

Alfred Bader

Alfred Bader Fine Arts

[Rembrandt's sogenannte 'Physiognomische Studien'
im Kontext von Humanismus und Neostoizismus]

[200-]

ALBERT'S UNIVERSITY ARCHIVES	
LOCATOR	2291.16
BOX	4
FILE	12





Rembrandts sogenannte 'Physiognomische Studien' im Kontext von Humanismus und Neostoizismus*

Franziska Gottwald

Einleitung

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen sollen die vier Radierungen Rembrandts aus dem Jahre 1630 stehen, die das Gesicht des Künstlers in vier unterschiedlichen emotionalen Zuständen wiedergeben. (Abb. 1 und 2). Diese aussergewöhnlichen Darstellungen sind bereits Gegenstand verschiedener Publikationen gewesen: Während Perry Chapman und Claus Grimm die vier Blätter als Zeugnisse Rembrandts intensiven Selbststudiums und zugleich als exemplarisch naturalistische Vorbildungen verschiedener Gemütszustände interpretieren, heben Thijs Weststijn und Ernst van der Wetering vor allem den Zusammenhang mit einer Passage der nahezu ein halbes Jahrhundert nach Entstehen der Studien erschienenen *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* des Samuel van Hoogstraten (1627-1678) hervor.² Der ehemalige Rembrandtschüler legt hierin der Malerjugend das Studium der Affekte anhand des eigenen Gesichts im Spiegel nahe.³ Da es das erklärte kunsttheoretische Ziel der Historienmalerei war, den Rezipienten emotional zu bewegen, wurde besonderer Wert auf Naturstudien gelegt, die als Vorlagen für biblische, mythologische und allegorische Szenen genutzt wurden. Die vier Radierungen können somit zum einen als Studien einzelner Aspekte eines grösseren Bildzusammenhangs gesehen werden (Abb. 6). Zum anderen waren sie als unabhängige, exemplarische Darstellungen für den Markt gedacht, die Rembrandts Meisterschaft in der Wiedergabe menschlicher Regungen vor Augen führten.

Die hier kurz genannten Ergebnisse bisheriger Forschung sind kaum zu bestreiten, da es vor allem die Multifunktionalität ist, die diese, wie Konrad Renger es formulierte, 'in beliebigem Kontext verwendbare[n] Experimente'⁴ kennzeichnet. Dennoch soll an dieser Stelle ein neuer Interpretationsansatz unternommen werden, der davon ausgeht, dass es sich bei den vier Radierungen um *tronies* handelt.⁵ Die 'Charakterköpfe' Rembrandts, die direkt für den Kunstmarkt entstanden, müssen als eine autonome Gattung betrachtet werden, deren Charakter von einer gewissen Sinnoffenheit, durchaus aber nicht durch Bedeutungslosigkeit gekennzeichnet ist. Zum einen erfüllt das *tronie* in der Aufnahme eines realen Modells und in dem auf das Gesicht konzentrierten Bildausschnitt zwei Parameter der Porträtmalerei. Zum anderen wird durch die

Detail, figure 9
Democritus und Heraclitus, 1595

Verbildlichung eines bestimmten menschlichen Typus, einer antikisierenden Kostümierung oder, wie in unserem Falle, einer seelischen Regung auf die Historienmalerei verwiesen. Die *tronies* Rembrandts können deshalb als changierende und häufig sinnoffene Darstellungen angesehen werden, die nicht immer eine eindeutige Interpretation zulassen, deren genetische Verbindung zu anderen Gattungen aber intentional sichtbar bleibt. Es soll im folgenden gezeigt werden, dass die Darstellungen unterschiedlicher physiognomischer Ausdrücke Rembrandts im Kontext neostoisch-humanistischer Ideen und vor dem Hintergrund religiöser Streitigkeiten während der 1620er Jahre in Leiden entstanden und somit als Verbildlichungen moralisch zu bewertender Seelenregungen zu interpretieren sind.

Vier Radierungen – zwei Paare

Die vier 'physiognomischen' *tronies* Rembrandts (Abb. 1 und 2) werden gemeinhin als eine zusammengehörige Gruppe behandelt, da sie nicht nur jeweils einen spezifischen Gemütszustand abbilden, sondern allesamt signiert und um 1630 datiert sind.⁶ Dennoch können u. E. die Graphiken in zwei eigenständige Paare unterteilt werden, die sich im Format und Ausführung, vor allem aber das Sujet betreffend als zueinander gehörend ausweisen.

So geben zunächst das sogenannte *Selbstporträt, zornig blickend* und das *Selbstporträt mit aufgerissenem Mund* (Abb. 1) Rembrandts Erscheinung in einem vergleichbaren Brustausschnitt wieder. In beiden Darstellungen wird der zornige bzw. schreiende Gesichtsausdruck jeweils von lose um das Haupt angeordneten Locken umrahmt, die den statischen Erscheinungen eine gewisse Dynamik verleihen. Beide Selbstdarstellungen sind zudem in einem, mit dem Sujet korrespondierenden, lockeren Radierstil ausgeführt, wie er in der Gestaltung des Haars besonders zum Ausdruck kommt. Bemerkenswert ist vor allem, dass in beiden Fällen die Druckplatte verkleinert wurde, so dass ihre Masse im zweiten Zustand fast gänzlich übereinstimmen (72 x 60 bzw. 73 x 62 mm). Die Tatsache, dass durch die Reduzierung des *Selbstporträts, zornig blickend* das Monogramm abgeschnitten wurde, macht es darüber hinaus um so wahrscheinlicher, dass Rembrandt nicht nur die Intensität der auf das Gesicht fokussierenden Darstellung erhöhen, sondern vor allem die beiden Blätter einander formell angleichen wollte.

Die Radierungen, die Rembrandt lachend und mit einem Ausdruck, der als 'erstaunt' beschrieben worden ist, abbilden (Abb. 2), könnten hingegen bereits zu Beginn als ein Paar geplant gewesen sein: Das nahezu quadratische Format beider Drucke (50 x 44 bzw. 46 mm) ist schon im ersten Zustand angelegt. Hier gibt sich der Künstler in einem engeren Büstenausschnitt und - im Falle des 'erstaunt' blickenden Gesichtes - mit einem am oberen Rand beschnittenen *close up* des Kopfes wieder. In beiden Brustbildern erscheint der Kopf jeweils rundlicher als in den anderen gestaltet und, gleichsam spiegelbildlich, leicht nach rechts bzw. links aus der Achse gedreht sowie mit einer Mütze bekleidet. Die 'Pendants' weisen zwar eine dem anderen Paar vergleichbare 'lockere'

Ausführung auf, die etwa den Oberkörper der Selbstdarstellung, 'erstaunt blickend' nur als Andeutung belässt. Im Detail, wie der Gestaltung des Konturs, sind beide Graphiken jedoch in einer Technik gestaltet, die 'ruhiger' als die 'offene' Manier der erstgenannten Darstellungen anmutet.

Was aber beide Paare bei aller subtilen Unterschiede vor allem vereint, ist die jeweilige Kombination zweier exponierter Gesichtsausdrücke, die u. E. auf einander Bezug nehmen und, wie darzulegen sein wird, an den (neo)stoischen Gedanken von der Beherrschung der Leidenschaften verbunden sind.

Beschreibung des Zorns in der philosophischen- und Traktatliteratur

Die beiden *Selbstporträts*, *zornig blickend* und *-mit aufgerissenem Mund* (Abb. 1) verbildlichen zwei vergleichbare und dennoch graduell verschiedene menschliche Affekte: Zunächst kann die Mimik beider Darstellungen – die starrenden Augen, die zusammengezogenen Augenbrauen, die vertikale Linie dazwischen und die expressive Haartracht – als Ausdruck einer zornigen Seelenlage gelesen werden. Der wie zum Schreien geöffnete Mund der zweiten Graphik, der das Kinn zur rechten Seite hin verschiebt und dem Gesicht Bewegtheit verleiht, lässt den Gesichtsausdruck wie eine Steigerung der zornigen Attitüde des ersten Blattes erscheinen. Diese Darstellung ist deshalb vollkommen zu Recht als Verbildlichung der Verzweiflung, aber auch als der Ausdruck von 'Wut' oder gar 'Raserei' interpretiert worden.⁷

Bereits in der Benennung dieser Affekte, 'Zorn' und 'Wut', wird deutlich, dass die beiden Radierungen keineswegs ohne Vorläufer oder Referenzen zu denken sind. Rembrandt hat sich, so lautet eine der Kernthesen dieses Essays, trotz des unleugbaren Naturstudiums auf Verbildlichungen des Zorns sowie der Raserei und deren in Wort und Bild einschlägig beschriebenen Merkmale bezogen, um nicht nur eine naturwahre Darstellung seines Spiegelbildes wiederzugeben, sondern um durch Referenzen Inhalt zu erzeugen.

Der Affekt 'Zorn' wurde nicht nur vielfach in unterschiedlichen Kontexten dargestellt, sondern ist auch eine der am häufigsten beschriebenen Leidenschaften in der philosophischen- und der Traktatenliteratur.⁸ Konrad Renger konnte beispielsweise in seiner Untersuchung der Darstellungen Adriaen Brouwers feststellen, dass im Kreis um den Maler während seines Aufenthalts in den Niederlanden ein besonderes Interesse an der Beschäftigung mit dem Affekt 'Zorn' geherrscht haben muss. Es sind die aus der Antike bekannten drei Bücher *De Ira* (Über den Zorn) des wichtigsten Vertreters der Stoa, dem römischen Philosophen Seneca, die die äusseren Merkmale dieser Seelenregung im Kontext der Beherrschung der Leidenschaften beschreiben und die für Brouwers emotionsgeladene Wirtshauszenen eine Rolle spielten.⁹

Liest man die entsprechende Passage in Senecas Werk, die die



I

Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Selbstporträt, zornig blickend, 1630,
Radierung (B 10), 72 x 6 mm, II (IV),
Amsterdam, Rembrandthuis (Photo:
Amsterdam, Rembrandthuis)



Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Selbstporträt mit aufgerissenem Mund,
1630, Radierung (B13), 73 x 62 mm, II (III),
Amsterdam, Rijksmuseum (Photo:
Amsterdam, Rijksmuseum)

Erscheinung des zornigen Gesichtes charakterisiert, wird man auch an die Darstellung Rembrandts dieses Themas erinnert: Das grimmige Antlitz habe, so der Autor, eine verwegene drohende Miene, eine finstere Stirn, Augen, die flammen und blitzen, ...Haar, dass sich stark in die Höhe richtet... usw.¹⁰ Während die Adjektive 'grimmig', 'drohend', 'finster' und mehr noch die Verben 'flammen und blitzen' nur vermittelt im Kunstwerk sichtbar sind, ist es auffallend, dass gleichsam wörtlich das Haar 'zu Berge stehend' gestaltet worden ist, um den äusseren Eindruck des 'aufgewühlten' Gemüts wahrnehmbar zu machen. Es ist dies vor allem ein Hinweis darauf, dass Rembrandt nicht nur vor dem Spiegel die Emotionen nachempfunden, sondern ganz bewusst auf einschlägige Codierungen des Zorns zurückgegriffen haben muss.

Während Künstler wie Rubens sich nachweislich intensiv mit der Lehre der Stoa beschäftigt haben,¹¹ gibt es keinen Anhaltspunkt, dass Rembrandt sich in die Lektüre Senecas vertiefte und die Beschreibung des antiken Autors als direkte Vorlage für die Gestaltung des Zorns nutzte. Im Zusammenhang mit den sogenannten 'physiognomischen Studien' Rembrandts ist hingegen auf eine andere Quelle verwiesen worden, die, wie sich zeigen wird, durchaus im Kontext der Stoa betrachtet werden kann. Im *Schilder-boek*¹² des Künstlers und Kunsttheoretikers Karel van Mander (1548-1606) findet sich im Kapitel über die Affekte die Erörterung der Darstellung des Zornes, die allerdings im Zusammenhang mit Rembrandt bisher gänzlich übersehen worden ist. Van Manders Kunsttheorie und vor allem das Lehrgedicht (*Grondt der Edel vry Schilderconst*) kursierten in Rembrandts unmittelbarer Umgebung und vieles



spricht dafür, dass auch dem jungen Leidener die Passage über den Zorn bekannt und vorbildhaft gewesen ist –¹³ eine Verbindung, die abermals darauf verweist, dass nicht nur der Blick in den Spiegel verbildlicht, sondern auch auf das vorformulierte mimische Vokabular des Zorns zurückgegriffen wurde.

In Van Manders Gedicht sind es wiederum vor allem die Augen, die, wie glühende Kohlen (*'twee brandende colen'*) wütend funkelnd (*'dweers vonckende'*), in erster Linie für das Antlitz einer zornigen Figur (*'den grammen'*) reklamiert werden und die gleichsam als ein durchgängiger Topos auf Seneca zurückzuführen sind. Der Malerautor fügt allerdings eine Eigenschaft, die sich nicht bei dem antiken Autor, wohl aber in der Abbildung Rembrandts findet, hinzu: Im Fresko des Jüngsten Gerichts von Michelangelo, das als ein hervorragendes Beispiel der Darstellung des Zornes angeführt wird, erscheint die Stirn des Dargestellten wie die eines Löwen in Falten gelegt (*'leueus cop gherimpelt sitten'*).¹⁴ Dieser Tiervergleich steht in der Tradition der antiken und neuzeitlichen physiognomischen Literatur, die in der Analogie der animalischen Erscheinung des Tieres zum Menschen dessen Charakter zu interpretieren suchte. In der Schrift des sogenannten Pseudo-Aristoteles heisst es beispielsweise, das eine Stirn mit einer gewissen 'Bewölkung' auf einen löwenartigen Charakter schliessen liesse. Der Löwe wiederum wird als ein Tier beschrieben, das stark und weise sei, aber auch zu Zorn und Wut neige.¹⁵ Der Schluss vom *Eidos* (Form) des Menschen auf das *Ethos* durch die Analogie zum Tier wurde am prominentesten durch die erstmals 1586 erschienene und vielfach nachgedruckte Publikation Giambattista della

2

Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Selbstporträt, lachend, 1630,

Radierung (B 316), 5 x 44 mm, V (VI),
Amsterdam, Rijksmuseum (Photo:
Amsterdam, Rijksmuseum)

Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Selbstporträt, erstaunt blickend, 1630,

Radierung (B 320), 51 x 46 mm, I (I),
Photo: Amsterdam, Rembrandthuis (Photo:
Amsterdam, Rembrandthuis)

Portas (1535?-1616) visualisiert - die entsprechende Illustration zeigt den löwenartigen Menschen mit eben jener zornig in Falten gelegten Stirn.¹⁶ Die Überblendung von Löwe und Menschengesicht in der Kunst auf der Basis solcher Physiognomien findet sich vor allem im Herrscher- oder Heldenporträt,¹⁷ konnte aber auch einer literarischen Figur impliziert werden, die wie im Falle der berühmten Statue eines *David* von der Hand Berninis (1598-1680) zugleich die Gesichtszüge des Künstlers trägt.¹⁸ Eine ebenso komplizierte Metaphorik, die physiognomische Theorien, philosophische Schriften und Naturstudium in einer Figur vereint, kann u. E. auch für Rembrandt, dem Zeitgenossen Berninis, vermutet werden.

Van Mander und neostoisches Gedankengut in den nördlichen Niederlanden

Wie bereits erwähnt, ist es naheliegend, dass Rembrandt das Lehrgedicht – das erste auf niederländischem Boden – bekannt gewesen ist. Für einen Künstler, der nicht nur zahlreiche Selbstdarstellungen, sondern auch eine Vielzahl von *ironies* anfertigte, Darstellungen also, die vor allem auf das menschliche Gesicht fokussieren, könnte gerade die Schrift Van Manders eine theoretische Grundlage und Legitimation geschaffen haben.¹⁹ Mit seinem Kapitel über die Affektdarstellung stellte Van Mander der holländischen Malerjugend eine Beschreibung der Gemütsbewegungen und deren äusseren Ausdrücke zur Verfügung – eine Anleitung, die erst mit der Schrift von Junius im Jahre 1637 aktualisiert werden sollte.²⁰ Die Behandlung der Leidenschaften wird bei Van Mander ganz bewusst unter den Stern des Moralischen gestellt und mit der neostoisch anmutenden Bemerkung eingeführt, dass niemand so standhaft (*standvastig*) sei, dass er nicht durch Emotionen (*de aandoeningen van binnenuit*) zu berühren wäre und diese in der Bewegung der Glieder (*de uiterlijke ledematen*) sehen liesse.²¹

Der niederländische Terminus *'standvasticheyt'* (Standhaftigkeit oder Geistesstärke) muss dem damaligen Leser des Traktats die berühmte Publikation von Justus Lipsius (1547-1606) *De Constantia* (1583/84)²² in Erinnerung gerufen haben, deren Titel in der niederländischen Übersetzung *Twee boecken vande standvasticheyt* lautet.²³ Unbeachtet geblieben ist bisher jedoch ein anderes neostoisches Werk, das u. E. von grosser Bedeutung für Van Mander gewesen ist: Dirck Volckertszoon Coornherts (1522-1590) *Zedekunst dat is wellevenskunste*²⁴ (Die Kunst der Sittsamkeit oder die Kunst, richtig zu leben) aus dem Jahre 1586.

Während die lateinische Schrift des Rechtsphilosophen und Philologen Lipsius vor allem Stoizismus und christlichem Glauben zu vereinen sucht,²⁵ ist es das erklärte Ziel Coornherts, lediglich auf Niederländisch erschienener *Zedekunst* auch die 'lernbegierigen Ungelahrten' anzusprechen. Coornherts Ethik entwirft vor allem eine generelle Ethik, die einen lebbareren Mittelweg an den Leser vorstellt. Der Kern von Coornherts Denken, wie er sich vor allem in der *Zedekunst* artikuliert, ist eine Vollkommenheitslehre, die eine schrittweise innerliche Entwicklung und ein selbstbewusstes geistiges Wachstum, gesteuert durch den freien Willen des einzelnen Menschen, propagiert.

Bereits im ersten Kapitel seines *Grondt* verweist Van Mander auf diese Vollkommenheitslehre Coornherts mit den Worten: 'Coorenhart een Poet, neerstich van zeden,... Als hy eenighe sacht, die niet en deden/ Van hondert comt nauw een tot volcomenheyt...' (Coornhart, ein Poet, dessen Tugend ernsthaft ist, ...wenn er jemanden sah, der nicht so war, [sagte er] von Hundert erreicht nur Einer die Vollkommenheit...).²⁶ Im dritten Buch des *Schilder-boek*, das von der *Wtbeeldinghen der Figureen* (Darstellung der Figuren) handelt, zitiert Van Mander sogar den Coornhertschen Grundgedanken, dass es jedem frei stehe, den eigenen Geist und die eigene Vernunft zu gebrauchen ('*het staet vry, een yeder zijnen gheest en vernuft hier in te ghebruycken*').²⁷ Auch die Auflistung der unterschiedlichen Affekte in dem Kapitel über die Darstellung der Leidenschaften, das ebenfalls die Beschreibung des Zorns enthält, könnte Van Mander, der persönlich mit Coornhart bekannt gewesen ist,²⁸ von diesem übernommen haben. So finden sich bei beiden Autoren ein vergleichbarer Kanon der Affekte, der hauptsächlich aus den Leidenschaften 'Liebe' (*liefde*), 'Begehren' (*begeerte*), 'Freude' (*vreugdelblydschappe*), 'Zorn' (*zorn/toornigheyd*), 'Traurigkeit' (*droefheid*) und 'Angst' (*vrees/vreze*) gebildet wird.²⁹

In Coornherts Diskussion der einzelnen Tugenden und Untugenden wird in Anlehnung an Senecas Schrift *De Ira* auch die äussere Erscheinung des Zornes beschrieben, die die Elemente beider hier bereits vorgestellten Quellen der Affekt-Beschreibung, Senecas und Van Manders, gleichsam vereint. Coornherts Ethik ist deshalb auch als Vermittler zwischen stoischem Gedankengut und der Traktatenliteratur angesehen worden.³⁰ Der *Zedekunst* kann somit eine Schlüsselfunktion in Rembrandts Zornesikonographie zugeschrieben werden, enthält die Schrift doch eine ausführliche Semantik und Analyse des Zornes, die vor allem für den niederländischen Leser zugänglich war. In einer langen Passage beschreibt Coornhart den Zorn als einen äusserst problematischen Gemütszustand, der durch die bereits bekannten 'brennenden' Augen (*d'oghen vlammen*), die Stirnfalten (*'het voorhoofd rimpelt'*) und das aufgestellte Haar (*'de hayren styghen opwaerts'*) gekennzeichnet sei. Auch hier begegnen wir der Tieranalogie: Das zornige Gesicht verändere sich derart, dass der Mensch einem wütenden Bären gleiche (*'bere dan een mensche ghelyck'*).³¹

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es vor allem die in der philosophischen- und Traktatenliteratur immer wiederkehrenden Merkmale (stechende Augen, Zornesfalte und 'aufgestellte' Haare) sind, die auch die beiden Selbstdarstellungen Rembrandts kennzeichnen und als einschlägige Codierung des Zornes den Affekt auch für den damaligen Betrachter lesbar machten. Es muss deshalb gefragt werden, ob Rembrandt, auch wenn er kein bekannter Anhänger Senecas gewesen ist, dennoch neostoisches Gedankengut absichtsvoll in der naturnahen Darstellung verwoben hat, und wenn ja, warum.

Neostoisches Gedankengut könnte Rembrandt entweder indirekt durch Van Manders Bemerkungen oder aber direkt durch die Lektüre von Coornherts 'Ethik' vermittelt worden sein. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass der Künstler die neostoische Schrift selbst besessen hat. Die

Zedekunst erschien jedoch in mehreren Ausgaben: Das Buch wurde bereits zehn Jahre nach der ersten Ausgabe in Amsterdam um 1596 und noch einmal im Jahre 1630, dem selben Jahr, in dem Rembrandts Drucke entstanden, wiederaufgelegt. Zudem wurde die *Zedekunst* auch als Teil der gesammelten *Wercken Dirck Volckaerts Coornhert* 1612 in Gouda und schliesslich noch einmal in der dreibändigen Gesamtausgabe Coornherts Werke durch Jacob Aertsz. Colom in Amsterdam im Jahre 1633 herausgegeben.³³ Der Titel der Ausgabe aus dem Jahre 1630, die in unserem Zusammenhang besonders relevant erscheint, lautet *Ethica / Zedekunst / Dat is Wel-levens kunste* und war mit einem Porträt Coornherts durch M. le Blon versehen. Was diese Ausgabe besonders interessant für einen Künstler wie Rembrandt gemacht haben könnte war die Tatsache, dass es eine Übersetzung der Beschreibung der Personifikation der *Ethica of Zedekonst, van Ces. Ripa beschreven*, also aus Cesare Ripas (Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen Emblembuch) *Iconologia*³⁵ enthielt, einem Emblembuch das von Künstlern zur Anleitung der Darstellung von unterschiedlichen Personifikationen, wie der Malerei, der Ethik oder auch des Zornes, genutzt wurde. Diese Teilübersetzung kann als die erste niederländische Veröffentlichung vor der bekannten Edition durch Dirck Pietersz Pers aus dem Jahre 1644 gesehen werden, die bisher unpubliziert geblieben ist (siehe Anhang).³⁴

Die Auswahl dieser Passage aus dem Emblembuch Ripas ist besonders aufschlussreich, denn sie betrifft den Kernpunkt von Coornherts Buch, die Mässigkeit, die hier als ein Mittelweg beschrieben wird, und die den Zorn als eine der beiden möglichen Pfade beschreibt.³⁵ 'Ethik ist die Lehre der Seele', so heisst es, 'wodurch die begehrende und die zornige Neigung gezähmt und mittig gehalten wird – dieser Mittelweg ist die Tugend'.³⁶ Der Ethik zur Seite gestellt ist im verbalen Bild wiederum ein Löwe ('*De Leeuw staet aen hare syde*'), der nicht zufällig auch hier den (gezähmten) Zorn symbolisiert, also den Sieg der willentlichen Formung des Charakters anschaulich macht ('*de beegerlijcke en toornighe ghenegentheyd der menschen, betoogt en kort inbind*'). Wit begegnen hier wieder dem Tiervergleich der auf subtile Weise, durch die 'aufgestellten' Haare und die in Falten gelegte Stirn auch in Rembrandts beiden Selbstdarstellungen eingewoben ist.

Doch es sind nicht nur diese verbal-symbolischen Beschreibungen, die Eingang in die Graphiken des Künstlers gefunden haben. Der Blick muss auch auf mögliche visuelle Vorbilder gerichtet werden – und auch hier stossen wir auf einen neostoischen Hintergrund.

Das Haupt der Medusa als neostoische Metapher

Da es sich bei den Graphiken um Verbildlichungen von Gesichtsausdrücken handelt, bietet sich in erster Linie ein Vergleich mit den Illustrationen der holländischen und flämischen Modell- und Zeichnbücher, insbesondere des 17. Jahrhunderts, an, die ebenfalls in einer den menschlichen Kopf isolierenden Abbildung ausgewählte

Affekte beispielhaft vor Augen führen. Die *Diagraphia, sive delineatoria*⁷ beispielsweise, die 1616 in Amsterdam publiziert wurde, stellte eine Kompilation verschiedener Illustrationen italienischer Modellbücher zusammen. Das Vorlagenbuch könnte Rembrandt, dem Graphiksammler, durchaus bekannt gewesen sein,⁸ handelte es sich doch um die erste Publikation ihrer Art im Norden. Insbesondere die Abbildung des *Kopfes eines schreienden Mannes* (Abb. 3) ist mit der Radierung Rembrandts auf direkte Weise vergleichbar: Durch den engen Bildausschnitt und die Reduzierung auf Kopf und Hals wird der Nachdruck beider Darstellungen auf den extremen physiognomischen Ausdruck gelegt. Wie Rembrandts Werk zeigt auch die Illustration des Zeichenbuches das animierte Gesicht in einer Dreiviertelansicht, mit zum Schreien geöffnetem Mund, zusammengekniffenen Augen sowie einer stark herausgearbeiteten Zornesfalte. Der Eindruck einer momenthaften, wütenden Bewegung wird durch das lockige Haar, das in Rembrandts *Selbstbildnis* (Abb. 1) ebenfalls wirr erscheint, unterstützt. Während aber dem *Schreienden*, der nach einem Vorbild der Carracci gefertigt wurde,⁹ Tränen über die Wange zu laufen scheinen, spielt



3

Unbekannter Künstler, *Kopfes eines schreienden Mannes*, in: J. Janssonius (Hg.), *Diagraphia, sive ars delineatoria...*, Amsterdam, 1616. Utrecht, Universiteits Bibliotheek (Photo: Utrecht, Universiteits Bibliotheek)

Rembrandt mit einem *chiaroscuro* des Gesichts, um die Dramatik zu steigern. Die um den 'abgeschnittenen' Hals geringelte Schlange der Zeichenbuchabbildung jedoch, die in das Kinn des Mannes zu beißen scheint, gibt die Ursache des vehementen Affektes an und rückt damit die Illustration in die Nähe der zahlreichen Gemälde und Graphiken des *Kopfes der Medusa*.⁴⁰ Diese Verbindung vermittelt sich durch einen anderen Kupferstich aus den nördlichen Niederlanden von der Hand Cornelis Corts (1536-1578) aus dem Jahre 1595, die wahrscheinlich auf demselben italienischen Vorbild basiert.⁴¹ Wie um jeden Zweifel an der Ikonographie auszuschließen, wird in Corts Stich nicht nur das abgeschlagene Haupt der Gorgo selbst mit ihrem, von Schlangen wimmelnden Schopf, sondern auch die lateinische Quelle, Ovids *Metamorphosen*, als Inskription gegeben.⁴²

Wenn Rembrandt mit seiner Selbstverbildlichung in der Tat auf solcherlei Darstellungen des Medusenhauptes rekurrierte, stellt sich die Frage, was die Intention des Künstlers gewesen sein könnte – eine Frage, die sich durch die Rekonstruktion der Darstellungsgeschichte und der Deutung des Medusenhauptes klären lässt.

Wie bereits erwähnt, kann die Abbildung der 'Furie' auf eine eigene ikonographische Tradition zurückgreifen.⁴³ Die Wiedergabe des abgeschlagenen Hauptes der Medusa, in deren Physiognomie sich das schreckliche Bild des Todes manifestiert, wurde vor allem in der italienischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts als 'Kopf ohne Körper' verbildlicht. Die ersten Gemälde, die das Medusa-Thema nach der Antike darstellten, stammen von Leonardo, sind aber nur als Ekphrasen in Vasaris (1511-1574) Leonardo-Vita überliefert.⁴⁴ Von Leonardo ist jedoch die Zeichnung des Kopfes eines schreienden Mannes erhalten, die als eine Vorstudie zur verloren gegangenen und nur in Kopien überlieferten *Anghiarischlacht*⁴⁵ gilt, und die ähnliche Züge wie eine etwa gleichzeitig entstandene Zeichnung Michelangelos eines schreienden Mannes trägt.⁴⁶ Letztere Darstellung, die im Inventar des Francesco de Medici (1541-1587) als ein 'Kopf' *'quasiche di furia'* bezeichnet wird,⁴⁷ gibt die sorgfältig ausgeführte Studie eines Kriegers wieder und zeigt eine, wie Lomazzo (1538-1592) in seiner Beschreibung des Affektes *'la furia'* erörtert, grosse Vehemenz des Affektes (*'rendendosi veementi in tutti gl'affetti'*), die durch den aufgerissenen Mund (*'con bocca aperta'*) und eine scheinbar abrupte, erschrocken anmutende Drehung (*'storia che par che stridano'*) Wildheit oder Raserei zum Ausdruck bringe.⁴⁸ Auch in der Zeichnung Michelangelos ist der Fokus ganz auf das Gesicht mit der zur 'Zornesfalte' zusammengezogenen Stirn, dem weit geöffneten Mund und den schreckgeweiteten Augen gerichtet: Auf diese Weise wird der Eindruck zweier gleichzeitiger Affekte – des extremen Schreckens (*terrore*) und der Raserei (*furia*) – erweckt, die, wie Rudolf Preimesberger gezeigt hat, motivgeschichtlich auf die Verkörperung dieser beiden Emotionen in der Darstellung des Hauptes der Medusa zurückzuführen sind.⁴⁹ Preimesberger konnte darüber hinaus verdeutlichen, dass Berninis Allegorie einer 'verdammten Seele' als einem 'versteckten' Selbstporträt eine tiefgreifende Metaphorik gegeben wurde, die sich aus der Überblendung der Medusentradition und der Darstellung der eigenen

Züge des Künstlers ergibt – ein Gedanke, der auch für die Selbstdarstellung Rembrandts zu reklamieren ist.

Im Unterschied zu Berninis Büstensulptur, die mit Preimesberger als eine Selbstanklage im Kontext der Sündenlehre des katholischen Glaubens und der Gegenreformation zu verstehen ist, kann die Affinität des *Selbstporträts mit aufgerissenem Mund* (Abb. 1) des holländischen Malers zur Ikonographie der Medusa u. E. nur im Kontext humanistisch-neostoischem Gedankengut erklärt werden, wie es Eingang in die Kunsttheorie der Zeit, wie der Schrift Van Manders, gefunden hat. Neben der Vitensammlung antiker, italienischer, niederländischer und deutscher Maler (*Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders*), dem Lehrgedicht und einer kurzen Darstellung allegorischer Figuren findet sich in Van Manders Publikation auch eine Auslegung der *Metamorphosen* des Ovid (*Wilegginge, en sin-ghewendeverclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis*) – eine der wichtigsten mythologischen Quellen niederländischer Kunst. Schlägt man hier die Perseus-Geschichte nach, wird deutlich, dass der Kampf gegen die Gorgo Medusa eine moralisierende Interpretation im Sinne eines Tugendbeispiels erfährt, dessen neostoischer Ton kaum zu übersehen ist: Der Held Perseus wird hier als die Personifikation der Ratio (*de redelijckheyt, oft het verstand onser Sielen*) dargestellt, die über die Affekte in Gestalt der Medusa (*de vleschelijcke quade ghenegentheyt, oft natuerlijcke wellusticheyt*), triumphiert – Affekte, die der stoischen Lehre zufolge der Tugendhaftigkeit des Menschen im Wege stehen.³⁰ Das Medusenhaupt kann also direkt mit der Regung des Zornes und als eine neostoische Metapher verstanden werden, auf die Rembrandt in seiner Darstellung rekurriert.

Rembrandts Naturstudium im neostoischen Kontext

Trotz der bisher erörterten literarischen und visuellen Referenzen, es ist dennoch deutlich, dass Rembrandt seinen Darstellungen des Zornes und der Wut seine eigene Erscheinung zugrunde legte. Doch auch die Praxis der Verschränkung von realistischer Erscheinung und literarischer Beschreibung kann nicht voraussetzungslos gedacht werden und muss darüber hinaus ebenfalls in einem humanistischen Kontext gesehen werden.

Rembrandt wurde gerade während seiner Leidener Zeit durch die Zeichnungen Jacques de Gheyns II (1565-1629) angeregt, einem experimentell veranlagten Künstler, dem eine wichtige Rolle in der Entwicklung des holländischen Naturalismus am Anfang des Goldenen Jahrhunderts zugeschrieben wird.³¹ Nach einer Lehre bei Hendrick Goltzius (1558-1617) in Haarlem, festigte sich De Gheyn 1605 in Den Haag, wo er ein Haus neben Constantijn Huygens (1596-1687), dem frühen Förderer Rembrandts, bezog. In seiner Autobiographie aus den Jahren 1629/1630 lobt Huygens das universelle Talent De Gheyns und erwähnt explizit dessen Darstellungen des menschlichen Antlitzes (*vultus hominum*), das der Künstler Huygens zufolge mit einer hohen Präzision ausgeführt habe (*subtilitate elaboravit*).³² Einige solcher ‘Gesichter’, die

Huygens Charakterisierung in besonderem Masse entsprechen, finden sich auf einem der zahlreichen Skizzenblätter des Meisters (Abb. 4), wie sie auch Rembrandt ab den 1620er Jahren radieren sollte.¹³

Ein für uns relevantes, nicht lange nach 1600 in Feder und brauner Tinte ausgeführtes Blatt bildet insgesamt elf 'Köpfe' und 'Büsten' ab, die verschiedene Typen oder Gesichtsausdrücke sowohl 'uit den gheest' (aus der Phantasie) als auch 'nae t'leven' (nach der Natur) repräsentieren.¹⁴ Die expressive Darstellung eines *Kopfes der Medusa* in der unteren linken Ecke des Blattes kann beispielsweise aufgrund des überzeichneten Gesichts als eine imaginäre, auf den literarischen Beschreibungen der Medusa basierende Zeichnung identifiziert werden, die wiederum die Affekte 'Wut' und 'Schrecken' verkörpert. Dieser relativ klein angelegte Phantasiakopf lässt sich mit zwei nach demselben Modell gestalteten Physiognomien in der oberen Blathälfte verbinden, die beide – in



4

Jacques de Gheyn II, *Studienblatt*,
Feder und braune Tinte, 318 x 233 mm,
Verbleib unbekannt (Sotheby's, 8.
Dezember 2005 (The Ingram Collection),
Los-Nr.19)

verschiedenen Ansichten – ebenfalls ein fortgeschrittenes Stadium des Affektes 'Zorn' ins Bild setzen. Das *en face* dargestellte Antlitz eines Mannes mit geöffnetem Mund, das sich oberhalb dieser beiden Ansichten eines jungen Mannes befindet, kann hingegen als eine Darstellung, die eine Kombination von Naturstudium und Überzeichnung bildet, verstanden werden. Wie in der Selbstdarstellung Rembrandts (Abb. 1) sind hier zwei der einschlägig beschriebenen Merkmale des Zornes erkennbar herausgearbeitet – die hervorstechenden, 'glühenden' Augen und die Zornesfalte.

Dass Rembrandt durch solcherlei Etüden, die zwei Prinzipien (*naer het leven/uit den gheest*) verbinden, zu seinen Selbstdarstellungen angeregt worden sein könnte, erscheint angesichts der bedeutenden Rolle, die De Gheyn für den jungen Künstler spielte, plausibel. Sowohl der ältere De Gheyn als auch sein Sohn, Jacques de Gheyn III (1596-1644), sind unter den ersten Sammlern der Gemälde Rembrandts zu finden.⁵⁵ Rembrandt könnte durch Constantijn Huygens in Kontakt mit den Künstlern gekommen sein, wobei auch eine frühere Verbindung durch Rembrandts Amsterdamer Lehrer der Jahre 1625/1626, Pieter Lastman (1583-1633), denkbar wäre.⁵⁶

Eine andere Zeichnung De Gheyns II könnte ebenfalls als Vorbild für die Graphiken Rembrandts gedient haben: Die in Kreide und Tinte ausgeführte Darstellung eines *Stehenden Gefangenen* (Abb. 5) ist laut Van Regteren Altena in die 1620er Jahre zu datieren,⁵⁷ der Zeit der wahrscheinlich ersten Bekanntschaft beider Künstler. Der Ausdruck des Mannes De Gheyns zeigt wiederum die Merkmale des Zornes und ist hierin zunächst den Selbstdarstellungen Rembrandts beider Stadien dieser Seelenregung vergleichbar (Abb. 1). Doch auch ein bisher unberücksichtigt gebliebenes, technisches Detail verbindet das Blatt De Gheyns mit den Radierungen des Leidener Malers: Der Kopf des *Gefangenen* wurde zunächst auf ein separates Stück Papier gezeichnet und danach auf das Blatt mit dem Körper geklebt. Die zunächst isolierte Wiedergabe des Antlitzes des Zornes wurde auf diese Weise in einen erzählerischen Kontext versetzt, der die wütende mimische Reaktion durch die in Ketten gelegten Hände und Füße erklärt. Diese Technik, die eine isolierte Kopfdarstellung für eine grössere Komposition verfügbar macht, erinnert an die Entstehung einer Graphik Rembrandts, die eine ähnliche, zornig-leidende Figur vor Augen stellt. So nutzte dieser das *Selbstporträt mit aufgerissenem Mund* (Abb. 1) als Ausgangspunkt seiner Gestaltung der Physiognomie eines *Selbstporträts als Bettler* (Abb. 6), das ebenfalls 1630 datiert ist.⁵⁸ Der Kopf des Rembrandtschen Bettlers, der eine seitenverkehrte Variante des *tronies* bildet (Abb. 1), wurde leicht verändert und der sitzenden Figur angepasst: Anstatt des wild abstehenden Haares, erscheint die Mähne hier durch eine, wenn auch nur mit wenigen Strichen angedeutete, Kopfbedeckung gebändigt; das Gesicht ist weniger stark verschattet und durch einen ungepflegten Stoppelbart umrahmt, der den schlechten Zustand des ärmlich und zerrissen gekleideten Vagabunden unterstreichen soll. Wie im Falle De Gheyns wurde hier die isolierte Verbildlichung der Wut in einen narrativen Zusammenhang gesetzt: Es ist die erbitterte Armut, die sich in

5

Jacques de Gheyn II, *Stehender Gefangener*, 1620er Jahre, schwarze Kreide, Feder und Pinsel mit dunkelbrauner Tinte, 36 x 22,2 cm, Paris, Louvre, Cabinet des Dessigns (Inv.-Nr. 19.998), (Photo: Art Resource)



der beinahe malerischen Gestaltung des vollkommen abgewetzten Gewandes und dem erbärmlichen Gesichtsausdruck manifestiert und die dem Betrachter die vehemente Seelenregung begründet.

Bisher wurde die Figur des abgerissenen Vagabunden Rembrandts lediglich als eine moralisierende Allegorie der Untugend und Personifikation der negativen Affekte 'Zorn' und 'Wur' verstanden, die dem historischen Zustand ihrer Entstehungszeit entsprach: Seit dem Jahre 1613 war Betteln in Amsterdam verboten und Bettler wurden als



6
Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Selbstporträt als Bettler, 1630, Radierung
(B 174), 116 x 70 mm, I (I), Amsterdam,
Rijksmuseum (Photo: Amsterdam,
Rijksmuseum)

suspekt und gefährlich angesehen. Die Darstellung dieses Menschenschlages musste deshalb folgerichtig als einschlägig *in malo* bewertet werden.⁵⁹ Die Tatsache aber, dass der Künstler seiner Darstellung die eigenen Züge verlieh, deutet jedoch darauf hin, dass nach einer subtileren Interpretation gesucht werden muss, die den geistigen Hintergrund der Zeit neben den historischen Umständen in Betracht zieht, und, wie Gary Schwarz es formuliert, ein humaneres Bild des Bettlers in der niederländischen Kunst vergegenwärtigt.⁶⁰

Beide Darstellungen, der Gefangene und der Bettler, können dem selben Kontext zugeordnet werden – sie illustrieren u. E. die ethische Bewertung der Affekte 'Zorn' und 'Wut', wie sie etwa in Coornherts Analyse unternommen wird. 'Zorn' als emotionaler Zustand, so der Autor, sei eine Störung und Verdunkelung des Geistes ('*een verstorisse des gheemoeds, een verduysteringhe des verstands*'), die alle Bescheidenheit und Mässigkeit verhindere ('*bescheidenheit of mate*')⁶¹ – eine Eigenschaft, die den Kern neostoischen Denkens bildet. Dabei unterscheidet Coornhert aber – und das ist ein wichtiger Punkt, der einem humanistischen Toleranzgedanken geschuldet ist – zwischen Handlungsweisen, die aus gewöhnlichen Bedürfnissen und eiteln Begehrligkeiten resultieren. Erstere sind in der natürlichen Ordnung verankert und daher unumgänglich. Letztere hingegen liegen dem Willen des Menschen anheim, und müssen der stoischen Lehre zufolge beherrscht werden.⁶² Sowohl der Gefangene De Gheyns, als auch der Bettler Rembrandts sind daher als doppeldeutige Allegorien zu verstehen – Verbildlichungen menschlichen Lebens, die nicht eindimensional betrachtet werden können. Zum einen ist der Bettler eine negative Figur, zum andern ist er auch Opfer der unerfüllten natürlichen Bedürfnisse. Der Zorn, dessen Ursache gleichsam unverschuldet ist, kann aus einem solchen Blickwinkel gesehen eine natürliche und somit verständliche Regung bedeuten, die trotz allem beherrscht zu werden erlernt werden sollte.

Angeichts dieser Interpretation nimmt es kaum Wunder, dass De Gheyn II, der sich innerhalb des Kreises des Coornhert-Schülers Hendrick Goltzius (1558-1617) und Van Manders bewegte,⁶³ in der Tat ein Anhänger der neostoischen Lehre gewesen ist und dies in einigen seiner Werke deutlich zum Ausdruck kommt. De Gheyn hatte das in der flämischen Malerei wurzelnde Vanitasstilleben zu einer frühen Blüte in den nördlichen Niederlanden gebracht. Hier, vor allem im Umkreis der Leidener Universität, an der auch Lipsius in den Jahren 1579 bis 1590 gelehrt hatte, entwickelte sich eine Form des Memento mori mit einem spezifisch neostoischen Bedeutung. Obwohl B. A. Heezen-Stoll bereits im Jahre 1979 diesem Phänomen einen ganzen Aufsatz gewidmet hat,⁶⁴ ist dieser Aspekt De Gheyns Œuvres, der Aufschluss über die intellektuelle Ausrichtung des Künstlers gibt, nicht weiter verfolgt worden. Es ist insbesondere das Vanitasstilleben aus dem Jahre 1621 (Abb. 7), das diese neostoische Gedankenwelt im Kontext christlicher Todesmoral programmatisch verbildlicht.⁶⁵ Auf einem mit Büchern und verschiedenen Symbolen der Vergänglichkeit bedeckten Tisch finden sich in der rechten oberen Bildhälfte auch drei auf antiken Plastiken basierte Büstenfragmente, darunter diejenige Senecas.⁶⁶ Der Kopf innerhalb des Kontextes des Stillebens macht deutlich, dass die Idee Senecas, die Ursachen der Affekte seien als unwichtig oder unmassgeblich zu betrachten, ihren christlichen Ausdruck in der Formulierung *vanitas omnia* findet. Die Indifferenz der Leidenschaften wird also als Kongruent zu der Vergänglichkeit alles Irdischen gedacht. Es sind die unvergänglichen Gaben des Geistes, repräsentiert durch die aufgehäuften Bücher, die dem Stoiker als erstrebenswert gelten, die aber auch den



7

Jacques de Gheyn II: *Vanitasstilleben*.

1621, Öl auf Holz, 117,5 x 165,4 cm.

Photo: Yale University Art Gallery (Photo: Yale University)

körperlichen Tod überdauern. Die Beherrschung der Affekte durch die Ratio oder intellektuelle Tugenden, die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit sind Ziele, die auch von Coornhert formuliert werden und nur durch die Erlangung von (Lebens)Weisheit zu gewinnen sind.⁶⁷ *Virtus* und *studium* sind denn auch die Themen der Vanitas De Gheyns, die im Umfeld der Gelehrtenkreis der Leidener Universität entstanden sein muss.

Auch Rembrandts Verschränkung der Zornesbeschreibung und -ikonographie mit den eigenen im Spiegel studierten Zügen kann der vorangegangenen Analyse zufolge als eine Visualisierung des Credo neostoischen Denkens verstanden werden, wie es von Coornhert in seiner Einleitung zur *Zedekunst* formuliert worden ist: Es sei das Ziel, so der Autor, gründliche Selbstkenntnis zu erlangen ('*grondlycke kennisse vanden mensche zelve*')⁶⁸ um die untersten Seelenkräfte ('*nederste krachten der zielen*') bzw. die Laster zu überwinden.⁶⁹ Eine dieser 'unteren Seelenkräfte' ist der Zorn, der als eine bipolare, durch äussere Umstände verursachte, zutiefst menschliche Leidenschaft angesehen wird.

Beschreibungen der Freude und der Angst bei Van Mander und Coornhert

Die beiden bisher noch nicht diskutierten Radierungen (Abb. 2) der insgesamt vier *ironies* Rembrandts unterscheiden sich in mancher Hinsicht von den bereits erörterten Beispielen: Im Gegensatz zu diesen verbildlichen das *Selbstporträt, lachend* und das mit einem als erschrocken blickenden Gesichtsausdruck beschriebene 'Selbstporträt' zwei gegensätzliche Gemütslagen. Während auf der ersten Graphik unzweifelhaft ein lachendes Gesicht zu erkennen ist, erscheint der Ausdruck der zweiten Darstellung uneindeutig und muss, wie zu zeigen sein wird, als zwei miteinander verschmolzene Gefühlsregungen

interpretiert werden. Trotz der Unterschiede zu dem bereits besprochenen Pärchen können auch diese Graphiken in einen humanistisch-neostoischen Kontext eingeordnet werden.

Es ist wiederum zunächst die Beschreibung Karel van Manders aus dem Kapitel der Affekte, wie die Fröhlichkeit darzustellen sei (*'hoe vrolijkheid van het gemoed uit te beelden'*), die der Graphik Rembrandts besonders nahe steht und bereits mit dieser in Verbindung gebracht worden ist:⁷⁰ Der Mund und die Wangen müssten sich beim Lachen verbreitern (*'door het lachen mond en wangen breeder worden'*), so heisst es, die Augen müssten halb geschlossen sein (*'de oogen half dicht geknepen'*), so dass kleine Fältchen nach den Ohren hin entstünden (*'naar de oren toe kleine rimpels'*).⁷¹ Van Mander betont allerdings, dass es sich hier um die in der Natur beobachteten Züge handelt (*'maar als we het leven bestuderen'*) und führt, anders als bei der Beschreibung des Zornes, kein kunsthistorisches Beispiel an. Der Malerautor beschreibt hier – erstmalig in der kunsttheoretischen Literatur⁷² seine Beobachtung der Bewegungen der Gesichtsmuskulatur beim Lachen – Bewegungen, wie sie auch von Rembrandt im Spiegel beobachtet worden sind.

Eine weitaus schwieriger zu beschreibende Wiedergabe eines Gesichtsausdruckes findet sich in der zweiten Selbstdarstellung Rembrandts (Abb. 2). Leider sucht man in diesem Falle vergeblich nach einer eindeutig korrespondierenden Erörterung der abgebildeten Züge bei Van Mander oder in einer anderen literarischen Quelle. Nur durch eine genaue Analyse des 'Alphabets' des Gesichtes wird man fündig: Die aufgerissenen Augen und der leicht geöffnete Mund scheinen zunächst auf eine Visualisierung des Erstaunens oder besser des Erschreckens hinzudeuten. Die schräg zur Mitte nach oben gezogenen Augenbrauen jedoch entstammen dem Vokabular der Trauer, wie sie etwa in der späteren Systematik Le Bruns (1619-1690) zu finden ist.⁷³ Denkt man beides zusammen, nimmt man also an, es handele sich um einen 'zusammengesetzten' Ausdruck, könnte es sich um die Beschreibung von 'Angst und Sorge' (*'angst en sorg'*) durch Van Mander handeln, die, relativ allgemein, als ein Gesicht mit einem Mund, der wie beim traurigen Gesicht einseitig geöffnet ist (*'de mond naar één kant open'*) und Augenbrauen, die auf einseitig nach oben gezogen sind (*'wenkbrauwen ongljik opgetrokken'*) beschrieben wird.⁷⁴

Für unsere Zusammenhänge aufschlussreicher ist jedoch wiederum die im Konzept der 'Ethik' verankerte Charakterisierung der Affekte 'Angst' und 'Traurigkeit' durch Dirk Volkertsz. Coornhert. Der Autor unterscheidet gleich zu Anfang seines Buches zwei Kräfte der Seele, die dem Körper (anstatt dem Geist) zugeordnet werden: die begehrende und die abkehrende Kraft (*'begheerlycke ende afkeerlycke kracht'*). Aus beiden entstünden, so Coornhert, jeweils zwei Emotionen – aus der ersten erwüchsen 'Hoffnung und Freude' (*'hoop ende vrugehde'*); aus der zweiten jedoch 'Angst und Trauer' (*'vreeze ende droefheyd'*).⁷⁵ In den Kapiteln, die den einzelnen Leidenschaften gewidmet sind, wird die Angst durch Coornhert ebenfalls als ein zusammengesetzter Affekt definiert, wie wir ihn für Rembrandts Verbildlichung konstatieren konnten: Die Bezeichnung 'Angst' bedeutet hier sowohl 'Sorge' (*zorghe*), als auch

'Furcht' (*angst*).⁷⁶ Zudem findet sich bei Coornhert eine aufschlussreiche Stelle, die uns im weiteren zu einer neostoischen Interpretation der beiden, zusammengehörigen Graphiken Rembrandts (Abb. 2) bringt: Die Trauer (*droefheyd*) wird in dem ihr gewidmeten Kapitel noch einmal ausdrücklich als das Gegenteil der Freude (*jeghendeel vande blydschapp'e*) etabliert.⁷⁷ Diese beiden von Coornhert erörterten Konzepte gegensätzlicher seelischer Reaktionen erinnern unweigerlich an die stoischen Prinzipien wie sie durch die beiden Philosophen Heraclit und Democrit verkörpert werden. Betrachtet man die beiden Selbstdarstellungen Rembrandts (Abb. 2) unter diesem Gesichtspunkt, muss auch für diese beiden *tronies* eine humanistisch-neostoische Konnotation in Erwägung gezogen werden.

'Lachen' und 'Trauer' als neostoische Metaphern

So sind denn in der Tat das *Selbstporträt, lachend* und das *Selbstporträt, erschrocken blickend* (Abb. 2) noch während des 17. Jahrhunderts gemeinsam als neostoische Metaphern rezipiert worden und erscheinen als 'Bilder-im-Bild' eines Vanitasstillebens des flämischen Malers Johan de Cordua (ca. 1630 –1698 oder 1702) aus dem Jahre 1672 (Abb. 8). Hier finden sich auf einem Tisch verschiedene irdische Güter aufgehäuft, die allesamt die Fünfsinne symbolisieren.⁷⁸ An der rechten Tischkante sind die beiden auf grosse Bögen gedruckten Graphiken Rembrandts angeheftet. Sie schliessen gleichsam an die Inschrift der Tischkante, '*Memento Mori*', an, die deutlich macht, dass es sich um eine Vanitas handelt. Indem beide Radierungen in den Kontext der Todesmahnung gesetzt wurden, kann in den jeweils einen Gemütszustand repräsentierenden 'Köpfen' die verklausulierte Darstellung der beiden antiken Philosophen Democritus und Heraclitus, die traditionell in engem Zusammenhang mit der Vanitas-Ikonographie stehen, gesehen werden.⁷⁹ Der niederländischen Bildtradition zufolge werden beide Philosophen als antithetisches Paar gezeigt, wie sie u. a. von Seneca in seinem Dialog *De Ira* beschrieben wurden - der eine über die Eitelkeit der Welt (*vanitas mundi*) lachend, der andere darüber weinend.⁸⁰ Als die 'Attribute' der beiden Philosophen können deshalb deren unterschiedliche, zumeist expressive Affekte gesehen werden. Exemplarisch wird dies durch zwei am Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Graphiken Cornelis Corts nach Phillips Galle (1537-1612) veranschaulicht, die wahrscheinlich zu einer Serie fiktiver Philosophenporträts gehörten (Abb. 9): Die beiden bärtigen Männer sind jeweils als Büstendarstellungen, die auf die Physiognomien der beiden Figuren fokussieren, ins Bild gesetzt. Ihre ikonographische Identität wird hauptsächlich durch die exponierte Darstellung des Lachens bzw. Weinens verdeutlicht und durch die jeweiligen Bildunterschriften bekräftigt, die in der Darstellung des Democritus den Bogen zum Wort der Prediger, alles sei eitel, spannen.⁸¹ Sowohl in der paarweisen Anordnung, als auch in der Konzentration auf gegensätzliche physiognomische Ausdrücke ähneln die Philosophenporträts den beiden *tronies* Rembrandts (Abb. 2).

8

Johan de Cordua, *Vanitasstilleben mit zwei Rembrandt-Porträts*, ca. 1672.

Öl auf Leinwand, 57 x 45 cm, Schweiz,
Privatsammlung (Photo: RKD)



Der Zusammenhang zwischen den beiden Philosophen und dem Vanitasgedanken, *vanitas mundi*, wie er im Stilleben zum Ausdruck kommt, ist auch – und hier schliesst sich wiederum der Kreis – von Coornhert selbst verbildlicht worden: In der Inschrift einer Graphik des Autors und Maarten van Heemskercks (1498-1574) aus dem Jahre 1557 ist unterhalb der beiden abgebildeten Philosophen ein Aufruf zur Mässigung der Affekte (*'een ansparing tot het beteugelen van de hartstochten'*) zu lesen.⁸² Die anderen Inschriften, die sich in den Kartuschen eines illusionistischen Rahmens befinden, erörtern darüberhinaus die Relevanz der Ratio gegen die Unbeständigkeit der Gefühle, wie sie in den Haltungen der beiden Philosophen gegenüber dem Übel der Welt zum Ausdruck kommen.

Im Unterschied zu den schematisierten und kommentierten Verbildlichungen Cornelis Corts nahm Rembrandt sein eigenes Gesicht als Ausgangspunkt seiner Darstellungen zweier gegensätzlicher

Emotionen, sodass eine Interpretation als Philosophenpaar auf den ersten Blick nur schwer überzeugen kann. Erst im Bildgefüge der Vanitas werden die 'Selbstporträts' eindeutig zu den Darstellungen Heraclits und Democrits. Es ist dies darüberhinaus nicht der einzige Fall im Œuvre des Künstlers, der einer vermittelten Darstellungsweise folgt: Die Pendantdrucke zweier Bettler, die in einer Landschaft stehend, sich nach dem Betrachter umwendend dargestellt sind (Abb. 10), geben einen vergleichbaren Eindruck metaphorischer Allusionen, die ebenfalls mit der eigenen Erscheinung des Meisters verbunden sind: Um 1634 datiert, ist der eine der beiden Bettler mit einem abweisend-traurigen, der andere mit hämisch-lachenden Gesicht wiedergegeben, wobei Rembrandt diesmal nur einer Figur – der traurigen – seine Züge geliehen hat. Die beiden antagonistischen Gemütslagen erfahren ihre Erklärung in den Titeln der Drucke, die über den Köpfen der Figuren angebracht sind: So lautet die Inschrift über dem abweisend blickenden Bettler 'das ist bitter kalt' ('tis vinnich kout'), über dem freundlicher schauenden 'das nicht' ('dat niet'). Bei diesen beiden metaphorischen Radierungen handelt es sich um Wetterallegorien, wie sie sich wiederum in Van Manders Kapitel der Affekte im *Schilder-boek* finden lassen und u. E. abermals direkt auf die beiden Graphiken Rembrands bezogen werden können: Die Stirn, so Van Mander, könne auch mit der Luft und dem Wetter verglichen werden, worin manchmal viele traurige Wolken hingen ('veel droeve

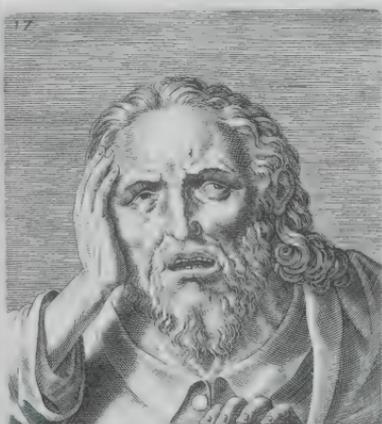
9

Cornelis Cort after Philip Gale,
Democritus und Heraclitus, ca. 1595,
 Kupferstiche, 126/127 x 90/50 mm, Dresden,
 Kupferstichkabinett (Inv. Nr. A 31641 a/b),
 (Photos: Dresden, Kupferstichkabinett)



DEMOCRITVS.

DEMOCRITVS quidquid iugali cernit et audit
 In mendo, vnum ridiculorum putat.



HERACLITVS.

ELENS HERACLITVS misere ludibria vite
 Conspicit, atq; hominum perdolet ipsi vicem.

Dat's niet

Rembrandt
163



t's vinnich lovt

Rembrandt
1639



wolken waaien"). Durch Freude hingegen, so wird die gegenteilige Wetterlage erläutert, würde der Himmel sauber gefegt (*'wordt de hemel schoon geveegt'*).⁸⁵ Während der Zusammenhang zwischen Van Manders Äusserung und Rembrandts Graphiken bisher unbemerkt geblieben ist, hat Hessel Miedema in seinem Kommentar des Lehrgedichts darauf hingewiesen, dass die von Van Mander beschriebenen Gegensätze auf den generellen Zustand der Welt hindeuten.⁸⁴ Ergänzen könnte man hier, dass die Allegorien auch mit den Haltungen Heraclits und Democrits der Welt gegenüber zu vergleichen und sogar identisch sind.⁸⁵ Es sind also nicht nur die hier als separates Paar gesehenen Verbildlichungen des Zornes (Abb. 1), sondern auch die divergenten Darstellungen des Lachens und der Angst/Sorge (Abb. 2), die als neostoische Anspielungen in -realistischem Kleid - interpretiert werden können.

Resümee

Auch wenn die hier erfolgte Analyse einen Zusammenhang zwischen neostoischem Gedankengut und Rembrandts zwei Graphikpaaren deutlich machen konnte, blieb bisher die Frage nach dem tieferen historischen Hintergrund, der die Wiederbelebung des Stoizismus und des Malers Eingehen auf den Zeitgeist begründet, unbeantwortet.

Es ist ausgerechnet die Zeit des Aufbruchs in den Niederlanden, in den Jahren zwischen 1550 und 1650, die der antiken Lehre ihre Renaissance bescherte. Reformation und Revolte, die Auflösung alter religiöser Werte sowie die materielle Zerstörung des Bildersturms, ganz zu schweigen von den Kriegshandlungen zwischen Nord und Süd, schufen ein Klima der Unsicherheit und moralischer Orientierungslosigkeit.⁸⁶ Es kann deshalb kaum überraschen, dass gerade die Intellektuellen nach verbindlichen moralphilosophischen Konzepten und diese mit einer christlichen Ethik zu verschmelzen suchten. Die Schriften Coornherts, aber auch Vanitasstilleben, wie das De Gheyns, oder die hier erörterten Graphiken Rembrandts sind materialisierter Ausdruck dieser Suche und Proklamation.

Doch der Kreis um Rembrandt lässt sich noch enger ziehen. In Leiden, der Stadt seiner ersten Schaffensphase, nahm um 1604 eine theologische Debatte innerhalb der reformierten Kirche ihren Ausgang, die zwischen Remonstranten (Arminianer) und Gegenremonstranten (Gomaristen) ausgetragen und in der 1619 veranstalteten Synode von Dordrecht ihren Höhepunkt erreichte.⁸⁷ Kernpunkt der Auseinandersetzung war die Meinungsverschiedenheit über die Auslegung der Predestinationslehre: Während Jacobus Arminius (1560-1609) dem menschlichen Willen einen Anteil an Gottes Auswahl derjenigen, die zur Erlösung bestimmt seien, einräumte, beharrte Franciscus Gomarus (1563-1641) auf der Auffassung, dass der Mensch Gottes Beschlüsse in keiner Weise beeinflussen könne.⁸⁸ Die Basis für das aufklärerische Element in Arminius Interpretation kann in der Vollkommenheitslehre Coornherts gesehen werden, die ein Wachstum zur Tugend, gesteuert durch den freien Willen des einzelnen Menschen proklamiert - ein Gedanke, der, wie bereits gezeigt, auch Eingang in die

10

Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Es ist bitterlich kalt und Überhaupt nicht*, 1634.
Radierungen (B 178), 112 x 43/39 mm,
Amsterdam, Rijksmuseum (Photo:
Amsterdam, Rijksmuseum)

Schriften Van Manders gefunden hat.⁸⁹ In seinem Aufsatz über die Ursachen des Konflikts konnte E. H. Cossee eben diesen Zusammenhang deutlich machen: Als christlicher Humanist, der seine Ethik auf dem stoischen Tugendgedanken basierte, avancierte Coornhert zu einem der geistigen Väter der Bewegung der Remonstranten. Diese verkörperten ein tolerantes Christentum, das im Gegensatz zu ihren konservativen Opponenten, andere Strömungen u.a. auch die katholische Kirche akzeptierte. Coornherts Hoffnung, dass Katholiken und Protestanten friedlich nebeneinander leben könnten, seine kritische Sicht der Predestinationslehre und der Lehre von der Verdorbenheit der menschlichen Natur sowie sein Glaube an die sittliche Vervollkommnung des Menschen waren Gedanken, die das humanistisch-liberale Denken von Arminius und seinen Anhängern beeinflusst haben.⁹⁰ Auch die den religiösen Streit begleitende Bildpropaganda macht diese geistige Vaterschaft deutlich: Ein 1618 entstandenes polemisches Flugblatt der Gomaristen mit dem Titel *'D'Arminiaensche dreckwaghen'* beispielsweise verbildlicht Coornhert in einer Reihe mit bekannten Führern der liberalen Bewegung, wie etwa Arminius und Johannes Wtenbogaert (1557-1646), den Rembrandt mehrfach porträtieren sollte.⁹¹ Auch die Passage des Traktates von Henricus Arnoldis (1605?-1637) *'Vande Conscientie-dwangh'* zeichnet eine negative Ahnenschaft: In seiner Kritik der Remonstrantenbewegung bemerkt der Delfter Geistliche sarkastisch, dass die Prinzipien der Arminianer sich nicht etwa von Gottes Wort oder der Heiligen Schrift ableiteten, sondern von den Publikationen Coornherts.⁹²

Obwohl bis heute keine klaren Aussagen über Rembrandts Zugehörigkeit zu einer der konfessionellen Gruppen gemacht werden können,⁹³ kann sowohl seine religiöse Haltung, als auch sein Werk als das Erbe einer humanistischen Vergangenheit und Höhepunkt einer Tradition gesehen werden, deren Ursprung in engem Zusammenhang mit dem Aufkommen des Protestantismus steht.⁹⁴ Der biblische Humanismus des 16. Jahrhunderts muss als eine Bewegung verstanden werden, die vor allem mit dem Namen des Erasmus van Rotterdam (1466-1536) (*Lof der zotheid*), aber auch mit dem Coornherts (*Spel van de Rycke Man en Lazarus*, *Ethica*) verbunden werden kann. Auch der liberale Flügel der reformierten Kirche kann, wie gezeigt, in dieser Tradition gesehen werden.

Vor allem in seiner Leidener Zeit, aber auch in den frühen Amsterdamer Jahren, stand Rembrandt in engem Kontakt mit bekennenden Remonstranten:⁹⁵ Die beiden frühesten datierten Gemälde des Künstlers, *Steinigung der Hl. Stephanus* und *Palamedes vor Agamemnon*,⁹⁶ wurden mit grosser Wahrscheinlichkeit im Auftrag des Leidener Remonstranten und Humanisten Petrus Scriverius (1576-1660) angefert. Scriverius, der an der zweiten Ausgabe Van Manders *Schilderboek* (1618) beteiligt und Herausgeber der Schriften Senecas war, firmierte wohl auch als der Autor *intellectualis* der *Steinigung*. Beide Gemälde werden von Gary Schwartz als politische Kommentare zur Hinrichtung des Anführers der Remonstranten Johan van Oldenbarneveldt (1547-1619) interpretiert.⁹⁷ Darüberhinaus findet sich im Nachlass des Theodorus

Schrevelius (1572-1649), der für seine Anhängerschaft an die Arminianer seinen Direktorposten der Haarlemer Lateinschule verlor und nach Leiden übersiedelte, die Darstellung eines gemalten *tronies* aufgelistet, das laut Schwartz seit 1628 im Besitz Schrevelius' gewesen sein muss.⁹⁸

Innerhalb dieses liberalen Zirkels könnte man auch die potentiellen Käufer Rembrandts 'physiognomischer' *tronies* (Abb. 1 und 2) vermuten, wie beispielsweise Carel Martens (1602-1649), der im Jahre 1630 sechs Radierungen des Meisters erstand. Martens war ein Neffe Daniel Mostaerts, der wiederum mit Joannes Wtenbogaerd in Verbindung stand und wie dieser Anhänger der Liberalen war.⁹⁹ Als isolierte Verbildlichungen menschlicher Regungen spiegelten die Radierungen für den damaligen Betrachter sowohl die stoische Idee von der Affektbeherrschung, als auch - in der Allusion der beiden Philosophen - den an die Vergänglichkeit verbundenen Tugendgedanken wider. Vor dem Hintergrund der religiösen Streitigkeiten können die vier *tronies* als aktuell-politische Kommentare betrachtet werden, die zugleich die Meisterschaft Rembrandts in der Darstellung des menschlichen Gesichtes vor Augen führen.

Anhang

Dirck Volckertszoon Coornhert 'Ethica / Zedekunst / Dat is Wel-levens kunst...', 1630

Seite 3: Ethica of Zedekunst, van Ces. Ripa beschreven.

De Oude, om de zede-kunst uyt te beelden hebben ghemaekt een vrouwe met een staetigh opsicht, houdende in hare lincker hand een water-pas; hebbende aen haer rechter zyde een getoomde leeuw.

ETHICA, bediet een leeringe der zeden, waer door de begeerlijcke en toornighe genegentheyd word ghetoomt, en in hare Middel paelen ghehouden, in welke Middelwegh de Deughd bestaet: Overmits de Ondeugd na de buyten wegen loopt: waer nae sich dan de voorsz genegentheudt voeght, soo menighmael als zy ter eender of ter ander syde van den Middelwegh afwijckt.

De Leeuw staet aen hare syde, wegende een edel en wild gedierte, doch is die selve ghetoomt, om daer door nyt te drucken, dat zy het ziellijcke gedeelte, dat is de begeerlijcke en toornighe ghenegentheyd der menschen, betoogt en kort inbind.

Het water-pas wort er door een ghelijcknisse by-ghestelt, overmids dat selve tot alle essenheydt ghebryuyckt wort, want dan seyt men, dat eenig gebouw of plat essen is, wanneer de draed, hanghende tusschen de twee beenen van t' water pas, niet en helt na de eene of t'ander buytenkant, maer staet iuyst int midden vande bovenghestelde lyne, van waer het loot komt afdaelen: op sodanighe maniere leert oock dese zedevorming den Mensche, dat de ghevoelijcke lust, begeerte of ghenegentheyd van de reden, wanneer zy niet en hele na d'een of d'ander buyten kant, maer houd in alles den Middel-wegh.

Mein Danke geht an dieser Stelle an Stephanie S. Dickey, David de Wit und Herman Roodenburg für die hilfreichen Kommentare zu diesem Artikel.

Notes

- 1 S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge school der schilder-konst*, Rotterdam (Fransois van Hoogstraten) 1678 (Faksimile: Utrecht 1969).
- 2 H. P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990, 17–21; C. Grimm, *Rembrandt selbst: eine Neubewertung seiner Porträtkunst*, Stuttgart, 1991, 22; E. van de Wetering, in: *Rembrandt by himself*, Ausst.-Kat. London (National Gallery)/Den Haag (Mauritshuis), London 1999/2000, 125–128 (Kat. Nr. 20–23) und T. Weststijn, *Rembrandt and Rhetoric*, in: M. van den Doel u. a. (Hg.), *The Learned Eye. Regarding Art, Theory and the Artist's Reputation*, Amsterdam 2005, 113.
- 3 'Wilmen nu eer inleggen in dit allerdeest deel der konst, zoo moeten zich zelven geelen in een onseelpeeler hervormen... Dezelvde haet zalmen ook in 't uibveelden van diens hartstochten ... bevinden, voornaemlijk voor een spiegel, om te gelijk vertoonen en aenschouwer te zijn... Het gelaet des aengesichts wort wel te rechs den spiegel van het hart geneemt; waer in gunst en wangunst, liefden haet, vlijt en traegheit, vreged en droefheit, en zoo veel hartstochten, als 'er in 't gemoed zich oyt bewegen kunnen, gezien en als gelezen worden.' Van Hoogstraten, *op. cit.* (n. 1), 109–110.
- 4 K. Renger, *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600–1660*, München 1986, 39.
- 5 Zu den *tronies* Rembrandts vgl. u. a. L. de Vries, 'Tronies and other single figured paintings', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), 185–202; J. van der Veen, *Faces from Life*, in: *Rembrandt. A Genius and his Impact*, Ausst.-Kat. Melbourne (National Gallery of Victoria)/Canberra (National Gallery of Australia), Melbourne 1997/1998, 69–80; Y. Kobayashi-Sato, 'Roles of Tronies in the History Paintings of Rembrandt', in: *Rembrandt and Dutch History Painting in the 17th Century*, Tokyo 2004, 95–109 und D. Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008. Zur Genese des Tronies vgl. F. Gottwald, *Das*
- Tronie – Versatzstück, Übungsfeld und Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt*, München/Berlin 2010.
- 6 Van de Wetering *op. cit.* (n. 2), 125–128.
- 7 C. White, *Rembrandt as an etcher*, London 1999, 116.
- 8 Siehe den Artikel Jane Kromms in diesem Band.
- 9 Renger, *op. cit.* (n. 4), 43.
- 10 Seneca, *Von der Kürze des Lebens. Über den Zorn*, übers. u. einged. v. H. M. Enders, München 1963, 37–38 (Lib. I., Kap. I).
- 11 M. Morford, *Stoics and Neo-Stoics: Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton 1991.
- 12 K. van Mander, *Schilder-boeck: waer in Voor eerst de leerlustighe luegh den gronds der Edel Vry Schilderconst in Verscheden deelen Wort Voorgebraghen*, Haarlem 1604.
- 13 Die zweite Ausgabe des *Schilder-boek* (1618) wurde mit einem Kommentar Petrus Scriverius – einem der ersten Auftraggeber Rembrandts – veröffentlicht. G. Schwartz, *Rembrandt, his Life, his Paintings*, Hammondswoth 1985, 46.
- 14 'Ghy condt lichter en bequamer gheraken / Tot al u voornemen, recht sonder dolen. / Met al u veruen, maken en vernaken. / Op dat u Beelden schier mondelijck spraken / Alle d' affecten des herten verholten: / Den grammen in 't hooft twee brandende colen / Doen onder twee doncker wijnbrawuen schynen, / Die over duerevs vonckende hoogh vuyt puylen... Gheelijck Michael Angel, volghende Danten, / Heeft ghemaeckt den Schipper der helcher schuyten / In zijn vermaert oordeel, soo salmen planten / Het sien der ooghen midden witte canten. / Soo boven als onder door twijd' onsluyten, / Hoogh opgeheblasen sal 't Aenschijn van buyten / Root zijn en verich door toornigher hitten, / T'voorhoofst sal als Leseus cop gherimpelt sitten.' Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Buch 6, 27v (59; 60).
- 15 '[...] et nasum sub fronte sicut nubes superstat.' Pseudo-Aristoteles, *Physiognomica*, in: R. Förster, *Scriptores physiognomici*, 3 Bde., Leipzig 1894, Bd. 1, 67. Vgl. dazu P. Meller, *Physiognomical theory of heroic portraits*, in: *The Renaissance and Mannerism Studies in Western Art*, 2 Bde., Princeton, Bd. 2, 1965, 59. Siehe auch die Ausführungen zum „Löwenmensch“ von R. Preimesberger, *Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis*, in: *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*, hrsg. v. I. Lavin, 2 Bde., University Park/London 1989, Bd. 2, 415–421, bes. 417.
- 16 Giambattista della Porta, *De humana physiognomonia libri IIII*, 1586, 34.
- 17 Meller, *op. cit.* (n. 15).
- 18 Gianlorenzo Bernini, *David*, Marmor, 1623/1624, Rom, Villa Borghese. Vgl. Preimesberger, *op. cit.* (n. 15), 417–418.
- 19 Gottwald, *op. cit.* (n. 5), 31.
- 20 Van Mander stützt sich in seinen Affektbeschreibungen vor allem auf Rivius (Walther Hermann Ryff; 1500–1548) (H. Miedema (Hg.), K. van Mander: *Den grondt der edel vry schilderconst*, 2 Bde., Utrecht 1973, Bd. 2, bes. 507. Zur Geschichte der Affektbeschreibung vgl. J. Montagu, *The expression of the passions. The origin and influence of Charles le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven/London 1994, 66–67.
- 21 'Geen mens (ti) die so standvastig, [...] kan zo weldig zijn gemoed en zijn uit zwakte voortkomende neigingen overwinnen, of de affecten en de aandoeningen van binnenus beroeren zijn hart en zinnen wel (zodanig) dat de uiterlijke ledematen reageren, en door een waarneembare beweging, zowel in houding en uiterlijk voorkomen als in hun actie, aanwijsbare tekenen (ervan) laten zien.' Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Buch 6, 157 (1 a–f).
- 22 Justus Lipsius, *De Constantia Libri Duo*, Antwerpen/Leiden 1584.
- 23 Die niederländische Übersetzung, durch J. Moretus herausgegeben, erschien zeitgleich mit dem lateinischen Original. Vgl. den Nachdruck Justus Lipsius, *Vgl. den Nachdruck van de stantvasticheit*, übers. u. hg. v. J. Mourentorf, Antwerpen 1948.
- 24 Dirk Volckert, Coornhert, *Zede-kunst: dat is willevenskunste, vermits waarheydskennisse van den mensche, van de zonden ende dueghden. Nu alderreer beschreven int Neerlandsch, Gouda [Jasper Tournay], 1586. Im folgenden wird aus der Ausgabe zitiert: D. V. Coornhert, *Zede-kunst: dat is willevenskunste*, hrsg. u. komm. v. B. Becker, Utrecht 1982.*
- 25 J. Papp, *Lipsius' (Neo-)Stoicism: Constancy between Heroic Faith and Stoic Virtue*, in: H. W. Blom u. L. C. Winkel (Hg.), *Hugo Grotius and the*

- Stoa, Assen 2004, 47-71.
- 26 'Coornhert een Poet, neerstich van zeden./ Had in denmonds voor een Spreekwoort gemeynch./ Als hy eenighe sach. die niet en deden/ Van hondert comt nauw een tot volcomenhey./ De Const is jeloers, daarom moeten haer tegendeel vermijden./ Tijts waerneminghe wort gheraden, en tijdt van tijdt te nemen./ Dan kunnen tijdt overdadich besteden. [...]' Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Buch 1, 21-2v (15).
- 27 'Hier in boefmen aenslugh, versiergh, en vindigh: maer niet versagh, oft schromigh te wesen. Want ghelijck eens den rijcksinnighen Coornbert op dese voorhandige stoffe oft meeninge seyde: Voor deus staet geen galgh. Of hy wilde segghen: het staet vry, een yeder zijnen gheest en vernafit hier in te ghebruycken: daer is weynigh oft niet aen te verbruken: ben ick wel luutich eenighe voorbeelden der gheraende beduytelen, oft singhende gedaenten der beeldingen voor te stellen, tot een meerder voldoeninghe, daarom icker eenighe nae mijn beste vermoghen sal aen den dagh brengen.' Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Buch 3, 134v.
- 28 Karel van Mander lebte ab 1583 in Haarlem, wo er die Bekantschaft Hendrik Goltzius und wahrscheinlich auch die dessen Lehrers, Dirk Volkertz. Coornhert, der von 1577 bis 1585 als Notar in Haarlem lebte, machte. I. Schäffer, 'Coornhert (1522-1590)', in: H. Bongers u. a. (Hg.), *Dirck Volkertszoon Coornhert. Duars maar Rechts*, Zutphen 1989, 9-17, bes. 14. Zu Van Mander und Goltzius vgl. I. Q. van Regteren Altena, *Jagues de Gheyn. Three Generations*, 3 Bde., Den Haag/Boston/London 1983, Bd. 1, 47-51.
- 29 '[...] de liefde... begeerte, vresgde, smart en torn, kommer en droefheid, [...] kleinmoedigheid, vrees [...], opgeblazenheid en [...] haat [...]' Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Kapitel 6, 2 b-d. Coornhert widmet den einzelnen Leidenschaften ganze Kapitel. Coornhert, *op. cit.* (n. 24), 7-97.
- 30 Karl Borinski sieht in Coornhert den Autor, der die 'objektiven' Leidenschaften aus der antiken Philosophie (Seneca) in die Kunsttraktate (Karel van Mander) überführte. K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 2 Bde., Darmstadt 1965, Bd. 1, 48.
- 31 'Het voorhoofd rimpelt, d'oghven vlammen, de lippen beven, de tanden knerssen, de haynen syghen als borstelen opwaerts ende, i' anghesicht verandert zyn verue [...]' ende de toorn verandert des anichts gheadaunte, zulk dat de mensch meer een veruorde bere dan een mensche ghelyck.' Coornhert, *op. cit.* (n. 24), 87-88.
- 32 Vgl. dazu den Kommentar Beckers in Coornhert, *op. cit.* (n. 24), XXVII-XXXI.
- 33 Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome 1593.
- 34 Cesare Ripa, *Iconologia of uybeeldingen des Verstands*, Amsterdam 1644.
- 35 Siehe hier auch Van Manders Beschreibung der Suche des Künstlers nach der Tugend im Gedicht *De Kerck der Deucht* (1600). Hier kann die Personifikation der Tugend, die sich auf einem Berg befindet, nur durch einen steil anführenden Weg erreicht werden. H. Miedema, *Karel van Mander (1548 - 1606): De Kerck der Deucht*, Amsterdam 1977, 25.
- 36 'ETHICA, bediet een leeringe der zeden, waer door de begeerlijcke en toornighe genegentheyd word gheতোম, en in hare Middell paelen ghehouden, in welke Middellwegh de Deughd besaet'. Siehe Anhang.
- 37 J. Bolten, *Dutch and Flemish Drawing Books. Method and Practice, 1600-1750*, Landau/Pfalz 1985, 118-123. Eine andere, ebenfalls aus italienischen Vorlagen kompilierte Edition erschien einige Jahre später: *Lucidissimum signorum speculum*, Amsterdam (Cl. Jansz. Visscher) o. J. *Ibid.*, 148-151.
- 38 G. Luijten, 'Rembrandt the printmaker: the shaping of an oeuvre, in: Rembrandt the Printmaker', *Ausst.-Kat. Amsterdam/London 2000/2001* 11-12 (11-22).
- 39 Agostino Carracci (?), *Kopf eines schreienden Mannes*, Kupferstich, 16,3 x 118 cm, in: *Scuola perfetta per Imparare a Disegnare tutto il corpo Humano, Cavatadello Studio, e disegni*, De Carracci, Rome J., Tafel 35.
- 40 Siehe beispielsweise Caravaggio, *Kopf der Medusa*, 1596/97, Öl auf Holz, 60 x 55 cm, Florenz, Uffizien und Peter Paul Rubens, *Kopf der Medusa*, 1618, Öl auf Holz, 68 x 119 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Vgl. den Artikel Ulrich Heiners in diesem Band. Beide Darstellungen wurden in *aemulatio* zu einem verlorenen Bild Leonardos gemalt. Zur Entstehung und Bedeutung medusenähnlicher "Köpfe" vgl. Preimesberger, *op. cit.* (n. 15), 415-421.
- 41 Cornelis Cort nach einem unbekanntem Künstler, *Kopf der Medusa*, Kupferstich, 33,4 x 22,6 mm, The New York Hollstein, Rotterdam 2000, Bd. III. 243 (R 38).
- 42 Ovid, *Metamorphosen*, TV: 753-803.
- 43 Vgl. dazu zuletzt C. Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, 378-400.
- 44 R. Bettiari (Hg.), *Giorgio Vasari: Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori. nelle redazioni del 1550-1568*. 6 Bde., Florenz 1966-1981, Bd. 4, 21-23 (Abs. 16-23).
- 45 Leonardo, *Studie eines Kopfes eines Kriegers*, um 1503-1504, schwarze und rote Kreide auf Papier, 192 x 188 mm, Budapest, Szépművészeti Múzeum. Vgl. C. Bambach, in: *Leonardo da Vinci. Master, Draftsman, Ausst.-Kat. New York* (Metropolitan Museum of Art), New York 2003, 505-508 (Kat.-Nr. 91).
- 46 Michelangelo, *Furia*, ca. 1525, schwarze Kreide. Florenz, Galleria Uffizi. Gabinetto Disegni e Stampe (601E, recto). Vgl. Gilbert 1992, 219 - 221.
- 47 A. Del Vita (Hg.), *Il carteggio di Giorgio Vasari dal 1565 al 1565*, Arezzo 1941, 107.
- 48 'La furia fa gl'atti solti e fuor di sé, si come di quelli che si avvolgono ne i moti offensivi senza riguardo alcuno, rendendosi vementi in tutti gl'affetti, con bocca aperta e storta che par che stridano, ringhino, urlino e si lamentino, stracciandosi le membra e i panni e facendo altre smanie che si veggono di continuo ne gl'infuriati'. Lomazzo/Ciardì 1974, 120.
- 49 Preimesberger, *op. cit.* (n. 15), 416 und 419; Kruse, *op. cit.* (n. 43), 381.
- 50 'De versierche vertellinge van Perseus en Medusa wijst aen, en is te verstaen, dat Perseus is te ghelijcken, oft beduydt de redelijckheyt, oft het verstand onser Sielen, en Medusa de vleeschelijck quade gheneghenheit, oft natuerlijcke wellusticheyt, die den Menschen allenx benemende alle redelijckheyt, voorsichticheyt, en wijsheyt doet veranderen, en worden ghelijck onbesonnenheyt steenen, in quade ghewoenten verhardt, ondeughend, end' onnut tot eenigh eerlijck oft loflijck goet wreck' Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Buch 4, 35f.
- 51 C. Swan, *Art, science, and witchcraft in early modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565-1629)*, Cambridge 2005.

- 52 'Flores e folia, quae praecipua huius picturae material est, cum vultus hominum aliaque infinita, incredibili gratia, venustate, subtilitate elaboravit.' J. A. Worp, 'Constantyn Huygens over de schilders van zijn tijd', in: *Oud Holland* (9) 1891, 113.
- 53 Siehe beispielsweise Rembrandt, *Studien verschiedener Köpfe*, um 1631, Radierung (B. 366), 98 x 124 mm.
- 54 Das Gegensatzpaar 'naer het leven' und 'wyt den gheest' wurde erstmalig durch Van Mander in die niederländischen Kunstdliteratur eingeführt. Im Kapitel über die Zeichenkunst wird das Arbeiten aus der Imagination heraus ('uit het hoofd werken') gegenüber dem Kopieren nach der Natur ('werkelijkheid naer het leven') gestellt, welche beide als wichtige Schritte in der Ausbildung betrachtet werden: '...[als] je oogen beginnen inzicht te krijgen, ga [...] over op de werkelijkheid, [...] tot het leven [...]'; 'Het is een wonder wat een gratie men in de natuur in het leven ziet uitstorten, aan alle kanten. Hier is alles te vinden was ons zow konnen ontbreken aan gebaren die beweging uitdrukken, [...] Door veel te werken [...] wordt men ervaren als een uitmuntend meester; maar uit het hoofd werken moet men ook leren.'; 'Inventie moet ook van jongs af aan opgroeien; anders zouden we slecht [gaan] componeren, en dan moesten we omzien naar andersmans voorraad [...]' Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Kapitel 2, 13; 15; 16. Vgl. dazu Swan, *op. cit.*, 15-26.
- 55 A. Blankert, in: *Rembrandt. A genius and his impact*, Ausst.-Kat. Melbourne (National Gallery of Victoria) / Canberra (National Gallery of Australia), Melbourne 1997/1998, 216-219.
- 56 Van Regteren Altena konnte Darstellungen des älteren De Gheyn mit den italienischen Elementen der Gemälde der Pre-Rembrandtisten, wie Pieter Lastman und Jan Pynas, verbinden. Vgl. Regteren Altena, *op. cit.* (n.), Bd. 1, S. 121. Darüber hinaus kopierte Jacques de Gheyns Sohn, Jacques de Gheyn III, zwei der vier Evangelisten (*Zwei Apostelköpfe*, Feder und braune Tinte, 16,2 x 15,3 cm, Haarlem, Teylers Museum) eines Gemäldes von Jacob Jordans (*Die vier Evangelisten*, um 1625, Leinwand, 134 x 118 cm, Paris, Musée du Louvre), das sich im Besitz Pieter Lastmans befand ('4 evangelisten van Jac. Jordans' und '4 evangelisten, copie nae Jordans', Inventar des Jahres 1632, A. Bredius u. N. de Roeve (Hg.), Pieter Lastman en François Venant', in: *Oud Holland* (4) 1886, 1-23, bes. 15. Vgl. Regteren Altena, *op. cit.* (n. 28), Bd. 1, 144 und Bd. 2, 177.
- 57 Van Regteren Altena, *op. cit.* (n. 28), Bd. 3, 98 (Kat.-Nr. 635).
- 58 Wegen der Geste der ausgestreckten Hand wurde Rembrandts Graphik bisher lediglich mit den Bettlerfiguren Jacques Callots in Verbindung gebracht. Luijten, *op. cit.* (n. 38), 93 (Abb. 6b).
- 59 Hilliard Goldfarb, in: *Rembrandt Creates Rembrandt: Art and Ambition in Leiden, 1629-1651*, Ausst.-Kat. Boston (Isabella Stewart Gardner Museum), Zwolle 2000, 111.
- 60 G. Schwartz, *The Rembrandt Book*, New York 2006, 286-289.
- 61 ' [...] zoornigheid is een verstoornisse des gemoeds, een verdysteringhe des verstands, een verblindinghe van de redne ende systyrisiere van alle bescheydenheid (of mate)' Coornhert, *op. cit.* (n. 24), 355.
- 62 *Ibid.*
- 63 Van Regteren Altena, *op. cit.* (n. 28), Bd. 1, 47-51, passim.
- 64 B.A. Heezen-Stoll, 'Een Vanitastilleving van Jaques de Gheyn uit 1621: afspiegeling van neoostoische denkbeelden', in: *Oud Holland* (93) 1979, 217-250.
- 65 Jacques de Gheyn II, *Vanitas Strilleben*, ehemals sign. u. dat., 1621, Öl auf Holz, 117 x 160 cm, New York Haven, Yale University Art Gallery. Regteren Altena, *op. cit.* (n. 28), Bd. 2, 15-16 (Kat.-Nr. 12).
- 66 Der Kopf Senecas wurde nach einer antiken Büste gestaltet, die im 17. Jahrhundert für das Porträt des Philosophen gehalten wurde und sich sowohl im Besitz Sir Dudley Carltons in Den Haag, als auch im Nachlass von Rubens befand. Neben einer Zeichnung des Pseudo-Seneca von Rubens existiert auch eine Federzeichnung De Gheyns derselben antiken Plastik, die dieser in der Sammlung Sir Dudley Carltons gesehen haben könnte. Vgl. J. M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton 1989, 45-46 und Regteren Altena, *op. cit.* (n. 28), Bd. 2, 155 (Kat. 1027).
- 67 C. Berkvens-Stevelinck, 'Coornhert, een eigenzinnig theoloog', in: H. Bongers u.a. (Hg.), *Dirck Volkertszoon Coornhert. Duurs maar Recht*, Zutphen 1989, 18-31, bes. 24-26.
- 68 'Hier toe merckte ick dit myn werck van Wellevens (of zo ghy noemt) Zedekunste ofte Zedevorm te moghen velen niet ende niemands schadelijck wezen; want alle tzeve voornemelijck handels wande middelen om te komen tot grondijcke kennisse vanden mensche zelve, van zynen state, handel ende wandel. Deze zaken zyn niemand te hooghe, yghelijck van noode ende licht om te ondervinden in zich self; zamer maar op wil acht nemen.' Coornhert, *op. cit.* (n. 24), 4.
- 69 'Daar na als dit oordeel is ghyghaan, zo komt daar wyt voort de wilke. Deze is een besloten voornemen om zulck gheoordeelt goed te verwerven, of om 'gheoordeelde quaat te ontvanden; die is inde menschen een ghebiedende Koninginne. Die verzamelt dan oock flux alle der zielen krachten ende stelt die elck int zyne te wercke, omme 'gheveulde goed te bekommen ende het niet gheveulde quaat te ontkomen.' Coornhert, *op. cit.*, 4.
- 70 Van de Wetering, *op. cit.* (n. 2), 127.
- 71 'Maar als we het leven betraden zien we dat door het lachen mond en wangten breeder worden [...] de oogen [zijn] half dicht geklappen [...] zodat ze naar de oren toe kleine rimpels maken.' Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Buch 6, 25v (36, 37).
- 72 Alberti und Leonardo beschrieben lediglich den zu beobachtenden Unterschied zwischen Lachen und Weinen. L. B. Alberti, *Della pittura*, hrsg. u. O. Batschmann u. S. Gianfranco, Darmstadt 2002, 132 (42 b-e).
- 73 C. Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Hildesheim, Zürich, New York 1982, fig. 2, fig. II u. fig. 22.
- 74 'Ook leek het gemoed van deze vrouw te neigen tot angst en zorg... Dit gezicht had misschien, wel de mond naar één kant open, zoals we onze droevige [...] miemiek hebben beschreven; de rimpels van het voorhoofd tegengesteld aan elkaar; de wenkbrauwen ongelijk opgetrokken [...]' Van Mander, *op. cit.*, Kapitel 6, (68, 69).
- 75 'Ick hebbe ghezehd vander zielen overste krachten, nu come ick aan de nederste. Die hebben gheen of luttel ghemerichap mette verstandelijckheid ofte redne, maar meest metten lichame. Dezer zyn (zo voor II. H. gheoort u) tweerleye, als een begheerlycke ende een afkeerlycke [...]. Deze twee brengen vier andere voort, namentlyck hoep ende vrugheid, die yste

- begheerlycke, met vreeze ende droefheyd, die syte afkeerlycke krachten sprayten [...] Coornhert, *op. cit.* (n. 24), 17.
- 76 'De naam vreeze betekenē zo wel zorghē als angst inde ghemene wyze van spreken [...] *Ibid.*, 59.
- 77 'Het jeghedeel vande blydschappe is droefheyd, wezende een verdrietighe verstoringhe des ghenoods [...] *Ibid.*, 72.
- 78 F. Gottwald, 'The, lijdingen des gemoeds'. Towards an interpretation of Rembrandt's tronie prints as "pictures-within-picture" in still lifes by Sebastian Stoskopff and Johan de Cordua', in: M. Roscam Abbing (Hg.): *Rembrandt's 2006. Essays about Rembrandt*, Leiden 2006, 155-172, bes. 168-172.
- 79 Auch ein anderes, von Pieter van Roestraten stammendes Stillleben (*Vanitas-Stillleben*, 45,5 x 33 cm, London, Hampton Court) nutzt die Darstellung eines *tronies* von Abraham Bloemaert als Verbillidung des Democritus. Vgl. A. Blankert, 'Heraclitus en Democritus', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (18) 1967, 31-124, bes. 85 (Abb. 30).
- 80 Der lachende Democrit wird erstmalig bei Cicero (*De Oratore*, II, 235) erwähnt; Sotion, der Lehrmeister Senecas, stellt Democritus den weinenden Heraclitus zur Seite (Stobaeus, *Florilegium* III, 20, 53). Die Angabe der Ursache des Weinens bzw. Lachens ist ebenfalls in den antiken Texten zu finden - es sind die Menschen und das menschliche Leben (z.B.: Hippolytus, *Refutatio*, I, 13; Lucianus, *Bison Praesit*; Seneca, *De Tranquillitate animi*, XV, 2) bzw. die menschliche Sündhaftigkeit (Seneca, *De Ira*, II, 10), die die Haltung Philosophen erzeugen. Die in der Renaissance einsetzende Bildtradition stellt beide Philosophen zusammen (auf einer Tafel oder auf Pendants) mit einer Weltkugel zwischen ihnen dar, wodurch das menschliche Leben oder die Menschheit symbolisiert wird. Vgl. Blankert, *op. cit.* (n. 79), *passim*.
- 81 *Ibid.*, 74, 90. 'Vanitas vanitatum et omnia vanitas' Prediger, Salomo 1:2.
- 82 Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Heraclitus en Democritus: een aansporing tot het betsegelen van de hartsochten*, 1557, Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Vgl. I. M. Veldman. 'Coornhert en de prent-kunst', in: H. Bongers u. a. (Hg.): *Dirck Volckerszoon Coornhert. Dwaars maar recht*, Zutphen 1989, 115-143, bes. 124.
- 83 'Het voorhoofd is ook wel te vergelijken met de lucht en het weer, waarin soms veel droeve wolken waaien...Maar donkere nevels vallen neer, door troestende wind en stralen van vreugde wordt de hemel schoon geveegt [...] Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Kapitel. 6 (30).
- 84 Miedema, *op. cit.* (n. 20), Bd. 2, 499-500.
- 85 Luijten, *op. cit.* (n. 38), 125-126.
- 86 J. Woodall, 'In Pursuit of Virtue', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54 (2003), 7-24, bes. 12-14.
- 87 E. H. Cossee: *Rekkelijck of precies*. Remonstranten en contraremonstranten ten tijde van Maurits en Oldenbarnevelt, in: *Rekkelijck of precies*, Ausst.-Kat. Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht 1994, 8-35; J. Israel, *The Dutch Republic: Its rise, greatness and fall, 1477-1806*, Oxford, 1995, 367; B. Dudock van Heel, *De Jonge Rembrandt onder Tijdgenoten. Godsdienst en Schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Nijmegen 2006, 13-52.
- 88 Cossee, *op. cit.* (n. 87), II.
- 89 Van Mander, *op. cit.* (n. 12), Buch 3, 134v.
- 90 Cossee, *op. cit.* (n. 87), 10.
- 91 Unbekannter Künstler, *D'arminiaensche dreckwaghen*, 1618/1619, Kupferstich, 270 x 410 mm, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent (SPKK 8210). Cossee, *op. cit.* (n. 87), 14 (Abb. 6). Rembrandt, *Porträt des Johannes Wienbogaert*, 1633, Leinwand, 130 x 103 cm, Amsterdam, Rijksmuseum; *Porträt des Predigers Johannes Wienbogaert*, 1635, Radierung (B. 279), 250 x 187 mm.
- 92 'Hier hebben wy het verstant der Remonstranten nopende de vrijheids ofte dwangh der conficentie Met welke zy niet vyf Gods woords! noch vyf de schriften van eenighe kerkelijcke leraren! maer uys de Boecken van Dirrick Volckertz Corenhars gheleert hebben [...] H. Arnoldis van der Linde, *Vande conficentie-dwangh dat is: klaer ende grondich Vertoogh, dat de Hoogh-Mogh Heeren Staten General in haer Place aet den 3. Julij 1619. Tegen de Conventienten der Remonstranten gheanceert! gheen Conficentiedwangh inwoeren: Maer allen Ingetenē der Gennieerde Provincien / van hoedaninghen ghelove ofte gevoelen zy zijn! de beoorlijcke ende volcomene vrijheids der conficentie toe-staen ende vergunnen*, Delft (Jan Andriessz





