

Alfred Bader

Alfred Bader Fine Art - Painting File

[Pre-Rembrandt]

1974

QUEEN'S UNIVERSITY ARCHIVES	
LOCATOR	5169
BOX	11
FILM	31



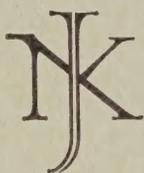
MAX J. FRIEDLÄNDER  
DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE  
MALEREI

ZWEITER BAND

ROGIER VAN DER WEYDEN  
UND DER MEISTER VON FLÉMALLE

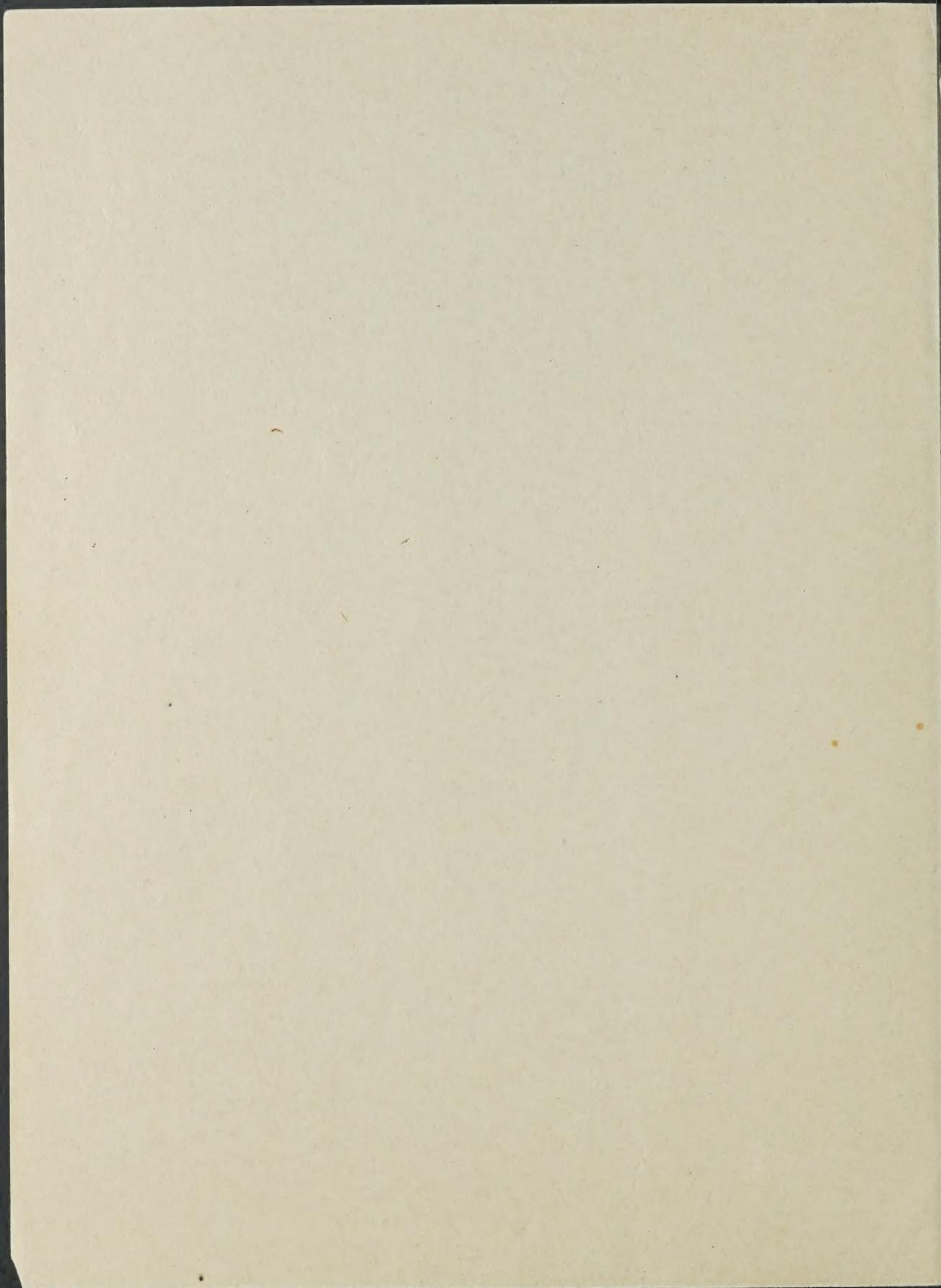
A. W. SIJTHOFF'S UITGEVERSMAATSCHAPPIJ N.V. — LEIDEN





overdruk uit

NEDERLANDS  
KUNSTHISTORISCH  
JAARBOEK



# STUDIEN ZUR IKONOGRAPHIE DER HISTORIEN REMBRANDTS

DEUTUNG UND INTERPRETATION DER BILDINHALTE<sup>1</sup>

CHRISTIAN TÜMPEL

Wichtige Voraussetzungen der Ikonographie Rembrandts, wie überhaupt der gesamten Barockikonographie, liegen im späten 15. und 16. Jahrhundert. Durch die Graphik und den Buchdruck wurde der reiche Themenschatz des Spätmittelalters, vor allem die biblischen Illustrationen, aufgeschlossen und verbreitet. Typen und Themen, die bis dahin auf eine Schule oder ein Land beschränkt waren, wurden international bekannt<sup>2</sup>. Für neue Buchillustrationen wurden oft verschiedene Darstellungen aus früheren Werken verarbeitet, so daß sich die Anzahl der behandelten Themen ständig vermehrte. Die Buchdrucker vermerkten manchmal stolz, es seien vorher nie so viele Illustrationen im Druck erschienen. Die Illustrationen werden oft, mit kurzen Unterschriften versehen, als Bilder-Bücher herausgegeben, gleichzeitig erscheinen Darstellungsfolgen zu

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz gibt meine an der Hamburger Universität abgeschlossene Dissertation wieder (Maschinenschrift 1968). Zu dieser Arbeit wurde ich von Herrn Professor Schöne in einem Seminar über Rembrandts alttestamentliche Darstellungen, dem ich meine Einführung in die Probleme der Rembrandtforschung verdanke, angeregt. So bin ich meinem Lehrer, der meine Arbeit großzügig gefördert hat, zu großem Dank verpflichtet. Herrn Dr. H. R. Leppien und Herrn Dr. A. Perrig bin ich für freundliche Hilfe und viele Anregungen dankbar. Freundliche Hilfe erfuhr ich in zahlreichen Instituten, Kupferstichkabinetten und Bibliotheken. Hervorheben möchte ich das Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie und die Kon. Bibliotheek in Den Haag, das Warburg Institute und das Courtauld Institute in London, die Kunstbibliothek und das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin, die Bibliothek und das Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, das Deutsche Bibel-Archiv und das Kunstgeschichtliche Seminar in Hamburg. Für freundliche Hilfe danke ich außerdem Frau Abbel, Prof. K. Bauch, Dr. E. Brochhagen, Mrs. E. Frankfort, Prof. H. Gerson, Prof. E. H. Gombrich, Fräulein Dr. A. Hagner, Prof. A. Hentzen, Frau Dr. A. Hübner, Prof. C.-A. Isermeyer, Dr. F. Jacobs, Fräulein I. Justi (†), Prof. G. F. Koch, Herrn V. Konerding, Prof. G. Kretschmar, Frau Dr. A. Mayer-Meintschel, Dr. M. Meinecke, Dr. Möhle, Miss J. Montagu, Herrn J. Nieuwstraten, Dr. W. Sumowski, Dr. W. Stubbe, Dr. S. Waetzold, Dr. W. Wiegand und Fräulein A. Zwollo. Mein Dank gilt allen Instituten, Museen und Privatsammlern, die mir Fotos zur Verfügung stellten, besonders Herrn F. Lugt, dem Rijksmuseum Amsterdam, der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin, dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg und dem Warburg Institute London. Besonders danke ich der Universität Hamburg, die meine Arbeit durch ein Stipendium der Stiftung Volkswagenwerk und durch das Aby-Warburg-Stipendium großzügig förderte.

<sup>2</sup> Vgl. zum folgenden auch Wilhelm Neuß, "Bibelillustration", in: Otto Schmitt (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* II, Stuttgart-Waldsee 1948, 478-517; Bruyn, 11 ff. und Tümpel, 1968, 99 und 103f.

einzelnen literarischen Werken oder zu abgeschlossenen biblischen Erzählungen, etwa zu den Gleichnissen oder zu dem Leben einzelner Patriarchen. Mit ihrer chronologischen Anordnung, mit ihren meist nur den Inhalt der Historie wiedergebenden Unterschriften überwinden diese Illustrationsfolgen das typologische System des Spätmittelalters. Da man auf die Historie selbst zurückging, wurden neue ikonographische Lösungen gefunden und neue Themen behandelt, die von der Historie oder ihrem malerischen Anspruch her interessant waren<sup>3</sup>. Diese Stichfolgen und Buchillustrationen waren eine wichtige Bildungsquelle für das 16. und 17. Jahrhundert. Das allgemeine Interesse war so groß, daß viele Serien noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts neu aufgelegt, nachgestochen und in enzyklopädische Sammelwerke aufgenommen wurden<sup>4</sup>. Bei historischen und mythologischen Themen geben die Titelblätter manchmal als Adressaten die Künstler an; den Malern, Goldschmieden und Bildhauern sollten die Illustrationen nutzen<sup>5</sup>. Die Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts sind oft von diesen Serien ausgegangen. Die Caravaggisten und der Elsheimerkreis – darunter die Prärembrandtisten – haben viele Themen, vor allem alttestamentliche Historien, erstmals als Einzelwerk behandelt und nicht ungeschickt inszeniert<sup>6</sup>. Rembrandt wird wahrscheinlich von seinem Lehrer Lastman auf die Graphik und ihren unerschöpflichen Themenschatz hingewiesen worden sein. Von ihm dürfte er es gelernt haben, die Anregungen der Vorlagen in einen modernen Erzählerstil zu übertragen. Rembrandt besaß und kannte, nach den Urkunden und seinen Entlehnungen geurteilt, besonders viel Graphik, darunter sehr viele Darstellungsreihen, zu einzelnen Themenkreisen sogar oft mehrere Folgen. Unter seinen vielen graphischen Blättern, die im Konkursinventar von 1656 erwähnt werden, befanden sich allein über dreitausend Darstellungen biblischer Themen, darunter z.B. das vollständige Werk Maerten van Heemskercks und das fast (?) vollständige Werk Lucas van Leydens und Tempesta<sup>7</sup>. Schon diese Künstler

<sup>3</sup> Zur Geschichte der Exegese vgl. den Artikel "Schriftauslegung" Teil IV. A: "Alte Kirche und Mittelalter" von M. Elze und Teil IV. B: "Humanismus, Reformation und Neuzeit" von H. Liebing, in: Kurt Galling (Hrsg.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* V, Tübingen 1961, 1520–1528 und 1528–1534.

<sup>4</sup> Vgl. z.B. die Nachstiche in Schut, 1659 und in *Den Grooten Emblemata Sacra, Bestaande in meer dan Vier hondert Bybelsche Figuren, Soo des Ouden als des Nieuwen Testaments*. Hrsg. von Jan Philipsz. Schabaelje, Amsterdam, bei Tymon Houthaak, 1654.

<sup>5</sup> *Ovidii Metamor. Lib. XV... Schöne Figuren auß dem fürtrefflichen Poeten Ovidio| allen Malern, Goldschmieden und Bildhauern zu nutz... durch Vergilium Solis| unnd mit Teutschen Reimen... Durch Johan. Posthium von Germerßheim*, o. O. 1563.

<sup>6</sup> Vgl. Cornelius Müller (-Hofstede), "Studien zu Lastman und Rembrandt", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 50 (1929) 45–83, s. bes. S. 49ff.; Kurt Bauch, "Entwurf und Komposition bei Pieter Lastman", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 6 (1955) 213–221 und Kurt Bauch, 1960, 60ff.

<sup>7</sup> Zu Heemskerck vgl. Hofstede de Groot, 1906, Urk. 169, Nr. 227. Zu Lucas van Leyden vgl. Urk.

haben mehr biblische Themen als Rembrandt dargestellt. Macht man sich die Mühe, Rembrandts Kunstbesitz und -kenntnis zu rekonstruieren und zu fragen, welche Bedeutung der Tradition für seine Ikonographie zukommt, so gelangt man zu überraschenden Ergebnissen<sup>8</sup>. Das Hauptargument für die These, Rembrandt könne bei seinen biblischen Werken nur unmittelbar vom Text ausgegangen sein, da er viele Themen als erster darstelle, wird widerlegt. In seinem Besitz lassen sich Darstellungen fast aller Themen, die er behandelte, nachweisen. Er besaß sogar zu den meisten Themen mehrere Darstellungen, die stilistisch und ikonographisch verschiedenen Stilstufen angehörten und verschiedene Momente der Erzählung wiedergaben. Rembrandts Kunstsammlung konzentrierte sich auf die Gebiete, die ihn beschäftigten. Er sammelte Werke der großen Maler, Stecher und Zeichner und bevorzugte die Themenkreise, die er selbst behandelte. In seiner Graphiksammlung überwiegen die Historien und bei den Historien die biblischen Themen. Das entspricht seiner Themenwahl. Es liegt daher nahe zu vermuten, Rembrandt habe die Graphik nicht nur als Sammlungs- und Verkaufsobjekte, sondern auch als Vorlagen erworben. Die zahlreichen Entlehnungen bestätigen das. Damit stellt sich die Frage, welche Bedeutung ihnen neben den literarischen Quellen zukommt. Auffälligerweise besaß Rembrandt nur wenige Bücher. In seinem Inventar aus dem Jahre 1656 werden aufgeführt: Jan Six' *Medea*, für die Rembrandt eine Radierung anfertigte, Albrecht Dürers Proportionsbuch, 15 Bücher verschiedenen Formats, ein hochdeutsches Buch mit Kriegsdarstellungen, ein weiteres (hochdeutsches) Buch mit Holzschnitten, ein hochdeutscher Flavius Josephus mit den Illustrationen von Tobias Stimmer und eine alte Bibel<sup>9</sup>. Im Inventar aus dem Jahre 1669, das nur einen unvollständigen Überblick über Rembrandts Habe gibt, wird nur eine Bibel erwähnt<sup>10</sup>. Daß Rembrandt die Bücher, die er besaß oder deren Themen er in einzelnen Werken behandelte, auch benutzte, wird man nur sagen können, wenn sich Abweichungen von der Bildtradition nachweisen lassen, die auf diesen Texten beruhen. Bei den in den Inventaren erwähnten Bibeln handelt es sich wahrscheinlich um zwei verschiedene Ausgaben, die zu bestimmen bisher nicht gelungen ist<sup>11</sup>. Auf jeden Fall kannte er aber eine holländische

169, Nr. 193 und 198 und Urk. 319. Zu *Tempesta* vgl. Urk. 169, Nr. 207, 210, 211 und 212.

<sup>8</sup> Die vorliegende Arbeit geht von einer Rekonstruktion von Rembrandts Kunstbesitz und -kenntnis aus. Diese Zusammenstellung wird gesondert erscheinen.

<sup>9</sup> Hofstede de Groot, 1906, Urk. 169.

<sup>10</sup> Urk. 306, Nr. 22.

<sup>11</sup> Die Vermutung liegt jedoch nahe, daß die "alte Bibel" nicht aus dem 17. Jahrhundert stammt, sondern älter ist – so auch Hans-Martin Rotermond, "Rembrandts Bibel", *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 8 (1957) 123–150, vgl. 123. Ob Rembrandt eine zeitgenössische Übersetzung, etwa die in der For-

Textform mit den alttestamentlichen Apokryphen, wie Korrekturen der Bildtradition in Rembrandts Werk zeigen, die sich nur aus einer genauen Kenntnis des Textes erklären lassen<sup>12</sup>. Für manche biblischen Darstellungen zog Rembrandt auch die Nacherzählungen in den Jüdischen Altertümern des Flavius Josephus zu Rate. Allein aus dieser Kenntnis lassen sich einige Bildlösungen Rembrandts und seines Freundes Lievens erklären. Daß Lievens jene Nacherzählungen des Alten Testaments benutzte, wird schon von einem Zeitgenossen lobend erwähnt<sup>13</sup>. Die Ausgabe des Flavius Josephus in Rembrandts Besitz läßt sich genau bestimmen, es war eine hochdeutsche Gesamtausgabe<sup>14</sup>. Als Textquelle für seine biblischen Themen könnten Rembrandt ferner die Bildunterschriften der Graphik und der *Icones biblicae* gedient haben. Welche Bücher Rembrandt für seine biblischen Darstellungen außerdem benutzte, läßt sich nur vermuten. Auf Dous Amsterdamer Bildnis der Mutter Rembrandts hält die Mutter ein Perikopenbuch. Vielleicht hat Rembrandt ein solches Werk besessen und zu Rate gezogen<sup>15</sup>. Haussherr (1963) weist nach, daß die besondere Schreibung des Menetekel auf dem Londoner *Gastmahl des Belsazar* (Bauch 21/Bred. 497) auf Rembrandts Freund Manasse ben Israel zurückgeht, der sie 1639 in seinem Buch *De termino vitae* publizierte. Wir wissen nicht, ob Rembrandt dessen Werk besessen hat. Doch dürfen wir vermuten, daß sich Rembrandt bei dem Gelehrten sowohl über den hebräischen Text als auch die jüdische Auslegung informieren konnte<sup>16</sup>.

Die Heiligendarstellungen bieten so wenige nacherzählende Motive, daß sie

schung ohne Klärung der Vorfragen zitierte Statenvertaling besaß, muß offen bleiben. Vgl. Rotermund, 1957, 123ff. In dieser Arbeit wird, da die Frage noch nicht geklärt ist, nicht nach einer der holländischen Übersetzungen des 16. und 17. Jahrhunderts, sondern nach einer neuen Ausgabe (revidierter Luther-Text) zitiert. Bei schwierigen ikonographischen Fragen werden auch Übersetzungen der Rembrandtzeit hinzugezogen.

<sup>12</sup> Die Korrekturen der Bildtradition vom biblischen Text her und die Einführung ikonographischer Motive, die durch die *Jüdischen Altertümer* des Josephus angeregt sind, behandle ich in einer Studie, die als Bd. IV in der Reihe der Abhandlungen und Vorträge des Deutschen Bibel-Archivs erscheinen wird.

<sup>13</sup> Philips Angel, *Lof der schilderconst*, Leiden 1642, zitiert bei H. Schneider, *Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke*, Haarlem 1932, 295. Zu Rembrandt vgl. die vorangehende Anm.

<sup>14</sup> Flavius Josephus, *Flavii Josephi des Hochberühmten Jüdischen Geschichtschreibers Historien und Bücher: Von alten Jüdischen Geschichten| zwentzig| sambt eynem von seinem Leben: Von Jüdischen Krieg| und der Statt Jerusalem| und deß gantzen Landes Zerstörung| siben: Von der Juden altem Herkommen wider Apionem Grammaticum| zwey: Von Meysterschafft der Vernunft| und der Machabeer Marter eyns*. Straßburg bei Rihel 1574.

<sup>15</sup> Vgl. Rijckevorsel, 1932, 33; Rotermund (s. m. Anm. 11) 134 und Abb. S. 135, Nr. 6 und Bruyn, 1959, 20.

<sup>16</sup> Reiner Haussherr, "Zur Menetekel-Inschrift auf Rembrandts Belsazarbild", *Oud-Holland* 78 (1963) 142-149; zu Menasse ben Israel vgl. C. Roth, *A Life of Menasse ben Israel, Rabbi, Printer, and Diplomat*, Philadelphia 1934 (zitiert nach H. van de Waal, "Rembrandts Radierungen zur *Piedra gloriosa* des Menasse ben Israel", *Imprimatur; ein Jahrbuch der Bücherfreunde* 12 (1954-5) 52-61; der Nachweis 58, Anm. 2).

keine Rückschlüsse auf Lebensbeschreibungen von Heiligen oder ähnliche Werke gestatten<sup>17</sup>.

In Rembrandts Darstellungen der Metamorphosen des Ovid ließen sich bisher keine Abweichungen von der Bildtradition nachweisen, die aus einer engen Anlehnung an den Text zu erklären wären<sup>18</sup>. Lediglich auf Grund von Entlehnungen können wir vermuten, daß Rembrandt eine Livius-Ausgabe oder einen "Bilderlivius"<sup>19</sup> und Otto van Veens Werk zum Aufstand der Bataver (4. und 5. Buch von Tacitus' Historien) kannte<sup>20</sup>.

In der Forschung wird immer wieder versucht, nicht sicher gedeutete Werke Rembrandts als Illustrationen von zeitgenössischer Dichtung – vor allem von Schauspielen – zu erklären<sup>21</sup>. Gegen diese Methode ist kaum ein Einwand zu

<sup>17</sup> Bruyn bemerkt daher mit Recht zum *Marientod* Rembrandts (B. 99): "Het is trouwens zeer twijfelachtig, of Rembrandt ooit enige beschrijving van de gebeurtenis heeft geraadpleegd. In de om het sterfbed geschaarde menigte mannen en vrouwen kan men immers met de beste wil niet de twaalf apostelen herkennen, die daar volgens de overlevering verzameld waren. Het uitgangspunt voor Rembrandt's barokke verbeelding was klaarblijkelijk Dürer's haast symmetrische compositie..." (9).

<sup>18</sup> Auch eine handschriftliche Notiz Rembrandts, die sich auf der Zeichnung *Jupiter bei Philemon und Baucis* (Ben. 960/Abb. V, 1172) findet "de ouden filemon onfan(g)... t mes ind mond en d'Haen d... op de vloer omgeswicht" weicht erheblich von den Metamorphosen ab, sieht also eher nach der Fixierung einer Bildidee oder der Beschreibung einer ikonographischen Lösung aus als nach einer Inhaltsangabe, die Rembrandt bei einem Quellenstudium gewonnen hätte.

<sup>19</sup> Die Zeichnungen Ben. 1014/Abb. V, 1227 und Ben. 1015/Abb. V, 1228 folgen beide der ikonographischen Tradition dieses Themas, wie es die Buchillustrationen bieten. Am verwandtesten sind m.W. die Holzschnitte von Jost Amman nach Entwürfen Johann Bocksberger d.J., die in einer Liviusausgabe und als Bilderlivius erschienen: Titus Livius und Lucius Florus, *Von Ankunft und Ursprung des Römischen Reichs*, verteutscht durch Zachariam Müntzer. 3. Aufl., Frankfurt a.M., Georg Rab und Weigand Hahn (für Siegmund Feierabend), 1571; Jost Amman, *Icones Livianae...versibus illustratae per Philippum Lonocerum*. Frankfurt a.M., Georg Corvinus und Weigand Hahns Erben für Siegmund Feierabend, 1572. Nachträglich sehe ich, daß auch Emil Kieser vermutet, Rembrandt habe die Holzschnitte Ammans gekannt, "Über Rembrandts Verhältnis zur Antike", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 10 (1941/42) 129–162, S. 146 und Abb. 12.

<sup>20</sup> Vgl. auch H. van de Waal, "The Iconological Background of Rembrandt's *Civilis*", *Konsthistorisk Tidskrift* 25 (1956) 11–25, bes. 22f. Er vermutet – wahrscheinlich zu Recht – Rembrandt habe auch die Historien des Tacitus gelesen, als er den *Claudius Civilis* (Bauch 108/Bred. 482) malte (24).

<sup>21</sup> Rudolf Wustmann, "Die Josephsgeschichte bei Vondel und Rembrandt", *Kunstchronik* N.F. 18 (1906–07) 81–84; Hans Kauffmann, "Rembrandt und die Humanisten vom Muiderkring", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 41 (1920) 46–78; Shelly Rosenthal, "Neue Deutungen von Historienbildern aus dem Rembrandtkreis", *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1928) 105–110; Clotilde Brière-Misme, "La 'Danae' de Rembrandt et son véritable sujet", *Gazette des Beaux-Arts* 94–1 (1952) 305–318, 95–1 (1953) 27–36, 95–II (1953) 291–304, 96–1 (1954) 67–76; J. Q. van Regteren Altena, "Rembrandt und die Amsterdamer Bühne", Resümee des Vortrages auf der vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstalteten Arbeitstagung "Die Rembrandt-Forschung im Lichte der Ausstellungen des Jahres 1956", *Kunstchronik* 10 (1957) 135f. (Diskussion 136 f.) und E. Haverkamp-Begemann, "Rezension: Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, Bd. I–VI, London 1954–1957", *Kunstchronik* 14 (1961) 50, zu Ben. 485a/Abb. III, 608. Zu Kauffmanns Aufsatz vgl. die berechtigte Kritik von Cornelis Hofstede de Groot, "Rembrandt's Bijbelsche en historische voorstellingen", *Oud-Holland* 41 (1923/24) 49–59 und von Klaus Graf Baudissin, "Rembrandt und Cats", *Repertorium für Kunstwissenschaft* 45 (1925) 148–179.

erheben, wenn die Kunstwerke auf Grund eindeutiger ikonographischer Motive oder der Übereinstimmung mit Textillustrationen gedeutet werden. So hat man die Bildinhalte vieler Bilder aus Rembrandts Umkreis aus der zeitgenössischen Literatur erklären können. Es gab zeitweise richtige Modethemen, etwa *Granida und Daifilo* nach Pieter Cornelisz. Hoofts (1581-1647) Schauspiel *Granida*<sup>22</sup>. Rembrandt hat aber in den sicher gedeuteten Werken keines der Modethemen aus der zeitgenössischen Literatur behandelt, obwohl er viele allgemein beliebte Themen aus der biblischen, antiken, mythologischen oder historischen Literatur darstellte. Historien zeitgenössischer Autoren scheint er überhaupt nur behandelt zu haben, wenn er einen Auftrag dazu erhielt<sup>23</sup>. Deshalb überzeugt es nicht, wenn man vermutet, Rembrandt habe gerade bei den unsicher gedeuteten Werken unbekannte und vorher nicht illustrierte Themen zeitgenössischer Literatur dargestellt. Der Überblick über die Forschungsgeschichte und über Rembrandts Kunstbesitz läßt vielmehr die Vermutung zu, seine nicht sicher oder falsch gedeuteten Werke stellten auch Themen dar, die in der Bibel und in der antiken Literatur zu finden sind und ihm durch seinen Graphikbesitz bekannt waren.

#### *Rembrandts Ikonographie*

Da wir mit wenigen Ausnahmen zu allen Themen Rembrandts frühere Darstellungen heranziehen können, läßt sich auch die Frage, welche Bedeutung die ikonographische Tradition und die literarischen Quellen für Rembrandts Werke haben, sicher entscheiden. Rembrandt entlehnt in den bildmäßigen Werken meist alle ikonographischen Motive aus der Bildtradition und verdeutlicht bisweilen die Darstellung vom Text oder weiteren Darstellungen her. Das läßt sich am leichtesten bei den Werken zeigen, in denen er sich auch formal eng an seine Vorbilder anschließt, etwa wenn er Werke benutzt, die seinem Stil und seiner

<sup>22</sup> Sturla J. Gudlaugsson, "Representations of Granida in Dutch Seventeenth-Century Painting", *The Burlington Magazine* 90 (1948) 226-230, 348-351 und 91 (1949) 39-43. Gudlaugsson folgt der älteren Forschung, die eine Zeichnung der Rembrandtschule in Berlin mit diesem Thema für eine Kopie nach einer Rembrandtzeichnung gehalten hatte (s. Gudlaugsson, 351 und Anm. 2, Abb. 349, Nr. 17), doch ist diese Vermutung mit Recht weder von Benesch 1954ff. noch von seinen Rezensenten aufgenommen worden.

<sup>23</sup> Die Wahl der Themen ist nicht durch die Lektüre ausgelöst sondern scheint mit den Autoren abgesprochen zu sein. Manasse ben Israels spanisch geschriebenes Buch *Piedra gloriosa* konnte Rembrandt schwerlich lesen. In seinen Illustrationen lehnte er sich z.T. an die Ikonographie der Bibelillustrationen an (überzeugender Nachweis bei Münz, II, 1952, Nr. 183). Für das Trauerspiel *Medea* seines Freundes Six, von dem er ein Exemplar besaß, stellte Rembrandt keine Szene aus dem Schauspiel dar, sondern jenen Moment der Historie, in der sich die Tragödie ankündigt.

Ikono-graphie verwandt sind, wie die Werke der Prärembrandtisten und der Utrechter Caravaggisten. Dies sei an dem Gemälde *Der alte Tobias und seine Frau* von 1626 in Amsterdam (Bauch 2/Bred. 486) erläutert.

Als der verarmte, gesetzestreue Tobias erblindet war, ernährte seine Frau Anna die Familie durch Spinnen. Eines Tages bekam sie eine Ziege geschenkt und brachte sie nach Hause. Tobias glaubte, sie habe sie gestohlen: "Gebet's dem rechten Herrn wieder; denn uns gebührt nicht, zu essen vom gestohlenen Gut oder dasselbe anzurühren" (Tobias 2, 21). Über diesen ungerechten Vorwurf und das Mißtrauen erzürnte Anna und warf ihm mangelndes Vertrauen und sein Elend vor. "Da seufzte Tobias tief und hub an zu weinen und zu beten" (3,1)<sup>24</sup>. Zu diesem Thema kannte Rembrandt mindestens zwei graphische Blätter, den Kupferstich eines anonymen Stechers nach Maerten van Heemskerck, ferner eine Radierung Jan van de Veldes nach Willem Buytewech<sup>25</sup>. Nicht nur das Ambiente, die ärmliche Kammer und ihre Ausstattung, sondern auch die ikonographischen Motive (Blindheit, Ziege, Haspel) entnimmt Rembrandt der Radierung nach Buytewech. In dieser ist Anna Handlungsträger, in Rembrandts Gemälde dagegen Tobias. Buytewech meint den Augenblick, in dem Anna dem Tobias mangelndes Vertrauen vorwirft (2, 22–23), Rembrandt stellt Tobias' verzweifelter Gebet (3,1) dar. Dort ist die Geste des Tobias zwar schon vorgebildet: er hat die Hände übereinandergelegt. Rembrandt betont den Gebetsgestus jedoch mehr: verzweifelt ringt Tobias die Hände. Hierdurch, auch durch das zerlöchernte Gewand des Alten und durch den Hund (6, 1), der ein ikonographisches Motiv für die Wanderschaft des jungen Tobias ist, verdeutlicht Rembrandt – dem Text angemessen – die Historie<sup>26</sup>.

Aus Werken, die ihm stilistisch und ikonographisch nahestanden, entlehnte Rembrandt oft zugleich die formale und die ikonographische Gestaltung.

<sup>24</sup> Zur Geschichte vgl. Tobias 1–3, vor allem 2, 18–3, 6. In der Forschung wird aus mangelnder Kenntnis der Historie bisweilen behauptet, Anna habe die Ziege gestohlen, z.B. von C. Müller(-Hofstede), *Studien zur Geschichte des biblischen Historienbildes im XVI. und XVII. Jahrhundert in Holland*, Dissertation Berlin 1925, 111 und Hans Kauffmann, "Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", in: Hans Tintelnot (Hrsg.), *Kunstgeschichtliche Studien (Festschrift für Dagobert Frey zum 23.4.1943)*, Breslau o.J., 133–157, S. 151. Vgl. aber Tobias 2, 20.

<sup>25</sup> Müller(-Hofstede), 1925, 51, Anm. 1 und neuerdings Werner Sumowski, "Einige frühe Entlehnungen Rembrandts", *Oud-Holland* 71 (1956) 109–113, vgl. bes. 109 f. und Abb. 2, weisen auf den Kupferstich nach Maerten van Heemskerck (Hollstein, 1949ff., VIII, 512–521 (2)), der das verzweifelte Gebet des Tobias, als er seine Frau zu Unrecht beschuldigt hatte, darstellt. Bruyn (1959, 24, Anm. 17) hat die Richtigkeit dieser Beobachtung bestritten.

<sup>26</sup> Ludwig Münz, "Rembrandts Bild von Mutter und Vater", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50, N.F. 14 (1953) 141–190 nimmt an, Rembrandt habe einen Stich aus der Serie von Tobiasillustrationen nach Maerten de Vos als Vorbild für die Haltung des Tobias benutzt (181, Anm. 41). Diese Folge ist mir noch unbekannt.

Ging er dagegen von altertümlichen Vorlagen aus, so übernahm er daraus zwar meist die ikonographischen Motive, gestaltete die Szene aber formal völlig neu, wobei er die Komposition oft aus Darstellungen mit dem gleichen Rahmenthema entlehnte oder sie aus Modellstudien entwickelte. Es ist also zwischen ikonographischem und formalem Vorbild und entsprechend zwischen ikonographischer und formaler Entlehnung zu unterscheiden. Stammen die ikonographischen Motive aus Vorlagen mit demselben Thema, so nenne ich das eine ikonographische Entlehnung. Gegen die ikonographische hebe ich die formale Entlehnung ab; hier wird nur die Form übernommen, z.B. das Kompositionsschema, nicht aber das Thema. Allein auf Grund der Entlehnung formaler Motive darf also nicht gedeutet werden. In der Forschung hat man das getan und ist dadurch zu falschen Ergebnissen gelangt, vor allem wenn man formal, aber nicht ikonographisch verwandte Schulwerke zur Deutung heranzog. Das ikonographische kann zugleich das formale Vorbild sein. Waren Werke mit anderem Thema Vorbilder für die Form, griff Rembrandt für die Ikonographie vornehmlich auf Graphik zurück.

Auf dem kleinen Gemälde im Kunstmuseum Basel (Abb. 1; Bauch 3/Bred. 488) ist *David mit Goliaths Haupt vor Saul* wiedergegeben. Das Kompositionsschema und einzelne Motive wie der rahmende Reiter links, der (nach rechts versetzte) Speerträger, der Hintergrund mit den Speißen und dem Zelt sind aus Pieter Lastmans Bild *Coriolan empfängt die römischen Frauen* (Dublin, Trinity College) entlehnt. Für König Saul, dessen Schleppe von zwei Kindern getragen wird, diente bekanntlich ein Stich Vorstermans nach Rubens' *Anbetung der Könige* in Lyon als Vorbild. Die ikonographischen Motive hat Rembrandt aus der Tradition übernommen. In der Bibel (1. Sam. 17, 57–18, 1) wird nur kurz berichtet "da nun David wiederkam von der Schlacht des Philisters, nahm ihn Abner und brachte ihn vor Saul, und er hatte des Philisters Haupt in seiner Hand" (17, 57) "Und da er ausgeredet hatte mit Saul, verband sich das Herz Jonathans mit dem Herzen Davids, und Jonathan gewann ihn lieb wie sein eigen Herz" (18, 1). In der Erzählung heißt es also nur, David habe das Haupt Goliaths getragen, dabei wird vorausgesetzt, daß Abner und Jonathan zugegen waren. Rembrandt stellt aber noch Goliaths Schwert, das Königszelt und das Heer dar. Diese Motive sind eine durchaus angemessene Auslegung der Historie und stammen alle aus der Tradition dieses Themas. Vielleicht entlehnte sie Rembrandt aus einem Kupferstich nach Maerten van Heemskerck (Abb. 2), der im Hintergrund in einer Simultandarstellung den Freundschaftsbund von David und Jonathan zeigt<sup>27</sup>. Die Darstellung des Schwertes, von dem im Text nur in anderem Zusammenhang berichtet wird, und Jonathans, vielleicht angeregt durch



Abb. 1 REMBRANDT, DAVID MIT GOLIATHS HAUPT VOR SAUL. Monogrammiert und 1627 datiert, Holz, 27,5 × 40 cm  
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

die Hintergrundsszene Heemskercks und den Text, entsprechen der Konzeption Rembrandts, den Gesamtzusammenhang der Erzählung anklingen zu lassen. Durch die stärkere Hervorhebung des gewappneten Heeres erinnert er an die gewonnene Schlacht, vor allem weist er durch die Doppelhandlung (Abner-David, Saul-Jonathan)<sup>28</sup> auf den komplizierten Verlauf der weiteren Geschichte hin. David kniet vor Abner, der ihn dem König vorstellen soll. König Saul, der später auf David eifersüchtig wird, blickt zu seinem Sohn Jonathan, der David "lieb wie sein eigen Herz" gewinnt und die Freundesliebe über die Vaterliebe stellt, als sein Vater David verfolgt (vgl. 1. Sam. 19-23). Das Schwert Goliaths, mit dem David Goliath enthauptete, wird David während seiner Flucht vor Saul zurückgegeben (1. Sam. 21, 10). Schon dem jungen Rembrandt gelingt es, die verschiedenen ikonographischen und formalen Zitate zu einer Einheit zu verschmelzen, in der Form und Inhalt in sinnvollem Zusammenhang stehen.

<sup>27</sup> Vgl. außerdem den Kupferstich von Philipp Galle, *David mit dem Haupt Goliaths* in: Aria-Galle, 1575. Abb. 7

<sup>28</sup> Bauch, 1960, 119 weist auf die Doppelhandlung hin, deutet aber Jonathan als Samuel.



Abb. 2 UNBESANNTER STECHER NACH MAERTEN VAN HEEMSKERCK, DAVID MIT GOLIATHS HAUPT VOR SAUL. Kupferstich, 19 × 24 cm  
Hollstein VII, 491–500 (8).

Daß Rembrandts ikonographische Lösungen weitgehend Darstellungen anderer Künstler folgen, läßt sich besonders deutlich an den Beispielen zeigen, in denen die Bildtradition vom Text abweicht. Hier sind zuerst die Werke zu nennen, die mit der Bildtradition Motive – z.B. ursprünglich dogmatische – darstellen, die nicht vom Text erwähnt werden. Darauf weisen schon Stechow (1929) und Rijckevorsel (1932) hin. In den Passionsszenen z.B. übernimmt Rembrandt das traditionelle Motiv der “*compassio Mariae*”, das in der katholischen Kunst mariologische Bedeutung hat. Rembrandt gibt es wieder, um die Historie mit “die meeste ende die naetuerelste beweeghelickeijt” darzustellen, wie er es in seinem Brief an Huygens u.a. zur *Grablegung* (München; Bauch 68/Bred. 560) formuliert<sup>29</sup>. In anderen Werken folgt er der Textauslegung, wie sie eine der

<sup>29</sup> Dieser dritte Brief an Huygens ist abgedruckt bei Hofstede de Groot, 1906, Urk. 65 und Horst

Bildtraditionen bietet. Nach dem biblischen Text bewirbt Abraham drei Männer (Gen. 18, 2ff.), und so ist die Szene auch oft wiedergegeben worden. Rembrandt schließt sich aber in seinem Gemälde (Bauch 27/Bred. 515) der Bildtradition an, die die Männer als Engel wiedergibt<sup>30</sup>. Oft hat sich die Bildtradition vor Rembrandt vom wörtlichen Text gelöst, etwa um ein Geschehen oder eine Aussage zu verdeutlichen. So greift der Engel in vielen Darstellungen mit der *Opferung Isaaks* in die Opferhandlung ein, obwohl der Text berichtet, der Engel habe Abraham vom Himmel her nur gerufen (Gen. 22, 11). Rembrandt schließt sich dieser Tradition an und führt sie weiter<sup>31</sup>. Der Vater des verlorenen Sohnes läuft seinem Sohn entgegen, als er ihn von ferne sieht. Rembrandt folgt Vorbildern, die die Szene vor dem Haus darstellen, damit das Heimkehren stärker betont wird<sup>32</sup>. In der Bibel wird von der Heimsuchung berichtet, Maria sei in das Haus des Zacharias gekommen und habe Elisabeth begrüßt. Rembrandt stellt jedoch auch diese Begegnungsszene wie die Bildtradition vor dem Haus dar<sup>33</sup>.

Gerson, *Seven Letters by Rembrandt*, Den Haag 1961 (Publicaties van het Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie te 's-Gravenhage), 34 f. Über diese Formulierung, die sich auf die Münchner *Grablegung* (Bauch 68/Bred. 560) und die *Auferstehung* (Bauch 67/Bred. 561) bezieht, ist in den letzten Jahrzehnten eine breite Kontroverse geführt worden, über die u.a. Gerson (39), Lydia de Pauw-de Veen, "Over de betekenis van het woord 'beweeglijkheid' in de zeventiende eeuw", *Oud-Holland* 74 (1959) 202-212 und J. A. Emmens, "Rezensien: H. Gerson, *Seven Letters by Rembrandt*... Den Haag 1961", *Oud-Holland* 78 (1963) 79-82 berichten. In der älteren Forschung hat man diese Worte als die "meiste und natürlichste Bewegung" übersetzt, also als äußerliche, körperliche Bewegung interpretiert. H. E. van Gelder, "Marginalia bij Rembrandt. IV. 'De naetureelste beweeglijkheit'", *Oud-Holland* 60 (1943) 148-151, wies jedoch nach, daß das Wort "beweeglijkheit" bei vielen Schriftstellern benutzt wurde, um innere Bewegung auszudrücken. Dem ist u.a. von Rosenberg, 1948, 116 und 226, Anm. 29 widersprochen worden. Lydia de Pauw-de Veen unterstützt jedoch van Gelders Interpretation durch neue Sprachuntersuchungen. Emmens wendet sich gegen die Alternative "äußerliche Bewegung" oder "innerliche Bewegung", er lehnt sie als unhistorische Fragestellung ab. Er stimmt van Gelder zwar zu, "dat het woord 'beweeglijk' slaat op het actief verwerken van ontroering", daß es also tatsächlich von dem dritten Verb in Ciceros Regel (docere, delectare, permovere) herzuleiten sei (81). Van Gelder hatte diese Interpretation (*De Gids* (1956) 397-413, vgl. 406) vorgetragen. Die Deutung des Wortes "naetureel" als "innerlijk" lehnt Emmens aber mit Recht ab und bestimmt Rembrandts Absicht treffend: "Wanneer Rembrandt schrijft dat hij 'die meeste ende die naetureelste beweeglijkheit' 'geopserved' heeft, dan bedoelde hij te zeggen dat hij zo veel en zo natuurlijk mogelijk heeft getracht lichaams- en daarmee: gemoedsbewegingen uit te beelden met de bedoeling de harten van zijn toeschouwers te bewegen. Hij streefde m.a.w. naar een bekend retorisch effect." (82).

<sup>30</sup> Ohne Flügel stellen die Männer z.B. dar: Cornelis Massys, Hollstein, 1949ff. XI, 175, Nr. 1 und Merian, I, 1625, 39. Vgl. auch Frits Lugt, "Man and Angel", *Gazette des Beaux-Arts* 86-1 (1944) 265-282, 321-346.

<sup>31</sup> Vgl. Bauch 13/Bred. 498 und B. 35; s. auch Klaus Graf von Baudissin, "Rembrandt und Cats", *Repertorium für Kunstwissenschaft* 45 (1925) 148-179, s. 152f.

<sup>32</sup> Bei der Radierung B. 91, dem das späte Gemälde Bauch 94/Bred. 598 noch verwandt ist, ging Rembrandt bekanntlich von einem Holzschnitt Heemskercks aus, vgl. Anm. 65.

<sup>33</sup> Vgl. Bauch 70/Bred. 562; s. Wilhelm R. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*, Straßburg 1905 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes XXIX) 93f.

Manchmal läßt Rembrandt aber selbst in bildmäßigen Werken einzelne ikonographische Motive, die das Vorbild bietet, aus, wobei er die Darstellung gelegentlich durch weitere ikonographische Motive und durch die künstlerische Gestaltung verdeutlichen kann. Diese Abweichungen von der Bildtradition können verschiedene Gründe haben. Manchmal will Rembrandt den Text genauer oder deutlicher als das Vorbild wiedergeben<sup>34</sup>. Manchmal stellt Rembrandt einen anderen Augenblick (der gleichen Szene) dar. Manchmal gestaltet er ikonographische Lösungen um, weil der Erzählerstil früherer Darstellungen altmodisch ist oder die Historie nicht hinreichend verdeutlicht. Aber selbst dann unterscheidet er sich in der Wahl der Motive nicht wesentlich vom Vorbild, und die Motive, die er neu einfügt, wirken nur klärend<sup>35</sup>.

Welche Konsequenzen das für die Deutung hat, soll an dem Historienbild im Victoria and Albert Museum, London (Abb. 3; Bauch 22/Bred. 508) gezeigt werden. Falls das Bild mit dem identisch ist, das in einem Versteigerungskatalog aus dem Jahre 1749 erwähnt wird, gilt das Thema zumindest seit dieser Zeit – nie angezweifelt – als “Die Verstoßung der Hagar”<sup>36</sup>. Doch weicht das Gemälde vom Text und von der Ikonographie – auch bei Rembrandt selbst – ab<sup>37</sup>. Stets zieht Hagar mit Ismael zu Fuß in die Wüste, dagegen ist sie auf dem Londoner Gemälde auf einem Esel reitend wiedergegeben. Hofstede de Groot, dem dieser Widerspruch zuerst auffiel, nahm an, die “Wegsendung der Hagar” müsse “ursprünglich als Flucht nach Ägypten gedacht gewesen sein. Denn es ist auffallend, daß die Hagar auf einem Esel davonreitet und ganz unpassend erscheint auch bei der auf Geheiß Gottes weggeschickten Sklavin das übernatürliche Licht, das sie umstrahlt. Bei der Flucht dagegen ist sowohl das Reittier traditionell als auch die vom Christkinde ausgehende göttliche Beleuchtung erklärlich. Als Rembrandt sich entschloß, den Gegenstand zu verändern, ließ er diese beiden Nebenumstände auf sich beruhen”<sup>38</sup>. Weisbach lehnte diese Erklärung ab und sah in der Szene “ein Zeugnis für die Eigenart und Wandlungsfähigkeit von Rembrandts märchenbildender Phantasie, die, anknüpfend an die literari-

<sup>34</sup> Vgl. Anm. 12.

<sup>35</sup> Vgl. Massys' Kupferstich *Simson droht seinem Schwiegervater* (Hollstein, 1949ff. XI, 10) und Rembrandts Berliner Gemälde (Bauch 14/Bred. 499).

<sup>36</sup> Versteigerung Fabricius, Haarlem 1749, Nr. 12, zitiert bei G. Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver Prijzen*, Den Haag, II, 1752, 264. Zur Deutungsgeschichte vgl. Tümpel, 1967, Kat. Nr. 3 d.

<sup>37</sup> Vgl. die Beispiele bei Hamann, 1936. Hamann sieht das Problem des Londoner Gemäldes nur von der Kompositionsform, nicht aber von der ikonographischen Lösung her (S. 516).

<sup>38</sup> C. Hofstede de Groot, “Besprechung der Rembrandt-Ausstellungen zu Amsterdam (September-October 1898) und zu London (Januar-März 1899)”, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899) 156–166, Zitat 163.



Abb. 3 REMBRANDT, DIE ABREISE DER SUNAMITIN. Bezeichnet und 1640 datiert, Holz, 35 × 53 cm  
London, Victoria and Albert Museum

sche Überlieferung, die Begebenheit nach irgendeiner Seite romantisch ausspinn<sup>39</sup>. Hamann wandelte Hofstede de Groot's These ab, Rembrandt sei durch Rubens' *Flucht nach Ägypten* zu dieser Darstellung angeregt, habe sie also (um es in der hier eingeführten Unterscheidung zu formulieren) als formales Vorbild benutzt<sup>40</sup>. Um seine Deutung zu stützen, weist Hamann auf das Gemälde eines Rembrandtschülers (Abb.4), bei dem auch Hagars Abschied dargestellt sei und Hagar einen Esel am Zügel halte<sup>41</sup>. Diese verschiedenen Theorien haben in der Forschung Zustimmung gefunden, und die meisten Kenner haben sich für eine dieser Erklärungen der ikonographischen Besonderheiten dieses Bildes entschieden.

Wenn man die gesamte Ikonographie Rembrandts überblickt, lassen sich jedoch keine Parallelen für eine so weitreichende Abweichung vom Text und von der Tradition und keine Umwandlung des Themas während des Schaffensprozesses und auch keine formalen Entlehnungen nachweisen, bei denen er ikonographische Motive im Widerspruch zum Text und zur Bildtradition bei-

<sup>39</sup> Werner Weisbach, *Rembrandt*, Berlin und Leipzig 1926, 218.

<sup>40</sup> Hamann, 1936, 516.

<sup>41</sup> Hamann, 1936, 517f. und Abb. 71.



Abb. 4 REMBRANDTSCHÜLER, ISAI SENDET DAVID MIT GESCHENKEN ZU SAUL. Gemälde  
Versteigerung Brüssel 12.7.1905, Nr. 52

behalten hätte. Außerdem stellt das Gemälde des Rembrandtschülers (Abb. 4), auf das Hamann die traditionelle Deutung des Rembrandtgemäldes stützt, nicht die Verstoßung der Hagar, sondern den *Abschied Davids aus dem Hause seiner Eltern* dar. Isai schickte David mit einem Esel, Brot, einem Weinschlauch und einem Ziegenbock zu Saul (1. Sam. 16, 14–22)<sup>42</sup>.

Durch das ikonographische Vorbild, von dem Rembrandt ausging, läßt sich das Gemälde sicher deuten. Rembrandt benutzte das vierte Blatt (Abb. 6) einer Kupferstichfolge Hans Collaerts nach Zeichnungen von Maerten de Vos<sup>43</sup>, die

<sup>42</sup> Die ikonographische Gestaltung ist von einem Kupferstich Heemskercks abhängig, der die folgende Szene *Die Ankunft des Knaben David vor Saul* darstellt (Abb. 8). Dort ist der Esel mit einem Weinschlauch und einem kleinen Ziegenbock beladen.

<sup>43</sup> Darstellungsfolge von 6 Blättern; Hollstein, 1949ff., IV, 5–8 (sic!). Vgl. Pigler, I, 1956, 180. Unbedeutende, vergrößernde Nachstiche bei Schut, 1659, 113–118.



*Nescit Ihu Sauli asinum pambus onustum, dmi lagenam, ac hedum cum David qui nouerat psallere cithara. i. Re. 16.*

Abb. 5 UNBEKANNTER STECHER NACH MAERTEN VAN HEEMSKERCK, DAVID KOMMT MIT GESCHENKEN ISAIS ZU SAUL. 19 × 24 cm  
Hollstein VIII, 491–500 (2)

die Geschichte der Sunamitin wiedergibt (2. Kön. 4, 8–37). Auf diesem Blatt und auf Rembrandts Gemälde ist die Sunamitin dargestellt, wie sie, auf einer Eselin reitend, von ihrem Mann Abschied nimmt, um zum Propheten Elisäus zu reiten (2. Kön. 4, 22–24).

Ihr Sohn, den sie nach der Verheißung des Propheten Elisäus geboren hatte, war gestorben. Selbst angesichts des Todes ihres Kindes auf Gottes Hilfe vertrauend, will sie zum Propheten reisen und ihn um die Auferweckung bitten. Dazu erbittet sie von ihrem Mann die Eselin und einen Knaben, der die Eselin führen soll. Ihr Mann, der noch nichts vom Tode des Kindes weiß<sup>44</sup>, versteht nicht, weshalb sie zum Propheten reisen will. Doch sie sattelt die Eselin und sagt zum Knaben: „Treibe fort und säume mich nicht mit dem Reiten“ (V, 24). Als sie beim Propheten ankommt, vor ihm niederfällt und bittend seine Füße umklammert, will der Knecht

<sup>44</sup> In der Randglosse der Statenbijbel (1637) zu 2. Kön. 4, 23 heißt es (hier zitiert nach der Ausgabe von 1645): „ondertusschen verswijgt sy voor haren man de doot haets soons/ so wel om hem niet plotselick te bedroeven/ als oock op dat hare reyse niet en soude velet worden.“



+ *Femina missa domum linguat, petit ardua Vatis  
Limina, Carmeli quæ tangunt sidera montes:*

*Suppliciter pio veneratur honore Prophetam,  
Commissis virum manibus in vota vocabat.*

Abb. 6 HANS COLLAERT NACH MAERTEN DE VOS, DIE ABREISE DER SUNAMITIN ZUM PROPHETEN ELISÄUS. DIE ANKUNFT. 21,2 × 29 cm  
Hollstein IV, 5-8(4)

des Propheten sie zurückstoßen, doch der Prophet hört sich ihre Klage an. Er schickt seinen Knecht, damit dieser mit dem Prophetenstock das Kind erwecke, doch der Knecht vermag es nicht. Die Sunamitin hat inzwischen den Propheten bewegt, selbst zu kommen. Er erweckt das Kind durch sein Gebet.

Ein genauer Vergleich des Gemäldes mit dem ikonographischen Vorbild bestätigt, daß Rembrandt die wichtigsten ikonographischen Motive daraus übernommen hat. Bei beiden Darstellungen ist, ungefähr in der Bildmitte, die Sunamitin auf der Eselin reitend wiedergegeben. Sie hält sich mit der einen Hand am Sattel fest, die andere hat sie erhoben – bei der Vorlage zum Abschied, bei Rembrandt greift sie in ein Tuch, um die Tränen zu trocknen. Der Knabe führt die Eselin. Der Mann der Sunamitin stützt sich mit der linken Hand auf seinen Stock, mit der anderen weist er in die Richtung, in die die Sunamitin reisen wird. Bei der Vorlage stehen hinter dem Mann noch Personen, wohl Mägde. Rembrandt hat diese im Text nicht erwähnten Nebenfiguren ausgelassen, nur rechts im Hintergrund eine Frau dargestellt, die aus einem Brunnen Wasser schöpft. Auch



5 *Ipse sacer famulum premitit astute rates:  
Qui super exanimis pueri cento ordine vultum*      *Componens baculum, fatis excessisse puellum  
Nunciat, atq. animam ereptam de corpore nati.*

Abb. 7 HANS COLLAERT NACH MAERTEN DE VOS, DER PROPHET SENDET SEINEN KNECHT GEHAZI.  
21,2 × 29 cm  
Hollstein IV, 5–8 (5)

Einzelheiten, etwa Details der Kleidung, entsprechen sich auf beiden Darstellungen, selbst ein so kleines Detail wie die Wasserflasche, die der Eselin umgehängt ist.

Im hebräischen Text wird der Knabe, der die Eselin führt, als *naar* bezeichnet. *Naar* bedeutet u.a. Knecht und Knabe. An dieser Stelle ist natürlich Knecht gemeint, doch Luther und die ihm folgenden niederländischen Bibeln und auch die Statenvertaling übersetzen *Knabe* bzw. *jonge*. Deshalb stellt Rembrandt, hier nicht der Vorlage, sondern dem Text folgend, den Knecht als Knaben dar<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Der Rembrandtumkreis stellt das Thema *Die Ankunft der Sunamitin bei dem Propheten* oft in Anlehnung an die Hintergrundszene dieses Kupferstiches dar. Während die Prärembrandtisten den Knecht in dieser Szene manchmal als Mann darstellen – vgl. z.B. Abb. 31 bei Kurt Freise, *Pieter Lastman. Sein Leben und seine Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1911 – gibt ihn Eeckhout in zwei Gemälden in Warschau und Budapest in offensichtlicher Abhängigkeit von Rembrandt als Knaben wieder. Das Warschauer Bild galt, weil man den knabenhaften Knecht wie im Gemälde Rembrandts fälschlich als Ismael deutete, noch bei Jan Bialostocki und Michal Walicki, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen. 1300–1800*, Warschau 1957, Text zu Abb. 248 als Verstoßung der Hagar; in den Corrigenda und Addenda wird die falsche Deutung berichtigt.



*Parvulus ad Patrem properans, cui forte pergitus,  
Spera dum gravidas diffundit Mæris aristas.*

*Confestim tener heu morbo tentatur acuto,  
Inq; zinu matris vitales deserit auras*

Abb. 8 HANS COLLAERT NACH MAERTEN DE VOS, DER SOHN DER SUNAMITIN ERKRANKT AUF DEM FELDE. ER STIRBT IN DEN ARMEN DER MUTTER. 21,2 × 29 cm  
Hollstein IV, 5-8 (3)

Als formales Vorbild für die Komposition hat nicht eine Flucht nach Ägypten, auch nicht Rubens' Bild in Kassel gedient. Den Bildaufbau entlehnte Rembrandt aus dem fünften Blatt derselben Reihe (Abb. 7); er übernahm daraus die Stellung der drei rechten Figuren. Die Gesten wandelte er aber dem Thema entsprechend in Anlehnung an das ikonographische Vorbild (Abb. 6) um. Dabei fügte er allerdings etwas hinzu. Er stellt die Sunamitin weinend dar. Dazu wurde er durch das dritte Blatt der Reihe (Abb. 8) angeregt, das zeigt, wie die Sunamitin den Tod ihres Kindes beweint. Rembrandt hat dieses Motiv übernommen, um die Geschichte mit der "größten und natürlichsten Bewegung" darzustellen<sup>46</sup>.

Mit der Deutung und dem Nachweis der Vorbilder entfällt auch die komplizierte Entstehungsgeschichte, die man für dieses Bild annahm. Es ist eigentlich müßig zu erwähnen, daß auch Röntgenfotos Hofstede de Groot (1899) These widerlegen<sup>47</sup>. Alle drei Erklärungen sind vielmehr von Versuchen des 19. Jahr-

<sup>46</sup> Vgl. Anm. 29.

<sup>47</sup> Außerdem bestätigen die Röntgenfotos meine Beobachtung, daß das Gemälde von fremder Hand



Abb. 9 REMBRANDT, DER BOTE KOMMT, UM ELI DIE NACHRICHT VOM TODE SEINER SÖHNE UND VOM VERLUST DER LADE ZU BRINGEN. Federzeichnung, 18,4 × 24,8 cm  
London, Victoria and Albert Museum

hundreds beeinflusst, Rembrandts Genie durch den Nachweis der dichterischen Phantasie und der Unabhängigkeit von der Tradition zu bestimmen. Heute sehen wir, daß sich Rembrandts Eigenart und Größe gerade darin zeigt, was er aus den Anregungen der oft altertümlichen Vorbilder schafft.

Wenn also in Rembrandts Werken Motive auftauchen, die von der Bildtradition des scheinbar entsprechenden Themas abweichen oder ihr sogar widersprechen und nicht vom Text oder Rembrandts Anliegen her zu erklären sind, so muß das Werk falsch gedeutet sein. Rotermund wandte deshalb mit Recht gegen die Deutung der eindrucksvollen Zeichnung im Victoria and Albert Museum (Abb. 9) als "Die Rückkehr des verlorenen Sohnes" ein: "Zudem gehört es zu den Grundzügen des Gleichnisses vom verlorenen Sohn, daß der Vater dem heimkehrenden Sohn... entgegenght: – Rembrandt hat es auch auf allen an-

vergrößert und gleichzeitig der gesamte Himmel und der linke Hintergrund übermalt wurden. Erst die nachträgliche schwärzliche Übermalung bewirkt also die an die Flucht nach Ägypten erinnernde Stimmung. Für freundliche Hilfe und für das Foto danke ich Dr. Michael Kauffmann.



Abb. 10 C. von SICHEM NACH TOBIAS STIMMER, ELI ERHÄLT DIE NACHRICHT VOM TODE SEINER SÖHNE UND VOM VERLUST DER LADE (HINTERGRUND). DER TOD ELIS (VORDERGRUND). Monogrammiert, Holzschnitt, 10,8 × 15 cm  
In: Flavius Josephus, 1574, fol. 75 b

deren Fassungen des Vorgangs so dargestellt.“<sup>48</sup> Daher vermutet Rotermund, allein vom Text ausgehend: “Sollte es sich um die Szene handeln, in der Eli, der nach dem Bericht der Bibel vor seinem Hause sitzt, um nach dem erwarteten Boten Ausschau zu halten (1. Sam. 4 V. 13), die Unglücksnachricht vom Tode seiner Söhne und – was ihn noch härter trifft – vom Verlust der Bundeslade erhält?“<sup>49</sup> Diese Deutung läßt sich sichern: Rembrandt hat als ikonographisches Vorbild einen Holzschnitt der Josephus-Ausgabe, die in seinem Inventar erwähnt wird, benutzt (Abb. 10)<sup>50</sup>. Während in der Bildtradition sonst nur dargestellt ist, wie Eli, der die Nachricht vom Verlust der Lade erhalten hat, tot vom Sessel herabstürzt, gibt Tobias Stimmer im Hintergrund seines Holzschnittes auch die vorangehende Szene wieder. Der Bote kommt herangelaufen und berichtet Eli.

<sup>48</sup> Hans-Martin Rotermund, “Unidentifizierte bzw. mißverständene Zeichnungen Rembrandts zu biblischen Szenen”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21(1959) 173–208, vgl. 185.

<sup>49</sup> Rotermund, 1959, 186.

<sup>50</sup> Vgl. Anm. 14.



Abb. 11 REMBRANDT (?), DIE HEILIGE FAMILIE. Federzeichnung, 13,5 × 19,5 cm  
Konstanz, Galerie Wessenberg

Von dieser Hintergrundsszene wurde Rembrandt angeregt. Er hat die Szene in eindrucksvoller Weise gesteigert. Der greise Eli sitzt am Tor. Der Bote kommt, um Eli die Schreckensbotschaft zu bringen. Erschöpft und betroffen hält er einen Moment inne und erhebt, Unheil verkündend, den Arm.

Da die einzelnen ikonographischen Typen der Historien vor Rembrandt fest geprägt sind, kann man seine Werke auch deuten, wenn man das genaue Vorbild nicht findet, sondern sie nur mit der ikonographischen Tradition vergleicht. Zur Illustration seien einige Historien Rembrandts und seiner Schüler durch die Vorbilder oder die ikonographische Tradition gedeutet:

Die Zeichnung der Galerie Wessenberg in Konstanz (Abb. 11; Ben. 489/Abb. III, 611) ist von Benesch fälschlich als "Tobias u. Anna am Kamin" bezeichnet worden<sup>51</sup>. Entscheidende Motive lassen sich jedoch nicht mit diesem Thema verbinden (z.B. die Wiege)<sup>52</sup>, stimmen aber mit der Ikonographie des Themas "Die hl. Familie" überein. Im einzelnen ist die Zeichnung wegen der unpräzisen

<sup>51</sup> Otto Benesch, *Rembrandt. Werk und Forschung*, Wien 1935, 35. Vgl. auch Benesch, III, 1955, Nr. 489 und m. Kat., Tümpel, 1967, Nr. 30c.

<sup>52</sup> Vgl. die Beispiele im DIAL (Icon. Ind.) unter 72 C 81.



Abb. 12 REMBRANDTSCHÜLER, DIE KÖNIGIN DIDO LÄSST DIE OCHSENHAUT ZERSCHNEIDEN. Federzeichnung, 20 × 28,5 cm  
Versteigerung London (Sotheby) 27.3. 1969, nr. 94

Zeichenweise nur schwer zu lesen. Es läßt sich nicht entscheiden, ob Josef aus einem Buch vorliest oder das Kind hält. Benesch datiert das Blatt um 1640–41. In Rembrandts Darstellungen der hl. Familie aus den vierziger Jahren fügt sich die Ikonographie der Zeichnung nicht ein, findet sich aber in Schulwerken<sup>53</sup>. Benesch wurde offensichtlich zur falschen Deutung geführt, weil die Zeichnung von der Ikonographie Rembrandts abweicht.

Bei der Zeichnung Ben. 490/Abb. III, 612 (Abb. 12) hatte Benesch selbst Zweifel an seiner Deutung als "König Salomon und die Königin von Saba (?)" und fügte einschränkend hinzu: "It is doubtful whether the scene is not rather taken from ancient history than from the Bible. The man at the altar is cutting a piece of cloth with a pair of scissors."<sup>54</sup> Die Zeichnung stimmt nicht mit der Ikonographie der Szene "König Salomon und die Königin von Saba" überein, denn die Königin von Saba wird von Salomon an seinem Thron empfangen, Dienerinnen bringen Geschenke herbei. Dargestellt ist vielmehr *Dido läßt die Ochsenhaut zerschneiden*. Die Königin Dido gelangte auf der Flucht vor ihrem Bruder Pygmalion, der ihren Mann ermorden ließ, nach Afrika und baute auf dem Boden, den sie von dem numidischen König Hjarbas gekauft hatte, die

<sup>53</sup> Vgl. z.B. die Radierung Bols (1645 dat., Rovinski 4, Abb.: Hollstein, III, 4).

<sup>54</sup> Benesch, III, 1955, Nr. 490. Beneschs Zuschreibung der Zeichnung an Rembrandt ist mit Recht von Sumowski (II, 1961, 9) angezweifelt worden; Sumowski vermutet, die Zeichnung stamme von Horst.



Abb. 13 UNBEKANNTER HOLZSCHNEIDER, DIE KÖNIGIN DIDO LÄSST DIE OCHSENHAUT ZERSCHNEIDEN.  
In: *Roemsche historie, nu eerstmael in Nederlantscher spraken gbedruckt*, Antwerpen 1541

Burg Bozhra. Die Griechen formten diesen Namen in Byrsa (Rindshaut) um. Aus diesem Namen mag die dargestellte Sage<sup>55</sup> entstanden sein. Nach ihr erwarb Dido das Bauland durch eine List. Sie kaufte von Hjarbas nur so viel Land wie mit einer Stierhaut belegt werden könnte. Sie ließ die Haut in schmale Streifen zerschneiden und umgrenzte damit ein großes Stück Land. Die Zeichnung mit dem selten behandelten Thema dürfte von Buchillustrationen, etwa in Liviusausgaben, angeregt sein (vgl. z.B. Abb. 13).

Eine Anzahl von Zeichnungen sind in der älteren Forschung schon richtig benannt gewesen, dann aber in neuerer Zeit mit z.T. kuriosen Begründungen umgedeutet worden. Bei der früher in der Rotterdamer Sammlung F. Koenigs befindlichen Zeichnung Ben. 565/Abb. III, 691 (Abb. 14) vermutete Valentiner mit Recht, es sei *Narziss* dargestellt, denn Sandrart weist darauf hin, "daß Narziß Jäger war und sich nach Pausanias in einem Brunnen bei einem Meierhofe mit Namen Danaces gespiegelt habe".<sup>56</sup> Die Ausrüstung des Narzissus mit Pfeilen und Bogen und die Hunde, die bisher der Deutung als Narziß zu widersprechen schienen, sind keine Erfindung des Künstlers, wie Valentiner annahm, sondern sie finden sich alle in der Bildtradition<sup>57</sup> (vgl. etwa Abb. 15). Wenn

<sup>55</sup> Vgl. Pigler, II, 1956, 298.

<sup>56</sup> Valentiner, II, 1934, Anm. zu Nr. 601. Zur Forschungsgeschichte vgl. m. Kat. Nr. 33.

<sup>57</sup> In Johannes Grachts Übersetzung der Metamorphosen Ovids, die 1643 in Amsterdam bei Pieter



Abb. 14 REMBRANDT, NARZIß VERLIEBT SICH IN SEIN SPIEGELBILD. Federzeichnung, 18×21 cm  
Früher Rotterdam, Slg. F. Koenigs

Benesch Falcks alte Deutung als "Esau am Brunnen", die Hind durch den Hinweis auf die physiognomische Ähnlichkeit des Dargestellten mit Esau in der Zeichnung Ben. 566/Abb. III, 694 stützen zu können glaubte, wieder aufnahm<sup>58</sup>, so erweist das wiederum, wie selten eine der Ikonographie Rembrandts angemessene Deutungsmethode angewendet wird. Esau wird zwar oft im Hintergrund der Szene *Isaak segnet Jakob* auf der Jagd dargestellt, das Thema "Esau am Brunnen" gibt es jedoch weder in der Bibel noch in der Bildtradition.

In der Rotterdamer Zeichnung (Abb. 16; Ben. 1034/Abb. V, 1249) ist eine Begebenheit in einem Heerlager dargestellt. In der Mitte steht ein Feldherr, hinter ihm eine Reihe von Soldaten. Er blickt nach links, wo ein älteres Paar vor

Robijn erschien, ist Narziß sogar in ähnlicher östlicher Tracht dargestellt (Illustration eines unbekanntesten Stechers, Abb.: M. D. Henkel, "Nederlandsche Ovidius-Illustraties van de 15e tot de 18e eeuw", *Oud-Holland* 39 (1921) 149-187, Abb. 22).

<sup>58</sup> Benesch, III, 1955, Nr. 566, dort auch die übrigen Nachweise.



Abb. 15 UNBEKANNTER STECHER NACH ANTOINE CARON, NARZISS.  
Kupferstich 23,6 × 19,1 cm  
In: Blaise de Vigenère, *Les images ou tableaux de platte peinture des  
deux Philostrates...*, Paris 1629, 191

dem Podest steht. Der bärtige Mann weist nach rechts zu einem jungen Paar, das sich an den Händen hält. Der junge Mann ist etwas vorgetreten, so daß er in Frontalansicht erscheint, das Mädchen sieht man – wie auch das ältere Paar links – von der Seite. Alle ikonographischen Motive gehören zu der Szene *Scipio und die afrikanische Braut*. In dem gebräuchlichsten Typus übergibt Scipio dem Bräutigam die Braut, in einem selteneren Typus steht die Braut neben dem Bräutigam, und Scipio spricht mit den Brauteltern<sup>59</sup>. Zu dem letzteren Typus gehört diese Zeichnung. Man erkennt nun auch, was die ovalen Gegenstände,

<sup>59</sup> Vgl. die Beispiele bei Pigler, II, 1956, 404–409 und im DIAL (Icon. Ind.) unter 95 SCIPIO. Zum häufigeren Typus gehört Tegnagels Gemälde (Ehem. Den Haag, Slg. Hofstede de Groot, s. *Oud-Holland* 39 (1921), Abb. 4 vor S. 17, zum selteneren Typus ein Gemälde van Manders, s. Elisabeth Valentiner, *Karel van Mander als Maler*, Straßburg 1930, Abb. 40.



Abb. 16 REMBRANDT, SCIPIO UND DIE  
AFRIKANISCHE BRAUT. Federzeichnung,  
19,3 × 18,4 cm  
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

die der Greis und – schwer zu erkennen – der Diener hinter ihm tragen, bedeuten: es sind die Geschenke, die sie als Lösegeld anbieten. Die künstlerische Gestaltung dieser Zeichnung ist für Rembrandts Spätwerk durchaus charakteristisch – die bildparallele Wiedergabe, das Vermeiden von Tiefenzügen, die Darstellung der Figuren vor allem in Frontal- und Profilsicht. Deshalb sind Eltern- und Brautpaar nicht wie in Werken gleichzeitiger Künstler hintereinander gestaffelt, sondern in zwei Gruppen zu beiden Seiten des Feldherrn angeordnet<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> Valentiner (II, 1934, Nr. 581) übersah dies, als er schrieb: "Die frühere Deutung: 'Scipio und die afrikanische Braut', ist kaum zutreffend, da von dem jungen Paar nichts zu sehen ist". Wie sorglos oft gedeutet oder umgedeutet wird, zeigt Valentiners Einschränkung seiner eigenen Deutung treffend: "Allerdings ist auch der Sohn des Titus Manlius, wenn die Deutung sich auf sein Geschick bezieht, schwer zu erkennen, es müßte denn die jugendliche Gestalt links von dem bittflehenden bärtigen Alten sein, die zwischen Kriegern zu stehen scheint." Hauptfiguren stellt Rembrandt aber nie unbetont im Hintergrund dar. Auch vor Rembrandt sind Titus Manlius und der Scharfrichter stets an betonter Stelle wiedergegeben (vgl. z.B. den Kupferstich Heinrich Aldegrevers B. 72). Beneschs (V, 1957, Nr. 1045a) Erklärung der Zeichnung als "Coriolan empfängt die Abgesandten des römischen Senats" ist ebenfalls auszuschließen, da aus jener Geschichte zur Rembrandtzeit immer nur die Szene dargestellt wird, in der die römischen Matronen Coriolan um Frieden bitten. Schließlich hat Sumowski (1957–58, 226f.) die Zeichnung "unter Berufung auf das Gemälde von Lievens im königlichen Schloß zu Amsterdam (Schneider 102) (Abb. 60) als Quintus-Fabius-Maximus-Darstellung" gedeutet. Sumowski (II, 1961, 19) nimmt an, daß Lievens die Rembrandtskizze dafür verwandt habe. In der Tat fällt die Verwandtschaft zwischen beiden Werken auf, doch ist sie rein formal, nicht ikonographisch. Auf der Zeichnung Rembrandts ist kein Pferd zu erkennen, es ist jedoch für das Quintus-Fabius-Maximus-Thema ein unerläßliches Motiv. Die Verwandtschaft zwischen der Rembrandtzeichnung und dem Gemälde Lievens beruht darauf, daß sie beide auf ähnliche Vorbilder zurückgehen, vgl. z.B. das Dubliner Gemälde Lastmans "Coriolan empfängt die römischen Frauen".

Daß sich das Thema oft nur durch einen Vergleich mit der ikonographischen Tradition sichern läßt, kann man deutlicher an einigen Zeichnungen zeigen, in denen Rembrandt nur die Hauptgruppe skizzierte.

Die Berliner Zeichnung Ben. 178/Abb. I, 192 (Abb. 17) ist in der Forschung meist als ungedeutete Historiendarstellung behandelt worden. Gegen Valentiners neuerdings von Rotermund aufgenommene Deutung als "Tod des Goliath" machte Benesch mit Recht geltend: "Valentiner regarded the scene as a 'Death of Goliath' because he mistook the abbreviated form of the right hand of the man in the centre background for a flying stone."<sup>61</sup> Die dargestellte Gruppe läßt sich sicher als eine Studie zur *Bekehrung Pauli* deuten, weil der Typus der Hauptgruppe in der Tradition vor Rembrandt relativ fest geprägt ist. Die Gruppe ist aus Darstellungen der *Bekehrung Pauli* übernommen, die von Michelangelo Fresko in der Cappella Paolina des Vatikan beeinflusst sind. Schon der Vergleich mit Michelangelos Fresko zeigt den Zusammenhang. Während Michelangelo Paulus als Greis darstellt, also schon auf den zukünftigen Apostel weist, ist Paulus auf vielen von Michelangelos Fresko abhängigen Werken als Mann mittleren Alters mit Schwert und Schild bewaffnet, also als der Verfolger der Christen charakterisiert. Von einem Werk dieses ikonographischen Typus ist Rembrandts Skizze abhängig (vgl. etwa Abb. 18).

Die Louvrezeichnung Ben. 130/Abb. I, 146 (Abb. 19) stellt offensichtlich eine Abschiedsszene dar, und zwar – wie die Andeutung eines Engelflügels auf der oberen rechten Hälfte der (rechts beschnittenen?) Zeichnung erweist – aus der Tobiasgeschichte<sup>62</sup>. Die Szene wird als "Abschied des jungen Tobias von seinen Eltern (?)" gedeutet<sup>63</sup>. Da sich in der Ikonographie dieses Themas der junge Tobias immer, wenn dieser Moment dargestellt ist, von seinem Vater verabschiedet, kann nur *Der Abschied des jungen Tobias von seiner Schwiegermutter* dargestellt sein, und mit der Ikonographie dieser Szene stimmt die Zeichnung überein (vgl. etwa Abb. 20).

Zum gleichen Themenkreis gehört die Zeichnung Ben. 983/Abb. V, 1193 (Abb. 21) in der Sammlung Lugt. Die Zeichnung galt früher als "Der Abschied des jungen Tobias vom alten Tobias". Benesch deutete sie um auf die "Rückkehr des verlorenen Sohnes", denn der Abschied des jungen Tobias sei niemals

<sup>61</sup> Valentiner, I, 1925, Nr. 154; Hans-Martin Rotermund, *Rembrandts Handzeichnungen und Radierungen zur Bibel*, Lahr/Schwarzwald und Stuttgart 1963, Nr. 98; Benesch, I, 1954, Nr. 178. Zur Forschungsgeschichte vgl. m. Kat., Tümpel, 1967 Nr. 27.

<sup>62</sup> Die Zuschreibung ist umstritten, die Zeichnung wird häufig als Schulwerk angesehen (s. Benesch, I, 1954, Nr. 146). Sumowski, 1956–57, 262 vermutet, es handle sich um eine Kopie nach einem Original um 1637.

<sup>63</sup> Benesch, I, 1954, 130; vgl. m. Kat. Nr. 26 d.



Abb. 17 REMBRANDT, DIE BEKEHRUNG PAULI. Federzeichnung, 10,8 >  
11,3 cm  
Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz.

dargestellt worden, ohne daß die Mutter und der Engel anwesend wären<sup>64</sup>. Bei dieser Begründung übersah Benesch, daß Rembrandt oft nur die Hauptgruppe skizziert. Die Deutung läßt sich auch deshalb nicht aufrecht erhalten, weil der verlorene Sohn in der ikonographischen Tradition vor Rembrandt und auch in Rembrandts Werk bei der Heimkehr immer vor seinem Vater kniet. Der Kniefall bezeichnet die Reue. Außerdem wird der verlorene Sohn meist barfuß und mit zerrissenen Kleidern wiedergegeben. Dagegen lassen sich Darstellungen mit dem Thema *Der Abschied des jungen Tobias* anführen, die dieser Zeichnung ikonographisch verwandt sind (vgl. Abb. 22).

Das Thema dieser Skizzen konnte nur durch einen Vergleich mit der ikonographischen Tradition gesichert werden, weil die Gestaltung der Hauptgruppe in der ikonographischen Tradition vor Rembrandt eindeutig ist. Zugleich mögen uns die Beispiele auf die Grenzen dieser Methode weisen. Schwieriger oder unmöglich ist natürlich eine sichere Deutung, wenn die Bildtradition vor

<sup>64</sup> Otto Benesch, *Rembrandt. Zeichnungen*, London 1947, Nr. 237; ders. V, 1957, Nr. 983; vgl. auch m. Kat. Nr. 36 c.



Abb. 18 GERRIT CLAES BLEEKER, DIE BEKEHRUNG PAULI. Signiert, Leinwand, 112 × 158 cm  
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Rembrandt bei verwandten Themen eine gleiche Lösung für die Hauptgruppe bietet und Rembrandt seine Skizze nicht durch ikonographische Motive klärte. Darin darf man keine beabsichtigte Ambivalenz sehen, Rembrandt wird sich auch bei skizzenhaften Notizen des Themas stets bewußt gewesen sein. Skizzen waren nicht für den Verkauf bestimmt, sie entstanden im Werkstattbetrieb, als Vorbereitungen für Radierungen und Gemälde oder im Unterricht, andere spiegeln die Auseinandersetzung mit Vorbildern. Dabei können wir beobachten, daß Rembrandt im Frühwerk häufig nur eine einzelne Gruppe skizziert und dabei versucht, die psychologische Situation zu erfassen, sich also nur mit einem bestimmten Aspekt der Szene beschäftigte. Je sicherer er in seinem Erzählerstil wird, desto mehr treten diese Einzelstudien bei den Historien zahlenmäßig zurück, und desto mehr dominieren die Zeichnungen, in denen Rembrandt das Vorbild als Ganzes in seinen eigenen Erzählerstil überträgt.



Abb. 19 KOPIE NACH REMBRANDT, DER ABSCHIED  
DES JUNGEN TOBIAS VON DER FRAU RAGUELS.  
Federzeichnung, 16,5 × 9 cm  
Paris, Louvre, Vermächtnis L. Bonnat

Abb. 20 (rechts) UNBEKANNTER STECHER NACH  
MAERTEN VAN HEEMSKERCK, DIE ABREISE VON  
TOBIAS UND SARA. 19,1 × 24,3 cm  
Hollstein VIII, 512–521 (8)



Abb. 21 REMBRANDT, DER ABSCHIED DES JUNGEN  
TOBIAS. Federzeichnung, 16,5 × 12 cm  
Paris, F. Lugt (Copyright F. Lugt)

Abb. 22 (rechts) N. C. MOEYAERT, DER ABSCHIED  
DES JUNGEN TOBIAS. Radierung, 11,7 × 20,2 cm  
Hollstein XIV, 17



*Die Andeutung des Erzählungszusammenhanges*

Einer der wichtigsten Züge der Ikonographie Rembrandts ist bisher merkwürdigerweise kaum beachtet worden. Rembrandt vergegenwärtigt oft durch ikonographische Motive und die künstlerische Gestaltung den Gesamtzusammenhang der Historie. Dieser Erzählerstil ist alt, Rembrandt fand ihn in vielen Werken des 15., 16. und 17. Jahrhunderts vor. Während viele seiner Zeitgenossen diese Motive in ihrem Bemühen um die Einheit von Ort und Zeit eliminieren, tradiert Rembrandt sie oft.

Durch Gegenstände mit "ikonographischer" Bedeutung kann Rembrandt in Anlehnung an die Tradition sowohl vorangehende als auch folgende Szenen andeuten. In der frühen Emmaus-Radierung (B. 88) erinnert Rembrandt u.a. durch das traditionelle Motiv des Wanderstabes an den Weg nach Emmaus. In dem frühen Frankfurter (Bauch 7/Bred. 490) und dem späten Haager (Bauch 35/Bred. 526) Gemälde *David spielt Harfe vor Saul* übernimmt Rembrandt aus dem ikonographischen Vorbild, wahrscheinlich war es Lucas van Leydens Kupferstich (B. 27), auch das auf die spätere Szene "Saul versucht den harfenspielenden David zu töten" hinweisende Motiv, den Speer.

Durch die Ortsangabe auf die vorangehende Szene zu erinnern, ist der Art, durch Gegenstände auf sie hinzuweisen, verwandt. So deutet Rembrandt in der Münchner *Grablegung* (Bauch 68/Bred. 560) durch die Wiedergabe von Golgatha ganz traditionell die vorangehenden Ereignisse an.

Häufig deutet Rembrandt den Erzählungszusammenhang durch Personen an, die zu einer früheren oder späteren Szene gehören. Meist werden sie im Hintergrund als hinzukommende, weggehende oder wartende wiedergegeben, z.B. ist in der Zeichnung *Die Begegnung von Jakob und Laban* (Ben. 953/Abb. V, 1164) Rahel, die an einer Böschung sitzt und die Schafe ihres Vaters hütet, dargestellt. Daß Rahel bei der Begrüßung von Jakob und Laban dabeigewesen sei, wird in der Bibel nicht erwähnt, Rembrandt hat sie in Anlehnung an die Bildtradition dargestellt, um den Gesamtzusammenhang des Erzählungsabschnittes, der der Zeichnung zugrunde liegt, zu veranschaulichen. Vergangenes – die Begegnung Jakobs und Rahels an der Tränke – und Zukünftiges – der Dienst um Rahel und die Ehe Jakobs und Rahels – werden so angedeutet. Ähnlich weist Rembrandt auf Ereignisse, die der behandelten Szene erst folgen. In der frühen Radierung (B. 91) und in dem späten Leningrader Gemälde (Bauch 94/Bred. 598) *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes* stellt Rembrandt – angeregt durch das ikonographische Vorbild, den Holzschnitt Heemskercks<sup>65</sup> – den Knecht und

<sup>65</sup> Hollstein, 1949ff., VII, 50–53 (4).



Abb. 23 REMBRANDT, DAVID UND JONATHAN. Bezeichnet und 1642 datiert, Holz, 73 × 61,5 cm  
Leningrad, Eremitage

den älteren Bruder dar, die nach dem Bericht der Bibel erst später hinzutreten.

Besonders wichtig ist für Rembrandt aber die Möglichkeit, durch die Wiedergabe des Psychischen auf Vergangenes und Künftiges hinzuweisen. In den Zeichnungen *Nathan ermahnt David* (Ben. 947/Abb. V, 1156 und Ben. 984/Abb. V, 1159) sind die Anklage Nathans und die Erkenntnis und Reue Davids gleichzeitig zum Ausdruck gebracht<sup>66</sup>.

Wie wichtig diese Motive für Rembrandt sind, zeigt sich daran, daß er sie – von Darstellungsfolgen, Simultandarstellungen, der Ikonographie vorangehender und folgender Szenen und von der Historie selbst angeregt – auch bei Szenen wiedergibt, bei denen sie vorher nicht dargestellt wurden. Das wurde schon bei dem Gemälde *David mit dem Haupt Goliaths vor Saul* gezeigt. Bei der Radierung *Abraham bewirtet die drei Engel* (B. 29) stellt Rembrandt Ismael als Bogenschützen dar und vergegenwärtigt so die gesamte Historie. Weil sich Gottes Verheißung nicht zu erfüllen schien, hatte die zweifelnde Sara ihre Magd Hagar Abraham

<sup>66</sup> Auch die Rembrandtschulzeichnung Val. 164, ehemals Lützschena, Privatbesitz, die Rotermond (1963, vgl. m. Anm. 61) Anm. und Abb. 95 als "Eli wird Gottes Gericht angesagt" umdeutet, stellt *Nathan ermahnt David* dar. Auf dem Tisch liegt die Harfe Davids.



Abb. 24 P. LASTMAN, DAVID UND JONATHAN. Bezeichnet und 1620 datiert, Holz, 40 × 59 cm  
Moskau, Puschkin-Museum

zur Frau gegeben, und Hagar gebar Ismael. Aber Gott erneuert in dieser Szene *Abraham bewirte die drei Engel* seine Zusage, daß Sara einen Sohn gebären solle, Ursprung eines großen Volkes. Nachdem sich diese Verheißung erfüllt hatte, wurden Hagar und Ismael verstoßen. Ismael wird ein guter Bogenschütze in der Wüste. Rembrandt wurde wahrscheinlich durch die Ikonographie der *Verstoßung der Hagar*, wo Ismael häufig als Bogenschütze gekennzeichnet ist, zur Einführung dieses Motivs angeregt. Bei Werken, deren Deutung noch nicht geklärt ist, helfen diese Motive, den Bildinhalt zu bestimmen.

Die Deutung eines Bildes in der Eremitage, Leningrad (Abb. 23; Bauch 24/Bred. 511) ist in der neueren Forschung umstritten<sup>67</sup>. Bei der Erklärung als "David und Jonathan" verweist man darauf, daß die Szene im Freien dargestellt ist und Köcher und Pfeile auf dem Boden liegen<sup>68</sup>. Da aber der frontal Gesehene älter ist und der Jüngere ein königliches Gewand trägt und langes Haar hat, wird meist der Titel "Aussöhnung Davids mit Absalom" vorgezogen, allerdings zu Unrecht<sup>69</sup>. Diese Deutung verkennt die für Rembrandt charakteristische

<sup>67</sup> Zur Forschungsgeschichte vgl. Fechner, 1964, 93 und m. Kat. Nr. 4, bes. 4e.

<sup>68</sup> Levison-Lessing, 1956 (referiert bei Fechner, 1964, 88).

<sup>69</sup> So u.a. Jacob Rosenberg, "Die Rembrandt-Ausstellungen in Holland", *Kunstchronik* 9 (1956) 345-354,

Gestaltung. Das Gemälde läßt sich nicht mit dem Text und der Bildtradition der Geschichte von David und Absalom in Verbindung bringen.

Die Aussöhnung Davids mit Absalom wird im zweiten Buch Samuelis, Kapitel 14, die Vorgeschichte in Kapitel 13 berichtet. Ein Sohn Davids, Amnon, hatte seine Halbschwester Thamar vergewaltigt. Als Rache läßt ihr Bruder Absalom Amnon ermorden. Anschließend flieht Absalom und verbirgt sich drei Jahre vor seinem Vater David, der sich allmählich über den Tod seines Sohnes tröstet (2. Sam. 13). Aber erst durch die Fürbitte einer Frau aus Thekoa erreicht der Feldherr Joab, daß Absalom wieder nach Jerusalem kommen darf, doch verbietet ihm David, den Palast zu betreten. Erst nach zwei weiteren Jahren kann Joab eine Aussöhnung herbeiführen. "Und er rief Absalom, daß er hinein zum König kam; und er fiel nieder vor dem König auf sein Antlitz zur Erde, und der König küßte Absalom" (2. Sam. 14, das Zitat V. 33).

Bei dem Leningrader Gemälde würde – falls man es auf diesen Text bezöge – zwar das lange Haupthaar des Jüngeren erklärt, nicht aber die ikonographischen Motive (Bogen, Pfeilköcher) und der Ort der Versöhnung (eine Landschaft außerhalb von der Stadt, in der Nähe eines Steines). Denn nach dem Text findet die Versöhnung im Palast statt, und die Szene wird auch in der Bildtradition vor Rembrandt im Palast (oder in Simultandarstellungen unmittelbar vor dem Palast) wiedergegeben<sup>70</sup>. Die ikonographischen Motive und die Ortsangabe des Rembrandtgemäldes sind weder aus dem Text noch aus der Bildtradition des Themas "Die Versöhnung von David und Absalom" zu erklären.

Dagegen stimmt das Gemälde mit dem Text und der Bildtradition des Themas "Der Abschied von David und Jonathan" überein. Unter dem Titel *David und Jonathan* wurde das Gemälde auch 1718 von Zar Peter d. Gr. in Holland erworben<sup>71</sup>.

Die für diesen Zusammenhang wichtigen Abschnitte der Erzählung werden im ersten Buch Samuelis in drei Episoden berichtet (Kapitel 17, 20 und 23). Nach Davids Sieg gegen Goliath gewinnt Jonathan, der Sohn Sauls, David lieb wie sein eigen Herz. "Und Jonathan und David machten einen Bund miteinander... Und Jonathan zog aus seinen Rock, den er anhatte, und gab ihn David, dazu seinen Mantel, sein Schwert, seinen Bogen und seinen Gürtel" (18, 3f.). Saul macht David zum Heerführer, doch als David nach der Schlacht größere Anerkennung

vgl. 347; Goldscheider, 1960, 164f., Anm. zu Abb. 43; Christopher White, "Rembrandt: Two Recently Discovered Drawings", *The Burlington Magazine* 103 (1961) 278f., vgl. 278; ferner Rachel Wischnitzer, "Rembrandt, Callot, and Tobias Stimmer", *The Art Bulletin* 39 (1957) 224–230, S. 226 und Seymour Slive, *Drawings of Rembrandt. With a Selection of Drawings by His Pupils and Followers*, I, New York 1965, bei Nr. 187.

<sup>70</sup> Vgl. z.B. den Holzschnitt in Hans Holbein, *Historiarum Veteris Instrumenti icones ad vivum expressae*. Lyon (Trechsel fratres) 1538, fol F. III und den Kupferstich Philipp Galle in Aria-Galle, 1575, Nr. 35.

<sup>71</sup> Levinson-Lessing, Vortrag 1956; mitgeteilt u.a. von Jan Bialostocki, "Recent Research-Russia-II", *The Burlington Magazine* 99 (1957) 422.



Abb. 25 PHILIPP GALLE, JONATHAN SCHLIESST MIT DAVID FREUNDSCHAFT (I. SAM. 18, 1-3). Kupferstich, 10,4 × 13,3 cm (Plattengröße)

In: Aria-Galle, *David*, Antwerpen 1575, 8

findet als Saul und sein militärischer Erfolg wächst, fürchtet sich Saul vor David, verfolgt ihn und will ihn töten lassen (Kapitel 17f.).

Auf der Flucht vor Saul beschwert sich David bei Jonathan. Jonathan verspricht, Sauls Pläne zu erkunden und geht allein zu einem Mahl Sauls, zu dem sie beide geladen waren. Als Saul nach David fragt, entschuldigt er ihn. Er habe ihm erlaubt, an seinem Heimatort zu opfern. Da wirft Saul Jonathan vor, nicht die Gefahr zu sehen, die ihm als Thronfolger von David drohe. Er fordert ihn auf, David töten zu lassen. Als Jonathan David verteidigt, wirft Saul mit dem Speer nach ihm. Am nächsten Tag geht Jonathan zu Davids Versteck und gibt ihm durch ein abgesprochenes Zeichen zu verstehen, wie unversöhnlich Saul ist: er fordert den Knaben auf, die Pfeile einzusammeln, die er schießt, und schickt ihn dann mit den Waffen nach Hause. Darauf kann David aus seinem Versteck beim Stein Asel kommen (vgl. 20, 19). Er "fiel auf sein Antlitz zur Erde und beugte sich dreimal nieder, und sie küßten sich miteinander und weinten miteinander, David aber am allermeisten" (V. 41). Sie gelobten einander Frieden und schieden voneinander (V. 24f.).

Später verbirgt sich David vor Saul in der Wüste. Jonathan ging zu ihm und verließ ihm, er werde König werden, doch er, Jonathan, wolle sein treuester Freund bleiben. Sie erneuerten ihren Bund (Kap. 23, 14-28).



Abb. 26 PHILIPP GALLE, JONATHAN BENACHRICHTIGT DAVID (VORDERGRUND), DER ABSCHIED DER FREUNDE (HINTERGRUND) (I. SAM. 20). Kupferstich, 10,4 × 13,4 cm (Plattengröße)  
In: Aria-Galle, *David*, Antwerpen 1575, 13

In der Bildtradition vor Rembrandt sind alle drei Begegnungen dargestellt worden, vollständig gibt sie z.B. Philipp Galle wieder (Abb. 25–27).

Im Leningrader Bild hat Rembrandt offensichtlich die zweite Episode dargestellt. David hat sich an Jonathans Brust geworfen und weint, Jonathan umfängt ihn mit seinem linken Arm und stützt ihn sanft mit seiner Rechten. Im biblischen Bericht heißt es: „und sie... weinten miteinander, David aber am allermeisten“ (20, 41). Daneben hat Rembrandt sicher auch hier den Josephus-Bericht benutzt: David fiel Jonathan zu Füßen „nennet ihn eyn Beschirmer und Retter seines Lebens. Jonathan aber richtet ihn von der Erden auff und fiel ihn umb den Halß. Küsseten also eynander beweyneten ihr elend...“ (Jüdische Altertümer, VI, 11, 10)<sup>72</sup>.

In der Bildtradition sind verschiedene Augenblicke dargestellt, „David kniet

<sup>72</sup> Zitiert nach der hochdeutschen Ausgabe, die in Rembrandts Inventar aus dem Jahre 1656 erwähnt wird, vgl. Anm. 14.



Abb. 27 PHILIPP GALLE, DAVID UND JONATHAN ERNEUERN IHREN BUND. Kupferstich, 10,4 × 13,5 cm (Plattengröße)

In: Aria-Galle, *David*, Antwerpen 1575, 17

vor Jonathan (Abb. 24)<sup>73</sup> und “Die Freunde beweinen ihren Abschied” (Abb. 26, 28). Schon hier finden sich nicht nur Motive, die in der Bibel erwähnt werden – die Begegnung ist in einer Landschaft in der Nähe des Felsens Asel wiedergegeben (vgl. Abb. 24, 26, 28) – sondern auch solche, die dort fehlen. Im Hintergrund ist oft eine Stadt zu erkennen (Abb. 24, 26, 28), bisweilen als Jerusalem gekennzeichnet (Abb. 26)<sup>74</sup>. David ist meist als Jüngling, Jonathan dagegen als reifer Mann dargestellt (Abb. 24, 25). Auch Lastmans Gemälde (Abb. 24), das bisher ebenfalls fälschlich als “Die Versöhnung Davids mit Absalom” gedeutet

<sup>73</sup> Diesen Typus bietet auch François Venants Gemälde in der Slg. Lugt in Paris, s. J. G. van Gelder, “François Venant, schilder”, *Oud-Holland* 54 (1937) 137–139, Abb. 1.

<sup>74</sup> Die Identifizierung der Königsstadt mit Jerusalem widerspricht der jüdischen Geschichte, denn Jerusalem wurde erst unter David Königsstadt. Das war auch im 17. Jahrhundert bekannt. So bemerkt die Statenbijbel in der Randglosse zu 1. Sam. 20, 43: “Te weten/ de Gibea Sauls/ daer hy sijn huys hadde/ als af te nemen is oud cap. 23 Vss. 18/19.” Wenn Rembrandt in seinem Gemälde die beiden Säulen des Jerusalemer Tempels wiedergibt, so präzisiert er dadurch eine Bildüberlieferung, die nicht mehr dem exegetischen Wissen seiner Zeit entsprach.

Abb. 28 CHRISTOPH WEIGEL, DER ABSCHIED VON DAVID UND JONATHAN, Kupferstich, 31,7 × 21 cm (Plattengröße)

In: Christoph Weigel, *Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentate*, Nürnberg 1712, 80



I SAM XX  
 Ionathas armum novum, in dextera parentis  
 Dacilong, armum iuxta sagitta legit.  
 Mutuo nunc sibi eos suprema per oscula tradunt.  
 Sic quosq. cor duplex verus amicus habet.  
 A. Weigel. Sculpsit. In: *Historiae celebriores Veteris Testamenti iconibus repraesentate*, Nürnberg 1712, 80.

wurde<sup>75</sup>, bietet die meisten dieser ikonographischen Motive; dort ist David auch mit langem Haupthaar dargestellt. So lassen sich also alle Motive von Rembrandts Gemälde, die der Deutung als *Der Abschied von David und Jonathan* zu widersprechen schienen, in der Bildtradition nachweisen.

Wichtig ist aber, daß Rembrandt in der Abschiedsszene auch die ikonographischen Motive einer früheren Szene, des Freundschaftsbundes, wiedergibt: David trägt ein königliches Gewand, ein Schwert, auf dem Boden liegen Bogen, Köcher und Mantel. Das sind die Geschenke, die David von Jonathan empfangen hatte, als sie nach der Besiegung Goliaths Freundschaft geschlossen hatten. So wird die Deutung durch Motive gesichert, die an den Erzählungszusammenhang erinnern. Zu diesen Motiven wurde Rembrandt wahrscheinlich nicht nur durch die Kenntnis der Historie, sondern auch durch die Darstellung der ersten Begegnung von David und Jonathan (Abb. 25) angeregt<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> S. Katalog *Staatliches A.S. Puschkin-Museum der bildenden Künste Moskau* (in russischer Sprache), Bd. I f., Moskau 1961, 107, Nr. 2804.

<sup>76</sup> Auf die Bedeutung dieses Motivs wies schon mit Recht Volker Konerding, "David und Jonathan" und "David und Absalom" bei Rembrandt und seinem Umkreis, Referat Nr. 39 bei Herrn Professor Schöne in Hamburg W. S. 1964/65 (Manuskript). Auch Konerding deutete das Gemälde als "David und Jonathan".



Abb. 29 REMBRANDTSCHÜLER, HAMAN BITTET ESTHER UM GNADE. Leinwand, 230,6 × 186 cm  
Bukarest, Staatliche Museen



Abb. 30 REMBRANDTSCHÜLER, HAMAN BITTET ESTHER UM GNADE. Federzeichnung, 16,8 × 12,6 cm  
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Um ihre Freundschaft und ihren Abschied darzustellen, findet er eine neue künstlerische Lösung, in der die Geborgenheit des Bedrängten in den Armen seines väterlichen Freundes so eindringlich ist, daß die Darstellung durch ihre Intensität zugleich zu einem Beispiel echter Freundschaft an sich wird. Gerade dieser Freundschaftsgedanke durchzieht die Geschichte von David und Jonathan. Der Kronprinz Jonathan verspricht bei einem erneuten Treffen David, sein Freund zu bleiben, wenn David König wird (1. Sam. 23, 16–18). Nach Jonathans Tod im Kampf gegen die Philister ist Davids Trauer mit bewegenden Worten beschrieben: "Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan: ich habe große Freude und Wonne an dir gehabt; deine Liebe ist mir sonderlicher gewesen, denn Frauenliebe ist." (2. Sam. 1, 26) Entsprechend galt die Geschichte von David und Jonathan zur Rembrandtzeit als ein "Brauch wahrer Freundschaft" (s. Abb. 26). Angesichts dieser Betonung des Freundschaftsgedankens ist wichtig, daß Rembrandt keineswegs die Historie zurückdrängt, sondern durch Motive, die er aus einer früheren Szene und ihrer Darstellung gewann, und durch die formal-inhaltliche Gestaltung stärker als viele der Vorbilder an den Gesamtzusammenhang der Historie erinnert.

Weisen die von Rembrandt hinzugefügten ikonographischen Motive dieses



Abb. 31 J. VICTORS, HAMAN BITTET ESTHER  
UM GNADE. Bezeichnet und 1642 datiert,  
Leinwand, 192 × 167 cm  
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Bildes auf eine vorangehende Szene zurück, so die eines Gemäldes in Bukarest mit einer Darstellung aus der Geschichte Esthers (Abb. 29; Bauch 40/Bred. 522) auf die folgende. Durch diese Motive läßt sich der Bildinhalt des Gemäldes und auch das Thema der Vorzeichnung (Abb. 30; Ben. A 63 verso/Abb. VI, 1644) sichern. Mit Benesch (1954ff.), Sumowski (1966) und Bauch (1966) halte ich beide Werke nicht für eigenhändig, bespreche das Gemälde aber doch hier, da es eine für Rembrandt charakteristische Lösung bietet, die vielleicht mittelbar auf ein verlorenes Rembrandtwerk zurückgeht. In der Forschung ist der Bildinhalt zwar stets als eine Begebenheit aus dem Buch Esther erklärt worden, doch wurde der Kniende wechselnd Haman oder Mardochai benannt. In den beiden letzten Gesamtausgaben der Gemälde von Bredius und Bauch entscheiden sich beide Autoren für die Deutung *Mardochai vor Esther und Abasver*, doch stellt das Gemälde *Haman kniet vor Esther, Abasver befiehlt seine Hinrichtung* dar<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Zur Forschungsgeschichte vgl. m. Kat. Nr. 7, bes. 7e. Das Gemälde wird mit Recht für ein Schulwerk gehalten von Röell und Schmidt-Degener (s.G. Knüttel Wzn, *Rembrandt. De Meester en zijn werk*, Amsterdam 1956, 266, Anm. 32a); Otto Benesch, *Rembrandt. Werk und Forschung*, Wien 1935, 61 und Benesch, V, 1957, Nr. 1005 und VI, A63 verso; Sumowski, II, 1961, bei Ben. 747. Bauch, 1966, Anm. zu Nr. 40 hält die Ausführung für zweifelhaft. Von den Kennern hat zuletzt Bredius, 1935, Nr. 522 das Gemälde ohne Zweifel an der Authentizität publiziert. Die u.a. von Valentiner, I, 1925, Nr. 202,

Die Szene steht im 7. Kapitel des Buches Esther (V. 7–9). Als Esther beim Mahl, das sie für Ahasver und Haman bereitet hat, von dem König ihr eigenes Leben und das ihres Volkes erbittet, fragt der König, wer dieses Volk verfolge. Esther antwortet: "Der Feind und Widersacher ist dieser böse Haman" (V. 6). Der König steht darauf auf und geht zornbevend in den Garten. Haman, der sein Ende kommen sieht, bittet Esther um sein Leben. Als der König wieder aus dem Garten in den Saal kommt, liegt Haman flehend vor Esther. "Da sprach der König: Will er auch der Königin Gewalt tun bei mir im Hause? Da das Wort aus des Königs Munde ging, verhüllten sie Haman das Antlitz." (V. 8) Harbona, einer der Kämmerer, rät, Haman an den Galgen zu hängen, den dieser für Mardochai bereitet habe. Haman wird hingerichtet.

Das Bild weist schon auf die Hinrichtung Hamans: Ahasver beugt sich leicht über den Tisch, zeigt mit dem Zepter auf den ganz unten rechts stehenden oder knienden Haman und blickt zurück zu vier<sup>78</sup> im Hintergrund stehenden Soldaten. Zornig befiehlt er ihnen, Haman zu hängen. So demütig Haman sich auch bückt und seine Hände flehentlich Esther entgegenhebt, Esthers wächsernes Gesicht bleibt starr und unbewegt. Teilnahmslos glänzt sie in ihrer Pracht.

Dieses Thema ist als simultan wiedergegebene Hintergrundsszene auf dem achten Blatt einer Kupferstichreihe zum Buch Esther von Philipp Galle nach Maerten van Heemskerck dargestellt<sup>79</sup>. Davon ist Lastman wahrscheinlich ausgegangen (Abb. 32). Sein Bild (in Warschau) stellt den Augenblick dar, in dem Ahasver aus dem Garten zurückkommt. Theatralisch und allzu wörtlich ist alles dargestellt. Haman fleht kniend um Gnade und nähert sich Esther dabei schon so weit mit den ringend erhobenen Händen, daß sie sich seiner Zudringlichkeit erwehren muß. Der König stürzt mit pathetisch erhobenen Armen hinzu. Im Hintergrund verfolgen Diener das Geschehen. Es fehlt jedoch der Hinweis auf die Hinrichtung Hamans. Dieses Motiv, die Rückwendung des Königs zu den Dienern, findet sich zuerst auf einem 1642 datierten Gemälde Jan Victors' in Braunschweig (Abb. 31). Mit diesem Werk stimmt das Bild in Bukarest seitenverkehrt weitgehend – sowohl in der Komposition als auch in den Einzelheiten und der Gestimmtheit – überein. Auch hier jene prächtige, kalte, teilnahmslose Esther, vor der Haman kniet. Ahasver in der Mitte hinter ihnen blickt zornes-

Benesch, VI, 1957, Nr. A63 und Sumowski, II, 1061, 25 mit Recht der Rembrandtschule zugewiesene Zeichnung (aber Haverkamp-Begemann, 1961 (s. m. Anm. 21), 90: Rembrandt) wird von Benesch, V, 1957, Nr. A63 als Entwurf für das Budapester Gemälde angesehen. Ein weiterer Entwurf findet sich auf der Rückseite der Zeichnung Ben. 747/Abb. IV, 894 im Universitätsmuseum der Schönen Künste, Moskau (vgl. den Katalog 1959, 34 und Sumowski, II, 1961, 14 bei Ben. 747).

<sup>78</sup> Vgl. W. Bode und C. Hofstede de Groot, *Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Bd. I–VIII, Paris 1897–1905; vgl. VII, 1902, Nr. 530.

<sup>79</sup> Hollstein, 1949ff., VIII, Nr. 248–255 (8).



Abb. 32 P. LASTMAN, HAMAN BITTET ESTHER UM GNADE. Bezeichnet und 1611. datiert, Holz 52 × 78 cm  
Warschau, Nationalmuseum

funkelnd zurück und gibt zwei Kämmerern den Befehl, Haman zu hängen<sup>80</sup>. Da sich Rembrandt um 1639 mit Lastmans Gemälde auseinandersetzte und die Figur des Ahasver für den Belsazar (Abb. 33; Bauch 21/Bred. 497) entlehnte, könnte Victors' Gemälde auf ein verlorenes Werk Rembrandts zurückgehen, von dem dann auch das Bild in Bukarest mittelbar abhängig sein könnte.

Wie wichtig es für Rembrandt ist, den Zusammenhang der Erzählung anklingen zu lassen, zeigt das sogenannte *Hundertguldenblatt* (B. 74) besonders deutlich. In den frühen Radierungskatalogen wird die Darstellung von der rechten Bildhälfte her meist als "Christus, der Kranke und Besessene heilt"<sup>81</sup> gedeutet. Seit

<sup>80</sup> In dem Bukarester Gemälde ist das Zepterweisend auf Haman gerichtet, in dem Braunschweiger Gemälde Victors' befehlend erhoben. Im Gegensatz zu Bibelstellen wie Esther 4, 11 ("es sei denn, daß der König das goldene Zepter gegen ihn recke, damit er lebendig bleibe...") kommt dem Zepterheben und -senken in Darstellungen Rembrandts und seines Umkreises keine übertragene Bedeutung als Gnadenerweis oder -verweigerung zu. Das Zepter betont nur die Gesten, vgl. etwa das in englischem Privatbesitz befindliche Gemälde zur Geschichte Daniels und Cyrus' (Bauch 11/Bred. 491).

<sup>81</sup> Zur Forschungsgeschichte vgl. H. A. F. Keutner, *Rembrandts Hundertguldenblatt*, Dissertation Köln 1950, 1-4 und 8-13.



Abb. 33 REMBRANDT, DAS FESTMAHL DES BELSAZAR. Bezeichnet "Rembrandt 163.", Leinwand, 164 × 204 cm  
London, National Gallery

einem Aufsatz von Jordan (1893)<sup>82</sup> hat sich jedoch die Ansicht durchgesetzt, es seien verschiedene Szenen aus dem 19. Kapitel des Matthäus-Evangeliums dargestellt, als Hauptszene "Christus segnet die Kinder", zumal ein Exemplar bekannt wurde, auf das der Rembrandtfreund Waterloos ein Gedicht geschrieben hatte, das sich auf eben diese Bibelstelle bezieht<sup>83</sup>. Nun hat aber Pigler die Deutung als Krankenheilung wieder aufgegriffen und Münz die Festlegung auf ein bestimmtes Ereignis abgelehnt: "I believe that these parts of the Gospel (sc. Lukas 6, 17 und Matthäus 8, 16) can with the same right be cited in connection with Rembrandt's work as Matthew II and also Matthew VI and XIX... and there is no need to argue any longer – as was done in the XIXth century – about which words of the Gospel are illustrated by Rembrandt". Münz gibt der Radierung

<sup>82</sup> A. Jordan, "Bemerkungen zu Rembrandt's Radirungen", *Repertorium für Kunstwissenschaft* 16 (1893) 296–302, vgl. 299–301.

<sup>83</sup> Abgedruckt bei Hofstede de Groot, 1906, Urk. 266.

den Titel "Christ with the sick around him, receiving little children"<sup>84</sup>. Die Ablehnung der genauen Deutung geht aber zu weit, denn zweifellos sind verschiedene Szenen aus dem 19. Kapitel des Matthäus-Evangeliums dargestellt. Neben der Hauptszene der Kindersegnung sind alle weiteren Ereignisse aus diesem Kapitel angedeutet. Das Thema "Christus segnet die Kinder" ist in der niederländischen Kunst vor Rembrandt häufig behandelt worden. Schon einige frühere Werke stellen gleichzeitig die disputierenden Pharisäer und die Jünger dar, welche die Frauen daran hindern wollen, ihre Kinder zu Christus zu bringen, etwa die 1599 datierte Zeichnung Karel van Manders in Düsseldorf und ein Gemälde in der Art des Otto van Veen<sup>85</sup>. Rembrandt gibt links die diskutierenden Pharisäer wieder und einen Jünger, der versucht, eine Frau zurückzuhalten, die mit einem Säugling auf dem Arm herantritt. Da diese Szenen eindeutig sind und aus der Tradition der Kindersegnung erklärt werden können, besteht kein Grund, die anderen Szenen, die sich alle sinnvoll aus dem 19. Kapitel des Matthäus-Evangeliums herleiten lassen, auf eine andere Bibelstelle zu beziehen. Im Text wird der Jünger, der die Frau zurückhält, nicht benannt, Rembrandt bestimmt ihn aber als Petrus<sup>86</sup> und weist damit auf das zukünftige Gespräch zwischen Petrus und Christus über die Nachfolge (V. 27-30). Dem geht das Gespräch zwischen Christus und dem reichen Jüngling voran (V. 16-22), das unmittelbar auf die Segnung der Kinder (V. 13-15) folgt. Der reiche Jüngling sitzt links hinter der herantretenden Frau auf dem Boden und stützt nachdenklich den Kopf in die Linke. Mit der Darstellung des reichen Jünglings übergeht Rembrandt den 15. Vers, demzufolge Christus nach der Kindersegnung weiterzieht. Die Nachdenklichkeit des Jünglings weist darauf hin, daß er betroffen war über die Forderung, seinen Besitz an die Armen zu verteilen. Während Petrus und der reiche Jüngling auf Zukünftiges hinweisen, erinnern die Kranken auf der rechten (V. 2) und die Pharisäer auf der linken Seite (V. 3-12) an das Voran-

<sup>84</sup> Pigler, I, 1956, 299; Münz, II, 1952, Nr. 217 (bei dem Verweis auf Matthäus 2 muß ein Irrtum vorliegen).

<sup>85</sup> Karel van Mander, *Christus segnet die Kinder*, signiert und 1591 datiert, Düsseldorf, Akademie, Abb.: DIAL (Icon. ind.) 73 C 73 4, Photo des RKD L. no. 3674; Art des Otto van Veen, London, Kunsthandel (als Lambert Lombard), Abb.: DIAL (Icon. Ind.) 73 C 73 4, Photo des RKD L. no. 8456.

<sup>86</sup> C. Hofstede de Groot, "Rezension: Woldemar von Seidlitz, *Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandt's, zugleich eine Anleitung zu deren Studium*, Leipzig 1895", *Repertorium für Kunstwissenschaft* 19 (1896) 376-383, vgl. 380, meint, der Apostel Petrus, "der die Frau mit dem Kinde zurückhalte, habe "einen ausgesprochenen Sokratestypus", "etwas weiter links" trage "ein anderer Jünger die gleichfalls unverkennbaren Züge des Erasmus: die Weisheit des Altertums und der Renaissance zu Füßen Christi!" (Rechtschreibung modernisiert). Schon ein Vergleich des Petrus auf B. 74 mit dem Petrus auf Merians Kupferstich (IV, 1629, 63) widerspricht dieser These, da Rembrandt den traditionellen Petrustypus bietet. Rembrandt ist wahrscheinlich durch Merian oder dessen Vorbild angeregt worden, als protestierenden Jünger Petrus einzuführen.

gehende. Die Darstellung eines ganzen Kapitels in einem Bild, für uns außergewöhnlich, war im 16. und 17. Jahrhundert bei Bibelillustrationen durchaus gebräuchlich. Neben der Hauptszene wurden simultan die vorangehenden und folgenden Geschehnisse dargestellt, oft mit Buchstaben versehen, die auf die erläuternden Bildunterschriften verwiesen. Für Rembrandt entsteht durch das Zusammenziehen ein Problem. Die simultane Darstellungsweise wendet er nicht mehr an. Um an Vorangehendes – die Heilung der Kranken und die Diskussion mit den Pharisäern – zu erinnern, muß er – ähnlich wie bei der Darstellung des reichen Jünglings – die Erzählungsabfolge auflösen: die Kranken werden gerade gebracht, die Pharisäer überlegen gerade, welche listige Frage sie stellen können. Der Erzählungszusammenhang wird also zugunsten der Einheit von Ort und Zeit negiert. Dadurch wird aber nicht nur der Gesamtzusammenhang umfassend angegeben und die Darstellung in dem Sinne historisiert, daß Christus nicht vor einer anonymen Menschenmenge steht, sondern vor den in der Erzählung erwähnten Personen. Vor allem aber dient die Andeutung dieser Szenen der Charakterisierung von Christus: seine Wunderfähigkeit, seine Lehre, sein Aufruf zur Nachfolge werden durch diese Szenen veranschaulicht.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß sich Rembrandts ikonographische Neuerungen nicht auf die Methode, sondern auf die erstmalige Anwendung bei einzelnen Themen beziehen. Zu vielen dieser Andeutungen des Erzählungszusammenhanges ist er nicht allein aus der Vertiefung in den Text der Historie, sondern vor allem durch die Beschäftigung mit Graphikfolgen und Simultandarstellungen angeregt worden.

Um anzudeuten, auf welche Weise Rembrandt an den Erzählungszusammenhang erinnern kann, habe ich bei den erwähnten Beispielen nur einzelne Motive hervorgehoben und damit das Problem vereinfacht und vergrößert, finden sich doch in einzelnen Darstellungen gleichzeitig Hinweise auf Vorangegangenes und Künftiges. In einigen Historien sind mehrere der ikonographischen Motive, die den Erzählungszusammenhang andeuten, gleichzeitig angewendet. Außerdem vernachlässigt diese Erörterung noch andere Gesichtspunkte, etwa den Zusammenklang zwischen ikonographischer und formaler Gestaltung, durch den die Motive, die ikonographisch nur zu einer Szene gehören, eingeschränkt und auf die ganze Geschichte bezogen werden können.

In der Auseinandersetzung mit der Forschung scheint mir die Frage wichtig, welche Bedeutung diese Motive im Gesamtwerk haben und in welcher Zeitstufe sie am häufigsten zu finden sind. Während sie Rembrandts Lehrer Lastman nur selten bietet, finden sie sich bei ihm selbst ungefähr in jedem dritten bildmäßig



Abb. 34 REMBRANDT, MOSES VOR DEM BRENNENDEN DORNBUSCH. Lavierte Federzeichnung, 17,5 × 24,7 cm  
London, Sir Max J. Bonn

ausgeführten Werk. Das ist aus Rembrandts Beschäftigung mit der Ikonographie der Graphik vor allem des 16. Jahrhunderts und zugleich aus seinem vertieftem Verständnis der Geschichte zu verstehen. Es überrascht zweifellos, daß diese Motive im Spätwerk nicht zurücktreten, sondern sich eher häufiger finden als im frühen und mittleren Werk. Diese Beobachtung wirft ein kritisches Licht auf die Interpretationen, nach denen in Rembrandts Spätwerk allgemeine Vorstellungen die Erzählung ganz zurückdrängen oder uminterpretieren sollen.

### *Elimination*

Nach verbreiteter Ansicht ersetzte Rembrandt oft eine göttliche oder himmlische Erscheinung durch einen Lichtstrahl<sup>87</sup>. "Das Licht tritt in seine Funktion immer dann, wenn Rembrandt dem Wunder eine wirklich übernatürliche Kraft geben

<sup>87</sup> Panofsky, 1933, vgl. bes. 213–215; Fritz Saxl, *Rembrandt's Sacrifice of Manoah*, hrsg. von Fritz Saxl, London 1939 (Studies of the Warburg Institute Heft 9), 11; H. van de Waal, "Hagar in de woestijn" door Rembrandt en zijn school", *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 1 (1947) 145–159, bes. 149ff.; Hans-Martin Rotermund, "The Motif of Radiance in Rembrandt's Biblical Drawings", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15 (1952) 101–121, bes. 105f.; Bialostocki, *Münchener Jahrbuch*, 1957, 200.



Abb. 35 UNBEKANNTER HOLZSCHNEIDER, MOSES VOR DEM BRENNENDEN DORNBUSCH. Holzschnitt aus der Kobergerbibel, 1483

will.”<sup>88</sup> Mit dieser Formulierung verallgemeinert Bialostocki eine etwas vorsichtigeren Äußerung Saxls, die dieser an dem vermeintlichen 1. Zustand des inzwischen als Schulwerk erkannten Dresdner Manoah-Opfer (Bauch 23/Bred. 509) entwickelte: daß Rembrandt in gewissen Zeiten davor zurückschreckt “representing the miracle in its traditional form – his belief in the miracle as such does not waver, but light is a more indefinite, and therefore sometimes a more adequate, expression of his religious feelings”<sup>89</sup>. Für fast alle diese Werke

<sup>88</sup> Bialostocki, *Münchener Jahrbuch*, 1957, 200.

<sup>89</sup> Saxl (s.m. Anm. 87), 11. Sumowski, 1957/58, 227f. hat das Gemälde mit Recht als von Rembrandt überangenes Schulwerk bezeichnet und auch Saxls Theorie zurückgewiesen, auf dem Gemälde sei in einer ersten Fassung ein Lichtschein anstelle des Engels dargestellt gewesen. “Letztere Aussage wird durch den Röntgenbefund widerlegt. Unter der heute sichtbaren Malschicht befindet sich keine zugestrichene Lichtsubstanz, wie sie etwa bei Durchleuchtung der Berliner ‘Josephsermahnung’ von 1645 bemerkbar wird, wo vom Engel ursprünglich ein den ganzen Hintergrund erhellendes Licht ausgehen sollte. Saxl behauptet auch, daß Rembrandt nach den 40er Jahren himmlische Erscheinungen durch Lichtgestaltungen zu ersetzen bestrebt gewesen sei. Diese Annahme wird unserer Meinung nach dadurch widerlegt, daß nur eine Schülerzeichnung, ein Engelsabschied von Renesse in der Albertina (Ben. 1373), im übrigen ganz von Ben. 893 abhängig, den Engel durch Lichtschein ersetzt. Hier erklärt sich aber dieser Wechsel zweifellos aus der Unfähigkeit Renesses, eine fliegende verkürzte Figur wiederzugeben, oder es handelt sich um eine bewußte Variation der Rembrandtvorlage. In der Tat gibt, so-



Abb. 36 JOHANN TEUFEL, MOSES VOR DEM BRENNENDEN DORNBUSCH. Holzschnitt in der Wittenberger Bibel (bei Hans Kraft) 1572

läßt sich jedoch nachweisen, daß die himmlische oder göttliche Gestalt schon vor Rembrandt durch einen Lichtstrahl ersetzt und in der weiteren Entwicklung dann auch dieser oft eliminiert wurde oder schon im 16. Jahrhundert nebeneinander zwei ikonographische Typen der gleichen Szene bestanden, der eine mit, der andere ohne die göttliche oder himmlische Erscheinung. Rembrandt folgte also lediglich der Tradition, die die göttliche oder himmlische Erscheinung symbolisiert oder eliminiert. Angesichts der vielen Themen, in denen Rembrandt göttliche oder himmlische Erscheinungen darstellt – er gibt in einigen anachronistisch sogar Gottvater in menschlicher Gestalt wieder – wirken die, in denen er sie in Anlehnung an die Tradition symbolisiert oder eliminiert, recht gering: so kann man schon jetzt sagen, daß von “Rembrandts Brauch, einen Engel oder auch Gott-Vater durch eine Lichtstrahlung zu ersetzen”<sup>90</sup>, nicht gesprochen werden darf.

Die ikonographische Entwicklung sei an einigen Beispielen aufgezeigt, zuerst

weit ich sehe, nur ein anonymes holländisches Gemälde unbekanntes Aufenthaltsortes (Foto Rijksbureau L. no. 4243), und von der Berliner Manoahzeichnung abhängig, den Engel als echte Lichtwolke.” (230).

<sup>90</sup> Bialostocki, *Münchener Jahrbuch*, 1957, 200.



Abb. 37 MATTHÄUS MERIAN, MOSES VOR DEM BRENNENDEN DORNBUSCH. Kupferstich, 11 × 14,8 cm  
In: Matthäus Merian, *Icones biblicae*, I, 1625, 83

an dem Thema *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (Exodus 3), das Rembrandt in der in Londoner Privatbesitz befindlichen Zeichnung (Abb. 34; Ben. 951/Abb. V, 1160) behandelte<sup>91</sup>. In dem Holzschnitt der Koberger-Bibel (Abb. 35) erscheint Gott in der Gestalt Christi über einem Wald<sup>92</sup>, umgeben von einer Flammengloriole. Die Illustration in der Lübecker Bibel (1494) ist ikonographisch sehr fortschrittlich, denn dort ist die Gottesgestalt eliminiert und nur ein brennender Wald wiedergegeben: aus den dichten ovalen Baumkronen züngeln kleine Flammen<sup>93</sup>. Georg Lembergers Holzschnitt, der fast ein halbes Jahrhundert später erscheint<sup>94</sup>, greift auf den Holzschnitt der Koberger-Bibel zurück, doch ist im Gegensatz dazu die Flammengloriole zu einer Flammenwolke geworden, und von der Gottesgestalt gehen himmelwärts Lichtstrahlen aus. Auch

<sup>91</sup> Im folgenden Text gehe ich von einer Zusammenstellung der Bibelillustrationen dieses Themas bei Schmidt, 1962, Abb. 43 und Abb. 342–347 (Erläuterung 425) aus, sowie von einer Auswertung der dort gewonnenen Ergebnisse bei Marion Dilthey, *Die Moses-Geschichte bei Rembrandt und seinem Umkreis*. Referat Nr. 15 bei Herrn Professor Schöne, in Hamburg, W.S. 1964/65 (Manuskript), vgl. 1–8.

<sup>92</sup> Vgl. Schmidt, 1962, 425.

<sup>93</sup> Schmidt, 1962, Abb. 43.

<sup>94</sup> Bibel von Hans Lufft, Wittenberg 1540; Schmidt, 1962, Abb. 343.



Abb. 38 MATTHÄUS MERIAN, GOTT ERSCHAFFT ADAM. Kupferstich, 11 × 14,8 cm  
In: Matthäus Merian, *Icones biblicae*, I, 1625, 15

das Fresko Raffaels (1519 vollendet) und der Holzschnitt H. Holbein d.J. (1538 erschienen) stehen ikonographisch ungefähr auf dieser Stufe<sup>95</sup>. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geben Jost Amman (1564) und Johann Teufel (Abb. 36) Gott inmitten des brennenden Waldes nicht in menschlicher Gestalt, sondern als sonnenartige Lichterscheinung wieder, worin die hebräischen Buchstaben des Namens Jahve, den Gott Moses hier offenbart, eingeschrieben sind<sup>96</sup>. In der Nachfolge von Ammans Holzschnitt strahlt der Lichtkreis helles Licht aus, so daß die Figuren kräftige Schlagschatten werfen, etwa bei Tobias Stimmer (1576) und Matthäus Merian (Abb. 37)<sup>97</sup>. In niederländischen Gemälden wird dieser Strahlenkranz bisweilen durch sakrales Leuchtlicht ersetzt, z.B. bei F. van Valckenborch<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> Reproduktionsstich von G. Lanfranco (B. 17) in Badalocchio-Lanfranco, 1607, Nr. 33; Holzschnitt in Holbeins *Historiarum ueteris instrumenti icones* (s.m. Anm. 70), fol. B IV b.

<sup>96</sup> Jost Amman nach Johann Bocksberger, Holzschnitt in den *Neuwe Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments...*, Frankfurt 1564; Schmidt, 1962, Abb. 344.

<sup>97</sup> Holzschnitt von Tobias Stimmer in: *Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien grüntlich von Tobia Stimmer gerissen: Und zu Gotsfürchtiger ergetzung andächtiger hertzen/ mit artigen Reimen begriffen/ durch J.F.G.M.*, Basel, bei Thoma Gwarin, 1576, fol. E IV b.

<sup>98</sup> Slg. Dr. V. Bloch, Den Haag (1940), Abb.: DIAL (Icon. Ind.) 71 D 53 2.



Abb. 39 P. LASTMAN, GOTT ERSCHEINT ABRAHAM. Bezeichnet und 1624 datiert, Holz, 80 × 173,5 cm  
Bremen, Sammlung Lürmann (1911)

Diese Entwicklung führt Rembrandt in der Zeichnung folgerichtig weiter, denn auch er stellt die Erscheinung Gottes durch die Strahlen eines sakralen Leuchtlichtes dar<sup>99</sup>.

Natürlich ist die Entwicklung nicht immer so geradlinig und einheitlich verlaufen wie in den Bibelillustrationen. Manche Themen werden erst spät davon erfaßt, bei anderen bestehen beide Typen nebeneinander. Von der Entwicklung werden im Laufe des 16. Jahrhunderts – vor allem im Nordwesten Europas – fast alle Themen mit Gotteserscheinungen erfaßt, etwa die Schöpfungsgeschichte (Abb. 38), die Steinigung des Stephanus und die Bekehrung Pauli (Abb. 14). Lastman malte 1624 – also wahrscheinlich zu der Zeit als Rembrandt bei ihm in der Lehre war – die *Erscheinung Gottes vor Abraham im Hain More* (Abb. 39). Gott ist durch das Licht symbolisiert, das aus dem Hain durch Wolken hindurch in Strahlen hervorbricht. Das Gemälde übte großen Einfluß auf Moeyaert, Potter, Saftleven aus, die zu ähnlichen Schöpfungen angeregt wurden und diese ikonographische Gestaltung auf weitere Themen übertrugen.

Diese allgemeine Tendenz, die göttliche Erscheinung durch Licht zu ersetzen, ist eine der Voraussetzungen, weshalb Rembrandt in dem Leningrader Gemälde *Danae* (Abb. 40; Bauch 104/Bred. 474) Jupiter und den Goldregen durch einfallendes Licht symbolisiert<sup>100</sup>. Panofsky (1933) macht, um diese alte Deutung zu sichern, mit Recht auf die ikonographische Entwicklung des Themas auf-

<sup>99</sup> Zum sakralen Leuchtlicht bei Rembrandt vgl. Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, 156ff.

<sup>100</sup> Zur Forschungsgeschichte vgl. Tümpel, 1967, Kat. Nr. 12, zur Deutungsgeschichte 12 d.

merksam und untersucht die für diese Darstellung charakteristischen ikonographischen Motive. In diesem Zusammenhang ist nur die Entwicklung vom 16. Jahrhundert an wichtig. In Tizians *Danae* in Neapel ist die "Wolke, aus der sich der metallische Regen ergießt... zu einer zuckenden Flammenerscheinung geworden", und damit ist eine Entwicklung eingeleitet, "die schließlich zur völligen Ausschaltung der eigentlichen Wolke zu führen vermochte"<sup>101</sup>. In den von Panofsky aufgeführten Beispielen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die diese Entwicklung illustrieren, ist der Goldregen noch dargestellt. Es gab aber schon im 16. Jahrhundert einen Typus, in dem der Goldregen durch einen Lichtstrahl ersetzt war, z.B. den Kupferstich F. Mentons nach Frans Floris I (Abb. 41); Stiche von und nach Frans Floris I hat Rembrandt nachweislich besessen<sup>102</sup>. Für diesen Typ entschied sich Rembrandt wegen der allgemeinen Tendenz zur Symbolisierung göttlicher Erscheinungen, doch schuf er aus diesen Anregungen etwas Neues und Eigenes. Das Besondere der Rembrandtschen Gestaltung klingt in der Beschreibung von Fechner an: "Nicht ein Regen aus goldenen Talern, sondern ein warmes Licht ergießt sich über den nackten Körper der Danae, welches ihm einen zarten Goldschimmer verleiht. Es fällt auf die hohe Stirn, erglüht rosig auf den Fingerspitzen und ergießt sich über die ganze Gestalt. Und die ganze Gestalt scheint vom golden schimmernden Licht durchdrungen zu sein, welches, die Hauptsache heraushebend, die liegende Frau mit warmen Schein umgibt, das Gold der Holzschnitzerei erglühen läßt und sich im Halbdunkel des Raumes verbreitet... Die roten Teppiche, die grünlich-braunen Vorhänge und der übers Bild verstreute goldene Glanz geben das Hauptkolorit, wunderbar im Einklang mit den Schattierungen des Körpers."<sup>103</sup> Durch die künstlerische Gestaltung deutet Rembrandt also den Goldregen indirekt an, das Bild ist auf Goldglanz gestimmt.

Bei der Ersetzung der göttlichen oder himmlischen Erscheinung durch das sakrale Leuchtlicht könnte man von einer "eingekleideten Ikonographie" sprechen<sup>104</sup>. Sie ist jedoch keineswegs allein für Rembrandt charakteristisch<sup>105</sup>.

<sup>101</sup> Panofsky, 1933, 109f.

<sup>102</sup> Vgl. Hofstede de Groot, 1906, Urk. 169, Nr. 250. Auf den Kupferstich nach Frans Floris I verweist, wie ich nachträglich sehe, auch R. Judson, "Rezension: W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp. An Iconological Study*, New York... 1958", *The Art Bulletin* 42 (1960) 305-310, S. 309.

<sup>103</sup> Fechner, 1964, 72 und 74. Für die freundliche Übersetzung danke ich Frau Ahbel, Lübeck.

<sup>104</sup> Vgl. Bialostocki, *Münchener Jahrbuch*, 1957, 201f.

<sup>105</sup> Seine Schüler sind über ihn hinausgegangen und haben auch Engel durch einen Lichtstrahl symbolisiert, etwa bei den Themen *Der Engel verläßt die Familie des Tobias*, *Das Opfer des Manoah* und *Gethsemane*, während Rembrandt sie in allen gesicherten Werken mit diesen Themen darstellt. Von den von Benesch, 1954ff. aufgenommenen Zeichnungen zum Thema *Gethsemane* z.B. bieten nur Schulzeichnungen den Typus ohne Engel: Ben. 173/Abb. I, 185 (zur Zuschreibung s. Sumowski, 1956/57, 260); Ben.



Abb. 40 REMBRANDT, DANAE. Bezeichnet und (1)6(3)6 datiert, Leinwand  
185 × 203 cm

Leningrad, Eremitage

Vielmehr bestätigt die Untersuchung dieses Problems, daß Rembrandt auch darin von der ikonographischen Tradition beeinflusst ist. Ähnlich verhält es sich mit einem verwandten ikonographischen Problem, den "Herauslösungen" Rembrandts.

#### *"Herauslösung" und Historisierung*

Panofsky (1933) wies darauf hin, daß Rembrandt nicht nur den Goldregen bei der *Danae* durch einen Lichtstrom ersetzt, sondern auch die *Andromeda* ohne Drachen und rettenden Perseus darstellt (Abb. 42). "Das kleine Andromedabild ist in unserem Zusammenhang insofern besonders lehrreich, als es sich um eine relativ zeit- und artverwandte Schöpfung handelt, und als auch hier das Er-

105/Abb. I, 116 (s. Sumowski, 1956/57, 258) und Ben. A 75/Abb. VI, 1677. Die übrigen Zeichnungen bei Benesch bieten alle den Typus, in dem ein Engel Christus tröstet: Ben. 104/Abb. I, 119; Ben. 898/Abb. V, 1107; Ben. 899/Abb. V, 1111; Ben. 1374/Abb. VI, 1608. Vgl. ferner Anm. 89.



Abb. 41 F. MENTON NACH F. FLORIS I, DANAE. Bezeichnet, Kupferstich, 21,2 × 26,7 cm  
Hollstein XIII, 35

wartungsmoment, die gespannte Konzentration der psychischen Energien auf einen außerhalb des Bildes befindlichen 'Erlöser' (in diesem Falle den von ferne nahenden Perseus), eine ausschlaggebende Rolle spielt."<sup>106</sup> Um den psychologischen Gehalt einer Szene gegenüber den traditionellen Darstellungen zu intensivieren oder das Besondere, das das Verhältnis zweier Personen zueinander bestimmt, gesteigert zur Anschauung zu bringen, löste Rembrandt manchmal Figurengruppen und Einzelfiguren aus ihrem szenischen Zusammenhang oder beschränkte die Zahl der Personen auf die Hauptfiguren – etwa in den Radierungen *Jakob und Benjamin* (B. 33) und *Der alte Tobias* (B. 42 und B. 153)<sup>107</sup>. Damit erreichte Rembrandt eine ähnliche Verdichtung wie in den Werken, in denen er

<sup>106</sup> Panofsky, 1933, 214, Anm. 1. Bei der Den Haager *Andromeda* ging Rembrandt wahrscheinlich von manieristischen Vorlagen aus, in denen im Hintergrund Perseus' Kampf mit dem Drachen fast nur noch attributhaft wiedergegeben ist, vgl. etwa Wittewals Gemälde (Abb. 43, DIAL, Icon. Ind. 94 O(+25) *ANDROMEDA*).

<sup>107</sup> Vgl. auch Tümpel, 1968, 113ff.



Abb. 42 REMBRANDT, ANDROMEDA. Holz, 34,5 ×  
25 cm  
Den Haag, Mauritshuis

das Licht auf die Hauptpersonen konzentriert und die Nebenfiguren im Dunkel beläßt oder, im Gegensatz zu den Vorbildern, ganz ausläßt. Die "Herauslösung" der Hauptfigur oder -figuren ist keineswegs eine Neuerung Rembrandts. Vielmehr benutzte er einen bereits im Mittelalter geprägten Bildtyp, der in der religiösen Kunst besonders bei Andachtsbildern verwendet wurde, im 16. und 17. Jahrhundert aber auch bei Historien, in denen es nicht um die Verdichtung des religiösen Gehaltes geht wie in den Andachtsbildern, sondern um die Vertiefung des Gefühlsgehaltes.

Es wurden zwei Radierungen erwähnt, weil wir von ihnen mit Sicherheit sagen können, daß sie nicht fragmentiert sind. Bei Gemälden und Zeichnungen dagegen kann als Herauslösung wirken, was in Wirklichkeit ein Fragment ist. Wenn in diesem Zusammenhang Gemälde und Zeichnungen behandelt werden, für die diese Frage noch nicht endgültig geklärt ist, so soll gezeigt werden, daß sie selbst unter der Voraussetzung, sie seien unversehrt erhalten, sicher gedeutet werden können.

Zu dem Gemälde *Isaak und Rebekka* (Abb. 44; Bauch 38/Bred. 416), das nur zwei Figuren zeigt, ist eine dreifigurige Vorzeichnung erhalten (Abb. 45; Ben. 988/Abb. V, 1202). So stellt sich auch hier die Frage, ob Rembrandt die Hauptgruppe aus dem szenischen Zusammenhang herausgelöst darstellte oder ob das

Abb. 43 J. WITTEWAEI, PERSEUS UND ANDROMEDA. 197 X 154 CM  
 London, Kunsthandel (Knoedler) vor 1948



Gemälde nur als Fragment erhalten ist. Auf den Zusammenhang zwischen Gemälde und Zeichnung weist erstmals Valentiner (1923/24) hin. Müller-Hofstede (1925), der auch auf das ikonographische Vorbild, Raphaels Fresken in den Loggien des Vatikans verweist, und Kauffmann deuten die Zeichnung richtig als *Isaak und Rebekka*. Valentiner (1925) überträgt diese Deutung auch auf das Gemälde<sup>108</sup>. Die selten dargestellte Geschichte steht im 26. Kapitel der Genesis. Isaak gab seine schöne Frau Rebekka im Lande der Philister als seine Schwester aus, weil er fürchtete, man könnte ihn um ihretwillen ermorden. Der Philisterkönig Abimelech sieht zufällig durch sein Fenster, wie Isaak mit Rebekka "scherzt" und tadelt später Isaak wegen seiner Lüge, weil ein Philister leicht an der vermeintlichen Schwester hätte schuldig werden können (V. 7–11).

Ein Vergleich von Zeichnung und Gemälde mit einem der vielen Reproduktionsstiche nach dem entsprechenden Loggien-Fresko Raphaels (Abb. 46) bestätigt die Abhängigkeit. Die schon in der Zeichnung vorhandene Tendenz, die Architektur nur noch versatzstückhaft anzudeuten und einen kleineren Aus-

<sup>108</sup> Forschungsgeschichte bei Tümpel, 1967, Kat. Nr. 5. Wilhelm R. Valentiner, "Deutung der 'Judenbraut'", *Kunst und Künstler* 22 (1923/24) 17–22; Hans Kauffmann, "Zur Kritik der Rembrandtzeichnungen (Rezension Valentiner, I, 1925)", *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) 157–178, s. 158; Valentiner, I, 1925, Anm. zu Nr. 243 (dort der Hinweis C. Müller-Hofstedes).



Abb. 44 REMBRANDT, ISAAK UND REBEKKA. Bezeichnet und 16. . datiert, Leinwand, 118 × 164 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum

schnitt als Raphael zu wählen, ist im Gemälde weitergeführt. Das Ambiente ist stark zusammengedrückt, der Pilaster, der in der Zeichnung links von dem Paar dargestellt ist, erscheint auf dem Gemälde hinter ihm. In dieser Neigung zu flächig-frontaler Darstellungsweise zeigt sich bei Zeichnung und Gemälde die gleiche Stilstufe<sup>109</sup>. Die Motive bezeichnen nur den Ort des Geschehens, die Figuren befinden sich vor einem Palast. Den Springbrunnen Raphaels hat Rembrandt offensichtlich als eine Vase mit einer Pflanze umgedeutet. Auch die Gesten des Paares hat Rembrandt in Anlehnung an einen Kupferstich, der ihm als formales Vorbild diente (Abb. 47), umgewandelt und zurückhaltender angegeben. Isaak hat die Rechte zart auf die Brust Rebekkas gelegt, sie stimmt seiner Liebkosung zu, indem sie ganz leicht mit den Fingerspitzen ihrer Linken seine Hand berührt, während ihre Rechte vor dem Schoß verhält. Ein Vergleich des

<sup>109</sup> Benesch, V, 1957, Anm. zu Nr. 988 setzt die Zeichnung um 1655–56 an, also zehn Jahre früher als das Gemälde. Mir scheint diese zeitliche Differenz aus stilistischen Gründen nicht berechtigt, die Zeichnung wird nur wenig früher als das Gemälde entstanden sein, m.E. um 1662–63. Auch Sumowski (1957/58, 225) stimmt der späten Datierung, wie sie schon Valentiner, I, 1925, Nr. 423 vorschlägt, zu.



Abb. 45 REMBRANDT, ISAAK UND REBEKKA VON ABIMELECH BELAUSCHT. Federzeichnung, 14,5 × 18,5 cm  
New York, Slg. Kramarsky

Gemäldes mit dem Kupferstich zeigt die Entlehnung noch offenkundiger.

Wichtig ist, daß im Gemälde wie in der Zeichnung die gleichen Motive des Ambiente dargestellt sind: der Eckpilaster der Wand, die Bank, die in eine Balustrade übergeht, auf der eine Vase mit einem Strauch steht, und der Park.

Rosenberg (1948) macht gegen die Deutung als *Isaak und Rebekka* geltend, der König Abimelech sei nicht dargestellt und deshalb sei dieses Thema auch nicht gemeint, sondern vielmehr "Jakob und Rahel"<sup>110</sup>. Doch kann das Argument angesichts der übrigen sicheren "Herauslösungen" in Rembrandts Werk nicht überzeugen. Außerdem spricht die Begründung, es fehlte eine Person, erst recht gegen Rosenbergs eigene Deutung, denn in der niederländischen Kunst (von der Rosenberg zwei Beispiele aufführt) stehen Jakob und Rahel dem Text entsprechend (Gen. 29, 1–12) in einer Landschaft, umgeben von Hirten und Schafen, an einem Brunnen. Rahel, die stets steht und einen Hirtenstock hält,

<sup>110</sup> Rosenberg, I, 1948, 67f.

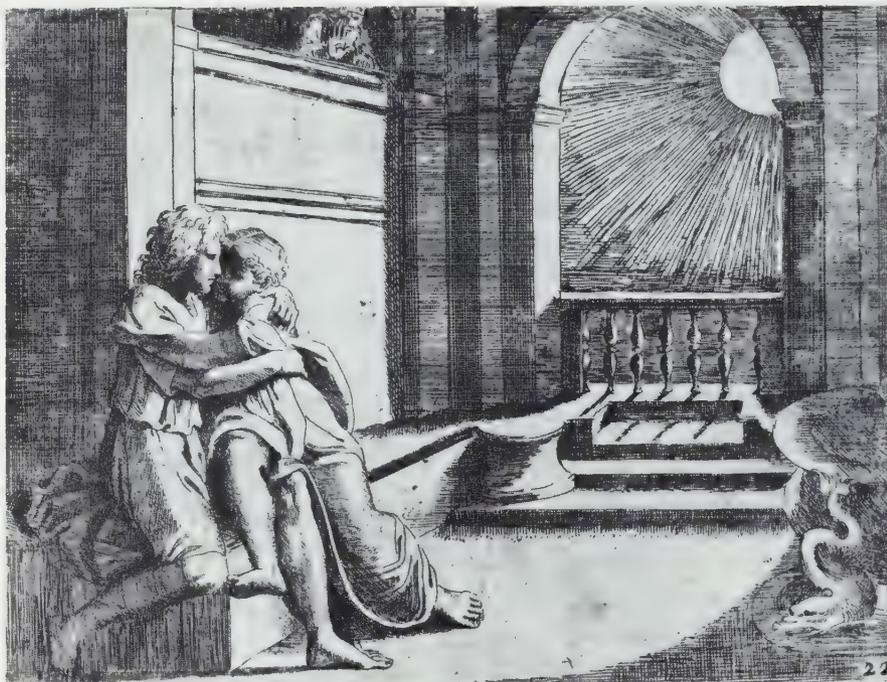


Abb. 46 S. BADALOCCHIO, ISAAK UND REBEKKA VON ABIMELECH BELAUSCHT. Reproduktionsstich nach Raffaels Fresko in den Loggien des Vatikan, 13,2 × 17,8 cm  
In: Badalocchio-Lanfranco, *Historia del Testamento Vecchio*..., 1607, Blatt 22

erwidert in den meisten niederländischen Werken nicht die Umarmung Jakobs<sup>111</sup>. Die Ikonographie dieses Themas stimmt also nicht mit der des Amsterdamer Gemäldes überein; selbst wenn die Hirten und Schafe fehlten, weil das Bild eine "Herauslösung" bietet, widerspräche das Ambiente (die Palastmotive statt des Brunnens) Rosenbergs Deutung, und ferner die Tatsache, daß die Frau keinen Hirtenstock hält. Zudem weicht das Gemälde in einem weiteren entscheidenden Motiv von dem Thema Jakob und Rahel ab: das Paar sitzt. Das ist zwar oft bestritten worden, da man nicht beachtet hat, daß Rembrandts sitzende Figuren im Spätwerk flächig und frontal wiedergegeben werden, wie etwa ein Vergleich mit dem sitzenden Mädchen des späten Braunschweiger Familienbildnisses (Bauch 541/Bred. 417) bestätigt. Am Original erkennt man die Haltung von Isaak und Rebekka deutlich; besser als auf den üblichen Reproduktionen kann man sie auf dem Röntgenfoto erkennen<sup>112</sup>. Rembrandt folgt Raffael auch

<sup>111</sup> Vgl. die Beispiele im DIAL (Icon. Ind.) 71 C 53 2 und 71 C 53 22 sowie bei Pigler, I, 1956, 59f. und bei Rosenberg, II, 1948, Abb. 113, 115 und 116).

<sup>112</sup> Auf das Röntgenfoto wies mich freundlicherweise Herr De Bruyn Kops hin.

in der Auslegung des "Scherzens" (Gen. 26, 8) als geschlechtliche Gemeinschaft, denn er hat das ikonographische Motiv dafür – Rebekka hat ihr rechtes Bein über das Isaaks geschlagen – nicht nur in der Zeichnung, sondern auch in dem Gemälde übernommen, wenn er es auch nur zurückhaltend andeutet<sup>113</sup>. Bisher hat man die Beziehung des Paares als die eines Brautpaares, als Liebe zwischen Vater und Tochter, als Liebe zwischen Dirne und Liebhaber gedeutet<sup>114</sup>. Rückblickend läßt sich zeigen, daß diese Interpretationen dem Bilde unangemessen sind. Aber gerade diese unangemessenen und zum Teil peinlichen Deutungen zeigen, wie notwendig hier eine nüchterne ikonographische Analyse ist, die als Ausgangspunkt für eine angemessene Analyse und damit Würdigung dieses herrlichen Gemäldes dient.

Der ikonographische und damit auch der thematische Zusammenhang zwischen Zeichnung und Gemälde ist also eindeutig. Wie ist es zu erklären, daß der König Abimelech auf dem Gemälde nicht dargestellt ist? Ist das Gemälde fragmentiert oder bietet es eine "Herauslösung"? Bauch hält das Gemälde für ein Fragment<sup>115</sup>. Eine bei der Restaurierung des Bildes Ende der fünfziger Jahre durchgeführte Untersuchung hat aber ergeben, daß es nicht beschnitten ist<sup>116</sup>. Es ist also auch eine "Herauslösung". Dadurch wird die eheliche Liebe zwischen Isaak und Rebekka so intensiviert und durch die Zurücknahme aller aufdringlichen Motive in überhöhter Form dargestellt, daß in diesem Historienbild zugleich so etwas wie ein Loblied auf die eheliche Liebe mitklingt.

"Herauslösungen" von Gruppen sind in Rembrandts Werk selten. Zu diesem Typ gehört eines der schönsten Werke Rembrandts, die *Bathseba* von 1654 im Louvre (Bauch 31/Bred. 521). Durch einen Vergleich mit dem früheren Gemälde gleichen Themas von 1643 in New York (Bauch 25/Bred. 513) erfaßt

<sup>113</sup> Die Statenbijbel übersetzt das hebräische Wort "Zachak", das an dieser Stelle die geschlechtliche Gemeinschaft meint, wie der übrige Gebrauch des Wortes z.B. in Gen. 39, 14 und 17 zeigt, mit dem zurückhaltenden Wort "jockende".

<sup>114</sup> Als Dirne und Liebhaber werden die Dargestellten bei der Deutung als Juda und Thamar interpretiert, wenn die listige Thamar in der Geschichte die Rolle einer Dirne auch nur spielt. Diese Deutung, die von Alfred Woltmann, *Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte*, Berlin 1878, 144 vorgeschlagen wurde, wurde von W. R. Valentiner, "Noch einmal 'Die Judenbraut'", in: *Festschrift Kurt Bauch; kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957*, o.O., 227–237, bes. 228f., wieder aufgenommen. Der alten Benennung als "Judenbraut" liegt nach Wilhelm Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig 1883, 553, Anm. 1 die Auffassung zugrunde, daß Vater und Tochter dargestellt sind ("eine Braut, die der Vater aus dem elterlichen Haus entläßt"). Für die Darstellung eines Brautpaares wird das Gemälde u.a. gehalten von: Rosenberg, I, 1948, 67f. und W. Schöne, "Rembrandt", in: *Berühmte Gemälde alter Meister*, o.O. o.J. (Hamburg 1964), 4–34, s. 30 ff.

<sup>115</sup> Bauch, 1966, Anm. zu Nr. 38.

<sup>116</sup> Mündliche Mitteilung von Herrn Mertens, Chefrestaurator des Rijksmuseums, der freundlicherweise alle Probleme des Bildes mit mir diskutierte.



*Finis per se pendit, et non poffit. Tunc quod in mente habet, et per se. Et tu inueni in corpore fructu meo.  
Igitur deus omnibus par a deus. Tunc quod in mente habet, et per se. Quam uero fructu uoluntas es potius.*

Abb. 47 UNBEKANNTER STECHER NACH HENDRIK GOLTZIUS, EINE ALTE FRAU VERSUCHT EINEN JUNGEN MANN DURCH GELD FÜR SICH ZU GEWINNEN. 10 × 15 cm

In: Crispijn de Passe d. Ä., *Hortus voluptatum qui sua nihilominus producet moralia. In floridae iuventutis gratia editus ac divulgatus Anno MDXCIX*, Abb. 32

Hans Jantzen Wesenszüge, die für die “Herauslösungen” ganz allgemein gelten.

“Während das ältere Bild völlig den Charakter der ‘biblischen Historie’ besitzt, in einer reichen Situationsschilderung verharrt und die Figuren dabei ein staffageartiges Ansehen erhalten, wird in dem späteren Gemälde des Louvre das bloß Erzählende so weit möglich zurückgedrängt und das, was der Vorgang an rein Menschlichem enthält, zu wunderbarer Tiefe verdichtet... Gesammelte Ruhe und eine das Auge sättigende Klarheit entströmt dem im Quadrat geschlossenen Felde, gesteigert durch die warme Pracht der aus braunem Grunde aufsteigenden Farbfolge von Rot und goldbrokatnen Tönen. Klarheit im flächigen Ausbreiten aller raumhaften Werte, der reliefartigen Haltung des Körpers, der der Bewegung der Bildebene folgt, Ruhe in dem sicheren Aufbau der Gestalt als eines Körperorganismus... Zudem bleiben alle Formbewegungen der Figur in sich beschlossen...” Es “erscheint die Bathseba im Louvre ihre Gedanken still in sich bergend, der Gegenwart entrückt. Mechanisch hält sie den bedeutungsvollen Brief des Königs in den Fingern... Diese Stimmung des völligen Für-sich Seins ward erst dem Rembrandt der fünfziger Jahre zugänglich... Doch wird nun diese Stimmung im Bathseba-Gemälde seelisch vertieft. Was Rembrandt in seiner Jugend nicht gelang: die *geistige* Gestalt einer solchen Figur zu zeichnen, das geschieht hier. Diese Gestalt birgt in sich ein in Schuld verstricktes Menschenschicksal... In ihm (sc. dem Bathseba-Gemälde) verdichtet sich das Werden und Sicherfüllen der gesamten Bathsebatragödie.”<sup>117</sup>

Es scheint mir besonders die Feststellung wichtig, durch die Herauslösung würde die eigentliche Dimension der Historie gegenüber den bloß erzählenden Motiven gesteigert, bei diesem Gemälde also der durchaus tragische Gehalt menschlicher Verstrickung, wie ihn die Geschichte schildert, erfaßt.

Henrik Bramsen (1950) fand das formale Vorbild für die *Bathseba* im Louvre, einen Stich Perriers in den *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant*, Rom 1645, der die Gruppe einer Badenden mit einer Dienerin wiedergibt<sup>118</sup>. Vielleicht wurde Rembrandt durch das formale Vorbild zu der "Herauslösung" angeregt.

Die Ikonographie des Berliner *Moses* (Abb. 48) ist aus der Szene Moses zerschmettert die Gesetzestafeln, als er vom Berg Sinai herabkommt und das Volk um das goldene Kalb tanzen sieht (Exodus 32, 19) herzuleiten. In einem Aufsatz deutete Heppner das Berliner Gemälde aber als "Moses zeigt die Gesetzestafeln" (Exodus 34, 29ff.)<sup>119</sup>. Gegen die alte Deutung wandte er ein, Moses sei vor Zorn entbrannt, als er das Volk um das goldene Kalb tanzen sieht. "Ist dies wehmütig-verklärte Gesicht des großen Mittlers zwischen Gott und dem Volke Israel, ist dies Gesicht vor uns 'von Zorn entbrannt'? Krampfen sich vielleicht die Hände wütend um die Steine, bereit sie zu zerschmettern? Es scheint doch hier vielmehr eine priesterliche Gestalt das Heiligste feierlich hochzuhalten, um es weithin sehen zu lassen. Deutlich lesbar und aufrecht stehen da die goldnen hebräischen Lettern der Gebote; die Tafeln sind nicht etwa verkehrt gepackt, zum Zeichen, daß sie der Vernichtung entgegen gehen."<sup>120</sup>

Seine eigene Deutung als Moses zeigt die Gesetzestafeln stützt Heppner auf eine exegetische Beobachtung. Als Moses das zweitemal vom Berg herabstieg und dem Volk die neuen Gesetzestafeln zeigte, habe sein Antlitz gegläntzt. Nach der Statenbijbel komme das hebräische Wort für *glänzen* von einem Wort, das *Hörner* bedeute, woraus das Mißverständnis erwachsen sei, daß man Moses mit Hörnern darstelle. Da Rembrandt in seinem Gemälde den "Glanz des Antlitzes" und die zwei Hörner vage andeute, "halb wie Haarlocken, halb wie Lichtstrahlen wirkend", sei der Gegenstand festgelegt<sup>121</sup>. Diese Umdeutung versucht Heppner durch weitere Beobachtungen zu sichern. Auf einem Gemälde Ferdinand Bols im Amsterdamer Rathaus, das *Moses zeigt die Gesetzestafeln* darstellt

<sup>117</sup> Hans Jantzen, *Rembrandt*, 2. Auflage, Bielefeld und Leipzig 1923, 60 und 62.

<sup>118</sup> Henrik Bramsen, "The Classicism of Rembrandt's 'Bathseba'", *The Burlington Magazine* 92 (1950) 128-131, vgl. bes. 131, Anm. 6 und Abb. 15 und 16.

<sup>119</sup> Vgl. Tümpel, 1967, Kat. Nr. 13.

<sup>120</sup> Heppner, 241.

<sup>121</sup> Heppner, 242.



Abb. 48 REMBRANDT, MOSES ZERSCHMETTERT DIE GESETZESTAFELN. Bezeichnet und 1659 datiert, Leinwand, 167 × 135 cm  
Berlin, Staatliche Museen

(Abb. 49)<sup>122</sup>, sei Moses gleich groß<sup>123</sup> und das Gewand habe die gleichen Farben<sup>124</sup>. Heppner vermutet deshalb, Rembrandts Gemälde sei ursprünglich ebenfalls für das Amsterdamer Rathaus gemalt worden und sei identisch mit einem Gemälde, von dem Vondel 1655 (!) spreche<sup>125</sup>. Da Bronckhorst sein Gemälde auf Bitten der Auftraggeber veränderte, vermutet Heppner, man habe auch von Rembrandt eine Änderung verlangt. Darauf habe der empfindsame Rembrandt wie bei dem *Claudius Civilis* (Bauch 108/Bred. 482) sein Bild zurückgezogen und auf das heutige Format verkleinert. Der Rembrandtschüler Bol sei dadurch zu seinem Auftrag gekommen<sup>126</sup>. Heppners Umdeutung und Theorien haben weitgehend Zustimmung gefunden<sup>127</sup>, doch läßt sich weder die

<sup>122</sup> Heppner, 244ff.

<sup>123</sup> Heppner, 248.

<sup>124</sup> Heppner, 245.

<sup>125</sup> Heppner, 247, vgl. m. Anm. 134.

<sup>126</sup> Heppner, 249f.

<sup>127</sup> Der Deutung wurde zugestimmt u.a. von: A. Bredius, *The Paintings of Rembrandt*, Wien 1936, Anm. zu Nr. 527; Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford und Zürich 1946, Abb. 38; F. Landsberger, *Rembrandt, the Jews and the Bible*, 2. Auflage, Philadelphia 1946, 166; Knüttel Wzn, 1956 (s. Anm. 77) 276; Sumowski, 1957/58, 236; Goldscheider, 1960, 175f., Anm. zu Abb. 100 und

Abb. 49 F. BOL, MOSES ZEIGT DIE  
GESETZESTAFELN. Leinwand, 423 × 284  
cm  
Amsterdam, Paleis



Umdeutung noch die Urkundeninterpretation aufrechterhalten.

Beide Gemälde stehen in festen ikonographischen Traditionen. Auf Bols Gemälde hält Moses die Gesetzestafeln vor seinen Leib. Damit folgt Bol der Tradition, wie sie etwa Raphael bietet und wie sie durch die vielen Nachstiche und Nachwirkungen der Raphael-Fresken allgemein bekannt waren (Abb. 50). Allerdings gestaltet Bol die Szene so, als habe Moses die Tafeln eben aus dem geöffneten Himmel empfangen. Das ist textwidrig. Vielleicht ist er dazu von Raphaels Fresko mit der Gesetzesübergabe angeregt worden (vgl. die Engel). Die Zitate sind, wie oft bei Rembrandtschülern, nicht zu einer sinnvollen, der Historie entsprechenden Einheit zusammengefügt. Rembrandts Gemälde dagegen läßt sich nur aus der ikonographischen Tradition des Themas "Moses zerstört die Gesetzestafeln" herleiten<sup>128</sup>. Nur hier finden sich die Motive, daß Moses die Tafeln hochhält (Abb. 51–53) und daß die Tafeln übereinandergeschoben sind (Abb. 53). Aber auch alle Motive, die nach Heppners Textinterpretation nur für

Katalog *Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dablem*, Berlin 1964, 95, Nr. 811.

<sup>128</sup> Moses die Gesetzestafeln zerschmetternd ist meist im Hintergrund der Szene *Der Tanz um das goldene Kalb* dargestellt, vgl. die Beispiele im DIAL (Icon. Ind.) 71E 23 1 und bei Pigler, I, 1956, 102f.





Abb. 50 S. BADALOCCHIO, MOSES ZEIGT DIE GESETZESTAFELN, Reproduktionsstich nach Raffaels Fresko in den Loggien des Vatikan. 13,2 x 17,8 cm

In: Badalocchio-Lanfranco, *Historia del Testamento Vecchio...*, 1607, Blatt 35

Abb. 51 UNBEKANNTER HOLZSCHNEIDER, MOSES ZERSCHMETTERT DIE GESETZESTAFELN  
In: J. Hoffer, *Icones catecheseos*, Wittenberg 1560

Abb. 52 MATTHÄUS MERIAN, MOSES ZERSCHMETTERT DIE GESETZESTAFELN. Kupferstich, 11 x 14,8 cm

In: Matthäus Merian, *Icones biblicae*, I, 1625, 101

Abb. 53 D. FONTANA NACH FR. PARMIGIANINO, MOSES ZERSCHMETTERT DIE GESETZESTAFELN. Bezeichnet und 1644 datiert, 38,5 x 27,7 cm



die Szene "Moses zeigt die Gesetzestafeln" charakteristisch sein sollen, lassen sich in den Darstellungen der Zerstörung der Gesetzestafeln nachweisen. Bei Stimmer<sup>129</sup> und Merian (Abb. 51) ist Moses mit Hörnern dargestellt, bei Parmigianinos Darstellung (Abb. 53) gehen von Moses' Haupt Strahlen aus<sup>130</sup>. Auf einem deutschen Holzschnitt von 1560 ist die Schrift durch Linien angedeutet (Abb. 51), bei Merian (Abb. 52) kann man die römischen Ziffern der Gebote lesen. Heppner setzt auch zu Unrecht voraus, bei der Zerstörung der Gesetzestafeln könnten diese nicht zugleich repräsentiert werden. Unter den hier genannten Beispielen findet sich auch das Werk, dem Rembrandt formal am stärksten verpflichtet ist, der Stich nach Parmigianino. Daneben muß Rembrandt aber auch noch eine Graphik in der Art des deutschen Holzschnittes um 1560 gekannt haben, von dem die Gewandbehandlung abhängig ist. Eine Herleitung der ikonographischen Motive des Berliner Bildes aus früheren Darstellungen sichert also die alte Deutung als *Moses zerstört die Gesetzestafeln*.

Da Friedländer (1946) und Bialostocki (1957) Heppners methodischen Ansatz lobend hervorheben, soll noch einmal betont werden, daß sich Rembrandts unsicher gedeutete Werke allein auf Grund ikonographischer Untersuchungen, nicht aber durch die "Feststellung des tatsächlichen Ausdruckgehaltes"<sup>131</sup>, durch Analysen und reine Textinterpretationen sicher erklären lassen. Heppner begeht den Fehler, die zuständige Darstellungsweise des späten Rembrandt nicht als Stilmerkmal, sondern als ikonographisches Motiv zu interpretieren. Er entwirft nach eigenen Vorstellungen ein Gemälde "Moses zerschmettert, von Zorn entbrannt, die mit verkrampften Händen verkehrt gepackten Gesetzestafeln"<sup>132</sup>, etwa im Geschmack des jungen Rembrandt, und mißt daran, nicht an der Bildtradition, das Berliner Gemälde. Entsprechend führt auch die reine Textinterpretation über die Hörner bzw. den Glanz nur zu falschen Schlüssen. Denn sowohl die Hörner als auch der Glanz – etwa in Form von Strahlen – sind in der Bildtradition zu Attributen geworden, die in Darstellungen fast aller Mosesszenen angewendet werden. Auch die Urkundeninterpretation Heppners überzeugt nicht. Als 1655 das unvollendete Amsterdamer Rathaus eingeweiht wurde, beschrieb Vondel den Bau in einem Gedicht, das den Eindruck erweckt, der Bau sei schon fertiggestellt und ausgestattet<sup>133</sup>. In Wirklichkeit beschreibt Vondel nur das Programm, das erst verspätet ausgeführt wurde,

<sup>129</sup> Tobias Stimmer (s.m. Anm. 97), Holzschnitt zu Exodus 32.

<sup>130</sup> D. Fontanas Stich reproduziert den Moses aus einem Fresko F. Parmigianinos in der Kirche Madonna della Steccata in Parma.

<sup>131</sup> Bialostocki, *Münchener Jahrbuch*, 1957, 198. Vgl. auch Friedländer (s.m. Anm. 127), 253.

<sup>132</sup> Die zusammengeführten Zitate alle aus Heppner, 241.

<sup>133</sup> Rosenberg, I, 1948, 171.



Abb. 54 REMBRANDT, SARA ERWARTET TOBIAS. Bezeichnet "R.m.ta. f. 164.", von Holz auf Leinwand übertragen, 81 × 67 cm

Edinburgh, National Gallery of Scotland

und nicht, wie Heppner suggeriert, verlorene Gemälde<sup>134</sup>. Doch ist es möglich, daß Rembrandt oder seine Auftraggeber durch das Mosesprogramm des Rathauses zu diesem Thema angeregt wurden. Auf die Deutung und die Urkundeninterpretation stützt sich aber auch Heppners These, Rembrandts Gemälde sei fragmentiert. Solange keine neuen Argumente bekannt werden, besteht kein Grund, es für ein Fragment zu halten<sup>135</sup>, es läßt sich auch in der heutigen Form in Rembrandts Ikonographie einordnen. Rembrandt stellt Moses nämlich nicht einfach als Einzelfigur vor neutralem Grund dar wie Parmigianino, sondern gibt ihn am geschichtlichen Ort der Zertrümmerung der Tafeln wieder, auf dem Berg Sinai.

Ein Vergleich mit den anderen Spätwerken hätte es erleichtert, auch die künstlerische Gestaltung des Berliner *Moses* angemessen zu erfassen. In dem gleichzeitigen Gemälde *Jakob ringt mit dem Engel* (Bauch 36/Bred. 528) ist "alles, was nach dramatischer Zuspitzung verlangte und worin der Künstler in der Jugend

<sup>134</sup> Heppner, 247. Heppners Formulierungen verschleiern die schwächste Stelle seiner Urkundeninterpretation; 247 schreibt er: "Spricht doch Vondel in seinem gedichteten Lobspruch... von unserem Moses...", den "spätere Betrachter nicht mehr gesehen haben". Da Heppner natürlich weiß, daß Rembrandts Gemälde erst 1659 datiert ist, biegt er (248 f.) seine Argumente etwas um, Vondel führe das Thema schon 1655 auf, das Gemälde sei 1655 möglicherweise bestellt und eben 1659 fertig gewesen.

<sup>135</sup> Herr Dr. Brochhagen teilte mir freundlicherweise mit, die Bildränder des Gemäldes seien bisher noch nicht unter dieser Fragestellung untersucht worden.



Abb. 55 P. LASTMAN, DIE HOCHZEITSNACHT VON TOBIAS UND SARA. Bezeichnet und 1611 datiert. Holz, 42 × 57 cm  
Boston, Museum of Fine Arts

bis zum Äußersten geht, ... abgestumpft und bewußt abgespannt.<sup>136</sup> Der Kampf ist nur angedeutet. Durch die künstlerische Gestaltung – die Flügel des Engels breiten sich über Jakob aus – verdeutlicht Rembrandt zugleich den Segen, den Jakob von dem Engel empfängt. In diesem Sinne stellt auch das Moses-Gemälde nicht nur die Zerschmetterung der Gesetzestafeln dar. Sie werden – wie auch in vielen früheren Darstellungen dieses Themas – repräsentiert. Doch erst Rembrandt hat eine eindrucksvolle Gestaltung gefunden.

Das in der National Gallery of Scotland befindliche Gemälde (Abb. 54; Bauch 266/Bred. 110) wird meist als eine Darstellung Hendrickjes oder als eine Genreszene gedeutet<sup>137</sup>. Erst Bauch (1966, Anm. zu Nr. 266) macht wieder darauf

<sup>136</sup> Neumann, II, 1922, 607 in anderem Zusammenhang (zu *Isaak und Rebekka*, Bauch 38/Bred. 416).

<sup>137</sup> Zur Forschungsgeschichte vgl. m. Kat., Tümpel 1967, Nr. 21, bes. c. F. Schmidt-Degener, *Rembrandt*, Amsterdam o.J. (1906) (Wereldbibliotheek 28–29) 47 u. 114 vermutete zu Unrecht, daß dasselbe Thema wie bei der Leningrader *Danae* (Bauch 104/Bred. 474) dargestellt sei. Da jenes Gemälde damals fälschlich als "Sara erwartet Tobias" gedeutet wurde, gelangte er für das Edinburger Gemälde rein zufällig zur richtigen Deutung. Das Gemälde ist von Holz auf Leinwand übertragen. Für freundliche Auskünfte bin ich Herrn Thompson dankbar.

aufmerksam, daß es sich bei dieser Frau um eine biblische Figur handeln dürfte, und Sumowski (ebenda erwähnt) fügt hinzu, daß das Bild vielleicht "Hagar erwartet Abraham" oder "Sara erwartet Tobias" darstelle.

Rembrandt ging hier von einer Darstellung der Hochzeitsnacht von Tobias und Sara aus, wahrscheinlich von dem Gemälde seines Lehrers Pieter Lastman im Museum of Fine Arts in Boston (Abb. 55). Die junge Frau auf dem Bild in Edinburgh ist nämlich im Motivischen und Formalen seitenverkehrt mit der Sara in Lastmans Gemälde verwandt. Sie richtet sich leicht auf und verfolgt mit Spannung ein außerordentliches Ereignis. Während in Lastmans Gemälde der Vorhang am Bettpfosten zusammengerafft ist, schiebt ihn die junge Frau in Rembrandts Gemälde mit der Hand beiseite. So ist die gespannte Aufmerksamkeit, die Rembrandt auch durch den Ausdruck und die Beleuchtung vertieft, noch gesteigert.

Sara, die Tochter Raguels, war von einem bösen Geist besessen, der schon sieben Männer, mit denen sie getraut worden war, in der Hochzeitsnacht getötet hatte (Tobias 3, 8). Als Tobias mit Sara getraut war, folgte er dem Rat des Engels und legte ein Stück von der Leber und vom Herz des Fisches auf die glühenden Kohlen. "Und der Engel Raphael nahm den Geist gefangen und band ihn in die Wüste ferne in Ägypten" (Tobias 8, 1-3). Diesen entscheidenden Augenblick zeigt Lastmans Gemälde, aus dieser Szene ist auch Rembrandts Darstellung der Sara als Einzelfigur entwickelt.

Nun weicht Lastmans Bild, das Rembrandt also wahrscheinlich als Vorbild diente, schon von der im 16. Jahrhundert üblichen Ikonographie dieser Szene ab. In dem am weitesten verbreiteten Typus kniet Sara vor dem Bett und betet, während Tobias ein Stück vom Herz und der Leber des Fisches verbrennt<sup>138</sup>. Das Gebet Saras weist auf die spätere Szene. Daneben gibt es einen seltenen, textgetreueren Typus, wie ihn etwa Pencz' Kupferstich (B. 19) bietet. Er gibt Sara im Bett wieder, denn nach dem Text fordert Tobias Sara erst nach dem Verbrennen der Fischteile auf, sich zum Gebet zu erheben (Tobias 8, 4). Doch auch in Pencz' Kupferstich ist noch das Gebet dargestellt. Lastman, der sicher beide Bildtypen kannte, ging von dem selteneren, textgetreuen Typus aus und stellte Sara im Bett dar, wie sie erwartungsvoll Tobias zuschaut. Stärker als in allen früheren Darstellungen legt er den Akzent auf die Hochzeit, auf den Boden des Zimmers sind Blumen gestreut, das Gebet ist nicht angedeutet. In einer Zeichnung, die nur in Kopien überliefert ist (Abb. 56; Ben. 633/Abb. III, 767)<sup>139</sup>,

<sup>138</sup> Vgl. z.B. C. Massys, *Tobias verbrennt den Fisch* (B. 5), Abb.: Hollstein, 1949ff., XI, 24-31 (5).

<sup>139</sup> Ben. 633/Abb. III, 767 gilt in der Forschung als echt, doch erweist etwa ein Vergleich mit den beiden Zeichnungen *Christus bei Maria und Martha* (Ben. 631/Abb. III, 765 und Ben. 632/Abb. III, 766) die

hat Rembrandt Lastmans Komposition aufgegriffen, die Szene ist aber im Sinne der älteren Bildtradition abgewandelt und Sara betend dargestellt. Die Zeichnung wird gegen Ende der 1640er Jahre entstanden sein, also vielleicht gleichzeitig mit der *Sara*<sup>140</sup>.

Sumowski (vgl. Bauch 1966, Anm. zu Nr. 266) schlägt als Deutung auch "Hagar erwartet Abraham" vor. Da Hagar aber sowohl nach dem biblischen Bericht (Gen. 16, 3f.) als auch nach der Bildtradition zu dem im Bett liegenden Abraham geführt wird, ihn also nicht selbst erwartet, ist diese Deutung auszuschließen<sup>141</sup>.

Während Rembrandt die *Prophetin Hanna* in dem Amsterdamer Bild von 1631 (Abb. 57; Bauch 252/Bred. 69) vor neutralem Grund darstellt, erinnert er in dem späten Gemälde in der Eremitage in Leningrad (Abb. 58; Bauch 267/Bred. 361) durch die Andeutung eines Kirchenfensters an den für Hanna charakteristischen Raum, den Tempel. Im biblischen Bericht von der Darbringung Jesu im Tempel heißt es nämlich, die Prophetin "kam nimmer vom Tempel, diente Gott mit Fasten und Beten Tag und Nacht" (Lukas 2, 37). Zu der Angabe des Ortes ist Rembrandt wahrscheinlich nicht nur durch den Bibeltext, sondern auch durch einen seltenen Typ der Darbringung im Tempel angeregt worden, wie ihn z.B. der rechte Seitenflügel eines Epitaphs von M. Coxie in Madrid (Abb. 59) und ein Gemälde M. Pepyns (Abb. 60) bieten<sup>142</sup>. Hanna sitzt hier am Boden, bei Pepyn weist sie auf das Christuskind. Durch das Buch, die Bibel, wird sie als Prophetin gekennzeichnet. Von dieser ikonographischen Tradition scheint mir Rembrandts Typus der sitzenden Prophetin Hanna überhaupt angeregt zu sein, auch stellt Rembrandt die greise Prophetin mit einem Buch und einer altertümlichen Kleidung dar.

Das Amsterdamer Gemälde galt früher als Porträt der Mutter Rembrandts. Seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts setzte sich aber allmählich die Einsicht durch, es sei eine Darstellung von Rembrandts Mutter als Prophetin

Unbeholfenheit der Strichführung, die die Zeichnung – wegen der nicht unbedeutenden Gesamtanlage – als Kopie ausweist. Sumowski, II, 1961, 13 erwähnt eine (m.E. also andere) Kopie in Rotterdam.

<sup>140</sup> Zur Datierung vgl. m. Katalog Nr. 21b. Das Gemälde wird in der neueren Forschung meist gegen Ende der 1640er Jahre angesetzt, in der älteren Forschung – vornehmlich zu Anfang dieses Jahrhunderts – wird die Jahreszahl zu 1657 ergänzt. Bauch (1966, Anm. zu Nr. 266) schlägt 1641 vor, womit er sich an die Lesart des 18. Jahrhunderts anschließt. M. E. ist das Gemälde Ende der 1640er Jahre entstanden.

<sup>141</sup> Vgl. die bei Pigler, I, 1956, 33 genannten Beispiele.

<sup>142</sup> Von Erffa, 1954, 1071 deutet die Prophetin Hanna in Pepyns Gemälde fälschlich als Elisabeth, da er einen der beiden im Vordergrund spielenden Knaben (ein Nachklang manieristischer Formeln) als Johannes deutet.

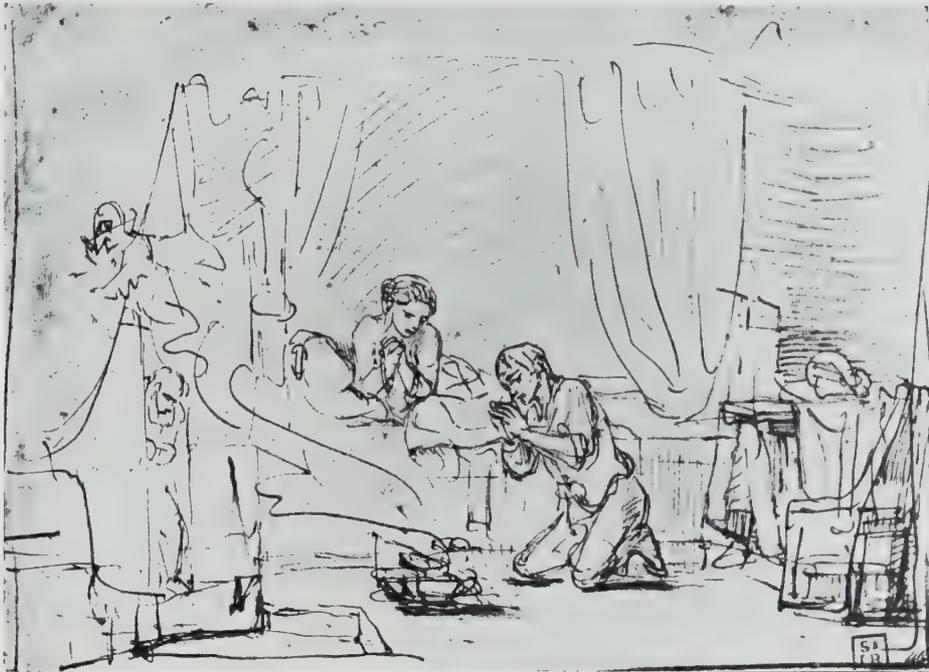


Abb. 56 KOPIE NACH REMBRANDT, DIE HOCHZEITSNACHT VON TOBIAS UND SARA. Federzeichnung, 17,2 × 23,4 cm  
New York, Metropolitan Museum

Hanna<sup>143</sup>. Das Leningrader Gemälde wird in der älteren Forschung für ein Porträt von Rembrandts Mutter gehalten, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts für ein Bildnis oder eine Studie zu einer alten Frau mit einer Bibel. Knüttel (1956) bezeichnet das Bild als posthume Darstellung von Rembrandts Mutter als Prophetin. Auch Bauch (1966) fragt, ob eine Prophetin dargestellt sei<sup>144</sup>. Der

<sup>143</sup> Zur Forschungsgeschichte vgl. m. Katalog Nr. 19. Die Prophetin Hanna trägt in dem Amsterdamer Bild die gleiche Tracht wie in der Den Haager *Darbringung im Tempel* (Bauch 52/Bred. 543). Dort wird Hanna allerdings häufig fälschlich als Hoherpriester gedeutet (so z.B. von C. Hofstede de Groot, *Rembrandt. Nicolaes Maes*, Esslingen a.N. und Paris 1915 (Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts VI), Nr. 80; von Erffa, 1954, 1072 und Goldscheider, 1960, 156 zu Abb. 5). Sie wird richtig bezeichnet bei Bauch, 1933, 93; ders., 1960, 258, Anm. 95. Der Text der Bibel ist wie der der Schriftrolle auf dem *Selbstbildnis als Apostel Paulus* (Bauch 338/Bred. 59) in hebraisierender Schrift geschrieben, ein deutlicher Hinweis auf den historischen Kontext.

<sup>144</sup> Zur Forschungsgeschichte vgl. m. Katalog Nr. 22; Knüttel Wzn, 1956 (s.m. Anm. 77), 139 und Bauch, 1966, Anm. zu Nr. 267. Knüttel Wzns Ansicht, bei dem Gemälde handle es sich um eine posthume Darstellung der Mutter Rembrandts, ist unbegründet. Die Darstellung ist aus Modellstudien entwickelt, vgl. die Vorzeichnung Ben. 684/Abb. IV, 822. Nach dem gleichen Modell entstand Ben. 685/Abb. IV, 825.



Abb. 57 REMBRANDT, DIE PROPHETIN HANNA. Monogrammiert und 1631 datiert, Holz, 60 × 48 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum

Wandel, der aus diesen verschiedenen Deutungen spricht, ist bemerkenswert. Er ist einerseits durch ein wachsendes Verständnis für den Unterschied zwischen den Porträts, den tronien und den historischen Einzelfiguren bedingt, aber auch in einem vertieften Verständnis der Historisierungen, wie es sich etwa in den Arbeiten von Bauch (1933 und 1960) ausspricht, begründet<sup>145</sup>. Das läßt sich gut an Bauchs Beschreibung des Stuttgarter *Paulus* (Bauch 111/Bred. 601) erkennen. "Denn der Paulus ist... nicht eigentlich das Abbild einer religiösen Figur, sondern eine Szene aus der biblischen Geschichte. Daß er ins Gefängnis geworfen wurde und dennoch schreibt, sein Dulden und Kämpfen, das ist dargestellt: die vergitterte Zelle in dem alten Gefängnis und darin der in höchster Tatbereitschaft schreibende Glaubensstreiter... Gegenüber der abstrakten Bühne von de Gheyns Philosophen gehört ja dieser besondere Ort zu dem Geschehnis."<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Vgl. bes. Bauch, 1933, 57, 99ff.; Bauch, 1960, 143ff. Als "Historisierung", bzw. "Historisieren" bezeichne ich es, wenn Künstler den historischen Figuren den repräsentierenden, kultischen oder didaktischen Charakter nehmen und sie in einen erzählerischen Zusammenhang hineinstellen. (In Anlehnung an eine Definition Müller Hofstedes, 1925, vgl. m. Anm. 24, 131, formuliert, mit der er einige Monologe (sc. "Herauslösungen") beschrieben hatte; für diese ist die Charakteristik aber wenig zutreffend).

<sup>146</sup> Bauch, 1960, 143.

Abb. 58 REMBRANDT, DIE PROPHETIN  
HANNA. Bezeichnet und 1643 datiert,  
Holz, 61 × 49 cm  
Leningrad, Eremitage



In der Tat ist dies der entscheidende Gesichtspunkt, denn Rembrandts Vorbilder geben Paulus bezeichnenderweise in einer Landschaft wieder<sup>147</sup>. Der Kupferstich Swanenburghs, darin ein charakteristisches Beispiel für die Graphik vor Rembrandt, stellt im Hintergrund die Bekehrung Pauli dar. Die historische Einzelfigur wird also mit der Historie verbunden, indem simultan eine bekannte Geschichte aus ihrem Leben dargestellt ist. Nur das Schwert, das zu dem historischen Ort, den Rembrandt angibt, nicht ganz passen will, erinnert noch an die Entwicklung aus einer historischen Einzelfigur. In der Radierung B. 149 (Abb. 64) hat Rembrandt dieses Motiv sogar ausgelassen, doch gibt er es in den übrigen Darstellungen mit diesem Thema wieder<sup>148</sup>.

Entsprechend hat Rembrandt auch Darstellungen anderer historischer Personen den Historien angenähert, bei *Jeremia, der über den Untergang Jerusalems trauert*, gibt Rembrandt im Hintergrund die zerstörte Stadt wieder (Bauch 127/Bred. 604), *Petrus* stellt er im Gefängnis (Bauch 134/Bred. 607) und *Petrus und*

<sup>147</sup> Rembrandts Vorbilder für dieses Gemälde sind u.a. im Gegensinn die Radierung *Der hl. Paulus* von Swanenburg nach Bloemaert (Rijckevorsel, 1932, Abb. 66) und vielleicht dessen Vorbild, der Paulus auf den Außenflügeln des Jüngsten Gericht-Epitaphs von Lucas van Leyden (Abb. 62), das seit 1577 im Leidener Rathaus hing (s. F. Dülberg, "Das Jüngste Gericht des Lucas van Leyden", *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899) 30–61, s. 31f. und 37) und Rembrandt bekannt gewesen sein könnte.

<sup>148</sup> Vgl. die Gemälde Bauch 111/Bred. 601; Bauch 120/Bred. 602 und Bauch 223/Bred. 612.



Abb. 59 M. COXIE, DARBRINGUNG IM TEMPEL. Rechter Flügel eines Altares, Holz, 208 × 77 cm  
Madrid, Prado



Abb. 60 M. PEPEYN, DARBRINGUNG IM TEMPEL. Bezeichnet, Holz, 124 × 93 cm  
Versteigerung Lanfranconi, Köln 21.10.1895, Nr. 141

Paulus (Abb. 61; Bauch 5/Bred. 423) im Studierzimmer dar<sup>149</sup>. Das Thema *Petrus und Paulus im Gespräch* entwickelte sich wahrscheinlich aus repräsentativen

<sup>149</sup> Dr. Ursula Hoff bin ich für freundliche Auskünfte über das Melbournere Gemälde dankbar. Zur Forschungsgeschichte vgl. Ursula Hoff, *National Gallery of Victoria, Catalogue of European Paintings before eighteenth century*, Melbourne 1961, 100f. und m. Kat. Tümpel 1967, Nr. 1. Das Gemälde wurde von Pietro Monaco in seinem Werk *Raccolta di 55 Istorie sacre*, Venedig 1743 als "Eliseo che predice i regni attentate contre se stesso" reproduziert, doch läßt es sich nicht mit dem Text 2. Kön. 5, 32 vereinbaren. Bauch, 1960, 143 und 1966, Anm. zu Nr. 5 nimmt diese willkürliche Benennung (vgl. Hoff, 101, Anm. 3 und S. 125) zwar zögernd auf, gibt den Titel aber falsch wieder. Bredius, 1935, Anm. zu Nr. 423 hält das Gemälde für eine Genreszene ("Zwei disputierende Gelehrte"), J. G. van Gelder, "Rembrandt's vroegste ontwikkeling", *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, N.F. 16 (1953) 273–300, Taf. I, Text unter Abb. 20, denkt an Hippokrates und Demokrit, Benesch, I, 1954, Anm. zu Nr. 7 an Heraklit und Demokrit. Der richtigen Deutung am nächsten kommt Neil Maclaren, *The Dutch School*, London 1960 (National Gallery Catalogues), 339, der das Gemälde als "Zwei sitzende Apostel" bezeichnet. Die Deutung als "Hippokrates und Demokrit" ist abzulehnen; da Demokrit in anatomische Studien vertieft ist, sind in der Tradition vor Rembrandt stets seziierte Tiere dargestellt, vgl. die Beispiele im DIAL (Icon. Ind.) 95 und Lieselotte Möller, "Demokrit und Heraklit", in: Otto Schmidt (beg.) und L. H. Heydenreich (hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, Stuttgart 1954, 1244–1251, vgl. 1249f. Mehr Gewicht hat dagegen die Deutung als



Abb. 61 REMBRANDT, PETRUS UND PAULUS IM GESPRÄCH. Monogrammiert und 1628 datiert, Holz, 71,5 × 58,5 cm Melbourne, National Gallery of Victoria

Darstellungen der beiden Hauptapostel<sup>150</sup>. So gibt Dürer sie in dem Holzschnitt B. 38 wieder, wo sie die hl. Veronika einrahmen, die das Schweißbuch

Heraklit und Demokrit. Charakteristisch für die Ikonographie der niederländischen Darstellungen dieses Themas sind folgende Motive: Demokrit lacht, Heraklit weint. "Als Attribut ist D. und H. die Kugel beigegeben... In manchen der älteren Darstellungen wird die Kugel nur Demokrit zugeteilt... Je entschiedener der Gedanke an die Eitelkeit der Welt, über die D. lacht und H. weint, in den Vordergrund tritt, desto gewichtiger erscheint die Kugel im Bilde, und beide Philosophen belegen sie gleichermaßen mit Beschlag... Die Kugel... ist... meist deutlich als (Weltkarten-) Globus charakterisiert." (Möller, 1248). In Rembrandts Gemälden in Melbourne (Bauch 5/Bred. 423) und Dortmund (Bauch 6/Bred. 424) ist im Hintergrund deutlich ein Globus dargestellt, doch widerspricht der Ikonographie dieses Themas, daß der Globus nicht in die Handlung einbezogen ist: die Greise diskutieren vielmehr über eine bestimmte Schriftstelle. Keiner lacht, keiner weint. Da sich der Globus in anderen Werken Rembrandts als Motiv der Gelehrsamkeit findet (vgl. etwa den Prager *Schriftgelehrten*, Bauch 162/Bred. 432 und die 1965 bei Sotheby versteigerte *Minerva*, Bauch 259/Bred. 469), ist die Deutung als Heraklit und Demokrit wenig wahrscheinlich.

<sup>150</sup> M. de Marolles, Abbé de Villeloin, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement des pièces qui y sont contenues*, Paris 1666, 17 erwähnt in seinem Besitz allein 32 Darstellungen dieses Themas. Reiches Material zu diesem Thema findet sich im ikonographischen Katalog des Warburg Institutes in London.



Abb. 62 LUCAS VAN LEYDEN, PETRUS UND PAULUS. Außenseiten der Außenflügel des Jüngsten Gerichts-Epitaphs, Holz, je 264 × 76 cm

Leiden, Stedelijke Museum "De Lakenhal"

hält. In späteren Werken sind nur die beiden Apostel mit dem Schweiß Tuch dargestellt, so in Lucas van Leydens Kupferstich (B. 105). In anderen Werken sind nur die beiden Hauptapostel wiedergegeben. Auf den Außenflügeln des Epitaphs mit dem *Jüngsten Gericht* von Lucas van Leyden sitzen sie im Gespräch in einer Landschaft. Der Paulus dieses Epitaphs, das seit 1577 im Leidener Rathaus hing, diente Rembrandt wahrscheinlich als Vorbild für seinen *Paulus im Gefängnis* (Bauch 111/Bred. 601)<sup>151</sup>. Noch wichtiger ist aber ein weiterer, diesem Gemälde ähnlicher Kupferstich von Lucas van Leyden (Abb. 63), in dem beide Apostel in einer Landschaft sitzen, wobei sie über eine bestimmte Bibelstelle diskutieren und Petrus in die aufgeschlagene Bibel weist. Dieser Kupferstich war offensichtlich ein ikonographisches Vorbild für Rembrandts Melbourner Gemälde, denn damit stimmen nicht nur die Gesichtstypen überein, sondern auch das Motiv, daß der eine Apostel den anderen auf eine bestimmte Bibelstelle aufmerksam macht. In allen früheren Darstellungen, auch noch in Renis Bild, sind die Attribute der Apostel – Schlüssel und Schwert – angegeben, nicht aber in Rembrandts Gemälde<sup>152</sup>. Wie ist das zu erklären? Rembrandt ver-

<sup>151</sup> Vgl. Anm. 147.

<sup>152</sup> Mailand, Pinacoteca di Brera, vgl. Rijckevorsel, 1932, Abb. 74.



Abb. 63 LUCAS VAN LEYDEN, PETRUS UND PAULUS IM GESPRÄCH. Monogrammiert und 1527 datiert, Kupferstich, 10 × 14,4 cm

stand seine Darstellung eben tatsächlich als eine mehrfigurige Historienszene, und in solchen Bildern gibt er (mit einer Ausnahme) keine Attribute an, sondern charakterisiert die Hauptapostel, wenn überhaupt, durch den traditionellen Gesichtstypus<sup>153</sup>. Darin unterscheidet sich dieses Gemälde von den einfigurigen Historien, die durch die ikonographischen Attribute ihre Ableitung von Aposteldarstellungen noch verraten. So entwickelte er den Paulus aus dem Paulus der Radierung B. 149 (Abb. 64) und näherte die Physiognomie des Petrus, für die er – wie die Vorzeichnung erweist – ein Modell mit gelängtem Kopf benutzte, der traditionellen gedrungenen Kopfform an. Rembrandts Vorbilder zeigen Petrus und Paulus in einer Landschaft. Selbst Renis Gemälde gibt rechts eine Aussicht auf eine Landschaft und stellt die Szene im Freien dar. Rembrandt gestaltet dies um. Er fragte wieder, welches der diesem Gespräch entsprechende Ort sei und stellte die Apostel als Gelehrte im Studierzimmer dar, umgeben von allen Motiven der Gelehrsamkeit. Vielleicht gab auch hier, wie bei den einfigurigen Hi-

<sup>153</sup> Nur bei dem Thema *Die Enthauptung Johannes d.T.* gibt Rembrandt das Attribut, den Kreuzstab Johannes' wieder, obwohl es eine mehrfigurige Historie ist, vgl. B. 92. Die Radierung B. 93, in der sich auch dieses Motiv findet, ist in ihrer Zuschreibung umstritten, vgl. Münz, II, 1952, Nr. 289.



Abb. 64 REMBRANDT, DER HL. PAULUS. Radierung, 23,8 × 20 cm

storiën, der Bibeltext Anregungen zur Historisierung. In seinem Rechenschaftsbericht im Galaterbrief (1, 18) berichtet Paulus von einem zweiwöchigen Aufenthalt bei Petrus in Jerusalem. "Danach über drei Jahre kam ich nach Jerusalem, Kephas (sc. Petrus) kennen zu lernen, und blieb fünfzehn Tage bei ihm."

Die Entwicklung des Themas Petrus und Paulus führt also von der parataktischen, repräsentativen Darstellung der beiden Hauptapostel über solche, in denen die Apostel disputierend in einer Landschaft sitzen, zur Darstellung ihres Gesprächs im Studierzimmer. Rembrandt schloß diese Entwicklung des Themas ab, er gestaltete die ursprüngliche Repräsentationsdarstellung zur Historie um. Rembrandts Lösung fand keine Nachfolge. Schon zu seinen Lebzeiten wurde dieses Gemälde mit der nur aus der ikonographischen Entwicklung des Themas zu erklärenden Lösung falsch gedeutet<sup>154</sup>.

Interessant ist, daß auch ein verwandtes Thema, *Die vier Evangelisten*, eine ähnliche Entwicklung durchlief. Endpunkt dieser Entwicklung bildet Jordaens' Gemälde im Louvre<sup>155</sup>. Auch dort ist eine gemeinsame Handlung dargestellt, die Evangelisten lesen gemeinsam die Bibel. Offensichtlich von einem ähnlichen

<sup>154</sup> Testament des Jakob de Gheyn, 1641, zitiert bei A. Bredius, "Rembrandtiana", *Oud-Holland* 33 (1915) 126–128, vgl. 127.

<sup>155</sup> Abb.: DIAL (Icon. Ind.) II I 51.

Abb. 65 VON REMBRANDT ÜBERGANGENES SCHULWERK, DIE PROPHETIN HANNA MIT EINEM JUGENDLICHEN DIENER. Bezeichnet "Rembrandt f. 165. (?)", Holz, 40,6 × 31,5 cm  
Edinburgh, Slg. Duke of Sutherland, als Leihgabe in der National Gallery of Scotland



Anliegen her wie Rembrandt bei dem Gemälde *Petrus und Paulus* ließ Jordaens die ikonographischen Attribute aus und charakterisierte die Evangelisten durch ihren Typus, wobei allerdings nur Johannes leicht zu erkennen ist.

Aus dem Bemühen um natürliche und historische Wahrscheinlichkeit führt die Umwandlung des Darstellungstypus "historische Personen" in den Typus "Historienszene" zur Eliminierung der ikonographischen Attribute, während sich dieses Problem bei den historischen Einzelfiguren nicht in gleicher Weise stellt und die Darstellung des Geschehnisraumes nur klärend wirkt.

#### *Die Einführung neuer ikonographischer Motive*

Die Zahl der Werke ist gering, in denen Rembrandt von seinem Anliegen her neue ikonographische Motive einführte, die weder direkt noch indirekt vom Text erwähnt werden noch sich in der Bildtradition finden.

Eines der interessantesten Beispiele ist ein wahrscheinlich von Rembrandt übergebenes, falsch gedeutetes Schulgemälde, das sich in der National Gallery in Edinburgh befindet (Abb. 65; Bauch 81/Bred. 577)<sup>156</sup>. Seit einem Aufsatz von

<sup>156</sup> In der frühen Forschung (John Smith, *The Life and Works of Rembrandt van Rijn*, London 1836 (A Catalogue Raisonné of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters VII), Nr. 123 und Carel

Dyserinck (1906) wird es in der neueren Forschung fälschlich meist "Timotheus und seine Großmutter" genannt, weil – wie es Dyserinck begründet – Timotheus von seiner Großmutter in der hl. Schrift unterrichtet worden sei. Die Lehre sei im Hintergrund versinnbildlicht, der neue Bund durch die Darbringung Jesu im Tempel, der alte Bund durch die Gesetzestafeln und die Eherne Schlange<sup>157</sup>. Dyserinck beruft sich zu Unrecht auf 2. Timotheus 1, Vers 5, wo es wörtlich heißt: "Denn ich erinnere mich des ungefärbten Glaubens in dir, welcher zuvor gewohnt hat in deiner Großmutter Lois und in deiner Mutter Eunike; ich bin aber gewiß, auch in dir." Davon, daß Timotheus den Glauben von seiner Großmutter empfangen habe, ist im Text also gerade nicht die Rede. Diese Deutung ist ein Mißverständnis des Textes – vielleicht durch ein romantisches Verständnis der Großmutter als Erzählerin bestimmt. Zudem läge eine solche Isolierung eines einzelnen Epistelverses aus seinem paränetischen Zusammenhang und seine erzählerische Darstellung durch die bildende Kunst außerhalb der gesamten Ikonographie Rembrandts.

Die Forscher des 19. Jahrhunderts, die das Gemälde als Prophetin Hanna im Tempel deuten, berufen sich darauf, daß im Hintergrund die Lobpreisung Simeons dargestellt sei und Hanna bei dieser Gelegenheit anwesend war<sup>158</sup>. Goldscheider (1960), der im Vordergrund Hanna und Samuel erkennt, meint, im Hintergrund sei simultan die Darbringung Samuels im Tempel gezeigt, Erffa (1954) dagegen denkt an eine typologische Darstellung der Darbringung Jesu im Tempel<sup>159</sup>. Diese Frage läßt sich entscheiden, weil beide Erzählungen charakteristische, nicht austauschbare Besonderheiten bieten, die sich in ihrer Ikonographie spiegeln. Als Samuel von Hanna in den Tempel gebracht wird, ist er entwöhnt, also ein Knabe, der – zwar noch sehr jung – schon des Herrn Diener vor dem Priester Eli ist. Der Knabe wird von Hanna dem Eli übergeben (1. Sam 1,

Vosmaer, *Rembrandt; sa vie et ses œuvres*, 2. Auflage, Den Haag 1877, 546) wird die Datierung 1650 gelesen, im Anschluß an E. Dutuit, *L'œuvre complet de Rembrandt*, Paris, London und Leipzig, Supplement 1885, 45, wird bis 1959 stets die Lesart 1648 tradiert (so nachher auch noch Bauch, 1966, Anm. zu Nr. 81). Herr Thompson teilte mir freundlicherweise mit, daß die neueren Infrarotaufnahmen die ersten beiden Ziffern genau erkennen lassen und die dritte wahrscheinlich 5 zu lesen sei, die vierte von ihm als 0 gelesen würde. Das stimmt mit der älteren Lesart überein.

<sup>157</sup> J. Dyserinck, "Rembrandts Hanna en Samuel in de Eremitage te St.-Petersburg en de Bridgewater-gallery te London", *Leidsch Jaarboekje* 3 (1906) 103–109. Zur Forschungsgeschichte vgl. m. Katalog, Tümpel, 1967, Nr. 9.

<sup>158</sup> Smith, 1836 (vgl. m. Anm. 156), Nr. 123.

<sup>159</sup> Goldscheider, 1960, 171, Anm. zu Abb. 79; von Erffa, 1954, 1072: "Ein Bild Rembrandts in London, Bridgewater Gall... stellt wahrscheinlich die a.t. Hanna dar, die den kleinen Samuel unterweist. In seltsam anachronistischer Verknüpfung wird zu den Gesetzestafeln und der Ehernen Schlange eine kleine Hintergrundszenen gefügt: Simeon hält hier kniend den Christusknaben im Arm, ihm gegenüber kniet Maria."

Abb. 66 REMBRANDT, DIE LOBPREISUNG SIMEONS UND HANNAS. Monogrammiert und 1630 datiert, Radierung, 12 × 7,8 cm



25–28). Als Opfertiere werden Rinder mitgebracht. Christus wird, als er vierzig Tage alt ist, also als Säugling, von seinen Eltern in den Tempel gebracht. Simeon nimmt ihn auf seinen Arm, Hanna tritt später zu dieser Szene hinzu. Zwei Tauben werden als Opfer mitgebracht. Die Darstellungstypen für die beiden verschiedenen Geschichten entsprechen diesen Besonderheiten. In den unangezweifelten Werken Rembrandts mit der *Lobpreisung Simeons* hält Simeon, meist hockend oder kniend, das Christuskind. Maria und Josef sind – vor allem in den Frühwerken – oft kniend wiedergegeben<sup>160</sup>. Ein Vergleich der Hauptgruppen dieser Werke mit der Hintergrundszene des Edinburger Gemäldes zeigt, daß sie alle in den genannten Motiven übereinstimmen. Die Hintergrundsszene weicht aber von den Darstellungen *Hanna bringt Samuel in den Tempel* erheblich ab<sup>161</sup>. Dort führt Hanna einen stets stehenden kleinen Knaben vor den meist erhöht sitzenden Priester Eli. Oft ist auch das Opferrind dargestellt, auf der stark verblaßten Rotterdamer Zeichnung Ben. 973/Abb. V, 1178 links. Da Rembrandt nie, wie ich schon betont habe, simultan dieselben Personen in zwei verschiedenen Szenen zeigt, ist Goldscheiders Erklärung falsch. Dargestellt ist im Hintergrund vielmehr

<sup>160</sup> Vgl. Bauch 46/Bred. 535; Bauch 52/Bred. 543; B. 51 und B. 49.

<sup>161</sup> Vgl. die Beispiele im DIAL (Icon. Ind.) 71F 61 32 und bei Pigler, I, 1956, 130.

die Lobpreisung Simeons. Damit entfällt auch die von Erffa und Goldscheider wieder aufgegriffene alte Deutung der Vordergrundszenen als Hanna und Samuel im Tempel, da sich eine typologische Gegenüberstellung von alt- und neutestamentlichen Szenen als zwei in einem realen Raum sich ereignende Geschehen nicht in Rembrandts Werk und auch nicht in dem seiner Schüler findet. Solch eine altertümliche Ikonographie widerspräche der Geschichtsauffassung Rembrandts und seiner Schule.

Um die Frage zu entscheiden, ob die Prophetin Hanna gemeint sei, soll die Entwicklung der Themen "Darbringung Jesu im Tempel" und "Prophetin Hanna" bei Rembrandt und seinem Umkreis auf einige, wie es scheint, recht äußerliche Motive untersucht werden. Wird die Prophetin Hanna von Rembrandt und seinem Umkreis mit Buch und Stock dargestellt? Gibt es Darstellungen, bei denen der (neutestamentlichen) Prophetin Hanna ein Knabe beigegeben ist?

In den beiden frühen Bildern mit der *Lobpreisung Simeons und Hannas* in Hamburg (Bauch 46/Bred. 585) und Den Haag (Bauch 52/Bred. 543) finden sich weder die Attribute Stock und Buch noch das Kind<sup>162</sup>. Doch die Darstellung der Mutter Rembrandts als Prophetin Hanna (Bauch 252/Bred. 69) in Amsterdam von 1631 (aus dem gleichen Jahr wie das Bild in Den Haag) zeigt Hanna in einem Buch mit hebraisierenden Buchstaben lesend, also wohl einer hebräischen Bibel. Die übrigen "Attribute" und das Kind fehlen. Doch auf der ein Jahr früheren Radierung *Die Lobpreisung Simeons* (Abb. 66; B. 51) steht hinter Hanna, ein wenig isoliert und die Gruppe gegenüber dem leeren Raum abschirmend und räumlich sowie von der Fläche gesehen zu Hanna gehörend, ein Kind, allerdings ein kleines Mädchen. In der etwa zehn Jahre späteren Radierung (Abb. 67; B. 49) ist das Kind eng an die Prophetin Hanna herangerückt, es trägt eine Bibel, Hanna hält einen Stock, der etwas unmotiviert wirkt, da sie den Segensgestus des Haager Bildes wiederholt. 1640, m.E. etwas später als die Radierung B. 49, malte Rembrandt ein anderes Thema aus dem Lukasevangelium, *Die Heimsuchung* (Bauch 70/Bred. 562). Dort stützt sich der betagte Priester Zacharias auf einen jungen Diener<sup>163</sup>. In Anlehnung daran wandelte Rembrandt in der Berliner Zeichnung *Die Lobpreisung Simeons* (Abb. 68; Ben. 575/Abb. III, 709) das Hoheitsmotiv des Hanna nur begleitenden Kindes in einen die Prophetin Hanna stützenden Knaben um, um durch das Stützen die

<sup>162</sup> Vgl. Anm. 143.

<sup>163</sup> Dieses Motiv ist durch den Kupferstich nach Maerten van Heemskercks *Die Rückkehr des jungen Tobias* (Hollstein, 1949ff., VIII, 512-521 (9)) angeregt, den Rembrandt als formales Vorbild benutzte; so auch Reiner Hausscherr, "Zu einem Tobitbild aus dem Umkreis Rembrandts", in Florenz Deuchler und Reiner Hausscherr (Hrsg.), *Schülerfestgabe für Herbert von Einem*, Bonn 1965, 82-101, vgl. 87.



Abb. 67 REMBRANDT, DIE LOBPREISUNG SIMEONS. Radierung, 21,3 × 29 cm

Gebrechlichkeit des hohen Alters zum Ausdruck zu bringen. Das hohe Alter wird also mit der "natürlichsten Bewegung" veranschaulicht<sup>164</sup>. Die Prophetin und der Knabe sind einander sinnvoll zugeordnet: er trägt mit der Linken die Bibel Hannas, sie stützt sich mit der Linken auf seine Schulter, mit der Rechten auf einen Stock. Die gleiche Gruppe findet sich seitenverkehrt in der Louvre-Zeichnung gleichen Themas (Abb. 69; Ben. 589/Abb. III, 720). Beiden Zeichnungen ist gemeinsam, daß sie früheren Darstellungen gegenüber die Distanz zwischen der Gruppe Simeon, Christus, Maria und Josef einerseits und Hanna und dem sie stützenden Knaben andererseits vergrößern. Die beiden Lobpreisungen werden nicht wie beim frühen Rembrandt zusammengezogen, sondern es wird nur eine Lobpreisung dargestellt und die andere Szene durch das Herantreten angedeutet. In der Zeichnung Ben. 589/Abb. III, 720 sind Simeon mit Jesus und die knienden Eltern so dargestellt wie die gleiche Gruppe in der Hintergrundsszene des Edinburger Gemäldes.

Aus dieser Entwicklung, in der beide Szenen in ein zeitliches Nacheinander gebracht werden, wird dann auch das Edinburger Gemälde verständlich. Dort

<sup>164</sup> Vgl. Anm. 29.



Abb. 68 REMBRANDT, DIE LOBPREISUNG SIMEONS. Kreidezeichnung,  
14,4 × 15,3 cm  
Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz.

ist die Prophetin Hanna in den Vordergrund gerückt, und das ganze Geschehen wird von hier gesehen. Vergleichbar ist das Haager Gemälde (Bauch 52/Bred. 543). Die sich in Rembrandts Entwicklung der Prophetin Hanna ergebenden Motive sind alle zu finden: der jugendliche Diener, die Bibel und der Stock. Außergewöhnlich ist nur, daß Hanna sitzt. Das ist wahrscheinlich durch Rembrandts Darstellung der *Prophetin Hanna* in Leningrad (Bauch 267/Bred. 361) und aus der ikonographischen Tradition der *Darbringung Jesu im Tempel*, wo Hanna auf dem Boden sitzt, angeregt. Außer diesen verschiedenen Traditionen übernimmt das Gemälde noch den jugendlichen Diener. Dabei verselbständigt sich dieses Motiv. Hatte es Rembrandt in den Zeichnungen (Abb. 68, 69) eingeführt, um das hohe Alter und die Gebrechlichkeit der Prophetin zu veranschaulichen, so ist diese Bedeutung in dem Edinburgher Gemälde zurückgetreten, da die Prophetin sitzt und mit dem Knaben, der vor ihr kniet und sich an sie lehnt, zu einer Gruppe zusammengeschlossen ist. In einem früher ebenfalls Rembrandt zugeschriebenen, ebenfalls falsch gedeuteten Schulbild (HdG 155; Leningrad, Eremitage), das nur die Prophetin mit dem Diener zeigt, wird dieses Motiv noch stärker ins Familiär-Vertrauliche umgewandelt: Hanna umarmt den

Abb. 69 REMBRANDT, DIE LOBPREISUNG SIMEONS. Lavierte Federzeichnung, etwas Kreide und Deckweiß, 23,8 × 20,8 cm Paris, Louvre, Edmond de Rothschild Stiftung.



Knaben, der sich an sie schmiegt. Der Rembrandtschüler Ovens schließlich benutzt die Gruppierung für das Porträt einer alten Frau mit ihrer Enkelin<sup>165</sup>. So spricht die Verwendung zweier nur aus Rembrandts Anliegen zu erklärender Motive und die Tradierung einer solchen Gruppe in der Rembrandtschule dafür, daß das Edinburger Gemälde in Rembrandts Werkstatt gemalt wurde, Rembrandt es korrigierte und unter seinem Namen herausgab. Für Rembrandts Werk wäre es unmöglich, daß die eigentliche Hauptgruppe, der Christusknabe in den Armen Simeons, fast nur noch als ikonographisches Motiv im Hintergrund dargestellt ist<sup>166</sup>.

Durch die Deutung als *Darbringung im Tempel* lassen sich auch die Gesetzestafeln im Hintergrund des Edinburger Gemäldes erklären. Sie sind ein tradi-

<sup>165</sup> Ehemals Hannover, s. Willi Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Wildpark-Potsdam 1926 (Handbuch der Kunstwissenschaft), Abb. 214.

<sup>166</sup> Dagegen ist in Schulwerken manchmal die Hauptgruppe im Hintergrund dargestellt und künstlerisch nicht hervorgehoben, so daß man einige Historien schon als Genreszenen angesprochen hat, etwa Aert de Gelders *Petrus und Johannes teilen den Labmen an der Tempeltür*, Leinen 70,7 × 91 cm, signiert und 1679 datiert, Den Haag, Mauritshuis. Es wurde bisher als "Am Eingang des Tempels" gedeutet, vgl. *Kurzgefaßter Katalog der Gemälde- und Skulpturensammlung, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis*, Den Haag 1960, 33.

tionelles ikonographisches Motiv bei diesem Thema und finden sich auch in einem weiteren Gemälde der Rembrandtschule<sup>167</sup>. Die Gesetzestafeln erinnern an den alten Bund, während die Eherne Schlange auf das zentrale Ereignis des neuen Bundes – den Kreuzestod Christi – hinweist.

In der Historie nicht erwähnte Motive, die Rembrandt einführte, weil ihn eine bestimmte Absicht, wie etwa die "natürliche Bewegung" beschäftigte, finden sich bei ihm keineswegs häufiger als bei anderen Künstlern. Für Rembrandt ist aber im Gegensatz zu vielen seiner Vorgänger und Zeitgenossen bezeichnend, daß diese Motive eine sinngemäße Veranschaulichung der Textaussage oder des allgemeinen Rahmenthemas bilden. So stellte Rembrandt das hohe Alter der Prophetin Hanna ganz anschaulich dar und benutzte dazu eine Formulierung, die früher schon bei anderen Themen angewendet wurde. Um die Schwachheit und das hohe Alter Jakobs in seiner Sterbestunde auszudrücken, wählte Rembrandt dann auch im *Jakobssegen* (Bauch 34/Bred. 525) das Motiv, daß Josef die Hand seines Vaters stützt.

Einzelne Motive entwickelte Rembrandt aus dem allgemeinen Rahmenthema. So stellt er etwa in dem *Marientod* (B. 99) m.W. erstmals einen Arzt dar, der in der Ikonographie von anderen Sterbeszenen ein verbreitetes Motiv ist, etwa beim *Tod des Reichen*<sup>168</sup>. Rembrandt dürfte zu dieser Neuerung von der Darstellung einer Sterbeszene angeregt worden sein.

Solche vom Text nicht erwähnten Motive sollen, zumindest bei biblischen Darstellungen, die Historie verdeutlichen oder deren Einzelheiten veranschaulichen. So sind sie den Motiven verwandt, die Rembrandt aus dem Erzählungszusammenhang gewinnt. Charakteristisch für seine Ikonographie ist aber, daß er diese einzelnen Motive der "Formelhaftigkeit" entkleidet, die sie etwa in Lastmans Werk haben. Nie gewinnen sie einen solchen Einzelwert, daß man wie bei Werken minderer Künstler versucht ist, ihnen eine andere als untergeordnete Funktion zuzuerkennen.

### *Zusammenfassung*

Die Ergebnisse der ikonographischen Studien wurden besonders an der Deutung von Historien Rembrandts erläutert. Das ist forschungsgeschichtlich be-

<sup>167</sup> G. v. d. Eeckhout, signiert und 1671 datiert, Budapest, Museum; DIAL (Icon. Ind.) 73 B 41, Photo L. no. 4730.

<sup>168</sup> Vgl. z.B. den *Tod des Reichen* in Schut, 1659, NT Nr. 47, wo ein manieristischer Stich vergrößert wiedergegeben ist. Das Motiv des Pulsfühlers scheint durch Darstellungen Heemskercks angeregt zu sein, es findet sich z.B. auf dem Kupferstich von Coornhert nach M. van Heemskerck, *Isebel tröstet den zornigen Ahab* (2. Kön. 21, 5-7), s. Hollstein, 1949ff., VIII, 70-75 (1).

dingt. Mehr als ein Siebtel aller Historien, darunter Hauptwerke, waren bisher trotz zahlreicher Versuche nicht sicher gedeutet. In der Forschung wurden aber bei Werken, deren falsche Deutung man nicht erkannte, Erwägungen über ikonographische Fragen vorgetragen. Die Abweichungen von der Bildtradition des vermeintlichen Themas waren ein Beleg dafür, daß sich das Genie Rembrandt von der Historie und der Tradition löse. Weil manche Werke mehrere Deutungen erfahren hatten, nahm man sogar an, die Vieldeutigkeit sei von Rembrandt beabsichtigt, und sie wurde als ikonographisches und künstlerisches Phänomen gewürdigt<sup>169</sup>. Rembrandt lasse das Historische zugunsten des allgemein Menschlichen zurücktreten, seine späten Bilder würden als Ganzes zu Symbolen, deshalb komme es auf die richtige Deutung nicht an<sup>170</sup>.

Bei fünfzehn mehrfigurigen Historiengemälden war die Deutung umstritten; der Bildinhalt konnte in neun Fällen geklärt werden. Alle in ihrem Thema umstrittenen mittleren und späten Historien konnten sicher gedeutet werden, nur von einigen frühen blieb der Bildinhalt unbestimmt<sup>171</sup>. Die bisher unsicher gedeuteten Werke bieten keine andere ikonographische Gestaltung als die sicher gedeuteten und entstammen den gleichen Themenkreisen. Die meisten stellen Themen dar, die im 16. und 17. Jahrhundert durch die Graphik bekannt waren, heute aber kaum beachtet werden. Auch Darstellungen der gleichen Themen von Zeitgenossen Rembrandts hat man aus diesem Grunde meist falsch gedeutet, obwohl sie einen anderen ikonographischen Stil haben.

Durch die Beschäftigung mit den unsicher gedeuteten Historien verlagerte sich der Akzent auf bestimmte Probleme, etwa auf die "Herauslösung" und auf

<sup>169</sup> Bialostocki, *Münchener Jahrbuch*, 1957, 197ff., bes. 206.

<sup>170</sup> Diese Ansicht möchte ich an einigen Zitaten zu dem Amsterdamer Gemälde *Isaak und Rebecka* (Bauch 38/Bred. 416) illustrieren. Hans Tietze, *Rembrandt. Die Judenbraut*, Wien o.J. (1922) (Meisterwerke der Kunst in Holland), 4: "Nicht weil ihn – wie man wohl gesagt hat – nun nurmehr künstlerische Probleme im engeren Sinne des Wortes interessieren, sondern weil eine ganze Reihe ähnlicher historischer Situationen sich für seine Betrachtung, die jetzt dem Menschlichen-Allzumenschlichen allein zugewandt ist, vollständig decken, verliert die spezielle Benennung des Bildes völlig an Bedeutung." Das individuelle Erlebnis eines historischen Paares habe ihn beschäftigt, "aber von der Warte, auf der er steht, gesehen, zerschmilzt es bis auf den ewigen Rest, der auch andere Interpretationen statthaft erscheinen läßt." Valentiner (1923/24, s.m. Anm. 108), 18: "Gewiß, wenn irgendwo in der Kunst, so ist hier das Gegenständliche unwesentlich. Auch der Fernstehende ahnt, daß hier mehr als Gegenstand gegeben war, daß hier eine geheimnisvolle Welt in die Gegenwart hereingebrochen ist." Johannes Jahn, *Rembrandt*, Leipzig 1956: "Ob hier ein alttestamentliches Liebespaar gemeint ist oder Titus und seine Braut, wie man auch geglaubt hat, oder wer sonst immer, ist unerheblich zu wissen..." (102).

<sup>171</sup> Die Deutung von Bauch 39/Bred. 531 "Haman erkennt sein Schicksal" und von Bauch 535/Bred. 30 "Der verlorene Sohn verpraßt sein Erbe" habe ich schon 1966 mit einigen weiteren Deutungen in einem Vortrag behandelt (s. *Kunstchronik*, 1966, 302) und im *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 1968 veröffentlicht. Weitere Deutungen, die mein Katalog (1967) enthält, werden gesondert publiziert.

die Elimination göttlicher Erscheinungen, also auf ikonographische Gestaltungen, die innerhalb von Rembrandts Werk nicht das Gewicht haben, das ihnen in dieser Arbeit beigemessen wurde, weil die Besonderheit des ikonographischen Typus bei der Deutung berücksichtigt werden mußte.

Wenn also auch die "Herauslösung" und die Elimination göttlicher Erscheinungen in Rembrandts Werk nicht häufig sind, so lassen sie doch einen besonderen Zug seiner ikonographischen Gestaltung erkennen: Rembrandt konzentriert die Historie auf die Erfassung und Vertiefung der psychologischen Situation. Hoogstraten hatte deshalb betont, Rembrandt bringe die "lijdingen des gemoeds" zum Ausdruck; Rembrandt selbst hat sein Anliegen durch den Ausdruck "naetuerelste beweeghelijkheid" charakterisiert<sup>172</sup>. Durch die Herauslösung betont Rembrandt stärker das allgemein Menschliche der Historie. Man hat gesagt, Rembrandt gehe von dem allgemein menschlichen Thema aus, in das sich erst im Schaffensprozeß das Thema einbette. Aber wo wir die Genesis eines Werkes durch erhaltene Vorzeichnungen oder durch Röntgenaufnahmen verfolgen können, stellen wir fest, daß Rembrandt stets von der Historie und ihrer Bildtradition ausgeht und erst im Schaffensprozeß vertieft, was in ihr an Allgemeinem und Humanem angelegt ist<sup>173</sup>.

Überprüft man Rembrandts Gesamtwerk unter dem Gesichtspunkt, welche Bedeutung Text und Tradition für die Ikonographie haben, so ergibt sich ein überraschendes Ergebnis. In der Forschung ist die Ansicht verbreitet, Rembrandt stelle im Frühwerk die Historien textgetreu dar und gehe auch von der Tradition aus, löse sich aber im Spätwerk von Text und Tradition – eine Formel, in der einzelne Ansätze zu richtigen Beobachtungen systematisiert und verfälscht worden sind. Rembrandts Verhältnis zum Text und zur Tradition ist jedoch viel differenzierter und je nach Themenkreis und Tradition des einzelnen Themas verschieden. In der Ikonographie der biblischen Darstellungen schließt sich Rembrandt im allgemeinen enger an die Tradition und den Text als in den mythologischen Themen. Auch innerhalb der biblischen Themen ist zu differenzieren. Rembrandts neutestamentliche Szenen sind meist stark von der Tradition geprägt, sie weichen oft mit der Tradition vom wörtlichen Text ab. Das gilt für fast alle Passionsszenen und für viele Themen aus der Jugendgeschichte Jesu. In den alttestamentlichen und profanhistorischen Szenen dagegen gestaltet er die Anregungen aus den Vorbildern entschiedener von der Historie her um, vor allem dann, wenn sich der ikonographische Stil des Vorbildes weitgehend von seinem eigenen unterscheidet. Zu fast allen neutestamentlichen Szenen aus dem

<sup>172</sup> Vgl. Anm. 29.

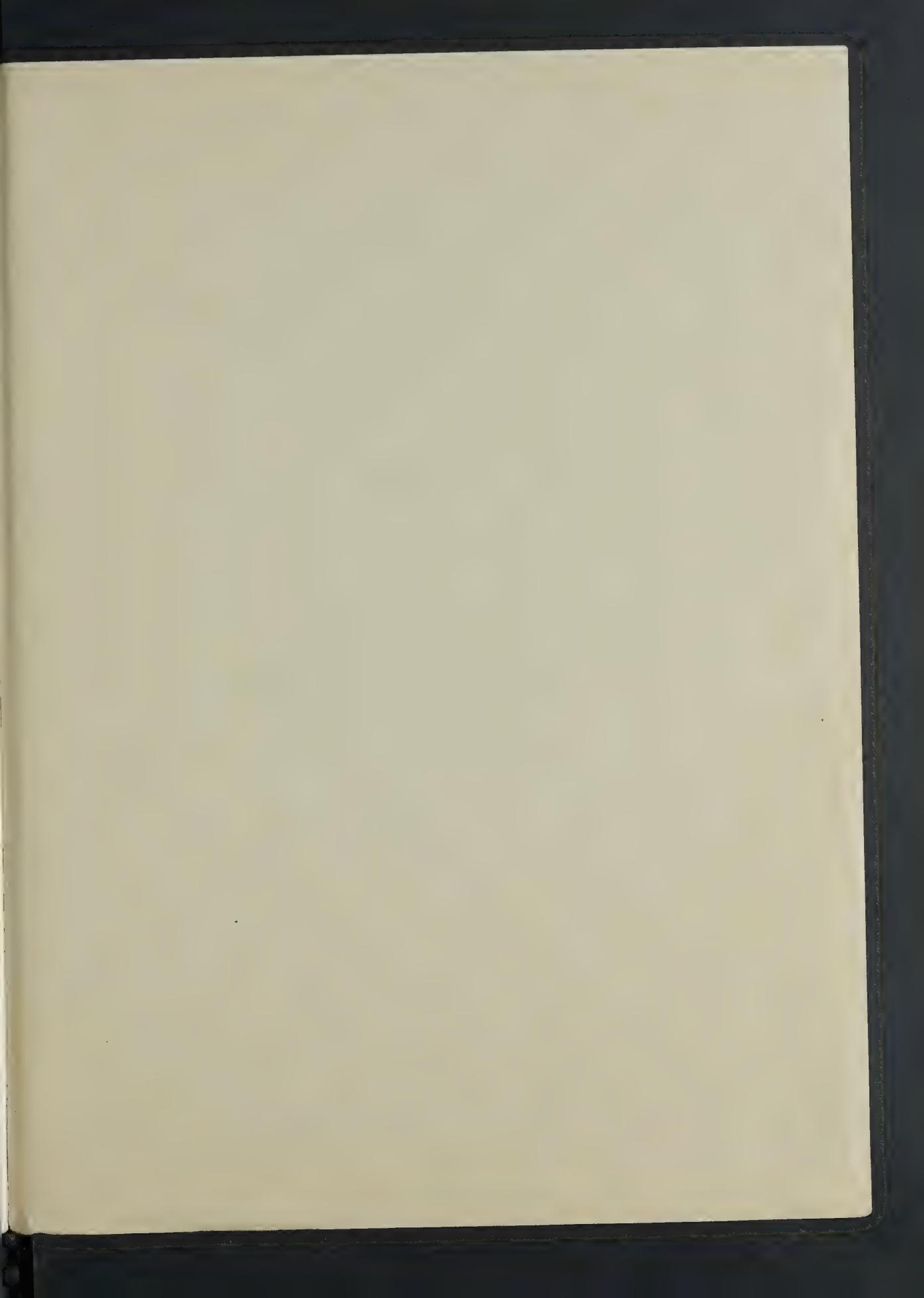
<sup>173</sup> Anders Bialostocki, *Münchener Jahrbuch*, 1957, 205f.

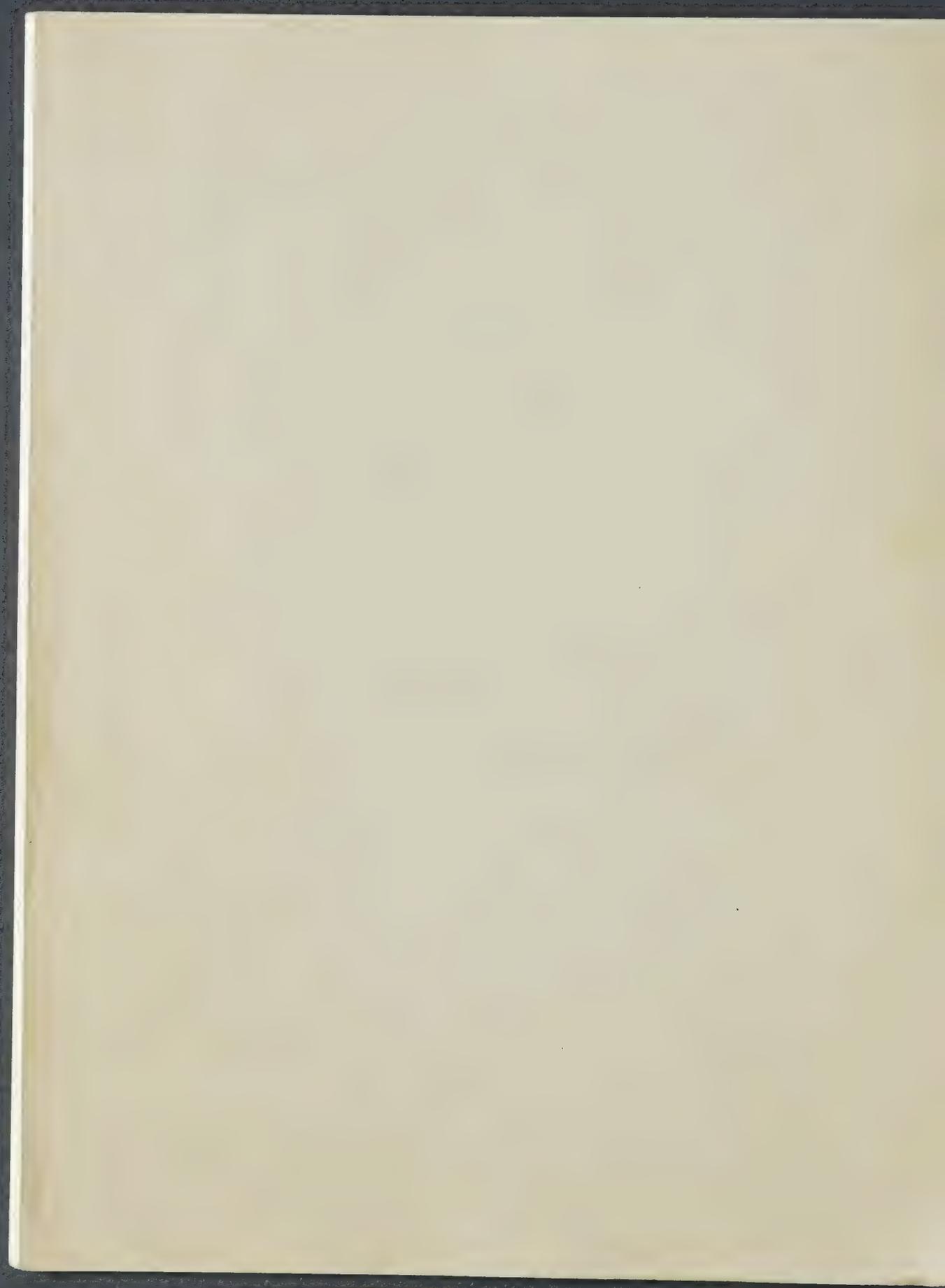
Leben Jesu besaß oder kannte Rembrandt eine große Anzahl von Darstellungen, darunter solche, die ihm stilistisch oder ikonographisch nahestanden. Dagegen mußte Rembrandt bei etwa zwei Drittel der alttestamentlichen Szenen auf Vorbilder zurückgreifen, die seinem eigenen Stil formal und ikonographisch sehr fernstanden, jedoch die einzigen oder einige der wenigen Darstellungen der jeweiligen Szene waren. Da es hier keine Zwischenstufen gab, die seinem Stil nahestanden, mußte er die ikonographische Lösung oft einschneidend verändern, um sie in den Stil seiner Zeit zu übertragen. Es gelang ihm aber, die einzelnen ikonographisch z.T. altertümlichen Werke von der Intention und der Stimmung der Historie her neu zu gestalten, indem er eine der jeweiligen Szene angemessene – oder besser – eine ihr abgelassene Gestaltung fand. Er verdeutlichte die Historie durch die Erfassung und Gestaltung der erzählerischen Motive und ihrer psychologischen Situation, durch die physiognomische und psychologische Charakterisierung der historischen Personen und der Reaktion der Zuschauer und durch die Andeutung des Erzählungszusammenhangs. Rembrandt übertrug also die Szenen in den "modernen", von Caravaggio und Lastman geprägten ikonographischen Stil. Dabei griff er bisweilen in den Bestand der ikonographischen Motive ein, ergänzte oder reduzierte ihn. Eine Eigenwilligkeit ist dabei nicht zu beobachten, denn Maßstab bleibt für Rembrandt stets die Historie und die von seiner Zeit gestellte künstlerische Aufgabe.

## LITERATURANGABE

- ARIA-GALLE, Bened. Aria und Philipp Galle, *David. Hoc est: virtutis exercitissimae probatum Deo spectaculum, ex David pastoris militis ducis exulis ac prophetae exemplis*, Antwerpen 1575.
- BADALOCCHIO-LANFRANCO, Sisto Badalocchio und Giovanni Lanfranco Parmigianino, *Historia del Testamento Vecchio dipinta in Roma nel Vaticano da Raffaele di Urbino. C'è intagliata in rame da Sisto Badalocchi et Giovanni Lanfranchi Parmigianino*, Rom, bei Giovanni Orlandi, 1607.
- BARTSCH, 1797, Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Bd. I f., Wien 1797.
- BARTSCH, 1803–1821, *Le peintre graveur*, Bd. I–XXI, Wien 1803–1821.
- BAUCH, 1933, Kurt Bauch, *Die Kunst des jungen Rembrandt*; hrsg. von Carl Neumann und Karl Lohmeyer, Heidelberg 1933 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen XIV).
- BAUCH, 1960, Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*, Berlin 1960.
- BAUCH, 1966, Kurt Bauch, *Rembrandt. Gemälde*, Berlin 1966.
- BENESCH, Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt. A Critical and Chronological Catalogue*, London Bd. I f. 1954, Bd. III f. 1955, Bd. V f. 1957.
- BIALOSTOCKI, Jan Bialostocki, "Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 8 (1957) 195–210.
- BIBLIA (STATENBIJBEL), *Biblia, dat is de gantsche H. Schrifture, vervattende alle de Canonijcke Boecken des Ouden en des Nieuwen Testaments. Nu Eerst, Door last der Hoogh-Mog: Heeren Staten Generael van de*

- Vereenighde Nederlanden, en volgens het Besluit van de Synode Nationaal gebonden tot Dordrecht, inde Jaren 1618 ende 1619*, Leiden, Paulus Aertsz. van Ravesteyn, 1645.
- BREDIUS, Abraham Bredius, *Rembrandt. Gemälde*, Wien 1935.
- BRUYN, J. Bruyn, *Rembrandt's keuze van Bijbelse onderwerpen*, Utrecht 1959.
- DIAL, *Decimal Index of the Art of the Low Countries (Iconographic Index)*, hrsg. vom Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag 1952ff.
- ERFFA, Hans Martin von Erffa, "Darbringung im Tempel", in: Otto Schmidt (beg.) und Ernst Gall und L. H. Heydenreich (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, Stuttgart 1954, 1057-1076.
- FECHNER, E. Fechner, *Rembrandt. Proisvedenija zivopisi v musejach SSSR* (Katalog der Gemälde von Rembrandt in den Sammlungen der UdSSR), Leningrad und Moskau 1964.
- GOLDSCHIEDER, Ludwig Goldscheider, *Rembrandt. Gemälde und Graphik*, Köln 1960.
- HAMANN, Richard Hamann, "Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8-9 (1936) 471-578.
- HEPPNER, A. Heppner, "'Moses zeigt die Gesetzestafeln' bei Rembrandt und Bol", *Oud-Holland* 52 (1935) 241-251.
- HOFSTEDDE DE GROOT, 1906, Cornelis Hofstede de Groot, *Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721)*, Den Haag 1906 (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte III).
- HOLLSTEIN, F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450-1700*, Bd. I-XV, Amsterdam o.J. (1949ff.).
- MERIAN, Matthäus Merian, *Icones biblicae praecipuas S. Scripturae historiae eleganter et graphice repraesentantes. Biblische Figuren etc. mit Versen und Reymen in dreyen Sprachen*, Straßburg, Zetzner, Teil I 1625, Teil II 1627, Teil III 1630, Teil IV 1629.
- MÜNZ, Ludwig Münz, *Rembrandt's Etchings. Reproductions of the Whole Original Etched Work*, Bd. If., London 1952.
- NEUMANN, Carl Neumann, *Rembrandt*, 3. Auflage, Bd. If., München 1922.
- PANOFSKY, Erwin Panofsky, "Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae)", *Oud-Holland* 50 (1933) 193-217.
- PIGLER, Andrew Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. I f., Budapest und Berlin 1956.
- RIJCKEVORSEL, J. L. A. A. M. van Rijckevorsel, *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam 1932.
- ROSENBERG, Jacob Rosenberg, *Rembrandt*, Bd. I f., Cambridge, Mass., 1948 (Neuaufgabe 1968).
- SCHMIDT, Ph. Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel. 1522 - 1700. Ein Stück abendländischer Kultur- und Kirchengeschichte*, Basel 1962.
- SCHUT, Pieter H. Schut, *Toneel ofte Vertooch der Bybelsche Historien, Cierlyck in 't Koper gemaect door Pieter H. Schut*, Amsterdam, bei Nicolaes Visscher, 1659.
- STATENBIJBEL, s. BIBLIA
- SUMOWSKI, 1956/57, Werner Sumowski, "Bemerkungen zu Otto Benesch's Corpus der Rembrandt-Zeichnungen I", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 6 (1956/57) 255-266.
- SUMOWSKI, 1957/58, Werner Sumowski, "Nachträge zum Rembrandtjahr 1956", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 7 (1957/58) 223-278.
- SUMOWSKI, 1961, *Bemerkungen zu Otto Benesch's Corpus der Rembrandtzeichnungen II*, Bad Pyrmont 1961.
- TÜMPEL, 1967, Christian Tümpel, *Katalog zur Geschichte der Rembrandtforschung*, Hamburg 1967 (Maschinenschrift.)
- TÜMPEL, 1968, Christian Tümpel, "Ikonographische Beiträge zu Rembrandt", Vortrag auf dem Deutschen Kunsthistorikerkongreß in Münster 1966, Resümee *Kunstchronik* 10 (1966) 300-302; als erweiterte Fassung: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 13 (1968) 95-126.
- URKUNDEN, s. HOFSTEDDE DE GROOT
- VALENTINER, Wilhelm Reinhold Valentiner, *Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen*, Bd. I, Stuttgart, Berlin und Leipzig o.J. (1925), Bd. II Stuttgart und Berlin o.J. (1934) (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben XXXI f.).





# Dutch Artists Knew Their Bible

By James Auer  
of The Journal Staff

The 17th century Dutch may not have known about nuclear fission, the principles of jet flight or how an internal combustion engine works.

But they knew their Bible. Not only were they familiar with the dramas of Adam and Eve, Jacob and his Brethren and Solomon and the Queen of Sheba, but they identified with them and saw their own tiny nation as another Israel in its monumental struggle with Spain.

Their biblical scholarship, in fact, puts the superficial knowledge of the average, well read 20th century American to shame.

It is this knowledge, coupled with a reverence for the word of God and the people of the Book, that shines through the Milwaukee Art Center's current old master exhibition, "The Bible Through Dutch Eyes."

## Historian Assembled

The show was researched and assembled over a period of two years by guest curator Alfred Bader, a Milwaukee chemist and art historian. It opened with a reception for Art Center members in the changing exhibition galleries, 750 N. Lincoln Memorial Dr.

It's a fascinating blend of esthetics, art history and the enduring power of the lively, often earthy human stories that fill the pages of the Old Testament and the now seldom read Apochrypha.

No intellectual lightweight, Bader has attacked both the scholarly and the theological aspects of the show with unmistakable gusto.

## Thought Provoking

His catalog — a necessity for anyone seriously interested in probing the nuances of the 70 pictures on display — contains the provenance of every piece, as well as its significance from the related points of view of art history and biblical scholarship.

In trying to juggle all the

related threads of the project, Bader has come up with a collection that is thought provoking on several levels.

Collectors and art historians will be intrigued by the relationship between Flemish and Dutch versions of the same situation — Isaac blessing Jacob, for instance, as seen by both the Antwerp born Willem van Herp and the Amsterdam born Gerbrand van den Eeckhout.

Artists will be interested in studying preliminary sketches and the paintings that resulted from them, depicting such stories as Jacob wrestling with the Angel and Elijah and the angel.

The general public will be diverted by the people of the Old Testament themselves — earthy, fallible, bewildered, often torn by the conflicting demands of lust and loyalty to their God — as translated into the visual idiom of Holland of the 1600s.

## Skyline of Sodom

It is no accident, as Bader pointed out in a preopening interview, that the skyline of Sodom, in "Lot Fleeing Sodom," by David Teniers the Younger, is identical to the skyline of Antwerp.

Nor is it a surprise that likenesses of the artist and his wife appear in the foreground among the revelers in Jan Steen's "The Worship of the Golden Calf."

For these were people for whom the Bible was a part of everyday life, and the people of its stories as real as their families and neighbors.

Among the highlights of the show — which will not travel after its Milwaukee stand — are 11 paintings on loan from the collection of Dr. E. Schapiro, of London. The pictures will join the holdings of the Hermitage in Leningrad, immediately after close of the exhibition here.

## Catalog Notes

Bader has taken care in his catalog notes to disarm niggling criticism. Some of the paintings, he observes, are significant art historically

but not esthetically. Others are ravishingly beautiful but still mysteries in terms of authorship and provenance.

Along the way, he provides his own answers to a number of scholarly questions.

As an example, he identifies a painting until recently thought to be "Esther Before Ahasuerus" as "The Queen of Sheba's Visit to King Solomon."

But just as he solves some riddles, he poses others.

Precisely who is the painter responsible for the lusciously colorful "Susanna and the Elders," attributed only to a Dutch artist, but with decidedly Flemish overtones?

Is Lambert Doomer really the painter of the work known as "Esther"? And is the woman in the picture truly intended to represent the

maid whom Mordecai took for his own daughter?

The Milwaukee Art Center is open from 10 a.m. to 5 p.m. daily, Tuesday through Sunday. It is closed Mondays.

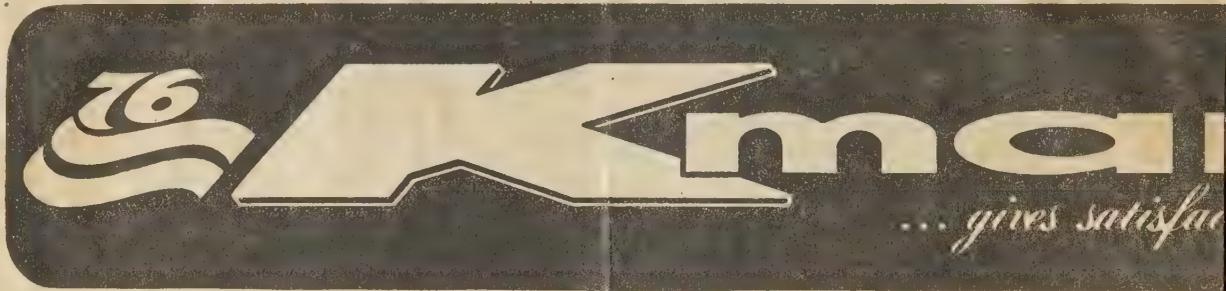
Admission is free the first hour of each day. After 11 a.m., admission is \$1 for adults and 50 cents for students and persons 65 and over. Children under 12 and Art Center members are admitted free at all times.

Analysis

# N. Y. Vote Illustrates Weaknesses

From page 7A

proved as a candidate. The foreign policy issue may be a good one for him in the big Texas and California primaries that lie ahead. He is alert to possible failings in his cam-



OPEN DAILY 10-10; SUNDAY 10-6

## SUNDAY - MONDAY

# WASHERS



### JR. BOYS' SHIRTS

# 147

2 Days

White polyester/cotton.  
Long or short sleeves. 4-7.

Men's Sizes



# SALE

LIMIT 4





*From the desk of*

BABETTE KOVACS

Dear Mr. -

I forgot to mention  
how much I enjoyed  
visiting you last night  
and how much I enjoyed  
the evening in the  
company of your  
family.

I hope you will  
write again soon.

Very truly yours,

Babette Kovacs

1234 Main Street  
New York, N.Y.

October 10, 1954



## 'Age Of Rembrandt' Will Open In Crocker Gallery

Everything from scholarly lectures to a formal ball will be part of the "Age of Rembrandt" observance in the E. B. Crocker Art Gallery, culminating in a first-of-its-kind exhibition devoted to the great Dutch artist's predecessors.

The first event of the program will be a lecture by Crocker curator Roger Clisby at 7:30 p.m. Tuesday, covering the background of 17th Century Lowlands art.

It is the first in a series of six talks by staff and

guest experts. Season tickets are available and the series may be taken for credit at Sacramento State University.

Dutch Baroque paintings will provide the backdrop for the annual Baroque Ball Dec. 14.

The San Francisco Pro Musica Quartet will give a concert of European court music at 3 p.m. Jan. 19.

Finally, the exhibition, "Pre-Rembrandtists," will open Dec. 6 and run through Jan. 26. Paintings are being lent for the show by The Metropolitan Museum of New York, the Boston Museum of Fine Arts and other major museums and private collections. A 100-page, fully-illustrated catalogue is being prepared.



NOVEMBER, 1974

# SACRAMENTO REGIONAL ARTS COUNCIL

## LECTURE SERIES PREVIEWS PRE-REMBRANDTISTS EXHIBIT

The Art Service Group is sponsoring a series of illustrated lectures at the E.B. Crocker Art Gallery on Tuesday evenings beginning November 12 at 7:30 P.M. It is being given in conjunction with the new exhibit organized by the Crocker Gallery entitled the Pre-Rembrandtists, which will open on December 6. The exhibit is solely devoted to the artists who influenced and shaped Rembrandt's development. Drawings and paintings have been lent by major public and private collections throughout the United States.

Lectures will be given by Richard W. , Director of the Gallery, Roger Clisby, Curator, and by Edna Teller, formerly with the J. Paul Getty Museum. Dr. Wolfgang Stechow, eminent authority on Dutch Art, will give the December 17 lecture.

For more information, phone 446-4677.



JANUARY, 1975



## E. B. CROCKER ART GALLERY

The Art Museum of the City of Sacramento  
216 O Street, Sacramento, Calif.  
Phone 446-4677

This exhibition is supported by a grant from the National Endowment for the Arts in Washington, D.C.

For more information please contact Susan Lake, 446 4677.

### PAINTINGS FOR THE PRE-REMBRANDTISTS EXHIBITION

After more than two years of careful preparation and detailed planning, the works of art for the Pre-Rembrandtists exhibition, through Jan. 26, at the E.B. Crocker Art Gallery are arriving. The Gallery is taking every precaution to ensure the safety of these fragile seventeenth century Dutch art works.

Paintings and drawings for this exceptional exhibition are arriving from public and private collections across the nation. All the works have been loaned with the stipulation that shipment and hanging be extremely well supervised. The majority of the paintings and drawings were carefully packaged by a company that specialized in the packing of fine art. The works were then transported by air freight to Sacramento.

A few of the more fragile works demand even greater precautions. This is especially true if the oil painting has been executed on a wool panel. Wood is a material which is extremely sensitive to any fluctuations of humidity and temperature. If either temperature or humidity changes greatly the wood may be put under such stress that it could split at the weakest point. Or, the panel could undergo dimensional changes which would in turn cause a strain on the old and embrittled layers of paint.

Many museums have policy which will not allow their paintings on panel to

### CALIFORNIA CRAFTS IX

The Creative Arts League of Sacramento is sponsoring its ninth biennial craft show in the Herold Wing of the E.B. Crocker Art Gallery, 216 "O" S. from February 7th through March 16, 1975.

Visits this year will see some of the newest creations in California craft artists. The artists represented in this exciting show were chosen from over 900 entries from all over the state. Their skill and imagination is expressed in metal, fibre, ceramics, leatherwork, glass, plastics and wood. The works presented by the selected craftsmen will, in turn, be judged and awards will be given for individual pieces with particular merit.

The first California Craft show was begun in 1959. Since then the California Craft shows have aimed at the recognition of the leaders in the crafts movement in California. Each exhibition is an attempt to present a composite statement of the important status of crafts today.

The judges for the show are: LAURA ANDRESEN, Professor Emeritus of Ceramics, University of California, Los Angeles; Neda Al-Hilali, Fibre Specialist and FRED BALL, Sacramento Artist. An illustrated catalogue will accompany the show.



*Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen Band 13 · 1968*





11. MATTHÄUS MERIAN,  
SIMSON UND DELILA  
Kupferstich 110 x 145 mm  
In: Matthäus Merian, *Icones  
biblicae* II, 1626, S. 39

waren, so konnte er sie ohne weiteres aus ihrem simultanen Zusammenhang lösen. Probleme entstanden meist nur, wenn er eine Szene wählte, die auf die vorangehende oder folgende bezogen ist und erst durch diese erklärt wird.

Eine Federzeichnung im Musée Bonnat in Bayonne (Abb. 8; Ben. 1012/Abb. V, 1226) wird seit Hofstede de Groot als »Delila, die den Philistern die Ueberwindung Simsons mitteilt« gedeutet<sup>34</sup>. An der Benennung äußerte Wolfgang Schöne Zweifel, weil die Zeichnung dann ikonographisch völlig einzigartig wäre<sup>35</sup>. In der Tat kann dieses Thema nicht wiedergegeben sein, denn als Delila die Philister hereinruft, liegt Simson auf ihrem Schoß. So berichtet es der Text, und so wurde die Szene auch stets dargestellt, etwa von Lucas van Leyden, Philip Galle, Matthäus Merian (Abb. 11) und von Rembrandt selbst<sup>36</sup>. In diesem Motiv folgt die Bildtradition dem Text getreu: *Und sie ließ ihn entschlafen auf ihren Schoß und rief einem, der ihm die sieben Locken seines Hauptes abschöre. Und sie fing an, ihn zu zwingen; da war seine Kraft von ihm gewichen* (Richter 16, 19).

Die Zeichnung in Bayonne stellt vielmehr eine Szene aus der Geschichte von Jael und Sisera dar, die vor Rembrandt schon Lucas van Leyden in einem Holzschnitt illustrierte (Abb. 9; B. 7). Die Geschichte wird im Buch der Richter (Kap. 4) erzählt: Der Feind der Israeliten, der kanaanitische Feldhauptmann Sisera, flieht, nachdem er eine Schlacht gegen die Israeliten verloren hat, in die Hütte der Jael, einer Angehörigen eines mit Israel befreundeten Stammes. Jael gibt ihm zu trinken und zu essen (auf dem Holzschnitt Lucas' van Leyden im Hintergrund links dargestellt). Als er schläft, schlägt sie ihm einen Nagel durch den Kopf (Vordergrund links). Als der Führer der Israeliten, Barak, in die Nähe der Hütte kommt, geht ihm Jael mit den Worten entgegen: *Gehe her! ich will dir den Mann zeigen, den du suchst* (V. 22, Mittelgrund rechts).

<sup>34</sup> Cornelis Hofstede de Groot (*Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs*. Haarlem 1906, Nr. 672) war sich seiner Deutung nicht ganz sicher, die Forschung stimmte ihm jedoch vorbehaltlos zu.

<sup>35</sup> Bemerkung von Prof. Schöne zu dem Referat Nr. 32 im W. S. 1964/65 (Manuskript), S. 9.

<sup>36</sup> Lucas van Leyden, Holzschnitte B. 5 und B. 6; Kupferstich B. 25.



Es fällt auf: Während Jael in allen drei Szenen erscheint, bei der Begrüßung Siseras, bei der Erschlagung Siseras und beim Hereinholen Baraks, ist Sisera nur bei der Vordergrunds- und Hintergrundsszene (zeitlich: bei der ersten und zweiten Szene) wiedergegeben, aber nicht noch einmal bei der dritten Szene im Mittelgrund rechts. Statt dessen zeigt Jael auf die vorangehende Szene, in der sie Sisera erschlägt. Die letzte Szene ist also auf die vorangehende bezogen, wird erst durch diese erklärt.

Damit sind wir beim oben genannten Problem. Rembrandt löste die letzte Szene aus dem simultanen Zusammenhang. Er übernahm dabei den Aufbau des Holzschnittes, etwa die Gliederung in drei Abschnitte: rechts drängen Soldaten in den Raum, im mittleren, akzentuierten Teil steht Jael, links ist der arkadenartige Durchgang durch ein Bett ersetzt. Weil Rembrandt die zwei vorangehenden, erklärenden Szenen ausließ, stellte er Jael vielleicht, um an die vorangehende Szene zu erinnern, mit einem Nagel in der Hand dar, das ist nicht ganz sicher zu erkennen.

Jael kommt aus dem Raum zwischen der Wand und dem Bett. Wo dort der erschlagene Sisera liegt, kann man nicht sagen; versteckt liegt Sisera nicht nur für den Betrachter, sondern auch für die Soldaten. Auch im Text muß Jael Barak erst auffordern: *Gehe her! ich will dir den Mann zeigen, den du suchst*. Rembrandt deutet das zurückliegende Ereignis nur an. So wird Jael hervorgehoben, die den Soldaten von ihrer Tat berichtet. *Bei geringster Handlung ist ein Maximum von seelischer Spannung erreicht* (Müller-Hofstede, 1925)<sup>87</sup>. Das ist charakteristisch für Rembrandts Spätwerke.

Die Deutung der Zeichnung als »Jael geht Barak entgegen, nachdem sie Sisera erschlagen hat« kann durch ein weiteres Argument gesichert werden. Rembrandt verwendete den Holzschnitt Lucas' van Leyden nicht nur für diese Zeichnung, sondern, unter gleichzeitiger Benutzung einer von dem Holzschnitt abhängigen Vignette, auch für die Zeichnung »Jael erschlägt Sisera« (Abb. 10; Ben. 1042/Abb. V, 1258; Rijksprentenkabinet Amsterdam)<sup>88</sup>.

Aus anderen simultanen Darstellungen übernahm Rembrandt im wesentlichen nur die ikonographische Lösung, während er die formale Gestaltung aus weiteren Darstellungen entlehnte. War die Ikonographie des Vorbildes altertümlich, so formte er sie von der Historie her um. In dieser Hinsicht ist das 7. Blatt einer Kupferstichreihe zum Buch Esther interessant, die von Philip Galle nach Entwürfen von Maerten van Heemskerck gestochen wurde (Abb. 13)<sup>89</sup>. Die linke Szene stellt Ahasvers Auftrag an Haman dar, Mardochai zu ehren (Esther 6, 6–10), die rechte Szene den Triumph des Mardochai (Esther 6, 11).

Für das Verständnis der Geschichte ist die Kenntnis des Zusammenhanges (Esther 2–8) wichtig. Der persische König Ahasver (Xerxes) ernennt den Agatiter Haman zum Unterkönig und gebietet, alle sollten vor Haman die Knie beugen. Nur der fromme jüdische Höfling Mardochai befolgt diesen Befehl nicht. Der erzürnte Haman beschließt daher, Mardochai und alle Juden an einem bestimmten Tag umbringen zu lassen. Der König stimmt seinem Plan zu; Haman wird bevollmächtigt, ihn durchzuführen. Als Mardochai dies erfährt, wendet er sich verzweifelt an die Königin Esther, die – was niemand weiß – selbst Jüdin und Mardochais Pfliegerochter ist, und bewegt sie zur Fürbitte beim König. Esther geht zu Ahasver, findet Gnade vor ihm und lädt ihn und Haman zu einem Mahl am folgenden Tag. König Ahasver kann in der Nacht vor dem Mahl nicht schlafen und läßt sich aus der Staatschronik vorlesen, und zwar den Bericht

<sup>87</sup> Cornelius Müller (-Hofstede), *Studien zur Geschichte des biblischen Historienbildes im XVI. und XVII. Jahrhundert in Holland*. Dissertation Berlin 1925, S. 141.

<sup>88</sup> Auf die u. a. in Mocrentorfs Bibel abgedruckte Vignette weist J.L.A.A.M. van Rijkevorsel, *Rembrandt en de traditie*. Rotterdam 1932, S. 139 und Abb. 250.

<sup>89</sup> Hollstein, VIII, 248–255 (7). Bauch, *Studien zur Kunstgeschichte*, 1967, S. 132, zitiert mich nicht ganz richtig. Ahasvers Auftrag an Haman ist als Hauptszene im Vordergrund dargestellt, nicht, wie Bauch schreibt, als kleine Nebenszene im Hintergrund.





12. REMBRANDT, HAMAN ERKENNT SEIN SCHICKSAL, um 1665  
(Bauch 39 / Bred. 531). Leinen 127 x 117 cm  
Staatliche Ermitage Leningrad

über einen Mordanschlag gegen ihn, den Mardochai aufdeckte. Da Mardochai nicht belohnt wurde, läßt Ahasver den Haman, der sich schon im Königshofe aufhält, um den König um seine Zustimmung zu Mardochais Hinrichtung zu bitten, hereinrufen und fragt ihn, was man dem Mann tun solle, den der König





13. PHILIP GALLE NACH MAERTEN VAN HEEMSKERCK,  
 AHASVER BEAUFTRAGT HAMAN, MARDOCHAI ZU EHREN  
 Kupferstich 190 x 243 mm

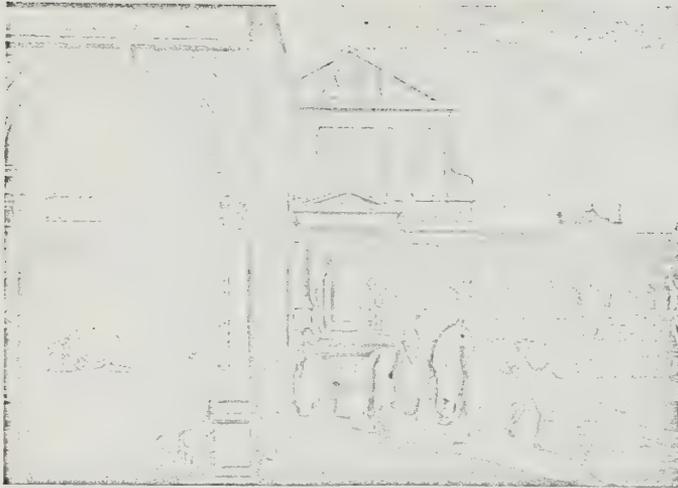


14. MATTHÄUS MERIAN,  
 AHASVER LÄSST SICH AUS DER CHRONIK VORLESEN  
 Kupferstich 112 x 148 mm  
 In: Matthäus Merian, *Icones biblicae* III, 1630, S. 17

ehren wolle. Haman bezieht die beabsichtigte Ehrung auf sich selbst und schlägt vor, ein Fürst solle diesem die Königskleider geben und ihn auf des Königs Roß im Triumph durch die Stadt führen. Da fordert (und dieser Augenblick ist bei Heemskerck in der linken Szene dargestellt) der König den Unterkönig Haman auf: *Tue also mit dem Juden Mardochai*. Nach dem Triumph des Mardochai fällt Haman bei einem Mahl der Königin Esther in Ungnade, als sie sich ihrem Gemahl Ahasver als von Haman verfolgte Jüdin zu erkennen gibt. Haman stirbt an dem Mardochai zugeordneten Galgen, und Mardochai wird Unterkönig. Heemskerck stellt in der linken Szene den König im Bett sitzend dar. Der König befiehlt Haman, Mardochai zu ehren. Dieser erhebt erschrocken die Hände. Durch einzelne Gegenstände verdeutlicht Heemskerck das Ereignis; Krone, Zepter, Geschmeide und der Königsmantel im Vordergrund erinnern an die Ruhe des Königs und an die Ehrung Mardochais. Im Hintergrund links ist wiedergegeben, wie ein Diener Mardochai holt, rechts seine Ehrung. Selbst altertümlichen Künstlern wie Merian (Abb. 14), Giselaer (Abb. 15) und Weigel (Abb. 16) hat dieser ikonographische Stil, in dem der Text wortwörtlich ins Bild übertragen ist, nicht mehr zugesagt. Sie reduzierten die ikonographischen Motive und stellten die Szene als Beratung im Thronsaal dar. Der König trägt hier Krone und Zepter. Die szenische und ikonographische Gestaltung ist so allgemein gehalten, daß die Künstler des 17. Jahrhunderts noch ganz altertümlich die Simultandarstellung anwenden müssen, um die Szene überhaupt zu bestimmen und den Triumph des Mardochai darzustellen. Allein Rembrandt stellt in seinem Leningrader Gemälde »Haman geht, um Mardochai zu ehren« nur die Hauptszene dar (Abb. 12). Er geht von der ikonographischen Entwicklung des Themas aus, verzichtet also auch auf altertümliche ikonographische Motive und charakterisiert die Szene durch die Erfassung der psychologischen Situation, der Reaktion Hamans auf den königlichen Auftrag und das Verhalten der übrigen Personen. So konnte er das Ambiente, das in der Text- und Bildtradition nicht festgelegt war, reduzieren und den Typus des Halbfigurenbildes wählen, bei dem schon durch die Ausschnitthaftigkeit der Gebärde des einzelnen größeres Gewicht zukommt<sup>40</sup>. Rembrandt folgte Heemskerck in der Beschränkung der Szene auf drei Hauptfiguren und in Einzelmotiven wie dem kleinen Tisch rechts und jener prunksüchtigen

<sup>40</sup> Vgl. Anm. 42.





15. NICOLAES DE GISELAER, DER TRIUMPH DES MARDOCHAI  
Holz 78 x 109 cm  
Centraal Museum der Gemeente Utrecht



16. CHRISTOPH WEIGEL,  
AHASVER BEFIEHMT HAMAN,  
MARDOCHAI ZU EHREN  
Kupferstich in: Christoph Weigel,  
*Biblia Ectypa*. Augsburg 1695

Turbanfeder Hamans. Der König Ahasver ist durch Turbankrone und Gewand deutlicher als bei Heemskerck als Herrscher bezeichnet. Die linke Figur, ein Greis, ist wahrscheinlich Mardochoai, herbeigekommen, damit Haman ihn ehre. Für diese Deutung spricht, daß Mardochoai in der Simultandarstellung Heemskercks links im Hintergrund von einem Wächter herbeigeholt wird.

Im Gegensatz zu Heemskerck und den abhängigen Werken ist Haman bei Rembrandt zur eigentlichen Hauptfigur erhoben und die Szene dadurch charakterisiert, daß Haman selbst die schicksalsentscheidende Wendung erkennt. Im biblischen Bericht deuten die Weisen und die Frau Hamans die Ehrung Mardochoais schon als die entscheidende Wendung: *Ist Mardochoai vom Geschlecht der Juden, vor dem du zu fallen angehoben hast, so vermagst du nichts an ihm, sondern du wirst vor ihm fallen* (Esther 6, 13). Wahrscheinlich ist Rembrandt zu seiner Bildlösung aber durch die *Jüdischen Altertümer* des Josephus angeregt worden, denn Flavius Josephus malt die Szene der Beauftragung Hamans aus und schildert die psychologische Situation. Haman sei bestürzt und völlig fassungslos fortgegangen. Nach dem Triumph des Mardochoai sei er niedergeschlagen nach Hause zurückgekehrt und habe seiner Gattin und seinen Freunden unter Tränen erzählt, was ihm widerfahren sei. Die hochdeutsche Josephus-Ausgabe, die Rembrandt besaß<sup>41</sup>, bietet einige

<sup>41</sup> In Rembrandts Inventar aus dem Jahr 1656 wird eine hochdeutsche Josephusausgabe aufgeführt (vgl. Cornelius Hofstede de Groot, *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*. Bd. 3. *Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721)*. Den Haag 1906, Urk. 169 § 7, Nr. 284. Da im Inventar erwähnt wird, daß die Illustrationen von Tobias Stimmer stammen, läßt sich die Ausgabe bestimmen: *Flavii Josephi des Hochberühmten Jüdischen Geschichtsschreibers Historien und Bücher* . . . Straßburg (Rihel). Die erste Auflage erschien 1574, weitere unveränderte Auflagen folgten 1575 etc. Die zitierte Stelle Fol. 178 b. Madlyn Kahr (A Rembrandt Problem: Haman or Uriah? In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, S. 258-273), S. 267, zieht die *Jüdischen Altertümer* des Josephus bei der Deutung des Leningrader Gemäldes heran, doch benutzt sie eine moderne englische Übersetzung. Die Bedeutung der *Jüdischen Altertümer* für die Ikonographie der alttestamentlichen Historien Rembrandts und seines Umkreises habe ich ausführlich behandelt in: *Historien*, 1968, S. 211-220.



Besonderheiten, die für unseren Zusammenhang wichtig sind: *Der König aber ließ ihm diesen Rath wolgefallen/ und sagt zu Aman: So gehe nun hin/ dann du hast das Pferd/ und das Kleyd/ und die Ketten/ Such Mardocheum den Juden/ und verebre ihn also. Führe ihm das Pferd und rüff also für ihn auß/ dann du bist mein bester Freund . . . Dises bescheyds hatte sich Aman mit versehen/ und wer schier doll darüber worden/ da ers aber je nicht wenden kont/ un solchem Königlichem bevehl volgen mußte/ gieng er mit dem Pferd/ Königlichem Purpurkleyd/ und gülden Ketten hinauß/.*

Wichtig ist der Josephus-Bericht wegen der Schilderung der psychologischen Situation; auch in anderen Motiven scheint Rembrandt von dieser oder einer ähnlichen Josephus-Ausgabe angeregt zu sein. Der König spricht zu Haman: *So gehe nun hin/ dann du hast das . . . Kleyd*, das dann später als königliches Purpurkleid bezeichnet wird. Rembrandt stellt Haman im Purpurgewand mit einem Purpurmantel dar, der über seiner linken Schulter liegt und über den Arm herabfällt. Die übrigen ikonographischen Motive, die goldene Kette und die Krone, die bei Heemskerck attributhaft auf dem Tisch und einem Kissen auf dem Boden liegen, sind bei Rembrandt in die Handlung einbezogen und dabei zurückhaltender angegeben, der König wird durch die Turbankrone und die goldene Kette als der Herrscher bestimmt, und diese Motive erinnern gleichzeitig an den Gesamtzusammenhang der Historie<sup>42</sup>.

Den Gestus Hamans entnahm Rembrandt wahrscheinlich Vorbildern (recht verwandt ist z. B. der Gestus des Pharaos auf Lucas' van Leyden Kupferstich »Josef deutet die Träume des Pharaos«, Abb. 17). Doch ist es faszinierend, zu sehen, wie Rembrandt die entlehnten Motive sinngemäß abwandelt, ihnen eine neue Bedeutung gibt und sie zusammenklingen läßt. So sagen diese formalen und inhaltlichen Motive, die Rembrandt aus Vorbildern entlehnt und aus der Historie entwickelte: die nach links wankende Gestalt Hamans (die ursprünglich noch mehr geneigt war)<sup>43</sup>, die geschlossenen Augen, die Gebärden seiner Hände, der Königsmantel über seiner Schulter, den Mardochai tragen wird, der Ernst in den Gesichtern der Randfiguren, die durch ihre leichte Neigung nach rechts den Eindruck des Wankens von Haman noch verstärken, alle dies aus: Hier erkennt ein Mächtiger, der sich gegen das Gottesvolk und damit gegen Gott selbst wandte und nun seinen eigenen Sturz voraussieht. Und erst von dieser ganz konkreten Geschichte her bedeutet es die Erkenntnis des Scheiterns in der Hybris. Dabei ist für dieses späte Werk Rembrandts die Auffassung bezeichnend, daß Haman sich nicht mehr gegen sein Schicksal auflehnt. Der Blick Hamans ist nach innen gerichtet. *Der Umriß der Gestalt ist in sich geschlossen, er verrät nichts von Widerstreben oder Aufsässigem* (Franziska Ahbel)<sup>44</sup>. In der hochdeutschen Josephus-Ausgabe, die Rembrandt besaß, heißt es, *da ers aber je nicht wenden kont/ un solchem Königliche bevehl volge mußte, gieng er . . .* Zum anderen

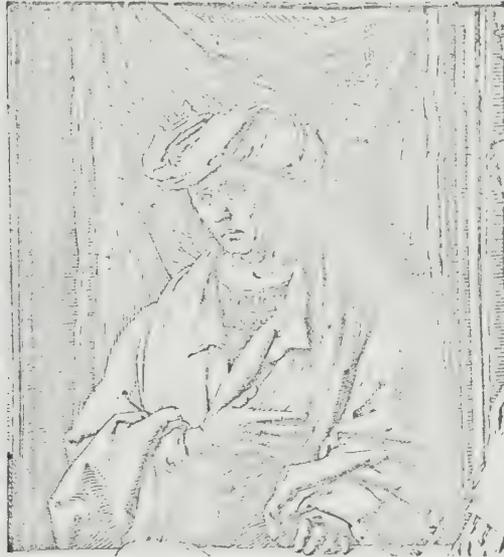
<sup>42</sup> Falls das Leningrader Gemälde – wie weithin angenommen wird – mit einem Gemälde identisch ist, das am 12. Mai 1734 auf der Versteigerung von Willem Six (Nr. 59, zitiert bei Gerard Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, mit derzelven Pryzen*. Den Haag, Bd. 1, 1752, S. 414) von F. Beudecker erworben wurde, dann könnte es ursprünglich größer gewesen sein, und die ikonographischen Motive wären einer Fragmentierung zum Opfer gefallen, denn das Gemälde wird als *Haman met veel bywerk* bezeichnet. Unter *veel bywerk* wären dann die ikonographischen Motive (Krone, Mantel, Zepter etc.) zu verstehen, Rembrandts Lösung müßte also dem Stich nach Heemskerck ursprünglich verwandter gewesen sein. Wegen der *strange composition* vermutet J. Nieuwstraten, *Haman, Rembrandt and Michelangelo*. In: *Oud Holland* 82, 1967, S. 61, das Gemälde sei ursprünglich größer gewesen. Nach Auskunft von Frau N. Livschitz in Leningrad ist das Gemälde jedoch nicht beschnitten. Versuche, Röntgen- und Ultraviolettaufnahmen von dem Gemälde anzufertigen, schlugen fehl, weil in einem früheren Jahrhundert hinter die Leinwand eine neue geklebt wurde, deren Klebeschicht keine Strahlen durchläßt.

<sup>43</sup> Nach Mitteilung von Frau N. Livschitz, Staatl. Ermitage Leningrad, und Herrn Prof. Schöne sitzt die Leinwand etwas schief auf dem Keilrahmen. Die Hauptperson soll deshalb ursprünglich noch stärker geneigt gewesen sein.

<sup>44</sup> Franziska Ahbel, »Haman in Ungade« oder »Urias und David«: *Zur Deutung des Gemäldes von Rembrandt in der Eremitage (Bredius 531)*. Referat Nr. 48 bei Prof. Schöne, Hamburg, W. S. 1964/65, S. 3.



17. LUCAS VAN LEYDEN,  
JOSEPH DEUTET DIE TRÄUME PHARAOS (AUSSCHNITT)  
Kupferstich (B. 23). 124 x 164 mm

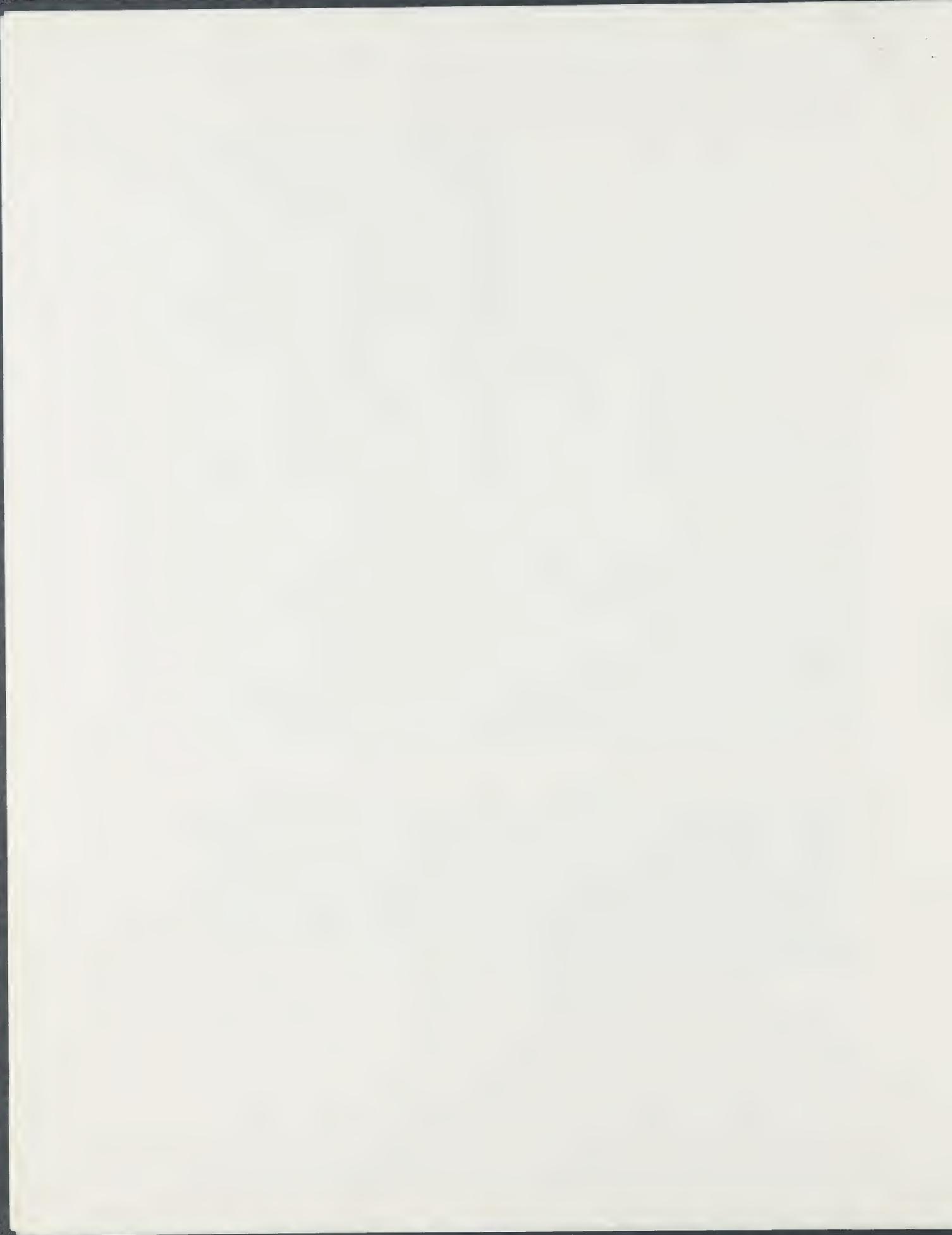


ist für dieses späte Werk Rembrandts bezeichnend, daß es nicht auf Verachtung und Haß, sondern auf Erschrecken und Mitgefühl, auf ernste Reflektion zielt, was auch die Gesichter der Randfiguren, des Königs und des Greises spiegeln. Diese Verdichtung erreichte Rembrandt auch durch die Beschränkung auf nur drei Personen sowie durch die starke Reduzierung des rein Erzählerischen, z. B. der Ortsangabe. Doch wird man diese Auffassung Rembrandts nur erfassen und würdigen können, wenn man von der richtigen Deutung des Gemäldes ausgeht.

Die bisherige Bezeichnung »Haman in Ugnade« ist deshalb falsch, weil sie die Situation nach dem Sturz Hamans beim Mahl der Esther meint<sup>45</sup>. Haman kniet nicht, wie es Text und Bildtradition jener Szene erfordern, vor Esther<sup>46</sup>. Auch die Deutungen als »David und Uria« (Valentiner, 1921; Linnik, 1956) und als »Jonathan entfernt sich von Sauls Mahl« (Valentiner, 1957) stimmen nicht mit dem Text und der Bild-

<sup>45</sup> Die Szene wird in der neueren Forschung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als »Haman in Ugnade« bezeichnet. Wird dieser Titel durch eine bestimmte Textstelle präzisiert, so bezieht man ihn auf den Augenblick nach der Verurteilung Hamans (so: Max Eisler, *Der alte Rembrandt*. Wien 1927, S. 99 f.; Richard Hamann, *Rembrandt*, Berlin 1948, S. 413; Gerard Knuttel Wzn, *Rembrandt. De meester en zijn werk*. Amsterdam 1956, S. 209; Kurt Bauch, *Rembrandt, Gemälde*. Berlin 1966, Anm. zu Nr. 39. Auf diesen Moment wurde auch der verbreitete Titel »Sturz des Haman« bezogen, z. B. von F. Schmidt-Degener, *Rembrandt. Een beschrijving van zijn leven en zijn werk*. In: *Wereld Bibliotheek*, Bd. 28–29. Amsterdam o. J. (1906), S. 127. Man stimmt mit diesen Bezeichnungen der frühesten Deutung zu, in der das Gemälde als »Hamans Verurteilung« bezeichnet wurde, präzisiert den Moment aber, um auszudrücken, daß ein Moment nach der Urteilsverkündung wiedergegeben sei. Nur Hofstede de Groot hat an entlegener Stelle (*Rembrandt Bibel*. Bd. 1 f., Amsterdam o. J. [1911], S. 102) – wie ich erst nachträglich sehe, auch Franziska Ahbel und Madlyn Kahr ist es entgangen – den Titel »Haman in Ugnade« auf die richtige Stelle bezogen, doch ist die Präzisierung in der Forschung nicht aufgenommen worden.

<sup>46</sup> Vgl. zur Ikonographie dieser Szene Tümpel, *Historien*, 1968, S. 146–150.



tradition überein<sup>47</sup>. Die richtige Deutung trug in der neueren Forschung zuerst Franziska Ahbel (1964/65) vor<sup>48</sup>. Unabhängig gelangte Madlyn Kahr (1965) zu der gleichen Erklärung des Bildinhaltes, wobei sie auch den Josephus-Text (in moderner Übersetzung) heranzog<sup>49</sup>. Die Untersuchung der Bildtradition und des Textes der Josephus-Ausgabe, die Rembrandt besaß, sichern diese umstrittene Deutung<sup>50</sup>. Dieses Bild läßt sich nicht als Beispiel für eine ambivalente Gestaltung im Spätwerk anführen. Auf das Fehlen von ikonographischen Motiven kann sich diese Ansicht nicht stützen<sup>51</sup>. In dem Leningrader Gemälde verdeutlichte Rembrandt die psychologische Situation und verdichtete den menschlichen Gehalt der einmaligen historischen Szene. Die Tiefe der Historienbilder liegt gerade darin, daß eine verdichtete Auffassung der Geschichte eine große und aussagestarke künstlerische Gestaltung erfahren hat<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> Die Deutung von Wilhelm Reinhold Valentiner (*Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde*. In: *Klassiker der Kunst*, Bd. 27, Stuttgart und Berlin 1921, S. 128, Nachtrag zu Valentiner, 1909, S. 469 rechts) wurde mit neuen Argumenten vorgetragen von I. Linnik, *K voprosu o sjudsetie kartiny Rembrandta iz sobranija Ermitascha*, in: *Iskusstvo* 19, 1956, Nr. 7, S. 46–50 (zitiert nach Bialostocki, *Münchener Jahrbuch* 8, 1957, S. 209 [Zsfsg. S. 210]). Diese Deutung ist von anderen Forschern z. T. mit dem Hinweis auf die ikonographische Tradition, in der Urias meist den Brief hält und stets als Krieger gerüstet ist, mit Recht abgelehnt worden, so u. a. von Ludwig Goldscheider (*Rembrandt. Gemälde und Graphik*. Köln 1960, Erläuterung zu Abb. 126) und Madlyn Kahr, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, S. 258–273), S. 263 ff. Fräulein Linnik selbst hält nicht mehr an ihrer Deutung fest, wie mir Herr Prof. Bauch und Herr Prof. Schöne freundlicherweise mitteilten. Auch die Deutung als »Jonathan verläßt Sauls Mahl« (Wilhelm Reinhold Valentiner, Noch einmal »Die Judenbraut«. In: *Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957*, o. O. 1957, S. 227–237) ist abzulehnen, denn Jonathan verläßt Sauls Mahl, weil Saul mit dem Speer nach ihm wirft (1. Sam. 20,33 f.). So ist die Szene auch im Rembrandtkreis dargestellt worden, vgl. die Zeichnung Govaert Flincks (schwarze Kreide, mit Bister laviert, 33,8 x 25 cm, Warschau, Nationalmuseum. Abb.: J. W. von Moltke, *Govaert Flinck*. Amsterdam 1965, S. 172, Nr. D 10). Die Zeichnung wird dort fälschlich als *The Madness of Saul* (1. Samuel XVI, 23) gedeutet, doch weicht sie von der ikonographischen Tradition dieses Themas und des verwandten Vorwurfs »Saul wirft mit dem Speer nach dem harfspielenden David« ab (vgl. die Beispiele bei Pigler, *Barockthemen I*, 1956, S. 132 f., S. 139 f. und im *D.I.A.L. Icon. Ind.* unter 71 H 13 und 71 H 15,3), stimmt aber mit 1. Samuel 20, 24 ff., bes. 33 f. überein.

<sup>48</sup> Ahbel, *Zur Deutung*, Referat Hamburg, W. S. 1964/65, S. 21 f.

<sup>49</sup> Kahr, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, ist die ikonographische Tradition des Themas »Haman erkennt sein Schicksal« nicht bekannt. So untersucht sie andere (!) Szenen der Esthergeschichte auf ihren religionsgeschichtlichen Ursprung, ihre typologische Bedeutung und Ikonographie. Die Erzählung des Buches Esther habe ihren *Sitz im Leben* im Purimfest. Aus der ursprünglichen Kultlegende des sterbenden Gottes, aus dessen Tod Leben erwuchs, sei die Geschichte des Judenfeindes Haman, der den sterbenden Gott repräsentiere, erwachsen. Aus römischer Zeit sei bekannt, daß die Juden am Purimfest Abbilder des gekreuzigten Haman verbrannten oder zerstörten. Michelangelo habe den gekreuzigten Haman als Beispiel der wundersamen Erlösung des Gottesvolkes dargestellt, weil er die Szene als einen Typus des Opfers Christi verstanden habe. Michelangelos Konzeption enthalte explizit, was in Rembrandts Leningrader Gemälde implizit enthalten sei (S. 268–270). Im Mittelalter seien die einzelnen Szenen des Buches Esther meist mariologisch und manchmal zugleich ekklesiologisch gedeutet worden, die Szene »Esther vor Ahasver« als Vorbild der Intercessio Mariae, die Wahl Esthers an Stelle der verstoßenen Vasthi als Vorbild der über die Synagoge triumphierenden Kirche (S. 271). Die Holländer des 17. Jahrhunderts schließlich hätten das Buch Esther auf den Freiheitskampf gegen die Spanier bezogen (S. 271 f.). Kahrs Untersuchung gipfelt in der These, Rembrandts Gemälde illustriere Esther 6, 10 und enthalte zugleich alle die verschiedenen Bedeutungen, die dem Buch Esther im Laufe der Jahrhunderte beigegeben worden wären (S. 272). Diese Interpretation ist falsch. Die meisten dieser Auslegungen des Buches Esther waren zur Rembrandtzeit nicht bekannt. Wie die Szene im 16. und 17. Jahrhundert gedeutet wurde, zeigen eindeutig die zeitgenössischen Erläuterungen zu den graphischen Darstellungen (vgl. m. Abb. 13 und 16), sie geben stets nur den historischen oder moralischen Sinn wieder. Bei diesem Gemälde sind alle anderen Interpretationen abwegig. Vgl. auch die treffende Kritik von J. Nieuwstraten, *Oud Holland* 82, 1967, S. 61–63.

<sup>50</sup> Nieuwstraten, *Oud Holland* 82, 1967, S. 61, hat auch die neue Deutung des Leningrader Gemäldes angezweifelt, allerdings nicht zu Recht. Seine Argumente werden durch die Bildtradition widerlegt, das gilt auch für den Einwand *Now in the proposed episode, one should sooner expect a strong contrast of moods, the king being oblivious of the blow he dealt to Haman when ordering him to honour Mordecai in the manner which he had just suggested himself when expecting this homage to be rendered to him, Haman, der außerdem dem Spätstil Rembrandts nicht gerecht wird.*

<sup>51</sup> Vgl. Anm. 42.

<sup>52</sup> Anders Bialostockis Interpretation des Spätwerks (vgl. *Münchener Jahrbuch* 8, 1957, S. 205 f.).





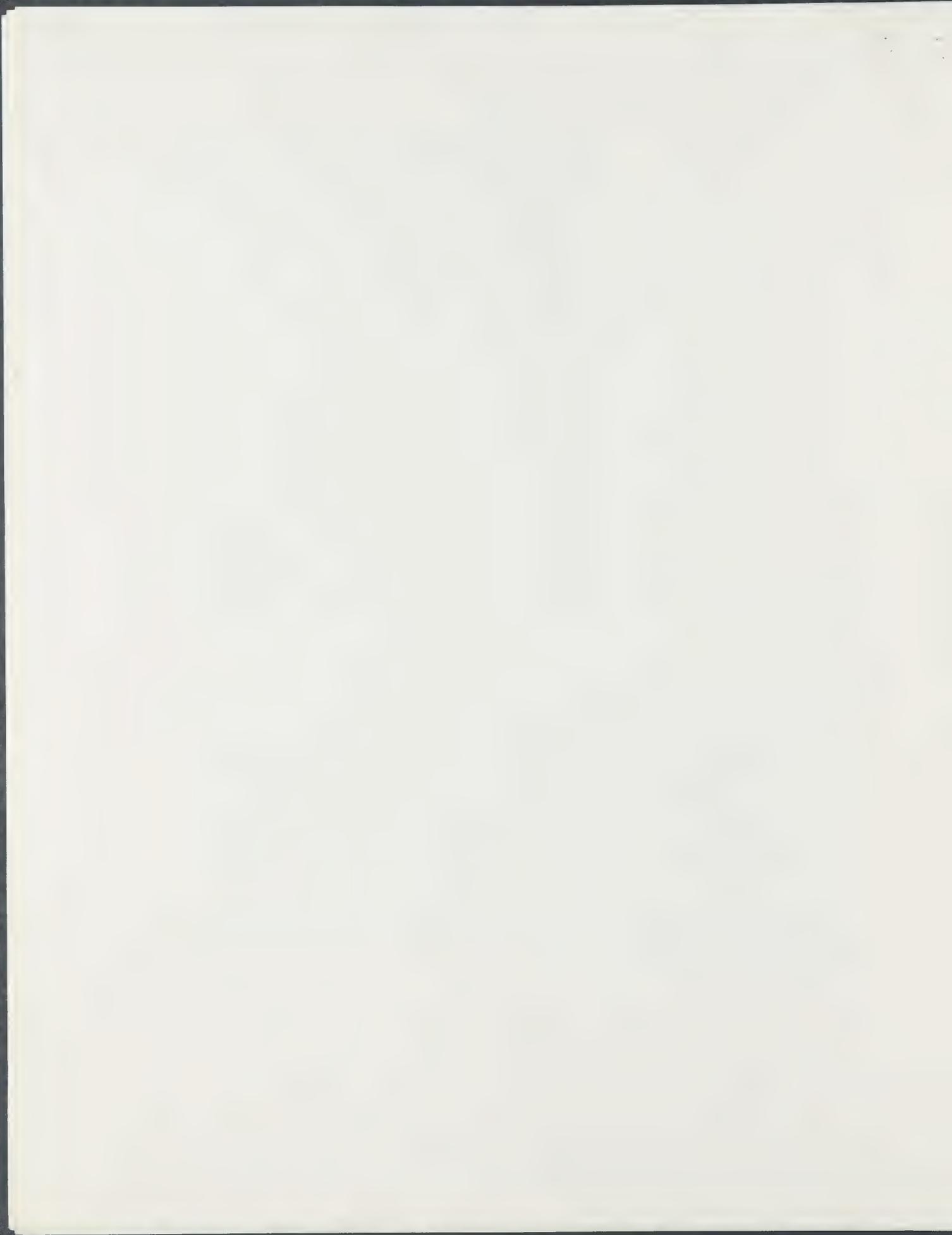
18. REMBRANDT, JAKOB UND BENJAMIN,  
um 1638  
Radierung (B. 33). 118 x 90 mm

### III

In der Absicht, den psychologischen Gehalt einer Szene zu erfassen, benutzten Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts einen verwandten, bereits im Mittelalter geprägten Bildtyp, den ich als »Herauslösung« bezeichnen möchte<sup>53</sup>. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts sind – wie bekannt – einzelne biblische Personen oder Gruppen aus ihrem szenischen Zusammenhang herausgelöst und verselbständigt worden. So entstanden etwa das Vesperbild (Pietà) aus der Beweinung Christi, die Annunziata aus der Verkündigung, die Christus-Johannes-Gruppe aus dem Abendmahl<sup>54</sup>. *Die Leistung des 14. Jhhs. liegt in der Herauslösung des Gefühlsgehaltes aus der szenischen Folge, in der Sichtbarmachung isolierter Gefühlsgehalte. Es ist jedesmal eine Eroberung des Dichterischen . . . Allein das Wesentliche ist wirklich die Herauslösung des Gefühlsgehaltes aus der innerlich erlebten Folge . . . Alle diese Gefühlsgehalte, die ein dem Lyrischen nachspürender Sinn, ein verweilendes und auskostendes Mitleid, hier aus dem Dramatischen herauszufinden vermochte, konn-*

<sup>53</sup> Bei den Herauslösungen handelt es sich um künstlerische Neuschöpfungen und nicht um ein Herauskopieren. Wenn man das beachtet, scheint mir der Begriff *Herauslösung* die ikonographische Besonderheit dieses Bildtypus' präziser zu erfassen als Ausdrücke wie Monolog, Beschränkung etc.

<sup>54</sup> Vgl. Dorothea Klein, Artikel »Andachtsbild«. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. von Otto Schmitt, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 681–687.





19. REMBRANDT, JOSEPH ERZÄHLT SEINE TRÄUME,  
um 1642-3  
Feder mit Bister, laviert; Deckweiß.  
175 x 245 mm  
Graphische Sammlung Albertina Wien

ten ihren szenischen Charakter verlieren und in sich zusammenwachsen, die Kombination abgeschöpfter Gefühlsgehalte sich zu einer repräsentativen Gestalt verdichten ... (Wilhelm Pinder)<sup>55</sup>.

Auch Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts wenden diese »Herauslösung« an – allerdings vornehmlich bei traditionellen Themen. Gleiches gilt für Rembrandt, doch benutzt er sie auch für biblische und mythologische Themen, bei denen es nicht um die Verdichtung religiöser Gefühle geht wie im Andachtsbild, sondern um die menschlichen Gefühlsgehalte der Historien. Rembrandt scheint also über die Tradition hinauszugehen, wenn er diese Bildform auch für Themen gebraucht, für die sie in der Malerei und Graphik nach unserer jetzigen Kenntnis noch nicht angewendet wurden<sup>56</sup>. Die Möglichkeit, eine solche Szene zu erkennen, setzt eine feste ikonographische Tradition voraus, und bei den meisten Themen, die Rembrandt herausgelöst darstellte, ist die Tradition auch alt<sup>57</sup>. Schwierig zu deuten sind vor allem jene Werke, in denen Rembrandt von einer heute wenig bekannten, zu seiner Zeit aber durch Illustrationen des 16. Jahrhunderts verbreiteten und vereinzelt angewandten ikonographischen Tradition ausgeht.

Eine solche Herauslösung aus einer Historienszene bietet die Radierung B. 33 (Abb. 18). Die Radierung wird in der neueren Literatur – auf Grund des Inventars von Clement de Jonghe – fast einhellig »Abraham liebkost Isaak« benannt<sup>58</sup>. Weshalb eigentlich? Das Verzeichnis der Rembrandt-Radierungen des Kunsthändlers Clement de Jonghe, der 1679 starb und eine beträchtliche Sammlung von Radierungen Rembrandts besaß, ist überaus fehlerhaft, wie schon Hofstede de Groot 1906 nachwies<sup>59</sup>. So irrt Clement de Jonghe auch bei dieser Radierung. Dargestellt ist vielmehr »Jakob liebkost Benjamin«, wie schon Jordan 1893 hervorhob, der die Radierung auf Grund der Albertina-Zeichnung »Josef erzählt seinen Eltern seine Träume« (Abb. 19; Ben. 526/Abb. III, 653) umdeutete<sup>60</sup>. Auf dieser Zeichnung ist nämlich – wie Jordan beobachtete – die gleiche Gruppe wiedergegeben, und sie stellt zweifellos »Jakob und Benjamin« dar. Heute kann diese Deutung nicht nur durch den Hinweis auf weitere Zeichnungen Rembrandts

<sup>55</sup> Die Deutsche Plastik ..., I. In: Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von A. E. Brinckmann, Wildpark-Potsdam 1929, S. 93 u. 95.

<sup>56</sup> In der Plastik dagegen ist die Herauslösung aus dem szenischen Zusammenhang seit dem 14. Jahrhundert eine gebräuchliche Bildform.

<sup>57</sup> Vgl. meine Behandlung dieses Bildtypus' in *Historien*, 1968, S. 85-125.

<sup>58</sup> So zuletzt Ludwig Münz (*Rembrandt's Etchings*. Bd. 1 f. London 1952) II, Nr. 167 (mit Fragezeichen); George Biörklund (*Rembrandt's Etchings*. Stockholm, London und New York 1955), Nr. BB 37-2; Werner Sumowski (Nachträge zum Rembrandt-jahr 1956. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 7, 1957/58, S. 223-278), S. 242; K. G. Boon (*Rembrandt f. Das graphische Werk*. Wien und München 1963), Nr. 134.

<sup>59</sup> Hofstede de Groot, *Urkunden*, 1906, Urk. 346.

<sup>60</sup> Alb. Jordan, Bemerkungen zu Rembrandt's Radierungen. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 16, 1893, S. 296-302, vgl. S. 301, Anm. 4 (mit falscher Bartsch-Nr.).





20. JAKOBS SOHNE BITTEN IHREN VATER  
UM DIE MITREISE BENJAMINS, 1565  
Holzschnitt in: *Figures de la Bible, illustrées de Huictains François*



21. NACH GODEFROID BALLAIN,  
JAKOBS SÖHNE BITTEN IHREN VATER  
UM DIE MITREISE BENJAMINS, 1573  
Holzschnitt in: *Het Oud en het Nieuw Testament*

und seiner Schule gestützt werden<sup>61</sup>, sondern sie läßt sich auch durch eine Untersuchung der ikonographischen Vorbilder sichern. Rembrandt löste die Gruppe von Jakob und Benjamin nämlich aus Darstellungen des Themas »Josefs Brüder bitten ihren Vater, Benjamin nach Ägypten mitziehen zu lassen« (1. Mose 42, 29 ff.). Rembrandts Radierung ist höchstwahrscheinlich durch französische Bibelillustrationen oder davon abhängige Werke angeregt worden. Als Beispiel sei der Holzschnitt in den *Figures de la Bible, illustrées de Huictains François*, Lyon (Guillaume Roville) 1565 (Abb. 20) genannt. Dort legt Jakob seinen Arm um den kleinen Benjamin, der neben seinem Sessel steht. 1573 erschien eine holländische Ausgabe, in der die Holzschnitte verändert und vergrößert wiedergegeben werden (Abb. 21)<sup>62</sup>. Diese Belege sichern die Deutung der Radierung B. 33 als Jakob und Benjamin.

De Jonghe deutete Rembrandts Radierung zwar falsch, interpretierte sie aber immerhin nicht als Genreszene (z. B. Vater mit Sohn), sondern als Historie<sup>63</sup>. Dies scheint er von Rembrandts Erklärung der Darstellung behalten zu haben.

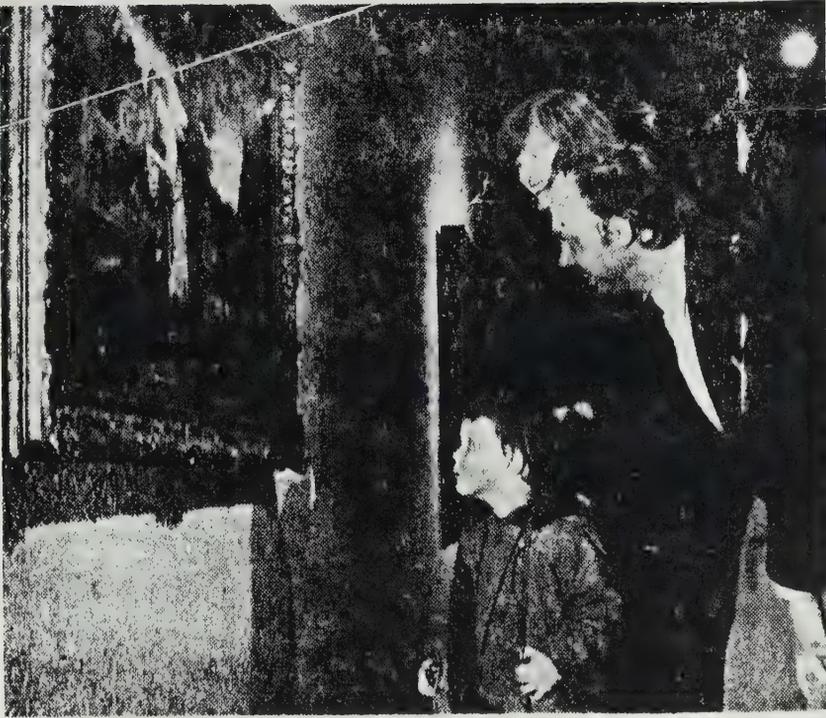
Die Liebe Jakobs zu seinem Sohn Benjamin, um die es auch in der biblischen Erzählung geht, ist durch die Herauslösung zum eigentlichen Thema geworden, der erzählerische Zusammenhang mit der Szene »Die Brüder erbitten die Mitreise Benjamins« ist völlig zurückgetreten. In anderen Herauslösungen Rembrandts ist der szenische Bezug aber erhalten geblieben, und die Aussage der Szene ist noch gesteigert, etwa in der ergreifenden späten Radierung »Der blinde Tobias« (B. 42). Die Blindheit und Hilflosigkeit des alten Tobias, der seinem zurückkehrenden Sohn entgegenieilt, dabei das Spinnrad umstößt und die Tür verfehlt, sind gerade dadurch betont, daß nicht wie in den Vorbildern der heimkehrende junge Tobias mit dem Engel wiedergegeben ist.

<sup>61</sup> Das Motiv findet sich in weiteren Zeichnungen zum Thema *Josef erzählt seine Träume*, z. B. in Ben. 527/Abb. III, 657 (London, Baron Paul Hatvany), und in der Schulzeichnung Ben. A 116/Abb. VI, 1708 (Warschau, Nationalmuseum).

<sup>62</sup> Abb. 21 nach dem Neudruck des Museum Plantin-Moretus (hrsg. von Max Rooses, Antwerpen 1911).

<sup>63</sup> Die Radierung wird in der Forschung bisweilen fälschlich als Genreszene interpretiert, so u. a. von Hamann, *Rembrandt*, 1948, S. 267.





Bee Photo by Ward Sharrer

German art historian Christian and Astrid Tuempel and their 3-year-old son, Daniel, examine a painting by

Jacob Tegnagel in the E. B. Crocker Art Gallery.

## Crocker Reassured Scholar: Drawing Is Rembrandt's

By Charles Johnson  
Bee Staff Writer

GERMAN ART historian Christian Tuempel had a bit of encouraging news for the E. B. Crocker Art Gallery this week.

Tuempel, in Sacramento to give a lecture at the Crocker, remarked that the museum's alleged Rembrandt drawing probably is a real Rembrandt.

Coming from Tuempel this is especially gratifying because he is associated with a group of European scholars who have been going through American museum collections de-attributing a number of Rembrandt paintings.

THE DRAWING, one of the Crocker's great treasures, is called "Saint Peter Liberated by the Angel." Its traditional attribution to Rembrandt has been questioned by some scholars, but Tuempel said he thinks it is truly by the great Dutch artist.

Tuempel and his wife, Astrid, wrote the major essays for the Crocker's current exhibition, "The Pre-Rembrandtists," and he gave a lecture on the symbolism used by Rembrandt in his most famous painting, "Nightwatch."

WHILE Tuempel and his colleagues have been demolishing attributions, they have also found a number of early Rembrandt paintings that have been mis-attributed to his predecessors, including artists in the Crocker's show.

The previous theory, Tuempel said, was that

style "fell out of the heavens."

In fact, scholars now believe, Rembrandt at first painted in much the same, slightly awkward style as his teacher, Pieter Lastman, and others in the show. But since these pictures did not conform to the accepted notion of Rembrandt, they were assigned to other painters. Likewise, many pictures by Rembrandt's students, done in his advanced style, were attributed to him, Tuempel said. Sometimes this was accomplished by forging Rembrandt's name to his students' work.

TUEMPEL gave a succinct explanation of Rembrandt's contribution.

"Lastman and the others focused attention on the main figures by painting them in bright colors and using brown for the secondary, background figures. Rembrandt did the same thing at first, but later he used light to bring out the central characters and throw the others into shadow.

"The Italians had already used strong, central sources of light for this purpose, but Rembrandt

flowed the light over and around the figures."

TUEMPEL debunked the notion that Rembrandt's later style, as represented by "Nightwatch," was unpopular and led to his bankruptcy.

"There was an economic depression and a lot of people went bankrupt...and Rembrandt had a lot of money in ships that were lost at sea," Tuempel said.

But, he added, there was a decline in Rembrandt's standing, in the years after his death, partly because an influx of reproductions of Italian paintings created a taste for classical antiquity rather than the contemporary flavor of Rembrandt's scenes. Pupils of Rembrandt's pupils began painting like Rembrandt's teachers and by 1700 art encyclopedias devoted much more space to Lastman than to Rembrandt.

UNLIKE the stereotype art historian, Tuempel is not cloistered in a university. He is pastor of a middle-class Lutheran church in Hamburg and uses his art background to give adult history classes for his parishioners and to take them on art tours.



Art

# Holland's Pre-Rembrandtists: They Brought Art Back To Earth

By Charles Johnson

ONE SEAT UP

ART IS always something other than life, and has to be to be art. But it is made by living persons for living persons. So it hovers ambiguously just above the world of living things, never stationary, now close to the soil and sweat, now soaring into the ether of imagination or the resin of pure art.

And after a period of flight, sometimes art returns to earth to gather strength for a new voyage into the unknown. Art's eternal Anlaeus-like return is what the new exhibition in the E. B. Crocker Art Gallery is about.

At the beginning of the 17th Century, when Holland was starting its climb to commercial supremacy, a new kind of art began to appear in Amsterdam. To our eyes it seems coarse and clumsy not very well drawn, lacking in refined or brilliant color, but above all, a vigorous departure from the distorted elegance of late Renaissance art.

**THE PRACTITIONERS** of this new art formed no cohesive school, but they have come to be called by a rather sad name — the Pre-Rembrandtists. They helped change the course of art in a direction which was to be taken much more successfully by Rembrandt, the young artist who swiftly surpassed his elders and obliterated their fame.

The Pre-Rembrandtists may not have thought of themselves as revolutionaries, but from our vantage point they seem to be trying to overturn Mannerist art. The Mannerists were the epigone of the Renaissance, artists whose work depended on a rather superficial exaggeration and elaboration of the work of their more or less forebears, the heroes of the Renaissance. It has been said that mannerism is to vital and original art as a canal is to a river. The Pre-Rembrandtists helped divert art out of the canal and back into the river.

**OF COURSE**, Mannerism did not roll over and die with the advent of the Pre-Rembrandtists. It was to survive another generation or more in various forms.

**The  
Sacramento  
Bee  
Scene  
SUNDAY  
Page 51  
December 8, 1974**

The Pre-Rembrandtists worked their tentative revolution by shifting narrative history painting (pictures depicting episodes from the Bible or the tales of classical antiquity) from something remote, didactic, allegorical and pictorially elegant into the concrete depiction of human drama. The stories may have been quite familiar to the educated burghers who bought the paintings, but the artists' quest for historical and psychological truth gave their illustrations new vitality and meaning.

Like all artists trying something new, the Pre-Rembrandtists seem unskilful; most of their paintings and drawings in the Crocker show are not very successful, they did poorly what Rembrandt was to do so supremely well.

The Pre-Rembrandtists were influenced by contemporary Italian art, either by going to Rome and looking at it and meeting Adam Elsheimer, another Northern European who was learning from the Italians, or from prints of Italian pictures that were beginning to be widely distributed.

**BUT IF** Italian pictorial methods and some Italian color were picked up, it seems clear that the tradition of Lowlands genre painting as represented by such a figure as Bruegel, was a strongly countervailing influence. And looking forward, one sees the native figures and rough forms of

the Pre-Rembrandtists picked up again by Van Gogh.

Pieter Lastman and Claes Moeyart are the major figures in the exhibition. Lastman, who was Rembrandt's teacher, briefly, had studied in Rome, was a close friend of Elsheimer's, and was Rembrandt's link to Caravaggio, the Italian whose introduction of strong contrasts in light and shade represented a step away from Mannerism. Robust figures, firm modeling, assertive gesture and above all the dramatic narrative themes are the aspects of Lastman's work which seem strongest in the exhibition when it is viewed with an eye to those elements which re-appear in his famous pupil's work.

**MOEYAERT**, too, painted the kind of narrative incident Rembrandt was to perfect, but his compositions tend to be crowded, with the main dramatic event violated by subordinate distractions. His work is a kind of dictionary of the problems Rembrandt was to go on to solve. In fact, Moeyart finally came under the younger Rembrandt's influence.

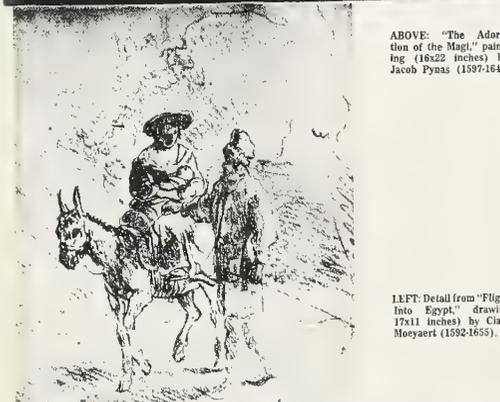
Jan Tegnagel's crude but forceful painting of Jacob and Esau — Esau eating the soup for which he has sold his birthright — has no allegorical, moralising machinery; it could be any two peasant brothers seated at table, their ordinary little dog looking on.

Others in the show include Jan Pynas, known for his emphasis on facial expression; and his brother Jacob Pynas, believed to have been a teacher of Rembrandt, who was a close follower of Elsheimer.

**THERE WERE** other Dutch artists who may have influenced Rembrandt who are not in the exhibition — the Utrechtian circle and Rembrandt's younger contemporary Jan Lievens, for example, and many important works by the artists who are in the exhibition could not be borrowed because of their fragility (indeed, two pieces suffered minor mishaps on the way to Sacramento). Some of the



ABOVE: "The Adoration of the Magi," painting (18x22 inches) by Jacob Pynas (1597-1648).



LEFT: Detail from "Flight into Egypt," drawing (17x11 inches) by Claes Moeyart (1592-1655).

See Page 54

## Crocker Gallery Gets A Special Treat

Continued From Page 51

missing pictures are represented by photographs and other gaps are filled by the thorough and well-illustrated catalogs prepared by Austrian art historians Astrid and Christian Diemsel.

While the catalogs take a rather narrowly scholarly approach, I recommend it for the general reader because of the pictures and because its stress on iconography (as opposed to painting style apart from content)

helps to convey a sense of what was felt to be important in art in the 17th Century.

**IN OUR** time the important thing is the way a picture is painted rather than what it depicts; for the Pre-Rembrandtists it was a matter of trying to show, in a forceful way, scenes of recognition, sacrifice, friendship, discourse, fright or treachery. Theatrical and clumsy as their works may have been, they were

trying to infuse the tangles of life back into art.

It was this transitional character of Pre-Rembrandtist art that first interested Richard West, the Crocker's director and the organizer of the show. He was involved in the subject before he came to Sacramento and has been working on the exhibition for something like five years. Sacramento is fortunate indeed to have this rare display.





Reproduced courtesy of E.B. Crocker Gallery

'Adoration of the Magi,' by Jacob Pynas (1597-1648) (Detail)

## Art lecture on Rembrandt

On January 15, Svetlana Alpers, associate professor in history of art at the University of California, Berkeley, will speak at the Kingsley Club at the Crocker Gallery at 2 p.m. Her subject is "Rembrandt: A Follower of Pre-Rembrandtists?"

The exhibition will continue through January 26 at the gallery at 216 O Street in Sacramento.

# Pre-Rembrandtists' rare show opens

Many of the paintings in the exhibition are very fragile. The exhibition is now at the Crocker Gallery in Sacramento and will be seen for

the first time on the west coast as the works are very fragile. Paintings have been loaned from the Metropolitan Museum of Art in New York, the Boston Museum of Fine Arts, the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut and other public and private collections. Emphasis is on stylistic, formal and iconographic sources which influenced Rembrandt's development. The exhibition will try to clarify individual achievements of this group of artists which includes Pieter Lastman, Nicolaes Moeyaert, Jan and Jacob Pynas, Moyzes van Uttenbroeck and Jacob Tegnagel.

A catalogue, accompanying the exhibition by Dr. Astrid Tumpel, Dr. Christian Tumpel, with a foreword by the late Dr. Wolfgang Stechow, is available for sale.



12. 8. 69

*Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen Band 13 · 1968*

Joel & Aisera  
Jacob & Benjamin  
Hanan (-)



CHRISTIAN TÜMPEL

## IKONOGRAPHISCHE BEITRÄGE ZU REMBRANDT

ZUR DEUTUNG UND INTERPRETATION SEINER HISTORIEN<sup>1</sup>

In einer der vortrefflichsten und forschungsgeschichtlich wichtigsten Arbeiten über Rembrandt, einem durchaus noch lesenswerten Aufsatz von Eduard Kolloff aus dem Jahre 1854, deutet der Verfasser eine Anzahl von Historien Rembrandts, die man falsch benannt hatte, und fügt – die Forschungslage kritisierend – hinzu: *Ueberhaupt ist der ganze Vorgang so deutlich behandelt, daß ich mir kaum erklären kann, wie der Inhalt des Bildes bisher so allgemein missverstanden worden. Hauptsächlich mag es daher kommen, weil man bei Rembrandt immer eine absonderliche »subjective Richtung« und versteckte Absicht voraussetzt, während man doch selten einen Künstler findet, der so »objectiv« ist, d. h., der sich so ganz in seinen Gegenstand hineindenkt und so rücksichtslos darin aufgeht*<sup>2</sup>. Diese Worte, die sich mit der klassizistischen Rembrandt-Interpretation auseinandersetzen, könnte man trotz aller Fortschritte innerhalb der Forschung auch heute noch der Deutung von Historiendarstellungen Rembrandts hinzufügen. Denn die allgemeinen Vorstellungen von Rembrandts Ikonographie und von der Bedeutung der Bildinhalte sind noch den Anschauungen verwandt, gegen die sich schon Kolloff wandte.

Die Tendenz einer breiten Forschungsmeinung hat Bialostocki zusammengefaßt und systematisiert: Rembrandt setze sich oft eigenmächtig mit der Bildtradition auseinander, er lasse wichtige ikonographische Motive, die in der Bildtradition für einzelne Themen konstitutiv seien, willkürlich aus<sup>3</sup>. Dadurch seien diese Themen – vor allem im Spätwerk – schwer zu erkennen<sup>4</sup>, oder die Werke würden sogar mehrdeutig. Vielleicht habe die von uns empfundene Tiefe, der Reichtum der letzten Bilder Rembrandts gerade in diesen inhärenten Möglichkeiten der verschiedenartigen Deutung ihre Quelle<sup>5</sup>. Deshalb sei eigentlich auch die richtige Deutung für die Interpretation nicht notwendig<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz ist die erweiterte Fassung eines Abschnittes aus dem Vortrag *Ikonographische Beiträge zu Rembrandt*, den ich am 4. August 1966 auf dem 10. Kunsthistorikerkongreß in Münster gehalten habe. Resümee: *Kunstchronik* 10, 1966, S. 300–302. Die Untersuchung geht auf eine Anregung von Prof. Schöne zurück, dem ich für großzügige Unterstützung und für Hinweise dankbar bin. Die Photos der Rembrandt-Gemälde entlieh mir freundlicherweise Prof. Bauch, dem ich auch für Hinweise dankbar bin; die Photos der Rembrandt-Zeichnungen lieh mir Dr. Rotermund, wofür ich ihm Dank sage. Außerdem gilt mein Dank allen Instituten und Museen, die mir Photos zur Verfügung stellten. Mannigfache Hilfe erfuhr ich im RKD und in der Königlichen Bibliothek in Den Haag, im Kupferstichkabinett Berlin-Dahlem, in der Hamburger Kunsthalle und im Hamburger Kunstgeschichtlichen Seminar; ich sage allen Direktoren und Mitarbeitern meinen herzlichen Dank. Dr. Leppien danke ich für freundliche Hinweise. Eine ausführliche Untersuchung der Ikonographie Rembrandts bei Christian Tümpel, *Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts. Deutung von bisher nicht oder falsch gedeuteten Historien*. Dissertation Hamburg 1968 (Maschinenschrift). Die Arbeit erscheint im *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 19, 1969.

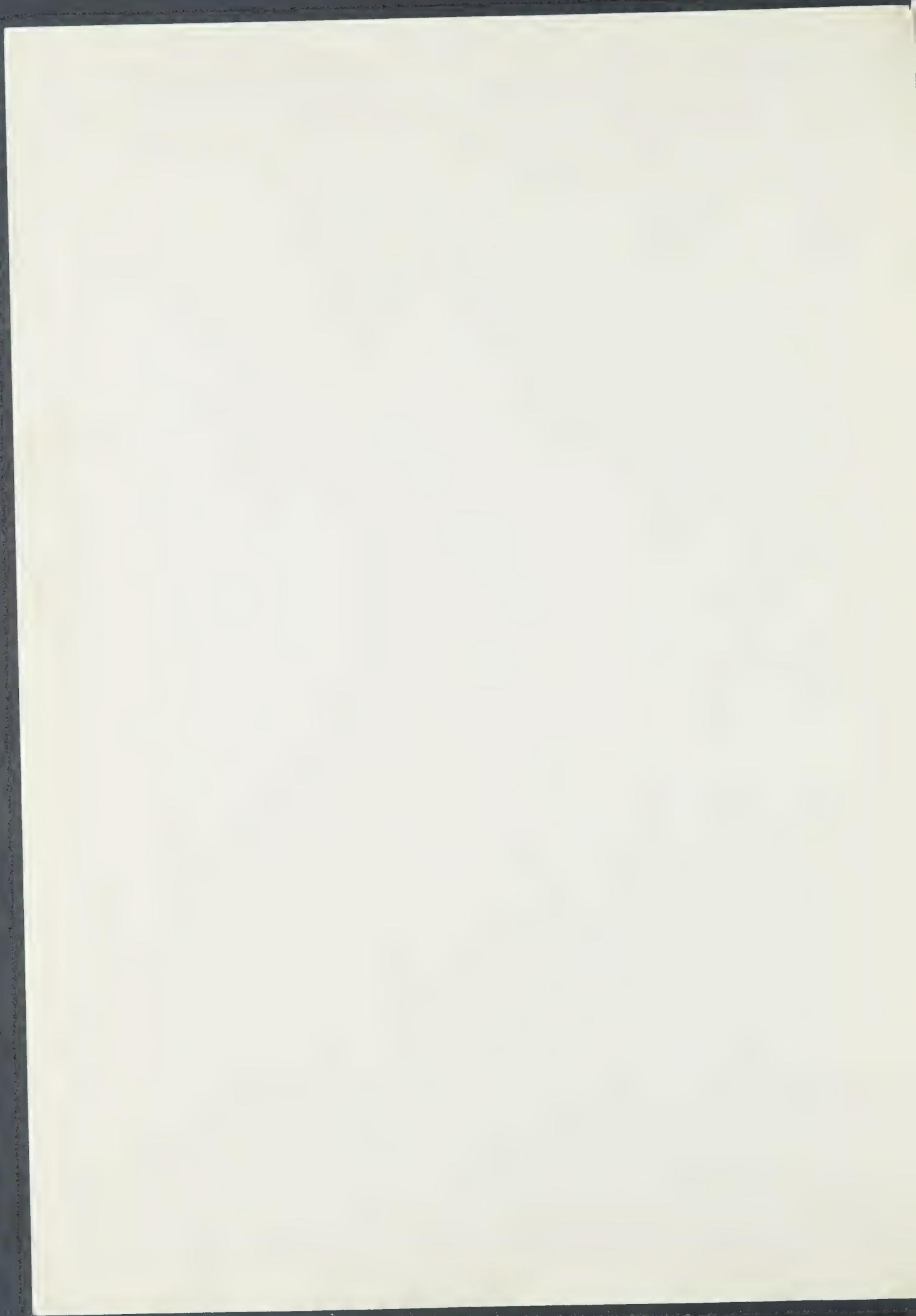
<sup>2</sup> Eduard Kolloff, *Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert*. In: *Historisches Taschenbuch*, hrsg. von Friedrich von Raumer, 3. Folge, 5, 1854, S. 401–582, das Zitat S. 445 f.

<sup>3</sup> Jan Bialostocki, *Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk*. Resümee des Vortrags auf der vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstalteten Arbeitstagung »Die Rembrandt-Forschung im Lichte der Ausstellungen des Jahres 1956«. In: *Kunstchronik* 10, 1957, S. 131–133 (Diskussion S. 133 f.). Als erweiterter Aufsatz erschienen im *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 8, 1957, S. 195–210.

<sup>4</sup> Bialostocki, *Münchener Jahrbuch* 8, 1957, S. 201.

<sup>5</sup> Bialostocki, *Kunstchronik* 10, 1957, S. 133, vgl. auch *Münchener Jahrbuch* 8, 1957, S. 204–206.

<sup>6</sup> Bialostocki, *Münchener Jahrbuch* 8, 1957, S. 206.





1. REMBRANDT, GETHSEMANE, um 1652  
 Feder mit Bister, einige Weißhöhlungen. 184 x 301 mm  
 Hamburger Kunsthalle

I

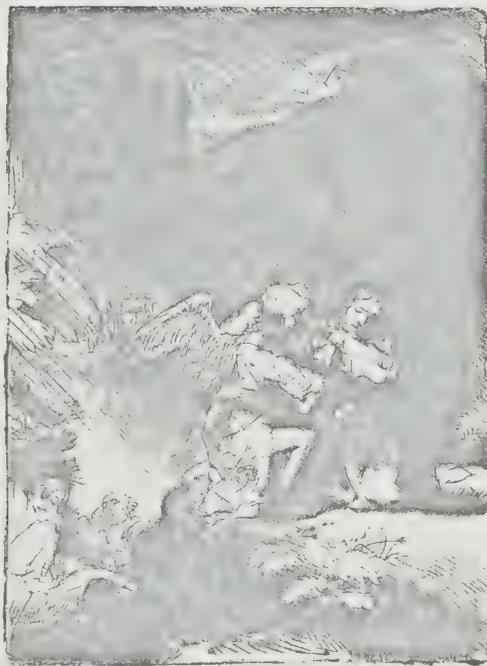
Die Elimination von ikonographischen Motiven wurde erstmals an der kleinen Radierung »Gethsemane« (Abb. 3; B. 75) und ihrer Vorzeichnung im Hamburger Kupferstichkabinett (Abb. 1; Ben. 899/Abb. V, 1111) illustriert. Schmidt-Degener schreibt in seinem bekannten Buch über Rembrandt und den holländischen Barock:

*Bei Rembrandts Darstellung fällt auf, daß der traditionelle Leidensbecher, der symbolische, der Bildersprache des Evangeliums selbst entlehnte Kelch fehlt. Die Bedeutung dieses Kelches machten die Künstler mitunter allzu deutlich, indem sie ein Kreuz aus ihm emporwachsen ließen. Eine der zwei kleinen Vorstudien der Radierung (in Hamburg) enthält noch eine ungefähre Andeutung dieses Bechers. Rembrandt erinnerte sich denn auch bei seinem die Hände ringenden Heiland einer Komposition, auf der der Becher mit großer Emphase angebracht ist: Dürers Gethsemane aus der kleinen Passion. Auf der Gethsemane-Darstellung der großen Passion, einem Holzschnitt, den Rembrandt ebensogut kannte wie wir, bringt der Engel Christus statt des Bechers ein Kreuz. Rembrandt aber sucht für die kommenden Schrecken kein Symbol. Seine Auffassung ist neu. Christus verzweifelt in der Nacht seines Gethsemane wie ein Mensch, der nichts mehr versteht, als daß seine Seele bedrängt ist bis zum Tode. Rembrandts mitfühlender Engel weiß weder*





2. ORAZIO BORGIANNI, GETHESEMANE  
Ausschnitt aus Abb. 6



3. REMBRANDT, GETHESEMANE, um 1653  
Radierung (B. 75). 119 x 83 mm

von Kreuz noch Becher. Er hat keinen anderen Gedanken als den, der verhärmten Erscheinung Trost zu bringen und einem gebrochenen, an sich selbst verzweifelnden Menschen Stütze zu sein<sup>7</sup>.

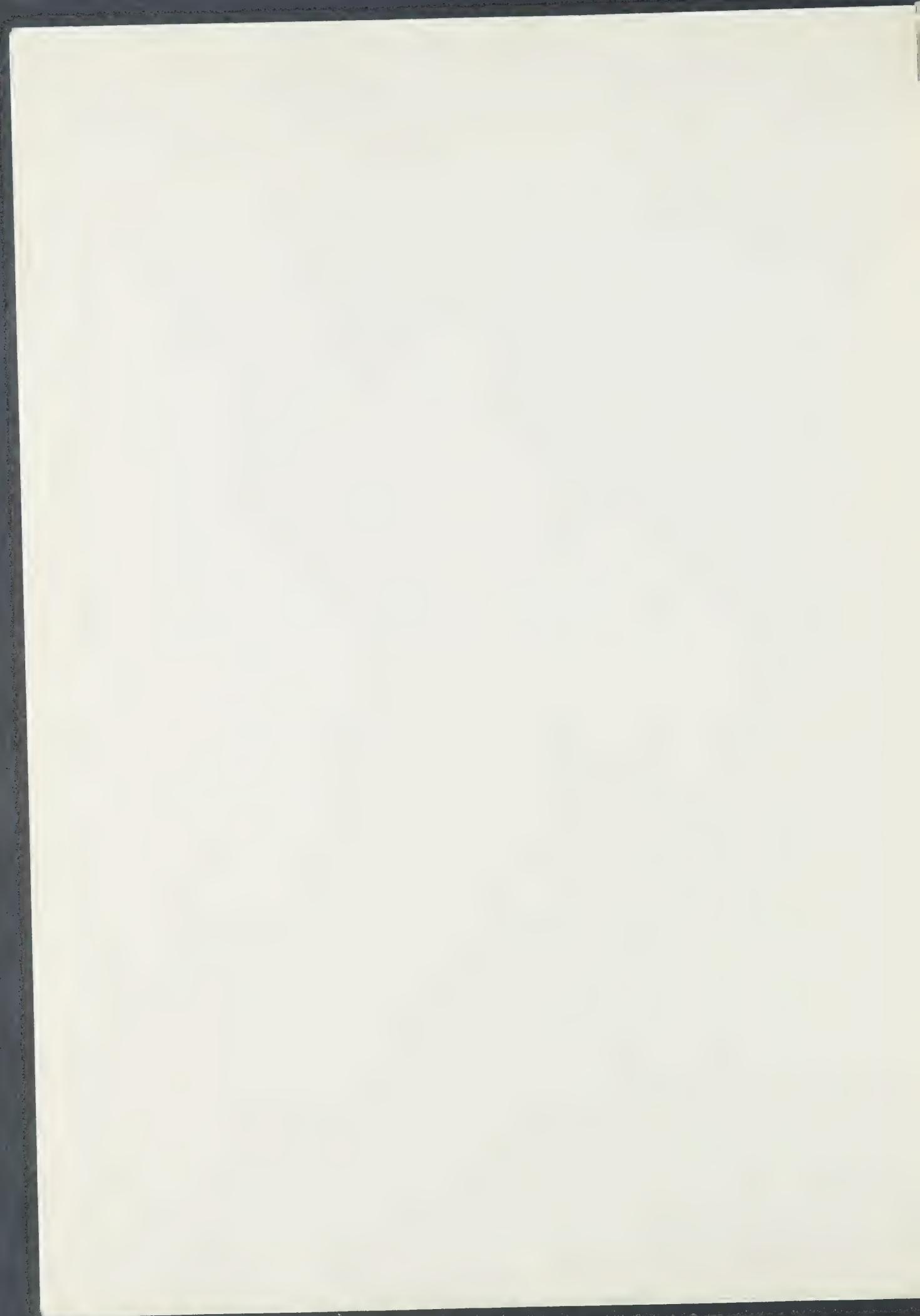
In der folgenden Forschung wurde Schmidt-Degeners Hypothese, Rembrandt eliminiere in der Gethsemane-Radierung erstmals ein wichtiges traditionelles ikonographisches Motiv, aufgenommen<sup>8</sup>, und es wurden weitere Beispiele genannt, in denen Rembrandt ebenso oder ähnlich verfahren haben soll, so von Panofsky (1933), Saxl (1939), van de Waal (1947) und Rotermund (1952)<sup>9</sup>. Bialostocki schließlich hat die Elimination der ikonographischen Motive dann wie bereits zusammengefaßt interpretiert.

Die Hypothesen, die man aus diesen Beispielen entwickelt hat, halten jedoch einer kritischen Prüfung nicht stand. Sie sind zuweilen an Historiendarstellungen entwickelt, die heute eindeutig als Schulwerke erkannt

<sup>7</sup> F. Schmidt-Degener, *Rembrandt und der holländische Barock*. In: Studien der Bibliothek Warburg, hrsg. von Fritz Saxl, Heft 9. Leipzig und Berlin 1928, S. 18. In der zitierten Stelle verwechselt Schmidt-Degener Dürers Gethsemane-Darstellungen der großen und kleinen Passion. In dem Holzschnitt der großen Passion hält der Engel einen Becher, in dem der kleinen Passion ein Kreuz.

<sup>8</sup> Erwin Panofsky, Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae). In: *Oud-Holland* 50, 1933, S. 193–217, vgl. bes. S. 214 und Anm. 1. Bialostocki, *Müchener Jahrbuch* 8, 1957, S. 201.

<sup>9</sup> Panofsky, *Oud-Holland* 50, 1933, vgl. bes. S. 202 f. und S. 212 f. (S. dazu Tümpel, *Historien*, 1968, S. 191 ff.); Fritz Saxl, *Rembrandt's Sacrifice of Manoah*. In: Studies of the Warburg Institute, hrsg. von Fritz Saxl, Heft 9, London 1939, vgl. bes. S. 11; H. van de Waal, »Hagar in de woestijn« door Rembrandt en zijn school. In: *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* 1, 1947, S. 145–159, bes. S. 149 ff.; Hans-Martin Rotermund, The Motif of Radiance in Rembrandt's Biblical Drawings. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15, 1952, S. 101–121, vgl. bes. S. 104 ff.





4. ALBRECHT DÜRER, GETHSEMANE, um 1498  
Holzschnitt (B. 6) aus der Großen Passion. 387 x 278 mm

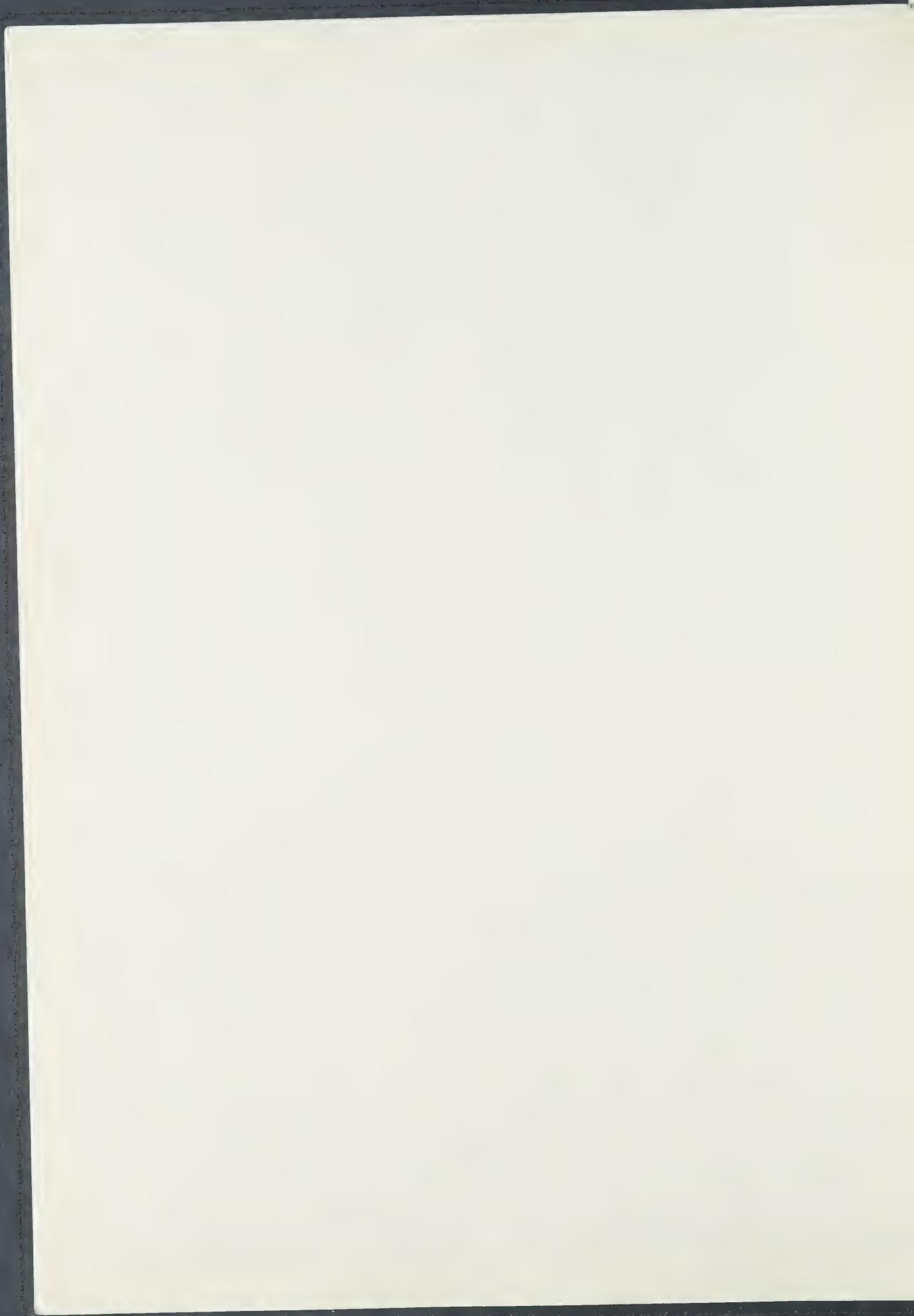


5. JACOB MATHAM NACH JACOPO PALMA, GETHSEMANE  
Kupferstich (B. 187). 392 x 274 mm

sind und anderen ikonographischen Prinzipien folgen als Rembrandts Werke<sup>10</sup>. Oft beruhen diese Hypothesen lediglich auf einer mangelnden Kenntnis breiter ikonographischer Strömungen, von denen verschiedene Themen am Ende des 16. Jahrhunderts erfaßt werden können, u. a. das Thema Gethsemane<sup>11</sup>. Neben den traditionellen, seit dem 14. Jahrhundert verbreiteten Typus – wie ihn Dürers Holzschnitt aus der Kleinen Passion bietet (Abb. 4) – mit einem Kelch oder mit einem Kreuz oder gar mit beiden Symbolen, die häufig von einem herabschwebenden Engel getragen werden, treten etwa seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts zwei andere ikonographische Lösungen. In einem am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts »modernen« Typus ist der Engel durch einen Lichtstrahl ersetzt, Kelch und Kreuz sind

<sup>10</sup> In dem wichtigen Aufsatz von Kurt Bauch, »Ikonographischer Stil«. Zur Frage der Inhalte in Rembrandt's Kunst. In: Ders., *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, S. 123–151, ist dieser Gesichtspunkt nicht immer hinreichend beachtet, so daß bisweilen Eigentümlichkeiten einzelner Schüler als Besonderheiten des ikonographischen Stils Rembrandts angesehen werden.

<sup>11</sup> Ausführlich habe ich dieses Problem in dem Kapitel »Rembrandts Stellung zu ikonographischen Zeitströmungen« behandelt, vgl. *Historien*, 1968, S. 178 ff.



nicht wiedergegeben (u. a. bei Crispijn de Passe d. Ä., Merian, Abb. 7, und bei der Rembrandt-Schule)<sup>12</sup>. Daneben gibt es einen jüngeren Typus, bei dem ein Engel den ermatteten Heiland stützt; in diesem Typus wird meist weder Kelch noch Kreuz wiedergegeben (vgl. etwa Jacopo Palma, Abb. 5, Orazio Borgianni, Abb. 6, 2)<sup>13</sup>.

Um diese Entwicklung des Gethsemane-Themas zu verstehen, muß man sich die Gründe für die allgemeine Entwicklung des ikonographischen Stils im 16. Jahrhundert vergegenwärtigen. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts war die Ikonographie der biblischen Historie sowohl in der Themenwahl als auch in der Darstellungsweise noch weitgehend von der mittelalterlichen typologischen und symbolischen Interpretation bestimmt<sup>14</sup>. Durch die Reformation wurde zumindest im Norden Europas die liturgische Bindung der Kunst an die Kirche weitgehend eingeschränkt, und die Texte wurden vornehmlich auf ihren Wortsinn befragt. An die Stelle der typologischen Interpretation trat im Verlauf des 16. Jahrhunderts die historische und moralische. Diese Entwicklung können wir in den Unterschriften der Graphik verfolgen. Die neue im Mittelalter vorbereitete Exegese hatte erstaunliche Wirkungen sowohl auf den Darstellungsstil als auch auf die Themenwahl<sup>15</sup>. Die symbolischen Motive traten bei vielen Themen zurück. Da das typologische Auswahlprinzip nicht mehr maßgebend war und man auf die Historie selbst zurückging, wurden vor allem in Deutschland und den Niederlanden neue ikonographische Lösungen gefunden und neue Themen behandelt, die von der Historie oder ihrem moralischen Anspruch her interessant sind. Aus dem reichen Schatz an Themen und ikonographischen Lösungen des 16. Jahrhunderts trafen dann später der Elsheimer-Kreis und seine breite Nachfolge – auch Rembrandt – eine Auswahl. Schon Vosmaer hat den bevorzugten Themenkreis beschrieben: *Anstelle des visionären, prophetischen Teils der Bibel ist es der Teil der Historien und Erzväter, der diese Maler anzog. Den Schreckensszenen zog man die rührenden Szenen vor, der dogmatischen Seite die moralische Seite. Die Kunst hatte sich offensichtlich dem Leben, dem menschlichen Gefühl genähert . . . man findet diese Motive bei allen und später im Werk Rembrandts*<sup>16</sup>.

Durch diesen hier sehr verkürzt skizzierten Ablauf ist auch die Entwicklung der Ikonographie des Gethsemane-Themas und ebenso Rembrandts Entscheidung für eine bestimmte ikonographische Lösung bestimmt. Der ältere Gethsemane-Typus weicht in der Hervorhebung der symbolischen und liturgischen Motive (Mefskelch oder Kreuz) vom Text der Evangelien ab. Die synoptischen Evangelien berichten alle von dem Gebet Christi, nur der Evangelist Lukas (22, 23) erwähnt außerdem den Engel, der Christus tröstet. Wenn der Engel statt dessen in der Bildtradition den Kelch trägt oder das Kreuz heranbringt, so ist sein Erscheinen zugunsten der symbolischen und liturgischen Aussage uminterpretiert. In den beiden anderen Typen ist der Kelch, der im Text nur als Metapher benutzt wird, meist nicht mehr dargestellt und die Bildgestaltung den

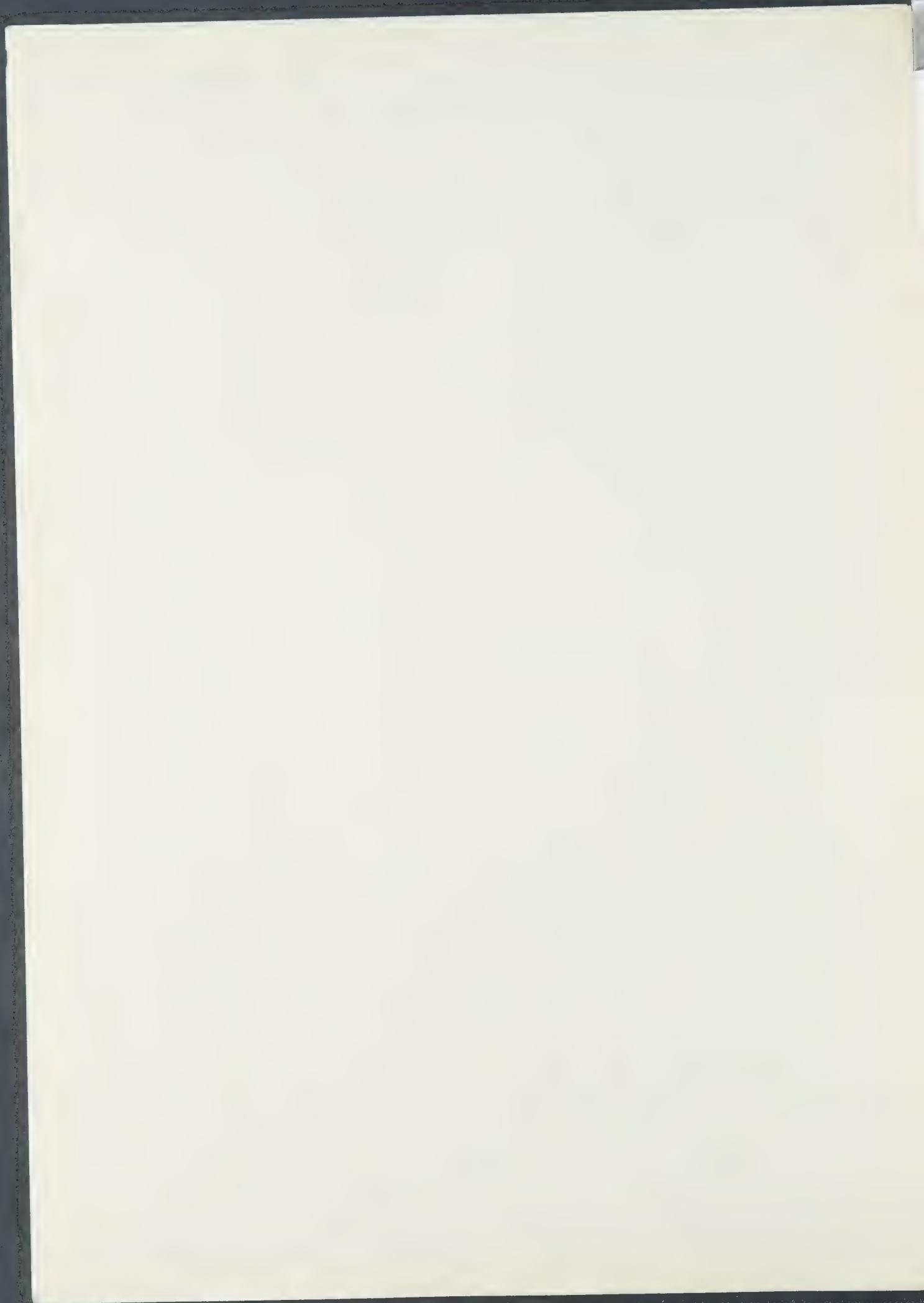
<sup>12</sup> Crispijn de Passe d. Ä., Kupferstich, oval, 135 x 106 mm. 1600 dat., F. W. H. Hollstein (*Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. Bd. 1 ff. Amsterdam 1949 ff.) XV, Nr. 137. Von der Rembrandtschule vgl. die ehem. in der Slg. Hofstede de Groot befindliche Zeichnung Ben. 173/Abb. I, 185 (von Werner Sumowski, Bemerkungen zu Otto Benesch's Corpus der Rembrandt-Zeichnungen I. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 6, 1956/57, S. 260, mit Recht der Schule zugewiesen).

<sup>13</sup> Johann Liss hat in einem Gemälde dieses Typs den Kelch dargestellt (Kupfer, 28 x 20,5 cm und 162. (1629?) dat., ehem. Slg. Purrmann, Zürich, Abb.: Kurt Steinbart, Johann Liss. Berlin 1940, Taf. 49).

<sup>14</sup> Die Veränderung der Themenwahl im 16. Jahrhundert wird ähnlich beschrieben bei J. Bruyn, *Rembrandt's keuze van Bijbelse onderwerpen*, Utrecht 1959 (freundlicher Hinweis von Prof. G. F. Koch).

<sup>15</sup> Zur Geschichte der Exegese vgl. den Artikel »Schriftauslegung« in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Kurt Galling. Bd. V. Tübingen 1961, Sp. 1513–1535, bes. die Abschnitte »IV. A. Alte Kirche und Mittelalter«, Sp. 1520–1528 (M. Elze), und »IV. B. Humanismus, Reformation und Neuzeit«, Sp. 1528–1534 (H. Liebing).

<sup>16</sup> C. Vosmaer, *Rembrandt. Sa vie et ses œuvres*. 2. Auflage, Den Haag 1877, S. 63 (Zitat übersetzt).



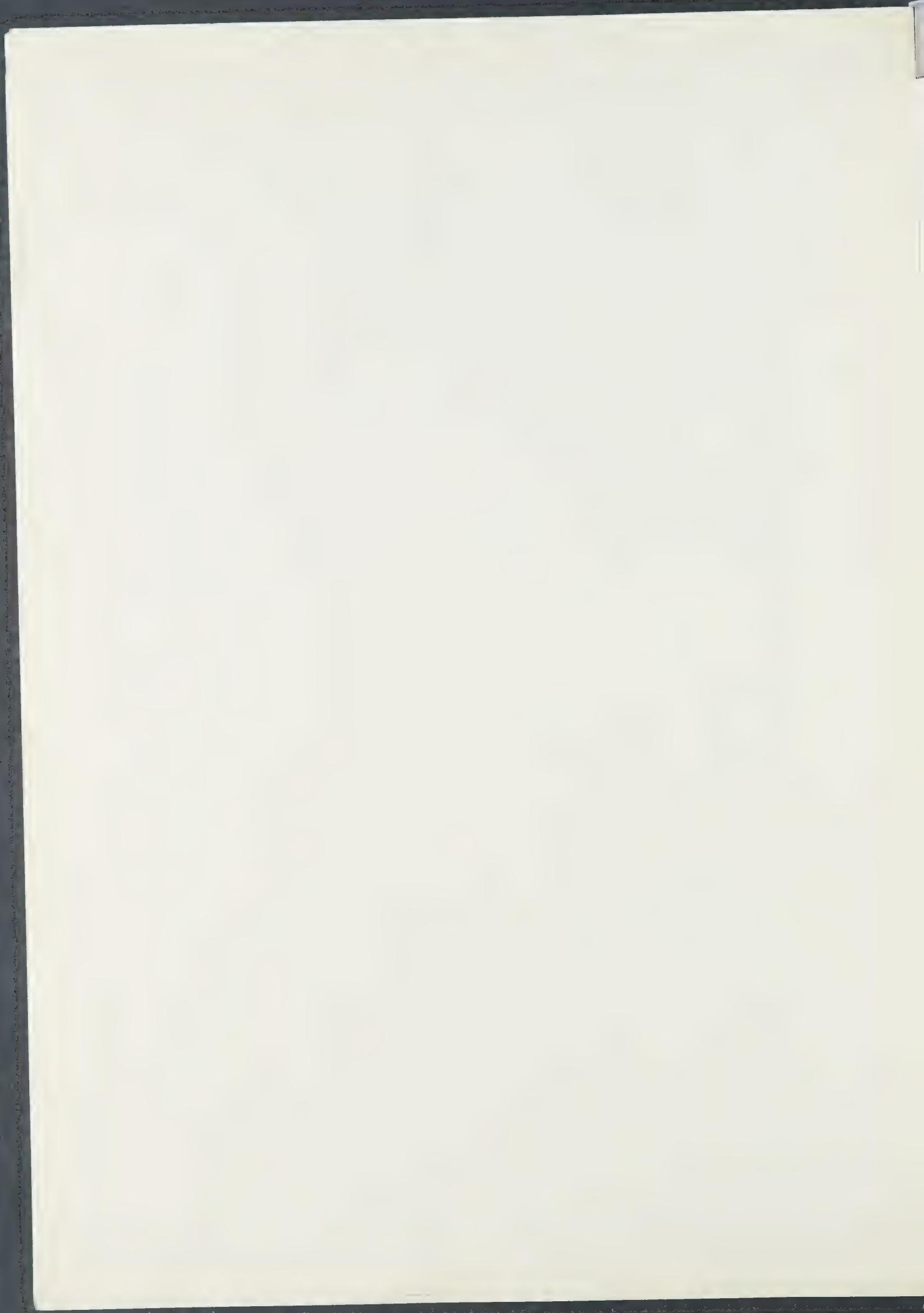


6. ORAZIO BORGIANNI, GETHSEMANE  
 Leinwand auf Holz, 100 x 122 cm  
 Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig

Evangelien angeglichen. Entweder ist der Engel durch einen Lichtstrahl ersetzt, also allein Christi verzweifeltes Gebet dargestellt (Lukas 22, 41 f. und die übrigen Synoptiker; vgl. Abb. 7), oder der Engel tröstet Christus (Lukas 22, 43; vgl. Abb. 6). Rembrandt kannte und besaß – wie sich nachweisen läßt – Darstellungen von allen drei ikonographischen Lösungen. Er hat den ergreifendsten Typus gewählt, der ihm höchstwahrscheinlich, wie Valentinier bemerkte, durch Orazio Borgiannis Gemälde gleichen Themas in Braunschweig bekannt war (Abb. 2, 6)<sup>17</sup>, denn er hat die Hauptgruppe sowohl in der Hamburger Zeichnung als auch in der Radierung fast wörtlich entlehnt und auch ähnlich die Haltung der schlafenden Jünger übernommen<sup>18</sup>. In der Gesamtgestaltung aber hat er die Szene im Formalen und Ikonographischen umgewandelt.

<sup>17</sup> Valentiniers Beobachtung wird (ohne Literaturangabe) bei Ludwig Münz, *A critical Catalogue of Rembrandt's Etchings*, London 1952, II, S. 105, Nr. 225, erwähnt.

<sup>18</sup> Orazio Borgianni stellt die Szene so dar, wie sie nur Lukas (22, 39 ff.) berichtet. Er gibt im Gegensatz zur Bildtradition, die den Evangelisten Matthäus und Markus folgt, alle Jünger wieder. Rembrandt schließt sich der gebräuchlicheren Bildtradition an, die nur die drei schlafenden Lieblingsjünger wiedergibt, und stellt die Szene auch – wie in der älteren Bildtradition üblich – im Garten Gethsemane dar. Die Häscher kommen mit Judas durch das Gartentor. Dieses Motiv, das von den Evangelien nicht erwähnt wird, findet sich ebenfalls nicht in Borgiannis Werk, sondern ist wahrscheinlich durch graphische Darstellungen des 16. Jahrhunderts (vgl. z. B. Abb. 4) angeregt. In der Wahl der ikonographischen Motive ist Rembrandt also altertümlicher als Borgianni.





7. MATTHÄUS MERIAN, GETHSEMANE

Kupferstich 114 x 150 mm. In: Matthäus Merian, *Icones biblicae IV*, 1629, S. 91

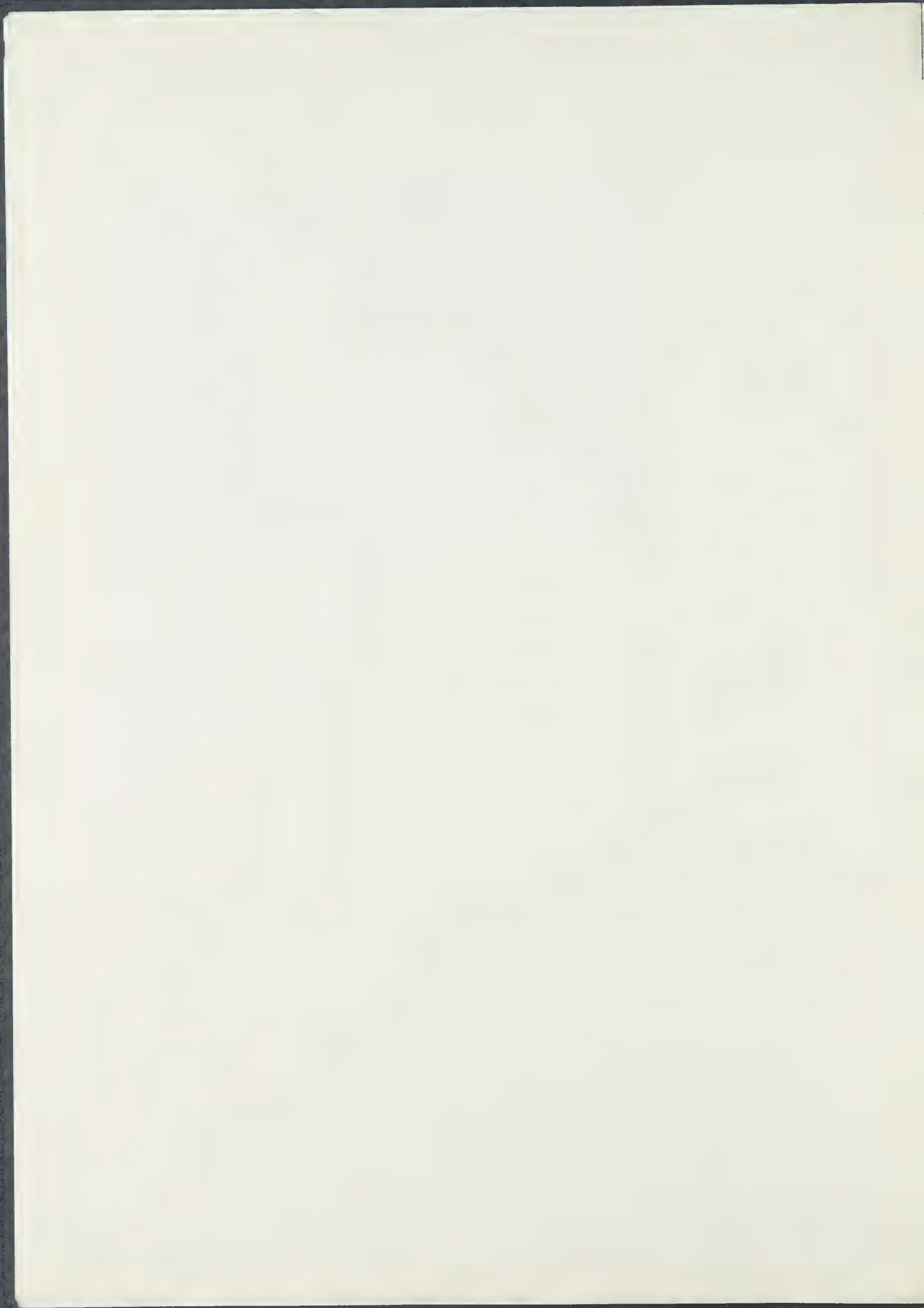
Eine ähnliche Entwicklung wie das Thema Gethsemane haben viele andere Themen im 16. und 17. Jahrhundert durchlaufen. Manchmal wird der ältere Typus durch einen neuen abgelöst, in dem ein altertümliches Motiv eliminiert ist, häufig bestehen beide oder mehrere ikonographische Typen nebeneinander her<sup>19</sup>. In dem »modernen« Typus werden vor allem ikonographische Motive ausgeschieden, die symbolische Bedeutung haben, wie Kreuz und Kelch beim Gethsemane-Thema. Das gleiche Bemühen um einen erzählerischen Realismus führte zur Elimination von Motiven, die in einer wörtlichen Rede nur als Bildwort benutzt werden, wie der Hund bei dem Thema »Christus und das kanaanäische Weib«<sup>20</sup>, ferner die gegenständliche Darstellung von Träumen, z. B. bei dem Thema »Joseph erzählt seine Träume«<sup>21</sup>.

Viele Themen erfahren durch die ikonographische Entwicklung im 16. und 17. Jahrhundert eine neue Interpretation, zu der einzelne Motive der älteren Bildtradition nicht mehr passen und deshalb ausgeschieden werden. So werden schon vor Rembrandt in den Kreuzigungsdarstellungen oft nicht mehr die Soldaten, die um

<sup>19</sup> Diese Entwicklung ist m. W. noch nicht hinreichend untersucht. Eine ausführliche Darstellung gebe ich in dem Kapitel »Rembrandts Stellung zu ikonographischen Zeitströmungen« in: *Historien*, 1968, S. 178–194. Die ikonographischen Gesamtdarstellungen behandeln die hier angesprochene Problematik nur unzureichend. Deshalb verweise ich im folgenden auf die ikonographischen Kataloge, bei denen man sich zuverlässiger informieren kann: A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Bd. 1 f. Budapest und Berlin 1956, und *Decimal Index of the Art of the Low Countries (Iconographic Index)*, hrsg. vom Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag 1952 ff. Abgekürzt: D.I.A.L. (Icon. Ind.).

<sup>20</sup> Vgl. die Beispiele bei Pigler, *Barockthemen I*, 1956, S. 304–306, und im D.I.A.L. (Icon. Ind.) unter 73 C 43.1.

<sup>21</sup> Vgl. die Beispiele bei Pigler, *Barockthemen I*, 1956, S. 70 ff., und im D.I.A.L. (Icon. Ind.) unter 71 D 11.4.



Christi Gewand wüfeln, wiedergegeben. Statt dessen ist die Darstellung meist auf die Reaktion der Zuschauer, die Ablehnung der Pharisäer, die Trauer der Jünger und die »compassio Mariae« konzentriert<sup>22</sup>. Ähnlich verhält es sich mit der Ikonographie der Auferweckung des Lazarus. Johannes (11, 39) läßt, um zu betonen, daß Lazarus wirklich tot war, Martha zu Jesus sagen: *Herr, er stinkt schon; denn er ist vier Tage gelegen*. Entsprechend sind oft Zuschauer dargestellt, die sich die Nase zuhalten, während Lazarus aus dem Grab steigt<sup>23</sup>. Ein Künstler wie Caravaggio bedarf dieses erzählerischen Motives nicht: Er gibt den noch vom Tode erstarrten Leib wieder und läßt das Wunder der Auferweckung in der erschrockenen Reaktion der Zuschauer sich spiegeln (Museo Nazionale, Messina)<sup>24</sup>. Rembrandt entschließt sich oft für den Typus, in dem die altertümlichen Motive eliminiert sind. Wie unprogrammatisch er jedoch vorgeht, zeigt sich bei vielen Themen, die er mehrmals behandelte<sup>25</sup>. Christus, der Maria Magdalena erscheint, gibt er in dem Londoner Gemälde in Anlehnung an den häufigeren Typus mit Spaten wieder, in dem Braunschweiger Gemälde folgt er aber dem textgetreuen Typus ohne Spaten<sup>26</sup>. Schon vor Rembrandt wurde bei dem Thema »Jakobs Traum« die Himmelsleiter bisweilen nicht dargestellt, etwa in einem Gemälde François Venants (früher Slg. Steneman, Stockholm)<sup>27</sup>. Rembrandt schließt sich dieser Tradition, die die Szene in Analogie zu anderen Träumen von Engelserscheinungen behandelt, in einigen Zeichnungen an (Ben. 577/Abb. III, 686 und Ben. 996/Abb. V, 1210), stellt allerdings in der späten Radierung (B. 36) – vielleicht auf Wunsch des Auftraggebers<sup>28</sup> – die Leiter dar. Ähnlich verhält es sich mit der Hamburger Gethsemane-Zeichnung. Rembrandt versuchte, die moderne ikonographische Gestaltung mit dem traditionellen symbolischen Motiv des Kelches zu verbinden<sup>29</sup>. Da Christus nicht wie in der älteren Fassung zu dem Kelch blickt, sondern auf den Engel ausgerichtet ist und von ihm gestützt wird, wirkt die Darstellung des Kelches unmotiviert. Rembrandt hat ihn deshalb in der Radierung fortgelassen. Gerade diese Beispiele zeigen, daß es Rembrandt nicht auf die Elimination der altertümlichen ikonographischen oder sogar symbolischen Motive ankam, vielmehr strebte er eine moderne ikonographische Gestaltung an. Mit dieser Herleitung der Ikonographie der Gethsemane-Radierung und ihrer Einordnung in die Entwicklung des ikonographischen Stils im 16. und 17. Jahrhundert wird auch die herkömmliche Beurteilung widerlegt. Der Kelch ist kein für die Bildtradition konstitutives Motiv. Für Rembrandts ikonographischen Stil ist zudem nicht die Elimination des Kelches charakteristisch, sondern die Wahl des ergreifendsten Typus, in dem das Leiden Christi durch die szenische Gestaltung veranschaulicht ist<sup>30</sup>.

<sup>22</sup> Vgl. die Beispiele im *D.I.A.L. (Icon. Ind.)* unter 73 D 62 und 73 D 63.

<sup>23</sup> Vgl. die Beispiele im *D.I.A.L. (Icon. Ind.)* unter 73 C 52.

<sup>24</sup> Abb.: Lionello Venturi, *Caravaggio*, München 1955, Nr. 47. Ähnlich hat später Rembrandt die Szene aufgefaßt, mühsam richtet sich Lazarus auf, er ist noch vom Tode gezeichnet. Vgl. das in Solothurner Privatbesitz befindliche Gemälde Rembrandts (Bauch 51/Bred. 531) und die Radierungen B. 72 und 73.

<sup>25</sup> Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei betont, daß wir dieselbe »Inkonsequenz« auch bei vielen Praerembrandtisten und Utrechter Caravaggisten beobachten können.

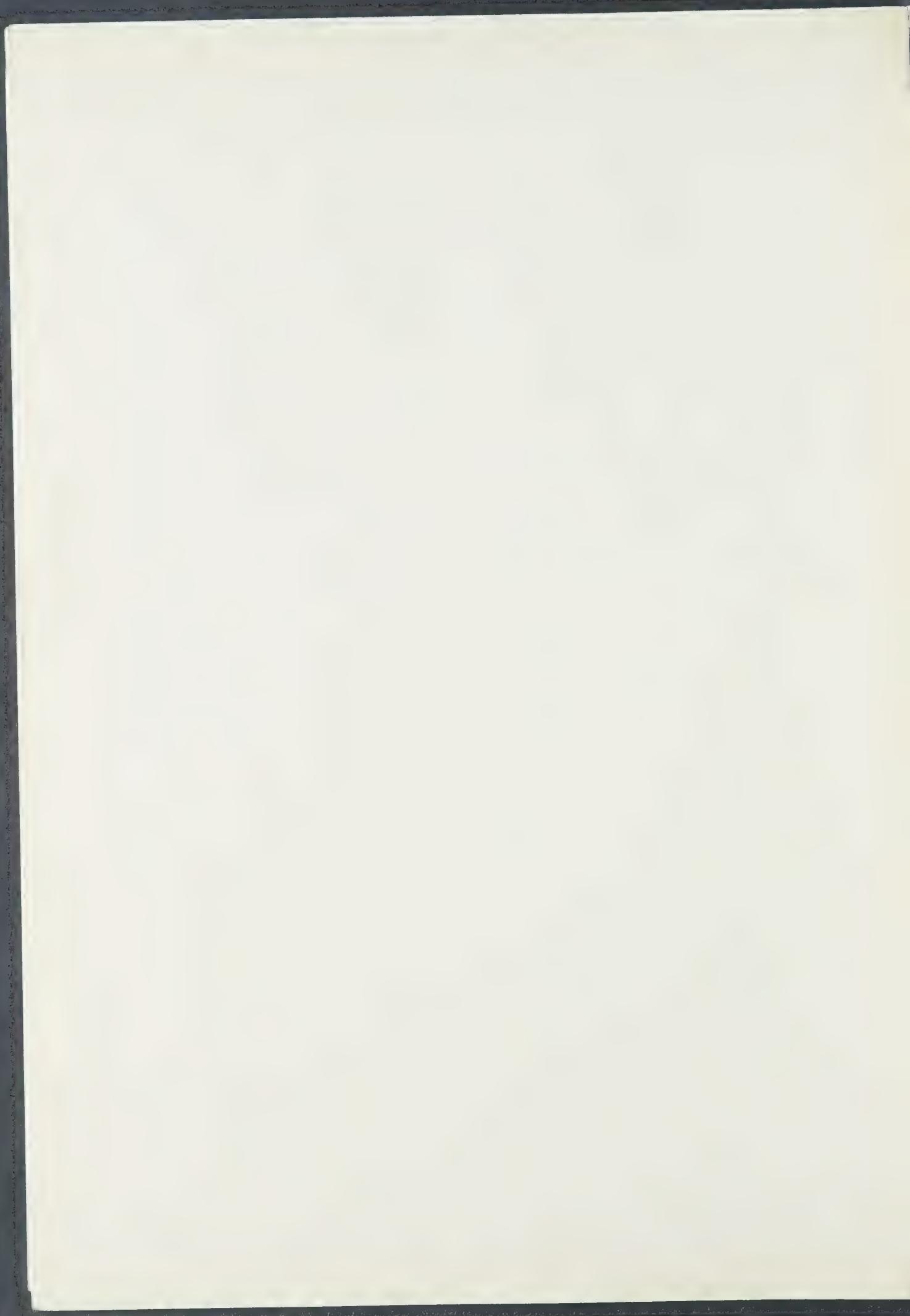
<sup>26</sup> Bauch 66/Bred. 559 und Bauch 83/Bred. 583.

<sup>27</sup> Signiert und 1617 datiert, Holz 53 x 77 cm, Slg. Gösta Stenemann, Stockholm (1936), Lit. und Abb. bei J. G. van Gelder (François Venant, schilder. In: *Oud-Holland* 54, 1937, S. 137–139) S. 139, Abb. 3.

<sup>28</sup> Friedrich Feldmann, »Jakobs Traum« bei Rembrandt und seinem Umkreis. Referat bei Prof. Schöne, Hamburg, W.S. 1964/65 (Manuskript), S. 8.

<sup>29</sup> Rembrandt hat in mehreren Werken die alten symbolischen Motive nicht mehr betont lehrhaft dargestellt, sondern sie in die moderne ikonographische Gestaltung einbezogen. In der Forschung werden diese für Rembrandts ikonographischen Stil höchst aufschlußreichen Werke meist unzutreffend charakterisiert, vgl. z. B. die Interpretation des Jakobssegens in der Kasseler Gemäldegalerie (Bauch 34/Bred. 525) von Herbert von Einem (*Rembrandt. Der Segen Jakobs*. In: *Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Bd. 1, Bonn 1950).

<sup>30</sup> Anders Bialostocki, *Münchener Jahrbuch* 8, 1957, S. 201.





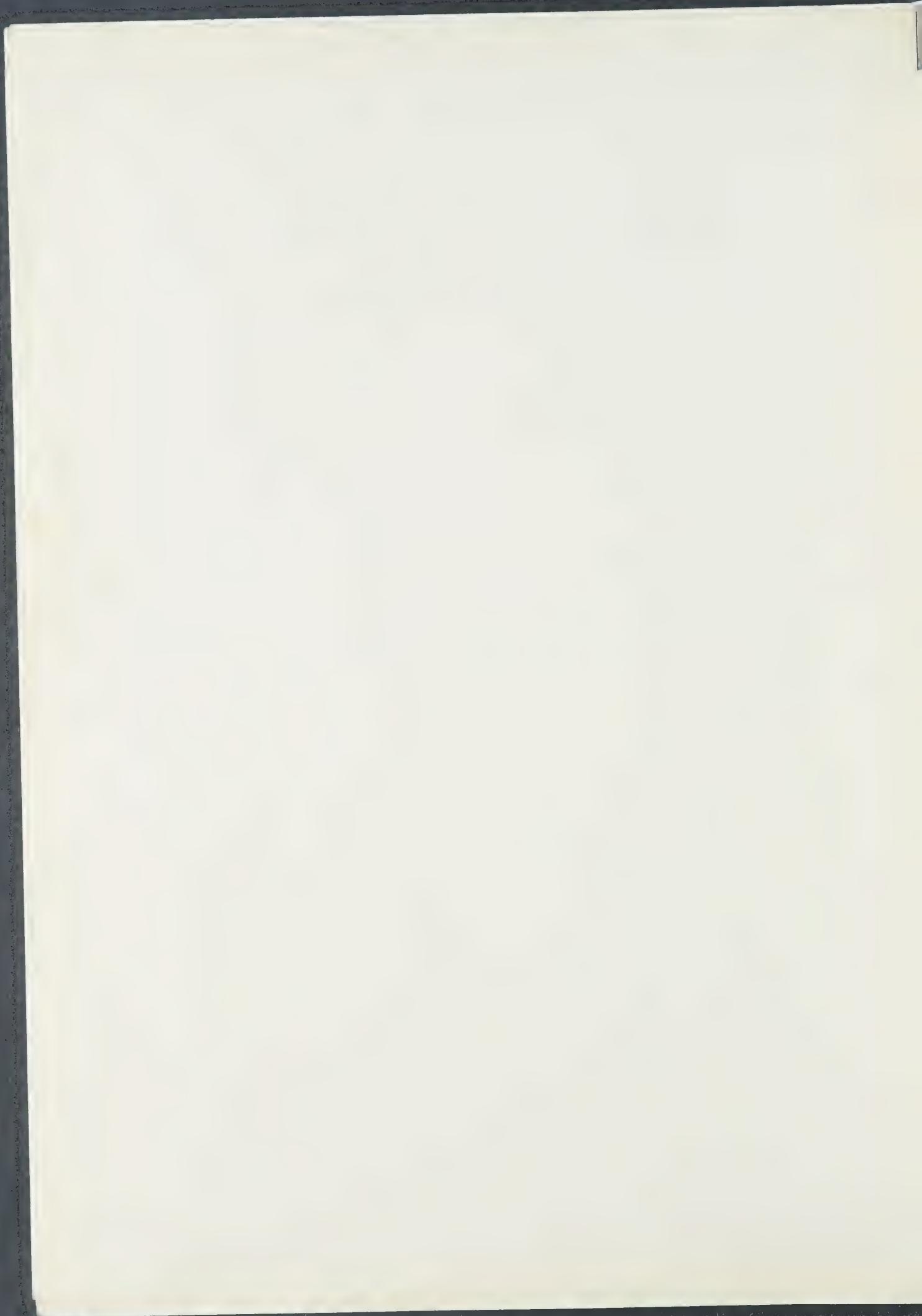
8. REMBRANDT, Jael sagt Barak, dass sie Sisera erschlagen habe, um 1656  
Feder und Pinsel mit Bister. 165 x 227 mm  
Musée Bonnat Bayonne

## II

Rembrandt folgt also einer breiten, schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu beobachtenden, im 17. Jahrhundert durch Caravaggio und Elsheimer verstärkten ikonographischen Strömung, in der die Szenen durch die Erfassung und Gestaltung der erzählerischen Motive und ihrer psychologischen Situation, durch die physiognomische und psychologische Charakteristik der handelnden historischen Personen sowie der Reaktion der Zuschauer bestimmt werden. Etwa bei zwei Drittel aller Historien Gemälde ging Rembrandt von Vorbildern aus, die schon im Formalen und im Ikonographischen diese Entwicklungsstufe boten. Etwa in einem Drittel seiner Gemälde und in einem großen Teil seiner Zeichnungen behandelte Rembrandt dagegen Themen, die vor ihm selten dargestellt worden waren, oft nur in einem altertümlichen ikonographischen Stil in der Graphik des 16. Jahrhunderts, besonders in Darstellungsfolgen<sup>31</sup>.

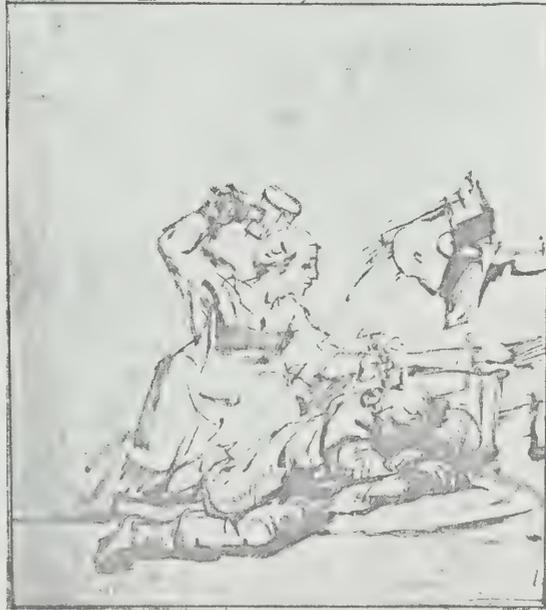
Schon die Praerembrandtisten, vor allem Rembrandts Lehrer Lastman, sind häufig von solchen Vorbildern ausgegangen. Sie haben viele Themen, zumal die alttestamentlichen Historien, erstmals als Gemälde und dabei als Einzelwerk behandelt und sie meist nüchtern, sachlich und ein wenig trocken, aber nicht ungeschickt

<sup>31</sup> Vgl. dazu Tümpel, *Historien*, 1968, S. 24–29.





9. LUCAS VAN LEYDEN,  
DIE GESCHICHTE VON JAEI UND SISERA  
Holzschnitt (B. 7). 243 x 174 mm

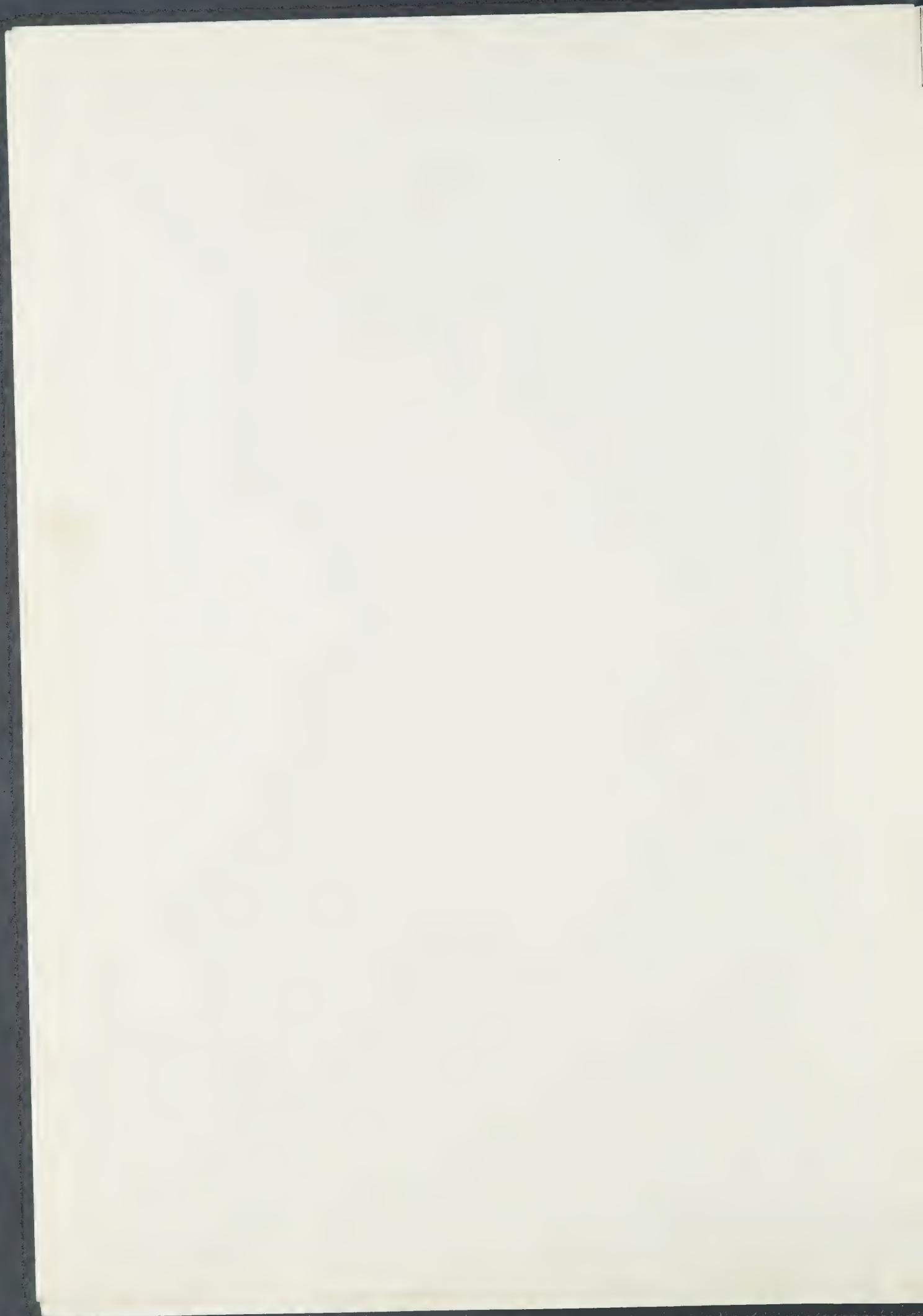


10. REMBRANDT, JAEI ERSCHLÄGT SISERA, um 1659-60  
Feder mit Bister, etwas Deckweiß. 190 x 172 mm  
Rijksprentenkabinet Amsterdam

inszeniert<sup>32</sup>. Rembrandt wird wahrscheinlich durch Lastman auf die Graphik und den unerschöpflichen, vor allem alttestamentlichen Themenschatz hingewiesen worden sein. Er hat Graphik vor allem mit biblischen Themen gesammelt und ist ständig von diesen Blättern ausgegangen. Es gelang ihm aber, die einzelnen ikonographisch z. T. altertümlichen Szenen von der Intention, der psychologischen Situation und dem Zusammenhang der Historie her neu zu gestalten. Er übertrug die Szenen in einen »modernen«, von Caravaggio und Elsheimer geprägten ikonographischen Stil<sup>33</sup>. Dabei griff er bisweilen in den Bestand der ikonographischen Motive ein, ergänzte oder reduzierte ihn. Eine Eigenwilligkeit ist dabei nicht zu beobachten, denn Maßstab bleibt für ihn stets die Historie und die von seiner Zeit gestellte künstlerische Aufgabe. Heute sind häufig weder die von Rembrandt behandelten Themen noch seine Vorlagen noch die ikonographischen Strömungen des 17. Jahrhunderts bekannt. Deshalb werden viele Werke Rembrandts falsch oder unsicher gedeutet, obwohl sie ikonographisch eindeutig sind. Das sei an Beispielen erläutert, in denen Rembrandt von Druckgraphik des 16. Jahrhunderts ausging, von Blättern, die mehrere Szenen der Historie simultan wiedergeben. Wählte Rembrandt aus solchen Vorlagen einzelne Szenen aus, die ikonographisch vollständig

<sup>32</sup> Vgl. Cornelius Müller (-Hofstede), Studien zu Lastman und Rembrandt. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 50, 1929, S. 45-83, s. bes. S. 49 ff.; Kurt Bauch, Entwurf und Komposition bei Pieter Lastman. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 6, 1955, S. 213-221, und Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*. Berlin 1960, S. 60 ff.

<sup>33</sup> Man interpretiert Rembrandts ikonographischen Stil falsch, wenn man ihn nicht auch aus diesen geschichtlichen Voraussetzungen versteht. Bislang ist lediglich auf die stilistische und formale Beeinflussung durch die Caravaggisten hingewiesen worden, vgl. z. B. Otto Benesch, *Rembrandt. Werk und Forschung*. Wien 1935, S. 2.





11. MATTHÄUS MERIAN,  
SIMSON UND DELILA  
Kupferstich 110 x 145 mm  
In: Matthäus Merian, *Icones  
biblicae* II, 1626, S. 39

waren, so konnte er sie ohne weiteres aus ihrem simultanen Zusammenhang lösen. Probleme entstanden meist nur, wenn er eine Szene wählte, die auf die vorangehende oder folgende bezogen ist und erst durch diese erklärt wird.

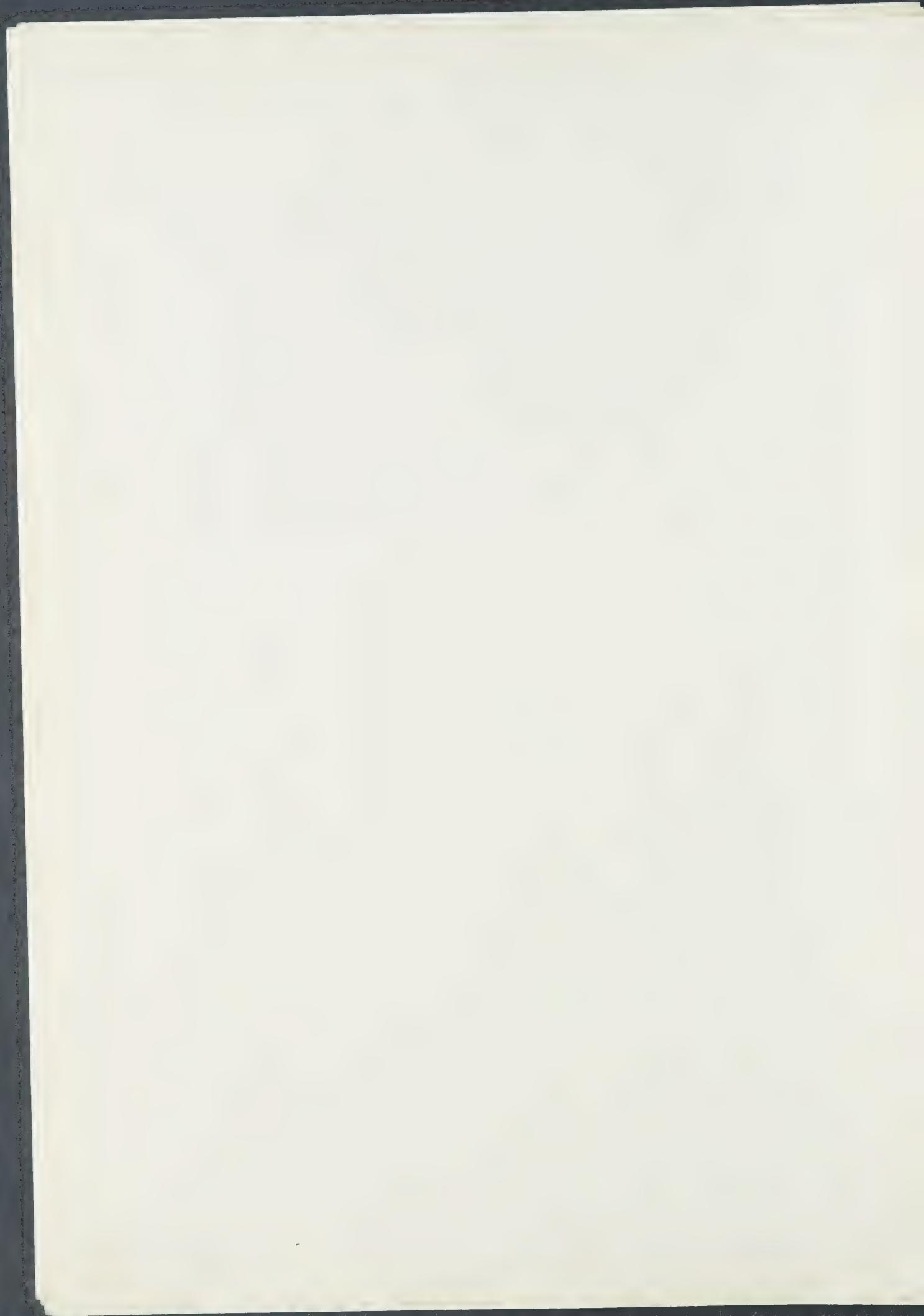
Eine Federzeichnung im Musée Bonnat in Bayonne (Abb. 8; Ben. 1012/Abb. V, 1226) wird seit Hofstede de Groot als »Delila, die den Philistern die Ueberwindung Simsons mitteilt« gedeutet<sup>34</sup>. An der Benennung äußerte Wolfgang Schöne Zweifel, weil die Zeichnung dann ikonographisch völlig einzigartig wäre<sup>35</sup>. In der Tat kann dieses Thema nicht wiedergegeben sein, denn als Delila die Philister hereinruft, liegt Simson auf ihrem Schoß. So berichtet es der Text, und so wurde die Szene auch stets dargestellt, etwa von Lucas van Leyden, Philip Galle, Matthäus Merian (Abb. 11) und von Rembrandt selbst<sup>36</sup>. In diesem Motiv folgt die Bildtradition dem Text getreu: *Und sie ließ ihn entschlafen auf ihren Schoß und rief einem, der ihm die sieben Locken seines Hauptes abschöre. Und sie fing an, ihn zu zwingen; da war seine Kraft von ihm gewichen* (Richter 16, 19).

Die Zeichnung in Bayonne stellt vielmehr eine Szene aus der Geschichte von Jael und Sisera dar, die vor Rembrandt schon Lucas van Leyden in einem Holzschnitt illustrierte (Abb. 9; B. 7). Die Geschichte wird im Buch der Richter (Kap. 4) erzählt: Der Feind der Israeliten, der kanaanitische Feldhauptmann Sisera, flieht, nachdem er eine Schlacht gegen die Israeliten verloren hat, in die Hütte der Jael, einer Angehörigen eines mit Israel befreundeten Stammes. Jael gibt ihm zu trinken und zu essen (auf dem Holzschnitt Lucas' van Leyden im Hintergrund links dargestellt). Als er schläft, schlägt sie ihm einen Nagel durch den Kopf (Vordergrund links). Als der Führer der Israeliten, Barak, in die Nähe der Hütte kommt, geht ihm Jael mit den Worten entgegen: *Gehe her! ich will dir den Mann zeigen, den du suchst* (V. 22, Mittelgrund rechts).

<sup>34</sup> Cornelis Hofstede de Groot (*Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs*. Haarlem 1906, Nr. 672) war sich seiner Deutung nicht ganz sicher, die Forschung stimmte ihm jedoch vorbehaltlos zu.

<sup>35</sup> Bemerkung von Prof. Schöne zu dem Referat Nr. 32 im W. S. 1964/65 (Manuskript), S. 9.

<sup>36</sup> Lucas van Leyden, Holzschnitte B. 5 und B. 6; Kupferstich B. 25.



Es fällt auf: Während Jael in allen drei Szenen erscheint, bei der Begrüßung Siseras, bei der Erschlagung Siseras und beim Hereinholen Baraks, ist Sisera nur bei der Vordergrunds- und Hintergrundsszene (zeitlich: bei der ersten und zweiten Szene) wiedergegeben, aber nicht noch einmal bei der dritten Szene im Mittelgrund rechts. Statt dessen zeigt Jael auf die vorangehende Szene, in der sie Sisera erschlägt. Die letzte Szene ist also auf die vorangehende bezogen, wird erst durch diese erklärt.

Damit sind wir beim oben genannten Problem. Rembrandt löste die letzte Szene aus dem simultanen Zusammenhang. Er übernahm dabei den Aufbau des Holzschnittes, etwa die Gliederung in drei Abschnitte: rechts drängen Soldaten in den Raum, im mittleren, akzentuierten Teil steht Jael, links ist der arkadenartige Durchgang durch ein Bett ersetzt. Weil Rembrandt die zwei vorangehenden, erklärenden Szenen ausließ, stellte er Jael vielleicht, um an die vorangehende Szene zu erinnern, mit einem Nagel in der Hand dar, das ist nicht ganz sicher zu erkennen.

Jael kommt aus dem Raum zwischen der Wand und dem Bett. Wo dort der erschlagene Sisera liegt, kann man nicht sagen; versteckt liegt Sisera nicht nur für den Betrachter, sondern auch für die Soldaten. Auch im Text muß Jael Barak erst auffordern: *Gebe her! ich will dir den Mann zeigen, den du suchst*. Rembrandt deutet das zurückliegende Ereignis nur an. So wird Jael hervorgehoben, die den Soldaten von ihrer Tat berichtet. *Bei geringster Handlung ist ein Maximum von seelischer Spannung* erreicht (Müller-Hofstede, 1925)<sup>37</sup>. Das ist charakteristisch für Rembrandts Spätwerke.

Die Deutung der Zeichnung als »Jael geht Barak entgegen, nachdem sie Sisera erschlagen hat« kann durch ein weiteres Argument gesichert werden. Rembrandt verwendete den Holzschnitt Lucas' van Leyden nicht nur für diese Zeichnung, sondern, unter gleichzeitiger Benutzung einer von dem Holzschnitt abhängigen Vignette, auch für die Zeichnung »Jael erschlägt Sisera« (Abb. 10; Ben. 1042/Abb. V, 1258; Rijksprentenkabinet Amsterdam)<sup>38</sup>.

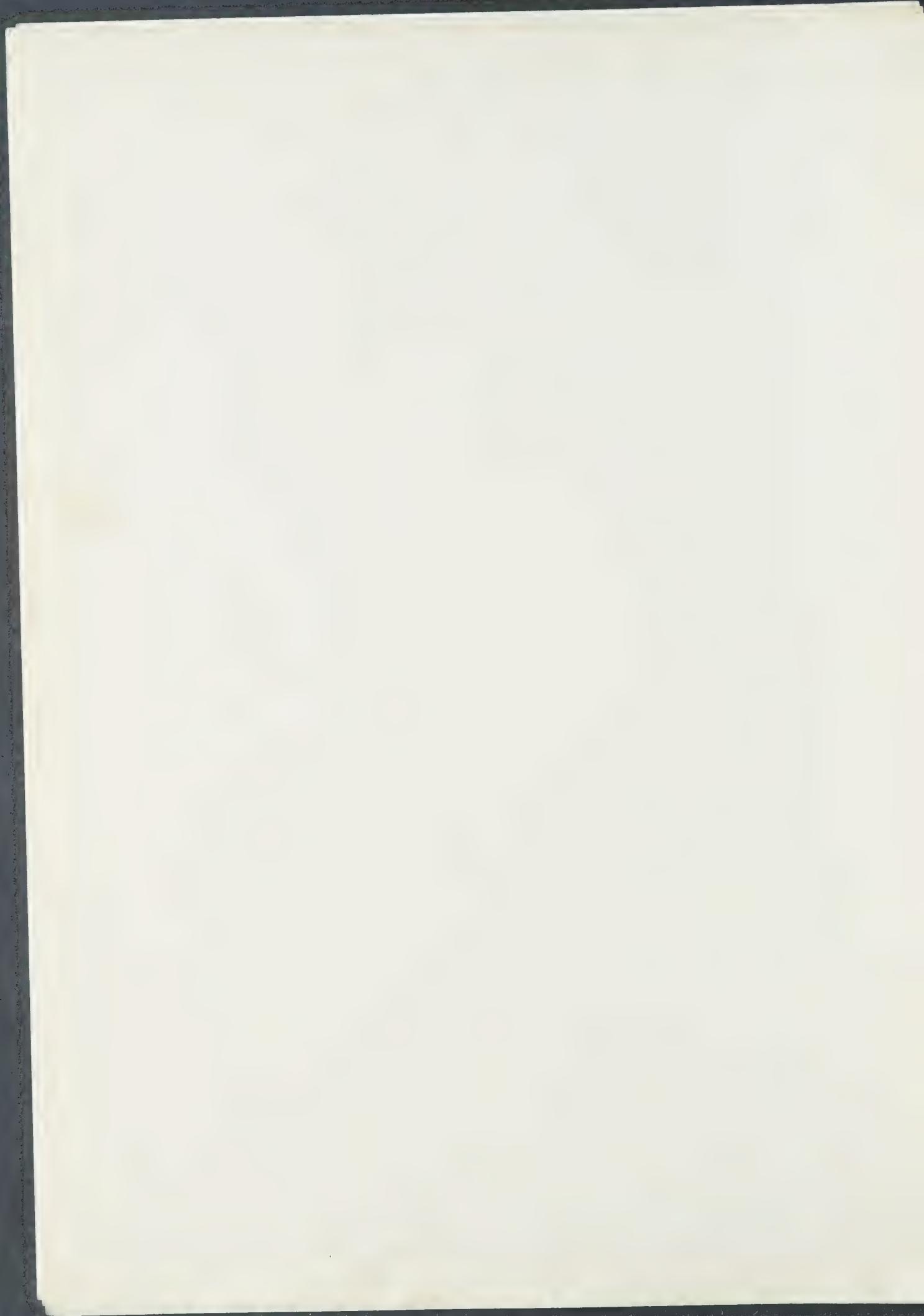
Aus anderen simultanen Darstellungen übernahm Rembrandt im wesentlichen nur die ikonographische Lösung, während er die formale Gestaltung aus weiteren Darstellungen entlehnte. War die Ikonographie des Vorbildes altertümlich, so formte er sie von der Historie her um. In dieser Hinsicht ist das 7. Blatt einer Kupferstichreihe zum Buch Esther interessant, die von Philip Galle nach Entwürfen von Maerten van Heemskerck gestochen wurde (Abb. 13)<sup>39</sup>. Die linke Szene stellt Ahasvers Auftrag an Haman dar, Mardochai zu ehren (Esther 6, 6–10), die rechte Szene den Triumph des Mardochai (Esther 6, 11).

Für das Verständnis der Geschichte ist die Kenntnis des Zusammenhanges (Esther 2–8) wichtig. Der persische König Ahasver (Xerxes) ernennt den Agatiter Haman zum Unterkönig und gebietet, alle sollten vor Haman die Knie beugen. Nur der fromme jüdische Höfling Mardochai befolgt diesen Befehl nicht. Der erzürnte Haman beschließt daher, Mardochai und alle Juden an einem bestimmten Tag umbringen zu lassen. Der König stimmt seinem Plan zu; Haman wird bevollmächtigt, ihn durchzuführen. Als Mardochai dies erfährt, wendet er sich verzweifelt an die Königin Esther, die – was niemand weiß – selbst Jüdin und Mardochais Pflgetochter ist, und bewegt sie zur Fürbitte beim König. Esther geht zu Ahasver, findet Gnade vor ihm und lädt ihn und Haman zu einem Mahl am folgenden Tag. König Ahasver kann in der Nacht vor dem Mahl nicht schlafen und läßt sich aus der Staatschronik vorlesen, und zwar den Bericht

<sup>37</sup> Cornelius Müller (-Hofstede), *Studien zur Geschichte des biblischen Historienbildes im XVI. und XVII. Jahrhundert in Holland*. Dissertation Berlin 1925, S. 141.

<sup>38</sup> Auf die u. a. in Moerentorfs Bibel abgedruckte Vignette weist J.L.A.M. van Rijkvovsel, *Rembrandt en de traditie*. Rotterdam 1932, S. 139 und Abb. 250.

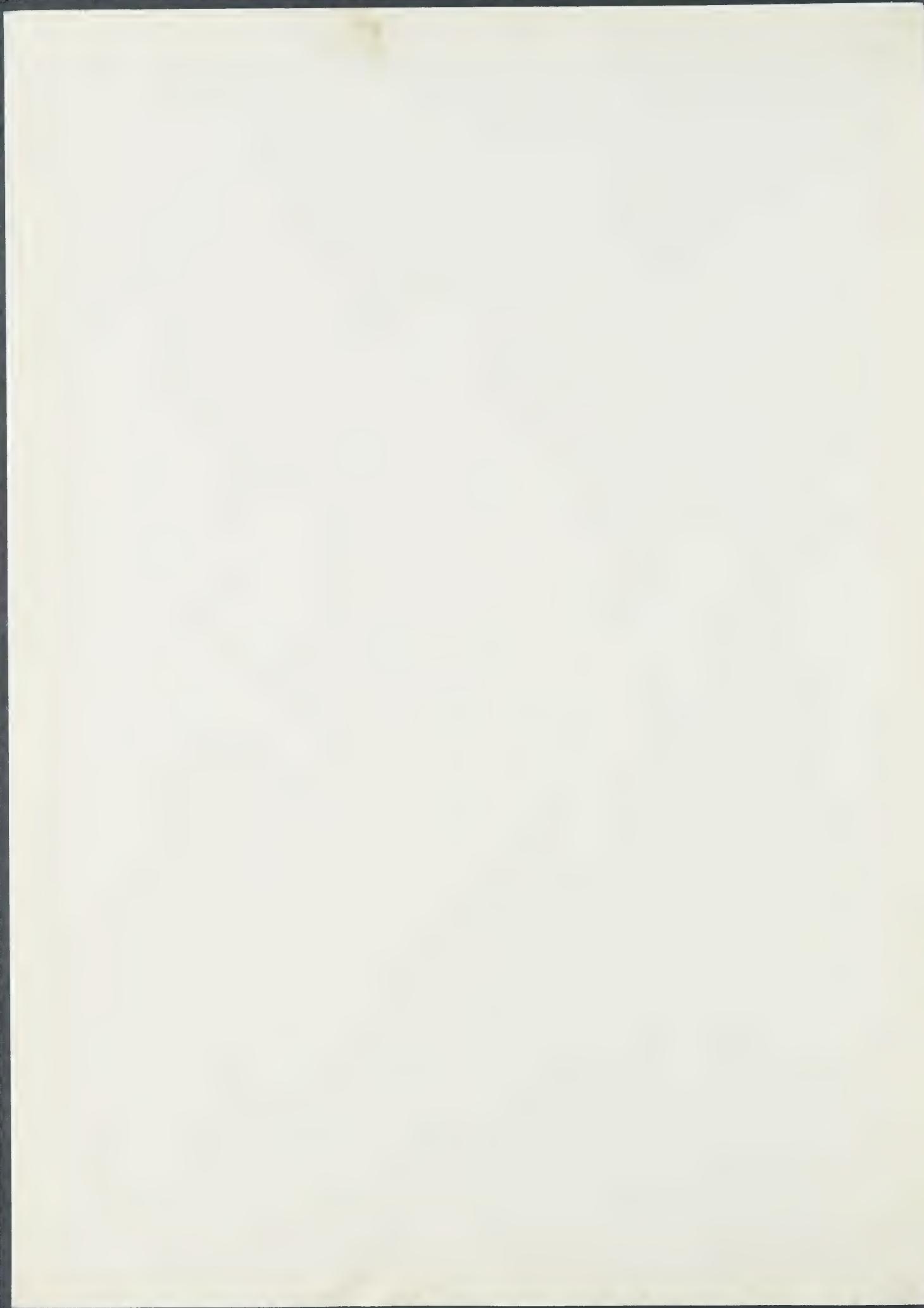
<sup>39</sup> Hollstein, VIII, 248–255 (7). Bauch, *Studien zur Kunstgeschichte*, 1967, S. 132, zitiert mich nicht ganz richtig. Ahasvers Auftrag an Haman ist als Hauptszene im Vordergrund dargestellt, nicht, wie Bauch schreibt, *als kleine Nebenszene im Hintergrund*.

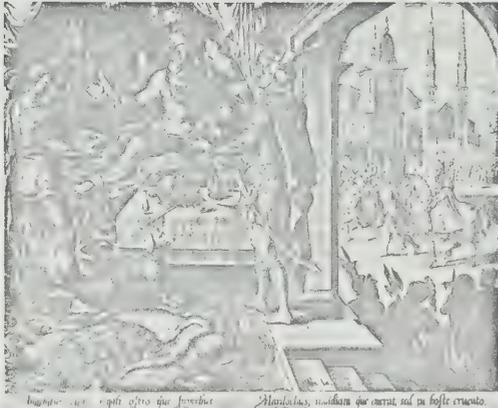




12. REMBRANDT, HAMAN ERKENNT SEIN SCHICKSAL, um 1665  
(Bauch 39 / Bred. 531). Leinen 127 x 117 cm  
Staatliche Ermitage Leningrad

über einen Mordanschlag gegen ihn, den Mardochai aufdeckte. Da Mardochai nicht belohnt wurde, läßt Ahasver den Haman, der sich schon im Königshofe aufhält, um den König um seine Zustimmung zu Mardochais Hinrichtung zu bitten, hereinrufen und fragt ihn, was man dem Mann tun solle, den der König





13. PHILIP GALLE NACH MAERTEN VAN HEEMSKERCK,  
 AHASVER BEAUFTRAGT HAMAN, MARDOCHAI ZU EHREN  
 Kupferstich 190 x 243 mm



14. MATTHÄUS MERIAN,  
 AHASVER LÄSST SICH AUS DER CHRONIK VORLESEN  
 Kupferstich 112 x 148 mm  
 In: Matthäus Merian, *Icones biblicae* III, 1630, S. 17

ehren wolle. Haman bezieht die beabsichtigte Ehrung auf sich selbst und schlägt vor, ein Fürst solle diesem die Königskleider geben und ihn auf des Königs Roß im Triumph durch die Stadt führen. Da fordert (und dieser Augenblick ist bei Heemskerck in der linken Szene dargestellt) der König den Unterkönig Haman auf: *Tue also mit dem Juden Mardochai*. Nach dem Triumph des Mardochai fällt Haman bei einem Mahl der Königin Esther in Ungnade, als sie sich ihrem Gemahl Ahasver als von Haman verfolgte Jüdin zu erkennen gibt. Haman stirbt an dem Mardochai zugeordneten Galgen, und Mardochai wird Unterkönig. Heemskerck stellt in der linken Szene den König im Bett sitzend dar. Der König befiehlt Haman, Mardochai zu ehren. Dieser erhebt erschrocken die Hände. Durch einzelne Gegenstände verdeutlicht Heemskerck das Ereignis; Krone, Zepter, Geschmeide und der Königsmantel im Vordergrund erinnern an die Ruhe des Königs und an die Ehrung Mardochais. Im Hintergrund links ist wiedergegeben, wie ein Diener Mardochai holt, rechts seine Ehrung. Selbst altertümlichen Künstlern wie Merian (Abb. 14), Giselaer (Abb. 15) und Weigel (Abb. 16) hat dieser ikonographische Stil, in dem der Text wortwörtlich ins Bild übertragen ist, nicht mehr zugesagt. Sie reduzierten die ikonographischen Motive und stellten die Szene als Beratung im Thronsaal dar. Der König trägt hier Krone und Zepter. Die szenische und ikonographische Gestaltung ist so allgemein gehalten, daß die Künstler des 17. Jahrhunderts noch ganz altertümlich die Simultandarstellung anwenden müssen, um die Szene überhaupt zu bestimmen und den Triumph des Mardochai darzustellen. Allein Rembrandt stellt in seinem Leningrader Gemälde »Haman geht, um Mardochai zu ehren« nur die Hauptszene dar (Abb. 12). Er geht von der ikonographischen Entwicklung des Themas aus, verzichtet also auch auf altertümliche ikonographische Motive und charakterisiert die Szene durch die Erfassung der psychologischen Situation, der Reaktion Hamans auf den königlichen Auftrag und das Verhalten der übrigen Personen. So konnte er das Ambiente, das in der Text- und Bildtradition nicht festgelegt war, reduzieren und den Typus des Halbfigurenbildes wählen, bei dem schon durch die Ausschnitthaftigkeit der Gebärde des einzelnen größeres Gewicht zukommt<sup>40</sup>. Rembrandt folgte Heemskerck in der Beschränkung der Szene auf drei Hauptfiguren und in Einzelmotiven wie dem kleinen Tisch rechts und jener prunksüchtigen

<sup>40</sup> Vgl. Anm. 42.





15. NICOLAES DE GISELAER, DER TRIUMPH DES MARDOCHAI  
Holz 78 x 109 cm  
Centraal Museum der Gemeente Utrecht

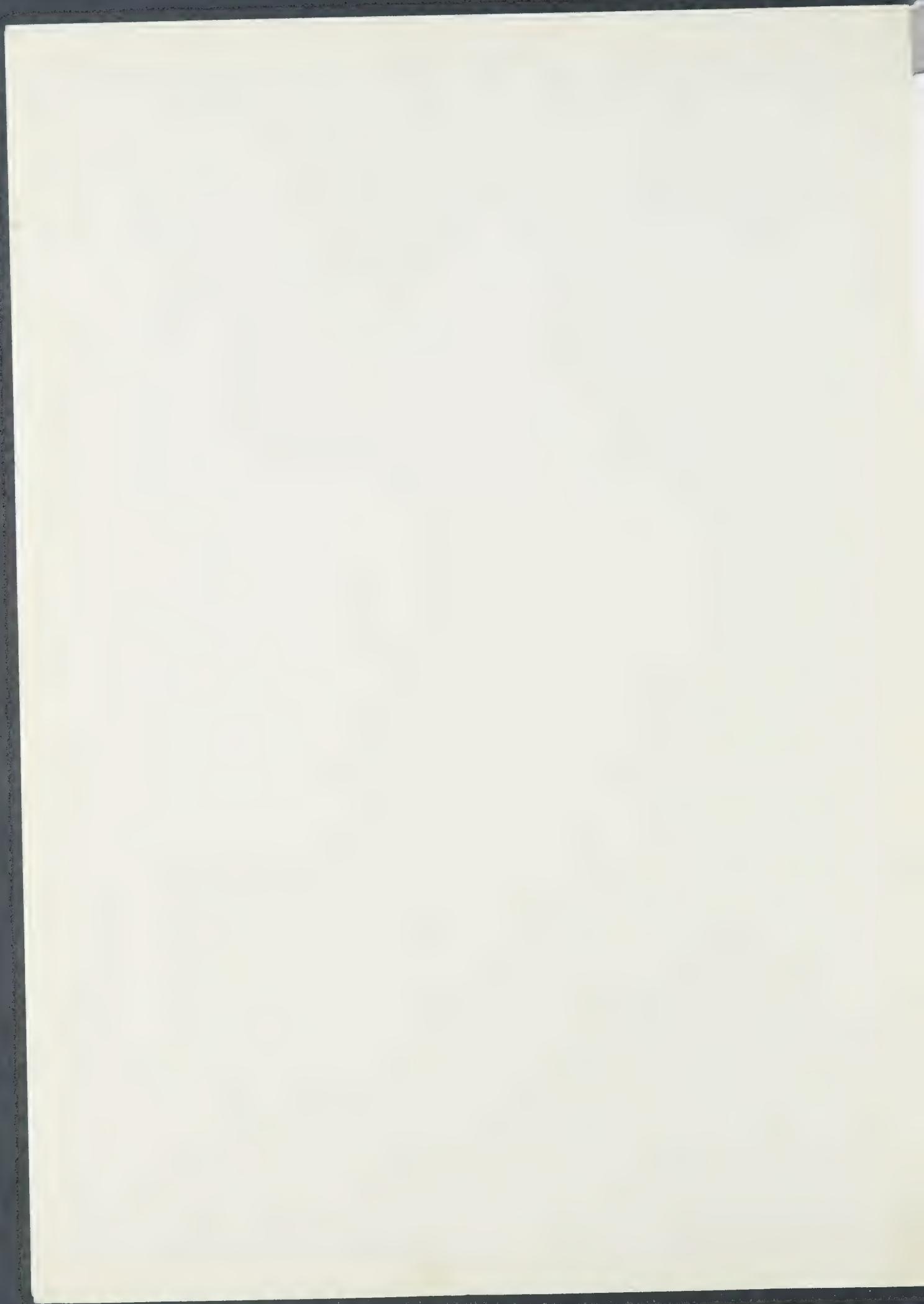


16. CHRISTOPH WEIGEL,  
AHASVER BEFIEHLT HAMAN,  
MARDOCHAI ZU EHREN  
Kupferstich in: Christoph Weigel,  
*Biblia Ectypa*. Augsburg 1695

Turbanfeder Hamans. Der König Ahasver ist durch Turbankrone und Gewand deutlicher als bei Heemskerck als Herrscher bezeichnet. Die linke Figur, ein Greis, ist wahrscheinlich Mardochoai, herbeigekommen, damit Haman ihn ehre. Für diese Deutung spricht, daß Mardochoai in der Simultandarstellung Heemskercks links im Hintergrund von einem Wächter herbeigeholt wird.

Im Gegensatz zu Heemskerck und den abhängigen Werken ist Haman bei Rembrandt zur eigentlichen Hauptfigur erhoben und die Szene dadurch charakterisiert, daß Haman selbst die schicksalsentscheidende Wendung erkennt. Im biblischen Bericht deuten die Weisen und die Frau Hamans die Ehrung Mardochoais schon als die entscheidende Wendung: *Ist Mardochoai vom Geschlecht der Juden, vor dem du zu fallen angehoben hast, so vermagst du nichts an ihm, sondern du wirst vor ihm fallen* (Esther 6, 13). Wahrscheinlich ist Rembrandt zu seiner Bildlösung aber durch die *Jüdischen Altertümer* des Josephus angeregt worden, denn Flavius Josephus malt die Szene der Beauftragung Hamans aus und schildert die psychologische Situation. Haman sei bestürzt und völlig fassungslos fortgegangen. Nach dem Triumph des Mardochoai sei er niedergeschlagen nach Hause zurückgekehrt und habe seiner Gattin und seinen Freunden unter Tränen erzählt, was ihm widerfahren sei. Die hochdeutsche Josephus-Ausgabe, die Rembrandt besaß<sup>41</sup>, bietet einige

<sup>41</sup> In Rembrandts Inventar aus dem Jahr 1656 wird eine hochdeutsche Josephusausgabe aufgeführt (vgl. Cornelius Hofstede de Groot, *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*. Bd. 3. *Die Urkunden über Rembrandt (1575–1721)*. Den Haag 1906, Urk. 169 § 7, Nr. 284. Da im Inventar erwähnt wird, daß die Illustrationen von Tobias Stimmer stammen, läßt sich die Ausgabe bestimmen: *Flavii Josephi des Hochberühmten Jüdischen Geschichtsschreibers Historien und Bücher* . . . Straßburg (Rihel). Die erste Auflage erschien 1574, weitere unveränderte Auflagen folgten 1575 etc. Die zitierte Stelle Fol. 178 b. Madlyn Kahr (A Rembrandt Problem: Haman or Uriah? In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, S. 258–273), S. 267, zieht die *Jüdischen Altertümer* des Josephus bei der Deutung des Leningrader Gemäldes heran, doch benutzt sie eine moderne englische Übersetzung. Die Bedeutung der *Jüdischen Altertümer* für die Ikonographie der alttestamentlichen Historien Rembrandts und seines Umkreises habe ich ausführlich behandelt in: *Historien*, 1968, S. 211–220.



Besonderheiten, die für unseren Zusammenhang wichtig sind: *Der König aber ließ ihm diesen Rath wolgefallen/ unnd sagt zu Aman: So gehe nuh hin/ dann du hast das Pferd/ und das Kleyd/ und die Ketten/ Such Mardocheum den Juden/ und verehere ihn also. Führe ihm das Pferd und rüff also für ihn auß/ dann du bist mein bester Freund . . . Dises bescheyds hatte sich Aman nit versehen/ und wer schier doll darüber worden/ da ers aber je nicht wenden kont/ un solchem Königlichem bevehl volgen mußte/ gieng er mit dem Pferd/ Königlichem Purpurkleyd/ und güldenenen Ketten hinauß/.*

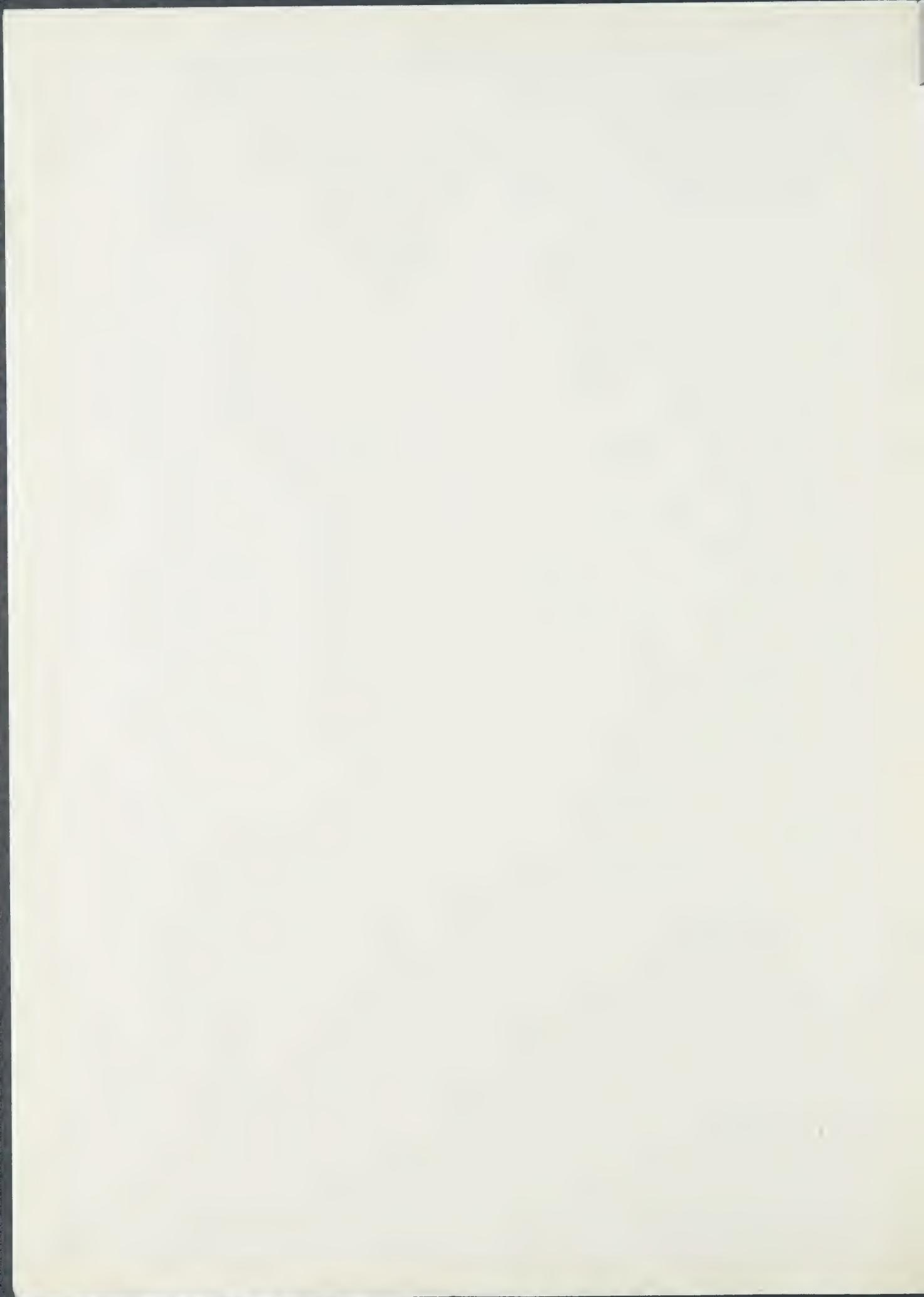
Wichtig ist der Josephus-Bericht wegen der Schilderung der psychologischen Situation; auch in anderen Motiven scheint Rembrandt von dieser oder einer ähnlichen Josephus-Ausgabe angeregt zu sein. Der König spricht zu Haman: *So gehe nuh hin/ dann du hast das . . . Kleyd*, das dann später als königliches Purpurkleid bezeichnet wird. Rembrandt stellt Haman im Purpurgewand mit einem Purpurmantel dar, der über seiner linken Schulter liegt und über den Arm herabfällt. Die übrigen ikonographischen Motive, die goldene Kette und die Krone, die bei Heemskerck attributhaft auf dem Tisch und einem Kissen auf dem Boden liegen, sind bei Rembrandt in die Handlung einbezogen und dabei zurückhaltender angegeben, der König wird durch die Turbankrone und die goldene Kette als der Herrscher bestimmt, und diese Motive erinnern gleichzeitig an den Gesamtzusammenhang der Historie<sup>42</sup>.

Den Gestus Hamans entnahm Rembrandt wahrscheinlich Vorbildern (recht verwandt ist z. B. der Gestus des Pharao auf Lucas' van Leyden Kupferstich »Josef deutet die Träume des Pharao«, Abb. 17). Doch ist es faszinierend, zu sehen, wie Rembrandt die entlehnten Motive sinngemäß abwandelt, ihnen eine neue Bedeutung gibt und sie zusammenklingen läßt. So sagen diese formalen und inhaltlichen Motive, die Rembrandt aus Vorbildern entlehnte und aus der Historie entwickelte: die nach links wankende Gestalt Hamans (die ursprünglich noch mehr geneigt war)<sup>43</sup>, die geschlossenen Augen, die Gebärden seiner Hände, der Königsmantel über seiner Schulter, den Mardochai tragen wird, der Ernst in den Gesichtern der Randfiguren, die durch ihre leichte Neigung nach rechts den Eindruck des Wankens von Haman noch verstärken, alle dies aus: Hier erkennt ein Mächtiger, der sich gegen das Gottesvolk und damit gegen Gott selbst wandte und nun seinen eigenen Sturz voraussieht. Und erst von dieser ganz konkreten Geschichte her bedeutet es die Erkenntnis des Scheiterns in der Hybris. Dabei ist für dieses späte Werk Rembrandts die Auffassung bezeichnend, daß Haman sich nicht mehr gegen sein Schicksal auflehnt. Der Blick Hamans ist nach innen gerichtet. *Der Umriß der Gestalt ist in sich geschlossen, er verrät nichts von Widerstreben oder Aufsässigem* (Franziska Ahbel)<sup>44</sup>. In der hochdeutschen Josephus-Ausgabe, die Rembrandt besaß, heißt es, *da ers aber je nicht wenden kont/ un solchem Königliche bevehl volge mußte, gieng er . . .* Zum anderen

<sup>42</sup> Falls das Leningrader Gemälde – wie weithin angenommen wird – mit einem Gemälde identisch ist, das am 12. Mai 1734 auf der Versteigerung von Willem Six (Nr. 59, zitiert bei Gerard Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, mit derzelven Pryzen*. Den Haag, Bd. 1, 1752, S. 414) von F. Beudecker erworben wurde, dann könnte es ursprünglich größer gewesen sein, und die ikonographischen Motive wären einer Fragmentierung zum Opfer gefallen, denn das Gemälde wird als *Haman met veel bywerk* bezeichnet. Unter *veel bywerk* wären dann die ikonographischen Motive (Krone, Mantel, Zepter etc.) zu verstehen, Rembrandts Lösung müßte also dem Stich nach Heemskerck ursprünglich verwandter gewesen sein. Wegen der *strange composition* vermutet J. Nieuwstraten, Haman, Rembrandt and Michelangelo. In: *Oud Holland* 82, 1967, S. 61, das Gemälde sei ursprünglich größer gewesen. Nach Auskunft von Frau N. Livschitz in Leningrad ist das Gemälde jedoch nicht beschnitten. Versuche, Röntgen- und Ultraviolettaufnahmen von dem Gemälde anzufertigen, schlugen fehl, weil in einem früheren Jahrhundert hinter die Leinwand eine neue geklebt wurde, deren Klebeschicht keine Strahlen durchläßt.

<sup>43</sup> Nach Mitteilung von Frau N. Livschitz, Staatl. Ermitage Leningrad, und Herrn Prof. Schöne sitzt die Leinwand etwas schief auf dem Keilrahmen. Die Hauptperson soll deshalb ursprünglich noch stärker geneigt gewesen sein.

<sup>44</sup> Franziska Ahbel, »Haman in Ungade« oder »Urias und David«: *Zur Deutung des Gemäldes von Rembrandt in der Eremitage (Bredius 531)*. Referat Nr. 48 bei Prof. Schöne, Hamburg, W. S. 1964/65, S. 3.





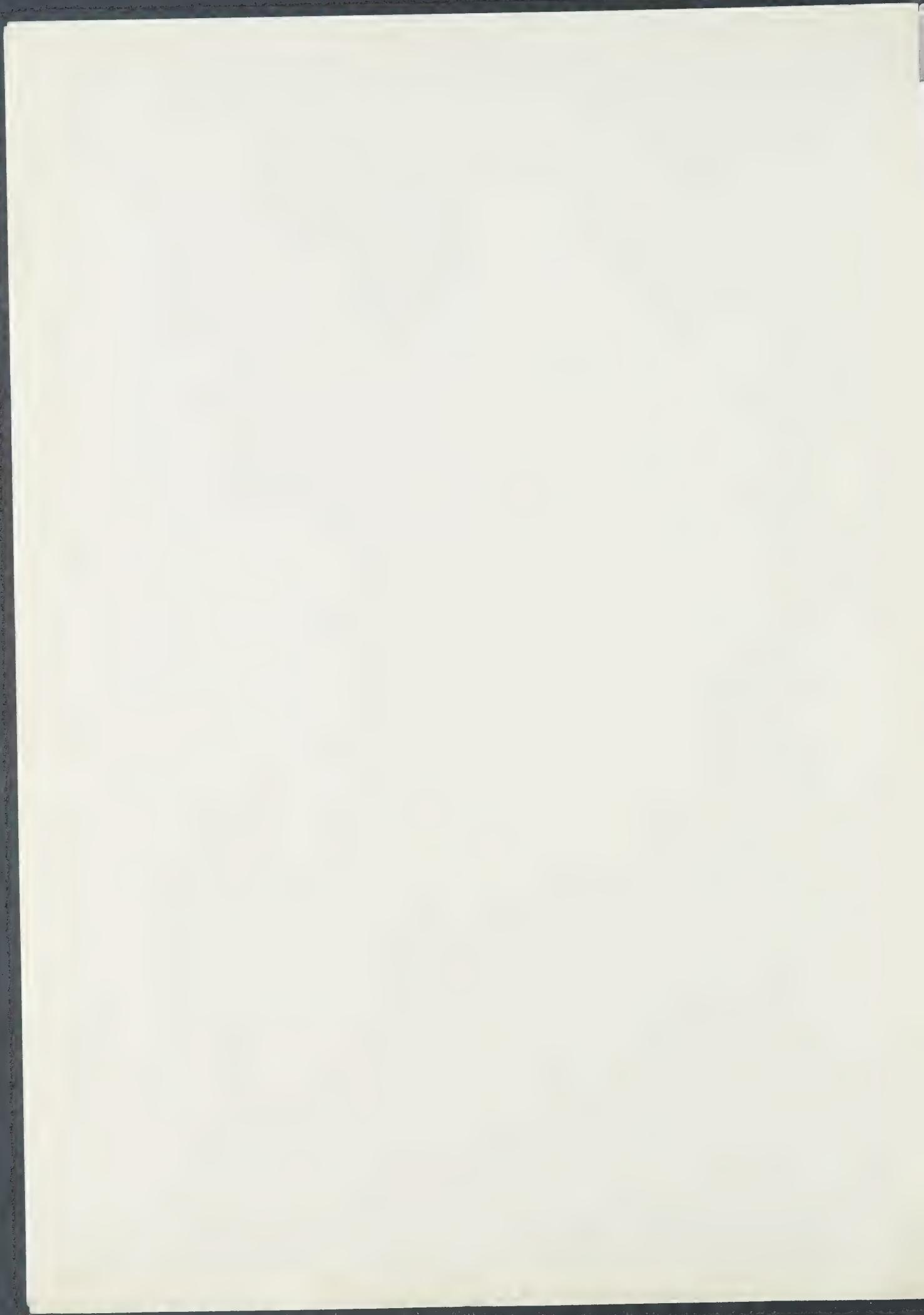
17. LUCAS VAN LEYDEN,  
JOSEPH DEUTET DIE TRÄUME PHARAOS (AUSSCHNITT)  
Kupferstich (B. 23). 124 x 164 mm

ist für dieses späte Werk Rembrandts bezeichnend, daß es nicht auf Verachtung und Haß, sondern auf Erschrecken und Mitgefühl, auf ernste Reflektion zielt, was auch die Gesichter der Randfiguren, des Königs und des Greises spiegeln. Diese Verdichtung erreichte Rembrandt auch durch die Beschränkung auf nur drei Personen sowie durch die starke Reduzierung des rein Erzählerischen, z. B. der Ortsangabe. Doch wird man diese Auffassung Rembrandts nur erfassen und würdigen können, wenn man von der richtigen Deutung des Gemäldes ausgeht.

Die bisherige Bezeichnung »Haman in Ungnade« ist deshalb falsch, weil sie die Situation nach dem Sturz Hamans beim Mahl der Esther meint<sup>45</sup>. Haman kniet nicht, wie es Text und Bildtradition jener Szene erfordern, vor Esther<sup>46</sup>. Auch die Deutungen als »David und Uria« (Valentiner, 1921; Linnik, 1956) und als »Jonathan entfernt sich von Sauls Mahl« (Valentiner, 1957) stimmen nicht mit dem Text und der Bild-

<sup>45</sup> Die Szene wird in der neueren Forschung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als »Haman in Ungnade« bezeichnet. Wird dieser Titel durch eine bestimmte Textstelle präzisiert, so bezieht man ihn auf den Augenblick nach der Verurteilung Hamans (so: Max Eisler, *Der alte Rembrandt*. Wien 1927, S. 99 f.; Richard Hamann, *Rembrandt*, Berlin 1948, S. 413; Gerard Knuttel Wzn, *Rembrandt. De meester en zijn werk*. Amsterdam 1956, S. 209; Kurt Bauch, *Rembrandt, Gemälde*. Berlin 1966, Anm. zu Nr. 39. Auf diesen Moment wurde auch der verbreitete Titel »Sturz des Haman« bezogen, z. B. von F. Schmidt-Degener, *Rembrandt. Een beschrijving van zijn leven en zijn werk*. In: Wereld Bibliotheek, Bd. 28–29. Amsterdam o. J. (1906), S. 127. Man stimmt mit diesen Bezeichnungen der frühesten Deutung zu, in der das Gemälde als »Hamans Verurteilung« bezeichnet wurde, präzisiert den Moment aber, um auszudrücken, daß ein Moment nach der Urteilsverkündung wiedergegeben sei. Nur Hofstede de Groot hat an entlegener Stelle (*Rembrandt Bibel*. Bd. 1 f., Amsterdam o. J. [1911], S. 102) – wie ich erst nachträglich sehe, auch Franziska Ahbel und Madlyn Kahr ist es entgangen – den Titel »Haman in Ungnade« auf die richtige Stelle bezogen, doch ist die Präzisierung in der Forschung nicht aufgenommen worden.

<sup>46</sup> Vgl. zur Ikonographie dieser Szene Tümpel, *Historien*, 1968, S. 146–150.



tradition überein<sup>47</sup>. Die richtige Deutung trug in der neueren Forschung zuerst Franziska Ahbel (1964/65) vor<sup>48</sup>. Unabhängig gelangte Madlyn Kahr (1965) zu der gleichen Erklärung des Bildinhaltes, wobei sie auch den Josephus-Text (in moderner Übersetzung) heranzog<sup>49</sup>. Die Untersuchung der Bildtradition und des Textes der Josephus-Ausgabe, die Rembrandt besaß, sichern diese umstrittene Deutung<sup>50</sup>.

Dieses Bild läßt sich nicht als Beispiel für eine ambivalente Gestaltung im Spätwerk anführen. Auf das Fehlen von ikonographischen Motiven kann sich diese Ansicht nicht stützen<sup>51</sup>. In dem Leningrader Gemälde verdeutlichte Rembrandt die psychologische Situation und verdichtete den menschlichen Gehalt der einmaligen historischen Szene. Die Tiefe der Historienbilder liegt gerade darin, daß eine verdichtete Auffassung der Geschichte eine große und aussagestarke künstlerische Gestaltung erfahren hat<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> Die Deutung von Wilhelm Reinhold Valentiner (*Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde*. In: *Klassiker der Kunst*, Bd. 27, Stuttgart und Berlin 1921, S. 128, Nachtrag zu Valentiner, 1909, S. 469 rechts) wurde mit neuen Argumenten vorgetragen von I. Linnik, *K voprosu o sjuščetie kartiny Rembrandta iz sobranija Ermitascha*, in: *Iskusstvo* 19, 1956, Nr. 7, S. 46–50 (zitiert nach Bialostocki, *Münchener Jahrbuch* 8, 1957, S. 209 [Zsfsg. S. 210]). Diese Deutung ist von anderen Forschern z. T. mit dem Hinweis auf die ikonographische Tradition, in der Urias meist den Brief hält und stets als Krieger gerüstet ist, mit Recht abgelehnt worden, so u. a. von Ludwig Goldscheider (*Rembrandt. Gemälde und Graphik*. Köln 1960, Erläuterung zu Abb. 126) und Madlyn Kahr, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, S. 258–273), S. 263 ff. Fräulein Linnik selbst hält nicht mehr an ihrer Deutung fest, wie mir Herr Prof. Bauch und Herr Prof. Schöne freundlicherweise mitteilten. Auch die Deutung als »Jonathan verläßt Sauls Mahl« (Wilhelm Reinhold Valentiner, Noch einmal »Die Judenbraut«. In: *Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957*, o. O. 1957, S. 227–237) ist abzulehnen, denn Jonathan verläßt Sauls Mahl, weil Saul mit dem Speer nach ihm wirft (1. Sam. 20,33 f.). So ist die Szene auch im Rembrandtkreis dargestellt worden, vgl. die Zeichnung Govaert Flincks (schwarze Kreide, mit Bister laviert, 33,8 x 25 cm, Warschau, Nationalmuseum. Abb.: J. W. von Moltke, *Govaert Flinck*. Amsterdam 1965, S. 172, Nr. D 10). Die Zeichnung wird dort fälschlich als *The Madness of Saul* (1. Samuel XVI, 23) gedeutet, doch weicht sie von der ikonographischen Tradition dieses Themas und des verwandten Vorwurfs »Saul wirft mit dem Speer nach dem harfenspielenden David« ab (vgl. die Beispiele bei Pigler, *Barockthemen* I, 1956, S. 132 f., S. 139 f. und im *D.I.A.L. Icon. Ind.* unter 71 H 13 und 71 H 15,3), stimmt aber mit 1. Samuel 20, 24 ff., bes. 33 f. überein.

<sup>48</sup> Ahbel, *Zur Deutung*, Referat Hamburg, W. S. 1964/65, S. 21 f.

<sup>49</sup> Kahr, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, ist die ikonographische Tradition des Themas »Haman erkennt sein Schicksal« nicht bekannt. So untersucht sie andere (!) Szenen der Esthergeschichte auf ihren religionsgeschichtlichen Ursprung, ihre typologische Bedeutung und Ikonographie. Die Erzählung des Buches Esther habe ihren *Sitz im Leben* im Purimfest. Aus der ursprünglichen Kultlegende des sterbenden Gottes, aus dessen Tod Leben erwuchs, sei die Geschichte des Judenfeindes Haman, der den sterbenden Gott repräsentiere, erwachsen. Aus römischer Zeit sei bekannt, daß die Juden am Purimfest Abbilder des gekreuzigten Haman verbrannten oder zerstörten. Michelangelo habe den gekreuzigten Haman als Beispiel der wundersamen Erlösung des Gottesvolkes dargestellt, weil er die Szene als einen Typos des Opfers Christi verstanden habe. Michelangelos Konzeption enthalte explizit, was in Rembrandts Leningrader Gemälde implizit enthalten sei (S. 268–270). Im Mittelalter seien die einzelnen Szenen des Buches Esther meist mariologisch und manchmal zugleich ekklesiologisch gedeutet worden, die Szene »Esther vor Ahasver« als Vorbild der *Intercessio Mariae*, die Wahl Esthers an Stelle der verstoßenen Vasthi als Vorbild der über die Synagoge triumphierenden Kirche (S. 271). Die Holländer des 17. Jahrhunderts schließlich hätten das Buch Esther auf den Freiheitskampf gegen die Spanier bezogen (S. 271 f.). Kahrs Untersuchung gipfelt in der These, Rembrandts Gemälde illustriere Esther 6, 10 und enthalte zugleich alle die verschiedenen Bedeutungen, die dem Buch Esther im Laufe der Jahrhunderte beigegeben worden wären (S. 272). Diese Interpretation ist falsch. Die meisten dieser Auslegungen des Buches Esther waren zur Rembrandtzeit nicht bekannt. Wie die Szene im 16. und 17. Jahrhundert gedeutet wurde, zeigen eindeutig die zeitgenössischen Erläuterungen zu den graphischen Darstellungen (vgl. m. Abb. 13 und 16), sie geben stets nur den historischen oder moralischen Sinn wieder. Bei diesem Gemälde sind alle anderen Interpretationen abwegig. Vgl. auch die treffende Kritik von J. Nieuwstraten, *Oud Holland* 82, 1967, S. 61–63.

<sup>50</sup> Nieuwstraten, *Oud Holland* 82, 1967, S. 61, hat auch die neue Deutung des Leningrader Gemäldes angezweifelt, allerdings nicht zu Recht. Seine Argumente werden durch die Bildtradition widerlegt, das gilt auch für den Einwand *Now in the proposed episode, one should sooner expect a strong contrast of moods, the king being oblivious of the blow he dealt to Haman when ordering him to honour Mordecai in the manner which he had just suggested himself when expecting this homage to be rendered to him, Haman*, der außerdem dem Spätstil Rembrandts nicht gerecht wird.

<sup>51</sup> Vgl. Anm. 42.

<sup>52</sup> Anders Bialostockis Interpretation des Spätwerks (vgl. *Münchener Jahrbuch* 8, 1957, S. 205 f.).





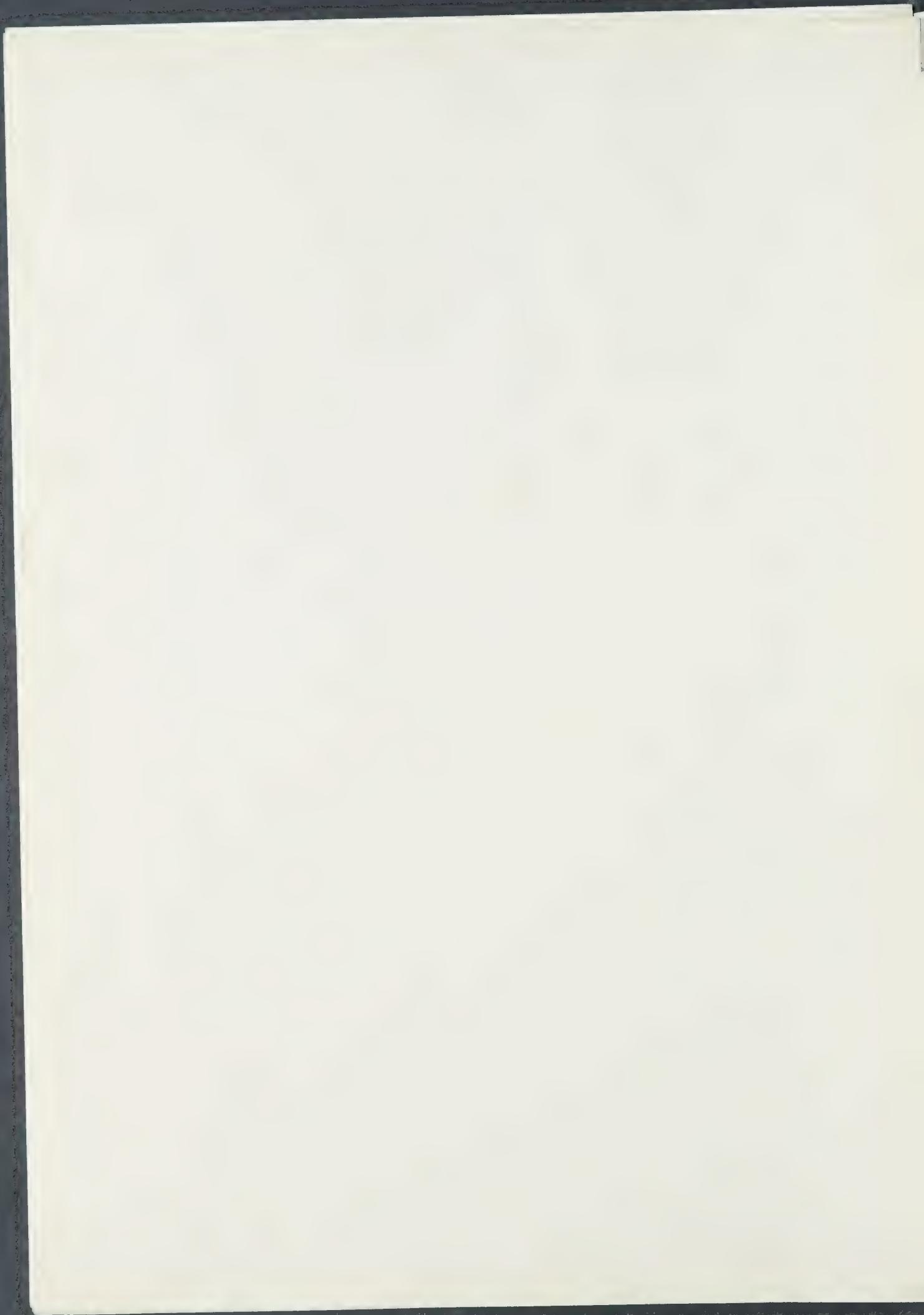
18. REMBRANDT, JAKOB UND BENJAMIN,  
um 1638  
Radierung (B. 33). 118 x 90 mm

### III

In der Absicht, den psychologischen Gehalt einer Szene zu erfassen, benutzten Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts einen verwandten, bereits im Mittelalter geprägten Bildtyp, den ich als »Herauslösung« bezeichnen möchte<sup>53</sup>. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts sind – wie bekannt – einzelne biblische Personen oder Gruppen aus ihrem szenischen Zusammenhang herausgelöst und verselbständigt worden. So entstanden etwa das Vesperbild (Pietà) aus der Beweinung Christi, die Annunziata aus der Verkündigung, die Christus-Johannes-Gruppe aus dem Abendmahl<sup>54</sup>. *Die Leistung des 14. Jhhs. liegt in der Herauslösung des Gefühlsgehaltes aus der szenischen Folge, in der Sichtbarmachung isolierter Gefühlsgehalte. Es ist jedesmal eine Eroberung des Dichterischen . . . Allein das Wesentliche ist wirklich die Herauslösung des Gefühlsgehaltes aus der innerlich erlebten Folge . . . Alle diese Gefühlsgehalte, die ein dem Lyrischen nachspürender Sinn, ein verweilendes und auskostendes Mitleid, hier aus dem Dramatischen herauszufinden vermochte, konn-*

<sup>53</sup> Bei den Herauslösungen handelt es sich um künstlerische Neuschöpfungen und nicht um ein Herauskopieren. Wenn man das beachtet, scheint mir der Begriff *Herauslösung* die ikonographische Besonderheit dieses Bildtypus' präziser zu erfassen als Ausdrücke wie Monolog, Beschränkung etc.

<sup>54</sup> Vgl. Dorothea Klein, Artikel »Andachtsbild«. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. von Otto Schmitt, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 681–687.





19. REMBRANDT, JOSEPH ERZÄHLT SEINE TRÄUME,  
um 1642-3  
Feder mit Bister, laviert; Deckweiß.  
175 x 245 mm  
Graphische Sammlung Albertina Wien

ten ihren szenischen Charakter verlieren und in sich zusammenwachsen, die Kombination abgeschöpfter Gefühlsgehalte sich zu einer repräsentativen Gestalt verdichten... (Wilhelm Pinder)<sup>55</sup>.

Auch Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts wenden diese »Herauslösung« an – allerdings vornehmlich bei traditionellen Themen. Gleiches gilt für Rembrandt, doch benutzt er sie auch für biblische und mythologische Themen, bei denen es nicht um die Verdichtung religiöser Gefühle geht wie im Andachtsbild, sondern um die menschlichen Gefühlsgehalte der Historien. Rembrandt scheint also über die Tradition hinauszugehen, wenn er diese Bildform auch für Themen gebraucht, für die sie in der Malerei und Graphik nach unserer jetzigen Kenntnis noch nicht angewendet wurden<sup>56</sup>. Die Möglichkeit, eine solche Szene zu erkennen, setzt eine feste ikonographische Tradition voraus, und bei den meisten Themen, die Rembrandt herausgelöst darstellte, ist die Tradition auch alt<sup>57</sup>. Schwierig zu deuten sind vor allem jene Werke, in denen Rembrandt von einer heute wenig bekannten, zu seiner Zeit aber durch Illustrationen des 16. Jahrhunderts verbreiteten und vereinzelt angewandten ikonographischen Tradition ausgeht.

Eine solche Herauslösung aus einer Historienszene bietet die Radierung B. 33 (Abb. 18). Die Radierung wird in der neueren Literatur – auf Grund des Inventars von Clement de Jonghe – fast einhellig »Abraham liebkost Isaak« benannt<sup>58</sup>. Weshalb eigentlich? Das Verzeichnis der Rembrandt-Radierungen des Kunsthändlers Clement de Jonghe, der 1679 starb und eine beträchtliche Sammlung von Radierungen Rembrandts besaß, ist überaus fehlerhaft, wie schon Hofstede de Groot 1906 nachwies<sup>59</sup>. So irrt Clement de Jonghe auch bei dieser Radierung. Dargestellt ist vielmehr »Jakob liebkost Benjamin«, wie schon Jordan 1893 hervorhob, der die Radierung auf Grund der Albertina-Zeichnung »Josef erzählt seinen Eltern seine Träume« (Abb. 19; Ben. 526/Abb. III, 653) umdeutete<sup>60</sup>. Auf dieser Zeichnung ist nämlich – wie Jordan beobachtete – die gleiche Gruppe wiedergegeben, und sie stellt zweifellos »Jakob und Benjamin« dar. Heute kann diese Deutung nicht nur durch den Hinweis auf weitere Zeichnungen Rembrandts

<sup>55</sup> *Die Deutsche Plastik...*, I. In: Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von A. E. Brinckmann, Wildpark-Potsdam 1929, S. 93 u. 95.

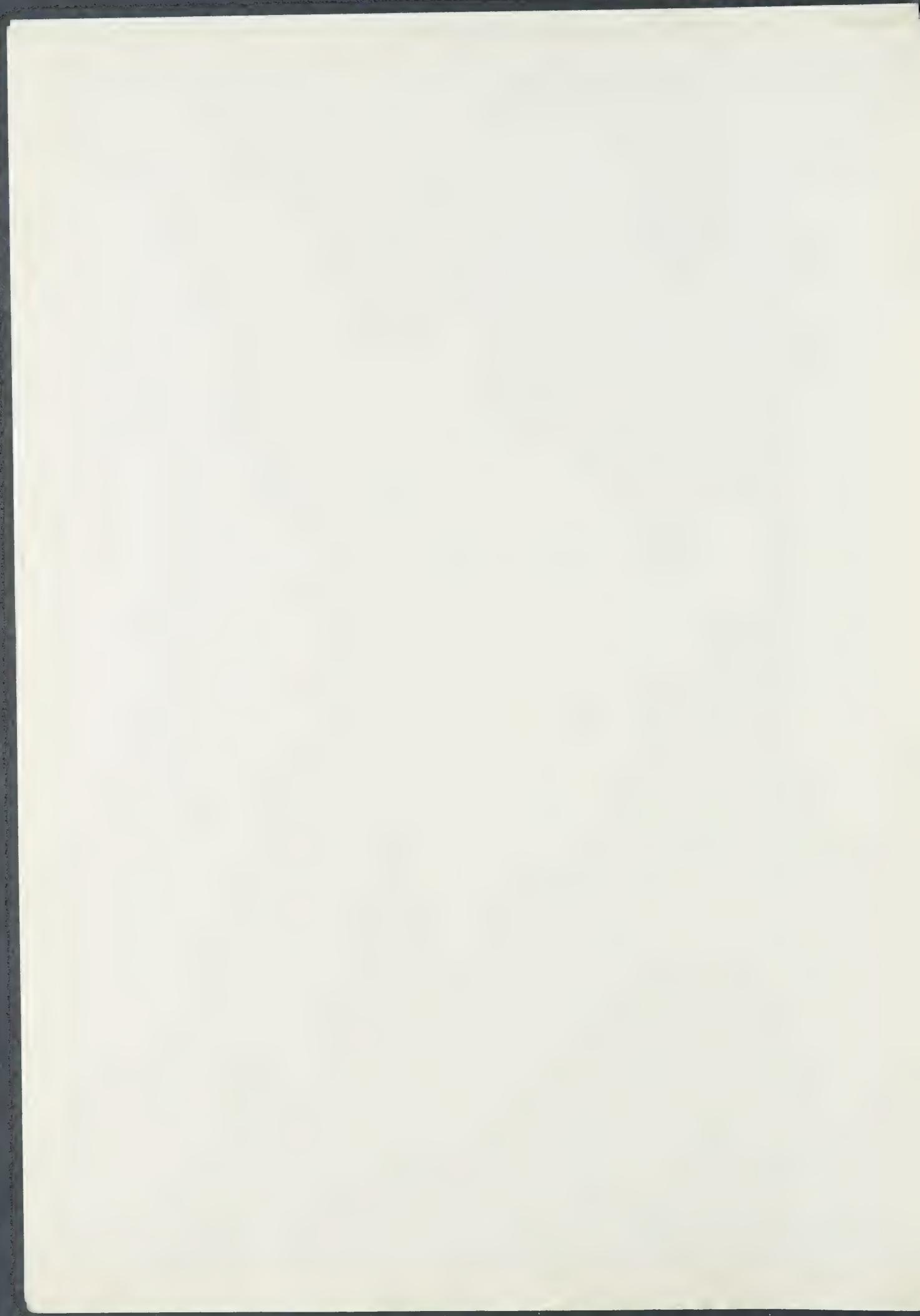
<sup>56</sup> In der Plastik dagegen ist die *Herauslösung* aus dem szenischen Zusammenhang seit dem 14. Jahrhundert eine gebräuchliche Bildform.

<sup>57</sup> Vgl. meine Behandlung dieses Bildtypus' in *Historien*, 1968, S. 85-125.

<sup>58</sup> So zuletzt Ludwig Münz (*Rembrandt's Etchings*. Bd. 1 f. London 1952) II, Nr. 167 (mit Fragezeichen); George Biörklund (*Rembrandt's Etchings*. Stockholm, London und New York 1955), Nr. BB 37-2; Werner Sumowski (Nachträge zum Rembrandt-jahr 1956. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 7, 1957/58, S. 223-278), S. 242; K. G. Boon (*Rembrandt f. Das graphische Werk*. Wien und München 1963), Nr. 134.

<sup>59</sup> Hofstede de Groot, *Urkunden*, 1906, Urk. 346.

<sup>60</sup> Alb. Jordan, *Bemerkungen zu Rembrandt's Radierungen*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 16, 1893, S. 296-302, vgl. S. 301, Anm. 4 (mit falscher Bartsch-Nr.).





20. JAKOBS SÖHNE BITTEN IHREN VATER  
UM DIE MITREISE BENJAMINS, 1565  
Holzschnitt in: *Figures de la Bible, illustrées de Huictains François*



21. NACH GODEFROID BALLAIN,  
JAKOBS SÖHNE BITTEN IHREN VATER  
UM DIE MITREISE BENJAMINS, 1573  
Holzschnitt in: *Het Oud en het Nieuw Testament*

und seiner Schule gestützt werden<sup>61</sup>, sondern sie läßt sich auch durch eine Untersuchung der ikonographischen Vorbilder sichern. Rembrandt löste die Gruppe von Jakob und Benjamin nämlich aus Darstellungen des Themas »Josefs Brüder bitten ihren Vater, Benjamin nach Ägypten mitziehen zu lassen« (1. Mose 42, 29 ff.). Rembrandts Radierung ist höchstwahrscheinlich durch französische Bibelillustrationen oder davon abhängige Werke angeregt worden. Als Beispiel sei der Holzschnitt in den *Figures de la Bible, illustrées de Huictains François*, Lyon (Guillaume Roville) 1565 (Abb. 20) genannt. Dort legt Jakob seinen Arm um den kleinen Benjamin, der neben seinem Sessel steht. 1573 erschien eine holländische Ausgabe, in der die Holzschnitte verändert und vergrößert wiedergegeben werden (Abb. 21)<sup>62</sup>. Diese Belege sichern die Deutung der Radierung B. 33 als Jakob und Benjamin.

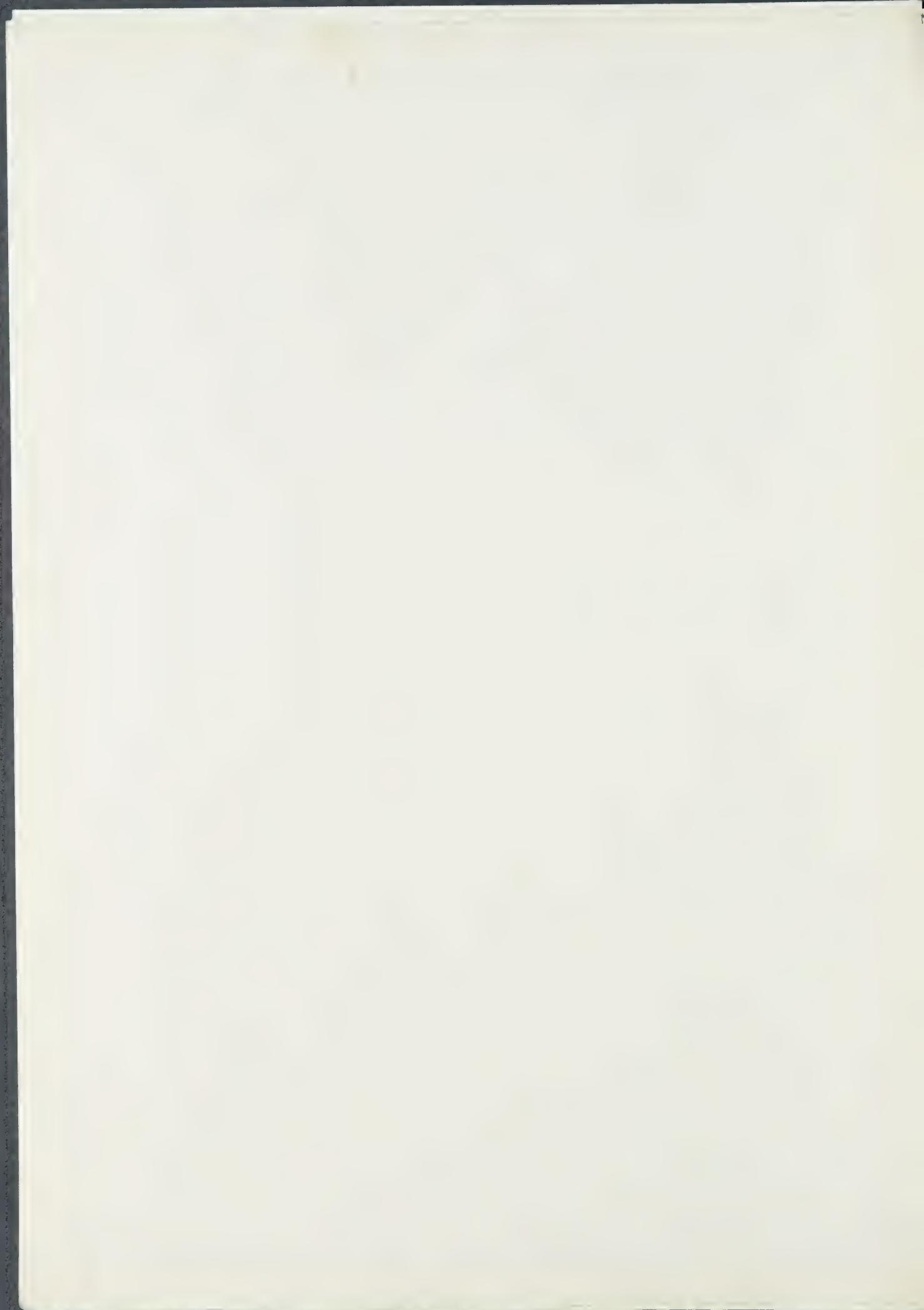
De Jonghe deutete Rembrandts Radierung zwar falsch, interpretierte sie aber immerhin nicht als Genreszene (z. B. Vater mit Sohn), sondern als Historie<sup>63</sup>. Dies scheint er von Rembrandts Erklärung der Darstellung behalten zu haben.

Die Liebe Jakobs zu seinem Sohn Benjamin, um die es auch in der biblischen Erzählung geht, ist durch die Herauslösung zum eigentlichen Thema geworden, der erzählerische Zusammenhang mit der Szene »Die Brüder erbitten die Mitreise Benjamins« ist völlig zurückgetreten. In anderen Herauslösungen Rembrandts ist der szenische Bezug aber erhalten geblieben, und die Aussage der Szene ist noch gesteigert, etwa in der ergreifenden späten Radierung »Der blinde Tobias« (B. 42). Die Blindheit und Hilflosigkeit des alten Tobias, der seinem zurückkehrenden Sohn entgegenieilt, dabei das Spinnrad umstößt und die Tür verfehlt, sind gerade dadurch betont, daß nicht wie in den Vorbildern der heimkehrende junge Tobias mit dem Engel wiedergegeben ist.

<sup>61</sup> Das Motiv findet sich in weiteren Zeichnungen zum Thema *Josef erzählt seine Träume*, z. B. in Ben. 527/Abb. III, 657 (London, Baron Paul Hatvany), und in der Schulzeichnung Ben. A 116/Abb. VI, 1708 (Warschau, Nationalmuseum).

<sup>62</sup> Abb. 21 nach dem Neudruck des Museum Plantin-Moretus (hrsg. von Max Rooses, Antwerpen 1911).

<sup>63</sup> Die Radierung wird in der Forschung bisweilen fälschlich als Genreszene interpretiert, so u. a. von Hamann, *Rembrandt*, 1948, S. 267.



Bei Gemälden und Zeichnungen kann als »Herauslösung« wirken, was tatsächlich ein Fragment ist. Wenn in diesem Zusammenhang ein Gemälde behandelt wird, für das diese Frage noch nicht endgültig geklärt ist, so soll auf die Besonderheit der Bildform hingewiesen und gezeigt werden, daß das Gemälde selbst unter der Voraussetzung, es sei unversehrt erhalten, sicher gedeutet werden kann.

Das Dresdner Gemälde »Der verlorene Sohn verpraßt sein Erbe« (Abb. 22; Bauch 535/Br 30) wurde 1925 von Valentiner wieder richtig gedeutet: *Aller Wahrscheinlichkeit nach stellt das Dresdener Bild . . . den »verlorenen Sohn« dar, und ist nicht als Selbstbildnis gedacht, wiewohl Rembrandt sich selbst und Saskia im allgemeineren Sinne als Modelle benutzte. Für diese Deutung spricht auch die Schiefertafel an der Wand auf dem Dresdener Gemälde, auf der noch die Striche zu erkennen sind, mit denen die Zahl der Gläser vom Wirt angekreidet wurden*<sup>64</sup>. Zur Begründung weist Valentiner auf zwei Zeichnungen, die Szenen aus dem Gleichnis vom verlorenen Sohn darstellen<sup>65</sup>. In der Forschung ist diese Deutung nur selten aufgenommen oder sorgfältig geprüft worden<sup>66</sup>, obwohl sie auch für die Interpretation der künstlerischen Gestaltung zu beachten ist. Wäre das Gemälde ein Doppelbildnis, wie man meist annimmt, so würde nur die freie Art der Darstellung verwundern. Ist dagegen »Der verlorene Sohn« dargestellt, so bedarf nicht nur die auffällige Beschränkung dieser sonst vielfigurigen Historienszene auf zwei Personen, sondern auch die Tatsache, daß Rembrandt sich selbst und Saskia bei einem solchen Thema als Modelle benutzte, einer Interpretation.

Valentiners Deutung läßt sich durch eine Untersuchung der ikonographischen Tradition sichern. Die ikonographischen Motive dieses Bildes lassen sich alle schon in der Bildtradition nachweisen: die Tracht des verlorenen Sohns mit Schwert und Federhut, das Hochheben des Glases, die Umarmung der Dirne, der reich gedeckte Tisch, die Pfauenpastete, das (durch den Vorhang angedeutete) Bett (?) und schließlich die Wandtafel, die den Geschehnisort als Wirtshaus bestimmt, wie zuerst Valentiner richtig erkannte.

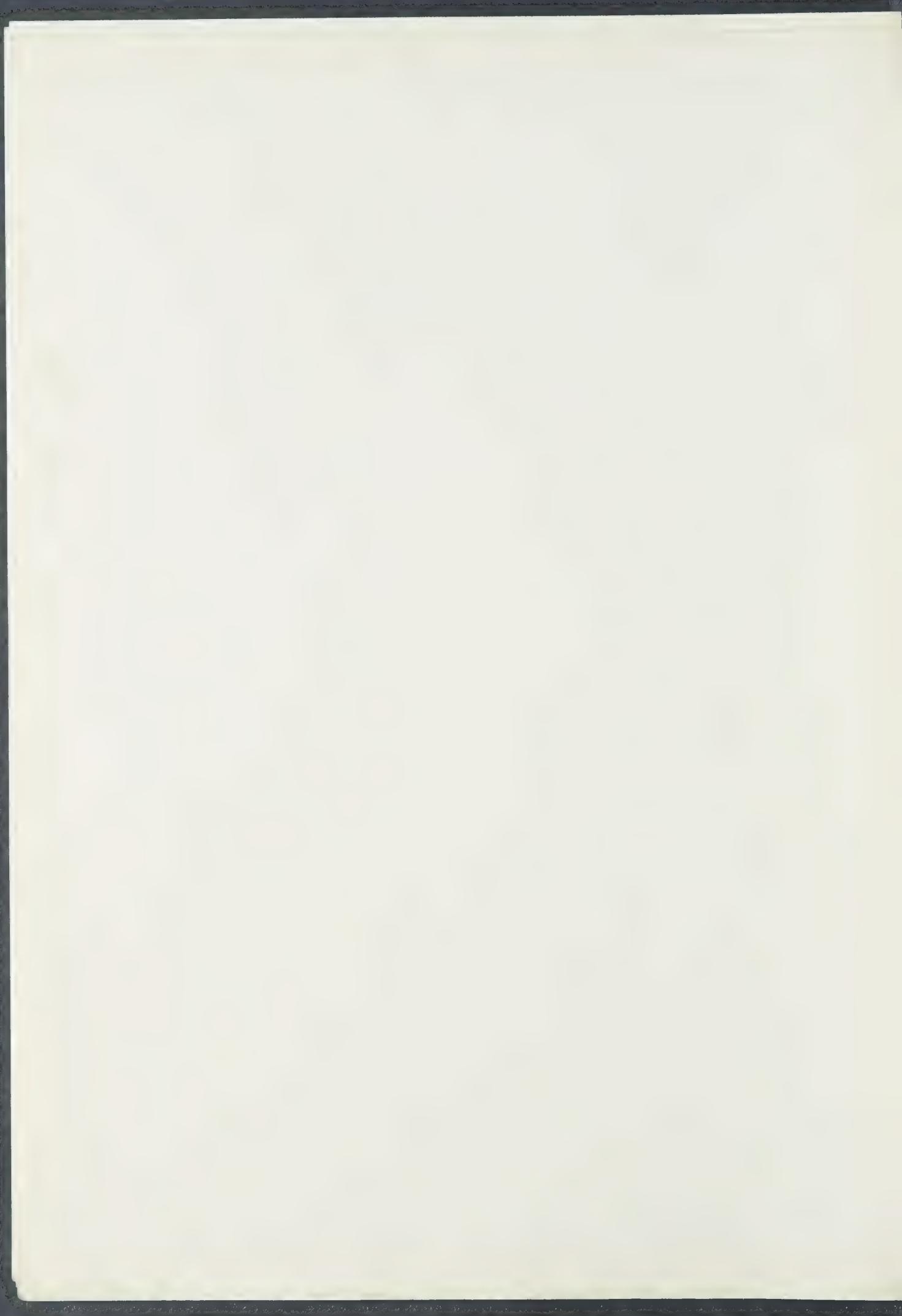
Das Gleichnis (Lukas 15, 11 ff.) berichtet nur kurz, der verlorene Sohn habe sein Erbe in der Fremde verpraßt, und erwähnt den Vorwurf des älteren Bruders, der Heimgekehrte habe das Gut mit Dirnen vergeudet. Bei diesen kargen Angaben konnte die dichterische Phantasie die Szene breit ausschmücken; das geschah schon im 13. Jahrhundert. Die ikonographische Tradition ist reich an Motiven<sup>67</sup>. So bietet der Monogrammist MT, der selbst auf ältere Vorlagen zurückgeht, in einer Darstellungsfolge allein vier Szenen, die das Vergeuden des Erbes behandeln (Abb. 27–30). In dem dritten und vierten Blatt der Folge werden breit die Vergnügungen mit den Dirnen dargestellt, im fünften Blatt die Verpfändung seiner Uniform, im sechsten die Vertreibung aus dem Bordell. Schon in diesen Kupferstichen sind viele Motive vorhanden, die in Rembrandts Dresdner Gemälde zu finden sind. Der verlorene Sohn trägt Junkerkleidung, ein (kurzes) Schwert und einen Federhut. Das Gelage an einem reichgedeckten Tisch, die Umarmung der Dirne und

<sup>64</sup> Wilhelm Reinhold Valentiner, *Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen*. Bd. 1. In: *Klassiker der Kunst*, Bd. 31. Stuttgart, Berlin und Leipzig o. J. (1925), Anm. zu Nr. 383.

<sup>65</sup> Valentiner verweist auf Ben. 81/Abb. I, 85 (inzwischen als Zeichnung Philips Konincks erkannt, vgl. m. Anm. 80 und Abb. 24) und auf Ben. 529/Abb. III, 658.

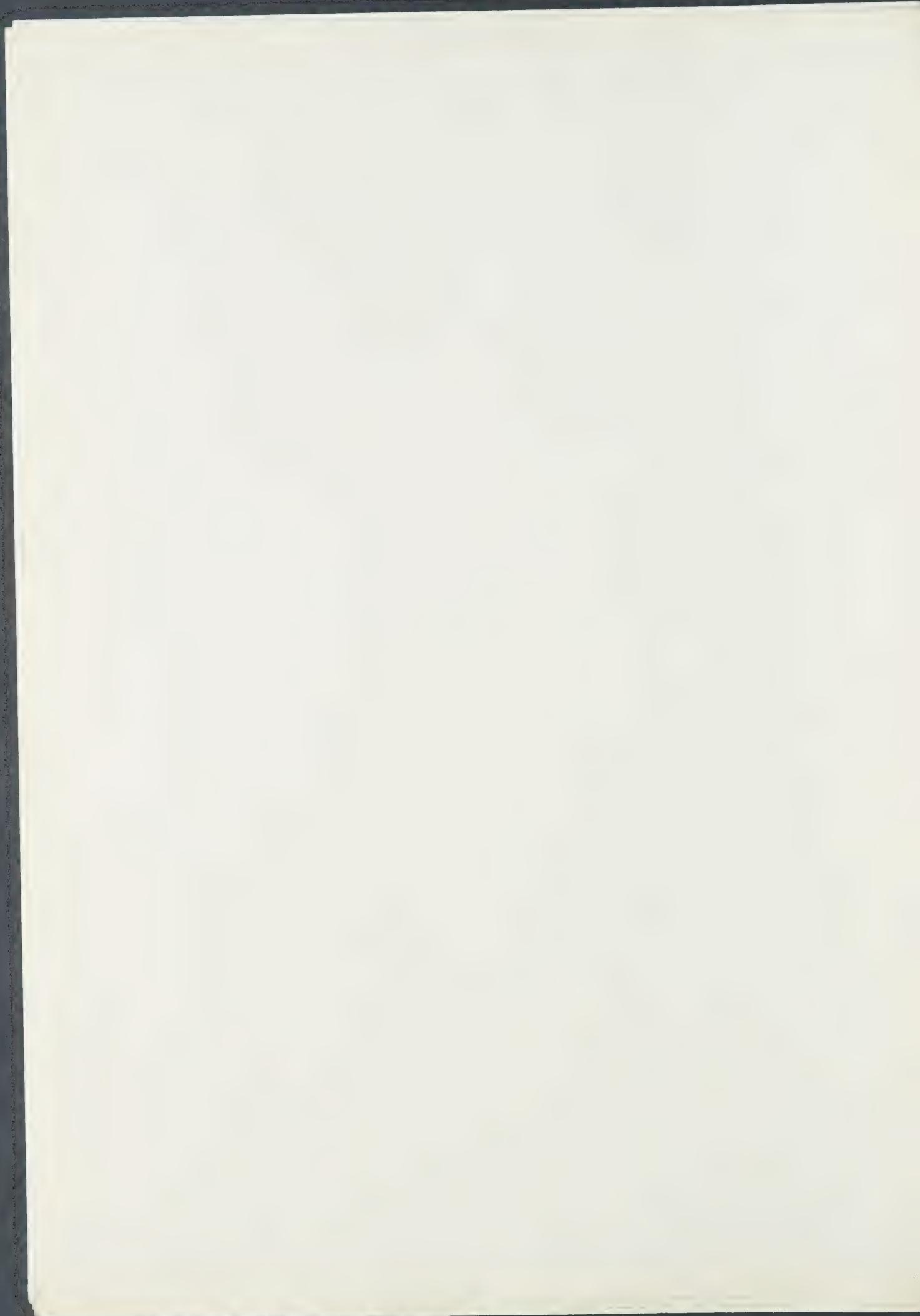
<sup>66</sup> Werner Weisbach, *Rembrandt*. Berlin und Leipzig 1926, der anfänglich (S. 49) versuchte, die traditionelle Interpretation mit dieser neuen Deutung zu verbinden, stimmte ihr schließlich (S. 171–173) zu. Werner Sumowski, *Rembrandt erzählt das Leben Jesu*. Berlin 1958, S. 195, Nr. 41, fügt eine weitere verwandte Zeichnung als Beleg für die Deutung hinzu und gibt dem Gemälde den Titel *Der verlorene Sohn bei den Dirnen*. Er verweist auf eine Verkleidung in der Münchner Kreuzaufrichtung (Bauch 57/Bred. 548). In dem erwähnten Vortrag habe ich 1966 die einzelnen ikonographischen Motive des Dresdner Gemäldes aus der Bildtradition des Themas *Der verlorene Sohn* hergeleitet und die besondere Bildform des Gemäldes untersucht, s. *Kunstchronik* 10, 1966, S. 301 f., und *Historien*, 1968, S. 90–97. Ingvar Bergström (Rembrandt's Double-Portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery. A Tradition Transformed. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, S. 143–169) beschäftigt sich ausführlich mit der Deutung des Gemäldes, doch wird nicht recht deutlich, ob er das Gemälde wie Valentiner für eine Historie oder nur für ein Rollenporträt hält (vgl. m. Anm. 87).

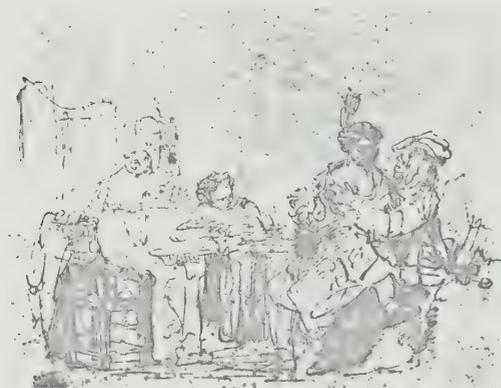
<sup>67</sup> Ewald Vetter, *Der verlorene Sohn*. In: *Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie*, Bd. 7, Düsseldorf 1955, S. XVI ff.



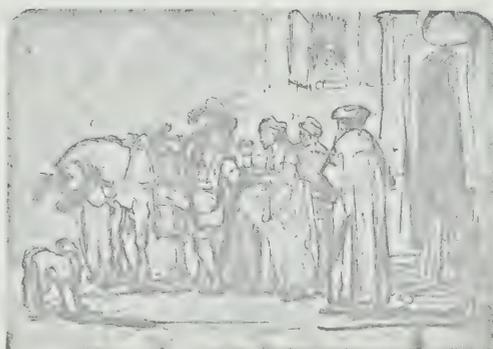


22. REMBRANDT, DER VERLORENE SOHN VERPRASST SEIN ERBE, um 1636  
(Bauch 535 / Bred. 30). Leinen 161 x 131 cm  
Gemäldegalerie Dresden





23. KOPIE NACH REMBRANDT, DER VERLORENE SOHN  
VERPRASST SEIN ERBE, um 1642  
(Ben. 528a/Abb. III, 655). Feder und Bister, laviert. 185 x 222 mm  
Musée des Beaux-Arts Orléans



24. PHILIPS KONINCK,  
DER ABSCHIED DES VERLORENEN SOHNES  
(Ben. 81/Abb. I, 85) Feder und Bister, laviert. 193 x 275 mm  
Kupferstichkabinett Dresden

das Bett sind dargestellt. Viele weitere Motive, die für Rembrandts Gemälde wichtig wurden, finden sich in Darstellungen des 16. Jahrhunderts oder wurden im Verlauf der Entwicklung in die Ikonographie dieser Szene aufgenommen. So ist häufig die Schiefertafel wiedergegeben, auf der die Zeche angekreidet wird<sup>68</sup>. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts findet sich häufig das Motiv, daß eine Dirne auf dem Schoß des verlorenen Sohns sitzt; der verlorene Sohn erhebt sein Glas<sup>69</sup>. In Darstellungen des 16. Jahrhunderts werden bisweilen als Symbol der Superbia umherstolzierende Pfau dargestellt<sup>70</sup>. Im 17. Jahrhundert treten derartige emblematische Motive in Historien meist zurück oder werden versteckt angegeben; mit dem üppigen Mahl ließ sich die Wiedergabe einer Pfauenpastete gut verbinden – so konnte dieses Motiv in die Interieurdarstellung übernommen werden<sup>71</sup>. Seit etwa 1620 wird die Szene nämlich meist im Bordell und nicht mehr in einer Laube oder einem Garten dargestellt<sup>72</sup>. Aus Darstellungen des 17. Jahrhunderts wird Rembrandt die ikonographischen Motive entlehnt haben. Der Kupferstich eines um 1620/30 tätigen Amsterdamer Stechers (Abb. 25), *P. P. Rubbens* signiert<sup>73</sup>, zeigt fast alle für Rembrandt wichtigen Motive: Der verlorene Sohn in Junkerstracht erhebt sein Glas, eine Dirne sitzt auf seinem Schoß, ein Mädchen kreidet die Zeche auf der Tafel an usw. Für Rembrandts Dresdner Gemälde sind vor allem Utrechter Werke wichtig, von denen es auch im Stilistischen angeregt ist<sup>74</sup>. Bei den Utrechtern ist es ein fester Topos, daß der verlorene Sohn oder die Dirne das Glas erhebt (Abb. 31–34, 37). So findet sich eine ähnliche Gruppe des verlorenen Sohns mit der Dirne in einem Gemälde Jan van Bijlerts, wengleich der verlorene Sohn auf dem Schoß der Dirne sitzt, nicht sie auf seinem (Abb. 33)<sup>75</sup>. In den Utrechter Werken ist die Szene auf wenige Haupt-

<sup>68</sup> Vgl. z. B. Abb. 23 und 26.

<sup>69</sup> Vgl. Abb. 23, 25, 26 und 33.

<sup>70</sup> Vgl. Bergström, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, S. 157 ff. und Abb. 5 (Hans Bol, Zeichnung, Wien, Albertina) und Abb. 7 (David Vinckboons, Zeichnung aus einer 1608 datierten Serie; London, British Museum).

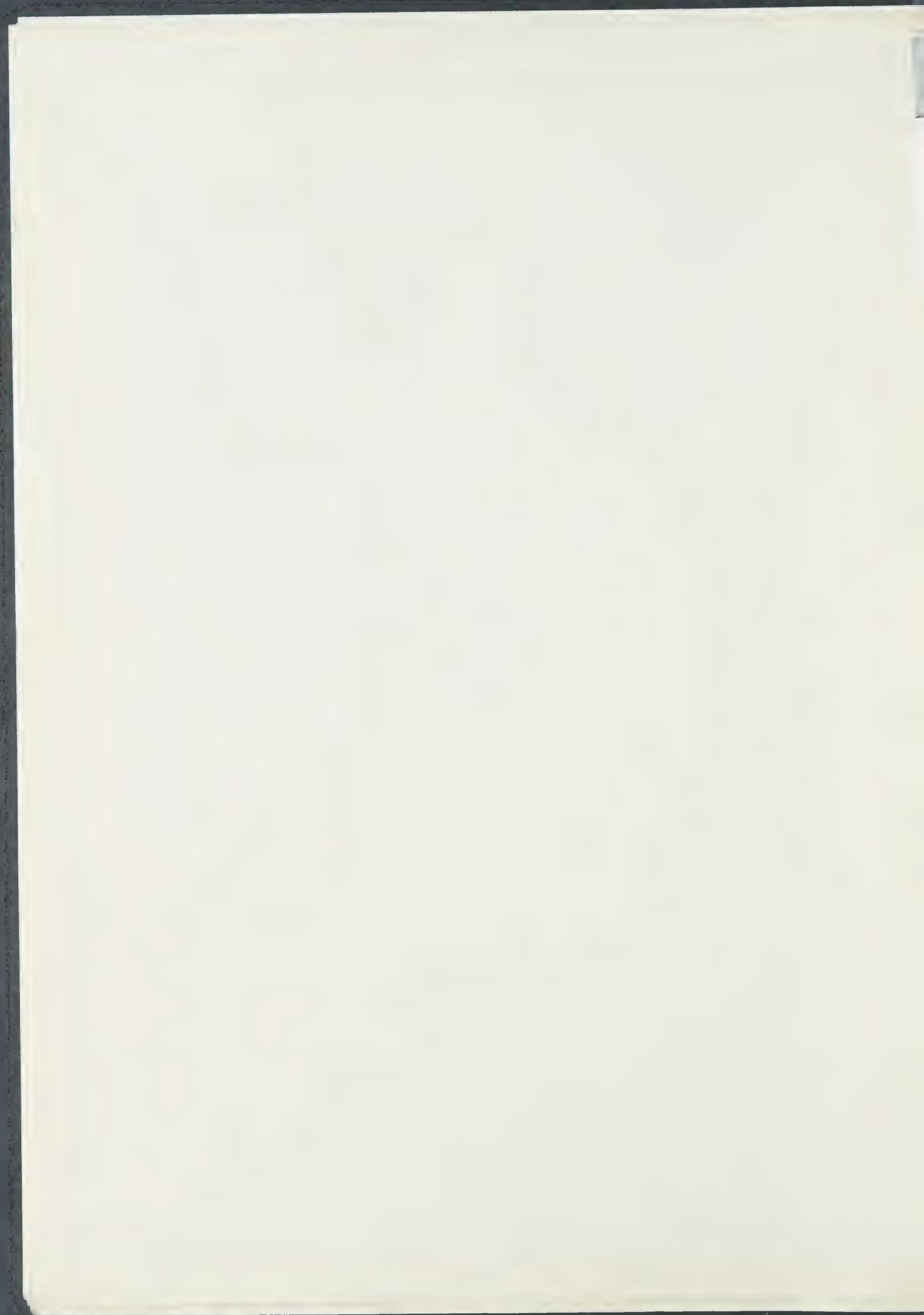
<sup>71</sup> Vgl. Abb. 26.

<sup>72</sup> Zum jüngeren Typus vgl. Abb. 23, 25 f. und 31–37. Zum älteren Typus vgl. Bergström, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, Abb. 5–7.

<sup>73</sup> 3. Blatt einer bei P. v. d. Berge in Amsterdam erschienenen Serie *De Verloren Soon*.

<sup>74</sup> Vgl. Abb. 38 und Anm. 88.

<sup>75</sup> Vgl. G. J. Hoogewerff (Jan van Bijlert. In: *Oud Holland* 80, 1965, S. 3–33), S. 29, Kat.-Nr. 85 (als Genre).





25. JAN GEORG VAN VLIET, DER VERLORENE SOHN  
BEI DEN DIRNEN  
Radierung (B. 16). 212 x 290 mm



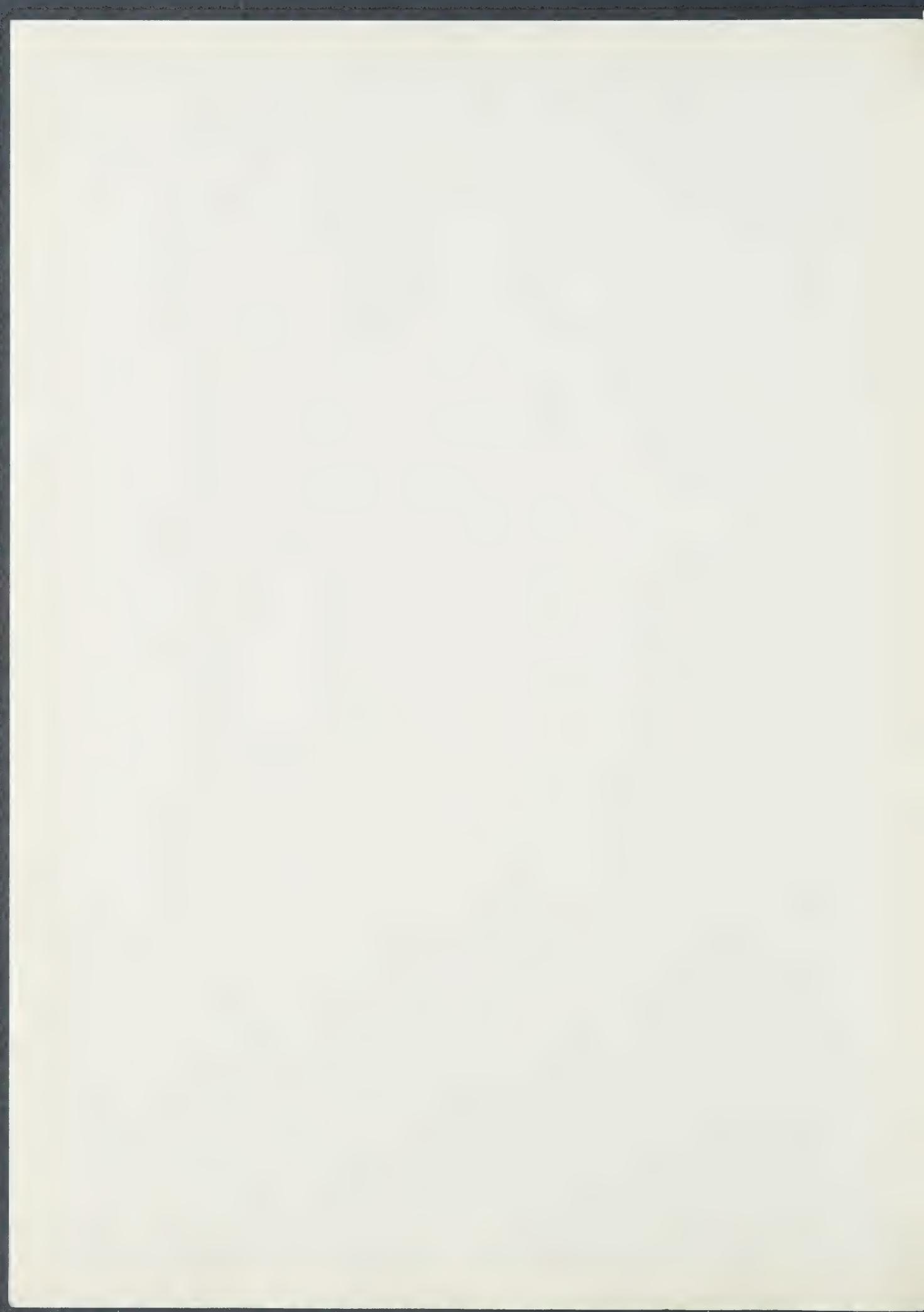
26. AMSTERDAMER STECHER ALS »P. P. RUBBENS«,  
DER VERLORENE SOHN BEI DEN DIRNEN  
Kupferstich

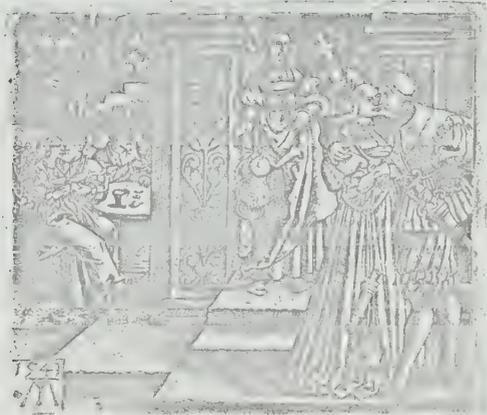
personen konzentriert, bisweilen wählt man sogar den Typus des Halbfigurenbildes (Abb. 37). In einigen Werken wenden sich der verlorene Sohn oder seine Zechkumpane zum Betrachter (Abb. 34, 37). Die Untersuchung der ikonographischen Tradition sichert also die Deutung des Dresdner Gemäldes und zeigt, daß Rembrandt in der ikonographischen und auch in der formalen Gestaltung einem verbreiteten Typ folgt. Auffällig ist nur die Beschränkung auf zwei Personen, zumal Rembrandts Zeichnungen, in denen er sich mit dem Thema des verlorenen Sohnes beschäftigt, fast stets mehrfigurig sind. Um 1635/36, also zur gleichen Zeit wie das Dresdner Gemälde, entstehen die Zeichnungen Ben. 100 verso/Abb. I, 108 (Abb. 35) und Ben. 398/Abb. II, 454 (Abb. 36). Benesch interpretiert sie als Genreszenen, vermutet aber, es könnte auch der verlorene Sohn dargestellt sein<sup>76</sup>. Die Deutung läßt sich wieder durch eine ikonographische Untersuchung sichern. In allen Zeichnungen gibt Rembrandt den verlorenen Sohn als Junker wieder, der wie auf dem Bild in Dresden durch seine Kleidung, meist auch durch Schwert und Federhut, gekennzeichnet ist. Die besonderen Motive – eine Dirne erwehrt sich der Zudringlichkeit des verlorenen Sohns, der verlorene Sohn verspielt sein Erbe – finden sich in der Bildtradition<sup>77</sup>. In ihrer unterschiedlichen Gestaltung zeigen die Zeichnungen, wie ausführlich sich Rembrandt um 1635/36 mit diesem Thema auseinandersetzte, doch führen sie nicht zur endgültigen Gestaltung<sup>78</sup>. Verwandter ist eine Radierung seines

<sup>76</sup> Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt. A Critical and Chronological Catalogue*, Bd. I–VI, London 1954 ff., vgl. die Anmerkungen zu den genannten Zeichnungen.

<sup>77</sup> Meist wird das Kartenspiel als lasterhaftes Vergnügen herausgestellt, vgl. z. B. Abb. 25.

<sup>78</sup> Auch die caravaggeske Zeichnung mit den Musikanten (Ben. 399/Abb. II, 452, Donnington Priory, Newbury, Berkshire, Captain G. M. Gathorne-Hardy) dürfte im Zusammenhang mit dem Dresdner Gemälde entstanden sein. In den Utrechter Darstellungen des Themas »Der verlorene Sohn im Bordell« ist meist eine Gruppe von Musikanten dargestellt, vgl. Abb. 32–34.

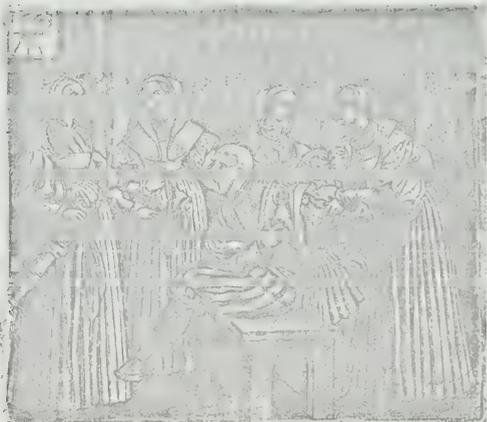




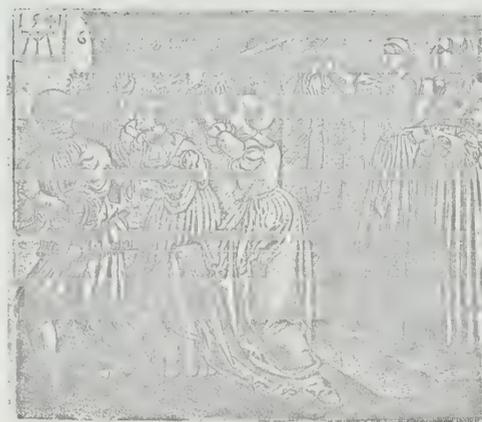
27. MONOGRAMMIST MT, DER VERLORENE SOHN  
IM BORDELL, 1643  
Kupferstich (B. 5), 3. Blatt einer Folge mit dem Gleichnis  
vom verlorenen Sohn, 71 x 85 mm



28. MONOGRAMMIST MT, DER VERLORENE SOHN  
IM BORDELL, 1641  
Kupferstich (B. 6), 4. Blatt einer Folge mit dem Gleichnis  
vom verlorenen Sohn, 71 x 85 mm



29. MONOGRAMMIST MT, DER VERLORENE SOHN  
VERPFANDET SEINEN ROCK, 1543  
Kupferstich (B. 7), 5. Blatt einer Folge mit dem Gleichnis  
vom verlorenen Sohn, 71 x 84 mm



30. MONOGRAMMIST MT, DER VERLORENE SOHN  
WIRD AUS DEM BORDELL VERTRIEBEN, 1541  
Kupferstich (B. 8), 6. Blatt einer Folge mit dem Gleichnis  
vom verlorenen Sohn, 72 x 84 mm

Schülers Vliet, wichtig sind einige z. T. nur durch Kopien überlieferte Zeichnungen Rembrandts, in denen sich Rembrandt am Anfang der vierziger Jahre erneut mit dem Thema beschäftigte. Etwa gleichzeitig oder etwas später als Rembrandts Gemälde entstand Vliets Radierung (Abb. 25; B. 16). Die Dirne auf dem Schoß des verlorenen Sohns, der vor einem gedeckten Tisch sitzt, das Zuprosten, die jungerhafte Kleidung und die für den verlorenen Sohn traditionellen ikonographischen Motive Schwert und Federhut stimmen





31. GERARD VAN HONTHORST,  
DER VERLORENE SOHN IM BORDELL, 1623  
Leinwand 125 x 157 cm  
Alte Pinakothek München



32. JAN VAN BIJLERT, DER VERLORENE SOHN  
IM BORDELL  
Holz 40,5 x 58 cm  
Walters Art Gallery Baltimore



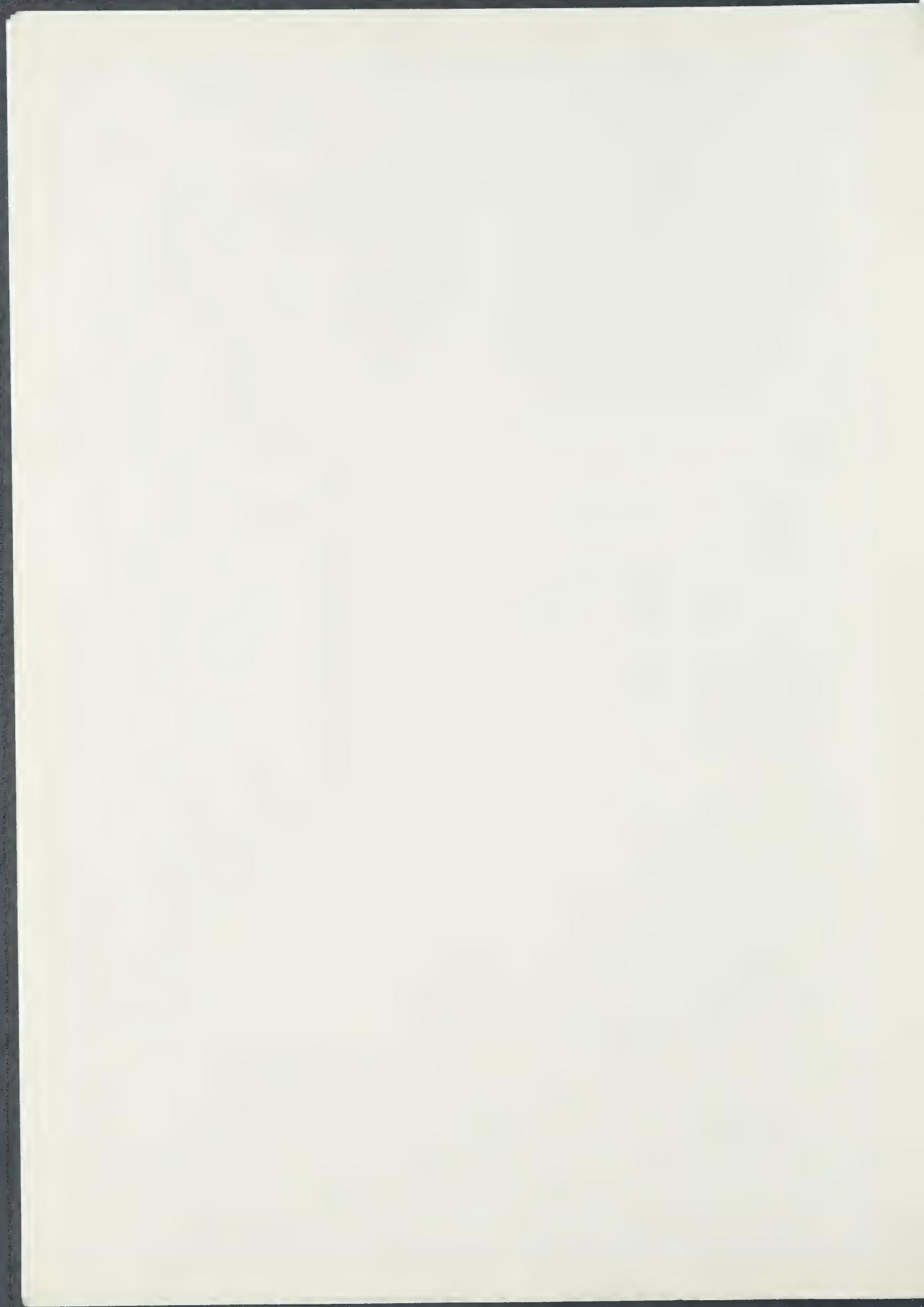
33. JAN VAN BIJLERT, DER VERLORENE SOHN  
IM BORDELL  
Holz 52 x 70 cm  
Slg. E. H. Abt, Zollikon (1957)



34. JAN VAN BRONCKHORST, DER VERLORENE SOHN  
IM BORDELL, 1644  
Leinwand 142 x 219 cm  
Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig

überein. Vielleicht kannte Vliet eine Vorzeichnung Rembrandts<sup>79</sup>. Eine ähnliche Figurengruppe bietet auch die Kopie einer Rembrandt-Zeichnung (Abb. 23; Ben. 528 a/Abb. III, 655), eine Frau kreidet dort (links) die Zeche auf einer Tafel an. Ikonographisch verwandt sind ferner die in der Auffassung derbere Zeichnung in der Sammlung v. Hirsch in Basel (Ben. 529/Abb. III, 658) und die nur durch eine schwache Kopie (Ben. C 42/Abb. IV, 1012, früher Slg. Christ, Basel) überlieferte Zeichnung. Philips Konincks Zeichnung »Die

<sup>79</sup> Da Vliet auch noch in der Mitte der 1630er Jahre Bildentwürfe Rembrandts verarbeitet, etwa in seiner Radierung B. 10, auf die Sumowski hingewiesen hat (*Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 7, 1957/58, S. 225), liegt es wegen der auffälligen Verwandtschaft zwischen beiden Werken nahe, anzunehmen, daß Vliet die Bildidee einer Vorzeichnung zum Dresdner Gemälde benutzte. Sonst müßte man vermuten, daß Rembrandts und Vliets Werk auf das gleiche Vorbild zurückgehen.





35. REMBRANDT, STUDIE ZU DEM THEMA »DER VERLORENE SOHN IM BORDELL«, um 1635  
Feder und Bister. 171 x 154 mm (beschnitten)  
Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen  
Preußischer Kulturbesitz, Berlin



36. REMBRANDT, DER VERLORENE SOHN  
VERPRASST SEIN ERBE, um 1635  
Feder mit Bister, Papier aus drei vertikalen  
Streifen zusammengeklebt.  
176 x 163 mm  
Galleria dell'Accademia Venedig

Abreise des verlorenen Sohns« (Abb. 24; Ben. 81/Abb. I, 85) zeigt denselben Typus des verlorenen Sohns wie das Dresdner Bild, was schon Valentiner erkannte<sup>80</sup>.

Die ikonographische Untersuchung der Bildtradition, in die man auch Rembrandts eigene Werke einbeziehen kann, sichert also Valentiners Deutung des Dresdner Gemäldes. Dennoch fand sie aus einem verständlichen Grund wenig Anklang. Seit man darauf aufmerksam wurde, daß Rembrandt sich und Saskia als Modelle benutzte, hatte die Forschung das Bild als Selbstzeugnis der überschäumenden Lebensfreude Rembrandts in den erfolgreichen dreißiger Jahren und als Ausdruck seiner glücklichen Ehe interpretiert<sup>81</sup>. So brachte Valentiners Deutung die Forschung in Verlegenheit. Da man die traditionelle Interpretation meist nicht aufgeben wollte, überging oder bestritt man den Zusammenhang<sup>82</sup>. Einige Forscher stellen beide Interpre-

<sup>80</sup> Valentiner, *Handzeichnungen*, I, 1925, Anm. zu Nr. 383 hielt die Dresdner Zeichnung noch für ein Original Rembrandts, doch ist sie, wie Sumowski (*Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 6, 1956/57, S. 260) mit Recht betont, als Original indiskutabel. Schon Horst Gerson, *Philips Koninck*, Berlin 1936, Z. 158 wies sie Koninck zu.

<sup>81</sup> Diese Interpretation trug zuerst Vosmaer (*Rembrandt*, 1877, zitiert in Anm. 16), S. 160, vor. Die Forschungsgeschichte wurde inzwischen ausführlich von Bergström, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, S. 145 ff., referiert, so daß ich nur wenige, allerdings entscheidende Arbeiten und die frühe Forschungsgeschichte nachtrage.

<sup>82</sup> Vgl. die bei Bergström, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, S. 146, aufgeführten Arbeiten. Von den neueren Autoren tradieren die Interpretation des späten 19. Jahrhunderts außerdem: H. E. van Gelder, *Rembrandt*, 2. Auflage, Amsterdam o. J. (1955), S. 25; Johannes Jahn, *Rembrandt*, Leipzig 1956, S. 27–29 (er lehnt die neue Deutung ausdrücklich ab); Joseph Gantner, *Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen*. Bern und München 1964, S. 80, und Bauch, *Rembrandt*, 1966, Anm. zu Nr. 535 (Bauch, »Ikonographischer Stil«, 1967, S. 150, Anm. 38 stimmt der neuen Deutung zu).



tationen unverbunden nebeneinander<sup>83</sup>. Dafür ist etwa Braunfels' Beschreibung charakteristisch: *Den verlorenen Sohn in der Fremde pflegt man sonst so darzustellen. Als ein Dokument gemeinsamen Glücks will das Bild verstanden sein*<sup>84</sup>. Weisbach meint, es könne das *épater le bourgeois* mitgespielt haben<sup>85</sup>. Hamann führt dann diesen Gedanken weiter und mutmaßt, der Protest könne sich gegen die kleinbürgerliche Moral, aus der Rembrandt käme, und zugleich gegen die reichen Verwandten Saskias richten, die ihm später vorwarfen, er verschwende Saskias Gut<sup>86</sup>. Die alte Deutung als »Doppelbildnis von Rembrandt und Saskia« behielt man deshalb meist bei<sup>87</sup>. Der besonderen Gestaltung des Dresdner Gemäldes wird dieser Titel jedoch nicht gerecht, wie sich noch durch einen Vergleich mit dem Doppelbildnis in der Radierung B. 19 (Abb. 39) bestätigen läßt. Die Komposition beider Werke ist durch dasselbe Vorbild, das Krefelder Gemälde Terbrugghens (Abb. 38)<sup>88</sup>, angeregt, doch sind die beiden Werke durch die ikonographischen Motive und ihre Gestimmtheit deutlich unterschieden, Rembrandt differenziert zwischen Historie und Porträt. Die Radierung ist ein für Rembrandts Werk charakteristisches Berufsporträt, nur für sie trifft der Titel *Rembrandt und Saskia* zu. Bei dem Dresdner Gemälde ist die Historie wichtiger als die Porträts, das Ambiente und die ikonographischen Motive dienen zur Verdeutlichung der Historie und haben keine Beziehung zu Rembrandt und Saskia. Zweifellos haben Zeitgenossen Rembrandt und Saskia in dieser und in anderen Historien erkannt, wie auch wir sie erkennen. Aber wenn man den Blick nur auf die Porträts richtet, besteht die Gefahr, die künstlerische Gesamtkonzeption zu vernachlässigen. Das Gemälde erschließt sich nicht von den Porträts her, sondern vom Thema. Die Kunstliebhaber und Stecher des 18. und frühen 19. Jahrhunderts wußten nicht, daß Rembrandt sich und Saskia als Modelle benutzte und gaben dem Gemälde Titel wie *La Double Jouissance*, *Les Oeuvres de la vigne* und *Love and Wine*<sup>88a</sup>. Diese sittenbildlichen Titel sind zwar unzutreffend, erfassen die Gestimmtheit des Gemäldes jedoch angemessener als die neuere Bezeichnung als Doppelbildnis, die von den Porträts ausgeht.

Zu der selbstporträthaften Darstellung wurde Rembrandt durch das bekannte formale Vorbild, das Gemälde Terbrugghens in Krefeld (Abb. 38), angeregt. Terbrugghens Bild geht auf Darstellungen des Themas »Der verlorene Sohn im Bordell« zurück, der Violinspieler stimmt weitgehend mit dem Musiker in Dirk van Baburens Gemälde in Mainz (Abb. 37) überein. Vergleicht man beide Musiker mit dem verlorenen Sohn

<sup>83</sup> Vgl. außer den in Anm. 84–86 aufgeführten Arbeiten Sturla Gudlaugsson, *Ikongraphische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts* (Dissertation, Berlin 1938). Würzburg 1938, S. 14 f., und Vetter, *Der verlorene Sohn*, 1955, S. XXXIII.

<sup>84</sup> Wolfgang Braunfels, *Rembrandt. Leben und Werk*. Berlin und Darmstadt 1955, S. 13.

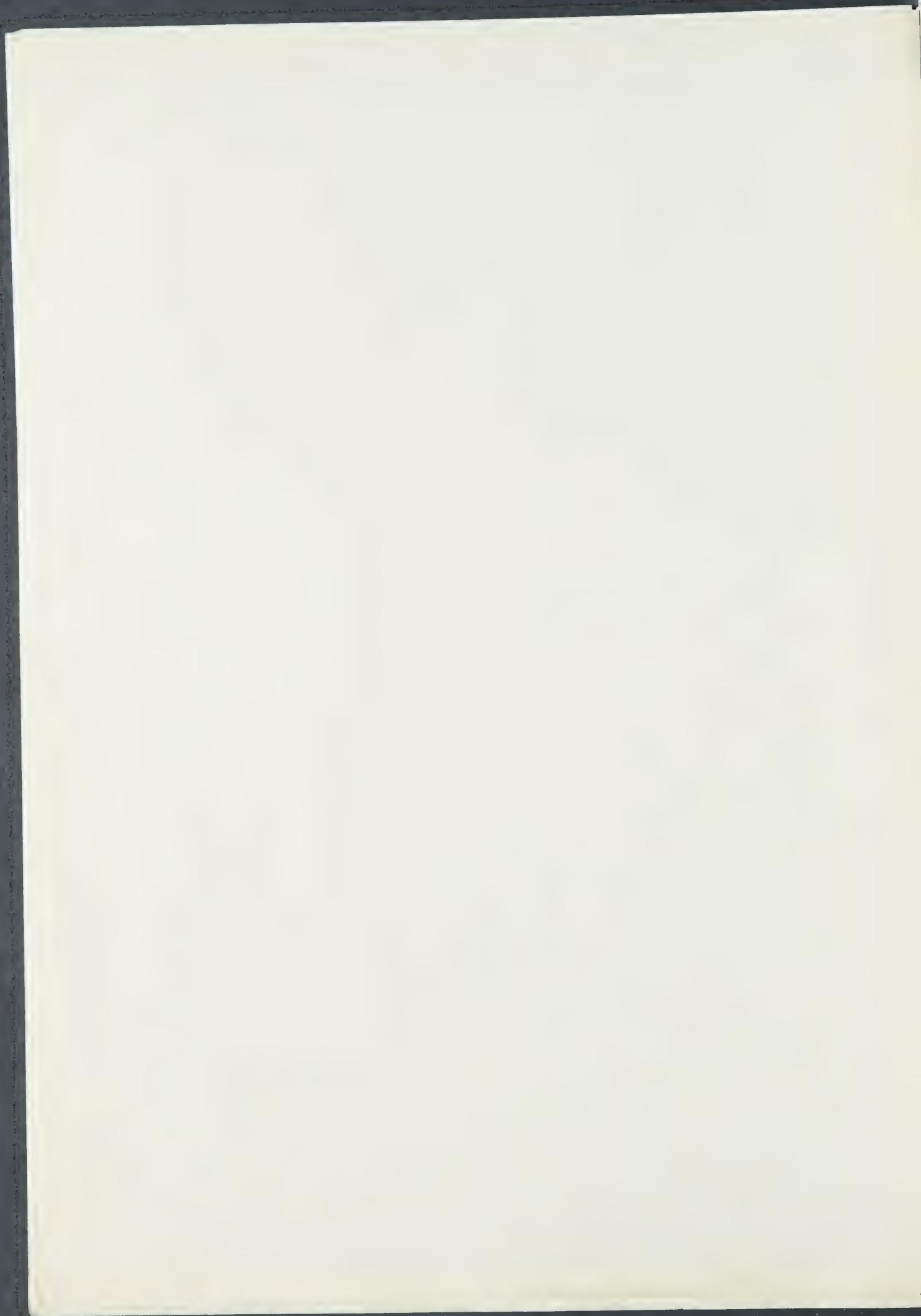
<sup>85</sup> Weisbach, *Rembrandt*, 1926, S. 50.

<sup>86</sup> Hamann, *Rembrandt*, 1948, S. 37.

<sup>87</sup> Vgl. Anm. 82. Auch bei Bergström, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 17*, 1966, wird das Gemälde durchgängig als Doppelporträt bezeichnet, obwohl die ganze Argumentation darauf hinausläuft, *that the Dresden picture is a representation of the prodigal son in the tavern, the scene conceived within a gradually developed Netherlandish iconographic tradition* (S. 164). Die Frage, ob es sich um ein Rollenporträt oder eine Historie handelt, wird nicht gestellt.

<sup>88</sup> Momme Nissen, Rembrandt und Honthorst. In: *Oud-Holland* 32, 1914, S. 73–80, wies zuerst darauf hin, daß Rembrandt dieses Gemälde als Vorbild benutzte, doch hielt er es irrtümlich für ein Werk Honthorsts (vgl. S. 78). Er wurde darin von Heinz Braune (Honthorst oder Terbrugghen? In: *Oud-Holland* 32, 1914, S. 262 f.) korrigiert. Der Hinweis auf die Entlehnung fand inzwischen eine weitere Bestätigung. Bei einer Restaurierung stellte sich heraus, daß links ursprünglich wie auf einer Kopie (Versteigerung Christie, 28. Juli 1955, Nr. 17, ein Mädchen dargestellt ist, das übermalt war. Vgl. Benedict Nicolson, *Hendrik Terbrugghen*. Den Haag 1958, S. 60, Nr. A 20. Der Zusammenhang mit Rembrandts Gemälde ist also noch enger.

<sup>88a</sup> Im Inventar der Dresdner Gemäldegalerie von 1754 (Nr. 2) wird das Gemälde als *Ein Offizier sitzend, welcher ein Frauenzimmer cavestret, in der einen Hand ein Glas mit Bier haltend* bezeichnet (briefliche Mitteilung von Frau Dr. Mayer-Meintschel). Die Deutungen der Stecher Ant. Riedel (*la double jouissance*, 1764) und G. S. Fessard (*les Oeuvres de la vigne*) referiert u. a. John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*. Bd. 7: *The Life and Works of Rembrandt van Rhyen*. London 1836, Nr. 163, der das Gemälde selbst *Love and Wine* nennt.





37. DIRK VAN BABUREN, DER VERLORENE SOHN IM BORDELL, 1623  
Leinwand 110 x 154 cm  
Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz

Rembrandts, so wird deutlich, wie fest der Typ geprägt ist. Auch andere Künstler scheinen durch ähnliche Werke angeregt worden zu sein, sich selbst in dieser Historie darzustellen. Nach Hoogewerff soll sich Jan van Bijlert in dem 1629 datierten Gemälde, das 1924 im Amsterdamer Kunsthandel war, dargestellt haben (Abb. 32 zeigt eine Replik)<sup>89</sup>. Mit der Herleitung der selbstporträthaften Darstellungsweise aus Werken des 17. Jahrhunderts ist aber die Frage noch nicht geklärt, ob Rembrandt sich und Saskia mit den Rollen der Historie, die sie spielen, identifizieren. Valentiner vermutet, Rembrandt habe sich selbst und Saskia im allgemeineren Sinne als Modell benutzt<sup>90</sup>. Mir scheint diese Ansicht, wie ich in einem Vortrag (1966) gezeigt habe, am wahrscheinlichsten<sup>91</sup>. Doch bedarf diese Frage noch einer sorgfältigen Untersuchung, in die auch die übrigen Historien einbezogen werden müssten, in denen Rembrandt sich und Verwandte als Modelle benutzte<sup>92</sup>. In einigen Werken Rembrandts, die in der Mitte der dreißiger Jahre entstanden, geben emblematische Motive den Schlüssel zur Interpretation. So ist der gefesselte Eros zur Deutung von Rembrandts »Danae« in Leningrad wichtig, wie Panofsky erkannte<sup>93</sup>. Im Dresdner Bild breitet sich der Pfauenschwanz genau hinter der triumphierend erhobenen Hand mit dem Stangenglas aus, von den gegenständ-

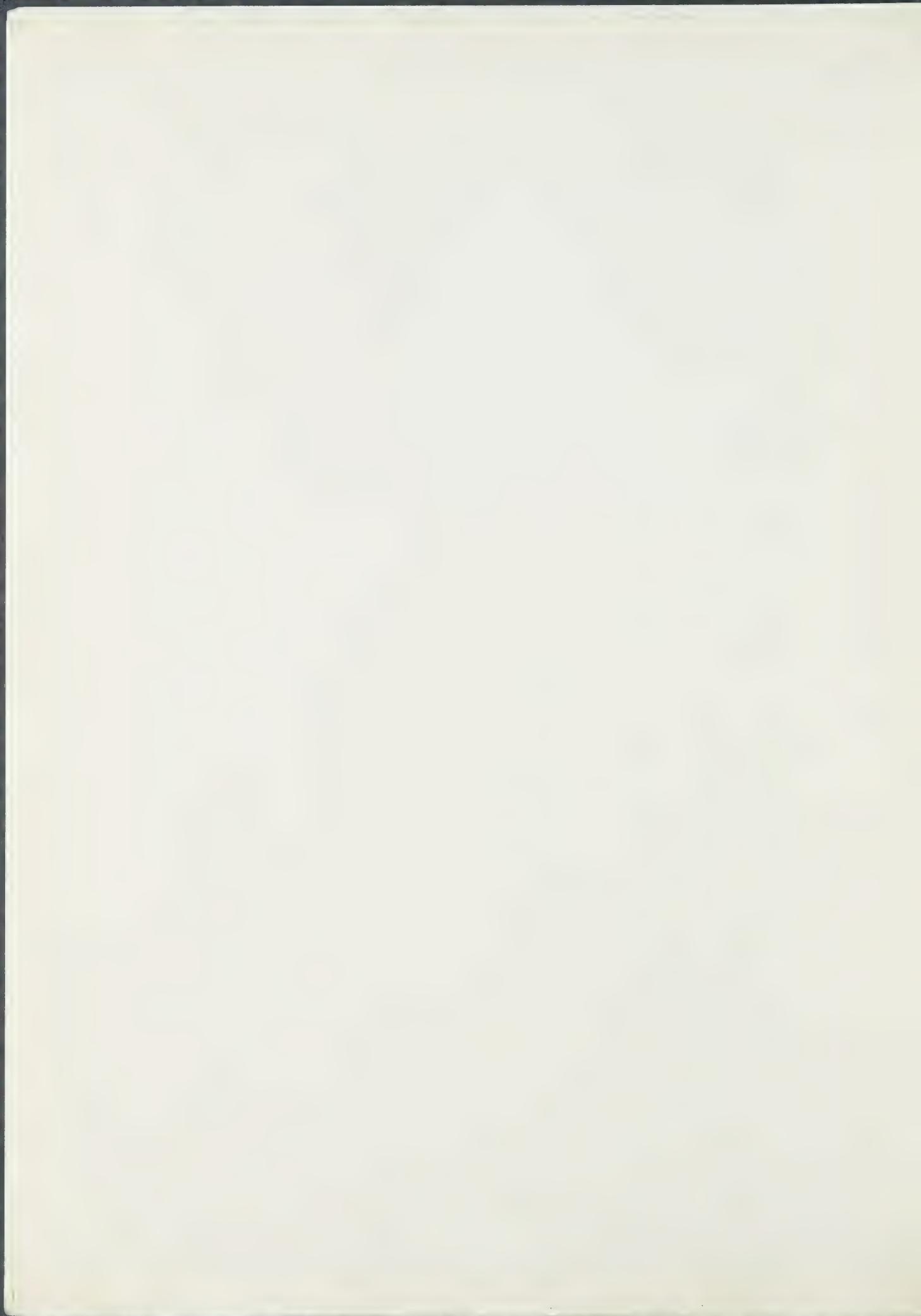
<sup>89</sup> G. J. Hoogewerff, *Oud Holland* 80, 1965, S. 25, Nr. 15, die Replik 15 a.

<sup>90</sup> Valentiner, *Handzeichnungen*, I, 1925, Anm. zu Nr. 383.

<sup>91</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>92</sup> Die Selbstbildnisse Rembrandts und seine Bildnisse von Vater und Mutter behandelt am besten Kurt Bauch, *Die Kunst des jungen Rembrandt*. Heidelberg 1933, vgl. besonders die Kapitel »Köpfe«, S. 55 ff., »Das Antlitz«, S. 128 ff., und »Das Ich«, S. 151 ff. Vgl. außerdem den Abschnitt »Köpfe und Antlitze« bei Kurt Bauch *Der frühe Rembrandt*, 1960, S. 168 ff. Dort finden sich wichtige Ansätze zu einer Interpretation der Porträts in Historien. Weniger überzeugend ist der Aufsatz von Ludwig Münz, Rembrandts Bild von Mutter und Vater. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50 (N. F. 14), 1953, S. 141–190.

<sup>93</sup> Panofsky, *Oud-Holland* 50, 1933, vgl. bes. S. 193–199 und 215–217.

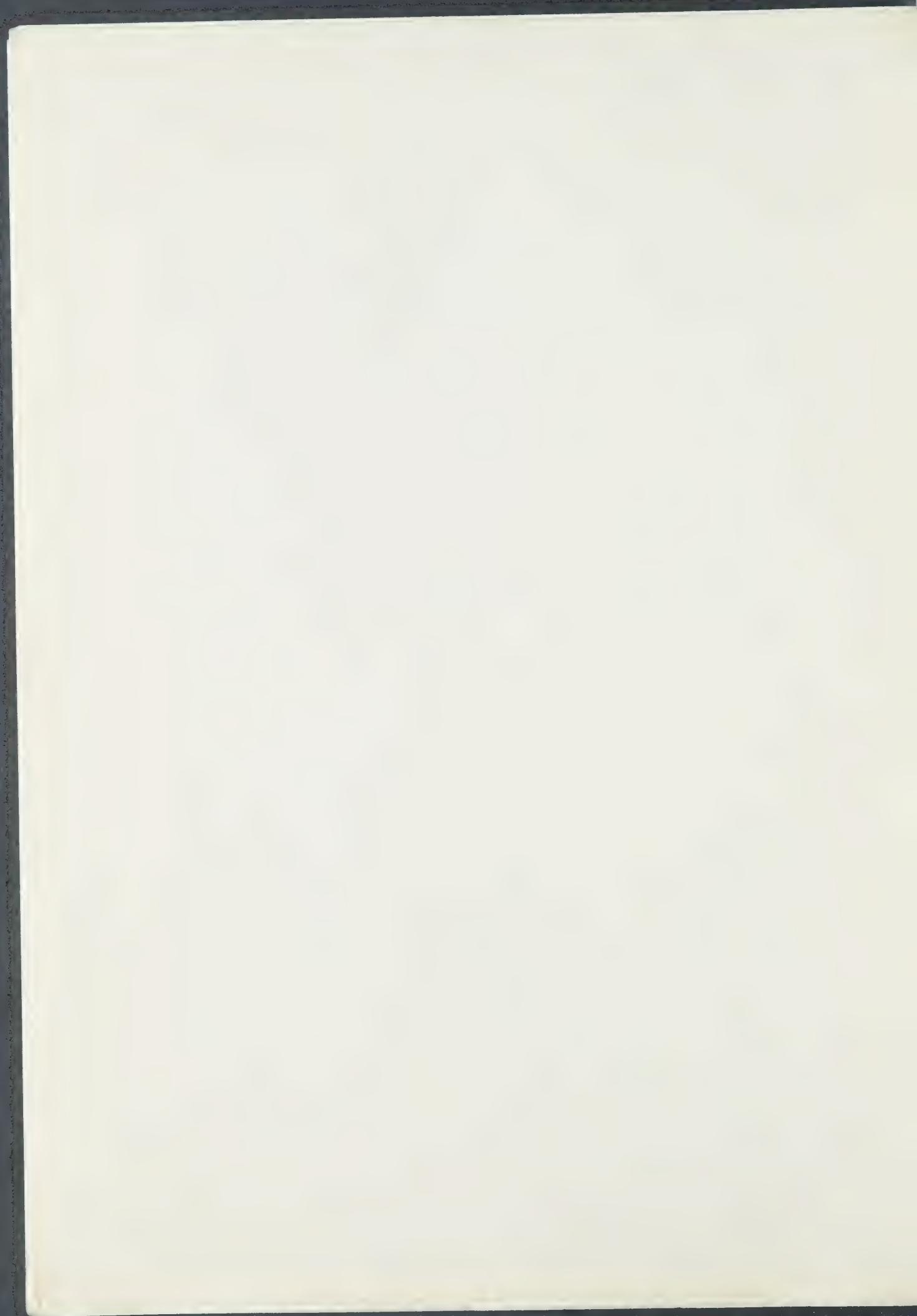


38. HENDRICK TERBRUGGHEN,  
VOLONIST UND EIN MÄDCHEN  
MIT EINEM GLAS, 1624  
Leinwand 103 x 86 cm  
Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld



39. REMBRANDT, SELBSTBILDNIS  
MIT SASKIA, 1636  
Radierung (B. 19). 104 x 96 mm





lichen Motiven sind diese am meisten betont. Daher ist es wahrscheinlich, daß Rembrandt auch die emblematische Bedeutung des Pfau mit einbeziehen wollte. Wie Bergström nachweist, ist der Pfau ein Emblem für die Superbia<sup>94</sup>. Rembrandts Darstellung hat also wahrscheinlich einen moralisierenden Sinn; diese Bedeutung würde sich schwerlich mit einem einfachen Rollenporträt vertragen.

Das formale Vorbild, das Krefelder Bild Terbrugghens (Abb. 38), führt zu der Frage, ob Rembrandt dadurch angeregt wurde, die in der Bildtradition mehrfigurig dargestellte Szene auf zwei Figuren zu beschränken. Das ist möglich. Es gibt allerdings Gründe, die dafür sprechen, daß das Gemälde beschnitten sein könnte. Die Tafel oben wird von einem dunklen Schatten überdeckt. Sollte es sich um den Rest eines Ärmels oder dessen Schatten handeln, der zu einer Person gehörte, die die Zeche ankreidete<sup>95</sup>? Merkwürdig erscheint auch die Tatsache, daß Pokal, Messer und Teller links auf dem Tisch nur fragmentarisch erhalten sind<sup>96</sup>. Eine in den letzten Jahren durchgeführte Untersuchung ergab zwar, daß die heutigen Bildränder keine Beschädigung zeigen, das Bild ist jedoch, wie Anneliese Mayer-Meintschel feststellte, im frühen 19. Jahrhundert rentoiliert worden<sup>97</sup>, so daß sich die Frage, ob das Bild beschnitten ist, auf Grund technischer Untersuchungen wahrscheinlich nicht mehr klären läßt.

Wenn also auch dieses Problem unbeantwortet bleiben muß, so ist die heutige Wirkung des Bildes doch entscheidend durch die Beschränkung auf die zwei Hauptfiguren bestimmt, und selbst wenn das Bild beschnitten sein sollte, wird der ursprüngliche Eindruck wegen der Isolierung dieser Gruppe ähnlich gewesen sein<sup>98</sup>. Das Wesentliche ist also auch hier die Intensivierung des Gefühlsgehaltes durch die Herauslösung bzw. Isolierung der Hauptgruppe, für die schon in den früheren szenischen Gestaltungen eine feste und ausdrucksstarke Formulierung gefunden wurde. Rembrandt hat diese Anregungen aufgenommen und das Thema in seiner Gestaltung zu neuer Größe erhoben.

<sup>94</sup> Bergström, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, S. 157–159 und 164.

<sup>95</sup> Vgl. Abb. 23 und das verwandte Gemälde Gabriel Metsus in Dresden (s. Anm. 98).

<sup>96</sup> Briefliche Auskunft von Frau Dr. Anneliese Mayer-Meintschel, der ich für ihre freundliche Hilfe dankbar bin.

<sup>97</sup> Das Gemälde ist schon auf Wunsch von Herrn Dr. Sumowski untersucht worden, weil auch er eine Fragmentierung für möglich hielt. Frau Dr. Mayer-Meintschel fand die Notiz, daß das Gemälde zur Zeit des Direktor Matthäi auf ein neues Tuch übertragen worden ist, in einem Restaurierungsprotokoll vom 30. Juni 1860 (*Acten, directorielle Aufzeichnungen über von der Galerie-Commissin gepflogene Verhandlungen und gefaßte Beschlüsse enthaltend – 1855–1869, Abth. II, No. 12 [Nr. 8, Bd. 3], S. 88*).

<sup>98</sup> Eine Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung läßt sich vielleicht durch einen Vergleich mit dem verwandten Gemälde Metsus »Das Liebespaar beim Frühstück« gewinnen (*Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, 8. Aufl., 1912, Taf. bei S. 192). Links im Hintergrund kreidet eine Kellnerin die Zeche an. Die Verwandtschaft von Metsus Gemälde mit dem Rembrandts dürfte nicht zufällig sein, da Metsu von Rembrandts Frühwerk beeinflusst ist. Deshalb ist es vielleicht erlaubt, Rembrandts Gemälde oder einen früheren Zustand auf Grund dieses Gemäldes zu rekonstruieren.





## THE SACRAMENTO AREA

By Patrick Frank

During December, many galleries suspend regular showings to try to offer something for the holiday shopper. These "group holiday shows" are usually a smorgasbord of styles and media, with all works coming under a certain price limit. This year is no exception, since three of Sacramento's more important galleries are mounting such shows: the Art Works, in Fair Oaks, Artists' Contemporary in the Crossroads, and the Village Gallery in Town and Country Village. These shows are best for craft items, such as pottery or jewelry; oils, watercolors, and prints tend to be more traditional and decorative. Each gallery has several very good buys for gift art.

In conjunction with its lecture series, "The Age of Rembrandt," the Crocker has opened a show of the pre-Rembrandtists, four painters who influenced the Baroque master. The show consists of some 40 pieces, with a very helpful information plaque. The gallery has also published a lavish catalog of the exhibition.

Not surprisingly, it is possible to look at the work of these men and recognize influences: exoticism, thematic treatment, and certain technical concepts, such as perspective and lighting, for example. On the other hand, it is also clear how Rembrandt has surpassed his predecessors. His compositions are generally more unified, his handling of figures more sure, his treatment of subjects more "Baroque" (the information plaque says more human). The difference, though, is not between good and bad, but rather, between art that has little to say to this era and art that has much.

There are a couple of surprises. First, the number of photopanel and copies used is somewhat disappointing. This is more the case with Pieter Lastman, Rembrandt's teacher, than with the others. Naturally it would have been nicer to see the real thing.

Among the drawings, it is truly surprising to see how many have come from the gallery collection itself. Having so many of the pieces already in the basement was probably an important impetus for the show as a whole. Gallery director Robert West deserves praise for the successful enterprise.

The exhibit may be seen through January 26.



according to his or her own talent and emotions.

Paintings for the exhibition are on loan from the Metropolitan Museum of Art, the Boston Museum of Fine Arts, the Wadsworth Atheneum, and other American public and private collections.

Besides the permanent collections of our large and small museums, we can often see remarkable exhibitions of masters, assembled from American or foreign private and public collections. Some of these shows are displayed only in one museum; others travel across the country. Occasionally, one unique item is lent by a great European museum, such as was the case of the *Mona Lisa*, from The Louvre in Paris, shown at The Metropolitan Museum of Art in New York.

The Cleveland Museum of Art, one of our finest, held a beautifully balanced exhibition last year: "Dutch Art and Life in the Seventeenth Century." The name was correct, as art and life can hardly be separated from each other, and Dutch life, especially, is totally reflected in the art of that country, where Puritanic Protestants did not want to permit the painting of biblical, mythological or even historical pictures.

The Denver Art Museum had a great Baroque exhibition; the National Gallery, Washington, D.C., celebrated the 400th anniversary of Dürer's birth with an exhibition of the master's graphics from American collections; The Art Institute of Chicago, and many other museums held, and will continue to hold, exhibitions of masterworks, while, naturally, and correctly, many art institutions offer exhibitions of contemporary art. But the number of people who, and museums which, think that art began in 1940, and nothing that was created before then is worth talking about, is very tiny indeed.

### *The Pre-Rembrandtists*

We generally believe that Rembrandt was a completely unique artist, yet he, too, was the climactic master in a style or direction started before him. The E. B. Crocker Art Gallery (The Art Museum of the City of Sacramento), California, will have an exhibition, "The Pre-Rembrandtists," from December 7 through January 26, of paintings by artists who provided the inspiration to Rembrandt. Organized by Richard Vincent West, Director of the Gallery, the exhibition will show as many as possible of the significant works by those artists who enjoyed great reputations until eclipsed by Rembrandt. The artists include Pieter Lastman, Nicolaes Moeyaert, Moyzes van Uttenbroeck, and others.

Rembrandt didn't imitate any of them, but he refused to go to Italy, where most artists tried to study, and evolved his own art on the basis of what he found around himself. He studied with Lastman for about six months, but had he gone to Italy, he probably would have been inspired by Caravaggio and the other "Tenebrists" who employed very dark shadows, and stark realism. An artist, and, indeed, every person, reacts to influences





wears. We know when certain types of furniture or utensils must have been made by merely looking at their forms and styles. New techniques, new materials were introduced when trade between East and West became more secure. But an artist didn't become great just because he immediately bought some new material and used it. Nor was it enough for an artist to learn to mix paints, prime a canvas or panel, and draw a figure in correct proportions.

#### *Greatness isn't always easy*

El Greco, the Cretan-born Spanish master (1541-1614), wasn't appreciated by the Spanish Court in Madrid. They didn't like his elongated, distorted faces and figures. Rembrandt (1606-1669), the Dutch master, lost his patrons after a successful beginning, because he painted dark shadows, mysterious lights, in stark realism, without any flattery. He died a pauper. But the vast majority of old masters were famous and successful in their lifetime. Botticelli, Leonardo, Michelangelo, Bernini, Dürer, Holbein, Rubens and many others could hardly fill the orders they received. Each of these great artists had some individual characteristics by which we can recognize him.

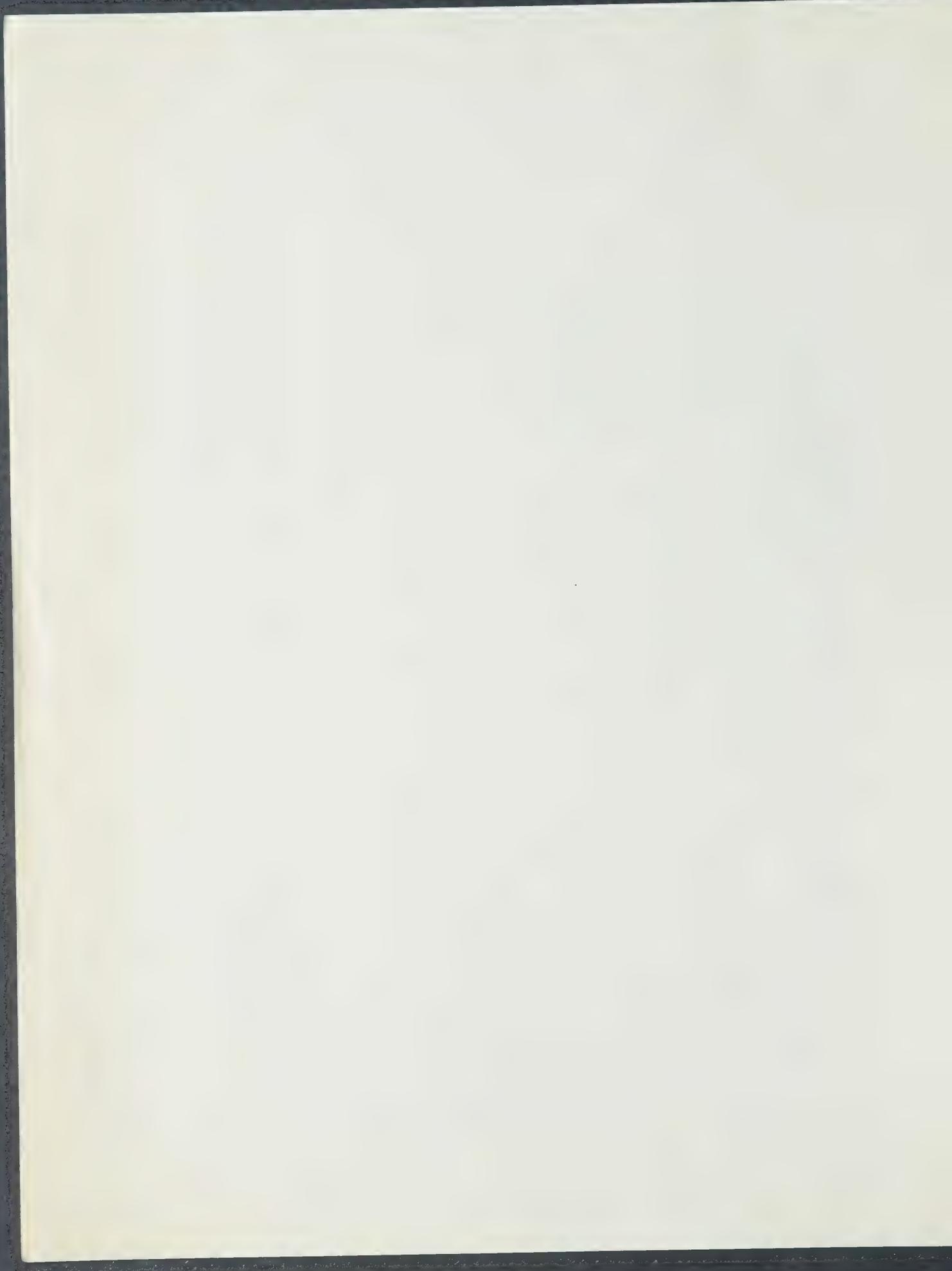
#### *What is individuality?*

Generally speaking, every person has individual traits, regardless of his or her job or profession. There are, however, highly individualized men and women in every field, and such individuality is especially noticeable in painting, because painting is a strictly visual art. A good artist often has a certain favorite subject, done in a per-

**Judas Returning the Thirty Pieces of Silver**, by Claes Moeyaert (1592-1655), pen/sepia with gray wash, 6 $\frac{3}{4}$  x 10 $\frac{5}{8}$  inches. From "The Pre Rembrandists" exhibition, Dec. 7, 1974-Jan. 26, 1975. Photo Courtesy the E. B. Crocker Art Gallery.







Aardvark December 6, 1974

## Pre-Rembrandtists Exhibition At Crocker Art Gallery

The Pre-Rembrandtists exhibition is now open in the Herold Wing of the E.B. Crocker Art Gallery and will continue through Jan. 26. This exceptional exhibition is devoted to the works of those seventeenth century Dutch artists who enjoyed premier reputations in their own time and who, in turn, provided inspiration and direction to Rembrandt.

The essential importance of the Pre-Rembrandtists group is that they overcame the formula-like

language of Mannerist art in the Netherlands. Most of them were young artists who had been to Italy and there came under the influence of Elsheimer and Caravaggio. Upon return from Italy they introduced this new method of history painting to the Netherlands.

This exhibition is the first time that works by these artists from American public and private collections have been brought together for this purpose.





MOSES VAN UTTENBROECK: JACOB WRESTLING WITH THE ANGEL, brush, pen and bistre wash, 6-5/8"x9-1/16".

The stylistic, formal and iconographic sources which influenced Rembrandt's development are the focus of an exhibit at the E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento. The display looks at these influences through the work of artists who enjoyed early reputations that were later eclipsed by the greater Rembrandt. These Pre-Rembrandtists include Moses van Uttenbroeck, Pieter Lastman, Nicholaes Moeyaert, Jan and Jacob Pynas and Jacob Tengnagel.

The catalogue accompanying the exhibition contains an essay by Dr. Astrid Tumpel and contributions by Dr. Christian Tumpel, both of whom have written extensively on seventeenth

century Dutch Art. Many of the paintings, which are on loan from public and private collections in this country, have not been seen before on the west coast.



# The Sacramento Union Weekender

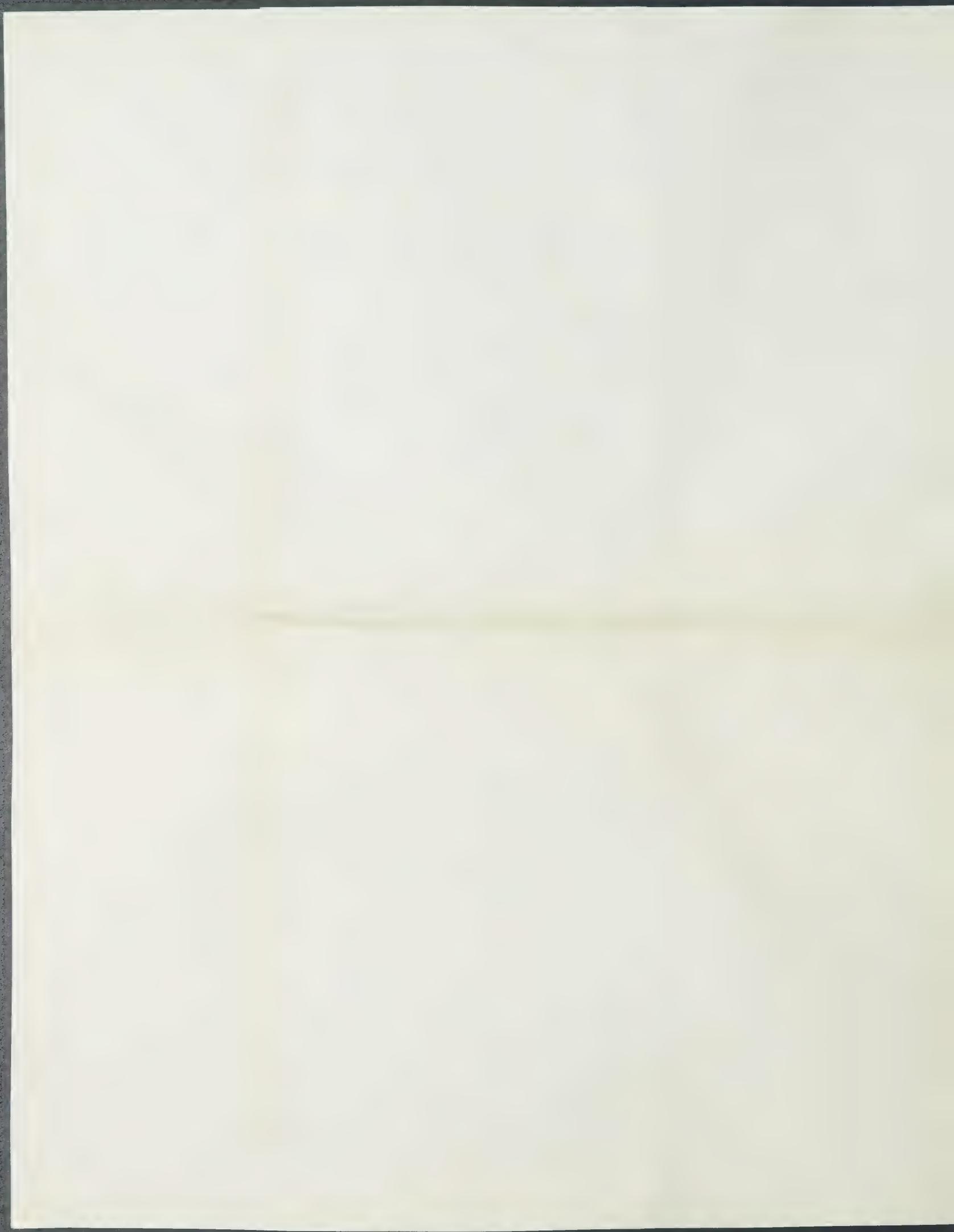
Saturday, Dec. 14, 1974

Magazine

The more  
they drink  
the more  
they save / 3



Until the 19th century, the achievement of Rembrandt cast a long shadow over the achievement of his predecessors. Now those artists, styled the Pre-Rembrandtists, have achieved some of the recognition they deserve. One evidence of that is the first American show ever assembled in their honor, and it is on view through Jan. 26 in the R.A. Herold Wing of the Crocker Art Gallery. Some measure of their accomplishment is to be seen in a Claes Moeyaert's "The Meeting of Jacob and Joseph in Egypt," oil on canvas (top), and "The Adoration of the Magi," an oil on panel (mounted on masonite) by Jacob Pynas. A story about the show is on page 14.



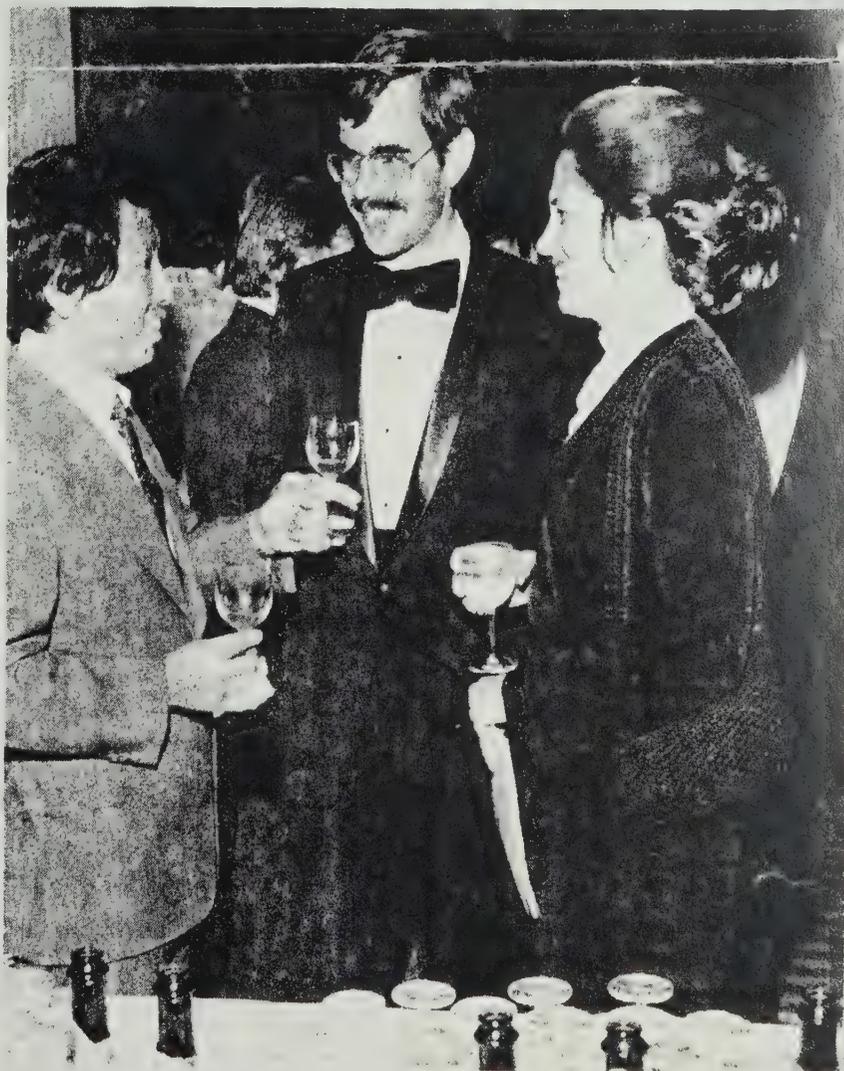


photos /  
joe donovan

Nicolo Pino and Mrs. Lee Terhorst admire the painting, "Esau sells his Birthright," by Jan Tegnagel (1584-1635).

## *The Pre-Rembrandists*

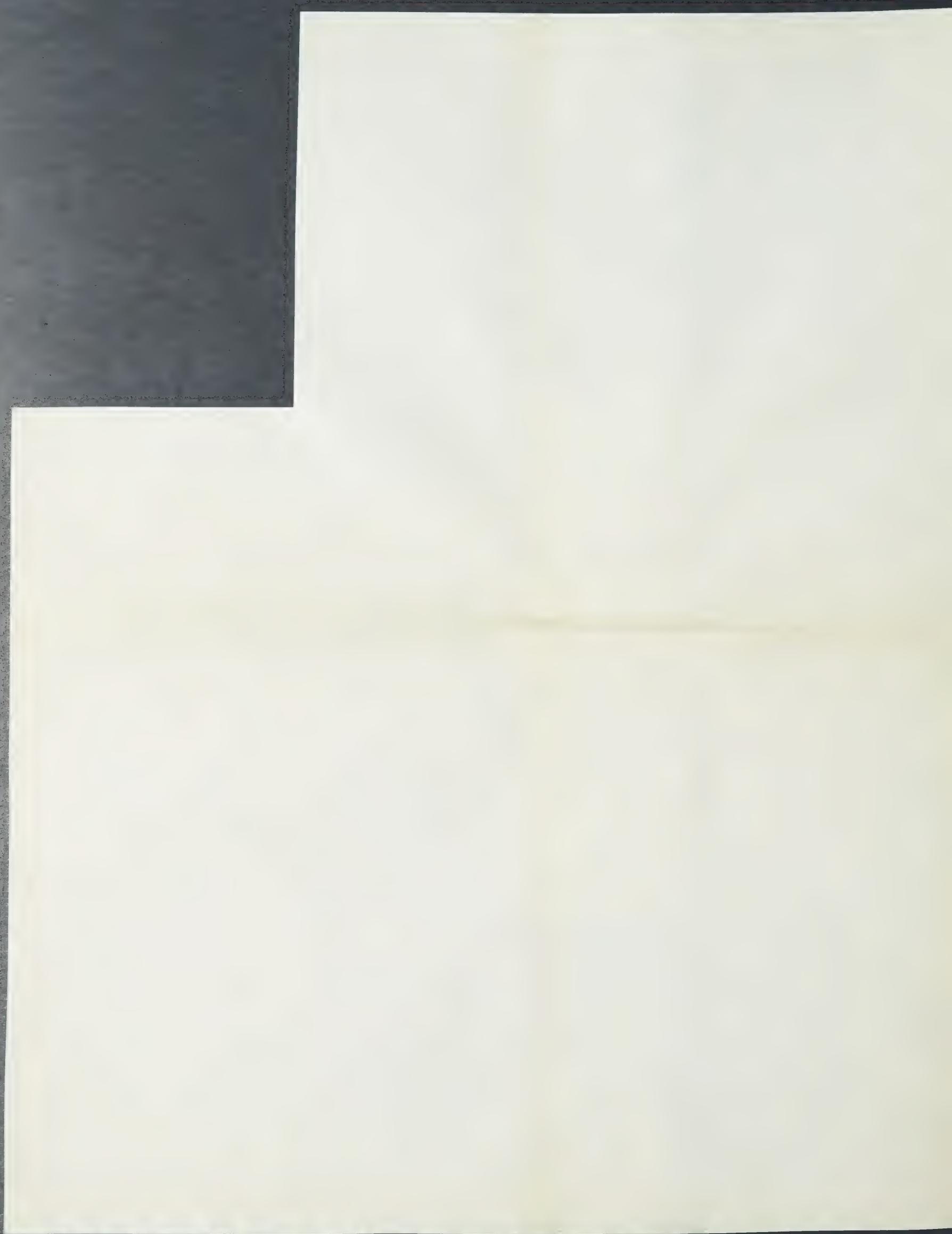
Crocker Art Gallery was the setting Thursday for a gala reception for the exhibition "The Pre-Rembrandists." The exhibition is open to the public through Jan. 26.



Arthur Chang, Roger Clisby (Crocker curator) and Ruth Onstadt of the Baroque Ensemble, which performed at the reception.



Mrs. Dewitt Nelson and Mrs. Sheldon Brandenburger.



# .....SUPERINTENDENT'S NEWS BULLETIN.....

VOL. 47, NO. 5

SACRAMENTO, CALIFORNIA

NOVEMBER 8, 1974

## THE AGE OF REMBRANDT LECTURE SERIES

The Art Service Group is sponsoring a series of illustrated lectures entitled *The Age of Rembrandt*. It will consist of six lectures covering Dutch and Italian seventeenth century painting, the Pre-Rembrandtist painters and their influence on Rembrandt's artistic production.

The lecture series is being given in conjunction with the exhibition, the Pre-Rembrandtists, organized by the E.B. Crocker Art Gallery. This exciting exhibition is the first devoted solely to the works of the artists who influenced and shaped Rembrandt's development as an artist. Drawings and paintings have been lent by major public and private collections throughout the United States. The exhibition will be on display from December 6, 1974 through January 25, 1975.

The lectures will take place at the Crocker Art Gallery on Tuesday evenings beginning at 7:30, November 12, 19, 26 and December 3, 10 and 17. Series tickets are available for five dollars or one dollar for single admission. Lectures will be given by Richard West, Director of the Gallery; Roger Clisby, Curator of the Gallery; Edna Teller, formerly employed by the J. Paul Getty Museum, and others.

This lecture series should be of special interest to students for they can be attended for academic credit in either art or history from the California State University, Sacramento. Enrollment and registration will be easily handled the night of the first lecture. Enrollment fee is nine dollars.

The State Hornet, November 12, 1974, Page 6

## Rembrandt celebrated at Crocker



"The Flight into Egypt Moeyaert" by Claes Cornelisz

### By debi quok

This holiday season the Crocker Art Gallery is presenting a fascinating array of events in celebration of Seventeenth century Netherlands. The numerous festivities will culminate with the December 6 opening of the

### PRE-REMBRANDTISTS exhibition.

The celebration begins with a series of six illustrated lectures on THE AGE OF REMBRANDT. Topics included in the series of six lectures will be seventeenth century Italian and Dutch painting, the Pre-Rembrandtist painters and their influence on Rembrandt's art. Lectures will be given by Richard West, Director of the Gallery; Roger Clisby, Curator of the Gallery; Edna Teller, formerly employed by the J. Paul Getty Museum and others. The six lectures will be given each Tuesday at 7:30 beginning November 12. Series tickets are available for \$5. Single admission is \$1. Students may receive one unit academic credit in either art or history from CSUS for only \$9.

This year the festivities of the annual Baroque Ball will be appropriately celebrated amidst Dutch Baroque paintings. The Ball will take place Saturday, December 14, in the Gallery Ballroom. Three categories of tickets are available for this event are \$100, \$42.50 and \$25. per couple.

The San Francisco Pro Musica Quartet will continue the celebration of Seventeenth century Netherlands as they perform Music from European Courts, January 19 at the Gallery.

The culmination of the celebration will be the PRE-

opening Dec. 6 and continuing through Jan. 26.

Paintings and drawings included in this exhibit are on loan from the Metropolitan Museum of Art in New York, the Boston Museum of Art; the Wadsworth Athenum and other American public and private collections. This will be the first time that many of the paintings will be exhibited on the West Coast.

The artists include Pieter Lastman, Nicolaes Moeyaert, Adriaen van Nieuland, and Jacob Pynas, Moyzes van Uyttenbroeck and Jacob Tengnagel. The exhibition will focus on the stylistic sources which influenced Rembrandt's development as an artist.



november 18, 1974

california aggie

# Pre-Rembrandt Art in Sac



(1592-1655) Dutch, Pencil and chalk

Laban Searching for the Idols Hidden by Rachael Moeyaert, Claes Cornelisz

THE PRE-REMBRANDTISTS, a comprehensive exhibition of paintings by artists who provided the inspiration and direction to Rembrandt will open December 6th in the Herold Wing of the E.B. Crocker Art Gallery.

Organized by the Gallery, this unique exhibit attempts to bring together, as many as possible of the significant works by those artists who enjoyed premier reputations until eclipsed by the greater Rembrandt. The focus of the exhibition will be on

stylistic, formal, and iconographic sources which influenced Rembrandt's development. The

exhibition will try to clarify and delineate the individual achievements of members of this group of artists, which

includes Pieter Lastman, Nicolaes Moeyaert, Jan and Jacob Pynas, Moyzes van Uttenbroeck and Jacob Tengnagel.

A catalogue accompanying the exhibition has been written by Dr. Astrid Tumpel with contributions by Dr. Christian Tumpel, both of whom have written extensively on 17th century Dutch Art. Dr. Astrid Tumpel recently completed a major monograph

on Moeyaert to be published in Oud, Holland, while Dr. Christian Tumpel, who is an ordained minister, won the coveted Prize of the royal Netherlands Academy for his Studies on Rembrandt, in 1972. The forward for the catalogue has been written by Dr. Wolfgang Stechow, noted authority on 17th Century Dutch Painting.

Paintings on loan for this exhibition are from the Metropolitan Museum of Art, New York; the Boston Museum of Fine Arts; the Wadsworth Atheneum and other American public and private collections. It will be the first time many of these paintings have been

exhibited on the West Coast and because of the fragility of the art, the exhibition will not travel. Photo panels of works of art which for conservation purposes cannot be exhibited on the West Coast and because of the fragility of the art, the exhibition will not travel. Photo panels of works of art which for conservation purposes cannot be included will augment the exhibition.

THE PRE-REMBRANDTISTS will continue through January 26, 1975.





# This student's fame outdid his teachers

by Richard West  
 Director of Crocker Art Gallery  
 Special to Weekender



Works in the pre-Rembrandtists show at the Crocker Art Gallery include "John the Baptist in the Wilderness," above, an oil on canvas (a copy after Pieter Lastman from the Amherst College Collection), and "Balaam and the Ass," an oil on wood panel by Pieter Lastman (from the Mr. and Mrs. Richard L. Feigen Collection).



Richard West, director of the Crocker Art Gallery, admires the Rembrandt etching, "Abraham Caressing Isaac," which was purchased with public donations. The work is on view in "The Pre-Rembrandtists" show in the R. A. Herold wing.

The 17th-century is generally considered to be the Golden Age of Dutch painting.

And of all the artists of that age, the name of one of them—Rembrandt—has captured the public imagination.

The glow of that age is reflected in his profound portraits and Biblical scenes.

We tend to see him in isolation, and yet even Rembrandt had to come from somewhere, artistically speaking—had to base his art on the achievements of those who went before him.

Rembrandt was influenced in part by the work of a group of history painters in Amsterdam, and their work is on display in "The Pre-Rembrandtists" in the R. A. Herold Wing of the gallery. It is the first time—at least in America—that such a show has been assembled.

**THE WORK** of these artists was long obscured by the radiance of Rembrandt's. But recognition came to them in the 19th-century. At that time, more out of desperation than logic, they were labeled "The Pre-Rembrandtists."

responding to a new public. In part, they were responding to the new attitude toward the Bible encouraged by the Reformation.

Earlier artists had painted sophisticated and allegorical interpretations of the Bible and of the myths.

But these highly mannered productions lost favor with the rising generation of artists, and they turned to Italy for inspiration.

There, around 1600, they discovered Caravaggio and Adam Elsheimer, a German living in Rome. From the former's naturalistic, intense and dramatic paintings, they discovered a whole new world of feeling. From Elsheimer, they learned how to create idyllic and lyrical settings for their episodes.

About 1610, when they had assimilated these elements, they were able to bring to the depiction of Biblical scenes a new understanding, paralleling the new humanist and literal translation of the Bible that flourished in Protestant countries.

Each artist developed in his own way. Lastman, however, was the pace-set-

ter of the group, and he was emulated by the others to a great extent.

ter of the group, and he was emulated by the others to a great extent. Lastman's style was broad and crude, his figures heavy and lacking in grace. Yet they had a new solidity and actuality that made them convincing.

Two paintings in this show, "The Wedding Night of Tobias and Sarah," (lent by the Boston Museum of Fine Arts), and "Balaam and the Ass," (lent by Mr. and Mrs. Richard Feigen), show the artist at his best. Although painted on small wooden panels, their simple monumentality makes them very powerful.

**JACOB PYNAS** also painted small-scale works that transcend their format. In "Paul and Barnabas in Lystra," (lent by the Metropolitan Museum of Art), is one of two of his based on a painting by Lastman. Although crowded with the many characters demanded by the Bib-

lical story, the dilemma of the disciples who have been mistaken for pagan gods is easily grasped. Another artist, Moyses van Uyttenbroeck, is less a dramatist than a painter of lyrical landscapes in which Biblical or mythological figures are placed. Younger than Lastman, his paintings already point to what is to become Dutch classical landscape painting.

Claes Moeyaert, too, turns the simple and straightforward dramatic scenes of Lastman into compositions which allow him to include a number of subsidiary figures, especially animals, thus blunting much of their narrative impact. He was himself influenced by Rembrandt later in his career although it did little to change his basic style.

These artists were prolific painters and draughtsmen, successful and popular in their day. Yet few of their works exist in American collections, compared to those of other artists. Many works by them still wait for recognition and proper attribution. The Crocker is fortunate to possess five works by them—three drawings by Moeyaert plus a drawing and painting on vellum by Uyttenbroeck.

Thus it was logical for the gallery to undertake the exhibition. It took four years to do so.

**THE CATALOG** was written by two German scholars eminent in the field, Astrid and Christian Tuempel. All of the works in the show are illustrated in the catalog plus 88 illustrations on other works, making the catalog a textbook on the subject.

Also included are eight color illustrations, made possible by the Art Service Group of the gallery. Some paintings—either because of their fragile condition or because of museum policy—were unavailable. They have been reproduced as photo panels the approximate size of the original. The result of the collection of the paintings, etchings, drawings and panels is that the visitor to the gallery can see displayed together for the first—and possibly the last time all the works in American collections by these artists who prepared the way for Rembrandt.

## Fine arts

ter of the group, and he was emulated by the others to a great extent. Lastman's style was broad and crude, his figures heavy and lacking in grace. Yet they had a new solidity and actuality that made them convincing.

Two paintings in this show, "The Wedding Night of Tobias and Sarah," (lent by the Boston Museum of Fine Arts), and "Balaam and the Ass," (lent by Mr. and Mrs. Richard Feigen), show the artist at his best. Although painted on small wooden panels, their simple monumentality makes them very powerful.

**JACOB PYNAS** also painted small-scale works that transcend their format. In "Paul and Barnabas in Lystra," (lent by the Metropolitan Museum of Art), is one of two of his based on a painting by Lastman. Although crowded with the many characters demanded by the Bib-

IN PART, they were



*Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen Band 16 · 1971*





## IKONOGRAPHISCHE BEITRÄGE ZU REMBRANDT

Zur Deutung und Interpretation einzelner Werke (II)<sup>1</sup>

Auch nach dem Rembrandtjahr, das eine Fülle wissenschaftlicher Literatur brachte, ist die Forschung von einem einheitlichen Bild der Ikonographie Rembrandts weit entfernt. Gerson führt etwa 55 Gemälde mit historischem Thema an (Historien, historische Einzelfiguren und »portraits historiés«), die verschiedene Deutungen erfahren haben. Darunter sind Werke, deren Deutung eigentlich nicht mehr angezweifelt werden dürfte<sup>2</sup>. Andere sind umstritten, weil die ikonographischen Quellen noch nicht gefunden sind<sup>3</sup>, andere schließlich, weil unter dem Einfluß von ikonographischen Strömungen die Attribute oder

<sup>1</sup> Der Aufsatz knüpft locker an den vorangehenden im *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 13, 1968, S. 95–126 an. Mein Dank gilt allen Instituten und Museen, die Photos zur Verfügung stellten. Mannigfache Hilfe erfuhr ich im Kupferstichkabinett des Rijksmuseums in Amsterdam, in der Hamburger Kunsthalle und im Hamburger Kunstgeschichtlichen Seminar. Großzügig gefördert wurde die Originaluntersuchung des Berliner Gemäldes von Professor Oertel und Herrn Böhm. Besonders dankbar erinnere ich mich der kollegialen Hilfe, die ich von Ernst Brochhagen (†) erfuhr.

<sup>2</sup> Abraham Bredius, *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings*. Revised by H. Gerson. London und New York, 3. Auflage 1969; H. Gerson, *Rembrandt*. Gütersloh 1969).

Zu den Gemälden, deren Deutung schwerlich noch angezweifelt werden kann, zähle ich u. a.: Bred. 30 (Rembrandt und Saskia als »Der verlorene Sohn im Bordell«. Die Erklärung wurde inzwischen durch die Röntgenaufnahme bestätigt, die Anneliese Mayer-Meintschel in einem Vortrag auf dem Rembrandt-Kongreß in Amsterdam [1969] erstmals zeigte. Im Hintergrund war ursprünglich noch eine nackte Lautenspielerin dargestellt. Dagegen bedarf die Klärung der Frage, ob Rembrandt sich mit dem verlorenen Sohn identifizierte, noch einer ausführlichen Untersuchung, in die auch die übrigen Historien einbezogen werden müßten, in denen Rembrandt sich und Verwandte als Modelle benutzte; vgl. auch *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 13, 1968, S. 124.); Bred. 63, 64, 68, 70, 71 und 366 (Die Deutung dieser Gruppe als Prophetin Hanna wird in diesem Aufsatz durch die Publikation der Vorbilder von zweien dieser Gemälde erneut bestätigt); Bred. 102 und 103 (Angesichts der Bildtradition sind die Zweifel, die E. Kieser, Über Rembrandt's Verhältnis zur Antike, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 10, 1941/42, S. 155 an der Deutung der Gemälde in Leningrad und London als »Saskia und Flora« geäußert hat, unberechtigt. Gerson hat ihnen jedoch vermutungsweise zugestimmt); Bred. 108 (»Saskia als Flora«); Bred. 366 (von Kurt Bauch, *Rembrandt*. Berlin 1966, S. 48 mit Recht als eine freie Kopie nach der *Ehebrecherin... von 1644 oder nach einer verlorenen Vorstudie dazu* erkannt worden. Der Titel *Study of a woman weeping* bleibt zu allgemein); Bred. 511 (Die Deutung als »David und Jonathan« wird auch durch mehrere Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule gesichert: Ben. 72a; 502a; 552; 862; 1025; Val. 156; 169; 170; HdG 616 [Abb. bei Valentiner, *Rembrandts Handzeichnungen* 2, S. XV, Abb. 4]. Gleichwohl schreibt Gerson, *Rembrandt*, 1969, Nr. 207: Gegen die Darstellung *Jonathans spricht nicht nur das goldene Haar des Jünglings* [Anm. d. Verfassers: Inwiefern?], sondern auch der Köcher mit den Pfeilen, der auf der Erde liegt; denn Jonathan hatte seinen Diener gerade eben mit den Pfeilen in die Stadt zurückgeschickt. Köcher, Bogen, Mantel etc. gehören jedoch zu David; es sind die Geschenke, die David von Jonathan empfangen hatte, als sie nach der Besiegung Goliaths Freundschaft geschlossen hatten. Rembrandt erinnert häufig durch Motive aus früheren Szenen an den Erzählungszusammenhang, selbst wenn das dem wörtlichen Textlaut widerspricht. So finden sich die genannten Motive auch in mehreren der oben angeführten Zeichnungen, vgl. Ben. 74a; 502a; 552; Val. 156 u. Val. II, S. XI, Abb. 4); Bred. 604 (Die Hintergrundszene ist angeregt durch Darstellungsfolgen zur Geschichte Jeremias. Im letzten Blatt dieser Serien wird die Zerstörung Jerusalems gezeigt. Formales Vorbild für die Komposition war u. a. Lastmans Gemälde eines Einsiedlers [chemals Slg. Baron Léon Janssen in Brüssel; Freise 94]). Bei einer Anzahl von Werken sind die klärenden Interpretationen bislang unpubliziert geblieben, etwa bei Bred. 128 (Wolfgang Schöne und Christian Tümpel: Mars); Bred. 309 (Hans Kaufmann: St. Bavo); Bred. 410 (die Interpretation der sog. »Nachtwache« habe ich u. a. auf der Internationalen Arbeitswoche zu Problemen der Rembrandt-Forschung, Berlin 1970, vorgetragen).

<sup>3</sup> Eine Deutung gelang bisher u. a. nicht bei: Bred. 179; 383; 385; 396; 424; 427; 428 (wahrscheinlich eine Studie für einen alten Tobias in der Szene »Die Eltern des Tobias«; vgl. das Londoner Gemälde von Dou und Rembrandt [Bauch A 6]); Bred. 430; 431 (wahrscheinlich: »Die Eltern des Tobias«, denn in der Szene »Die Abreise des jungen Tobias« ist bisweilen auch eine Magd dargestellt, vgl. etwa Val. 230; Anna wäre dann die alte Frau, die die Wendeltreppe herabkommt); 437; 616.

geschichtlichen Motive reduziert sind<sup>4</sup>. Die Historien sind in diesem Fall dem Sittenbild und die historischen Einzelfiguren dem Porträt angenähert. Bei einem Rückblick auf die Forschungsgeschichte ist die Vielzahl der unterschiedlichen Deutungen verständlich. Die Deutungen sind unter zeitbedingten und methodisch unterschiedlichen Voraussetzungen gewonnen. Die Forscher mußten – als sie etwa das »Gleichnis vom Reichen« (sogenannter »Geldwechsler«) in Berlin, die Lissabonner »Athena«, den Bostoner »Johannes«, die Amsterdamer und Leningrader »Prophetin Hanna« und das Kölner »Selbstbildnis als Demokrit« interpretierten – zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangen. Es gibt jedoch einen Maßstab für die Richtigkeit der Deutung, nämlich Rembrandts Ikonographie. Man kann einen Ansatz zur präzisen Deutung der meisten Werke gewinnen, wenn untersucht wird, wie Rembrandt in den verschiedenen Themenbereichen Typen, die durch die Tradition vorgebildet waren, in seinen eigenen Erzählstil übersetzt, welche Quellen er heranzieht, wann und wie er sie benutzt und welche Motive er neu einführt. Um der Vollständigkeit willen müssen einige grundsätzliche Bemerkungen wiederholt werden, die ich schon früher vorgetragen habe, aber sie werden im wesentlichen an neuem Material illustriert<sup>5</sup>.

#### *Die bildlichen Quellen der Barockikonographie*

Rembrandts Ikonographie – wie überhaupt die gesamte Ikonographie des Barock – ist von der Malerei, der Buchillustration und Druckgraphik des späten 15. und des 16. Jahrhunderts geprägt worden. Durch die Graphik wurde der breite Themenschatz des Spätmittelalters aufgeschlossen und international verbreitet. Die Künstler sammelten diese Werke und ließen sich von den bisweilen nur mittelmäßigen oder sogar schwachen Illustrationen anregen, entnahmen daraus sogar die meisten ikonographischen Motive. Von Rubens ist bekannt, daß er als Knabe nach Tobias Stimmers »Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien« zeichnete<sup>6</sup> und später noch auf diese Bilderbibel zurückgriff, als er seine »Verstoßung der Hagar« (Leningrad) malte. In den Lukasgilden und Malerinnungen wurden den Gesellen für ihre Meisterstücke graphische Vorlagen gegeben<sup>7</sup>. Die niederländischen Kunsttheoretiker forderten, die Entlehnungen in den eigenen Stil zu übersetzen<sup>8</sup>. Bei den Prärembrandtisten und bei Rembrandt gehörte offensichtlich das Kopieren und Variieren von Vorbildern, das Transformieren eines Themas in das Bildmuster eines

<sup>4</sup> Das gilt vor allem für die historischen Einzelfiguren. Eine Anzahl von ihnen hat wieder Titel erhalten, die noch aus einer Forschungsperiode stammen, als Darstellungen der Apostel Jakobus und Bartholomäus auf Grund ihrer anachronistischen Kostüme als »Betender Pilger«, bzw. als »Männliches Bildnis« gedeutet wurden (Adolf Rosenberg, *Rembrandt. Klassiker der Kunst*. Bd. 2. Stuttgart und Leipzig, 2. Auflage 1906, S. 350 und 358). Die oben genannten Heiligen hat man inzwischen an ihren Attributen erkannt; Heilige, bei denen keine Attribute angegeben sind, werden dagegen auch bei Gerson noch anachronistisch auf Grund ihrer Kostüme gedeutet, so etwa Bred. 306 (St. Franziskus); Bred. 307 und 308 (vermutlich: St. Antonius, vgl. Lievens' »St. Antonius« B. 8; Hollstein XI, 14 m. Abb.) und Bred. 397 (Mater dolorosa). Im übrigen vgl. S. 32.

<sup>5</sup> Die folgenden Abschnitte geben ausschnittsweise methodische Überlegungen wieder, die ich auf der Berliner Internationalen Arbeitswoche zu Problemen der Rembrandt-Forschung (1970) vorgetragen habe. Die umfangreichste Materialsammlung findet sich im Katalog: *Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*. Berlin 1970.

<sup>6</sup> Die Nachricht ist von Sandrart überliefert, vgl. die Einführung Adolf Rosenbergs in: Rudolf Oldenbourg, *P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde*. Klassiker der Kunst, Bd. 5. Stuttgart und Berlin 1921, S. XV.

<sup>7</sup> Die Tradition ist vielfältig belegt, vgl. etwa den Katalog der Ausstellung des Deutschen Bibel-Archivs in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. *Schrift, Bild und Druck der Bibel*. Hamburg 1955, Nr. 119.

<sup>8</sup> Vgl. den glänzenden Abschnitt »Originaliteit en ontlening in de 17de eeuw« bei J. A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht 1968, S. 111–115.



1. REMBRANDT, DIE FLUCHT  
NACH AGYP TEN, 1627  
(Bred.<sup>3</sup> 532 A / Bauch 43). Holz, 26,5 x 24,2 cm  
Musée des Beaux-Arts, Tours



2. REMBRANDT, EMMAUS, 1634  
Radierung (B. 88). 10,2 x 7,2 cm



3. ANTONIO TEMPESTA,  
DIE FLUCHT NACH AGYP TEN  
Kupferstich (B. 325). 25 x 19,5 cm



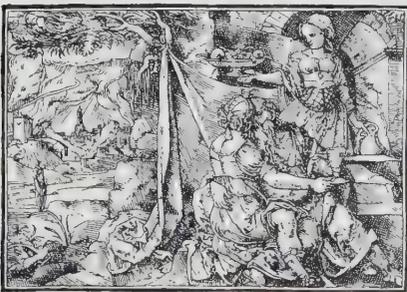
4. D. VOLKERTSZ COORNHERT  
NACH MAERTEN VAN HEEMSKERCK, EMMAUS  
Radierung. Hollstein VIII, 15-42 (28). 24,7 x 19,6 cm



5. J. G. VAN VLIET NACH REMBRANDT,  
LOTH UND SEINE TÖCHTER, 1631  
Radierung (B. 1). 10,4 x 8,4 cm



6. REMBRANDT, DAVID UND GOLIATH, 1655  
Radierung (B. 36 c). 10,6 x 7,4 cm



7. TOBIAS STIMMER,  
LOTH UND SEINE TÖCHTER, 1576  
Holzschnitt aus: Neue Künstliche Figuren  
Biblicher Historien (fol. B. IV). Ca. 6 x 8,4 cm



8. TOBIAS STIMMER, DAVID UND GOLIATH, 1576  
Holzschnitt aus: Neue Künstliche Figuren  
Biblicher Historien (fol. K II b). Ca. 6 x 8,4 cm

anderen, die Übertragung eines Themas aus der Darstellungsfolge oder Simultandarstellung in ein Einzelwerk und aus der Graphik in die höhere Gattung der Malerei nicht nur zur Ausbildung der Schüler, sondern auch zum eigenen Arbeitsstil. Zur Illustration seien einige unbekannte Entlehnungen abgebildet. Rembrandts »Flucht nach Ägypten« in Tours (Abb. 1) ist abhängig von einem Kupferstich Tempesta (Abb. 3). Das Vorbild für Rembrandts frühe Emmausradierung (Abb. 2) finden wir in dem entsprechen-

den Stich der Passionsserie Maerten van Heemskercks (Abb. 4). Schließlich sei darauf verwiesen, daß auch Rembrandt Tobias Stimmers Bilderbibel kannte und benutzte. Sein frühes, nur durch die Radierung Vliets überliefertes Gemälde »Loth und seine Töchter« (Abb. 5) geht ebenso auf eine Illustration Stimmers (Abb. 7) zurück wie die kleine späte Illustration »David und Saul«, die Rembrandt für Menasse Ben Israels Werk »Piedra Gloriosa« schuf (Abb. 6 und 8).

### *Das seltene Thema*

Von besonderer Bedeutung ist dabei, daß Themen, die im 16. Jahrhundert nur in Folgen, in Simultan-darstellungen und in der Buchillustration behandelt wurden, von Barockkünstlern in Einzelwerken dargestellt wurden, außerdem, daß Szenen, die bis dahin nur in der Graphik wiedergegeben wurden, nun in der höheren Gattung der Malerei behandelt wurden<sup>9</sup>. Durch graphische Vorlagen angeregt, stellte Pieter Lastman u. a. erstmals als Gemälde dar: »Gott erscheint Abraham in Sichem« (ehem. Bremen, Slg. Lürman, und Leningrad, Ermitage), »Triumph des Joseph in Ägypten« (San Francisco; Abb. 9), »Josef verteilt Korn in Ägypten« (Dublin), »Der Engel erscheint Manoah und seiner Frau« (London, Privatbesitz), »David und Jonathan« (Moskau), »David spielt Harfe vor der Bundeslade« (Braunschweig), »David gibt Uria den Brief« (Privatbesitz; Verst. München [Gal. Helbing] 20. April 1917, Nr. 72, Taf. 12; ehem. Amsterdam, Kunsthandel), »Tobias fängt den Fisch« (Budapest), »Die Hochzeitsnacht des Tobias« (Boston) und »Odysseus und Nausikaa« (Augsburg und Braunschweig)<sup>10</sup>. Von einzelnen dieser Themen schuf er sogar mehrere Variationen. Lastmans Zeitgenossen und Nachfolger nahmen die Bildthemen nicht nur auf, sie behandelten ebenfalls Themen, die es vor ihnen nicht in der Tafelmalerei gegeben hatte. Jakob Pynas malte die »Begegnung von Moses und Aaron« (Kassel), Bleeker den »Abschied von Abraham und Loth« (London, Slg. Shapiro)<sup>11</sup>, »Die Lade fällt in die Hände der Philister« (Budapest) und »Ahabs Tod« (Verst. London [Christie], 6. Februar 1953). Rembrandt selbst folgte dieser Strömung. An seltenen Themen behandelte er z. B. schon allein aus dem Buch Richter folgende Szenen in Gemälden: »Die Hochzeit Simsons« (Dresden), »Simson droht seinem Schwiegervater« (Berlin) und die »Blendung Simsons« (Frankfurt). Diese Eigenart, seltene Themen aus der Graphik aufzunehmen und erstmals in Gemälden wiederzugeben, ist nicht auf den Kreis der Prärembrandtisten be-

<sup>9</sup> Den Autoren der unentbehrlichen Kataloge für Barockikonographie, A. Pigler, *Barockthemen*, Bd. I f., Budapest 1956, und H. van de Waal, *D.I.A.L. (Icon. Ind.)*, Den Haag 1952 ff., ist dieser Zusammenhang nicht deutlich gewesen. Dadurch erklärt sich auch, daß viele Gemälde mit seltenem Thema im D.I.A.L. eine unzutreffende Erklärung bekamen, bevor die ikonographischen Vorbilder aus der Graphik eingearbeitet wurden. Noch deutlicher ist es bei Pigler, der in seiner Einleitung prononciert schreibt: *Es versteht sich von selbst, daß die großen Illustrationsfolgen des Barock (z. B. Kupferstichserien, Bildteppichfolgen zur Bibel, zu den Ovidischen Verwandlungen, zu Livius) angehörenden einzelnen Darstellungen nur ausnahmsweise in den Verzeichnissen Aufnahme finden konnten, und das auch nur dann, wenn solche Stiche . . . künstlerisch besonders hervorragend, oder in ikonographischer Hinsicht besonders klar und vollständig sind* (I, S. 9). Da sich die Barockkünstler aber bei der Wahl ihrer Vorlagen nicht nach diesem Maßstab gerichtet haben, entgeht Pigler gerade durch diese Vorentscheidung die Chance, die Wurzeln der Barockikonographie aufzuzeigen. Ich will das an einem Beispiel illustrieren; Pigler (I, S. 5) schreibt: *Was hingegen die spezifischen Barockthemen betrifft, so lassen sich diese in den folgenden Verzeichnissen um so leichter erkennen, da in solchen Fällen Beispiele aus dem 16. Jahrhundert nicht angeführt werden konnten (vgl. »Judith zeigt dem Volke das Haupt des Holofernes« . . .)*. Dieses Thema wurde aber schon im 16. Jahrhundert von Philip Galle nach Maerten van Heemskerck (Hollstein VIII, 272–279 [7]) gestochen; die Ikonographie des Stiches prägte auch hier die Ikonographie der späteren Werke.

<sup>10</sup> Ein neuer Oeuvrekatalog der Werke Pieter Lastmans wird von Astrid Tümpel vorbereitet.

<sup>11</sup> Das Gemälde wurde vom *D.I.A.L. (Icon. Ind.)* 71 F 43 als »Ruth und Naomi« abgebildet.



9. PIETER LASTMAN, DER TRIUMPH JOSEPHS, 1631  
Holz, 69 x 108 cm  
M. H. De Young Memorial Museum, San Francisco



10. NACH GODEFROID BALLAIN,  
DER TRIUMPH JOSEPHS, 1573  
Holzschnitt aus: Het Oud en het Nieuw Testament

schränkt. Wir können dafür auch auf flämische und italienische Künstler verweisen, etwa auf Rubens, Guercino und vor allem auf Fetti.

Viele der oben aufgezählten Werke sind in der älteren Forschungsgeschichte falsch gedeutet worden, unabhängig davon, wer sie schuf. Was könnte deutlicher erweisen, daß die falsche Deutung von Historien Rembrandts nicht auf deren ikonographische Gestaltung zurückzuführen ist, sondern auf die Unkenntnis des Zusammenhangs zwischen der Barockikonographie und der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts<sup>12</sup>.

#### *Die Ausschmückung des allgemeinen Themas*

Schon die oben abgebildeten Beispiele zeigen, daß Rembrandt die Ikonographie nicht einfach übernahm, sondern sie umformte und den Motivschatz aus der Historie und ihrem Zusammenhang, wie er in der Bildtradition dargestellt war, ergänzte. Zur Bestimmung des Ambiente, zur Charakterisierung einer Person oder ihres Handelns und zur Verdeutlichung des allgemeinen Themas führen er und seine Vorgänger auch Motive ein, die sich nicht in früheren Werken desselben Themas finden. In Lastmans bislang nicht zutreffend gedeutem Gemälde »Der Triumph Josephs in Ägypten« (Abb. 9) sind im Gegensatz zum ikonographischen Vorbild, einem Holzschnitt nach Godefrid Ballain (Abb. 10), eine Pyramide und ein Feldzeichen mit einem Krokodil eingefügt, beides Anspielungen auf Ägypten<sup>13</sup>. Lastman verleiht so der Darstellung Lokalkolorit. Ähnliche Verdeutlichungen sind auch für Rembrandt typisch. Er gibt in mehreren Szenen, die sich im Jerusalemer Tempel ereignen, erstmals die beiden Säulen Jachin und Boas wieder, die nach der Beschreibung im ersten Buch der Könige im Tempel errichtet waren. Angeregt wurde

<sup>12</sup> Vgl. Anm. 9.

<sup>13</sup> Das Gemälde wurde früher u. a. als »Gerechtigkeit des Trajan« interpretiert, so z. B. vom *D.I.A.L. (Icon. Ind.)* 44 G 6 Trajanus. In jener Szene hält jedoch eine Frau ihr totes Kind dem Trajan anklagend entgegen. Wolfgang Stechow, *Some Observations on Rembrandt and Lastman, Oud Holland* 84, 1969, S. 148 ff., vgl. S. 150 u. Anm. 13, folgt der Interpretation von A. M. Cetto (*Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, Bern 1966, S. 187), nach der das Gemälde den Triumph von Sesostris darstellt.

er dazu entweder durch Bibelillustrationen oder durch Stiche, wie etwa dem Kupferstich Philip Galles nach Maerten van Heemskerck »Die Zerstörung des Tempels durch Nebukadnezar«<sup>14</sup>. Daß es Rembrandt nicht so sehr um eine historische Rekonstruktion, sondern vor allem um eine Verdeutlichung des Ortes geht, wird daraus ersichtlich, daß er in dem Londoner Gemälde »Christus und die Ehebrecherin« die Säulen im Tempel, im Leningrader Gemälde »David und Jonathan« aber vor dem Tempel darstellt. Schließlich nimmt Rembrandt in einzelne Darstellungen neue Motive aus dem allgemeinen Thema auf. Die Legende erwähnt nicht, daß beim Tode Marias ein Arzt dabei gewesen sei, der den Tod festgestellt habe. Rembrandt entlehnt das Motiv des Arztes, der den Puls fühlt, aus einer anderen Sterbeszene, also einer Darstellung des gleichen Rahmenthemas, und führt es zur Verdeutlichung in die Ikonographie des Marienodes ein<sup>15</sup>.

#### *Die Wandlung des ikonographischen Stils*

Wichtig für die Barockikonographie ist auch die Wandlung des ikonographischen Stils. Nicht mehr ikonographische Motive und deutende Nebenmotive, sondern die Schilderung der Physiognomie, die Charakterisierung des Ausdrucks und der Bewegung verdeutlichen den Inhalt und machen die Handlung einsichtig und erkennbar. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern stellen viele Künstler des späten 16. und des 17. Jahrhunderts Bildworte, Symbole und übernatürliche Ereignisse in einigen Szenen bisweilen nur noch indirekt dar, deuten sie nur noch versteckt an oder eliminieren sie.

Während Merian das Bildwort vom Balken und Splitter im Auge wortwörtlich im Hintergrund der Bergpredigt als simultane Szene darstellt<sup>16</sup>, stehen bei Fetti (York, City Art Gallery) die Widersacher unter einem Balken, dessen Spitze auf das Auge des einen und ein Splitter auf das Auge des anderen zeigt. Ähnliche Umsetzungen von Bildworten und Symbolen können wir auch in Rembrandts Werken nachweisen. Charakteristisch für Rembrandt ist dabei, daß die traditionelle Gestaltung verwandelt und mit der physischen und psychischen Erfassung der Historie zu einer Einheit verschmolzen wird. Das läßt sich am Kasseler Jakobsseggen verdeutlichen. Nach dem biblischen Bericht greift Joseph in die Segenshandlung ein, als Jakob seine Hände überkreuzt und nicht dem älteren Menasse, sondern dem jüngeren Ephraim den Erstgeburtssegen spendet. Doch Jakob folgt dem göttlichen Plan. Den eigentlichen Segen, den Erstgeburtssegen erhält Ephraim. Ganz traditionell stellt Guercino (ehem. Paris, Privatbesitz) die Szene dar. In Rembrandts Kasseler Gemälde stützt Joseph dagegen die Hand des sterbenden Jakob<sup>17</sup>. Das hohe Alter Jakobs und die Schwachheit in der Sterbestunde sind so ergreifend erfaßt. Aber in diese vom allgemeinen Thema her

<sup>14</sup> Vgl. die Illustration zu I. Kön. 7 in *Das ander Teil des Alten Testaments*. Wittenberg (Cranach und Döring) 1524. Dieser Holzschnitt war in Holland bekannt, denn er wurde in holländische Bibelausgaben aufgenommen. Auf die Bedeutung des Stiches von Philip Galle nach Maerten van Heemskerck wies schon Ludwig Münz, *Rembrandt's Etchings*. Bd. I f., London 1952, Nr. 239; vgl. auch Christian Tümpel, *Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts*. Dissertation Hamburg 1968, S. 297, Anm. 119.

<sup>15</sup> Vgl. z. B. die Jan Swaert van Groningen zugeschriebene Zeichnung »Der Tod des Reichen« (Versteigerung Mme V., Paris, 30. 3. 1925, Nr. 134; Foto RKD L. Nr. 2478; D.I.A.L. [Icon. Ind.] 73 C 85.2).

<sup>16</sup> Matthäus Merian, *Icones biblicae praecipuas S. Scripturae historiae eleganter et graphice repraesentantes. Biblische Figuren etc. mit Versen und Reymen in dreyen Sprachen*. Straßburg 1625 ff., IV, S. 33 (Illustration zu Lukas 6).

<sup>17</sup> Julius S. Held, *Rembrandt and the Book of Tobit*, Northampton 1964, machte darauf aufmerksam, daß Rembrandt getreu dem Wortlaut der holländischen Bibel folgte, nach deren Übersetzung von Gen. 48,17 Josef *ondervattede sijnes vaders hant* (S. 32, Anm. 23). Unerwähnt bleibt hier allerdings, daß Rembrandt schon in zahlreichen Themen das Stützmotiv eingeführt hatte, um die Schwachheit und Hilfsbedürftigkeit des alten Menschen zum Ausdruck zu bringen und bisweilen zugleich das fürsorgliche Verhalten bzw. die Liebe des Helfenden.



11. REMBRANDT, DAS GLEICHNIS VOM REICHEN, 1627  
(Bred. 420 / Bauch 110). Holz, 32 x 42 cm  
Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin



12. CORNELIS BLOEMAERT  
NACH ABRAHAM BLOEMAERT,  
DER GEIZ, 1625  
Kupferstich, 19,5 x 14 cm. Hollstein II, 286

bestimmte Ikonographie ist die alte symbolische Darstellung und Bedeutung in eindrucksvoller Weise eingebettet. Jakob segnet Ephraim, der nach frühchristlicher Auslegung als Urbild der Christen den Erstgeburtssegen empfängt. Auch die andächtig *gekreuzten* Hände Ephraims spielen auf diesen typologischen Sinn an. Josephs stützende Hand kreuzt den Arm Jakobs<sup>18</sup>. Sie berührt den Kopf Menasses. Nur durch die Vermittlung Josephs erhält Menasse also Anteil an Jakobs Segen. Der eigentliche Sinn der Historie und ihrer altchristlichen Auslegung ist in dieser Andeutung tiefsinnig zum Ausdruck gebracht.

Zusammenfassend kann man sagen: Rembrandt geht von der Tradition aus, übersetzt die Anregungen in seinen Stil und ergänzt sie häufig vom Bildthema her. Er verdeutlicht die Ikonographie, indem er an den Gesamtzusammenhang erinnert oder erklärende Motive aus dem allgemeinen Thema einführt. Zu beachten ist auch, daß Bildworte und Symbole nur noch versteckt angedeutet werden.

#### *Das Gleichnis vom Reichen*

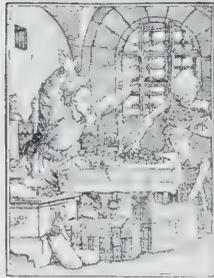
Das kleine Berliner Gemälde (Abb. 11) wird in der Forschung seit Bode (1883) meist als »Geldwechsler« bezeichnet<sup>19</sup>. So schreibt etwa noch Hamann (1948): *Beim Geldwechsler handelt es sich um reines Genre,*

<sup>18</sup> Prof. W. Schöne wies in einer Hamburger Referatsbesprechung (W. S. 1964/5) mit Recht darauf hin, daß die Überkreuzung deutlich vorhanden ist *in dem Verhältnis der segnenden rechten Hand Jakobs zu der sie stützenden linken Hand Josephs*. Herbert von Einem, *Rembrandt. Der Segen Jakobs*. In: Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 1, hrsg. von Herbert von Einem und Heinrich Lützel, Bonn 1950, verschließt sich durch einen idealistischen Ansatz (S. 7) der tiefsinnigen Gestaltung Rembrandts. Nach von Einem hat Rembrandt *die komplizierte biblische Handlung und damit die Möglichkeit ihrer theologisch-typologischen Deutung* durch eine einfache menschliche Segenshandlung ersetzt (S. 30), sie also ins allgemein Menschliche übertragen. Deshalb muß von Einem behaupten, Rembrandt habe als erster diesen entscheidenden Schritt gewagt (S. 31) und muß die früheren Werke (u. a. Bibelillustrationen) als säkulare aus der Bildtradition ausschließen (Anm. 67). Entsprechend interpretiert von Einem die Knaben: *Auch hier ist aber das Historisch-Psychologische ausgeschaltet. Der Blonde empfängt den Segen. Ob es Menasse, der Ältere, oder Ephraim, der Jüngere ist, danach sollen wir nicht mehr fragen* (S. 31).

<sup>19</sup> Vgl. etwa Wilhelm Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*. Braunschweig 1883, Nr. 33; Emile Michel,

Stulte hac nocte reperunt anie-  
mam tuam, & quae parati  
cuus erunt:

L V C 〼 X I I



Cette nuit la Mort te prendra,  
Et demain feras enchaîné.  
Mais dy moy, fol, a qui uendra  
Le bien que tu as amassé.

13. HANS LÜTZELBURGER  
NACH HANS HOLBEIN D. J.,  
DAS GLEICHNIS VOM REICHEN

(Luk. 12), 1538

Holzschritt aus: Les simulachres &  
historiées faces de la mort

(fol. F II). 6,4 x 4,8 cm

14. UNBEKANNTER NIEDER-  
LÄNDISCHER HOLZSCHNEIDER,  
DAS GLEICHNIS VOM REICHEN.

1553

Holzschritt



eine Beobachtung aus dem täglichen Leben, um ein Rembrandt nahestehendes Modell und um Gegenstände einer alltäglichen Atmosphäre, die mit größter Genauigkeit wiedergegeben sind<sup>20</sup>. Erst Bauch erfaßt die künstlerische und inhaltliche Gestaltung angemessen, ohne allerdings das genaue Thema zu bestimmen<sup>21</sup>. Er leitet es ikonographisch von Bloemaerts Darstellung einer »avaritia« her (Abb. 12). Die »avaritia« wird jedoch in der Bildtradition stets als alte Frau allegorisiert.

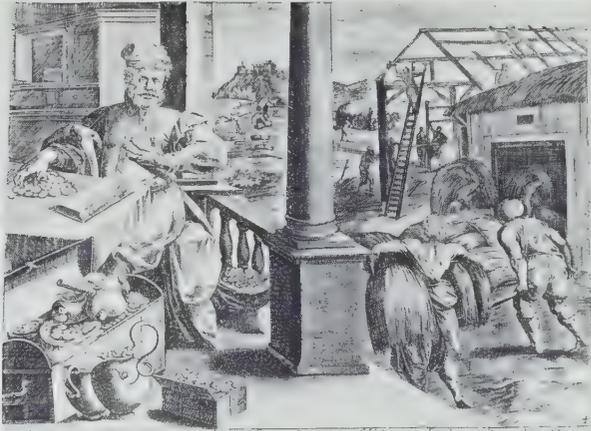
Rembrandts Gemälde gibt ein verwandtes Thema wieder, das Gleichnis vom Reichen. Es läßt sich nur aus der Ikonographie dieses vor Rembrandt nur in der Graphik behandelten Themas herleiten. Das Gleichnis vom Reichen wird bei Lukas im 12. Kapitel erzählt (Vers 16–21). Ein Reicher beschließt, seine alten Scheunen abzubauen und neue zu bauen, um dort seine Schätze zu sammeln und dann ruhig und in Frieden davon zu leben. Gott aber sagt ihm: *Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir for-*

Rembrandt. Paris 1893, S. 28; Adolf Rosenberg, *Rembrandt. Des Meisters Gemälde*. Klassiker der Kunst. Bd. 2. 2. Auflage. Stuttgart und Leipzig 1906, S. 1; Wilhelm Bode / Wilhelm Valentiner, *Rembrandt in Bild und Wort*. Berlin o. J. (1907), S. 26; Wilhelm Bode, Additional Notes on early Paintings by Rembrandt. In: *Art in America I*, 1913, S. 109–112, vgl. S. 110; Hans Jantzen, *Rembrandt*. 2. Auflage Berlin und Leipzig 1923, S. 10; Werner Weisbach, *Rembrandt*. Berlin und Leipzig 1926, S. 108; Alan Burroughs, New Illustrations of Rembrandt's Style. In: *Burlington Magazine* 59, 1931, S. 4; Abraham Bredius, *Rembrandt. Gemälde*. Wien 1935, Nr. 420; Jakob Rosenberg, *Rembrandt*. Bd. I. Cambridge 1948, S. 193; Maria-Dorothea Beck, *Der junge Rembrandt und Italien*. Dissertation Bonn 1949, S. 106; Johannes Jahn, *Rembrandt*. Leipzig 1956, S. 16; G. Knüttel Wzn., *Rembrandt*. Amsterdam 1956, S. 66; Otto Benesch, *Rembrandt*. Genf 1957, S. 29; Bredius-Gerson, *Rembrandt*. 1969. Anm. zu Nr. 420. Gerson, *Rembrandt*. 1969, Nr. 19 (Gerson referiert Bauch). – Etwas abweichende Bildtitel gaben dem Gemälde Carl Neumann, *Rembrandt*. 3. Auflage, München 1922, Bd. 2, S. 57 (*Münzwechsler [sogenannte Geldwechsler]*), und Kurt Bauch, *Die Kunst des jungen Rembrandt*. Heidelberg 1933, S. 28 (*Goldwäger*).

<sup>20</sup> Richard Hamann, *Rembrandt*. Berlin 1948, S. 205.

<sup>21</sup> Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*. Berlin 1960, S. 139 f.; ders., *Rembrandt. Gemälde*. Berlin 1966, Nr. 110. Die Deutung wurde u. a. positiv aufgenommen von Werner Sumowski, Verfasser der Anmerkungen in: Richard Hamann, *Rembrandt*. 2. Auflage, Berlin 1969, S. 446, Anm. zu S. 205.

15. NACHSTICH NACH EINEM  
UNBEKANNTEN STECHER  
DES 16. JAHRHUNDERTS,  
DAS GLEICHNIS VOM REICHEN, 1646  
Illustration aus: Een grooten figuer-bibel dat is  
een afbeeldingh en levendighe vertooningh van alle  
de voornaemste historien, leeringe . . .  
't Alenaar gedruet by Symon Cornelisz . . . 1646



dem. Und wer wird kriegen, was du gespeichert hast? Das Gleichnis schließt mit der lehrhaften Sentenz: Also geht es, wer sich Schätze sammelt und ist nicht reich in Gott.

Die Ikonographie dieser Parabel ist im 16. Jahrhundert entscheidend durch Hans Holbeins d. J. Illustration in den »Bildern des Todes« geprägt worden (Abb. 13). Der Reiche wird in seiner Schatzkammer wiedergegeben. Um auszudrücken, daß er in dieser Nacht sterben wird, hat Holbein den Tod als handelnde Person eingeführt. Er sammelt die vergänglichen Schätze ein<sup>22</sup>. In dem Holzschnitt eines niederländischen Stechers (1553; Abb. 14) ist die Szene ikonographisch erweitert. Einerseits ist der ikonographische Motivschatz vom allgemeinen Thema her (Geldwechsel bzw. Reichtum) ergänzt. Auf dem rechten Schrank liegen Utensilien, die zum Geldgeschäft gehören, wie Goldwaage, Gewichte und Pfandbriefe. Auf dem linken Schrank befindet sich wertvolles Gerät. Andererseits ist die Bindung des Reichen an seinen Besitz noch betont. Er sitzt auf der Geldtruhe, zu seinen Seiten stehen zwei Geldschränke. Die Vanitas-Symbolik kommt stärker zum Ausdruck: der Reiche stützt nachdenklich-melancholisch das Haupt in die Hand, sein Fuß ruht auf dem Sarg, neben dem ein Totenschädel und Knochen liegen. Die Uhr erinnert an die abgelaufene Zeit. Der Reiche sieht den Tod nicht, aber er hört die göttliche Stimme: *O ghy dwaes, in desen nacht sal man u siel van u eyschen: wie sal dan toebehoren, dat ghy vergadert hebt*<sup>23</sup>.

Wie viele andere Themen hat auch dieses, vermutlich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, durch einen Kupferstich eine Interpretation erfahren, die enger an den Wortlaut der Historie gebunden ist. In diesem

<sup>22</sup> Interessanterweise strahlt die Ikonographie des Gleichnisses vom Reichen auch auf verwandte Themen aus und beeinflusst sie, indem die moralisierende Tendenz verstärkt wird oder indem verwandte Themen absorbiert werden. So werden auf einem Stich von Jakob de Gheyn II (Hollstein VII, 111 m. Abb.) zwei Wechsler vom Tod überrascht. Michel le Blon gibt auf einem Stich, auf dem er Münzen reproduziert, in der Mitte ein Geldwechsler-Ehepaar wieder (van der Kellen, *L'Oeuvre de Michel le Blon*. Den Haag 1900, Nr. 226; Hollstein II, 226 m. Abb.). Der älteren Tradition gegenüber (Massys, Roemerswaele) ist die Ikonographie entscheidend durch die Einfügung des Todes verändert: er richtet seinen Pfeil auf den Mann. Daß die ikonographische Umgestaltung auf den Einfluß der Ikonographie des Gleichnisses vom Reichen zurückgeht, wird durch die Inschrift *Luc 12 cap.* bestätigt.

<sup>23</sup> Weitere biblische Inschriften mit ähnlichem Inhalt unterstreichen den moralisierenden Sinn der Darstellung. Sie zeigen, daß es dem Künstler darauf ankam, den Skopus des Gleichnisses zu verdeutlichen.

Stich, der mir bislang nur aus zwei Kopien des 17. Jahrhunderts bekannt ist, wird ein früherer Moment des Gleichnisses behandelt (Abb. 15)<sup>24</sup>. Im Hintergrund holen Arbeiter die Ernte ein und errichten eine Scheune. So werden die Überlegungen des Kornbauern veranschaulicht: *Ich habe nicht genug Lagerraum für meine Frucht. Ich weiß, was ich tue: Ich reiße alle meine Scheunen ab und baue größere, und in ihnen sammle ich meinen ganzen Weizen und alle meine Güter. Dann sage ich zu mir selbst: Nun hast du einen Vorrat für viele Jahre. Laß dir's wohl sein, iß, trink und sei fröhlich.* In der gegenständlichen Versinnbildlichung der Gedanken des Reichen und in der damit verbundenen Aufgabe des Todes als Person ist sicher ein realistisches Element zu sehen. Da im 17. Jahrhundert deutende Hintergrundszenen ungebrauchlich werden, führt die Entwicklung häufig über Darstellungen mit einer »indirekten Ikonographie« zu reinen Genredarstellungen. Daneben bleibt die altertümlich-symbolische oder allegorische Ikonographie bestehen, z. B. bei Hofkünstlern, die manieristische Elemente weiterführen<sup>25</sup>.

In diese Entwicklung zu einer »indirekten Ikonographie« ist auch Rembrandts Gemälde mit dem Gleichnis vom Reichen einzuordnen. Rembrandt geht hier von der Tradition aus. Auch er stellt den Reichen in seiner Schatzkammer dar. Alle wesentlichen ikonographischen Motive (Wandschrank, Goldwaage, Uhr) kehren hier wieder, und einzelne Motive, die zum Rahmenthema gehören, sind vermehrt, etwa die Bücher und die Schuldscheine. Die Häufung gerade dieser Motive erklärt sich aus der Leidener Ikonographie, wo sie etwa in Stilleben die Bedeutung von Vanitas-Symbolen haben<sup>26</sup>.

Rembrandt folgt der ikonographischen Entwicklung, in der die allegorische Gestalt des Todes aufgegeben wurde. Einige Motive dienen dazu, trotz der »natürlichen« Darstellung den historischen und moralischen Sinn zu erfassen. Die Deutung als biblische Historie wird durch die hebraisierende Schrift auf den Schuldzetteln bestätigt. Hebräische oder hebraisierende Lettern benutzt Rembrandt bisweilen, um der Szene biblisches Lokalkolorit zu verleihen. Die Beleuchtung deutet an, daß es sich um eine nächtliche Szene handelt: *in dieser Nacht wird man deine Seele von dir fordern.* Der Reiche betrachtet eine Goldmünze. Mit Recht hat Bauch darauf hingewiesen, daß Rembrandt dieses Motiv aus einer avaritia-Darstellung entwickelt hat. Rembrandt benutzt es hier, um die Bindung des Reichen an seinen Besitz zu veranschaulichen: *Denn wo euer Schatz ist, da wird auch euer Herz sein,* heißt es entsprechend im selben Kapitel bei Lukas (Vers 34). Diese moralisierende Tendenz kommt hier wie in anderen Historien durch zeitgenössische Motive, etwa in der Kleidung, zum Ausdruck, die das Thema aktualisieren<sup>27</sup>.

Die Deutung des Berliner Bildes wurde bisher wesentlich erschwert, weil Rembrandt ein unbekanntes, nie als Gemälde und selten in der Graphik behandeltes Thema bietet. Er ließ die erläuternden allegorischen Motive und die klärenden Motive im Hintergrund ganz im Sinne des ikonographischen Stils des 17. Jahrhunderts aus und fügte Motive aus dem Rahmenthema ein.

<sup>24</sup> Eine weitere Kopie findet sich in: *Toneel ofte Vertooch der Bybelsche Historien*. Cierlyck in't koper gemaect door Pieter H. Schut. Amsterdam 1659 (Neues Testament), Nr. 39. Dort trägt der Sockel einer Balustrade ein Relief mit einem Totenkopf. Schut hat vermutlich das altertümliche Motiv wieder ergänzt, denn seine Kopien sind freier als die der Bilderbibel, deren Kopie Abb. 15 zeigt.

<sup>25</sup> Vgl. etwa Sandrart, der in seiner Ikonographie graphischen Vorbildern des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts verhaftet bleibt.

<sup>26</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Hans Werner Grohn in diesem Jahrbuch S. 79–84.

<sup>27</sup> Etliche Jahre später – im Juni 1634 – schrieb Rembrandt einem Besucher einen Spruch ins Stammbuch, der der moralisierenden Tendenz des Berliner Gemäldes entspricht: *Een vroom gemoet Acht eer vor goet* (Ein frommes Gemüt achtet Ehre vor Gut). Rembrandts Zeichnung auf der gegenüberliegenden Seite ist gleichsam ein Antitypus des Berliner Gemäldes: sie zeigt einen alten Mann mit gefalteten Händen (vgl. Cornelis Hofstede de Groot, *Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte*, Bd. 3. *Die Urkunden über Rembrandt [1575–1721]*. Den Haag 1906, Urk. 33).



16. REMBRANDT, DIE PROPHETIN HANNA, 1631  
(Bred. 69 / Bauch 252). Holz, 60 x 48 cm.  
Rijksmuseum, Amsterdam



17. KAREL DE MALLERY  
NACH MAERTEN DE VOS,  
DIE PROPHETIN HANNA  
Kupferstich

### *Die Prophetin Hanna*

Gleiches trifft auch für seine Darstellungen der greisen Prophetin Hanna zu. Rembrandt ging von der Graphik des 16. Jahrhunderts aus, in der die Prophetin vor einem Kirchenportal dargestellt ist (Abb. 17 und 19)<sup>28</sup>. In seinem Amsterdamer Gemälde (1631; Abb. 16) ließ Rembrandt die Architekturmotive aus und versuchte, die Prophetin durch die jüdische Gebetstracht und durch die hebraisierende Schrift der Bibel erkennbar zu machen.

Vor allem gab er der 84jährigen Hanna die Züge einer alten Frau. In der späteren Darstellung in Leningrad (Abb. 18) deutet er als Hinweis auf das Thema noch ein Kirchenfenster an. Colin Campbell wies mich großzügigerweise auf den Stich von Carol. de Mallerij nach Maerten de Vos hin, in der die Prophetin Hanna die Züge einer alten Frau trägt (Abb. 17). Dieser Stich ist, wie Campbell in seiner Dissertation *Studies in the formal sources of Rembrandt's figure compositions*, London 1971, mit Recht vermutet, höchstwahrscheinlich Rembrandts Vorlage für das Amsterdamer Gemälde und beweist zwingend die aus dem 19. Jahrhundert stammende Deutung des Gemäldes als Prophetin Hanna.

<sup>28</sup> Im *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20, 1969, S. 178 f., hatte ich darauf hingewiesen, daß es einen Typus der »Darbringung im Tempel« gibt, in dem die Prophetin Hanna sitzend dargestellt ist. Inzwischen fand ich jedoch Kupferstiche, in denen die Prophetin Hanna als Einzelfigur wiedergegeben ist (s. o.). So ist auch dieses Gemälde ein Beispiel für den Aufstieg vieler Themen aus der Graphik in die Tafelmalerei. Das Leningrader Gemälde der Prophetin Hanna (Abb. 19) ist u. a. von Gerson (Bredius<sup>3</sup>) angezweifelt und vermutungsweise Abraham van Dijk zugeschrieben worden. Sollten die Zweifel berechtigt sein, so müßte es jedoch – wie zahlreiche Schulvariationen erweisen – ein ähnliches Original gegeben haben.



18. REMBRANDT (?), DIE PROPHE TIN HANNA, 1643  
(Bred. 361 / Bauch 267). Holz, 61 x 49 cm  
Ermitage, Leningrad



19. CRISPIJN DE PASSE DE OUDE,  
DIE PROPHE TIN HANNA  
Kupferstich aus der Serie: Typus octo,  
quas vocant, beatitudinem. 14 x 10,2 cm.  
Hollstein XV. Nr. 286

### Historische Einzelfiguren

Das Zurücktreten ikonographischer Motive fällt besonders bei den historischen Einzelfiguren und bei dem portrait historié auf. Die historischen Einzelfiguren werden dem Porträt angenähert, Bildformeln, die bis dahin nur für Porträts benutzt wurden, auch für die historischen Personen verwandt. Die traditionellen ikonographischen Motive und Attribute werden bisweilen entweder eliminiert, reduziert, verkleinert oder versteckt angedeutet. Während in den älteren Darstellungen die Eule – Attribut der Athena – die Göttin begleitet, ist das Attribut in Rembrandts Lissaboner Gemälde indirekt angegeben. Einen kostbare Treibarbeit mit diesem Motiv schmückt ihren Helm<sup>29</sup>.

Die historischen Figuren werden meist nach Modellen, »nach dem Leben« gemalt. Nur bei historischen Personen, deren Typus in der Tradition fest geprägt war, richtet sich der Künstler in der Auswahl der

<sup>29</sup> Das Lissaboner Gemälde (Bred. 479/Bauch 281) wird in der neueren Forschung häufig als Alexander gedeutet (vgl. Julius S. Held, *Rembrandt's Aristotle and other Rembrandt Studies*. Princeton 1969, S. 9 f. und Anm. 31; Bredius – Gerson, *Rembrandt*. Nr. 479, vgl. Nr. 480). Man beruft sich darauf, daß nach Konrad Kraft (Der behelmte Alexander der Große. In: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 15, 1965, S. 7 ff., bes. 20) die für Athena typischen Attribute auch mit Alexander verknüpft werden können. Es wird jedoch nicht die methodisch notwendige Frage gestellt, ob diese Tradition durch Graphik verbreitet und in Amsterdam und Holland bekannt war. Untersucht man die Darstellungen von Rembrandts Vorgängern, Zeitgenossen und Schülern, so erweist sich, daß die Lokaltradition die Ikonographie beider Themen nicht vermischte. Rembrandt stimmt jedoch – wenn er die traditionellen ikonographischen Motive wiedergibt – mit der Lokaltradition überein. Daher ist die Deutung als Alexander als methodisch unzureichend begründet abzulehnen.

Modelle nach dem herkömmlichen Typus (z. B. bei den Christus-Tronien)<sup>30</sup>. Das erschwert die Identifizierung von historischen Figuren besonders dann, wenn die altertümlichen Attribute eliminiert sind. Von den Evangelistenbildern sind deshalb nur Matthäus und Johannes sicher zu bestimmen; Matthäus (Louvre) durch den Engel, Johannes (Boston) durch seine jugendlichen Züge (die anderen Evangelisten wurden immer als Greise dargestellt)<sup>31</sup>.

### *Selbstbildnis als Demokrit*

Bei den portraits historiés ist das Zurücktreten ikonographischer Motive aus der Bedeutung dieses Darstellungstypus zu verstehen: Die Familien- oder Lebensgeschichte soll im Licht einer historischen Szene oder in Analogie zu einer historischen Person verstanden werden, die zugleich das Leben des Dargestellten erhellt oder es durch ihre Bedeutung erhöht. Dabei soll die historische Rolle nur anklingen, die Darstellung soll nicht darin aufgehen. So ist es nicht verwunderlich, daß die traditionellen ikonographischen Motive bisweilen nur mit Zurückhaltung oder gar verborgen angegeben sind.

In seinem berühmten Kölner Selbstbildnis stellt sich Rembrandt als Maler dar, der an der Staffelei ein Gemälde vollendet (Abb. 20). Doch hat das Staffeleibild nicht allein die Bedeutung, die Tätigkeit des Künstlers zu veranschaulichen. Das Bildnis auf der Leinwand zeigt den ernstesten Heraklit. Sich selbst gibt Rembrandt in der Rolle des lachenden Demokrit wieder.

Schmidt-Degener interpretierte das Gemälde als erster als ein portrait historié mit diesem Thema<sup>32</sup>. Diese Deutung nahm Stechow auf und unterstützte sie durch die Auswertung des ikonographischen Materials von Weisbach<sup>33</sup>. Stechow führte folgende, meist schlagkräftige Argumente an: 1. Das Thema »Heraklit und Demokrit« wurde von Rembrandts Vorgängern, seinen Zeitgenossen und Schülern häufig dargestellt. Cornelis Ketel z. B. behandelte es dreimal, und in einem dieser Werke gab er dem Demokrit seine eigenen Züge (S. 233 f.). 2. Die meisten Werke betonen Demokrit und Heraklit gleichermaßen; in einem Gemälde von Cornelis van Haarlem (Braunschweig) ist der ernste Heraklit jedoch im Hintergrund dargestellt (S. 234). 3. Obgleich der auf dem Staffeleibild Dargestellte nicht weine, zeige er doch andere typische Züge des Heraklit. Die nächste Parallele sieht Stechow in Bramantes Fresko mit Heraklit und Demokrit in der Mailänder Brera (S. 234). 4. Stechow bemerkt, daß die Figur etwas Statuenhaftes hat und erinnert daran, daß in Rembrandts Inventar die Büste eines Heraklit aufgeführt wurde (S. 234). Schließlich weist

<sup>30</sup> Da fast alle historischen Personen nach Modellen gemalt wurden, ist es unglücklich, wenn Kurt Bauch, *Rembrandt*, 1966, Nr. 194, 195, 196, 197, 198, 212, 213, 215; vgl. aber dagegen 228, 229, 240, 241) ausgerechnet bei den Christusbildern schon im Titel den Modellcharakter betont (*Junger Jude [als Christus]*), denn in Rembrandts Inventar werden zwei Christusbilder als *Cristi tronie* bzw. *Cristus tronie* bezeichnet, ohne daß auf das Modell hingewiesen wird (vgl. Hofstede de Groot, *Urkunden*, Nr. 169, § 3, 115 u. 118).

<sup>31</sup> Die Unsicherheit bei der Benennung des ikonographisch eindeutigen Johannes erklärt sich daraus, daß Wilhelm Valentiner (Die vier Evangelisten Rembrandts. In: *Kunstchronik N. F.* 32, 1920–21, S. 219 ff.) bei seiner Rekonstruktion einer Evangelisten- und Apostelserie irrtümlich ein Schulgemälde in München für den Johannes der Serie hielt und das Bostoner Gemälde daher als Evangelisten Markus deutete. Diese Interpretation wirkte lange nach, vgl. Christian Tümpel, *Katalog zur Geschichte der Rembrandtforschung*. Hamburg 1967, Nr. 14.

<sup>32</sup> Katalog *Rembrandt Tentoonstelling*, Rijksmuseum Amsterdam, 1932, Nr. 38.

<sup>33</sup> Wolfgang Stechow, *Rembrandt-Democritus*. In: *The Art Quarterly* 7, 1944, S. 233–238; Werner Weisbach, Der sogenannte Graph von Velazquez und die Darstellungen des Demokrit und Heraklit. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 49, 1928, S. 141–158.

Stechow eine literarische Parallele zu diesem portrait historié nach und bestimmt den Gehalt des Gemäldes durch eine Analogie-Interpretation. Der Autor Robert Burton bezeichne sich in seiner *Anatomy of Melancholy* (1621, 2. Auflage 1651) als Democritus Junior und richte sich als solcher an die Leser, *Democritus Junior to the Reader* ist der Titel der Einleitung. Entsprechend wende sich Democritus-Rembrandt mit einem breiten Lachen *ad spectatores*. Doch während Burton durch seine Untersuchung zur Melancholie dem Allgemeinwohl dienen wolle, stelle Rembrandt den Sachverhalt für den Betrachter einfach fest (*he simply states the case for the spectator*). Im Gegensatz zur gesamten Tradition sei Heraklit jedoch nicht als Person dargestellt. Er erscheine nur als Bild im Bilde, als ein Werk, das der Künstler selbst geschaffen hat. Durch die geringe Betonung des Heraklit drücke Rembrandt seine Geringschätzung aus. Stechow erklärt es damit, daß Heraklit für Rembrandt die eigenen Sorgen und Niederlagen symbolisiere. Durch sein Lachen vertriebe er sie (S. 237 f.).

Röntgenuntersuchungen, die Müller Hofstede veröffentlichte, enthüllen eine frühere Fassung und geben Auskunft über Veränderungen des Bildes<sup>34</sup>. Es ist Białostockis Verdienst, angesichts der neuen Untersuchungsergebnisse die Frage gestellt zu haben, ob sich Stechows Deutung aufrecht erhalten läßt<sup>35</sup>. Er wendet ein, die Physiognomie des angeblichen Heraklit lasse sich nicht mehr feststellen, denn die Röntgen- und Infrarotaufnahmen zeigten, daß die oberen Ecken früher abgetrennt waren, um die Leinwand in einen Rahmen einzupassen. So sei die entblößte Stirn, die Stechow als charakteristisches Merkmal für den traditionellen Typ des Heraklit bezeichne, erst eine neuere Hinzufügung (als das ursprüngliche Format wiederhergestellt wurde). Auch schienen die gerunzelten Augenbrauen, die dem Ausdruck etwas Grimmiges verliehen und eine Interpretation als Heraklit nahelegten, aus der Zeit der Veränderung der Leinwand zu stammen (S. 54).

Ein weiteres Argument gegen Stechows Deutung und zugleich einen Ansatz zur eigenen Interpretation findet Białostocki in der Röntgenaufnahme, die den früheren Zustand des Gemäldes sichtbar werden läßt. In der ursprünglichen Fassung der Komposition waren die Hände des Malers vorgestreckt: die linke hielt den Malstock (und die Palette [?])<sup>36</sup>, die rechte, die zur Staffelei erhoben war, den Pinsel. Die gemalte Statue sei also in dieser Fassung zu einem großen Teil durch die Hände des Künstlers verdeckt und daher in der Komposition weniger gewichtig gewesen als in der jetzigen. Außerdem habe in der ersten Fassung kein Gegensatz zwischen den Protagonisten bestanden (S. 54). Das Verhältnis des Malers zur Figur auf dem Staffeleibild sei ursprünglich vielmehr bis zu einem gewissen Grade dem von Aristoteles zu Homer verwandt gewesen. Wie Aristoteles seine Hand auf die Büste Homers legt, so berühre Rembrandt die Brust der gemalten Büste<sup>37</sup>. Als Vorbild für Aristoteles benutzte Rembrandt Hans Holbeins Holzschnitt mit dem Porträt des Erasmus von Rotterdam, in dem der Gelehrte eine Hand auf das Haupt des Terminus legt, der als Herme wiedergegeben ist.

Die Büste auf dem Staffeleibild erklärt Białostocki als Herme, und vor allem diese Deutung scheint ihm einer Interpretation als Heraklit zu widersprechen (S. 50 ff.). Er nimmt an, die Herme stelle Terminus

<sup>34</sup> Cornelius Müller Hofstede, Das Stuttgarter Selbstbildnis von Rembrandt. In: *Pantheon* 21, 1963, Abb. 14 und 18, vgl. auch S. 63.

<sup>35</sup> Jan Białostocki, Rembrandt's »Terminus«. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 28, 1966, S. 49–60.

<sup>36</sup> Wenn ich das Röntgenfoto richtig lese, hielt Rembrandt in der Linken auch noch eine rechteckige Palette wie in dem Bild der Iveagh Stiftung (London, Kenwood House; Bauch 331/Bred. 52).

<sup>37</sup> Gerson, *Rembrandt*. 1969, S. 144, nimmt Białostockis Deutung auf und spitzt die Argumentation noch zu: *Durch eine Röntgenuntersuchung des Bildes wurde aber deutlich, daß des Malers Hand ursprünglich auf der Brust dieser verschatteten Skulptur (sic) ruhte; das spricht gegen die vorgeschlagene Identifizierung – denn die beiden Philosophen müssen als unbedingte Gegenpole verstanden werden.*

20. REMBRANDT,  
SELBSTBILDNIS ALS DEMOKRIT, 1668  
(Bred. 61 / Bauch 341). Leinwand, 82,5 x 65 cm  
Wallraf Richartz-Museum, Köln



dar (S. 55 ff.). Die Sinndeutung, die Terminus in der Geistesgeschichte erfahren hat, zieht Białostocki zur Deutung des Gemäldes heran. Terminus ist das Ende von allem. Sein Leitspruch in der Ikonologie lautet *Concedo nulli* – ich weiche niemandem (S. 55). Der symbolische Gehalt der ersten Fassung des Kölner Selbstbildnisses sei also folgendermaßen zu bestimmen: Rembrandt biete dem Symbol des Todes, der vor niemandem weiche, die Stirn und male ihn. Dem skulptierten Terminus stehe die reife malerische Perfektion von Farbe und Licht entgegen. Der Todessymbolik des Terminus setze er seine lebenssprühende Pinselführung und sein heiteres, philosophisches Lächeln entgegen. Rembrandts spätes Selbstbildnis verkünde durch seine meisterliche Form – im eigenen Bereich des Künstlers – den alten Leitspruch des Terminus *Concedo nulli* (S. 59). Mit dieser äußerst geistreichen Interpretation gelangt er allerdings zu einer Deutung, die nicht weit von der Stechows entfernt ist. Denn auch er geht von einem inneren Gegensatz zwischen dem Lachen des Künstlers und der Symbolik des Staffeleibildes aus.

Białostocki vermutet, daß die Gebärde von Aristoteles und Rembrandt bis zu einem gewissen Grade analog zu interpretieren sei. Aber ist dies wirklich der Fall? Aristoteles' Hand ruht auf dem Haupt Homers. Er ist durch diese Gebärde dem Homer geistig verbunden, empfängt innere Kraft von dem Vorbild. Rembrandt dagegen hält in seiner Rechten einen Pinsel, mit dem er die Brust der Herme auf dem Staffeleibild malt. Davon, daß seine Hand auf der Brust des Staffeleibildes ruhe, kann nicht gesprochen



21. AERT DE GELDER, DER KÜNSTLER, EINE ALTE FRAU PORTRATIEREND, 1685  
 Leinwand, 142 x 169 cm  
 Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

werden. Die Gebärde soll vielmehr die Tätigkeit des Künstlers veranschaulichen, nicht aber seine geistige Nähe zum Dargestellten<sup>38</sup>.

Die Frage, ob das Bildnis auf der Leinwand die für Heraklit typischen Züge aufweist, können wir beiseite lassen, da die Ikonographie hier nicht fest geprägt war, es also keinen festen Heraklit-Typus gab<sup>39</sup>. Entscheidend ist dagegen, ob der Ausdruck ernst oder grimmig war (S. 54). Bialostocki hält die Beantwortung dieser Frage für unmöglich, da die Leinwand beschädigt ist. Doch geben zwei von diesem Werk abhängige Gemälde eine eindeutige Antwort. Sie können zur »Rekonstruktion« des ursprünglichen Zustandes herangezogen werden, da sie voneinander unabhängig sind. Das Gemälde des Rembrandtschülers Aert de Gelder (Abb. 21) ist besonders interessant, weil dort das Thema verändert wurde. Der Künstler stellt sich dar, wie er eine alte Frau porträtiert. Im Sinne Rembrandts gibt er sich als lachenden Künstler wieder. Der Frau jedoch hat er grimmige Züge verliehen. Gerade weil dieses aber nicht vom Thema selbst (dem Porträt einer alten Frau) gefordert war, darf als sicher gelten, daß der Gegensatz zwischen lachendem Maler und grimmiger Porträtierten auf das Vorbild zurückgeht. Das bestätigt auch ein Gemälde des 1630 in Danzig

<sup>38</sup> So hat Bialostocki das Röntgenfoto auch mit Recht auf S. 54 interpretiert.

<sup>39</sup> Vgl. A. Blankert, Heraclitus en Democritus. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 18, 1967, S. 31–124, s. bes. S. 47 ff. Deshalb sind sowohl Stechows Versuch, nachzuweisen, daß der Heraklit auf Rembrandts Gemälde mit dem »traditionellen« Typus übereinstimme als auch Bialostockis Argumentation, daß die »typischen« physiognomischen Merkmale nicht gesichert seien, durch Blankerts Materialzusammenstellung und -auswertung überholt.



22. SALOMON ADLER, SELBSTBILDNIS  
Leinwand, 121 x 99 cm  
Uffizien, Florenz

geborenen, in seiner zweiten Lebenshälfte in Mailand tätigen Malers Salomon Adler († 1691; Abb. 22). Adler war mit niederländischer Porträtkunst vertraut<sup>40</sup>. In seinem »Selbstbildnis als lachender Demokrit« in Florenz geht er wahrscheinlich mittelbar oder unmittelbar auf Rembrandts einige Jahre früher geschaffenes Selbstporträt zurück und übernimmt auch dessen Sinn. Auf dem Staffeleibild ist ein Maler als Heraklit dargestellt<sup>41</sup>. So belegt auch dieses Werk, daß die grimmigen Züge auf dem Staffeleibild in Rembrandts Gemälde nicht auf die Zeit nach der Beschädigung der Leinwand zurückzuführen sind, sondern einen ursprünglichen Zustand bewahren. Es beweist außerdem, daß der Sinn von Rembrandts Gemälde in jener Zeit noch verstanden wurde.

Sollte die Beobachtung Białostockis zutreffen, daß die Figur auf dem Staffeleibild als eine gemalte Herme zu deuten ist, so würde das nur ein weiterer Beleg für Stechows Deutung sein. Brief er sich doch darauf, Rembrandt habe eine antike Büste von Heraklit besessen. Vermutlich war dies eine Herme, denn das Bild eines Rembrandtschülers zeigt Heraklit und Demokrit in dieser Gestalt im Hintergrund eines Bildes (Abb. 23). Außerdem hielt man, wie Blankert zeigte, eine antike Herme für ein authentisches Porträt des

<sup>40</sup> Vgl. den Abschnitt von Wolfgang J. Müller über Salomon Adler in Erich Hubala, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*. In: *Propyläen Kunstgeschichte* Bd. 9, 1970, S. 203 f. Prof. Müller bin ich für freundliche Auskünfte dankbar.

<sup>41</sup> Müller vermutet mir Recht: *Möglicherweise ist die Selbstdarstellung des fröhlichen Malers neben dem Bildnis eines Mißmutigen ... zu verstehen als Darstellung gegensätzlicher Temperamente nach Art der Demokrit-Heraklit-Bildnisse, die im 16. und 17. Jahrhundert offenbar viel Anklang fanden* (S. 204).



23. REMBRANDT-SCHÜLER, SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN

Holz, 67 x 82 cm

Museum De Lakenhal, Leiden

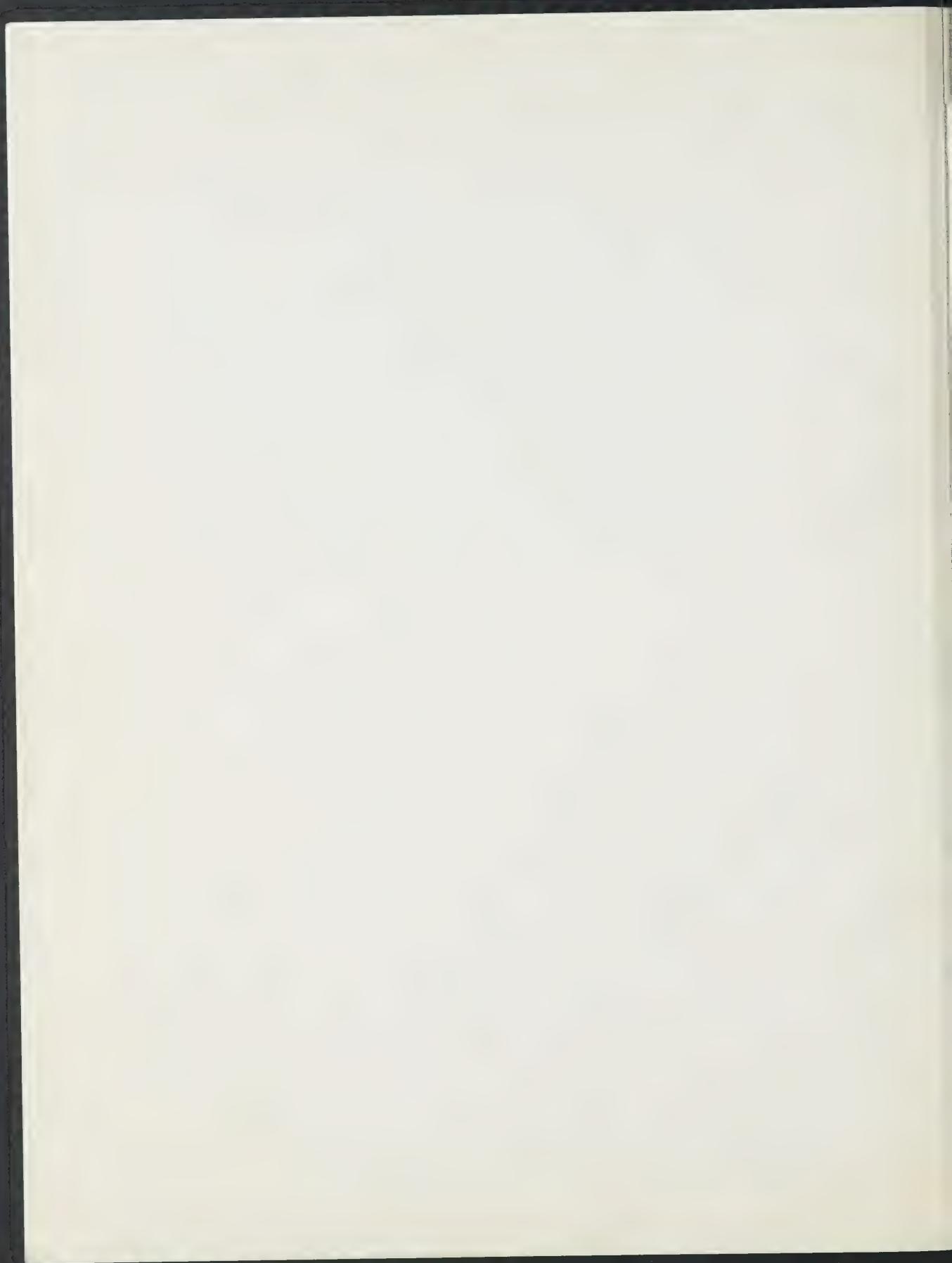
Heraklit, ohne daß die Physiognomie dieser durch Stiche bekannten Herme jemals normativen Einfluß auf die Heraklit-Ikonographie gehabt hätte<sup>42</sup>.

So erweist die Deutung einzelner Werke, daß die ikonographische Forschung methodenkritisch arbeiten muß. Die Interpretationen, zu denen man häufig nur auf Grund literarischer, biographischer, motivischer oder anderer Assoziationen gelangt ist, müssen an einer Untersuchung der ikonographischen Tradition und der Lokaltradition überprüft werden. Dabei können auch spätere Werke herangezogen werden, sofern sie die Ikonographie des zu deutenden Werkes getreu überliefern. Wichtig ist es, daß die Forscher alle verwandten Darstellungen des Rahmenthemas (beim Gleichnis vom Reichen z. B. Avaritia, Geldwechslerehepaar) auf ihren ikonographischen Motivschatz hin untersuchen. Allzuhäufig werden sonst Sujets aus demselben Rahmenthema verwechselt. Vor allem sollte an Hand der Werke (und nicht an Hand der Forschungsmeinung) nachgewiesen werden, daß die angewandte Methode dem ikonographischen Stil und der Arbeitsweise der Zeit und des Künstlers angemessen ist. Nur so lassen sich hinreichend sichere Ergebnisse gewinnen, auf denen eine ikonologische Forschung aufbauen kann<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 18, S. 47 ff., bes. 48 f. und Abb. 48.

<sup>43</sup> Das Postulat, es handle sich bei dem zu deutenden Werk um ein Unikum, für das es keine Parallele im Werk des Künstlers gäbe, ist ein beliebter »deus ex machina«, mit dem man sich einer kritischen Überprüfung der eigenen Methodik entzieht.





Jacoba, nämlich Harmen van Ilt, ein Paar Handschuhe angeschafft wurde. Übrigens kommt sowohl in der Rechnung des Gijsbrecht wie in der der Vrou Jacoba noch ein anderer Posten für eine Anzahl Handschuhe vor. Allerdings sind Gijsbrechts Handschuhe viel teurer als die übrigen.

Ich würde mich über diese Einzelheiten in diesem Kreis nicht so verbreiten, wenn Hellinga dem Posten Gijsbrechts Handschuhe und der Belohnung eines Trommlers keinen speziellen Platz in seiner Erörterung eingeräumt hätte. Ich erinnere Sie daran, daß ich vorhin schon gezeigt habe, daß Trommler einen üblichen Beitrag zur Produktion des Kriegslärms liefern. Weil aber nicht mit ausdrücklichen Worten von Handschuhen und von einem Trommler in dem Gijsbrecht die Rede ist, werfen diese Posten nach Hellingas Meinung Fragen auf, die vielleicht die Nachtwache beantworten kann (1956, 27). Die Beantwortung überläßt er den Kunsthistorikern. Es ist klar, daß mit diesem Gedankengang der »Ontfang en uytgift van d'Amsteldamsche Schouburg van den jaere 1637« (Einnahmen und Ausgaben des Amsterdamer Theaters im Jahre 1637) zum Beleg für eine Verbindung zwischen Nachtwache und Gijsbrecht erhoben wird. Ich habe zeigen wollen, daß dazu kein Anlaß besteht und ich rechnete es zu meiner Aufgabe, jene Kunsthistoriker eines Bessern zu belehren, die da glauben, daß sie mit der Suche nach der Bedeutung der Handschuhe und Trommler auf der Nachtwache für die Theatergeschichte einen Beitrag liefern können.

Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung  
Hrsg. von Otto von Sönnen und Jan K. Sch.  
Berlin 1975

## Beobachtungen zur »Nachtwache«<sup>1</sup>

von Christian Tümpel

### *Die Forschungssituation: Widersprüchliche Interpretationen und Deutungsmethoden*

In den letzten Jahrzehnten sind zahlreiche Untersuchungen zum »Gruppenbildnis der Kompanie des Kapitäns Frans Banning Cocq und seines Leutnant Willem van Ruytenburch« erschienen<sup>2</sup>. Sie gehen von unterschiedlichen Methoden aus und gelangen daher zu gegensätzlichen Deutungen. Richtige Ansätze und wichtige Ergebnisse aus dem Anfang dieses Jahrhunderts wurden dabei nicht immer berücksichtigt und gerieten weithin in Vergessenheit, nicht nur, weil sie bisweilen an entlegenen Stellen publiziert wurden, sondern auch weil durch unzureichende Fragestellung die Anerkennung von seiten der neueren Forschung erschwert oder sogar verhindert wurde. Deshalb sollen diese Ergebnisse durch neues Material gesichert und erweitert sowie durch eine Einordnung in die Ikonographie Rembrandts methodisch begründet werden. Dabei möchte ich neue Beobachtungen hinzufügen. Die rein künstlerische Analyse wird ausgeklammert, doch meine ich, daß die ikonographische Erklärung zu einem vertieften Verständnis – auch der künstlerischen Form – führen kann. Es liegt im Wesen solcher ikonographischer Studien, daß sich ihre Argumentation im Verlaufe einer Untersuchung zu verselbständigen droht. Eine Kurzfassung als Vortrag steigert das noch.

<sup>1</sup> Diese Untersuchung konnte dank eines Aby Warburg Stipendiums wesentlich erweitert werden und wurde im Seminar von Prof. Dr. E. Gombrich »Work in Progress« (1968/69) erstmals vorgetragen. Die vollständige Untersuchung erscheint im Bulletin van het Rijksmuseum.

Ich möchte allen Wissenschaftlern und Instituten Dank sagen, die diese Untersuchung gefördert haben. Besonders verpflichtet fühle ich mich dem Rijksmuseum in Amsterdam, dem Warburg Institute und dem British Museum in London, der Kunsthalle und dem Kunstgeschichtlichen Seminar in Hamburg. Mein besonderer Dank gilt den Wissenschaftlern, die diese Arbeit durch Material und Aufwand an Zeit unterstützt haben, vor allem Dr. Colin Campbell, Dr. E. Frankfort, Herrn Haga, Prof. Dr. E. Gombrich, Dr. J. Montagu, drs. Peter Schatborn und Prof. Dr. W. Schöne. Von besonderer Bedeutung waren die Diskussionen mit Bas Kist (Historische Afdeeling des Rijksmuseums), dem ich auf Grund seiner Kenntnisse viele Hinweise verdanke. In großzügiger Weise haben mir die Ermitage (Leningrad) und das Rijksmuseum (Amsterdam) bei der Beschaffung von Fotos geholfen.

Prof. Dr. E. Haverkamp-Begemann wies mich nach dem Vortrag in Berlin darauf hin, daß er sich in den letzten Jahren ebenfalls mit der Nachtwache beschäftigt habe und im wesentlichen zu den gleichen Ergebnissen gelangt sei. Ich freue mich über die weitgehende Übereinstimmung unserer beiden Untersuchungen. Die Arbeit von E. Haverkamp-Begemann erscheint im Album Amicorum. Festschrift für J. G. van Gelder zum 27. 2. 1973. Hrsg. von J. Bruyn, J. A. Emmens (†), E. de Jongh, D. P. Snoep. 1973.

<sup>2</sup> Die wichtigste ältere Literatur zur Nachtwache ist bei Otto Benesch, Rembrandt. Werk und Forschung. Wien 1935, S. 89 aufgeführt, die wichtigste neuere bei Horst Gerson. Rembrandt. Gemälde. Gütersloh 1969, S. 310 genannt.

*Beobachtungen zur »Nachtwache«*

*Zur Geschichte der »Nachtwache«*

Als die Amsterdamer Cloveniere – das heißt übersetzt Büchschenschützen – um 1639 mit der Innenausstattung des großen Saals ihres neu erbauten Gildenhauses begannen, bestellten die Vorsteher der Doelen und die einzelnen Korporalschaften sieben ganzfigurige Gruppenporträts, alle in Lebensgröße. Die meisten wurden 1642, also in dem Jahr, in dem der Saal seiner Bestimmung übergeben wurde, fertig, so auch Rembrandts Gruppenbildnis. Im Jahre 1712 wurden die Bilder aus dem Versammlungshaus der Schützen in das Amsterdamer Rathaus gebracht und dabei wurde Rembrandts Gemälde an allen Seiten rücksichtslos beschnitten, um es zwischen zwei Türen einzupassen. Zwei zeitgenössische Kopien zeigen den ursprünglichen Zustand (vgl. Abb. 106). Die Bezeichnung »Nachtwache« entstand erst zu Ende des 18. Jahrhunderts; die zahlreichen Firnissschichten waren damals so stark nachgedunkelt, daß man das Geschehen als nächtliche Szene mißverstand. Die Bürgerkompanie ist, wie die letzte Reinigung an den Tag brachte, in vollem Sonnenlicht dargestellt. Im Bild selbst finden wir einen Beleg dafür: einer der Musketiere hält ein Brennglas in der Hand, mit dem er die Lunte angezündet hat.

Durch die Ende der 1660er Jahre eingefügte Kartusche wissen wir, daß Rembrandt nur 18 Personen porträtiert hat; auf dem unversehrten Bild waren jedoch 34 Personen dargestellt bzw. angedeutet. Damit berühren wir das ikonographische Problem dieses Bildes. Geben die 16 hinzugefügten Personen dem Gruppenporträt eine zusätzliche Bedeutung und wenn ja, welche? Diese Frage ist in der Forschung sehr unterschiedlich beantwortet worden.

*Zu Interpretationen der »Nachtwache«*

Hellinga deutet sie als emblematische Motive, die dem Schützenstück eine allegorische Bedeutung geben. Er versucht jedes Detail mit Vondels Theaterstück Gysbrecht van Amstel in Zusammenhang zu bringen und vermutet, daß der Amsterdamer Held durch Frans Banning Cocq personifiziert werde. Das gelb gekleidete Mädchen soll Victoria, das grün gekleidete Gaudia darstellen (Abb. 107). Der Junge links bedeutet die Unschuld und der Hund die Schuld. Das ganze Gruppenporträt soll den Triumph von Amsterdam verkündigen. Positiv reagierten auf diese Interpretation Imdahl, van de Waal, de Vries, van Gelder und Gerson. Kritisch waren jedoch Białostocki, Bauch und Rosenberg. Eine methodische Basis für die Kritik fehlte jedoch hier ebenso wie bei den übrigen Interpretationen, nach denen die Figuranten das Gruppenporträt in eine Historie oder Genreszene verwandeln oder als phantastische Motive den Wirklichkeitsgehalt überhöhen sollen. Entsprechend unterschiedlich werden – bei so gegensätzlichen Deutungen kein Wunder – auch die einzelnen Figuranten erklärt: die beiden Mäher, z. B. als Waffenträgerinnen, als Überbringerinnen des Preishahns für den Gewinner des Schützenwettkampfes, als »trotsjes«, die Maria Medici einen Willkommenstrunk und Speise (das rohe Huhn) anbieten sollen, als Marketenderinnen, als Töchter des Doelenwirtes, als Zwerginnen, als für den Karneval verkleidete Personen, als impressionistisches Motiv etc.

*Die Analogieinterpretation*

Für welche dieser zahlreichen und widersprüchlichen Deutungen soll man sich entscheiden? Es gibt nur einen Maßstab, um diese unter verschiedenen forschungsgeschichtlichen und methodischen Voraussetzungen gewonnenen Ergebnisse zu überprüfen, nämlich Rembrandts Ikonographie. Man kann einen Ansatz zur präzisen Deutung der sogenannten Nachtwache nur gewinnen, wenn man untersucht, wie Rembrandt in seinen Historien und Porträts Typen, die durch die Tradition vorgebildet waren, in seinen eigenen Erzählerstil übersetzt, welche Quellen er heranzieht, wann und wie er sie benutzt und welche Motive er neu einführt und dann die Motive ungedeuteter Werke wie der »Nachtwache« analog dazu herleitet und interpretiert.

REMBRANDTS IKONOGRAPHIE<sup>3</sup>

*Die ikonographischen Quellen Rembrandts und seiner Zeitgenossen*

Rembrandts Ikonographie – wie überhaupt die gesamte Barockikonographie – ist von der Malerei, der Buchillustration und Druckgraphik, besonders der Reproduktionsgraphik und von den Darstellungsfolgen des späten 16. und 17. Jahrhunderts geprägt worden. Es war ein enzyklopädisches Zeitalter: der reiche Themenschatz des Spätmittelalters wurde aufgeschlossen und international verbreitet. Reich illustrierte Sachbücher und zahlreiche Darstellungsfolgen erschienen zu vielen Gebieten. Die Künstler sammelten diese Werke und ließen sich von den oft nur mittelmäßigen oder schwachen Illustrationen anregen, entnahmen ihnen sogar die meisten ikonographischen Motive.

Das läßt sich beispielhaft an dem Einfluß der Darstellungsfolge »Der Prophet Elisäus und die Sunamitin« von Hans Collaert nach Maerten de Vos zeigen. Mehrere Vorgänger Rembrandts und auch einige Rembrandtschüler stellten die Ankunft der Sunamitin bei dem Propheten Elisäus dar. Sie wurden dazu mittelbar oder unmittelbar durch die Hintergrundszenen des Kupferstichs angeregt, so etwa Moeyaert in einem fälschlich Lambert Jacobsz. zugeschriebenen Gemälde. Rembrandt behandelte in seinem Londoner Gemälde die vorangehende Szene. Die Sunamitin nimmt von ihrem Mann Abschied, um zum Propheten Elisäus zu reisen, den sie um die Auferweckung ihres Sohnes bitten will. Die Vordergrundszenen diente Rembrandt als ikonographisches Vorbild. Als formale Vorlage – für den Aufbau der Komposition – benutzte Rembrandt das nächste Blatt der Folge. Wenn man dieses Blatt bislang nicht richtig gedeutet hat, so lag das nicht daran, daß Rembrandts Ikonographie – wie man oft behauptet – ikonographisch schwer zu deuten ist. Auch die meisten anderen Darstellungen aus demselben Themenkreis sind falsch erklärt

<sup>3</sup> Die folgenden einleitenden methodischen Bemerkungen wurden inzwischen schon in abgewandelter, erweiterter Form in einem Aufsatz »Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation der Historien (II)«. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 16, 1971, S. 20 ff. veröffentlicht. Dort findet man einzelne Belege; vgl. ferner Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 13 (1968) S. 95–126; Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 20 (1969), S. 107–198; Christian und Astrid Tümpel, Rembrandt legt die Bibel aus, Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Berlin 1970.

worden, unabhängig davon, wer sie schuf. Was könnte deutlicher erweisen, daß die falsche Deutung von Historien nicht auf deren Gestaltung zurückzuführen ist, sondern auf die Unkenntnis davon, daß die Barockikonographie ihren Ursprung in der Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts hat.

Dieser Zusammenhang war so eng, daß selbst ein großer Teil von Rembrandts Gendardarstellungen thematisch von der Tradition bestimmt ist: ich erinnere nur an die graphischen Werke mit Bettlern, Blinden, Jahrmärkten, Wirtshauszenen, Dreikönigsfesten und schließlich mit amourösen Sujets. Für den letzten Themenkreis gebe ich einen unbekannteren Beleg: Das scheinbar ungewöhnliche Thema »Der Mönch im Kornfeld« ist von deutschen Darstellungen des 16. Jahrhunderts abhängig, vgl. etwa Aldegrevers Kupferstich.

Selbst in den Einzel- und Gruppenporträts gibt es traditionelle ikonographische Motive und Typen. Im Bildnis des Schiffstheoretikers mit seiner Frau (Buckingham Palace) wird das Motiv, daß ein Brief hereingebracht wird, benutzt, um das Ehepaar in einer Interaktion darzustellen und die Wendung des Mannes in die Enface-Ansicht zu begründen. Wir finden das Motiv schon in de Keyzers Londoner Porträt des Constantin Huyghens, doch hat Rembrandt es verwandelt und psychologisiert, in dem er betont, daß die Frau in den Arbeitsraum des Mannes eindringt und ihn in seiner Arbeit unterbricht. In beiden Gemälden ist der Beruf durch zahlreiche Motive angedeutet, hier der Entwerfer und Theoretiker, dort der Weltmann, Schreiber und Politiker.

*Rembrandts Verdeutlichungen des spezifischen Themas*

Schon diese Beispiele zeigen, daß Rembrandt die Ikonographie nicht einfach übernahm, sondern sie umformte und den Motivschatz aus der Historie und ihrem Zusammenhang, wie er in der Bildtradition dargestellt war, ergänzte. Er will den schicksalhaften, beruflichen oder menschlichen Hintergrund durchleuchten und sichtbar werden lassen. Zwar sind die Motive, die er dabei benutzt, häufig aus der Tradition übernommen oder von einer Vorlage angeregt. Aber gerade wie sie verwandelt werden, zeigt, daß es ihm um die Verdeutlichung des Sinngehaltes geht. Um diesen hervortreten zu lassen, konnte er historische Motive auslassen, unhistorische dagegen tradieren oder einführen. Bei einer solchen intensiven Beschäftigung verwundert es nicht, daß Rembrandt die Bildtradition häufig vom wörtlichen Text oder einer Durchdringung des Gesamtzusammenhanges her korrigierte. In seinem oben erwähnten Gemälde »Die Abreise der Sunamitin« folgt Rembrandt z. B. der holländischen Bibelübersetzung und stellt den Knecht nicht wie das Vorbild als Mann, sondern als Knaben dar. Die vom Text nicht erwähnten Mägde hat er eliminiert. Die thematische Verdichtung wird auch in der Erfassung der psychologischen Situation sichtbar: die Sunamitin weint über den Tod ihres Sohnes; was in der Stichfolge in einzelne Akte zerlegt ist, hat Rembrandt zu einer einzigen Szene verdichtet.

*Rembrandts Verdeutlichungen des Lokalkolorits und des allgemeinen Themas*

Zur Bestimmung des Ambiente, zur Charakterisierung einer Person oder ihres Handelns und zur Verdeutlichung des allgemeinen Themas führen Rembrandt und seine Vorgänger auch Motive ein, die sich nicht in früheren Werken desselben Themas finden. In Lastmans bislang nicht zutreffend gedeutetem Gemälde »Der Triumph Josephs in Ägypten« (San Francisco) sind im Gegensatz zum ikonographischen Vorbild, einem Holzschnitt nach Godefroid Ballain, eine Pyramide und ein Feldzeichen mit einem Krokodil eingefügt, beides Anspielungen auf Ägypten. Lastman verleiht so der Darstellung Lokalkolorit. Ähnliche Verdeutlichungen sind auch für Rembrandt typisch. Er gibt in mehreren Szenen, die sich im Jerusalemer Tempel ereignen, erstmals die beiden Säulen Jachin und Boas wieder, die nach der Beschreibung im ersten Buch der Könige im Tempel errichtet waren. Angeregt wurde er dazu entweder durch Bibelillustrationen oder durch Stiche, wie etwa dem Kupferstich Philip Galles nach Maerten van Heemskerck »Die Zerstörung des Tempels durch Nebukadnezar«. Daß es Rembrandt nicht so sehr um eine historische Rekonstruktion, sondern vor allem um eine Verdeutlichung des Ortes geht, wird daraus ersichtlich, daß er in dem Londoner Gemälde »Christus und die Ehebrecherin« die Säulen im Tempel, im Leningrader Gemälde »David und Jonathan« aber vor dem Tempel darstellt.

Das Thema »Der junge Tobias heilt die Blindheit seines Vaters« zeigt – wie Greef nachwies – meist die Szene, wie der junge Tobias etwas von der Galle des Fisches in die Augen seines erblindeten Vaters salbt. Rembrandt stellt jedoch nach Greef einen späteren Moment dar. Der biblische Bericht fährt nämlich fort: »und der Star ging ihm von den Augen wie ein Häutlein von dem Ei. Und Tobias nahm es und zog es von seinen Augen, und alsbald war er wieder sehend.« Interessanterweise hat sich Rembrandt offensichtlich darüber informiert, wie man die getrübe Haut vom Auge lösen kann, und er stellt die Szene nun auch ganz fachgerecht dar: Tobias benutzt eine Starnadel, also ein medizinisches Operationsgerät, von dem im biblischen Bericht natürlich nicht die Rede ist.

Schließlich nimmt Rembrandt in einzelnen Darstellungen neue Motive aus dem allgemeinen Thema auf. Die Legende erwähnt nicht, daß beim Tode Marias ein Arzt dabeigewesen sei, der den Tod festgestellt habe. Rembrandt entlehnt das Motiv des Arztes, der den Puls fühlt, aus einer anderen Sterbeszene, also aus einer Darstellung des gleichen Rahmenthemas, und führt es zur Verdeutlichung in die Ikonographie des Marientodes ein.

*Die Wandlung des ikonographischen Stils bei Rembrandt und seinen Zeitgenossen  
Indirekte Ikonographie*

Wichtig für die Barockikonographie ist auch die Wandlung des ikonographischen Stils. Nicht mehr ikonographische Motive und deutende Nebemotive, sondern die Schilderung der Physiognomie, die Charakterisierung des Ausdrucks und der Bewegung verdeutlichen den Inhalt und machen die Handlung einsichtig und erkennbar. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern stellen viele Künstler des späten 16. und des 17. Jahrhunderts Bildworte, Symbole und übernatürliche Ereignisse in einigen Szenen bisweilen nur noch indirekt dar, deuten sie nur noch versteckt an oder eliminieren sie.

Während Merian das Bildwort vom Balken und Splitter im Auge wortwörtlich im

Hintergrund der Bergpredigt als simultane Szene darstellt, stehen bei Fetti (York, City Art Gallery) die Widersacher unter einem Balken, dessen Spitze auf das Auge des einen und ein Splitter auf das Auge des anderen zeigt. Ähnliche Umsetzungen von Bildworten und Symbolen können wir auch in Rembrandts Werken nachweisen. Charakteristisch für Rembrandt ist dabei, daß die traditionelle Gestaltung verwandelt und mit der physischen und psychischen Erfassung der Historie zu einer Einheit verschmolzen wird. Das läßt sich am Kasseler Jakobssegen verdeutlichen. Nach dem biblischen Bericht greift Joseph in die Segenshandlung ein, als Jakob seine Hände überkreuzt und nicht dem älteren Menasse, sondern dem jüngeren Ephraim den Erstgeburtssegen spendet. Doch Jakob folgt dem göttlichen Plan. Den eigentlichen Segen, den Erstgeburtssegen erhält Ephraim. Ganz traditionell stellt Guercino (ehem. Paris, Privatbesitz) die Szene dar. In Rembrandts Kasseler Gemälde stützt Joseph dagegen die Hand des sterbenden Jakob. Das hohe Alter Jakobs und die Schwachheit in der Sterbestunde sind so ergreifend erfaßt. Aber in diese vom allgemeinen Thema her bestimmte Ikonographie ist die alte symbolische Darstellung und Bedeutung in eindrucksvoller Weise eingebettet. Jakob segnet Ephraim, der nach frühchristlicher Auslegung als Urbild der Christen den Erstgeburtssegen empfängt. Auch die andächtig gekreuzten Hände Ephraims spielen auf diesen typologischen Sinn an. Josephs stützende Hand kreuzt den Arm Jakobs (W. Schöne). Sie berührt den Kopf Menasses. Nur durch die Vermittlung Josephs erhält Menasse also Anteil an Jakobs Segen. Der eigentliche Sinn der Historie und ihrer altchristlichen Auslegung ist in dieser Andeutung tief sinnig zum Ausdruck gebracht.

Zusammenfassend kann man sagen: Rembrandt geht von der Tradition aus, übersetzt die Anregungen in seinen Stil und ergänzt sie häufig vom Bildthema her. Er verdeutlicht die Ikonographie, indem er an den Gesamtzusammenhang erinnert oder erklärende Motive aus dem allgemeinen Thema einführt. Zu beachten ist auch, daß Bildworte und Symbole bisweilen nur noch versteckt angedeutet werden.

#### DIE IKONOGRAPHIE DER »NACHTWACHE«

Beachtet man die Grundlagen der Ikonographie Rembrandts, läßt sich auch die Nachtwache sicher deuten. Deshalb soll zuerst nach der Stellung der Nachtwache in der ikonographischen Tradition gefragt werden. Bei den Motiven, die sich daraus nicht erklären lassen, soll geklärt werden, ob sie aus dem allgemeinen Thema (Militär) oder dem speziellen Thema (Cloveniere) herzuleiten sind und wie Rembrandt sie in seine ikonographische Gestaltung eingefügt hat. Schließlich soll nach dem ikonologischen Hintergrund des Bildes (Vorstellungen des Auftraggebers, Anlaß des Auftrages) und seiner ikonologischen Bedeutung gefragt werden.

#### *Die ikonographischen Quellen der »Nachtwache«*

Den Vergleich der sogenannten Nachtwache mit der traditionellen Ikonographie des Schützenstückes deute ich nur an, da darüber Einigkeit herrscht – und nutze ihn zugleich, um die militärische Gliederung und die Unterscheidung zwischen den 18 Porträtierten

und den 16 Statisten in die Erinnerung zurückzurufen, da sie für die weitere Interpretation von Bedeutung sind. Die Hervorhebung der unterschiedlichen militärischen Ränge und Würden (Kapitän, Leutnant, Fahnenträger, Sergeanten etc.) und die Andeutung verschiedener Waffenformationen (z. B. Gewehrscützen, Lanzenträger) läßt sich auf ältere Amsterdamer Schützenbildnisse zurückführen. Wie Riegl in seiner wichtigen Arbeit über das holländische Gruppenporträt gezeigt hat, ist die Betonung der Hauptleute und die Subordination unter eine gemeinsame Handlung, die ich aus der Entwicklung des ikonographischen Stils herleiten möchte, trotz aller Andersartigkeit nur aus der Aufnahme und Radikalisierung von Gestaltungstendenzen des Amsterdamer Gruppenporträts zu erklären, – vgl. Thomas de Keyzers Kompanie des Hauptmanns Albert Cloeck. Ungewöhnlich ist nur, daß der Fahnenträger bei Rembrandt im Hintergrund erscheint. Doch ist er als Dreiviertelfigur hervorgehoben und ebenso wie die fast in voller Größe sichtbaren Sergeanten durch kompositionelle Mittel betont. Auffällig ist die besondere Hervorhebung der Gewehrscützen im Vordergrund, zumal sie – wie Martin zu zeigen versucht hat – bei militärischen Aufmärschen hinter den Piekeniers, den Lanzenträgern, marschierten, die Rembrandt jedoch im Hintergrund wiedergibt. Dort erscheinen auch die Schildträger mit Schwert, die nach ihrer Bedeutung einen betonteren Platz erwarten ließen – beide Waffen waren damals schon zu Hoheitsemblemen geworden.

Die Statisten sind, sofern sie nicht durch ihre ungewöhnliche Funktion als solche erkenntlich sind, wie etwa der Knappe mit dem Pulverhorn, die beiden rätselhaften Mädchen und der Trommler, der nicht zur Schützengilde gehört, durch ein künstlerisches Mittel kenntlich gemacht. Ihre Gesichter sind nur ausschnitthaft sichtbar oder verdeckt. Die Statisten lassen sich bis auf das Selbstporträt des Malers und den Hund nicht aus der älteren Tradition des Amsterdamer Schützenstückes herleiten.

#### *Die Verdeutlichungen des allgemeinen Themas*

Nach der bisherigen Einsicht in Rembrandts Ikonographie müßten sie zur Verdeutlichung aus dem »allgemeinen Thema« entwickelt sein, bei Schützen wird man an das allgemeine Thema Militär denken. Solche erläuternden Motive hat Rembrandt oft aus den Illustrationen der entsprechenden Sachbücher oder aus Stichfolgen entwickelt. In Rembrandts Inventar aus dem Jahre 1656 wird ein »hochdeutsches Buch mit Kriegsdarstellungen« aufgeführt. Der Titel wird nicht genannt. Das berühmteste hochdeutsche Buch dieser Art ist Leonard Fronsbergers Kriegsbuch, das 1573 in Frankfurt erschien und ungefähr 240 Holzschnitte von Jost Amman enthält. Wenn wir zwar auch nicht nachweisen können, daß er gerade dieses Buch besessen hat, so können wir doch aus den Holzschnitten viele Motive dieses Gemälde erklären. Im Kapitel über die Zusammensetzung des Regiments behandelt der Autor auch den Troß, der für die Verpflegung und das Wohlergehen der Soldaten zuständig ist. Dazu gehören die Marketenderinnen und die Knaben. Diese Personen werden in einzelnen Holzschnitten vorgestellt (Abb. 109, vgl. auch die Hintergrundfiguren in Abb. 110 und 108). Die Marketenderinnen sind mit Kochgeräten ausgestattet und tragen häufig ein Huhn, einen Hahn oder anderes Geflügel; diese Tiere sind zu jener Zeit fast ein Attribut der Marketenderinnen und des übrigen Trosses. Das Motiv war im 16. und 17. Jahrhundert in Europa bekannt. Marketenderinnen erscheinen

vor allem in Darstellungen der Nachhut (vgl. Abb. 115 u. 116) und in Illustrationen von Soldaten, so etwa in dem Kupferstich Pieter de Jodes nach Maerten de Vos (Abb. 111). Auch hier trägt sie u. a. ein Huhn. In einer Radierung von Buytewech hängt ein Hahn vom Gürtel der Marketenderin herab (Abb. 112), in einem der oben erwähnten Holzschnitte Ammans in Fronspergers Kriegsbuch ist im Hintergrund ein Kind mit einem Huhn dargestellt: Rembrandt hat beide Motive miteinander verbunden: er stellt ein Kind als Marketenderin dar, das Huhn hängt an einem Gürtel. Die Ikonographie der Marketenderin war so fest geprägt, daß Vico sie aus dem mehrfigurigen Zusammenhang löste (Abb. 113). Auch bei diesem Thema können wir das so typische Aufsteigen von Sujets der Graphik des 16. Jahrhunderts in die höhere Gattung der Malerei nachweisen: Jan Bijlert hat eine Marketenderin in einem Gemälde als Einzelfigur behandelt (Abb. 114). Rembrandt steht also auch hier nicht ganz allein, als er dieses Motiv aus der Graphik in die Malerei übernimmt.

In einem niederländischen Kupferstich von de Bry nach Beham mit dem Troß lassen sich nicht nur die Marketenderin mit einem Huhn, sondern auch andere Motive, die aus der Nachtwache bekannt sind, z. B. die Knappen, nachweisen (Abb. 115 u. 116), ebenso in einem weiteren Kupferstich einer Kompanie (Abb. 117 u. 118), der erneut erweist, daß die Kinder mit dem Huhn und die Knappen keine willkürlichen und für den Inhalt bedeutungslosen Erfindungen Rembrandts sind, sondern sich ikonographisch aus dem allgemeinen Thema Militär herleiten lassen. Es sei nur am Rande vermerkt, daß auch die weiteren Figuranten wie etwa der Trommler und auch der Hund auf Soldatendarstellungen vorkommen.

Man wird aber mit Recht fragen, weshalb Rembrandt ein bloß ausschmückendes Motiv wie die als Marketenderinnen verkleideten Mädchen so betonen, ja sogar zu einem zweiten Lichtzentrum machen konnte. Kommt den Mädchen mit dem Huhn und der Pfauenpastete möglicherweise noch eine andere Funktion zu, gibt es Motive, die auf eine weitere Bedeutung weisen?

#### *Die Verdeutlichung des spezifischen Themas. Indirekte Ikonographie*

Das Mädchen trägt außer dem Huhn noch eine kleine Pistole, ein Pulverhorn und schließlich ein silbernes Trinkhorn, also Gegenstände, die von den herkömmlichen Attributen der Marketenderin abweichen – jene tragen meist nur Kochgeschirr und Speiße. Das silberne Trinkhorn und die Pfauenpastete gehören zur Schützenikonographie (Schmidt-Degener. In mehreren Gemälden von Bartholomäus van der Helst zeigt die junge Doelenwirtin ein silbernes Trinkhorn, etwa in dem Porträt der vier Vorsteher der Bogenschützen-Gilde des hl. Sebastian, das sich heute im Rijksmuseum in Amsterdam befindet (Abb. 119). Der Vorsteher dieser Gilde war seit 1648 übrigens Frans Banningh Cocq. Mit der Präsentation des Trinkhorns und der Pfauenpastete wird bei van der Helst auf die gesellschaftliche Bedeutung und auf die Geschichte der Gilde angespielt. Auch in Rembrandts Schützenstück erinnern diese Motive an den sozialen Charakter der Gilde.

Noch weitere Motive lassen sich aus der Schützenikonographie herleiten. Es fällt auf, daß die sorgfältig gemalten Klauen des Huhns voll und deutlich sichtbar sind, während der Kopf verdeckt ist. Schmidt-Degener wies darauf hin, daß die Klaue für die hier

porträtierten Schützen, die Cloveniers oder Claeuweniers – die Büchschützen – durch eine naive etymologische Herleitung als Wappen gewählt wurde. Dieses Wappen war ihnen durch die Ordination von 1522 gegeben. So finden wir zwei Klauen auf dem Giebelstein des Swyg-Utrecht-Turmes (Abb. 120), des alten Schützenhauses, in dessen unmittelbarer Nähe Rembrandt 1639 wohnte und von dem er später eine Zeichnung anfertigte. Nach Schmidt-Degener stand die Klaue gemeißelt über dem Eingang ihrer Schießplätze und findet sich auf ihrem Silbergerät, z. B. auf dem Trinkhorn der Cloveniere (Abb. 121; vgl. auch seine Wiedergabe in Flincks Gemälde Abb. 124). Die Halsketten der Schützenkönige, an die noch 1638 und 1663 die Namensschilder der Sieger gehängt worden, ist aus acht Vogelklauen zusammengesetzt, die durch Eichenlaubornamente miteinander verbunden sind (Abb. 122 u. 123). Auch in der Bildtradition konnte Schmidt-Degener einige Beispiele nachweisen, die sich noch vermehren ließen. Frühe Schützenstücke zeigen silberne Klauen, aufgenäht auf die Gewänder der Schützen (Abb. 128–131). Eine große Hühnerklaue prangt auf einer goldenen Kartusche auf dem Gruppenporträt der Doelherren, das Flink in demselben Jahr 1642 vollendet, für denselben Saal, wohin auch Rembrandts Nachtwache kam (Abb. 124). Der weiße, an seinen Füßen aufgehängte Vogel ist also so betont dargestellt, um an die Klaue – das Wappen der Kloveniere – zu erinnern. Rembrandt gibt das Motiv nicht so demonstrativ lehrhaft wieder wie sein Schüler, sondern fügt es, wie wir es bei seinen anderen Werken sahen, in die Handlung ein, verbindet es mit der Ikonographie der Marketenderin.

So verkörpern die beiden Mädchen die Wirtinnen des Gildehauses. Sie sind in die historische Rolle der Marketenderin verkleidet, im Bedeutungsmaßstab des 16. Jahrhunderts als Kinder dargestellt. Zugleich weisen die Vogelklauen und das Doelensilber wie die reiche Kleidung der Mädchen darauf hin, daß sie – wie Benesch es einmal ganz richtig formuliert hat – eine lebende Verkörperung der Cloveniersgilde sind. Deshalb sind sie – durch Licht, Farbe und Komposition betont – das zweite Zentrum des ganzen Bildes.

Wie schon erwähnt, gibt Rembrandt in der zweiten Bildschicht – also an betonter Stelle – Büchschützen wieder und veranschaulicht die für die Cloveniere typische Tätigkeit durch drei Stadien des Schießens: das Laden des Gewehrs, das Schießen, das Wegblasen des Pulvers. Auch hierüber hat sich Rembrandt in einem Sachbuch, einer Graphikfolge Jakob de Gheyns informiert, die in etwa 120 Blättern die einzelnen Betätigungen beim Schießen zeigt. Den Schützen, der das Pulver von der Pfanne bläst, hat er fast wörtlich übernommen (Abb. 125), ebenso den Schießenden (Abb. 126). Dagegen hat er den, der das Gewehr lädt, frontal gewendet, wobei er allerdings den Handgriff mißverstand (Abb. 127).

Auch der Knappe, der nach vorn läuft – wahrscheinlich, um das Pulverhorn wieder zu füllen –, ist der Gruppe der Büchschützen zuzuordnen, also als indirekte Verkörperung der Cloveniere zu verstehen.

#### *Entwicklung der ikonographischen Tradition (II)*

Läßt sich diese Deutung auch durch eine Untersuchung der ikonographischen Tradition bestätigen? Läßt sich hier nachweisen, daß die Motive für die Gilden von Bedeutung waren und daß die Entwicklung zu einer »indirekten Ikonographie« führt?

Es gab drei Gilden: die Handboog-, die Voetboog- und die Cloveniersschützen. Deren ursprüngliche Waffe war zugleich eines ihrer Embleme. Das Wappen des Kriegsrates, in dem die drei Schützengilden vereinigt waren, bestand deshalb aus einer Darstellung dieser drei Waffen, die sich gegenseitig überkreuzten. Auf dem Giebelstein des Swijg-Utrecht-Turms, des alten Schützenhauses der Cloveniere, das sich neben dem neuen befand, für dessen Saal Rembrandt die Nachtwache malte, zeigt deshalb als Wappen zwei Gewehre, die sich überkreuzen (Abb. 120).<sup>\*</sup> Auch in der Bildtradition läßt sich die emblematische Bedeutung der Waffen nachweisen. In den Schützenstücken des frühen 16. Jahrhunderts, in denen die gleichwertigen Einzelporträts nur durch ihre Reihung und durch bedeutungsvolle Gesten miteinander verbunden sind, halten meist Schützen die für die Gilde bezeichnenden Waffen empor, die Fußbogenschützen den Fußbogen (Armbrust), so in dem Amsterdamer Gemälde von Cornelisz. Antonisz. Die Kloveniere, die Büchenschützen, zeigen Gewehre vor, so etwa in dem Gemälde von Dirk Jakobs in Leningrad (Abb. 128). Das Symbol der Gilde, die Klaue, ist, worauf Schmidt-Degener hingewiesen hat, auf die Ärmel gestickt (Abb. 129). Auf dem Gemälde eines unbekanntenen Meisters (Amsterdam, Rijksmuseum) ist das Klauenmotiv noch um das Motiv der Feuerbüchse bereichert, die beiden als etymologisch verwandt angesehene Gegenstände sind also miteinander verbunden (Abb. 130, 131).

Ihre Bedeutung als Zeichen der einzelnen Gilden verlieren die Waffen in den 60er Jahren immer mehr. Als durch den 80jährigen Krieg die holländischen Städte in die Kriegswirren einbezogen werden und die Schützengilden im Befreiungskampf gegen die Spanier eine erhebliche Rolle spielen, tritt die militärische Bedeutung der Schützengilden wieder stärker hervor. Die Schützen lassen sich wieder als Bürgerwehr porträtieren, in ihrer Bewaffnung gleichen sie sich jedoch der Heeresreform von Maurits von Nassau an. Deshalb werden bei den Handbogen- und bei den Armbrustschützen die alten Waffen bedeutungslos, und sie haben die gleichen Waffen wie die Cloveniere. In dem Schützenstück von Cornelis Ketel fehlt bezeichnenderweise die Waffe der Gilde, die Armbrust. Die Schützenikonographie wurde durch die Militärbücher von Maurits von Nassau angeregt. In Werner van Valkerts Porträt der Kompanie des Hauptmannes Albert Conraetsz. Burgh (Abb. 132) sind einige Schützen um ein Militär-Buch mit einem Festungsbau versammelt, ein Schütze hält jenes Werk Jakob de Gheyns in der Hand, auf das ich die Gewehrshützen der Nachtwache zurückgeführt habe. Aufgeschlagen ist die erste Seite der Amsterdamer Ausgabe, die die erste Übung der Lanzenträger zeigt (Abb. 133).

Aber auch in der Schützenikonographie läßt sich früh die Wandlung von der rein repräsentativen Darstellung in die Handlung nachweisen. In dem Gemälde von Lastman und van Nieulandt sind die Figuren nach den Vorlagen dargestellt, vgl. etwa den Lanzenträger (Abb. 134). Welche Bedeutung dieses 1607 erschienene Buch für die Übung der Schützen gewann, ist noch deutlicher aus dem Gemälde Jan Tengnagels zu sehen, das nur in einer Nachzeichnung erhalten ist und in dem nach den Vorlagen verschiedene Übungen wiedergegeben sind, wie das Laden, das Stopfen und schließlich das Schießen mit der Muskete (Abb. 135). Als aber im Laufe des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts militärische Aktionen der Schützengilden durch die überragende Bedeutung des Heeres belanglos werden, treten bei vielen Malern die militärischen Motive wieder zurück, dagegen lebt die Erinnerung an die glorreiche Vergangenheit auf. In Flincks Gemälde der vier Doelherren sehen wir nach langer Zeit wieder das Wappenemblem der Gilde, die

Vogelklauen (Abb. 124). Der Wirt trägt das Doelensilber heran, aber die Doelherren sind nicht militärisch gekleidet. Bartholomäus van der Helst hat in einem Porträt der Vorsteher der St.-Sebastiansdoelen die Tradition noch deutlicher zum Mittelpunkt gemacht (Abb. 119). Das Doelensilber dieser traditionsreichen Schützengilde wird wie in früheren Darstellungen repräsentiert, aber nicht mehr, um auf das gemeinsame Mahl hinzuweisen, sondern auf die glorreiche Tradition. Mit diesem Rückgriff auf die Tradition, mit der Erneuerung der alten heraldischen und symbolischen Motive konnte auch die alte Waffensymbolik – die Waffen als heraldisches Motiv der Schützengilde – wieder aufleben. Im Hintergrund sind zwei (ursprünglich drei) Knappen dargestellt, mit den Waffen der Gilde, den Handbogen. Diese Waffen, die schon im 16. Jahrhundert bedeutungslos waren und schon damals nicht mehr als heraldisches Motiv verwandt wurden, werden nun wieder Symbol der Gilde.

#### *Zur Ikonographie der Nachtwache*

Die Untersuchung der emblematischen Bedeutung der Waffen und der ikonographischen Entwicklung bestätigt also die Interpretation der drei Schützen als Verkörperung der Cloveniere, doch sind die Waffen nicht mehr wie in Werken des 16. Jahrhunderts repräsentiert, sondern in die Handlung einbezogen. Diese Übersetzung in eine direkte Ikonographie wird auch an einem realistischen Detail sichtbar. Während Bartholomäus van der Helst das Schießen als Einzelmotiv gibt, das nicht mit dem übrigen Geschehen verbunden ist, wird es bei Rembrandt in die umgreifende Handlung einbezogen: ein Schütze schlägt den Gewehrlauf hoch, um den Schuß abzulenken. Von dieser Sicht aus gewinnen weitere Motive ihren Sinn. Die Schützenkette der Cloveniere bestand aus stilisierten Vogelklauen und Eichenlaubornamenten. Wie Schmidt-Degener richtig erkannte, hat Rembrandt dem mittleren Clovenier das Eichenlaub-Motiv beigegeben, wieder nicht in heraldischer Form, sondern als frischen Blätterkranz, der um den Helm gewunden ist. Dem Eichenlaub kam damals die Bedeutung von Bürgertugend und Stärke zu.

Die Analyse der ikonographischen Tradition und der Entwicklung von Rembrandts ikonographischem Stil sichern also die Interpretation der Gewehrshützen und ihrer Handlungen als Hinweis auf die Cloveniere, während die als Marketenderinnen verkleideten Doelenwirtinnen zum allgemeinen Thema Militär bzw. Schützengilden gehören.

Die übrigen Figuranten lassen eine weitere Absicht Rembrandts erkennen. Schützenbilder waren, wie erwähnt, Privataufträge. Da jeder sein Porträt selbst bezahlen mußte, ließen sich aus einer Korporalschaft, die 30 und aus einer Kompanie, die 120 Schützen umfaßte, immer nur die Wohlhabenderen porträtieren, also die Offiziere und aus der Mannschaft diejenigen, die es sich leisten konnten. Daher differiert die Anzahl der Porträtierten in den verschiedenen Werken. Flink gibt 11, Sandrart, Rembrandt und Elias 18 Porträts wieder, Backer 23 und van der Helst 24. Anders als die zeitgenössischen Künstler geht Rembrandt von der Gesamtvorstellung einer Korporalschaft aus. Er fügt Figuranten ein, die den Eindruck einer vollständigen Truppe erwecken sollen. Der Trommler z. B. gehörte nicht zur Korporalschaft, sondern wurde bei festlichen oder militärischen Anlässen angestellt. Wenn Rembrandt – von Jakob de Gheyns Stich nach H. Goltzius (Hollstein VII S. 178) beeinflusst – ihn wiedergibt – in den übrigen Schützen-

bildern suchen wir ihn vergebens —, so geht es ihm um das vollständige Bild der zum Aufbruch bereiten Mannschaft, und zum Aufbruch gehört der Trommelwirbel. Diese Interpretation läßt sich durch eine zeitgenössische Beschreibung bestätigen, die sich im Familienalbum von Frans Banningh Cocq neben der Aquarellkopie findet: Es heißt dort: Der Herr von Purmerlandt als Kapitän gibt seinem Leutnant, dem Herrn von Vlarding den Befehl, die Bürgerkompanie marschieren zu lassen.

Dabei folgt Rembrandt auch hier der Tendenz, zu einer Szene zu verdichten, was in der älteren Kunst bisweilen in verschiedenen Simultandarstellungen oder Wirklichkeits-ebenen angedeutet war. In Lastmans und van Nieulandts Gemälde sind im Vordergrund die Porträtierten dargestellt, im Hintergrund ist ein historischer Auszug angedeutet. Rembrandt vereinigt Porträt und deutende Handlung in einer Szene. Die Kompanie wird beim Aufbruch gezeigt.

Der Rückgriff auf die Militärreform Moritz von Naussaus, das Wiederaufleben der alten Symbolik zeigen eine historisierende Tendenz, die wir auch in den altertümlichen Uniformen und in einigen altertümlichen Waffen nachweisen können. Der Reichtum in der Kleidung wird oft einseitig verstanden, als sei er nur ein Ausdruck der malerischen Phantasie Rembrandts. Doch haben die Gewänder und die Waffen in den niederländischen Militärporträts die Bedeutung, die Persönlichkeit zu überhöhen. Schon in frühen Schützenstücken können wir nachweisen, daß man sich in altertümlicher Kleidung und mit alten Waffen darstellen ließ. Daß diese historisierende Tendenz dem Anliegen von Frans Banning Cocq entgegenkam, erweist sein Familienalbum. Er verstand die ihm zuteil gewordenen Ehrungen und die Taten der Vergangenheit als ein die Lebenden schmückendes Erbe und ließ in seinem Album auch die historischen Orte und die legendären Erzählungen der Vorfahren (seiner Frau) aufzeichnen. Er kannte die alte Bedeutung der ursprünglichen Gildenwaffen als Wappen, denn wir finden sie mit dieser emblematischen Bedeutung zu jener Zeit nur in Bildern, die er bei verschiedenen Künstlern in Auftrag gab. Das Kriegsratwappen, in dem die Gilden durch ihre Waffen versinnbildlicht sind, ist sogar in seinem Familienalbum abgebildet.

#### *Der Anlaß des Auftrags und der ikonologische Hintergrund*

Nun stellt sich zum Schluß die Frage, aus welchem Anlaß das Schützenstück entstand und ob den Gemälden des neuen Doelensaales ein gemeinsames ikonographisches Programm zugrundeliegt. Man hat immer wieder vermutet, inneres Thema und Anlaß der Dekoration sei der Empfang der Maria Medici gewesen. Anhaltspunkt war, daß die Kloveniere auf dem Gemälde von Sandrart um die Büste der Maria Medici versammelt sind. In den übrigen Gemälden fehlen jedoch Hinweise auf diesen Zusammenhang. Die Kapitäne der Porträts von Rembrandt, Flink und van der Helst waren zur Zeit des Besuchs von Maria Medici jedoch noch nicht Mitglieder ihrer Gilden, so ist es höchst wahrscheinlich, daß sie sich mit der Gruppe bei diesem Ereignis darstellen ließen.

Der eigentliche Grund für den Auftrag ist m. E. der Bau des neuen Doelenhauses und die Ernennung der Kapitäne von drei Schützengilden. Zweifellos hat jedoch der Empfang der Maria Medici zu einer Bereicherung der Schützenikonographie beigetragen, und Rem-

brandt dürfte auch zu dem Torbogen als Hoheitsmotiv durch die Triumphbogen auf den Stichen Saverys in Barlaeus *Medicea hospes* angeregt worden sein, ebenso die Knappen.

Die Subordination unter eine einheitliche Handlung, die Riegl in seiner Studie über das holländische Gruppenporträt als charakteristisches Merkmal bezeichnet, läßt sich auch für die ikonographische Gestaltung nachweisen. Die Einzelmotive sind in eine Handlung eingebunden, die sonst nur in Rembrandts Historien vorkommt. Am verwandtesten ist die gleichzeitige Radierung »Der Triumph des Mardochai«. Als formales Vorbild benutzte Rembrandt nicht ein Schützenstück, sondern – wie Colin Campbell liebenswürdigerweise mitteilte, – einen Stich von Hogenberg aus der Zeit der Befreiungskriege mit einer historischen Szene.

Historisierung bedeutet hier, daß die Korporalschaft in einer für ihre Gegenwart und Vergangenheit bezeichnenden Handlung zeigt, die zugleich den inneren Grund für ihre Existenz angibt: Der Aufbruch, der früher zur Befreiung bedrohter Städte führte und in ihrer Gegenwart in den triumphalen Aufmärschen und Aufzügen die Vergangenheit aufleben ließ.

#### Diskussion

MÜLLER HOFSTEDÉ fragt nach dem »herrenlosen Schwert« in der »Nachtwache«.

TÜMPEL deutet das Schwertmotiv als Hoheitssymbol. »Es handelt sich um ein sog. Zweihänderschwert, das im 17. Jh. nicht mehr gebräuchlich war. In Militärdarstellungen konnte jemandem – etwa bei der Ernennung zum Kapitän oder ähnlichen Ehrungen – ein solcher Zweihänder überreicht werden, und er wurde von Rembrandt in der »Nachtwache« eingefügt, um an diese alte Tradition zu erinnern.«

HAVERKAMP BEGEMANN: »Zuerst möchte ich sagen, daß diese neue Interpretation der »Nachtwache« eine besonders bedeutungsvolle Erweiterung unseres Verständnisses des Gemäldes ist. Vielleicht darf ich noch ergänzend hinzufügen: Als ich hörte, daß Herr Tümpel hier in Berlin über die »Nachtwache« vortragen will, vermutete ich, daß er auch ein Pamphlet erwähnen würde, das 1628 unter dem Titel »De Croon der Schutterij« publiziert wurde. Es handelt sich um eine kurze politische Schrift, in der das Recht der Schützengilde, einen eben angestellten Kapitän nicht zu akzeptieren, verteidigt wird. Dabei wird die Rolle der Schützengilde mit dem Triumph des Mardochai verglichen und die Rolle der Spanier mit derjenigen Hamans. Es ist möglich, daß Rembrandt das Pamphlet gekannt hat oder sonst mit den dort verwerteten Gedanken vertraut war. Jedenfalls könnte diese Kenntnis der Grund für die kompositionelle Ähnlichkeit der »Nachtwache« mit dem »Triumph des Mardochai« gewesen sein.«

»Ferner möchte ich zur dreifachen Wiedergabe der Schützen bemerken – wie es auch Gerson bereits angedeutet hat –, daß dies in die Tradition solcher Darstellungen paßt, vielleicht noch mehr als Herr Tümpel ausgeführt hat. Die dreifache Repräsentation einer Gegebenheit ist tatsächlich ein traditionelles Thema. In Berlin befand sich ehemals ein Bild (als Rubens, Kat. Nr. 797, Kriegsverlust), das einen Reiter in drei verschiedenen Ansichten zeigt. Als weitere Beispiele können die dreifache Wiedergabe eines Buches auf Dürers gestochenem Bildnis des Erasmus herangezogen werden und die dreierlei Ansichten von Porträtköpfen (van Dyck *usf.*)«

»Schließlich möchte ich in diesem Zusammenhang noch auf einen Kollegen hinweisen und ihm die gebührende Anerkennung zukommen lassen. Vor etwa fünfzehn Jahren zeigte mir Jan Verbeek im Prentenkabinet des Amsterdamer Rijksmuseums den Holzschnitt von Jost Amman und den Stich von van der Passe mit der Darstellung eines Mädchens mit Huhn inmitten eines Heerestrosses. Er erkannte meines Wissens als Erster die Herkunft dieses Motivs in der »Nachtwache«, veröffentlichte sie jedoch nicht. Es ist besonders nützlich, daß dieser Hinweis jetzt verarbeitet worden ist und daß erkannt wurde, wie wichtig solche Vorbilder für die Interpretation der »Nachtwache« sind.«

Beobachtungen zur »Nachtwache«

SCHLEIER: »Wenn man die Vorträge von Professor Białostocki, Professor Held und Dr. Tümpel miteinander vergleicht und untersucht, wieweit eigentlich die ikonographische Methode oder die verschiedenen ikonographischen Methoden zur Kenntnis Rembrandts entwickelt sind, welche Ausgangspunkte vorhanden sind und welche Unterschiede, dann hätte ich die Frage an Herrn Tümpel, wie er seinen methodischen Ansatz im Verhältnis zu Professor Bauch und Professor Białostocki sieht. Vielleicht könnte er das an Bauchs Begriff »ikonographischer Stil« und an Białostockis Begriff »Rahmenthema« erläutern.«

TÜMPEL: »Es ist nicht einfach, seine eigene Position abgrenzend zu bestimmen. Sicher wird das ein Außenstehender besser können mit der notwendigen Distanz und Objektivität. Als ich mit meiner Arbeit begann, gab es zwei herrschende Thesen: Einmal die Ansicht von Prof. Białostocki. Er hatte 1956 zu zeigen versucht, daß Rembrandt vor allem im Spätwerk von Rahmenthemen ausgegangen sei und daß sich in diese erst während des Schaffensprozesses das bestimmte Thema einzubetten begonnen habe, ohne stets präzisiert worden zu sein. Er übertrug also den neuplatonischen Ansatz der Panofskyschule auf Rembrandt: das Allgemeine ist das Wahre und geistig Höhere, die Historie nur die Materialisierung der Idee. Der späte, vergeistigte Künstler habe deshalb nicht die Historie, sondern das Allgemeine angestrebt.«

»Prof. Bauch vertrat dagegen 1960 die Ansicht, Rembrandt sei unmittelbar von der Historie ausgegangen und habe für sie eine total neue, eigene und besondere Lösung gefunden. In dieser Sicht lebt die in der Rembrandt-Forschung dominierende Vorstellung nach, Rembrandt sei als protestantisches Genie im Gegensatz zum katholischen, daher an die Tradition gebundenen Künstler Rubens unmittelbar vom biblischen Text ausgegangen.«

»Von diesen Thesen, die mich nachhaltig beschäftigt haben, bin ich ausgegangen. Angesichts ihrer Widersprüche genügte es nicht, die Ergebnisse der vorliegenden Einzeluntersuchungen auszuwerten, denn sie gingen von gegensätzlichen Methoden aus und kamen folglich zu widersprüchlichen Ergebnissen. Ich habe deshalb versucht, die Frage, welche Bedeutung die Texte und die Tradition für Rembrandt hatten, für alle Historien neu zu bestimmen und den Schaffensprozeß – soweit er nachzuvollziehen ist – zu beschreiben. Dabei schien es mir notwendig, Rembrandts Kunstbesitz und -kenntnis und seine literarischen Quellen zu rekonstruieren, um dann durch einen Vergleich zwischen dem Text und der Tradition einerseits und Rembrandts Lösung andererseits die traditionellen und die besonderen Motive der Rembrandtschen Lösung zu bestimmen. Dabei stellte sich heraus, daß Rembrandt vor allem von der Tradition, aber auch von der Historie ausgeht und aus der Tradition die meisten Motive übernimmt – dabei aber gleichwohl für das Thema neue Lösungen findet. Er hat also auch in seiner Ikonographie und Erzählweise eine eigene Handschrift. Um das auszudrücken, habe ich später Prof. Bauchs Ausdruck »ikonographischer Stil« übernommen. Ich stimme aber auch darin mit Prof. Bauch überein, daß für Rembrandt das Wesentliche die Historie ist, wenn ich auch meine, Rembrandt habe sie nicht allein durch den Text, sondern vornehmlich durch die Bildtradition kennengelernt.«

»Gleichwohl bin ich der Ansicht, daß auch Prof. Białostockis Hinweis auf das Rahmenthema und Rahmenmuster eminent wichtig ist. Ich meine jedoch, daß sie für Rembrandt nicht bei der Themenbildung, als vielmehr bei seiner formalen Konzeption und seiner Ausmalung und Ausschmückung der allgemeinen psychologischen und historischen Situation von Bedeutung waren. Deshalb konnte Rembrandt die Komposition und allgemeine Motive aus Werken desselben allgemeinen Rahmenthemas übernehmen. Das Besondere und Eigentümliche seiner Lösung zeigt sich darin, wie das Spezificum der bestimmten Historie zum Ausdruck gebracht ist.«

»Mit dieser Charakteristik glaube ich nun auch einen Schlüssel zur Deutung der bisher nicht identifizierten Werke gefunden zu haben und auch ein Kontrollinstrument zur Überprüfung der eigenen wie fremden Ergebnisse (Rückkoppelung). Durch eine Untersuchung der ikonographischen Tradition bestimme ich das Thema in einem Längsschnitt, durch eine Beschäftigung mit dem Rahmenthema kläre ich, welche Motive aus dem allgemeinen Thema eingeflossen sind, durch eine Analyse des ikonographischen Stils (Querschnitt) überprüfe ich, ob die entsprechende Gestaltung in Rembrandts Ikonographie paßt, kann also durch eine Rückkoppelung die Richtigkeit der ikonographischen Deutung (bzw. der Zuschreibung!) kontrollieren.«

## *Rembrandts Persönlichkeit*

VERSUCH EINER PROFILIERUNG<sup>1</sup>

von J. Q. van Regteren Altena

Wenn ein Wissenschaftler in ein Alter gerät, in dem das Gedächtnis alles, was er vorher gesehen, gelesen und mehr oder weniger verarbeitet hat, im einzelnen nicht mehr genau reproduziert – worüber sich meine Zuhörer weniger als ich mir selbst Gedanken zu machen brauchen – gelingt ihm ab und zu ein Gesamtbild etwas deutlicher als vorher. So haben sich bei mir bestimmte Anschauungen von Rembrandts Schaffen vereinfacht, über die ich jetzt berichten möchte.

Ausgangspunkt war der Wunsch, Rembrandts Eigenstem, seiner Natur und Anlage, im Vergleich zu andern Künstlern näher zu kommen. Die Testanalyse für die Lebenden machen heutzutage die Psychologen, für die Verstorbenen müssen wir sie beitragen. Die Möglichkeiten, sich ein Urteil zu bilden, verschieben sich je nach der Art der vorhandenen Zeugnisse. Je mehr man vereinfacht, desto mehr wird man versuchen, das zu definieren, was jeder für sich weiß, aber keiner für alle zusammen formulieren kann. Also ein Wahn, so etwas dennoch zu versuchen! Mich treibt jedoch der Gedanke, daß dieses Eigenste von dem, was der Zeit und der Umgebung eines Künstlers anhaftet, abzuheben wäre, wenn es gelingen würde, das Bleibende in der Entwicklung des Künstlers vom Vorübergehenden zu trennen. Es ist ja klar, daß Rembrandt in jeder seiner Arbeiten steckt, und daß man dem Wesentlichen am Anfang wie am Ende – sei es auch immer verschieden eingekleidet oder metamorphosiert – begegnen wird.

Zwar gehören Art und Weise wie er einkleidet und aufführt gleichfalls zu den Aspekten des eigentlichen, persönlichen Schaffens – man wird sie deshalb nicht ganz und gar aus den Konstanten eliminieren dürfen –, dennoch wird sich ein gradueller Unterschied zwischen denjenigen Faktoren, die schon am Anfang vorhanden sind und die sich bis ans Ende behauptet haben und den später hinzugekommenen offenbaren. Dadurch entfaltet sich nun ein Schema von Prioritäten.

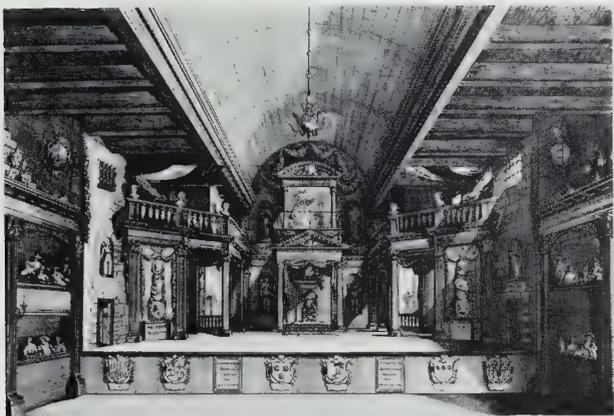
So ging ich in meiner Untersuchung davon aus, daß das Jugend und Alter Gemeinsame als das Grundsätzliche anzusehen wäre, und daß alles was allmählich auf den ständig anwesenden Grundstock aufgepfropft wurde, als seiner Natur weniger gemäß aufgefaßt werden dürfe. Es stellt sich auch heraus, daß beim Nachlassen der Kräfte das zuletzt Hinzugewachsene am meisten oder am ehesten der Vernachlässigung ausgesetzt wurde. Dadurch offenbart sich ein bestimmtes Verhältnis zwischen Lebenskurve und Potenzen oder erworbenen Eigenschaften.

Die Prävalenz von Eigenschaften nach der Reihenfolge, in der sie erworben sind, ist selbstverständlich eine an sich diskutabile Arbeitshypothese. Ein menschlicher Habitus läßt sich nicht wie ein feines Mineral aus einer Steinschicht schälen. Man kann sich nur der Metaphern bedienen und sich auf Analogien stützen. So gibt es Vergleichbares zwischen

<sup>1</sup> Der Deutlichkeit halber wurden in begrenztem Maße einige Änderungen im vorgelesenen Text angebracht.



102



103



104



105

102 Rembrandt. Zeichnung (Benesch I, 178). Berlin, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz. Kupferstichkabinett. 103 S. Savry. Die Amsterdamer Bühne (1637). Kupferstich 1658. 104 Rembrandt. Zeichnung (Benesch I, 120). Chatsworth Settlement. 105 Rembrandt. Zeichnung (Benesch II, 354). München, Graph. Sammlung.



106



107



108

106 Gerrit Lundens (?). Kopie nach Rembrandts »Nachtwache«. Amsterdam, Rijksmuseum (Leihgabe der National Gallery, London). 107 Rembrandt. »Die Nachtwache«. (Detail). Amsterdam, Rijksmuseum. 108 J. Amman. Soldat. Holzschnitt aus: Leonhard Fronsberger. Kriegsbuch. Frankfurt 1573.





115



116



117



118

115 J. Th. de Bry nach einem Holzschnitt H. S. Behams. Der Tross. 116 Detail aus Abb. 115. 117 J. Th. de Bry nach einem Holzschnitt J. Ammans. Marschierende Soldaten. 118 Detail aus Abb. 117.



119



120



121

119 Bartholomäus van der Helst. Die vier Vorsteher der St. Sebastians- oder Handbogenschützen. Gemälde. Amsterdam, Rijksmuseum. 120 Giebelstein des Svych-Utrecht-Turms (16. Jh.). Amsterdam, Gemeente Museum. 121 Trinkhorn der Amsterdamer Cloveniersgilde, 1547 (Detail). Amsterdam, Rijksmuseum.



122



123



124

122 Schützenkette der Cloveniere (2. Viertel 16. Jh.). Amsterdam, Rijksmuseum. 123 Detail aus Abb. 122.  
124 Govert Flinck. Vier Vorsteher der Cloveniere, 1642. Amsterdam, Rijksmuseum (Leihgabe der Stadt Amsterdam).



125



126



127



128



129



130



131

125 Jacob de Geyn. Das Wegblasen des Pulvers. Illustration aus: Ders., Waffenhandlung von den Rohren, Musquetten undt Spiessen. Den Haag 1608. 126 Jacob de Geyn. Das Schiessen. Aus: Waffenhandlung . . . Den Haag 1608. 127 Jacob de Geyn. Das Laden des Gewehrs. Aus: Waffenhandlung . . . Den Haag 1608. 128 D. Jacobsz. Schützen einer Kompagnie der Cloveniere, 1532. Leningrad, Staatl. Eremitage. 129 Detail aus Abb. 128. 130 D. Jacobsz. (Attr.). Schützen der Kompagnie »F«, 1557. Amsterdam, Rijksmuseum. 131 Detail aus Abb. 130.



132



133



134



135

132 Werner van Valkert. Die Kompanie des Hauptmanns Albert Coenraetsz. Burgh, 1625. Amsterdam, Rijksmuseum (Leihgabe der Stadt Amsterdam). 133 Detail aus Abb. 132. 134 Claes Pietersz. Lastman und Adriaen van Nieulandt. Hauptmann A. Boom und sein Leutnant Ant. Oetgens mit sieben Schützen, die 1622 zur Verteidigung von Zwolle ausrückten. Amsterdam, Rijksmuseum. 135 Nachzeichnung nach einem verlorenen Original Jan Tengnagels. Gruppenbildnis von Mitgliedern der Amsterdamer Handboogdoelen. London, British Museum.