

ZWISCHEN EMULATION UND DEKONSTRUKTION



Rezeption der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt
in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

ALEXANDRA BRUCHMANN

TEXTBAND

Diese Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen.

Ich danke allen ganz herzlich, die ihre Entstehung begleitet und unterstützt haben.

Tag der Disputation: 13. Juli 2011

Gutachter:

Prof. Dr. Stefan Grohé

Prof. Dr. Ursula Frohne

© 2012 Alexandra Bruchmann

© für die abgebildeten Werke siehe Abbildungsverzeichnis

Abbildung Titelseite Textband / Abbildungsband:

Ken Aptekar, Circle of Rembrandt, 1992, © Ken Aptekar / Foto: Ken Aptekar

Diese Arbeit enthält Quellenangaben bzw. Verweise in Form von URLs zu Websites Dritter. Für deren Inhalte sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich und ich übernehme keinerlei wie auch immer geartete Haftung dafür. Die URLs wurden zuletzt von mir zu dem jeweils dazu genannten Datum auf Richtigkeit und Gültigkeit überprüft. Ich erkläre hiermit, keinerlei Einfluss auf die aktuelle und zukünftige Gestaltung, die Inhalte oder die Urheberschaft dieser Websites zu haben, distanzieren mich von sämtlichen Inhalten, die nach dem jeweils genannten Datum verändert wurden und mache mir diese Inhalte in keinem Fall zu eigen.

INHALTSVERZEICHNIS

| | | |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1 | EINLEITUNG | 5 |
| 2 | METHODE UND POSITIONIERUNG | 19 |
| 2.1 | „Wer erhellt wen?“ – Zur intertextuellen Methode | 19 |
| 2.2 | Emulation und Dekonstruktion des Künstlermythos als Funktionen künstlerischer Aneignungen | 26 |
| 2.3 | Forschungsstand | 40 |
| 3 | DAS REMBRANDTBILD IM WANDEL DER ZEIT | 51 |
| 3.1 | Konstituierung des diskursiven Rembrandts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts | 54 |
| 3.2 | Der diskursive Rembrandt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts | 65 |
| 3.3 | Rembrandt-Rezeption in der bildenden Kunst bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts | 79 |
| 4 | PROZESSUALE FAKTUR UND HELLDUNKEL | 96 |
| 4.1 | Winfred Gaul – Abschied von Rembrandt | 106 |
| 4.2 | Francis Bacon – Spannung zwischen abstrakten Zeichen und figurativer Darstellung | 114 |
| 4.3 | Pablo Picasso – „Ich fing also an zu kritzeln und es wurde Rembrandt“ | 124 |
| 4.4 | Horst Janssen – In „Seiner“ Manier | 132 |
| 4.5 | Ken Aptekar – Meister der Illusion | 139 |
| 4.6 | Zusammenfassung | 145 |
| 5 | MEMENTO MORI | 149 |
| 5.1 | Hermann Nitsch – Opfertod | 158 |
| 5.2 | Francis Bacon – Fleisch und Kreuzigung | 170 |
| 5.3 | Marc Mulders – Kadaver und Leichen als Christussymbole | 180 |
| 5.4 | Patrick Raynaud – Anatomien | 191 |
| 5.5 | Zusammenfassung | 198 |

| | | |
|----------|---------------------------------------------------------------------------|------------|
| 6 | INSZENIERTE IDENTITÄT | 202 |
| 6.1 | Francis Bacon – Selbststudien | 210 |
| 6.2 | Horst Janssen – Selbsterforschung oder Selbstinszenierung? | 220 |
| 6.3 | Arnulf Rainer – Rembrandt überzeichnet | 230 |
| 6.4 | Yasumasa Morimura – Selbstreflexionen als Rembrandt | 241 |
| 6.5 | Ken Aptekar – Identität zwischen innerem Erleben und äußerer Inszenierung | 254 |
| 6.6 | Zusammenfassung | 259 |
| | | |
| 7 | KÜNSTLERMYTHEN | 263 |
| 7.1 | Pablo Picasso – Schöpferische und sexuelle Potenz des Künstlers | 271 |
| 7.2 | Ken Aptekar I – Verhältnisse mit den Hausangestellten | 280 |
| 7.3 | Ken Aptekar II – Der „jüdische“ Rembrandt | 287 |
| 7.4 | Zusammenfassung | 296 |
| | | |
| 8 | AUTORSCHAFT, AUTHENTIZITÄT UND WERT | 300 |
| 8.1 | Larry Rivers – Rembrandt als Markenlogo | 309 |
| 8.2 | Sigmar Polke – Original oder Fälschung? | 319 |
| 8.3 | Carl Fredrik Reuterswärd – Signaturen | 327 |
| 8.4 | Ken Aptekar – Rembrandt oder nicht? | 334 |
| 8.5 | Sophie Calle – Die Aura gestohlener Meisterwerke | 346 |
| 8.6 | Zusammenfassung | 356 |
| | | |
| 9 | SCHLUSSBETRACHTUNG | 359 |
| | | |
| | BIOGRAFIEN | 371 |
| | LITERATURVERZEICHNIS | 377 |
| | | |
| | ABBILDUNGSBAND (SEPARATES PDF-DOKUMENT) | |
| | Abbildungen | |
| | Abbildungsverzeichnis | |

1 | EINLEITUNG

„Dear Rembrandt, you don't know me. How could you? You've been dead for over 300 years. Still, I couldn't resist writing“, schreibt der amerikanische Maler Ken Aptekar am 15. März 1995 in einem Brief an Rembrandt, der in der Herbstausgabe des *Art Journal* im gleichen Jahr erschien.¹ Ganz selbstverständlich spricht er seinen holländischen Künstlerkollegen dabei in der zweiten Person an, als handle es sich bei ihm um ein real existierendes Gegenüber. „I thought you'd be interested to hear from a 20th-century painter who's been thinking about you“, führt Aptekar seinen Brief fort. „Plus, I've got some questions that only you can answer.“ Diese Fragen beziehen sich auf Rembrandts Beziehungen zu Frauen, auf sein Verhältnis zum Judentum sowie auf seinen Status als eine der berühmtesten Künstlerfiguren überhaupt. Es sind Fragen, die Aptekar als Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts persönlich beschäftigen und mit denen er sich auch in seinen Arbeiten künstlerisch auseinandersetzt. Was er somit anstrebt, ist einen Dialog mit Rembrandt zu führen, bei welchem dieser ihm Rede und Antwort steht – obwohl er sich der Tatsache bewusst ist, dass sein vermeintliches Gegenüber bereits seit langer Zeit verstorben ist. Auch meint er, dass sich der Holländer womöglich dafür interessieren könnte, dass ein Maler des 20. Jahrhunderts, den er aufgrund der historischen Distanz unmöglich kennen kann, über ihn nachdenkt.

Die Aussagen Aptekars stehen somit scheinbar im Widerspruch zueinander. Bei dem historischen Rembrandt, welcher von 1606-1669 in den Niederlanden gelebt hat und jenem Rembrandt, den Aptekar in seinem Brief adressiert, kann es sich nicht um ein und dieselbe Person handeln. Antworten auf seine Fragen kann Aptekar nicht von einem Rembrandt der Vergangenheit erwarten, wohl aber von einem Rembrandt der Gegenwart. Doch wer ist dieser Rembrandt der Gegenwart, für den sich Aptekar ganz offensichtlich interessiert?

Martin Hellmold unterscheidet in seiner Publikation *Rembrandts Einsamkeit. Diskursanalytische Studien zur Konzeption des Künstlersubjekts in der Moderne*² zwischen dem historischen Rembrandt und dem, was er als diskursive

¹ Aptekar 1995, S. 12.

² Hellmold 2001.

Künstlerfigur bezeichnet. Diese sei nicht in der Vergangenheit anzusiedeln, sondern ein Produkt der Rezeption der gegenwärtigen Zeit, was jedoch nicht gleichbedeutend mit der Unterscheidung zwischen einem wahren und einem verfälschten Rembrandtbild sei:

„Unabhängig von der Faktizität jenes historischen Rembrandts, der einmal gelebt und gemalt hat, sind alle Aussagen, die im Bezug auf diese Person getroffen werden, lediglich Beiträge zu dieser diskursiven Künstlerfigur. Das Verhältnis zwischen historischer und diskursiver Figur ist demnach nicht das zwischen wahr und falsch, sondern ein anderes: Das Bewusstsein (oder die Vorstellung) von der Existenz der historisch-empirischen Figur fungiert als Legitimation der diskursiven Künstlerfigur und aller Aussagen, die über diese vermittelt werden.“³

Auf ähnliche Weise versteht auch Mieke Bal in *Reading „Rembrandt“*⁴ den diskursiven Rembrandt der Gegenwart. Um dessen Fiktionalität zu betonen, setzt sie seinen Namen durchweg in Anführungszeichen:

„... ‚Rembrandt‘ is a cultural text, rather than a historical reality. [...] In this study, the name of an author is meant as a shorthand for his complex of reading of certain works *as* works by a particular artist. In order to keep in mind this definition of the author, I shall put the name ‚Rembrandt‘ in quotation marks, as the title of a text, whenever I am using the name in my own argument.“⁵

Die Beschäftigung mit der Figur des Künstlers und den damit in Zusammenhang stehenden Diskursen rückte insbesondere seit der Jahrtausendwende erneut in den Fokus der kunsthistorischen Forschungen. So postulierte zuletzt ein internationales Symposium der Wiener Universität für angewandte Kunst die *Wiederkehr des Künstlers*,⁶ welche sich nicht nur in der bildenden Kunst selbst, sondern vor allem auch im wissenschaftlichen Diskurs äußere. Damit ist jedoch nicht ein Rückfall in die überkommene Künstlerbiografik gemeint, welche auf der Verknüpfung von *Leben und Werk* eines Künstlers basiert, sondern es geht stattdessen darum, die Künstlerfigur als ein Konstrukt darzustellen und als solches zu analysieren. Besteht zwar auch dieses Konstrukt unter anderem aus den vermeintlichen biografischen Fakten sowie den Werken eines Künstlers, schließt es darüber hinaus auch

³ Hellmold 2001, S. 5.

⁴ Bal 1991.

⁵ Bal 1991, S. 8.

⁶ Fastert/Joachimides/Krieger (Hg.) 2011.

sämtliche weitere Diskurse, in denen die jeweilige Figur eine Rolle spielt, mit ein.⁷

Das Konzept der diskursiven Künstlerfigur knüpft letztlich vor allem an zwei bedeutende Essays von Roland Barthes und Michel Foucault an, welche Ende der 1960er Jahre erschienen sind und die Auseinandersetzung mit dem Künstlersubjekt auf neue theoretische Füße stellten. Beziehen sich diese Essays zwar auf den literarischen Autor, sind sie letztlich fast bruchlos auf den bildenden Künstler übertragbar. Sie entstanden zu einer Zeit, als in den Literaturwissenschaften ein allgemeines Umdenken einsetzte, innerhalb dessen der Autor als sinnstiftende Instanz eines Werkes verabschiedet wurde und auch dem Text selbst nur eine sekundäre Rolle bei der Bedeutungskonstituierung zukam. Stattdessen fungierte nun der Leser als wesentlicher Bezugspunkt der Interpretation von Literatur.⁸

Beide Essays kritisieren die bis dahin gängige Lesart von Literatur, die ein Werk primär biografisch deutet. So meint Roland Barthes drastische Formulierung vom „Tod des Autors“,⁹ welchen er 1968 verkündete, dass die Leser wichtiger als der Autor wären. Ein Text ist seiner Meinung nach ein „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“, welche miteinander in Dialog träten, sich parodierten und einander in Frage stellten. Der Ort, an dem diese vielfältigen Schriften zusammenträfen, wäre – entgegen der modernistischen Autonomievorstellung – „nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser.“¹⁰ Die Bedeutung eines Werkes ist, nach Barthes, somit nicht mehr vom Autor als dessen Schöpfer endgültig festgelegt, sondern konstituiert sich erst im Rezeptionsvorgang durch den jeweiligen Leser.

Michel Foucault, der im darauf folgenden Jahr 1969 die Frage „Was ist ein

⁷ Den unterschiedlichen Konzepten von Künstlerfiguren widmete sich im Jahr 2008 auch ein großer Ausstellungszyklus der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz in Berlin mit dem Titel *Kult des Künstlers*. Das thematische Spektrum der Ausstellungen reichte dabei von Künstlermythen, welche im 19. Jahrhundert vorherrschend waren, über konkrete künstlerische Positionen, wie Hans von Marées oder Joseph Beuys, hin zu Dekonstruktionen des Künstlermythos in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alle Ausstellungen sind aufgelistet in *Ausst. Kat. Kult des Künstlers 2008*. Vgl. weiterhin *Ausst. Kat. Tempel der Kunst 2008* sowie *Ausst. Kat. Dekonstruktionen 2008*.

⁸ Neben der französischen poststrukturalistischen Kritik am Autor, welcher die beiden Essays angehören, sind in diesem Kontext die in Deutschland entstandene *Rezeptionsästhetik* (Robert Jauß, Wolfgang Iser) sowie die *Empirische Literaturwissenschaft* zu nennen, vgl. dazu vor allem Jannidis/Lauer et al. 2007, S. 20-25. Dieser einleitende Text zu der Publikation Jannidis (Hg.) 2007 fasst zudem die unterschiedlichen Fokussierungen auf den Autor, den Text und den Leser zusammen und gibt darüber hinaus einen Überblick der Literatur zum Thema *Autorschaft*.

⁹ Barthes 2007.

¹⁰ Barthes 2007, S. 190, 192.

Autor?“¹¹ stellte, argumentierte, dass der Autor ein fiktives Konstrukt wäre, welches im Rezeptionsvorgang erst geschaffen würde, was auf das Bedürfnis der Leser zurückginge, ein künstlerisches Werk mit einer Person zu verbinden, um Beziehungen zwischen *Leben und Werk* herzustellen. Jedoch wäre ein Werk letztlich ein Text, der in Beziehung zu anderen Texten stünde.

Zwei umfangreiche Publikationen der 2000er Jahre formulierten Foucaults Frage um zu *Was ist ein Künstler?* So erschien 2003 ein Sammelband zu einer Tagung, welche zwei Jahre zuvor in Loccum stattgefunden hatte, in dem die Künstlerfigur von unterschiedlichen Perspektiven aus, wie Selbstinszenierung oder Autorschaft, beleuchtet wurde.¹² Ebenso stellt Verena Krieger in einer Monografie von 2007 die Frage danach, was ein Künstler sei und wie sich dessen Konzept in den vergangenen Jahrhunderten gewandelt habe.¹³ Beide Publikationen belegen nicht nur die Aktualität dieses Diskurses innerhalb der kunsthistorischen Forschung, sondern auch die Relevanz des Foucault'schen Autorkonzeptes für die Frage nach der Künstlerfigur.

Foucault bezeichnet *Autor und Werk* in seinem Aufsatz als erste, solide und grundlegende Einheit. Der Autornamen habe wie ein Eigenname eine hinweisende Funktion und diene als Äquivalent für eine Beschreibung. Übertragen in den Kontext der bildenden Kunst bzw. dieser Arbeit hieße dies, „Rembrandt“ wäre gleichbedeutend mit dem „Maler der Nachtwache“.¹⁴ Doch die Verbindung eines Eigennamens mit dem benannten Individuum und die Verbindung des Autornamens mit der diskursiven Autorfigur funktionieren nach Foucault nicht in dergleichen Weise. Wenn man erführe, dass bestimmte Informationen über ein Individuum nicht den Tatsachen entsprächen, bezöge sich der Name immer noch auf die gleiche Person. Wenn man jedoch bewiese, dass die Werke eines Autors nicht von dessen Hand stammten, so zöge dies das Funktionieren des Autornamens in Mitleidenschaft. „[...] ein Autornamen ist nicht einfach ein Element in einem Diskurs [...]; er hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt

¹¹ Foucault 2007.

¹² Hellmold/Kampmann et al. (Hg.) 2003. Auch in diesem Band wird der Künstler als diskursive Figur definiert, was durch die Kursivstellung des Wortes in der Einleitung (S. 9-15) verdeutlicht wird: „Den *Künstler* kann man betrachten [...] als ein intertextuell und intermedial erzeugtes Image, als einen Gegenstand von *populärer und Fach*-Presse oder des direkten Austauschs der Kunstrezipienten, als ein Element des kulturellen Wissens, als ein Produkt der *Kulturindustrie* und Bestandteil ihrer Marketingstrategien, als ein soziologisches Phänomen, als einen Auslöser psychischer Prozesse wie Identifikation und Projektion, als eine Heldenfigur, ein Idol oder ein kulturelles Stereotyp und vieles andere mehr. Hellmold/Kampmann et al. (Hg.) 2003, S. 9.

¹³ Krieger 2007.

¹⁴ Vgl. Foucault 2007, S. 209 sowie die Ausführungen von Hellmold 2001, S. 16-22 zu diesem Text.

klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Werke zueinander“, meint Foucault.¹⁵ Er definiert den Autor weiterhin als einheitliches Wertniveau, als einheitliches Feld eines begrifflichen und theoretischen Zusammenhangs, als stilistische Einheit sowie als bestimmten historischen Moment.

Übertragen in den Kontext dieser Arbeit fungiert auch der Künstlername *Rembrandt* als klassifikatorische Funktion einer gewissen Anzahl von Werken, die miteinander in Verbindung stehen. Der Unterschied des Künstlernamens zu einem Eigennamen offenbarte sich bei Rembrandt in besonderem Maße, als sich ab den 1960er Jahren zunehmend einige der berühmtesten Kompositionen des Meisters als Werke von Schülern oder Nachahmern entpuppten. Insbesondere die zahlreichen Selbstporträts wurden dabei in Mitleidenschaft gezogen. Galten diese zuvor als Ausdruck der Innerlichkeit des autonom schaffenden, einsamen Künstlergenies, erwiesen sie sich nun als Kopien seiner Schüler, welche diese zu Übungszwecken in seinem Atelierbetrieb angefertigt hatten. Die Verbindung zwischen dem Autornamen und den Werken war damit nicht mehr gegeben, wodurch das vorherrschende Rembrandtbild zunehmend ins Wanken geriet.¹⁶

Im Sinne einer solchen diskursiven Künstlerfigur scheint auch Ken Aptekar jenen Rembrandt aufzufassen, an den er seinen Brief adressiert. Gegen Ende dieses Briefes schreibt er: „There are the facts of that life, few of which are known, and then there are the paintings, those sublime and majestic and confusing traces of the long-gone you.“¹⁷ Damit nennt er zwei wesentliche Bestandteile dessen, was den historischen Rembrandt für die Gegenwart greifbar macht: die Fakten über sein Leben und seine Werke. Immer wieder hatte die kunsthistorische Forschung versucht, diese miteinander in Einklang zu bringen. Neu bekannt gewordene biografische Fakten und zahlreiche Neuzuschreibungen von Werken, welche später durch ebenso viele Abschreibungen abgelöst wurden, stifteten dabei jedoch mehr Verwirrung als Klarheit. Doch es ist gerade dieses Rätsel, diese Ungewissheit, die Aptekar dazu anregt, weiterzudenken und Fragen zu stellen. „Now it is our pleasure and responsibility to create their meaning“, meint er in Bezug auf Rembrandts

¹⁵ Foucault 2007, S. 210, vgl. auch S. 215-16.

¹⁶ Vgl. Kap. 3.2 dieser Arbeit.

¹⁷ Aptekar 1995, S. 13.

Werke.¹⁸ Es ist also nicht der historische Rembrandt, der als Schöpfer seiner Werke auch deren Bedeutung auf ewig festlegt, sondern es sind die Rezipienten der Gegenwart, die für die Werke neue subjektive Bedeutungen erschaffen. Diese Bedeutungskonstituierung im Rezeptionsvorgang versteht Aptekar nicht nur als persönliches Vergnügen, sondern geradezu als Pflicht – für sich selbst, aber auch für alle anderen Rezipienten der Werke Rembrandts, denn er spricht hier im Plural.

Damit geht Aptekar weit über das, was von dem historischen Rembrandt überliefert ist, hinaus. Er betrachtet die Werke des Holländers im Hinblick auf Fragen, die für ihn selbst in der Gegenwart relevant sind und beendet seinen Brief mit den Worten: „I would appreciate your help, and await your reply! Yours truly, Ken Aptekar.“¹⁹ Er erhofft sich somit im Dialog mit der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt Antworten auf die Fragen zu finden, die ihn beschäftigen. Diesen Dialog setzt Aptekar anhand seiner eigenen Werke auch künstlerisch um: In diesen zitiert er Details aus Vorbildern Rembrandts, die er zuvor mithilfe des Computers bearbeitet hat. Darüber legt er Glasplatten, in welche er Text eingravieren lässt, der wiederum auf die zitierten Werke Bezug nimmt. Im Zusammenspiel von Bild und Text setzt er sich unter anderem mit Rembrandts charakteristischem Malstil auseinander, mit dem inszenierten Charakter seiner Porträts, den Beziehungen zu seinen Lebensgefährtinnen Geertge Dirckx und Hendrickje Stoffels, seiner vermeintlichen Affinität zum Judentum, der Autorschaft seiner Selbstbildnisse sowie dem Verhältnis zu seinen Auftraggebern. Auf diese Weise entstehen neue Lesarten von Rembrandts Gemälden, mit denen Aptekar ebenfalls einen Beitrag zu der diskursiven Künstlerfigur leistet und damit das bestehende Rembrandtbild fortschreibt.

Ebenso wie Aptekar beschäftigen sich noch weitere Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihren eigenen Werken mit Rembrandt, darunter Winfred Gaul, Francis Bacon, Pablo Picasso, Horst Janssen, Hermann Nitsch, Marc Mulders, Patrick Raynaud, Arnulf Rainer, Yasumasa Morimura, Larry Rivers, Carl Fredrik Reuterswärd, Sigmar Polke und Sophie Calle. So unterschiedlich wie die künstlerischen Kontexte, welchen diese Künstler entstammen, sind auch die Fragen, welche sie dem diskursiven Rembrandt in ihren Bezugnahmen stellen. Dabei reichen die Auseinandersetzungen von direkten Bildzitat bis hin zu stilistischen

¹⁸ Aptekar 1995, S. 13.

¹⁹ Aptekar 1995, S. 13.

Übernahmen, von Rembrandts Signatur bis hin zum Auftauchen seines Namens im Bildtitel.

„Rembrandt ist interessant, wenn es gelingt, am Thema ‚Rembrandt‘ über Interessantes zu reden, also über Aktuelles, für die Gegenwart Relevantes. Rembrandts Modernität liegt in seiner Eignung als Anlass zur Kommunikation von Inhalten, [...] in seiner Eignung als Medium für aktuelle Fragen der Ästhetik, Lebenspraxis oder Politik“,²⁰ meint Hellmold in Bezug auf die Relevanz Rembrandts für die Moderne. Diese These Hellmolds, welche sich im Laufe seiner Untersuchung immer wieder bestätigt, scheint auch für die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestens geeignet zu sein. Doch hatte die Künstlerfigur Rembrandt in der Moderne ein weitgehend konstantes Bild auf verschiedenen Diskursebenen geboten, vermutet Hellmold im Ausblick seiner Untersuchung, dass eine Beobachtung des gleichen Phänomens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem anderen Ergebnis käme, da zu dieser Zeit gleichzeitig mehrere Konzepte von Künstlertum existierten.²¹ Diese Annahme bestätigt sich bereits in dem äußerst heterogenen vorgefundenen Material, welches für die vorliegende Arbeit herangezogen wird. Vermutlich ist gerade diese Heterogenität auch der Grund dafür, warum die künstlerische Rezeption Rembrandts für diesen Zeitraum bisher noch nicht systematisch aufgearbeitet ist. So wurde die Auseinandersetzung mit dem Holländer lediglich in einigen Einzelbetrachtungen, bei denen es sich überwiegend um Katalogbeiträge handelt, sowie innerhalb verschiedener Überblicksdarstellungen zur künstlerischen Bezugnahme thematisiert.²² Dabei ist es gerade diese große Vielfalt der Rezeption während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, welche die Beschäftigung mit der Künstlerfigur Rembrandt für die kunsthistorische Forschung so interessant macht, vielleicht sogar noch interessanter als deren Rezeption während der Moderne. Denn trotz aller Unterschiede ergeben sich oftmals Verbindungen zwischen den künstlerischen Positionen, die man auf den ersten Blick gar nicht vermuten würde: Was sollte beispielsweise eine Arbeit Ken Aptekars, in der er Hände aus diversen Werken Rembrandts zitiert, mit einem informellen Gemälde seines sehr viel älteren Künstlerkollegen Winfred Gaul gemeinsam haben? –

²⁰ Hellmold 2001, S. 5-6.

²¹ Vgl. Hellmold 2001, S. 330. Dass spätestens seit dem 20. Jahrhundert nicht mehr von einem einheitlichen Künstlerbild ausgegangen werden kann, sondern dass stattdessen mehrere Vorstellungen nebeneinander existieren, welche teilweise im Widerspruch zueinander stehen, offenbart sich auch in Krieger 2007.

²² Vgl. dazu Kap. 2.3 dieser Arbeit, in der Forschungsstand ausführlich dargelegt wird.

Beide setzen sich darin mit Rembrandts charakteristischem Stil auseinander, der sich durch die prozessuale Faktur und das Helldunkel auszeichnet. So interessiert sich Aptekar für die Tatsache, dass Rembrandt die Werke „von seiner Hand“ im Sinne einer Marke vertrieben hat, wohingegen Gaul den Stil malerisch überwinden möchte, indem er ihn von jeglichem gegenständlichen Bezug befreit.

Schlägt man eine der entsprechenden Überblicksdarstellungen zum Phänomen der künstlerischen Aneignung während dieses Zeitraums auf, findet man neben Bezugnahmen auf Rembrandt auch eine Vielzahl anderer frühneuzeitlicher Künstler, wie Raffael, Leonardo, Dürer, Rubens oder Caravaggio, welche als Vorbild für die zeitgenössische Kunst herangezogen wurden.²³ So ist die Bezugnahme auf bereits bestehende Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts keineswegs eine Ausnahmeerscheinung: Beginnend vor allem mit der *Pop Art* als erster figurativer Kunstrichtung der Nachkriegszeit und gipfelnd in der *Appropriation Art* der 1980er und 1990er Jahre, erlebt sie zu dieser Zeit geradezu eine Konjunktur. Das Spektrum der künstlerischen Vorbilder ist dabei vielfältig und bisweilen auch willkürlich. Von Bedeutung ist oftmals lediglich, dass ein künstlerisches Vorbild dem kollektiven Bildgedächtnis angehört, da die Funktion der künstlerischen Bezugnahme ansonsten nicht offensichtlich würde. Wenn beispielsweise Marcel Duchamp einer Reproduktion von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* 1919 Schnauzer und Kinnbart malte und mit *L.H.O.O.Q* bezeichnete, ging es ihm dabei nicht in erster Linie um einen Dialog mit der Künstlerfigur Leonardo, sondern stattdessen darum, eine Ikone anzugreifen, zu welcher die *Mona Lisa* im Laufe der Jahre avanciert war.²⁴ Die damit verbundene Destruktion des Mythos, der dieses Bild umgibt, hätte – wenn auch nicht unbedingt auf die gleiche Weise mit Schnauzer und Kinnbart – auch bei einer anderen Ikone der Kunstgeschichte funktioniert.

Die Tatsache, dass die Werke Rembrandts allgemein bekannt sind und dem kollektiven Bildgedächtnis angehören, ist nicht von der Hand zu weisen. Die berühmten Gruppenporträts, wie die *Nachtwache*, die *Anatomie des Dr. Tulp* sowie die *Staalmeesters* und vor allem die zahlreichen Selbstporträts gelten dabei geradezu als *pars pro toto* der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt. Darüber hinaus nehmen die in dieser Arbeit besprochenen Künstler auch

²³ Vgl. beispielsweise Ausst. Kat. Nachbilder 1979 mit Werken nach Cranach, Leonardo, Botticelli, Dürer, Vermeer, Raffael oder Velázquez.

²⁴ Zur Rezeption des Werkes im 20. Jahrhundert vgl. Ausst. Kat. *Mona Lisa* 1978.

nicht ausschließlich auf Werke Rembrandts Bezug, sondern ebenso auf Werke anderer älterer oder zeitgenössischer Künstlerkollegen. Insofern ist das vorgefundene künstlerische Material dem Vorwurf der Willkür ausgesetzt. Mit der vorliegenden Arbeit soll jedoch nachgewiesen werden, dass die Bezugnahmen auf Rembrandt keineswegs willkürlich waren und die Künstler ihn ganz bewusst als Referenz auswählten.

Doch wodurch wird gerade Rembrandt interessant für die Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und was unterscheidet ihn von anderen Künstlern seiner Zeit? Die gleiche Frage stellt bereits Hellmold für die Moderne, weshalb seine Ausführungen als Ausgangspunkt für deren Beantwortung dienen sollen. Um nachzuweisen, warum sich das Interesse zwischen der Mitte des 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts insbesondere auf Rembrandt richtete, zieht er ein Zitat des deutschen Kunsthistorikers Theodor Hetzer heran. Dieser hielt 1925/26 an der Universität Leipzig eine Vorlesung zu dem Thema *Rubens und Rembrandt*, welche in seinen Augen die größten Künstler des 17. Jahrhunderts darstellten. Als mögliche Gründe dafür, warum einige Leute Rembrandt Rubens gegenüber vorziehen würden, führt Hetzer an:

„...dass Rembrandt zeitloser erscheint, dass er weniger historisch gebunden ist als Rubens, ja dass er modern wirkt. In gewissem Sinn ist er ja eine Neuentdeckung des 19. Jahrhunderts. [...] Während Rubens eine ganz unkomplizierte Natur ist, scheint Rembrandt rätselhaft, abgründig, problematisch, zum Grübeln reizend. [...] Mit einem Wort: Rembrandt ist interessanter als Rubens...“²⁵

Die Ausführungen Hetzers rekurrieren auf einige Topoi, die in der Rembrandt-Rezeption der Moderne eine wichtige Rolle gespielt haben: So wirkt der Holländer modern zum einen durch seinen äußerst pastosen und bisweilen sehr skizzenhaften Malstil sowie durch bestimmte Sujets, wie unter anderem seine zahlreichen Selbstporträts. Seine unergründliche Malweise ist es auch, welche ihn rätselhaft erscheinen lässt. Zwar konnte man auch den Schwung und die raumerweiternden Gesten in Rubens Gemälden als modern ansehen, jedoch entsprachen deren Sujets viel eher der Zeit und den Konventionen des internationalen Barocks als jene Rembrandts.²⁶ Auch Selbstporträts gibt es von dem Flamen nur einige wenige.

Zu Zeiten, als *Leben und Werk* noch als Einheit gesehen wurde, bot Rembrandts Biografie darüber hinaus einfach mehr Schicksalsschläge und

²⁵ Hetzer 1984, S. 248-249.

²⁶ Die Verbindung von Rubens zur abstrakten Malerei der Nachkriegszeit sieht u.a. Stella 2001, S. 110.

Skandale als jene von Rubens. Aus diesem Grund entstanden im 20. Jahrhundert auch zahlreiche Spielfilme über den Holländer, über den älteren Künstlerkollegen hingegen nicht.²⁷ So verlor Rembrandt seine erste Frau Saskia sowie mehrere ihrer gemeinsamen Kinder und wurde von seiner ehemaligen Geliebten Geertge Dirckx aufgrund eines angeblichen Eheversprechens, das er nicht eingehalten hatte, angeklagt. Seine langjährige Lebensgefährtin Hendrickje Stoffels wurde der „Hurerei“ bezichtigt, weil sie mit dem Künstler in „wilder Ehe“ lebte, und verstarb später ebenfalls, ebenso wie sein einziger überlebender Sohn Titus. Die obligatorische Italienreise unternahm Rembrandt nie und blieb zeitlebens in den Niederlanden. Zudem ging er Bankrott und starb letztlich in Einsamkeit. Zwar hatte auch Rubens seine erste Frau Isabella Brant verloren und später die wesentlich jüngere Hélène Fourment geheiratet, jedoch war er zu Lebzeiten noch sehr viel erfolgreicher gewesen als sein jüngerer Kollege, unternahm zahlreiche Auslandsreisen und erhielt internationale Aufträge von einflussreichen Persönlichkeiten des europäischen Hochadels.

Insofern eignete sich Rembrandt also wesentlich besser zum einsamen und verkannten Künstlergenie der Moderne als sein älterer Künstlerkollege Rubens. Dies gilt in abgewandelter Form auch für die anderen frühneuzeitlichen Künstler. So hielt beispielsweise Raffael bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eine anhaltend triumphierende Stellung unter den kanonischen Meistern inne und wurde an den Akademien als Vorbild immer wieder kopiert – zu einer Zeit also, als Rembrandt von klassizistisch gesinnten Autoren häufig kritisiert worden war.²⁸ Mit der Kritik am Akademismus ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde Raffael jedoch in der Kunst mehr und mehr vernachlässigt. Einige Gegner der Akademie wollten nun sogar den Italiener von seinem Thron stürzen und stattdessen Rembrandt darauf setzen. In der Literatur jener Zeit ist eine solche Gegenüberstellung der beiden Künstler daher immer wieder zu finden.²⁹ In diesem Kontext stand Raffael mit seiner idealisierenden Darstellungsweise, welche festgelegten Schönheitsregeln folgte, für die Vergangenheit, während Rembrandt mit seiner realistischen Darstellungsweise und seiner vermeintlichen Regellosigkeit die Zukunft repräsentierte.

²⁷ Zu Leben und Werk von Rubens vgl. Warnke 2006, zur Biografie von Rembrandt vgl. Wetering 2006 b. Filme über Rembrandt sind u.a. Korda 1936, Steinhoff 1942 und in jüngerer Zeit Matton 1999, Greenaway 2007.

²⁸ Zur Vorbildlichkeit Raffaels vgl. u.a. Rosenberg 1995 sowie Ausst. Kat. Raffael 2001. Zur klassizistischen Kritik an Rembrandt vgl. Slive 1953 und Emmens 1968.

²⁹ So u.a. bei Bürger 1860, vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 3.1 dieser Arbeit.

Rembrandt war also interessanter für die Moderne, weil sich der Genietopos besser auf ihn projizieren ließ als auf andere Künstler seiner Zeit. Insofern ist er hinsichtlich seiner Funktionen als Künstlerfigur eher mit jemandem wie Vincent van Gogh zu vergleichen, der zu Lebzeiten verkannt wurde und erst posthum großen Ruhm erlangte. Auch er hatte einen äußerst expressiven Malstil und porträtierte sich ebenfalls zahlreiche Male selbst.³⁰

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde hingegen das Konzept des Künstlergenies wiederholt infrage gestellt. Nicht nur der Autor, sondern auch der Künstler verschwand und dem Betrachter wurde eine immer größere Rolle an der Bedeutungskonstituierung eines Kunstwerkes zugewiesen. Authentizität und Originalität wurden durch Konzeptualisierung und Kollektivierung des künstlerischen Prozesses neu definiert. Zudem erwies sich die als gesichert geglaubte Einheit des Subjekts als Trugschluss. Immer wieder wurde daher in der Kunst auf traditionelle Künstlermythen rekurriert, um diese dementsprechend zu dekonstruieren.³¹

Mit dieser Arbeit soll nachgewiesen werden, dass Rembrandt auch im Kontext der Dekonstruktion des Künstlergenies interessanter war als andere frühneuzeitliche Künstler, weil er gleich an mehreren dieser Diskurse teilhatte. So geriet die Authentizität einer Vielzahl seiner Werke durch den Einsatz neuer naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden ins Wanken, da sich diese als Arbeiten von Schülern oder Nachfolgern erwiesen. Eine derartige Authentizitätsdebatte gibt es bei keinem anderen Künstler in dieser Weise. Auch das 1968 eigens dafür gegründete Rembrandt Research Project ist als Forschungsprojekt einzigartig.³² War das Kriterium des Wertes der Werke unabdingbar an Rembrandts Namen gebunden, da dieser für dessen Authentizität und Originalität bürgte, ging er durch eine Abschreibung verloren. Davon waren auch einige seiner vermeintlichen Selbstporträts betroffen, die infolgedessen nicht mehr nur als monomanische Identitätssuche aufgefasst werden konnten, sondern sich stattdessen als Inszenierungen erwiesen bzw. zu Schulungszwecken entstanden waren.³³ Zudem bot Rembrandts Biografie ein weiteres Mal ausreichend Mythenstoff, den man zur Dekonstruktion des Genietopos heranziehen konnte.

Doch neben diesen Dekonstruktionen entwickelten sich auch die künstlerischen Techniken weiter, wofür deren Autonomisierung während der

³⁰ Van Goghs Rezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersuchte bereits Müller 1991.

³¹ Vgl. u.a. Ausst. Kat. Dekonstruktionen 2008.

³² Zur Authentizitätsdebatte vgl. v.a. Kap. 3.2 dieser Arbeit.

³³ Zur Umwertung der Selbstbildnisse vgl. Wetering 1999 sowie Kap. 3.2 dieser Arbeit.

Moderne die Voraussetzung geliefert hatte. Diese sollten nun in ihren Ausdrucksmöglichkeiten noch übersteigert werden und wurden bisweilen immer stärker abstrahiert. Und auch in dieser Hinsicht wird sich Rembrandt mit seiner expressiven Malweise und seinen ungewöhnlichen, morbide wirkenden Sujets interessanter erweisen als andere frühneuzeitliche Künstler. Denn man sah in ihm weiterhin einen Vorreiter der Moderne, den es nun mit den Mitteln der Kunst des 20. Jahrhunderts im Sinne der Emulation noch zu überbieten galt.

Die vorliegende Arbeit zur Rezeption der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt in der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist in neun Kapitel gegliedert. In Kapitel 2 werden zunächst einige Vorüberlegungen zum methodischen Vorgehen und zur Positionierung innerhalb der kunsthistorischen Forschung dargelegt. Wie anhand des Briefes von Ken Aptekar aufgezeigt wurde, wird die künstlerische Rezeption Rembrandts im Sinne eines Dialogs verstanden. Dabei empfangen zum einen die zeitgenössischen Künstler vom diskursiven Rembrandt Impulse, zum anderen entstehen im Zuge der künstlerischen Rezeption neue Lesarten der Werke des Holländers, wodurch das bestehende Rembrandtbild fortgeschrieben wird. Basierend auf bereits bestehenden literaturwissenschaftlichen Intertextualitätsmodellen wird für diese Arbeit in Kapitel 2.1 eine Methode hergeleitet, die es ermöglicht, von zwei unterschiedlichen Bildgruppen auszugehen, die in Beziehung zueinander stehen, und gleichzeitig die mit diesen in Verbindung stehenden übergreifenden Diskurse miteinzubeziehen. Damit sich innerhalb dieser Diskurse kein allzu diffuses Bild der künstlerischen Rezeption bietet, wird der Fokus zudem speziell auf die Auseinandersetzung mit der Künstlerfigur gerichtet werden. Anknüpfend an die *aemulatio* und die dadaistische Destruktion, als frühere Funktionen künstlerischer Bezugnahmen, werden dafür in Kapitel 2.2 die Begriffe der *Emulation* und der *Dekonstruktion* als Hauptfunktionen herausgestellt. Als Abschluss dieser Vorüberlegungen gibt Kapitel 2.3 ein Überblick über die bisherige Forschungsliteratur, welche für das Thema dieser Arbeit relevant ist.

Die diskursive Künstlerfigur Rembrandt wird für die Gegenwart, und damit auch für diese Arbeit, greifbar durch die Werke, welche ihr zugeschrieben werden sowie durch die bekannten Fakten über das Leben des historischen Rembrandts. Analog zur Veränderung des vorherrschenden Rembrandtbildes rückten in verschiedenen Phasen der Rezeptionsgeschichte

unterschiedliche Werke in den Fokus des Interesses bzw. es wurden dieselben Werke unter anderen Gesichtspunkten betrachtet. Daher ist es sinnvoll, vor der eigentlichen Analyse der künstlerischen Rezeption darzulegen, wann sich das Bild der Künstlerfigur Rembrandt formiert hat und wie es sich im Laufe der Zeit verändert hat, was in Kapitel 3.1 und 3.2 erfolgt. Dieses Bild wird sowohl aus wissenschaftlicher als auch aus populärkultureller Perspektive beleuchtet, da beide Positionen gleichermaßen zur Konstruktion des diskursiven Rembrandts beitragen. Darüber hinaus wird in Kapitel 3.3 ein kurzer Überblick der künstlerischen Rezeption Rembrandts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts gegeben und das jeweilige Verhältnis zu den vorherrschenden Rembrandtbildern beschrieben. Daran anknüpfend werden zum Ende dieses Kapitels die fünf unterschiedlichen Diskurse erläutert, die sich aus den Korrespondenzen der vorherrschenden Rembrandtbilder, der zeitgenössischen künstlerischen Diskurse und des vorgefundenen Materials für die künstlerische Rezeption Rembrandts während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ergeben und aus denen sich die Gliederung der Analysekapitel 4 - 8 herleitet.

So beschäftigt sich Kapitel 4 mit der „Prozessualen Faktur“ und dem „Helldunkel“ als typischen Merkmalen von Rembrandts Kunst. Das barocke Motiv des „Memento Mori“, welches sich in Rembrandts Œuvre vor allem durch seine Anatomiestunden und Sujets wie einen geschlachteten Ochsen manifestiert, wird in Kapitel 5 thematisiert. Kapitel 6 rückt dann die „Inszenierte Identität“ in den Fokus, für welche insbesondere die Selbstporträts des Holländers von Interesse sind. Die „Künstlermythen“, von denen auch zahlreiche über Rembrandt kursieren, werden in Kapitel 7 behandelt. Das 8. und letzte Kapitel des Analyseteils der Arbeit thematisiert schließlich Fragen um „Autorschaft, Authentizität und Wert“, welche bezüglich des Holländers durch die zahlreichen Abschreibungen ab dem Ende der 1960er Jahre aufgeworfen wurden.

Innerhalb der Analysekapitel 4-8 erfolgt eine Gliederung nach den einzelnen künstlerischen Positionen. Deren Reihenfolge ist nicht in erster Linie chronologisch, sondern resultiert aus inneren Zusammenhängen auf bildlicher und konzeptueller Ebene. Den einzelnen künstlerischen Positionen vorangestellt werden der jeweilige Bezug Rembrandts zu diesem Diskurs und die damit verbundenen Topoi. Anhand der künstlerischen Beispiele wird daran anschließend aufgezeigt, inwiefern die herausgestellten Topoi eine Relevanz für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts besaßen und Teil zeitgenössischer künstlerischer Diskurse waren. Dabei wird individuell

erörtert, ob es sich bei der Auseinandersetzung mit Rembrandt als Künstlerfigur um Emulationen oder Dekonstruktionen dergleichen handelt. Am Ende der Analysekapitel erfolgt jeweils eine Zusammenfassung, um die bestehenden Gemeinsamkeiten des sehr heterogenen Bildmaterials nochmals zu verdeutlichen.

Kapitel 9 fasst die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit in einer Schlussbetrachtung zusammen. In dieser wird insbesondere auf die erstaunlich geringe Bedeutung der *Nachtwache* für die künstlerische Rezeption Rembrandts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingegangen, welche noch während der Moderne als Initiationswerk des Genietopos gegolten hatte.

2 | METHODE UND POSITIONIERUNG

2.1 „Wer erhellt wen?“ – Zur intertextuellen Methode

Die Rezeption Rembrandts durch einen Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wäre in der früheren kunsthistorischen Forschung als Einfluss des Holländers auf einen ihm nachfolgenden Künstler verstanden worden. Dementsprechend hätte man versucht, die Genese des später entstandenen Werkes zu rekonstruieren und sämtliche ihm zugrunde liegende Vorbilder aufzuspüren, um es dadurch letztlich zu deuten. Jedoch nahmen künstlerische Bezugnahmen, wie Zitate, Paraphrasen und Allusionen, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur enorm zu, der eigentliche Sinn der späteren Werke konstituierte sich darüber hinaus zunehmend auf konzeptueller anstatt auf ikonografischer Ebene. Ein rein deskriptiver Forschungsansatz, wie jener der traditionellen Quellen- und Einflussforschung, reichte nun nicht mehr aus, um den wahren Gehalt der späteren Werke zu erfassen. In den Fokus des Interesses rückten daher zunehmend die Funktion und die Intention der Bezugsmomente im neuen Werk, womit dem passiven Einflusskonzept eine aktive Ausrichtung entgegengesetzt wurde.

Bereits 1919 hatte der englische Literat und Literaturkritiker T. S. Eliot in seinem Essay „Tradition und individuelle Begabung“ die Art von zeitlicher Ordnung, welche der Begriff *Einfluss* nahe legt, infrage gestellt: „Hat man sich einmal diese Idee der Ordnung [...] zu eigen gemacht, so wird man in der Behauptung nichts Widersinniges erblicken, dass das Vergangene durch das Gegenwärtige eine genau so große Umwandlung erfährt, wie das Gegenwärtige seine Richtlinien von dem Vergangenen her empfängt.“³⁴ Eliot kehrt dabei das Konzept des Einflusses um, indem er behauptet, dass auch die Vergangenheit durch die Gegenwart Veränderungen erführe, dass es sich also um einen wechselseitigen Einfluss handelte.

Doch das Einflusskonzept hielt sich weiterhin hartnäckig in der kunsthistorischen Forschung,³⁵ weshalb Michael Baxandall in seiner

³⁴ Eliot 1950, S. 99.

³⁵ So versucht Göran Hermerén in den 1970er Jahren das Einflusskonzept in Kunst und Literatur zu systematisieren, indem er zwischen verschiedenen Arten von künstlerischem Einfluss unterscheidet, dessen Bedingungen herausarbeitet sowie seinen Grad bestimmt. Die Richtung der Einflussnahme erfolgt dabei jedoch immer vom früheren Werk auf das spätere bzw. vom früheren Künstler auf den späteren, niemals umgekehrt. Zwar fragt er auch danach, was an dem späteren Werk als

Publikation *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst* viele Jahre später in einem „Exkurs wider den Einfluss“ erneut auf diese falsche Vorstellung hinwies: „Der ‚Einfluss‘ ist der Fluch der kritischen Kunstbetrachtung, vor allem wegen seiner verbohrt grammatischen Voreingenommenheit in der Frage, wer der Handelnde sei und wer der Behandelte: Dieser Begriff scheint das Aktiv/Passiv-Verhältnis, das der historisch Handelnde erlebt und das der erschließende Betrachter ergründen will, geradezu umzukehren. Wenn man sagt, X habe Y beeinflusst, dann sieht es so aus, als habe X mit Y etwas getan, und nicht etwa Y mit X.“³⁶ Wenn man stattdessen Y und nicht X als Handelnden betrachtete, erwiese sich auch das entsprechende Vokabular als sehr viel reichhaltiger und vielseitiger:

„...sich beziehen auf, Zuflucht nehmen zu, sich zunutze machen, sich aneignen, zurückgreifen auf, adaptieren, missverstehen, verweisen auf, aufgreifen, aufnehmen, sich einlassen auf, reagieren auf, zitieren, sich abgrenzen von, sich anpassen, assimilieren, sich anschließen, kopieren, sich zuwenden, paraphrasieren, wetteifern mit, travestieren, parodieren, einen Auszug herstellen, verzerren, sich hinwenden zu, widerstehen, vereinfachen, rekonstruieren, ausarbeiten, entfalten, jemandem entgegentreten, meistern, umstoßen, verewigen, reduzieren, propagieren, verwandeln, in Angriff nehmen ... – jeder kann sich weitere Ausdrücke einfallen lassen.“³⁷

Wenn man hingegen X als den Handelnden begriffe, brauchte man scheinbar nicht danach zu fragen, warum mit Y etwas getan werden könnte. X würde ganz einfach als „einflussreicher“ Faktor verstanden. Wenn sich Y hingegen auf X bezöge, gäbe es dafür bestimmte Ursachen. So reagierte Y auf bestimmte Rahmenbedingungen und träfe eine intentionale Wahl unter einem Spektrum von künstlerischen Mitteln, die im Laufe der Zeit entwickelt worden sind. Durch diese Reaktion käme es zu einer Bedeutungsverschiebung von X.³⁸

Mit der Problematik, wer nun der eigentlich der Handelnde bei einer

eigenständige künstlerische Leistung hinzugekommen ist, beschäftigt sich aber nicht mit der Funktion der Bezüge. Paraphrasen und Allusionen fallen für ihn nicht unter das Einflusskonzept. Vgl. Hermerén 1975, v. a. das von ihm entworfene Schema auf S. 16.

³⁶ Baxandall 1990, S. 102.

³⁷ Baxandall 1990, S. 102.

³⁸ Vgl. Baxandall 1990, S. 102-103. Ernst van Alphen greift diesen Ansatz von Baxandall in seinem Katalogbeitrag „ ‚Reconcentrations‘: Bacons Neuerfindung seiner Vorbilder“ zur Wiener Ausstellung *Francis Bacon und die Bildtradition* von 2004, Ausst. Kat. Bacon 2004, auf. Er plädiert jedoch nicht dafür, das hierarchische Einflussverhältnis einfach umzukehren und den nachfolgenden Künstler mit jener Art von Autorität und Einfluss auszustatten, die einst seinen Vorläufern zugeschrieben wurde. Vgl. Alphen 2004, S. 57.

künstlerischen Bezugnahme ist, beschäftigte sich auch Mieke Bal. In ihrem Plenarvortrag zu dem Symposium *Baroque ReVisions*, welches 1996 in Melk und Wien stattfand, und später in ihrer Publikation *Quoting Caravaggio* stellte sie die Frage: „Who illuminates whom?“ – Wer erhellt wen, wer hilft uns, wen zu verstehen? „...müssen wir – der traditionellen Ansicht entsprechend – annehmen, dass die alte Kunst von grundlegendem Einfluss auf alles Nachfolgende ist? Problematisch an dieser Sichtweise ist, dass wir nur sehen können, was wir bereits kennen beziehungsweise zu kennen glauben.“ Oder seien die zeitgenössischen Werke stattdessen „ein Schlüssel oder Verführung zur Neubewertung, zur Re-Vision der barocken Werke [...]?“³⁹ Die Frage, wer wen erhellt, ist, nach Bal, schwer zu beantworten, was auch durch die Konsequenzen, die diese Unbestimmbarkeit für die Geschichtsvorstellungen hat, bewusst werde. In ihrer Publikation *Quoting Caravaggio*⁴⁰ von 2001 spricht Bal dann bereits im Untertitel von *preposterous history*, was für sie eine Denkbewegung der Umkehrung bedeutet, bei welcher das chronologisch frühere (*pre*) als ein Effekt des zeitlich späteren (*post*) betrachtet wird. Es ist also nicht mehr der frühere Künstler, der auf einen späteren Einfluss nimmt, sondern der spätere, welcher mit seiner Bezugnahme einen Beitrag zu der diskursiven Künstlerfigur leistet und somit das bestehende Bild des früheren Künstlers fortschreibt. Für Bal stellt dabei das Zitat eine Wiederholung dar, die gleichzeitig auch eine Form von Sinnproduktion ist, der eine temporale und semantische Gegenläufigkeit innewohnt.⁴¹

Übertragen auf das Thema dieser Arbeit bedeutet dies, dass es nicht der historische Rembrandt ist, welcher auf die Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Einfluss ausübt, aber ebenso wenig kehrt sich dieses Konzept einfach um. Es sind zum einen die zeitgenössischen Künstler, welche von dem diskursiven Rembrandt Impulse empfangen und zum anderen entstehen im Zuge der künstlerischen Rezeption auch neue Lesarten von Rembrandts Kunst. Somit kann in dieser Arbeit nicht allein danach gefragt werden, welche Werke Rembrandts rezipiert werden und welcher Art die künstlerische Bezugnahme ist, sondern es geht stattdessen darum, anhand der späteren Werke aufzudecken, welche Diskurse über Rembrandt bei der Rezeption eine Rolle spielten und inwiefern diese mit aktuellen

³⁹ Bal 2001 a, S. 18-19.

⁴⁰ Bal 2001 b.

⁴¹ Zur Herleitung des Terminus *preposterous history* vgl. Mieszkowski 2005, Abs. 5. Eine solche aktive Rolle, wie sie Baxandall und Bal dem späteren Künstler zuweisen, wird auch in der Rezeptionsästhetik herausgestellt, welche ein Kunstwerk als Ergebnis einer Interaktion von Werk und Betrachter sieht. Vgl. Kemp (Hg.) 1992.

künstlerischen Diskursen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts korrespondieren.

Seit den 1970er Jahren rückte die künstlerische Bezugnahme mitsamt ihrer Funktion und Intention zunehmend in den Fokus kunsthistorischer Forschungen, was sich in zahlreichen Ausstellungen und neu erschienenen Publikationen manifestiert. Vor allem gegen Ende der 1970er Jahre wurden mehrere sehr umfangreiche Ausstellungen zu diesem Thema präsentiert. So zeigte das New Yorker Whitney Museum of American Art 1978 eine große Überblicksausstellung über das Bildzitat in der amerikanischen Kunst seit den 1950er Jahren mit dem Titel *Art about Art*.⁴² War diese Ausstellung zwar noch rezeptionsgeschichtlich orientiert und wurde das Bildmaterial dementsprechend nach den zitierten Werken in Kategorien gegliedert wie „About old masters“ oder „About recent American Art“, wurden die Funktionen der zitierenden Werke in den Katalogtexten bereits angesprochen. Die im darauf folgenden Jahr 1979 vom Kunstverein Hannover ausgerichtete Ausstellung *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*,⁴³ erweiterte das Spektrum dann nicht nur auf europäische Künstler, sondern ging, anders als die New Yorker Ausstellung, von den zitierenden Werken und deren Funktionen aus. So wurde das Bildmaterial nach Kategorien wie „Bruch mit der Tradition“, „Kritische Aktualisierungen“ oder „Kunst und Künstler als Thema der Kunst“ eingeteilt. Der Wandel innerhalb der kunsthistorischen Forschung von der Frage nach den Vorbildern hin zu der Frage nach den Funktionen der Nachbilder wird somit bereits im Vergleich dieser beiden Ausstellungen offensichtlich.⁴⁴

Das neue theoretische Interesse der Kunstgeschichte an diesem Phänomen, welches seit der Jahrhundertmitte zunehmend an Bedeutung gewonnen hatte, ist auch auf die in diesen Jahren sehr populäre Intertextualitätsforschung zurückzuführen, welche sich innerhalb der poststrukturalistischen Literaturtheorie formierte und an welcher sich die kunsthistorische

⁴² Ausst. Kat. *Art about Art* 1978.

⁴³ Ausst. Kat. *Nachbilder* 1979. Der Titel der Ausstellung bezieht sich auf Friedrich Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen – Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Der Nachteil des Zitierens liegt, nach Katrin Sello, in der Gefahr der bloßen Ironisierung des Vorbildes und einer daraus resultierenden Abflachung des Nachbildes durch den Künstler sowie durch den unwissenden Betrachter, welcher das Vorbild lediglich wieder erkennt. Vgl. Sello 1979.

⁴⁴ Einen ausführlichen Überblick über die Ausstellungen und Publikationen der 1970er Jahre zur künstlerischen Aneignung (und der darauf folgenden Jahrzehnte) gibt Schmidt 2000, Kap. 2, S. 16-22. Genannt sein sollen an dieser Stelle Ausst. Kat. *D'après* 1971, Weiss 1971, Sager 1976, Ausst. Kat. *Mona Lisa* 1978.

Forschung auch methodisch orientierte. Der Begriff *Intertextualität* wurde 1967 von der bulgarischen Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva in ihrem Aufsatz „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“ geprägt. Kristeva stellte darin die These auf, dass sich jeder literarische Text als ein „Mosaik von Zitaten“ aufbaue und die „Asorption und Transformation eines anderen Textes“ sei.⁴⁵ Dabei ging sie, dem poststrukturalistischen Programm folgend, von einem erweiterten Textbegriff aus, welcher nicht nur literarische Texte, sondern jegliche kulturelle Sinn- und Zeichensysteme umfasst, worunter auch Bilder fallen. Übertragen auf die Kunstwissenschaft bedeutet dies, dass sich jedes Bild aus Zitaten anderer Bilder und kultureller Texte zusammensetzen kann. Wird nun ein bereits bestehender Text mitsamt seiner impliziten Bedeutungsaufladung in einen neuen Kontext eingelesen, wird er zum Teil eines intertextuellen Dialogs. Diesen versteht Kristeva jedoch nicht als Gespräch mit verteilten Rollen, sondern als unauflösbar ambivalentes Nebeneinander von alter und neuer Bedeutung. Zudem wird die Unterscheidung zwischen Autor und Leser aufgegeben, da beide gleichermaßen aktiv während des Schreibaktes bzw. der Lektüre Beziehungen zu anderen Texten herstellen und somit an der Bedeutungskonstituierung teilhaben.⁴⁶ Auf diese Weise ist Intertextualität jedoch kein besonderes Merkmal bestimmter Texte und Textklassen mehr, denn jeder Text ist nach Kristevas Verständnis intertextuell. Übertragen auf die Kunstwissenschaft würde dies bedeuten, dass sich jedes Bild aus zahlreichen anderen Bildern zusammensetzt. Dies macht jedoch eine Unterscheidung zwischen Bildern, welche nicht-intendiert auf andere Bilder Bezug nehmen, und jenen, bei denen die Bezugnahme intendiert und mit einer bestimmten Funktion erfolgt, problematisch.

Aus diesem Grund bildete sich in der literaturwissenschaftlichen Forschung ein weiteres Modell von Intertextualität heraus, welches fortan mit dem globalen poststrukturalistischen Modell konkurrierte.⁴⁷ Diese hermeneutisch

⁴⁵ Kristeva 2004, S. 337. Kristeva knüpft mit dem Intertextualitätskonzept an das Dialogizitätsprinzip als Grundprinzip der Gesellschaft und der Literatur des russischen Literaturtheoretikers Michael Bachtin an. Dieser hatte sein Konzept bereits während der Kulturrevolution der 1920er Jahre entwickelt, die meisten seiner Arbeiten verbreiteten sich jedoch erst nach seiner politischen Rehabilitierung in den frühen 1960er Jahren zunächst in Russland und dann auch im Westen. Zu den unterschiedlichen Konzepten Bachtins und Kristevas vgl. Broich/Pfister/Schulte-Middelich (Hg.) 1985, S. 1-11.

⁴⁶ Vgl. dazu auch Bossinade 2000, Kap. II.4., S. 94-103, Stiegler 2004 sowie Broich/Pfister/Schulte-Middelich (Hg.) 1985, S. 1-11.

⁴⁷ Zur Abgrenzung der beiden Intertextualitätskonzepte vgl. Broich/Pfister/Schulte-Middelich (Hg.) 1985, S. 11-24, sowie Stiegler 2004.

geprägten Ansätze, wie sie unter anderem von Gérard Genette oder Karlheinz Stierle⁴⁸ entwickelt wurden, beschränken den Begriff der Intertextualität auf bewusste, intendierte und markierte Bezüge in ausschließlich literarischen Texten in Bezug auf andere literarischen Texte bzw. Textgruppen. Durch diese Herangehensweise wurden die Funktionen der intertextuellen Bezüge greifbarer und somit leichter analysierbar und klassifizierbar. Eine solche Einschränkung des Bezugsrahmens unternahm die jüngere kunsthistorische Forschung mit der Einführung des Terminus der *Interpikturalität*, wodurch präzisiert werden sollte, dass es sich um Relationen zwischen Bildern und nicht zwischen literarischen Texten handelt.⁴⁹ Was diese Ansätze jedoch entscheidend vernachlässigen, sind die Diskurse, die jene Bilder bzw. Texte umgeben und die Funktion der jeweiligen Bezugnahme noch erweitern. Übertragen in den Kontext dieser Arbeit würde dies zwar Zitate, Paraphrasen und Allusionen auf Rembrandt offensichtlich machen, den darüber hinausgehenden Kontext – die diskursive Künstlerfigur sowie die zeitgenössischen Diskurse, welche durch die Bezugnahme aufgerufen werden – jedoch vernachlässigen.

In der kunsthistorischen Forschungsliteratur findet sich bisher kein überzeugendes Intertextualitätsmodell, welches diskursive und bildliche Ebene gleichermaßen berücksichtigt und somit auf die Fragestellung dieser Arbeit anwendbar wäre.⁵⁰ Ein Versuch, zwischen den beiden konkurrierenden Intertextualitätsmodellen zu vermitteln, findet sich jedoch erneut in der Literaturwissenschaft. So gehen Ulrich Broich, Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich von dem erweiterten Textbegriff des poststrukturalistischen Modells aus und versuchen innerhalb dieser weit definierten Intertextualität nach Graden der Intensität des intertextuellen Bezugs zu differenzieren.⁵¹ Intertextualität liegt nach ihren Konzept insbesondere dann vor, wenn ein Autor beim Verfassen seines Textes sich nicht nur darüber bewusst ist, dass er andere Texte verwendet, sondern gleichzeitig auch vom Rezipienten erwartet, dass er die Intertextualität als

⁴⁸ Genette 2008, Stierle 2004.

⁴⁹ Rosen 2003.

⁵⁰ Den Versuch einer Systematisierung und Typologisierung des Bildzitates unternahm Christian Krausch in seiner 1996 erschienenen Dissertation *Das Bildzitat. Zum Begriff und zur Verwendung in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Seine Kategorisierung ist jedoch insofern problematisch, da sie teils von den zitierten, teils von den zitierenden Werken ausgeht. Es entsteht insgesamt ein sehr diffuses Bild, wenn Krausch Gliederungskriterien wie „Der Verschleiß von Kunst“ und „Das Antikenzitat“ auf derselben Gliederungsebene abhandelt, da ersteres diskursiv und letzteres motivisch motiviert ist. Vgl. Krausch 1995.

⁵¹ Vgl. Broich/Pfister/Schulte-Middelich (Hg.) 1985, S. 25-30.

solche erkennt und als intendiert und wesentlich für das Textverständnis begreift. Auch in dieser Arbeit wird von der Annahme ausgegangen, dass die vorgestellten Künstler alle bewusst und mit einer bestimmten Intention auf Rembrandt Bezug nehmen und der Betrachter den intertextuellen Bezug als solchen erkennen soll.

Sie unterscheiden zudem sechs Kategorien für die Intensität der intertextuellen Bezüge, welche zusammengenommen die maximale Intensität bilden.⁵² Nun kann es in dieser Arbeit nicht darum gehen, diese Kriterien auf jedes Bildbeispiel anzuwenden und somit den jeweiligen Grad der Intertextualität festzulegen, zumal diese für literarische Texte konzipiert sind. Jedoch scheint dieses Intertextualitätsmodell von der Grundidee her das dienlichste zu sein, um von zwei bestimmten Bildgruppen, die in Beziehung zueinander stehen, auszugehen, und gleichzeitig die mit diesen in Verbindung stehenden, übergreifenden Diskurse mit einzubeziehen.

⁵² Die erste Kategorie ist die *Referentialität*, das heißt, Texte oder Diskurstypen werden nicht einfach verwendet, sondern es wird auf sie verwiesen. Die zweite Kategorie, die *Kommunikativität*, legt fest, inwiefern die Bezüge intendiert und markiert sind. Der Intensitätsgrad der beiden vorgenannten Kategorien kann noch gesteigert werden, wenn *Autoreflexivität* vorliegt, das heißt, wenn die Intertextualität textimmanent thematisiert wird. Die vierte Kategorie, die *Strukturalität*, bezieht sich auf bestimmte Muster, welche die Bezugnahmen im Text bilden. Anhand der *Selektivität* kann festgelegt werden, wie genau einzelne Texte oder spezifische Strukturen von Textgruppen erscheinen, das heißt, ob es sich um Zitate, Paraphrasen oder nur um Allusionen handelt. Die letzte Kategorie, die *Dialogizität*, dient der Festlegung der Differenz zwischen den Texten. Je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer Spannung zueinander stehen, desto höher ist der intertextuelle Bezug.

2.2 Emulation und Dekonstruktion des Künstlermythos als Funktionen künstlerischer Aneignungen

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde als Untersuchungszeitraum für die Rezeption der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt gewählt, weil künstlerische Bezugnahmen zu dieser Zeit so populär waren wie nie zuvor. Basierte die Kunst der Moderne weitgehend auf Selbstreferenz und lehnte Traditionsbezüge ab, änderte sich dies nun in entscheidender Weise, denn postmoderne Tendenzen bestimmten fortan die Kunst, welche die Tradition für die Gegenwart aktivierten.⁵³ Verschiedene Kunstrichtungen existierten nun nebeneinander und verbanden auf vielfältige Art und Weise alte und neue Elemente miteinander. Begünstigt und auch bedingt wurde dies unter anderem durch die sich zunehmend etablierenden Massenmedien, wodurch sich die Rezeptionsbedingungen von Bildern drastisch veränderten. Durch die neuen technischen Reproduktionsmöglichkeiten, die zunehmende Bedeutung von Kino und Fernsehen, zu welchen gegen Ende des Jahrhunderts das Internet trat, kam es zu einer Allgegenwärtigkeit von Kunstwerken. Zugleich waren diese sehr viel leichter zugänglich, was sich die Künstler dementsprechend zunutze machten.

In zahlreichen Spielarten zitierten, kopierten und paraphrasierten sie nun die Werke ihrer zeitgenössischen oder älteren Künstlerkollegen. Als Schlagwort für diese künstlerischen Rezeptionsformen fungiert der Begriff *Appropriation Art*, also Aneignungskunst, welcher sich gegen Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre im Umfeld der Theoriezeitschrift *October* bildete.⁵⁴ Er fasst die sehr heterogenen künstlerischen Positionen zusammen, welche sich bereits vorhandenes Bildmaterial, meist malerisch, zeichnerisch oder fotografisch, aneignen, dieses seiner ursprünglichen Funktion und Bedeutung entheben und es in einen neuen Kontext integrieren, welcher für die Gegenwart relevant ist. Durch den Aneignungsprozess wurden dabei vor allem Kategorien wie Tradition und Stil, Originalität und Autorschaft,

⁵³ Die Definition des Begriffs *Postmoderne* sorgte immer wieder für Kontroversen. Während die eigentliche Diskussion um die *Postmoderne* erst Mitte bis Ende der 1970er Jahre aufkam und vor allem auf philosophischer Ebene stattfand (Lyotard, Habermas, Baudrillard) setzten Autoren wie Huyssen 1986 und Jencks 1987 den Beginn schon in der *Pop Art* der 1960er Jahre an, mit welcher sich, nach der international vorherrschenden Abstraktion der unmittelbaren Nachkriegsjahre, erneut eine gegenständliche Kunstrichtung etablieren konnte.

⁵⁴ Vgl. Römer 2001. Romana Rebbelmund weist auf die inflationäre Verwendung der Bezeichnung *Appropriation Art* hin, welche heute für jede Art des Kopierens und Zitierens seit den ausgehenden 1970er Jahren gebraucht wird, ursprünglich jedoch die Kunst einer Gruppe New Yorker Künstler Anfang der 1980er Jahre meinte, zu denen Mike Bidlo, Sherrie Levine und Philip Taaffe gehörten. Rebbelmund 1999, S. 11-20.

Museum und Kunstbetrieb sowie die Hierarchie zwischen hoher und populärer Kultur infrage gestellt, wodurch auch immer wieder das Konzept der Künstlerfigur und dessen Überwindung thematisiert wurde.⁵⁵

Doch nicht alle der hier besprochenen künstlerischen Positionen lassen sich unter den Begriff *Appropriation Art* fassen. Auch jenseits der postmodernen künstlerischen Aneignung fanden Bezugnahmen auf die Kunstgeschichte statt und auch dabei spielte die Auseinandersetzung mit dem Konzept des Künstlers häufig eine Rolle. So ging es auch einem informellen Künstler wie Winfred Gaul darum, sich mit der Künstlerfigur Rembrandt und deren Mythos in seiner eigenen Kunst auseinanderzusetzen, wenn auch auf ganz andere Art als dem mit direkten Bildzitatzen arbeitenden Ken Aptekekar. Wie lassen sich also die unterschiedlichen künstlerischen Strategien in Auseinandersetzung mit der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt differenzieren und präzisieren? Dazu ist es zunächst erforderlich, einen Blick auf die frühere Kunstgeschichte zu werfen. Denn eine Aneignung von bereits bestehender Kunst ist keineswegs eine Erfindung des 20. Jahrhunderts.

Bereits seit der Antike wurden die bildenden Künste als Nachahmung der Natur bzw. bereits bestehender Kunst verstanden. Aus diesem Grund waren auch Zitieren und Kopieren, neben dem Naturstudium, zur damaligen Zeit die Haupttätigkeiten eines Künstlers. Was sich jedoch im Laufe der Zeit entscheidend änderte, war die Intention beim Arbeiten nach künstlerischen Vorbildern sowie die Funktion der daraus resultierenden neuen Werke. Diese standen stets in enger Verbindung mit dem jeweiligen vorherrschenden Künstlerbild, der Originalitätsauffassung von Kunstwerken sowie mit den Reproduktionsmöglichkeiten und der daraus resultierenden Verbreitung von Bildfindungen.

Der Künstler im heutigen Sinne ist ein Produkt der Neuzeit. Waren auch schon einige große Meister der Antike, wie Praxiteles oder Apelles, namentlich bekannt, gewann erst während der italienischen Renaissance die Persönlichkeit hinter einem Werk zunehmend an Bedeutung.⁵⁶ Bis dahin hatte

⁵⁵ Der Kunstkritiker Douglas Crimp präsentierte 1977 im New Yorker Ausstellungsraum *Artist Space* unter dem Titel *Pictures* aktuelle künstlerische Verfahrensweisen, die als postmodern begriffen wurden. Dabei wies er darauf hin, dass die in den Werken angelegten Prozesse der Aneignung die kulturellen Repräsentationsstrategien von Kunst offen legten und beanspruchte damit eine kritische Position für diese Künstler, im Gegensatz zur stilistischen Beliebigkeit des zeitgleich entstehenden *New Image Painting* und des *Neoexpressionismus*. Vgl. dazu die Ausführungen von Römer 2001 sowie den Aufsatz von Crimp 1995, welcher auf dem Katalogtext von *Pictures* aufbaut.

⁵⁶ Zum gesellschaftlichen Aufstieg des Künstlers vgl. Krieger 2007, Kap. I, S. 13-34.

man die bildenden Künste, gemeinsam mit anderen handwerklichen Tätigkeiten, noch den *artes mechanicae* zugerechnet. Mit dem aufkommenden Humanismus und der zunehmenden, an antike Konzepte anknüpfenden Theoretisierung und Rhetorisierung der bildenden Künste konnten sich diese vom reinen Handwerk emanzipieren und wurden in die *artes liberales* aufgenommen. Damit verbunden war ein gesellschaftlicher Aufstieg des Künstlers vom Handwerker und Zunftmitglied zum kreativen und gefeierten Genie. Anknüpfend an den Personenkult der Antike entstanden bald die ersten Biografien bildender Künstler, deren Höhepunkt Giorgio Vasaris *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* von 1550 und 1568 darstellten.⁵⁷ Als Ausdruck ihres neuen Status signierten Künstler ihre Werke nun auch häufiger. Der Künstlername und die Authentifizierung dessen in Form der Signatur gewannen zunehmend an Bedeutung. Einige Künstler, wie Leonardo, Michelangelo oder Raffael, wurden von nun an nur noch mit ihrem Vornamen genannt, um ihr Genie hervorzuheben.

Basierend auf dem evolutionistischen Modell antiker Rhetorik, welches besagte, dass der Fortschritt in der Dichtkunst durch Nachahmung der Natur und Nachahmung dichterischer Vorbilder erreicht werden konnte, spielte die Rezeption berühmter Künstlerkollegen von nun an eine Schlüsselrolle. Bereits das Konzept der *imitatio* enthielt eine schöpferische Weiterentwicklung, da es galt, unter verschiedenen Vorbildern die jeweils besten Bestandteile zu selektieren, zu einem neuen, verbesserten Ganzen zusammzusetzen und auf diese Weise etwas Originäres zu schaffen. Präzisiert wurde das Konzept der schöpferischen Nachahmung dann mit dem Begriff der *aemulatio*, was nicht nur das Nachahmen, sondern auch das Wettstreiten mit der Tradition implizierte. Die Bezugnahme auf die großen Vorbilder der Antike sowie auf die eigenen Zeitgenossen wurde dazu funktionalisiert, sich einen Platz in der Tradition zu sichern, diese noch zu überbieten und auf diese Weise das eigene künstlerische Genie unter Beweis zu stellen.⁵⁸

Begünstigt wurde diese schöpferische Auseinandersetzung mit den Vorbildern durch die neu entwickelten druckgrafischen Techniken, welche die Mechanisierung der Verbreitung und Vermittlung von Kompositionen ermöglichte. Dadurch kam es zu einem internationalen Austausch von Ideen

⁵⁷ Vasari 1980.

⁵⁸ Zu den Begriffen *imitatio* und *aemulatio* im historischen Wandel von der Antike bis ins 20. Jahrhundert vgl. Kaminski 1998 und Bauer 1992, beide im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*. Zu *aemulatio* im Sinne kreativer *imitatio* in der Renaissance vgl. auch Reckermann 1993 und weiterhin die allgemeinen Ausführungen von Krieger 2007, S. 19-22.

und Kunstwerken in einem bislang nicht gekannten Maße, was einige prominente Bildfindungen über Jahrhunderte hinweg und Ländergrenzen hinaus bekannt machte. Auf diese Weise konnte auch Rembrandt im 17. Jahrhundert die Werke seiner Vorgänger rezipieren. Zu seinen Lebzeiten genossen Künstler in den Niederlanden noch kein so hohes gesellschaftliches Ansehen, wie es den Italienern schon seit dem 15. Jahrhundert zuteil wurde. Dort bestand noch das alte Zunftwesen und Malerei galt weiterhin als Handwerk, auch wenn man die schöpferische Begabung, die dafür vonnöten war, bereits höher einschätzte als manuelle oder mechanische Fähigkeiten. Finanzieller Erfolg und gesellschaftliches Ansehen wurden jedoch nur einigen wenigen zuteil.⁵⁹ Umso mehr galt es für Rembrandt, sich einen Namen zu machen. Dazu diente auch sicherlich die Tatsache, dass er ab ca. 1633, nicht lange nach seiner Umsiedlung nach Amsterdam, nur noch mit seinem Vornamen signierte. Auf diese Weise platzierte er sich auf Augenhöhe mit den berühmten Italienern, welche ebenfalls nur mit dem Vornamen genannt wurden.⁶⁰

Rembrandt orientierte sich häufig an den Werken der berühmtesten Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, wie unter anderem an Lucas van Leyden oder Albrecht Dürer, an den Italienern, wie Andrea Mantegna, oder auch an seinem älteren Zeitgenossen Peter Paul Rubens und setzte deren Kompositionen in seinen eigenen Werken neu um.⁶¹ In den 1630er Jahren war Rubens noch künstlerisch aktiv und stellte für den jungen aufstrebenden Maler Rembrandt womöglich den größten noch lebenden Konkurrenten aus dem nicht allzu fernen Antwerpen dar. Um sich auf dem freien Kunstmarkt zu etablieren, musste er unter Beweis stellen, dass er es mit den großen Malern seiner Zeit aufnehmen konnte. Und so ließ er sich um 1631/32 von Rubens Gemälde *Raub der Proserpina* von ca. 1615 zu einer eigenen Umsetzung des Themas anregen. Bekannt war ihm das Gemälde seines älteren Künstlerkollegen vermutlich durch eine Reproduktionsgrafik, wie jener von Pieter Soutman.⁶²

Beide Gemälde stellen den Moment dar, in welchem Pluto Proserpina

⁵⁹ Vgl. Bruyn 1991, S. 68-70.

⁶⁰ Vgl. Alpers 2003, S. 178. Die unterschiedlichen Signaturen bis 1631 untersucht Bruyn 1982, zwischen 1632 und 1634 Bruyn 1986.

⁶¹ Vor allem zu Rembrandts italienischen Vorbildern vgl. Clark 1966. Zur Liste aller formalen Vorbilder, auf die Rembrandt Bezug nahm, vgl. Broos 1977.

⁶² Rembrandts Gemälde bzw. die Reproduktionsgrafik von Soutman sind abgebildet in: Ausst. Kat. Rembrandt 2006 a, S. 265, Kat. 13 sowie S. 87, Abb. 23. Zur Bezugnahme Rembrandts auf Rubens vgl. die Ausführungen Grohé 1996, Kap. I,1, welches sich ausschließlich dieser Bezugnahme widmet, sowie Wetering 2006 a, vor allem S. 85-89.

ergreift, um sie in die Unterwelt zu entführen, und die Begleiterinnen der Göttin versuchen, ihn davon abzuhalten, was auf verschiedene Darstellungen auf antiken Sarkophagen zurückgeht. Während Rubens bzw. Soutman sich bei seiner Umsetzung des Themas jedoch einer antikischen Formensprache bediente, tat Rembrandt dies gerade nicht. Die Abweichungen offenbaren sich dabei vor allem in der Figur der Proserpina selbst. Rubens stellt diese unbekleidet, nur mit einer lockeren Draperie um die Hüften dar. Die Beine bereits nicht mehr auf dem Boden aufgestellt, streckt sie hilflos ihre Arme empor. Die Versuche ihrer Begleiterinnen, Proserpina zu retten, fallen dabei nicht sehr energisch aus. Hauptsächlich Minerva scheint den Raub aktiv verhindern zu wollen, indem sie sich Pluto mit ihrem Schild entgegen wendet. Am Boden ist zudem eine Nymphe zu erkennen, welche Proserpina am Gewand festhält, was auf den Faltenwurf jedoch nur geringe Auswirkungen hat.⁶³

Rembrandt hingegen zeigt Proserpina bekleidet. Anstatt sich ihrem Schicksal willenlos zu ergeben, versucht sie Pluto mit den Armen von sich wegzustemmen, wobei sie ihm mit ihrer rechten Hand das Gesicht zerkratzt. Insgesamt sind die Figuren bei Rembrandt sehr viel weniger friesartig nebeneinander gezeigt, als es bei Rubens der Fall ist, sondern stattdessen um den Mantel der Proserpina angeordnet, welcher hier, im Gegensatz zu Rubens Vorbild, stark gespannt ist, wodurch die beidseitige Zerrbewegung sehr viel mehr betont wird. Rembrandts Gemälde scheint demnach eher den Regeln der Natur als den Regeln der Antike zu folgen und ist folglich sehr viel weniger idealisierend.⁶⁴

Rembrandts Ansichten über Malerei waren gänzlich anders als jene von Rubens, wie im Vergleich der beiden Gemälde deutlich wird. Doch gerade die großen Abweichungen demonstrieren, wie Rembrandt über Rubens ursprüngliche Komposition hinausging. Ohne eine solche ikonografische wie kompositionelle Bezugnahme wäre das Konkurrenzverhältnis, in welches sich Rembrandt auf diese Weise mit dem berühmten Antwerpener Künstler stellte, nicht deutlich geworden.⁶⁵ Erkannt werden konnte eine solche *aemulatio* nicht unbedingt von jedermann, wohl aber von einem Kunstkenner, welcher mit Rubens Vorbild im Original bzw. in einer druckgrafischen

⁶³ In dem Original von Rubens packt sie ihn zusätzlich am Arm.

⁶⁴ Die Unstimmigkeiten in der Naturnachahmung erläutert Grohé 1996, S. 53.

⁶⁵ Die Unterschiede zwischen den beiden Werken sind von anderen Autoren besprochen worden, jedoch nicht wie von Grohé 1996, S. 64-68, und von Wetering 2006 a, S. 88-89, im Sinne einer *aemulatio* interpretiert worden. So bezeichnet Clark 1966, S. 10, das Gemälde als „wholly unclassical“.

Reproduktion vertraut war. Dieser konnte einen Vergleich ziehen und Rembrandts eigene Kunstauffassung auf diese Weise erkennen und würdigen.

Dass es Rembrandt gelungen ist, sich einen Namen zu machen, wird durch die Tatsache bezeugt, dass ihn zahlreiche junge Künstler als Lehrer wählten und in seinem Werkstattbetrieb arbeiteten. Dort entstanden wiederum die ersten Nachahmungen seiner eigenen Werke. Diese dienten jedoch zunächst einmal Zwecken der Schulung und nicht zum Wetteifern mit dem Werkstattmeister. Denn die Ausbildung eines Künstlers begann, wie schon in der Antike, mit dem Kopieren von Vorlagen. Diese wurden im Laufe der Zeit in Einzelheiten verändert. Ziel war es, aus vielen Kompositionen eine eigene zu schaffen, in welcher die Vorbilder nicht mehr auf den ersten Blick erkennbar waren.⁶⁶

Zur Schulung diente die Nachahmung künstlerischer Vorbilder auch an den Kunstakademien, welche sich ab dem 15. Jahrhundert zunächst in Italien und ab dem 17. Jahrhundert dann nördlich der Alpen etablierten. Doch nicht bei jeder Variation eines Vorbildes kann von einer *aemulatio* ausgegangen werden. Um sich mit den Großen der Kunstgeschichte zu messen, bedarf es eines gewissen künstlerischen Reifegrades. Zudem geht es nicht darum, die Vorbilder im eigenen Werk zu absorbieren, sondern als solche erkennbar zu machen, da ansonsten der Wettstreit nicht sichtbar würde.

Die endgültige Etablierung der Kunstakademie als zentraler Instanz, die von den Künstlern zunehmend als einengend empfunden wurde, sowie der Genie- und Originalitätskult des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts führten jedoch dazu, dass die künstlerische Bezugnahme mit der beginnenden Moderne zunehmend in Verruf geriet und der reinen Selbstbezüglichkeit des Künstlers wich. Diese war in der Renaissance bereits vorbereitet worden, als neben die Erlernbarkeit des künstlerischen Schaffens durch bestimmte kodifizierte Regeln der Gedanke der individuellen Begabung eines Künstlers getreten war, der aus sich selbst heraus seine Werke erschuf. Die bewusste Wendung gegen den Akademismus während der Aufklärung und der Romantik stellte somit einen weiteren Emanzipationsschub des Künstlers dar. Das Schöpfen aus dem Inneren, das gesellschaftliche Außenseitertum sowie das Leiden prägten von nun an das Bild des autonomen, modernen Künstlergenies, welches nicht der Tradition,

⁶⁶ Vgl. dazu Franken 2006.

sondern allein sich selbst verpflichtet, aus innerer Notwendigkeit handelte, und nicht, um sich mit bereits bestehender Kunst zu messen.⁶⁷ Dank seiner zahlreichen Selbstporträts, die man nun als stetige Auseinandersetzung mit der eigenen Person deutete und nicht etwa dafür, sich einen Namen zu machen, sowie der vermeintlichen Verkennung seines Spätwerkes aufgrund von dessen Regellosigkeit, avancierte vor allem Rembrandt gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem der Prototypen eines solchen modernen Künstlergenies und antiakademischen Künstlers. Nur aus sich selbst heraus schöpfend und keiner Tradition verpflichtet, sprach man ihm nur die Natur als Vorbild zu und ignorierte seine künstlerischen Bezugnahmen auf die Tradition.⁶⁸

Einhergehend mit der Vorstellung des Kunstwerkes als individuellem Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit, gewann nun auch der Originalitätsanspruch an ein Werk größere Bedeutung als zuvor. Dies wirkte sich auch auf das Œuvre Rembrandts aus: Proportional zu seiner wachsenden Popularität als Künstlergenie, stieg daher auch die Anzahl der ihm zugeschriebenen Werke an.

Doch gerade als die Konzeption des Künstlergenies ihren Höhepunkt erlebte, stellten die künstlerischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts diese wieder infrage, da ihnen die Vorstellung einer herausragenden Persönlichkeit mit einzigartigen Fähigkeiten gänzlich veraltet und lächerlich erschien. Zurückzuführen ist diese Kritik insbesondere auf die gewandelten – bisweilen sehr unterschiedlichen – Vorstellungen von künstlerischer Kreativität: So war kreatives Vermögen nicht mehr nur einigen wenigen Genies vorbehalten, sondern konnte allen Menschen eigen sein. Es wurde nicht mehr nur den Werken der abendländischen, vorwiegend männlichen Künstlerfiguren ein ästhetischer Wert beigemessen, sondern auch Schöpfungen vermeintlich primitiver Kulturen oder künstlerisch ungebildeter Personen wurden nun als Kunstwerke anerkannt. Der Vorstellung der Innerlichkeit wurde die Kollektivierung der Kunstproduktion entgegengestellt. Ebenso wurde dem Zufall und dem Unbewussten eine höhere Bedeutung im Schöpfungsprozess zugewiesen. Der kreative Akt verlagerte sich zudem mehr und mehr von einem eigenhändigen individuellen Ausdruck des Künstlergenies hin zu einem rein gedanklichen

⁶⁷ Vgl. dazu Krieger 2007, Kap. II, S. 35-56.

⁶⁸ Vgl. Emmens 1968. Ausführlich beschrieben wird der Geniekult um Rembrandt in Kap. 3.1 dieser Arbeit.

Konzept, wodurch der schöpferische Vorgang ein allein geistiger wurde, welcher sich erst durch den Rezipienten vollendete.⁶⁹

Obwohl der Bruch mit der Tradition nun von sehr viel radikalerer Natur war als es das Autonomiekonzept der beginnenden Moderne gewesen war, wandte man sich der künstlerischen Bezugnahme zu dieser Zeit gerade wieder zu, jedoch mit einer gänzlich anderen Intention. Es ging es nun nicht mehr darum, sich durch den Wettstreit mit den großen Künstlerkollegen einen Platz in der Tradition zu sichern, sondern stattdessen anhand berühmter Vorbilder über den Status von Kunst, Künstler und Kunstbetrieb sowie über das eigene künstlerische Schaffen zu reflektieren. Die Zunahme künstlerischer Bezugnahmen ist darüber hinaus auch wieder auf neu entwickelte Reproduktionstechniken zurückzuführen, welche es ermöglichten, Kunstwerke – einfacher und genauer als dies mit den bereits bestehenden druckgrafischen Verfahren möglich gewesen war – zu vervielfältigen. Mithilfe der Lithografie, vor allem aber mithilfe der Fotografie konnten Kunstwerke nun massenhaft reproduziert werden, wodurch sie allgegenwärtig wurden und sich der Kreis der Rezipienten von den Kunstkennern und Sammlern auf ein breites Publikum vergrößerte.⁷⁰

Dieser Tatsache waren sich auch die Künstler der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts bewusst und bedienten sich wiederum selbst künstlerischer Vorbilder, um diese Reproduzierbarkeit vermeintlich einmaliger Kunst zu thematisieren. Dabei dienten ihnen gerade die Reproduktionen als wichtiges Material und sie verwendeten sie in einem neuen Kontext, der nichts mit dem ursprünglichen gemein hatte. Eines der prominentesten Beispiele dafür ist Marcel Duchamps *L.H.O.O.Q.* aus dem Jahr 1919. Hier versah Duchamp eine Reproduktion von Leonardos Porträt der *Mona Lisa* von ca. 1503/06, eines der wohl am meisten reproduzierten und kopierten Kunstwerke der westlichen Kultur, mit Schnauzer und Kinnbart

⁶⁹ Vgl. Krieger 2007, Kap. VII, S. 149-170, sowie Krieger 2003.

⁷⁰ Mit diesem Phänomen befasste sich Walter Benjamin in seinem 1936 publizierten und viel beachteten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Benjamin 1963. Er führt darin an, dass durch die massenweise Vervielfältigung von Bildgut dem Kunstwerk vor allem eine Qualität verloren ginge: Das einmalige Hier und Jetzt des Originals. Er stellt weiterhin fest, dass das Abbild des Originals in Situationen gebracht werden könne, die dem Original selbst nicht erreichbar seien. Die daraus resultierende dekontextualisierte sowie rekontextualisierte Verwendung der Reproduktionen entwerten das Hier und Jetzt des Originals. „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura“, meint Benjamin. Aura definiert er als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“, welche durch die massenweise Vervielfältigung und durch allgegenwärtige Präsenz erzeugte Nähe abhanden komme, Benjamin 1963, S. 14-19.

sowie den fünf Titel gebenden Buchstaben.⁷¹ Dabei war der künstlerische Prozess ein rein konzeptueller und wurde erst durch den Betrachter – das heißt durch dessen Empörung bzw. Belustigung über das entehrte Meisterwerk – vollendet.⁷² Eine wesentliche Bedeutung erhielt hierbei die hinzugefügte Schrift, welche in phonetischer Lektüre „Elle a chaud au cul“ bedeutet und der *Mona Lisa* somit eine sexuelle Konnotation gab, was sich letztlich wiederum auf die Mythen über ihre rätselhafte Identität bezog. Hatte es auch im Rahmen der früheren *imitatio* und *aemulatio* bereits häufig ikonografische und formale Abweichungen zu den Vorbildern gegeben, wurde dem neu entstandenen Werk nun eine gänzlich neue Bedeutung zugewiesen. Wenn Duchamp die *Mona Lisa* auf diese Weise verunstaltete, dann mit der Intention der Destruktion des Mythos um das berühmte Meisterwerk.

Nicht immer waren die künstlerischen Bezugnahmen jedoch von derart provokanter Natur wie bei Marcel Duchamp und behielten häufig auch das ursprüngliche Medium bei. So sind die Bezugnahmen von Pablo Picasso, dessen spätere Werke in Kapitel 4.3 und 7.1 besprochen werden, keineswegs antikünstlerisch. Obwohl er als Mitbegründer des Kubismus zunächst im Sinne der allein sich selbst verpflichteten Moderne handelte, arbeitete er zeitgleich mit Duchamps *L.H.O.O.Q* bereits mit historischen Referenzen und überführte diese in seine eigenen Bildwelten. Auch einige surrealistische Künstler bedienten sich aus dem Fundus der Kunstgeschichte, um durch Umdeutungen und Verfremdungen von bekannten Vorbildern in ihren eigenen Werken neue Potentiale zu eröffnen. So tauchen etwa in Salvador Dalís Traumvisionen häufig Bildzitate wie unbewusste, verdrängte Erinnerungsreste auf oder René Magritte griff bekannte Meisterwerke von Manet oder David auf und verfremdete die dargestellten Figuren auf höchst ungewöhnliche, groteske Weise.⁷³

Während in früheren Zeiten die künstlerische Bezugnahme mit der Intention erfolgt war, über die Vergangenheit die Gegenwart zu legitimieren, war es im 20. Jahrhundert nun die Gegenwart, welche die Vergangenheit dazu heranzog, aktuelle Diskurse zu thematisieren – im Fall Duchamps den Bruch mit der Tradition. Die ursprüngliche Bedeutung des Vorbildes und

⁷¹ Eine Abbildung von *L.H.O.O.Q* ist zu finden in Schwarz 1997, S. 377, Kat. 129, zur *Mona Lisa* vgl. unter anderem Pallanti 2008, S.147.

⁷² Zum provokativen Charakter von *L.H.O.O.Q* vgl. Schmidt 2000, S. 65-74.

⁷³ Zu Picassos Bezugnahmen auf die Kunsttradition vgl. Ausst. Kat. Picasso 2001 sowie Rebbelmund 1999, Kap. 4.1, S. 65-71. Zu Funktionen der künstlerischen Aneignung im Surrealismus vgl. Ahrens 1979 sowie zu Magritte auch Sello 1979, S. 9-11, beide in Ausst. Kat. Nachbilder 1979.

dessen aktuelle diskursive Funktion entfernten sich dabei immer weiter voneinander. Auch erweiterte sich die Rezeption einer Bildfindung der dahinter stehenden Künstlerfigur auf die Rezeption gesamter zeitgenössischer Diskurse. Die künstlerische Bezugnahme konnte fortan nicht mehr auf eine spezifische Funktion hin gelesen werden, sondern erhielt eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Funktionen, was in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts infolge der immer größer werdenden Bilderflut und des Stilpluralismus noch weiter zunahm.⁷⁴

Dies sind die Voraussetzungen für die künstlerische Rezeption der Künstlerfigur Rembrandt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sicherlich könnten anhand der besprochenen künstlerischen Positionen eine Vielzahl von Funktionen der künstlerischen Aneignung festgemacht werden, was jedoch ein äußerst diffuses Bild der Rezeption geben würde, welches diese Arbeit vermeiden möchte. Daher wird, abgesehen von den übergreifenden Diskursen, insbesondere darauf der Fokus gelegt werden, welche Funktionen speziell die Auseinandersetzung mit Rembrandt als Künstlerfigur hatte und inwiefern dies an bereits besprochene Funktionen der künstlerischen Aneignung, an die *aemulatio* und die Destruktion, wie sie Duchamp betrieben hat, anknüpfte. Diese hatten zum Ziel, etwas Vorausgegangenes zu überwinden, was auf ganz unterschiedliche Weise erreicht wurde. Wenn die *aemulatio* als künstlerischer Wettstreit zu verstehen ist, bei welchem sich der spätere Künstler an dem früheren messen wollte, um sich so einen Platz in der Tradition zu sichern, ging es bei der dadaistischen Destruktion um die bewusste Abkehr von der Tradition. Wie verhält es sich nun in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts?

Schien die Funktion der *aemulatio* mit der Moderne ihr Ende genommen zu haben, taucht sie nun in abgewandelter Form erneut auf. So betitelt beispielsweise Winfred Gaul ein informelles Bild von 1956/57 *Abschied von Rembrandt* (**Abb. 2**).⁷⁵ Schrieb sich die international vorherrschende Abstraktion der Nachkriegsjahre auf die Fahnen, eine bewusste Abkehr von der figurativen Kunst des Nationalsozialismus und des Kommunismus zu betreiben und, anknüpfend an die Avantgardebewegungen vor dem Krieg, ausschließlich selbstreferenziell zu arbeiten, zeigt sich in dem Werk Gauls, dass die Auseinandersetzung mit der Kunsttradition weiterhin eine

⁷⁴ Gute Überblicke zu unterschiedlichen Funktionen der künstlerischen Bezugnahme im 20. Jahrhundert geben u.a. Ausst. Kat. Nachbilder 1979, Rebbelmund 1999, Schmidt 2000.

⁷⁵ Ausführlich besprochen wird dieses Werk in Kap. 4.1.

bedeutende Rolle spielte. Die äußerst pastose Faktur, die braun- und goldtonige Farbigkeit sowie die Helldunkelkontraste innerhalb des Farbgeflechts knüpfen dabei an den Malstil Rembrandts an. Wenn in den späten Werken des Holländers einige Passagen auch bereits wie informelle Gemälde anmuten, geht Gaul einen entscheidenden Schritt weiter, indem er sich vollständig von jeglicher Gegenständlichkeit löst. Insofern hat er Rembrandt überwunden und kann nun Abschied von ihm nehmen.

Die stilistische Bezugnahme sowie der eindeutige Hinweis der Überwindung durch den Bildtitel erinnern dabei an die alte Funktion der *aemulatio*, wie sie schon Rembrandt selbst betrieb. Auch Gaul macht seine neuartige Kunstauffassung im unmittelbaren Vergleich mit einer alten Kunstauffassung deutlich. Jedoch entfernen sich Vorbild und Nachbild hier sehr viel weiter voneinander als dies bei Rubens und Rembrandt der Fall war. Wenn Rembrandt einst mit seinem *Raub der Proserpina* Bezug auf Rubens Vorbild nahm, dann geschah dies, um sich, unter Berufung auf seinen vielleicht größten lebenden Konkurrenten und dessen Überbietung, selbst einen Platz in der Kunsttradition zu sichern. Er behielt dabei jedoch sowohl das Medium als auch die ursprüngliche Ikonografie bei. Gauls Gemälde bezieht sich jedoch auf kein bestimmtes Werk Rembrandts, sondern auf einen Stil. Eine Ikonografie gibt es in seinem Werk nicht mehr. Zwar handelt es sich hierbei um eine Art von Wetteifern mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst des 20. Jahrhunderts, jedoch stellt dieses nicht mehr, wie noch im Zeitalter Rembrandts, eine wesentliche, kunsttheoretisch fundierte und angeratene künstlerische Praxis dar, welche der Perfektionierung der eigenen Fähigkeiten sowie der Etablierung auf dem Kunstmarkt diene. Gaul geht es stattdessen darum, in Auseinandersetzung mit der Tradition ein autonomes Kunstwerk zu schaffen. Daher ist ein lateinischer Begriff aus der antiken Rhetorik hier unpassend. Da es letztlich jedoch ebenfalls um eine Form der Überbietung in modernisierter und radikalierter Form geht, scheint die übersetzte Form *Emulation* geeigneter zu sein, welche im Folgenden in Abgrenzung zur früheren *aemulatio* verwendet werden soll.⁷⁶

Doch auch an die Strategie der Destruktion, wie sie Marcel Duchamp betrieben hat, wird angeknüpft. Wenn beispielsweise Ken Aptekar in *Circle of*

⁷⁶ Den Terminus *Emulation* benutzt auch Wetering 2006 a, S. 86, jedoch im Sinne der antiken *aemulatio*. Er ist der Meinung, es erscheine heutzutage merkwürdig, „dass ein Künstler so buchstäblich mit einem anderen Künstler in Wettstreit tritt, dass er eines seiner Werke erneut und in seinen Augen besser malt.“ Doch um einen Wettstreit mit Rembrandt und um eine Verbesserung eines bereits bestehenden Werkes geht es auch einigen der in dieser Arbeit besprochenen Künstler.

Rembrandt (Abb. 90) von 1992 fünf Selbstporträts aus unterschiedlichen Lebensphasen des Holländers zitiert, in eine Reihe stellt und Glasplatten darüber montiert, in welche die Titel gebenden Worte mit Sandstrahl eingraviert sind, dann zerstört er jene Vorstellung von Authentizität und Originalität, welche mit diesen Werken Rembrandts in der Moderne verbunden war.⁷⁷

Anders als Winfred Gaul, dessen Gemälde sich formal und ikonografisch weit von Rembrandts Vorbildern entfernt, bleibt Aptekar dabei relativ dicht an seinen Vorbildern. Bereits mit der *Appropriation Art* der 1980er Jahre war eine solche Form der Aneignung geradezu programmatisch geworden. Zu dieser Zeit entstanden exakte Kopien nach Fotografien, Grafiken oder Gemälden, welchen durch Signatur und Datierung wiederum Authentizität und Originalität zurück verliehen wurde. Mittels Aneignungen sollte die hierarchische Ordnung von Original und Kopie damit untergraben bzw. aufgedeckt werden.⁷⁸ Auch Aptekar zitiert die Vorbilder Rembrandts sehr exakt, fügt jedoch die eigentlich unabhängigen Bilder in einem Werk zusammen. Zeigt er damit zwar auf, dass Rembrandts Werke durchaus nachahmbar sind, besteht seine eigene künstlerische Schöpfungsleistung in der neuen Kontextualisierung und somit auf konzeptueller Ebene. So sind vor allem die eingravierten Worte *Circle of Rembrandt* für seine Arbeit von entscheidender Bedeutung. Denn wie können gerade diese Gemälde, welche man als persönlichen Ausdruck der innerlichen Befindlichkeit des einsamen Künstlergenies gedeutet hatte, aus dem Rembrandt-Umkreis, also von fremder Hand, stammen?

Für diese Funktion der künstlerischen Bezugnahme scheint der Begriff *Dekonstruktion* passend, welchen Jacques Derrida Ende der 1960er Jahre im Rahmen der poststrukturalistischen Literaturtheorie prägte.⁷⁹ Er verbindet die Begriffe Konstruktion und Destruktion miteinander und setzt sie in ein gleichwertiges und gleichzeitiges Verhältnis. Während die traditionelle hermeneutische Interpretation in jedem Text einen durchlaufenden und entzifferbaren Sinn sieht, will die Dekonstruktion die inneren Gegensätze und Hierarchien, welche zuvor verdeckt waren, aufspüren und erschüttern. Dies erfordert, dass ein Text von innen, von seinen eigenen Voraussetzungen her nachvollzogen wird. Die ursprüngliche Intention des Autors spielt dabei keine Rolle mehr, stattdessen soll eine Schicht aufgedeckt werden, von der

⁷⁷ Ausführlich besprochen wird dieses Werk in Kap. 8.4.

⁷⁸ Vgl. Rebbelmund 1999, v. a. Kap. 7, S. 137-210.

⁷⁹ Vgl. v. a. Derrida 1974 und Derrida 1986.

der Autor nichts weiß bzw. auf die er keinen Einfluss hat, wodurch der ursprüngliche Zusammenhang des Textes in Frage gestellt wird. Alle Beziehungen sind nun ohne Hierarchie möglich, wodurch der Text ambivalent wird.⁸⁰

„Die Bewegungen dieser Dekonstruktion rühren nicht von außen an den Strukturen“, meint Derrida in seiner *Grammatologie*. „Sie sind nur möglich und wirksam, können nur etwas ausrichten, indem sie diese Strukturen bewohnen; sie in *bestimmter* Weise bewohnen, denn man wohnt beständig und umso sicherer, je weniger Zweifel aufkommen. Die Dekonstruktion hat notwendigerweise von innen her zu operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen, sich ihrer strukturell zu bedienen, das heißt, ohne Elemente und Atome von ihr absondern zu können.“⁸¹ Und von innen her operiert auch Apteкар: Er bedient sich der alten Struktur, indem er die Selbstporträts Rembrandts zitiert und in eine Reihe stellt. Auf diese Weise rekonstruiert er einerseits die Vorstellung der Selbstbildnisse des Holländers als gemalte Selbstbiografie, was einen aufbauenden Charakter hat. Dadurch, dass er die Chronologie jedoch umdreht und Rembrandt nicht altern, sondern sich verjüngen lässt, und die Selbstbildnisse dem Rembrandt-Umkreis zuschreibt, zerstört er diese Vorstellung wieder und rührt auf diese Weise von innen her an den bestehenden Strukturen. Eine solche Dekonstruktion würde nicht funktionieren, wenn sich Apteкар, ähnlich wie Gaul, formal sehr weit von seinem Vorbild entfernen würde. Anders als Marcel Duchamp, welcher sich sein Vorbild ebenfalls sehr genau in Form einer Reproduktion aneignete, geht es Apteкар allerdings nicht um einen Bruch mit der Tradition, sondern darum, die diskursive Künstlerfigur Rembrandt in ihre Bestandteile zu zerlegen und ihren Mythencharakter aufzudecken, was spätestens seit den 1960er Jahren eine gängige künstlerische Strategie darstellt.⁸²

Die beiden hier beschriebenen Beispiele für *Emulation* bzw. *Dekonstruktion* bilden zwei Pole, zwischen denen sich die in dieser Arbeit besprochenen künstlerischen Rezeptionen der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt in der

⁸⁰ Vgl. Culler 1988, Wegmann 1997 sowie die Ausführungen zur Dekonstruktion bei Renner 2004, S. 279-286.

⁸¹ Derrida 1974, S. 45.

⁸² Den Dekonstruktionen des Künstlermythos in der Kunst seit 1960 widmete sich auch eine Ausstellung, welche 2008 im Hamburger Bahnhof in Berlin ausgerichtet wurde. Unter dem Motto „Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden“, welches auf eine Äußerung Martin Kippenbergers zurückgeht, stellte sie verschiedene künstlerische Ansätze vor, die sich dem Künstlerkult verweigern bzw. dessen Bestandteile analysieren und persiflieren. Vgl. Ausst. Kat. Dekonstruktionen 2008 und darin insbesondere Knapstein 2008.

zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewegen und sich dabei auch häufig innerhalb eines Werkes miteinander vermischen. Beide Funktionen erfordern zunächst die Rekonstruktion der Künstlerfigur mittels künstlerischer Aneignung. Im Fall der *Emulation* gehen die Künstler über diese hinaus, im Fall der *Dekonstruktion* zerlegen sie diese in ihre Bestandteile. Dienten die zuvor beschriebene *aemulatio* sowie die dadaistische Destruktion ausschließlich der Überwindung der Tradition, tritt nun eine spielerische und ironisierende Komponente hinzu, welche typisch für die postmodernen Tendenzen dieser Zeit ist.

2.3 Forschungsstand

Nicht nur die Künstler, auch die kunsthistorische Forschung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war darum bemüht, Rembrandt aus seiner Rolle als verkanntes Genie zu befreien. Die Meinungen über den Holländer waren im Laufe der Jahrhunderte häufig sehr stark auseinandergedriftet und eine Vielzahl von Rollen war auf ihn projiziert worden. Als sich die kunsthistorische Forschung ab den 1950er Jahren darum bemühte, das vorherrschende Rembrandtbild zu entmythologisieren, entstanden dementsprechend viele Rezeptionsstudien über Rembrandt.⁸³ Als erste wichtige monografische Publikation ist sicherlich Seymour Slives *Rembrandt and his critics. 1630-1730* von 1953 zu nennen.⁸⁴ Slive beschäftigt sich darin mit der klassizistischen Kritik an dem holländischen Künstler, welche einen wesentlichen Faktor des späteren Verkennungstopos bildete, und stellt dazu die Meinungen der frühen Biografen Rembrandts zusammen, darunter Joachim von Sandrart, Filippo Baldinucci und Arnold Houbraken. Dabei zeigt sich, dass man Rembrandt trotz aller Kritik, die ihm entgegengebracht wurde, durchaus als bedeutenden Künstler anerkannte. Weiterhin veröffentlichte Jan Emmens 1964 *Rembrandt en de regels van de kunst*, mit welchem er an Slive sowie an mehrere weitere rezeptionsgeschichtliche Studien der vorherigen Jahre anknüpfte und deren Gedanken weiter ausbaute.⁸⁵ Emmens wollte nachweisen, dass die spätere Literatur über Rembrandt auf vorgefassten Meinungen der jeweiligen Zeit basierte. Hatte die klassizistische Kritik ihn zum Regelbrecher und Rebellen werden lassen, sah Emmens ihn wieder als historische Person, die eher am Einhalten von Konventionen als an deren Verletzung interessiert war. Zudem sei die Kritik gerade durch seine exponierte Stellung und nicht durch seinen Außenseiterstatus forciert worden.⁸⁶ Die Studien dieser Jahre, welche die künstlerische Rezeption Rembrandts thematisieren, beschäftigen sich ausschließlich mit seinen direkten Schülern oder Nachfolgern aus seinem Umfeld, was sicherlich mit

⁸³ Dies ist im Vergleich zu anderen Künstlern relativ früh. So begann das Interesse an der Rezeption Albrecht Dürers vor allem mit den Feierlichkeiten zu seinem 500. Geburtstag im Jahr 1971. Einen Überblick bis zu diesem Datum gibt Białostocki 1986.

⁸⁴ Slive 1953. Zuvor hatte bereits Gerson 1942 die Rezeption Rembrandts innerhalb einer umfassenden Studie zur *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* abgehandelt.

⁸⁵ Emmens 1968. Weitere Rezeptionsstudien dieser Zeit sind u.a. Bauch 1960 sowie Heiland/Lüdecke (Hg.) 1960.

⁸⁶ Emmens 1968, S. 192-93. Vgl. dazu auch die Ausführungen von Kelch 2006, S. 220.

den zu dieser Zeit ebenfalls aufkommenden Zuschreibungsfragen in Verbindung steht.⁸⁷

Vor allem seit den 1970er Jahren geriet die künstlerische Bezugnahme mitsamt ihrer Funktion und Intention zunehmend in den Fokus kunsthistorischer Forschungen, was sich in zahlreichen Ausstellungen und neu erschienenen Publikationen manifestierte.⁸⁸ Zwar entstanden zu dieser Zeit auch einige Rezeptionsstudien über Rembrandt, jedoch wurde die Forschung insbesondere von der Authentizitätsdebatte beherrscht und so beschäftigte man sich häufig im Kontext von Zuschreibungsfragen mit – teilweise wenig bekannten – Schülern und Nachfolgern des Holländers. Hatte die Entmythologisierung des überkommenen Rembrandtbildes jedoch auch zu zahlreichen neuen Fragen und Rätseln geführt, bemühte man sich erst in den 1980er Jahren darum, ein neues Rembrandtbild zu entwerfen, welches den Holländer innerhalb der Gesellschaft seiner Zeit sah anstelle als Außenseiter derselben.⁸⁹ In diesem Zusammenhang widmete man sich auch erneut seiner „Beliebtheit“, was dazu führte, dass in den 1990er und 2000er Jahren die Rezeptionsstudien über den Holländer einen weiteren Höhepunkt erlebten. Nun rückten neben der unmittelbaren Rezeption durch Rembrandts Schüler, Nachfolger und Zeitgenossen sowohl die theoretische als auch die künstlerische Rezeption des Holländers in späteren Zeiten und in anderen Ländern ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses: In diesem Kontext interessierte man sich unter anderem für die englischen Malerradierer während des *Etching Revivals* in Großbritannien, für einige französische Künstler des 19. Jahrhunderts, für van Gogh sowie gleich mehrere Male für Goya.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. dazu Ausst. Kat. Rembrandt 1956 a, Ausst. Kat. Rembrandt 1956 d, Ausst. Kat. Rembrandt 1969 b, Ausst. Kat. Rembrandt 1969 c. Zudem wird die Rezeption Rembrandts innerhalb der allgemeinen Rezeption der holländischen Malerei thematisiert sowie in mehreren Zeitschriftenaufsätzen, vgl. dazu Stückelberger 1996, der auf S. 9, in Fußnote 2 weitere Referenzen aufführt.

⁸⁸ Vgl. Kap. 2.1 dieser Arbeit.

⁸⁹ Rezeptionsstudien der 1970er und 1980er Jahre sind u.a. Scheller 1973, Gerson 1973, Ausst. Kat. Rembrandt 1977, Ausst. Kat. Rembrandt 1983 a, Ausst. Kat. Rembrandt 1983 b, Ausst. Kat. Rembrandt 1986. Zu den Entwürfen eines neuen Rembrandtbildes vgl. Kap. 3.2 dieser Arbeit.

⁹⁰ Rezeptionsstudien der 1990er und 2000er Jahre sind u.a.: Ausst. Kat. Rembrandt 1997, Dudok Heel 1991, Boomgaard/Scheller 1991, Arnold 1997, S. 39-69, Ausst. Kat. Picasso/Goya 1999, Ausst. Kat. Picasso/Goya 2000, Ausst. Kat. Goya 2001, McQueen 2003, Ausst. Kat. Malerradierer 2005, Kelch 2006 sowie die Beiträge von Homburg 2007 und Bättschmann 2007 in Ausst. Kat. Gogh 2007. Zur Rezeption des niederländischen *Goldenen Zeitalters* zu verschiedenen Zeiten allgemein erschien der umfangreiche Sammelband *The golden age of Dutch painting in historical perspective* von Grijzenhout/Veen (Hg.) 1999. Zum Wandel des Bildes der

Eine der umfangreichsten Studien dieser Zeit ist die 2001 veröffentlichte Dissertation von Martin Hellmold zum Thema *Rembrandts Einsamkeit. Diskursanalytische Studien zur Konzeption des Künstlersubjekts in der Moderne*,⁹¹ welche bereits in der Einleitung angesprochen wurde. Hellmold, von dem die Terminologie der „diskursiven Künstlerfigur“ auch übernommen wurde, ist der Einzige, der Rembrandt in einem solch übergreifenden Zusammenhang thematisiert. Er knüpft damit an die einige Jahre zuvor erschienene Publikation *De verloren zoon. Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving* von Jeroen Boomgaard aus dem Jahr 1995 an.⁹² Darin hatte Boomgaard das Rembrandtbild im gleichen Untersuchungszeitraum wie Hellmold analysiert, jedoch anhand der Entwicklung der niederländischen Kunstgeschichtsschreibung. Hellmold geht mit seiner Arbeit einen Schritt weiter und gliedert diese nicht chronologisch, sondern eben diskursiv. Jedoch bezieht sich Hellmold ausschließlich auf die publik gewordene Kommunikation über Rembrandt, welche in Textquellen überliefert ist und beschäftigt sich darüber hinaus nicht mit den Bezugnahmen auf den diskursiven Rembrandt in der bildenden Kunst.

Eine umfangreiche Studie zur künstlerischen Rezeption Rembrandts hingegen ist die Dissertation von Johannes Stückelberger von 1996 über *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*⁹³, worin er die Vorbildlichkeit des Holländers für die Werke der deutschen Expressionisten Liebermann, Corinth, Slevogt und Nolde aufzeigt. Stückelberger geht es weiterhin darum, Strukturen herauszuarbeiten, auf denen das Selbstverständnis der Moderne basierte, die aber im Werk Rembrandts schon angelegt waren. Die Auseinandersetzung der Expressionisten mit Rembrandt versteht er als Dialog, bei dem beide Gesprächspartner sowohl Fragen stellen als auch Antworten geben können. Insofern betrachtet auch er die Rezeption Rembrandts nicht mehr im Sinne des traditionellen Einflusskonzepts, sondern fasst den Holländer, ähnlich wie Hellmold, als diskursive Künstlerfigur auf.

Trotz eines umfassenden einleitenden Kapitels zur wissenschaftlichen und populärkulturellen Rembrandtbegeisterung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bleiben die Bildanalysen der daran anschließenden Kapitel,

holländischen Kunst zwischen 1960-1990 vgl. darin Sluijter 1999, der auf S. 271-275 auch die neuen Sichtweisen auf Rembrandt zusammenfasst.

⁹¹ Hellmold 2001.

⁹² Boomgaard 1995.

⁹³ Stückelberger 1996.

welche nach den einzelnen Künstlern gegliedert sind, überwiegend dem deskriptiven Bildvergleich verhaftet. Auf diese Weise werden fast ausschließlich bildimmanente Strukturen herausgearbeitet, welche Rembrandt modern erscheinen lassen, nur selten wird dabei jedoch auf die diskursive Ebene verwiesen.

Diese Arbeit verbindet nun die Ansätze Hellmolds und Stückelbergers miteinander, das heißt, es soll zum einen darum gehen, die Künstlerfigur Rembrandt auf diskursiver Ebene zu betrachten und zum anderen, diese Diskurse auf bildlicher Ebene zu verifizieren und ausführlich zu analysieren. Eine solche Methode wurde in bisherigen Rembrandt-Rezeptionsstudien bislang nicht angewandt. Im Gegenteil lassen auch jüngere Publikationen zur künstlerischen Rezeption häufig eine stringente Methodik vermissen.⁹⁴

Behandelt die Literatur zur künstlerischen Rezeption Rembrandts vor der Mitte des 20. Jahrhunderts häufig mehrere Künstler gleichzeitig, ist dies für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bisher nicht der Fall, vermutlich aufgrund der Heterogenität der künstlerischen Positionen. Eine länderspezifische Rezeption, wie sie beispielsweise Alison McQueen in ihrer Publikation *The rise of the cult of Rembrandt. Reinventing an old master in nineteenth-century France*⁹⁵ von 2003 vornahm oder wie sie auch Stückelberger behandelt, macht für den Untersuchungszeitraum dieser Arbeit keinen Sinn mehr. Wurde Rembrandt noch im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert fast ausschließlich in den Niederlanden und den umliegenden Ländern, wie Deutschland, Frankreich oder England, rezipiert, änderte sich diese Situation in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts enorm. Im Zeitalter der beginnenden Globalisierung und der technischen Reproduzierbarkeit, war die Rezeption von Kunst nicht mehr an geografische Grenzen gebunden. So stammen die in dieser Arbeit besprochenen Künstler zwar zu einem großen Teil aus Europa, wie Pablo Picasso, Horst Janssen oder Arnulf Rainer, aber

⁹⁴ So beschäftigt sich eine Gemeinschaftsausstellung des Museum Schloss Moyland und des Amsterdamer Rembrandthuis im Jahr 2005 mit dem Titel *Rembrandt und die englischen Malerradierer des 19. Jahrhunderts* mit der Rezeption Rembrandts während des sogenannten *Etching Revivals* in Großbritannien, welches in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann und bis in die 1920er Jahre fortlebte, Ausst. Kat. Malerradierer 2005. Zwar ist in den Katalogbeiträgen die Rede vom Einfluss Rembrandts, vom Einfühlen in den Holländer sowie von stilistischen Parallelen, jedoch werden diese an keiner Stelle anhand eines Beispiels analysiert, vgl. dazu Garton 2005 und Grinten 2005. Auch der Katalogteil selbst stellt die Radierungen Rembrandt jenen der Malerradierer voran, so dass keine direkten Vergleiche möglich sind. Auch die diskursive Ebene wird weitestgehend vernachlässigt.

⁹⁵ McQueen 2003.

auch aus den USA, wie Ken Aptekar oder Larry Rivers, und sogar aus Japan, wie Yasumasa Morimura. Ähnlich verhält es sich auch mit der Rembrandtforschung. Hat diese zwar mit dem Rembrandt Research Project in Amsterdam ein wichtiges Zentrum, findet sie ebenso auf internationaler Ebene statt.

Ähnlich heterogen wie die verschiedenen Konzepte des Künstlertums sowie die Stile und Bewegungen in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Literatur zu den Künstlern, die sich zu dieser Zeit mit Rembrandt auseinandergesetzt haben. Lediglich in einigen Einzelbetrachtungen, bei denen es sich überwiegend um Katalogbeiträge handelt, sowie in verschiedenen Überblicksdarstellungen zur künstlerischen Bezugnahme wird auf die Beziehung zwischen dem Holländer und den in dieser Arbeit besprochenen Künstlern eingegangen. Dabei weist die vorhandene Literatur sowohl quantitativ als auch qualitativ bisweilen starke Diskrepanzen auf, weshalb sie ausführlich erst in den Fußnoten der jeweiligen Kapitel über die einzelnen künstlerischen Positionen besprochen wird. Denn während die Auseinandersetzung einiger Künstler mit Rembrandt sehr ausführlich thematisiert wurde, finden sich zu anderen Künstlern nur einige wenige Bemerkungen. Auch ist die Zusammenstellung des Bildmaterials in den wenigsten Fällen systematisiert worden.

Die meisten Publikationen entstanden zur Auseinandersetzung Picassos mit Rembrandt.⁹⁶ So zeigte das Amsterdamer Museum het Rembrandthuis 1990 die Ausstellung *Picasso Rembrandt Picasso*.⁹⁷ Neben einer Einleitung von Janie Cohen stellt der Katalogteil einige der Nachbilder Picassos den Vorbildern Rembrandts gegenüber und erläutert das Verhältnis der Werke untereinander mit kurzen Texten, die ebenfalls von Cohen stammen. Neben dem Nachweis der künstlerischen Aneignungen, geht Cohen den Motivationen für diese jedoch nur wenig nach. Ihre einzigen Vorschläge sind äußerst psychologisierend vorgetragen und knüpfen an die gängigen mit Rembrandt verbundenen Mythen an, sind anhand des Bildmaterials jedoch nur schwer verifizierbar. Ähnliches gilt für Cohens Beitrag „Picasso's dialogue with Rembrandt's art“⁹⁸ im Katalog der zehn Jahre später stattfindenden Ausstellung *Etched on the memory. The presence of Rembrandt in the prints of Goya*

⁹⁶ Auch wenn Picasso eher zur klassischen Moderne gerechnet werden kann, entstanden seine Werke nach Rembrandt vor allem Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre, weshalb er ebenfalls in diese Arbeit aufgenommen wurde.

⁹⁷ Ausst. Kat. Picasso 1990.

⁹⁸ Cohen 2000.

and Picasso,⁹⁹ welche ebenfalls im Rembrandthuis sowie in Lund Humphries gezeigt wurde. Hier geht Cohen zwar sehr viel ausführlicher auf die Werke Picassos nach Rembrandt ein, ihre Vorschläge zur Motivation überzeugen jedoch erneut nur teilweise und sind, wie schon in ihrem früheren Text, stark psychologisierend.

Die Ausstellung *Picassos imaginäres Museum*¹⁰⁰ hingegen, welche 2002 vom Graphikmuseum Pablo Picasso Münster in Kooperation mit dem Kunstmuseum Ahlen gezeigt wurde und sich mit Picassos Auseinandersetzungen mit mehreren früheren Künstlern beschäftigte, lehnte diese psychologisierenden Deutungen kategorisch ab. So weist Markus Müller in seinem Katalogbeitrag „Picasso und Rembrandt – eine Künstlerfreundschaft“¹⁰¹ den Analogien der Rollenverteilung zwischen Malerei und Grafik sowie der prozessualen Bildfindung in den Œuvres der beiden Künstler eine weitaus größere Bedeutung zu. Im Katalogteil werden ebenfalls Vor- und Nachbilder einander gegenübergestellt und mit kurzen Texten kommentiert.

Einen weiteren, sehr umfangreichen Beitrag zur Beschäftigung eines Künstlers der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit dem Holländer lieferte die Ausstellung *Nach „Ihm“ – Horst Janssen und Rembrandt*,¹⁰² welche 2008 als Kooperation des Horst Janssen-Museums Oldenburg, des Amsterdamer Museum het Rembrandthuis und der Hamburger Kunsthalle gezeigt wurde. Dabei wurde insbesondere auf die direkten motivischen Übernahmen der Selbstporträts Rembrandts, auf die Selbstporträts Janssens, welche vom Holländer inspiriert zu sein scheinen sowie auf die Parallelen in den Landschaftsdarstellungen eingegangen. Hinzuweisen ist im begleitenden Katalog vor allem auf den Beitrag von Jutta Moster-Hoos mit dem Titel „,Zeichne dich selbst, dann zeichnet dich Gott.' Zu den Selbstporträts von Rembrandt van Rijn und Horst Janssen“.¹⁰³ Moster-Hoos widmet sich darin der jeweiligen Motivation der beiden Künstler dafür, so zahlreiche Male das eigene Konterfei künstlerisch darzustellen. Dabei bezieht sie die aktuelle Rembrandtforschung mit ein und versteht Rembrandts Selbstporträts demzufolge nicht mehr als Seelenforschungen, sondern als Affektstudien bzw. Inszenierungen. Einen inszenierten Charakter stellt sie auch für Janssens

⁹⁹ Ausst. Kat. Picasso/Goya 2000. Die Ausstellung wurde im Jahr zuvor unter dem Titel „Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso“ in Madrid gezeigt, vgl. Ausst. Kat. Picasso/Goya 1999.

¹⁰⁰ Ausst. Kat. Picasso 2002.

¹⁰¹ Müller 2002.

¹⁰² Ausst. Kat. Janssen 2008.

¹⁰³ Moster-Hoos 2008.

Selbstporträts heraus und zeigt somit eine wichtige Parallele zwischen den Werken der beiden Künstler auf. Sie ist der Meinung, dass Janssen die Nähe zu einem großen Künstler wie Rembrandt gesucht hat, weil er sich auf Augenhöhe mit ihm sah und seine eigene künstlerische Meisterschaft im unmittelbaren Vergleich unter Beweis stellen wollte, womit sie die Strategie der Emulation andeutet. Ein solcher unmittelbarer Vergleich wurde jedoch weder in der Ausstellungspräsentation noch im Katalog durchgeführt, wo die Werke Rembrandts und Janssens getrennt voneinander erscheinen.¹⁰⁴

Vergleichende Ausstellungen dieser Größenordnung der Auseinandersetzung eines Künstlers der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Rembrandt gab es darüber hinaus nicht.¹⁰⁵ Erwähnt sei an dieser Stelle noch die 2004 vom Wiener Kunsthistorischen Museum und der Baseler Fondation Beyeler präsentierte Ausstellung *Francis Bacon und die Bildtradition*,¹⁰⁶ welche im Katalog unter anderem auch die Auseinandersetzung Bacons mit Rembrandt thematisiert, jedoch innerhalb einiger allgemeiner Katalogbeiträge. Methodisch interessant ist dabei vor allem der Beitrag von Ernst van Alphen mit dem Titel „Reconcentrations': Bacons Neuerfindung seiner Vorbilder“.¹⁰⁷ Unter Berufung auf T. S. Eliot, Michael Baxandall und Mieke Bal widerlegt er das traditionelle Einflusskonzept und ist der Meinung, es müsse einen Richtungswechsel in der zahlreich vorhandenen Literatur über Bacons Werk geben: „Erst einmal sollten wir Bacons Arbeiten nicht mehr als Ergebnis eines kunsthistorischen Prozesses betrachten. Es wäre angebracht, seine Werke stattdessen als Ausgangspunkt für eine Neubestimmung jener Künstler zu betrachten, deren Werk für Bacon auf die eine oder andere Art von Bedeutung war“, führt van Alphen an und meint weiterhin, dass folgende Fragen sehr viel aufregender seien als die ständige Suche nach großen Vorbildern: „Wie sehen wir Velázquez, nachdem wir Bacon gesehen haben? Welche Art von Rembrandt wird uns durch Bacon erschlossen? Welche Merkmale stehen bei Bacons

¹⁰⁴ Laut Auskunft von Jutta Moster-Hoos, im Gespräch mit der Verfasserin am 09.05.2008, sollten die beiden Künstler in der Ausstellung eben nicht als konkurrierend dargestellt werden. Sie gingen ihre Aufgaben unterschiedlich an und es lägen immerhin 350 Jahre dazwischen. Zudem unterschieden sie sich vom Format her stark voneinander, Rembrandts Radierungen seien meist viel kleiner.

¹⁰⁵ Direkte Gegenüberstellungen gab es ansonsten nur in einigen kleinen Ausstellungen, wie in Ausst. Kat. Rainer 1981 und Ausst. Kat. Aptekar 2001 b sowie in einer größeren Ausstellung zu Yasumasa Morimuras Auseinandersetzung mit Rembrandt, deren Katalog jedoch ausschließlich in japanischer Sprache gehalten ist, Ausst. Kat. Morimura 1994.

¹⁰⁶ Ausst. Kat. Bacon 2004.

¹⁰⁷ Alphen 2004. Im Zusammenhang mit Rembrandt relevant sind zudem die Beiträge von Cappock 2004, Hennig 2004 sowie Gamper 2004.

Arbeiten im Vordergrund und verändern unser Rembrandtbild? Was ist der gemeinsame Nenner der Arbeiten von Géricault, Ingres, Rembrandt, Degas, Velázquez, Van Gogh und Muybridge, der Bacon so wichtig war?“¹⁰⁸ Weiterhin plädiert van Alphen jedoch dafür, die traditionelle hierarchische Einflussbeziehung nicht einfach umzukehren, denn auch Bacons Werke bedürften einer aktiven und kritischen Auseinandersetzung. Zudem sei es nötig, nicht nur nach den Gemeinsamkeiten von Vor- und Nachbild zu suchen, sondern vor allem nach Unterschieden zu fragen. Im Katalog sind diese jedoch nicht einander gegenübergestellt, sondern erscheinen nacheinander, was einen solchen Vergleich erschwert.

Wenn man bedenkt, dass in dieser Arbeit vierzehn unterschiedliche künstlerische Positionen untersucht werden, es jedoch lediglich zu dreien von ihnen umfangreiche Ausstellungsprojekte gab, welche die Rezeption Rembrandts überwiegend innerhalb mehrerer Vorbilder abhandelten, wird deutlich, dass zu diesem Thema ein großer Forschungsbedarf besteht. Auch das methodische Vorgehen der einzelnen Publikationen überzeugte jeweils nur teilweise. Meist geht es darin um die ganz individuelle Auseinandersetzung mit Rembrandt, nur sehr selten werden übergreifende Diskurse dabei angesprochen. Diese werden hingegen in einigen Überblicksdarstellungen zur künstlerischen Bezugnahme in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bzw. zum Verhältnis von barocker und zeitgenössischer Kunst behandelt, die einige der künstlerischen Positionen dieser Arbeit – meist allerdings äußerst knapp – thematisieren.

So fasst Katrin Sello in ihrem Beitrag zur Ausstellung *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*¹⁰⁹ von 1979 unter dem Stichwort „Bruch mit der Tradition“ Sigmar Polkes Zyklus *Original + Fälschung*, eine Arbeit von Carl Fredrik Reuterswärd mit dem Titel *Rembrandt* sowie Arnulf Rainers Van-Gogh-Übermalungen, welche seinen Rembrandt-Übermalungen formal wie konzeptuell sehr ähnlich sind, mit Marcel Duchamps *L.H.O.O.Q.* zusammen. Dadurch differenziert sie nicht zwischen der dadaistischen Destruktion und der Dekonstruktion der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – einer Gleichsetzung, der so nicht zuzustimmen ist.¹¹⁰

Die Arbeiten Ken Aptekars und Yasumasa Morimuras, welche sich auf Rembrandt bzw. auf andere barocke Künstler beziehen, wurden innerhalb der

¹⁰⁸ Alphen 2004, S. 58.

¹⁰⁹ Ausst. Kat. *Nachbilder* 1979, darin Sello 1979.

¹¹⁰ Vgl. Kap. 2.2 dieser Arbeit.

Ausstellung *Going for Baroque*¹¹¹ gezeigt, welche 1995 in Baltimore von zwei dort ansässigen Museen ausgerichtet wurde. Dabei wurden die zeitgenössischen Werke des Contemporary Museum in die ständige Sammlung des Walters Art Museum integriert, um dadurch sowohl aktuelle Sichtweisen auf die alten Werke zu eröffnen und gleichzeitig auch die Traditionsverbundenheit der neuen Werke aufzuzeigen.¹¹² Die Kuratorin der Ausstellung, Lisa G. Corrin, versucht in ihrem Katalogbeitrag „Contemporary Artists going for Baroque“¹¹³ anhand einzelner künstlerischer Positionen übergreifende zeitgenössische Diskurse herauszustellen, die bei der Auseinandersetzung mit barocker Kunst eine Rolle spielen. In diesem Kontext betrachtet sie die Arbeiten Aptekars im Hinblick auf Identitätskonstruktionen, die es auch schon in der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts gab, sowie die Arbeiten Morimuras im Hinblick auf Selbstinszenierung, welche ebenfalls im Barock von großer Bedeutung war. Überzeugen diese Bezüge zu den vorgeschlagenen zeitgenössischen Diskursen sehr viel mehr als im vorgenannten Beitrag Katrin Sellos, sind sie jedoch äußerst knapp gehalten und die Arbeiten selbst werden darin kaum analysiert.

Besprochen werden die Arbeiten Morimuras nach Rembrandt auch in Kerstin Stremmels Dissertation *Geflügelte Bilder. Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst*,¹¹⁴ welche im Jahr 2000 erschien. Stremmel setzt sich darin mit der Bezugnahme auf malerische Vorbilder im Medium der Fotografie auseinander. Neben Morimura, auf dessen Strategie der fotografischen Selbstinszenierung eingegangen wird, behandelt sie auch Sophie Calles Serie *Last Seen*, die sich unter anderem auf gestohlene Werke Rembrandts bezieht, sowie Patrick Raynauds fotografische Installation *Rembrandt's Postcards*. Bei ihren recht ausführlichen Analysen interessieren sie vor allem die übergreifenden Diskurse, insbesondere jene, die mit dem Medium der Fotografie in Verbindung stehen. Auf die künstlerischen Vorbilder geht sie hingegen nur wenig ein und auch der Diskurs der Künstlerfigur als solche bleibt bei ihr außen vor.

Die Arbeiten Ken Aptekars nach barocken Vorbildern werden zudem in

¹¹¹ Ausst. Kat. *Going for Baroque* 1995.

¹¹² Eine ähnliche Präsentation alter und zeitgenössischer Werke fand auch im Rahmen der documenta 12 im Jahr 2007 auf Schloss Wilhelmshöhe statt. Dort wurde unter anderem eine Arbeit von Zofia Kulik zwischen den Werken Rembrandts präsentiert. Vgl. <http://www.artnet.de/magazine/jan-hoet-im-interview/images/8/> (02.10.2012).

¹¹³ Corrin 1995.

¹¹⁴ Stremmel 2000.

Mieke Bals Publikation *Quoting Caravaggio*¹¹⁵ von 2001 besprochen. Sie erläutert in der Einleitung anhand von Aptekars *Later I would wonder* ihr Konzept der „preposterous history“. Aptekar stelle anhand der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts Fragen, welche für die Gegenwart von Relevanz seien. Er zeige einen möglichen Weg, mit der Vergangenheit in der Gegenwart umzugehen. Bal nennt Rembrandt zwar als Referenz der Arbeit Aptekars, geht jedoch nicht weiter auf seine Funktion als Porträtmaler ein.

Zuletzt sei noch die Ausstellung *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel* erwähnt,¹¹⁶ welche 2004 in der Kunsthalle zu Kiel stattfand und die Bezüge zwischen barocker und informeller Kunst aufzeigen wollte. Innerhalb dieser Ausstellung wurde auch Winfred Gauls Gemälde *Abschied von Rembrandt* gezeigt. Dabei ist es unter anderem Rembrandts später Malstil, der aufgrund seiner prozessualen und bisweilen haptischen Qualitäten für die Künstler um die Mitte des 20. Jahrhunderts von höchster Relevanz war, wie Sylvia Martin in ihrem Beitrag „Die Entfaltung des Barock im deutschen Informel“ ausführlich darlegt. Auf Gauls Gemälde geht sie – obwohl dies nahe läge – in diesem Kontext jedoch nicht ein, und auch der Werktext selbst reißt die Bezugnahme auf den Holländer lediglich kurz an.¹¹⁷

Insgesamt ist also festzustellen, dass es zwar einige mehr oder weniger ausführliche Zusammenstellungen des Materials zur künstlerischen Rezeption Rembrandts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt, dieses jedoch meist nicht systematisch analysiert wurde. Ernst van Alphen, Mieke Bal und Martin Hellmold (für das 19. Jahrhundert) sind die Einzigen, die Rembrandt, bzw. den Künstler des jeweiligen Vorbildes, im Sinne einer diskursiven Künstlerfigur auffassen. Bei allen anderen Beiträgen wird keine Differenzierung zwischen historischem und diskursivem Rembrandt getroffen. Die einzelnen Bildanalysen beschränken sich meist auf den Bildvergleich und überschreiten die deskriptive Ebene nur selten.

Das Verhältnis zu aktuellen künstlerischen Diskursen wird vor allem in den Überblicksdarstellungen zur künstlerischen Bezugnahme bzw. zum Verhältnis von barocker und zeitgenössischer Kunst thematisiert, was jedoch häufig zu Lasten genauer Bildanalysen und des konkreten Bezugs auf Rembrandt geschieht. Die Funktion der künstlerischen Bezugnahme als Emulation bzw. Dekonstruktion des Künstlermythos Rembrandt wird in der

¹¹⁵ Bal 2001 b.

¹¹⁶ Ausst. Kat. Augenkitzel 2004.

¹¹⁷ Martin 2004, Rasche 2004.

Literatur zwar einige Male angedeutet, jedoch nirgendwo wirklich ausführlich behandelt. Eine systematische und umfassende Analyse des Materials steht also noch aus und soll mit dieser Arbeit erfolgen.

3 | DAS REMBRANDTBILD IM WANDEL DER ZEIT

In der heutigen Zeit sind zahlreiche biografische Fakten über den historischen Rembrandt bekannt, der von 1606-1669 in Holland lebte und dort als Maler, Radierer und Zeichner tätig war.¹¹⁸ So weiß man, dass er als Sohn eines Müllers in Leiden geboren wurde und dort mehrere Jahre eine Lateinschule besuchte. Nach einem abgebrochenen Universitätsstudium ging er zuerst bei Jacob van Swanenburgh in seiner Geburtsstadt und später bei Pieter Lastman in Amsterdam als Maler in die Lehre. Einige Jahre später siedelte er endgültig nach Amsterdam über, wo er sich vor allem mit Gruppenporträts, Porträts einzelner Personen sowie mit Historien einen Namen als Künstler machen konnte.

Drei Frauen spielten in Rembrandts Leben eine wichtige Rolle: Zuerst war er einige Jahre mit Saskia van Uylenburgh verheiratet, der Nichte seines Kunsthändlers, die jedoch nicht lange nach der Geburt von Titus, des einzigen überlebenden gemeinsamen Kindes, verstarb. Nach ihrem Tod begann er eine Beziehung mit seiner Haushälterin, Geertge Dircx. Diese verließ er jedoch später wieder, um mit der jüngeren Hendrickje Stoffels zusammen zu sein, die als Kindermädchen für Titus in Rembrandts Haus gekommen war. Daraufhin verklagte ihn Geertge wegen seines vermeintlichen Eheversprechens. Aber auch Hendrickje, die ihm die gemeinsame Tochter Cornelia schenkte, heiratete er nie, weshalb sie vom Kirchenrat der Hurerei bezichtigt wurde.

Mit seinem wachsenden Ansehen als Künstler in Amsterdam, stiegen auch Rembrandts eigene Ansprüche. So erwarb er noch während der Ehe mit Saskia ein repräsentatives Haus in der Breestraat, was seinem neu erworbenen Status gerecht werden sollte, wodurch er sich jedoch stark verschuldete. In den folgenden Jahren lebte er weit über seine Verhältnisse hinaus, bis er schließlich Bankrott ging. Daraufhin wurden sein Haus, der darin befindliche Hausrat und seine Kunstsammlung zwangsversteigert. In den letzten Jahren seines Lebens stand Rembrandt somit deutlich weniger Geld zur Verfügung als in früheren Zeiten. Zudem starben seine Lebensgefährtin Hendrickje und sein Sohn Titus noch vor ihm.

Diese heute geläufigen Fakten über den historischen Rembrandt kamen erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts nach und nach ans Tageslicht. Bis dahin

¹¹⁸ Für die folgenden Angaben vgl. u.a. Schwartz 2006, S. 40-41.

waren kaum Dokumente von künstlerischem oder biografischem Interesse bekannt gewesen, was unter seinen frühen Biografen zu wildesten Spekulationen geführt hatte. Diese Tatsache ermöglichte es ihnen, Mythen über Rembrandt zu konstruieren, welche dem jeweiligen Zeitgeist entsprachen.¹¹⁹ Auf diese Weise war das Rembrandtbild im Laufe der Jahrhunderte einem stetigen Wandel unterworfen. Der diskursive Rembrandt schlüpfte in immer wieder neue, bisweilen auch völlig disparate Rollen, die vom geizigen Sonderling bis hin zum Nationalhelden reichten. Als sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Topos des verkannten Künstlergenies etablierte, erwies sich Rembrandt als besonders geeignet dafür, diese Rolle einzunehmen: So entstammte er einfachen Verhältnissen, entwickelte sich aber dennoch zum großen Künstler. Jedoch wurde sein Genie verkannt, wodurch er immer mehr verarmte und schließlich Bankrott ging. Der Tod seiner engsten Familienmitglieder eignete sich darüber hinaus bestens als Beleg für seine Einsamkeit.

Die erwiesenen biografischen Fakten über den historischen Rembrandt dienten zu allen Zeiten als Eckpunkte, zwischen denen sich genügend Raum für derartige Projektionen bot, welche den diskursiven Rembrandt letztlich bestimmten. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts war die kunsthistorische Forschung dann jedoch darum bemüht, ihn von diesen Projektionen zu befreien und das vorherrschende Bild über den Holländer zu entmythologisieren. In diesem Kontext entstanden die ersten umfassenden Rezeptionsstudien, die sich überwiegend damit beschäftigten, ob Rembrandt tatsächlich von seinen Zeitgenossen verkannt worden war.¹²⁰ Vor allem in den letzten zwanzig Jahren folgten einige weitere Rezeptionsstudien, wodurch das Rembrandtbild im Wandel der Zeit, insbesondere bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts – dem Höhepunkt des Genietopos – bereits hinreichend erforscht ist.¹²¹

Es geht in diesem Kapitel also keineswegs darum, das Rembrandtbild mit neuen Fakten anzureichern, um es auf diese Weise weiter fortzuschreiben. Stattdessen soll der folgende Überblick als Grundlage für die anschließenden Analysekapitel 4 - 8 dienen. Denn parallel zur Veränderung des Rembrandtbildes rückten auch verschiedene seiner Werke in den Fokus des

¹¹⁹ Zu diesem Schluss kommt Slive 1953, S. 199-200. Zur Quellenlage äußert sich Wetering 2006 b, S. 23-24.

¹²⁰ Vgl. dazu v.a. Slive 1953 und Emmens 1968.

¹²¹ Darunter Boomgaard/Scheller 1991, Boomgaard 1995, Hellmold 2001, Kelch 2006, Wetering 2006 a. Weitere Rezeptionsstudien dieser Zeit sind in Kap. 2.3 genannt.

Interesses oder aber dieselben Werke wurden unter anderen Gesichtspunkten betrachtet. Dabei muss beachtet werden, dass sich der diskursive Rembrandt nicht nur aus der wissenschaftlichen Forschungsliteratur zusammensetzt, sondern auch aus Erzeugnissen der Populärkultur, wie Filmen, Romanen oder populärwissenschaftlichen Publikationen. Und in diesen wird der Genietopos auch in der heutigen Zeit immer wieder aufgegriffen.

Ausgehend vom diskursiven Rembrandtbild wird zum Abschluss dieses Kapitels die künstlerische Rezeption des Holländers bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts zusammengefasst. Liegt diese im Gegensatz zur diskursiven Rezeption bisher zwar vorwiegend in einigen Einzelbetrachtungen vor, soll es dabei nicht um einen vollständigen Überblick gehen.¹²² Stattdessen wird anhand einiger exemplarischer Positionen aufgezeigt, welche Funktion die künstlerischen Bezugnahmen hatten, welche Rolle das jeweils vorherrschende Rembrandtbild für diese spielte und inwiefern es darin bildimmanent aufgegriffen wurde. Von Interesse ist dabei auch, wie Rembrandts Werke rezipiert werden konnten und um welche es sich dabei handelte. Auf diese Weise lässt sich bei der späteren Analyse die Frage beantworten, ob die künstlerische Rezeption Rembrandts der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an die vorherige anschließt oder aber von dieser abweicht.

Auf der Grundlage des folgenden Überblicks des diskursiven Rembrandtbildes vor und nach der Mitte des 20. Jahrhunderts sowie der künstlerischen Rezeption bis zu diesem Zeitpunkt werden abschließend jene Diskurse hergeleitet, welche für die künstlerische Rezeption der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielten und aus denen sich die Gliederung der Analysekapitel 4 - 8 ergibt.

¹²² Mit der künstlerischen Rezeption Rembrandts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts befassen sich unter anderem Ausst. Kat. Rembrandt 1991 a, Ausst. Kat. Rembrandt 1991 b, Ausst. Kat. Printmakers 1998, Rose-de Viejo 2000, Ausst. Kat. Goya 2001, Ausst. Kat. Malerradierer 2005, Stückelberger 1996, Bättschmann 2007, Homburg 2007.

3.1 Konstituierung des diskursiven Rembrandts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts

Anekdoten der klassizistischen Kritik ab den 1670er Jahren

Erste Erwähnung in größeren Abhandlungen fand Rembrandt gegen Ende seines Lebens und in den ersten 50 Jahren nach seinem Tod. Seine frühen Biografen waren in der Mehrzahl Künstlerkollegen und konnten teilweise Rembrandts Arbeit noch als Zeitzeugen wahrnehmen, wie Joachim von Sandrart, der von 1635-45 in Amsterdam tätig war oder Samuel van Hoogstraten, der während der 1640er Jahre für einige Zeit als Schüler in Rembrandts Werkstatt gearbeitet hatte.¹²³ Am ausführlichsten besprochen wird Rembrandt 1718 im ersten Band von Arnold Houbrakens *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, der auf 15 Seiten die künstlerischen Fähigkeiten des Holländers beschreibt und diese mit zweifelhaften Anekdoten anreichert.¹²⁴

Doch in den Äußerungen seiner Künstlerkollegen fand Rembrandts Werk nicht nur Lob, sondern wurde bisweilen auch scharf kritisiert. Der Holländer hatte sich insbesondere durch seine großformatigen Gruppenporträts, wie die *Anatomie des Dr. Tulp* und die *Nachtwache*, als Porträtist einzelner Personen sowie als Historienmaler einen Namen gemacht. War sein Malstil als junger Künstler noch von der Leidener Feinmalerei geprägt, entwickelte er im Laufe der Jahre eine neuartige, grobe Manier, bei welcher der Entstehungsprozess der Bilder nicht verborgen blieb. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts erlebte die holländische Malerei jedoch einen radikalen Umschwung, wodurch Rembrandt mit seinem pastosen Malstil und den innovativen Kompositionen nun nicht mehr als der große Neuerer angesehen wurde, sondern eher als „Held der alten Schule“. War das sogenannte *Goldene Zeitalter* durch einen bürgerlichen Realismus bestimmt gewesen, da die üblichen Auftraggeber von Kunst, Adel und Kirche, im reformierten Norden der Niederlande wegfielen, wurde nun der französische Akademismus populär. Die klassizistischen Kunstregeln erhoben die Ästhetik von Renaissance und Antike zum Ideal, an dem es sich zu orientieren galt. Diesem entsprach die niederländische Schule nicht mit ihren – nach Ansicht der Klassizisten – niederen Gattungen, wie Porträts, Genreszenen, Landschaften und Stilleben. Einige akademisch

¹²³ Ausführliche Zusammenstellungen der frühen Biografen Rembrandts geben vor allem Slive 1953 und Emmens 1968, in jüngster Zeit ist auf die Aufsätze von Wetering 2006 a und Kelch 2006 hinzuweisen, die einen guten Überblick in komprimierter Form geben.

¹²⁴ Houbraken 1943. Vgl. dazu Kap. XI in Slive 1953, S. 177-197.

gesinnte Autoren erhoben sie daher zum Gegenbild ihrer eigenen Konzepte des Regelrechten. Rembrandt, als einer der prominentesten Stellvertreter und Begründer dieser Schule, wurde auf diesem Weg zum Modellfall eines Künstlers, der nicht nach den von Künstlern und Kunstliebhabern entwickelten Regeln arbeitete, und wurde dementsprechend attackiert.¹²⁵ So listet Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Künste* von 1675 die klassizistischen Kunstregeln auf und stellt sie Rembrandts persönlicher Kunsttheorie gegenüber:¹²⁶

„Demnach bliebe er beständig bey seinem angenommenen Brauch und scheuete sich nicht wider unsere Kunstreglen, als die Anatomia und Maas der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspectiva und den Nutzen der antichen Statuen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen auch wider die unserer Profession höchstnöthigen Academien zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einig und allein an die Natur und keine andere Reglen binden solle [...]“¹²⁷

Wenn Sandrart auch durchaus anerkennt, dass Rembrandt durch Fleiß und eine angeborene Begabung einen hohen Stand in der Kunst erreicht hat, rechnet er ihm negativ an, dass er sich nicht davor gescheut habe, den Regeln der Kunst zu widersprechen. Erstmals wird Rembrandt von Sandrart als Rebell dargestellt – eine ihm zugeteilte Rolle, die sich in der Legendenbildung um Leben und Werk des Holländer lange halten wird.

Ähnliches ist auch bei anderen klassizistisch eingestellten Autoren zu lesen. Auch wenn man Rembrandt als großen Künstler und als Begründer der holländischen Schule, für den Helldunkelmalerei und Realismus als typische Merkmale galten, anerkannte, wurde sein Verstoß gegen die Regeln der Kunst immer wieder angekreidet. So kritisierte man vor allem den pastosen Farbauftrag des späten Rembrandts häufig als skizzenhaft, unfertig und schmierig.¹²⁸ Houbraken war der Meinung, dass sich Rembrandt der mangelhaften Technik seines Farbauftrags durchaus bewusst gewesen sei und deshalb die Besucher seines Ateliers unter dem Vorwand, der Geruch der

¹²⁵ Slive 1953 führt dafür den Begriff „klassizistische Kritik“ ein. Zu Rembrandts Verhältnis zu den Regeln der Kunst vgl. vor allem auch Emmens 1968.

¹²⁶ Sandrart 1675. Zum Lob und zur Kritik Joachim von Sandrarts an Rembrandt vgl. Kap. VI in Slive 1953, S. 83-103, sowie die Ausführungen von Wetering 2006 a, S. 73, und Kelch 2006, S. 215-222.

¹²⁷ Sandrart 1675, S. 202.

¹²⁸ So bezeichnet Gérard de Lairesse diese in seinem *Groot Schilderboek* von 1707 als „kladderij“ (Kleckerei). Vgl. Kelch 2006, S. 219.

Farbe könne sie stören, davon abgehalten habe, die Werke aus der Nähe zu betrachten.¹²⁹

Auch Rembrandts bisweilen ungewöhnlichen bzw. hässlichen Sujets wurde immer weniger Verständnis entgegengebracht. Zur Erklärung dieser aus klassizistischer Sicht irregulären Bildgestaltung wurden Anekdoten herangezogen, die auf altbekannte Muster der Vitentradition rekurrierten. So ist in Filippo Baldinuccis *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, der ersten großen Abhandlung über Druckgrafik von 1686, zu lesen, dass Rembrandts Züge hässlich und gewöhnlich gewesen seien. Zudem habe er stets ein stark verschmutztes Gewand getragen, da er dieses dazu benutzt habe, seine Pinsel und andere Dinge daran abzuwischen.¹³⁰ Arnold Houbraken berichtet in seinem *Groote schouburgh* zudem, Rembrandt sei so geldgierig gewesen, dass seine Schüler, die dies wussten, Münzen auf den Boden malten, nach denen er nicht selten die Hand ausgestreckt habe. Auch die wiederholte Überarbeitung der Radierplatten und die daraus resultierenden Zustandsdrucke sah er nicht als notwendige prozessuale Bildfindung auf der Suche nach einer endgültigen Lösung an, sondern als Kunstgriff, um durch minimales Verändern der Drucke, die gleichen Arbeiten gewinnbringend veräußern zu können.¹³¹

Rembrandt mutierte durch die klassizistische Kritik zu einem skurrilen, unangepassten und ungebildeten Sonderling, der sich gerne mit den niederen Schichten der Gesellschaft umgab und zu dessen herausragenden Wesenszügen der Geiz zählte. Auf diese Weise wich er sowohl als Mensch als auch als Künstler von den geltenden Normen des *Decorums* ab, so wie diese in den Umgangsformen und der akademischen Kunsttheorie festgelegt waren.

Auch noch im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts änderte sich an diesem Rembrandtbild nur wenig. Die künstlerischen Fähigkeiten des Holländers wurden weiterhin gefeiert, die Umstrittenheit der Malerei des 17. Jahrhunderts wirkte sich jedoch negativ auf die Darstellung von Rembrandts Leben und Charakter aus. Die Autoren dieser Zeit bedienten sich dabei einer Variation von Aussagen, die letztlich auf klassizistische Autoren, wie Sandrart, Baldinucci oder Houbraken zurückgingen, wobei sich vor allem die Biografie von Houbraken größter Beliebtheit erfreute und weit verbreitet

¹²⁹ Vgl. Houbraken 1943, S. 212, sowie die Ausführungen von Slive 1953, S. 185.

¹³⁰ Baldinucci 1767, S. 168. Vgl. dazu auch Slive 1953, S. 113.

¹³¹ Vgl. Houbraken 1943, S. 214, und dazu die Ausführungen von Kelch 2006, S. 219.

war.¹³² So galt Rembrandt auch noch während der Aufklärung als eigenwilliger Künstler, der sich nicht an akademische Vorschriften hielt, einen unzivilisierten Charakter besaß und infolgedessen zum gesellschaftlichen Außenseiter wurde.

Neubewertung um die Mitte des 19. Jahrhunderts: Vom Rebell zum Helden

Hatte sich das Rembrandtbild in den ersten Jahrzehnten nach dem Tod der historischen Person nur wenig verändert, wurden die bereits bestehenden Anekdoten über den Holländer um die Mitte des 19. Jahrhunderts in positivem Sinne neu ausgelegt. Er war fortan nicht mehr der rebellische Sonderling, sondern wurde zum antiakademischen Vorkämpfer und später zum Nationalhelden auserkoren. Doch dazu bedurfte es einer Bereinigung seiner Künstlerlegende.

Zu dieser Zeit etablierte sich die Kunstgeschichte als eigenständige wissenschaftliche Disziplin. Eines ihrer Hauptanliegen war das Sammeln und Systematisieren von möglichst viel Material sowie dessen Einteilung nach Schulen, Perioden und Techniken. Die Verwendung von Anekdoten, wie es die traditionelle, klassizistisch geprägte Künstlerbiografie praktiziert hatte, hielt man nun für eine unangemessene dichterische Darstellung der historischen Verhältnisse und strebte deren Entmythologisierung an.¹³³

So versuchte Eduard Kolloff 1854 mit seinem Aufsatz *Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert* die inzwischen bekannt gewordenen biografischen Fakten mit einem Abriss der chronologischen Entwicklung von Rembrandts Œuvre zu verknüpfen und damit die Verbindung von *Leben und Werk* nach neuen wissenschaftlichen Regeln herzustellen.¹³⁴ Dabei wollte er mit den vorherrschenden Mythen aufräumen und sich ausschließlich auf den historischen Rembrandt berufen. Als Hauptquelle, neben archivarischem Quellenmaterial, dienten ihm dabei die Werke des Holländers:

¹³² Vgl. Wetering 2006 a, S. 74.

¹³³ Vgl. Boomgaard/Scheller 1991, S. 113-114.

¹³⁴ Kolloff 1971. Ausführlich besprochen wird der Aufsatz bei Hellmold 2001, Teil 1, Kap. 3, S. 48-62.

„Was bedeutet diese oder jene Anekdote, die man immer aus dem Leben Rembrandts anführt? Alles ist verdächtig, alles streitig, was man bisher von seinen Lebensumständen gefaselt und gefabelt hat. Wirklich, zuverlässig, gewiss, wahr sind seine Werke; das ist noch von ihm übrig, und da ist noch seine Seele. Alles, was dagegen streitet, darf man geradezu ableugnen, wenn man die aus seinen Werken gewonnene moralische Gewissheit für sich hat.“¹³⁵

Gestützt auf die neu entdeckten biografischen Fakten sowie auf seine Werke als sichtbare Zeugnisse, avancierte Rembrandt fortan zur Leitfigur der modernen Gesellschaft.

Um die Jahrhundertmitte gab man die akademischen Gattungshierarchien mehr und mehr auf, woraufhin einige Gegner der Akademie nun sogar Raffael von seinem Thron stürzen und stattdessen Rembrandt darauf setzen wollten. Diese Gegenüberstellung von Raffael und Rembrandt zieht sich wie ein roter Faden durch die Literatur jener Zeit. So diente dem Kunstkritiker Théophile Thoré, der nach seiner Emigration aus Frankreich unter dem Namen W. Bürger publizierte und deshalb häufig Bürger-Thoré genannt wird, die rhetorische Gegenüberstellung der beiden Künstler im zweiten Band seines viel beachteten Werkes *Les Musées de la Hollande*¹³⁶ von 1860 dazu, ein Bild für den Paradigmenwechsel in der Kunst und Kunstgeschichte seiner eigenen Zeit zu formulieren, der parallel zu den gesellschaftlichen Umbrüchen verlief. Sie dienten ihm als Stellvertreter für zwei unterschiedliche Kunst- und Gesellschaftsideale, die zu dieser Zeit miteinander konkurrierten: Raffael, der Idealkünstler der Klassizisten, stand dabei für eine Welt der festgelegten Schönheitsregeln und der symbolischen Ordnungen, in der auch die Herrschaft nach traditionellem Muster unveränderlich verteilt ist, und damit für die Vergangenheit. Dagegen repräsentierte Rembrandt die Kunst der bürgerlichen Niederlande und damit die Zukunft. Denn er stellte, nach Thoré, wirkliche und lebendige Menschen dar, wie er sie mit seinen eigenen Augen gesehen hatte.¹³⁷ So avancierten vor allem Rembrandts Gruppenbildnisse, welche als typisch holländische Bildgattung angesehen wurden, wie die *Anatomie des Dr. Tulp*, die *Nachtwache* und die *Staalmeesters*, zum Gegenpol der klassischen Gattungen der Renaissancekunst, wobei gerade der monumentale Charakter dieser Bilder

¹³⁵ Kolloff 1971, S. 479.

¹³⁶ Bürger 1860.

¹³⁷ Ausführlich besprochen werden die Ausführungen Thorés bei Hellmold 2001, Teil 1, Kap. 4, S. 63-72.

von entscheidender Bedeutung war, da er sie in die Nähe des akademischen Historienbildes rückte.¹³⁸

Was die klassizistische Kunstkritik demnach zuvor an Rembrandt kritisiert hatte – seinen Verstoß gegen den Regelkanon sowie seine vermeintlich banalen Sujets – sah man nun als revolutionäre und neue Qualitäten an und stellte das ältere Urteil als Verkennung oder üble Nachrede dar, wodurch Rembrandt zum antiakademischen Helden avancierte.¹³⁹

Doch Rembrandt wurde nicht nur als Stellvertreter für künstlerische Ideale der Zeit instrumentalisiert, sondern auch für gesellschaftliche Ideale. Dies offenbart sich insbesondere in seinem Heimatland, in welchem man ihm den Status eines Nationalhelden zuwies. Die Niederlande hatten sich 1831 nach einem Krieg von Belgien getrennt, was man gerne mit der ruhmreichen Revolte der holländischen Republik im 17. Jahrhundert parallelisierte, die das sogenannte *Goldene Zeitalter* eingeläutet hatte. Auf diese Blütezeit, als deren größter Künstler Rembrandt galt, besann man sich im Rahmen der tief greifenden gesellschaftlichen Umbrüche gerne zurück.¹⁴⁰

Als Antwort auf die Enthüllung des Rubens-Standbildes in Antwerpen 1840 errichtete man daher 1862 Rembrandt ein Denkmal in Amsterdam. Rembrandts Sonderstellung unter den niederländischen Künstlern wird dadurch ebenso deutlich wie seine Instrumentalisierung zu politischen Zwecken. „Ja, Rembrand war ein Holländer im wahrsten Sinne des Wortes, und wenn Belgien sich seines Rubens rühmen kann, Italien seines Titian und seines Michelangelo, wir anderen Holländer, wir sind stolz darauf Rembrand unseren Landsmann zu nennen“,¹⁴¹ verkündete der Archivar Paul Scheltema, der durch seine Quellenforschungen einen bedeutenden Beitrag zur Rembrandtforschung beisteuerte, in seiner Festrede am Vorabend der Denkmalenthüllung.

Wenn klassizistische Autoren, entsprechend der Verknüpfung von Kunsturteil und Lebensbeschreibung, versucht hatten, ihre Kritik an Rembrandts Werken mit dessen vulgärem Umfeld und dessen Geiz in Verbindung zu bringen, fand bei Scheltema die Bewunderung von Rembrandts Kunst in der Aufwertung seiner Person ihre Entsprechung. Die

¹³⁸ Vgl. Hellmold 2001, S.253-254.

¹³⁹ Emmens 1968 legt dar, dass das 19. Jahrhundert sich ausgerechnet jenes Rembrandt Bild zu eigen machte, welches die klassizistische Theorie geschaffen hatte, um ihn zu denunzieren.

¹⁴⁰ Zu Rembrandt als Nationalheld äußert sich ausführlich Hellmold 2001, S. 28-32.

¹⁴¹ Deutsche Übersetzung in Hellmold 2001, S. 29. Originaltext von Scheltema 1866.

Auswertung seiner neuen Quellenfunde und deren positive Auslegung ermöglichten ihm, dem Denkmal eine dem bürgerlichen Nationalstolz angemessene Biografie zur Seite zu stellen.¹⁴²

Das verkannte und einsame Genie am Ende des 19. Jahrhunderts

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts änderte sich das vorherrschende Rembrandtbild dann erneut tief greifend. Mit der Popularität des Künstlers stieg proportional auch die Nachfrage nach seinen Werken an. Wöchentlich „entdeckte“ man neue angebliche Werke des Meisters, wodurch sich sein Œuvre enorm vergrößerte.¹⁴³ Damit einhergehend wurde der Zusammenhang der einzelnen Werke innerhalb des Œuvres jedoch immer lockerer. Die fehlende stilistische Einheit und die teilweise sehr unterschiedlichen und ungewöhnlichen Sujets führten dazu, dass ein klares Bild des Œuvres und der dahinter stehenden Person nicht mehr möglich war. Widersprüchlichkeit und Rätselhaftigkeit wurden von da an mit Rembrandt in Verbindung gebracht, denen es auf den Grund zu gehen galt.¹⁴⁴

Doch nicht nur die Vorstellung über Rembrandts *Werk* änderte sich in diesen Jahren entscheidend, auch jene über sein *Leben*. Einige Archivreisebrachten, ließen darauf schließen, dass sein Leben doch nicht so makellos gewesen war, wie man seit der Mitte des 19. Jahrhunderts angenommen hatte. So wurde unter anderem die uneheliche Beziehung zu Hendrickje Stoffels bekannt, was sich kaum mehr mit den geltenden bürgerlichen Moralvorstellungen in Einklang bringen ließ. Beinahe an das negative Bild vom Beginn des 19. Jahrhunderts anknüpfend, wandelte sich Rembrandt von einem beispielhaften Vertreter der Gesellschaft erneut zu einem Außenseiter

¹⁴² In besonderem Maße als Projektionsfigur für bürgerliche Ideale diente Rembrandt darüber hinaus in Julius Langbehn's 300 Seiten starker Publikation *Rembrandt als Erzieher*, welche 1890 in Deutschland erschien und in den folgenden Jahren zum Bestseller avancierte. Bis 1909 wurde das Buch 49 Mal aufgelegt. Rezipiert wurde es dann noch einmal in den 1920er Jahren, die letzte Ausgabe stammt von 1944. Der Künstler selbst ist eigentlich nicht das Thema des Buches, denn weder die historische Person, noch seine Werke werden darin behandelt. Stattdessen nutzte Langbehn, von einer neuen moralischen Ordnung in Deutschland träumend, Rembrandt vielmehr als Prototyp für seine eigenen Reformtheorien. Langbehn 1908. Ausführlich besprochen wird das Buch bei Stückelberger 1996, Kap. I.4., S. 47-53.

¹⁴³ So erklärte u.a. der deutsche Kunsthistoriker Wilhelm Bode viele Werke, die noch im 18. Jahrhundert als Werkstattarbeiten gegolten hatten, zu eigenhändigen Werken Rembrandts. Vgl. Stückelberger 1996, S. 43.

¹⁴⁴ Vgl. Boomgaard/Scheller 1991, S. 117-120.

derselben. Der Holländer wurde zunehmend in Konflikt mit seinen Zeitgenossen gesehen, wodurch sich der angenommene Ursprungsort seiner Kunst nach innen verlagerte, was einem zentralen Topos des künstlerischen Selbstverständnisses bis weit in das 20. Jahrhundert hinein entsprach.¹⁴⁵

Hatte die klassizistische Kritik in den Augen der Gegner des Akademismus Rembrandts Genie bereits verkannt, setzte sich nun der Topos des verkannten, einsamen Künstlers, der in Abgeschiedenheit von der Gesellschaft, auf sich selbst zurückgeworfen geniale Werke schuf, endgültig durch. Es etablierte sich die noch heute geltende Version der Lebenserzählung, in der Saskia, Hendrickje und Titus die wichtigsten Nebenrollen spielen, dem sterbenden Künstler jedoch nur noch seine Tochter Cornelia und Titus' Witwe mit ihrer Tochter zur Seite stehen.¹⁴⁶

Eine wichtige Rolle für den Genietopos um Rembrandt spielt die Verknüpfung von zwei Ereignissen: die Legende von der Ablehnung der *Nachtwache* und der Tod Saskias im selben Jahr 1642.¹⁴⁷ Stur soll sich Rembrandt geweigert haben, die Wünsche seiner Auftraggeber genau auszuführen, weil er am möglichst genauen Porträtieren der Schützengildemitglieder nicht länger interessiert war. Gemäß der künstlerischen Autonomie als Grundsatz der Moderne, habe er stattdessen bei diesem Auftrag seinen ganz eigenen künstlerischen Weg gehen wollen, da ihm die sichtbare Realität nicht mehr als alleiniger Ausgangspunkt für seine Kunst dienen konnte. Dadurch fiel er jedoch in Ungnade, was zu seinem späteren Bankrott führte.

Das zum Ende des 19. Jahrhundert vorherrschende Bild des autonomen, genialisch schaffenden Künstlers war somit komplett: Rembrandt war durch den Tod seiner Ehefrau vereinsamt und leidend. Sein Schaffen erfolgte autonom und aus dem Inneren heraus, die Gesellschaft verkannte jedoch seine Genialität, woraufhin er zum gesellschaftlichen Außenseiter mutierte. Dies führte zu einer Aufwertung jener Werke, die nach der *Nachtwache* entstanden waren, da man sie als subjektive Gefühlsausdrücke des vereinsamten Künstlergenies deutete.

¹⁴⁵ Dazu äußert sich ausführlich Hellmold 2001, Teil 2, Kap. 2.1.3, vor allem S. 131-132. Vgl. dazu auch die Ausführungen zu in Bezug auf Innerlichkeit als Topos des modernen Künstlertums in Krieger 2007, S. 44-46.

¹⁴⁶ Vgl. Hellmold 2001, S. 180.

¹⁴⁷ Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vermuten verschiedene Autoren, dass die *Nachtwache* seinerzeit ungünstig aufgenommen worden sei. Hellmold 2001 fasst dies in Teil 3, Kap. 1.3., S. 261-273 zusammen. Die Ablehnung der *Nachtwache* folgte man aus Rembrandts geringer Gemäldeproduktion zwischen 1642-52, die als eines der Rätsel in Rembrandts Laufbahn gilt. Vgl. Wetering 2006, S. 40-41.

Die posthume Karriere eines verkannten Genies ab 1900

Mit dem aufkommenden Geniekult um Rembrandt nahm auch dessen Popularität stetig zu. Um 1900 brach dann ein wahres Rembrandtfieber aus, dessen Höhepunkte eine große Retrospektive, die 1898 in Amsterdam stattfand, sowie die Feiern zu Rembrandts 300. Geburtstag 1906 bildeten.¹⁴⁸ Die Rembrandt-Ausstellung im Stedelijkmuseum in Amsterdam fand aus Anlass der Thronbesteigung von Königin Wilhelmina statt, was verdeutlicht, welchen exponierten Stellenwert Rembrandt für die Niederländer, als größter Künstler des Landes, weiterhin besaß. Die Ausstellung dauerte zwar insgesamt nur sieben Wochen, zog jedoch 43.000 Besucher an. Es wurden 124 Bilder und 350 Zeichnungen ausgestellt. Darüber hinaus wurden 400 Reproduktionen von weiteren Werken Rembrandts gezeigt. Die Ausstellung vermittelte einen Überblick über das Schaffen Rembrandts, wie man es zuvor noch nie gesehen hatte. Als besondere Attraktion holte man die *Nachtwache* aus dem Rijksmuseum herüber um sie in besseren Lichtverhältnissen zu zeigen, wodurch offensichtlich wird, welche Prominenz gewisse Einzelwerke Rembrandts bereits besaßen und welcher Stellenwert vor allem der *Nachtwache* als Initiationswerk des Genietopos zukam. Zur gleichen Zeit fand in Amsterdam zudem auch die internationale Kunsthistorikertagung statt, die eng mit der Rembrandt-Ausstellung verbunden war.

Zu Rembrandts 300. Geburtstag 1906 richtete man aufwändige Feiern aus. Insbesondere in Amsterdam wurde er auf unterschiedlichste Arten geehrt. Dort fand um den 15. Juli herum ein mehrtägiges Volksfest statt. In anderen Städten, wie Leiden, Berlin oder Kiel wurden am 15. Juli akademische Feiern ausgerichtet. Darüber hinaus erschienen zahlreiche Publikationen und Artikel über Rembrandt. Neben die bereits vorhandenen wissenschaftlichen Kataloge und deren „Volksausgaben“ traten zu dieser Zeit eine Vielzahl neuer Bildbände aller Arten und Preisklassen.¹⁴⁹

Im gleichen Jahr 1906 erwarb die Stadt Amsterdam auch Rembrandts ehemaliges Haus in der Breestraat und das Rijksmuseum erhielt einen neuen Anbau für die *Nachtwache*.¹⁵⁰ Daran zeigt sich, dass es *Leben und Werk* sowie

¹⁴⁸ Die Rembrandtverehrung um 1900 wird ausführlich besprochen bei Stückelberger 1996, Kap. I.5., S. 53-59.

¹⁴⁹ Hellmold 2001, S. 86, meint, dass spätestens zu diesem Zeitpunkt, neben kunsthistorischen und kulturpolitischen Motivationen, auch der kommerzielle Aspekt der Rembrandtbegeisterung berücksichtigt werden müsse.

¹⁵⁰ Vgl. Stückelberger 1996, S. 58.

deren Verknüpfungen sind, welche das Publikum interessierten: Rembrandts historisches Lebensumfeld rückte in den Fokus und einzelne Werke erhielten Kultstatus.

Einhergehend mit dem Topos des einsamen Genies und der Verknüpfung von *Leben und Werk* nahm zudem die Wertschätzung der zahlreichen Selbstbildnisse Rembrandts zu, welche bis dahin im Schatten der monumentalen Gruppenporträts sowie der biblischen Historienbilder gestanden hatten. Doch erst nach der Jahrhundertwende rückten die Selbstbildnisse dann ins Zentrum der Rembrandt-Rezeption. Wie keine andere Werkgruppe ließen sie den Rückbezug der Entwicklung des *Werks* auf den persönlichen Werdegang Rembrandts, und damit auf sein *Leben* zu. So bezeichnet Carl Neumann in seiner Monografie von 1902 die aneinander gereihten Selbstbildnisse als „eine Art Selbstbiographie“.¹⁵¹ Er betrachtet diese darin nicht unter gattungsgeschichtlichen, technischen oder ikonografischen Fragestellungen, sondern sieht sie vielmehr als Dokumente der menschlichen Seite des historischen Rembrandts sowie seines Charakters.

Doch parallel zur Popularisierung der Künstlerfigur Rembrandt war die Authentizität seiner Werke – auch der zahlreichen neu entdeckten – bereits Ende des 19. Jahrhunderts in Frage gestellt worden, wobei die wachsende Konkurrenz unter den Sammlern und der steigende Marktwert der Bilder eine wichtige Rolle spielten. „Da mit seiner Popularität auch die Nachfrage nach Originalen Rembrandts wächst, machen Kunsthändler zum Ende des 19. Jahrhunderts mit diesem Namen gute, häufig grenzüberschreitende Geschäfte“, meint Hellmold.¹⁵² Zum steigenden Marktwert der Werke Rembrandts leistete auch der deutsche Kunsthistoriker Wilhelm von Bode seinen Beitrag, als er Anfang des 20. Jahrhunderts für die Berliner Gemäldegalerie einige spektakuläre Rembrandt-Ankäufe tätigte. Das Museum hatte zuvor bereits zehn Werke Rembrandts besessen, Bode kaufte nun einundzwanzig weitere (inzwischen als Schülerarbeiten angesehene) Werke, wie unter anderem den *Mann mit dem Goldhelm*, hinzu, die fortan als Publikumsmagneten für die Berliner Museen fungierten.¹⁵³

¹⁵¹ Neumann 1902, S. 485. Zum Selbstporträt als Selbstbiografie vgl. Hellmold 2001, Teil 3, Kap. 2.4, S. 302-304. Hellmold begründet auf S. 322 die Popularität der Selbstbildnisse durch deren „doppelte Authentizität“: Zum einen seien sie eigenhändige Werke des Künstlers, zum anderen zeigten sie dessen wahres Aussehen.

¹⁵² Hellmold 2001, S. 76. Vgl. auch Hellmold 2003, worin er den kritischen Ansatz des wissenschaftlichen Laiens Max Lautners darlegt, welche Ende des 19. Jahrhunderts für Unruhe sorgte.

¹⁵³ Zur Rolle Wilhelm von Bodes äußert sich ausführlich Stückelberger 1996, Kap. I.3., S. 40-47.

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass die wesentlichen Voraussetzungen für die Entstehung einer Künstlerlegende bei Rembrandt vorhanden waren. Die stetigen Zu- und Abschreibungen führten dazu, dass das Werk Rembrandts keine feste Form einnahm und sich die dahinter stehende Person auf diese Weise entzog. Daher eignete er sich bestens dazu, die verschiedensten Rollen zu übernehmen: Vor allem für die neu formierten Niederlande wurde Rembrandt zur nationalen Identifikationsfigur auserkoren, wurde zum Inbegriff des Bürgertums und des antiakademischen Künstlers, insgesamt also zum revolutionären Neuerer. Die neu entdeckten biografischen Fakten boten sich zudem bestens dazu an, den Topos des einsamen Genies zu etablieren. Mithilfe dieser Legende avancierte Rembrandt zum Publikumsmagneten und zum Wertobjekt. Der Kult um den Holländer war hiermit geboren und die zentralen Topoi würden sich lange halten.

3.2 Der diskursive Rembrandt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

(Ent-)mythologisierung in den 1950er und 1960er Jahren

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts erlebte das vorherrschende Rembrandtbild einen radikalen Wandel vonseiten der Wissenschaft: Während die ältere kunsthistorische Forschung meist auf der traditionellen Formel *Leben und Werk* basiert hatte, gab die modernere Forschung diese anekdotische Zugangsweise weitestgehend auf. Nun galt es, Rembrandt aus seiner Rolle als einsames, verkanntes Genie herauszulösen und sich stattdessen wieder der historischen Person zu widmen. Horst Gerson bezeichnet diese „Entmythologisierung“ Rembrandts, der zuvor als Mystiker und Philosoph gefeiert wurde, als eine Befreiung. Diese „Ernüchterung“ sei auch durch den Umstand gefördert worden, dass der Anteil einer bestimmten Richtung deutscher interpretativer Kunstgeschichte gegenüber den wissenschaftlichen Arbeiten in der ganzen Welt zurückgegangen sei. Zudem weist Gerson auf den Einfluss der ikonografischen Methode hin, die man auf Rembrandts Kunst erfolgreich angewandt habe: „Hier werden die Inhalte der Werke selbst, der Bedeutungswandel sowie die künstlerischen und außerkünstlerischen Bedingungen untersucht, die die Themenwahl, ihre Form und Sinnggebung bestimmen.“ Gerson sieht dabei eine deutliche Scheidelinie, welche zwischen den Geburtstagsfeierlichkeiten 1906 und 1956 verläuft. Der zeitgenössische Betrachter sei weitaus sachlicher geworden und belächle den Enthusiasmus der älteren Generation nur noch.¹⁵⁴

Die Feierlichkeiten zum Jubiläumsjahr 1956 fielen in der Tat weitaus sachlicher und weniger festlich aus als noch 1906: In erster Linie bestand das Rembrandtfest anlässlich des 350. Geburtstages des Holländers aus Ausstellungen im Rijksmuseum und im Museum Boymans mit insgesamt 680.000 Besuchern,¹⁵⁵ einer kleineren Ausstellung über die Radierungen, die ebenfalls im Rijksmuseum stattfand, sowie *Rembrandt als leermeester* in Leiden.

¹⁵⁴ Gerson 1968, S. 7.

¹⁵⁵ Lt. Waal 1956 a. Haverkamp-Begemann 1971 spricht hingegen später von nur 405.000 Besuchern.

Weitere zeremonielle Ereignisse fanden nicht statt.¹⁵⁶ Während die Ausstellungen selbst ein überwiegend entmythologisiertes Rembrandtbild propagierten, war dies in den populärwissenschaftlichen Annäherungen des Jubiläumsjahres jedoch nicht der Fall. So drehte der niederländische Filmemacher Bert Haanstra den neunzehnminütigen Dokumentarfilm *Rembrandt. Schilder van de mens*. Anhand verschiedener Werke seines Œuvres werden darin die einzelnen Stationen aus Rembrandts Leben aufgezeigt, wie auch die Liebe zu Saskia und Hendrickje. Sämtliche Skandale werden dabei ausgeklammert. In der letzten Minute des Films wird eine Reihe von Rembrandts Selbstbildnissen in chronologischer Reihenfolge abgespielt, welche den Holländer im Alter von 23 - 63 Jahren darstellen und somit einen Zeitraum von vierzig Jahren umfassen.¹⁵⁷ Haanstra wandte dabei die Technik der Überblendung an und lokalisierte die Augen an jeweils derselben Stelle im Filmbild. Auf diese Weise scheint der Alterungs- und Reifungsprozess Rembrandts unmittelbar anschaulich gemacht. Die bestehenden Topoi aus dem 19. Jahrhundert wurden also in diesem Dokumentarfilm wieder aufgegriffen und *Leben und Werk* weiterhin miteinander verknüpft. Daran wird offensichtlich, dass Wissenschaft und Populärkultur in der Mitte des 20. Jahrhunderts deutlich auseinander streben.

Ein ähnlich geteiltes Rembrandtbild bot das nur dreizehn Jahre später ausgerichtete Jubiläumsjahr zu Rembrandts 300. Todestag 1969. Die Anzahl der Artikel, Kataloge, Bücher und Ausstellungen, die sich Rembrandt widmeten, überstieg die Feierlichkeiten von 1956 jedoch bei Weitem.¹⁵⁸ Das Rijksmuseum entschied sich gegen eine weitere Überblicksausstellung und

¹⁵⁶ Vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1956 b und Ausst. Kat. Rembrandt 1956 c. Dieser Meinung ist H. van de Waal in einem Aufsatz über das Jubiläumsjahr. Darin fasst er wesentliche Themen und Forschungstendenzen zusammen. Im Anhang führt er zudem die wichtigsten Publikationen auf, vgl. Waal 1956 a, S. 193-209. Dies bemerkt einige Jahre später auch Horst Gerson: „Im Gegensatz zu den geräuschvollen Feiern von 1906 gab es keine eigentlichen Festlichkeiten. Die Ausstellungen waren die Ereignisse jenes Jahres! Ihre Besucher standen Rembrandts Werken unmittelbar, Auge in Auge, gegenüber. Während erläuternde Beschreibungen in den Katalogen meist knapp gehalten waren, boten Zeitungen, Zeitschriften und Bücher dem Publikum ein reichliches Maß an Information und Belehrung. Diese Situation ist typisch für das Kunstleben unserer Zeit, für die Art der Darbietung und der Rezeption. Die Museumsleute, die den Kunstwerken durch täglichen Umgang am nächsten stehen, sind nüchtern und zurückhaltend. Zudem ist ihnen durch die ständigen Ausstellungsverpflichtungen meist die Zeit für tiefeschürfende Untersuchungen und Betrachtungen genommen. Dagegen haben die Massenmedien mit ihrem Gespür für Aktualität heute einen Einfluss wie nie zuvor.“ Gerson 1968, S. 7.

¹⁵⁷ Letzte Minute des Films unter: <http://www.youtube.com/watch?v=RwLE72M0cxI> (02.10.2012). Vgl. auch die Ausführungen über den Film von Wetering 1999, S. 11.

¹⁵⁸ Haverkamp-Begemann 1971, S. 101-104, fasst diese auf vier Seiten im Anhang eines Aufsatzes zum aktuellen Stand der Rembrandtforschung zusammen.

für eine Auswahl von Rembrandts größten und wertvollsten Gemälden zusammen mit über 120 seiner besten Zeichnungen.¹⁵⁹ Die Ausstellung hatte in den drei Monaten ihrer Dauer 460.000 Besucher. Der Katalog wandte sich an den normalen Leser; Themen wie Zuschreibungsprobleme, Datierung oder Ikonografie wurden auf ein Minimum reduziert. Die Autoren fielen teilweise wieder in die Gewohnheiten der vorangehenden Generation zurück, indem sie die Beziehung Rembrandts zu seinen Sujets romantiserten, insbesondere seine Frauen betreffend.¹⁶⁰

Ein vom Art Institute of Chicago unter dem Thema *Rembrandt after three hundred years. A symposium – Rembrandt and his followers* ausgerichtetes Symposium, bei dem führende Rembrandtforscher der Zeit anwesend waren, beschäftigte sich jedoch sehr wohl mit diesen Themen, die für das gemeine Publikum ausgeklammert wurden. So thematisierten die Beiträge unter anderem Rembrandts Werkstatt und seine Assistenten, Zuschreibungsprobleme, Ikonografie, neue wissenschaftliche Untersuchungstechniken sowie Rembrandts grafisches Werk.¹⁶¹

Während das Rembrandtbild der populären Kultur weiterhin an altbekannte Topoi anknüpfte, wurde jenes der Wissenschaft vor allem im Laufe der 1960er Jahre immer weiter entmythologisiert, als die Forschung entscheidende Impulse erhielt: So veröffentlichte Jan Emmens 1964 *Rembrandt en de regels van de kunst*,¹⁶² mit welchem er an mehrere rezeptionsgeschichtliche Studien der vorherigen Jahre anknüpfte, wie unter anderem an Seymour Slives *Rembrandt and his critics. 1630-1730*¹⁶³ von 1953, und deren Gedanken weiter ausbaute. Emmens' Intention war es, Rembrandt endgültig von dem Bild des verkannten und einsamen Genies zu befreien, indem er nachwies, dass die spätere Literatur über den Holländer auf vorgefassten Meinungen der jeweiligen Zeit basierte. Emmens sah ihn nicht mehr als den Regelbrecher und Rebellen, zu dem die klassizistische Kritik ihn gemacht hatte, sondern wieder als historische Person, die eher am Einhalten von Konventionen als an deren

¹⁵⁹ Neben eigenen Werken des Rijksmuseums, wie *Jeremias Klage über die Vernichtung Jerusalems* oder die sogenannte *Jüdische Braut*, wurden beispielsweise *Das Opfer des Abrahams* aus der Eremitage in St. Petersburg gezeigt, *Das Festmahl des Simons* aus Dresden, ein Selbstporträt aus Wien sowie *Aristoteles betrachtet die Büste des Homers* aus dem New Yorker Metropolitan Museum. Vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1969 a.

¹⁶⁰ Vgl. Haverkamp-Begemann 1971, S. 88.

¹⁶¹ Stam (Hg.) 1973. Beiträge lieferten Horst Gerson, Josua Bruyn, J. G. van Gelder, Julius Held, Jakob Rosenberg und Jan A. Emmens.

¹⁶² Emmens 1968.

¹⁶³ Slive 1953.

Verletzung interessiert war. Zudem wertete er die Kritik an Rembrandt nicht als Hinweis darauf, dass man dessen künstlerisches Genie unterschätzte, sondern meinte im Gegenteil, dass gerade seine exponierte Stellung die Kritik forciert habe. Er sei immer noch als die führende Künstlerfigur einer älteren und nun altmodischen holländischen Malergeneration gesehen worden. Das sei der Grund dafür gewesen, warum die Hiebe der klassizistischen Attacke, die ebenso gut an jeden anderen Maler seiner Generation hätten gehen können, allesamt ihn traf. ¹⁶⁴

Authentizitätsfragen des Rembrandt Research Project ab 1968

Den ambitioniertesten Beitrag zur Entmythologisierung des Rembrandtbildes leistete das 1968 in Amsterdam gegründete Rembrandt Research Project, welchem unter anderem auch Jan Emmens angehörte. Infolge der zunehmenden Popularität Rembrandts um die Jahrhundertwende waren dem Holländer auch immer mehr Werke zugeschrieben worden, jedoch herrschte über den genauen Bestand bei den unterschiedlichen Autoren Uneinigkeit. Während der 1960er Jahre war es zunehmend schwieriger geworden, sämtliche dem Meister zugeschriebene Werke auch als solche zu akzeptieren. Unter Zuhilfenahme naturwissenschaftlicher Methoden wollte man, in Ergänzung der Kennerschaft, innerhalb des Forschungsprojektes die Werke nachdrücklicher als zuvor untersuchen und einen fundierten, mehrere Bände umfassenden Œuvre-katalog erstellen.

Das ursprüngliche Team des Rembrandt Research Project bestand aus sechs Mitgliedern, bei denen es sich ausschließlich um Kunsthistoriker handelte: Josua Bruyn war der erste Leiter des Projektes. Bob Haak hatte bereits bei der Rembrandt-Ausstellung 1956 mitgewirkt und war mit der Authentizitätsdebatte um Rembrandt bestens vertraut. Jan Emmens wurde hauptsächlich mit ikonografischen und ikonologischen Fragen betraut. Jan G. van Gelder, war der frühere Lehrer von Bruyn und Emmens und hatte über Rembrandts Frühwerk geforscht. Weitere Mitglieder waren darüber hinaus Simon H. Levie und Peter J. J. van Thiel. Unter den Assistenten des Teams befand sich bereits der junge Ernst van de Wetering, der zu Beginn der 1990er Jahre die Leitung des Projektes übernehmen würde. ¹⁶⁵

Zunächst entschied man sich dafür, den Kanon der Rembrandt-Gemälde

¹⁶⁴ Emmens 1968, S. 192-93. Vgl. dazu auch die Ausführungen von Kelch 2006, S. 220.

¹⁶⁵ Vgl. Wetering 2005 a, S. XX.

von Abraham Bredius¹⁶⁶ aus dem Jahr 1935 als Ausgangspunkt zu nehmen, um das Untersuchungsfeld einzugrenzen. Dieser hatte die Gesamtzahl von 743 Rembrandt zugeschriebenen Werken von Valentiner¹⁶⁷ bereits auf 611 reduziert. Während der Arbeit am ersten Band¹⁶⁸ wurde jedoch offensichtlich, dass es nicht möglich sein würde, das Projekt in der vorgesehenen Zeit zu beenden. Daher wurde beim zweiten Band¹⁶⁹ der wesentlich kleinere Kanon von Horst Gerson¹⁷⁰ aus dem Jahr 1968 als Ausgangspunkt genommen, wodurch sich die Zahl der zu untersuchenden Gemälde auf 420 reduzierte. Gerson hatte bereits zahlreiche Werke aus Bredius' Kanon ausgeschlossen, die seiner Meinung nach keine eigenhändigen Gemälde Rembrandts sein konnten. Jedoch brachte auch dies Probleme mit sich, denn er hatte auch Werke abgeschrieben, die laut Rembrandt Research Project durchaus eigenhändig sein konnten. Es wurde klar, dass auch die abgeschriebenen Werke untersucht werden mussten, um zu verstehen, wie die Arbeitsabläufe in Rembrandts Atelier vor sich gingen.¹⁷¹

Die Gemälde unterteilte man in den ersten drei Bänden¹⁷² in drei Kategorien: Unter A führte man jene auf, die als eigenhändige Werke Rembrandts angesehen wurden, unter B jene, bei denen eine klare Entscheidung nicht möglich war, und unter C jene, die einst dem Holländer zugeschrieben wurden, die jedoch keine eigenhändigen Werke Rembrandts sein konnten. Die Reihenfolge der Werke erfolgte dabei in jeder Kategorie chronologisch, damit die stilistische Entwicklung Rembrandts nachvollziehbar wurde.¹⁷³

Waren es zuvor die Neuentdeckung eines Gemäldes oder der Verkauf eines altbekannten Werkes zu einer Rekordsumme, die für Furore sorgten, so war es nun die Tatsache, dass nicht alle Werke, die man lange für Originale des Holländers gehalten hatte, auch tatsächlich von seiner Hand stammten. Insbesondere wirkte sich dies auf den einzigartigen Bestand seiner Selbstbildnisse aus. Hatte die frühere Forschung diese ungewöhnlich hohe Anzahl als persönliche Form der Selbsterforschung ganz im Sinne des Genietopos gedeutet, erwiesen die Forschungen des Rembrandt Research

¹⁶⁶ Bredius 1971.

¹⁶⁷ Valentiner 1908.

¹⁶⁸ Corpus I 1982.

¹⁶⁹ Corpus II 1986.

¹⁷⁰ Gerson 1968.

¹⁷¹ Vgl. Wetering 2005 a, S. IX.

¹⁷² Corpus I 1982, Corpus II 1986, Corpus III 1989.

¹⁷³ Vgl. Wetering 2005 a, S. XVIII.

Project nun, dass gar nicht alle dieser Gemälde tatsächlich von Rembrandt selbst angefertigt worden waren. Selbstbildnisse von fremder Hand ließen sich mit dem Genietopos jedoch kaum vereinen.

Das Bild, welches man von Rembrandt durch dessen Selbstbildnisse gewonnen zu haben glaubte, war nun ins Wanken geraten. Zahlreiche Fragen wurden damit aufgeworfen: Was war die wahre Intention für die Selbstbildnisse gewesen? Wie bewertete man ein Bild, das nicht von der Hand des Meisters stammt? Wie ließen sich die vielen rembrandtesken Kompositionen, die teilweise sogar signiert waren, erklären? War Rembrandt wirklich ein so einzigartiger Künstler gewesen, wenn seinen Werken diese Einzigartigkeit offenbar fehlte? Eine ähnliche Verwirrung entstand auch um jene Gemälde, die Jahrzehnte lang als Inbegriffe von Werken Rembrandts gegolten hatten, wie der *Mann mit dem Goldhelm* oder der *Polnische Reiter*. Wie sollte man mit solchen Werken nun umgehen? Waren es noch dieselben Werke wie zuvor?

War das überkommene Rembrandtbild durch die neuen Forschungserkenntnisse auch entmythologisiert worden, war es dennoch diffuser als je zuvor. Man wusste nun darüber Bescheid, was Rembrandt nicht war: „er stammt nicht aus einer armen Familie, war kein Verschwender und kein unverstandenes Genie, die *Nachtwache* wurde nicht abgelehnt und der Künstler starb auch nicht völlig verarmt“, bemerkte Gary Schwartz später über diese Zeit.¹⁷⁴ Die Entmythologisierung des überkommenen Rembrandtbildes führte jedoch zu neuen Fragen und Rätseln. Der Entwurf eines neuen Rembrandtbildes blieb dabei vorerst aus.

Neue Entwürfe der 1980er und 1990er Jahre:

Rembrandt innerhalb der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts

Waren die Forschungen der 1970er Jahre insbesondere durch die vom Rembrandt Research Project hervorgerufenen Authentizitätsdebatten geprägt gewesen, wurden im Laufe der 1980er und 1990er Jahre einige Versuche unternommen, ein bis dahin ausgebliebenes, neues Rembrandtbild zu entwerfen. So rückten einige Monografien Rembrandts Leben wieder ins Zentrum der Untersuchungen und nahmen es als Basis zum Verständnis seines Werkes. So stellt Gary Schwartz in seiner 1985 erschienenen

¹⁷⁴ Schwartz 1987, S. 9.

Publikation *Rembrandt. His life, his paintings*¹⁷⁵ die provokante These auf, welche sich eindeutig gegen die Forschungen des Rembrandt Research Projects richtet, dass „ein Kunsthistoriker, der Rembrandts Bilder in ihrem gesellschaftlichen Kontext untersucht, sie eher verstehen [würde] als derjenige, der sich nur für ihre Echtheit und Ikonografie interessiert.“ Weiterhin meint Schwartz, es sei „von weit größerem, historischem Wert zu wissen, ob – und für wen – Rembrandt ein bestimmtes Werk zu einem bestimmten Zeitpunkt in seinem Werdegang gemalt hat oder malen ließ, als die Kenntnis, ob dieses oder jenes Gemälde von der Hand des Meisters selbst stammt.“¹⁷⁶

Schwartz zufolge war die Verbindung zwischen Rembrandts Werken und deren Entstehungskontext bislang noch nicht hinreichend dargestellt worden. Der Platz des Künstlers in der holländischen Gesellschaft, welcher – entgegen der Ansicht des 19. Jahrhunderts – nicht außerhalb dieser anzusiedeln war, bedurfte einer Untersuchung. Schwartz führt an, dass über lange Zeiten immer wieder dieselben Quellen herangezogen worden seien, andere, eventuell aussagekräftigere, jedoch vernachlässigt oder unbeachtet geblieben seien. Er intendiere nun, die Kluft zwischen den Quellen und den Werken zu schließen, um *Leben und Werk* als Ganzes zu erörtern, was man seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bereits vergeblich versucht hatte. Jedoch greift Schwartz auf diese Weise auch wieder bestimmte Topoi des 19. Jahrhunderts auf, wie Rembrandts vermeintlichen Mangel an Selbstdisziplin und seinen unzuverlässigen Charakter.

Auch Svetlana Alpers betrachtete in ihrer 1989 erschienenen Publikation *Rembrandt als Unternehmer*¹⁷⁷ Rembrandt innerhalb der holländischen Gesellschaft, indem sie die Verhältnisse in seiner Werkstatt sowie die Herstellung und die Vermarktung seiner Kunst untersuchte. So will sie unter anderem zeigen, dass Rembrandt ein auf dem Markt unmittelbar als solches zu identifizierendes Rembrandt-Idiom, einen unverkennbaren Rembrandt-Stil als Markenzeichen entwickelte, den er mit seiner zeitweise verblüffend großen Schülerzahl einübte. In vier aufeinander folgenden Abhandlungen setzt sich Alpers mit Rembrandts Farbe, seinen Gegenständen, seiner Werkstatt und seinen Marketing-Strategien auseinander, wobei sie den

¹⁷⁵ Schwartz 1985.

¹⁷⁶ Die Zitate wurden der zwei Jahre später erschienenen, deutschen Ausgabe entnommen, Schwartz 1987, S. 11.

¹⁷⁷ Alpers 2003.

Holländer aus der Sicht des modernen Kunstbetriebs betrachtet, was in der kunsthistorischen Forschung für starke Kontroversen sorgte.¹⁷⁸ So hat Alpers' Perspektivierung nach Meinung von Hans-Joachim Raupp zum Ergebnis, dass Rembrandts Genialität darin bestand, „dass er sich den gegebenen sozialen Verhältnissen nicht nur anpasste oder ihnen auswich, indem er, wie die anderen Maler seiner Zeit, die Kunst als Reservat einer schon historisch überholten Produktionsweise ausübte. Vielmehr hat Rembrandt sich in Form und Inhalt seines Bildermachens dieser Verhältnisse bedient, um sich in ihnen als freies, souveränes Individuum zu verwirklichen. Der neue Rembrandt ist ein Zeitgeist-Rembrandt.“¹⁷⁹

Svetlana Alpers verband mit ihrem Forschungsansatz somit den alten Genietopos mit dem modernen Rembrandtbild und sah diese nicht als Gegensätze. Raupp bezeichnete dies spöttisch als den „post-Emmens“ und sogar als den „post-modernen“ Rembrandt: „Rembrandt darf wieder als zeitloses Genie gefeiert werden, und gleichzeitig soll ihm jeder mystifizierende Schleier abgezogen werden. Rembrandts Bilder können uns ebenso berühren wie den Betrachter des 17. Jahrhunderts und zwar nicht, weil sie so viel visionäre Tiefe offenbaren, sondern weil sie so vage sind, offen für jede Assoziation und Projektion. [...] Rembrandt bleibt ein Mensch des 17. Jahrhunderts, aber historische Distanz ist keine Verständnisbarriere mehr. Alle Quellen lassen sich so lesen, dass der heutige Leser findet, was er sucht.“¹⁸⁰

Alpers versuchte, die Schere, die sich zwischen Geniekult und Wissenschaft im 20. Jahrhundert zunehmend aufgetan hatte, zu schließen, indem sie beides miteinander verband. Sie griff dabei genau jene Topoi auf, um ein neues Rembrandtbild zu entwerfen, welche zuvor dazu genutzt worden waren, um den Genietopos zu entmythologisieren. Mag die Zulässigkeit von Alpers ahistorischer Methode für die kunsthistorische Forschung auch umstritten sein, ist anzunehmen, dass die zeitgenössischen Künstler, die Rembrandt rezipierten, einen ähnlichen Zugang zu dem Holländer hatten, weshalb Alpers' Ansatz wiederum sehr interessant für diese Arbeit ist.

¹⁷⁸ Mieke Bal weist in ihrer Rezension darauf hin, dass sie kein anderes Buch kenne, das so häufig rezensiert worden sei und bei dem die Meinungen dabei so weit auseinander gingen. Vgl. Bal 1990, S. 138.

¹⁷⁹ Raupp 1989, S. 624-625.

¹⁸⁰ Raupp 1989, S. 625. Insgesamt kritisiert Raupp *Rembrandt als Unternehmer* scharf. Alpers bediene sich hohler Spekulationen, verstehe sich jedoch der suggestiven Argumentation mit Hilfe der zahlreichen Abbildungen. Sie stelle sich selbst darin als Schöpferin eines neuen Rembrandts dar und identifiziere sich selbst zu sehr mit dem von ihr entworfenen Rembrandtbild.

Doch auch das Rembrandt Research Project veränderte seine Intention von der reinen Authentizitätsforschung hin zu einer Methode, die Rembrandts Werke im Kontext der Werke seines Umkreises und damit wiederum seiner Zeit betrachtete. Bereits in dem 1989 erschienenen dritten Corpus-Band des Forschungsprojektes publizierte Josua Bruyn einen grundlegenden Aufsatz zu Rembrandts Werkstattpraxis und -produktion.¹⁸¹ Dieser Ansatz wurde in der Ausstellung *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*,¹⁸² welche 1991/92 als Kooperation der Berliner Gemäldegalerie, des Amsterdamer Rijksmuseums und der Londoner National Gallery ausgerichtet wurde, aufgegriffen und ausgebaut. Gefragt wurde danach, wie das Rembrandtbild der 1990er Jahre beschaffen war und wer die anderen Künstler waren, deren Werke so lange unter völlig anderen Voraussetzungen verehrt wurden. Zudem sollte der Öffentlichkeit gezeigt werden, wie Entscheidungen über Zu- und Abschreibungen getroffen wurden. Der erste Teil der Ausstellung beschäftigte sich mit Werken, die mit Sicherheit Rembrandt zugeschrieben werden konnten, der zweite hingegen mit Werken, die einst Rembrandt zugeschrieben worden waren, nun aber mit großer Wahrscheinlichkeit anderen Künstlern seiner Werkstatt bzw. seines Umkreises zugewiesen werden konnten und konfrontierte diese wiederum mit gesicherten Werken jener Künstler.

Eine solche Aufteilung strebte Ernst van de Wetering anstelle der rigorosen Klassifizierung nach A, B und C auch für den vierten Corpus-Band¹⁸³ des Rembrandt Research Project an. Hatte die vorherige Methode in den ersten drei Bänden, welche Rembrandts Œuvre zwischen 1625-1642 untersuchten, noch funktioniert, ließ sie sich auf die künstlerische Produktion der 1640er und frühen 1650er Jahre kaum anwenden, da während dieser Zeit nur wenige Werke entstanden, die zudem sehr heterogen waren. Das wachsende Verständnis für Rembrandts Werkstattpraxis brachte außerdem zutage, dass jede Gattung innerhalb des Œuvres einen ganz eigenen Verlauf nahm, weshalb es sinnvoller erschien, die Werke nun danach aufzuteilen.¹⁸⁴ Infolgedessen kam es zu Differenzen unter den Teammitgliedern, woraufhin die älteren unter ihnen, Josua Bruyn, Bob Haak, Simon Levie und Pieter van

¹⁸¹ Bruyn 1989.

¹⁸² Ausst. Kat. Rembrandt 1991 a und b.

¹⁸³ Corpus IV 2005.

¹⁸⁴ Zu den folgenden Ausführungen über die Geschichte des Rembrandt Research Project und zur Intention des neu formierten Teams vgl. vor allem van de Weterings Vorwort zum vierten Corpus-Band, Wetering 2005 a. Auch die ersten drei Bände waren bereits nach Gruppen eingeteilt, beschränkten sich dabei jedoch auf das Frühwerk.

Thiel, austraten und die Arbeit an den noch ausstehenden Bänden allein dem wesentlich jüngeren van de Wetering überließen. Unter seiner Leitung formierte sich das Team 1993 neu und bestand von nun an nicht mehr nur aus Kunsthistorikern, die weitere Experten für die Untersuchungen heranzogen, sondern war von vornherein interdisziplinär.

Die eigenhändigen Arbeiten Rembrandts und jene aus seiner Werkstatt bzw. seinem Umkreis wurden im vierten Band, welcher die vermeintlichen Selbstporträts thematisiert, nun nicht mehr voneinander getrennt, sondern im Kontext behandelt, ohne dass dadurch die primäre Frage nach der Zuschreibung in den Hintergrund getreten wäre. Auf diese Weise erhoffte man sich, neue Aufschlüsse über Rembrandts Werkstattpraxis, die Ausbildung seiner Schüler sowie den Beitrag seiner Schüler an der Gesamtproduktion der unter dem Namen Rembrandt laufenden Werkstatt zu erhalten.

Während der Arbeit am vierten Band fand zudem in der Londoner National Gallery sowie im Mauritshuis in Den Haag eine Ausstellung über *Rembrandts Selbstbildnisse*¹⁸⁵ statt, bei der das Rembrandt Research Project hinzugezogen wurde. Die zentrale Frage des vierten Bandes nach der tatsächlichen Funktion der Selbstbildnisse wird im Katalog insbesondere in Ernst van de Weterings Beitrag „Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstbildnissen“¹⁸⁶ aufgegriffen. Er differenziert dabei zwischen mehreren Typen von Bildnissen, die jeweils verschiedenen Zwecken dienten. Im Sinne Svetlana Alpers' versteht auch van de Wetering diese eher als Bestandteile von Rembrandts Vermarktungsstrategie. So dienten sie unter anderem dazu, dass Rembrandt sich in Reihe berühmter Künstlerpersönlichkeiten eingliedern wollte, die in Porträtgalerien seiner Zeit zu finden waren. Zudem konnten sie als eigenhändiger Beweis für seinen Ruhm fungieren, ein Muster für seine außergewöhnliche Technik darstellen sowie zu Studienzwecken entstanden sein.¹⁸⁷

Die hier vorgestellten Versuche der 1980er und 1990er Jahre, ein neues Rembrandtbild zu definieren, unterscheiden sich vom Genietopos des 19. Jahrhunderts insofern, dass sie Rembrandt nicht außerhalb der Kultur seiner Zeit, sondern innerhalb dieser sehen. Gestützt auf Quellenmaterial und

¹⁸⁵ Ausst. Kat. Rembrandt 1999.

¹⁸⁶ Wetering 1999.

¹⁸⁷ Vgl. dazu den einleitenden Teil von Kapitel 6 dieser Arbeit, in dem die unterschiedlichen Funktionen vertieft werden.

naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden versuchen sie dem historischen Rembrandt auf die Spur zu kommen und diesen mit dem vorherrschenden Rembrandtbild in Einklang zu bringen bzw. dieses zu korrigieren.

Bestandsaufnahme im Rembrandtjahr 2006: Geniekult versus Wissenschaft

Die vorausgehenden Ausführungen haben gezeigt, dass das vorherrschende Rembrandtbild ambivalent ist. Vor allem in den 1960er Jahren wurde in der kunsthistorischen Forschung versucht, den Genietopos des 19. Jahrhunderts anhand neuer wissenschaftlicher Untersuchungsmethoden zu entmythologisieren. Gleichzeitig offenbarte sich aber bereits, dass das populär(wissenschaftlich)e Rembrandtbild noch sehr stark von den Topoi des vorangegangenen Jahrhunderts geprägt war. Svetlana Alpers unternahm daraufhin den Versuch, diese stark divergierenden Ansätze miteinander zu vereinbaren.

Das Jubiläumsjahr 2006, der 400. Geburtstag Rembrandts, bietet nun die Möglichkeit, zu überprüfen, wie das aktuelle Rembrandtbild beschaffen ist.¹⁸⁸ Denn die Zahl der Ausstellungen, Aktivitäten, Publikationen und Merchandising-Artikel übertraf die Jahre 1956 und 1969 bei Weitem und kann deshalb an dieser Stelle nur exemplarisch angeführt werden.¹⁸⁹ Allein in Amsterdam gab es im Verlauf des Jahres zwölf verschiedene Ausstellungen über den Künstler. Das Rijksmuseum zeigte unter anderem *Alle schilderijen van Rembrandt in het Rijksmuseum*, *Really Rembrandt*, und sämtliche Zeichnungen. Im Van Gogh-Museum fand die vergleichende Ausstellung *Rembrandt-Caravaggio* statt, im Rembrandthuis *Rembrandt, de etser, Rembrandt en Uylenburgh, handel in meesterwerken*. Auch in Rembrandts Geburtsstadt Leiden fanden vier Ausstellungen statt: *Rembrandt's moeder, mythe en werkelijkheid*, die sich mit den Mythen um Rembrandts Mutter befasste, zwei Ausstellungen über das grafische Werk und eine Ausstellung über die Landschaften des Holländers.

¹⁸⁸ Wenn das Jubiläumsjahr streng genommen auch außerhalb des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit, der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, liegt, fungiert es stellvertretend für das Rembrandtbild für die nur wenige Jahre zurückliegende Jahrtausendwende.

¹⁸⁹ Eine Liste der Ausstellungen findet man unter http://www.codart.nl/214/rembrandt_events_2006/ (02.10.2012). Zudem sei auf das Symposium *Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche* hingewiesen, welches im November 2006 in Berlin stattfand. Bevers/Kelch et al. (Hg.) 2009.

In Deutschland ehrte man den holländischen Maler ebenfalls durch eine Reihe von Ausstellungen. So stellte man in Kassel die *Blendung Simsons* und den *Segen Jakobs* einander gegenüber, in München und Höxter zeigte man Radierungen, in Hamburg eine Ausstellung über Rembrandts Lehrer Pieter Lastman, und in Braunschweig *Familienglück: Rembrandt und sein Braunschweiger Meisterwerk*. In Paris zeigte man mehrere Ausstellungen über das grafische und zeichnerische Werk. Auch in den USA gab es eine Vielzahl von Ausstellungen: In Los Angeles über die späten religiösen Porträts, in Milwaukee Meisterwerke aus der Wiener Albertina, in Cincinnati über Drucke, in Dayton, Phoenix und Portland nacheinander Meisterwerke aus dem Rijksmuseum.

Die Ansätze dieser Ausstellungen sind, wie die genannten Titel bereits offenbaren, sehr unterschiedlich. Wenn das Rijksmuseum sämtliche Gemälde und Zeichnungen zeigte, ist davon auszugehen, dass es hier weniger um die Präsentation neuer Forschungsergebnisse ging als darum, Besucher anzulocken. Denn wann sieht man schon einmal „sämtliche“ Werke des großen Meisters? Jedoch waren dort auch Einzelwerke „zu Gast“, die genau untersucht wurden. So wurde dem Besucher ein Heftchen gereicht, in welchem er sich zu sämtlichen Details auf Rembrandts *Porträt von Catrina Hooghsaet* von 1657 informieren konnte, welches aus einer walisischen Privatsammlung stammt.¹⁹⁰ Neben ihrer Biografie erfuhr er unter anderem etwas über ihre Kleidung und ihren Schmuck sowie über die persönliche Bedeutung des ebenfalls im Gemälde dargestellten Sittiches für die Porträtierte. Darüber hinaus konnte der Besucher anhand einer Röntgenaufnahme die Veränderungen nachvollziehen, die Rembrandt an der Komposition während des Malens vorgenommen hatte. Es wurde also versucht, sämtliche Geheimnisse des Gemäldes zu ergründen. Was einst als Bestandteil des Künstlermythos um Rembrandt diente – die Rätselhaftigkeit seiner Werke – wurde mit einer solchen Ausstellung versucht zu enträtseln und zu entmythologisieren.¹⁹¹

Eine Ausstellung wie *Rembrandt en Uylenburgh, handel in meesterwerken* beleuchtete Rembrandts Rolle im Betrieb der Amsterdamer

¹⁹⁰ Die Verfasserin besuchte das Rijksmuseum Amsterdam im Dezember 2006. Zu der Ausstellung vgl. auch: <http://www.rijksmuseum.nl/tentoonstellingen/catrina-hooghsaet?lang=de> (02.10.2012).

¹⁹¹ Die Enträtselung eines Gemäldes kann jedoch auch in die andere Richtung führen – zur erneuten Mythifizierung, wenn etwa Peter Greenaway in seinem Film *Nightwatching* einen Mordkomplott aufdecken will, der sich in der *Nachtwache* verbirgt, Greenaway 2007. Vgl. auch die Publikation zur gleichnamigen Ausstellung Greenaway 2006, welche sich ebenfalls mit der angeblichen Verschwörung beschäftigt.

Kunsthändlerfamilie. Der Maler war ein wichtiger Faktor für den Erfolg der Firma und umgekehrt war Uylenburgh auch wichtig für Rembrandts Erfolg. Auch diese Ausstellung verfolgte einen „entmythologisierten“ Ansatz, und zeigte nicht das verkannte Genie, isoliert von der Gesellschaft, sondern den erfolgreichen Künstler, integriert in ein florierendes Unternehmen.¹⁹²

Noch nicht genannt wurde die Ausstellung *Rembrandt – Genie auf der Suche*, welche als Kooperation der Berliner Gemäldegalerie und des Amsterdamer Museum het Rembrandthuis sowie mit Unterstützung des Rembrandt Research Project ausgerichtet wurde und auf die in besonderem Maße hinzuweisen ist, da es eine der größten Ausstellungen des Rembrandtjahres war und führende Rembrandtforscher, wie Ernst van de Wetering und Jan Kelch dabei mitwirkten.¹⁹³ Interessant ist, dass der Geniebegriff wieder unmittelbar im Titel aufgegriffen wird. Thematisiert wurde jedoch nicht das mythologisierte Rembrandtbild des 19. Jahrhunderts, sondern – wie schon in den neuen Forschungsansätzen der 1980er und 1990er Jahre – die Rolle Rembrandts innerhalb der holländischen Malkultur des 17. Jahrhunderts. Rembrandt sei auf allen Gebieten seiner Kunst ein Erneuerer gewesen, „der bei seiner Suche nach neuen Lösungen manchmal auch vom Weg abkam und in eine künstlerische Krise geriet.“ Zentrales Thema der Ausstellung ist daher „diese ständige Suche nach neuen Herausforderungen, die einen Schlüssel zu einem besseren Verständnis von Rembrandts künstlerischem Schaffen darstellt [...]“¹⁹⁴

Ernst van de Wetering, einer der Initiatoren der Ausstellung, versteht in seinem Beitrag „Rembrandt als suchender Künstler“¹⁹⁵ den Holländer nicht mehr als auf der Suche nach der eigenen Identität, sondern stattdessen als auf der Suche nach immer besseren Bildlösungen bezüglich der Figurenregie und der malerischen Mittel. Durch die *Nachtwache* sei Rembrandt nicht in eine finanzielle und persönliche Krise geraten, sondern in eine künstlerische, da sich der von ihm angestrebte extreme Illusionismus durch die Figurenregie allein nicht mehr steigern ließ und er sich stattdessen der Farbe selbst zugewandt habe. Was van de Wetering anstrebt, ist, durch Neuordnen der seit langem verwendeten und immer wieder unterschiedlich ausgelegten

¹⁹² Ausst. Kat. Rembrandt 2006 c.

¹⁹³ Ausst. Kat. Rembrandt 2006 a.

¹⁹⁴ Heer/Lindemann 2006, S. 6.

¹⁹⁵ Wetering 2006 a.

Quellen die Welt des historischen Rembrandts immer zugänglicher werden zu lassen.

Doch wie schon in den Rembrandtjahren 1956 und 1969 ist die wissenschaftliche Perspektive auf Rembrandt auch 2006 keineswegs mit der populärwissenschaftlichen vergleichbar. Dies offenbart sich insbesondere bei einem Musical, das in Amsterdam über den Künstler gezeigt wurde. Angekündigt als neuer und überraschender Einblick in das turbulente Leben des Holländers, entpuppte es sich schnell als musikalische Inszenierung altbekannter Topoi: Thematisiert wurden sein sozialer Aufstieg, seine künstlerische Autonomie, womit er bei seinen Auftraggebern auf Ablehnung stieß, der daraufhin folgende finanzielle Ruin, die Beziehungen zu seinen Frauen sowie sein einsamer Tod, wodurch Rembrandts Künstlermythos erneut rekonstruiert wurde.¹⁹⁶ Die Handlung lief immer wieder auf das Nachstellen einiger der berühmtesten Werke Rembrandts als *tableaux vivants* hinaus. Um dies auch dem unkundigen Besucher deutlich zu machen, wurden die entsprechenden Bilder meist noch zusätzlich auf bewegliche Leinwände projiziert. Die unmittelbare Verknüpfung von *Leben*, in Form der biografischen Handlung, und *Werk*, in Form der *tableaux vivants* wurde damit ganz offensichtlich.

Auch im Jahr 2006 kann also keineswegs von einem vollständig entmythologisierten Rembrandtbild die Rede sein. Wenn die kunsthistorische Forschung ab der Mitte des 20. Jahrhunderts auch immer wieder um die Entmythologisierung der Legende des holländischen Künstlers bemüht war und Entwürfe für ein neues Rembrandtbild lieferte, ist der Rembrandt der populären Kultur nach wie vor das verkannte Genie geblieben.

¹⁹⁶ Die Ankündigung war zu finden unter <http://www.rembrandtdemusical.nl> (13.12.2006, URL nicht mehr gültig). Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf einen Besuch des Musicals der Verfasserin am 08.12.2006.

3.3 Rembrandt-Rezeption in der bildenden Kunst bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts

Befasst sich die vorliegende Arbeit mit der künstlerischen Rezeption der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, so sei dennoch darauf hingewiesen, dass sich auch schon vor dieser Zeit zahlreiche bildende Künstler für den Holländer interessierten und in ihren eigenen Werken auf ihn Bezug nahmen.¹⁹⁷ Die ersten, die Rembrandts Werke rezipierten, waren gleichzeitig jene, die im 20. Jahrhundert für die große Authentizitätsdebatte sorgen sollten: die Schüler in seiner Werkstatt. Ihnen war es wie keinen späteren Rezipienten vergönnt, die Werke ihres Meisters in großem Umfang aus nächster Nähe betrachten zu können. Unter ihnen befanden sich Gerrit Dou (1613-1675), Govert Flinck (1615-1660), Ferdinand Bol (1616-1680), Carel Fabritius (1622-1654) und Samuel van Hoogstraten (1627-1678), einer von Rembrandts späteren Biografen.¹⁹⁸ Rembrandt hatte bereits als junger Künstler einen gewissen Ruf erlangt, da seine Kunst als etwas Neues galt und allgemeine Wertschätzung genoss. Aus diesem Grund wählten ihn zahlreiche junge Künstler als Lehrer, denn wollte man sich auf dem Markt etablieren, galt es, den charakteristischen Stil des Holländers zu übernehmen, für den ein pastoser Farbauftrag, ein ausgeprägtes Helldunkel sowie ein bürgerlicher Realismus als typische Merkmale galten. Eine Werkstatt diente in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts sowohl zur Ausbildung junger Maler als auch zur Herstellung von Werken für Auftraggeber und für den freien Markt.¹⁹⁹ Anders als beispielsweise in Rubens Werkstatt übernahmen die Schüler von Rembrandt, nachdem sie die verschiedenen Stadien des Kopierens durchlaufen hatten, einen eigenständigen Teil der Werkstattproduktion. Auf diese Weise existieren zum einen zahlreiche Kopien von Werken des Meisters, die jedoch in der Farbigkeit bzw. durch das Hinzufügen oder Weglassen bestimmter Bildelemente durchaus von ihrem Vorbild abweichen können, zum anderen aber auch eigenständige Werke der Schüler im gleichen Stil.²⁰⁰ Die aus Rembrandts Werkstatt hervorgegangenen

¹⁹⁷ Zur künstlerischen Rezeption Rembrandts bis zur Moderne äußerte sich Otto Benesch bereits Mitte der 1940er Jahre, vgl. Benesch 1970, S. 159-170.

¹⁹⁸ Zu den Werken seiner Schüler und Gehilfen vgl. u.a. Sumowski 1983-1993, Sumowski 1979-1992 sowie Ausst. Kat. Rembrandt 1991 a, S. 293-390, Kat. 52-83.

¹⁹⁹ Zu den folgenden Ausführungen über Rembrandts Werkstattpraxis vgl. Bruyn 1991.

²⁰⁰ Vgl. zum Beispiel die Gegenüberstellung der beiden Versionen der *Opferung Isaaks* in Schwartz 2006, S. 344-345, Abb. 613 und 614. Während weite Teile der Komposition übereinstimmen, weist vor allem die Positionierung des Engels deutliche Abweichungen auf.

Werke stehen seinen eigenen Werken formal am nächsten, was gleichzeitig auch ihre Hauptfunktion darstellte. Denn den Schülern war es nicht erlaubt, ihre Werke zu signieren. Fanden diese beim Meister Gefallen, signierte er sie selbst und verkaufte sie unter seinem Namen, was wesentlich zu den späteren Zuschreibungsproblemen beigetragen hat. Neben seinen unmittelbaren Schülern malten aber auch noch zahlreiche andere Künstler aus dem Umkreis des Holländers in dessen Stil, in der Hoffnung, ihre Werke auf diese Weise gewinnbringend veräußern zu können, was ebenfalls zu der Authentizitätsdebatte beitragen sollte.

Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts geriet Rembrandts charakteristischer Stil dann jedoch zugunsten eines am französischen Akademismus orientierten Stils zunehmend aus der Mode. Vonseiten klassizistisch gesinnter Autoren erntete er fortan aufgrund seiner vermeintlichen Regellosigkeit bisweilen harsche Kritik.²⁰¹ Ungeachtet dieser Kritik, die sich im darauffolgenden Jahrhundert fortsetzte, kam es zu dieser Zeit jedoch zu einer weiten Verbreitung seines Œuvres und er wurde weiterhin als bedeutender Künstler anerkannt. So waren während des 18. Jahrhunderts bereits zahlreiche Porträts von seiner Hand in deutschen, französischen und englischen Privatsammlungen zu finden. Noch mehr aber trugen die Druckgrafiken zur Verbreitung seines Ruhms bei, die von Sammlern, Kunstliebhabern und Künstlern gleichermaßen gesammelt wurden. Dabei kursierten nicht nur die verschiedenen Drucke selbst, sondern auch Nachstiche seiner Gemälde und Radierungen. Das Malen bzw. Radieren „nach dem Geschmack“ oder „in der Manier“ Rembrandts wurde im westlichen Europa zu einer anerkannten Kunstform, die dem ausführenden Künstler ein hohes Ansehen einbrachte.²⁰²

Während dieser Zeit kam auch der englische Maler Joshua Reynolds (1723-1792) mit den Werken Rembrandts in Kontakt. Dabei interessierten ihn wohl insbesondere Rembrandts Porträts, denen man in England große Bewunderung entgegenbrachte. Unter englischen Porträtmalern war es eine gängige Praxis, seine Auftraggeber oder aber auch sich selbst in der Manier Rembrandts darzustellen. Auch Reynolds war ebenfalls hauptsächlich als Porträtmaler tätig, so dass es kaum verwundert, dass auch er sich in einem *Selbstporträt* von ca. 1747/49 als junger, aufstrebender Maler in einer Weise

²⁰¹ Zur klassizistischen Kritik vgl. Slive 1953 und Emmens 1968 sowie die Ausführungen dazu in Kap. 3.1 dieser Arbeit.

²⁰² Vgl. Boomgaard/Scheller 1991, S. 107-113. Zur Rembrandt-Rezeption durch deutsche und österreichische Druckgrafiker im 18. Jahrhundert vgl. Ausst. Kat. Printmakers 1998.

darstellt, die auf seinen holländischen Künstlerkollegen verweist.²⁰³ Mit Palette und Pinsel in der rechten Hand wendet sich der vor einem verschatteten Hintergrund stehende Reynolds in Richtung des Betrachters. Seine linke Hand hat er zur Stirn erhoben, um seine Augen vor dem von oben einfallenden Licht zu schützen, wobei sein Blick rechts aus dem Bild hinausführt. Durch diese Geste seiner Hand wird im Bereich des Gesichtes ein starker Helldunkelkontrast erzeugt, der eine eindeutige Reminiszenz an die Selbstporträts Rembrandts darstellt. Darüber hinaus spiegeln sich die Werke des Holländers auch in der Farbigkeit des Gemäldes wider, die von Braun- und Goldtönen dominiert wird.

Intendierte schon Rembrandt, sich mithilfe seiner Selbstporträts in die Reihe der *uomini famosi* einzureihen, die in Porträtgalerien seiner Zeit zu finden waren, war auch Reynolds zeitlebens darum bemüht, seinem eigenen Ruhm Vorschub zu leisten. Dieser gipfelte darin, dass er zum Präsident der neu gegründeten *Royal Academy of Arts* ernannt wurde und schließlich zum ersten Maler des Königs.²⁰⁴ Auch von ihm existiert mit rund 30 Gemälden und Zeichnungen ein umfassender Bestand an Selbstporträts. Diese entstanden meist in Schlüsselmomenten seiner Laufbahn und illustrierten seine jeweilige Position in der Gesellschaft bzw. seine Ambitionen als Künstler.²⁰⁵ Indem er sich in seinem frühen *Selbstporträt* in der Manier Rembrandts – einem der wichtigsten Porträtisten und Selbstporträtisten überhaupt – darstellt, will er sich wohl ebenfalls in die Tradition einreihen. Doch er schaut nicht zum Betrachter, sondern an diesem vorbei in die Ferne, worin bereits der Blick in die Zukunft und damit die Überwindung seines berühmten Vorgängers im Sinne einer *aemulatio* demonstriert wird.

Anders als in England waren Rembrandts Werke während des 18. Jahrhunderts in Spanien nur selten vertreten, was unter anderem durch die politische und konfessionelle Rivalität mit den Niederlanden begründet werden kann. Zu dieser Zeit stand die *Real Academia de Bellas Artes* unter der künstlerischen Vorherrschaft von Anton Raphael Mengs. Von dem dort propagierten Klassizismus setzte sich einer der Hofmaler des spanischen Königs, Francisco de Goya (1746-1828), jedoch deutlich ab.²⁰⁶ Er verwendete in

²⁰³ Zum besprochenen *Selbstporträt* vgl. Ausst. Kat. Reynolds 2005, S. 74, Kat. 1. Zu Reynolds Selbstporträts allgemein vgl. Postle 2005 a, S. 73.

²⁰⁴ Die unterschiedlichen Funktionen von Rembrandts Selbstporträts wurden bereits in Kap. 3.2 angesprochen. Zu Reynolds Streben nach Ruhm vgl. Postle 2005 b.

²⁰⁵ Vgl. Postle 2005 a sowie Ausst. Kat. Reynolds 2005, S. 74-87, Kat. 1-7.

²⁰⁶ Zu den folgenden Ausführungen über Goyas Auseinandersetzung mit Rembrandt vgl. Rose-de Viejo 1999, Rose-de Viejo 2000 sowie Ausst. Kat. Goya 2001.

seinen Gemälden und Radierungen bisweilen tiefschwarze Töne, um damit intensive Helldunkelkontraste zu erzeugen. Zudem war seine Darstellungsweise sehr viel weniger idealisierend als jene seiner Zeitgenossen. Nach eigener Aussage Goyas hatten ihm lediglich die Natur, sein älterer Landsmann Velázquez sowie Rembrandt als Lehrer gedient, dessen Werke ähnliche Qualitäten aufwiesen wie seine eigenen. Goya wird diese vor allem durch Druckgrafiken rezipiert haben, die, im Gegensatz zu den Gemälden, auch in spanischen Sammlungen in größerem Umfang vertreten waren. Wie sein englischer Künstlerkollege Reynolds stellte sich auch Goya einige Male in einer Manier dar, die eindeutig auf Rembrandt rekurriert. So weist ein gezeichnetes *Selbstporträt* von ca. 1795/97 augenfällige Übereinstimmungen mit Rembrandts radierten Selbstporträts um 1630 auf.²⁰⁷ Darin stellt sich Goya in Form eines Brustbildes mit gelocktem, zerzaustem Haar dar und blickt den Betrachter mit zusammengezogenen Brauen direkt an. Die Zeichnung weist zudem intensive Helldunkelkontraste auf, wobei Goya die verschatteten Bereiche des Gesichtes etwas weicher modelliert als Rembrandt dies in seinen Radierungen getan hatte. Wie Reynolds wird es auch Goya in diesem Selbstporträt um eine *aemulatio* des berühmten Porträtmalers Rembrandt gegangen sein. Im Unterschied zu seinem englischen Künstlerkollegen findet diese jedoch sehr viel gemäßiger statt, da er sich nicht in einem Gemälde, sondern in einer kleinformatigen Zeichnung in der Manier des Holländers darstellte.

Goya setzte sich darüber hinaus auch in seinen eigenen Radierungen mit jenen des Holländers auseinander und zog diese für die grafischen Zyklen, wie unter anderem *Los Caprichos* und *Desastres de la Guerra*, zu Rate.²⁰⁸ Finden sich darin zwar keine direkten Bezugnahmen auf bestimmte Vorbilder Rembrandts, spiegelt sich die intensive Auseinandersetzung mit den Radierungen des Holländers vor allem in der lockeren Strichführung sowie in den starken Helldunkelkontrasten wider. Diese verstärkte Goya häufig noch zusätzlich durch den Einsatz der Aquatintatechnik, mit der es möglich war, sehr dunkle Partien zu erzielen.²⁰⁹ Ging es Goya auch bei seinen grafischen Zyklen wieder um eine *aemulatio* Rembrandts als großem Neuerer der Radierkunst, war diese wohl hauptsächlich dem geübten Auge eines Kenners sichtbar.

²⁰⁷ Vgl. beispielsweise das *Selbstporträt mit gerunzelter Stirn*, Abb. 39. Zu Goyas *Selbstporträt* vgl. Rose-de Viejo 2000, S. 31, Abb. 22.

²⁰⁸ Vgl. Ausst. Kat. Rose-de Viejo 2000, S. 45-53, Abb. 47-72, sowie S. 57-63, Abb. 82-101.

²⁰⁹ Zur Aquatintatechnik vgl. Linden 1983, S. S. 137-142.

Wurde Rembrandt im 18. Jahrhundert zwar von klassizistisch gesinnten Autoren immer wieder für seinen Verstoß gegen die Regeln der Kunst kritisiert, genossen seine Werke dennoch eine hohe Anerkennung, wie sich an der weiten Verbreitung seines malerischen und grafischen Œuvres und an den zahlreichen Werken „im Geschmack“ oder „in der Manier“ Rembrandts offenbart. Standen die besprochenen Künstler Reynolds und Goya ihrerseits in enger Verbindung zu den jeweiligen königlichen Akademien ihres Heimatlandes, nahmen sie in ihren Werken weder im positiven noch im negativen Sinne auf die klassizistische Kritik an Rembrandt Bezug. Stattdessen sind ihre Auseinandersetzungen mit dem Holländer im Sinne der traditionellen *aemulatio* zu verstehen, welche insbesondere in dem Selbstporträt von Reynolds zum Ausdruck kommt.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wandelte sich das Bild von Rembrandt zum Positiven. Fortan galt er nicht mehr als rebellischer Sonderling, der gegen die Regeln der Kunst verstoßen hatte, sondern stattdessen als antiakademischer Vorkämpfer und sogar als Nationalheld der Niederlande.²¹⁰ Die intensive Auseinandersetzung mit Rembrandt wurde sicherlich auch durch die neuen Reproduktionsmöglichkeiten von Kunst begünstigt, die zu jener Zeit aufkamen. Waren Kunstwerke zuvor durch Reproduktionsgrafiken international bekannt gemacht worden, trat nun vor allem die Fotografie als neues Verbreitungsmedium hinzu, welche zudem eine genauere und schnellere Reproduktion zuließ. Darüber hinaus erlaubten die zunehmend für die Öffentlichkeit zugänglich gewordenen Museen eine intensive Betrachtung der Kunstwerke im Original.

Die Neubewertung des Holländers ging dabei vor allem von den Künstlern aus und fand zunächst in Frankreich statt.²¹¹ Allen voran stand dabei Eugène Delacroix (1798-1863), der als einer der Vorkämpfer der französischen Moderne gilt und einen lebenslangen Kampf gegen die Akademie führte. Galten dort vor allem die Antike und Raffael als Vorbilder, brachte Delacroix Rembrandt ebenso große Bewunderung entgegen. Er setzte sich sowohl theoretisch als auch künstlerisch mit ihm auseinander, wobei ihm vor allem die biblischen Historien Inspirationen für seine eigenen Werke gaben. Bereits in jungen Jahren hatte er einen Ausschnitt von Rembrandts Radierung *Erweckung des Lazarus* von 1632 in einer eigenen Radierung wiedergegeben,

²¹⁰ Zur Neubewertung Rembrandts um die Mitte des 19. Jahrhunderts vgl. Kap. 3.1.

²¹¹ Zum Beginn der modernen Rembrandtverehrung in Frankreich vgl. McQueen 2003, Stückelberger 1996, S. 21-28, Kap. I.1.

bei der er die Gruppe hinter dem geöffneten Grab vom Rest der Darstellung isolierte. 1850 fertigte er dann ein Gemälde des gleichen Sujets an, wobei ihm hier wohl eher Rembrandts Gemälde von 1630 als Vorlage gedient hatte, auf der Christus in Vorderansicht hinter dem Grab inmitten dieser Gruppe dargestellt ist und nicht, wie auf der Radierung, vor dem Grab als Rückenfigur.²¹² Delacroix scheint insbesondere die Expressivität interessiert zu haben, welche sich in Rembrandts Darstellung des biblischen Sujets ausdrückt: So reagieren die umstehenden Personen teils mit heftigen Gesten auf das wundersame Ereignis, was auch Delacroix in seinen Versionen beibehält. Richtete sich seine frühere Radierung noch relativ genau nach dem grafischen Vorbild, dann geht er in seinem späteren Gemälde weit über Rembrandts Gemälde hinaus. Zwar stimmt der Bildaufbau weitestgehend überein und befinden sich auch die jeweiligen Figuren an etwa der gleichen Position, so übersteigert Delacroix noch die Expressivität der Gesten. Klingen in einigen Bereichen die Helldunkeleffekte sowie die Braun- und Goldtöne der Malerei des Holländers an, ist das Sujet noch malerischer umgesetzt als in Rembrandts – relativ frühem – Vorbild.²¹³ Lässt sich die Auseinandersetzung Delacroix' mit Rembrandt auch auf dessen Rolle als antiakademischer Vorkämpfer zurückführen, rezipiert ihn der Franzose in seinem Gemälde hauptsächlich im Sinne der traditionellen *aemulatio*, womit er an die frühere Rezeption des Holländers anknüpft.

Auch im Kreis der französischen Realisten fand eine intensive künstlerische Rezeption Rembrandts statt. Durch die zunehmende Auflösung der akademischen Gattungshierarchien, erfuhren insbesondere die holländischen Gruppenbildnisse eine Aufwertung und avancierten zum Gegenpol der klassischen Gattungen der Renaissancekunst. Die *Anatomie des Dr. Tulp*, die *Nachtwache* und die *Staalmeesters* wurden auf diese Weise die am meisten verehrten und am häufigsten kopierten Werke Rembrandts, die man fortan als Ausdruck eines republikanischen Selbstverständnisses deutete. Vor diesem Hintergrund setzten sich unter anderem Gustave Courbet (1819-1877), Henri Fantin-Latour (1836-1904) oder Edgar Degas (1834-1917) mit Rembrandts Gruppenporträts und Porträts auseinander und nahmen in ihren eigenen Porträts darauf Bezug. Wurde Rembrandt in den Niederlanden zu

²¹² Delacroix' Gemälde, eine vorbereitende Zeichnung dafür sowie seine frühere Radierung werden vergleichend gegenübergestellt in: Ausst. Kat. Delacroix 2003, S. 316-317, Kat. 175, Abb. 175, 175/1, 175/2. Zu Rembrandts Gemälde vgl. Corpus I 1983, S. 293-308, Kat. A 30, darin ist unter Fig. 8 auch die Radierung abgebildet.

²¹³ Zu Delacroix vgl. Stückelberger 1996, S. 22-23, speziell zur Erweckung des Lazarus vgl. Ausst. Kat. Delacroix 2003, S. 316-317, Kat. 175.

dieser Zeit der Status eines Nationalhelden zugeschrieben, sahen die Realisten in der damaligen noch jungen französischen Republik in der holländischen Kunst des *Goldenen Zeitalters* bereits einen ähnlichen demokratischen Geist verkörpert, den sie auch mit ihren Werken auszudrücken versuchten. Holland wurde fortan zum begehrten Reiseziel und ersetzte den von der Akademie empfohlenen Romaufenthalt.²¹⁴

War Rembrandt während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem in Frankreich rezipiert worden, geriet er in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Fokus künstlerischer Auseinandersetzungen, was unter anderem auf den Umstand zurückzuführen ist, dass moderne Strömungen dort mit einer gewissen Verzögerung gegenüber Frankreich einsetzten.²¹⁵ Zu dieser Zeit nutzten unter anderem die Maler Max Liebermann (1847-1935), Lovis Corinth (1858-1925), Max Slevogt (1868-1932) und Emil Nolde (1867-1956) die Werke ihres holländischen Künstlerkollegen wiederholt als Inspirationsquellen für ihre eigenen Gemälde.²¹⁶ Sie interessierten sich, wie schon Delacroix, insbesondere für die biblischen Historien und, ebenso wie die französischen Realisten, für die Porträts und Gruppenporträts des Holländers, wobei die Vorbilder sowohl dem malerischen als auch dem grafischen Œuvre entstammen konnten. So rekurriert beispielsweise Liebermanns *Hamburgischer Professorenkonvent* von 1906 in der Komposition auf Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp*.²¹⁷ Anstatt um die aufgebahrte Leiche gruppieren sich die Professoren in ganz ähnlicher Anordnung um einen schräg ins Bild gestellten Tisch, wobei der Herr rechts im Bild, wie Dr. Tulp, die Hauptperson darstellt, dem sich alle zuwenden, um seinen Ausführungen zu folgen. Zudem erinnern die betont malerische Pinselführung sowie die Helldunkelkontraste zwischen den schwarzen Anzügen der Professoren und dem dunkel gehaltenen Hintergrund mit den hell erleuchteten Gesichtern und weißen Hemdkragen der Dargestellten an Rembrandts Vorbild. Liebermann nimmt damit eindeutig auf das Gruppenporträt des Holländers Bezug, transformiert das Sujet aber gleichzeitig in die damalige Zeit.

Etwas Ähnliches machte auch Liebermanns Künstlerkollege Corinth mit seinem *Selbstporträt mit Charlotte Berend und Sektglas* von 1902, in welchem er

²¹⁴ Vgl. Stückelberger 1996, S. 24-25.

²¹⁵ Zur modernen Rezeption Rembrandts in Deutschland vgl. Stückelberger 1996.

²¹⁶ Ihre Auseinandersetzung mit Rembrandt thematisiert Stückelberger 1996 jeweils in einzelnen Kapiteln.

²¹⁷ Liebermanns Gemälde ist abgebildet in: Stückelberger 1996, Kat. 7. Zur *Anatomie des Dr. Tulp* vgl. Abb. 31 dieser Arbeit.

sich zusammen mit seiner Ehefrau in einer Weise darstellt, die eindeutig auf Rembrandts *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn* verweist.²¹⁸ So sitzt Charlotte, wie Saskia auf dem Schoß ihres Mannes, welcher dem Betrachter mit einem erhobenen Glas zuproftet. Abweichend vom Vorbild ist Charlottes Oberkörper jedoch unbekleidet und ihr Mann fasst ihr an ihre rechte Brust. Stellte Rembrandts Werk bereits eine frivole Wirtshausszene dar, die sich jedoch auf eine Episode aus dem Gleichnis des verlorenen Sohnes bezog, fehlt bei Corinth ein solcher biblischer Kontext. Wie schon Liebermann überführte er die Szene in die damalige Zeit, wobei er den erotischen Gehalt noch steigerte. Dadurch entsteht der Eindruck, dass er sich unter Berufung auf den Mythos von „Künstler und Modell“ und des sexuell potenten Künstlergenies mit Rembrandt messen wollte.

In ähnlicher Weise setzten sich auch Slevogt und Nolde in ihren Werken mit Rembrandt auseinander, wobei die Bezugnahmen nicht immer so eindeutig sind wie bei den beiden besprochenen Gemälden Liebermanns und Corinths. Alle vier Künstler versuchten sich zu dieser Zeit von dem an der Akademie vermittelten historistischen Denken zu distanzieren. Rembrandt diente ihnen dabei ebenfalls als Legitimation für ihr Abweichen von der akademischen Tradition, insofern ist die deutsche Rezeption in der Kunst von ihrer Intention her durchaus mit jener französischen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu vergleichen.²¹⁹

Fand die bisher geschilderte Auseinandersetzung mit Rembrandt in der beginnenden Moderne vor allem im Medium der Malerei statt, wurde auch seinem grafischen Œuvre große Aufmerksamkeit entgegengebracht. Die druckgrafischen Techniken im Allgemeinen und speziell die Radierung galten um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch als nicht ernst zu nehmende Kunstgattung, die vornehmlich zu Reproduktionszwecken eingesetzt wurde. Ebenfalls aus Protest gegen die Akademie, an der allein der Kupferstich gelehrt wurde, kam es zu dieser Zeit zu einem Wiederaufkommen der Radierung in Frankreich. So bedienten sich unter anderem französische Landschaftsmaler der Schule von Barbizon bereits in den 1840er Jahren dieser Technik und setzten sich dabei auch intensiv mit Rembrandts Radierstil auseinander. In den folgenden Jahrzehnten wurde die Radierung als

²¹⁸ Vgl. Abb. 57. Corinths Gemälde ist abgebildet in: Ausst. Kat. Corinth 1996, S. 156, Kat. 55a.

Vgl. dazu auch die Ausführungen von Stückelberger 1996, S. 153-154. Stückelberger bespricht auch eine Zeichnung, die sich auf Rembrandts radiertes *Selbstporträt mit Saskia* von 1636 bezieht, vgl. S. 152-153 sowie Abb. 36 und 37.

²¹⁹ Vgl. Stückelberger 1996, S. 251.

künstlerisches Medium immer populärer und Rembrandt wurde der Status des führenden Meisters der Radierung zugewiesen. Dabei schätzten ihn die Künstler vor allem aufgrund seiner realistischen Sujets, seiner lockeren, spontanen Linienführung und aufgrund des Umstands, dass er – wie man glaubte – direkt vor der Natur arbeitete. Eine große Faszination übte zudem die Tatsache aus, dass er seine Drucke selbst anfertigte und durch entsprechende Manipulationen den Druckvorgang in den künstlerischen Prozess einbezog, was sich auch häufig anhand verschiedener Zustandsdrucke nachvollziehen ließ. Zudem schätzte man seine Verwendung besonderer asiatischer Papiersorten, die damals als exotisch galten.²²⁰

Eine ähnliche Rolle als großer Neuerer der Radierkunst wurde Rembrandt auch in England zugewiesen, wo die künstlerische Originalgrafik eine noch größere Aufwertung erfuhr als in Frankreich.²²¹ Dabei sind vor allem James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) und sein Schwager, Sir Francis Seymour Haden (1818-1910), als Protagonisten hervorzuheben. Die englischen Malerradierer pflegten ebenfalls einen experimentellen Umgang mit der Radiernadel, arbeiteten häufig in freier Natur und skizzierten meist ohne vorbereitende Entwurfszeichnungen direkt auf die Radierplatte. Sie interessierten sich insbesondere für Rembrandts Porträts und Landschaftsdarstellungen. So erinnert beispielsweise Hadens in Kaltnadeltechnik ausgeführtes *The little boat-house* von 1877 in seiner lockeren Strichführung, seiner Skizzenhaftigkeit und den auffälligen Helldunkelkontrasten an Landschaften des Holländers.²²² Hadens Schwager Whistler verwendete zudem Abdecklacke nach der Manier des Holländers oder manipulierte den Druckvorgang durch unvollständiges Auswischen, um damit atmosphärische Nuancen zu erzeugen und jeden Abzug einmalig werden zu lassen.²²³ Unter Berufung auf den großen Meister der Radierung waren sowohl die englischen als auch die französischen Malerradierer darum bemüht, die Grafik aus ihrer Rolle als bloßes Reproduktionsmedium zu befreien und als anerkanntes künstlerisches Medium zu etablieren.²²⁴ Dabei

²²⁰ Vgl. McQueen 2003, S. 157-214.

²²¹ Vgl. dazu Ausst. Kat. Malerradierer 2005 und darin v.a. die Beiträge von Grinten 2005 und Garton 2005.

²²² *The little boat-house* ist abgebildet in: Ausst. Kat. Malerradierer 2005, S. 139, Kat. 87. Vgl. damit beispielsweise die Rembrandt-Radierung in: Schwartz 2006, S. 85, Abb. 150.

²²³ Grinten 2005, S. 51-53.

²²⁴ Als alle Bemühungen scheiterten an der Royal Academy aufgenommen zu werden, gründete Haden 1880 die *Society of Painter-Etchers*, die später zur *Royal Society of Painter-Etchers* wurde und somit schließlich doch noch unter königlicher Obhut stand, vgl. Garton 2005, S. 25-31. In Frankreich wurde 1862 die *Société des Aquafortistes* gegründet, vgl. McQueen, S. 233-247.

wandten sie die Techniken des Holländers an und entwickelten diese noch weiter. Letztlich ging es also auch in der Rezeption des Radierers Rembrandt wieder um dessen *aemulatio*.

Änderte sich das Rembrandtbild mit der beginnenden Moderne zwar tief greifend, fand die Auseinandersetzung der Künstler mit dem Holländer vor allem wieder über seinen charakteristischen Stil statt, der sich durch seinen pastosen Farbauftrag, seine Skizzenhaftigkeit und das ausgeprägte Helldunkel auszeichnete. In diesem erkannten die Künstler eine Verwandtschaft zu ihrem eigenen meist sehr malerischen Stil. Rembrandts Verstoß gegen die Regeln der Kunst deutete man als Ausdruck seiner künstlerischen Autonomie im Sinne der Moderne. Größere Bedeutung als zuvor erlangte nun der bürgerliche Realismus, welcher als weiteres Charakteristikum seiner Werke galt und sich vor allem durch bestimmte Sujets äußerte, die dementsprechend verstärkt rezipiert wurden. Dabei handelte es sich, wie schon im 18. Jahrhundert, um seine Porträts und Selbstporträts zu denen nun die Gruppenporträts hinzu traten. Darüber hinaus interessierte man sich für die biblischen Historien, die Landschaften und die Darstellungen einfacher Leute. Wie schon im 18. Jahrhundert wurden vor allem die Gemälde und Radierungen Rembrandts rezipiert, wohingegen die Zeichnungen weiterhin eher vernachlässigt wurden. Bildimmanent lässt sich die künstlerische Auseinandersetzung mit Rembrandt zu dieser Zeit jedoch schwerer verifizieren als zuvor. Auf konkrete Hinweise, wie „in der Manier Rembrandts“ wurde verzichtet und motivische Bezugnahmen waren nicht immer so eindeutig auszumachen wie in den besprochenen Beispielen. Aus formaler Sicht betrachtet, entfernten sich die Künstler nun weiter von ihren Vorbildern. Auch die vorherrschenden Bilder über Rembrandt flossen eher indirekt in die künstlerischen Rezeptionen ein.

Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht eine Gruppe gemalter und radiierter Historien, in denen Szenen aus Rembrandts Leben dargestellt sind. Dabei handelt es sich nicht, wie bei vergleichbaren Darstellungen anderer alter Meister, um große Ereignisse oder Wendepunkte im Leben des Holländers, sondern um alltägliche Szenen. So wird Rembrandt in seinem Atelier gezeigt: alleine bei der Arbeit oder aber mit verschiedenen anderen Personen, die gekommen sind, um seine Werke zu begutachten. Häufig erscheint er auch zusammen mit Mitgliedern seiner Familie, wie seiner Mutter oder seiner Ehefrau Saskia. Im Hintergrund tauchen oft berühmte Werke von ihm auf, wie unter anderem die *Nachtwache*. Mit diesen anekdotischen Historienbildern erhielten die damaligen Betrachter einen

Einblick in Rembrandts Leben, seine Familie und seine Arbeit. Gleichzeitig spiegelte sich darin der damalige Blick auf die holländische Kunst wider, welche dafür geschätzt wurde, authentische Bilder des alltäglichen Lebens zu zeigen. So wird Rembrandt, als einer ihrer größten Vertreter, nicht in prachtvollen Szenerien dargestellt, sondern in einem betont bürgerlichen Umfeld.²²⁵

Diese Szenen aus Rembrandts Leben spielten in Frankreich während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle für die Popularität der diskursiven Künstlerfigur. Die Künstler, welche sie malten bzw. radierten, orientierten sich dabei an den bestehenden Selbstporträts und Porträts und griffen häufig auch die charakteristischen Stilmerkmale auf. Doch darüber hinaus verwiesen sie sehr viel expliziter auf das vorherrschende Bild von Rembrandt als Vertreter eines bürgerlichen Realismus als es Delacroix, die Realisten oder die Malerradiierer getan hatten. Diese Bezugnahmen sind nicht mehr im Sinne einer *aemulatio* zu verstehen, sondern hatten ausschließlich die Funktion, das vorherrschende Rembrandtbild zu illustrieren und zu verbreiten.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wandelte sich das vorherrschende Rembrandtbild erneut und fortan wurde der Topos des verkannten, einsamen Künstlers auf den Holländer projiziert, der in Abgeschiedenheit der Gesellschaft geniale Werke schuf.²²⁶ Zu dieser Zeit begann sich auch Vincent van Gogh (1853-1890) für Rembrandt zu interessieren – jener Künstler der Moderne, der im 20. Jahrhundert noch sehr viel mehr mit dem Genietopos assoziiert werden sollte als sein älterer Landsmann.²²⁷ Van Gogh entdeckte seine Faszination für Rembrandt bereits vor Beginn seiner eigenen Laufbahn als Künstler. Besondere Bewunderung für ihre realistische Darstellungsweise und die darin zum Ausdruck gebrachten Emotionen brachte er den biblischen Historien sowie den Porträts entgegen, wie unter anderem der *Jüdischen Braut*. Nachdem er selbst angefangen hatte zu malen, wurden auch die ästhetischen und technischen Qualitäten von Rembrandts Werken zunehmend wichtiger für ihn. In diesem Kontext schätzte er nicht nur Rembrandts malerischen Stil sowie die vermeintliche Schnelligkeit, mit denen

²²⁵ Vgl. dazu die Ausführungen von McQueen 2003, Kap. 3, S. 123-156. Dort findet sich auch entsprechendes Bildmaterial.

²²⁶ Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 3.1 sowie Hellmold 2001, Teil 2, Kap. 2.1.3.

²²⁷ Mit der Auseinandersetzung van Goghs mit Rembrandt beschäftigen sich zwei Beiträge von Bättschmann 2007 und Homburg 2007, beide in Ausst. Kat. Gogh 2007.

die Werke angefertigt waren, sondern auch die Tatsache, dass der Holländer seiner charakteristischen Manier trotz der Ablehnung durch Auftraggeber und Publikum treu geblieben war. Insofern verstand van Gogh Rembrandt im Sinne eines modernen, autonom schaffenden Künstlers und könnte eventuell Parallelen zu sich selbst bei ihm gesehen haben.²²⁸ Denn auch van Goghs Werke zeichneten sich durch einen äußerst expressiven Malstil aus und wie Rembrandt porträtierte er sich während seiner nur zehnjährigen künstlerischen Laufbahn zahlreiche Male selbst. War Rembrandt von seinen Zeitgenossen nach damaliger Ansicht verkannt worden, blieb auch van Goghs Erfolg als Künstler zu Lebzeiten aus und er sollte erst posthum großen Ruhm erlangen. Zwar äußerte sich van Gogh zahlreiche Male bewundernd gegenüber den emotionalen und künstlerischen Qualitäten der Werke Rembrandts, jedoch gibt es keinerlei direkte schriftliche oder auch künstlerische Belege dafür, dass ihm sein älterer Landsmann in der Rolle als einsames Genie als Identifikationsfigur gedient haben könnte, weshalb man mit einer solchen Parallelisierung vorsichtig sein sollte.

Direkte künstlerische Bezugnahmen auf Rembrandt finden sich in van Goghs Œuvre nur in Form zweier Gemälde, die beide in seinem Todesjahr 1890 entstanden. Neben der Skizze eines Engels, die heute Aert de Gelder zugeschrieben wird, variierte van Gogh die Radierung der *Erweckung des Lazarus*, die auch schon Delacroix rezipiert hatte.²²⁹ Wie Delacroix in seiner Radierung isolierte auch van Gogh jenen Teil der Komposition, welcher Lazarus im geöffneten Grab zeigt, umstanden von zwei Frauen, die mit heftigen Gesten auf das Ereignis reagieren. Er übersetzt die Vorlage in sein eigenes Farbsystem aus überwiegend hellen Gelbtönen, die von der hinzugefügten Sonne im Hintergrund ausgehen.²³⁰ Klingt in diesen Gelbtönen vielleicht noch die Goldtonigkeit von Rembrandts Gemälden an, so entfernt sich van Gogh durch die Beimischung von Grüntönen sowie der weitgehenden Auslassung von Dunkelwerten dennoch weit von seinem älteren Künstlerkollegen. Zudem sind die dargestellten Personen bzw. die sie umgebende Landschaft noch stärker abstrahiert als in der grafischen Vorlage. Es scheint so, als wollte van Gogh in Auseinandersetzung mit der Tradition ein autonomes Kunstwerk schaffen. Dabei kann jedoch schon eher von dem

²²⁸ Vgl. Homburg 2007, S. 107-108. Zur vermeintlichen Schnelligkeit Rembrandts vgl. Bättschmann 2007, S. 86.

²²⁹ Van Goghs Gemälde ist abgebildet in: Ausst. Kat. Gogh 2007, S. 92. Rembrandts Radierung ist zu finden in: Schwartz 2006, S. 321, Abb.573.

²³⁰ Vgl. Bättschmann 2007, S. 91-92.

Versuch einer Emulation gesprochen werden, wie sie auch für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts eine gängige künstlerische Strategie darstellte.

Neben dem Genietopos kursierte über Rembrandt seit dem 19. Jahrhundert auch der Mythos, dass er ein Freund der Juden gewesen wäre, da er eine Zeit lang im jüdischen Viertel von Amsterdam gelebt und zahlreiche alttestamentarische Szenen dargestellt hatte.²³¹ Ob dies zu dem Umstand geführt hat, dass sich der weißrussische, in Paris lebende Künstler jüdischer Abstammung, Chaim Soutine (1893-1943), für den Holländer interessierte, ist jedoch fraglich. Zwar unternahm er mehrmals Reisen nach Amsterdam mit dem alleinigen Ziel die *Jüdische Braut* anzusehen, wahrscheinlich war es jedoch eher die pastose Malweise sowie die existentielle Dramatik bestimmter Sujets, die ihn an Rembrandts Werken faszinierten. 1925 entstanden dann mehrere Versionen eines *Geschlachteten Ochsens*, die eindeutig auf Rembrandts Vorbild verweisen, welches Soutine im Louvre gesehen haben wird.²³² So ist der geöffnete Kadaver in der Version aus Grenoble²³³ in ähnlicher Weise positioniert: An den Hinterbeinen aufgehängt, fällt der Blick in das Innere des Körpers mit dem freigelegten Fleisch und den Rippenbogen. Soutine wählte jedoch für sein Gemälde einen engeren Bildausschnitt als Rembrandt, so dass der Kadaver noch näher an die Bildfläche und somit zum Betrachter rückt. Darüber hinaus intensiviert er die braun- und goldtonige Farbigkeit des Vorbildes, indem er den mit leuchtenden Rot- und Gelbtönen gemalten Ochsenskörper vor einen blauen Hintergrund setzt. Der pastose und malerische Pinselstrich Rembrandts wird ebenfalls von Soutine noch sehr viel expressiver umgesetzt.²³⁴

Das Sujet des *Geschlachteten Ochsens* rekurriert auf den barocken Leitgedanken des *memento mori*.²³⁵ War die Darstellung von Vergänglichkeit in der Kunst während des Barockzeitalters allseits präsent gewesen, hatte man derartigen Sujets seit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts keine große Beachtung geschenkt. Sollten *memento mori*-Motive in der zweiten Hälfte des

²³¹ Mit Rembrandts Verhältnis zum Judentum beschäftigten sich Ausst. Kat. Rembrandt 2006 b, Tümpel 1986, S. 141-146 sowie McQueen 2003, S. 58-63.

²³² Zur Auseinandersetzung Soutines mit Rembrandt vgl. Zimmer 2008, S. 161-164. Zum *Geschlachteten Ochsens* aus dem Louvre vgl. Abb. 22 dieser Arbeit.

²³³ Abgebildet in: Ausst. Kat. Soutine 2008, S. 173, Kat. 46.

²³⁴ Soutine wird sich bei seinen *Geschlachteten Ochsens* jedoch nicht nur von Rembrandts Gemälde inspiriert haben lassen, sondern wird vermutlich auch reale Kadaver betrachtet haben. Anekdoten zufolge soll er Stillleben in seinem Atelier stets nachgestellt haben, was im Falle von toten Tieren dazu geführt haben soll, dass er diese in seinem Atelier verrotten ließ und die Nachbarn bisweilen die Gesundheitspolizei verständigten. Vgl. Zimmer 2008, S. 163.

²³⁵ Zum *memento mori*-Gedanken vgl. u.a. Ausst. Kat. Sterben 2007.

20. Jahrhunderts wieder verstärkt rezipiert werden, scheinen sie bereits in der Kunst der Moderne, wie in dem Gemälde Soutines, wiederaufzuleben.²³⁶

Kursierten ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts sowie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwar verstärkt bestimmte Mythen über Rembrandt, lassen sich in den künstlerischen Bezugnahmen dieser Zeit hingegen keinerlei Hinweise auf eine derartige Deutungsweise bzw. Thematisierung durch die Künstler finden. Sowohl van Gogh als auch Soutine ging es wohl eher wieder darum, sich an einem Künstler, der als Vorläufer der Moderne gehandelt wurde, zu messen und seine Bildlösungen mit den nun zur Verfügung stehenden, erweiterten Mitteln der Kunst im Sinne einer Emulation noch zu übersteigern. So sind ihre Werke im Farbauftrag noch malerischer, die von ihnen dargestellten Objekte noch stärker abstrahiert und die Farbigkeit hat sich von der eigentlichen Gegenstandsfarbe gelöst. Sie interessierten sich dabei für Vorbilder Rembrandts, die besonders expressiv waren und deren Sujets auch für die damalige Zeit noch Relevanz besaßen. Ihre Bezugnahmen auf Rembrandt sind deutlich erkennbar, denn es handelt sich in beiden Fällen um direkte motivische Übernahmen. Daran zeigt sich, dass die Funktion der Emulation der Künstlerfigur Rembrandt auch in der vermeintlich selbstreferenziellen Moderne bereits von Bedeutung war.

Dieser kurze Überblick der künstlerischen Rezeption Rembrandts vor der Mitte des 20. Jahrhunderts hat gezeigt, dass die zu verschiedenen Zeiten vorherrschenden Rembrandtbilder zwar für die Künstler eine Rolle spielten, jedoch meist nicht bildimmanent thematisiert wurden, sondern eher indirekt mit einfließen. Konkrete Bezugnahmen erfolgten hauptsächlich dann, wenn Rembrandt eine Vorbildfunktion einnahm, weil sein charakteristischer Stil gerade in Mode war oder wenn es um eine Überbietung des angesehenen Künstlers im Sinne einer *aemulatio* bzw. Emulation ging. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hingegen wurden die vorherrschenden Rembrandtbilder stärker als zuvor auch bildimmanent thematisiert. Während dieser Zeit bestimmten postmoderne Tendenzen die Kunst, wodurch die künstlerische Bezugnahme geradezu eine Konjunktur erlebte, was auch dadurch bedingt war, dass die aufkommenden Massenmedien die Rezeptionsmöglichkeiten von Kunst noch um ein Vielfaches steigerten. Die Bezugnahme auf den Holländer wurde nun häufig in Form von direkten Bildziten oder den

²³⁶ So finden man auch im Œuvre von Lovis Corinth bereits einige Darstellungen von geschlachteten Tieren, die im Schlachthaus aufgehängt sind, vgl. Ausst. Kat. Corinth 1996, S. 130-131, Kat. 33 und 34.

Bildtitel eindeutig kenntlich gemacht.

Die Künstlerfigur Rembrandt war gerade deshalb so interessant für zahlreiche bildende Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, weil die Bilder, welche zu dieser Zeit über sie existierten, mit zeitgenössischen künstlerischen Diskursen korrespondierten. In Kapitel 3.2 wurden bereits die unterschiedlichen Rembrandtbilder für diesen Zeitraum beschrieben. Tief greifende Zäsuren bildeten dabei vor allem die Entmythologisierungsversuche ab den 1950er Jahren sowie die ab Ende der 1960er Jahre aufkommende Authentizitätsdebatte, die in dieser Weise einzigartig ist. Durch die Abschreibung zahlreicher Werke erwies sich nicht nur Rembrandts charakteristischer Stil als nachahmbar, auch seine vermeintlichen Selbstporträts stammten nicht durchweg von seiner Hand und konnten somit nicht mehr als rigorose Selbstbefragung im Sinne der Moderne gedeutet werden. In Mitleidenschaft gezogen wurde dadurch auch der monetäre Wert der Werke. Im Unterschied zu der wissenschaftlichen Rezeption der Künstlerfigur Rembrandt änderte sich deren Bild in der Populärkultur jedoch kaum und blieb weiterhin dem Genietopos verhaftet.

Auch in der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde das moderne Konzept des Künstlergenies wiederholt infrage gestellt. So verschwand der Künstler als Schöpfer seiner Werke immer mehr, wohingegen der Betrachter eine größere Rolle in deren Bedeutungskonstituierung erhielt. Durch Konzeptualisierung und Kollektivierung des künstlerischen Prozesses wurden die Begriffe der Authentizität und der Originalität neu definiert. Die Einheit des Subjektes hatte sich zudem als Trugschluss erwiesen und Identität erwies sich als bloße Inszenierung. Man rekurrierte nun auf traditionelle Künstlermythen um diese dementsprechend zu dekonstruieren. Aus solchen Übereinstimmungen zwischen den vorherrschenden Rembrandtbildern und zeitgenössischen künstlerischen Diskursen ergibt sich die Gliederung der Analysekapitel 4 - 8 welche im Folgenden kurz erläutert werden soll.

So geht es in Kapitel 4 um die „Prozessuale Faktur“ und das „Helldunkel“ als typische Merkmale von Rembrandts Stil. Rezipierten auch die Künstler vor der Mitte des 20. Jahrhunderts den Holländer vor allem über seinen Stil, richtete sich der Fokus nun – ausgelöst durch die gegenstandslose Kunst der Nachkriegszeit – noch stärker als zuvor auf den Entstehungsprozess selbst. Dieser konnte in Rembrandts Werken durch den betont malerischen Stil sowie, bezogen auf seine Radierungen, durch das Anfertigen von Zustandsdrucken nachvollzogen werden. Aber auch die Nachahmbarkeit

dieses Stils, welche durch die Abschreibungen ans Tageslicht gekommen war, und die Tatsache, dass Rembrandt diesen Stil zu vermarkten wusste, waren dabei bisweilen von Bedeutung.

In Kapitel 5 wird die künstlerische Rezeption Rembrandts im Kontext des „Memento mori“ thematisiert. Wurde das Thema der Vergänglichkeit seit der Aufklärung im 18. Jahrhundert in der bildenden Kunst kaum aufgegriffen, änderte sich dies in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert in entscheidendem Maße. In diesem Kontext interessierten sich einige Künstler für Rembrandts eindruckliche Darstellungen geöffneter Leichen in den Anatomiestunden sowie für die beiden Versionen eines geschlachteten Ochsens, die auch schon Chaim Soutine in den 1920er Jahren zu einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung bewegt hatten. Wurde das Todesbild der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorwiegend durch die Medien vermittelt, versuchten bildende Künstler nun zunehmend der Abstumpfung der Betrachter entgegenzuwirken und sie ihrer eigenen Körperlichkeit bewusst werden zu lassen. Im Unterschied zu den übrigen Diskursen, welche in der vorliegenden Arbeit analysiert werden, steht der „Memento mori“-Diskurs in keiner so engen Verbindung zur Künstlerfigur Rembrandt und den über sie kursierenden Bildern. Dennoch ist er für die künstlerische Rezeption des Holländers äußerst wichtig und kann keineswegs ausgeblendet werden. Er wird jedoch nicht erst am Ende der vorliegenden Arbeit besprochen, sondern soll stattdessen als Bindeglied zwischen der Bezugnahme auf Rembrandts barocken Stil und auf die für ihn typischen Sujets der Selbstporträts und Porträts dienen.

Mit letzteren beschäftigt sich Kapitel 6 innerhalb des Diskurses der „Inszenierten Identität“. Als bildende Künstler vor allem ab den 1960er Jahren keine Selbstporträts im klassischen Sinne mehr anfertigten, sondern stattdessen ihre vermeintliche Identität inszenierten, um mit dem modernen Selbstbild zu brechen, erwies sich die Tatsache als interessant, dass es sich auch bei den Selbstporträts des großen Rembrandts zu einem großen Teil um Inszenierungen handelte. Waren diese während der Moderne noch als Ausdruck der permanenten Selbstbefragung des autonom schaffenden, einsamen Künstlergenies verstanden worden, zog man diese Vorstellung nun dazu heran, mit dem Genietopos zu brechen.

Kapitel 7 thematisiert daran anschließend die Auseinandersetzung mit verschiedenen „Künstlermythen“, die über Rembrandt existierten. So nahmen Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur unterschiedliche Rollen ein, sondern kultivierten oftmals auch autobiografische Anekdoten,

um ihrer eigenen Künstlerlegende Vorschub zu leisten bzw. diese gleichzeitig auch wieder zu dekonstruieren. In diesem Kontext wurden auch die Mythen um die Künstlerfigur Rembrandt relevant, welche trotz aller Entmythologisierungsbemühungen der kunsthistorischen Forschung in der Populärkultur weiterhin existierten. So zogen Rembrandts Beziehungen zu Frauen, in denen sich der Mythos von „Künstler und Modell“ sowie des sexuell potenten Künstlergenies widerspiegelte, und seine angebliche Affinität zum Judentum die Aufmerksamkeit einiger Künstler auf sich. Hatte man während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts versucht, durch Rembrandts *Werke* Aufschlüsse über sein *Leben* zu erhalten, wurden diese Bezüge nun von Künstlern anhand der entsprechenden Werke wiederaufgegriffen und hinterfragt.

In Kapitel 8 geht es dann abschließend um die Rolle Rembrandts innerhalb des Diskurses um „Autorschaft, Authentizität und Wert“. Diese Topoi wurden während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend von bildenden Künstlern in ihren Werken aufgegriffen, wozu die Verabschiedung des Autors in den Geisteswissenschaften und die wachsende Bedeutung des Kunstmarktes, auf dem die Künstler der Werke weiterhin eine äußerst wichtige Rolle spielten, gleichermaßen beitrugen. Rembrandt bildete in diesem Kontext einen wichtigen Bezugspunkt, da seine Werke als Inbegriffe von Wertobjekten galten, zudem aber auch die größte Authentizitätsdebatte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auslösten.

4 | PROZESSUALE FAKTUR UND HELLDUNKEL

Der Schaffensprozess von Rembrandts Werken ist seit der Entstehung seines Künstlermythos untrennbar mit dem Topos des Rätselhaften und Unergründlichen verknüpft. So ist bereits in der ersten großen Rembrandt-Monografie von Eduard Kolloff zu lesen, dass selbst „Sehr genaue Kenner und Liebhaber [...] durch seine Malerei aus dem Concepte gebracht und in Verlegenheit gesetzt [werden]; sie können nicht angeben, wie sie gemacht ist und wissen sich nicht anders zu helfen als mit der Erklärung, das hermetisch versiegelte Machwerk seiner Bilder sei eine Zauberei und der Maler selbst habe keine klare Erkenntnis davon gehabt.“²³⁷

Rembrandt hatte zeit seines Lebens mit der Materialität seiner künstlerischen Medien experimentiert, was vor allem in der Malerei offensichtlich wird. So erlebte sein Farbauftrag in den 1640er Jahren einen radikalen Wandel und unterschied sich von da an auffällig von jenem seiner Zeitgenossen.²³⁸ Von einem eher glatten feinen Stil, wie er zu dieser Zeit gängig war, wandte er sich einem groben pastosen Stil zu. Obwohl er auch später noch immer wieder auf beide Maltechniken zurückgriff, manchmal sogar in ein und demselben Werk, wurde gerade die „ruwe manier“, wie sie im 17. Jahrhundert genannt wurde, mit seinem Spätwerk identifiziert und löste eine große Faszination aus.²³⁹ „Ein Teil dieser Faszination liegt zweifellos in der Tatsache, dass der Entstehungsprozess – oder wenn man so will, die Maltechnik – dieser Werke etwas Rätselhaftes hat“, meint Ernst van de Wetering in seinem Katalogbeitrag über „Rembrandts Malweise. Technik im Dienst der Illusion“ zur Berliner, Amsterdamer und Londoner Ausstellung *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt* von 1991. „Wo man bei vielen Malern leicht den Akt des Malens am Pinselstrich verfolgen kann, scheinen Rembrandts Gemälde das Ergebnis unergründlicher Prozesse zu sein.“²⁴⁰

Den Wandel in Rembrandts Farbauftrag von der feinen zur groben Manier verstand man bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als höchst persönlichen künstlerischen Entwicklungsprozess, der in seinem Altersstil kulminierte.

²³⁷ Kolloff 1971, S. 539.

²³⁸ Zu Rembrandts Malstil vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1991 a mit einem Beitrag von Wetering 1991, Wetering 1997, welcher in Kap. VII, S. 155-190, den Text des vorgenannten Beitrages weitestgehend übernimmt, sowie Alpers 2003, Kap. 1 und Schwartz 2006, Kap. 4, v.a. S. 88-100.

²³⁹ Vgl. Wetering 1991, S. 16.

²⁴⁰ Wetering 1991, S. 13. Zur Aura der Rätselhaftigkeit, die Rembrandt und den Entstehungsprozess seiner Werke umgab, vgl. auch Wetering 1997, S. 6-7.

Denn obwohl sich um 1650 der Geschmack im Norden Europas wandelte und eher zu einer feinen Malweise tendierte, blieb Rembrandt weiterhin bei seiner groben Art des Malens. Sein Verstoß gegen die Regeln der Kunst wurde von der klassizistischen Kritik immer wieder angekreidet und man beurteilte seinen pastosen Farbauftrag häufig als skizzenhaft, unfertig und schmierig. Dennoch erkannte man Rembrandt als großen Künstler und Begründer der holländischen Schule an. Doch die vermeintliche Ablehnung seiner höchst subjektiven malerischen Ausdrucksweise wurde spätestens mit der beginnenden Moderne Mitte des 19. Jahrhunderts als künstlerische Autonomie verstanden und somit zum unabdingbaren Bestandteil seines Künstlermythos als verkanntes Genie.²⁴¹

Die Eigenschaften, welche mit Rembrandts Stil assoziiert werden, lassen sich sowohl in seinem malerischen als auch im zeichnerischen und grafischen Œuvre verifizieren.²⁴² Ein bereits genanntes Charakteristikum stellt die höchst malerische Faktur von Rembrandts späten Gemälden dar. Betrachtet man ein Werk wie die *Jüdische Braut* (**Abb. 1**) von ca. 1663 aus der Nähe, wird das Impasto deutlich erkennbar, welches in einigen Bildteilen durch hervorstehende Farbkümpchen und -wülste beinahe einen reliefartigen Charakter erhält.²⁴³ Van de Wetering bewundert in diesem Gemälde unter anderem die Passage des rechten Ärmels des Mannes, „in dem sich die Farbe in Klumpen und Schollen aus der Oberfläche erhebt und das Licht reflektiert.“ Weiterhin weist er auf den rätselhaften Entstehungsprozess einer solchen Oberflächenstruktur hin: „Welches Gerät dafür verwendet wurde, lässt sich nicht erkennen, denn Pinselstriche sind nicht deutlich zu unterscheiden und auch Spuren eines Spachtels lassen sich nicht klar identifizieren.“²⁴⁴

Bereits Heinrich Wölfflin führte Rembrandt in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* von 1915 als Exemplum für das Malerische an und stellte ihn

²⁴¹ Zur vermeintlichen Ablehnung durch die klassizistische Kritik vgl. Kap. 3.1 dieser Arbeit sowie Slive 1953 und Emmens 1968.

²⁴² Zu Rembrandts zeichnerischen und grafischen Techniken vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1991 b zur bereits genannten Berliner, Amsterdamer und Londoner Ausstellung *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt* mit Beiträgen von Schatborn 1991 zu den Zeichnungen und Bevers 1991 zu den Radierungen. Zu den unterschiedlichen Techniken vgl. auch Schwartz 2006, Kap. 4.

²⁴³ Vgl. dazu auch die zusammengestellten Detailaufnahmen in Wetering 1991, S. 14-15, Abb. 3-14. Zur *Jüdischen Braut* äußerte sich zuletzt Natter 2006. Der Begriff Impasto bezeichnet üblicherweise einen dicken Farbauftrag, bei dem die Spuren von Pinsel und Palettmesser noch deutlich sichtbar sind, vgl. dazu die knappe Definition von Featherstone 1996.

²⁴⁴ Wetering 1991, S. 13.

Dürer gegenüber, der seiner Meinung nach für das Lineare stand.²⁴⁵ Den malerischen Stil zeichne aus, dass er keine klar definierten Umrisse erkennen lasse, was bei Rembrandts Gemälden bewirke, dass sich die hell erleuchteten Figuren gleichsam aus dem dunklen Hintergrund herausentwickeln. Während Werke des linearen Stils den Tastsinn durch illusionistische Mittel ansprechen, sei es beim malerischen Stil die Modellierung der Bildoberfläche, die bisweilen haptische Qualitäten besitze. Der Betrachter sei bei Werken des malerischen Stils insofern gefordert, als dass er die einzelnen erkennbaren malerischen Zeichen im Akt der Anschauung zu einem Gesamtbild zusammenfügen müsse.

Denn mit seiner deutlich sichtbaren malerischen Faktur den Malprozess als solchen sichtbar zu machen, lag gar nicht unbedingt in Rembrandts Absicht. Glaubt man einer Anekdote Arnold Houbrakens, die 1718 veröffentlicht wurde, so wollte er die Besucher seines Ateliers ganz im Gegenteil davon abhalten, seine Bilder aus der Nähe zu betrachten, und begründete dies damit, dass der Geruch der Farbe sie womöglich stören könne. Dabei handelte es sich jedoch bloß um einen Vorwand, damit man seine Gemälde aus einer gewissen Distanz betrachtete, so dass die einzelnen Farbflecke zu einer Wirklichkeitsillusion verschmolzen.²⁴⁶

Wenn Rembrandt in seinem malerischen Œuvre für die Impasto-Technik berühmt ist, zeichnen sich auch sein zeichnerisches und sein grafisches Werk durch bisweilen „malerische“ Qualitäten aus. So sind die meisten Zeichnungen des Holländers in Feder und brauner Tusche ausgeführt und weisen sehr häufig Lavierungen auf, das heißt, Partien, in denen verdünnte Tinte mit dem Pinsel anstatt mit der Feder aufgetragen wird. Dabei arbeitete Rembrandt häufig innerhalb einer Zeichnung mit verschiedenen Federn, um Linien in unterschiedlicher Art und Weise zu erzeugen: Eignete sich die Kielfeder bestens zum Ziehen geschwungener kalligrafischer Linien, die sich durch den entsprechenden Druck auf die Feder in der Breite variieren ließen, konnte man mit der Rohrfeder besonders gut kurze, breite Striche hervorbringen, welche an Pinselstriche erinnern. Durch diese sowie durch die häufigen Lavierungen erhielten also auch die Zeichnungen „malerische“ Qualitäten.²⁴⁷

Ähnliches gilt für die Grafiken. Bei der von Rembrandt häufig angewandten

²⁴⁵ Für die folgenden Ausführungen vgl. Wölfflin 1915, Kap. 1, v.a. S. 20-37.

²⁴⁶ Vgl. Houbraken 1943, S. 212, sowie die Ausführungen dazu von Wetering 1991, S. 21.

²⁴⁷ Vgl. Schatborn 1991, v.a. S. 11-18. Zu den unterschiedlichen Zeichentechniken allgemein vgl. Koschatzky 1991, zu den verschiedenen Federn v.a. S. 107-128.

Radiertechnik wird eine Kupferplatte mit einem säurebeständigen Ätzgrund bedeckt, in welchen die Zeichnung mit einer Nadel eingeritzt wird. Dadurch wird die Platte an diesen Stellen wieder freigelegt, so dass die Säure während des darauf folgenden Ätzbades dort das Metall abtragen kann. Auf der Platte erscheint dann vertieft das Bild, welches im Tiefdruckverfahren auf Papier übertragen wird. Entsprochen Rembrandts frühe Radierungen noch weitestgehend diesem herkömmlichen Verfahren, wandte er, vor allem in seinen späten Grafiken, immer häufiger auch die Kaltnadeltechnik an. Bei dieser wird die Zeichnung zwar ebenfalls mit einer Nadel in eine Metallplatte eingekratzt, sie entsteht aber ohne Ätzbad, kann also sehr viel spontaner erfolgen. Dadurch wird das abgetragene Material jedoch nicht vollständig entfernt, sondern bleibt teilweise als Grat stehen. Diese Grate nehmen beim Einfärben ebenfalls Druckfarbe auf, wodurch auf dem Papier eine unscharfe, verfließende Linie entsteht. In der Wirkung unterscheiden sich die späteren Grafiken Rembrandts, bei denen er zunehmend die Kaltnadeltechnik anwandte, daher deutlich von den früheren reinen Radierungen auf Ätzgrund. Während letztere sich durch zarte, unentschlossene Linien in etwa derselben Breite und Intensität auszeichnen, bestechen erstere durch scharfe Kontraste, geradere, samtige Linien und kantigere Übergänge, was ebenfalls eine „malerische“ Wirkung hervorruft.²⁴⁸ Auch bei den Zeichnungen und Radierungen lässt sich somit eine ähnliche Unterscheidung von feinem und rauem Stil wie bei den Gemälden feststellen.

Beim Experimentieren mit unterschiedlichen Radiertechniken entwickelte Rembrandt zudem einen eigenen Ätzgrund, der ihn berühmt machte. Houbraken berichtet jedoch, dass Rembrandt seinen Schülern die Rezeptur von „The Ground of Rinebrant of Rine“ dafür nicht mitteilte. Daher sei nicht zu ermitteln, wie seine Platten gemacht seien, denn das Geheimnis sei mit seinem Erfinder zu Grabe getragen worden.²⁴⁹ Auch wenn diese Aussage nicht glaubwürdig ist, da die Rezeptur schon zu Rembrandts Lebzeiten veröffentlicht wurde, und Rembrandt damit zudem gegen die Gildestatuten verstoßen hätte, seine Schüler nicht in die eigenen Arbeitspraktiken einzuweißen, offenbart sich darin, dass auch seine Radiertechnik mit dem gleichen Topos des rätselhaften, unergründlichen Schaffensprozesses in Verbindung gebracht wurde wie seine pastose Malweise.

²⁴⁸ Vgl. Bevers 1991, v.a. S. 165-167, sowie Schwartz 2006, S. 83-85, vor allem auch Abb. 151 und 152.

Zur Radierung allgemein vgl. Linden 1983, S. 123-137, zur Kaltnadelradierung S. 116-118.

²⁴⁹ Vgl. Houbraken 1943, S. 213, sowie Schwartz 2006, S. 65-66, 82-83, der die Glaubwürdigkeit dieser Aussage bezweifelt.

Während Rembrandts Farbpalette erstaunlich klein ist, und im Wesentlichen durch braune Erdfarben bestimmt wird, gilt er jedoch als „Meister des Helldunkels“. Gary Schwartz meint in seiner Publikation *Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies* von 2006, dass Licht für Rembrandt mehr bedeutet habe als Farbe, weil er in der monochromen Radierkunst wie in der Malerei in den Begriffen von hell und dunkel gedacht habe.²⁵⁰ Nicht zuletzt ist sein wohl berühmtestes Gemälde, *Die Nachtwache*, seit jeher für seine gewagte Helldunkelkomposition bekannt. So führte Rembrandt die hellsten Partien seiner Gemälde häufig mit dickem, hohem Impasto-Auftrag aus. Oft nahm er dabei auch ein Palettmesser oder sogar die Finger zur Hilfe. Die erhabenen Bildpartien sind so aufgebaut, dass sie das natürliche Licht reflektieren und wie reale Gegenstände Schatten werfen. Im Gegensatz zur üblichen Behandlung von hellen und dunklen Farbzonen, sind die hellsten Partien bei Rembrandt nicht die am dünnsten und flüchtigsten aufgetragenen, sondern gehören zu den materiell substantiellsten.²⁵¹

Auch in seinen Zeichnungen und Grafiken experimentierte Rembrandt mit den unterschiedlichsten Techniken, um virtuose Helldunkelkontraste zu erzeugen. So waren es in seinen Radierungen vor allem die Schraffuren mit der Kaltnadel, mit denen er tiefschwarze Passagen erzeugte. Zudem variierte er die Stärke der Linien, indem er sie unterschiedlich tief in die Platte einätzte bzw. eingrub. Tonale Differenzierungen erreichte er, indem er sich den Plattenton zunutze machte, der sich beim Abziehen einer nicht vollständig glatt polierten Platte ergibt, wodurch eine mehr oder weniger ausgeprägte Fläche im Farbton der Druckfarbe entsteht. Bei den Zeichnungen ließ Rembrandt ähnliche Effekte durch breitere, dunklere Federstriche mit der Rohrfeder sowie mit dem Pinsel aufgetragene Lavierungen aus verdünnter Tinte entstehen.²⁵²

Rembrandts Farbauftrag erfolgte nicht immer durchgängig im gleichen Stil und wirkt daher bisweilen skizzenhaft und unfertig. So sind die Gesichtszüge und der kostbare Schmuck der *Jüdischen Braut* und ihres Bräutigams vergleichsweise detailliert ausgearbeitet, während Teile des Umraums und der Kleidung nur cursorisch angedeutet werden. Bei Houbraken ist zu lesen,

²⁵⁰ Schwartz 2006, S. 97.

²⁵¹ Vgl. Alpers 2003, v.a. S. 38-39.

²⁵² Bezüglich Radierung und Kaltnadel bei Rembrandt vgl. Bevers 1991, S. 164-166, sowie allg. Linden 1983, S. 116-118, zur Ätzung in mehreren Stadien, um schwache und stark geätzte Linien zu kombinieren, vgl. ebenfalls Linden 1983, 132-133. Zur Zeichnung vgl. Schatborn 1991, S. 14-18, sowie allg. Koschatzky 1991.

wenn ein Käufer sich beschwerte, dass sein Werk noch nicht fertig gestellt sei, habe Rembrandt gesagt, ein Bild sei fertig, sobald der Maler seine Absicht erreicht habe.²⁵³ Demnach hat Rembrandt seine Werke bewusst in einem *non-finito* Zustand belassen, wofür auch die Tatsache spricht, dass er scheinbar unfertige Werke signierte.²⁵⁴ Er spielte mit der Bereitschaft des Auges, sich täuschen zu lassen und nur angedeutete Bildteile beim Betrachten in der Vorstellung zu komplettieren. In diesem Zusammenhang sprach Wölfflin auch von der „formentfremdeten Faktur“²⁵⁵ der barocken Malerei, das heißt, dass die Diskrepanz zwischen den abstrakten malerischen Zeichen und dem dadurch bezeichneten Objekt immer größer wird, die Wirklichkeitsillusion also allein durch malerische Mittel erzeugt wird.

Der Zustand des *non-finito* lässt sich auch bei den Radierungen beobachten. So sind beispielsweise Teile, wie Gesichter, meist bis ins Detail ausgearbeitet, andere Teile dagegen nur angedeutet, ohne dass die illusionistische Wirkung dadurch eingeschränkt würde. Seine Radierungen überarbeitete Rembrandt, vor allem ab 1650, häufig immer wieder, so dass sich der ursprüngliche Bildgedanke grundlegend änderte. Von den einzelnen Zuständen fertigte er ebenfalls Drucke an, denen er trotz ihrer offensichtlichen Unvollkommenheit einen künstlerischen wie kommerziellen Wert beimaß. Durch die Zustandsdrucke ließ sich der Arbeitsprozess Rembrandts chronologisch nachvollziehen. „Es gibt wohl keinen zweiten Künstler in der Geschichte der Druckgrafik, der derart viele Plattenüberarbeitungen vornahm. Seltene Zustände wurden von Sammlern bereits früh hoch geschätzt“, meint Holm Bevers in seinem Katalogbeitrag über „Rembrandt als Radierer“ zur Ausstellung *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt* von 1991. „Dem Sammeln Rembrandtscher Radierungen im Hinblick auf seltene Exemplare oder Zustände haftet noch heute etwas geradezu Mythisches an.“²⁵⁶

Die originäre Materialität seines Farbauftrags, seine vermeintlich subjektive Perspektive, die expressiven Helldunkelkontraste sowie die künstlerische Autonomie gegenüber seinen Auftraggebern und dem vorherrschenden Zeitgeschmack hatten Rembrandt mit der beginnenden Moderne zum Prototyp eines Künstlergenies avancieren lassen. Jedoch erfuhr dieses Bild in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine zunehmende

²⁵³ Houbraken 1943, S. 204.

²⁵⁴ Zum *non-finito* bei Rembrandt vgl. u.a. Schwartz 2006, S. 112-115.

²⁵⁵ Wölfflin 1915, S. 56.

²⁵⁶ Bevers 1991, S. 166, 160. Zum Zustandsdruck allgemein vgl. Linden 1983, S. 134-135.

Entmythologisierung.²⁵⁷ So wurde durch einige rezeptionsgeschichtliche Studien – wie unter anderem Seymour Slives *Rembrandt and his critics. 1630-1730* von 1953 sowie Jan Emmens' *Rembrandt en de regels van de kunst* von 1964 – nachgewiesen, dass die spätere Literatur über den Holländer auf vorgefassten Meinungen der jeweiligen Zeit basierte und er keineswegs ein solch verkanntes und einsames Genie gewesen war. Ganz im Gegenteil war ihm bereits früh als führende Künstlerfigur einer bestimmten holländischen Malergeneration Anerkennung entgegengebracht worden.²⁵⁸

Tiefgreifende Veränderungen in der Rezeption von Rembrandts unergründlichem Mal- und Zeichenstil brachte dann aber insbesondere das Rembrandt Research Project ab 1968 mit sich, welches nachwies, dass ein großer Teil der einst als eigenhändig anerkannten Werke Rembrandts in Wahrheit von seinen Schülern oder Nachfolgern stammte.²⁵⁹ Sein Malstil wurde als etwas Neues offensichtlich so geschätzt, dass auch andere Künstler dazu gezwungen waren, sich diesen anzueignen. Vor allem der *Mann mit dem Goldhelm*, welcher aufgrund des virtuosen Impastos des Helms als Inbegriff eines „Rembrandts“ gegolten hatte, sorgte infolgedessen für großes Aufsehen, als er Mitte der 1980er Jahre dem Holländer zugeschrieben wurde. Die scheinbar unnachahmliche und unergründliche Arbeitsweise Rembrandts erwies sich damit als durchaus nachahmbar. Der Topos des rätselhaften Künstlers und des originär schaffenden Genies wurde auf diese Weise entmythologisiert.

Abgesehen davon brachten die Forschungen auch grundlegende neue Einblicke in Rembrandts Maltechnik mit sich. Die vielen übereinander liegenden Farbschichten ließen darauf schließen, dass Rembrandts expressive Malweise nicht durch einen schnellen Arbeitsprozess zustande kam, sondern der Holländer im Gegenteil ein langsamer Maler gewesen sein musste. Der Topos des „schnellen Malens“ als Zeichen für künstlerische Virtuosität, wie ihn schon Ernst Kris und Otto Kurz 1934 in *Die Legende vom Künstler* beschrieben, traf auf Rembrandt nicht zu.²⁶⁰ Der Malprozess war stattdessen genauestens durchdacht gewesen und Kolloffs dem Genietopos entsprechende Annahme, „der Maler selbst habe keine klare Erkenntnis davon gehabt“,²⁶¹ war somit nicht mehr haltbar.

²⁵⁷ Zur Entmythologisierung Rembrandts in den 1950er und 1960er Jahren vgl. Kap. 3.2 dieser Arbeit.

²⁵⁸ Slive 1953, Emmens 1968.

²⁵⁹ Zu den Authentizitätsdebatten, die durch das RRP ausgelöst wurden, vgl. Kap. 3.2 dieser Arbeit.

²⁶⁰ Vgl. Kris/Kurz 1980, S. 126-127.

²⁶¹ Kolloff 1971, S. 539.

Gary Schwartz weist auf eine Tendenz in der jüngeren Forschung hin, welche die Meinung vertritt, dass es Rembrandts Absicht gewesen sei, dass der Betrachter seine Gemälde nicht als Darstellungen, sondern als Farbe selbst sehe. Diese These vertrete Svetlana Alpers am vehementesten.²⁶² „Anstatt sich [...] um eine verlässliche Darstellung der sichtbaren Welt zu bemühen, scheint Rembrandt sie durch seinen Farbauftrag eher zu verunklären, indem er unsere Aufmerksamkeit mehr auf die Malschicht selbst denn auf die dargestellten Gegenstände lenkt“, beginnt Alpers ihre Ausführungen zu Rembrandts Malweise in ihrer Publikation *Rembrandt als Unternehmer*, welche erstmals 1988 in englischer Sprache erschien.²⁶³ Sie versucht ihre These zu stärken, indem sie auf die besondere und aktive Rolle der Hände in Rembrandts Gemälden hinweist. So ist Alpers der Meinung, „dass Rembrandts substantieller (oder ‚grober‘) Farbauftrag das Augenmerk auf sich als Signum der Entstehung im Atelier zieht; dass die Bildoberfläche den Tastsinn anspricht, um das aktive Moment beim Begreifen der Welt anzudeuten; dass der Tastsinn durch Größe und Aktion der Hände auf seinen Gemälden veranschaulicht wird.“²⁶⁴

Alpers betrachtet Rembrandt somit durch die Augen des 20. Jahrhunderts, in welchem sich das Bewusstsein für spezifische mediale Qualitäten sensibilisiert hat, da durch die fortschreitenden Abstrahierungsprozesse formale Aspekte stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten. So wurden die künstlerischen Mittel im 20. Jahrhundert so weit autonomisiert, dass eine gegenstandslose Malerei möglich geworden war. Diese erlebte vor allem in den Jahren unmittelbar nach Ende des zweiten Weltkriegs eine Hochphase, da man sich zu dieser Zeit ganz bewusst von der figurativen Kunst des Nazi-Regimes und des kommunistischen Ostblocks absetzen wollte. Zu dieser Zeit wurde die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Farbe selbst gelenkt und an dessen Bereitschaft appelliert, den ästhetischen Wert einer Bildaussage, die allein auf den bildkonstituierenden Mitteln von Farbe und Fläche bzw. Form beruht, zu akzeptieren. Doch Alpers' ahistorische Betrachtungsweise der Materialität von Rembrandts Werken widerspricht der – auch von Schwartz vertretenen – Annahme, dass solche stark pastosen Bildzonen erst aus der Entfernung eine Bedeutung

²⁶² Schwartz 2006, S. 92-93.

²⁶³ Alpers 2003, S. 37.

²⁶⁴ Alpers 2003, S. 75.

bekommen.²⁶⁵ In diesem Zusammenhang sei erneut an die von Houbraken überlieferte Anekdote aus Rembrandts Atelier erinnert, in der Rembrandt seine Besucher auffordert, Abstand von den Gemälden zu halten.

Allerdings ist anzunehmen, dass Alpers' Fokussierung auf die Materialität der Werke Rembrandts der Rezeption des Holländers durch zeitgenössische Künstler entspricht. Denn nicht selten wurden Parallelen gezogen zwischen der Kunst des Barocks und verschiedenen – vornehmlich abstrakten – Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts. So diagnostizierte unter anderem der abstrakt arbeitenden Künstler Frank Stella Parallelen zwischen barocker Malerei und Abstraktem Expressionismus. Stella hielt im Winter 1983/84 an der Harvard University sechs Vorlesungen, die 1986 unter dem Titel *Working Space* herausgegeben wurden. Darin erläuterte er die Bedeutung der Bildintensität von Rubens und Caravaggio für die abstrakte Malerei des 20. Jahrhunderts. Er stellte einige Aspekte, wie Schwung, Raum und Bildpotential, der Œuvres von Rubens und Pollock gegenüber und beschrieb die Parallelen wie folgt: „Eine Explosion der Bildkraft, ähnlich derjenigen, die Rubens mit seinen raumerweiternden Gesten für das 17. Jahrhundert ausgelöst hatte. Diese Energie lieferten Ende der vierziger Jahre de Kooning und Pollock, die den Geist und den ausdrucksstarken Schwung von Rubens' Pinselführung wieder auferstehen ließen.“²⁶⁶

Eine solche Verwandtschaft scheint auch anderen gegenstandslos arbeitenden Künstlern zur Entstehungszeit ihrer Werke bereits bewusst gewesen zu sein: Anderenfalls hätten einige informelle Künstler wohl kaum Bildtitel gewählt, wie *Barocke Erinnerung* (Heinz Kreuz, 1956), *Hommage à Tiepolo* (Thomas Grochowiak, 1959), *Hélène Fourmento* (Hans Platschek, 1961) oder *Höllenstein* (Hans Platschek, 1962).²⁶⁷ Dabei sind es meist die Bilddynamiken von Barock und gegenstandsloser Malerei, wie Aufwärtsbewegung, Entfaltung, Explosion und vitale, haptisch fassbare Oberflächen, die dabei eine Rolle spielen. In Bezug auf Rembrandt wird man sich wohl hauptsächlich für den sehr malerischen Duktus und die sich daraus ergebende Oberflächenstruktur interessiert haben. Doch auch für die gegenständlich arbeitenden Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, welche nie gänzlich verschwunden waren und vor allem ab den 1960er Jahren

²⁶⁵ Vgl. Schwartz 2006, S. 92-93. Alpers wurde für ihre ahistorische Betrachtungsweise bisweilen stark kritisiert, vgl. dazu Bal 1990, die in ihrer Rezension darauf hinweist, dass sie kein anderes Buch kenne, das so häufig rezensiert worden sei und bei dem die Meinungen dabei so weit auseinander gingen, sowie Kap. 3.2 dieser Arbeit.

²⁶⁶ Stella 2001, S. 110, vgl. auch S. 64-76.

²⁶⁷ Vgl. Ausst. Kat. Augenkitzel 2004 mit einem Beitrag von Martin 2004.

wieder an Bedeutung gewannen, könnte Rembrandts prozessuale Faktur und auch sein ausgeprägtes Helldunkel relevant gewesen sein. Denn schließlich stellte er immer noch den Inbegriff eines Malers und auch eines Radierers dar, an dem man seine eigenen Kunstfertigkeiten messen konnte. Inwiefern Rembrandts charakteristischer Stil im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit tatsächlich von Bedeutung war, wird im Folgenden anhand einiger exemplarischer künstlerischer Positionen überprüft.

4.1 Winfred Gaul – Abschied von Rembrandt

Zu einer Zeit, als Rembrandt in aller Munde war, da man aufwändig seinen 350. Geburtstag zelebrierte, nahm der deutsche Maler Winfred Gaul in einem informellen Gemälde *Abschied von Rembrandt* (**Abb. 2**). Als eines der frühesten in dieser Arbeit untersuchten künstlerischen Beispiele von 1956/57 ist es in seiner Gegenstandslosigkeit zugleich auch das auf den ersten Blick am weitesten von Rembrandt entfernte.²⁶⁸

Winfred Gaul war einer der Protagonisten des *Informel*, der, unter anderem, deutschen Ausprägung der in den Nachkriegsjahren international vorherrschenden Abstraktion, mit welcher man der wieder gewonnenen künstlerischen Freiheit nach Ende des Nazi-Regimes Ausdruck verleihen und sich darüber hinaus von der figurativen Kunst des Ostblocks absetzen wollte.²⁶⁹ Es galt daher, einen radikalen Bruch mit der Tradition zu vollziehen. Anschließend an die Abstraktion der Klassischen Moderne, aber auch diese überwindend, wurde die Kunst nun gegenstandslos, das heißt, sie bezog sich auf kein abstrahiertes Naturphänomen mehr und stand in keiner Abbildbeziehung zur Wirklichkeit. Die Kompositionsgesetze des klassischen Tafelgemäldes wurden außer Kraft gesetzt. Die Farbe, die immer an Gegenstände und Formen gebunden war und ihre Identität daraus bezog, erhielt im informellen Bild eine bislang nie gekannte Autonomie. „Es geht nicht länger um den motivischen Anlass, sondern um den davon evozierten und in seiner Energie bestimmten Prozess des Malens, wie er sich in seinen einzelnen Elementen und Verknüpfungen darstellt“, beschreibt Lothar Romain in seiner Publikation *Winfred Gaul. Der Maler* von 1999 dessen informelle Gemälde.²⁷⁰ Der Malprozess selbst rückte also auch für Gaul in den Fokus seines künstlerischen Interesses. Von daher ist es wenig verwunderlich, dass er sich mit Rembrandt auseinandersetzte – einem Künstler, der für die

²⁶⁸ Rembrandts Bedeutung für die Malerei des *Informel* wurde innerhalb der Ausstellung *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel* von 2004 thematisiert, Ausst. Kat. Augenkitzel 2004, und zwar u.a. im Text von Martin 2004. Speziell zu Gauls Auseinandersetzung mit Rembrandt gibt es nur sehr wenig Literatur. *Abschied von Rembrandt* wird besprochen von Zbikowski 2004 und Rasche 2004 innerhalb des vorgenannten Kataloges sowie kurz angerissen in Romain 1999, S. 49, und Lauter 1991 a, S. 17-18.

²⁶⁹ Zu den folgenden Ausführungen zum *Informel* vgl. den Katalog zur Dortmunder, Emdener und Linzer Ausstellung *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952* von 1997, Ausst. Kat. Informel 1997, und darin die Beiträge von Posca 1997, Belgin 1997 und Schreier 1997. Für diese Bewegung sind die unterschiedlichsten Begriffe geprägt worden – *Tachismus*, *Lyrische Abstraktion*, *Art Autre*, *Informalismus*, *Action Painting*, *Automatismus* oder *Abstrakter Expressionismus*.

²⁷⁰ Romain 1999, S. 35.

charakteristische malerische Faktur vor allem seiner späten Werke bekannt war.

Dass die Beschäftigung mit dem Holländer jedoch bereits mit der Fertigstellung seines Gemäldes der Vergangenheit angehörte, suggeriert der Bildtitel *Abschied von Rembrandt*. Wie seine gegenstandslos arbeitenden Künstlerkollegen, scheint auch Gaul die Tradition hinter sich lassen zu wollen – jedoch nicht, ohne sich zuvor intensiv mit dieser auseinandergesetzt zu haben. „Ich war zu keinem Zeitpunkt meiner Entwicklung ein Feind der Tradition“, sagte Gaul ungefähr fünfzehn Jahre nach der Entstehung dieses Gemäldes in einem Text über „Die Serie der ‚Hommages‘“, welche er Anfang der 1970er Jahre begonnen hatte.²⁷¹ Darin bezog er sich auf mehrere moderne und zeitgenössische Künstler, wie Mondrian, Malewitsch oder Rothko. Er verstand die Beschäftigung mit anderen Künstlern als „Dialog unter Partnern, die zwar verschiedener Meinung sein mögen, die aber nichtsdestoweniger die unterschiedlichen Standpunkte respektieren können.“²⁷² Es ging ihm darum herauszufinden, ob er es sich leisten könnte, ein Bild zu malen, das sein eigenes war und gleichzeitig auf den Künstler verwies, dem er es widmete. Und ähnlich wird es ihm auch in Bezug auf die Künstlerfigur Rembrandt gegangen sein.

„Man kann sich nur von jemandem verabschieden, dem man bewusst, also sich mit ihm auseinandersetzend begegnet ist“, meint auch Dörte Zbikowski in ihrem Katalogbeitrag „Nachahmen, Neuschöpfen, Überbieten. Kopie und Adaption in Barock und Informel“ zur Kieler Ausstellung *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel* von 2004.²⁷³ Trotz ihres bewussten Bruches mit der Tradition und ihres originären Anspruches, war auch bei den informellen Künstlern, und so auch bei Gaul, ein Bewusstsein für historische Phänomene vorhanden. Gerade dadurch, dass ihr Sujet der Malprozess selbst war, richtete sich ihr Interesse sowohl auf die aktuellen abstrakten Tendenzen der Malerei, vor allem in Paris und New York, aber auch auf die Malerei vergangener Zeiten, welche entscheidende Neuerungen für das Medium mit sich gebracht hatte, wie der betont malerische Stil des Barocks mit seiner nach Heinrich Wölfflin „formentfremdeten Faktur“.²⁷⁴ Auf diese Weise konnten sie sich selbst historisch verorten und ihrem eigenen Anspruch einer neuen, aber auch ursprünglichen Bildkonzeption gerecht werden. Die Beschäftigung mit

²⁷¹ Gaul 1973, S. 217.

²⁷² Gaul 1973, S. 218.

²⁷³ Zbikowski 2004, S. 50.

²⁷⁴ Wölfflin 1915, S. 56. Vgl. dazu auch den einleitenden Teil von Kap. 4 dieser Arbeit.

dem historischen Bildmaterial erfolgte dabei hauptsächlich durch die direkte Wahrnehmung.²⁷⁵

Von Winfred Gaul gibt es keine direkten Äußerungen über seine Auseinandersetzung mit Rembrandt. Das, was ihn an anderen Künstlern vergangener Zeiten interessierte, lässt sich jedoch durchaus auf Rembrandt übertragen. So bewunderte Gaul Claude Monets späte Seerosenbilder sowie William Turners farb- und lichtdurchdrungene Landschaftsbilder. „Weder Turner noch Monet malten die Dinge, die das Auge wahrnahm: die Stabilität der Dinge, ihre Ordnung, ihre Dauer, ihre Plastizität, was sie malten, war die Flüchtigkeit der Dinge, ihre Unbeständigkeit, ihr Wandel“, schrieb Gaul in einem Text von 1983 mit dem Titel „Reise zu Turner“.²⁷⁶ Die eigentlichen Sujets dieser Bilder sind beinahe bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst, und lassen die Farbspuren als Zeugnisse des Malprozesses umso mehr hervortreten. Spätere abstrakte Entwicklungen der Kunst scheinen darin quasi vorweggenommen.

Bereits Heinrich Wölfflin betonte 1915 in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* die prozessualen Qualitäten des malerischen Stils, für den er Rembrandt als exemplarisch ansah: „Man merkt, dass der Akzent [des malerischen Stils] nicht mehr auf dem Sein liegt, sondern auf dem Werden und Sich-Wandeln. Dadurch hat die Farbe ein ganz neues Leben bekommen. Sie entzieht sich der Bestimmbarkeit und ist an jedem Punkt und in jedem Augenblick wieder eine andere.“²⁷⁷ Insofern ist anzunehmen, dass Gaul in Rembrandts späten Werken, in welchen sich die eigentlichen Sujets in ähnlicher Weise in der Farbmasse auflösen wie bei Turner und Monet, ebenfalls diesen Wandel und den Malprozess selbst zur Anschauung gebracht sah und sie daher bewunderte. Vielleicht hielt er Rembrandt, ähnlich wie Wölfflin, für einen exemplarischen Vertreter des malerischen Stils und somit für einen der Ursprünge des Malerischen. Dass ihm dies gerade dann bewusst wurde, als man Rembrandts 350. Geburtstag feierte und er somit in aller Munde war, verwundert keineswegs.²⁷⁸

Als Winfred Gaul *Abschied von Rembrandt* nahm, hatte er vermutlich die späten, pastos gemalten Werke des Holländers, wie die *Jüdische Braut* (**Abb. 1**)

²⁷⁵ Nur wenige Künstler, darunter Winfred Gaul, beschäftigten sich mit kunsthistorischen Schriften, vgl. Martin 2004, S. 21.

²⁷⁶ Gaul 1983, S. 234.

²⁷⁷ Wölfflin 1915, S. 56.

²⁷⁸ Zum Rembrandtjahr 1956 vgl. die Ausführungen in Kap. 3.2 dieser Arbeit.

vor Augen.²⁷⁹ Das auf diesem Gemälde porträtierte Paar tritt deutlich aus dem dunklen Hintergrund hervor. Das von links einfallende Licht lässt vor allem die Gesichter der beiden Dargestellten, den rechten Ärmel der gelben Robe des Mannes, das rote Kleid der Frau sowie die Hände des Paares, welche sich in einer zärtlichen Geste unter der Brust der Frau berühren, hell aufleuchten. Dadurch entsteht ein starker Helldunkelkontrast der Figuren mit dem Raum, welcher sie umgibt.

Während die Hautpartien sowie der Schmuck der Frau noch relativ detailliert dargestellt sind, muten Teile der Gewänder und vor allem der undefinierbare, dunkle Hintergrund äußerst diffus und scheinbar unvollendet an. Betrachtet man Bereiche, wie den rechten Ärmel des Mannes, aus der Nähe, wirken diese beinahe wie informelle Bilder: Dicke, schichtweise aufgetragene Farbkumpen scheinen eher modelliert als gemalt zu sein und haben eine haptische Präsenz, wodurch der Malprozess unmittelbar sichtbar wird, jedoch gleichzeitig auch das Ergebnis „unergründlicher Prozesse“ zu sein scheint, wie Ernst van der Wetering in seinem Katalogbeitrag über „Rembrandts Malweise. Technik im Dienst der Illusion“ zur Berliner, Amsterdamer und Londoner Ausstellung *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt* von 1991 über die späten Werke des Holländers feststellt.²⁸⁰ Damit weist er auf den bisweilen rätselhaften Charakter der Oberflächenstruktur hin und äußert sich weiterhin in Bezug auf die *Jüdische Braut*: „Welches Gerät dafür verwendet wurde, lässt sich nicht erkennen, denn Pinselstriche sind nicht deutlich zu unterscheiden und auch Spuren eines Spachtels lassen sich nicht klar identifizieren.“ Die Farbigkeit der *Jüdischen Braut* reicht dabei von dunklen Brauntönen in allen Schattierungen über rote und goldene Töne der Kleidung hin zum hellen Inkarnat der Dargestellten. Helle und dunkle Töne kontrastieren meist in großen Farbflächen miteinander.

Der Bezug zu den Gemälden des Holländers drückt sich in Winfred Gauls *Abschied von Rembrandt* in erster Linie durch die malerische Faktur und die Farbigkeit aus. „Rembrandt der Helldunkelmaler mit pastosem Farbauftrag ist in diesem Bild stimmungsmäßig präsent“, meint Dörte Zbikowski. Zugleich hat sich Gaul als informeller Maler, ihrer Meinung nach, weit von seinem holländischen Künstlerkollegen entfernt.²⁸¹ Denn die gegenstandslosen, stark pastosen Bereiche, wie sie in der *Jüdischen Braut* zu

²⁷⁹ Diesen Vergleich zieht auch Martin 2004, v.a. S. 25. Zur *Jüdischen Braut* äußerte sich zuletzt Natter 2006.

²⁸⁰ Wetering 1991, S. 13.

²⁸¹ Zbikowski 2004, S. 50.

finden sind, breiten sich in Gauls Gemälde nahezu vollständig über die Leinwand aus, nur in einigen Randzonen wirkt der Farbauftrag beruhigter und glatter.²⁸²

Wie im einleitenden Teil dieses Kapitels bereits erwähnt, sind es in Rembrandts Gemälden gerade die hellen Partien, in welchen die Farbe besonders pastos aufgetragen ist. Auf diese Partien scheint Gaul in seinem Gemälde nicht nur in der Faktur selbst, sondern auch in der Farbigkeit zu rekurrieren. So dominieren in *Abschied von Rembrandt* vor allem Gold- und Orangetöne, ein leuchtendes Rot sowie ein Lachston, wodurch Gauls Werk insgesamt sehr viel heller ist als ein „durchschnittliches“ Rembrandt-Gemälde. Verglichen mit der *Jüdischen Braut* übernimmt Gaul demnach genau die Farbtöne der hell erleuchteten, bisweilen gegenstandslos wirkenden Partien der Kleidung der beiden Dargestellten. Der Lachston hingegen findet in Rembrandts Gemälde keine Verwendung und resultiert wohl aus einer Mischung der anderen vorherrschenden Farbtöne.

Wird *Abschied von Rembrandt* zwar überwiegend von einer eher hellen Farbigkeit bestimmt, finden sich auch darin bei näherem Hinsehen vielfältige Helldunkelmodulationen. Diese kontrastieren jedoch nicht, wie in der *Jüdischen Braut*, in großen Farbflächen miteinander, sondern sind sehr viel kleinteiliger aufgebaut. Während sich insbesondere in der unteren linken Bildhälfte sowie am oberen Bildrand einige dunklere Brauntöne unter das Farbgeflecht mischen, weist die rechte Bildhälfte eine auffallend helle, beinahe weiße Farbzone auf, die sich im oberen Bereich keilförmig in das Bild schiebt. Wie in Rembrandts späten Gemälden gehören auch hier die dunklen Farbtöne einer tiefer liegenden, weniger pastos aufgetragenen Farbschicht an, die durch die dichte Oberflächenstruktur des Farbgeflechts durchschimmert. Dagegen schiebt sich die helle Farbzone über alle darunter liegenden Farbschichten und ist dementsprechend sehr viel substantieller.

Auch Gaul benutzte zum Auftragen der pastosen Farbtextur, ähnlich wie Rembrandt, keinen Pinsel, sondern ein Palettmesser, mit dem er die Farbe Schicht um Schicht auf das Bild spachtelte. Bei aller Unabsehbarkeit, die diese Art des Farbauftrags mit sich brachte, verzichtete er auf intuitive Gesten, was ihn von anderen gegenstandslos arbeitenden Künstlern seiner Zeit, die sich auf die vom Surrealismus übernommene *écriture automatique* beriefen und aus dem Instinkt heraus arbeiteten, deutlich unterscheidet. Die Arbeitsweise in

²⁸² Romain 1999, S. 49, weist darauf hin, dass sich die Farbtextur in Gauls informellen Arbeiten nie über die gesamte Bildfläche ausdehnt, sondern der Künstler sie bewusst als ein Bild im Bild halte.

diesem Bild ist auf einen ebenso langwierigen, reflektierenden Arbeitsprozess zurückzuführen, den auch Rembrandt zur Fertigstellung seiner Werke benötigte. Gaul ging es stets mehr um die Maltextur selbst als um explosive Spontaneität.²⁸³ So sagte er einmal in einem Interview:

„Was mich interessierte, war der Entstehungsprozess des Bildes. Ich wollte es in dem Zustand belassen, in dem es die Spuren der Bewegung, des Kampfes mit der Materie sichtbar macht. Oft waren die Bilder ja Schlachtfelder. Man hat die Farbe aufgetragen und sie mit dem Spachtel wieder heruntergerissen, mit dem Messer, Pinsel oder Schraubenzieher. Und das ist ja alles sichtbar. Man hat die unteren Schichten wieder aufgerissen, wie beim Pflügen.

Das Sicheinlassen des Künstlers auf den Malprozess sollte sichtbar werden, das heißt, man wollte nicht mehr irgend etwas darstellen, sondern der Ablauf eines Kampfes, so wie er sich zwischen der Leinwand und dem Künstler abgespielt hat, sollte erkennbar werden in seiner ganzen Komplexität, mit allen Entscheidungen, Korrekturen, Überarbeitungen, Durchstreichungen usw.“²⁸⁴

Vermutlich war es gerade die prozessuale und reflektierte Arbeitsweise Rembrandts, die Gaul an den späten Gemälden des Holländers – lange bevor die Forschungen des Rembrandt Research Projects dessen langsamen Malprozess nachwies – erkannte und bewunderte. „Malerei manifestiert sich als Prozess, nicht als Finales“, meinte Gaul einmal und daher werden ihn auch die bisweilen unvollendet wirkenden Bereiche in den späten Gemälden des Holländers besonders interessiert haben.²⁸⁵ Auch wenn der reflektierte Malprozess als solcher bei *Abschied von Rembrandt* unmittelbar sichtbar wird, ist das Auge durch die Überlappungen, Schichtungen und Verschleifungen der Farben noch weniger als bei Rembrandts *Jüdischer Braut* in der Lage, diesen tatsächlich nachzuvollziehen. Noch stärker als Rembrandts Malweise erweist sich jene Gauls demnach als unergründlich. Somit übertrifft Gaul die Künstlerfigur Rembrandt hinsichtlich ihrer „Rätselhaftigkeit“ also noch.

Bereits in Rembrandts späten Gemälden kündigte sich die Trennung zwischen abstrakten malerischen Zeichen und dem dadurch bezeichneten Objekt an. Schon Heinrich Wölfflin äußerte 1915 in Bezug auf den malerischen Stil, den er mit Rembrandt verband: „Nur die *Erscheinung* der Wirklichkeit ist aufgefangen, etwas ganz anderes als was die lineare Kunst

²⁸³ Zur reflektierten Malweise Gauls im Unterschied zur spontanen, gestischen Malweise seiner Künstlerkollegen vgl. Romain 1999, S. 13. Zum Topos des „schnellen Malens“ vgl. Kris/Kurz 1980, S. 126-127.

²⁸⁴ Gaul in: Lauter 1991 b, S. 23-24.

²⁸⁵ Gaul in: Lauter 1991 b, S. 24.

mit ihrem plastisch bedingten Sehen gestaltete, und eben darum können die Zeichen, die der malerische Stil verwendet, keine direkte Beziehung mehr zur objektiven Form haben.“²⁸⁶ Die abstrakten Zeichen stehen bei Rembrandt stattdessen in einer Spannung zur figurativen Darstellung, was dazu dient, eine übersteigerte Form einer Wirklichkeitsillusion zu erzeugen, wie sie mit realistischen Mitteln in dieser Intensität nicht möglich gewesen wäre. Auch bei ihm scheint die Wirklichkeit auf diese Weise nicht als etwas Endgültiges und Fixiertes, sondern als im Wandel begriffen.

Wenn Rembrandt die Realität mit malerischen Mitteln darstellen und intensivieren wollte, überwandt Gaul diese Bindung an einen objektiven Gegenstand gänzlich. Erhielt der Malprozess bei Rembrandt durch die strukturelle Beschaffenheit des Gemäldes, vor allem in den stark pastosen Zonen, bereits eine gewisse Autonomie gegenüber dem dargestellten Objekt, emanzipierte er sich bei Gaul zu einem eigenständigen Sujet, welches zudem die gesamte Bildfläche einnimmt. Deutet man die nicht definierten Partien in Rembrandts Gemälden wie *Sylvia Martin*, im Sinne der Rezeptionsästhetik, als „Projektionsflächen [...], die der Rezipient, seiner Prädisposition entsprechend, füllen kann“, avancierte bei Gaul das gesamte Gemälde zur Projektionsfläche für den Betrachter.²⁸⁷ Für ihn als Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestand nicht mehr die Notwendigkeit, am Gegenstand festzuhalten. Insofern hat Gaul Rembrandt auch hinsichtlich der Autonomie des Malprozesses gegenüber dem dargestellten Gegenstand überwunden, wodurch der Betrachter seines Werkes noch viel stärker auf sich selbst zurückgeworfen wird, als dies bei den späten Gemälden des Holländers der Fall war.

In *Abschied von Rembrandt* hat Winfred Gaul den Holländer somit in mehrfacher Hinsicht überwunden. Dass diese Emulation intendiert war, gibt Gaul durch den Bildtitel eindeutig an, mit dem er sich nicht nur offen zu seinem Vorbild bekennt, sondern auch vorgibt, dieses bereits hinter sich gelassen zu haben. Er hätte das Gemälde auch genauso gut unbetitelt lassen können, doch auf diese Weise fordert er den Betrachter geradezu dazu auf, die Emulation selbst zu überprüfen. Eine Äußerung in Bezug auf den von ihm

²⁸⁶ Wölfflin 1915, S. 23.

²⁸⁷ Martin 2004, S. 29. Vgl. dazu die Erläuterungen von Kemp 1992, v.a. S. 313-316, zum Begriff der *Leerstelle*, welchen die kunsthistorische Forschung aus den Literaturwissenschaften übernimmt. Er basiert auf der Grundannahme, dass jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich im und durch den Betrachter zu vollenden.

bewunderten Künstler Henri Matisse, ließe sich in diesem Zusammenhang vielleicht auf Gauls Intention, sich mit Rembrandt auseinanderzusetzen, übertragen:

„So wie wir unsere Väter überwinden müssen, um zu uns selbst zu finden, so musste ich mich von meiner künstlerischen Vaterfigur befreien und einen ganz neuen Anfang machen, um meine eigenen Möglichkeiten zu entdecken und meine eigene Identität zu finden.“²⁸⁸

Nur wenige Jahre später überwandt Gaul dann nicht nur Rembrandt, sondern auch seinen eigenen informellen Malstil. Denn schon Ende der 1950er Jahre konnte man damit nicht mehr provozieren, da die informelle Malerei zum Stil sowie zum Trend auf dem Kunstmarkt geworden war.

²⁸⁸ Gaul 1980, S. 226.

4.2 Francis Bacon – Spannung zwischen abstrakten Zeichen und figurativer Darstellung

Auch der irischstämmige Künstler Francis Bacon interessierte sich, wie Winfred Gaul, für die höchst malerische Faktur und die kühne Skizzenhaftigkeit von Rembrandts späten Gemälden, welche über eine unveränderte Darstellung der Realität weit hinausgehen.²⁸⁹ Anders als Gaul hielt Bacon jedoch zeitlebens an der Figur fest und rückte sie sogar ins Zentrum seines Schaffens. Für ihn lag die Lösung nicht in der Abstraktion, sondern er war stattdessen der Meinung, „dass der Realismus neu erfunden werden muss.“ Die unveränderte Darstellung der Realität sei lediglich Illustration. Einzig durch die Manipulation könne der Wirklichkeit jene Intensität verliehen werden, die er auch mit seinen eigenen Bildern auszudrücken versuche.²⁹⁰

Seine Bewunderung für die späten Werke Rembrandts manifestiert sich auch in den Dingen über den Holländer, die nach Bacons Tod in dessen Atelier gefunden wurden und ihm zuvor als Inspirationsquelle gedient hatten.²⁹¹ So besaß er unter anderem auch eine Reproduktion des *Selbstporträts* von 1660 aus dem New Yorker Metropolitan Museum, welche lediglich die

²⁸⁹ Die Bezugnahme Bacons auf Rembrandt wird innerhalb der Wiener Ausstellung *Francis Bacon und die Bildtradition* thematisiert, Ausst. Kat. Bacon 2004, bezüglich des Malstils vgl. vor allem von Hennig 2004.

²⁹⁰ Bacon in: Sylvester 1997, S. 174.

²⁹¹ Nach Bacons Tod hatte die Hugh Lane Gallery in Dublin das Atelier von Bacons Erben als Schenkung erhalten. Daraufhin katalogisierten die Mitarbeiter etwa 7500 Vorlagen, Bücher, Zeichnungen, Skizzen, Zeitungsausschnitte und Notizen, die Bacon im Laufe der Jahre gesammelt hatte und als Inspirationsquellen für seine Gemälde benutzte. Ein Großteil dieser Vorlagen war bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt gewesen und konnte wesentliche, neue Erkenntnisse über Bacons Motivfindung bieten. Er besaß eine Vielzahl von Kunstbüchern: man fand unter anderem Bücher über Velázquez, Rembrandt, Ingres, van Gogh, Soutine, griechische Skulptur und ägyptische Kunst.

Die Publikation *Francis Bacon's Studio* von Cappock 2005 gibt einen Überblick über die Kategorisierung der im Atelier gefundenen Gegenstände. Diese sind nach Fotografien, illustrierten Publikationen, Zeichnungen, handgeschriebenen Notizen, Künstlerbedarf und zerstörten Leinwänden eingeteilt. Zu den Funden zu Rembrandt vgl. S. 147-148. Sämtliche Funde sind in der Datenbank der Dubliner Hugh Lane Gallery erfasst, welche im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes im Juli 2008 für diese Arbeit konsultiert wurde, vgl. auch <http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation> (02.10.2012). Zugänglich ist diese Datenbank ausschließlich vor Ort. Da die Gegenstände nicht verschlagwortet sind, setzt die Nutzung der Datenbank eine gewisse Vertrautheit mit dem Œuvre Bacons voraus. Während die Publikation von Cappock sowie die Datenbankeinträge rein deskriptiv sind, zog die bereits erwähnte Wiener Ausstellung *Francis Bacon und die Bildtradition* diese neuen Quellen bereits für ihre Untersuchungen heran.

Gesichtspartie des Holländers zeigt.²⁹² Wenn andere Bereiche des Bildes, wie Kleidung und Hintergrund noch cursorischer erfasst sind, wird der höchst malerische Duktus vor allem in dem aus dem Dunkel hervortretenden Gesicht offensichtlich. Die tiefen Falten sowie die verschatteten Augenhöhlen werden so noch viel stärker betont als dies durch eine feine, genaue Malweise möglich gewesen wäre.

Bacon interessierte sich also – im Unterschied zu Gaul, der seinen Fokus vermutlich auf die unbestimmten Flächen gerichtet hätte – für jenen Bereich des Gemäldes, in dem abstrakte malerische Zeichen und das dargestellte Objekt am deutlichsten zusammentreffen und in welchem die Darstellung der Realität durch malerische Mittel noch übersteigert sowie gleichzeitig komprimiert wird. Eine solche Verdichtung der Realität in den Figuren selbst, und dabei vor allem in den Gesichtern, findet sich auch in Bacons eigenen Bildern wieder.²⁹³

Bacon strukturiert seine Gemälde meist durch einfache symmetrische Beziehungen und übersichtliche Farbzonen. Kastenartige Linienkonstruktionen, Kreise und Pfeile lenken die Aufmerksamkeit auf die Figuren, welche häufig isoliert dargestellt werden. Erzählerische Momente werden weitestgehend vermieden, wodurch die Aufmerksamkeit auf die Figur gelenkt wird. Diese ist oft so stark verfremdet und verzerrt wiedergegeben, dass sie sich beinahe auflösen scheint.²⁹⁴

Diese Merkmale finden sich auch im *Isabel Rawsthorne, in einer Straße in Soho stehend* (**Abb. 3**) von 1967 wieder. In einem undefinierten Umraum, der durch großflächige blaue, ocker- und beigefarbene Farbzonen gegliedert ist, erscheint eine stehende weibliche Figur in einer kastenartigen Konstruktion. Im Hintergrund des Bildes sind zudem ein Auto sowie die Köpfe von Passanten zu erkennen, wodurch deutlich wird, dass sich Isabel auf einer Straße befindet. Die Figur selbst sowie das Auto sind, im Unterschied zum flächigen und klar konturierten Umraum, überwiegend mit groben, verwischten Pinselstrichen gemalt, wodurch sich ihre Konturen verzerren. Mit Ausnahme des Gesichtes der Figur sind diese Zonen überwiegend in dunklen Brauntönen gehalten, in welche einige weiße Akzente gesetzt sind,

²⁹² Bacons Reproduktion ist abgebildet in: Ausst. Kat. Bacon 2004, S. 230, Kat. Nr. 86, vgl. die vollständigen Reproduktionen des Rembrandt-Gemäldes in: Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 80, sowie Corpus IV 2005, IV 20.

²⁹³ Bacons Realismus-Auffassung wird umfassend besprochen in der Düsseldorfer Ausstellung *Die Gewalt des Faktischen* von 2006, Ausst. Kat. Bacon 2006, und darin vor allem in Zweite 2006 a, Zweite 2006 b und Bürger 2006.

²⁹⁴ Zur Spannung zwischen Figur und Umgebung vgl. Bürger 2006, S. 33.

wodurch ebenfalls ein Gegensatz zum stark farbigen Umraum entsteht. Den stärksten Kontrast zum Umraum bildet jedoch der Bereich des Gesichtes von Isabel, welches sehr viel differenzierter ausgearbeitet ist als die übrige Figur. Hier reichen die Farbtöne von Fleischfarben bis hin zu Grau, Weiß und Orange und überlagern sich in mehreren Schichten. Sie sind mit geschwungenen, gegeneinandergesetzten Pinselstriche aufgetragen, so dass die Züge der Dargestellten sehr stark verzerrt, fragmentarisiert und entstellt werden.

Während Figur und Umraum bei Rembrandt durch das ausgeprägte Helldunkel miteinander kontrastieren, durch die Malweise jedoch ineinander übergehen, fasst Bacon Figur und Umraum in Farbauftrag und Farbigekeit als disparat auf. Bacons damit verfolgte Intention ist wiederum eine ähnliche wie jene seines holländischen Künstlerkollegens: Der Fokus wird auf diese Weise auf die Figur selbst sowie auf eventuell vorhandene weitere Objekte, die eher eine beschreibende Funktion haben, gerichtet. Der eigentliche Bildinhalt verdichtet sich dabei im Gesicht der Figur selbst und dies scheint in Bacons Augen auch bei Rembrandts späten Gemälden der Fall gewesen zu sein.

Besondere Bewunderung brachte Bacon Rembrandts kleinem umstrittenen *Selbstporträt mit Baret* (**Abb. 4**) von ca. 1659 des Musée Granet in Aix-en-Provence entgegen.²⁹⁵ Dieses zeigt in Form eines Bruststückes den alternden Rembrandt vor einem diffusen dunkelbraunen Hintergrund, wodurch die Aufmerksamkeit vor allem auf die helleren, tief zerklüfteten Gesichtszüge gelenkt wird. Besonders auffällig sind dabei die verschatteten Augenhöhlen, aus denen heraus Rembrandt den Betrachter direkt anblickt, sowie die helle Farbfläche auf der Stirn, welche mit dem darunter liegenden Bereich aus unterschiedlich farbigen, pastosen Pinselstrichen kontrastiert. Unter dem schräg aufgesetzten Baret, welches eine Diagonale von links unten nach rechts oben bildet, quillt an den Seiten das gelockte, helle Haar des Holländers hervor. Sein dunkles Gewand schließt nach oben hin mit einem Stehkragen ab, der den Hals weitestgehend verdeckt. Das Gemälde ist unvollendet geblieben und zeichnet sich daher, mehr noch als andere Werke Rembrandts, durch eine extrem pastose und auch cursorische Malweise aus. Und gerade diese kühne Skizzenhaftigkeit war es, die Bacon nachhaltig daran

²⁹⁵ Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 75 und Corpus IV 2005, Kat. IV 16. Das Gemälde wurde Rembrandt 1969 von Horst Gerson beschrieben. Eine jüngere Untersuchung durch das Rembrandt Research Project deutet wiederum darauf hin, dass es sich zweifelsfrei um ein Gemälde des 17. Jahrhunderts handelt und regt an, es als Rembrandt zu akzeptieren.

beeindruckte. So sagte er 1966 einmal im Interview mit David Sylvester:

„Nun wenn sie zum Beispiel an das bedeutende Selbstporträt Rembrandts in Aix-en-Provence denken und es analysieren, dann werden sie entdecken [...], dass das Bild fast vollständig nichtillustrativ ist. Ich glaube, hier ist das Mysterium des Wirklichen übermittleit worden durch ein Bild, das aus nichtrationalen Zeichen besteht.“²⁹⁶

Dieses Mysterium des Wirklichen, von dem Bacon hier spricht, ist seiner Meinung nach nicht mit dem reinen Verstand zu erreichen. Er meint weiterhin:

„Das ist der Grund dafür, dass der Zufall bei dieser Tätigkeit ständig hereinspielt, weil man in dem Augenblick, in dem man weiß, was man tut, nur eine andere Form von Illustration ausführt. Mitunter kann es geschehen, wie es bei diesem Selbstporträt von Rembrandt der Fall ist, dass sich eine Verdichtung von nichtdarstellenden Zeichen ergibt, die zum Aufbau dieses großartigen Bildes geführt hat. Natürlich ist das nur zum Teil zufällig. Hinter alldem steht Rembrandts profundes Wahrnehmungsvermögen, das fähig war, an einem irrationalen Zeichen mit mehr Berechtigung festzuhalten als an einem anderen. Der Abstrakte Expressionismus ist durchweg mit Rembrandts Zeichen gemacht. Bei Rembrandt aber kommt noch etwas hinzu, die Bemühung, Wirkliches festzuhalten, deshalb ist er für mich zwangsläufig aufregender und tiefer.“²⁹⁷

Der Zufall spielt also, Bacons Meinung nach, eine wichtige Rolle beim Entstehungsprozess dieser nichtrationalen Zeichen. Er räumt jedoch auch ein, dass nur Teile dieses Bildes zufällig entstanden, vergleicht Rembrandts malerische Zeichen jedoch gleichzeitig mit jenen des Abstrakten Expressionismus, bei denen der Zufall definitiv eine große Rolle spielt. Anders als Gaul, der die Geplantheit und Langsamkeit von Rembrandts Malprozess bereits erkannt zu haben scheint, knüpfte Bacon in dieser Hinsicht wohl noch eher an die Vorstellung von Gauls gegenstandslos arbeitenden Künstlerkollegen an, Rembrandt habe sich, im Rausch des Malens, vom Zufall leiten lassen.

Die reine Abstraktion scheint Bacon jedoch eine zu einfache Lösung zu sein: „Painting materials are in themselves abstract, but painting isn't only the material, it's the result of a sort of conflict between the material and the subject“, sagte er einmal gegenüber Michel Archimbaud.²⁹⁸ Und genau diese

²⁹⁶ Bacon in: Sylvester 1997, S. 59-60. Die verschiedenen Interviews mit David Sylvester sind eine wichtige Forschungsgrundlage bei der Auseinandersetzung mit Bacon.

²⁹⁷ Bacon in: Sylvester 1997, S. 60-61.

²⁹⁸ Bacon in: Archimbaud 1993, S. 145.

Spannung zwischen abstrakten Zeichen und figurativer Darstellung, mit der Rembrandt eine Wirklichkeitsillusion zu schaffen vermochte, wie es mit realistischen Mitteln so nicht möglich gewesen wäre, faszinierte Bacon.²⁹⁹

Ob Bacon der unvollendete Zustand von Rembrandts *Selbstporträt mit Baret* bewusst war, ist nicht bekannt. Jedoch betitelte er auch seine eigenen Gemälde häufig mit *Study*, was ausdrückt, dass auch sie in seinen Augen den Charakter des Provisorischen, des noch nicht Vollendeten und des im Wandel Begriffenen besaßen, was in Kapitel 6.1 dieser Arbeit noch erläutert werden wird.³⁰⁰ Gleichzeitig stellten sie jedoch auch in ihrem Status des *non-finito* für Bacon eine gültige Bildlösung dar, ähnlich wie die Zustandsdrucke von Rembrandts Radierungen. Indem Bacon seine Studien zu fertigen Bildern erklärte und damit verkündete, seine Absicht erreicht zu haben, rekurrierte er auf eine ähnliche künstlerische Autonomie, die auch Rembrandt zugesprochen wurde. So war es vermutlich gerade dieses Unvollendete und Prozessuale an Rembrandts *Selbstporträt mit Baret*, was Bacon faszinierte.

Zeichnet sich dieses Gemälde ohnehin schon durch seine nichtillustrativen Zeichen sowie durch die zerklüfteten Gesichtszüge aus, ist dies in Bacons Reproduktion des Gemäldes (**Abb. 5**), welche in seinem Atelier gefunden wurde, noch gesteigert. Wenn Bacon auch fast ausschließlich nach Reproduktionen arbeitete, ging er mit diesen nur wenig pfleglich um.³⁰¹ Sie sind häufig geknickt, zerrissen, beschmutzt und mit Farbflecken übersät. Stark beschädigt ist auch diese Reproduktion: Zahlreiche Knicke, Risse und Löcher lassen von der ursprünglichen Darstellung kaum noch etwas erkennen. Doch genau diese Beschädigungen machte Bacon für seine Kunst fruchtbar: „...meine Fotos werden laufend beschädigt von Leuten, die darauf herumtrampeln und sie zerknittern oder was weiß ich. Und das hat natürlich Folgen für ein Bild von Rembrandt, die er selbst nicht vorausgesehen hat.“³⁰² Manchmal überarbeitete Bacon die Reproduktionen auch noch manuell, collagierte beispielsweise andere Motive mit hinein oder machte absichtlich Farbkleckse darauf. Die vermeintlichen Beschädigungen von Rembrandts ursprünglichem Bild fügten für Bacon also noch darüber hinausgehende Qualitäten hinzu. Gab das *Selbstporträt mit Baret* bereits zuvor in doppelter Hinsicht ein Bild der Zerstörung des Gesichtes des Künstlers ab – einerseits

²⁹⁹ Vgl. dazu auch Cappock 2005, S.147.

³⁰⁰ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Zweite 2006 b, S. 20.

³⁰¹ Dass Bacon überwiegend nach Reproduktionen arbeitete, trifft sowohl auf die Porträts seiner Freunde und seine Selbstporträts zu, als auch auf seine Arbeiten nach künstlerischen Vorbildern. Vgl. dazu Cappock 2005, S. 29-83 und 142-155.

³⁰² Bacon in: Sylvester 1997, S. 39.

der Zerstörung, durch den natürlichen Prozess des Alterns, andererseits der Verletzung des Abbildes durch den brutalen Einsatz von Pinsel und Farbe – übersteigerte Bacon diesen Zerstörungsprozess noch durch die Risse, Knicke und Flecken.

Barbara Steffen hat in ihrem Katalogbeitrag „Bildtradition und Zufall bei Francis Bacon“ zur Wiener und Baseler Ausstellung *Francis Bacon und die Bildtradition* von 2004 überzeugend nachgewiesen, dass dieser die materielle Qualität seiner Vorlagen tatsächlich auch in seinen Ölbildern umsetzte. „Betrachtet man [...] die Fotos und Vorlagen aus dem Atelier genauer und versucht man dann nachzuvollziehen, wie Bacon sie konkret benutzte, so bemerkt man unter anderem auch eine Art der Übereinstimmung zwischen Fotovorlagen und Gemälden, die mit der bloßen Darstellung der Figuren oder des Raumes nichts zu tun hat.“³⁰³

In bisherigen Publikationen, die Bacon und Rembrandt einander gegenüberstellen, findet man meist einen Vergleich vom bereits besprochenen *Selbstporträt mit Baret* und Francis Bacons *Portrait Head* (**Abb. 6**).³⁰⁴ In diesem Gemälde Bacons erheben sich aus einem diffusen grauen Hintergrund die Umrisse eines beinahe gesichtslosen Kopfes in schwarzen, hellgrauen und rosa Farbtönen. Damit unterläuft es die Erwartungshaltung an die Gattung Porträt, die im traditionellen Sinne als der mimetischen Tradition verpflichtet verstanden wird. Zieht man jedoch für diesen Vergleich die Reproduktion Bacons von Rembrandts *Selbstporträt mit Baret* (**Abb. 5**) heran, werden die Parallelen zwischen den beiden Werken noch sehr viel offensichtlicher. Die Reproduktion weist zahlreiche Knicke auf, die in alle Richtungen verlaufen und als weiße Spuren auf dem dunklen Untergrund sichtbar werden. Unterhalb der Nase beginnt ein Loch, das sich zur unteren Bildkante hin fortsetzt und darüber hinaus die gesamte Buchseite zertrennt. Die linke obere Bildkante ist zudem nach vorne umgeknickt, so dass ein Teil der Reproduktion der vorangegangenen Buchseite mitsamt dem weißen Papierrand sichtbar ist und die linke obere Bildecke verdeckt. Erkennbar

³⁰³ Steffen 2004, S. 35. Dies führt Barbara Steffen an Bacons Umsetzung nach Velázquez' Porträt von *Papst Innozenz X.* exemplarisch vor. Eine Reproduktion des Gemäldes, die im Atelier Bacons gefunden wurde, weist einen äußerst schlechten Zustand auf, da das Papier in der unteren Hälfte ab- bzw. eingerissen ist und mit einer Büroklammer in seinem jetzigen Zustand fixiert wird. Die durch die Beschädigungen entstandene Struktur und Materialität findet Steffen in einigen Studien nach dem vorgenannten Papstporträt wieder. Bacon übernimmt, ihrer Meinung nach, den fragmentarischen Umriss, das heißt, der untere Teil des Körpers wird weggelassen. Die Knicke und Risse finden sich ebenfalls in den Linien und Konturen wieder. Selbst Farbspritzer auf der Vorlage werden in die Komposition übernommen.

³⁰⁴ Vgl. u.a. Hennig 2004, S. 216.

bleiben von der ursprünglichen Vorlage durch die diversen Beschädigungen lediglich die Augenpartie, dabei vor allem das rechte Auge Rembrandts, sowie die Stirn mit den tiefen Falten. Das längliche Loch in der Reproduktion unterhalb der Nase sowie der weiße diagonale Streifen der ungeknickten Seite fallen stark ins Auge.

Äußerst ähnliche Strukturen lassen sich in Bacons *Portrait Head* wiederfinden. Hell- und Dunkelwerte verteilen sich hierin ähnlich. Hervorgehoben sind das rechte Auge des Porträtierten sowie die Stirnpartie. Die linke Gesichtshälfte des Dargestellten hingegen löst sich in äußerst pastose Farbwülste auf. Oberhalb der Stirn in der linken oberen Bildhälfte ist die Farbe in diagonalen Linien aufgetragen. Unmittelbar an der Stirn ansetzend verläuft zunächst eine dunkle Farbbahn, die dem dunklen, ebenfalls schräg aufgesetzten Barett in der der Reproduktion von Rembrandts Gemälde entspricht. Dann folgen eine weiße Farbbahn und ein fast schwarzer Bereich, die mit den weißen und schwarzen Partien der umgeknickten Ecke der Reproduktion übereinstimmen. Ebenso weist *Portrait Head* im Bereich, der unterhalb der nicht erkennbaren Nase liegt, sowie am Hals auffallend dunkle Zonen auf, die wiederum dem länglichen Loch in der Reproduktion des Rembrandt-Selbstporträts entsprechen. Weiterhin stimmt der Farbverlauf mit dem Verlauf der Knicke auf der Reproduktion überein: In der jeweils rechten Bildhälfte führen die Strukturen mit einer leichten Neigung senkrecht von oben nach unten. In der jeweils linken Bildhälfte zeigt die Reproduktion äußerst viele waagrecht verlaufende Knicke, die dem waagerechten Farbverlauf auf Bacons Gemälde entsprechen. Zudem erkennt man auf der Reproduktion einige rötliche Farbspritzer. Diese könnten in den rötlichen Partien des Gemäldes widergespiegelt sein.

Die Parallelen in der Farbigkeit, der Verteilung der Helldunkelwerte sowie der strukturellen Beschaffenheit lassen darauf schließen, dass Bacon die Reproduktion des *Selbstporträts mit Barett* als Vorlage für *Portrait Head* verwendet hat. Hatte er Rembrandts Gemälde vor allem dafür bewundert, dass es fast vollständig nichtillustrativ wäre und aus einer Verdichtung von nicht darstellenden Zeichen bestünde, steigerte er dies noch durch die zahlreichen Beschädigungen seiner Vorlage, die er in seinem eigenen Gemälde wiederum malerisch umsetzte. Bacon spielte somit noch sehr viel mehr als Rembrandt mit der Bereitschaft des Auges, sich täuschen zu lassen und nur angedeutete Bildteile beim Betrachten zu komplettieren – alles andere wäre für ihn lediglich Illustration gewesen.

Für Bacon bestand „große Kunst [...] immer darin, das sogenannte

Faktische, das, was wir über unsere Existenz wissen, zu verdichten und es in einem neuen Licht erscheinen zu lassen – eine Neu-Zusammenfassung [...], die Schleier, die sich im Lauf der Zeit über das Faktische legen, herunterzureißen“, wie er 1973 in einem Interview mit Hugh Davies äußerte.³⁰⁵ Seiner Auffassung nach, lässt sich das Faktische einzig und allein durch die Form der Verzerrung wiedergeben. Dieses Faktische, in der Figur verdichtete, drückt sich bei ihm gleichzeitig durch die malerische Faktur selbst aus. Darstellungsweise und Darstellungsinhalt gehen so ineinander über. Bezeichnetes und Bezeichnendes fließen ineinander, werden aber nicht wie bei Gaul zu ein und demselben. Insofern entfernt sich Bacon sehr viel weniger von seinem Vorbild Rembrandt als Gaul dies tat. Indem er Rembrandts nichtrationale Zeichen, aus denen sich das *Selbstporträt mit Barrett* zusammensetzt, in *Portrait Head* noch sehr viel mehr verzerrte und die Realität auf diese Weise noch stärker verdichtete, strebte er vermutlich eine Emulation des Holländers an, die sich jedoch nicht für jeden Betrachter seines Werkes unmittelbar erschließt.

Hatte Rembrandts Malweise lange den Ruf „unergründlich“ zu sein, war auch Francis Bacon stets darum bemüht, seine Arbeitsprozesse zu verschleiern und rätselhaft wirken zu lassen. Nur selten ließ er andere Personen sein Atelier betreten und bei der Arbeit zuschauen. Für die zahlreichen Porträts, die er malte, saßen ihm die Dargestellten keinesfalls Modell, sondern er benutzte Fotografien als Vorlagen, weil er auch diese bereits als verdichtete Darstellungen der Realität verstand.³⁰⁶ Insofern umgab er sich mit der Aura des Genies, das in Abgeschiedenheit von der Gesellschaft auf unergründliche Weise originäre Bilder schuf. Jedoch konnte die Inventarisierung der Materialien aus seinem Atelier neue Aufschlüsse über seine Arbeitsweise geben.³⁰⁷

Bacon hatte nie eine künstlerische Ausbildung erhalten, womit er sich stets rühmte. Wenn das Spektrum seiner Malmaterialien und seiner Palette auch eher begrenzt waren, experimentierte er dafür umso mehr mit unkonventionellen Arbeitsverfahren: Ab Ende der 1940er Jahre benutzte er ausschließlich ungrundierte Leinwände als Bildträger für seine Gemälde. Anstelle einer gewöhnlichen Palette diente Bacon alles, was ihm in die Hände

³⁰⁵ Bacon in: Davies/Yard 1986, S. 110.

³⁰⁶ Vgl. Zweite 2006 b, S. 22-23.

³⁰⁷ Zu den Materialien, die in Bacons Atelier gefunden wurden, und zu den daraus resultierenden Arbeitsweisen vgl. Cappock 2005, S. 205-213.

geriet, dazu, um seine Farben darauf anzumischen. Dies konnte Pappe sein, aber auch die Wände seines Ateliers. Neben Pinseln nutzte er zum Aufbringen der Farbe auf die Leinwand auch die Farbtube selbst oder Textilien. Da er die Farben auch auf verschmutzten Untergründen anmischte, geriet dieser Schmutz häufig mit auf das Bild, was Bacon jedoch als Teil des Malprozesses verstand. Experimentierte bereits Rembrandt sehr häufig mit malerischen und druckgrafischen Techniken, scheint Bacon ihn in dieser Hinsicht noch zu übertreffen. Seine sehr experimentelle Arbeitsweise, die von ihm vermutlich nicht im Voraus geplant wurde, ist anhand der Werke selbst nur noch schwer rekonstruierbar.

In Bezug auf Rembrandt wird meist angenommen, dass dieser seine Kompositionen vor seinem geistigen Auge entwickelte und sie in der Phase der Untermalung direkt auf die Leinwand brachte. Auch Francis Bacon behauptete stets, niemals vorbereitende Zeichnungen bzw. Vorzeichnungen anzufertigen, um den Moment des Zufalls für sich fruchtbar machen zu können.³⁰⁸

„Oft denke ich, ich sollte das tun, aber ich tue es nicht. Bei meiner Art von Malerei ist das auch nicht besonders nützlich; da die entstandene Textur, die Farbe, die ganze Art, wie die Materie sich bewegt, so zufällig sind, könnte jede vorherige Skizze allenfalls grob andeuten, in welche Richtung sich das Ganze vielleicht entwickelt.“³⁰⁹

Bacon beruft sich also auch hier wieder auf den Zufall als Bestandteil seines malerischen Schöpfungsprozesses, wodurch vorbereitende Zeichnungen nicht notwendig seien. Ein unvollendetes Porträt, das sich in Bacons Atelier befand, welches in Margarita Cappocks Publikation *Francis Bacon's Studio von 2005* als *Untitled (Final Unfinished Portrait)* bezeichnet wird und in die Jahre 1991/92 datiert wird, scheint diese Behauptung zu belegen.³¹⁰ Denn Bacon übertrug dabei nur die Hauptkompositionslinien direkt mit Farbe auf die ungrundierte Leinwand. Auf einem angedeuteten Bett befinden sich mehrere Figuren, die von einem Liniengerüst umrahmt werden, wie viele genau, ist in diesem unvollendeten Stadium nicht auszumachen. Lediglich ein Kopf ist teilweise

³⁰⁸ Harrison weist auf die Auseinandersetzung hin, die nach Bacons Tod darüber geführt wurde, in welchem Maß er Vorzeichnungen angefertigt hatte. Bacon selbst erklärte, er skizziere auf der Leinwand lediglich die groben Konturen einer Komposition mit verdünnter Ölfarbe. Zeichnungen bzw. Skizzen fertigte er vor allem in einem Zeitraum von 1959-62 an. Danach finden sich nur noch grobe Kompositionsskizzen. Vgl. Harrison 2006, S. 52. Auch das Maß, in dem Rembrandt Vorzeichnungen anfertigte ist umstritten. Vgl. hierzu Schwarz 2006, S. 103-106 sowie Wetering 1997, S. 23-33.

³⁰⁹ Bacon in: Sylvester 1997, S. 21.

³¹⁰ Cappock 2005, S. 230-231, Abb. 388.

ausgearbeitet und somit eindeutig als menschliche Figur identifizierbar. Ungewöhnlich daran ist, dass Bacon das Gesicht bereits malte, bevor der Hintergrund auch nur angedeutet war. Es schien demnach höchste Priorität für den Maler zu besitzen, was wiederum erklärt, warum er sich ausschließlich für die Gesichtsausschnitte von Rembrandts Gemälden interessierte.

Doch neben diesem unvollendeten Gemälde wurden in Bacons Atelier auch 41 Zeichnungen gefunden, wodurch die Ausschließlichkeit dieser Behauptung nicht mehr gegeben war. Bacon selbst hatte dafür gesorgt, dass diese Zeichnungen in seinem Atelier verborgen blieben, und hatte auch Freunde und Zeitgenossen, die Zeichnungen von ihm besaßen, davon abgehalten, diese in die Öffentlichkeit gelangen zu lassen.³¹¹ War Bacon selbst stets darum bemüht gewesen, seine Malweise rätselhaft und intuitiv erscheinen zu lassen, und sich auf diese Weise mit einem großen Malergenie wie Rembrandt auf eine Stufe zu stellen, erfuhr auch Bacons Künstlermythos, ebenso wie jener des Holländers, in dieser Hinsicht eine posthume Entmythologisierung.

³¹¹ Vgl. Cappock 2005, S. 159-160.

4.3 Pablo Picasso – „Ich fing also an zu kritzeln und es wurde Rembrandt“

In seinem Spätwerk setzte sich der spanische Künstler Pablo Picasso vermehrt mit der Kunst alter und moderner Meister auseinander. Für Picasso diente das Arbeiten nach Vorbildern als Anregung, eine künstlerische Auseinandersetzung zu beginnen. Auch wenn er eher der klassischen Moderne zugerechnet werden kann, beschäftigte er sich vor allem in seinen letzten sechs Lebensjahren, das heißt zwischen 1967-1973, intensiv mit der Rolle des Künstlers sowie mit dem Werk Rembrandts, weshalb er ebenfalls in dieser Arbeit thematisiert wird.³¹² Dass es dem bereits selbst zum Mythos avancierten Picasso dabei sicherlich auch darum ging, sich an einer Idealgestalt eines Künstlers zu messen, ist anzunehmen. Er selbst sagte zuvor einmal zu seiner ehemaligen Lebensgefährtin, Françoise Gilot: „Jeder Maler hält sich für Rembrandt. [...] Alle leiden an demselben Wahn.“³¹³ Interessanterweise fand die Auseinandersetzung mit Rembrandt, bis auf einige Ausnahmen, im grafischen Œuvre Picassos statt. Sie erfolgte dabei nicht nur durch die Aneignung bestimmter Bildmotive, wie in Kapitel 7.1 noch besprochen wird, sondern auch in stilistischer Hinsicht.

Rembrandt erschien bereits in den 1930er Jahren erstmals im Œuvre Picassos innerhalb der sehr heterogenen druckgrafischen Folge der *Suite Vollard*, in welcher sich der Spanier mit der Rolle und dem Wesen des Künstlers auseinandersetzte. Laut Picasso geschah dies zunächst zufällig, als improvisierte Kompensation eines technischen Missgeschicks. So meinte er am 6. Februar 1934 gegenüber seinem Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler:

„Stellen Sie sich vor, ich habe ein Rembrandt-Bildnis gemacht! Es handelt sich wieder um die Sache mit dem gesprungenen Firnis. Ich hatte eine Tafel [Platte], bei der mir

³¹² Die Beschäftigung Picassos mit Rembrandt wurde in mehreren Ausstellungen thematisiert. So finden sich im Katalog zur Amsterdamer Ausstellung *Picasso Rembrandt Picasso*, Ausst. Kat. Picasso 1990, kurze Beschreibungen und Analysen zu den einzelnen Werken von Janie Cohen. Müller 2001 bespricht innerhalb des Katalogs zur Münsteraner und Ahlener Ausstellung *Picassos imaginäres Museum*, Ausst. Kat. Picasso 2001, die Künstlerfreundschaft zwischen Picasso und Rembrandt. Ein Beitrag über den Dialog zwischen den beiden Künstlern im Katalog zur Ausstellung *Etched on the Memory. The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso* in Amsterdam und Lund Humphries, Ausst. Kat. Picasso/Goya 2000, stammt ebenfalls von Cohen 2000. Ein ähnlich konzipierter Katalog erschien im Jahr zuvor bereits in spanischer Sprache, Ausst. Kat. Picasso/Goya 1999, ebenfalls mit einem Text von Cohen 1999, der mit jenem aus dem darauffolgenden Jahr weitestgehend übereinstimmt. In der Pariser Ausstellung *Picasso et les maîtres* von 2008, Ausst. Kat. Picasso 2008 b, wurde die Auseinandersetzung mit Rembrandt nur sehr knapp thematisiert.

³¹³ Picasso in: Gilot/Lake 1965, S. 43.

das auch passiert war. Ich sagte mir: Jetzt ist sie verdorben, und ich werde irgendetwas darüber machen. Ich fing also an zu kritzeln, und es wurde Rembrandt! Es begann mir zu gefallen, und ich habe weitergemacht...“³¹⁴

Die aus diesem angeblichen Missgeschick hervorgegangene Radierung vom 27. Januar 1934 (**Abb. 7**) zeigt, neben weiblichen Profilstudien, in der rechten Bildhälfte einen Männerkopf mit federgeschmücktem Barett, lockigem langen Haar und Bart.³¹⁵ Dieser Kopf erinnert durch die Frisur, die Art der Kopfbedeckung und die angedeutete V-förmige Bordüre seiner (nicht sichtbaren) Bekleidung sehr stark an Rembrandts radiertes *Selbstporträt mit federgeschmücktem Barett* (**Abb. 8**) von 1638.³¹⁶ Auch die Ausrichtung des Kopfes ist gleich, einzig das Barett verläuft entgegengesetzt, wodurch auch die Feder nach links weist statt, wie bei Rembrandt, nach rechts. Inwiefern diese Umkehrung intendiert war bzw. auf die Drucktechnik zurückzuführen ist, bleibt unklar.

Typische Kennzeichen für Rembrandts frühe Radierungen sind, unter anderem, die kurzen gebogenen Linien, mit welchen er Haare und Bart zeichnete. Diese Linienführung scheint Picasso hier aufzugreifen, wenn auch sehr viel rudimentärer und „gekritzelter“. Dass eine solche Radierung, welche in Komposition und Stil auffällige Parallelen zu einem Vorbild Rembrandts aufweist, auf einen bloßen Zufall zurückzuführen ist, bleibt fraglich. Es scheint vielmehr so, als sei Picasso bei seiner Beschäftigung mit der Künstlerrolle auf einen prototypischen Vertreter derselben gestoßen.

Markus Müller vermutet in seinem Katalogbeitrag „Picasso und Rembrandt – Eine Künstlerfreundschaft“ zur Ausstellung *Picassos imaginäres Museum*, welche 2001 in Münster, Ahlen, Heilbronn und Würzburg gezeigt wurde, „dass Picasso in Rembrandts Schaffen insbesondere eine künstlerische Polarität und ‚Rollenverteilung‘ zwischen Malerei und Grafik vorfinden konnte, die auch sein eigenes Schaffen charakterisiert.“³¹⁷ So diente die

³¹⁴ Picasso in: Kahnweiler 1954, S. 119

³¹⁵ Müller 2001, S. 57, vermutet, dass die weiblichen Profilstudien Picassos damalige Lebensgefährtin Marie-Thérèse Walter darstellen.

³¹⁶ Ausst. Kat. Rembrandt 1999, S. 166, Kat. 49, darin benannt als „Selbstbildnis“ in Kleidung des 16. Jahrhunderts.

³¹⁷ Müller 2001, S. 56. Müller hält dies für wahrscheinlicher als die Thesen bezüglich Picassos Intention der früheren Literatur, welche er in seinem Beitrag resümiert. So spekulierte Richardson 1988, S. 64, dass Picasso sich mit Rembrandt identifiziert habe, um dessen kreatives Potential auf sich selbst zu übertragen. Cohen 1983, S. 119, vermutete, dass Picasso sich in seinem fortgeschrittenen Alter der Konfrontation mit dem Malergenie stellen musste, da ihm nicht mehr viel Zeit blieb, woran sie in ihren späteren Texten, Cohen 1999 und Cohen 2000, festhielt. Diese Thesen erscheinen Müller allesamt als zu psychologisierend. Dem ist zuzustimmen, weshalb sie hier nicht weiter verfolgt werden.

Druckgrafik beiden Künstlern als Experimentierfeld. Rembrandt hatte zu seiner Zeit entscheidende Neuerungen in die Radierkunst eingebracht, vor allem durch seine Weiterentwicklung der Kaltnadeltechnik.³¹⁸ Durch die direkte Bearbeitung der Radierplatte mit der Kaltnadel entstand eine Furche mit einem Grat am Rand, welcher beim Drucken eine samtige schwarze Linie verursachte. Durch Schraffuren mit der Kaltnadel werden beim Drucken tiefschwarze Passagen erzeugt, was Rembrandt insbesondere dazu nutzte, um dunkle Akzente zu setzen. Gerade die dunklen Partien scheint Picasso bewundert zu haben, glaubt man der folgenden Äußerung gegenüber Kahnweiler aus dem bereits genannten Gespräch:

„Ich bin dabei, so weiterzumachen auf der Tafel [Platte], um auch solch schwarze Töne wie er [Rembrandt] herauszubekommen. Das bringt man nicht gleich beim ersten Mal fertig.“³¹⁹

Rembrandts Radiertechnik war somit auch für den geübten Radierer Picasso nicht sofort ergründbar und nachahmbar. Doch auch Picassos eigene Radiertechnik gab der Forschung oft Rätsel auf, da er die Druckplatten häufig auf verschiedene Weise bearbeitete und dabei innovative Verfahren entwickelte.³²⁰ Wie seine Äußerung zeigt, schien Rembrandt eine künstlerische Herausforderung für Picasso darzustellen, die er annahm. Möglicherweise boten auch die Schmähbriefe seiner ersten Frau Olga Koklowa einen zusätzlichen Anreiz, mit Rembrandt in einen Wettstreit zu treten. Wie Françoise Gilot berichtet, legte Olga diesen Briefen häufig ein Bild von Rembrandt bei mit der Aufschrift: „Wärest Du wie er, dann wärest Du ein großer Künstler“.³²¹

„Beim Studium Rembrandtscher Stiche konnte Picasso ferner feststellen, wie der Künstler vor allem die Druckgrafik als Medium der evolutiven Bildfindung nutzte, und darin eine Übereinstimmung zu seinem eigenen prozessualen Vorgehen erblicken“, meint Markus Müller.³²² Denn Picasso nutzte die Druckgrafik wie Rembrandt als Medium zur prozessualen Bildfindung und hielt dabei ebenso wie der Holländer die verschiedenen

³¹⁸ Zur Kaltnadeltechnik bei Rembrandt vgl. auch Bevers 1991, S. 163-165 sowie allgemein Linden 1983, S. 116-118.

³¹⁹ Picasso in: Kahnweiler 1954, S. 120.

³²⁰ Zu den unterschiedlichen Radiertechniken Picassos vgl. die Übersicht in Ausst. Kat. Picasso 1993, S. 44-46.

³²¹ Zit. nach: Gilot/Lake 1965, S. 151.

³²² Müller 2001, S. 56.

Stadien seines Arbeitsprozesses fest. „Ein Bild ist nicht von vornherein fertig ausgedacht und festgelegt“, sagte Picasso einmal. „Während man daran arbeitet, verändert es sich im gleichen Maße wie die Gedanken.“³²³ Insofern liegt nahe, dass sich Picasso insbesondere für die Radierfolgen Rembrandts interessierte, in denen dieser zahlreiche Zustandsdrucke anfertigte, wie die *Drei Kreuze* von 1653 oder *Ecce Homo* von 1655. Der bisweilen rätselhafte Entstehungsprozess der Radierungen lässt sich von einem Zustand zum nächsten mitverfolgen und löste daher vermutlich eine große Faszination auf Picasso aus, der ebenfalls immer wieder neue Verfahren in der Radierung ausprobierte.³²⁴

In einer Radierfolge in fünf Zuständen von 1970, die innerhalb der *Suite 156* entstand, übernahm Picasso die Grundkomposition von Rembrandts Radierfolge *Ecce Homo*, die aus acht unterschiedlichen Zuständen besteht. Dabei profaniserte er die biblische Szene der Vorführung Christi vor dem Volke und überführte sie in den Kontext des Theaters. Zudem kehrte er Rembrandts Bildfindungsprozess um.³²⁵

Ein früher Zustand (3.) von Rembrandts *Ecce Homo* (**Abb. 9**) zeigt Christus und Pilatus, der einen auffälligen Turban trägt, sowie mehrere umstehende Personen auf einer bühnenartigen Palastarchitektur, vor der sich Zuschauer versammelt haben. Auch seine Komposition rekurriert auf ein bereits bestehendes Vorbild, und zwar auf einen Stich Lucas van Leydens mit dem gleichen Sujet aus dem Jahr 1510.³²⁶ Von ihm übernimmt Rembrandt die bühnenartige Fläche, auf welcher Christus und Pilatus stehen, den Turm mit einer dunklen Toröffnung, welcher die Gruppe hinterfängt, sowie die Zuschauer im Vordergrund. Was Rembrandts Komposition von seinem Vorbild jedoch deutlich unterscheidet, ist die Tatsache, dass er die einzelnen Ebenen näher zusammenrückt und das Geschehen auf diese Weise komprimiert. So sind die Zuschauer in seiner Radierung nicht durch eine weitere Barriere von der bühnenartigen Fläche getrennt, sondern befinden sich unmittelbar davor. Auch der Turm ist nicht so weit im Hintergrund angeordnet wie in Lucas van Leydens Stich, sondern befindet sich unmittelbar hinter Christus und Pilatus, wodurch sich die Fläche, auf der diese stehen, deutlich verkleinert. Während in der ursprünglichen

³²³ Picasso in: Zervos 1954, S. 36.

³²⁴ Zu Zustandsdrucken allg. vgl. Linden 1983, S. 134-135.

³²⁵ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Cohen 1983, S. 123 sowie Cohen 2000, S. 107. Zu Rembrandts *Ecce Homo* vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 2000 b, S. 316-322, Kat. 78.

³²⁶ Der Stich ist abgebildet unter: <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=RP-P-OB-1649> (02.10.2012).

Komposition rechts und vor allem links vom Turm die Architektur zurückweicht, rückt Rembrandt auch diese in den Vordergrund, so dass die bühnenartige Fläche nach hinten und auch zu den Seiten komplett abgeschlossen ist. Seine Szenerie erhält auf diese Weise sehr viel mehr den Charakter eines Theaters als einer städtischen Architektur.

Stellte bereits der frühe Zustand seiner Radierfolge ganz klar eine *aemulatio* Lucas van Leydens dar, änderte er die Komposition im Folgenden ab und ging auf diese Weise noch weiter über sein Vorbild hinaus. So ist die Zuschauermenge im Vordergrund in einem späteren Zustand (7.) (**Abb. 10**) einer glatten Wandfläche über dunklen Bogenöffnungen gewichen. Lediglich eine männliche Figur am rechten Rand der bühnenartigen Architektur, die sich zu Christus empor wendet, bleibt erhalten. Würde der biblischen Szene bereits im ersten Zustand durch die theaterähnliche Architektur etwas Rätselhaftes verliehen, wird dies, insbesondere durch die dunklen Bogenöffnungen, in dem späteren Zustand noch verstärkt. Die architektonische Situation verunklärt sich auf diese Weise noch mehr, da nicht deutlich wird, was hinter diesen Öffnungen liegt.

Genau diese Rätselhaftigkeit der architektonischen Situation hat vermutlich auch Picasso fasziniert. So knüpft der erste Zustand seiner Radierfolge (**Abb. 11**) an einen späten Zustand von *Ecce Homo* an. Wirkte die Szenerie in Rembrandts Radierung bereits theaterähnlich, verlegt Picasso diese nun gänzlich in ein Theater und profanisiert somit das biblische Geschehen. So ist im Hintergrund eine rechteckige, hell erleuchtete Bühne zu sehen, auf der mehrere Figuren auftreten. Das Zentrum wird auch hier von zwei Figuren beherrscht: einem auf einem Thron sitzenden älteren Mann mit Turban und einem hinter ihm stehenden bärtigen Mann mit langem Haar und einem auffälligen Hut. Diese scheinen auf Pilatus und Christus zu rekurrieren. Die umstehenden Figuren gehen auf Picassos eigene Figurentypen zurück und reichen von einem kleinen Kind, über eine nackte Reiterin bis hin zu Musketieren. Unterhalb der Theaterbühne sind auf dunklem Grund zwei Bogenöffnungen angegeben, welche in Picassos Szenerie nicht minder rätselhaft wirken. Am rechten Bildrand ist, wie in Rembrandts Komposition, eine männliche stehende Figur zu erkennen, die sich zur Bühne empor wendet. Gänzlich dem biblischen Kontext enthoben ist diese Figur ejakulierend dargestellt. Daneben sind noch zwei weitere, weibliche Figuren auf den weißen Flächen zwischen den Bogenöffnungen angedeutet. Weitere Figuren scheinen dort noch vorgesehen zu sein.

Anders als Rembrandt, welcher die vorderste Bildebene immer weiter

entleerte, scheint Picasso davon ausgehend, diese füllen zu wollen, was sich in den folgenden Zuständen bestätigt. So sind die Bogenöffnungen im fünften Zustand (**Abb. 12**) fast gänzlich unter Figurendarstellungen verschwunden. Diese nehmen keinerlei Bezug mehr auf Rembrandts Vorlage, sondern entstammen Picassos eigenem Figurenrepertoire. Auch die männliche Figur am rechten Bildrand ist von einem Frauenakt verdeckt. Einzig der Bereich der Theaterbühne bleibt unverändert.

Eine ähnliche Umkehrung des Bildfindungsprozesses lässt sich auch im Hinblick auf die Tonalität und den Duktus feststellen. In dem frühen Zustand von Rembrandts *Ecce Homo* erscheint die Verteilung der Helldunkelwerte relativ ausgeglichen. Die hell erleuchtete bühnenartige Architektur und die dunkle Bogenöffnung hinter der Figurengruppe von Pilatus und Christus bilden dabei den stärksten Kontrast, wohingegen die übrigen Bildteile eine Vielzahl von tonalen Zwischenwerten aufweisen. Im späteren Zustand verstärkt Rembrandt diese Helldunkelkontraste. Vor allem die sehr dunklen Bogenöffnungen unterhalb der Bühne kontrastieren mit der hell erleuchteten Wand darüber. Auch die Bogenöffnung über Christus und Pilatus wird von Rembrandt noch erweitert und erscheint somit noch dunkler. Fast gänzlich geschwärzte Partien stehen den unbedruckten Arealen gegenüber. Tonale Zwischenwerte finden sich deutlich weniger als noch im frühen Zustand.

Der erste Zustand von Picassos Radierfolge wird ebenfalls von intensiven Helldunkelkontrasten beherrscht. Noch mehr Bereiche als bei *Ecce Homo* bleiben dabei gänzlich unbedruckt, wohingegen die bedruckten Bereiche noch schwärzer sind. Dies erreicht Picasso durch Aquatintatechnik, die einen dunkleren Plattenton ermöglicht. Bei dieser wird die Platte mit einem durchbrochenen Ätzgrund aus Harzkörnchen bestreut, die durch starkes Erhitzen fixiert werden. Beim darauffolgenden Säurebad entstehen um die Harzkörnchen herum kleine Gruben, die im späteren Druck als Graustufen wahrgenommen werden. Diese lassen sich durch die Stärke der Körner sowie durch mehrere Ätzstufen in ihrer Intensität steigern, so dass auf diese Weise sehr dunkle Flächen erzeugt werden können.³²⁷ Picasso scheint also in seiner Radierfolge eine noch bessere Möglichkeit gefunden zu haben als das großflächige Schraffieren mit der Kaltnadel, welches Rembrandt in *Ecce Homo* angewandt hatte, „um auch solch schwarze Töne wie er herauszubekommen.“³²⁸ Dabei vertauscht Picasso die Helldunkelareale von

³²⁷ Zur Aquatintatechnik vgl. Linden 1983, S. S. 137-142.

³²⁸ Picasso in: Kahnweiler 1954, S. 120.

Rembrandts Vorlage. So ist der flächige Bereich unterhalb der Bühne schwarz statt weiß und zwischen den Bogenöffnungen finden sich große weiße Flächen. Auch auf der Bühne selbst sind die Hauptcharaktere nicht, wie bei Rembrandt, von einer dunklen Fläche hinterfangen, sondern von einer komplett ausgeleuchteten, wodurch sich der Fokus eindeutig auf diese rechteckige Partie richtet, die im harten Kontrast zum Umraum steht und daher fast ausschnitthaft wirkt.

In den folgenden Zuständen bedeckt Picasso die dunklen Zonen mit immer mehr gestrichelten, parallelen Linien, aus denen sich weitere Figuren herauschälen. Die einst glatten, stark kontrastierenden Bereiche lösen sich damit in tonale Zwischenwerte auf, wodurch die Struktur immer mehr zerklüftet wird und wieder eher an Rembrandts Kaltnadeltechnik anknüpft. Einzig der Bühnenbereich bleibt in der hellen Tonalität und Flächigkeit unverändert, bildet aber nun keinen so harten Gegensatz mehr zu der Umgebung wie noch im ersten Zustand.

Picasso scheint demnach vom vermeintlichen Endzustand der Komposition, Tonalität und Schraffur von Rembrandts *Ecce Homo* ausgegangen zu sein, die prozessuale Bildfindung zurückverfolgt und die Helldunkelkontraste noch verstärkt zu haben. Dabei wird es ihm um eine Emulation des Radierers Rembrandt gegangen sein, welche er letztlich mit seiner eigenständigen Bildlösung, zu welcher er am Ende seiner Folge gelangte, auch erreichte.

Auch wenn sich Picasso Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre mit Rembrandt auseinandersetzte und damit zu einer Zeit, als der Schaffensprozess Rembrandts zunehmend entmythologisiert wurde, ist nicht davon auszugehen, das er sich davon beeinflussen ließ. In seinen Radierfolgen befasste sich Picasso zudem ausschließlich mit den Radierungen Rembrandts, welche gar nicht im Fokus der Forschungen zu dieser Zeit standen. Picasso scheint sich eher auf bildnerischer Ebene mit dem Schaffensprozess des Künstlergenies Rembrandt auseinandergesetzt zu haben.

Von den einzelnen Zuständen ließ Picasso, ebenso wie Rembrandt, Drucke anfertigen. Auch er erklärte demnach einen *non-finito* Zustand zu einer gültigen Bildlösung, was als Ausdruck seiner künstlerischen Autonomie zu verstehen ist, die auch Rembrandt in dieser Hinsicht zugeschrieben wurde. Wenn Rembrandts Zustandsdrucke auf dem Kunstmarkt des 17. wie des 20. Jahrhunderts hoch geschätzt wurden und man ihnen bisweilen „mythische“ Qualitäten zuschrieb, erhoffte sich Picasso eine solche

Wertschätzung vielleicht auch von seinen eigenen Zustandsdrucken, um auf diese Weise den genialen Radierer Rembrandt im Sinne einer Emulation zu überbieten.

4.4 Horst Janssen – In „Seiner“ Manier

Der deutsche Künstler Horst Janssen war, anders als Picasso und Rembrandt, kein Maler, sondern wurde ausschließlich durch seine Radierungen und Zeichnungen berühmt. Sein Œuvre besteht überwiegend aus Arbeiten auf Papier, unter denen neben Holzschnitt, Lithografie und Zeichnung mit weit über 2000 Platten die Radierung eine herausragende Stellung einnimmt. Wer, wie Janssen, zeitlebens immer wieder Arbeiten nach Werken berühmter Künstler anfertigte, musste somit zwangsläufig auf den Radierer Rembrandt stoßen, welcher die Radierkunst seiner Zeit mit einigen entscheidenden Innovationen bereichert hatte.³²⁹

An den Kunstakademien wurden die grafischen Techniken auch noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als notwendiges handwerkliches Rüstzeug gelehrt, wobei Rembrandt mit seinen innovativen Beiträgen auf diesem Feld als eine Art Referenzpunkt diente. So nutzten auch andere Künstler, darunter Hermann Nitsch, dessen Werke in Kapitel 5.1 besprochen werden, die Radierungen Rembrandts als Ausgangspunkt für die Entwicklung ihrer eigenen druckgrafischen Verfahren, mit denen sie, oft neben ihrer Tätigkeit als Maler, immer wieder experimentierten.³³⁰

Wie Rembrandt ging auch Janssen bereits früh eigene Wege, was die grafischen Techniken anbelangte. „In den Anfängen, als er 1957 von Paul Wunderlich das Radieren lernte, ging Janssen von der Strichätzung aus“, beschreibt Stefan Blessin dessen Entwicklung in seinem Katalogbeitrag „Horst Janssen und Rembrandt“ zur Oldenburger Ausstellung *Nach „Ihm“*. *Horst Janssen und Rembrandt* von 2008. „Zu Schraffuren unterschiedlicher Dichte gebündelt, füllte die Strichätzung – es konnten auch lauter Pünktchen sein – die Fläche aus oder stellte Fläche gegen Fläche. Aber schon damals sollte die Zeichnung ‚mehr gekratzt, gekleckert und zerätzt als gezeichnet oder in Linie gezogen‘ aussehen. So verschaffte Janssen der sauberen Zeichnung frühzeitig ein Gegengewicht durch die in die Fläche gehenden Flecken, Verschmutzungen und Verätzungen. Daraus entwickelte er bis Mitte

³²⁹ Die Oldenburger Ausstellung *Nach „Ihm“ – Horst Janssen und Rembrandt* untersuchte ausführlich die Auseinandersetzung Janssens mit dem Holländer, Ausst. Kat. Janssen 2008, im Kontext dieses Kapitels vgl. die Beiträge von Blessin 2008, Boogert 2008 und Moster-Hoos 2008. Zu Janssens weiteren Vorbildern vgl. Schack (Hg.) 1977, der sich auch zur Methode der „Kopie“ bei Janssen äußert.

³³⁰ Die unterschiedlichen Ergebnisse dieser Experimente der zeitgenössischen Radierung sind zuletzt in Ausst. Kat. Inventur 2008 zusammengestellt worden. Zu den unterschiedlichen experimentellen Drucktechniken der Gegenwart äußert sich darin insbesondere Schwarz 2008. Zur Lehre der grafischen Techniken in den 1960er und 1970er Jahren als handwerkliches Rüstzeug an den Akademien vgl. darin Zein 2008, S. 17.

der 1960er Jahre die Flächenätzung, die immer schwerer kontrollierbar bleibt [...].“³³¹ Mit Strichätzung ist das herkömmliche Radierverfahren gemeint, bei dem die Zeichnung in den Ätzgrund eingeritzt wird und die dadurch freigelegten Striche im Ätzbad in die Platte eingegraben werden. Flächenätzung bedeutet bei Janssen nicht etwa die Aquatintatechnik, wie sie Picasso häufig anwandte, sondern ein Verfahren, bei dem großflächige Bereiche beim Auftragen des Ätzgrundes ausgespart wurden. In einer oder auch mehreren Ätzstufen wurden auf diese Weise ganze Flächen der Platte tiefer gelegt, wodurch sich beim Druck ebenfalls großflächige dunkle Passagen ergeben.³³² Ebenso wie Rembrandts Radierungen bestechen jene Janssens daher durch intensive Helldunkelkontraste und durch eine eher schroffe Linienführung.

Eine Radierung vom 25. September 1980 (**Abb. 13**) zeigt ein Selbstporträt Janssens. Darunter ist zu lesen *In „Seiner“ Manier*, was auch gleichzeitig den Titel der Radierung darstellt. Die intensive Auseinandersetzung mit Rembrandts Selbstporträts wird in Kapitel 6.2 dieser Arbeit noch behandelt werden, interessant ist hierbei jedoch, dass Janssen nicht nur im Sujet seiner Radierung, sondern auch in der stilistischen Umsetzung eindeutig auf Rembrandt Bezug nimmt. Dass mit der Bildunterschrift auf diesen rekurriert wird, ist ganz offensichtlich und für Janssen scheinbar auch selbstverständlich. Vergleicht man diese Radierung beispielsweise mit Rembrandts *Selbstporträt mit krausem Haar* (**Abb. 14**) von ca. 1630 fallen zahlreiche Parallelen auf: In Form eines Brustbildes tritt Rembrandt dem Betrachter gegenüber und blickt ihn an. Der Holländer verbirgt bei dieser Radierung nicht, wie sie entstanden ist. Die einzelnen, gestrichelten Linien sind noch klar erkennbar, greift man einzelne Partien heraus, muten diese bisweilen abstrakt an. Die lockigen, leicht wirr abstehenden Haare Rembrandts sind einzeln erkennbar, seine linke Gesichtshälfte ist komplett verschattet.³³³

Ganz ähnlich verhält es sich mit Janssens Selbstporträt, bei welchem es sich ebenfalls um ein Brustbild handelt. Janssens Haare stehen hier ebenso wirr vom Kopf ab und sind als einzelne Striche erkennbar, dabei jedoch sehr viel cursorischer erfasst. Insgesamt ist die Darstellung bei Janssen noch stärker abstrahiert. Wie Rembrandt stellte auch er eine Gesichtshälfte, in diesem Fall seine rechte, verschattet dar. Die in Rembrandts früher Radierung

³³¹ Blessin 2008, S. 13.

³³² Zum Radierverfahren allgemein vgl. Linden 1983, S. 123-137.

³³³ Zu Rembrandts Radierung vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 15.

ausschließlich durch Linien entstandenen Schattierungen verstärkte Janssen bei *In „Seiner“ Manier* durch Flächenätzung im Bereich der verschatteten Gesichts- und Schulterhälfte. Diese Technik erweiterte er, nach Stefan Blessin, häufig noch „mit Spuren von Schmutz und Plattenabreibungen, so dass daraus eine Skala zusätzlicher Abtönungen entstand.“³³⁴ Für ähnliche tonale Differenzierungen machte sich Rembrandt in anderen Radierungen auch vielfach den Plattenton zunutze, der sich beim Abziehen einer nicht vollständig glatt polierten Fläche ergibt. Dieser zeichnet sich auch in Janssens Radierung deutlich durch die hellbraune Färbung ab, die die Begrenzung der Platte markiert. Insgesamt übersteigerte Janssen in der Radierung *In „Seiner“ Manier* besagte Manier also, indem er deren Entstehungsprozess noch weniger verbarg als Rembrandt dies getan hatte und die Linienführung noch spontaner und skizzenhafter erscheinen ließ als jene in der Affektstudie seines holländischen Künstlerkollegens.

Als ein Charakteristikum von Rembrandts vielfältigen Radiertechniken gilt das Anfertigen von Zustandsdrucken, welchem sich Picasso in seinem Spätwerk so umfassend gewidmet hatte, wie im vorangegangenen Kapitel 4.3 erläutert wurde. Von Janssen gibt es dagegen nur relativ wenige Zustandsdrucke, denn er war, Stefan Blessin nach, in der Lage, eine Platte jederzeit mit den Fingerkuppen oder in Schrägsicht zu lesen. Ob er diese Fähigkeit Rembrandt tatsächlich voraus hatte, ist jedoch fraglich. Denn der Holländer war sich auch darüber bewusst, dass sich Liebhaber und Sammler um solche Zustandsdrucke rissen und die einmal geweckte Kennerschaft ihm zusätzliches Geld eintrug. Bei Janssen musste die Radierung hingegen fertig sein, um Geld einzubringen, insofern waren es keine ökonomischen Gründe, die ihn dazu bewegen konnten, Zustandsdrucke anzufertigen.³³⁵

Nicht mit Zustandsdrucken, aber durch die Wahl des Papiers bezog Janssen, wie schon Rembrandt, den Druckvorgang in den künstlerischen Prozess mit ein. Rembrandt hatte zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn nur weißes, europäisches Papier für die Drucke seiner Radierungen verwendet. Später experimentierte er dann intensiv mit verschiedenen Papiersorten aus dem Fernen Osten, die in Amsterdam durch den Handel mit Ostasien auf den Markt gekommen waren.³³⁶ 1647 kaufte er einen Stapel Japanpapier und druckte darauf seine Radierungen ab. „Die goldgelben Töne

³³⁴ Blessin 2008, S. 17. Zu Rembrandts Verwendung des Plattentons vgl. Bevers 1991, S. 165.

³³⁵ Zu den Zustandsdrucken bei Rembrandt vgl. Bevers 1991, S. 166, zum Unterschied zu Janssen vgl. Blessin 2008, S. 19.

³³⁶ Zu Rembrandts Verwendung ostasiatischer Papiersorten vgl. Bevers 1991, S. 165-166.

dieses Papiers bringen Stimmung und Atmosphäre, als würde die Darstellung in mediterranem Sonnenlicht baden“, beschreibt Bob van den Boogert in seinem Katalogbeitrag „Horst Janssen in der Landschaft von Rembrandt“ zur bereits genannten Oldenburger Ausstellung die daraus resultierende Wirkung. „Die glatte Oberfläche lässt die Farbe ein wenig zerlaufen, wodurch die Linien weicher werden und stellenweise zu differenzierten Tonflächen verschmelzen.“³³⁷ Rembrandt nutzte als erster Künstler Japanpapier, welches heute aus der Druckgrafik nicht mehr wegzudenken ist. Und auch Horst Janssen experimentierte, wie kaum ein anderer zeitgenössischer Künstler mit verschiedenen Sorten von Japanpapier, so verwendete er auch für die Radierung *In „Seiner“ Manier* Japanbütten.

Somit eignete sich Horst Janssen Rembrandts typische Radiertechnik auf vielfältige Art und Weise an, wobei „Manier“ hierbei sowohl den Stil und die Technik als auch den Darstellungsmodus umfasst. Durch die Art seiner Selbstdarstellung und die Bildunterschrift machte er seine Referenz deutlich und ermöglichte auf diese Weise dem Betrachter, einen Vergleich zwischen den beiden Künstlern zu ziehen. Janssen trat damit in einen Wettkampf mit dem Holländer ein und strebte ganz offensichtlich dessen Emulation an.

Doch Horst Janssen setzte sich nicht nur im grafischen Medium, sondern auch in der Zeichenkunst intensiv mit Rembrandt auseinander. Wie die besprochene Radierung *In „seiner“ Manier* bereits deutlich gemacht hat, machte Janssen keinerlei Hehl daraus, auf welches große Vorbild er sich jeweils bezog. Dass er, im Gegenteil, ganz bewusst den Vergleich suchte, beweist eine Zeichnung vom 20. Mai 1973. In *Mutter und Kind nach Rembrandt* (Abb. 15) klebte Janssen die Reproduktion der Rembrandt-Zeichnung *Frau mit Kind, die Treppe herabkommend* von 1636 auf die linke Hälfte eines Blattes und zeichnete auf die rechte Hälfte seine eigene Version dieser Zeichnung in einem etwas größeren Maßstab.³³⁸ Janssen arbeitete fast immer nach Reproduktionen, da er der Meinung war, dass diese die Phantasie stärker stimulierten als das originale Kunstwerk, das nur wenige Wünsche übrig ließe.³³⁹

Rembrandts Zeichnung, die in brauner Tusche ausgeführt ist, zeigt eine stehende Frau im Profil nach links gewandt, die ein Kleinkind auf ihrem Arm hält und eine herabschreitende Bewegung von rechts nach links ausführt.

³³⁷ Boogert 2008, S. 46.

³³⁸ Zu Rembrandts Zeichnung vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1991 b, Kat. 9.

³³⁹ Vgl. Ausst. Kat. Janssen 1994.

Durch die Bewegung sowie durch eine in der rechten unteren Bildecke zu erkennende stufenförmige Linie wird suggeriert, dass sich die Frau auf einem Treppenabsatz befindet, den Rembrandt jedoch zeichnerisch lediglich andeutet. Die Frau trägt eine Haube auf dem Kopf und an ihrem Rock hängt eine dünne Schnur mit einer Troddel. Das Kind hat seine linke Wange gegen die linke Wange der Mutter geschmiegt und blickt über ihre Schulter. Es ist schwer auszumachen, ob der rechte Arm des Kindes nach der Schulter der Mutter oder nach etwas anderem greift. Im rechten Bildhintergrund ist zudem eine nicht definierbare Architektur angedeutet. Diese sowie die Körperrückseite der Mutter liegen im Schatten, welchen Rembrandt durch Lavierungen angibt.

Peter Schatborn weist im Katalog zu den Radierungen und Zeichnungen der Berliner, Amsterdamer und Londoner Ausstellung *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt* von 1991 darauf hin, dass aus Rembrandts Zeichnungen häufig der Entstehungsprozess abzulesen sei: „Die feineren Linien wurden nach und nach durch stärkere ergänzt und ersetzt. Der Rücken des kleinen Jungen ist gleichermaßen nach hinten ausgeweitet, und verglichen mit der früheren Version, hängen die Beine senkrechter nach unten. Der Umriss des Haares der Frau ist nach außen versetzt, um eine bessere Form des Kopfes zu erhalten. Profil und Gesicht des Kindes scheinen hingegen auf Antrieb gelungen zu sein.“³⁴⁰

Im Gesamteindruck weicht Janssens Zeichnung, die mit einer etwas dunkleren braunen Tusche ausgeführt ist, nur wenig von jener Rembrandts ab. Dennoch handelt es sich dabei nicht um eine strenge Wiedergabe der bereits bestehenden Zeichnung. Betrachtet man sie genauer, ist sie insgesamt viel cursorischer gezeichnet und die Schattenzonen sind noch transparenter und laviert aufgetragen. So sind die Köpfe der beiden Dargestellten, die Rembrandt sehr detailliert wiedergegeben hat, bei Janssen sehr viel reduzierter mit weniger Strichen gezeichnet. Was Rembrandt während des Entstehungsprozesses selbst noch auslotete, gelang Janssen hier offensichtlich direkt beim ersten Versuch. Die angedeutete Treppenstufe ist bei Janssen noch weniger erkennbar, so dass der Eindruck des Herabschreitens fast ausschließlich durch die Bewegung der Frauenfigur selbst entsteht. Die lavierte Schattenzone ist bei Janssen sehr viel nasser aufgetragen, was durch dunklere Partien, die durch das sich wellende Papier entstanden sind,

³⁴⁰ Schatborn in: Ausst. Kat. Rembrandt 1991 b, S. 46, Kat. 9.

offensichtlich wird. Die Helldunkelkontraste in der Zeichnung werden dadurch noch gesteigert.

Vielleicht wollte Janssen hiermit demonstrieren, dass er mit noch weniger zeichnerischen Mitteln und auf Antrieb die gleiche oder vielleicht sogar eine gesteigerte Expressivität in der Darstellung erzeugen konnte. Denn Janssen bewunderte vor allem Rembrandts Fähigkeit, mit minimalen zeichnerischen Mitteln, maximale Wirkung zu erzeugen.³⁴¹ Gleichzeitig rekurriert dies auf den Topos des „schnellen Arbeitens“ als Zeichen der Virtuosität des Künstlergenies: „Auch die Schnelligkeit der künstlerischen Arbeit scheint die Vorstellung zu erwecken, dass der Künstler die Welt, die er im Bilde darstellt, in überlegener Weise beherrsche“, ist schon in Ernst Kris' und Otto Kurz' *Die Legende vom Künstler* von 1934 zu lesen.³⁴² Janssen scheint zu versuchen, noch zügiger zu arbeiten als der vermeintlich schnelle, geniale Rembrandt. Auf jeden Fall setzt er sich dem unmittelbaren Vergleich mit der zeichnerischen Meisterschaft des Holländers aus und stellt sich damit ganz bewusst in ein Konkurrenzverhältnis, in einen Wettbewerb mit Rembrandt, dessen Emulation er ganz offensichtlich anstrebte.³⁴³

Dass Janssen sich selbst mit Rembrandt auf einer Stufe sah, beweist auch eine Zeichnung (**Abb. 16**) von 1982 nach dem gemalten, umstrittenen *Selbstporträt mit Barrett* (**Abb. 4**) aus Aix-en-Provence.³⁴⁴ Darauf schreibt Janssen seine Geburtstagsgrüße an den Direktor des Osloer Munch-Museet Alf Boe: „Müller's Sohn + Schneiderin's Sohn grüssen Alf zum 13.3.82“. Janssen sah Rembrandt und sich selbst somit auf einer Ebene: Beide stammten aus eher einfachen Verhältnissen – Rembrandt als Sohn eines Müllers und er selbst als Sohn einer Schneiderin. Damit griff Janssen gleichzeitig einen typischen Künstlermythos auf, und zwar jenen des unerwarteten sozialen Aufstiegs des Künstlers: So wurde unter anderem auch der antike Bildhauer Lysipp durch sein herausragendes künstlerisches Talent vom Kupferschmied

³⁴¹ Vgl. Boogert 2008, S. 38

³⁴² Kris/Kurz 1980, S. 126, vgl. auch die übrigen Ausführungen zum Topos der Schnelligkeit des Künstlers, S. 126-127.

³⁴³ Ein solcher unmittelbarer Vergleich der beiden Künstler wurde in der Oldenburger Ausstellung bewusst vermieden. Dort wurde zwar auch *Mutter und Kind nach Rembrandt* ausgestellt, jedoch waren die Selbstporträts Janssens und Rembrandts an separaten Wänden aufgehängt. Laut Auskunft der Kuratorin, Jutta Moster-Hoos, im Gespräch mit der Verfasserin am 09.05.2008, sollten die beiden Künstler in der Ausstellung eben nicht als konkurrierend dargestellt werden. Sie gingen ihre Aufgaben unterschiedlich an und es lägen immerhin 350 Jahre dazwischen. Zudem unterschieden sie sich vom Format her stark voneinander, Rembrandts Radierungen seien meist viel kleiner.

³⁴⁴ Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 75 und Corpus IV 2005, Kat. IV 16.

zum gefeierten Bildhauer.³⁴⁵ Ebenso erging es Rembrandt und, wie Janssen damit wohl zum Ausdruck bringen wollte, offensichtlich auch ihm selbst. Was zunächst also wie eine Parallelisierung Janssens mit Rembrandt auf einer niederen Ebene erscheinen mag, ist als deutliche Aufwertung gemeint. Die Art der Formulierung erinnert an zwei gute Freunde, die gemeinschaftlich eine Grußkarte versenden. Als guten alten Freund scheint Janssen Rembrandt auch verstanden zu haben. Jutta Moster-Hoos fasst in ihrem Katalogbeitrag „Zeichne dich selbst, dann zeichnet dich Gott.' Zu den Selbstporträts von Horst Janssen und Rembrandt van Rijn“ zur Oldenburger Ausstellung zusammen: „Auf Augenhöhe mit dem Jahrhundertkünstler Rembrandt van Rijn; Janssen hat diese Nähe zum großen Niederländer gesucht und seine eigene Meisterschaft in zahlreichen Werken ‚nach Ihm‘ unter Beweis gestellt“.³⁴⁶

³⁴⁵ Vgl. Kris/Kurz 1980, S. 41.

³⁴⁶ Moster-Hoos 2008, S. 35.

4.5 Ken Aptekar – Meister der Illusion

Der amerikanische Künstler Ken Aptekar beschäftigt sich in seinen Arbeiten ausschließlich mit bereits bestehender Kunst, die er sich im Sinne der *Appropriation Art* aneignet.³⁴⁷ Vor allem zu Beginn der 1990er Jahre bezog er sich dabei immer wieder auch auf Rembrandt. So setzte er sich in *A man with a knack for illusion* (**Abb. 17**) von 1994 mit der charakteristischen Malweise des Holländers auseinander, jedoch auf eine andere Art als die bisher in diesem Kapitel besprochenen Künstler dies taten.³⁴⁸ Er zitiert in seiner Arbeit gleich mehrere, ganz unterschiedliche Vorbilder Rembrandts auf insgesamt fünf quadratischen Bildtafeln, die er horizontal aneinander montiert. Wenn er berühmte Meisterwerke als Vorlagen heranzieht, kopiert er diese nicht direkt per Hand, sondern scannt sie zunächst in den Computer ein, bearbeitet sie dort weiter und malt schließlich die daraus entstandenen neuen Vorlagen wieder per Hand ab.³⁴⁹ In *A man with a knack for illusion* zitiert er sowohl Werke, die ganz typisch für Rembrandts pastosen malerischen Spätstil sind, wie die *Jüdische Braut* auf der mittleren Tafel, aber auch relativ frühe, eher „glatte“ Werke, wie die *Anatomie des Dr. Tulp* auf der zweiten Tafel von links. Der Unterschied zwischen feiner und grober Malweise ist bei Aptekar noch erkennbar, die Plastizität der Bildoberfläche hingegen wird durch den Einsatz des Computers sowie durch Aptekars eigene Malweise verringert. Für eine zusätzliche Glättung der malerischen Textur sorgen Glasplatten, die das gleiche Format wie die Bildtafeln haben und die Aptekar mit Schrauben in geringem Abstand über den Bildoberflächen fixiert. In die Rückseite dieser Glasplatten hinein ist ein Text mit Sandstrahl eingraviert, der je nach Lichteinfall einen Schatten auf das Gemälde wirft. Auf jeder der fünf Bildtafeln erscheinen Ausschnitte aus ein bis drei mehr oder weniger prominenten Vorbildern Rembrandts, in denen der Fokus der Darstellung auf den Händen liegt.³⁵⁰ Und diese sind es auch, welche Aptekar herausgreift und in seiner Arbeit neu zusammenfügt. Dabei musste er, nach eigener Auskunft, jedoch Verbesserungen vornehmen, denn bei näherem Hinsehen zeige sich,

³⁴⁷ Zur *Appropriation Art* während der 1980er Jahre vgl. Rebbelmund 1999, v. a. Kap. 7, S. 137-210.

³⁴⁸ Die Beschäftigung Aptekars mit Rembrandts Malweise wird in der Literatur nicht thematisiert. Gutes und relativ ausführliches allgemeines Textmaterial bieten v.a. Ausst. Kat. Aptekar 1997 und Ausst. Kat. Aptekar 2001 a. Zu Aptekars Methode allg. vgl. Hagen 1995.

³⁴⁹ Zu Aptekars Arbeitsweise vgl. Robertson/McDaniel 2005, S. 192 sowie Kap. 8.4 dieser Arbeit.

³⁵⁰ Von links nach rechts: *Heilige Familie* (1646), *Festmahl des Belsazar* (um 1635) / *Marten Soolmans* (1634), *Anatomie des Dr. Tulp* (1632) / *Jüdische Braut* (um 1663), *Bathseba mit dem Brief König Davids* (1654) / *Blendung Simsons* (1636), *Cornelis Claesz. Anslo und seine Ehefrau Aeltje Gerritdr. Schouten* (1641), *Samson bedroht seinen Schwiegervater* (1635) / *Der Evangelist Matthäus wird von einem Engel inspiriert* (1661) sowie ein Frauenporträt (1632), vgl. <http://www.kenaptekar.net/works.html> (02.10.2012).

dass Rembrandt die Hände nicht gut darstellt habe. Hätte Aptekar diese genau kopiert, hätte dies ein schlechtes Licht auf ihn selbst als Maler geworfen.³⁵¹ Ahmt er, im Unterschied zu den bisher besprochenen Künstlern, die Faktur des Holländers in dieser Arbeit zwar nicht nach, deutet sich stattdessen im Verbessern der Hände der Versuch einer Emulation an.

Die Vielzahl der von Aptekar dargestellten Hände scheinen eine direkte Reminiszenz an Svetlana Alpers' Ausführungen im ersten Kapitel von *Rembrandt als Unternehmer* bezüglich der haptischen Wahrnehmung der Werke Rembrandts zu sein.³⁵² Denn neben dem substanzhaften Farbauftrag weist sie auf die besondere und aktive Rolle der Hände hin. Wenn Aptekar ein Bild zitiert, geschieht das keineswegs willkürlich, sondern er setzt sich zuvor umfassend mit dem Werk auseinander. So interessiert er sich auch für die kunsthistorischen Forschungen über die einzelnen Künstler. Mit den Publikationen von Gary Schwartz, Mieke Bal und Svetlana Alpers ist er bestens vertraut. Schwartz und Bal sind ihm zudem persönlich bekannt und er befragte sie oftmals bezüglich Rembrandts.³⁵³ Da Aptekar auch mit Alpers' Publikation vertraut war, liegt eine solche Bezugnahme nahe.

Auf der zweiten Tafel von links erscheinen die Hände des Dr. Tulp, der gerade den Arm der vor ihm liegenden Leiche seziiert. Svetlana Alpers meint, Tulp werde wie der berühmte Chirurg Vesalius in jenem Moment wiedergegeben, als er mit der rechten Hand die Unterarmsehnen seziiert, die dazu dienen, die Finger zu biegen. Er habe die linke Hand zu einer Geste erhoben, welche den Gebrauch dieser Sehnen demonstriert, und zwar die Bewegung der Finger, die dazu nötig ist, Gegenstände zu halten.³⁵⁴ In Abbildung 1.23 ihrer Publikation ist zur Illustration dieser These nahezu der gleiche Bildausschnitt wiedergegeben, welchen auch Aptekar für seine Arbeit wählte.

Auf der mittleren Tafel ist ein Ausschnitt aus der *Jüdischen Braut* zu sehen. Auch hier ist es der Bereich der Hände, der Aptekar interessierte. Darüber

³⁵¹ Aptekar im Gespräch mit der Verfasserin am 06.11.2010.

³⁵² Vgl. Alpers 2003, S. 70-75, sowie die Ausführungen dazu im einleitenden Teil von Kap. 4.

³⁵³ In Corrin 1995 sind folgende Publikationen genannt: Schwartz 1985, Bal 1991 und Alpers 2003. Durch seine Arbeiten über Rembrandt, lernte Aptekar Anfang der 1990er Jahre Mieke Bal kennen, wie er im Gespräch mit der Verfasserin am 14.05.2008 berichtete. Nachdem er ihre Publikation *Reading Rembrandt* gelesen hatte, schickte er ihr einen Brief mit Abbildungen einiger seiner Arbeiten, woraufhin sie sich einige Zeit später trafen. Im Folgenden schrieb Mieke Bal auch sehr viel über Ken Aptekar, so unter anderem auch in *Quoting Caravaggio* oder für die Ausstellung *Companion Portraits*, vgl. Bal 2001 c.

³⁵⁴ Vgl. Alpers 2003, S. 73-74. Zur *Anatomie des Dr. Tulp* äußerte sich zuletzt ausführlich Volkenandt 2004.

hinaus handelt es sich wieder um nahezu den gleichen Bildausschnitt, den auch Svetlana Alpers auf Tafel 7 gewählt hatte. So erkennt man Brust und Bauchbereich der Braut, ihre beiden Hände sowie die rechte Hand des Mannes. Die oberen beiden Hände von Mann und Frau berühren sich dabei in einer zärtlichen Geste im Bereich unterhalb der Brust der Frau. Alpers vermutete im Hinblick auf diese Geste, dass die Liebe zwischen den Dargestellten durch das komplexe Übereinanderlegen der sehr großen Hände dargestellt werden sollte.³⁵⁵

In der rechten unteren Bildecke der mittleren Tafel von Aptekars Arbeit ist zudem die rechte Hand der *Bathseba mit dem Brief König Davids* von 1654 wiedergegeben. Darin stellt Rembrandt die nackte Bathseba dar, welche von einer Dienerin die Füße gewaschen bekommt. Den lüsternen Blick König Davids, der Bathseba beim Baden beobachtet, lässt er aus. David ist einzig in dem Brief präsent, den Bathseba in ihrer rechten Hand hält und über den sie nachzusinnen scheint. Darin fordert er sie auf, ihren Ehemann zu verlassen. Der Fokus des Bildes liegt ein weiteres Mal auf der Hand, welche den Brief hält. Auch die Hand Bathsebas befindet Alpers für übertrieben groß, ja beinahe schon grotesk.³⁵⁶ Eine vergleichbare Abbildung der den Brief haltenden Hand findet sich hierzu jedoch nicht bei ihr. Diese Beschreibungen ließen sich nun noch fortführen. Das Spektrum der Hände in *A man with a knack for illusion* reicht dabei von der Hand Gottes, über eine Hand, welche einen Handschuh hält bis zu einer zur Faust geballten Hand.

Aber nicht nur die zitierten Bilder, vor allem der darüber gelegte Text ist bei Ken Aptekar von grundlegender Bedeutung für das Verständnis seiner Arbeiten.³⁵⁷ In die Glasplatten der besprochenen Arbeit ist nun folgender Text mit Sandstrahl eingraviert:

A man with a knack for illusion
Had a way with the brushes and paint.
With a flick of the wrist
(No need for a fist!)
He could get you to buy his confusion.

³⁵⁵ Vgl. Alpers 2003, S. 71.

³⁵⁶ Vgl. Alpers 2003, S. 70. Zu *Bathseba mit dem Brief König David* gibt es einen umfangreichen Sammelband von Adams (Hg.) 1998.

³⁵⁷ Auf die Frage einer Journalistin hin, inwiefern Text und Bild überhaupt in Zusammenhang stünden, antwortete Aptekar: „...I am very intentional in the relationships that I make in the work between words and image. They're very carefully considered and planned. [...] I try to set up a situation where the text is not the most obvious text you would expect in relationship to the particular painting that I've chosen to use as the source for my painting.“ Aptekar in: Lulaki 2001, S. 44.

Diese Worte beziehen sich auf Rembrandt als Künstler und meinen sinngemäß, dass dieser eine eigene Art hatte, mit Pinsel und Farbe umzugehen und es auf diese Weise vermochte, eine Illusion zu schaffen. Ohne große Anstrengung konnte er die Leute davon überzeugen, seine Werke und das daran gebundene Künstlerimage zu kaufen. Aptekar verfasste diesen Text in der Art eines Limericks, eines kurzen, scherzhaft gemeinten Gedichtes, wie es in den USA auf Werbetafeln um die Mitte des 20. Jahrhunderts häufig verwendet wurde. Da Rembrandt seinen eigenen Malstil, seiner Meinung nach, wie eine Marke vertrieb, was auch noch in Kapitel 8.4 besprochen werden wird, hielt er diese Textform für angemessen. Denn er sah die häufige Fokussierung auf Hände nicht nur als Verweis auf die haptischen Bildoberflächen im Sinne Svetlana Alpers', sondern auch als Hinweis vonseiten Rembrandts, auf das, was seine Werke so speziell machte: seine Hand, die Hand des Künstlers und seine spezifische Art, den Pinsel zu benutzen.³⁵⁸

Die einzelnen Textpassagen nehmen dabei teilweise Bezug auf die Bildzitate. Wenn auf der ersten Bildtafel der „man with a knack for illusion“, also der Mann mit einem Talent für Illusion, genannt wird, kombiniert Aptekar dies mit einem gemalten Vorhang und dem unteren Teil eines Rahmens, welche er aus Rembrandts *Heiliger Familie* von 1646 entnimmt, diese spiegelt und somit quasi als Auftakt für seine Arbeit nutzt. Der Vorhang öffnet sich dadurch, abweichend von der Vorlage, nach links und gibt den Blick auf die Hände aus dem *Festmahl des Belsazar* frei.³⁵⁹ Vorhänge wurden im Barock oft dazu verwendet, zwischen realer und fiktiver Welt zu vermitteln. Durch das Wegziehen eines Vorhangs wurde die Sicht auf etwas Geheimnisvolles und zuvor Verborgenes freigegeben. Das Geheimnisvolle von Rembrandt ist in diesem Fall seine Malweise, die durch die zahlreichen Hände repräsentiert wird. Durch den gemalten Rahmen wird noch zusätzlich betont, dass es sich um eine Illusion handelt. Zudem wird die Kostbarkeit der Meisterwerke Rembrandts noch hervorgehoben.

Auf der zweiten Tafel von links wird Rembrandts „way with the brushes and paint“, also seine spezielle Art mit Pinsel und Farbe umzugehen, erwähnt. Dem steht Dr. Tulps Demonstration der Funktionsweise der Hand gegenüber – dem wichtigsten Instrument des Malers. Ein weiterer deutlicher Bezug zwischen Text und Bild findet sich auf der zweiten Tafel von rechts:

³⁵⁸ Aptekar in einer Email an die Verfasserin vom 15.09.2009.

³⁵⁹ Zur *Heiligen Familie* vgl. Kemp 2003, zum *Festmahl des Belsazar* vgl. David 1995.

Rembrandt muss die Leute nicht zwingen, seine Bilder zu kaufen, sie kaufen diese von sich aus, also „no need for a fist“ – er muss er keine Faust ballen und ihnen damit drohen. Im Gegensatz dazu sind gerade auf dieser Bildtafel zahlreiche zu Fäusten geballte Hände dargestellt, die von Anstrengung und Ärger zeugen.

Auf der rechten Bildtafel ist von Rembrandts „confusion“ die Rede. Damit könnte sowohl Rembrandts eigene unruhige Gemütsverfassung gemeint sein, die auf den Genietopos rekurriert, aber auch die Verwirrung, die er beim Betrachter stiftet – durch seine unergründliche Malweise, mit welcher er Illusionen erzeugt. Für Aptekar selbst ist Rembrandts Œuvre voller Widersprüche und Komplexität, durch die darin enthaltene „confusion“ setze es sich von jenem anderer Künstler deutlich ab.³⁶⁰ Diese Ansicht Aptekars wird auch am Ende seines Briefes „Dear Rembrandt“ deutlich, den er 1995 schrieb, kurz nachdem seine Ausstellung *Rembrandt Redux* im Palmer Art Museum der Penn State University in Pennsylvania eröffnet wurde, die ausschließlich Arbeiten über Rembrandt zeigte. Darin stellte Aptekar dem Holländer zahlreiche Fragen über dessen Leben und schrieb gegen Ende des Briefes:³⁶¹

„You’re important to me, even if I know more about your work than I do about you. You have a story to tell, the life of an artist. There are the facts of that life, few of which are known, and then there are the paintings, those sublime and majestic and confusing traces of the long-gone you.“³⁶²

Für Aptekar stellen die Gemälde demnach die verwirrenden Spuren der historischen Person Rembrandt dar, die seit vielen Jahren tot ist und über die man kaum noch etwas weiß. Die wenigen bekannten Fakten aus Rembrandts Leben versucht Aptekar in zahlreichen weiteren Arbeiten zu ergründen.

Anders als bei den bisher besprochenen Künstlern dieses Kapitels, die allesamt durch ihren eigenen Mal- und Zeichenstil auf Rembrandt Bezug nehmen und mit diesem, unter Einsatz der künstlerischen Mittel der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in Wettstreit getreten sind, erfolgt Ken Aptekars Auseinandersetzung mit der speziellen Faktur des Holländers in erster Linie auf konzeptueller Ebene. *A man with a knack for illusion* offenbart durch das Zusammenspiel von Bild und Text, dass Rembrandt als „Meister der Illusion“

³⁶⁰ Aptekar in einer Email an die Verfasserin vom 15.09.2009.

³⁶¹ Vgl. dazu auch die Ausführungen in der Einleitung dieser Arbeit.

³⁶² Aptekar 1995, S. 13.

einen spezifischen Malstil geschaffen hatte, der beim Publikum äußerst beliebt war. Dieser zeichnet sich im Sinne Svetlana Alpers' durch eine äußerst pastose Faktur aus, die seinen Werken eine haptische Wirkung verleiht. Jedoch wies er in Apteinars Augen auch Schwächen auf, was sich an der Tatsache zeigt, dass er der Meinung war, die Darstellungen der Hände verbessern zu müssen. Doch Rembrandt vertrieb seinen Stil im Sinne einer Marke, insofern sind die zahlreichen Hände in seinen Werken als Hinweis auf die „Hand des Künstlers“ und somit auf die Authentizität dieser Marke zu verstehen. Damit dekonstruiert Apteinar den mit der Künstlerfigur Rembrandt verbundenen Topos des verkannten Genies, das in Einsamkeit und völliger künstlerischer Autonomie geniale Werke schuf.

4.6 Zusammenfassung

Die in diesem Kapitel besprochenen Künstler schienen in Rembrandt bezüglich der malerischen Qualitäten seiner Werke, sowie der darin angewandten verkürzten Darstellungsweise zugunsten der Expressivität eine Art prototypische Künstlerfigur zu sehen. Wenn sich mit der Moderne und ihren abstrahierenden Tendenzen das malerische Zeichen immer mehr vom Objekt, welches es bezeichnete, autonomisierte hatte, verschärfte sich diese Entwicklung vor allem um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Losgelöst von jeglichem gegenständlichen Bezug wurde nun der Malprozess selbst thematisiert. Daher interessierten sich auch die Künstler während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts insbesondere für Werke Rembrandts, in denen die malerische bzw. die zeichnerische Faktur betont ist und die zudem intensive Helldunkelkontraste aufweisen. Während aus dem malerischen Œuvre vor allem die späten, äußerst pastosen Werke rezipiert wurden, lässt sich dies in Bezug auf das grafische Œuvre nicht generalisieren. Der Fokus lag jedoch auch hierbei auf Werken, die gewisse prozessuale Qualitäten aufweisen, indem sie beispielsweise durch verschiedene Zustandsdrucke oder den Plattenton auf ihren Entstehungsprozess verweisen. Rembrandts Zeichnungen wurden hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der prozessualen Faktur und dem Helldunkel, abgesehen von einer Bezugnahme Horst Janssens, eher vernachlässigt.

Von Rembrandts malerischer Faktur waren unter anderem Winfred Gaul und Francis Bacon fasziniert. Während Gaul vermutlich die undefinierten Bereiche von Rembrandts Gemälden interessiert hatten, waren es bei Bacon gerade die noch am stärksten definierten Bereiche der Gesichter, vor allem der Selbstporträts, in denen die Spannung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem am größten ist, wodurch die Realität in seinen Augen verdichtet und intensiviert wurde. Schien Rembrandt durch seine „formentfremdete Faktur“, wie sie von Heinrich Wölfflin bezeichnet worden war,³⁶³ einer der Ursprünge des Malerischen zu sein, diente er auch im Medium der Grafik, dank seiner innovativen Beiträge, häufig als Ausgangspunkt. In diesem Sinne setzten sich auch Horst Janssen und Pablo Picasso mit dem Holländer auseinander.

Rembrandts charakteristischer Stil wurde nicht erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von bildenden Künstlern rezipiert, wie die Ausführungen in Kapitel 3.3 gezeigt haben. Hatten diesen bereits die Schüler

³⁶³ Wölfflin 1915, S. 56.

in seiner Werkstatt zu Schulungs- bzw. Verkaufszwecken nachgeahmt, war es auch während 18. Jahrhunderts hoch angesehen, „in der Manier Rembrandts“ zu arbeiten. Zudem stellte der Holländer mit seinen innovativen Beiträgen vor allem für die Malerei und Grafik immer wieder einen wichtigen Referenzpunkt dar, an dem es sich im Sinne der *aemulatio* zu messen galt. Die Zeichnungen hingegen wurden auch zu früheren Zeiten nicht so häufig künstlerisch rezipiert. Während der Moderne sah man in Rembrandt aufgrund seines Stils einen Vorläufer der eigenen Zeit. Durch diesen schien er seine künstlerische Autonomie gegenüber seinen Auftraggebern unter Beweis zu stellen, was wesentlich dazu beitrug, dass er zum Inbegriff eines Künstlergenies avancierte. Die künstlerischen Auseinandersetzungen mit Rembrandt dienten auch zu dieser Zeit weiterhin der *aemulatio*, wobei vor allem gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts schon eher von einer Emulation die Rede sein kann, da es nun verstärkt darum ging, die Künstlerfigur Rembrandt mit den zur Verfügung stehenden, erweiterten künstlerischen Mitteln zu übertreffen anstatt sich damit selbst einen Platz in der Kunsttradition zu sichern. Die künstlerische Rezeption von Rembrandts Stil während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert schloss damit an die moderne Rezeption an, jedoch wurde von nun an noch expliziter auf das Vorbild hingewiesen, das es zu überbieten galt. Indem beispielsweise Winfred Gaul ein informelles Gemälde *Abschied von Rembrandt* betitelte, bekannte er sich damit zu seinem Vorbild, gab aber gleichzeitig an, dieses bereits hinter sich gelassen zu haben. So bezog sich Gaul in seinem Gemälde vor allem in der Farbigkeit und der malerischen Faktur auf den Holländer, befreite letztere jedoch von jeglichen objektiven Bezügen. Hatten die künstlerischen Mittel während der Moderne bereits zunehmend an Eigenwert gewonnen, so autonomisierten sie sich in den Jahren nach Ende des zweiten Weltkriegs zu einem eigenständigen Sujet.

Auch andere Künstler machten ihren Versuch der Emulation der Künstlerfigur Rembrandt explizit deutlich. So bezeichnete Horst Janssen ein radiertes Selbstporträt, welches in Sujet und Stil eindeutig auf Rembrandt rekurriert, als in *In „Seiner“ Manier* oder er stellte eine Reproduktion Rembrandts unmittelbar neben seine eigene Zeichnung nach diesem Vorbild und setzte sich somit dem direkten Vergleich aus. In Pablo Picassos Radierfolge nach Rembrandts verschiedenen Zustandsdrucken von *Ecce Homo* war es hingegen die relativ getreue Übernahme der Komposition, die unverkennbar auf ihre Referenz hinwies. Picasso kehrte Rembrandts Schaffensprozess darin um, was sowohl für die Reihenfolge der

Veränderungen, als auch für die Verteilung der Helldunkelwerte gilt, welche er durch Aquatintatechnik noch zusätzlich übersteigerte. Somit gelangte er letztlich zu einer gänzlich eigenen Bildlösung und überwand den Holländer auf diese Weise. Francis Bacon hingegen, der zwar ebenfalls eine Emulation Rembrandts anzustreben schien, wie am Beispiel von *Portrait Head* aufgezeigt wurde, teilte diese dem Betrachter im Unterschied zu seinen Künstlerkollegen nicht so explizit mit. Seine Bezugnahme auf den Holländer ist noch am ehesten mit der künstlerischen Rezeption der beginnenden Moderne zu vergleichen, innerhalb derer die vorherrschenden Rembrandtbilder eher indirekt in die künstlerischen Rezeptionen einfließen.

Ging es den in diesem Kapitel besprochenen Künstlern also überwiegend um eine Emulation von Rembrandts charakteristischem Stil und knüpften diese damit sowohl funktional als auch formal an die künstlerische Rezeption des Holländers früherer Zeiten an, bildete Ken Aptekar mit seiner Arbeit *A man with a knack for illusion* eine Ausnahme. Er bezog sich darin auf einen konkreten wissenschaftlichen Diskurs, welcher erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufkam und wählte auch die von ihm zitierten Vorbilder nach gänzlich anderen Kriterien aus. So interessierte er sich für Gemälde aus unterschiedlichen Schaffensperioden Rembrandts, in denen den darauf dargestellten Händen eine besondere Rolle zukommt und zitierte dementsprechend auch nur diese. Seine Arbeit scheint geradezu eine Illustration von Svetlana Alpers' These zu sein, dass Rembrandt in seinen Werken durch Hände auf deren haptische Qualitäten hinweisen wollte sowie durch seine „formentfremdete Faktur“ auf den Malprozess selbst. Zudem verwies Aptekar durch die Hände auf die „Hand des Meisters“ und damit wiederum auf Rembrandts typischen Stil, welchen dieser im Sinne einer Marke vertrieb – denn nicht ohne Grund hatte er so zahlreiche Schüler in seiner Werkstatt beschäftigt, die allesamt in seinem Stil malten. Anders als die übrigen Künstler dieses Kapitels ging es Aptekar also in erster Linie um eine Dekonstruktion der Künstlerfigur Rembrandt hinsichtlich des Stils. Seine Bezugnahme auf den Holländer unterscheidet sich somit deutlich von der künstlerischen Rezeption früherer Zeiten.

Durch die Emulation und Dekonstruktion von Rembrandts charakteristischem Stil, der sich durch die prozessuale Faktur und das Helldunkel auszeichnet, ergaben sich während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts neue Lesarten von dessen Werken. Noch stärker als während der Moderne, als man den Stil des Holländers für seine Materialität und seinen bisweilen recht hohen Abstraktionsgrad schätzte, wurde der Blick

nun noch mehr als zuvor auf dessen Prozesshaftigkeit gelenkt. War Rembrandt durch seinen vermeintlich autonomen Stil zum Inbegriff eines Künstlergenies avanciert, so wurde nun auch thematisiert, dass er diesen im Sinne einer Marke zu vertreiben wusste, also keineswegs dem Bild des verkannten Künstlers entsprach.

5 | MEMENTO MORI

Diente das Malerische des barocken Stils dazu, die Sinne des Betrachters unmittelbar anzusprechen, was sich in den Gemälden Rembrandts durch eine bisweilen haptische Präsenz der dargestellten Objekte manifestierte, hatten auch die barocken Sujets selbst eine ähnliche Funktion: Mit pathetischen Gesten in Historienszenen, aufwändigen, gemalten Scheinarchitekturen, welche reale Architekturen ins nahezu Unendliche fortsetzten, oder mit Stillleben, die kostbare Gegenstände zum Greifen nah erscheinen ließen, wollte man den Betrachter beeindrucken. Doch dieser ausufernden materiellen Prachtentfaltung stand auch ein tiefer Glaubensernst gegenüber, der das Wissen um den unausweichlichen Tod mit sich brachte. Im Vergleich zu der Unsterblichkeit und unendlichen Weisheit Gottes galt das menschliche Streben nach irdischen Gütern, wie Reichtum, Wissen oder Macht, daher als eitel und überheblich. Auf diese Weise avancierte die *vanitas* (lat. Eitelkeit), welche die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und aller irdischen Güter symbolisierte, während des Barocks zu einem bedeutenden Motiv der bildenden Kunst, der Literatur, des Theaters und der Musik. Ein beliebter Sinnspruch in diesem Kontext lautete daher: „Memento mori“ (lat. Gedenke, dass du sterben musst). Diese klassische Todesmahnung wurde bereits in der Antike den siegreichen römischen Feldherren bei ihrem triumphalen Einzug in Rom von einem Sklaven permanent zugeflüstert, um sie vor maßloser Selbstüberschätzung zu bewahren. Im Mittelalter und in der Neuzeit war das *memento mori* dann ein Leitmotiv der christlichen und philosophischen Todesreflexion.³⁶⁴

Die Aufforderung, sich der Endlichkeit des Lebens bewusst zu werden, implizierte gleichzeitig auch die Mahnung, ein gottgefälliges Leben zu führen. Denn das diesseitige Leben wurde nur als Vorspann für das ewige Leben nach dem Tod gesehen. Der Tod stellte durch Epidemien und Kriege eine alltägliche Bedrohung dar, von der jeder Mensch gleichermaßen betroffen war, unabhängig seines Standes, Alters oder Geschlechts. So entstand bereits im 15. Jahrhundert die *ars moriendi*, ein Erbauungsbüchlein über die Kunst des heilsamen Sterbens. Dieses leitete den Gläubigen in seiner

³⁶⁴ Eine Zusammenfassung über wesentliche Merkmale des Barocks geben Borngässer/Toman 1997 in der Einleitung zum Überblicksband von Toman (Hg.) 1997. Zum Motiv der *vanitas* vgl. Miegroet 1996, zum *memento mori* vgl. Ausst. Kat. Memento mori 1984.

Todesstunde, wenn die letzte unwiderrufliche Entscheidung über die Errettung der Seele getroffen wurde, zu einem guten Sterben an. Die Erinnerung an den allseits präsenten Tod, die daraus resultierende Vorwegnahme des Schreckens und der feste Glaube an ein Leben danach sollten den Menschen die Angst vor dem Tod nehmen.³⁶⁵

Seit dem Spätmittelalter, welches Wellen des Massensterbens, vor allem durch Pestepidemien, mit sich gebracht hatte, entstand eine vielfältige Ikonografie der Sterblichkeit, die um die Motive des Skeletts und des Schädels kreiste: In Form des Totentanzes – einem Reigen von Personen unterschiedlichen Standes, unter welche sich ein Skelett als personifizierter Tod einreichte –, anhand des Bildes einer jungen Frau, die von einem Skelett bedrängt wurde oder durch die Darstellung der unterschiedlichen Lebensalter gemahnte man fortan der Endlichkeit des Lebens.³⁶⁶

In der Kunst des calvinistischen Hollands des 17. Jahrhunderts, in welchem Rembrandt lebte, war die Aufforderung, sich des unausweichlichen Todes bewusst zu werden, in Form von *vanitas*-Symbolen allgegenwärtig. Dort prägte die städtisch-bürgerliche Kultur die Künste in entscheidendem Maße, da die Kirche aufgrund des calvinistischen Bilderverbots als Auftraggeber weitestgehend ausfiel. Dadurch, dass es in Holland keine so ausgeprägte feudal-höfische Kultur wie im übrigen Europa gab, trat auch der Adel nur selten als Auftraggeber in Erscheinung. Stattdessen waren es vor allem die zu Geld gekommenen Bürger, die stolz auf ihr Land, die selbst erkämpfte Unabhängigkeit von der spanischen Vorherrschaft und den florierenden Handel waren und nun ihre Häuser mit Gemälden schmücken wollten – ein Privileg, das anderswo dem Adel vorbehalten war. Es entstand ein bürgerlicher Realismus, in dem die Käufer ihre eigene Welt und ihr neues Selbstbewusstsein gespiegelt sahen. Gefragt waren neben Porträts und Genreszenen insbesondere Landschaftsbilder und Stilleben, die vorher lediglich als Folie oder schmückendes Beiwerk von Historien fungiert hatten und sich nun zu eigenständigen Bildgattungen emanzipierten. Dienten die Porträts vornehmlich der Selbstdarstellung der Bürger, spiegelten die Landschaften hingegen die Fruchtbarkeit des Landes wider. Vor allem aber in den Stilleben, welche die neuen Luxusgüter der Handelsmacht Holland zur Schau stellten, waren immer wieder *vanitas*-Symbole enthalten, welche auf den unabwendbaren Verlust all dieser irdischen Güter hinwiesen.³⁶⁷

³⁶⁵ Vgl. Hülsen-Esch 2007, S. 4 sowie Ausst. Kat. Sterben 2006, S. 11-13, Kat. 1.

³⁶⁶ Vgl. Ausst. Kat. Sterben 2006, welcher wesentliche Sujets der Sterbekunst seit 1500 untersucht.

³⁶⁷ Zu den speziell niederländischen Sujets der Malerei des 17. Jahrhunderts vgl. Lil 1997.

Symbolisierten blitzendes Messing, fein geschliffene Gläser, schimmernde Perlen, exotische Muscheln oder kostbares Porzellan die eitlen Weltgüter, standen Totenschädel, abgelaufene Sanduhren, verlöschende Kerzen, Seifenblasen, Blumen oder Jagdbeute für die Endlichkeit des menschlichen Lebens, weshalb sie auch durch den bereits genannten Sinnspruch als *memento mori*-Symbole bezeichnet werden. Doch auch tröstliche Symbole fanden sich in den Stilleben, die Hinweise auf die Auferstehung und damit auf ein Leben nach dem Tod gaben, wie Kornähren, Lorbeer, Efeu oder Schmetterlinge.³⁶⁸

Die holländischen Künstler des 17. Jahrhunderts spezialisierten sich meist auf eine dieser Gattungen. Rembrandt machte sich vornehmlich als Porträtist und Historienmaler einen Namen, nicht aber durch Genreszenen und Stilleben. Abgesehen von dem stillebenähnlichen *Zwei tote Pfauen und ein Mädchen* von ca. 1639 sind keinerlei Werke dieser Gattung überliefert.³⁶⁹ Doch auch in seinem Œuvre finden sich Illustrationen des *memento mori*-Gedankens wieder: So existieren zwei Versionen eines *Geschlachteten Ochsen*, das um 1643 entstandene Gemälde aus Glasgow (**Abb. 24**) und das Gemälde aus dem Pariser Louvre von 1655 (**Abb. 22**), welche, ähnlich der Jagdbeute in den Stilleben der Zeit, *vanitas*-Symbole darstellen.³⁷⁰ Beide Versionen zeigen einen an einem Balken aufgehängten, toten Ochsenkörper in einem relativ dunkel gehaltenen Innenraum. Das Motiv des geschlachteten Ochsen ist bereits in der niederländischen Genremalerei mehrfach zu finden, jedoch meist als zusätzliches Detail zum Hauptthema, etwa zu einer Hochzeits-, Jahreszeiten oder Genreszene.³⁷¹ Bei Rembrandt ist lediglich jeweils eine Frau als Statistin hinzugefügt, wodurch der Fokus auf den Ochsen gelenkt wird. Verweist der tote, aufgespannte Tierkörper ohnehin schon auf die Vergänglichkeit des Lebens, lässt sich darüber hinaus, aufgrund der weit gespreizten Hinterbeine, an denen der Ochse aufgehängt ist, ein Bezug zum gekreuzigten Christus

³⁶⁸ Vgl. u.a. Wolbert 1984, S. 27-28. Zum Begriff *memento mori* gibt o.A. 1996 eine äußerst knappe Definition.

³⁶⁹ Corpus III 1989, Kat. A 134. Nach Schwartz 1987, S. 253, werden im Inventar Rembrandts von 1656 weitere neun Stilleben genannt.

³⁷⁰ Zu den beiden Versionen des *Geschlachteten Ochsen* gibt es nur wenig Literatur, die sich überwiegend mit Stil- und Datierungsproblemen befassen, wie Craig 1983 bereits feststellte und Posèq 2009 immer noch bestätigt. In Corpus III 1989, wird die Version aus Glasgow als C 122 unter den abgeschriebenen Gemälden aufgeführt.

³⁷¹ Vgl. beispielsweise den *Ausgeweideten Ochsen* von Maerten van Cleve von 1566, abgebildet in: Ausst. Kat. Bacon 2004, S. 318, Kat. 134.

nicht von der Hand weisen.³⁷² Sein Tod steht als Inbegriff der menschlichen Sterblichkeit, aber gleichzeitig auch für die Überwindung des irdischen Daseins und des damit verbundenen Leides durch die Auferstehung.

Doch Rembrandt blickte in seinen Werken nicht nur in das Innere von tierischen Kadavern, sondern auch in menschliche Leichen hinein. In den Jahren 1632 und 1656 malte er im Auftrag der Amsterdamer Chirurgengilde zwei Anatomievorführungen (**Abb. 30, 31**), bei denen sich die jeweiligen amtierenden Vorsteher, Nicolaes Tulp und Jan Deyman, mit ihren Kollegen bei der Sektion einer geöffneten Leiche porträtieren ließen.³⁷³ Öffentliche Anatomien waren in den Niederlanden im 17. Jahrhundert keineswegs alltägliche Ereignisse, sie fanden in Amsterdam meist nur einmal jährlich statt. Aus konservatorischen Gründen dauerte eine Anatomie meist nicht länger als fünf Tage und wurde zudem im Winter abgehalten. Solche Vorführungen fanden in eigens dafür geschaffenen anatomischen Theatern statt, wurden in einem festlichen Rahmen abgehalten und waren nicht nur den Mitgliedern der Chirurgengilde, sondern auch den übrigen Bürgern gegen ein Eintrittsgeld zugänglich. Sie stellten einerseits exponierte wissenschaftliche Ereignisse dar, zum anderen dienten sie der öffentlichen Unterhaltung. Seziert wurden ausschließlich zum Tode verurteilte und kurz zuvor hingerichtete Verbrecher, wodurch eine solche Vorführung einen moralisierenden Charakter erhielt. Der Verbrecher, der sein Leben verwirkt und der Gesellschaft Schaden zugefügt hatte, konnte ihr nun in der öffentlichen Sektion noch einen letzten Dienst erweisen, indem man ihn zu wissenschaftlichen Forschungszwecken verwendete und er zugleich als abschreckendes Beispiel für die Zuschauer fungierte. Da es sich um einen Verbrecher handelte, ließ sich das Unbehagen darüber zerstreuen, dass dabei eine Vergewaltigung des Körpers vorgenommen wurde, die eine Bedrohung für die Seele darstellte.³⁷⁴

In Verbindung mit Anatomien taucht auch immer wieder das Motto *nosce te ipsum* („erkenne dich selbst“) auf. Man findet es sowohl in Anatomietheatern, auf anatomischen Illustrationen als auch auf Gemälden, die Anatomievorführungen darstellen. Damit ist gleichzeitig eine weitere

³⁷² Einen solchen Bezug möchte Craig 1983 über eine Referenz auf die Geschichte des verlorenen Sohnes herstellen, in der ein geschlachteter Ochse als Christussymbol fungiert. Posèq 2009 hingegen vermutet in den blutigen Kadavern eine Analogie zu dem traumatischen Ausgang der Affäre Rembrandts mit Geertge Dirckx, was jedoch äußerst psychologisierend erscheint.

³⁷³ Zur *Anatomie des Dr. Tulp* vgl. v.a. Volkenandt 2004, Schupbach 1982 und Heckscher 1958, zur *Anatomie des Dr. Deyman* vgl. Middelkoop 1994.

³⁷⁴ Vgl. Volkenandt 2004, S. 127-132 sowie Schwartz 2006, S. 164-169, und Heckscher 1958, S. 27-34.

Rechtfertigung für solche Sektionen gegeben: Man glaubte, dass Gott den Menschen nach seinem Ebenbild geschaffen hatte. Indem man Kenntnisse über den menschlichen Körper erlangte, konnte man zugleich Bestandteile des Göttlichen in sich selbst entdecken. Zudem implizierte das Motto auch die Sterblichkeit des Menschen. Insofern diente die Leiche auch im Sinne des *memento mori* und war damit ein Äquivalent zu traditionellen *vanitas*-Symbolen in den Stillleben, wie Skelett oder Schädel, die auf die Sterblichkeit des Menschen hinwiesen. Demnach können auch die Leichname in Rembrandts Anatomien im Sinne des *memento mori* aufgefasst werden.³⁷⁵

Weckt der aufgebahrte fahle Körper, der nur von einem weißen Lendentuch bedeckt ist, in der früheren *Anatomie des Dr. Tulp* bereits die Assoziation mit dem toten Christus, wird dieser Bezug bei der späteren *Anatomie des Dr. Deyman* noch sehr viel offensichtlicher: In starker Verkürzung, angelehnt an Andrea Mantegnas Komposition der *Beweinung des Leichnams Christi* von ca. 1470/80, was in Kapitel 5.3 näher erläutert wird, stellte Rembrandt hier den geöffneten Leichnam dar. Wie bei den Darstellungen des *Geschlachteten Ochsen* ist auch bei den Anatomien der Verweis auf Christus als Symbol für die Sterblichkeit des Menschen und die Vergänglichkeit des irdischen Daseins im Kontext des *memento mori* gegeben.

War das vorherrschende Bild der Künstlerfigur Rembrandt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einem starken Wandel ausgesetzt, der sich auf alle anderen in dieser Arbeit besprochenen Diskurse auswirkte, ist dies im Hinblick auf das *memento mori* nicht zu beobachten. So brachten die Forschungen neue Erkenntnisse über Rembrandts Malweise zutage, entlarvten viele der ihm zugeschriebenen Werke als nicht eigenhändig, wovon auch zahlreiche vermeintliche Selbstporträts betroffen waren, und entmythologisierten die Fakten über sein Leben. Dies brachte entscheidende Veränderungen für den bis dahin auf Rembrandt projizierten Genietopos mit sich: Seine expressiv wirkenden Gemälde erwiesen sich als Ergebnis eines langwierigen Malprozesses. Die in Einsamkeit und als fortwährende Identitätssuche entstandenen Selbstporträts stammten teilweise sogar von Schülern und Nachfolgern des Holländers. Auch war Rembrandt keineswegs von seinen Zeitgenossen verkannt worden, sondern war im Gegenteil der Leiter einer erfolgreichen Malerwerkstatt gewesen.

³⁷⁵ Inwieweit diese Deutung auf Rembrandts Gemälde zutreffend ist, wird ausführlich diskutiert bei Schupbach 1982, S. 31-40.

Die barocken *memento mori*-Motive in Rembrandts Œuvre standen hingegen in keiner so engen Verbindung zur Künstlerfigur Rembrandt und dem damit verknüpften Genietopos. Was sie jedoch in sich bargen, war eine gewisse Rätselhaftigkeit, welche die Neugier der Betrachter schürte. So waren vor allem die jeweils späteren Versionen des *Geschlachteten Ochsen* und der Anatomiestunde von narrativen Bezügen weitestgehend bereinigt – wenn dies im Fall der *Anatomie des Dr. Deyman* auch auf eine großflächige Beschneidung infolge einer Beschädigung des Bildes zurückzuführen ist. Daher boten sich insbesondere diese als Projektionsflächen für Deutungen an, ähnlich wie die undefinierten Bereiche in den späten Gemälden Rembrandts, die im vorangegangenen Kapitel 4 besprochen wurden. Zwar lieferten auch einige wissenschaftliche Studien neue Erkenntnisse über die entsprechenden Werke, ohne dabei aber in vergleichbarer Weise deren Rezeption zu verändern. Somit kann im Hinblick auf das *memento mori* von einer weitgehenden Konstanz des Rembrandtbildes ausgegangen werden.

Während das Gedenken an den Tod in der holländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts allseits präsent war, wurde der Tod in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hingegen soweit wie möglich aus dem Umfeld der Lebenden verbannt. Der christliche Glauben an ein Leben nach dem Tod existierte zwar weiterhin, bestimmte aber seit der Aufklärung im 18. Jahrhundert nicht länger in so entscheidendem Maße den Lebensalltag der Menschen wie noch im Barockzeitalter. Zwar waren auch nach dem Ende der beiden Weltkriege immer wieder Konflikte, Kriege und Naturkatastrophen zu verzeichnen, die durch die Medien ebenfalls allgegenwärtig waren, jedoch spielten sich diese meist fernab der Heimat ab. Die Menschen wurden mit dem realen wie mit dem fiktiven Tod daher hauptsächlich durch Bilder und nicht in natura konfrontiert. Diese Bilder gemahnten weniger der eigenen Sterblichkeit, sondern vermittelten eher das behagliche Gefühl, sich an einem sicheren Ort der Welt zu befinden.³⁷⁶

Die Allgegenwärtigkeit des Todes in den Medien thematisierte Andy Warhol bereits seit den 1960ern Jahren mit Bildern von Flugzeugabstürzen, Selbstmorden, Verkehrsunfällen oder dem gesellschaftlich verfügbaren Tod auf dem elektrischen Stuhl. Als Vorlage dafür dienten ihm zumeist Pressefotos, die er vergrößerte und in Siebdruck übertrug. Indem er die Bilder vielfach wiederholte, entwertete er deren einmaligen Eindruck. So avancierten unter

³⁷⁶ Vgl. Ausst. Kat. Sterben 2007, darin u.a. Schwalm 2007, sowie Ausst. Kat. Memento mori 1984, S. 7.

anderem die *Electric Chairs* durch serielle Wiederholung und leuchtend bunte Farben zu dekorativen Kunstwerken, wodurch gleichzeitig die Abstumpfung des Betrachters gegenüber grausamen Medieninhalten entlarvt wurde.³⁷⁷

Hatte die Kunst bis zu den 1960er Jahren Wirklichkeit nur suggeriert, so wandte sie sich nun zunehmend den Dingen und Materialien selbst zu. Konnten mediale Bilder von Kriegsopfern die Menschen kaum noch schockieren, so verstand das Selbstexperiment am eigenen Körper des Künstlers in der aufkommenden Aktionskunst dies sehr wohl. Es hatte unter anderem die Intention das – durch die zunehmende Bilderflut abgestumpfte – Publikum durch eine drastische Unmittelbarkeit wieder aufzurütteln. Der Körper und seine einzelnen Bestandteile wurden fortan zu zentralen Themen der bildenden Kunst. Durch den Einsatz von tierischen Organen, Fleisch und Blut, welche allesamt auf das Innere des Körpers verwiesen und welche bei einem lebenden Geschöpf in der Regel nicht sichtbar waren, wurde auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens im Sinne des *memento mori* angespielt. Häufig kamen dabei auch christologische Motive, die bei Andy Warhols Todesdarstellungen gänzlich ausgeblendet waren, erneut zum Einsatz.³⁷⁸

Ging es in den 1960er Jahren vor allem darum, sich auf eine drastische Weise des Körperlichen zu vergewissern und mit den bestehenden Tabus zu brechen, richtete sich die Aufmerksamkeit seit den 1980er Jahren auf die Bedrohungen, welchen der Körper ausgesetzt war, beispielsweise durch neu auftretende Krankheiten wie AIDS. Zunächst als Krankheit von Homosexuellen oder Drogenabhängigen angesehen, wurde schnell deutlich, dass sich auch Menschen mit HIV infizieren konnten, die nicht diesen vermeintlichen Risikogruppen angehörten, und somit wiederum niemand davor gefeit war. Durch diese zunehmenden Bedrohungen begriff man den Körper fortan als manipuliert und fragmentiert. Dies äußerte sich in der bildenden Kunst durch ungewohnte Ansichten von einzelnen Bestandteilen des Körpers, die auf diese Weise wie Fremdkörper erscheinen. So machte beispielsweise die libanesischen Künstlerin Mona Hatoum in *Corps étranger* von 1994 das Innere ihres eigenen Körpers durch ein Video einer Endoskopie sichtbar. Ihre audiovisuelle Installation besteht aus einem zylinderförmigen weißen Gehäuse, welches durch zwei schmale Öffnungen betreten werden kann und auf dessen Boden das Video der Endoskopie projiziert wird. In

³⁷⁷ Zur Todesikonografie bei Warhol äußern sich u.a. Hentschel 2005, S. 12-13 und Hohenfels 2007.

³⁷⁸ Zum Körper in der zeitgenössischen Kunst vgl. Schneede 2002, auf die sich auch die folgenden Ausführungen über den Körper beziehen.

enormer Maßstabsvergrößerung werden darin Bilder vermittelt, die dem Betrachter seine eigene Körperlichkeit und Verletzbarkeit bewusst machen und ihn auf diese Weise verunsichern.³⁷⁹ Muten diese Bilder auch weniger gewaltsam als die herausgetrennten Organe oder Fleischstücke der Aktionskunst an, implizieren sie ebenfalls ein *memento mori*, denn das Innere des Körpers wird in der Regel nur dann sichtbar, wenn der Körper einer Bedrohung ausgesetzt ist.

Auch am Ende des 20. Jahrhunderts war die Vergänglichkeit des Lebens in der Kunst immer wieder ein Thema.³⁸⁰ Als besonders provokante Beispiele dafür können sicherlich die Arbeiten von Damien Hirst gelten, in denen er sich seit Anfang der 1990er Jahre, insbesondere anhand toter Tierkörper, mit Tod und Vergänglichkeit auseinandersetzt.³⁸¹ So umfasst seine Installation *A Thousand Years* von 1990 den gesamten Lebenszyklus mit Werden und Vergehen: In einer großformatigen Glasvitrine, die in der Mitte von einer Scheibe geteilt wird, befindet sich in einem Teil ein weißer Kubus mit Maden, aus dem zahlreiche Fliegen schlüpfen. Im anderen Teil liegt der abgetrennte Kopf einer toten Kuh.³⁸² Eine Schale versorgt die Fliegen mit einer Zuckerlösung, die durch Löcher in der Scheibe in den zweiten Raumteil gelangen. Wenn sie nicht durch die elektrische Insektenfalle über dem verwesenden Kopf der Kuh sterben, legen sie in diesem ihre Eier ab, um so den Fortbestand ihrer Population zu sichern. Vor allem der verrottende Kopf, aber auch die Maden und die toten Fliegen symbolisieren dabei auf eindringliche, für viele Betrachter sicherlich auch ekelerregende Weise die Vergänglichkeit allen Lebens.

Auch der im darauf folgenden Jahr 1991 entstandene, in Formaldehyd eingelegte Tigerhai mit dem Titel *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, mit dem Hirst berühmt wurde, kreist um die Themen Tod und Vergänglichkeit.³⁸³ In einem großformatigen Glasbassin wird der Hai wie in einem Naturkundemuseum präsentiert. Das Maul weit geöffnet, so dass die messerscharfen Zähne zu sehen sind, verharrt er regungslos in der grünlichen Formaldehydlösung. In einem scheinbar lebendigen Zustand konserviert, wird er, anders als der Kopf der Kuh, vor dem körperlichen

³⁷⁹ Vgl. Schneede 2002, S. 45-47.

³⁸⁰ Auch einige der Künstler, die in der Baltimorer Ausstellung *Going for Baroque* von 1995 präsentiert wurden, beschäftigten sich in ihren Arbeiten mit Vergänglichkeit, darunter Amalia Mesa-Bains und Andres Serrano, vgl. Ausst. Kat. *Going for Baroque* 1995.

³⁸¹ Zur Vergänglichkeit bei Hirst vgl. Fuchs 2008 sowie Gördüren 1999, S. 112-115.

³⁸² Abb. 64 in: Bokern/Gördüren (Hg.) 1999, S. 133.

³⁸³ Abb. 72 in: Bokern/Gördüren (Hg.) 1999, S. 137.

Verfall bewahrt. Insofern scheint der Vergänglichkeit hier entgegengewirkt zu werden. Gleichzeitig wird durch den unbewegten Zustand des einst äußerst bedrohlichen Hais direkt offensichtlich, dass es sich bloß noch um einen Kadaver handelt. Durch den Titel *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* wies Hirst zugleich auf das menschliche Unvermögen hin, den Tod zu begreifen. Auf nicht weniger provozierende Weise wird also mit dem Hai die Vergänglichkeit allen Lebens thematisiert, welche die Menschen oftmals nicht wahrhaben wollen.

Die Vergänglichkeit des Lebens und das Gedenken an den Tod spielten somit auch in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch eine bedeutende Rolle. Inwiefern die Werke Rembrandts in diesem Kontext als Projektionsflächen für zeitgenössische Künstler fungierten und wie sich darin das barocke Leitmotiv des *memento mori* widerspiegelt, wird im Folgenden exemplarisch untersucht. Dabei wird auch der Frage nachgegangen, in welchem Maße christologische Bezüge dabei noch eine Rolle spielten.

5.1 Hermann Nitsch – Opfertod

„Ich arbeite nur mit bildern von großer intensität“, sagte der österreichische Künstler Hermann Nitsch einmal in Bezug auf sein eigenes künstlerisches Schaffen.³⁸⁴ Von großer Intensität sind auch die Werke seiner älteren Künstlerkollegen, mit denen er sich vor allem zu Beginn seiner Laufbahn Ende der 1950er Jahre intensiv auseinandersetzte. Unter diesen befanden sich alte Meister, wie Rembrandt und El Greco, Künstler der Klassischen Moderne, wie van Gogh und Munch, sowie seine österreichischen Landsmänner Klimt, Schiele und Kokoschka. Rembrandts Gemälde bewunderte Nitsch wegen ihrer „Glut der Farbe“, aber auch die Radierungen des Holländers beschäftigten ihn des Öfteren.³⁸⁵ Dies war vermutlich durch sein Studium an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt Wien bedingt, während dessen er umfassende drucktechnische Fähigkeiten erworben hatte und sich auch mit den innovativen Radiertechniken Rembrandts, die im vorangegangenen Kapitel 4 bereits erläutert wurden, vertraut gemacht hatte.³⁸⁶

Um das Jahr 1956 herum setzte sich Nitsch in mehreren Arbeiten mit Radierungen Rembrandts auseinander.³⁸⁷ Dabei könnten sowohl das Rembrandtjahr 1956 als auch Nitschs bevorstehendes Diplom im Jahr darauf Gründe dafür gewesen sein, sich mit dem berühmten Radierer Rembrandt zu messen. 1957 nahm Nitsch dann nicht irgendeine Radierung des Holländers als Ausgangspunkt für seine Arbeit, sondern mit dem sogenannten *Hundertguldenblatt* von ca. 1649 eine der berühmtesten überhaupt. In seinem *zustandsdruck einer kopie des hundertguldenblattes (rembrandt) von hermann nitsch 1957 beschüttet 1960 (Abb. 18)*, so die Betitelung des Künstlers, kopierte Nitsch Rembrandts Komposition zunächst relativ genau, bevor er sie drei Jahre später beschüttete und damit entscheidend veränderte.

Die Ikonografie des *Hundertguldenblattes (Abb. 19)* geht auf eine Erfindung Rembrandts zurück und setzt sich aus diversen Quellen zusammen.³⁸⁸ Sie zeigt den predigenden Christus leicht erhöht inmitten einer Menschenmenge, die sich im Wesentlichen aus drei unterschiedlichen Gruppen

³⁸⁴ Nitsch in: Mekas 1969, S. 19. Nitsch schreibt grundsätzlich in Minuskeln.

³⁸⁵ Nitsch in: Schmied 2007, S. 16. Zu den Arbeiten Nitschs nach Rembrandt gibt es nur wenig Literatur. Schütt 2004 äußert sich innerhalb des Ausst. Kat. Nitsch 2004 knapp dazu.

³⁸⁶ Vgl. Schütt 2004, S. 10-12. Diese akademische Tradition der Schulung an alten Meistern hat auch im 20. Jahrhundert noch Relevanz. So wurden an den Akademien auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die grafischen Techniken weiterhin als notwendiges handwerkliches Rüstzeug gelehrt, vgl. dazu Zein 2008, S. 17.

³⁸⁷ Allgemein zu Nitsch Frühwerk vgl. Rychlik (Hg.) 1986.

³⁸⁸ Zum *Hundertguldenblatt* vgl. Raupp 1994 sowie Schwartz 2006, S. 320-329, der sich ausführlich zu der schwer zu entziffernden Ikonografie äußert.

zusammensetzt: den Debattierenden im linken Hintergrund, einigen erwachsenen Personen im linken Vordergrund, die Kinder zu Christus bringen, sowie der größten Gruppe, den Alten und Kranken in der rechten Bildhälfte. Beherrscht wird die Komposition von auffälligen Helldunkelkontrasten, die durch die von Rembrandt in einigen Bildteilen angewandte Kaltnadeltechnik, welche die Erzeugung tiefschwarzer Töne ermöglicht, noch unterstützt werden.³⁸⁹ Die hellsten Zonen befinden sich vor allem am linken Bildrand, im Bereich der Debattierenden und der herangebrachten Kinder. Dort sind nahezu keine Schatten erkennbar, wodurch die Position der Lichtquelle unklar bleibt. Am stärksten verdunkelt ist der Bereich der Mauer hinter Christus und den Kranken. Von Christus selbst geht ein eigenes, zusätzliches Licht aus, welches nimbusartig um seinen Kopf herum vor der dunklen Wandfläche sichtbar wird und einen der stärksten Helldunkelkontraste des Bildes erzeugt, wodurch die exponierte Stellung Christi deutlich wird. Im Bereich der Alten und Kranken in der rechten Bildhälfte differenziert Rembrandt mehr zwischen Licht- und Schattenzonen als am linken Bildrand. An dem Schatten, welche die gefalteten Hände einer weiblichen, knienden Figur rechts unterhalb von Christus auf dessen Gewand werfen, zeigt sich, dass das Licht von schräg rechts oben einfallen muss.

Nitsch gibt Rembrandts Komposition im Gesamteindruck etwas kursorischer in annähernd dem gleichen Format wieder.³⁹⁰ Wie die Betitelung angibt, hat Nitsch, ebenso wie Rembrandt dies häufig tat – wenn auch nicht beim *Hundertguldenblatt* – mehrere Zustandsdrucke seiner Radierung angefertigt. Dies würde auch erklären, dass einige Bildteile erst sehr kursorisch bestehen. Auch die Linienführung übernahm Nitsch von Rembrandt: Mit geraden, sich überkreuzenden Strichen erzeugte er Schattenwerte, die jedoch in diesem Zustandsdruck an vielen Stellen nur in eine Richtung verlaufen, wodurch dieser insgesamt sehr viel heller ist als das Vorbild seines holländischen Künstlerkollegen. Die dunkelsten Zonen des Vorbildes hat Nitsch aber bereits eingezeichnet, das heißt die Partien des Hintergrundes um den Kopf Christi herum sowie die Wandfläche in der oberen rechten Bildhälfte.

Wenn Hermann Nitsch mit seiner Kopie des *Hundertguldenblattes* versucht hat, die meisterhafte Radiertechnik Rembrandts zu imitieren, holte er seinen

³⁸⁹ Zu den Radiertechniken Rembrandts vgl. den einleitenden Teil von Kap. 4.

³⁹⁰ Rembrandts *Hundertguldenblatt* hat die Maße 27,8 x 38,8 cm, Nitschs Kopie ist mit 35,3 x 49,3 cm etwas größer, wobei die Angabe vermutlich den breiten Rand miteinschließt.

Zustandsdruck drei Jahre später erneut hervor und beschüttete ihn mit roter und schwarzer Tusche. Zeigte Rembrandts Radierung den predigenden Christus inmitten seiner Zuhörer, tritt in Nitschs Arbeit nun eine schwarze Beschüttung an seine Stelle, die eine darunter liegende rote Beschüttung bedeckt. Schwarze und rote Farbtropfen triefen herunter. Nitsch beschüttete damit die Hauptfigur des Bildes und gleichzeitig auch die Stelle, an welcher der Helldunkelkontrast, eines von Rembrandts wichtigsten Stilmerkmalen, am größten ist, was somit einer Attacke sowohl auf das Sujet als auch auf den Meister selbst gleichkommt. „Mit sichtbarem Nachdruck verwirft er so Tradition, Ikonografie, Figuration und technische Perfektion“, meint auch Jutta Schütt in ihrem Beitrag „Utopien auf Papier“ zu einer gleichnamigen Ausstellung, die 2004 in Frankfurt am Main ausgerichtet wurde.³⁹¹ Um den Bruch mit der Tradition ging es auch den gegenstandslos arbeitenden Künstlern zu dieser Zeit, wie in Kapitel 4.1 an Winfred Gauls Werk *Abschied von Rembrandt* aufgezeigt wurde. Insofern verwundert es nicht, wenn sich Nitsch eines Mittels der gestischen Malerei bediente, um sich von Rembrandt, und damit von der Tradition, zu lösen. Im Beschütten offenbarte sich bereits das spätere Grundkonzept von Nitschs Aktionen, die er Anfang der 1960er Jahre mit den Künstlerkollegen Otto Mühl und Günter Brus in Wien durchführte, was man heute gängigerweise unter dem Begriff *Wiener Aktionismus* zusammenfasst.³⁹²

Obwohl in Nitschs *zustandsdruck einer kopie des hundertguldenblattes (rembrandt) von hermann nitsch 1957 beschüttet 1960* flächenmäßig mehr Schwarz zu sehen ist, sticht das darunter hervortretende Rot noch mehr ins Auge. Rot war von Anfang an dominierende Farbe in Nitschs Werk. „die farbe rot gehört zu den intensivsten farben, die wir kennen“, bemerkte Nitsch einmal. „sie hat den intensivsten, unsere psychophysische organisation schockierenden signalwert. immer wenn eine verwundung geschieht, wenn höchste lebensgefahr ist, tritt grelles, rotes blut aus.“³⁹³ Im Jahr der Beschüttung der Kopie des *Hundertguldenblattes*, 1960, fand auch die erste Malaktion in Wien statt, bei der Nitsch verschiedene weiß grundierte, aufrechte Flächen großen Formates mit roter Farbe beschüttete, bespritzte und beschmierte. Rote, verlaufende Farbe erweckt natürlich die Assoziation mit Blut.³⁹⁴ Im Zusammenhang mit dem predigenden Christus, der auf dem

³⁹¹ Schütt 2004, S. 12.

³⁹² Zum Wiener Aktionismus vgl. Braun 1999.

³⁹³ Nitsch 1990 b, S. 129.

³⁹⁴ Zur Rolle von Blut im Œuvre von Nitsch vgl. Schneede 2002.

Hundertguldenblatt dargestellt ist, wird damit ein Hinweis auf das Blut Christi und die Passion gegeben, die Nitsch auf diese Weise quasi vorwegnimmt.

Das Beschütten ist daher nicht nur als bloße Zerstörung des Vorbildes zu verstehen, sondern auch als eine intensivierete Darstellung des Bildinhaltes mit den Mitteln der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die als solche unmittelbar sichtbar werden. Insofern kann das Beschütten auch im Sinne einer Emulation Rembrandts verstanden werden. Darüber hinaus verändert Nitsch die ursprüngliche Ikonografie des *Hundertguldenblattes*, die sich nun nicht mehr auf den predigenden Christus bezieht, sondern auf den bereits gestorbenen, der sein Leben für die Menschheit geopfert hat. War die ursprüngliche Darstellung noch nicht im Sinne eines barocken *memento mori* lesbar, fügt Nitsch diese Bedeutung durch sein Eingreifen hinzu, mit dem er auf den Tod Christi, und damit auf einen Inbegriff für die Sterblichkeit des Menschen schlechthin, verweist.

Wenn Nitsch hier Rot noch als chemische Substanz auf einem normalen Bildträger verwendete, um damit Blut zu symbolisieren, trat zwei Jahre später – nur wenige Monate, nachdem Nitsch erstmalig die „kreuzigung eines geschlachteten lammes“ demonstriert hatte, die Materie selbst an die Stelle der Farbe, womit der Schritt von der Malerei zur Aktion endgültig vollzogen war: Mit einem weißen Hemd bekleidet ließ sich Nitsch wie gekreuzigt vor einem weißen Tuch an einer Wand festbinden und mit Tierblut beschütten, wodurch er selbst die Rolle des Gekreuzigten übernahm. Intensivierte er die Christus-Darstellung zuvor noch mit den Mitteln der Kunst, übersteigerte er dies nun noch, indem er den Vorgang durch seine Aktion selbst Wirklichkeit werden ließ. Damit ging er noch einen entscheidenden Schritt weiter, als die gestische, gegenstandslose Malerei dies getan hatte. Malerei wurde nun nicht mehr in ihrer Materialität sichtbar gemacht, sondern die Wirklichkeit selbst wurde zum Material der Kunst erhoben.³⁹⁵ „kunst ist schärfung, intensivierung, sensibilisierung unserer sinne, erweiterung unserer erlebnismöglichkeiten, fordert auf zu stärkerem sinnlichen empfinden und registrieren, führt dazu, dass wir intensiver, stärker und wirklicher existieren“, beschreibt Nitsch die Funktion der Kunst.³⁹⁶

Eine weitere intensivierete Christusdarstellung Hermann Nitschs nach einem Vorbild Rembrandts entstand schon 1955/57. So übertrug Nitsch in

³⁹⁵ Vgl. Schneede 2002, S. 136-137.

³⁹⁶ Nitsch 1990 a, S. 46.

Kreuzigung nach Rembrandt (Abb. 20) die Komposition von Rembrandts *Drei Kreuzen* (Abb. 21) aus dem Jahr 1653, welche die Kreuzigung Christi darstellt und in Kaltnadeltechnik ausgeführt ist, mit Ölfarbe auf eine großformatige Hartfaserplatte, wodurch sich nicht nur das künstlerische Medium, sondern auch die Wirkung der Szene durch die Größe und die neu hinzukommende Farbigkeit entscheidend veränderte.³⁹⁷

Wie von Rembrandts Grafikfolge *Ecce Homo*, die in Kapitel 4.3 im Zusammenhang mit Pablo Picasso ausführlich besprochen wurde, existieren auch von den *Drei Kreuzen* unterschiedliche Zustandsdrucke.³⁹⁸ An diesen lässt sich ablesen, dass Rembrandt auch in seiner Darstellung des Kalvarienbergs im Laufe der Zeit radikale Veränderungen vorgenommen hat. Im abgebildeten dritten Zustand überragen die drei Kreuze auf dem Kalvarienberg die Menschenmenge, die sich darunter versammelt hat. Hatte sich einige Stunden zuvor eine Dunkelheit über das Land ausgebreitet, fällt nun – nach dem Tod Christi – ein heller Lichtkegel auf den Gekreuzigten, der auch die beiden Schächer teilweise miteinschließt. Die umstehenden Personen reagieren in unterschiedlicher Weise auf das Ereignis. So ist links unterhalb des mittleren Kreuzes der Hauptmann vor Christus auf die Knie gefallen, nachdem er dessen Unschuld erkannt hat. Andere Figuren, die sich am Rande der hell erleuchteten Fläche am Fuße der Kreuze befinden, haben sich gar zu Boden geworfen. Rechts unterhalb des Kreuzes Christi ist die ohnmächtige Maria zu erkennen. Im linken Vordergrund wird ein überwältigter Mann von zwei anderen Männern gestützt und weggeführt. Ratlos wenden sich zwei ebenfalls männliche Gestalten im mittleren Vordergrund von der Szenerie ab. Sind die ersten drei Zustände noch betont figurenreich, entleerte Rembrandt in den späteren Zuständen die Szenerie immer mehr, indem er viele der Figuren durch größere Bildelemente oder Schraffuren ersetzte. Der Lichtkegel, der Christus umgibt, ist darin eher zylinderförmig. Insgesamt ist der Druck sehr viel dunkler in seiner Wirkung und die Szenerie auf dem Kalvarienberg ist deutlich verfinstert.³⁹⁹

Hermann Nitsch beschäftigte sich sowohl mit den früheren als auch mit den späteren Zuständen der *Drei Kreuze*.⁴⁰⁰ In der hier besprochenen *Kreuzigung nach Rembrandt* zitiert er einen der ersten drei Zustände der

³⁹⁷ Die *Drei Kreuze* haben die Maße von 38,5 x 45 cm, wohingegen Nitschs Version 135 x 157 cm umfasst und somit ca. 3 ½-fach vergrößert ist.

³⁹⁸ Zu den *Drei Kreuzen* vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 2000 b, S. 297-304, Kat. 73.

³⁹⁹ Vgl. dazu Ausst. Kat. Rembrandt 2000 b, S. 299, wo der IV. Zustand abgebildet ist.

⁴⁰⁰ Weitere Versionen der *Drei Kreuze* in unterschiedlichen Medien sind abgebildet in: Rychlik (Hg.) 1986, S. 27, Kat. FM 4/56, sowie auf S. 29, Kat. FD 1/56.

Folge.⁴⁰¹ Nitsch übernimmt die Szenerie, wie auch in seiner Kopie des *Hundertguldenblattes*, relativ genau, setzt sie jedoch teilweise etwas abstrahierter um. Während er die verschatteten Teile der Radierung in den mit Rembrandts Gemälden assoziierten Brauntönen darstellt, sind die lichtdurchfluteten Bereiche von einer auffallend starken Farbigkeit geprägt: Neben Gelb, was sowohl im Lichtkegel als auch in den Figuren der rechten unteren Bildhälfte zu finden ist, dominieren Partien in leuchtendem Blau, Violett, Rot und Grün, die sich unregelmäßig über die hellen Bereiche der Menschenmasse verteilen und nicht an bestimmte Gegenstände gebunden sind. Die Kreuzigung wird von Nitsch somit keineswegs als ein düsteres Ereignis dargestellt. Während bei Rembrandt schon ein Lichtkegel vom Himmel her die Szenerie erhellt und somit den erlösenden Charakter betonte, geht Nitsch noch einen Schritt weiter. Seine Szenerie spricht mit ihren zahlreichen Farbtönen die Sinne an und lässt das Ereignis eher wie ein orgiastisches Fest erscheinen, womit er ein weiteres Mal über die ursprüngliche Ikonografie eines Vorbildes von Rembrandt hinausgeht.

Dem Thema der Passion, welches auch im Kontext des barocken *memento mori* von großer Bedeutung war, kommt in Nitschs Œuvre eine wichtige Rolle zu, denn für ihn entsprechen Weltschöpfung und Leiden an der Welt einander. In der Kombination der leuchtenden Farbigkeit und des Opfertodes Christi für die Menschheit klingt in der *Kreuzigung nach Rembrandt* bereits etwas an, das in Nitschs einige Jahre später realisierten Aktionen des *Orgien Mysterien Theaters* große Bedeutung haben würde: Denn wenn er diese auch als Spiele und Feste inszeniert, vergisst er dabei nie, dass jedes Fest auch mit Grausamkeit und Opfer zu tun hat.⁴⁰²

Auf nicht ganz so radikale Weise, wie er es in seiner beschütteten Version des *Hundertguldenblattes* tat, intensiviert Nitsch also auch bei diesem Vorbild Rembrandts die Darstellung Christi mit den Mitteln der Kunst, die ihm in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Verfügung stehen, als die Farbe längst ihrer beschreibenden Funktion entbunden war. Insofern kann auch bei diesem Gemälde nach Rembrandt vom Versuch einer Emulation des Holländers gesprochen werden.

⁴⁰¹ Welchen genau lässt sich schwer bestimmen, da die ersten drei Zustände nur geringfügige Abweichungen aufweisen, die durch Nitschs malerischen Farbauftrag mehr nachvollziehbar sind. So sind die ersten zwei Zustände etwas samtiger in der Wirkung gegenüber dem schärferen dritten Zustand, welcher hier exemplarisch herangezogen wurde. Vgl. dazu Ausst. Kat. Rembrandt 2000 b, S. 297 und 298, wo der erste und der dritte Zustand abgebildet sind.

⁴⁰² Schmied 2006, S. 13.

Bereits Ende der 1950er Jahre entstand bei Hermann Nitsch die Idee eines synästhetischen Gesamtkunstwerkes. Ab 1960 befasste er sich dann mit der Darlegung der Theorie des sogenannten *Orgien Mysterien Theaters*. Neben den „klassischen“ Medien wie Zeichnung, Druckgrafik und Malerei sowie Vorträgen, Kompositionen und Texten umfasst dieses Aktionen mit realen Objekten, wodurch Kunst und Leben eins werden sollen. Von Anfang an strebte Nitsch dabei die Realisierung eines sechs Tage dauernden Festspiels an, welches 1998 schließlich erstmals in dem in Niederösterreich gelegenen Schloss Prinzendorf, das er bereit Anfang der 1970er Jahre erworben hatte, realisiert wurde.⁴⁰³

Sämtliche Arbeiten von Nitsch, die seit den 1960er Jahren entstanden, sind untrennbar mit dem *Orgien Mysterien Theater* verbunden, weshalb dessen Grundgedanken an dieser Stelle kurz erläutert werden sollen. War das frühe Werk Nitschs hauptsächlich von religiösen Sujets beherrscht worden, wie auch die bereits besprochenen Grafiken Rembrandts belegen, von denen Nitsch seine eigenen Versionen angefertigt hatte, kamen unter anderem über die Lektüre der Texte Friedrich Nietzsches bacchantische Elemente hinzu. Nitsch bezog sich von nun an ebenso auf den Opfertod des gekreuzigten Christus wie auch auf Tieropfer des antiken Mythos, vor allem im Hinblick auf Dionysos mit seinen orgiastischen Elementen und seiner Beziehung zu Wein, Raserei und Blut. Denn die Bejahung und Feier des irdischen Daseins beinhaltete, Nitschs Meinung nach, auch das Leiden, den Schmerz und die Abgründe der Welt, wodurch man zwangsläufig zur Passion gelangte. Die Aufgabe des Künstlers bestünde nun darin, die Passion in Form einer abgemilderten „Opferersatzhandlung“ nachzuvollziehen und auf diese Weise eine „partielle Erlösung“ zu erreichen. Die Aktionen wurden daher von aufgespannten Kadavern ausgeweideter Tierkörper sowie von gekreuzigten und mit Blut und Eingeweiden besudelten Akteuren bestimmt, was bei den Zuschauern nicht selten Ekel und Abscheu hervorrief.⁴⁰⁴

Die Spiele des *Orgien Mysterien Theater* gliedern sich in zwei Phasen: In der ersten Phase ereignet sich der orgiastische Ausbruch einer nur halb bewussten Triebwelt in Form von Tierschlachtungen und Tierzerreißen, Überschütten mit Blut, Wühlen in Gedärmen oder Zerstampfen von Trauben und Tomaten. So zeigt eine Fotografie des *6-tage-spiels*,⁴⁰⁵ welches vom 3.-9. August 1998 in Schloss Prinzendorf stattfand, einen Mann mit verbundenen

⁴⁰³ Zum *Orgien Mysterien Theater* vgl. Ausst. Kat. Nitsch 2006.

⁴⁰⁴ Vgl. Schmied 2006, S. 13.

⁴⁰⁵ <http://www.nitsch.org/images/norm-omt1998a-5.jpg> (02.10.2012).

Augen an einem Kreuz. Unmittelbar hinter ihm ist der aufgespannte Kadaver eines Rindes zu erkennen, den einige der übrigen Beteiligten gerade ausweiden. Das Blut des Kadavers, das dabei herunterrinnt, besudelt sowohl die weiß gekleideten Akteure sowie das weiße Hemd und die Augenbinde des Gekreuzigten. Zwei Akteure in der linken Bildhälfte bringen Kannen herbei, die ebenfalls mit Blut gefüllt sind, welches der Gekreuzigte vermutlich trinken soll. In der zweiten Phase hingegen folgt die karthatische Läuterung der Teilnehmer. Wie auf einer weiteren Fotografie des *6-tage-spiels*⁴⁰⁶ zu erkennen ist, ziehen die Akteure in einer ruhigen Prozession mit einer großen geschmückten Bahre durch die Umgebung von Schloss Prinzendorf.⁴⁰⁷

Diese zwei Phasen scheinen auf das Gegensatzpaar der beiden griechischen Gottheiten Dionysos und Apollon zurückzugehen, anhand derer Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 die Begriffe des *Apollinischen* und des *Dionysischen* als entgegengesetzte Kunstprinzipien prägte, an welchen er auch den Entstehungsprozess der Tragödie festmachte. Die beiden Prinzipien stehen im Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit und Bedingtheit. Während Dionysos dabei für das Ursprüngliche, Ungezähmte, Rauschhafte und Wilde steht, gleicht Apollon als Gegenkraft dazu dies wieder aus durch Reflexion, Besänftigung und Beherrschung desgleichen.⁴⁰⁸ „mit hilfe der gegenüberstellung von dionysisch und apollinisch kann man eine entwicklung des menschlichen darstellen“, schrieb Nitsch bei der Darlegung der Theorie seines *Orgien Mysterien Theaters* bezüglich dieser Polarität. „der hang zur dionysischen orgiastik verwandelt sich in apollinische bändigung und vergeistigung des triebhaften.“⁴⁰⁹

Während Nietzsche Apollon und Dionysos als ein sich einander ausgleichendes Gegensatzpaar ansah, hielt er den Widerspruch von Christus und Dionysos für unauflöslich. Nitsch hingegen versucht über Nietzsche hinauszugehen, indem er Elemente des Dionysischen mit Elementen des Christlichen verbindet. Dies offenbart sich auch in der ersten Fotografie des *6-tage-spiels*. Während der Gekreuzigte eindeutig auf Christus rekurriert, bezieht sich das Ausweiden des Rindes wiederum auf antike Opferhandlungen. Als Verbindungen kann jedoch vor allem das Blut gelten, welches in beiden Kontexten eine Rolle spielt. „der christus des kreuzes ist

⁴⁰⁶ <http://www.nitsch.org/images/norm-omt1998g-5.jpg> (02.10.2012).

⁴⁰⁷ Zu der Einteilung in zwei Phasen vgl. Schmied 2006, S. 14.

⁴⁰⁸ Nietzsche 1872. Zu dem Begriffspaar *Apollinisch* und *Dionysisch* vgl. auch Reibnitz 2000.

⁴⁰⁹ Nitsch 1985, S. 73.

der verdrängte exzessive dionysos“, beschrieb Nitsch die Polarität von Christus und Dionysos, die für sein weiteres Œuvre ausschlaggebend sein würde.⁴¹⁰

Das Material für seine oft mehrere Tage andauernden Aktionen – geschlachtete Lämmer, Innereien, Gedärme und Blut – beschaffte sich Nitsch im Wiener Schlachthof. An diesem Ort wurde seine Einsicht bestätigt, dass Leben Leben vernichtet, um zu bestehen. Darüber hinaus betonte er die ihn überwältigende ästhetische Wahrnehmung der geschlachteten Tiere.⁴¹¹ Von dieser „welt des schleimig fleischlich nassen“⁴¹² war, in Nitschs Augen, nicht nur er selbst fasziniert:

„die künstler fasziniert die herausforderung an unsere sinnlichkeit. sie entdecken ‚schönes‘ hinter der ekelschranke. ich denke da an künstler der renaissance, die unter lebensgefahr leichen sezieren, an rembrandt, der mehrere anatomien und geschlachtete oxsen malte, wie ja überhaupt die niederländer in ihren lebensvollen stillleben immer wieder ausgeweidete tiere, frische, feucht fleischig glänzende fische und meerestiere darstellten.“⁴¹³

Diese Herausforderung an die Sinnlichkeit mag Nitsch auch an Rembrandts *Geschlachtetem Ochsen* (**Abb. 22**) aus dem Pariser Louvre von 1655 fasziniert haben.⁴¹⁴ Dieses Gemälde zeigt einen hell erleuchteten, toten Ochsenkörper in einem dunkel gehaltenen Innenraum. Der Kadaver ist mit weit gespreizten Hinterbeinen an einem Balken aufgehängt, wodurch der Blick in das Innere des Tieres mit dem stützenden Knochengüst und einigen verbliebenen Organen freigegeben wird. Der narrative Gehalt dieser Darstellung ist sehr stark zurückgenommen. Abgesehen von einer Frau, die im rechten Bildhintergrund hinter einem Balken aus einer Tür hervorspäht und den Betrachter direkt anblickt, steht eindeutig der tote Ochsenkörper im Fokus. Verweist dieser bereits auf die Vergänglichkeit des Lebens und damit auf die barocke Mahnung des *memento mori*, erweckt er durch seine aufgespannten Hinterbeine zudem die Assoziation mit dem gekreuzigten Christus.⁴¹⁵ Nitsch wird der Ochse als Sujet vermutlich besonders gereizt haben, weil er neben

⁴¹⁰ Nitsch 1985, S. 73. Zu Christus und Dionysos bei Nitsch und Nietzsche vgl. auch Schmied 2006, S. 14, sowie Zweite 1988, S. 12-16.

⁴¹¹ Vgl. Schütt 2004, S. 13.

⁴¹² Nitsch 1990 b, S. 131.

⁴¹³ Nitsch 1990 b, S. 131-132.

⁴¹⁴ Zum *Geschlachtetem Ochsen* vgl. Craig 1983 sowie Posèq 2009.

⁴¹⁵ Einen solchen Bezug möchte Craig 1983 über eine Referenz auf die Geschichte des verlorenen Sohnes herstellen, in der ein geschlachteter Ochse als Christussymbol erscheint.

dieser christlichen Assoziation auch wieder an antike Opferriten erinnert. Ähnlich aufgespannt erscheint auch der Kadaver des Rindes auf der bereits beschriebenen Fotografie des *6-tage-spiels* hinter dem gekreuzigten Akteur.

Zwei Reproduktionen des *Geschlachteten Ochsen* aus dem Louvre fügte Nitsch in eine großformatige Collage von 1974 mit dem Titel *Golden Love* ein (Abb. 23).⁴¹⁶ So erscheint eine Farbproduktion des *Geschlachteten Ochsen* links oberhalb des Zentrums der rechten Bildhälfte der langgestreckten querrrechteckigen Komposition. Darüber hinaus ist eine kleinformatigere Schwarzweißreproduktion schlechterer Qualität in der Mitte des oberen Bildrandes auszumachen. Sowohl eine Reihe Schlachtvieh am linken oberen Bildrand, welche mit farbiger Kreide eingezeichnet ist, als auch die Reproduktionen von Fotografien gekreuzigter Lämmer aus eigenen Aktionen Nitschs am rechten oberen Bildrand weisen dabei auffällige kompositionelle Parallelen zu Rembrandts Gemälde auf: Alle Tierkadaver sind an den weit gespreizten Hinterbeinen aufgehängt, wodurch wiederum die Assoziation mit der Kreuzigung geweckt wird. Die Vorderbeine hängen jeweils leblos und nahe am Körper hinab. Rembrandts *Geschlachteter Ochse* scheint sich daher im Aufbau, aber auch in der Größe und der fleischigen Farbigkeit, wie sie auf der Farbproduktion wiedergegeben ist, selbstverständlich in die Collage zu integrieren.

Diese zeigt darüber hinaus, zwischen grellen, farbigen Steifen, die wie Farbproben anmuten und sich über die gesamte Bildfläche verteilen, inmitten der Lämmer in der rechten oberen Bildecke einen Embryo, im Zentrum der linken Bildhälfte einen Säugling und einen Jungen, der weiter unten nochmals erscheint, daneben aber auch mehrere Zeitungsartikel über sportliche und politische Auseinandersetzungen sowie ausgeschnittene Rosenblüten. Damit umfasst Nitschs Collage den gesamten Lebenszyklus, angefangen beim entstehenden Leben, über verschiedene Lebensalter hin zum Vergehen, welches durch die Blüten, die bald verwelken werden, vor allem aber durch die toten Tierkadaver symbolisiert wird. Erinnert dies an barocke *memento mori*-Motive, sieht Nitsch in Kadavern jedoch auch gleichzeitig den lebensbejahenden Anspruch seiner Kunst zum Ausdruck gebracht. Wie die Kunst des Barock feiert auch Nitsch stets das irdische Dasein:

⁴¹⁶ Zu der Collage vgl. die Ausführungen von Schütt 2004, S. 6. Hier erscheint die Collage unbetitelt und wird auf 1967 datiert.

„die dionysische lebensaufwallung tötet leben, damit leben nahrung erhält. das tragische sichereignen veranschaulicht sich. lebendiges frisches leben muss getötet werden. wir müssen in das rohe, leibwarme fleisch der geschlachteten tiere, kadaver, greifen. die zerstörung von lebendigem, das jagende töten offenbart sich als intensives erlebnis.“⁴¹⁷

Der direkte Bezug der geschlachteten Tierkörper zu Christus wird in der Collage durch eine weitere Reproduktion eines Rembrandt-Gemäldes deutlich. So ist in der rechten oberen Bildecke ein *Christus*-Porträt zu erkennen, das ca. 1645-55 entstanden ist.⁴¹⁸ Dieses zeigt Christus nicht als Gekreuzigten, wie es die aufgespannten Lämmer nahe gelegt hätten, sondern ohne jegliche Attribute, als Menschen, in ähnlicher Form, in welcher Rembrandt üblicherweise seine Porträts malte. In Form eines Brustbildes stellte Rembrandt ihn als bärtigen Mann mit langem braunem Haar dar, der den Betrachter direkt anblickt. Durch die Positionierung in der Collage neben einem toten Lamm, was seinerseits als Christussymbol gesehen werden kann, macht Nitsch den Bezug zum Opfertod Christi jedoch wieder offensichtlich.

Darüber hinaus wird die Collage von einem „gleichsam jublierenden Farbenreichtum“ beherrscht, wie Jutta Schütt bemerkt.⁴¹⁹ Dieser reicht von verschiedenen Rot- und Rosatönen bis hin zu Blau, Grün, Gelb und Schwarz. Die Rot- und Rosatöne, die bisweilen zu einem leuchtenden Magenta übersteigert werden, erwecken dabei eine weitere Assoziation mit Fleisch, vor allem wenn man die Beschreibung der Farben, die Nitsch bei einem Besuch im Schlachthaus wahrnahm, liest:

„ich sah im schlachthaus wunderbare farben, farben wie von blumen. das blut floss und spritzte überall warm, heiss, hellrot herum; die frisch abgehäuteten, geöffneten kadaver dampften, heißer, körperwarmer dunst stieg auf. die farben des fleisches waren abgestuft von rosarot über blutrot zu violettrot, zu einer perlmuttrigen farbigkeit. wurde ein tierleib geöffnet, aufgehackt, so war das, als würde man in volle weiche rosenhaufen greifen. rosenfarbiges fleisch zeigte sich, die gedärme quollen bläulich-grünlich, warm, schleimig aus den aufgehackten leibern; alle handlungen, alle objekte und substanzen im schlachthaus forderten zu sinnlich-intensivem registrieren auf.“⁴²⁰

Die buntfarbige Darstellung, die auch in Nitschs Gemälde nach Rembrandts *Drei Kreuzen* bereits anklang und an ein orgiastisches Fest erinnerte, greift die

⁴¹⁷ Nitsch 1979, S. 40.

⁴¹⁸ Vgl. Gerson 1968, S. 346, Kat. 255, sowie Schwartz 1987, S. 284, Abb. 316.

⁴¹⁹ Schütt 2004, S. 16.

⁴²⁰ Nitsch 1979, S. 40.

1965 dargelegte Farbenlehre des *Orgien Mysterien Theaters* auf, in der Farben synästhetisch mit Tönen, Geschmacks- und Geruchsempfindungen wahrzunehmen sind, wodurch die Wirkung der Objekte noch intensiviert werden soll.⁴²¹

Scheint sich der *Geschlachtete Ochse* in der Collage zwar wie selbstverständlich in die Bildwelt des *Orgien Mysterien Theaters* zu integrieren, setzt sich Nitsch dadurch ein weiteres Mal dem Vergleich mit Rembrandt aus. So sind die gezeichneten Tiere in seiner Collage in der Farbigkeit gegenüber dem Vorbild des Holländers noch um ein Vielfaches gesteigert, wie es Nitsch auch schon in seiner *Kreuzigung nach Rembrandt* gemacht hatte. Jedoch verweisen die Reproduktionen der Fotografien der gekreuzigten Lämmer noch über die Collage hinaus auf die Aktionen des *Orgien Mysterien Theaters*, in denen Nitsch die Darstellungen von Kadavern durch echte Kadaver ersetzt hatte, wodurch sich das intensivierte Erleben dieses Sujets nicht mehr weiter steigern ließ. Nitsch zeigt damit auf, dass er Rembrandt nicht nur innerhalb seiner Collage, sondern auch durch die Aktionen im Sinne einer Emulation überwunden hat.

⁴²¹ Vgl. Schütt 2004, S. 16.

5.2 Francis Bacon – Fleisch und Kreuzigung

Auch der britische Künstler Francis Bacon sah, ähnlich wie Hermann Nitsch, einen engen Bezug zwischen Tierkadavern und Darstellungen des gekreuzigten Christus: „Ich war schon immer sehr berührt von Bildern, die mit Schlachthäusern und Fleisch zu tun haben. Für mich gehören sie sehr stark zu dem ganzen Thema der Kreuzigung“, sagte er 1962 einmal in einem Interview mit David Sylvester.⁴²² Bacon hatte schon als Jugendlicher großes Interesse an Schlachthäusern und suchte diese auch des Öfteren auf, um sich die toten Tierkörper in natura anzusehen. In seinem Londoner Atelier fand man nach seinem Tod zahlreiche Fotos, Zeitungsausschnitte und Polaroids geschlachteter Tiere, die ihm als Inspirationsquellen für seine Gemälde gedient hatten. Diese Funde reichen von herausgetrennten Seiten aus Kochbüchern, die verschiedene Arten von Fleischstücken demonstrieren, bis hin zu Fotos, die in Metzgereien oder Schlachthäusern aufgenommen wurden.⁴²³ So zeigt eine herausgerissene Seite aus einem französischen Magazin das Erdgeschoss eines klassizistischen Hauses mit dem Schaufenster einer Metzgerei in der linken Bildhälfte und einem Hauseingang in der rechten Bildhälfte.⁴²⁴ Im Vordergrund geht ein Mann mit einem aufgespannten schwarzen Regenschirm an dem Haus vorbei. In zwei übereinander angeordneten Reihen werden im Schaufenster die Waren der Metzgerei präsentiert – geschlachtete Tiere, die jeweils mit gespreizten Hinterbeinen an Stangen befestigt sind. Die Tiere sind mit der Körperaußenseite zur Fensterscheibe hin aufgehängt, so dass der Blick auf die Fettschicht fällt, welche das Muskelfleisch bedeckt. Während bei einigen der Tiere noch der Stumpf des abgetrennten Halses erkennbar ist, fehlt anderen die gesamte obere Hälfte des Brustkorbs. Am Boden des Fensters werden noch einige weitere Fleischstücke in der Auslage zum Verkauf angeboten.

⁴²² Bacon in: Sylvester 1997, S. 25. Die verschiedenen Interviews mit David Sylvester dienen als wichtige Quelle für die Bacon-Forschung. Mit dem Motiv des Fleischs in Bacons Œuvre setzt sich ausführlich Cappock 2004 auseinander, über seine Besuche im Schlachthaus berichtet sie auf S. 311. Mit dem Thema der Kreuzigung bei Bacon befasst sich Gamper 2004. Zur engen Verbindung, welche bei Bacon zwischen Fleisch und der Kreuzigung besteht, äußert sich auch Schmieid 1996, S. 75-84.

⁴²³ Nach Bacons Tod erhielt die Hugh Lane Gallery in Dublin Bacons Atelier als Schenkung, vgl. dazu auch die Ausführungen in Fußnote 291. Die etwa 7500 Vorlagen, Bücher, Zeichnungen, Skizzen, Zeitungsausschnitte und Notizen, welche Bacon im Laufe der Jahre gesammelt hatte und welche ihm als Inspirationsquellen für seine Gemälde gedient hatten, wurden von Mitarbeitern katalogisiert und in eine Datenbank eingepflegt, welche im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes im Juli 2008 für diese Arbeit konsultiert wurde, vgl. auch <http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation> (02.10.2012). Cappock 2005 gibt einen Überblick über die Kategorisierung der im Atelier gefundenen Gegenstände, zu den Funden zu Rembrandt vgl. S. 147-148.

⁴²⁴ Abgebildet in: Ausst. Kat. Bacon 2004, S. 324, Kat. 139.

Ein weiteres Fundstück aus dem Atelier, eine Fotografie von John Deakin, die 1952 in der Zeitschrift *Vogue* veröffentlicht wurde, zeigt hingegen Bacon selbst mit nacktem Oberkörper.⁴²⁵ Flankiert wird dieser von den zwei Hälften eines geschlachteten Tieres, vermutlich eines Schweins, welches wiederum mit den Hinterbeinen nach oben ausgerichtet ist. Wenn Bacon auf den ersten Blick die Hälften hochzuhalten scheint, offenbart sich an seinen Händen, dass er sich stattdessen auf den Füßen des Tieres abstützt. Im Gegensatz zu der zuvor betrachteten Fotografie des Schaufensters der Metzgerei wird dem Betrachter hier die Innenseite des Tierkörpers präsentiert. Der Blick wird auf diese Weise freigegeben auf die zerteilte Wirbelsäule und die Rippenbogen. Durch die Anordnung der Tierhälften im Foto werden zudem einige formale Korrespondenzen zwischen dem lebenden Körper Bacons und dem Kadaver hergestellt: So befinden sich die Gliedmaßen des Tieres und Bacons erhobene Arme auf einer Höhe und die zerteilte Wirbelsäule des Tieres verläuft parallel zu Bacons eigener Wirbelsäule. Die unteren Rippen, welche sich an Bacons Oberkörper unter der Haut leicht abzeichnen, verweisen auf die freigelegten Rippenbogen im unteren Teil der Tierhälften. Einen starken Kontrast bilden hingegen der Blick auf das unversehrte, von Haut bedeckte Äußere Bacons und jener auf das unbedeckte, ausgenommene Innere des geschlachteten Tieres.

Bacon besaß in seinem Atelier außerdem Reproduktionen von Werken anderer Künstler, die sich in ihrem Œuvre dem Thema Fleisch widmeten, darunter auch von Rembrandts *Geschlachtetem Ochsen* (**Abb. 24**) aus Glasgow, welcher um 1643 entstanden ist.⁴²⁶ Dargestellt ist darauf ein an einem Balken aufgehängter, hell erleuchteter Ochsenkadaver in einem dunkel gehaltenen Innenraum. Der Blick wird freigegeben auf das Innere des Körpers mit Rippenbogen und einigen verbliebenen Organen. Der abgetrennte Kopf des Ochsen liegt im rechten Vordergrund des Bildes auf dem Fußboden. Im Dunkel des linken Bildhintergrunds ist eine Frau zu erkennen, die nach vorne über gebeugt vermutlich das Blut des Ochsen aufwischt. Das narrative Moment ist dadurch sehr reduziert, so dass der Fokus des Bildes eindeutig auf dem Kadaver liegt.

Bacon fühlte sich von den lebendigen Farben des Fleisches und den daraus

⁴²⁵ Abgebildet in: Cappock 2005, S. 64, Abb. 114.

⁴²⁶ Eine Farabbildung des *Geschlachteten Ochsen* aus Glasgow befindet sich in der Publikation von Marx 1960, S. 188, Kat. 57, welche man in Bacons Atelier fand. Zum *Geschlachteten Ochsen* vgl. Craig 1983 und Posèq 2009. In *Corpus III* 1989, wird das Gemälde als C 122 unter den abgeschriebenen Gemälden aufgeführt.

resultierenden ästhetischen Qualitäten angezogen, wie auch die Auswahl der Funde aus seinem Atelier zeigt. Gleichzeitig erinnerte ihn Fleisch auch an die eigene Sterblichkeit. So äußerte er einmal gegenüber David Sylvester: „Nun, wir sind ja schließlich selbst Fleisch, potentielle Kadaver. Jedesmal, wenn ich einen Fleischerladen betrete, bin ich in Gedanken überrascht, dass nicht ich dort anstelle des Tieres hänge.“⁴²⁷ Bacon wird demnach also auch Rembrandts *Geschlachteten Ochsen* im Sinne des *memento mori*, des Gedenkens an die eigene Sterblichkeit, verstanden haben.⁴²⁸

Auch in Francis Bacons eigenen Werken sind sehr häufig geschlachtete Tierkörper wiederzufinden. Während ein Künstler wie Marc Mulders, der im nächsten Kapitel 5.3 behandelt wird, auch echtes Fleisch als Vorlage für seine Gemälde heranzuziehen pflegte und wie auch der im vorangegangenen Kapitel 5.1 besprochene Hermann Nitsch mit echtem Fleisch arbeitete, dienten Bacon einzig seine Reproduktionen und Fotografien als Vorlagen.

Bei *Painting* (**Abb. 25**) aus dem Jahr 1946 handelt es sich um eine relativ frühe Darstellung von Fleisch im Œuvre Bacons. Was als Versuch begann, einen Vogel zu malen, der auf einem Feld landet, endete mit einer Ansammlung von Fleischstücken und einem verstümmelten, beinahe kopflos wirkenden Mann unter einem schwarzen aufgespannten Regenschirm, was an den Passanten aus der Fotografie des Metzgerei-Schaufensters erinnert.⁴²⁹ Das größte und auffälligste Fleischstück befindet sich dabei hinter dem Mann vor einem rosafarbenen Hintergrund: In ähnlicher Weise wie auf Bacons Fotografien und auch wie bei Rembrandts *Geschlachtetem Ochsen* ist dort ein umgekehrt aufgehängter Kadaver zu erkennen. Seine Größe, im Verhältnis zu der Größe des Mannes, lässt ebenfalls auf ein Rind schließen. Die Hinterbeine des Tieres ragen über den Bildrand hinaus, wodurch nicht auszumachen ist, woran sie befestigt sind. Sie sind so weit gespreizt, dass der Blick ins Innere des Kadavers, vor allem auf die Rippenbogen und die gespaltene Wirbelsäule freigegeben wird. Neben diesem großen Kadaver und dem verstümmelt wirkenden Mann unter dem Regenschirm, sind im Bildvordergrund noch einige weitere Fleischstücke zu erkennen, die auf einer gerüstartigen, kreisförmigen Struktur aufliegen. Die Farbigkeit des Bildes ist sehr stark von

⁴²⁷ Bacon in: Sylvester 1997, S. 46.

⁴²⁸ Die Bezugnahme Bacons auf Rembrandt wird innerhalb der Wiener Ausstellung *Francis Bacon und die Bildtradition* thematisiert, Ausst. Kat. Bacon 2004, bezüglich des *Geschlachteten Ochsen* äußert sich Cappock 2004. Bryson 2004, S.51-52, erläutert darüber hinaus entscheidende Unterschiede zwischen Rembrandts und Bacons Darstellung von Fleisch.

⁴²⁹ Vgl. Cappock 2004, S. 311 sowie Bacon in: Sylvester 1997, S. 12.

Rot- und Rosatönen und damit von den Farben des Fleisches geprägt. Diese finden sich sowohl in den Fleischstücken selbst als auch in dem rosafarbenen Hintergrund, den drei darauf angeordneten Farbflächen, die in einem dunkleren Rosaton gehalten sind, sowie im Rot der Bodenfläche wieder.

In *Painting* setzte Francis Bacon den Kadaver, welcher das Gemälde dominiert, in zwei verschiedene Traditionsbezüge: Durch die weit auseinander gespreizten Hinterbeine, an denen der Kadaver aufgehängt ist, sowie durch die drei dunkleren Farbflächen im Bildhintergrund, die an ein Triptychon erinnern, wird der Bezug zur Kreuzigung offensichtlich. Wie zu Beginn des Kapitels erläutert, sah Bacon einen engen Bezug zwischen Tierkadavern und Darstellungen des gekreuzigten Christus. Mit der Form des Triptychons, die er später auch für seine Werke immer wieder wählte, rekurrierte er zudem auf eine typische Darstellungsform einer Kreuzigungsszene.⁴³⁰

Darüber hinaus bezog sich Bacon in *Painting* jedoch auch auf heidnische Opferrituale der Antike. Denn unmittelbar über dem Kadaver stellte er Girlanden dar. Mit solchen bogenförmig durchhängenden Gewinden aus Laub, Blumen oder Früchten hatte man ursprünglich Opferaltäre geschmückt, später erschienen diese in Form steinerner Schmuckornamente darauf ebenso wie auf Sarkophagen.⁴³¹ Dass Bacon sich auch mit antiker Mythologie auseinandersetzte, beweist ein Buch mit dem Titel *The Greek Myths*, welches in seinem Atelier gefunden wurde. Einige der Seiten sind mit Farbflecken beschmutzt, weshalb man annehmen kann, dass er es bei der Arbeit gelesen hat. Auf einer der befleckten Seiten ist eine Episode aus dem trojanischen Krieg wiedergegeben, welche unter anderem eine Opferhandlung schildert:

„He was ordered to offer placatory sacrifices to the god and, while doing so, met Orestes at the altar. Orestes would have killed him and then and there, had not Apollo, foreseeing that Neoptolemos must die by another hand that very day, prevented it. Now, the flesh of the sacrifices offered to the god at Delphi has always been a perquisite of the temple servants; but Neoptolemos, in his ignorance, could not bear to see the fat carcasses of the oxen which he had slaughtered being hauled away before his eyes, and tried to prevent it by force. ‚Let us be rid of this troublesome Achilles!‘ said Pythoness shortly; whereupon one Machaereus, a Phocian, cut down Neoptolemos with his sacrificial knife...“⁴³²

⁴³⁰ Zum Motiv der Kreuzigung in Form des Triptychons bei Bacon vgl. Gamper 2004.

⁴³¹ Vgl. dazu in der *Propyläen Kunstgeschichte* Bd. 2, Kraus 1990, die Girlanden an einem Altar, der auf dem Relief einer Rundbasis im Kontext einer Opferszene erscheint Kat. 177, die Girlanden im Inneren der *Ara Pacis Augustae* Kat. 185 b, sowie den Girlandensarkophag Kat. 214.

⁴³² Graves 1980, S. 348-349.

Auch darin ist also von dem Kadaver eines Ochsen die Rede, welcher geopfert wird. Ebenso wie Hermann Nitsch in den Aktionen seines *Orgien Mysteries Theaters*, in welchen er Tieropfer in Bezug zum gekreuzigten Christus sowie zu antiken Tierzerreißen setzte, überblendet Bacon demnach in *Painting* christliche und heidnische Opferrituale. Dadurch wird deutlich, dass er den Kadaver, und damit auch Rembrandts *Geschlachteten Ochsen*, nicht im eigentlich christlich-gläubigen Sinne versteht, sondern dass es ihm um die Opferdarstellung als solche geht. Er selbst äußerte sich bezüglich seiner Intention gegenüber David Sylvester 1962 folgendermaßen: „Ich weiß, dass für religiöse Menschen, für Christen, die Kreuzigung eine völlig andere Bedeutung hat. Aber für mich als einen Nichtgläubigen war sie eben ein Akt menschlichen Verhaltens, des Verhaltens eines Wesens einem anderen gegenüber.“⁴³³ In einer solchen unchristlichen Aneignung des Motivs der Kreuzigung sah er keinerlei Widerspruch:

„Ja, es hat in der europäischen Kunst so viele tief beeindruckende Darstellungen der Kreuzigung gegeben, dass sie ein hervorragend brauchbares Gerüst geworden ist, an dem man alle denkbaren Gefühle und Eindrücke aufhängen kann. Sie können einwenden, es sei eine kuriose Sache, dass ausgerechnet ein nichtreligiöser Mensch sich die Kreuzigung vornimmt, aber das hat mit der eigenen Einstellung überhaupt nichts zu tun. Die großartigsten Kreuzigungsbilder, die man so kennt – man weiß nicht, ob sie von Menschen mit besonders religiösem Glauben gemalt wurden.“⁴³⁴

Die Kreuzigung diente Bacon demnach als eine Art Projektionsfläche für alle Arten von Gefühlen und Empfindungen. „Nicht mehr das durch den für die Menschheit gestorbenen Christus suggerierte Heilsversprechen interessierte ihn, sondern die Kreuzigung als eine Grundbestimmung für den Menschen in der Welt“, meint auch Verena Gamper in ihrem Beitrag „Das Motiv der Kreuzigung im Bildtypus des Triptychons“ im Katalog zur Wiener und Baseler Ausstellung *Francis Bacon und die Bildtradition* von 2004.⁴³⁵ Die Kreuzigung „war frei von jeglichem religiösen Konnex und verkörperte stattdessen die Verstümmelung des Fleisches, Schmerz, Gemetzel und, schließlich, einen schrecklichen Tod“, denkt auch Margarita Cappock in ihrem Katalogbeitrag „Das Motiv von Körper und Fleisch“ zur gleichen Ausstellung. „Die Kreuzigung machte aus der menschlichen Form nichts als

⁴³³ Bacon in: Sylvester 1997, S. 25.

⁴³⁴ Bacon in: Sylvester 1997, S. 45.

⁴³⁵ Gamper 2004, S. 329.

ein aufgespanntes Stück Fleisch, jedoch eines, dem es nicht an einer sonderbaren Art der Ästhetik mangelte.“⁴³⁶

Doch Fleisch spiegelte für Bacon nicht nur die eigene Sterblichkeit, sondern den gesamten Lebenszyklus wider: „All the inhabitants of this planet are made of meat. And most of them are carnivores. And when you fuck, it's a piece of meat penetrating another piece of meat.“⁴³⁷ Dem Fleisch wohnt, seiner Meinung nach, sowohl das Entstehen – in Form von Nahrung oder des Geschlechtsaktes, der wiederum neues Leben hervorbringt – wie auch das Vergehen inne. Insofern vertritt er damit eine ähnliche Auffassung wie Hermann Nitsch. Dieser sah in den zahlreichen Kadavern, welche bei seinen Aktionen zum Einsatz kamen, auch gleichzeitig den lebensbejahenden Anspruch seiner Kunst zum Ausdruck gebracht: So muss Leben getötet werden, damit andere Lebewesen Nahrung erhalten. Zudem nahmen das Wühlen und Zerreißen von Fleisch bei seinen Aktionen den Charakter eines orgiastischen Festes an.

Diese lebensbejahende Auffassung von Fleisch wisse Bacon in seinen Gemälden auch umzusetzen und diese unterscheidet ihn wesentlich von derer Rembrandts, behauptet Norman Bryson in seinem Beitrag „Bacon's Dialogue mit der Vergangenheit“ zur Wiener Ausstellung von 2004.⁴³⁸ Bacon's Fleisch ist für ihn lebendiges Fleisch, da es nicht den Zustand darstellt, in den wir irgendwann einmal zurückgeführt werden, sondern den momentanen Zustand des Lebens. Rembrandts Fleisch hingegen sei tot. Anders als Rembrandts Ochse, der in seinem toten Fleisch ein *memento mori* darstelle und so in seinem bereits vergangenen Zustand auf die Vergänglichkeit der noch lebenden Dinge anspiele, sei der Tod bei Bacon ein Teil des Lebens: „Er bewohnt das Leben von innen her, auf der tiefsten Ebene der Eingeweide und Gebeine. Der Tod ist im Fleische: nicht erst posthum, sondern ursächlich darin angelegt. Er ist Fleisch mit Knochen: artikuliert, dynamisch, kraftvoll.“⁴³⁹ Wird dieser Unterschied in einem Gemälde wie *Painting* noch nicht so deutlich, dann ist in späteren Werken, wie *Three Studies for a Crucifixion* (**Abb. 26**) von 1962, welches im nachfolgenden Teil dieses Kapitels besprochen wird, tatsächlich kaum noch zu unterscheiden, ob es sich um den Körper bzw. die Körperteile eines Lebenden oder eines Toten handelt.

Indem Bacon das Sujet eines aufgespannten Kadavers aufgriff, setzte er sich

⁴³⁶ Cappock 2004, S. 311.

⁴³⁷ Bacon in: Giacobetti 2003, S. 29.

⁴³⁸ Vgl. Bryson 2004, S. 51-52.

⁴³⁹ Bryson 2004, S. 52.

zwangsläufig in Bezug zu Rembrandt, dessen *Geschlachteter Ochse* als Paradebeispiel eines solchen in der Kunstgeschichte gelten kann. Während Bacon Rembrandts Selbstbildnisse sehr bewunderte, wie in Kapitel 6.1 noch ausführlich besprochen werden wird, äußerte er sich in einem Interview mit David Sylvester von 1966 dagegen abfällig über den *Geschlachteten Ochsen*:

„The odd thing is that I don't think that that carcass of meat is one of Rembrandt's great pictures, because I don't think it's very much like meat. It looks to me like a lump of wax hanging there. I don't think it's a great painting of meat. I don't know what the great paintings of meat are.“⁴⁴⁰

Rembrandts Gemälde ist in Bacons Augen demnach keine gelungene Darstellung von Fleisch. Indem er es als „Wachsklumpen“ bezeichnet, spricht er ihm wohl jegliche Form der „Lebendigkeit“ ab. Er gibt an, nicht zu wissen, was die großartigen Darstellungen von Fleisch in der Kunstgeschichte gewesen seien, malt aber selbst immer wieder Fleisch. Insofern misst er sich auch ständig an Rembrandts *Geschlachtetem Ochsen*. Seine abfällige Bemerkung lässt vermuten, dass er seine eigenen Darstellungen von Fleisch für gelungener hält und Rembrandt somit, im Sinne einer Emulation, als bereits überwunden ansieht.⁴⁴¹

Wenn ein frühes Werk wie *Painting* noch sehr stark an den *Geschlachteten Ochsen* erinnert, ging Francis Bacon in seinen späteren Werken, sowohl in der Darstellung von Fleisch als auch in der Umsetzung des Themas der Kreuzigung weit darüber hinaus. Margarita Cappock sieht die Wende in der malerischen Behandlung von Fleisch in den späten 1940er bis Mitte der 1950er Jahre liegen, wobei *Painting* sicherlich schon den Anfängen dieser sich wandelnden Auffassung in der Darstellung von Fleisch zuzurechnen ist. Während Bacon in seinen frühen Werken das Fleisch eher blass und seines lebensspendenden Wesens beraubt, dafür aber sehr substantiell dargestellt habe, sei er in den 1960er Jahren sehr viel mutiger und malerischer mit Fleisch umgegangen, auch was die Farbigkeit betreffe.⁴⁴²

Betrachtet man eine Bildfolge wie *Three Studies for a Crucifixion* von 1962

⁴⁴⁰ Bacon in: Sylvester 2000, S. 241.

⁴⁴¹ Bacon selbst gibt stattdessen an, dass ihm Soutines *Geschlachteter Ochse* als Vorbild diente, vgl. die Abb. in: Ausst. Kat. Soutine 2008, S. 173, Kat. 46, sowie die Ausführungen dazu in Kap. 3.3 dieser Arbeit. Soutine hatte sich in einer Reihe von Stillleben von Tierkadavern in den 1920er Jahren jedoch ebenfalls von Rembrandts *Geschlachtetem Ochsen* anregen lassen. Zum Vergleich mit Soutine äußert sich Cappock 2004, S. 313-314.

⁴⁴² Vgl. Cappock 2004, S. 316.

wird die Steigerung der Fleischlichkeit gegenüber einem früheren Werk wie *Painting* augenfällig. Darin kombinierte Bacon zum ersten Mal eine Kreuzigungsdarstellung mit dem Format des Triptychons.⁴⁴³ War ein solches in *Painting* bereits als Bild im Bild vorhanden, verwendete Bacon diese Bildform nun für seine eigenen Kreuzigungsdarstellungen. „Damit das Thema der Kreuzigung jene eigenartige und beunruhigende Virulenz gewann, die es viele Jahre für Bacon hatte, musste es sich erst endgültig und untrennbar mit zwei anderen Vorstellungen verbinden“, führt Wieland Schmied in seiner Publikation *Francis Bacon. Das Bewusstsein der Gewalt* von 1996 an, und zwar „mit der Bildform des Triptychons einerseits und mit einem Motiv eigener existentieller Erfahrung andererseits, dem geschlachteten Fleisch der Metzgerläden und Kühlhäuser, das ihn wie wenig anderes betroffen gemacht hatte und in dem er später eine persönlich erfahrene Metapher des Todes erkennen sollte.“⁴⁴⁴

Auf drei gleichformatigen Leinwänden sind in *Three Studies for a Crucifixion* vor einem leuchtend orangeroten Hintergrund unterschiedliche Teile bzw. Ansichten geöffneter Körper in all ihrer Fleischlichkeit zu sehen. So ragen auf dem linken Gemälde im linken unteren Vordergrund die rohen Waden und Füße einer menschlichen Figur ins Bild hinein. Die Füße scheinen in Form zweier roter kreisförmiger Strukturen die Wundmale Christi aufzuweisen. Im Hintergrund sind zudem zwei männliche Figuren erkennbar, deren Gesichter eine ähnliche Farbigkeit und verzerrte Struktur aufweisen wie die Füße. Auf dem mittleren Gemälde ist eine nicht mehr identifizierbare, zusammengekauerte Figur auf einem Bett zu sehen, welche von Blutspritzern umgeben ist. Der Gekreuzigte selbst scheint vom zentralen Mittelbild auf das rechte Gemälde verdrängt worden zu sein, wo er in Form eines geschlachteten Körpers auftaucht. Im Unterschied zu dem Kadaver in *Painting* handelt es sich nur noch um einen halben Körper, der an einem Bein aufgehängt ist und von dem nur noch eine Reihe von Rippen entlang der Wirbelsäule zu sehen ist. Die Aufgespanntheit, die unmittelbar an den Gekreuzigten erinnert, geht damit verloren, und der Körper scheint das Kreuz, von dem noch der Balken angedeutet ist, hinab zu gleiten. Ob diese

⁴⁴³ Vgl. Gamper 2004, S. 330. Allg. zur Kreuzigung bei Bacon vgl. v.a. Zimmermann 1986.

⁴⁴⁴ Schmied 1996, S. 76.

Figur menschlicher oder tierischer Natur ist, lässt sich nicht mehr ausmachen.⁴⁴⁵

Anders als in *Painting*, wo Figur und Grund zwar in der Textur schon voneinander abweichen, in der Farbigkeit jedoch in recht ähnlichen rosaroten Tönen gehalten sind, ist die Auffassung von Figur und Umraum im rechten Gemälde von *Three Studies for a Crucifixion* eine gänzlich disparate. Während die Figur selbst in unterschiedlichen Fleischtönen, aber auch in Weiß, Schwarz und Blau gehalten und von der Textur her sehr malerisch umgesetzt ist, erscheint der Hintergrund als glatte orangerote Fläche. Wie in Kapitel 4.2 bereits erläutert, wollte Bacon auf diese Weise die Wirklichkeit komprimieren. Sah er Rembrandts pastose Malweise bereits als Darstellung der Realität mit nichtillustrativen Zeichen an, verstärkte er dies noch, indem er das sogenannte Faktische in der Figur verdichtete. Gleiches versuchte er hier wohl in Bezug auf die Darstellung von Fleisch zu erreichen, wobei der Unterschied zwischen Figur und Fleisch häufig fließend ist. Wenn Rembrandt seinen *Geschlachteten Ochsen* bereits sehr malerisch und pastos darstellte, um so die fleischliche Qualität noch mehr hervorzuheben, konzentrierte Bacon dieses Fleischliche in seinen Gemälden noch, indem er es mit dem überwiegend monochromen, glatt gemalten Umraum kontrastieren ließ. Die dem Opfer innewohnende Gewalt verstärkte Bacon somit noch durch die Gewalt der Farbmaterie.

Ist der Bezug zu Rembrandts *Geschlachtetem Ochsen*, vor allem auf der linken und mittleren Bildtafel des Triptychons sehr viel lockerer geworden als noch bei *Painting*, ist er auf der rechten Tafel als Referenzpunkt weiterhin nicht auszublenden. Die Darstellung einer herabhängenden Hälfte eines Körpers, der an einen tierischen Kadaver erinnert und im Kontext einer Kreuzigung erscheint, kann Rembrandts Ochsen als einen ihrer Prototypen nicht verleugnen. Daher kann immer noch vom Versuch einer Emulation Rembrandts ausgegangen werden, durch welche Bacon die Wirkung seiner Darstellung von Fleisch noch intensivieren wollte. Dabei ging er auch hinsichtlich des *memento mori*-Gedankens über seinen holländischen Künstlerkollegen hinaus. Denn gemahnte das tote Fleisch des Ochsenkörpers in seinem vergangenen Zustand an die menschliche Sterblichkeit, verwies es

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu auch Cappock 2004, S. 313. Als Traditionsbezug für diese Darstellung nennt Bacon ein Kruzifix von Cimabue, auf dem ihm Christus wie ein Wurm erschienen sei, der das Kreuz hinunterkrieche. Die Bewegungsrichtung der Kreuzigung sei darin umgekehrt worden und entspreche der Weise, in der man Schlachtvieh aufhänge. Vgl. dazu Bacon in: Sylvester 1997, S. 16, sowie Zimmermann 1986, S. 15-17.

damit auf eine jenseitige Welt, die ein ewiges Leben nach dem Tod versprach. Für Bacon als bekennendem Atheisten gab es diese Vorstellung eines Lebens nach dem Tod jedoch nicht. So sind der Tod bzw. das intensive Erleben desselben bei ihm bereits ein Bestandteil des Lebens selbst.

5.3 Marc Mulders – Kadaver und Leichen als Christussymbole

Die Sujets der Gemälde des niederländischen Künstlers Marc Mulders knüpfen sehr häufig an barocke *memento mori*-Motive der Stilleben- und Genretradition an: von Wildbret, wie Hasen und Fasane, über Wildschweine reicht Mulders Repertoire bis hin zu toten Fischen. Im Unterschied zu Francis Bacon, der bei der Darstellung von toten Tieren ausschließlich nach Fotografien aus Metzgereien oder Schlachthäusern arbeitete, holt er sich diese auch in sein Atelier.⁴⁴⁶ Jedoch arbeitet er nicht ausschließlich vor der Natur, sondern lässt sich auch von bereits bestehender Kunst anregen, die sich mit seinen bevorzugten Sujets auseinandersetzt. So diente ihm auch mehrfach Rembrandts *Geschlachteter Ochse* als Vorbild für seine eigenen Gemälde.⁴⁴⁷ Dass ihm nicht nur Rembrandts Version dieses Sujets bekannt war, offenbart eine Liste, die Mulders 1985 abfasste und die neben Rembrandt noch vierzehn weitere Künstler aufzählt, darunter David Teniers, Chaim Soutine, Honoré Daumier und Francis Bacon.⁴⁴⁸ Mulders hat sich demnach also umfassend mit diesem Bildthema auseinandergesetzt. Von Rembrandts *Geschlachtetem Ochsen* ist er, anders als Bacon, der diesen abfällig als „Wachsklumpen“⁴⁴⁹ bezeichnet hatte, besonders angetan:

„Rembrandt painted his ox as a Vanitas symbol, but also because it was so inviting as a painterly subject. The color and the whole look of it – the subject is so intense, impressive and baroque.“⁴⁵⁰

In seinem *Geslachte os naar Rembrandt* (**Abb. 27**) von 1989 richtete sich Mulders ziemlich getreu nach der späteren Version des *Geschlachteten Ochsen* (**Abb. 28**) von 1655 aus dem Pariser Louvre. Dieses Gemälde zeigt einen Innenraum, in dem ein Ochsenkadaver mit weit gespreizten Hinterbeinen, leicht nach rechts gedreht an einem Balken zwischen zwei Pfählen hinabhängt, so dass der Betrachter in das Innere des toten Tieres mit den freigelegten Rippenbogen und einigen verbliebenen Organen blicken kann. Im Unterschied zum dunklen Umraum, der vor allem im Vordergrund und im rechten

⁴⁴⁶ Einen Überblick über Mulders vielfältige Sujets gibt Hartog Jager/Otten/Süto (Hg.) 2005. Dass er sich tote Tiere in sein Atelier holt, zeigt u.a. die Abb. auf S. 35.

⁴⁴⁷ Mulders Auseinandersetzung mit Werken Rembrandts wird am ausführlichsten thematisiert von Hagen 1992. Relativ knapp äußert sich Goedegebuure 1995 dazu. Hartog Jager 2005 bespricht zudem Mulders Rezeption des *Geschlachteten Ochsen*. Zum *Geschlachteten Ochsen* allg. vgl. Craig 1983 sowie Posèq 2009.

⁴⁴⁸ Von dieser Liste berichtet Hartog Jager 2005, S. 77.

⁴⁴⁹ Bacon in: Sylvester 2000, S. 241.

⁴⁵⁰ Mulders in: Nieuwenhuysen 1995.

Hintergrund dunkle Schattenzonen aufweist, wird der Kadaver in ein helles Licht getaucht, wodurch ein auffälliger Helldunkelkontrast entsteht. Mulders übernimmt in seiner Version zwar die wesentlichen Kompositionslinien und Farbfelder des Vorbildes, jedoch sind der Vordergrund und der rechte Hintergrund des Gemäldes weitaus weniger verschattet und stattdessen gleichmäßig ausgeleuchtet.

Während in Rembrandts erster Version des *Geschlachteten Ochsens* aus Glasgow vom Beginn der 1640er Jahre das erzählerische Moment durch eine vorgebeugte Frau im linken Hintergrund, die das Blut des Ochsens aufzuwischen scheint, noch stärker betont ist, nimmt Mulders für sein Gemälde die Version aus Paris als Vorbild. Auch hier ist rechts hinter dem Ochsens der Kopf einer Frau zu sehen, die sich in einem Türrahmen auf einem Treppenabsatz befindet und den Betrachter direkt anblickt. Sie spielt jedoch, auch durch die tonige Farbgebung, eine sehr viel untergeordnetere Rolle, so dass sich der Fokus noch mehr auf den Kadaver selbst richtet. In Mulders Umsetzung löst sich diese Frau dann gänzlich in verschiedene Farbfelder auf, wodurch jegliches erzählerische Moment wegfällt. Zudem wählt er den Bildausschnitt etwas enger, so dass die Konzentration auf den Ochsens noch zusätzlich verstärkt wird.

Doch Mulders war nicht nur vom Sujet des *Geschlachteten Ochsens* fasziniert, sondern auch von Rembrandts Malweise. An dieser bewunderte er, dass sein älterer Künstlerkollege die Farbe auf der Leinwand geradezu modellierte und damit Fleisch in all seiner Materialität darstellte, wobei er sich nicht um jedes anatomische Detail kümmerte.⁴⁵¹ Er verstand die Malweise Rembrandts demnach ähnlich wie Francis Bacon, wenn dieser von einer Intensivierung der Realität durch nichtillustrative Zeichen sprach, wie in Kapitel 4.2 erläutert wurde. Auch Mulders Version des *Geschlachteten Ochsens* verbirgt nicht, was sie ist. Er steigert die kursorische und pastose Malweise des Vorbildes sogar noch um ein Vielfaches.⁴⁵² So sind die breiten Pinselstriche darauf noch deutlich erkennbar. „Painting from a piece of meat in my left hand, the meat became soaked in oil and splashes of paint and became paint, the paint on the canvas became meat“, schildert Mulders den Entstehungsprozess seiner

⁴⁵¹ Vgl. Hagen 1992, S. 36.

⁴⁵² Die Plastizität seiner Bilder ist jedoch nach Mulders eigener Auskunft zum Teil auch auf seine künstlerische Unfähigkeit zurückzuführen. Das Bild, das er im Kopf habe, lasse sich nicht immer direkt umsetzen, so dass er Farbschicht über Farbschicht legen müsse, bis er mit dem Ergebnis zufrieden sei. Wenn ihm dies nicht gelinge, und die Farbschicht zu dick werde, dann zerstöre er seine Bilder auch wieder. Vgl. Mulders in: Burg 1989, S. 32.

Bilder.⁴⁵³ Das Fleisch, das er in seiner Hand hielt, wurde zu Farbe transformiert und die Farbe auf der Leinwand wurde wiederum zu Fleisch. In ähnlicher Weise verstand Mulders wohl auch Rembrandts malerische Umsetzung des Fleisches.

Verwendete auch Rembrandt für die Darstellung des Fleisches bei seinem *Geschlachteten Ochsen* orangefarbene Farbtöne, wird jedoch auch dieses Gemälde von seiner typischen gold- und brauntonigen Farbgebung dominiert. Der Ochse in Mulders Version hingegen ist in sehr viel kräftigeren Farben umgesetzt, die von Rosatönen jeglicher Schattierung über Orange hin zu Hell- und Dunkelrot reichen. Auf diese Weise intensiviert Mulders die Wirkung des Fleisches noch, vermutlich mit der Intention, Rembrandts berühmtes Vorbild zu überbieten. Seine Emulation ist jedoch nicht in einer Weise übersteigert, wie es bei Hermann Nitsch oder Francis Bacon der Fall war, die in den vorangegangenen Kapiteln besprochen wurden. So setzte Nitsch bei seiner Collage *Golden Love* die fleischigen Farbtöne der aufgespannten Kadaver sehr viel greller um, indem er dazu unter anderem leuchtendes Magenta verwendete. Bacon hingegen gebrauchte eher intensive Rot- und Orangetöne und verzerrte seine Darstellungen von Fleisch noch sehr viel mehr, so dass eine Unterscheidung zwischen menschlichen und tierischen Körpern kaum noch möglich war. Im Vergleich dazu erscheint Mulders Versuch in *Geslachte os naar Rembrandt*, die Expressivität des toten Ochsen noch zu steigern, äußerst gemäßigt.

Zum Zeitpunkt seiner Entstehung, 1989, hatte Mulders das Motiv des geschlachteten Ochsen schon mehrfach gemalt. Interessant dabei ist, dass sich die früheren Versionen in Komposition und Farbgebung sehr viel weiter von Rembrandts Ochsen entfernen, als die Version von 1989, die sich auch durch den Titel unmissverständlich auf ihre Quelle beruft. So zeigt *Gelachter os V* von 1987 einen aufgespannten Kadaver in Frontalansicht, der fast die gesamte Leinwand einnimmt.⁴⁵⁴ Von der fleischlichen Farbgebung von Rembrandts Ochsen wie von der späteren Version Mulders ist hier nichts zu spüren. Das Gemälde ist ausschließlich in fahlen, leblos wirkenden Grautönen gehalten. So scheint sich Mulders zu einem späteren Zeitpunkt, nachdem er sich schon häufig mit diesem Thema beschäftigt hatte, nochmals auf einen Prototyp desgleichen zurückzubedenken. Über das Sujet des Ochsenkadavers sagte er einmal:

⁴⁵³ Mulders in: Goedegebuure 1995, S. 65.

⁴⁵⁴ Abgebildet in: Hartog Jager/Otten/Süto (Hg.) 2005, S. 72.

„Es ist ein *vanitas*-Symbol, aber zugleich bildlich einladend. Es ist ein abscheuliches Sujet, bekommt aber in der gemalten Form eine neue Schönheit. Das Wort ‚Stillleben‘ hatte früher eine andere Bedeutung als heute. Seit Cézanne ist es möglich, einen Apfel oder eine Blume zu malen ohne die Last von Symbolik. Das halte ich für eine Verarmung. Nur bei Francis Bacon hat das Fleisch einen neuen symbolischen Wert bekommen, nämlich die unkontrollierbare Gewalt.“⁴⁵⁵

Wie Francis Bacon sieht Mulders also auch die ästhetischen Qualitäten des Kadavers. Durch Bacon habe Fleisch zudem seinen symbolischen Wert zurückerhalten. Wie im vorangegangenen Kapitel 5.2 erläutert, verstand Bacon Fleisch nicht nur im Sinne des *memento mori*-Gedankens, das heißt als Mahnung an die eigene Sterblichkeit, sondern er lokalisierte den Tod und die Gewalt bereits in der Welt der Lebenden.

Auch Mulders besuchte Schlachthöfe, wie es schon Bacon und Nitsch getan hatten. „Bevor ich begann, besuchte ich Schlachtereien“, erzählte Mulders einmal. „Man will den Tod sublimieren. Es geht um die Unbegreiflichkeit des Todes und des Sterbens. Nämlich, dass er in seiner Brutalität alle Arten von Leben auslöschen kann. Früher hatte man noch Trost, denn man kam in den Himmel. Jetzt ist der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen.“⁴⁵⁶ Dieses „auf sich selbst zurückgeworfen“-Sein schilderte auch schon Francis Bacon in Bezug auf Fleisch. Ebenso wie er sieht auch Mulders die Verwundbarkeit und das Leid des Menschen in der Darstellung eines Tierkadavers auf den Punkt gebracht:

„You look for a metaphor for the vulnerability in such suffering. In the paintings with flesh it can be found in the fur that covers the flesh; when this is stripped away, the vulnerability is revealed. Ultimately it has to do with the powerlessness of the hanging flesh and with the search for the vulnerability of your own skin.“⁴⁵⁷

Ist die schützende Haut erst abgezogen und hängt das Fleisch schlaff hinunter, offenbart sich darin in Mulders Augen also die Verwundbarkeit des

⁴⁵⁵ Mulders in: Hagen 1992, S. 35. „Het is een *vanitas*, maar tegelijk picturaal uitnodigend. Het is een afstotelijk onderwerp, maar krijgt in geschilderde vorm een nieuwe schoonheid. Het woord ‚stillevens‘ had vroeger trouwens een heel andere betekenis dan nu. Sinds Cézanne is het mogelijk een appel of een bloem te schilderen zonder die bagage van symboliek. Dat vind ik een verarming. Alleen bij Francis Bacon heeft et vlees weer een nieuwe symbolische waarde gekregen, namelijk het geweld waar je geen vat op hebt.“

⁴⁵⁶ Mulders in: Hagen 1992, S. 35. „Voor ik begon, heb ik bezoeken gebracht aan slachterijen. Je wilt de dood sublimeren. Het gaat om het onbegrip over de dood en het versterven. Namelijk dat het in z'n cruheid allerlei levens kann wegnemen. Vroeger kon je nog troost hebben, omdat je naar de hemel kon gaan. Nu is de mens op zichzelf teruggeworpen.“

⁴⁵⁷ Mulders in: Nieuwenhuysen 1995.

Menschen, womit letztlich auch wieder der *memento mori*-Gedanke, das Gedenken an die eigene Sterblichkeit, impliziert ist.

Anders als die bisher besprochenen Künstler zieht Mulders keine Verbindung zwischen christlichen und heidnischen Ritualen in Bezug auf das Sujet des Kadavers. Auf die Frage von Martijn van Nieuwehuzen hin, ob er Fleisch im Sinne von *Opfer* verstünde, gab er an, darüber nie nachgedacht zu haben.⁴⁵⁸ Im Unterschied zum erklärten Atheisten Bacon sind Mulders Leben und Werk durch und durch katholisch geprägt. In der südniederländischen Stadt Tilburg in katholischem Glauben aufgewachsen, wendete sich Mulders als Jugendlicher zeitweise von der Kirche ab. Erst Mitte der 1980er Jahre, nachdem er einige Zeit Anhänger des Kommunismus gewesen war, entdeckte er den Katholizismus für sich wieder und machte ihm zum Fokus seiner künstlerischen Arbeit.⁴⁵⁹ In dieser Zeit stieß er auch auf den *Geschlachteten Ochsen*.

Mulders Kunst hat durchweg religiöse Sujets. Er greift dabei jedoch in den Bildern selbst nur selten auf biblische Ikonografien zurück, wenn, dann handelt es sich meist um Darstellungen von Christus selbst. Die Bildtitel sind dagegen direkt mit einer christlichen Konnotation belegt, wie beispielsweise bei *Ecce Homo* oder *Grond in Christus*. Seine Sujets entstammen, wie bereits erläutert, häufig der niederländischen Stillebentradition. Es sind Motive, die den Lebenszyklus symbolisieren sowie den Tod und die Wiederauferstehung.⁴⁶⁰ Bisweilen sind diese christlich konnotiert, wie die Pfingstrose oder der Fisch, wodurch Christus allgegenwärtig ist. Insofern wird Mulders auch der *Geschlachtete Ochse* gereizt haben, weil sich die Assoziation mit dem gekreuzigten Christus aufgrund der weit gespreizten Hinterbeine, an denen der Kadaver an einem Querbalken aufgehängt ist, nicht von der Hand weisen lässt. Eine solche Art der Darstellung scheint Mulders in der heutigen Zeit angemessen, in der das Christus-Bild meist nur noch in abstrahierter Form auftaucht.

„From the Roman mosaics up to and including Renaissance and Baroque paintings, it is impossible to banish Christ's face from art. In displaying his suffering we demonstrate our compassion. When Christian iconography is rendered abstract, as in our times, that compassion can still be felt. And as far as I am concerned even more

⁴⁵⁸ Vgl. Nieuwehuzen 1995.

⁴⁵⁹ Vgl. Hartog Jager 2005, S. 75.

⁴⁶⁰ Vgl. Sütö 2005, S. 11-13.

so, in view of all the art that is intended to shock and all those perversions on television."⁴⁶¹

Mulders möchte in seiner Malerei das aktuelle Weltgeschehen reflektieren, vor allem das Leid, was auch heute noch, insbesondere durch die modernen Medien, wie Fernsehen und Internet, allgegenwärtig ist. Biblische Szenen und Symbole hält er dabei für eingängige Metaphern, die weiterhin Gültigkeit besitzen. So ist die Geschichte der Passion Christi für jeden verständlich, sie enthält eine große Spannbreite verschiedener menschlicher Emotionen und Handlungen, wie Hoffnung, Verrat, Gleichgültigkeit und Fanatismus.⁴⁶²

Neben dem *Geschlachteten Ochsen* zog Marc Mulders auch noch einige weitere Vorbilder Rembrandts für seine Werke heran, die alle mit dem Thema Tod zu tun haben, darunter *Selbstmord der Lukretia* von 1664 sowie *Selbstporträt mit toter Rohrdommel* von ca. 1639. Auch von einigen Radierungen war er begeistert, darunter die *Drei Kreuze* und *Ecce Homo*.⁴⁶³ Eine intensive Auseinandersetzung fand zudem mit der *Anatomie des Dr. Deyman* (**Abb. 30**) von 1656 statt, welche Mulders einige Male als Vorbild für seine eigenen Gemälde heranzog.⁴⁶⁴ Wie im einleitenden Teil von Kapitel 5 beschrieben, diente ein toter menschlicher Körper, der bei einer Anatomievorführung seziiert wurde, nicht nur der wissenschaftlichen Forschung, sondern fungierte darüber hinaus auch als Äquivalent zu traditionellen *vanitas*-Symbolen in der Kunst und somit als „reales“ *memento mori*. Insofern kann auch die Leiche in Rembrandts *Anatomie des Dr. Deyman* in diesem Sinne aufgefasst werden und als solches wird auch Mulders diese verstanden haben.⁴⁶⁵

Dr. Deyman war 1653 der Nachfolger von Dr. Tulp als Vorsteher der Chirurgengilde geworden und auch er ließ sich, wie schon sein Vorgänger, mit den Mitgliedern der Gilde bei einer öffentlichen Anatomievorführung darstellen. Das Gemälde wurde jedoch bei einem Brand im Jahr 1723 stark

⁴⁶¹ Mulders in: Süto 2005, S. 11.

⁴⁶² Vgl. Guldemon 1994, S. 10.

⁴⁶³ Vgl. Hagen 1992, S. 35-36. Zum *Selbstmord der Lukretia* vgl. Gerson 1968, S. 431, Kat. 372, zum *Selbstporträt mit toter Rohrdommel* Corpus III 1989, Kat. A 133, zu den *Drei Kreuzen* Ausst. Kat. Rembrandt 2000 b, S. 297-304, Kat. 73, zu *Ecce Homo* S. 316-322, Kat. 78.

⁴⁶⁴ Zur *Anatomie des Dr. Deyman* vgl. Middelkoop 1994.

⁴⁶⁵ Inwieweit diese Deutung auf Rembrandts Gemälde zutreffend ist, wird ausführlich diskutiert bei Schupbach 1982, S. 31-40.

beschädigt und daraufhin beschnitten.⁴⁶⁶ Der erhaltene Bildteil wird von dem in starker Verkürzung dargestellten, aufgebahrten Leichnam dominiert, dessen Beine mit einem weißen Tuch bedeckt sind. Rembrandt hielt sich in diesem Gemälde getreuer an den tatsächlichen Ablauf einer Sektion als er dies bei der früheren *Anatomie des Dr. Tulp* getan hatte, denn die Leiche ist hier mit geöffneter Bauchhöhle und freigelegtem Gehirn dargestellt, zu dessen Seiten die zurückgeklappte Kopfhaut hinabhängt. Üblicherweise begann eine Leichenöffnung in dieser Reihenfolge, da die leicht verweslichen Teile zuerst entfernt werden mussten, und nicht wie bei Dr. Tulp mit der Öffnung des Arms. Jedoch wurde bei einer Sektion des Gehirns normalerweise der Kopf zuvor vom Körper abgetrennt, was bei dieser Leiche noch nicht erfolgt ist.⁴⁶⁷ Von dem hinter der Leiche positionierten Deyman ist lediglich der Bereich des Oberkörpers bis zum Ansatz des Kragens erhalten, sein Kopf fehlt infolge der Beschneidung des Gemäldes. In der linken Bildhälfte ist einer der umstehenden Chirurgen zu sehen, der in seiner linken Hand die abgenommene Schädeldecke hält, während er die rechte in die Hüfte stützt. Die dunkle Bekleidung des Chirurgen sowie jene von Dr. Deyman, von welcher sich lediglich die weißen Kragen und die Manschetten abheben, kontrastiert dabei mit der fahlen Haut des Leichnams und vor allem mit dem weißen Tuch, welches über dessen Beine gelegt ist.

Mulders zog die fragmentarisch erhaltene Anatomie, die den Fokus noch mehr auf den Leichnam selbst richtet, der *Anatomie des Dr. Tulp* vor. In *Ecce Homo I* (Abb. 29) von 1989 platziert er die Leiche aus Rembrandts Gemälde zentral auf einer langgestreckten, querrechteckigen Leinwand. In Richtung des Betrachters frontal aufgebahrt und in starker Verkürzung dargestellt, sind ihre Beine mit einem weißen Tuch bedeckt, aus welchem die Füße hervorragen. Dr. Deyman und den umstehenden Chirurgen lässt Mulders weg, wodurch jeglicher Hinweis auf den ursprünglichen Kontext verloren geht. Stattdessen umgibt er die Leiche mit dem Grundriss des östlichen Teils des Petersdoms in Rom, was später noch genauer erläutert wird.

Auch in Duktus und Farbigkeit weicht Mulders sehr stark von seinem Vorbild ab. Mit viel breiteren und pastoseren Pinselstrichen ist *Ecce Homo*

⁴⁶⁶ Die heutigen Maße umfassen 100 x 134 cm, die ursprünglichen Maße betragen ca. 200 x 275 cm. Die ursprüngliche Komposition ist nur durch eine Skizze überliefert. Ursprünglich war das Gemälde symmetrisch aufgebaut mit der Leiche und Dr. Deyman in der Mittelachse und den umstehenden Chirurgen auf den Seiten. Vgl. Middelkoop 1994, S. 3, Abb. 1.

⁴⁶⁷ Vgl. Middelkoop 1994, S. 11. Zur *Anatomie des Dr. Tulp* vgl. den einleitenden Teil von Kap. 5.

insgesamt sehr viel malerischer umgesetzt. Wie schon bei *Geslachte os naar Rembrandt* reduziert Mulders die Helldunkelkontraste, welche Rembrandts Gemälde beherrschen, indem er unterschiedliche Grauabstufungen verwendet. Lediglich an dem Tuch, welches die Beine der Leiche bedeckt, sowie im Grundriss sind einige Weißhöhlungen auszumachen. Von dieser Grautonigkeit heben sich jedoch die dunklen Rottöne deutlich ab, welche am oberen geöffneten Teil des Kopfes der Leiche, an der Bauchhöhle sowie im Bereich um den Kopf herum zu finden sind. Hierbei ist jedoch nicht mehr erkennbar, dass es sich um ein freigelegtes Gehirn sowie um die Innenseite der zurückgeklappten Kopfhaut handelt. Die rotgefärbten Partien wirken eher wie eine große offene Wunde.

Die Darstellung eines Leichnams in extremer Verkürzung war keinesfalls eine Erfindung Rembrandts. So hatte schon Andrea Mantegna in seiner *Beweinung des Leichnams Christi* von ca. 1470/80 den toten Christus ebenfalls in starker Verkürzung frontal vor dem Betrachter aufgebahrt.⁴⁶⁸ Diese Komposition wird Rembrandt vermutlich in Form eines Reproduktionsstiches bekannt gewesen sein, denn er selbst war nie in Italien gewesen.⁴⁶⁹ Dabei wird es Rembrandt weniger um die Christusikonografie gegangen sein, als um eine *aemulatio* des berühmten Vorbildes hinsichtlich der Darstellung eines toten Körpers, mit der er seine eigene künstlerische Meisterschaft unter Beweis stellen wollte. Denn schließlich handelte es sich bei der Leiche in der *Anatomie des Dr. Deyman* um einen verurteilten Verbrecher, der auch nach seinem Tod noch für seine Sünden büßen musste und nicht um den Sohn Gottes.

Marc Mulders war bekannt, dass Rembrandts Komposition vermutlich durch Mantegnas Bildfindung angeregt worden war und er bezieht sich in *Ecce Homo* auch auf die ursprüngliche Christusikonografie.⁴⁷⁰ Jaap Goedegebuure meint in seinem Aufsatz „Marc Mulders. Heir to tradition“ von 1995, dass die Gemeinsamkeiten zwischen Mantegnas und Rembrandts Werk darin liegen, dass beide den menschlichen Körper in seinem verwundbarsten Zustand zeigen und auf diese Weise den Menschen in seiner Sterblichkeit und seinem Leiden demonstrieren, wenn auch unter ganz unterschiedlichen Bedingungen. Mulders versuche in seinen Werken, genau diese Gemeinsamkeiten aufzuzeigen.⁴⁷¹ Durch die Betitelung *Ecce Homo* stellte Mulders einen expliziten Bezug zur Christus-Ikonografie her, denn mit

⁴⁶⁸ Abgebildet in: Schwartz 2006, S. 169, Abb. 290.

⁴⁶⁹ Zu Rembrandts Vorbildern vgl. Middelkoop 1996, S. 13-14.

⁴⁷⁰ Vgl. auch Hagen 1992, S. 34.

⁴⁷¹ Goedegebuure 1995, S. 64.

diesem Hinweis führte Pilatus den gezeißelten und dornengekrönten Christus dem Volke vor. Zur Wahl des Titels äußerte er sich wie folgt:

„Es ist ein schöner Ausdruck für das Gefühl: Siehe der Mensch ist ohne Glaube oder Hoffnung, siehe dich selbst an. Darin liegt viel Erbarmen für den Menschen. [...] Ich habe auch an die Radierung [*Ecce Homo*] von Rembrandt gedacht. Christus wird von Rembrandt auf eine besondere Art gezeichnet und gemalt, nämlich demütig. Den Hochmut der modernen Menschen finde ich absolut nicht angemessen.“⁴⁷²

Bezieht sich der Ausspruch „*Ecce Homo*“ auf Christus als Menschen, dann schließt dies sein Leiden und seine Sterblichkeit mit ein. Durch den Titel und die geöffneten Körperteile, die das rohe Fleisch offenbaren, fungiert auch der vermeintliche Christus bei Mulders im Sinne des *memento mori*.

Mit dem Grundriss des östlichen Teils des Petersdoms in Rom, den Mulders wie einen Rahmen um den Leichnam herum legt, fügt er ein neues Kompositionselement hinzu.⁴⁷³ Die unter Papst Julius II. zu Beginn des 16. Jahrhunderts begonnene Basilika in Form eines lateinischen Kreuzes war zunächst als Zentralbau geplant gewesen, an den später ein dreijochiges Langhaus mit einem Portikus angesetzt wurde. Dieser ursprüngliche Plan wird im östlichen Teil immer noch deutlich: Um die vier massiven Vierungspfeiler herum, welche die monumentale Kuppel tragen, wurde ein zweites Quadrat als Umgang gelegt, dessen Ecken jeweils mit kleineren Kuppeln überwölbt sind. Die darum angeordneten drei Chorarme enden in gleichförmigen Apsiden.

Mulders verwendet für *Ecce Homo I* den Teil des Grundrisses ungefähr ab der Hälfte der Vierung und richtet ihn so aus, dass die Ostapsis nach oben zeigt. Diese ist auf seinem Gemälde auch deutlich in einem hellen Grauton zu erkennen, ebenso wie die Pfeiler der Nebenkuppeln und die oberen Viertelkreise der Nord- und Südapsis. Die östlichen massiven Vierungspfeiler der monumentalen Kuppel lässt Mulders hingegen weg. Die Dreiecksform, die durch Kopf und Schultern der Leiche gebildet wird, korrespondiert dabei mit der annähernd dreieckigen Kontur der Außenmauern, welche durch den quadratischen Umgang, der um die Vierung herumführt, erzeugt wird. Die

⁴⁷² Mulders in: Hagen 1992, S. 34-35. „Het is een mooie uitdrukking voor het gevoel: kijk hoe de mens is zonder geloof of hoop, kijk naar jezelf. Er zit veel medelijden met de mens in. [...] Ik heb ook aan die ets van Rembrandt gedacht. Christus wordt bij Rembrandt op een bijzondere manier getekend en geschilderd, namelijk nederig. De hoogmoed van de moderne mens vind ik beslist niet gepast.“ Mit der Radierung ist Rembrandts Radierfolge *Ecce Homo* gemeint.

⁴⁷³ Ein Grundriss ist abgebildet in: Letarouilly 1999, S.74. Zum Petersdom und dessen Baugeschichte vgl. Bering 2003.

abgerundete Form des Kopfes spiegelt sich zudem in der Form der Ostapsis widers. Die rasterförmigen Konstruktionslinien, anhand derer Mulders den Grundriss der Kirche nachzeichnete, treffen sich in der zentralen Figur der Leiche und zwar in der Mitte der Brust, also an der Stelle, an welcher das Herz liegt.⁴⁷⁴

Für Mulders, als gläubigem Katholiken, bedeutet Religion Gemeinschaft, soziale Beziehungen aufbauen, gemeinsames Gedenken, was alles durch die heilige Messe möglich ist. In seinen Augen hat die Institution der Kirche jedoch den Kern des Glaubens missbraucht und die Gläubigen von Gott getrennt. Der Gemeinde von Tilburg anhängend ist Mulders ein Verfechter der Traditionen. So präferiert er die traditionelle Lateinische Messe gegenüber den heutigen Formen des Gottesdienstes.⁴⁷⁵ Durch die Kombination der Motive der Christusfigur und des Grundrisses des Petersdoms als dem Zentrum der Christenheit und der Institution der katholischen Kirche, möchte Mulders seiner Kritik Ausdruck verleihen:

„Es geht auch um meine Enttäuschung über die Tatsache, dass die Kirche so machtlos bleibt und in keiner Weise mehr Hoffnung und Trost verschaffen kann. Moslems und Christen schlachten einander in Jugoslawien ab: Warum sollte der Papst nicht ein erbauliches Wort sprechen können? Ich muss eine offene Wunde auf die Mittelachse der Kirche legen. Die Kirchenführer beschäftigen sich mit dem Abrufen von Dogmen, darüber wie die Menschen leben müssen, aber zu dem Leid wissen sie eigentlich keinen Rat.“⁴⁷⁶

Das zentrale Anliegen der Kunstkonzeption von Mulders, das heißt, das Leid von heute mit traditionellen und eingängigen Motiven darzustellen und noch zu verdeutlichen, wird demnach in dieser Komposition offensichtlich. Jegliches tröstende Element, ein Hinweis auf die Auferstehung und damit auf eine jenseitige Welt, fehlt hier.

Auch wenn Mulders in *Ecce Homo* die Darstellung von Fleisch und Blut gegenüber Rembrandts Vorbild noch übersteigert, scheint es ihm in diesen Fall weniger um eine Emulation seines älteren Künstlerkollegen gegangen zu sein als bei *Geslachte os naar Rembrandt*, wo er sich bereits durch die Betitelung

⁴⁷⁴ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Hagen 1992, S. 34.

⁴⁷⁵ Vgl. Suito 2005, S. 13.

⁴⁷⁶ Mulders in: Hagen 1992, S. 34. „Het gaat ook over mijn teleurstelling over het feit dat de kerk zo machteloos blijft en op geen enkele manier meer hoop en troost weet te verschaffen. Moslims en christenen slachten elkaar af in Joegoslavië: waarom zou de paus niet een stichtelijk woord kunnen zeggen? Ik moet een open wond op de middenas van de kerk leggen. De kerkleiders houden zich bezig met het afroepen van dogma's over hoe de mensen moeten leven, maar met het lijden weten ze eigenlijk geen raad.“

einem Vergleich aussetzt. In Kombination mit dem Grundriss des Petersdoms diente ihm der Leichnam der *Anatomie des Dr. Deyman* wohl in erster Linie als eingängiges Symbol zur Illustration der Glaubensinhalte der heutigen Zeit. In den Werken von Mulders nach Vorbildern Rembrandts offenbart sich somit ein weiteres Mal, wie zeitlos vor allem die erzählerisch reduzierteren Versionen des *Geschlachteten Ochsens* bzw. der Anatomiestunde letztendlich sind und wie gut sie sich als Projektionsflächen eignen.

5.4 Patrick Raynaud - Anatomien

Hatte der im vorangegangenen Kapitel 5.3 besprochene Künstler Marc Mulders Rembrandts spätere *Anatomie des Dr. Deyman* für sein Gemälde *Ecce Homo* herangezogen, dann interessierte sich sein französischer Künstlerkollege Patrick Raynaud stattdessen für die frühere – und wohl auch bekanntere – *Anatomie des Dr. Tulp* (**Abb. 31**) aus dem Jahr 1632.⁴⁷⁷ Anders als Marc Mulders oder Francis Bacon ist Raynaud selbst kein Maler, sondern macht Installationen aus vorfabrizierten Gegenständen, welche er mit Fotografien oder Reproduktionen bekannter Kunstwerke kombiniert.

Das Thema des menschlichen Körpers zwischen Leben und Tod spielte vor allem zu Beginn der 1990er Jahre in Raynauds Œuvre eine wichtige Rolle und wurde von ihm immer wieder variiert: So erscheint der Körper ohne Bekleidung ebenso wie die Bekleidung ohne den dazugehörigen Körper. Er kann als Ganzes in Lebensgröße wiedergegeben sein oder auch in Makroaufnahmen stark vergrößerter Segmente. Raynaud betrachtet ihn zudem von außen wie von innen. Bei seinen Körperdarstellungen kann es sich sowohl um eine Fotografie einer schlafenden Person handeln als auch um eine Reproduktion eines Gemäldes, auf dem eine Leiche dargestellt ist – wie in der *Anatomie des Dr. Tulp*, welche er in seiner Wandinstallation *Rembrandts Postkarten: Anatomiestunde* (**Abb. 32**) von 1991 zitiert.⁴⁷⁸ Darin zerlegt er Rembrandts Vorbild in quer- und längsrechteckige Teile, welche in einem vergrößerten Maßstab auf einzelnen Cibachromen wiedergegeben sind, über die jeweils Plexiglasplatten des gleichen Formates gelegt wurden. Mithilfe von Postkartenhalterungen, wie man sie auch in Souvenirläden antreffen kann, ordnet Raynaud die einzelnen Cibachrome so an, dass sich daraus wiederum das Gesamtbild zusammensetzt. Durch die Postkartenhalterungen wirken die Cibachrome zudem selbst wie Postkarten.

Auf Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp* gruppieren sich der Vorsteher und die Mitglieder der Chirurgengilde um die auf dem Anatomietisch aufgebahrte Leiche, die leicht schräg zur Bildkante ausgerichtet ist. Tulp, der sich als einziger in der rechten Bildhälfte befindet, demonstriert am geöffneten linken Arm der Leiche die Funktionsweise der Armsehnen. Die

⁴⁷⁷ Zu Raynauds Auseinandersetzung mit Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp* gibt es kaum Literatur. Am ausführlichsten besprochen wird diese bei Schulz 1997. Zu Körperdarstellungen in seinem Œuvre allgemein vgl. Hegyi 1996, dessen Argumentation jedoch sehr pathetisch ist, zur *vanitas*-Symbolik bei Raynaud vgl. Goodrow 1996.

⁴⁷⁸ *Rembrandts Postkarten: Anatomiestunde* ist hier zusammen abgebildet mit der Arbeit *Aufbahrung*, die im gleichen Jahr 1991 entstanden ist und ebenfalls im Laufe dieses Kapitels besprochen wird.

übrigen Dargestellten, die in der linken Bildhälfte um den Kopf der Leiche herum angeordnet sind, folgen auf unterschiedliche Weise dem Geschehen. Durch die Lichtführung wird der Fokus des Gemäldes auf den Leichnam gelenkt: Während dessen obere Gesichtshälfte und die Füße im Schatten liegen, werden der fahle Oberkörper, das weiße Lendentuch sowie der geöffnete Arm hell erleuchtet. Durch die schräge Positionierung der Leiche wird die Unmittelbarkeit der Darstellung des Toten noch mehr hervorgehoben. Wie im einleitenden Teil von Kapitel 5 bereits beschrieben wurde, diene ein toter menschlicher Körper, der bei einer Anatomievorführung seziiert wurde, nicht nur der wissenschaftlichen Forschung, sondern gemahnte zugleich an die Sterblichkeit des Menschen. Die Leiche kann also im Sinne des *memento mori* und als Äquivalent zu traditionellen *vanitas*-Symbolen interpretiert werden.⁴⁷⁹

In seiner späteren *Anatomie des Dr. Deyman* von 1655 hatte Rembrandt den Leichnam in starker Verkürzung mit geöffneter Bauchhöhle und freigelegtem Gehirn dargestellt, was dem üblichen Ablauf einer Anatomievorführung eher entsprach.⁴⁸⁰ Im Vergleich dazu bleibt der Körper des Leichnams in der *Anatomie des Dr. Tulp* noch sehr viel intakter, da er lediglich entlang des linken Arms geöffnet ist. Ähnliches gilt auch für das Gemälde selbst, was noch vollständig erhalten ist, wohingegen die spätere Anatomie durch einen Brand stark beschädigt wurde. Sie ist infolgedessen nur noch als Fragment überliefert, welches lediglich die Leiche, einen der umstehenden Chirurgen sowie Dr. Deyman bis zum Ansatz seines Kragens darstellt. Raynaud wählt für seine Installation demnach die in doppelter Hinsicht unversehrtere Version der Anatomie aus, um sie dann auf seine eigene Art zu zerlegen.

Anders als handelsübliche Kunstpostkarten, die häufig besonders gelungene oder wichtige Details eines Werkes abbilden, geben die vermeintlichen Postkarten in Raynauds Installation jeden Teil des Vorbildes wieder, so dass auf einigen ausschließlich der dunkle diffuse Hintergrund zu sehen ist. Setzt sich durch die Gesamtheit aller Cibachrome zwar erneut das ursprüngliche Bild zusammen, wird dieses durch die Anordnung auf den

⁴⁷⁹ Inwieweit diese Deutung auf Rembrandts Gemälde zutreffend ist, wird ausführlich diskutiert bei Schupbach 1982, S. 31-40.

⁴⁸⁰ Tümpel 1986, S. S. 81-85, führt an, dass Rembrandt die Anatomie bewusst vom üblichen Ablauf abweichend dargestellt habe. Denn es handle sich dabei um eine Anspielung auf den berühmten Anatom Andreas Vesalius, der erste Chirurg, der das Sezieren nicht einem Assistenten überlies und dem es als Student in Paris gelang, die Sehnen der Hand freizulegen. Indem bei der Leiche die Bauchhöhle unversehrt bleibe, werde die Aufmerksamkeit auf den Arm gelegt und so der Bezug zu Vesalius deutlich gemacht.

Postkartenhaltern wiederum verzerrt: So wird die *Anatomie des Dr. Tulp* durch die Lücken zwischen den einzelnen Halterungen vertikal unterbrochen und in die Breite gezogen. Horizontal kommt es hingegen zu einer Überlappung der Karten und damit zu einer Stauchung der ursprünglichen Komposition. Eine zusätzliche Verzerrung entsteht dadurch, dass die Postkartenhalterungen unterschiedlich beschaffen sind: So hat Raynaud fünf einzelne Halterungen unmittelbar nebeneinander montiert. In diese können je drei vertikale Reihen Postkarten eingeordnet werden, wobei die beiden äußeren Reihen für querrechteckige Karten vorgesehen sind, wohingegen die mittlere Reihe für längsrechteckige Karten gedacht ist. Raynaud verwendet in seiner Installation das jeweils vorgesehene Kartenformat, wodurch es nach zwei Reihen jedes Mal zu einer zusätzlichen Verschiebung des Gesamtbildes kommt.

Wenn Postkarten üblicherweise Kunstwerke in extrem verkleinertem Maßstab wiedergeben, dann ist Raynauds Postkarteninstallation fast doppelt so groß wie Rembrandts Gemälde, so dass die Figuren darin überlebensgroß erscheinen.⁴⁸¹ Raynaud verfremdet somit das Vorbild, indem er es in einen größeren Maßstab überträgt und auf diese Weise dessen Wirkungsintensität noch erhöht. Darüber hinaus steigert er die begonnene Zerlegung des Körpers durch die Zerlegung des Gemäldes selbst und dekonstruiert auf diese Weise endgültig das ganzheitliche Körperbild. War es während der 1960er Jahre in der Kunst noch darum gegangen, sich auf eine drastische Weise des Körperlichen zu vergewissern, wie es unter anderem der in Kapitel 5.1 besprochene Hermann Nitsch innerhalb seines *Orgien Mysterien Theaters* wiederholt machte, hatte sich der Fokus der bildenden Kunst seit den 1980er Jahren auf die Bedrohungen gerichtet, denen der Körper ausgesetzt war. Das daraus resultierende fragmentierte Körperbild kommt auch durch Raynauds Postkarteninstallation zum Ausdruck. Trotz der Zerlegung bleibt das Vorbild klar identifizierbar, was jedoch auch auf dessen hohen Bekanntheitsgrad zurückzuführen ist. Mit der *Anatomie des Dr. Deyman* hätte eine solche Installation vermutlich schlechter funktioniert, da sie insgesamt kleinteiliger aufgebaut und zudem nicht so bekannt ist wie die frühere Anatomie.

Raynaud zerlegte aber nicht nur die *Anatomie des Dr. Tulp* in einzelne Postkarten, die er auf Postkartenhaltern wieder zusammensetzte, sondern tat

⁴⁸¹ Raynauds Installation hat die Maße 300 x 450 cm, Rembrandts Gemälde dagegen nur 162,5 x 216,5 cm.

dies mit einer Vielzahl berühmter Werke der Kunstgeschichte. Dass er Rembrandts Vorbild jedoch keineswegs willkürlich aus dem großen Fundus der Kunstgeschichte ausgesucht hat, zeigt die Installationsansicht aus der Galerie Langer Fain in Paris (**Abb. 32**). Dort wurde *Rembrandts Postkarten: Anatomiestunde* zusammen mit der *Aufbahrung* aus dem gleichen Jahr präsentiert.⁴⁸² Diese Arbeit besteht aus einem Flugkoffer aus transparentem Plexiglas, in dessen Deckel ein lebensgroßes Cibachrome einer Fotografie eines schlafenden, nackten Mannes zu sehen ist, das mit Leuchtstoffröhren hinterleuchtet wird. Blickt man von oben auf den Flugkoffer, entsteht der Eindruck eines gläsernen Sarges, der eine Leiche in sich birgt. Die Leuchtstoffröhren darunter sind zudem so angeordnet, dass man sie für Knochen halten könnte. Der leblos wirkende Mann sowie sein vermeintliches Skelett aus Leuchtstoffröhren verweisen unmittelbar auf die Sterblichkeit des Menschen und damit auf das *memento mori*.

Zwischen *Aufbahrung* und *Rembrandts Postkarten: Anatomiestunde* lässt sich eine Vielzahl von Bezügen herstellen: Beide zeigen einen nackten, zur Schau gestellten, scheinbar willenlosen und manipulierbaren Männerkörper. Im Falle der Postkarteninstallation handelt es sich dabei um eine bereits sezierte Leiche, wohingegen im Plexiglaskoffer ein Schlafender gezeigt wird, der nur scheinbar leblos wirkt. Darüber hinaus zeigen beide Darstellungen auch das Innenleben des Körpers, das heißt, die freigelegten Muskelstränge des Arms der Leiche sowie das Skelett des Männerkörpers in Form von Leuchtstoffröhren. Und ebenso erhalten beide Körper durch das Licht einen transzendenten, überirdischen Charakter: die Leiche auf dem Seziertisch durch den Lichteinfall, der ihre fahle Hautfarbe noch betont, der Schlafende durch das Licht der Leuchtstoffröhren, das durch das Cibachrome fällt. Gérard A. Goodrow führt in seinem Beitrag „Vanitas Vanitatis. Eros und Thanatos im Werk Patrick Raynauds“ im Katalog zur Kraichtaler und Koblenzer Ausstellung *Patrick Raynaud. Die neunziger Jahre* von 1996 an, dass das Licht im Werk Raynauds schon immer eine zentrale Stellung eingenommen habe. Er deutet es zudem als „die Aura der Seele des Verstorbenen“.⁴⁸³ Diese Interpretation scheint ein wenig zu weit zu gehen. Denn Raynaud kommt aus der Tradition des Films, ihm geht es darum zu inszenieren, wobei Licht als dramatisierendes Element, ebenso wie für Rembrandt, als „Meister des Helldunkels“, für ihn eine große Rolle spielt.

⁴⁸² Zur *Aufbahrung* vgl. die Ausführungen von Sghir 2007.

⁴⁸³ Vgl. Goodrow 1996, S. 16.

Das Thema des Körpers in Verbindung mit dem Hinweis auf die Sterblichkeit des Menschen erscheint sehr häufig im Œuvre Raynauds. Auch die *Anatomie des Dr. Tulp* stellte für ihn somit wohl ein typisches *memento mori* dar, welches er für seine eigene Kunst fruchtbar machte. Wenn Raynaud Rembrandt auch nur einmal direkt zitiert, finden sich in seinem Œuvre eine Vielzahl weiterer Bezüge zu der *Anatomie des Dr. Tulp* wieder bzw. zu den Aspekten des Bildes, die Raynaud besonders fasziniert haben. So inszeniert er im gleichen Jahr seiner Postkarteninstallation 1991 auch sein eigenes *Teatro Anatomico* (Abb. 33). Auch hierbei verwendet er wieder hinterleuchtete, lebensgroße Cibachrome von nackten, schlafenden Männern in unterschiedlichen Positionen und bringt sie am Boden von Aluminiumcontainern an, wie sie auch in Schlachthäusern verwendet werden. Auf diese Weise wird der Eindruck hervorgerufen, dass sich in den Containern reale Leichen befinden. Dies erzeugt ein weiteres Mal ein beklemmendes Gefühl beim Betrachter, weil es ebenso vorstellbar erscheint, dass er sich selbst in dem Container befände. Die Assoziation mit einer Leiche wird durch den Titel der Arbeit noch verstärkt, welcher auf Anatomietheater verweist, die zu Zeiten Rembrandts auch in italienischen Städten, wie Padua oder Bologna üblich waren. Der Hinweis auf die Sterblichkeit des menschlichen Körpers und somit auf das *memento mori* ist also gleich in zweifacher Hinsicht gegeben.

Aber auch den in seine Einzelteile zerlegten menschlichen Körper – das Resultat von Sektionen in Anatomietheatern – thematisiert Raynaud. So sind in *Ablutions (Waschungen)* (Abb. 34) von 1992 verschiedene Cibachrome von Körperteilen in extremer Nahsicht auf farbige Plastikschüsseln montiert. Zu erkennen sind dabei unter anderem zwei Finger mit Fingernägeln sowie ein Auge mit Augenbraue. Durch eine Lichtquelle im Inneren der Schüsseln werden nicht nur die Cibachrome hinterleuchtet, sondern auch die Schüsseln selbst erstrahlen in unterschiedlichen grellen Farben, die von Grasgrün über Orange bis hin zu Türkisblau reichen. Die Körperteile in den Schüsseln erwecken auf diese Weise den Eindruck medizinischer Präparate in einer Nährlösung. Die einzelnen Schüsseln sind durch Kabel miteinander verbunden, welche für die Beleuchtung sorgen. Zudem bezieht sich Raynaud damit auf das Zusammenspiel der einzelnen Teile im Organismus – die ebenfalls durch Anatomien erforscht wurden. Gleichzeitig scheinen jedoch die einzelnen Körperteile in ihrer Separiertheit nicht zu einem unversehrten Körper zu gehören. Ein ganzheitliches Körperbild ist, wie bei *Rembrandts Postkarten: Anatomiestunde*, demnach auch hier nicht gegeben. Erneut wird die

Assoziation mit der Verletzbarkeit und Sterblichkeit des menschlichen Körpers hervorgerufen.

Diese Körperdarstellungen im Œuvre Raynauds lösen allesamt ein gewisses Unbehagen beim Betrachter aus. „Es ist [...] die eigene Körperlichkeit, die beim Betrachter ins Spiel kommt. Das Abbild des Anderen wird zum Verweis auf das eigene Selbst“, versucht Bernd Schulz in seinem Beitrag „Auf der Suche nach dem Körper oder Der Tisch ist gedeckt“ zur Saarbrückener, Erlangener und Ingolstädter Ausstellung *Patrick Raynaud. Karawanserei, Private Storehouse* von 1997 dieses Unbehagen zu begründen.⁴⁸⁴ War der Tod in der holländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts nicht nur in der Kunst allseits präsent, fand die Konfrontation mit dem realen wie mit dem fiktiven Tod nach dem Ende des zweiten Weltkriegs vor allem durch die Medien statt. Auch wenn Konflikte, Kriege und Naturkatastrophen zwar durch diese allgegenwärtig waren, handelte es sich dabei lediglich um Bilder, welche fernab der Heimat entstanden. „Im Gegensatz zu Rembrandts Zeitgenossen bekommt der heutige Mensch kaum noch Leichen zu sehen“, meint Schulz. „Der reale Körper ist durch das Bild vom Körper ersetzt worden. Für die meisten Menschen wird heute das körperliche Selbstbild fast ausschließlich technogen vermittelt, das heißt, inneres körperliches Spüren wird ersetzt durch medial vermittelte Bilder, wie sie die Medizintechnik hervorbringt. Im Grunde wird der reale Körper damit zum Verschwinden gebracht.“⁴⁸⁵ Ging es den in diesem Kapitel besprochenen Künstlern bisher darum, durch ihre Emulationen von Rembrandts eindrücklichen Darstellungen von Kadavern und Leichen die abgestumpften Betrachter wieder zu berühren, zieht Raynaud für seine Arbeiten gerade solche modernen Medien heran. So ist die Leiche in der *Anatomie des Dr. Tulp* bereits im Medium der Malerei wiedergegeben und wird von Raynaud in Form der vermeintlichen Postkarten reproduziert. Scheint er damit zwar auf das medial geprägte Todesbild der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anspielen zu wollen, wie es auch schon Andy Warhol seit den 1960er Jahren mit Bildern von Flugzeugabstürzen, Selbstmorden, Verkehrsunfällen oder des elektrischen Stuhls vorgeführt hatte, was im einleitenden Teil von Kapitel 5 bereits angesprochen wurde, geht er jedoch einen Schritt weiter. Ihm geht es nicht darum, anhand eines dekorativen Kunstwerks die Abstumpfung der Betrachter gegenüber Bildern des Todes zu entlarven, sondern er macht sich

⁴⁸⁴ Schulz 1997, S. 11, in: Ausst. Kat. Raynaud 1997.

⁴⁸⁵ Schulz 1997, S. 16.

gerade diese modernen Medien zunutze, um den Betrachtern ihre eigene Verletzbarkeit und Sterblichkeit bewusst zu machen. Zudem geht es ihm dabei speziell um die Körper, die Warhol in seinen Todesbildern ausgelassen hatte. Erscheinen diese in seinen Werken zwar auch nur in Form von Bildern, rufen sie den realen Körper beim Betrachter in Erinnerung.

Über die zahlreichen *memento mori*-Motive in seinem Œuvre sagte Raynaud einmal:

„Those questions of death, of what happens after death, and the vanity of things on that world [...] have been in my mind for a long time, just because they are in my mind [...]. The consequences are anguish and humor, which are also in my work, as in my everyday life. Finally, the answer that I've found to those questions, is to do art: if there is nothing after death except bones and skulls, the fact that you have represented them in an artistic way, *vanitas*' or *memento mori*' makes something survive you...“⁴⁸⁶

Demnach benutzt Raynaud *memento mori*-Motive in seiner Kunst also auch dazu, um der eigenen Vergänglichkeit entgegenzuwirken. Denn die Kunst ist das, was bleibt – von den vergangenen Epochen und von den Künstlern selbst.

⁴⁸⁶ Raynaud in: Omer 2002, S. 48.

5.5 Zusammenfassung

Anders als die übrigen in dieser Arbeit besprochenen Diskurse der künstlerischen Rezeption Rembrandts, ist der *memento mori*-Diskurs weniger eng mit der Künstlerfigur Rembrandt und deren Mythos verknüpft. So interessierten sich die in diesem Kapitel besprochenen Künstler für Rembrandts Darstellungen von Kadavern und Leichen auf diskursiver Ebene hauptsächlich in ihrer Funktion als typisch barocke Bildmotive. Eine Auseinandersetzung mit Rembrandt als Künstlerfigur erfolgte ausschließlich innerhalb der einzelnen Bezugnahmen auf künstlerischer Ebene in Form von Emulationen. Zwar wurde der *memento mori*-Diskurs dadurch vom Wandel des vorherrschenden Rembrandtbildes kaum beeinflusst, gleichzeitig ließ er sich jedoch im Gesamtkontext dieser Arbeit sehr viel schwerer analysieren. Aufgrund des umfangreichen und auch qualitativollen vorgefundenen Materials und der Bedeutsamkeit dieses Diskurses für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, konnte er jedoch nicht ausgeblendet werden. Um ihn nicht noch mehr von den anderen Diskursen abzugrenzen, wurde er nicht erst am Ende der Arbeit analysiert, sondern als Rezeption barocker Sujets als Überleitung zwischen der Rezeption von Rembrandts barockem Stil und den für ihn typischen Sujets der Selbstporträts und Porträts positioniert.

Das *memento mori* hatte während des Barocks dazu gedient, dem Tod, der durch Epidemien und Kriege allgegenwärtig war, seinen Schrecken zu nehmen und an ein gottgefälliges Leben zu appellieren. Gleichzeitig implizierte die Mahnung an die Sterblichkeit auch die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod. Diese jenseitige Ausrichtung verliert die Rezeption des *memento mori* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch. Zu dieser Zeit war das Todesbild vorwiegend medial geprägt. Um die abgestumpften Betrachter durch drastische Unmittelbarkeit wieder wachzurütteln, wandte man sich in der bildenden Kunst daher verstärkt dem realen Körper und seinen Bestandteilen zu und machte auf die Bedrohungen aufmerksam, welchen er ausgesetzt war. In diesem Kontext wurden auch Rembrandts eindruckliche Darstellungen von Kadavern und Leichen, die mit ihrem freigelegten Fleisch daran erinnerten, woraus alle Lebewesen bestehen, wieder interessant für einige bildende Künstler. So fügte Hermann Nitsch zwei Reproduktionen der späteren Version des *Geschlachteten Ochsen* in eine großformatige Collage ein, die den gesamten Lebenszyklus umfasste, nachdem er sich bereits mit einigen radierten Christusdarstellungen des Holländers beschäftigt hatte. Verbindet Nitschs Gesamtkunstwerk des *Orgien*

Mysterien Theaters christliche und dionysische Elemente miteinander, rief auch der Ochse für ihn sowohl die Assoziation mit dem gekreuzigten Christus als auch mit antiken Tieropfern hervor. Auch Francis Bacon sah in geschlachteten Tieren einen Bezug zur Kreuzigung Christi, aber auch zu antiken Opferritualen. Den *Geschlachteten Ochsen* hielt er angeblich für kein sehr gelungenes Gemälde Rembrandts, konnte sich aber dem Vergleich mit einem Prototyp für die künstlerische Umsetzung eines geschlachteten Tieres aufgrund der zahlreichen Darstellungen von Fleisch in seinem Œuvre kaum entziehen. Marc Mulders dagegen setzte den *Geschlachteten Ochsen*, von dem er mehrere eigene Versionen malte, nicht in Bezug zu antiken Opferritualen, wie Nitsch und Bacon dies getan hatten, sondern verstand ihn – als gläubiger Katholik – ausschließlich im christlichen Kontext als eingängige Metapher für das auch heute noch allgegenwärtige Leid auf der Welt.

Vor allem die Tatsache, dass Nitsch und Bacon geschlachtete Tiere nicht nur mit der Kreuzigung Christi, sondern auch mit antiken Opferritualen verbanden, macht die Verschiebung des *memento mori*-Diskurses gegenüber dem Barock deutlich. Beim Gedenken an die Sterblichkeit handelte es sich nun nicht mehr um eine christliche Glaubenspraxis, sondern man bediente sich barocker *memento mori*-Motive in ihrer Funktion als eingängiger Symbole existentieller Grunderfahrungen. Es ging Nitsch, Bacon und selbst Mulders als gläubigem Katholik also bei ihren Rezeptionen des *memento mori* nicht mehr um die Vorbereitung auf ein Leben nach dem Tod, sondern stattdessen um ein intensiveres Erleben der eigenen Körperlichkeit in der Gegenwart.

Auf ähnliche Weise wurden auch Rembrandts Anatomiestunden im Kontext des *memento mori* rezipiert. So nahm Mulders auf die geöffnete Leiche aus der *Anatomie des Dr. Deyman* Bezug, welche in der Komposition auf Andrea Mantegnas *Beweinung des Leichnams Christi* rekurriert. Durch die Betitelung *Ecce Homo* verstärkte Mulders dabei sowohl den Christus-Bezug als auch den Hinweis auf das Leid der Menschen in der Gegenwart. Patrick Raynaud hingegen griff die frühere und wohl auch berühmtere *Anatomie des Dr. Tulp* in einer Wandinstallation auf. Die Zerlegung des Körpers, die mit dem Öffnen des Arms bereits begonnen hatte, führte Raynaud noch weiter fort, indem er die gesamte Darstellung in einzelne Cibachrome zerlegte, die wie Postkarten anmuten. Auf diese Weise löst er beim Betrachter Unbehagen aus, weil sich dieser durch die Zerlegung der Verletzbarkeit seines eigenen Körpers bewusst wird.

Die geschlachteten Ochsen und die Leichen aus den Anatomien waren vor der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum von bildenden Künstlern

rezipiert worden, wie im Vergleich mit Kapitel 3.3 deutlich wird. Zwar avancierte die *Anatomie des Dr. Tulp* während der beginnenden Moderne zu einem der gefeiertesten Werke des Holländers, jedoch nicht aufgrund der darin dargestellten Leiche. Stattdessen war es der Status des Gruppenporträts, das zu dieser Zeit als Ausdruck des bürgerlichen Realismus interpretiert wurde, der die Künstler daran interessierte. So griff beispielsweise Max Liebermann in seinem *Hamburgischem Professorenkonvent* in der Anordnung der einzelnen Professoren um einen schräg gestellten Tisch auf die *Anatomie des Dr. Tulp* zurück.⁴⁸⁷ Dabei ging es ihm jedoch ausschließlich um die belebte Komposition des Gruppenporträts und nicht um die Leiche. Eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit einem Werk Rembrandts aufgrund eines darin enthaltenen *memento mori*-Motivs fand erst im 20. Jahrhundert in Chaim Soutines verschiedenen Versionen von geschlachteten Ochsen statt.⁴⁸⁸ In ähnlicher Weise wie für die Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint der Ochse für Soutine einen existentiellen Grundzustand verkörpert zu haben, den er durch eine intensiviertere Farbigkeit und einen malerischen Farbauftrag noch übersteigerte. Somit sind seine Versionen des *Geschlachteten Ochsen* im Sinne von Emulationen Rembrandts zu interpretieren.

Die Emulation stellte gleichzeitig auch die wichtigste Funktion der Bezugnahmen auf Rembrandt innerhalb des *memento mori*-Diskurses während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar. So übersteigerte Hermann Nitsch Rembrandts radierte Christusdarstellungen durch Beschütten mit Farbe bzw. durch eine Intensivierung der Farbigkeit. Damit knüpfte er zwar an die künstlerische Rezeption biblischer Historien in der Moderne an, ging aber sehr viel weiter über das Vorbild hinaus, als es beispielsweise noch Vincent van Gogh in seiner *Auferweckung des Lazarus* getan hatte.⁴⁸⁹ Zudem überführte Nitsch die christlichen Ikonografien erst durch seine Eingriffe in den Kontext des *memento mori*. Dagegen versuchte Mulders, in etwas abgeschwächter Form, die Wirkung des Fleisches seiner geschlachteten Ochsen noch zu erhöhen, indem er die Darstellungen stärker reduzierte und die Farbe noch malerischer auftrug. Bacon hingegen löste die Figuren in seinen späteren Gemälden häufig so weit auf, dass kaum noch erkennbar ist, ob sie menschlichen oder tierischen Ursprungs sind. Gab Mulders mit dem Bildtitel *Geslachte os naar Rembrandt* einen expliziten Hinweis auf sein Vorbild und

⁴⁸⁷ Liebermanns Gemälde ist abgebildet in: Stückelberger 1996, Kat. 7.

⁴⁸⁸ Die Version aus Grenoble ist abgebildet in: Ausst. Kat. Soutine 2008, S. 173, Kat. 46.

⁴⁸⁹ Van Goghs Gemälde ist abgebildet in: Ausst. Kat. Gogh 2007, S. 92.

setzte sich auf diese Weise dem unmittelbaren Vergleich aus, so geschah dies bei den übrigen in diesem Kapitel besprochenen Werken meist durch unverkennbare motivische oder kompositionelle Bezugnahmen. Wies Bacon Rembrandt als Referenz für seine geschlachteten Tierkörper zwar zurück, so scheint gerade in seiner abfälligen Bemerkung über den *Geschlachteten Ochsen* eine Emulation impliziert zu sein.

Raynauds Postkarteninstallation stellte hingegen keine Emulation der Künstlerfigur Rembrandt hinsichtlich der *memento mori*-Motive dar. Schien er in seinen Arbeiten zum einen auf das medial geprägte Todesbild der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anzuspielden, machte er sich gerade diese Medien zunutze, um die Betrachter zu berühren und um ihnen ihre Verletzbarkeit vor Augen zu führen. Durch die Zerlegung in einzelne Postkarten dekonstruierte er zudem das fragmentierte Körperbild der Gegenwart.

6 | INSZENIERTE IDENTITÄT

„Die Selbstbildnisse Rembrandts – mit diesen Worten ist etwas genannt, das auf der ganzen Welt nur ein einziges Mal sich ereignet hat“, schreibt Wilhelm Pinder 1943 in seiner Publikation über Rembrandts Selbstporträts. „Es bedeutet nicht nur Krönung und höchsten Fall einer Bildgattung, sondern auch noch etwas, wovon es überhaupt nur diesen *einen* Fall gibt: die vollständige Selbstbiografie in sichtbar gestalteter Form, die einzige der Menschheit.“⁴⁹⁰ Anhand von Rembrandts Selbstbildnissen lässt sich die Entwicklung seines Äußeren über 40 Jahre hin verfolgen: Beginnend Ende der 1620er Jahre als junger aufstrebender Maler in Leiden und endend als alter Mann in Amsterdam im Jahr seines Todes 1669. Der Name Rembrandt ist untrennbar mit dem Sujet des Selbstbildnisses verbunden. Rekurrierend auf den Topos des einsamen Genies hielt man die ungewöhnlich hohe Zahl von Selbstbildnissen lange Zeit für eine persönliche Form der Selbsterforschung, eine Art Dialog mit sich selbst, anhand dessen man glaubte, Rembrandts Gemütsverfassung in seinen unterschiedlichen Lebensphasen ablesen zu können.⁴⁹¹ Da man annahm, dass Selbstbildnisse ausschließlich um ihrer selbst willen entstanden, wurde Rembrandt zum Inbegriff des autonom schaffenden, selbstreflexiven, „modernen“ Künstlergenies.

Während des 17. Jahrhunderts hatten die Niederlande, vor allem die Provinz Holland eine wirtschaftliche Blütezeit erlebt. Amsterdam fungierte als Warenmarkt Europas und es kam zu einem rasch anwachsenden Reichtum der Bürger, insbesondere der Kaufleute. Kunst kaufen war zu dieser Zeit eine Modeerscheinung und das Angebot war groß. Neben Genreszenen, Landschaften und Stilleben waren vor allem Porträts als Bildsujet gefragt.⁴⁹² Der zu Geld gekommene, selbstbewusste Bürger ließ sich nun auf eine Weise porträtieren, wie es anderswo dem Hof und dem Adel vorbehalten war. Rembrandt war zu seiner Zeit zweifellos einer der größten

⁴⁹⁰ Pinder 1943, S. 3.

⁴⁹¹ Der niederländische Filmemacher Bert Haanstra stellte dies in einem Kurzfilm dar, der anlässlich des Rembrandtjahres 1956 entstand. Er nahm dafür Rembrandts Selbstbildnisse in chronologischer Reihenfolge über einen Zeitraum von 40 Jahren in der Technik der Überblendung auf, wobei er die Augen jeweils an derselben Stelle im Bild lokalisierte. Der Zuschauer konnte so mitverfolgen, wie sich das Gesicht des Künstlers im Laufe der Jahre veränderte, <http://de.youtube.com/watch?v=RwLE72M0cXI> (02.10.2012). Vgl. dazu auch die Ausführungen von Wetering 1999, S. 11

⁴⁹² Zum Entstehungskontext bürgerlicher Porträts im *Goldenen Zeitalter* vgl. Muizelaar/Phillips 2003, zur identitätsstiftenden Funktion desgleichen vgl. Adams 2009.

Porträtmaler der europäischen Kunst, der über lange Perioden hinweg sehr gefragt war und eine Vielzahl von Aufträgen erhielt.

Dass diejenigen Künstler, welche Porträts anfertigten, auch sich selbst porträtierten, liegt nahe. Aus dieser Zeit sind somit auch relativ viele Selbstbildnisse erhalten. Diese sind jedoch nicht einmal annähernd vergleichbar mit dem Bestand an erhaltenen Selbstbildnissen, die Rembrandt hinterließ: Von ihm sind 40 gemalte, 31 radierte und mehrere gezeichnete Bildnisse bekannt. Während Zeitgenossen die große Anzahl wohl nicht weiter auffiel – zumindest ist dies nicht dokumentiert – riefen Rembrandts Selbstbildnisse im 19. und frühen 20. Jahrhundert großes Erstaunen hervor.⁴⁹³

Das autonome Selbstbildnis war während der Renaissance als Folge des sozialen Aufstiegs des Künstlers vom Handwerker zum gefeierten Genie entstanden.⁴⁹⁴ Als weitgehend realistisches Abbild des Künstlers diente es zunächst dazu, dessen individuelle physische Erscheinung und gesellschaftlichen Stand zu repräsentieren und zu überliefern. Der Künstler stellte sich dabei in der Weise dar, wie er selbst gesehen werden wollte und schlüpfte häufig in die Rollen berühmter Künstlerpersönlichkeiten, wie beispielsweise in jene des Evangelisten Lukas, der die Madonna malt.⁴⁹⁵

Seit Aufklärung und Romantik fungierte das Selbstbildnis dann als Mittel zur Selbstbefragung und Selbsterkenntnis. Von dieser Zeit an wurden die verschiedenen Identitäten, in denen Künstler sich darstellten, nicht mehr nur als Rollen gesehen, sondern als Ausdruck des tieferen Wesens einer Person. Man meinte, aus dem Gesicht, als *pars pro toto* des Künstlers, dessen emotionale Befindlichkeit in einführender Weise anhand des Selbstporträts erschließen zu können. Insbesondere im autonomen Selbstbildnis schien das kreative Ingenium darauf konzentriert zu sein, das eigene Selbst zu erkunden. Zu dieser Zeit entstand auch erst der Begriff *Selbstporträt* bzw. *Selbstbildnis*,

⁴⁹³ Vgl. Wetering 1999, S. 10.

Rembrandts Selbstbildnisse werden ausführlich besprochen im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, welche 1999 in London und Den Haag gezeigt wurde, Ausst. Kat. Rembrandt 1999. Dieser enthält Beiträge von Wetering 1999, Manuth 1999 sowie Winkel 1999. Auch der vierte Corpus-Band des Rembrandt Research Project widmet sich ausschließlich diesem Sujet und enthält ebenfalls Texte von van de Wetering, vgl. Corpus IV 2005. Zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellungen in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts allgemein äußert sich umfassend Raupp 1984. Den Wahrheitsgehalt von Atelierdarstellungen und deren möglicher Funktion als Selbstporträts überprüft Kleinert 2006, v.a. Kap. 6.2, S. 151-163.

⁴⁹⁴ Zur Geschichte des Selbstbildnisses vgl. Pfisterer/Rosen (Hg.) 2005 sowie Calabrese 2006. Darauf beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, die folgenden Ausführungen.

⁴⁹⁵ Zum Künstler in der Rolle des Evangelisten Lukas vgl. Calabrese 2006, S. 88.

den es zu Lebzeiten Rembrandts noch gar nicht gab. Bis dahin war meist von einem „Porträt von eigener Hand“ oder ähnlichem die Rede.⁴⁹⁶

Um die Wende zum 20. Jahrhundert war die Beziehung der Künstler zur offiziellen und akademischen Kunst voller Konflikte. Da ihnen vonseiten der Kritik und des Publikums Unverständnis entgegengebracht wurde, waren sie frustriert, wodurch sich das Thema des Leids fortan großer Beliebtheit erfreute. Das Künstlerselbstporträt war von nun an von der Leitidee geprägt, den Schmerz, die Zerrissenheit und das existentielle Leiden des Künstlers einzufangen.⁴⁹⁷ Zu dieser Zeit entstand ein Rembrandtbild, „das den Maler zum Heroen und gleichsam zum ersten modernen Künstler avancieren ließ. In seiner Kunst sah man stellvertretend die Frage nach der Identität des modernen Menschen formuliert, der sich seiner selbst nicht mehr sicher sein kann und sich deshalb *en permanence* befragen muss“, meint Jürgen Müller in seinem Beitrag über Rembrandt innerhalb der Publikation *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, welche 2005 von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen herausgegeben wurde.⁴⁹⁸

Doch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geriet diese sehr beliebte Lesart von Rembrandts Selbstporträts auf den Prüfstand. Vor allem durch die Forschungen des Rembrandt Research Project hatte sich offenbart, dass gar nicht alle Selbstporträts des Holländers auch tatsächlich von dessen Hand stammten. Wenn auch seine Schüler sein Konterfei malten, konnte es nicht allein aus innerer Notwendigkeit geschehen sein, dass Rembrandt sich wieder und wieder porträtierte.

Die Ergebnisse dieser neuen Forschungen wurden im Katalog zur Ausstellung über *Rembrandts Selbstbildnisse* festgehalten, welche 1999 in London und Den Haag gezeigt wurde.⁴⁹⁹ Die Ausstellung versuchte die tatsächlichen Funktionen von Rembrandts Selbstporträts näher zu beleuchten und mit den immer noch kursierenden anachronistischen, psychologi-

⁴⁹⁶ Zur Entstehung des Begriffes im 19. Jahrhundert im Rahmen eines veränderten Erlebens des eigenen Ichs vgl. Wetering 1999, S. 17-19.

⁴⁹⁷ Zum Topos des „leidenden“ Künstlers vgl. auch Krieger 2007, S. 49-54, sowie Neumann 1986, S. 54-68.

⁴⁹⁸ Müller 2005, S. 92, in Rosen/Pfisterer (Hg.) 2005.

⁴⁹⁹ Ausst. Kat. Rembrandt 1999.

sierenden Deutungen des 19. Jahrhunderts aufzuräumen.⁵⁰⁰ Denn nicht alle vermeintlichen Selbstporträts Rembrandts – auch nicht jene von seiner Hand – sind tatsächlich als solche aufzufassen, wie Ernst van de Wetering in seinem Katalogbeitrag „Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts“ darlegt.⁵⁰¹ So handelt es sich bei den frühen Radierungen, in denen Rembrandt sich selbst mit unterschiedlicher Mimik wiedergibt, wohl um Affektstudien, die dem Künstler bei seinen Historienbildern dienlich gewesen sein könnten. Dies war eine zu jener Zeit nicht unübliche Atelierpraxis. Es gab dem Künstler, nach van de Wetering, „die Möglichkeit, eine bestimmte Verformung des Gesichtes unter dem Einfluss einer (gespielten) Emotion zu studieren.“⁵⁰² Demnach handelt es sich dabei also um gespielte Gemütszustände, für die der Künstler selbst als Modell diente.

Inszenierungen sind auch die Selbstbildnisse, welche eigentlich als *tronies* anzusehen sind. Dabei handelt es sich um Bruststücke von in verschiedener Weise ausgestatteten Phantasiefiguren, die bestimmte Konnotationen haben müssen, wie Frömmigkeit, Tapferkeit, Exotik, Jugend, Alter oder Vergänglichkeit. Da die Identität des Dargestellten dabei keine Rolle spielte, konnte der Maler auch sich selbst als Modell nehmen, was häufig sicherlich die unaufwändigste Lösung war.⁵⁰³

Rembrandt stellte sich, im Unterschied zu seinen Zeitgenossen, nur selten formell in modischer Kleidung dar, sondern überwiegend in – teilweise sehr aufwändigen – Verkleidungen. Diese wurden lange als zeitgenössische Kostüme verstanden. Erst die jüngste kostümgeschichtliche Forschung konnte nachweisen, dass die im Bild gezeigten Aufzüge ganz und gar nicht der Mode der Zeit entsprachen, sondern dass es sich dabei um historische Verkleidungen handelte. Marieke de Winkel legt in ihrem Katalogbeitrag zur Londoner und Den Haager Ausstellung über „Das Kostüm in Rembrandts Selbstporträt“ dar, dass der Holländer mit seinen unterschiedlichen Bekleidungen verschiedene Aussagen intendierte: So habe modische

⁵⁰⁰ Dass diese immer noch kursierten, offenbarte sich an der wenige Jahre zuvor von H. Perry Chapman verfassten Monografie, welcher seine Intention im Vorwort wie folgt beschreibt: „...viewed in its historical and cultural context, Rembrandt’s lifelong preoccupation with self-portraiture can be seen as the necessary process of identity formation or self-definition. Conjoined, his temperament, circumstances, and times compelled him to shape and assert his personal and artistic individuality. Rembrandt’s life coincided with the rise, or invention, of a new kind of autonomous individual, and his self-portraits were part and parcel of this phenomenon.“ Chapman 1990, S. XVII.

⁵⁰¹ Wetering 1999.

⁵⁰² Wetering 1999, S. 21. Zum theatralischen Charakter von Rembrandts Werken allgemein und von den Selbstbildnissen vgl. auch Alpers 2003, Kap. 2.

⁵⁰³ Zur Unterscheidung von *tronie* und Porträt vgl. auch Hirschfelder 2008.

Kleidung dazu gedient, sich auf einer Stufe mit den Auftraggebern zu präsentieren, Arbeitskleidung sollte seine Identität als Maler betonen und mit historischen Kostümen wollte er sich in die Porträttradition bekannter Meister der Vergangenheit einreihen.⁵⁰⁴

Im 17. Jahrhundert war es üblich, Gesichter von *uomini famosi*, worunter auch berühmte Künstler fielen, in Porträtgalerien oder als Drucke in Büchern mit Biografien zusammenzutragen. Dabei bestand ein direkter Zusammenhang zwischen dem Ruhm einer Person und der Anzahl der Abbildungen, die von ihr im Umlauf waren. Aus diesem Grund lag es auch in Rembrandts Interesse, seine Selbstbildnisse zu verbreiten, um so seinen Bekanntheitsgrad und sein Ansehen zu steigern. Bei solchen Darstellungen als *uomini famosi* stellten sich die Künstler häufig in historischen Kostümen dar, um ihrem besonderen Stand als Künstler Ausdruck zu verleihen. Van de Wetering nimmt zudem an, dass Kunstliebhaber durch ein gemaltes oder radiertes Selbstporträt ein Beispiel für die Meisterschaft eines berühmten Künstlers besaßen, welche die Grundlage seines Ruhmes bildete, und das gleichzeitig noch seinen Schöpfer selbst zeigte.⁵⁰⁵

Rembrandts Selbstbildnisse entstanden demnach weniger aus einer inneren Notwendigkeit heraus. Es ging ihm auch nicht so sehr darum, seine Identität durch die verschiedenen Verkleidungen zu wechseln. Rembrandt hat sich selbst überwiegend zu Studienzwecken und zur Etablierung seines Ruhmes und seiner „Marke“ gemalt. Die Vielzahl von Selbstbildnissen über einen so langen Zeitraum erforderte jedoch immer wieder eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Person, wenn auch nicht unbedingt in psychologischer Weise.

Zur gleichen Zeit, als man entdeckte, dass Rembrandts Selbstbildnisse – sofern sie überhaupt von seiner Hand stammten – nicht allein auf dessen ständige Selbstbefragung auf der Suche nach der eigenen Identität zurückgehen konnten, wurde auch in den Geisteswissenschaften das moderne Konzept des menschlichen Ichs als selbstreflexiv konstituiertes Subjekt vehement infrage gestellt. Rekurrierend auf Sigmund Freud hatte sich bereits Jacques Lacan in den 1930er Jahren gegen dieses Konzept gewandt und nachzuweisen versucht, dass es der Komplexität der menschlichen Psyche nicht gerecht würde. „Le je n'est pas le moi“, fasst Lacan die, seiner

⁵⁰⁴ Vgl. Winkel 1999 S. 58-74.

⁵⁰⁵ Vgl. Wetering 1999, S. 28-36. Zu Rembrandts Selbstbildnissen im Kontext des Künstlerporträts vgl. auch Manuth 1999.

Theorie nach, vorhandene Spaltung des Subjekts zusammen. Das menschliche Selbstbewusstsein entwickle sich im sogenannten Spiegelstadium zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat. Zu dieser Zeit erkenne sich ein Kind erstmals selbst im Spiegel als autonomes Lebewesen und ideale körperliche Einheit und begrüße sich mit einer jubulatorischen Geste. Diese Ganzheitlichkeit sei jedoch eine Täuschung, da das Kind nicht sich im Spiegel sehe, sondern lediglich sein Bild, welches sich außerhalb seiner selbst befindet. Mit dem Spiegelstadium geht demnach auch die Erfahrung einer Verfremdung einher, welche letztlich zur Spaltung des Subjekts führt. Lacan unterscheidet daher das *je* als etwas Symbolisches vom *moi* als etwas Imaginärem. Mit *je* ist der Blick auf das eigene Ich aus einer Außenperspektive gemeint: So erfährt sich ein Subjekt durch den unmittelbaren Anblick seiner selbst im Spiegel als jemand, der von anderen gesehen werden kann. Das *moi* hingegen bezeichnet das vermeintlich vollständige Ich, welches dem Subjekt als Ideal gilt, dem es sich anzunähern versucht.⁵⁰⁶

Hatte Lacan bereits die Spaltung des Subjekts verkündet, wollte man dieses innerhalb des Poststrukturalismus der 1960er Jahre gänzlich verabschieden und aufzeigen, dass es sich dabei um ein Konstrukt handelte. Da die geniale, männliche, abendländische Künstler- bzw. Autorfigur geradezu idealtypisch das moderne bürgerliche Subjekt verkörperte, bot sie sich an, um an ihr exemplarisch die Dekonstruktion der Subjektkonzeption zu vollziehen. Diese gipfelte 1968 in Roland Barthes provokantem Postulat vom „Tod des Autors“. Barthes und auch Michel Foucault, welcher im darauf folgenden Jahr fragte: „Was ist ein Autor?“, sahen diesen als ein fiktives Konstrukt, welches im Rezeptionsvorgang erst geschaffen würde und letztlich auf das Bedürfnis des Lesers zurückginge, die Verbindung zwischen *Leben und Werk* herzustellen, wie es auch bei den Werken, insbesondere bei den Selbstporträts Rembrandts lange Zeit angestrebt worden war.⁵⁰⁷

Auch in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Darstellung der eigenen Person von großer Bedeutung. Denn parallel zu den theoretischen Diskursen zur Verabschiedung des Subjekts hinterfragten viele

⁵⁰⁶ Zum Symbolischen (*je*) und Imaginären (*moi*) tritt später noch das Reale hinzu. Die drei Register sieht Lacan in Form eines borromäischen Knotens miteinander verbunden, welcher die Eigenheit hat, dass seine Kreise so miteinander verknüpft sind, dass jeder einzelne freigesetzt wird, wenn einer herausgenommen wird. Zur Spaltung des Subjekts im Spiegelstadium vgl. Lacan 1991, die Einführung zu Lacan von Widmer 1997, v.a. S. 22-36 sowie die Ausführungen von Krieger 2007, S. 162.

⁵⁰⁷ Barthes 2007, Foucault 2007. Zu Strategien der Verweigerung, vgl. Krieger 2007, Kap. VII, darin zum verschwundenen Autor insbesondere S. 161-165. Zur poststrukturalistischen Autorschaftskritik vgl. auch die Einleitung dieser Arbeit sowie die Einführung zu Kap. 8.

bildende Künstler ihre eigene Rolle und entwickelten künstlerische Konzepte, um diese systematisch zu unterlaufen. Dabei befassten sie sich mit der Vielschichtigkeit und Konstruiertheit des Subjekts häufig exemplarisch an der eigenen Person. Jedoch entstanden nun keine Selbstbildnisse im herkömmlichen Sinne mehr, sondern vielmehr Selbstinszenierungen. Unter vollem Einsatz des Körpers sowie den entsprechenden Kostümierungen, wollten sie nicht sich selbst, sondern das Andere erkunden und auf diese Weise Phänomene des zeitgenössischen Selbstverständnisses thematisieren. Die moderne Vorstellung eines freien, schöpferischen Geistes, der sein individuelles Selbst im Kunstwerk ausdrückte und das Selbstporträt als Mittel zur Selbsterkundung sowie als Spiegel nahm, der die Wirrnisse der Zeit reflektierte, wurde nun nachhaltig zerstört.⁵⁰⁸

„Die Künstler jüngerer Generationen thematisieren ihre Identität [...] aus einer Haltung heraus, die das eigene Ich nicht mehr als unteilbare Einheit denken kann“, meint Matthias Mühling in seinem Katalogbeitrag „Selbst, inszeniert“ zur gleichnamigen Hamburger Ausstellung von 2004. „Das Ergebnis ist ein Theater multipler Verwandlungen, die die als gesichert geglaubte Ganzheit der Identität in einem anderen Licht erscheinen lässt. Körper, Psyche und Geschlecht geraten ins Wanken und werden zur Bühne, auf der der Künstler sich selbst in unterschiedlichen Rollen zur Aufführung bringt.“⁵⁰⁹

So machte Andy Warhol in allen Phasen seiner Karriere Selbstporträts bzw. ließ diese auch mithilfe des Siebdruckverfahrens reproduzieren, wodurch sich seine eigene Identität multiplizierte.⁵¹⁰ Häufig versuchte er darin sein Äußeres zu verbessern und zeichnete sich fülligeres Haar oder eine schmalere Nase. Dabei konnte eine Gesichtshälfte völlig verschattet sein, er trug eine Sonnenbrille oder verbarg sein Gesicht mit hoch erhobenen Händen, was ihn distanziert und unergründlich wirken ließ, da seine Augen als Spiegel zur Künstlerseele auf diese Weise nicht sichtbar waren. Andererseits instrumentalisierte Warhol auch seine eigene Erscheinung, indem er sie zum Werbeträger für verschiedene Konsumprodukte machte. „Warhol als reale Person, als konstruiertes Künstler-Image und als strategisch agierendes Markenzeichen gingen ineinander über und wurden scheinbar ein und

⁵⁰⁸ Vgl. hierzu den Düsseldorfer Ausst. Kat. Ich ist etwas Anderes 2000 und darin v.a. die Beiträge von Zweite 2000 und Krystof 2000 sowie Ausst. Kat. Selbst, inszeniert 2004 mit einem Beitrag von Mühling 2004.

⁵⁰⁹ Mühling 2004, S. 9.

⁵¹⁰ Zu verschiedenen Selbstdarstellungen von Warhol vgl. Butin 2008 sowie Derenthal 2000.

dasselbe“, stellte Hubertus Butin in seinem Aufsatz „Andy Warhol. Selbstporträts und Selbstdarstellungen“ in der Publikation *Die Inszenierung des Künstlers* von 2008 fest.⁵¹¹

Spielten Künstler bereits in den 1960er Jahren häufig mit unterschiedlichen Identitäten und verbargen sie dabei bewusst ihre wirkliche Identität, verstärkte sich diese Tendenz seit den 1980er und 1990er Jahren noch deutlich. So trat Cindy Sherman sowohl in ihren inszenierten Fotografien, für welche sie als Modell fungierte, als auch in ihrem öffentlichen Auftreten stets in unterschiedlichen weiblich konnotierten Rollen auf – von der Prostituierten bis zur College-Studentin – welche sie auf diese Weise dekonstruieren wollte. „Sie agiert nicht als unverwechselbares Individuum“, meint Matthias Mühling, „sondern zielt mit ihrer Darstellung jeweils auf eine typische Grundgestalt der Frau. [...] Keine Frau, die nicht innerhalb ihres Lebens eine Reihe der von ihr skizzierten Rollen durchläuft. Insofern bindet sich auch jede Gestaltung mehr oder weniger eng an die individuelle Persönlichkeit der Autorin.“⁵¹²

Da Rembrandt einst als geradezu prototypischer Selbstporträtist und Inbegriff des modernen Künstlergenies gegolten hatte, ist davon auszugehen, dass die Selbstporträts Rembrandts innerhalb des Diskurses der inszenierten Identität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielten, zumal diese sich auch als Inszenierungen herausstellten: So hatte Rembrandt anhand seines eigenen Gesichtes Affektstudien betrieben oder sich in historischen Kostümen dargestellt. Anhand einiger exemplarischer künstlerischer Positionen wird im Folgenden betrachtet, inwiefern diese unterschiedlichen Rembrandtbilder, die auf seine Selbstporträts projiziert wurden, innerhalb des Untersuchungszeitraumes dieser Arbeit von bildenden Künstlern rezipiert wurden.

⁵¹¹ Butin 2008, S. 16-18, in: Freybourg (Hg.) 2008.

⁵¹² Mühling 2004, S. 16-17. Zu Sherman vgl. auch Strobl 2000, darin sind weitere Referenzen genannt.

6.1 Francis Bacon – Selbststudien

Als das Atelier des irischen Künstlers Francis Bacons einige Jahre nach seinem Tod von South Kensington, London, in die Dubliner Hugh Lane Gallery überführt wurde, fand man unter über 500 Büchern und 1300 losen Blättern mehrere Bücher über Rembrandt. Da Bacon, wenn er künstlerische Vorbilder als Ausgangspunkt für seine eigenen Werke nahm, ausschließlich auf Reproduktionen zurückgriff und diese auch in ihrem bisweilen stark beschädigten oder verschmutzten Zustand wiedergab, sind die Fundstücke bezüglich der Rezeption Rembrandts durch Bacon von höchster Relevanz.⁵¹³ Unter ihnen befand sich auch die erste Monografie des 20. Jahrhunderts zu Rembrandts Selbstbildnissen von Wilhelm Pinder aus dem Jahr 1943.⁵¹⁴ Nicht nur das stark abgegriffene Deckblatt⁵¹⁵ lässt darauf schließen, dass Bacon dieses Buch häufig zu Rate zog, sondern auch die folgende Aussage, welche er 1973 in einem Interview mit David Sylvester machte:

„Of course Rembrandt did, like everybody does, change the subject every so often, but there’s no reason to ever change the subject. I think that’s probably what is so haunting about that small German book where they have put all the Rembrandt self-portraits together, from a young man to the very end of his life. And it’s such a remarkable thing, turning page after page to see these things of one man, absolutely different from beginning to end. Of course there isn’t any reason to change the subject. On the other hand, there are painters who find a subject and just go on doing the same thing, which is not at all the same as somebody who is reinventing methods by which this subject can be recorded.“⁵¹⁶

⁵¹³ Materialien, die in seinem Atelier gefunden wurden, weisen oftmals starke Beschädigungen, Knicke, Risse oder Farbflecken auf und werden teilweise durch Büroklammern in ihrem momentanen Zustand festgehalten. Wie Bacon diese Veränderungen in seine Werke integrierte, wurde bereits in Kap. 4.2 ausführlich besprochen. Cappock 2005 gibt einen Überblick über die Kategorisierung der im Atelier gefundenen Gegenstände, die nach Fotografien, illustrierten Publikationen, Zeichnungen, handgeschriebenen Notizen, Künstlerbedarf und zerstörten Leinwänden eingeteilt sind. Zu den Funden zu Rembrandt vgl. S. 147-148. Sämtliche Funde sind in der Datenbank der Dubliner Hugh Lane Gallery erfasst, welche nach Bacons Tod das Atelier von seinen Erben als Schenkung erhalten hatte. Die Datenbank wurde im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes im Juli 2008 für diese Arbeit konsultiert, vgl. dazu auch <http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation> (02.10.2012) sowie Fußnote 291 dieser Arbeit. Die Wiener Ausstellung *Francis Bacon und die Bildtradition* machte sich diese neuen Quellen bereits für ihre Untersuchungen zunutze, Ausst. Kat. Bacon 2004. Interessant im Kontext von Bacons Rezeption der Selbstporträts Rembrandts ist darin vor allem der Beitrag von Hennig 2004.

⁵¹⁴ Pinder 1943. Der Text der 110 Seiten umfassenden Publikation ist eher populärwissenschaftlich geschrieben, wobei er – da in deutscher Sprache – für Bacon wohl ohnehin irrelevant war.

⁵¹⁵ Das abgegriffene Deckblatt ist abgebildet in: Ausst. Kat. Bacon 2004, S. 231, Kat. 88.

⁵¹⁶ Bacon in: Sylvester 2000, S. 242. Die verschiedenen Interviews mit David Sylvester sind eine wichtige Forschungsgrundlage bei der Auseinandersetzung mit Bacon, vgl. dazu auch Sylvester 1997.

In dem recht handlichen Buch von Pinder finden sich relativ großformatige Schwarzweißreproduktionen der malerischen und grafischen Selbstbildnisse Rembrandts, die bis zu zwei Drittel der Seitenhöhe einnehmen. Einige Seiten weisen stärkere Gebrauchsspuren auf als andere, was darauf schließen lässt, dass insbesondere die darauf dargestellten Selbstporträts Bacons Aufmerksamkeit erregten und ihm als Anregung für seine eigenen Werke dienten.⁵¹⁷ Auch an den beschmutzten Seiten zeigt sich, dass es wohl vor allem die späten Selbstporträts des Holländers waren, die Bacon besonders faszinierten. So sagte er einmal in einem Interview mit Michel Archimbaud von 1991:

„The self-portraits from the end of his life are superb. He had done others earlier, but the later works are even more beautiful. The way in which it's always Rembrandt that you see, in an image which changes each time, is really astonishing, magnificent.“⁵¹⁸

In Bacons Atelier fanden sich auch einzelne, aus Büchern oder Zeitungen herausgetrennte, Reproduktionen einiger Selbstbildnisse Rembrandts. Dabei handelt es sich wiederum ausschließlich um die späten Selbstporträts des Holländers, wie unter anderem das umstrittene *Selbstporträt mit Baret* (**Abb. 4**) aus dem Musée Granet in Aix-en-Provence.⁵¹⁹ Dieses zeigt den alternden Rembrandt vor einem diffusen dunklen Hintergrund, wodurch der Fokus auf dem helleren Gesicht mit seinen tief zerklüfteten Zügen liegt. Aus seinen verschatteten Augenhöhlen blickt Rembrandt den Betrachter direkt an. Die helle Farbfläche auf der Stirn kontrastiert dabei mit dem darunterliegenden Bereich aus unterschiedlich farbigen, pastos aufgetragenen Pinselstrichen. Wie in Kapitel 4.2 bereits erläutert, faszinierte dieses Gemälde Bacon aufgrund seiner kühnen Skizzenhaftigkeit, welche auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass es unvollendet geblieben ist.

Auch für die anderen Reproduktionen Bacons ist typisch, dass sie häufig von vornherein nur Details der Selbstporträts Rembrandts zeigen, nämlich das Gesicht, oder von Bacon so „bearbeitet“ sind, dass nur noch das Gesicht bzw.

⁵¹⁷ Diese zeigen laut Angaben des Datenbankeintrags der Dubliner Hugh Lane Gallery unter anderem ein Selbstporträt aus Wien von um 1655 (Corpus IV 2005, IV 11), zwei Selbstporträts aus Florenz, datiert um 1655 (IV 12) bzw. undatiert (IV 28, darin datiert als 1669), sowie ein Selbstporträt aus New York von 1660 (IV 20).

⁵¹⁸ Bacon in: Archimbaud 1993, S. 38.

⁵¹⁹ Corpus IV 2005, IV 16. In der Datenbank der Dubliner Hugh Lane Gallery sind weiterhin aufgeführt: *Selbstporträt* aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien von um 1655 (Corpus IV 2005, IV 13), das *Selbstporträt* aus dem New Yorker Metropolitan Museum von 1660 (IV 20), das *Selbstporträt an der Staffelei* aus Paris von 1660 (IV 19) sowie das *Selbstporträt mit zwei Kreisen* aus dem Londoner Kenwood House von um 1665-1669 (IV 26).

die obere Gesichtshälfte sichtbar ist. Wie mit allen seinen Vorlagen ging Bacon auch mit diesen wenig pfleglich um. Besonders auffällig ist dies bei der Reproduktion des *Selbstporträts* von 1660 aus Paris.⁵²⁰ Diese ist an der linken oberen Bildkante ausgerissen und ab ungefähr der Hälfte schräg nach hinten umgefaltet. Zudem befestigte Bacon eine nicht minder schlecht behandelte Reproduktion eines Fotos eines Pianospieles mit einer Büroklammer auf dem Porträt Rembrandts. Da der Kopf des Pianospieles fehlt, sitzt nun der mühenbesetzte Kopf des Holländers auf dessen mit einem Anzug bekleideten Körper. Was Bacon besonders faszinierte, war demnach das Gesicht Rembrandts. Die Verdichtung des Bildinhaltes in der Figur und vor allem in deren Gesicht hatte sich auch schon in Kapitel 4.2 in Bezug auf Bacons Malweise gezeigt. So stellte er meist äußerst malerische Figuren vor einen glatten Hintergrund, wodurch der Fokus eindeutig auf diese und insbesondere auf deren Gesicht gerichtet wurde, in welchem sich Verzerrung und Fragmentarisierung zu einem Höchstmaß steigerten.

„Gesichter faszinierten ihn vor allem deshalb, weil hier alle Sinne lokalisiert sind – Sehen, Riechen, Schmecken und Fühlen –, weil in den Körperöffnungen das Innere mit dem Äußeren verbunden ist, vor allem jedoch, weil sich in Mimik und Blick alle Anmutung konzentriert“, meint Armin Zweite im Vorwort zum Katalog der Düsseldorfer Ausstellung *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* von 2006. „Ein verformtes und verzerrtes oder fragmentarisches Gesicht präsentiert sich im Gemälde nicht nur als ästhetisches Phänomen, sondern es wird ganz unmittelbar auch emotional wahrgenommen.“⁵²¹

Bacons Selbstporträts sind, ähnlich wie jene Rembrandts, durch eine große Vielfalt gekennzeichnet. Wie auch bei seinen anderen Gemälden, entstanden oft drei Selbstporträts hintereinander, die vom Format her gleich waren und zusammen ein Triptychon ergaben. So erscheint auch in *Three Studies for a Self-Portrait* (**Abb. 35**) von 1974 Bacons Antlitz dreimal hintereinander in Folge. Bacon konzentrierte sich dabei – wie schon bei den bearbeiteten Reproduktionen von Rembrandts Selbstporträts – auf die Darstellung seines Kopfes. Dieser tritt jeweils aus einem dunklen, undefinierten Hintergrund hervor und füllt beinahe die gesamte Bildfläche aus. Dadurch werden die stark verzerrten und fragmentarischen Gesichtszüge besonders betont.

⁵²⁰ Abgebildet in: Ausst. Kat. Bacon 2004, S. 231, Kat. Nr. 87.

⁵²¹ Zweite 2006 a, S. 10, in: Ausst. Kat. Bacon 2006. Dieser Katalog bietet einen guten Überblick der Kunstauffassung und des Schaffens von Bacon.

Während jeweils der Kopf oben vom Bildrand angeschnitten ist, scheint der Körper nach unten hin mit dem Schulteransatz zu enden, da sich der Hintergrund unterhalb dieser Partie fortsetzt, wodurch ein schwebender Eindruck entsteht. Die Positionierung des Kopfes ist auf allen drei Gemälden annähernd gleich, was hingegen stark variiert, ist der jeweilige Gesichtsausdruck bzw. die -verzerrung. So hängt auf dem linken Gemälde Bacons rechte Gesichtshälfte schlaff herab und er hat beide Augen geschlossen. Auf dem mittleren Gemälde hingegen befinden sich beide Gesichtshälften auf einer Höhe und die Augen sind leicht geöffnet. Auf dem rechten Gemälde scheinen die Züge dann nach oben hin gestrafft zu sein, die Lider sind auch hier nicht völlig geschlossen. Ebenso sind auch Variationen in der Farbigkeit auszumachen. Sind alle drei Selbstporträts überwiegend durch Blautöne, Weiß, Rosa und verschiedene Graustufen geprägt, stechen vor allem bei dem rechten Gemälde darüber hinaus noch orange- und beigefarbene Partien ins Auge.

Die für Bacon charakteristische Kopfform, das vor allem im Wangenbereich relativ breite Gesicht mit wieder schmaler zulaufendem Kinn, die tiefen Augenhöhlen mit den schweren Lidern sowie die typische Frisur mit der vorstehenden aufgetuppten Stirnlocke identifizieren diese Gemälde als Selbstporträts. Dabei besitzt das mittlere der drei Bilder den größten Wiedererkennungswert, während sich das linke und das rechte Bild aufgrund der noch stärkeren Verzerrungen eher aus dem Zusammenhang heraus als Selbstporträts zu erkennen geben.

In Bacons Atelier wurden auch Fotografien gefunden, die den Künstler zeigen. Diese wird er als Vorlagen bzw. Anregungen für seine Gemälde genommen haben. Darunter findet sich ein Streifen mit Fotos aus einem Passbildautomaten.⁵²² Bacon fotografierte selbst und der Passbildautomat war für ihn offensichtlich eine gute Möglichkeit, Fotos der eigenen Person anzufertigen, mit denen er darüber hinaus noch verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten erkunden konnte. Die Passfotos zeigen Bacon in jeweils unterschiedlicher Positionierung im Bild und mit verschiedenen Gesichtsausdrücken. Diese Aufnahmen erinnern an die Vorlagen zu den *Face Farces* von Arnulf Rainer vom Ende der 1960er Jahre, die in Kapitel 6.3 behandelt werden (**Abb. 43**). Rainer nutzte ebenfalls zeitweise einen Passbildautomaten, um Fotografien von sich selbst anzufertigen. In noch stärkerem und übertriebenerem Maße diente ihm dieses Medium für seine

⁵²² Abgebildet in: Cappock 2005, S. 81, Abb. 145.

extrem bewegten Mimikstudien. Indem Rainer die einzelnen Fotos auf Tableaux arrangierte und Bacon diese als Streifen beließ, wurde der unmittelbare Vergleich der variierenden Gesichtsausdrücke ermöglicht.

Auch Rembrandt nutzte sein eigenes Konterfei für Ausdrucksstudien, wofür insbesondere seine Radierungen aus dem Jahr 1630 als exemplarisch gelten können. Ob sich Bacon für diese interessierte, ist nicht bekannt. Der studienhafte Charakter seiner Selbstporträt-Folge erschließt sich aber bereits aus der Betitelung *Three Studies for a Self-Portrait*. „Die meisten seiner Kompositionen betrachtete er als provisorisch und sah sie nie als abgeschlossen an“, schrieb Armin Zweite in seiner Einführung zur Ausstellung *Die Gewalt des Faktischen* von 2006.⁵²³ Aus diesem Grund gefiel Bacon vielleicht auch das unvollendete *Selbstporträt mit Baret* aus Aix-en-Provence so sehr.

An Rembrandts Selbstbildnissen faszinierten Bacon insbesondere die fortwährenden Veränderungen des Gesichtes, wie sich aus den folgenden Äußerungen aus einem Interview mit David Sylvester von 1962 schließen lässt:

„...nimmt man nämlich die bedeutenden späten Selbstbildnisse von Rembrandt, dann wird man merkwürdigerweise entdecken, dass der ganze Umriss seines Gesichtes sich immer wieder verändert. Es ist jedes Mal ein ganz anderes Gesicht, obwohl es das hat, was man das Rembrandthafte nennt, und durch diesen Unterschied im Ausdruck führt es einen in unterschiedliche Gefühlsbereiche.“⁵²⁴

Obwohl die Umrisse des Gesichtes also in jedem Werk Rembrandts gänzlich anders aussahen, erkannte man diesen dennoch immer darin wieder. Diese Veränderungsprozesse mit den daraus resultierenden verschiedenen Wirkungen auf den Betrachter versuchte Bacon offensichtlich auf seine eigenen Selbstporträts anzuwenden. Denn gerade bei der Serie *Three Studies for a Self-Portrait* wird deutlich, wie sich die Umrisse sowie die Züge von Bacons Gesicht immer wieder verändern und jedes Bild für sich genommen eine andere Wirkung erzeugt. Durch die Aneinanderreihung der drei Bildnisse sind diese Veränderungen für den Betrachter unmittelbar nachvollziehbar gemacht, ebenso wie der künstlerische Schaffensprozess auf der Suche nach einer endgültigen Bildlösung.

Durch die Verzerrungen der Gesichtszüge wollte Bacon das sogenannte Faktische wiedergeben. Wie in Kapitel 4.2 bereits erläutert, verstand er

⁵²³ Zweite 2006 b, S. 20.

⁵²⁴ Bacon in: Sylvester 1997, S. 29.

darunter alles, was man über die eigene Existenz wusste, jedoch in komprimierter Form. Es verdichtete sich in der Figur und drückte sich gleichzeitig auch durch die malerische Faktur selbst aus. Es ging ihm darum, seine Individualität in einer Weise festzuhalten, die durch realistische Mittel in der gegenwärtigen Zeit sonst nicht mehr möglich war und die er offenbar auch schon in Rembrandts späten Selbstbildnissen entdeckt hatte. Durch die Fokussierung Bacons auf das Gesicht, war in seinen Selbstporträts kein Raum für Verkleidungen. Diese schienen ihn auch an Rembrandts Selbstbildnissen, wie durch die Reproduktionen offensichtlich wurde, nicht interessiert zu haben. Es waren die Veränderungen von Rembrandts Gesicht, die ihn faszinierten, und die er auch in seinen eigenen Selbstporträts vornahm und zu wahren Verzerrungen steigerte. „Die Verzerrungen sollten [...] als Symptom dafür verstanden werden, wie sich die Porträtierten selbst wahrnehmen, wenn sich ihr Status und ihre sozialen Fassade aufgelöst haben“, konstatiert Armin Zweite in einem weiteren Katalogbeitrag über „Bacons Schrei. Beobachtungen zu einigen Gemälden des Künstlers“ zur Düsseldorfer Ausstellung 2006. „Sozialer Status, Selbststilisierung, Rollenverhalten, darin hat Bacon so etwas wie Verkleidungen des Individuums erblickt, die er in seinen Porträts zu entfernen beziehungsweise zu durchdringen versuchte.“⁵²⁵ Insofern verwundert es nicht, dass er auch seine Reproduktionen von Rembrandts Selbstporträts jeglicher Verkleidungen beraubte und sich ausschließlich auf das Gesicht konzentrierte.

Damit entspricht Bacons Blick auf sich selbst und auch auf Rembrandt dem zeitgenössischen Verständnis, dass das Selbst keine Beständigkeit und Einheitlichkeit mehr besaß, sondern ein variables Konstrukt war. „Die unverwechselbaren Züge verflüssigen sich und die Ich-Strukturen lösen sich bis zur Unkenntlichkeit auf. Das Subjekt definiert sich psychisch, physisch, sozial, politisch, es transformiert sich, passt sich wechselnden Bedingungen an, erscheint fragmentarisiert, entpersonalisiert und dem Heteronomen ausgeliefert, oder es lenkt von sich ab und delegiert die Fragen nach dem Subjekt an den Betrachter“, meint auch Zweite in seinem Aufsatz „Ich ist etwas Anderes“ zur gleichnamigen Ausstellung.⁵²⁶ Und genau dieses Deligieren der Fragen nach dem Subjekt an den Betrachter scheint Bacon schon in Rembrandts Selbstbildnissen gesehen zu haben, die ihn emotional berührten.

⁵²⁵ Vgl. Zweite 2006 c, S. 92.

⁵²⁶ Zweite 2000, S. 44.

Die Fokussierung auf bestimmte Gesichtspartien erreichte Bacon durch die unterschiedliche Verteilung von Licht und Schatten. Auch dies scheint ihn an Rembrandts Gemälden fasziniert zu haben, was eine weitere Folge *Three Studies for a Self-Portrait* (Abb. 36) von 1979 in noch stärkerem Maße offenbart als die bisher besprochene Folge: Aus dem jeweils schwarz gehaltenen, geglätteten Hintergrund treten die hell erleuchteten, rosafarbenen Gesichtspartien Bacons hervor, die hier nicht ganz so stark verzerrt sind. Der obere Teil des Kopfes mit dem blonden Haar ist auch bei dieser Folge angeschnitten. Die dunkle Kleidung der Schulterpartie verschmilzt mit dem Hintergrund, lediglich der weiße Kragen des Hemdes, welches er darunter trägt, sticht hervor. Die Lichtführung der Bildfolge ist sehr klar strukturiert. Pro Gemälde gibt es eine Lichtquelle, wobei das Licht im linken Bild von links einfällt, im mittleren Bild von schräg rechts und im rechten Bild von rechts. Dies führt dazu, dass nur auf dem Mittelbild annähernd das gesamte Gesicht zu sehen ist, während auf den beiden anderen Bildern die jeweils dem Mittelbild zugewandte Gesichtshälfte verschattet ist. Durch die Lichtführung werden insbesondere Bacons charakteristische breite Wangenbereiche hervorgehoben, die im Kontrast zu dem schmal zulaufenden Kinn stehen. Verschattet sind dagegen die Partien unterhalb der Augenbrauen, wodurch Bacons tief liegende Augenhöhlen betont werden.

Ähnliche Charakteristika findet man in dem Selbstporträt Rembrandts in der zuvor besprochenen Collage wieder, in welcher Bacon den Kopf des Holländers auf den Oberkörper eines Pianospieles montierte: So liegt auch bei diesem Selbstporträt der Fokus – nicht zuletzt durch Bacons Nachbearbeitung – auf dem Gesicht des Holländers. Während Rembrandts linke Gesichtshälfte verschattet ist, tritt die rechte aus dem dunklen Hintergrund deutlich hervor. Die für Rembrandt typischen physiognomischen Merkmale, seine zerfurchte Stirn sowie die tief liegenden, teilweise verschatteten Augenhöhlen werden durch die Lichtführung hervorgehoben. Bacon nimmt demnach in seinen *Three Studies for a Self-Portrait* von 1979 durch eine ähnliche Lichtführung deutlich auf Rembrandts Selbstporträts Bezug, übersteigert diese aber noch bei Weitem.

In den beiden besprochenen Selbstporträt-Serien griff Bacon also mehrere Aspekte auf, die ihn an Rembrandts Selbstporträts bereits fasziniert hatten, und entwickelte sie weiter: Wiesen die Selbstporträts des Holländers starke Veränderungen auf, obwohl sie doch immer dasselbe Gesicht zeigten, stellte Bacon jeweils drei seiner Selbstporträts nebeneinander, wodurch ein unmittelbarer Vergleich der Veränderungen deutlich wurde, und steigerte

diese zu wahren Verzerrungen. Zudem zeigte Bacon damit auf, dass diese Veränderungen nicht über einen längeren Zeitraum, sondern simultan stattfanden.

Waren Rembrandts späte Selbstbildnisse bereits betont malerisch und erweckten einen bisweilen unvollendeten Eindruck, bediente sich Bacon den Mitteln der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, um seine Individualität noch genauer zu erfassen als dies seinem älteren Künstlerkollegen möglich gewesen war. Zudem betitelte er seine Selbstbildnisse als Studien und erklärte sie in ihrer Unfertigkeit dennoch zu gültigen Bildlösungen. Auch Rembrandt als „Meister des Helldunkels“ forderte Bacon mit seiner Lichtführung heraus, indem er seine betont malerischen, hell erleuchteten Gesichtspartien mit einem glatten, gänzlich schwarzen Hintergrund kontrastieren ließ. Insofern scheint Bacon in seinen eigenen Selbstbildnissen eine Emulation der Künstlerfigur Rembrandt und der für den Holländer typischen Bildgattung angestrebt zu haben.

„Ich habe eine Menge Selbstporträts gemacht, einfach, weil die Leute um mich herum wie Fliegen gestorben sind und niemand anderes übrig geblieben ist zum Abmalen als ich selbst“, sagte Bacon 1975 einmal gegenüber David Sylvester.⁵²⁷ Wie bereits erläutert sind es vor allem Rembrandts späte Selbstbildnisse, die Bacon interessierten. Ebenso entstanden die Selbstbildnisse Bacons insbesondere während seiner letzten Lebensjahre, was dieser unter anderem mit mangelnden Motiven begründete. Denn viele seiner engsten Freunde waren zu dieser Zeit bereits verstorben, unter ihnen auch sein Lebensgefährte Georg Dyer, welcher seinem Leben 1971 mit einer Überdosis Drogen überraschend ein Ende bereitet hatte, worunter Bacon noch lange Zeit litt. Jedoch lässt sich dieser Begründung für die zahlreichen Selbstporträts nur schwer Glauben schenken, denn Bacon bestellte seine Freunde und Bekannte nie zum Modellsitzen ins Atelier, sondern arbeitete in der Regel nach Fotografien. Wie sich in den bisherigen Ausführungen bereits gezeigt hat, griff er sogar bei seinen Selbstporträts auf solche zurück. Es scheint demnach eher, als habe sich Bacon mit dieser Aussage auf den Topos des einsamen Genies berufen wollen, als das auch Rembrandt lange Zeit gegolten hatte.

Bacon zog sich zum Arbeiten in die Abgeschlossenheit seines Ateliers zurück und ließ – bis auf wenige Ausnahmen – niemanden zuschauen,

⁵²⁷ Bacon in: Sylvester 1997, S. 131.

wodurch er das Rätsel um den Schaffensprozess seiner Werke durchaus schürte. Sein Atelier war der Inbegriff des Chaos schlechthin: Papierfetzen aus zerfledderten Büchern, zerrissenen Alben, zerschnittenen Katalogen und Magazinen, türmten sich darin. Dazwischen fanden sich zahllose geknickte und mit Farbkleckschen bedeckte Fotos, teilweise eingetrocknete oder unbrauchbar gewordene Malutensilien sowie einige marode Möbel. Die Wände und Türen waren mit Farbspuren bedeckt und Staub lag überall.⁵²⁸ Doch dieses Chaos stimulierte Bacon angeblich visuell und regte ihn zum Arbeiten an. Michael Peppiatt ist in seiner Biografie über den irischstämmigen Künstler *Francis Bacon. Anatomie eines Rätsels* aus dem Jahr 2000 daher der Meinung, Bacon habe mit dem wilden Chaos eine gewisse Vorstellung von Willkür und Spontaneität seines kreativen Prozesses vermitteln wollen. Seiner Meinung nach, „passte das Chaos im Atelier perfekt zu der Legende um den Künstler, an der er teilweise selbst wob, die aber jenseits seiner eigenen Kontrolle entstand. Obwohl Bacon aus besseren Verhältnissen stammte und immer wieder bewiesen hatte, dass er sich in der Gesellschaft behaupten konnte, stellte er sich selbst als einen Außenseiter dar, der auf einem Gestüt in der irischen Wildnis aufgewachsen war.“⁵²⁹ Denn Bacon war an der Entstehung seiner eigenen Künstlerlegende durchaus interessiert. So kontrollierte er immer, was mit seiner Zustimmung über ihn publiziert wurde und versuchte bis zuletzt sein öffentliches Bild zu bestimmen.

Durch das Chaos in seinem Atelier kultivierte Bacon also auch seinen Ruf als Künstler, welcher in Einsamkeit und fernab der Gesellschaft, künstlerisch autonom geniale Werke schuf. Mit der Betonung seiner einfachen Herkunft wollte er vermutlich auf den Topos des gesellschaftlichen Aufstiegs des Künstlers anspielen, welcher schon seit der Antike bekannt war. Zudem sagte er, sein Leben hätte aus einer Abfolge von Desastern bestanden, womit er seine zahlreichen unglücklichen homosexuellen Liebesaffären meinte, die teilweise tragisch endeten. Insofern war er auch ein „leidender“ Künstler.⁵³⁰

Wenn Bacon einerseits seinen Außenseiterstatus bewusst kultivierte, war er

⁵²⁸ Einen Eindruck des Ateliers kann man sich in Ogden 2001 verschaffen bzw. in der Dubliner Hugh Lane Gallery, wo Bacons Arbeitsraum eins zu eins innerhalb des Museums rekonstruiert wurde.

⁵²⁹ Vgl. Peppiatt 2000, S. 173-174. Zu weiteren biografischen Details vgl. ebenfalls Peppiatt, der in seiner Biografie ausführlich auf Bacons Werdegang eingeht. Dass Bacon der Bildung seiner eigenen Künstlerlegende bewusst Vorschub leistete, meint auch Zweite 2006 b, S. 20, der sich ebenfalls zu dessen Doppelexistenz äußert.

⁵³⁰ Der unerwartete soziale Aufstieg des Künstlers ist seit der Antike Teil der Künstlerlegende, vgl. dazu Kris/Kurz 1980, Kap. II.1, S. 37-51. Zum Leiden des Künstler vgl. Krieger 2007, S. 49-54, sowie Neumann 1986, S. 54-68.

andererseits ein durchaus sehr geselliger Mensch, der gerne und oft ausging, in Pubs oder Bars, und sich dort exzessiv betrank. Dabei konnte er auf verschiedene Freundeskreise aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten bzw. Umfeldern zurückgreifen. Ihm gefiel diese Freiheit vom einen in das andere Gebiet zu wechseln. Wenn Bacon Geld verdient hatte, gab er es auch gerne in vollen Mengen aus. Er war ständig in pedantischer Manier auf sein Aussehen und seine Selbstdarstellung bedacht. Seit jungen Jahren schon schminkte er sich häufig, oftmals mit grellrotem Lippenstift und dunkler Schuhcreme in den Haaren. Auch dieses eher dem Bohémien entsprechende Auftreten gehörte zu dem Bild, das er von sich selbst erschuf.

Wenn man zunächst annehmen könnte, Bacon fand die Dinge, die ihn schon seit Jahren an Rembrandts Selbstbildnissen fasziniert hatten, im Alter in seinem eigenen Antlitz widergespiegelt, welches er nun ebenso zerfurcht und verschattet darstellte, widerspricht dies wiederum seinem öffentlichen Auftreten. Wieland Schmied ist in seiner Publikation *Francis Bacon. Das Bewusstsein der Gewalt* von 1996 der Ansicht, Bacon habe auch im Alter von achtzig noch jugendlich gewirkt, denn er trug Lederbekleidung, färbte sich die Haare blond und hatte kaum Falten, da sein Gesicht eher rundlich und aufgedunsen war. Alles, was mit Alter und Zerstörung zu tun hat, habe er in seine Selbstbildnisse hineingemalt, denen er sich in der Abgeschlossenheit seines Ateliers widmete.⁵³¹

Stellte sich Bacon in seinen Selbstporträts angeblich ohne Verkleidungen dar und zeigte sein wahres Inneres, was in Kontrast zu dem Bild stand, welches er in der Öffentlichkeit von sich kultivierte, so nutzte er sie gleichzeitig jedoch auch zur Konstruktion seines eigenen Künstlermythos. Verdankte Rembrandt vor allem den zahlreichen Selbstporträts seinen Ruf als einsames Genie, dienten sie auch Bacon letztlich dazu, diese Rolle zu verkörpern. Insofern können auch die Selbstporträts Bacons als Inszenierungen angesehen werden.

⁵³¹ Vgl. Schmied 1996, S. 13-14.

6.2 Horst Janssen – Selbsterforschung oder Selbstinszenierung?

Auch Horst Janssen war ein Künstler, der sich intensiv mit Rembrandts Selbstporträts sowie mit seiner eigenen Person beschäftigt hat. Sein Verleger Dierk Lemcke spricht in der Monografie *Horst Janssen, Selbstbildnis. 1945-1993* aus dem Jahr 1994 von insgesamt 2000 zeichnerischen bzw. grafischen Selbstbildnissen – ein Bestand, mit dem Janssen selbst Rembrandt bei Weitem übertreffen würde.⁵³² Dies lässt zum einen eine sehr intensive Selbsterforschung vermuten, zum anderen ein bewusstes Wettstreiten mit dem großen Meister des Selbstporträts – mit Rembrandt.⁵³³

Auf die Vorderseite einer aufgetrennten Zigarettenschachtel der Marke „Rembrandt van Rijn“ zeichnete Horst Janssen sein eigenes Konterfei rechts neben ein Medaillon mit dem Porträt Rembrandts, welches in der linken oberen Ecke abgebildet ist (**Abb. 37**). Wenn Janssen auch sonst zahlreiche Zeichnungen und Radierungen nach Werken des Holländers anfertigte und sich in seinen eigenen Selbstporträts häufig an ihn anlehnte, kommt es wohl nirgendwo sonst zu einer unmittelbaren Gegenüberstellung der Selbstporträts der beiden Künstler. Janssen zeichnete sich hier in der für ihn typischen Manier mit wirrem Haar, Brille und fliehendem Kinn. Er wendet sich Rembrandt zu, wobei sein Mund leicht geöffnet ist, wodurch der Eindruck entsteht, als spreche er mit ihm. Der Dialog, den Janssen mit Rembrandt in seinen eigenen Arbeiten führt, scheint hierdurch offensichtlich zu werden. Gleichzeitig zeigen die Beschaffenheit des Bildträgers und die Bildunterschrift Janssens aber auch den nicht allzu ernsten Charakter des Dialogs auf. Denn Janssen zeichnete sein Konterfei eben nicht neben eine übliche Reproduktion, sondern neben ein Selbstporträt, welches zum Markenemblem einer Zigarettenfirma avanciert war.⁵³⁴

Indem Janssen sein eigenes Porträt neben jenes von Rembrandt setzt, stehen sich zwei große Selbstporträtisten gegenüber, welche wiederum zwei unterschiedliche Stile und Zeiten vertreten. Die Tatsache, dass Janssen sein Porträt sehr viel größer zeichnet als jenes von Rembrandt auf dem Medaillon, deutet darauf hin, dass er damit eine Emulation des Holländers ausdrücken möchte, in ähnlicher Weise wie er es bei der Zeichnung *Mutter und Kind nach*

⁵³² Vgl. Lemcke (Hg.) 1994 b, Vorwort, o.S.

⁵³³ Die Oldenburger Ausstellung *Nach „Ihm“ – Horst Janssen und Rembrandt* untersuchte ausführlich die Auseinandersetzung Janssens mit dem Holländer, Ausst. Kat. Janssen 2008. Im Kontext dieses Kapitels ist vor allem der Beitrag von Moster-Hoos 2008 über Rembrandts Selbstporträts interessant. Zu Janssens weiteren Vorbildern vgl. Schack (Hg.) 1977, der sich darin auch zur Methode der „Kopie“ bei Janssen äußert.

⁵³⁴ Zur Funktionalisierung der Künstlerfigur Rembrandt als Markenlogo vgl. v.a.Kap. 8.1 dieser Arbeit.

Rembrandt (**Abb. 15**) getan hatte, die in Kapitel 4.4 besprochen wurde. Darin fügte er eine Reproduktion von Rembrandts Zeichnung unmittelbar neben seine etwas größere Version dergleichen ein, um dem Betrachter einen Vergleich zu ermöglichen bzw. seine eigene Überlegenheit zu demonstrieren. Darüber hinaus dekonstruiert Janssen mit der überzeichneten Zigaretenschachtel zugleich die Funktion von Rembrandts Selbstporträt und seines eigenen als Markenlogo – für eine Zigarettenmarke, aber auch für die jeweilige Künstlerpersönlichkeit, denn die Selbstporträts Janssens waren ebenfalls sehr gefragt und galten als eine für ihn äußerst typische Bildgattung. Der ironisierende Charakter der Zeichnung wird dabei vor allem durch die Bildunterschrift „man darf ja wohl noch witzig sein?! mein süßer Hildesheimer“, die sich an den befreundeten Schriftsteller Wolfgang Hildesheimer richtet, deutlich gemacht. Insofern bewegt sich Janssen, gleichsam spielerisch, mit dieser überzeichneten Zigaretenschachtel zwischen Emulation und Dekonstruktion der Künstlerfigur Rembrandt. Inwiefern dies auch für seine Zeichnungen nach Rembrandts Selbstbildnissen sowie für seine eigenen Selbstbildnisse geltend gemacht werden kann, wird im Folgenden näher betrachtet.

Janssens persönliche Meinung über Rembrandt verdeutlicht unter anderem die Zeichnung *Rembrandt* vom 17. Juli 1981 (**Abb. 38**) nach Rembrandts *Selbstporträt mit gerunzelter Stirn* (**Abb. 39**) von 1630. Auf dieser ist unterhalb des Porträts folgendes zu lesen:

R = 1 Mensch
 Rubens = 1 Außenminister
 Van dyk = hatte die richtigen Adressen
 Goya hatte die richtigen Adressen
 war Hof-Intrigant fürs Innere
 UND war ein Mensch.

Jutta Moster-Hoos interpretiert in ihrem Katalogbeitrag „Zeichne dich selbst, dann zeichnet dich Gott.“ Zu den Selbstporträts von Rembrandt van Rijn und Horst Janssen“ zur Oldenburger Ausstellung *Nach „Ihm“ – Horst Janssen und Rembrandt* von 2008 diese Bildunterschrift als sehr zugespitztes Resümee von Rembrandts Sicht auf die alten Meister: „Rembrandt war in seinen Augen ein Mensch, im Sinne von menschlich und mitfühlend, während die anderen Größen der Kunstgeschichte, Rubens und van Dyck, von ihm auf ihre strategischen Qualitäten reduziert werden. Unter einer Art Summenstrich

wird Goya als derjenige vorgestellt, der sowohl äußerliche Ziele verfolgte, als auch als Anwalt der geschundenen menschlichen Kreatur hervortrat [...].“⁵³⁵

Wie bereits in Kapitel 4.4 erläutert, sah sich Janssen als Künstler mit Rembrandt auf einer Stufe. Er wetteiferte nicht nur mit Rembrandts Zeichen- und Radierkünsten, sondern berief sich ebenso auf den Topos des sozialen Aufstiegs aus einfachen Verhältnissen zum gefeierten Künstlergenie. Auch in Form seiner Selbstbildnisse schien er sich Rembrandt ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen, zu fühlen. Einige Male sind in Janssens Zeichnungen nach Rembrandt, unter anderem in jener vom 17. Juli 1981, die Initialen „RR“ zu lesen. Diese stellt Janssen häufig auch Rücken an Rücken dar, wie in der Zeichnung *Nach Rembrandt* (**Abb. 40**) vom 4. September 1981.⁵³⁶ Dies bezieht sich einerseits natürlich auf die Initialen des Holländers, Rembrandt van Rijn, heißt zum anderen aber auch „er und er“, was zu interpretieren ist als „Rembrandt und ich“,⁵³⁷ womit sowohl die beiden Teilnehmer des Wettkampfes gemeint sind, als auch der dialogische Charakter der Auseinandersetzung betont wird. Dadurch zeigt sich ein weiteres Mal, dass sich Janssen dem berühmten Selbstporträtisten Rembrandt keineswegs unterlegen fühlte, sondern mindestens auf Augenhöhe mit ihm.

Vor allem zu Beginn der 1980er Jahre entstanden zahlreiche Zeichnungen und Radierungen Horst Janssens nach Selbstbildnissen Rembrandts. Dabei machte Janssen in der Wahl seiner Vorlagen keinerlei Unterschied zwischen grafischen und malerischen Selbstbildnissen. Auf einige Vorlagen griff er auch mehrfach zurück, wobei die Art der Umsetzung immer wieder variierte. So entstanden mehrere Zeichnungen nach dem umstrittenen *Selbstporträt mit Baret* (**Abb. 42**) aus Aix-en-Provence, was auch bereits Francis Bacon fasziniert hatte, wie in Kapitel 4.2 erläutert wurde. Janssen fertigte die Zeichnungen einmal als Aquarell über Feder an, wie in der Version vom 4. September 1981 (**Abb. 40**), ein anderes Mal in Bleistift, Farbstift und Pastell, wie in der Version vom 11. April 1982 (**Abb. 41**). Janssens Vorbild galt, bevor es 1969 von Horst Gerson als spätere Nachahmung angesehen wurde, aufgrund seines äußerst pastosen Malstils und seiner starken Helldunkelkontraste im Gesicht lange als eines der typischsten Rembrandt-

⁵³⁵ Moster-Hoos 2008, S. 35.

⁵³⁶ Vgl. dazu unter anderem auch das *Selbstbildnis – nach Rembrandt* vom 13. Mai 1981, abgebildet in: Ausst. Kat. Janssen 1994, S. 57.

⁵³⁷ Vgl. Ausst. Kat. Janssen 1994, Anm. zu Kat. 36, S. 56.

Bilder überhaupt.⁵³⁸ Die Tatsache, dass es Rembrandt abgeschrieben wurde, war Janssen aber wohl nicht bekannt. Er setzt das Gemälde ebenso malerisch, wenn auch im grafischen Medium, in seinen Versionen um. Wenn der Akzent bereits bei Rembrandt durch den Kontrast von Licht- und Schattenzonen eindeutig auf dem Gesicht liegt, rückt Janssen dieses, in ähnlicher Weise wie Francis Bacon, durch den enger gewählten Bildausschnitt noch stärker ins Zentrum. Während Barrett und Kragen vor allem in der Version vom 11. April 1982 nur cursorisch angedeutet sind, widmet sich Janssen ausgiebig den Gesichtszügen mit den tiefen Falten und den tief liegenden, verschatteten Augenpartien. Diese setzt er in der Version vom 4. September 1981 in Form von Schraffuren und Lavierungen um, in der Version vom 11. April 1982 durch farbige Partien.

Indem er also unterschiedliche Zeichentechniken erprobt, um das malerische Vorbild adäquat umzusetzen, tritt er gleichzeitig wieder in einen Wettkampf mit Rembrandt. Denn er zeigt auf, dass er die gleichen Effekte auch im Medium der Zeichnung umsetzen kann und sie dabei womöglich noch übertrifft. Der dekonstruierende Charakter, den seine Zeichnungen in Bezug auf Rembrandt haben, offenbart sich in der Bildunterschrift der Zeichnung vom 11. April 1982, welche unter anderem lautet: „...Leid hin – Leyden her...“ Dies bezieht sich eindeutig auf die frühere Deutung der Selbstbildnisse Rembrandts als Ausdruck von dessen Leid als einsames Genie. Der Bezug zur Zeichnung wird dabei auch durch die Nennung von Leiden, also Rembrandts Geburtsstadt hergestellt. Die Bemerkung Janssens zeigt, dass er diese Deutung wohl nicht allzu ernst nahm. Insofern bewegt er sich also auch bei dieser Zeichnung wieder spielerisch zwischen den Polen von Emulation und Dekonstruktion.

Genauso findet man im Œuvre Janssens auch Zeichnungen nach grafischen Vorlagen Rembrandts, und zwar vor allem nach den um 1630 entstandenen kleinformatischen Radierungen. Die bereits genannte Zeichnung nach dem *Selbstporträt mit gerunzelter Stirn* (**Abb. 39**), die Janssen am 17. Juli 1981 anfertigte (**Abb. 38**), ist eine aquarellierte Federzeichnung und keine Radierung. Janssen scheint sowohl bei der Auswahl als auch bei der

⁵³⁸ Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 75 und Corpus IV 2005, Kat. IV 16. Eine jüngere Untersuchung durch das Rembrandt Research Project deutet wiederum darauf hin, dass es sich zweifelsfrei um ein Gemälde des 17. Jahrhunderts handelt und regt an, es als Rembrandt zu akzeptieren.

Umsetzung keine medialen Präferenzen gehabt zu haben.⁵³⁹ Bei dieser Zeichnung übernimmt er den linearen Zeichenstil Rembrandts im Bereich der Haare und der verschatteten Teile des Gesichtes, setzt diese jedoch viel grober um und akzentuiert die verdunkelten Stellen zusätzlich durch die großzügig aufgetragenen, aquarellierten Bereiche. Auch dieses Mal scheinen ihn vor allem die Gesichtszüge interessiert zu haben, wobei die gerunzelte Stirn hier weniger ins Auge sticht als in der Vorlage Rembrandts.

In anderen Fällen hingegen lässt sich das unmittelbare Vorbild nicht genau verifizieren, häufig sind es mehrere Werke, die sich in Janssens Zeichnungen widerspiegeln.⁵⁴⁰ Doch wie diese Auswahl bereits gezeigt hat, sind es insbesondere die späten malerischen Selbstbildnisse Rembrandts sowie die frühen radierten Ausdrucksstudien, die Janssen faszinierten.

Auch im Œuvre Horst Janssens spielt das Selbstbildnis eine dominante Rolle, was der von Dierk Lemcke auf 2000 geschätzte Bestand verdeutlicht. Wie Rembrandt hat sich Janssen unzählige Male porträtiert: in allen Altersstufen, grimassierend, mit unterschiedlichen Kostümen und Kopfbedeckungen. Wolfgang Hildesheimer ist in seinem Katalogbeitrag „Janssen und wir“ zur Wiener Ausstellung *Horst Janssen. Zeichnungen* von 1982 der Meinung, eine solche Art der „Überdokumentation des Ichs“ sei außer bei Janssen nur noch bei Rembrandt erträglich. Es bleibe nur er, „mit dem Janssen, ob er es will oder nicht – er will es nicht –, auffallende Charakteristika gemeinsam hat, nicht zuletzt darin, dass auch er nicht von sich lassen konnte oder wollte; dass auch er sich immer wieder in Frage gestellt hat, auch er selten in vollem psychischen Equilibrium, meist aufgerührt, oft in grimmiger Selbstverleugnung, wenn nicht gar Selbstverleumdung und in närrischer Aufmachung.“⁵⁴¹ Ein Vergleich der Selbstbildnisse Horst Janssens mit jenen Rembrandts ist zwar nahe liegend, entspricht bei Hildesheimer jedoch eher deren modernistischer Interpretation vom künstlerischen Genie, das sich wieder und wieder selbst befragt. Inwiefern konnte sich Janssen also

⁵³⁹ Jutta Moster-Hoos klammert in ihrem Katalogbeitrag zur Oldenburger Ausstellung die gemalten Selbstporträts Rembrandts gänzlich aus, was wohl vor allem durch die Beschaffenheit der Ausstellung selbst begründet ist, in der Rembrandt ausschließlich durch sein grafisches Werk vertreten ist. Vgl. Moster-Hoos 2008.

⁵⁴⁰ So haben im *Selbstbildnis – nach Rembrandt* vom 13. Mai 1981 mehrere späte Selbstporträts als Vorlage gedient und Janssens Version ist als Synthese dieser Bilder anzusehen, vgl. Ausst. Kat. Janssen 1994, S. 56-57, Kat. 36. Die Anmerkung nennt als mögliche Vorlagen die Selbstbildnisse aus New York von 1658 (Corpus IV 2005, Kat. IV 14), die beiden aus Wien von 1652 (damit sind vermutlich IV 8 von 1652 und IV 13 von 1655 gemeint) und jenes aus Paris von 1660 (IV 19).

⁵⁴¹ Hildesheimer 1982, o.S. in: Ausst. Kat. Janssen 1982.

tatsächlich mit Rembrandt identifizieren bzw. ließ er sich bei seinen Selbstporträts von jenen Rembrandts anregen?⁵⁴²

Auf einem radierten Selbstporträt Janssens vom 25. September 1980 (**Abb. 13**), das bereits in Kapitel 4.4 besprochen wurde, erscheint Janssens eigenes Konterfei im Stil des Holländers, das heißt in einem sehr linienbetonten Stil, mit wirrem Haar und zur Hälfte verschattetem Gesicht. Letzteres erscheint hier deutlich weniger aufgedunsen als in anderen Selbstporträts, eine Brille ist lediglich angedeutet. Durch diese Merkmale ist die Ähnlichkeit zu Rembrandts Physiognomie noch frappierender. Darüber hinaus sind unter dem Porträt die Titel gebenden Worte *In „Seiner“ Manier* zu lesen, womit natürlich Rembrandts typische Manier gemeint ist. Dies ist so offensichtlich und selbstverständlich, dass der Name des Holländers gar nicht erst erwähnt werden braucht.

Auch der Alterungsprozess, der an Rembrandts Selbstporträts unmittelbar nachvollziehbar ist, war für Janssen, in dessen Werk Vergänglichkeit ein großes Thema spielt, sicherlich von Interesse.⁵⁴³ Etwas Morbides findet sich in allen Sujets Janssens wieder, seine Selbstporträts eingeschlossen. Einen Höhepunkt in dieser Auseinandersetzung mit der Endlichkeit des eigenen Lebens stellt der Zyklus *Hannos Tod* dar, innerhalb dessen zwischen dem 15. und 21. Dezember 1972 dreiundzwanzig radierte Selbstporträts entstanden.⁵⁴⁴ Hanno spielt auf den jüngsten Sohn der Familie Buddenbrook aus Thomas Manns gleichnamigen Roman an, der mit nur 15 Jahren an Typhus starb. In Janssens Radierfolge geht es jedoch weniger um diesen literarischen Kontext als um Janssens eigenen Tod. Dieser stellt sein Gesicht darin oftmals nur fragmentarisch dar oder legt es bis zum Knochen frei, womit er seinen eigenen Verfall bereits vorwegnimmt. Das Fragmentarische scheint ihn auch an den Selbstbildnissen Rembrandts gereizt zu haben, was sich in seinen Umsetzungen von Rembrandts *Selbstporträt mit Barett* aus Aix-en-Provence gezeigt hat. Dieses unvollendet gebliebene und daher äußerst

⁵⁴² Die Oldenburger Ausstellung *Nach „Ihm“ – Horst Janssen und Rembrandt* von 2008 vermied eine direkte Konfrontation der Selbstbildnisse Janssens und Rembrandts in der Präsentation. Zwischen die grafischen Selbstbildnisse Rembrandts waren lediglich jene Zeichnungen Janssens gehangen, die unmittelbar auf Rembrandt rekurrieren. Die Selbstporträts Horst Janssens dagegen waren getrennt davon an einer langen Wand angebracht. Laut Auskunft der Kuratorin, Jutta Moster-Hoos, im Gespräch mit der Verfasserin am 09.05.2008, sollten die beiden Künstler in der Ausstellung eben nicht als konkurrierend dargestellt werden. Sie gingen ihre Aufgaben unterschiedlich an und es lägen immerhin 350 Jahre dazwischen. Zudem unterschieden sie sich vom Format her stark voneinander, Rembrandts Radierungen seien meist viel kleiner. Vgl. auch Ausst. Kat. Janssen 2008.

⁵⁴³ Zum Aspekt des Vergänglichen bei Janssen und Rembrandt vgl. Moster-Hoos 2008, S. 26.

⁵⁴⁴ Vgl. dazu z.B. *Hannos Tod*, Blatt 4, vom 15. Dezember 1972, abgebildet in: Ausst. Kat. Janssen 2008, S. 114, Kat. 64.

pastose und fragmentarische Bildnis hat durch die tief zerfurchten Gesichtszüge selbst bereits etwas Morbides.

Selbstporträts von Künstlern werden immer gerne als künstlerische Selbstreflexion verstanden. Diese psychologisierende Interpretation wurde sowohl auf die Werke Rembrandts als auch auf jene Horst Janssens angewandt. Janssen bestritt jedoch stets, dass seine Selbstbildnisse psychologische Aufschlüsse über ihn vermitteln sollten. Er gäbe dem Betrachter letztlich nichts von sich preis, im Gegenteil: „...dann rucke und zucke ich mir in wirklicher Heiterkeit eine totale Melancholie zurecht, von der ich selbst in Mitleiden versinke“.⁵⁴⁵ Der inszenierte Charakter seiner vermeintlichen Gefühlsregungen wird durch diese Äußerung offensichtlich. Er scheint sich demnach absichtlich auf den Topos des leidenden und melancholischen Künstlergenies berufen zu haben und es ging ihm offensichtlich nicht ausschließlich um die Darstellung des eigenen Verfalls.

„Es gibt viele Gründe für ein Selbstbildnis“, meint Stefan Blessin in seiner Monografie *Horst Janssen. Leben und Werk* von 1999, welche anlässlich des 70. Geburtstages des Künstlers erschien. „Es gibt sie alle bei Janssen und noch einige Gründe mehr. Sich selbst darzustellen, sich selbst zu erkennen, auch zu bekennen, und sich selbst zu erforschen sind solche Gründe. Und es gibt Gründe, die nicht im Selbst liegen. Sie sind vermutlich die Gewichtigeren.“⁵⁴⁶ Das Selbstbildnis sei auch immer ein Spiel mit verschiedenen Rollen gewesen, wozu schon die unterschiedlichen Lebensalter einluden. Für Janssen war es eine Möglichkeit, sich zu vervielfältigen, sich erst in allem fremd zu werden, um sich dann darin wieder zu finden:

„Es ist die Neugier am ‚fremden‘ Selbst. Dann die Neugier am ‚erkannten‘ Selbst. Sodann die Neugier an den Verwandlungen des Bekannten. Dann die Neugier, wie lange die willkürlichen Manipulationen noch glaubwürdig sind, und weiter – neugierig darauf, bis WANN man die abstruseste Karikatur noch mit sich selbst identifizieren kann.

Und am Ende DIESER Neugierden steht der Realitätsverlust. Der Zeichner GLAUBT nur noch ER sei es. Während Narziss beim ersten Blick in den Tümpel glaubte, er sehe einen anderen – so glaubt nun der Zeichner, der ‚andere‘ sei er selbst.“⁵⁴⁷

Die eigene Person ist darüber hinaus ein Bildgegenstand, der immer verfügbar ist. Rembrandt hat mit seinen Zeichnungen und Radierungen auch

⁵⁴⁵ Janssen 1986, S. 125.

⁵⁴⁶ Blessin 1999, S. 220.

⁵⁴⁷ Janssen 1994, o.S.

Studien betrieben, um bestimmte menschliche Gemütsregungen visualisieren zu können und dafür sich selbst als Modell genutzt. Wie im einführenden Teil von Kapitel 6 bereits erläutert, hat er sich in seinen Selbstporträts in den verschiedensten Kostümen dargestellt, was unter anderem auf den Umstand zurückzuführen ist, dass es sich dabei teilweise um *tronies* handelt oder dass er seinem Status als Maler Ausdruck verleihen wollte. Am auffälligsten sind dabei vielleicht die unterschiedlichen Arten von Kopfbedeckungen, mit denen Rembrandt seine jeweilige Rolle illustrierte. Bei Künstlern wie Dürer oder Goya diente das Selbstbildnis zum Festhalten des gesellschaftlichen Status zum Zeitpunkt des Malens, was sich auch durch das Accessoire Hut manifestierte. Rembrandt stellte sich zum einen häufig mit Halsberge, Baret und Pelzmantel als den Attributen eines erfolgreichen Malers dar, zum anderen gibt es aber auch zahlreiche Bildnisse in denen er durch bestimmte Hüte oder Kappen in unterschiedliche Rollen schlüpfte. Auch Horst Janssen porträtiert sich gerne mit Kopfbedeckungen,⁵⁴⁸ wie Antje Tietken in ihrem Katalogbeitrag „Die Neugier am ‚fremden‘ Selbst – Horst Janssens Vorliebe für Kopfbedeckungen in seinen Selbstbildnissen“ zur Oldenburger Ausstellung *Janssen sieht Goya. „Wer das Gegenteil will, kopiert das Original“* von 2001, darlegt.⁵⁴⁹ Daraus könnte man schließen, dass er auf den berühmten Maler Bezug nehmen wollte, um sich dadurch – ähnlich wie Rembrandt dies anhand historischer Kostüme getan hatte – in die Porträttradition einzureihen. Gleichzeitig persiflierte er diese Bezugnahme jedoch wieder, indem er sich nicht nur mit klassischem Hut mit steifer Krempe, Schlapphut oder Mütze darstellte, sondern auch mit Damenhüten oder einer Plastiktüte. Auf diese Weise dekonstruierte er letztlich seine eigene Rolle als erfolgreicher Künstler. Er erklärte zudem wiederholte Male, dass es sich bei seinen vermeintlich schonungslosen Selbstporträts um nichts anderes als Inszenierungen handelte:

„Den größten Effekt erreiche ich [...] mit den [...] Selbstbildnissen. Einmal, weil diese Disziplin heutzutage wenig oder gar nicht gepflegt wird, zum anderen, weil eine komödiantische Veranlagung mich in den Stand setzt, mir mein Gesicht je nach Bedarf ganz überzeugend mal heiter-jung, mal melancholisch, mal wild und ein anderes Mal wildverwüstet-aufgeschwemmt und geradezu aufregend erscheinen zu lassen. Meine zeichnerische Fertigkeit, das jeweilige Spiegelbild sehr genau, aber mit

⁵⁴⁸ Vgl. z.B. die Zeichnung *Selbst* vom 10. Juli 1971, abgebildet in: Lemcke (Hg.) 1994 b, Kat. 48.

⁵⁴⁹ Tietken 2001 in: Ausst. Kat. Janssen 2001.

der außerordentlich wichtigen Untertreibung zu konterfeien, liefert dann den Eindruck der vom Publikum so begehrten Ehrlichkeit.“⁵⁵⁰

Janssen gibt demnach vor, dem Publikum zu liefern, was es sehen will: einen immer wieder neuen Einblick in die Seele des Künstlers. Jedoch inszeniert er die jeweiligen Seelenzustände mithilfe seiner zeichnerischen Fähigkeiten nur. Von seiner Person gibt er dabei im Grunde nichts preis. „Für beide Künstler gilt, dass ihre Selbstporträts Inszenierungen sind, dass sie als bildende Künstler gewissermaßen auch Autoren, Regisseure und Darsteller ihrer eigenen Person sind“, stellt Jutta Moster-Hoos als Gemeinsamkeit der Selbstporträts Rembrandts und Janssens heraus.⁵⁵¹

Man darf nicht außer Acht lassen, dass Rembrandt auch aus ökonomischen Gründen zahlreiche Selbstporträts angefertigt hat. Zum einen benötigte er Vorlagen bzw. ein günstiges Modell für seine Gemälde, zum anderen trug die weite Verbreitung seiner radierten Selbstbildnisse in nicht unerheblichem Maße zum Wachsen seines Bekanntheitsgrades und seines Ansehens bei. Durch die druckgrafischen Techniken waren viele Abzüge desselben Motivs möglich geworden. Der Erwerb eines Selbstporträts brachte einem Käufer oder Sammler von Rembrandts Kunst in zweifacher Hinsicht einen Ertrag: So besaß er nun nicht nur ein Werk des bedeutenden Malers, sondern hatte er zugleich das Abbild der berühmten Persönlichkeit Rembrandt van Rijn erworben.⁵⁵² Rembrandt bediente mit seinen Selbstporträts also auch einen bestimmten Markt. Aus diesem Grund verkaufte er wohl auch die Porträts von ihm, die nicht eigenhändig waren, unter seinem Namen.

Ähnlich verhielt es sich mit den Selbstbildnissen Horst Janssens. Als er in den 1960er Jahren mit Selbstbildnissen begann, stießen diese schnell auf Anklang beim Publikum. Seine Selbstbildnisse waren nun sehr begehrt und man titulierte ihn schnell zu einem „neuen Rembrandt“. Ein ähnlicher Kult um seine Person entstand. In diesem Sinne wird auch die zu Beginn des Kapitels besprochene Zeichnung auf der Zigarettenspackung zu verstehen sein, auf welcher die Selbstbildnisse der beiden Künstler als Markenlogo erscheinen. Janssen selbst kommentiert 1971 diese Hysterie um ihn in Bezug auf einen Artikel von Wieland Schmied, der sich zu einem Selbstläufer entwickelte, folgendermaßen:

⁵⁵⁰ Janssen in: Moster-Hoos 2008, S. 29.

⁵⁵¹ Moster-Hoos 2008, S. 30.

⁵⁵² Vgl. Moster-Hoos 2008, S. 31.

„...die Pudelmütze, die Janssen sich hier aufsetzt, entspricht dem Goldhelm bei Rembrandt.' Nun zitiert man Edeltahl plus Rembrandt nicht ungestraft. Die Geschichte lief so weiter: die noch nicht auf Widerspruch eingestellte Lokalzeitung zitierte das Zitat und davon natürlich nur das ihr wesentlich Erscheinende. Aber immerhin erwähnte sie die Pudelmütze noch. Die 50 km entfernte Redaktion aber schrieb: „...man wird an Rembrandts Selbstporträts erinnert.' Die übernächste: „... man muss schon Rembrandt zitieren, um ...' Bei der vierten oder fünften *war* ich Rembrandt. Und da ja alles im Kreise läuft, gelangte diese Version zum guten Ende in die ganz schlaue Hamburger Redaktion. Die schrieb dann: „... man will uns erzählen, Janssen sei Rembrandt. Diese Überschätzung ... usw.' Mich hat diese abschließende Erkenntnis sehr beruhigt; denn ich dachte auch schon, ich wär's.“⁵⁵³

Doch Janssen war durchaus bemüht, einen Kult um seine eigene Person entstehen zu lassen, wozu die Selbstbildnisse einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet haben mögen. Denn er war sich darüber bewusst, dass der Kunstmarkt seine Selbstbildnisse bevorzugte und bediente diesen dementsprechend.⁵⁵⁴ Auch sorgte er durch immer neue Eskapaden, die vor allem durch exzessive Trunkenheit ausgelöst wurden, stets dafür im Gespräch zu bleiben. Sein dramatischer Sturz in die Tiefe mitsamt dem Balkon seines Hauses im Jahr 1990 dürfte ebenfalls einen wesentlichen Anteil daran gehabt haben. Die drohende Erblindung infolge von Säureverätzungen, die er sich bei dem Sturz zugezogen hatte, und das daraus resultierende Leid lieferten einen wesentlichen Bestandteil seiner Künstlerlegende.⁵⁵⁵ Insofern wird Janssen der ständige Vergleich mit Rembrandt – sowohl vonseiten des Publikums als auch von seiner Seite aus durch die stetigen Emulationen und Dekonstruktionen der Künstlerfigur – dazu dienlich gewesen sein, seinen eigenen Künstlermythos zu konstruieren.

⁵⁵³ Janssen 1982, S. 100.

⁵⁵⁴ Vgl. Moster-Hoos 2008, S. 31.

⁵⁵⁵ Die Biografie Janssens ist ausführlich dargelegt auf der Website des Oldenburger Horst Janssen-Museums: <http://www.horst-janssen-museum.de/index.php?id=14&L=1%2Findex.php%3Fpage%3D02.10.2012>. Dort ist auch ein Text von Stefan Blessin über Janssens Biografie eingestellt.

6.3 Arnulf Rainer – Rembrandt überzeichnet

Der durch seine Übermalungen bekannt gewordene österreichische Künstler Arnulf Rainer begann gegen Ende der 1960er Jahre zunehmend die eigene Person, das heißt, seinen Körper, seine Mimik und Gestik, zum Bildgegenstand seiner Kunst zu erheben. Den eigenen Körper in seine Kunst mit einzubeziehen war in den 1960er Jahren, vor allem im Umfeld des *Wiener Aktionismus*, dem auch Rainer angehörte, eine gängige künstlerische Strategie geworden, wie auch schon die Malaktionen Hermann Nitschs gezeigt haben, die in Kapitel 5.1 beschrieben wurden.⁵⁵⁶ Arnulf Rainer hatte sich bereits 1955, bei der ersten Fotodokumentation des Entstehungsprozesses seiner Übermalungen, während des Malaktes mehr und mehr mit Farbe besudelt. Später entstanden direkte Körperbemalungen, in denen er vor allem sein Gesicht mit Farbe akzentuierte. Aus diesen unterschiedlichen Verfahren resultierten schließlich die Selbstübermalungen der *Face Farces*, bei denen Rainer Fotografien von sich selbst, die er in einem Fotoautomaten aufgenommen hatte, mit Farbakzenten überzeichnete.⁵⁵⁷

Während seines Arbeitsprozesses, insbesondere wenn er Gesichter zeichnete, vollzog er die Grimassen in natura mit: „Wenn ich zeichne, bin ich aufgeregt, spreche mit mir selbst, verziehe mein Gesicht, beschimpfe Leute, bewege und verwandle mich permanent als Leib, Charakter und Person.“⁵⁵⁸ Diese Nebenerscheinung des Arbeitsprozesses wollte er nun am eigenen Körper verselbstständigen, jedoch stellte sich die nervöse Erregung, welche ihn beim Zeichnen überkam, ohne dieses nicht wirklich ein:

„Erst als ich vor einem Spiegel stand, gelang es mir, mich so hinaufzuschaukeln, dass sich ein intensiver mimischer Monolog einstellte. Ich machte das immer wieder. Besonders wenn ich etwas alkoholisiert war, hatte ich mir, durch mein Gesicht, viel zu erzählen. Waren Zuschauer da, gelang mir nur ein sehr zurückhaltender Ausdruck.“⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ Zum *Wiener Aktionismus* vgl. Braun 1999.

⁵⁵⁷ Zu Arnulf Rainers Weg von der informellen Malerei über die Gesichtsbemalungen zu den Automatenfotos und deren Übermalungen äußerte sich zuletzt ausführlich Natlacen 2010 in ihrer Dissertation über *Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen*. Darüber hinaus vgl. den Aufsatz von Reising 1989. Zu den *Face Farces* gibt es mehrere Publikationen, die alle im Rahmen von Ausstellungen entstanden sind, Ausst. Kat. Rainer 1971 a, Ausst. Kat. Rainer 1976, Ausst. Kat. Rainer 1983, Ausst. Kat. Rainer 1984. Zudem ist hinzuweisen auf die Texte von Hartmann 1977, der darin einen Bezug zu Rembrandts frühen Affektstudien von ca. 1630 herstellt, sowie von Rainer 1971.

⁵⁵⁸ Rainer 1971, o.S.

⁵⁵⁹ Rainer 1976, o.S.

Schließlich entdeckte er den Fotoautomaten als Ort für seine Selbstbespiegelungen, da dieser sowohl einen Spiegel bot und gleichzeitig auch ein Foto seiner Grimassierungen schoss:

„In den Jahren 1968 und 1969 begann ich, nachts fast jede Woche auf den Wiener Westbahnhof zu gehen. Dort steht eine Fotoautomatenkabine, die nicht nur Passbilder, sondern auch Postkartenporträts auswirft. Untertags störten mich immer wieder die Leute, die vor der Kabine ungeduldig warteten...“⁵⁶⁰

Im Gegensatz zu Francis Bacon, der ebenfalls Fotografien von sich selbst in einem Fotoautomaten aufnahm, stand Arnulf Rainer offensichtlich kein Automat zur Verfügung, der vier unterschiedliche Fotos an einem Streifen ausgab, sondern stattdessen nur vier identische Passfotos oder einzelne Postkartenporträts.⁵⁶¹ Wenn Bacon einen Vergleich der variierenden Gesichtsausdrücke dadurch ermöglichte, dass er die Fotos als Streifen beließ, erreichte Rainer dies, indem er unterschiedliche Einzelbilder des gleichen Formates als Tableaux arrangierte (**Abb. 43**). Dazu wählte er die seiner Ansicht nach gelungensten und aussagekräftigsten Fotografien aus. Die einzelnen Aufnahmen zeigen Rainer Grimassen schneidend in den unterschiedlichsten Posen. So ist er sowohl en face zu sehen, als auch mit weit in den Nacken gelegtem Kopf oder aber mit zur Brust gesenktem Kinn. Häufig hat er den Oberkörper auch ins Profil gedreht und wendet sich mit dem Kopf zum Betrachter bzw. zum Spiegel hin. Die Augen kneift er wiederholt zusammen oder reißt sie weit auf. Die Lippen presst er aufeinander oder stülpt sie nach vorne. Er zieht die Augenbrauen hoch oder runzelt die Stirn. Auf einigen Aufnahmen sind Teile seines Gesichtes verschattet, da ein Fotoautomat für solche Posen nicht die entsprechende Ausleuchtung bietet. Auf diese Affektexpressionen, die er selbst im Spiegel der Kabine nachvollzog, welcher zudem als grundlegende Voraussetzung seiner mimischen Ausdrucksfähigkeit diente, musste sich Rainer eingehend vorbereiten:

„Eine gewisse Erregung, ein Ausdrucksüberfluss der Gesichtsmuskeln und -nerven, war notwendig. Ich hatte mir das schon den ganzen Tag suggeriert, besonders, wenn ich mit dem Auto durch die Stadt gefahren war.“⁵⁶²

⁵⁶⁰ Rainer 1971, o.S.

⁵⁶¹ Vgl. Natlacen 2010, S. 31-42.

⁵⁶² Rainer 1971, o.S.

Während er zu Beginn die Selbstaufnahmen in der Kabine jedem Fotografen vorzog, da er meinte, allein sein zu müssen und ohnehin kein „gutes“ Foto wollte, ließ er die Fotos später von professionellen Fotografen anfertigen. Das Problem des Fotoautomaten war gewesen, den Moment der Auslösung zu erraten und genau zu diesem Zeitpunkt den Höhepunkt der Gesichtsspannung zu erreichen. Den Fotografen ließ er durch das Läuten eines Glöckchens wissen, wann dieser gekommen war.⁵⁶³

Rainer versuchte mit den Grimassen einen psychischen Zustand visuell zu inszenieren. Dies hatte seit 1770 auch schon der österreichische barocke Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt in einer frei von jedem Auftrag entstandenen Serie von Charakterköpfen versucht, welche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus den Depots der Österreichischen Galerie im Belvedere hervorgeholt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.⁵⁶⁴ Jenseits des akademischen Kanons und klassischer Schönheitsideale stellte er sich Fratzen schneidend oder mit expressivem Ausdruck in unterschiedlichen Passionen dar. Sein eigener Körper wurde so zum formbaren Material. Auf Messerschmidt rekurrierte Rainer bei seinen Automatenfotos ebenso wie auf Rembrandts radierte Affektstudien aus den 1630er Jahren.⁵⁶⁵ Er erlebte die Gesichtsspannungen selbst jedoch intensiver, als das, was auf seinen Fotos zu sehen war. Nachdem er Ende der 1960er Jahre bereits sein eigenes Gesicht in natura übermalt hatte und dann 1970 „während eines Meskalinexperimentes Farbflecken und Gesichtskorrekturen“ auf den Porträtfotos „aufdringlich wahrnahm“, beschäftigte ihn das Überzeichnen der eigenen Fotos. Er hatte dabei das Gefühl, „eine akzentuierte Selbstreproduktion, aber auch eine symbolische Wandlung und Eigenauslöschung zu praktizieren.“⁵⁶⁶ Einige Jahre später äußerte er:

„Immer ungeduldiger und nervöser beim Retuschieren, fing ich an zu überarbeiten und versuchte so, Intensität, Erregung, Nerven- und Muskelspannung des Gesichts nicht nur zu verdeutlichen, sondern auch zu erweitern. Ich produzierte Fotos mit gemalten Akzentuierungen, Pointierungen oder gar graphischen Wucherungen. Ich fing an zu lügen. Entfaltung, Steigerung, Verwandlung, Verfremdung, Zerstörung meines Antlitzes entwickelten sich.“⁵⁶⁷

⁵⁶³ Vgl. Rainer 1971, o.S.

⁵⁶⁴ Zu Messerschmidt vgl. die Ausführungen von Natlacen 2010, S. 96-97, im Kontext des pathognomischen Diskurses, Mühling 2004, S. 11-14 sowie Ausst. Kat. Rainer 1977 b.

⁵⁶⁵ Zu den Affektstudien vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 19-25.

⁵⁶⁶ Rainer 1971, o.S. Zum Einsatz bewusstseinsweiternder Drogen unter Künstlern des Wiener Aktionismus als Methode zur Ich- und Identitätsauflösung vgl. Braun 1999, S. 180-184.

⁵⁶⁷ Rainer 1980 b, S. 6-7.

Erinnerten schon die Automatenfotos selbst an Rembrandt-Radierungen aus dem Jahr 1630, fällt dies bei den überzeichneten *Face Farces* noch mehr ins Auge. Rembrandt beschäftigte sich in diesen Radierungen mit verschiedenen Ausdrucksstudien und stellte sich selbst ebenfalls in den unterschiedlichsten Posen und stark überzogener Mimik dar. Auch bei ihm ist meist sein Oberkörper im Profil oder in Dreiviertelansicht zu sehen, während der Kopf dem Betrachter zugewandt ist. Vom erstaunten Gesichtsausdruck mit weit aufgerissenen Augen und vorgestülpten Lippen bis hin zum verkniffenen Ausdruck lassen sich die unterschiedlichsten Grimassierungen beobachten. Die Ähnlichkeit zu diesen Radierungen scheint auch Rainer aufgefallen zu sein, denn zwei der *Face Farces* betitelte er *Rembrandt I* und *Als Rembrandt II*.

Für *Rembrandt I* von 1969 (**Abb. 44**) wählte Rainer die Vergrößerung eines Porträtfotos, das ihn mit wirren, abstehenden Haaren zeigt. Seine Augen sind weit aufgerissen und seine Lippen vorgestülpt. Die Übereinstimmungen zu Rembrandts *Selbstporträt mit erstauntem Blick* (**Abb. 45**) sind unübersehbar, denn auch dieser stellt sich darin mit weit aufgerissenen Augen und vorgestülpten Lippen dar. Durch die Übermalung von Rainers Selbstporträt mit roter, gelber, grüner und blauer Farbe, werden gewisse Aspekte der Darstellung noch akzentuiert, so beispielsweise die Falte oberhalb der Lippen durch ein blaues Farbfeld oder die wirren Haare durch die rote und grüne Farbe. Auf diese Weise will Rainer seinen eigenen Ausdruck und auch jenen von Rembrandts Affektstudien mit den ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch übersteigern, wodurch sich der Versuch einer Emulation von Rembrandts Affektstudien andeutet.

Wolfgang Hartmann versteht noch 1977 in seinem Katalogbeitrag „*Face Farces* von Arnulf Rainer. Zu einem Aspekt künstlerischer Selbstdarstellung in der Gegenwart“ zu einer Retrospektive, welche in Hannover, Bern und München gezeigt wurde, Rembrandts Radierungen als Experimente mit den „wechselnden, einander konträren Grundaffekten [des] menschlichen Wesens“, die der Holländer „auf ihren Ausdrucks- und Wahrheitsgehalt“ prüfen wollte: „Zorn, Schmerz, Lachen, Klage oder Schrecken werden zum Thema seiner Selbstdarstellungen. Andere Bildnisse suchen in der Verkleidung Distanz vom Ich oder aus der verfremdeten Rolle heraus neue Erkenntnisse der eigenen Persönlichkeitsstruktur. Mimische Attitüde und Verfremdung sind für Rembrandt sowohl Mittel der Identitätsfindung als

auch Zeugnisse seiner gesellschaftlichen Entfremdung.“⁵⁶⁸ Arnulf Rainer hingegen scheint die Radierungen bereits als Affektstudien zu verstehen, anhand derer Rembrandt verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten erprobte und dafür die eigene Person als Modell nahm, in ähnlicher Weise, wie auch Rainer derartige Ausdrucksmöglichkeiten an sich selbst erprobte. Diese überzeichnete er noch zusätzlich – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Dass er seine eigenen Affekte nicht auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüfen wollte, zeigt schon die Betitelung „Farce“, die einen deutlichen Hinweis auf den theatralischen, inszenierten Charakter und die Unvorhersehbarkeit in der Entstehung seiner Gesichtsausdrücke gibt. Diese waren jedoch nicht durch einen Zustand psychischer Erregung bedingt, sondern Rainer musste sich erst künstlich in einen solchen hineinversetzen. Auch Marina Schneede ist in ihrer Publikation *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst* von 2002 der Meinung, Rainers künstlerische Produktionen dürften „nicht als spontane Offenbarungen der Person und des Befindens genommen werden.“ Sie seien „distanzierende Darbietungen aus einem großen inszenatorischen Repertoire.“ Rainers Kunst am eigenen Körper sei „in ihrer Grundstruktur theatralisch.“ Sie mache in den 1970er Jahren „Mitteilungen über Aspekte des Künstlerlebens in einer Umbruchsituation.“⁵⁶⁹ Als solche Inszenierungen, jedoch ohne den psychologisierenden Gehalt, den Hartmann dort hinein interpretiert, wird Rainer wohl auch Rembrandts Radierungen verstanden haben.

Zur Entstehungszeit der *Face Farces* hatte das Rembrandt Research Project seine Forschungstätigkeit gerade erst aufgenommen. Zwar waren dem Holländer schon einige Selbstporträts abgeschrieben worden, der Diskurs um deren inszenierten Charakter sollte aber noch einige Zeit auf sich warten lassen. Insofern scheint Rainer hier der kunsthistorischen Forschung einen Schritt voraus zu sein, da er diesen bereits erkannte.

Dass Arnulf Rainers Faszination für Rembrandt noch lange anhielt, zeigt eine seiner *Kunst auf Kunst*-Serien, welche ab Mitte der 1970er Jahre einsetzen. In Übermalungen und Überzeichnungen nahm Rainer Bilder anderer Künstler in Besitz. Das „Auslöschen“ verstand er dabei als Akt permanenter Verbesserung. In den Jahren 1980/81 entstanden zahlreiche Überarbeitungen

⁵⁶⁸ Hartmann 1977, S. 31-32.

⁵⁶⁹ Schneede 2002, S. 21.

von Rembrandts radierten und gemalten Selbstbildnissen.⁵⁷⁰ Rainer benutzte dafür meist Fotografien der Vorbilder, die diese stark vergrößert wiedergaben. Diese bearbeitete er dann mit Ölkreide, Öl und Grafit. Eine Äußerung in Bezug auf eine Serie von Franz Xaver Messerschmidt-Überarbeitungen ließe sich in der Intention wohl durchaus auf die Rembrandt-Serie übertragen:

„Die Überzeichnungen von Reproduktionen ... entstanden aus einem Willen zum Dialog. [...] Schließlich ist das Ganze auch ein Wettlauf, um Unterschiede zu messen. So ist dieser Zyklus beladen mit kunsthistorischen Fragen. Die Frage nach dem 20. Jahrhundert. Die Frage nach der Vereinbarkeit zweier Künstler. Die Frage, ob Geschichtliches ein Humus für das Wachstum und die Entfaltung anno 1977 ist.“⁵⁷¹

Waren Rainers Automatenfotos insgesamt schon übertriebener und grimassierender als Rembrandts Selbststudien, „verbesserte“ Rainer sie nun, indem er weitere Übertreibungen hinzufügte und diese häufig noch mit ironisierenden Titeln versah. So verwandelt er eine stark vergrößerte fotografische Reproduktion des *Selbstporträt mit offenem Mund* (**Abb. 47**) von 1630,⁵⁷² das einen ohnehin schon verärgert wirkenden Gesichtsausdruck, auch durch die gerunzelte Stirn und das wirr abstehende Haar, aufweist, durch zusätzliche Akzentuierungen der Mimikfalten und der verschatteten Gesichtshälfte mit Ölkreide in *Rembrandt böse auf seinen Galeristen* (**Abb. 46**).

Eine ebenfalls stark vergrößerte fotografische Reproduktion des *Selbstporträts mit gerunzelter Stirn* (**Abb. 49**), welches Rembrandt mit forschem, wenn auch leicht verärgertem Gesichtsausdruck mit geradem Mund, runden und dunklen Augen zeigt, akzentuiert Rainer durch zusätzliche Konturierung der Schultern, der Augen und Teilen der abstehenden Haare. Die Augen wirken dadurch nun wie dunkle Höhlen. Vom Haarkranz ausgehend zieht Rainer zu allen Seiten ausstrahlende Linien, die zudem noch mit einem Netz aus dunklen Flecken überzogen sind. Das daraus entstehende neue Bild bezeichnet er mit *Der junge Rembrandt mit Fliegerglorie* (**Abb. 48**). Dies hängt wohl damit zusammen, dass Rainer selbst als 12-jähriger Junge Pilot werden

⁵⁷⁰ Diese wurden erstmals 1981 in der Hamburger Munro Galerie präsentiert, Ausst. Kat. Rainer 1981. Darin findet sich der kurze Kommentartext Rainer 1981. Umfangreiches Bildmaterial ist auch im Ausst. Kat. Rainer 1988 abgedruckt. Hinzuweisen ist zudem auf den Aufsatz von Garnerus 1980, der neben Rembrandt auch Übermalungen anderer Künstler behandelt.

⁵⁷¹ Rainer 1977, S. 9.

⁵⁷² Rainer Fotografie misst 55,8 x 47,7 cm, Rembrandts Original hingegen nur 8,1 x 7,2 cm (1. Zustand) bzw. 7,3 x 6,2 cm (2. bis 3. Zustand), vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1999, S. 128, Kat. 23.

wollte.⁵⁷³ Gleichzeitig erzeugt diese Einkreisung des Kopfes einen nimbusartigen Charakter, als wolle Rainer Rembrandt hiermit noch überhöhen.⁵⁷⁴ Einige der Radierungen übermalt Rainer auch so stark, dass kaum noch etwas von den Gesichtszügen Rembrandts erkennbar bleibt. Darin übertreibt er die Verschattungen des Gesichtes, so dass der Helldunkeleffekt auf ein Höchstmaß gesteigert wird. Auch die oft etwas zerzausten Haare werden darin zu völlig überzogenen schwarzen Knäueln.⁵⁷⁵

Arnulf Rainer neigt also sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne zur Überzeichnung Rembrandts. Die Darstellung der Affekte, für die Rembrandt als „Meister des Selbstporträts“ hoch gelobt wird, wird von Rainer noch gesteigert. Ebenso wird der typische Helldunkeleffekt auf ein Höchstmaß gebracht. Verschattete Rembrandt Teile des Hintergrundes und des Gesichtes, um die Aufmerksamkeit auf die beleuchteten Teile zu richten, bleibt bei Rainer bei manchen Übermalungen kaum noch etwas vom Gesicht übrig. Er überbietet Rembrandt mit dessen eigenen Mitteln, die er mit den ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiterentwickelt. Damit dekonstruiert er ihn nicht nur in seiner Rolle als „Meister des Helldunkels“, sondern indem er ihn „böse auf seinen Galeristen“ sein lässt, zeigt er auf, dass auch das vermeintlich autonome Genie letztlich vom Markt abhängig war, wie jeder andere Künstler auch. Insofern stellt Rainer Rembrandt wieder auf eine Ebene mit sich selbst. Ähnlich dekonstruierende Wirkung hat die „Fliegerglorie“, ein Attribut, was sowohl eine Erhöhung als auch eine Profanisierung enthält und deren Deutung letztlich ambivalent bleibt.

Während bei den ersten beiden Überzeichnungen durchaus noch von einer Emulation Rembrandts gesprochen werden kann, wenn auch bereits mit einem ironisierenden Unterton, fungiert die letzte Übermalung wohl eher im Sinne einer Verweigerungsgeste und hat daher gänzlich dekonstruierenden Charakter. Rainer bewegt sich mit den Überarbeitungen von Rembrandts Affektstudien also durchweg zwischen den beiden Polen von Emulation und Dekonstruktion.

Aber Rainer nimmt nicht nur die Radierungen Rembrandts als Vorlage, sondern auch einige der gemalten Selbstporträts. So übermalte er in

⁵⁷³ Vgl. Rainer 1980 a, o.S.

⁵⁷⁴ Vgl. dazu auch Garnerus 1980, S. 718. Dieser bezieht sich dabei auf Van-Gogh-Übermalungen, für die Ähnliches zutreffend ist.

⁵⁷⁵ Vgl. z.B. *Rembrandt* von 1980, abgebildet in: Ausst. Kat. Rainer 1988, S. 162 oben.

Rembrandt von 1980 (**Abb. 50**) das *Selbstporträt als Apostel Paulus* von 1661 (**Abb. 51**).⁵⁷⁶ In diesem stellte sich Rembrandt in äußerst pastoser Malweise als Halbfigur annähernd im Profil dar, während er den Kopf direkt zum Betrachter gewandt hat. Mit einem dunkelbraunen Gewand und einem gelbweißen Turban bekleidet, hält er eine teilweise entrollte Handschrift in den Händen und unter seinem linken Arm ragt der Griff eines Schwertes hervor – beides Attribute, welche ihn als Paulus ausweisen. Der Lichteinfall erfolgt von links oben, so dass Rembrandts rechte obere Gesichtshälfte sowie der Turban hell erleuchtet sind, wodurch ein starker Helldunkelkontrast zum rechten oberen Bildhintergrund entsteht, der im Schatten liegt.

Arnulf Rainer nun trug in seiner Überarbeitung einer kleinformatigeren Reproduktion von Rembrandts Selbstbildnis in fleckiger Malweise (vermutlich schwarze) Ölfarbe um das Gesicht herum sowie entlang des Randes der Schattenzone im oberen rechten Bildhintergrund auf.⁵⁷⁷ Während in der linken unteren Bildecke das Wort „Rembrandt“ zu lesen ist, steht in der rechten unteren Bildecke „Rainer“. Die gleichartige Anordnung dieser Wörter verwirrt zunächst. Interpretiert man diese im Sinne von Signaturen ist unklar, von wem das Bild nun stammt. Wer ist hier der Künstler? Rembrandt oder Rainer oder vielleicht beide? Ebenso könnte man „Rembrandt“ jedoch auch als Titel der Arbeit verstehen. Oberhalb der Signatur „Rainer“ ist zusätzlich in heller Farbe der Buchstabe „R“ zu lesen, dessen Funktion ebenso ambivalent ist. Er könnte sowohl für Rembrandt als Künstler des Vorbildes bzw. der fotografischen Reproduktion stehen, als auch für Rainer als Künstler, der sich dieses Bild aneignet und verbessern will.

Rainer beginnt seine Ausführungen zu seinem Wettkampf mit Rembrandt im Katalog zur Ausstellung *Arnulf Rainer. Rembrandt-Übermalungen 1980/81*,⁵⁷⁸ welche 1981 von der Hamburger Munro-Galerie ausgerichtet wurde, mit folgenden Worten:

„Des wilden, jungen Rembrandts Selbstporträts mit offenem Mund, zerzaustem Haar, grimmigem Blick, hingewendetem Gesicht, selbstgesteigerter Kopfhaltung, waren für mich Köder und Haken, um mich in ein aussichtsloses Unterfangen einzulassen: zu seinen Alterswerken vorzudringen. Ich meinte mich von dem Blick,

⁵⁷⁶ Vgl. Corpus IV 2005, Kat. IV 24 sowie Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 81.

⁵⁷⁷ Eine Farbabbildung der Arbeit Rainers war leider nicht zu finden, insofern ist auch unklar, ob Rainers Reproduktion farbig oder schwarzweiß ist.

⁵⁷⁸ Ausst. Kat. Rainer 1981.

der aus seinen frühen Werken auf mich einstach, in einer Art persönlicher Botschaft ermuntert, gefördert und herausgefordert.“⁵⁷⁹

Wenn sich Rainer in den 1960er Jahren mit seinen eigenen Mimikstudien sowie deren Übermalungen vornehmlich auf die frühen radierten Ausdrucksstudien bezogen hatte, sind es 1980, einem Jahr der intensiven Auseinandersetzung, sowohl die Radierungen als auch die gemalten späten Selbstporträts. Offensichtlich gelangte er erst über die Ausdrucksstudien hin zu dem, wovor er noch größeren Respekt hatte: zu den Alterswerken Rembrandts. Er war fasziniert von dessen Selbstporträts des Spätwerkes, gleichzeitig aber wohl auch abgestoßen oder gar neidisch auf deren ikonenhaften Charakter. Diese Werke erweckten in ihm „Neugierde nach dem Unmöglichen“, nämlich diese Bilder nachzuahmen oder gar zu übertreffen. Der Wunsch, sich auf Augenhöhe mit Rembrandt zu sehen, offenbart sich auch in den nebeneinander gesetzten Signaturen des übermalten *Selbstporträts als Apostel Paulus*. Rainer stellte sich dadurch mit dem großen Rembrandt auf eine Ebene, ähnlich wie auch Horst Janssen dies tat, was im vorangegangenen Kapitel 6.2 beschrieben wurde, indem er zweimal den Buchstaben „R“ Rücken an Rücken auf seinen Zeichnungen und Radierungen anbrachte, und damit „er und er“ meinte, also Rembrandt und sich selbst auf Augenhöhe sah. Jedoch hielt Arnulf Rainers reine Bewunderung für die späten Selbstbildnisse nicht lange an, wie sich in den Übermalungen zeigt:

„Ich hielt aber auch hier nicht lange durch und zerstörte durch dezidierte Überschmierung diese Ebenbilder, diese Attrappen der Künstlerreife, um ihnen nicht mehr ausgesetzt zu sein, um sie zu ‚erledigen‘. Aufgeschoben oder aufgehoben erschien mir das Opfer dann öfters wieder beim Nachsinnen über neue Bilderserien, bzw. das eigene Alterswerk. Der Juckreiz nach dem für mich Niemalsmöglichen war immer wieder da und forderte mich.“⁵⁸⁰

Arnulf Rainer hatte bereits in den 1950er Jahren mit seinen schwarzen Übermalungen großes Aufsehen erregt. Er strich seine Vorbilder einfach zu und ließ sie im Schwarz verschwinden. Das Übermalen kam einer Attacke auf das bereits bestehende Bild gleich. Einige Jahrzehnte zuvor hatte schon Marcel Duchamp mit seiner „Übermalung“ der *Mona Lisa* für Furore gesorgt:

⁵⁷⁹ Rainer 1981, o.S.

⁵⁸⁰ Rainer 1981, o.S.

Indem er ihr einen Schnurrbart malte, griff er eine der größten Ikonen der Kunstgeschichte an und brach damit ganz bewusst mit der Tradition.⁵⁸¹

In seiner Rembrandt-Serie von 1980 übermalte Arnulf Rainer seine Vorbilder nicht mehr in dem Maße wie noch zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn. Die Vorbilder bleiben überwiegend noch identifizierbar. Seine Auseinandersetzung mit Rembrandt ist somit für den Betrachter noch nachvollziehbar. Doch dass diese von aggressiverer Natur ist, als beispielsweise jene Horst Janssens mit dem Holländer, lassen seine Übermalungen bereits vermuten. Im Unterschied zu anderen Künstlern spricht Rainer von einer „Unmöglichkeit des Dialogs, der Nachfolge“. Diese rief jedoch in der Kunst auch „Schnellentschlüsse, Kurzschlüsse, aussichtslose Entscheidungen und aussichtsvolle Fehlgriffe hervor, die dem Maler Idee und Kraft geben, um aus seiner Verlegenheit provisorische oder produktive Auswege zu finden.“⁵⁸² Rainer verstand Rembrandt demnach nicht als ebenbürtigen Dialogpartner, der ihn über die Kommunikation hin zu neuen Lösungen führt, sondern es war für ihn mehr ein einseitiges Anstacheln bzw. Angestachelt werden:

„Schließlich ist das Ganze ja kein reines Duett, kein rituell vorbestimmtes Fairnisduell, sondern eine Art Singkampf, Ringkampf ohne Schiedsrichter. Wer oben verbleibt, hat gewonnen.“⁵⁸³

Ein solcher Ringkampf lässt sich anhand der sehr gestischen Strichführung Rainers bestens nachvollziehen. Sie wirken weniger reflektiert, als in starker Erregtheit entstanden. Rainer möchte den Kampf gewinnen und oben bleiben, was er durch die Übermalungen im wahrsten Sinne des Wortes auch macht. Doch der Gegner konnte sich nicht mehr wehren und so wurde Rainer der Sache schnell überdrüssig. Er beschließt seine Ausführungen über Rembrandt mit den folgenden Worten.

„Das Räubergesicht in den Radierungen des jungen Rembrandt war [...] der Ausgangs- und Fluchtpunkt, den ich versuchte als gemeinsamen mir anzulügen, so bis ich ihn selbst glaubte (und verlor). Ich verbiss mich so kräftig in diesen Köder, bis der Angelhaken riss, und mir alles entwand. Ich kam ins Trudeln, wankte mit blutigem Mund, schlug verzweifelt um mich, einfach nur irgendwie ausfahrend, strampelnd. Die verzweifelten Rundumschläge, die Anklammerungsversuche, das

⁵⁸¹ Zu Duchamp vgl. Schmidt 2000, S. 65-74

⁵⁸² Rainer 1981, o.S.

⁵⁸³ Rainer 1981, o.S.

Herumgefuchtel einer Verlierergestik, die abgeprallten Ohrfeigen etc. erblickt man hier als Spuren, als Inhalt dieser [...] Bilder.“⁵⁸⁴

Wenn Arnulf Rainer durch seine Übermalungen eine Emulation Rembrandts anstrebte, sieht er sich letztlich wohl selbst als Verlierer des Ringkampfes mit dem großen Meister der Kunstgeschichte.

⁵⁸⁴ Rainer 1981, o.S.

6.4 Yasumasa Morimura – Selbstreflexionen als Rembrandt

Der japanische Künstler Yasumasa Morimura arbeitet, ganz im Sinne der *Appropriation Art* der 1980er Jahre, ausschließlich mit bereits vorhandenem Bildmaterial der westlichen Kultur und ist dennoch selbst Teil sämtlicher seiner Arbeiten.⁵⁸⁵ In diesen schlüpft er in die unterschiedlichsten Rollen, welche von berühmten Schauspielerinnen und historischen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts hin zu Figuren aus Meisterwerken der Kunstgeschichte reichen. So eignete er sich in der Serie *Self-Portraits as Art History* aus den 1990er Jahren verschiedene Gemälde, Fotografien, Grafiken und Zeichnungen an und nahm diese mit seinem Gesicht und seinem Körper in Besitz.⁵⁸⁶ Dabei handelte es sich ausschließlich um abendländische Kunstwerke, was wohl in der Tatsache begründet liegt, dass Morimura während seiner Ausbildung als Künstler überwiegend die westliche Kunsttradition vermittelt wurde: „Both in knowledge and technique, the art education I received was based in the Western tradition“, meinte Morimura selbst einmal dazu. „Thus, despite being Japanese, it’s little wonder that I’ve chosen to focus thematically on Western art history in my own artistic endeavors.“⁵⁸⁷

In diesem Zusammenhang beschäftigte er sich auch ausführlich mit den Werken Rembrandts. Dabei handelt es sich neben Porträts von dessen Familienmitgliedern, wie Titus, Saskia oder Hendrickje, sowie berühmten großformatigen Gemälden, wie die *Anatomie des Dr. Tulp* oder *Die Blendung Simsons*, vor allem um Rembrandts Selbstporträts.⁵⁸⁸

„In 1994 I did a sizeable body of photographic self-portraits based on Rembrandt paintings. The exercise was done not out of any interest in Rembrandt as a painter, but rather out of an interest in Rembrandt as a self-portraitist. I was fascinated by the Rembrandt who tirelessly painted such a huge number of self-portraits throughout his life.“⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ Zur *Appropriation Art* vgl. Rebbelmund 1999 sowie Kap. 2.2 dieser Arbeit.

⁵⁸⁶ Vgl. u.a. Ausst. Kat. Morimura 1998. Eine gute Einführung zu seiner Methode gibt Cooke 1990.

⁵⁸⁷ Morimura 2003, S. 113.

⁵⁸⁸ Zur Auseinandersetzung Morimuras mit Rembrandt äußern sich Kuspit 2003 und Morimura 2003 innerhalb ihrer Beiträge zur Publikation *Daughter of Art History, Photographs by Yasumasa Morimura*, Hiller (Hg.) 2003. Ausschließlich diesem Thema widmete sich die Ausstellung *Rembrandt Room*, welche im Entstehungsjahr der Arbeiten 1994 in Tokio stattfand, Ausst. Kat. Morimura 1994. Jedoch ist der Katalog mit Beiträgen der Kuratorin Yoko Uchida sowie von Morimura selbst ausschließlich in japanischer Sprache gehalten und daher nur als Bildquelle nutzbar. Corrin 1995 behandelt Morimuras Aneignung von barocken Meisterwerken in einem relativ kurzen Absatz, geht dabei jedoch nur auf Arbeiten nach Velázquez näher ein.

⁵⁸⁹ Morimura 2003, S. 118.

Wie schon die in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Künstler Horst Janssen und Arnulf Rainer interessierte sich auch Morimura in diesem Zusammenhang für die radierten Affektstudien des Holländers aus dem Jahr 1630. So zitiert er in *Face Study III* (Abb. 52) von 1994 das kleinformatige *Selbstporträt mit erstauntem Blick* (Abb. 53).⁵⁹⁰ Auf diesem füllt das Gesicht des jungen Rembrandts beinahe das gesamte Bildfeld aus, wobei seine Kappe durch den oberen Bildrand angeschnitten wird. Er wendet sich über seine linke Schulter zum Betrachter hin, die Augen sind weit aufgerissen und die Lippen vorgestülpt. Die Kappe wie die Gesichtszüge zeichnete Rembrandt mit feinen Linien, die sich im verschatteten Bereich seiner linken Wange, in seinem gelockten Haar sowie im unteren Teil der Kappe zu einem engmaschigen Liniennetz verdichten.

Morimura fügte nun in der Schwarzweißfotografie *Face Study III* sein eigenes Gesicht in eine Nachzeichnung der Radierung ein. Der Bildausschnitt ist hierbei größer gewählt, so dass die Kappe nicht mehr, wie in Rembrandts Vorbild, angeschnitten ist und insgesamt mehr Fläche um den Kopf herum leer bleibt. Zudem hat Morimuras Arbeit fast die fünffache Größe des kleinformatigen Vorbildes.⁵⁹¹ Die Nachzeichnung wird Morimura vermutlich vorher angefertigt und eine Öffnung für sein Gesicht herausgeschnitten haben. Die Linien des Schnurrbartes und der Haare, die über die Stirn fallen, trug Morimura wahrscheinlich mit Theaterschminke direkt auf das eigene Gesicht auf.⁵⁹² Wenn Arnulf Rainer seine Affekte durch Gesichtsübermalungen übersteigerte, versuchte Morimura dies durch das Auftragen von aufwändiger Schminke zu erreichen. „I don't do my painting on a canvas...I do my painting on my face“, sagte Morimura selbst, was sich in diesem Fall auf die Grafik übertragen lässt.⁵⁹³ Im Unterschied zum *Selbstporträt mit erstauntem Blick* weist Morimuras Arbeit jedoch eine starke Diskrepanz zwischen den glatten, fotografisch genauen Gesichtszügen und den Linien, welche diese umgeben bzw. darauf geschminkt sind, auf. Für eine weitere Irritation sorgen vor allem die asiatisch geformten Augen Morimuras,

⁵⁹⁰ Vgl. dazu Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 20.

⁵⁹¹ Das Original misst 5,1 x 4,6 cm, Morimuras Version hingegen 25 x 20 cm.

⁵⁹² Inwiefern Morimura hierbei auf digitale Bildbearbeitung zurückgriff oder die Szenerie analog arrangierte ist unklar. Zu den verschiedenen Herstellungsprozessen seiner Arbeiten äußert er sich in Morimura 2003, S. 121-123. So benutzte er in den 1980er Jahren ausschließlich das Medium der Fotografie und arrangierte zuvor dreidimensionale Bühnenräume, in welche er durch Öffnungen hineinschlüpfte, sowie Hintergründe und Kostüme, die auch aus bemalten Tonteilen bestehen konnten. Später hingegen fotografierte er die Figuren einzeln und montierte sie mittels Bildbearbeitung vor einen entsprechend dafür angefertigten Hintergrund.

⁵⁹³ Morimura in: DiPietro 1998, o.S.

welche man in einer solchen typisch europäischen Radierung nicht erwarten würde.

War Arnulf Rainer die Ähnlichkeit seiner Affektstudien aus dem Fotoautomaten zu Rembrandts radierten Selbstporträts erst im Nachhinein aufgefallen, dann spielte Morimura Rembrandts erstaunten Gesichtsausdruck beim Anfertigen der Fotografie unter Einsatz seiner eigenen Mimik ganz bewusst nach. Akribisch genau rückte er seinen Kopf in die richtige Position, riss die Augen auf und stülpte seine Lippen vor. „...the theatricality of Morimura’s masquerades is intensified by his meticulous reenactment of the carefully observed facial expressions that give seventeenth-century portraits, such as those by Rembrandt, such affecting psychological presence“, meint auch Lisa G. Corrin in ihrem Katalogbeitrag „Comtemporary artists go for Baroque“ zur Ausstellung *Going for Baroque*, welche 1995 in Baltimore stattfand.⁵⁹⁴ Wie Rembrandt seine eigenen Gesichtsausdrücke genauestens betrachtete, um diese dann zeichnerisch umzusetzen, studierte Morimura zunächst jene Rembrandts, um diese dann mit seinem Gesicht nachzuahmen. Ging es Arnulf Rainer bei den *Face Farces* auch darum, einen bestimmten Zustand psychischer Erregung zu erreichen, um den gewünschten Ausdruck zu erzielen, dann ist dieser Zustand im Gegensatz dazu bei Morimura ausschließlich gespielt. Morimura dekonstruiert also mit seiner Arbeit die Künstlerfigur Rembrandt als Prototyp eines Selbstporträtisten, der fortwährend seine eigenen Empfindungen künstlerisch umsetzt, indem er aufzeigt, dass diese Affekte inszenierbar sind.

Im Unterschied zu Francis Bacon und Horst Janssen hat Yasumasa Morimura bezüglich der gemalten Selbstbildnisse Rembrandts keine besondere Vorliebe für die späten Werke, sondern zitiert den Holländer in sämtlichen Lebensaltern. Jedoch wird bei der Aneignung der späten Selbstporträts die Diskrepanz zwischen den sehr malerischen und pastosen Vorbildern und den geglätteten Versionen Morimuras umso offensichtlicher. Diese versuchte er teilweise dadurch auszugleichen, dass er die Fotografien auf Leinwand drucken ließ, wodurch seine Arbeiten jedoch eher auf Gemälde verweisen anstatt tatsächlich wie solche zu wirken.

So zitiert Morimura in der Arbeit *Unfinished Self-Portrait 1660* (**Abb. 54**) von 1994 Rembrandts spätes *Selbstporträt mit Kreisen* (**Abb. 55**) von ca. 1660 aus dem Londoner Kenwood House. Dieses Selbstbildnis sorgte seit jeher für

⁵⁹⁴ Vgl. Corrin 1995, S. 23.

Spekulationen, vor allem durch die rätselhaften Kreise im Bildhintergrund sowie durch seinen bisweilen unvollendet wirkenden Charakter.⁵⁹⁵ Vor einem hellen bräunlichen Hintergrund, auf dem besagte Kreise zu erkennen sind, präsentiert sich der Holländer dem Betrachter in Halbfigur und blickt ihn direkt an. Während seine rechte Gesichtshälfte, das weiße Barett und der ebenfalls weiße Halsabschluss seines Hemdes in helles Licht getaucht sind, liegt sein Körper von der Brust abwärts im Schatten, was durch das Schwarz seines Umhangs, dessen braunem Pelzbesatz sowie durch das dunkelrote Untergewand in der Wirkung noch verstärkt wird. Rembrandts fortgeschrittenes Alter ist am weißen Haar, welches seitlich unter seinem Barett hervorquillt, sowie an den tiefen Falten, die durch den Schattenwurf noch gesteigert werden, deutlich ablesbar. Sein weiter Umhang fällt schwer am Körper herab, welcher durch die seitlich angewinkelten Arme äußerst massig erscheint. Rembrandt hält Palette und Pinsel in seiner linken Hand, eine Leinwand ist jedoch nicht zu sehen.⁵⁹⁶ Hände und Malutensilien sind dabei nur sehr skizzenhaft ausgeführt, was ebenso zur unvollendeten Wirkung des Gemäldes beiträgt wie das nur cursorisch gemalte weiße Barett und der Pelzbesatz seines Umhangs. Einkratzungen in die nasse Farbe, wie beispielsweise am weißen Halsabschluss des Hemdes, haben die Wirkung von vorläufigen Andeutungen. Der Schaffensprozess des Gemäldes, in welchem sich Rembrandt als Maler darstellt, ist somit noch unmittelbar erkennbar.

Yasumasa Morimura übernahm nun in seinem *Unfinished Self-Portrait 1660* Rembrandts Komposition in beinahe gleichem Format, wählte den Bildausschnitt, im Unterschied zu der zuvor besprochenen Arbeit, jedoch etwas enger. Er präsentiert sich mit annähernd der gleichen Kleidung wie Rembrandt, wobei diese weniger rottonig ist als im Vorbild. Hell erleuchtet sind auch hier die rechte Gesichtshälfte, das weiße Barett, der weiße Abschluss des Hemdes sowie Teile des Hintergrundes, auf dem ebenfalls zwei Kreise zu erkennen sind. Das Licht ist jedoch sehr viel greller und kälter als in Rembrandts Vorbild, wodurch die ursprüngliche charakteristische Goldtonigkeit verloren geht. Der Bereich unterhalb der Schultern liegt im

⁵⁹⁵ Corpus IV 2005, Kat. IV 26, zu den möglichen Deutungen vgl. v.a. S. 565-568. Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 83.

⁵⁹⁶ Wie Röntgenbilder zeigen, hatte sich Rembrandt in der ursprünglichen Komposition unmittelbar bei der Arbeit darstellen wollen. Seine – spiegelungsbedingt – erhobene linke Hand hielt einen Pinsel gegen die Leinwand, die andere hingegen noch weitere Malutensilien. Diese aktive Haltung änderte Rembrandt zu einer frontaleren Pose und hält nun alle Attribute in seiner linken Hand, vgl. Corpus IV 2005, S. 563, Fig. 2.

Schatten. Rembrandts Gesicht wird nun durch Morimuras ersetzt, was deutlich an den asiatisch geformten Augen und der flacheren Nase erkennbar ist. Während seine Augen fotografisch genau erscheinen, hat er seinem übrigen Gesicht – wohl durch die entsprechende Schminke – einen ähnlich malerischen Charakter gegeben, wie ihn das Vorbild aufweist. Dadurch erscheint Morimura hier um einige Jahre älter als er zu dieser Zeit tatsächlich war. Wie schon bei der bereits besprochenen Version Morimuras von Rembrandts Affektstudie vollzieht der Japaner die Mimik des Holländers genau nach, die in diesem Fall jedoch sehr viel neutraler ist. So blickt auch er den Betrachter direkt an, wobei sich auf seiner Stirn eine waagerechte und zwischen den Augen eine senkrechte Falte bilden. Der Mund ist geschlossen und die Lippen formen eine gerade Linie, bei der die Mundwinkel leicht nach unten zeigen.

Morimuras Arbeit ist vermutlich so entstanden, dass er zunächst einen bemalten Hintergrund anfertigte, in dem er eine Öffnung für den Hals vorsah. Teile seiner Bekleidung könnten zudem aus echtem Stoff bestehen. Dann steckte er seinen Kopf mit dem aufwändig geschminkten Gesicht durch die Öffnung und komplettierte damit das Bild, welches er von einem Assistenten fotografisch festhalten ließ. Um auf den malerischen Charakter seines Vorbildes zu rekurrieren, ließ Morimura die fertige Fotografie nicht auf Papier, sondern auf eine Leinwand drucken, was vor allem im Bereich des Hintergrundes deutlich erkennbar ist.⁵⁹⁷

Der weitaus interessantere Teil von Morimuras Arbeit ist jedoch im unteren Bilddrittel der Fotografie zu finden. Denn anstelle der diffusen Schattenzone auf Rembrandts Vorbild, innerhalb derer nicht mehr zu erkennen ist, wie sich sein Körper fortsetzt, ist in Morimuras Arbeit dessen eigener Körper deutlich erkennbar: So ist unter den schwarzen Gewandzipfeln der Unterkörper des sitzenden Japaners zu sehen, welcher mit einem rot-weiß-gemusterten Oberhemd und einer schwarzen Hose bekleidet ist. Seine rechte Hand ruht in seinem Schoß und ist locker zu einer Faust geballt. Im Gegensatz zu seinem Oberkörper ist dieser Teil gänzlich unverkleidet. Morimura trägt normale Alltagskleidung und seine Haut ist ungeschminkt. War in Rembrandts Selbstporträt der Entstehungsprozess durch die skizzenhafte Malweise, insbesondere seiner Malutensilien, erkennbar und wirkte sein Gemälde auch aus diesem Grund unvollendet, dann geschieht dies in Morimuras Fotografie durch den unkostümierten Unterkörper: Die Tatsache, dass sich hinter der

⁵⁹⁷ Zu den unterschiedlichen Techniken vgl. Morimura 2003, S. 121-123.

Verkleidung eine Person der Gegenwart befindet sowie der unvollendete Status der Arbeit, da dieser Teil nicht verdeckt wird, werden dadurch noch sehr viel offensichtlicher. Gleiches gilt für den inszenierten Charakter. Auch in dieser Arbeit dekonstruiert Morimura also die Künstlerfigur Rembrandt in ihrer Rolle als Selbstporträtist, indem er diese nachspielt und damit deren inszenierten Charakter aufzeigt.

Morimura bezeichnet seine Serie zwar mit *Self-Portraits as Art History*, jedoch versteht er seine eigenen Arbeiten nicht als Selbstporträts im eigentlichen Sinne, wenn sein Gesicht auch unzählige Male darin vorkommt, sondern stattdessen als *Selbstreflexionen*.⁵⁹⁸ Der Zusatz „as Art History“ impliziert bereits, dass Morimura in bestimmten Rollen auftritt und dabei nicht auf ein Erscheinungsbild festgelegt ist. Gegenüber Rembrandts Porträtmalerei sieht Morimura einen grundlegenden Unterschied:

„Rembrandt and Japanese Painters since the Meiji era (1868-1912) made many self-portraits. I often think about how my portraits are similar to and different to them. Speaking of taste, I like Rembrandt's self-portraits and I think they are great works. However, his are very different from my self-portraits (self-reflections) in their nature. Rembrandt's resulted from his rigorous self-examination. While taking a ‚peep‘ at his model, he glimpsed his own figure in a mirror that happened to be there and painted it. It is the result of the modern man's torment, so to speak, which characterizes his self-portraits. My self-portraits differ from his in that my direction is a complete opposite. I have so far performed some three hundred faces. It was an act of suspending the self or individuality, diffusing one's identity. This differs from the gaze of Rembrandt and others that ultimately converges the self. To me, making a self-portrait is exploring the various possibilities I have.“⁵⁹⁹

Morimura bewundert Rembrandts Selbstporträts also durchaus, hält sie jedoch im traditionellen Sinne für Zeugnisse von Rembrandts rigoroser Selbstbefragung. Ganz dem Genietopos des 19. Jahrhunderts verpflichtet, versteht er sie als Ausdruck des Leids des modernen Menschen.⁶⁰⁰ In seinen Selbstreflexionen hingegen splitterte er sich in viele Identitäten auf. Er scheint dabei nicht zu wissen, dass es sich bei einem Großteil von Rembrandts Selbstporträts ebenfalls um Inszenierungen handelt, was beispielsweise bei den Affektstudien besonders deutlich wird. Wie Morimura schlüpfte der Holländer in ganz unterschiedliche Rollen, wenn auch mit einer gänzlich

⁵⁹⁸ Vgl. Amano 1996, S. 146.

⁵⁹⁹ Morimura in: Amano 1996, S. 143, zit. und übersetzt nach: o.A. 1993, S. 134-135.

⁶⁰⁰ Ganz im Sinne des Genietopos ist auch ein Beitrag Morimuras über Rembrandt im japanischen Ausst. Kat. Morimura 1994 verfasst.

disparaten Intention, nämlich um die Verformungen des Gesichtes in unterschiedlichen gespielten Gemütszuständen zu erkunden.

Ähnlich wie Cindy Sherman, die in ihren mit Selbstauslöser aufgenommenen Fotografien lange Zeit das ausschließliche Sujet war und dabei ebenfalls in verschiedene Rollen schlüpfte (Hure, Hausfrau, Piratin, Collegegirl, schmachtende Liebende, verlassene Ehefrau), aber niemals ihre wahre Identität offenbarte, nimmt auch Morimura in seinen Arbeiten multiple Identitäten an.⁶⁰¹ Alter und auch Geschlecht können dabei ebenso variieren wie die Rassenzugehörigkeit. Wurde Morimura während seiner künstlerischen Ausbildung hauptsächlich die westliche Kunsttradition vermittelt, welche fortan seinen asiatischen kulturellen Hintergrund überlagerte, so findet nun wiederum Morimuras asiatische Physiognomie Eingang in Werke der westlichen Kunstgeschichte. Damit zeigt der Japaner auf, wie sich Identitäten im Zeitalter der kulturellen Globalisierung mit fremden Elementen vermischt haben. „I am Japanese so why am I dealing with western work? Because it feels as close to me as traditional Japanese Art“, schildert Morimura sein enges Verhältnis zur westlichen Kunst. Jedoch will er diese nicht einfach nachahmen: „If I had used a canvas to explore my themes, it would have shown a partiality to a western language. But photographs are neither Japanese nor western; they represent my sense of existing between the two worlds.“⁶⁰² So zitiert Morimura in seinen Arbeiten zwar Werke der westlichen Kunstgeschichte, da sie ihm eben so vertraut sind wie traditionelle japanische Kunst, wählt aber gleichzeitig ein neutrales Medium dazu aus, welches sich weder der einen noch der anderen Kultur zuordnen lässt und sich, seiner Meinung nach, wie er selbst zwischen beiden Kulturen befindet.

Von einem Raum zwischen den Kulturen spricht auch Homi Bhabha in seiner postkolonialen Theorie, welche er in dem 1994 erschienen Band *The Location of Culture* zusammenstellte.⁶⁰³ Für Bhabha stellt eine Kultur keine in sich geschlossene, homogene Einheit mehr dar, welche sich in der Vergangenheit gebildet hat und durch Traditionen eines Volkes am Leben gehalten wird, sondern sie ist, seiner Meinung nach, immer schon in sich gespalten, heterogen und unabgeschlossen. So existieren Differenzen für ihn nicht in erster Linie zwischen den Kulturen, sondern schon innerhalb eines

⁶⁰¹ Zu Cindy Sherman vgl. Mühling 2004, S. 15-17 sowie Strobl 2000, worin weitere Literatur genannt wird.

⁶⁰² Morimura in: Cooke 1990, o.S.

⁶⁰³ Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel *Die Verortung der Kultur*, Bhabha 2000.

kulturellen Systems selbst. Diese treffen in einem Zwischenraum, dem sogenannten *Third Space*, aufeinander, wo sie sich wechselseitig beeinflussen und verändern.⁶⁰⁴ Ehemals bestehende Oppositionen und Hierarchien werden auf diese Weise aufgelöst. Infolgedessen kommt es zu Hybrid-Bildungen, das heißt, es entstehen Mischformen zweier oder mehrerer deutlich verschiedener Elemente der eigenen und der fremden Kultur, die zusammen etwas Neues ergeben. Und von einer solchen Hybridisierung zeugen auch Morimuras Arbeiten nach den Selbstporträts Rembrandts, in denen sich die asiatische Physiognomie des Japaners mit jener des Holländers, als Inbegriff des europäischen, männlichen Künstlergenies, vermischt.⁶⁰⁵

Weiterhin vertritt Bhabha die Ansicht, dass sich das Andere bzw. das Fremde schon innerhalb des Subjekts befände und knüpft damit an die Theorie der Spaltung des Subjekts an, wie sie in den 1930er Jahren Jacques Lacan entwickelte, was im einleitenden Teil dieses Kapitels bereits erläutert wurde, und überträgt sie auf das Problem der kolonialen Identität: So geht er davon aus, dass der kolonisierte Mensch gespalten und entfremdet ist. Er sehe sich gezwungen, die fremde Kultur in sich aufzunehmen und in einen Dialog mit dem eigenen kulturellen Hintergrund treten zu lassen. Sein Verlangen, sich dem Kolonialherrscher anzunähern und die gleichzeitige Furcht vor diesem stehen dabei im Widerspruch zueinander. Als Strategie zur Überwindung dieses Widerspruchs und zur gleichzeitigen Identitätsfindung nennt Bhabha die sogenannte *Mimikry*. Mit einer solchen Tarnung ahme der Kolonisierte den Kolonialherrscher nach und spiele mit den vorgegebenen Identitätsmustern, die er aber nie ganz erfülle, wodurch ein beinahe, aber eben doch nicht gleiches Bild entstehe. Die dadurch offensichtlich werdenden Differenzen stellen Störfaktoren dar, welche beim Kolonialherrscher Unsicherheit auslösen und welche er als Bedrohung für seine koloniale Autorität empfinde. Denn letztlich offenbaren sie die Fiktionalität bzw. die Inszeniertheit der vorgegebenen Identitätsmuster und die Unmöglichkeit, sich diesen gänzlich unterzuordnen.⁶⁰⁶

Morimuras Identität als japanischer Künstler weist eine ähnliche Problematik auf wie jene des kolonisierten Menschen. So wirkte sich die siebenjährige amerikanische Besatzungszeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nicht nur auf die politische und wirtschaftliche Entwicklung

⁶⁰⁴ Zur Unterscheidung von *kultureller Diversität* und *kultureller Differenz* vgl. Bhabha 2000, S. 51-53, zum *Third Space* S. 55-58.

⁶⁰⁵ Zur *Hybridität* vgl. Bhabha 2000, S. 165-171.

⁶⁰⁶ Zur Strategie der *Mimikry* vgl. Bhabha 2000, Kap. 4, S. 125-136 sowie S. XIII.

Japans aus, sondern trug auch in kultureller Hinsicht zur Verwestlichung des Landes bei. Nach Jahren der Abschottung gegenüber westlichen Einflüssen öffnete man sich nun diesen gegenüber und popularisierte sie sehr stark. Dies wirkte sich auch auf die künstlerische Ausbildung Morimuras aus: So wurde ihm hauptsächlich die europäische Kunsttradition vermittelt, welche fortan seinen japanischen kulturellen Hintergrund überlagerte. Somit ließe sich Bhabhas Vorstellung der Spaltung des kolonisierten Menschen auf den „verwestlichten“ Künstler Morimura übertragen, der im Spannungsfeld der beiden Kulturen lokalisiert ist und seine künstlerische Identität als gespalten empfindet, was er in seinen *Selbstreflexionen* zum Ausdruck bringt. Denn auch in seinen Arbeiten nach Rembrandt entsteht ein Bild, ähnlich wie bei der Strategie der *Mimikry*, das beinahe, aber doch nicht gleich ist und auf diese Weise irritiert. Morimura ahmt nicht seinen Kolonialherrn nach, sondern einen Prototyp des westlichen Künstlergenies, der ihm selbst als Künstler übergeordnet ist. Im Fall von *Unfinished Self-Portrait 1660* sind es vor allem die asiatischen Gesichtszüge, die grellere, kältere Beleuchtung, die deutlich sichtbare Leinwand, auf welche die Fotografie gedruckt ist, sowie der modern gekleidete Unterkörper, durch welchen die zeitliche Distanz deutlich wird, welche als Störfaktoren fungieren und beim westlichen Betrachter, der mit den Werken Rembrandts vertraut ist, Unsicherheit auslösen. Denn durch diese Verfremdung eines vertrauten Werkes der europäischen Kunstgeschichte wird die kulturelle Differenz zwischen „westlich“ und „verwestlicht“ offensichtlich. Zudem erscheinen asiatische und europäische Elemente nun gleichwertig auf einer Ebene, wodurch die Autorität der westlichen Kunsttradition infrage gestellt wird.

Diese stellt Morimura auch infrage, wenn er vorgibt, sich mit einem alten europäischen Meister wie Rembrandt messen zu wollen und den unmittelbaren Vergleich nicht zu scheuen. So behauptete er einmal: „If I show paintings by Rembrandt and by myself together to a viewer who doesn't know the original painting by Rembrandt, I am sure he will say my work is better.“⁶⁰⁷ Daraus ließe sich zunächst schließen, dass der Japaner seine Arbeiten als Emulationen von Rembrandts Werken verstünde. Diese Äußerung ist jedoch kaum im wörtlichen Sinn aufzufassen, da Morimura ausschließlich äußerst bekannte Werke Rembrandts zitiert und ein Betrachter ohne eine – zumindest vage – Vorstellung des jeweiligen Vorbildes gar nicht in der Lage wäre, jene kulturelle Differenz zu erfassen, die in Morimuras

⁶⁰⁷ Morimura in: Tatehata 1990, S. 108.

Arbeiten zum Ausdruck kommt und die einen wesentlichen Faktor von deren Bewertung darstellt. Mag sie der westliche Betrachter auf den ersten Blick vielleicht als zu grell, zu glatt oder als zu plakativ empfinden, liegen gerade in diesen Störfaktoren ihre konzeptuellen Qualitäten begründet. Insofern fungiert auch Morimuras Äußerung als ein weiterer Störfaktor der ästhetischen Wahrnehmung, mit dem er das europäische Konzept des Künstlergenies infrage stellt.

Doch Morimuras Selbstreflexionen nach Rembrandts Gemälden müssen sich nicht auf die Person des Holländers allein beschränken. Denn erscheinen mehrere Charaktere in Morimuras Arbeiten, dann montiert er sein Konterfei in jede der dargestellten Figuren ein. So erscheint er in *Self-Portrait as a Prodigal Son 1636* (**Abb. 56**) von 1994, einer Arbeit nach Rembrandts *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn* (**Abb. 57**) von ca. 1635, gleich zweimal.⁶⁰⁸

Rembrandts Vorbild ist eher als Historienbild zu verstehen als im Sinne eines Selbstporträts und präsentiert die Eheleute in einer frivolen Wirtshausszene. Rembrandt, in der Rolle des verlorenen Sohnes, ist sitzend im Profil dargestellt, wendet sich mit dem Kopf nach links und prostet einer Person zu, die offensichtlich außerhalb des Bildraumes links anzusiedeln ist. Saskia, in der Rolle einer Kurtisane, sitzt seitlich auf Rembrandts Schoß, so dass sie dem Betrachter den Rücken zuwendet. Ihr Kopf ist jedoch stark nach rechts gewendet und sie blickt den Betrachter direkt an. Der Bildhintergrund ist, mit Ausnahme eines Vorhangs und eines Tisches, auf dem sich eine Fasanenpastete befindet, eher diffus gehalten.⁶⁰⁹

Morimura übernahm in *Self-Portrait as a Prodigal Son 1636* Rembrandts Komposition eins zu eins in einem nur unwesentlich kleineren Format. Da sein eigenes Gesicht zweimal erscheint, geht die Arbeit auf mindestens zwei Fotografien zurück. Wieder scheint die Kulisse aus gemalten Teilen und darauf applizierten Kostümteilen zu bestehen, in welche Morimura durch Öffnungen seinen eigenen Kopf und seine Hände einbrachte. Der Lichteinfall von oben links setzt, wie im Vorbild, die Figuren in Szene, wirkt jedoch, trotz

⁶⁰⁸ Zu Rembrandts Gemälde äußerte sich zuletzt Neidhardt 2006. Ein längeres Teilkapitel widmet auch Chapman 1990, S.114-120, dem Gemälde. Zu den unterschiedlichen Deutungen und der umstrittenen Identifizierung als Rembrandt und Saskia vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1999, S. 159, Kat. 43.

⁶⁰⁹ Der verlorene Sohn im Wirtshaus galt zur Entstehungszeit des Gemäldes als Warnung vor Begehrlichkeit, Verschwendungssucht und Hochmut. In diesem Sinne ist wohl auch die Fasanenpastete auf dem Tisch im linken Bildhintergrund zu interpretieren, welche auf *superbia* und *voluptas*, also auf Stolz und Wollust, verweist. Vgl. dazu Chapman 1990, S. 117.

einer gewissen Goldtonigkeit, sehr viel härter. Insgesamt scheint die Farbigkeit gegenüber Rembrandts brauntoniger Vorlage noch intensiviert zu sein.

Mittels Schminke und Perücke bzw. Hut schlüpft Morimura sowohl in die Rolle Rembrandts als auch in jene Saskias und ahmt deren Mimik akribisch nach: So blickt er als Saskia eher distanziert und ein wenig gelangweilt, wohingegen er als Rembrandt den Mund zu einem breiten Lachen geformt hat und einer anderen Person etwas zuzurufen scheint. Beide Figuren erhalten durch Morimura ein asiatisches und zugleich auch ein androgynes Aussehen. Erscheint „Saskia“ nun dadurch, dass sie von einem Mann dargestellt wird, deutlich männlicher, wirkt umgekehrt „Rembrandt“, trotz des Schnurrbarts, sehr viel weiblicher als im Vorbild.

Diese selbstverständliche Übernahme von männlichen wie weiblichen Rollen könnte bei Morimura durch die zwei unterschiedlichen Traditionen, mit denen er konfrontiert war, bedingt sein und somit erneut seine hybride Identität offenbaren. So entstand in Japan am Beginn des 17. Jahrhunderts *kabuki*, eine farbenreiche und melodramatische Form des Theaters. Darin spielten Männer sowohl männliche als auch weibliche Rollen, was für das Theater zu dieser Zeit, auch für das europäische, nichts Außergewöhnliches war.⁶¹⁰ Doch auch zeitgenössische westliche Künstler inszenierten die ins Wanken geratenen Geschlechterkategorien und wechselten in ihren Selbstdarstellungen dabei häufig die Geschlechter. So erschien unter anderem Jürgen Klauke bereits in den 1970er Jahren in Fotosequenzen als androgynes Wesen oder Andy Warhol ließ sich Anfang der 1980er Jahre als Drag Queen ablichten.⁶¹¹ Daher wurde Morimura vermutlich sowohl von der traditionellen japanischen Theaterform als auch durch den zeitgenössischen westlichen Kunstdiskurs dazu angeregt, in unterschiedliche Geschlechterrollen zu schlüpfen. Doch während Klauke oder Warhol lediglich das Geschlecht wechseln, dabei jedoch auf keine konkrete Person verweisen, geht Morimura einen Schritt weiter und übernimmt eine weibliche Rolle in einem berühmten Werk der westlichen Kunstgeschichte. Durch sein asiatisches Aussehen und die Verkörperung der Ehefrau eines berühmten Künstlergenies wird dabei auch auf der Ebene des Geschlechtertauschs die kulturelle Differenz zwischen „westlich“ und „verwestlicht“ verdeutlicht. So ahmt Morimura im Sinne von Bhabas Begriff der *Mimikry* nicht nur einen

⁶¹⁰ Zu *kabuki* vgl. Ernst 1993 sowie die Ausführungen von Corrin 1995, S. 23.

⁶¹¹ Vgl. dazu Mühling 2004, insbesondere S. 12-15 und 20-23

berühmten barocken Meister, sondern auch einen zeitgenössischen westlichen Kunstdiskurs nach, wodurch auf doppelter Ebene ein beinahe aber eben doch nicht gleiches Bild entsteht, was beim westlichen Betrachter für Irritation sorgt.

Auch wenn Rembrandt sich in seinem Doppelporträt nicht traditionell als Künstler mit seiner Ehefrau als Modell darstellte, sondern in einer frivolen Wirtshausszene, ist die Rollenverteilung bzw. die Rangordnung der Eheleute eindeutig. Morimura hingegen dekonstruiert mit seiner androgynen und zugleich auch asiatischen Adaption des Vorbildes den Topos der paradigmatischen Männlichkeit des Künstlergenies, womit er die Autorität der westlichen Kunsttradition infrage stellt, die ihm selbst während seiner künstlerischen Ausbildung vermittelt worden war. Zugleich verweist er durch die Übernahme der weiblichen Rolle „Saskias“ und das weiblichere Aussehen der Figur von „Rembrandt“ auch auf den gängigen Stereotyp, dass asiatische Männer weniger männlich wirken, wodurch die kulturelle Differenz zwischen der westlichen Welt und Asien noch zusätzlich betont wird. Seine eigene hybride Identität im Zwischenraum der Kulturen wird auf diese Weise erneut deutlich.

Wenn Rembrandt sich selbst in historischen Kostümen darstellte, um sich damit in die Porträttradition und die Reihe der *uomini famosi* einzureihen, bestehen Morimuras „historische Kostüme“ gleich aus ganzen Gemälden. Er schlüpft in die Rolle Rembrandts bzw. in dessen Körper und verleiht sich somit die Merkmale eines großen Künstlers, mit dem er in Verbindung gebracht werden möchte. Waren damals wie heute die Anzahl der Abbildungen, die von einem Künstler oder einem Star kursierten, ausschlaggebend für den Ruhm der entsprechenden Persönlichkeit, was schon Rembrandt mittels Druckgrafiken seines Konterfeis erreichen wollte, dann versucht Morimura seinen Ruhm anscheinend dadurch zu steigern, dass er sich in den Rollen von berühmten Künstlerpersönlichkeiten auf vielen unterschiedlichen Kunstwerken darstellt und sein Gesicht dabei häufig gleich mehrmals in einem Bild erscheinen lässt. Donald Kuspit meint in seinem Beitrag „Art's identity crisis. Photographs by Yasumasa Morimura“ zur New Yorker Ausstellung *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura* von 2003, indem Morimura in die Rollen von Künstlern schlüpfte, die sich selbst porträtieren, wolle er beweisen, ein größerer Schauspieler zu sein, denn

er sei in der Lage, nicht nur sich selbst, sondern alle von ihnen darzustellen.⁶¹² Insofern überbietet Morimura Rembrandt als Inbegriff eines Selbstporträtisten hinsichtlich seiner Inszenierungsmöglichkeiten, wenn auch nicht ohne einen sehr ironischen Unterton.

⁶¹² Kuspit 2003, S. 8.

6.5 Ken Aptekar – Identität zwischen innerem Erleben und äußerer Inszenierung

Wenn der amerikanische Künstler Ken Aptekar in seinen Arbeiten Rembrandts Kunst zitiert, handelt es sich dabei überwiegend um die Porträts und Selbstporträts des Holländers. „On the evidence of your paintings, I feel you saw, really and truly the people you painted. You understood something about them as people, and about yourself too“, schrieb Aptekar 1995 in seinem Brief an Rembrandt.⁶¹³ Rembrandt vermag es, Aptekars Meinung nach, das Wesen der dargestellten Personen zu erfassen und bildnerisch umzusetzen. Gerade dafür sei er auch beim Publikum hoch angesehen: „And the thing they value most is how you portrayed people, and yourself in all those self-portraits, with such insight, empathy and wisdom“. Somit beruft sich Aptekar also auf den modernen Topos, Rembrandt sei der „Maler der Seele“ gewesen. Er konnte sich in die von ihm dargestellten Personen einfühlen und dies auch malerisch zum Ausdruck bringen.

Fungierten dabei die Gesichter der Dargestellten als „Spiegel der Seele“, spart Aptekar gerade diese in einigen seiner Arbeiten aus, in denen er Porträts von Rembrandt zitiert. Damit scheint er sich zunächst grundlegend von den bisher besprochenen künstlerischen Positionen dieses Kapitels zu unterscheiden, welche allesamt den Fokus auf das Gesicht legten. Stattdessen beschränkte sich Aptekar auf rein äußerliche Faktoren der Kleidung der Dargestellten. Dabei greift er nur Details, wie Kragen oder Hüte heraus, lässt sie vor einem diffusen Hintergrund schweben und spielt damit auf die Tatsache an, dass solche Äußerlichkeiten gerade im holländischen *Goldenen Zeitalter* große Bedeutung erhalten hatten. Porträts drückten zu dieser Zeit nicht allein die physiognomische Erscheinung des Dargestellten aus, sondern der zu Geld gekommene Bürger ließ sich porträtieren, um seinem neuen gesellschaftlichen Status Ausdruck zu verleihen: So ließen sich Bürgersfrauen mit den gleichen modischen Accessoires porträtieren wie Prinzessinnen, beispielsweise mit hochmodernen weißen Spitzen, aufwändig gefalteten Halskrausen und kostbaren Schmuckstücken. Und Eheleute ließen häufig

⁶¹³ Aptekar 1995, S. 12. Der Brief erschien im Herbst 1995 im *Art Journal*, vgl. dazu auch die Ausführungen in der Einleitung dieser Arbeit. Die Beschäftigung Aptekars mit Rembrandts Porträts und deren Funktion als Identitäts- und Statussymbole werden in der Literatur nur angerissen. Am ausführlichsten äußern sich dazu Self 2001, v.a. S. 5-7, und Corrin 1995, S. 21-22. Zu Aptekars Methode allg. vgl. Hagen 1995.

Pendantporträts von sich anfertigen, die in Komposition, Kleidung und Statussymbolen aufeinander abgestimmt waren.⁶¹⁴

In der Arbeit *A man with a problem* (**Abb. 58**) von 1992 griff Ken Aptekar genau jene Problematik der äußeren Statussymbole auf. Auf vier nebeneinander montierten, jeweils quadratischen Bildtafeln des gleichen Formates erscheinen je vier unterschiedliche Kopfbedeckungen aus Gemälden Rembrandts, darunter der beigefarbene Hut des Leutnant Willem van Ruytenburgh aus der *Nachtwache* von 1642 auf der linken Tafel sowie der gekrönte Turban des Belsazar aus dem *Festmahl des Belsazar* von um 1635 auf der zweiten Tafel von rechts. In diesem Fall macht es jedoch nur wenig Sinn, die Identität der Dargestellten zu rekonstruieren, da Aptekar diese ganz bewusst ausspart. Von Interesse ist dagegen, dass all diese Kopfbedeckungen kostbar sind, und ihrem Träger einen gewissen Status verleihen sollen. Denn genau darum geht es auch in dem Text, den Aptekar mit Sandstrahl in die Glasplatten eingraviert hat, welche er mit Schrauben in einem geringen Abstand über die Bildtafeln montierte, so dass die einzelnen Buchstaben je nach Lichteinfall einen Schatten auf das darunter liegende Gemälde werfen.⁶¹⁵ Der Text lautet folgendermaßen:

A man with a problem was worried.
 For his image he needed a boost.
 „I'll commission a fabulous portrait!
 Then I'd be what I'm not", he deduced.

Der Mann, um welchen es hier geht, möchte also sein gesellschaftliches Ansehen aufbessern und entschließt sich daher, ein Porträt von sich in Auftrag zu geben, da ihn dies so zeige, wie er eben in Wahrheit nicht sei. Die äußere Wahrnehmung von Identität und die wahre Identität driften demnach auseinander. Der Porträtierte kann sich so darstellen lassen, wie er gesehen werden möchte und nicht wie er tatsächlich ist. Aptekar möchte zudem auf den Umstand anspielen, dass Rembrandt in seinem Atelier einen großen Kostümfundus bereithielt, aus dem sich der Kunde die von ihm gewünschte Kleidung aussuchen konnte.⁶¹⁶ Dies entspricht jedoch nicht ganz den historischen Fakten, denn Rembrandt hielt diese Kostüme für seine

⁶¹⁴ Vgl. dazu Muizelaar/Phillips 2003, zur Inszenierung des neuen Reichtums durch Kleidung v.a.

S. 113-125. Zur identitätsstiftenden Funktion von Porträts im *Goldenen Zeitalter* vgl. v.a. Adams 2009.

⁶¹⁵ Zu Aptekars Arbeitsweise vgl. Robertson/McDaniel 2005, S. 192 sowie Kap. 4.5 und 8.4 dieser Arbeit.

⁶¹⁶ Dies ist unter der Abbildung auf der Arbeit auf Aptekars Website zu lesen, vgl. <http://www.kenapterkar.net/works.html> (02.10.2012).

Historienbilder und *tronies* bereit, bei denen die Identität der Dargestellten keinerlei Rolle spielte, nicht aber für gewöhnliche Porträts von Bürgern, bei denen der Porträtierte auch identifiziert werden wollte. Indem er Rembrandts Porträts jedoch als Inszenierungen ausweist, bei denen die Porträtierten in die von ihnen gewünschten Rollen schlüpfen können, dekonstruiert Aptekar den mit dem Holländer verbundenen Topos des „Malers der Seele“. Verstand man in der Moderne ein Porträt als Ausdruck des Inneren einer Person, erwies es sich nun als bloße Inszenierung von Identität, bei der auf bestimmte vorgefertigte Rollen zurückgegriffen wird. Was vor allem Arnulf Rainer durch seine überzogene Mimik, Yasumasa Morimura durch das Hineinprojizieren seines eigenen Konterfeis in unterschiedliche Charaktere und Horst Janssen durch ausgefallene Kopfbedeckungen zum Ausdruck bringen wollten, ist letztlich auch bei Aptekar auf dieselbe Aussage hin lesbar.

Arbeitet Ken Aptekar dabei zwar nicht wie die zuvor besprochenen Künstler mit dem eigenen Gesicht, so fließt dennoch häufig seine Biografie durch die eingravierten Texte auf den Glasplatten in seine Arbeiten mit ein. „Aptekar reveals part of himself through his text, often with a wince-inducing vulnerability, while Rembrandt reveals himself through his many self-portraits“, meint auch Dana Self in ihrem Katalogbeitrag „Ken Aptekar: Writing Voices“ zur Ausstellung *Ken Aptekar. Painting between the Lines, 1990-2000*, welche 2001 unter anderem in Kansas City gezeigt wurde. Und solche eigenen Erinnerungen ließ Aptekar in *I watch him in the mirror* (Abb. 59) von 1995 einfließen. Diese ähnelt zunächst der gerade besprochenen Arbeit, da sie ebenfalls nur Details der Kleidung aus Porträts wiedergibt: So erscheinen mehrere Spitzen- und Mühlsteinkragen auf zwei quadratischen, übereinander angeordneten Bildtafeln vor einem diffusen dunkelblauen Hintergrund. Diese Kragen sind ein weiteres Mal aus Gemälden Rembrandts entnommen, wobei es auch in diesem Fall wenig Sinn macht, zu rekonstruieren aus welchen, da es hier offensichtlich keine Rolle spielt, wer dargestellt ist, sondern nur, wodurch die jeweilige Person ihren Status ausdrückte. Über die beiden Bildtafeln montierte Aptekar wieder Glasplatten, in die mit Sandstrahl ein Text eingraviert ist, der eine Episode aus Aptekars eigenem Leben schildert, und zwar, wie ihm von seinem Vater das Krawattenbinden gezeigt wurde:

I watch him in the mirror.
Carefully he drapes
the tie around
my neck and folds the
shirt collar over it.

*See, this goes here, he
says, then under there,
over and through
and back around.*
He wants me to learn
the Windsor knot.
I am encircled by his arms.

Aptekar betrachtet seinen Vater im Spiegel, während dieser ihm von hinten zeigt, wie man einen Krawattenknoten bindet. Die Krawatte und auch die Kenntnis des richtigen Bindens symbolisieren dabei das Erwachsenenalter. Aptekar selbst lokalisiert sich auf diese Weise in der Vergangenheit und in der Gegenwart gleichermaßen, denn es spricht der erwachsene Mann, der sich daran erinnert, wie er als Junge davon träumte erwachsen zu sein.⁶¹⁷

I watch him in the mirror stellt einen Bezug zwischen den jeweiligen Kleidungsstücken des 17. Jahrhunderts und der heutigen Zeit her, durch welche ein bestimmter Status ausgedrückt wird. Wollten die Bürger des 17. Jahrhunderts durch die Kragen einen gewissen Rang in der Gesellschaft bzw. ihren eigenen Reichtum zum Ausdruck bringen, ist die Krawatte im 20. Jahrhundert ebenfalls als Symbol für einen bestimmten Rang in der Gesellschaft anzusehen, ein Ausdruck von Seriosität sowie von Erwachsensein und Männlichkeit. Diese Werte bzw. diese Tradition werden vom Älteren (Vater) an den Jüngeren (Sohn) weitergegeben.

Schildert der Text zwar Aptekars eigene Erinnerungen und entspricht somit einer inneren Perspektive, weist der Spiegel, in welchem er seinen Vater betrachtet, gleichzeitig wieder auf eine äußere Perspektive hin. Denn er sieht nicht nur seinen Vater im Spiegel, sondern konsequenterweise auch sich selbst. Träumt er auch in seinen Gedanken bereits davon erwachsen zu sein, dann erkennt er sich im Spiegel doch als den Jungen, der von seinem Vater das Krawattenbinden beigebracht bekommt. Darf sein Vater wiederum das vom Jungen gewünschte Statussymbol dauerhaft tragen, verrät dies dennoch nichts über dessen Persönlichkeit. Diese bleibt, wie auch die Persönlichkeit der Träger der verschiedenen Kragen, im Verborgenen.

Bewundert Aptekar an Rembrandts Porträts, dass dieser etwas über die dargestellten Personen bzw. über sich selbst erkannt habe, klammert er selbst diese Personen in *I watch him in the mirror* gänzlich aus. Indem er nur ihre identitätsstiftenden Attribute darstellt, bildet sich eine Projektionsfläche,

⁶¹⁷ Vgl. dazu Self 2001, S. 6.

welche er mit Erlebnissen aus seinem eigenen Leben füllt. Die Schatten der in die Glasplatten eingravierten Buchstaben, welche dadurch entstehen, dass diese nicht unmittelbar auf den Bildtafeln aufliegen, wirken dabei tatsächlich wie Projektionen, welche die Vorbilder überlagern.

Ein Künstler fertigt sein Selbstporträt an, indem er in einen Spiegel blickt, wodurch die Vorstellung der „Selbstreflexion“ entsteht. Indem er sich malend in die Augen schaut, blickt er unvermeidlich auch den Betrachter an. Auf diese Weise fungiert das Selbstporträt des Malers auch für den Betrachter als Spiegel, der infolgedessen auf sich selbst zurückgeworfen wird. Indem Apteкар nun sein Selbstporträt in Form des Textes auf spiegelnden Glasplatten anbringt, wird der Betrachter von *I watch him in the mirror* anhand der fehlenden Köpfe der Porträtierten ins Bildgeschehen hineingeholt, weil sich auch ihm die nicht identifizierbaren Charaktere als Projektionsflächen anbieten. Da es sich nicht bloß um einen Kragen handelt, sondern um mehrere, sind somit auch mehrere Projektionen möglich. Zudem wird durch den Spiegeleffekt der Glasplatten auch der Betrachter selbst zu einem Teil der Arbeit.

Wenn Rembrandts Porträts als wichtige Bestandteile seines Künstlermythos lange psychologisierend gedeutet wurden, dekonstruiert Apteкар auch bei *I watch him in the mirror* diese Deutung zunächst gänzlich, indem er die Gesichter der Porträtierten ausspart und damit deren Identifikation verhindert. Übrig bleiben lediglich die Statussymbole, welche die Identität von außen her formen. Anders als bei der zuvor besprochenen Arbeit *A man with a problem* nutzt Apteкар die dadurch entstandenen Leerstellen jedoch dafür, sein eigenes Porträt, in Form von Erinnerungen in Textform, darauf zu projizieren. Eine psychologisierende Deutung seines eigenen Lebens ist somit wieder möglich gemacht. Diese steht jedoch nicht mehr in Verbindung mit den gängigen Topoi des Künstlermythos.

6.6 Zusammenfassung

Insbesondere durch seine zahlreichen Selbstporträts war Rembrandt während der Moderne zum Inbegriff des autonom schaffenden, selbstreflexiven Künstlergenies avanciert. Während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sollte er sich durch diese für ihn typische Bildgattung als ebenso geeignet dazu erweisen, den Genietopos zu dekonstruieren. Zu dieser Zeit wurde das moderne Konzept des menschlichen Ichs als selbstreflexiv konstituiertes Subjekt vehement infrage gestellt, worüber vor allem seit den 1960er Jahren auch immer wieder in der bildenden Kunst reflektiert wurde. Fortan entstanden keine Selbstporträts im traditionellen Sinne mehr, sondern stattdessen Selbstinszenierungen, die sich mit der Vielschichtigkeit und Konstruiertheit des Subjekts exemplarisch an der eigenen Person befassten und darüber hinaus die Rolle des Künstlers allgemein hinterfragten. Parallel dazu geriet auch die bis dahin gängige Lesart von Rembrandts Selbstporträts auf den Prüfstand. So brachten kunsthistorische Forschungen ans Licht, dass gar nicht alle vermeintlichen Selbstporträts des Holländers tatsächlich eigenhändig waren und sie somit nicht allein aus innerer Notwendigkeit heraus entstanden sein konnten. Die scheinbar unterschiedlichen Gemütszustände, in denen er sich dargestellt hatte, entpuppten sich als Ausdrucksstudien und die Kostümierungen dienten unter anderem zur Verkörperung unterschiedlicher Rollen innerhalb der Bildgattung der *tronies*. Darüber hinaus hatte Rembrandt seine Selbstporträts dazu genutzt, seinen Ruf als Künstler zu verbreiten und zu fördern.

Um Inszenierungen und die daraus resultierende Erkundung des Anderen ging es auch den in diesem Kapitel besprochenen Künstlern bei ihren eigenen Arbeiten, was bisweilen schon an den Titeln deutlich wird. So nannte Arnulf Rainer seine Grimassierungen aus dem Fotoautomaten *Face Farces* oder Yasumasa Morimura bezeichnete eine seiner Fotoserien als *Self-Portraits as Art History*, was beides auf den gespielten Charakter der Selbstdarstellungen hinweist. In Kontext der inszenierten Identität waren daher vor allem zwei Arten von Selbstporträts Rembrandts interessant: die frühen radierten Affektstudien von 1630, die den Holländer mit stark bewegter Mimik in scheinbar unterschiedlichen Gemütsverfassungen zeigen, sowie die späten malerischen Selbstbildnisse, in denen die Spuren des Alters durch die sehr pastose Malweise, die partiellen Verschattungen sowie die fragmentarische Darstellungsweise besonders zur Geltung kommen.

So war Francis Bacon davon fasziniert, wie das Gesicht Rembrandts im

Laufe der Zeit immer wieder Veränderungen ausgesetzt war. Dass diese auch simultan vorhanden waren, versuchte Bacon in seinen eigenen Selbstporträtstudien zu verdeutlichen, indem er Folgen von jeweils drei zusammengehörigen Gemälden anfertigte. Für die Veränderungen des eigenen Gesichtes und dessen unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten interessierte sich auch Arnulf Rainer in den *Face Farces*, bei denen es sich um sehr stark überzogene, manuell überzeichnete Mimikstudien aus dem Fotoautomaten handelte, welche eine auffällige Ähnlichkeit zu Rembrandts frühen Affektstudien offenbarten, die auch Rainer selbst bemerkte. Bacon und Rainer zeigten somit auf ihre Weise, dass sie das Ich nicht mehr als ungeteilte Einheit im Sinne der Moderne verstanden. In den Werken Rainers wird allerdings noch sehr viel deutlicher, dass diese Auflösung in unterschiedliche Identitäten inszeniert ist. Ein solcher inszenierter Charakter wurde auch in den Fotografien Yasumasa Morimuras offensichtlich, wenn dieser Rembrandts Gesichtsausdrücke akribisch genau mithilfe der eigenen Mimik nachahmte.

Neben dem Gesichtsausdruck spielte auch die Kleidung eine wichtige Rolle bei der Inszenierung der eigenen Person. Bei Morimura bestand die Kostümierung gleich aus ganzen Kunstwerken, in die er sich buchstäblich selbst hineinbegab, um die kulturelle Differenz zwischen der asiatischen Tradition und der europäischen Kunstgeschichte sichtbar zu machen. In Horst Janssens Werken waren es hingegen unterschiedliche Kopfbedeckungen bis hin zur Plastiktüte, mit denen er sich darstellte und auf diese Weise den Hut als typisches Attribut des Künstlergenies ins Lächerliche zog. Ken Aptekar ging noch einen Schritt weiter: In seinen Arbeiten wurden diese Verkleidungen zum alleinigen Bildgegenstand. Er erörterte die Fragen nach der Identität und ihrer Inszenierungen nicht anhand der Selbstporträts Rembrandts, sondern anhand von Details der Kleidung, wie Hüte oder Spitzenkragen, aus anderen Porträts und Historien des Holländers und ließ die Gesichter der Personen dabei gänzlich aus. Anhand dieser Statussymbole, die er mit Statussymbolen der Gegenwart verglich und mit eigenen Erinnerungen verknüpfte, zeigte er auf, dass eine Diskrepanz zwischen dem inneren Erleben und dem Außenblick auf das eigene Ich besteht.

Rembrandts Selbstporträts und Porträts wurden nicht erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von bildenden Künstlern rezipiert, wie die Ausführungen in Kapitel 3.3 gezeigt haben. So waren bereits in Rembrandts Werkstatt Kopien seiner Selbstporträts entstanden, die sowohl zu Schulungszwecken als auch zum Verkauf dienten. Denn Rembrandt war stets

um die Vermarktung seiner Kunst bemüht gewesen, wobei die Selbstporträts sowohl ein Abbild des berühmten Künstlers darstellten als auch eine Probe seines charakteristischen Stils gaben. Im 18. Jahrhundert war es hoch angesehen, „in der Manier Rembrandts“ zu arbeiten, was auch in Form von Selbstporträts geschehen konnte. Dies war unter anderem in England besonders verbreitet, wie sich in Joshua Reynolds *Selbstporträt* offenbart.⁶¹⁸ Dabei ging es stets auch darum, sich mit dem berühmten Selbstporträtisten Rembrandt im Sinne einer *aemulatio* zu messen. Auch während der Moderne wurden Rembrandts Selbstporträts trotz aller künstlerischer Autonomie noch von bildenden Künstlern rezipiert, da sie als Ausdruck der stetigen Selbstbefragung des verkannten, einsamen Künstlers gedeutet wurden, der in Abgeschiedenheit der Gesellschaft, auf sich selbst zurückgeworfen, geniale Werke schuf. Rekurierte ein Künstler nun in der Komposition oder in der Farbigkeit in seinem Selbstporträt auf Rembrandt, ging es letztlich auch wieder darum, diesen zu überbieten, jedoch mit den erweiterten künstlerischen Mitteln, die ihm nun zur Verfügung standen, im Sinne einer Emulation.

Anknüpfend an die moderne Rezeption stellt die Emulation in der Auseinandersetzung mit Rembrandts Selbstporträts auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wichtige Funktion dar. So versuchten die Künstler den Holländer hinsichtlich der Anzahl an Selbstporträts, der Ausdrucksfähigkeit mithilfe des eigenen Gesichtes bzw. mithilfe künstlerischer Mittel sowie der Vielfalt an Rollen zu überbieten. Diese Emulationen konnten nun aber auch auf ironisierende Art geschehen, wie bei Horst Janssen, oder aber zu einem wahren Ringkampf ausarten, wie es bei Arnulf Rainer der Fall war. Vor allem diese beiden Künstler wiesen dabei meist explizit auf ihr Vorbild hin, welches es zu überbieten galt, beispielsweise durch die Nennung von Rembrandts Namen im Titel oder durch Anbringen der Initiale „R“ innerhalb des Bildes. Darüber hinaus wurden die Vorbilder durch Übernahme der Komposition, der Farbigkeit oder des Stils deutlich gemacht.

Francis Bacon ist in diesem Kapitel der einzige Künstler, dessen Bezugnahmen auf die Selbstporträts Rembrandts allein im Sinne einer Emulation gedeutet werden können. Alle anderen Künstler dekonstruierten darüber hinaus Rembrandt in seiner Rolle als einsames Künstlergenie auf der Suche nach der eigenen Identität, indem sie die Selbstporträts bzw. Porträts

⁶¹⁸ Vgl. Ausst. Kat. Reynolds 2005, S. 74, Kat. 1.

des Holländers als Inszenierungen entlarvten, womit sie deutlich von früheren Rezeptionen abwichen, bei denen es weder diese Funktion der künstlerischen Bezugnahme noch den Diskurs selbst gegeben hatte. Auf diese Weise stellten sie häufig auch ihren eigenen Status als Künstler infrage, die sich selbstporträtierten. Ken Aptekar ist wiederum der einzige in diesem Kapitel besprochene Künstler, welcher Rembrandt ausschließlich dekonstruierte, während sich seine Künstlerkollegen zwischen den Polen von Emulation und Dekonstruktion bewegten.

7 | KÜNSTLERMYTHEN

Vom pastosen Malstil, der das Ergebnis unergründlicher Prozesse zu sein schien, über eigentümliche Sujets, wie einen geschlachteten Ochsen, die zahlreichen Selbstporträts, welche die unterschiedlichsten Emotionen in sich bargen hin zu Sujets, deren Identität und Ikonografie diffus blieb, haftete der Künstlerfigur Rembrandt seit jeher etwas Rätselhaftes an.⁶¹⁹ Wer war dieses Genie, mit den außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten, sowohl in technischer als auch in emotionaler Hinsicht? Und wodurch ließen sich seine genialen Fähigkeiten begründen?

Da über die historische Person Rembrandt kaum Dokumente von künstlerischem oder biografischem Interesse erhalten sind, stellten spätere Biografen wilde Spekulationen darüber an, wer der Holländer eigentlich gewesen sei und wie man seine Werke interpretieren könne. Im Laufe der Jahrhunderte wurden daher etliche Anekdoten über ihn erzählt und Rollen auf ihn projiziert, die sich teilweise auch widersprachen. So wurde er sowohl zum tugendhaften Nationalhelden als auch zum Frauenhelden, zum Inbegriff eines „deutschen“ Künstlers innerhalb der Nazipropaganda wie auch zum „Judenfreund“. Und entsprechend unterschiedlich deutete man seine Werke.

Als erste stellten Ernst Kris und Otto Kurz in ihrer Publikation *Die Legende vom Künstler* von 1934 die These auf, „dass in aller Biografik gewisse Grundvorstellungen vom bildenden Künstler nachzuweisen sind, die, ihrem Wesen nach aus einheitlicher Wurzel verständlich, sich bis in die Anfänge der Geschichtsschreibung zurückverfolgen lassen. Bei aller Abwandlung und Umgestaltung scheinen sie bis in die jüngste Vergangenheit ihre Bedeutung nie ganz eingebüßt zu haben.“⁶²⁰ Nach Kris und Kurz finden sich also in den Biografien bildender Künstler bestimmte gleichlautende Topoi wieder, die jeweils nur geringfügig abgewandelt werden. Somit beruhen Vorstellungen vom Künstlertum, ihrer Meinung nach, auf Mythenbildung.

Von jenen gleichlautenden Topoi enthält die Rezeption der Künstlerfigur Rembrandt gleich mehrere, wodurch die große Popularität des Holländers zu begründen ist: So folgten dem gesellschaftlichen Aufstieg vom Sohn eines

⁶¹⁹ Vom „Rätsel des Künstlers“, dem Zauber, der von ihm ausgeht und das Geheimnis, das ihn umgibt, sprechen auch Kris/Kurz 1980, S. 21.

⁶²⁰ Kris/Kurz 1980, S. 23. Zu gängigen Künstlermythen vgl. auch *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft* von Margot und Rudolf Wittkower, Wittkower/Wittkower 1989, welches erstmals 1963 in englischer Sprache unter dem Titel *Born under Saturn* publiziert wurde.

Müllers hin zum gefeierten Maler der spätere finanzielle Ruin und die privaten Schicksalsschläge – der Tod seiner Ehefrau Saskia, später der seiner langjährigen Lebensgefährtin Hendrickje sowie seines Sohnes Titus –, wodurch er letztlich als verkanntes Genie und Außenseiter der Gesellschaft starb.⁶²¹ Diesen Prozess meinte man vor allem an der langen Reihe der Selbstporträts ablesen zu können, da diese sowohl den jungen aufstrebenden Künstler mit forschem Blick zeigten als auch den von den schweren Schicksalsschlägen gezeichneten, traurig blickenden alten Mann.

Bereits Giorgio Vasari hatte während der Renaissance in seinen *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* den Zusammenhang zwischen *Leben und Werk* eines Künstlers hergestellt, indem er von dessen Lebensweise, Persönlichkeit, Charaktereigenschaften und Äußerem, welche durch Anekdoten überliefert waren, Rückschlüsse auf dessen künstlerisches Schaffen zog.⁶²² Auch Rembrandts frühe Biografen, wie Joachim von Sandrart, Samuel van Hoogstraten, Filippo Baldinucci oder Arnold Houbraken gehörten noch dieser Vitentradition an.⁶²³ Da diese Autoren jedoch Verfechter der klassizistischen Kunstauffassung waren, aus welcher Rembrandt mit seinem pastosen Malstil und seinen banalen Sujets herausfiel, mutierte sein Bild während dieser Zeit zu jenem eines skurrilen, unangepassten und ungebildeten Sonderlings, welcher sich gerne in niederen Kreisen bewegte und darüber hinaus sehr geizig war. Was von den klassizistischen Autoren kritisiert worden war, wurde jedoch um die Mitte des 19. Jahrhunderts in positivem Sinne neu ausgelegt. Infolgedessen wurde die Künstlerfigur Rembrandt aufgrund der gleichen Eigenschaften zum antiakademischen Vorkämpfer und niederländischen Nationalhelden stilisiert.⁶²⁴

War die Vitentradition, die Vasari ins Leben gerufen hatte, rund 200 Jahre vorherrschend gewesen, hatte man ab dem 18. Jahrhundert dem künstlerischen Schaffen selbst eine zentralere Rolle zugewiesen. Zudem setzte ein Prozess der Historisierung und Verwissenschaftlichung ein, welcher den Wandel von der Vita zur Biografie ankündigte.⁶²⁵ Während die Viten-

⁶²¹ Der unerwartete soziale Aufstieg des Künstlers ist seit der Antike Teil der Künstlerlegende, während der Genietopos vor allem Ende des 18. und im 19. Jahrhunderts populär wurde. Vgl. dazu Kris/Kurz 1980, Kap. II.1, S. 37-51, sowie zum Geniekult Kap. 3.1 dieser Arbeit.

⁶²² Vasari 1980.

⁶²³ Zu den frühen Biografen Rembrandts vgl. Kap. 3.1 dieser Arbeit sowie Slive 1953, Emmens 1968, Wetering 2006 a, Kelch 2006.

⁶²⁴ Zur Neubewertung Rembrandts im 19. Jahrhundert vgl. Kap. 3.1 dieser Arbeit. Emmens 1968 legt dar, dass sich zu dieser Zeit ausgerechnet jenes Rembrandt Bild zu Eigen gemacht wurde, welches die klassizistische Theorie geschaffen hatte, um den Holländer zu denunzieren.

⁶²⁵ Zum Wandel von der Vita zur Biografie vgl. Hellwig 2005, einen Überblick gibt Kap. I.

Schreiber Lebensgeschichte und Werkanalyse zusammengefasst hatten, trennten die Biografen des 18. Jahrhunderts beides zunächst. Erst nach 1800, vor dem geistigen Hintergrund des Postulats der Einheit des Individuums, begriff man *Leben und Werk* eines Künstlers dann als einer Substanz entstammend. Künstleridentität wurde von nun an als Einheit von biografischer und künstlerischer Identität verstanden. Um kontinuierliche Zusammenhänge zwischen *Leben und Werk* zu schaffen, wurden biografische und künstlerische Entwicklung dementsprechend parallelisiert. So ließen sich, nach Meinung der Biografen, Rückschlüsse von der Persönlichkeit und Lebensweise des Künstlers auf dessen Werke ziehen. Familiäre und freundschaftliche Bande galten nun als prägend für die Entstehung der Werke in spezifischer Form und auch Gefühlsverfassungen sowie Stimmungen wurden in Gemälden reflektiert. Umgekehrt ließen sich aus den Werken Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des Künstlers ziehen. Wiederkehrende Sujets, Arbeitsweise und Stil verrieten etwas über dessen Charakter und Lebensweise.

Als erster versuchte Eduard Kolloff 1854 mit seinem Aufsatz *Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert* die inzwischen bekannt gewordenen biografischen Fakten mit einer Chronologie von Rembrandts Œuvre zu verknüpfen und damit die Verbindung von *Leben und Werk* für den Holländer nach neuen wissenschaftlichen Regeln herzustellen.⁶²⁶ Dabei wollte er sich ausschließlich auf den historischen Rembrandt berufen, um so das vorherrschende Bild des Holländers zu entmythologisieren.

Insbesondere in den vier Jahrzehnten nach 1860 erlebten dann die *Leben und Werk*-Biografien einen regelrechten Boom.⁶²⁷ Die erste große Monografie über Rembrandt in deutscher Sprache von Carl Neumann erschien 1902. Auch er beabsichtigte, aus einzelnen Werken die Persönlichkeit Rembrandts herauszuarbeiten, denn: „Aus der Einsamkeit seiner Leydener Jahre und aus der äußerlichen Bewegtheit des ersten Amsterdamer Jahrzehnts dringt kaum ein artikulierter Ton, kaum ein Wort zu uns“, schrieb Neumann. „Nur seine Werke sind da, und sie haben Zungen, zu reden.“⁶²⁸ So galt es einerseits neue Aufschlüsse über das Leben Rembrandts zu gewinnen, um seine Werke besser zu verstehen, andererseits seine Werke näher zu betrachten und aus diesen Erkenntnisse über die Person Rembrandt zu gewinnen.

⁶²⁶ Kolloff 1971. Ausführlich besprochen wird der Aufsatz bei Hellmold 2001, Teil 1, Kap. 3, S. 48-62.

⁶²⁷ Vgl. Hellwig 2005, S. 163-166.

⁶²⁸ Neumann 1902, S. 333.

Im Gegensatz zu anderen Künstlern seiner Zeit hatte Rembrandt kein Familienporträt hinterlassen. Hatte die Suche nach Verwandten zunächst zögerlich begonnen, war sie während des 19. Jahrhunderts exzessiv betrieben worden. Man wollte mehr erfahren, über die Menschen, die dem Künstler, welchen man durch seine zahlreichen Selbstporträts bereits so gut zu kennen glaubte, nahe standen. Daher versuchte man persönliche Verbindungen der Bildmotive zu Rembrandts Leben zu finden. Bei diesen herausragenden, gefühlvollen Darstellungen von Menschen musste es einfach eine emotionale Verbindung zwischen Künstler und Modell geben. Fast jedes Werk Rembrandts, das eine unbekannte Frau darstellte, wurde für seine Mutter, Schwester, Geliebte oder Ehefrau gehalten. Da die Beziehung des Künstlers zu seinem Modell seit jeher wichtiger Bestandteil des Mythos war, glaubte man vor allem in den zahlreichen Frauendarstellungen die Liebe Rembrandts zu seinen Modellen widergespiegelt zu sehen.⁶²⁹

Im Rahmen der Popularisierung Rembrandts um die Jahrhundertwende wurden ihm immer mehr Werke zugeschrieben, wodurch sich sein Œuvre enorm vergrößerte.⁶³⁰ Eine fehlende stilistische Einheit sowie die bisweilen sehr verschiedenen und ungewöhnlichen Sujets führten jedoch dazu, dass ein einheitliches Bild des Œuvres nun nicht mehr möglich war. Aber nicht nur die Vorstellung von Rembrandts *Werk* änderte sich, sondern auch jene über sein *Leben*: Archivfunde der 1880er Jahre brachten neue biografische Fakten über den historischen Rembrandt ans Licht, welche zeigten, dass dessen Leben doch nicht so makellos gewesen war, wie man seit der Mitte des 19. Jahrhunderts angenommen hatte. So ließ sich die langjährige Beziehung mit Hendrickje Stoffels kaum mehr mit den geltenden bürgerlichen Moralvorstellungen vereinen. Beinahe an das negative Bild vergangener Zeiten anknüpfend, wandelte sich der Holländer erneut von einem beispielhaften Vertreter der Gesellschaft zu einem Außenseiter derselben, dessen Genie verkannt wurde. Seitdem *Leben und Werk* also zunehmend auseinander drifteten, wurden die Topoi der Widersprüchlichkeit und Rätselhaftigkeit noch stärker als zuvor auf die Künstlerfigur Rembrandt projiziert.

⁶²⁹ Über vermeintliche Familienbildnisse vgl. den Überblick in Schwartz 2006, S. 47-59, zu den Frauendarstellungen Williams 2001, S. 11, und zu Künstler und Modell Kris/Kurz 1980, S. 148-151.

⁶³⁰ Zur Popularisierung Rembrandts um die Jahrhundertwende vgl. Kap. 3.1 dieser Arbeit sowie Stückelberger 1996, S. 43. Zu den Auswirkungen der Vergrößerung seines Œuvres vgl. Boomgaard/Scheller 1991, S. 117-118.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Künstlerfigur Rembrandt durch die kunsthistorische Forschung zunehmend entmythologisiert. Bereits 1915 hatten Hans Tietze und Heinrich Wölfflin im Zusammenhang mit der Debatte um die Abgrenzung der Kunstgeschichte als Wissenschaft mit eigenen Methoden von anderen historischen Disziplinen die Zulässigkeit der Biografie als wissenschaftliche Darstellungsform angezweifelt und sprachen sich stattdessen für eine „Kunstgeschichte ohne Namen“ aus, was für Kontroversen unter den Kunsthistorikern der Zeit sorgte.⁶³¹ Das Werk selbst, und dessen Ikonografie und Ikonologie, rückte nun mehr in den Fokus der wissenschaftlichen Betrachtung. Zudem wandte man zunehmend naturwissenschaftliche Methoden an, um neue Erkenntnisse über die Arbeitsweise des Künstlers, die Genese des Werkes oder über dessen Authentizität zu erlangen.

Entscheidende Impulse zur Entmythologisierung des Rembrandtbildes erhielt die kunsthistorische Forschung vor allem während der 1960er Jahre. So veröffentlichte Jan Emmens 1964 seine Publikation *Rembrandt en de regels van de kunst*,⁶³² mit welcher er an mehrere rezeptionsgeschichtliche Studien der vorherigen Jahre anknüpfte und deren Gedanken weiter ausbaute. Er wollte nachweisen, dass die spätere Literatur über Rembrandt auf vorgefassten Meinungen der jeweiligen Zeit basierte und sich stattdessen wieder auf die historische Person beziehen, welche, seiner Meinung nach, keineswegs ein verkanntes Genie und ein Außenseiter der Gesellschaft gewesen war.

Von noch größerer Auswirkung auf die Mythen um die Künstlerfigur Rembrandt erwiesen sich die Forschungen des Rembrandt Research Projects ab 1968, welche zeigten, dass die scheinbar unergründliche Malweise Rembrandts doch zu ergründen und nachzuahmen war. Wurden Rembrandt dementsprechend immer mehr Werke zugeschrieben, wurde den vermeintlichen Bildnissen seiner Familienmitglieder ein ähnliches Schicksal zuteil, welche sich im Laufe der Jahre immer weiter verringerten. So blieben von den zeitweise über achtzig Darstellungen angeblicher Verwandter und seiner Lebenspartnerinnen, welche Valentiner 1908 als solche identifizierte, bei Horst Gerson 1968 rund dreißig übrig.⁶³³

Bei vielen dieser Werke handelte es sich – wie auch bei einigen der

⁶³¹ Über die Diskussionen um die Gegensätzlichkeit von Kunst- und Künstlergeschichte im Methodenstreit zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. Hellwig 2005, S. 172-179.

⁶³² Emmens 1968, vgl. v.a. S. 192-193, die Ausführungen von Kelch 2006, S. 220 sowie Kap. 3.2 dieser Arbeit.

⁶³³ Valentiner 1908, Gerson 1968.

Selbstbildnisse – nicht um Porträts, sondern um *tronies*, bei welchen die Identität der Dargestellten keine Rolle spielte.⁶³⁴ Ob Familienmitglieder Rembrandts als Modelle gedient hatten, ist unklar. Diese bisweilen exotisch anmutenden Figuren standen für eine fremde, ferne Welt, welche die meisten Menschen wohl nie sehen würden, über die sie von Reisenden und Kaufleuten aber schon einiges gehört hatten. Sie mussten bestimmte Konnotationen aufweisen, wie Frömmigkeit, Tapferkeit, Jugend, Alter oder Vergänglichkeit. Die Verbindung von *Leben und Werk* bei Rembrandt, die an den Selbstporträts wie an den einfühlsamen Darstellungen seiner Familienmitglieder abgelesen wurde, war somit nicht mehr gegeben.

Es gibt nur zwei Werke, ein Gemälde und eine Radierung, auf denen Rembrandt mit Sicherheit mit seiner Ehefrau Saskia abgebildet ist: *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn* von ca. 1635 sowie ein radiertes *Selbstporträt mit Saskia* von 1636. Die Silberstiftzeichnung *Bildnis Saskias als Braut* von 1633 zeigt ebenfalls Rembrandts junge Ehefrau.⁶³⁵ Von Rembrandts späterer Lebensgefährtin Geertge Dircx ist kein sicher identifizierbares Porträt bekannt, ebenso wenig von ihrer Nachfolgerin Hendrickje Stoffels, auch wenn man die Präsenz einer dunkelhaarigen Frau mit braunen Augen ab der Mitte der 1650er Jahre gerne mit Hendrickje assoziiert.

Während die kunsthistorische Forschung darum bemüht war, die Mythen um Rembrandt auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen, blieb das Rembrandtbild der populären Kultur immer noch eng an den Künstlermythos gebunden. Dies offenbarte sich noch im Jahr 2006, als anlässlich des Rembrandtjahres zu dessen 400. Geburtstag ein Musical über den Holländer in Amsterdam inszeniert wurde.⁶³⁶ Geschildert wurde darin seine Lebensgeschichte, beginnend mit seinen Anfängen als Künstler in Leiden und endend mit seinem Tod. Die Handlung lief immer wieder auf das Nachstellen einiger der berühmten Werke Rembrandts als *tableaux vivants* hinaus. Um dies auch dem unkundigen Besucher deutlich zu machen, wurden die entsprechenden Bilder meist noch zusätzlich auf bewegliche

⁶³⁴ Zu der speziellen Gattung der *tronies* vgl. Tümpel 1986, S. 57-61 und S. 187-197. Zur Unterscheidung von *tronie* und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vgl. Hirschfelder 2008.

⁶³⁵ Eine Inschrift unter der Darstellung Saskias, in der Rembrandt von „seiner Frau“ spricht, ist in der Forschung lange kontrovers diskutiert worden, vgl. dazu Bevers 2006, S. 35. Zu den gesicherten bzw. nicht gesicherten Darstellungen der Frauen Rembrandts vgl. Williams 2001, S. 11-12. Zu den drei hier genannten Werken vgl. Abb. 68, 64 und 63 dieser Arbeit.

⁶³⁶ Zum divergierenden Rembrandtbild in Wissenschaft und Populärkultur vgl. Kap. 3.2 dieser Arbeit über das Rembrandtjahr 2006. Die folgenden Ausführungen über das Musical beziehen sich auf den Besuch der Verfasserin am 08.12.2006.

Leinwände projiziert. Die unmittelbare Verknüpfung von *Leben*, in Form der biografischen Handlung, und *Werk*, in Form der *tableaux vivants* wurde damit ganz offensichtlich.

Der Akzent des Musicals lag insbesondere auf den Liebesgeschichten, mitsamt ihrer Skandale und Schicksalsschläge. Sämtliche Topoi des 19. Jahrhunderts wurden wieder aufgegriffen: Der soziale Aufstieg sowie der finanzielle Ruin, der autonom schaffende Künstler, der bei den Auftraggebern auf Ablehnung stieß, die Beziehungen zu seinen „Modellen“ bzw. Frauen sowie seine Einsamkeit. Der Mythos um die Künstlerfigur Rembrandt wurde somit erneut rekonstruiert.

Auch als künstlerische Strategie war die Parallelisierung von *Leben und Werk* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Wie Kapitel 6 bereits gezeigt hat, spielte die Selbstinszenierung für Künstler zu dieser Zeit eine wesentliche Rolle, wodurch es zu einer besonderen Form der Vermischung von *Leben und Werk* kam. Die Künstler traten in verschiedenen Rollen auf, wobei deren Übereinstimmung mit der tatsächlichen Identität oftmals in der Schwebe blieb. Ihre Rollen konnten vom glamourösen Medienstar, wie Andy Warhol, bis hin zum spirituellen Heilsbringer, wie Joseph Beuys, reichen. Auch die Kultivierung einer autobiografischen Anekdote war eine gängige Strategie. Man denke nur an Beuys' Flugzeugabsturz als Wehrmachtssoldat über der Krim, nach welchem er von Tartaren gerettet und angeblich mithilfe von Fett und Filz gesund gepflegt wurde. Diese Materialien prägten fortan seine Kunst und seine Rettung avancierte geradezu zu einem Auferstehungsmythos.⁶³⁷

„Mein Leben und meine Kunst sind absolut eins“, wird auch Jeff Koons in der Publikation *Das Jeff Koons Handbuch* zitiert. „Mir steht alles zur Verfügung und ich mache, was ich machen will.“⁶³⁸ Sein Künstlermythos begann mit dem Aufstieg vom Börsenmakler zum Künstlerstar. Den gewonnenen Status wusste er immer wieder gekonnt in Szene zu setzen, so beispielsweise in Inszenierungen mit seiner damaligen Frau La Cicciolina in pornografischen Posen, welche an den alten Topos von Künstler und Modell anknüpften und diesen in die moderne Medienwelt adaptierten.

Die Künstler selbst verwirrten das Publikum dabei gerne mit der Vermischung von Identität und Rolle, was die Neugier umso mehr schürte, etwas über ihre „wahre“ Persönlichkeit zu erfahren. Dabei sind zwei

⁶³⁷ Stachelhaus 2006, S. 26. Zur Künstlerrolle von Beuys vgl. Neumann 1986, S. 100-121.

⁶³⁸ Violette/Coles (Hg.) 1992, S. 120. Zu Jeff Koons Konstruktion einer Künstlerlegende vgl. die Ausführungen von Berger 2008, S. 57.

Strategien zu erkennen, die miteinander einhergehen: Zum einen der Entzug der realen Persönlichkeit, zum anderen die sich daraus ergebende Projektionsfläche, auf die entweder der Künstler selbst oder aber das Publikum die verschiedensten Identitäten projizieren kann.

Insofern erweist sich auch die Künstlerfigur Rembrandt für derartige Identitätsprojektionen als besonders praktikabel, da sich der Holländer als reale Person aufgrund der historischen Distanz dem Publikum entzieht. Gerade sein Künstlermythos wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der kunsthistorischen Wissenschaft einer entscheidenden Entmythologisierung unterzogen, wohingegen die Populärkultur weiterhin den alten Topoi verpflichtet blieb. Daher ist anzunehmen, dass bildenden Künstlern zu dieser Zeit Rembrandt sowohl als Beispiel zur Dekonstruktion als auch zur Emulation des Künstlermythos gedient hat, was im Folgenden anhand einiger exemplarischer künstlerischer Positionen überprüft wird.

7.1 Pablo Picasso – Schöpferische und sexuelle Potenz des Künstlers

Auch wenn der spanische Künstler Pablo Picasso eher zur klassischen Moderne gerechnet werden kann, intensivierte sich vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens – während der 1950er und 1960er Jahre – seine Auseinandersetzung mit bereits bestehender Kunst sowie mit der Rolle des Künstlers, weshalb er ebenfalls in diese Arbeit aufgenommen wurde.

Rembrandt erschien im Œuvre Picassos bereits in den 1930er Jahren innerhalb der insgesamt sehr heterogenen druckgrafischen Folge der *Suite Vollard*, deren übergeordnete Thematik die Rolle und das Wesen der Künstlerfigur darstellt. Picasso beleuchtete darin das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk, zu seinem künstlerischen Erbe sowie zu seinem Modell.⁶³⁹ Insofern verwundert es nicht, dass er bei der Hinterfragung der Künstlerrolle auf eine der größten Künstlerfiguren überhaupt – auf Rembrandt – stieß.⁶⁴⁰ Dabei erfolgte seine Auseinandersetzung mit dem Holländer nicht nur über den Stil, wie in Kapitel 4.3 bereits erläutert wurde, sondern auch durch die Aneignung bestimmter Bildmotive.

Die großen Künstlergenies sind stets männlich gewesen, da Kreativität und Genialität als Privilegien der Männer galten.⁶⁴¹ Die männliche Geisteskraft wurde der weiblichen Gebärfähigkeit gegenübergestellt und damit die Neuschöpfung der Reproduktion. Daher traten Frauen nur höchst selten als Subjekte der Kunst in Erscheinung, waren jedoch als deren Objekte umso beliebter. Diese Rollenverteilung fand sich schon in den Künstlerlegenden der Antike wieder und hatte sich während der Renaissance erneut etablieren können. So diente der nackte weibliche Körper als verfügbares Material und zugleich als Objekt des Begehrens. Die künstlerische Kreativität und die männliche Sexualität sah man dabei in einem Abhängigkeitsverhältnis. War

⁶³⁹ Zur *Suite Vollard* vgl. Ausst. Kat. Picasso 1993, S. 13-26. Darin werden auch die späten druckgrafischen Folgen besprochen, von welchen einige Blätter im Folgenden noch analysiert werden.

⁶⁴⁰ Die Beschäftigung Picassos mit Rembrandt wurde in mehreren Ausstellungskatalogen behandelt. So finden sich im Katalog zur Amsterdamer Ausstellung *Picasso Rembrandt Picasso*, Ausst. Kat. Picasso 1990, kurze Beschreibungen und Analysen zu den einzelnen Werken von Janie Cohen. Müller 2001 bespricht innerhalb des Katalogs zur Münsteraner und Ahlener Ausstellung *Picassos imaginäres Museum*, Ausst. Kat. Picasso 2001, die Künstlerfreundschaft von Picasso zu Rembrandt. Ein Beitrag über den Dialog zwischen den beiden Künstlern im Katalog zur Ausstellung *Etched on the Memory. The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso in Amsterdam und Lund Humphries*, Ausst. Kat. Picasso/Goya 2000, stammt ebenfalls von Cohen 2000. Ein ähnlich konzipierter Katalog erschien bereits ein Jahr zuvor in spanischer Sprache, Ausst. Kat. Picasso/Goya 1999. In der Pariser Ausstellung *Picasso et les maîtres* von 2008, Ausst. Kat. Picasso 2008 b, wurde die Auseinandersetzung mit Rembrandt nur sehr knapp thematisiert.

⁶⁴¹ Zur Virilität des Künstlers vgl. Krieger 2007, S. 129-138.

bereits während der Hochrenaissance Raffaels künstlerisches Genie mit seinem angeblich unersättlichen Sexualtrieb in Verbindung gebracht worden, so war es im 20. Jahrhundert vor allem Picasso selbst, „der den Künstlermythos der Verschwisterung schöpferischer und sexueller Potenz in eigener Person verkörperte“, meint Verena Krieger in ihrer Publikation *Was ist ein Künstler?* von 2007. „Sein Image, eine unermessliche künstlerische Produktivität mit außergewöhnlicher erotischer Aktivität zu verbinden, pflegte er auch dadurch, dass erotische Motive in seinem Œuvre einen herausragenden Stellenwert haben.“⁶⁴²

Gerade ab der Mitte des 20. Jahrhunderts erfuhr die bildende Kunst eine zunehmende Sexualisierung, welche nicht auf Picasso beschränkt blieb. So erzeugten Jackson Pollocks *Drippings*, bei denen er auf die am Boden liegende, großformatige Leinwand Farbe spritzte und schleuderte, Assoziationen männlicher Sexualität: So erschien der Pinsel als Phallus, die Farbe als Ejakulat, welches verstreut wurde und der Leinwand, sozusagen anstelle der Frau, den Objektstatus zuwies.⁶⁴³ Im Vergleich dazu sind Picassos späte Arbeiten – rekurren sie auch auf den gleichen Topos – noch sehr viel mehr der Kunsttradition verpflichtet. Das Thema „Maler und Modell“ diente ihm dabei als Ausgangspunkt und er griff es bis zu seinem Lebensende immer wieder auf. Nutzte er in der *Suite Vollard* den Frauenakt als Gegenpart zur männlichen Künstlerfigur bereits dazu, das Verhältnis zwischen Kreativität und Sexualität zu illustrieren, spielte dies vor allem in seinen grafischen Suiten des Spätwerkes eine wesentliche Rolle. Die Frauen offenbarten sich darin dem Betrachter in ihrer ganzen – häufig vollständig entblößten – Schönheit. Dabei erscheinen männliche Charaktere oftmals in der Rolle des Künstlers oder des Voyeurs. Daher interessierten Picasso auch insbesondere die Werke Rembrandts, welche schöne Frauenakte darstellten oder Rembrandt selbst mit einer seiner Frauen.⁶⁴⁴

Boten Rembrandts Beziehungen zu Frauen bereits zahlreiche Geschichten, übertraf Picasso ihn in dieser Hinsicht noch bei Weitem.⁶⁴⁵ Er war für seine

⁶⁴² Krieger 2007, S. 136. Zu den Liebesaffären Raffaels vgl. Wittkower/Wittkower 1989, S. 169-171.

⁶⁴³ Vgl. Krieger 2007, S. 136. Zum Œuvre Pollocks gibt u.a. Landau 1989 einen umfassenden Überblick, zu den *Drippings* vgl. v.a. Kap. 10, S. 181-205 mit mehreren Abb., die Pollock bei der Arbeit zeigen.

⁶⁴⁴ Vgl. Ausst. Kat. Picasso 1993, S. 35-39.

⁶⁴⁵ Zu den Frauen in Rembrandts Leben vgl. den Katalogbeitrag von Dudok Heel 2001 zur Edinburgher und Londoner Ausstellung *Rembrandt's women*, Ausst. Kat. Rembrandt 2001. Zu den Frauen in Picassos Leben vgl. insbesondere den Katalog zur Chemnitzer Ausstellung *Picasso et les femmes* im Jahr 2002, Ausst. Kat. Picasso 2002, in welchem diese in Einzelbetrachtungen vorgestellt werden, und weiterhin den Katalogbeitrag von Perry-Lehmann 2008 zur Ausstellung *Picasso & Women*, welche in Jerusalem und Ishøj gezeigt wurde, Ausst. Kat. Picasso 2008 a.

unzähligen Beziehungen und Affären mit Frauen berühmt und berüchtigt. An dieser Stelle seien nur die wichtigsten zu nennen: Während seiner ersten Ehe mit der russischen Tänzerin Olga Khokhlova begann er bereits eine mehrere Jahre andauernde Liebesbeziehung mit Marie-Thérèse Walter. Ihr wiederum folgten die Künstlerinnen Dora Maar und Françoise Gilot sowie schließlich seine zweite Ehefrau Jaqueline Roque.

Seine eigenen Frauen dienten Picasso auch häufig als Modelle. In der Forschung wurden die unterschiedlichen Schaffensphasen daher gerne mit seinen entsprechenden Beziehungen in Verbindung gebracht, *Leben und Werk* somit als Einheit gesehen. „Das enge Verhältnis zwischen Picassos Werk und seinem Liebesleben, [...] gilt nun als gesicherte Tatsache, und man geht sogar so weit, jede große stilistische Periode des Künstlers mit einer entsprechenden Liebesphase in Verbindung zu bringen“, beobachtete auch Diana Widmaier-Picasso in ihrem Katalogbeitrag über „Marie-Thérèse Walter“ zur Chemnitzer Ausstellung *Picasso et les femmes* von 2002.⁶⁴⁶ In Bezug auf Picassos Auseinandersetzung mit Rembrandt mutmaßte man, dass dieser in dem Holländer einen historischen Prototyp für den eigenen Umgang mit Frauen gefunden hatte und daher mit ihm sympathisierte. So nimmt Janie Cohen in ihrem Katalogbeitrag „Picasso’s Dialogue with Rembrandt’s Art“ zur Amsterdamer Ausstellung *Etched on the Memory: The Presence of Rembrandt in the Prints of Goya and Picasso* an, dass sich Picasso immer dann mit Rembrandt beschäftigt habe, wenn er selbst zwischen zwei Frauen stand. Weiterhin vermutet sie Analogien in den Rollen Saskias und Picassos jeweiliger Frauen für die beiden Künstler.⁶⁴⁷ Diese These lässt sich jedoch weder anhand der Biografie noch anhand der Werke wirklich verifizieren.

In einer am 20. September 1963 vollendeten Zeichnung (**Abb. 60**) paraphrasierte Picasso Rembrandts *Bathseba mit dem Brief König Davids* (**Abb. 61**) von 1654, ein geradezu prädestiniertes Sujet für die Darstellung

⁶⁴⁶ Vgl. Widmaier-Picasso 2002, S. 162, in Ausst. Kat. Picasso 2002. Auch noch bei Perry-Lehmann 2008, S. 39, ist zu lesen: „Women affected not only his mood, but also his style. He portrayed them in his style of the moment, and incorporated them into the narrative of compositions that revealed his feelings both about them and about himself. Thus, writing about Picasso and women means writing about the artist’s work chronologically, as well as analytically.“

⁶⁴⁷ Vgl. Cohen 2000, S. 85, 98. Die Texte von Cohen sind insgesamt sehr stark psychologisierend vorgetragen, was vor allem von Müller 2001 kritisiert wird.

eines schönen Frauenaktes.⁶⁴⁸ Darin hatte der Holländer die Episode um David und Bathseba aus dem biblischen Kontext herausgelöst und auf die nackte Frauengestalt verdichtet: Auf einer Erhebung in der rechten Bildhälfte sitzend wendet Bathseba ihren Oberkörper leicht nach links vom Betrachter ab, Kopf und Beine sind fast vollständig nach links gewandt, die Beine zudem übereinander geschlagen. Ihr Blick ist gesenkt und führt ins Leere. Die einzigen narrativen Elemente im Bild sind der Brief Davids, den Bathseba in ihrer rechten Hand hält und über den sie gerade nachzudenken scheint, sowie eine Dienerin in der linken unteren Bildecke, welche ihrer Herrin die Füße wäscht und die Szene so als Bad der Bathseba ausweist.

Picasso übernahm in seiner Zeichnung nach Rembrandt sowohl die Körperhaltung der sitzenden, nackten Bathseba mit übereinander geschlagenen Beinen (wenn die Beine dabei auch vertauscht sind) als auch die Assistenzfigur der vor ihr knienden Dienerin. Im Unterschied zu Rembrandts Bathseba ist diese Frauengestalt jedoch gerade im Begriff den Brief in ihrer rechten Hand zu lesen und die Dienerin wendet sich nicht zu ihren Füßen herunter, sondern blickt schelmisch zu ihrer Herrin auf. Es scheint so, als wüsste sie um den frivolen Charakter dieser Nachricht und wartete nun die Reaktion ihrer Herrin ab.

Picasso war bekannt, dass für Rembrandts Bathseba dessen Hausangestellte und Geliebte Hendrickje Stoffels Modell gesessen hatte bzw. dies von der Forschung zu dieser Zeit angenommen wurde. „Voyez Rembrandt! Lui voudrait faire Bethsabée, mais sa servante qui pose l'intérêt bien plus – et c'est son portrait qu'il fait“, äußerte sich Picasso über sein Vorbild.⁶⁴⁹ Markus Müller vermutet in seinem Katalogbeitrag „Picasso und Rembrandt – Eine Künstlerfreundschaft“ zur Münsteraner und Ahlener Ausstellung *Picassos imaginäres Museum*⁶⁵⁰ von 2001/02 in der Zeichnung daher personelle Analogien und weist darauf hin, dass Picassos Frauengestalt durchaus Ähnlichkeit mit Jacqueline Roque habe, seiner damaligen Ehefrau: „Picasso eignet sich [...] also nicht nur künstlerisch die narrative Spannung des

⁶⁴⁸ Zuvor hatte Picasso bereits eine Folge von Zeichnungen nach Rembrandts *Bathseba* angefertigt, die sich ausschließlich auf das Motiv der sitzenden, Brief lesenden Frauengestalt konzentrierten. Erst die hier besprochene Zeichnung führt die Assistenzfigur wieder ein. Vgl. Ausst. Kat. Picasso 1990, S. 28. Zu Rembrandts Gemälde vgl. den von Ann Jensen Adams herausgegebenen Sammelband *Rembrandt's 'Bathsheba Reading King David's Letter'* mit Beiträgen von Ernst van de Wetering, Mieke Bal, Svetlana Alpers (Alpers 1998 b), Gary Schwartz u.a., Adams (Hg.) 1998.

⁶⁴⁹ Picasso im Gespräch mit Daniel-Henry Kahnweiler am 14. Januar 1955, in: Bernadac/Michael (Hg.) 1998, S. 70. Zur gängigen Identifizierung als Hendrickje Stoffels vgl. Alpers 1998 b.

⁶⁵⁰ Ausst. Kat. Picasso 2001.

alttestamentarischen Historienbildes an, sondern er ergreift durch die personelle Analogie gleichsam auch biografisch von dem Sujet Besitz“, folgert Müller daraus.⁶⁵¹

Jacqueline hatte Picasso im Sommer 1952 kennengelernt. Später sollte sie das in seinem gesamten Œuvre am häufigsten dargestellte Modell werden. Sie lebte über 20 Jahre, bis zu seinem Tod, mit dem 45 Jahre älteren Picasso zusammen.⁶⁵² Ähnlich verhielt es sich mit Hendrickje, welche nach dem Tod von Rembrandts erster Ehefrau Saskia lange Jahre die Frau an Rembrandts Seite blieb. Ob Picasso nun aber bewusst Hendrickje, und nicht etwa Saskia, auswählte und ihr die Züge Jacquelines verlieh, um die jeweils große Liebe im fortgeschrittenen Alter der beiden Künstler in Analogie zueinander zu bringen, ist zu bezweifeln. Picasso könnte es viel eher darum gegangen sein, Jacqueline zu zeichnen, wie auch Rembrandt Hendrickje gemalt hatte, um sich auf diese Weise doppelt auf das klassische Motiv künstlerischen Schöpfertums zu beziehen – der Künstler, der seine Geliebte malt.⁶⁵³

Es scheint so, als habe Picasso mit seiner Paraphrase Rembrandt in zweifacher Hinsicht zu übertreffen versucht: Zum einen ist durch die veränderte Blickrichtung der dargestellten Charaktere der erotische Gehalt der Bathseba-Ikonografie noch viel offensichtlicher. Geht man davon aus, dass Picasso seiner Frauenfigur in Analogie zu Hendrickje bewusst die Züge Jacquelines verlieh, übertraf Picasso damit die vermeintliche sexuelle Aktivität und das damit in Verbindung stehende künstlerische Genie Rembrandts. Zum anderen konkurrierte die Schönheit von Rembrandts Geliebter somit mit jener seiner eigenen Ehefrau. Insofern kann hier von einer Emulation der Künstlerfigur Rembrandts durch Picasso gesprochen werden, die jedoch nicht ohne eine gewisse Ironie geschieht, wie sich an dem schelmischen Blick der Dienerin zeigt.

Die sexuelle Aufladung des Themas „Künstler und Modell“ erfuhr in den späten grafischen Suiten Picassos noch eine Steigerung.⁶⁵⁴ Die Frau steht darin als geschlechtliches Wesen im Mittelpunkt seines Interesses, wobei die weibliche Scham bisweilen noch sehr viel aufdringlicher in den Vordergrund gerückt wurde als zuvor. Zu dieser Zeit erreichte auch die Auseinandersetzung mit Rembrandt ihren Höhepunkt.

⁶⁵¹ Müller 2001, S. 59.

⁶⁵² Zu Jacqueline Roque vgl. Doschka 2002, S. 320.

⁶⁵³ Vgl. Kris/Kurz 1980, S. 148-151.

⁶⁵⁴ Zu den späten Grafiken vgl. Ausst. Kat. Picasso 1993, S. 35-39.

Innerhalb der *Suite 347* entstand am 6. Mai 1968 eine Radierung (**Abb. 62**), die einen Künstler an der Staffelei zeigt, der gerade im Begriff ist, ein Frauenporträt zu malen. Der Künstler ist aufgrund seines lockigen, schulterlangen Haars, des Schnurrbarts und der Falten auf der Stirn eindeutig als Rembrandt zu identifizieren. Die Frau auf der Leinwand trägt einen mit Blumen besetzten, breitkrempeigen Hut wie Saskia in der Silberstiftzeichnung *Bildnis Saskias als Braut* (**Abb. 63**) vom 8. Juni 1633 und ist somit wohl als diese zu identifizieren. Insgesamt bezieht sich Picasso in seiner Darstellung vor allem auf das radierte *Selbstporträt mit Saskia* von 1636 (**Abb. 64**), auf welchem Rembrandt sich selbst zeichnend darstellt während Saskia sich im Hintergrund befindet.⁶⁵⁵ Den erotischen Gehalt der Darstellung des Künstlers und seiner Frau übersteigerte Picasso in seiner Radierung dadurch, dass er Saskias linke Brust entblößte, was keinem der Vorbilder Rembrandts entspricht.

Nur wenige Tage später, am 10. Mai 1968, entstand eine Radierung (**Abb. 65**), in welcher Picasso erneut die Silberstiftzeichnung Saskias aufgriff und mit einem weiteren, gänzlich disparaten, Vorbild Rembrandts zusammenbrachte, dem großformatigen Gemälde *Danaë* (**Abb. 66**) aus dem Jahr 1636.⁶⁵⁶ Die aus den Metamorphosen Ovids stammende Episode von Danaë war, wie auch Bathseba, seit jeher prädestiniert für die Darstellung eines schönen Frauenaktes und wurde dafür in der Kunstgeschichte auch immer wieder gerne herangezogen. Danaë wurde von ihrem Vater, dem geweissagt worden war, dass sein Enkel ihn einst töten würde, in einem Turm eingeschlossen, um unliebsame Verehrer abzuhalten. Zeus entdeckte sie dort und verwandelte sich in einen Goldregen, um in ihr Zimmer zu gelangen. Infolge seines Besuches wurde Perseus geboren, der tatsächlich später seinen Großvater ungewollt umbrachte.

Rembrandt nun stellt die nackte Danaë auf einem prunkvollen Bett liegend dar. Ihre leicht aufgerichtete Haltung, ihre lächelnde Miene sowie die Gestik ihres erhobenen rechten Arms, mit dem sie jemanden zu begrüßen scheint,

⁶⁵⁵ Das *Bildnis Saskias als Braut* wird besprochen in Bevers 2006, S. 35-38, Kat. 5, darin finden sich weitere Referenzen. Das radierte *Selbstporträt mit Saskia* wird besprochen in Ausst. Kat. Rembrandt 1999, S. 162, Kat. 46, zur Den Haager und Londoner Ausstellung *Rembrandts Selbstbildnisse*, worin ebenfalls weitere Referenzen genannt werden.

⁶⁵⁶ Das Gemälde misst 185 x 203 cm, die Silberstiftzeichnung hingegen nur 18,5 x 10,7 cm. Eine umfangreiche Monografie über *Danaë* wurde zuletzt 1997 von der St. Petersburger Eremitage in russischer und englischer Sprache herausgegeben. Darin werden Geschichte, Rezeption, das Säureattentat von 1985 sowie die darauffolgende Restaurierung umfassend besprochen, Micheleva/Barchatova (Hg.) 1997. Zu dem Gemälde äußert sich auch ausführlich Grohé 1996 in Kap. 3, S. 225-276.

deuten an, dass sie den Liebhaber soeben mit ihrem Körper empfängt. Der Goldregen ist hier als leichter goldener Schimmer dargestellt, der sich über das gesamte Gemälde zieht. Über dem Kopfteil von Danaës Bett befindet sich ein gefesselter weinender Cupido, der gleichzeitig Teil der goldenen Ornamentierung des Bettes ist. Der erotische Gehalt des Bildes, der durch das mythologische Sujet legitimiert wird, ist bei Rembrandt zusätzlich noch dadurch betont, dass im Bildhintergrund eine Dienerin den Vorhang des Bettes zurückzieht und dem Liebesakt somit als Voyeurin beiwohnt.

Picasso übernimmt in seiner Radierung die Figur der nackten Danaë sowie des Erosen über ihr, wobei der Standpunkt des Betrachters zum Fußende des Bettes wechselt. Während Rembrandts Danaë beinahe züchtig auf dem Bett liegt, bietet sich Picassos weibliche Figur dem Betrachter aufreizend dar: Die Beine in die Luft gestreckt wird der Blick auf ihren gesamten Genitalbereich freigegeben. Ihr Kopf ist jedoch dem Cupido über ihr zugewandt, der hier nicht mehr gefesselt ist, sondern über ihr schwebt und Pfeil und Bogen schon bereithält. Die Figur der Dienerin wird in Form eines männlichen, bärtigen Kopfes am linken Bildrand aufgegriffen, welcher der Szene ebenfalls als Voyeur beiwohnt. Der mythologische Gehalt geht fast gänzlich verloren, die weibliche Figur empfängt nun nicht mehr Zeus als Goldregen, sondern einen einfachen Cupido und bietet sich gleichzeitig dem Betrachter dar.⁶⁵⁷

Die sitzende weibliche Figur am rechten Bildrand hingegen ist eine Paraphrase von Rembrandts Silberstiftzeichnung *Bildnis Saskias als Braut* von 1633 (**Abb. 63**). Darin stellte Rembrandt seine Frau in einem Brustbild – vollständig bekleidet – mit einem Strohhut dar. Mit ihrem rechten Arm auf einem Tisch gelehnt, mit der linken Hand den Kopf abstützend, blickt sie dem Betrachter leicht lächelnd entgegen.

Picasso übernimmt in seiner Radierung den Hut und die linke Hand, welche den Kopf stützt, erweitert die Darstellung der Frau um deren gesamten Körper, den er zudem entkleidet. Auf dem Boden sitzend spreizt Picassos Dame ihre Beine und bietet dem Betrachter, ebenso wie die andere weibliche Figur der Radierung, ihren gesamten Genitalbereich dar. Gesteigert wird dies noch durch die Geste ihrer rechten Hand, welche zur Scham hingeführt wird, was jedoch weniger zur Bedeckung dieser als zur Einladung für den Betrachter gedeutet werden kann. Rembrandts Zeichnung seiner züchtigen jungen Ehefrau mutiert bei Picasso somit zu einer schon

⁶⁵⁷ Sehr viel offensivere Darstellungen des Sujets, bei denen sich Danaë dem Betrachter in ähnlicher Form wie bei Picasso anbietet, gab es jedoch auch schon zu Rembrandts Zeiten, vgl. dazu Grohé 1996, S. 252-253.

pornografisch anmutenden, stark sexualisierten Frauendarstellung. Auch den erotischen Gehalt der Danaë-Szene übersteigert Picasso noch bei Weitem. Insofern führt er die Emulation von Rembrandts Künstlermythos bezüglich dessen sexueller Potenz hier noch sehr viel weiter.

Picassos oftmals bis ins Pornografische gehende Darstellungen erregten häufig Spekulationen darüber, inwiefern sich daraus Rückschlüsse auf Autobiografisches ableiten ließen. Man muss bedenken, dass der Künstler zu diesem Zeitpunkt bereits über 80 Jahre alt war. Alfred M. Fischer weist im Katalog zur Ausstellung *Picasso. Die Sammlung Ludwig. Druckgrafische Werke* von 1993 in dieser Hinsicht auf die Rolle des Voyeurs in der *Suite 347* hin: „Der sexuellen Eroberungen nicht mehr fähig, ist Picasso nunmehr zum Voyeur verdammt. Er kann nur noch zuschauen. Mit ironischem Witz widmet sich Picasso diesem frustrierenden und bitteren Zustand des Alters, in dem die Erotik bloß zum Gegenstand der Sehnsüchte und Träume geworden ist. Noch verbleibt ihm jedoch der Pinsel als phallischer Ersatz [...], den Picasso weiterhin virtuos zu benutzen weiß.“⁶⁵⁸ Doch der Voyeur taucht in Picassos Œuvre auch schon zu einem viel früheren Zeitpunkt auf, als der Künstler noch weitaus jünger war. Es geht ihm hier vermutlich weniger um eine tatsächliche Darstellung seines existenten oder nicht existenten Sexuallebens, als um einen Bezug auf den Topos des sexuell aktiven Künstlergenies, welchen er durch die geradezu karikaturistische Überzeichnung ironisiert. Zusätzlich zur Emulation von Rembrandts Künstlermythos bezüglich dessen sexueller Potenz und damit dessen künstlerischem Genie, spielt bei den späten Suiten also auch dessen Dekonstruktion eine entscheidende Rolle. Picasso scheint sich dabei zwischen diesen beiden Polen zu bewegen und mit diesen zu spielen.

Auch das dritte, sicher als Rembrandts Ehefrau identifizierte Porträt, *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn* (**Abb. 68**) von ca. 1635, interessierte Picasso.⁶⁵⁹ Rembrandt verkörpert darin die Rolle des verlorenen Sohnes, der sich im Wirtshaus mit einer Kurtisane vergnügt, welche von Saskia dargestellt wird. Während Rembrandt, mit einem gefiederten Hut bekleidet, das Glas in seiner rechten Hand erhoben hat und dem Betrachter zuproftet, ist Saskia als Rückenfigur auf seinem Schoß sitzend dargestellt und wendet ihren Kopf ebenfalls in Richtung des Betrachters. Eine Darstellung

⁶⁵⁸ Ausst. Kat. Picasso 1993, S. 37.

⁶⁵⁹ Zu Rembrandts Gemälde äußerte sich zuletzt Neidhardt 2006. Ein längeres Teilkapitel widmet auch Chapman 1990, S.114-120, dem Gemälde.

des verlorenen Sohnes im Wirtshaus galt im 17. Jahrhundert als Warnung vor Begehrlichkeit, Verschwendungssucht und Hochmut. In diesem Sinne ist wohl auch die Fasanenpastete auf dem Tisch im linken Bildhintergrund zu verstehen, die auf *superbia* und *voluptas*, also auf Stolz und Wollust, verweist. Die Kreidetafel in der linken oberen Bildecke verweist auf das Wirtshaus als Ort des Geschehens.⁶⁶⁰

Picasso fertigte nun am 8. März 1971, innerhalb der *Suite 156*, seiner letzten Grafikfolge, eine Radierung an (**Abb. 67**), die Rembrandts Werk paraphrasiert.⁶⁶¹ Picasso übernahm die Figurenkonstellation, die Anordnung im Bild ist entsprechend des Abzuges von der Radierplatte seitenverkehrt. Die männliche Figur erscheint nun links im Bild und ist in ähnlicher Weise mit gefiedertem Hut, lockigem schulterlangen Haar und Schnurrbart dargestellt. Die auf seinem Schoß sitzende Frau ist jedoch in Picassos Paraphrase nicht in Rückenansicht zu sehen, sondern in einer kubistisch anmutenden Torsion. Wie schon in der vorher besprochenen Radierung ihrer Kleider vollständig entledigt, wird der Blick auf ihre schräg übereinander angeordneten Brüste sowie auf ihren entblößten Genitalbereich zwischen den weit gespreizten Beinen freigegeben. Die männliche Figur berührt sie, nicht wie im Vorbild Rembrandts am Rücken, sondern etwas oberhalb des Gesäßes am nackten Oberschenkel. Jegliche narrative Details fehlen, wodurch die moralisch-belehrende Grundaussage von Rembrandts Vorbild gänzlich verloren geht.

Enthielt Rembrandts Szene bereits eine gewisse Frivolität, da er seine Ehefrau in der Rolle einer – bekleideten – Kurtisane darstellte, steigerte Picasso in seiner Paraphrase die Erotik erneut bis ins Obszöne hinein. Damit rekurrierte er ein weiteres Mal auf den Topos des ausschweifenden Sexuallebens des Künstlergenies, welchen er zugleich emuliert und dekonstruiert.

⁶⁶⁰ Vgl. Chapman 1990, S. 117.

⁶⁶¹ Vgl. auch einige weitere, jedoch sehr freie Paraphrasen in Ausst. Kat. Picasso 2008 b, S. 195-197.

7.2 Ken Aptekar I – Verhältnisse mit den Hausangestellten

Auch der amerikanische Künstler Ken Aptekar interessierte sich für die Frauen, die in Rembrandts Leben eine Rolle gespielt haben, jedoch in gänzlich anderer Weise als der im vorangegangenen Kapitel 7.1 besprochene Pablo Picasso rund 30 Jahre zuvor. Es sind weniger die Darstellungen von Künstler und Modell, mit denen Aptekar sich beschäftigte, sondern die biografischen Fakten um die Beziehungen zu Frauen, welche bei Picasso gänzlich ausgeklammert wurden. In seinem Brief „Dear Rembrandt“, den Aptekar 1995 an den Holländer schrieb, kritisiert er diesen bezüglich dessen Umgang mit Frauen, welche er in seinen Augen äußerst schlecht behandelt hat.⁶⁶² Aptekar informiert Rembrandt aber auch darüber, dass er einer der berühmtesten und meist respektierten Künstler der Welt sei, und dass die Leute am höchsten bewerten, wie er Menschen und sich selbst porträtierte, mit soviel Lebenserfahrung, Einfühlungsvermögen und Weisheit. „On the evidence of your paintings, I feel you saw, really and truly, the people you painted“, schreibt Aptekar in seinem Brief. „You understood something about them as people, and about yourself, too. And in that understanding you were declaring a certain morality and respect.“⁶⁶³ Aptekar spricht Rembrandt also seine Bewunderung aus für dessen besondere Fähigkeit, Menschen darzustellen, kann aber gleichzeitig nicht nachvollziehen, wie dieses Bild mit der Art vereinbar ist, in der Rembrandt seine Frauen behandelte:

„You had your problems with women, no? There was that messy business with Geertge Dircx, your son Titus' nursemaid. You gave her a wedding ring and promised to marry her, and then you brushed her aside and started sleeping with the much younger maid in the house, Hendrickje Stoffels. When Geertge sued you for breach of promise, and won, how could you go strong-arm the neighbours to say she was crazy, pressuring her own brother to help you, and have her put in a mental prison? How did you feel when you discovered that, after her friends finally got her out five years later, she was so broken she died soon after? Why, you as much as killed her.“⁶⁶⁴

Die Anekdote um die verschmähte Geertge Dircx, die Rembrandt aufgrund

⁶⁶² Der Brief erschien im Herbst 1995 im *Art Journal*, Aptekar 1995. Vgl. dazu auch die Ausführungen in der Einleitung dieser Arbeit. Die Beschäftigung Aptekars mit den Geschichten über Rembrandts Frauen wird in der Literatur nicht thematisiert. Zu den Frauen vgl. v.a. Ausst. Kat. Rembrandt 2001 zur Ausstellung *Rembrandt's Women*, welche in der Edinburgher National Gallery of Scotland sowie in der Londoner Royal Academy of Arts gezeigt wurde. Zu Aptekars Methode allg. vgl. Hagen 1995.

⁶⁶³ Aptekar 1995, S. 12.

⁶⁶⁴ Aptekar 1995, S. 12.

eines nicht eingelösten, angeblichen Eheversprechens verklagte, auf welche sich Aptekar hier bezieht, thematisierte er auch in einer Arbeit von 1992 mit dem Titel *Geertge Dircx vs. Rembrandt van Rijn* (**Abb. 69**).⁶⁶⁵ Geertge, die schon während der Krankheit Saskias in Rembrandts Haus kam – als Kindermädchen für Titus und als Haushälterin – lebte auch nach Saskias Tod 1642 weiterhin bei Rembrandt und hatte mehrere Jahre eine Beziehung mit ihm. Die allzu großen Standesunterschiede führten vermutlich dazu, dass Rembrandt sie niemals heiratete. Geertge, als kinderlose Witwe eines Schiffstrompeters, war nicht sehr gebildet und zudem arm. Als sie kränkelte, holte man die junge Hendrickje Stoffels zu ihrer Unterstützung ins Haus. Von dieser war der sehr viel ältere Rembrandt so sehr angetan, dass das Verhältnis zu Geertge abkühlte und sie schließlich im Juni 1649 das Haus verließ. Rembrandt gab ihr 160 Gulden mit auf den Weg und versprach ihr darüber hinaus 60 Gulden im Jahr an Unterhalt zu zahlen. Weniger um Rembrandt doch noch davon zu überzeugen, sie zu heiraten, als um eine großzügigere Abfindung zu erhalten, klagte Geertge den Künstler an. Darüber hinaus verpfändete sie in dieser Zeit auch ihre Wertsachen. Dies erboste Rembrandt sehr, da es sich dabei um Erbstücke von Saskia handelte. Schließlich ließ er sie 1650 in eine Besserungsanstalt in Gouda einweisen. Nachdem sie 1655 entlassen wurde, verstarb sie bereits im darauffolgenden Jahr – eine Tatsache, für welche Aptekar in seinem Brief Rembrandt verantwortlich macht.

Aptekar zitierte nun in seiner Arbeit *Geertge Dircx vs. Rembrandt van Rijn* einen Ausschnitt aus *Junge Frau im Bett* (**Abb. 71**) von ca. 1645/46, für welche Geertge als Modell vermutet wird.⁶⁶⁶ Die Ikonografie des Vorbildes ist unklar: Es zeigt eine junge Frau, die auf einem mit weißem Spitzenstoff bezogenen Bett liegt. Während ihre linke Schulter und Brust von einem weißen Gewand verhüllt werden, sind ihre rechte Schulter sowie ein Teil der rechten Brust entblößt. Ihr zurückgestecktes Haar wird von einer Haube zusammen gehalten, die mit Goldornamenten verziert ist und von der eine goldene Kette herabhängt. Die Frau zieht den schweren roten, kostbar wirkenden Vorhang des Bettes zur Seite und blickt in den Raum rechts außerhalb des Bildes, als ob sie jemanden erwartete. Auch wenn es sich dabei sicherlich nicht um ein

⁶⁶⁵ Zu den folgenden Ausführungen über Geertge vgl. Dudok Heel 2001, S. 24.

⁶⁶⁶ Während die Authentizität des Bildes nie in Zweifel gezogen wurde, ist sich die Forschung hinsichtlich der Identität der Dargestellten sowie der Ikonografie weiterhin unsicher. Alle drei Frauen Rembrandts wurden in dem Gemälde bereits identifiziert. Am wahrscheinlichsten ist – sofern die Datierung richtig ist – jedoch Geertge. Vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 2001, S. 182-184, Kat. 100.

Porträt handelt, sondern um ein Historienbild bzw. ein *tronie*, lässt sich darauf bestens die Rolle Geertges als Rembrandts Geliebte projizieren.

Ken Aptekars Arbeit besteht aus zwei nebeneinander montierten quadratischen Bildtafeln, über die jeweils in geringem Abstand Glasplatten des gleichen Formates geschraubt sind, in deren Rückseiten wiederum mit Sandstrahl ein Text eingraviert ist. Je nach Lichteinfall werfen die Buchstaben auf diese Weise Schatten auf das darunterliegende Gemälde.⁶⁶⁷ Auf der rechten Tafel zitiert Aptekar lediglich den Ausschnitt des Vorbildes um den Kopf der mutmaßlichen Geertge herum. War der narrative Kontext bei Rembrandts Vorbild bereits unklar, verstärkt sich diese Wirkung bei Aptekar dadurch noch. Die kostbar anmutenden Stoffe des Bettes fallen in seinem Zitat weg, einzig die goldverzierte Haube ist geblieben. Übrig bleibt eine halb entblößte Frau in einem undefinierbaren Bett. Auf der linken Tafel hingegen erkennt man eine holzvertäfelte Wand und in der linken oberen Bildecke den unteren Teil eines kostbaren Bilderrahmens samt Beschilderung. Was die rechte Bildtafel also an Kostbarkeit ausklammert, wird in der linken Hälfte wiederum betont.

In die darüber gelegten Glasplatten ist die Überschrift der Urkunde des Prozesses von 1649 eingraviert, welche der Bildtitel wiedergibt. In Altniederländisch ist in kalligrafischer Manier über dem Urteilsspruch zu lesen: *Gerrtie Dircx, Witwe, Klägerin vs. Rembrant Van Ryn, Angeklagter*.⁶⁶⁸ Aptekar übernimmt die Kalligrafie des Schriftzuges eins zu eins und legt ihn über beide Bildtafeln. Durch die Gegenüberstellung von Klägerin und Beklagtem, könnte man auch die beiden Bildtafeln als stellvertretend für die Kontrahenten verstehen: Der Rahmen würde in diesem Fall Rembrandt symbolisieren, das heißt, den berühmten und – auch von Aptekar – sehr geschätzten Künstler, dessen Werke kostbar sind. Dieser wird der nun von ihm verschmähten, einstigen Geliebten gegenübergestellt, die, nur spärlich bekleidet, auf einem einfachen Bett liegt. Auf diese Weise rekurriert auch Aptekar – wie schon Picasso – auf den Topos des sexuell potenten Künstlergenies, denn warum sonst würde Geertge weitestgehend entkleidet im Bett liegen und sich erwartend aufrichten? Doch Rembrandt ist einzig in Form eines kostbaren Bilderrahmens anwesend. Er selbst hat Geertge, seine einstige Geliebte, verlassen, wodurch diese zum – nun abgelegten – sexuellen Objekt degradiert wird, wogegen sie jedoch versucht gerichtlich vorzugehen.

⁶⁶⁷ Zu Aptekars Arbeitsweise vgl. Robertson/McDaniel 2005, S. 192 sowie Kap. 4.5 und 8.4 dieser Arbeit.

⁶⁶⁸ <http://www.kenaptek.net/works.html> (02.10.2012).

Aptekar dekonstruiert also die Künstlerfigur Rembrandt bezüglich der Rolle als sexuell potentes Künstlergenie.

War die Existenz von Rembrandts Lebensgefährtinnen zwar bereits seit dem späten 19. Jahrhunderts bekannt gewesen, wurden diese neu entdeckten biografischen Fakten jedoch lange Zeit nicht publiziert, weil man sie für zu schockierend ansah. Dann war es zunächst vor allem die Filmindustrie, welche sich dieser Fakten 1936 und 1942 bediente – vermutlich um Rembrandts Biografie mit Liebeswirren anzureichern – und Geertge und Hendrickje miteinander raufend in der Küche darstellte. Wären diese Fakten schon Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt gewesen, hätte man Rembrandt sicherlich keine Ehrenstatue in Amsterdam errichtet, denn ein Nationalheld musste einen exemplarischen Charakter haben. Ist der Topos des ausschweifenden Sexuallebens des Künstlers zwar auch schon bei Vasari zu finden, lebte er aber erst mit der Vorstellung des Künstlers als Bohémien mit dem Anbruch der Moderne wieder richtig auf.⁶⁶⁹

Mit Geertges Nachfolgerin Hendrickje Stoffels lebte Rembrandt bis zu deren Tod 1663 zusammen.⁶⁷⁰ Er heiratete sie nie, auch nicht, als sie von ihm ein Kind erwartete. Der Kirchenrat bezichtigte Hendrickje daraufhin der Hurerei, da sie vorehelichen Beischlaf gehabt hatte. Nachdem sie dies zugab, fiel ihre Strafe relativ mild aus: sie wurde vom Abendmahl ausgeschlossen. Aber auch diese Tatsache war in Ken Aptekars Augen nicht zu vertreten. Er schreibt daher in „Dear Rembrandt“:

„But then later, you never married Hendrickje, the younger woman. When all those people you owed money to wanted to get back at you, they decided to do it by dragging her through a humiliating public church excommunication for living out of wedlock with you. And you just stood silently by. How could you explain that to me?“⁶⁷¹

Aptekar kann nicht verstehen, dass Rembrandt einfach dabei zugesehen hat, wie Hendrickje exkommuniziert wurde. Jedoch hätte eine Wiederverheiratung den Verlust eines Großteils des Erbes von Saskia bedeutet und Rembrandt hatte zu dieser Zeit bereits wirtschaftliche Schwierigkeiten. Die gemeinsame Tochter Cornelia wurde daher unehelich

⁶⁶⁹ Korda 1936, Steinhoff 1942. Vgl. dazu die Ausführungen von Dudok Heel 2001, S. 19, sowie von Krieger 2007, S. 132-138.

⁶⁷⁰ Zu den folgenden Ausführungen zu Hendrickje vg. Dudok Heel 2001, S. 24-25.

⁶⁷¹ Aptekar 1995, S. 12.

geboren, jedoch später normal getauft und als Rembrandts Tochter anerkannt, da man davon ausging, dass das Paar zu einem späteren Zeitpunkt heiraten würde.⁶⁷²

Ken Aptekar schreibt weiterhin, er sei so erschüttert gewesen über die Ungleichheit zwischen der Liebe, die in den Bildern von Hendrickje und Geertge widergespiegelt wird. Diese Tatsache fiel auch Sebastian A. C. van Dudok Heel in seinem Katalogbeitrag „Rembrandt: His life, his wife, the nursemaid and the servant“ zur Edinburger Ausstellung *Rembrandt's women*⁶⁷³ von 2001 auf. In Bezug auf Darstellungen von Hendrickje, insbesondere auf *Bathseba mit dem Brief König Davids*, sagt er: „Rembrandt had never been inspired like this by Geertje Dircks.“⁶⁷⁴

Ken Aptekar machte 1993, also ein Jahr nach seiner Arbeit über Geertge, eine Arbeit über Hendrickje und Geertge zusammen (**Abb. 70**). Darin stellt er die Köpfe der Frauen auf zwei nebeneinander montierten quadratischen Bildtafeln dar und umgibt sie mit einem gemalten, schweren goldenen Rahmen, welcher unten und an den Seiten über die Tafeln läuft und nach oben offen bleibt. Geertge, auf der linken Bildtafel, zitiert er wieder aus der *Jungen Frau im Bett* (**Abb. 71**) und Hendrickjes Darstellung auf der rechten Bildtafel entnimmt er aus *Bathseba mit dem Brief König Davids* (**Abb. 72**), das auch bereits Picasso in einer Zeichnung paraphrasierte, wie im vorangegangenen Kapitel 7.1 besprochen wurde.⁶⁷⁵ Dieses Gemälde, auf das sich auch schon van Dudok Heel bezogen hatte, entstand im gleichen Jahr 1654, in dem Hendrickje exkommuniziert wurde.

Aptekar platziert die Köpfe so, dass sich die Frauen zwar einander zuwenden, sich jedoch dabei nicht anblicken. Jede scheint in ihren eigenen Gedanken versunken zu sein. Jeglicher narrativer Kontext fehlt. Hatte Picasso die Frauendarstellungen Rembrandts aller mythologischer Bezüge beraubt und sie bisweilen sehr stark sexualisiert, verlieren sie bei Aptekar sowohl jeden ikonografischen Hinweis als auch – in diesem Fall – jede Erotik, da hauptsächlich die Gesichter zu sehen sind. Einzig bei der linken Figur bleibt noch ein Stück nackte Schulter sichtbar. Die unbekannte junge Frau im Bett und die schöne Bathseba sind reduziert auf ihre Gesichter und werden damit wieder profanisiert zu dem, was sie sind – einfache Frauen. Die prominentere Stellung Hendrickjes gegenüber Geertge, die Aptekar in seinem Brief

⁶⁷² Vgl. Dudok Heel 2001, S. 24-25.

⁶⁷³ Ausst. Kat. Rembrandt 2001.

⁶⁷⁴ Dudok Heel 2001, S. 24.

⁶⁷⁵ Zu Rembrandts Gemälde vgl. Adams (Hg.) 1998.

kritisierte, geht ebenfalls verloren, die Frauen erscheinen hier wieder auf einer Ebene. In die Glasplatten, die er in geringem Abstand mit Schrauben über die Bildtafeln legt, graviert Apteкар mit Sandstrahl ein:

So
you
fuck-
ed
the
help.

Das Wort „fucked“ kann in diesem Satz sowohl als vulgärer Ausdruck für stattgefundenen Geschlechtsverkehr verstanden werden als auch im Sinne von „äußerst schlecht behandelt“. Die Bezeichnung der Frauen als „help“ kann ebenso auf doppelte Weise ausgelegt werden: Zum einen als „Hausangestellte“, als welche Geertge und Hendrickje auch ursprünglich in Rembrandts Haus gekommen waren, zum anderen im Sinne von „Hilfskraft“ oder einfacher „Handreichung“, was eine weitere Degradierung der Frauen darstellt. Drastischer und „entmythologisierter“ hätte Apteкар die Aussage, dass Rembrandt sexuelle Beziehungen zu seiner bzw. seinen Hausangestellten pflegte und sie schlecht behandelte, wohl kaum formulieren können. Den Schriftzug platziert er in einzelnen Silben übereinander entlang der Grenze der beiden Glasplatten, insofern ist er wohl auf beide Frauen zu beziehen. Denn da er beide auf einer Ebene präsentiert, ist es abwegig, in der Verwendung des Singulars noch eine weitere Sinnebene – eine Eifersuchtsanekdote oder ähnliches – zu vermuten. Zudem verläuft der Schriftzug genau über dem Schild auf dem kostbaren Bilderrahmen, welches den Namen des Künstlers, Rembrandt van Rijn, angibt. Das „Kostbarste“ des Bildes, die Bezeugung der Authentizität, die unmittelbare Verbindung zum Künstlergenie Rembrandt, wodurch der kostbare Rahmen erst vonnöten ist, wird dadurch gänzlich entmythologisiert. „You, my genius painter hero, just an ordinary man“,⁶⁷⁶ sagt Apteкар in seinem Brief an Rembrandt. Damit will er betonen, dass auch das Malergenie Rembrandt letztlich nur ein gewöhnlicher Mann gewesen ist, der mit seinen Hausangestellten ein Verhältnis hatte. Und dementsprechend umgangssprachlich formuliert Apteкар auch seine Aussage.

War es Pablo Picasso noch um eine Emulation von Rembrandts

⁶⁷⁶ Apteкар 1995, S. 12.

Künstlermythos hinsichtlich des Topos des ausschweifenden Sexuallebens des Künstlergenies gegangen, schien er, vor allem in den späten grafischen Suiten durch Karikierung und Ironisierung, gleichsam mit den Begriffen Emulation und Dekonstruktion zu spielen, ohne jedoch auf die neu bekannt gewordenen biografischen Fakten zu rekurren. Ken Aptekar hingegen ging es ausschließlich darum, das Verhältnis von Rembrandt zu dessen Frauen anhand eben dieser Fakten zu entmythologisieren und auf diese Weise zu dekonstruieren.

7.3 Ken Aptekar II – Der „jüdische“ Rembrandt

Ein weiterer Mythos über Rembrandt, der schon seit langer Zeit kursiert, ist der, dass Rembrandt ein Judenfreund gewesen ist und eng mit dem Judentum verbunden war.⁶⁷⁷ Auch mit diesem setzte sich Ken Aptekar, selbst Jude, in seinen Arbeiten intensiv auseinander.⁶⁷⁸

Bereits im 18. Jahrhundert tauchten Assoziationen über den „jüdischen“ Rembrandt auf und im 19. Jahrhundert begannen jüdische Kunstliebhaber eine besondere Vorliebe für den Holländer zu hegen. Auch Kunsthistoriker bezeichneten immer mehr seiner Modelle als jüdisch und folgerten daraus, dass Rembrandt den Juden gewogen gewesen sei. Die Breestraat, in der Rembrandt lange Jahre lebte, in der Literatur auch häufig Jodenbreestraat genannt, lag am Rande des späteren jüdischen Viertels von Amsterdam. Diese Umgebung stellte man sich als pittoreskes Viertel vor, das an eine andersartige, farbige, orientalische Welt erinnerte. In Verbindung mit dem Topos des einsamen Genies meinte man, Rembrandt habe sich als Einzelgänger und Sonderling dorthin zurückgezogen, um das Leben des Alten Testaments sozusagen „an der Quelle“ genauer zu studieren. Dass in dieser Straße in Wirklichkeit hohe Bürgerhäuser standen, die von wohlhabenden Amsterdamer Kaufleuten, erfolgreichen Künstlern und später dann auch von reichen Juden bewohnt wurden, ließ man außer Acht. Hier hatte Rembrandt auch seine Frau Saskia kennengelernt und hier konnte er sich neben den vermögenden Kaufleuten als Künstler und Geschäftsmann unter Beweis stellen.⁶⁷⁹

Als Argument für Rembrandts „Judenfreundschaft“ wird auch häufig angeführt, dass er zahlreiche alttestamentarische Szenen gemalt habe, in denen er regelmäßig hebräische Texte verwendete. Gary Schwartz, mit dem

⁶⁷⁷ Das Verhältnis Rembrandts zum Judentum wird in der Forschung seit langem diskutiert. Im Rahmen des Rembrandtjahres 2006 veranstaltete das Joods Historisch Museum in Amsterdam eine Ausstellung, die sich mit *De 'joodse' Rembrandt* beschäftigte, einen Überblick über die Forschung zu diesem Thema gab und versuchte diesen Mythos zu entwirren, Ausst. Kat. Rembrandt 2006 b. Die Fragestellungen sind u.a., ob Rembrandt in die Synagoge ging, welche Rolle seine Freundschaft zu Menasse ben Israël gespielt hat, inwiefern er für seine Christus-Darstellungen mit jüdischen Modellen arbeitete sowie die rätselhafte Identität der *Jüdischen Braut*. Über Rembrandts Verhältnis zum Judentum äußerten sich auch schon Tümpel 1986, S. 141-146 sowie McQueen 2003, S. 58-63.

⁶⁷⁸ Aptekars Auseinandersetzung mit dem „jüdischen“ Rembrandt wird von mehreren Autoren thematisiert, insbesondere von Nochlin 2001 in ihrem Katalogbeitrag „Uncertain Identities: Portrait of the Artist as a Young Jew“ zur Ausstellung *Ken Aptekar. Painting between the Lines, 1990-2000* in Kansas City, Ausst. Kat. Aptekar 2001 a, weiterhin von Self 2001 im gleichen Katalog sowie von Boime 1997 in seinem Beitrag „Aptekars Family Album“ zur Washingtoner Ausstellung *Talking to Pictures*. Zu Aptekars Methode allgemein vgl. Hagen 1995.

⁶⁷⁹ Vgl. Tümpel 1986, S. 141.

Ken Aptekar persönlich bekannt ist, versucht dies in seiner Publikation *Das Rembrandtbuch. Leben und Werk eines Genies* von 2006 abzuschwächen, indem er anführt, dass sowohl Rembrandts Lehrer Pieter Lastman als auch andere niederländische Künstler im 17. Jahrhundert häufig alttestamentarische Szenen gemalt hätten, da das Alte Testament auch für Christen zum Kanon der Heiligen Literatur gehöre. Über hebräische Schrift könnte er sich auch bei christlichen Hebraisten erkundigt haben, die in seinem Umfeld zu finden waren.⁶⁸⁰

Im 17. Jahrhundert hatte man über die biblische Welt zunächst noch recht ungenaue Vorstellungen. Rembrandts Bild davon war zunächst noch von dem geprägt, was er bei Lastman darüber gelernt hatte. Wenn er Charaktere aus der Bibel malte, wählte er für die positiv konnotierten Gestalten holländische, orientalisierend gekleidete Modelle, während er den negativ konnotierten semitische Züge gab. Dies änderte sich erst viel später, nachdem Rembrandt schon lange Jahre mit Juden in Kontakt gestanden hatte. So diente dem Holländer in den 1650er Jahren häufig ein junger Jude als Modell für seine Christusdarstellungen.⁶⁸¹

Interessant ist, dass der Mythos des „jüdischen“ Rembrandts hauptsächlich von Juden ins Leben gerufen wurde und sich lange Zeit hielt. Denn trotz aller Entkräftungsversuche kommt auch Gary Schwartz zu dem Schluss, dass man aus jüdischer Sicht bis heute noch häufig daran festhält, dass Rembrandt ein Freund der Juden gewesen sei.⁶⁸²

Der ebenfalls jüdische Ken Aptekar hielt Rembrandts Verhältnis zur Religion zwar für nicht sehr ausgeprägt, wollte aber dennoch mehr darüber erfahren und erkundigte sich in seinem Brief „Dear Rembrandt“⁶⁸³ danach, welchen er 1995 an den holländischen Künstlerkollegen schrieb:

„I’ve thought about you and religion quite a bit. For two reasons, I think: all those biblical scenes and portraits of Jews like Menasseh ben Israel that you painted; and the fact that you, a non Jew, chose to live in the Jewish Quarter. Why did you move there? That decision has had a lot of meaning for me, and for other Jews over the years. Books have been written about you in relation to Jews. Were you more

⁶⁸⁰ Vgl. Schwartz 2006, S. 301. Darüber hinaus versucht Schwartz auch die weiteren vorgebrachten Beweise für Rembrandts Affinität zum Judentum zu widerlegen.

⁶⁸¹ Vgl. Tümpel 1986, S. 142-146.

⁶⁸² Vgl. Schwartz 2006, S. 304-305.

⁶⁸³ Aptekar 1995. Zu dem Brief vgl. auch die Einleitung dieser Arbeit.

comfortable living among a marginal group because you felt in some way marginal?
Or was it because you could get a better deal on a big house?"⁶⁸⁴

In seinem Brief an Rembrandt greift Aptekar mehrere der bereits vorgebrachten Argumente für Rembrandts Affinität zum Judentum auf: Er habe eine Vielzahl von biblischen Szenen gemalt sowie Porträts von Juden wie Menasseh ben Israel. Dabei handelt es sich um einen einflussreichen Schriftgelehrten und Rabbiner, den Rembrandt in Amsterdam kennenlernte und mit dem ihn eine langjährige Freundschaft verband. Die Verbindung zu ihm hat bei Rembrandt sicherlich zu einem besseren Verständnis des jüdischen Glaubens und der Kultur beigetragen.⁶⁸⁵ Weiterhin möchte Aptekar wissen, warum Rembrandt als Nicht-Jude im jüdischen Viertel gelebt habe. Er betont, dass dieser Umstand für ihn, wie für andere Juden, von großer Bedeutung gewesen sei. Hier wird einmal mehr deutlich, dass dieser Mythos um Rembrandt von Juden kultiviert wird. Aptekar stellt auch die Frage, ob sein holländischer Künstlerkollege unter einer Randgruppe gelebt habe, weil er sich selbst als ausgegrenzt fühlte. Somit greift auch er den Topos des Künstlers als Außenseiter der Gesellschaft hier wieder auf, stellt im nächsten Satz aber auch schon die Frage, ob Rembrandt nicht vielleicht doch aus wirtschaftlichen Gründen im jüdischen Viertel gelebt habe.

In einigen seiner Arbeiten brachte Aptekar Rembrandt in direkte Verbindung zum Judentum. So wird der Holländer in der Arbeit *In 1640 the artist may have changed the color of his hair* (**Abb. 73**) von 1994 selbst zum Juden. Aptekar zitiert darin Rembrandts *Selbstporträt im Alter von 34 Jahren* (**Abb. 74**) von 1640 aus der Londoner National Gallery.⁶⁸⁶ In diesem Gemälde, welches nach oben hin bogenförmig abschließt, stellt sich der Holländer in Halbfigur hinter einer Brüstung dar, auf welche er seinen rechten Arm aufgestützt hat, womit er auf die Komposition eines Porträts von Tizian rekurriert, in welchem dieser den Dichter Lodovico Ariosto darstellt. In Dreiviertelansicht nach rechts gewandt blickt Rembrandt den Betrachter direkt an. Er trägt ein Barett, einen Pelz besetzten dunklen Mantel aus kostbarem Stoff, darunter ein braunes Untergewand und ein weißes Hemd mit Stehkragen. Ken Aptekar schreibt in seinem Brief an Rembrandt über dieses Selbstporträt:

⁶⁸⁴ Aptekar 1995, S. 13.

⁶⁸⁵ Vgl. Tümpel 1986, S. 143-144.

⁶⁸⁶ Das Selbstbildnis wird besprochen im Ausst. Kat. Rembrandt 1999, S. 173-175, Kat. 54, zur Den Haager und Londoner Ausstellung *Rembrandts Selbstbildnisse*. Darin finden sich auch weitere Referenzen.

„Well, remember your self-portrait, the one shaped like an arch, after Titian? It's in a museum in London. Though it had yellowed quite a bit, it was cleaned up and now looks splendid. (Great outfit you had on.) I used this painting as the source for a work of mine, which I painted using only shades of yellow.“⁶⁸⁷

Auf vier jeweils quadratischen Bildtafeln, die zusammengesetzt wiederum ein Quadrat bilden, sind einzelne Fragmente des Porträts aus London in unterschiedlichen Maßstäben wiedergegeben. So zeigt die linke obere Tafel den größten Teil des Kopfes, während die linke untere Tafel den größten Teil des Oberkörpers vom Hals abwärts gesehen in einem kleineren Maßstab wiedergibt. Die rechte obere Tafel zeigt die Nase, das linke Auge Rembrandts, einen Teil des Baretts sowie den bogenförmigen Abschluss des Bildes, die rechte untere Tafel zeigt wiederum einen Teil des Oberkörpers in einem kleineren Maßstab und ist zudem an der unteren und rechten Außenkante von einem kostbaren Rahmen umgeben. Das nun fragmentarisierte Porträt verfremdet Aptekar noch zusätzlich, indem er es gelb einfärbt. Gelb steht dabei für die Farbe, welche die Juden zeitweise gezwungen wurden zu tragen – im Mittelalter in Form eines gelben Rades und im Dritten Reich in Form des gelben Judensterns, welche an der Kleidung anzubringen waren. Damit symbolisiert Gelb auch die Farbe des Vorurteils gegenüber Juden.⁶⁸⁸ Über die Bildtafeln montiert Aptekar in geringem Abstand Glasplatten, welche er mit Schrauben fixiert. In diese ist ein Text eingraviert, der je nach Lichteinfall Schatten auf die darunterliegenden Gemälde wirft.⁶⁸⁹ Dieser lautet:

In 1640 the artist may have changed the color of his hair. Just one year earlier, he had moved to an enormous house on the Jodenbreestraat in the Jewish Quarter. At the time, it was not uncommon for Jews to worry, despite their new-found freedom. Perhaps the change was related to anxiety about producing income sufficient to his expanding needs.

Der Künstler, welcher die Farbe von Rembrandts Haar änderte, ist letztlich Aptekar selbst, da er Rembrandts Selbstporträt gelb einfärbt. Er stellt damit Spekulationen darüber an, dass Rembrandt vorgegeben haben könnte, jüdisch zu sein, um ein günstigeres Angebot für sein neues Haus im jüdischen Viertel zu bekommen.⁶⁹⁰ Dabei gibt Aptekar ohne weiteres zu, dass diese Behauptung

⁶⁸⁷ Aptekar 1995, S. 13.

⁶⁸⁸ Vgl. dazu die Äußerungen von Aptekar 1995, S. 13. Zu Judenabzeichen vom Mittelalter bis zum Nationalsozialismus vgl. Scheiner 2004.

⁶⁸⁹ Zu Aptekars Arbeitsweise vgl. Robertson/McDaniel 2005, S. 192 sowie Kap. 4.5 und 8.4 dieser Arbeit.

⁶⁹⁰ Aptekar in einer Email an die Verfasserin vom 15.09.2009.

frei erfunden ist. „I wanted to get people to imagine how they might think differently about you if they were led to believe you were jewish“, schrieb Aptekar an Rembrandt.⁶⁹¹ Er dekonstruiert also den Mythos des „jüdischen“ Rembrandts, um mit der Verwirrung darüber zu spielen, warum Rembrandt im jüdischen Viertel gelebt hat und es in seinem Œuvre so zahlreiche alttestamentarische Sujets gab. Gleichzeitig möchte er wissen, ob sich das Rembrandtbild zum Negativen ändert, wenn man ihn für einen Juden hält.

Das Misstrauen, welches Juden entgegengebracht wird, drückt sich in den Worten *Was für ein Name ist denn eigentlich Aptekar?* (**Abb. 75**) aus, die in einer Arbeit von 1994 mit Sandstrahl in die Glasplatte eingraviert sind, welche Aptekar über sein Gemälde schraubte, in dem er ein Bildnis von Titus (**Abb. 76**) von ca. 1660 aus dem Pariser Louvre zitiert.⁶⁹² Dieses zeigt Rembrandts jugendlichen Sohn in Halbfigur vor einem dunklen Hintergrund. Sein gelocktes Haar kommt unter einer Kappe hervor und fällt ihm über die Schultern. Er blickt direkt zum Betrachter.

Aptekar wählt den Bildausschnitt in seinem Gemälde kleiner und zitiert lediglich Kopf und Schulterpartie des Dargestellten. Zudem lässt er das einfallende Licht – im Unterschied zum Vorbild – auch den Bildhintergrund beleuchten, welcher aus einer undefinierbaren roten Fläche besteht. Auf diese Weise erhält Titus Kopf beinahe plakative Wirkung, wodurch die eingravierten Worte noch mehr zur Geltung kommen.

Die Frage „Was für ein Name ist denn eigentlich Aptekar?“ wurde dem Künstler in den 1960er Jahren sehr häufig von Leuten gestellt, die herausfinden wollten, ob er jüdischer Abstammung sei. Insofern entspricht das jugendliche Alter von Titus in etwa dem damaligen Alter Aptekars, wodurch in diesem Fall wohl die Auswahl des Vorbildes zu begründen ist. Am auffälligsten ist hier der Umstand, dass Aptekar diese Worte in Deutsch schreibt. Dadurch werden Assoziationen mit Antisemitismus und Holocaust geweckt sowie mit zu erbringenden Abstammungsnachweisen, welche die jüdische Herkunft beweisen bzw. widerlegen sollten. In ähnlichem Sinne ist auch die Frage „Where'd you get the red hair?“ zu verstehen, die Aptekar im Zusammenhang mit anderen Bildzitaten verwendete. Denn rothaarige Juden traf man in Amerika in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts selten an. Jüdische rothaarige Kinder, wie Aptekar, wurden daher häufig für nicht-

⁶⁹¹ Aptekar 1995, S. 13.

⁶⁹² Vgl. Bauch 1966, Kat. 427.

jüdisch gehalten, sondern stattdessen für irisch oder schottisch. Sind die Haare von Titus in *Was für ein Name ist denn eigentlich Aptekar?* auch hellbraun, ist der rote Hintergrund vermutlich als Anspielung auf die roten Haare gemeint, denn auch diese waren in der Vergangenheit zeitweise einmal mit Juden assoziiert worden, und mit deren Andersein, ihrer vermeintlichen Teuflischkeit und Hässlichkeit.⁶⁹³

Bei den beiden besprochenen Arbeiten dekonstruiert Aptekar den Mythos des „jüdischen“ Rembrandts in anderer Weise, als er es im vorangegangenen Kapitel 7.2 in Bezug auf Rembrandts Beziehungen zu Frauen machte, denn er hielt sich nicht an historische bewiesene Tatsachen, um die Künstlerfigur auf diese Weise zu entmythologisieren. Stattdessen nährte er den Mythos noch mit neuen – erfundenen – Behauptungen bzw. er übertrug ihn auf seine eigene jüdische Identität.

Neben den üblichen Klischees bezüglich Rembrandts Affinität zum Judentum sah Aptekar jedoch noch eine weitere Verbindung auf konzeptioneller Ebene. Für ihn selbst spielt seine jüdische Herkunft für die Konzeption seiner Arbeiten eine nicht unwesentliche Rolle. „I feel very self-identified as a Jew, and it’s the heart of my work,“ meinte Aptekar einmal in einem Zeitungsartikel in den *Detroit Jewish News*.⁶⁹⁴ Albert Boime brachte in seinem Katalogbeitrag „Aptekar’s family album“ zur Washingtoner Ausstellung *Ken Aptekar. Talking to Pictures* von 1997 das, seiner Meinung nach, Charakteristische des Judentums auf den Punkt: „Judaism has no closure until the Messiah comes, hence the Jewish condition can only be one of endless speculation and self-interrogation.“⁶⁹⁵ Dana Self konstatierte in ihrem Katalogbeitrag „Ken Aptekar: Writing Voices“ zur Ausstellung *Ken Aptekar. Painting Between the Lines*, welche 2001 in Kansas City stattfand, dass dieses jüdische Infragestellen, welches auch schon Boime beschrieben hat, aus dem Talmud resultiere, einem sehr bedeutenden Schriftwerk des Judentums. Aptekar verstehe, dass die Lehre des Talmud auf Frage und Antwort basiert und dass der Text aus Fragen aufgebaut ist. Und in ebendieser Weise funktionierten seine Werke.⁶⁹⁶ Denn Aptekar stellt zahlreiche Fragen in seinen Bildtexten, die sich dementsprechend auch in den Titeln widerspiegeln: *What if he didn’t? What if he wasn’t?, What would she say about you?* oder *Would you*

⁶⁹³ Vgl. Nochlin 2001, S. 31-32

⁶⁹⁴ Aptekar in: Chessler 1999, o.S.

⁶⁹⁵ Boime 1997, S. 43.

⁶⁹⁶ Vgl. Self 2001, S. 3.

love him?. Aptekar stellt weitaus mehr Fragen, als dass er Antworten erhält. Schon allein die Tatsache, dass er einen Brief an Rembrandt schreibt, in dem er ihm viele Fragen stellt, auf die er niemals eine Antwort erhalten wird, zeigt dies. Fragen stellen für ihn einen Ausgangspunkt dar, sie regen ihn zu neuen Ideen an.

Rembrandts Werke sind in Aptekars Augen ähnlich konzipiert. Sie enthalten Unstimmigkeiten, Widersprüche, rufen Spekulationen hervor und sind Zeugnisse der Selbstbefragung. In seiner Arbeit *Answers/Questions* (Abb. 77) von 1992 stellte Aptekar Rembrandts Kunst der transzendenten, idealen Kunst Raffaels gegenüber und versuchte damit die Polaritäten zwischen den beiden alten Meistern sowie zwischen Judentum und Christentum aufzuzeigen. Konfrontiert werden auf zwei nebeneinander montierten Bildtafeln Ausschnitte aus der *Vision des Ezechiel* (Abb. 78) von ca. 1518 von Raffael und der *Opferung Isaaks* (Abb. 79) aus dem Jahr 1635 von Rembrandt, welche jeweils das Hauptgeschehen der beiden Vorbilder fokussieren.⁶⁹⁷

Raffael stellt den Propheten Ezechiel in einer Landschaft in der unteren linken Bildecke dar, wo er aufgrund seiner geringen Größe jedoch kaum erkennbar ist. Beherrscht wird die Komposition stattdessen von seiner Vision, welche mehr als Dreiviertel der Bildfläche einnimmt. In dieser erscheint Gottvater, getragen von Engeln und Mischwesen, in den Wolken vor einem hellen gelben Lichtschein. Aptekar spart Ezechiel in dem von ihm gewählten Bildausschnitt gänzlich aus und beschränkt sich auf Gottvater, wobei er dessen Oberkörper ins Zentrum der quadratischen Bildtafel rückt. Die rechte Hand sowie die Füße sind durch den Rand beschnitten. Zu sehen sind zudem zwei Engel, welche die weit ausgebreiteten Arme Gottvaters stützen, ein weiterer Engel in der linken unteren Bildecke sowie ein Adler in der rechten unteren Bildecke. Aptekar überschreibt diesen Ausschnitt mit dem Wort „answer“, welches vielfach mit Sandstrahl in die Glasplatte über der Bildtafel eingraviert ist, wobei die Schrift diagonal von links oben nach rechts unten verläuft.

Rembrandts Gemälde hingegen zeigt einen krisenhaften Moment: Gott stellt Abrahams Glauben auf die Probe. Abraham ist bereit, seinen Sohn Isaak zu opfern, weil Gott es von ihm verlangt. So liegt Isaak gefesselt und nur mit

⁶⁹⁷ Raffaels Gemälde wird besprochen in *Les visions de Raphaël* von Arasse 2003, v.a. S. 44-51. Die St. Petersburger Version von Rembrandts Gemälde wird in der Monografie *Rembrandt. Die Opferung Isaaks* von Dekiert 2004 mit der Münchener Version, bei der es sich vermutlich um das Werk eines Schülers oder Werkstattmitarbeiters handelt, verglichen.

einem weißen Lendentuch bekleidet auf einem Stapel mit Holzscheiten. Abraham hält mit seiner linken Hand das Gesicht Isaaks zurück, aus seiner rechten Hand entgleitet ihm gerade das Messer, das er schon bereit gehalten hatte, um die Kehle seines Sohnes damit zu durchtrennen, wovon er im letzten Moment jedoch von einem Engel abgehalten wird. Dieser kommt in der linken oberen Bildecke herbeigeflogen, ergreift Abrahams rechten Unterarm und blickt ihn direkt an. Aptekar spart Isaak in dem von ihm gewählten Ausschnitt gänzlich aus und beschränkt sich hauptsächlich auf die Köpfe des Engels und Isaaks, so dass der wechselseitige Blick zwischen ihnen besonders zur Geltung kommt. Auch hier ist die ursprüngliche Ikonografie verunklärt, denn der Betrachter sieht nicht mehr, wovon der Engel Abraham abhält. Zu erkennen ist lediglich noch ein Teil des Griffes des herabfallenden Messers. Dieses Bild überschreibt Aptekar vielfach mit dem Wort „question“, wobei die Schrift in diesem Fall diagonal von links unten nach rechts oben verläuft. „The image in Raphael’s painting is one of omnipotence and surety, while Rembrandt portrays Abraham’s startled visage at the moment the angel arrests the infanticide directed by God as a test of faith“, fasst Dana Self den wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Bildtafeln zusammen.⁶⁹⁸

Die Komposition von Aptekars Arbeit, erinnert an eine Anekdote, die der französische Kunstkritiker Théophile Thoré, welcher nach seiner Emigration aus Frankreich unter dem Namen W. Bürger publizierte, im zweiten Band seines viel beachteten Werkes *Les Musées de la Hollande*⁶⁹⁹ erzählt: Eines Morgens habe er in einem illustrierten Magazin die Porträts von Raffael und Rembrandt entdeckt. Er schnitt sie aus und heftete sie mit Stecknadeln an die Wand. Raffaels Kopf sei nach links gewendet gewesen, Rembrandts nach rechts, so dass es unmöglich gewesen sei, sie Auge in Auge aufzuhängen. Über die beiden voneinander abgewendeten Porträts habe er das Wort „Janus“ geschrieben. Denn plötzlich sei ihm folgendes bewusst geworden:

„Raffael sieht nach rückwärts, Rembrandt nach vorwärts. Der eine hat die Menschheit abstrakt unter den Symbolen der Venus und Jungfrau, des Apoll und Christus gesehen, der andere hat unmittelbar und mit seinen eigenen Augen eine wirkliche und lebendige Menschheit gesehen. Der eine ist die Vergangenheit, der andere die Zukunft.“⁷⁰⁰

⁶⁹⁸ Self 2001, S. 3.

⁶⁹⁹ Bürger 1860. Ausführlich besprochen werden die Ausführungen Thorés bezüglich des Vergleichs von Raffael und Rembrandt bei Hellmold 2001, Teil 1, Kap. 4, S. 63-72.

⁷⁰⁰ Bürger 1860, S. X

Aptekar Bildkomposition ist genau in dieser Weise angelegt: Raffaels Bild ist links angeordnet, Rembrandts rechts. Die Figuren wenden sich überwiegend voneinander ab, was durch die diagonal verlaufenden Schriftzüge, die nach oben hin auseinander streben, noch in der Wirkung verstärkt wird. Andersherum angeordnet hätten die beiden Bildteile eine geschlossene Dreieckskomposition ergeben, was hier nicht der Fall ist.

Thoré wollte mit seiner Gegenüberstellung von Raffael und Rembrandt ein Bild für die zwei unterschiedlichen Kunst- und Gesellschaftsideale finden, die zu seiner Zeit in Konkurrenz zueinander standen: Raffael, als Idealkünstler des Klassizismus stand dabei für festgelegte Schönheitsregeln und symbolische Ordnungen, wohingegen Rembrandt die wirkliche lebendige Menschheit darstellte. Ken Aptekar ging es jedoch in seiner Gegenüberstellung um den Unterschied zwischen Christentum und Judentum, welchen er anhand der Bildzitate der beiden Künstler darstellt. „And so the anxiety of ceaseless Jewish questioning is contrasted with the harmonious calm of Christian certainty“, meinte Aptekar selbst über seine Arbeit *Answers/Questions*.⁷⁰¹ Ihm selbst als Juden liegt somit das Infragestellen, das in Rembrandts Bildern zum Ausdruck kommt, näher als das christliche „Akzeptieren“ der Dinge. Er rekonstruiert den Mythos des „jüdischen“ Rembrandts somit auch, um dessen Arbeitsweise zu seiner eigenen in Relation zu setzen. Die Dekonstruktion des Mythos vom „jüdischen“ Rembrandt ist bei dieser Arbeit sehr viel weniger ersichtlich als bei den bisher besprochenen Werken, aber dennoch vorhanden. Indem Aptekar behauptet, dass seine Arbeitsweise derer Rembrandts gleicht, stellt er sich zudem mit dem großen Meister auf eine Stufe. Doch sollte sich hier der Versuch einer Emulation andeuten, dann ist diese bildimmanent noch weniger offensichtlich als die Dekonstruktion. Denn in seiner Arbeit werden die beiden unterschiedlichen Auffassungen lediglich einander gegenübergestellt.

⁷⁰¹ Aptekar in: *Self* 2001, S. 3.

7.4 Zusammenfassung

Auf die Künstlerfigur Rembrandt wurden seit jeher zahlreiche Mythen projiziert, was bestimmte Fakten der Biografie des Holländers begünstigten. So eignete er sich durch die Todesfälle seiner engsten Familienmitglieder, durch die vermeintliche Ablehnung seiner Auftraggeber sowie den daraus resultierenden finanziellen Ruin und durch die scheinbar permanente Selbstbefragung in seinen Selbstporträts optimal für die Rolle des einsamen und verkannten Künstlergenies. Bemühte sich die kunsthistorische Forschung zwar in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darum, das vorherrschende Rembrandtbild zu entmythologisieren, hielt man in der Populärkultur weiterhin an den alten Topoi und der Verknüpfung von *Leben und Werk* fest. Zur gleichen Zeit wurde die Parallelisierung von *Leben und Werk* im Kontext der Selbstinszenierung zu einer wichtigen künstlerischen Strategie. Entzog sich Rembrandt dem Publikum durch die historische Distanz, verbargen auch die Künstler nun häufig bewusst ihre reale Persönlichkeit, um eine Projektionsfläche für die unterschiedlichsten Identitäten zu schaffen. Darüber hinaus kultivierten sie oftmals autobiografische Anekdoten. Vor diesem Hintergrund wurden auch die Mythen um die Künstlerfigur Rembrandt zum Thema künstlerischer Auseinandersetzungen. So interessierten sich die in diesem Kapitel besprochenen Künstler für Rembrandts Liebesbeziehungen sowie für dessen angebliche Affinität zum Judentum. Dabei nahmen sie auf Werke des Holländers Bezug, die als Projektionsflächen für diese Mythen besonders geeignet waren, wie die Darstellungen schöner Frauen, die meist als Saskia, Hendrickje oder Geertge identifiziert wurden, die Selbstporträts, ein Porträt von Rembrandts Sohn Titus sowie ein alttestamentarisches Historiengemälde.

Sowohl Pablo Picasso als auch Ken Aptekar setzten sich mit dem Mythos um „Künstler und Modell“ bzw. des sexuell potenten Künstlergenies auseinander. Während sich Picasso vor allem für die Identitäten der Dargestellten und deren Darstellungsweise interessierte, nicht aber für die mit ihnen in Zusammenhang stehenden biografischen Fakten, beschäftigte sich Aptekar gerade mit diesen. Dabei waren es die Skandale, die seine Aufmerksamkeit erregten: der Prozess, den Geertge gegen Rembrandt führte und die Tatsache, dass der Künstler immer wieder Beziehungen mit seinen Hausangestellten hatte, diese aber nicht ehelichte. Ebenso interessierte sich Aptekar für Rembrandts Affinität zum Judentum, welche dem Holländer seit dem 19. Jahrhundert immer wieder nachgesagt wurde, da dieser eine Zeit

lang im jüdischen Viertel von Amsterdam gewohnt und zahlreiche alttestamentarische Szenen dargestellt hatte, die teilweise auch hebräische Texte enthielten. Wurde dieser Mythos hauptsächlich von Juden kultiviert, so ist auch Aptekar selbst jüdischer Abstammung.

Betrachtete man Rembrandts *Leben und Werk* ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zwar zunehmend als Einheit und projizierte man gerade zu dieser Zeit die unterschiedlichsten Rollen auf den Holländer, wurden diese Mythen jedoch selten bildimmanent rezipiert, wie sich im Vergleich mit den Ausführungen in Kapitel 3.3 zeigt. So wurde dem jüdischen Künstler Chaim Soutine eine besondere Verbundenheit zu Rembrandt aufgrund von dessen vermeintlicher Affinität zum Judentum nachgesagt. In seinen Bezugnahmen auf Rembrandts *Geschlachteten Ochs* lassen sich jedoch keinerlei Belege dafür finden.⁷⁰² Stattdessen ruft dieses Sujet aufgrund seiner Komposition eher die Assoziation mit dem gekreuzigten Christus hervor und ist somit alles andere als jüdisch. Soutine wird es vermutlich unabhängig aller Glaubensfragen im Sinne einer existentiellen Grundsituation aufgefasst haben. Falls er auf Rembrandt tatsächlich aufgrund des Mythos aufmerksam wurde, thematisiert er diesen Umstand innerhalb seiner Werke jedoch nicht.

Erschien Rembrandt zwar des öfteren zusammen mit seiner Ehefrau Saskia in den gemalten und radierten Historien aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dienten diese eher dazu, einen Einblick in das Leben des Holländers zu geben als zur Illustration des Mythos von „Künstler und Modell“. Lovis Corinth hingegen thematisierte diesen Mythos Anfang des 20. Jahrhunderts sehr wohl: So porträtierte er sich in *Selbstporträt mit Charlotte Berend und Sektglas* von 1902 in einer Weise, die eindeutig auf Rembrandts *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn* Bezug nimmt.⁷⁰³ Im Unterschied zu Saskia sitzt Corinths Ehefrau Charlotte jedoch mit entblößtem Oberkörper auf dem Schoß ihres Mannes, der ihr darüber hinaus an ihre rechte Brust fasst. Der erotische Gehalt und der darin liegende Verweis auf den Mythos von „Künstler und Modell“ bzw. des sexuell potenten Künstlergenies wird von Corinth also noch gesteigert, womit er eine *aemulatio* Rembrandts anzustreben scheint.

Daran anknüpfend sind Picassos Bezugnahmen auf Rembrandt aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinsichtlich dieses Mythos als Emulationen zu verstehen, denn sie bedienen sich einer Bildsprache, die sich

⁷⁰² Die Version aus Grenoble ist abgebildet in: Ausst. Kat. Soutine 2008, S. 173, Kat. 46.

⁷⁰³ Corinths Gemälde ist abgebildet in: Ausst. Kat. Corinth 1996, S. 156, Kat. 55a.

noch sehr viel weiter von jener Rembrandts entfernt und erst seit den künstlerischen Avantgarden auf diese Weise möglich ist. Im Unterschied zu Corinth nimmt Picasso darin niemals selbst die Rolle Rembrandts ein, sondern seine Ehefrau Jacqueline spielt höchstens die Rolle Hendrickjes. Die Frauen treten zudem nicht nur mit nacktem Oberkörper auf, sondern bieten dem Betrachter bisweilen ihren gesamten Genitalbereich zwischen den weit gespreizten Beinen dar. Picasso ging es wohl vor allem darum, Rembrandts *Leben und Werk* wieder zu verbinden und ihn infolgedessen an sexueller Potenz und damit auch an schöpferischer Genialität zu übertrumpfen. Darüber hinaus deutet sich durch die geradezu pornografische Überzeichnung in seinen späten Radierungen aber auch eine Dekonstruktion an, denn zu dieser Zeit war Picasso wohl kaum mehr das sexuell aktive Künstlergenie, welches er im Wettstreit mit Rembrandt vorgab zu sein. Diese Funktion der künstlerischen Rezeption des Holländers hatte es vor der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts so nicht gegeben, wodurch sich Picassos Bezugnahmen letztlich von jener Corinth's unterscheiden.

Während sich Picasso also zwischen den beiden Polen von Emulation und Dekonstruktion bewegte, dekonstruierte Ken Aptekar den Mythos um Rembrandt und seine Frauen ausschließlich und trennte damit *Leben und Werk* voneinander. Der einstmals als Inbegriff der Tugend gehandelte Rembrandt hatte sich durch neu bekannt gewordene biografische Fakten als „normaler“ Mann erwiesen. Schien in den Darstellungen seiner Frauen häufig die Liebe des Künstlers zu seinem Modell zum Ausdruck zu kommen, zitierte Aptekar diese auf eine Weise, dass jegliche Entrückung verloren ging und die Frauen zu profanen „Bettgespielinnen“ degradiert wurden. Demnach spiegelte sich die Genialität nur noch in Rembrandts Werken wider, nicht aber in seinem Leben.

In seinen Bezugnahmen auf den Mythos von Rembrandts vermeintlicher Affinität zum Judentum waren es weniger die erwiesenen biografischen Fakten, welche Aptekar interessierten, sondern er dekonstruierte den Mythos des Künstlers als Außenseiter der Gesellschaft, indem er ihn mit erfundenen Behauptungen nährte und ihn auf seine eigene jüdische Identität und den damit in Zusammenhang stehenden Vorurteilen übertrug. Zudem parallelisierte Aptekar die „jüdische“ Arbeitsweise der beiden Künstler, setzte seine künstlerischen Fähigkeiten also in Beziehung zu Rembrandt und stellte sich mit ihm auf eine Ebene. Dieser Emulationsversuch offenbart sich jedoch nur einem Betrachter, der über Aptekars jüdische Abstammung informiert ist.

Der Umgang mit den Künstlermythen um Rembrandt erfolgte sowohl bei

Picasso als auch bei Aptekar überwiegend aus der Sicht der populären Kultur. Picasso bezog sich ausschließlich auf den Topos des sexuell aktiven Künstlergenies und damit auf die modernistische Interpretation von Rembrandts wechselnden Liebschaften. Aptekar thematisierte ebenfalls diesen Topos, rückte jedoch die damit verbundenen skandalträchtigen biografischen Fakten in den Fokus seiner Arbeiten. Hatten diese zwar in der Wissenschaft zur Entmythologisierung des Rembrandtbildes beigetragen, hatte sich auch die Populärkultur ihrer bedient, um Rembrandts Biografie mit Liebeswirren anzureichern. Aptekar näherte sich dem Mythos um Rembrandts Frauen demnach im Schnittpunkt von Wissenschaft und Populärkultur. Hinsichtlich des „jüdischen“ Rembrandts trug er hingegen eher zur erneuten Mythologisierung bei, indem er sich nicht an die bestehenden biografische Fakten hielt, sondern weitere dazu erfand.

8 | AUTORSCHAFT, AUTHENTIZITÄT UND WERT

Im 19. Jahrhundert war die Künstlerfigur Rembrandt zum Inbegriff des verkannten und einsamen Genies avanciert. Der unverwechselbare, äußerst pastose Malstil des Spätwerkes sowie die bisweilen rätselhaften Sujets galten dabei als exemplarisch für die künstlerische Autonomie und Spontaneität des Holländers. Sein Schaffen aus dem Inneren heraus offenbarte sich vor allem in zahlreichen Selbstporträts, an denen die unterschiedlichen Gemütszustände des Künstlers ablesbar zu sein schienen. Auf diese Weise wurden seine Werke zu Paradebeispielen individuellen Schöpfertums. Auch Rembrandts finanzieller Bankrott 1656 passte dabei optimal ins Bild des verkannten Künstlers der beginnenden Moderne.⁷⁰⁴

Doch der Geniekult des 19. Jahrhunderts hatte auch eine zunehmende Bedeutung des Kunsthandels mit sich gebracht und durch die Popularisierung bestimmter Künstlerpersönlichkeiten entstand ein immer größerer Bedarf an deren Werken. Dies hatte sich auch bei Rembrandt gezeigt, von dem um 1900 immer mehr vermeintliche Originale entdeckt wurden.⁷⁰⁵ Vor allem in den 1960er Jahren geriet jedoch die Autorschaft vieler der ihm zugeschriebenen Werke in Zweifel. Die Ausmaße dieser Abschreibungen werden offensichtlich, wenn man folgende zwei Œuvre-Kataloge einander gegenüberstellt: So reduzierte sich die Anzahl von 743 Gemälden, die Wilhelm Reinhold Valentiner⁷⁰⁶ zu Beginn des 20. Jahrhunderts Rembrandt zugeschrieben hatte, in Horst Gersons 1968 herausgegebenem Verzeichnis der Gemälde⁷⁰⁷ auf nur noch 420. Eine solche Unsicherheit über die Authentizität der Werke hat es bei keinem anderen großen Meister der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben.

Um jegliche Zweifel über die Autorschaft der Werke Rembrandts endgültig auszuräumen und mit der Intention, einen definitiven Œuvre-Katalog zu erstellen, gründete sich 1968 in Amsterdam ein ebenso einzigartiges Forschungsprojekt, das Rembrandt Research Project.⁷⁰⁸ Innerhalb dessen

⁷⁰⁴ Gründe, Umstände und Folgen des Bankrotts von 1656 untersuchte zuletzt Crenshaw 2006 in einer umfangreichen Studie.

⁷⁰⁵ Zur Popularität von Rembrandt um 1900 vgl. Stückelberger 1996, Kap. I.5, S. 53-59, sowie Kap. 3.1 dieser Arbeit.

⁷⁰⁶ Valentiner 1908.

⁷⁰⁷ Gerson 1968.

⁷⁰⁸ Zur Geschichte des Rembrandt Research Project vgl. Wetering 2005 a sowie Kap. 3.2 dieser Arbeit.

sollten sämtliche dem Holländer zugeschriebene Werke, auch unter Zuhilfenahme naturwissenschaftlicher Methoden, gesichtet werden. Die Werke unterteilte man in den ersten drei Corpus-Bänden in drei Kategorien: Unter A führte man die Werke auf, die als eigenhändig angesehen wurden, unter B jene, bei denen keine klare Entscheidung möglich war, und unter C jene, die Rembrandt einst zugeschrieben wurden, sich aber als nicht eigenhändige Werke erwiesen hatten.⁷⁰⁹

Für eine überraschend große Zahl von Werken stellte sich dabei heraus, dass sie nicht von Rembrandt selbst, sondern von Schülern, Gehilfen und Nachahmern stammten. Seine für einmalig gehaltene, unergründliche Malweise war somit auch von anderen Händen übernommen und verbreitet worden. Die Autorschaft einiger, bis dahin als kanonisch geltender Werke Rembrandts, wie der *Der Mann mit dem Goldhelm*, wurde angezweifelt, was für viel Furore sorgte.⁷¹⁰ Und sogar einige Selbstporträts – vermeintliche Zeugnisse der inneren Befindlichkeit des einsamen Künstlergenies – blieben von den Abschreibungen nicht verschont und sollten von fremder Hand stammen, was sich mit dem Genietopos kaum noch vereinen ließ.⁷¹¹

Die verlorene Autorschaft der Werke veränderte auch deren Rezeption. Ein Werk, das nicht von der Hand des Meisters selbst stammte, wohl aber so aussah, war keine originäre Schöpfungsleistung mehr, wodurch dessen künstlerischer wie auch dessen monetärer Wert in Mitleidenschaft gezogen wurde. Auf diese Weise mutierte die Künstlerfigur Rembrandt mitsamt ihrer Werke während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Präzedenzfall in der Diskussion um Autorschaft, Authentizität und Wert von Kunst.

Doch die verlorene Authentizität der Werke Rembrandts erfuhr, vor allem seit den 1980er und 1990er Jahren, eine Umwertung. Hatte sich das Rembrandt Research Project zunächst ausschließlich mit den Zu- und Abschreibungen der Werke Rembrandts beschäftigt, verlagerte sich im Laufe der Jahre das Interesse auch auf seine Schüler und Nachfolger. Dadurch erhoffte man sich Aufschlüsse über Rembrandts künstlerisches Umfeld und

⁷⁰⁹ Corpus I 1982, Corpus II 1986, Corpus III 1989.

⁷¹⁰ Zum *Mann mit dem Goldhelm* vgl. Kelch (Hg.) 1986.

⁷¹¹ Zu Authentizitätsproblematik der vermeintlichen Selbstporträts vgl. Wetering 2005 b.

die Arbeitsabläufe in seinem Atelier zu erhalten.⁷¹² Dabei erwies sich der Holländer als Leiter eines erfolgreichen Atelierbetriebs, der in enger Symbiose mit anderen Künstlern gearbeitet hatte. Denn so gar nicht der modernistischen Vorstellung des einsamen, autonom schaffenden Genies entsprechend, war es für Künstler im 17. Jahrhundert durchaus üblich gewesen, das eigene Atelier als Werkstatt zu betreiben, in welcher Bilder regelrecht produziert wurden. Wie in zahlreichen anderen Ländern bestand auch in den Niederlanden zu dieser Zeit noch das alte Zunftwesen. Wenn man Maler werden wollte, musste man von einem Meister in die Lehre genommen werden und das entsprechende Lehrgeld zahlen. Ein Meister hatte die Aufnahme eines neuen Schülers zu melden und musste den Verpflichtungen nachkommen, die in den Zunftordnungen festgelegt waren. Malerei galt noch als Handwerk, auch wenn die schöpferische Begabung in Ansätzen schon höher eingeschätzt wurde als manuelle oder mechanische Fähigkeiten. Finanzieller Erfolg und soziales Prestige waren jedoch nur wenigen Malern vergönnt. Dass zahlreiche junge Künstler Rembrandt als Lehrer wählten, hing mit seinem Ruf zusammen, den er schon zu einem frühen Zeitpunkt seiner künstlerischen Laufbahn erworben hatte. Seine Kunst galt als etwas Neues und genoss allgemeine Wertschätzung. Somit waren andere Maler dazu gezwungen, sich Rembrandts typische Malweise anzueignen, um selbst Abnehmer für ihre Gemälde zu finden.⁷¹³

Die Gemäldeproduktion basierte während des 17. Jahrhunderts in Holland kaum noch auf festen Aufträgen, stattdessen entstand ein Kunstmarkt, welcher mit dem heutigen durchaus vergleichbar ist.⁷¹⁴ Vor allem seit den 1630er Jahren produzierten und verkauften Künstler ihre Gemälde in einem bislang nicht gekannten Maße. Da der traditionell wichtigste Auftraggeber, die Kirche, nach den Bilderstürmen der Calvinisten weggefallen war, wurden nun Privatleute zu den wichtigsten Käufern von Kunst. Dadurch wandelten

⁷¹² Die im Laufe der Jahre gesammelten Erkenntnisse stellte die Ausstellung *Rembrandt - Der Meister und seine Werkstatt* zusammen, welche 1991 in Berlin, Amsterdam und London stattfand, Ausst. Kat. Rembrandt 1991. Mit als Erster wies Werner Sumowski 1970 im Rahmen einer Rembrandt-Tagung des Kunsthistorischen Institutes der Freien Universität Berlin auf die große Bedeutung der Schülerwerke für die Echtheitskritik der Gemälde Rembrandts hin, vgl. Sumowski 1973. Später veröffentlichte er die mehrbändigen Sammelwerke zu den Zeichnungen und Gemälden von Rembrandts Schülern, vgl. Sumowski 1979-1992 und Sumowski 1983-1993.

⁷¹³ Zu Funktion und Produktion von Rembrandts Werkstatt vgl. Bruyn 1991, v.a. S. 68-70.

⁷¹⁴ Den Kunstmarkt im niederländischen *Goldenen Zeitalter* untersuchen u.a. North 2001, welcher verschiedene Entwicklungen auf ökonomischem, sozialen und künstlerischen Gebiet und deren Wechselwirkungen beschreibt, sowie Bok 1994, der sich mit Angebot und Nachfrage beschäftigt und überprüft, inwiefern die Entwicklung der holländischen Malerei mit ökonomischen Entwicklungen zusammenhing.

sich auch die Sujets der Gemälde: Gefragt waren nun weniger Historien, sondern stattdessen Genreszenen, Porträts, Stilleben und Landschaften, welche zum Schmuck der eigenen Häuser dienten.⁷¹⁵

Die Mehrheit der Maler arbeitete nicht mit festen Aufträgen, sondern für den anonymen Markt, welchen sie entweder direkt oder über die Vermittlung eines Kunsthändlers belieferten.⁷¹⁶ Prominente Kunsthändler wie Hendrick van Uylenburgh, über den auch Rembrandt einige Zeit seine Werke vertrieb, bauten regelrechte Dienstleistungsunternehmen auf, welche sowohl eine große Vielfalt an Kunstwerken auf Lager hatten wie auch hochrangige Porträtmaler vermittelten.⁷¹⁷ Denn während die Künstler überwiegend für einen anonymen Markt produzierten, wurden ihre Namen für die Käufer dagegen immer wichtiger, was dazu führte, dass Künstler ihre Werke nun häufig signierten bzw. die Werke im Nachhinein von jemand anderem im Namen des eigentlichen Malers signiert wurden. Der Name fungierte fortan als eine Art Qualitätssiegel der Werke und als Indikator für deren Wert. Auf großen Gemäldeauktionen in Amsterdam, Den Haag oder Rotterdam waren es dann die sogenannten Namenskäufer, welche die Preise der Werke in die Höhe trieben.⁷¹⁸

Schuf ein Schüler in der Werkstatt eines Meisters ein Werk, untersagten es ihm die Gilderegeln, es mit seinem eigenen Namen zu signieren. Dadurch war es nicht unüblich, dass der Meister selbst das Werk signierte, sofern er es für gelungen hielt, wie es auch im Falle von Rembrandt geschehen ist. Auf diese Weise vergrößerte sich die Anzahl der im Umlauf befindlichen Werke eines Meisters, was diesem dabei helfen konnte, seinen typischen Stil unter seinem Namen bekannt zu machen.⁷¹⁹

Da die Signatur dementsprechend wie eine Art Markenzeichen fungierte, war auch Rembrandt um deren Form durchaus bedacht. Er veränderte sie

⁷¹⁵ Vgl. North 2001, S. 79 sowie S. 102-103.

⁷¹⁶ Als direkte Möglichkeiten, seine Gemälde zu verkaufen, boten sich einem Künstler sein Atelier bzw. Verkaufsausstellungen der Lukasgilde. Zudem konnte ein Künstler seine Werke an eine Lotterie geben oder sie in Auktionen versteigern lassen. Oftmals bezahlte er seine Schulden bei Wirten oder Händlern auch mit Bildern ab. Vgl. North 2001, S. 83-89.

⁷¹⁷ Vgl. North 2001, S. 90-94. Den Kunsthandel der Familie Uylenburgh thematisierte im Jahr 2006 die Ausstellung *Uylenburgh & Son*, welche in Amsterdam und London gezeigt wurde, vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 2006 c.

⁷¹⁸ Vgl. dazu die Ausführungen von Ketelsen 2000, S. 11.

Auch heute noch verkaufen sich Werke in großen Auktionshäusern nur über Namen. Die Kataloge geben am Anfang oder am Ende jeweils eine Übersicht über die verschiedenen Zuschreibungsarten, wie „Attributed to...“, „Studio of...“, „Workshop of...“, „Circle of...“, „Follower of...“, „Manner of...“ oder „After...“, vgl. Aukt. Kat. Christie's London 2010, S. 165.

⁷¹⁹ Vgl. Bruyn 1991, S. 70-71.

mehrere Male und experimentierte dabei zunächst mit verschiedenen Formen von Monogrammen, wie *R*, *RH* oder *RHL* (Rembrandt Harmensis Leydensis), welchen teilweise ein *f* für „fecit“ folgte. Diese erweiterte er nach seiner Übersiedlung nach Amsterdam, 1631, zu *RHL van Rijn* bis sie schließlich 1633 ihre endgültige Form erhielt.⁷²⁰ Von nun an signierte er – anders als alle anderen niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts – wie die großen italienischen Meister Leonardo, Raffael, Michelangelo und Tizian nur noch mit seinem Vornamen. Wie er auch darum bemüht war, seine Selbstporträts in bedeutenden Kunstsammlungen zu verbreiten, diente ihm auch eine solche Signatur dazu, sich in die Reihe der *uomini famosi* einzureihen und sich auf diese Weise mit ihnen auf Augenhöhe zu präsentieren.⁷²¹

Auf diese Weise hatte sich die Künstlerfigur Rembrandt vom einsamen Genie hin zu einem durchaus geschäftstüchtigen Betreiber einer erfolgreichen Malerwerkstatt verändert. Svetlana Alpers war es dann schließlich, welche 1989 mit ihrer Publikation *Rembrandt als Unternehmer* versuchte, den überkommenen Genietopos mit dem aktuellen Rembrandtbild in Einklang zu bringen.⁷²² Ihrer Meinung nach hatte Rembrandt bereits selbst kräftig dazu beigesteuert, einen unverkennbaren Stil zu entwickeln, diesen mit seiner zeitweise enorm großen Schülerzahl einzuüben, ihn als sein Markenzeichen zu etablieren und ihn beim holländischen Publikum in Mode zu bringen. Sein paradoxer Erfolg habe darin gelegen, andere Künstler dazu zu bringen, sich für ihn auszugeben. Er habe zwar an dem Anspruch ungeteilter Urhebererschaft festgehalten, war jedoch gleichzeitig bereit, sie auf diese Weise auf andere Hände zu verteilen. Nach Alpers verstand sich Rembrandt, als Kopf eines großen Atelierbetriebs, als freies Individuum, das auf Auftraggeber und Gönner nicht angewiesen war, dafür jedoch auf den Markt. Er habe somit unter Beweis gestellt, dass zwischen dem Betrieb eines

⁷²⁰ Die unterschiedlichen Signaturen bis 1631 untersucht Bruyn 1982, zwischen 1632 und 1634 Bruyn 1986.

⁷²¹ Zur Funktion von Rembrandts Selbstporträts vgl. den einleitenden Teil von Kap. 6. Die Meinung, dass Rembrandt mit seinem Vornamen signierte, um sich mit den großen Meistern zu messen, vertreten u.a. Alpers 2003, S. 178, sowie Adams 1993, S. 584-587, welche zudem die typografische Form erörtert, mit welcher Rembrandt seine künstlerische Identität habe etablieren wollen. Blankert 1973, S. 36, bemerkte zudem, dass unter nordischen Künstlern einzig Lucas van Leyden in ähnlicher Weise nur unter seinem Vornamen bekannt war.

⁷²² Alpers 2003. Die Publikation erschien zunächst in englischer Sprache unter dem Titel *Rembrandt's enterprise. The studio and the market*. Den Titel griff zuletzt Wilt 2006 mit seiner Publikation *Rembrandt Inc. Marktstrategieën van een genie* wieder auf.

geschäftlichen Unternehmens und dem Anspruch auf individuelle Autorität als Maler nicht notwendigerweise ein Widerspruch entstehen müsse.⁷²³

Insofern griff Alpers genau jene Topoi dazu auf, um ein neues Rembrandtbild zu entwerfen, welche zuvor dazu genutzt worden waren, den Genietopos zu entmythologisieren. Die Tatsache, dass sie Rembrandt aus der Sicht des modernen Kunstbetriebs betrachtete, rief vonseiten der kunsthistorischen Forschung heftige Kritik hervor.⁷²⁴ Doch trotz oder vielleicht gerade aufgrund der Kontroversen, für die Alpers' Forschungsansatz sorgte, genoss ihr *Rembrandt als Unternehmer* größte Popularität.

Die Künstlerfigur Rembrandt hat auf diese Weise an bestimmten Diskursen teil, die auch für die bildende Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielen. Denn interessanterweise wurde die Autorschaft der Werke Rembrandts gerade zu einer Zeit angezweifelt, als auch das Konzept des Autors als Schöpfer und sinnstiftende Instanz seiner Werke, zunächst in den Literaturwissenschaften, in den Fokus der Kritik geriet. Vor allem innerhalb der in Deutschland entstandenen Rezeptionsästhetik und dem französischen Poststrukturalismus fungierte von nun an der Leser als wesentlicher Bezugspunkt von Literatur.⁷²⁵

Die Bedeutung eines Werkes wurde nun nicht mehr als vom Autor endgültig festgelegt angesehen, sondern konstituierte sich erst im Rezeptionsvorgang durch den jeweiligen Leser. So verstanden Roland

⁷²³ Vgl. Alpers 2003, vor allem S. 28-29. Bei Alpers ist zudem von weiteren Marketingstrategien Rembrandts zu lesen. So habe der Kunstliebhaber und Sammler Mariette im 18. Jahrhundert berichtet, dass Rembrandt auf einer Auktion einen Abzug seiner eigenen Radierung *Christus heilt die Kranken* zum extrem hohen Preis von 100 Gulden ankaupte – das sogenannte *Hundertguldenblatt*. Rembrandt beabsichtigte damit, seine Werke auf dem Kunstmarkt rar zu machen, um ihren Wert zu steigern. Somit habe er dem modernen Kunstwerkbegriff durch seine Marktstrategien Vorschub geleistet: Denn das Kunstwerk ist eine Ware, die sich von anderen Waren dadurch unterscheidet, dass sie nicht fabrikmäßig, sondern in limitierten Mengen produziert wird. Durch die Signatur erhält es die Aura individueller Urheberschaft und seinen daraus resultierenden Marktwert. Und eine Aura des Wertvollen umgibt das *Hundertguldenblatt* durch seine Bezeichnung bis heute. Vgl. Alpers 2003, S. 244-247.

⁷²⁴ Mieke Bal weist in ihrer Rezension darauf hin, dass sie kein anderes Buch kenne, das so häufig rezensiert worden sei und bei dem die Meinungen dabei so weit auseinander gingen, Bal 1990, S. 138. Scharf kritisiert wird Alpers von Raupp 1989 für ihren ahistorischen Zugriff. Vgl. dazu auch Kap. 3.2 dieser Arbeit.

⁷²⁵ Hatte zwar Alois Riegl bereits Ende des 19. Jahrhunderts die Beziehung zwischen Werk und Betrachter zu einer produktiven Kategorie kunsthistorischer Untersuchungen erhoben und den Betrachter im Bild entdeckt, lange bevor die Literaturwissenschaften den Leser im Text zum Thema machten, ist in der Kunstgeschichte ein solch expliziter Paradigmenwechsel nicht zu beobachten. Die Entwicklung vollzog sich eher schleichend. Einige wesentliche Positionen fasst der Sammelband von Kemp (Hg.) 1992 zusammen.

Barthes, welcher 1968 polemisch den „Tod des Autors“⁷²⁶ verkündete, und auch Michel Foucault, welcher im darauf folgenden Jahr fragte: „Was ist ein Autor?“⁷²⁷ diesen als ein fiktives Konstrukt, welches erst im Rezeptionsvorgang geschaffen wird. Dies gehe auf ein Bedürfnis des Lesers zurück, ein künstlerisches Werk mit einer Person zu verbinden, um damit die Verknüpfung zwischen *Leben und Werk* herzustellen.⁷²⁸

Beziehen sich diese Theorien zwar auf den literarischen Autor, können sie ebenso auf den bildenden Künstler übertragen werden. Die Rolle des Künstlers als Schöpfer seiner Werke, welcher deren Bedeutung auf ewig festlegt, war bereits mit den Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts ins Wanken geraten. So musste ein Künstler seine Werke nicht mehr zwangsläufig selbst ausführen, sondern konnte auch auf bereits vorhandene Dinge, wie Alltagsgegenstände oder gedrucktes Bildmaterial, zurückgreifen, wie es unter anderem die Dadaisten in ihren Collagen machten. Ebenso konnte der Entstehungsprozess dem Zufall überlassen oder auf mehrere Hände verteilt werden, wie es die Surrealisten durch verschiedene künstlerische Verfahren machten, um auf diese Weise das Bewusstsein beim künstlerischen Prozess auszuschalten und stattdessen das Unterbewusstsein zum Vorschein kommen zu lassen. Dadurch verschoben sich auch die bis dahin geltenden Bewertungsmaßstäbe: Eigenhändigkeit, Bildfindung und handwerkliche Ausführung wichen nun dem reinen Konzept, wodurch sich auch die Topoi wie Authentizität und Wert völlig neu definierten.⁷²⁹

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden diese Topoi, insbesondere seit der *Pop Art* der 1960er Jahre, immer wieder zum Thema der Kunst erhoben. So war die Aneignung von bereits vorhandenem Bildmaterial eine gängige künstlerische Strategie, welche mittels mechanischer Reproduktionsverfahren, wie der Siebdrucktechnik, in die neuen Werke übertragen und dabei bisweilen seriell aneinandergereiht wurde. Künstlerische Originalität in traditionellem Sinne war dadurch weder in der Bildfindung noch in der Umsetzung gegeben, stattdessen wurden die technische Reproduzierbarkeit von Bildern und die daraus resultierende Bilderflut thematisiert. Vor allem Andy Warhol stellte dabei die Autorschaft und Authentizität von Kunst infrage, indem er seine Werke nicht mehr in

⁷²⁶ Barthes 2007.

⁷²⁷ Foucault 2007.

⁷²⁸ Aus diesem Grund waren auch Rembrandt Anfang des 20. Jahrhunderts so viele Werke zugeschrieben und dementsprechend biografisch gedeutet worden, vgl. dazu Kap. 3.1 dieser Arbeit.

⁷²⁹ Zu Strategien der Verweigerung des Konzeptes des Künstlergenies vgl. Krieger 2007, Kap. VII.

einem Atelier, sondern in seiner *factory* herstellte bzw. von seinen Mitarbeitern unter seinem Namen anfertigen ließ. Einzelne Hände waren auf diese Weise nicht mehr voneinander unterscheidbar.⁷³⁰

Zu einer Zeit also, als die fehlende Autorschaft und Authentizität einiger Werke Rembrandts zunächst negativ bewertet wurde, erhob Warhol die Kollektivierung des Schaffensprozesses unter seinem Namen zum künstlerischen Prinzip. Und noch einige Jahre bevor Svetlana Alpers Rembrandt zum Unternehmer werden ließ, verstand es Warhol bereits bestens, einen Kult um seine Kunst und seine Persönlichkeit entstehen zu lassen. Konnte Rembrandt nicht das verkannte, einsame Genie gewesen sein, für das man ihn so lange gehalten hatte, da auch er der Leiter eines großen Atelierbetriebs gewesen war, verabschiedeten sich auch die zeitgenössischen bildenden Künstler, spätestens seit Warhol, bewusst von diesem Verkennungstopos und avancierten bisweilen zu erfolgreichen Stars auf dem Kunstmarkt.⁷³¹ Insofern ist anzunehmen, dass auch Alpers' Rembrandtbild des erfolgreichen Unternehmers bei den bildenden Künstlern dieser Zeit Anklang fand. Denn es war dem Holländer gelungen, auch die Werke seiner Schüler unter seinem Namen zu vermarkten.

Umgekehrt gingen hingegen einige Künstler in den 1980er Jahren vor, welche der *Appropriation Art* zugerechnet werden. Sie fertigten exakte Kopien bereits bestehender Fotografien, Grafiken oder Gemälde an und signierten diese mit ihrem eigenen Namen.⁷³² Bei solchen Werken war unklar, ob nun dem Künstler des Vorbildes oder jenem des Nachbildes die eigentliche Autorschaft zuzusprechen war und inwiefern die Signatur dabei noch als Authentizitätsbeweis und Wert konstituierender Faktor fungierte. Demzufolge finden sich darin Ähnlichkeiten zu den Fragen, die an die Werke herangetragen wurden, die einst Rembrandt zugeschrieben worden waren und sich später als Werke von Schülern oder Nachahmern herausgestellt hatten, aber dennoch seine Signatur trugen.

Da Rembrandt wie keine andere große Künstlerfigur mit Diskursen um Autorschaft, Authentizität, Wert und Vermarktungsstrategien verknüpft ist, welche allesamt in der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – mehr oder weniger zeitgleich – eine wichtige Rolle

⁷³⁰ Zur *Pop Art* vgl. Ausst. Kat. Pop Art 1992 und zu Warhol die umfangreiche Monografie von Danto 2009.

⁷³¹ Zu Künstlermythen in Zusammenhang mit der Celebrity-Kultur vgl. Berger 2008. Zur zunehmenden Ununterscheidbarkeit von Kunst und Ökonomie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Neckel 2008.

⁷³² Zur *Appropriation Art* während der 1980er Jahre vgl. Rebbelmund 1999, v. a. Kap. 7, S. 137-210.

spielten, ist anzunehmen, dass gerade er als Paradebeispiel für derartige Fragestellungen gedient hat. Dieser Vermutung wird im Folgenden anhand einiger exemplarischer künstlerischer Positionen nachgegangen.

8.1 Larry Rivers – Rembrandt als Markenlogo

War die Kunstszene in den Jahren nach dem Ende des zweiten Weltkriegs zunächst von abstrakten Tendenzen beherrscht worden, konnte sich ab den 1960er Jahren mit der *Pop Art*, von den USA und England ausgehend, wieder eine figurative Kunstrichtung etablieren. Thematisiert wurden nun alltägliche Dinge der modernen Konsumgesellschaft, die auf diese Weise von trivialen Gegenständen zu Kunstwerken erhoben wurden. Aber auch der Warencharakter der Kunst selbst, der infolge ihrer technischen Reproduzierbarkeit entstanden war, wurde immer wieder thematisiert.⁷³³ Der amerikanische Maler Larry Rivers, der sich schon seit den 1950er Jahren mit bereits bestehender Kunst in seinen eigenen Werken auseinandersetzte, stieß zu Beginn der 1960er Jahre auf einen Konsumartikel, der sich ein berühmtes Werk Rembrandts als Markenlogo angeeignet hatte, wovon er sehr fasziniert war:

„Eines Abends Anfang der sechziger Jahre kam ich auf der Long-Island-Schnellstraße kurz vor dem Queens-Tunnel an etwas vorbei, was ich schon seit Jahren gesehen haben musste, einer Plakattafel mit Zigarrenreklamen, Dutch Masters. Ich bemerkte plötzlich, dass dies in gewisser Weise vollkommen war. Es ist doch wirklich urkomisch, man sieht Rembrandt – in Neon! Als Reklame für Zigarren. Es war zuviel, es war unwiderstehlich!“⁷³⁴

Rivers griff bei seinen Werken sehr häufig auf bereits vorhandenes Bildmaterial zurück. Dabei dienten ihm sowohl Kunstwerke, wie beispielsweise Emanuel Leutzes *Washington crossing the Delaware* von 1851, oder auch Werbung für Konsumprodukte, wie Zigaretten der Marken „Camel“ oder „Gauloises“, als Vorlagen. Die „Dutch Masters“-Zigarren boten Rivers jedoch eine Kombination aus beidem.⁷³⁵ Sie werden in Amerika seit 1911 verkauft und sind wohl vor allem für ihre besondere Verpackung bekannt, die Rembrandts berühmtes Gruppenporträt der *Staalmeesters* (**Abb. 81**) von 1662 ziert.

„Ausgangspunkt bei Rivers ist immer wieder die zum Klischee gewordene künstlerische oder historische Vision“, meint Carl Haenlein in seinem Katalogbeitrag über „Die Kunst von Larry Rivers“ zur ersten in Deutschland stattfindenden Retrospektive des Amerikaners, welche 1980 in Hannover,

⁷³³ Einen Überblick über die Kunst der *Pop Art* gibt Ausst. Kat. *Pop Art 1992*. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Trivialekultur vgl. Varnedoe/Gopnik 1990.

⁷³⁴ Rivers 1980, S. 77.

⁷³⁵ Abgebildet unter: http://www.miamicigarshop.com/Dutch-Master-Cigars_c_155.html (02.10.2012).

München und Berlin gezeigt wurde. „Rembrandts berühmtes Bild, die *Staalmeesters*, berührt ihn nicht im Museum – der Reiz zur Auseinandersetzung entsteht nicht vor dem Original –, Rivers packt sich das Motiv zugleich mit dem Griff in die Zigarrenkiste [...].“⁷³⁶ Und Rivers begeisterte das zum Markenzeichen mutierte und auf diese Weise millionenfach vervielfältigte Meisterwerk so sehr, dass er 1963 eine Bildserie darüber begann, die ebenfalls den Namen *Dutch Masters* trug, und die ihn zeit seines Lebens bis weit in die 1990er Jahre nicht mehr loslassen würde.⁷³⁷ Jacquelyn Days Serwer ist in ihrem Katalogbeitrag „Larry Rivers and his ‚smorgasbord of the recognizable‘“ zur Washingtoner Ausstellung *Larry Rivers. Art and the Artist* von 2002 der Meinung, es sei die direkte Art gewesen, in der die Dargestellten den Betrachter ansehen, was auch in der Reproduktion auf der Zigarrenschachtel noch sichtbar sei, die Rivers angesprochen habe.⁷³⁸

Auf Rembrandts Original erscheinen die *Staalmeesters*, die Prüfer der Tuchmachergilde, um einen Tisch herum gruppiert, der rechts im Bild angeordnet ist und mit einem schweren roten Tuch bedeckt ist. Alle tragen die typische schwarze Kleidung der Zeit. Lediglich die Gesichter und die weißen Kragen heben sich aus dem Dunkel des Hintergrundes ab. Der Prüfer ganz links im Bild sitzt auf einem Stuhl neben dem Tisch, der seitlich zur Bildfläche ausgerichtet ist, und wendet sich mit seinem Kopf dem Betrachter zu. Der Mann neben ihm, scheint gerade im Aufstehen begriffen, und beugt sich leicht über den vor ihm angeordneten Tisch. Auch sein Blick geht zum Betrachter. Am Tisch selbst sitzen drei weitere Prüfer, im Hintergrund ist ein Diener zu sehen, welcher als einziger keinen Hut trägt.⁷³⁹ Die Aufgabe der *Staalmeesters* bestand darin, die Qualität der Stoffe zu überprüfen. Diese Begutachtung fand im sogenannten Staalhof statt, jenem Ort, für den

⁷³⁶ Haenlein 1980, S. 105, in: Ausst. Kat. Rivers 1980. Die Retrospektive ist zugleich die erste große Ausstellung von Rivers in Europa.

⁷³⁷ Die Bildserie wird von Haenlein 1980 und Schneider 1980 im bereits genannten Ausst. Kat. Rivers 1980 kurz besprochen, ebenso von Days Serwer 2002 im Katalog zu einer Ausstellung in der Washingtoner Corcoran Gallery, Ausst. Kat. Rivers 2002, welcher auch umfassendes Bildmaterial dazu liefert. Auch Rivers selbst äußert sich in seiner Autobiografie *What did I do* einige Male dazu, Rivers 1992. Erwähnenswert aufgrund des Bildmaterials ist ebenso die umfassende Monografie von Hunter 1989. Zu Werbemotiven bzw. Konsumobjekten als Gegenstand von Kunst vgl. Varnedoe/Gopnik 1990, v.a. S. 168-281.

⁷³⁸ Vgl. Days Serwer 2002, S. 77.

⁷³⁹ Die *Staalmeesters* analysierte Alois Riegl in seiner erstmals 1902 erschienenen grundlegenden Abhandlung über *Das holländische Gruppenporträt*, in welchem er das Verhältnis von Werk und Betrachter grundlegend neu definierte, Riegl 1999, S. 282-295. Die *Staalmeesters* repräsentieren für ihn den Höhepunkt der Entwicklung dieser speziell holländischen Bildgattung.

Rembrandts Gruppenporträt auch bestimmt gewesen war. Rembrandt stellt die *Staalmeesters* jedoch nicht unmittelbar beim Prüfen der Stoffe dar, sondern während sie sich um ein Buch herum versammelt haben, bei dem es sich um ein Rechnungsbuch oder ein Buch zum Eintragen der Qualitätsbewertungen handeln könnte.⁷⁴⁰

Ob sich Rivers über Rembrandts *Staalmeesters* näher informiert hat, ist nicht bekannt. Diesbezüglich ließ er seinen Assoziationen wohl eher freien Lauf: Er malte die sechs dargestellten Männer im Laufe der Zeit so häufig, dass er sich für jeden eine eigene Geschichte ausdachte:

„The figure on the far left in the doge’s chair is the oldest, on the verge of falling asleep; possibly he is the victim of old-fashioned senility, looking as if in a minute after sitting for the portrait he leaves for home, to sit in another chair. The other men are not his friends. The standing figure holding a book with long, delicate fingers has the most intelligent but distressed face in the group and has a voice in all decisions. The centre figure with the open ledger before him is obviously the leader of the group trying not to explain everything. The man next to him, a body in partial profile, has a sensuous big face, big lips, and a lot of white under the irises of his large eyes. He seems capable of aggressive pronouncements and very interested in the passing parade, especially the women in it. The last on the right, a raving dandy with a delicately trimmed moustache and a hat that seems more fashionable than the others, is elegantly holding a pair of soft gloves. The lone hatless man behind the central figure is sad, scared, and small, resigned to his position as low syndic on the totem pole.“⁷⁴¹

Diese Interpretation von Rivers ist rein assoziativ und beruht auf keinerlei gesicherten Fakten. Sein Zugang zu Rembrandts berühmtem Meisterwerk scheint demnach ausschließlich über das Markenlogo der „Dutch Masters“ sowie über Reproduktionen zu erfolgen.

Als Logo der Zigarrenmarke „Dutch Masters“ verbleiben von Rembrandts ursprünglicher Komposition lediglich die Figuren selbst, teilweise ist auch noch der Tisch mit abgebildet. Bei einigen, schmaleren, Verpackungstypen ließ man die zwei außen stehenden Figuren einfach weg. Das typische Helldunkel Rembrandts sowie die sehr pastose Malweise fallen auf der Zigarrenverpackung gänzlich weg.⁷⁴² Rivers nahm bei seinen *Dutch Masters*-Versionen jedoch nicht nur die Zigarrenkiste als Vorlage, sondern auch eine

⁷⁴⁰ Schwartz 2006, S. 176.

⁷⁴¹ Rivers 1992, S. 405.

⁷⁴² Verschiedene Verpackungen der Zigarrenmarke „Dutch Masters“ sind abgebildet auf: http://www.miamicigarshop.com/Dutch-Master-Cigars_c_155.html (02.10.2012).

Farbreproduktion des Gemäldes, damit es einfacher war, eine Ähnlichkeit zu den originalen Gesichtern und Figuren herzustellen.⁷⁴³

In *Dutch Masters I* (**Abb. 80**) von 1963 sind die Prüfer der Tuchmachergilde zusammen mit dem Markenlogo der Zigarren darüber dargestellt. Die Figurenkomposition übernahm Rivers genau von Rembrandts Vorbild, arbeitete jedoch nicht alle in gleichem Maße aus. So erscheinen die beiden an den Rändern befindlichen Prüfer nur in Umrissen, ebenso der im Hintergrund angeordnete Diener. Ein Teil des Tisches, an dem die Männer sitzen, ist von Rivers in schwarz angedeutet. Darunter bleiben jedoch weite Teile der Leinwand unbearbeitet. Den oberen Bildteil über den Köpfen der *Staalmeesters* nimmt gänzlich das Logo ein, von dem jedoch nicht alle Buchstaben deutlich wiedergegeben sind. Laut Rivers geht diese Darstellung auf die Abbildung an der Innenseite eines Zigarrenkistendeckels zurück, „a flat, lifeless illustration of Rembrandt’s painting with all the background removed as if by a razor, leaving five of the six original figures and only a slice of the table they are sitting at.“⁷⁴⁴ Diese Darstellung setzt er nun auf sehr malerische Weise in seinem eigenen Werk um.

In *Dutch Masters and Cigars II* (**Abb. 82**) aus dem gleichen Jahr zitiert Rivers die *Staalmeesters* hingegen direkt zweimal und, wie der Bildtitel bereits angibt, stellt er sie zusammen mit den Zigarren dar. Am oberen Bildrand ist wieder etwas undeutlich das Logo zu sehen, darunter erscheinen die Prüfer der Tuchmachergilde zum ersten Mal und füllen die Leinwand in ganzer Breite aus. Die dargestellten Personen sind in den Umrissen detaillierter übernommen. Auf diese beschränkte sich Rivers bei der linken Figur auch, während er die anderen weiter mit Farbe ausfüllte. Der Tisch ist hier nur noch angedeutet und wird durch eine Aufreihung des beworbenen Produktes, der Zigarren ersetzt, die teilweise die braune Zigarrenfarbe aufweisen, teilweise auch nur in den Umrissen angedeutet sind. Die braunen Partien sind nicht gemalt, sondern in das Bild hinein collagiert. Darunter wiederholen sich beide Motive: In etwas kleinerer Darstellung erscheinen die *Staalmeesters* erneut, diesmal weniger detailliert ausgearbeitet und darunter ist eine weitere Reihe Zigarren angeordnet.

Trotz eines erkennbaren Helldunkelkontrasts, vor allem in der zweiten Version der *Dutch Masters*, vermied Rivers eine Anlehnung an die warme, goldbräunliche Tönung der Bilder Rembrandts. Stattdessen bezog er sich in

⁷⁴³ Vgl. Rivers 1992, S. 405.

⁷⁴⁴ Rivers 1992, S. 405.

der Farbgebung eher auf die blässeren Töne der Zigarrenverpackung, die meist im Schriftlogo mit einer bunteren Farbe versehen sind.

Die „Dutch Masters“ Zigarren sind bei Weitem nicht das einzige Produkt, welches sich der Künstlerfigur Rembrandt zu Werbezwecken bedient. Meist ist es jedoch nur der Name des Holländers, welcher die entsprechenden Produkte ziert. Die frühesten eingetragenen Rembrandt-Marken stammen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und wurden für Künstlerbedarf verwendet. Wie bereits erläutert, wurden auch die „Dutch Masters“ bereits seit 1911 in den USA verkauft. In den 1950er Jahren erweiterten sich die Rembrandt-Produkte auf Elektrogeräte, Präzisionsinstrumente, Pappteller, Servietten, Tischdecken und Zigarren. In den 1960er Jahren ließ dieser Trend nach, schloss dafür jedoch Produkte wie Wohnwagen und Kugelschreiber mit ein. In den 1980er und 1990er Jahren, eventuell bedingt durch die Wiederentdeckung von Rembrandts Rolle als „Unternehmer“, erlebte sein Markenname eine Wiedergeburt.⁷⁴⁵

Eine collagenartig zusammengestellte Übersicht in Jean Marie Clarkes Publikation *The Rembrandt Search Party. Anatomy of a brand name* von 2006 zeigt einige Rembrandt-Produkte: Zahnpasta, ein Hotel in Bangkok, Pralinen, ein Malset für Kinder, ein Fernsehgerät aus den 1950er Jahren, spanische Melonen, einen Dell-Computer, ein Popduo aus Los Angeles, ein Café in Barcelona sowie ein Badezimmer.⁷⁴⁶ Wofür der Name hier jeweils steht, ist unterschiedlich. Bei der Hotelkette geht es sicherlich um ein gewisses Ansehen und Exklusivität, bei den Pralinen um guten Geschmack und bei dem Malset um künstlerische Fähigkeiten. „Die oft willkürliche Verbindung seines Namens mit irgendwelchen Produkten zeigt, dass er einer der ganz seltenen Kulturbegriffe ist, die jedem Europäer und Amerikaner geläufig, zugleich jedoch völlig abgeschliffene Tagesmünze sind“, stellte bereits R. W. Scheller in seinem Beitrag „Rembrandt als Kultursymbol“ zu dem Sammelband *Neue Beiträge zur Rembrandtforschung* von 1973 fest, der anlässlich einer Arbeitstagung herausgegeben wurde, welche drei Jahre zuvor in Berlin stattgefunden hatte.⁷⁴⁷ Und genauso verhält es sich auch mit den Zigarren der Marke „Dutch Masters“. In diesem Falle ist es nicht der Name,

⁷⁴⁵ Zu Rembrandt-Produkten äußert sich Clarke 2006 in Fußnote 2.

⁷⁴⁶ Die Übersicht ist zu sehen unter: http://www.rembrandt-signature-file.com/rem_p_texte/rem_p001.pdf (02.10.2012). Clarke gibt an, auf die meisten dieser Produkte bei einer Internetsuche im September 2004 gestoßen zu sein. Vgl. Clarke 2006, o.S.

⁷⁴⁷ Scheller 1973, in: Simson/Kelch (Hg.) 1973.

sondern ein berühmtes Meisterwerk des Holländers, welches für die Marke wirbt und welches aufgrund seines Bekanntheitsgrades direkt mit der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt in Verbindung gebracht wird. Worin genau diese Verbindung besteht, beschäftigte auch Larry Rivers:

„The Dutch Masters logo didn't stoop to dealing with smells. It relied on the public to transfer their trust of sixteenth-century Flemish craftsmanship to the manufacturer of cheap cigars. Not only were these sixteenth-century garment bosses, the syndics, working on you to buy Dutch Masters cigars, but Rembrandt himself was part of the pitch, to do away with any doubt about the high quality of the stogies.“⁷⁴⁸

Rivers meint also, dass die potentiellen Zigarren-Konsumenten ihr Vertrauen in die traditionelle niederländische Handwerkskunst, welche durch die *Staalmeesters* repräsentiert würde, auf den Hersteller der preisgünstigen Zigarren übertragen sollten. Er sieht dabei sowohl die Prüfer der Tuchmachergilde als auch Rembrandt selbst in der Rolle von Verkäufern, welche für die hohe Qualität der Zigarren bürgen. Anhand dieses Zitates offenbart sich jedoch auch Rivers mangelnde Informiertheit über das Vorbild, denn dieses entstand weder im 16. Jahrhundert noch stammt es aus Flandern.

Die Produktbezeichnung „Dutch Masters“ kann sich auf mehrere Dinge beziehen: Zum einen sind die Zigarren als solche damit bezeichnet, welche selbst niederländische „Originale“ der Zigarrenkunst darstellen. Zum anderen können damit aber auch die *Staalmeesters* gemeint sein, in diesem Fall wäre „Master“ im Sinne von „Vorsteher“ zu interpretieren und bezöge sich auf die berufliche Tätigkeit der Prüfer bzw. Vorsteher der Tuchmachergilde. Bezieht man „Dutch Masters“ dagegen auf die Kunst selbst, wird damit auf die niederländischen großen Meister hingewiesen, welchen auch Rembrandt zugehört.

Worauf sich die Bezeichnung tatsächlich bezieht, ist unklar. Alle drei Möglichkeiten dienen jedoch zur Aufwertung des Produktes. Im ersten Fall ist es die hohe Qualität der speziell niederländischen Zigarren, auf welche rekuriert wird. Im zweiten Fall wird auf die alte niederländische Handwerkstradition der Tuchmacherei verwiesen, welcher die Zigarren nicht nachstehen sollen. Hier sind die *Staalmeesters* diejenigen, welche in ihrer Rolle als Prüfer für die Qualität der erzeugten Produkte – und damit auch der Zigarren – bürgen. Gleichzeitig drücken sie mit ihrer vornehmen Kleidung eine gewisse Kultiviertheit aus, welche auch durch das Rauchen der „Dutch

⁷⁴⁸ Rivers 1992, S. 404-405.

Masters“-Zigarren erreicht werden soll. Im dritten Fall wird auf die, ebenfalls sehr qualitätsvolle, niederländische Maltradition verwiesen. Hierbei steht das auf der Zigarrenschachtel zitierte Gemälde als *pars pro toto* für diese Tradition. Gleichzeitig wird damit auch auf einen ihrer berühmtesten Vertreter, Rembrandt, verwiesen, wobei das Gemälde als Beweis seiner künstlerischen Meisterschaft fungiert und zugleich ein bestimmtes Wertniveau innehat. Somit werden durch die Aneignung der *Staalmeesters* als Markenlogo für Zigarren genau jene Werte suggeriert, für welche die Künstlerfigur Rembrandt steht: Qualität, Meisterschaft und Wert.

Werten die *Staalmeesters* die Zigarren deutlich auf, wird das ursprüngliche Gemälde dagegen zu einem geglätteten und vereinfachten Markenlogo verkürzt. Larry Rivers thematisiert in seiner *Dutch Masters*-Serie die daraus resultierende Degradierung, indem er Bild und Produkt zusammen darstellt. Denn erscheint in der ersten Version der *Dutch Masters* allein der Schriftzug der Zigarrenmarke, sind ab der zweiten Version fast immer auch die Zigarren selbst mit abgebildet.

Die „Dutch Masters“-Zigarren gibt es in unterschiedlichen Sorten, darunter auch die „Dutch Masters-Presidents“, welche Rivers bei den ersten beiden Versionen seiner Bildserie als Vorlage nahm, und bei denen es sich, seiner Auskunft nach, um eine besonders preisgünstige Sorte handelte.⁷⁴⁹ Ob Rivers diese Sorte bewusst auswählte, um die Deutungsmöglichkeiten, welche für die Zigarrenverpackung bereits erläutert wurden, noch zu erweitern, ist fraglich. Letztlich würde der Begriff in ähnlicher Weise sowohl auf die Zigarren, auf die *Staalmeesters* in ihrer beruflichen Funktion als Vorsteher der Tuchmachergilde sowie auch wieder auf die holländischen Meister, welchen Rembrandt angehört, anwendbar sein. Darüber hinaus impliziert er jedoch noch eine weitere Aufwertung, da „president“ eine höhere Position als „master“ darstellt. Insofern wäre dies als zusätzliche Ironisierung aufzufassen, da die Zigarren dieser Sorte eigentlich minderwertiger sind. Während der Schriftzug „Presidents“ in *Dutch Masters I* jedoch klar erkennbar ist, setzt Rivers in *Dutch Masters and Cigars II* durch die Kombination mit den Zigarren, die Bekanntheit des Markennamens bereits voraus, da er einige Buchstaben einfach weglässt. In jedem Fall betreibt Rivers das Spiel mit unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten, welches auch schon auf der Zigarrenpackung stattfand, mit seinen eigenen Mitteln weiter und

⁷⁴⁹ Vgl. Rivers 1992, S. 405. Für weitere Sorten vgl. http://www.miamicigarshop.com/Dutch-Master-Cigars_c_155.html (02.10.2012).

dekonstruiert auf diese Weise die Künstlerfigur Rembrandt in ihrer Funktion als Markenlogo für Zigarren.

In *Dutch Masters and Cigars II* wiederholt Larry Rivers das Motiv der *Staalmeesters* mit den darunter aufgereihten Zigarren im unteren Bildteil ein weiteres Mal in etwas kleinerem Maßstab und weniger detailliert ausgearbeitet. Dies erinnert an die seriellen Verfahren, wie sie in der *Pop Art* angewandt wurden und vor allem von Andy Warhol immer wieder praktiziert wurden.⁷⁵⁰ Indem dieser seine Bildmotive mittels mechanischer Reproduktionsverfahren, wie der Siebdrucktechnik, auf die Leinwand übertrug, thematisierte er bildimmanent die Reproduzierbarkeit von Kunst und die Allgegenwärtigkeit bestimmter Bildmotive in der modernen Konsumgesellschaft. Zwar druckte auch Rivers sein Motiv, nach Meinung von Barbara Rose, bei dieser Version der *Dutch Masters* mittels Siebdruckverfahren auf die Leinwand vor, thematisierte die Allgegenwärtigkeit der *Staalmeesters* durch ihre Verwendung als Markenlogo für Zigarren jedoch nicht durch die – kaum noch nachvollziehbare – Reproduktionstechnik selbst, sondern allein mittels der seriellen Wiederholung.⁷⁵¹ Insofern geht er anders vor als beispielsweise Sigmar Polke, welcher die Auflösung von Bildern in Rasterpunkte mithilfe einer Schablone manuell nachahmte, um auf diese Weise die Reproduzierbarkeit von Bildern zu thematisieren, was im folgenden Kapitel 8.2 besprochen und vergleichend gegenübergestellt wird. Rivers hingegen betonte stattdessen durch bewusste Auslassungen und einen sehr malerischen Duktus, welcher deutlich von seiner geglätteten und reduzierten Vorlage auf der Zigarrenpackung abwich, wiederum den Kunstcharakter seines Motivs. Durch diese unübersehbare, individuelle künstlerische Handschrift wird der unkünstlerische Kontext, in welchem das Vorbild verwendet und massenweise vervielfältigt wurde, noch sehr viel offensichtlicher.

Carl Haenlein meint, dass Rivers das zu einem Werbemotiv hinab gesunkene Meisterwerk auf diese Weise wieder aufzuwerten versuchte: „So macht Larry Rivers Kunst aus dem, was einmal Kunst war, wenn er aus dem Bodensatz der zu Markenzeichen herabgesunkenen Bildvorstellungen älterer Kollegen wieder die Idee des Bildes destilliert, wenn er die Prinzipien der

⁷⁵⁰ Zu seriellen Verfahren in *Pop Art, Minimal Art, Concept Art* und *Postminimalism* vgl. u.a. Bippus 2003, v.a. Kap. 1, S. 27-59.

⁷⁵¹ Vgl. Rose 2002, S. 43. Der Katalogeintrags im dazugehörigen Ausst. Kat. Rivers 2002, Tafel 31, gibt jedoch lediglich „Oil and board collage on canvas“ an.

Kunst, Originalität und Meisterschaft, wieder inthronisiert.“⁷⁵² In ähnlicher Weise versteht auch Helmut Schneider in seinem Katalogbeitrag „Rembrandt auf der Zigarrenkiste, zurückverwandelt in Kunst“ zur 1980 stattfindenden Retrospektive Rivers Intention zur *Dutch Masters*-Serie: „Rivers nahm den Rembrandt, der auf die Zigarrenkiste geraten war wieder zu seinem ursprünglichen Nennwert, als ein Werk der Kunst, das sich in die Warenwelt verirrt hatte, und nun durch ihn in Kunst zurückverwandelt wurde. Die *Staalmeesters* führen auf einem Gemälde von Rivers zwar eine geliehene Existenz, sie bleiben Zitat, aber eingebunden in eine malerische Faktur, die sich als heutig zu erkennen gibt.“⁷⁵³

Wäre es Rivers ausschließlich um die Dekonstruktion der als Markenlogo fungierenden Künstlerfigur gegangen, hätte er wohl nicht so betont malerisch vorgehen müssen. Interessant ist auch, dass Rivers bei der Entstehung der *Dutch Masters*-Serie immer wieder Reproduktionen von Rembrandts Original heranzog und nicht nur auf das Zigarrenkistenmotiv zurückgriff. Er selbst beschreibt seine Auseinandersetzung mit Rembrandt folgendermaßen:

„Maybe one of my reasons for going back to Rembrandt is that I never get the faces without a lot of trouble; each time I work looking at the original it's like beginning all over again, it feels like a new work. Don't get me wrong, I'm not trying to look like Rembrandt, but I love complaining to him as I paint.“⁷⁵⁴

Die fortwährende Wiederholung des Bildmotivs scheint also auch dadurch motiviert gewesen zu sein, mit Rembrandt in eine Form von Wettstreit zu treten. Auch wenn Rivers vorgab, dass er nicht die Intention gehabt habe, seine eigenen Gemälde wie Rembrandts Vorbilder aussehen zu lassen, stellten diese wohl eine Herausforderung für ihn dar, der er sich immer wieder – und nicht ohne ein gewisses Vergnügen – stellte, anderenfalls hätte er sich bei der Arbeit nicht über den Holländer und dessen Kunstfertigkeit aufregen müssen. Und auch wenn er Rembrandts Gemälde erneut in den künstlerischen Kontext zurücküberführte, wich er dabei deutlich von dem Vorbild ab. Denn er verwendete dabei die künstlerischen Mittel der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und überwand damit zugleich auch sein Vorbild. Neben der Funktion der Dekonstruktion der Künstlerfigur Rembrandt deutet sich also bei Rivers der Versuch einer Emulation an.

⁷⁵² Haenlein 1980, S. 106.

⁷⁵³ Schneider 1980, S. 115. Rivers hatte seine künstlerische Ausbildung u.a. bei den abstrakten Malern Hans Hofmann und William Baziotès absolviert, Vgl. Ausst. Kat. Rivers 2002, S. 183.

⁷⁵⁴ Rivers 1992, S. 406.

Diese Intention kann jedoch für die ständigen Wiederaufnahmen des Bildmotivs bis in Rivers letzte Lebensjahre hinein kaum noch angenommen werden, wie unter anderem bei *Packing the Dutch Masters* von 1997, welches annähernd die gleiche Komposition aufweist wie das bereits besprochene, über 30 Jahre ältere Beispiel *Dutch Masters and Cigars II*, wobei Rivers die untere Zigarrenreihe hier weglässt.⁷⁵⁵ Anders als Andy Warhol machte er zwar keine exakten seriellen Wiederholungen und Reihungen des Motivs, sondern testete mehrere Möglichkeiten und Gestaltungsprobleme durch, wurde mit der Zeit jedoch auch glatter und greller in seiner Malweise. Auch benutzte er später zusätzlich Schaumstoff als Material. Darüber hinaus blieben diese Arbeiten von Konzept und Idee her unverändert. Es scheint daher so, als wäre die *Dutch Masters*-Serie im Laufe der Jahre selbst zu einem Markenzeichen von Rivers avanciert bzw. bewusst als solches eingesetzt worden zu sein. Denn auch Rivers war darum bemüht, seine Arbeiten zu verkaufen. Somit diente ihm wohl die Künstlerfigur Rembrandt, ähnlich wie der Zigarrenfirma, später zu eigenen Werbezwecken.

⁷⁵⁵ *Packing the Dutch Masters* von 1997 ist abgebildet in: Ausst. Kat. Rivers 2002, S. 77.

8.2 Sigmar Polke – Original oder Fälschung?

Der deutsche Künstler Sigmar Polke war Anfang der 1960er Jahre einer der Mitbegründer des *Kapitalistischen Realismus*, welcher als deutsche Spielart der amerikanischen und englischen *Pop Art* verstanden werden kann. Ebenso wie die *Pop Art*-Künstler wendeten sich Polke und seine Künstlerkollegen nach der Abstraktion der Nachkriegszeit erneut der gegenständlichen Malerei zu und eigneten sich alltägliche Bilder aus den Massenmedien, privaten Fotoalben oder aus dem Kontext der Kunst an, um auf diese Weise über deren Status zu reflektieren. Jedoch war ihre Kunst sehr viel stärker kritisierend, ironisierend, persiflierend und doppelbödig als jene der amerikanischen und englischen *Pop Art*-Künstler. Zudem kamen dabei eine Vielzahl unterschiedlichster Medien, Techniken und Materialien zum Einsatz.⁷⁵⁶

Auch noch in den 1970er Jahren verwendete Sigmar Polke bereits bestehendes Bildmaterial für seine Arbeiten, reflektierte auf ironische Weise über dessen Status und spielte dabei immer wieder mit dem Begriffspaar *high and low*.⁷⁵⁷ Für eine Ausstellung im Westfälischen Kunstverein Münster 1973 hatte er, angeregt durch ein gestohlenen Rembrandt-Gemälde, das Thema Kunstdiebstahl gewählt, welches er später aber auf Nachahmung, Fälschung und Zerstörung von Kunst ausweitete. Daraus entstand der Zyklus *Original + Fälschung*, welchen er in Zusammenarbeit mit Achim Duchow realisierte.⁷⁵⁸ Dieser besteht aus 186 kleinen Farb- und Schwarzweiß-fotografien, welche die Wörter ORIGINAL + FAELSCHUNG⁷⁵⁹ bilden, aus vierundzwanzig großen Gemälden verschiedener Formate und Techniken, vierzehn kleineren Begleit- und Kommentarbildern, einer Punktreihe aus kreisrunden Spiegeln dazwischen, fünfzehn farbigen Leuchtstoffröhren sowie der Publikation *Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen*, welche einen Umschlag in Schlangenhautmuster hatte.⁷⁶⁰

⁷⁵⁶ Zum *Kapitalistischen Realismus* erschien zuletzt Strsembski 2010.

⁷⁵⁷ Vgl. dazu *High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur* von Varnedoe/Gopnik 1990.

⁷⁵⁸ Eine umfassende Analyse des Zyklus gibt Stemmler 1974 im Katalog zur Bonner Ausstellung 1974, Ausst. Kat. Polke 1974. Er schlägt vor, die Bedeutungen vor allem in den wechselseitigen Beziehungen der Bestandteile des Zyklus zu suchen und nicht nur im Verhältnis Kommentarbild zu Hauptbild, was in der folgenden Analyse nicht geleistet werden kann und auch nicht geleistet werden soll, da diese jene Bestandteile in den Fokus rückt, die sich auf Rembrandt beziehen. Die ursprüngliche Konzeption des Zyklus bespricht Honnef 2003 im Katalogtext zu einer Ausstellung im Salzburger Rupertinum, Ausst. Kat. Polke 2003. Analysiert wird der Zyklus darüber hinaus von Römer 2001, S. 41-67 und Gelshorn 2003, S. 29-38.

⁷⁵⁹ Im ersten Katalog, in dem *Original + Fälschung* thematisiert wird, Ausst. Kat. Polke 1974, wird „Fälschung“ noch durchweg mit „ae“ geschrieben, erst in den späteren Katalogen wird die Schreibweise mit „ä“ benutzt.

⁷⁶⁰ Ausst. Kat. Polke 1973. Eine Übersicht findet sich in: Ausst. Kat. Polke 1974, o.S.

Als der Zyklus 1974 im Bonner Kunstmuseum präsentiert wurde, hängte man die Hauptbilder nach oben und die entsprechenden Kommentarbilder darunter. Die Collagen auf meist schwarzem Karton verweisen mit nach oben zeigenden Pfeilen auf die Hauptbilder, so dass unmittelbar auf die Relationen zwischen ihnen hingedeutet wird. Sie enthalten aufgeklebte fotografische Reproduktionen, Fotokopien und Zeitungsartikel über Kunstfälschung, Kunstraub und Kunstzerstörung.⁷⁶¹

Die Gemälde von *Original + Fälschung* unterteilen sich in zwei Gruppen: Zum einen umfasst der Zyklus neun Einzelgemälde, deren Vorbilder von Interpolsteckbriefen gestohlener Meisterwerke stammen und denen insgesamt nur ein kleines Kommentarbild im Sinne einer Legende zugeordnet ist. Weiterhin gibt es einige große, thematisch sehr unterschiedliche Gemälde, welche unter anderem Zirkusattraktionen, Politsatiren, Rauschzustände oder Seemänner darstellen und denen je ein eigenes Kommentarbild zugeordnet ist. In *Original + Fälschung 9 (nach Rembrandt Harmensz. van Rijn)* (**Abb. 83**) zitiert Sigmar Polke Rembrandts *Flucht nach Ägypten*, (**Abb. 84**) von 1627, welche am 22. Dezember 1971 gestohlen wurde.⁷⁶² Eine Reproduktion dieses Bildes auf einem Interpol-Steckbrief vom 2. Dezember 1972 ist in der Publikation zur Ausstellung *Franz Liszt kommt gerne zu mir zum Fernsehen* abgedruckt. Unter den zwölf meist gesuchten Kunstwerken ist Rembrandts Meisterwerk dort unter der Nummer sieben aufgeführt.⁷⁶³

Wie die Reproduktion auf dem Interpol-Steckbrief ist Polkes Gemälde, im

⁷⁶¹ Zur Hängung in der Bonner Ausstellung 1974 vgl. Honnef 2003, S. 9-10. Der Zyklus war seit den 1970er Jahren nur selten ausgestellt, wenn dann meist unter den Bedingungen des White Cube, wohingegen die letzte Ausstellung *Sigmar Polke. Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen* in der Hamburger Kunsthalle 2009, Ausst. Kat. Polke 2009, versuchte den anti-musealen Charakter der von Polke, Duchow und Honnef eingerichteten raumgreifenden Installation im Kunstverein Münster 1973 zu rekonstruieren, welche mit hunderten runden Spiegeln Haupt- und Kommentarbilder auf Augenhöhe des Betrachters voneinander trennte sowie farbige Leuchtstoffröhren verwendete, um die Atmosphäre einer Diskothek zu erzeugen.

Vgl. http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/polke_2008.html (Teil 2: Pop) (02.10.2012).

⁷⁶² In Band I des vom Rembrandt Research Project herausgegebenen Rembrandt-Corpus von 1982 erscheint das Gemälde unter Kategorie C, das heißt unter jenen Werken, die nicht mehr als eigenhändige Werke Rembrandts akzeptiert werden konnten. Darin wird es als um 1630 datiert. Eingehend untersucht wurde es einige Monate vor dem Raub, der jedoch im Corpus nicht erwähnt wird, vgl. Corpus I 1982, C 5. Darin sind weitere Referenzen zu dem Gemälde angegeben. Sowohl die Diebe als auch Interpol als auch Polke wussten jedoch nicht, dass es sich um kein Original von Rembrandt handelte, da der erste Corpus-Band erst über zehn Jahre später erschien, weshalb diese Tatsache im Folgenden weitestgehend ausgeklammert wird, da sie für den Zyklus letztlich irrelevant ist. Auf der Website des Musée des Beaux Arts Tours wurde das Werk weiterhin als Rembrandt geführt, http://www.framemuseums.org/jsp/fiche_oeuvre.jsp?STNAV=&RUBNAV=&CODE=1147274479403 (22.04.2011, URL nicht mehr gültig).

⁷⁶³ Ausst. Kat. Polke 1973, o.S. Dieser Interpol-Steckbrief entspricht nicht dem auf dem Kommentarbild; Polke hat demnach für seine Serie verschiedene Steckbriefe herangezogen.

Gegensatz zu Rembrandts Original, an den Seiten beschnitten. Polke übernahm die Komposition des Vorbildes, in dem Maria und das Kind in ein blaues Tuch eingehüllt auf dem Esel sitzen, der von dem voran laufenden Josef geführt wird. Besonders auffällig bei dem Vorbild ist die dramatische Lichtführung, die die Figurengruppe vor dem sonst dunkel gehaltenen Hintergrund von links in helles Licht taucht. Diese hell erleuchteten Bereiche finden sich auch in Polkes Gemälde wieder, wobei er sie mithilfe einer eher weißlichen Farbgebung miteinander verschmelzen ließ. So kann nicht mehr klar differenziert werden zwischen dem Mantel und dem Kopf Marias sowie der hell erleuchteten Fläche auf dem Boden. Josef hingegen, dessen Körpervorderseite sich von der Lichtquelle abwendet, ist in eine blaue Schattenzone eingehüllt. Sein Gesicht sowie seine linke Körperseite verbinden sich sogar gänzlich mit dem diffusen dunklen Hintergrund. Wenn man davon ausgeht, dass Polke die Schwarzweißreproduktion des Interpol-Steckbriefes als Vorlage nahm, ist es nicht weiter verwunderlich, dass einzelne Bereiche ineinander übergehen, da auch in der Reproduktion der Kontrast zwischen Weiß und Schwarz noch größer ist als im Vorbild und weniger Details erkennen lässt.

Zusätzlich überlagern zwei gegeneinander verschobene Punktraster in Schwarz und Goldbronze das Bild. Diese sind nicht durchgängig in der gleichen Intensität aufgetragen und vermischen sich teilweise mit dem Braun des Hintergrunds. Darüber hinaus überlagern sie aber auch die Figurenkomposition, wodurch diese noch weiter verunklärt wird. Punktraster spielen seit den 1960er Jahren auf die Reproduzierbarkeit von Bildern allgemein an. Während Andy Warhol und Robert Rauschenberg für die Aneignung von bereits bestehendem Bildmaterial und dessen Integration in ihre Arbeiten jedoch die kommerzielle Siebdrucktechnik verwendet haben, malte Polke hingegen die Raster per Hand. Rasterklischees, die von Fotografien hergestellt werden, zerlegen die Tonwerte eines Bildes in einzelne druckfähige Elemente, die sich im Auge des Betrachters wieder zu einem Bild zusammensetzen. Im Zeitungsdruck wird aufgrund der Konsistenz des Papiers ein Grobraster benutzt, das die einzelnen Punkte noch mit bloßem Auge erkennen lässt. Polke bediente sich meist eines ähnlichen Verfahrens. Mit Lochblech und Spritzpistole legte er mehrere monochrome Raster über- und nebeneinander.⁷⁶⁴

⁷⁶⁴ Zu den Unterschieden zwischen den Rasterbildern Polkes und jenen Rauschenbergs und Warhols vgl. Haxthausen 1997, S. 190-191, zum Verfahren selbst vgl. Hentschel 1997, S. 51-58.

Im Falle von *Original + Fälschung 9* (nach Rembrandt Harmensz. van Rijn) besteht jedoch nicht das Motiv selbst aus Punktrastern, sondern wird lediglich von solchen überlagert. Das Punktraster, als Reproduktionsmedium, wird dadurch selbst zum Motiv der Darstellung. Die Reproduktion auf dem Interpol-Steckbrief – das Einzige, das von dem gestohlenen Gemälde noch übrig ist – wird somit erneut zu einem einmaligen Gemälde rekonvertiert. Polke spielt hier mit dem Gegensatz zwischen *high and low*, der zwischen dem hochwertigen Gemälde und der minderwertigen Reproduktion besteht, indem er diese in seinem eigenen Gemälde miteinander vereint. Die ursprüngliche Farbigkeit scheint in das Schwarz und das Goldbronze des Punktrasters zerlegt worden zu sein und durch die versetzte Anordnung, die aus einem gewissen Abstand wieder die alte Brauntönigkeit ergibt, wiederhergestellt zu sein. Anders als bei den Siebdruckarbeiten Andy Warhols ist die Lesbarkeit des Bildes jedoch nicht vereinfacht worden, um auf diese Weise den auratischen Zeichenwert des Sujets zu betonen und gleichzeitig eine bessere Reproduzierbarkeit zu erreichen, sondern das Raster erschwert die Lesbarkeit sogar noch zusätzlich und ist wohl kaum ein weiteres Mal in dieser Form reproduzierbar. Auch daran zeigt sich, dass das ursprüngliche Sujet der *Flucht nach Ägypten* für Polkes Gemälde letztlich obsolet ist. Er wählt dieses Bild ausschließlich aus dem Grund aus, dass es gestohlen wurde.

Polke geht ähnlich vor wie Larry Rivers in seiner *Dutch Masters*-Serie gut zehn Jahre zuvor, welche im vorangegangenen Kapitel 8.1 besprochen wurde. Wie Polke diente auch Rivers nicht Rembrandts Original der *Staalmeesters* als Ausgangspunkt für seine eigenen Gemälde, sondern das als Markenlogo fungierende, geglättete Bild auf der Zigarrenkiste. Beide Künstler überführen die ursprünglichen Vorbilder Rembrandts durch ihre Arbeiten wieder in den Bereich der Kunst zurück, wobei Rivers ihren neuen Verwendungskontext expliziter thematisiert als sein deutscher Künstlerkollege, indem er Logo und Zigarren zusammen mit dem zitierten Bild darstellt, wohingegen Polke lediglich die Rasterpunkte der Reproduktion auf dem Interpol-Steckbrief, nicht aber diesen selbst, in sein Gemälde aufnimmt.

Einen entscheidenden Unterschied stellt zudem die Rücküberführung in den Bereich der Kunst dar: Denn anders als Larry Rivers, der sich mit seiner äußerst malerischen Faktur bewusst von der Vorlage der Zigarrenkiste absetzt, ahmt Polke gerade den reproduktiven Charakter seiner Vorlage malerisch nach. „Betrachtet man die miserable Qualität der Reproduktionen jener Werke im Interpol-Steckbrief, so wird deutlich, dass Polke genau die

hier charakteristischen Fehlstellen zum Ausgangspunkt seiner Nachahmungen nimmt“, meint auch Julia Gelshorn in ihrer 2003 publizierte Dissertation *Aneignungen der Kunstgeschichte. Strategien der Wiederholung bei Gerhard Richter und Sigmar Polke*.⁷⁶⁵

Während Larry Rivers den degradierten Status der *Staalmeesters* durch Zitieren des Markenlogos und des Produktes selbst dekonstruierte, deutete sich darüber hinaus in der betont malerischen Umsetzung der Versuch einer Emulation mit den künstlerischen Mitteln der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an. Sigmar Polke hingegen dekonstruiert ausschließlich den neuen Status der *Flucht nach Ägypten*, von welcher nichts als eine grobkörnige Abbildung geblieben ist.

Spricht diese Rücküberführung in den Bereich der Kunst zunächst für ein neues Original, bleibt die Frage, inwiefern Polkes Gemälde nun eine Fälschung ist. Dierk Stemmler weist im Bonner Katalog von 1974 darauf hin, dass das „+“ sowohl als „und“, im Sinne eines Gegensatzpaares, als auch als „plus“, im Sinne einer Ergänzung, gelesen werden könne.⁷⁶⁶ „Original und Fälschung, es besteht kein Unterschied, da jede Originalfälschung schon dadurch wieder zum Original wird. Man stellt die Frage, wo fängt die Fälschung an, wo setzen die Kriterien ein? Oder setzen sie sich nur hin?“ spottete Achim Duchow einmal.⁷⁶⁷

Auch *Original + Fälschung 9 (nach Rembrandt Harmensz. van Rijn)* kopiert im weitesten Sinne ein bestehendes Gemälde und ist insofern eine Fälschung. Da es aber mit dem Vorbild kaum verwechselbar ist, stellt es gleichzeitig auch wieder ein neues Original dar. Polke gibt es jedoch weder als den gestohlenen Rembrandt aus, noch gibt er es als einen Polke aus, denn der Zyklus entstand in Zusammenarbeit mit Achim Duchow, wodurch nicht mehr klar voneinander zu trennen ist, welche Arbeitsschritte von wem ausgeführt wurden. „Es geht aber Polke – typisch für seine Konzeption überhaupt – nicht darum, Hände und Ideen zu trennen, sondern er hat das Teamwork ausdrücklich als Prinzip eingesetzt“, stellt Dierk Stemmler im Katalog zur Bonner Ausstellung 1974 fest.⁷⁶⁸ Im Unterschied zu Rembrandts Werkstattpraxis, der seine eigenen Bilder von Schülern kopieren ließ und bei Gefallen auch signierte, und anders auch als Polkes Zeitgenosse Andy

⁷⁶⁵ Gelshorn 2003, S. 37.

⁷⁶⁶ Vgl. Stemmler 1974, o.S.

⁷⁶⁷ Duchow in: Stemmler 1974, o.S.

⁷⁶⁸ Stemmler 1974, o.S.

Warhol, der in seiner *factory* Werke unter seinem Namen herstellen ließ, verleugnet dieses zum Prinzip erhobene Teamwork eine individuelle Autorschaft, selbst die Gemälde bleiben auf der Vorderseite unsigniert. Polke hatte auch schon eine individuelle Autorschaft geleugnet, als er sagte, dass er seine mehrteilige Installation *Vitrinenstück* von 1966 „auf Befehl höherer Wesen gemalt“ hätte: „Ich stand vor der Leinwand und wollte einen Blumenstrauß malen. Da erhielt ich von höheren Wesen den Befehl: Keinen Blumenstrauß! Flamingos malen! Erst wollte ich weiter malen, doch dann wusste ich, dass sie es ernst meinten.“⁷⁶⁹ Durch diese ironische Selbststilisierung dekonstruiert Polke darüber hinaus den frühneuzeitlichen Topos der göttlichen Inspiration des Künstlers.⁷⁷⁰

Bleibt die Autorschaft von *Original + Fälschung 9 (nach Rembrandt Harmensz. van Rijn)* somit ungeklärt, dienen die Punktraster dazu, den Status des Gemäldes als Reproduktion bzw. als Zitat zu betonen und somit eine originäre Schöpfung zu leugnen. Auch das Reproduktionsverfahren selbst ist nur nachgeahmt und könnte insofern auch als Fälschung verstanden werden. Der gleiche Grund könnte jedoch ebenso gut für ein Original sprechen. Der Titel des Gemäldes bzw. des Zyklus bleibt demnach ambivalent.

Welche zusätzliche Lesart eröffnet nun das zugehörige *Kommentarbild zu Original + Fälschung 5-13 (Abb. 85)* für *Original + Fälschung 9 (nach Rembrandt Harmensz. van Rijn)*? Wie die anderen Kommentarbilder handelt es sich dabei um eine Zusammenstellung verschiedener Bilder und Texte, die durch den schwarzen Grund und den daraus hervorgehenden Pfeil zusammengefasst werden und auf die – in diesem Fall mehreren – Hauptbilder darüber verweisen. Im Gegensatz zu den Hauptbildern ist das Kommentarbild kein Gemälde, sondern eine Collage aus verschiedenen trivialen Bild- und Textmaterialien, wodurch ein weiteres Mal ein Gegensatz zwischen *high and low* entsteht. Dieser wird noch dadurch verstärkt, dass der Betrachter in der ursprünglichen Hängung zu den Hauptbildern hinaufblicken musste und zu den Kommentarbildern herab.

In die linke Hälfte des Kommentarbildes ist ein Interpol-Steckbrief eingefügt, welcher die 12 meist gesuchten Gemälde im Juni 1972 wiedergibt. Die Zusammenstellung der gestohlenen Bilder ist jedoch nicht deckungsgleich mit den neun Gemälden von *Original + Fälschung*. Auch wenn Polke einige der darauf abgebildeten Werke in seinem Zyklus zitiert, ist die

⁷⁶⁹ Polke in: Hentschel 1997, S. 65.

⁷⁷⁰ Vgl. dazu die Ausführungen von Hentschel 1997, S. 65-68. Zum Topos der göttlichen Inspiration allgemein vgl. auch Krieger 2007, S. 23-27.

Flucht nach Ägypten hier nicht darunter. Diese ist, wie bereits erläutert wurde, auf einem anderen Steckbrief vom Dezember des gleichen Jahres abgedruckt. Auf der rechten Hälfte des Kommentarbildes ist jedoch eine Seite aus der Zeitschrift *Stern* aufgeklebt, welche die Bestseller aus vergangenen Auktionen wiedergibt, unter denen mit 9,2 Mio. DM das Rembrandt-Gemälde *Aristoteles betrachtet die Büste des Homer* aus dem Jahr 1653 als das teuerste aufgeführt ist. Dieses Gemälde wird auch in dem Zeitungsartikel „Warum stiehlt man einen Rembrandt?“ genannt, der in der Ausstellung *Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen* gezeigt wurde. Darin heißt es: „Wenn man liest, dass ein Museum in New York einen Rembrandt (*Aristoteles betrachtet die Büste Homers*) zum Preis von 9,2 Mill. DM erwirbt, dann wird sichtbar, wieso der Kunstraub auf internationaler Basis so lohnenswert geworden ist.“⁷⁷¹ In den 1960er Jahren waren die Preise für Kunst enorm angestiegen. Vor allem die großen amerikanischen Museen erwarben in großem Stil Kunst für ihre Sammlungen und zahlten dafür immer wieder neue Rekordsummen, wobei Rembrandts Gemälde eine davon erzielte.⁷⁷² Das, nach den Auktionsergebnissen zu urteilen, sehr wertvolle Gemälde erscheint in der unteren Bildmitte des Kommentarbildes ebenso in einer Werbeanzeige als Motiv einer Silbermedaille – einer von fünfzig „Rembrandt-Schätzen“, welche die Meisterwerke Rembrandts abbilden. Warum gerade die Medaille mit diesem Motiv für die Werbeanzeige ausgewählt wurde, ist somit offensichtlich. Zwischen zwei Fingern gehalten wird sie dem Betrachter präsentiert. Der besondere Wert wird hier durch die Bezeichnung „trésor“ hervorgehoben.

Ein weiterer Bezug zu Rembrandt findet sich in dem unmittelbar unter dem Pfeil aufgeklebten Logo des „Rembrandt-Kranzes“, einem Lebensmittel aus „eigener Herstellung“ und „nach altholländischem Rezept“. Dabei handelt es sich wohl um eine Art Marmorkuchen mit Mandeln.⁷⁷³ Wie schon zu den im Kapitel zu Larry Rivers *Dutch Masters* besprochenen Rembrandt-Produkten, suggeriert der Name Rembrandt auch bezüglich des Kuchens wieder einen bestimmten Wert. In diesem Falle dient er zur Aufwertung eines Lebensmittels. Authentizität und Tradition – Eigenschaften, die mit dem Namen Rembrandt assoziiert werden – sollen auch für den Kuchen geltend

⁷⁷¹ Ausst. Kat. Polke 1973, o.S.

⁷⁷² Zu den steigenden Kunstpreisen der 1960er Jahre vgl. Herchenröder 1978, S. 119-125. Eine Übersicht der teuersten Gemälde alter Meister nach damaligem Stand findet sich auf S. 146.

⁷⁷³ <http://www.baecerei-wiemeler.de/produkte/sandmass.htm> (09.12.2010, URL nicht mehr gültig).

gemacht werden. Die Zweifarbigkeit des Marmorkuchens könnte zudem mit Rembrandts Helldunkelmalerei assoziiert werden.

In dieser Collage ist ein deutliches Niveaugefälle von dem für 9,2 Mio. DM versteigerten Rembrandt-Gemälde, über die als „Schatz“ angepriesene Silbermedaille hin zu dem „Rembrandt-Kranz“ gegeben. Der anhand der Auktionsergebnisse ablesbare Wert eines Rembrandt-Gemäldes wird zunutze gemacht, um ein minderwertiges Produkt aufzuwerten und somit besser zu verkaufen.⁷⁷⁴ Dabei scheint Rembrandt sich erneut besonders gut dazu zu eignen, derartige Werte zu vermitteln. Ansonsten hätte Polke auch auf Produkte zurückgreifen können, welche die Namen der anderen Künstler tragen, deren Werke gestohlen wurden und die er in seinem Zyklus verarbeitete. Gleichzeitig liefern diese wertvollen bzw. aufgewerteten Rembrandt-Produkte einen kausalen Zusammenhang zu dem Interpolsteckbrief und damit auch wieder zu den neun Hauptbildern. Denn welcher Dieb würde schon wertlose Bilder rauben, die keinen hohen Preis auf dem (nicht öffentlichen) Kunstmarkt erzielen?

Das Kommentarbild wirkt also auf das Hauptbild bzw. die Hauptbilder aufwertend und abwertend zugleich. Wird durch den Interpolsteckbrief, die Preisliste sowie die vorgeführten Produkte zunächst einmal auf den Wert von Kunst und damit auch auf den Wert der Hauptbilder bzw. deren Vorbilder verwiesen, erhalten diese dadurch gleichzeitig selbst einen Warencharakter, was wiederum trivialisierend wirkt. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob die Hauptbilder selbst überhaupt den gleichen Wert wie ihre Vorbilder haben, da weiterhin unklar ist, ob es sich um Originale oder um Fälschungen handelt.

⁷⁷⁴ Vgl. Stemmler 1974, o.S.

8.3 Carl Fredrik Reuterswärd - Signaturen

Für einen anderen Bestandteil, der die Marke „Rembrandt“ ausmacht, interessierte sich der schwedische Künstler Carl Fredrik Reuterswärd. Er reflektierte vor allem mit seinen Arbeiten aus den 1960er, 1970er und 1980er Jahren über die Verknüpfung von Wert und Autorschaft von Kunst, welche an die Signatur als Garant der Authentizität gebunden sind sowie an einen charakteristischen Stil. In diesem Kontext erscheint auch immer wieder die Signatur Rembrandts im Œuvre von Reuterswärd.⁷⁷⁵

„Der Großteil der Kunst unserer Zeit besteht aus Stil und Stilen. Ich habe mich von Anfang an geweigert, an diesem kollektiven Selbstbetrug, dieser Unfreiheit teilzunehmen“, sagte Reuterswärd über sein eigenes künstlerisches Schaffen. Seiner Meinung nach bestehen seine Arbeiten „nicht aus einem oder mehreren Stilen, sondern aus Methoden, Haltungen und Rollen...“, die er nach Belieben einsetzt.⁷⁷⁶ So erfand er auch eine Vielzahl von Pseudonymen, darunter die Künstler Fridolin Vogelsang, Hannelore Schlunke, Luigi Madrassi, Charly Lavender sowie Fritz und Franz von Frankenwied. Sie bildeten zusammen die „Agency“, eine Agentur von *alter ego*, welche Reuterswärd zur Verfügung standen. Er erfand auch Arnold Forel Pratt-Müller, einen Kunsthändler, der die elastische Signatur entwickelte, welche die Möglichkeit hat, mit steigendem Wert immer größer zu werden.⁷⁷⁷

Pseudonyme ermöglichen einem Künstler, „sich selbst irgendwie in eine gewisse Unbekanntheit zurückzusetzen, um auf diese Weise weiterarbeiten zu können“, meint Ulf Linde in seinem Katalogbeitrag „Die Rede über Niemand“ zur Ausstellung *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*, welche 1986 im Sprengel Museum Hannover gezeigt wurde. „Das Pseudonym kann für den Künstler eine Möglichkeit sein, sozusagen verlängerten Urlaub von dem Ernst zu bekommen, den das Kunstleben in der modernen Zeit erhalten hat.“⁷⁷⁸ Für seine *alter ego* kreierte Reuterswärd auch grafisch unterschiedliche Signaturen sowie Mal- bzw. Zeichenstile, die sich deutlich voneinander unterscheiden. Zusätzlich zu der

⁷⁷⁵ Umfassendes Text- und Bildmaterial zu Reuterswärd's Reflexionen über Autorschaft und Wert bieten vor allem der Katalog zur Ausstellung *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*, welche 1986 im Sprengel Museum Hannover gezeigt wurde, Ausst. Kat. Reuterswärd 1986, sowie der Sammelband *Style is fraud*, Fors/Lewenhaupt et al. (Hg.) 2003. Innerhalb dieser Publikationen werden auch Reuterswärd's Werke über Rembrandt thematisiert.

⁷⁷⁶ Reuterswärd 1986 b, S. 10.

⁷⁷⁷ Vgl. Nobis 1986, S. 27a. Zur Funktion von Pseudonymen als künstlerischer Identitätstransfer vgl. Schmidt-Burkhardt 2003.

⁷⁷⁸ Vgl. Linde 1986 b, S. 98, in: Ausst. Kat. Reuterswärd 1986.

Signatur auf der Bildvorderseite tragen viele Arbeiten noch das Logo der „Agency“, das sich aus zwei Paletten zusammensetzt.⁷⁷⁹ Damit könnte auf das Verhältnis zwischen Reuterswärd und seinem jeweiligen *alter ego* angespielt sein und die duale Autorschaft hervorgehoben werden. Bestätigt wird damit die gleichzeitige Authentizität und Unauthentizität.⁷⁸⁰ Daneben gibt es jedoch auch eine Vielzahl von Arbeiten, die Reuterswärd's eigene Signatur tragen.

Reuterswärd machte keinen Hehl daraus, dass es sich bei seinen Pseudonymen um fiktive Persönlichkeiten handelte. 1973 publizierte er *The Complete List of Invented Artists*, auf der alle von ihm erfundenen *alter ego* aufgelistet waren und für deren Vollständigkeit wiederum Pratt-Müller garantierte.⁷⁸¹ Reuterswärd dekonstruierte damit den allgemein gültigen Mythos des autonom schaffenden Künstlersubjektes, der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert war, indem er anhand seiner Pseudonyme die eigene Autorschaft anonymisierte oder auf die Namen bekannter Künstlerfiguren, wie Rembrandt, zurückgriff. Dabei spielte er gleichsam mit den Begriffen der Authentizität und Unauthentizität.

Bei dem von Carl Fredrik Reuterswärd erfundenen Arnold Forel Pratt-Müller handelt es sich um einen materialistischen und nur auf Profit ausgerichteten Geschäftsmann. Er stellte fest, dass es genügte, Signaturen von Künstlern zu verkaufen, da diese seiner Meinung nach die einzig wichtigen Details von Kunstwerken darstellten. „The signature is the interface between the verbal and the visual, language and image, text and presence, a part that stands for the whole“, beschreibt Jean Marie Clarke die Funktion der Signatur in *The Rembrandt Search Party. Anatomy of a brand name*. „Considering the fact that many signatures are not very different from the handwriting of the signer, but sometimes even illegible, they can be seen as a combination of script and pictogram: a sign/symbol for the name.“⁷⁸² Die Signatur steht somit als *pars pro toto* für die jeweilige Künstlerfigur. Sie bezeugt die Authentizität des Werkes und gibt zugleich auch eine Probe des individuellen Stils des jeweiligen Künstlers. In diesem Sinne fungiert die Signatur als ein Markenlogo, auf welches die potentiellen Käufer vertrauen und welches das Kunstwerk konsumierbar macht. Insofern hat Pratt-Müller mit seiner Annahme wohl nicht ganz Unrecht. Darüber hinaus machte er jedoch eine

⁷⁷⁹ Vgl. hierzu zum Beispiel Kat. Nr. 258-260 in: Ausst. Kat. Reuterswärd 1986, Abb. S. 101-103.

⁷⁸⁰ Vgl. dazu auch Linde 1986 b, S. 104.

⁷⁸¹ Ausst. Kat. Reuterswärd 1986, Kat. 299, Abb. S. 23.

⁷⁸² Clarke 2006, o.S.

revolutionäre Erfindung – die elastische Signatur, die sich beliebig vergrößern ließ, und eine dementsprechende Wertsteigerung erfuhr. Die Käufer konnten die Signatur somit zum gewünschten Wert ausdehnen.⁷⁸³ In einem Anschreiben an Pratt-Müllers (Geschäfts)Freunde ist zu lesen:

„ [...] Why not concentrate on the most important element of a work of art, THE SIGNATURE. That is why I have invented PRATT-MULLERS SUPER ELASTIC SIGNATURES. The owner of such a signature has the unlimited possibility of STRETCHING THE SIGNATURE to whatever value he likes. Precious stones are very well, but elastic they are not.“⁷⁸⁴

Signaturen sind nach Pratt-Müller also eine bessere Wertanlage als Edelsteine, da diese nicht in der Lage sind, sich auszudehnen. Seine bzw. Reuterswärd's dehnbare Signaturen unterscheiden sich dabei deutlich von einigen Neonarbeiten Bruce Naumans, welche Ende der 1960er Jahre entstanden und ebenfalls eine ausgedehnte Signatur als Gegenstand haben.⁷⁸⁵ Darin verzerrt dieser seinen eigenen Vornamen, indem er ihn durch Wiederholen der einzelnen Buchstaben extrem in die Länge zieht, so dass dessen Identifizierbarkeit auf diese Weise erschwert wird. Bei Pratt-Müllers dehnbaren Signaturen ist die Lesbarkeit jedoch weiterhin gegeben, wodurch deren Wert nicht nur erhalten bleibt, sondern sich ebenfalls ausdehnt.

Reuterswärd schuf auch eine Reihe von Zeichnungen, Objekten und Gemälden, die den Grundstock für „L'ART PUR L'OR“ bilden sollten, Pratt-Müllers Liechtensteiner Firma, und das entsprechende „Gütesiegel“ tragen.⁷⁸⁶ Pratt-Müller betrieb und kontrollierte zudem seine eigenen Museen, Kunststiftungen, Kunstmessen, Auktionen und eine multinationale Kette von Gesellschaften zum Wohle des kulturellen Geschäftslebens. Er leitete auch die „Pratt-Müller Blue Genes Laboratories Inc“, um damit auf künstlichem Weg eine neue Mutation für die westliche Künstlerrasse zu produzieren.⁷⁸⁷

The KGB Blue Chip Collection (Abb. 86) von 1982 zeigt vor einem roten Grund die Umriss eines geöffneten Tresors, in dem die „wichtigsten Details der Kunstwerke“ aufbewahrt werden – die Signaturen. Unter den durchweg berühmten Künstlern finden sich alte Meister wie Leonardo da Vinci, Raffael,

⁷⁸³ Vgl. Linde 1986 a, S. 37.

⁷⁸⁴ Pratt-Müller 2003, S. 134.

⁷⁸⁵ Vgl. dazu Ausst. Kat. Dekonstruktionen 2008, Abb. S. 52 von *My Name As I Thought It Were Written on the Surface of the Moon* von 1968 sowie Bismarck 1998, S. 44ff.

⁷⁸⁶ Auch heute noch findet man in Auktionskatalogen unter den Werken häufig einen Hinweis auf einen Experten, der für die Authentizität des entsprechenden Gemäldes bürgt, vgl. Aukt. Kat. Christie's New York 2010, z.B. Kat. Nr. 18, 29, 48.

⁷⁸⁷ Zur Beschreibung Pratt-Müllers vgl. Linde 1986 a, S. 37, und Ashton 1986, S. 83.

Ingres und Rembrandt, aber auch Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie Barnett Newman oder Andy Warhol. Aus dem unteren Rand des Tresors ragt die Signatur von Michelangelo heraus. Der größere Maßstab und die Biegung weisen darauf hin, dass diese Signatur bereits gedehnt wurde und somit eine Wertsteigerung erfahren hat. Wie ein Echtheitszertifikat erscheint an der linken Außenseite des Tresors das Siegel von Pratt-Müller. Er garantiert hier für den Wert der Signaturen, der durch die exponierte Aufbewahrung im Tresor bzw. durch die Elastizität hervorgehoben wird.

Vom starken Wirtschaftswachstum der Nachkriegszeit in Europa und den USA hatte auch der Kunstmarkt, spätestens seit den 1960er Jahren, profitiert und deutliche Umsatzanstiege zu verzeichnen. Dabei waren es vor allem die amerikanischen Museen, welche in großem Stil Kunst für ihre Sammlungen erwarben und dafür neue Höchstpreise zahlten.⁷⁸⁸ Diese Entwicklung setzte sich in den 1970er Jahren fort, wobei es nun zunehmend reiche Privatleute waren, welche Kunst für ihre eigenen Sammlungen erwarben und dadurch die Preise immer weiter in die Höhe schnellen ließen. Den bis dahin größten Boom in der Geschichte des Kunstmarktes hatte die Branche jedoch in den 1980er Jahren zu verzeichnen, als die Werke zeitgenössischer Künstler immer wieder Rekordsummen erzielten.⁷⁸⁹ Zu dieser Zeit spalteten sich die Käufer von Kunst zunehmend in passionierte Sammler und profitorientierte Investoren auf. Letztere erwarben insbesondere die Werke zeitgenössischer Künstler, welche gerade in Mode waren oder auf deren baldigen Ruhm spekuliert wurde.⁷⁹⁰

Interessanterweise eignete sich Carl Fredrik Reuterswärd in *The KGB Blue Chip Collection* Anfang der 1980er Jahre ausschließlich die Signaturen alter Meister, klassischer moderner Künstler sowie von ebenso fast schon klassisch gewordenen Künstlern der Nachkriegszeit an. Sie scheinen in seinen Augen sicherere Wertanlagen darzustellen als die Werke zeitgenössischer Künstler,

⁷⁸⁸ So wurde beispielsweise im November 1961 bei der Parke-Bernet-Auktion in New York Rembrandts Werk *Aristoteles betrachtet die Büste Homers* für 2,3 Millionen Dollar vom Metropolitan Museum ersteigert. Wenige Jahre später, 1967, erwarb ein kalifornischer Sammler ein Porträt von Rembrandts Sohn Titus für 798.000 Pfund. Damit schien der absolute Gipfelpunkt für den Preis eines alten Meisters bereits erreicht. 1970 zahlte das Metropolitan Museum dann jedoch 2,31 Millionen Pfund für ein Velázquez-Porträt, womit der Marktwert für Kunst einen Schritt ins Bodenlose gewagt zu haben schien. Vgl. Herchenröder 1978, S. 119-125. Eine Übersicht der teuersten Gemälde alter Meister nach damaligem Stand findet sich auf S. 146.

⁷⁸⁹ Zum Kunstboom zwischen 1970-1997 vgl. Wood 1997, insbesondere S. 10-11. Zur Preissteigerung zeitgenössischer Kunst während der 1980er Jahre vgl. Hollein 1999, v.a. Kap. 1, S. 23-61.

⁷⁹⁰ Zum gespaltenen Markt der 1980er Jahre vgl. Herchenröder 1990, S. 19-30.

deren Bedeutung und Qualität noch nicht kunsthistorisch abgesichert bzw. noch nicht absehbar ist, wodurch sie ein höheres Risiko beim Kauf darstellen. Insofern können die von Reuterswärd ausgewählten Künstler wohl als die im Bildtitel genannten *blue chips* gelten. Diese Bezeichnung leitet sich von den blauen Jetons in Spielcasinos ab, welche beim Pokern immer den höchsten Wert hatten. In der Börsenwelt sind *blue chips* die Aktien jener großen internationalen, angesehenen Unternehmen, die einen hohen Wert haben und schon lange an den Börsen sind. Namen, wie Allianz, BASF, Deutsche Bank oder Siemens, kennen nicht nur die Aktionäre. Von ihnen wird dementsprechend Sicherheit und ein beständig steigender Wert erwartet.⁷⁹¹ Und gleiches gilt für die von Reuterswärd ausgewählten Künstler, für welche die Signaturen als Stellvertreter im Tresor liegen. Auch sie sind nicht nur dem Kunstexperten ein Begriff und stellen sichere Anlageobjekte dar, von denen eine große Wertsteigerung erwartet werden kann. „[...] Hochpreisbilder werden zu rezessionssicher geltenden nichtzyklischen Konsumwerten“, stellt auch Christian Herchenröder in seiner Publikation *Die neuen Kunstmärkte* von 1990 in Bezug auf die *blue chips* des Kunstmarktes fest.⁷⁹²

Dass die Werke Rembrandts Anfang der 1980er Jahre nicht unbedingt als solche *blue chips* gelten konnten, ignorierte Reuterswärd bei seinem Gemälde. Denn vor allem durch die Forschungen des Rembrandt Research Project hatte sich gezeigt, dass selbst die Signatur nicht mehr unbedingt als ein Garant für Authentizität und Wert der Werke eines großen Meisters gelten konnte. Denn diese hatte sich, ebenso wie seine vermeintlich einzigartigen Werke, als durchaus nachahmbar erwiesen.⁷⁹³

Bezieht sich der Titel von *The KGB Blue Chip Collection* eindeutig auf jene krisensicheren Aktien, könnten die blauen Kreise im Tresor jedoch auch die „blauen Gene“ für Pratt-Müllers neue Künstlerrasse darstellen. Sie erscheinen ebenso in *Dr. Pratt-Müller's Cocktailconstructions* von 1978, wo sie an einer langen Kette aufgereiht aus einem Cocktailglas herausragen.⁷⁹⁴ Darüber bzw. daneben sind wieder Künstlersignaturen angebracht, darunter auch wieder jene Rembrandts. Pratt-Müller scheint damit seinen eigenen

⁷⁹¹ <http://www.teleboerse.de/boersenlexikon/profis/Bluechip-article426729.html> (02.10.2012)

⁷⁹² Herchenröder 1990, S. 40.

⁷⁹³ In den 1980er Jahren überschritten nur wenige Werke Rembrandts auf dem Kunstmarkt die Schallgrenze von 1 Million Pfund, darunter ein Porträt eines Mädchens, welches 1986 bei Sotheby's in London für 6,6 Millionen Pfund versteigert wurde. Die Preise für Werke Monets hingegen bewegten sich während dieser Zeit fast durchweg im siebenstelligen Bereich. Vgl. dazu die Auflistungen von Wood 1997, S. 212 und S. 188, welcher seine Angaben aus dem Art Sales Index bezieht.

⁷⁹⁴ Abgebildet in: Ausst. Kat. Reuterswärd 1986, S. 24.

„Künstlercocktail“ zu kreieren, wobei die Namen in ähnlicher Weise zusammengemixt sind wie Reuterswärd's Pseudonyme.

Unter den großen Namen der Kunstgeschichte, die Reuterswärd für seine Arbeiten heranzog, durfte Rembrandt nicht fehlen. Bereits Mitte der 1950er Jahre, als dieser von Authentizitätsdebatten noch weitestgehend verschont war, erschien sein Name im Œuvre von Reuterswärd. So entstand 1956 *Rembrandt repeated*, ein Kartoffeldruck, der immer wieder dasselbe – nicht identifizierbare – Motiv reproduziert.⁷⁹⁵ Die serielle Wiederholung stellt bei Reuterswärd eine Rebellion gegen die Konvention dar und gegen den Mythos des Meisterwerkes. Der einzigartige Rembrandt wird vervielfältigt und wiederholt, was an Strategien der aufkommenden *Pop Art* denken lässt, welche durch serielle Verfahren die Reproduzierbarkeit und Allgegenwärtigkeit von Bildern aufzeigen wollte.⁷⁹⁶

Aber auch Rembrandts Signatur ist dehnbar und somit im Wert steigerbar. Eine Arbeit von 1960, die somit lange vor Auftauchen des Dr. Pratt-Müllers entstanden ist, zeigt die über drei Seiten einer Raumecke gekrümmte Signatur (**Abb. 87**). Nicht nur der Schriftzug erfährt hier eine Ausdehnung, sondern auch gleich die Beschaffenheit des Wortes selbst: Aus *Rembrandt f.*, der charakteristischen Form der Signatur des Holländers seit 1633,⁷⁹⁷ wird *Remembrandt f.*, eine Kombination mit „remembrance“, also Andenken, Erinnerung oder Gedenken. Unter dem Titel „Remembrandts“ veröffentlichte Reuterswärd im Hannoveraner Ausstellungskatalog von 1986 auch seine eigenen Erinnerungen. Er schildert darin wichtige Stationen seines Lebens: seine Kindheit in Stockholm, seine Kriegserfahrungen, die Zeit an Fernand Légers Malschule in Paris. Zudem erwähnt er einige Persönlichkeiten, die für ihn von Bedeutung waren, wie James Joyce oder Marcel Duchamp.⁷⁹⁸ Die Erinnerungsfunktion, die an die Betitelung *Remembrandt* gebunden ist, wird damit verdeutlicht. Reuterswärd bezieht sich auf einen alten, längst verstorbenen Meister, dessen Werke, wie auch seine eigenen Erinnerungen, zwar von großer Bedeutung für Reuterswärd sind, gleichzeitig aber etwas Vergangenes meinen.

R. W. Scheller versteht in seinem Aufsatz „Rembrandt als Kultursymbol“

⁷⁹⁵ Abgebildet in: Fors/Lewenhaupt et. alt. (Hg.) 2003, S. 60.

⁷⁹⁶ Vgl. dazu die Ausführungen von Granath 1986, S. 65 und Millroth 2003, S. 254. Zu seriellen Verfahren u. a. in der *Pop Art* vgl. Bippus 2003.

⁷⁹⁷ Zu Rembrandts Signatur vgl. Bruyn 1982, Bruyn 1986, Adams 1993 sowie den einleitenden Teil von Kap. 8 dieser Arbeit.

⁷⁹⁸ Vgl. Reuterswärd 1986, S. 160-163.

diese Betitelung als zweideutig und ist der Meinung, dass Reuterswärd damit die Kluft zwischen Gegenwart und Geschichte andeuten wolle.⁷⁹⁹ Was er als Kluft bezeichnet, könnte man auch als den Gegensatz zwischen dem historischen und dem diskursiven Rembrandt verstehen, wobei sich letzterer eben aus „Erinnerungen“ verschiedenster Zeiten zusammensetzt. Steht das „f“ in der Signatur *Rembrandt f.* für „fecit“, also „hat es gemacht“, was sich auf den davor genannten Urheber bezieht, dann bleibt letztlich ambivalent, wer dieser Urheber ist. Die Autorschaft wird auf diese Weise ein weiteres Mal infrage gestellt.

Reuterswärd dekonstruiert in seinen Arbeiten somit auf verschiedene Arten die Autorschaft von Kunst, die einen wesentlichen Bestandteil des allgemeinen Künstlermythos darstellt. Er zeigt auf, dass die scheinbar individuelle Signatur eines Künstlers nicht nur nachahmbar, sondern darüber hinaus auch ausdehnbar ist. Er stellt dadurch den wesentlichen Faktor der Konstituierung von Autorschaft infrage und illustriert gleichzeitig die enge Verknüpfung von Authentizität und Wert, vor allem für die Käufer von Kunst. Rembrandts Signatur erscheint bei ihm als *pars pro toto* für den Wert des alten Meisters, gleichzeitig aber auch als eine Art Projektionsfläche, auf der sich eigene Vorstellungen widerspiegeln können. Die nachträgliche Perspektive auf die Künstlerfigur Rembrandt wird damit offensichtlich.

⁷⁹⁹ Scheller 1973, S. 230.

8.4 Ken Aptekar – Rembrandt oder nicht?

Hatte sich Carl Fredrik Reuterswård in seinen Werken die Signatur als vermeintlichen Beweis individueller Autorschaft und somit Wert konstituierenden Faktor eines Werkes angeeignet und damit aufgezeigt, dass diese durchaus nachahmbar ist, kopierten die Künstler, welche zur *Appropriation Art* gerechnet werden, im Laufe der 1980er Jahre gleich ganze Kompositionen, welche sie mit ihrem eigenen Namen versahen. Diese Nachbilder waren vom ursprünglichen Vorbild kaum unterscheidbar, wodurch unklar war, wem nun die eigentliche Autorschaft zuzusprechen war und inwiefern die Signatur dabei noch als Authentizitätsbeweis gelten konnte.⁸⁰⁰ Zu Autorschaft und Authentizität wirft auch der amerikanische Künstler Ken Aptekar bereits durch seine eigene Arbeitsweise Fragen auf, denn auch er eignet sich bereits vorhandene Kunst an. Zitiert er diese im Detail zwar relativ genau, sind seine Arbeiten mit den Vorbildern, auf welche sie rekurrieren, jedoch kaum verwechselbar. Dies unterscheidet ihn auch deutlich von den Künstlern der *Appropriation Art*, welche gerade mit dieser Verwechselbarkeit spielten.

Aptekar kopiert die Vorbilder berühmter Meister nicht per Hand, sondern scannt sie zunächst in den Computer ein, bearbeitet sie dort weiter und malt schließlich die daraus entstandenen Vorlagen ab. Der Malstil des jeweiligen Künstlers vermischt sich dabei mit seinem eigenen und wird durch den Einsatz des Computers zusätzlich entindividualisiert. Darüber hinaus legt Aptekar eine Glasplatte über das Gemälde, wodurch die Maltextur noch mehr geglättet wird. Diese Glasplatten wirken wie Sicherheitsglas, das die wertvollen Meisterwerke schützen soll. Jedoch bohrt Aptekar jeweils vier Löcher durch das Glas sowie durch die Holzplatte und verbindet beides in einem geringen Abstand durch Schrauben miteinander. Auf die Rückseite der Glasplatten ist mit Sandstrahl ein Text eingraviert, der je nach Lichteinfall Schatten auf das Gemälde darunter wirft.⁸⁰¹ Durch das Durchbohren wird Aptekars mangelnder Respekt vor dem übertriebenen Wert von Kunstwerken offensichtlich. Indem er eine „Attacke“ auf die Bilder verübt, will er sie von ihrem Podest holen. Damit bezieht er sich, nach eigener Aussage, auf den kritischen Diskurs des elitären Charakters von Malerei, welche vor allem seit

⁸⁰⁰ Zur *Appropriation Art* während der 1980er Jahre vgl. Rebbelmund 1999, v.a. Kap. 7, S. 137-210.

⁸⁰¹ Zu Aptekars Arbeitsweise vgl. Robertson/McDaniel 2005, S. 192 sowie Kap. 4.5 dieser Arbeit.

den 1980er Jahren wieder neue Bedeutung erlangt hatte und enorme Summen auf dem Kunstmarkt erzielte.⁸⁰²

Sowohl mit seiner Arbeitsweise der Aneignung von bereits bestehenden Vorbildern als auch mit dem Durchbohren der vermeintlichen Originale, dekonstruiert Ken Aptekar die an den Künstlermythos unabdingbar gebundenen Kriterien der Originalität, der Authentizität und des daraus resultierenden Wertes. Wenn er sich in seinen Arbeiten auf Rembrandt bezieht, der wie kein anderer Künstler im 20. Jahrhundert, vor allem seit dem Ende der 1960er Jahre, hinsichtlich dieser Kriterien befragt wurde, verwundert dies nicht.

Während der 1990er Jahre setzte sich Aptekar unter anderem mit den Zuschreibungsfragen um Rembrandt wiederholt auseinander.⁸⁰³ So zitiert er in seiner Arbeit *How could you believe me?* von 1992 (**Abb. 88**) auf vier zu einem Quadrat angeordneten, ebenfalls quadratischen Bildtafeln den *Mann mit dem Goldhelm* (**Abb. 89**), welcher bis zu seiner endgültigen Abschreibung Mitte der 1980er Jahre als eines der typischsten Werke Rembrandts überhaupt galt. Dargestellt ist darauf ein älterer Mann in Form eines Brustbildes, dessen auffälliger goldener Helm, welcher das einfallende Licht reflektiert, mit dem dunkel gehaltenen Umraum kontrastiert. Die aufwändige Ornamentierung ist dabei in hohem Impasto ausgeführt, was, neben dem ausgeprägten Helldunkelkontrast, eines der wesentlichen Charakteristika von Rembrandts Stil darstellt. Eine kurze Pressenotiz darüber, dass das Bild restauriert werden sollte und dass Zweifel an der Autorschaft Rembrandts bestünden, reichte damals aus, um ein weltweites Presseecho auszulösen. Alle Medien berichteten darüber, spekulierten oder trauerten über die „Entmythologisierung“ des berühmten Bildes. Dabei waren erste Zweifel an der Autorschaft schon Ende der 1960er Jahre aufgekommen. Sicherheit bestand darüber jedoch erst nach einer umfassenden Restaurierung und darauf folgender Untersuchung mit naturwissenschaftlichen Methoden,

⁸⁰² Hatte sich die zeitgenössische Kunst der 1970er Jahre oftmals bewusst vom Kunstmarkt distanziert und keine Kunstobjekte mehr produziert, welche als Ware angesehen oder leicht verkauft werden konnten, besann sich gegen Ende der 1970er Jahre eine Reihe von Bewegungen wieder zurück auf die Malerei. Ein enormes Medien- und Publikumsinteresse verhalf Künstlern und ihren Werken zu neuer Popularität und eine breite Öffentlichkeit begann sich für Kunst zu interessieren. Kunst und Künstler nahmen nun innerhalb des gesellschaftlichen Wertesystems einen neuen Stellenwert ein. Viele von ihnen erlebten einen geradezu raketenhaften Aufstieg und ihre Werke erzielten neue Rekordsummen. Zu den neuen Kunstmarktstars im Zusammenhang mit dem Kunstmarktboom der 1980er Jahre vgl. Hollein 1999, v.a. S. 45-55.

⁸⁰³ Zu den Autorschafts- und Authentizitätsfragen in den Arbeiten Aptekars gibt es bisher keinen übergreifenden Text, sondern lediglich einige kurze Ausführungen, u.a. bei Self 2001 sowie Bal 2001 c. Zu Aptekars Methode allgemein vgl. Hagen 1995.

welche durch die Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin ausgerichtet wurden und nicht durch das Rembrandt Research Project. Durch eine genaue Untersuchung der Malweise und vor allem durch die durch Röntgenaufnahmen zum Vorschein gekommene Unterzeichnung, kam man zu dem Schluss, dass das Gemälde von einem unbekanntem Schüler, Gehilfen oder Nachfolger Rembrandts stammte.⁸⁰⁴

Aptekar stellt den *Mann mit dem Goldhelm* in seiner Arbeit in einem goldenen Rahmen gefasst, an einer tapezierten Wand hängend, dar, wobei die vier Bildtafeln jeweils die entsprechende Ecke des Vorbildes zeigen. Jedoch sind die beiden unteren Bildecken in kleinerem Maßstab bzw. in einem kleineren Ausschnitt wiedergegeben, so dass sich das ursprüngliche Gesamtbild nicht mehr ergibt, sondern die Teile verschoben sind. Gut erkennbar bleibt der goldene Helm, welcher in der rechten unteren Bildecke der linken oberen Tafel angesiedelt ist, und somit fast im „Kreuzungspunkt“ der vier Tafeln erscheint. Schemenhaft erkennbar ist auch noch das Gesicht des Porträtierten in der rechten oberen Bildecke der linken unteren Tafel. Wenn das Gesamtbild auch gestört ist, steht immer noch das im Zentrum, wofür der *Mann mit dem Goldhelm* lange Jahre so gerühmt wurde und als Paradebeispiel eines Rembrandts galt: die pastose Struktur und die intensiven Lichtreflexe des Helms. Nach Svetlana Alpers galt das substanzhafte Impasto schon zu Lebzeiten Rembrandts als Charakteristikum seiner Produktion.⁸⁰⁵ Rembrandts scheinbar unnachahmlicher Malstil erwies sich somit als gar nicht so unnachahmlich, denn sein Markenzeichen war von anderer Hand übernommen worden. „Das Herausfordernde an diesem Fall ist nicht so sehr, dass der *Mann mit dem Goldhelm* heute kein Werk Rembrandts mehr sein soll, sondern dass man so lange daran glaubte, es handle sich um ein Bild Rembrandts, und darum auch einen ‚Rembrandt‘ sah“, konstatiert Thomas Ketelsen in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Rembrandt, oder nicht?* welche im Jahr 2000 von der Hamburger Kunsthalle ausgerichtet wurde.⁸⁰⁶

Bereits Michel Foucault bezeichnete in „Was ist ein Autor?“ Autor und Werk als erste solide und grundlegende Einheit, was sich ebenso auf Künstler und Werk übertragen lässt. Wie ein Eigenname habe der Autorname eine hinweisende Funktion und diene als Äquivalent für eine Beschreibung, was

⁸⁰⁴ Vgl. dazu die später von den SMPK herausgegebene Dokumentation, Kelch (Hg.) 1986. Neben einem umfassenden Restaurierungsbericht finden sich darin Beschreibungen von Wertungsgeschichte, Ikonografie und Stilkritik.

⁸⁰⁵ Vgl. Alpers 2003, Kap. 1, S. 37-79.

⁸⁰⁶ Ketelsen 2000, S. 9. Die Ausstellung *Rembrandt, oder nicht?* untersuchte die Echtheitsfrage anhand einiger Gemälde aus Hamburger und Bremer Beständen, die einst allesamt als eigenhändig galten.

im Kontext dieser Arbeit heißen würde, *Rembrandt* wäre gleichbedeutend mit dem „Maler des *Manns mit dem Goldhelm*“.⁸⁰⁷ Jedoch funktionieren nach Foucault die Verbindung eines Eigennamens mit dem benannten Individuum und die Verbindung des Autornamens mit der diskursiven Autorfigur nicht in dergleichen Weise. Denn wenn man erführe, dass bestimmte Informationen über ein Individuum nicht den Tatsachen entsprächen, bezöge sich der Eigenname immer noch auf die gleiche Person. Bewiese man dagegen, dass die Werke eines Autors nicht von dessen Hand stammten, wirkte sich dies auf das Funktionieren des Autornamens aus. Foucault meint weiter, dass ein Autornamen nicht einfach ein Element in einem Diskurs sei, sondern bezogen auf diesen Diskurs eine bestimmte Rolle habe: „Er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Werke zueinander“.⁸⁰⁸ Die auf diese Weise eingegrenzten Werke haben, nach Foucault, ein einheitliches Wertniveau, bilden ein einheitliches Feld eines begrifflichen und theoretischen Zusammenhangs, eine stilistische Einheit sowie einen bestimmten historischen Moment.

Diese These lässt sich am Beispiel Rembrandts durchaus verifizieren. Als bewiesen wurde, dass einige der Werke, die seinem Œuvre zugerechnet wurden, nicht eigenhändig sein konnten, wirkte sich dies auch auf das Funktionieren des Autornamens aus. Da die abgeschriebenen Werke nun aus der Klassifizierung „Rembrandt“ herausfielen, war eine solche Einheit nicht mehr gegeben. Mit der Autorschaft gingen die Authentizität und damit auch der Wert der Werke verloren. Der *Mann mit dem Goldhelm* ist zwar immer noch ein eigenständiges Werk, jedoch nicht von Rembrandts Hand. Und wer auch immer den *Mann mit dem Goldhelm* gemalt hat, er war nicht der künstlerische Neuerer, der einen revolutionären Malstil erschaffen hatte, sondern ein Nachahmer. Die Verbindung der ersten soliden und grundlegenden Einheit – Künstler und Werk – war damit beschädigt, wenn nicht gar zerstört.

Ken Aptekar nun ließ in die Glasabdeckungen der vier Tafeln von *How could you believe me?* mit Sandstrahl den äußerst populären, gleichnamigen Liedtext aus dem Hollywood Film „Royal Wedding“ eingravieren.⁸⁰⁹ In diesem Film singen die beiden Protagonisten, gespielt von Fred Astaire und

⁸⁰⁷ Vgl. Foucault 2007, S. 202, 209 sowie die Ausführungen von Hellmold 2001, S. 16-22 zu diesem Text.

⁸⁰⁸ Foucault 2007, S. 210, vgl. auch S. 215-216.

⁸⁰⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=n8QC76bO8d4&feature=related> (02.10.2012).

Jane Powell, den Text abwechselnd in schneller Reihenfolge. Bei Aptekar spricht hingegen nur eine Person und wendet sich an den Betrachter, der Sinn des Textes bleibt jedoch bestehen. Um wen es sich bei dieser Person handelt, ist zunächst unklar. Der erste Teil des eingravierten Textes lautet dabei wie folgt:

How could you be-lieve me when I said I
love you when you know I've been a li-ar all my
life. ___ I've had that re-pu-ta-tion since
I was a youth. _____ you must have been in-
sane to think I'd tell you the truth. _____⁸¹⁰

Der Liedtext ließe sich in dem Sinne auf Rembrandt uminterpretieren, als dass dieser selbst an den Betrachter gewendet fragt, wie dieser ihm habe glauben können, wenn er sagte, dass die Werke von seiner Hand stammten, obwohl er doch wusste, dass Rembrandt Leiter einer großen Werkstatt war. Seinen Ruf als Künstler eines charakteristischen Malstils hatte er schon seit langen Zeiten inne. Der Betrachter müsse verrückt gewesen sein, zu glauben, dass es sich dabei wirklich um seine eigenhändigen Werke handelte. Denn Aptekars Meinung nach steht der *Mann mit dem Goldhelm* exemplarisch dafür, wie Rembrandt durch seine Studiopraxis und seine Marketingstrategien selbst zu den Verwirrungen um seine Kunst beigetragen hat. Er ließ Werke produzieren, die wie seine eigenen aussahen und gab sie teilweise sogar für solche aus. Insofern habe er darüber gelogen, was er gemalt hat und was nicht. Er sei demnach auch ein „liar“.⁸¹¹

Aptekar dekonstruiert mit *How could you believe me?* also die Künstlerfigur Rembrandt, indem er anhand des *Manns mit dem Goldhelm* aufzeigt, dass der scheinbar einmalige Malstil des Holländers durchaus nachahmbar ist, und dass dieser jene Nachahmungen bewusst zu seiner eigenen Vermarktung einsetzte. Zugleich ist es eine Anspielung auf den leichtgläubigen Käufer bzw. Betrachter, der eben glauben wollte, dass es sich bei dem Gemälde um einen „echten Rembrandt“ handelte.

Im selben Jahr 1992 entsteht mit *Circle of Rembrandt* (Abb. 90) auch eine Arbeit, mit welcher Aptekar die Diskussionen um die Zuschreibungen der

⁸¹⁰ Die Binde- und Unterstriche zeigen, dass es sich ursprünglich um einen Liedtext handelt. Im Original heißt es nicht „I've had that reputation since I was a youth“, wie bei Aptekar, sondern Jane Powell singt: „You've had that reputation since you was a youth.“

⁸¹¹ Aptekar im Gespräch mit der Verfasserin am 14.05.2008.

Selbstporträts kommentiert.⁸¹² Auf vier nebeneinander aufgereihten quadratischen Bildtafeln erscheinen fünf Köpfe Rembrandts, die verschiedenen Selbstporträts entnommen sind und den Künstler in unterschiedlichen Altersstufen wiedergeben. Dies mag zunächst an die Sequenz am Ende von Bert Haanstras Film *Rembrandt, Schilder van de mens* aus dem Jahr 1957 erinnern.⁸¹³ Spielte diese eine Reihe von Selbstporträts aus einem Zeitraum von vierzig Jahren (23-63 Jahre) in chronologischer Reihe ab und wurde so der Alterungs- und Reifungsprozess Rembrandts unmittelbar anschaulich gemacht, dreht Aptekar diesen Alterungsprozess um: Rembrandt verjüngt sich von Bild zu Bild. Die Reihe beginnt bei ihm mit dem *Selbstporträt* aus der Londoner National Gallery aus Rembrandts Todesjahr 1669 und endet mit dem *Selbstporträt als junger Mann* aus dem Amsterdamer Rijksmuseum, welches um 1628 entstanden ist. Somit umfasst die Reihe ungefähr den gleichen Zeitraum wie Haanstras Filmsequenz, sogar ein Jahr mehr. Die Abstände zwischen den Bildern umfassen durchschnittlich einen Zeitraum von ungefähr zehn Jahren, scheinen also von Aptekar bewusst so gewählt zu sein, dass ein repräsentativer Überblick von Rembrandts unterschiedlichen Altersstufen gegeben ist.⁸¹⁴

Darüber hinaus überschreibt Aptekar die Selbstporträts mit dem Titel *Circle of Rembrandt* – ein Widerspruch in sich? Durch die Aktivitäten des Rembrandt Research Project hatten sich viele der vermeintlichen Selbstporträts als Werke von Rembrandts Schülern oder Nachfolgern erwiesen, was erheblich zu der Entmythologisierung der Künstlerfigur Rembrandt beigetragen hatte, da gerade die Selbstporträts unbedingt an das Kriterium der Autorschaft gebunden waren. Aptekar versuchte nun die Methode der Abschreibung umzudrehen und schrieb auch die eigenhändigen Selbstporträts dem Rembrandt-Umkreis zu:

„The Painting suggests that we might as well, at this point, include even the works we *know to be by Rembrandt* within the circle of Rembrandt. All five of the self-portraits included here are certainly by Rembrandt. But since he’s become a phenomenon much larger than himself, why not just put him in the circle as well as the others?“⁸¹⁵

⁸¹² Zu *Circle of Rembrandt* vgl. die kurzen Ausführungen von Self 2001, S. 12. Die Selbstbildnisse Rembrandts werden umfassend behandelt in Ausst. Kat. Rembrandt 1999. Vgl. dazu auch Kap. 6.1 dieser Arbeit, worin weitere Literatur aufgelistet ist.

⁸¹³ Vgl. <http://de.youtube.com/watch?v=RwLE72M0cxI> (02.10.2012) sowie die Ausführungen dazu von Wetering 1999, S. 11

⁸¹⁴ Ausst. Kat. Rembrandt 1999, Kat. 84, 79, 65, 56 und 5.

⁸¹⁵ Aptekar in: Self 2001, S. 12.

Aptekar ist der Meinung, dass es so viele Verbindungen zwischen Rembrandt, seinen Vorläufern, Schülern und Nachfolgern gäbe, dass Rembrandts Werke selbst mit „Rembrandt-Umkreis“ bezeichnet werden sollten. Er scheint unter *Circle of Rembrandt* demnach etwas Ähnliches zu verstehen wie Mieke Bal, mit der Aptekar auch persönlich gut bekannt ist. Bal ist der Meinung, wenn man Rembrandt nicht als historische Person, sondern als Titel eines kulturellen Textes verstünde, störee es nicht weiter, wenn ihm einige seiner Werke aberkannt würden: „ ‚Rembrandt‘ constitutes these works and the response to them, responses that range from their mistaken (?) attribution to attempts to challenge their authenticity on the basis of a holistic and elitist concept of authorship“, meint Bal in ihrer Publikation *Reading ‚Rembrandt‘*⁸¹⁶. Um zu betonen, dass sie den Namen Rembrandt als klassifikatorische Funktion einer gewissen Anzahl von Werken und somit als fiktive Person versteht, setzt sie diesen – sofern es sich dabei um ihre eigene Argumentation handelt – konsequent in Anführungszeichen.

Und von einem „phenomenon much larger than himself“ spricht auch Aptekar. Zu diesem gehört natürlich auch wieder die historische Person. Nach dieser Auffassung nun, wäre es kein Widerspruch mehr, Rembrandts Selbstporträts mit *Circle of Rembrandt* zu betiteln. Die Tatsache, dass die Autorschaft des Selbstbildnisses aus der Norton Simon Art Foundation in Pasadena angezweifelt wird, welches in *Circle of Rembrandt* als zweites von rechts zitiert ist, schien Aptekar zum damaligen Zeitpunkt nicht bekannt gewesen zu sein und ist für die Aussage des Bildes auch letztlich unerheblich, da es ebenfalls dem Rembrandt-Umkreis angehört.⁸¹⁷ Dass auch Werke aus dem Umkreis bereits mit einem gewissen Wert konnotiert sind, suggeriert das Stück eines goldenen Rahmens am rechten Bildrand.⁸¹⁸ Und tatsächlich haben Werke aus dem Rembrandt-Umkreis seit den 1980er Jahren einen deutlichen Preissprung zu verzeichnen. Dies gilt vor allem für jene Bilder, die auf den ersten Blick ihre Nähe zu Rembrandt zeigen. Hatte sich in den 1970er Jahren

⁸¹⁶ Bal 1991, S. 8. Ken Aptekar und Mieke Bal lernten sich Anfang der 1990er Jahre kennen, wie er im Gespräch mit der Verfasserin am 14.05.2008 berichtete. Nachdem Aptekar Bals Publikation *Reading ‚Rembrandt‘* gelesen hatte, schickte er ihr Abbildungen einiger seiner Arbeiten über Rembrandt zu. Einige Zeit später trafen sie sich persönlich und im Laufe der Jahre schrieb Bal wiederum einige Texte zu den Arbeiten Aptekars.

⁸¹⁷ Vgl. Ausst. Kat. Rembrandt 1999, S. 176, Kat. 56.

⁸¹⁸ Der Frage, ob die Authentizität, belegt durch die Signatur, wirklich entscheidend ist, oder ob man ein Bild auch aufgrund seiner selbst schätzen kann, wollte Ken Aptekar bei einer Ausstellung in der Corcoran Gallery in Washington, D.C. nachgehen, Ausst. Kat. Aptekar 1997. Darin wurden Werke aus der Sammlung des Museums zusammen mit Aptekars dazugehörigen Kommentarbildern präsentiert, die er für die Ausstellung anfertigte. Aptekar wählte jedoch absichtlich eher unbekanntere Werke aus, darunter auch einige aus dem Rembrandt-Umkreis.

noch kaum jemand für Werke des Rembrandt-Umkreises interessiert, änderte sich dies auch durch den mehrbändigen Corpus zu den Gemälden und Zeichnungen der Rembrandt-Schüler von Werner Sumowski, welcher in den 1980er Jahren erschien.⁸¹⁹

Aptekar dekonstruiert mit *Circle of Rembrandt* den Genietopos in zweifacher Hinsicht: Zum einen zeigt er auf, dass auch die vermeintlichen Selbstporträts keinen Einblick in die Psyche des Holländers geben, sondern Teil der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt sind, und somit auch von fremder Hand stammen können. Zum anderen dreht er den typischen Alterungsprozess, der sich anhand von Rembrandts Selbstbildnissen mitverfolgen lässt und der ebenfalls wichtiger Bestandteil der psychologisierenden Deutungsweise ist, einfach um, so dass dem Betrachter nicht der alternde, sondern der sich verjüngende Rembrandt präsentiert wird.

Inwiefern Kunst als Wertobjekt und damit als Ware auf dem Kunstmarkt fungiert, thematisiert Ken Aptekar in einer Arbeit von 2001 mit dem Titel *Mine – not yours* (**Abb. 91**), welche für die Ausstellung *Companion Portraits* im New Yorker Pamela Auchincloss Project Space im gleichen Jahr entstand. Darin zitiert er das umstrittene Rembrandt-Porträt *Mann mit Schwert* von 1644/46.⁸²⁰ Dieses zeigt einen jungen Mann in Halbfigur, der ein Schwert in seinen Händen hält, das er in seiner linken Armbeuge abgelegt hat. Unter dem schräg aufgesetzten Barett, an welchem eine Brosche befestigt ist, quillt das füllige dunkle Haar hervor. Über einem hellen Hemd und einen dunklen Untergewand, trägt er eine auffällige Kette sowie einen dunklen Umhang. Aptekar wählt für seine Arbeit die Partie des Gemäldes um den Kopf, die Schultern und die Oberarme des Mannes herum. Diesen Ausschnitt zitiert er gleich zweimal auf zwei quadratischen, nebeneinandergesetzten Bildtafeln. Dabei spiegelt er die Version der rechten Tafel, so dass sich die nun zwei Männer mit Schwert einander zuwenden. Die ursprüngliche Farbgebung des Gemäldes hat Aptekar zuvor am Computer verändert, so dass die linke Tafel nun in Blauweiß dargestellt ist und die rechte Tafel in Schwarzweiß. Darüber montiert er Glasplatten, auf deren Rückseiten wiederum mit Sandstrahl Text

⁸¹⁹ Sumowski 1983-1993 und Sumowski 1979-1992, Vgl. dazu auch die Ausführungen von Herchenröder 1990, S. 65.

⁸²⁰ Dieses Gemälde ist in keinem der gängigen Werkkataloge zu Rembrandt bzw. zu seinen Schülern aufgeführt. Eine Abbildung findet sich unter:
<http://i227.photobucket.com/albums/dd257/ArtTrustMasters/Baroque/Rembrandt02small.jpg>
(02.10.2012).

eingraviert ist. Die linke Tafel überschreibt er auf diese Weise mit „Mine“, die rechte Tafel mit „Not yours“.

Diese Worte wirken in den Augen von Mieke Bal sehr aggressiv, welche sich in ihrem Katalogbeitrag „Paintings ‚R’ Us“ zu *Companion Portraits* über die Arbeit äußert. Sie stellt sich zudem die Frage, wer diese Worte spricht und an wen sie sich richten.⁸²¹ Wie auch Bal in ihren Überlegungen feststellt, ist die Bedeutung der Worte ambivalent. Zum einen lassen sie sich wiederum auf die infrage gestellte Zuschreibung des Werkes beziehen. Denn allein die Tatsache, dass Aptekar das Vorbild zweimal darstellt, zeigt auf, dass es sich um keine einmalige künstlerische Schöpfung handelt, sondern dass es durchaus nachahmbar ist. In diesem Fall könnte es sowohl Rembrandt als auch der jeweilige Schüler oder Nachahmer sein, der die Autorschaft des Werkes für sich beansprucht. Es könnte jedoch auch Aptekar selbst sein, der die Worte spricht, nachdem er sich Rembrandts Werk angeeignet hat. Denn obwohl er die ursprüngliche Komposition des Holländers relativ genau zitiert, handelt es sich dabei, vor allem durch die Beigabe des Textes, um eine eigenständige künstlerische Schöpfungsleistung. Insofern ist er der Autor seiner Arbeit und nicht Rembrandt.

Darüber hinaus spielt *Mine – not yours* aber auch auf den Besitz von Bildern an. Aptekar selbst hatte eines Tages bei der Versteigerung eines Monets im New Yorker Auktionshaus Christie’s ein Erlebnis, welches ihn zu diesem Bildtitel führte: Zwei Bieter waren noch im Rennen. Der Auktionator versuchte den Preis des Monets in die Höhe zu treiben, indem er zu dem höher Bietenden sagte, das Bild gehe an ihn und danach auf den Überbotenen zeigte mit den Worten: „His – not yours!“ Über diese Demütigung des Auktionators war Aptekar sehr schockiert.⁸²² Indem er den Ausspruch zu „Mine – Not Yours“ abwandelte, änderte er lediglich die Perspektive. Nun scheint derjenige zu sprechen, welcher den Zuschlag bekommt und sich schadenfroh an jenen wendet, den er überboten hat. In diesem Sinne wird Kunst als reines Besitzobjekt vorgeführt, das demjenigen gehört, der bereit ist, den höchsten Preis dafür zu zahlen. Der ästhetische Wert bleibt dabei außen vor. Insofern dekonstruiert Aptekar mit seiner Arbeit den Künstlermythos Rembrandt nicht nur hinsichtlich der Autorschaft und Authentizität, sondern

⁸²¹ Bal 2001.

⁸²² Aptekar im Gespräch mit der Verfasserin am 14.05.2008. Ein Sammler aus Mexiko erwarb damals Aptekars Bild. Im September 2008 sollte es wiederum bei Christie’s versteigert werden – eine Tatsache die Aptekar amüsierte.

darüber hinaus auch in Bezug auf die Funktionsweise des Kunstmarktes, welcher den Wert von Kunst ausschließlich nach monetären Kriterien misst.

Wenn sich Aptekar in seinen Arbeiten mit den Strategien des Kunstmarktes auseinandersetzt, dann geschieht dies unter veränderten Voraussetzungen als in den 1960er und 1970er Jahren. Denn die 1980er Jahre hatten den Kunstmarkt in entscheidendem Maße verändert. In diesen Jahren boomte er wie nie zuvor, was zu erheblichen Preissteigerungen, vor allem auch für zeitgenössische Kunst führte, die zum besonders beliebten Spekulationsobjekt mutierte. Die Kunstkritik hingegen sah die Kunstszene zur wirtschaftlich organisierten Unterhaltungsindustrie degeneriert. Man fürchtete um die Autonomie der Kunst und versah diese Ära häufig mit Charakterisierungen wie „Kunst als Ware“, „Kunstszene als Modeindustrie“, „Künstler als Unternehmer“, „Künstler in Abhängigkeit von den Gesetzen des Marktes“, „Kunst als Investment“, „Sammler als Spekulanten“⁸²³. Dass Ende der 1980er Jahre Svetlana Alpers auch Rembrandt zum Unternehmer werden ließ, erscheint somit als symptomatisch für diese Zeit.⁸²⁴

Diese vorgebrachten Charakterisierungen beschäftigten Aptekar auch schon während der 1990er Jahre. Waren es in *Mine – Not Yours* die anonymen Käufer von Kunst, auf die er sich bezog, kritisierte er darüber hinaus auch die Auftraggeber bzw. Sammler, mit welchen ein Künstler direkt in Kontakt steht. So zitiert er im Jahr 1994 in *What would you say to me* (**Abb. 92**) auf zwei nebeneinander angeordneten, quadratischen Bildtafeln Rembrandts *Staalmeesters*. Ebenso wie im Original (**Abb. 81**) erscheinen die sechs Porträtierten mit schwarzer Kleidung vor dunklem Hintergrund, so dass der Fokus auf die weißen Kragen und hell beleuchteten Gesichter gerichtet ist. Mit den *Staalmeesters* bezieht sich Aptekar auf ein Vorbild, welches einen Bewertungsvorgang darstellt, nämlich jenen, den die Prüfer der Tuchmachergilde an den ihnen vorgeführten Waren vornehmen, über welche sie ein Qualitätsurteil abgeben sollen. Sie blicken alle in den Betrachtterraum hinein, wo die zu prüfenden Waren scheinbar präsentiert werden.⁸²⁵ Aptekar wählt in seiner Arbeit den Bildausschnitt jedoch so eng, dass ausschließlich die Oberkörper der sechs Porträtierten zu sehen sind, wodurch die Blicke

⁸²³ Hollein 1999, S. 11. Zum Kunstmarktboom der 1980er Jahre vgl. darüber hinaus Wood 1997 und Herchenröder 1990.

⁸²⁴ Alpers 2003.

⁸²⁵ Zu den *Staalmeesters* im Kontext des holländischen Gruppenporträts äußert sich ausführlich Riegl 1999, S. 282-295. Vgl. auch die Verwendung der *Staalmeesters* als Logo der „Dutch Masters“-Zigarren, welche Larry Rivers in seiner gleichnamigen Bildserie thematisiert, in Kap. 8.1 dieser Arbeit.

noch intensiver erscheinen, so dass sich der Betrachter bereits davon unmittelbar angesprochen fühlt. Zudem rückt er die Figuren näher aneinander, so dass sie die zwei quadratischen Bildtafeln fast komplett ausfüllen. Darüber montiert er Glasplatten des gleichen Formates, in deren Rückseiten mit Sandstrahl folgender Text eingraviert ist:

„What would you say to me if you didn't have to judge me?
What would I say to you if I didn't need your money?“

Damit bezieht sich Aptekar auf die Tatsache, dass Künstler, zu Rembrandts Zeiten wie auch heute, immer vom Urteil anderer über ihre Bilder abhängig sind. „That's a dilemma that artists have faced forever; ever since the first artist was commissioned to do any kind of work, an artist's work was being bought by a collector who had some say in how the artist was going to make the work“, stellt Aptekar fest.⁸²⁶ Insofern stehen die *Staalmeesters* in Aptekars Arbeit also stellvertretend für die Auftraggeber und Sammler, von denen das Qualitätsurteil letztlich abhängt, obwohl jene gar nicht die Schaffenden selbst sind.

Zur Entstehungszeit der Arbeit *What would you say to me* wurde Ken Aptekar von einem vermögenden Sammler gefördert. Dieser sagte eines Tages zu ihm, dass er seine nächsten zehn Bilder kaufen würde. Aptekar fragte ihn daraufhin, was er denn machen würde, wenn ihm eines dieser Bilder nicht gefiele. Der Sammler antwortete ihm mit der Gegenfrage, ob Aptekar denn wollte, dass er ein Bild kaufen würde, das ihm nicht gefiele. In anderen Worten, der Sammler wollte Aptekar vorschreiben, wie seine Bilder auszusehen hätten und wollte die Kontrolle darüber haben.⁸²⁷ Weiterhin meint Aptekar:

„It's not just, what would you say if you didn't have to judge me? In other words, couldn't you just respond to my work without judging it? Could you just talk about it? What did it mean to you? Instead of everything that you say to me about what I've done having to do with your position of superiority as the person who decides whether I live or ...whether I can afford to eat or not. And what would I say if I didn't need your money? Wouldn't I just be able to talk to you as a normal human being without some ulterior motive?“⁸²⁸

Aptekar dekonstruiert damit letztlich den Mythos des autonom schaffenden

⁸²⁶ Aptekar in: Veeseer 2001, S. 58. Darin befasst sich Veeseer zudem mit weiteren Rechtfertigungen.

⁸²⁷ Aptekar im Gespräch mit der Verfasserin am 14.05.2008.

⁸²⁸ Aptekar in: Veeseer 2001, S. 59.

Künstlergenies, welches auf Auftraggeber und Käufer nicht angewiesen ist. Denn sowohl die Inschrift auf seiner Arbeit als auch diese Äußerung geben an, dass dieses Abhängigkeitsverhältnis sehr wohl besteht, denn auch ein Künstler braucht zum Überleben Geld. Dies erhält er wiederum für ein Werk, das auf diese Weise weniger ein ästhetisches Erzeugnis als vielmehr eine Ware ist, die einen entsprechenden monetären Wert hat.

Aptekar gibt an, die *Staalmeesters* zudem für seine Arbeit ausgewählt zu haben, weil er sich über Rembrandts Dilemma bezüglich dieses Auftrages informiert hatte. Es spiegelte, seiner Auskunft nach, genau wider, wie er sich selbst zu dieser Zeit als Künstler fühlte.⁸²⁹ Gary Schwartz, mit dem Aptekar persönlich bekannt ist und mit dem er sich häufig über Rembrandt austauschte, berichtet in seiner Monografie von 1985, dass sich Rembrandt bei diesem Auftrag großen Hindernissen ausgesetzt sah. Röntgenuntersuchungen hatten gezeigt, dass Rembrandt den am höchsten stehenden Herren zuerst aufrecht stehend dargestellt hat. Schwartz ist der Meinung, die Tatsache, dass er nun in einer „halb-sitzenden“ Position zu sehen ist, sei zweifellos auf den Umstand zurückzuführen, dass sich die anderen vier Herren über diese Darstellungsweise beschwert hätten.⁸³⁰ Ob dies tatsächlich der Fall war oder ob es sich dabei nur um einen Mythos handelt, ist unklar.⁸³¹

Svetlana Alpers führt in *Rembrandt als Unternehmer* an, dass Rembrandt hauptsächlich für den Markt gearbeitet habe und nicht für Auftraggeber. Statt wie andere Künstler seiner Zeit den Wünschen seiner Auftraggeber zu entsprechen, stellte er sie bisweilen sogar bloß, was Schwartz hingegen als verzweifelte Gegenwehr eines in die Defensive gedrängten Mannes verstand.⁸³² Aptekar scheint hier eher die Position von Gary Schwartz einzunehmen, als jene von Svetlana Alpers. In jedem Fall dekonstruiert er damit den Topos des autonom schaffenden Künstlergenies und zeigt stattdessen die Marktabhängigkeit auf, welche damals wie heute vorherrschend ist.

⁸²⁹ Aptekar im Gespräch mit der Verfasserin am 14.05.2008.

⁸³⁰ Vgl. Schwartz 1987, S. 336.

⁸³¹ Riegl 1999, S. 287, meint, er stehe auf, um einen bessere Sicht in den davor liegenden Raum zu haben. Auch Schwartz scheint später anderer Meinung zu sein und vermutet, Rembrandt habe auf diese Weise versucht, die Komposition des Gruppenbildnisses zu beleben, Schwartz 2006, S. 176. Die verschiedenen Mythen, welche um die *Staalmeesters* kursierten, versuchte bereits Waal 1956 b auszuräumen.

⁸³² Vgl. Alpers 2003, S. 202. Sie belegt ihre These anhand einer Zeichnung, die einen Mann mit Eselohren darstellt, der einer Schar von Zuhörern ein Gemälde erklärt. Hinter dem Gemälde ist ein Mann zu sehen, der gerade sein Geschäft verrichtet.

8.5 Sophie Calle – Die Aura gestohlener Meisterwerke

Hatte der in Kapitel 8.2 thematisierte Zyklus *Original + Fälschung* von Sigmar Polke aus dem Jahr 1973 seinen Ursprung in einem gestohlenen Rembrandt-Gemälde gehabt und hatte sich Polke innerhalb des Zyklus mit einigen der meist gesuchten Meisterwerke des Vorjahres auseinandergesetzt, dienten auch der französischen Künstlerin Sophie Calle für ihre neunteilige Serie *Last Seen* von 1991 gestohlene Gemälde als Ausgangspunkt.⁸³³ So hatte sich im Bostoner Isabella Stewart Gardner-Museum am 18. März 1990 einer der spektakulärsten Kunstraube überhaupt ereignet, der bis heute nicht aufgeklärt worden ist. Ein Bericht auf der Webseite des FBI gab darüber folgende Auskunft:

„On March 18, 1990, the Gardner Museum was robbed by two unknown white males dressed in police uniforms and identifying themselves a[s] Boston Police officers. The unknown subjects gained entrance into the museum by advising on-duty security personnel that they were responding to a call of a disturbance within the compound. Security, contrary to museum regulations, allowed the unknown subjects into the facility.“⁸³⁴

Als Polizeibeamte verkleidet gelang es den Dieben also, sich Zutritt zum Museum zu verschaffen. Daraufhin knebelten sie die Wachmänner, brachten sie in den Keller und stahlen mehrere Kunstwerke im Wert von insgesamt 300 Millionen Dollar: fünf Zeichnungen von Degas, einen chinesischer Bronzebecher, zwei Gemälde Rembrandts sowie eine Radierung und je ein Gemälde von Flinck, Manet und Vermeer.⁸³⁵

Das Isabella Stewart Gardner-Museum gilt als eines der bedeutendsten amerikanischen Privatmuseen.⁸³⁶ Dabei soll es angeblich der Erwerb eines

⁸³³ Zu der Serie gibt es bisher nur wenig Literatur. So geht Zutter 1994 im Katalog zu einer Ausstellung in Rotterdam und Lausanne, *Ausst. Kat. Calle 1994*, kurz darauf ein. Am ausführlichsten bespricht Stremmel 2000 die Serie in Kap. 1.3, S. 33-39 unter dem Stichwort „Gedächtniskunst“. Jedoch weist ihre Analyse nur wenig Referenzen auf, dafür jedoch einige Ungenauigkeiten. Zum Œuvre Calles allgemein vgl. *Ausst. Kat. Calle 2003* und darin auch das Bildmaterial zu *Last Seen*, o.S., sowie Heinrich 2000.

⁸³⁴ Zum Tathergang und gestohlenen Objekten vgl. die Fahndung des FBI gab die inzwischen nicht mehr gültige Seite Auskunft: <http://www.fbi.gov/hq/cid/arttheft/northamerica/us/isabella/isabella.htm> (27.04.2010). Eine sehr viel knappere Fahndung findet sich nun unter: http://www.fbi.gov/about-us/investigate/vc_majorthefts/arttheft/isabella/ (02.10.2012).

⁸³⁵ Mit dem Raub beschäftigt sich auch der Dokumentarfilm *Stolen* von Rebecca Dreyfus aus dem Jahr 2005. Darin versucht der Kunstraubermittler Harold Smith den gestohlenen Werken auf die Spur zu kommen, Dreyfus 2005.

⁸³⁶ Zu Architektur und Sammlung des Isabella Stewart Gardner-Museums vgl. den Museumsführer von Goldfarb 1995 sowie Chong/Lingner/Zahn (Hg.) 2003.

frühen Selbstporträts Rembrandts im Jahr 1896 gewesen sein, welcher ausschlaggebend für dessen Errichtung war. Bereits in den Jahren zuvor hatte Isabella Stewart Gardner, Ehefrau eines vermögenden Bostoner Geschäftsmanns, begonnen, in großem Maßstab Kunst zu sammeln. 1903 wurde dann das im Stil eines venezianischen Palazzo errichtete Museum eröffnet. Die Sammlung umfasst heute ca. 2.500 Objekte verschiedenster Gattungen, von denen die ältesten aus dem alten Ägypten stammen, die jüngsten von Henri Matisse. Obwohl der Schwerpunkt der Sammlung auf italienischer Kunst liegt, interessierten sich die Diebe wohl eher für die Niederländer des 17. Jahrhunderts sowie für die Künstler der beginnenden Moderne. Was jedoch etwas verwundert, ist die Tatsache, dass sie anstelle des gemalten Selbstporträts Rembrandts, welches sich zusammen mit den anderen gestohlenen Niederländern im „Dutch Room“ befand, lediglich ein kleinformatiges radiertes Selbstporträt stahlen und einen dort untergebrachten Rubens ebenfalls ignorierten. Darüber hinaus wurden von Rembrandt ein Doppelporträt von 1633 gestohlen sowie *Christus im Sturm auf dem See Genezareth* aus dem gleichen Jahr.⁸³⁷ Insofern ist zu vermuten, dass es sich um einen Auftragsdiebstahl handelte, dessen Auftraggeber wohl eine besondere Vorliebe für eben jene Werke hatte.

Sophie Calle war das Privatumuseum bereits vor dem Diebstahl bestens bekannt gewesen: „Wie eine zum Haus gehörende Museumsführerin, deren begeisterte Vertrautheit mit einer Sammlung und ihren Schätzen etwas leicht Besitzergreifendes hat, ging Sophie schwungvoll an Holbein, Dürer, Rembrandt vorbei...“, sagte Sheena Wagstaff über ein Treffen mit der Künstlerin im Jahr 1990.⁸³⁸ Insofern wird der Diebstahl der Werke auch für Calle einen herben Verlust dargestellt haben. Mit ihrer Serie *Last Seen* widmete sie sich im darauf folgenden Jahr den Leerstellen, welche die gestohlenen Werke im Museum hinterlassen hatten. Drei Arbeiten der Serie befassen sich mit gestohlenen Werken Rembrandts, womit diesem innerhalb

⁸³⁷ Vgl. Chong/Lingner/Zahn (Hg.) 2003, S. 143, 139. Die Radierung sowie das gestohlene Doppelporträt Rembrandts werden im Katalog zu den Meisterwerken der Sammlung gar nicht aufgeführt, wohingegen andere der gestohlenen Gemälde weiterhin darin erscheinen, als seien sie niemals gestohlen worden. Das Doppelporträt wurde im zweiten Corpus-Band des Rembrandt Research Project von 1986 Rembrandt abgeschrieben, Corpus II 1986, C 67. Das Isabella Stewart Gardner-Museum scheint das Werk jedoch weiterhin als eigenhändigen Rembrandt geführt zu haben. Da weder Sophie Calle noch den befragten Museumsmitarbeitern diese Tatsache bekannt gewesen zu sein schien, wird sie in der folgenden Analyse unberücksichtigt bleiben.

⁸³⁸ Wagstaff 1990, S. 11.

von *Last Seen* ein Schwerpunkt zukommt, da alle anderen Künstler nur durch jeweils eine Arbeit vertreten sind.⁸³⁹

Die einzelnen Arbeiten der Serie bestehen jeweils aus zwei gleich gerahmten Teilen, einer Fotografie und einer Texttafel. Die Fotografien zeigen die Plätze, an denen die gestohlenen Werke gehangen haben. Da Isabella Stewart Gardner in ihrem Testament hatte verfügen lassen, nach ihrem Tod nichts an der Einrichtung des Museums zu ändern, wurden diese Plätze genauso belassen.⁸⁴⁰ „...so where the paintings had been there were still two nails, the destroyed piece of material behind and still the label informing you that here was a painting by Vermeer, when now there was nothing. So there was the complete frustration of being in front of the missing object“, schilderte Sophie Calle den dadurch entstehenden Eindruck in einem Interview mit Bice Curiger.⁸⁴¹

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass ein Museumsführer aus dem Jahr 1995 den Raub im „Dutch Room“ zwar erwähnt als „the museum’s greatest misfortune“, jedoch dennoch auf einige der gestohlenen Werke eingeht, als seien sie dort noch zu sehen.⁸⁴² So wird auch Rembrandts *Christus im Sturm auf dem See Genezareth* abgebildet sowie beschrieben und lediglich mit dem in Klammern gesetzten Hinweis „stolen in 1990“ versehen.⁸⁴³ Es scheint so, als habe das Museum nur ungern zugeben wollen, ein solch wertvolles Werk verloren zu haben. Gleiches gilt für einen Katalog der Meisterwerke des Museums aus dem Jubiläumsjahr 2003. Hier ist es nur eine etwas längere Randnotiz der Direktorin, Anne Hawley, zu den Erläuterungen des „Dutch Rooms“, in welcher der Diebstahl erwähnt wird und von ihr als „painful loss“ bezeichnet wird.⁸⁴⁴

Die gestohlenen Werke Rembrandts, vor allem natürlich die Gemälde, dominierten zuvor den prunkvollen „Dutch Room“ des Isabella Stewart Gardner-Museums.⁸⁴⁵ Sophie Calles Erinnerungsarbeit über das gestohlene Doppelporträt (**Abb. 94**), *Last Seen... (Rembrandt, A Lady and Gentleman in Black)* (**Abb. 93**), zeigt auf der Fotografie die grünlich-bräunliche

⁸³⁹ Dies hängt auch mit der Tatsache zusammen, dass, abgesehen von Rembrandt, nur von Degas noch mehr als ein Werk gestohlen wurde. Seine fünf Zeichnungen fasst Calle jedoch – vermutlich aufgrund ihrer kleinen Formate – in einer Arbeit zusammen.

⁸⁴⁰ Vgl. Zutter 1994, S. 16.

⁸⁴¹ Calle in: Curiger 1993, S. 36-37.

⁸⁴² Goldfarb 1995, S. 92.

⁸⁴³ Goldfarb 1995, S. 97.

⁸⁴⁴ Hawley in: Chong/Lingner/Zahn (Hg.) 2003, S. 131.

⁸⁴⁵ Vgl. die Ansicht des Dutch Room vor dem Diebstahl in: Ausst. Kat. Calle 1994, S. 42.

Damastbespannung der Wand und den gleichen Stoff als weich fallenden, von einem goldenen Rahmen eingefassten Bildhintergrund. Damit wird bereits deutlich gemacht, dass hier etwas Kostbares gehangen haben muss.⁸⁴⁶ In der linken unteren Bildecke erkennt man einen vom Rahmen stark beschnittenen Schrank, darüber den Teil eines Leuchters und unmittelbar unter dem nicht mehr vorhandenen Gemälde die Lehnen dreier Stühle, welche ihrerseits mit lachsfarbenem Damaststoff bespannt sind. In der rechten unteren Bildecke ist noch deutlich das Hinweisschild zu sehen und auch die Haken, an denen das Gemälde befestigt war, sind auf der Damastbespannung des Bildhintergrundes noch zu erkennen.⁸⁴⁷

Calles Fotografie der Leerstelle, welche das gestohlene Gemälde hinterlassen hat, rekuriert auf eine gängige künstlerische Strategie der beginnenden 1990er Jahre. So konstatiert Ulrike Lehmann in ihrem Aufsatz „Ästhetik der Absenz – Ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung“, der 1994 im Sammelband *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit* erschien, dass der „Hunger nach Bildern“ vor allem seit etwa 1990 aufgrund der immer größeren medialen Bilderflut der vorangegangenen Jahre gestillt sei.⁸⁴⁸ Darauf reagierten die Künstler mit Strategien der Verweigerung, indem sie Bilder auf verschiedene Arten zum Verschwinden brachten, um sie auf andere Weise wieder hervorzubringen. Als eine dieser Strategien nennt sie „Das von der Wand verschwundene Bild“: Ein abgehängtes Bild hinterlasse Spuren seiner einstigen Präsenz, da es die dahinter befindliche Wand zuvor vor Schmutzablagerungen oder Lichteinwirkungen geschützt habe. Die dadurch verbleibende hellere oder dunklere Fläche übernehme auf diese Weise eine Platzhalterfunktion. Als weitere Relikte dieser einstigen Präsenz des Bildes nennt sie den Bilderhaken sowie das Schild, welches das Bild durch dessen äußere Daten ersetze.⁸⁴⁹ In Sophie Calles Fotografie nun sind alle drei der von Lehmann genannten Spuren zu finden: So sind Haken und Schild noch vorhanden, als Platzhalter fungiert hier jedoch nicht eine hellere oder dunklere Fläche, sondern der Rahmen der Damastbespannung.

⁸⁴⁶ Die Raumaufnahmen des Films *Stolen* zeigen zusätzlich die leeren kostbaren Rahmen, welche im Fall der beiden Werke Rembrandts nicht gestohlen worden waren. Ob diese im Nachhinein wieder an den Ursprungsort aufgehängt wurden oder Calle sie bewusst wegließ, ist unklar. Vgl. Dreyfus 2005.

⁸⁴⁷ In der wiedergegebenen Abbildung sind die Haken nur sehr schwer zu erkennen. Sie befinden sich jeweils inmitten des äußeren Ornamentes in der Reihe aus drei Ornamenten, die unterhalb der Kerzenhalterungen des Leuchters verläuft.

⁸⁴⁸ Lehmann 1994, in: Lehmann/Weibel (Hg.) 1994.

⁸⁴⁹ Vgl. Lehmann 1994, v.a. S. 58-63.

Wenn Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ anführt, es sei das einmalige Hier und Jetzt des Originals, welches die Aura eines Kunstwerkes ausmache,⁸⁵⁰ führt Calle dies mit der Fotografie der Leerstelle, welche das gestohlene Gemälde im Museum hinterlassen hat, ad absurdum. Das Original selbst ist zwar verschwunden, doch die Aura konstituierenden Faktoren sind weiterhin vorhanden: Die ehemalige Anwesenheit des gestohlenen Doppelporträts an einer exponierten Stelle im Raum ist anhand der Schilder und Nägel noch erkennbar, ebenso die Autorschaft und Authentizität des Werkes, die durch das Hinweisschild dokumentiert und bezeugt wird. Denn dieses wurde von einer wissenschaftlich kompetenten Person angefertigt und stellt für den Betrachter – sowohl für jenen von Rembrandts Gemälde als auch für jenen der Arbeit Calles – einen wichtigen Referenzpunkt dar. Das Doppelporträt konnte somit – und kann auch weiterhin – als Original von Rembrandt identifiziert werden. Die kostbare Brokatbespannung sowie die durch Leisten erzeugte zusätzliche Rahmung evozieren zudem den hohen Wert des abwesenden Gemäldes. Calle führt dem Betrachter keine dazugehörige Reproduktion vor, welche die Aura – nach Benjamin – zerstört hätte. Stattdessen rahmt sie die Fotografie der leeren Wand erneut, da bereits diese einen gewissen Wert impliziert. Denn welcher Dieb hätte schon ein wertloses Gemälde gestohlen?

Wenn Marcel Duchamp ab 1915 mit seinen *Ready-mades* gezeigt hatte, dass bereits ein musealer Kontext und eine vermeintliche Signatur des Künstlers ausreichen, um ein industriell vorgefertigtes Produkt des alltäglichen Lebens zum Kunstwerk avancieren zu lassen, zeigt Sophie Calle mit *Last Seen*, dass der museale Kontext und ein Hinweisschild ausreichen, um die Aura und den Wert eines Meisterwerkes für den Museumsbesucher bestehen zu lassen, auch in der Abwesenheit des Gemäldes selbst. Wenn also Rebecca Dreyfus den Titel ihres Dokumentarfilms *Stolen*⁸⁵¹ von 2005, welcher über den Raub im Isabella Stewart Gardner-Museum handelt, mit der Frage: „Is it still a masterpiece if no one can find it?“ überschreibt, dann kann diese mit „Ja“ beantwortet werden. Denn anders als bei jenen Gemälden Rembrandts, welche sich als Werke von Schülern oder Nachahmern erwiesen, bleiben bei den gestohlenen Werken Autorschaft, Authentizität und damit auch der Wert bestehen, was auf Calles Fotografie durch das Hinweisschild und die

⁸⁵⁰ Benjamin 1963, S. 14.

⁸⁵¹ Dreyfus 2005.

Rahmung deutlich gemacht wird. Auf diese Weise dekonstruiert also auch Calle den Künstlermythos Rembrandt hinsichtlich jener Kriterien.

Um wen es sich bei den Dargestellten auf dem gestohlenen Doppelporträt handelte, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Sicher ist, dass das Bild nachträglich überarbeitet wurde, was zu regen Spekulationen führte: Auf Röntgenbildern war zum Vorschein gekommen, dass sich zwischen Mann und Frau einst ein stehendes Kind befunden hatte. Durch diese Figur kam Bewegung ins Bild, denn das Kind schwang einen Stock über seinen Kopf. Durch die Übermalung dieser Figur entsteht eine ungewöhnliche Distanz zwischen den Ehepartnern. Grund für die Übermalung könnte somit möglicherweise der Tod des Kindes gewesen sein. Sophie Calle wird dieses Bild fasziniert haben, da es seinerseits eine Leerstelle thematisiert, die durch das übermalte Kind hinterlassen wurde.⁸⁵²

Hatte in Sigmar Polkes Zyklus *Original + Fälschung* ein Interpol-Steckbrief auf dem Kommentarbild darüber informiert, dass es sich bei den entsprechenden Hauptbildern um Nachbilder gestohlener Werke handelte, ist es bei Calle bereits der Titel *Last Seen*, der an eine Vermisstenanzeige erinnert. Während Polke die entstandenen Verluste durch neue Gemälde ausglich, füllte Calle diese mit Erinnerungen an die gestohlenen Werke auf. Denn auf den Texttafeln sind Auszüge aus Interviews festgehalten, welche Calle mit verschiedenen Mitarbeitern des Museums führte, darunter Konservatoren, Wachleute und andere Angestellte.⁸⁵³

Die leere Wandfläche diente insofern im Sinne Ulrike Lehmanns als

⁸⁵² Bezüglich des übermalten Kindes vgl. den Aufsatz von Walsh 1977.

Auch Ken Aptekar beschäftigt sich in der Arbeit *Originally there was a child playing* von 1994 mit demselben Rembrandt-Bild. Im Gegensatz zu Calle zitiert er das Bild direkt, zerstückelt es aber in der für ihn üblichen Art und legt den folgenden Text darüber: „Originally, there was a child playing on the floor. X-rays have revealed that the artist took the child out while the painting was still wet. Recently, a thief stole the painting from a museum. Now nobody can see it.“ Auch Aptekar interessiert also die Leerstelle innerhalb des Bildes, die durch das übermalte Kind entsteht und wie diese mit der entstandenen Leerstelle im Museum korrespondiert. Vgl. <http://www.kenaptekar.net/works.html> (02.10.2012).

⁸⁵³ Kerstin Stremmel meint, die Größe des Textfeldes zu *Christus im Sturm auf dem See Genezareth* stimme mit dem Original überein. Denn das Textfeld hat die Maße 163 x 131 cm, das Original 160 x 127 cm und ist somit annähernd gleich groß. Das ebenso große Textfeld zu dem Doppelporträt hat jedoch die gleichen Maße, während das Original mit 131 x 107 cm deutlich davon abweicht. Wenn Sophie Calle die Textfelder exakt auf die Größe des Vorbildes beziehen wollte, hätten sie demnach unterschiedlich groß sein müssen. Insofern scheint Stremmels Argument nicht wirklich relevant zu sein. Auch die Feststellung, dass die beiden Arbeiten Calles die ursprüngliche Hängung der gestohlenen Bilder im Isabella Stewart Gardner-Museum wiedergebe, ist nicht ganz korrekt. Wie die Raumaufnahmen von *Stolen* zeigen, hingen die Gemälde zwar an derselben Wand, waren jedoch durch mehrere weitere Werke voneinander getrennt. Vgl. Stremmel 2000, S. 37, sowie Dreyfus 2005.

Platzhalter: „Einzig der aufmerksame Besucher kann sich an das verschwundene Bild erinnern. Die umgrenzte leere Fläche als Spur eines ehemals anwesenden Bildes kann der Projektion eigener Bildvorstellungen dienen. Der Betrachter einer solchen Fläche kann sich an das verschwundene Bild erinnern, wenn er das Bild ‚im Kopf‘ hat, oder er wird angeregt, sich neue Bilder einfallen zu lassen. Die leere Fläche dient somit zur Überprüfung der Spuren von Erinnerungen oder aber als imaginäres Feld für die eigene Phantasie.“⁸⁵⁴ Durch die Abwesenheit der Bilder wird der Betrachter also dazu aufgefordert, wieder selbst Bilder – vor seinem geistigen Auge – zu produzieren. In Calles Arbeit geschieht dies gleich in zweifacher Hinsicht: So beschrieben die Mitarbeiter des Museums der Künstlerin gegenüber die Beschaffenheit ihres jeweiligen Bildes, welches sie von dem gestohlenen Gemälde vor Augen hatten, was auf der Texttafel dokumentiert ist. Der Betrachter von Calles Arbeit kann sich nun sowohl durch die fotografisch festgehaltene Leerstelle an der Wand als auch durch die textlich festgehaltenen Äußerungen der Museumsmitarbeiter zu einem individuellen neuen Bild anregen lassen.

Ähnliche Arbeiten hatte Sophie Calle bereits im Musée d’Art Moderne in Paris und im MoMA New York realisiert, wo sie unter dem Titel *Fantômes* gezeigt wurden. Darin ging es auch um Leerstellen, die fehlende Werke im Museum hinterlassen hatten, jedoch waren diese Werke nicht gestohlen, sondern lediglich ausgeliehen worden. Darüber informiert meist eine kleine Notiz den Besucher, welche man in Frankreich als „fantôme“ bezeichnet, was der Arbeit ihren Titel gab. Auch hier befragte Calle in den entsprechenden Räumen das Museumspersonal zu den fehlenden Bildern. Sie bat sie darum, zu beschreiben, was darauf dargestellt gewesen war und machte aus den Antworten einen Text. Darüber hinaus forderte Calle sie auch dazu auf, die fehlenden Objekte zu zeichnen.⁸⁵⁵ Im Unterschied zu *Last Seen* wurden die Texte von *Fantômes* unmittelbar auf die leeren, weißen Wände der Ausstellungsräume angebracht. Die Rückkehr der ausgeliehenen Werke bedeutete demnach also das Ende von Calles Erinnerungsarbeit, die dann auch nicht mehr notwendig war, da das Werk selbst wieder an deren Stelle trat. *Last Seen* hingegen wurde niemals unmittelbar in den Räumen des Isabella Stewart Gardner-Museums angebracht. Die Leerstellen im Museum blieben somit durchweg leer. Ihre Fotos erschienen in anderen

⁸⁵⁴ Lehmann 1994, S. 62-63.

⁸⁵⁵ Vgl. Curiger 1993, S. 36 sowie die Abbildungen in Ausst. Kat. Calle 2003, o.S.

Ausstellungsräumen zusammen mit den abgedruckten Erinnerungen. Da der Verlust der gestohlenen Werke nicht bloß von temporärer Dauer war, legte Calle auch ihre Serie nicht in dieser Weise an.

Bei dem gerahmten Text von *Last Seen... (Rembrandt, A Lady and Gentleman in Black)* handelt es sich nicht um eine wissenschaftliche Bildanalyse, sondern um fragmentarische Äußerungen, die durch Rauten voneinander getrennt werden. Sie geben allesamt sehr persönliche Perspektiven auf das gestohlene Gemälde wieder. Vergleicht man die einzelnen Äußerungen miteinander, fallen große Unterschiede auf zwischen den ganz unterschiedlichen Eindrücken, die sich aus den verschiedenen Kenntnisständen und Herangehensweisen der Mitarbeiter ergeben und sich teilweise auch widersprechen. Manche dieser Äußerungen sind rein deskriptiv und schildern den eigenen Eindruck. In der folgenden Äußerung wird das Bild hauptsächlich unter Berücksichtigung des eigenen Erfahrungshorizontes betrachtet:

„The composition felt a little funny. There’s a man and a woman and no connection between them. They’re in different worlds. It has a very solitary feeling even though there are two people. This gives the painting a mysterious quality because you can quite figure out this lack of contact. What are they looking at? It just never made sense. It looked wrong.“

Dieser Mitarbeiter sieht demnach keine emotionale Beziehung zwischen den Dargestellten, wodurch eine gewisse Einsamkeit zum Ausdruck kommt, welche etwas Rätselhaftes erzeuge. Somit werden in diesem Zitat gleich zwei Topoi, die in Verbindung mit der Künstlerfigur Rembrandt stehen, aufgerufen – Einsamkeit und Rätselhaftigkeit. Ein anderer Mitarbeiter meint über das gestohlene Werk hingegen:

„There was a theory that a little boy had been sitting in the chair with a rattle in his hand and somehow the missing spirit of the child lit the painting with melancholy. When you knew that there was a child playing between them, it felt like a ghost was present. The painting became much deeper, it had a new dimension. One can speculate why it was painted out...“

Auch wenn diese Äußerung mehr Informationen als die vorherige enthält und dadurch zunächst „wissenschaftlich“ fundierter erscheint, ist hier ebenfalls von Melancholie und einem Geist die Rede, womit auf die gleichen Topoi rekurriert wird, wie in der erstgenannten Äußerung. Aber auch ganz persönliche Erfahrungen mit dem Bild sind zu lesen. So identifiziert sich einer

der Befragten mit dem Paar, da er oder sie ebenfalls gerade ein Kind verloren hatte:

„The story was that the child had died so they removed him, and instead Rembrandt painted a chair. I had just had a child when I heard the story so, I used to come over here when there was no one in the room. It was just like sitting with them. They were friends of mine. Good, solid friends who had experienced a loss.“

Dass sich die Äußerungen auf ein gestohlenen Werk Rembrandts beziehen, wird im vorgenannten Zitat deutlich, in welchem sein Name fällt. Darüber hinaus wird die Verbindung zu ihm durch die zugehörige Fotografie hergestellt, welche das Hinweisschild zeigt, sowie über den Bildtitel selbst.

Die leeren Plätze im Museumsraum fungieren als Rezeptionsvorgaben bzw. -auslöser, sowohl für die befragten Mitarbeiter als auch für den Betrachter von Calles Arbeit, welche diese entsprechend ihrer eigenen Disposition füllen können, mit Dingen, die ihnen über das Werk bzw. dessen Künstler bekannt sind.⁸⁵⁶ Interessant an den Äußerungen des Personals ist, dass bestimmte Topoi, wie Einsamkeit und Rätselhaftigkeit, die zuvor durch neuere kunsthistorische Forschungen entmythologisiert worden waren, hier wieder auftauchen und somit immer noch auf die Künstlerfigur Rembrandt projiziert werden, woran sich zeigt, dass sie in der Populärkultur weiterhin fortbestehen.

Dies bestätigt sich auch in den beiden anderen Arbeiten über Rembrandt innerhalb der Serie. So ist in *Last Seen...(Rembrandt, The Storm in the Sea of Galilee)*⁸⁵⁷ unter anderem die Rede von dem Kontrast zwischen hellen und dunklen Partien, wobei besonders das Licht große Bewunderung findet und demnach der Topos von Rembrandt als Meister des Lichts aufgegriffen wird. Einer der Befragten berichtet zudem, dass er in jungen Jahren einmal eine Schachtel Süßigkeiten geschenkt bekam, auf deren Deckel Rembrandts Bild abgedruckt war. Darauf habe er es zum ersten Mal gesehen und war begeistert davon. Auch bei ihm erfolgte der Zugang zu Rembrandts Werk in ähnlicher Weise über ein Konsumprodukt wie bei Larry Rivers, der die *Staalmeesters* als Logo der Zigarrenmarke „Dutch Masters“ in seiner gleichnamigen Serie thematisierte, welche in Kapitel 8.1 besprochen wurde. Dadurch wird ein weiteres Mal deutlich, in welcher Art die Künstlerfigur

⁸⁵⁶ Zur Funktion von Leerstellen in der Kunst vgl. Kemp 1992.

⁸⁵⁷ Ausst. Kat. Calle 1994, S. 50.

Rembrandt bzw. deren Werke als *pars pro toto* für ein gewisses Wertniveau stehen.

Auf der Texttafel zu *Last Seen... (Rembrandt, Self-Portrait)*⁸⁵⁸ hingegen, wird unter anderem Rembrandts lockerer Zeichenstil bewundert, welcher eine so große Wirkung habe. Während einige der Befragten die Radierung sehr schätzten, findet sich jedoch auch eine Vielzahl abwertender Bemerkungen darin. So haben die meisten Besucher die Radierung angeblich übersehen oder Rembrandt habe seltsam darauf ausgesehen.

Wie sich an den ganz unterschiedlichen Äußerungen zeigt, handelt es sich dabei eben um keine objektive Beschreibung und Analyse der Werke Rembrandts. Diese stehen in einer ähnlichen Relation zu den real existierenden Werken wie die Künstlerfigur Rembrandt zu der historischen Person Rembrandt van Rijn, welche im 17. Jahrhundert in Holland gelebt hat. Sowohl die gestohlenen Werke als auch die verstorbene historische Person sind nicht mehr greifbar und existieren lediglich auf diskursiver Ebene.

Hatte die Fotografie der leeren Wand im Museum, auch in Abwesenheit des Gemäldes selbst, eine Rahmung erhalten, da der museale Kontext, die Autorschaft und die Authentizität als Wert konstituierende Faktoren weiterhin vorhanden waren, trifft dies auch auf die Äußerungen über das gestohlene Gemälde zu, die ebenfalls gerahmt sind. Ein weiteres Mal erweist sich die Künstlerfigur Rembrandt somit als Inbegriff für Wert, welcher auf diskursiver Ebene festgelegt wird.

⁸⁵⁸ Ausst. Kat. Calle 1994, S. 56.

8.6 Zusammenfassung

Parallel zur Verabschiedung des Autors als Schöpfer und sinnstiftende Instanz seiner Werke geriet auch die Autorschaft der Werke Rembrandts zunehmend in Zweifel. Hatten sich Autorschaft, Authentizität und Wert bereits mit den Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts neu definiert, wurden diese Topoi in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder zum Thema der Kunst erhoben. Rembrandt erwies sich für die in diesem Kapitel besprochenen Künstler als bestens dazu geeignet, jene Kriterien zu hinterfragen, da seine Werke als Inbegriffe von Wertobjekten galten und er zugleich eine Authentizitätsdebatte ausgelöst hatte, wie es sie um keinen anderen alten Meister zu dieser Zeit gab. Die Künstler interessierten sich daher für Werke oder auch für Details von Werken des Holländers, die auf irgendeine Art mit Wert in Verbindung standen. Dabei konnte es sich um Werke handeln, die zum Markenlogo transformiert wurden, um die Signatur als Beweis der Authentizität, um abgeschriebene Werke oder um wertvolle gestohlene Gemälde.

Larry Rivers und Sigmar Polke rezipierten die Künstlerfigur Rembrandt in ihrer Funktion zur Aufwertung bestimmter Konsumprodukte, da sie bereits ein bestimmtes Wertniveau impliziert. So war Rivers von der amerikanischen Zigarrenmarke „Dutch Masters“ fasziniert, welche sich Rembrandts *Staalmeesters* als Logo angeeignet hatte. Auch in Polkes Zyklus *Original + Fälschung* tauchte Rembrandt auf einem Kommentarbild als Markenlogo für einen Kuchen sowie auf vermeintlich wertvollen Medaillen auf. Innerhalb dieses Zyklus fertigte Polke zudem eine eigene Version eines gestohlenen Gemäldes von Rembrandt an. Gleich mit mehreren gestohlenen Werken des Holländers setzte sich Sophie Calle in ihrer Serie *Last Seen* auseinander. Im Unterschied zu Polke interessierte sie sich jedoch für die Leerstellen, welche diese hinterlassen hatten.

Carl Fredrik Reuterswärd beschäftigte sich mit den Signaturen als Wert konstituierenden Faktoren von Kunstwerken, die für deren Authentizität bürgen. In diesem Kontext erschien auch Rembrandts Signatur bei Reuterswärd als Garant für ein bestimmtes Wertniveau auf dem Kunstmarkt, wobei er jegliche Authentizitätsdebatten ausblendete. Für diese interessierte sich hingegen Ken Aptekar und nahm daher auf Werke Bezug, welche lange als Inbegriffe von Gemälden Rembrandts gegolten hatten, infolge neuer Forschungen jedoch dem Holländer zugeschrieben wurden, wie der *Mann mit dem Goldhelm* oder einige vermeintliche Selbstporträts.

Die künstlerische Rezeption Rembrandts hinsichtlich der Kriterien Autorschaft, Authentizität und Wert gibt es in dieser Form erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ohne die vorangegangene Konzeptualisierung der Kunst wäre sie im Unterschied zu den Diskursen, welche in den vorangegangenen Kapiteln besprochen wurden, nicht möglich gewesen. Diese ließen sich überwiegend auf bildlicher Ebene verifizieren, da sie auf Rembrandts Stil oder auf bestimmte Bildmotive rekurrieren, wie es auch schon in der früheren künstlerischen Rezeption der Fall gewesen war. Selbst die Künstlermythen um Rembrandt waren noch sehr viel mehr an bestimmte Ikonografien gebunden als dies im Kontext von Autorschaft, Authentizität und Wert der Fall war. Dabei ging es kaum noch um die Emulation der Künstlerfigur Rembrandt, sondern fast ausschließlich um deren Dekonstruktion – eine Funktion der künstlerischen Bezugnahme, die es ebenfalls in der früheren Rezeption nicht gegeben hatte.

Hatte Rembrandt in Form eines scheinbar unnachahmlichen Malstils, einer charakteristischen Signatur sowie seiner Selbstporträts seine eigene Marke kreiert und diese bewusst als Marketingstrategie auf dem Kunstmarkt eingesetzt, wurde er nun zur Aufwertung preisgünstiger Konsumprodukte instrumentalisiert, wie von Rivers und Polke thematisiert wurde. Reuterswärd hingegen beschäftigte sich allein mit der Signatur, die seiner Ansicht nach ebenfalls im Sinne eines Markenlogos fungierte, auf welches die potentiellen Käufer vertrauten und welche das Kunstwerk konsumierbar machten. Hatte ein von ihm erfundener Kunsthändler die elastische Signatur entwickelt, welche im Wert steigerbar war, dehnte er auch die Signatur des Holländers zu *Rembrandt* aus, wodurch sich deren Wert ebenfalls erhöhte. Aptekar stellte umgekehrt die Frage, inwiefern sich nach dem Verlust der Authentizität die Wertigkeit der Werke Rembrandts änderte oder auch nicht änderte und wem diese Werke letztlich gehörten. Darüber hinaus übte er anhand der Künstlerfigur Rembrandt Kritik am Unternehmen Kunst aus, innerhalb dessen es hauptsächlich um den monetären und nicht mehr um den ästhetischen Wert von Meisterwerken ging. Dass das Kriterium des Wertes nicht nur den Werken selbst anhaftet, sondern all dem, das mit der Künstlerfigur Rembrandt in Verbindung steht, zeigte Sophie Calle auf. Sie fotografierte die Leerstellen, welche gestohlene Werke des Holländers im Museum hinterlassen hatten, an denen die Hinweisschilder sowie eine Rahmung der Wandfläche jedoch weiterhin vorhanden waren. Damit demonstrierte Calle, dass Autorschaft, Authentizität und Wert auch in Abwesenheit der Meisterwerke selbst noch vorhanden sein können.

Larry Rivers ist in diesem Kapitel der einzige Künstler, bei dem sich zusätzlich zu seiner Dekonstruktion der Künstlerfigur Rembrandt der Versuch einer Emulation andeutet. Indem er die *Staalmeesters* zusammen mit dem von ihnen beworbenen Produkt der Zigarren darstellte, wies er zwar auf den Produktcharakter seiner Vorlage hin, betonte aber durch bewusste Auslassungen und einen sehr malerischen Duktus wiederum den ursprünglichen Kunstcharakter seines Motivs, welchen er nun mit den Mitteln der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederherstellte, wodurch es eine erneute Aufwertung erfuhr. Dies unterscheidet ihn von Polke, der den reproduktiven Charakter seiner Vorlage in *Original + Fälschung 9 (nach Rembrandt Harmensz. van Rijn)* durch manuell eingefügte Punktraster nachahmte. Polke ging es weniger um eine Aufwertung oder sogar um ein Übertreffen des einstigen Vorbildes als um ein permanentes Spiel mit dem Begriffspaar *high and low*.

Durch die Dekonstruktion der Künstlerfigur Rembrandt innerhalb dieses Diskurses hat sich gezeigt, dass die Wert konstituierenden Faktoren der Werke auf der Ebene der diskursiven Künstlerfigur anzusiedeln und unabdingbar an diese gebunden sind. Beschäftigten sich die in diesem Kapitel besprochenen Künstler vor allem mit eben jenen Faktoren, thematisierte Ken Aptekar auch, was geschah, wenn diese Verbindung zur diskursiven Künstlerfigur nicht mehr gegeben war. Er ist damit der Einzige, der auch auf die Authentizitätsdebatte um Rembrandt und auf das wissenschaftliche Bild des Holländers im Kontext von Autorschaft, Authentizität und Wert Bezug nahm.

9 | SCHLUSSBETRACHTUNG

In der vorliegenden Arbeit wurde untersucht, inwiefern Rembrandt für bildende Künstler während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts relevant war und auf welche Weise diese in ihren Werken auf den Holländer Bezug genommen haben. Rezipiert wurde dabei jedoch nicht die historische Person Rembrandt van Rijn, die im 17. Jahrhundert in den Niederlanden gelebt hat, sondern die diskursive Künstlerfigur Rembrandt, die ihrerseits aus der wissenschaftlichen und populärkulturellen Rezeption hervorgegangen und einem ständigen Wandel unterworfen war. Sie war immer dann von Interesse für bildende Künstler, wenn die aktuellen Bilder, welche von ihr existierten, Korrespondenzen mit zeitgenössischen künstlerischen Diskursen aufwiesen und sie sich somit dazu eignete, selbst an diesen teilzuhaben. Auf diese Weise konstituierte sich nicht nur die Künstlerfigur Rembrandt immer wieder neu, gleiches galt auch für die Werke selbst, welchen die Rezipienten der Gegenwart, die Künstler eingeschlossen, fortwährend neue, subjektive Bedeutungen zuwiesen.

Wenn Martin Hellmold im Ausblick seiner Dissertation zu dem Thema *Rembrandts Einsamkeit. Diskursanalytische Studien zur Konzeption des Künstlersubjekts in der Moderne* von 2001 konstatierte, dass die Verknüpfbarkeit der Künstlerfigur Rembrandt mit aktuellen Diskursen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts offenbar verbraucht wäre, obwohl der Ruhm der Werke erhalten bliebe, konnte mit der vorliegenden Arbeit das Gegenteil bewiesen werden. Recht behielt Hellmold hingegen mit der Vermutung, dass das vorherrschende Rembrandtbild während dieses Zeitraumes auf unterschiedlichen Diskursebenen sehr viel weniger konstant war als in der Moderne, was unter anderem auf die Tatsache zurückzuführen wäre, dass während dieser Zeit unterschiedliche Konzepte von Künstlertum nebeneinander existierten.⁸⁵⁹ Als dementsprechend heterogen stellte sich auch das umfangreiche vorgefundene Material heraus, bei dem bisweilen völlig disparate Kunstverständnisse aufeinandertrafen. Zeigte sich darin einerseits die besondere Qualität der Künstlerfigur Rembrandt, die offensichtlich für die unterschiedlichsten künstlerischen Kontexte relevant war, erschwerte dies andererseits die Analysierbarkeit des Materials. Dennoch ist es mit der vorliegenden Arbeit gelungen, fünf zeitgenössische Diskurse zu ermitteln,

⁸⁵⁹ Vgl. Hellmold 2001, S. 330.

innerhalb derer sich die unterschiedlichen Positionen miteinander vereinen lassen. Diese wurden in den Kapiteln 4 - 8 auf bildlicher Ebene verifiziert und analysiert: Angefangen bei der Beschäftigung mit typischen Stilmerkmalen des Holländers, der „Prozessualen Faktur“ und dem „Helldunkel“, über bestimmte barocke Bildmotive, die als „Memento mori“ fungieren, hin zu Rembrandts Selbstporträts im Kontext der „Inszenierten Identität“, waren die rezipierten Vorbilder der ersten drei Analysekapitel mit bestimmten Sujets bzw. Stilmerkmalen verknüpft. Dagegen konnten diese in den beiden letzten Analysekapiteln zu den „Künstlermythen“ und vor allem zu „Autorschaft, Authentizität und Wert“ variieren. Mit Ausnahme des „Memento mori“ standen alle vorgestellten Diskurse in enger Beziehung zur Künstlerfigur als solcher.

Für die sehr heterogenen Bezugnahmen auf die diskursive Künstlerfigur Rembrandt konnten mit der Emulation und der Dekonstruktion zwei übergeordnete Funktionen herausgestellt werden. Der Begriff der Emulation wurde dabei in Abgrenzung zu dem Begriff der *aemulatio* entwickelt, welcher aus der antiken Rhetorik stammt und einen künstlerischen Wettstreit bezeichnet, bei dem sich ein Künstler an einem älteren Künstlerkollegen messen will. Diese kunsttheoretisch fundierte und angeratene künstlerische Praxis diente der Perfektionierung der eigenen Fähigkeiten sowie dazu, sich selbst einen Platz in der Tradition zu sichern. Die *aemulatio* hatte auch die Hauptfunktion der künstlerischen Rembrandt-Rezeption früherer Zeiten dargestellt, wie die Ausführungen in Kapitel 3.3 gezeigt haben. Nicht ohne Grund hatten sich beispielsweise Joshua Reynolds oder Francisco de Goya auf eine Weise porträtiert, die eindeutig auf die Selbstporträts Rembrandts rekurrierte. Der künstlerische Wettstreit mit dem Holländer fand dabei meist in Bezug auf den Stil des malerischen und grafischen Œuvres bzw. auf bestimmte mit Rembrandt assoziierte Sujets statt, wie unter anderem die Selbstporträts und Porträts. Anknüpfend an die frühere künstlerische Rezeption traten dann auch während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einige bildende Künstler in Form einer Emulation in Wettstreit mit dem Holländer. Bei diesem ging es darum, die Künstlerfigur Rembrandt mit den nun zur Verfügung stehenden, erweiterten Mitteln der Kunst zu übertreffen und in Auseinandersetzung mit der Tradition ein autonomes Kunstwerk zu schaffen. Das Messen mit Rembrandt erfolgte dabei weiterhin vor allem über den Stil und über bestimmte Sujets, zu denen nach wie vor die Selbstporträts und Porträts gehörten. Neu hinzu kamen gegenüber der früheren Rezeption hingegen *memento mori*-Motive, denen seit der Aufklärung kaum Beachtung

geschenkt worden war. Sie gewannen erst in der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder zunehmend an Bedeutung.

Die Funktion der Dekonstruktion knüpfte hingegen nicht an die frühere künstlerische Rezeption Rembrandts an und stellte eine Neuerung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar. Sie wurde erst durch die vorangegangene Konzeptualisierung der Kunst, welche mit den Avantgarden ihren Anfang nahm und durch welche auch die Rolle des Künstlers als Schöpfer seiner Werke vehement infrage gestellt wurde, sowie durch den verstärkten Rückgriff auf bereits bestehende Kunstwerke im Rahmen postmoderner Tendenzen in dieser Form ermöglicht. Der Begriff wurde der poststrukturalistischen Literaturtheorie entnommen und bezeichnet die Zerlegung der Künstlerfigur in ihre Bestandteile. Die Bezugnahme auf Rembrandt erfolgte dabei zwar häufig durch direkte Zitate, jedoch fand die eigentliche Auseinandersetzung auf konzeptueller Ebene statt. In diesem Kontext stellten sich insbesondere die Konzepte der inszenierten Identität und der Autorschaft eindeutig als der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zugehörig heraus, weil sie sich erst aus der Verabschiedung des modernen Subjektbegriffes innerhalb des Poststrukturalismus der 1960er Jahre ergaben. Die geniale, abendländische Künstler- bzw. Autorfigur stellte in diesem Kontext eine geradezu idealtypische Verkörperung des modernen bürgerlichen Subjekts dar und eignete sich daher bestens dazu, an ihr exemplarisch die Dekonstruktion der Subjektkonzeption zu vollziehen.

Die Funktionen der Emulation und der Dekonstruktion erwiesen sich auch als anwendbar auf den „Memento mori“-Diskurs, da die Auseinandersetzung mit der Künstlerfigur Rembrandt zwar nicht diskursimmanent stattfand, dafür jedoch für die einzelnen Künstler eine äußerst wichtige Rolle spielte. In der ersten und der letzten in dieser Arbeit besprochenen künstlerischen Bezugnahme gelangten Emulation und Dekonstruktion dabei an ihre Endpunkte: So übertraf Winfred Gaul den Holländer mit seinem Gemälde *Abschied von Rembrandt* (**Abb. 2**) von 1956/57 hinsichtlich dessen formentfremdeter Faktur, indem er diese von jeglichem gegenständlichen Bezug befreite und sich der Abstraktionsgrad nicht mehr weiter steigern ließ. Sophie Calle hingegen dekonstruierte in ihrer Serie *Last Seen* (**Abb. 93**) von 1991 die Künstlerfigur Rembrandt bezüglich der Kriterien Autorschaft, Authentizität und Wert und zeigte damit auf, dass die museale Umgebung, eine kostbare Rahmung sowie ein Schild mit Rembrandts Namen bereits genügten, um diese Kriterien aufrecht zu erhalten. Rembrandts Gemälde – als eigentliches Wertobjekt – war dazu nicht mehr vonnöten.

Eine so klare Trennung zwischen den Funktionen der Emulation und der Dekonstruktion wie bei Gaul und Calle war jedoch nicht bei allen der besprochenen künstlerischen Positionen in dieser Weise möglich. Bei der Analyse zeichneten sich innerhalb der Diskurse „Prozessuale Faktur und Helldunkel“ sowie „Memento mori“ deutliche Präferenzen für die Funktion der Emulation ab, während Rembrandt hinsichtlich „Autorschaft, Authentizität und Wert“ fast ausschließlich dekonstruiert wurde. Die Bezugnahmen innerhalb der Diskurse der „Inszenierten Identität“ und der „Künstlermythen“ bewegten sich hingegen häufig zwischen den beiden Polen von Emulation und Dekonstruktion und spielten mit diesen.

Bei der Analyse ließ sich beobachten, dass Rembrandt zu bestimmten Zeiten für einige zeitgenössische künstlerische Diskurse interessanter war als für andere. Dies war vor allem immer dann der Fall, wenn die Diskurse selbst neue Impulse erhielten. So erweckte beispielsweise die Zigarrenmarke „Dutch Masters“, welche sich Rembrandts *Staalmeesters* (Abb. 81) als Logo angeeignet hatte, die Aufmerksamkeit von Larry Rivers (Abb. 80, 82), als Konsumprodukte der Massengesellschaft in den 1960er Jahren zum Thema der Kunst erhoben wurden. Genauso fügte Yasumasa Morimura in den 1990er Jahren sein eigenes asiatisches Konterfei in die Selbstporträts Rembrandts ein, als sich zahlreiche Künstler verstärkt in immer wieder neuen Rollen darstellten (Abb. 52, 54, 56). Somit hat sich die These, welche Martin Hellmold in Bezug auf die Relevanz Rembrandts für die Moderne vorgebracht hat, auch für die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als zutreffend herausgestellt: „Rembrandt ist interessant, wenn es gelingt, am Thema ‚Rembrandt‘ über Interessantes zu reden, also über Aktuelles, für die Gegenwart Relevantes.“⁸⁶⁰

Wurden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwar zahlreiche Versuche vonseiten der kunsthistorischen Forschung unternommen, dass vorherrschende Rembrandtbild zu entmythologisieren, hielt die Populärkultur jedoch weiterhin am Genietopos der Moderne fest, wie in Kapitel 3.2 dieser Arbeit deutlich wurde. Ebenso wie sich das allgemeine Rembrandtbild zu dieser Zeit als zweigeteilt darstellte, ließen sich auch für die künstlerische Rezeption deutliche Diskrepanzen in der Perspektivierung Rembrandts beobachten. So gingen einige Künstler, wie beispielsweise Francis Bacon oder Yasumasa Morimura, weiterhin vom Rembrandtbild der Moderne aus, welches durch den Genietopos bestimmt war. Ken Aptekar

⁸⁶⁰ Hellmold 2001, S. 5.

hingegen, der sich als einziger der in dieser Arbeit besprochenen Künstler immer wieder auf konkrete wissenschaftliche Debatten bezog, nahm das entmythologisierte Rembrandtbild der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Ausgangspunkt für seine Arbeiten.

Ein überraschendes Ergebnis der vorliegenden Arbeit ist jedoch, dass Rembrandts berühmtestes Gemälde – *Die Kompanie von Kapitän Frans Banning Cocq und Leutnant Willem van Ruytenburgh*, eher bekannt als *Nachtwache* (**Abb. 95**) – für die Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts offensichtlich keine große Relevanz hatte. Denn mit Ausnahme einer Arbeit Ken Aptekars, in welcher der gelbe, gefiederte Hut des Leutnant van Ruytenburgh erscheint, bezieht sich keines der vorgestellten Werke auf das Gemälde. Wurde die *Nachtwache* während der Moderne als Initiationswerk des Genietopos gehandelt und dementsprechend gefeiert, wie in Kapitel 3.1 erläutert wurde, so nutzte man sie offensichtlich nicht in gleichem Maße zu dessen Dekonstruktion. Diese Tatsache liegt jedoch keineswegs in einer sinkenden Popularität des Gemäldes begründet, denn diese war auch im Rembrandtjahr 2006 noch ungebrochen. So inszenierte der britische Regisseur Peter Greenaway im Amsterdamer Rijksmuseum mithilfe von Licht, bewegten Bildern und Ton die audiovisuelle Installation *Nightwatching* um die *Nachtwache* herum. Darüber hinaus drehte er auch einen gleichnamigen Spielfilm, der über die Entstehung des berühmten Gemäldes handelt, in dem angeblich ein Mord dargestellt ist. Sowohl durch die Installation als auch durch den Film sollte das Publikum die Möglichkeit erhalten, die *Nachtwache* einmal anders zu betrachten.⁸⁶¹

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es durchaus künstlerische Bezugnahmen auf die *Nachtwache*. Dabei handelt es sich jedoch meist um Überführungen der Figuren in die Bildwelten der jeweiligen Künstler. So griff Pablo Picasso unter anderem die beiden männlichen Hauptfiguren Frans Banning Cocq und Willem van Ruytenburgh Ende der 1960er Jahre in einigen Buntstiftzeichnungen wiederholt heraus und transformierte sie zu Pierrot und Harlekin.⁸⁶² Bei diesen handelt es sich um Charaktere der *commedia dell'arte*, die bereits in Picassos Frühwerk erscheinen. Wie bei seiner Radierfolge nach Rembrandts *Ecce Homo*, die in Kapitel 4.3 dieser Arbeit besprochen wurde, überführte er die Figuren also in den Kontext des Theaters und raubte den beiden wichtigsten Männern der Schützengilde auf parodistische Art ihre

⁸⁶¹ Vgl. <http://www.rijksmuseum.nl/pers/tentoonstellingen/nightwatching?lang=en> (02.10.2012) sowie Greenaway 2007.

⁸⁶² Ausst. Kat. Picasso 1990, S. 55, Kat. 38, sowie S. 58, Kat. 39. Vgl. dazu auch Cohen 2000, S. 101-105.

Herrschaftlichkeit. Der amerikanische Maler Peter Saul hingegen, welcher innerhalb der Publikation *Art about Art* von 1978 thematisiert wird, stellte die *Nachtwache* 1974/75 in stark buntfarbiger, karikaturistischer Verzerrung dar. Darüber hinaus existieren verschiedene Aneignungen des Gemäldes, bei dem das Personal durch andere berühmte Figuren der Populärkultur ersetzt wurde.⁸⁶³ Derartige Verfremdungen resultieren aus dem hohen Bekanntheitsgrad der Komposition und wären nur mit wenigen anderen Werken der Kunstgeschichte, wie beispielsweise mit Leonardo da Vincis *Mona Lisa* oder Vincent van Goghs *Sonnenblumen*, in dieser Weise möglich. Doch wenn Marcel Duchamp das Publikum noch dadurch schockierte, dass er die *Mona Lisa* mit einem Schnurrbart versah und auf diese Weise eine Ikone der Kunstgeschichte attackierte, riefen spätere Adaptionen, nach kurzer Irritation, nur noch wenige Überraschungen hervor, da ihr konzeptueller Gehalt meist schnell erschöpft war. Ähnliches gilt für die Verfremdungen der *Nachtwache*.

Doch spielt die *Nachtwache* in den ermittelten künstlerischen Diskursen dieser Arbeit tatsächlich keine Rolle? Was sind die Gründe dafür, dass sie innerhalb dieser nicht rezipiert wurde? So wendete Rembrandt auch in der *Nachtwache* einen betont malerischen Stil an, der die „prozessuale Faktur“ des Gemäldes erkennen lässt. Jedoch ist diese nicht so offensichtlich wie beispielsweise bei den späten Selbstporträts, welche vom Format her sehr viel kleiner sind und nur eine Person darstellen, also nicht durch die Interaktion zahlreicher Figuren von der Faktur ablenken. Zudem muss bedacht werden, dass viele Künstler Rembrandts Werke über kleinformatige Reproduktionen rezipiert haben, in denen der Duktus des großformatigen Gemäldes vermutlich kaum noch erkennbar war. Lässt sich für die Vernachlässigung der *Nachtwache* im Kontext der „prozessualen Faktur“ noch eine Begründung finden, verwundert jedoch, dass das Werk nicht im Hinblick auf das ausgeprägte „Helldunkel“ rezipiert wurde, welches auch in der kleinformatigsten Reproduktion direkt ins Auge sticht. Auffällige „Memento mori“-Motive sind hingegen in der *Nachtwache* nicht vorhanden. Zudem steht dieser Diskurs in keiner Verbindung zum Genietopos. Eine Bezugnahme war demnach auch nicht zu erwarten.

Im Kontext der „Inszenierten Identität“ tauchte nur einmal in den Werken, die in dieser Arbeit besprochen wurden, ein Detail aus der *Nachtwache* auf. So

⁸⁶³ Vgl. Ausst. Kat. *Art about Art* 1978, S. 76. Das Personal der *Nachtwache* ersetzt durch Playmobil-Figuren war zu sehen unter: <http://www.whitesquaregallery.com/de/berlin/archiv/las-vegas/reminisce/jorge-villalba/werke.html> (22.04.2011, URL nicht mehr gültig).

zitierte Ken Aptekar auf der ersten Bildtafel von *A man with a problem* (Abb. 58) von 1992 den gelben, gefiederten Hut des Leutnant Willem van Ruytenburgh. Dies zeigt auf, dass auch das Gruppenporträt der Schützengilde letztlich eine Inszenierung ist, da die Dargestellten in einer Weise porträtiert wurden, wie sie sich selbst repräsentieren wollten. Jedoch eigneten sich die Selbstporträts mit ihrem bildimmanenten konkreten Bezug auf die Künstlerfigur Rembrandt im Diskurs der „Inszenierten Identität“ letztlich besser zu deren Emulation und Dekonstruktion als die Figuren der *Nachtwache*.

Im Kontext der „Künstlermythen“ ist es wiederum verwunderlich, dass die *Nachtwache* nicht vorkommt, war der Mythos von deren Ablehnung doch ausschlaggebend für die Etablierung des Genietopos.⁸⁶⁴ Jedoch haben Werke, die eine konkrete Verbindung zu Rembrandt aufweisen bzw. zu dessen nächsten Bezugspersonen, die Phantasie der in dieser Arbeit besprochenen Künstler mehr angeregt als die *Nachtwache*. So boten vor allem die vermeintlichen Porträts seiner Frauen einen willkommenen Anlass für Spekulationen, da über Rembrandts Beziehungen zu diesen zahlreiche Mythen und Anekdoten kursieren. Im Gegensatz dazu war eine Bezugnahme innerhalb des letzten in dieser Arbeit besprochenen Diskurses nicht unbedingt zu erwarten. So hat die *Nachtwache* einen unschätzbar hohen „Wert“, jedoch wurden ihre „Autorschaft“ und damit ihre „Authentizität“ niemals angezweifelt und auch gestohlen wurde sie nie. Erscheint die *Nachtwache* zwar auf zahlreichen Merchandising-Produkten, geht sie mit diesen selten eine so spannungsreiche Verbindung ein wie die *Staalmeesters* mit der Zigarrenmarke „Dutch Masters“.

War die Berühmtheit der *Nachtwache* auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ungebrochen, löste sie während dieser Zeit keine lang andauernden Debatten aus. Partizipierte das Gemälde zwar an einigen der vorgestellten zeitgenössischen künstlerischen Diskurse, war dies aber bildimmanent kaum ablesbar, wodurch sie letztlich weniger interessant war als andere Werke des Holländers. Sie kann während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher als allseits präsente Ikone gelten, die weiterhin einige

⁸⁶⁴ Auch Peter Greenaway versuchte in seinem Spielfilm *Nightwatching* einen angeblichen Mord aufzudecken, der in dem Gemälde festgehalten sein soll, und spielte dadurch letztlich wieder mit dessen Rätselhaftigkeit bzw. sorgte für neue Mythenbildung: So hätte Rembrandt seine Auftraggeber brüskiert, indem er zeigte, dass alle auf dem Gemälde Porträtierten den Mord deckten. Zudem sei der wahre Grund für die spätere Beschneidung des Gemäldes nicht die Anpassung des Formates für den vorgesehenen Raum gewesen, sondern die Absicht, bestimmte Personen verschwinden zu lassen. Vgl. Rauterberg 2006.

Rätsel in sich barg, welchen die Künstler in ihren Bezugnahmen auf Rembrandt jedoch nicht auf den Grund gingen.

„Rembrandt ist interessanter...“, hatte Martin Hellmold das erste Teilkapitel der Einleitung seiner Dissertation genannt und sich damit auf die Relevanz des diskursiven Rembrandts für die Moderne bezogen.⁸⁶⁵ Diese These besitzt auch für die Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gültigkeit, denn Rembrandt erweist sich weiterhin interessanter als andere frühneuzeitliche Künstler. So ist beispielsweise Rubens ebenfalls hinsichtlich seines Malstils von gegenstandslos arbeitenden Künstlern der Nachkriegszeit rezipiert worden, wie unter anderem von Hans Platschek, welcher seinen Werken Titel wie *Hélène Fourmento* oder *Höllenstein* gab.⁸⁶⁶ Im Vordergrund der Auseinandersetzung standen dabei die raumerweiternden Gesten und die Materialität des Farbauftrags der Gemälde des Flamen. In diesen sah auch Frank Stella Parallelen zur gegenstandslosen Kunst der Nachkriegszeit, welche er in *Working Space* miteinander verglich.⁸⁶⁷ Rubens galt jedoch in geringerem Maße als Rembrandt als großer Neuerer in verschiedenen künstlerischen Medien, vielleicht auch, weil seine Kunst stets anerkannt gewesen war. Insofern eignete er sich weder für die Rolle als modernes Künstlergenie, welches in Abwesenheit von der Gesellschaft autonome Werke schuf, noch zu deren Dekonstruktion.

Darüber hinaus galten auch Rubens Werke wie jene Rembrandts als Inbegriffe von Wertobjekten. So erschien der Flame in Sigmar Polkes Zyklus *Original + Fälschung* von 1973 auf dem *Kommentarbild zu Original + Fälschung 5-13* (**Abb. 85**) unter den „Bestsellern auf Auktionen“ an fünfter Stelle. Ebenso fertigte Polke mit *Original + Fälschung 7 (nach Peter Paul Rubens)* eine neue Version von Rubens gestohlenem Gemälde *Kopf eines jungen Mannes* an.⁸⁶⁸ Das hohe Wertniveau, das mit Rubens verbunden wird, offenbarte sich auch durch eine Vielzahl von Produkten der modernen Konsumgesellschaft, die zur Aufwertung ihrer Qualität seinen Namen trugen oder seine Werke in ihren Logos verarbeiteten, wie unter anderem spanische Orangen, französisches Bier oder deutscher Wein.⁸⁶⁹ Hat Rubens im Hinblick auf das Kriterium des Wertes also eine ebenso große Relevanz wie sein holländischer

⁸⁶⁵ Hellmold 2001, S. 3-6.

⁸⁶⁶ Vgl. Ausst. Kat. Augenkitzel 2004, S. 88-91 sowie den dazugehörigen Text auf S. 159.

⁸⁶⁷ Vgl. Stella 2001, S. 64-76 und S. 110.

⁸⁶⁸ Ausst. Kat. Polke 2003, S. 18.

⁸⁶⁹ Vgl. Warnke 1979.

Künstlerkollege, gilt dies nicht hinsichtlich der Autorschaft und Authentizität. Rubens galt bereits zu Lebzeiten als erfolgreicher Unternehmer, der eine große Werkstatt betrieb, in der es, wie in jener Rembrandts, eine gängige Praxis war, dass seine zahlreichen Schüler an der Gemäldeproduktion partizipierten. Wenn sich die jeweiligen Hände, die an seinen vermeintlich eigenen Werken mitgewirkt hatten, vielleicht auch nicht immer voneinander unterscheiden ließen, löste dieser Umstand jedoch niemals eine Authentizitätsdebatte aus, wie sie um Rembrandt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufkam. Denn letztlich sorgte vor allem der durch diese ins Wanken geratene Genietopos um Rembrandt für ein so großes Echo, das sich auf Wissenschaft und Populärkultur gleichermaßen auswirkte. So hätten Aptekars Dekonstruktionen des Genietopos hinsichtlich der Authentizität mit Rubens nicht funktioniert.

Für die anderen in dieser Arbeit besprochenen Diskurse ergeben sich hingegen keine Korrespondenzen mit der Künstlerfigur Rubens. Zwar lassen sich auch in einigen Historienbildern des Flamen Darstellungen toter Körper finden, jedoch zeichnen sich diese eher durch ihre virtuoson Torsionen aus als durch die eindrückliche Darstellung von offen gelegtem Fleisch im Sinne des *memento mori*.⁸⁷⁰ Darüber hinaus existiert von Rubens keine vergleichbare Anzahl an Selbstporträts und auch Mythen kursieren über ihn nur wenige, da er zeitlebens erfolgreich war und seine Biografie – abgesehen vom Tod seiner ersten Ehefrau Isabella Brant – nicht so zahlreiche Schicksalsschläge bzw. Skandale aufweist.⁸⁷¹

Noch weniger dazu geeignet an diesen Diskursen teilzuhaben, war Raffael, Rembrandts Gegenspieler während der Moderne. Durch seine glatte Malweise und seine idealisierenden Sujets, wodurch er ganz den klassizistischen Kunstregeln entsprach, hätte er für den Diskurs um den betont malerischen Stil höchstens als Vertreter einer entgegengesetzten Kunstauffassung herangezogen werden können. Als ein solcher erschien er in Ken Aptekars Arbeit *Answers/Questions* (**Abb. 77**), die sich mit dem Mythos um Rembrandts vermeintliche Affinität zum Judentum befasst. In dieser stellt Aptekar einen Ausschnitt aus Raffaels *Vision des Ezechiel* (**Abb. 78**), welcher Gottvater in den Wolken umgeben von Engeln und Mischwesen zeigt, einem Ausschnitt aus Rembrandts *Opferung Isaaks* (**Abb. 79**) gegenüber, der allein Abraham und den herbeieilenden Engel wiedergibt. Für Aptekar symbolisiert

⁸⁷⁰ Vgl. beispielsweise die niedergestreckten Amazonen der Münchener *Amazonenschlacht* von ca. 1618 in: Neumeister 2009, S. 283.

⁸⁷¹ Vgl. Warnke 2006.

Raffaels Gemälde in diesem Kontext die idealisierende Kunst des Christentums, welches bereits Antworten auf alle Fragen hat. Rembrandts Gemälde, das einen krisenhaften Moment darstellt, steht hingegen stellvertretend für das jüdische Infragestellen der Dinge, wie es der Lehre des Talmuds entspricht. Ist diese Interpretation Aptekars zwar sehr subjektiv und zudem durch die Auswahl der zitierten Werke begünstigt, zeigt sie dennoch auf, dass Rembrandt im Hinblick auf den Mythos des „Freunds der Juden“ eindeutig interessanter ist als Raffael.

Hinsichtlich eines anderen Künstlermythos – jenen des sexuell potenten Künstlers – hätte Raffael aber ebenfalls herangezogen werden können, denn sein künstlerisches Genie wurde schon während der Renaissance mit seinem ausschweifenden Sexualleben in Verbindung gebracht.⁸⁷² So setzte sich auch Picasso innerhalb seiner späten grafischen *Suite 347* von 1968 mit Ingres Gemälde von *Raffael und La Fornarina* von 1814 auseinander.⁸⁷³ Hatte Ingres Raffaels Geliebte noch auf dem Schoß des Malers dargestellt, der auf einem Hocker sitzt und sich zu ihrem Porträt auf der Leinwand hinter ihm wendet, sexualisierte Picasso die Szenerie in noch drastischerer Weise als er es bei den Bezugnahmen auf Rembrandts Werke innerhalb der gleichen grafischen Suite machte. Erscheinen die beiden Liebenden zunächst noch in lasziver Umarmung auf einem Bett vor der Staffelei mit dem Porträt von La Fornarina darauf, steigert sich dies im Laufe der Folge bis hin zum Geschlechtsakt, während dem der Maler Pinsel und Palette in seinen Händen hält. Für Picasso schienen die beiden Künstlerfiguren Raffael und Rembrandt demnach hinsichtlich der Thematik von „Künstler und Modell“ eine ähnliche Funktion zu besitzen. Jedoch hätten Aptekars Dekonstruktionen dieses Mythos mit einer Bezugnahme auf Raffael nicht in dieser Weise funktioniert. Denn so erwies sich das Gerücht, demzufolge sein früher Tod auf seine amourösen Ausschweifungen zurückzuführen sei, als nicht haltbar. Während die Skandale bezüglich Rembrandts Liebesleben also erst infolge der Entmythologisierung ans Licht kamen, verhielt es sich bei Raffael genau umgekehrt und seine Biografie wurde im Nachhinein bereinigt. Zudem hatte der Topos des sexuell potenten Künstlergenies vor allem in der Moderne an Bedeutung gewonnen, als die Künstler gerade darum bemüht waren, sich von dem klassizistischen Ideal zu lösen, welches insbesondere Raffael verkörperte. Insofern eignete sich der als „modern“ gefeierte Rembrandt zur

⁸⁷² Zu den Liebesaffären Raffaels vgl. Wittkower/Wittkower 1989, S. 169-171.

⁸⁷³ Vgl. dazu Ausst. Kat. Picasso 2001, S. 164-165, Kat. 79-82 sowie die Ausführungen von Sircoulomb-Müller 2001, S. 48-51.

dieser Zeit besser für diese Rolle als sein italienischer Künstlerkollege, wodurch er sich auch während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch etwas besser dazu eignete, diesen Mythos zu dekonstruieren.

Da Raffael ein Künstler der italienischen Renaissance war, finden sich dementsprechend keinerlei barocke *memento mori*-Motive in seinem Œuvre. Auch Selbstporträts existieren von ihm nur in geringem Umfang. Ebenso wie die Werke von Rembrandt galten jedoch auch seine Werke als Inbegriffe von Wertobjekten. So wird im Tresor von Carl Fredrik Reuterswårds *The KGB Blue Chip Collection* (Abb. 86) neben der Signatur Rembrandts unter anderem auch die Signatur von Raffael aufbewahrt. Doch waren auch die Werke Raffaels niemals einer vergleichbaren Authentizitätsdebatte ausgesetzt wie jene Rembrandts, weshalb sich der Holländer letztlich wieder besser für diesen Diskurs eignete.

Rembrandt erweist sich also für die bildende Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als interessanter als sein flämischer Zeitgenosse Rubens oder sein Gegenspieler während der Moderne, Raffael, weil er, insgesamt betrachtet, an mehr zeitgenössischen künstlerischen Diskursen teilhatte. Eignete er sich während der Moderne bereits besser zur Verkörperung der Rolle des einsamen, verkannten Künstlergenies als seine frühneuzeitlichen Künstlerkollegen, so zog man ihn während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch bevorzugt zur Hinterfragung des Genietopos heran.

Wie der Überblick des Forschungsstandes in Kapitel 2.3 offenbart hat, wurde die Rezeption der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt trotz ihrer großen Relevanz für die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bisher nur in einigen wenigen Einzelbetrachtungen untersucht. Dabei ließen selbst jüngere Publikationen zu diesem Thema überwiegend eine stringente Methodik vermissen. In den meisten Beiträgen wurde keine Differenzierung zwischen historischem und diskursivem Rembrandt vorgenommen und die Bildanalysen verblieben meist auf deskriptiver Ebene. Die Funktionen der künstlerischen Bezugnahmen als Emulation bzw. Dekonstruktion wurden in der Literatur zwar einige Male angedeutet, jedoch nirgendwo wirklich ausführlich behandelt. Ähnliches ist auch für Rezeptionsstudien über andere berühmte Künstlerfiguren anzunehmen. Wenn in der heutigen Zeit die „Wiederkehr des Künstlers“⁸⁷⁴ postuliert wird, ist davon auszugehen, dass das Interesse für berühmte Künstlerfiguren in den kommenden Jahren –

⁸⁷⁴ Vgl. Fastert/Joachimides/Krieger (Hg.) 2011.

sowohl vonseiten der Künstler der Gegenwart als auch vonseiten der kunsthistorischen Forschung – eher noch zunehmen wird. Vielleicht werden diese Künstlerfiguren anderen Zeiten entstammen oder zu anderen Zeiten schwerpunktmäßig rezipiert. Dementsprechend könnten sie auch in ganz anderen Diskursen eine Rolle spielen als Rembrandt bzw. könnten die Bezugnahmen gänzlich disparate Funktionen haben. Wünschenswert für zukünftige Rezeptionsstudien ist jedoch unbedingt eine stringente Methodik.

Mit dieser Arbeit ist es gelungen, die bisher ausgebliebene umfassende und systematische Analyse der künstlerischen Rezeption Rembrandts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorzunehmen. Dabei wurde eine Methode entwickelt und angewandt, die es ermöglichte, die Künstlerfigur Rembrandt auf diskursiver Ebene zu betrachten und dabei gleichzeitig diese Diskurse auf bildlicher Ebene zu verifizieren und zu analysieren sowie hinsichtlich der übergeordneten Funktionen der Emulation und der Dekonstruktion zu befragen. Diese Methode kann für noch folgende Rezeptionsstudien über andere berühmte Künstlerfiguren erfolgversprechend angewendet werden und ist somit von großer Relevanz.

BIOGRAFIEN

Ken Aptekar (*1950)

Der 1950 in Detroit geborene Ken Aptekar absolvierte seine künstlerische Ausbildung zunächst an der University of Michigan und später dann am Pratt Institute in New York. Seit Anfang der 1990er Jahre malt er neue Versionen bereits bestehender Werke anderer Künstler, die er zuvor mithilfe des Computers verändert hat. Über die Gemälde schraubt er Glasplatten, in welche mit Sandstrahl Text eingraviert ist. Bei diesem kann es sich um konkrete Äußerungen bezüglich des Werkes, um bereits bestehende literarische Texte, um eigene Erlebnisse des Künstlers oder um ironische Bemerkungen handeln, welche allesamt neue Sichtweisen auf das ursprüngliche Werk eröffnen. Aptekar lebt und arbeitet heute in New York und Paris.⁸⁷⁵

Francis Bacon (1909-1992)

Der 1909 in Dublin geborene Francis Bacon hat nie eine künstlerische Ausbildung absolviert. Er entschied sich Ende der 1920er Jahre, während eines Paris-Aufenthaltes, Maler zu werden, nachdem er Picassos surrealistisch beeinflusstes Werk dort erstmals sah. Sein einziger Mentor war der australische Maler Roy de Maistre. Bacon setzte sich in seinen Werken vornehmlich mit der Darstellung des menschlichen Körpers auseinander, den er durchweg deformiert und verzerrt darstellte. Dabei dienten ihm die unterschiedlichsten Bildquellen als Vorlagen, wie unter anderem Abbildungen aus Büchern oder Zeitschriften, Fotografien oder Reproduktionen von Meisterwerken der Kunstgeschichte. Bacon lebte die meiste Zeit seines Lebens in London und verstarb 1992 in Madrid.⁸⁷⁶

⁸⁷⁵ <http://www.kenaptek.net/biography.html> (02.10.2012).

⁸⁷⁶ Vgl. Ausst. Kat. Bacon 2004, S. 383-388.

Sophie Calle (*1953)

Die 1953 in Paris geborene Sophie Calle absolvierte nie eine künstlerische Ausbildung. Nachdem sie als Barfrau und Tänzerin gearbeitet hatte, unternahm sie in den 1970er Jahren eine siebenjährige Weltreise, während der sie zu fotografieren begann. 1979 kehrte sie nach Paris zurück und startete dort ihre erste Kunstaktion. In ihren konzeptuellen Fotografien und Installationen thematisierte sie auch einige Male die Abwesenheit von Kunstwerken im Museum, die ausgeliehen oder gestohlen waren. Aus den Erinnerungen des Museumspersonals ließ sich dabei das ursprüngliche Bild vor dem Auge des Betrachters rekonstruieren. Calle lebt und arbeitet heute in Malakoff bei Paris und in New York.⁸⁷⁷

Winfred Gaul (1928-2003)

Der 1928 in Düsseldorf geborene Winfred Gaul begann zunächst ein Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Köln, das er jedoch abbrach um an der Kunstakademie Stuttgart bei Willi Baumeister und Rolf Henninger zu studieren. Während der 1950er Jahre malte er fast ausschließlich informelle Bilder, bevor er in den 1960er Jahren zu einer flächigen, stark buntfarbigen Malweise überging, mit welcher er geometrische Formen festhielt. Die Titel seiner gegenstandslosen Werke geben dabei bisweilen Hinweise auf die Auseinandersetzung mit älteren Künstlerkollegen, die für ihren betont malerischen Stil bekannt sind. Gaul verstarb im Jahr 2003 in Düsseldorf.⁸⁷⁸

Horst Janssen (1929-1995)

Der 1929 in Hamburg geborene Horst Janssen absolvierte seine künstlerische Ausbildung an der Landeskunstschule Hamburg bei Alfred Mahlau. In seinen Zeichnungen und Grafiken stellte er häufig Landschaften, *memento mori*-Motive und ihm nahestehende Personen dar sowie zahlreiche Male sich selbst. Immer wieder eignete sich Janssen auch Meisterwerke anderer Künstler an, welche er in seinen eigenen Werken zitierte und variierte. Janssen lebte und arbeitete die meiste Zeit seines Lebens in Hamburg, wo er 1995 verstarb.⁸⁷⁹

⁸⁷⁷ Vgl. Heinrich 2000, S. 6 sowie Ausst. Kat. Calle 2000, S. 56.

⁸⁷⁸ Vgl. Romain 1999, S. 271-273.

⁸⁷⁹ Vgl. Blessin 1986 sowie <http://www.horst-janssen-museum.de/index.php?id=14> (02.10.2012).

Yasumasa Morimura (*1951)

Der 1951 in Osaka geborene Yasumasa Morimura absolvierte seine künstlerische Ausbildung an der Kyoto City University. Seit Mitte der 1980er Jahre stellt Morimura in seinen Arbeiten Bilder der westlichen Kultur mit seinem eigenen Körper sowie mithilfe von Kostümen und bemalten bzw. bezeichneten Elementen nach. Das daraus entstehende neue Bild hält er fotografisch fest. Dabei interessieren ihn sowohl Fotografien berühmter Persönlichkeiten aus den Medien als auch berühmte Werke der Kunstgeschichte, auf denen eine oder mehrere Figuren dargestellt sind. Morimura lebt und arbeitet heute in Osaka.⁸⁸⁰

Marc Mulders (*1958)

Der 1958 in Tilburg geborene Marc Mulders absolvierte seine künstlerische Ausbildung an der AKV St. Joost in Breda. Die Werke des gläubigen Katholiken haben durchweg religiöse Sujets, sehr häufig bezieht er sich darin auf den Tod und die Wiederauferstehung Christi. Ebenso greift er auch Sujets der niederländischen Stillleben- und Genretradition auf, wie Blumen oder tote Tiere und thematisiert damit den Lebenszyklus mit Werden und Vergehen. Mulders lebt und arbeitet heute in Tilburg.⁸⁸¹

Hermann Nitsch (*1938)

Der 1938 in Wien geborene Hermann Nitsch absolvierte seine künstlerische Ausbildung an der Grafischen Lehr- und Versuchsanstalt Wien. Ende der 1950er Jahre entstand die Idee des *Orgien Mysterien Theaters*, einer neuen Form von Gesamtkunstwerk. Nach ersten Malaktionen zu Beginn der 1960er Jahre bezog er wenig später den realen menschlichen Körper sowie tierisches Fleisch und Blut in seine Aktionen ein, um damit die Malerei mit Farbe auf der Bildfläche zugunsten der direkten Wirklichkeit zu überwinden. Nitsch lebt und arbeitet heute in Wien und Prinzensdorf.⁸⁸²

⁸⁸⁰ Vgl. Ausst. Kat. Morimura 1996, S. 172.

⁸⁸¹ Hartog Jager/Otten/Süto (Hg.) 2005.

⁸⁸² Vgl. Ausst. Kat. Nitsch 2006, S. 137.

Pablo Picasso (1881-1973)

Der 1881 in Malaga geborene Pablo Picasso absolvierte seine künstlerische Ausbildung zunächst am Instituto da Guarda in La Coruña, dann in Barcelona und schließlich an der Real Academia de San Fernando in Madrid. Der Maler, Grafiker, Zeichner und Bildhauer Picasso ließ sich zeitlebens von Werken alter und neuerer Meister anregen, welche er in zahlreichen Paraphrasen und Variationsfolgen in seinen eigenen Stil übersetzte, der sowohl klassizistische als auch kubistische Elemente enthielt. Er verstarb im Jahr 1973 in Mougins.⁸⁸³

Sigmar Polke (1941-2010)

Der 1941 in Oels, Schlesien, geborene Sigmar Polke studierte zunächst Glasmalerei in Düsseldorf-Kaiserwerth und später an der Kunstakademie Düsseldorf. In seinen Gemälden experimentierte er mit den unterschiedlichsten Techniken und Bildträgern, bei welchen es sich unter anderem auch um Dekorationsstoffe handeln konnte. Als Vorlagen dienten ihm häufig Fotos aus Politik, Werbung oder Filmen sowie Reproduktionen bereits bestehender Kunst, welche er in Form von gemalten Punktrastern in seinen Werken malerisch umsetzte oder sie direkt dort hinein collagierte. Polke verstarb im Jahr 2010 in Köln.⁸⁸⁴

Patrick Raynaud (*1946)

Der 1946 in Carcassonne geborene Patrick Raynaud studierte zunächst moderne Literatur in Toulouse und später an der Filmhochschule Paris. Danach arbeitete er einige Zeit für den Film. Mit Transportkisten, Leuchtkästen oder Postkartenständern, die häufig zu raumgreifenden Installationen arrangiert sind, reflektiert und ironisiert Raynaud den modernen Kunstbetrieb. Darüber hinaus interessieren ihn der menschliche Körper und dessen kulturelle Prägungen, wobei er auch immer wieder auf Körperdarstellungen aus der Kunstgeschichte zurückgreift. Raynaud lebt und arbeitet heute in Paris.⁸⁸⁵

⁸⁸³ Vgl. Ausst. Kat. Picasso 2002, S. 396-403.

⁸⁸⁴ Vgl. Ausst. Kat. Polke 2003, S. 43.

⁸⁸⁵ Vgl. Ausst. Kat. Raynaud 1997, S. 90.

Arnulf Rainer (*1929)

Der 1929 in Baden bei Wien geborene Arnulf Rainer bestand zwar die Aufnahmeprüfungen an der Hochschule für angewandte Kunst und an der Akademie der bildenden Künste in Wien, besuchte diese jedoch nie. Anfang der 1950er Jahre entstanden die ersten schwarzen Übermalungen von Reproduktionen bereits bestehender Bilder. Ende der 1960er Jahre rückte Rainer seinen eigenen Körper in den Fokus seiner Kunst, welchen er in verschiedenen Posen und Grimassen fotografierte und übermalte. In den 1970er Jahren entstanden Fotoüberarbeitungen nach Werken verschiedener Künstler, Totenmasken, Pflanzen und Tieren. Rainer lebt heute in Wien, Oberösterreich, Bayern und auf Teneriffa.⁸⁸⁶

Carl Fredrik Reuterswärd (*1934)

Der 1934 in Stockholm geborene Carl Fredrik Reuterswärd absolvierte seine künstlerische Ausbildung zunächst an der École Fernand Léger in Paris und später an der Königlichen Kunsthochschule in Stockholm. Er erfand nicht nur zahlreiche Pseudonyme samt Signatur und charakteristischem Stil, sondern eignete sich auch die Signaturen großer Meister der Kunstgeschichte in seinen eigenen Werken an. Neben Gemälden, Zeichnungen und Drucken umfasst sein Œuvre auch großformatige Plastiken und Skulpturen. Seit 1970 lebt und arbeitet er in Bussigny bei Lausanne.⁸⁸⁷

Larry Rivers (1923-2002)

1923 als Sohn russischstämmiger Juden unter dem Namen Yitzroch Loiza (Irving) Grossberg in New York geboren, begann Larry Rivers zunächst eine Karriere als Jazz-Saxophonist und änderte daraufhin seinen Namen. Nach ersten Malstunden bei Jane Freilicher besuchte er für ca. eineinhalb Jahre Hans Hofmanns School of Painting in New York und Provincetown, Massachusetts. In seinen Gemälden eignete sich Rivers häufig Produkte und Bilder der amerikanischen Konsumwelt an oder setzte sich darin mit bereits bestehender alter und zeitgenössischer Kunst auseinander. Er verstarb im Jahr 2002 in New York.⁸⁸⁸

⁸⁸⁶ Vgl. Rychlik (Hg.) 1989, S. 195.

⁸⁸⁷ Vgl. Fors/Lewenhaupt et al. (Hg.) 2003, S. 365.

⁸⁸⁸ Vgl. Ausst. Kat. Rivers 2002, S. 172-179.

Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669)

Der 1606 in Leiden geborene Rembrandt Harmensz. van Rijn absolvierte seine künstlerische Ausbildung zunächst bei Jacob van Swanenburg in Leiden und später bei Pieter Lastman in Amsterdam. Rembrandt machte sich vor allem als Maler von Porträts einzelner Personen und Gruppen sowie von Historienbildern einen Namen. Darüber hinaus malte er im Laufe seines Lebens auch zahlreiche Selbstporträts. Vor allem sein spätes Werk ist durch einen äußerst pastosen Malstil geprägt, der den Malprozess offensichtlich werden lässt. Rembrandt lebte die meiste Zeit seines Lebens in Amsterdam, wo er im Jahr 1669 verstarb.⁸⁸⁹

⁸⁸⁹ Vgl. Schwartz 2006, S. 40-41.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adams (Hg.) 1998 Adams, Ann Jensen (Hg.): *Rembrandt's Bathsheba reading King David's letter*. Cambridge 1998.
- Adams 1993 Adams, Ann Jensen: „Rembrandt f[ecit]. The Italic signature and the commodification of artistic identity“, in: Gaetgens, Thomas (Hg.): *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Berlin 1993, S. 581-594.
- Adams 2009 Adams, Ann Jensen: *Public faces and private identities in seventeenth-century Holland. Portraiture and the production of community*. New York 2009.
- Ahrens 1979 Ahrens, Gerhard: „Bruchstücke der Tradition“, in: Ahrens, Gerhard; Sello, Katrin (Hg.): *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*. Hannover 1979, S. 35-40.
- Alpers 1998 a Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln 1998.
- Alpers 1998 b Alpers, Svetlana: „Not Bathsheba. I. The Painter and the Model“, in: Adams, Ann Jensen (Hg.): *Rembrandt's Bathsheba reading King David's letter*. Cambridge 1998, S. 147-159.
- Alpers 2003 Alpers, Svetlana: *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt* (engl. 1988). Köln 2003.
- Alphen 2004 Alphen, Ernst van: „Reconcentrations': Bacons Neuerfindung seiner Vorbilder“, in: Seipel, Wilfried; Steffen, Barbara; Vitali, Christoph (Hg.): *Francis Bacon und die Bildtradition*. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum (Wien), Fondation Beyeler (Riehen), Wien 2004, S. 57-69.
- Amano 1996 Amano, Taro: „Can Yasumasa Morimura save humanity?“, in: *Yasumasa Morimura. The sickness unto beauty, self-portrait as actress*. Ausst. Kat. Yokohama Museum of Art (Yokohama), Yokohama 1996, S. 145-152.
- Aptekar 1995 Aptekar, Ken: „Dear Rembrandt“, in: *Art Journal*, Jg. 54, Nr. 3, 1995, S. 12-13.
- Arasse 2003 Arasse, Daniel: *Les visions de Raphael*. Paris 2003.

- Archimbaud 1993 Archimbaud, Michel: *Francis Bacon. In conversation with Michel Archimbaud*. London 1993.
- Arnold 1997 Arnold, Matthias: *Van Gogh und seine Vorbilder. Eine künstlerische Selbstfindung*. München/New York 1997.
- Ashton 1986 Ashton, Dore: „Caviart – Wie ich gerade sagte“, in: Nobis, Norbert (Hg.): *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*. Ausst. Kat. Sprengel Museum (Hannover), Hannover 1986, S. 83-96.
- Aukt. Kat. Christie's London 2010 *Old Masters & 19th Century Art. 9 July 2010*. Aukt. Kat. Christie's London South Kensington (London), London 2010.
- Aukt. Kat. Christie's New York 2010 *Impressionist Modern. 10 March 2010*. Aukt. Kat. Christie's New York (New York), New York 2010.
- Ausst. Kat. Aptekar 1997 Sultan, Terry (Hg.): *Ken Aptekar. Talking to Pictures*. Ausst. Kat. Corcoran Gallery of Art (Washington, D.C.), Washington, D.C. 1997.
- Ausst. Kat. Aptekar 2001 a *Ken Aptekar. Painting between the Lines, 1990-2000*. Ausst. Kat. Kemper Museum of Contemporary Art (Kansas City), The College of Wooster Art Museum (Wooster, OH), Muscarelle Museum of Art, (Williamsburg, VA), Kansas City 2001.
- Ausst. Kat. Aptekar 2001 b *Companion Portraits. A collaborative project by Rembrandt van Rijn & Ken Aptekar*. Ausst. Kat. Pamela Auchincloss Project Space (New York), New York 2001.
- Ausst. Kat. Art about art 1978 Lipman, Jean; Marshall, Richard (Hg.): *Art about art*. Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art (New York), North Carolina Museum of Arts (Raleigh), The Frederick S. Wight Art Gallery (Los Angeles), New York 1978.
- Ausst. Kat. Augenkitzel 2004 Luckow, Dirk (Hg.): *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*. Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel (Kiel), Kiel 2004.
- Ausst. Kat. Bacon 2004 Seipel, Wilfried; Steffen, Barbara; Vitali, Christoph (Hg.): *Francis Bacon und die Bildtradition*. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum (Wien), Fondation Beyeler (Riehen), Wien 2004.
- Ausst. Kat. Bacon 2006 Zweite, Armin (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), München 2006.

- Ausst. Kat. Calle 1994 *Sophie Calle. Absence.* Ausst. Kat. Museum Boymans-van-Beuningen (Rotterdam), Musée Cantonal des Beaux-Arts (Lausanne), Rotterdam 1994.
- Ausst. Kat. Calle 2000 *Die wahren Geschichten der Sophie Calle.* Ausst. Kat. Museum Fridericianum (Kassel), Kassel 2000.
- Ausst. Kat. Calle 2003 Macel, Christine (Hg.): *Sophie Calle. M'as-tu vue.* Ausst. Kat. Centre Pompidou (Paris), Paris 2003.
- Ausst. Kat. Corinth 1996 Schuster, Peter-Klaus; Vitali, Christoph; Butts, Barbara (Hg.): *Lovis Corinth.* Ausst. Kat. Haus der Kunst (München), Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin (Berlin), München/New York 1996.
- Ausst. Kat. D'après 1971 *D'après. Omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea.* Ausst. Kat. Rassegna Internazionale delle Arti e della Cultura (Lugano), Lugano 1971.
- Ausst. Kat. Dekonstruktionen 2008 Schuster, Peter-Klaus; Franke, Melanie; Knapstein, Gabriele (Hg.): *„Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden“.* *Dekonstruktionen des Künstlermythos.* Ausst. Kat. Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart (Berlin), Köln 2008.
- Ausst. Kat. Delacroix 2003 *Eugène Delacroix.* Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Karlsruhe), Heidelberg 2003.
- Ausst. Kat. Gogh 2007 Geskó, Judit (Hg.): *Van Gogh in Budapest.* Ausst. Kat. Museum of Fine Arts (Budapest), Budapest 2007.
- Ausst. Kat. Going for Baroque 1995 Corrin, Lisa G.; Spicer, Joaneath (Hg.): *Going for Baroque. 18 contemporary artists fascinated by the Baroque and Rococo.* Ausst. Kat. The Contemporary Museum (Baltimore), The Walters Art Museum (Baltimore), Baltimore (MD) 1995.
- Ausst. Kat. Goya 2001 *Rembrandt. ispirazioni per / an inspiration for Goya.* Ausst. Kat. Ateneo San Basso, Centro di Cultura (Venedig), Mailand 2001.
- Ausst. Kat. Hirst 2008 *Damien Hirst. Beyond belief.* Ausst. Kat. White Cube (London), London 2008.
- Ausst. Kat. Ich ist etwas Anderes 2000 Zweite, Armin; Bürger, Peter (Hg.): *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts.* Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), Köln 2000.

- Ausst. Kat. Informel 1997 Belgien, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*. Ausst. Kat. Museum am Ostwall (Dortmund), Kunsthalle Emden (Emden), Neue Galerie der Stadt Linz (Linz), Köln 1997.
- Ausst. Kat. Inventur 2008 Ottnad, Clemens (Hg.): *Inventur. Zeitgenössische Radierung in Deutschland*. Ausst. Kat. Kunstverein Reutlingen (Reutlingen), Graphikmuseum Pablo Picasso Münster (Münster), Freiburg im Breisgau 2008.
- Ausst. Kat. Janssen 1982 Koschatzky, Walter (Hg.): *Horst Janssen. Zeichnungen*. Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina (Wien), München 1982.
- Ausst. Kat. Janssen 1994 Horst Janssen. *Zwiesprache. Anspielung und Kopie, Zeichnungen und Aquarelle*. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Hamburg 1994.
- Ausst. Kat. Janssen 1998 Horst Janssen. *Das Porträt. Eine Auswahl 1945 bis 1994*. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), Hamburg 1998.
- Ausst. Kat. Janssen 2001 *Janssen sieht Goya. „Wer das Gegenteil will, kopiert das Original“*. Ausst. Kat. Horst Janssen-Museum Oldenburg (Oldenburg), Oldenburg 2001.
- Ausst. Kat. Janssen 2003 Blessin, Stefan; Janssen, Horst; Moster-Hoos, Jutta (Hg.): *Horst Janssen - Die Kunst der Zeichnung. Sammlung Stefan Blessin „... ein witziger Provokateur“*. Ausst. Kat. Horst Janssen-Museum Oldenburg (Oldenburg), Oldenburg 2003.
- Ausst. Kat. Janssen 2008 *Nach „Ihm“ - Horst Janssen und Rembrandt*. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Horst Janssen-Museum Oldenburg (Oldenburg), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Oldenburg 2008.
- Ausst. Kat. Kult des Künstlers 2008 Völlnagel, Jörg; Wullen, Moritz (Hg.): *Unsterblich! Der Kult des Künstlers*. Ausst. Kat. Kulturforum Potsdamer Platz, Kunstbibliothek (Berlin), München 2008.
- Ausst. Kat. Malerradierer 2005 *Rembrandt und die englischen Malerradierer des 19. Jahrhunderts / Rembrandt and the English Painter-Etchers of the 19th century*. Ausst. Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland (Bedburg-Hau), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Bedburg-Hau 2005.
- Ausst. Kat. Memento mori 1984 *Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Darmstadt), Darmstadt 1984.

- Ausst. Kat. Mona Lisa 1978 Siegfried, Salzmann (Hg.): *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*. Ausst. Kat. Wilhelm Lehmbruck-Museum (Duisburg), Duisburg 1978.
- Ausst. Kat. Morimura 1990 *Yasumasa Morimura*. Ausst. Kat. Nicola Jacobs Gallery (London), London 1990.
- Ausst. Kat. Morimura 1994 *Remburanto no heya. Rembrandt Room*. Ausst. Kat. Hara Museum of Contemporary Art (Tokio), Tokio 1994.
- Ausst. Kat. Morimura 1996 *Yasumasa Morimura. The sickness unto beauty, self-portrait as actress*. Ausst. Kat. Yokohama Museum of Art (Yokohama), Yokohama 1996.
- Ausst. Kat. Morimura 1998 *Self-portrait as art history. Morimura Yasumasa*. Postkartenheft, Textband und Taschenspiegel im Kosmetikbeutel, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art (Tokio), The National Museum of Modern Art (Kyoto), Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art (Kagawa), Tokio 1998.
- Ausst. Kat. Nachbilder 1979 Ahrens, Gerhard; Sello, Katrin (Hg.): *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*. Ausst. Kat. Kunstverein Hannover (Hannover), Hannover 1979.
- Ausst. Kat. Nitsch 1988 *Hermann Nitsch. Das bildnerische Werk*. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus (München), Museum Moderner Kunst (Wien), Salzburg/Wien 1988.
- Ausst. Kat. Nitsch 2004 Schütt, Jutta (Hg.): *Hermann Nitsch. Utopien auf Papier*. Ausst. Kat. Graphische Sammlung im Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2004.
- Ausst. Kat. Nitsch 2006 Schmitz, Britta (Hg.): *Hermann Nitsch. Orgien-Mysterien-Theater, Retrospektive*. Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau (Berlin), Köln 2006.
- Ausst. Kat. Picasso 1988 *Le dernier Picasso. 1953-1973*. Ausst. Kat. Centre Pompidou (Paris), Musée Picasso (Paris), Tate Gallery (London), Paris 1988.
- Ausst. Kat. Picasso 1990 Cohen, Janie (Hg.): *Picasso Rembrandt Picasso. Prenten en tekeningen van Picasso geïnspireerd door werken van Rembrandt / Prints and drawings by Picasso inspired by works of Rembrandt*. Ausst. Kat. Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Amsterdam 1990.
- Ausst. Kat. Picasso 1993 Fischer, Alfred M. (Hg.): *Picasso. Die Sammlung Ludwig, druckgraphische Werke*. Ausst. Kat. Museum Ludwig (Köln), Stadtgalerie Bamberg - Villa Dessauer (Bamberg), Köln 1993.

- Ausst. Kat. Picasso 2001 Müller, Markus (Hg.): *Picassos imaginäres Museum*. Ausst. Kat. Graphikmuseum Pablo Picasso Münster (Münster), Kunstmuseum Ahlen (Ahlen), Städtische Museen Heilbronn (Heilbronn), Museum im Kulturspeicher (Würzburg), Ostfildern-Ruit 2001.
- Ausst. Kat. Picasso 2002 Mössinger, Ingrid (Hg.): *Picasso et les femmes*. Ausst. Kat. Kunstsammlungen Chemnitz (Chemnitz), Köln 2002.
- Ausst. Kat. Picasso 2008 a Gether, Christian (Hg.): *Picasso & Women*. Ausst. Kat. Arken Museum for Moderne Kunst (Ishøj), Ishøj 2008.
- Ausst. Kat. Picasso 2008 b Baldassari, Anne (Hg.): *Picasso et les maîtres*. Ausst. Kat. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais (Paris), Musée du Louvre (Paris), Musée d'Orsay (Paris), The National Gallery (London), Paris 2008.
- Ausst. Kat. Picasso/Goya 1999 *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso. Obra gráfica*. Ausst. Kat. Fundación Carlos de Amberes (Madrid), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Centro Cultural Bancaja (Valencia), Museo Camón Aznar (Saragossa), Madrid 1999.
- Ausst. Kat. Picasso/Goya 2000 Rose-de Viejo, Isadora; Cohen, Janie (Hg.): *Etched on the memory. The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso*. Ausst. Kat. Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Blaricum 2000.
- Ausst. Kat. Polke 1973 Polke, Sigmar; Duchow, Achim (Hg.): *Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen*. Ausst. Kat. Westfälischer Kunstverein (Münster), Recklinghausen 1973.
- Ausst. Kat. Polke 1974 *Sigmar Polke. Original + Faelschung*. Ausst. Kat. Kunstmuseum (Bonn), Bonn 1974.
- Ausst. Kat. Polke 1997 Hentschel, Martin; Kleine, Susanne (Hg.): *Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei*. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn), Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart (Berlin), Ostfildern-Ruit 1997.
- Ausst. Kat. Polke 2003 Husslein-Arco, Agnes (Hg.): *Sigmar Polke. Original + Fälschung*. Ausst. Kat. Rupertinum (Salzburg), Salzburg 2003.
- Ausst. Kat. Polke 2009 Lange-Berndt, Petra; Rübel, Dietmar (Hg.): *Sigmar Polke. Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen*. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Köln 2009.
- Ausst. Kat. Pop Art 1992 Livingstone, Marco; Cameron, Dan (Hg.): *Pop art*. Ausst. Kat. Museum Ludwig (Köln), München 1992.

- Ausst. Kat. Printmakers 1998 *Rembrandt and his influence on eighteenth-century German and Austrian Printmakers / Rembrandt - Seine Verwandlung in der deutschen und österreichischen Grafik des 18. Jahrhunderts.* Ausst. Kat. Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Carolino Augusteum, Salzburger Museum für Kunst- und Kulturgeschichte (Salzburg), Augustinermuseum (Freiburg im Breisgau), Amsterdam 1998.
- Ausst. Kat. Raffael 2001 Höper, Corinna (Hg.): *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit.* Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Grafische Sammlung (Stuttgart), Ostfildern-Ruit 2001.
- Ausst. Kat. Rainer 1971 a *A. Rainer. Face Farces.* Ausst. Kat. Galerie Ariadne (Wien/Köln), Wien 1971.
- Ausst. Kat. Rainer 1971 b *Arnulf Rainer.* Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg (Hamburg), Hamburg 1971.
- Ausst. Kat. Rainer 1976 *Arnulf Rainer. Face Farces: Fotoübermalungen und Fotoüberzeichnungen 1969-1976.* Ausst. Kat. Neue Galerie der Stadt Linz (Linz), Linz 1976.
- Ausst. Kat. Rainer 1977 a *Arnulf Rainer. Retrospektive 1950-1977.* Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft (Hannover), Kunsthalle Bern (Bern), Städtische Galerie im Lenbachhaus (München), Hannover 1977.
- Ausst. Kat. Rainer 1977 b *Arnulf Rainer. Photoüberzeichnungen Franz Xaver Messerschmidt.* Ausst. Kat. Kunstraum München (München), Kulturhaus Graz (Graz), München 1977.
- Ausst. Kat. Rainer 1980 *Arnulf Rainer...als van Gogh als... Überarbeitungen von Fotos und Reproduktionen von van Gogh Selbstporträts.* Ausst. Kat. Galerie van de Loo (München), Wien 1980.
- Ausst. Kat. Rainer 1981 *Arnulf Rainer. Rembrandt-Übermalungen 1980/81.* Ausst. Kat. Munro Galerie (Hamburg), Hamburg 1981.
- Ausst. Kat. Rainer 1983 *Arnulf Rainer. Face Farces 1969-1975.* Ausst. Kat. Zentralsparkasse und Kommerzbank (Wien), Wien 1983.
- Ausst. Kat. Rainer 1984 *Arnulf Rainer. Face Farces 1969-1975.* Ausst. Kat. Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach), Wien 1984.
- Ausst. Kat. Rainer 1988 *Arnulf Rainer. Zeichnungen 1949-1985.* Ausst. Kat. Museum Morsbroich (Leverkusen), Städtische Galerie Regensburg (Regensburg), Kunstverein Braunschweig (Braunschweig), München 1988.

- Ausst. Kat. Raynaud 1996 Goodrow, Gérard A. (Hg.): *Patrick Raynaud. Die neunziger Jahre*. Ausst. Kat. Ursula-Blickle-Stiftung (Kraichtal), Ludwig-Museum im Deutschherrenhaus (Koblenz), Ostfildern 1996.
- Ausst. Kat. Raynaud 1997 Schulz, Bernd (Hg.): *Patrick Raynaud. Karawanserei, Private Storehouse*. Ausst. Kat. Stadtgalerie Saarbrücken (Saarbrücken), Städtische Galerie Erlangen (Erlangen), Kunstverein Ingolstadt (Ingolstadt), Heidelberg 1997.
- Ausst. Kat. Raynaud 2002 *Patrick Raynaud. Vanity Fair (after Holbein)*. Ausst. Kat. Tel Aviv Museum of Art (Tel Aviv), Tel Aviv 2002.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1956 a *Rembrandt and his pupils. A loan exhibition*. Ausst. Kat. North Carolina Museum of Arts (Raleigh), Raleigh (NC) 1956.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1956 b *Rembrandt Tentoonstelling ter herdenking van de geboorte van Rembrandt op 15 Juli 1606*. Ausst. Kat. Rijksmuseum (Amsterdam), Museum Boymans (Rotterdam), Amsterdam 1956.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1956 c *Rembrandt als Leermeester*. Ausst. Kat. Stedelijk Museum de Lakenhal (Leiden), Leiden 1956.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1956 d White, Christopher (Hg.): *Rembrandt and his succession*. Ausst. Kat. British Museum (London), London 1956.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1969 a *Rembrandt 1669/1969. Tentoonstelling ter herdenking van Rembrandts sterfdag op 4 oktober 1669*. Ausst. Kat. Rijksmuseum (Amsterdam), Amsterdam 1969.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1969 b *Rembrandt after three hundred years. An exhibition of Rembrandt and his followers*. Ausst. Kat. The Art Institute of Chicago (Chicago), The Minneapolis Institute of Arts (Minneapolis), The Detroit Institute of Arts (Detroit), Chicago 1969.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1969 c *Rembrandt and his pupils. A loan exhibition of painting commemorating the 300th anniversary of Rembrandt*. Ausst. Kat. The Montreal Museum of Fine Arts (Montreal), Art Gallery of Ontario (Toronto), Montreal 1969.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1977 *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de 19-de eeuw een nationale held werd*. Ausst. Kat. Amsterdams Historisch Museum (Amsterdam), Amsterdam 1977.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1983 a *The impact of a genius. Rembrandt, his pupils and followers in the seventeenth century*. Ausst. Kat. Waterman Gallery (Amsterdam); Groninger Museum (Groningen), Amsterdam 1983.

- Ausst. Kat. Rembrandt 1983 b White, Christopher; Alexander, David; D'Oench, Ellen (Hg.): *Rembrandt in eighteenth century England*. Ausst. Kat. Yale Center for British Art (New Haven), New Haven (CT) 1983.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1986 *In Rembrandts Manier. Kopie, Nachahmung und Aneignung in den grafischen Künsten des 18. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen (Bremen), Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Lübeck), Bremen 1986.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1991 a Brown, Christopher; Kelch, Jan; van Thiel, Pieter (Hg.): *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Bd. 1: Gemälde. Ausst. Kat. Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum (Berlin), Rijksmuseum (Amsterdam), The National Gallery (London), München 1991.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1991 b Bevers, Holm; Schatborn, Peter; Welzel, Barbara (Hg.): *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Bd. 2: Zeichnungen und Radierungen. Ausst. Kat. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum (Berlin), Rijksmuseum (Amsterdam), The National Gallery (London), München 1991.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1997 *Rembrandt. A genius and his impact*. Ausst. Kat. National Gallery of Victoria (Melbourne), National Gallery of Australia (Canberra), Zwolle 1997.
- Ausst. Kat. Rembrandt 1999 *Rembrandts Selbstbildnisse*. Ausst. Kat. The National Gallery (London), Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis (Den Haag), Stuttgart 1999.
- Ausst. Kat. Rembrandt 2000 a *Rembrandt, oder nicht?* Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Ostfildern-Ruit 2000.
- Ausst. Kat. Rembrandt 2000 b Hinterding, Erik; Luijten, Ger; Royalton-Kisch, Martin (Hg.): *Rembrandt. The printmaker*. Ausst. Kat. Rijksmuseum (Amsterdam), British Museum (London), Zwolle 2000.
- Ausst. Kat. Rembrandt 2001 Williams, Julia Lloyd (Hg.): *Rembrandt's women*. Ausst. Kat. National Gallery of Scotland (Edinburgh), Royal Academy of Arts (London), Edinburgh 2001.
- Ausst. Kat. Rembrandt 2006 a *Rembrandt. Genie auf der Suche*. Ausst. Kat. Gemäldegalerie (Berlin), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Köln 2006.
- Ausst. Kat. Rembrandt 2006 b *De ‚joodse‘ Rembrandt. De mythe ontrafeld*. Ausst. Kat. Joods Historisch Museum (Amsterdam), Zwolle 2006.

- Ausst. Kat. Rembrandt 2006 c Lammertse, Friso; van der Veen, Jaap (Hg.): *Uylenburg & Son. Art and commerce from Rembrandt to De Lairese 1625-1675*. Dulwich Picture Gallery (London), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Zwolle 2006.
- Ausst. Kat. Reuterswärd 1986 Nobis, Norbert (Hg.): *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*. Ausst. Kat. Sprengel Museum (Hannover), Hannover 1986.
- Ausst. Kat. Reynolds 2005 Postle, Martin (Hg.): *Joshua Reynolds. The creation of celebrity*. Ausst. Kat. Palazzo dei Diamanti (Ferrara), Tate Britain (London), London 2005.
- Ausst. Kat. Rivers 1980 Haenlein, Carl (Hg.): *Larry Rivers. Retrospektive*. Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft (Hannover), Hannover 1980.
- Ausst. Kat. Rivers 2002 *Larry Rivers. Art and the Artist*. Ausst. Kat. The Corcoran Gallery of Art (Washington D.C.), Boston 2002.
- Ausst. Kat. Selbst, inszeniert 2004 Schneede, Uwe M. (Hg.): *Gegenwärtig. Selbst, inszeniert*. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Hamburg 2004.
- Ausst. Kat. Skulls 2005 *Skulls. Bilder im Angesicht des Todes*. Ausst. Kat. Schönwald Fine Arts (Xanten), Xanten 2005.
- Ausst. Kat. Soutine 2008 *Soutine und die Moderne / Soutine and Modernism*. Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel (Basel), Köln 2008.
- Ausst. Kat. Sterben 2006 Hülsen-Esch, Andrea von; Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*. 2 Bde., Ausst. Kat. Museum Schnütgen (Köln), Schloss Jägerhof, Goethe-Museum (Düsseldorf), Kunsthalle Recklinghausen (Recklinghausen), Regensburg 2006.
- Ausst. Kat. Sterben 2007 Schwalm, Hans-Jürgen (Hg.): *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Museum Schnütgen (Köln), Schloss Jägerhof, Goethe-Museum (Düsseldorf), Kunsthalle Recklinghausen (Recklinghausen), Seminar für Kunstgeschichte, Universität Düsseldorf (Düsseldorf), Recklinghausen 2007.
- Ausst. Kat. Tempel der Kunst 2008 Maaz, Bernhard (Hg.): *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen*. Ausst. Kat. Alte Nationalgalerie (Berlin), München/Berlin 2008.

- Ausst. Kat.
Zes projecten 1994
Guldemon, Jaap; Verhulst, Monique; Berndes, Christiane (Hg.): *Zes projecten. Een serie solo-presentaties van Nederlandse kunstenaars in de projectruimte van het Van Abbemuseum*. Ausst. Kat. Van Abbemuseum (Eindhoven), Eindhoven 1994.
- Bal 1990
Bal, Mieke: „Rezension von: Svetlana Alpers, Rembrandt's Enterprise. The Studio and the market, 1988“, in: *The Art Bulletin*, Nr. 72, 1990, S. 138-143.
- Bal 1991
Bal, Mieke; *Rembrandt: Reading „Rembrandt“. Beyond the word-image opposition*. The Northrop Frye lectures in literary theory, Cambridge 1991.
- Bal 2001 a
Bal, Mieke, 2001: „Auf die Haut / Unter die Haut: Barockes steigt an die Oberfläche“, in: Burgard, Peter J. (Hg.): *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*. Symposium „Baroque ReVisions“ Melk/Wien 1996, Wien/Köln/Weimar 2001, S. 17-51.
- Bal 2001 b
Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history*. Chicago/London 2001.
- Bal 2001 c
Bal, Mieke: „Paintings ‚R' Us“, in: *Companion Portraits. A collaborative project by Rembrandt van Rijn & Ken Aptekar*. Ausst. Kat. Pamela Auchincloss Project Space (New York), New York 2001, o.S.
- Baldinucci 1767
Baldinucci, Filippo: *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* (Erstausg. 1686). Florenz 1767.
- Barthes 2007
Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2007, S. 185-193.
- Bätschmann 2007
Bätschmann, Oskar: „Vincent van Gogh erwählt sich Rembrandt und Delacroix / Van Gogh chooses Rembrandt and Delacroix“, in: Geskó, Judit (Hg.): *Van Gogh in Budapest*. Ausst. Kat. Museum of Fine Arts (Budapest), Budapest 2007, S. 83-105.
- Bauch 1960
Bauch, Kurt: *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*. Berlin 1960.
- Bauch 1966
Bauch, Kurt: *Rembrandt. Gemälde*. Berlin 1966.
- Bauer 1992
Bauer, Barbara: „Aemulatio“, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1, Tübingen 1992, S. 141-187.

- Baxandall 1990 Baxandall, Michael: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*. Berlin 1990.
- Belgin 1997 Belgin, Tayfun: „Was ist Informel. Eine Annäherung über Bildkategorien“, in: Belgin, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Ausst. Kat. Museum am Ostwall (Dortmund), Kunsthalle Emden (Emden), Neue Galerie der Stadt Linz (Linz), Köln 1997, S. 32-41.
- Benesch 1970 Benesch, Otto: „Rembrandt's artistic heritage – From Goya to Cézanne“, in: Benesch, Eva (Hg.): *Otto Benesch. Collected writings*. Bd. 1: Rembrandt, New York 1970, S. 159-170.
- Benjamin 1963 Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Benjamin, Walter (Hg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main 1963, S. 7-63.
- Berger 2008 Berger, Doris: „Willing to perform. Künstlermythen und Celebrity-Kultur“, in: Schuster, Peter-Klaus; Franke, Melanie; Knapstein, Gabriele (Hg.): *„Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden“ . Dekonstruktionen des Künstlermythos*. Ausst. Kat. Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart (Berlin), Köln 2008, S. 54-58.
- Bering 2003 Bering, Kunibert: *Die Peterskirche in Rom. Architektur und Baupropaganda*. Kultermann, Udo (Hg.), Weimar 2003.
- Bernadac/Michael (Hg.) 1998 Bernadac, Marie-Laure; Michael, Androula (Hg.): *Picasso. Propos sur l'art*. Paris 1998.
- Bevers 1991 Bevers, Holm: „Rembrandt als Radierer“, in: Bevers, Holm; Schatborn, Peter; Welzel, Barbara (Hg.): *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Bd. 2: Zeichnungen und Radierungen, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum (Berlin), Rijksmuseum (Amsterdam), The National Gallery (London), München 1991, S. 160-169.
- Bevers 2006 Bevers, Holm: *Rembrandt. Die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*. Ostfildern-Ruit 2006.
- Bevers/Kelch et al. (Hg.) 2009 Bevers, Holm; Kelch, Jan; Lindemann, Bernd Wolfgang, et al. (Hg.): *Rembrandt - Wissenschaft auf der Suche*. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin, 4. und 5. November 2006, Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin 2009.
- Bhabha 2000 Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur* (engl. 1994). Tübingen 2000.

- Białostocki 1986 Białostocki, Jan: *Dürer and his critics. 1500-1971.* Baden-Baden 1986.
- Bippus 2003 Bippus, Elke: *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism.* Berlin 2003.
- Bismarck 1998 Bismarck, Beatrice von: *Bruce Nauman. Der wahre Künstler / The true artist.* Ostfildern 1998.
- Blankert 1973 Blankert, Albert: „Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty“, in: Bruyn, Josua; Emmens, Jan Ameling et. al. (Hg.): *Album Amicorum J. G. van Gelder.* Den Haag 1973, S. 32-39.
- Blessin 1986 Blessin, Stefan: *Horst Janssen. Eine Biografie.* München 1986.
- Blessin 1999 Blessin, Stefan: *Horst Janssen. Leben und Werk.* Horst Janssen zum 70. Geburtstag, Hamburg 1999.
- Blessin 2008 Blessin, Stefan: „Horst Janssen und Rembrandt“, in: *Nach „Ihm“ - Horst Janssen und Rembrandt.* Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Horst Janssen-Museum Oldenburg (Oldenburg), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Oldenburg 2008, S. 11-21.
- Boime 1997 Boime, Albert: „Aptekar’s Family Album“, in: Sultan, Terry (Hg.): *Ken Aptekar. Talking to Pictures.* Ausst. Kat. Corcoran Gallery of Art (Washington, D.C.), Washington, D.C. 1997, S. 43-52.
- Bok 1994 Bok, Marten Jan: *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700. Supply and demand in the Dutch art market, 1580-1700* (Diss. Utrecht 1994). Utrecht 1994.
- Bokem/Gördüren (Hg.) 1999 Bokem, Anneke; Gördüren, Petra (Hg.): *Die letzten Dinge. Jahrhundertwende und Jahrhundertende in der bildenden Kunst um 1500 und 2000.* Berlin 1999.
- Boogert 2008 Boogert, Bob van den: „Horst Janssen in der Landschaft von Rembrandt“, in: *Nach „Ihm“ - Horst Janssen und Rembrandt.* Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Horst Janssen-Museum Oldenburg (Oldenburg), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Oldenburg 2008, S. 38-57.
- Boomgaard 1995 Boomgaard, Jeroen: *De verloren zoon. Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving.* Amsterdam 1995.

- Boomgaard/Scheller 1991 Boomgaard, Jeroen; Scheller, Robert W.: „Empfindliches Gleichgewicht. Die Würdigung Rembrandts im Überblick“, in: Brown, Christopher; Kelch, Jan; van Thiel, Pieter (Hg.): *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Bd. 1: Gemälde, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum (Berlin), Rijksmuseum (Amsterdam), The National Gallery (London), München 1991, S. 106-123.
- Bomgässer/Toman 1997 Bomgässer, Barbara; Toman, Rolf: „Einleitung“, in: Toman, Rolf (Hg.): *Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei*. Köln 1997, S. 7-11.
- Bossinade 2000 Bossinade, Johanna: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart 2000.
- Braun 1999 Braun, Kerstin: *Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien*. Wien/Köln/Weimar 1999.
- Bredius 1971 Bredius, Abraham: *Rembrandt. The complete edition of the paintings* (Erstausg. 1935). London ⁴1971.
- Broich/Pfister/
Schulte-Middelich (Hg.) 1985 Broich, Ulrich; Pfister, Manfred; Schulte-Middelich, Bernd (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985.
- Broos 1977 Broos, Ben P. J.: *Index to the formal sources of Rembrandt's art*. Schwartz, Gary (Hg.), Maarsen 1977.
- Bruyn 1982 Bruyn, Josua: „A descriptive survey of the signatures“, in: Bruyn, Josua (Hg.): *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Bd. 1, 1625-1631, Den Haag 1982, S. 53-59.
- Bruyn 1986 Bruyn, Josua: „A Selection of Signatures. 1632-34“, in: Bruyn, Josua (Hg.): *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Bd. 2, 1631-1634, Den Haag 1986, S. 99-108.
- Bruyn 1989 Bruyn, Josua: „Studio practice and studio production“, in: Bruyn, Josua (Hg.): *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Bd. 3, 1635-1642, Den Haag, 1989, S. 45-90.
- Bruyn 1991 Bruyn, Josua: „Rembrandts Werkstatt. Funktion und Produktion“, in: Brown, Christopher; Kelch, Jan; van Thiel, Pieter (Hg.): *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Bd. 1: Gemälde, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum (Berlin), Rijksmuseum (Amsterdam), The National Gallery (London), München 1991, S. 68-89.

- Bryson 2004
Bryson, Norman: „Bacon's Dialoge mit der Vergangenheit“, in: Seipel, Wilfried; Steffen, Barbara; Vitali, Christoph (Hg.): *Francis Bacon und die Bildtradition*, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum (Wien), Fondation Beyeler (Riehen), Wien 2004, S. 43-55.
- Burg 1989
Burg, Ineke van der: „Towards a frugal art. A conversation with Marc Mulders“, in: Mulders, Marc (Hg.): *Marc Mulders. Verf als opengelegde spier*. Amsterdam 1989, S. 29-35.
- Burgard (Hg.) 2001
Burgard, Peter J. (Hg.), 2001: *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*. Symposium „Baroque ReVisions“ Melk/Wien 1996, Wien/Köln/Weimar 2001.
- Bürger 1860
Bürger, W.: *Musées de la Hollande*. Bd. 2: Musée van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam, Paris 1860.
- Bürger 2006
Bürger, Peter: „Das Porträt als Problem der bildkünstlerischen Moderne. Bacon Picasso und der surrealistische Impuls“, in: Zweite, Armin (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), München 2006, S. 29-36.
- Butin 2008
Butin, Hubertus: „Andy Warhol. Selbstporträts und Selbstdarstellungen“, in: Freybourg, Anne Marie (Hg.): *Die Inszenierung des Künstlers*. Berlin 2008, S. 12-18.
- Calabrese 2006
Calabrese, Omar: *Geschichte des Selbstporträts*. München 2006.
- Cappock 2004
Cappock, Margarita: „Das Motiv von Körper und Fleisch“, in: Seipel, Wilfried; Steffen, Barbara; Vitali, Christoph (Hg.): *Francis Bacon und die Bildtradition*, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum (Wien), Fondation Beyeler (Riehen), Wien 2004, S. 311-316.
- Cappock 2005
Cappock, Margarita: *Francis Bacon's Studio*. London/New York 2005.
- Chapman 1990
Chapman, H. Perry: *Rembrandt's self-portraits. A study in seventeenth-century identity*. Princeton (NJ) 1990.
- Chessler 1999
Chessler, Suzanne (1999): „Painting with words“, in: *Detroit Jewish News*, 17.09.1999, S. 85-87.
- Chong/Lingner/Zahn (Hg.) 2003
Chong, Alan; Lingner, Richard; Zahn, Carl (Hg.): *Eye of the Beholder. Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston 2003.

- Clark 1966 Clark, Kenneth: *Rembrandt and the Italian Renaissance*. London 1966.
- Clarke 2006 Clarke, Jean Marie: *The Rembrandt Search Party. Anatomie of a Brand Name*. o.O. 2006, auf: http://www.rembrandt-signature-file.com/remp_front.htm (02.10.2012).
- Cohen 1983 Cohen, Janie: „Picasso’s exploration of Rembrandt’s art, 1967-1972“, in: *Arts Magazine*, Jg. 58, Oktober 1983, S. 119-126.
- Cohen 1999 Cohen, Janie: „El diálogo de Picasso con el arte de Rembrandt“, in: *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso. Obra gráfica*. Ausst. Kat. Fundación Carlos de Amberes (Madrid); Museum het Rembrandthuis (Amsterdam); Centro Cultural Bancaja (Valencia); Museo Camón Aznar (Saragossa), Madrid 1999, S. 99-145.
- Cohen 2000 Cohen, Janie: „Picasso’s dialogue with Rembrandt’s art“, in: Rose-de Viejo, Isadora; Cohen, Janie (Hg.): *Etched on the memory. The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso*, Ausst. Kat. Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Blaricum 2000.
- Cooke 1990 Cooke, Lynne: „Staging a Self“, in: *Yasumasa Morimura*. Ausst. Kat. Nicola Jacobs Gallery (London), London 1990.
- Corpus I 1982 Bruyn, Josua (Hg.): *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Bd. 1, 1625-1631, Den Haag 1982.
- Corpus II 1986 Bruyn, Josua (Hg.): *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Bd. 2, 1631-1634, Den Haag 1986.
- Corpus III 1989 Bruyn, Josua (Hg.): *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Bd. 3, 1635-1642, Den Haag 1989.
- Corpus IV 2005 Wetering, Ernst van de (Hg.): *A corpus of Rembrandt paintings*. Bd. 4, The self-portraits, Dordrecht 2005.
- Corrin 1995 Corrin, Lisa G.: „Contemporary artists go for Baroque“, in: Corrin, Lisa G.; Spicer, Joaneath (Hg.): *Going for Baroque. 18 contemporary artists fascinated by the Baroque and Rococo*. Ausst. Kat. The Contemporary Museum (Baltimore), The Walters Art Museum (Baltimore), Baltimore (MD) 1995, S. 17-33.
- Craig 1983 Craig, Kenneth M.: „Rembrandt and the ‚Slaughtered ox‘“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Jg. 46, 1983, S. 235-239.

- Crenshaw 2006 Crenshaw, Paul: *Rembrandt's bankruptcy. The artist, his patrons, and the art market in seventeenth-century Netherlands*. Cambridge 2006.
- Crimp 1995 Crimp, Douglas: „Pictures“, in: Wallis, Brian (Hg.): *Art after modernism. Rethinking representation*. New York 1995, S. 175-187.
- Culler 1988 Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*(engl. 1982). König, Burghard (Hg.), Reinbek 1988.
- Curiger 1993 Curiger, Bice: „Sophie Calle in conversation with Bice Curiger“, in: Searle, Adrian (Hg.): *Talking Art*. London 1993, S. 29-42.
- Danto 2009 Danto, Arthur Coleman: *Andy Warhol*. New Haven (CT) 2009.
- David 1995 David, Thomas: *Rembrandt, Belsazar*. Reinbek 1995.
- Davies/Yard 1986 Davies, Hugh; Yard, Sally: *Francis Bacon*. München/Luzern 1986.
- Days Serwer 2002 Days Serwer, Jacquelyn: „Larry Rivers and his ‚smorgasbord of the recognizable‘“, in: *Larry Rivers. Art and the Artist*. Ausst. Kat. The Corcoran Gallery of Art (Washington D.C.), Boston 2002, S. 57-87.
- Dekiert 2004 Dekiert, Marcus: *Rembrandt. Die Opferung Isaaks*. München 2004.
- Derenthal 2000 Derenthal, Ludger: „Andy Warhol“, in: Zweite, Armin; Bürger, Peter (Hg.): *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), Köln 2000, S. 196-203.
- Derrida 1974 Derrida, Jacques: *Grammatologie* (frz. 1967). Frankfurt am Main 1974.
- Derrida 1986 Derrida, Jacques: „Positionen. Gespräch mit Jean-Louis Houdebine und Guy Scarpetta“, in: Derrida, Jacques: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Engelmann, Peter (Hg.), Graz 1986, S. 83-184.
- DiPietro 1998 DiPietro, Monty: „Yasumasa Morimura at the Tokyo Museum of Contemporary Art“, o.O. 1998, auf: <http://www.assemblylanguage.com/reviews/Morimura.html> (02.10.2012).

- Doschka 2002 Doschka, Roland: „Jacqueline Picasso“, in: Mössinger, Ingrid (Hg.): *Picasso et les femmes*. Ausst. Kat. Kunstsammlungen Chemnitz (Chemnitz), Köln 2002, S. 320-323.
- Dreyfus 2005 Dreyfus, Rebecca: *Stolen. Is it still a masterpiece if no one can find it?* Dokumentarfilm, USA 2005.
- Dudok Heel 1991 Dudok Heel, Sebastian A. C. van.: „Rembrandt van Rijn (1606-1669): Ein Malerbild im Wandel“, in: Brown, Christopher; Kelch, Jan; van Thiel, Pieter (Hg.): *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Bd. 1: Gemälde, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum (Berlin), Rijksmuseum (Amsterdam), The National Gallery (London), München 1991, S. 51-67.
- Dudok Heel 2001 Dudok Heel, Sebastian A. C. van.: „Rembrandt: His life, his wife, the nursemaid and the servant“, in: Williams, Julia Lloyd (Hg.): *Rembrandt's women*. Ausst. Kat. National Gallery of Scotland (Edinburgh), Royal Academy of Arts (London), Edinburgh 2001, S. 19-27.
- Eliot 1950 Eliot, Thomas S.: „Tradition und individuelle Begabung“, in: Eliot, Thomas S.: *Ausgewählte Essays, 1917-1947*. Hennecke, Hans (Hg.), Berlin/Frankfurt am Main, 1950, S. 95-112.
- Emmens 1968 Emmens, Jan Ameling: *Rembrandt en de regels van de kunst. Rembrandt and the rules of art* (Diss. Utrecht 1964). Utrecht 1968.
- Ernst 1993 Ernst, Earle: *The Kabuki theatre*. Honolulu (HI) 1993.
- Fastert/Joachimides/
Krieger (Hg.) 2011 Fastert, Sabine; Joachimides, Alexis; Krieger, Verena (Hg.): *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*. Wien/Köln/Weimar 2011.
- Featherstone 1996 Featherstone, Rupert: „Impasto“, in: Turner, Jane (Hg.): *The Dictionary of Art*. Bd. 15, London 1996, S. 147.
- Fors/Lewenhaupt
et al. (Hg.) 2003 Fors, Gert; Lewenhaupt, Tonie; Millroth, Thomas, et al. (Hg.): „*Style is Fraud*“. Stockholm 2003.
- Foucault 2007 Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“, in: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2007, S. 198-229.

- Franken 2006
Franken, Michael: „Lernen durch Nachahmung. Über das Kopieren von Gemälden in Rembrandts Werkstatt“, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*. Ausst. Kat. Gemäldegalerie (Berlin), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Köln 2006, S. 145-163.
- Freybourg (Hg.) 2008
Freybourg, Anne Marie (Hg.): *Die Inszenierung des Künstlers*. Berlin 2008.
- Fuchs 2008
Fuchs, Rudi: „Victory over decay“, in: *Damien Hirst. Beyond belief*. Ausst. Kat. White Cube (London), London 2008, S. 16-21.
- Gamper 2004
Gamper, Verena: „Das Motiv der Kreuzigung im Bildtypus des Triptychons“, in: Seipel, Wilfried; Steffen, Barbara; Vitali, Christoph (Hg.): *Francis Bacon und die Bildtradition*. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum (Wien), Fondation Beyeler (Riehen), Wien 2004, S. 329-332.
- Garnerus 1980
Garnerus, Hartwig: „...als Arnulf Rainer als van Gogh als Rembrandt als... Anmerkungen zu Rainers Van-Gogh-Übermalungen“, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Jg. 92, Nr. 11, 1980, S. 715-719.
- Garton 2005
Garton, Robin: „Rembrandt und das Etching Revival in Großbritannien / Rembrandt and the Etching Revival in Great Britain“, in: *Rembrandt und die englischen Malerradierer des 19. Jahrhunderts / Rembrandt and the English Painter-Etchers of the 19th century*. Ausst. Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland (Bedburg-Hau), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Bedburg-Hau 2005, S. 12-37.
- Gaul (Hg.) 1987
Gaul, Winfred (Hg.): *Picasso und die Beatles. Erinnerungen, Aufsätze, Kommentare zur Kunst nach '45*. Lamspringe 1987.
- Gaul 1973
Gaul, Winfred: „Die Serie der ‚Homimages‘“, in: Gaul, Winfred (Hg.): *Picasso und die Beatles. Erinnerungen, Aufsätze, Kommentare zur Kunst nach '45*. Lamspringe 1987, S. 217-218.
- Gaul 1980
Gaul, Winfred: „Was mir Matisse bedeutet“, in: Gaul, Winfred (Hg.): *Picasso und die Beatles. Erinnerungen, Aufsätze, Kommentare zur Kunst nach '45*. Lamspringe 1987, S. 226.
- Gaul 1983
Gaul, Winfred: „Reise zu Turner“, in: Gaul, Winfred (Hg.): *Picasso und die Beatles. Erinnerungen, Aufsätze, Kommentare zur Kunst nach '45*. Lamspringe 1987, S. 234-235.

- Gelshorn 2003 Gelshorn, Julia: *Aneignung der Kunstgeschichte. Strategien der Wiederholung bei Gerhard Richter und Sigmar Polke* (Diss. Bern 2003). Bern 2003.
- Genette 2004 Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main 2004.
- Gerson 1942 Gerson, Horst: *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Haarlem 1942.
- Gerson 1968 Gerson, Horst: *Rembrandt-Gemälde. Gesamtwerk*. Schwartz, Gary (Hg.), Wiesbaden 1968.
- Gerson 1973 Gerson, Horst: „Zur Nachwirkung von Rembrandts Kunst“, in: Simson, Otto von; Kelch, Jan (Hg.): *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Berlin 1973, S. 207-220.
- Giacobetti 2003 Giacobetti, Francis: „Francis Bacon. I painted to be loved“, in: *The Art Newspaper*. Nr. 137, Juni 2003, S. 28-29.
- Gilot/Lake 1965 Gilot, Françoise; Lake, Carlton: *Leben mit Picasso*. München 1965.
- Goedegebuure 1995 Goedegebuure, Jaap: „Marc Mulders. Heir to Tradition“, in: *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands. A Yearbook*. Rekkem 1995, S. 62-67.
- Goldfarb 1995 Goldfarb, Hilliard Todd: *The Isabella Stewart Gardner Museum. A companion guide and history*. New Haven (CT)/London 1995.
- Goodrow 1996 Goodrow, Gérard A.: „Vanitas Vanitatis. Eros und Thanatos im Werk Patrick Raynauds“, in: Goodrow, Gérard A. (Hg.): *Patrick Raynaud. Die neunziger Jahre*. Ausst. Kat. Ursula-Blickle-Stiftung (Kraichtal); Ludwig-Museum im Deutschherrenhaus (Koblenz), Ostfildern 1996, S. 14-17.
- Gördüren 1999 Gördüren, Petra: „Kunst muss endzeitlich sein. Künstlerische Positionen am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: Bokem, Anneke; Gördüren, Petra (Hg.): *Die letzten Dinge. Jahrhundertwende und Jahrhundertende in der bildenden Kunst um 1500 und 2000*. Berlin 1999, S. 93-130.
- Granath 1986 Granath, Olle: „Wer spielt auf meiner Bassgeige? - Die frühen Jahre“, in: Nobis, Norbert (Hg.): *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*. Ausst. Kat. Sprengel Museum (Hannover), Hannover 1986, S. 52-68.
- Graves 1980 Graves, Robert: *The Greek Myths* (Erstausg. 1955). London 1980.

- Greenaway 2006 Greenaway, Peter: *Nightwatching. A View of Rembrandt's The Night Watch*. Amsterdam 2006.
- Greenaway 2007 Greenaway, Peter: *Nightwatching*. Spielfilm, Niederlande 2007.
- Grijzenhout/Veen (Hg.) 1999 Grijzenhout, Frans; van Veen, Henk (Hg.): *The golden age of Dutch painting in historical perspective*. Cambridge 1999.
- Grinten 2005 Grinten, Gerhard Vincent van der: „Three Nocturnes for a Quarrelsome Gentleman. Whistler, Etching Artist“, in: *Rembrandt und die englischen Malerradierer des 19. Jahrhunderts / Rembrandt and the English Painter-Etchers of the 19th century*. Ausst. Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland (Bedburg-Hau), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Bedburg-Hau 2005, S. 46-57.
- Grohé 1996 Grohé, Stefan: *Rembrandts mythologische Historien* (Diss. Bochum 1992). Köln/Weimar/Wien 1996.
- Guldemonnd 1994 Guldemonnd, Jaap: „Marc Mulders“, in: Guldemonnd, Jaap; Verhulst, Monique; Berndes, Christiane (Hg.): *Zes projecten. Een serie solo-presentaties van Nederlandse kunstenaars in de projectruimte van het Van Abbemuseum*. Ausst. Kat. Van Abbemuseum (Eindhoven), Eindhoven 1994, S. 9-11.
- Haenlein 1980 Haenlein, Carl: „Die Kunst von Larry Rivers“, in: Haenlein, Carl (Hg.): *Larry Rivers. Retrospektive*. Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft (Hannover), Hannover 1980, S. 103-109.
- Hagen 1992 Hagen, Aernout: „Rembrandt heeft nooit flauwekul geschilderd“, in: *Kroniek van Het Rembrandthuis*, Nr. 2, 1992, S. 33-39.
- Hagen 1995 Hagen, Aernout: „Ken Aptekar kiest uit Rembrandts hoedencollectie“, in: *Kroniek van Het Rembrandthuis*, Nr. 1, 1995, S. 29-35.
- Harrison 2006 Harrison, Martin: „Francis Bacon, Extrempunkte des Realismus“, in: Zweite, Armin (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), München 2006, S. 37-55.
- Hartmann 1977 Hartmann, Wolfgang: „ ‚Face Farces‘ von Arnulf Rainer. Zu einem Aspekt künstlerischer Selbstdarstellung in der Gegenwart“, in: *Arnulf Rainer. Retrospektive 1950-1977*. Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft (Hannover), Kunsthalle Bern (Bern), Städtische Galerie im Lenbachhaus (München), Hannover 1977.

- Hartog Jager 2005 Hartog Jager, Hans den: „Strictly for carnivores“, in: Hartog Jager, Hans den; Otten, Willem Jan; Sütö, Wilma (Hg.): *Marc Mulders. Dauw - dew*. Rotterdam 2005, S. 73-91.
- Hartog Jager/Otten/Sütö (Hg.) 2005 Hartog Jager, Hans den; Otten, Willem Jan; Sütö, Wilma (Hg.): *Marc Mulders. Dauw - dew*. Rotterdam 2005.
- Haug/Wachinger (Hg.) 1993 Haug, Walter; Wachinger, Burghart (Hg.): *Innovation und Originalität*. Tübingen 1993.
- Haverkamp-Begemann 1971 Haverkamp-Begemann, Egbert: „The present state of Rembrandt studies“, in: *The Art Bulletin*, Jg. 53, 1971, S. 88-104.
- Haxthausen 1997 Haxthausen, Charles W.: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner (al)chemi(sti)schen Unwandelbarkeit. Malerei und Fotografie nach Polke“, in: Hentschel, Martin; Kleine, Susanne (Hg.): *Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei*. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn), Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart (Berlin), Ostfildern-Ruit 1997, S. 185-202.
- Heckscher 1958 Heckscher, William S.: *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An iconological study*. New York 1958.
- Heer/Lindemann 2006 Heer, Ed de; Lindemann, Bernd Wolfgang: „Vorwort“, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*. Ausst. Kat. Gemäldegalerie (Berlin); Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Köln 2006, S. 6-7.
- Hegyí 1996 Hegyí, Lóránd: „Die verborgene Katharsis. Bemerkungen zur Kunst von Patrick Raynaud“, in: Goodrow, Gérard A. (Hg.): *Patrick Raynaud. Die neunziger Jahre*. Ausst. Kat. Ursula-Blickle-Stiftung (Kraichtal); Ludwig-Museum im Deutschherrenhaus (Koblenz), Ostfildern 1996, S. 9-13.
- Heiland/Lüdecke (Hg.) 1960 Heiland, Susanne; Lüdecke Heinz (Hg.): *Rembrandt und die Nachwelt*. Leipzig 1960.
- Heinrich 2000 Heinrich, Barbara: „Die wahren Geschichten der Sophie Calle“, in: *Die wahren Geschichten der Sophie Calle*. Ausst. Kat. Museum Fridericianum (Kassel), Kassel 2000, S. 6-18.
- Hellmold 2001 Hellmold, Martin: *Rembrandts Einsamkeit. Diskursanalytische Studien zur Konzeption des Künstlersubjekts in der Moderne* (Diss. Bochum 2001). Bochum 2001.

- Hellmold 2003
Hellmold, Martin: „Rembrandt am Scheideweg. Max Lautner, eine Farce und die Autonomisierung einer Künstlerfigur“, in: Hellmold, Martin; Kampmann, Sabine; Lindner, Ralph; Sykora, Katharina (Hg.): *Was ist ein Künstler. Das Subjekt der modernen Kunst*. Evangelische Akademie (Loccum), München 2003, S. 67-87.
- Hellmold/Kampmann et al. (Hg.) 2003
Hellmold, Martin; Kampmann, Sabine; Lindner, Ralph, Sykora, Katharina (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. Evangelische Akademie (Loccum), München 2003.
- Hellwig 2005
Hellwig, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlin 2005.
- Hennig 2004
Hennig, Alexandra: „Francis Bacon, Porträtmalerei nach der Repräsentation“, in: Seipel, Wilfried; Steffen, Barbara; Vitali, Christoph (Hg.): *Francis Bacon und die Bildtradition*. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum (Wien), Fondation Beyeler (Riehen), Wien 2004, S. 215-220.
- Hentschel 1997
Hentschel, Martin: „Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes“, in: Hentschel, Martin; Kleine, Susanne (Hg.): *Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei*. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn), Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart (Berlin), Ostfildern-Ruit 1997, S. 41-95.
- Hentschel 2005
Hentschel, Martin: „Skulls. Bilder im Angesicht des Todes“, in: *Skulls. Bilder im Angesicht des Todes*. Ausst. Kat. Schönwald Fine Arts (Xanten), Xanten 2005, S. 8-21.
- Herchenröder 1978
Herchenröder, Christian: *Die Kunstmärkte. Sammelgebiet, Museumspolitik, Auktionsstrategien, Messenmärkte, die großen Sammler, Fälschungen, Wert der Expertise*. Düsseldorf 1978.
- Herchenröder 1990
Herchenröder, Christian: *Die neuen Kunstmärkte. Analyse, Bilanz, Ausblick*. Düsseldorf 1990.
- Hermerén 1975
Hermerén, Göran: *Influence in Art and Literature*. Princeton (NJ) 1975.
- Hetzer 1984
Hetzer, Theodor: *Rubens und Rembrandt*. Schriften Theodor Hetzers, Bd. 5, Berthold, Gertrude (Hg.), Mittenwald 1984.
- Hildesheimer 1982
Hildesheimer, Wolfgang: „Janssen und wir“, in: Koschatzky, Walter (Hg.): *Horst Janssen. Zeichnungen*. Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina (Wien), München 1982, o.S.

- Hiller (Hg.) 2003 Hiller, Andrew (Hg.): *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura*. New York 2003.
- Hirschfelder 2008 Hirschfelder, Dagmar: *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Diss. Bonn 2005). Berlin 2008.
- Hohenfels 2007 Hohenfels, Kai: „Electric Chairs“, in: Schwalm, Hans-Jürgen (Hg.): *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Museum Schnütgen (Köln), Schloss Jägerhof, Goethe-Museum (Düsseldorf), Kunsthalle Recklinghausen (Recklinghausen), Seminar für Kunstgeschichte, Universität Düsseldorf (Düsseldorf), Recklinghausen 2007, S. 52-53.
- Hollein 1999 Hollein, Max: *Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom*. Wien 1999.
- Homburg 2007 Homburg, Cornelia: „Van Gogh and Rembrandt. Motivation for a modern painter“, in: Geskó, Judit (Hg.): *Van Gogh in Budapest*. Ausst. Kat. Museum of Fine Arts (Budapest), Budapest 2007, S. 107-119.
- Honnef 2003 Honnef, Klaus: „Sigmar Polke und die Kunst der Fälscher“, in: Husslein-Arco, Agnes (Hg.): *Sigmar Polke. Original + Fälschung*. Ausst. Kat. Rupertinum (Salzburg), Salzburg 2003, S. 6-10.
- Houbraken 1943 Houbraken, Arnold: *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (Erstausg. 1753). Maastricht 1943.
- Hülsen-Esch 2007 Hülsen-Esch, Andrea von: „Zum Sterben schön!“, in: Schwalm, Hans-Jürgen (Hg.): *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Museum Schnütgen (Köln), Schloss Jägerhof, Goethe-Museum (Düsseldorf), Kunsthalle Recklinghausen (Recklinghausen), Seminar für Kunstgeschichte, Universität Düsseldorf (Düsseldorf), Recklinghausen 2007, S. 3-5.
- Hunter 1989 Hunter, Sam: *Larry Rivers*. New York 1989.
- Huyssen 1986 Huyssen, Andreas: „Postmoderne - Eine amerikanische Internationale?“, in: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek 1986, S. 13-44.
- Huyssen/Scherpe (Hg.) 1986 Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek 1986.

- Jannidis (Hg.) 2007 Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2007.
- Jannidis/Lauer et al. 2007 Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone: „Einleitung. Autor und Interpretation“, in: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2007, S. 7-27.
- Janssen (Hg.) 1982 Janssen, Horst (Hg.): *Querbeet. Aufsätze, Reden, Traktate, Pamphlete, Kurzgeschichten, Gedichte und Anzüglichkeiten*. München 1982.
- Janssen 1982 Janssen, Horst: „Tagebuch zu ‚Hokusai’s Spaziergang‘. 26. November - 2. Dezember 1971“, in: Janssen, Horst (Hg.): *Querbeet. Aufsätze, Reden, Traktate, Pamphlete, Kurzgeschichten, Gedichte und Anzüglichkeiten*. München 1982, S. 96-127.
- Janssen 1986 Janssen, Horst: *An und für mich. Selbstisches, Briefliches, Poetisches, Hämisches, Deklamatorisches, Gesprochenes und alles Gedruckte 1981-1986*. München 1986.
- Janssen 1994 Janssen, Horst: „Ein Buch ist ein Buch“, in: Lemcke, Dierck (Hg.): *Horst Janssen, Selbstbildnis. 1945-1993*. Hamburg 1994, o.S.
- Jaschke (Hg.) 1985 Jaschke, Gerhard (Hg.): *Hermann Nitsch. O. M. Theater Lesebuch*. Wien ²1985.
- Jencks 1987 Jencks, Charles: *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*. Stuttgart 1987.
- Kahnweiler 1954 Kahnweiler, Daniel-Henry: „Acht Gespräche. 1933-1952“, in: Picasso, Pablo (Hg.): *Pablo Picasso. Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse*. Zürich 1954, S. 115-126.
- Kaminski 1998 Kaminski, Nicola: „Imitatio auctorum“, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 4, Tübingen 1998, S. 235-285.
- Kelch (Hg.) 1986 Kelch, Jan (Hg.): *Bilder im Blickpunkt. Der Mann mit dem Goldhelm*. Eine Dokumentation der Gemäldegalerie in Zusammenarbeit mit dem Rathgen-Forschungslabor SMPK und dem Hahn-Meitner-Institut Berlin. Gemäldegalerie (Berlin, West), Berlin 1986.
- Kelch 2006 Kelch, Jan: „Rembrandt damals und heute. Kunstkritik und Kennerschaft“, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*. Ausst. Kat. Gemäldegalerie (Berlin); Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Köln 2006, S. 203-223.

- Kemp (Hg.) 1992 Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*. Berlin 1992.
- Kemp 1992 Kemp, Wolfgang: „Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*. Berlin 1992, S. 307-332.
- Kemp 2003 Kemp, Wolfgang: *Rembrandt. Die Heilige Familie mit dem Vorhang*. Kassel 2003.
- Ketelsen 2000 Ketelsen, Thomas: „Rembrandt, oder nicht? Zur Kritik der Kennerschaft“, in: *Rembrandt, oder nicht?* Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Ostfildern-Ruit 2000, S. 9-40.
- Kimmich (Hg.) 2004 Kimmich, Dorothee (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2004.
- Kleinert 2006 Kleinert, Katja: *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein* (Diss. Berlin 2003). Petersberg 2006.
- Knapstein 2008 Knapstein, Gabriele: „Das Künstlergenie - Ein Auslaufmodell. Dekonstruktionen des Künstlermythos in der Kunst seit 1960“, in: Schuster, Peter-Klaus; Franke, Melanie; Knapstein, Gabriele (Hg.): *„Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden“*. *Dekonstruktionen des Künstlermythos*. Ausst. Kat. Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart (Berlin), Köln 2008, S. 6-21.
- Kolloff 1971 Kolloff, Eduard: *Rembrandt's Leben und Werke nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert* (Erstausg. 1854). Tümpel, Christian (Hg.), Hamburg 1971.
- Korda 1936 Korda, Alexander: *Rembrandt*. Spielfilm, Großbritannien 1936.
- Koschatzky 1991 Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. München 1991.
- Kraus 1990 Kraus, Theodor: *Propyläen Kunstgeschichte*. Bd. 2: Das römische Weltreich. Berlin 1990.
- Krausch 1995 Krausch, Christian: *Das Bildzitat. Zum Begriff und zur Verwendung in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Diss. Aachen). Aachen 1995.

- Krieger 2003
Krieger, Verena: „Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos des verschwundenen Autors“, in: Hellmold, Martin; Kampmann, Sabine; Lindner, Ralph; Sykora, Katharina (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. München 2003, S. 117-148.
- Krieger 2007
Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*. Köln 2007.
- Kris/Kurz 1980
Kris, Ernst; Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (Erstausg. 1934). Frankfurt am Main 1980.
- Kristeva 2004
Kristeva, Julia: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Kimmich, Dorothee (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2004, S. 334-348.
- Krystof 2000
Krystof, Doris: „Wegen Umbau geöffnet. Einige Bemerkungen zur Architektur des Subjektgehäuses“, in: Zweite, Armin; Bürger, Peter (Hg.): *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), Köln 2000, S. 80-87.
- Kuspit 2003
Kuspit, Donald: „Art's identity crisis. Yasumasa Morimura's photographs“, in: Hiller, Andrew (Hg.): *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura*. New York 2003, S. 7-11.
- Lacan 1991
Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychonanalyse in Zürich am 17. Juli 1949“, in: Haas, Norbert (Hg.): *Das Werk von Jacques Lacan*. Schriften I, Weinheim/Berlin ³1991, S. 61-70.
- Landau 1989
Landau, Ellen G.: *Jackson Pollock*. New York 1989.
- Langbehn 1908
Langbehn, Julius August: *Rembrandt als Erzieher* (Erstausg. 1890). Leipzig ⁴⁸1908.
- Lauter 1991 a
Lauter, Rolf: „Winfred Gaul oder der Beginn der analytischen Malerei“, in: Romain, Lothar (Hg.): *Winfred Gaul. Werkverzeichnis*. Bd. I, 1949-1961, Gemälde und Arbeiten auf Papier, Düsseldorf 1991, S. 17-21.

- Lauter 1991 b Lauter, Rolf: „Interview mit Winfred Gaul“, in: Romain, Lothar (Hg.): *Winfred Gaul. Werkverzeichnis*. Bd. I, 1949-1961, Gemälde und Arbeiten auf Papier, Düsseldorf 1991, S. 22-25.
- Lehmann 1994 Lehmann, Ulrike: „Ästhetik der Absenz - Ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung“, in: Lehmann, Ulrike; Weibel, Peter (Hg.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München 1994, S. 42-73.
- Lehmann/Weibel (Hg.) 1994 Lehmann, Ulrike; Weibel, Peter (Hg.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München 1994.
- Lemcke (Hg.) 1994 a Lemcke, Dierck (Hg.): *Horst Janssen. Hundert Köpfe*. München 1994.
- Lemcke (Hg.) 1994 b Lemcke, Dierck (Hg.): *Horst Janssen, Selbstbildnis. 1945-1993*. Hamburg 1994.
- Letarouilly 1999 Letarouilly, Paul Marie: *Il Vaticano e la Basilica di San Pietro*. Novara 1999.
- Lil 1997 Lil, Kira von: „Malerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, Deutschland und England“, in: Toman, Rolf (Hg.): *Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei*. Köln 1997, S. 430-480.
- Linde 1986 a Linde, Ulf: „Das Unerwartete ist sein Gebiet“, in: Nobis, Norbert (Hg.): *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*. Ausst. Kat. Sprengel Museum (Hannover), Hannover 1986, S. 30-37.
- Linde 1986 b Linde, Ulf: „Die Rede über Niemand“, in: Nobis, Norbert (Hg.): *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*. Ausst. Kat. Sprengel Museum (Hannover), Hannover 1986, S. 98-106.
- Linden 1983 Linden, Fons van der: *DuMont's Handbuch der grafischen Techniken. Manuelle und maschinelle Druckverfahren. Hochdruck, Tiefdruck, Flachdruck, Durchdruck, Reproduktionstechniken, Mehrfarbendruck*. Köln 1983.
- Lulaki 2001 Lulaki, Susi: „Ken Aptekar. Real People and Old Masters“, in: *Review*, Nr. 11, 2001, S. 44.

- Manuth 1999
Manuth, Volker: „Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption“, in: *Rembrandts Selbstbildnisse*. Ausst. Kat. The National Gallery (London), Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis (Den Haag), Stuttgart 1999, S. 38-57.
- Martin 2004
Martin, Sylvia: „Die Entfaltung des Barock im deutschen Informel“, in: Luckow, Dirk (Hg.): *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*. Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel (Kiel), Kiel 2004, S. 21-33.
- Marx 1960
Marx, Claude Roger: *Rembrandt*. Paris 1960.
- Matton 1999
Matton, Charles: *Rembrandt*. Spielfilm, Frankreich 1999.
- McQueen 2003
McQueen, Alison Jane: *The rise of the cult of Rembrandt. Reinventing an old master in nineteenth-century France*. Amsterdam 2003.
- Mekas 1969
Mekas, Jonas: „Interview mit Jonas Mekas“, in: Nitsch, Hermann (Hg.): *Hermann Nitsch. Orgien Mysterien Theater, Orgies Mysteries Theatre*. Darmstadt 1969, S. 11-19.
- Micheleva/Barchatova (Hg.) 1997
Michaleva, N. D.; Barchatova, A. D. (Hg.): *Danaja, Sud'ba sedevra Rembrandta. Danaë, the fate of Rembrandt's masterpiece*. Sankt-Peterburg 1997.
- Middelkoop 1994
Middelkoop, Norbert: *De anatomische les van Dr. Deijman*. Amsterdam 1994.
- Miegroet 1996
Miegroet, Hans J. van: „Vanitas“, in: Turner, Jane (Hg.): *The Dictionary of Art*. Bd. 31, London 1996, S. 880-883.
- Mieszkowski 2005
Mieszkowski, Sylvia: „Barocker Wi(e)der-Sinn der zeitgenössischen Kunst (Rezension von: Bal, Mieke: Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history. Chicago/London 2001.)“, in: IASL online, 04.11.2005, http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1072 (02.10.2012).
- Millroth 2003
Millroth, Thomas: „No One's Shadow. His Early Works in the Nineties“, in: Fors, Gert; Lewenhaupt, Tonie; Millroth, Thomas; Reuterswärd, Carl Fredrik (Hg.): *„Style is Fraud“*. Stockholm 2003, S. 254-259.
- Morimura 2003
Morimura, Yasumasa: „About my work“, in: Hiller, Andrew (Hg.): *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura*. New York 2003, S. 113-123.

- Moster-Hoos 2008
Moster-Hoos, Jutta: „Zeichne dich selbst, dann zeichnet dich Gott.' Zu den Selbstporträts von Horst Janssen und Rembrandt van Rijn“, in: *Nach „Ihm“ - Horst Janssen und Rembrandt*. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg); Horst Janssen-Museum Oldenburg (Oldenburg); Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Oldenburg 2008, S. 23-36.
- Mühling 2004
Mühling, Matthias: „Selbst, inszeniert“, in: Schneede, Uwe M. (Hg.): *Gegenwärtig. Selbst, inszeniert*. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Hamburg 2004, S. 9-50.
- Muizelaar/Phillips 2003
Muizelaar, Klaske; Phillips, Derek: *Picturing men and women in the Dutch Golden Age. Paintings and people in historical perspective*. New Haven (CT) 2003.
- Mulders (Hg.) 1989
Mulders, Marc (Hg.): *Marc Mulders. Verf als opengelegde spier*. Amsterdam 1989.
- Müller 1991
Müller, Beate: *Vincent van Gogh-Rezeption nach 1945* (Diss. Köln 1991). Köln 1991.
- Müller 2001
Müller, Markus: „Picasso und Rembrandt - Eine Künstlerfreundschaft“, in: Müller, Markus (Hg.): *Picassos imaginäres Museum*. Ausst. Kat. Graphikmuseum Pablo Picasso Münster (Münster), Kunstmuseum Ahlen (Ahlen), Städtische Museen Heilbronn (Heilbronn), Museum im Kulturspeicher (Würzburg), Ostfildern-Ruit 2001, S. 56-62.
- Müller 2005
Müller, Jürgen: „Rembrandt als Zeuxis“, in: Pfisterer, Ulrich; Rosen, Valeska von (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2005, S. S. 92.
- Natlacen 2010
Natlacen, Christina: *Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen* (Diss. Graz 2006). Petersberg 2010.
- Natter 2006
Natter, Bert: „Het Joodse bruidje'. De vroegst bekende duiding opnieuw bekeken“, in: *The Rijksmuseum bulletin*, Jg. 54, Nr. 2, 2006, S. 162-181.
- Neckel 2008
Neckel, Sighard: „Kunst und Ökonomie. Probleme einer Unterscheidung“, in: Freybourg, Anne Marie (Hg.): *Die Inszenierung des Künstlers*. Berlin 2008, S. 90-94.
- Neidhardt 2006
Neidhardt, Uta: „Historie, Genrestück oder Doppelbildnis. Fortgesetzte Betrachtungen zu Rembrandts Dresdener ‚Selbstbildnis mit Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn‘“, in: *Dresdener Kunstblätter*, Jg. 50, Nr. 6, 2006, S. 357-366.
- Neumann 1902
Neumann, Carl: *Rembrandt*. Berlin/Stuttgart 1902.

- Neumann 1986 Neumann, Eckhardt: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*. Frankfurt am Main 1986.
- Neumeister 2009 Neumeister, Mirjam: *Alte Pinakothek, Flämische Malerei*. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Hg.), Katalog der ausgestellten Werke, Bd. 3, Ostfildern 2009.
- Nietzsche 1872 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig 1872.
- Nieuwenhuysen 1995 Nieuwenhuysen, Martijn van: „Interview Marc Mulders“, unter: <http://www.marcmulders.com> (20.03.2010). URL ist nicht mehr gültig. Unter: http://www.marcmulders.com/interviews/tekst/interview_marc_mulders ist noch die niederländische Version eingestellt (02.10.2012).
- Nitsch (Hg.) 1969 Nitsch, Hermann (Hg.): *Hermann Nitsch. Orgien Mysterien Theater, Orgies Mysteries Theatre*. Darmstadt 1969.
- Nitsch (Hg.) 1990 Hermann Nitsch: *Das Orgien Mysterien Theater. Manifeste, Aufsätze, Vorträge*. Salzburg/Wien 1990.
- Nitsch 1979 Nitsch, Hermann: *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen, 1960-1979*. Bd. 1: 1.-32. Aktion, Neapel/München/Wien 1979.
- Nitsch 1985 Nitsch, Hermann: „zur theorie des o. m. theaters“, in: Jaschke, Gerhard (Hg.): *Hermann Nitsch. O. M. Theater Lesebuch*. Wien 1985, S. 17-209.
- Nitsch 1990 a Nitsch, Hermann: „Versuche zur Geschichte der Aktion“, in: *Hermann Nitsch. Das Orgien Mysterien Theater. Manifeste, Aufsätze, Vorträge*. Salzburg/Wien 1990, S. 44-68.
- Nitsch 1990 b Nitsch, Hermann: „Der Gesichtssinn im O.M. Theater“, in: *Hermann Nitsch. Das Orgien Mysterien Theater. Manifeste, Aufsätze, Vorträge*. Salzburg/Wien 1990, S. 126-139.
- Nobis 1986 Nobis, Norbert: „Notizen über Carl Fredrik Reuterswärd“, in: Nobis, Norbert (Hg.): *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*. Ausst. Kat. Sprengel Museum (Hannover), Hannover 1986, S. 22-28.
- Nochlin 2001 Nochlin, Linda: „Uncertain Identities. Portrait of the Artist as a Young Jew“, in: *Ken Aptekar. Painting between the Lines, 1990-2000*. Ausst. Kat. Kemper Museum of Contemporary Art (Kansas City), The College of Wooster Art Museum (Wooster, OH), Muscarelle Museum of Art, (Williamsburg, VA), Kansas City 2001, S. 31-35.

- North 2001 North, Michael: *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.* (engl. 1992). Köln/Weimar/Wien 2001.
- o.A. 1993 o.A.: „Intabyu Morimura Yasumasa: Owari naki saisei no shisutemu. (Interviewing Yasumasa Morimura: A system of endless rebirth)“, in: *Hanga geijutsu*, Nr. 81, 1993, S. 134-135.
- o.A. 1996 o.A.: „Memento Mori“, in: Turner, Jane (Hg.): *The Dictionary of Art*, Bd. 21, London 1996, S. 100.
- Ogden 2001 Ogden, Perry: *7 Reece Mews Studio. Francis Bacon's Studio.* London 2001.
- Omer 2002 Omer, Mordechai: „Patrick Raynaud: Vanity Fair (after Holbein)“, in: *Patrick Raynaud. Vanity Fair (after Holbein).* Ausst. Kat. Tel Aviv Museum of Art (Tel Aviv), Tel Aviv 2002, S. 47-52.
- Pallanti 2008 Pallanti, Giuseppe: *Wer war Mona Lisa? Die wahre Identität von Leonardos Modell.* München 2008.
- Peppiatt 2000 Peppiatt, Michael: *Francis Bacon. Anatomie eines Rätsels* (engl. 1996). Köln 2000.
- Perry-Lehmann 2008 Perry-Lehmann, Meira: „Picasso and women“, in: Gether, Christian (Hg.): *Picasso & Women.* Ausst. Kat. Arken Museum for Moderne Kunst (Ishøj), Ishøj 2008, S. 39-55.
- Pfisterer/Rosen (Hg.) 2005 Pfisterer, Ulrich; Rosen, Valeska von (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Stuttgart 2005.
- Pfisterer/Rosen 2005 Pfisterer, Ulrich; Rosen, Valeska von: „Der Künstler als Kunstwerk“, in: Pfisterer, Ulrich; Rosen, Valeska von (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Stuttgart 2005, S. 11-23.
- Picasso (Hg.) 1954 Picasso, Pablo (Hg.): *Pablo Picasso. Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse.* Zürich 1954.
- Pinder 1943 Pinder, Wilhelm: *Rembrandts Selbstbildnisse.* Königstein im Taunus/Leipzig 1943.

- Pluta 2007
Pluta, Maria: „Horst Janssen. Eros und Tod“, in:
Schwalm, Hans-Jürgen (Hg.): *Zum Sterben schön? Der Tod in
der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Museum Schnütgen
(Köln), Schloss Jägerhof, Goethe-Museum (Düsseldorf),
Kunsthalle Recklinghausen (Recklinghausen), Seminar für
Kunstgeschichte, Universität Düsseldorf (Düsseldorf),
Recklinghausen 2007, S. 28-29.
- Posca 1997
Posca, Claudia: „Zur Geschichte des deutschen Informel.
Stationen, Vorbehalte und Erfolge auf dem Weg zur
,documenta II‘“, in: Belgin, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel.
Malerei und Skulptur nach 1952*. Ausst. Kat. Museum am
Ostwall (Dortmund); Kunsthalle Emden (Emden), Neue
Galerie der Stadt Linz (Linz), Köln 1997, S. 8-31.
- Posèq 2009
Posèq, Avigdor W. G.: „A proposal fro Rembrandt’s two
versions of Slaughtered Ox“, in: *Artibus et historiae. An art
anthology*, Jg. 30, Nr. 60, 2009, S. 271-276.
- Postle 2005 a
Postle, Martin: „Reynolds and the self-portrait“, in:
Postle, Martin (Hg.): *Joshua Reynolds. The creation of celebrity*.
Ausst. Kat. Palazzo dei Diamanti (Ferrara), Tate Britain
(London), London 2005, S. 73.
- Postle 2005 b
Postle, Martin: „ ‚The modern Apelles‘. Joshua Reynolds and
the creation of celebrity“, in: Postle, Martin (Hg.):
Joshua Reynolds. The creation of celebrity. Ausst. Kat. Palazzo
dei Diamanti (Ferrara), Tate Britain (London), London 2005,
S. 17-33.
- Pratt-Müller 2003
Pratt-Müller, Arnold Forel: „Super Elastic Signatures“, in:
Fors, Gert; Lewenhaupt, Tonie; Millroth, Thomas;
Reuterswärd, Carl Fredrik (Hg.): „*Style is Fraud*“.
Stockholm 2003, S. 134-136.
- Rainer 1971
Rainer, Arnulf: „Face Farces. Grimassen, Gesichtsbildungen,
Selbstüberzeichnungen, Fotokolierungen“, in:
A. Rainer. Face Farces. Ausst. Kat. Galerie Ariadne (Wien,
Köln), Wien 1971, o.S.
- Rainer 1976
Rainer, Arnulf: „o.T.“, in: *Arnulf Rainer. Face Farces:
Fotoübermalungen und Fotoüberzeichnungen 1969-1976*.
Ausst. Kat. Neue Galerie der Stadt Linz (Linz), Linz 1976, o.S.
- Rainer 1977
Rainer, Arnulf: „Zu den Überzeichnungen von Franz Xaver
Messerschmidt“, in: *Arnulf Rainer. Photoüberzeichnungen Franz
Xaver Messerschmidt*. Ausst. Kat. Kunstraum München
(München), Kulturhaus Graz (Graz), München 1977, S. 9-10.

- Rainer 1980 a Rainer, Arnulf: „...als van Gogh als... oder der Versuch meinen permanenten Verfall aufzuhalten“, in: *Arnulf Rainer...als van Gogh als... Überarbeitungen von Fotos und Reproduktionen von van Gogh Selbstporträts*. Ausst. Kat. Galerie van de Loo (München), Wien 1980, o.S.
- Rainer 1980 b Rainer, Arnulf: *Körpersprache*. München 1980.
- Rainer 1981 Rainer, Arnulf: Herumgefuchtel bzw. Ringkämpfe an Rembrandt“, in: *Arnulf Rainer. Rembrandt-Übermalungen 1980/81*. Ausst. Kat. Munro Galerie (Hamburg), Hamburg 1981, o.S.
- Rainer 1984 Rainer, Arnulf: „Face Farces“, in: *Arnulf Rainer. Face Farces 1969-1975*. Ausst. Kat. Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach), Wien 1984, o.S.
- Rasche 2004 Rasche, Stefan: „Winfred Gaul“, in: Luckow, Dirk (Hg.): *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*. Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel (Kiel), Kiel 2004, S. 143.
- Raupp 1984 Raupp, Hans-Joachim: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* (Diss. Bonn 1979). Hildesheim 1984.
- Raupp 1989 Raupp, Hans-Joachim: „Rezension von: Svetlana Alpers, Rembrandt's enterprise. The Studio and the market. London 1988“, in: *Kunstchronik*, Nr. 42, 1989, S. 623-630.
- Raupp 1994 Raupp, Hans-Joachim: „Rembrandts Radierungen mit biblischen Themen 1640-1650 und das ‚Hundertguldenblatt‘“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 57, Nr. 3, 1994, S. 403-420.
- Rauterberg 2006 Rauterberg, Hanno: „Rembrandt war kein Maler“, Interview mit Peter Greenaway, in: *Die Zeit*, Nr. 1, 2006 (29.12.2005), auf: <http://www.zeit.de/2006/01/Rembrandt-Greenaway> (02.10.2012).
- Rebbelmund 1999 Rebbelmund, Romana: *Appropriation art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert* (Diss. Köln 1998). Frankfurt am Main 1999.
- Reckermann 1993 Reckermann, Alfons: „Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie“, in: Haug, Walter; Wachinger, Burghart (Hg.): *Innovation und Originalität*. Tübingen 1993, S. 98-132.
- Reibnitz 2000 Reibnitz, Barbara von: „Apollinisch - dionysisch. Deutscher Sprachraum“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 246-254.

- Reiling/Seghers 1981 Reiling, Netty; Seghers, Anna: *Jude und Judentum im Werke Rembrandts*. Leipzig 1981.
- Reising 1989 Reising, Gert: „Existenzielles und Vergebliches in den ‚Übermalungen‘ von Arnulf Rainer. Notizen zur Kunstgeschichte der 50er Jahre“, in: Rychlik, Otmar (Hg.): *Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer*. Wien/Köln 1989, S. 100-117.
- Renner 2004 Renner, Rolf G.: „Dekonstruktion - Einleitung“, in: Kimmich, Dorothee (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2004, S. 279-286.
- Reuterswärd (Hg.) 1989 Reuterswärd, Carl Fredrik (Hg.): *Mes autres moi. 40 ans dans la branche, 1950-1990*. Denges-Lausanne 1989.
- Reuterswärd 1986 a Reuterswärd, Carl Fredrik: „Remembrandts“, in: Nobis, Norbert (Hg.): *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*. Ausst. Kat. Sprengel Museum (Hannover), Hannover 1986, S. 160-163.
- Reuterswärd 1986 b Reuterswärd, Carl Fredrik: „Stil ist Betrug“, in: Nobis, Norbert (Hg.): *Carl Fredrik Reuterswärd. Stil ist Betrug oder Gesammelte Werke*. Ausst. Kat. Sprengel Museum (Hannover), Hannover 1986, S. 10-18.
- Richardson 1988 Richardson, John: „L'époque Jacqueline“, in: *Le dernier Picasso. 1953-1973*. Ausst. Kat. Centre Pompidou (Paris), Musée Picasso (Paris), Tate Gallery (London), Paris 1988, S. 55-73.
- Riegl 1999 Riegl, Alois; Kemp, Wolfgang: *The group portraiture of Holland* (Erstausg. 1902). Los Angeles 1999.
- Rivers 1980 Rivers, Larry: „Abweichungen“, in: Haenlein, Carl (Hg.): *Larry Rivers. Retrospektive*. Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft (Hannover), Hannover 1980, S. 31-99.
- Rivers 1992 Rivers, Larry: *What did I do. The unauthorized autobiography of Larry Rivers, with Arnold Weinstein*. New York 1992.
- Rivers/Brightman 1979 Rivers, Larry; Brightman, Carol: *Drawings and Disgressions*. New York 1979.
- Robertson/McDaniel 2005 Robertson, Jean; McDaniel, Craig (Hg.): *Themes of Contemporary Art. Visual Art after 1980*. New York/Oxford 2005.

- Romain (Hg.) 1991 Romain, Lothar (Hg.): *Winfred Gaul. Werkverzeichnis*. Bd. I, 1949-1961, Gemälde und Arbeiten auf Papier, Düsseldorf 1991.
- Romain 1999 Romain, Lothar: *Winfred Gaul. Der Maler*. München 1999.
- Römer 2001 Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung* (Diss. Berlin 1998). Köln 2001.
- Rose 2002 Rose, Barbara: „Larry Rivers: Painter of Modern Life“, in: *Larry Rivers. Art and the Artist*. Ausst. Kat. The Corcoran Gallery of Art (Washington D.C.), Boston 2002, S. 19-53.
- Rose-de Viejo 1999 Rose-de Viejo, Isadora: „Goya/Rembrandt. La memoria visual“, in: *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso. Obra gráfica*. Ausst. Kat. Fundación Carlos de Amberes (Madrid), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Centro Cultural Bancaja (Valencia), Museo Camón Aznar (Saragossa), Madrid 1999, S. 27-97.
- Rose-de Viejo 2000 Rose-de Viejo, Isadora: „Goya/Rembrandt. Visual memory“, in: Rose-de Viejo, Isadora; Cohen, Janie (Hg.): *Etched on the memory. The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso*. Ausst. Kat. Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Blaricum 2000, S. 13-76.
- Rosen 2003 Rosen, Valeska von: „Interpikturalität“, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2003, S. 161-164.
- Rosenberg 1995 Rosenberg, Martin: *Raphael and France. The Artist as Paradigm and Symbol*. University Park (PA) 1995.
- Rychlik (Hg.) 1986 Rychlik, Otmar (Hg.): *Hermann Nitsch. Das früheste Werk. 1955-1960*. Bd. I des Gesamtverzeichnisses der Malerei und Grafik. Wien 1986.
- Rychlik (Hg.) 1989 Rychlik, Otmar (Hg.): *Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer*. Wien/Köln 1989.
- Sager 1976 Sager, Peter: „Bilder über Bilder. Prinzip Zitat“, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Jg. 88, Nr. 11, 1976, S. 667-674.
- Sandrart 1675 Peltzer, A. R. (Hg.): *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister* (Originalausg. 1675). München 1925.
- Schack (Hg.) 1977 Schack, Gerhard (Hg.): *Horst Janssen. Die Kopie*. Hamburg 1977.

- Schatborn 1991
Schatborn, Peter: „Aspekte der Zeichenkunst Rembrandts“, in: Bevers, Holm; Schatborn, Peter; Welzel, Barbara (Hg.): *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Bd. 2: Zeichnungen und Radierungen, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum (Berlin), Rijksmuseum (Amsterdam), The National Gallery (London), München 1991, S. 10-21.
- Scheiner 2004
Scheiner, Jens J.: *Vom Gelben Flicker zum Judensterne. Genese und Applikation von Judenabzeichen im Islam und christlichen Europa (849 - 1941)*. Frankfurt am Main 2004.
- Scheller 1973
Scheller, R. W.: „Rembrandt als Kultursymbol“, in: Simson, Otto von; Kelch, Jan (Hg.): *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Berlin 1973, S. 221-234.
- Scheltema 1866
Scheltema, Paul: *Rembrandt. Discours sur sa vie et son génie avec un grand nombre de documents historiques*. Bürger, W. (Hg.), Paris 1866.
- Schmidt 2000
Schmidt, Ulrike Kristin: *Kunstzitat und Provokation im 20. Jahrhundert* (Diss. Erlangen/Nürnberg 1999). Weimar 2000.
- Schmidt-Burkhardt 2003
Schmidt-Burkhardt, Astrit: „Metaphysik der Eigennamen. Zum künstlerischen Identitätstransfer mittels Pseudonymen“, in: Hellmold, Martin; Kampmann, Sabine; Lindner, Ralph; Sykora, Katharina (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. Evangelische Akademie (Loccum), München 2003, S. 89-116.
- Schmied 1996
Schmied, Wieland: *Francis Bacon. Das Bewusstsein der Gewalt*. München/New York 1996.
- Schmied 2006
Schmied, Wieland: „Nicht nur Farbe, sondern auch Blut. Über Hermann Nitsch, sein Orgien Mysterien Theater und seine Malerei“, in: Schmitz, Britta (Hg.): *Hermann Nitsch. Orgien-Mysterien-Theater, Retrospektive*. Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau (Berlin), Köln 2006, S. 12-16.
- Schmied 2007
Schmied, Wieland: *Nicht nur Farbe, sondern auch Blut. Über Hermann Nitsch - vierzehn Versuche aus achtzehn Jahren*. Weitra 2007.
- Schneede 2002
Schneede, Marina: *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002.
- Schneider 1980
Schneider, Helmut: „Rembrandt auf der Zigarrenkiste, zurückverwandelt in Kunst“, in: Haenlein, Carl (Hg.): *Larry Rivers. Retrospektive*. Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft (Hannover), Hannover 1980, S. 111-115.

- Schreier 1997
Schreier, Christoph: „ ‚Schule haben wir nicht gemacht‘. Zu den künstlerischen Perspektiven und zur historischen Wirkung des Informels“, in: Belgin, Tayfun (Hg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*. Ausst. Kat. Museum am Ostwall (Dortmund), Kunsthalle Emden (Emden), Neue Galerie der Stadt Linz (Linz), Köln 1997, S. 58-69.
- Schulz 1997
Schulz, Bernd: „Auf der Suche nach dem Körper oder Der Tisch ist gedeckt“, in: Schulz, Bernd (Hg.): *Patrick Raynaud. Karawanserei, Private Storehouse*. Ausst. Kat. Stadtgalerie Saarbrücken (Saarbrücken), Städtische Galerie Erlangen (Erlangen), Kunstverein Ingolstadt (Ingolstadt), Heidelberg 1997, S. 11-31.
- Schupbach 1982
Schupbach, William: *The paradox of Rembrandt's „Anatomy of Dr. Tulp“*. London 1982.
- Schütt 2004
Schütt, Jutta: „Utopien auf Papier“, in: Schütt, Jutta (Hg.): *Hermann Nitsch. Utopien auf Papier*. Ausst. Kat. Graphische Sammlung im Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2004, S. 7-26.
- Schwalm 2007
Schwalm, Hans-Jürgen: „Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Schwalm, Hans-Jürgen (Hg.): *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Museum Schnütgen (Köln), Schloss Jägerhof, Goethe-Museum (Düsseldorf), Kunsthalle Recklinghausen (Recklinghausen), Seminar für Kunstgeschichte, Universität Düsseldorf (Düsseldorf), Recklinghausen 2007, S. 7-11.
- Schwartz 1985
Schwartz, Gary: *Rembrandt. His life, his paintings. A new biography with all accessible paintings illustrated in colour*. New York 1985.
- Schwartz 1987
Schwartz, Gary: *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*. Darmstadt 1987.
- Schwartz 2006
Schwartz, Gary: *Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies*. München 2006.
- Schwarz 1997
Schwarz, Arturo: *The complete works of Marcel Duchamp*. Bd. 1: The text, London 1997.
- Schwarz 2008
Schwarz, Linda: „Why not? Experimentelle Drucktechniken der Gegenwart“, in: Otnad, Clemens (Hg.): *Inventur. Zeitgenössische Radierung in Deutschland*. Ausst. Kat. Kunstverein Reutlingen (Reutlingen), Graphikmuseum Pablo Picasso Münster (Münster), Freiburg im Breisgau 2008, S. 20-22.

- Searle (Hg.) 1993 Searle, Adrian (Hg.): *Talking Art*. London 1993.
- Self 2001 Self, Dana: „Ken Aptekar. Writing Voices“, in: *Ken Aptekar. Painting between the Lines, 1990-2000*. Ausst. Kat. Kemper Museum of Contemporary Art (Kansas City), The College of Wooster Art Museum (Wooster, OH), Muscarelle Museum of Art, (Williamsburg, VA), Kansas City 2001, S. 1-15.
- Sello 1979 Sello, Katrin: „Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst“, in: Ahrens, Gerhard; Sello, Katrin (Hg.): *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*. Ausst. Kat. Kunstverein Hannover (Hannover), Hannover 1979, S. 9-14.
- Sghir 2007 Sghir, Mohamed: „Patrick Raynaud“, in: Schwalm, Hans-Jürgen (Hg.): *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Museum Schnütgen (Köln), Schloss Jägerhof, Goethe-Museum (Düsseldorf), Kunsthalle Recklinghausen (Recklinghausen), Seminar für Kunstgeschichte, Universität Düsseldorf (Düsseldorf), Recklinghausen 2007, S. 42-43.
- Simson/Kelch (Hg.) 1973 Simson, Otto von; Kelch, Jan (Hg.): *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Berlin, 1973.
- Sircoulomb-Müller 2001 Sircoulomb-Müller, Valerie-Anne: „Picasso und Ingres – Die Poetik des weiblichen Körpers“, in: Müller, Markus (Hg.): *Picassos imaginäres Museum*. Ausst. Kat. Graphikmuseum Pablo Picasso Münster (Münster), Kunstmuseum Ahlen (Ahlen), Städtische Museen Heilbronn (Heilbronn), Museum im Kulturspeicher (Würzburg), Ostfildern-Ruit 2001, S. 45-55.
- Slive 1953 Slive, Seymour: *Rembrandt and his critics. 1630-1730*. Den Haag 1953.
- Sluijter 1999 Sluijter, Eric J.: „New Approaches in Art History and the Changing Image of Seventeenth-Century Dutch Art between 1960-1990“, in: Grijzenhout, Frans; van Veen, Henk (Hg.): *The golden age of Dutch painting in historical perspective*. Cambridge 1999, S. 247-276.
- Stachelhaus 2006 Stachelhaus, Heiner: *Joseph Beuys*. Berlin 2006.
- Stam (Hg.) 1973 Stam, Deirdre C. (Hg.): *Rembrandt after three hundred years. A symposium - Rembrandt and his followers*. 22.-24. Oktober 1969, Chicago 1973.

- Steffen 2004
Steffen, Barbara: „Bildtradition und Zufall bei Francis Bacon“, in: Seipel, Wilfried; Steffen, Barbara; Vitali, Christoph (Hg.): *Francis Bacon und die Bildtradition*. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum (Wien), Fondation Beyeler (Riehen), Wien 2004, S. 23-41.
- Steinhoff 1942
Steinhoff, Hans: *Rembrandt*. Spielfilm, Deutschland 1942.
- Stella 2001
Stella, Frank: „Working Space / Arbeitsraum“, in: Verspohl, Franz-Joachim (Hg.): *The Writings of Frank Stella / Die Schriften Frank Stellas*. Jena/Köln 2001, S. 10-145.
- Stemmler 1974
Stemmler, Dierk: „Original + Faelschung“, in: *Sigmar Polke. Original + Faelschung*. Ausst. Kat. Kunstmuseum (Bonn), Bonn 1974, o.S.
- Stiegler 2004
Stiegler, Bernd: „Intertextualität, Einleitung“, in: Kimmich, Dorothee (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2004, S. 327-333.
- Stierle 2004
Stierle, Karlheinz: „Werk und Intertextualität“, in: Kimmich, Dorothee (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2004, S. 349-359.
- Stremmel 2000
Stremmel, Kerstin: *Geflügelte Bilder. Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst* (Diss. Köln 2000). Holzminden 2000.
- Strobl 2000
Strobl, Andreas: „Cindy Sherman“, in: Zweite, Armin; Bürger, Peter (Hg.): *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), Köln 2000, S. 216-223.
- Strsembski 2010
Strsembski, Stephan: *Kapitalistischer Realismus. Objekt und Kritik in der Kunst der 60er Jahre* (Diss. Köln 2008). Hamburg 2010.
- Stückelberger 1996
Stückelberger, Johannes: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900* (Diss. Basel 1992). München 1996.
- Sumowski 1973
Sumowski, Werner: „Kritische Bemerkungen zur neuesten Gemäldekritik“, in: Simson, Otto von; Kelch, Jan (Hg.): *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Berlin 1973, S. 91-110.
- Sumowski 1979-1992
Sumowski, Werner: *Drawings of the Rembrandt School*. Strauss, Walter L. (Hg.), New York 1979-1992.
- Sumowski 1983-1993
Sumowski, Werner: *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. Landau in der Pfalz 1983-1993.

- Sütö 2005
Sütö, Wilma: „Banishing Disorder“, in:
Hartog Jager, Hans den; Otten, Willem Jan; Sütö, Wilma
(Hg.): *Marc Mulders. Dauw - dew*. Rotterdam 2005, S. 7-20.
- Sylvester 1997
Sylvester, David: *Gespräche mit Francis Bacon*.
München/New York 1997.
- Sylvester 2000
Sylvester, David: *Looking back at Francis Bacon*. London 2000.
- Tatehata 1990
Tatehata, Akira: „On criticism and the lover. An Interview
with Yasumasa Morimura“, in: *Art & Text*, Jg. 36, Mai 1990,
S. 104-108.
- Tietken 2001
Tietken, Antje: „Die Neugier am ‚fremden‘ Selbst - Horst
Janssens Vorliebe für Kopfbedeckungen in seinen
Selbstbildnissen“, in: *Janssen sieht Goya. „Wer das Gegenteil
will, kopiert das Original“*. Ausst. Kat. Horst Janssen-Museum
Oldenburg (Oldenburg), Oldenburg 2001, S. 85-93.
- Toman (Hg.) 1997
Toman, Rolf (Hg.): *Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur,
Malerei*. Köln 1997.
- Tümpel 1986
Tümpel, Christian: *Rembrandt. Mythos und Methode*.
Königstein im Taunus 1986.
- Valentiner 1908
Valentiner, William Reinhold: *Rembrandt. Des Meisters
Gemälde*. Stuttgart/Berlin 1908.
- Varnedoe/Gopnik 1990
Varnedoe, Kirk; Gopnik, Adam: *High & Low. Moderne Kunst
und Trivialkultur* (engl. 1990). München 1990.
- Vasari 1980
Vasari, Giorgio: *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*.
*Lebensgeschichten der berühmtesten Maler, Bildhauer und
Architekten der Renaissance* (Nachdr. Originalausg. 1568).
Zürich 1980.
- Veeseer 2001
Veeseer, H. Aram: „Judgement, Rescue, and the Realignment
of Painting“, in: *Ken Aptekar. Painting between the Lines, 1990-
2000*. Ausst. Kat. Kemper Museum of Contemporary Art
(Kansas City), The College of Wooster Art Museum (Wooster,
OH), Muscarelle Museum of Art, (Williamsburg, VA),
Kansas City 2001, S. 49-62.
- Violette/Coles (Hg.) 1992
Violette, Robert; Coles, Sadie (Hg.): *Das Jeff Koons Handbuch*.
München/Paris/London 1992.
- Volkenandt 2004
Volkenandt, Claus: *Rembrandt. Anatomie eines Bildes*
(Diss. Basel 1996-1997). München 2004.

- Waal 1956 a Waal, H. van de: „Rembrandt 1956“, in: *Museum*, Nr. 61, 1956, S. 193-209.
- Waal 1956 b Waal, H. van de: „De Staalmeesters en hun legende“, in: *Oud Holland*, Jg. 71, 1956, S. 61-107.
- Wagstaff 1990 Wagstaff, Sheena: „C'est mon plaisir“, in: *Parkett*, Nr. 24, 1990, S. 11-17.
- Wallis (Hg.) 1995 Wallis, Brian (Hg.): *Art after modernism. Rethinking representation*. New York 1995.
- Walsh 1977 Walsh, J.: „Child's play in Rembrandt's ‚A lady and gentleman in black‘“, in: (*Annual Report of*) *Fenway Court, Isabella Stewart Gardner-Museum 1976, 1977*, S. 1-7.
- Warnke 1979 Warnke, Martin: „Rubens Ruf“, in: Warnke, Martin/ Klotz, Heinrich (Hg.): *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*. Luzern 1979, S. 88-98.
- Warnke 2006 Warnke, Martin: *Rubens. Leben und Werk*. Köln 2006.
- Warnke/Klotz (Hg.) 1979 Warnke, Martin/Klotz, Heinrich (Hg.): *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*. Luzern 1979.
- Wegmann 1997 Wegmann, Nikolaus: „Dekonstruktion“, in: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1, Berlin/New York 1997, S. 334-337.
- Weiss 1971 Weiss, Evelyn: „Kunst in Kunst. Das Zitat in der Pop Art“, in: *Aachener Kunstblätter*, Jg. 40, 1971, S. 215-236.
- Wetering 1991 Wetering, Ernst van de: „Rembrandts Malweise. Technik im Dienst der Illusion“, in: Brown, Christopher; Kelch, Jan; van Thiel, Pieter (Hg.): *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Bd. 1: Gemälde, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum (Berlin), Rijksmuseum (Amsterdam), The National Gallery (London), München, 1991, S. 12-39.
- Wetering 1997 Wetering, Ernst van de: *Rembrandt. The Painter at Work*. Amsterdam 1997.
- Wetering 1999 Wetering, Ernst van de: „Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstbildnissen“, in: *Rembrandts Selbstbildnisse*. Ausst. Kat. The National Gallery (London), Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis (Den Haag), Stuttgart, 1999, S. 8-37.

- Wetering 2005 a Wetering, Ernst van de: „Preface. The Rembrandt Research Project: Past, Present, Future“, in:
van Wetering, Ernst de (Hg.): *A corpus of Rembrandt paintings*. Bd. 4, The self-portraits, Dordrecht 2005, S. IX-XXII.
- Wetering 2005 b Wetering, Ernst van de: „Rembrandt's self-portraits. Problems of authenticity and function“, in:
van Wetering, Ernst de (Hg.): *A corpus of Rembrandt paintings*. Bd. 4, The self-portraits, Dordrecht 2005, S. 89-317.
- Wetering 2006 a Wetering, Ernst van de: „Rembrandt als suchender Künstler“, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*. Ausst. Kat. Gemäldegalerie (Berlin), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Köln 2006, S. 65-103.
- Wetering 2006 b Wetering, Ernst van de: „Rembrandt. Eine Biografie“, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*. Ausst. Kat. Gemäldegalerie (Berlin), Museum het Rembrandthuis (Amsterdam), Köln 2006, S. 21-49.
- Widmaier-Picasso 2002 Widmaier-Picasso, Diana: „Marie-Thérèse Walter“, in: Mössinger, Ingrid (Hg.): *Picasso et les femmes*. Ausst. Kat. Kunstsammlungen Chemnitz (Chemnitz), Köln 2002, S. 162-171.
- Widmer 1997 Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*. Wien 1997.
- Williams 2001 Williams, Julia Lloyd: „An introduction to Rembrandt's women“, in: Williams, Julia Lloyd (Hg.): *Rembrandt's women*. Ausst. Kat. National Gallery of Scotland (Edinburgh), Royal Academy of Arts (London), Edinburgh 2001, S. 11-17.
- Wilt 2006 Wilt, Koos de: *Rembrandt Inc. Marktstrategieën van een genie*. Amsterdam 2006.
- Winkel 1999 Winkel, Marieke de: „Das Kostüm in Rembrandts Selbstporträts“, in: *Rembrandts Selbstbildnisse*. Ausst. Kat. The National Gallery (London), Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis (Den Haag), Stuttgart 1999, S. 58-74.
- Wittkower/Wittkower 1989 Wittkower, Rudolf; Wittkower, Margot: *Künstler, Außenseiter der Gesellschaft*. Stuttgart 1989.
- Wolbert 1984 Wolbert, Klaus: „Et in Arkadia ego... Ein Streifzug durch die Ikonographie des Todes“, in: *Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Darmstadt), Darmstadt 1984, S. 23-36.

- Wölfflin 1915 Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915.
- Wood 1997 Wood, Christopher: *The great art boom. 1970-1997*. Weybridge 1997.
- Zbikowski 2004 Zbikowski, Dörte: „Nachahmen, Neuschöpfen, Überbieten. Kopie und Adaption in Barock und Informel“, in: Luckow, Dirk (Hg.): *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*. Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel (Kiel), Kiel 2004, S. 46-53.
- Zein 2008 Zein, Kurt: „Inventur. Eine sehr persönliche Bestandsaufnahme aus der Sicht eines Druckers“, in: Otnad, Clemens (Hg.): *Inventur. Zeitgenössische Radierung in Deutschland*. Ausst. Kat. Kunstverein Reutlingen (Reutlingen), Graphikmuseum Pablo Picasso Münster (Münster), Freiburg im Breisgau 2008, S. 17-19.
- Zervos 1954 Zervos, Christian: „Bekenntnis 1935“, in: Picasso, Pablo (Hg.): *Pablo Picasso. Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse*. Zürich 1954, S. 33-47.
- Zimmer 2008 Zimmer, Nina: „Die Wiederholung als ‚Technik der Originalität‘ bei Soutine und Picasso / Repetition as a ‚Technique of Originality‘ for Soutine and Picasso“, in: *Soutine und die Moderne / Soutine and Modernism*. Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel (Basel), Köln 2008, S. 147-169.
- Zimmermann 1986 Zimmermann, Jörg: *Francis Bacon, Kreuzigung. Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen*. Frankfurt am Main 1986.
- Zutter 1994 Zutter, Jörg: „Des tableaux comme source du souvenir“, in: *Sophie Calle. Absence*. Ausst. Kat. Museum Boymans-van-Beuningen (Rotterdam), Musée Cantonal des Beaux-Arts (Lausanne), Rotterdam 1994, S. 16-17.
- Zweite 1988 Zweite, Armin: „Eigentlich habe ich alles nur von oben bis unten beschüttet und besudelt“, in: *Hermann Nitsch. Das bildnerische Werk*. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus (München), Museum Moderner Kunst (Wien), Salzburg/Wien 1988, S. 5-24.
- Zweite 2000 Zweite, Armin: „Ich ist etwas Anderes“, in: Zweite, Armin; Bürger, Peter (Hg.): *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), Köln 2000, S. 27-50.

- Zweite 2006 a Zweite, Armin: „Vorwort“, in: Zweite, Armin (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), München 2006, S. 9-16.
- Zweite 2006 b Zweite, Armin: „Einführung“, in: Zweite, Armin (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), München 2006, S. 17-27.
- Zweite 2006 c Zweite, Armin: „Bacons Schrei. Beobachtungen zu einigen Gemälden des Künstlers“, in: Zweite, Armin (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*. Ausst. Kat. K 20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), München 2006, S. 69-104.