Originalveröffentlichung in: Gaehtgens, Thomas W. (Hrsg.): Künstlerischer Austausch / Artistic exchange : Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992, Band II, Berlin 1993, S. 631-648

Claus Grimm

Die Frage nach der Eigenhändigkeit und die Praxis der Zuschreibung

1. ›Authentizität‹ und ›Eigenhändigkeit‹ sind nicht deckungsgleich

Historische Dokumente müssen ›echt‹ bzw. ›authentisch‹ sein. Ihre Ursprünglichkeit macht sie zu glaubwürdigen Zeugen. Dieselbe Forderung gilt für Kunstwerke, die möglichst unbeeinträchtigt die historische Formgabe vorstellen sollen. Aber daß sie authentisch sind, verbürgt nicht, daß sie von einer einzigen Hand herrühren. Vielmehr gibt es viele Jahrhunderte, in denen die Herstellung von Kunstwerken auf verschiedenen Arbeitsgängen und routinemäßigen Prozeduren beruhte, die kooperativ verliefen und inner- und außerhalb der auftragnehmenden Werkstätten vergeben wurden. Als authentische Dokumente tragen viele Bilder und Bildwerke Spuren von Mehrhändigkeit, die gerade in Fällen sehr berühmter Meisterwerke zu einem gewissen Umdenken zwingen (Beispiele für Übertragungs- und Kopierverfahren in einer Werkstatt – und damit grundsätzlich Beispiele für delegierbare Prozeduren: *Abb. 1, Abb. 3 a, b).*

Auf Mehrhändigkeit stoßen wir bei Stilabweichungen und Qualitätsschwankungen innerhalb von Werken und Werkkontexten – hier etwa in der Ausführung unterschiedlicher Tafeln von Duccios Maestà – aber auch in allen repetitiven Zügen, die Kopierpausen, Formschemata in leicht übernehmbarer, normierbarer Arbeit aufweisen.

Das Kunstideal der Moderne legt die Betonung auf die gestalterische Umsetzung, auf das *Wie* mehr als auf das *Was* der dargestellten Themen und Motive. Entsprechend tritt die akademische Fähigkeit zurück, die Illusion einer Gestaltenwelt oder eine eindrucksvolle Inszenierung auf seine Bildbühne und in die Perspektive des Betrachters zu bringen. Als künstlerisch werden entsprechend an historischen Werken vorrangig die Ausdrucksform und der Ausdruckszusammenhang wahrgenommen, da deren Verständnis – gegenüber dem Motivzusammenhang – an weniger auftragsbedingte und damit kulturspezifische Voraussetzungen gebunden ist. Als ›überzeitliche‹, bis in die Gegenwart eindrucksvolle Kunstwerke sind gerade solche eines sehr dichten und klaren Ausdrucks aufgrund einer möglichst bruchlosen gestalterischen Umsetzung empfunden worden. Von daher erscheinen Lochpausen und Pauspunkte und -linien als störende Schablone. Die Vorstellung, daß Zwischenschritte von Gesellenhand oder auch nur eine schematische Abzeichnerei mit Ver-

gröberungen und verrutschenden Pausen die Gestalten Piero della Francescas mitgeformt haben (wie anhand der Details zu vermuten), stört fast so sehr wie die erwiesene Mehrfachausführung von Portraits in Botticellis Atelier und bei manchen Zeitgenossen in Italien und den Niederlanden. Wir wissen nicht, wer an den drei erhaltenen Versionen des Medici-Profils jeweils vorzeichnend und ausmalend tätig war, nachdem vermutlich der Meister den Profilriß des hochmögenden Modells nehmen durfte.

Dieser Einschluß handwerklicher Schritte und damit gewisser Anteile von inspirationsarmer Gehilfenarbeit ist aber auch an der praktischen Situation abzulesen, die etwa ein Freskomaler des späten 15. und des 16. Jahrhunderts unter einem Deckengewölbe vorfindet. Bei der Auswertung der Beobachtungen an den Fresken der Sixtinischen Kapelle wurde wiederholt von Partien von Gehilfenhand gesprochen, was aus der konkreten Aufgabe heraus sehr wahrscheinlich ist *(Abb. 2:* Michelangelo, Aufnahme der Sixtinischen Decke während der Restaurierung vom Gerüst aus). Hier wird deutlich, daß nicht spontan gestaltet, sondern mit technischem Apparat übertragen wird und in einzelnen Prozeduren, die auch als Gehilfenarbeit vorstellbar sind. Einzelne dokumentarische Hinweise[1] unterstützen die Annahme kooperativen Vorgehens, doch sind deren Fehlen über weite Strecken und die gelegentlichen Erwähnungen eigenhändiger Arbeit einseitig ausgelegt worden zugunsten einer modernen Deutung ausschließlich individueller Arbeit. Diese wurde als selbstverständlicher Normalfall unterstellt.

In der begrenzteren Situation des Malers Rembrandt vor einem großformatigen mehrfigurigen Bild wie dem des *Schiffsbaumeisters* von 1633 (1,11 × 1,66 m) oder des Ehepaars *Anslo* von 1641 (1,76 × 2,10 m) sind Spuren der Bildübertragung oder Beobachtungen zur Werkstattbeteiligung nicht weniger aufregend *(Abb. 5).* Was am Gesicht der *Schiffsbaumeisterin* zu beobachten ist, sind a) die durchgängige Sichtbarkeit eines Konturennetzes, das aus einer Vorzeichnung übernommen sein dürfte; b) die Unterlage einer dünnen Ausmalung, auf der – gekennzeichnet durch Frühsprungbildung – weißliche Höhungen nachträglich aufgebracht sind; c) die leichte Überproportion des übertragenen Gesichts und die organisch ungeschickten Übergänge zwischen Gesichtsmaske, Hals und Kragen. Das Gesicht des Mannes zeigt ähnliche maltechnische Phänomene – dünne Vormalung und nachträgliche Akzentuierung von Lichtpartie und Schattenkanten. Die rechte Gesichtshälfte trägt Spuren so deutlicher Eingriffe, daß ihr Ausdruck wesentlich von diesen bestimmt wird. Die handschriftliche Überarbeitung gilt auch für den Kragen, der hier nicht zu sehen ist.

Der Vergleich mit ausgewählten Bildnissen derselben Entstehungszeit, insbesondere den Selbstbildnissen des Malers, zeigt in vielen Partien des Doppelportraits Abweichungen in Richtung auf geringere und unsichere Durcharbeitung. Wie einheitlich in anderen Werken von 1632 und 1633 Rembrandt Gesichtsflächen durchmalt und nicht vorzeichnet oder nachzeichnet, zeigen ein Ausschnitt aus der *Anatomie des Dr. Tulp* – als Beispiel glatterer Ausführung – und ein Detail aus dem *Selbstportrait* von 1633 in Paris.

Die Folgerung aus diesen und ähnlichen Beispielen ist, daß die Durchführungsschritte in der Malerei vor 1800 immer wieder schematisch, unter Einschluß von handwerklichen Prozeduren und teilweise oder weitgehend auch unter entsprechender Heranziehung von Gehilfen abliefen. Ganze Bildpartien und gegebenenfalls sogar die Ausmalung geschlossener Bildflächen wurden diesen überantwortet. Aber man darf Gehilfenbeteiligung nicht als individuellen, stilistisch einheitlichen Beitrag mißverstehen, wie es diejenigen tun, die

alternative Namenszuschreibungen innerhalb der Rembrandtwerkstatt entwickeln[2] und damit einen Bildbegriff und ein Rollenverständnis der Moderne rückprojizieren.

Die Beobachtung von Ausführungsdetails läßt nur in Ausnahmefällen die Unterschiede zwischen den beteiligten Händen stilistisch auseinanderhalten. Nicht zuletzt mit den photographischen Mitteln der Gegenwart läßt sich die gestalterische Handhabung verfolgen, die etwa im Gesichtsdetail des *Schiffsbauers* harte Korrekturkanten in der Vertiefung einzelner Schatten oder in Begrenzungslinien (Kontur des Gesichts auf der Schattenseite) verdeutlicht. Hier hat vermutlich der Meister nachgeholfen. Ein solches Erscheinungsbild kann nicht durch Stilwandel oder verschiedene Ausführungsgrade erklärt werden, wie ein Blick auf ein weiteres Gesichtsdetail von 1633 – das des Predigers *Uyttenbogaert (Abb. 4)* – zeigen soll. Durchgängig bei Holzbildern und Leinwandbildern, bei Auftragsportraits und Selbstportraits stehen eine sonst kohärente Ausführung der Gesichtsfläche in weicher übergangsreicher Pinselmodellierung gegen die hier unverschliffenen Prozeduren. Dabei kann der stilistische und maltechnische Unterschied zwischen Kopf- und Handpartien (wie beim *Uyttenbogaert)* Anlaß zur Vermutung einer Aufteilung der Bildpartien geben, die beim *Schiffsbaumeister* vermutlich durchgängig vom Erstausmaler bearbeitet worden sind.

In der Folgerung heißt das, wir müssen mit Delegation in vielen Variationen rechnen: horizontal und vertikal, mit oder ohne Rembrandts Vorzeichnung – ganz oder teilweise von Mitarbeitern ausgemalt. Gesichter können in der malerischen Ausführung weitgehend oder ganz vom Meister selbst stammen – wie beim *Uyttenbogaert*, dessen Körperfigur wenig modelliert ist und dessen Hände stilistisch abweichen. In Einzelfällen verbinden sich stilkritische mit ausführungstechnischen Beobachtungen. Dies gilt etwa für die teilweise glatte und schematische Durchführung im Doppelbildnis des *Predigers Anslo und seiner Frau*, 1641 (Berlin, Staatliche Museen, Gesamtbild und Detail; zum Vergleich Detail der Radierung, 1641, erster Zustand). Die Beobachtung, daß bis in kleinste Details die Gesichtsaufnahme einer Radierung und eines Gemäldes dieselbe Vorlage benützten, macht auch hier eine verlorene Farbskizze oder Zeichnung nach dem Modell wahrscheinlich. Die etwas flaue Ausführung des Gemäldes läßt die Einschaltung von Gehilfenarbeit vermuten. Die Kontrolle der Ausführung weiterer Details – wie der Hände beider Personen und des Frauengesichts – bestätigt diesen Befund. Zur Gegenüberstellung kann man das plastisch modellierte – anatomisch klarere – Handdetail aus der 1642 ausgeführten *Nachtwache* heranziehen. Der Gestus und die Beleuchtung entsprechen sich weitgehend und lassen die Beobachtungsfehler hervortreten.

Mit diesen Beispielen werten wir die Detailvergleiche aus, die die Bildoberflächen auf dem Stande heutiger Erhaltung, Restaurierung und Präsentation zulassen. Zur Methode sei gesagt: den ›eigenhändigen‹ Künstler können wir nur anhand seiner bis in die Pinselhandschrift verfolgten Gestaltungsweise identifizieren. Alle Händescheidung hat von der Bildoberfläche auszugehen, nicht von den Bildträgern, Grundierungen, Untermalungen, Pigmenten. Die Signaturendiskussion, die Datierungshilfe aus Holzdatierung und Fadenzählung, Infrarot-, Röntgenaufnahmen und Autoradiographien sind nur hilfreiche Kontrollen und Bestätigungen, wie dies auch für die Dokumentendurchsicht und die Literaturzitate gilt. Es existieren aber noch keine ausreichenden Vergleichsreihen für die technischen Aufnahmen: diese unter jeweils ähnlichen optischen Bedingungen herzustellen, ist schon für die Oberflächenaufnahmen etwas Neues.

Man kann einen genauen Vergleich der Ausführung von Bildpartien unternehmen, um bei Mantegna und Pacher, Dürer, Holbein, Tizian, Rubens und Rembrandt Fertigkeitsgrade zu unterscheiden. Da jede erfolgreiche Werkstatt die Gehilfenarbeit zur Erweiterung der Produktion einsetzte und da die Arbeitsschritte verschieden aufgeteilt waren, kann man nicht von typischen Gehilfenreservaten ausgehen. Man muß die Bildherstellungsschritte nach den jeweiligen Darstellungs- und Gestaltungsanforderungen in ihren Schwierigkeitsgraden werten und diese zwischen den Bildern vergleichen. Erst wenn sich hier typische Gruppen herausstellen, kann man ›niedere‹ und ›höhere‹, wahrscheinlich dem Meister zukommende Arbeiten unterscheiden und bei Abweichungen verschiedenen Händen zuordnen. Die anspruchsvolleren Prozeduren können Sache eines korrigierenden Meisterschülers oder Altgesellen ebenso gewesen sein wie des namengebenden Meisters. Um eine Namenszuschreibung vorzunehmen, braucht man den unmittelbaren Vergleich mit dem individuell Gesicherten.

Zuschreibung ist nur aufgrund solcher bis in die Routinen und Fertigkeiten hineingehender Einzelabwägung möglich. Sie erreicht bestenfalls Plausibilität, nie Sicherheit über ein historisches Faktum. Denn sie basiert auf Rekonstruktion.

Dieses Eingeständnis läßt nach den bisherigen Zuschreibungen und ihrem historischen Fundament fragen.

2. Zuschreibung als Zuordnung zu überlieferten Meisternamen

Bedeutende Kunstwerke waren seit Giotto und Ghiberti als Werke bedeutender Meister anerkannt und wurden solchen Meisternamen zugeordnet. Doch wie eigenhändig mußten Kunstwerke in den vergangenen Jahrhunderten sein? Vielleicht läßt sich das vorläufig in der Beantwortung der Frage klären: Welche Werke wurden von herausragenden Sammlern begehrt? Die Antwort fiel für die verschiedenen Sammlergenerationen verschiedenartig aus. Ein Gemälde war schließlich noch bis ins 19. Jahrhundert hinein ein Produkt seltener Kunstfertigkeit und besonderer Vorbildung, nicht zuletzt auch hoher Materialkosten und aufwendiger Verarbeitung und konnte als solches bewertet werden. Viele wichtige Kompositionen Raffaels, Tizians, Pieter und Jan Brueghels und Rubens' wurden bereits in den Werkstätten repliziert und vielfach von Nachahmern wiederholt. Vor allem aber: für die Mehrzahl der adligen und kirchlichen Auftraggeber entstanden Werkstattausführungen, die bestenfalls auf den Entwurf des Meisters zurückgingen und gewisse Abschlußkontrollen durch ihn passieren mußten. Dies war gängige Praxis, die allgemein bekannt war und nichts an der Benennung mit dem Meisternamen änderte. Man sammelte seit dem 17. Jahrhundert gute, wohlersonnene und kunstreich ausgeführte Bilder in der naheliegenden Orientierung an den bereits bekannten Meisternamen. Die fürstlichen Galerien des 17. und 18. Jahrhunderts waren schließlich angefüllt mit Gemälden, die die klassischen Bilderfindungen insbesondere der italienischen Maler des 16. Jahrhunderts vorstellten, aber keine Originale waren. Sie hatten eine ähnliche Funktion wie die Abgußsammlungen antiker Statuen.

Andererseits haben wohlberatene fürstliche Sammler wie Philipp II., Rudolf II. oder Karl I. umfassende Sammlungen hochrangiger Originalgemälde erworben. Aber der

Wertbegriff, der hinter der Entscheidung für die einzelnen Bilder stand, hatte mit der entworfenen Komposition, später der ›Invention‹, der Bilderfindung, zu tun und zugleich mit der meisterlichen Durchführung und Kontrolle, wie diese auch in den Auftragskorrespondenzen (etwa Dürers mit Jakob Heller, 1508/09, oder Rubens' mit Sir Dudley Carleton, 1618) angesprochen wird. Dürers wiederholte Hinweise auf die technisch gute und haltbare Ausführung, auf teure Farben, mehrere Arbeitsgänge und seine eigene wertvolle Zeit[3] stehen im Kontext der Preisverhandlung. Ganz ähnlich erscheinen die unterschiedlichen Grade an Beteiligung, die Rubens in seinen Korrespondenzen erwähnt, als Aufwertung grundsätzlich kooperativ verstandener Produkte und nicht als präzise Festlegung in unserem Sinn. Wenn Max J. Friedländer über den Rechtsstreit des Albert Cornelisz von 1520[4] sagt, daß selbst partielle ›Eigenhändigkeit‹ nicht als selbstverständlich angenommen wurde, sondern daß Vorzeichnung und Überwachung des Werks als Beitrag des Meisters weithin üblich gewesen sein können, so deckt sich dies weitgehend mit den Befunden der neueren Infrarotaufnahmen von Unterzeichnungen und dem Vergleich der wechselnden Ausführungsstile innerhalb einer Werkstatt, häufig auch innerhalb der Tafelfolge in Altarwerken.[5] Der Ausnahmefall einer Signatur, die diese Praxis bestätigt, findet sich auf einem Tafelbild von Heemskerk, wo es heißt »Heemskerck invenit 1556«.[6]

Vor diesem Hintergrund gewinnen die Gildendokumente Bedeutung, die aus dem Holland des 17. Jahrhunderts erhalten sind. Ernst van de Wetering hat sie ausführlich gewürdigt. Sie zeigen, daß ähnliche Rechte des Meisters an der Arbeit der Gesellen fortbestehen, wie diese seit dem 15. Jahrhundert auch in anderen Berufen üblich gewesen sein dürften. Für die zeitaufwendige Ausbildung von Schülern wurde zwar eine Vergütung genommen (wie die 100 fl., die 1630 und 1631 von Joudervilles Vormündern an Rembrandt ausbezahlt wurden, zu denen das Geld für Kost und Logis hinzukam)[7], doch der eigentliche Ersatz für den ausbildenden Meister ergab sich aus der vertraglich geregelten mehrjährigen Arbeitsleistung des Schülers. Für die Situation in Rembrandts Atelier hat die Erwähnung von Sandrart Bedeutung – eines Zeitzeugen, der sehr wahrscheinlich in Rembrandts Arbeitsräume zwischen 1637 und 1643 selbst hineingeschaut hatte –, daß Rembrandt viele Schüler unterrichtet und erhebliche Einkünfte aus dem Verkauf von Schülerwerken bezogen habe.[8]

Die Vertragsverhältnisse von Lehrern und Schülern ähneln hier außerordentlich denen des erstmals genau dokumentierten Falles, der durch den Rechtsstreit zwischen Squarcione und Mantegna[9] überliefert ist: der seit 1429 in Padua tätige Squarcione beschäftigte mehrmals Gesellen für viele Jahre, die er sogar adoptierte. Dies tat er auch mit Mantegna, der sechs Jahre in seinem Haus gewohnt hatte und der für den durch seine Arbeit erbrachten Gewinn von 400 Dukaten Ersatz forderte. Nachdem der Siebzehnjährige erstmals allein – nach Verlassen von Squarciones Werkstatt – einen Altarauftrag ausführte, signierte er diesen mit dem Zusatz »sua manu pinxit«. Diese Feststellung der Eigenhändigkeit will über die errungene Selbständigkeit aussagen, weniger eine Abgrenzung gegenüber der eigenen Werkstatt signalisieren, was damals keinen Sinn gehabt hätte. Mehrere spätere Arbeiten hat Mantegna in naher Kooperation und in der Auseinandersetzung mit Malerkollegen (Pizzolo) um über- und nebeneinanderliegende Teilfelder von Fresken gestaltet. Auch von Werkstattgehilfen berichten die späteren Dokumente.[10]

Die bei Mantegna und dessen Zeitgenossen übliche Kooperation entspricht handwerklicher Organisation. Und noch genauso widersprechen der zwischen Werkstatt und Bildmanufaktur schwankende Akquisitions- und Ausführungsbetrieb von Uylenburgh und Rembrandt, aber auch Rembrandts eigener Atelierbetrieb nach 1635 der Vorstellung vom individuell arbeitenden, ›authentischen‹ Künstler, neben dessen Werken dann die ›eigenhändigen‹ Gehilfenwerke hätten entstehen müssen. Vielmehr erlaubt die Delegationspraxis die Tatsache der breiten Nachfolge und der weitgehenden Stilanpassung durch mitarbeitende, in Einzelheiten dennoch unterscheidbare Malerkollegen und -gehilfen zu erklären. Die fließenden Grenzen auch innerhalb des bisher Rembrandt zugerechneten Werks an Gemälden, Zeichnungen und Radierungen können als Ausdruck einer kooperativen Produktion gesehen werden, die vermutlich für die Mehrzahl der Werkstätten der Normalfall war und sich lediglich nach Beteiligung der Mitarbeiter und Delegation von Arbeitsbereichen unterschied. In einer Zeit beginnender Individualisierung der künstlerischen Darstellungsform gab es durchaus die Möglichkeit von Absprachen, daß der Schüler in der Art des Meisters zu malen habe, wie dies auch durch ein Dokument der Utrechter Gilde von 1644 bezeugt ist.[11] Unserer Zeit ist eine solche Einbindung schöpferischer und eigenverantwortlicher Tätigkeiten nur in der Kunstproduktion fremd; bereits im Restaurierungsatelier, im Architekturbüro, im Modedesign oder am Operationstisch wäre uns eine strikte Trennung verwunderlich.

Aufschlußreich für ein handwerklich-kooperatives Verständnis bzw. die Einrechnung eines solchen Entstehungshintergrundes sind Ernst van de Weterings Angaben über die Inventareinträge und andere Dokumente zur Autorschaft. Gerade zu Lebzeiten Rembrandts schwankten mehrfach die Angaben »Rembrandt« oder »nach Rembrandt«.[12] Sie wurden in den Inventarlisten der Zeit bisweilen nachkorrigiert. Nimmt man den Fall der prominentesten Sammlung, so finden sich im um zwischen 1637 und 1639 erstellten Inventar der Gemälde Karls I. von England drei Erwähnungen als von Rembrandt: eine figürliche Szene (die 1641 in Orlers' Bericht über die Stadt Leiden als von Jan Lievens gemalt genannt wird), ein Brustbild einer alten Frau (das zu den sogenannten Darstellungen von Rembrandts Mutter gehört, vom Rembrandt-Projekt zuerst unter Berücksichtigung seiner Herkunft akzeptiert wurde und jetzt nicht mehr als authentisch angesehen wird)[13] und ein angebliches Selbstportrait. Letzteres wird mit dem heute in Liverpool befindlichen Bild gleichgesetzt, dessen Zuschreibung an Rembrandt bisher maßgeblich durch den Verweis auf das Inventar Karls I. gestützt wurde. Es ist maltechnisch und auch in der Physiognomie deutlich verschieden von den übrigen Selbstportraits.

Ein weiteres Beispiel der ungenauen (oder beliebigen?) Autorenangabe findet im Kommentar zu der genannten *Alten Frau* unter Nr. A 32 im Nachtrag des zweiten Bandes des Corpus-Werkes Erwähnung: Bereits im 1632 verfaßten Inventar des Stadthalters Frederick Hendrick werden drei unmittelbar zuvor entstandene Rembrandtwerke Lievens zugeschrieben und eines als »Rembrandt oder Lievens« bezeichnet. Das heißt: man ordnete so genau zu, wie man es benötigte. Man klärte nicht die Zuschreibungstradition und konnte dies – ohne Kenntnis der Kunstgeschichte und der Künstler im einzelnen – auch nicht tun. Wie weit solche unscharf erfaßten Urheber Werkstattmitarbeiter besaßen und diese jeweilig an Werken beteiligten, lag außerhalb des Blickfeldes. Eigenhändigkeitsdiskussionen in unserem Sinn, bezogen auf den historischen Dokumentwert, sind – im Gegensatz zu den generellen Qualitätsbeanstandungen – nicht faßbar.

Welch ein Irrgarten in den Inventareinträgen noch des 18. Jahrhunderts vorliegt, kann man durch entsprechende Kostproben erfahren, etwa jener Angabe des Schleißheimer Bilderverzeichnisses, wo anschließend an einen »Rubens, Petrus Paulus« ein »Rembrandt, Paulus« genannt ist. Aber auch bei kennerschaftlich besser erschlossenen Beständen wie denen der königlichen Schlösser in Potsdam und Berlin (mit Nicolais Führer von 1779 und Österreichs gedrucktem Katalog von 1773) waren die Zuschreibungen nicht sicherer. Man denke an das ›Leonardo‹ genannte Gemälde von *Vertumnus und Pomona* oder die heutige Bewertung von einem eigenhändigen unter acht ›Correggios‹ und die heutige Ablehnung aller drei der damals als ›Raffael‹ bezeichneten Bilder. Trotz der auch damals sichtbaren Rembrandt-Signatur wurde das frühe Werk *Simson und Delila* als Lievens noch 1806 von den Franzosen übernommen – ebenso, wie das heute der Rembrandt-Nachfolge zugewiesene Bild des Berliner *Jakobssegens*, das damals als Rembrandt galt.

Fortschritte gegenüber diesen Benennungen ergaben sich erst durch die Entwicklung einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Noch die unter Mannlich und Dillis 1803 und danach erstellten Listen der aus den bayerischen Klöstern und Kirchen eingeforderten Gemälde, Zeichnungen und Stiche zeigen sich – ähnlich wie davor die Listen bei den Enteignungen und Säkularisationen in Österreich, in den habsburgischen Niederlanden, in Frankreich, in Oberitalien und gleichzeitig die der französischen Konfiskationen aus Napoleons Kriegszügen – als Fortschreibung der tradierten Benennungen. Abgesehen davon, daß eine Bewertung weder nach Erhaltungszuständen noch nach Original, Werkstattreplik, Kopie möglich war, finden sich Zuschreibungen und Bewertungen, die heute absurd erscheinen (zwei Stilleben des de Heem-Schülers Frans van Everbroeck mit je 50 Gulden gleichwertig mit einer Mariendarstellung Dürers; aber ein anonymes niederländisches Hausaltärchen um 1480 mit viermal so hohem Wert).[14]

Die Zuschreibung der Inventare und frühen Kataloge entsprach den sehr begrenzten Vergleichsmöglichkeiten und der Kenntnis einer Kunstliteratur, die über Vasari, van Mander, Houbraken und Sandrart nicht wesentlich hinausgelangte. Die regionalen Quellen und Bücher wurden erst im Laufe des 19. Jahrhunderts allgemein bekannt, und die gealterten Bilder waren in keiner Übersicht erschlossen, weithin verstreut, großenteils in unbekanntem Besitz, im Dunkel von Kirchen und profanen Räumen, unter Schmutz und gedunkeltem Firnis, teilweise unter phantasievollen Übermalungen verschleiert und dem kritischen Vergleich der wenigen entzogen, die beschwerliche Kunstreisen auf sich nahmen.

3. Die Erweiterung der Vergleichsmöglichkeiten

Die angeführten Beispiele machen deutlich, daß die Frage nach Eigenhändigkeit der Ausführungsdetails erst spät kommt und die Klärung der überlieferten Bildbestände nach vielen Gesichtspunkten zur Voraussetzung hat. Einerseits mußten die Bilder als Quellen in ihrer jeweiligen Erhaltung erfaßt und sichtbar gemacht werden und in verbesserter Abbildung erschlossen werden. Andererseits mußten die schriftlichen Dokumente breitestmöglich erfaßt und kritisch ausgewertet werden, die sich auf die Kunstwerke, auf die Künstler, Gilden, Auftraggeber und deren Kontext bezogen, aber auch die Sekundärquellen in Form der Kunstliteratur.

Die Erschließung der Kunstwerke durch Restauration und vereinheitlichte Präsentation ist die Leistung der Museen. Sie erhielt ihren großen Anstoß durch die gewaltsame Zusammenführung der Bilderbeute aus den Eroberungszügen im Musée Napoléon ab 1802. Die Maler und Kunstgebildeten aus ganz Europa haben hier Übersichten gewonnen, so wie auch die Bilder und Galeriehängungen von Zeichnern und Stechern eilfertig festgehalten und der Veröffentlichung zugeführt wurden. Eine Gruppe von Restauratoren reinigte und befestigte die Gemälde und befreite sie gründlich von ihren Übermalungen. Die Louvreverwaltung hatte erstmals 1798 zwei Werke von Carracci und Perugino in jeweils halb gereinigtem Zustand ausgestellt.[15] Zum erstenmal gab es dort eine Annäherung an Ursprungszustände zu sehen, die wiederum Anlaß kritischer Kontroversen war. Bis ins 20. Jahrhundert hinein zogen sich die Debatten um Patina und Galerieton (der bis in unser Jahrhundert teilweise durch Farbzusätze zu den Firnissen nachreguliert wurde).

Museumsausstellung und Kunsttheorie und -geschmack beeinflußten sich gegenseitig und führten langfristig zur Anerkennung verschiedenartiger historischer Gestaltungsanliegen und zur Beachtung individueller Ausführungsstile. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzenden Monographien klärten die Aufteilung auf einzelne Meister und Werkstätten durch Bestandsüberblicke und Wertungen von ›innen‹ her. Die Vorbildwirkung von Künstlern wie Rembrandt auf Maler der damaligen Zeit lag in einer Gestaltungsform, die als antiakademisch und individuell begriffen wurde. Man verstand und versteht teilweise noch heute den rembrandtesken Stil als Individualstil und nicht als Werkstattstil. Etwas Ähnliches kann man zu vielen Meistern der Zeit vor 1800 feststellen. Dabei ist unbemerkt geblieben, daß die seit Diderot ausgebildete Geschmacksästhetik auf Beobachtungslogik und Ausdruckskonsequenz gerichtet ist und sich zunehmend gelöst hat von der Bewertung von Imaginations- und Darstellungsleistung bestimmter Inhalte. Unsere Sehkultur disponiert uns auf individuelle Stringenz und bewirkt eine Abwertung von allem, was als heteronom erfaßt wird. Was aus der Autonomie der individuellen Ausdrucksform sichtlich herausfällt, wird nicht mehr als primär künstlerisch angesehen. Insofern fragen die Betrachter der Gegenwart eindringlicher nach der eigenhändigen Beteiligung und entdecken leichter ein Kapazitätsgefälle. Gegenüber früheren Zeiten wird bildliche Darstellung wahrscheinlich als etwas Mechanisches, weniger Staunenswertes wahrgenommen. Die fortgeschrittene Bildtechnik hat eine Machbarkeit von Effekten gelehrt, die Unterschiede früherer Bildherstellung deutlicher erfassen läßt. Unser Anspruch an Eigenhändigkeit meint etwas früher weniger Deutliches. Die Frage nach der Präzisierung von Anteilen des historischen Meisters ist deshalb erst heute so scharf zu stellen. Oder anders: die im historischen Kontext des 17. Jahrhunderts gelegentlich gestellte Frage nach Eigenhändigkeit war *ea ipsa* anders gemeint, nämlich auf eine hohe Darstellungsqualität im Sinn damaliger Erwartungen bezogen und durch ausbildenden, vorarbeitenden und kontrollierenden Einsatz des Meisters positiv zu beantworten.

Die kennerschaftlichen Unterscheidungen von Gustav Friedrich Waagen, von John Smith bis Bode und Hofstede de Groot verengten die Vielzahl der Werkbestände grober Ähnlichkeiten und starker Variation auf untereinander ähnlichere, im Sinne dieser Kenner anspruchsvollere Gruppen. Die weitere Homogenisierung durch die Œuvrekataloge von Bredius, Gerson und letztlich auch durch das gegenwärtige Rembrandt-Projekt nehmen

noch weitere Werke aus diesem Komplex heraus und wollen sich so einem eigenhändigen Kern nähern.

Alle diese Versuche gehen allerdings von der Annahme aus, daß es eine vom Meister im Alleingang hergestellte zentrale Werkgruppe gäbe, die anhand von Charakteristika der Komposition, Maltechnik oder Signatur herausgefiltert und ebenso isolierbaren Arbeiten der Schüler gegenübergestellt werden könnte. Diese Annahme ist problematisch. Sie stützt sich auf mehrere Argumentationskomplexe, die jedoch nicht zwingend, sondern eher unwahrscheinlich sind: a) die Benennungstradition von den ältesten Dokumenten an, b) die Signaturen und c) die Interpretation der Stileinheit inklusive bestimmter Varianten und Schwankungen als individueller Schöpfung.

Die Gegenargumente zu a) lauten, daß alle Dokumente und alles Schrifttum dem Ideologievorbehalt zu unterwerfen sind. Verschiedenes ist kontextbedingt anders gemeint; es kann auch absichtsvoll entstellt oder lückenhaft berichtet worden sein. Allein die Untersuchung der historischen Gegebenheiten zeigt, daß wir mit der Nichterwähnung von Selbstverständlichem zu rechnen haben. Jeder Maler – als Auszubildender wie als Meister – bewegte sich in einer werkstattmäßigen Bilderproduktion unter handwerkstypischen Zunft- und standesregulierten Arbeitsbedingungen. Diese – und damit eine übliche Mitwirkung, Beteiligung oder Übernahme durch Werkstattmitglieder – waren primär Sache des Betriebsinhabers. Auch Kooperationen über die Ateliertüren hinaus waren im Rahmen des Gilden- und Marktüblichen möglicherweise durch den Namen des Hauptunternehmers gedeckt (wofür die jeweiligen Bezugsfälle im historischen Umfeld benannt werden können: etwa bei den großen Altarprojekten im 15. und 16. Jahrhundert).

Die Gegenargumente zu b) sind hiermit teilweise schon gesagt. Wenn die Werkstattproduktion normalerweise dem Meister zugerechnet wird, dann ist die Signatur in erster Linie ein Werkstattzeichen, eine Bestätigung in einem allgemeinen Sinn, die nicht eigenhändig zu sein braucht noch über die eigenhändige Beteiligung des Meisters etwas aussagt. Was man bei Bellini, Crivelli u. a. so hinnimmt, trifft wahrscheinlich bei den meisten Malern bis ins 18. Jahrhundert hinein noch zu. Davon unabhängig ist die interessante Frage, wer jeweils signieren durfte: Viele kalligraphische Signaturen, Werkstattzeichen oder ›Cartelli‹ legen hier andere Regeln nahe als Monogramme und volle Namenszüge. Die genaue Prüfung der Signaturtypen wird in die Richtung gehen müssen, die Ann Adams so überzeugend bezeichnet hat.[16]

Bei keinem Maler sind bisher die Signaturen so eingehend untersucht worden wie bei Rembrandt. Der erhaltene Schriftzug auf handschriftlichen Dokumenten, auf Zeichnungen und Radierungen bot einen Vergleich für die ausgeschriebenen Signaturen auf den Gemälden. Dennoch wird in einem von Josua Bruyn verfaßten Beitrag im Band II des Rembrandt-Corpus-Werkes gesprochen von »a disturbing range of variations (...) on paintings of undoubted authenticity«.[17] Mehrere in ihrer Eigenhändigkeit vom Rembrandt-Projekt angezweifelte Signaturen konnten als in der originalen Malschicht verankert[18] nachgewiesen werden. Parallele Befunde von unverdächtigen Signaturen auf Bildern anderer Meister (Rubens, Jan Brueghel, de Heem, Willem van de Velde, Ruisdael) bestärken diese Deutung. Sie läßt – nicht nur bei Rembrandt – die Anerkennung vieler in Zweifel gezogener historischer Signaturen zu, die ›authentisch‹ sind, manchmal sogar eigenhändig, aber eben auch auf Bildern vorkommen, deren Ausführende im Werkstattkreis zu suchen sind.

Die Gegenargumente zu c) ergeben sich aus ähnlich lautenden historischen Dokumenten, die keine generellen Feststellungen treffen, sondern Einzelsituationen belegen. Doch sie werden bestätigt aus einer verfeinerten Stilanalyse und der Beobachtung, daß Stilabweichung fast immer als Differenz von Ausführungsqualität auftritt (und daher nicht dem Meister zugerechnet werden muß, soweit dessen Darstellungsniveau durch kohärente Werkgruppen deutlich ist).

Immer wieder kontrollbedürftig ist die Übertragung von Gegenwartsbegriffen in die historische Erklärung. ›Stil‹ heute und Gestaltungsform oder ›Stil‹ damals sind verschieden, da zwar beide individuell geprägt erscheinen, aber andere Traditionen und Gestaltungsspielräume vorliegen: Oder muß man heute eigens betonen, daß Rembrandt nicht seinen ›Stil‹ beliebig wählen oder ändern konnte? Oder, daß die Beobachtung von Gesichtszügen in ihrer Verkürzung und Modellierungshelligkeit und ihre sichere maltechnische Wiedergabe sich in erworbenen Wahrnehmungsrastern und Routinen bewegte, die nicht in einer Montagslaune verschwinden? Auch der Grad objektivierender Beobachtung und deren bildliche Fixierung variieren und sind in den verschiedenen Epochen unterschiedlich normiert. Das Bild des individuellen Künstlertums muß deshalb ersetzt werden durch eine behutsame Rekonstruktion im Rahmen einer jeweiligen Kultursituation.

Die Suche nach dem Eigenhändigen ist deshalb nicht überflüssig. Die individuellen Anteile gab es schließlich; und ihre Qualitätsunterschiede sind unübersehbar. Und noch immer stehen die vergleichsweise wenigen Zuschreibungen an Schüler und Nachfolger Rembrandts im Gegensatz zu dem heterogen wirkenden Zuschreibungspaket an den berühmten Meister. Die Schwierigkeit der Zuweisung liegt in der Verklammerung von Unterschieden und Entsprechungen. Diese sind scheinbar unauflösbar bei mehreren ›harten Kernen‹ untereinander engstverwandter Bilder und Bildpartien, die auch ausgewählten Zeichnungen und Radierungen in Qualitätsmerkmalen nahestehen. Die vergleichende Stilkritik bewegt sich in einem engen Feld: dabei machen sich früher hereingerutschte Fehlzuschreibungen perpetuierend bemerkbar und mehr noch die undurchschaute Mehrhändigkeit in vielen Ausführungen.

Umgekehrt ist mit dem enormen Aufwand an stilkritischen, naturwissenschaftlich-technischen, historisch-dokumentarischen Untersuchungen zu den Werken Rembrandts die vergleichende Zuordnung zum einen oder anderen Schülernamen ausgereizt, und es ist zu überlegen, wie man die Bruchstellen des Puzzles überbrückt, ohne die überzeugenden Kohärenzen zu sprengen.

Einer der Gründe des langen Auf-der-Stelle-Tretens in den Zuschreibungsfragen bei Rembrandt und anderen Meistern liegt darin, daß sich – mit der Ausnahme des heutigen Rembrandt-Teams – die wenigsten Kunsthistoriker an die Anfertigung von Detailaufnahmereihen gemacht haben. Einzelne Untersuchungsprojekte im Zusammenhang mit Restaurierungen[19] bilden eine weitere Ausnahme, doch in der Mehrzahl der heute auf dem Markt befindlichen Künstlermonographien und Einzelgutachten ist das Problem der Mehrhändigkeit nicht beachtet. Das drückt sich auch in der Arbeitsmethode der meisten Kunsthistoriker aus, die nicht zuletzt auf das Material der Bildarchive und Mikrofiche-Editionen verwiesen sind. De facto sind daher die meisten Stilvergleiche auf das Nebeneinanderlegen von Schwarz-Weiß- (und gelegentlichen Farb-)Aufnahmen begrenzt, die entweder von vornherein nur Gesamtaufnahmen oder auch als Detailwiedergaben stark verkleinert sind

– von den unterschiedlichen Aufnahmebedingungen und Wiedergabeprozeduren ganz abgesehen!

Ohne die Mängel des herkömmlichen Abbildungsmaterials zu erkennen, werden – im Sinne einer Verteidigung tradierter Zuschreibungen und all dessen, was an diesen hängt – immer wieder globale Rechtfertigungen geäußert, die sich gegen einen angeblich problematischen Detailfetischismus richten. Ihr Gegenargument heißt ›Ganzheitlichkeit‹ oder ›Einbeziehen aller Gestaltungselemente‹ und richtet sich gegen die irreführende Isolierung von Details. Doch der Umgang mit Details ist eine Konzeptfrage, sonst würde man auch heute noch in der Medizin Symptome zugunsten eines Gesamteindrucks vernachlässigen. Es ist klar, daß die für eine Beobachtung herangezogenen Merkmale in ihrem Indizwert bestimmt sein müssen.

Es muß neu geklärt werden, welche Beobachtungen der Bildoberfläche, welche Merkmale der Signatur, der Ausführung, der Bildträger Zuschreibungen begründen oder abweisen lassen. Die auffälligen Unterschiede sind – etwa zwischen den Selbstportraits, den Studienköpfen und den Auftragsportraits – nach Ausführungsgraden zu überprüfen und in ihrer Stilzugehörigkeit neu zu entscheiden. Für den Fall Rembrandt hat das Rembrandt-Projekt eine bisher unbekannte Fülle an Informationen einheitlich für die jeweiligen Bilder zugänglich gemacht. Die Prämissen für Zuschreibungen sind jedoch noch wenig festgelegt.[20]

4. Vorschlag zu einer Ausweitung

Die Frage nach der Beteiligung des überragenden Künstlers ist zentral, wenn kunstgeschichtliches Forschen überhaupt eine Berechtigung hat. Die Frage nach den künstlerischen Intentionen und nach dem Ausdruckskonzept läßt immer wieder nach dem anregenden und anleitenden Künstler selbst – aber auch nach möglichen Gegenstimmen – fragen. Sie macht Sinn im Rahmen unserer Vorstellungen von Innovation und Kreativität. Doch wenn wir herausfinden wollen, welchen Einfluß der herausragende Künstler auf andere gewann, dann sind zwei Orientierungen notwendig: am Kreis der Werkstattbilder insgesamt und innerhalb dessen an der Mitwirkung des Meisters bzw. an typischen Beiträgen anderer Individuen bzw. am Grade der Individuation in der künstlerischen Arbeit.

Die naturwissenschaftlich-technischen Untersuchungen des 20. Jahrhunderts haben die definitiven Fälschungen, Nachahmungen und Kopien späterer Zeit ausgegrenzt, so daß angesichts des heute in den Sammlungen der ganzen Welt insgesamt erhaltenen Komplexes von über 1000 rembrandtesken Werken lediglich die Zuschreibung zwischen Zeitgenossen entschieden werden muß. So voreilig die verkürzende Zuschreibung ›Rembrandt‹ ist, so voreilig ist auch die Feststellung ›kein Rembrandt‹ oder ›Unbekannter Nachahmer/Nachfolger/Schüler Rembrandts‹. Darf man an den *Mann mit dem Goldhelm* ein Schild heften: »Rembrandt-Umkreis«, ohne dasselbe auch für das *Anslo*-Doppelbildnis und die Mehrzahl der anderen Zuschreibungen zu tun? Die Entscheidung ist zu treffen im Sinne der historischen Handlungseinheiten: als Frage nach dem individuellen Künstler, als solche nach der Werkstatt, den Schülern und Nachfolgern außerhalb der Werkstatt.

Historisch zu verantworten ist nur eine für alle Werke einheitlich abgestimmte Benennung im Sinne der möglichen und wahrscheinlichen Entstehung. Es ist dabei die Nähe bzw. Ent-

fernung zum Künstler unserer Nachfrage, dem namengebenden Meister, zu beachten. Warum, wenn es eine mehrköpfige oder sogar zahlreich bevölkerte Werkstatt gab und wenn typisch rembrandteske Schöpfungen vorliegen, sollte man letztere nicht als Werkstattschöpfungen anerkennen? Wer hat den *Mann mit dem Goldhelm (Abb. 6)* verkauft? Ob er eine Rembrandt-Signatur trug oder nicht, ist eine zweitrangige Frage und heute nicht mehr auszumachen. Doch das Gemälde desselben Modells, im Mauritshuis Den Haag, 1885 als *Rembrandts Vater* und 1891 als *Rembrandts Bruder* tituliert *(Abb. 7)*, ist signiert und 1650 datiert. Ebenfalls voll signiert und 1654 datiert ist ein anderer *Bruder Rembrandts* im Puschkin Museum, Moskau. Nicht signiert bzw. ohne heute feststellbare Signatur überliefert, ist eine Studie desselben Modells, die sich heute im Louvre, Paris, befindet. Hingegen ist ein weiteres Halbfigurenbild derselben Stilstufe, der sogenannte *Jüdische Händler* der National Gallery, London, mit Signatur und einem verwischten Datum mit Endnummer ›6‹ versehen. Wie die Detailaufnahme des Gesichts verrät, handelt es sich hier wiederum um dasselbe Modell *(Abb. 8)*.

Im Gegensatz zu einer Gruppe auch stilistisch von Rembrandt entfernterer weiterer Darstellungen des Modells stehen sich die genannten Gemälde auch untereinander maltechnisch nahe (das relativ abweichendste ist das Moskauer Bild). Warum sollten die Signaturen auf diesen in ihrer Auffassung Rembrandts Stil der 50er Jahre engst verpflichteten Gemälden nicht stimmen? Gewiß kann man von dem zeichnerisch-harten Farbauftrag ausgehen und die besondere Handschrift des unbenannten Mitarbeiters zum Schlüssel für eine Werkgruppe machen. Rembrandt hat diese Gruppe nicht ausgeführt, aber womöglich entworfen, angeregt und als Schöpfung seiner Werkstatt autorisiert. Es gibt also Argumente, die Bezeichnung ›Umkreis‹ hier durch ›Werkstatt‹ zu präzisieren, wenn man nicht an der Bezeichnung ›Rembrandt‹ festhalten will (wie beim Doppelbildnis *Anslo)*.

Die Vorgehensweise eines monographischen Projekts muß an dem doppelten Ziel orientiert sein: möglichst den Gesamtrahmen der Produktion der Rembrandt-Werkstatt zu erfassen und innerhalb dessen die individuellen Beiträge abzugrenzen. Hierfür kann man von Stilbeobachtungen an einem Kernbereich von Rembrandt-Ausführungen ausgehen sowie von Werkgruppen innerhalb der Werkstatt und Werken der Schüler nach Verlassen der Werkstatt. Die Ausgrenzung des eigenhändigen Meisteranteils muß aber mit Beteiligungstypen rechnen: von der Identifizierung auffälliger Korrekturen über die Ausführung geschlossener Detailpartien, von der skizzenhaften Anlage über die Teilnahme an der Ausarbeitung bis zur vollständigen Übernahme oder vollständigen Delegation der malerischen Durchgestaltung (Beispiele für partielle Eingriffe scheinen mir etwa der Fächergriff der *Maria Trip* oder die Lichtkanten auf der Mauer hinter dem *Stehenden Herrn* von 1639 zu sein, auch der Hemdknoten auf der Brust des Münchner *Christus)*.

Um sich des besonderen Ausdrucks und der maltechnischen Mittel eigenhändiger Arbeit zu vergewissern, benötigt man einen definierten Kernbestand. Doch die enge Gruppe von ›Stimmgabel‹-Bildern will nicht nur spontan gewertet, sondern aufgrund zusätzlicher Argumente festgelegt werden. Dazu hilft keine Signatur und kein historisches Dokument allein: denn die Signatur kann eigenhändig einer Schülerarbeit beigefügt sein, und der Vertragstext will gedeutet werden und bewiese selbst dann nicht Rembrandts Eigenhändigkeit, wenn diese explizit erwähnt wäre. Man muß den Spielraum der Usancen kennen, die das Zugesicherte als Qualitätsformel verstehen lassen und die keinen Belegwert dafür haben, was Rembrandt hinter verschlossener Tür tat.

Also geht man innerhalb der kompetentesten Bildleistungen von dem aus, was aus Beobachtungs- und Studiengründen wahrscheinlich vom Meister selbst unternommen wurde: so bei Rembrandt die Aufnahmen des eigenen Gesichts. Dabei beweisen weder Signaturen noch nachträgliche Benennungen etwas, sondern letztlich nur die Feststellung der intensivsten, direktesten, virtuos elaborierten Eigenstudie. Nachweislich haben die Schüler diese Studien von früh an kopiert, variiert und in ähnlichen Studienköpfen nachgeahmt. Doch man kommt bei Rembrandt mit der Übereinstimmung von Ausführungsmerkmalen bei einer kleinen Auswahlgruppe weiter. Das heißt, daß die Wahrscheinlichkeit des Verhaltens in der historischen Situation, die kontinuierlich nachweisbaren Ausführungsmerkmale und ein bestimmtes Ausdrucks- und Ausführungsniveau gemeinsam Plausibilität herstellen.

Zu dieser engsten Werkgruppe gehören ferner mehrere skizzenhaft ausgeführte Kompositionen, die analog zu den Ausdrucksmerkmalen von ausgewählten Zeichnungen und Radierungen bestimmt werden können: so die *Friedensallegorie* von 1641 oder die *Predigt Johannes des Täufers* von etwa 1634/35 oder die *Badende Frau* von 1654. Zu ihr gehören – ausgehend von der 1633 datierten Berliner Zeichnung – einige Saskiadarstellungen (daß ausgerechnet das seelenvolle Gemälde in Washington aus der A-Gruppe des Amsterdamer Corpus-Werkes herausgenommen wurde, erscheint mir nur erklärbar durch seine Unterschiede zu einigen traditionell anerkannten, bloß allzu verschiedenen Gemälden). Und vielleicht darf man einige Portraits hinzusetzen, die selbstportraitnah beobachtet sind, wie der *Doomer* von 1640.

Die erneute, Details separat angehende Durchsicht kann zwischen dem agierenden Meister und seinen Mitarbeitern unterscheiden helfen. Aus den oben genannten Gründen ist dies ein sinnvoller, neuer, weiterer, anstrengend zu erreichender Horizont: nicht nur bei Rembrandt, sondern bei der Mehrzahl der sogenannten Alten Meister, zu denen auch seine Schüler zählen.

Was ich Ihnen hier vorgetragen habe, hat seine Absicht nicht in der Fixierung der Bewertung ›Rembrandt‹ oder ›Werkstatt‹, oder ›20 % Rembrandt‹ gegen ›80 % Werkstatt‹ oder noch genauer ›Vorzeichnung nach verlorener Rembrandt-Vorlage, Ausführung durch Werkstatt, zwei Korrekturbereiche original Rembrandt‹. Sondern es geht um eine veränderte Betrachtung.

Wir können nicht spontan sehen und identifizieren, sondern – bei Anerkennung der Werkstatthypothese, bei Anerkennung des geschichtlichen Wandels der Begriffe und der kulturellen Relevanzen – nur durch eine vielfach geknickte Optik. Wenn es heute bei einem der Meister vor 1800 um die Frage nach der Werkstatt geht, wird grundsätzlich konzidiert, daß man bei Dürer, Tizian, Rembrandt, Ruisdael mit Gehilfen rechnen muß, aber es wird im konkreten Fall immer wieder auf die fehlenden Belege verwiesen, wenn keine dokumentarische Nennung eines Mitarbeiters in der fraglichen Zeit oder im gerade untersuchten Kontext vorliegt. Auf der Seite meiner Argumentation stehen die Detailbeobachtungen an den Bildern – und die Argumente für den Normalfall des Werkstattbetriebes. Dieser historische *Normalfall* muß zur Grundlage von Fragen gemacht werden, nicht der Kulturkontext der Gegenwart. Das Dokument für *die Nichtbeschäftigung von Mitarbeitern*, für das *ungewöhnliche Solistentum* müßte jeweils geliefert werden! Und wenn diese These akzeptiert wird, dann dürfen die meisten Monographien zur Kunst vor 1800 noch einmal angegangen werden, denn die Feinbeobachtung spricht für viele Hände allerorten.

Anmerkungen

1 Nach dem ersten Kontrakt vom Mai 1508 für die Ausmalung der Decke der Sixtinischen Kapelle stellte Michelangelo fünf Florentiner Maler als Gesellen ein, die er jedoch bald wieder entließ, um das schwierige Werk ›allein‹ auszuführen. Gehilfen bei den Bildhauerarbeiten sind mehrfach in seinen Briefen erwähnt.

2 Das ist das Grundproblem bei der Einteilung des Kataloges des Rembrandt-Corpus-Werkes in die Kategorien A (eigenhändig), B (unentschieden, ob zu A oder C gehörig), C (von anderer Hand). Siehe: J. Bruyn/B. Haak/S. H. Levie/P. J. J. van Thiel/E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Bd. I, II, III, Den Haag/Boston/London 1982, 1986, 1989. Denselben Unterscheidungskategorien folgen Ausstellung und Katalog *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, Berlin/Amsterdam/London 1991.

3 Albrecht Dürer, Briefe an Jacob Heller vom 19.3.1508: »(...) und sonderlich will ich Euch das mittler Blatt mit meiner eignen Hand fleißig malen (...)«; vom 24.8.1508: »(...) Es soll auch kein ander mensch kein Strich daran malen dann ich, darum würde ich viel Zeit darauf legen (...) mein fürgenommene Meinung, daß ich Euch solches Werk um die Fertigung der hundert und 30 fl rheinisch mit kann verstrecken (...) Wollt Ihrs mit höcher haben denn um das verdingt Geld, so will ich sie machen, daß sie dannoch gar viel besser soll sein weder der Lohn ist. Wollt Ihr mir aber zweihundert Gulden geben, so will ich mein fürgenommene Meinung verstrecken (...)«, zitiert nach: Ernst Ullmann (Hrsg.), *Albrecht Dürer. Schriften und Briefe*, Leipzig 1973, S. 127 ff.

4 Unvermindert aktuell und bisher zu wenig zur Kenntnis genommen ist der Abschnitt ›Werkstattbetrieb‹, in: Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft* (Taschenbuchausgabe), Berlin 1957, S. 167 ff.; dort ist der Rechtsstreit auf S. 168 erwähnt, der in Bd. 12 der *Altniederländischen Malerei*, Berlin 1924-1937, ausführlich erläutert ist.

5 Vgl. dazu: Molly Faries, *Underdrawings in the Workshop Production of Jan van Scorel – A Study with Infrared Reflectography*, in: *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting*, Bussum 1976, S. 89 ff.; Claus Grimm/Bernd Konrad, *Die Fürstenberg Sammlungen Donaueschingen*, München 1990, S. 142 ff. u. a.

6 Hampton Court, Royal Collection.

7 Ernst van de Wetering, in: *Corpus*, Bd. II, op. cit. [Anm. 2], S. 76-87, insbesondere S. 78.

8 Dazu: Egbert Haverkamp-Begemann, *Rembrandt as a teacher*, in: *Rembrandt after three hundred years* (Ausstellungskatalog), Chicago 1969, S. 21.

9 E. Tietze-Conrat, *Mantegna*, London/Köln 1956, S. 1-3.

10 Maria Bellonci/Niny Garavaglia, *L'opera completa de Mantegna*, Milano 1967, S. 83-85. Scardeone, *De Antiquitate Urbis Patavii*, Basel 1560, zitiert die Inschrift des nicht mehr erhaltenen Werkes: *Andreas Mantinea Pat. an. septem et decem natus sua manu pinxit MCCCCXLVIII.* Erice Rigoni, *Nuovi documenti sul Mantegna*, in: *Atti del Reale Istituto Veneto*, vol. 87, 1927/28, S. 1165 f.; und in: *Arte Veneta*, 1948, S. 141 ff.

11 Ernst van de Wetering, *Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration*, in: *Corpus*, Bd. II, op. cit. [Anm. 2], S. 45-90, insbesondere S. 57, Anm. 100.

12 Ernst van de Wetering, op. cit., Bd. II [Anm. 2], S. 48-51.

13 Vgl. *Corpus*, Bd. II, op. cit. [Anm. 2], Addenda et Corrigenda, S. 839 (zu dem in Bd. I als Nr. A 32 aufgenommenen Bild).

14 Vgl. Claus Grimm, *Kunstbewahrung und Kulturverlust*, in: *Glanz und Ende der alten Klöster* (Ausstellungskatalog), München 1991, S. 82, 83.

15 Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, 2. Aufl., Berlin 1978, S. 32 ff.

16 Siehe den Beitrag in diesem Band.

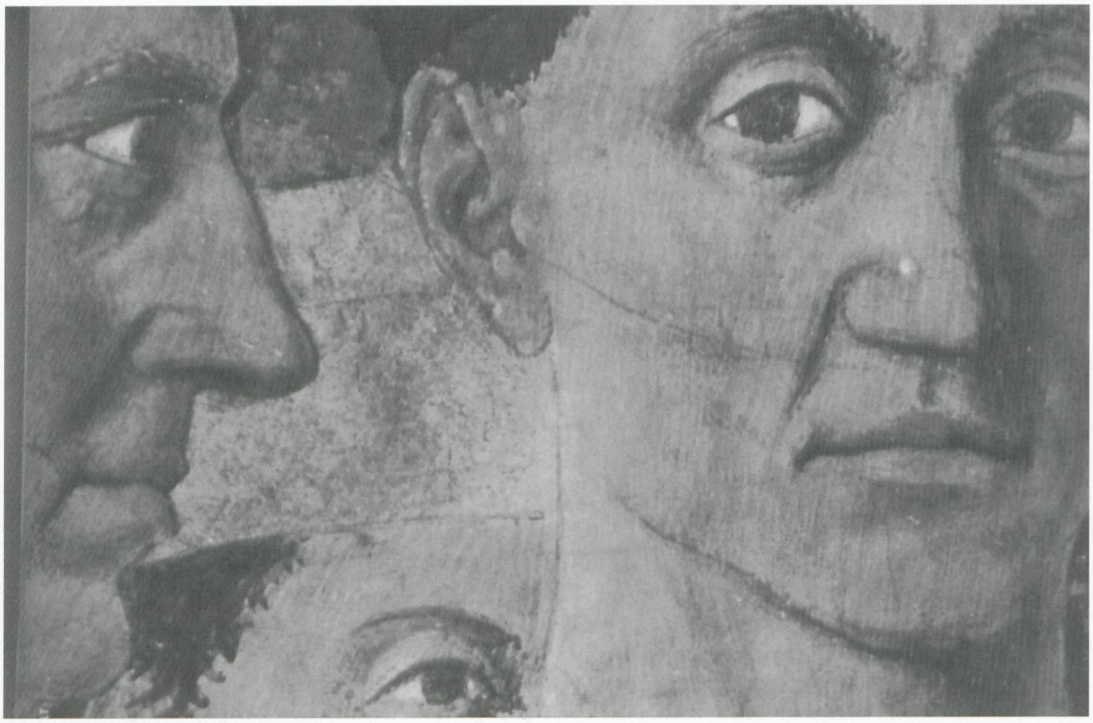
17 Josua Bruyn, *A Selection of Signatures*, in: *Corpus*, Bd. II, op. cit. [Anm. 2], S. 103.

18 Vgl. die Angaben in *Corpus*, Bd. II., op. cit., zu C 67, C 70, und in Bd. III zu A 129; vgl. Claus Grimm, *Rembrandt selbst*, München 1991, S. 114, Abb. 129.

19 Vgl. als Beispiele C. J. de Bruyn Kops, *De Zeven Werken van Bamhartigheid van de Meester van Alkmaar gerestaureerd*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, Amsterdam 1976, S. 203-226; *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting*. Netherlands Yearbook for History of Art, Bussum 1976; J. R. J. van Asperen de Boer/Molly Faries, *Re-*

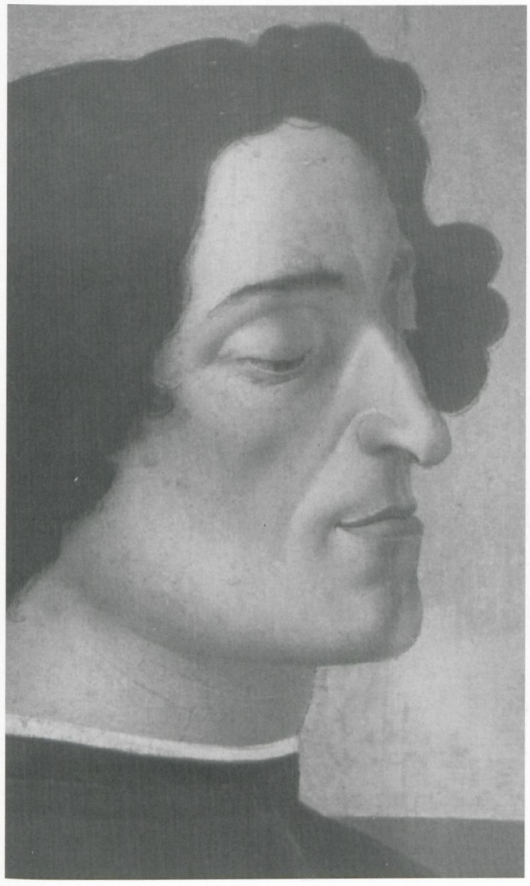
search During the »Jan van Scorel in Utrecht«-exhibition, in: *Simiolus* 9, 1977, S. 169-182; Manfred Koller, *Hauptwerke spätgotischer Skulptur und ihre aktuelle Restaurierung als Anlaß wissenschaftlicher Kolloquien*, in: *Maltechnik/Restauro*, 1978, H. 2, S. 81-95; G. Tripp, *Fragen zur Restaurierung des Altares von Michael Pacher in St. Wolfgang*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXVI/1972, S. 134-142; David Bull, *The Feast of the Gods: Conservation, Treatment and Interpretation*, in: *Studies in the History of Art*, H. 40, 1989. Vgl. auch die Beiträge in: *Titian. Prince of Painters* (Ausstellungskatalog), Venedig 1990.

20 Sie sind bei den Zuschreibungen des Rembrandt-Corpus noch nicht festgelegt. Vielmehr sind in den abschließenden Bemerkungen zu den einzelnen Werken wechselnde Prioritäten erkennbar.

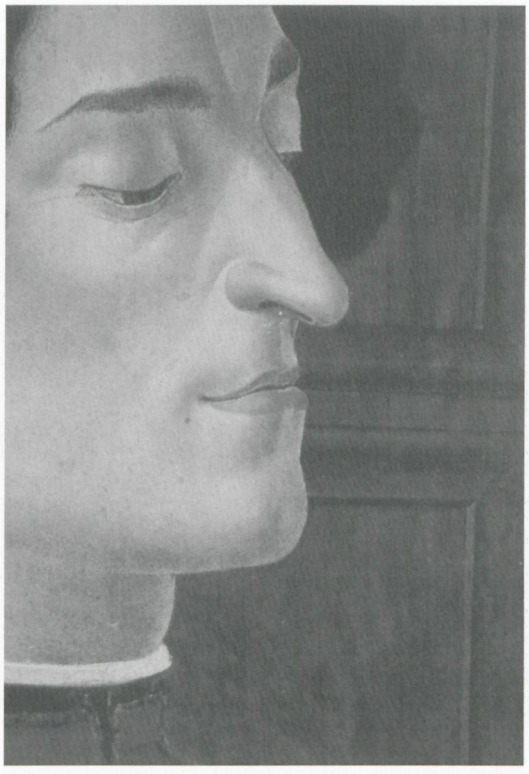


1. Piero della Francesca, *Salomo besucht die Königin von Saba*, 1452, Detail aus dem Fresko in San Francesco, Arezzo (Photo: Scala)

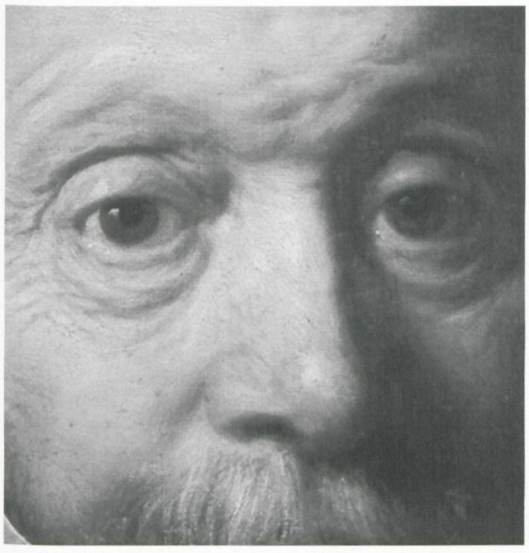
2. Michelangelo, Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle, Schrägansicht (Photo: Autor)



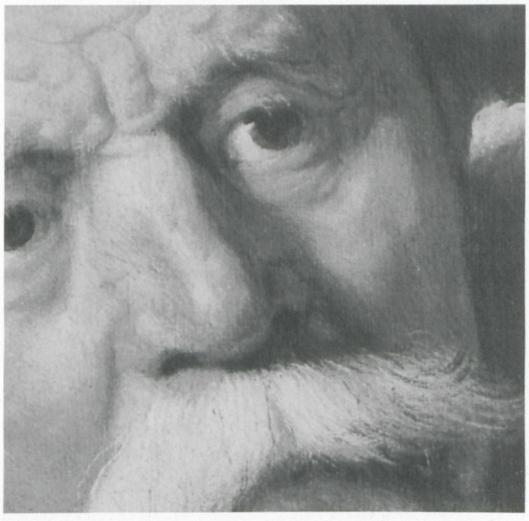
3a. Sandro Botticelli, *Bildnis Giuliano de' Medici*, um 1478, Detail (Bergamo, Accademia Carrara; Photo: Autor)



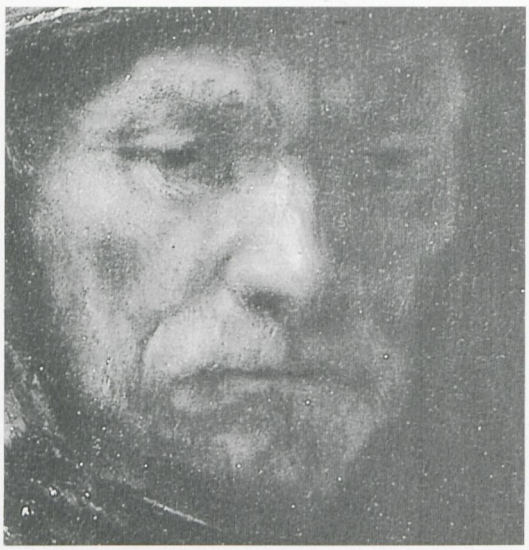
3b. Sandro Botticelli, *Bildnis Giuliano de' Medici*, um 1478, Detail (Washington, National Gallery of Art; Photo: Autor)



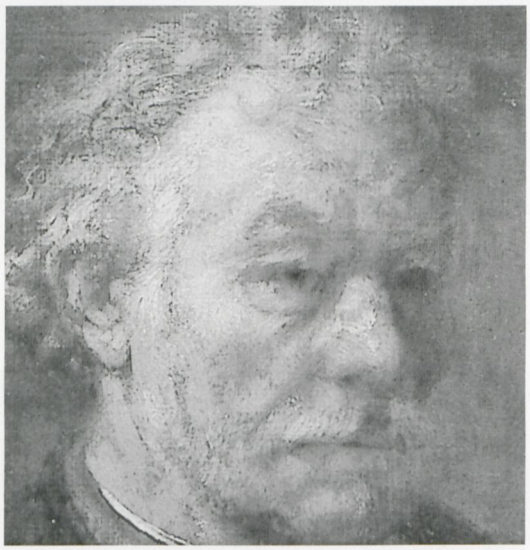
4. Rembrandt, *Bildnis Uyttenbogaert*, 1633, Detail (Amsterdam, Rijksmuseum; Photo: Autor)



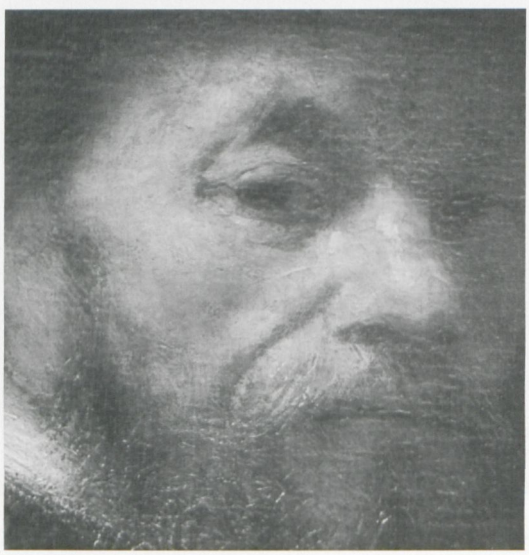
5. Rembrandt, *Bildnis des Schiffsbaumeisters Jan Rijcksen und seiner Frau Griet Jans*, 1633, Detail (London, Buckingham Palace; nach: *Restaura* 3, 1992)



6. Rembrandt, *Der Mann mit dem Goldhelm*, 1650-1655, Detail (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; Photo: Autor)



7. Rembrandt, Studienkopf, signiert und 1650 datiert, Detail (Den Haag, Mauritshuis; Photo: Autor)



8. Rembrandt, Der sogenannte *Jüdische Händler*, signiert und 1656 (?) datiert, Detail (London, National Gallery; Photo: Autor)