

# Forschungsbeispiel Rembrandt

*Eine kritische Würdigung des Amsterdamer Forschungsprojektes*

## Das Projekt

Drei großformatige Bände von durchschnittlich je 800 Seiten<sup>1</sup> und ein aus den Museen der ganzen Welt zusammengetragenes vielfaches Foto- und Untersuchungsmaterial einschließlich der Einzeldokumentationen von vielen Hunderten von Bildern: Dies ist das vorläufige Resultat von 22 Jahren Arbeit des von der Niederländischen Forschungshilfe (Netherlands Organization for the Advancement of Pure Research) unterstützten Rembrandt Research Projektes in Amsterdam. Das hier zusammengeführte Wissen bedeutet eine neuartige Übersicht und stellt einen anderen Anspruch als die geläufigen Monographien.

Die Veröffentlichung des ersten Bandes der auf fünf Bände angelegten *Corpus* im Jahre 1982 erbrachte nur ein geringes Echo. Doch die 1986 und 1989 erfolgte Veröffentlichung des zweiten und des dritten Bandes stellte eine in vielen Fällen unerwartete Neugruppierung des Rembrandt-Werkes dar. Die Dichte der Argumente und der Mut zu deutlichen Folgerungen erregten Aufsehen bei den Fachleuten und ein internationales Presseecho, das sich – insbesondere in den USA – bereits mit den intern verlauteten Befunden der Folgebände befaßte.

Die Gründung des Rembrandt-Projektes geht auf die späten sechziger Jahre zurück. Die Ausstellungen und wissenschaftlichen Kolloquien anlässlich des 300. Todestages des holländischen Malers fielen mit einer neuerlichen Werkkritik zusammen, die durch aktuelle Vergleichsbetrachtung ermöglicht wurde und dabei maßgeblich durch die Veröffentlichungen von Horst Gerson angestoßen war<sup>2</sup>. Von 1968 an unternahmen die Mitglieder des aus Amsterdamer Universitätsgelehrten und Museumsfachleuten bestehenden Teams – Josua Bruyn, Bob Haak, Simon Levie, Pieter J. J. van Thiel, Ernst van de Wetering – Besichtigungsfahrten zu den Originalen auf der ganzen Welt. Zu die-

*Die Arbeit des Amsterdamer Rembrandt-Teams ist zum bisher aufwendigsten und vielseitigsten Versuch der Klärung eines Werkbestandes der alten Malerei geworden. Sie bezieht die Erkenntnisse aus Restaurierungen und naturwissenschaftlich-technischen Untersuchungen umfassend ein.*



1 Isaac Jouderville, Selbstbildnis, Holz (oval), 57,5 × 43,9 cm, mit Rembrandt-Monogramm »RHL van Rijn« signiert und 1632 datiert. Erst als A 23 aufgenommen, jetzt im Band II des *Corpus* (vgl. Anm. 7) als Jouderville. Bemerkenswert ist die Werkstattsignatur Rembrandts für eine Selbstporträtstudie eines Schülers. Cleveland, Museum of Art

sen holten sie Oberflächen- und Durchleuchtungsaufnahmen aller Art und die verfügbaren materialkundlichen, technisch-naturwissenschaftlichen sowie historisch-archivalischen Auskünfte zusammen. Neben dem in den Räumen des Centraal-Laboratoriums in Amsterdam einmündenden Material und der dortigen kritischen Durchsicht ergaben auch andernorts vorangetriebene Forschungen ergänzende Ergebnisse<sup>3</sup>, insbesondere auch zu den Schülern und Nachahmern Rembrandts<sup>4</sup>.

## Ergebnisse

Das große Verdienst der Amsterdamer Unternehmung liegt im Zusammenführen der Fakten und Dokumente zu Rembrandt und seinen Schülern wie zu allen in Betracht gezogenen Bildern. Viele verstreute Einzelerkenntnisse werden so zugänglich und gewinnen für verwandte Problemlagen Bedeutung. Sie dienen als Ausgangsbasis für neue Fragestellungen, da sie eine erstaunliche Übersicht freigeben und in vielen Punkten die historische Kontur Rembrandts begründet korrigieren. Sie haben darüber hinaus auch Wirkung auf das Geschichtsbild weitester Kreise, indem sie die Relativität historischer und kunsthistorischer Urteile ins Bewußtsein rücken und dem kunsthistorischen Kenner erfolgreich Experten anderer Fächer konfrontieren. Die Tür zu einer wissenschaftlichen Revision – mit möglichen Wirkungen auf das Fach Kunstgeschichte insgesamt – ist weit aufgemacht.

Was die Amsterdamer Forschung nur in Randbereichen erbracht hat – entgegen manchen Erwartungen und Darstellungen in der Presse –, ist die Korrektur von Zuschreibungen mit Hilfe naturwissenschaftlich-technischer Untersuchungen. Die Prüfung von Varianten und groben Nachahmungen erwies vieles später Vermutete als definitiv im 17. Jahrhundert geschaffen. Doch individuelle Zuschreibungen waren so nicht zu begründen. Sie hätten typische materielle Abweichungsmerkmale zwischen

Meister und Gehilfen innerhalb ein und derselben Werkstatt verlangt.

In vielen Stellungnahmen wurde gegen die »Werkstatthypothese« argumentiert<sup>5</sup>. Doch die geschichtlichen Argumente für eine erhebliche Schülerschaft und eine intensive Kooperation innerhalb der Werkstatt (Uylenburghs wie später Rembrandts) sind dichter geworden. Ernst van de Wetering hat in Überblicksessay in den Corpusbänden II und III die Formen der Werkstattkooperation, die Werkstattgebräuche und die Ausbildung von Malern im 17. Jahrhundert anhand historischer Belege zusammengefaßt<sup>6</sup>. Er hat klärend dargestellt, wie viele von Rembrandt geprägte Künstler es einerseits gab und durch welche unterschiedlich zuverlässigen Dokumente und literarischen Überlieferungen diese als Rembrandt-Schüler benannt worden sind. Ebenso nahm er zur Zuschreibstradition von Bildern Stellung: ab wann und wie deutlich zwi-



2 Rembrandt, Damenbildnis, Holz (oval), 63,3 × 47,3 cm, Pendant zu Abb. 3, signiert und datiert 1633. Vom Rembrandt-Projekt (als C71) ausgeschieden; im Text von Band II des Corpus jedoch in der Kragepartie als eigenhändig erwogen. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

sehen »Rembrandt« und »nach Rembrandt« unterschieden worden ist. Er hat selbst eine bisher unerkannt gebliebene Werkgruppe neu zusammengestellt, die er für einen der frühesten Schüler und Mitarbeiter Rembrandts, Isaac (Isack) Jouderville, in Anspruch nehmen konnte<sup>7</sup>. Die Überzeugungskraft dieser Neugruppierung beruht – wie immer – auf Stilkritik (anhand von Aufnahmen der Bildoberfläche). Sie hat sogar zur nachträglichen Umbenennung des in Band I noch als »Rembrandt« vorgestellten Jünglingsporträts A 41 in ein Selbstporträt dieses jungen Gehilfen geführt (Abb. 1).

Im Widerspruch zu diesem Auseinanderreißen des »Rembrandt«-Werkes hat sich am entschiedensten Walter Liedtke, der zuständige Curator des Metropolitan Museums in New York, geäußert<sup>5</sup>. Liedtke bedauert, daß das Rembrandt-Team zu wenig Vertrauen in subjektive Interpretation setze und »scholasticism as connoisseurship« betreibe – angesichts der »ungewöhnlichen Komplexität des Gesamtwerkes eines überaus komplexen Künstlers«. Die schlüssige oder nur deutlich plausiblere Alternative zur Zuschreibungsermittlung kann aber nicht im Rückgriff auf die Meinungen von »Autoritäten« liegen. Man wird damit zurückverwiesen auf die reichlich strapazierte Expertenkompetenz, bei der Uneinigkeit besteht, wer sie zuspricht und welche Vorkenntnisse oder Begabungen zählen. Wichtiger sind Sachargumente: das bedeutet einen hohen Kredit an die Amsterdamer Forschergruppe. Ihre deutliche Zurücknahme von subjektiven Urteilen, die betonte Vorläufigkeit von Bewertungen erscheinen als ein Fortschritt in Richtung allgemeiner Überprüfbarkeit, das heißt Wissenschaft.

## Uneinheitlichkeit der Urteile

In den Kommentierungen zu einzelnen Bildern sind Divergenzen zwischen den Autoren des Teams ablesbar. So wird das Braunschweiger Damenbild von 1633 in van de Weterings Vergleich verschiedener Spitzenkragen<sup>8</sup> als ein Beispiel vermutlich eigenhändiger Provenienz eingestuft, aber im Katalog desselben Bandes unter C 71 als Werk eines Nachfolgers (Abb. 2).

Es sollte möglich sein, innerhalb der Forschungsgruppe einige Prämissen abzuklären. Diese betreffen die Fragen, 1. ob die Malerei von Details wie Krägen und Manschetten delegierbar war, 2. in welchem Ausmaß das bei Rembrandt in

den verschiedenen Schaffensperioden vorkommt, 3. welche Typika und Qualitätsmerkmale sich für diese Detailausführung aufstellen lassen, und 4. ob es eindeutige Gestaltungsformen gibt, die Rembrandts eigenhändige Ausführung kennzeichnen. Dazu kommt die weitere Frage, ob 5. nicht auch die Gesichter in Auftragsbildern der Rembrandt-Werkstatt ganz oder in bestimmten Ausführungsprozeduren delegiert wurden.

Argumente für letztere Annahme gehen aus dem Befund der Gesichtsdetails eines Hauptwerkes, des Londoner Doppelbildnisses (Abb. 6, 11), hervor. Die Fragen würden anhand der geschichtlichen Dokumente so beantwortet werden können:

1. grundsätzlich in der gesamten älteren Malerei, falls kompetente Gehilfen einsetzbar waren (aber nur durch eine Reihenuntersuchung von Details zu verdeutlichen);
2. sehr weitgehend und bis in das Spät-



3 Rembrandt, Herrenbildnis, Holz (oval), 63,5 × 47,3 cm, signiert (übermaltes Monogramm »RHL van Ryn«) und datiert 1632. Vom Rembrandt-Projekt abgelehnt (C 70). Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

werk verfolgbar (anders als beim Braunschweiger Damenbild nimmt Ernst van de Wetering beim 1635 datierten Porträt Philips Lucasz. eine Werkstattbeteiligung in der Ausführung des flüchtig gemalten Kragens an). Werkstattdelegation der Kragen- und Kleiderpartien war üblich und ist auch bei Rembrandt zu unterstellen<sup>9</sup>. Man vergleiche die Unterschiede der Kragenausführung bei den hier abgebildeten Ausschnitten (Abb. 6, 11), insbesondere die schwache Anpassung der Kragen- und Halspartie an das Frauengesicht.

3. Vorzuschlagen ist eine Bewertungsskala analog der von Ernst van de Wetering in Band II aufgestellten: nach der Wiedergabefähigkeit für die textile Vorlage und nach Farbauftragstechnik (helles Muster auf dunklem Grund bzw. aufgezeichnetes Muster der Durchsicht des dunklen Grundes). Man könnte die Schwierigkeitsgrade – etwa der Helligkeitsabstufung – anders gewichten als die zeichnerische Formerfassung. Ist die Malerei von Spitzen nicht weithin eine lehrbare kunsthandwerkliche Routinearbeit? Dann wäre gerade diese das typische Feld zum Delegieren!

4. Dies sollte man so deutlich wie möglich definieren, was anhand des auch in Gesichtern und Haarpartien beobachtbaren Farbauftrags (Abb. 7–9) unterscheidbar erscheint. Der Kragen des »Schiffsbaumeisters« (Abb. 11) wäre – im Gegensatz zu dem seiner Frau (Abb. 6) – ein Beispiel; die Krägen in einigen Selbstporträts und in der »Nachtwache« wären weitere.

5. Ein Beispiel für eines der vielen zur Gänze delegierten Porträts dürfte auch das Bildnis des Philips Lucasz. sein. Das Gesicht ist genauso flüchtig gemalt wie



4 Rembrandt, Bildnis des Joris de Caullery, Leinwand, 102,5 × 83,8 cm, mit Rembrandt-Monogramm »RHL van Ryn« signiert und datiert 1632. The Fine Arts Museum of San Francisco (A 53)

der Kragen, aber ohne die Qualitätsmerkmale von Rembrandts intensiver psychologischer Durchdringung. Die Autoren der besitzenden National Gallery verteidigen die Bildzuschreibung: »Here is a great painter working at speed, perhaps not trying very hard.«<sup>10</sup>

Eine wiederholt geäußerte Kritik bezieht sich auf den Gesamtumfang der Untersuchung. Für die Abteilung C der kritisch beurteilten Bilder gäbe es eine Reihe weiterer Anwärter, zumindest die in den älteren Werkmonographien erfaßten und in Museen, Museumsdepots und Privatsammlungen noch mit tradier-

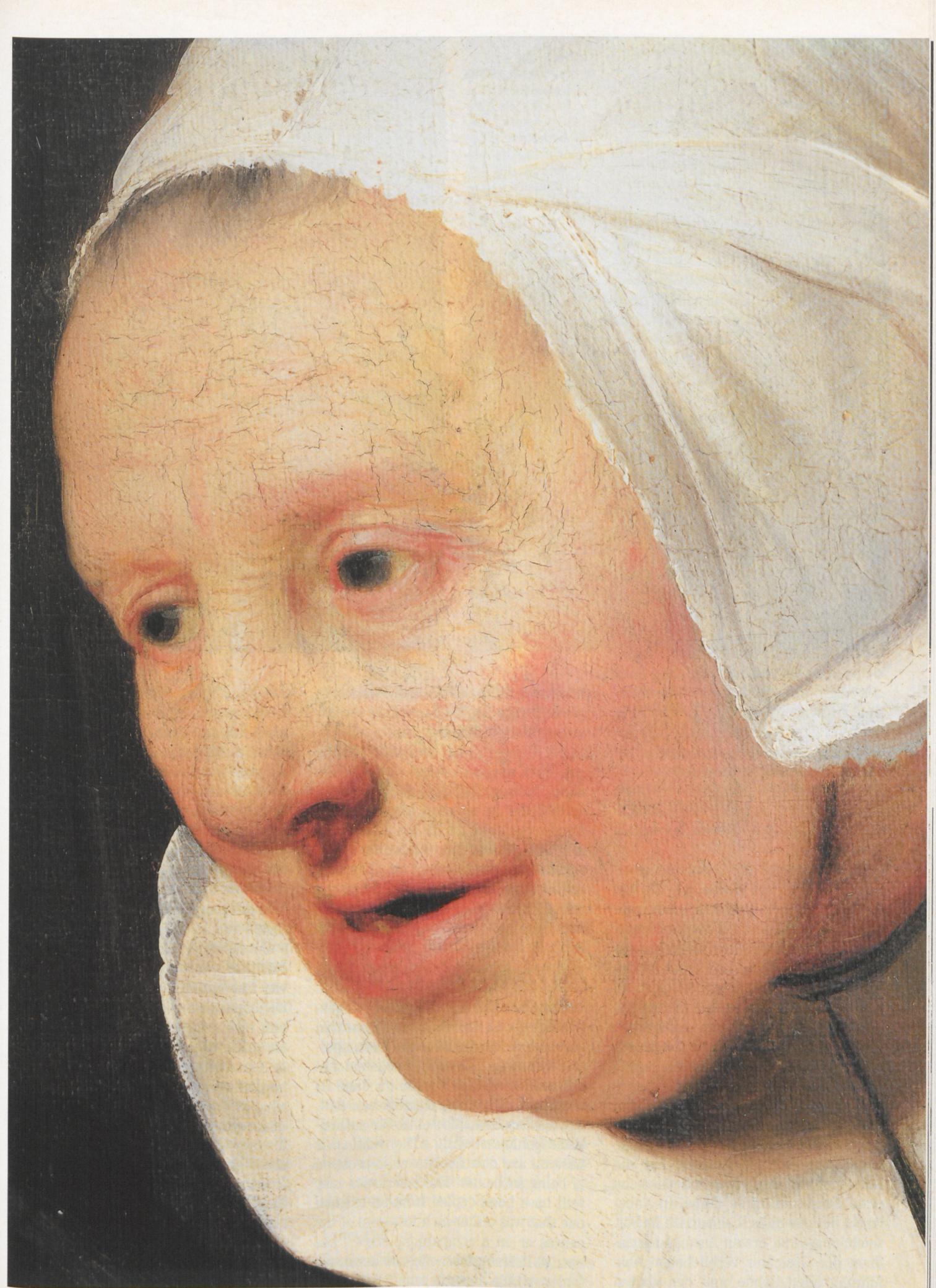
tem Etikett bewahrten Werke. Erwähnt sei als Beispiel das eindrucksvolle Bildnis des Predigers Hendrick Swalmius von 1637 (Antwerpen, Königliches Museum), das gewiß nicht von Rembrandt persönlich durchgemalt ist. Aber was ist, wenn man feststellt, daß die eigenhändige Durchführung ganzer Bilder nur die seltene Ausnahme war und daß viele Bilder, weit mehr als bisher, auf Rembrandts Entwurf und manchmal vielleicht weitergehende Detailvorgaben zurückgehen? Dann kann man die berechtigten Zuweisungen an Jouderville (dessen Selbstbildnis in Cleveland bliebe in gewissem Sinn ein »Rembrandt«), Flinck, Bol, Carel Fabritius, Drost u. a. nicht einfach aussortieren, sondern sie blieben ein Teil der Rembrandt-Produktion, bei dem die Anteile des Meisters im einzelnen zu bedenken wären.

Die allzu willkürliche Begrenzung des Untersuchungsspektrums hängt mit Annahmen über die Werkstattgebräuche, die historische Bildeinheit und den Originalitätscharakter zusammen. Diese sind eigentlich – durch die Argumente in den Buchbeiträgen, insbesondere denen von Ernst van de Wetering<sup>11</sup> – schon überholt. Wenn die Werkstatt so eng mit Rembrandt verbunden war, dann ist das Spektrum der von Rembrandt veranlaßten, angeregten, entworfenen, partienweise mitgestalteten oder nachträglich korrigierten Kompositionen weiter. Darf man, wenn nur der leiseste Verdacht in Richtung der genannten Kooperationen weist, noch trennen zwischen »A = Gemälde von Rembrandt, B = Gemälde, deren Autorschaft nicht eindeutig für oder gegen Rembrandt entschieden werden kann, C = Gemälde, deren Autorschaft nicht akzeptiert werden kann«<sup>12?</sup>

5 Rembrandt, Der Schiffsbaumeister Jan Rijcksen und seine Frau Griet Jans, Leinwand, signiert und datiert 1633, 111 × 166 cm. London, Buckingham Palace, Royal Collection (A 77)



6 Detail von Abb. 5: Auffällige Schwundsprungbildung an übergemalten Lichthöhungen. Vorgezeichnete Konturen schimmern in der Augen-, Nasen- und Kinnpartie rötlich durch. ▷

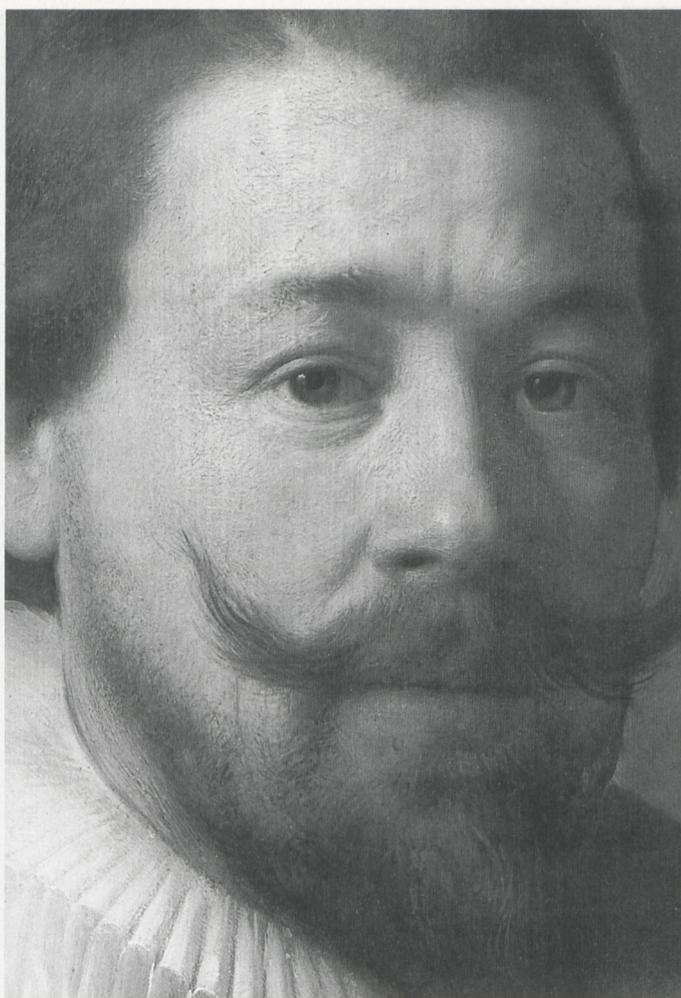


## Verschiedene Qualitäten in der Durchführung

Um neue Argumente anzubieten, sind hier zwei farbige Porträtausschnitte<sup>13</sup> vorgestellt. Die beiden Köpfe gehören dem 1633 gemalten Schiffsbaumeister Jan Rijcksen und seiner Frau (Abb. 6, 11). Sie zeigen Unterschiede in der Durcharbeitung. Das etwas überproportionierte Gesicht der Frau wirkt wie einkopiert aus einer Vorstudie, deren Linienmuster an dieser Stelle ins Bild übertragen wurde. Die anschließenden Partien von Hals und Kragen erscheinen nur improvisiert. Es entsteht der Eindruck einer aufgesetzten Maske. Die Kontur- und Faltenlinien sind als gleichmäßige rote Pinselstriche übertragen, die durch eine dünne Farblage überfaßt sind. Einige kräftige Aufhellungen auf der Lichtseite von Stirn und Wangen unterscheiden sich durch Schwundsprungbildung als deutlich spätere Überarbeitung einer bereits durchgetrockneten Schicht. Das Männergesicht zeigt in Spuren dieselben Phänomene, aber einen höheren Grad modellierender Überarbeitung des Gesichts: in den Schatten, aber auch an den Stirnfalten, den Haaren, Augenbrauen, der Nasenpartie, dem Bart (während die Außenlinien des Gesichts, das Ohr und die Lachfalten links des Auges die schematische Linienführung preisgeben). Auch der Kragen ist in die kontrastreiche Hell-Dunkel-Übermodellierung einbezogen und zeigt eine freie Pinselschrift im souveränen Wechsel zwischen den Helligkeiten. Diese betont zugleich mit der Gegenstandsbeschreibung ihren eigenen Duktus als Farbmaterie.

Blickt man auf die Gesamtkomposition, aber auch auf Motive, wie die von den Schiffsplänen dramatisch aufschauende Hauptfigur und auf die Lichtregie, dann hat man es mit einer weitgehenden szenischen Belebung und einer fortgeschrittenen Handlungspsychologie zu tun. Der Bildentwerfer und Motivregisseur muß aber nicht der Ausführende der Details gewesen sein. Die festgestellten rotfarbigen Vorzeichnungslinien in beiden Gesichtern lassen auf die Erstellung sicherer Vorlagen unmittelbar vom Modell schließen: Letztere dürften der Meisterhand vorbehalten gewesen sein, nicht aber ihre Übertragung auf die Leinwand und ihre etwas schematische erste Ausgestaltung in Farbe. In Anbetracht der ebenfalls schematisch im Vorzeichnungs- und ersten Ausmalungsstadium der Gesichter verbliebenen Ausführung aller Hände und der glatten

7 Detail von Abb. 3: Die Ausführungsqualität im Detail sollte beim Herrenbildnis Anlaß geben zur Neubewertung als eigenhändig. Die Ausführung des Pendants ist härter.



Routinequalität der übrigen Bilddetails gewinnt man den Eindruck eines schrittweisen Durchführungsplans.

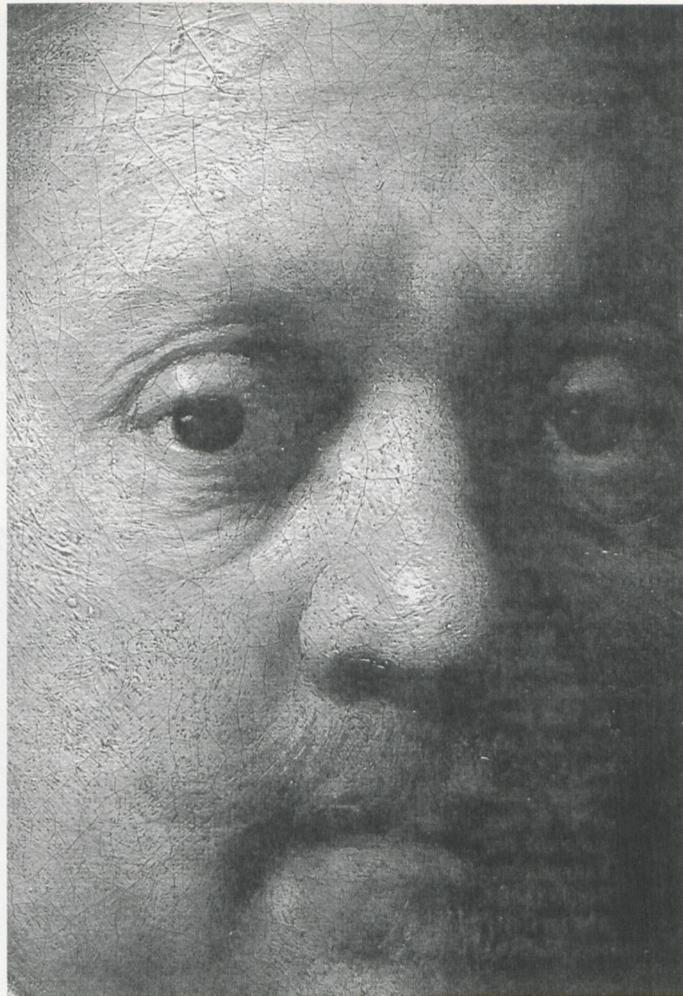
Der Meister ist bei diesem hochrangigen Werk nur im Anfangs- und Endstadium faßbar. Die Arbeitsteilung entspricht der in anderen künstlerischen Handwerken und ist für die Malerei bis weit ins 18. Jahrhundert hinein wahrscheinlicher anzunehmen als die individuelle Konzeption und Durchführung von »Kunstwerken« im 19. und 20. Jahrhundert.

### Die Frage nach der Signatur

Unmittelbar mit der Frage der »Eigenhändigkeit« ist die nach den Signaturen verbunden: Die Signatur des Herrenporträts (Cornelis Witsen [?] <sup>14</sup> abgebildet in *Restaura* 2/1992, S. 90) ist im Band III des Corpus als uneigenhändig beurteilt, obwohl das Gemälde selbst für authentisch gehalten wird: »The writing is hesitant and does not give an impression of being authentic. The inscription may well have been copied from an original one that was either on a lost strip of the canvas or on a companionpiece.« <sup>15</sup> Die einzige Prüfungsmethode, um herauszufinden, ob die Signatur zum Bild gehört,

ist die Abdeckung des Firnisses bis knapp an die Malschicht (wenn man nicht mit dem Skalpell ein Sample ausheben will, dessen Schnittfläche man auf das Vorhandensein von Firnis und Schmutz zwischen Malschicht und Signaturfarbe untersucht). Eine solche seltene Kontrollmöglichkeit ergab sich 1990 bei der Restaurierung des »Stehenden Herrn«. Die Entfernung der Firnis-schichten und die Kontrolle unter dem Mikroskop ergaben die Zusammengehörigkeit von Malschicht und Signatur <sup>16</sup>.

Josua Bruyn hat die Probleme der Identifizierung eigenhändiger Signaturen Rembrandts so bezeichnet: »... it becomes quite clear that the signatures one meets on paintings of undoubted authenticity present a disturbing range of variations. Wherever one sets the borderlines between what is typical, what is barely acceptable and what is unacceptable, it is plain that a greater or lesser proportion do, on careful comparison with other specimens, fall far outside the limits to be looked on as authentic.« <sup>17</sup> Wenn aber die Unterschiede so groß sind, läge es nahe, den Vergleich auch auf die Signaturen der nicht akzeptierten Gemälde auszudehnen und eine übergreifende Erklärung für die Varia-



tionsbreite zu suchen. So unbestreitbar die graphologische Beobachtung ist (da Rembrandts Handschrift an Urkunden, Briefen, Zeichnungen, Radierungen und Gemälden verglichen werden kann), so problematisch erscheint es, die abweichende Signierung als unbeabsichtigt oder illegitim aufzufassen<sup>18</sup>. Dieses Feld ist mangels historischer Dokumente wenig untersucht, aber es gibt keinen Grund zur Annahme, daß die variationsreichen Jan Brueghel-, de Heem-, Claesz.-, Ruisdael-, Steen-, aber auch Rubens- und Van-Dyck-Signaturen und Monogramme etwas anderes als Werkstattzeichen waren und sind. Eine Bestätigung als »Rembrandt« bezieht sich auf die Authentizität im Sinne der Rembrandt-Zeit, also auf die Herkunftswerkstatt, wobei eine jeweilige Regelung bestanden haben dürfte, wer wann signieren darf.

Skepsis gegenüber einer zu engen Deutung historischer Signaturen stellt nicht in Frage, daß es nichtautorisierte Signaturen reichlich gegeben hat, da bereits im 17. Jahrhundert eine große Zahl von Bildern zu Recht oder zu Unrecht unter Rembrandts Namen in Umlauf gesetzt worden war. Ernst van de Wetering spricht davon, daß »many

works not by Rembrandt nevertheless bore a Rembrandt signature appended by himself, by an assistant or by some other hand«<sup>19</sup>.

### Beurteilungshilfen: Materialanalyse

Die Beurteilung von Bildern wurde in begrenztem Umfang von technischen Aufnahmen und naturwissenschaftlich-technischen Befunden beeinflusst, die zu den Bildträgern, zur Malschicht und ihrem Aufbau, bisweilen auch zu Erhaltungsfragen möglich waren. Das Rembrandt-Team hat sich jedoch mit summarischen Hinweisen auf technische Daten begnügt und sich sonst auf die Darstellung der Untersuchungen beschränkt, die spezifische Folgerungen zuließen.

Zwei Verfahren der Materialanalyse haben sich als besonders ergebnisreich herausgestellt: die Untersuchungen an den Bildträgern in Form von Fadenzählung und Formatkontrolle bei Leinwänden und Holzartbestimmung und Jahresringzählung bei Holztafeln.

#### Leinwand

Rembrandt verwendete – wie die meisten Maler seit dem 16. Jahrhundert –

8 Detail von Abb. 4: Die Stilabweichung und die Qualitätsdifferenz gegenüber anderen Porträts lassen die Eigenhändigkeit fraglich erscheinen.

9 Detail aus dem Herrenbildnis, sog. »Beresteyn«, Leinwand, 112 × 89,3 cm, mit Rembrandt-Monogramm signiert und 1632 datiert. Vom Rembrandt-Projekt abgelehnt (C 68), von Liedtke, Bomfort, Brown und anderen als Original verteidigt. Ausführung weicht maltechnisch deutlich von der Mehrzahl der zeitgleichen Bilder ab. New York, Metropolitan Museum of Art (C 68)

Holztafeln überwiegend für Kleinformat, Leinwände für größere Bilder. Relativ grobes Leinen hatte sich für die Aufbringung des Malgrundes als günstig erwiesen; man konnte es bei den üblichen Bezugsquellen für Tuche erwerben. Es entsprach den Webstuhlbreiten und den Anforderungen an Festigkeit und Gleichmäßigkeit, die für die alltägliche Verwendung geboten waren (die Verwendung als Malleinen war ein Sonderfall). So findet man eine nur wenig schwankende Fadenbreite in den Malgründen der Rembrandt-Zeit, die man an den unbedeckten Rückseiten – soweit

Rembrandt-Projekt weist letzteres Werk der Werkstatt zu und schlägt eine Entstehung um 1640 vor, nachdem es die Signatur und die auf 1634 lautende Datierung als »unreliable« einstuft. Tatsächlich rechtfertigt der Materialbefund beide Bezeichnungen (außerdem ist auch die »Flora« wohl nur ein Werkstattbild).

Bei einigen anderen Werken wie den Großformaten der »Aegina« (bisher »Danae«, datiert 1636, in St. Petersburg) und der »Blindung Simsons« (datiert 1636, in Frankfurt) bestätigen sich Tuchcharakteristik und Datum ebenso.

Malerei durch Meister oder Gehilfen. Dieser Vorbehalt gilt auch, wenn es sich um kompositionell aufeinander abgestimmte Gegenstücke handelt. Deshalb erscheint die Hypothese gewagt, es könnte sich bei dem »Federspitzen Mann« von 1632 (in Kassel) um das Gegenstück handeln zu der »Sitzenden Dame« von 1632 (Wien, Galerie der Akademie), die sich auf demselben Tuch befindet. Aufgrund der ursprünglich größeren Bildmaße (die bemalte Leinwand ist deutlich sichtbar um die Kante des Spannrahmens geschlagen) ist eine Zusammengehörigkeit eher mit dem St. Pe-

10 Rembrandt, Der blinde Tobias eilt seinem Sohn entgegen, Leinwand, 108,5 × 143 cm, mit Rembrandt-Monogramm »RHL« signiert. Vom Rembrandt-Projekt abgelehnt (C4) und »1640« oder »nach 1660« datiert aufgrund der Fadendichte. Privatbesitz (Leihgabe im Getty Museum, Malibu)



11 Detail von Abb. 5: Auf einer relativ glatten Ausmalung liegen Höhen und Schattenakzente. ▷

diese undoubliert freiliegen – als Verteilung pro Zentimeter messen kann. Man kann sie auch auf dem Röntgenbild feststellen, das sich aus dem Profil des ins Gewebe eingedrungenen Malgrundes ergibt bzw. durch die röntgenabsorbierenden Bleiweißanteile in der Grundierungsschicht.

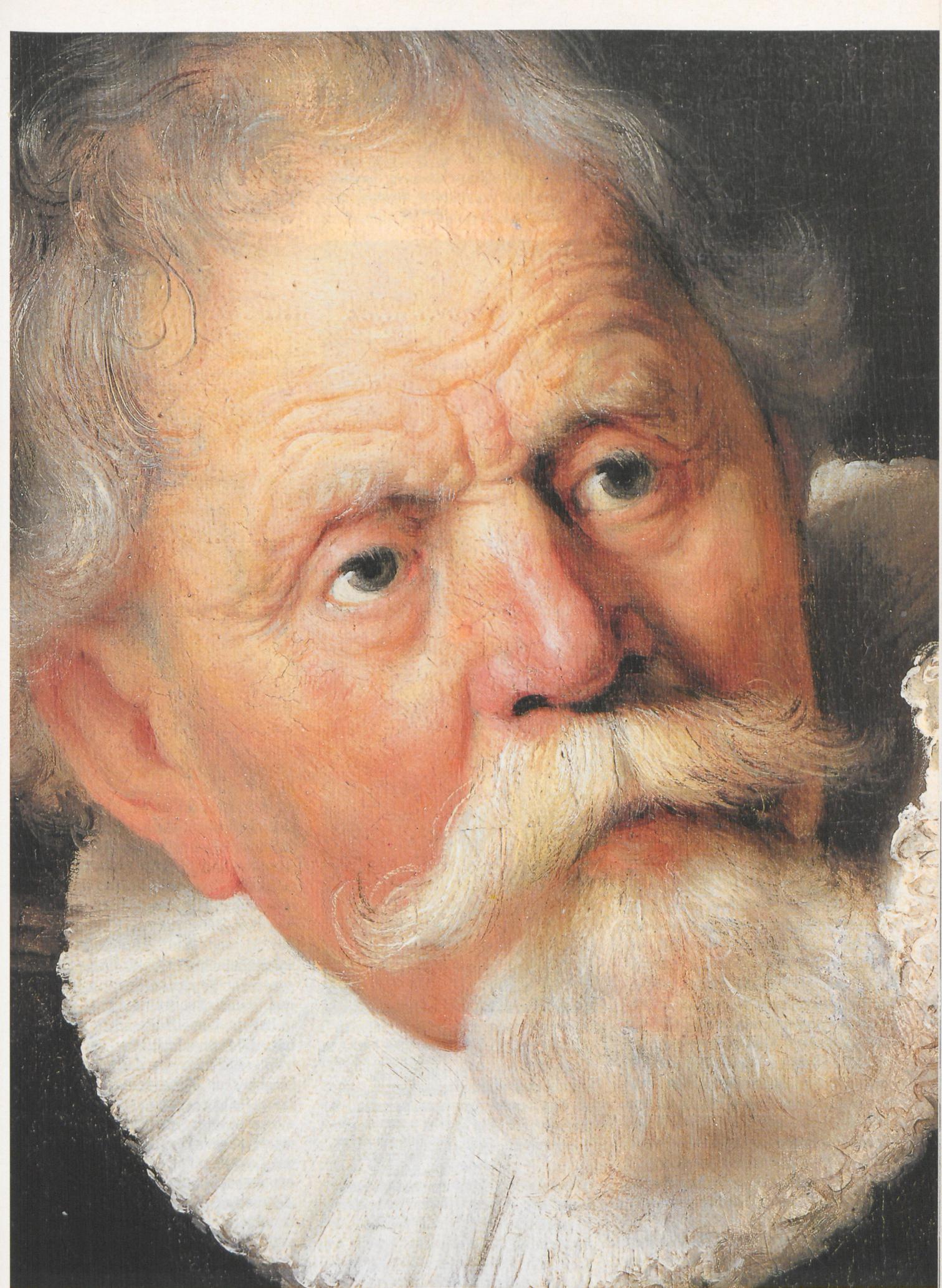
Das Rembrandt-Projekt bezog in seine Untersuchung 217 Röntgenbilder von Werken Rembrandts und seiner Werkstatt ein. Es konnte diese innerhalb einer Schwankungsbreite von 10 bis 20 Fäden pro Zentimeter einordnen; Kette und Schuß wiesen dabei ähnliche Dichten auf. Zur Feststellung übereinstimmender Gewebarten wurden die Garnqualität und gelegentliche Webfehler mitbeachtet. Im Ergebnis können mehrere Bilder demselben Stoffballen zugeordnet werden. Dies gilt für die St. Petersburger »Flora« von 1634 und die im selben Museum bewahrte zweite Fassung der »Kreuzabnahme«. Das Rem-

Ernst van de Wetering kam aufgrund des Vergleichs der als zusammengehörig erkannten Leinwandbahnen zur Folgerung, daß das St. Petersburger Gemälde nachträglich in seinem Format beschnitten worden sein muß<sup>20</sup>. Anhand der revidierten Bildmaße kam dann Gary Schwartz zu der einleuchtenden These, daß nicht die grausame »Blindung Simsons« das Dankesgeschenk Rembrandts an Huygens (für die Vermittlungsdienste bei den Passionsbildern) gewesen sein dürfte, sondern zutreffender das Gemälde der Eremitage, das die überlieferten 8 Fuß Höhe und 10 Fuß Breite gehabt haben dürfte. Und akzeptiert man dies, dann dürfte eben auch Schwartz' Korrektur der Inhaltsdeutung weitere Bestätigung finden<sup>21</sup>.

Die untersuchten Bilder der Rembrandt-Werkstatt lassen sich insgesamt 25 Tuchballen zuordnen. Allerdings besagt die Herkunft vom selben Ballen nichts über die spätere Ausführung der

St. Petersburger »Schreiber« von 1631 denkbar, der eine kompositionelle Entsprechung aufweist<sup>22</sup>.

Andererseits kann man bei einer so unrepräsentativen Gesamtzahl bisher untersuchter holländischer Leinwände des 17. Jahrhunderts nicht durch einfachen Vergleich datieren. Deshalb ist eine Aussage problematisch, wie sie über das früheste Großformat und dessen Zuschreibung an Rembrandt oder die Rembrandt-Werkstatt getroffen wird: »Der blinde Tobias eilt seinem Sohn entgegen«<sup>23</sup> (Abb. 10). Zu diesem stilistisch zwischen 1627 und 1629 anzusetzenden Gemälde befindet das Corpus, es sei nach 1640, möglicherweise auch um oder nach 1660 gemalt, nachdem eine Untersuchung an Leinwänden des Centraal Museums Utrecht 1967 bei einem Gemälde von ca. 1662 und einem anderen von ca. 1680 eine sehr ähnliche Fadendichte ergeben hatte. Die späte Datierung bedingt ein weites Abrücken



von Rembrandt, in dessen Frühwerk das Bild sonst einzufigen gewesen wäre (immerhin nimmt das Corpus dieses Gemälde in den ersten Band auf, also in die frühe Leidener Zeit, wohin es wohl auch gehört).

Ein weiterer Merkmalsbereich betrifft die Spanngirlanden, die an den Bildkanten nicht kantenparallel verlaufenden, sondern normalerweise als wellenförmig ausschwingende Fadenverläufe. Beim Eintrocknen der Grundierung und später der Malschicht sind die Zerrungen der Leinwand durch die Spannschnüre fixiert worden. Der sparsamen Handhabung teuren Materials entsprach das Ausnützen der Malleinwand. Aus den kräftigeren, abgeflachten oder fehlenden Spanngirlanden konnte auch bei vielen Rembrandt-Werken eine geringfügige bis einschneidende Formatkürzung festgestellt werden, was im Zusammenhang mit anderen Merkmalen (Komposition, angeschnittene Motive) Folgerungen zuließ. Zusammen mit den Beobachtungen an der Webnaht zwischen den beiden Tuchbahnen konnten solche Indizien der Formatrekonstruktion von »Belsazars Fest« (um 1636, London) dienen, welches Bild nachträglich an den Bildecken abgeschrägt worden war.

### Holztafeln

Die Methode der Dendrochronologie beruht auf der Erfahrung unterschiedlicher Jahresringbreiten aufgrund von Klimaschwankungen. Die typische Abfolge innerhalb von Klimaregionen läßt – mit Unschärfen von wenigen Jahren wegen unterschiedlicher Splintholzdicken und Lagerzeiten des gefällten Holzes – eine Ermittlung des Fälldatums zu. So erbrachten die Messungen für die 1626 datierte Tafel »Tobias und Anna« (Amsterdam) einen jüngsten Jahresring von 1602 im Hartholz und 1607 im Weichholz. Bei einer dichten Ringstruktur bei dem bis auf 1354 zurück meßbaren Holz wurden bis zu zwanzig Splintholzringe angenommen und 1622 als ein Fälldatum  $\pm 5$  Jahre errechnet. Bei der 1626 datierten »Taufe des Kämmerers« (Utrecht, Catharijneconvent) wurde ein wahrscheinliches Fälldatum von 1618 ermittelt, bei der »Historischen Szene« von 1626 ein frühestes Fälldatum von 1611. Hingegen wurde bei dem 1629 datierten Münchener Selbstporträt ein wahrscheinliches Fälldatum von 1630  $\pm 5$  Jahre festgestellt.

Die Ergebnisse dieser Methode haben nur einen ergänzenden und bestätigenden Wert für die bisherigen Untersu-

12 Rembrandt, Selbstbildnis mit Halsberge, Holz, 38 x 30,9 cm, um 1629. Retuschen im Mund- und Kinbereich beeinträchtigen die Farbwirkung geringfügig. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



13 Kopie nach Rembrandts Selbstbildnis, Isaac Jouderville zugeschrieben, Holz, 37,9 x 28,9 cm. Dieses Bild gilt bisher als das Original Rembrandts. Den Haag, Mauritshuis

chungen des Projektes. Sie erbrachten keine neuen Gesichtspunkte bei den bisher untersuchten, schon anderweitig vorgeklärten Bildern von Rembrandt und seiner Werkstatt. Mit Hilfe der Dendrochronologie dürften in Zukunft jedoch einige bisher offene oder erneut zur Diskussion zu stellende Fragen angegangen werden: so bei den Varianten des angeblichen Selbstporträts in Indianapolis, Moa und andernorts (vermutlich ein Dou-Porträt in der Art des Meisters, es zeigt nur in der vom Corpus als Kopie eingestuften Indianapolis-Version Pentimenti) und auch bei dem »Selbstbildnis mit Hund« des Petit Palais in Paris gegenüber seinen Varianten<sup>24</sup>. Vielleicht läßt bereits die Holzartenbestimmung oder die enge Zusammengehörigkeit mit einer datierten Tafel hilfreiche Schlüsse zu.

### Röntgenaufnahmen

Hilfreich zum jeweiligen Befund ist die Abbildung der Röntgenaufnahmen fast aller Bilder in den Corpusbänden. Dem Betrachter wird eine solide Kontrolle über kleinere und größere Kompositions- und Motivveränderungen an die Hand gegeben. Das ist aufregend in den zuvor schon publizierten Fällen wie dem Dresdener »Verlorenen Sohn« (Selbstporträt mit Saskia<sup>25</sup>). Hier ließen sich Entsprechungen zu der Zeichnung einer breitformatigen Freudenhausszene auffinden, vor allem in dem Motiv der Lautespielerin mit nacktem Oberkörper, die im heutigen Zustand des Gemäldes nicht mehr sichtbar ist. Bildgeschichte und Motiventwicklung erhalten hier zusätzliche Tiefendimensionen. Wichtig wird dieses Hilfsmittel auch für die anzuratende Wiederaufnahme der Diskussion unbefriedigender Abschreibungen wie der Selbstporträts C 56 (1633/34, Berlin) und B 10 (Datierung »1637«, wahrscheinlich 1638–40, Paris). Beide geben zur Neudurchsicht von Röntgen- und Oberflächenbefund Anlaß.

Daß in Einzelfällen auch unkritisch mit Röntgenaufnahmen umgegangen wird, dafür erscheint das Versionenproblem des um 1629 gemalten ersten frontalen Selbstporträts (Abb. 12) ein bemerkenswerter Fall. Das Nürnberger Gemälde ist weder mit eigener Nummer in das Corpus aufgenommen noch mit einer ausreichenden (planen) Aufnahme sichtbar gemacht. Es zeigt in der Bildoberfläche reizvolle Modellierungsdetails, die bei der Version im Mauritshuis, Den Haag (Abb. 13, wohl eine Kopie des Isaac Jouderville), vergrößert und ge-

ringförmig verzeichnet erscheinen. Eine solche intelligente Kopie – etwa der psychologisch klareren Augen und des leicht geöffneten Mundes – ist nicht nach der Haager Version möglich; umgekehrt jedoch ohne weiteres. Wie die Röntgenbilder (Abb. 14, 15) zeigen, weist das Nürnberger Bild reichlich Pentimenti auf und belegt einen Arbeitsprozeß, der beim ersten Entwurfsstrich der

Oberflächenwirkung bedachte »Handschrift«.

Diese Abgrenzung ist insbesondere gegenüber der Autoradiographie notwendig, bei der durch Neutronenaktivierung einzelne Pigmente – aber ohne Differenzierung der Malschichtlagen – sichtbar gemacht werden können. Die vorzüglichen Aufnahmen aus der Verzeichnungsreihe des Metropolitan Museums,

gen als eine Konzentration auf das Informationshaltige und auf absehbare Zeit Forschungsrelevante bemerkenswert.

## Vorschläge

Weit wichtiger als die Erfassung der Pigmente und Bindemittel ist die Definition des gestalterischen Vorgehens: Was macht in den nachbildenden, umgestal-



Haager Variante schon abgeschlossen war. Jene setzt auf dem Stand der letzten Korrektur der Oberfläche des Nürnberger Bildes ein.

## Autoradiographien

Durchsichtsaufnahmen und autoradiographische Heraushebungen einzelner Farblagen eignen sich nur ausnahmsweise – etwa, wenn es gelingt, Unterzeichnungen und spätere zeichnerische Eintragungen sichtbar zu machen, zur Analyse der Eigenhändigkeit. Versuche, mit der Stilistik von Röntgenaufnahmen zu argumentieren, sind bisher nicht überzeugend. Einmal gibt es die Vergleichsreihen noch nicht, an denen man Typika für die eine oder andere Handschrift ablesen könnte. Zum anderen ist der Aufbau der Malschichten viel mehr eine Sache der Werkstattpraxis als die zeichnerische und malerische Umsetzung von Motiven und die schließlich auf

New York<sup>26</sup>, haben für die Fragen des Rembrandt-Projektes außer ein paar Pentimenti nichts ergeben. Vor allem waren sie für die vieldiskutierte Zuschreibungsfrage der Bildnisse von 1632 (Abb. 9) nutzlos. Eine Korrektur zu euphorischen Beurteilungen dieser teuren Hilfsmethoden sei hier angemerkt, auch in bezug auf die 1984/85 unternommene Untersuchung des »Mannes mit dem Goldhelm«. Die tatsächlichen Ergebnisse liegen keineswegs im »Einblick in die Pinselhandschrift«. Die vielfach geäußerten stilkritischen Bedenken gingen der Untersuchung lange voraus; und die Neubewertung konnte allenfalls deshalb dezidiert erfolgen, weil sie ein gereinigtes Bild vor sich hatte<sup>27</sup>.

Der Umgang mit den technisch-naturwissenschaftlichen Daten in den knappen Referenzlisten der Corpusbände, in den Übersichtskapiteln zu Malmaterialien und Arbeitsprozeduren und in Form der Übersichtstafeln ist gerade deswe-

14 Wie Abb. 12: Röntgenaufnahme des Selbstporträts. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

15 Wie Abb. 13: Röntgenaufnahme des »Selbstporträts«. Den Haag, Mauritshuis

tenden, erfinderischen Tätigkeiten eines Malers des 17. Jahrhunderts in Leiden oder Amsterdam einen Meister oder gar einen überragenden Kunsterneuerer aus? Dazu sind der Umgang mit einzelnen Motiven, die Lichtregie und Farbgestaltung bis in die Pinselführung hinein noch nicht genügend beachtet. Es lassen sich Reihen der immer wieder ähnlichen Handhaltungen, Gesichter und Kragen, aber auch der Figuren in den Historienbildern aufstellen, die unterschiedliche Formbeherrschung, Umgang mit Helligkeitswerten und Auflösung in einen selbstständigen Pinselduktus verraten.

Ist für eine Beurteilung hier erst eine besondere Beobachtung zu schulen, so kann man mit den am leichtesten kontrollierbaren Motiven beginnen. Als er-

ste Motivgruppe zum kritischen Vergleich bieten sich Details, die sich in Gemälden und Radierungen (auch seitenverkehrt) entsprechen. Ausgehend von der Überlegung, daß es hier immer nur eine ursprüngliche Vorlage gegeben hat, ist also entweder der radierte Ephraim Bueno oder der gemalte (im Rijksmuseum Amsterdam) oder der radierte oder der gemalte Prediger Anso (letzterer im 1641 datierten Doppelbildnis in Berlin, Abb. 16) das Ausgangsmotiv. Vergleicht man die Kopfdetails für das letztgenannte Beispiel (Abb. 17, 18), so sind alle Einzelheiten bereits in der Radierung – und zwar nuancenreicher – vorhanden. Achtet man auf die kleinliche Übernahme der Kragenfältelung, die unscharfe Modellierung der Gesichtsflä-

che, den in dünnen Fäden gezeichneten Bart, so ist die Malerei des Kopfes eine variationslose Aufkopierung nach derselben – vermutlich gezeichneten – Porträtaufnahme wie in der Radierung. In deren Kleinformat ist der Kopf so präzise erfaßt, daß dafür eine Vorlage existiert haben muß, die über die beiden erhaltenen Kompositionsskizzen hinausgeht.

Die Prüfung der übrigen Bilddetails läßt als überlegen gestaltete und maltechnisch auffallende Partie nur die Ecke mit den Büchern und dem Leuchter erscheinen. Man sollte der Folgerung nicht ausweichen, daß der Meister Rembrandt sich in wechselndem Umfang an der Ausarbeitung »seiner« Gemälde beteiligt hat – nicht anders als Rubens.



**16 Rembrandt, Doppelbildnis des Predigers Anso mit seiner Frau, Leinwand, 176 × 210 cm, signiert und datiert 1641. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (A 143)**

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Stichting Foundation Rembrandt Research Project: A Corpus of Rembrandt Paintings (J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering with the collaboration of L. Peese Binkhorst-Hoffscholte; translated by D. Cook-Radmore), Martinus Nijhoff Publishers, Den Haag/Boston/London, Bd. I: 1982, Bd. II: 1986, Bd. III: 1989

<sup>2</sup> A. Bredius: Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings. Revised by Horst Gerson, London 1969; Horst Gerson: Rembrandt Paintings, Amsterdam 1968

<sup>3</sup> W. Froentjes, M. Tóth-Ubbens, A. B. de Vries: Rembrandt in the Mauritshuis, Den Haag 1978; Anthony F. Janson: Rembrandt in the Indianapolis Museum of Art, in: Perceptions, Indianapolis 1981; Jacques Foucart: Les peintures de Rembrandt au Louvre, Paris 1982; Gary Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe. Weert 1984, Stuttgart 1985, New York

1985; Christian Tümpel: Rembrandt. Mythos und Methode, Antwerpen (Königstein) 1986; David Bomfort, Christopher Brown, Ashok Roy: Art in the Making: Rembrandt, London 1988; Cynthia P. Schneider: Rembrandt Landscapes, Boston 1990

<sup>4</sup> The Impact of a Genius. Rembrandt, his Pupils and Followers in the 17th Century. Ausstellungskatalog Amsterdam, Waterman Gallery 1983; Werner Sumowski: Gemälde der Rembrandt-Schüler, Landau/Pfalz 1983 ff.; Jacques Foucart: Peintres rembranesques au Louvre, Paris 1988. Nicht zuletzt ist die große Rembrandt-Ausstellung 1991/92 (»Rembrandt – Der Meister und seine Werkstatt«, Berlin, Amsterdam, London 1991/92) ein aktuelles Resultat der in Gang gekommenen Diskussion, in das die Forschungen der Projektgruppe teilweise eingeflossen sind.

<sup>5</sup> Walter Liedtke: Reconstructing Rembrandt. Portraits from the Early Years in Amsterdam (1631–34), in: Apollo, May 1989, S. 323–331,

S. 371–372. Er zitiert gleichgerichtete Einsprüche anderer Autoren, die wie er gegen die Abschreibung der Bildnispaare von 1632 in New York (die sog. »Beresteyn«-Porträts) und von 1632/33 in Braunschweig argumentieren (in einem Aufsatz mit dem schönen Untertitel »Did Rembrandt have a »Rembrandt team«?). Vgl. auch Sylvia Hochfield: Rembrandt, The Unvarnished Truth?, in: Art News, Dezember 1987

<sup>6</sup> Ernst van de Wetering: Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration, in: Corpus ... Bd. II, S. 76–90

<sup>7</sup> Ernst van de Wetering: Isaak Jouderville, a pupil of Rembrandt, in: The Impact of a Genius ... (Anm. 4), S. 59–69

<sup>8</sup> Ernst van de Wetering, wie Anm. 6, S. 60–76

<sup>9</sup> Die Argumente dafür bei Claus Grimm: »Am Kragen gepackt«, Kap. X, in: Rembrandt selbst, Stuttgart 1991, S. 52–55

<sup>10</sup> David Bomfort, Christopher Brown, a.a.O. (Anm. 3), S. 57

<sup>11</sup> Ernst van de Wetering, wie Anm. 6, S. 45–59



<sup>12</sup> Vgl. die »Notes on the Catalogue« im Vorspann der jeweiligen Corpusbände I–III

<sup>13</sup> Aus: Claus Grimm: Rembrandt selbst, a.a.O. (Anm. 9), Farbtafeln 25 und 35 (mit freundlicher Genehmigung des Belser Verlages)

<sup>14</sup> Die Argumente zur Identifizierung des Dargestellten als Cornelis Witsen in: Corpus ... Bd. III, Kommentar zu A 129, S. 297 ff.

<sup>15</sup> In: Corpus ... Bd. III, S. 300

<sup>16</sup> P. F. J. M. Hermesdorf (†) und Bernhard Schnackenburg: Rembrandts ganzfiguriges Herrenbildnis, in: *Restaura* 2/1992, S. 85–95

<sup>17</sup> Josua Bruyn: A Selection of Signatures, in: Corpus ... Bd. II, S. 103

<sup>18</sup> Die Autoren des Rembrandt-Teams unterstellen offensichtlich, daß als »eigenhändig« eingestufte Werke auch eigenhändige Signaturen von Rembrandt selbst tragen müßten, was sie wiederholt zu geradebiegenden Erklärungen veranlaßt. So heißt es bei der vom Projekt für authentisch gehaltenen »Maertgen van Bilderbeeck« von 1633 (A 82, in der abweichenden Maltechnik wohl eine Werkstattarbeit): »Although the handwriting lacks some of the usual spontaneity, the inscription may well be authentic« (Corpus ... Bd. II, S. 410). Umgekehrt wird bei den »abgeschriebenen« Porträts C 68 und C 69 ausgeführt: »Though there are few specific objections ... the very cautions and even way the paint has been applied, and the overmeticulous shaping of the letters and figures, do not give any great impression of spontaneity« und »The inscriptions on the two paintings were probably appended by the painter who executed them ...« und »... it could be based on a signature like that on the ... portrait of Joris de Caullery« (Corpus ... Bd. II, S. 743 und 751). Das zum Vergleich angeführte Bildnis des Joris de Caullery von 1632 (A 53) erscheint jedoch in seiner Maltechnik von den anderen gleichzeitigen Rembrandt-Werken mindestens so weit entfernt wie die New Yorker »Berestejn«-Bildnisse C 68 und C 69.

<sup>19</sup> Ernst van de Wetering, wie Anm. 6, S. 49

<sup>20</sup> Ernst van de Wetering, wie Anm. 6, S. 39, 40; vgl. außerdem den Eintrag zu A 119 in: Corpus ... Bd. III, S. 209 ff.

<sup>21</sup> Gary Schwartz, a.a.O. (vgl. Anm. 3), S. 129, 130: Er argumentiert dafür, daß nicht »Danae« im Bild dargestellt ist, sondern »Aegina«. Jene hatte eine ähnliche Liebesepisode mit Jupiter, hatte durch dessen göttliches Liebesfeuer mit der Erfindung von Kupfer, Bronze und Messing zu tun (dem Material typischer Gegenstände im Bild!) und erlitt Junos Rache durch eine Pestepidemie auf der nach ihr benannten Insel. Die in Holland 1636/37 wütende Pest könnte Anlaß einer solchen Allegorie gewesen sein.

<sup>22</sup> Vgl. die Detailabbildungen Tafel 17 und 18 sowie die Kommentierungen S. 46 in: Claus Grimm: Rembrandt selbst, a.a.O. (Anm. 9)

<sup>23</sup> In: Corpus ... Bd. I, Eintrag zu C 4, und Corpus ... Bd. II, S. 22

<sup>24</sup> Vgl. Corpus ... Bd. I, Eintrag zu A 40, und Claus Grimm, a.a.O. (Anm. 9), S. 29

<sup>25</sup> Anneliese Mayer-Meintschel: Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn, in: *Jahrbuch* 1970/71, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, S. 39–57

<sup>26</sup> Maryan Wynn Ainsworth u. a.: *Art and Autoradiography: insights into the genesis of paintings by Rembrandt, van Dyck and Vermeer*, Metropolitan Museum New York, 1982

<sup>27</sup> In diesem Sinn äußerte sich David Bomfort in seinem Diskussionsbeitrag anlässlich des Rembrandt-Kolloquiums in Amsterdam am 17. 1. 1992. Was bei der Untersuchung definitiv herauskam, war eine umfassendere Pigmentbestimmung, als sie zuvor mit den Mitteln der Spektralanalyse erbracht worden war. Der Wert solcher umfangreichen naturwissenschaftlichen Erhebungen bestimmt sich von Forschungskonzepten (die nicht aufgestellt worden sind. Was macht der Kunsthistoriker mit Pigmentlisten?). Vgl. die Beiträge in der Dokumentation »Der Mann mit dem Goldhelm«, hrsg. von Jan Kelch, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1986.

17 Detail von Abb. 16

18 Rembrandt, Der Prediger Anso, Detail aus der Radierung, erster Zustand, 1641