

Tribüne

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **37 (1950)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tribüne

Immer noch Han van Meegeren

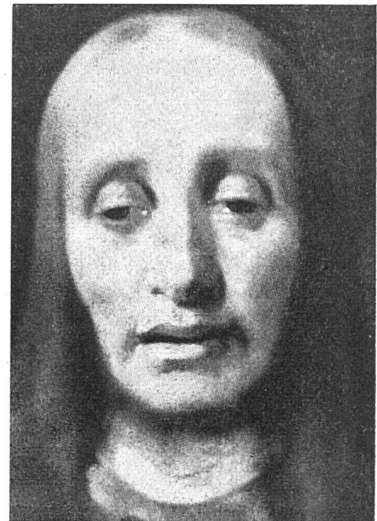
Seit dem Tode Han van Meegerens sind bereits zwei Jahre vergangen, seit seinem Geständnisse der Vermeer-Fälschungen sogar schon vereinhalf, und doch ist die Diskussion um die Bilder noch nicht zur Ruhe gekommen. Sie wird vor allem durch einige Anhänger wachgehalten – darunter den belgischen Restaurator J. Decoen –, die es noch immer nicht fassen können, daß diese vielbewunderten Werke nicht echt sein sollten. Sogar den jüngsten Untersuchungsergebnissen gegenüber halten sie die Überzeugung aufrecht, mindestens das Emmaus- und das Abendmahlsbild müßten Werke des 17. Jahrhunderts sein.

So bildet der als gut und eingehend illustriertes Buch erschienene Bericht von P. B. Coremans über die Ergebnisse der offiziellen Untersuchung* die wertvollste Unterlage für eine Meinungsbildung. Eine Expertenkommission internationaler Fachleute unterwarf im Brüsseler Zentrallaboratorium der belgischen Museen die verkauften sechs Vermeer- und de-Hoogh-Fälschungen sowie vier weitere in van Meegerens Atelier gefundene, teils unvollendete Bilder im Stile Vermeers, Terborghs und des Frans Hals den modernsten physikalischen, mikroskopischen, radioskopischen und chemischen Untersuchungsmethoden. Dadurch sollte nicht allein die Tatsache der Fälschung endgültig abgeklärt werden; es war auch von höchstem Interesse, festzustellen, auf welche Weise ein Werk wie die Emmausgänger des Boymans-Museums zustande gekommen war, das sämtliche Kunsthistoriker und Restauratoren bis zum freiwilligen Geständnis des Fälschers zu täuschen imstande war.

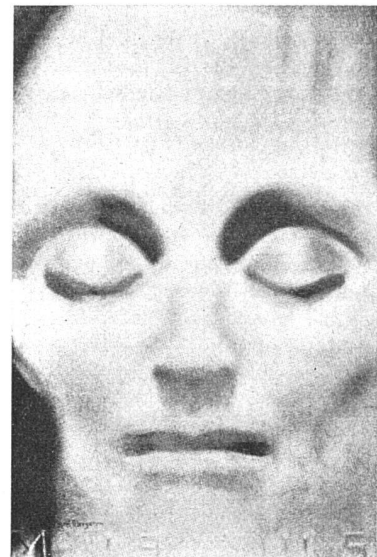
Die Untersuchung konnte die technischen Fragen weitgehend lösen, und wenn künftig auch da und dort noch abweichende Feststellungen oder Deutungen sich einstellen können, so wurde doch gesamthaft ein im krimi-

* Dr. P. B. Coremans, Van Meegeren's faked Vermeers and de Hooghs. A scientific examination. J. M. Meulenhoff, Amsterdam, 1949

nalistischen Sinne erdrückendes Beweismaterial aufgehäuft: Man konnte unter der oberen Malschicht einzelner Bilder die Reste der vom Fälscher entfernten ursprünglichen Darstellungen im Röntgenbild nachweisen (er besorgte sich konsequent Leinwände des 17. Jahrhunderts, indem er alte Gemälde abwusch). Man entdeckte in van Meegerens Atelier die Abfälle des von ihm verkürzten alten Spannrahmens zum Emmausbild, das Delfter Krüglein, die Römer und Zinnteller, die vom Emmausbild bis hinunter zur Fußwaschung immer wieder erscheinen. Man wies chemisch nach, wie er zwar bestrebt war, nur im 17. Jahrhundert schon bekannte Farben zu verwenden, daß ihm aber gelegentlich das Mißgeschick passierte, Ultramarin zu erwischen, das mit dem modernen Kobalt verfälscht war. Man fand, daß die ein hohes Alter vortäuschende Härte der Farbschicht durch Beimischung eines modernen synthetischen Harzes, verwandt dem Bakelit, erreicht war. Man rekonstruierte seine Technik der Sprungbildung und fand heraus, daß diese Craquelüren gleichmäßig mit einer tintenartigen Flüssigkeit eingefärbt waren. In der kurzen Zeit seit dem Erscheinen des Buches ist es sogar gelungen, noch eine verbleibende Lücke zu schließen. Unter dem Abendmahl der Sammlung van Beuningen zeigte nämlich das Röntgenbild rätselhafterweise statt zwei Kindern mit einem Ziegenbock, wie nach den Aussagen van Meegerens zu erwarten gewesen wäre, eine Jagdszene des Hondius, die van Meegeren im Mai 1940 im Kunsthandel gekauft hatte. Nun hat Dr. Coremans kürzlich in van Meegerens Atelier eine erste Fassung des Abendmahlsbildes entdeckt, unter der wirklich das vom Fälscher beschriebene ältere Bild, ein Werk des Govaert Flinck, das er 1938 erworben hatte, nachgewiesen wurde. Diese spannende Publikation bietet aber noch ein weiteres: sie bildet nicht allein die zwölf bekanntgewordenen Fälschungen vollständig und mit vielen Detailaufnahmen ab, sondern sie gibt auch eine Vorstellung von Han van Meegeren als Maler, nicht nur als Fälscher. Und aus diesen Reproduktionen der mit eigenem Namen signierten Gemälde und Zeichnungen ergeben sich – ohne daß der Text ausführlicher insistierte – einige der sachlich wie psychologisch interessantesten Auf-



«Vermeer», Christuskopf aus dem Abendmahl der Sammlung van Beuningen



Han van Meegeren, «Musicus». Zeichnung

schlüsse. Man empfängt das Bild eines vielseitigen, ehrgeizigen, aber als künstlerische Persönlichkeit wenig sympathischen Malers. Die Zeichnungen im Stile alter Meister und die repräsentativen Bildnisse sind virtuos, eine frühe religiöse Komposition von 1918 respektabel, die späteren symbolischen dagegen fatal; technische Fertigkeit, mondäne Glätte, dekorative Manieriertheit und tiefsinniges Gebahren mischen sich in ihnen in peinlicher Weise. Vor allem aber zeigt sich die stilistische Einheit des Gesamtwerks, die Fälschungen inbegriffen, mit voller Deutlichkeit.

Das leise Unbehagen, das einem 1938

das vielgepriesene Emmausbild in Rotterdam bereitete (*Nur so* also sah ein religiöser Vermeer der Reifezeit aus), und die Erleichterung, die 1945 die Nachricht von der Entlarvung als Fälschung brachte – sie erklären sich durch die übrigen Bilder van Meegerens. Jene theatralisch diskrete Stille der Aktion, jene stereotype, modern anmutende Gesichtsbildung mit stark gewölbten Augäpfeln in tiefen Höhlen, jene parodistische Übertreibung der runden Glanzlichter auf dem Brot – sie erscheinen nach dem Emmausbild, dem Meisterwerk van Meegerens und einem der ersten Stücke der Fälscherkunst überhaupt, immer nachlässiger wiederholt und erschreckend vergrößert in den folgenden Fälschungen und schlagen schließlich die Brücke hinüber zu seinen modernen Bildern. Es gibt Köpfe van Meegerens, die am einen wie am anderen Orte vorkommen könnten. Selbst wenn man auf den rein stilkritischen Befund abstellen müßte, würden die beiden Hauptstücke – die Jünger in Emmaus und das Abendmahl – durch diese Verwandtschaft mit den modernen Bildern und den notorischen Fälschungen rettungslos kompromittiert.

Van Meegerens Fälschungen haben im großen Publikum noch Verwirrungen besonderer Art angestiftet. Für viele stellte sich die Frage, ob denn ein Maler, der in der Tat sei, die Werke Vermeers so überzeugend nachzuahmen, nicht ebenso bedeutend sein müsse wie der Meister selbst. Andere erfuhren die umgekehrte Anfechtung: welche Berechtigung hatte die unerhörte Bewunderung der Gegenwart für den Meister von Delft, wenn sein Schaffen von einem mittelmäßigen modernen Maler imitiert werden konnte? Solche Zweifler sind fasziniert von der materiellen Tatsache, daß hier etwas entstanden war, das für unsere Gegenwart täuschend aussah wie ein Bild Vermeers, und sie übersehen das einmalige und unerhörte geistige Faktum, daß Vermeer seinen Stil und seine Technik als erster geschaffen hat, diesen Perlschimmer der Farbmaterie, diesen reinen, milden Klang der Farbe, dieses Gelb und dieses Blau, diese sanfte Fülle des Farbauftrages, diese Harmonie der Formenrhythmen auf der Bildfläche wie im Raum, diese Schönheit aller Formbegegnungen, dieses subtile Gleichgewicht zwischen malerischem und erzählendem Gehalt, diese behutsame Sättigung der Form mit inhaltlicher Bedeutung.

Die Fälscherbegabung van Meegerens war phänomenal; er braucht den Ruhm, von allen namentlich bekannt gewordenen Kunstfälschern der virtuoseste gewesen zu sein, höchstens noch mit dem Römer Dossena zu teilen. Mit einer schöpferischen Leistung dagegen hat sein Schaffen nichts zu tun. Zu den untergeordneten Eigenschaften größter technischer Fertigkeit und Perfektion, hemmungsloser Wandelbarkeit und eines unerhörten Einfühlungsvermögens mußte das Wesentliche erst durch Vermeer hinzugegeben werden: eine Gesinnung und ein Stil, und wo van Meegerens Eigenes ergänzen mußte, das religiöse Gefühl, da wird dessen Echtheit schnell verdächtig. Auch das Lob täuschender Nachahmung kann höchstens für das Emmausbild gelten; die späteren Fälschungen sind voll von Härten und Unschönheiten, und selbst in den ersten und bedeutendsten, den Emmausgängern und dem Abendmahl, kann man Naturalismen und Lahmheiten der Komposition und etwas Duckmäuserisch-Heuchlerisches spüren; die Gestalten agieren religiöse Ergriffenheit, statt von ihr durchdrungen zu sein. Heute schon erscheint es unfassbar, daß diese Fälschungen, eine oder zwei ausgenommen, überhaupt einmal zu täuschen imstande waren. Noch bleiben manche Fragen um van Meegerens offen: Hat er seine Fälschungen durchaus selbständig unternommen? Woher hatte er sein Fälscherhandwerk (das teilweise auf alten Praktiken aufbaute)? Kam wirklich er allein auf den Gedanken, im Emmausbild auch kunsthistorische Tatbestände: der reife Vermeer als religiöser Maler, Vermeer beeinflusst von Caravaggio, zu konstruieren? Was mag von ihm sonst unerkannt oder unpubliziert (Dr. Coremans macht darüber nur Andeutungen) existieren? – An den Grundtatsachen wird, was auch die Anhänger der Echtheits- these von sensationellen Enthüllungen noch versprechen, nicht mehr zu rütteln sein.

Heinz Keller

Öffentliche Kunstpflege

Der Staatliche Kunstcredit Basel im Jahre 1949

Der Staatliche Kunstcredit hat sein 21. Lebensjahr nicht ganz unangefochten vollenden dürfen. Mehr denn je

wurde er im Jahre 1949 in seiner Existenz, in seinen Entscheiden und nicht zuletzt in der Zusammensetzung seiner (jeweils auf drei Jahre bestellten) Jury diskutiert. Glücklicherweise! Wäre er zu einem anerkannten Lieblingskind «aller» geworden, man würde hinter seiner gefälligen Wohlerzogenheit mit Recht ein etwas unpersönliches und lebloses Wesen zu suchen haben. Aber außer dieser begrüßenswerten allgemeinen Diskussion – die sich in Basel ja auch besonders kräftig während der Fasnacht zu melden pflegt – hatte der Kunstcredit doch auch noch ernstere Auseinandersetzungen zu führen. Ernster und zugleich unerfreulicher, weil hinter den Angriffen Tendenzen sichtbar wurden, die nicht nur in Basel, sondern überall in der Welt mehr und mehr auftauchen: die Forderungen nach einer dem Volke «verständlicheren», dem Volke «näheren» Kunst. Bei der großrätlichen Diskussion um die Gewährung eines Ausführungskredits für Benedikt Remunds kühnes, seiner herben «romanischen» Formensprache wegen aber nicht ohne weiteres eingängliches Relief «Der Wald» (für eine Hofwand des Kunstmuseums) fielen die parlamentarischen Vertreter des Volkes nicht nur der von der Regierung bestellten Baukommission des Museums, sondern auch der Kunstcredit-Kommission, die ebenfalls einen Beitrag an das Relief bewilligt hatte, in den Rücken. Die Laien desavouierten ihre eigene Fachkommission. Und zwar mit derart unkünstlerische oberflächlichen, kurzum verständnislosen Argumenten, daß sie selber die Notwendigkeit von Kunstkommissionen aufs neue erwiesen. Der Kredit wurde abgelehnt, denn «was mit den Steuergeldern des Volkes bezahlt wird, muß dem Volk gefallen». Man argumentierte also wieder einmal im Namen der anonymen Masse, die als solche noch nie ein echter Partner der Kunst gewesen ist. Selbst als namhafte Basler Kunstfreunde aus privaten Mitteln das Geld für die Ausführung des Reliefs zur Verfügung stellten, wurde das Relief nicht angenommen. Der Bildhauer wird sich immerhin damit trösten können, daß auch der Ankauf von Cézannes letztem Bild, «Le Cabanon de Jourdan», vom Basler Großen Rat vor ein paar Jahren abgelehnt worden ist. In beiden Fällen siegt das künstlerische Unverständnis. Man wird deshalb auch dem zweiten Angriff, dem der Basler Kunstcredit ausgesetzt war – dem Ruf nach einer Reorganisation des Kunstcredits – hinter dem die gleiche Nivellierungstendenz steht, nur sehr skeptisch