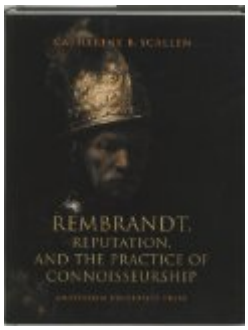
H-Net Reviews
in the Humanities & Social Sciences

Catherine B. Scallen. *Rembrandt: Reputation and the Practice of Connoisseurship.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. 416 pp. EUR 47.50, cloth, ISBN 978-90-5356-625-1.



Reviewed by Silke Walther

Published on H-Museum (October, 2004)

Wie und in welchem Maß kann Kunstkennerschaft ein Verständnis der Malerei Rembrandt Harmensz van Rijns fördern? Mit welchem methodischen Rüstzeug näherten sich die Pioniere der historisch-kritischen Kunstgeschichte im ausgehenden 19. Jahrhundert einem Werk, dessen Umfang und Charakter durch bekannte Zuschreibungsprobleme, strittige Werkstattpraxis, Kopien und Fälschungen bis in die jüngste Zeit des Rembrandt Research Projects (1968-1993) einen Rest Ungewißheit aufweist? Welche Kriterien wurden damals der Revision älterer Rembrandt-Kataloge zugrunde gelegt?[1]

Catherine Scallens Buch ist eine lesenswerte Ergänzung und Vertiefung bisheriger Beiträge von Frank Preston und Gary Schwartz, die ebenfalls Bedeutung und Folgen der Kunstkennerschaft im Feld der Rembrandtforschung ausloten. [2] Die rezeptionsgeschichtliche Studie zeichnet detailliert die Entwicklung der kunsthistorischen Rembrandtforschung zwischen 1870 und 1935 im Spannungsfeld zwischen akademischer Disziplin, kuratorischer Praxis der Museen (u.a. Gemäldegalerie Berlin; Mauritshuis Den Haag; Rijksmuseum Amsterdam) und der wachsenden Bedeutung eines internationalen Kunstmarkts nach. Dabei gelingt es ihr, anhand oftmals vergessener Debatten um Stil und Händescheidung, um wiederaufgefundene "Rembrandts" und die ersten Werkverzeichnisse deutscher und niederländischer Kunsthistoriker nachzuzeichnen, wie sich als Konsequenz unterschiedlicher Methodenwahl, Zuschreibungen und mentalitätsgeschichtlicher Rahmenbedingungen divergierende Bilder vom Künstler und dem Umfang seines Werkes ergaben. Zugleich führt die Untersuchung zurück an den Anfang der Disziplin Kunstgeschichte, deren Basis die mittels Studium der Originale gewonnene Kunstkennerschaft bildete. Als Ausgangspunkt wählte die Autorin die Forscherkarrieren von Wilhelm von Bode, Abraham Bredius, Cornelis Hofstede de Groot und Wilhelm Valentiner: Als Kuratoren und Museumsdirektoren bildeten sie eine Allianz des Expertentums und verbanden das Kennerschaftliche mit wissenschaftlichen Ansätzen. Als praktisch orientierte Vertreter ihres Fachs hinterließen sie einflußreiche Werkkataloge und Schriften, deren unausgesprochene Annahmen und Bewertungsmaßstäbe Scallen im

Hinblick auf jüngere und wiederkehrende Debatten der Rembrandtforschung transparent machen will.

Die neun Kapitel entfalten in überwiegend chronologischer Reihenfolge, wie Rembrandts Gemälde in steter kritischer Auseinandersetzung mit älteren Verzeichnissen und Beschreibungen des 18. und 19. Jahrhunderts durch Bode, seine protégés und Zeitgenossen inventarisiert wurde. Durch die im Vergleich zum vorigen Jahrhundert kontinuierlich ausgedehnte Anzahl der Zuschreibungen wuchs der Bestand von ca. 350 auf über 600 Werke, wovon sich--wie Bode in späten Jahren lakonisch bemerkte--ca. 2000 in den Vereinigten Staaten befanden. Die verschwommenen Konturen des Gesamtwerks warfen ebenso die Frage nach einer Stilcharakteristik auf, so daß mit den Katalogen die "idea" von Rembrandt, dem Maler, aufs Neue entworfen wurde. Durch die Forschungslage war eine nochmalige Analyse der frühen Kunsthistoriographie (G. Waagen. J. D. Passavant, F. Kugler) in diesem Kontext entbehrlich, doch Bodes Dissertation und die Methodik seiner akademischen Lehrer hätten eventuell genauere Betrachtung verdient. Für die deutsche Rembrandtforschung nach 1870 wurde die Abkehr vom romantischen Bild des Künstlers als "génie méconnu" (Théophile Thoré) und als ästhetischem Gegenpol zu Raffael von Urbino maßgeblich. Wie der Untertitel andeutet, geht es Scallen vorrangig um die Herausbildung und Etablierung einer modernen Erforschung des Alten Meisters in Abgrenzung von der Tradition des Amateur-Kunstkenners und der Kunstkritik. "Connoisseurship" wird hier auf die Entwicklung eines professionellen Kunsthistorikers mit Museumspraxis bezogen und als integraler Teil einer sich gerade etablierenden Wissenschaft definiert (Kap. I, 15; 27). Das noch unbestellte Feld der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts geriet nicht zuletzt durch die Frans-Hals-Verehrung im Malerkreis um Wilhelm Leibl in den Blickpunkt Wilhelm von Bodes, welcher den neuen Typus eines kunsthistorisch gebildeten, studierten Museumsmannes mustergültig verkörperte. Seine einflußreiche Rolle als international bekannter Rembrandtexperte und geschickter Akquisiteur von Kunstwerken für das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum bildet den roten Faden der Untersuchung. An ausgewählten Bildbeispielen werden seine Datierungen und Zuschreibungen im Vergleich mit denjenigen zeitgenössischer Forscher erörtert, darunter auch Werke, die heute nicht mehr als authentische Rembrandts gelten.

Bode erscheint in den beiden ersten Kapiteln als bedeutender Neubewerter von Vosmaers "Rembrandt. Sa vie et ses oeuvres" (1868), der sich als Empiriker auf biographische Daten zu Leben und Werk, historische Quellen, besonders jedoch auf die gründliche "Bilderkenntnis" selbst stützte. Stilkritik stand hier im Dienst von Klassifikation und großzügig betriebener Zuschreibungspraxis, die sowohl den Marktwert der "Rembrandts" wie das Ansehen der mit ihnen befaßten Experten stetig hob. Die von Bode angestrebte, vollständige Erfassung und Ordnung der Gemälde nach Orten und Sammlungen folgte nach Scallens Analyse der Schriften einem "expansionist model", dem Hofstede de Groot und Wilhelm Valentiner mit ihren Rembrandt-Werkverzeichnissen bzw. Monographien folgten. Durch Neuentdeckungen, vermerkte etwa Valentiner 1923 stolz, sei das schon 600 Gemälde umfassende Oeuvre nochmals um weitere 100 Bilder bereichert worden.[3] Allerdings enthielt das Verzeichnis Hofstede de Groots, eine Überarbeitung des Catalogue raisonné John Smiths, bereits eine stattliche Anzahl wiederentdeckter "Rembrandts" und eine Liste aller in Inventaren oder Auktionskatalogen vom 17. bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts erwähnten Bilder des Künstlers. Viele Entdecker waren daher Kunsthändler oder Sammler, wobei Forschungsdrang und Gewinnstreben sich wechselseitig beflügelten. Die Verflechtung der Forscher mit den Interessen eines boomenden Kunstmarkts wird am Beispiel von Gutachtertätigkeiten (Bredius), dem Einfluß des Pariser Händlers Charles Sedelmeyer auf Bodes kennerschaftliche Urteilsfähigkeit und

der Erwerbspolitik der Museen in Europa und den Vereinigten Staaten folgerichtig thematisiert. Besonders das fünfte Kapitel über Rezeption und Beliebtheit Rembrandts in Nordamerika läßt Bodes späte Ankäufe für die Berliner Sammlungen in einem neuen Licht erscheinen. Auch die USA-Aufenthalte Hofstede de Groots und Abraham Bredius' sowie deren Verbindungen zu amerikanischen Sammlern wie H. C. Frick, Pierpont Morgan und Peter A. B. Widener werden hier aufgearbeitet. Während amerikanische Käufer Bildnisse und profane Darstellungen bevorzugten, schlug sich der Rembrandtkult um 1900 in einer Präferenz historischer Themen nieder, wie schon Johannes Stückelberger 1996 nachwies.[4] Die Bedeutung der Kunstausstellung als Katalysator einer verstärkten Rembrandt-Nachfrage seitens der Sammler wird hier am Beispiel des Detroit Institute of Arts nachgegangen, dessen Kurator damals Wilhelm Valentiner war.

Mit Hilfe von in Fachorganen ausgetragenen Debatten um Urheberschaft und Qualität der Gemälde wird Bodes Methode der Kunstkennerschaft konturiert ("Rediscovered paintings and the debate over method", Kap. VII) und mit konkurrierenden Ansätzen z. B. Giovanni Morellis (Kap. II) oder John van Dykes (Kap. VIII) verglichen. Morellis durch Cuvier und das Studium der Anatomie geprägte Klassifikationsmethode basierte auf der Annahme charakteristischer "Grundformen" in Rembrandts Stil und zielte auf nichts weniger als eine systematisch-formalistisch betriebene Zuschreibungspraxis als Teil einer objektiven "Kunstwissenschaft" avant la lettre (Kap. II, 99).

Weniger folgenreich für die akzeptierten Standards der weiteren Rembrandtforschung in Deutschland ist aus heutiger Sicht der zwischen Bode und Alfred von Wurzbach ausgetragene Disput über die Authentizität einiger Selbstbildnisse des Künstlers, die "grünen Rembrandts". Die Kontroverse zwischen Max Lautner und Wilhelm von Bode ("Who is Rembrandt?") erhellt die damalige Unsicherheit über die Werkstattpraxis und Schüler Rembrandts, deren Erforschung erst nach Lautners provokanter These einer Urheberschaft Ferdinand Bols für die bis dahin als gesichert geltenden Werke einsetzte. Hinter der Kritik an der Verflechtung der "Rembrandt-Doktoren" (Wurzbach) mit Händlern und Sammlern vermutet Scallen zu recht einen Wettstreit um Prestige und Autorität. Zugleich wirft Bodes Gewohnheit, seine gutachterliche Beratung der Sammler in Form von Spenden zugunsten der Berliner Museen honorieren zu lassen, ein Licht auf damaliges Engagement in den Jahren rückläufiger Ankaufsetats des Staates. Die von Scallen gewählte Personifizierung der deutschen und niederländischen Rembrandtforschung (Bode/Bredius; Hofstede de Groot/Valentiner) gibt der detailreichen Studie ein übersichtliches, chronologisches Gerüst. Dies führt jedoch zuweilen zur Überbewertung einer durch Bode als Mentor ins Leben gerufenen "Rembrandt-Connection", einem System gegenseitiger persönlicher Unterstützung und Abhängigkeit auch im Kunsturteil (Kap. IV, VII), gegen das sich nur wenige Kunstexperten mit mehr (Abraham Bredius; Willem Martin) oder weniger (Bernhard Berenson, Alfred von Wurzbach) Erfolg behaupten konnten: "By the 1910s, a kind of connaisseurship by consensus arose, whereby Bode, Hofstede de Groot, and Valentiner typically ratified each other's decisions about Rembrandt attributions" (S. 323).

Die zuletzt vom Rembrandt Research Project unternommene Erstellung eines von Schülerarbeiten und Fehlzuschreibungen gereinigten Werkkatalogs der Gemälde erscheint nach Lektüre dieser Studie als ein die Geschichte der Kunsthistoriographie begleitendes (Wunsch-) Ziel. Durch die Rekonstruktion des Beginns moderner Rembrandtforschung, ihrer Prämissen und Methoden gelingt es der Autorin nebenbei, die bis weit ins 20. Jahrhundert reichende Vernachlässigung ikonographischer Fragestellungen zu erklären. Nicht die Bedeutung des Bildgegenstands, sondern die Erfassung desselben und eventuell seine malerische Behandlung waren von Interesse. Bode be-

stand hierbei auf wiederholtem Studium der Originale, nicht der Reproduktionen, als Grundlage seriöser Kunstkennerschaft. Synchron verlief der Siegeszug der Fotografie, die den direkten, nachvollziehbaren Vergleich weit verstreuter Kunstwerke sowie den Druck illustrierter Werkkataloge erst ermöglichte. Vielleicht gehört es zum Berufsrisiko des Kunstexperten, daß nicht die vielen korrekten Zuschreibungen, sondern die irrtümlichen "Wiederentdeckungen" oder Fehlgriffe (z.B. die Wachsbüste "Leonardo da Vincis", S. 217 f.) in Erinnerung bleiben. Die Aufdeckung der kennerschaftlichen Urteilsmaßstäbe Bodes und seiner Nachfolger ist jedoch trotz gewissenhafter Auswertung der Schriften und handschriftlichen Aufzeichnungen in den jeweiligen Nachlässen nicht gelungen. Scallen führt dies u.a. auf Bodes wenig systematische, nicht notwendig durch Archivalien- Quellenkenntnis ergänzte Vorgehensweise zurück, durch welche die Gemälde oft als historische Dokumente der Künstlerbiographie mißverstanden worden seien (z.B. bei der Identifizierung der dargestellten Personen). An diesem Punkt der Interpretation wird allerdings die inzwischen eingetretene Distanz zwischen den "zwei Kulturen" kunsthistorischer Forschung, dem "museum-trained professional" und dem akademischen Vertreter der Disziplin nicht bedeutungslos sein. Das Urteilen über Authentizität und Qualität, dessen zugrundeliegende Kriterien mittels Quellenanalyse transparent werden sollen, beruht auf einem teils objektiven, teils intuitiven Erfassen von Sachverhalten, einer durch Übung und Wissen geschärften Wahrnehmung von Kunst. Auch Hofstede de Groot hielt seine kennerschaftliche Methode der individuellen Begutachtung und Stilkritik der Originale für die einzig richtige (Kap.VII, 266 f.). Bode hatte diese verfeinerte Urteilskraft in seiner Museumslaufbahn erworben und hätte dem Verfasser der ersten "Klassiker-der-Kunst"-Monographie über Rembrandt, Alfred Rosenberg, beigepflichtet: Sehen ist alles, Beschreibungen sind nichts. Zweifellos trug er durch seine Publikationen dazu bei, einen modernen wissenschaftlichen Diskurs unter Fachkollegen in Form von Artikeln und Rezensionen als Hilfsmittel der Forschung zu etablieren, doch als gelernter Jurist blieben seine Plädoyers für oder gegen Rembrandt für viele Zeitgenossen merkwürdig abstrakt. Sein Nachfolger am Berliner Museum, Max Friedländer, brachte es auf den Punkt: "Liest man einen Aufsatz von Bode, so lernt man daraus, daß er jenes Bild für ein Werk Rembrandts hält--dies war einmal wichtig, ist es aber nicht mehr, weil Jedermann es schon weiß,--die Sätze aber, mit denen er den Leser von der Richtigkeit seines Urteils überzeugen mochte, enthalten so gut wie nichts von dem, was jenes Urteil bestimmt hat. Sie klingen trivial, wie geschrieben von Jemandem, der sehr viel weniger von Rembrandts Werken erlebt hatte als Bode."[5]

Scallens Studie ist mehr als die notwendige Vorgeschichte des jüngsten Corpus der Rembrandt-Gemälde. Ihr Buch ist für Kunsthistoriker, Museologen und all jene, die sich für die Geschichte der Kunsthistoriographie im Allgemeinen bzw. für die Tradition der Rembrandtforschung im Besonderen interessieren, zu empfehlen. Die Diskussion der großen Rembrandt-Ausstellungen im betrachteten Zeitraum und ihre kritische Rezension in Fachzeitschriften und Journalen ist auch im Hinblick auf heutige Konzepte der Altmeister-Schauen von Interesse. Die umfangreiche Bibliographie führt zahlreiche Standardwerke und weniger bekannte Schriften von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu den jüngsten Veröffentlichungen auf. Welchen Einfluß die Fotografie auf die Methoden und Schlußfolgerungen der Kunstexperten der nachfolgenden Generationen hatte und welchen Stellenwert wir der "Bilderkenntnis" im heutigen Studienalltag (wieder) einräumen sollten, sind nur zwei sich aus der Lektüre des Buchs ergebende Fragen.

Anmerkungen:

[1]. Josuah Bruyn u.a., ***Rembrandt Research Project, Corpus der Gemälde***. 3 Bde. (Boston, London, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1982-1989). Als historische Verzeichnisse sind für obige Studie re-

levant: John Smith, ***A Catalogue raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*** 7 Bde. (London: Smith and Son, 1836); Carel Vosmaer: ***Rembrandt. Sa vie et ses oeuvres*** (Den Haag: M. Nijhoff, 1868).

[2]. Frank Prestons Dissertation über "Rembrandt Connoisseurship" (Columbia University 1991) widmet sich der Forschung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, während Gary Schwartz' Beiträge sich auf die Forschung des 20. Jahrhunderts konzentrieren, u.a. Gary Schwartz, "Rembrandt Research after the Age of Connoisseurship," ***Art in America*** 83 (Dec. 1995): S. 50-57.

[3]. hier nach: Wilhelm Valentiner, Hrsg. ***Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde*** 2. durchges. Aufl. (Berlin und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923), Einleitung, XVII. Valentiners 2. Aufl. des "Klassiker der Kunst"-Bandes zu Rembrandt van Rijn erschien 1908, die dritte Auflage mit 643 Gemälden folgte 1909. Der erste Verfasser, Alfred Rosenberg, ***Rembrandt. Des Meisters Gemälde, "Klassiker der Kunst"*** (Stuttgart and Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1904), hatte noch 398 Gemälde verzeichnet.

[4]. Johannes Stückelberger, ***Rembrandt und die Moderne*** (München: W. Fink, 1996), S. 40 f.; s. a. Kees Bruins, ***'De echte Rembrandt'*** Amsterdam: Balans, 1995).

[5]. Max J. Friedländer, "Erinnerungen an Bode" in ***Erinnerungen und Aufzeichnungen*** (Berlin: Kupferberg, 1967), S. 11-14.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at http://www.h-museum.net

Citation: Silke Walther. Review of Scallen, Catherine B. ***Rembrandt: Reputation and the Practice of Connoisseurship.*** H-Museum, H-Net Reviews. October, 2004.

URL: https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=9844


This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.