

PIETER LASTMAN, LEERMEESTER VAN REMBRANDT / THE MAN WHO TAUGHT REMBRANDT. Amsterdam, Museum Rembrandthuis, 7.12.1991 – 16.2.1992. Katalog von Astrid Tümpel und Pieter Schatborn, mit Beiträgen von Christian Tümpel, Ed de Heer und Marijke Holtrop

(mit drei Abbildungen)

„Als Lehrer Rembrandts hat Pieter Lastman von jeher die Aufmerksamkeit der Forschung besessen (...). Das kunstgeschichtliche Interesse an ihm blieb jedoch auch weiterhin sekundärer Art und erwärmte sich nur insofern, als neue Belege für sein Verhältnis zu Rembrandt auftauchten.“ – Prägnant benannte Cornelius Müller (Studien zu Lastman und Rembrandt, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 50, 1929, S. 45) das Movens und zugleich die Crux aller Beschäftigung mit Pieter Lastman (ca. 1583-1633), der dem Publikum auch im Titel der hier zu besprechenden Ausstellung als „the man who taught Rembrandt“ vorgestellt wird. Konsequentermaßen nutzten die Organisatoren dieser ersten Einzelpräsentation Lastmans den Kielsoog der neuerlichen großen Rembrandt-Ausstellung für die Verwirklichung ihres Vorhabens, als dessen Schauplatz sich Rembrandts Haus an der Breestraat anbot. Die erklärte Absicht, Lastman endlich als Künstler aus eigenem Recht darzustellen, wurde durch das bewußte Herbeirufen von Rembrandts Schatten freilich der Gefahr ausgesetzt, von jenem wiederum verdunkelt zu werden.

Symptom eines teleologisch auf den Leidener Müllersohn hin konzipierten Kunstgeschichtsbildes ist nicht zuletzt die von Abraham Bredius für die um Lastman gescharte Gruppe Amsterdamer Historienmaler erdachte Bezeichnung „Prae-Rembrandtisten“. Mit diesem zwar eingängigen, doch seinen Gegenstand so unglücklich definierenden Terminus war 1974 auch die erste und bisher einzige diesem höchst bedeutsamen Künstlerkreis gewidmete Ausstellung überschrieben (*The Pre-Rembrandtists*, Sacramento, E.B. Crocker Art Gallery). Wie bereits jene Ausstellung kam auch die *Lastman*-Schau im Rembrandthaus unter Federführung von Astrid Tümpel zustande. Die Zeichnungssektion wurde von Pieter Schatborn, dem Leiter des Amsterdamer Rijksprentenkabinetts, verantwortet. Bei der Organisation und der Bearbeitung der Katalognummern für die Gemälde wirkten der Gastgeber, Rembrandthaus-Direktor Ed de Heer, sowie Marijke Holtrop mit. Der zweisprachig (niederländisch/englisch) edierte Katalog bietet die erste größere monographische Publikation zu Lastman seit 80 Jahren, doch wird der nach einer Gesamtdarstellung des Künstlers Suchende auf das in vieler Hinsicht veraltete Buch von Kurt Freise (*Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst*, Leipzig 1911) auch weiterhin – zumindest bis zum Erscheinen der angekündigten Lastman-Monographie von Astrid Tümpel – nicht verzichten können: Denn mit ihrer knappen Auswahl von 22 Gemälden konnte und wollte die Ausstellung keinen erschöpfenden Einblick in das malerische Œuvre Lastmans geben. Eine etwas breiter angelegte Schau wäre der Bedeutung Lastmans als Hauptmeister des Historienbildes am Anbruch des Goldenen Jahrhunderts sicher

angemessener gewesen, hätte vom Rembrandthaus allerdings nicht geleistet werden können. Der Zeichner Lastman war in Amsterdam dagegen mit allen 14 von Schatborn für authentisch erachteten Blättern präsent.

Die Auswahl der Gemälde den Geboten konservatorischer und ökonomischer Vernunft: Um den beachtlichen Lastman-Bestand des veranstaltenden Hauses – leider ohne die Grisaille des „Opfer Abrahams“, die in der gleichzeitigen Ausstellung im Joods Historisch Museum hing – gruppierten sich Leihgaben aus weiteren niederländischen und einigen ausländischen Sammlungen. Insgesamt vermochten die gezeigten Werke dem Besucher einen guten Eindruck von der stilistischen Entwicklung, der Themenwahl und den malerischen Qualitäten Lastmans zu vermitteln. Allein die früheste, elsheimerisch geprägte Schaffensphase vor 1610 war nicht repräsentiert. Freilich dürften konservatorische Probleme mit den sensiblen Holztafeln so manche ins Auge gefaßte Leihgabe verhindert haben (wie etwa im Fall der zauberhaften „Flucht nach Ägypten“ von 1608 im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam).

Die Kammern Rembrandts boten den zumeist im Kabinettformat gehaltenen Tafeln Lastmans einen kongenialen Rahmen; so wurde der „Platz im Leben“ dieser Bilder zumindest in dekorativer Hinsicht sogleich sinnfällig. (Tatsächlich besaß Rembrandt 1656 zwei Gemälde und zwei Zeichnungsbände Lastmans.) Als Kehrseite des *genius loci* mußte der durch gänzlich verdunkelte Räume tapende Ausstellungsbesucher freilich eine einerseits zu harte, andererseits fragmentarische Beleuchtung der Gemälde durch ungeeignete Miniatur-Punktstrahler in Kauf nehmen.

Im Katalog sind die Gemälde bis auf eine Ausnahme (Nr. 16) in Farbe abgebildet, während man sich bei den Zeichnungen durchgehend mit Schwarz-weiß begnügte – was angesichts der delikaten Rötelzeichnungen mit Weißhöhungen auf orangegrundiertem Papier sehr zu bedauern ist. Der Katalog wird von drei Aufsätzen eingeleitet, wie auch dem Zeichnungsteil ein Essay vorangeht. Die Beiträge sind ihrerseits großzügig von Schwarz-weiß-Abbildungen begleitet, wobei der Rezensent statt der in einigen Fällen erreichten Verdoppelung oder gar Verdreifachung von Reproduktionen eines einzigen Lastman-Werkes lieber einige entlegen oder noch gar nicht publizierte Gemälde illustriert gesehen hätte.

Im ersten Aufsatz gibt A. Tümpel eine bündige Skizze vom Leben Pieter Lastmans, wobei sie sich vielfach auf Dokumentenfunde der Amsterdamer Archivare I.H. van Eeghen und S.A.C. Dudok van Heel stützen kann. Ergänzend sei hier auf das 1612 aufgenommene Nachlaßinventar der Witwe des bedeutenden Amsterdamer Sammlers Jan Nicquet (1539-1608) als das früheste Dokument für den alsbald einsetzenden Erfolg des jungen Historienmalers hingewiesen. Bereits in dieser höchstwahrscheinlich 1608 abgeschlossenen Sammlung erlesener spätmanieristischer Werke von Meistern wie Joachim Wtewael findet sich „een Franciscus van Lasman“ (A. Bredius, *Künstler-Inventare*, Den Haag 1916, Bd. 2, S. 396; vgl. zu Nicquets Sammlung auch S.A.C. Dudok van Heel in *Maandblad Amstelodamum* 66, 1979, S. 2-7). Von Lastmans Reputation als Künstler und Kenner der „modernen“ italienischen Kunst zeugt sein zusammen mit einigen Malerkollegen 1619 abgegebenes Gutachten über die Authentizität einer „Kreuzi-

gung des Hl. Andreas“ von Caravaggio. Pikanterweise – und offenbar unbemerkt von der Lastman-Forschung – wird die Berechtigung von Lastmans positivem Urteil über das Bild jedoch seit W. Friedlaender mit guten Gründen angezweifelt (vgl. Ausst. Kat. *The Age of Caravaggio*, New York 1985, S. 345).

Nicht zuletzt aufgrund seiner Italienerfahrung wurde Lastman zu einem Meister, bei dem sich vielversprechende Talente nach ihrer eigentlichen Lehrzeit letzten Schliff in der höchstrangigen Gattung der Malerei geben ließen, so Jan Lievens und Rembrandt. Erstaunlicherweise bleibt dieses Kapitel in A. Tümpels Lastman-Biographie unerwähnt; allein in Schatborns Einleitung in die Zeichnungssektion finden sich die Daten „c. 1619-21“ für den zweijährigen Aufenthalt von Lievens bei Lastman und „1624-25“ für den sechsmonatigen von Rembrandt. Ein Hinweis auf die selbst in der neueren Forschung erheblich divergierenden Datierungen für den jeweiligen Eintritt in Lastmans Atelier wäre hier sicherlich angebracht gewesen: Im Falle Rembrandts reichen die Vorschläge immerhin von Herbst 1622 (G. Schwartz, *Rembrandt*, Maarssen 1984, S. 21) bis zum zweiten Halbjahr 1625 (B.P.J. Broos in *Simiolus* 12, 1981-82, S. 249f.).

A. Tümpels Lebensskizze des Malers zeichnet ansonsten ein akribisch aus der dokumentarischen Überlieferung geschöpftes Bild des Amsterdamer Bürgers Pieter Lastman. Auf diesem vorzüglichen biographischen Fundament aufbauend wünschte man sich nun eine Würdigung von Lastmans künstlerischer Entwicklung, die der Katalog freilich verweigert. Es folgt vielmehr ein ebenfalls von Astrid Tümpel verfaßter Überblick über Lastman als Anreger jener bereits erwähnten Gruppe von Historienmalern – Jan und Jacob Pynas, François Venant, Claes Cornelisz. Moeyaert und Jan Tegnagel –, die einander durch vielfältige gesellschaftliche und familiäre Beziehungen verbunden waren.

„Pieter Lastman and Rembrandt“ ist der dritte, von Christian Tümpel verfaßte Katalogaufsatz überschrieben. Anhand einer Reihe von sensiblen Einzelanalysen spürt er der Bedeutung nach, die Lastmans Erzähl- und Kompositionskunst für Rembrandt im Laufe seines Lebens immer wieder gewinnen konnte. Subtil weiß Tümpel nicht nur die Übernahmen, sondern vor allem die entscheidenden Momente der Umdeutung des Vorbildes zu fassen. Dabei verzichtet er weitgehend auf verallgemeinernde Schlußfolgerungen, wie sie etwa W. Stechow (*Some observations on Rembrandt and Lastman*, in: *Oud Holland* 84, 1969, S. 148-162) mit seiner Formel von Rembrandts gleichsam „gegenchronologisch“ sich entwickelnder Wertschätzung Lastmans zog. Anfang und Schluß des Beitrages sind Rembrandts über mehr als 30 Jahre sich erstreckender Rezeption von Lastmans „Coriolan und die römischen Frauen“ (Nr. 20) gewidmet, dessen Wirkung noch in Rembrandts später Zeichnung einer Audienzszene (London, British Museum) spürbar ist. Tümpels seit 1968 gegen die ältere Deutung als Szene aus dem Leben des Pyrrhus wiederholt vorgebrachte und inzwischen allgemein akzeptierte Gleichsetzung auch der Themen beider Werke ist dagegen problematisch, weisen doch die Kriegselefanten der Zeichnung auf ein Heer orientalischer Herkunft hin.

Den Reigen der Gemälde eröffnete fulminant „Jephta und seine Tochter“ aus Privatbesitz (Nr. 1). Bereits in diesem um 1610 entstandenen Werk ist Lastmans

grundlegend neuer Beitrag zur holländischen Historienmalerei präsent: die Gestaltung der durch schicksalhafte Begegnung bewirkten dramatischen *Peripetie*, die starkknochigen, kühn übereinandergetürmten Figuren, kräftig leuchtende Farbakkente vor tonig gehaltenem Hintergrund und das teils antiquarisch getreu, teils phantasievoll gestaltete römisch-orientalische Ambiente. Der im Katalog als motivische Quelle abgebildete Stich gleichen Themas von Pieter de Jode dürfte Lastman bei seiner so intensiven und neuartigen Durchdringung des tragischen Stoffes kaum dienlich gewesen sein.

Angesichts des „Jephta“ mag man sich K. Bauchs (*Der junge Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960, S. 56) Auffassung von Lastman als holländischem Äquivalent Dominichinos erinnern. Wie jener zur selben Zeit durchsetzte Lastman den synthetischen Stil der Carracci mit sperrigen Elementen eines weitergetriebenen Realismus. Die Grenzen einer solchen Parallelisierung italienischer und nördlicher Entwicklungen zeigt freilich der in der Ausstellung als fragliches Werk Lastmans zur Diskussion gestellte „Hl. Matthäus“ aus dem Amsterdamer Museum Amstelkring (Nr. 16) auf: Mit seiner Unterstützung der Zuschreibung an Lastman unternahm Bauch den Versuch, den Maler auch als Meister des Halbfigurenbildes caravaggesker Prägung zu etablieren, doch verstärkt die kürzliche Reinigung des Bildes die Zweifel an der Attribution des deutlich inferioren Gemäldes und damit an einem entscheidenden Aspekt von Bauchs Lastmanbild.

Bis etwa 1620 verfeinerte Lastman den einmal gefundenen Stil: In Bildern wie dem prächtigen „Opferstreit zwischen Orest und Pylades“ von 1614 (Nr. 7, Amsterdam) oder „David und Uria“ von 1619 (Nr. 12, Den Haag) kultivierte er eine feine und doch saftige Malerei, mittels derer er Gewänder und Pflanzen unter reicher Verwendung von Glanzlichtern zu filigranem Knorpelwerk stilisierte. Aus diesem Formempfinden erklärt sich auch seine Vorliebe für die Darstellung von Goldschmiedearbeiten im Ohrmuschelstil (vgl. Nr. 8, 11, 12). Im Laufe der zweiten Dekade des Jahrhunderts wuchs Lastmans Fähigkeit als Inszenator von Massenszenen, in denen er die Haupthandlung mit mannigfaltigen Nebenmotiven anreicherte, ohne sie darin untergehen zu lassen. *Pièce de résistance* der Ausstellung war in dieser Hinsicht zweifellos die großformatige „Schlacht an der Milvischen Brücke“ von 1613 aus Bremen (Nr. 5). Die sich bei diesem außergewöhnlichen Stück geradezu aufdrängende Frage nach Funktion und Auftraggeber – der angesichts des Themas wohl eher eine offizielle Institution als ein Privatsammler gewesen sein dürfte – wird im Katalog hier wie auch in anderen Fällen nicht gestellt (s. dazu die Anmerkungen zu Nr. 5 am Schluß).

Von größter Komplexität und zugleich vorbildlicher Klarheit ist die Bilderzählung von „Christus und dem kanaänäischen Weib“ von 1617 aus dem Rijksmuseum (Nr. 10; *Abb. 5*): Lastman weiß in diesem Gemälde von bemerkenswert subtiler Farbigkeit den ergreifenden Dialog zwischen Christus und der ihn um Heilung ihrer Tochter anflehenden Frau selbst in seinen rhetorischen Pointen geradezu zwingend zu visualisieren: Den gewechselten Argumenten verleiht er höchste Anschaulichkeit, indem er sie als spielerisch-heitere Nebenmotive – die bettelnden Hündchen gar als Mithandelnde – in die Szene einfließt. Fritz Saxls

von Stechow (1969, S. 161) aufgenommenen Hinweis auf die Vorbildhaftigkeit dieser Komposition für Rembrandts „Hundertguldenblatt“ hätte hier Erwähnung verdient.

In den 1620er Jahren wird Lastmans Malweise großzügiger, die Landschaft tritt immer mehr zurück – Elemente, die auch den oben erwähnten „Coriolan und die römischen Frauen“ kennzeichnen (Nr. 20, *Abb. 6*). Dieses im Trinity College zu Dublin bewahrte Hauptwerk in der Ausstellung präsentiert zu haben, ist eines der großen Verdienste der Organisatoren – wenn auch die Brillanz der gefährlich schief im Rahmen sitzenden Tafel von ihrem restaurierungsbedürftigen Zustand beeinträchtigt wurde. B.P.J. Broos (Rembrandt and Lastman's Coriolanus: the history piece in 17th century theory and practise, in: *Simiolus* 8, 1975-76, S. 199f.) folgend wird die Komposition dieser Szene auf Giulio Romanos Fresko „Der Traum Konstantins“ in der Sala di Costantino zurückgeführt, doch verschmilzt Lastman dieses römische Schema mit dem venezianischen Motiv der wunderbar rhythmisierten Reihe der knienden Frauen und ihrer Kinder (vgl. etwa Veroneses Kompositionen „Die Familie des Darius vor Alexander“, London, oder „Die Königin von Saba vor Salomon“, Turin).

Lastmans beträchtliche thematische Spannweite verdeutlichte die Ausstellung durch Einbeziehung zweier 1615 bzw. 1616 entstandener Kreuzigungen (Nr. 8 aus Privatbesitz, Nr. 9 im Rembrandthuis) und einer heiter-pastoralen Landschaft in der Tradition Elsheimers (Nr. 2, Privatbesitz). Letzteres Werk ist das einzige heute bekannte Landschaftsbild Lastmans, dessen erfolgreiche Betätigung in diesem Genre ansonsten nur durch alte Inventare und durch Stiche nach verlorenen Gemälden nachweisbar ist. Seine Fähigkeit, bei ein und demselben Thema in verschiedenen Bildlösungen immer wieder neue inhaltliche Aspekte herauszuarbeiten, belegen zwei Darstellungen des „Opfers Manoahs“ (Nr. 18 von 1624, Nr. 21 von 1627; beide als Dauerleihgaben von Privat im Rembrandthuis), die zugleich die in den 1620er Jahren zunehmend auftretenden Qualitätsschwankungen seines Schaffens augenfällig machten.

Die Katalogtexte zu den Gemälden legen, ganz im Sinne der von Chr. Tümpel so ertragreich entfalteten Methode, besonderen Wert auf die ikonographischen Traditionen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts und – wenn relevant – auf Rembrandts Rezeption des jeweiligen Werkes. Leider werden Vergleichsbeispiele oft ohne Nachweise ihres Aufbewahrungsortes oder einer Abbildung angeführt. Jenseits dieser Fragestellungen werden im vorliegenden Katalog freilich entscheidende Kriterien der Kunst Lastmans ausgeblendet, namentlich die zentrale Frage nach den in Italien empfangenen Anregungen und der spezifischen Eigenart von Lastmans schöpferischer Stilsynthese. Ebensowenig kommen eventuelle Auftraggeber und die vor allem in den Bildhintergründen sich manifestierenden antiquarischen Interessen Lastmans zur Sprache (vgl. Anmerkungen zu Nr. 17). Gegenüber der traditionellen Charakterisierung Lastmans als „Vorläufer Rembrandts“ bleibt als Desiderat die Bestimmung seiner Bedeutung im Kontext europäischer Historienmalerei, nicht zuletzt im – bereits von seinem Zeitgenossen Vondel gezogenen – Vergleich zu Rubens als führendem Vertreter des Histo-

rienfachs in den südlichen Niederlanden. Bisher unternommene Versuche in dieser Richtung (z.B. S. Alpers, *The Art of Describing*, London-Chicago 1983, S. 207ff., und der Ausst. Kat. *Tod und Triumph des Helden*, Köln-Zürich-Lyon 1987-88, bes. S. 47f., 173f. – letzterer im übrigen mit einer erhellenden Analyse des auch diesmal ausgestellten „Jephta“) sind nicht berücksichtigt worden.

Vondels und anderer Literaten enthusiastische Würdigung Lastmans als „Apelles onzer eeuwe“ (vgl. Freise 1911, S. 22) geben uns ein äußerst wertvolles Instrument zur Rekonstruktion zeitgenössischer Kriterien für Historiendarstellungen an die Hand. Was diese Dichter an Lastman so schätzten – und was moderne Interpreten aus „rembrandtesker“ Perspektive als „allzu wörtlich“ und „theatralisch“ zu kritisieren geneigt sind –, ist offenbar nichts anderes als seine konsequente Bindung an die Mittel und Regeln der Rhetorik. Damit wird erklärlich, daß etwa Vondel die Kunst eines Lastman oder Jan Pynas nicht nur nachträglich besang, sondern sich von einem Bild des letzteren nach eigener Aussage sogar zu einer Tragödie inspirieren ließ (*Joseph in Dothan*, vgl. Bauch 1960, S. 71f.). Sicher wäre es überaus lohnend, Lastmans gestische Erzählweise – die unwillkürlich an Leonardos Rat denken läßt, der Künstler solle die Gebärdensprache der Stummen studieren – in ihrer Entsprechung zu den Maßgaben der Rhetorik, oder genauer: der rhetorischen Lehre von der *actio* zu analysieren (vgl. V. Kapp [Hrsg.], *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marburg 1990, bes. S. 173-189). Für die italienische und französische Historienmalerei existiert hier ein gerade in letzter Zeit weitergeführter Forschungsdiskurs (vgl. etwa S. Ebert-Schifferer, „Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?“. Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur, in Ausst. Kat. *Il Guercino*, Frankfurt 1991-92, S. 67-96), für die holländische Kunst ist auf G.M.J. Weber, *Der Lobtopos des „lebenden“ Bildes*, Hildesheim-Zürich-New York 1991, bes. S. 195-243, hinzuweisen.

Eine Beurteilung von Lastmans Ansprüchen im Sinne eines *ut pictura poesis* oder *ut rhetorica pictura* setzt eine genauere Kenntnis von Lastmans literarischer Bildung und der seiner Auftraggeber voraus. Wie hoch wir beides einzuschätzen haben, deutet Vondels Hinweis (in der Vorrede von *Joseph in Dothan*) auf den „hochgelehrten Dr. Robert Verhoeven“ an – Arzt und Freund der literarischen Elite seiner Zeit –, der mehrere Werke Lastmans besaß. Dem Dialog mit solchen Sammlern mögen die entlegenen Themen mancher Werke Lastmans zu verdanken sein, der seinerseits zur Familie des Bühnendichters G. A. Bredero nachweislich persönliche Beziehungen unterhielt (S. 12).

Lastmans Bedürfnis, eine Geschichte mit immer neuer Disposition erzählen zu wollen, geht mit einem ausgeprägt ökonomischen Gebrauch einmal gefundener Einzelmotive einher. Die Basis dieser beiden Charakteristika des *Malers* bilden die Kompositionsskizzen und Figurenstudien des *Zeichners* Lastman. Wenn auch heute lediglich ein gutes Dutzend Blätter als Zeichnungen von seiner Hand akzeptiert werden, muß er doch ein überaus produktiver Zeichner gewesen sein. So sind allein im Inventar seiner Besitztümer von 1632 (erstmalig vollständig publiziert von Dudok van Heel in dem als Katalogsupplement nützlichen Heft 91/2

der *Kroniek van het Rembrandthuis*, S. 12-15) ein Band mit Rötelzeichnungen, eine Rolle mit Pferdестudien und zehn weitere Zeichnungsbände aufgeführt; später besaß Rembrandt je einen Band mit Rötel- und Federzeichnungen Lastmans. In der kunsthistorischen Forschung begann sich eine begründete Vorstellung von authentischen Lastman-Zeichnungen überhaupt erst nach dem zweiten Weltkrieg zu formen, erarbeitet vor allem von K. Bauch und später W. Sumowski. Schatborn hat die Menge der Attributionen für die Ausstellung kritisch, ja puristisch gesichtet. Das Ergebnis ist überzeugend und dürfte eine tragfähige Basis für weitere Untersuchungen bieten. In einer den Katalognummern vorangehenden Einleitung legt Schatborn die Entwicklung Lastmans als Zeichner dar und erörtert die diversen Techniken und Funktionen der Blätter. Schließlich kommt auch Rembrandts Rezeption von Lastmans Zeichenweisen zur Sprache, wie auch manche der Texte zu den einzelnen Katalognummern diesen Aspekt berühren.

Dem nur in winzigen Splittern auf uns gekommenen zeichnerischen Œuvre Lastmans verdanken wir gleichwohl unsere gesamte Kenntnis seines Frühstils vor und in den italienischen Jahren. Das früheste Blatt, die lavierte Federzeichnung „Hagar und der Engel“ von 1600 (Nr. 23) aus New Haven, zeigt den 17jährigen Künstler noch als getreuen, etwas zaghaften Nachahmer des manieristischen Stils seines Lehrers Gerrit Pietersz.; Aufschluß über seine Wanderungen in Italien gibt seine Nachzeichnung von Veroneses damals wie heute in Venedig befindlicher „Anbetung der Hirten“ (Nr. 27, Cambridge). Der Vermutung Schatborns, daß Lastman erst Rom und dann die Lagunenstadt besucht habe, ist jedoch die noch eminent manieristische Umformung von Veroneses klassischem Formengut entgegenzuhalten – das Erlebnis Caravaggios und der Carracci ist hier noch nicht spürbar. Schatborn begründet seine Annahme mit der vermeintlichen stilistischen Nähe zu einer neuentdeckten Ansicht des Palatin von 1606 (Nr. 26, Privatbesitz, *Abb. 7*), einer Federzeichnung im Stile von Paul Bril und Gerard ter Borch d.Ä. Abgesehen von der Fragwürdigkeit eines Vergleichs zwischen einer Figurenkomposition und einer reinen Landschaftsdarstellung sollte nicht vergessen werden, daß die Zuschreibung der im bisher bekannten zeichnerischen Werk ganz isolierten Romvedute lediglich auf den schwachen Füßen einer offenbar späteren Namensaufschrift steht.

Nach seiner Rückkehr nach Amsterdam und der Einrichtung eines Ateliers stellte Lastman sein zeichnerisches Schaffen weitestgehend in den Dienst seiner emsigen Gemäldeproduktion. Bis auf eine Ausnahme – ein winziges Federkunststück à la De Gheyn mit einem Portrait seines Bruders Nicolaes (Nr. 29, Paris) – kennen wir aus seinen Amsterdamer Jahren nur mehr Figurenstudien in Rötel und einen als lavierte Federzeichnung ausgeführten Kompositionsentwurf für ein Fenster in der Zuiderkerk (Nr. 28, „Cyrus läßt die Edelmetallgeräte abliefern“, Berlin). Dieses 1611 vielleicht als *modello* für die als Auftraggeber fungierende Goldschmiedegilde – deren Dekan sein Bruder Seeger war – angefertigte Blatt weist in seinem energisch-straffen Duktus kaum mehr Ähnlichkeit mit seinen italienischen Arbeiten auf.

Von den sieben bisher bekannten Figurenstudien, mit Rötel auf orange-gründiertes Papier gezeichnet und weiß gehöht, geht eine geradezu malerische Wirkung aus. Die klassische Tradition der Technik, von Raffael bis zu den Carracci, schimmert noch deutlich durch, und so ist die frühere Zuschreibung der „Bittenden Frau mit Knabe“ aus Hamburg (Nr. 31) an Charles Le Brun nicht ganz unverständlich. Im übrigen ist Lastmans Interesse für Raffael-Zeichnungen belegt; mindestens eine soll er nach einer alten Überlieferung aus Italien mitgebracht haben (vgl. Freise 1911, S. 8). Allein drei von Lastmans Rötelstudien lassen sich mit erhaltenen Gemälden verbinden, darunter auch die Hamburger „Bittende“: Sie findet sich als die Mutter Coriolans im gleichnamigen Bild von 1625 wieder (Nr. 20), leicht modifiziert im Hinblick auf den Kompositionsrhythmus. Schatborns Hypothese, daß Lastman für gleiche oder ähnliche Figuren in seinen Kompositionen nicht stets eine neue Studie zeichnete, sondern sie aus dem Gedächtnis auf die Leinwand brachte, mag sich ein wenig zu sehr auf den Erhaltungszufall stützen. Jedenfalls zeichnete der Künstler den jungen Reiter mit lässig übergeschlagenem Bein (Nr. 32, Hannover) ebenfalls für den „Coriolan“, obwohl er eine entsprechende Figur – nur im Gegensinn – bereits in der „Kreuzigung“ von 1616 und in einer als Kopie überlieferten „Predigt Johannes des Täufer“ (S. 77, Abb. 25) dargestellt hatte.

Die versuchsweise Zuschreibung der lavierten Federzeichnung „Daniel auf dem Fest Belsazars“ aus Hamburg (Nr. 37) konnte dagegen nicht überzeugen: Ihre Linienführung ist wesentlich runder und fließender als in der einzigen von der Technik her vergleichbaren Lastman-Zeichnung (Nr. 28), die Gesten der Figuren sind weniger exemplarisch. Andererseits setzt das Blatt, wie W. Sumowski (Beiträge zu Zeichnungen von Lastman und aus dem Lastman-Kreis, in: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte* 3, 1975, S. 157) gesehen hat, Lastmans Braunschweiger Gemälde „David im Tempel“ von 1618 voraus. Bei dem von Schatborn der gleichen Hand zugewiesenen „Bethlehemitischen Kindermord“ (ehem. im Pariser Kunsthandel) ist unbemerkt geblieben, daß die Figurengruppe des Vordergrundes van Dycks um 1620 entstandene „Gefangennahme Christi“ paraphrasiert. Der mit einer Vorliebe für exaltierte Bewegungsmotive in der Art Nikolaus Knüpfers begabte Zeichner müßte in den 1620er Jahren demnach sowohl mit der holländischen wie mit der Antwerpener Szene vertraut gewesen sein. In jedem Fall führt diese problematische Gruppe erheblich von Lastman fort. Ihm nächstehende Zweifelsfälle wie die im Katalog nicht erwähnte Federzeichnung der „Sophonisbe“ in Bremen (vgl. K. Bauch, Handzeichnungen Pieter Lastmans, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3/4, 1952-53, S. 226ff., Abb. 12) hätten mit gleichem Recht in die Ausstellung aufgenommen werden können.

Als Fazit sei festgehalten, daß eine Ausstellung über Pieter Lastman überfällig war und ein hohes Maß an Legitimation besitzt. Den angesichts des Fehlens neuerer monographischer Studien zu Lastman naturgemäß hohen Erwartungen konnte die Amsterdamer Schau indessen nur in Teilen – vor allem in ihrer Zeichnungssektion – genügen. Es wäre freilich unbillig, der Ausstellung die Nichtbeantwortung der zahlreichen schwierigen Lastman-Fragen vorzuwerfen; allein hätte sie Anlaß bieten können, diese Fragen entschiedener zu formulieren.

Anmerkungen zu einzelnen Werken:

Nr. 4, *Der Evangelist Johannes auf Patmos*

Der interessante Hinweis auf die Zugehörigkeit der Tafel zu einer Evangelistenserie, deren „Hl. Markus“ verloren sei, wird leider nicht näher belegt. Es sei deshalb nachgetragen, daß sich der 1613 datierte „Hl. Matthäus“ in Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, befindet; vgl. H. van de Waal, *Steps toward Rembrandt*, Amsterdam-London 1974, S. 173, Abb. 27. Den „Hl. Lukas“ bewahrt (nach freundlichem Hinweis von Guido Jansen, Rotterdam) das Musée Magnin in Dijon; vgl. Ausst. Kat. *Peintures Hollandaises du Musée des Beaux-Arts de Dijon et du Musée Magnin*, Musée Magnin 1968, Nr. 86.

Nr. 5, *Die Schlacht an der Milvischen Brücke*

Zur Provenienz: Im Besitz des Maler-Händlers Jürgen Ovens ist das Bild nicht, wie im Katalog angegeben, 1622, sondern 1662 nachweisbar. Ovens hatte es höchstwahrscheinlich nicht von Hendrick van Uylenburgh erworben, der zum Zeitpunkt der fraglichen Korrespondenz (in der Ovens das Bild als „het frayste dat oyt van P. Lasman int landt geweest“ pries) nicht mehr lebte, sondern von dessen Sohn Gerrit. In der Sammlung der Braunschweiger Herzöge in Salzdahlum ist das Bild nicht 1695 dokumentiert (da befand es sich noch in Schloß Gottorf bei Herzog Christian Albrecht von Holstein-Gottorp), sondern erst 1710 (vgl. H. Schmidt, *Jürgen Ovens*, Kiel 1922, S. 96f.).

Zur Funktion: Die Vermutung, das Bild gehe auf einen offiziellen Auftrag mit politischen Implikationen zurück – der Sieg des rechten Glaubens als Paradigma für den holländischen Befreiungskampf (vgl. C. Höper, *Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, 1990, S. 196) –, hätte besondere Beachtung verdient. So wurden im Entstehungsjahr von Lastmans Bild beispielsweise zwölf Gemälde Otto van Veens mit Szenen des Batavier-Aufstandes, darunter vor allem Schlachtenszenen (heute Amsterdam, Rijksmuseum), für den Versammlungssaal der Generalstände in Den Haag erworben (vgl. H. van de Waal 1974, S. 29).

Zu Vorbildern und Nachwirkungen: Hinsichtlich des Verhältnisses zu Tempestras radierten Schlachtendarstellungen – die für Lastman schon aufgrund ihres Reichtums an militärischen Paraphernalia bedeutsam gewesen sein müssen – sei ergänzend zu N. Beets (Herschepingen, in: *Feestbundel A. Bredius*, Amsterdam 1915, Bd. 1, S. 4, Anm. 2) darauf hingewiesen, daß der diagonal gelagerte tote Krieger sehr präzise, wengleich seitenvertauscht aus Tempestras Blatt „Josua läßt die Pferde seiner Feinde verstümmeln“ (B. 247) übernommen ist. Das heikelste Problem der kunstgeschichtlichen Beurteilung des Bildes, die beträchtliche kompositionelle und motivische Nähe zu Rubens' „Amazonenschlacht“ in München, wird im Katalog gar nicht erst angesprochen. Da Rubens' Bild kaum vor 1615 entstanden sein kann, scheidet es als Inspirationsquelle (so noch Freise 1911, S. 127) für Lastman aus. Dagegen postulierten H.G. Evers (*Peter Paul Rubens*, München 1942, S. 227ff.) und K. Renger (Ausst. Kat. *Rubens in der Grafik*, Göttingen/Hannover/Nürnberg 1977, S. 104) offenbar unbeachtet von der Lastman-Forschung das umgekehrte Verhältnis. In jedem Fall kommt Rubens' erster, wohl Anfang 1613 – also zur Entstehungszeit von Lastmans Bild – unternommenen holländischen Reise hier eine zentrale Bedeutung zu.

Nr. 7, *Der Opferstreit zwischen Orest und Pylades*

Zum mythologischen Themenbereich bei Lastman hätte unbedingt die grundlegende Studie von E.J. Sluijter (*De „Heydensche Fabulen“ in de Noordnederlandse schilderkunst, ca. 1590-1670*, Diss. Leiden 1986) herangezogen werden müssen. Wie Sluijter (S. 393f.) wahrscheinlich machen kann, ging Lastman nicht von Euripides selbst aus, sondern vielmehr von van Manders *Wileghhingh op den Metamorphosis*. Keine Erwähnung findet im Katalog der bedeutsame Umstand, daß J. Oudaen das Gemälde in seinem Bildgedicht als Pendant zu

„Paulus und Barnabas in Lystra“ (ehem. Warschau) beschreibt (vgl. Freise 1911, S. 275). Die inhaltliche Klammer der beiden Bilder ist offensichtlich das Thema „Opfer“, zu dessen ethischer Reflexion die Pendants an Hand von Exempeln aus Bibel und Mythologie Anlaß geben sollten.

Nr. 13, *Der Besuch des Hippokrates bei Demokrit*

Im Katalogtext wird die traditionelle Auffassung wiederholt, Lastman habe das Thema in die Malerei eingeführt. Nach Ausstellungsende hat B. Broos (in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 91/2, S. 16-23) darauf hingewiesen, daß dieses Verdienst höchstwahrscheinlich Jan Pynas gebührt, dessen 1614 datiertes Bild gleichen Themas (Guernsey, Slg. Cevat) u.a. eine größere motivische Nähe zu der als literarischen Quelle identifizierten *Reden-Vreught* des Venator aufweist.

Nr. 15, *Die Beweinung Abels*

Laut Katalog ist das Bild wie auch Nr. 13 nachträglich oben erweitert worden. Eine abweichende Malerei läßt sich jedoch nur entlang der horizontalen Brettfuge beobachten, so daß auch der obere Abschnitt original sein dürfte (so inzwischen auch C. Brown in *Burlington Magazine* CXXXIV, April 1992, S. 269).

Nr. 17, *Der Triumph des Mordechai*

Die neue Lesung der Datierung als 1624 muß auf einem Irrtum beruhen. Das Bild ist deutlich erkennbar 1617 datiert, wie auch sein Stil charakteristisch für die Werke der Jahre vor 1620 ist. Nicht hingewiesen wird auf die im Hintergrund erkennbare Darstellung des Pantheon mit seinem mittelalterlichen Campanile. Diese ganz unidealisierte Darstellung des Pantheon, wie es sich um 1600 darbot, ist um so bemerkenswerter, als man bei Lastman ansonsten eher vage Kombinationen von Pantheon und St. Peterskuppel findet. Die Darstellung stimmt so genau mit der radierten Ansicht des Pantheon von Aloisio Giovannoli überein (vgl. Ausst. Kat. *Der Ruhm des Pantheon*, Antikensammlung SMPK, Berlin 1992, S. 31 m. Abb., S. 35), daß man annehmen möchte, Lastman habe hier dessen 1616 in Rom erschienene *Vedute degli antichi vestigi di Roma* benutzt. Der von Lastman auf dem Vorplatz dargestellte Neptunsbrunnen entspricht dagegen nicht der Realität, sondern ist ein Pasticcio mit einer in Rom nicht nachweisbaren Neptunsfigur florentinischer Prägung und einem Triton, wie er ihn von Giacomo della Porta's Brunnen auf der Piazza Navona kannte (und u.a. in dem ungefähr gleichzeitigen Bild „Haman vor Esther“ in Warschau in wiederum anderem Kontext darstellte, vgl. Ausst. Kat. *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau*, Braunschweig/Utrecht/Köln/München 1989/90, Nr. 1).

Nr. 19, *Athena und Odysseus*

Im Katalog ist der Bildtitel zu Unrecht mit einem Fragezeichen versehen. Wie Sluijter 1986, S. 54, darlegt, hatte Cornelis van Poelenburch das Thema bereits ein Jahr vor Lastman dargestellt (zwei Versionen, jeweils in Privatbesitz). Den Sluijter bekannten Darstellungen des Themas kann noch ein Werk von Willem de Poorter in München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, angefügt werden (vgl. W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau/Pfalz 1983, Bd. 4, Nr. 1638). Für die Identifikation von Lastmans Hauptfigur als Odysseus spricht indirekt auch eine noch unbeachtete Rezeption dieser Gestalt durch Jan de Bray: In dessen großformatigem „Achill unter den Töchtern des Lykomedes“ von 1664 in Warschau (vgl. J. W. von Moltke, Jan de Bray, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11-12, 1938-39, S. 469f. m. Abb. 42) ist der in Untersicht gegebene, breitbeinig mit einer Bauchlade im Torbogen stehende Odysseus ein wörtliches Zitat nach Lastman. Die problemlose Vergrößerung von Lastmans Figur spricht für deren vom Kabinettformat unabhängige Monumentalität.

Thomas Döring