

sich nur wenige Zentimeter unterhalb des oberen Randes hinzieht, was einen unwahrscheinlich schmalen Ansatzstreifen ergibt. Es ist übrigens ein Genuß zu sehen, wie Ter Brugghen auf eine geistreiche, schöpferische Weise diese Naht verschleiert, indem er nämlich die Schnur, an welcher die Gardinen hängen, zum Teil mit dieser Naht zusammenfallen läßt. Alles in allem muß man resümieren, daß vor allem dann, wenn bei der Erarbeitung eines Katalogs eine feste Grundlage von materieller und naturwissenschaftlicher Untersuchung gelegt ist, man auf diesem Gebiet während der Zeit der Ausstellung auf gute Resultate hoffen darf — und daß dies auch für ein Symposium gilt.

Die starken Seiten des Braunschweiger Symposions aber lagen nicht auf diesem Gebiet. Hier waren es vor allem die klassischen kunsthistorischen Beiträge, die Präsentation von neuem Material und von neuen, archivalisch gewonnenen Einsichten, im Einklang mit der guten Disziplin bei der Durchführung, welche die Braunschweiger Zusammenkunft zu einem Erfolg gemacht haben.

Wouter Kloek

CHRISTIAN TÜMPEL mit Beiträgen von ASTRID TÜMPEL, *Rembrandt. Mythos und Methode*. Königstein i. T., Langewiesche 1986. 447 Seiten mit zahlreichen schwarzweißen und farbigen Abbildungen. DM 240,— (auch in französischer, englischer und niederländischer Sprache erschienen). — GARY SCHWARTZ, *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*. Een nieuwe biografie met alle beschikbare schilderijen in kleur afgebeeld. Marssen, Gary Schwartz 1984. 380 Seiten mit zahlreichen schwarzweißen und farbigen Abbildungen.

Christian Tümpel ist der Rembrandtforscher, der meine Ansichten über den berühmten Maler am tiefsten beeinflußt hat, und ich glaube, in dieser Hinsicht kein Ausnahmefall zu sein. Die Wichtigkeit seiner Arbeit kann kaum überschätzt werden. Es ist deshalb erfreulich, daß der Autor sein Wissen über Rembrandt in einem Buch zusammengefaßt hat. Bisher mußte man sich die Ergebnisse seiner Forschungen aus vielen, oft entlegenen Publikationen zusammenlesen. Wie allgemein bekannt ist, hat Tümpel vor allem Rembrandts Erzählstil erhellt; er hat die einzelnen Werke im Zusammenhang mit ihrer Bildtradition betrachtet und in vielen Fällen die ganz persönliche Art und Weise, in der Rembrandt das vorgefundene Bildmaterial umgearbeitet hat, scharfsichtig analysiert. Auch im vorliegenden Buch erweist manche Beschreibung, wie der Vergleich zeitlich vorangehender Darstellungen mit Rembrandts Werk es Tümpel ermöglicht, den künstlerischen und menschlichen Wert seiner Bilder in wenigen Worten und ohne jede Überschwenglichkeit zu erschließen. Nach allem, was über Rembrandt geschrieben wurde, ist es nicht einfach, noch etwas Einleuchtendes über den „Verrat Petri“ (Kat. 71) zu sagen. Stil, Bildaufbau und Inhalt der Erzählung sind hier in ihrem Zusammenhang auf knapp einer halben Seite meisterhaft auseinandergesetzt.

Die Zurückhaltung in Tümpels Erzählweise macht nicht nur die Lektüre sehr angenehm, sie bewirkt auch, daß man leicht übersieht, wie hier unser ganzes Rembrandtbild geändert wird. Weil der Verlag anscheinend ein Buch im gängigen Stil der glänzend ausgestatteten, kostbaren und trotzdem für ein breites Publikum bestimmten Monographien

verlangt hat, ist der Text auf kurze Kapitel verteilt, die teilweise Biographie und Schaffen des Künstlers in chronologischer Ordnung verbinden, teils ikonographischen Themen gewidmet sind, während andere wieder Rembrandts Auftraggeber und die Geschichte Hollands und Amsterdams zum Gegenstand haben. Manche Kapitel gelten ausschließlich einem ganzen Werk. Sämtliche Gemälde sowie eine Auswahl der Zeichnungen und Radierungen sind erwähnt. Infolge dieser Konzeption tritt der Autor hinter seinem Gegenstand zurück. Wohl treten die Ergebnisse seiner Arbeit an einzelnen Werken zutage, nicht aber seine Arbeitsmethode und ihre Bedeutung für die Rembrandtforschung und die kunstgeschichtliche Praxis überhaupt. Der Katalog muß, in kürzester Form, die wissenschaftlichen Diskussionen aufnehmen, für die es im Haupttext keinen Platz gibt. Öfters beschränkt sich der Katalog auf einen Verweis auf frühere Publikationen des Autors. Eine stärker gewichtete Zusammenfassung von Tümpels persönlichen Ansichten wäre meinen persönlichen Wünschen näher gekommen. Die Seiten über „Die Sprache des Barock“ zum Beispiel hätten das Buch eröffnen oder abschließen können, anstatt die Ausführungen über die Leidener Periode zu unterbrechen. Daß der Maler diese „Sprache“ auch später noch verwendete, zeigt sich bei Tümpel an wiederholter Verwendung des Begriffs in der Folge. Die Abschnitte über Rembrandts Historien zeigen den Autor von seiner besten Seite: man fühlt, daß er diese Arbeiten gleich intensiv kennt und liebt. Seine Besprechung christlicher Themen zeigt theologische Bildung, ohne nichtgläubige Leser abzuschrecken. Die Interpretationen selbst sind zurückhaltend; Tümpel scheut sich, Bezüge ins Politische oder allgemein Kulturelle zu konstruieren, und deutet die mögliche Bedeutung der christlichen oder historischen Themen für Rembrandt selbst meistens nur leise an.

Einige wenige Werke Rembrandts sind noch immer nicht erklärt; auch über manche Gemälde, zu denen ein schöner und überzeugender Deutungsvorschlag existiert, wird noch diskutiert. Alle diese Fälle hier zu erwähnen, würde den Eindruck vermitteln, als ob Tümpels Ergebnisse nur beschränkte Gültigkeit hätten. Nichts ist weniger wahr, und m. E. soll dieses Buch hier nicht in Einzelheiten kritisiert werden, da es als Ganzes das höchste Lob verdient. Indem Tümpel Rembrandts Werke in die Tradition zurückgestellt hat, hat er mehr als jeder andere Gelehrte zur Entromantisierung des Rembrandtbildes beigetragen. Des Künstlers Arbeitsweise und die Eigenart seines Schaffensprozesses werden so selbstverständlich. Nicht nur der Dialog mit der Vergangenheit, auch der Wettkampf mit seinen Zeitgenossen und deren Bedeutung für Rembrandts Entwicklung ist, hinsichtlich der frühen Jahre jedenfalls, in klaren Worten beschrieben. Das Klischee vom künstlerisch isolierten, aber genialen Maler, der sich allein durch seine Bibellektüre inspirieren ließ und der sich gegen alle Regeln der salonfähigen Kunst sträubte, der Rembrandt von Schmidt-Degener ist endgültig verschwunden. Tümpels Methode muß hier nicht ausführlich diskutiert werden. Nur ein Ergebnis sei hier angeführt. Die weibliche Gestalt in dem berühmten Edinburger Gemälde (Kat. 23) wurde schon von Bauch als eine biblische Person erkannt. Tümpel bestätigte diese Vermutung, indem er das Bild mit dem Bostoner Lastman verglich: es stellte sich heraus, daß wir nicht einem äußerst genrehaft inszenierten Porträt der Hendrickje Stoffels gegenüberstehen, sondern einer Darstellung der Sarah, die aus dem Hochzeitsbett heraus ihrem betenden und opfernden Gatten zuschaut. Ein schöneres Beispiel von „Herauslösung“, von der Konzentration



Abb. 1 Meister E. S., Die „Große Madonna von Einsiedeln“, 1466 (L. 81). München, Staatl. Graph. Sammlung

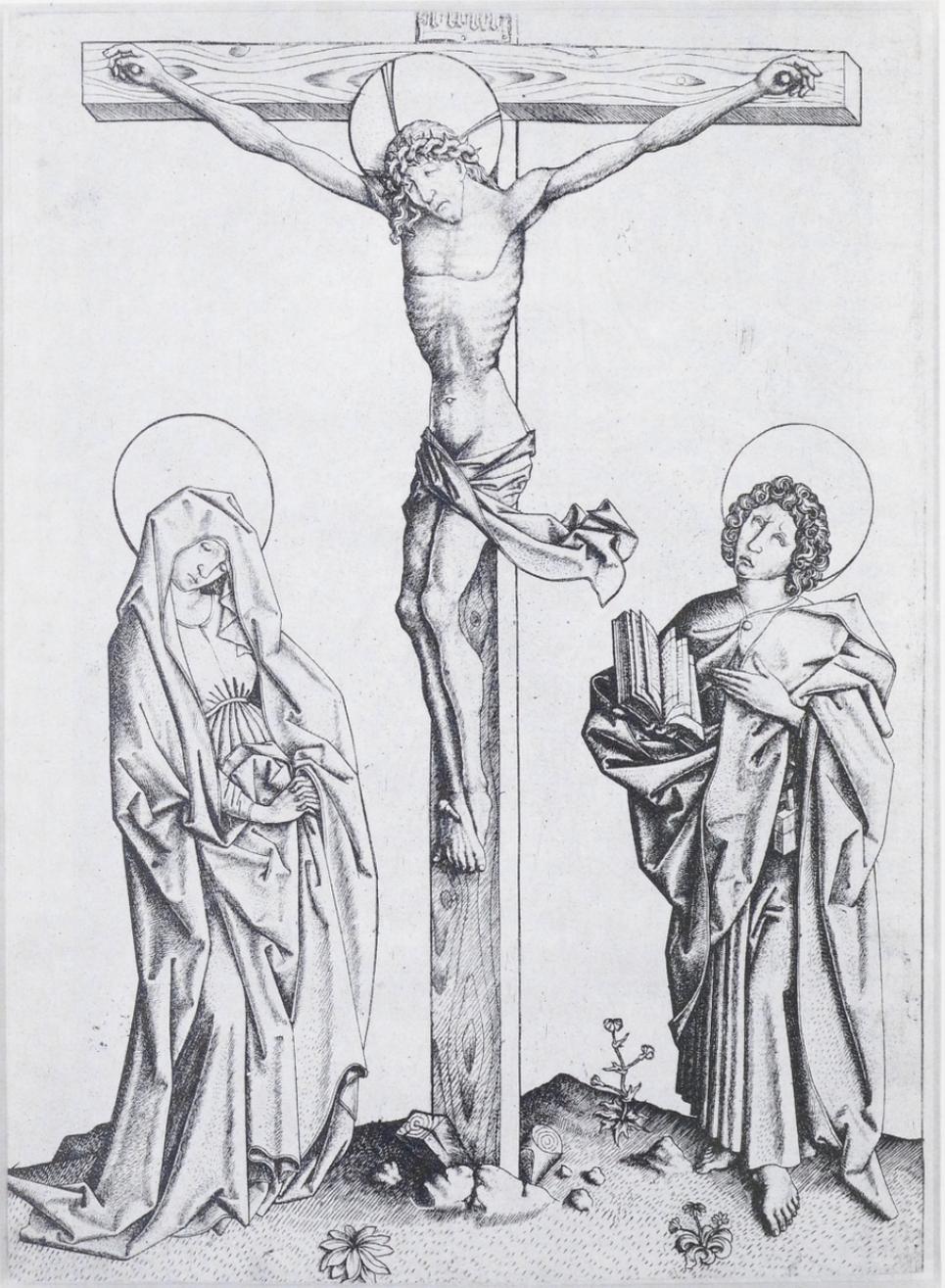


Abb. 2 Meister E. S., *Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes* (L. 32). Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

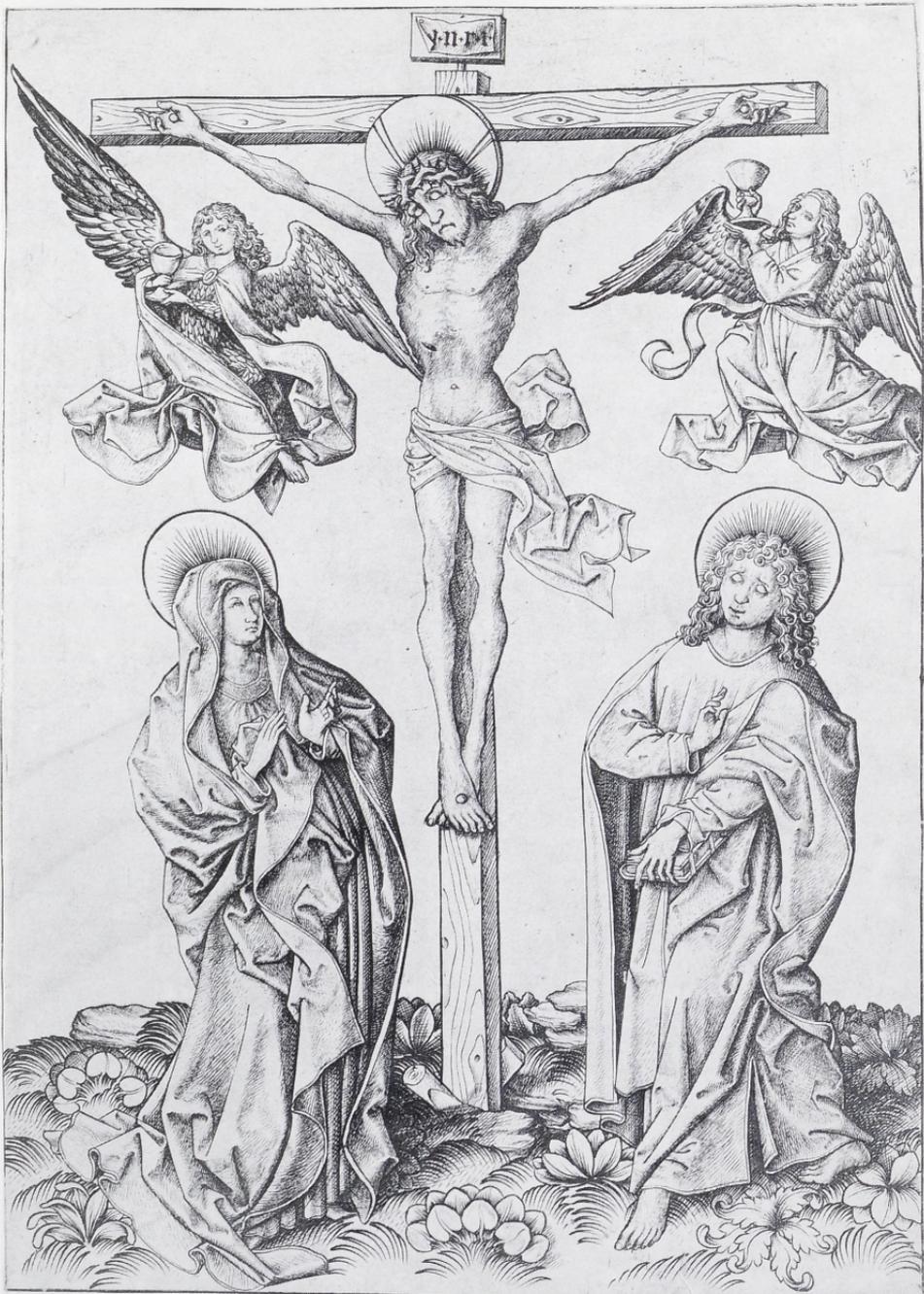


Abb. 3 Meister E. S., Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes mit zwei Engeln (L. 31). Berlin, Kupferstichkabinett SMPK



Abb. 4 Meister E. S., Der Evangelist Markus (L. 89). Maße der Platte: 14,5 × 9,8 cm.  
Früher Abzug. Washington, National Gallery, Lessing J. Rosenwald Coll.



Abb. 5 Späterer Abzug derselben Platte. Ebd.

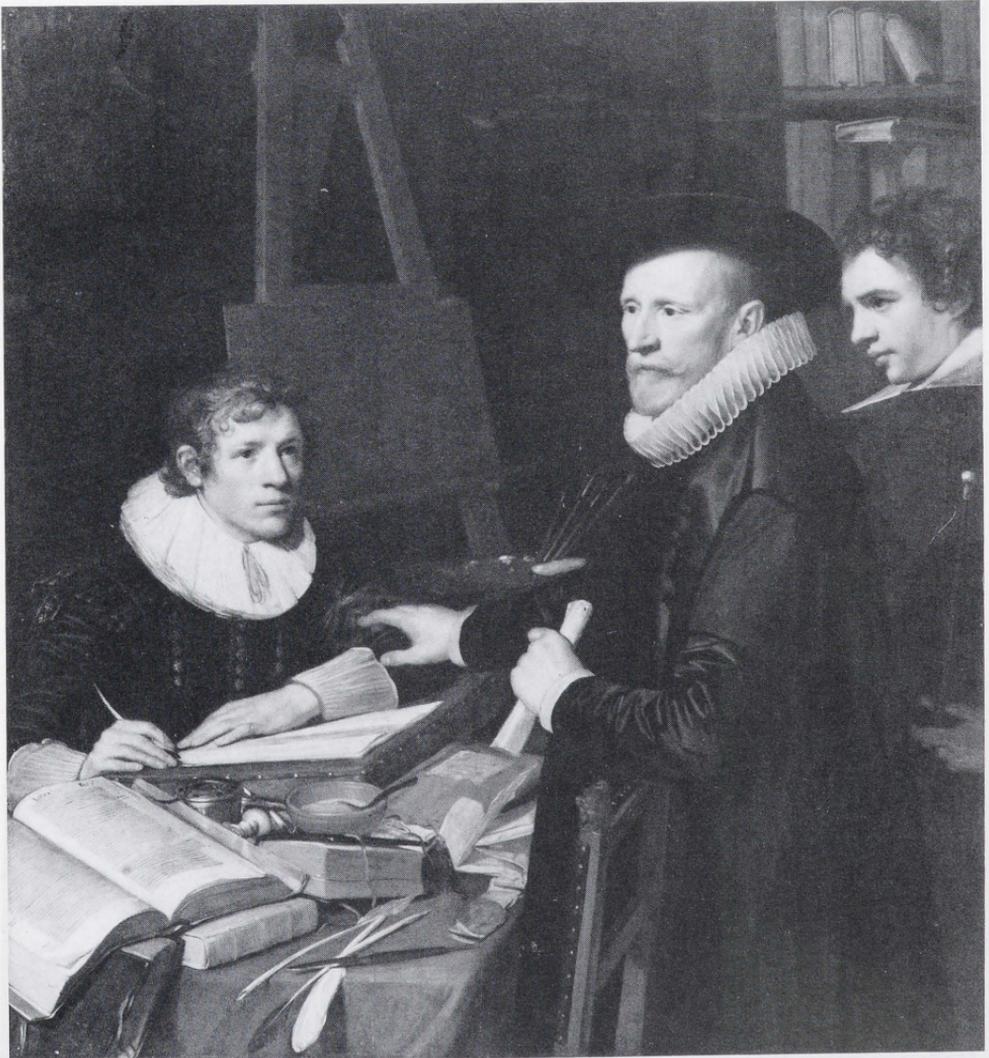


Abb. 6 Jan Anthonisz van Ravesteyn, Pieter van Veen mit seinem Sohn und seinem Sekretär Hendrick Borsman. Genf. Musée d'art et d'histoire (Museum)



Abb. 7 Nicolaes Berchem, *Der verlorene Sohn*. Genf, Musée d'art et d'histoire (Museum)

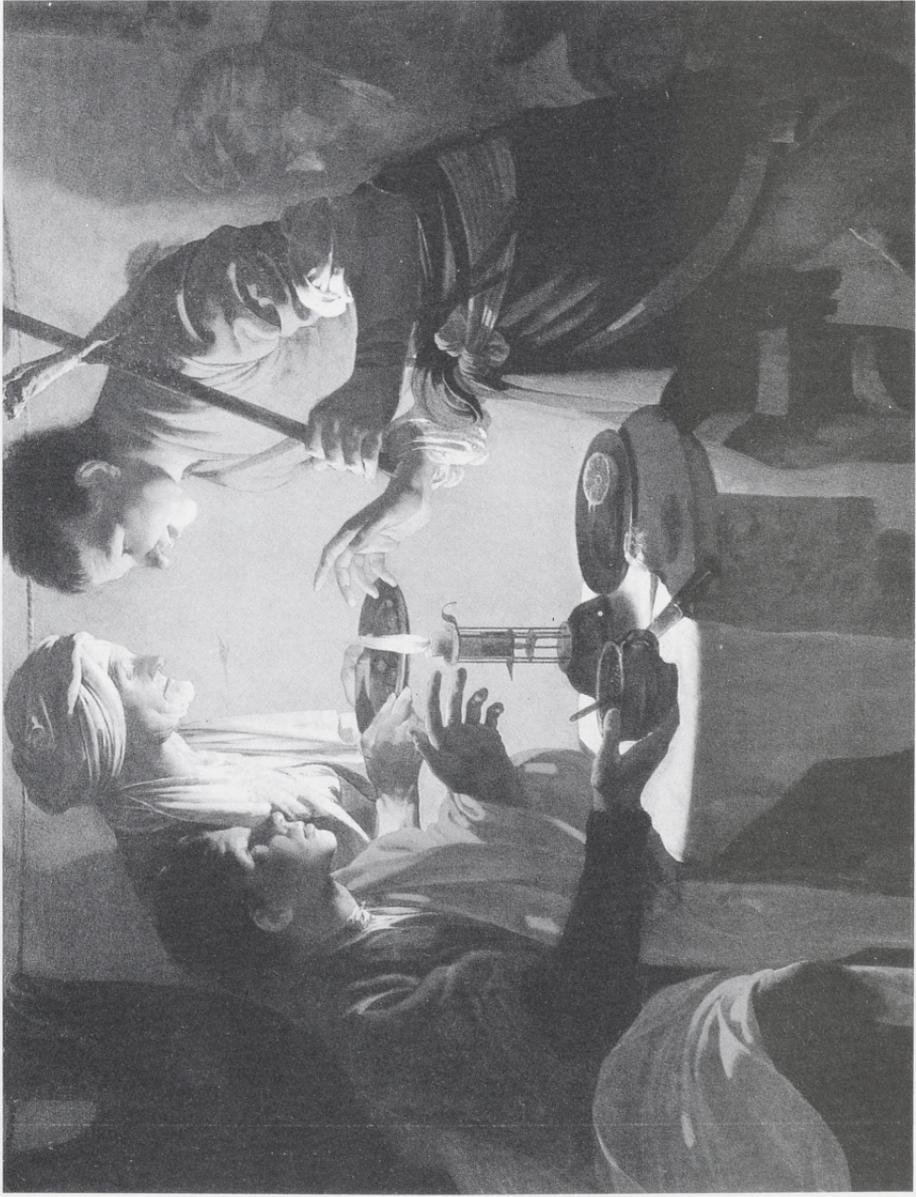


Abb. 8 Hendrick Ter Brugghen, Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht. Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza

der ganzen menschlichen und theologischen Bedeutung einer ausführlichen Geschichte in eine einzige Figur gibt es wohl kaum — wenigstens wenn man die Geschichte kennt! Der Maler hat anscheinend für einen kleinen Kreis von kenntnisreichen Liebhabern gearbeitet. Tümpels Ergebnisse haben auch ihre Folgen für unsere Vorstellung von den gehobenen kulturellen Schichten im Amsterdam des 17. Jahrhunderts. Wieviel Kenntnisse hatte man dort von der Kunst, nach welchen Maßstäben wurde sie beurteilt, in welcher Terminologie diskutiert? Diese Spur bleibt noch zu verfolgen.

Die Diskussion um die Zuschreibung von Gemälden an Rembrandt hat in letzter Zeit viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, obwohl in der kunsthistorischen Welt täglich Hunderte von Kunstwerken den Namen wechseln. Schatborn zum Beispiel hat kürzlich in einer Ausstellung im Amsterdamer Kupferstichkabinett die Zuschreibung sämtlicher dort befindlicher Rembrandtzeichnungen neu zur Debatte gestellt, ohne daß seine wichtige und tiefgreifende Arbeit außerhalb des Spezialistenkreises große Aufmerksamkeit erregt hätte. Die ganze Diskussion über die Gemäldezuschreibungen scheint zum Selbstzweck geworden zu sein, welcher den Zusammenhang mit der übrigen Rembrandtforschung zu verlieren droht. Es versteht sich, daß Tümpel sich verpflichtet fühlte, an der Zuschreibungskontroverse teilzunehmen. Das Ergebnis ist leider nicht ganz ausgeglichen. In seinem Buch sind die Abbildungen grau oder schwarz umrahmt, um den Sicherheitsgrad der Zuschreibungen zu bezeichnen, und in den Bildunterschriften dient eine Vielfalt von Bezeichnungen demselben Zweck. Der Katalog unterscheidet sichere und (mit A-Nummern versehene) unsichere Zuschreibungen; darüber hinaus sind noch einige Werke im Katalog mit einem Stern versehen, wenn der Autor sich ihrer Zuschreibung nicht ganz gewiß ist.

Dies alles zeugt von einem höchst sorgfältigen Abwägen aller möglichen Nuancen, den Text des Buches aber hat es kaum beeinflusst. Der späte „Simeon“ (Kat. 73) zum Beispiel wird als Rembrandts rührendste Gestaltung des Themas gelobt; im Katalog erfährt man aber, daß das Bild sich in schlechtem Erhaltungszustand befindet und nach Rembrandts Tod von einem Nachfolger vollendet und sogar erweitert wurde. Die vorgestreckten Arme mit den betenden Händen sind kaum mit dem leicht vorgebeugten Körper verbunden. Für einen Mann in Simeons Alter wäre es eine nicht geringe sportliche Leistung, ein Kind in derartiger Weise drei Minuten lang zu tragen, ohne es fallen zu lassen. Meines Erachtens handelt es sich um eine mäßige Nachahmung, die Tümpels Lob kaum verdient. Die späte Apostelreihe, der ein eigenes Kapitel gewidmet ist, läßt sich leider nicht vollständig rekonstruieren. Dieser Abschnitt des Buches zeigt einige unumstrittene Meisterwerke, aber auch zehn grau umrandete, damit als zweifelhaft bezeichnete Gemälde, deren Entstehung dem Werkstattbetrieb zugeschrieben wird. Kann man aber wirklich glauben, daß Rembrandt damals genügend Gesellen hatte, um ihnen einen wichtigen Teil seiner Produktion überlassen zu können? Es handelt sich ja um die Jahre gleich nach dem Bankrott, deren Bedrängnisse Tümpel ausführlich schildert. Viel wichtiger als der Stockholmer „Simeon“ oder der Bostoner „Hl. Johannes“ (Kat. A 24) ist die nicht erwähnte Münchner „Opferung des Isaak“ von 1636. Die Mehrheit der Spezialisten ist sich jetzt darüber einig, daß die Ausführung des Bildes nicht oder nicht völlig auf Rembrandt zurückgeht. Die Aufschrift aber belegt ohne jeden Zweifel, daß der Maler sich als verantwortlich für dieses Erzeugnis seiner Werkstatt betrachtete. Be-

rücksichtigung mit Graumrandung dieses schönen und eindrucksvollen Bildes hätte einen Vergleich mit dem Leningrader Gemälde aus dem Jahr zuvor (Kat. 9) ermöglicht. Eine bessere Gelegenheit, Rembrandts Verwendung der „barocken Bildersprache“ zu demonstrieren, gibt es wohl kaum. Dadurch, daß im Münchner Bild der Engel sich nicht bildparallel bewegt, sondern in einem annähernd rechten Winkel aus der Leinwand herauszufliegen scheint, ist die Drastik der Erzählung ebenso gesteigert wie die räumliche Wirkung und die Illusion von momentaner Bewegung.

Zwei Spuren des traditionellen, von Tümpel im übrigen so fundamental korrigierten Rembrandtbildes sind m. E. noch in seiner Arbeit geblieben. An verschiedenen Stellen ist nämlich von einem Gegensatz zwischen Rembrandts Spätstil und dem vorherrschenden Geschmack die Rede in einer Art und Weise, die eben an jenes Vorurteil erinnert, das im Schlußkapitel bekämpft wird: die Legende vom alten, vergessenen und verkannten Künstler (z. B. S. 89, 96, 97, 139, 287). Es trifft zu, daß Rembrandts Schaffen sich in eine andere Richtung entwickelt hat als das seiner Zeitgenossen. Die Entwicklung dieses Spätstils aber ist selbst Beweis dafür, daß Rembrandt auf die Treue einer kleinen Kundengruppe rechnen konnte. Wahrscheinlich hat er selbst die Rolle eines stilistischen Außenseiters bewußt gewählt: Spezialisierung auf einen eigentümlichen Stil war im Wettbewerb ein nicht weniger wirksames Mittel als diejenige auf eine gefragte, aber selten angebotene Thematik. Wie die Wahl zwischen unterschiedlichen verfügbaren Stilen von praktischen Erwägungen beeinflußt werden konnte, hat Blankert in seiner Studie „Kunst als regeringzaak in Amsterdam“ anhand eines wichtigen Beispiels klagemacht. Wenn man in einer wichtigen Lage einen von zwei oder mehreren Stilen als „modisch“ charakterisiert, spricht man ein ahistorisches Werturteil aus, das sich ausschließlich aus der Sicht späterer Rembrandtverehrung herleitet. Zwar ist Rembrandt sich treu geblieben (S. 287), dasselbe kann man aber mit gleicher Berechtigung auch von Bol, Flinck und Van der Helst sagen. Ich glaube, daß es grundsätzlich falsch ist, wenn man die zunehmenden Stilunterschiede als klassizistische Kritik an Rembrandts Werk deuten will (Anm. 300). Die vielen Zuschreibungsprobleme innerhalb der Apostelreihe (Kat. 82 usw.) scheinen mit gleich hoher Wahrscheinlichkeit auf Rembrandts Erfolg zu deuten wie auf die Mitarbeit von Werkstattpersonal. Wie beliebt die Originale waren, geht schon aus dem Vorhandensein alter Nachahmungen hervor. Ein sorgfältiger Vergleich zwischen Rembrandts späteren Entwicklungsphasen und den gleichzeitigen Arbeiten seiner Kollegen fehlt leider in Tümpels Buch, obwohl derartiges für die Leidener und die frühen Amsterdamer Jahre in vorzüglicher Weise geleistet wird. Die Gegenüberstellung zweier Rembrandtwerke von 1633 mit einem Porträt Flincks von 1655 (Abb. S. 96 f.) ist irreführend: Flincks „Margaretha Tulp“ ist mit Rembrandts „Catrina Hooghsaet“ gleichzeitig, wie auch mit dem berühmten „Jan Six“ und dem „Nicolaes Bruyningh“ (Kat. 244, 276, 212).

„Rembrandts Leben und Werk in den fünfziger Jahren“ heißt ein Kapitel, in dem übrigens ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen beiden, Leben und Werk, verneint wird. Leider hat Tümpel die Konsequenzen hieraus nicht mit aller Folgerichtigkeit gezogen; manche Werke werden als Selbstzeugnisse des Malers in einer Weise gedeutet, die gerade in diesem Buch altmodisch anmutet. Bei Kat. 160 beispielsweise wird kein Unter-

schied gemacht zwischen Rembrandt als Maler, Rembrandt als Modell eines alttestamentlichen Gemäldes mit noch unidentifiziertem Gegenstand und der der dargestellten Person. „1631 gibt er sich in der *Rolle* eines alttestamentlichen Helden wieder. *Selbstbewußt* stützt er seine Rechte in die Seite ...“ (S. 69). Besonders im Kapitel „Rembrandt und Saskia“ werden Gegenstände von Gemälden und Radierungen auf Rembrandts eigenes Leben bezogen. „Im Überfluß bedachte er die Vergänglichkeit des Reichtums ...“, heißt es S. 116 mit Bezug auf das Dresdener Bild mit dem „Verlorenen Sohn“, in dem man Rembrandts und Saskias Züge zu erkennen glaubt (Kat. 54). Diese Tendenz ist ebenso verbreitet wie unbegründet. Ich halte es für äußerst unwahrscheinlich, daß jedes Bild, in dem der Maler seine eigenen Züge wiedergegeben hat, wie eine Seite aus seinem intimen Tagebuch gelesen werden darf. Daß der Maler seine Modelle immer in seinem engsten Kreise fand, besagt etwas über seine persönliche Spielart des Realismus. Ob es darüber hinaus bedeutet, daß seine Ikonographie, über ihren allgemein gültigen Sinn hinaus, noch eine höchst persönliche Bedeutung für den Maler selbst besaß, sollte nicht als selbstverständlich angenommen, sondern, wo möglich, nachgewiesen werden. Man weiß, daß der Künstler kurze Zeit später angefangen hat, weniger zu malen, womit wohl seine finanziellen Schwierigkeiten angefangen haben. Jedoch lassen sich noch viele sonstige Ursachen für die zeitweise geringe Produktion in Erwägung ziehen. Gary Schwartz vermutet, daß Rembrandts Mäzene ihn zeitweise im Stich gelassen haben. Ein in Abbildung bekannter Brief scheint auf eine Krankheit Rembrandts hinzuweisen (*Kunstchronik* 16, 1963, S. 48 und 50—53; *ebd.* 35, 1982, S. 228). Gleichzeitig mit der „Krise“ nimmt man eine Änderung in seinem Stil wahr. Handelt es sich dabei, wie Tümpel meint, um eine Folge der Krise? Muß der Maler dann nicht andauernd in einer Krise gelebt haben? Und waren dann nicht alle großen Künstler, mit wenigen Ausnahmen wie Teniers, Opfer vieler persönlicher Krisen? Vielleicht ist es allzu beckmesserisch, wenn man einen Autor, der so viel zur Erneuerung unseres Rembrandtbildes beigetragen hat, wegen der letzten Überreste der von ihm selbst überwundenen Tradition tadelt. Er hat ja erkennbar versucht, diese Falle zu vermeiden, nur eben nicht mit letzter Folgerichtigkeit. Die unerfreuliche Geschichte der Geertje Dirx wird möglichst neutral berichtet; alle Gemälde, auf denen man Geertje als Modell vermutet hat, finden sich nahe beieinander abgebildet ohne jeden Hinweis auf ihren Namen oder ihre Beziehung zu Rembrandt. Es wird betont, daß wir nichts über den Charakter dieser Frau wissen — jedoch ohne daß unsere Kenntnisse von Rembrandts Persönlichkeit gleichfalls in Frage gestellt würden. Im folgenden Kapitel begegnet man dagegen in mehreren Bildunterschriften dem Namen der Hendrickje Stoffels. Warum aber das eine Werk „Hendrickje Stoffels als Flora“ heißt (Kat. 11), das andere nicht „Hendrickje als Sara“ (Kat. 23), wird nicht erklärt. Anlässlich des Paulusbildes in Amsterdam (Kat. 175) spricht der Autor sich über Rembrandts persönliche Gedanken und über die Bedeutung des Glaubens für ihn in einer Weise aus, die mehr an Rotermund und Schmidt-Degener erinnert als an jenen Tümpel, der mich gelehrt hat, Rembrandts Historien neu zu verstehen. Glücklicherweise geht es hier aber nur um isolierte Einzelheiten in einem wichtigen Buch, dessen Hauptthema der Autor selbst in seiner Vorbemerkung folgendermaßen angibt: „die nicht nur für seine [Rembrandts] Zeit ungewöhnliche, sondern auch heute noch faszinierende Inhaltsgestaltung, die in der bisherigen Diskussion nicht die notwendige Beachtung gefunden hat und

entscheidend zu einer neuen, angemessenen Bewertung von Rembrandts Schaffen beiträgt". Diesen Zweck hat Tümpel in seinem Buch ohne Zweifel erreicht.

Christian Tümpels Buch kann man nur bewundern, obwohl es einige Einzelheiten enthält, die zu kritisieren sind. Die Rembrandt-Monographie von Gary Schwartz fordert in viel stärkerem Maß zur Diskussion heraus. Es wäre müßig, die vielen Punkte zu nennen, die mir problematisch oder diskussionsfähig erscheinen. Das Forschungsgespräch über Rembrandt ist lebhaft und kleingliedrig genug, um die notwendigen Korrekturen innerhalb ziemlich kurzer Zeit anbringen zu können. Wichtiger ist es, das grundsätzlich Neue an dem Buch hervorzuheben. So wie Tümpels Buch „Rembrandts Historien und weiteres über den Maler“ hätte heißen können, so wäre „Rembrandts Gönner und Feinde“ ein richtiger Titel für Schwartz' Buch gewesen. Er hat die Herausforderung angenommen, Rembrandts Werk in Zusammenhang mit dem geistigen und kulturellen Leben seiner Zeit darzustellen. Unsystematische Versuche über „Rembrandt und Spinoza“, „Rembrandt und die Juden“, „Rembrandt und ...“ gibt es schon viele, aber nie vorher wurde die Welt, in der der Maler verkehrte, so deutlich geschildert. Es ist gut, daß uns mal ganz hart und deutlich gesagt wird, daß es keine dünne, reine Hochgebirgsluft war, die man dort atmete. Amsterdam wahr wohl eine relativ große Stadt, aber klein genug, daß jeder jeden kannte. Der Kampf um Macht und Reichtum war nicht anonym, vielmehr spielte er sich zwischen Nachbarn ab, und man war als Maler oder Dichter in ihn verwickelt, ob man wollte oder nicht. Das ganze Gewebe von positiven und negativen Beziehungen zwischen den unzähligen Persönlichkeiten, die im Haupttext und den vielen Beigaben des Buches auftreten, ist auf eine lebhafte Weise ausgebreitet, und es wird mir wahrscheinlich erst nach wiederholter Lektüre genügend klar werden.

Die Welt, in der der Maler lebte, hat seine Arbeit mitgeprägt, mitbestimmt. Obwohl jeder Kunsthistoriker bis jetzt im Prinzip gewillt war, das zuzugeben, hat keiner den Mut gehabt, weitgehende Konsequenzen für Rembrandt daraus zu ziehen. An Mut hat es dem Autor nicht gefehlt, und sein Buch zeichnet sich durch eine bewundernswerte Folgerichtigkeit aus. Es ist Schwartz' Verdienst, die Diskussion über die Frage entfacht zu haben, in wie weit die Kunst, in diesem Falle die Werke Rembrandts, durch die Umstände ihrer Entstehung determiniert sind. Meine Kritik läßt sich hierin zusammenfassen, daß Schwartz, eine wichtige Richtung in neuartiger Weise verfolgend, oft zu weit gegangen ist. Bei vielen der vorgeschlagenen Hypothesen aber wird es immer unmöglich bleiben, ihre Richtigkeit oder Unrichtigkeit zu beweisen. Wer hat den jungen Rembrandt mit der Utrechter Kunst in Berührung gebracht? War es der Maler Lievens oder der vornehme Wttenbogaert? Mit Tümpel votiere ich für die erste Möglichkeit, weil ich Rembrandt vor allem als einen Maler unter Malern sehe; Schwartz aber entscheidet sich für die zweite, weil er den Künstler als einen Karrieremacher unter Politikern schildert. Sicher war der Maler beides; bisher hat man die eine Seite vernachlässigt, Schwartz aber scheint jetzt die andere Seite zu unterschätzen.

Um den Einfluß der Sammler und Auftraggeber auf Rembrandts Ikonographie ans Licht zu bringen, hat Schwartz unter wichtiger Mithilfe zweier Amsterdamer Archivare, I. H. van Eeghen und S. A. C. Dudok van Heel, möglichst viele Erstbesitzer der Gemälde ermittelt. Über diese enthält das Buch eine überraschende Fülle von Nachrichten. In manchen Fällen war es möglich, in dem Gemälde eine persönliche Bedeutung für seinen

Auftraggeber zu finden. Es ist aber zu fragen, wie sich eine derartige persönliche Interpretation zu der gängigen Inhaltsdeutung verhält. Ein Musterbeispiel ist Lievens' (leider nicht Rembrandts) „Reuiger Petrus“, der von einer Antwerpener Freizeitpolitikerin als Werbegeschenk verwendet wurde. Der Dichter Huygens, der ihr das Gemälde zuschickte, interpretierte dessen Gegenstand in Hinsicht auf die Lage, in der die Dame sich befand (S. 98 f.). Erklärt sein Brief uns die Bedeutung des Werkes? Oder nutzt Huygens das Kunstwerk aus, um in seinem eleganten Stil etwas Passendes über die politischen Zustände zu sagen? Joost van den Vondels Bühnenspiel *Lucifer* war dem deutschen Kaiser zugeeignet und wurde vom Dichter selbst in seiner Widmung politisch gedeutet. Wie wurde Derartiges von den Theaterbesuchern gewertet? Wußten sie es überhaupt? Konnten sie das Stück genießen, ohne die politische Interpretation zu kennen? Derartige Fragen stellen sich auch für Rembrandts Gemälde, wo man hinsichtlich einer politischen Sinnschicht noch viel ungewisser ist als bei Van den Vondels Texten. Sein *Palamedes*, der auf Van Oldebarneveldt anspielt, bildet in seinem Theaterœuvre eine Ausnahme. Ich habe den Eindruck, daß Schwartz allzu selbstverständlich davon ausgeht, daß die persönliche, aktuelle Bedeutung die einzig wichtige oder sogar die einzige gewesen sein muß. In den Beispielen aber, die er anführt, sieht man nirgends eine Spur der aktuellen, politischen oder persönlichen Bezüge in dem Gemälde selbst. Deshalb sollte man meines Erachtens davon ausgehen, daß die gängige Ikonographie allgemein als gültig empfunden wurde, daß aber die Einstellung zur bildenden Kunst im Holland des 17. Jahrhunderts es gestattete, einem bestimmten Werk nach Belieben weitere Bedeutungen darüber hinaus beizulegen. Wenn man so eine ganz persönliche Sinnbeziehung zu irgend einem Kunstwerk erfand, änderte das die primäre Bedeutung nicht, und wenn etwa ein unerwarteter Gast sich meldete, mußte der Herr des Hauses nur seine Worte mit Vorsicht wählen: nie brauchte er ein bestimmtes Gemälde aus seinem „Salon“ entfernen zu lassen. Man erinnert sich, wie Rubens seine Gönnerin Maria de' Medici vergebens ermahnt hat, die Ikonographie der Dekoration ihres Pariser Palastes nicht allzu eindeutig festzulegen, und wie sie in dieser Hinsicht merkwürdigerweise weniger diplomatisch war als er. Schwartz selbst nennt die Möglichkeit, daß ein einziges Gemälde zwei unterschiedliche Deutungen erhalten konnte, je nachdem es für den Stadhouder oder für einen Amsterdamer Theaterkurator gemalt war. Ich meine, daß die Bedeutung nicht so oder so war: es war und blieb vor allem eine Sophonisbe, deren traurige Geschichte man auf Wunsch ebenso als ein Exempel der Selbstaufopferung betrachten konnte wie auch als eine Mahnung gegen den Krieg. Beide Interpretationen sind nicht unvereinbar, keine ist richtiger als die andere; beide sind Hinzufügungen, zeitweilige Adaptionen des eigentlichen Inhalts (Abb. 120; von Tümpel richtiger als „Artemisia“ gedeutet, bei ihm Kat. 97). Andererseits muß man gestehen, daß Schwartz die Beziehung zwischen der „Andromeda“ (Abb. 111) und einer karolingischen Miniatur niemals hätte finden können, wenn er nicht so genau überblickte, wer Rembrandts Freunde waren und was sie alles taten und sammelten. Ein überaus schöner Fund!

Manchmal scheint Schwartz seine Kenntnisse über die Sammler und Erstbesitzer in die Gemälde hineinzuprojizieren. Wird z. B. der Sinninhalt des „Schiffleins Petri“ (Abb. 172) wirklich davon beeinflusst, daß man von einer Reise des Erstbesitzers nach Indonesien weiß? Die Interpretation scheint mir durch eine solche Koppelung nicht nur

persönlicher, sondern auch oberflächlicher zu werden. Gibt es wirklich eine Verbindung zwischen Jacques Specx' asiatischer Kaufmannschaft und Rembrandts „Europa“? Ist die Hafenstadt im Hintergrund dieses Gemäldes „een duidelijker vingerwijzing dan we van Rembrandt gewend zijn“ (S. 124), auch wenn das Bild ausgeführt wurde, während Specx noch in Indonesien weilte? Wenn der Autor aber die künstlerischen Aspekte der Gemälde bespricht, ohne deren Auftraggeber miteinzubeziehen, läßt er ziemlich unerwartete Worte vernehmen. Rembrandts Leningrader „Abraham opfert Isaak“ (Abb. 177) wird als eine aus geborgten Motiven zusammengeflückte Komposition behandelt. Einen seriösen Versuch, die Bedeutung von Rubens und Lastman für Rembrandt zu verstehen, kann man das kaum nennen; die Wichtigkeit der *aemulatio* für das ganze Jahrhundert scheint mit einem Achselzucken abgetan zu werden. Man sollte sich vergegenwärtigen, daß Gary Schwartz es liebt, sein Publikum herauszufordern, daß er die immer noch geläufigen Vorurteile über den „genialen, einzigartigen Rembrandt“ gründlicher bekämpfen will als es bisher getan wurde, daß er bewußt einen erhabenen Stil meidet, nicht nur um möglichst viele Leser anzuziehen, sondern auch weil die traditionell mit Rembrandt verbundene Erhabenheit so viele Mißverständnisse verschuldet hat. Aber nichtsdestoweniger scheint er manchmal die Größe Rembrandts mehr zu verneinen als zeigen zu wollen. Der Inhalt der wahrscheinlich nicht für Auftraggeber, sondern für den Kunstmarkt gemalten Stücke aus der Zeit von 1642—54 wird auf „Sex und Sentimentalität“ reduziert (S. 227).

Nicht nur die Qualität und die Originalität von Rembrandts Werken wird nach Möglichkeit heruntergespielt, auch seine Persönlichkeit wird in dunklen Zügen gemalt. Hier ist, glaube ich, der Autor der Wirklichkeit näher gekommen, aber hier und dort ein wenig zu eifrig auf der Suche nach Belastungszeugen. Samuel van Hoogstratens Jugenderinnerung an die Ausbildung in Rembrandts Werkstatt soll m. E. nicht als Kritik an einer harten oder ungerechten Behandlung durch den Lehrmeister gelesen werden (S. 232). Was Schwartz will, ist die Verehrer Rembrandts „met een bons terug op aarde“ zu bringen (S. 271). Mehr als mit Bibel, Glauben und Vaterliebe hat der Kasseler „Jakobssegen“ (Abb. 308), so meint er, mit „een platvloerse erfeniskwestie“ zu tun (S. 271). Rembrandt war ja so stark mit seinen Gönnern verbunden, daß er nur gemalt haben kann, was diesen wichtig war. Die Folgerung, daß Rembrandts „Esther“ ein Bühnenstück illustrierte, welches der Dichter Jan Vos einem nahen Verwandten eines früheren Auftraggebers Rembrandts gewidmet hat, wird darum „onontkoombaar“ genannt (S. 272). Der sogenannte „Polnische Reiter“ (Abb. 313) wird mit einem Bühnenstück von Hinlopens Günstling Serwouters in Verbindung gebracht, obwohl die Hauptfigur Tamerlan in der angeblich von Rembrandt gemalten Szene ausruft: „O paert ... U derf ik“ (S. 273). Der Aufstieg Flincks ist zum Großteil auf Rembrandts Kosten geschehen, darin hat Schwartz bestimmt recht; daß Flincks gute Beziehungen diese Entwicklung ermöglicht und vorangetrieben haben, ist eine unausweichliche Folgerung. Daß aber diese ganze Entwicklung ohne jeden Bezug auf die künstlerische Qualität der Werke beider Maler besprochen wird, scheint mir eine Verneinung der Eigenart und Identität der kunstgeschichtlichen Disziplin zu bedeuten. „Met zoveel geld en roem in het spel waren kwesties van stijl en kwaliteit van strikt ondergeschikt belang“, sagt der Autor über Rembrandts Mißerfolg im Amsterdamer Rathaus (S. 320). Diese Hypothese

ist ebenso unbewiesen wie die traditionelle, der zufolge die Bürgermeister sich nur von ihrem (leider irreführenden) Geschmack hätten leiten lassen.

Das ganze System von persönlichen Beziehungen, Günstlingswirtschaft usw., in dem Rembrandt seine Rolle spielte, schildert Schwartz eingehend und mit Überzeugungskraft; dies bleibt sein Verdienst, auch wenn er andere und vor allem weitergehende Schlüsse aus seiner Arbeit zieht als mir berechtigt scheint. Es mutet ein wenig harmlos an, wie er die Förderung des Klassizismus und die Emanzipation der Maler aus der Gilde als Hilfsmittel gegen Nepotismus und Günstlingsbetrieb betrachtet, aber er hat, vermute ich, einen Grund dafür. Die Parteinahme des Autors für den Akademismus und gegen die von Rembrandt gepflegte Produktionsform hängt mit seiner Überzeugung zusammen, daß das Kennertum nicht die Grundlage und Mitte der kunstgeschichtlichen Praxis sein sollte, sondern möglichst weit an deren Peripherie abgedrängt werden sollte. „Zeer belangrijk was dat er algemeen geldende maatstaven ontwikkeld werden voor de beoordeling van kunst ... Het maakte ook, dat men eindelijk af kon stappen van het, vanuit een kunstzinig oogpunt willkeurige, systeem van begunstiging door connecties. ... Het [academisme] maakte ook korte metten met onkwalificeerbare begrippen als talent en vaardigheid ...” Die klassizistische Propaganda ist in diesen Worten stark schematisiert wiedergegeben, die künstlerische Praxis des späten 17. Jahrhunderts aber gar nicht erst angedeutet. Schwartz sagt hier mehr über seine Hoffnung für die Zukunft der kunstgeschichtlichen Praxis als über die holländische Kunst der Rembrandt- oder De Laressezeit.

Die beiden hier besprochenen Bücher bieten sich als Monographien dar, die das ganze Leben und sämtliche Werke des Malers besprechen und zu einer Einheit verdichten; beide sind es nur zum Teil. Sie sind keine endgültigen Denkmäler, sondern Herausforderungen zur Diskussion. Das Gespräch sollte sich nicht auf Einzelheiten beschränken, sondern auch die angewandten kunstgeschichtlichen Methoden miteinbeziehen. Man kann diese beiden Publikationen nicht kurz nacheinander lesen, ohne sich schon in das gelehrte Streitgespräch verwickelt zu fühlen. In dem Buch von Gary Schwartz scheint mir die kunstgeschichtliche Disziplin nahezu ihre Identität zu verlieren; der gesellschaftliche Hintergrund der Kunstwerke ist in höherem Maß als die Werke selber Gegenstand der Untersuchungen. Die künstlerische Eigenart der Gemälde scheint dem Autor weniger wichtig zu sein als ihr historisches Determiniertsein. Die Trennung aber zwischen dem Werk des Künstlers und seinem Leben, als Privatperson wie als Nutznießer von politischen Cliquen, ist bei Christian Tümpel wohl mit allzu großer Konsequenz vollzogen. Es ist kaum wahrscheinlich, daß Rembrandts Käufer sich auf die Wahl von Gegenstand und Bildgröße beschränkt hatten. Tümpel kommt zwar auf die Auftraggeber des Künstlers bei Gelegenheit ihrer Bildnisse zu sprechen, mißt ihnen jedoch keinen beträchtlichen Einfluß auf Rembrandts Werk bei. Er schildert Rembrandts Leben und ermöglicht einen Blick auf seine Persönlichkeit, warnt aber vor einer zu engen Verbindung zwischen Künstlerpersönlichkeit und Werk. Schwartz läßt Rembrandt teilweise hinter seinen Auftraggebern verschwinden; bei Tümpel vergißt man manchmal, in welcher Welt diese Kunst entstand. Tümpel legt Nachdruck auf die Toleranz der Amsterdamer Patrizier; wenn man Schwartz' Buch gelesen hat, kann man kaum noch glauben, daß es so etwas Unpraktisches je in Amsterdam gegeben haben soll. Die Bildtradition

war für Rembrandt eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration, sagt Tümpel, während Schwartz manchmal Plagiat vermutet. Beide Autoren besprechen ausführlich die künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Rembrandt und seinen Kollegen in Leiden und während der frühen Amsterdamer Jahre, wogegen die stilistischen Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem späten Rembrandt und seinen Zeitgenossen noch immer nicht sorgfältig analysiert sind. Tümpel geht meistens nicht über die traditionelle Ikonographie hinaus und überzeugt deshalb den Leser am stärksten, wenn er „Rembrandt den Erzähler“ erklärt. Schwartz geht an der traditionellen Ikonographie manchmal zu schnell vorbei, weil er die spezifische Bedeutung eines Werkes für seinen Auftraggeber rekonstruieren will. Gerade dort bietet er viele Hypothesen an, die sehr gesucht oder gar äußerst unwahrscheinlich sind. Schwartz entzieht sich nach Kräften der Zuschreibungsdiskussion, gibt aber dem Leser sehr wertvolle Einblicke in Rembrandts und vor allem Van Uylenburghs Werkstattbetrieb. Tümpel beteiligt sich an der heiklen Diskussion, integriert seine Ergebnisse aber nur teilweise in die stilistische und ikonographische Behandlung der Werke. Wenn die *Kunstchronik* mich gebeten hätte, eine statt beide Monographien zu besprechen, wäre mein Urteil bestimmt viel eindeutiger gewesen. Es ist nicht immer leicht, sich genügend zu vergegenwärtigen, daß Tümpel auf seinen Veröffentlichungen seit 1966 aufbauen konnte; Schwartz' Buch ist kaum in seinen früheren Beiträgen vorbereitet. Beide Autoren werden einen starken und bleibenden Einfluß auf weitere Publikationen haben; ich hoffe, daß vor allem junge Fachkollegen, die über andere Maler als Rembrandt arbeiten, von diesen beiden wichtigen Beispielen angeregt werden. Die Entromantisierung des Rembrandtbildes, zu der Tümpel und Schwartz beide so viel beisteuern, sollte auch mit sich bringen, daß das Mißverhältnis zwischen den Rembrandtpublikationen und der übrigen Literatur über niederländische Kunst korrigiert wird.

Lyckle de Vries

JAN G. VAN GELDER AND INGRID JOST, *Jan de Bisschop and his Icones and Paradigmata, Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*, herausgegeben von Keith Andrews, 2 Bde. Doornspijk, Davaco Publishers 1985. Bd. 1: Text (320 Seiten); Bd. 2: Faksimile. Hfl. 275,—.

Als Diderot im Jahre 1763 von antiken Statuen, wie dem *Apoll von Belvedere*, dem *Herkules Farnese*, dem *Laokoon*, dem *Tanzenden Faun* und der *Venus Medici*, als von „les apôtres du bon goût chez tous les nations“ sprach, konnte er sich bereits auf eine lange Tradition berufen, in deren Verlauf eine Reihe vielbewunderter Antiken in Rom und Florenz durch Abgüsse, Nach- und Abbildungen zur Norm des Kunstverständes und zum künstlerischen Vorbild schlechthin geworden waren.

Zur geschmacks- und stilbildenden Wirkung antiker Skulpturen auf Sammler, Künstler und Dilettanten sind in letzter Zeit mehrere Arbeiten erschienen. Über Heinz Laden dorfs grundlegendes Werk *Antikenstudium und Antikenkopie* von 1953 hinaus haben Francis Haskell und Nicholas Penny die Geschichte und Rezeption der rasch kanonisierten Gruppe von Antiken dargestellt (F. Haskell — N. Penny, *Taste and the Antique. The*