandts an Rubens läßt sich seit der Mitte der dreißiger Jahre an vielen Beispielen belegen. Die um 1635 geschaffene „Flora“ in London (Kat. Nr. 23) würde man kaum in diesem Zusammenhang nennen, läge nicht diesem Bild ursprünglich eine ganz andere, von Rubens inspirierte



Konzeption zugrunde, wie Christopher Brown nachgewiesen hat. Röntgenaufnahmen zeigen eine fast fertiggestellte, von Rembrandt aufgegebenen „Judith“-Darstellung, die dem Rubens-Gemälde in Braunschweig sehr nahe kommt (der Katalogtext gibt wenig überzeugend der Judith-Version in Florenz den Vorzug). Wenn das Braunschweiger Gemälde – wie man annehmen darf – identisch ist mit jener „Judith“ von Rubens, die Arnold Buchelius 1621 bei dem Humanisten Theodor Schrevelius in Leiden gesehen hat, gehört es gewiß zu den Leidener Jugendeindrücken Rembrandts; auf diesem Wege fände die Urfassung der Londoner „Flora“ eine Erklärung.

Der 1636 datierte „Fahnenträger“ aus Pariser Privatbesitz (Kat. Nr. 26) verdiente schon deshalb besondere Beachtung, weil er bisher in keiner Ausstellung gezeigt wurde. Die Klassifizierung und Zweckbestimmung des Bildes bereiten Schwierigkeiten, da es sich nicht um das Porträt einer Person von quasi militärischem Rang handelt, sondern wahrscheinlich um ein Selbstbildnis im Phantasiekostüm. (Der in der deutschen Version des Katalogs generell verwendete Ausdruck ‚Fähnrich‘ für Fahnenträger ist in diesem Zusammenhang irreführend). Der Dargestellte „verfügt über die Ausstrahlung eines Schauspielers, dessen bloßes Erscheinen auf der Bühne genügt, um den ganzen Saal zu fesseln“ (S. 202). Es war nur folgerichtig, ihn auch als Titelfigur für die Plakate und Kataloge der Ausstellung zu wählen. Rembrandt verstand es, auch Auftragsporträts durch theaterhafte Inszenierungen eine besondere Note zu verleihen. Das ganzfigurige Bildnis eines stehenden Mannes aus Kassel (Kat. Nr. 29) war eigens für die Ausstellung restauriert worden und erwies sich als ein glänzendes Beispiel für diesen Stil.

Als eine Art Wiederentdeckung konnte man das „Stilleben mit zwei toten Pfauen“ (Kat. Nr. 30) bewundern, dessen kürzlich vorgenommene Reinigung eine unerwartet reiche Farbigekeit ans Licht brachte. Mit der Tradition der Markt- und Küchenbilder hat es nichts zu tun, es kann nur als sinnbildliche Darstellung verstanden werden. Die Pfauen mit ihrem prächtigen Gefieder gelten häufig als Beispiele für Stolz, Hochmut und Sinnenlust. Da sie getötet sind, werden sie als Sinnbilder *in malo* gemeint sein. Das kleine Mädchen im Fenster, das auf die leblosen, noch blutigen Tiere blickt, soll früh lernen, die Folgen eines sündigen Lebens zu erkennen. Röntgen-Aufnahmen und Spuren in der Bildfläche zeigen, daß Rembrandt den hängenden Pfau zuerst mit langen Schwanzfedern malte, die im weiten Bogen nach links über das Mädchen hinausgingen. Bei dem betonten Vanitas-Charakter und dem großen Format des Bildes wäre es denkbar, daß das Gemälde für ein Gebäude mit sozialer Zielsetzung, etwa ein Waisenhaus, bestimmt war.

Rembrandts Landschaftsmalerei war in der Ausstellung nur mit zwei Beispielen vertreten, der Ende der dreißiger Jahre geschaffenen „Landschaft mit Steinbrücke“ des Rijksmuseums (Kat. Nr. 31) und der 1647 datierten „Ruhe auf der Flucht“ aus Dublin (Kat. Nr. 38). Neben den bergigen Phantasielandschaften Rembrandts (in Braunschweig, Krakau und Paris), die auf flämische Vorbilder zurückgehen, nimmt sich das Amsterdamer Gemälde sehr realistisch und fast wie



eine Naturaufnahme aus. Aber wir wissen heute (dank der Untersuchungen von Bruyn u.a.), daß wir nicht die Umgebung Amsterdams vor uns haben, sondern eine fiktive Landschaft mit moralisierender Bedeutung, wie sie schon im 16. Jahrhundert geschätzt wurde, ein Sinnbild der „Pilgerfahrt des Lebens“. Vergleicht man die druckgraphischen und gemalten Landschaften des 17. Jahrhunderts, so sind – nicht nur bei Rembrandt – die inhaltlichen Absichten und Aussagen von auffallend unterschiedlichem Gewicht. Demnach hatte das Gemälde als Medium einer moralisierenden Botschaft einen anderen Stellenwert? Auch wird man nach der Deutung von Jan van de Veldes Radierung, Schlittschuhläufer auf einem Fluß, fragen müssen, die Rembrandt, wie C. J. de Bruyn Kops feststellte, zu seiner „Landschaft mit Steinbrücke“ angeregt hat.

Auch in dem Gemälde aus Dublin (Kat. Nr. 38) geht es um Dichtung, freilich wird hier die biblische Szene in eine nächtliche Landschaft eingebettet, wobei Rembrandt Elsheimers „Flucht nach Ägypten“ in München (wahrscheinlich durch eine Kopie) vor Augen hatte. „Die deutlich aus der Phantasie geborene, fremdländisch anmutende Landschaft des Gemäldes in Dublin ist wirklichkeitsbezogen gestaltet und erweckt die Illusion von Wirklichkeit“ (J. Kelch, S. 241). Die enge Beziehung einer biblischen Erzählung zu der von Raum und Licht getragenen Stimmung einer Landschaft kommt in Rembrandts „Christus erscheint Maria Magdalena“ von 1638 (Buckingham Palace) besonders schön zum Ausdruck (Kat. Nr. 27). Der Maler schildert die am Grabe kniende Frau, die Jesus erblickt und ihn für den Gärtner hält (und sicher nicht den späteren Moment ihres Erkennens, da sonst Rembrandt auf die Kleidung des Gärtners verzichtet hätte). Ein Freund des Malers, Jeremias de Decker, hat 1660 ein Gedicht publiziert, in dem er ein von Rembrandt gemaltes Bild dieses Themas beschreibt, das damals wahrscheinlich einem anderen Freund des Malers, dem Dichter H.F. Waterloos gehörte. Nach dem Katalogtext und der Meinung der Autoren des Corpus handelt es sich um das ausgestellte Gemälde von 1638, aber dazu passen die Zeilen des Dichters nicht, wie ich früher dargelegt habe (*Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 27, 1988, S. 89f.). Wahrscheinlich sah de Decker das heute in Braunschweig bewahrte, 1651 datierte „Noli me tangere“ (Bredius 583), das seinen Worten weitgehend entspricht. Warum hätte er auch ein über zwanzig Jahre altes Werk poetisch rühmen sollen, nachdem und obwohl Rembrandt dasselbe Thema in einem neuen Gemälde gestaltet hatte?

In die Zeit um 1638 fällt auch die Entstehung der „Susanna“ in Berlin (Kat. Nr. 37), die Rembrandt aus unbekanntem Gründen und nach erheblichen Veränderungen erst 1647 vollendet hat. Für die Bildgenese, die bereits H. Kauffmann 1924 richtig erkannte, haben sich drei Phasen nachweisen lassen. Die Erstfassung (mit lichtblauem Himmel) muß sehr viel heller gewesen sein als der uns jetzt bekannte Zustand, wobei die Landschaft, die heute im Dunkel der linken Bildhälfte versinkt, als Äquivalent für die Figurengruppe rechts ursprünglich eine ganz andere Rolle gespielt haben dürfte, eher zugunsten eines durch Licht und Farbe ausgewogenen Bildraumes, wie er auch im Bilde „Christus erscheint Maria Magdalena“ (Kat. Nr. 27) anzutreffen ist. Die Endfassung der „Susanna“ von 1647



weist gleichsam auf die großfigurigen Kompositionen der fünfziger Jahre voraus, die meist aus einem dunklen, räumlich unbestimmten Hintergrund hervortreten. Aus dieser Stilphase vereinte die Ausstellung eine Gruppe von Meisterwerken, die die Einmaligkeit dieser Zusammenschau bewußt werden ließ, darunter die „Bathseba“ (Paris), die „Badende Frau“ (London), die „Flora“ (New York), den „Titus“ (Rotterdam), die „Hendrickje“ und den „Moses“ (Berlin). Auf die im Katalog zusammengefaßten jüngsten Forschungsergebnisse kann hier nur hingewiesen werden, wobei die von J. Kelch untersuchte Bildgenese der „Hendrickje“ (Kat. Nr. 45) ein besonders spannendes Kapitel darstellt. Der „Mann in einer Rüstung“ aus Glasgow (Kat. Nr. 43) kann nach den Forschungen von C. Brown, die er auf dem Rembrandt-Symposium in Amsterdam durch neue Beobachtungen präziserte, wahrscheinlich mit dem „Alexander der Große“ identifiziert werden, den Don Antonio Ruffo 1660 bei Rembrandt bestellte.

Rembrandts Porträtkunst konnte in der Ausstellung an hervorragenden Werken studiert werden, wobei das Doppelbildnis des Cornelis Anso und seiner Frau von 1641 und die kürzlich restaurierten „Staalmeesters“ von 1662 besondere Höhepunkte bildeten. Bei dem letzteren haben Röntgen-Aufnahmen interessante *pentimenti* zum Vorschein gebracht, die Rembrandts durch die Sitzordnung der Herren ausgelösten Probleme während des Malprozesses sichtbar machen. Es überrascht, daß der Maler gravierende Entscheidungen zur Anordnung der Figuren erst vor der Leinwand getroffen hat. Die montierten Röntgenfilme des Bildes wurden während der Ausstellung in Amsterdam in einer beleuchteten Vitrine gezeigt. Zu begrüßen war auch die temporäre Vereinigung eines (seit 1814) getrennten Bildpaars, die Porträts des Nicolaes van Bambeek und seiner Frau von 1641, die in Brüssel bzw. London bewahrt werden (Kat. Nr. 34-35). Das unterschiedliche Schicksal der beiden Gemälde war unschwer an ihrem Zustand zu erkennen, eine Restaurierung des Herrenbildnisses wäre dringend zu wünschen. Besondere Beachtung verdiente schließlich das in Europa selten gezeigte „Bildnis eines Mannes“ von 1667 aus Melbourne (Kat. Nr. 50), das mit seiner reichen Palette und dem stellenweise ganz abkürzhaften Farbauftrag an das späte Selbstbildnis aus Kenwood (Kat. Nr. 49) erinnert. Bei dem letzteren hat Rembrandt – wie Röntgen-Aufnahmen zeigen – die Hände nachträglich spiegelbildlich vertauscht, worüber im Katalog erstmals berichtet wird.

Der zweite Teil der Ausstellung war, wie ihr Titel versprach, der Werkstatt des Meisters gewidmet, das heißt jenen Künstlern, die zeitweise eng mit Rembrandt zusammengearbeitet haben und deren Werke schon früh – beabsichtigt oder nicht – mit dem Namen des Meisters verbunden wurden. Das hohe Ziel, den ‚authentischen‘ Rembrandt darzustellen, d.h. sein Werk von falschen Zuschreibungen zu befreien, und gleichzeitig die ausgeschiedenen Gemälde vor einer kunsthistorisch nicht gerechtfertigten Abwertung zu bewahren, stand am Anfang der Planungen für die Ausstellung. Demgemäß wurden „Bilder, die früher Rembrandt zugeschrieben (waren) und heute mit großer Wahrscheinlichkeit anderen Künstlern zugewiesen werden können, mit gesicherten Bildern eben dieser Meister konfrontiert“ (S. 7). Mit diesem Programm sollten die Besucher selbst nach-



vollziehen, welche Schritte die Rembrandt-Forschung zurückgelegt hat. Aber die Erwartungen waren zu hoch gesteckt; nur selten waren die zusammengeführten Bilder geeignet, sich gegenseitig zu erklären. Allzu dogmatisch erwies sich die Konzeption für diese Schau der Schüler, von denen man zwölf ausgewählt hatte. Die Zahl von insgesamt 30 Gemälden reichte einfach nicht aus, um ein so komplexes Thema wie die Rembrandt-Schule zu behandeln und die zugehörigen Künstler in ihrer Eigenart oder Abhängigkeit vorzustellen. In Berlin war zusätzlich dem „Mann mit dem Goldhelm“ (außer Katalog) eine Dokumentation der Untersuchungen gewidmet, die freilich die Frage der Zuschreibung offen ließ.

Das Gerrit Dou zugeschriebene Gemälde „Anna und der blinde Tobias“ in London (Kat. Nr. 55), für das ein in den dreißiger Jahren geschaffener Kupferstich von Willem van der Leeuw Rembrandt als *inventor* angibt, galt bis vor kurzem als eine Gemeinschaftsarbeit von Rembrandt und Dou. Die Gegenüberstellung mit zwei monogrammierten Interieurs von Dou aus Privatbesitz (Kat. Nr. 56, 57) zeigt aber keineswegs nur Übereinstimmungen in der Handschrift, sondern ganz auffallende Unterschiede in der Behandlung des Lichts und der Farbe, die das Londoner Gemälde eher in die Nähe Rembrandts rücken. Wenn Dou für das letztere in Betracht kommt (W. Liedtke hat Lievens vorgeschlagen), muß es um 1630 datiert werden, jene Zeit, in der er – etwa an Rembrandts „Schlafenden Mann“ von 1629 in Turin (Bredius 428) anknüpfend – noch den Stil seines Lehrers reflektiert. Die zum Vergleich ausgestellten Werke Dous aus Privatbesitz sind heller und kühler im Kolorit wie auch glatter im Farbauftrag und dürften einige Jahre später entstanden sein.

Das bis vor kurzem als Selbstbildnis angesehene „Brustbild Rembrandts“ in Berlin (Kat. Nr. 60) wird neuerdings Govaert Flinck zugeschrieben, der 1633 als bereits ausgebildeter Gehilfe in Rembrandts Werkstatt eintrat. Dort waren Selbstbildnisse des Meisters für malerische Variationen leicht zugänglich; in diesem Fall scheint das 1633 datierte Gemälde im Louvre (Bredius 18) das Vorbild gewesen zu sein. Für die Zuschreibung an Flinck wurden zwei signierte Gemälde von 1636 (Kat. Nr. 61, 62) herangezogen, die dem Berliner Bilde stilistisch nahe kommen, aber nicht unbedingt von derselben Hand herrühren müssen. Freilich ist Flincks Entwicklung von 1633-36, aus der keine gesicherten Arbeiten vorliegen, in Rechnung zu stellen. Der auffallend schwungvolle, kräftig modellierende und pastose Farbauftrag des Berliner Bildes wäre dann einem eher sanften, fast zum *sfumato* neigenden Figurenstil gewichen. Es bleiben Zweifel. Das Problem liegt ähnlich wie bei Dou: Wir wissen über die Anpassung des Malers in der Werkstatt weniger als über seine ersten Schritte nach draußen.

Das „Bildnis der Elisabeth Bas“ im Rijksmuseum (Kat. Nr. 63) hat schon früh im Mittelpunkt heftiger Fehden gestanden, die (seit 1911) um die Frage Rembrandt oder Schülerarbeit, in diesem Falle Bol, geführt wurden. Auf das komplexe Thema kann hier nicht eingegangen werden, doch war die Gegenüberstellung mit den signierten Frauenporträts Bols aus St. Petersburg und Privatbesitz (Kat. Nr. 64, 65) ein besonderes Verdienst der Ausstellung; sie konnte (jedenfalls den Rezensenten) von der Richtigkeit der Zuschreibung der Elisabeth Bas an Bol



überzeugen. Da aber die vermutete Identität der Dargestellten keineswegs eindeutig und auch die Datierung unsicher ist, wie P. van Thiel ausgeführt hat (S. 326), wird die Diskussion nicht abreißen.

Jan Victors' Frühwerk „Abraham und die drei Engel“ in St. Petersburg (Kat. Nr. 67) galt nach seinem Ausscheiden aus dem Œuvre Rembrandts lange als anonymes Schulwerk. Seine Halbfigurenkomposition weist auf Anregungen aus dem Caravaggiokreis. In der Regel gehen Maler der komplizierten Rückenansicht eines Engels aus dem Wege. Victors, der das Motiv absichtsvoll ausbreitet, mag über Utrechter Kontakte von Caravaggios „Ruhe auf der Flucht“ (Rom, Doria Pamphili) gewußt haben. Die Zuschreibung des Gemäldes an Victors überzeugt, obwohl die beiden signierten Werke aus Düsseldorf und Jerusalem (Kat. Nr. 68, 69) sicher ein Jahrzehnt später entstanden sind. Der Eeckhout zugeschriebene „Zinsgroschen“ aus der Allendale-Sammlung (Kat. Nr. 70) hat erstaunlich lange der Rembrandt-Kritik standgehalten, obwohl bereits Bode die schwache Charakteristik der Figuren bemängelte. „Das Gemälde erweist sich in wesentlichen Punkten als Kompilation verschiedener Motiv- und Kompositionsquellen und damit als Schülerwerk“ (V. Manuth). Das Bild steht Eeckhout nahe, doch das ihm beigegebene signierte Werk des Malers aus Dublin (Kat. Nr. 71) wirkt ungleich reicher und differenzierter und vermag die Zuschreibung nicht zu rechtfertigen. Dagegen wurde die von Bruyn ausgesprochene Zuweisung des Gemäldes „Junge Frau an der Tür“ aus Chicago (Kat. Nr. 72) an Samuel van Hoogstraten überzeugend demonstriert, da die wichtigsten Glieder der Beweiskette, das 1645 datierte Selbstbildnis aus Vaduz (Kat. Nr. 73) und der „Junge mit perlengeschmücktem Hut“ aus St. Petersburg (Kat. Nr. 74), zum Vergleich zur Verfügung standen.

Auch die Zuschreibungen an Nicolaes Maes, Willem Drost, Carel und Barent Fabritius konfrontierten den Betrachter mit vielen offenen Fragen. Für die schwierige Beweislage ist Drost ein exemplarischer Fall. Die wenigen gesicherten Werke bestätigen ihn als einen Rembrandt-Schüler von hoher Qualität. Die früher dem Meister selbst zugeschriebene „Vision Daniels“ in Berlin (Kat. Nr. 82) mag von seiner Hand sein, wie Bruyn vorgeschlagen hat, aber Drosts fragmentarisches Historienbild in Oxford (Kat. Nr. 83) war wenig genug, um diese These zu stützen.

Die Ausstellung der Schüler bot ohne Frage interessante Aspekte, bot auch die Chance, selten gezeigte Bilder aus Rembrandts Werkstatt nebeneinander zu sehen. Aber dennoch wußte sie keine Idee von Rembrandts Impulsen zu vermitteln, von dem, was seine Schüler verband, und warum deren Werke mit denen ihres Meisters verwechselt wurden. Einer der wichtigsten Schüler, Aert de Gelder, war überhaupt nicht vertreten; erstaunlich genug, nahm er doch „eine einzigartige Position ein, nämlich die eines Künstlers, dem alle Arbeitsgänge der Werkstatt während seiner Tätigkeit dort innig vertraut waren“, wie im Katalog zu Recht betont wird (J. Bruyn, S. 86). Daß einige der Schüler (namentlich Flinck und Bol) auch Landschaften gemalt haben, die bis vor kurzem als Werke Rembrandts galten, konnte man weder in der Ausstellung noch im Katalog erfahren. Die halbherzig begonnene Schau der Schüler hat vor allem den Wunsch geweckt



zu einer neuen, ausgewogenen Ausstellung, die der künstlerischen Bedeutung der Rembrandt-Werkstatt gerecht wird. Die Arbeiten von Werner Sumowski haben dafür den Boden bereitet, die Ausstellungen von Chicago und Montreal (1969) haben dafür den Maßstab gesetzt.

Parallel zur spektakulären Rembrandt-Schau in Amsterdam zeigte das Museum De Lakenhal in Leiden eine kleine, aber bedeutsame Ausstellung, die dem Thema *Rembrandt und Lievens in Leiden* gewidmet war, der engen künstlerischen Beziehung der beiden Maler in den Jahren von 1625-31. Für beide Künstler endete diese rivalisierende Zusammenarbeit mit der Übersiedlung nach Amsterdam bzw. England. Was sich in dieser Zeit in Leiden, damals der zweitgrößten Stadt Hollands, auf dem Gebiet der Malerei abspielte, hatte das Lakenhal-Museum bereits 1976 in einer ungewöhnlichen Ausstellung thematisiert: *Geschildert tot Leyden anno 1626*. Die künstlerische Bilanz jenes Jahres zielte in erster Linie auf die Darstellung der unterschiedlichen Positionen von Rembrandt und Lievens, wie sie schon Huygens beschrieben hat. Auch die *Lievens*-Ausstellung in Braunschweig (1979) war unter dem Gesichtspunkt konzipiert, die Wechselwirkung zwischen den beiden Malern an Beispielen sichtbar zu machen, richtete aber mehr noch den Blick auf die weniger beachteten Bilder der englischen, flämischen und Amsterdamer Zeit des Künstlers. Um so eindrucksvoller war die auf die Frühzeit beschränkte Auswahl der Leidener Ausstellung dieses Jahres, die mit Gemälden, Zeichnungen und Radierungen den dialogischen Charakter der Zusammenarbeit belegte.

Die kontrovers diskutierte These, daß Rembrandt und Lievens zeitweise ein gemeinsames Atelier besaßen, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wie E. van de Wetering im Buch zur Ausstellung (S. 39) begründet hat. Dafür sprechen auch die von beiden Malern gleichzeitig ‚erprobten‘ Themen, wie „Simson und Delila“ und die „Auferweckung des Lazarus“. Vor den ausgestellten Werken vermißte man einen kritisch kommentierenden Katalogteil. Bei der Simson-Darstellung (Berlin) scheint Rembrandt der Gebende gewesen zu sein, der sich bei seiner Figurengruppe vielleicht von einer 1624 datierten Zeichnung von Salomon de Bray anregen ließ (vgl. Ausst. Kat. *Lievens*, Braunschweig 1979, S. 232, Abb. 7). Lievens hat sich mit seiner Neigung zur großen, in der Form gesteigerten Figur bewußt von Rembrandts eher kleinteiligem Erzählstil abgesetzt. Die innere Monumentalität seines effektvoll gemalten Orientalen (Potsdam) hat etwas Bezwingendes, die Rembrandt auch in seinem sogenannten „Noble Slav“ von 1632 (*Rembrandt*-Ausst. Kat. Nr. 9) nicht erreicht hat; eine Wirkung, die Lievens durch den hell beleuchteten Hintergrund und äußerste Vereinfachung des Umrisses erzielte. Lievens' wenig bekanntes Bild der Wahrsagerin (Berlin), das Haarlemer Einflüsse reflektiert, geht stilistisch mit seinem „Hiob“ (Ottawa) und dem „Jungen Mann“ (Edinburgh) eng zusammen. Mit diesem Stil differenzierter Töne und schimmernder Farbigkeit hat er sich weit entfernt von der Buntheit und dem etwas groben Impasto seines Gemäldes „Esthers Gastmahl“ in Raleigh, das in der *Rembrandt*-Ausstellung gezeigt wurde (Kat. Nr. 52).



Den Höhepunkt der Leidener Ausstellung bildeten ohne Zweifel die beiden zum ersten Mal nebeneinander placierten Bilder mit Christus am Kreuz, die Rembrandt und Lievens in einer Art Idealkonkurrenz 1631 gemalt haben (Le Mas d'Agenais bzw. Nancy, *Abb. 4a und 4b*), vielleicht um sich damit um Aufträge des Oranischen Hofes zu bewerben. Die Konfrontation war ein unvergeßliches Erlebnis. Trotz der äußeren Ähnlichkeit der Gemälde überraschte ihre unterschiedliche Auffassung. Die Häßlichkeit des Gequälten am Kreuz, die Rembrandt mit äußerstem Realismus wiedergibt, steigerte geradezu die Erhabenheit des sterbenden, der Erde entrückten Gottessohnes von Lievens, der dabei Werke von Rubens und van Dyck vor Augen hatte. Auch nach seiner Übersiedlung nach Amsterdam hat sich Rembrandt mit Arbeiten von Lievens auseinandergesetzt. Die in der Ausstellung gezeigten vier Radierungen Rembrandts von 1635 (B. 286-289) und deren Vorbilder von Lievens sind häufig diskutiert worden, doch fehlt noch immer ein überzeugendes Motiv für ihre Entstehung. P. Schatborn (S. 77) hält eine bewußte Kritik Rembrandts an den Blättern von Lievens für möglich. Tatsächlich kann man Rembrandts Zusatz zu seiner Signatur ‚geretuck‘ in dieser Weise deuten. Es fällt auf, daß Lievens' radierte *tronies* entgegen dem Brauch von rechts beleuchtet sind, was Rembrandt deutlich korrigierte.

Rüdiger Klessmann

#### REMBRANDT. THE MASTER AND HIS WORKSHOP

Drawings and Etchings. Berlin, SMPK, Altes Museum, 12 September – 27 October, 1991; Amsterdam, Rijksmuseum, 4 December, 1991 – 19 January, 1992

#### DRAWINGS BY REMBRANDT AND HIS CIRCLE

London, British Museum, 16 March – 4 August, 1992

(with one illustration)

Although the exhibition *Rembrandt. The Master and His Workshop* comprised virtually the same paintings in its three „stops“ – Berlin, Amsterdam, and London – the section of drawings by Rembrandt and his pupils shown in London was entirely different from the one presented first in Berlin and subsequently in Amsterdam. For Berlin and Amsterdam the organizers had agreed to select, from diverse collections, a number of the most representative drawings by Rembrandt himself and to add drawings that have recently been recognized as the work of his pupils. In London the British Museum, in its own premises, displayed its own drawings by Rembrandt and most of those by his pupils that are represented in the collection. The paintings share one catalogue for all three venues; the drawings in Berlin and Amsterdam are recorded in one catalogue, those shown in London in another. What in fact are two exhibitions of drawings will be considered here separately, in chronological order.