

für den Prozeß seiner künstlerischen Umsetzung im Bild ist etwa von Oskar Bätschmann am Beispiel von Poussins „Echo und Narziss“ (*Zeitschrift f. Kg.*, XLII, 1979, S. 31–47) oder der für Cassiano ausgeführten „Landschaft mit Pyramus und Thisbe“ (*Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe*, Frankfurt a. M. 1987) analysiert worden. Dempsey hat dies in seinem Beitrag im Zusammenhang der berühmten Serie der Sakramente, deren erste Serie ebenfalls im Auftrag Cassianos entstanden ist, nachdrücklich hervorgehoben und die Fruchtbarkeit dieses methodischen Ansatzes exemplarisch vorgeführt. Ein Ansatz, der in Zukunft über Cassiano und Poussin hinaus verstärkt auch andere Persönlichkeiten aus dem Kreise von Mäzenen und Literaten, Antiquaren und Gelehrten des römischen Seicento miteinbeziehen sollte.

Der vorliegende Band liefert eine gute Einführung in das reiche Quellenmaterial zu Leben und Werk Cassiano dal Pozzos und veranschaulicht zugleich die vielfältigen Möglichkeiten, die sich hier gerade der kunsthistorischen Forschung eröffnen. Möglichkeiten, die sowohl in der Fortführung traditioneller wie der Entwicklung neuer methodischer Ansätze liegen; hier sei nur an die Bedeutung der bisher wenig beachteten naturhistorischen Studien, ihrer Umsetzung im Bereich der bildenden Künste erinnert, wie sie in den Beiträgen von Solinas und Freedberg anklingen. Hervorzuheben bleibt das reiche Abbildungsmaterial, das besondere Eigenart und künstlerische Qualität der Zeichnungen des *Museo Cartaceo* zum ersten Male in allen seinen Aspekten angemessen vorführt (vgl. *Abb. 1a–2a*). Die Akten des neapolitanischen Seminars markieren nach den grundlegenden Arbeiten von Lumbroso und Haskell eine neue Etappe der Forschung.

Die Persönlichkeit Cassiano dal Pozzos eröffnet ein ganzes Panorama von Einsichten zur Kulturgeschichte des römischen Seicento in beinahe allen seinen Äußerungen, zu Philosophie und Naturwissenschaften, Literatur und gelehrten Antikenstudien ebenso wie zu den bildenden Künsten: Einzelinformationen, die sich auch im Zuge der laufenden Forschungen zu einem immer reicheren Gemälde zusammenfügen werden. Unter der Leitung von Jennifer Montagu und Francis Haskell bearbeitet zur Zeit ein internationales Team von Wissenschaftlern den gesamten erhaltenen Bestand des *Museo Cartaceo*, der dann unter den Auspizien der Royal Library in Windsor in einer mehrbändigen, kommentierten Ausgabe erscheinen wird. Einzelne Forschungen im Zusammenhang dieses Projektes werden in lockerer Abfolge in den *Quaderni Puèani* publiziert, und ein Kolloquium unter der Leitung von Jennifer Montagu und Ian Jenkins wird die Cassiano-Forschung am 14.–15. Dezember 1989 in den Räumen des British Museum und des Warburg Institute erneut zusammenführen.

Sebastian Schütze

SVETLANA ALPERS, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*. London 1988. XVI + 160 Seiten mit 12 Farbtafeln und 182 Schwarzweiß-Abbildungen.

In dem soeben erschienenen Buch *Art History. Its Use and Abuse* von W. McAllister Johnson (Toronto u. a. 1988) gibt es auf S. 90 ff. eine Liste von Publikationen, die den Namen „Notable Approaches to Subject“ verdienen, und hier ist auch „S. Alpers, *The*

Art of Describing. Dutch Art in the 17th Century. Chicago 1983" aufgeführt, ein Buch, das mittlerweile in jeder Auseinandersetzung um den Charakter der holländischen Malerei zitiert wird, von vielen kunstinteressierten Lesern einschließlich der kunsthistorischen Studentenschaft enthusiastisch aufgenommen, scharf kritisiert von den etablierten Spezialisten (vgl. J. Bruyn in *Oud Holland* 99, 1985, 155 ff.).

"A Notable Approach is the ability to choose, define, or develop a subject so that it appeals to the imagination and extends the range of the field; it is works that depart from the established norm, works that amplify it in unexpected ways" (McAllister Johnson a. a. O.).

Nach diesen Kriterien verdient zweifellos auch das neue Buch von S. Alpers einen Platz unter dieser Rubrik. Es weist alle Kennzeichen eines neuen Kulturbuches auf: erfrischende Unkonventionalität der Fragestellungen, bedenkenloses Überspringen der historischen Distanz zwischen der Gegenwart und dem 17. Jahrhundert, souveräne Verachtung methodischer Rücksichten, dabei ein Feuerwerk an Einfallsreichtum, Gelehrsamkeit und argumentativer Wendigkeit. Schließlich geht es um etwas Sensationelles: eine ganz neue Gesamtdeutung des Phänomens Rembrandt, des Menschen und des Künstlers, also eine mutige Tat, ein lang ersehnter Befreiungsschlag, zu dem der zünftigen Forschung, in positivistischem Kleinkram befangen, die Kraft fehlt.

Die zünftige Rembrandtforschung wird und muß dieses Buch verreißen, im vollen Bewußtsein der Tatsache, daß dabei nur ein Pyrrhussieg zu erringen ist. Wer immer sich kritisch einen Weg durch den Wildwuchs der Behauptungen, Deutungen, Informationen und Meinungen zu bahnen versucht, wird sich unweigerlich mit dem Makel eines unbeholfenen und rechthaberischen Pedanten behaftet finden, der einer brillanten Autorin am Zeug zu flicken versucht.

Bisherige Gesamtdarstellungen („Leben und Werk“) nahmen Biographie und Œuvrekatalog zum Rückgrat und Leitfaden von Deutungen, die in der Regel ältere Deutungen behutsam korrigierten und modifizierten. Frau Alpers geht ihren eigenen Weg in Gestalt von vier aufeinander aufbauenden essayistischen Abhandlungen, die sich mit Rembrandts Farbe, Rembrandts Gegenständen, Rembrandts Werkstatt und Rembrandts „marketing“-Strategien befassen. Oder anders: Wir erleben Rembrandt nacheinander als Maler, als Schauspieler, als Regisseur und als Unternehmer. Frau Alpers macht keinen Hehl aus ihrer Überzeugung, daß alle wesentlichen Züge von Rembrandts persönlichem und künstlerischem Charakter sich am besten aus der Sicht des modernen Kunstbetriebes erhellen lassen. Denn Rembrandt lebte im Holland des 17. Jahrhunderts, dem Ursprungsland jener kapitalistischen Wirtschafts- und Verkehrsweise samt entsprechendem kulturellen Überbau, die noch heute für die Gesellschaftsordnung der Industrienationen des Westens bestimmend ist. Rembrandt war nicht nur als Maler ein bis ins 20. Jahrhundert wegweisendes Genie, in ihm stellt sich schon das moderne, vereinzelte und bindungsscheue Individuum vor, das sich unter Konkurrenten auf dem freien Markt behaupten muß. In den vier Essays versucht Frau Alpers, diese These anhand der biographischen Nachrichten und der Werke Rembrandts zu beweisen. Ihr Ergebnis: Rembrandts Genialität besteht darin, daß er sich den gegebenen sozialen Verhältnissen nicht nur anpaßte oder ihnen auswich, indem er wie die anderen Maler seiner Zeit die Kunst als Reservat einer schon historisch überholten Produktionsweise ausübte. Viel-

mehr hat Rembrandt sich in Form und Inhalt seines Bildermachens dieser Verhältnisse bedient, um sich in ihnen als freies, souveränes Individuum zu verwirklichen. Der neue Rembrandt ist ein Zeitgeist-Rembrandt.

Bisher hatten wir, von ca. 1900 bis ca. 1960, den legendären, romantisch mystifizierten Rembrandt, den Außenseiter, teils Rebell, teils Visionär, auf jeden Fall zeitloses Genie. Von ca. 1960 bis heute haben wir uns um den historischen Rembrandt bemüht, wir haben ihn in die Vergangenheit zurückverschoben, ihn geradezu auf den Maßstab des Zeitgenössischen zurückgestutzt. Dabei sind viele Klischeevorstellungen und Mythen geopfert und noch mehr Bilder ausgeschieden worden. Den Anstoß dazu gaben führende Kenner und die Ikonologen unter Federführung von J. Held, J. Bialostocki und vor allem J. A. Emmens (*Rembrandt en de regels van de kunst*, 1968). Frau Alpers zeigt uns nun den „post-Emmens“, um nicht zu sagen: den „post-modernen“ Rembrandt. Rembrandt darf wieder als zeitloses Genie gefeiert werden, und gleichzeitig soll ihm jeder mystifizierende Schleier abgezogen werden: Rembrandts Bilder können uns ebenso berühren wie den Betrachter des 17. Jahrhunderts und zwar nicht, weil sie so viel visionäre Tiefe offenbaren, sondern weil sie so *vage* sind, offen für jede Assoziation und Projektion. Rembrandts Persönlichkeit beeindruckt uns, weil sie dasselbe Große Spiel spielt wie wir, mit wechselndem Erfolg, aber ungebrochenem Willen zu Freiheit und Selbstverwirklichung. Rembrandt bleibt ein Mensch des 17. Jahrhunderts, aber historische Distanz ist keine Verständnisbarriere mehr. Alle Quellen lassen sich so lesen, daß der heutige Leser findet, was er sucht. Alle Bilder verraten das, was wir sehen wollen. Zum Beispiel so: Für Frau Alpers sind Rembrandts Gemälde weniger Bilder im Sinne von Flächenprojektionen, zweidimensionalen Abbildern, sondern sie sind Gebilde, real oder virtuell dreidimensional wegen ihres pastosen Farbreiefs, Objekte mithin. Rembrandt malt nicht, er modelliert mit Farben (Kap. I). Ist das eine historisch angemessene Betrachtungsweise? Aber ja doch: Rembrandt hat ja in seinen Bildern selbst dargestellt, wie er sie wahrgenommen wissen wollte. Immer wieder werden fühlende, tastende Hände in Ergänzung zum Akt visueller Wahrnehmung dargestellt, z. B. im „Aristoteles mit der Büste Homers“. „A salient point is that apprehension of the world is actively sought through touch“ (26). Deshalb ist Rembrandt auch mit Dr. Tulp übereingekommen, den Anatomen ausgerechnet bei der Erklärung der Sehnen von Unterarm und Hand vorzuführen, aus einer „mutuality of interest between Tulp, a doctor, and Rembrandt, a painter“ (27).

Eine andere These lautet (Kapitel III), daß Rembrandt sich im Studio seine eigene Gegenstandswelt inszeniert habe, so wie heutige Filmregisseure ganze Straßenzüge oder U-Boote in der Halle nachbauen lassen. Wirklich ist das Leben für Rembrandt nur, wie er es im Studio nachstellt. Auch das kann man an den Bildern sehen: Hendrickje Stoffels erweckt nur als Studiomodell sein erotisches Interesse. „He entertained his desire for her in the studio and sustained it by capturing her in paint“ (65). Bathseba ist nicht als Bathseba gemalt, sondern als ein Modell, das sich anschickt, als Bathseba zu posieren (75). Der Bettler der Zeichnung Benesch 31 ist nicht bloß ein lebendes Modell. „It is indisputable that the 'life' here being drawn after is an enacted life“ (78). Entweder ist das eine Binsenweisheit, dann braucht man sie nicht über drei Seiten hinweg mit Hilfe von Gewährsmännern von Hoogstraten bis Manet zu beweisen, oder die Richtigkeit die-

ser These steht in Frage, dann bieten diese Seiten auch keine Antwort, sondern bloß eine weitschweifige Ausmalung dieser Behauptung. An anderer Stelle findet man dann, Rembrandts Imagination sei so kreativ, daß man zwischen Studien „uyt den geest“ und „naer het leven“ ohnehin nie gewiß unterscheiden könne (45). Was auf S. 45 als „hopeless task“ gilt, führt auf S. 78 zu einem „indisputable“ Ergebnis.

Was sollen wir von der Deutung der „Lucretia“ und des „Geschlachteten Ochsen“ als Performance im Studio halten? „For it was the painter's hand that stained Lucretia's breast with blood so that he, and we, could see her dying. Her fictional suicide was the painter's act.“ „The Slaughtered Ox suggests, that Rembrandt identified with both the slayer and the slain“ (80 f.).

Kapitel IV handelt von der These, daß Rembrandt sich auf den freien Markt begab, weil sein Freiheitswillen persönliche Bindungen an Auftraggeber und Mäzene nicht duldete. Nur ein Auftraggeber, Jan Six, konnte mit Rembrandt „fertig werden“: Das große Porträt von 1654 hat It. Frau Alpers das Ende der Beziehung zum Thema: „Six refused to be made over in Rembrandt's image“, also wendet er sich zum Gehen. Das hat Rembrandt dargestellt.

Zweifellos ist die Theorie vom „offenen Kunstwerk“ ein produktiver hermeneutischer Ansatz, aber darum geht es hier nicht. Hier geht es um eine Dogmatik: wir müssen nur genau hinschauen, das ist gleichbedeutend mit erkennen. Evidenz ist Wahrheit, das ist schon lange Frau Alpers' kunsthistorisches Credo (vgl. S. Alpers: *Taking Pictures Seriously: a Reply to Hessel Miedema. Simiolus* 10, 1978/9, 46 ff.). Wer wollte denn auch beweisen, daß solche Auslegungen falsch sind? Aber gerade daß solche Behauptungen nicht „falsifiziert“ werden können, enthebt sie bekanntlich jeder Beweiskraft.

In Kapitel II behandelt Frau Alpers Rembrandts Affinität zum Theater und zum theatralischen Darstellungsmodus, den Frau Alpers als „performative“ bezeichnet. So erkennt sie in den frühen Selbstbildnissen Akte einer Performance, bestehend einerseits aus dem Posieren des Künstlers, andererseits aus dem Akt des Farbauftrages (39 f.). „Belegt“ wird diese These durch einen furiosen Zickzack-Galopp durch alle möglichen Verbindungen zwischen Malerei und Schauspielkunst: Rembrandts Rollenspiel im Dresdener Selbstbildnis mit Saskia — Maler und Rederijker — Bruegel als verkleideter Teilnehmer an Bauernfesten — Goltzius' stilistische Wandlungsfähigkeit — der Knabe Rembrandt in der Leidener Lateinschule, wo — vielleicht! — der Schul-Actus zur rhetorischen Grundausbildung gehörte. Wahllös wird nach solchen „Zeugnissen“ gehascht, die eine modernistische Künftlerauffassung historisch absichern sollen. Ich kann mir nicht helfen — mich erinnert das an jenes Argumentationsverfahren, das Umberto Eco boshaft als „cogito interruptus“ klassifiziert und an Schriften von Hans Sedlmayr und Marshal MacLuhan demonstriert hat: Man fragt nicht erst lange, ob die Argumente auch alle *wahr* sind, es genügt, daß sie alle *da* sind. Gleichzeitigkeit und Quantität statt Logik und Methode (U. Eco: *Über Gott und die Welt*, 1985, 256).

Lohnt es sich denn überhaupt, dieses Buch in die Hand zu nehmen? Ich glaube, ja. Denn einerseits wird man sich mit den Thesen von Frau Alpers künftig immer wieder konfrontiert sehen und sollte schon deshalb gewappnet sein. Und andererseits geht Frau Alpers von Fragen aus, die die Forschung durchaus befruchten können, selbst wenn sie

auf falschen Voraussetzungen beruhen und die gebotenen Antworten unakzeptabel erscheinen. Ich greife die wichtigsten Fragen heraus.

Wie kommt es, daß „Rembrandt has come to be synonymous with value itself“? „Individual uniqueness, monetary worth, aesthetic aura — the name of Rembrandt summons up different but nevertheless convergent notions of value.“ Grundet diese Wertschätzung bloß in modernen Vorurteilen oder in Rembrandts eigenen Produktions- und Marktstrategien? (2 f.).

Wie erklären wir den Widerspruch, daß Rembrandts Stil, Inbegriff künstlerischer Individualität, zugleich Markenzeichen einer Werkstatt oder Schule war? Daß wir die begnadete, visionäre Sicht des Genies in Gemälden zu finden glauben, die sich irgendwann als Arbeiten eines mittelmäßigen Schülers entpuppen („Der Mann mit dem Goldhelm“)?

Worin besteht Rembrandts Erfolgsgeheimnis?
Die vier Kapitel versuchen, diese Fragen unter verschiedenen Gesichtspunkten anzugehen.

I. Rembrandts Farbe: „a substantiating impasto has been seen as a characteristic of Rembrandt's production“ (15). Abgesehen davon, daß Rembrandts Entwicklung, die Verschiedenheit seiner Stilphasen nur ungenügend berücksichtigt werden, stellt Frau Alpers richtig heraus, daß in der zweiten Jahrhunderthälfte aus akademischer Sicht die „glatte“ Manier höher geschätzt wurde als Rembrandts pastoser Farbauftrag, den man als skizzenhaft, unfertig, schmierig kritisierte. Aber stimmt es auch, daß Rembrandt 1. durch Offenlegung des Malaktes handwerkliche Meisterschaft demonstriert, 2. an die Stelle der abbildenden Farbwerte die abbildende Farbsubstanz gesetzt und 3. seine Bilder „as new objects in the world“ produziert hat? Daß der Objektcharakter des Bildes sich gegenüber dem Zeichencharakter der Darstellung durchsetzte, das kann nur noch mit Äußerungen von Malern des 20. Jahrhunderts belegt werden. All das läuft darauf hinaus, daß sich in Rembrandts (späten) Bildern ein primär malerischer Wert verselbständigt als individuelle Leistung eines unverwechselbaren Künstlers.

Kapitel II behandelt Rembrandts Gegenstandsauffassung, und hier findet Frau Alpers den Schlüssel in Rembrandts Neigung zum Theater, zur Performance. Man weiß heute in der Tat, daß der Vergleich des Figuren- und Historienbildes mit einer Theaterszene von eminenter Bedeutung für die Kunstanschauung des 17. Jahrhunderts war. Denn das Kunstwerk ist *per definitionem* ein Abbild der Welt zum Zweck der Ergötzung und Belehrung und die Welt selbst ein großes Theater, von dessen Bühne sich der Künstler seine Akteure aller Stände und Charaktere nur auszusuchen braucht: „Oock weetmen wel, dat op s'Weerelts toonnele // Alle soorten van personagen spelen ... // En van alles, wat den schilder mach resten // Soo vindt hy hier stoffe ghenoech ten besten, // Om bouwen volcomelijcke welstanden // Nae sulck history, als hy heeft voor handen“ (Van Mander, *Grondt* V. 63—64). Nicht genug damit: die Übernahme kunsttheoretischer Grundbegriffe aus Poetik und Rhetorik hat schon bei Alberti dazu geführt, die Gattungen der Figurenmalerei analog zu den dramatischen Gattungen zu unterscheiden und entsprechende Regeln des Decorum auszuarbeiten: Historie = Tragödie, bürgerliches Figurenbild = Komödie, Bauern- und Hirtenstück = Satyrspiel. Bei Van Mander (*a. a. O.*) lautet das folgendermaßen: „Hier sietmen de Coninghen in crackeele // Om Scepters en

Croonen, elders ten deele // Verliefde jeuchden in sotte querelen // Hier de Boeren t'Vercken messen en kelen, // Daer hipplen en springhen grove Boerinnen". Hier steht also eine sanktionierte Tradition des „*ut pictura poesis*“ zur Verfügung, und Rembrandts Schüler Samuel van Hoogstraten, den Frau Alpers zitiert, hat 1678 in seinem Lehrbuch daraus wichtige Konsequenzen für die Künftlerausbildung abgeleitet. Manches davon hat er nach eigenem Bekunden bei Rembrandt praktisch gelernt. Es ist aber ein grober Fehler, Rembrandt deshalb eine Sonderstellung in der holländischen Malerei zuzuweisen — als hätte es die „Prärembrandtisten“, Leonaert Bramer, Nicolas Knüpfer und Jan Steen nicht gegeben. Vielleicht hat Rembrandt tatsächlich von seinen Schülern Szenen im Atelier „stellen“ lassen und Probeaufnahmen in Form von Zeichnungen (analog zu den „takes“ bei Filmprobeaufnahmen) angefertigt. Das kann man angesichts bestimmter Zeichnungen bestenfalls vermuten. Aber bei Frau Alpers wird daraus am Ende die Behauptung, die Theaterinszenierung sei für das Werk Rembrandts von zentraler Bedeutung. „*The evidence (meine Hervorhebung) is that the relationship between artist and model/sitter was theatrically construed*“ (58). Wie immer Rembrandts theatralische Mittel beschaffen waren, auf keinen Fall können sie zur Erklärung seiner Besonderheit im 17. Jahrhundert beitragen.

In Wirklichkeit liefert Kapitel II auch nur die Basis für das folgende Kapitel III. Hier wird zuerst so lange die These behauptet „his studio constituted his world“, bis man es glaubt oder aufgibt. Rembrandt soll von der Idee, sich eine eigene Wirklichkeit im Studio zu inszenieren, geradezu besessen gewesen sein, denn so konnte er souverän Regie führen, d. h. Familie, Schüler und Modelle kommandieren, sich selbst goldene Ehrenketten verleihen, mittels gestellter Szenen die Benutzung von Bildvorlagen vermeiden, d. h. sich der Macht der Tradition entziehen, Figuren nach Belieben aus dem Zusammenhang der Historie isolieren, d. h. sich von der Macht der Gattungskonventionen befreien, bezahlte Modelle und zahlende Porträtbesteller müssen ihre Identität aufgeben, damit der Maler sein Malen vorführen kann. Rembrandt realisiert seine Freiheit.

Ergebnis: „Rembrandt painted as if he were the director of his own theater company. His late works are the equivalent of closet drama (= Zimmertheater!) rendered in the medium of paint“. Kongenial begriffen haben das nur die Porträtfotografen des 19. Jahrhunderts, und für alles zusammen gibt es auch nicht den Schatten eines Beweises.

Kapitel IV, überschrieben „Freedom, Art, and Money“, soll erweisen, wie der freie Markt als gesellschaftlicher Kontext und sogar als Komplement der malerischen Praxis dieser monadischen Existenz Rembrandt funktioniert hat. Dabei werden in die ökonomische Analyse Gesichtspunkte eingeführt, die mir durchaus als diskussionswürdig erscheinen. Rembrandt arbeitet nach 1640 primär nicht für private Besteller oder Kunsthändler, sondern er tätigt Geschäfte, bei denen er Bilder als Zahlungsmittel einsetzt, z. B. zum Decken von Schulden. Rembrandt begibt sich also nicht auf den Waren-, sondern auf den Kapitalmarkt. Nach der Insolvenzerklärung von 1661 arbeitet er formell als Angestellter von Hendrickje und Titus und beliefert vor allem Gläubiger. Im Gegensatz zu den hochbezahlten Feinmalern, in deren Bildern sich Wert vergegenständlicht in der Sichtbarkeit der aufgewendeten Arbeitskraft bzw. Arbeitszeit, entzieht Rembrandt seine späten Gemälde solchen Wertungskriterien. Daher bei Zeitgenossen die Unsicherheit, ob diese Bilder überhaupt vollendet seien. Rembrandts berühmte Ant-

wort, das Bild sei fertig, wenn der Maler seine Absicht erreicht habe, erhebt den Künstler zur wertsetzenden Instanz (99). Frau Alpers vermutet sogar, Rembrandt habe seinen Kunden Bilder in offenkundig unfertigem Zustand geliefert, um für nachträgliche Überarbeitung zusätzliche Zahlungen herauschlagen zu können. Sie vergleicht dies mit dem Verfahren, durch das Rembrandt den Absatz seiner Radierungen förderte: kleine Änderungen ergaben einen neuen, verkaufsträchtigen Zustand.

In Rembrandts Werkstatt wurde keine Arbeitsteilung praktiziert. Der Meister betätigte sich als „entrepreneur“, der sowohl die eigenen Werke als auch die in seinem Stil angefertigten Werke der Schüler unter seinem Namen verkaufte. Rembrandts Sammeltätigkeit soll in erster Linie nicht auf soziale Anerkennung gezielt haben, sondern auf Akkumulation von Werten, Kapitalinvestition, wobei Rembrandt auf Versteigerungen durch überhöhte Gebote das Preisniveau hochzutreiben versuchte. Daß die Radierung des „Hundertguldenblattes“ unter diesem Namen in die Kunstgeschichte einging, sei unmittlbares Resultat solcher Praktiken. Eine solche Namensgebung „records not just a price, but a manner of indicating the worth of a work of art that has lasted“ (105).

Die Qualität der späten Gemälde kann nun in Relation zu diesen Verwertungsmethoden gesehen werden. Diese Bilder zeichnen sich weder durch hohen Rang der Gegenstände noch durch Kostbarkeit der Machart aus, sie sind in erster Linie Träger eines Stiles, einer individuellen Handschrift, einzigartige Objekte, damit zu Prestigeobjekten qualifiziert. Deshalb kann der Preis, den diese Bilder erzielen, nicht nach bildinternen Kriterien bestimmt werden (Gattung, Figurenzahl, Größe, Arbeitszeit), er kommt lediglich durch externe Verabredung zwischen Geschäftspartnern zustande, die sich durch Verkaufsstrategien manipulieren lassen. Das bedeutet letztendlich: Anders als die übrigen Gemälde auf dem holländischen Kunstmarkt, die sich durch einen mimetischen, didaktischen oder ästhetischen Gebrauchswert auszeichnen, ähneln Rembrandts Bilder jenen vielen nutzlosen Dingen unserer heutigen Zeit, die man für viel Geld verkaufen kann, wenn man nur geschickt für sie wirbt. Gleichzeitig verdanken Rembrandts Bilder ihrer eigentümlichen Inhaltsleere, ihrer Unabhängigkeit von zeitgebundenen ästhetischen, moralischen, sozialen Wertvorstellungen im tiefsten Sinne auch ihre Zeitlosigkeit.

Allein diese Ausführungen, für mich die interessantesten und originellsten des ganzen Buches, sind geeignet, sich einer Überprüfung im Licht der aktuellen Forschungsergebnisse zu stellen. Alles weitere, die ethischen Implikationen, Rembrandts Berufung auf ein Menschenrecht, das Locke erst 1690 verkünden wird, die sich von ihrem Gegenstand und der Forschung weit entfernenden Ausführungen über die späten Selbstbildnisse („I paint (or I am painting) therefore I am“ [115]), Rembrandts Themenwahl (gestörte Vater-Sohn-Beziehungen und andere Autoritätskonflikte im Alten Testament) als psychologischer Ausdruck von Rembrandts Emanzipationsbedürfnis — hier finden wir wieder nur hohle Spekulationen.

Insgesamt also ein mißlungenes Buch, vor dem man warnen muß, denn Frau Alpers versteht die Kunst der suggestiven Argumentation und des Evidenzbeweises mit Hilfe der zahlreichen Abbildungen. Zugleich auch ein lehrreiches Buch, weil es die Kunsthistoriker zwingt, sich auf ihr methodisches Instrumentarium zu besinnen und auf angemessene Berücksichtigung der Methodenlehre bei der Nachwuchsausbildung zu

bestehen. Und schließlich ist dieses Buch auch als eine literarische Rarität zu würdigen. Es liegt hier nämlich der m. E. singuläre Fall vor, daß ein(e) Kunsthistoriker(in) sich eines Künstlers dergestalt bemächtigt, daß er/sie ihn zu seinem/ihrer Ebenbild modelliert. Kurz gesagt, Frau Alpers läßt Rembrandt seine Bilder auf dieselbe Art malen und verkaufen, in der sie selbst ihr Bild Rembrandts gestaltet und verbreitet.

So wie sie im Kapitel I ihren Rembrandt eine ganz neue Kategorie des Bildes und ein neues Selbstverständnis des Künstlerischen begründen läßt, so stellt sie sich selbst als Schöpferin eines neuen Rembrandt, eines modernen Objektkünstlers dar. So wie sie in Kapitel II Rembrandt mit seinen Modellen umgehen läßt, so inszeniert sie selbst den Künstler, definiert seine Verhaltensweise neu, steuert seine Aktionen. So wie sie in Kapitel III Rembrandt in sein Studio einschließt, damit er sich dort seine eigene Welt errichten und bindungslos und souverän regieren kann, so schafft sie in ihrem Buch eine neue kunsthistorische Wirklichkeit, durch die sie sich, auf sich allein gestellt, Deutungen und Methoden nach Belieben wählend und verwerfend, als souveräne Einzelgängerin bewegt. So wie sie in Kapitel IV ihren Rembrandt als modernes Individuum dem freien Spiel der Kräfte des Marktes ausliefert und ihm damit auch seine überzeitliche Bedeutung zurückgibt, so stellt sich ihr Buch dar als Akt der Befreiung von alten Vorurteilen, positivistischer Skepsis und historischen Verständnisbarrieren.

Gestern ist heute, Rembrandt ist Svetlana Alpers, und niemand weiß, wie die Vergangenheit morgen aussehen wird.

Hans-Joachim Raupp

CHRISTIAN KLEMM, *Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1986. 387 Seiten, ca. 200 Abb. darunter mehrere Farbtafeln.

(mit drei Abbildungen)

Es ist immer noch so: Wenn von Sandrart die Rede ist, denkt man zuletzt an den Maler. Seine schriftstellerische Leistung hat im Urteil der Geschichte ein solches Übergewicht erhalten, daß seine künstlerische Produktion dabei ins Abseits geraten ist. Ein Vergleich mit Vasari und Karel van Mander liegt nahe. Zwar wurden diese von der älteren, klassisch orientierten Kunstgeschichte als Manieristen viel gescholten, doch ist ihr künstlerisches Werk niemals so vernachlässigt worden, wie es bei Sandrart der Fall war. Es verbietet sich den Vergleich fortzusetzen, da er zwangsläufig die Frage nach Rang und Wirkung dieser Künstler berührt und nur zu Spekulationen verleitet. Immerhin besitzen wir von keinem anderen deutschen Maler des 17. Jahrhunderts — ausgenommen allenfalls Schönfeld — ein so großes und gut dokumentiertes Œuvre, so daß allein die Quantität des Erhaltenen in einem sonderbaren Mißverhältnis zu Sandrarts Beachtung in der Fachliteratur und Öffentlichkeit steht. Sind es am Ende doch mangelnde Qualität und Überzeugungskraft der Bilder, die dem Künstler bleibenden Ruhm versagt haben?

Die hier zu besprechende Monographie ist die erste nach der 1907 von Paul Kutter publizierten Dissertation über den Maler. Drei weitere Dissertationen, die 1949 in Freiburg (Friedrich Bohmert), 1966 in Paris (Catherine Kraher) und 1976 in Kiel (Annette