

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

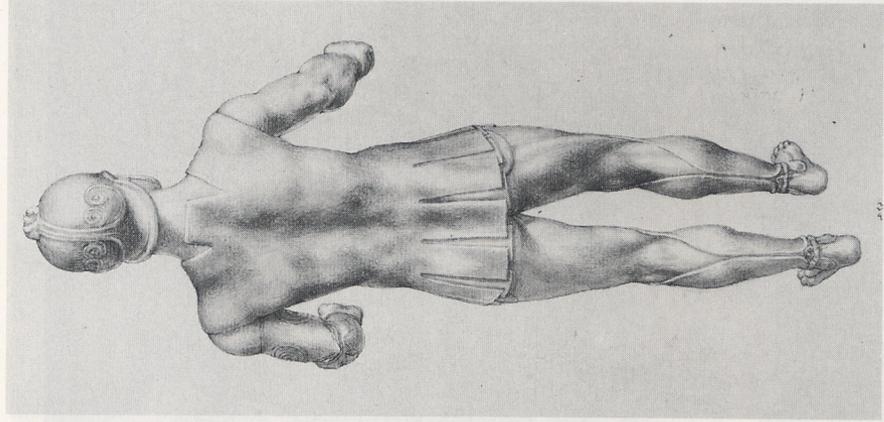
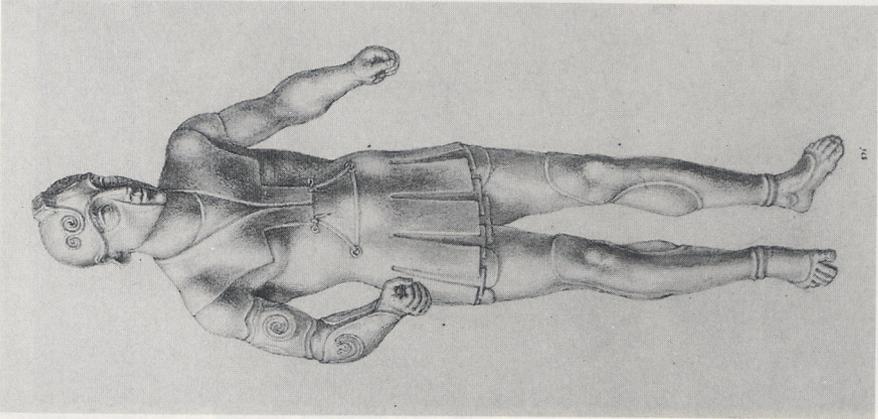


Abb. 1a und b Unbekannter Zeichner, Bronzestatue eines Kriegers, Vorder- und Rückansicht. London, British Museum (Museum, PS 090445 und 090444)

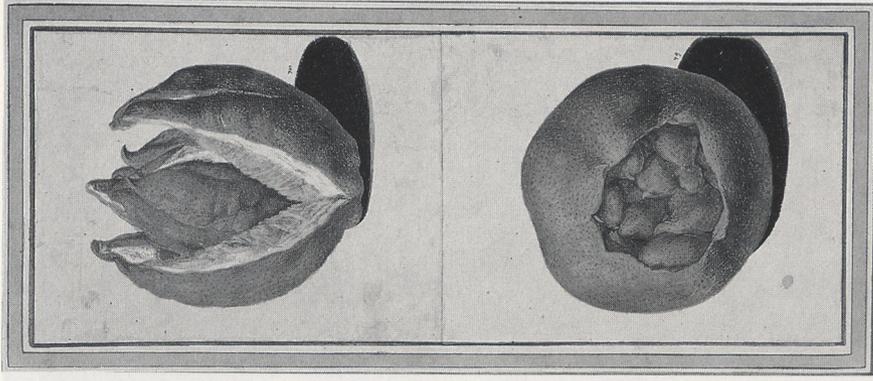


Abb. 1c Vincenzo Leonardi (?), Ansichten einer Zitrusfrucht. Privatsammlung

Abb. 2a Vincenzo
Leonardi (?), Kopf eines
Pelikans. Windsor Castle,
Royal Library (Library)

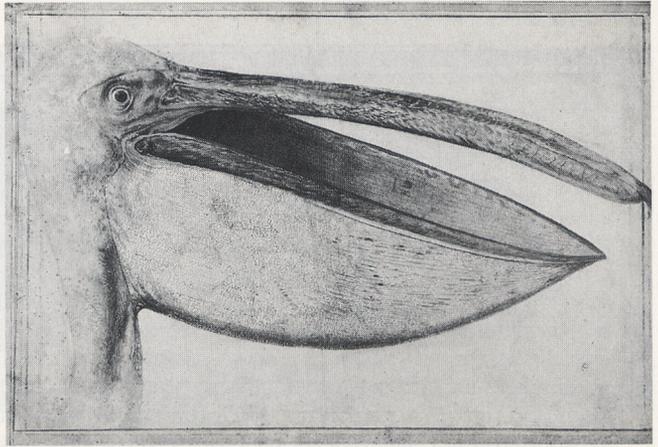


Abb. 2b Joachim von
Sandrart, Taufe Christi.
Berlin, Kupferstichkabinett
SMPK (Anders, Berlin)





Abb. 3 Pieter de Grebber, Taufe Christi. Beckum, Stephanuskirche (H. Aufenvenne)



Abb. 4 Joachim von Sandrart, Tod des Seneca. Ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Schwarz)

Nicopoulos) entstanden sind, haben Sandrart vor allem als Autor der *Academie*, als Geschichtsschreiber oder Kunsttheoretiker behandelt. Seine Würdigung als Maler war seit langem überfällig. Sandrart selbst war von seiner Bedeutung als Maler überzeugt und nicht von Selbstzweifeln geplagt, wenn er seine 'dienstergebenen Vettern und Discipeln' in der *Teutschen Academie* sagen läßt, daß das Schicksal ihn ausersehen habe, die nach dem Elend des Dreißigjährigen Krieges daniederliegende Malerei zu erneuern. Wie es dort heißt, konnte mit ihm 'der Teutschen Kunstwelt eine neue Sonne aufgehen, die die schlummernde Freulein Pictura wieder aufweckte'. Man mag die Panegyrik der Zeit belächeln, aber welcher andere deutsche Maler dieser Zeit hätte sich rühmen können, so viele Kirchen und Klöster mit Altarbildern ausgestattet zu haben wie Sandrart?

Das vorliegende Buch, aus einer 1978 eingereichten Dissertation der Universität Basel hervorgegangen, bietet einen sorgfältig gearbeiteten, kritischen Katalog der Gemälde, der es zum ersten Mal in Wort und Bild ermöglicht, das gesamte künstlerische Werk Sandrarts nachzuvollziehen. Der Katalog umfaßt — ohne die separat aufgeführten verlorenen Bilder — 146 Nummern, eine bescheidene Zahl nur für den, der nicht die Abmessungen von Sandrarts Altären kennt: sie erreichen nicht selten eine Höhe von 7—8 Metern, so daß im Einzelfall Malflächen bis zu 30 Quadratmetern zu bewältigen waren!

In der Einführung (ca. 50 Seiten) werden die Biographie, die Ausbildung und Arbeitsweise des Malers behandelt und seine künstlerische Entwicklung dargestellt. Die Hauptkapitel ergeben sich aus den wesentlichen Lebensstationen: die Lehrzeit bei Honthorst in Utrecht (1625/26), der Aufenthalt in Italien (1629—35), die Übersiedlung nach Amsterdam (1637—45) und die endgültige Niederlassung in Süddeutschland, für die die Übernahme des von seinem Schwiegervater geerbten Schlosses Stockau in der Pfalz den äußeren Anlaß bot. Diese Lebensabschnitte haben Sandrarts Produktion — durch eine ökonomisch bedingte Anpassung an den Bedarf — in auffallender Weise geprägt. War er in Amsterdam fast ausschließlich als Bildnismaler gefragt, hatte er im katholischen Süden Deutschlands — obwohl Protestant — vorwiegend Altarbilder zu liefern. Als Krönung seiner holländischen Jahre und gleichzeitig als künstlerischen Übergang zu der in Süddeutschland zu leistenden Monumentalmalerei darf man die Folge der Monatsbilder für Schloß Schleissheim bezeichnen, die Sandrart zusammen mit den Darstellungen des 'Tages' und der 'Nacht' im Auftrag Herzog Maximilians von Bayern 1642—43 gemalt hat. Der bemerkenswerte Auftrag, dem weitere von Erzherzog Leopold Wilhelm folgten, dürfte dem Maler auch in Holland einiges Prestige eingebracht haben und bereitete den Boden für eine angemessene Beteiligung Sandrarts an den katholischen Großaufträgen in Bayern. Die diesen vorausgehenden, in Holland entstandenen Werke subsumiert Klemm unter dem Begriff 'Staffeleibilder', eine verständliche, aber letztlich unbefriedigende Bezeichnung.

Über seinen Aufenthalt in Italien (1629—1635) gibt Sandrart selbst die anschaulichsten Berichte, über seinen Besuch bei Johann Liss in Venedig, oder bei Reni und Albani in Bologna, über die gemeinsamen Unternehmungen mit Domenichino, Claude, Poussin, Duquesnoy und Pietro da Cortona: kaum ein wichtiger Künstler in Rom, zu dem er nicht Kontakt gesucht und gefunden hätte. Diese reichen Informationen stehen in einem sonderbaren Gegensatz zu den wenigen Bildern, die von Sandrarts Hand aus dieser Zeit erhalten geblieben sind. Klemm vermutet, daß sich der deutsche Maler in Rom zu-

nächst mit Bildnissen empfohlen hätte, aber nicht eines existiert mehr. Man weiß nur von einem lebensgroßen Reiterbildnis und einem Porträt von Papst Urban VIII. Sicher vermittelten diese Arbeiten Sandrart ein hohes Prestige, aber fanden sie in der römischen Kunstszene Anerkennung oder ist es kein Zufall, daß sie heute spurlos verschwunden sind?

Die drei erhaltenen Historienbilder bewegen sich mehr oder weniger im Fahrwasser von Honthorst. Es fällt mir schwer, in der eher flämisch wirkenden 'Himmelfahrt Mariae' in Rom, S. Francesco a Ripa, Sandrarts Hand zu erkennen (Kat. Nr. 4). Jedenfalls hat man sie noch zu seinen Lebzeiten (1674) als „di mano di Martino da Vos" bezeichnet. In dem 'Tod Catos' in Padua (Kat. Nr. 5) verläßt sich der Maler ganz auf die Effekte der Lichtregie seines Utrechter Lehrers. Der 1632 datierte 'Barmherzige Samariter' in Mailand (Kat. Nr. 9) hat dagegen, wie Klemm betont, venezianische Einflüsse aufgenommen und erinnert an Liss und Feti. Die Komposition mit dem zusammengesunkenen Männerakt geht eher auf antike Vorbilder als auf den winzigen Stich Aldegrevers (Hollstein I, 41) zurück, auch wenn altdeutsche Entlehnungen in dieser Zeit nicht selten sind.

Der 1635 datierte 'Tod Senecas' (Kat. Nr. 11), 1945 in Berlin verbrannt, kann nur noch nach Fotografien beurteilt werden (Abb. 4). Sein Vorbild war das Gemälde gleichen Themas von Honthorst, das nur durch eine Werkstattwiederholung in Utrecht bekannt ist. Sandrarts 'Seneca' könnte als Gegenstück zu dem früher entstandenen 'Cato' (Padua) gemalt worden sein, wobei die geringeren Abmessungen des letzteren aus einer späteren Beschneidung der Leinwand leicht erklärbar wären. Der jetzige Ausschnitt kann kaum der ursprüngliche sein. Zwar läßt sich eine intendierte Zusammengehörigkeit der beiden Bilder aus den Besitzverhältnissen nicht ableiten, doch hat auch Matthias Stom (Stomer) den Tod der beiden Philosophen als Bildpaar behandelt (beide waren Stoiker, die Selbstmord begingen) und dabei auf Sandrarts Komposition des 'Seneca' zurückgegriffen (vgl. L. Derks, M. Plomp, J. Speth, *De dood van Seneca door Gerard van Honthorst?*, hg. von A. Blankert, Centraal Museum Utrecht 1982).

Die Seneca-Zeichnung in Augsburg erscheint als Vorlage für einen Stich weniger geeignet, da sie auf die gewöhnlich rechts ausgeübten Tätigkeiten (des Knienden und des Schreibers) keine Rücksicht nimmt. Klemm hält sie für eine Art modello, das jedenfalls — auch wegen der größeren Nähe zum Vorbilde von Honthorst — dem Gemälde vorausgegangen sein müsse. Aber warum wird dann das Gemälde spiegelbildlich zur Zeichnung ausgeführt? Eine Erklärung dafür könnte der Wunsch des Auftraggebers gewesen sein, mit dem 'Seneca' ein Gegenstück zum bereits früher (1631) fertiggestellten 'Cato' zu erhalten.

Nach Sandrarts Rückkehr in seine Heimatstadt 1635 tritt die Bildnismalerei ganz in den Vordergrund. Das im folgenden Jahr geschaffene lebensgroße Porträt des Frankfurter Bürgermeisters Maximilian zum Jungen (Kat. Nr. 13), nach Klemm 'das glänzendste deutsche Bürgerbildnis der Epoche', stellt ohne Zweifel eine ganz eigene künstlerische Leistung dar, die auf die italienischen Erfahrungen des Künstlers zurückweist. Die Wiedergabe in ganzer Figur, in Untersicht und transitorischer Haltung, verraten einen hohen Anspruch. Klemm erinnert an die frühen ganzfigurigen Porträts (von 1504) der Frankfurter Stalburg-Familie, mit der der Bürgermeister verwandt war. Auffallend sind die individuelle Kraft, die Farbigkeit und das barocke Volumen dieses Porträts, für das ein

beziehungsvolles gelehrtes Umfeld arrangiert ist, und man fragt sich, ob Sandrart hier Wirkungen anstrebte, die er in Rubens' Bildnissen kennengelernt hatte.

Mit dem unter dem Druck des Dreißigjährigen Krieges vollzogenen Wechsel von Frankfurt nach Amsterdam (1637) hatte sich Sandrart einer ganz anderen Situation zu stellen. Zwar hatte die blühende Handelsstadt viele Aufträge zu vergeben — insbesondere waren Bildnisse für das aufstrebende Bürgertum sehr begehrt — aber die Konkurrenz unter den Malern war groß. Klemm unterschätzt ein wenig die Amsterdamer Produktion auf diesem Gebiet (S. 18). Gewiß arbeiteten hier nicht nur Rembrandt, Flinck, Backer und Bartholomeus van der Helst, die Sandrart in seiner *Academie* hervorhebt, sondern ebenso die noch aktiven Porträtisten der älteren Generation, wie Nicolaes Elias und Thomas de Keyser und manche weniger bedeutende Spezialisten, die uns heute nicht mehr faßbar sind. Dennoch gelang es Sandrart — dank verwandtschaftlicher Beziehungen — schnell Fuß zu fassen und in seinen Aufträgen für die einflußreiche Familie Bicker einen neuartigen Ton anzuschlagen, anknüpfend an die höfische Eleganz der Bildnisse von Dycks. Klemm glaubt sogar, daß Sandrart mit diesen Bildern der späten dreißiger Jahre Einfluß auf die Amsterdamer Entwicklung genommen habe, insbesondere auf Bartholomeus van der Helst; angesichts der qualitativen Unterschiede ein schwer vorzustellender Vorgang, aber Klemm hat die datierten Bildnisse Sandrarts von 1639 auf seiner Seite. Es ist irritierend, daß dieser Maler, der in seiner Malweise immer etwas amateurhaft wirkt, einen — mit Blick auf das Vorbild van Dyck — vorausweisenden Porträttyp vertritt, der sich in Holland erst nach der Jahrhundertmitte durchzusetzen beginnt. Um so weniger glaubt man an Sandrarts Hand bei dem lebensgroßen, angeblich signierten und 1639 datierten 'Bildnis eines Herrn' in Riga (Kat. Nr. 16), das eher an die Art von Wybrand de Geest erinnert.

Bemerkenswert ist Sandrarts Beziehung zu Joost van den Vondel, die sicher auch wesentlich zu seinem Erfolg in Amsterdam beigetragen hat. Sandrart hat Vondels Aufstieg zum größten Dichter der jungen Nation miterlebt und ihn als erster porträtiert (Kupferstich von Theodor Matham 1641, Hollstein 151). Umgekehrt hat dieser auffallend viele Werke Sandrarts mit Epigrammen und Gedichten besungen, schließlich sogar eine Klage auf Sandrarts Abschied von Amsterdam verfaßt (1645), so daß man auf eine Freundschaft zwischen den beiden Männern schließen darf.

Mit der Rückkehr nach Deutschland erhielt Sandrarts Historienmalerei ein neues Ziel: das monumentale Altarbild. Diese Feststellung des Autors wird durch eine Vielzahl kirchlicher Auftragswerke bestätigt, die Sandrart mit unglaublicher Arbeitskraft in drei Jahrzehnten ausgeführt hat (München, Würzburg, Salzburg, Bamberg, Linz, Wien, Brünn, Lambach, Augsburg, Freising, Eichstätt, Regensburg, Waldhausen). Das von Klemm zu diesem Thema ausgebreitete und mit größter Sorgfalt bearbeitete reiche Material ist für die Erforschung der deutschen Barockmalerei, insbesondere die der süddeutschen Kirchen und Klöster, von beispielhafter Bedeutung. Für den enormen Nachholbedarf an Altarbildern nach dem Ende des 30jährigen Krieges kam Sandrart genau zur rechten Zeit, und — wie Jordaens — wurde er trotz seiner kalvinistischen Konfession voll für die Ziele der Gegenreformation in Anspruch genommen. Indessen stellten die auf Fern- und Massenwirkung berechneten riesigen Altarblätter künstlerisch durchaus neue Probleme, jedenfalls ganz andere als Staffeleibilder. Zuweilen gab es vor

der Erteilung der Aufträge auch wettbewerbsartige Situationen, die Sandrart oft für sich entscheiden konnte; dabei mag sein weltläufiges Auftreten und Verhandlungsgeschick eine Rolle gespielt haben.

Nicht immer haben Sandrarts Gemälde eine positive Aufnahme gefunden. Von den beiden 1658 für den Salzburger Dom gelieferten Altarblättern wurde eines, die 'Taufe Christi' (Kat. Nr. 116), nach einigen Jahren entfernt und durch ein neues von anderer Hand ersetzt. Nur Sandrarts Entwurfszeichnung hat sich im Berliner Kupferstichkabinett erhalten (Abb. 2b). Mit der extremen, halb knienden Rückenfigur des Täufers, die vielleicht Anstoß erregte, griff Sandrart — nach Klemm — auf Veroneses 'Taufe Christi' (in Braunschweig) zurück, die sich wahrscheinlich früher in seiner eigenen Sammlung befand. Diese Beziehung liegt nahe, doch könnte eher noch ein bisher unbeachtetes Altarblatt Pieter de Grebbers (Beckum, St. Stephanuskirche, 238 x 155 cm, signiert und datiert 1625, Abb. 3) für Sandrarts Entwurf maßgeblich gewesen sein, zumal das Bild während der Lehrzeit Sandrarts 1625 in Holland entstanden ist, als de Grebber bereits ein angesehener Maler war. Sandrart hat die Eindrücke seiner Ausbildung bei Honthorst im Zeichen eines caravagesk gefärbten Realismus niemals ganz aus den Augen verloren, wie noch seine späten Bilder bezeugen.

Am Schluß des Buches findet man eine Übersicht 'zu Sandrarts Veröffentlichungen', die neue Erkenntnisse vermittelt, ferner die für den Benutzer sehr hilfreichen 'Annalen zum Lebenslauf Sandrarts' und schließlich eine Zusammenfassung der einschlägigen Quellen. Mit Klemms Sandrart-Monographie besitzen wir eine wichtige Veröffentlichung zur deutschen Kunst des Barock, die mit weitgespanntem Interesse auch grundsätzliche Fragen aufgreift. Auch ihre sprachlichen Qualitäten und die hervorragende Ausstattung durch den Verlag weiß der Leser dankbar zu würdigen.

Rüdiger Klessmann

Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst. Mit Beiträgen von HANS LATZ, JOHANNES LATZ, WOLFGANG PLEISTER, WOLFGANG SCHILD und KURT SEELMANN, hrsg. von Wolfgang Pleister/Wolfgang Schild. Köln, DuMont Buchverlag 1988. 287 Seiten mit 103 farbigen und 364 schwarzweißen Abbildungen. DM 148,—.

Diesen großzügig ausgestatteten Band verdanken wir der Zusammenarbeit von fünf Autoren, die in selbständigen, von einander unabhängigen Aufsätzen ihr Rechtswissen und ihre Kunstkenntnisse unter Beweis stellen. Der unterschiedliche methodische Ansatz ist kein Nachteil, sondern gibt dem Problem erst die nötige Tiefendimension, zumal bei diesem Thema, das so zeitübergreifend und ausführlich noch nicht behandelt worden ist. Dem Kunsthistoriker werden Einsichten vermittelt, die ohne die juristischen, also vom Rechtsdenken ausgehenden Untersuchungen nicht möglich wären. Denn derjenige, der von der Kunst und ihren Werken ausgeht, nimmt allenfalls ein fremdes Sachgebiet zur Erklärung hinzu, geht aber nicht von ihm aus. Die Vermittlung zwischen zwei so verschiedenen 'Fächern', also die interdisziplinäre Arbeit, bringt in diesem Falle eine