

Stefan Grohé: Rembrandts mythologische Historien; Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 1996; 321 Seiten, 6 Farbtafeln und 67 SW-Abb.; ISBN 3-412-09994-5; DM 148,-

Ernst van de Wetering: Rembrandt. The Painter at Work; Amsterdam: Amsterdam University Press 1997; 340 Seiten, 331 Abb., überwiegend in Farbe; ISBN 90-5256-239-7; Hfl 125,-

Albert Blankert u. a.: Rembrandt. A Genius and His Impact [Anlässlich der Ausstellung in der National Gallery of Victoria, Melbourne 1997, und der National Gallery of Australia, Canberra 1997/98]; Melbourne: National Gallery of Victoria; Sydney: Art Exhibitions Australia Limited; Zwolle: Waanders Publishers 1997; 462 Seiten, 135 Farbabb. und 215 SW-Abb.; ISBN 90-400-9981-2 (hardback edition); £ 39,-

In der aktuellen Rembrandt-Forschung spielen Eigenhändigkeitsdiskussion und Zuschreibungsproblematik nach wie vor eine zentrale Rolle. Neue Nahrung werden die Debatten mit Erscheinen des – bereits für 1998 angekündigten, aber noch immer nicht erschienenen – vierten Bandes des „Corpus of Rembrandt paintings“ bekommen. Während die ersten drei dieses auf insgesamt fünf Bände angelegten Werkes, die 1982, 1986 und 1989 erschienen, vom ersten Team des Rembrandt Research Projects (RRP) verantwortet wurden (Josua Bruyn, Bob Haak, Simon H. Levie, Pieter J. J. van Thiel, Ernst van de Wetering), werden die beiden letzten Bände vom zweiten Team unter Leitung Ernst van de Weterings und mit drastisch veränderter Konzeption erarbeitet¹. Auch eine Reihe von Ausstellungen hat sich in den letzten zehn Jahren mit der Frage der Eigenhändigkeit der Rembrandt zugeschriebenen Werke und, damit zusammenhängend, mit den Schülern und Nachfolgern des Holländers befaßt: „Rembrandt – Der Meister und seine Werkstatt“ (Berlin/Amsterdam/London 1991/92), „Rembrandt/Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art – Aspects of Connoisseurship“ (New York 1995/96) sowie „Rembrandt, oder nicht?“ (Bremen/Hamburg 2000/01)².

Andere Ausstellungen beleuchteten ein bestimmtes Werk, eine Werkphase oder Gattung, einen Sammlungsbestand oder aber einen spezifischen Aspekt der Kunst Rembrandts³. Neben den Katalogen zu diesen Ausstellungen sind eine ganze Reihe

- 1 Vgl. zuletzt EDWARD GRASMAN: The Rembrandt Research Project: reculer pour mieux sauter, in: *Oud Holland* 113, 1999, Nr. 3, S. 153–160; ERNST VAN DE WETERING/PAUL BROEKHOFF: New Directions in the Rembrandt Research Project, Part I: the 1642 self-portrait in the Royal Collection, in: *The Burlington Magazine* 138, 1996, S. 174–180.
- 2 Vgl. Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt, Ausstellungskatalog Berlin/Amsterdam/London 1991/92, 2 Bände, Bd. 1: Gemälde, Bd. 2: Zeichnungen und Radierungen, München/Paris/London 1991; Rembrandt/Not Rembrandt. Aspects of Connoisseurship. Bd. 1: Paintings: Problems and Issues, Bd. 2: Paintings, Drawings and Prints: Art-Historical Perspectives, Ausstellungskatalog New York 1995/96, New York 1995; Rembrandt, oder nicht?, Ausstellungskatalog Hamburg/Bremen, 2 Bände, Die Gemälde/Die Zeichnungen, Ostfildern-Ruitz 2000.
- 3 Vgl. NORBERT E. MIDDELKOOP u. a.: Rembrandt under the Scalpel. The Anatomy Lesson of Dr Ni-

weiterer Publikationen zu Rembrandt erschienen, darunter neue Gesamtdarstellungen zu Leben und Werk⁴, Bildmonographien⁵, rezeptionshistorische Studien⁶, monographische Arbeiten und Aufsätze in Zeitschriften und Zeitungen zu einzelnen Themen und Problemen⁷ sowie deutsche Erstübersetzungen⁸. Drei der neueren Publikationen zu Rembrandt sollen im folgenden näher vorgestellt werden.

STEFAN GROHÉS 1996 erschienenes Buch „Rembrandts mythologische Historien“ ist eine geringfügig überarbeitete und aktualisierte Version seiner Bochumer Dissertation von 1992. Sie widmet sich den sechs, zwischen 1631 und 1636 entstandenen Bildern Rembrandts zu Themen der klassischen Mythologie, die seit einem 1941 von Emil Kieser in der Zeitschrift für Kunstgeschichte veröffentlichten Aufsatz keine zusammenhängende Würdigung mehr erfahren hatten. Grohé geht von der Beobach-

colaes Tulp Dissected, Ausstellungskatalog Den Haag 1998/99, Amsterdam 1998; ALAN CHONG (Hrsg.): Rembrandt creates Rembrandt. Art and Ambition in Leiden, 1629–1631, Ausstellungskatalog Boston 2000/01, Zwolle 2000; CHRISTOPHER WHITE/QUENTIN BUVELOT (Red.), Rembrandts Selbstbildnisse, Ausstellungskatalog London/Den Haag 1999/2000, Zwolle 1999; MARIA VAN BERGE-GERBAUD: Rembrandt et son école. Dessins de la Collection Frits Lugt, Ausstellungskatalog Paris/Haarlem 1997/98, Amsterdam 1997; CHRISTOPHER BROWN u.a.: De lo divino a lo humano. Rembrandt en la Biblioteca Nacional, Ausstellungskatalog Bilbao 1998; PIERRETTE JEAN-RICHARD (Red.): Rembrandt. Gravures et dessins de la Collection Edmond de Rothschild et du Cabinet des Dessins, Ausstellungskatalog Paris 2000; BOUDEWIJN BAKKER/ERIK SCHMITZ (Hrsg.): Landscapes of Rembrandt. His favourite walks, Ausstellungskatalog Amsterdam/ Paris 1998/99, Bussum 1998; BOB VAN DEN BOOGERT u.a.: Goethe & Rembrandt. Zeichnungen aus Weimar. Aus den graphischen Beständen der Kunstsammlungen zu Weimar, ergänzt durch Werke aus dem Goethe-Nationalmuseum, Ausstellungskatalog Amsterdam 1999; BOB VAN DEN BOOGERT (Hrsg.): Rembrandt's Treasures, Ausstellungskatalog Amsterdam 1999/2000, Zwolle 1999.

- 4 Vgl. SIMON SCHAMA: Rembrandts Augen, Berlin 2000; MARIËT WESTERMANN: Rembrandt, London 2000; CHRISTOPHER WRIGHT: Rembrandt, München 2000. Die beiden zuletzt genannten Monographien sind populäre Einführungen für ein breites Publikum. Das Buch von Wright kann wegen der schlechten Qualität der Abbildungen und des Textes nur als (in Anbetracht des Preises von DM 228,- ziemlich teures) Ärgernis bezeichnet werden.
- 5 Vgl. ANN JENSEN ADAMS (Hrsg.): Rembrandt's „Bathseba reading King David's letter“ (*Masterpieces of Western Painting*); Cambridge/New York/Melbourne 1998; JUDITH PORTIER-THEISZ: Le premier autoportrait de Rembrandt (1628). Etude sur la formation du jeune Rembrandt, Bern u.a. 1999.
- 6 Vgl. JOHANNES STÜCKELBERGER: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, München 1996.
- 7 Vgl. NANCY ASH/SHELLEY FLETCHER: Watermarks in Rembrandt's Prints, National Gallery of Art, Washington 1998; CHRISTOPHER WHITE: Rembrandt as an etcher. A study of the artist at work, 2. Auflage, New Haven/London 1999; DIETER BEAUJEAN: Die Lust zu spielen. Rembrandts „Selbstbildnis mit Saskia“ in Dresden, in: *Weltkunst* 70, 2000, Nr. 12, S. 2028 f.; BEN BROOS: Rembrandts erste Amsterdamer periode, in: *Oud Holland* 114, 2000, S. 1–6; J. [JOSUA] BRUYN: Wat bedoelde Rembrandt in zijn derde brief aan Constantijn Huygens over diens huis te zeggen?, in: *Oud Holland* 112, 1998, S. 251 f.; WALTER LIEDTKE: Reconstructing Rembrandt and His Circle. More on the Workshop Hypotheses, in: *Papers in Art History from the Pennsylvania State University* 11, 1999, S. 38–60; Andreas PRATER: Rembrandts Stilleben, in: *Pantheon* 54, 1996, S. 62–76; ARTHUR K. WHEELOCK JR.: Rembrandt's Self-portraits. The Creation of a Myth, in: *Papers in Art-History from the Pennsylvania State University* 11, 1999, S. 3–35; JÜRGEN MÜLLER: Scheingefecht um Ruhm und Ehre. Der Schuß ins Leere. Verborgene kunsttheoretische Reflexion in Rembrandts „Nachtwache“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. Juni 1999 (Abb. der „Nachtwache“ seitenverkehrt).
- 8 Vgl. JEAN GENET: Rembrandt. Rembrandts Geheimnis und Was von einem Rembrandt übriggeblieben ist, der säuberlich in kleine, viereckige Fetzen zerrissen und ins Klo geschmissen wurde; Gifkendorf 1996.

tung aus, daß von den insgesamt sieben mehrfigurigen Darstellungen nach Erzählungen der klassischen Mythologie, die sich in Rembrandts malerischem Gesamtwerk finden, allein sechs zwischen 1631 und 1636 zu datieren sind. (Bei der siebten und letzten mehrfigurigen mythologischen Szene handelt es sich um „Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis“ von 1658 in der National Gallery of Art in Washington DC.) Die Konzentration der Bilder in diesem kurzen, wenn auch für die Entwicklung des Künstlers bedeutsamen Zeitraum ist dabei ebenso bemerkenswert wie die – für die nördlichen Niederlande im 17. Jahrhundert meist ungewöhnliche – Themenwahl sowie ihre ikonographische und formale Gestalt. Das Erkenntnisinteresse des Autors richtet sich nun darauf, „Erklärungsmuster für diese Umstände zu finden“ (S. 11). Dabei ist er, um das Ergebnis vorwegzunehmen, erfolgreich, lediglich die Frage, warum Rembrandt mythologische Erzählungen nur in einem so kurzen Zeitraum behandelte, muß am Ende offenbleiben.

Für Grohés Untersuchung gab es drei Ausgangspunkte: Zum einen die Ergebnisse des RRP, soweit sie Rembrandts Arbeitsweise und Werkprozeß betreffen (die Eigenhändigkeit der behandelten Werke wurde nie ernsthaft bezweifelt). Zum zweiten die Analyse zeitgenössischer Kommentare zu den mythologischen Überlieferungen, um zu klären, „welche Deutung möglicherweise die Gestaltung eines Bildes beeinflußt hat“ (S. 13). Und schließlich zum dritten die jeweilige ikonographische Tradition, ergänzt durch die Betrachtung des künstlerischen und historischen Umfeldes – insbesondere unter kunsttheoretischen, geistesgeschichtlichen und sozialhistorischen Aspekten –, um all die Faktoren herauszuarbeiten, die Rembrandts individuelle Bildlösungen motiviert haben könnten. Im Kern geht es Grohé also darum, die traditionellen Methoden der Ikonographie und Ikonologie, die vor allem Christian Tümpel bereits auf Rembrandts Historiengemälde mit biblischen Themen angewandt hatte, mit den neueren, auch technisch-naturwissenschaftliche Analysen einbeziehenden Untersuchungsmethoden des RRP zu verbinden.

Dem Hauptteil mit den Werkanalysen vorangestellt ist ein Kapitel über „Mythenrezeption in den Niederlanden zu Beginn des 17. Jahrhunderts“. Die Forschung stützt sich hier vornehmlich auf Karel van Manders Kommentar zu Ovids „Metamorphosen“, der 1604 im „Schilder-Boeck“ erschienen war. Grohé weist indessen darauf hin, daß der Quellenwert dieser Schrift häufig überschätzt wird, weil van Manders Ovid-Exegese nicht unumstritten war und sich zudem die Mythenrezeption um 1600 nicht auf Ovid beschränkte. Vielmehr gab es ein „heterogenes Geflecht von Überlieferungen“ (S. 33). Als Exponenten einer „modernen“, von einem neuen Verständnis der Historizität der Antike ausgehenden und auf Quellenkritik basierenden Mythenforschung können Gerardus Johannes Vossius und Francis Bacon angesehen werden. Letzteren zitiert Grohé, wie später auch Ovid und Alberti, in deutscher Übersetzung, van Mander hingegen, wie später auch van Hoogstraeten, durchgängig im niederländischen Original.

Im ersten Teil seiner Studie erörtert Grohé die drei Bilder, die Entführungsszenen darstellen: „Der Raub der Proserpina“ (um 1630/31, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz), „Der Raub der Europa“ (1632, The J. Paul Getty

Museum, Los Angeles) und „Der Raub des Ganymed“ (1635, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister). Im zweiten Teil jene, bei denen die Präsentation von Aktfiguren im Vordergrund steht: „Andromeda“ (um 1631, Den Haag, Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis), „Das Bad der Diana, mit Aktaion und Kallisto“ (1634, Anholt, Museum Wasserburg Anholt) und „Danaë“ (1636, wohl um 1645 von Rembrandt selbst übermalt, St. Petersburg, Staatliche Eremitage). Dabei geht der Autor systematisch vor: Er beschreibt die Gemälde, referiert den Forschungsstand und die Untersuchungen des RRP, diskutiert die jeweiligen mythographisch-literarischen Überlieferungen, untersucht die ikonographischen Traditionen und künstlerischen Vorbilder und interpretiert Rembrandts meist von den Darstellungskonventionen abweichende Bilderfindungen und Erzähltechniken. Hierfür werden weitere relevante Aspekte beleuchtet, etwa gattungstheoretische Fragen, die Rolle des Marktes oder das auf die antike Rhetorik zurückgehende Problem der „aemulatio“, also des wetteifernden Nachahmens und Überbietens eines Vorbildes⁹.

Es zeigt sich, daß dem künstlerischen Wettstreit in Rembrandts Frühzeit zwischen Leiden und Amsterdam, in der er sich als Historienmaler am Haager Hof und auf dem freien Markt etablieren wollte, generell eine zentrale Bedeutung zukommt. Indem Rembrandt sich insbesondere mit Rubens, der in den 1630er Jahren international einer der gefragtesten Künstler war, maß, wollte er seine Reputation bei potentiellen Auftraggebern steigern. Einer der ersten Fälle des Wettstreits mit Rubens war „Der Raub der Proserpina“¹⁰. Das Bild gehörte höchstwahrscheinlich zur Sammlung des Statthalters der Niederlande, Prinz Frederik Hendrik (nicht Henrik, wie Grohé durchgehend schreibt), am Haager Hof. Die Auswahl von Entführungsszenen dürfte sich daraus erklären, daß sie zu den beliebtesten Themen der Kunst des 17. Jahrhunderts gehörten. Boten sie doch die – in der zeitgenössischen Kunsttheorie viel diskutierte – Möglichkeit, in Mimik und Gestik des Bildpersonals Affekte zu schildern, die nach der Maxime „docere, delectare et movere“ das Gemüt des Betrachters bewegen sollten. Auch in den mythologischen Historien mit weiblichen Aktfiguren konzentrierte sich Rembrandt auf die Affektdarstellung.

Grohé klammert in seiner Untersuchung Rembrandts Gemälde mit mythologischen Einzelfiguren, etwa die Minerva- und Flora-Darstellungen, aus. Als Begründung führt er an, sie stünden in einer anderen Tradition und stellten daher ganz andere Anforderungen (S. 11). Ich bin nicht sicher, ob dies schlüssig ist. Ist nicht auch „Andromeda“ eine Einzelfigur, da Rembrandt doch den szenischen Kontext mit Seeungeheuer und Perseus in seinem – unbeschnittenen – völlig ausblendet? Durch den Ausschluß der einfigurigen mythologischen Bilder könnten mögliche Zusammenhänge aus dem Blickfeld geraten. So schreibt Alan Chong jüngst im Katalog „Rembrandt creates Rembrandt“ des Isabella Stewart Gardner Museum in Boston: „The depictions of Proserpina, Delilah, and the melancholic Minerva ought to be treated

9 Ergänzend zu Grohé sei verwiesen auf den ausführlichen Artikel von B. [BARBARA] BAUER: Aemulatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Hrsg. GERD UEDING, Band 1; Tübingen 1992, Sp. 141–187.

10 Vgl. zu Rembrandt und Rubens auch jüngst SCHAMA (wie Anm. 4).

as a group“, und stellt die Hypothese auf: „They may well constitute a series commissioned by the court on Huygens' advice“¹¹.

Mit seiner Untersuchung ist Stefan Grohé ein gewichtiger Beitrag zur Rembrandt-Forschung gelungen. Die Beschränkung auf eine überschaubare Werkgruppe in einem kurzen Zeitraum erlaubt, auch in methodischer Hinsicht, eine höchst ergiebige Tiefenbohrung. Grohés Ergebnisse stehen im Einklang mit jenen der Rembrandt-Literatur der letzten Jahrzehnte, die das romantische Bild von Rembrandt als individualistischem, gleichsam außerhalb des kunsthistorischen Kontextes stehenden Genie als Mythos entlarvt haben, indem sie aufdeckten, wie genau der Holländer die Darstellungstraditionen studiert hatte, um sie dann in eine originelle Erzählweise umzusetzen. Daß Rembrandts Bild- und Textquellen dabei häufig nach Italien weisen, obwohl der Künstler die Italienreise ablehnte, belegt Grohé eindringlich. Ebenso plausibel ist seine These, daß „für die meisten im Rahmen dieser Arbeit zu besprechenden Gemälde [...] formal- oder wirkungsästhetische Erwägungen eventuelle allegorische Lesarten bei der Gestaltung überlagern“ (S. 103). Mit anderen Worten: Rembrandt habe sich mehr für formale und ästhetische als für inhaltliche Fragen interessiert, was, etwa im Falle der „Danaë“, zur einer verwirrenden Vielfalt der vorgeschlagenen Benennungen und Deutungen führt. Gleichzeitig gelingt es Stefan Grohé durch sein fokussiertes Vorgehen, die Autoren des „Corpus“ in etlichen Einzelfällen zu ergänzen oder sogar zu korrigieren.

ERNST VAN DE WETERING, der seit 1992 das RRP leitet, legte 1997 den Band „Rembrandt – The Painter at Work“ vor. Dabei handelt es sich nicht um eine Monographie, sondern um eine Sammlung von Aufsätzen und Einzelstudien. Sieben der elf Kapitel hat der Autor zwischen 1976 und 1996 an verschiedenen Orten (so etwa in der Zeitschrift *Oud Holland*, im „Corpus“ und im Ausstellungskatalog „Rembrandt – Der Meister und seine Werkstatt“) bereits veröffentlicht und für das Buch überarbeitet, ergänzt und aktualisiert. Nur das fünfte, erstmals 1986 im zweiten Band des „Corpus“ erschienene Kapitel über „The Canvas Support“ wurde unverändert übernommen. Wie der Titel andeutet, liegt der Schwerpunkt von van de Weterings Untersuchungen auf Rembrandts Technik und Arbeitsweise im Sinne einer „archaeology“ of the art work“ (S. XIII).

Den furiosen Auftakt macht eine sensationsträchtige Entdeckung: Kurz vor Drucklegung des Buches entdeckte das RRP in Privatbesitz ein signiertes und 1632 datiertes Bildnis Rembrandts wieder, von dem bislang nur Abbildungen einer schlechten Kopie (unbekannten Standorts) publiziert waren¹². Das Bild war bereits 1977 vom RRP untersucht, aber, entgegen dem damaligen Votum von van de Wetering, nicht in das „Corpus“ aufgenommen worden. Eine neuerliche Prüfung 1997,

11 ALAN CHONG: The Myth of Young Genius: Understanding Rembrandt's Early Career, in: ders. 2000 (wie Anm. 3), S. 65–82, hier S. 71 und S. 73.

12 Vgl. GARY SCHWARTZ: Holz vom selben Stamm. Der Trend hat sich umgekehrt: Wieder ein Neuzugang zum Werk Rembrandts, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 6. November 1997. Vgl. ferner das Interview mit ERNST VAN DE WETERING, in: *Der Spiegel*, Nr. 47, 1997, S. 258 f.

nun unter Federführung van de Weterings, erbrachte das Ergebnis, daß es sich um ein eigenhändiges Selbstporträt Rembrandts handelt. Van de Wetering veröffentlichte den Fund an unüblicher Stelle, nämlich in Form eines „Newsletters“ auf der Innenseite des Schutzumschlags seines hier zu besprechenden Buches. In buchstäblich letzter Minute, so der Autor, konnte die kleine Tafel in originalgroßer Reproduktion – mit $21,8 \times 16,3$ cm handelt es sich um das kleinste bekannte gemalte Selbstporträt Rembrandts – als Frontispiz in den Band aufgenommen werden. Im Ausstellungskatalog „Rembrandts Selbstbildnisse“ von 1999 findet sich das Werk als gesichertes „Selbstbildnis mit Hut“ wieder, versehen mit einem Kommentar van de Weterings und dem Hinweis, daß es als Addendum Nr. 2 im vierten Band des „Corpus“ erscheinen werde¹³.

Da sich um die Zuschreibung des Bildes bald eine Kontroverse entwickelte, wie sie typisch für die Debatten um das RRP ist, seien die Argumente hier kurz resümiert. Die Gegenposition zu van de Wetering vertritt dabei GARY SCHWARTZ, der vielleicht schärfste Kritiker des RRP seit dessen Gründung¹⁴. Ein erstes Indiz sieht van de Wetering im Ergebnis der naturwissenschaftlichen Untersuchung der Holztafel, auf die das Bildnis gemalt ist. Sie hat nämlich ergeben, daß sie von demselben Baum stammt wie die Tafel von Rembrandts unzweifelhaftem „Porträt des Maurits Huygens“ in der Hamburger Kunsthalle. Dagegen wendet Schwartz ein, das „Corpus“ enthalte genügend Beispiele, die belegen, daß das RRP selbst es eher für eine Ausnahme halte, daß alle Gemälde auf dem Holz desselben Stammes auch von derselben Hand gemalt seien. Zum zweiten deuten van de Wetering zufolge verschiedene Änderungen an der Komposition während des Malprozesses darauf hin, daß es sich bei dem Bild um eine Urfassung und nicht um eine Kopie handeln müsse. Auch hier führt Schwartz Gegenbeispiele aus dem „Corpus“ ins Feld, bei denen im Laufe der Arbeit die Komposition verändert wurde und die dennoch vom RRP als Kopien eingestuft wurden. Drittens: Die Signatur wurde naß in naß aufgetragen, also nicht später hinzugefügt, zudem in der Schreibweise „Rembrant“, die der Künstler nur über wenige Monate um den Jahreswechsel 1632/33 benutzte. Dagegen verweist Schwartz auf drei Werke im „Corpus“ mit einer „Rembrant“-Signatur naß in naß, die das RRP zurückgewiesen habe. Viertens, so van de Wetering, sei die zeitgenössische modische Kleidung ein weiteres Indiz für ein eigenhändiges Selbstbildnis des Künstlers, der sich nur zwischen 1631 und 1634 in dieser Weise dargestellt habe. Dieses Argument, kontert Schwartz, steht und fällt mit der Identifizierung des Porträtierten. Und daß es sich dabei tatsächlich um den Künstler selbst handelt, bleibt einstweilen ebenso strittig wie die Eigenhändigkeit des Gemäldes. Nun räumt zwar van de Wetering selbst ein, daß sich jedes Argument einzeln bestreiten lasse, zusammengenommen würden sich die Indizien jedoch gegenseitig stärken und einem (objektiven) Beweis nahekommen, ohne daß man sich auf die (subjektiven) kennerschaftlichen Kriterien von Stil

13 Vgl. WHITE/BUVELOT 1999 (wie Anm. 3), Nr. 34.

14 Vgl. zum folgenden: GARY SCHWARTZ: Darf sich jede Generation ihren eigenen Maler backen? Rembrandt stellt den Kunstmarkt vor ein Dilemma: Entdeckungen und neue Zuschreibungen erhöhen das „Risikokapital“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. Januar 1998.

und Qualität stützen müsse. An der Logik dieser Argumentation setzt die Kritik von Gary Schwartz ein – und meines Erachtens zu Recht. Denn in der Tat ist nicht einsehbar, warum mehrere „schwache“ Einzelargumente zusammen Beweiskraft entwickeln sollten. Zudem ist nicht von der Hand zu weisen, daß die kleine Tafel hinter dem Qualitätsmaßstab, den das RRP bislang selbst angelegt hat, zurückbleibt, was wohl nicht nur auf den Erhaltungszustand und verfehlte Restaurierung zurückzuführen ist. Schwartz sieht die Zuschreibung des Bildes im Zusammenhang mit van de Weterings jüngsten Revisionen früherer Abschreibungen und fordert eine Erläuterung der neuen Maßstäbe und Methoden des RRP. Mit Erscheinen des vierten Bandes des „Corpus“ wird diese Diskussion erst richtig einsetzen.

Im Vorwort zu „Rembrandt – The Painter at Work“ schreibt Ernst van de Wetering, daß ihn die Arbeit am RRP, dem er seit seiner Gründung 1968 angehört, zu der folgenden Überzeugung geführt habe: „a painting should be seen as a process rather than an image. In fact, the present book tries to describe that process“ (S. XIII). So geht es in seinem Buch um den Arbeitsprozeß und die Rolle der Zeichnung in der Bildgenese, um Maltechnik und Farbpalette, Bildträger und Grundierung, Pigmente und Bindemittel, Farbschichten und „impasto“, Pinselstrich und Firnis. Mehr oder weniger außerhalb des Blickfeldes liegen dagegen Diskussionen um die Eigenhändigkeit (mit der oben beschriebenen Ausnahme) und biographische Aspekte, Werkstattbetrieb und Schüler, Auftraggeber und Markt. Obwohl die Systematik der Kapitel zugleich einer groben chronologischen Ordnung folgt, zielt der Autor nicht auf einen Überblick des malerischen Œuvres Rembrandts. Dennoch kann sich der Leser, dank der chronologischen Liste der im Buch reproduzierten Werke, die der Biographie im Anhang in der Marginalspalte beigelegt ist, rasch orientieren, ob und wo ein bestimmtes Werk abgebildet ist. Dem inhaltlichen Zuschnitt des Buches entsprechend, konzentrieren sich die Angaben in der Biographie auf Rembrandts künstlerische Entwicklung, während persönliche Lebensumstände, gesellschaftliche Verhältnisse etc. nur am Rande Erwähnung finden. Der Anhang enthält weiterhin eine Bibliographie, ein Glossar, einen Index sowie Konkordanzen.

Zwei Aspekte aus den von van de Wetering für das Buch neuverfaßten Kapiteln seien herausgegriffen. In Kapitel vier mit dem Titel „The Creation of the Pictorial Idea“ geht der Autor auf die vielfältigen Funktionen der Zeichnung bei Rembrandt ein. Zeichnungen begleiteten alle Phasen der Bildentstehung. Neben Vorzeichnungen gab es solche, mit denen Rembrandt während des Malprozesses unterschiedliche Kompositionsvarianten erprobte. Im Falle von Zeichnungen, die vom ausgeführten Bild abweichen, schloß man auf die Funktion von Vorstudien, die in dieser Form nicht realisiert wurden. Röntgenaufnahmen der betreffenden Gemälde haben indessen bewiesen, daß diese Zeichnungen einen früheren Zustand des Bildes reflektieren, der später wieder übermalt wurde. Es handelt sich also nicht notwendigerweise um Vorzeichnungen. Gewiß keine Vorzeichnungen sind jene Blätter, die man des flüchtig hingeworfenen Duktus wegen für Ideenskizzen hielt, die sich jedoch als gezeichnete Kopien nach fertigen Bildern erwiesen, auf denen der Meister Rahmen entwarf. Nachzeichnungen vollendeter Werke schufen sowohl Schüler als auch der Meister

selbst zu Übungszwecken. Einige Zeichnungen, die man bislang als Porträtstudien ansah, dienten in Wirklichkeit wohl in erster Linie dazu, den Auftraggebern eine Vorstellung vom fertigen Porträt zu vermitteln. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß vieles, was die bisherige Forschung als Vorzeichnung und Ideenskizze erachtete, tatsächlich einen anderen Stellenwert in der Werkgenese hatte und folglich auch differenzierter bewertet werden muß.

In Kapitel neun widmet sich der Autor dem Thema „The Search for Rembrandt's Binding Medium“. Die Untersuchung der von Rembrandt benutzten Bindemittel ist ein Schwerpunkt der Arbeit des RRP, seit 1990 speziell gefördert von dem niederländischen Chemiekonzern DSM, der auch das vorliegende Buch ermöglichte (und im September 1998 sein Sponsoring für das RRP beendete). In Anbetracht der reichen malerischen Oberflächenwirkungen, die vor allem der späte Rembrandt erzielt hatte, war früh die Frage aufgetaucht, ob der Künstler durch Beimischung von Substanzen mit der Konsistenz der Farbe experimentierte, um die dargestellten Materialien noch überzeugender wiedergeben zu können. Im 19. Jahrhundert schrieb Eugène Fromentin gar, man habe Rembrandt für einen Alchemisten gehalten. Erste chemische Analysen der Bindemittel nahm die National Gallery London am eigenen Bestand im Zusammenhang mit ihrer Ausstellung „Art in the Making – Rembrandt“ 1988/89 vor. Sie führten zu dem Ergebnis, daß der Holländer meist kaltgepresstes Leinöl, seltener Walnußöl benutzt hatte – und zwar ohne Beimischung von Wachs, Harz oder ähnlichem, wie seit dem 18. Jahrhundert, etwa von Joshua Reynolds, immer wieder vermutet worden war. Das RRP wies nun in Proben aus späten Bildern Rembrandts – darunter „Die Judenbraut“ (um 1665) und „De Staalmeesters“ (1663), beide im Rijksmuseum Amsterdam – neben dem Öl einen weiteren Bestandteil in der Farbe nach: Ei. Bereits Jan van Eyck hatte in bestimmten Phasen des Malprozesses eine Öl/Ei-Emulsion, die eine körperhafte Paste ergibt, verwandt. Ihre Eigenschaften beschreibt van de Wetering wie folgt: „The emulsion has more ‚body‘, and the movement of the brush becomes easier, while the brushstroke completely preserves its shape after the brush has been lifted. The variation of textural effects to be obtained with such paint is greater than with oil/pigment mixture“ (S. 239). Rembrandts berühmtes „*impasto*“ dürfte damit in maltechnischer Hinsicht geklärt sein. Davon abgesehen sieht van de Wetering im Bereich der Bindemittel aber noch viel Forschungsbedarf.

Im Hinblick auf Rembrandt als „Painter at Work“ legt Ernst van de Wetering eine verlässliche Synthese des heutigen Forschungsstandes vor. Daß dem Kenner der Rembrandt-Literatur vieles bereits bekannt sein dürfte, hängt mit der beschriebenen Genese des Bandes zusammen. Durch die gute Lesbarkeit und Verständlichkeit der Texte, die nicht zuletzt den Übersetzern zu danken ist, die didaktisch ganz vorzügliche Bild-Text-Abstimmung, die Erläuterung der wichtigen Fachtermini sowie die Übertragung aller zitierten fremdsprachlichen Quellen ins Englische (mit den Originaltexten in den Anmerkungen) ist das Buch auch für einen breiteren Leserkreis geeignet, ohne daß dies auf Kosten des wissenschaftlichen Anspruchs und Apparates ginge. Hervorzuheben ist schließlich die nachgerade verschwenderische Ausstattung

mit größtenteils farbigen Gesamt-, Detail und Mikroaufnahmen, Röntgen- und Infrarotphotographien sowie Vergleichsabbildungen in brillanter Qualität.

1997/98 fand in Melbourne und Canberra die Ausstellung „Rembrandt: A Genius and His Impact“ statt. Als umfangreichste Rembrandt-Ausstellung außerhalb Westeuropas und den USA, ja als ambitioniertestes und teuerstes Ausstellungsprojekt in Australien überhaupt, war es ein Unternehmen der Superlative. Als Gastkurator fungierte ALBERT BLANKERT von der Universität Utrecht. Blankert, ausgewiesener Kenner der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts im allgemeinen und Rembrandts im besonderen, hatte bereits 1983 an der Ausstellung „The Impact of A Genius – Rembrandt, his Pupils and Followers in the Seventeenth Century“ (Amsterdam/Groningen) mitgewirkt, deren Titel offensichtlich für die Ausstellung in Australien Pate stand. Diese versammelte von Rembrandt 28 mehr oder minder gesicherte und vier in letzter Zeit vom RRP zurückgewiesene Gemälde, 26 Zeichnungen und 24 Radierungen sowie von Schülern und Nachfolgern insgesamt 40 Bilder. Der umfangreiche Katalog enthält detaillierte Ausführungen zu allen 122 Exponaten, acht Aufsätze von sieben Autoren und eine Bibliographie.

Die Essays decken ein breites Spektrum ab. TIMOTHY POTTS, damaliger Direktor der National Gallery of Victoria in Melbourne (jetzt Kimbell Art Museum Fort Worth, Texas/USA), untersucht „Holland to New Holland: Rembrandt in Australia“. Er erinnert daran, daß es Holländer waren, die 1606, wenige Monate vor Rembrandts Geburt, auf den Spuren der Portugiesen als erste Europäer den Fuß auf den australischen Kontinent gesetzt und ihn „Neu Holland“ getauft hatten. Ferner berichtet er vom ersten Ankauf eines – vermeintlichen – Rembrandt-Bildes durch die National Gallery of Victoria im Jahre 1933 (das RRP stufte es 1984 als Werk eines Nachahmers aus dem späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert ein), nachdem eine erste Gruppe von elf Radierungen bereits 1891 vom Museum erworben worden war. Weitere 53 Radierungen, zwei Zeichnungen und zwei Gemälde sollten bis 1951 hinzukommen. An den Katalogbeitrag von Potts schließt sich eine Biographie Rembrandts von MARLEEN BLOKHUIS an. Es folgt der aspektreiche Beitrag „Looking at Rembrandt, Past and Present“ von ALBERT BLANKERT. Darin geht es zunächst um Rembrandts Vorbilder und Quellen, seine unklassische Themenauffassung und seine „decorum“-Verstöße. Diese erläutert der Autor am – nicht in der Ausstellung gezeigten – „Raub des Ganymed“ in Dresden. Hätte Blankert die Studie Grohés zur Kenntnis genommen, der nachweist, wie vieldeutig gerade dieses Bild ist, so hätte er es wohl nicht so einseitig im Sinne eines „anti-aesthetic naturalism“ (S. 34) interpretiert. Der zweite Abschnitt von Blankerts Essay widmet sich Rembrandts Themen und ihren Deutungen im (Forschungs-) Überblick, der dritte den Grenzen von Rembrandts Œuvre, also der Zuschreibungsproblematik. Als Beispiel erwähnt Blankert unter anderem den berühmten, als Leihgabe unerreichbaren „Polnischen Reiter“ in der Frick-Collection New York, der seit seiner spektakulären Auffindung in einem polnischen Schloß durch Abraham Bredius im Jahre 1897 als ein Meisterwerk Rembrandts galt, bis Josua Bruyn, der „primus inter pares“ des RRP, 1984 beiläufig in einer Rezension auf die (stilistische) Verwandt-

schaft des Bildes mit dem Frühwerk des Rembrandt-Schülers Willem Drost hinwies. Die Empörung in der Öffentlichkeit ebenso wie in der Fachwelt war groß, und seither erscheint das Gemälde in der Literatur meist als Rembrandt mit Fragezeichen. Auf einem Rembrandt-Symposium, das im Rahmen der Ausstellung im Oktober 1997 in Melbourne stattfand, kündigte van de Wetering zur Verblüffung der Anwesenden an, daß das Bild im vierten Band des „Corpus“ als eigenhändiges, wenn auch partiell unfertiges und vermutlich mit Hinzufügungen fremder Hand versehenes Rembrandt-Bild firmieren werde¹⁵. Blankert kommt zu dem Schluß, daß zwar in der Forschung über die groben Umrisse von Rembrandts Werk im großen und ganzen Einigkeit bestehe, es aber unwahrscheinlich sei, daß über die vielen Einzelfragen jemals ein Konsens erzielt werden könne. Und er äußert die Vermutung: „It may one day be forgotten that many of the works whose authorship has been queried were ever rejected from Rembrandt's oeuvre“ (S. 54). Ein weiterer Essay Albert Blankerts im vorliegenden Katalog ist „Rembrandt's Impact“ betitelt und nimmt einige bedeutende Schüler in den Blick, deren Werk er in einem breiteren Kontext diskutiert.

In seinem Beitrag „The Miracle of Our Age: Rembrandt through the Eyes of His Contemporaries“ spürt ERNST VAN DE WETERING der zeitgenössischen Rezeption des Holländers nach. Ausgangspunkt ist ein 1987 von Robert Schillemans publizierter Quellenfund, nämlich eine 1664 von dem gelehrten deutschen Kleriker und Kunstliebhaber Gabriel Bucelinus verfaßte Liste mit den Namen der berühmtesten Maler Europas. In nur einem Fall kommentierte Bucelinus den Namen des Künstlers: „nostrae aetatis miraculum“, notierte er hinter dem Namen Rembrandts. Van de Wetering entwickelt die überzeugende These, daß es die Maler-Kunstschriftsteller Samuel van Hoogstraten und Joachim von Sandrart waren, die, beide sowohl mit Rembrandt als auch mit Bucelinus persönlich bekannt und auf dessen Liste vertreten, Bucelinus' Lobpreisung veranlaßten, ungeachtet ihrer eigenen späteren Kritik an Rembrandt. JAAP VAN DER VEENS Aufsatz „Faces from Life: *Tronies* and Portraits in Rembrandt's Painted Oeuvre“ ist Bestandteil der Forschungen des RRP. Der Autor untersucht vor allem die Fragen, wie die beiden Gattungen voneinander abzugrenzen sind und warum Rembrandts Porträtproduktion so sporadisch war. Als „*tronies*“ (wörtl. Gesichter) wurden im 17. Jahrhundert Halbfiguren-, Kopf- und Gesichtsdarstellungen bezeichnet, die – im Gegensatz zum Porträt – in der Regel nicht bestimmte Individuen repräsentierten und für den freien Markt produziert wurden. „*Tronies*“ waren wegen der häufig exotischen Accessoires wie etwa orientalischen Kostümen, ausgefallenen Kopfbedeckungen und Schmuckstücken begehrte Sammelobjekte. Im Hinblick auf die in Rembrandts Œuvre so auffallend unregelmäßige Porträtproduktion mit Höhepunkten in der ersten Hälfte der 1630er Jahre, um 1640 und dann erst wieder in den

15 Vgl. GARY SCHWARTZ: Mister Zehn Prozent. Heim im Stall: Der polnische Reiter kehrt zu Rembrandt zurück, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Oktober 1997. Vgl. auch das Interview mit ERNST VAN DE WETERING (wie Anm. 12), S. 258. Der im Ausstellungskatalog angekündigte Druck der Vorträge des Symposiums steht, soweit ich ermitteln konnte, noch aus. Mindestens einer der Teilnehmer hat seinen Vortrag mittlerweile andernorts publiziert. Vgl. MARTIN ROYALTON-KISCH: From Rembrandt to Van Renesse: some re-attributed drawings, in: *The Burlington Magazine* 142, 2000, S. 157–164.

1650er Jahren vermutet van der Veen, daß sich der Künstler diesen Auftragsarbeiten nur dann verstärkt zuwandte, wenn er aus ökonomischen Gründen dazu gezwungen war: eben vor allem am Anfang seiner Laufbahn und gegen Ende, in der Zeit seiner finanziellen Schwierigkeiten. Essays von BEN BROOS über Rembrandts Zeichnungen und von CHRISTOPHER WHITE über die Radierungen bereichern die Publikation um wichtige Aspekte.

Auch die Katalogteile, denen die entsprechenden Aufsätze vorangestellt sind, wurden mit großer Sorgfalt erarbeitet. Jedes der 122 Exponate ist ganzseitig farbig reproduziert – dazu kommen meist mehrere Vergleichsabbildungen in Schwarzweiß – und ausführlich beschrieben. Angaben zu Ikonographie und Stil, Forschungsstand und Deutungsvorschlägen, Literatur und (bei den Gemälden) Provenienz sowie gegebenenfalls über Zuschreibungsdebatten (vgl. etwa Nr. 4 und Nr. 29–32) und im Falle der Schüler auch zur Biographie kommen hinzu. Bei den Radierungen sind zudem die Wasserzeichen erwähnt, die in den letzten Jahren verstärkt erforscht und als Quelle ausgewertet werden¹⁶. In der Abteilung der Schüler und Nachfolger sind Ferdinand Bol, Gerrit Dou, Willem Drost, Gerbrand van den Eeckhout, Barend und Carel Fabritius, Govaert Flinck, Arent de Gelder, Samuel van Hoogstraten, Jan Livens, Nicolaes Maes, Christoph Paudiss und Jan Victors vertreten. Das bei Carel Fabritius zum Vergleich reproduzierte frühe Selbstbildnis Rembrandts im Mauritshuis Den Haag (S. 280, Fig. 57b) konnte 1999 im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zur Ausstellung der Selbstbildnisse als nahezu zeitgleiche anonyme Kopie nach dem Original im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg bestimmt werden, wie dies Claus Grimm bereits 1991 vorgeschlagen hatte¹⁷.

Dem von Waanders Printers im holländischen Zwolle hervorragend gedruckten, gehaltvollen Katalog kommt ein bleibend hoher Stellenwert innerhalb der neueren Rembrandt-Literatur zu. In der Konzeption läßt er sich zuletzt mit dem zweibändigen Katalog zur Ausstellung „Rembrandt – Der Meister und seine Werkstatt“ vergleichen. Etwa ein Drittel der Bilder in der australischen Ausstellung hatte 1991/92 zu den Exponaten der – viel umfangreicheren – Wanderausstellung in Europa gezählt. Für Melbourne und Canberra stellten öffentliche und private Sammlungen aus Europa, USA und Kanada Leihgaben zur Verfügung. Daß dabei manch hochkarätiges Werk für die Veranstalter in Australien unerreichbar blieb, liegt auf der Hand.

Überblickt man die jüngere Forschungsliteratur zu Rembrandt, so fällt auf, daß sie häufig explizit oder implizit von der Absicht getragen wird, das Rembrandt-Bild zu „entmythisieren“. So schreibt Ernst van de Wetering im hier rezensierten Buch: „In our own time, both Rembrandt’s person and technique have been demythologized

¹⁶ Vgl. etwa ASH/FLETCHER 1998 (wie Anm. 7). Vgl. ferner ARIANNE DE LA CHAPPELLE: *L’organisation du travail dans l’atelier de Rembrandt et la question des différentes éditions: l’apport de l’étude des papiers et des filigranes*, in: JEAN-RICHARD 2000 (wie Anm. 3), S. 164–185.

¹⁷ Vgl. WHITE/BUVELOT 1999 (wie Anm. 3), Nr. 14a und Nr. 14b. SCHAMA, der in seinem Buch eigentlich nicht auf die Authentizitätsfragen eingehen will, meldet im Falle der Abschreibung des Haager Selbstbildnisses dennoch Zweifel an und gibt die Möglichkeit zu bedenken, daß beide Versionen von Rembrandts eigener Hand stammen könnten; vgl. SCHAMA 2000 (wie Anm. 4), S. 703.

as far as possible. The research set out in this book [...] is intended as a contribution to this process of demythologization" (S. 7). Und im Klappentext des australischen Kataloges heißt es: „This book [...] reveals that his work has always inspired legends and myths as well as convoluted interpretations. One of the aims of the book is to extract the kernels of truth from both the old and the new mythologies“. So notwendig die „Entmythisierung“ gerade im Falle Rembrandts ist, so deutlich birgt sie doch auch die Gefahr einer „Remythisierung“ unter anderen Vorzeichen und mit anderen Mitteln. Ich meine damit nicht nur Entwürfe wie etwa SVETLANA ALPERS' vieldiskutierte Darstellung „Rembrandts als Unternehmer“, als eines selbstbewußten Machers und Strategen seines Namens, als eines auf den Erfolg am Markt zielenden „pictor economicus“, die sicher eine ungemein anregende, aber letztlich doch wohl eher spekulative Projektion aus der Sicht des modernen Kunstbetriebs ist¹⁸. Ich meine ebenso den „mikroskopischen Blick“, zu dem uns die heutigen technologischen und naturwissenschaftlichen Möglichkeiten verführen, der die Bilder gleichsam sezieren, dem Pinselstrich auf den Leib rücken, die Malschichten durchdringen, die Malsubstanzen in ihre Bestandteile auflösen will – die Kunstgeschichte auf der Suche nach dem Genom der Kunst? MARTIN WARNKE hat 1991 in einer Rezension der Ausstellung „Rembrandt – Der Meister und seine Werkstatt“ auf den Zusammenhang zwischen der Hinwendung der Wissenschaft zu Rembrandts Malweise und den heutigen Aufnahmetechniken hingewiesen: „die Begeisterung für die Faktur ist eine Sublimierung der naturwissenschaftlichen Mikroskopie und der Phototechnik“. Warnke kommt zu dem Schluß: „Wie jede Generation vor uns konstruieren wir unser eigenes Rembrandt-Bild, richten unsere Sehorgane danach ein, sortieren, was gut und was schlecht, was echt und was unecht ist“¹⁹. Vielleicht sollten wir uns an ROLAND BARTHES erinnern, der in den „Mythen des Alltags“ erkannte, daß die „beste Waffe gegen den Mythos [...] in Wirklichkeit vielleicht [ist], ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen“²⁰.

CHRISTOPH ZUSCHLAG
Heidelberg

18 Vgl. SVETLANA ALPERS: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt; Köln 1988.

19 MARTIN WARNKE: Rembrandt – einsames Genie oder rüder Zeitgenosse? Die Geburt der Giganten im Land der Kleinmeister, in: *Die Zeit*, 12. September 1991.

20 ROLAND BARTHES: *Mythen des Alltags*; Frankfurt am Main 1964, S. 121.

Susanna Steensma: Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk (*Studien zur Kunstgeschichte*, 131); Hildesheim: Olms 1999; zugleich phil. Diss. Univ. München 1996; 419 S., 8 Farbabb., 262 SW-Abb.; ISBN 3-487-10930-1; DM 168,-

Mit ihrer Münchner Dissertation hat Susanna Steensma die noch ausstehende Monographie mit Werkverzeichnis des holländischen Stillebenmalers Otto Marseus van Schrieck (1619–1678) vorgelegt. Dieser etablierte kurz nach Mitte des 17. Jahrhunderts