

Nils Büttner

Echtheitsfragen.

Kunsthistorische Überlegungen zum Begriff des Originals in der Malerei der frühen Neuzeit

„Jakob Ruysdael, geboren zu Haarlem 1635, fleißig arbeitend bis 1681, ist als einer der vortrefflichsten Landschaftsmahler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerst alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann. Hand und Pinsel wirken mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen läßt nichts zu wünschen übrig. Hievon überzeugt der Anblick sogleich jeden Liebhaber und Kenner.“¹

Mit diesem emphatischen Lob eröffnete Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) seine 1818 publizierte Abhandlung über *Ruisdael als Dichter*, mit der er implizit gegen die neuere romantische Landschaftsmalerei Stellung bezog.² „Zum gehaltreichen Texte“, so fährt Goethe fort, „kommen uns hiezu drei Gemälde der Königlich Sächsischen Sammlung zu statten, wo verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargestellt sind, jeder einzeln, abgeschlossen, konzentriert. [...] Wir haben wohlgeratene Kopien dieser Bilder vor uns und können also darüber ausführlich und gewissenhaft sprechen.“³

Wer die heute allgemein akzeptierten Maßstäbe für die Beurteilung von Gemälden zugrunde legt, muss an dieser Stelle stutzig werden. Denn am Beginn von Goethes Überlegungen standen nicht die eigenhändigen Originale des von ihm gepriesenen Meisters, sondern „wohlgeratene Kopien“. Goethes Lob der malerischen Faktur von Ruisdaels Bildern, in denen Hand und Pinsel „mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung“ wirken, basierte nicht auf den anerkannten Originalen des Meisters, sondern – und daraus macht der Autor keinen Hehl – auf Kopien. Die Unbefangenheit, mit der Goethe seinem Leser erklärt, „ausführlich und gewissenhaft“ über Bilder sprechen zu wollen, die ihm nur in anonymen Kopien vorlagen, deutet auf eine grundsätzlich andere Vorstellung von der Bedeutung der künstlerischen Eigenhändigkeit und des Originals, als wir sie heute pflegen. Wer sich heutzutage über die künstlerische Qualität eines Bildes äußern wollte oder sich die Würdigung eines Malers zum Ziel gesetzt hätte, müsste sich fraglos auf dessen eigenhändige Originale berufen, um seine Glaubwürdigkeit nicht in Frage zu stellen. Diese heute allgemein verbindliche Forderung stellt allerdings den, der sich mit dem malerischen

Œuvre Jacob van Ruisdaels beschäftigen will, vor nicht geringe Probleme. Die Zahl seiner von der neueren Forschung als eigenhändig anerkannten Gemälde bleibt nämlich weit hinter der von Kopien und Nachahmungen zurück, die teils schon zu Ruisdaels Lebzeiten angefertigt wurden.⁴

Solche Kopien schuf zum Beispiel der Maler Roelant Roghman (um 1620–1686), von dem sein erster Biograph Arnold Houbraken 1721 schrieb, dass er „manchenteils seinen Pinsel nach dem Winde eigenen Vorteils ausrichtete, indem er mal nach der Art Rembrandts, mal wie Poelenburch und mal wie Ruisdael und andere malte, so dass seine Werke gar manches mal für echte Stücke dieser Meister verkauft worden sind“.⁵ Houbrakens Bericht dokumentiert einerseits, wie Ruisdaels Bilder schon zu seinen Lebzeiten von anderen Malern kopiert und nachgeahmt wurden. Zugleich gibt diese kurze Passage aber auch einen interessanten Hinweis darauf, dass es zu Beginn des 18. Jahrhunderts durchaus einen Unterschied machte, ob es sich um „echte Stücke“ eines Meisters handelte, um „egte stukken“, oder um eine von jemandem anders angefertigte Kopie. Doch wie sah man das im 17. Jahrhundert, zu Lebzeiten von Roghman und Ruisdael?

Die überlieferten Inventare und Besitzverzeichnisse bezeugen, dass den damaligen Käufern und Besitzern das Motiv eines Bildes zumeist wichtiger war als sein Maler. Kaum zehn Prozent der Abertausende von Gemälden, die damals in Nachlassinventaren verzeichnet wurden, waren nämlich einem Künstler zugeschrieben. Blickt man nun auf die Bestände der heutigen Museen, sind es kaum zehn Prozent der Bestände, die *nicht* einem Künstler zugeschrieben werden.⁶ Mit Blick auf diese Zahlen will es beinahe scheinen, als würden im Laufe der Jahre die Informationen über einzelne Bilder und ihre Maler nicht etwa immer spärlicher fließen, sondern im Gegenteil immer reicher. Dabei ist jedoch durchaus anzunehmen, dass es damals ja sogar noch leichter gewesen sein dürfte, ein Bild einem bestimmten Maler zuzuweisen, als es das heute ist. Es lässt sich daraus also unschwer der Schluss ableiten, dass man sich für diese spezielle Information im Allgemeinen nicht in dem Maße interessierte, wie man dies heute tut. Einen eindringlichen Beleg dafür findet man in der Tatsache, dass etliche heute als Meisterwerke bestimmter Maler gepriesene Gemälde im 17. Jahrhundert und teils lange darüber hinaus als anonyme Schöpfungen galten oder mit den Namen anderer Meister versehen in Galerien und Sammlungen hingen.⁷ Dass die Namen der Künstler damals teilweise nicht verzeichnet und tradiert wurden, hatte seinen Grund wohl weniger in der Tatsache, dass man die vollständige Eigenhändigkeit der Werke bezweifelt hätte. Vielmehr war man vermutlich schlechterdings nicht in dem Maße an der Person des Künstlers interessiert, wie das heute der Fall ist. Den bei weitem meisten

Gemäldebesitzern scheint es in der Regel mehr um die dargestellten Motive und Themen der Bilder gegangen zu sein, als darum, Werke eines bestimmten Meisters zu besitzen. Dieser Umstand wird nicht zuletzt auch durch das ausgedehnte Kopienwesen bezeugt. So wurden zum Beispiel in Antwerpen gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Werke berühmter älterer niederländischer Maler kopiert, für die sich ein stetig wachsender Markt etabliert hatte.⁸ Immer wieder kopiert wurden auch besonders beliebte Bildfindungen, die oft gleich in vielen kaum oder gar nicht voneinander unterschiedenen Fassungen aus ein und derselben Werkstatt hervorgingen.⁹ Denn es wurden nicht etwa nur die berühmten Werke gefragter Maler kopiert, sondern schon aus Gründen der effizienteren Produktion auch eigene Arbeiten, die, falls es am Markt ein entsprechendes Interesse gab, beinahe seriell produziert wurden. Manche Maler und Werkstätten konzentrierten sich damals sogar gänzlich auf die serielle Fertigung von Kopien, was ihnen zu Lebzeiten Profit, Ruhm und Anerkennung eintrug, später allerdings dazu führte, dass sie von der Kunstgeschichtsschreibung eher mit Verachtung angesehen wurden. Ein herausragendes Beispiel dafür ist Pieter Brueghel d. J. (1564/1565–1637/1638), den die kunsthistorische Literatur beinahe durchgehend negativ als wenig begabten Maler ohne inventive Ambitionen beschreibt. Von ihm heißt es, er habe sich damit beschieden, statt eigene künstlerische Ambitionen zu entwickeln, die genialen Bilderfindungen seines berühmten Vaters, Pieter Bruegel d. Ä. (um 1528–1569), zu kopieren.¹⁰ In merkwürdigem Gegensatz dazu stehen die Anerkennung, die ihm zu Lebzeiten entgegengebracht wurde, und sein in zeitgenössischen Quellen bezeugter Ruhm. Sprechender Beleg der einstigen Beliebtheit seiner Werke sind die unzähligen mit seinem Namenszug versehenen Kopien von Werken des berühmten Vaters, die sich noch heute in allen größeren Museen der Welt finden. Durch das apodiktische Negativurteil der älteren kunsthistorischen Literatur blieben diese Gemälde in den meisten Sammlungen jedoch in Magazine und Depots verbannt. Fraglos war Pieter Brueghel d. J. weder der innovativste noch der beste unter den rund 220 Malern, die um das Jahr 1600 in Antwerpen tätig waren. Doch scheint das zeitgenössische Publikum daran keinen Anstoß genommen zu haben. Die in seiner Werkstatt seriell produzierten Kopien nach den Bildfindungen seines berühmten Vaters waren ausgesprochen beliebt, und so ist beispielsweise allein die sogenannte *Winterlandschaft mit der Vogelfalle* in mehr als 130 zeitgenössischen Fassungen überliefert.¹¹ Die Beliebtheit des Motivs steht wohl außer Frage, doch mag man die große Zahl an Kopien nach einem Werk Pieter Bruegels d. Ä. auch als Hinweis darauf lesen, dass man sich damals zumindest an einzelnen Künstlern besonders interessiert zeigte. Tatsächlich hatte sich, im Profil dokumentierter Sammlungen ablesbar, im Verlauf des 16. Jahrhunderts

ein solches Interesse an der Produktion einzelner Künstler herauskristallisiert. Zwar ist schon im 15. Jahrhundert vereinzelt dokumentiert, dass Sammler sich für ein Werk eines spezifischen Malers interessieren, doch bleibt dies augenscheinlich die Ausnahme.¹² Das Interesse für einzelne Künstler nahm, nach allem was sich aufgrund der Auswertung von Inventaren und Besitzverzeichnissen sagen lässt, von der Beschäftigung mit den graphischen Werken Albrecht Dürers (1471–1528) und Lucas van Leidens (1494–1533) seinen Ausgang. Dabei hatte sich diese Entwicklung vor allem auf dem Gebiet der graphischen Künste angebahnt, wo sie im Profil erhaltener Sammlungen noch heute nachvollziehbar ist.¹³ Während die bei weitem meisten Blätter in unzähligen Alben nach Themen und Motiven geordnet waren, legte man für den besonders verehrten Albrecht Dürer schon früh eigene Bände an und fügte seine Blätter nicht in die allgemeine Systematik ein. Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts wuchs die Zahl kennerschaftlich interessierter Sammler, die sich zugleich für eine zunehmend größere Zahl von Künstlern zu interessieren begannen, deren Werke teils sogar schon als Zeugnisse ihres spezifischen Stils gewürdigt wurden.¹⁴

Zu den Künstlern für die man sich um die Wende zum 17. Jahrhundert besonders interessierte, zählte der vor allem in Intellektuellenkreisen hoch verehrte Pieter Bruegel d. Ä. Dessen Gemälde waren schon bald nach seinem Tod so teuer, dass selbst die betuchten Sammler sie kaum mehr bezahlen konnten. Maximilien Morillon musste deshalb im Dezember des Jahres 1572 an Kardinal Granvella melden, dass er durchaus die gewünschten 25 Gemälde mit „Ansichten aus der Gegend Antwerpens“ für ihn erwerben könne. Nur dürfe der Kardinal nicht hoffen, dabei Landschaften Bruegels zu erlangen, die seien nach dessen Tod nämlich unerschwinglich geworden.¹⁵ Doch auch die Kopien aus der Werkstatt Pieter Brueghels d. J. waren teils alles andere als ein billiger Ersatz, was die in jüngster Zeit vorgenommene technologische Untersuchung der verwandten Farben gezeigt hat.¹⁶ Dabei wurde nämlich in einigen Gemälden die Verwendung von echtem Lapislazuli und Purpur nachgewiesen, beides Farbstoffe von größter Kostbarkeit. Die Verwendung so teurer Farben lässt den Schluss zu, dass zumindest solche Gemälde nicht als billige Serienprodukte für den Kunstmarkt geschaffen wurden, sondern gezielt als Auftragsarbeiten für feste Abnehmer entstanden. Dennoch muss man sich mit Blick auf den in erhaltenen Bildern dokumentierten Ausstoß für Pieter Brueghel d. J. einen Werkstattbetrieb vorstellen, in dem im Team gearbeitet wurde. Die fertigen Werke wurden dann wie mit einem Markenzeichen mit dem Namen des Werkstattleiters versehen, ohne damit ausdrücken zu wollen, dass er sie selbst gemalt hätte. Der Meisternamen wurde gleichsam zur Firmenmarke und bürgte nicht für die eigenhändige Herstellung, sondern nur für die geprüfte technische Qua-

lität der Ausführung.¹⁷ Diese Form der arbeitsteiligen, manufakturmäßigen Herstellung wurde damals auch in der weithin berühmtesten Antwerpener Werkstatt praktiziert, im Atelier von Peter Paul Rubens (1577–1640).

Weil Rubens als Hofmaler nicht verpflichtet war, seine Mitarbeiter bei der Malergilde anzumelden, gibt es über den Werkstattbetrieb keine präzisen Informationen. Dennoch sind zumindest einige seiner Mitarbeiter namentlich bekannt. So zum Beispiel Antoon Van Dyck (1599–1641), der sogar, nachdem er 1618 selbst Meister geworden war, bei Rubens arbeitete, oder Willem Panneels (um 1605–1634) und noch etwa ein Dutzend andere, doch muss man fraglos von einer weit höheren Zahl an Mitarbeitern ausgehen.¹⁸ Rubens selbst schrieb im Mai 1611 in einem Brief, dass er bereits mehr als hundert Lehrlinge habe abweisen müssen, doch gab es eben nicht nur Lehrlinge und Gesellen, sondern auch hochqualifizierte Mitarbeiter. Schon Sandrart schreibt, Rubens habe sich der Mitarbeit vieler junger Maler bedient,

„[er] richtete sie fleißig ab / jeden nach seiner bästen *Inclination* und *Capacität* / die ihm nach malen in dem seinen merklich geholffen haben / weil sie meistens alle Thiere / Vögel / Fische / Landschaften / Bäume / Bäch / Gründ / Luft / Wasser und Wälder / gemacht.“¹⁹

Tatsächlich ist auch von anderer Seite Rubens' Zusammenarbeit mit ausgewiesenen Experten auf dem Gebiet der Landschafts- oder Tiermalerei bezeugt, mit Frans Snyders (1579–1657) oder Jan Brueghel (1601–1678), dem Bruder Pieter Brueghels d. J., zu dessen Spezialitäten derartige Kooperationen mit anderen Malern zählten. So wurde Jan Brueghel zum Beispiel 1618 durch den Antwerpener Magistrat dafür bezahlt, dass er die Arbeit von gleich zwölf Malern koordinierte, die gemeinsam an zwei großformatigen Gemälden mit den *Fünf Sinnen* gearbeitet hatten, die man dem Erzherzogspaar Isabella und Albrecht als Geschenk überreichte.²⁰ Dieses Beispiel erweist zugleich, dass eine Kooperation zwischen verschiedenen Malern nichts war, was den Kunstwert eines Werkes gemindert hätte. Im Gegenteil konnte eine solche Zusammenarbeit gar wertsteigernd wirken. Allerdings muss man sich mit Blick auf die von den Zeitgenossen bezeugte Werkstattpraxis fragen, was denn ein unter den beschriebenen Umständen entstandenes Werk überhaupt zu einem ‚Rubens‘ machte und wie seine Zeitgenossen die Frage der Eigenhändigkeit beurteilten.

Eine eindringliche Beschreibung des Rubens'schen Werkstattbetriebes vermittelt das Tagebuch des Studenten Otto Sperling (1602–1681), der 1621 das Rubens-Haus besuchte. Er sah dort:

„auch einen großen Saal, der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine grosse Oeffnung mitten in der Decke erhielt. In diesem Saale sassen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Hrn. Rubbens vorgezeichnet worden waren und auf denen er hier und da einen Farbleck angebracht hatte. Diese Bilder mussten die jungen Leute ganz in Farben ausführen, bis zuletzt Hr. Rubbens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte. Da hiess es denn, das alles sei Rubbens' Werk, wodurch sich dieser Mann einen ungeheuren Reichthum gesammelt hat.“²¹

Die Schilderung in Sperlings handschriftlichem Tagebuch wird auch von anderer Seite bestätigt. So beschreiben beispielsweise auch Rubens' frühe Biographen diese Werkstattpraxis, die, wie Sandrart vermeinte,

„der Jugend aber einen unvergleichlichen Nutzen geschaff / dann sie dardurch in allen Theilen der Kunst trefflich abgerichtet / und die Stadt Antorf durch seinen Fleiß eine un-gemeine Kunst-Schule wurde / worinnen die Lernende zu merklicher *Perfection* gestiegen.“²²

Wenn Sperling seinen Bericht über den Besuch in Rubens' Atelier mit den Worten schließt, „da hieß es denn, das alles sei Rubbens' Werk“, meint man die leise Skepsis herauszuhören, mit der schon die Zeitgenossen mit Blick auf den Werkstattbetrieb die Frage der Eigenhändigkeit beurteilten. Eine wichtige Quelle in diesem Zusammenhang ist ein Brief, den Rubens im Rahmen des Erwerbes der Antikensammlung im April des Jahres 1618 an Sir Dudley Carleton sandte. Nachdrücklich betont er darin, dass ein zum Tausch angebotenes Gemälde mit der Geschichte des Prometheus ein eigenhändiges Original sei, wobei Snyders den Adler gemalt habe.²³ Auch unterstreicht er, die angebotene Darstellung von Nymphen und Satyrn sei nicht vollständig selbst gemalt, vielmehr sei „die sehr schöne Landschaft von der Hand eines Meisters in diesem Fache“.²⁴ Nach allem, was sich aus erhaltenen Quellen und Dokumenten schließen lässt, waren Kooperation und Professionalisierung Grundprinzipien der Rubens-Werkstatt. Das dokumentiert auch ein Brief, in dem Rubens im Mai 1618 an Carleton schrieb, er habe seiner „Gewohnheit gemäß einen in seinem Berufe tüchtigen Mann aufgenommen, um die Landschaften ausführen zu lassen“.²⁵ Die Zusammenarbeit mit ausgewiesenen Fachmalern und eine große Zahl sonstiger Mitarbeiter, wie sie Otto Sperling bezeugt, erlaubte es Rubens, weite Teile der Produktion von Gemälden zu delegieren und einen Werkstattbetrieb zu führen, innerhalb dessen er vor allem für die mit der Endfertigung verbundene Qualitätskontrolle zuständig war. Indem Rubens seinen Anteil an der Herstellung zumeist auf den Entwurf und letzte Retuschen

beschränkte, konnte er eine ungeheure Produktion realisieren und durch gesteigerte Quantität bei recht moderaten Preisen große Gewinne erzielen. Zudem erlaubte es ihm die arbeitsteilige Werkstattorganisation, seinen Profit zu realisieren, ohne den Eindruck zu erwecken, er müsse hart für sein Geld arbeiten, denn das hätte sich wohl kaum mit seiner gesellschaftlichen Position vertragen. Wenn er nur die Idee zu einem Werk und den skizzenhaften Entwurf lieferte, war dies eine der freien Kunst würdige intellektuelle Leistung und nicht mit dem allgemein verachteten, weil mit handwerklicher und körperlicher Arbeit verbundenen Gelderwerb des Malerberufes zu verwechseln, der in Kreisen der besseren Gesellschaft Antwerpens nicht unbedingt hohes Ansehen genoss.²⁶

Rubens galt auch seinen Zeitgenossen schon als berühmter Maler, und es lässt sich durchaus bemerken, dass sein Name von einem bestimmten Zeitpunkt an auch breiten Sammlerkreisen ein Begriff war. Dass dies für die Haltung der Sammler zu seinen Werken nicht ohne Folgen blieb, bezeugt wiederum Joachim von Sandrart, der ja in seiner *Teutschen Academie* schreibt, dass Rubens'

„Ruff nach / und nach durch ganz Hoch- / und Nieder-Teutschland dermaßen erschollen / daß nich allein die Potentaten von seinen Kunststücken etwas zu haben verlangt / sondern auch fast jede *particular*-Liebhabe in Niderland sich von seiner Hand etwas geschafft / dem Nachkömmlinge es noch in großen Ehren halten / und bewahren.“²⁷

Fraglos gab es schon in der frühen Neuzeit eine Verehrung für gewisse Künstler, doch muss die Konstitution von deren Ruhm innerhalb der zeitgenössischen Kriterien und vor dem Hintergrund des damaligen Kunsturteils verstanden und beschrieben werden.

Wenn Sammler und Auftraggeber seinerzeit einen ‚Rubens‘ wünschten, dann war vermutlich nicht selten in erster Linie ein Bild gefragt, das bestimmte ästhetische Kriterien erfüllte. Das wird nicht zuletzt durch die vielfältigen Adaptionen von Rubens' Stil dokumentiert. Es sind jene Werke, die heute im Kunsthandel als ‚Umkreis‘, ‚Schule‘ oder ‚Art‘ des Rubens charakterisiert werden, und die vermutlich schon den Zeitgenossen als typische Belege jenes spezifischen Erscheinungsbildes galten, das man leicht wiedererkennen und als ‚Rubens‘ klassifizieren konnte. Das mag zum Beispiel eine Erklärung dafür bieten, warum sich der Tischler Jaspas Billeau im Rahmen der Honorarvereinbarung für die Anfertigung der Treppen für das Rubenshaus im Gegenzug explizit eine „Kopie“ ausbedungen hatte. Als er sich vertraglich eine „copenae naer eenich stuck van synder hant“ zusichern ließ, wollte er vermutlich nicht etwa ein Bild, bei dem sichergestellt war, dass es keinesfalls vom Meister selbst gemalt war, sondern vielmehr eines, das jeder sofort als einen ‚Rubens‘ er-

kannte.²⁸ Die Eigenhändigkeit war damals ein sekundäres Kriterium. Wenn so zum Beispiel das heute allgemein als eigenhändig eingeschätzte Bild mit *Samson und Delilah* in einem 1655 aufgestellten Inventar als „Kopie“ verzeichnet wurde, dann mag das seinen Grund schlichtweg darin haben, dass die Darstellung durch einen Kupferstich verbreitet und weit bekannt war. Wer auch immer das Inventar abfasste, in dem dieses Gemälde als Kopie deklariert wird, schaute nicht mit dem Blick des Kenners auf der Suche nach der Handschrift des Künstlers. Er kannte schlichtweg die Komposition und verzeichnete deshalb eine „Kopie“.²⁹

Zumindest zu Rubens' Lebzeiten kosteten übrigens die eigenhändigen Werke gar nicht viel mehr als die aus der Werkstatt hervorgegangenen Bilder. Wie Rubens 1621 selbst in einem Schreiben an William Trumbull (um 1565–1635) erklärt hatte, betrug der Preis eines komplett eigenhändigen Bildes genau das Doppelte eines Werkstattbildes, das von Schülern oder Mitarbeitern der Werkstatt ausgeführt worden war. „Hätte ich die ganze Arbeit mit eigener Hand gemacht“, schrieb er, „so wäre sie wohl das Doppelte wert.“³⁰ Man kann sich diesen doch recht moderaten Preisunterschied mit Blick auf die moderne Kunst kaum mehr vorstellen, denn die Arbeit irgendeines ungenannten Beuys-Schülers würde wohl nie auch nur annähernd fünfzig Prozent des Preises eines Werkes von Joseph Beuys (1921–1986) erzielt haben, dessen eigenhändige Arbeiten das hundert- oder tausendfache kosten. Dennoch gab der Preisunterschied zwischen einem eigenhändigen Werk des Meisters und einer Schülerarbeit auch zu Rubens' Zeit schon Anlass zur Diskussion.

Eine Preisdifferenz von hundert Prozent bedeutete einen so beträchtlichen Mehrwert, dass Auftraggeber sich in Verträgen nachdrücklich versicherten, dass eine als eigenhändig beim Meister beauftragte Arbeit tatsächlich auch durch diesen selbst ausgeführt wurde. Dabei musste Rubens' bekanntermaßen arbeits teiliges Herstellungsverfahren die Skepsis seiner Kunden wecken. Deshalb bemühte er sich nachdrücklich, den eigenen Anteil an der Arbeit herauszukehren und die potentiellen Käufer stets über den Anteil der Gehilfen im Unklaren zu lassen. So schrieb er im Oktober des Jahres 1619 an Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1578–1653), dass der Engelssturz ein zwar schönes, aber auch durchaus schwieriges Thema sei, weshalb er fürchte, „dass sich schwerlich unter meinen Schülern einer finden wird, der imstande ist, es, wenn auch nach meiner Zeichnung, gut ins Werk zu setzen. Auf jeden Fall wird es notwendig sein, dass ich das Bild, so gut es geht, mit eigener Hand retuschiere.“³¹ Selbst das schwierigste Thema forderte also nicht die komplett eigenhändige Ausführung, sondern nur eine sorgsame Nachbearbeitung und Retusche. Sie war es, die den Standard des Ateliers definierte und schließlich jedes Werk, das die

Werkstatt verließ, zu einem ‚Rubens‘ werden ließ. Dabei kam dieser in den Überarbeitungen an den Tag gelegten Eigenhändigkeit anscheinend ein besonderer Stellenwert zu. So betont Rubens zum Beispiel 1621 in dem Brief an William Trumbull, dass er die bestellten Gemälde nicht allein in Teilen, sondern insgesamt überarbeitet habe. Ausdrücklich hob er darauf ab, sie dabei nicht nur oberflächlich mit eigener Hand verbessert, sondern sie überall gleichmäßig tuschiert und retuschiert zu haben.³² Das mag auch gemeint gewesen sein, wenn ein Bild mit dem Hinweis „eigenhändig“ versehen war. Tatsächlich gibt es nämlich zum Beispiel 1622 im Vertrag über die Medici-Galerie die explizite Forderung, dass Rubens alle und jede Figur auf diesen Bildern eigenhändig auszuführen habe, „parfaire et peindre de sa propre main toutes et chacunes des figures des tableaux et cadres“.³³ Es war ein gigantischer Gemäldezyklus geplant, dessen 24 riesige Bilder die „Geschichte und die heroischen Taten“ Maria de’ Medicis darstellen sollten. Mit Blick auf das ungeheure Volumen dieses Auftrages und die unzähligen Figuren, die es zu malen galt, kann mit der Vertragsformulierung kaum gemeint sein, dass Rubens wirklich jeden nötigen Pinselstrich eigenhändig auszuführen hatte. Er konnte nicht alles selbst malen. Vielmehr wird er nach Kräften das Seine dazu beigetragen haben, dass seine Entwürfe angemessen umgesetzt wurden und das Resultat seinen Qualitätsvorstellungen entsprach. Wenn das weitgehend ohne sein Zutun möglich war, da die Werkstattmitarbeiter gut geschult waren, dürfte ihm das recht gewesen sein.³⁴ Hauptsache, das Resultat stimmte.

Dass die Rubens hier im Wissen um seine Werkstattpraxis unterstellte Haltung damals zumindest nicht ungewöhnlich war, belegt ein Rechtsdokument, das sich Rubens’ Antwerpener Kollege Jacob Jordaens (1593–1678) ausstellen ließ. Darin „sagte, erklärte und bestätigte“ der Maler, dass fünf Gemälde, die ein gewisser Martinus van Langenhoven vor zwei Jahren von ihm gekauft habe,

„in jeder Weise mit seiner eigenen Hand gemalt, übermalt und verändert seien, unangesehen, dass diese von ihm, dem Antragsteller, im selben Sinn schon zuvor gemalt worden seien, nach welchem Entwurf auch die genannten Stücke ihren Anfang nahmen. Er, der Antragsteller, habe sich überlegt, die selben kopieren zu lassen und dasjenige, was ihm, dem Antragsteller, im Vorhergehenden missfiel zu verbessern und zu korrigieren.“³⁵

Er habe sie dabei alle verändert und mit eigener Hand gemalt, übermalt und neugemalt, und zwar dermaßen, dass er, der Antragsteller, sie für bedeutend hält, genauso gut wie seine anderen gewöhnlichen Werke, „heeft die verandrende alle met zyn eygen hant geschildert, overschildert ende herschildert, in der vuegen dat hy comparant die hout voor principalen, zoo goet als zyne an-

dere ordinaere wercken“, so zum Beispiel „*wie die Alten sungen, Candaulis, den Argus und den Vulkan*“. Diese Stücke habe

„er, der Antragsteller, zu Anfang begonnen. Ohne Arglist. Also ausgefertigt im Hause meines Notars in Gegenwart von Guilliam van Craesbeck, Meister der Münze seiner Majestät, und Caspar van Cantelbeck, Kaufmann, Einwohner dieser Stadt als Zeugen hierzu gerufen und erbeten.“³⁶

Jordaens hatte demnach gut verkäufliche Bilder kopieren lassen. Anschließend hatte er sie, ganz wie das auch für Rubens dokumentiert ist, mit einem Finish versehen, das es ihm angemessen erscheinen ließ, sie als ‚eigenhändig‘ zu verkaufen. Der skeptische Kunde erhielt als gerichtsfesten Beweis dieser Eigenhändigkeit eine notarielle Urkunde und war damit augenscheinlich zufrieden. Dass es sich bei den zur Rede stehenden Stücken nicht um neue Bilderfindungen handelte, scheint hingegen keine Rolle gespielt zu haben. Vermutlich ging es schlicht um die schon einmal angeführte Preisdifferenz zwischen einer Meister- und einer Gesellenarbeit.³⁷

Ein vergleichbares Zertifikat, in dem der offensichtlich geringe Eigenanteil des Meisters bei einem aus der Werkstatt hervorgegangenen Bild so explizit benannt würde, ließ sich für Brueghel oder Rubens bislang nicht auffinden. Doch fällt bei der Beschreibung des Herstellungsprozesses eine bis in die Wortwahl reichende Übereinstimmung zu jenem schon zitierten Brief auf, den Rubens 1621 an William Trumbull sandte. Auch hier wird explizit darauf hingewiesen, dass alles mit eigener Hand verbessert und gleichmäßig tuschiert und retuschiert worden sei.³⁸ Die spezifische Qualität dessen, was einen ‚Rubens‘ ausmache, bemaß sich offensichtlich nicht nur am eigenhändig ausgeführten Anteil des Meisters. Vielmehr hatte jedes Bild, das seine Werkstatt verließ, einem genau definierten und von Rubens selbst festgelegten Standard zu genügen. War dieser erfüllt, dann handelte es sich bei diesem Werk um einen ‚Rubens‘. Wenn nun zum Beispiel ein besonders begabter und gut geschulter Mitarbeiter ohne großes Zutun seines Meisters diese Qualität gewährleisten konnte, dann war das, was unter seinen Händen entstand, ein ‚Rubens‘. In jedem Falle ein Gemälde, das sich in seinen spezifischen malerischen Qualitäten und ästhetischen Eigenschaften von den Werken der Konkurrenz unterschied. Mit den heutzutage preisbestimmenden Vorstellungen von der notwendigerweise eigenhändig ausgeführten originalen künstlerischen Invention hat dieses Verfahren nichts zu tun.

Unangesehen der großen Bedeutung, die dem kennerschaftlichen Kunsturteil gerade bei der Preisgestaltung für die heute auf dem freien Markt gehandelten

Gemälde zukommt, drängt sich mit Blick auf die neueren Forschungen zur Werkstattpraxis im Antwerpen des 17. Jahrhunderts die Frage auf, welchen Sinn es haben soll, unsere neuzeitlichen Vorstellungen von dem, was ein Original auszeichnet, auf Bilder anzuwenden, die nicht unter dieser Prämisse gemalt wurden. Festzuhalten bleibt, dass sich an der von Rubens, Jordaens und anderen Malern praktizierten Werkstattpraxis ein weiterer Mechanismus des frühneuzeitlichen Kunstmarktes ablesen lässt. Wenn ein Maler sich erst einmal durch eine leicht wiedererkennbare Spezialität, die bei Sammlern und Käufern auf Interesse stieß, ein Marktsegment erobert hatte, dann konnte er diesen Markt mit Werken beliefern, die er gegebenenfalls gar nicht mehr selbst anzufertigen brauchte. Da das Sujet eines Gemäldes für den Sammler das primäre Kriterium beim Erwerb eines Bildes war, galt es, einen bestimmten Standard festzulegen und einzuhalten. Wichtig war es dann nur, mit einem leicht erkennbaren Spezifikum hervorzutreten, das die Werke zu unverwechselbaren Produkten machte.³⁹ Auf diese Form der Unverwechselbarkeit zielten auch die Kopien von Roelant Roghman, der die Arbeiten seines Zeitgenossen Ruisdael täuschend echt nachzuahmen verstand, und auf diese Form der gestalterischen Unverwechselbarkeit mag sich auch Goethe berufen haben, der sich nicht scheute, anhand „wohlgeratener Kopien“ über die malerische Faktur von Ruisdaels Bildern zu urteilen.

Alles in allem erweist sich bei der genauen Betrachtung der historischen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Werken der bildenden Kunst, dass die Vorstellung vom künstlerischen ‚Original‘ alles andere als eine historische Konstante ist. Will man die Mechanismen des frühneuzeitlichen Kunstmarktes und die daraus für die Künstler resultierenden Produktionsbedingungen begreifen, muss man zuerst die von der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts entwickelten Kriterien zur Beschreibung künstlerischen Wertes und die daraus resultierende Verehrung für die ‚großen Meister‘ aufgeben und die Wertmaßstäbe anlegen, die zum Zeitpunkt der Entstehung eines Werkes galten.

Anmerkungen:

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, *Ruisdael als Dichter*, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bde., Weimar 1887–1919, I. Abteilung: Werke, Bd. 48, S. 162.
- 2 Zu Goethes Intention vgl. Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991, S. 321–338. – Frank Büttner, *Abwehr der Romantik*, in: Goethe und die Kunst, hg. v. Sabine Schulze, Ausstellungskatalog: Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 1994, S. 456–482, besonders: S. 459.
- 3 Goethe, *Ruisdael als Dichter*, wie Anm. 1, S. 162. Ähnlich hatte sich zuvor schon der französische Künstler und Kritiker Jean-Joseph Taillasson (1745/1746–1809) geäußert. Er schrieb in seinen *Observations sur quelques grands peintres* [Paris 1807, S. 49]: „l'on ne trouve point dans les tableaux des peintres de son pays, une poésie aussi touchante que celle qu'il a mise dans les siens; ils inspirent une douce melancoli: cela vient, sans doute, de la sensibilité de son âme, de son choix dans les objets qu'il imitoit, et peut-être de la couleur sombre de presque tous ses verts. Plusieurs fois, il a peint les tombeaux de juifs d'Amsterdam: ces demeures silencieuses, environnées d'arbres, en portant l'esprit à la tristesse, plaisent aux yeux par l'unité, la simplicité de leurs formes, et par l'harmonie de leur couleur.“
- 4 Exemplarisch sei hier auf die nordischen Landschaften mit Wasserfällen verwiesen. Jakob Rosenberg, *Jacob van Ruisdael*, Berlin 1928, zählt 134 derartige Bilder. Cornelis Hofstede de Groot, *Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Bd. 4, Esslingen und Paris 1911, S. 64–133 nennt darüber hinaus weitere 107 Gemälde. Hinzu kommen noch einmal mehr als 100 Bilder dieser Art, die im Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag nachgewiesen sind und den Namen „Ruisdael“ trugen oder tragen. Vgl. auch Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael: A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven und London 2001, S. 153–188.
- 5 Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Bd. 3, Amsterdam 1721, S. 360: „Tusschen beide dient ook aangemerkt dat hy zig niet altyd by eene wyze van fchilderen gehouden heeft; maar zomwyl zyn penceel liet zwieren naar den wint van voordeel, dan eens op de wyze van Rembrant, dan eens op de wyze van Poelenburg, Ruisdaal en anderen, zoo dat zyn werken dikwils voor egte stukken van die meesters verkocht zyn geworden.“
- 6 Auf diese paradoxe Situation hat schon Gary Schwartz, *Was den Sammlern ins Auge sprang: Nicht der Künstlername sondern das Motiv*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. März 1993, Nr. 67, nachdrücklich hingewiesen. Vgl. auch Nils Büttner, *Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden*, Göttingen 2006 (Rekonstruktion der Künste 7), S. 116 f.
- 7 Ein herausragendes Beispiel dafür ist der heute Peter Paul Rubens zugeschriebene *Bethlehemitische Kindermord* (Öl auf Holz, 142x182 cm) der am 10. Juli 2002 bei Sotheby's in London inklusive Aufgeld für 49,5 Million englische Pfund, umgerechnet ca. 77 Million Euro, versteigert wurde und der vorher als drittklassige Kopie des Rubens-

- Schülers Jan van den Hoecke (1611–1651) galt und deshalb als fast wertlos erachtet wurde. Jahrzehntlang wurde das Bild beinahe unbeachtet durch den Kunsthandel gereicht und als Dauerleihgabe in ein österreichisches Kloster abgeschoben, bis Sotheby's es als unzweifelhaft authentischen Rubens deklarierte und für einen Auktionsrekord sorgte.
- 8 Büttner, *Herr P. P. Rubens*, wie Anm. 6, S. 117.
 - 9 Einen beeindruckenden Beleg für diese Praxis liefern die damals aufgezeichneten Nachlassinventare. Sie zeigen, dass wirklich unzählige „Kopien“ nach Rubens existiert haben müssen. Der Maler Jeremias Wildens zum Beispiel besaß nicht weniger als 75 „Kopien“, die Witwe des Oudecleercoopers Jan van Borm hatte 22 derartige Bilder in ihrem Haus hängen, während Peter Maurois und Magdalena van der Hagen je drei besaßen. Eric Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Brüssel 1984 (*Fontes historiae artis Neerlandicae / Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden* 6), S. 475–506; Bd. 7, S. 351–401, S. 413–420 und S. 449 f.
 - 10 Vgl. dazu *De firma Brueghel – L'entreprise Brueghel*. Ausstellungskatalog: Maastricht, Bonnefantenmuseum / Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique – Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Gent, Amsterdam und Paris 2001.
 - 11 Ebda., S. 160–172.
 - 12 Ein frühes Beispiel dafür ist Isabella d'Este (1474–1539), die sich gezielt am Erwerb von Werken bestimmter Künstler interessiert zeigte und diesen teils sogar die Wahl des Themas überließ. Vgl. dazu „*La prima donna del mondo*“. *Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Ausstellungskatalog: Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien o. J., S. 185.
 - 13 Ein gutes Beispiel dafür ist die Sammlung der Fürsten von Waldburg-Wolfegg. Vgl. dazu die grundlegende Untersuchung von Stephan Brakensiek, *Vom ›Theatrum mundi‹ zum ›Cabinet des Estampes‹. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim 2003 (*Studien zur Kunstgeschichte* 150), S. 210–236; Nils Büttner, *›Künstlern und Kunstliebhabern wohl bekannt‹ – Albrecht Dürer und seine Sammler*, in: *Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen*, hg. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 1997, S. 31–34.
 - 14 Nils Büttner, *De verzamelaar Abraham Ortelius*, in: *Abraham Ortelius (1527–1598): cartograaf en humanist*, Ausstellungskatalog: Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Turnhout 1998, S. 176 f.
 - 15 Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000 (*Rekonstruktion der Künste* 1), S. 43.
 - 16 Vgl. *De firma Brueghel*, wie Anm. 10, S. 134 f.
 - 17 Ähnliches lässt sich für die Wittenberger Werkstatt des deutschen Malers Lucas Cranach (1472–1553) sagen, wie die neuere Forschung zeigt. Vgl. Berthold Hinz, *Lucas Cranach d. Ä.*, Reinbek 1993; *Lukas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Ausstellungskatalog: Kronach, Festung Rosenberg / Leipzig, Museum der bildenden Künste, hg. v. Claus Grimm u. a., Augsburg 1994.

- 18 Vgl. dazu Arnout Balis, ›*Fatto da un mio discepolo*‹: *Rubens's Studio Practices Reviewed*, in: *Rubens and his Workshop: The flight of Lot and his Family from Sodom*, hg. v. Toshiharu Nakamura, Ausstellung: Tokyo, The National Museum of Western Art, Tokyo 1993, S. 97–127.
- 19 Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675 [II, 3], S. 292.
- 20 „Mijnen Heeren Borgemeesteren ende Schepenen hebben geordonneert den Tresoriers ende Rentmeestere, te coopen van Jan Breugel, schilder, twee constige schilderijen, representerende de Vijff Sinnen, waerinne gevrocht hebben tweelff diversche van de principaelste meesters deser stadt, om geschoncken te worden aen Hare Doorluchtichste Hoocheden, onse genadighe Heeren ende Princen. Actum in Collegio, 8 Octobris 1618.“ Vgl. Marcel De Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst*, Brüssel 1955 (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, klasse der schone kunsten 9), Dok. 139.
- 21 Wilhelm von Seidlitz, *Bericht eines Zeitgenossen über einen Besuch bei Rubens*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 10 (1887), S. 111.
- 22 Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura*, wie Anm. 19, [II, 3], S. 292.
- 23 „Un Prometheo legato sopra il monte Caucaso con una aquila che li becca il fegato. Originale de mia mano è l'aquila fatta dal Snyder.“ Vgl. Max Rooses und Charles Ruelens, *Correspondance de Rubens et Documents Epistolaires concernant sa Vie et ses Œuvres Publiés. Codex Diplomaticus Rubenianus*, 6 Bde., Antwerpen 1887–1909, hier: Bd. 2, S. 136.
- 24 Ebda., Bd. 2, S. 137: „Leopardi cavati dal naturale con satiri e nimfe. Originale de mia mano, ecçetto un bellissimo paese fatto per mano di un velenthuomo in quel mestiere.“
- 25 Ebda., Bd. 2, S. 170: „Ho preso secondo il mio solito un valenthuomo nel suo mestiere a finire li paesaggi solo per augmentar il gusto de V. E. ma nel resto la sia sicura chio no ho permesso ch'anima vivente vi metta la mano con animo di non solo mantener puntualissimamente quanto si e promesso ma di cumular ancorà quest obbligo desiderando di vivere e morire devotissimo servitore de V. Ecc.“
- 26 Ausführlich dazu: Büttner, *Herr P. P. Rubens*, wie Anm. 6, S. 109–127.
- 27 Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura*, wie Anm. 19, [II, 3], S. 291.
- 28 Büttner, *Herr P. P. Rubens*, wie Anm. 6, S. 207 f., Anm. 48.
- 29 Ebda., S. 118.
- 30 Rooses und Ruelens, *Correspondance de Rubens*, wie Anm. 23, Bd. 2, S. 273: „car si j'eusse fait tout l'ouvrage de ma main propre, elle vaudroit bien le double.“
- 31 Ebda., Bd. 2, S. 227: „[...] egli e bellissimo e difficillimo e perciò mi dubito che difficilmente si trovare fra li mei discepoli alcun sufficiente di metterlo bene in opera ancorche col mio disegno; in ogni modo sara necessario chio lo retocchi ben bene di mia mano propria.“

- 32 Ebda., Bd. 2, S. 273: „[...] aussy n'est-elle pas amendée légerem^l. de ma main, mais touchée et retouchée par tous esgalle^m.“
- 33 Max Rooses, *Les contrats passés entre Rubens et Marie de Médicis concernant les deux galeries du Luxembourg*, in: Rubens-Bulletijn–Bulletin Rubens 5 (1910), S. 216–220.
- 34 Auch die Bilder für die Jesuitenkirche, über die am 29. März 1620 der Vertrag geschlossen wurde, musste Rubens nur selbst entwerfen, aber er durfte sie „door van Dijck, mitsgaders sommige andere, sijne discipelen, soo in 't groot te doen opwercken ende volmaecken als den eysch van de stucken ende van de plaetsen“ dies forderte. Vgl. F. J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883, S. 521.
- 35 Büttner, *Herr P. P. Rubens*, wie Anm. 6, S. 208, Anm. 56.
- 36 Ebda., Anm. 57.
- 37 Ein weiteres Beispiel dafür referiert van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, wie Anm. 34, S. 511 f., der von jenem Mechelner Auftrag berichtet, der auf der Basis einer Skizze von Rubens komplett durch dessen Lehrling Joost van Egmont ausgeführt wurde. „Er wird uitdrukkelijk verklaard, dat het schilderij geenszins aan den leerling, maar wel aan den Meester was besteld. Hij moest ze dus zelf komen malen. Rubens gaf tot antwoord, det hij, om aan al de bestellingen te kunnen voldoen, gewoon was slechts de schets te maken. Naar deze doodverfden en ontwikkelden zijne leerlingen de groote taferelen, aan welke hij zelf door de laatste penseelstreken hunnen vollen luister kwam bijsetten.“
- 38 Rooses und Ruelens, *Correspondance de Rubens*, wie Anm. 23, Bd. 2, S. 273.
- 39 Zur Spezifik der Rubens'schen Kunstproduktion vgl. Büttner, *Herr P. P. Rubens*, wie Anm. 6, S. 109–127.