

Alfred Boddie

Alfred Boddie Fine Art - Pottery etc

B. Boddie

[1980-1991]

QUESTOR'S UNIVERSITY ARCHIVES	
LOCATION	2109
BOX	16
FILE	5 (12)





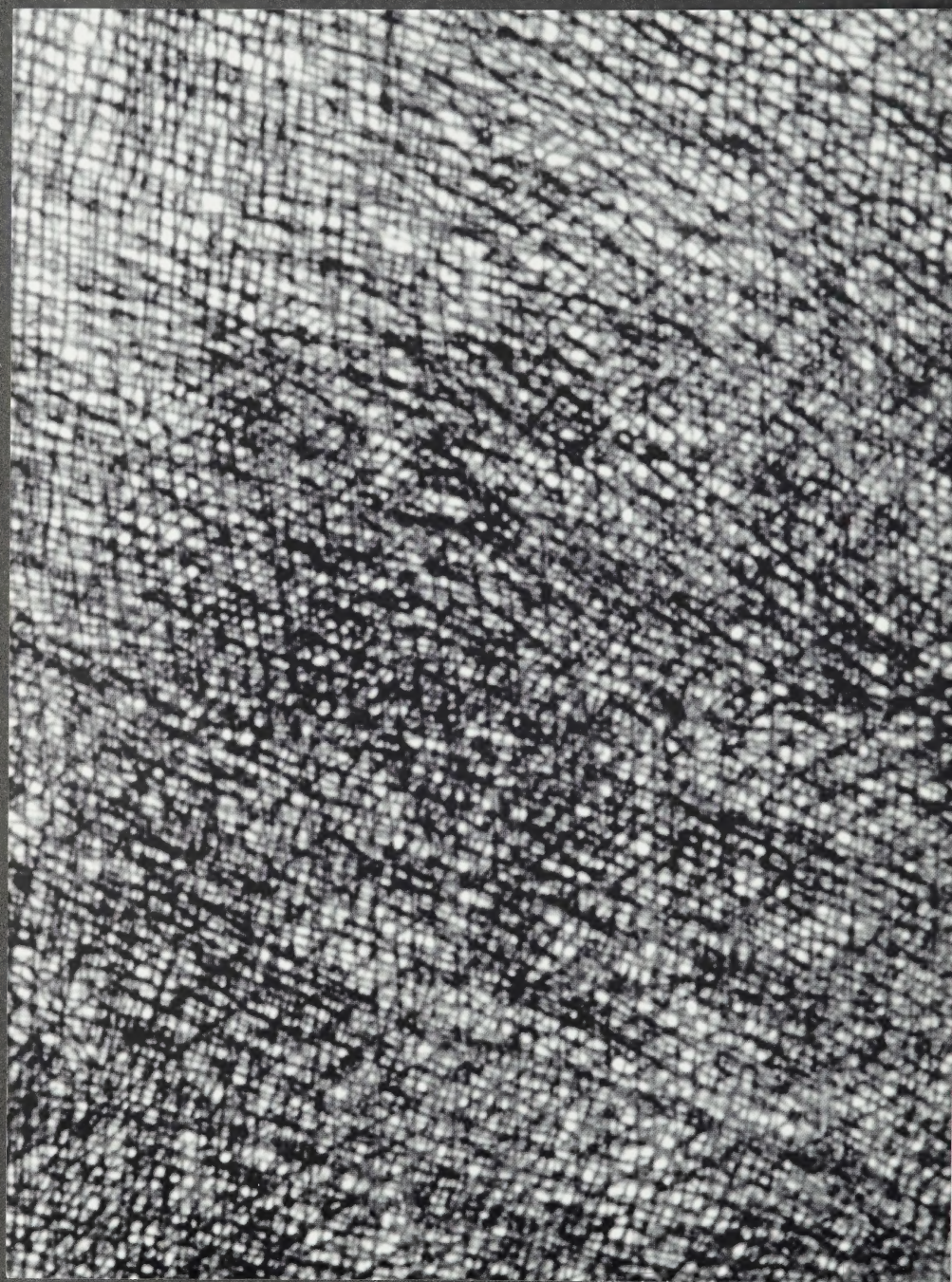
Rombaardt 8  
1339

**Bulletin**  
Volume LI  
Number 2  
1998  
&  
Volume LII  
Number 1  
1998

Allen Memorial  
Art Museum  
Oberlin College









**Bulletin**  
Volume LI  
Number 2  
1998  
&  
Volume LII  
Number 1  
1998

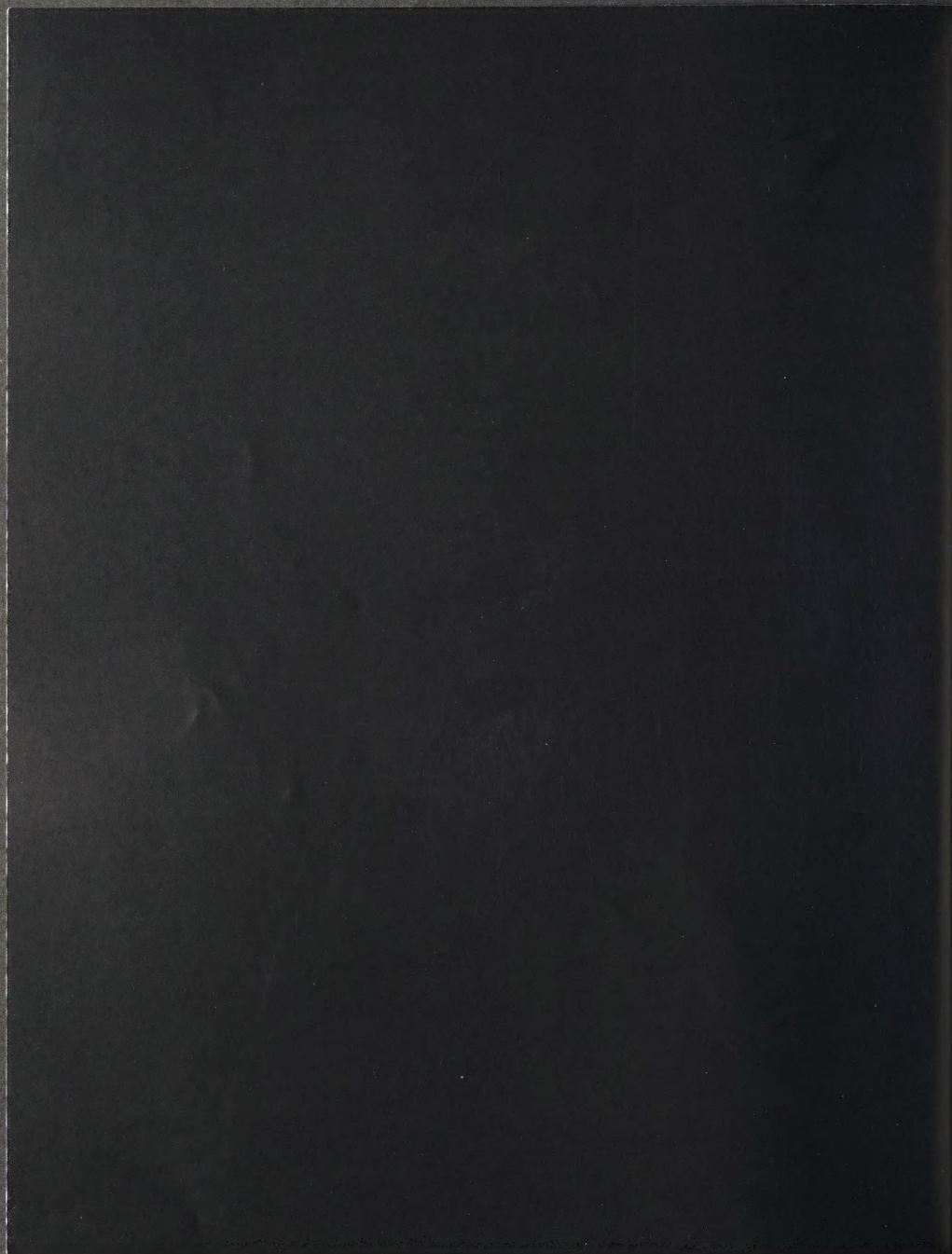


Allen Memorial  
Art Museum  
Oberlin College

**Front Cover:**  
Rembrandt, *Self Portrait  
Leaning on a Stone Sill*,  
1639, etching, 8 3/16 x  
6 9/16 in. (20.8 x 16.7 cm).  
Allen Memorial Art  
Museum, Gift of  
Mrs. F. F. Prentiss, 1944.63.

**Back Cover:**  
Wolfgang Stechow,  
Oberlin 1963  
(photograph by  
Arthur E. Princehorn).

- 3 Introduction  
*Marjorie E. Wieseman*
- 5 Wolfgang Stechow  
and the Art of Iconography  
*David A. Levine & Nicola Courtright*
- 15 Rembrandt and the Old Testament  
*Wolfgang Stechow*
- 59 The Crisis in Rembrandt Research  
*Wolfgang Stechow*
- 67 Appendix: Table of Contents  
and Addenda for  
Stechow's "Gesammelte Aufsätze"  
*Wolfgang Stechow*  
*Edited by David A. Levine*  
*& Nicola Courtright*
- 79 Acquisitions 1996-1998
- 93 Loans 1996-1998
- 95 Museum Staff & Publications





## Introduction

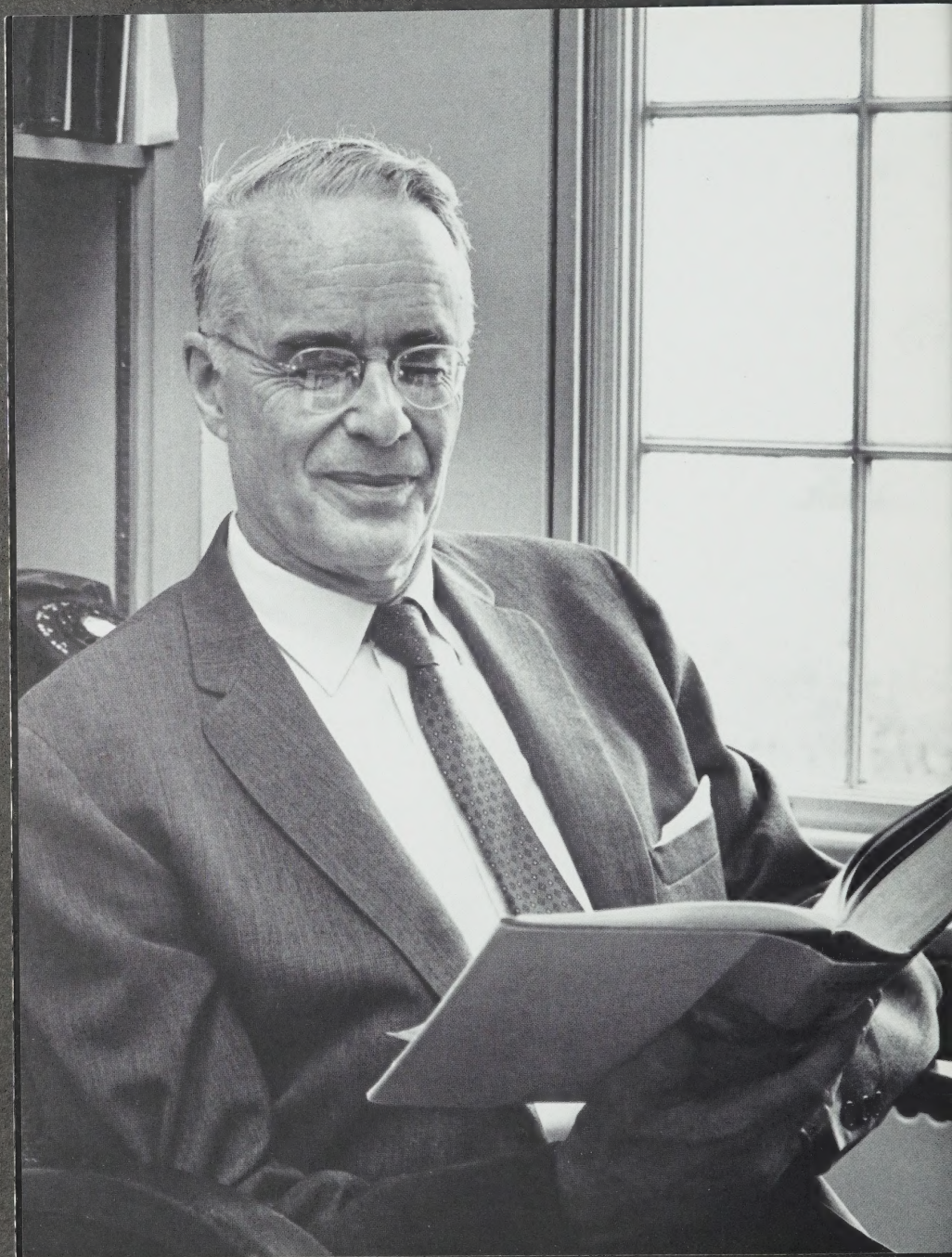
Although it has been nearly twenty-five years since Wolfgang Stechow's death, his erudition and personality are still very much in evidence at the Allen Memorial Art Museum. The many magnificent artworks on display throughout the galleries are silent confirmation of his remarkably varied connoisseurship and astute understanding of both the potential and the responsibilities of an academic museum. Museum files are rife with his handwritten notes, ranging from detailed investigations of iconographic prototypes and patient stylistic analyses, to a simple but enthusiastic "groovy!" penned in the margin of an acquisition proposal. Perhaps Stechow's most important Oberlin legacy, however, is the far-flung cadre of devoted students and friends who continue to shape the field of art history.

In a modest way, this volume commemorates Stechow's significant mark—both direct and indirect—on the history of art. The first essay presents an insightful and much needed analysis of Wolfgang Stechow's contribution to the study of iconography by two former students, David Levine and Nicola Courtright. Stechow's previously unpublished lecture on "Rembrandt and the Old Testament," delivered in 1974, is a characteristically lucid and synthetic consideration of the significance of key themes in Rembrandt's art. Although much has been published in the field since 1975, when Stechow's essay on "The Crisis in Rembrandt Research" originally appeared, the issues he raises about the essential interrelationship of physical, aesthetic, and iconographic factors are still valid

considerations in the often contentious field of Rembrandt studies. Finally, the Appendix, containing Stechow's own commentaries written to accompany the reissue of twenty of his previously published iconographic studies (a project he was engaged with during the final months of his life), shows a fertile and tenacious mind, probing and re-evaluating his subjects as many as forty years after their original investigation.

I am immensely grateful to David Levine and Nicola Courtright for their thoughtful scholarly contributions to this volume, as well as their long standing devotion to this project. I would also like to thank the many colleagues and friends who have assisted in the realization of this project, among them Leslie Miller, Pierre Rosenberg, Irina Sokolova, Jenny Wilker, and the H. Shickman Gallery, New York. Finally, I am pleased to dedicate this publication to two very special people, who have enriched my appreciation of Stechow the scholar with an understanding of the man: Wolf's widow, Ursula Stechow, who continues to be a devoted supporter and beloved friend of this museum; and Dr. Alfred Bader, who not only underwrote the cost of this publication, but whose continued generosity to this museum and to the Department of Art is a powerful and lasting memorial to the intellect and character of Wolfgang Stechow.

*Marjorie E. Wieseman*  
*Curator of Western Art before 1850*





# Wolfgang Stechow and the Art of Iconography

David A. Levine & Nicola Courtright

Today, nearly a quarter century after his death, Wolfgang Stechow is still remembered by scholars worldwide for his outstanding connoisseurship and perceptive analysis of form. This is exactly as it should be, of course. Stechow's remarkable ability to distinguish, characterize, and interpret individual artistic styles, to say nothing of his prodigious scholarly output in these areas, reserves him a permanent place in the history of art history.<sup>1</sup> Yet to remember Stechow *only* as a connoisseur both distorts the historical picture and fails to give full measure to the man. Stechow's wide-ranging intellect led him to make landmark contributions to many other branches of art history including, most notably, iconography, the study of subject matter in art and its meaning. Not only did Stechow produce a monograph for a classic series in that field (*Apollo und Daphne* [1932], *Studien der Bibliothek Warburg*, vol. 23), he published numerous substantial articles on iconographic themes throughout his scholarly career. These essays were a matter of pride for Stechow, who wished them to be read and remembered. Indeed, in the final years of his life he made preliminary arrangements to republish in book form about twenty of his most significant articles on iconographic topics, accompanied by addenda updating his findings. Halted by his death in 1974, the project remains unrealized to this day. More will be said of Stechow's planned publication in our introduction to the Appendix below.

Aside from honoring the author's understandable desire for his work to be remembered, there is good reason to revisit Stechow's contribution to the

study of iconography now. Although it may seem (as one prominent art historian has wryly observed) that in recent years iconography has followed her elder sister, stylistic analysis, along with the humanistic ideal itself, into the grave, the origins and twentieth-century development of iconography have lately been the subject of much stimulating scholarship.<sup>2</sup> Stechow's name has been mysteriously omitted from this recent literature.<sup>3</sup> A consideration of his writings on iconography is therefore due to set the historical record straight. Moreover, Stechow's essays remain highly instructive. Not only is their factual information still valuable, but their underlying premises reveal much about the directions taken by art history during the twentieth century.

Although they defy easy pigeonholing, Stechow's broad-ranging and varied publications on iconographical topics may be classified by their objective. Some of them aim primarily to trace continuity and change in the artistic depiction of literary themes and historical events over time. This first group includes Stechow's "Myth of Philemon and Baucis in Art" (1940), "Shooting at Father's Corpse" (1942), "Jacob Blessing the Sons of Joseph from Early Christian Times to Rembrandt" (1943), "Heliiodorus' *Aethiopia* in Art" (1953), and other works dating mainly from the early and middle periods of his career.<sup>4</sup>

Other iconographic studies by Stechow attempt to identify with new precision the literary or historical subject and the figures represented in particular pictures, among them "Rembrandt-

Democritus" (1944), "Joseph of Arimathea or Nicodemus?" (1968), and "Rembrandt's *Woman with the Arrow*" (1972). Some of the later studies of this kind identify biblical subject matter in artistic works heretofore assumed to depict undifferentiated scenes of "genre." Stechow's "Lusus Lactitiaeque Modus" of 1972, for example, reinterprets various "merry company" scenes as portrayals of Christ's parable of the Prodigal Son. These essays also call attention to what Stechow perceived as the forgotten moral content in works of art. "Jan Steen's Representations of the Marriage in Cana," also published in 1972, not only properly identifies the subject matter of certain previously misunderstood pictures by Steen, but also argues that those works exhibit particular ethical and spiritual properties.

A third group of studies focuses more exclusively upon demonstrating the survival and revival of classical themes and forms in post-Medieval art. "The Love of Antiochus with Faire Stratonica in Art" (1945), "Lucretiae Statua" (1951), and "The Finding of Erichthonius: An Ancient Theme in Baroque Art" (1963), exemplify this kind of study from various periods of Stechow's career.

On the whole, Stechow was not much given to abstract theorizing, and only once did he devote an entire publication to commenting upon iconographic method: "Shooting at Father's Corpse: A Note on the Hazards of Faulty Methodology" (1955; Appendix 5b) takes aim at art historians who overlook subject matter in their zeal to convey the artistic value of pictures. The specific focus of Stechow's complaint was Roberto Longhi's misunderstanding of a subject to which Stechow had devoted an article (Appendix 5a). Stechow wrote, "it is in itself unimportant that Longhi failed to recognize the true subject [of the set of panels that was the focus of his inquiry]. Something more interesting, however, is revealed by a somewhat closer analysis of what happened to his *description and evaluation of these panels under the impact of a wrong interpretation of their subject*" [Stechow's emphasis]. He went on to analyze, precisely and devastatingly, how ignorance of the subject skewed the way that Longhi saw, described, and understood the work of art; i.e., Longhi misrepresented the size of one of the figures, mischaracterized its pose, and finally misunderstood the larger meaning of the work as a whole. Stechow concluded, "We are told over and over again that iconographical research divorced from stylistic interest and acumen

easily leads to blindness. I agree; but I think it is appropriate to point out, at least once in a while, that the reverse is equally true."<sup>5</sup>

Most decisively here, but also in other published and unpublished texts, Stechow reflected critically about his own methodology and declared himself unmistakably as one of its partisans. Moreover, his writings affirm certain personal credos, above all 1) that the study of iconography and the study of style are complementary enterprises, each informing and activating the other; and 2) that only those who investigate iconography in conjunction with stylistic and aesthetic issues stand much chance of attaining a deep understanding of art. These kindred tenets seem to have guided Stechow throughout his scholarly career.<sup>6</sup>

Stechow's conviction regarding the value and importance of iconographical study, as well as elements of his methodology, were in large part products of the young scholar's early training and personal experiences in Germany. After completing a humanistic course of study in the Gymnasium at Göttingen, Stechow entered Freiburg University in 1914 intending to specialize in history, but found the art history lectures of Wilhelm Vöge so compelling that he soon reconsidered his plans.<sup>7</sup> In a letter to his brother dated July 16, 1914, he noted that for all his admiration of historians such as Friedrich Meinecke (1862-1954), he found history too neutral and impersonal for his tastes. His preference for art history, he suggested, reflected his need to involve his inner senses, for which making music, especially his fine piano playing, also served as a serious outlet.<sup>8</sup>

At that time Stechow also first encountered Erwin Panofsky, the prodigy whose iconographic studies would soon alter the discipline of art history. Stechow's senior by four years, Panofsky was in the process of completing his doctoral dissertation on Albrecht Dürer under Vöge's direction. Stechow clearly looked up to Panofsky, with whom he maintained a lifelong friendship.<sup>9</sup> It is likely that Panofsky discussed the ideas of Aby Warburg with Stechow at this early juncture. As is well known, Warburg (1866-1929) was then pioneering the transformation of iconography from a discipline primarily concerned with morphologies and typologies into a vastly more ambitious field of study. His method not only tracked change in the representation of antique subjects over time, it related art to broader cultural manifestations and



analyzed the deeper meanings of artistic change. It was Warburg who in 1912 first used the word "iconological" to identify this type of investigation, a concept later famously developed by Panofsky.<sup>10</sup> Stechow may also have learned about Warburg's ideas from his teacher Vöge; the Freiburg professor was on good terms with Warburg during these years, as proven by the fact that Warburg sent him one of his protégés.<sup>11</sup>

Stechow's studies were to be immediately interrupted by the First World War. He and his older brother both served in the calvary, initially in Belgium, and then in Russia, where his brother died within a short time. Stechow himself became a prisoner of war, spending two and a half years in Siberia.<sup>12</sup> Upon his return to Germany, in early 1918, the young scholar turned fully to art history in his home town of Göttingen, where in 1921 he completed a dissertation on Dürer's *Apocalypse* under the aegis of Professor Georg Graf Vitzthum (1880-1945).<sup>13</sup> Most of his training during the years immediately following focused on developing skills in connoisseurship; he worked for a year under Wilhelm von Bode at the Berlin museum (1921-22), and in the following year on the staff of Cornelis Hofstede de Groot in Holland, helping that scholar to complete his ambitious catalogue raisonné of Dutch painting.

Yet at Göttingen, both as a student and, beginning in 1923, as assistant professor, Stechow inhabited an environment sympathetic to the "new" iconography.<sup>14</sup> Although a man of the old school, Graf Vitzthum maintained close intellectual relations with scholars interested in Warburg's approach. He was devoted to Adolph Goldschmidt, a childhood friend of Warburg whose own work on medieval manuscripts, melding traditional iconography with stylistic criticism, paleography, liturgy, and documentary evidence, resonated with Warburg's.<sup>15</sup> Another important intellectual connection in Göttingen was Stechow's good friend and colleague in history, Percy Ernst Schramm, a self-declared disciple of Warburg.<sup>16</sup>

Even before Stechow published his first major iconographical study, a monograph tracing the theme of Apollo and Daphne in art (1932), the new direction in iconography was becoming established internationally. Panofsky and Fritz Saxl had already answered Warburg's call for an integrated approach to art-historical investigation in their famous tour-de-force of iconographical analysis, *Dürers*

*"Melencolia I": Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung* (Leipzig, 1923).<sup>17</sup> The first volumes of thematic studies published by the Warburg library under Saxl's editorship had by then appeared in print. Already in 1931, G. J. Hoogwerff, the Dutch scholar known primarily for his archival studies of Netherlandish artists in Rome, had come out with an important article distinguishing between iconography and iconology.<sup>18</sup> Panofsky published his own expanded characterization of Warburg's methodology in the following year.<sup>19</sup> By 1936, when Stechow accepted a job at the University of Wisconsin, having lost his position in Göttingen owing to his mother's Jewish ancestry, the art history stimulated by Warburg's method had grown deep roots.<sup>20</sup>

Not surprisingly, therefore, much about Stechow's iconographical research reflects the larger Warburg/Panofskian intellectual project. Following in the tradition of Warburg, Panofsky, and others, Stechow concentrated upon the "Nachleben der Antike," the survival, revival, spread, and transformation of the ancient legacy. Indeed, his *Apollo und Daphne* explicitly proclaims itself a study in that genre. Like his elder colleagues from Hamburg, Stechow also focused upon the movement of subjects through space as well as through time. His article on Heliodorus' *Aethiopica* traces the peregrinations of the classical theme in royal residences throughout seventeenth-century Europe, to cite but one example. Stechow also concerned himself with the way particular formal solutions leap from one theme to another, and with the deeper meaning of those jumps. For example, he drew attention to the fact that Rembrandt's *Supper at Emmaus* adapts the iconography of Elsheimer's *Philemon and Baucis* in order to emphasize the fundamental thematic correspondence linking the two stories, namely the hidden presence of divinity on earth.<sup>21</sup> The same type of subtle analysis underlies Stechow's 1968 monograph *Rubens and the Classical Tradition*, which, although not primarily iconographical in intent, still adheres to many principles of the "new" iconography.<sup>22</sup>

Interestingly, however, Stechow's iconography differs from that of his learned contemporaries in important ways. Unlike Panofsky and Warburg, Stechow did not much discuss the way cultural context affected deeper meaning. In particular, he declined to speculate about the unconscious use of forms and symbols to convey meaning, *desiderata* of

Warburg and the young Panofsky.<sup>23</sup> Nor did he care to construct philosophical and cultural metatypes. Rather, Stechow tended to treat iconographical traditions as legacies worthy of study in and of themselves, without trying to explain how those traditions might have conditioned formal changes in works of art. He took delight in stringing together extended chronological sequences of unknown works representing arcane subjects, and clearly believed that bringing lost art and forgotten themes to light was in itself a valuable contribution. In these ways, Stechow's iconographical production resembles the nineteenth-century encyclopedic tradition, which focused upon establishing descriptive morphologies and typologies for both classical and Christian imagery.<sup>24</sup> Indeed, Stechow made more than one contribution to thematic encyclopedias that compiled information of this sort.<sup>25</sup>

Notwithstanding their strong ties to preexisting trends in scholarship, the iconographic studies under discussion here stand apart in important respects from earlier contributions to the field. First of all, Stechow's pieces apply an iconographic method to types of art never before subjected to such investigation. "Rembrandts Darstellungen der Kreuzabnahme" of 1929 may well be the earliest important iconographic study in Rembrandt research, the first to show that Rembrandt depended upon formal and iconographical solutions provided by older art, as Christian Tümpel maintained (and Stechow himself wished to remind us).<sup>26</sup> That article and its 1934 counterpart, "Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles," are pioneering works in a field that would soon blossom with the publication of iconographical studies of Rembrandt's art by Panofsky, Saxl, Van de Waal, Heckscher, Held, and others.<sup>27</sup> By establishing the crucial notion that the adaptation of artistic conventions enhanced rather than diminished the originality and inventiveness of Rembrandt's art, an idea that Panofsky and Saxl had earlier developed in order to explain the art of Dürer, Stechow's writings paved the way for all later contributions to the field. To be sure, Stechow's insistence that Rembrandt learned from past art may be understood within the context of a broader ongoing polemic, one taking aim at the modernist view of art as the product of genius divorced from tradition. In a later article, the author confronted the assumptions of modernist criticism more directly.<sup>28</sup> But Stechow's early iconographical

studies were also implicitly battling the pernicious notion that Rembrandt was intrinsically a German whose art expressed the spirit of his race. This contention, the subject of Julius Langbehn's wildly popular *Rembrandt als Erzieher* (originally published in 1890), continued to color analyses of Rembrandt's art in the years preceding the Nazi rise to power.<sup>29</sup> By showing that Rembrandt drew upon a variety of visual and thematic traditions, presenting him in effect as a universal artist, Stechow negated this nationalistic claim. As we shall see, the notion of the universality of great art influenced Stechow's thinking no less consistently than did his belief in the essential unity of human civilization.

Equally forward-looking are those essays from Stechow's final years that apply the iconographic method to Dutch genre scenes and other subjects formerly considered reflective of real life. "Lusus Laetitiaequae Modus" and "Jan Steen's Representations of the Marriage in Cana," both of 1972, show Dutch artists of the seventeenth century to have made use of venerable artistic traditions even when depicting seemingly casual and unsophisticated imagery. Furthermore, both studies propose that the "improper" imagery featured in these biblical representations exhorts viewers to embrace some implicit higher morality. These paired notions form the basis of the broader reevaluation of Dutch genre painting conducted by Eddy de Jongh, Jan Emmens, and other scholars of the next generation. The fact that Stechow's plans to republish his iconographical articles in a single volume solidified during the early 1970s, a period of intense international interest in the iconography of Dutch painting, surely bespeaks the author's recognition of his formative role in that domain.

Stechow's iconographic studies also possess a discernible internal character that ties them to one another and distinguishes them from the scholarly productions of others. Their special hallmark is an almost ascetic clarity of structure—regardless of their particular type or subject matter—that without digression, fol-de-rol, or intellectual flim-flamming, lays out each of the points the author regarded as essential for iconographic investigation. Nearly every one begins with a brief summary narrating the story to be investigated. Such introduction inevitably precedes a longer analysis constructing the theme's visual tradition (or traditions), a process that involves describing and



evaluating in chronological sequence those representations of the subject deemed to form a meaningful development. Variations from established visual norms are carefully noted and appreciated (although Stechow usually made little attempt to account for them historically). Digressions are few, so that the structure of the argument remains easily visible beneath the armature of factual information. In the closing paragraphs the organization loosens to accommodate hypotheses about the significance of particular formal variations and provocative comments about the larger meaning of the theme for the history of art.

One might say that Stechow, an accomplished musician who for many years conducted the Göttingen Academic Orchestra, structured his articles much like the discrete movements of a Mozart sonata, in which a theme sounds without delay, one variation replaces the next (but the original often returns delightfully), a slow movement allowing for thoughtful contemplation follows, and an allegro (with appropriate dramatic accents but no melodramatic *rubato* allowed) concludes the piece more swiftly than one might expect.<sup>30</sup> Stechow doubtless wished to provide his readers with a pleasing aesthetic experience. The clarity and apparent simplicity of his writing also implies a larger idea, that art and art history should declare themselves, and not require untangling by elite groups of initiates. His work by example expresses a conviction that there is a clear path to knowledge, that the clear path is the virtuous path, and it is available to all who seek it.

Stechow's iconographic research also stands apart by virtue of its particular subject matter and underlying content. Although he wrote copiously on many issues, the author gravitated towards themes of a particular spiritual nature, above all those exemplifying the attainment of religious grace through moral choice, and the hidden presence of the divine on earth. Instances of unusual human generosity, selflessness, benevolence, acceptance and repentance that lead ultimately to peace, harmony and understanding appealed to him especially, and provided the focus for some of his most compelling writing. (We are thinking here particularly of the articles on Philemon and Baucis, Antiochus and Stratonice, Jacob Blessing the Sons of Joseph, and the Parable of the Prodigal Son.) Concomitantly, Stechow reserved his greatest praise for those works

of art held to be most responsive to the moral intent of the texts they illustrate. Consider, for example, the author's elevation of Rembrandt's *Jacob's Blessing* in Kassel (color ill. p. 57) above all other depictions of the theme, primarily on the basis of the picture's high valuation of family life (the prominent inclusion of the boys' mother, Asenath, at the event).<sup>31</sup> By the same token, Stechow avoided subjects and objects that were not morally edifying. One searches his bibliography in vain for iconographic studies in which unresolved conflict, destructive passion, or similarly abject themes play defining roles. In erotically charged and violent narratives where "disagreeable" meanings sensibly might be inferred, Antiochus's love for his father's wife Stratonice, for example, Stechow chose to see only the stories' high-mindedness. Clearly, the author's heartfelt ideals firmly shaped both his choice of subject matter and his interpretations of specific works of art. This powerful personal dimension helps to give Stechow's contribution its distinctive character.<sup>32</sup>

Stechow's iconographic studies possess yet another important distinguishing feature, their tendency to find the unifying elements underlying distinct cultural expressions. The idea that the Old and New Testament are essentially one book, linked by theme and spiritual content, for example, recurs in many of his scholarly works. Stechow believed this insight to be within the purview of Rembrandt and other great artists, who often expressed it in their paintings, drawings and prints. For instance, he regarded Rembrandt's etched Presentation "in the Dark Manner" (B. 50) a work of genius, on the grounds that it "integrated the religious essence of the *whole* Bible into one indissoluble artistic unity."<sup>33</sup> Similarly, he lauded Rembrandt's Kassel version of *Jacob's Blessing* for the way that it "achieved a profound synthesis of ideas springing from both the Old and the New Creed."<sup>34</sup> To be sure, examples such as these make an argument for Rembrandt's belief in scriptural oneness, but they also reveal the author's view that great art heals and unifies cultural and theological divisions, an article of faith infusing Stechow's scholarly enterprise with distinctive moral purpose and content.

Stechow maintained a comparable continuum from classical fable to that which he termed "Christian myth."<sup>35</sup> He also saw thematic and formal ties between works of art from widely divergent geographical regions and historical

periods. Affinities between Rembrandt and the art of Renaissance Italy appealed to him particularly, and in some of his thematic studies he even presented works by the Dutch master as if they were the logical outcome of artistic problems first raised in fifteenth-century Florence. This proclivity led Stechow to dwell upon relationships between art from the North and South generally, and perhaps accounts in part for his high evaluation of Dutch mannerism and "Italianate" Dutch art, whose study he pioneered.<sup>36</sup>

There is in fact a powerful relationship between the principles that guided Stechow's practice of iconography and those that led him to devote his scholarship primarily to Baroque art.<sup>37</sup> Beyond revealing the "Nachleben der Antike" in a general sense, Stechow's fundamental aspiration in practicing iconography was to recover and to celebrate specific *values* of classical antiquity that he regarded as enduring and supreme. For him, these values were expressed more eloquently in Baroque art than in the art of the Renaissance or any other period. He expressed this view succinctly in his "Finding of Erichthonius" (1963):

Although generalizations do become dangerous here, one may perhaps say that the antiquarian aspects of antiquity have more completely disappeared from the Baroque works, and so have the demonic aspects. Even Rembrandt's and [Paulus] Bor's works are conceived and visualized as more strictly human experiences than comparable ones of the Early Renaissance, and Rubens' more than those of the High Renaissance, in which the psychological distance from antiquity speaks more strongly, and which are apt to convey the impression of either a grandiose reconstruction or a nostalgic dream.

In the works of its great masters, the Baroque found a more direct, more intimate approach to the wellsprings of classical mythology.<sup>38</sup>

No doubt this is why most of his iconographical studies culminate in analyses of seventeenth-century examples. His belief that Baroque art, because of its *content*, is both more direct and intimate than Renaissance art and therefore better suited to revive the particular ancient values that he treasured, also fundamentally separates his enterprise from most of the scholarship of the Warburg school.<sup>39</sup>

Today it may seem curiously arcane to investigate mainly moral, uplifting themes in art, to favor

a historical period that appeared to recover and vividly express human values of the distant classical past, and to willfully set aside the cultural conditions that affected the production of art. But it also seems to us that there is a contemporary historical dimension to Stechow's enterprise that is perhaps obvious but bears stating. By means of his chosen emphasis, Stechow declared the continuity of artistic creation throughout periods, including his own, in which the warp and woof of civilization appeared to be wrecked beyond repair.<sup>40</sup> This kind of scholarship wiped away national borders: it insistently made artists—and by association the art historians who traced their contributions—part of a great supra-national endeavor.

Stechow's intellectual stance mirrored his personal circumstances and choices. He saw some of the most respected among the older generation of teachers and scholars, men who had proudly identified personally and in their scholarship with what they regarded as the equally great cultures of France, Germany, and Italy, suffer breakdowns following the struggle between these powers in the First World War.<sup>41</sup> He himself had served in the military, lost his beloved brother, and faced two and a half years in Siberia as a consequence of that horrifying conflict. In some sense, he had to become a self-aware internationalist who subsequently worked in a Holland less than sympathetic to a Germany whose scholars often tried to claim the culture of the Netherlands as their own. For this academic, who was dismissed from his post for ethnic reasons and compelled to adapt to the foreign culture of the U.S., writing iconography in this way was not just an intellectual position. It was also an assertion and a wish about the necessity for the transcendence of art. This focus was not unique to Stechow's work, of course; it informed the studies of many humanistically-trained scholars of his generation. More than other comparable art historical writing of the time, however, Stechow's iconography emphasized the existence of values that he believed superseded all national and ethnic concerns and retained their validity in any era.





## Notes

1. A complete list of Stechow's publications appears in *Print Review* 5 (1976), pp. 171-81.
2. Irving Lavin, "Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin," in *Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, ed. Andreas Beyer (Berlin, 1992), p. 15, acknowledges the method's passing from favor while arguing for its intellectual validity. This article, as well as other contributions in the volume, form part of the recent burgeoning literature on iconography and iconology. Other analyses include *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, ed. Ekkehard Kaemmerling (Cologne, 1979); Andreas Beyer, *Aby M. Warburg und die Ikonologie* (Bamberg, 1989); Dieter Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, 4th ed. (Wiesbaden, 1990); *Iconography at the Crossroads*, ed. Brendan Cassidy (Princeton, 1992); and *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, ed. Irving Lavin (Princeton, 1995).
3. For example, Willem F. Lash, "Iconography and Iconology," in *The Dictionary of Art* (London and New York, 1996) vol. 15, pp. 89-98, omits any mention of Stechow. Tellingly, thirty years earlier, Jan Białostocki, "Iconography and Iconology," in *The Encyclopedia of World Art*, (New York et al., 1963), vol. 7, cols. 769-86, had emphasized Stechow's contributions to iconographical studies.
4. See the Appendix below for complete bibliographic references to all articles on iconographic subjects by Stechow mentioned in the text.
5. On Roberto Longhi, and an evaluation of Longhi's intellectual debt to Benedetto Croce and Bernard Berenson, see Andreas Beyer, "Roberto Longhi (1890-1970)," in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, ed. Heinrich Dilly (Berlin, 1990), pp. 250-65.
6. Significantly, in a letter of September 26, 1974, to Klaus Lankheit, the editor of his planned volume of essays, Stechow referred to his iconographic studies as "Aufsätze über Ikonographie und Stil."
7. Ursula Stechow (letter dated July 2, 1998) writes that the family moved to Göttingen after Wolfgang Stechow's father's premature death in 1904. On Vöge, see Erwin Panofsky, "Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir," *Art Journal* 38 (1968), pp. 27-37; and Carl Georg Heise, *Wilhelm Vöge zum Gedächtnis* (Freiburger Universitätsreden, n.f., vol. 43) (Freiburg, 1968).
8. Our thanks to Ursula Stechow for sharing this correspondence with us. For Meinecke's memoirs of this period, see his *Erlebtes, 1862-1919* (Stuttgart, 1964); and *The German Catastrophe: Reflections and Recollections*, trans. Sidney B. Fay (Cambridge, Mass., 1950). An admiring student, Stechow wrote in his letter that "Vöge, an den man sich rein akustisch bald gewöhnt, ist mir in jeder Stunde ein Genuss." He appreciated him particularly for the way that he conveyed the "Wesen" or inner character of Gothic art and made connections with Germanic and Celtic art in his course on Gothic. Nevertheless, Stechow also found Vöge "manchmal recht konfus und ästhetisch." Vöge had in fact characterized himself as an impossible teacher for first-year students (Heise, *Vöge zum Gedächtnis* [as in n. 7], 14).
9. In his letter, Stechow mentioned that he had not yet discussed his decision to change fields with Panofsky, a casual comment revealing that Panofsky, who was finishing his dissertation on Dürer in his last semester, had rather remarkably befriended Stechow in his first.
10. Translated as "Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia in Ferrara," in *German Essays on Art History*, ed. Gert Schiff (New York, 1988), pp. 234-54. On this lecture, see William S. Heckscher, "The Genesis of Iconology," in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964), vol. 3, *Theorien und Probleme* (Berlin, 1967), pp. 239-62. Panofsky himself had already heard Warburg formulate the basis of his new method in his 1912 lecture; Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca and London, 1984), p. 111.
11. Heise, *Vöge zum Gedächtnis* (as in note 7), p. 13.

12. On this phase of Stechow's life, Ursula Stechow has contributed the following memoir: "During that time, he and others interned in the camp near Irkutsk (including Austrians and Hungarians) kept alive by sharing all their inner resources: studying mathematics and languages, including Russian; organizing a mail system and trying to locate prisoners elsewhere in Siberia; playing chess and tennis; and, above all, playing music, for which the American YMCA and later the Swedish Red Cross, under Elsa Brandtstroem's initiative, furnished the instruments. Many of the friendships formed at that time lasted well into the future."

13. On Vitzthum, see Wilhelm van Kempen, "Die Pflege der Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität zu Göttingen," *Mitteilungen des Göttingen Universitätsbundes* 1 (1951), p. 8; and Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, "Hitler hat die Bäume geschüttelt und Amerika hat die Früchte geerntet." Zur Geschichte des Kunstgeschichtlichen Seminars während des Nationalsozialismus," in *Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus*, ed. Heinrich Becker et al. (2nd rev. ed., Munich, 1998), pp. 470, 476-77. We are grateful to Karl Arndt for these references. Stechow praised Vitzthum for "that combination of scholarly conscientiousness with esthetic sensibility which marked his every approach to art-historical problems" in his obituary, "Georg Graf Vitzthum von Eckstädt," *College Art Journal* 5 (1946), pp. 241-42. The insistence on the involvement of both aesthetic experience and historical investigation in art history was also a hallmark of Vitzthum's predecessor at Göttingen, Robert Vischer (1847-1933); Udo Kultermann, *The History of Art History* (New York, 1993), p. 151.

14. For other facets of Stechow's years at Göttingen and an evaluation of his scholarship in Dutch art, see Horst Gerson's obituary, "Wolfgang Stechow, Kiel 1896-Princeton 1974," *Kunstchronik* 28 (1975), pp. 216-22.

15. Kurt Weitzmann characterized Goldschmidt's unifying methodology in *Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte* (Berlin, 1985), p. 6. Warburg's relationship to Goldschmidt is chronicled in a draft letter of 1903 from Warburg to Goldschmidt, reflecting upon different contemporary approaches to art history; see E. H. Gombrich, *Aby Warburg*,

*An Intellectual Biography* (2nd ed., Chicago and Oxford, 1986), pp. 141-44.

Goldschmidt had established a photo exchange for medieval manuscripts in the early years of the century with a group of scholars including Vitzthum, according to Weitzmann, *Goldschmidt*, p. 7. When forced to emigrate to Switzerland in 1939, Goldschmidt left the part of his library that he did not donate to the university in Jerusalem to the art history institute at Göttingen, owing to his friendship with Stechow's former teacher, Weitzmann, *Goldschmidt*, p. 29.

16. Percy Ernst Schramm, "Mein Lehrer Aby Warburg," in *Mnemosyne. Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*, ed. Stefan Füssel (Göttingen, 1979), pp. 36-41.

17. Martin Warnke, "Aby Warburg (1866-1929)," in *Altmeister moderner Kunstgeschichte* (as in note 3), p. 122, points out that the authors had extended Karl Giehlow's work on Dürer's hieroglyphs. The origins of the book and Giehlow's contribution is described in Arpad Weislgartner's foreword to *Dürers "Melencolia I"*, pp. ix-xv.

18. "L'Iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien," *Revista di archeologia cristiana* 8 (1931), pp. 53-82. See Białostocki, "Iconography and Iconology" (as in note 3), p. 774.

19. "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst," *Logos* 21 (1932), pp. 103-19; republished in Kaemmerling, ed., *Ikunographie und Ikonologie* (as in note 2), pp. 185-206.

20. Wollenhaupt-Schmidt, "Hitler hat die Bäume geschüttelt" (as in n. 13), pp. 470-71, 474-76, documents Stechow's academic career in Göttingen and emigration to America. Stechow had been made associate professor in 1931. In 1932 he married his wife, Ursula; their son Hans-Achim was born in Germany in 1933, and daughters Barbara and Nicola were born in the U.S. in 1937 and 1945. Colin Eisler, "'Kunstgeschichte' American Style: A Study in Migration," in *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, ed. Donald Fleming and Bernard Bailyn (Cambridge, Mass., 1969), pp. 544-629, discusses the expulsion from Germany of scholars of Jewish birth or ancestry. He quotes Stechow on teaching in America (ibid., p. 603).

21. "Emmausnahles" (Appendix 2), p. 333.

22. *Rubens and the Classical Tradition* (Martin Classical Lectures, vol. 22) (Cambridge, Mass., 1968).

23. Early on, Panofsky articulated the goal of iconology as recovering the "symbolical" aspect of artistic production, which was sometimes "unknown to the artist himself and may even emphatically differ from what he consciously intended to express"; "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art," in Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Chicago, 1955), p. 31. Gombrich, *Aby Warburg* (as in note 15), pp. 12-13, 73-80, discusses Warburg and his study of unconscious forces in a culture. For Panofsky and the unconscious, see Horst Bredekamp, "Words, Images, Ellipses," in *Meaning in the Visual Arts*, ed. Lavin (as in note 2), p. 366; and Lavin, "Iconographie als geisteswissenschaftliche Disziplin" (as in note 2), p. 95 note 4.

24. For the earlier tradition, see Białostocki, "Iconography and Iconology" (as in note 3), pp. 771-72.

25. "Emmaus," in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Stuttgart, 1967), vol. 5, cols. 228-42; and "Erichthonius" (with Karl-August Wirth), in op. cit., vol. 5, cols. 1241-47.

26. See Appendix 1 below; and *Kon. Nederlandse Akademie der Wetenschappen, Bijzondere Bijeenkomst der Afdeling Letterkunde* (March 13, 1972), p. 10. For another evaluation of iconographical studies of Rembrandt, see Jan Białostocki, "Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk," in *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft* (Cologne, 1981), pp. 173-213.

27. Panofsky's and Saxl's early iconographical contributions to the field of Dutch art are sometimes overlooked: Erwin Panofsky, "Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts *Danaë*)," *Oud-Holland* 50 (1933), pp. 193-217 (translated as "Eros Bound: Concerning the Genealogy of Rembrandt's *Danaë*," in Schiff, ed., *German Essays* (as in note 10), pp. 255-75; and Fritz Saxl, *Rembrandt's Sacrifice of Manoah* (Studies of the Warburg Institute, vol. 9) (London, 1939).



28. In "The Love of Antiochus" (Appendix 8a, p. 236), Stechow cited a memoir by Gauguin in which the painter claimed to have forgotten the antique subject of a picture by Ingres that impressed him visually. Stechow asked rhetorically: "Humanism is dead, so why bother about classical subject matter and the burden of tradition?" He went on to answer his own question: "We are no longer living in 1903. And unless I am entirely mistaken, the new artistic order which is in the making, which has brought about a new understanding of the content and form of works by Ingres... seems to justify the thought that what we really want today is not the waste but the independence and intelligent absorption of a great tradition."

29. Stechow's attitude towards Langbehn may be surmised from the author's scathing criticism of W. von Seidlitz's 1922 catalogue of Rembrandt etchings (see "Dark Manner" [Appendix 3], p. 369). A long-time director of the Dresden Museum, von Seidlitz was a financial supporter of Langbehn and identified with his views; Kultermann, *The History of Art History* (as in note 13), p. 131. Stechow's otherwise incomprehensible remark in the same paragraph that "iconographical matters have been subjected [to neglect] during the last fifty years" (certainly no longer true generally in 1940, when those words were written) may also refer to the pernicious effect that Langbehn's book, published exactly fifty years before, had exercised upon Rembrandt studies. This was perhaps the closest Stechow ever got to a political battle in the guise of iconographical correctness.

30. Oskar Hagen (1888-1957), a fellow art historian who was conductor of the Göttingen Academic Orchestra before he emigrated to the U.S., was the scholar who invited Stechow to teach at the University of Wisconsin when he lost his job in 1936. Hagen had involved Stechow in an ambitious Handel revival in Göttingen in the 1920s. We are grateful to Ursula Stechow for this information. See also Wollenhaupt-Schmidt, "Hitler hat die Bäume geschüttelt" (as in n. 13), pp. 470-71. Stechow also published on music and art, e.g., "Problems of Structure in Some Relations between the Visual Arts and Music," *Journal of Aesthetics* 11 (1953), pp. 324-33; and "Johann Sebastian Bach the Younger," in *De Artibus Opuscula XL*:

*Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. Millard Meiss (New York, 1961), pp. 427-36.

31. "Jacob Blessing" (Appendix 6a), pp. 206-7.

32. The conviction that art history should be practiced with a moral conscience was, of course, shared by many art historians of Stechow's generation and earlier. Stechow, "Vitzthum" (as in note 13), p. 242, admired this precept in his former teacher and colleague. On Warburg's similar scholarly principles, see Gombrich, *Aby Warburg* (as in note 15), pp. 13-14.

33. "Dark Manner" (Appendix 3), p. 379.

34. "Jacob Blessing" (Appendix 6a), p. 207.

35. His article on the representation of the Philemon and Baucis myth, for example, dwells upon parallelisms between the Ovidian story and the biblical Supper at Emmaus (see "Philemon and Baucis" [Appendix 4], p. 111).

36. It is worth noting that Warburg, too, was fascinated with the relationship between Northern and Italian art; Gombrich, *Aby Warburg* (as in note 15), p. 27.

37. Stechow wrote about Baroque art in general terms in his "Definitions of the Baroque in the Visual Arts," *Journal of Aesthetics* 5 (1946), pp. 109-115; and "The Baroque: A Critical Summary of the Essays by Bukofzer, Hatzfeld, and Martin," *Journal of Aesthetics* 14 (1955), pp. 171-74.

38. (Appendix 11), pp. 34-35.

39. Although Panofsky argued for harmony between the Renaissance and the classical past, he did not claim that any period of early modern art recaptured essential classical ideals. He wrote, "this reintegration [of classical themes with classical motifs] could not be a simple reversion to the classical past. The intervening period had changed the minds of men..."; "Iconography and Iconology" (as in note 22), p. 54. See also Anthony Grafton, "Panofsky, Alberti, and the Ancient World," in *Meaning in the Visual Arts*, ed. Lavin (as in note 2), pp. 123-30.

40. Panofsky's well-known essay, "Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European," in *Meaning in the Visual Arts* (as in note 23), pp. 321-46, deals explicitly with some of these themes. See also Willibald Sauerländer, "Struggling with a Deconstructed Panofsky," in *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside* (as in note 2), pp. 385-96.

41. For Warburg's collapse, see Gombrich, *Aby Warburg* (as in note 15), p. 216; on Vöge, who resigned his chair at age 48 in 1916, see Panofsky, "Vöge" (as in note 7), p. 27; for Vitzthum, see Stechow, "Vitzthum" (as in note 13), p. 241.





# Rembrandt and the Old Testament

Wolfgang Stechow

Goethe once said, "Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen": "Who would understand the poet, must explore the poet's land," and we may well substitute the artist in general for the poet in that context. Goethe surely did not mean to say that you have to have visited Holland in order to understand Rembrandt, nor that to do so guarantees an understanding of Rembrandt's art. By "land" he meant of course the entire warp and woof of space and time, of geographical and historical determinants, which is any person's cultural environment and to which the artist is more sensitive and more responsive than is the average person. Rembrandt's "land," then, is Dutch seventeenth-century Protestant, a democratic bourgeois civilization; the eternally fascinating spectacle is that of a genius responding to this environment, first—to a degree—as its product, later—to a higher degree—independent of it, but throughout with an artistic intensity and integrity that has allowed his work to endure for more than three centuries and will continue to do so for many centuries to come.

Cultural environment means in large measure cultural *tradition*, even where hostile *reaction* to that tradition plays a major role. A survey of Rembrandt's life offers proofs of rebellion against what would now be called the establishment, including the theological establishment; but with all

that, he never ceased to respect, and to honor with all his artistic strength, one decisive heritage, namely the Bible; neither did he cease to respect and honor his mother and her memory in the role of near-identification with the Bible. Whatever one may be inclined to think of Rembrandt's inner personal life—and most of that is guesswork—in the realm of faith he never knew either sham or narrow-mindedness. The fact that to this day we cannot tell to which Protestant sect if any Rembrandt felt most attracted, speaks *for* rather than *against* this statement.

Chesterton once said, facetiously but oh so correctly, "Art consists of drawing a line somewhere." Therefore, the lecture you have kindly consented to endure will restrict itself to Rembrandt's relationship to the Old Testament. To those of you whose concept of Rembrandt is defined by his representations of Christ, either as a single figure of ineffable kindness and sadness, or as the mover of hearts and minds in his teachings, his miracles, his passion, his appearances after his resurrection—to those among you the restriction to this artist's representations from the Old Testament must appear to be a great impoverishment. But as we proceed to explore Rembrandt's land, we shall perhaps encounter in his views of the stories from the Old Testament, so unfamiliar to most today, some facets of his genius which are worth exploring further.

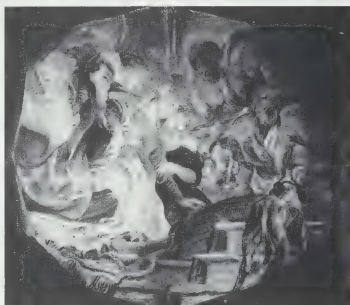
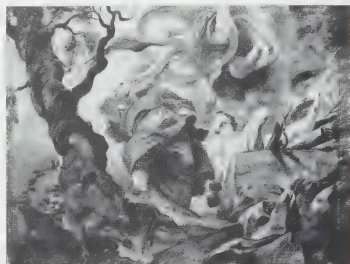
The role of the Old Testament in the art of the seventeenth century was much greater than is usually recognized, both in the Catholic countries and in the Protestant ones, among which the

Fig. 32. Rembrandt, *An Old Woman Reading* (*Rembrandt's Mother as the Prophetess Anna*), 1631, oil on panel, 60 x 48 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3066.

Netherlands was the only important one at that time as far as art is concerned. In Italy, scenes from the Old Testament still played a decisive role, not in altar painting properly speaking but yet in the decoration of churches and chapels throughout the country and throughout the century, as well as in an even larger number of pictures painted for private edification and enlightenment; and the same is true of the Southern Netherlands, which had remained Catholic. The context of these representations is in the vast majority of cases the traditional one which we call typological: scenes and figures from the Old Testament as harbingers of scenes and figures from the New Testament, a concept made extremely popular through the late medieval illustrations of the *Biblia Pauperum*, the *Speculum Humanae Salvatoris*, and other didactic works. Judith, Esther, and Bathsheba signified Mary, the mother of God, liberator of souls, because of their roles earlier as liberators of their people; Gideon and his Fleece predicted the Virgin Birth; the list could be multiplied hundredfold. Blaise Pascal still believed in these parallels: "Le Vieux Testament est un chiffre," he said; and Poussin represented the Old Testament personified and carrying a sphinx on a book.

Rubens filled the Jesuit Church in Antwerp with magnificent murals steeped in the same iconographic lore; you have before you his modellos—the murals themselves are gone—for *Abraham's Sacrifice*, a prominent prototype of the Sacrifice of Christ; and *Queen Esther before Ahasver*, a scene predicting Mary's role as the mother of the Savior (figs. 1, 2); both subjects we shall encounter again later on. Some Italian artists of the Seicento actually harked back to early Christian and medieval representations of such typological parallels, and Poussin joined them in this enterprise. In a Florentine chapel, Jacopo da Empoli inscribed his interpretation of Abraham's Sacrifice with the words: "In figures praesignetur." This reference to Prefiguration is as strictly medieval as it could possibly be. The notion—which was even shared by Emile Mâle, to whom we owe so much clarification in these matters—that "left to themselves, the artists of the seventeenth century saw in the Old Testament a tale, not a symbol, and they represented the biblical episodes for the delight of the eyes," cannot be sustained to that extent; how many of those artists were "left to themselves"? When they were, they perhaps made drawings; but when

they painted, they did so *for* somebody or in any case *before* everybody, and even their nudes, such as Bathsheba or Susanna, were not solely painted for the delight of the eyes (or for the delight, period). Only the Spanish artists of the seventeenth century neglected the Old Testament, or in any case, its typological parallelism with the New; Velásquez once did paint a picture with the Bloody Coat being delivered to Jacob, but his companion piece does not represent a parallel from the New



Testament at all, rather one from Greek mythology, namely the Forge of Vulcan.

In predominantly Protestant Holland there was but little room for ecclesiastical art. Although a surprisingly large number of the great Dutch artists of the seventeenth century were of the Catholic persuasion—Jan van Goyen, Philips Wouerman,

Fig. 1 (above). Peter Paul Rubens, *Abraham's Sacrifice*, ca. 1620, oil on panel, 49.5 x 65 cm. Paris, Musée du Louvre, inv. M.I. 962.

Fig. 2 (below). Peter Paul Rubens, *Esther before Ahasver*, ca. 1620, oil on panel, 33 x 31.5 cm. Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildende Künste, inv. 652.





Jan Steen, and Adriaen van de Velde come readily to mind—they had little chance or even desire to work for their churches, which were often hidden from public view and received few new altarpieces, except in a few Catholic strongholds such as the city of Utrecht. Thus, we cannot expect to find here the kind of combination of Old and New Testament subjects which was so characteristic of actual ecclesiastical painting in Italian and Flemish churches. Still, the number of individual, privately sponsored paintings with subjects from the Old Testament was not much smaller than in the South; there was, however, a different spirit at work in them.

First of all, the Old Testament was seen less in terms of typological parallels with the New Testament than in the South, and more in terms of closer parallels between the Jews as a nation and

the Dutch as a nation, that is, less in a predominantly theological and doctrinal sense and more in a political sense: the liberation of these two peoples from their oppressors and the achievement of political liberty. Thus, Judith was just as dear to the Dutch as she was to the Italians; although not so much as a precursor of Mary and her role as liberator from sin, as in the role of a liberator of her people from the yoke of the Assyrians. It is probably no accident that the subject of Judith presenting the head of Holofernes triumphantly to the people, as you see it in this painting by Abraham Bloemaert (fig. 3), occurs at an earlier date in the North than in the South; in any case, it does not occur anywhere before the last years of the sixteenth century, the period in which Dutch independence was achieved.

Second, the Old Testament scenes were more popular with the *common* people in the Calvinist North, as may be expected in a democratic society, and therefore we have fewer of those humanistically

Fig. 3. Abraham Bloemaert, *Judith Displaying the Head of Holofernes to the People*, 1593, oil on panel, 34.5 x 44.5 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 6514.

refined, even esoteric representations so often found with the Italian and French masters who worked for the Roman and French aristocracy. The learned approach of Poussin was altogether absent from the Northern works, and the prints which flooded the market followed the same popular trend instead of appealing primarily to the connoisseurs as did the Italian ones.

Thirdly, and certainly in intimate connection with the two other points, all of the Old Testament stories were apt to take on a meaning which referred primarily to general moral tenets and to everyday human situations and experiences. This may sound strange to those of you who remember the never-ending theological squabbles among the Protestant ministers in seventeenth-century Holland. But here one may say that fortunately most of these theologians were quite obtuse with regard to art, and that on the whole the middle-class population seems to have had a much better understanding for the artists' endeavors. Most important of all, the one truly supreme religious artist Holland produced in the seventeenth century, Rembrandt van Rijn, was anything but a sectarian—so little so that, as I already mentioned, we do not even know to which denomination he felt closest; and for him the Bible, which he knew by heart, was a fundamentally *human* document.

It is interesting to observe that this less theologically defined, more straightforwardly moral and human interpretation of the Old Testament had already been sponsored in Holland by a group of mid-sixteenth-century writers and artists who had not renounced the Old Church although they led a somewhat precarious existence on its fringe; it is the same Erasmian-Catholic, rather anticlerical circle which has recently been shown to have included, or at least strongly influenced, the great Pieter Bruegel and some other inspired and independent personalities who continued to live in the Spanish-Catholic Southern Netherlands, in Antwerp and in Brussels.

Its main Dutch speaker was Dirk Coornhert, philosopher, theologian, poet, engraver, and publisher, and his ideas were spread in prints for which he himself and his teacher, the Haarlemmer Maerten van Heemskerck, made hundreds of drawings from the Old Testament as models for a host of engravers. These often come in large series and frequently depict very little known stories from the Old Testament, represented for the sake of their purely moral rather than strictly religious message. The drawing shown here (fig. 4) is from a series of six which was made by Heemskerck in 1561 to be engraved, and it tells the story of the arch-villain Queen Jezebel. In this drawing she persuades King Ahab, sulking in his bed over Naboth's refusal to sell him his vineyard, to have Naboth assassinated. Naboth is then falsely accused and stoned; Elijah appears before Ahab to bring him the message of God's wrath; and in the finale, as in the introduction, Jezebel appears again and reaps now the reward for her dastardly deed by being torn to shreds by her own dogs—a simple



Fig. 4 (above). Maerten van Heemskerck, *King Ahab Sulking in Bed (Jezebel Promising Ahab the Vineyard of Naboth)*, pen and ink, 25.4 x 19.9 cm. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Friends of Art Fund, inv. 1950.51.

Fig. 5 (right). Gerrit Dou, *Old Woman Reading a Lectionary (Rembrandt's Mother)*, oil on panel, 71 x 55.5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-2627.





but eloquent story of crime and punishment with no overwhelming emphasis on the role of the prophet Elijah as one would expect it in a Catholic ambience properly speaking, but rather a main exhortation against cunning, crime, and, last but not least, against our own neighbor's constitutional rights. No wonder Heemskerck greatly appealed to Rembrandt.

Let us now return to Rembrandt himself and start from the beginning. In exactly what form did Rembrandt know the Bible? This question has intrigued art historians for some time, and they have come up with a few significant facts. Rembrandt's mother, born and baptized one year before the Reformation was introduced into her community, grew up with a Bible translation that preceded the Bible of the General States, the *Statenbijbel*, the Dutch equivalent of the King James Bible. The *Statenbijbel* was decided upon at the Synod of Dordrecht in 1618 but was not printed until 1637. When his mother read from the Bible to the young Rembrandt, she probably used a Leiden edition of 1589, which contained the Old Testament in a Netherlandish translation of Luther's version. But she also used another book as we know for certain from the portrait that Gerrit Dou, Rembrandt's pupil during his Leiden years, painted of her: here, she is reading in a pericope, a book containing excerpts from the Gospels and Epistles for each Sunday (fig. 5). In 1656, the year of his bankruptcy, Rembrandt still owned an "Old Bible," thus clearly not the *Statenbijbel*, but possibly his mother's Bible or her pericope. In works produced by Rembrandt throughout his entire career we can also find memories of other illustrated Bibles he must have seen in his early days; some of the illustrations they contained lingered in his mind for a long time, as you can see from a comparison of what is probably a copy of a drawing he made as

late as the mid 1650s with an engraving in Mattheus Merian's very popular so-called "Prentenbijbel" (*Icones biblicae*) of about 1625. Here, the most prominent of the ferocious bears killing the boys who had taunted the prophet Elisha turns out to be the unmistakable source (may I say forebear?) of Rembrandt's central animal. Specific features of the Dutch Bible text used by Rembrandt can occasionally be traced in his works.

During the Amsterdam years, after 1631-32,

Rembrandt was in intimate contact with Jewish scholars as well as with the Jews in the street. In the house he bought in 1639, located in the St. Anthony-Breestraat, which later in the seventeenth century was called the Jodenbreestraat (the Jewish Breestraat)—he was near many of the distinguished members of the vast Jewish community or rather communities, who had either lived there for long or had found a new

haven of refuge in the city on the Amstel; only in recent times has this district become a poor Jewish district. He befriended the scholar and writer Manasseh ben Israel and made illustrations for a book of his, and he consulted the physician Ephraim Bueno to mention only two; he made etched portraits of both (fig. 6).

When he painted the *Feast of Belsazzar*, probably in 1639—the picture is now in the National Gallery in London (fig. 7)—he, alone of all painters of this subject, copied the "Mene, mene, tekel, upharsin," which appears so frighteningly on the wall, from a recent Jewish book in which the letters were placed vertically instead of horizontally in a somewhat naive attempt to explain the confusion they created among the King's councilors. It is well known (and has perhaps been sometimes overstated) that Rembrandt went all out for oriental costumes, both as an avid collector of such







Fig. 6 (left). Rembrandt, *Ephraim Bonus*, 1647, etching, drypoint and burin, 24.1 x 17.7 cm. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Gift of the Max Kade Foundation, inv. 1967.41.

Fig. 7 (above). Rembrandt, *Belshazzar's Feast*, ca. 1636-38, oil on canvas, 167.6 x 209.2 cm. London, The National Gallery, inv. 6350.



Fig. 8. Rembrandt, *Abram Entertaining the Angels*, 1656, etching, 15.9 x 13.1 cm. London, The British Museum, inv. 1973-O-1102.



materials and as a painter of such glittering stuff. Apparently the concept of "Oostersch" (Eastern) covered a wide area for a sixteenth- and seventeenth-century Netherlander. Later in life

Rembrandt became particularly fond of Persian-Indian miniatures made during his own or a slightly earlier period, and the extent to which he identified that realm with that of Palestine can be gathered from the way in which he adapted one of those miniatures, which he had copied, for his representation of Abraham Entertaining the Angels in an etching of 1656 (figs. 8, 9). The print is remarkable in other ways: in the face of widespread Calvinist objections to rendering the figure of God the Father himself, Rembrandt, in this "public" performance, gave to one of the Angels the unmistakable countenance of his own God the Father image, as we know it from his private drawings, and this in imitation of a Persian sheik by the name of Husein Adahmiri! There is a mystery here which is perhaps either too complicated or too simple for iconographers to solve; my own guess is that this etching may turn out to be a strong hint at Rembrandt's connection with the most fiercely condemned Protestant sect of his time, namely the Socinians, who rejected the dogma of the Trinity. In Byzantine art, the three

Angels received and hosted by Abraham are characterized as the Trinity; the Western tradition saw them as angels proper, while Rembrandt, in most of his drawings, saw in them the Lord himself and



Fig. 9. Rembrandt, *Four Orientals Seated under a Tree*, ca. 1656-61, pen and brown ink with brown and grey wash, touched with white, on oriental paper prepared with pale brown wash, 19.4 x 12.4 cm. London, The British Museum, inv. 1895-9-15-1275.

two more or less conventional angels; he seems to stress that these guests were the Lord himself accompanied by two angels who were decidedly *not* Christ and the Holy Ghost.

The ways in which theatrical performances of stories from the Old Testament may have affected Rembrandt's representations have not been fully





investigated. Julius Held has recently pointed out that the motif of Abraham's knife falling from his hand, a characteristic feature of Rembrandt's painting of 1635 (fig. 10, color ill. p. 53), is prefigured in a stage instruction printed in Théodore de Beza's [Besze's] play called *Abraham Sacrifiant* of about 1550: "Ici le cousteau tombe des mains." Although in the play this feature is the result of Abraham's weakness and not of the angel's grip on his wrist, the connection is plausible, the more so as de Beza's [Besze's] play was widely known in Holland and well-remembered by Rembrandt's friend

Constantijn Huygens from his school days. Yet this feature seems already to have occurred in a work by Rembrandt's teacher, Pieter Lastman (fig. 11).

This same painting of 1635 can serve as an introduction to a much more important—in fact the decisive—source for Rembrandt's renderings from the Old Testament, particularly in the "public" media of painting and etching, namely pictorial tradition. It has often been emphasized that on the whole Rembrandt's

iconography is a traditional one, that he rarely represented biblical subjects that had not been represented before in sixteenth- and seventeenth-century Dutch art, and that his great contribution to religious art lies in the intensity with which he

appreciated the earlier formulations, the profundity with which he revised them rather than in new "finds," as it were, in the Bible. In his drawings, a more private realm of his activity, he did go beyond the circumscribed iconographic area, but in his paintings and etchings we find few discoveries as far as the subject matter is concerned. And with few exceptions—to which I shall return—these representations are *factual* ones, conceived as history (in both their dramatic and their lyrical or idyllic elements), not symbolic or specifically didactic, and far from the sophisticated, circumlocutory treat-



Fig. 10 (left). Rembrandt, *The Sacrifice of Isaac*, 1635, oil on canvas, 193 x 132.5 cm. St. Petersburg, Hermitage, inv. 727.

Fig. 11 (above). Pieter Lastman, *The Sacrifice of Abraham*, 1616, oil on panel, 36 x 42 cm. Paris, Musée du Louvre, inv. R.F. 920.

ment accorded them by the late Dutch Mannerists. Rembrandt's decision to become a painter of history—biblical and otherwise—goes back to the year 1624, when for a short time he was the pupil of Pieter Lastman in Amsterdam.

Lastman was not only instrumental in causing Rembrandt to devote a large portion of his religious output to the Old Testament, but also offered him a choice of scenes from the Old Testament for his paintings which Rembrandt eagerly adopted, not merely for himself but also for his own pupils—an indication that Lastman's influence on Rembrandt,





far from ending with the younger man's apprenticeship and early independent activity, extended far into his maturity and into his own sphere of influence. Rembrandt's *Sacrifice of Isaac* of 1635 (fig. 10) derives decisive elements from Lastman's painting of 1616 in the Louvre (fig. 11). In his earliest works, Rembrandt took over rare subjects from Lastman such as the Prophet Balaam barred by the Angel of the Lord and unconsciously venting his wrath on his poor ass—a picture to which I shall return later; this was in 1626 when Rembrandt was twenty years old, and such examples could easily be multiplied. But even in the mid 1630s Lastman was one of Rembrandt's primary sources, not only as to the Old Testament subject matter, but also as a "composer" of these stories. In 1614 Lastman had painted a Susanna surprised in her bath by the two villainous elders (fig. 12); Rembrandt saw this picture again about 1635 and made a copy of it in red chalk which contains only a few slight changes (and these, I don't hesitate to submit, not all for the better) (fig. 13). He continued for quite a while upon this ground, but with a characteristic expansion of range. In a small, sketch-like painting of 1637 (fig. 14) he concentrated on Susanna's protective gesture under the impact of a noise in the bushes, as it were, rather than revealing the actual appearance of the elders. About the same year, 1637, he began to work on a stately picture, now in Berlin (fig. 15). As you can see, Lastman's work is still clearly recognizable here as the main source in general setting and in the landscape of the left background. But this picture underwent drastic

changes by Rembrandt's own hand, as is shown both in x-rays and in a drawing in Budapest (fig. 16) made by one of his pupils from the picture's first state. Here the approach of the most aggressive elder is far more brutal than in Lastman's work: he actually lays his hand on Susanna, who shrinks back in horror from his touch; a swan fluttering up from the water underlines the dramatic impact. In



Fig. 12 (left, above). Pieter Lastman, *Susanna and the Elders*, 1614, oil on panel, 42 x 58 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. 1719.

Fig. 13 (left, below). Rembrandt (after Pieter Lastman), *Susanna and the Elders*, red chalk with grey wash, 23.5 x 36.4 cm. Berlin, Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, inv. KdZ 5296.

Fig. 14 (above). Rembrandt, *Susanna Bathing*, 1636, oil on panel, 47.2 x 38.6 cm. The Hague, Mauritshuis, inv. 147.

1647, ten years later, this brutality was repulsive to Rembrandt; painting over the canvas, which for some reason was still either in his possession or at least accessible to him, he withdrew the hand from Susanna's body, quieted down her countenance, deleted the noisy swan—and made of the picture a greater coloristic feast than Lastman (or, for that matter, the early Rembrandt himself) had ever dreamed of. Over and over again, dramatic noise turned to eloquent silence in Rembrandt's later works; and even those later works which returned once more to dramatic subjects or interpretations on the basis of new personal or artistic circumstances, were almost invariably followed by de-dramatizations of their decisive features.







Fig. 15 (left, above). Rembrandt, *Susanna and the Elders*, 1647, oil on panel, 76.5 x 92.8 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. 828E.

Fig. 16 (left, below). Attributed to Barent Fabritius, *Susanna and the Elders*, ca. 1647, pen and brown ink, brown and grey washes over red chalk, 17.8 x 23.8 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1737.

Fig. 17 (above). Rembrandt, *Adam and Eve (The Fall of Man)*, 1638, etching, 16.2 x 11.6 cm. London, The British Museum, inv. H 159 II.





Those historians who believe that Rembrandt was intimately allied with the Mennonites and perhaps even a clandestine member of their sect, have stressed the undeniable fact that the Calvinists, to whose church Rembrandt belonged according to all official evidence, had comparatively little use for the Old Testament. Calvin himself treated it as "history in the shade," and what he saw in it he related primarily to his tenet of God's irrevocable selection or damnation. This was rejected by Rembrandt, the artist, while he basically shared Calvin's reluctance to see in the Old Testament a prefiguration of the New Testament along late medieval lines and agreed with the Calvinists' call for hospitality to the Jews. It is true that Menno Simons, the founder of the Mennonite sect, shows less rather than more familiarity with the Old Testament than does Calvin, but the little he uses seems to have been interpreted by him in a more simple, straightforward manner that might well have appealed to Rembrandt. I shall return to one of these cases later but I may perhaps say right here

that I feel that Rembrandt's highly unusual representation of Adam and Eve in an etching of 1638 (fig. 17)—not, as was customary, as beautiful bodies during and even after the Fall, but as corrupt and ugly even at the very moment of listening to the Serpent—may well be based on Menno's relentless characterizations of the Fall as it is given most impressively in the "Confession of the Distressed Christians" of 1552: "This (i.e., the fact that the Tree of Knowledge was forbidden by penalty of death) also came true, for as soon as Adam and Eve, deceived by the serpent, ate the forbidden fruit, they became impure, unrighteous, subject to corruption, of a sinful nature, yea, children of death and of the devil. And by their disobedience they

Fig. 18 (left). Rembrandt, *Tobit and Anna*, 1626, oil on panel, 39.5 x 30 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-4717.

Fig. 19 (below). Rembrandt, *Anna Accused by Tobit of Stealing the Kid*, 1645, oil on panel, 20 x 27 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. 805.





lost their sonship and the purity in which they were created." Rembrandt shows them, to be sure, before eating the fruit, but already overshadowed by the serpent which, true to the Bible, is not yet "going upon its belly."

Also, Menno was very fond of some of the Old Testament Apocrypha, which were expelled from the canonical Bible in the King James version but were tolerated, if somewhat neglected, by most of the Calvinists; the Book of Tobit, one of Rembrandt's favorite Old Testament tales, remained a canonical book for the Mennonites for a long time to come.

This love of Rembrandt for the Book of Tobit has been the subject of an enlightening and delightful booklet by Julius Held, and I shall select but a few high points from the large opus of Rembrandt's interpretations, calling your special attention to the fact that these include a considerable number of paintings and etchings, that is, public statements by Rembrandt. This fact indicates that his interest in that apocryphal book was shared

by an audience of significant size, regardless of whether he was commissioned with such works or was simply able to count on purchasers of a painting or a goodly number of impressions from his copper plates. And here, as in the majority of cases, Rembrandt was able to base his interpretations on a distinguished pictorial tradition, this time provided not so much by Pieter Lastman as by the much older Maerten van Heemskerck, whose Queen Jezebel drawing I adduced earlier as an example of a vast repertoire of Old Testament representations of sixteenth-century prints available to Rembrandt and anyone else interested in it. These factual, straight-forward reports from the Old Testament, containing little theology and much human warmth and charm, had a tremendous appeal for Rembrandt. And here again, it is the dramatic quality of some events which fascinated him most

Fig. 20. Rembrandt, *Anna and Tobit*, 1659, oil on panel, 40.3 x 54 cm. Rotterdam, Willem van der Vorm Foundation, Museum Boijmans van Beuningen, inv. VdV 65.





in his early years, and the quieter, more subdued facets of the same event or of other situations which he preferred in his later years, when he wrested from the earlier formulations (those by others and those of his own) a greater profundity of interpretation and a greater simplicity of form. Thus, in a very early painting, done in 1626 (fig. 18), Rembrandt, following an example of Heemskerck, concentrated on the quarrel old Tobit had with his wife Anna about a young goat which she had received as a gift from her employer and which he had rashly suspected to have been stolen. By 1645, in the painting in Berlin (fig. 19), the kid has become less important; it is still there, and in Tobit's raised hand one still senses an objection to it but one is now aware of the fact that these are two lonely oldsters who would not easily fight seriously over such trifles. Rather, one is tempted to project into this large, dark room an inkling of the old couple waiting for the return of their son, although the story about the goat precedes any

Fig. 21. Pieter Lastman, *David in the Temple*, 1618, oil on panel, 79 x 117 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 208.

mention of their son Tobias in the apocryphal tale. Certainly the Berlin picture closely anticipates the wonderful one of 1659, now in the van der Vorm Collection in Rotterdam (fig. 20), in which the endless wait for Tobias's safe return—which was also to bring new eyesight to the blind old man—has found its most touching interpretation. The most characteristic of Tobit's actions at the moment of his son's return is that of the blind old man stumbling toward the door through which the little dog, young Tobias's faithful companion, has just entered; I shall return to this concept later.

One of Rembrandt's favorite figures from the Old Testament was David—and it is not difficult to understand why this should be so. For David is the most tragic and therefore the most human figure in that book. Lastman had painted *David in the Temple*, a somewhat empty and grandiloquent glorification of the king as much as of his Lord (fig. 21); Hendrick ter Brugghen celebrated David as the great musician, inspired by angels, but already hinted at some tragic overtones (fig. 22). For Rembrandt this man was primarily either the instrument of God or the sinner and penitent. True, in a very early painting, he was the conqueror of Goliath returning home and proudly displaying



Fig. 22. Hendrick ter Brugghen, *King David Harping, Surrounded by Angels*, 1628, oil on panel, 150 x 190 cm. Warsaw, Museum Narodwe, inv. 126202.



the giant's head; and in another early work (fig. 23), the very young David nearly became the victim of a mad King Saul raising his javelin to transfix the boy who was playing the harp for him. But how different the large, late painting of the same subject (fig. 24; color ill. p. 58)! Strictly speaking, it is not exactly the same subject, for the Bible tells the story twice and each time somewhat differently, and only one passage speaks of Saul's attempt on David's life while the other relates only how the melancholy of Saul was soothed by David's music. But it is of course highly significant that the young, dramatically minded painter should have chosen the melodramatic passage—and given it quite a touch of ham-acting, too—whereas the mature, wise Rembrandt of around 1660 eliminated the noise of the earlier years and arrived at what I still believe is one of the greatest and most

moving depictions of the power of music ever painted—music that brings tears to the eyes of the aged King, whose javelin now lies harmless in his arm and who gropes for the nearest object with which to dry his moist eyes. But perhaps the greatest proof of Rembrandt's ability to humanize the once so unapproachable rulers of the Israelites while yet remaining entirely within the orb of the Bible itself, is the fact that for him, Saul and David became brothers in human tragedy, sin and atonement. For the powerful but all-too-human King Saul of the painting in The Hague, whose regal splendor dissolves into Everyman's tears before the young harpist's playing, is the same man as the powerful but all-too-human King David himself in

the drawing of the Metropolitan Museum (fig. 25): King David whose regal splendor dissolves into Everyman's contrition before the reproachful voice of the Prophet Nathan. Saul or David, their power has done its job of corrupting them, and their rich garb hides common human frailty.

The story of Esther, who by her beauty, intelligence, and dignity won the favor and the hand of King Ahasver and caused him, the foreign despot of Israel, to save her compatriots from the evil designs of Haman, is told in the canonical Book of Esther with a continuation in the apocryphal book of the same name. It was enormously popular with Dutch poets and dramatists, was often represented in prints of the sixteenth and seventeenth centuries, and had a profound appeal to Rembrandt.

For Catholics of the seventeenth century—as we saw in a picture by Rubens (fig. 2)—Esther, like Judith

and Bathsheba, was primarily the prototype of the Virgin Mary; for the Erasmian Catholics around Coornhert and Heemskerck she was primarily the savior of her people; and in that light she was for Rembrandt and other Dutch artists of the seventeenth century a heroine of Dutch liberty and independence from the Spanish yoke as well.

When the young Rembrandt represented the story in the large painting now at Raleigh (fig. 26)—I still believe it is by Rembrandt and not by his Leiden friend and rival, Jan Lievens—he seems to have been uncertain of the best method of compos-



Fig. 23. Rembrandt, *David Playing the Harp for Saul*, ca. 1629, oil on panel. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, inv. 948.

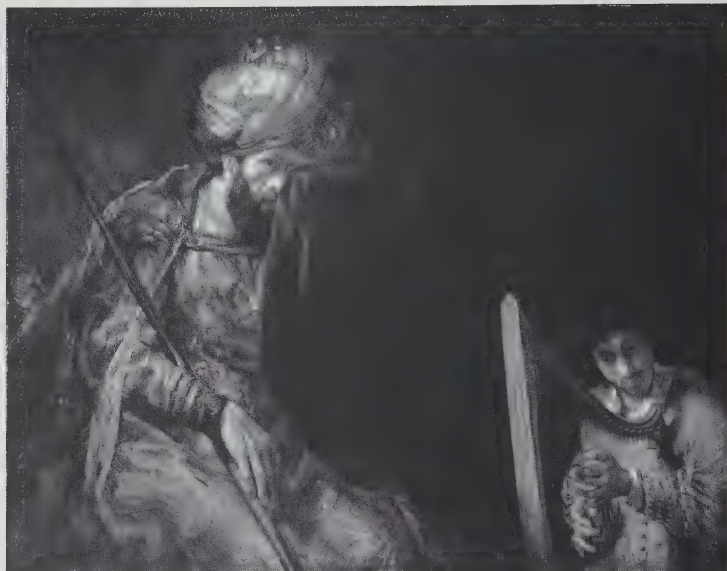


Fig. 24 (above). Rembrandt, *David Playing the Harp for Saul*, ca. 1655, oil on canvas, 130 x 164.3 cm. The Hague, Mauritshuis, inv. 621.



Fig. 25 (below). Rembrandt, *Nathan Admonishing David*, pen and brown ink, with white gouache, 18.6 x 25.3 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. The H. O. Havemeyer Collection, inv. 29.100.934.





Fig. 26 (above). Jan Lievens, *The Feast of Esther*, ca. 1625-26, oil on canvas, 134.6 x 165.1 cm. Raleigh, North Carolina Museum of Art, inv. 52.5.55.



Fig. 27 (below). Gerrit van Honthorst, *The Procuress*, 1625, oil on panel, 71 x 104 cm. Utrecht, Centraal Museum, inv. 152.



ing the scene of the banquet during which Esther opened the eyes of the king to the wicked planning of Haman and provoked his wrath toward his counselor. Probably unfamiliar with previous large-scale solutions of the problem, and groping for a convenient pattern, he borrowed it from another group around a table in which the horizontal lining up of three figures is similarly combined with a repousoir effect, dark against light, in the foreground. Groups of this kind appear frequently in representations of the Supper at Emmaus, and also in secular scenes painted by the Utrecht Caravaggio followers such as Gerrit van Honthorst in adaptations of the Italian master's religious subject (fig. 27). At age nineteen, Rembrandt had no earthly reason to shrink from such an adaptation, and the picture indeed achieves a certain majesty and a magnificent coloristic effect in spite of its crudities.

When Rembrandt returned to the same subject in his late period, the histrionics were gone for good. In 1660, in the painting now in Moscow (fig. 28), there is only a trio; the fourth figure has been eliminated. Haman, instead of drawing back

in terror, sits in silent shame pondering his guilt and his fate. Esther has no need of pointing accusingly at him, her gesture is eloquent but subdued; the king shakes no fist, rolls no eyes, and the scepter in his calm right hand suffices to indicate his judgment. Such drama as is given here rests entirely on silent relationships: no shouts, no threats, no cunning. A masterful stroke is the closer drawing together of Ahasver and Esther; these are husband and wife, one body and one mind, there can be no doubt as to their decision. Esther's robe bespeaks incontrovertible majesty, her beautiful face more sadness than accusation; Haman is condemned to isolation, and with that, to perdition. The profundity of interpretation captured in a composition, which as such is still very similar to the traditional one, is drastically revealed by a comparison with the earlier picture by Honthorst or with one by Jan Steen which was painted but a

Fig. 28. Rembrandt, *Ahasver, Haman and Esther*, ca. 1660, oil on canvas, 73 x 94 cm. Moscow, State Pushkin Museum of Fine Arts, inv. 297.



few years later than Rembrandt's (fig. 29). This is a picture of great brilliance in composition and color, indeed a masterpiece in its own right; its theatrical setup is quite genuine—this is the way in which such scenes were acted out on the Dutch stage of the period—but compared with the later Rembrandt's tragic *Adagio* this bustling *Allegro con fuoco* is all on the surface.

I shall carefully avoid committing myself for good on the subject of another great painting by



Rembrandt, now in the Hermitage in Leningrad, which until recently was rather universally called *Haman's Disgrace* or *Haman's Condemnation* (fig. 30; color ill. p. 56). Former identifications of the subjects, surely both unacceptable, include the Wrath of Jonathan and King David sending Uriah out to die in battle; the most recent proposals pertain to the Last Meeting of David and Saul, and to Joseph retiring sadly from the company of his brothers after they have recognized him. But neither one seems to me preferable to the one which sees here a condemned Haman leaving the presence of King Ahasver and one of his counselors. But regardless of what this scene really meant to Rembrandt or his patrons, about whom as usual we know nothing, it brings us back once more to a difficult question: is this still history of the kind that Rembrandt learned from Lastman and from Heemskerck? In

that case, there could hardly be so much doubt about its subject, or—in other words—so much of a chance to call it four different things. Are we then justified in saying that basically Rembrandt clung to traditional iconography? Does not this ambivalence involve the opening up of entirely new vistas of which the story as such reveals only a part?

I think this qualm is valid in the present case, and in a few other ones as well, without jeopardizing the essential correctness of the view that

Rembrandt was basically intent on reinterpreting an already extant corpus of biblical iconography. Completely new subjects are rare; as an example I am showing you the splendid painting of 1635 in Chatsworth, the subject of which had gone unidentified until very recently (fig. 31). The man in a priest's garb and with an expression of shocked dismay on his face is with the greatest probability King Uzziah, who had sinned by usurping for himself the office of a priest and whose face is struck by leprosy in divine retaliation. It is interesting that

Rembrandt seems to have availed himself of the story as narrated by Flavius Josephus rather than as told in II Chronicles 26:19. Let me here add a few words on some exceptional occurrences which point to elements beyond an exclusively historical conception in Rembrandt's approach to the Old Testament.

One new dimension, sometimes added to biblical scenes, consists of connections between that biblical story and special circumstances in Rembrandt's personal life. When as a young artist he represented his mother, clearly recognizable as a portrait, in the guise of the prophetess Anna reading in a Hebrew Bible (fig. 32; ill. p. 14 and p. 42),

Fig. 29. Jan Steen, *The Wrath of Abasuerus*, ca. 1671-73, oil on canvas, 129 x 167 cm. Birmingham, England, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham, inv. 39.22.





he opened up one such new vista; this is a true synthesis of history and portraiture. In the etching of 1651 (fig. 33), he represented the blind Tobit groping his way to the door and pathetically missing it, as the little dog, first to arrive, announces his son's return. As Mr. Held has suggested, Rembrandt here

projected into the biblical story personal experiences with his own old father who according to all appearances was or became blind; we know now for certain that the familiar old man who appears in so many early works by Rembrandt was not his father, but that the latter must be identified with the old

and probably blind man of the Oxford drawing which bears the inscription, perhaps by Rembrandt's hand, *Harman Gerrits van Rijn* (fig. 34). On the lighter side I have the sneaking suspicion that when Rembrandt took up the extremely rare subject of Samson threatening his father-in-law, he alluded to another facet of his own family life (fig. 35).

A striking picture in Edinburgh used to be called simply "Hendrickje (Rembrandt's second wife) in Bed" (fig. 36). The features are indeed Hendrickje's, but it has become almost certain that this is a fragment of a representation of the biblical story concerning Sarah, the young wife of Tobias, watching her husband on their wedding night as he exorcises the devil who had killed all her previous husbands with appalling regularity on the same joyous occasion; in fact, Rembrandt's teacher, Pieter Lastman, had painted that same story before (Museum of Fine Arts, Boston) and

Rembrandt himself gave us the same scene in the wonderful late drawing illustrated here (fig. 37).

The identification of the two lovers in one of the greatest of Rembrandt's late paintings, the so-called *Jewish Bride*, with his own son and daughter-in-law has long been abandoned (fig. 38). Yet these must have been people who were very



Fig. 30 (left). Rembrandt, *Haman Recognizes his Fate (The Downfall of Haman)*, ca. 1665, oil on canvas, 127 x 117 cm. St. Petersburg, Hermitage, inv. 752.

Fig. 31 (above). Rembrandt, *King Uzziah Stricken with Leprosy*, 1635, oil on panel, 101 x 79 cm. The Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of the Trustees of the Chatsworth Settlement.



Fig. 11. Raphael, *An Old Woman Reading*  
(Raphael's *Mother at the Papal Altar*, 1511, oil on panel,  
60 x 47 cm, Ateneion, Halkidiki, inv. SK A. 2284).



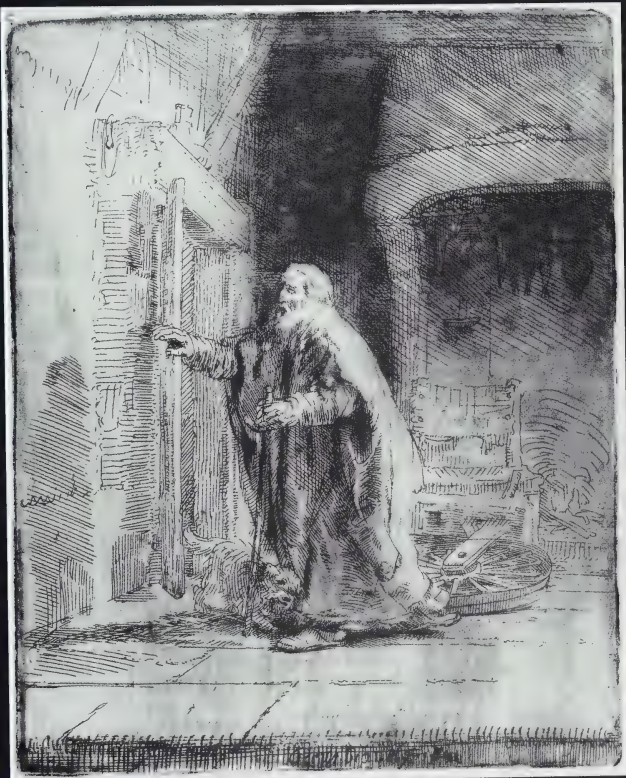


Fig. 33. Rembrandt, *The Blindness of Tobit*, 1651, etching with touches of drypoint, 16.1 x 12.9 cm. London, The British Museum, inv. 1801-4-13-527.

close to Rembrandt's heart, and they do appear in an Old Testament guise, namely as Isaac and Rebekkah; but in the final form of the painting Rembrandt completely eliminated the biblical story which was still on his mind when he made the preparatory drawing for that picture. In that drawing King Abimelech is clearly seen spying on the couple from the distance to the right.

Also, there are some indications that Rembrandt was fully aware of at least a few of the old typological parallels between the Old and the New Testaments and he incorporated allusions to them in some of his works. In 1656, he painted *Jacob Blessing the Children of Joseph*, the large, wonderfully glowing picture now in Kassel (fig. 39; color ill. p. 57). Here the silence in quiet bliss contrasts vividly with the turbulent drawing of the 1630s (fig. 40) in which the whole family feud is displayed

before us with almost relentless drama: Joseph trying to persuade his blind father to give the main blessing to the elder instead of the younger son. This protest has almost completely disappeared in the late work, in which Joseph's shifting attempt is barely visible. In order to emphasize the scene as a blissful departure of the aged patriarch, Rembrandt has added the figure of Asenath, Joseph's Egyptian wife, who appears only in a few previous—mostly medieval—renderings of the scene and was probably not suggested to Rembrandt from pictorial tradition but by his familiarity with certain Jewish sources. While this by itself is exceptional, even more so is Rembrandt's unmistakable characterization of the younger son Ephraim as related to Christianity by the addition of a halo around his blond head. Each Christian interpretation of the story saw in it a prefiguration of Baptism and the



Fig. 34 (above). Rembrandt, *Rembrandt's Father*, ca. 1630, red and black chalk, with brown wash, 18.9 x 24 cm. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 45.

Fig. 35 (right). Rembrandt, *Samson Threatening his Father-in-Law*, ca. 1635, oil on canvas, 158.5 x 130.5 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. 802.





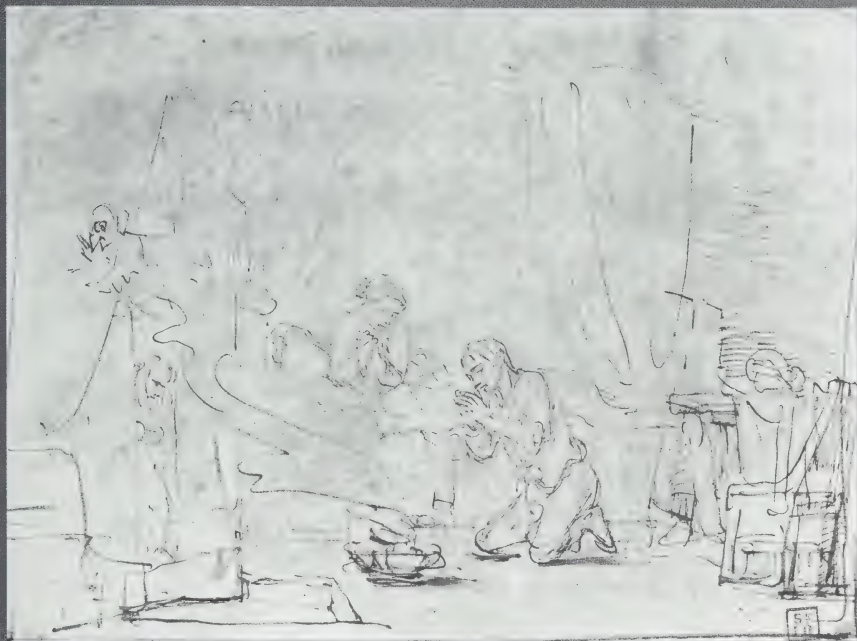


Fig. 36 (above). Rembrandt, *Hendrickje in Bed*, 1647, oil on canvas, 81.3 x 68 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv. 827.

Fig. 37 (right, above). Rembrandt, *Tobias and Sara Praying*, ca. 1648-50, pen and bistre with corrections in white body color, 17.2 x 23.2 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1906, inv. 06.1042.2.

Fig. 38 (right, below). Rembrandt, *The Jewish Bride*, ca. 1662, oil on canvas, 121.5 x 166.5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-C-216.







cross of Christ (because of the crossed hands of Jacob), and in the preference of Jacob for the younger son a prefiguration of the Christian gentile nations being chosen over the Jewish nation. It is this suggestion which Rembrandt retained (rather than the crossing of hands which hardly shows at all) but it is characteristic of him that he indicates no concern or disappointment in the face of the elder, dark boy, Manasseh. This is in contrast to Guercino's painting of the same scene of 1620, in which the elder boy's startled look clearly suggests dismay (London, collection Sir Denis Mahon). The aged Rembrandt remembered well that Jacob said of Manasseh: "He, too, shall be great."

Symbolic connections between the Old Testament and the New Testament are thus not entirely alien to Rembrandt's art. They may actually be more frequent than we normally assume; it is not always possible to prove that relationship

because it is not always specifically alluded to in recognizable detail, but we may derive an inkling of what the artist and his audience implied with such a story from non-artistic sources. In this connection I should now like to refer to Lastman's and to the young Rembrandt's representations of the story of the prophet Balaam (figs. 41, 42). One can perhaps see in this no more than a somewhat obscure event which appealed to these artists because of the speaking ass—he certainly speaks his mind—or because of the temporary downfall of a man of God. Yet, Menno Simons, who on the whole is no more typologically-minded than were the Calvinist Dutch theologians of Rembrandt's time, has this to say on Balaam (in his main work, the "Foundation of Christian Doctrine," first published in 1539): "Oh Balaam, Balaam, how long will you so unmercifully kick and cuff the poor ass which has to bear all the reproachful scorn and disgrace for the sake of





Fig. 39 (left). Rembrandt, *Jacob Blessing the Sons of Joseph*, 1656, oil on canvas, 175.5 x 210.5 cm. Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. GK 249.

Fig. 40 (above). Rembrandt [att.], *Jacob Blessing the Sons of Joseph*, mid-1630s, pen and brown ink, 10.7 x 11.5 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 1905: 263.

testimony to his master, Christ? Will you never listen to how he answers you in a human voice and reproves your great folly and error? Will you not hear that he is encountered by an angel with unsheathed sword, that is, by the Spirit and the Word of the Lord, that he can bear you no longer in your ungodly deeds?" It is only fair to add that this proves nothing about Rembrandt's personal contact with the Mennonites. Although his interpretation of the story surely is more congenial with Menno's words than is Lastman's, the subject was treated first in a painting by Lastman and was passed on to Rembrandt by him—and Lastman remained a Catholic all his life! The typological element involved in the quotation from Menno was therefore a natural element for him.

Finally one other hint at Rembrandt "typology." When Rembrandt placed an old woman, reading from the Bible to a child, in the foreground of a Jewish Temple and showed in the background quite unmistakably old Simeon taking the Christ child into his arms in the presence of the uncomprehending parents, we must ask first and foremost who this woman and this child are (fig. 43). The

identification with Timotheus and his grandmother has nothing whatever to recommend it. The older (and again more recent) identification with Hannah and her son Samuel, the later prophet, seems to be likewise defeated by the presence of the Simeon scene in the background. I am convinced that the woman must be identified with the prophetess Anna—who invariably witnesses the Presentation to Simeon in Rembrandt's paintings, etchings and drawings; and I also believe that this once more involves the identification of the Prophetess Anna with Rembrandt's mother which we have encountered before—thus again a kind of autobiographical suggestion (fig. 44). In any case, this picture reminds us of one other fact pertinent to our quest: namely that the story of the Presentation in the Temple, a New Testament story prominently reported in the Gospel of St. Luke, is in itself a

Fig. 41 (below). Pieter Lastman, *Balaam's Ass*, 1622, oil on panel, 40.3 x 60.6 cm. Jerusalem, Israel Museum, Anonymous gift through the American Friends of the Israel Museum, New York, inv. B97.0069.

Fig. 42 (right). Rembrandt, *Balaam's Ass*, 1626, oil on panel, 65 x 47 cm. Paris, Musée Cognac-Jay, inv. J 0095.











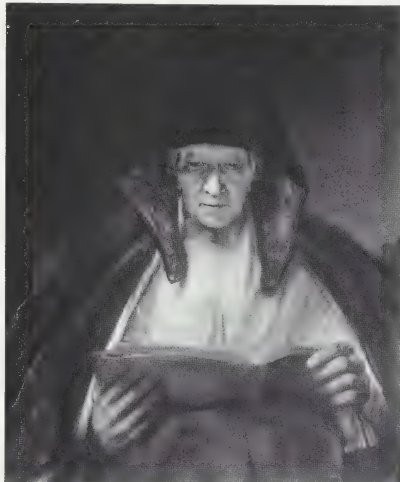
decisive link between the Old and the New Covenant. Rembrandt was extraordinarily fond of this story and represented it over and over again in paintings, etchings, and drawings. Simeon was a pious old Jew who had been promised that he would see the Lord before his death; the prophetess Anna had received a similar revelation. Both were aware of the coming, the presence of the Savior, whereas the Child's parents divined nothing and had come to the Temple simply to present their first-born to the High Priest according to the Jewish Law. In his last etching of this subject, Rembrandt, more than any other artist I know of and more than he himself had suggested before, dwelt upon the fact that Simeon, though he recognized the child as the Savior, was, after all, a Jew; he therefore showed the old man, not in the usual act of taking the child from his parents but—in a last minute decision as we know from a preparatory drawing—presenting the child, after receiving Him in his arms, to the High Priest, whom he had learned to look upon as the representative of the Lord in the Jewish temple.

Fig. 43 (left). Rembrandt, *The Presentation in the Temple*, ca. 1654, etching and drypoint, 21 x 16.2 cm. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Gift of the Max Kade Foundation, 1967.46.

Fig. 44 (above). Rembrandt, *Old Woman Reading a Book (Anna)*, 1655, oil on canvas, 80 x 66 cm. In the collection of the Duke of Buccleuch and Queensberry, KT (on loan to The National Gallery of Scotland).

With this action Simeon took over the traditional role which the child's parents were prepared to play but which, through this token of Christ's divinity became, as well, an inspired synthesis of the two Covenants. Rembrandt's reverence for the Old Testament could not be illustrated by a more eloquent example than this extraordinarily beautiful

representation of the greatest event in the childhood of Christ.



*Editor's note:*

*On Old Testament subjects in seventeenth-century Dutch art, see now Christian Tümpel et al., in Het Oude Testament in de Schilderkunst van de Gouden Eeuw (exh. cat. Amsterdam, Joods Historisch Museum and Jerusalem, Israel Museum; Zwolle, 1991), as well as Christian Tümpel, Rembrandt: Mythos und Methode (Königstein, 1986).*

*Although the last digit of the date on the London Belshazzar's Feast is lost, this picture has since been assigned a date of ca. 1636-38, based on stylistic similarities with dated paintings from that period; see J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering et al., A Corpus of Rembrandt Paintings, vol. 3 (Dordrecht/Boston/Lancaster, 1989), cat. A 110. The traditional terminus post quem of*

*Menasse ben Israel's De termino vitae (pub. 1639), which has been proposed as the likely source for Rembrandt's Hebrew inscription, is also discussed there.*

*Held suggested a relationship between Beza's [Besze's] play and Rembrandt's Sacrifice of Isaac in: Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies (Princeton, 1969), pp. 122-24 (note 29); this information was added there to the text of his study "Rembrandt and the Book of Tobit" (pp. 104-29), originally published as a separate volume (Northampton, Mass., 1964).*

*The attribution of the Feast of Esther in Raleigh to Jan Lievens, first proposed by Horst Gerson (Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings, by A. Bredius, revised by H. Gerson [London and New York, 1968], p. 616), is now generally accepted; see idem, in Geschildert tot Leyden anno 1626 (exh. cat. Leiden, Stedelijk Museum het Lakenhal, 1976-77), cat. S29, p. 71; and more recently, Corpus of Rembrandt Paintings, vol. 1 (1982), cat. C2.*

*The late painting in St. Petersburg is now commonly titled The Downfall of Haman (Haman Recognizes his Fate); recently, however, the attribution of the work to Rembrandt has been doubted (see below, p. 65).*

**Right:** Rembrandt, *The Sacrifice of Isaac*, 1635, oil on canvas, 193 x 132.5 cm. St. Petersburg, Hermitage, inv. 727.











**Left:** Rembrandt [Pupil of Rembrandt?], *Drawnfall of Haman (Haman Recognizes his Fate)*, ca. 1665, oil on canvas, 127 x 116 cm (50 x 45 5/8 in.). St. Petersburg, The Hermitage, inv. 752.

**Above:** Rembrandt, *Jacob Blessing the Sons of Joseph*, 1656, oil on canvas, 175.5 x 210.5 cm. Staatliche Museen Kassel, Gemaldegalerie Alte Meister, inv. GK 249.





# The Crisis in Rembrandt Research

Wolfgang Stechow

The crisis which has gripped the state of research on the paintings of Rembrandt shows no sign of abating. The painting with *David before Saul* (fig. 1) in the Mauritshuis and the spectators in the *Prodigal Son* (fig. 2) in Leningrad have already been taken away from the master, together with many less famous pieces, and it is certain that the end has not been reached. At the same time, debates concerning the iconography of some of Rembrandt's major works are in full swing and show signs of increasing frustration and confusion. The great painting in Leningrad, the subject of which was for a long time almost universally identified as the *Downfall of Haman* (color ill. p. 56), has more recently been called *David's Departure from Saul and Abner* and *Joseph Turning away from Judah and Reuben*; the Cologne *Laughing Self-portrait* has been shifted from *Rembrandt-Democritus* to *Rembrandt and Terminus*—and back.

In both areas—style and iconography—definite advances can fortunately be registered. Some attributions of former periods have been dropped to the satisfaction of most; some new

identifications of subject matter have convinced and pleased everybody. Yet there is much dissent in each field, some of it violent. Here I want to give a sketch of one inquiry, which I feel would have interested Milton Fox: Is there a connection between these two areas of trouble, and if so, which?

Let us consider first the questions of why the matter of authenticity of so many paintings can possibly be complicated in view of the fact that a considerable number of the doubted works are signed with unimpeachable signatures. The leaders of the main group of skeptics have been vague in referring to the method which in their opinion enabled them to state that Rembrandt had the right to sign works executed by his students. In his *apologia* Gerson says only: "It seems...that Rembrandt sold his pupils' work," and for this statement he refers to the document of ca. 1635 which does say that Rembrandt sold (*verhandelt*) some works by "Fardynandus" (presumably Ferdinand Bol) and "Leendert" (presumably Leendert van Beyeren). Gerson continues: "Did he overpaint them, *did he sign them* [emphasis added]?" and leaves it at that, except for repeating later, equally tentatively, that "there have been (probably) studio-works signed by Rembrandt himself." The step from Rembrandt as seller of works by two of his pupils to his signing them with his name is a crucial one, and not a single proof of its ever having been taken is available; in fact, the inscription "Rembrandt verandert. En overgeschildert 1636"

Fig. 1. Rembrandt, *David Playing the Harp for Saul*, ca. 1655, oil on canvas, 130 x 164.3 cm. The Hague, Mauritshuis, inv. 621.

Reprinted with permission from *Art Studies for an Editor: 25 Essays in Memory of Milton S. Fox* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1975, pp. 235-40).





on the Munich version of the Leningrad *Sacrifice of Abraham* speaks strongly against that assumption, even though its exact meaning is still being debated.

But that assumption is surely the only possible explanation of the astonishing neglect of Rembrandt's signatures. To mention but one example: In Gerson's new edition of Bredius' corpus of Rembrandt paintings one finds the following entry on *Portrait of a Young Student* in the Cleveland

Museum (fig. 3):  
"Signed (?):  
Rembrandt 16.."

There is no record in the Cleveland Museum that anybody has ever inquired about the authenticity or non-authenticity of that signature. Renewed laboratory investigation has confirmed that it is perfectly genuine—and such a confirmation is indeed possible today, in spite of Gerson's perfectly correct statement that "it is difficult to differentiate between a genuine and a faked signature."

The rest of

Gerson's entry reads: "Bauch (1966, p. 47) attributed the work to Carel Fabritius (possibly); I am reminded of early pictures by Aert de Gelder or Barent Fabritius. An attribution to Rembrandt is probably not right." Thus we have here the "probable" elimination of the artist who signed

Fig. 2 (left). Rembrandt, *Return of the Prodigal Son*, ca. 1665, oil on canvas, 264 x 205 cm. St. Petersburg, The Hermitage, inv. 742.

Fig. 3 (above). [Follower of Rembrandt], *Man with a Beard*, oil on canvas, 84.5 x 69.2 cm. The Cleveland Museum of Art, Gift of the Hanna Fund, inv. 50.252.



the picture in favor of a possible attribution to three totally different artists, one of whom was almost a generation younger than the two others. To be sure, the surface of the picture has suffered from "ironing" and abrasion, as is the case with so many other paintings by Rembrandt, but that certainly has no bearing on its attribution—although lots of confusion has resulted from insufficient consideration of this fact.

If signatures are of no consequence, what do

we have—in the absence of other documentation? One will have to answer this question with one word: Opinions. Gerson's opinion is that in the case of *David before Saul*—which, I hasten to add, is (now) unsigned—"the painterly execution is superficial and inconsistent; Saul's turban is shining and variegated, rather than pedantic in treatment, in contrast with the clothing and the hand, which are painted loosely, in one monotonous tone of brownish red. All this points

to an execution in Rembrandt's studio, after a design in the manner of Benesch C. 76 (which itself is a copy)." This means that a "shining and variegated" turban cannot be expected to contrast with a "loosely painted" clothing and hand in a genuine painting by Rembrandt (and one may also ask why Rembrandt did not see to it that these discrepancies were eliminated if the picture was executed in his studio). But what if Rembrandt was bent upon making a special display of that turban as a symbol of Saul's worldly power and royalty, which just at this moment, through David's playing, is made to

appear so worthless, and therefore did not hesitate even to make that turban "rather pedantic in treatment"? And what if the "loosely painted" hand was deliberately meant to signify lassitude and renunciation of the javelin which lies powerless in Saul's arm—even to the extent of looking "monotonous"? It is even more difficult to explain how Haak could have been offended by the fact that the spectators in the *Prodigal Son* "contribute little to the main theme," without realizing that such silent witnesses are a most characteristic feature of exactly some of the latest and most powerful paintings by Rembrandt.

It seems to me that recent debates about such cases have suffered from a rather wide-spread tendency, particularly among our Dutch colleagues, to carry the (entirely legitimized) fight against the "romanticized" Rembrandt image too far. If Gerson connects the enthusiasm for the *David before Saul* in the Mauritshuis with its appeal "to the Dutch public of the Josef Israëls generation," what shall one say of *Titus as a Capuchin Monk* (fig. 4) in the Rijksmuseum (unless the attribution of this picture, too, be doubted)? Is this the kind of seventeenth-century interpretation which we are so urgently admonished to expect of Rembrandt because he was a seventeenth-century Dutch painter? The pendulum has indeed swung to the other extreme. Perhaps the problematic nature of this situation struck Gerson when he said of this Titus picture, "It was quite within Rembrandt's thinking (*and not only a nineteenth-century interpretation* [my italics]) to imbue an 'historic portrait' with the likeness of an actual one." Regardless of whether this is Titus as St. Francis (Bauch) or Titus as a Franciscan (Valentiner), it is Titus in a most extraordinary guise and in an elegiac mood (I don't think this is saying too much). If anybody else painted such a subject in the seventeenth century it certainly did not resemble this one in any significant way, just as there is no parallel to Rembrandt's etched *St. Francis* of 1657. We may see reflections of such things in works by Rembrandt's pupils; but reflections presuppose a light source.

If the cases of *David before Saul* and the *Prodigal Son* show that the relationship between features of style (and technique) and of interpretation of a known subject is not always sufficiently understood, where do we stand when the subject matter is under debate?

Our decisive handicap in this area is the fact that we know next to nothing about commissions entrusted to Rembrandt, particularly for his religious paintings. Who—or what—inspired Rembrandt to paint such a miracle as *Jacob's Blessing* (color ill. p. 57) in Kassel and the vast majority of his other greatest biblical stories? We don't know. In other words, we know nothing about the functional role of such a work within contemporary society (an extremely complex society!) and with that, we lack a decisive aspect of it. Even if we can arrive at an understanding of the synthesis of content and form in such works, its historical locus is still only dimly discernible. That *Jacob's Blessing* was probably commissioned by a Christian, rather than a Jewish, patron can perhaps be concluded from the halo around Ephraim's blond head, but even that is not certain, and in other cases we are left entirely in the dark. And when there are actual uncertainties about the subject we are quite helpless, while even the meagerest document about its commission would solve at least the problem of the story that was expected by the patron.

The latter reservation is indeed important. It has been argued convincingly that on the whole Rembrandt restricted himself to traditional biblical subjects and that it is one of the main tasks of research on Rembrandt iconography to relate carefully the master's works to the pictorial tradition, with additional support from later works in which his own formulations may have been reflected. But this most reasonable method has as yet enabled no one to solve to general satisfaction the problem of the Leningrad painting mentioned at the beginning of this essay (as well as some others). Why is this? Let us assume for a moment that the commission for this picture—which, incidentally, has also sometimes been doubted, though not by Gerson—is known and that it stipulates a "Downfall of Haman." Rembrandt had shown in 1660 (in the wonderful picture in Moscow [p. 38, fig. 28]) how he conceived of the banquet in which Haman was exposed by Queen Esther to the wrath of Ahasver; this was one way of depicting the downfall of Haman. Now let us also assume that a few years later another patron of Rembrandt's—or Rembrandt himself, considering his previous depiction, his last word on that particular scene—desired to see this downfall represented in a significantly different manner—as happened in



Fig. 4. Rembrandt, *Titus in a Monk's Habit*, 1660, oil on canvas, 79.5 x 67.7 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3138.



quite a number of comparable cases. With his deep understanding of the tragic elements which characterize such a downfall, whether it is "deserved" or not, Rembrandt would then naturally have concentrated on the pitiful figure of Haman as he leaves the palace of Ahasver in a dejected mood, completely aware of his fate; the deafening silence around him would be expressed through the two other faces watching his departure in awe but without any wrath; any action or specific comment would be as superfluous here as it had already been, to a degree, in the Moscow *Banquet* and as it was to be more fully in the *Prodigal Son*.

But what about the objections that have been raised against this identification? How valid are they? Let me state the two main ones briefly.

Objection no. 1: Rembrandt could not have made an enemy of the Jews the main person of a picture. In the two other examples of this kind, which are cited only as seemingly acceptable parallels, the *Balaam* and the *Belsazzar* [ill. p. 51, fig. 21], "Rembrandt shows us clearly that their role has already ended." Is this not the case here? I find it hard to think of a more convincing pose and gesture for a man who was powerful only a moment before, but now, though still wearing the insignia of power, goes to his doom. True, Haman—an Amalekite—was considered by the Jews to be inherently evil, rather than temporarily insane as was Saul when he raised his javelin against young David. But even Flavius Josephus had elaborated on Haman's downfall in a spirit which evinces the presence of more pity within the Amalekite than the biblical report had shown, when he described how Haman "left [the palace] in consternation and told his wife and his friends with tears what had happened to him." The gap between tears of dejection and tears of contrition, such as the young Rembrandt (1629) had put into the eyes of the repentant Judas—certainly a greater evil-doer than Haman in Rembrandt's eyes—does not seem to me too great to have been bridged by the old master.

Objection no. 2: The Book of Esther does not describe such a scene; "there is no tragic departure in that scene, nor any reason for all three figures to be so deeply concerned." The tragic departure is Rembrandt's interpretation of the fate of great sinners—the kind of interpretation for which an exact parallel in the Bible is no

prerequisite and for which there exists not always a fully comparable pictorial representation either. The two other figures witness this departure with sad (not hostile) glances; their concern is that of people who were ordained to be the instruments of such an abysmal downfall.

If these main objections do not invalidate the identification of the subject of the Leningrad picture as the *Downfall of Haman*, how certain can we be that this is really Haman? There is no certainty. But it is nevertheless true that this picture, seen as Haman, most clearly and convincingly corroborates previously broached ideas about that new dimension of the art of the late Rembrandt which can be subsumed under the concept of isolation. It is in such cases in particular that Rembrandt needed no specific biblical text and no specific pictorial tradition. Haman alone, his fate only echoed in the quiet countenances of two witnesses, is like the inseparable group of father and repentant son, "attested" rather than aided or commented on by a few bystanders (Leningrad), like the *Jewish Bride* (Rijksmuseum, Amsterdam [ill. p. 47, fig. 38]), where the pair, Isaac and Rebekah, is now even shown *alone*, deliberately divested of the figure of the spying king Abimelech which was still before Rembrandt's inner eye when he made the preliminary drawing. The two new attempts to explain the subject of the Leningrad picture would necessitate assuming a similar amount of abstraction from the respective biblical scenes—but in their case we would have to think of a much vaster extent of reduction of the number of figures involved in the story and of the basic elements of the setting as they appear in the Bible—too vast in contrast to what we have in the biblical account of the Haman story, for which only two or three figures and "a room" are needed.

If we are sure of so little we shall have to work harder. In doing so we must consider all facets of this incomparable oeuvre with equal care: signature, technique, condition, style, subject matter, personal interpretation of that subject matter, pictorial tradition, workshop conditions, cultural ambiance, related drawings and etchings by Rembrandt; and we must compensate for the crucial lack of documentation with a double effort at a full and unbiased study of all those other aspects—and, before all, of their interrelationship.

### Bibliographical note

Most references to Gerson are to *Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings*, by A. Bredius, revised by H. Gerson (London and New York, 1968); the one to his *apologia* is to "Rembrandt: Orario pro domo," *Gazette des Beaux-Arts* XXXVII (1971), p. 195. The doubts about the spectators in the *Prodigal Son* are voiced by Bob Haak, *Rembrandt, His Life, His Work, His Time* (New York, 1969). The most recent identifications of the subject of the Leningrad *Haman* are found in *The Burlington Magazine* CXIII (1971), p. 473 (A. Bader) and in *Oud Holland* LXXXVI (1971), p. 32 (S. Nijstad); for the last discussion of the Cologne *Self-portrait*, see *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* XVI (1971), p. 33 (C. Tümpel). The most recent arguments in favor of identifying the subject of the Leningrad picture with the downfall of *Haman* were published by C. Tümpel (*Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* XIII [1968], p. 108) and by M. Kahr (*The Burlington Magazine* CXIV [1972], p. 551, with what seems to me an unnecessary display of intolerance and over-confidence).

### Editor's note:

*Stechow's text is reprinted here as originally published, with a very few changes: bracketed information in the text has been added (mostly references to illustrations elsewhere in this volume); figure captions have been updated to reflect current attributions, dating, and locations of works. A few brief editorial notes are included here to recognize some of the more significant recent publications in the field.*

*The Cologne self-portrait is now generally known as Self-portrait as *Xeuxis*; H. Perry Chapman, Rembrandt's self-portraits: a study in seventeenth-century identity (Princeton, N.J., 1990).*

*The complex issues of whether or not Rembrandt signed his pupils' works (and under what circumstances), and his workshop practice in general, are discussed in: E. van de Wetering, "Problems of apprenticeship and studio collaboration," in J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 2 (Dordrecht/Boston/Lancaster, 1986), pp. 45-90; J. Bruyn, "Studio practice and studio production," *ibid.*, vol. 3 (1989), pp. 12-50; and J. van*

*der Veen, "By his own hand": The appreciation of autograph paintings in the seventeenth century," in *ibid.*, vol. 4 (forthcoming). On the Munich Sacrifice of Isaac, which is now accepted as copy produced in the master's workshop, see *Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3 (1989), pp. 107-12, cat. A 108 copy 2.*

*An ongoing survey and analysis of Rembrandt signatures has now been compiled by J. Bruyn: "A descriptive survey of the signatures," in *Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 1 (1982), pp. 53-59; *idem*, "A selection of signatures 1632-1634," in *Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 2 (1986), pp. 99-106; and *idem*, "A selection of signatures 1635-42," in *Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3 (1989), pp. 51-56.*

*The Cleveland painting of a young bearded man is currently considered to be by an unnamed follower of Rembrandt. Recently, the attribution of the Hermitage Downfall of *Haman* (*Haman Recognizes his Fate*) has been doubted by Walter Liedtke and others, in "Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage: Some notes to an exhibition catalogue, with special attention to Rembrandt, Van Dyck and Jordaens," *Oud Holland* 103 (1989), pp. 157-60.*





# Appendix:

## Table of Contents and Addenda for Stechow's "Gesammelte Aufsätze"

By Wolfgang Stechow  
Edited by David A. Levine  
& Nicola Courtright

**Editors' note:** In February 1970, Wolfgang Stechow was approached by Professor Klaus Lankheit of the Universität Karlsruhe to consider reissuing a group of his articles in a separate volume. Lankheit was acting at the behest of the publisher Wilhelm Fink of Munich, who envisioned the book as one of a series compiling the "kleinere Schriften" of some prominent art historians of the era. The original agreement called for the republication of thirty-four articles by Stechow in German and English, treating a wide variety of artists' works and art historical problems, arranged chronologically and according to artistic school. The author suggested the title "Gesammelte Aufsätze zur Inhaltsdeutung und Stilgeschichte."

By late September 1974, however, the plan had changed significantly. Wanting to give his book greater coherency, Stechow now proposed to limit the publication to studies that focused primarily upon iconographical issues. The author suggested about twenty articles for the project, two originally written in German, the rest in English. To bring them up to date—some of these pieces were originally published over forty years before—he intended to provide lengthy addenda containing new bibliographic and factual information.

By the time he died in 1974, Stechow had all but finalized his table of contents and written most (but not all) of the planned addenda. These drafts are reproduced in the following Appendix. The addenda, composed during the author's final months, contain his observations upon many questions of chronology and style as well as on iconographic matters. In order to preserve the historical record, we have made

no significant editorial changes in these texts written nearly twenty-five years ago. Readers will thus find some of the author's additions and corrections themselves obsolete, and some references incomplete.

### 1. "Rembrandts Darstellungen der Kreuzabnahme," *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 50 (1929), pp. 217-32.

This article is a youthful misdeed, which H. Kauffmann (*Oud Holland* 48 [1931], p. 234) regarded very critically for good reason, owing to its unclear formulation of the question. That it is nevertheless being published might be excused by the fact that Christian Tümpel (*Kon. Nederlandse Akademie der Wetenschappen, Bijzondere Bijeenkomst der Afdeling Letterkunde*, March 13, 1972, p. 10) characterized it as the "first important iconographic essay in Rembrandt scholarship," and maintained that I was the first to show that Rembrandt "also represented themes that depended solely on the pictorial tradition and that he consequently began with iconographic and formal solutions of older art."

Whether Kauffmann was right to complain that I combined the iconography of the Lamentation with the Deposition is another question. Such fusions were made frequently to clarify iconographical connections, and the same thing goes for the [artist's] consideration of scenes of Crucifixions and even Entombments, which just like the Deposition often include the

representation of the group with the unconscious Mary. It was precisely these intimate connections that seemed important to me (and still do). Naturally, this should have been made clearer and should have been developed further.

The following should be appended to the material I used:

J. Bruyn (*Rembrandt's keuze van Bijbelse onderwerpen* [Utrecht, 1959], p. 8) questioned my derivation of the group with the unconscious Mary (in the Munich painting) from the painting by Bassano, and instead suggested Lucas van Leyden's *Crucifixion* from the Round Passion of 1509 as the source. This strikes me as clearly erroneous, because the decisive grouping of Mary, who lies parallel to the edge of the painting, along with the women bent over her from the left-hand side and from the rear, does not appear at all in this print. There are perhaps other sources to be considered sooner than this suggestion, e.g., a *Crucifixion* by Cornelis van Haarlem (photo Nederl. Art Inst.), in which *this* group appears more likely to have been an influence, admittedly with a Mary who lies in a different position.

The composition by Bassano that I alluded to was called Tintoretto in the Reynst collection (F. Lugt in *Oud Holland* 53 [1936], p. 17, note 40), and was engraved by Cornelis Visscher (Wussin no. 105). The print of the same size by Jeremias Falck (Block no. 24), also after a painting in the Reynst collection (engraved by "Michelangelo da Caravaggio"), seems to reproduce more or less the same painting, a fact which Dr. Elisabeth Reynst kindly pointed out to me.

Otto Benesch (*The Drawings of Rembrandt* [London, 1954], vol. 1, p. 22) made the strong accusation that I called the drawing for the painting in the London National Gallery a preliminary study ["Vorstudie"]. I never claimed such nonsense; instead I called the Dresden sheet a preliminary stage ["Vorstufe"], something that surely can be maintained (thus J. Rosenberg, *Art Bulletin* 38 [1956], p. 66, and E. Haverkamp Begemann, *Kunstchronik* 14 [1961], p. 21; see also *Master Drawings* 8 [1970], p. 58; Benesch himself silently transformed "Vorstudie" into "Vorstufe" in his no. 586, but formulated his criticism even more emphatically). Valentiner strangely removed the Dresden drawing from Rembrandt's oeuvre, calling it a work of the Rembrandt school (*Rembrandt Handzeichnungen*, vol. 2, p. 391, under no. 491). Anthony Harris ("Rembrandt's Study for the

Lamentation for Christ," *Master Drawings* 7 [1969], pp. 158 ff.) subjected the London drawing, a preliminary drawing for the painting in the National Gallery (Benesch no. 154), to a thorough technical examination. Relying on this and a drawing attributed to the school of Rembrandt (Bol?), he demonstrates that the composition, originally in an oblong format, was also worked on further; only later was it expanded into a vertical format (probably not by Rembrandt).

H. Olsen ("Rubens og Cigoli," *Kunstmuseets Arsskrift* 1950, pp. 58 ff.) and W. Friedlaender (in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift Heydenreich* [Munich, 1964], pp. 76 ff.) have cast more light on the connection of the large Rubens altar with Cigoli, and Kauffmann (op. cit.) suspected a renewed influence of Rubens in the later version by Rembrandt (Widener Collection, National Gallery of Art, Washington, D.C.). I consider Gerson's de-attribution of the (admittedly not perfectly preserved) painting in Washington (Bredius 584; B. Fabritius or S. van Hoogstraten are suggested as authors) as completely erroneous.

[Translated by N. Courtright]

## 2. "Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3 (1934), pp. 329-41.

There is little to add to this second specialized study of Rembrandt's iconography. For earlier representations (even then I naturally only wished to sketch them out) I refer readers now to my article in the *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Stuttgart, 1967), vol. 5, cols. 228-42; and to the enormous amount of material that Lucien Rudrauf gathered in his book on the theme (*Le Repas d'Emmaüs*, 2 vols. [Paris, 1955]; see also Pigler, *Barockbremen*, vol. 1, pp. 346 ff.)

In his article about Rembrandt's treatment of the theme ("Rembrandt's Way to Emmaus," *Kunstmuseets Arsskrift* 35-36 [1948-49], pp. 1 ff.), J. Q. van Regteren Altena called the drawing in Amsterdam (my fig. 6) a preliminary study for the etching of 1654 (although his figures 15 and 16 appear as dated "ca. 1661"). This hypothesis was accepted by many (Boon 1956, no. 221; and Rosenberg, Haverkamp Begemann, White 1969, p. 85). I still find it incorrect, as well as the (prettily generally rejected) attempt by Seidlitz and Benesch (A 66) to de-attribute the drawing by

Rembrandt in Amsterdam. My analysis of the close relationship of this drawing with the painting by Titian in the Louvre, engraved in 1656 (not 1654, as van Regteren Altena, p. 22, writes), and the renewed compositional peacefulness in this sheet that I pointed out (after the drama of 1654) have not been discussed in the literature. The etching and the drawing are really completely different, and van Regteren Altena's reconstruction of an early stage in the etching, in light of the drawing, remains entirely hypothetical.

For the question of authenticity of the late painting in the Louvre see my comments here. Benesch's suggestion (C 47) that the drawing in Cambridge is a copy after Rembrandt must be completely rejected.

I mistakenly maintained that the light source in the Elsheimer painting is hidden.

[Translated by N. Courtright]

3. "Rembrandt's 'Presentation in the Dark Manner,'" *Print Collector's Quarterly* 27 (1940), pp. 364-79.

At the risk of being considered stubborn I should like to stress that in spite of strong opposition I still cannot agree to a date of 1654 for this magnificent print [cf. p. 52, fig. 43]. There is no basis whatever for the belief that Rembrandt included a print of totally different iconography and appearance in a series (?) consisting of the *Descent from the Cross* (1654, upright format), the *Entombment* (undated, oblong format), and *Christ at Emmaus* (1654, upright format)—even if it is of the same size; he did etch five scenes from the childhood of Christ in 1654 (B. 47, 55, 60, 63, 64) but none of these is in upright format and their dimensions differ widely from that of the *Presentation* (97 x 144 mm versus 207 x 162 mm).

While it is notoriously difficult to make definite assignments of dates to undated Rembrandt etchings and drawings (*vestigia terrent*), I still feel that the technical and stylistic characteristics of both the etching and the preparatory drawings for the *Presentation* demand their separation from the 1654 group, and I do by no means stand alone in this opinion. Both Valentiner and Benesch proposed a later date (1658 and ca. 1663, respectively), Münz proposed 1657-58, and recently C. Tümpel suggested ca. 1657. Lugt's opinion (1933) that although the drawing might be from ca. 1660 the

etching could still be of 1654 because the drawing was not with certainty a preliminary one, seems to me to be refuted by a close investigation of the sketch, which, as I pointed out in my article, started with the traditional motif of Simeon taking over the Child from his parents but ended up with wiping out the parents on the left and putting them behind Simeon on the right. Since this is what the etching shows I cannot see how one can deny the fact that the final state of the Rotterdam drawing is indeed the immediate preparation for the etching (so also Benesch, under no. 1032).

Also, we have the drawing in the Louvre (Benesch 1033) which is most intimately connected with the etching in that Simeon turns away from the parents and presents the child to the high priest: how is this to be dated? Here are the answers that have been given to this question: Benesch: ca. 1657-58, in connection with the etching; Rosenberg (p. 115): "Not convincing as a late drawing and as a preparatory sketch for the etching of the *Presentation in the Dark Manner*. Lugt's suggestion (Louvre 1127) that this is an early drawing of about 1630 seems more plausible"; Sumowski (1961, p. 19): "Gilt als Entwurf für B. 50. Lugt sieht eher den Stil der vierziger (sic) Jahre. Neben der vorigen Nummer also gleichzeitiges Werk Rembrandts nicht möglich. Den skizzenartigen Zeichnungen Hoogstratens sehr verwandt (s. z.B. *Elia und die Baalspriester*, Berlin, Inv.-Nr. 5664)"; Valentiner 316: ca. 1660; White: no comment. In the face of such contradictory judgments I would suggest that there are only three possibilities here: either this drawing is a work by Rembrandt himself in preparation for the etching (as proposed in my text of 1940); or it was made immediately afterwards, perhaps in preparation for a painting (Professor Haverkamp Begemann, *in litteris* 1974, with reference to stylistic similarities with drawings for the *Claudius Civilis*); or it is an imitation based on knowledge of the etching or of a preparatory drawing for it. But I submit that a date in the 1630s would sadly thwart our efforts to discover the "inner history" of a given subject in Rembrandt's art. The late date of the etching has also been objected to on the ground that a painting by Abraham van Dyck with the date of 1655 must be dependent on (White 1969, p. 84, note 20, strangely says: "clearly copied from") Rembrandt's etching and therefore forces us to assume a pre-1655 date for the latter. However, the date on van Dyck's painting, which also shares many features



with the drawing B. 1033, is clearly 1651, as a good photograph unmistakably shows, not 1655; in other words, if the signature and date of this picture are reliable, it would assuredly predate Rembrandt's etching, which nobody has ever placed earlier than 1654. It is perhaps not easy to accept that date but we must realize that we know nothing of the way in which Rembrandt may have suggested to his pupils ideas and compositions which he himself did not see fit to carry through at a given time. Another case in point is a Presentation in the Temple by Juriaen Owens which to a truly astonishing degree anticipates Rembrandt's great drawing of 1661 in the Heyblock Album—and which is dated 1651 (see my note 9).

Some help for the solution of this problem may come from elsewhere. The suggestion, first made by Münz (*Rembrandt's Etchings* [London, 1952], vol. 2, p. 110) and accepted by Tümpel (*Rembrandt legt die Bibel aus* [exh. Berlin 1970], no. 52), that the composition of the *Presentation in the Dark Manner* derives to a considerable extent from a painting of the Circumcision of 1646 (known to us from the copy in Braunschweig) and/or from the study for that painting (Benesch 581) is entirely convincing. And here may well lie the key for the new role of Simeon and the High Priest in the later *Presentation* and the earlier reflection of that kind of composition in the works by pupils. Still, the last word was not spoken before the late 1650s, with Rembrandt's self-correction in the Rotterdam drawing.

Tümpel (under no. 48) has correctly stressed that one ought to distinguish between the *Presentation* proper and the *Lobpreisung Simeons* (Simeon's Hymn of Praise) since the latter does not take place before the altar but in the midst of the Temple. My description of the main points of the Biblical report needs correction: the two pigeons were required for the Purification, not the *Presentation*, but the two scenes were described as occurring simultaneously even by St. Luke, although according to the Jewish law the Purification follows the *Presentation* by ten days (see Dorothy C. Schorr, "The Iconographic Development of the *Presentation in the Temple*," *Art Bulletin* 28 [1946], pp. 17 ff.).

#### 4. "The Myth of Philemon and Baucis in Art." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1940), pp. 103-13.

The main deficiency of my material was in the field of Flemish painting of the seventeenth century. I had missed Jordaens' painting in Raleigh (exh. cat. *Jacob Jordaens* [Ottawa, 1968], no. 87, ca. 1645; an identical composition as by "W. Van Harp" in Museum Simu, Bucharest, photo Netherl. Art Inst. L25589), which is vastly more sensitive and successful than the composition engraved by Lauwers (reproduced in the Ottawa catalogue, no. 303). What looks like a preparatory drawing for the Lauwers print exists in the Louvre (Cat. Lugt 1949, vol. 1, no. 730, pl. LXXVII) but it is much superior to the print in that Mercury protects the goose from Baucis who is chasing her.

D'Hulst (*De Tekeningen van Jakob Jordaens* [Brussels, 1956], p. 380, no. 145) and after him Jaffé (Ottawa cat., no. 303), maintain that the Lauwers print was made after a painting in Dresden, of which I can find no trace in the Dresden catalogues. The painting in Helsinki is in reverse of the Louvre drawing (which is in the same sense as the engraving). See also d'Hulst no. 248 (not mentioned by Jaffé, apparently close to the Raleigh picture). Not listed by d'Hulst is a drawing in Besançon (photo Netherl. Art Inst. L17215), unusual because the scene is arranged in the foreground on an extremely narrow stage, symmetrically and practically without any indication of depth.

It appears that the Raleigh picture by Jordaens was well known to Jan van der Hoecke, [(Prague, Gallery [see my pl. 26c]; the attribution is uncertain,)] while Jacob van Oost's large painting in the De Young Museum in San Francisco (identified as his by J. Held, *Art Quarterly* 18 [1955], pp. 147 ff.) relies more directly on Rubens's composition. The almost equally large, rather heavy and more Caravaggesque canvas by Abraham Janssens, now at Wellesley College (first published by J. Held in the Brussels *Bulletin* 1 [March 1952], p. 11; exh. Sarasota 1960, no. 11), is only loosely connected with the Rubens-Jordaens-van der Hoecke group.

A charming oddity is an early work by Emanuel de Witte (I. Manke, *Emanuel de Witte, 1617-1692* [Amsterdam, 1963], pl. 4) in which the scene is deprived of all mythological features, with the gods clad in modern traveler's garb and a friar-like Philemon serving them; the goose is in no

danger from the soup-spilling Baucis; a scene with double candlelight effect.

Of later occurrences of the theme, an early composition by Ingres is worth mentioning. It is a signed wash drawing of ca. 1801 in the Museum of Le Pay (Henry Lapauze, *Ingres, son vie et son oeuvre* [Paris, 1911], p. 36), and shows a majestic seated Jupiter having just protected the goose from the prostrate old couple, a rude Mercury standing aside and a thunderstorm already raging over a distant landscape.

I have nothing to add to what I said about Rembrandt's attitude toward the subject and its relationship to the Supper at Emmaus; the poorly preserved but still magnificent late painting of that subject in the Louvre, even now under an official cloud, has to my delight been left with Rembrandt even by H. Gerson (A. Bredius [revised by H. Gerson], *Rembrandt, Complete Edition of the Paintings* [London, 1968], p. 502, no. 352). The Elsheimer genesis of the Jacquemart-André *Supper at Emmaus* has occasionally been doubted but I would maintain its validity. Gerson has pointed out (*Rembrandt Paintings*, 1968, p. 108) that Rembrandt's *Philemon and Baucis* of 1658 is compositionally indebted to his etching of 1656 with *Abraham Hosting the Three Angels*; he may well be right, the more so as this very scene from the Old Testament had a tradition as a Christian parallel to Philemon and Baucis.

A useful recent book by Manfred Beller informs us about "Philemon and Baucis in der europäischen Literatur" (*Studien zum Fortwirken der Antike*, ed. W. Marg and H. Rüdiger, vol. 3 [Heidelberg, 1967]).

5a. "Shooting at Father's Corpse," *The Art Bulletin* 24 (1942), pp. 213-25;

5b. "Shooting at Father's Corpse": A Note on the Hazards of Faulty Iconography," *The Art Bulletin* 37 (1955), pp. 55-56.

The material which has become known to me after I published this article in 1942 reveals only a few new features, but I want to mention it, at least as far as it is available in reproductions (for additional representations see Pigler's *Barocktönen*, vol. 2, pp. 442 ff.)

Of additional "foursome" miniatures of the quatrefoil type (figs. 6, 8, 9 of my article), one in the Royal Museum in Copenhagen (*Bible*

*Historiale*, Thott 6, 2) is of special interest because its first scene, *Solomon Teaching*, already contains the "Beating the Dog before the Lion" motif which later appears in my fig. 2 (exh. *Gyllene Böcker* [Nationalmuseum, Stockholm, 1952], no. 96 and pl. XV, there dated ca. 1370—too early?). For further marginal decorations with this story, comparable to my fig. 5 but all from the early fourteenth century, see Lilian M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, (Berkeley and Los Angeles, 1966), p. 215 and figs. 646-47; not listed there is one in the British Museum, London, Royal 19 D II, which is nearly identical with the miniature from the same manuscript.

Another ivory comb, comparable to my fig. 4, but not with a skeleton father, was published by H. Schnitzler, F. Volbach and P. Bloch, *Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Luzern* (Lucerne, 1964), vol. 1, no. S 126 (Italian, ca. 1380).

A quattrocento cassone, possibly a ruined work by Marco Zoppo, was published by R. Longhi as a Martyrdom of St. Sebastian; on this see my separate article of 1955. It may be worth mentioning that the cassone published by Paul Schubring in *Apollo* 3 (1926), p. 252, does not represent our story.

Early Northern book illustration is represented by the woodcut from an edition of the *Gesta Romanorum*, Gouda (Gheraert Leeu) 1481, which was re-used by P. Van Os in Zwolle in 1484 (*Oud Holland* 82 [1967], p. 29, fig. 4); it is remarkable for showing four sons in a very straightforward narrative.

For some works of the sixteenth and seventeenth centuries not mentioned in my article see Paul Boesch, "Schieszen auf den toten Vater," *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 15 (1954), pp. 87 ff. In addition to seven Swiss *Wappenscheiben* dated between 1581 and 1680 (and a preparatory drawing for one of them), Boesch pointed to the fresco on the *Haus zum Weissen Adler* in Stein am Rhein, painted ca. 1520 by Thomas Schmid. Holbein's fresco of 1517-19 on the Hertenstein House in Lucerne is lost, but a copy shows a magnificent circular hall within which Solomon pronounces his judgment over the sons—and there is no corpse (*Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern* 3 [1954], p. 125 and fig. 105). I had also overlooked the roundel drawing, dated 1517, by Hans Baldung, illustrated by Boesch and by Carl Koch, *Die Zeichnungen von Hans Baldung Grien* (Berlin, 1941), no. 84, in which the father appears as a near-skeleton and the role of the

youngest son is strangely slighted. The drawing usually given to Schüpflein, fig. 14 of my article, is no. 1 in F. Winkler, *Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schüpfleins* (Berlin, 1942), p. 137, but is attributed to the "Master of the Karlsruhe Anbetung" by Pigler. I have recently suggested (*Art Bulletin* 56 [1974], p. 260) that Dürer himself had the story in mind when he painted the portrait of a man holding a broken arrow (Bergamo).

An elegant roundel is the boxwood relief once in the collection of Emil Delmar, South German ca. 1530, somewhat in the manner of Hans Kels, reproduced in *Magyar Művészeti* 5 (1929), p. 79; to the left, Solomon, on horseback in strong foreshortening, already tenders the crown to the youngest son who stands in the center facing the spectator; way behind him is the small figure of the father, and on the right side the swashbuckling elder brothers—an independent and captivating composition. Another composition in the round is a medal in Basel published by Guido Kish (in "Recht und Gerechtigkeit in der Medaillenkunst," *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse* [1955], p. 100 and pl. VI, no. 25); the inscription reads: "Germanus ecce filius patrem veretur mortuum. Vivum quis es qui negligis"; the action, however, is not very clearly expressed.

A very remarkable German work is the engraving by Melchior Lorichs (Lorck), dated 1551 (exh. cat. *Die Kunst der Graphik, IV: Zwischen Renaissance und Barock* [Albertina, Vienna, 1967-68], p. 161, no. 233 and pl. 38); it is a restrained, noble rendering, in which nobody is shown shooting, and the accent is exclusively on the group of the three sons and Solomon, all in armor. This is in considerable contrast to Virgil Solis's engraving B. 84, which still follows the compositional trend of [the Master] MZ's print and in which the dead father wears a crown. A fresco from the second half of the sixteenth century is in Schloss Ambras (A. Ilg and W. Boehm, *Das K. K. Schloss Ambras in Tirol* [Vienna, 1882], p. 73). A representation of the story was listed in Philipp Hainhofer's *Stammbuch* of 1610 (O. Doering, "Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin," *Quellenschriften...*, n.s. 6 [Vienna, 1894], p. 38): "wie in scythia nach Ihrem vatter 2. sohn schiessen, der 3.te aber die Pfeil zerbricht und König würdt." The illustration in Hugo von Trimberg's *Renner*

was mentioned in Meta Harrsen, *Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library* (New York, 1958), p. 74, and, on the authority of E. Buchner, attributed to the "Master of the Uttenheim Panels."

Italian representations of the story in the sixteenth century and later are remarkably rare. After Bacchiacca it was perhaps painted by Marcello Fogolino in a Trent fresco, but all we have is a fine drawing in the Scholz Collection (exh. cat. *Sixteenth Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz* [National Gallery of Art, Washington, D. C., and Pierpont Morgan Library, New York, 1973-74], p. 111, no. 91). A drawing given to Raffaelino del Colle is in Frankfurt (reproduced in *Stift und Feder*, 1927, no. 36). Pigler (*Barockbremen*, vol. 2, p. 443) illustrates a painting in a private collection which he attributes to F. Zuccaro.

The story was evidently more popular in the Netherlands in the second half of the sixteenth century, particularly in the circle around Frans Floris. A drawing in Berlin is not far from Floris himself (*Oud Holland* 82 [1967], p. 30, fig. 7) but it is entirely different from the Floris composition which we know from a drawing in Munich (Cat. Wegner 1973, no. 49) and a corresponding engraving by B. van den Bos (Hollstein vol. 3, p. 118). The drawing in Amsterdam (*Oud Holland* 82 [1967], fig. 6), inscribed "F. Floris," is in part closely related to the one in Chicago, which I published as fig. 16; neither can be by Floris himself. Wholly different again from all these compositions is a painting signed by the little known Hieronimus van der Elst (Middelburg and Bremen, active 1577-1612), which was published by A. H. van der Beck-Scheffer in *Oud Holland* 82 (1967), pp. 18 ff. This picture, now belonging to the Dutch Government, stands in the Spranger-Dutch Mannerist tradition and characteristically relegates the corpse to the farthest background; the true son, although placed in the center, is to a large degree overlapped and dwarfed by the huge figure of one of his shooting brothers; the foreground is occupied by large half figures including the third brother, who bends his bow, and two figures seen from the back and almost crowding out Solomon. None of the other representatives of our subject matches this reckless treatment.



- 6a. "Jacob Blessing the Sons of Joseph from Early Christian Times to Rembrandt," *Gazette des Beaux-Arts* 23 (1943), pp. 193-208;  
 6b. "Jacob Blessing the Sons of Joseph: From Rembrandt to Cornelius," *Festschrift Ulrich Middeldorf* (Berlin, 1968), pp. 460-65.

The present article was written and published in 1943. At that time no communication with Germany was possible, and Herbert von Einem, who was then collecting the material for his own investigation of the subject, knew nothing about mine. When he published his findings ("Rembrandt, der Segen Jakobs," *Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft* 1 [1950]) he referred to my article, which had become known to him belatedly, and correctly spoke of "fast vollständige Übereinstimmung" with me in collecting and interpreting the iconographic material. The only discrepancy in our *views* pertains to the role of Jewish literature in explaining the presence of Asenath in Rembrandt's picture in Kassel. I am still convinced that Rembrandt's intimate relationship with the Amsterdam Jewish intelligentsia prompted him to include the figure of Asenath in this patriarchal family scene. Asenath was represented in a very few cases before, but it is extremely doubtful that Rembrandt knew any of them. To the examples mentioned in this article (San Callisto sarcophagus, Vienna Genesis, and Pontormo's painting in the National Gallery in London), I can add only a Tournai tapestry in the Metropolitan Museum in New York, the piece alluded to in my note 42, and perhaps the figure supporting Jacob in his bed (cf. Pontormo) in the small background scene in the famous tapestry series in Brussels after Barent van Orley (Martha Crick-Kuntziger, *La Tenture de l'Histoire de Jacob d'après Bernard van Orley* [Antwerp, 1954], pl. X), to which Ilse Manke has drawn attention ("Zu Rembrandts Jacobsseggen in der Kasseler Galerie," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 23 [1960], pp. 252 ff.). Von Einem says, "The question before us is this: did Rembrandt include Asenath in order to be historically correct...or did he do so 'aus der inneren Notwendigkeit seiner Conception?'" I cannot agree that this is a valid alternative; Rembrandt may very well have been in *happy agreement* with the Jewish legend and given it a novel, and in fact incomparably profound, visual interpretation. I do not believe that Miss Manke (op. cit.) was right in assuming that Asenath's

presence can be explained by pointing to the role of Rebe in the scene of *Isaac Blessing Jacob*, where her eager participation in the *action* distinguishes her fundamentally from the contemplative attitude of Rembrandt's Asenath.

Von Einem and I have seen eye to eye with regard to the matter of Joseph's interference with Jacob's action in preferring Ephraim over Manasseh. Jakob Rosenberg and Ilse Manke (op. cit.) have stressed that the Kassel picture shows traces of greater resistance to Jacob's shifting of hands on the part of Joseph than von Einem and I had observed; but the interpretation of the x-ray picture is perhaps less certain than it seems, and in any case there is no doubt that Rembrandt has very deliberately slighted whatever discrepancy of opinion can still be noticed there. A glance at Guercino's picture suffices to bear this out.

This article has been reprinted in *No Graven Images, Studies in Art and the Hebrew Bible*, ed. Joseph Gutmann (New York, 1971), pp. 261 ff. (see also p. xli for correction and additional literature).

7. "Rembrandt-Democritus," *The Art Quarterly* 7 (1944), pp. 232-38.

- 8a. "The Love of Antiochus with Faire Stratonica' in Art," *The Art Bulletin* 27 (1945), pp. 221-37;  
 8b. "Addenda to 'The Love of Antiochus with Faire Stratonica,'" *Bulletin du Musée National de Varsovie* 5 (1964), pp. 1-11.

This article has elicited a considerable echo from historians of art, literature, and music, and I have received information about a goodly number of representations of the story which had been unknown to me. Gaps in my material were particularly large with regard to Italian painting, as became obvious from a perusal of the examples cited in A. Pigler's indispensable *Barockthemen* (1956). Some of the new material was utilized in an article of mine called "Addenda to 'The Love of Antiochus and Faire Stratonica,'" which appeared in the *Bulletin du Musée National de Varsovie* (1964); I also published a brief separate account of Daniel Seiter's Toronto picture, which depends heavily on one by Pietro da Cortona (*The Art Gallery of Toronto News and Notes* 6 [1962], no. 2).

Of the paintings discussed in my article of 1964, the most important are the following: Bonifazio Veronese, in the Museo Poldi Pezzoli, Milan (on this see now also Luisa Vertova, "La visita del medico," *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 16 [1972], pp. 175 ff. and p. 336); Theodor van Thulden, formerly coll. Prince Stolberg in Wernigerode (perhaps identical with the "Rubens" which Reynolds saw in 1781?); Simone Pignoni, now in the City Art Gallery in Auckland (see *Burlington Magazine* 106 [1964], p. 222); Daniel Seiter, 1680, Toronto (see above); Adriaen van der Werff, 1721, Bordeaux (HdG 136; illustrated in *La Peinture hollandaise de XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections du Musée des Beaux-Arts* [Bordeaux, 1966], p. 36, no. 67, pl. 34), with two children sitting prominently in front with fruit and flower baskets; Ottmar Elliger the Younger, Darmstadt, no. 326; Stefano Pozzi (sale London, May 24, 1963, no. 108); G. B. Pittoni, Springfield, Mass. (*Bulletin* 26 [October/November 1959]); P. Batoni, 1746, Museum in Ponce, Puerto Rico, cat. 1965, p. 8 (see also A. M. Clark, in *Burlington Magazine* 101 [1959], p. 236; an oil sketch for the painting is in the Jacques de Caso Collection, Berkeley, California; another version in Berlin was destroyed in 1945); Fragonard (*Connoisseur* 135 [February 1955], p. 10) in which Stratonice turns her face away bashfully; Benjamin West (the original, reportedly dated 1772, of the mezzotint by Valentine Green discussed in the present article; a drawing of 1773 with a different composition is in the City Museum of St. Louis, Missouri [H. S. Leonard in their *Bulletin* 36, pp. 48 ff.]: both antedate David's paintings!). The Ingres version of 1860 with the marvelous hounds (p. 11 of my 1964 article) is now in the de Schauensee Collection in Philadelphia, and the one of ca. 1834 (Wildenstein 1954, no. 224, and fig. 181) has found its place in the Cleveland Museum of Art (Henry S. Francis, "Jean Auguste Dominique Ingres, Antiochus and Stratonice," *Cleveland Museum of Art Bulletin* 55 [1968], pp. 103 ff.).

Luisa Vertova (op. cit., p. 181) has added to these another panel by Bonifazio Veronese (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) and pointed out that in the same master's *Triumph of Love* in Vienna the three protagonists of the drama can perhaps be recognized in the retinue.

A remarkably early representation of Seleucus uniting Antiochus and Stratonice in marriage

(Sposalizio-like, cf. the cassone in the Huntington Gallery) is given to Bartolommeo Montagna (by E. K. Waterhouse in *Burlington Magazine* 89 [1947], p. 46 [Oxford, Ashmolean Museum]).

Further representations: J. H. Schönfeld, Oldenburg Museum (Herbert Pée, *J. H. Schönfeld, Die Gemälde* [Berlin, 1971], p. 177, no. 112, fig. 131, second half of the 1660s); Gregorio Lazzarini, 1696, Venice, Museo Correr, no. 2160 (*Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 6 [1961], no. 2, pp. 15 ff.); N. M. or G. B. Rossi, New York art trade, 1970, attributed to Conca; Coli-Gherardi (sale London [Christie's], March 18, 1960, no. 111); Francesco Fontebasso, Budapest, a gigantic canvas, in which the story is practically sacrificed to ceremony, more so than in a drawing in Oxford (for both see A. Pigler in *Arte Veneta* 13-14 [1959-60], pp. 155 ff.; see also Klára Garas in *Acta Historiae Artium* 11 [1965], p. 298); Girodet, two drawn versions for a lost painting, see Mario Praz, *The House of Life*, trans. A. Davidson (New York, 1964), pp. 312 ff. (The original of the painting of 1793—my note 61—is in the Musée Bonnat; see Norman Schléonoff, *Ingres, ses sources littéraires* [Paris, 1956], chapter IX: "La 'Stratonice' et L'Age d'or," pp. 233 ff.); and Luigi Calamatta, Paris, private collection (based on Guillemot 1808 and the early Ingres drawing, and signed and dedicated to Ingres).

The painting by Gerard de Laireesse in Amsterdam was very famous; a replica (probably an early copy) is in the Poznań Museum (see my article of 1964) and a copy in a drawing by Aert Schouman exists in the Van Eeghen collection in Amsterdam (exh. Amsterdam 1958, no. 95).

The painting in Kassel, in my original article and elsewhere still given to Andrea Celesti, Goethe's model for the *Kranke Königssohn*, is now rather universally attributed to Antonio Belucci.

One would certainly like to know what to make of the picture which was described in the Christie's sale on July 28-30, 1888, no. 134, as "John van Eyck, Prince Antiochus, the Queen Stratonice, and the physician Erosistratus" (collection of "a baronet," elsewhere identified as Sir C. Nugent).

For an excellent and convenient presentation and illustration of Ingres' drawings of this subject see now the exhibition catalogue *Ingres in Italia*, Rome 1968, nos. 10 and 112-18.

9. "Lucretiae Statua," in *Essays in Honor of Georg Swarzenski* (Berlin and Chicago, 1951), pp. 114-24.

I have been misquoted as "postulating the existence of an ancient statue of Lucretia," and the author of this misquotation has given no reason why in his opinion such a statue could not have been as important as I assumed (Donat de Chapeaurouge, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 14 [1960], p. 144, note 30). To the group of ancient statues which were supposed to represent Lucretia can be added (kind communication from Mr. Bates Lowry) the "Lucretia Romana con la ferita sotto la mammella" in the cortile of Sr. Latino Juvenale, recorded by Luigi Fra Contarino, *L'antiquità di Roma* [Venice, 1575], fol. 106r.

For a list of the lost paintings with "statuesque" nude Lucretias, which extends into the seventeenth century, I refer to Pigler. For pertinent examples in *Kleinplastik* see now my article on "The Authorship of the Walters 'Lucretia,'" *Journal of the Walters Art Gallery* 23 [1960], pp. 73 ff. (Antonio Lombardi?).

I ought to have included a few words of comment on medieval interpretations of the story such as *Gesta Romanorum*, chapter 135 (ed. Oosterley [Berlin, 1872], pp. 489 ff.); here Lucretia stands for the Soul, and Tarquinius for the Devil, just as one can find it in medieval interpretations of the myth of Apollo and Daphne (W. Stechow, *Apollo und Daphne* [Darmstadt, 1965], p. 5).

Series depicting the entire story of Lucretia and Tarquinius exist not only on cassoni but also in frescoes (Palazzo Vitelleschi [Museo Nazionale] in Tarquinia, in the "international style"; kind communication from C. Gilbert) and sixteenth-century tapestries (Institute of Fine Arts, New York). On the subject of Lucretia killing herself at the banquet see Guy de Tervarent, "Le Banquet de Lucrèce," in *Les Énigmes d'Art*, vol. 3 (Bruges, 1946), pp. 72 ff.

C. Gilbert also called my attention to *Twelfth Night*, II, 5, where Malvolio identifies the writer of the infamous letter as Olivia: "and the impressure her Lucrece, with which she uses to seal." A medallion (?) with Lucretia hangs from a ribbon at the waist of Holbein's so-called *Lady Margaret Wyatt* in the Metropolitan Museum in New York—the perfect parallel to Lotto's portrait in London (my note 31).

10. "Heliodorus' Aethiopia in Art," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), pp. 146-52.

Two representations of the First Meeting of Theagenes and Chariclea by the rare Dutch painter Hans Horions (Utrecht ca. 1620-1672) have been made known (J. G. Van Gelder and B. J. A. Renkens, "Werken van Hans Horions," *Oud Holland* 82 [1967], pp. 137 ff.), one of them signed, the other (Glasgow University Gallery, Cat. Smillie Coll., 1963, no. 2, as Jan de Bray) with traces of a signature only. They are stylistically related to Nicolaus Knupfer, to whom the former had been attributed (see J. I. Kuznetsov, "Nicolaus Knupfer," *Yearbook of the Hermitage* 3 [1965], p. 223, no. 130; in Russian). Knupfer himself treated scenes from the *Aethiopia* not only in the Stockholm picture but also in a painting from the collection of E. Schapiro in London (*Theagenes and Knemon with the Body of Thisbe*, Aeth. II, 3-6; Kuznetsov p. 223, no. 129) and in a drawing in Bremen (*Chariclea before Hidaspes and Persina*, Aeth. X, 10-13; Kuznetsov p. 232, no. 37).

The most important addition is the publication of a series of six tapestries in the "Palace Frederick VIII," the present Royal Palace in Copenhagen (Guy de Tervarent, *Les Enigmes d'Art*, vol. 4, *L'Art savant* [Bruges, 1952], chapter VIII: "Théagène et Chariclée"), which represent the following scenes: Theagenes and Chariclea on the Beach; Chariclea Turned over to Charicles by the Ethiopian Priest; The First Meeting of Theagenes and Chariclea; Persina Abandoning Chariclea; Theagenes Kneeling before Arsace; Wedding of Theagenes and Chariclea. Tervarent considered these a partial replica of a series made in the workshop of Frans van den Planken (de la Planche) in Paris. In any case, this is another proof of the predilection of the Danish court for our subject. The series of eight tapestries made in the workshop of Daniel Peppersack in Rheims in fulfillment of a contract of 1638 remains to be found, but these tapestries were made after the Dubois compositions in Fontainebleau, which have nothing to do with the Copenhagen pieces. However, Tervarent has shown that at least one of the latter is based on the corresponding engraving which illustrates Montyard's 1626 translation of the *Aethiopia*. The selection of the designs was left to Peppersack (Heinrich Göbel, *Wandteppiche*, vol. 2, part 1 [Leipzig, 1928], p. 327). A considerable number



of drawings by Dubois for his Fontainebleau decoration have been recently identified, particularly by Sylvie Béguin; on them see now her entry in exh. cat. *L'École de Fontainebleau* (Paris, 1972), nos. 87 and 88.

The assumption of Hermann Braun ("Gerard und Willem van Honthorst," diss. Universität Göttingen [1966], pp. 283 ff.), offered without benefit of any stylistic analysis, that the Kronborg series is by Willem rather than Gerard van Honthorst is certainly unacceptable; for a careful treatment see J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst* (The Hague, 1959), pp. 117 ff. and 212 ff. The drawing I mentioned on p. 150, note 1, is given to Gerard van Honthorst by Braun, p. 249, no. 101. It was not used in Kronborg. The preparatory drawing for Bloemaert's *Crowning of Theagenes by Chariclea* is in the Albertina (Cat. Benesch 1928, no. 438).

Otto Weinreich's *Nachwort* (pp. 323-76) to Reymer's German translation of the *Aethiopica* (Zurich, 1950) deserves careful attention.

II. "The Finding of Erichthonius: An Ancient Theme in Baroque Art," *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (Princeton, 1963), vol. 3, pp. 27-35.

Pigler's list (*Barockthemen*, 1956) was utilized in my article. In the meantime more copies of the Richelieu canvas have come to my attention, some of them perhaps identical with those mentioned by Pigler. It is hardly worthwhile trying to disentangle them but it is interesting to see how widespread the knowledge of Rubens's painting was (one of the copies is in the Museum in La Coruña, Spain; kind communication from Colin Eisler), because it appears to reflect a moment in the history of the Richelieu canvas not otherwise recorded: it is closely related to the Belvoir Castle modello but the standing daughter has already been pulled up to the height of the herms as in the final state (a change not observed by Burchard), while the details of cornice and background still correspond to the modello.

The literature on the Oberlin fragment up to 1967 is given in the *Catalogue of European and American Painting and Sculpture in the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College*, 1967, p. 133 (see also the correction of an error in the history as

recorded there in *Bulletin of the Allen Memorial Art Museum* 27 [1969-70], p. 56). To this must now be added: S. L. Alpers, "Manner and Meaning in Some Rubens Mythologies," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), pp. 272 ff. (I have taken some exception to the author's criticism of my views in my *Rubens and the Classical Tradition* [Cambridge, Mass., 1968]; see there pp. 67 ff. I should like to add to this now that when I said that Rubens told the story "well," I did not mean to say that he told it *dramatically*, and that I agree with Mrs. Alpers on most of her allegorical interpretations); J. Müller-Hofstede, "Aspekte der Entwurfszeichnung bei Rubens," in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964), vol. 3, *Theorien und Probleme* (Berlin, 1967), pp. 114 ff.; and quite recently Konrad Renger, "Planänderungen in Rubenssichen," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 37 (1974), pp. 1 ff. (in which he passed over my attempt to provide an allegorical explanation for the strange figure next to Pandrosos in the sketch in Count Scilem's collection; he takes it to be the old woman of the other versions, but her weird gesture makes that explanation appear quite impossible). A drawing for the girl on the left in the Liechtenstein picture was published by K. G. Boon in *Bulletin van het Rijksmuseum* 14 (1966), pp. 150 ff.

On the ancient representations of the myth, which I only touched upon in the present article, see now *Enciclopedia dell'arte antica e orientale*, vol. 3 (Rome, 1960), pp. 419 ff. (article by G. Becatti) and p. 414 (specifically on the "Erichthonius Painter," so-called for the pelike E 372 in the British Museum).

An important passage on Erichthonius as the inventor of the carriage and the quadriga was contributed by K.-A. Wirth to our joint article on the subject in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Stuttgart, 1967), vol. 5, col. 1241 ff.

That the Chicago drawing is the original by Blockland and the London one a copy was firmly established by Ingrid Jost ("Studien zu Anthonis Blocklandt," diss. Universität Cologne, 1960, pp. 153 ff.) and E. K. J. Reznicek (*Die Handzeichnungen von Hendrick Goltzius* [Utrecht, 1961], p. 144, note 19), but overlooked by Y. Hackenbroch, *Connoisseur* 154 (September 1963), p. 18 (although she cited Reznicek).

The very lively painting of 1663 by Salomon de Bray, the preparatory drawing for which was mentioned in my note 13, reappeared in a Christie's sale, November 19, 1971, no. 28. On the *Salvator Rosa* in Oxford see now Luigi Salerno, *Salvator Rosa* (Milan, 1963), p. 129, no. 64 and pl. 64. The canvas of 1645 by Samuel Hoffmann is reproduced in my *Reallexikon* article and discussed in Jacob Reder, *The Portraits of the Brignone Sale Family...* (New York, 1941), p. 61 (with pl. II).

The subject of a drawing by Hubert Robert (exh. *Prints and Drawings with a Classical Reference*, Rhode Island School of Design, Providence, 1965-66, no. 56) has been erroneously identified with the Erichthonius story.

12. "Joseph of Arimathea or Nicodemus?" in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heydenreich* (Munich, 1964), pp. 289-302.

13. "On Büsinnck, Ligozzi and an Ambiguous Allegory," in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower* (London, 1967), pp. 193-96.

14. "Rembrandt's *Woman with the Arrow*," *The Art Bulletin* 53 (1971), pp. 487-92.

K. G. Boon ("Amor en Venus of het 'Vroutgen met een pappotgen,'" *De Kroniek van het Rembrandthuis* 26 [1972], pp. 27 ff.) has objected to my identification on the ground that a) Titus did not name the subject; b) he must have used the term "pappotje" for a young man rather than a boy; c) the subject does not reflect any playful attitude; and d) Venus is never shown with her face turned away. To this I would reply that a) Titus may as easily have been baffled by his father's unusual treatment of the subject as has been nearly everybody since; b) no other Dutch scholar has been offended by the identification of "pappotje" with a child; c) the act of withholding the arrow from Cupid by Venus, who looks at him, is certainly as playful as one could expect from a master who saw more in the scene than a "genre" subject; and d) Rembrandt made a marvelous *point* of identifying Venus *not* by her face but by her body. Boon's solution of the problem is that Rembrandt

gave us here the story of Gyges spying on the wife of Candaulos (sic). For this suggestion he cites Cats ("1631"), according to whom Gyges "sat there for a long time, pressed against the wall, hidden by the curtain; in the meantime the lady enters her room and removes the underclothes from her naked limbs," whereupon "the eager fellow is all occupied with gaping." There is perhaps no merit in pointing to the totally different interpretation which this story was given by all other Dutch and Flemish painters of Rembrandt's time, but I submit that in Boon's interpretations practically nothing would have remained of the *core* of the story, quite apart from the fact that the arrow would make no sense whatever.

15. "Lusus Laetitiaaeque Modus," *The Art Quarterly* 35 (1972), pp. 165-75.

16. "Jan Steen's Representations of the Marriage in Cana," *Nederlands Kunsthistorische Jaarboek* 23 (1972), pp. 73-83.

17. "Rembrandt's Representations of the 'Raising of Lazarus,'" *Los Angeles County Museum of Art Bulletin* (1973), pp. 6-11.

An x-ray investigation of the Los Angeles *Lazarus* by Ben Johnson has revealed important pentimenti. The figure of Martha in the lower left foreground was not there originally; instead there was a strip of elevated terrain sloping down toward the right. It is possible that the upper part of the figure, which was originally visible above the back of the man with the beret but was then obliterated by a smooth area of light, belonged to a first state of Martha. In other words, the original form of the Los Angeles painting was nearer to both the London drawing and the Lievens composition, while the present one clearly anticipates the Martha of the first state of the etching of 1633. The heads to the right of Christ in the center may have been originally more clearly visible and may have been toned down in order to make the near-exclusive dialogue between Christ and Lazarus (which I stressed in my text) even more prominent.

I would also call attention to the very interesting painting of the subject by the young Pieter de Grebber (dated 1632) in the Turin Pinacoteca (Photo Min. Pubbl. Instr. E. 12471; exh. Rome 1928, no. 39), which is an adaptation of the Los Angeles painting in reverse.



**Acquisitions**  
Fiscal Year 1996-97

**Paintings**

Kenneth Callahan,  
American, 1905-1986  
*Cone and Cube, 1977*  
Tempera and oil on wood  
120.7 x 59.7 cm  
(47 1/2 x 23 1/2 in.)  
Gift of Charlton Williams  
in Memory of his Wife,  
Sylvia Hill Williams  
(OC 1957), 1996.9

Paul Jenkins,  
American, b. 1923  
*Phenomena Diagonal  
Right or Left, 1976*  
Acrylic on canvas  
182.7 x 126.4 cm  
(71 15/16 x 49 3/4 in.)  
Gift of Stanley Roth, Jr.,  
father of Steven Roth  
(OC 1977), 1996.8

Joan Mitchell,  
American, 1926-1992  
*Cafe, 1956*  
Oil on canvas  
119.4 x 125.7 cm  
(47 x 49 1/2 in.)  
Gift of her Family in  
Memory of Chloe  
Hamilton Young, 1996.20



**Sculpture**

Louise Nevelson,  
American, 1899-1988  
*Sky Gate IV, 1973*  
Painted wood  
103.9 x 73 x 25.4 cm  
(40 1/2 x 28 3/4 x 10 in.)  
Gift of the American Art  
Foundation, 1996.22

**Drawings**

Dutch  
*The Frame Maker, 17th century*  
Ink and wash on paper  
19.7 x 14.9 cm  
(7 3/4 x 5 7/8 in.)  
Joseph A. Baird Art  
Acquisition Fund, 1997.1



Adam Elsheimer,  
German, 1578-1610  
*Sylvan Scene, n.d.*  
Ink on paper  
5.4 x 7.6 cm (2 1/8 x 3 in.)  
Gift of Lisa and Leonard  
Baskin in honor of the  
Graduation of their  
Daughter Lucretia M.  
Baskin (OC 1996), 1996.5

Judy Pfaff,  
English, b. 1946  
*Untitled, 1992*  
Mixed media on paper,  
including collage, oilstick,  
charcoal, ink, and watercolor  
53 x 77.2 cm  
(20 7/8 x 30 3/8 in.)  
Oberlin Friends of Art  
Fund, 1996.7

Norman Lee Tinker,  
American, b. 1932  
*Untitled, n.d.*  
Ink and ink wash on paper  
21.0 x 37.2 cm  
(8 5/8 x 14 5/8 in.)  
Gift of Geoffrey and Jane  
Blodgett, 1997.8.1

Norman Lee Tinker,  
American, b. 1932  
*Untitled, n.d.*  
Ink and ink wash on paper  
60.3 x 48.3 cm  
(23 3/4 x 19 in.)  
Gift of Geoffrey and Jane  
Blodgett, 1997.8.2

**Collage & Mixed Media**

Ann Hamilton,  
American, b. 1956  
*Untitled (Stonebook), 1992*  
Book, stones, lacquered  
birch, glass  
15.2 x 73.7 x 22.0 cm  
(6 x 29 x 9 in.)  
Oberlin Friends of Art Fund,  
1996.14

Tim Rollins and K.O.S.,  
American, b. 1955  
*Malcolm X, n.d.*  
Collage  
58.1 x 78.1 cm  
(22 7/8 x 30 3/4 in.)  
Gift of Stan Kim (OC 1990)  
in Memory of Daniel Lee  
Nichols, 1996.18

**Prints**

Samuel Butnik,  
American, b. 1920  
*Variations, Phase D, No. 3, 1988*  
Monotype  
56.5 x 76.4 cm  
(22 1/4 x 30 1/16 in.)  
Gift of the Artist, 1996.16

Alexander Calder,  
American, 1898-1976  
*Bateau Noir, 1972*  
Color lithograph  
58.1 x 78.1 cm  
(22 7/8 x 30 3/4 in.)  
Gift of Janet Knapp Byles  
(OC 1944), 1996.19

Karel Dujardin,  
Dutch, 1622-1678  
*The Country Woman and  
the Sumpster, n.d.*  
Etching  
16.4 x 20 cm  
(6 7/16 x 7 7/8 in.)  
Richard Lee Ripin Fund,  
1996.10

Hishikawa Moronobu,  
Japanese, d. 1694  
*Sugata ye Hyakunin Isshu, n.d.*  
Woodblock print, ink  
on paper  
7 1/2 x 5 3/4 in. (19 x 14.6 cm)  
Gift of Richard and Priscilla  
Hunt, 1997.7.3

Japanese; Unidentified  
*Seated Poet with Landscape*  
(from the series *One  
Hundred Poets*), n.d.  
Woodblock print, ink and  
hand coloring on paper  
30.5 x 19 cm (12 x 7 1/2 in.)  
Gift of Richard and Priscilla  
Hunt, 1997.7.4

Christoffel Jegher,  
Flemish, 1596-1652/3;  
after Peter Paul Rubens,  
Flemish, 1577-1640  
*The Drunken Silenus, Led by  
a Satyr and Faun, ca. 1633-36*  
Woodcut  
44.5 x 34.3 cm  
(17 1/2 x 13 1/2 in.)  
Wolfgang Stechow Print  
Acquisition Fund, 1996.13

Daniel Kelly,  
American, b. 1947  
*October, 1996*  
Woodblock  
153.7 x 207 cm  
(60 1/2 x 81 1/2 in.)  
Richard Lee Ripin Fund,  
1997.10



Maximilien Luce,  
French, 1858-1941  
*Chez L'Imprimeur Delâtre*,  
ca. 1888  
Lithograph  
18.7 x 13.3 cm  
(7 3/8 x 5 1/4 in.)  
Young-Hunter Art Museum  
Acquisition Fund, 1996.11

Maximilien Luce,  
French, 1858-1941  
*Auguste Delâtre au travail*,  
1895  
Etching  
20.1 x 45 cm  
(7 15/16 x 5 7/8 in.)  
Young-Hunter Art Museum  
Acquisition Fund, 1996.12

Roy Lichtenstein,  
American, 1923-1997  
*Crying Girl*, 1964  
Silkscreen  
44.2 x 58.6 cm  
(17 3/8 x 23 1/16 in.)  
Transferred from the Rental  
Collection to the Permanent  
Collection via the Art  
Museum Gift Fund, 1997.3

Nishikawa Sukenobu,  
Japanese, 1671-1751  
*Woman Arranging Flowers*,  
from an album of portraits  
of women, n.d.  
Woodblock print, ink with  
hand coloring on paper  
26.2 x 16.5 cm  
(10 5/16 x 6 1/2 in.)  
Gift of Richard and Priscilla  
Hunt, 1997.7.1

Nishikawa Sukenobu,  
Japanese, 1671-1751  
*Three Women and a Girl  
beside a Tree*, n.d.  
Woodblock print, ink  
on paper  
25.4 x 33.3 cm (10 x 13 1/8 in.)  
Gift of Richard and Priscilla  
Hunt, 1997.7.2

Guido Reni,  
Italian, 1575-1642; after Luca  
Cambiaso, Italian, 1527-1585  
*Angels in Glory*, 1607  
Etching  
40.6 x 27.6 cm  
(16 x 10 7/8 in.)  
Richard Lee Ripin Fund,  
1997.2

Faith Ringgold,  
American, b. 1930  
*The Sunflower Quilling Bee  
at Arles*, April 1996  
Color lithograph  
57.2 x 76.2 cm  
(22 1/2 x 30 in.)  
Gift of Mr. and Mrs. Paul  
Arnold, 1996.21

James Rosenquist,  
American, b. 1933  
*Campaign*, 1965  
Lithograph  
72.4 x 54.4 cm  
(28 1/2 x 21 7/16 in.)  
Transferred from the Rental  
Collection to the Permanent  
Collection via the Art  
Museum Gift Fund, 1997.5

Wayne Thiebaud,  
American, b. 1920  
*Triangle Thins*, 1971  
Aquatint  
55 x 44.5 cm  
(21 5/8 x 17 1/2 in.)  
Transferred from the Rental  
Collection to the Permanent  
Collection via the Art  
Museum Gift Fund, 1997.4

Utagawa Kunisada I,  
also called Toyokuni III,  
Japanese, 1786-1864  
*Women Overlooking a Carp  
Pond* (no. 50 from the series  
*Sono sugata yukari no  
utsushie*), ca. 1847-52  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
25 x 36 cm  
(9 13/16 x 14 3/16 in.)  
Gift of Jonathon and  
Matthew Harris, 1997.9.1

Utagawa Kunisada I,  
also called Toyokuni III,  
Japanese, 1786-1864  
*Four Women Beside the Sea*  
(no. 25 from the series *Sono  
sugata yukari no utsushie*), ca.  
1847-52  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
25 x 36 cm  
(9 13/16 x 14 3/16 in.)  
Gift of Jonathon and  
Matthew Harris, 1997.9.2

Utagawa Kunisada I,  
also called Toyokuni III,  
Japanese, 1786-1864  
*Preparing Fish on a Veranda*  
(no. 36 from the series *Sono  
sugata yukari no utsushie*), ca.  
1847-52  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
25.5 x 37.5 cm  
(10 1/16 x 14 3/4 in.)  
Gift of Jonathon and  
Matthew Harris, 1997.9.3

Utagawa Kunisada I,  
also called Toyokuni III,  
Japanese, 1786-1864  
*Three Samurai Gazing at Two  
Women Across a Stream* (no.  
20 from the series *Sono suga-  
ta yukari no utsushie*)  
ca. 1847-52  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
25.2 x 36 cm  
(9 15/16 x 14 3/16 in.)  
Gift of Jonathon and  
Matthew Harris, 1997.9.4

Yukinori Yanagi,  
Japanese, b. 1959  
*Untitled (Print #1)*, from  
*Hinomaru*, 1991  
Lithograph, embossing,  
collage  
84 x 61 cm (33 1/16 x 24 in.)  
Rough Fund for  
Contemporary Art, 1996.17.1

Yukinori Yanagi,  
Japanese, b. 1959  
*Untitled (Print #2)*, from  
*Hinomaru*, 1991  
Lithograph, embossing,  
collage  
84 x 61 cm (33 1/16 x 24 in.)  
Rough Fund for  
Contemporary Art, 1996.17.2

Yukinori Yanagi,  
Japanese, b. 1959  
*Untitled (Print #3)*, from  
*Hinomaru*, 1991  
Lithograph, embossing,  
collage  
84 x 61 cm (33 1/16 x 24 in.)  
Rough Fund for  
Contemporary Art, 1996.17.3

Yukinori Yanagi,  
Japanese, b. 1959  
*Untitled (Print #4)*, from  
*Hinomaru*, 1991  
Lithograph, embossing,  
collage  
84 x 61 cm (33 1/16 x 24 in.)  
Rough Fund for  
Contemporary Art, 1996.17.4

Yukinori Yanagi,  
Japanese, b. 1959  
*Untitled (Print #5)*, from  
*Hinomaru*, 1991  
Lithograph, embossing,  
collage  
84 x 61 cm (33 1/16 x 24 in.)  
Rough Fund for  
Contemporary Art, 1996.17.5

Yukinori Yanagi,  
Japanese, b. 1959  
*Untitled (Print #6)*, from  
*Hinomaru*, 1991  
Lithograph, embossing,  
collage  
84 x 61 cm (33 1/16 x 24 in.)  
Rough Fund for  
Contemporary Art, 1996.17.6

## Photographs

Jeanne Dunning,  
American, b. 1960  
*Sample 7*, 1992  
Cibachrome mounted  
to plexiglass  
112.7 x 76.5 cm  
(44 3/8 x 30 1/8 in.)  
Oberlin Friends of Art  
Fund, 1997.6

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Bullet Through Jack of Hearts*,  
1960s  
Gelatin silver print  
40.6 x 50.8 cm (16 x 20 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.1

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Tumblers*, 1942  
Gelatin silver print  
50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.2

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Atomic Bomb Explosion*,  
before 1952  
Gelatin silver print  
50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.3

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*The Firing of an Antique  
Revolver*, 1936  
Gelatin silver print  
40.6 x 50.8 cm (16 x 20 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.4

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Bullet Through a Light Bulb*,  
1934  
Gelatin silver print  
40.6 x 50.8 cm (16 x 20 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.5

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Fan and Smoke Vortices*, 1934  
Gelatin silver print  
50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.6

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Ouch! (Archery)*, 1934  
Gelatin silver print  
40.6 x 50.8 cm (16 x 20 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.7

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Bullet Through Flame*,  
ca. 1973  
Dye transfer print  
50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.8

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Pigeon in Flight*, 1965  
Dye transfer print  
50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.9

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Bullet Through Jack of  
Diamonds*, 1960s  
Dye transfer print  
40.64 x 50.8 cm (16 x 20 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.10

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Bullet Through an Apple*, 1964  
Dye transfer print  
40.6 x 50.8 cm (16 x 20 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.11

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Bullet Through a Banana*,  
1960s  
Dye transfer print  
50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.12

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Moscow Circus Acrobats*, 1963  
Dye transfer print  
40.6 x 50.8 cm (16 x 20 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.13

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Juice Dropping into Milk*,  
1978  
Dye transfer print  
50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.14  
Harold E. Edgerton,

American, 1903-1990  
*Coronet*, 1957  
Dye transfer print  
50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.15

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Placement Kink*, 1938  
Dye transfer print  
50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.16

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Moving Skip Rope*, 1952  
Gelatin silver print  
22.9 x 27.9 cm (9 x 11 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.17

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Bullet Through King of  
Diamonds*, 1960s  
Dye transfer print  
22.9 x 27.9 cm (9 x 11 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.18

Harold E. Edgerton,  
American, 1903-1990  
*Colophon Page*, n.d.  
Portfolio  
60.9 x 50.8 cm (24 x 20 in.)  
Gift of the Harold and  
Esther Edgerton Family  
Foundation, 1996.15.19

## Acquisitions Fiscal Year 1997-98

### Paintings

Rimer Cardillo,  
Uruguayan, b. 1944  
*Untitled*, 1996  
Silkscreen on canvas  
193 x 163.8 cm  
(76 x 64 1/2 in.)  
Gift of Cristina Delgado  
and Stephen F. Olsen,  
1997.37.4

Chinese  
*Arbat and Attendants*,  
14th century  
Hanging scroll, ink and  
color on silk  
86.34 x 34.3 cm (34 x 13 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.16

Chinese  
*Scholar Walking Beneath Bare  
Trees*, ca. 1400-1499  
Ink and color on silk  
137.2 x 91.4 cm (54 x 36 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.17

Cui He,  
Chinese, active 19th century  
*Family Group*, 1844  
Ink and color on paper  
107.3 x 55.9 cm  
(42 1/4 x 22 in.)  
Gift of Charles and Hannah  
Mason, 1998.1

Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Pine and Rock* (from the  
album *Flowers, Rocks,  
Bamboo and Landscapes*,  
dated 1733)  
Ink monochrome finger  
painting  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1A



- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*An Old Studio Shaded by  
Pawlonia Trees* (from the  
album *Flowers, Rocks,  
Bamboo and Landscapes*,  
dated 1733)  
Ink and color on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1B
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Pines on Peaks above the  
Clouds* (from the album  
*Flowers, Rocks, Bamboo  
and Landscapes*, dated 1733)  
Ink and color finger painting  
on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1C
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Stone Cliff at the Pond of  
Heaven* (from the album  
*Flowers, Rocks, Bamboo and  
Landscapes*, dated 1733)  
Ink monochrome painting  
on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1D
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Winery Landscape with  
Fisherman* (from the album  
*Flowers, Rocks, Bamboo and  
Landscapes*, dated 1733)  
Ink and color on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1E
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Spring Landscape with Village*  
(from the album *Flowers,  
Rocks, Bamboo and  
Landscapes*, dated 1733)  
Ink and color on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1F
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Tao Garden Rocks* (from  
the album *Flowers, Rocks,  
Bamboo and Landscapes*,  
dated 1733)  
Ink monochrome painting  
on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1G
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Five Garden Rocks* (from  
the album *Flowers, Rocks,  
Bamboo and Landscapes*,  
dated 1733)  
Ink monochrome painting  
on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1H
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Tree Poem* (from the album  
*Flowers, Rocks, Bamboo  
and Landscapes*, dated 1733)  
Ink and color on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1I
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Bamboo in the Snow*  
(from the album *Flowers,  
Rocks, Bamboo and  
Landscapes*, dated 1733)  
Ink monochrome finger  
painting on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1J
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Chrysanthemums and Rock*  
(from the album *Flowers,  
Rocks, Bamboo and  
Landscapes*, dated 1733)  
Ink monochrome finger  
painting on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1K
- Gao Fenghan,  
Chinese, 1683-1749  
*Prunus Blossoms* (from  
the album *Flowers, Rocks,  
Bamboo and Landscapes*,  
dated 1733)  
Ink and color on paper  
25.4 cm x 32.4 cm  
(10 x 12 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.1L
- Huang Binhong,  
Chinese, 1864-1955  
*Landscape with a Temple  
on the Crest of a Bluff*, n.d.  
Ink and color on paper  
81.3 x 40.6 cm (32 x 16 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.2
- Japanese  
*White-robed Guanyin*,  
ca. 1400-1500  
Hanging scroll, ink on silk  
95.3 x 45.7 cm (37 1/2 x 18 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.18
- Jiang Dalai,  
Chinese, 1744-after 1839  
*Landscape*, 1811  
Ink on paper  
17.8 x 81.3 cm (7 x 32 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.3
- Li Liufang,  
Chinese, 1575-1629  
*Gazing at Snow along  
the Riverbank*, 1616  
(Ming Dynasty)  
Handscroll, ink on  
gold-ground paper  
27.9 x 213.4 cm (11 x 84 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.4
- Li Shan,  
Chinese, 1686-ca. 1764  
*Pink Blossom* (from the  
album *Flowers*, dated 1738)  
Ink and color on paper  
26.7 x 34.3 cm  
(10 1/2 x 13 1/2 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.5A
- Li Shan,  
Chinese, 1686-ca. 1764  
*Yellow Orchid* (from the  
album *Flowers*, dated 1738)  
Color on paper  
26.7 x 34.3 cm  
(10 1/2 x 13 1/2 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.5B

Li Shan,  
Chinese, 1686-ca. 1764  
*Lotus* (from the album  
*Flowers*, dated 1738)  
Ink monochrome painting  
on paper  
26.7 x 34.3 cm  
(10 1/2 x 13 1/2 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.5C

Li Shan,  
Chinese, 1686-ca. 1764  
*Budding Branch* (from the  
album *Flowers*, dated 1738)  
Color on paper  
26.7 x 34.3 cm  
(10 1/2 x 13 1/2 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.5D

Li Shan,  
Chinese, 1686-ca. 1764  
*Yellow Peony* (from the  
album *Flowers*, dated 1738)  
Ink and color on paper  
26.7 x 34.3 cm  
(10 1/2 x 13 1/2 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.5E

Li Shan,  
Chinese, 1686-ca. 1764  
*Orchid* (from the album  
*Flowers*, dated 1738)  
Ink monochrome painting  
on paper  
26.7 x 34.3 cm  
(10 1/2 x 13 1/2 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.5F

Li Shan,  
Chinese, 1686-ca. 1764  
*Chrysanthemums* (from the  
album *Flowers*, dated 1738)  
Ink monochrome painting  
on paper  
26.7 x 34.3 cm  
(10 1/2 x 13 1/2 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.5G

Li Shan,  
Chinese, 1686-ca. 1764  
*Narcissus and Berries*  
(from the album *Flowers*,  
dated 1738)  
Ink and color on paper  
26.7 x 34.3 cm  
(10 1/2 x 13 1/2 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.5H

Lu Huancheng,  
Chinese, 1630-ca. 1710  
*Mountain Landscape*,  
after *Jing Hao*, n.d.  
Ink and color on silk  
177.8 x 88.9 cm (70 x 35 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.6

Que Lan,  
Chinese, 1758-1844, et al.  
*Commemorative Album  
for Lady Danxiang  
after Jing Hao*, 1792  
Ink and color on paper  
36.2 x 21.0 cm  
(14 1/4 x 8 1/4 in.)  
R. T. Miller, Jr. Fund,  
1997.30

Shen Zhou,  
Chinese, 1427-1509  
*The White Cloud Spring  
(Scenery of Wu)*, n.d.  
Handscroll, ink and color  
on silk  
38.1 x 675.6 cm (15 x 266 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.7

Wang Jian,  
Chinese, 1598-1677  
*Landscape in the Manner  
of Zhao Mengfu*, 1661  
Qing Dynasty, ink  
on paper  
91.4 x 45.7 cm (36 x 18 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29



Wang Yuanqi,  
Chinese, 1642-1715  
*Landscape in the Manner  
of Ni Zan*, 1710  
Ink on paper  
96.5 x 42.5 cm  
(38 x 16 3/4 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.9

Wang Yun,  
Chinese, 1652-ca. 1735  
*Man Seated on a Ledge  
Gazing at Birds*, 1707  
Ink and color on silk  
22.2 x 21.9 cm  
(8 3/4 x 8 5/8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.10

Wang Zhen,  
Chinese, 1867-1938  
*Birds, Rocks and Flowers*, 1931  
Ink and color on paper  
135.9 x 33 cm (53 1/2 x 13 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.11

Xie Shichen,  
Chinese, 1488-after 1567  
*Lin Bu Gazing at the  
Reflection of the Moon in  
the Water*, n.d.  
Ink and color on silk  
177.8 x 88.9 cm (70 x 35 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.12

Yuan Jiang,  
Chinese, active ca. 1690-1740  
*The Hall of Green Wilderness*,  
Qing dynasty, 18th century  
Hanging scroll, ink and  
color on silk  
156.2 x 66.4 cm  
(61 1/2 x 26 1/8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.13

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Nymph of the Lo River*  
(from the album *Figures  
in Settings*, dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14A

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Spring Literary Gathering*  
(from the album *Figures  
in Settings*, dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14B

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Ni Zan Watching Servants  
Wash the Tong Trees*  
(from the album *Figures  
in Settings*, dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14C

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Firewood Gatherers*  
(from the album *Figures  
in Settings*, dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14D

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Village Schoolroom*  
(from the album *Figures  
in Settings*, dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14E

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Inscribing a Banana Leaf*  
(from the album *Figures  
in Settings*, dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14F

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Foreigners Worshipping  
the Buddha* (from the  
album *Figures in Settings*,  
dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14G

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Watching Boys Catching  
Willow Blossoms* (from the  
album *Figures in Settings*,  
dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14H

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Zhang Xu Understands  
Calligraphy After Watching  
the Sword Dance* (from the  
album *Figures in Settings*,  
dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14I

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*The Joys of Fisherfolk*  
(from the album *Figures  
in Settings*, dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14J

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Examining Antiquities*  
(from the album *Figures  
in Settings*, dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14K

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Su Wu and Li Ling Herding  
Sheep* (from the album  
*Figures in Settings*,  
dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14L

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Tao Yuanming* (from the  
album *Figures in Settings*,  
dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14M

Zhang Hong,  
Chinese, 1577-1668  
*Qian Liu and Archers  
Shooting the Hanzhou Tidal  
Bore* (from the album *Figures  
in Settings*,  
dated 1649)  
Ink and color on silk  
28.6 x 20.3 cm (11 1/4 x 8 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.14N

Zhang Daqian,  
Chinese, 1899-1983  
*River Landscape*, 1934  
Ink and color on paper  
121.9 x 66 cm (48 x 26 in.)  
Gift of Carol S. Brooks in  
honor of her father, George  
J. Schlenker, and R. T.  
Miller, Jr. Fund, 1997.29.15

## Drawings

Carlos Capelan,  
Uruguayan, b. 1948  
*Untitled (Hand)*, 1991  
India ink, earth, red  
ochre on paper  
(Scandinavian map)  
23.8 x 31 cm  
(9 3/8 x 12 3/16 in.)  
Gift of Cristina Delgado  
and Stephen F. Olsen,  
1997.37.1

Mary Judge,  
American, b. 1953  
*Untitled Spolvero  
Drawing/Concentric  
Shape Series*, 1997  
Powdered burnt umber  
pigment on rag paper  
96.5 x 76.2 (38 x 30 in.)  
Gerber Contemporary Art  
Acquisition Fund, 1998.2

David Rabinowitch,  
Canadian, b. 1943  
*Untitled*, 1993-94  
Crayon on paper  
76 x 58 cm  
(29 15/16 x 22 13/16 in.)  
Young-Hunter Art Museum  
Acquisition Fund, 1997.11

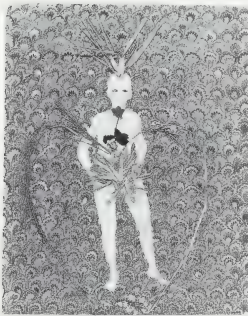
David Rabinowitch,  
Canadian, b. 1943  
*Untitled*, 1993-94  
Crayon on paper  
76 x 58 cm  
(29 15/16 x 22 13/16 in.)  
Ruth Roush Fund for  
Contemporary Art, 1997.12

## Collage & Mixed Media

IRWIN (Dusan Mandic),  
Slovenian  
*12.7.1914*, 1995  
Mixed media  
53.3 x 38.1 x 3.8 cm  
(21 x 15 x 1 1/2 in.)  
Ruth Roush Fund for  
Contemporary Art, 1997.15



Raquel Mendieta,  
Cuban  
*Kalyani*, 1989  
Collage on amante paper  
68.58 x 48.26 cm (27 x 19 in.)  
Gift of Cristina Delgado  
and Stephen F. Olsen,  
1997:37.3



César Trasobares,  
Cuban  
*Upon*, 1997  
Mixed media with watch  
and humidity control chart  
Watch length: 24.1 cm  
(9 1/2 x in.); watch diameter:  
4.5 cm (1 3/4 in.)  
Gift of the Artist, 1997.44

## Prints

Aoyama Sciji,  
Japanese, 1893-1969  
*Fisherman by a Reedbank*,  
1950s  
Woodblock print, ink  
on paper  
31.1 x 43.2 cm (12 1/4 x 17 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.1

Stefano della Bella,  
Italian, 1610-1664  
*Chargement d'une Galerie de  
l'Ordre de St. Etienne, from  
Vues du Port de Livourne*,  
ca. 1654-55  
Etching  
24.6 x 35.5 cm  
(9 11/16 x 14 in.)  
Richard Lee Ripin Fund,  
1997:35

Domenico Campagnola,  
Italian, 1500-1564  
*Descent of the Holy Spirit*, 1518  
Etching  
19 x 17.5 cm (7 1/2 x 6 7/8 in.)  
Richard Lee Ripin Fund,  
1997:32

Vija Celmins,  
American, b. 1939  
*Untitled*, 1970  
Lithograph  
54.6 x 81.4 cm  
(21 1/2 x 32 1/16 in.)  
Transferred from the Rental  
Collection to the permanent  
collection via Art Museum  
Gift Fund, 1997.13

Francesco Clemente,  
Italian, b. 1952  
*Scream*, 1982  
Etching, mezzotint, and  
collage elements on paper  
20.3 x 36.8 cm (8 x 14 1/2 in.)  
Gift of Ricardo D. Barreto,  
1997.42

Tomas Esson,  
Cuban, b. 1963  
*Untitled*, 1996  
Color etching  
27 x 42.9 cm  
(10 5/8 x 16 7/8 in.)  
Gift of Cristina Delgado  
and Stephen F. Olsen,  
1997:37.5

Ismael Frigerio,  
Chilean, b. 1955  
*Sacred Blood*, 1990  
Serigraph  
41 x 31.1 cm  
(16 1/8 x 12 1/4 in.)  
Gift of Cristina Delgado  
and Stephen F. Olsen,  
1997:37.2

Inagakí Toshijiro,  
Japanese, 1902-1963  
*Village in the Mountains*,  
ca. 1950s  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
30.5 x 40.1 cm (12 x 15 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.2

Inagakí Toshijiro,  
Japanese, 1902-1963  
*Farmer with Ox*, 1950s  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
25.4 x 33.7 cm (10 x 13 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.3

Inagakí Toshijiro,  
Japanese, 1902-1963  
*Temple*, 1950s  
Woodblock print, ink  
on paper  
28.9 x 38.4 cm  
(11 3/8 x 15 1/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.4

Ito Sozan,  
Japanese, 1884-?  
*Geese Flying by Moonlight*,  
1920s or later  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
17.8 x 12.1 cm (7 x 4 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.5

Ito Sozan,  
Japanese, 1884-?  
*Peacock*, 1920s or later  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
38.4 x 17.1 cm  
(15 1/8 x 6 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.6

Japanese; Unidentified  
*Crane in Snowy Tree*, n.d.  
Woodblock print, ink  
on paper  
18.4 x 12.4 cm  
(7 1/4 x 4 7/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.67

Attributed to  
Eugène Delacroix,  
French, 1798-1863  
*Portrait of a Young Man*,  
1820s  
Lithograph  
30.2 x 26.4 cm  
(11 7/8 x 10 3/8 in.)  
Richard Lee Ripin Fund,  
1997:25



Claude Gillot,  
French, 1673-1722  
*Réunion de Diables et de  
Sorcières*, ca. 1700-1710  
Etching  
24.8 x 33.7 cm  
(13 1/4 x 9 3/4 in.)  
Richard Lee Ripin Fund,  
1997:33

Grace Hartigan,  
American, b. 1922  
*The Archaics, from Eyes  
Blue and Cold*, 1962-66  
Lithograph  
40 x 35.2 cm  
(15 3/4 x 13 7/8 in.)  
Ruth Roush Fund for  
Contemporary Art, 1998.5

- Kasamatsu Shiro,  
Japanese, b. 1898  
*Spring Snow*, 1955  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.7 x 27.6 cm  
(15 5/8 x 10 7/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.7
- Kasamatsu Shiro,  
Japanese, b. 1898  
*Snowmelt*, 1957  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
42.2 x 27.3 cm  
(16 5/8 x 10 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.8
- Kasamatsu Shiro,  
Japanese, b. 1898  
*Mountain Goats*, 1958  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
42 x 28.6 cm  
(16 3/8 x 11 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.9
- Kasamatsu Shiro,  
Japanese, b. 1898  
*Farmwomen at Dawn*, 1958  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.7 x 27.9 cm  
(15 5/8 x 11 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.10
- Kasamatsu Shiro,  
Japanese, b. 1898  
*Ashura*, 1959  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
41.9 x 28.6 cm.  
(16 1/2 x 11 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.11
- Kasamatsu Shiro,  
Japanese, b. 1898  
*Sangatsudo*, 1962  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
42.2 x 28.9 cm  
(16 5/8 x 11 3/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.12
- Kasamatsu Shiro,  
Japanese, b. 1898  
*Flute Divinity*, 1962  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
43.2 x 28.6 cm  
(17 x 11 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.13
- Kasamatsu Shiro,  
Japanese, b. 1898  
*Gathering Around a Fire  
(Donda)*, n.d.  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
40 x 27.6 cm  
(15 3/4 x 10 7/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.14
- Katsushika Hokusai,  
Japanese, 1760-1849  
*Snowy Morning at  
Koishikawa* (from the series  
*Thirty-six Views of Mt. Fuji*),  
1830s  
Woodblock print, ink and  
hand-coloring on paper  
25.4 x 38.1 cm (10 x 15 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.68
- After Katsushika Hokusai,  
Japanese, 1760-1849  
*Sunset over Ryogoku Bridge*  
(from the series *Thirty-six  
Views of Mt. Fuji*), 1830s  
Woodblock print, ink  
and hand-coloring on paper  
25.4 x 37.2 cm  
(10 x 14 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.69
- Kawai Gyokudo,  
Japanese, 1873-1957  
*Woman Beside a Blossoming  
Tree*, ca. 1895  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
20.6 x 27.3 cm  
(8 1/8 x 10 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.15
- Kawano Kaoru,  
Japanese, 1916-1965  
*Girl Holding a Fan*,  
1950s-early 1960s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
42.5 x 27.9 cm  
(16 3/4 x 11 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.16
- Kawano Kaoru,  
Japanese, 1916-1965  
*Horse Pulling a Sled*,  
1950s-early 1960s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
28.3 x 41.9 cm  
(11 1/8 x 16 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.17
- Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Moon at Magome*,  
originally printed 1930  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.4 x 27.3 cm  
(15 1/2 x 10 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.18
- Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Winter Moon*,  
originally printed 1930  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
40 x 27 cm  
(15 3/4 x 10 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.19
- Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Honmonji Temple*,  
originally printed 1931  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.7 x 26.7 cm  
(15 5/8 x 10 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.20
- Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Shinagawa*,  
originally printed 1931  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.4 x 26.4 cm  
(15 1/2 x 10 3/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.21
- Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Spring Moon*,  
originally printed 1932  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
40 x 26.4 cm  
(15 3/4 x 10 3/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.22
- Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Mt. Fuji from Yui*,  
originally printed 1934  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.4 x 26.7 cm  
(15 1/2 x 10 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.23
- Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Kizaki Lake, Shinshu*,  
originally printed 1941  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
27.6 x 39.7 cm  
(10 7/8 x 15 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.24
- Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Tokaido, Nisaka*,  
originally printed 1942  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
26.4 x 39.4 cm  
(10 3/8 x 15 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.25

Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Mt. Inari, Nagano*,  
originally printed 1947  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
28.7 x 39.4 cm  
(10 5/8 x 15 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.26

Kawase Hasui,  
Japanese, 1883-1957  
*Snow at Saishoin Temple*,  
originally printed 1936  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
38.7 x 26.4 cm  
(15 1/4 x 10 3/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.27

Kiyohara Hitoshi,  
Japanese, 1896-1956  
*Children Playing with Dog*,  
1950s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
26.7 x 40 cm  
(10 1/2 x 15 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.28

Kiyohara Hitoshi,  
Japanese, 1896-1956  
*Children Catching Fireflies*,  
1950s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
27 x 39.4 cm  
(10 5/8 x 15 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.29

Kiyohara Hitoshi,  
Japanese, 1896-1956  
*Children Buying Goldfish*,  
1950s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
26.7 x 40 cm  
(10 1/2 x 15 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.30

Miyake Gogyo,  
Japanese, 1864-1919  
*Bird in a Tree*, ca. 1910  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
20.6 x 27.3 cm  
(8 1/8 x 10 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.31

Richard Mueller,  
Austrian, 1874-1930  
*Der Künstler*, 1915-16  
Drypoint  
30.2 x 40 cm  
(11 7/8 x 15 3/4 in.)  
Charles F. Olney Fund,  
1997.16

Nagai Iku,  
Japanese, active 1950s-1960s  
*Woodsprite Playing a Flute*,  
late 1950s-early 1960s  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
39.4 x 27.3 cm  
(15 1/2 x 10 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.32

Ohara Shoson,  
Japanese, 1877-1945  
*Ducks*,  
originally printed in 1931  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
38.7 x 26 cm  
(15 1/4 x 10 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.33

Ohara Shoson,  
Japanese, 1877-1945  
*Fish and Waterweeds*, n.d.  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
38.7 x 26 cm  
(15 1/4 x 10 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.34

Ohara Shoson,  
Japanese, 1877-1945  
*Cranes in Moonlight*, n.d.  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.4 x 26 cm  
(15 1/2 x 10 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.35

Ohara Shoson,  
Japanese, 1877-1945  
*Cranes in Snow*, n.d.  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.1 x 26 cm  
(15 3/8 x 10 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.36

Ohara Shoson,  
Japanese, 1877-1945  
*Birds and Berries in Snow*,  
n.d.  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
38.7 x 26.7 cm  
(15 1/4 x 10 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.37

Ohara Shoson,  
Japanese, 1877-1945  
*Plum Blossoms by Moonlight*,  
n.d.  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.1 x 26 cm  
(15 3/8 x 10 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.38

Okada Koichi,  
Japanese, b. 1907  
*Waterfall*, 1952  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
40 x 27 cm  
(15 3/4 x 10 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.39

Okada Koichi,  
Japanese, b. 1907  
*Trout Fishing*, 1956  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
40.6 x 27 cm  
(16 x 10 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.40

Okumura Koichi,  
Japanese, 1904-1974  
*Autumn Scenery*, 1948  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
26.7 x 39.4 cm  
(10 1/2 x 15 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.41

Judy Pfaff,  
English, b. 1946  
*La Cena*, from the series  
*Six in One*, 1987  
Woodcut  
133.4 x 163.5 cm  
(52 1/2 x 64 3/8 in.)  
Transferred from the Rental  
Collection to the permanent  
collection via Art  
Museum Gift Fund, 1997.14

Rembrandt Harmensz  
van Rijn,  
Dutch, 1606-1660  
*The Circumcision*, ca. 1626  
Etching  
21.4 x 16.8 cm  
(8 7/16 x 6 5/8 in.)  
Wolfgang Stechow Print  
Acquisition Fund, 1997.34



Saito Kiyoshi,  
Japanese, b. 1907  
*Village Scene with Skiers*  
(from the series  
*Winter in Aizu*), n.d.  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
28.9 x 41.6 cm  
(11 3/8 x 16 3/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.42



Saito Kiyoshi,  
Japanese, b. 1907  
*Village Scene with Woman  
Carrying Baskets* (from the  
series *Winter in Arizu*), n.d.  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
28.9 x 41.6 cm  
(11 3/8 x 16 3/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.43



Jeanette Pasin Sloan,  
American, b. 1946  
*Espresso*, 1995  
Color lithograph  
35.7 x 36.5 cm  
(14 1/16 x 14 3/8 in.)  
Gift of Lauretta M. Dennis,  
1997.40.1

Joel Stewart,  
American, b. 1959  
*Rekishi (History)*, 1996  
Color etching  
87.6 x 69.2 cm  
(34 1/2 x 27 1/4 in.)  
Gift of the artist, 1997.17

Suzuki Shonen,  
Japanese, 1849-1918  
*Butterflies*, ca. 1910  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
20.7 x 27.3 cm  
(8 1/8 x 10 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.44

Takahashi Hiroaki,  
Japanese, 1871-1945  
*Boats on a Snowy River*,  
ca. 1920s-30s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
19 x 13 cm  
(7 1/2 x 5 1/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.45

Takahashi Hiroaki,  
Japanese, 1871-1945  
*Four Crows on a Branch*,  
ca. 1920s-30s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
12.4 x 18.4 cm  
(4 7/8 x 7 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.46

Takahashi Hiroaki,  
Japanese, 1871-1945  
*Woman with Umbrella*,  
ca. 1920s-30s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.1 x 17.8 cm  
(15 3/8 x 7 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.47

Takahashi Hiroaki,  
Japanese, 1871-1945  
*Woman Carrying a Lantern*,  
ca. 1920s-30s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
38.7 x 17.8 cm  
(15 1/4 x 7 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.48

Takahashi Hiroaki,  
Japanese, 1871-1945  
*Figures Dancing by  
Moonlight*, ca. 1920s-30s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
38.4 x 16.8 cm  
(15 1/8 x 6 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.49

Takahashi Hiroaki,  
Japanese, 1871-1945  
*Traveler in Snowy  
Mountains*, ca. 1920s-30s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
38.7 x 17.5 cm  
(15 1/4 x 6 7/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.50

Takahashi Hiroaki,  
Japanese, 1871-1945  
*Mt. Fuji from Mizukuno*,  
ca. 1920s-30s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
26.7 x 39.7 cm  
(10 1/2 x 15 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.51

Tamura Soritsu,  
Japanese, 1846-1918  
*Hotei with Seven Children*,  
ca. 1910  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
21 x 27.3 cm  
(8 1/4 x 10 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.52

Tekiho?,  
Japanese, active 20th century  
*River Landscape*, n.d.  
Woodblock print,  
ink on paper  
43.2 x 28.6 cm  
(17 x 11 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.53

Tekiho?,  
Japanese, active 20th century  
*Bamboo and Sailboat*, n.d.  
Woodblock print,  
ink on paper  
43.2 x 28.6 cm  
(17 x 11 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.54

Attributed to  
Torii Kiyomasu II,  
Japanese, 1706-1763  
*Samurai and Geisha in a  
Teahouse*, 1720s-1730s  
Woodblock print, ink and  
hand-coloring on paper  
20.3 x 31.1 cm  
(8 x 11 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.70

Attributed to  
Torii Kiyonaga,  
Japanese, 1752-1815  
*Four Beauties by a Temple  
Gate*, 1780s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
36.8 x 24.1 cm  
(14 1/2 x 9 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.71

Tsuchiya Koitsu,  
Japanese, 1870-1949  
*Akashi Beach*,  
originally published 1934  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
39.4 x 27 cm  
(15 1/2 x 10 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.55

Tsukioka Yoshitoshi,  
Japanese, 1839-1892  
*Little Prince Usu* (from  
the series *One Hundred  
Aspects of the Moon*), 1886  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
34.3 x 24.1 cm  
(13 1/2 x 9 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.72

Tsukioka Yoshitoshi,  
Japanese, 1839-1892  
*Minamoto Raicho* (from  
the series *Yoshitoshi's  
Courageous Warriors*),  
1883-86  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
36.5 x 24.1 cm  
(14 3/8 x 9 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.73

Utagawa Hiroshige I,  
Japanese, 1797-1858  
*Miura Peninsula* (from  
the series *Thirty-six Views  
of Mt. Fuji*), 1858  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
36.5 x 25.4 cm  
(14 3/8 x 10 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.74

Utagawa Hiroshige I,  
Japanese, 1797-1858  
*Seven-ri Ferry in Sagama  
Province* (from the  
series *Thirty-six Views  
of Mt. Fuji*), 1838  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
36.5 x 24.4 cm  
(14 3/8 x 9 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.75

Utagawa Hiroshige I,  
Japanese, 1797-1858  
*Traveling by Moonlight* (from  
the series *Famous Places in  
the Eastern Capital*), late  
1830s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
35.6 x 36.8 cm  
(14 x 14 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.76

After Utagawa Hiroshige I,  
Japanese, 1797-1858  
*Evening Snow at Kambara*  
(from the Hoeido series  
*Fifty-three Stations of the  
Tokaido Road*),  
originally printed ca. 1833  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.8 x 36.5 cm  
(9 3/4 x 14 3/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.77

After Utagawa Hiroshige I,  
Japanese, 1797-1858  
*Hamamatsu* (from the  
Hoeido series *Fifty-three  
Stations of the Tokaido Road*),  
originally printed  
ca. 1833  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.1 x 36.2 cm  
(9 1/2 x 14 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.78

After Utagawa Hiroshige I,  
Japanese, 1797-1858  
*Rain at Shono* (from the  
Hoeido series *Fifty-three  
Stations of the Tokaido Road*),  
originally printed  
ca. 1833  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.4 x 37.8 cm  
(9 5/8 x 14 7/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.79

After Utagawa Hiroshige I,  
Japanese, 1797-1858  
*Evening Snow on Mt. Hira*  
(from the series *Eight Views  
of Lake Biwa*),  
originally printed early 1830s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
25.4 x 38.4 cm  
(10 x 15 1/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.80

After Utagawa Hiroshige I,  
Japanese, 1797-1858  
*Evening Rain at Atake  
Obashi Bridge* (from the  
series *One Hundred Views  
of Famous Places in Edo*),  
originally printed 1857  
Woodblock print, ink and  
color on paper  
36.8 x 24.4 cm  
(14 1/2 x 9 5/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.81

Utagawa Kunisada I, also  
called Toyokuni I,  
Japanese, 1786-1864  
*Samurai and Woman Beside a  
River* (no. 26 from the series  
*Sono sugata yukari no  
utsushie*), ca. 1847-52  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
25.7 x 37.5 cm  
(10 1/8 x 14 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.82

After Utagawa Kuniyoshi,  
Japanese, 1797-1861  
*The Sacred Mantram Appears  
to Nichiren in the Waves Off  
Sumida* (from the series *A  
Short Pictorial Biography of  
the Founder of the Nichiren  
Sect*), originally published  
mid 1830s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
25.7 x 36.2 cm  
(10 1/8 x 14 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.83

After Utagawa Kuniyoshi,  
Japanese, 1797-1861  
*Nichiren Prays for Rain at the  
Promontory of Ryozeangasaki  
in Kamakura* (from the series  
*A Short Pictorial Biography of  
the Founder of the Nichiren  
Sect*), originally published  
mid 1830s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
25.7 x 36.2 cm  
(10 1/8 x 14 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.84

After Utagawa Kuniyoshi,  
Japanese, 1797-1861  
*Nichiren Trudges through the  
Snow at Tsukubara on Sado  
Island* (from the series *A  
Short Pictorial Biography of  
the Founder of the Nichiren  
Sect*), originally published  
mid 1830s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
25.7 x 36.5 cm  
(10 1/8 x 14 3/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.85

Jacques Villon,  
French, 1875-1963  
*Le Petit Atelier de Mécanique*,  
1914  
Etching  
15.4 x 19.3 cm  
(6 1/16 x 7 5/8 in.)  
Gift of Pamela and James  
Elesh, 1997.36.1

Jacques Villon,  
French, 1875-1963  
*Le Petit Equilibriste*, 1914  
Drypoint  
22 x 15.9 cm  
(8 11/16 x 6 1/4 in.)  
Gift of Pamela and James  
Elesh, 1997.36.2



Wada Sanzo,  
Japanese, 1916-1965  
*Village in Korea*, 1950s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
27 x 38.7 cm  
(10 5/8 x 15 1/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.56

Wada Sanzo,  
Japanese, 1916-1965  
*Soldier Addressing a Crowd*,  
1950s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
28.3 x 40 cm  
(11 1/8 x 15 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.57

Wada Sanzo,  
Japanese, 1916-1965  
*The Fortuneteller*, 1950s  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
28 x 40 cm  
(11 x 15 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.58

Kara Elizabeth Walker,  
American, b. 1969  
*Do just so...*, 1997  
Etching on chine collé  
16.5 x 15.6 cm  
(6 1/2 x 6 1/8 in.)  
Oberlin Friends of Art  
Fund, 1998.6

William T. Wiley,  
American, b. 1937  
*DENEB*, 1996  
Color lithograph  
63.5 x 46.04 in.  
(25 x 18 1/8 in.)  
Gift of Lauretta M. Dennis,  
1997.40.2

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*The Horses Turn Back at  
Umagayshi*, 1922  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.5 x 24.8 cm  
(14 3/4 x 9 3/4 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.1

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Otenjo*, 1926  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
25.4 x 37.5 cm  
(10 x 14 3/4 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.2

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Glistening Sea*, 1926  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.2 x 24.5 cm  
(14 5/8 x 9 5/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.3



Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Himeji Castle-Morning*, 1926  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
36.8 x 24.5 cm  
(14 x 9 5/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.4

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Unzendake*, 1927  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
25.1 x 37.8 cm  
(9 7/8 x 14 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.5

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*In a Mountain Shelter*, 1927  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.9 x 37.8 cm  
(9 13/16 x 14 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.6

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Fujiami from Funatsu*, 1928  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.5 x 25.1 cm  
(14 3/4 x 9 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.7

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Shinobazo Pond*, 1928  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.8 x 24.6 cm  
(14 7/8 x 9 11/16 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.8

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Kagurazaka Dori*, 1929  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.5 x 24.5 cm  
(14 3/4 x 9 5/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.9

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Edo Castle*, 1929  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.8 x 37.8 cm  
(9 3/4 x 14 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.10

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Kanoshima*, 1930  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.8 x 37.8 cm  
(9 3/4 x 14 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.11

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Harbor of Tomonousa*, 1930  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.5 x 37.2 cm  
(9 5/8 x 14 5/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.12

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*A Little Temple Gate*, 1933  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.5 x 24.5 cm  
(14 3/4 x 9 5/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.13

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Mariyama Park in Kyoto*,  
1933  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.8 x 37.8 cm  
(9 3/4 x 14 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.14

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Kamogawa in Kyoto*, 1933  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.2 x 37.8 cm  
(9 3/4 x 14 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.15

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Small Town in Chugoku*, 1933  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.5 x 37.3 cm  
(9 5/8 x 14 11/16 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.16

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*The Cherry Tree in Kawagae*,  
1935  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.8 x 24.8 cm  
(14 7/8 x 9 3/4 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.17



Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Yashaka Shrine*, 1935  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.8 x 24.5 cm  
(14 7/8 x 9 5/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.18

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Plum Gateway*, 1935  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.8 x 25.1 cm  
(14 7/8 x 9 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.19

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Fujiyama from Miho*, 1935  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
23 x 37.8 cm  
(9 1/16 x 14 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.20

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Suzukawa*, 1935  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.5 x 37.8 cm  
(9 5/8 x 14 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.21

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Ikenobata*, 1935  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.8 x 37.5 cm  
(9 3/4 x 14 3/4 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.22

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Cryptomania Avenue*, 1937  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.8 x 24.8 cm  
(14 7/8 x 9 3/4 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.23

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Sacred Bridge*, 1937  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
25.1 x 38.1 cm  
(9 7/8 x 15 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.24

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Way to the Kasuga Shrine*,  
1938  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.8 x 24.8 cm  
(14 7/8 x 9 3/4 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.25

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Bamboo Wood*, 1939  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
37.3 x 25.1 cm  
(14 11/16 x 9 7/8 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.26

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Farm House*, 1941  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
24.6 x 37.5 cm  
(9 11/16 x 14 3/4 in.)  
Gift of Margaret and  
Owen Jones, 1997.22.27

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Evening after Rain*,  
originally printed 1925  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
27.3 x 40 cm  
(10 3/4 x 15 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.59

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Konoshima*,  
originally printed 1930  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
27.3 x 40 cm  
(10 3/4 x 15 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.60

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Three Little Islands*,  
originally printed 1930  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
27 x 40 cm  
(10 5/8 x 15 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.61

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Hirasaka Castle*,  
originally printed 1935  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
40.3 x 26.7 cm  
(15 7/8 x 10 1/2 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.62

Yoshida Hiroshi,  
Japanese, 1876-1950  
*Toshogu Shrine*,  
originally printed 1937  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
40.6 x 27.3 cm  
(16 x 10 3/4 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.63

Yoshida Hodaka,  
Japanese, b. 1926  
*Landscape*, 1951  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
19.7 x 25 cm  
(7 3/4 x 9 7/8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.64

Yoshida Toshi,  
Japanese, 1911-1995  
*Pagoda in Kyoto*, 1942  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
26.7 x 20.3 cm  
(10 1/2 x 8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.65

Yoshida Toshi,  
Japanese, 1911-1995  
*Tenryu River*, 1942  
Woodblock print, ink  
and color on paper  
27.62 x 20.3 cm  
(10 7/8 x 8 in.)  
Gift of Sarah G. Epstein  
(OC 1948), 1997.41.66

## Photographs

Gustave de Beaucorps,  
French, 1825-1906  
*Harem Slave, Algeria*,  
ca. 1860  
Albumen print from wet  
collodion negative  
21.9 x 16.9 cm  
(8 5/8 x 6 5/8 in.)  
Young-Hunter Art Museum  
Acquisition Fund, 1997.26

Bill Brandt,  
English, 1904-1983  
*Untitled Nude*  
(with *Mirror*), 1953  
Gelatin silver print  
34.3 x 29.2 cm  
(13 1/2 x 11 1/2 in.)  
Young-Hunter Art Museum  
Acquisition Fund, 1997.21



Horace Bristol,  
American, 1908-1998  
*Pbrenologist Studies Client's  
Head, Tokyo, 1947*  
Gelatin silver print  
5.7 x 5.7 cm  
(2 1/4 x 2 1/4 in.)  
Young-Hunter Art Museum  
Acquisition Fund, 1997.20

Peter Henry Emerson,  
English, 1856-1936  
*During the Reed Harvest,  
from Life and Landscape on  
the Norfolk Broads (plate 28),  
1887*  
Platinum print  
21.5 x 28.9 cm  
(8 7/16 x 11 3/8 in.)  
Young-Hunter Art Museum  
Acquisition Fund, 1997.27

Francis Frith,  
English, 1822-1898  
*The Second Pyramid,  
from the South-East, 1858*  
Albumen print from wet  
collodion negative  
38.2 x 48.5 cm  
(15 1/16 x 19 1/8 in.)  
Oberlin Friends of Art  
Fund, 1998.3



Barry P. Gollop,  
American, b. 1955  
*Rezia, Tibor + Akos, Lake  
Balaton, Hungary, 1994*  
Gelatin silver print  
15.4 x 22.2 cm  
(6 1/16 x 8 3/4 in.)  
Ruth Roush Fund for  
Contemporary Art, 1997.31

Kusakabe Kimbei,  
Japanese, 1841-1934  
*Samurai Warrior, 1880s*  
Hand-colored albumen print  
26 x 19.8 cm  
(10 1/4 x 7 13/16 in.)  
Charles F. Olney Fund,  
1998.4

Dorothea Lange,  
American, 1895-1965  
*Unemployed, Howard Street,  
San Francisco, February 1939,  
1939*  
Gelatin silver print  
18.1 x 19.7 cm  
(7 1/8 x 7 3/4 in.)  
Young-Hunter Art Museum  
Acquisition Fund, 1997.19

Maurice Tabard,  
French, 1897-1984  
*Shadow Self-Portrait  
with Man Pointing, 1930s*  
Vintage silver print,  
solarized  
18.1 x 13.7 cm  
(7 1/8 x 5 3/8 in.)  
Oberlin Friends of Art  
Fund, 1997.28

Brett Weston,  
American, b. 1911  
*Bronx Botanical Gardens,  
1944*  
Vintage gelatin silver print  
19.4 x 24.3 cm  
(7 5/8 x 9 9/16 in.)  
Young-Hunter Art Museum  
Acquisition Fund, 1997.18

## Textiles

Turkoman; Yomud  
*Large Storage Carpet Bag, ca.  
1860*  
Wool  
73 x 103.5 cm  
(28 3/4 x 40 3/4 in.)  
Gift of Ernest H. Roberts,  
1997.43.1

Persian; Shiraz  
*Grain Storage Bag, ca. 1900*  
Wool  
61 x 33 cm (24 x 13 in.)  
Gift of Ernest H. Roberts,  
1997.43.2

Turkoman; Yomud  
*Tent (yurt), Nomadic Pole  
Cover, ca. 1890*  
Wool  
54 x 62.9 cm  
(21 1/4 x 24 3/4 in.)  
Gift of Ernest H. Roberts,  
1997.43.3

Hopi  
*Blanket (rug), ca. 1885*  
Wool  
208.3 x 105.4 cm  
(82 x 41 1/2 in.)  
Gift of Ernest H. Roberts,  
1997.43.4

## Ceramics

Burmese  
*Blue-Green Decorated  
Stoneware Charger,  
16th century*  
Glazed stoneware  
Height: 5.7 cm (2 1/4 in.);  
diameter: 29.8 cm (11 3/4 in.)  
Gift in honor of Hannah  
M. Richman (OC 1995) by  
her parents, Hershel  
and Dr. Elizabeth Richman,  
1997.39.9

Chimu/Inca  
*Molded Double-Chambered  
Vessel with Feline-shaped  
Finial, ca. 1000-1200*  
Glazed pottery  
Height: 16.5 cm (6 1/2 in.);  
width: 9.5 cm (3 3/4 in.);  
depth: 19 cm (7 1/2 in.)  
Gift in honor of Hannah  
M. Richman (OC 1995) by  
her parents, Hershel  
and Dr. Elizabeth Richman,  
1997.39.8

Pre-Columbian, Mochica IV  
*Molded Stirrup Vessel,  
ca. 500-700*  
Glazed pottery  
Height: 21 cm (8 1/4 in.);  
diameter: 13.7 cm (5 3/8 in.)  
Gift in honor of Hannah  
M. Richman (OC 1995) by  
her parents, Hershel  
and Dr. Elizabeth Richman,  
1997.39.4

Pre-Columbian  
*Vicus Molded Bridge-Spouted  
Vessel, ca. 100-500*  
Blackware  
Height: 19.1 cm (7 1/2 in.);  
width: 12.1 cm (4 3/4 in.);  
depth: 20.3 cm (8 in.)  
Gift in honor of Hannah  
M. Richman (OC 1995) by  
her parents, Hershel  
and Dr. Elizabeth Richman,  
1997.39.5

Pre-Columbian, Mochica IV  
*Molded Ewer-form Vessel with  
Applied Frogs,  
ca. 500-700*  
Glazed pottery  
Height: 23.2 cm (9 1/8 in.);  
width: 14 cm (5 1/2 in.);  
depth: 17.5 cm (6 7/8 in.)  
Gift in honor of Hannah  
M. Richman (OC 1995) by  
her parents, Hershel  
and Dr. Elizabeth Richman,  
1997.39.6

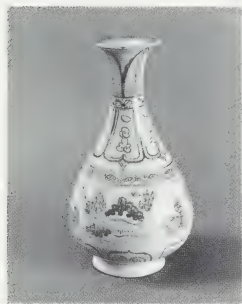
Pre-Columbian, Mochica IV  
*Molded Vessel with Warrior-  
shaped Finial and Stirrup  
Handle, ca. 500-700*  
Glazed pottery  
Height: 21.2 cm (8 3/4 in.);  
width: 13.7 cm (5 3/8 in.);  
depth: 18.8 cm (7 3/8 in.)  
Gift in honor of Hannah  
M. Richman (OC 1995) by  
her parents, Hershel  
and Dr. Elizabeth Richman,  
1997.39.7

Thai, Si Satchanalai  
(Sawankholok)  
*Blue and White Covered Box,  
14th-16th century*  
Glazed stoneware  
Height: 6.7 cm (2 5/8 in.);  
diameter: 10.1 cm (4 in.)  
Gift in honor of Hannah  
M. Richman (OC 1995) by  
her parents, Hershel  
and Dr. Elizabeth Richman,  
1997.39.3A-B

Vietnamese

*Blue and White Vase,*  
14th-15th century  
Glazed ceramic

Height: 25.4 cm (10 in.);  
diameter 14 cm (5 1/2 in.)  
Gift in honor of Hannah  
M. Richman (OC 1995) by  
her parents, Hershel  
and Dr. Elizabeth Richman,  
1997.39.1



Vietnamese, Thanh-Hoa  
*White Glazed Stoneware*  
*Bowl,* 14th century  
Glazed stoneware

Height: 8.9 cm (3 1/2 in.);  
diameter: 15.2 cm (6 in.)  
Gift in honor of Hannah  
M. Richman (OC 1995) by  
her parents, Hershel  
and Dr. Elizabeth Richman,  
1997.39.2

Loans

Fiscal Year 1996-97

1. Boardman Robinson,  
*He Put the Lid On and the*  
*Bottom Fell Out,* 1920, lith-  
ographic crayon heighten-  
ed with white, Gift of  
Mrs. Malcolm L.  
McBride, 48.67.  
**To:** "Boardman Robinson  
Retrospective," Colorado  
Springs Fine Art Center,  
Colorado Springs,  
September 20, 1996-  
January 12, 1997.

2. Domenico Tiepolo,  
*Punchinello and the*  
*Ottriches,* 1790s, ink and  
brown wash over black  
chalk, R. T. Miller, Jr.  
Fund, 55.7.  
**To:** "Domenico Tiepolo,  
Master Draftman," The  
Municipal Museums of  
Udine, Italy, September  
14-November 24, 1996;  
Indiana University Art  
Museum, Bloomington,  
January 15, 1997-March 9,  
1997.

3. Hendrick ter Brugghen,  
*Saint Sebastian Tended by*  
*Irene,* 1625, oil on canvas,  
R. T. Miller, Jr. Fund,  
53.256.  
**To:** "Georges De La Tour  
and His World:  
Masterpieces In Focus,"  
National Gallery of Art,  
Washington, D.C.,  
October 6, 1996-January 1,  
1997; Kimbell Art  
Museum, Fort Worth,  
Texas, February 1-May 10,  
1997.

4. Domenico Zampieri  
(Domenichino), *Landscape*  
*with the Flight into Egypt,*  
ca. 1605, oil on copper,  
Mrs. F. F. Prentiss Fund,  
68.51.  
**To:** "Domenichino 1581-  
1641," Museo del Palazzo  
Venezia, Rome, October  
18, 1996-January 26, 1997.

5. Filippino Lippi, *The*  
*Lamentation of Christ at*  
*the Tomb,* ca. 1500, pen  
and ink with brown wash  
and white heightening, R.  
T. Miller, Jr. Fund, 54.64.  
**To:** "The Drawings of  
Filippino Lippi and His  
Circle," Metropolitan  
Museum of Art, New  
York, October 27, 1996-  
January 11, 1997.

Loans

Fiscal Year 1997-98

1. Joseph Beuys, *Suit of*  
*Clothes,* 1970, industrial  
felt, Fund for  
Contemporary Art, 72.48.  
**To:** "Jana Sterbak," David  
Winton Bell Gallery,  
Brown University,  
Providence, Rhode Island,  
August 23-October 31,  
1997.

2. Pu Xuezhai, *Emaciated*  
*Horse,* ca. 1931-32, ink on  
paper, Charles F. Olney  
Fund, 94.2.  
**To:** "Power and Virtue:  
Images of Horses in  
Chinese Art," China  
Institute Gallery, New  
York, September 13-  
December 13, 1997.

3. Antoine Coypel, *The*  
*Finding of Moses,* ca. 1696-  
97, oil on canvas,  
R. T. Miller, Jr. Fund and  
Friends of Art  
Endowment Fund, 78.2.  
**To:** "Re-Presenting the  
Baroque," Samuel P. Harn  
Museum of Art,  
University of Florida,  
Gainesville, September 15,  
1997-May 11, 1998.

4. Hendrick ter Brugghen,  
*Saint Sebastian Tended by*  
*Irene,* 1625, oil on canvas,  
R. T. Miller, Jr. Fund,  
53.256.  
**To:** "Masters of Light:  
Dutch Painting in Utrecht  
During the Golden Age,"  
M. H. DeYoung  
Memorial Museum, San  
Francisco, September 9-  
November 30, 1997; The  
Walters Art Gallery,  
Baltimore, January 11-  
April 5, 1998; The  
National Gallery, London,  
May 6-August 2, 1998.

5. Sarah Charlesworth,  
*Unidentified Man,* *Otani*  
*Hotel, Los Angeles,* 1980,  
black and white photo-  
mural, R. T. Miller, Jr.  
Fund, 83.41.  
**To:** "Sarah Charlesworth:  
A Retrospective," SITE  
Sante Fe, Santa Fe, New  
Mexico, November 1,  
1997-January 25, 1998;  
Museum of  
Contemporary Art, San  
Diego, March 23-June 13,  
1998; National Museum of  
Women in the Arts,  
Washington, D. C., July  
9-September 23, 1998;  
Cleveland Center for  
Contemporary Art,  
November 20, 1998-  
January 24, 1999.

6. Gustave Courbet, *Castle*  
*of Chillon, Evening,* ca.  
1872, oil on canvas, R. T.  
Miller, Jr. Fund, 58.47.  
**To:** "Courbet Late  
Paintings," Salander-  
O'Reilly Galleries, New  
York, January 6-February  
29, 1998; Nassau County  
Museum of Art, Roslyn  
Harbor, New York, March  
8-May 24, 1998.



7. Edgar Degas, *Dancer at Rest, Hands on her Hips, Left Leg Forward*, 1882-95, bronze, R. T. Miller, Jr. Fund, 55.33.

To: "Edgar Degas and The Little Dancer," Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, February 7-May 3, 1998; Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts, May 30-September 8, 1998; The Baltimore Museum of Art, October 4, 1998-January 3, 1999.

8. Chuck Close, *Study for Kent*, 1970, watercolor and pencil on paper, Mrs. F. F. Prentiss Fund, 71.36.  
To: "Chuck Close Retrospective," The Museum of Modern Art, New York, February 25-May 26, 1998.

9. Yayoi Kusama, *Baby Carriage*, 1964 (repainted 1966), baby carriage, cloth, aluminum enamel paint, Gift of Mr. and Mrs. Harry L. Tepper, 74.78.  
To: "Yayoi Kusama in New York, 1958-1968," Los Angeles County Museum of Art, March 8-June 8, 1998; Museum of Modern Art, New York, July 9-October 27, 1998; Walker Art Center, Minneapolis, December 12, 1998-March 7, 1999; Museum of Contemporary Art, Tokyo, April 29-July 4, 1999.

10-44. Iranian/Persian (West Central, Arak District, Feraghan), *Rug with White-Ground Lattice Pattern*, late 19th century, cotton and wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.2; Iranian/Persian (West Central, Arak District, Feraghan), *Rug with Overall Vase Pattern*, late 19th century, cotton and

wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.4;

Iranian/Persian (West Central, Arak District, Feraghan), *Carpet with Long Central Medallion*, late 19th century, cotton warp and wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.5; Iranian/Persian (West Central, Arak District, Feraghan), *Rug with White-Ground Vase and Medallion Design*, late 19th century, cotton and wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.6;

Iranian/Persian (Serab), *Rug with Medallions*, ca. 1880, wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.13; Iranian/Persian, *Prayer Rug with Garden Imagery*, ca. 1875, silk, Charles Martin Hall Bequest, 15.15;

Turkish (Central, Ladik), *Prayer Rug*, early 19th century, wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.16; Turkish (Western or Southern Anatolian), *Central Medallion Rug*, dated 1287 A.H. (1870-71 A.D.), wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.21;

Turkish, *Kula Prayer Rug with Hanging Lamp*, ca. 1825, wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.29; Turkish (Milas), *Prayer Rug with Diamond Design*, mid 19th century, wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.33;

Caucasian (Transcaucasian, Shirvan), *Floral Rug with Medallions*, dated 1290 A.H. (1872 A.D.), wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.34; Caucasian (Central, Daghestan), *Prayer Rug*, mid-late 19th century, cotton and wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.35;

Caucasian (Eastern, Shirvan), *Prayer Rug*, mid-late 19th century, wool and cotton, Charles Martin Hall Bequest, 15.36; Caucasian (Central, Daghestan), *Prayer Rug*, mid-late 19th century, cotton and wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.37; Caucasian (South Transcaucasian), *Kazak Carpet with Three "Memling" Medallions*, late 19th century, wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.39; West Central Asian (Tekke), *Rug with "Gul" Design*, ca. 1875, wool, Charles Martin Hall Bequest, 15.45; Iranian/Persian (Heriz), *Rug with Persian Love Poem*, ca. 1875, silk, Gift of Frederick Norton Finney, 15.51;

Caucasian (East Transcaucasian), *Sileh Brocade Cover*, late 19th century, wool, Gift of Ernest H. Roberts in honor of Dr. Wolfgang Stechow, 75.163; Turkish (Yoruk), *Rug with Tile Pattern*, ca. 1875, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 78.35; Turkish, *Kilim Prayer Rug*, ca. 1875, cotton and wool, Gift of Ernest H. Roberts, 78.36;

Iranian/Persian (Sehna), *Saddle Cover*, ca. 1850, cotton and wool, Gift of Ernest H. Roberts, 79.35; Iranian/Persian (Baluchi), *Gum Case*, ca. 1890, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 79.36; West Central Asian (Yomud), *Tent Band*, ca. 1900, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 79.37; West Central Asian (Yomud), *Tent or Animal Decoration*, ca. 1900, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 79.38;

Iranian/Persian (Baluchi), *Brocade Rug*, ca. 1890, Sumak-weave, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 85.26;

West Central Asian (Tekke), *Door Rug (Ensi)*, mid 19th century, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 85.27; West Central Asian (Salor), *Bag Face with "Gul" Design*, ca. 1860, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 86.24; West Central Asian (Saryk), *Rug with Multiple Niches*, ca. 1900, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 86.25; Iranian/Persian, *Shiraz Large Saddle Bag*, ca. 1900, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 86.26; Iranian/Persian (Baluchi), *Rug with Flock of Birds*, ca. 1890, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 90.18.1; Turkish, *Rug with Floral Patterns*, ca. 1850, wool, Gift of Ernest H. Roberts, 90.18.3; West Central Asian (Saryk), *Wide Bag*, ca. 1900, wool, silk and cotton, Gift of Ernest H. Roberts, 90.18.4.

To: "Treasures of Oriental Rugs," Stocker Center Gallery, Lorain County Community College, Lorain, Ohio, February 27-March 29, 1998.

45. Rimer Cardillo, *Silent Barrack*, 1989, mixed media, Gift of Cristina Delgado and Stephen F. Olsen, 1995.14.1.

To: "Rimer Cardillo: Araucaria," The Bronx Museum of the Arts, New York, April 16-August 23, 1998.

## Staff

Sharon F. Patton,  
*John G. W. Cowles Director*  
(from October 1998)  
Marjorie E. Wieseman,  
*Acting Director (to October 1998)*  
and *Curator of Western Art*  
before 1850  
Leslie Miller,  
*Assistant to the Director*  
Beatrice M. Clapp,  
*Administrative Assistant*  
Amy Kurlander,  
*Curator of Modern*  
and *Contemporary Art*  
Charles Q. Mason,  
*Curator of Asian Art*  
Stephan F. F. Jost,  
*Assistant Curator*  
of *Western Art*  
Lucille Stüger,  
*Registrar*  
Kimberlie Gumz Fixx,  
*Assistant Registrar*  
Jenny Squires Wilker,  
*Publications Editor*  
Megan Burness,  
*Coordinator of Education*  
(through August 1998)  
Nathalie Ryan,  
*Education Intern*  
(through 15 August 1998)  
Amanda Votaw,  
*Education Intern*  
(from 1 August 1998)  
Michael Holubar,  
*Preparator*  
Joseph Gargasz,  
*Assistant Preparator*  
Elsie E. Phillips,  
*Housekeeper*  
Linda Gilmore,  
*Security Supervisor*  
Gary Comstock,  
*Security Officer, p.t.*  
Christine Diewald,  
*Security Officer*  
Timothy Diewald,  
*Security Officer, p.t.*  
Michael Gilbert,  
*Security Officer*  
Fran Moorman,  
*Security Officer, p.t.*

## Visiting Committee

Robert P. Bergman  
Parks Campbell  
(B.A., 1952; M.A., 1972)  
Ralph T. Coe (B.A., 1953)  
Joan Danforth  
Cristina Delgado (B.A., 1979)  
James Elesh (B.A., 1964)  
André Emmerich (B.A., 1944)  
Allan Frumkin  
Richard Hunt  
Robert M. Light  
(B.A., 1950), co-chairman  
Jan Keene Muhlert  
(M.A., 1967)  
Jane Nord  
Victoire Rankin  
(through June 1998)  
Reynold Sachs (B.A., 1961)  
David Steadman  
(through October 1998)  
John N. Stern (B.A., 1939)  
Evan H. Turner,  
co-chairman (through June 1998)

## Collection Committee

Sharon F. Patton,  
*John G. W. Cowles Director*  
Marjorie E. Wieseman,  
*Curator of Western Art before 1850*  
Amy Kurlander,  
*Curator of Modern*  
and *Contemporary Art*  
Charles Q. Mason,  
*Curator of Asian Art*  
William Hood,  
*Chair, Art Department*  
Patricia Mathews,  
*Associate Professor of Art*  
John Pearson,  
*Eva and John Young-Hunter*  
*Professor of Studio Art*  
Evan H. Turner,  
*Director Emeritus,*  
*Cleveland Museum of Art*  
(through June 1998)

Members of the faculty of Oberlin College's Department of Art also act as advisors to the Museum in their areas of expertise, and along with the staff of the Clarence Ward Art Library, assist the Museum's work in many ways.

## Publications

*Allen Memorial Art Museum Bulletin*, Vols. 1-11, 1944-1998.  
Some issues are out of print.  
Indexes available through Vol. XXX.

*Catalogue of European and American Paintings and Sculpture*, Wolfgang Stechow, 1967, 359 pp., 278 illus.

*Catalogue of Drawings and Watercolors*, Wolfgang Stechow, 1976, 295 pp., 104 illus.

*From Studio to Studio: Florentine Draftsmanship under the First Medici Grand Dukes*, Larry J. Feinberg, 1991, 212 pp., 104 illus.

*Robert Mangold: The Oberlin Windows*, Geoffrey Blodgett and Elizabeth A. Brown, 1992, 31 pp., 20 illus.

*Winged Evocations. A Kinetic Installation & A Meditation on Flight and Its Association with Divinity*, Albert Chong and Johnny Coleman, edited by Amy Kurlander, 1998, 32 pp., 15 illus., ISBN 0-942946-02-2.

*Masterworks for Learning: A College Collection Catalogue*. CD-ROM, 1998, many illus., video clips, database, ISBN 0-942946-03-0.

Bulletins, catalogues, and other publications, as well as postcards, notecards, and slides of works in the collection are available through the museum store, Uncommon Objects. Call (440) 775-2086 for prices.

## Allen Memorial Art Museum Bulletin

Editors:  
Marjorie E. Wieseman  
Jenny Squires Wilker

The *AMAM Bulletin* welcomes scholarly contributions on topics pertinent to the Museum's collection. Manuscripts submitted for publication should be sent to the Editor, accompanied by a list of illustrations and photocopies of the illustrations.

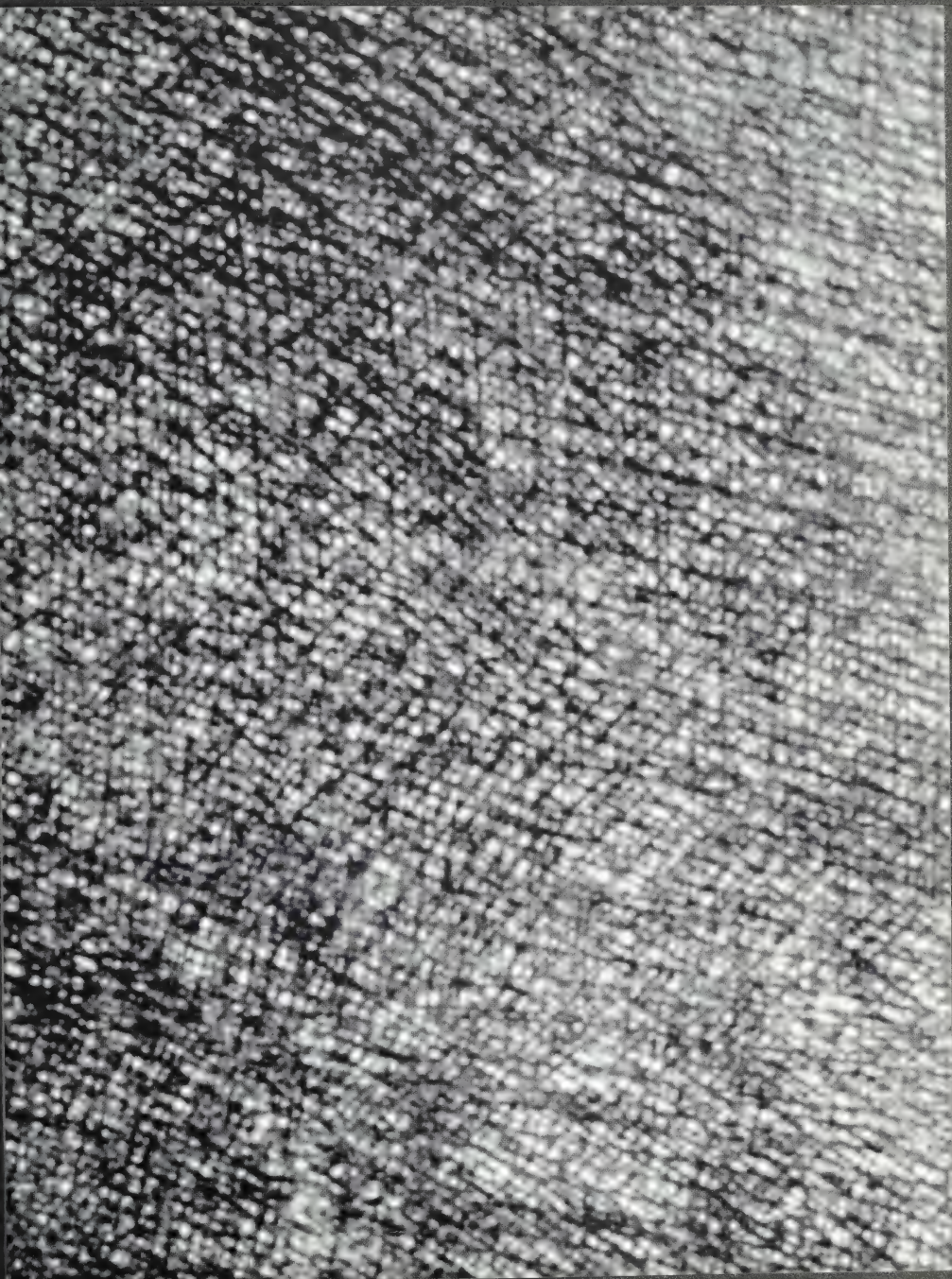
## Photographic Credits

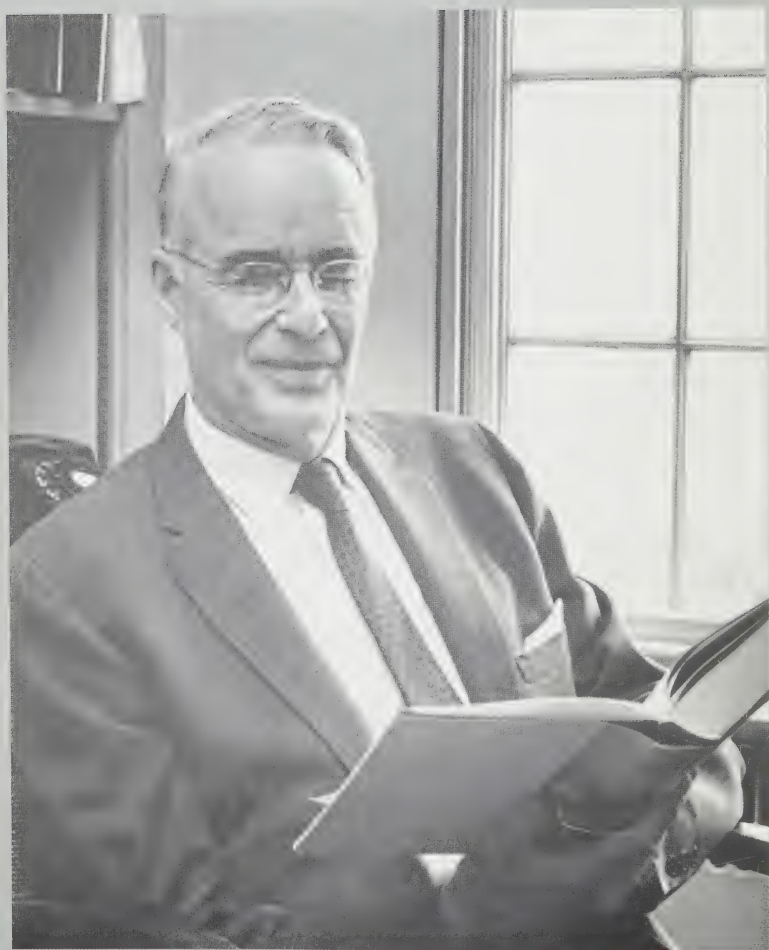
*Front Cover*: John Seyfried  
*Back Cover*: Oberlin College Archives  
*Stechow, "Old Testament"* figs. 1, 11, Photo R. M. N.; fig. 2, Gemäldegalerie der Akademie der bildende Künste, Vienna; fig. 3, Kunsthistorisches Museum, Vienna; figs. 4, 6, 43, John Seyfried; figs. 5, 25, 37, The Metropolitan Museum of Art, New York; fig. 7, National Gallery, London; figs. 8, 9, 17, 33, The British Museum; figs. 10, 30, The State Hermitage Museum, St. Petersburg; figs. 12, 13, 15, 19, 35, Jörg P. Anders, Berlin; figs. 14, 24, Mauritshuis Den Haag; fig. 16, Szépművészeti Múzeum, Budapest; figs. 18, 32, 38, 40, Rijksmuseum-Stichting Amsterdam; fig. 20, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam; fig. 21, B. P. Keiser, Braunschweig; fig. 22, Tomaszewska, Warsaw; fig. 23, Ursula Edelmann, Frankfurt; fig. 26, North Carolina Museum of Art; Raleigh; fig. 27, Centraal Museum, Utrecht, and Ernst Moritz, The Hague; fig. 28, Moscow, Pushkin Museum; fig. 29, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham; fig. 31, Courtauld Institute of Art; fig. 34, Ashmolean Museum, Oxford; figs. 36, 44, National Gallery of Scotland; fig. 39, Staatliche Museen Kassel (Brunzel); fig. 41, courtesy H. Schickman Gallery, New York; fig. 42, Photothèque des Musées de la Ville de Paris.  
*Color ill.* pp. 55, 56, 60, The State Hermitage, St. Petersburg; p. 57, Staatliche Museen Kassel (Brunzel); p. 58, Mauritshuis Den Haag.  
*Stechow, "Crisis"* fig. 3, The Cleveland Museum of Art; fig. 4, Rijksmuseum-Stichting Amsterdam.

*Catalogue Design*:  
Christopher Hoot  
HOOT DESIGN

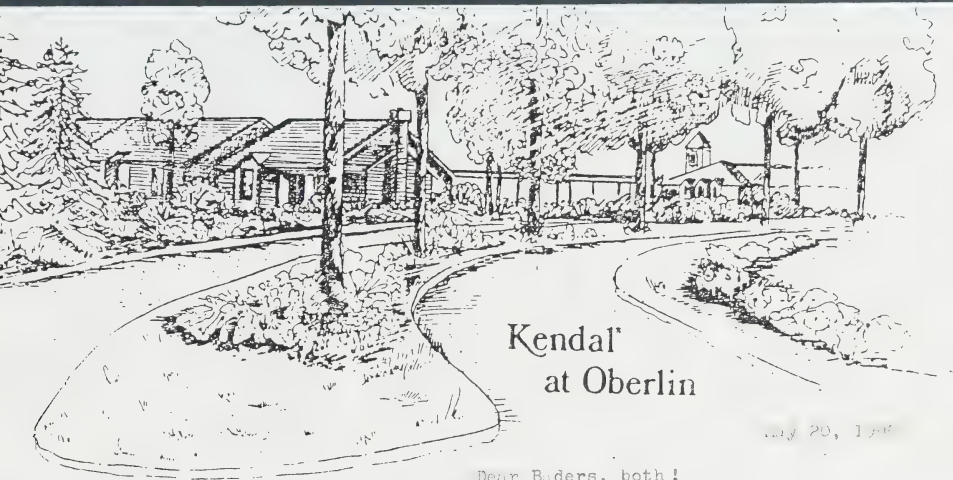












## Kendal at Oberlin

July 20, 1907

Dear Biders, both!

What a book! I have just finished reading it -- yes, cover to cover -- found so many answers to ever unasked questions, and so many touches of remembrances of my own, and out of Wolf's life, from way back, and as if just shared. I finally began to take cue-word notes so as to have some echoes go your way, eventually. And now, you better sit down; this may become a rather lengthy letter. And there may be new questions now in your direction, e.g. ....

... whether you ever talked stamp collections with Wolf? His reach way back into his childhood was augmented then by the one my (!) grandmother built, in the 1880-s and 90-es! You would have needed many extra days to get together, had that been one of your "sharings". You still continue with that game? Perhaps not. And besides, with your world-wide correspondence, you may well reach everywhere with the outside as well as with the inside of envelopes. But as a bit of a "bonbon", I am enclosing some recent samples of what may be "special", even to you.

My other question would be: whether you ever saw (or even have) a copy of Wolf's most beautiful lecture: REMBRANDT and the OLD TESTAMENT. That would reach deep into both of you, and you surely ought to have it. Let me know. Of course, to find all kinds of other gems of various sizes as I leaf through this or that folder still, or through Oberlin Museum Bulletins and such. But those, I am sure, you do have. Our devoted daughter, Nicola, has retyped it on her miracle machine at the Conservatory office (where she helps make a living for now two kids in colleges, Ann Arbor and North Eastern; Her first -- the one Wolf lived to know -- has her Master'd degree in Social Work from Ann Arbor, and has just received the welcome-stipend to Yale toward a doctorate!)

But now: back to your book! Into your own childhood memories, reaching back to the dreadful inflation, after the First World War. How our mothers did it? Trying to keep a household together and feed their children?! Of mine -- with my father totally submerged trying to build up a hospital out of the Old-Peoples' Home he was offered after his four years in the trenches -- I remember only that she read beautiful stories to us while we ate; she herself could not get any more "Steckrüben (rudebagoes)" down; and she did not want us to notice that she did not eat at all (she weighed 80 pounds when all of that was over). And in the evenings, when there were no lights, she'd sit at her piano and play us to sleep with wonderful Scarlatties and Haydas and Mozarts. And in the one and only heated room we had our toys under her grand piano. So our little...

Handwritten notes in the left margin:  
July 20, 1907  
Kendal  
at Oberlin  
Dear Biders, both!  
What a book!  
I have just finished reading it -- yes, cover to cover -- found so many answers to ever unasked questions, and so many touches of remembrances of my own, and out of Wolf's life, from way back, and as if just shared. I finally began to take cue-word notes so as to have some echoes go your way, eventually. And now, you better sit down; this may become a rather lengthy letter. And there may be new questions now in your direction, e.g. ....  
... whether you ever talked stamp collections with Wolf? His reach way back into his childhood was augmented then by the one my (!) grandmother built, in the 1880-s and 90-es! You would have needed many extra days to get together, had that been one of your "sharings". You still continue with that game? Perhaps not. And besides, with your world-wide correspondence, you may well reach everywhere with the outside as well as with the inside of envelopes. But as a bit of a "bonbon", I am enclosing some recent samples of what may be "special", even to you.  
My other question would be: whether you ever saw (or even have) a copy of Wolf's most beautiful lecture: REMBRANDT and the OLD TESTAMENT. That would reach deep into both of you, and you surely ought to have it. Let me know. Of course, to find all kinds of other gems of various sizes as I leaf through this or that folder still, or through Oberlin Museum Bulletins and such. But those, I am sure, you do have. Our devoted daughter, Nicola, has retyped it on her miracle machine at the Conservatory office (where she helps make a living for now two kids in colleges, Ann Arbor and North Eastern; Her first -- the one Wolf lived to know -- has her Master'd degree in Social Work from Ann Arbor, and has just received the welcome-stipend to Yale toward a doctorate!)



As to those little newspaper squares in bath rooms, I could add two anecdotes to make you laugh: one from Wolf's memories (only slightly "doubtful," except toward friends) and one from mine: the latter, my (future) mother's first visit at her fiancé's house, in Westfalen, what she found on those hooks in the bathroom: not newspaper squares, but the ones out to size, of her letters to her fiancé! (a single child himself, he had, maybe thought, the lively tales from a seven-children's world would amuse his parents.) In her despair, she wrote to the middle one of her four sisters, what should she do? Dissolve the engagement? "Oh no", came back the answer, "just simply, from now on, write your letters on sand-paper!" -- Wolf's own remembrance of that world: he and his brother found that it took four such squares: "Vorwisch, Hauptwisch, Nachwisch und Polier". (You are the only ones with whom I have shared this "knowledge"; but blame it on your book! --) To this, too, I would say: "when in doubt, laugh!" -- As you well know, Wolf was not given to enjoy much less spread "raunchy" stories; but with one, he did (because it is witty, making use if given "facts": the story of the young girl in Milwaukee (sic!) coming home from her first Beer-brewers' party: with Stroh in her hair and a Schlitz in her pants, Bud wiser! But that's it I promise, no more! how do I know any more?)

Just coming back to your book, your profession and the chemistry therein. And my little notes along my reading of it all. Your contact with Oberlin was probably all by way of art history? Or did you know our (elegant and well-to-do) vitamin-C researcher, Prof. Harry Holmes? My own, very lofty Chem-prof in my early med. school years, still in Göttingen, was, I believe, a Nobel prize man named Windaus. With very soporific lectures at 7 a.m. (!) and very rare "presence" in our lab! In short: nothing left in yours truly, exc. that I can/could pronounce most of that fancy nomenclature of yours (which otherwise awes me, of course),... and which convinces me that the book should now go on to our beloved Terry Carlton and his students. You'd reach so many more "related" minds, that way. Into the future, too!

But you should see, the clever "surgery" I did: wanting to keep your loving dedication and the beautiful cover with the Memento Mori Alchemist, but allowing all the readers-to-be the front and back flaps and the beautiful castle, I clipped handsome the red paper from the front and replaced it with the clipping from the back, where an (equally off-white) strong paper now seems to have been there all along. The castle is now the resplendent first sight as one opens the book. And Alfred's kind face looks at whomever he greets there from the upper left, on the inside of the cover. Really a joy to behold, all of it! -- And your loving remembrance of Wolf remains with me "in perpetuity". All warm thanks! --

Back to your text. So many names to "click" in my responses. Wolf's colleagues and war-friends: Egbert and Seymour, above all. And Horst Gerson/, whose accomplished doctorate we celebrated in our young household (and Hans Gronau and on which occasion I was the (barely arrived at) "housewife" to know, why the "strong coffee" they had tried to make had such a hard time to become just that! They had put a whole pound of ground coffee into the filter, and that "stupid" water just would not manage to work even drops of the brew they were hoping for! A PhD alone does not make wise cooks.... But here comes a side line click: from our very first Madison days: the story of a young mother, who, on Christmas Eve, just before the stores close, decides how nice it would be to have a crêche for her little one. The clerk, just minutes before closing, rummages through the depleted stock and says: "I'm sorry, M'me, I could give you a Holy Joseph, but the Wise Men are all exhausted!"

The only thing disappointing, in connection with Seymour and Egbert, that their guidance toward two of the younger generation (David and Nicola Levine-Courtright) never did come through with bringing out those twelve (or so) lectures of Wolf that a publisher in Munich was going to bring out but upon whose correspondence about it Wolf died. Somehow, Nicola and David never got around to it; no time to "update", no money to replenish photographs etc etc. And so, that plant died on the vine. But then, that's how things go. --



2540  
PSE

Friedrich Schorlemmer, (Wittenberg, Germany)

### WHAT THE SHROUDED REICHSTAG HAS BROUGHT.

Berlin has made it into the headlines of the world! Nothing other than this somewhat questionable event in the art world has advanced equally far to becoming the political event of the year. Millions of people are propelled toward this crystal, seemingly fallen from the sky. Almost devout, they come to stand, to crouch in front of the Reichstag for days and even nights on end. Thus shrouded, this powerful building, with its multifaceted history, appears all of a sudden as a thing of peaceful beauty, sublime, something to lift the spirit, a gentle colossus, altogether unreal in its effect, a present from Heaven itself!

This "crystal" beckons and summons with a near magic force. One wants to see, to touch, yet cannot grasp this marvel! Relics of that cloth -- as were, before, the pieces of the wall -- are handed out and received like so much of the sacred host. In endless lines, all through the night, the crowds wait patiently till they can open quiet hands to receive their very own small piece of that silvery cloth, handed them by some pretty girl; if one gives her a good look, one might even detect a bit of a curtsy as she tends to her task.

By the millions they came, many just to bed down in front of that building. All of a sudden, all generations and all life styles found themselves peacefully united here. A Kindergarten group sat in the sunshine eagerly painting away, no haste, no guidance. No one made demands, no one had been called upon, no one called out. The shrouding meant no challenge, made no demands, it was just splendidly unintentional! It held no message beyond the beauty of its very being, in this wondrous transformation.

Like the first shelter of the chosen people, the tent that hid the holiest of holies, calling upon thought and reverence, becoming focus and purpose both of the pilgrim's path, thus in its very fleetingness this ingeniously shrouded Reichstag casts its spell.

Ever before, did this edifice, the <sup>highest</sup> symbol of democracy, receive the same acceptance as has this artful spectacle? In front of which an altogether peaceful people comes together gazing upon this rather monstrous building, fraught with our shattered German history -- to stand in silence as before a secret.

Altogether inconceivable: a radiant calm, a joyfulness, a mood reserved and yet unfettered playing abundantly upon the senses. Nothing contrary, no aggressiveness, none of it and no touch of a destructive thought. No upheaval, no sprayguns, no slogans, no commercial touch. But many a small group of musicians. Summertime games in floodlight shadows.

No one demanded anything of you. You could just be there, look around and share it all with others, no purpose else in mind. Somehow, the shrouding had a secret way of rendering what it held "especially precious" a thing of value.

Our parliament, as it moves into this Reichstags Building, will it henceforth prove worthy of such reverence? The people, contemplating it, this center of its highest legislation, have accepted it. And gradually this people will learn to accept itself as well, and without clamour.

These Germans gave me hope. East and West-Germans came together here and it no longer mattered, was not even noticeable whether they recognized who was who. Maybe, from now on, that shrouded Reichstag will remain in us a part of the "mystique" that is the essence of a people. We give you thanks, Christo!



STECHOW  
149 Kendal Drive  
Oberlin, Ohio 44074-1906  
(216) 774-8164

March 30, 1990

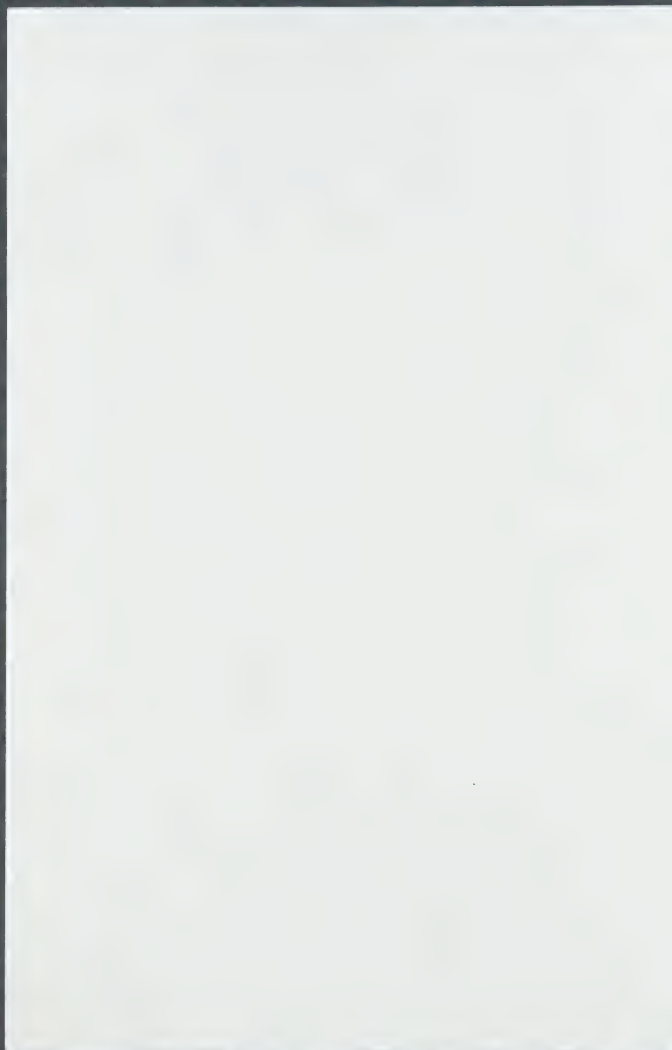
Dear Baders both,

Yesterday, when I went to a chamber music concert, my old friends, Terry and Claudine Carlton came to sit with me... and to hand me the photocopy of a page in the London: Weidenfeld and Nicolson, 1995 publication with its ADVENTURES OF A CHEMIST COLLECTOR and what a happy coincidence that brought about on my desk, where, just the day before, a letter from Hildesheim had held the here enclosed speech by President Weizmann, and for which I was hoping to find other readers "susceptible" to the German language into which his speech had been translated. <sup>To</sup> Whom else than to you should it now belong? Maybe, you even have still others with whom you'd share it. Anyway, it enfolds my greetings as well....

.... and now my thanks for your warm remembrance of Wolf; Yes, the fond of knowledge that life held! Makes one think how wasteful death can be and often is. To your own question as to why he remained so steadfastly in this "little" college, he once gave the answer himself: "I just like to teach young eyes to see!" which makes me remember the joy of discovery that seemed to go along when in the first week of the year he would lead an ever growing group of freshmen at his own careful pace through the gallery. Such togetherness!  
My own, now very quiet life is full of lasting values which make me an ever grateful

Lincoln St.

who sends you all best wishes



April 14, 1981

Dear Anders, both,

Did you ever have proof to in-  
adage, that "bread comes back cake"! Your package arrived  
two days ago, and I did not even have to wait for a birth-  
day or such a thing as that! (Wolf's, 100<sup>th</sup>, happens this  
year to fall on the day when the Göttingen art historians  
are planning a symposium, with a.o. Lisa Schler, Kassel,  
reporting about her beginnings in Go. and earliest connect-  
ions with the newly-wed Stechows, in 1932/33).

Your book! And the greetings it brought along -- from  
a new address, too! I have, so far, only "herumgelesen" in  
it but promised myself "More, soon!" At the moment, I am  
deep in "memory research" a propos the Bonhoeffers, since  
there are plans for staging a mock trial against Dietrich B.  
(who actually never was brought to trial, was not actually  
involved in the plot against Hitler's life, either). Three  
Oberlin professors are planning it with a very fine young  
minister from Ravenna OH. representing Dietrich, and not as  
a hero with a halo. My many contacts with Emmi B., widow of  
Klaus B. and all my translations (Witnesses in the Auschwitz  
trials) may have items in our correspondence for that April.  
Plus, I have my nose in old letters and such.

I have thought of you also in connection with a will-be  
new young art historian here, a Susan Andersen, who is grad-  
uating this year "into the arms" of Eibert Haverkamp-Begemann,  
with "Northern Painting" her heart's goal. She gave a very  
fine talk last week along an exhibition she had brought to-  
gether of "Connections between art and music." Lovely prints,  
some instruments, and a totally free talk along the print  
room walls. It was a treat, and a great promise in it.

Your book, by the way, the only one ever to have a really  
delightful cover! Already a treat in itself for



Printed in U.S.A.  
200\*6001

photograph ©1995, The Art Institute of Chicago, All Rights Reserved.  
Watson F. Blair Purchase Prize, 1932.175

TWIN VISION BOOKS BRAILLE LIBRARY FOR BLIND CHILDREN HOT LINE TO THE DEAF-BLIND  
1800 Johnson Street, Suite 100 Baltimore, MD 21204-9998 410-659-9315

AMERICAN ACTION FUND FOR BLIND CHILDREN AND ADULTS



Watercolor: 33.3 x 52.1 cm

*Yacht Race*

American (1859-1924)

**MAURICE BRAZIL PRENDERGAST**



## REMBRANDT and the OLD TESTAMENT

L & G,

Goethe once said: "Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen." -- "Who the poet would understand, must explore the poet's land.", and we may well substitute the artist in general for the poet in that context. Goethe surely did not mean to say that you have to have visited Holland in order to understand Rembrandt, nor that to do so guarantees an understanding of Rembrandt's art. By "land" he meant of course the entire warp and woof of space and time, of geographical and historical determinants, which is any person's cultural environment and to which the artist is more sensitive and more responsive than is the average person. Rembrandt's "land", then, is Dutch seventeenth century protestant -- democratic bourgeois civilization; the eternally fascinating spectacle is that of a genius responding to this environment, first -- to a degree -- as its product, later -- to a higher degree -- independent of it, but throughout with an artistic intensity and integrity that has allowed his work to endure for more than three centuries and will continue to do so for many centuries to come.

Cultural environment means in large measure cultural tradition even where hostile reaction to that tradition plays a major role. A survey of Rembrandt's life offers proofs of rebellion against what would now be called the establishment, including the theological establishment; but with all that, he never ceased to respect, and to honor with all his artistic strength, one decisive heritage, namely the Bible; neither did he cease to respect and honor his mother and her memory in the role of near-identification with the Bible. Whatever one may be inclined to think of Rembrandt's inner personal life -- and most of that is guess work -- in the realm of faith he never knew either sham or narrowmindedness. The fact that to this day we cannot tell to which protestant sect if any Rembrandt felt most attracted, speaks for rather than against this statement.

Chesterton once said, -- facetiously but oh so correctly: "Art consists of drawing a line somewhere." Therefore, the lecture you have kindly consented to endure will restrict itself to Rembrandt's relationship to the Old Testament. To those of you whose concept of Rembrandt is defined by his representations of Christ, either as a single figure of ineffable kindness and sadness, or as the Mover of hearts and minds in his teachings, his miracles, his passion, his appearances after his resurrection -- to those among you the restriction to this artist's representations from the Old Testament must appear to be a great impoverishment. But as we proceed to explore

Rembrandt's land we shall perhaps encounter in his views of the stories from the Old Testament , so unfamiliar to most today, some facets of his genius which are worth exploring further.

The role of the Old Testament in the art of the 17-th century was much greater than is usually recognized, both in the catholic countries and in the protestant ones, among which the Netherlands were the only important one at that time as far as art is concerned. In Italy, scenes from the Old Testament still played a decisive role, not in altar painting properly speaking but yet in the decoration of churches and chapels throughout the country and throughtout the century, as well as in an even larger number of pictures painted for private edification and enlightenment; and the same is true of the Southern Netherlands, which had remained catholic. The context of these representations is in the vast majority of cases the traditional one which we call typological scenes and figures from the Old Testament as harbingers of scenes and figures from the New Testament, a concept made extremely popular through the late medieval illustrations of the Biblia Pauperum, the Speculum Humanae Salvatoris and other didactic works. Judith, Esther, Bathsheba signified Mary, the mother of God, liberator of souls, because of their roles earlier as liberators of their people; Gideon and his Fleece predicted the Virgin Birth; the list could be multiplied hundredfold. Blaise Pascal still believed in these parallels: " Le Vieux Testament est un chiffre," he said; and Poussin represented the Old Testament personified and carrying a sphinx on a book.

S  
2 + r

Rubens filled the Jesuit Church in Antwerp with magnificent murals steeped in the same iconographic lore; you have before you his modellos [Esther, and Isaac] -- the murals themselves are gone -- for Abraham's Sacrifice a prominent prototype of the Sacrifice of Christ; and Queen Esther before Ahasver, a scene predicting Mary's role as the mother of the Saviour; both subjects we shall encounter again later on. Some Italian artists of the Seicento actually harked back to early Christian and medieval representations of such typological parallels; and Poussin joined them in this enterprise. In a Florentine chapel, Jacopo da Empoli inscribed his interpretation of Abraham's Sacrifice with the words: "In figures praesignetur". This reference to Prefiguration is as strictly medieval as it could possibly be. The notion -- which was even shared by Emile Mâle, to whom we owe so much clarification in these matters -- the notion that "left to themselves, the artists of the 17 th century saw in the Old Testament a tale, not a symbol, and they represented the biblical episodes for the delight of the eyes", cannot be sustained to that extent; how many of those artists were "left to themselves" ? When they were,



they perhaps made drawings; but when they painted, they did so for somebody or in any case before everybody, and even their nudes, such as Bathsheba or Susanna, were not solely painted for the delight of the eyes (or for the delight, period). Only the Spanish artists of the 17th century neglected the Old Testament and, in any case, its typological parallelism with the New; Velasquez once did paint a picture with the Bloody Coat being delivered to Jacob, but his companion piece does not represent a parallel from the New Testament at all, but one from Greek mythology, the Forge of Vulcan, (namely

S  
S

In predominantly protestant Holland there was but little room for ecclesiastical art. Although a surprisingly large number of the great Dutch artists of the 17-th century were of the Catholic persuasion -- Jan van Goyen, Philips Wouverman, Jan Steen, Adriaen van de Velde come readily to mind -- they had little chance or even desire to work for their churches, which were often hidden from public view and received few new altarpieces, except in a few catholic strongholds such as the city of Utrecht. Thus, we cannot expect to find here the kind of combination of Old and New Testament subjects which was so characteristic of actual ecclesiastical painting in Italian and Flemish churches. Still the number of individual, privately sponsored paintings with subjects from the Old Testament was not much smaller than in the South; however, there was a different spirit at work in them.

First of all, the Old Testament was seen less in terms of typological parallels with the New Testament than in the South, and more in terms of closer parallels between the Jews as a nation and the Dutch as a nation, that is, less in<sup>a</sup> predominantly theological and doctrinal sense and more in a political sense: the liberation of these two peoples from their oppressors and the achievement of political liberty. Thus, Judith was just as dear to the Dutch as she was to the Italians; however not so much as a precursor of Mary and her role as liberator from sin as in the role of a liberator of her people from the yoke of the Assyrians. It is probably no accident that the subject of Judith presenting the head of Holofernes triumphantly to the people as you see it in this painting by Abraham Bloemaert occurs at an earlier date in the North than in the South; in any case, it does not occur anywhere before the last years of the 16-th century, the period in which Dutch independence was achieved.

S Q

Second, the Old Testament scenes were more popular with the common people in the Calvinist North, as may be expected in a democratic society, and therefore we have fewer of these humanistically refined, even esoteric representations so often found with the Italian and French masters who worked for the Roman and French aristocracy; the learned approach of Poussin was altogether absent from the Northern works, and the prints which flooded the market followed the same

popular trend instead of appealing primarily to the connoisseurs as did the Italian ones.

Thirdly, and certainly in intimate connection with the two other points, all of the Old Testament stories were apt to take on a meaning which referred primarily to general moral tenets and to everyday human situations and experiences. This may sound strange to those of you who remember the never-ending theological squabbles among the protestant ministers in the 17-th century Holland. But here one may say that fortunately most of these theologians were quite obtuse with regard to art, and that on the whole the middle class population seems to have had a much better understanding for the artists' endeavors. Most important of all, the one really towering religious artist Holland produced in the 17-th century, Rembrandt van Rijn, was anything but sectarian -- so little so that, as I already mentioned, we do not even know to which denomination he felt closest; and for him the Bible, which he knew by heart, was a fundamentally human document.

It is interesting to observe that this less theologically defined, more straightforwardly moral and human interpretation of the Old Testament had already been sponsored in Holland by a group of mid-sixteenth century writers and artists who had not renounced the Old Church although they led a somewhat precarious existence on its fringe; it is the same Erasmian-Catholic, rather anti-clerical circle which has recently been shown to have included, or at least strongly influenced, the great Pieter Bruegel and some other inspired and independent personalities who continued to live in the Spanish-Catholic Southern Netherlands, in Antwerp and in Brussels. Its main Dutch speaker was Dirk Coornhert, philosopher, theologian, poet, engraver and publisher, and his ideas were spread in prints for which he himself and his teacher, the Haarlemer Marten van Heemskerck, made hundreds of drawings from the Old Testament as models for a host of engravers. These often come in large series and frequently depict very little known stories from the Old Testament, represented for the sake of their purely moral rather than strictly religious message. The drawing before you [Oberlin's] is from a series of six which was made by Heemskerck in 1561 to be engraved, and it tells the story of the arch-villain Queen Jezebel. In this drawing she persuades King Ahab, who sulks in his bed over Naboth's refusal to sell him his vineyard, to have Naboth assassinated; Naboth is then falsely accused and stoned; Elijah appears before Ahab to bring him the message of God's wrath, and in the finale, as in the introduction, Jezebel appears again and reaps now the reward for her dastardly deed by being torn to shreds by her own dogs -- a simple but eloquent story of crime and punishment with no overwhelming emphasis on the role of the prophet Elijah as one would expect it in a Catholic ambience properly speaking, but rather a main exhortation against cunning, crime and, last but not least, against our own neighbor's constitutional rights. No wonder Heemskerck greatly appealed to Rembrandt.

Let us now return to Rembrandt himself and start from the beginning. In exactly what form did Rembrandt know the Bible? This question has intrigued art historians for some time, and they have come up with a few significant facts. Rembrandt's mother, born and baptized one year before the Reformation, was introduced into her community, grew up with a Bible translation that preceded the Bible of the General States, the Statenbijbel, (the Dutch equivalent of the King James Bible); the Statenbijbel was decided on at the Synod of Doordrecht in 1618 but not printed until 1637. When his mother read from the Bible to the young Rembrandt she probably used a Leiden edition of 1589 which contained the Old Testament in a Netherlandish translation of Luther's version. But she also used another book, as we know for certain from the portrait that Gerrit Dou, Rembrandt's pupil during his Leiden years, painted of her: here, she is reading in a pericope, a book containing excerpts from the Gospels and Epistles for each Sunday. In 1656, the year of his bankruptcy, Rembrandt still owned an "Old Bible", thus clearly not the Statenbijbel, but possibly his mother's Bible or her pericope. In works produced by Rembrandt during his entire career we can also find memories of other illustrated Bibles he must have seen in his early days; some of the illustrations they contained lingered in his mind for a long time, as you can see from a comparison of what is probably a copy of a drawing he made as late as ca. 1655 with an engraving in Matthaeus Merian's very popular so-called Printbible of ca 1625. Here, the most prominent of the ferocious bears killing the boys who had taunted the prophet Elisha turns out to be the unmistakable source of Rembrandt's central animal -- (may I say forebear, if you will bear with me? thank you!). Specific features of the Dutch Bible text used by Rembrandt can occasionally be traced in his works.

During the Amsterdam years, after 1631-32, Rembrandt was in intimate contact with Jewish scholars as well as with the Jews in the street. In the house he bought in 1639, located in the St. Anthony-Breestraat, which later in the 17-th century was called the Jodenbreestraat (the Jewish Breestraat) -- he was near many of the distinguished members of <sup>the</sup> vast Jewish community or rather communities, who had either lived there for long or had found a new haven of refuge in the city on the Amstel; only in recent times has this district become a poor Jewish district. He befriended the scholar and writer Manasseh ben Israel and made illustrations for a book of his; he consulted the physician Ephraim Bueno, to mention only two; he made etched portraits of both. When he painted the Feast of Belshazzar, probably in 1639 -- the picture is now in the National Gallery in London -- he, alone of all painters of this subject, copied the "Mene, mene, tekem, upharsin", which appears so frighteningly on the wall, from a recent Jewish book in which the letters were placed vertically instead of horizontally in a somewhat naive attempt to explain the confusion they created among the King's councillors. It is well known (and



has perhaps been sometimes overstated) that Rembrandt went all out for oriental costumes, both as an avid collector of such materials and as a painter of such glittering stuff. Apparently the concept of "Oostersch" (Eastern) covered a wide area for a 16th and 17th century Netherlander. Later in life Rembrandt became particularly fond of Persian-Indian miniatures made during his own or a slightly earlier period, and the extent to which he identified that realm with that of Palestine can be gathered from the way in which he adapted one of those miniatures, which he had copied, for his representation of Abraham Entertaining the Angels in an etching of 1656. The print is remarkable in other ways: in the face of widespread Calvinist objections to rendering the figure of God the Father himself, Rembrandt, in this "public" performance, gave to one of the Angels the unmistakable countenance of his own God the Father image, as we know it from his private drawings, and this in imitation of a Persian Sheikh by the name of Husein Adahmiri! There is a mystery here which is perhaps either too complicated or too simple for iconographers to solve; my own guess is that this etching may turn out to be a strong hint at Rembrandt's connection with the most fiercely condemned Protestant sect of his time, namely the Sicinians, who rejected the dogma of the Trinity. In Byzantine art, the three Angels received and hosted by Abraham are characterized as the Trinity; the Western tradition saw them as angels proper, while Rembrandt, in most of his drawings, saw in them the Lord himself and two more or less conventional angels; he seems to stress: these guests were the Lord himself --accompanied by two angels who were decidedly not Christ and the Holy Ghost.

The ways in which theatrical performances of stories from the Old Testament may have affected Rembrandt's representations has not been fully investigated. Julius Held has recently pointed out that the motif of Abraham's knife falling from his hand, a characteristic feature of Rembrandt's painting of 1635 is pre-figured in a stage instruction printed in Théodore de Beza's play called Abraham Sacrifiant of ca. 1550: "Ici le cousteau tombe des mains". Although in the play this feature is the result of Abraham's weakness and not of the angels grip on his wrist, the connection is plausible, the more so as de Beza's play was widely known in Holland and well-remembered by Rembrandt's friend Constantijn Huygens from his school days. Yet, this feature seems already to have occurred in an unpublished work by Rembrandt's teacher, <sup>P. J. J.</sup> Lastman (Abraham's Sacrifice).

Thus, this very same painting of 1635 can serve as an introduction to a much more important, in fact the decisive source of Rembrandt's renderings from the Old Testament, particularly in the "public" media of painting and etching, namely pictorial tradition. It has often been emphasized that on the whole Rembrandt's iconography is a traditional one, that he rarely represented biblical subjects that had not been represented before in 16-th and 17-th century Dutch art, and that his great contribution to religious art lies in the intensity with which

he appreciated the earlier formulations, the profundity with which he revised them, rather than in new "finds", as it were, in the Bible. In his drawings, a more private realm of his activity, he did go beyond the circumscribed iconographic area, but in his paintings and etchings we find few discoveries as far as the subject matter is concerned. And with few exceptions -- to which I shall return -- these representations are factual ones, conceived as history (in both their dramatic and their lyrical or idyllic elements), not symbolic or specifically didactic, and far from the sophisticated, circumlocutory treatment accorded them by the late Dutch Mannerists. Rembrandt's decision to become a painter of history -- biblical and otherwise -- goes back to the year 1624. when for a short time he was the pupil of Pieter Lastman in Amsterdam.

Lastman was not only instrumental in causing Rembrandt to devote a large portion of his religious output to the Old Testament, but also offered him a choice of scenes from the Old Testament for his paintings which Rembrandt eagerly adopted, not merely for himself but also for his own pupils -- an indication that Lastman's influence on Rembrandt, far from ending with the younger man's apprenticeship and early independent activity, extended far into his maturity and into his own sphere of influence. Rembrandt's Sacrifice of Isaac<sup>of 1635</sup> which is still before you, derives decisive elements from Lastman's painting of 1616 in the Louvre. In his earliest works, Rembrandt took over rare subjects from Lastman such as the Prophet Balaam barred by the Angel of the Lord and unconscionably venting his wrath on his poor ass -- a picture to which I shall return later; this was in 1626 when Rembrandt was twenty years old, and ~~such~~ such examples could easily be multiplied. But even in the mid-30's Lastman was one of Rembrandt's primary sources, not only as to the Old Testament subject matter, but also as a "composer" of these stories. In 1615, Lastman had painted a Susanna surprised in her bath by the two villainous elders; Rembrandt saw this picture again about 1635 and made a copy of it in red chalk which contains only a few slight changes (and these, I don't hesitate to submit, not all for the better). He continued for quite a while upon this ground, but with a characteristic expansion of range. In a small, sketch-like painting of 1637 he concentrated on Susanna's protective gesture under the impact of a noise in the bushes, as it were, rather than the actual appearance of the elders. About the same year, 1637, he began on a stately picture, now in Berlin. As you can see, Lastman's work is still clearly recognizable here as the main source in general setting and in the landscape in the left background. But this picture underwent drastic changes by Rembrandt's own hand, as is shown both in x-rays and in a drawing (in Budapest) made by one of his pupils from the picture's first state. Here the approach of the most aggressive elder is far more brutal than in Lastman's work: he actually lays his hand on Susanna who shrinks back in horror from his touch; a swan fluttering up from the water unlines the dramatic impact. In 1647, ten years later, this brutality was repulsive to Rembrandt; painting over the canvas

which for some reason was still either in his possession or at least accessible to him, he withdrew the hand from Susanna's body, quieted down her countenance, deleted the noisy swan -- and made of the picture a greater coloristic feast than Lastman -- or, for that matter, the early Rembrandt himself -- had ever dreamed of. Over and over again, dramatic noise turned to eloquent silence in Rembrandt's later works; and even those later works which returned once more to dramatic subjects or interpretations on the basis of new personal or artistic circumstances, were almost invariably followed by de-dramatizations of their decisive features.

Those historians who believe that Rembrandt was intimately allied with the Mennonites and perhaps even a clandestine member of their sect, have stressed the undeniable fact that the Calvinists, to whose church Rembrandt belonged according to all official evidence, had comparatively little use for the Old Testament. Calvin himself treated it as "history in the shade", and what he saw in it he related primarily to his tenet of God's irrevocable selection or damnation. This was rejected by Rembrandt, the artist, while he basically shared Calvin's reluctance to see in the Old Testament a prefiguration of the New Testament along late medieval lines and agreed with the Calvinists' call for hospitality to the Jews. It is true that Menno Simons, the founder of the Mennonite sect, shows less rather than more familiarity with the Old Testament than does Calvin, but the little he uses seems to have been interpreted by him in a more simple, straightforward manner that might well have appealed to Rembrandt. I shall return to one of these cases later but I may perhaps say right here that I feel that Rembrandt's highly unusual representation of Adam and Eve in an etching of 1638, not, as was customary, as beautiful bodies (Dürer), during and even after the Fall, but as corrupt and ugly even at the very moment of listening to the Serpent, may well be based on Menno's relentless characterizations of the Fall as it is given most impressively in the "Confession of the Distressed Christians" of 1552: "This (i.e. the fact that the Tree of Knowledge was forbidden by penalty of death) also came true, for as soon as Adam and Eve, deceived by the serpent, ate the forbidden fruit, they became impure, unrighteous, subject to corruption, of a sinful nature, yea, children of death and of the devil. And by their disobedience they lost their sonship and the purity in which they were created." Rembrandt shows them, to be sure, before eating the fruit, but already overshadowed by the serpent which, true to the Bible, is not yet "going upon its belly."

S 1,r  
↳

Also, Menno was very fond of some of the Old Testament Apocrypha, which were expelled from the canonical Bible in the King James version but were tolerated, if somewhat neglected, by most of the Calvinists; the Book of Tobit, one of Rembrandt's favorite Old Testament tales, remained a canonical book for the Mennonites for a long time to come.



This love of Rembrandt for the Book of Tobit has been the subject of an enlightening and delightful booklet by Julius Held, and I shall select but a few high points from the large opus of Rembrandt's interpretations, calling your special attention to the fact that these include a considerable number of paintings and etchings, that is, public statements by Rembrandt. This fact indicates that his interest in that apocryphal book was shared by an audience of significant size, regardless of whether he was commissioned with such works or was simply able to count on purchasers of a painting or a goodly number of impressions from his copper plates. And here, as in the majority of cases, Rembrandt was able to base his interpretations on a distinguished pictorial tradition, this time provided not so much by Pieter Lastman as by the much older Maerten van Heemskerck, whose Queen Jezebel drawing I adduced earlier as an example of a vast repertoire of Old Testament representations of 16th century prints available to Rembrandt and anyone else interested in it. These factual, straight-forward reports from the Old Testament, containing little theology and much human warmth and charm, had a tremendous appeal for Rembrandt. And here again, it is the dramatic quality of some events which fascinated him most in his early years, and the quieter, more subdued facets, of the same event or of other situations, which he preferred in his later years, when he wrested from the earlier formulations, those by others and those of his own, a greater profundity of interpretation and a greater simplicity of form. Thus, in a very early painting, done in 1626, Rembrandt, following an example of Heemskerck, concentrated on the quarrel old Tobit had with his wife Anna about a young goat which she had received as a gift from her employer and which he had rashly suspected to have been stolen. By 1645, in the painting in Berlin, the kid has become less important; it is still there, and in Tobit's raised hand one still senses an objection to it but one is now aware of the fact that these are two lonely oldsters who would not easily fight seriously over such trifles. Rather, one is tempted to project into this large, dark room an inkling of the old couple waiting for the return of their son, although the story about the goat precedes any mentioning of their son Tobias in the apocryphal tale. Certainly the Berlin picture closely anticipates the wonderful one of 1659, now in the van der Vorm Collection in Rotterdam, in which the endless wait for Tobias' safe return -- which was also to bring new eyesight to the blind old man -- has found its most touching interpretation. The most characteristic of old Tobit's actions at the moment of his son's return is that of the blind old man stumbling toward the door through which the little dog, young Tobias' faithful companion, has just entered; I shall return to this concept later.

One of Rembrandt's favorite figures from the Old Testament was David -- and it is not difficult to understand why this should be so. For David is the most tragic and therefore the most human figure in that book. Lastman had painted David

S 1 Praying in the Temple, a somewhat empty and grandiloquent glorification of the  
 S r king as much as of his Lord; Hendrick Terbrugghen celebrated David as the great  
 S r musician, inspired by angels, but already hinted at some tragic overtones. For  
 Rembrandt this man was primarily either the instrument of God or the sinner and  
 penitent. True, in a very early painting, he was ~~seen~~ the conqueror of Goliath  
 returning home and proudly displaying the giant's head; and in another early work,  
 S 1 the very young David nearly became the victim of a mad King Saul raising his  
 javelin to transfix the boy who was playing the harp for him. But how different  
 S r the late large painting of the same subject! Strictly speaking, it is not exactly  
 the same subject, for the Bible tells the story twice and each time somewhat dif-  
 ferently, and only one passage speaks of Saul's attempt on David's life while the  
 other relates only how the melancholy of Saul was soothed by David's music. But  
 it is of course highly significant that the young that the young, dramatically  
 minded painter should have chosen the melodramatic passage -- and given it quite  
 a touch of ham-acting, too -- whereas the mature, wise Rembrandt of ca. 1660 elim-  
 inated the noise of the earlier years and arrived at what I still believe is one  
 of the greatest and most moving depictions of the Power of music ever painted --  
 music that brings tears to the eyes of the aged King, whose javelin now lies harm-  
 less in his arm and who gropes for the nearest object with which to dry his moist  
 eyes. But perhaps the greatest proof of Rembrandt's ability to humanize the once so  
 unapproachable rulers of the Israelites while yet remaining entirely within the orbit  
 of the Bible itself, is the fact that for him, Saul and David became brothers in  
 human tragedy, sin and atonement. For the powerful but all-too-human King Saul of  
 the painting in the Hague, whose regal splendor dissolves into Everyman's tears be-  
 fore the young harpist's playing, is the same man as the powerful but all-too-human  
 S 1 King David himself in the drawing of the Metropolitan Museum.--King David whose regal  
 splendor dissolves <sup>into</sup> Everyman's contrition before the reproachful voice of the Prophet  
 Nathan. Saul or David, their power has done its job of corrupting them, and their  
 rich garb hides common human frailty.

The story of Esther, who by her beauty, intelligence and dignity won the favor  
 and the hand of King Ahasver and caused him, the foreign despot of Israel, to save  
 her compatriotes from the evil designs of Haman, is told in the canonical Book of  
 Esther with a continuation in the apocryphal book of the same name. It was enormous-  
 ly popular with Dutch poets and dramatists, was often represented in prints of the  
 16th and 17th centuries, and had a profound appeal to Rembrandt.

For Catholics of the 17th century -- we saw that in a picture by Rubens --  
 Esther, like Judith and Bathsheba, was primarily the prototype of the Virgin Mary;  
 for the Brasmian Catholics around Coornhert and Heemskerck she was primarily the  
 savior of her people; and in that light she was for Rembrandt and other Dutch artists  
 of the 17th century a heroine of Dutch liberty and independence from the Spanish  
 yoke as well.

When the young Rembrandt represented the story in the large painting now at Raleigh -- I still believe it is by Rembrandt and not by his Leiden friend and rival, Jan Lievens -- he seems to have been uncertain of the best method of composing the scene of the banquet during which Esther opened the eyes of the king to the wicked planning of Haman and provoked his wrath toward his councillor. Probably unfamiliar with previous large-scale solutions of the problem, and groping for a convenient pattern, he borrowed it from another group around a table in which the horizontal lining up of three figures is similarly combined with a repossoir effect, dark against light, in the foreground. Groups of this kind appear frequently in representations of the Supper at Emmaus, and also in secular scenes painted by the Utrecht Caravaggio followers such as Gerrit van Honthorst in adaptations of the Italian religious Master's subject. At age nineteen, Rembrandt had no earthly reason to shrink from such an adaptation, and the picture indeed achieves a certain majesty and a magnificent coloristic effect in spite of its crudities.

When Rembrandt returned to the same subject in his late period, the histrionics were gone for good. In 1660, in the painting now in the Pushkin Museum in Moscow, there is only a trio; the fourth figure has been eliminated. Haman, instead of drawing back in terror, sits in silent shame pondering his guilt and his fate; Esther has no need of pointing accusingly at him, her gesture is eloquent but subdued; the king shakes no fist, rolls no eyes, and the scepter in his calm right hand suffices to indicate his judgment. Such drama as is given here rests entirely on silent relationships; no shouts, no threats, no <sup>rumor</sup> cumming. A masterful stroke is the <sup>close</sup> drawing closely together of Ahasver and Esther; these are husband and wife, one body and one mind, there can be no doubt as to their decision; Esther's robe bespeaks incontrovertible majesty, her beautiful face more sadness than accusation; Haman is condemned to isolation, and with that, to perdition. The profundity of interpretation captured in a composition, which as such is still very similar to the traditional one, is drastically revealed by a comparison with the early picture still before you or with one by Jan Steen which was painted but a few years later than Rembrandt's. This is a picture of great brilliance in composition and color, indeed a masterpiece in its own right; its theatrical set-up is quite genuine -- this is the way in which such scenes were acted out on the Dutch stage of the period -- but compared with the later Rembrandt's tragic Adagio this bustling Allegro con fuoco is all on the surface.

I shall carefully avoid committing myself for good on the subject of another great painting by Rembrandt, now in the Hermitage in Leningrad, which until recently was rather universally called Haman's Disgrace or Haman's Condemnation. Former identifications of the subjects, surely both unacceptable, included the Wrath of Jonathan and King David sending Uriah out to Die in Battle; the most recent proposals pertain to the Last meeting of David and Saul and to Joseph retiring sadly from the company of his brethren after they had recognized him. But neither one seems to me preferable



to the one which sees here a condemned Haman leaving the presence of King Ahasver and one of his counselors. But regardless of what this scene really meant to Rembrandt or his patrons, about whom as usual we know nothing, it brings us back once more to a difficult question: is this still history of the kind Rembrandt learned from Lastman and from Heemskerck? In that case, there could hardly be so much doubt about its subject, or -- in other words -- so much of a chance to call it four different things. Are we then justified in saying that basically Rembrandt clung to traditional iconography? Does not this ambivalence involve the opening up of entirely new vistas of which the story as such reveals only <sup>that</sup> in part?

I think, this qualm is valid in the present case and in a few other ones without jeopardizing the essential correctness of the view that Rembrandt was basically intent on re-interpreting an already extant corpus of biblical iconography. Completely new subjects are rare; as an example I am showing you the splendid painting of 1635 in Chatsworth, the subject of which had gone unidentified until very recently. The man in a priest's garb and with an expression of shocked dismay on his face is with the greatest probability King Uzziah who had sinned by usurping for himself the office of a priest and whose face is struck by leprosy in divine retaliation (the white spots, visible on the original, do not show in the slide). It is interesting that Rembrandt seems to have availed himself of the story as narrated by Flavius Josephus rather than as told in II-Chronicles 26:19.

Let me here add a few words on some exceptional occurrences which point to elements beyond an exclusively historical conception in Rembrandt's approach to the Old Testament.

One new dimension sometimes added to biblical scenes consists of connections between that biblical story and special circumstances in Rembrandt's personal life. When as a young artist he represented his mother, clearly recognizable as a portrait, in the guise of the prophetess Anna reading in a Hebrew Bible, he opened up one such new vista; this is a true synthesis of history and portraiture. In the etching of 1651, he represented the blind Tobit groping his way to the door and pathetically missing it, as the little dog, first to arrive, announces his son's return. As Mr. Held has suggested, Rembrandt here projected into the biblical story personal experiences with his own old father who according to all appearances was or became blind; we know now for certain that the familiar old man who appears in so many early works by Rembrandt was not his father, but that the latter must be identified with the old and probably blind man of the Oxford drawing which bears the inscription, perhaps by Rembrandt's hand: Harman Gerrits van Rijn. On the lighter side I have the sneaking suspicion that when Rembrandt took up the extremely rare subject of Samson threatening his father-in-law, he alluded to another facet of his own family life.

S r A striking picture in Edinburgh used to be called simply "Hendrickje  
 (Rembrandt's second wife) in Bed". The features are indeed Hendrickje's, but  
 it has become almost certain that this is a fragment of a representation of the  
 biblical story concerning Sarah, the young wife of Tobias, watching her husband  
 S l in their wedding night as he exorcises the devil who had killed all her previous  
 S r husbands with appalling regularity on the same joyous occasion; in fact, Rembrandt's  
 teacher, Pieter Lastman, had painted that same story before (Boston) and Rembrandt  
 himself gave us the same scene in the wonderful late drawing you see on your right.

S r The identification of the two lovers in one of the greatest of Rembrandt's  
 late paintings, the so-called Jewish Bride, with his own son and daughter-in-law  
 has long been abandoned. Yet, these must have been people who were very close to  
 Rembrandt's heart, and they <sup>do</sup> appear in an Old Testament garb, namely as Isaac and  
 Rebekkah; but in the final form of the painting Rembrandt completely eliminated  
 the biblical story which was still on his mind when he made the preparatory drawing  
 for that picture. In that drawing King Abimelech is clearly seen spying on the  
 couple from the distance to the right.

Also, there are some indications that Rembrandt was fully aware of at least  
 a few of the old typological parallels between the Old and the New Testaments and  
 he incorporated allusions to them in some of his works. In 1656, he painted Jacob  
 S l, r Blessing the Children of Joseph, the wonderful large glowing picture now in Kassel  
 ↳ Here the silence in quiet bliss contrasts vividly with the turbulent drawing of the  
 1630's in which the whole family feud is displayed before us with almost relentless  
 drama: Joseph trying to persuade his blind father to give the main blessing to the  
 elder instead of the younger son. This protest has almost completely disappeared  
 in the late work, in which Joseph's shifting attempt is barely visible. In order  
 to emphasize the scene as a blissful departure of the aged patriarch, Rembrandt  
 has added the figure of Asenath, Joseph's Egyptian wife, who appears only in a few  
 previous -- mostly medieval -- renderings of the scene and was probably not sug-  
 gested to Rembrandt from pictorial tradition but by his familiarity with certain  
 Jewish sources. While this by itself is exceptional, even more so is Rembrandt's  
 unmistakable characterization of the younger son Ephraim as related to Christianity  
 by the addition of a halo around his blond head. Each Christian interpretation of  
 the story saw in it a prefiguration of Baptism and the cross of Christ (because of  
 the crossed hands of Jacob), and in the preference of Jacob for the younger son  
 a prefiguration of the Christian gentile nations being chosen over the Jewish  
 nation. It is this suggestion which Rembrandt retained (rather than the crossing  
 of hands which hardly shows at all) but it is characteristic of him that he indicat  
 no concern or disappointment in the face of the elder, dark boy, Manasseh. This is  
 S r in contrast to Guercino's painting of the same scene of 1620, in which the elder bo  
 startled look clearly suggests dismay. The aged Rembrandt remembered well that

Jacob said of Manasseh: "He, too, shall be great."

Symbolic connections between the Old Testament and the New Testament are thus not entirely alien to Rembrandt's art. They may actually be more frequent than we normally assume; it is not always possible to prove that relationship because it is not always specifically alluded to in recognizable detail, and we derive an inkling of what the artist and his audience implied with such a story from non-artistic sources. In this connection I should now like to refer to Lastman's and the young Rembrandt's representations of the story of the prophet Balaam. One can perhaps see in this no more than a somewhat obscure event which appealed to these artists because of the speaking ass -- he certainly speaks his mind -- or because of the temporary downfall of a man of God. Yet, Menno Simons, who on the whole is no more typologically-minded than <sup>were</sup> the Calvinist Dutch theologians of Rembrandt's time, has this to say of Balaam (in his main work, the "Foundation of Christian Doctrine", first published in 1539): "Oh Balaam, Balaam, how long will you so unmercifully kick and cuff the poor ass which has to bear all the reproach, scorn and disgrace for the sake of testimony of his mater, Christ? Will you never listen to how he answers you in a human voice and reproves your great folly and error? Will you not hear that he is encountered by an angel with unsheathed sword, that is, by the Spirit and the Word of the Lord, that he can bear you no longer in your ungodly deeds?" It is only fair to add that this proves nothing about Rembrandt's personal contact with the Mennonites; although his interpretation of the story surely is more congenial with Menno's words than is Lastman's, the subject was treated first in a painting by Lastman <sup>was</sup> and passed on to Rembrandt by him -- and Lastman remained a Catholic all his life! The typological elements involved in the quotation from Menno was therefore a natural element for him.

Finally one other hint at Rembrandt "typology". When Rembrandt placed an old woman, reading from the Bible to a child, in the foreground of a Jewish Temple and showed in the background quite unmistakably old Simeon taking the Christ Child into his arms in the presence of the uncomprehending parents, we must ask before all who this woman and this child are. The identification with Timotheus and his grandmother has nothing whatever to recommend it. The older (and again more recent) identification with Hannah and her son Samuel, the later prophet, seems to be likewise defeated by the presence of <sup>the</sup> Simeon scene in the background. I am convinced that the woman must be identified with the prophetess Anna -- who invariably witnesses the Presentation to Simeon in Rembrandt's paintings, etchings and drawings; and I also believe that this once more involves the identification of the Prophetess Anna with Rembrandt's mother which we have encountered before -- thus again a kind of autobiographical suggestion. In any case, this picture reminds us of one other fact pertinent to our quest: namely that the story of the Presentation in the Temple, a New Testament story prominently reported in the Gospel of St. Luke, is in itself



a decisive link between the Old and the New Covenant. Rembrandt was extraordinarily fond of this story and represented it over and over again in paintings, etchings and drawings. Simeon was a pious old Jew who had been promised that he would see the Lord before his death; the prophetess Anna had received a similar revelation. Both were aware of the coming, the presence of the Saviour whereas ~~the parents~~ of the Child's parents divined nothing and had come to the Temple simply to present their first-born to the High Priest according to the Jewish Law. In his last etching of this subject Rembrandt, more than any other artist I know of and more than he himself had suggested before, dwelt upon the fact that Simeon, though he recognized the child as the Saviour, was, after all, a Jew; he therefore showed the old man, not in the usual act of taking the child from his parents but -- in a last minute decision as we know from a preparatory drawing -- presenting the child, after receiving Him in his arms, to the High Priest, whom he had learned to look upon as the representative of the Lord in the Jewish Temple.

Rembrandt's reverence for the Old Testament could not be illustrated by a more eloquent example than is this extraordinarily beautiful representation of the greatest event in the childhood of Christ.

With this action he took over the traditional role which the child's parents themselves were prepared to play but which through his own divination had now been changed to that of an inspired synthesis of the two Covenants.

REMBRANDT AND THE OLD TESTAMENT

slides:

- |  |   |
|--|---|
| 1. Rubens, Esther                                | Rubens, Isaac   |
| 2. Velasquez. Bloody Coat                        | Velasquez, Forge of Vulcan<br>(out)   |
| 3. Bloemaert, Judith                             |   |
| 4. Heemskerck, Ahab                              |   |
| 5. Dou, Rembrandt's mother                       |   |
| 6. Merian, Elisha                                | Rembrandt, Elisha   |
|  | 7. " Ephraim Bueno:<br>Manasseh <sup>ben</sup> Isaac<br>Rembr: Belshazzar<br>" after Indian Miniature |
| 8. Rembrandt: Abraham entertaining<br>Angels     |   |
| 9. Rembrandt: Abraham's Sacrifice                | 9. Lastman: Abraham's Sacrifice<br>" :Susanna<br>Rembr.: Dusanna, Drawing                             |
| 10. Rembrandt: Susanna, drawing<br>after Lastman |   |
| 11. after R. Susanna                             | 11. " : Susanna, 1637   |
| 12. Rembrandt: Adam and Eve                      | 12. " : Susanna, 1647   |
| 13. " : Tobit and Wife, 1626                     | 13. Dürer: Adam and Eve   |
| 14. " : Tobit, 1659                              | 14. Rembr.: Tobit, 1645   |
| 15. Lastman: David in Temple                     | 15. Terbrugghen: David  |
| 16. Rembr.: David and Saul, early                | 16. Rembr.: David and Saul (Hague)  |
| 17. " : David and Nathan, drawing                | ---   |
| 18. " : Esther (Raleigh)                         | ---   |
| 19. Steen : Esther                               | 17. Honthorst: Supper Party   |
| 20. Rembr.: Haman (Leningrad)                    | 18. Rembr.: Esther (late)   |
| ----   | ---   |
| 21. " : Mother as Anna                           | 19. " : Priest (Chatsworth)   |
| 22. " : Father (drawing)                         | 20. " : Tobit (etching)   |
| 23. " Hendrickje in Bed                          | 21. " : Samson Threatening  |
| 24. " : Jacob's Blessing (Ptg)                   | 22. " : Tobias and Sara (drwng)   |
| 25. Lastman : Balaam                             | 23. " : Jewish Bride  |
| 26. Rembr.: Anna (Edinburgh)                     | 24. " : Jacob's Blessing (drwg)   |
|  | 25. Guercino: Jacob's Blessing  |
|  | 26. Rembr. Balaam   |
| 27. " : Presentation, detail.                    | 27. " : Presentation (etching)  |





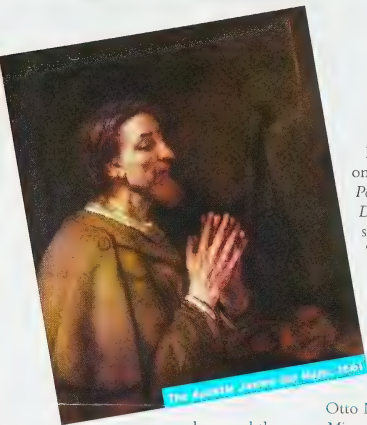
But the 17 center. Duden would be cost  
one (important) devotee (= collector) whom  
you may remember. Ed Carter, Los Angeles.  
His wife told me of his death (in Spain  
just a few days ago on the phone. — —

— — — — —  
Meanwhile, since your great letter came  
and after relishing your book, I have tried  
to tease my grandson toward chemistry.  
at North-Easton, a sophomore now. But he  
is 'leaning' toward physics, (field acoustic)  
well, we'll 'see' it. —

My quiet summer is rolling  
very gently -- but fortunately even on  
moist' these days. Kendal finally has  
its swimming pool !! and while other  
people concentrate on midday food,  
I swim, all to myself in the marvelous  
H<sub>2</sub>O (+Cl.) fact.

Quickly now to the post office.

Just greetings into all the corners  
of folds of this letter. Glad to have  
you back safe & sound! Yours  
Wesley



The Apostle James the Major, 1631

umbers, and the intense emotion—masterpieces such as *The Return of the Prodigal Son* in the Hermitage and the great portrait of Jan Six in the Six Collection, a work valued at more than \$300 million.

At one point, some 630 paintings were attributed to the artist. That number has been cut in half since the Rembrandt Research Project—currently headed by Ernst van de Wetering—compiled a definitive catalogue, downgrading works done by pupils and imitators or worse. As this issue goes to press, three major paintings endorsed by Van de Wetering are on the market.

## Who to Know

**ANDREW BUTTERFIELD**  
Salander-O'Reilly Galleries,  
22 E. 71 St., New York;  
212-879-6606;  
[www.salander.com](http://www.salander.com)

**OTTO NAUMANN**  
22 E. 80th St., New York;  
212-734-4443;  
[www.dutchpaintings.com](http://www.dutchpaintings.com)

**ROBERT NOORTMAN**  
49 Vrijthof, Maastricht, the  
Netherlands; 31-43/321-  
6745; [www.noortman.com](http://www.noortman.com)

**ERNST VAN DE WETERING**  
Rembrandt Research Project,  
[www.rembrandtresearchproject.org](http://www.rembrandtresearchproject.org); rembrandt.  
research.projectfw@uva.nl

Noortman is selling one of them, the dashing *Portrait of a Man in a Red Doublet* from 1633. The sitter, he says, was probably “a Spanish soldier in a garrison in The Hague—a guy who was very pleased with himself and wanted to be painted.” The asking price: \$32 million.

New York dealer Otto Naumann has the 1635 *Minerva in Her Study* priced at \$45 million (see “A \$45 Million Goddess”). At that echelon, the number of potential buyers is thin. Naumann has been offering the painting for almost five years. “I think I know all the buyers who can spend a lot of money, and almost no collectors of old masters have reached that high,” he says.

Similarly, Noortman has had *Man in a Red Doublet* since he purchased it at auction in early 2001. And it took him more than four years to sell the \$50 million *Portrait of a Lady, Age 62*, an exquisite work from 1632 that he had acquired in 2000. September 11 definitely had a chilling effect, but the bottom line is, deals on this level take time.

A more recent market entrant is the 1661 *Apostle James the Major*, from the collection of the Shippy Foundation of Anne Peretz, wife of the *New Republic* magazine owner, Marjūn Peretz. Included in last year's traveling exhibition “Rembrandt's Late Religious Portraits,” the work is being offered by Salander-O'Reilly Galleries in New York for around \$41 million.

“It possesses the kind of profound pathos and intensity that's so admired in the artist's work,” says Andrew Butterfield, a director at Salander-O'Reilly. Plus, he adds, it is extremely

## A \$45 Million Goddess

It was the talk of the art world when New York dealer **OTTO NAUMANN** unveiled it at the 2002 European Fine Art Fair in Maastricht: **REMBRANDT's** *Minerva in Her Study*, a monumental portrait of the goddess of war and wisdom, signed and dated 1635, for \$40 million.

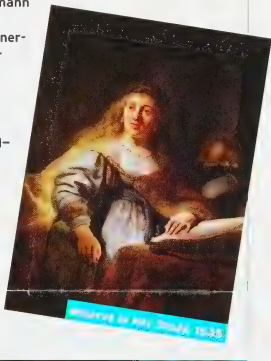
Little is known about the *Minerva's* history prior to the 18th century, when it was recorded in the collection of **LORD SOMERVILLE** in Scotland. Over the next 200 years, it had numerous owners—including the Swedish industrialist **AXEL WENNER-GREN**, the founder of Electrolux—before landing with a Japanese collector who sold it to Naumann and his business partner, Milwaukee dealer and collector **ALFRED BADER**.

“If you don't know anything about Rembrandt, this painting can be hard to swallow,” Naumann says. “She's a big, wide lady, but she's a mythological figure and she's supposed to be larger than life. One thing's for sure: The work is in remarkable condition. It's rare to see something that's almost exactly how it looked when Rembrandt took away his last brushstroke.”

The *Minerva* paid a long visit to the **MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON**, but the museum couldn't raise the cash and opted instead to buy the 1633 *Portrait of a Young Woman* from Naumann for \$13 million. Naumann

also sent the *Minerva* to Stockholm, hoping the Wenner-Gren connection might stir interest there—to no avail.

“It's hard to say the *Minerva* [now \$45 million] has been burned, although it has been shopped around—and not all by me,” Naumann notes. “One guy pulled it right off my Web site and offered it to a lot of people, claiming he had the exclusive. A so-called dealer from Florida even tried to sell it to me for thirty-five million, saying the owner would come down. Amazing.”



Minerva in Her Study, 1635

rare, even by Rembrandt standards: “It's the only one of his paintings from the 1660s not in a museum, and there are just a very few from the 1650s left in private hands.”

Late paintings don't come up, in part because Rembrandt became less prolific. Naumann also explains that “the later works were more sought after when the tycoons like Mellon were buying. They liked the bigger, splashier ones that the

artist painted more alla prima, without so much preparation.”

These days buyers don't have the luxury of preference, with such a minuscule supply. Sure, paintings are reattributed and discoveries do pop up, such as the self-portrait casino mogul Steve Wynn bought three years ago for \$11 million; it had been found beneath layers of overpaint. But any Rembrandt on the market is, essentially, a last-gasp opportunity. ■



# SOMETHING NEW FOR A TOWN THAT HAS SEEN EVERYTHING.



**Skylofts.** Two-level loft space redefines luxury: 24-foot windows, contemporary design, and wide-open spaces. Indulgence reaches new heights: chauffeured Maybach limousine\* from the airport, personal butler, Bang & Olufsen audio-visual equipment, and exclusive in-loft Spa Services. Hotel accommodations that truly rise above the rest. **maximumVegas. MGM GRAND**



For reservations: [skyloftsmgmgrand.com](http://skyloftsmgmgrand.com) or 1-877-MGM-LOFT.

Based on availability. *The Leading Small® Hotels of the World*







Rembrandt's  
*Minerva in her Study* of 1635:  
The Splendor and Wisdom  
of a Goddess

Volker Manuth  
Marieke de Winkel

OTTO NAUMANN, LTD.

22 EAST 80TH STREET NEW YORK, NY 10021  
TELEPHONE (212) 754-4443 FAX (212) 535-0617  
OTTO@DUTCHPAINTINGS.COM WWW.DUTCHPAINTINGS.COM



## Rembrandt's *Minerva in her Study* of 1635: The Splendor and Wisdom of a Goddess

By Volker Manuth and Marieke de Winkel

*Divine wisdom has a bright radiance with which the human mind is enlightened*

Karel van Mander on Minerva.

*Willeghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis*, 1604, fol. 42

Rembrandt's move from his hometown of Leiden to Amsterdam in the winter months of 1631 marked a new phase in his life, not only personally but also artistically. His primary motivation in moving to the Dutch metropolis was to attract a new circle of patrons for his work as quickly as possible. He succeeded by painting powerful and psychologically subtle portraits for the wealthy Amsterdam merchants, and by developing an innovative approach to depicting biblical and mythological themes. During this early Amsterdam period he also continued to produce historical paintings in a smaller for-

mat that were clearly influenced by his former teacher Pieter Lastman (1583-1635). In addition, from c. 1632 onwards, there appears an increasing number of life-size historical figures, placed in the immediate foreground. Such imposing figures are not encountered in his earlier Leiden *oeuvre*. Through new ways of distributing light and shadow, as in the *Man in Oriental Dress* (the so-called *Noble Slav*) dated 1632 (New York, The Metropolitan Museum of Art; fig. 1),<sup>1</sup> Rembrandt also enhanced the impression of the physical presence and monumental effect of his figures. This applies as well to the group of life-size repre-



Fig. 1 Rembrandt, *Man in Oriental Dress*, 1632, canvas, 152.5 x 124 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (Corpus A48)



Fig. 2 Rembrandt, *Bellona*, 1635, canvas, 125 x 96.5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (Corpus A70)



Fig. 3 Rembrandt, *Flora*, 1654, canvas, 124.7 x 100.4 cm, St. Petersburg, The Hermitage Museum (*Corpus* Ag5)



Fig. 4 Rembrandt, *Flora*, 1655, canvas, 123.5 x 97.5 cm, London, National Gallery (*Corpus* At 12)

sentations of goddesses and heroines from antiquity that Rembrandt painted between 1653 and 1655. The group of paintings consists of the *Bellona* of 1653 (New York, The Metropolitan Museum of Art; fig. 2), two depictions of *Flora* of 1654 (St Petersburg, Hermitage; fig 3) and 1655 (London, National Gallery; fig 4) and the *Artemisia* of 1654 in the Prado, Madrid (fig. 5).<sup>2</sup> Outstanding among these superb paintings is the *Minerva*, signed and dated by Rembrandt in 1655 and the subject of the present essay. After the recent cleaning, which confirms the excellent condition of the painting, Rembrandt's goddess shines once again in her original glory. (Compare figs. 7 and 8)

The painting depicts the splendidly dressed young goddess Minerva with her long blond hair falling over her shoulders. Seated at a table, she looks up, her head slightly turned to the left as if she were distracted from her studies by someone approaching from beyond the pictorial space. Her right hand rests on the arm of the chair while the left hand lies on an open folio placed on the table before her (see fig. 9) Her fingers seem to mark a passage at the end of the page, which she was apparently reading before the distraction. A thick carpet decorated with bold patterns of brown, russet and gold covers the table. Minerva is wearing a wide-sleeved grey-blue garment with a

high-wasted bodice and a light grey skirt. At the neckline and the wrist a shirt decorated with delicate cross-stitches is visible. Over her shoulders lies a heavy cloak of shimmering gold-brocade, forming a striking contrast to the cool grey and blue tones of the dress. The cloak is fur-lined and held together at the front with an elaborate gold clasp. Under the cloak lies a white and blue scarf with fringes, while a knotted blue sash encircles her waist. She wears a string of pearls and large pear-shaped eardrops. She is crowned with a laurel wreath. In the right background additional books are casually arranged beside a globe. The assemblage of items includes a golden helmet placed on a draped piece of green fabric and a metal-tipped, wooden spear. Propped against a column on the rear wall is a grey shield bearing the head of Medusa in relief. Together with the spear and helmet, it is this last attribute that specifically identifies the protagonist as the Greek goddess Pallas Athena, or Minerva in Latin.

For an extended period of time, this important painting was one of Rembrandt's lesser-known works. At some point in the early 18th century, the painting entered the collection of The Earl of Somerville in Scotland. There it remained in the possession of the Somerville heirs, apparently unnoticed by connois-



Fig. 5 Rembrandt, *Artemisia*, 1654, Madrid, Prado, canvas, 142 x 153 cm (*Corpus* A94)

seurs and amateurs alike, for perhaps as long as two centuries. Rembrandt's *Minerva* re-surfaced at Christie's, London, in 1924, shortly after the death of Louisa Harriet Somerville (1835–1925), the daughter of Kenelm Lord Somerville (1787–1864).<sup>3</sup> Since that sale the painting has been in several distinguished European private collections. Yet even when, for example, the Swedish industrialist and entrepreneur, Axel L. Wenner-Gren (1881–1961) lent the picture to the great Rembrandt exhibition in Amsterdam in 1956, it received relatively little attention. And although it was on long-term loan from 1988 to 2000 to the Bridgestone Museum in Tokyo, it was virtually unknown to the Western world. In 2000 the Japanese owner lent the painting to the exhibition *Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt*, which was organized by the National Museum in Athens. It was eminently appropriate that Rembrandt's Athena should be shown in the Greek capital that continues to bear her name. The *Minerva* then traveled to Dordrecht where it was studied more closely by

the Western art world. Unfortunately, the painting was still covered with a thick layer of discolored varnish. Now at last after cleaning, the wonderful brushwork and extraordinary colors chosen by this great Dutch master can be appreciated in full. (figs. 7, 8 and 9)

In 1925 Wilhelm Valentiner introduced the painting to the art historical literature. He pointed out certain obvious similarities between Rembrandt's *Minerva* and his etching of the so-called *Great Jewish Bride* from the same year (fig. 16). For Valentiner both figures exhibit a certain theatrical element in that they both appear "to have just descended from the stage."<sup>4</sup> Although Valentiner accepted the *Minerva* as by Rembrandt, other scholars did not decisively confirm the autograph nature of the painting. In 1955 Van Gelder tentatively suggested a collaboration between Rembrandt and his pupil Ferdinand Bol, a theory that was adopted three years later by Sumowski.<sup>5</sup> Müller Hofstede, on the other hand, had no reservations accepting the



full attribution to Rembrandt.<sup>6</sup> In 1968 Gerson voiced doubts of a more general nature, but without having seen the original.<sup>7</sup> More recent surveys of Rembrandt's work either failed to consider the painting (Schwartz in 1984) or mentioned it briefly without further comment (Tümpel in 1986).<sup>8</sup>

The painting's authenticity was more extensively addressed in the third volume of *A Corpus of Rembrandt Paintings*, which appeared in 1989. Notwithstanding the dense layer of yellow varnish then obscuring the surface, the team determined that the underlying condition of the painting was generally good, and there could be no doubt as to its authenticity.<sup>9</sup> This judgement was based on various technical as well as stylistic observations. One of the facts that confirmed the painting's authenticity was its very reliable signature: *Rembrandt. f. /1635* placed in the left background in thick dark-brown paint (fig. 6). In an assessment of Rembrandt's signatures of the period, the inscription on the *Minerva* was singled out by the writers of the *Corpus* as a typical specimen, closely comparable to those on other autograph paintings by the master such as his *Ganymede* of 1635 (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) and his *Standard Bearer* of 1636 (Paris, Private Collection). Finally, the signature was tested during the recent cleaning and was found to be sound as well as integral to the painted surface.<sup>10</sup>

A surprising and very interesting fact came to light during the investigation undertaken by the members of the *Corpus*: it was discovered that the canvas support on which the *Minerva* was painted is directly linked to other works by Rembrandt and his workshop in the years 1635–1636. The canvas was found to have the same structure and identical weaving fault as the *Belshazzar's Feast* of c. 1635 (London, National Gallery; fig. 10) and a workshop version of *Abraham's Sacrifice* (Munich, Alte Pinakothek) dated 1636.<sup>11</sup> From this it can be deduced that the canvas of all three paintings was taken from the same bolt of linen.

The secure attribution to Rembrandt was not based merely on such "technical" evidence but was also determined on stylistic grounds. As the authors of the *Corpus* rightly pointed out, the painting fits in very well stylistically with the group of almost life-size mythological and historical female figures of the years 1633–1635. These works reveal Rembrandt's increased interest in strong three-dimensional effects with a convincing rendition of depth and texture. He achieved this spatial illusion by dramatic contrasts of light and shade, modelling and illuminating the essentially static figures, and by exploiting a range of contrasting textures as well as opposing cool and warm tonalities.



Fig. 6 Rembrandt, *Minerva in her Study*, 1635, New York, Otto Naumann, Ltd. (*Corpus* A114). Detail of signature

Evidence of this new direction can already be perceived as early as 1632 in the *Man in Oriental Dress* in New York (fig. 1), where warm golden browns are juxtaposed with cooler greys.<sup>12</sup> As stated above, it was only after his move to Amsterdam in late 1651 that Rembrandt first tried his hand at producing these monumental life-size figures in fanciful attire, a formula that his Leiden compatriot Jan Lievens (1607–1674) had famously explored in the 1620s. Nonetheless, Rembrandt can be credited with developing a variation on this theme, featuring three-quarter length goddesses or historical heroines who are splendidly attired in exotic costumes. His first effort at this type of single-figured, nearly life-size history painting was the *Bellona* of 1633 (fig. 2).<sup>13</sup> This somewhat intimidating figure of the war goddess, which exhibits certain weaknesses in handling and execution, prompted the authors of the *Corpus* to describe this work as "only a first step" in Rembrandt's strive for stronger, three-dimensional effects.<sup>14</sup> These shortcomings are further demonstrated by comparison to the *Minerva*. In a much more convincing manner Rembrandt here manages to convey a more concentrated light falling from the left to set off the figure against the dark background, thereby producing a much clearer illusion of depth. The formula was again utilized successfully in the two paintings of the flower goddess Flora from 1634 and 1635 (figs. 3 and 4).<sup>15</sup> A much firmer brushstroke and a more subdued use of cool greys and warmer tints accompany this strong *chiaroscuro* effect. More striking, however, is the similarity of the *Minerva* to the *Artemista* of 1634 (Madrid, Prado; fig. 5).<sup>16</sup> These two paintings share many of the same compositional elements, basically showing a woman in lost profile seated at a table. In both depictions the figure of the blond woman



Fig. 7 Rembrandt, *Minerva in her Study*, 1635. New York, Otto Naumann, Ltd. (Corpus A114). During restoration



Fig. 8 Rembrandt, *Minerva in her Study*, 1655, New York, Otto Naumann, Ltd. (*Corpus* A114). After restoration





Fig. 9 Rembrandt, *Minerva in her Study*, 1655, New York, Otto Naumann, Ltd, (*Corpus* A114). Detail



Fig. 10 Rembrandt, *Belshazzar's Feast*, c. 1635, canvas, 167 x 209 cm, London, National Gallery (*Corpus* A110)

exudes a static, almost statuesque quality, even though she is dramatically lit against the dark background. The two paintings also share a subtle color scheme featuring creams and greys, rendered with a relatively bold handling of paint. A characteristic feature of Rembrandt's paintings of this period is the intensely illuminated foreground. The objects and figures in close proximity to the picture plane are richly textured and highly detailed in specific areas, while most of the shaded background is rendered in cursory, almost translucent brush strokes.<sup>17</sup> This summary treatment of the background is also found in comparable areas of the *Seated Scholar* in Prague of 1634 (fig. 11), a painting that is extremely close in scale, conception and execution to the *Minerva*.<sup>18</sup> The strong lighting effects and remarkably varied manner of painting so evident in both the *Minerva* and *Artemisia* are again perceived in the life-size figures wearing exotic costumes in *Belshazzar's Feast* of c. 1635 (fig. 10).<sup>19</sup> Other shared aspects include dramatically cast shadows, the lively treatment of the gold embroidery of the cloak and the convincing rendition of the fur lining. The way in which this fur is painted, in dry curving brushstrokes, is virtually identical in both paintings, as is the formation of the pearls in rapid swirls with vivid, white

highlights. Taking into account the sophisticated and refined orchestration of the stylistic features of the *Minerva*, which is typical for other works of around the same period, there can be little question but to agree with the *Corpus* that this is a "wholly autograph work from 1635" by Rembrandt.<sup>20</sup>

After the submission of the positive verdict of the Rembrandt Research Project the painting has generally been accepted as autograph. The opinion of Van Gelder and Sumowski, that Rembrandt's pupil Ferdinand Bol collaborated in painting the *Minerva*, was probably inspired by the existence of a signed drawing which faithfully but mechanically copies the composition (Amsterdam, Rijksmuseum; fig. 12).<sup>21</sup> However, this proposed collaboration with Bol is impossible, not only because of the homogeneous style of the painting but also because it is known from documents that Bol did not come to work with Rembrandt until the early months of 1636.<sup>22</sup> While Bol's proposed participation in the *Minerva* can be dismissed, his authorship of the drawn copy is possible. Bol's signature on the drawing is undoubtedly a later annotation, but there is no reason to insist that it is not by him. By Bol or not, the drawing is one of numerous copies made in 1636 and 1637 after authentic paintings by





Fig. 11 Rembrandt, *Seated Scholar*, 1634, canvas, 145 x 134.9 cm, Prague, Národní Galerie (*Corpus* Ag5)

the master. Comparable, though more skilfully drawn copies attributed to Bol were also made after Rembrandt's London *Flora* of 1635 and the privately owned *Standard Bearer* of 1636.<sup>23</sup> This activity accords well with contemporary workshop practice, where pupils executed drawn and painted copies after the works of the master. According to Rembrandt's handwritten note on the back of a drawing from c. 1636, he sold painted copies of the *Flora*, *Abraham's Sacrifice* and the *Standard Bearer* which had been executed by Bol and two fellow pupils.<sup>24</sup> As the *Corpus* has rightly pointed out, the relatively clumsy execution of the drawn copy of the *Minerva* is "just as one might expect from a newcomer" like Bol.<sup>25</sup>

In Greek religion and mythology, Pallas Athena was one of the most important of the twelve great Olympian deities, and she plays a prominent role in Homer's *Iliad* and *Odyssey*.<sup>26</sup> According to myth, Athena sprang fully matured and armed from the head of Zeus her father after Hephaestus split it open on Mount Olympus. It is told that Zeus swallowed his pregnant wife, the Titaness Metis (meaning wisdom), so that she would not bear a child stronger than its father. Athena is described as a deity with diverse functions and attributes. Perhaps her most conspicuous role was that of a goddess of war, the female counterpart of Ares

(Mars). However, unlike Mars and Bellona, she was not known to have a bellicose nature, nor did she bear arms except when she supported her favorite heroes on the battlefield or when her country was threatened or attacked. Her ingenuity led to victory, and thus she became the goddess of Victory in War. Paradoxically, she was also regarded as the goddess of Peace. Her strategy led to the end of wars, and she was noted for her compassion and generosity. Over time she became more generally regarded as the goddess of wisdom. This aspect of her nature is often symbolized by the owl, which may or may not accompany her. In addition she was the patroness of the arts and skilled crafts in times of peace, especially spinning and weaving. Rembrandt's contemporary, the famous Spanish painter Diego Velázquez (1599–1660), included Minerva in the background of his so-called *Las Hilanderas* (*The Spinners*; Madrid, Prado) which relates the story of the expert weaver Arachne who dared to challenge Minerva in her capacity as the goddess of weaving.



Fig. 12 Attributed to Ferdinand Bol (1616–1680), *Minerva in her Study*, drawing, 257 x 202 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet (inv. no. 1973/85)



The rich apparel in Rembrandt's painting was of course very fitting for such a noble goddess, but it could equally apply to Minerva's role as the patroness of textiles and embroidery. In the beginning of the *Iliad* she is described as follows: "... And with them went Athena of the flashing eyes, wearing her splendid cloak, the unfading everlasting aegis, from which a hundred tassels flutter, all beautifully made, each worth a hundred head of cattle" (Book II of the *Iliad*). This mythical garment, or *aegis*, a goatskin with tassels, is not depicted by Rembrandt but is usually alluded to in art as a scaled breastplate bearing the head of Medusa fringed with snakes. In Book V of the *Iliad*, Homer paints a very poetic picture of Minerva, stating that she normally wore a dress she embroidered herself and that she took up arms only very reluctantly:

Meanwhile, on her Father's threshold, Athena, Daughter of aegis-bearing Zeus, shed her soft embroidered robe, which she had made with her own hands, put on a tunic in its place, and equipped herself for the lamentable work of war with the arms of Zeus, the Cloud Compeller. She threw round her shoulders the formidable tasseled aegis, which is beset at every point with Fear, and carries Strife and Force and the cold nightmare of Pursuit within it, and also the ghastly image of a Gorgon's head, the grim and redoubtable emblem of aegis-bearing Zeus. On her head she put her golden helmet, with its four plates and double crest, adorned with fighting men of a hundred towns. Then she stepped into the flaming chariot, gripping the huge long spear with which she breaks the noble warriors' ranks when she, the almighty Father's child, is roused to anger.

In Medieval times the appearance of Minerva had changed somewhat, although it continued to be based on classical sources. Albricus (around 1200) in his *Liber ymaginum deorum* describes the goddess as:

... depicted by the poets as a ruler armed with a leather cuirass and with a sword, her head crowned with leaves covered by her crested helmet. She had a lance in her right hand and a crystal shield in her left with the terrible serpent head of the Gorgon [Medusa]. She also had flashing eyes. She wore a cloak of three different colors, namely gold, purple and sky blue.<sup>27</sup>

Albricus's descriptions of the attributes of the gods served as the main source for Boccaccio's *Genealogia deorum*, which would become the most important mythology consulted by Renaissance artists.<sup>28</sup> Boccaccio's work in turn was the basis for a refer-

ence work published by the Flemish painter, art historian and chronicler of artists' lives Karel van Mander (1548–1606) who wrote in his *Depiction of Figures*, of 1604: "... in which it is shown how the heathens depicted and differentiated their gods"; the author assures the reader that his text will be of "great use to ingenious painters and poets to accoutre their personages."<sup>29</sup> According to Van Mander "Pallas . . . had the golden helmet, encircled by a branch of olive: she had three garments of different colors, namely purple, blue and white, on which were embroidered Greek letters and various virtues."<sup>30</sup> Certainly Rembrandt was familiar with Van Mander's moralizing version of Ovid's famous *Metamorphoses*, wherein the author provides a description of the goddess. By including the shiny golden helmet, Rembrandt probably recalled Van Mander's reference to Minerva's "sparkling golden helmet,"<sup>31</sup> even though he placed it in relative darkness in the background.

By the time Van Mander's text appeared, Minerva was already established as the protector of painters. Her popularity in this role often exceeded even that of St. Luke the Evangelist, the legendary author of the first image of the Madonna and Child and the traditional patron Saint of the painters' guild, which was called the Guild of St. Luke in every major artistic center in Holland in the seventeenth century. Minerva was especially associated with the intellectual aspects of the art of painting. For example, the imperial decree of 1595 issued by Emperor Rudolph II in Prague outlined guild regulations governing painters in the city and further elevated their craft to the level of the other arts.<sup>32</sup> As a consequence of this change in status the figure of Minerva was added to the coat-of-arms of the painters' guild. Countless allegorical representations underscore Minerva's role as supporter of the art of painting linked to learned principles. A drawing dated 1598 by Rubens's teacher Adam van Noort (1562–1641) in the Museum Boijmans-Van Beuningen in Rotterdam shows the armed goddess embracing the personification of the Art of Painting and instructing her in geometry with the help of a compass (fig. 13).<sup>33</sup> As one of a series of four engravings from 1596, Hendrik Goltzius (1558–1616/17), depicted Minerva in full armor floating on a cloud (fig. 14). The lower corners of this print are decorated as expected with weapons of war, while the upper two corners contain musical instruments and the tools of the painter, thereby forming a direct connection between Minerva and the musical and artistic world.<sup>34</sup>

In this painting Rembrandt has almost entirely neglected the belligerent aspect of Minerva's nature. Her arms and armor, shown in the background, are reduced to mere attributes: they



Fig. 15 Adam van Noort (1561–1641), *Minerva and Art*, drawing, 1598, 265 x 191 mm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

are literally overshadowed and cast aside. This might explain the misidentification of the subject as “Saskia as Deborah,” when the painting appeared on the market in 1924 (see provenance). Already in his first depiction of *Minerva in Her Study* in Berlin, which Rembrandt painted around 1651, he represented the classical goddess at a table with books and a lute (fig. 15). Arms and armor, shield and helmet hang on the wall in the background. That painting is possibly identical to one of the same theme that was recorded in the 1652 inventory of the Stadholder Frederik Hendrik in The Hague, however there attributed to Jan Lievens.<sup>35</sup> Minerva’s virtues enabled her to serve as a role model for women of the aristocracy, especially for queens in the seventeenth and eighteenth century. As a result there exist a significant number of historical portraits in which the sitter is represented as Minerva.<sup>36</sup> However, this certainly is not the case with the Berlin *Minerva* (fig. 15), nor with the painting that is the subject of this essay. The facial features of the Berlin *Minerva* are not individualized enough to assume that a portrait is intended, and the face in the *Minerva* under discussion corresponds to the



Fig. 14 Jan Pietersz. Saenredam (1565?–1607) after Hendrick Goltzius, *Athena leaning on her Shield*, 1596, engraving, 517 x 247 mm, (Bartsch 62, Hollstein 139)

general facial type that Rembrandt frequently employed at this time, for example in the *Bellona* of 1635 in New York (fig. 2), the *Floras* of 1634 and 1635 in St. Petersburg and London respectively (figs. 3 and 4) and the *Artemisia* of 1634 in Madrid (fig. 5). This visage is basically indebted to the simple beauty of Rembrandt’s bride Saskia, which is identified by the artist on his lovely drawing of her from 1653 (Berlin; Benesch 427). Scholars have recognized Saskia’s face in Rembrandt’s etching of a woman in historical guise, the so-called *Great Jewish Bride* (fig. 18). While this may be so, one can identify Saskia as the model for the *Minerva* only with a leap of faith.<sup>37</sup>

Facial features aside, there are remarkable similarities between the *Minerva* of 1635 and a painting of the same theme by a Rembrandt pupil or follower in the Denver Art Museum (fig. 16).<sup>38</sup> The many compositional features, including the placement of Minerva at a round table with an open folio, a column in the background with the Medusa shield nearby, as well as the goddess’s fur-lined robe draped over the back of the chair, are details that testify to an interrelationship between the two paint-

ings. An additional picture from the circle of Rembrandt with the same subject matter and a related composition is in the Mauritshuis in The Hague (fig. 17).<sup>39</sup> It is notable that in all three paintings (Berlin, Denver and The Hague), Minerva wears a red robe. It appears that Rembrandt's painting in Berlin served as the iconographical prototype for the version in The Hague, while the Denver painting is indebted to the *Minerva* of 1655. As has been shown, the depiction of Minerva in rich attire, while downplaying her attributes of arms and armor, seems to be specific to Rembrandt and his circle in their early representations of the goddess. It was only in the 1650s, in a painting from Rembrandt's circle now in Lisbon (Calouste Gulbenkian Foundation), that Minerva would be depicted wearing her shield, spear, and helmet decorated with the owl (fig. 19).

That Rembrandt depicted Minerva foremost as a peacetime protector of learning is indicated by her rich clothing, which also relates to the traditional personifications of Peace. The Amsterdam poet Tobias van Domselaer (1611–1685) describes Peace in a play re-enacting the liberation of Leiden, which was per-

formed in Amsterdam.<sup>40</sup> Peace is personified as: "A serene woman with a pleasing and friendly countenance, richly attired and with costly adornments, and with her a book. . . . Her hair should be encircled by a laurel wreath."<sup>41</sup> According to Van Domselaer, *Peace* enjoys these particular attributes because:

Rich clothes are worn in times of peace; while in wartime one is reduced to wearing wretched things; *Peace* can buy costly jewelry and other frivolities instead of the destructive arms required by *War*. Art and scholarship [indicated by the book] are practised by her, . . . *Peace* draws all sorts of scholars and artists to her, because she is able to reward them generously, . . . Wisdom can best be cultivated in times of peace.<sup>42</sup>

The laurel leaves around her head are further explained as follows: "The brave commanders were crowned with laurel leaves in ancient times, when they were hailed as victorious conquerors over their enemies: . . . *Peace* is depicted here crowned with the laurels of the victor instead of the soft olive branches because the Dutch and their allies could only win this



Fig. 15 Rembrandt, *Minerva in her Study*, c. 1651, panel, 60.5 x 49 cm, Berlin, Gemäldegalerie (*Corpus* A58)



Fig. 16 Follower of Rembrandt, *Minerva in her Study*, panel, 43.5 x 35 cm, Denver, Art Museum (*Corpus* Cg)





Fig. 17. Follower of Rembrandt, *Minerva*, 61.7 x 53.5 cm, Mauritshuis, The Hague

peace through an eighty years' war."<sup>43</sup> Van Domselaer's *Peace* therefore describes a peace re-established by means of arms. It is possible that by gracing his *Minerva* with the same attributes as van Domselaer's *Peace*, Rembrandt implied similar intentions. His is a peaceful *Minerva* who by her calm countenance, her rich clothes and heavy tomes shows that peace provides the stability and prosperity under which scholarship and the arts will flourish. Her laurel wreath, however, shows her to be a victorious and wise goddess of war, who takes up arms not out of blind anger but only for a just and patriotic cause.

It is interesting to note that Rembrandt's *Minerva* of 1635 was finished in the same year that the States General under the Stadholder Frederik Hendrik committed to joining France in the invasion of the Southern Netherlands in order to oust the Spanish. This conflict could have led to the reopening of the river Scheldt which would have given the city of Antwerp back her commercial importance at Amsterdam's expense. Not surprisingly, the dangers of military conflict and its potential damaging effects persuaded the Amsterdam regents, who then governed the city, to object to the invasion. Rembrandt's depiction of *Min-*

*erva* as the goddess of war, who is neglecting her arms and armor in favor of peaceful scholarly pursuits, would undoubtedly have appealed to the Amsterdam regents in this period.

The acceptance of the abovementioned drawn copy as a work by Bol (fig. 12) implies that Rembrandt's *Minerva* must have remained in his workshop until at least 1636. Apparently it was not sold immediately upon its completion. This might be an indication that Rembrandt made the *Minerva* not as a commission but with a view to selling it on the open market. This was in no way an unusual practice in Rembrandt's studio. In his essay on Rembrandt's patrons and early owners, Josua Bruyn has convincingly shown that some of Rembrandt's sitters for commissioned portraits also bought his history paintings.<sup>44</sup> These history pieces were usually made in the same year (or somewhat earlier) than the time when potential clients sat for him and were probably on view at his house. According to Rembrandt's handwritten note of probably 1636 mentioned above, the London *Flora* (fig. 4), completed in the previous year, was also in all likelihood lingering in the workshop. So too was Rembrandt's *Abraham's Sacrifice* of 1635 (St Petersburg, Hermitage), of which a



Fig. 18. Rembrandt, *Historical Figure of a Woman (The Great Jewish Bride)*, 1635, etching, (Bartsch 540)



Fig. 19 Circle of Rembrandt, *Minerva*, c. 1655, canvas, 117.8 x 90.7 cm, Lisbon, Museu Fundação C. Gulbenkian (Bredius 479)

version exists in Munich by an anonymous pupil (Bol or Flink?) that is dated 1636.<sup>43</sup> That these rather large pictures were not sold immediately could have been due to the fact that they were extremely expensive. Some twenty years later Rembrandt asked 500 guilders for a painting of a three-quarter length historical figure.<sup>46</sup> This seems to have been his standard price, which could be considered quite extravagant given that the yearly wages of a master craftsman were about half that sum.

As we have seen, depictions of the goddess of wisdom were not that rare in seventeenth-century Holland. Rather than producing this painting for the open market, Rembrandt in all probability had a certain clientele or specific patron in mind. With its emphasis on scholarly pursuits and learning, the *Minerva* could have been destined for the eyes of Constantijn Huygens, erudite secretary to the Stadhouder Frederik Hendrik, with whom Rembrandt was undoubtedly acquainted at this time.<sup>47</sup> Alternatively, Rembrandt might have offered it to one of the famous and wealthy professors at Leiden University. One does not need to speculate so far afield, when one considers that several of Amsterdam's erudite regents had recently participat-

ed in founding the 'Athenaeum Illustre' or the illustrious school.<sup>48</sup> In 1652 the Athenaeum was inaugurated in the former St. Agnes convent, where the choir and nave had been transformed into auditoria. The ceiling of this chamber was newly decorated with scrolling leaf and tulip motifs including depictions of Minerva as the patroness of arts and scholarship. An image of wisdom as exemplified by Rembrandt's *Minerva* would have been eminently suitable indeed for one of these scholars, although one wonders how many of them could have afforded such an extremely expensive painting. It seems more likely that Rembrandt targeted one of Amsterdam's Burgomasters as an appropriate client for his *Minerva*. Among their number was the wealthy Cornelis de Graeff (1599–1664). The poet Jan Vos (1610–1667) praised De Graeff as being endowed "with a brain provided by Minerva for the well-being of Holland."<sup>49</sup> It is noteworthy that De Graeff owned two (anonymous) "large paintings with gilded frames being Pallas and Venus."<sup>50</sup> Cornelis's younger brother, Burgomaster Andries de Graeff (1611–1678) who was a patron of Rembrandt, also owned a picture of Minerva to which Jan Vos dedicated a poem entitled "Pallas in the house of the Noble Andries de Graef, Burgomaster of Amsterdam." The reference in the poem to a woman named Christina was undoubtedly in honor of Andries' widowed sister (1609–1679) who lived in his house.

Minerva shows herself in the house of de Graeff.  
Where wisdom watches, one finds a commendable  
steadfastness.

Still it is futile that she shows herself in this room  
Here, one does not need a higher goddess on the wall:  
Christina herself can serve here as Minerva.  
The lively spirit eclipses the dead paint.<sup>51</sup>

The popularity of this goddess of wisdom within the circle of Amsterdam regents who associated with Rembrandt is also demonstrated by the master's pen and wash drawing of *Minerva in her Study*, which he added to the *album amicorum* (friendship album) of Jan Six (1618–1700) in 1652 (fig. 20).<sup>52</sup> Rembrandt knew the enormously wealthy merchant, poet and Burgomaster Jan Six in the 1640s and 1650s as a friend and business partner. He completed a portrait etching of him in 1647 and a masterfully painted portrait in 1654. Six led the life of a classically cultivated connoisseur. Rembrandt's drawing shows Minerva seated behind a desk in a study with her back to the window; the room is decorated with draped curtains and a bust. Like the painting of 1655, her shield with the Medusa's head, lance and helmet are hanging on the wall next to her desk, although in this case she is



Fig. 20 Rembrandt, *Minerva in her Study*, 1652, drawing 190 x 140 mm, in: *Album Amicorum* of Jan Six ("Pandora"), Amsterdam, Collection Six

represented writing instead of reading. Clearly for Jan Six Rembrandt revived his peaceful image of Minerva.

The subject of *Minerva in her study* was obviously popular in scholarly circles. A drawing by the Leiden artist Pieter Couwenhorn (c. 1599–1654), dated 1655, shows Minerva in a study, this time accompanied by Mercury (fig. 21). The drawing can be found in the *album amicorum* of the scholar, humanist, historian and poet Petrus Scriverius (1576–1660).<sup>33</sup> Scriverius and Rembrandt in all likelihood knew each other in Leiden.<sup>34</sup> When in 1665 the paintings in the estate of Scriverius were auctioned in Amsterdam, "Two fine, large pieces by Rembrandt" were included.<sup>35</sup> Other potential buyers of Rembrandt's painting of 1655 could have been dedicated art lovers, such as the wealthy merchant and collector Harmen Becker, who in the 1660s commissioned Rembrandt to paint a *Juno* (the wife of Jupiter and goddess of affluence).<sup>36</sup> In his inventory of 1678 "a Pallas by Rembrandt van Rijn" is listed beside two Junos.<sup>37</sup> Nevertheless, we can only speculate whether Rembrandt's *Minerva* was identical with the painting once owned by Becker.

Emil Kieser wrote in 1941, "Rembrandt and Antiquity, for some that sounds odd, incompatible, almost the antithesis."<sup>38</sup>



Fig. 21 Pieter van Couwenhorn, *Minerva and Mercury in her Study*, drawing, 1655, in: *Album Amicorum* of Petrus Scriverius (1576–1660), The Hague, Koninklijke Bibliotheek (Royal Library)

Rembrandt was long associated with biblical subject matter rather than with the heroes and deities of pagan antiquity. But Kieser's statement regarding his relationship with the classical world no longer rings true. Rembrandt's *Minerva* decisively places him among those who turned to the humanist ideal. His celebration of the peaceful *Minerva* follows an existing iconographical tradition, but when placed in the context of Amsterdam culture and politics of the 1650s, proves to be a powerful expression of an engaged mind.



- 1 See J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings* (henceforth *Corpus*), vol. II (1986), A48, and recently W. Liedtke in: *Exhib. cat. Rembrandt/Not Rembrandt. Paintings, Drawings, and Prints*, New York (The Metropolitan Museum of Art), 1995, vol. 2, pp. 42-45, no. 2.
- 2 For Rembrandt's *Bellona* see *Corpus* A70, and recently W. Liedtke in: *Exhib. cat. New York* (note 1), vol. 2, pp. 55-58, no. 7. For the two paintings of *Flora* see *Corpus*, vol. II, A93 and vol. III (1989), A112. Whether Rembrandt's painting of 1654 in the Prado in Madrid is a depiction of Sophonisba or Artemisia has been the subject of ongoing debate, see for this Chr. Tümpel, 'Bild und Text: Zur Rezeption antiker Autoren in der europaischen Kunst der Neuzeit (Livius, Valerius Maximus)', *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, eds. W. Schlink, M. Sperlich, Berlin, 1986, pp. 198-218, esp. 215 (*Artemisia*), *Corpus*, vol. II, A 94 (as *Sophonisba*) and vol. III (1989), p. 774-76, Corrigenda et Addenda (*Sophonisba* or *Artemisia*). Most recently A. Golahny, 'Rembrandt's "Artemisia": Arts Patron', *Oud Holland*, 114, 2000, pp. 139-152.
- 3 In 1818 and 1819 the painting was included in three auctions in London but remained unsold. It was offered by John Southey, Lord Somerville (1765-1819), the distinguished agriculturist who served as President of the Board of Agriculture from 1798 to 1800, and as Lord of the Bedchamber to King George III (see Provenance).
- 4 W. Valentiner, 'Komödiantendarstellungen Rembrandts', *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. 59, 1925/26, p. 270.
- 5 J.G. van Gelder, 'Rembrandts vroegste ontwikkeling,' *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, vol. 16, 1953, p. 296; W. Sumowski, 'Nachträge zum Rembrandtjahr 1956,' *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin (Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe VII)*, 1957-1958 (no.2), pp. 224, 253. Sumowski's enthusiastic acceptance was communicated verbally to Alfred Bader in the summer of 2001.
- 6 C. Müller Hofstede, 'Die Rembrandt-Ausstellung in Stockholm', *Kunstchronik* 9, 1956, p. 91.
- 7 H. Gerson, *Rembrandt Paintings*, Amsterdam, 1968, no. 94.
- 8 G. Schwartz, *Rembrandt, Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984 [English edition in 1985]; Chr. Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, Königstein/Taunus, 1986, p. 402, no. 106.
- 9 *Corpus* A 114, p. 170. Nancy Krieg who restored the painting in the fall of 2001 writes in her condition report (5 September 2001): "The overall condition of the picture is excellent. The paint layer is extremely well preserved with even the smallest flickers of paint intact. Examination under UV shows that many of the colors are self-fluorescing, (i.e., the yellow highlights in Minerva's cloak fluoresce yellow), reflecting Rembrandt's technique of adding organic yellow lakes directly into his mix."
- 10 See the essay on Rembrandt's signatures of the period in *Corpus*, vol. III, pp. 51-56, esp. p. 52. Compare nos. A113 and A120. In her condition report (see note 9) Nancy Krieg states "Examination under the binocular microscope shows the signature to be original."
- 11 *Corpus* A 114, A 110 and A 108 copy 2. See E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam, 1997, pp. 101, fig. 129, and pp. 105, 107, 124.
- 12 *Corpus* A 48.
- 13 *Corpus* A 70.
- 14 *Corpus* A 70, pp. 350-351.
- 15 *Corpus* A 112.
- 16 *Corpus* A 114 (see also addenda to vol. III where the *Artemesia* is discussed after restoration)
- 17 Or as it is put in the *Corpus*: "A lively paint relief in the lit passages and a certain translucency in the dark ones play a part in the brilliant solution to the problem of giving convincing form to the bulk of a life-size figure set in a surrounding space felt as atmospheric." *Corpus* vol. III, p. 8.
- 18 *Corpus* A 94. Gerson, 1968 p. 248 stated: "The similarities between *A Scholar in his study* and *Minerva* are suggestive, but it would probably be going too far to propose that they are companion pieces."
- 19 *Corpus* A 110.
- 20 *Corpus* III, p. 174
- 21 W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school*, 10 vols., New York 1979-1992, vol. I, p. 276.
- 22 For the document mentioning Bol as a witness in Dordrecht in December 1635 see A. Blankert, *Ferdinand Bol. Rembrandt's Pupil*, Doornspijk 1982, p. 71.
- 23 *Corpus* A 120.
- 24 According to a note in Rembrandt's handwriting on the back of one of his drawings. (Benesch 448) For a discussion of this document see *Corpus*, A 83 (the London *Flora*).
- 25 As is remarked in *Corpus* III, p. 14.
- 26 For the iconography of Athena/Minerva in Greek and Roman art see *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. II/1, Zurich/Munich, 1984, pp. 955-1044, vol. II/2, pp. 702-765.
- 27 Cited in translation after R. Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution* (Bonner Studien zur Kunstgeschichte vol. 1, ed. J. Müller Hofstede et al.), Münster, 1990, p. 49. For the reception of pagan gods during the Middle Ages and the Renaissance see J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Princeton, 1972 (first ed. in French, London 1940).
- 28 For the changing iconography of the figure of Minerva during the Renaissance see R. Wittkower, "Transformations of Minerva in Renaissance Imagery," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* II, 1938/59, pp. 194-205, and also H. Freifrau von Heintze and H. Hager, "Athene-Minerva, ihr Bild im Wandel der Zeiten," *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften* 1, 1961, pp. 36-127.
- 29 K. van Mander, *Witbeeldinge der Figuren: waer in te sien is hoe d'Heydene hun Goden uytghebeeldt en onderscheyden hebben, Alles seer nut den vernuften Schilders en oock Dichters hun Personnagen in vertooningen oft anders toe te maken*, Alkmaar 1604.

- 50 fol. 126v: *Pallas ... hadde den gulden helm/ bekranst met een Olijflakken: sy hadde dryerley cleederen van verscheden veruen/ als purpur/ blauuw/ en wit/ waer op de Griecische letteren waren gheborduert/ en alderley deughden.*
- 51 For a detailed description of Minerva which corresponds remarkably little with Rembrandt's depiction of the goddess, see K. van Mander, *Wilegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis, Alles streckende tot voordering des vromen en eerlijken borgherlijcken wandels. Seer dienstich den Schilders, Dichters, en Constbeminder, oock yeghelyck tot leering by een gebracht en gheraemt*, Haarlem, 1604, as the fifth book of his *Schilderboek*, Haarlem 1604, fol. 42-43; the quote referring to the helmet is on fol. 42v.
- 52 For this see exh. cat. *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Essen (Villa Hügel), 1988, p. 209, no. 88 with ill.
- 53 For the drawing see Z. Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, 1987, p. 54 (as dated 1599) with Fig. 18
- 54 For the print see *The Illustrated Bartsch*, vol. 4 (formerly vol. 3, part 2), p. 578, no. 62, and recently D. de Witt, in: V. Manuth et al. (eds.), exh. cat. *Wisdom, Knowledge & Magic. The Image of the Scholar in Seventeenth-Century Dutch Art*, Kingston (Agnes Etherington Art Centre), 1996/97, p. 56, no. 18 with ill.
- 55 For the ambiguous relationship between Rembrandt's *Minerva* in Berlin and a painting called "Melancholy, in the form of a woman sitting on a chair at a table on which are books, a lute and other instruments" attributed to Jan Lievens in the 1652 inventory of the Stadholder, see *Corpus* A78.
- 56 For a more detailed discussion of portraits of female sitters in the role of Minerva, see Pfeiff 1990 (note 27).
- 57 The identification proposed by Schwartz, 1984 (note 8), pp. 121-122, that the Berlin painting represents "Charlotte de la Trémouille as Minerva," is proven incorrect when one compares securely identified portraits of the sitter. Christopher White, *Rembrandt as an Etcher*, University Park, 1969, p. 115 concluded that Saskia was the model for the etching.
- 58 *Corpus* C9. The painting is dated by the authors of the *Corpus* to "in or soon after 1651" and attributed to Rembrandt's Leiden pupil Isaac de Jouderville (1613-before 1648). Given the painting's dependency on our *Minerva*, one would be forced to postulate a date after 1655 for the painting in Denver.
- 59 See A.B. de Vries et al., *Rembrandt in the Mauritshuis*, Alphen aan de Rijn, 1978, p. 195-199 (as Circle of Rembrandt)
- 60 Tobias van Domselaer, *Beschrijving der sieraden van 't tooneel waar op de vertooningen in 't bly-eindend Treurspel van 't beleggen ontzet van Leyden vertoont worden*, Amsterdam 1670, pp. 12-14
- 41 *Ibid.* p. 12: "*Vreede*: een zedige vrouw, met een aangenaam en vriendelijk wezen, rijkelijk gekleedt en kostelijk versiert, en bij dezelve een Boek. . . . Haar hoofd-hairen zijn met een laurierkroon omringt."
- 42 *Ibid.*, pp. 12-13: ". . . rijkelijke kleederen draaghtmen in den tijdt van Vreede; daarmen in de tijdt van oorlogh zich met slechter behelpt; kostelijke sieraden en andere dertelheden, koopt de Vreede voor 'l geene dat den oorlog, tot haar vernieldent kriegstuygh, van noode hadt. Konsten en geleertheden (door het boek aangewezen) by haar in swang gaan: ja de Vreede lokt allerley wijzen en konstenaars tot haar, door dien dat zy dezelve mildelijck kan beloonen. . . . de olijflakken worden ook aan Pallas, dat is, de Wijsheydt toegewijdt, die in vrede-Tijden best kan geleert worden".
- 43 *Ibid.*, p. 13: "Met laurier-kransen heeflmen van out gekroont de hoofden van de dappere Veldt-oversten, wanneer zy, al zegepalende, over de overwinning hunner vianden, wierden verwelkomt: . . . De Vreede vertoont haar hier, met overwinnende laurier, in plaats van stille, zachte en geruste olijf-kransen (als hier voren gezeyt is) gekroont, ter oorzaak dat de Hollanders met hare Bondgenooten, deze hunne Vreede door een tachtig-jarigen oorlog hebben moeten winnen."
- 44 J. Bruyn, "Patrons and early owners," *Corpus* vol. II, pp. 91-98.
- 45 *Corpus* A 108: A 108 copy 2, and pp. 107-112. As mentioned previously, the linen on which the copy is painted comes from the same bolt as the *Minerva* and *Belshazzar's Feast* in the National Gallery in London.
- 46 From his Italian patron Don Antonio Ruffo for his *Aristotle* of 1652 (New York, The Metropolitan Museum of Art). Ruffo found this a very steep price indeed and in a later transaction told Rembrandt that in Italy painters asked far less. Nevertheless, Rembrandt told him that the price was not too much and that he would not lower it. See W.L. Strauss and M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979, 1654/10; 1661/5; 1662/11.
- 47 Rembrandt's first letter to Huygens was written in February 1656, where the painter states that he was already "completing the three passion pictures" that Huygens commissioned for Frederik Hendrik. See *The Rembrandt Documents* (note 46), 1656/1 p. 129.
- 48 The name was derived from the Greek Athena. Although the Romans identified Athena with their goddess Minerva, the most Graecophile of the Roman emperors, Hadrian (117-138) recalled the goddess' Greek name specifically when he established the Athenaeum as a proto-university in Rome in c. 135.
- 49 Jan Vos, *Alle de gedichten [...] verzamelt en uitgegeven door J.L. [Jacob Lescaille]*, Amsterdam, 1662, ed. Amsterdam 1726, vol. I, p. 288.
- 50 Municipal Archive Amsterdam. PA. no. 76 (de Graeff) nr. 605/52, Notaris Dirck van der Groe. 24 december 1691-18 augustus 1692, fol.765. Sometimes the image of Minerva served as a pendant of Venus, the goddess of love, which is proven by the inventory of the merchant Joan Deutz who in 1712 owned a Venus and Pallas by the Rembrandt pupil Govert Flinck.
- 51 Jan Vos, *Alle de gedichten* (note 40), vol. I, p. 356.
- 52 The album amicorum, entitled "Pandora" by Jan Six, is still in the possession of his descendants in Amsterdam. It has been argued repeatedly that Rembrandt's drawing represents Anna Wijmer, the mother of Jan Six, as Minerva in her study. E. Haverkamp-Begemann, "Rembrandt's so-called portrait of Anna

- Wümer as Minerva." *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, New York, 1961, vol. III, Princeton, 1965, pp. 59-65, has rightly rejected this hypothesis. See recently P. Schatborn in: exh. cat. *Rembrandt: the Master & his Workshop. Drawings & Etchings*, H. Bevers, P. Schatborn, B. Welzel (eds.), Berlin (Altes Museum), Amsterdam (Rijksmuseum), London (National Gallery; etchings only), 1991/92, New Haven/London, 1991, p. 109, no. 51 (B).
- 53 For the album amicorum of Petrus Scriverius (1576-1660) see K. Thomassen et al., *Alba Amicorum. Het Album Amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden*, Maarssen/The Hague, 1990, p. 70, no. 56 and P. Schatborn in: exh. cat. *Rembrandt: the Master & his Workshop* (note 52), p. 110 with fig. 51c.
- 54 For their proposed relationship see G. Schwartz, *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen, 1984, pp. 24-27, 55-46.
- 55 See *The Rembrandt Documents* (note 46), 1663/7.
- 56 In 1665 Becker demands that Rembrandt finish the Juno. Comp. Municipal archive Amsterdam, notary J. Hellerus, NA 164, p. 107, see also *The Rembrandt Documents* (note 46), 1665/17. For a discussion of Rembrandt's *Juno* in the Armand Hammer Collection in Los Angeles as the painting mentioned and possessed by Becker, see recently J. Lloyd Williams in: exh. cat. *Rembrandt's Women*, Edinburgh (National Gallery of Scotland), London (Royal Academy), 2001, no. 140 with ill.
- 57 His inventory also lists a "Standard Bearer" by Rembrandt. Comp. Municipal archive Amsterdam, notary S. Pelgrom, NA. 4767, pp. 524-578, dd. 19 October-25 November 1678.
- 58 E. Kieser, "Über Rembrandts Verhältnis zur Antike," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 10, 1941/42, pp. 129-162, for the quote see p. 129.



## REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

(LEIDEN 1606 - AMSTERDAM 1669)

### *Minerva in her Study*

Signed and dated, center left: *Rembrandt. f. / 1633*. Oil on canvas, 137 x 116 cm.

#### PROVENANCE

James, 12th Lord Somerville (1697/98-1765), Drum House, Scotland; by descent to his grandson John Southey (Somerville), 14th Lord Somerville (1765-1819); sale, London (European Museum[?]), March 1818, lot 166 (seller John Southey, 14th Lord Somerville) [unsold]; sale, London (European Museum[?]), June 1818, lot 166 (seller John Southey, 14th Lord Somerville) [unsold]; sale, London (European Museum[?]), March 1819, lot 166 (seller John Southey, 14th Lord Somerville) [unsold]; by descent to the Honorable Mrs. Louisa Harriet Somerville Henry (1835-1923), of The Pavilion, Melrose, Roxburghshire, and of Malborough Buildings, Bath; sale, Lord Wandsworth et al. (property of the late Mrs. Louisa Harriet Somerville Henry), London (Christie's), 21 November 1924, lot 123 (Portrait of "Saskia as Deborah" for 6200 gns. to Lewis & Simmons; according to a second copy of the sales catalogue at the RKD in The Hague, sold to Smith for 6510 gns.); with Lord Joseph Duveen, New York; collection of Jules S. Bache, New York, 1929 (according to the photo mount in the Frick Art Reference Library, New York); collection of Marzell von Nemes (1866-1950), Munich; sale, Marzell von Nemes, Munich (Mensing & Fils, F. Müller, P. Cassirer, H. Helbing), 16-19 June 1951 (16 June), lot 59, reproduced (Portrait of "Saskia as Athene" for 80,000 Marks; with expertises by M.J. Friedländer, W. Martin, F. Schmidt-Degener, C. Hofstede de Groot and W.R. Valentiner. According to the article, "Die Nemes - Auktion in München", in the *Neue Freie Presse*, 17 June 1951, the painting was bought by Mensing for a Dutch client. However, a copy of the auction catalogue kept at the RKD in The Hague includes a handwritten reference to an anonymous buyer from America); collection of Dr. Axel L. Wenner-Gren (1881-1961), Stockholm, before 1940; sale, Dr. Axel L. Wenner-Gren et al., London (Sotheby's), 24 March 1965, lot 21 with ill. ("Saskia as Minerva," for £ 125,000 to Julius Weitzner, London, and Hallsborough Galleries, London; probably sold to Antenor Patiño); sale Paris (Palais Galliera), 6 June 1975, lot 27 with col. ill. (purchased by Baron Marcel Bich); collection Baron Marcel Bich, Neuilly-sur-Seine; purchased from Baron Bich by a Japanese corporation, 1988; on loan from 1988 to 2001 to the Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, Tokyo; purchased from the Japanese owner, 2001.

#### EXHIBITIONS

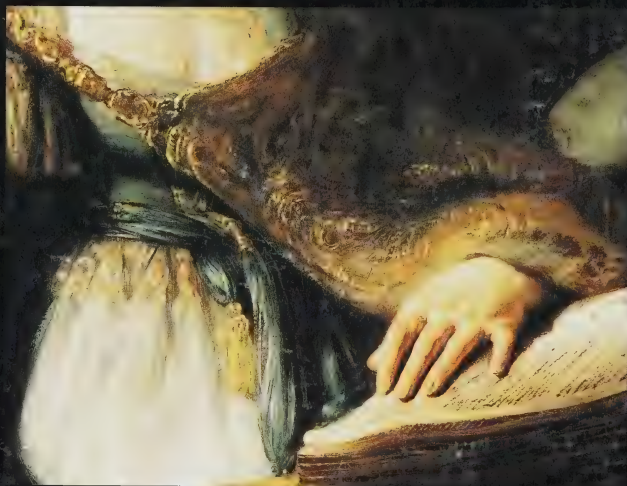
*Old Master Paintings from the Collection of Axel Wenner-Gren*, Sweden, Karlstad (Värmlands Museum), 1940, no. 2; *Rembrandt*, Stockholm (Nationalmuseum), 1956, vol. 1, pp. 13, 27, no. 16, vol. 2, pl. 11 (on loan from Axel L. Wenner-Gren); *Rembrandt Tentoonstelling ter Herdenking van de Geboorte van Rembrandt op 15 juli 1606. Schilderijen, Etsen*, Amsterdam (Rijksmuseum), Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen), 1956, no. 28 with ill. (on loan from Axel L.

Wenner-Gren, Stockholm); *L'Europe et la découverte du monde*, ed. G. Martin-Méry, Bordeaux, 1960, p. 19, no. 30 and fig. 26 (on loan from Axel L. Wenner-Gren, Stockholm); *Rembrandt, his Teachers and his Pupils*, ed. Christopher Brown, Tokyo (Bunkamura Museum of Art), Chiba (Kawamura Memorial Museum of Art) and Yamaguchi (Yamaguchi Prefectural Museum of Art), 1992, no. 6, illustrated in color; *Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt*, eds. P. Schoon, S. Paarberg, Athens (National Gallery/Alexandros Soutzos Museum), Dordrecht (Dordrechts Museum), 2000/2001, p. 278, no. 61, illustrated in color.

#### LITERATURE

W.R. Valentiner, "Komödiantendarstellungen Rembrandts," *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. 59, 1925/26, p. 270, and reproduced on p. 267 (as owned by Lewis & Simmons); A. Bredius, *Rembrandt Schilderijen*, Utrecht, 1935, no. 469; J. Rosenberg, *Rembrandt*, Harvard, 1948, vol. I, pp. 43 and 164; J.G. van Gelder, "Rembrandts vroegste ontwikkeling," *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, vol. 16, 1955, p. 296; Müller Hofstede, "Die Rembrandt-Ausstellung in Stockholm," *Kunstchronik* 9, 1956, p. 91; W. Sumowski, "Nachträge zum Rembrandtjahr 1956," *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin (Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe VII)*, 1957-1958 (no. 2), pp. 224, 255, reproduced fig. 17; K. Bauch, *Rembrandt. Gemälde*, Berlin, 1966, no. 259; H. Gerson, *Rembrandt Paintings*, Amsterdam, 1968, no. 94, reproduced; A. Bredius, *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings*, revised by H. Gerson, London/New York, 1969, no. 469, reproduced; C. White, *Rembrandt as an Etcher. A Study of the Artist at Work*, University Park and London, 1969, pp. 114-115; C. Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, Königstein/Taunus, 1986, p. 402, no. 106, reproduced; J. Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Dordrecht-Boston-London, vol. III, 1989, pp. 168-174, no. A114, reproduced; R. Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, vol. 1)*, Münster, 1990, pp. 101-102; reproduced fig. 105; C. Grimm, *Rembrandt selbst: Eine Neubewertung seiner Porträtkunst*, Stuttgart, 1991, p. 61, reproduced figs. 107 and 120; C. Brown, J. Kelch, P. van Thiel et al., *Rembrandt: the Master and His Workshop. Paintings*, exhib. cat. Berlin (Altes Museum), Amsterdam (Rijksmuseum), London (National Gallery), 1991-1992, p. 261; L.J. Slatkes, *Rembrandt. Catalogo completo dei dipinti*, Florence 1992, p. 170, no. 92, reproduced; W. Liedtke et al., *Rembrandt/Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship*, exhib. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), 1995-1996, vol. 2, p. 56, note 12; E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam, 1997, pp. 101, reproduced fig. 129, and pp. 105, 107, 124.





**OTTO NAUMANN, LTD.**

22 EAST 80TH STREET NEW YORK, NY 10021

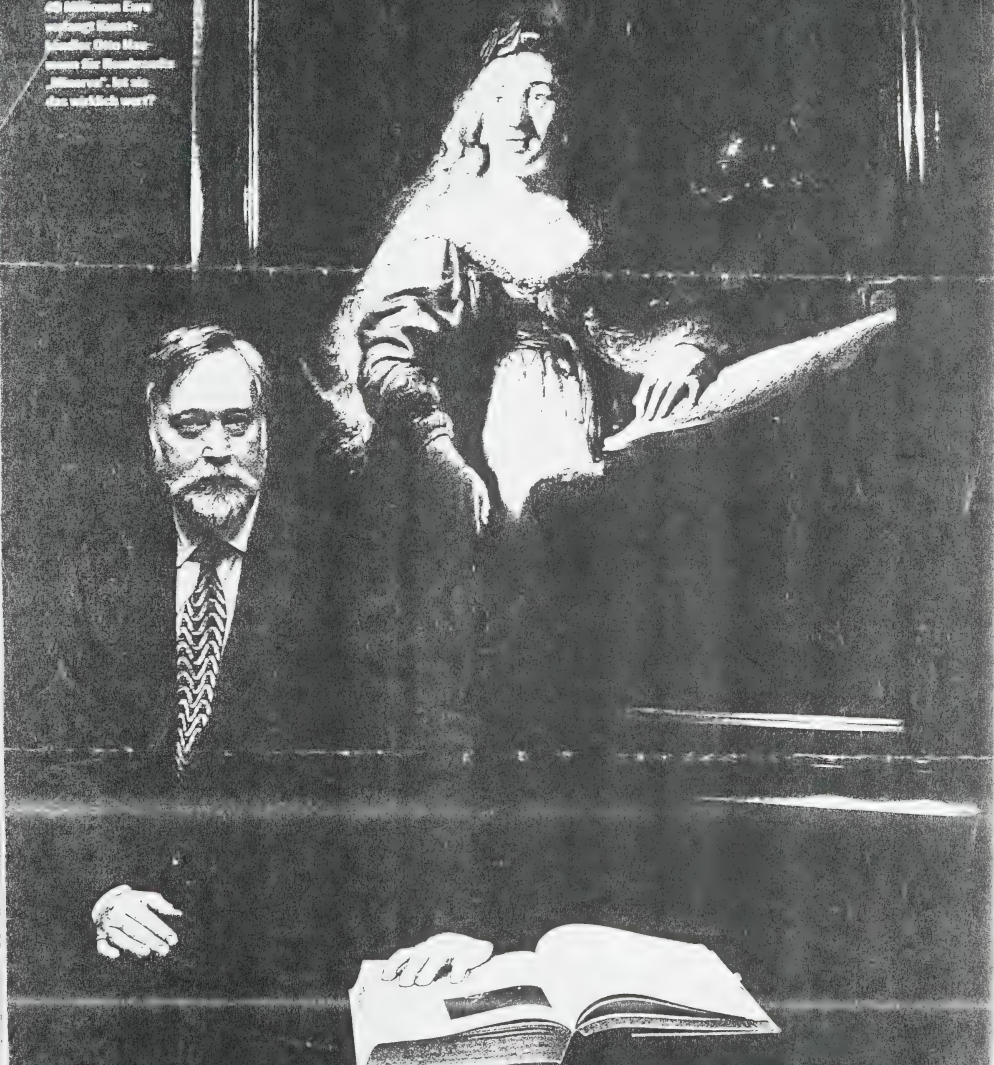
TELEPHONE (212) 734-4445 FAX (212) 555-0617

OTTO@DUTCHPAINTINGS.COM WWW.DUTCHPAINTINGS.COM

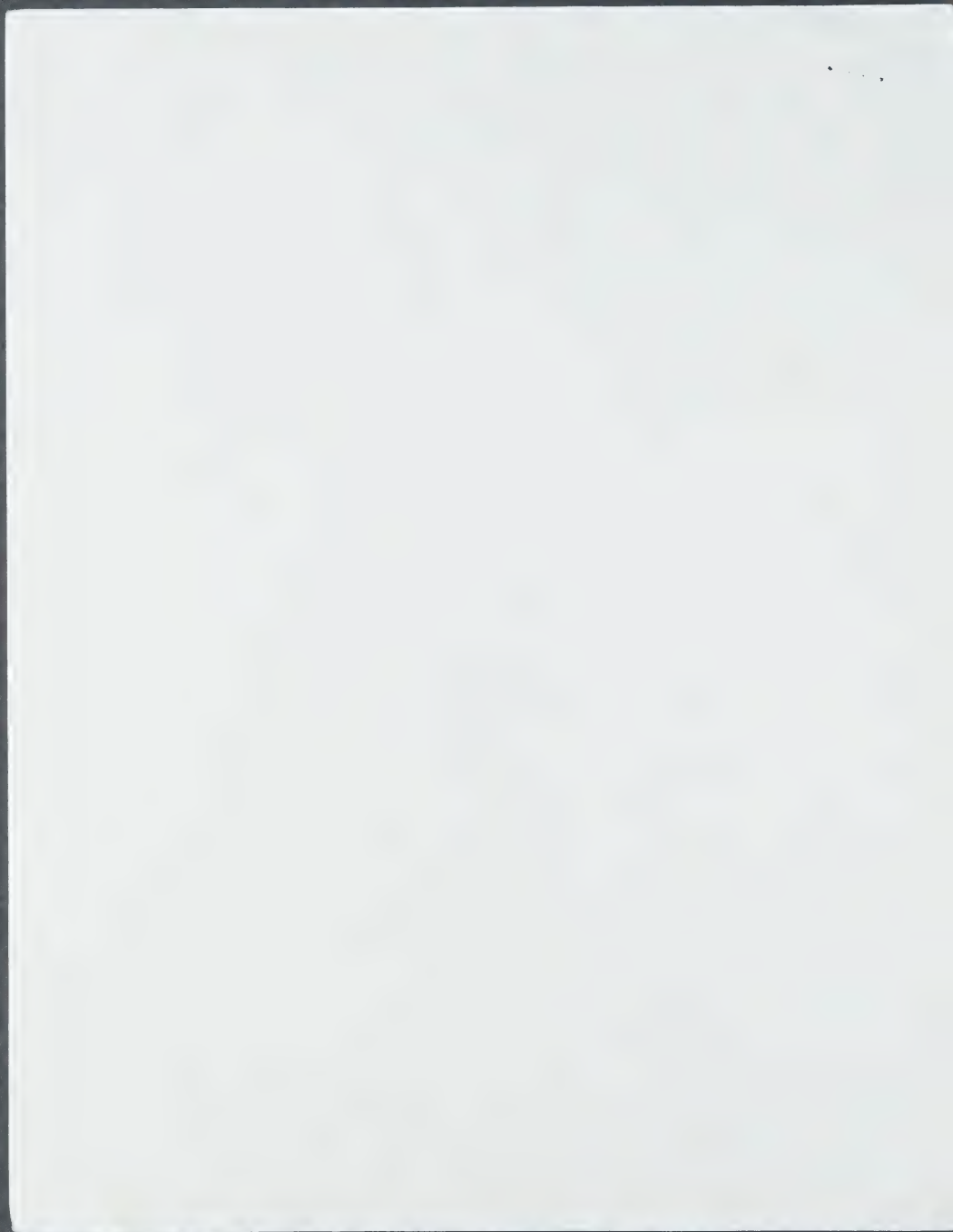


**TEURE SCHÖNE**

40 Millionen Euro  
wurde! Kunst-  
werke des Barock  
sind für den Markt  
immer noch die  
"Königin". Ist die  
das wirklich wert?



**Preisfrage: Was ist ein Remb**



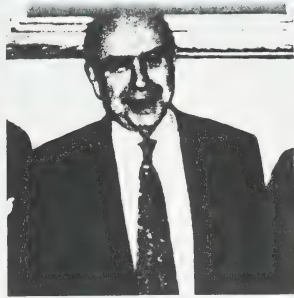




DER MEISTER So malte sich Rembrandt, eigtl. Harmensz. van Rijn, im Selbstbildnis von 1661/62



DIE MUSE Rembrandt vergötterte seine Ehefrau Saskia und malte sie immer wieder (um 1636)



DER MÄZEN Alfred Bader sammelt alte Meister und finanzierte den Kauf der „Minerva“

DIE „MINERVA“ des alten Meisters vergammelte irgendwo in Tokio. Ein New Yorker Kunsthändler kaufte das Bild, restaurierte es – und will jetzt 40 Millionen Euro dafür

Das R steht für Rembrandt, für Rarität – oder richtig teuer. Je nach Standpunkt des Betrachters. In jedem Fall geht es um ein Filetstück der Malerei und um viel Geld, wenn ein echtes Gemälde des holländischen Meisters (1606–1669) zum Verkauf steht. Aktueller Höchstkurs: rund 32 Millionen Euro. So viel zahlte ein anonymr Händler für das „Porträt einer Dame“ an das Londoner Auktionshaus Christie's. Knapp zwei Jahre ist das her.

Jetzt will der renommierte New Yorker Kunsthändler Otto Naumann noch eins draufsetzen. Sein Angebot: ein Porträt von Rembrandts Ehefrau Saskia als „Minerva“ (1635), Kriegsgöttin und Schutzpatronin der Wissenschaften. Preis: 40 Millionen Euro. Die Kunstwelt hält den Atem an. Ist dieses Bild so viel wert?

„Ja“, sagt Otto Naumann und erklärt warum. Preisfaktor 1: der einmalige Zustand des Gemäldes. Preisfaktor 2: der einwandfreie Herkunftsnachweis (die Provenienz). Denn Rembrandt ist nicht gleich Rembrandt. Wie viele der gut 700 bekannten Gemälde tatsächlich vom Meister und nicht von einem seiner Schüler stammen, ist sogar unter Experten strittig.

Die Geschichte der Millionen-„Minerva“ erinnert an das Märchen vom Aschenputtel. Naumann entdeckte seinen Schatz in einer Ausstellung in Athen. Das Bild war total verkrustet vom Schmutz der Jahrhunderte. Das sah der Kunsthändler sofort. Noch während der Schau machte sich Naumann auf die Su-

che nach dem Besitzer des Bildes. Die führte ihn zum Bridgestone Museum in Tokio, dem Sitz der Kunstsammlung des japanischen Autoreifen-Tycoons Shojiro Ishibashi. Dort wollte man die stiefmütterlich behandelte Schöne zunächst nicht hergeben. Zweieinhalb Jahre dauerten die Verhandlungen. Dann verkauften die Japaner. Preis: Verschlußsache

Zurück in New York ließ Naumann das Aschenputtel von der Spitzenrestauratorin Nancy Krieg, 49, reinigen. Schicht für Schicht löste sie den Dreck der Jahrhunderte ab. Ergebnis: das Antlitz einer Göttin, in Farben so frisch und leuchtend wie zu Rembrandts Zeiten – eine Sensation.

Damit nicht genug: Der Weg des Bildes lässt sich seit der Entstehung im Jahr 1635 lückenlos nachvollziehen. Denn jahrhundertlang blieb das Gemälde in der Hand der Erstbesitzer, der britischen Adelsfamilie Somerville. Es folgten prominente Kunstsammler wie Electrolux-Firmengründer Axel L. Wenner-Gren und BIC-Kugelschreiber-magnat Baron Marcel Bich. Damit ist die Herkunft besser nachweisbar als bei den meisten anderen Rembrandts.

Aber 40 Millionen Euro? Schon sechs bis acht Millionen galten bislang als viel für einen holländischen Meister. Die Töpen der teuersten Bilder machen seit Jahren Maler der Moderne unter sich aus: Vincent van Gogh („Porträt des Dr. Gachet“, Preis: 82 Millionen Euro), Pierre Auguste Renoir („Tanz im Moulin de la Galette“, 78 Millionen Euro), Paul Cézanne („Stilleben mit Vorhang“, 60 Millionen Euro) und Pablo Picasso („Frau mit verschränkten Armen“, 53 Millionen Euro).

Einen der einflussreichsten internationalen Kunstsammler hat Otto Naumann schon

vom Wert seines Fundes überzeugt: Alfred Bader, 77. Der Chemiker und Sellmade-Millionär aus Milwaukee (USA) finanzierte maßgeblich den Ankauf der „Minerva“. Bader hat nicht nur einen exzellenten Ruf in der Kunstwelt. Er hat auch einen ausgesprochenen Riecher für profitable Geschäfte. Gemeinsam mit Naumann ersteigerte er 1992 Rembrandts berühmtes Porträt des Pfarrers Johannes Uytenbogaer. Preis: gut acht Millionen Euro. Das wertvollste Gebot, das je für einen Rembrandt abgegeben wurde. Danach verkaufte das Duo das Bild gewinnbringend an das Rijksmuseum in Amsterdam. Preis: wie immer Verschlußsache.

Otto Naumann sieht den anstehenden Verkaufsverhandlungen daher gelassen entgegen. „Ich kann Ihnen verraten, dass 2000 Museen aus den USA und eines aus Europa bereits Interesse gezeigt haben“, sagt er. Nun geht das teure Stück gut gesichert auf Seereise. Ziel: die größte Kunstmesse Europas, die TEFAF in Maastricht (8.–17. März). Naumann bleibt gelassen: „Sollte ich das Bild dort nicht verkaufen, wird es Alfred Bader zu sich nehmen. Aber da sind auch noch die Japaner ...“ Und die zahlen, so weiß die Branche, (fast) jeden Preis.

von Dr. G. ...

## TEFAF 2002 IN MAASTRICHT

- DIE TEFAF The European Fine Art Fair (8.–17. März) ist eine der wichtigsten Kunst-messen weltweit – ein Sammlertreffpunkt
  - DAS ANGEBOT 199 Kunsthändler aus 13 Ländern bieten alles – von altägyptischen Artefakten bis zu Meisterwerken der Moderne
  - DAS KONZEPT Sicher kaufen. Unabhängige Sachverständige garantieren geprüfte Museumsqualität
  - DER EINTRITT 30 Euro pro Person inkl. Katalog
- Info unter: [www.tefaf.com](http://www.tefaf.com)

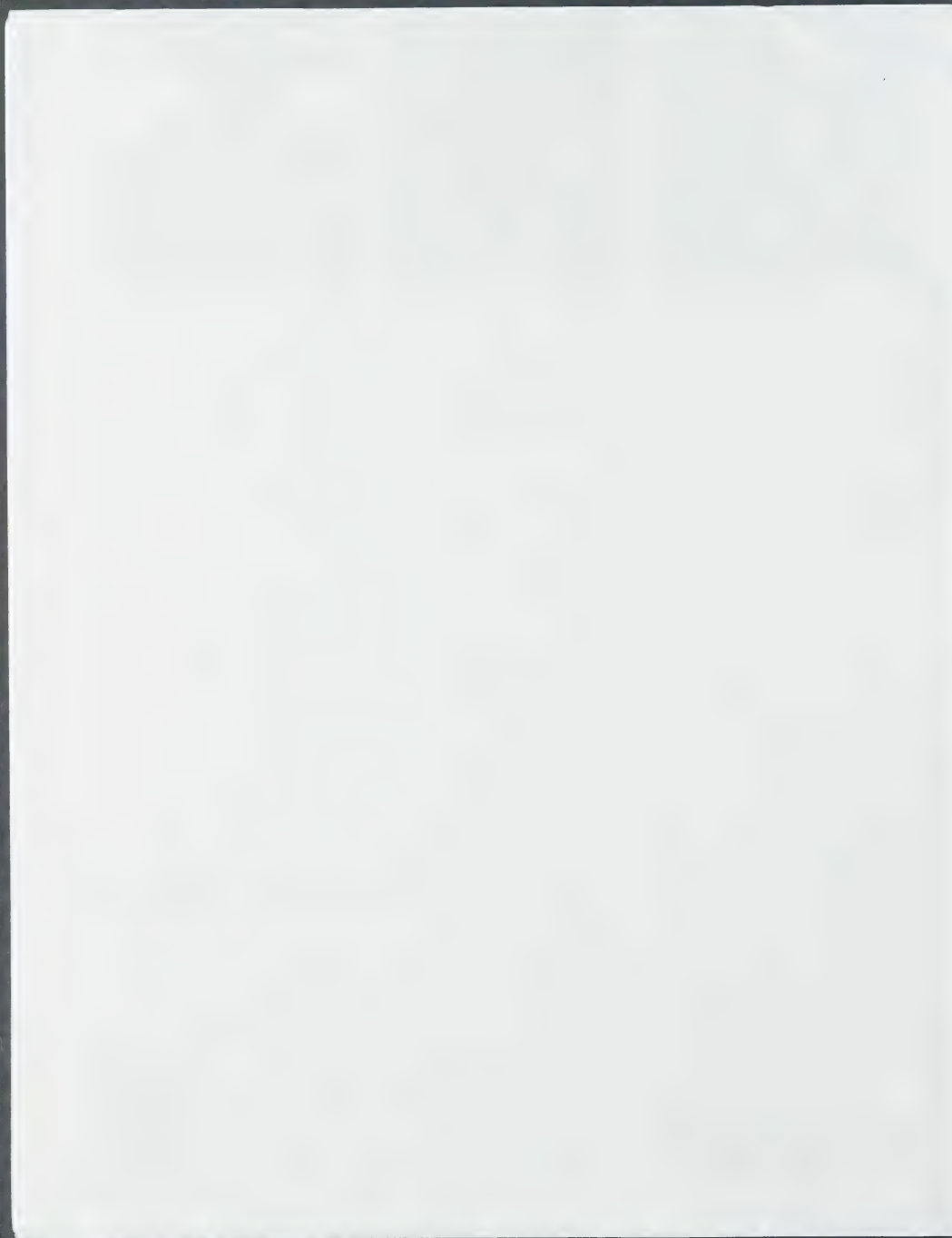
TEFAF Wichtige Kunst-messe in Maastricht/Holland



FOTO: ROBERTO SCHIACCI/AGF, MUSEO DI S. CARLO, L. BERTON/AGF, G. BERTON/AGF

# and wert?





# WOMIT

INTERVIEW

## ANGELA MERKEL Ich bin nicht verbittert!

Die CDU-Chefin über  
Gefühle, Ehe  
und Freundschaft



## VERONA FELDBUSCH Ich hoffe, es werden Zwillinge

## HORST TAPPERT Er kam zu spät zu seinem sterbenden Sohn



SCHLAGERKÖNIG  
RALPH SIEGEL

# Seine Frau bittet: Nimm mich zurück!

Dagmar, 33, und  
Ralph Siegel, 56

Vor einem Jahr verließ sie ihn  
wegen eines jüngeren Mannes











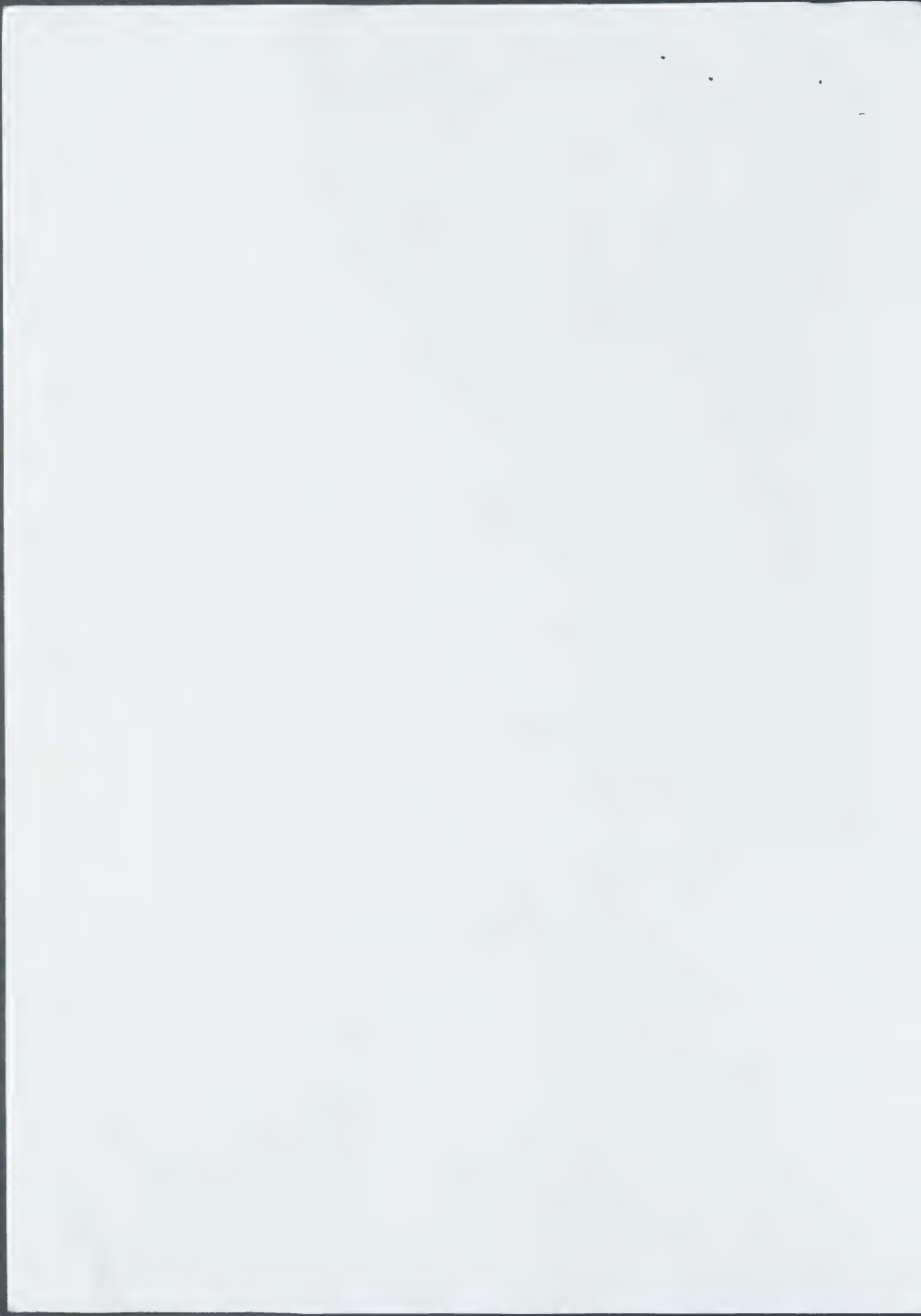
# Rembrandt

## SIMEON IN THE TEMPLE

by Andrew Soós

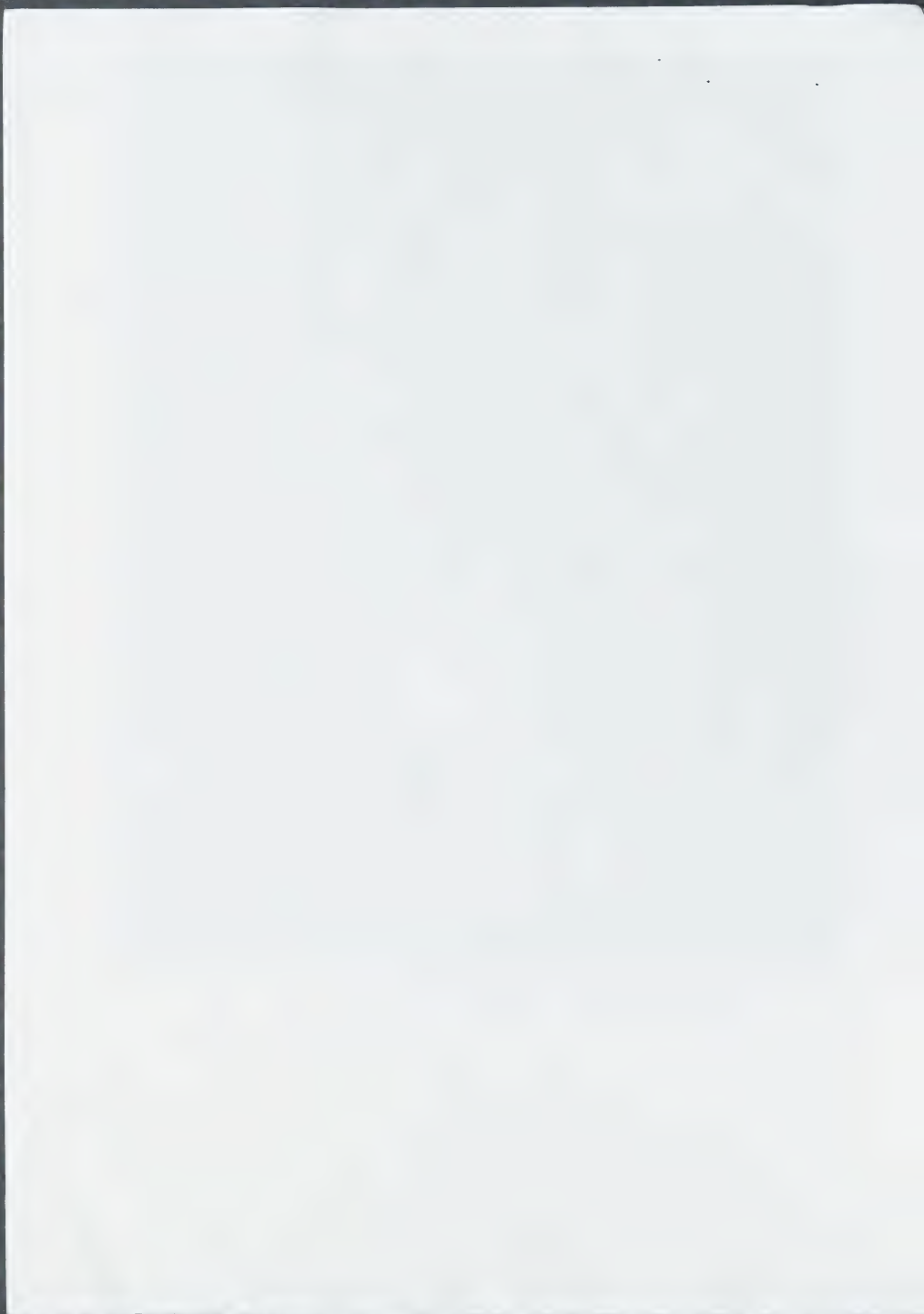
1 Lancashire Court New Bond Street London W1



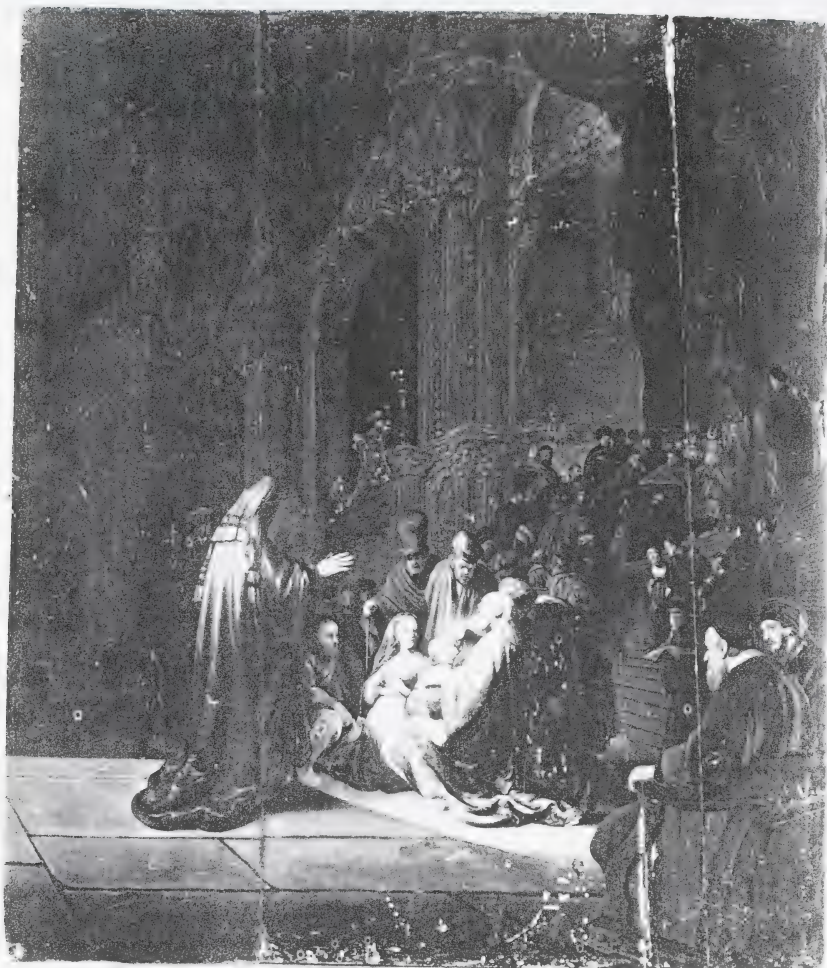




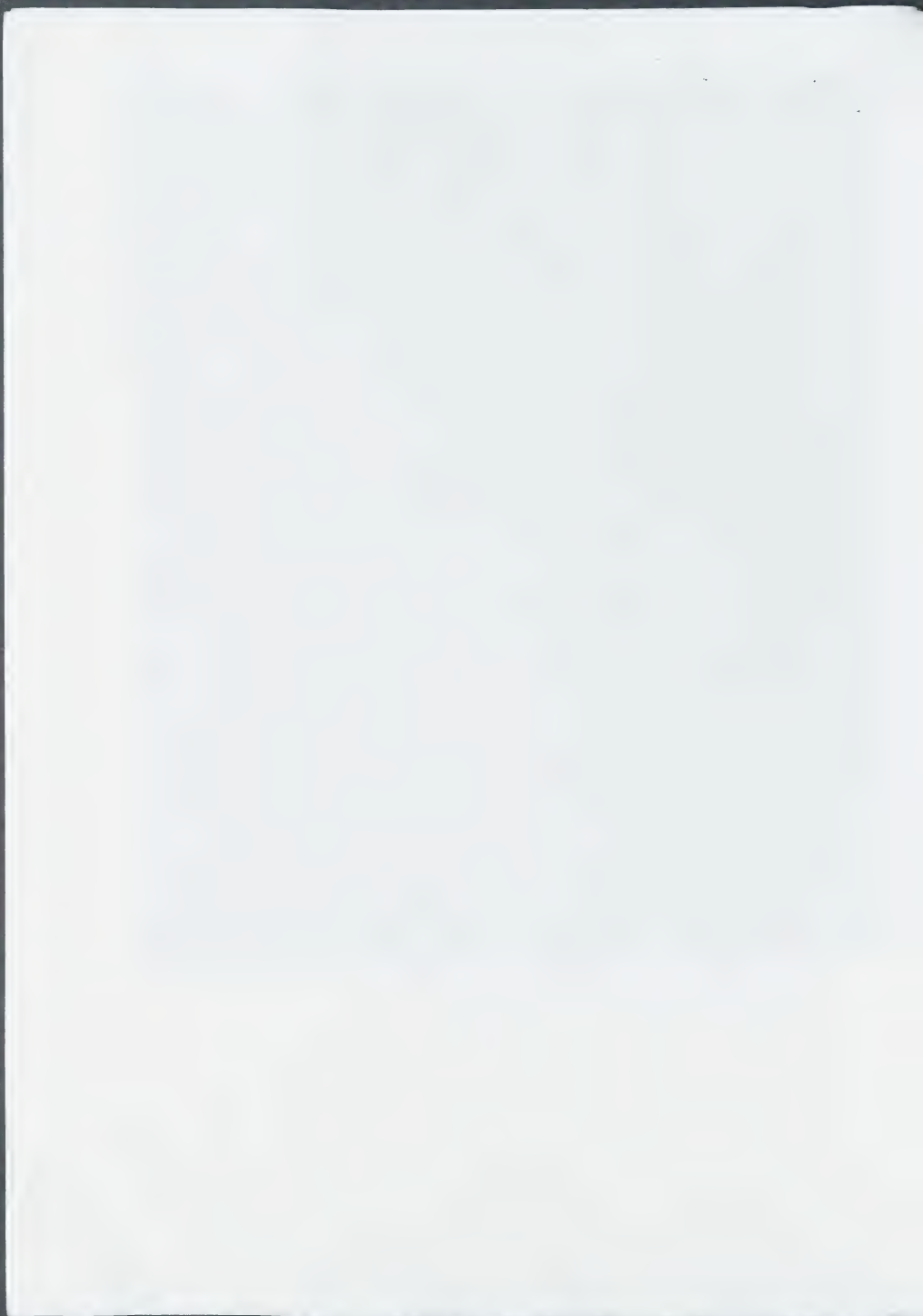
*Baptême de l'Infant de la Reine  
dans la Cathédrale de Reims, 1842*







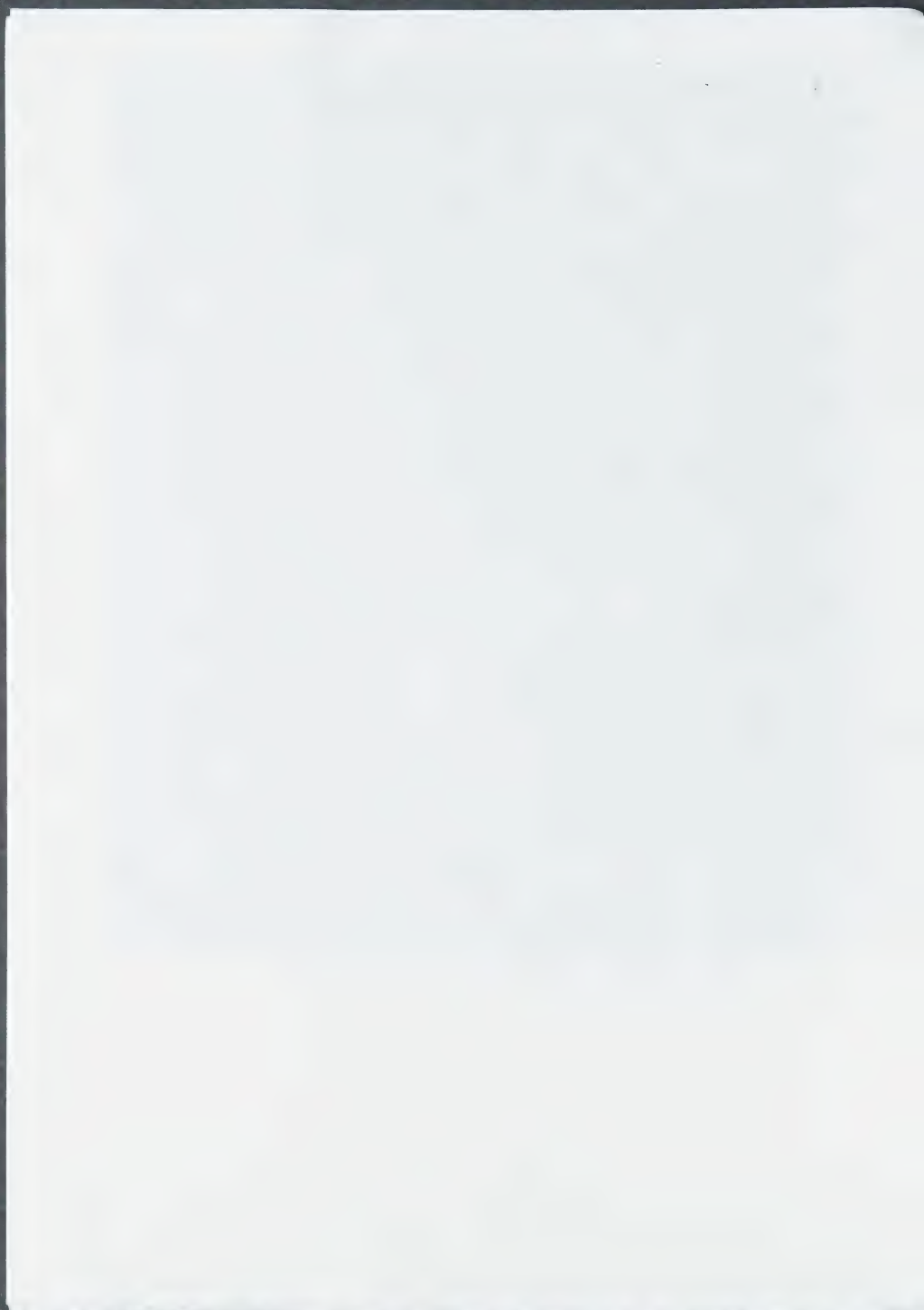
*The Resurrection of Christ*  
*By Raphael, 1505-1506*





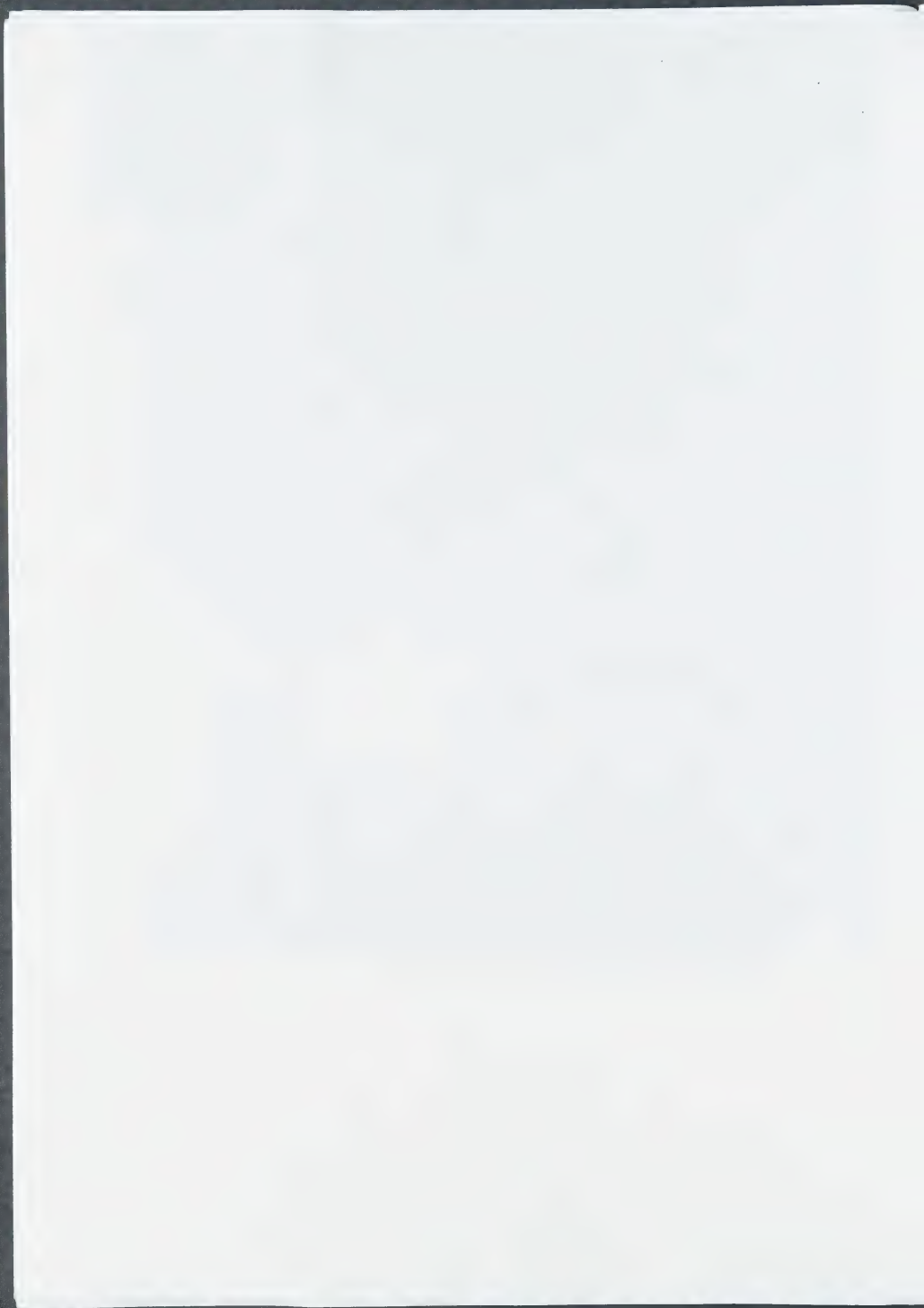
Resurrection  
by Michelangelo







*Descent from the Cross, by Donatello  
Florence, 1465-70*





### REMBRANDT: SIMEON IN THE TEMPLE

Ordinary men's problems die with them. Such is not the case with the creative genius. He will have to fight a post-humous struggle for immortality, through his works. He will be praised or abused. He will be commemorated with monuments, or his name will be used for the promotion of base interests. Some will acquire fortunes by the dead artist's works, some fame, others academic merits. The dead genius, blissfully, knows nothing of this struggle for existence afterwards; he dreams peacefully below, covered by marble tombs, or buried in the common graves of the poor.

There have always been, and there will always be problems about the works of the deceased artist. This is only natural. There are, however, artificially swollen problems as well, ones raised not by time and the passing away of all things, but by human meanness, ignorance, or negligence. As we said, problems there remain after all creative artists, this is natural, but the dispute which has been raging during the past century and a half, can only be called the Rembrandt Tragedy.

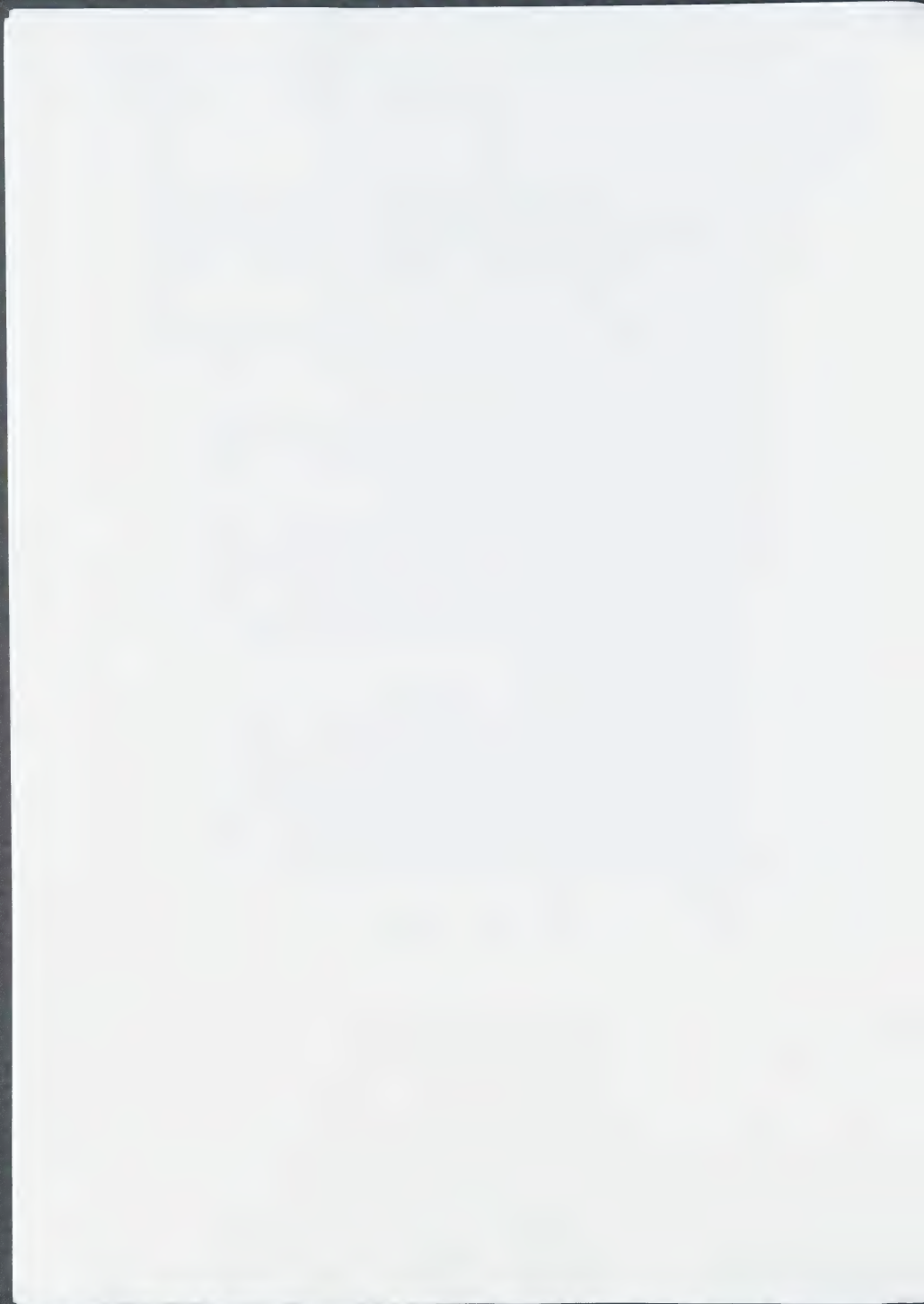
Rembrandt, in the course of his sixty-three years of existence, knew every brand of human misery. In this brief essay, it is not the author's objective to embrace the tragedy of the Man, but only to show an episode of the tragedy of the Artist, which one has, before us, been exposed by many and, let us add with melancholy, quite unsuccessfully by some . . .

This essay is based on material evidence, on documents and, for the sake of brevity, avoids the attractive but hazardous maze of literary beauty.

In the Museum of The Hague, next to the "Lesson in Anatomy" there hangs a picture, registered (according to the sign "R 1631", in the lower right corner) as one painted by Rembrandt. This picture is "Simeon in the Temple", its size being 60 cm.  $\times$  48 cm. without arch, 74 cm.  $\times$  48 cm. with arch. As we said, the date on the picture is 1631, which places it into the artist's Leyden period. It was, it is said, originally painted with no arch, the 13-cm. high arch having been added in the 18th Century, "to make it uniform in shape with Gerard Dou's 'Young Housekeeper' is now concealed by the frame" (Bode). Willem de Poorter, a pupil of Rembrandt's between 1627-30, made a copy of the picture, without arch. This copy is on the Catalogue of the Museum of Dresden (1391 n). It is 60 cm.  $\times$  48.5 cm. It is very pertinent to mention here that Poorter worked in Rembrandt's workshop between 1627-30, during which time he made a copy of a picture which, in the Museum of The Hague, is dated from 1631!

It has often been asked whether the "Simeon" of The Hague was, in fact, painted by Rembrandt. Many answered this question with unequivocal "no". In the 19th Century, there arose but a slight suspicion in critics like Framontin, Abbot. Muther, Reinach and others. This suspicion strengthened in our Century, and the following passage can be quoted, on the "Simeon in the Temple" of The Hague (John C. Van Dyke: *Rembrandt and His School*, New York, 1923; "Simeon in the Temple given to Rembrandt").

"It is a van der Pluym: light, illumination, grouping, types, surface, handling and colour. His composition is huddled, lacks in space, is false in the relation of the planes, and is remarkable for backgrounds that are vague, shadowy, uncertain. The figures stand badly and false in value. He uses sweet colours. The background follows the false-valued arrangement in the Simeon picture at The Hague. That has a glib surface but no under-drawing. With the lesson in Anatomy hanging near it done in 1632, the Simeon 1631. That is not possible."



**New Guides to Old Masters, The Hague, p. 84**

"With the lesson in Anatomy hanging near it, done in 1632, when Rembrandt was 26! How is it possible to think he did this small, spotty, and rather pretty Simeon in the Temple at an earlier date or at any time whatever. In the lesson of Anatomy examine the breath of the massers, the largeness of the light-concentration, the bulk of the colour, the absence of any small glitters or spot of light, the flatness of the brush stroke, and then look at this prettily conceived, dotted and dabbed picture of Simeon with its smooth textures, rather sweet colour, and its shoe-button highlights!! Could the same man have done the pictures? If the signature and date are genuine, it is only one year earlier, and besides the style of it is not immature. It is the finished style of a man who has perfected a small method."

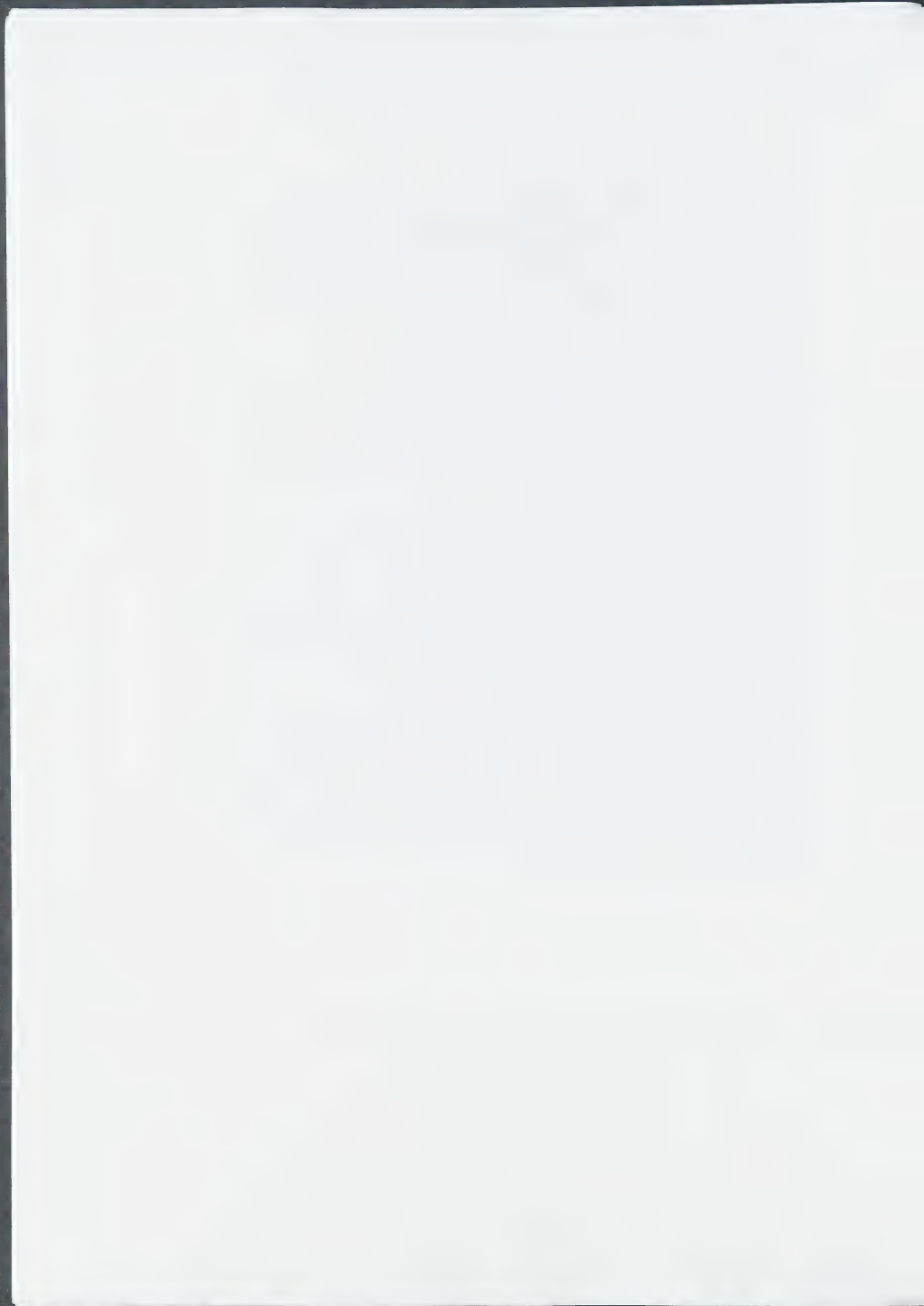
**Mr. J. O. Kronig: "Burlington Magazine", Vol. XXVI, p. 175**

"Carel van der Pluym. The fact that unfortunately attempts have been made to turn their work into Rembrandt's by adding his signature (Pluym was a very noted person in social life). Van der Pluym could approach his teacher only superficially. His art is devoid of all inner life. There is no action in his figures and we feel he has not been able to detach himself from his models. His handling is hesitating, his modelling loose, and his drawing betrays some weakness. Van der Pluym was guardian of Titus and the Manager, under Rembrandt, of the shop. Rembrandt leaned on him, used him, employed his facile hands and fanciful brain. He was the buyer, the seller in the Rembrandt shop. He sent out little under his own name, because the shop name was a better one to sell under than his own, and his work was paid for as shop work by Rembrandt."

To the opinions here quoted, the present author adds that in his view the contention of Professor Van Dyke—according to which the picture was painted by Carel van der Pluym—is true. It is a studio copy of an original painted by the young Rembrandt, and owned by the present author. This original (on which I am presently serving evidence) formed part of the legacy of Professor Julius von Benzur, who taught at the Academy in Munich and bought this picture there, around the turn of the century. Professor Benzur was an art critic of repute, as well as one of the greatest painters of his day. Its title is "Simeon in the Temple". The panel is 22 in.  $\times$  19 in. The composition agrees with that of the "Simeon" in The Hague, and, of course, the two pictures compare as one would expect of an original picture painted by Rembrandt, and a copy made by Carel van der Pluym. The picture in my possession was given a very thorough technical examination in the Courtauld Institute in London, from which I have the firm opinion that it is painted in Rembrandt's technique.

(a) The results of this examination are as follows: the painting on panel, the painter began with a white priming. Over this priming he laid translucent browns and brown blacks, probably bone blacks and bone browns, and on this background made luminous by the priming below he built his picture. He used thin paint with more oil in the dark parts of the picture. The thick stiff white lead was dragged on, but not so as to cover the whole surface. For deeper shadows, portions of the dark underpainting were left uncovered and the grooves in the paint revealed the darker undersurface, and even the point of the brush handle was used to score through the wet paint to reveal the dark colour below. The more delicate shadows were painted on top of the lighter passages. He varied his texture, using sometimes reticulated rough surfaces, and sometimes smooth-surfaced paint to obtain his effects.





(b) X-ray and infra-red photographs made of the picture show such manner of drawing, as well as other details, as would quite exclude the possibility that the picture is a copy. The painter, under the picture, had made another composition, a case of penitenti!

(c) There are details which are manifest on this picture but which were ignored by the painter of the copy in The Hague. These are to be found particularly in the shaded parts of the picture.

(d) The picture exhibited in The Hague can be a copy of the one in London, but not the latter of the former.

(e) The aesthetic values of the London picture by far exceed those of the one in The Hague.

(f) The characters which appear on the London picture are a great deal younger than those on the other. The difference is striking especially when one regards the participants of the wedding placed on the upper stairs. The artist, contemplating with his elbow on the table, seems to be about 50 years old on the "Simeon" in The Hague (this, incidentally, struck Adolf Rosenberg decades ago!), whereas on the London picture he looks about 25 years old! The man seated beside is ancient, but he is a young man on the London picture; and so on.

(g) On the top and on the left of the picture, a strip is missing!

However, before continuing to list the differences between the two paintings, let us consult a few older remarks.

*Gerard Hoet: Catalogus of Naamlyst van Schilderjen.* (Hoet—1760 Haag). Page 385. I. Van der Heer Adrian Bout, Raad en Agent van Zyn C: F: D: van Trier.

Verkogt den Aug. 11. 1733 ins Gravenhage. Page 391. 80, 81, 82, Simeon in der Tempel curius en uytvoerig geschildert, vol Belden, van zyn alderbeste en uitvoerigste tyd.

H 23 inch Br 18 en een half inch (English 24 × 19).

(Nota. De Stukken zyn gemeeten, met de Rhylandsche Voetmaat van 12 duim de Voet). (A Dutch foot is equal to 12½ English inches.)

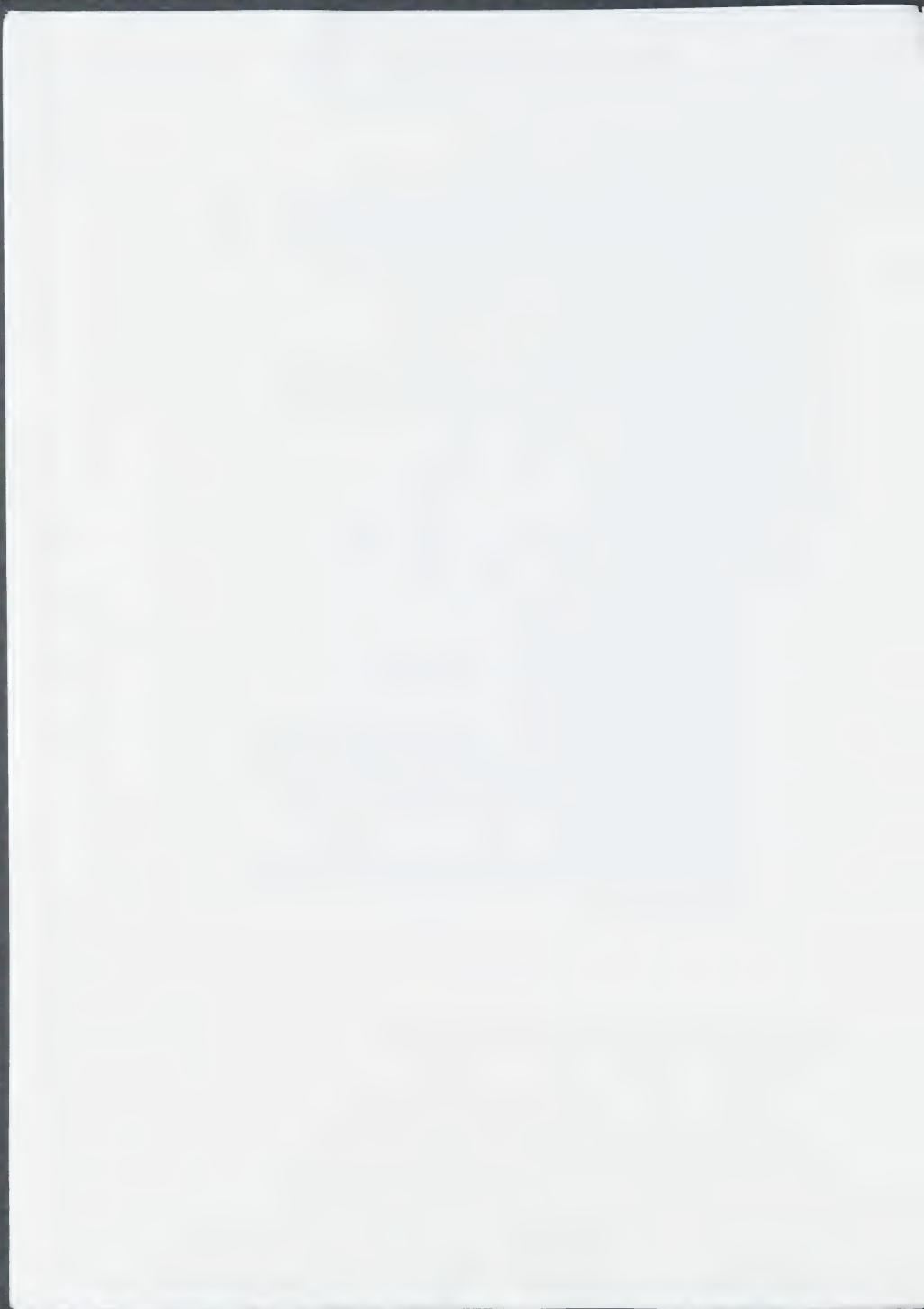
*Vol. III. Page 708.* Prince of Orange en Nassau Van Zyne Hogheid, in's Hage:

"Een uitmuntet Stuk verbeeldende: Simeon in Tempel met het kind Jezus op zyn Armen. wear by Maria, Joseph en meer andere Figuren, vermanderlyk schoon zoo van Ordinantie als Daag shadu en uitvoerighed, door Rembrandt van Rhyn; op panel

H 2v 6d, B 1v 8d." (English: 31½ × 20¾.)

It is obvious that the picture in the Bout Collection cannot be connected with the Prince of Orange painting. Its size is identical with that of the picture in The Hague. Furthermore, it is also identical with the size given by Poorter. Hoet clearly and in no ambiguous term writes of two different paintings entitled "Simeon in the Temple". The Bout picture does, in fact, exist, it hangs in the Mauritshuis of The Hague, there can be no doubt about that. But where is the picture, registered and thoroughly described by Hoet as "door Rembrandt van Rhyn", of which the size is quoted as 30 × 20 "Rhylandsche" inches? This apparently disappeared, but not for ever.

The painting taken from the Nassau Collection was so altered as to escape identification. There was only one way of doing this: the sizes had to be changed, but with no damage done to the painting. As it can be established very definitely on the picture which I have, the alteration was brought about in this way: the wooden board, on the back of the picture was





chamfered down, all around, in a plane of about an inch and a half in width, thinning towards the edges. This plane is intact and exact on the right-hand side and bottom. On the left-hand side, however, it can be seen clearly that more than an inch is missing from the plane, leaving hardly more than one quarter of an inch. On the painting itself it can be seen that the corners of the tiles, on the left, are missing, and so is one human figure from beside the one standing near the edge. This is how the Nassau picture, originally 52.5 cm. wide, became only 49 cm. in width. It is, incidentally, still wider than the one in The Hague, and the Poorter copy in Dresden. From the original height, a generous piece is missing. There is no trace of the original 1.5 in. wide plane on the top, therefore it must have been considerably higher. The Nassau picture's size of 30 Dutch inches (78 cm.) suggests that it was probably painted with an arch, the same way as the painting in The Hague. As it has been said, the picture had been about 4 cm. wider than the one in The Hague. It stands to reason that, for the sake of the proportions, it must have been also higher. (The Hague painting, with arch, is 74 cm. high.) Hoet quotes the height of the Nassau picture as 78 cm. The present height is 57 cm. Hence, if somebody wanted to avoid the picture being recognised, he probably made the whole arch disappear. It is no coincidence that there is an arch on the painting in The Hague. The whole composition of the picture demands it, and the original size of the Nassau picture, as quoted by Hoet, confirms the suggestion.

But the picture itself is not the only evidence of the cutting. It is fitted in an old frame, hand-carved, with tulips and a pair of doves on each side. It can be detected on the frame as well that it was shortened. The braces in the back have been replaced by shorter and narrower ones. I do not propose to draw conclusions from this fact, but I thought it interesting enough to mention.

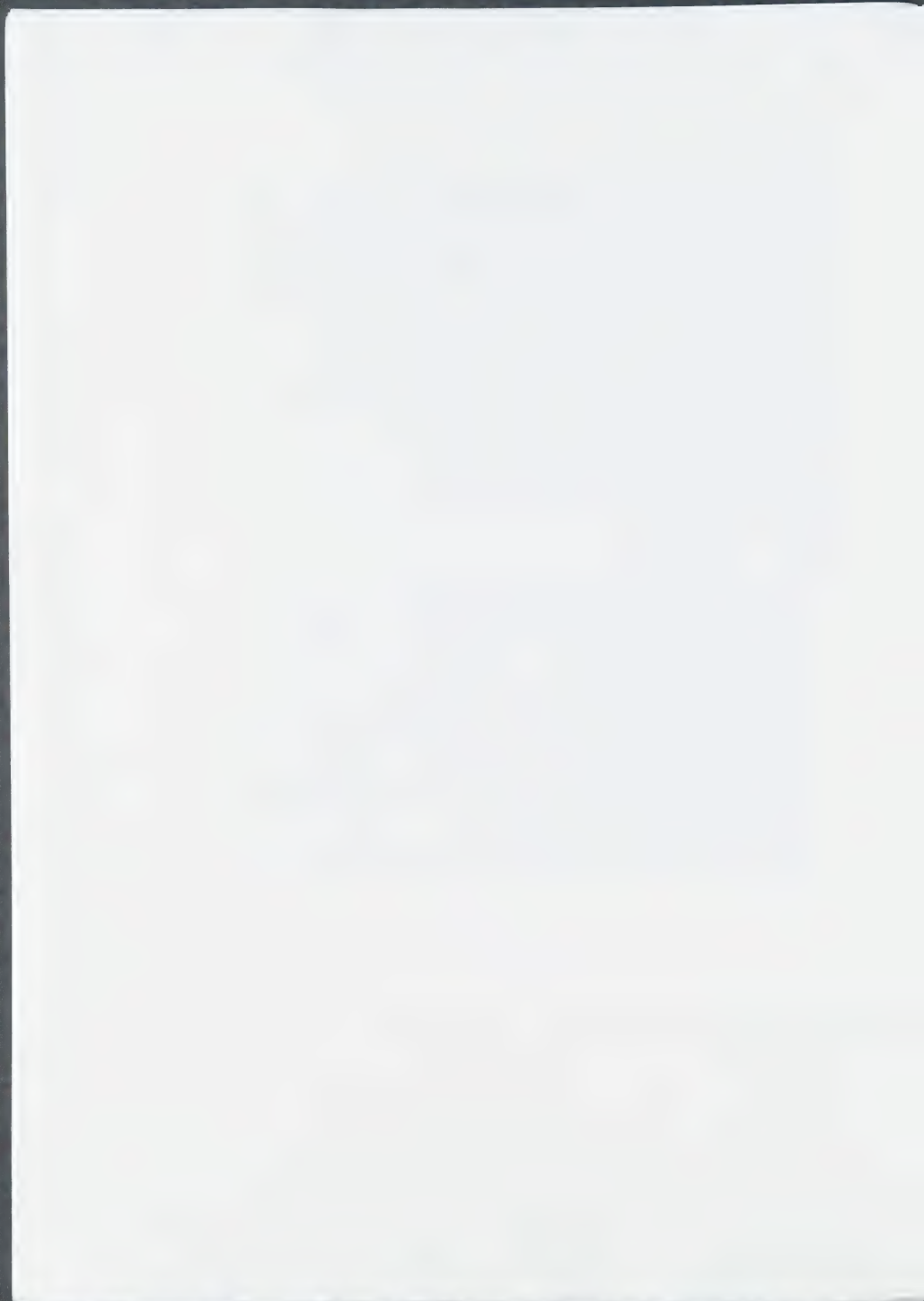
Let us see what John Smith's Catalogue has to say about Rembrandt's "Simeon" pictures.

Smith Catalogue Raisonné 1836. VII. Volumes, 26 pages.

64. *The Presentation in the Temple*. This Jewish Ceremony is represented as passing in a lofty temple in which are assembled a number of worshippers, among whom the principal group consisting of seven persons occupies the centre, these chiefly consist of the venerable Simeon who is arrayed in his gorgeous priestly robes and with the infant saviour in his arms, is bending on one knee having his inspired countenance directed upwards, apparently giving utterance to his affectioned prayer and prophecy.

At the same time the Virgin and St. Joseph are kneeling before him, the latter of whom holds the appointed offering of two doves. Behind the Virgin are two Rabbis and in front stands the High Priest clothed in a simple robe of a red colour, evincing by his expression and gesture his devout emotions at the inspired announcement of Simeon on the left, and close to the front are two elders of the Church and in a remote part on the same side are seen numbers of people ascending and descending a broad flight of steps at the summit of which is a Priest. This beautiful picture is painted throughout with elaborate care, accompanied by clearness of colouring and brilliancy of effect. Its date 1630 shows it to be one of his very early productions and it is probably one of the pictures alluded to in the letter of which a facsimile is given in the work engraved by G. De Frey in the Musée Français.

This picture was transferred to the Louvre during the war and restored in 1815 and is now in the Royal Museum at The Hague, 2 ft. 3 in. × 1 ft. 6 in. (arched), worth 1,800 gns.



XV. Smith: *Presentation in the Temple*. It is dated 1630. This is, perhaps, the picture which with another not known to the writer, but referred to in a letter by the hand of the painter (of which there is a facsimile given in this volume) he charged 2,000 florins for to the Prince of Orange.

#### Translation of Rembrandt's Letter

Sir, At length I send you by Lievensz the two pieces (pictures) which I trust will be found of a quality, that his Highness will not award me less than 1,000 florins each, but this I leave to the pleasure of his Highness and if they do not merit those sums he will give me less according as he may think proper. Relying in the judgement and discretion of His Highness. I shall feel grateful and contented and remain with respect and compliments, his and your affectionate Servant.

Rembrandt.

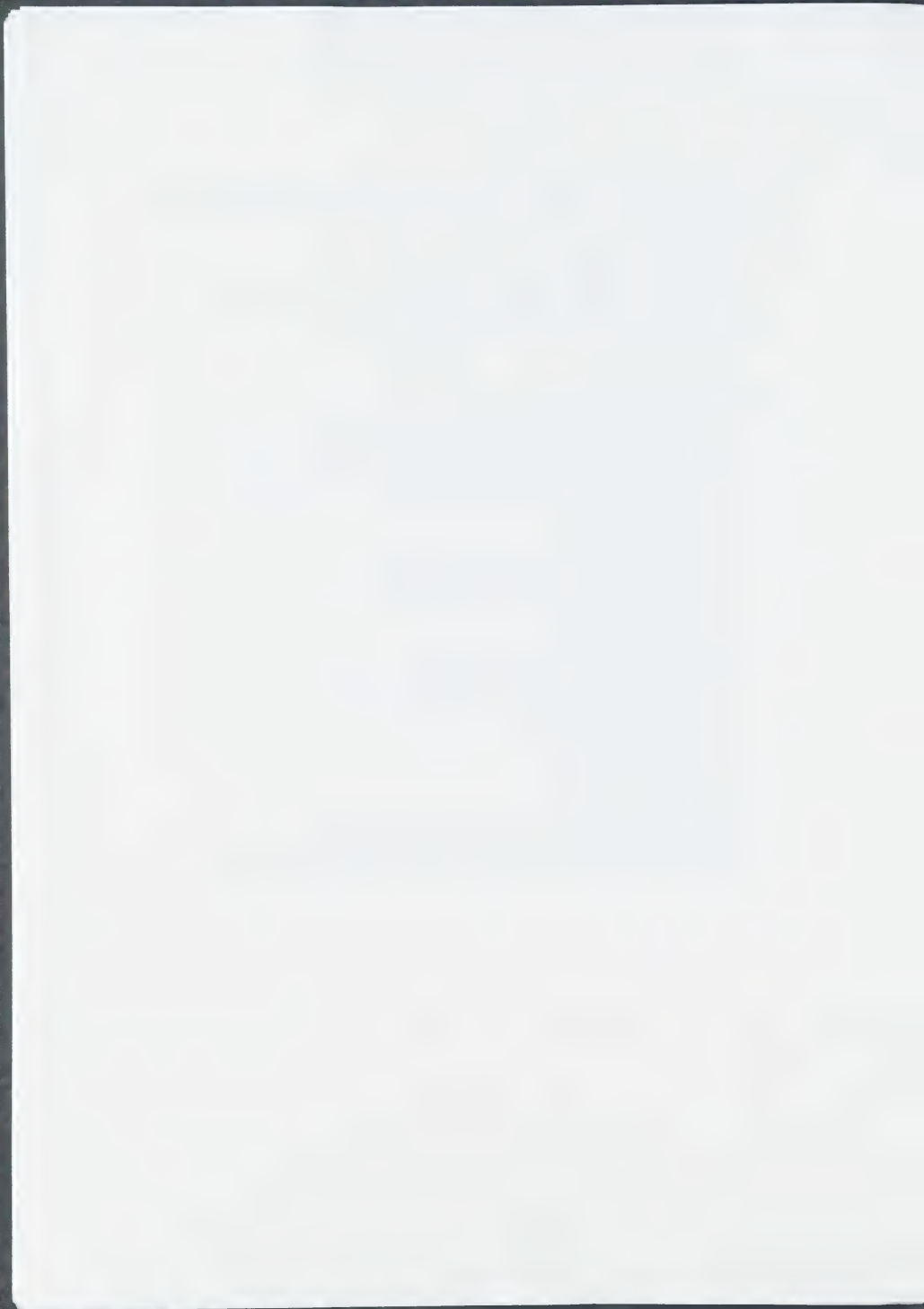
Smith: Catalogue Raisonné.

65. *The Presentation in the Temple*. The subject is here composed of seven figures the nearest of whom to the spectator is the Virgin, who is seen in a profile view, kneeling with the infant Saviour in her arms, whom the High Priest is bending to take from her. On the right is the venerable prophetess Anna, and behind stands St. Joseph, leaning on a staff. A group of spectators is seen on an elevation in the background. Engraved by R. Earlom, from a picture in the collection of the Hon. Horace Walpole.  
This is perhaps the picture which was sold in the collection of Mr. van Zwieten in 1755 at The Hague, for 810 fls. 7.1; and afterwards in that of Sir Joshua Reynolds, in 1795, for 33 gns.  
**2 ft. 6 in. × 2 ft. (about)**
66. *The Presentation in the Temple*. This picture is composed of the same number of figures as the preceding, but differs materially in the size. It was formerly in the collections of the Count de Lassy, and that of the Count de Guiche, and was afterwards sold in the collection of M. Vassal Hubert in 1773, for 1500 flo. 60.1, and in that of Count du Barri, in 1774 for 1,100 fls. 441.  
**1 ft. 8 in. × 1 ft. 3½ in.**
67. *The Presentation in the Temple*. The composition of this picture consists of only four figures, and represents the prophet Simeon seated at the base of a column, holding the infant Saviour in his arms. The Virgin and St. Joseph kneel before him, and the prophetess Anna stands on the farther side of them with her hands raised in devout admiration. The group is illuminated by a brilliant ray of sunshine. Engraved in the Le Brun Gallery by Wiesbrod.  
**1 ft. 4 in. × 1 ft. 2 in.**
68. A picture, representing the above subject, was sold in the collection of De Heer Ad. Bout in 1733 for 830 fls. 741.  
**1 ft. 11 in. × 1 ft. 6½ in.**

I wish to point out some notes of importance in Smith's Catalogue of 1836:

(a) The Catalogue, similarly to Hoet, does not identify the Bout picture with the Nassau one. Smith quotes 2 ft. 3 in. × 1 ft. 6 in. and mentions a separate arch. Although he must have been familiar with Hoet's Catalogue, as he mentions the Bout picture under No. 68, he ignores the Nassau picture. Furthermore, he gives no pedigree of the picture in The





Hague, yet he deals with those of the less significant "Simeon" paintings. Similarly, he makes no mention of the pedigree of the Bout picture either. What can be the reason for this? It must have been obvious also to him, that the picture in The Hague can by no means be identified with that in the Nassau Collection. Therefore he completely ignores the William V's Collection (Nassau), evading it glibly, and says no more than this: "This picture was transferred to the Louvre during the war and restored in 1815 and now in the Royal Museum at The Hague!" He does not state at all that the picture in The Hague found its way to the Louvre from the Nassau Collection. He merely recognises the existence of a "Simeon" in The Hague, as everybody else after him, and considered the matter as settled. Indeed, he could not do otherwise, for, in the place of the picture carried away from the Nassau Collection, this was the one which was returned, while the other one disappeared, or, rather, was in hiding.

(b) Smith mentions the Prince of Orange, but in connection with the painting of this picture, which date he quotes as 1630, and even attaches a letter by Rembrandt, by way of evidence. (It must be remembered that the Nassau Collection here concerned, is a century and a half earlier than the one to which I referred in the previous paragraph.) The picture which hangs in the Museum of The Hague bears the date 1631. Smith describes the "Simeon" of The Hague beautifully, and in great detail. It is stated that he had given much personal attention to that picture. Would it be possible that he failed to notice its date as 1631? He declares twice, with certainty: "Its date 1630." Smith was probably right for Rembrandt must have painted "Simeon in the Temple" in 1630, for the following reasons:

(1) Poorter worked in Rembrandt's studio between 1627 and 1630. It is unlikely that he had either the opportunity or the intention to copy the picture there, after 1631.

(2) The passing of two years is well supported by the differences between the "Lesson in Anatomy" and "Simeon in the Temple". Also, it presents the development of a young genius without any break.

(3) Smith's contention that the picture was painted in 1630, for the Prince of Orange, is also supported by the fact that it was, over a century later, in the possession of the family.

Let us now, after Smith's notes, consider some documents, referred to in Bode's Rembrandt.

"So early as the year 1658, a 'Simeon' by Rembrandt is mentioned in a legal document, though no particulars of the work given (Oud Holland, VIII, p. 182).

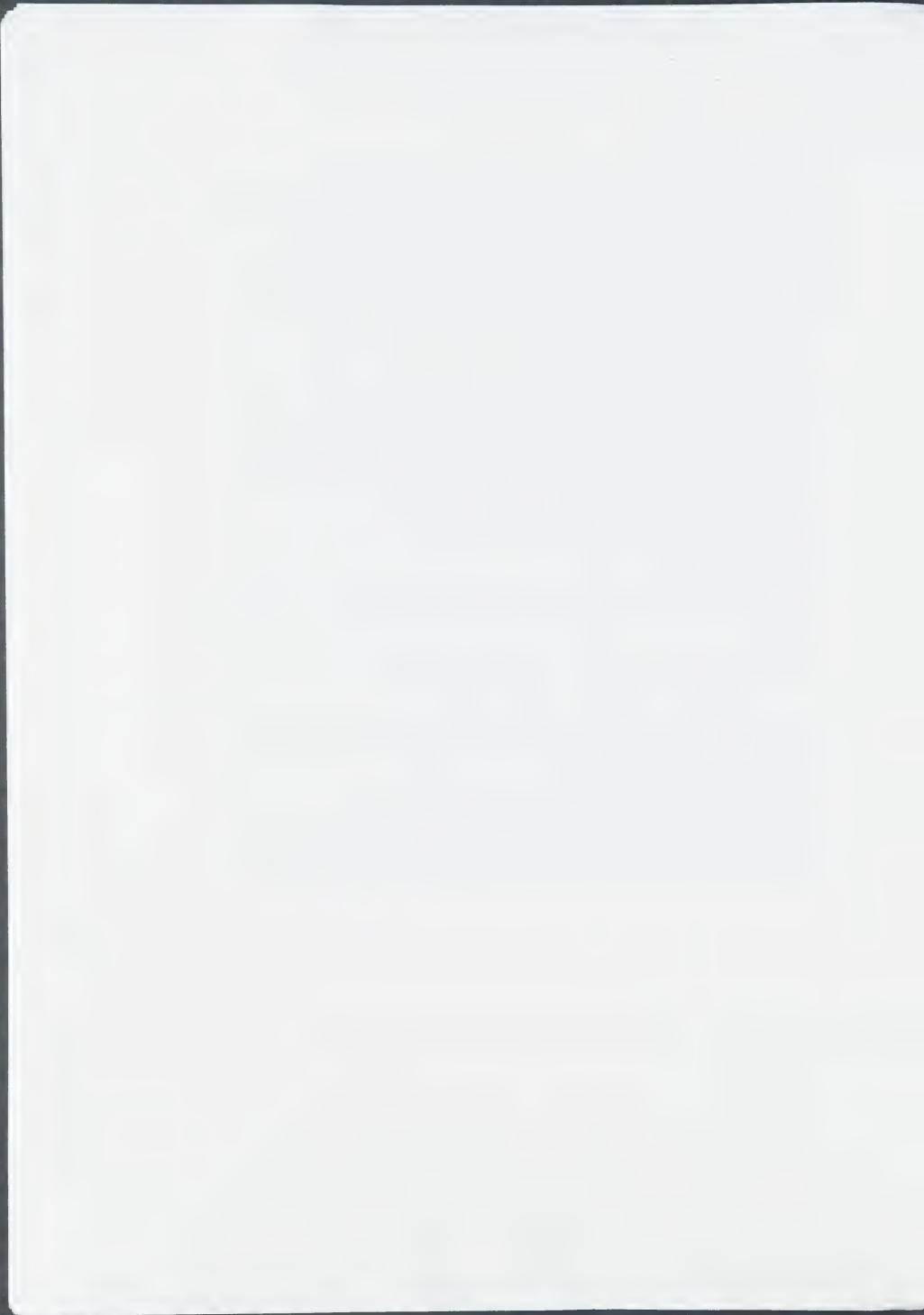
*The Document*, 13th September 1658.

Two agreements between Rembrandt and Jan Six cancelled.

Paragraph 2. The Commissaries with the mutual consent of the parties cancel two agreements on whereby Rembrandt sells the portrait of Saskia, the other is Rembrandt's favour touching a Simeon and a St. John Preaching. The Document relating to the latter had been lost in Rembrandt's possession."

(Saskia portrait Cassel Gallery, St. John Preaching, Berlin Gallery!)

From this document it becomes clear that Rembrandt owned a "Simeon" in the 1650s. It is stated in it that the picture, together with "St. John Preaching" was lost. He sold a Saskia portrait to Jan Six and the matter was settled. How is it possible now that the pictures written off as lost, both "Simeon" and "St. John", were included, together with the Saskia portrait in Jan Six's bequest in 1702! Obviously, the pictures were not lost as it was, for some reason, stated by Rembrandt and probably by Jan Six as well, but were held by Jan Six.





#### Among the properties left by Jan Six in 1702

The "*Simeon in the Temple*" (Bode is suggested with error: "Probably by Lievensz", valued at flo. 150 to fls. 130 and fls. 60 and bought by Nicolas Six for fls. 50.)

It must be noted that Bode is obviously mistaken when he suggests that the picture must have been Lievensz's "Simeon". The Document dated in 1658 makes it clear that all three pictures were painted by Rembrandt or in his studio. It was mentioned under No. 48 in the bequest.

*The Portrait of Saskia* is the one in the Cassel Gallery.

*The Preaching of John the Baptist*, valued at from fls. 800 to fls. 600, bought for fls. 710 by Jan Six Junior. The picture is now in the Berlin Gallery. (First published from the "Praeferente Rolle" of the "Desolate Boedelskamer, deel IV, loc. cit. under No. 191 above cf., also Oud Holland, 1890, VIII, p. 182, and Jhr. Dr. Jan Six, *ibidem*, 1893, XI, 9, 155.)

From the Documents of 1658 and 1702, the following conclusions can be drawn with certainty. In the 1650s Rembrandt had owned a "Simeon" which got into the possession of Jan Six. It is not known which "Simeon" was this and therefore we cannot draw very far-reaching conclusions. One thing, however, is worth considering. There are two of the above-mentioned pictures in the Jan Six bequest. The portrait of Saskia and "St. John Preaching" bought by Jan Six Jr. "Simeon in the Temple", bought by Nicholas Six, surprisingly appears in 1658, but remains unmentioned after 1702.

Let us now turn back to the picture in The Hague and describe its pedigree as it is presented:

R.1631.

A. Bout Collection, The Hague, 1733.

Collections at the Castle of Loo.

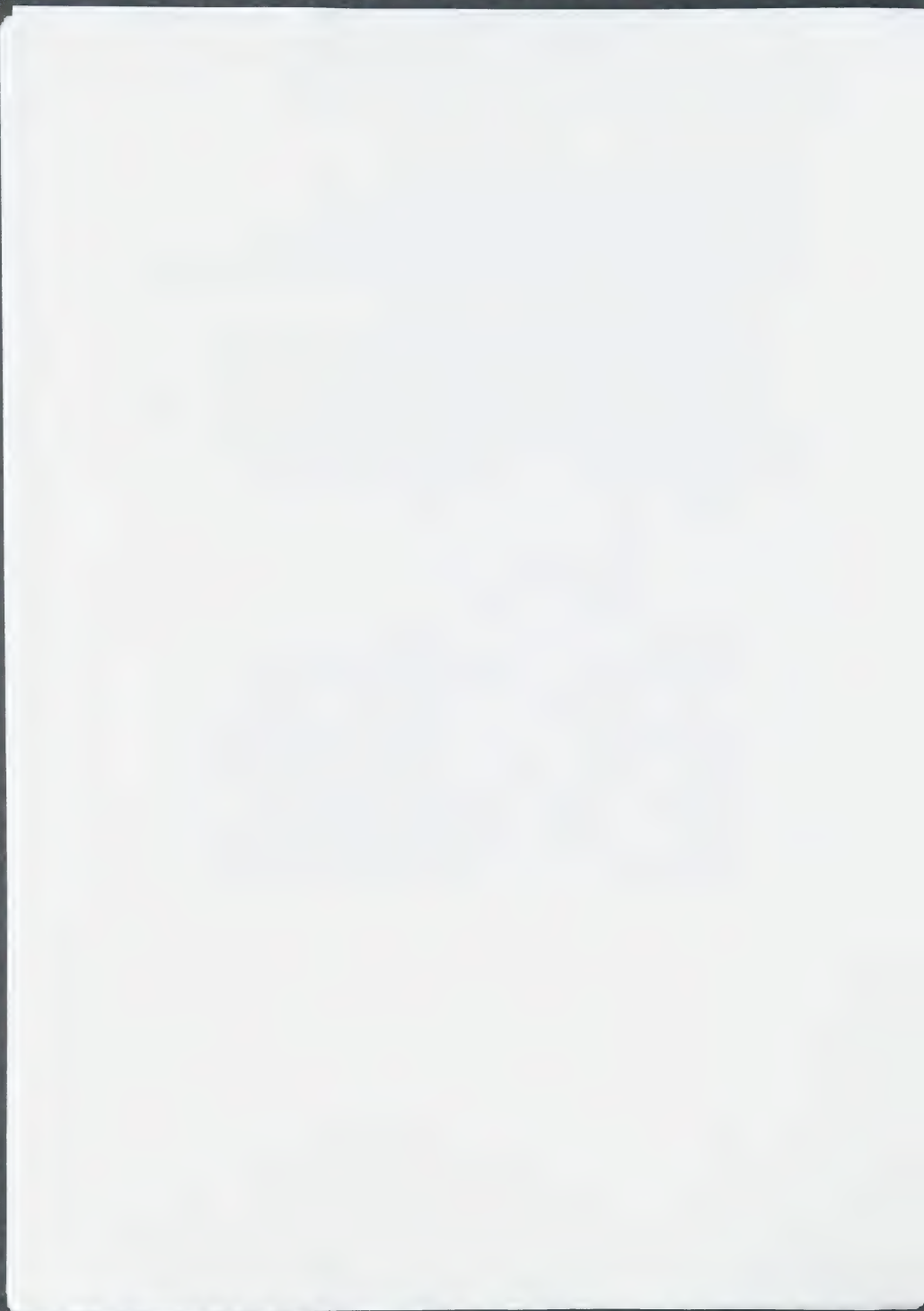
William V's Collection.

In the Louvre from 1795-1815.

Royal Gallery, The Hague.

There is not a word of the picture between 1631 and 1733. A whole century passes after it was painted, with no reference to it, until it re-appears at an auction in 1733. All we know about this is: "Adrian Bout, Kunstfreund, 1706 in der Confrerie im Haag." But it is not only the "Simeon" of the Bout Collection which re-appeared after a century. The same thing happened to another "Simeon", in different size, in the Prince of Orange Nassau Collection.

The Carel van Pluym copy is a pretty show-piece. It bears no trace of the drawing, the extreme care, force and simplicity which are so characteristic of the early Rembrandt pictures. Traces of the tense brush strokes of the young Rembrandt are completely absent. Even Rembrandt's composition fails to save the "Simeon" of The Hague, a composition inaccurately copied by Pluym. Consider the pavement, rising in the foreground. It rises too steeply towards the inside of the temple, it is out of proportion and faulty in perspective. It breaks the unity of the foreground and background. The whole background is uncertain, vague, it seems to be forcibly imposed on the picture. The stairs in the background do not reflect spacial relations well, and the figures standing on them are not placed in space at all, they rather seem to be pasted on the panel. Faulty foreshortening is particularly striking in the ornaments on the balustrade which runs above the heads of the main figures in the foreground. The relative positions of the figures are wrong, they seem to be unemotional, unexpressive puppets.



The High Priest stands almost with his back turned on the viewer. His figure is awkward, his posture faulty and lacking in dignity. His head is too large, his shoulders and the upper part of his back angular. On his hands, stretched out in blessing, the tips of the fingers seem to be cut off. The arrangement of light and shade on his robe is faulty and gives the wrong impression of the shape of the body under the robe.

The head of the kneeling Simeon is twisted away too far, his mouth is opened too wide. The painter was unable to make the inner emotion manifest, therefore he replaced it with a superficial pose. The head of the child Jesus whom Simeon holds in his arms is also twisted too far and it is out of proportion with the child's small body.

The kneeling figure of Mary is not any better either. Her head, too, is badly placed, the anatomy of her skull is faulty with the left side of it too flat. Her eyes do not seem to be a pair, one being entirely different from the other, giving the impression of a one-eyed person. Her head scarf does not fall on her shoulder. Instead, it hangs down heavily. The position of her hands is so wrong that they seem to be mauled.

St. Joseph's kneeling figure contains some of the most prominent faults of the whole picture. He seems to be forced into the picture, as it were, but remains badly out of the composition of the central figures. He does not seem to be taking part in the action, the expression of his half-profile recalls, far from the happy father, the image of the cheated husband, with its miserable expression. His legs are not in perspective, his feet look like hooves.

(The reader can check all these details on the illustrations and will convince himself of the truth. Should he have the opportunity to visit the Mauritshuis in The Hague, it is worth taking the trouble and view the picture there!)

The two Rabbis, standing behind the Virgin, were, relatively speaking, well copied by Pluym, although they, too, lack in the expression of inner emotion so beautifully conveyed by Rembrandt. In fact, they look rather like a couple of outlaws than rabbis.

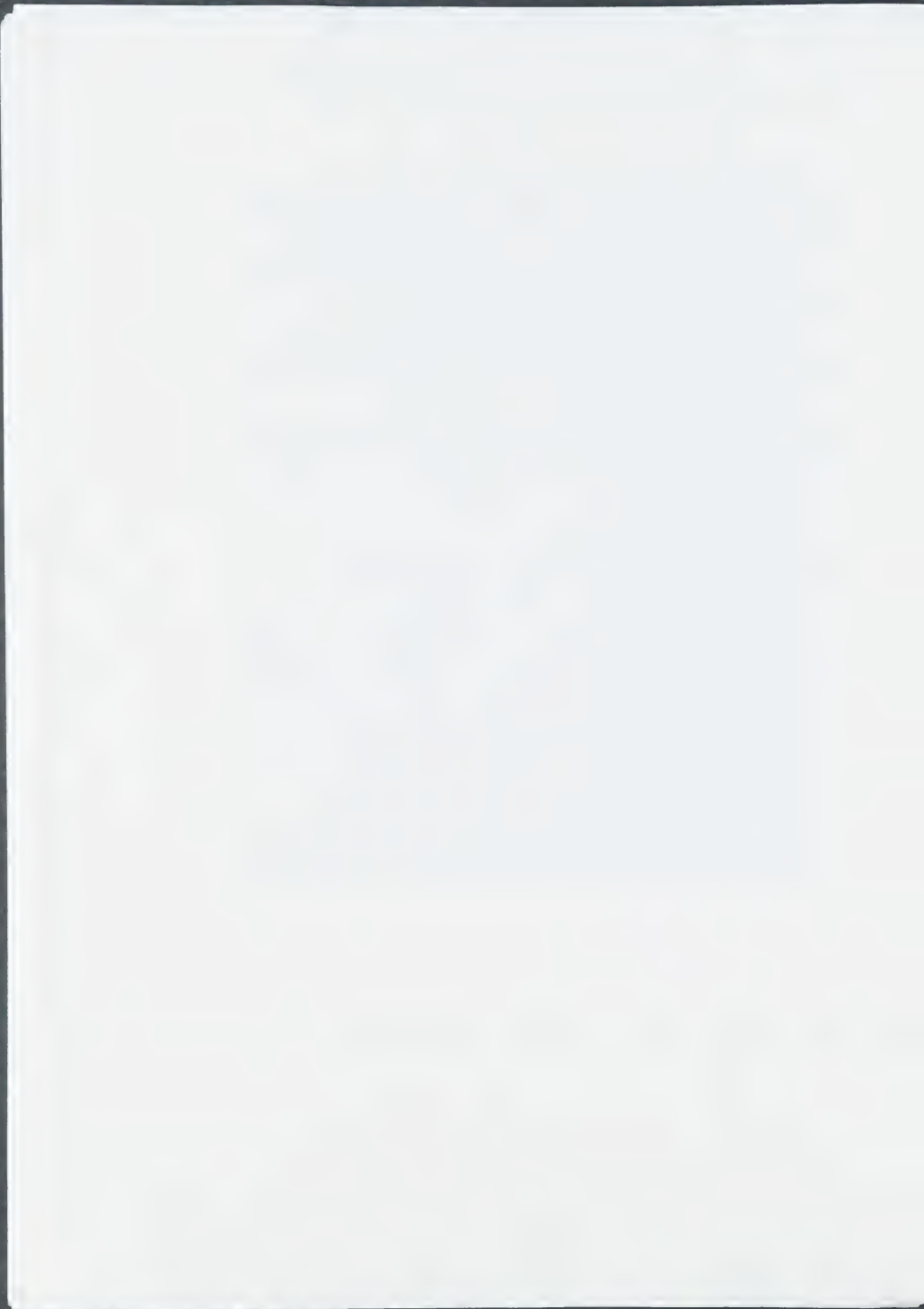
Close in the foreground are seated two religious dignitaries. They, too, are, as it were, pressed into the space of the picture. The drawing of the wooden armchair is uncertain, its texture resembles rather plaster than wood, it is a clumsy characterless object. The half-profile of the old man sitting in it is void of expression, his head is not sufficiently distinct from his body. His hand, resting on the arm of the chair, is not drawn at all, the line of his knees is faulty and too curved. The other seated figure, behind and slightly right of the first, is relatively good, but its facial expression is not free from pose.

It would be far too time-consuming to analyse one by one the many members of the congregation, placed on the stairs, and it would be idle to bore the reader with such an analysis. Yet, there are a few outstanding features which deserve attention.

Generally speaking, these figures are painted with little certainty. The painter was hardly able to make their characters manifest. He rather tried to simplify them, instead of presenting them with credibility. This is a very general feature, incidentally, of copies.

There is a wedding ceremony in progress on the upper stairs, before church dignitaries. The couple kneel with their backs turned on the viewer. Turning to them, and to the viewer, the dignitaries. These figures seem to be ancient, rather mummies, than living people. An artist, about fifty years old, an ancient scribe, an ageless priest. . . . Legend has it that Rembrandt painted both himself and Lievensz as members of the congregation. Perhaps . . . in any case, the figures, held to be the two artists, are certainly not in their twenties. much





rather in their fifties, on the picture which is exhibited in The Hague. (The figures of the London "Simeon" look much younger, as it is plain from the illustrations.)

The harmony of colours is entirely different in The Hague version from that in the London one. The colours of the former one are rich, Latin colours, bearing no semblance to Rembrandt's grave, dignified, carefully mixed, individual hues. Pluym tried to adapt himself to Rembrandt's colours but the best he could do was to emulate them. Instead of composing his colours, he used "pure colour". Rembrandt's green-blue is plum colour for him, his brown-grey plain grey, ochre plain yellow, and so forth.

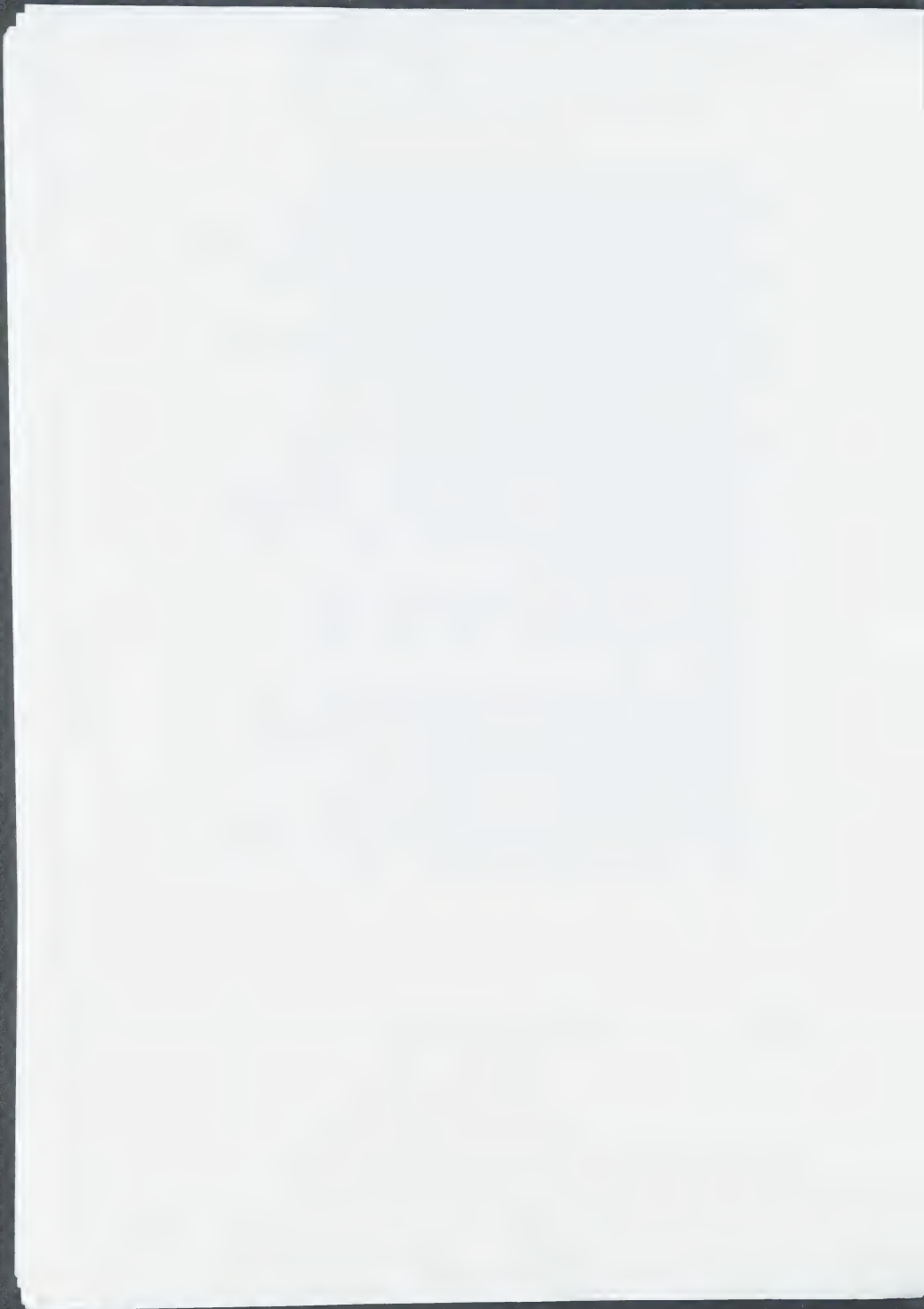
Pluym must have scored some success with his "Simeon" tailored for philistine tastes, there is nothing surprising in that. His pupils were not unaware of Rembrandt's genius, but they were alive also to his clumsiness for the realities of day-to-day life. They knew that he was no businessman. They admired him for his genius and accepted him as their master. His human weaknesses, notwithstanding, he was their leader, his was the creative spirit, he was the one who conceived, even if he often left execution to others.

"Presentation in the Temple" is certainly a beautiful subject for a painter. Presenting the Child God is a perennial human subject. This, in itself, makes the picture attractive. As we said, there is nothing extraordinary in that Pluym copied this early Rembrandt masterpiece. He satisfied common taste, in fact, his "Simeon" probably seemed more pleasing until the end of the 18th Century, than Rembrandt's original. If it is legitimate to compare the two at all, they relate to each other rather like two pictures painted by Velazquez and Murillo. It will be remembered that superficially sweet Murillo was looked upon as a giant of painting until the end of the 18th Century, and his pretty pictures were preferred to the masterpieces painted by Velazquez. This, precisely, is the story of the two "Simeons". Smith, in 1836, still praises the one in The Hague. He believed that he was praising a picture by the painter of the "Lesson in Anatomy" and "The Night Watch". He had, of course, no option, as the original was not known.

The picture in The Hague bears no witness of Rembrandt's techniques with the brush either, especially not the tense strokes of the young Rembrandt. Indeed, the painter's hand is uncertain, his brush often leaves the lines of the drawing and it does not follow the shapes. The impasti are patchy and discontinued, abrupt. The parts calling for little paint, are rubbed.

The Hague picture was not X-rayed. This, at any rate, is my information both from the Director of Mauritshuis and from the *Kunsthistorische Dokumentatie*. But why not? All the other pictures were X-rayed, but not the "Simeon" which has been restored, altered, provided with arc, beautified, virtually in every decade or even more often! Has it not been X-rayed because it has no underneath drawing, as also Van Dyke states, and because it is not Rembrandt-like at all? Or the people concerned, while spending 40 years in completing a bulky Rembrandt Catalogue, found no time for it? To date, I found no key to this mystery, but I am still hoping that the problem will be eventually solved.

Wurzbach makes the following entry, concerning the "Simeon" in The Hague, in the second volume of the *Niederl. Künstlerlexikon*, published in 1904: "Nicholas Heideloff, Simeon (Haag). Umrissstich." This brief remark implies that the picture, already restored before 1815 when it was returned to the Museum of The Hague, was again "touched up" in 1816 on instruction by N. Heideloff, the then Director of the Museum! I am not saying





that this was unnecessary—it may have been. Perhaps the completely ruined "Rembrandt" painting had to be restored. Heideloff certainly had it done, in his own good Teutonic style, to the pleasure of all. Yet, he forgot one thing. He forgot to have Rembrandt's underneath drawing restored in this picture! Should The Hague picture have such underneath drawing and should it be shown by an X-ray picture, I would consent to agree that this picture was, once, in some connection with Rembrandt. But, quite frankly, I do not believe in this possibility.

With the reader's permission, I am now going to draw attention to the picture in my possession, and I should like to discuss it. I have no desire to advertise it in the fashion of a street-vendor and I am seriously asking everybody to challenge or correct any mistake that I may unwittingly have made. I do not wish to mislead or deceive anyone.

The London "Simeon in the Temple", as I said before, is a panel, 22 in.  $\times$  19 in. Its top and left-hand side have been cut. It is in good condition.

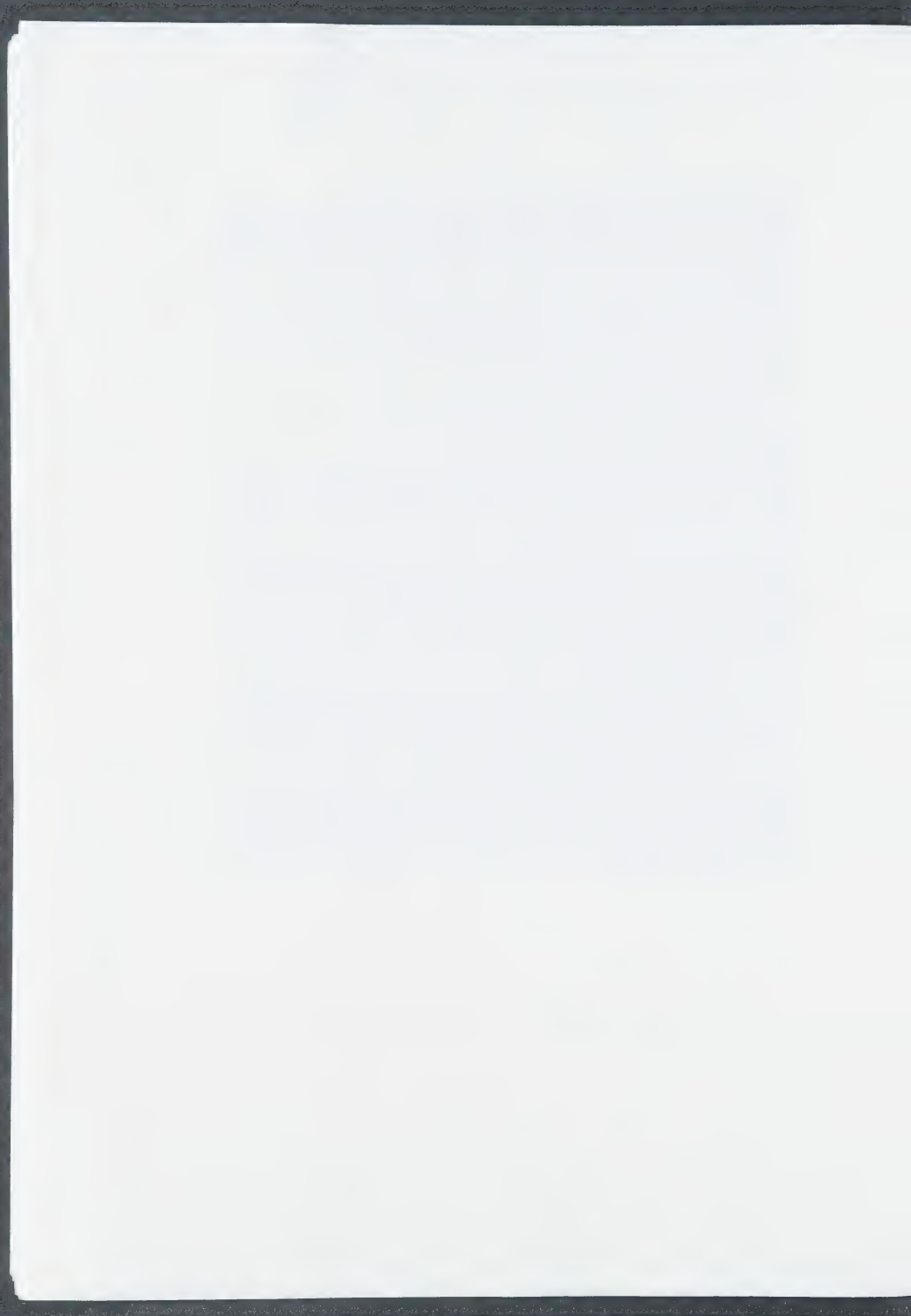
I have already quoted the findings of the examination done by the Courtauld Institute and I do not want to repeat them here. I propose to discuss first the aesthetic features of the picture.

The subject and composition are identical with those of The Hague picture. There are differences of quality in composition, and also in some details. The placing of the figures in space is faultless, and the unity of the picture is uninterrupted, even in the most minute details. The whole picture is spacious, the painter succeeded in conveying the distances between the figures with perfection. There is continuity between foreground and background.

The figures and objects in the background were painted with the same care as the ones in the front, and they are well in perspective. The viewer has the feeling that the picture is wholesome: there is nothing missing and nothing superfluous. The stairs in the background give a good sense of space, and the figures on them are in the special context of the whole composition. The foreshortenings are beautifully done, especially on the ornaments of the balustrade above the heads of the figures in the foreground, a striking difference from The Hague picture. The relations between the figures are perfect, and the painter enriched them with beautifully expressed emotions.

The background left of the High Priest differs from the same on The Hague picture. The painter made it more complete, with a clearly noticeable door which gives continuation to the space. There is no trace of this on The Hague picture. Its painter obviously forgot to copy this detail, or perhaps he misunderstood it in the shades of the background. He forgot to copy also the heads of two small children, above the kneeling couple and slightly left of them, and also two figures on the far right, on top of the stairs.

I do not wish to analyse each figure here. Instead, I am asking the reader to compare the two pictures attentively, to satisfy himself of the truth stated of The Hague picture. The reason why I have no intention of discussing the figures individually, is that I should not like to heap too much praise on the picture. But I would ask the reader to compare the figures in the background as well as the main ones. He will find such character and such quality of painting as will leave him in no doubt about the truth of my contention. Also, as I have mentioned before, the figures of the London picture are far younger, a fact which sustains the date as 1630 much better.



The colours of the London picture are fuller, more composed, more forceful, more vital, they are, in fact, the typical colours of the young Rembrandt. "The dominant tone is invariably a brownish hue, to which all local colours are subordinated. Gleaming golds attract the eye in immediate juxtaposition to neutral brownish tones in shadow; these, again, are blended with reds and blues, broken into purples, with a fine instinct for colour harmonies and graduations."

The distribution of light and shade on the two pictures must be dealt with. Light is perfectly distributed on the London picture, it is smoothly spread on the lit surfaces and thaws into half shades and shades very much like reflections on water. On this smaller picture the magnitude of the concentration of light is no less than on the "Lesson in Anatomy". On The Hague picture, however, all light there is looks like theatrical spot-light. It would be wrong to observe the chiaroscuro effect of Caravaggio on it; it is painted with cheap theatrical gimmicks.

There is no need to return to the manner of painting as far as the London picture is concerned, as I have already quoted the findings of the examination carried out by the Courtauld Institute. From the foregoing it seems clear that Rembrandt must have been the painter of the London picture and Pluym of the one in The Hague. It is almost certain that the London picture was painted in 1630, while The Hague one must have been made in the 1650's (1651) as a studio copy of Rembrandt's original. It is beyond doubt that it was possible to copy The Hague picture from the London one, but no one could have made a copy similar to the one London from The Hague picture.

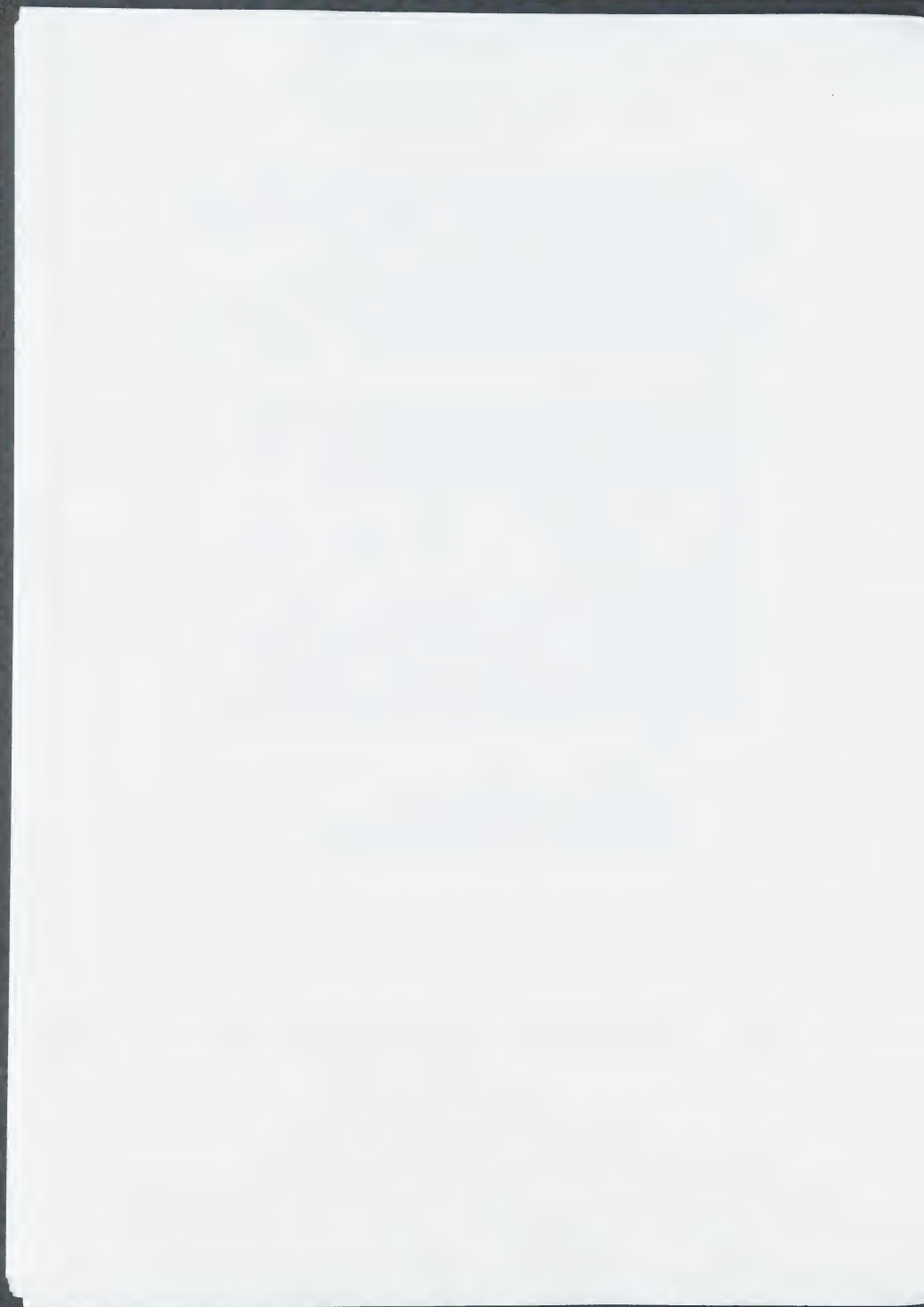
To my mind, all this seems sufficient to prove that the London picture was painted by Rembrandt. To complete certainty, however, I quote the attestation of the picture, dated in 1806.

#### **Sir George Yonge, Bart. Collection**

"The Collection belonging to this Gentleman, which was sold by Mr. White on the premises No. 4, Stratford Place, Oxford St. 24 and 25th March, 1806, was formed by Mr. Bouchier Cleeve in the early part of the 18th Century, and kept together according to the Catalogue without any more recent additions. This Catalogue is to be found in "England Displayed", two vols., fol. 1769, vol. 1, p. 144, in the description of the County of Kent. The sale catalogue was an unusually precise one, for besides giving a ruled column with the sizes of each picture, it gave another with the numbers of the pictures in the old catalogue. There were 92 pictures, and two very fine Egyptian porphyry columns with a marble antique bust on each 6 feet high, which sold together for £178.10.0. to James. . . . The total of the sale amounted to £8,615.5.6."

[ Art Sales 1888. London.  
by George Redford, F.R.C.S.  
Correspondent of "The Times" for Art Sales.  
Registrar of the Crystal Palace Collection.  
Curator of the Art Treasures Exhibition, Manchester.  
Commissioner for the National Exhibition Works of Art, Leeds.  
Author of "A Manual of Ancient Sculpture". ]





From Rembrandt:

1. Abraham and Hagar, 15 × 21 .....	£43. 1. 0	
2. Heraclitus and Democritus, 43 × 54 .....	£110. 5. 0	Mr. Hill
3. <i>Presentation in the Temple</i> , 22 × 19 .....	£52. 10. 0	Mr. Forman
4. Portrait of a Lady, 24 × 19 .....	£84. 0. 0	Mr. Foster

Hence, the London picture does have a pedigree, with its exact measurements given, and the slip of the Bouc. Cleeve Collection on the back. Its identity is beyond doubt. It was attested as a Rembrandt in 1806, and not amidst the "Rembrandt craze" of the last turning of the century. Discussing the pedigree of the other three Rembrandt paintings, Smith, Bode and Hofstaedte Groot make use of the Bouc. Cleeve—Sir Yonge Collection, but they forgot about the "Presentation in the Temple". Willingly or not, Smith must have left it out from the Catalogue Raisonné and, following him, everybody else ignored it, despite the pedigree and the exact agreement of the measurements. On the basis of uncertain pedigrees and disagreeing sizes, a multitude of "Rembrandt" pictures have been attested, with reference to auctions, the catalogues of which quote nothing but subject, seller and buyer. But this "Simeon in the Temple" sank into oblivion. Why?

The answer is easy enough. In 1815, the so-called "real Rembrandt" was returned from the Musée Napoleon to The Hague. Therefore, the original was, from then on, excluded from the race! Smith in 1836 had too many "Simeons" to include in his Catalogue. He was unable to find his way in this confusion, therefore he satisfied himself by merely making the distinction between The Hague picture and the one in the Bout Collection, presumably with the Nassau picture, mentioned by Hoet, in mind. Bode and Hofstaedte Groot cut the Gordian knot by marrying the two pictures, regardless of the different data given in the Hoet's Catalogue. May be they could not help themselves, ignorant of the picture here concerned. Familiar with their great competence, I feel certain that they would have cleared up the whole complex situation, had only the picture, then in the Sir George Yonge Collection, appeared.

With the reader's permission, I want to remember Bouchier Cleeve and his Collection briefly.

Bouchier Cleeve (1715-1760). Writer on finance. He bought the property of Sir Francis Walsingham, Foots Cray, Kent (Foots Cray Place), Landowner in Kent.

**London and its Environs, described Vol. II, 1761**  
**Pages 313, 314, 315**

Foots Cray Place, Kent, about 12 miles from London, is the feat of Bouchier Cleeve Esq., and was built by himself after a design of Palladio of the Ionic Order.

Pictures at Foots Cray Place.

(Among 92 Pictures)

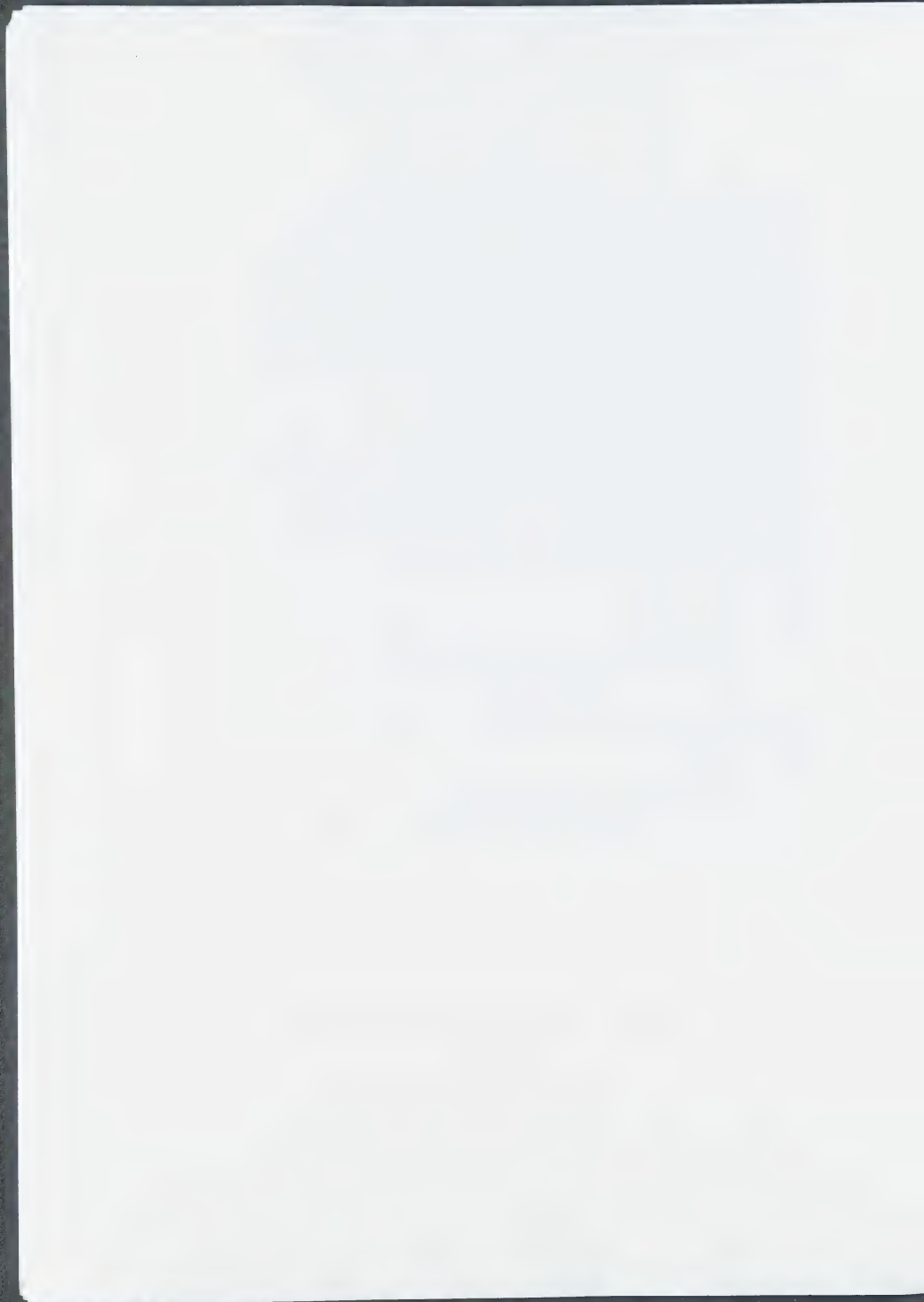
Gallery North front: Abraham and Hagar, Rembrandt.

Gallery South side: Heraclitus and Democritus, Rembrandt.

**Presentation of Christ, Rembrandt**

(The picture was between Ruysdael: View near Harlem and Teniers: Village Feast.)

Drawing Room: Portrait, Rembrandt.





Admittance to see the house is by from Mr. Cleeve, and the days are every Thursday during the summer season.

Abraham and Hagar now in the Victoria and Albert Museum at London (Ionides coll.). The top of the panel was cut down cca. 1 in. and it was replaced.

**Democritus and Heracitus. Rembrandt (1650-52). Canvas**

43 × 54 in. 108.7 × 136.6 cm.

Veroffentlich von Harry David im Cicerone und von Batavus im Kunstwanderer 1920 Bei Hoofstaedte 216 b. nach Smith 157. beschreiben. Ervahnt in London and its Environs "1761 Versteigerung Sir G. Yonge in London 1806 and Sir G. Turner in London 1815. 1836. R. West. Alcot. Versteigert in London June 1920. (Valentiner. Rembrandt.)

*Portrait of Saskia* in the Wilderner Collection, Philadelphia, U.S.A.

The Estates in 1765 came into the possession of Sir George Yonge, Bart., by his marriage to Cleeve's daughter Ann."

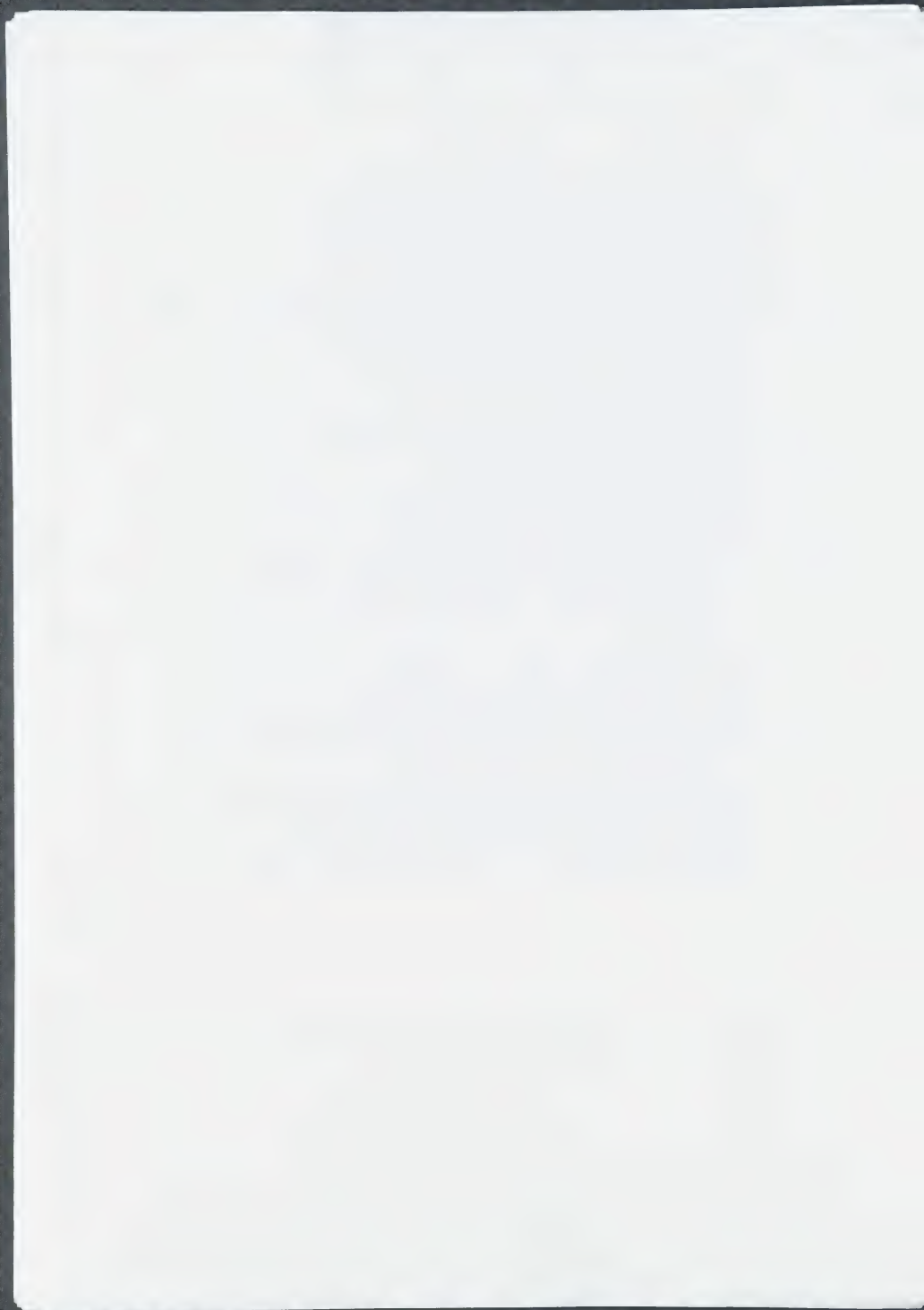
Yonge, Sir George, Bart (1731-1812). Governor of the Cape of Good Hope only surviving son of Sir William Yonge, Walpole's Secretary of State for War, was educated at Eton and Leipzig. Parliament member 1754-1794. From 1766-1770 he was of the Lords of the Admiralty. 1782 Vice-Treasurer for Ireland. Secretary of War 1782. He was given apartments at Hampton Court where he died, 1812.

I wish to list a few pictures in this collection, which were together with the concerned painting, on sale on the 24th and 25th March, 1806. The other three pictures by Rembrandt have already been mentioned, here are the rest:

Hobbema: "Landscape". G. Metz: "The Toilette". Rubens: "Venus and Adonis"; "Holy Family". J. Ruysdael: "View near Haarlem". Teniers: Three pictures. Van der Neer: "Moonlight". Van de Velde: "A sea piece". Van Dyck: "Three horses mounted"; "Venus unveiled by Cupid". J. B. Weenix: Seaport with figs and cattle". J. Wynants: Two landscapes. Pordenone: "Woman taken in Adultery". Two Borgognone. Two Canaletto. One A. Carracci. Two L. Carracci. Two Salvatore Rosa. Other pictures by Carlo Dolci, Luca Giordano, Guercino, Di Verona, Paolo Veronese, Murillo, Claude, Poussin, etc., etc.

Bouchier Cleeve bought these pictures from Holland, in the mid-1750s. "Simeon in the Temple" was presumably bought at an auction arranged by Mr. Gerard Bicker van Zwieten on April 4th, 1755. Although Hoet quotes the measurements, after Bicker, as V2D4. V2D0, it can be assumed that these include the frame. In any case, it is remarkable, that the ancient, hand-carved, Dutch frame certainly corresponds to these measurements to the inch. The "Simeon" with these measurements had never been mentioned before, nor after that date, and the measurements cannot pertain to any known "Simeon".

The picture was kept in the public eye for a half-century, in the Cleeve-Yonge Collection and no one ever doubted that it has been painted by Rembrandt. Cleeve obviously bought it attested as being a Rembrandt. Fifty years later it got into the Yonge Collection, attested the same way again, with the exact measurement. And let us remember that, in the mid-18th Century, nobody had it in his interest to call a picture a Rembrandt if it was not. Any picture by any good Dutch painter was well worth a Rembrandt, if indeed not more. The attestation was not made at a time of Rembrandt craze, and it was obviously not meant to



deceive anybody. The pedigrees of all the other pictures which had been mentioned together with it, were all duly accepted by everybody concerned (Smith, Bode, Hooftstaedte, etc.) and they all are now in picture galleries. "Simeon", however, on account of the "genuine Rembrandt" which was returned to The Hague, became forgotten. The whole case is as clear as it is simple. Smith, in 1836, either forgot to include it in his catalogue, or did not want to. This is why the picture sank into oblivion!

Let us now attempt to trace down the historical background of both pictures.

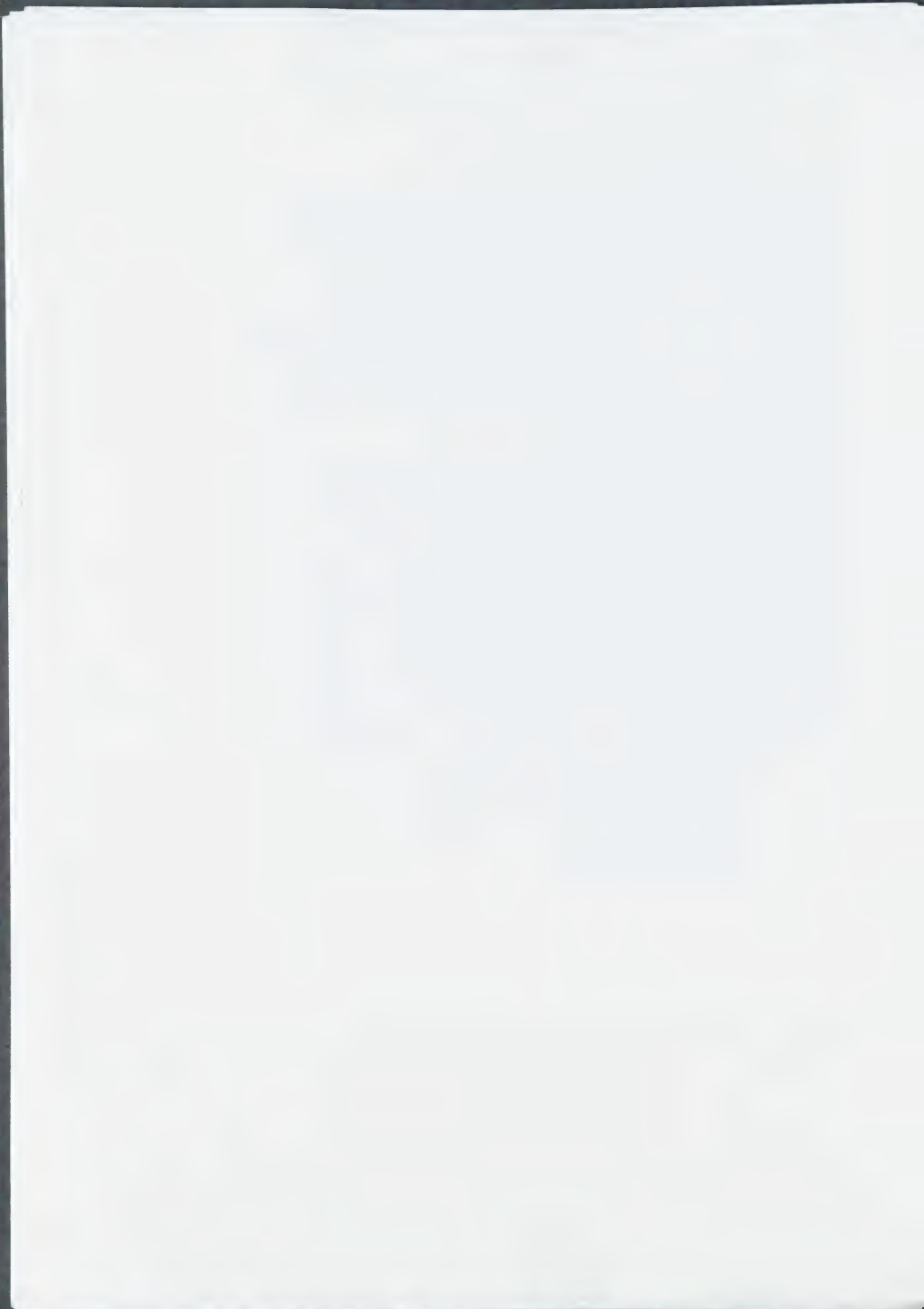
"Simeon in the Temple" in The Hague: Rembrandt studio copy by Carel van Pluym. Painted probably in 1651. This is made likely by the legal document signed between Rembrandt and Jan Six in 1658. Jan Six Collection, 1702. Nicolas Six Collection after 1702. From Nicolas Six Collection to Adrian Bout Collection. In 1733 Adrian Bout sold it, probably, to Lodowijk Hygens, door J. van Loo. It can certainly be said that the arch was only put on the picture at this point, after the model of the one which can be traced up to about 1750 in the Nassau Collection. The measurements and description of the latter are given by Hoet. The picture with the arch got from the Castle of Loo into the William V Collection in about 1770. Hence, in 1795 into the Louvre, and in 1815 into the Museum of The Hague.

"Simeon in the Temple" in London: painted by Rembrandt in 1630, highly probably for the Prince of Orange Nassau. This picture was, until about 1750, in the Nassau Collection, as Hoet mentions it on page 708 of his Catalogue, with a detailed description as well as accurate measurements. The picture left the Nassau Collection in the early 1750s, probably after the death of William IV in 1751, when William V was but three years old. That was when the picture was cut smaller and became its present size. The now smaller picture was then bought by Bouchier Cleeve who probably did not know that it came from the Nassau Collection. He bought it as a Rembrandt, but in its present size and shape. The picture then found its way into the Collection of Foots Cray. The Cleeve-Sir Yonge Collection was auctioned in 1806. At this auction, the picture was bought, as a Rembrandt, its exact measurements quoted, by Mr. Forman. According to the note on its back, it got from Mr. Forman into the Collection of Thos. Cooke, Earl of Leicester. After 1815, i.e. the year when The Hague "Simeon" was returned from Paris to The Hague, this one was naturally believed to be a copy. From then on, it went from dealer to dealer. From the Thos. Cooke Collection to McLean, in London, hence to Samuel Leitner, a dealer of repute, at the end of the last century, in Munich, Vienna and Budapest. At the turning of the century, it was from Leitner that Julius von Benczur bought it for his own Collection.

One more important thing has to be pointed out here. Hoet, in his catalogue, did not assert categorically that the picture in the Bout Collection was painted by Rembrandt. This is what he says on page 390:

- |         |  |        |
|---------|--|--------|
|         | 80. Abraham and Hagar, door Rembrandt zeer uitvoerig geschildert   |        |
|         | H:22 en een half d. Br.: 30 en een half d.   | 105-0. |
|         | 81. Joseph, Maria endt Kindje, kragtig en uytvoerig geschildert  |        |
|         | H:40 een half d.Br.: 51d.  | 150-0  |
| p. 391: | 82. Simeon in den Tempel curieus en uytvoerig geschildert, vol Beelden, van zyn alderbeste en uytvoerigste tyd |        |
|         | H:23 d. Br.: 18 en een half d.   | 830-0  |
|         | 152. Een Stukje, door Rembrandt  | 47-0   |





It seems significant that, whereas in the case of the "Abraham and Hagar" and of "Een Stukje" he puts down "door Rembrandt", he does not declare this concerning the two pictures under Nos. 81 and 82. He also adds "door Rembrandt" to his description of Mr. Bicker's picture, and in the Nassau Collection too.

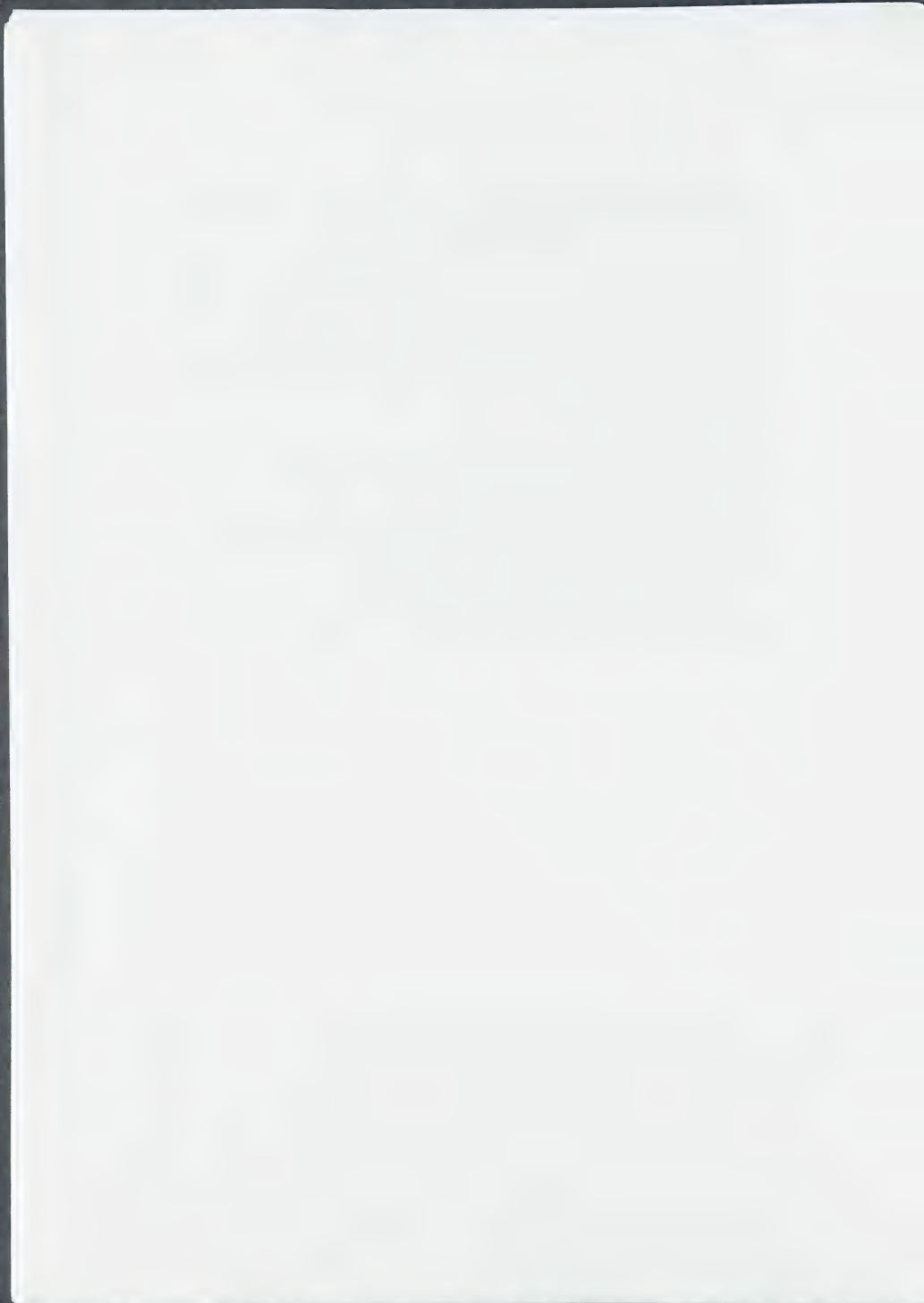
It is, of course, natural that what I said here about the stories of the pictures is incomplete and contains suppositions. I have not, to date, succeeded in finding documents as to the date and manner of the picture's transfer from the Prince of Orange Nassau Collection into the Clevee-Yonge Collection, nor as to the reason for its mutilation. For lack of time, I found nothing more in the course of my research. This, however, is not essential. The identity of a picture cannot be decided by documents. This can only be decided by whether the picture fully bears the spirit of its painter or not. Anyone can refer to authorities, create documents; but to attribute to an artist a painting which is not his own expression of beauty, or to deny his own works to him—this can be done only temporarily. Each especially the latter case, is a matter of ethics.

Before ending this modest essay, full of documents, I wish to turn to the reader in a brief epilogue.

This essay was not written with the intention of accusing or hurting anyone. Much less was it written in the spirit of sensationalism, or with the desire to cash in on a painting. All this I leave for those who find it in their interest to mistake money for virtue.

My single intention to write this essay was to do justice to Rembrandt. In the past, more particularly at the beginning of this century, crowds of paintings were attributed to him. Paintings which had nothing whatsoever to do with him, paintings which humiliated and mocked his genius. It is everybody's sacred duty, but especially of those who chose to serve Beauty, to find remedy to this. If there is the slightest chance of redeeming justice to the artist, it must be taken seriously, and considered in earnest.

Hereby I appreciate the co-operation from everybody who helped my research work and to construct this essay. First of all I would like to thank Mr. Rees-Jones (Courtauld Institute, London), also Mr. John Hargrave (National Gallery, London), and Mr. Siegmund Toth, London.





J9181

REMBRANDT VAN RIJN

1606 - 1669

*File*  
*Agnes,*  
*London*

An Old Woman with Clapsed Hands

Canvas

30½ x 25½ inches  
74.5 x 62.5 cm

Signed and dated 1661 (?)

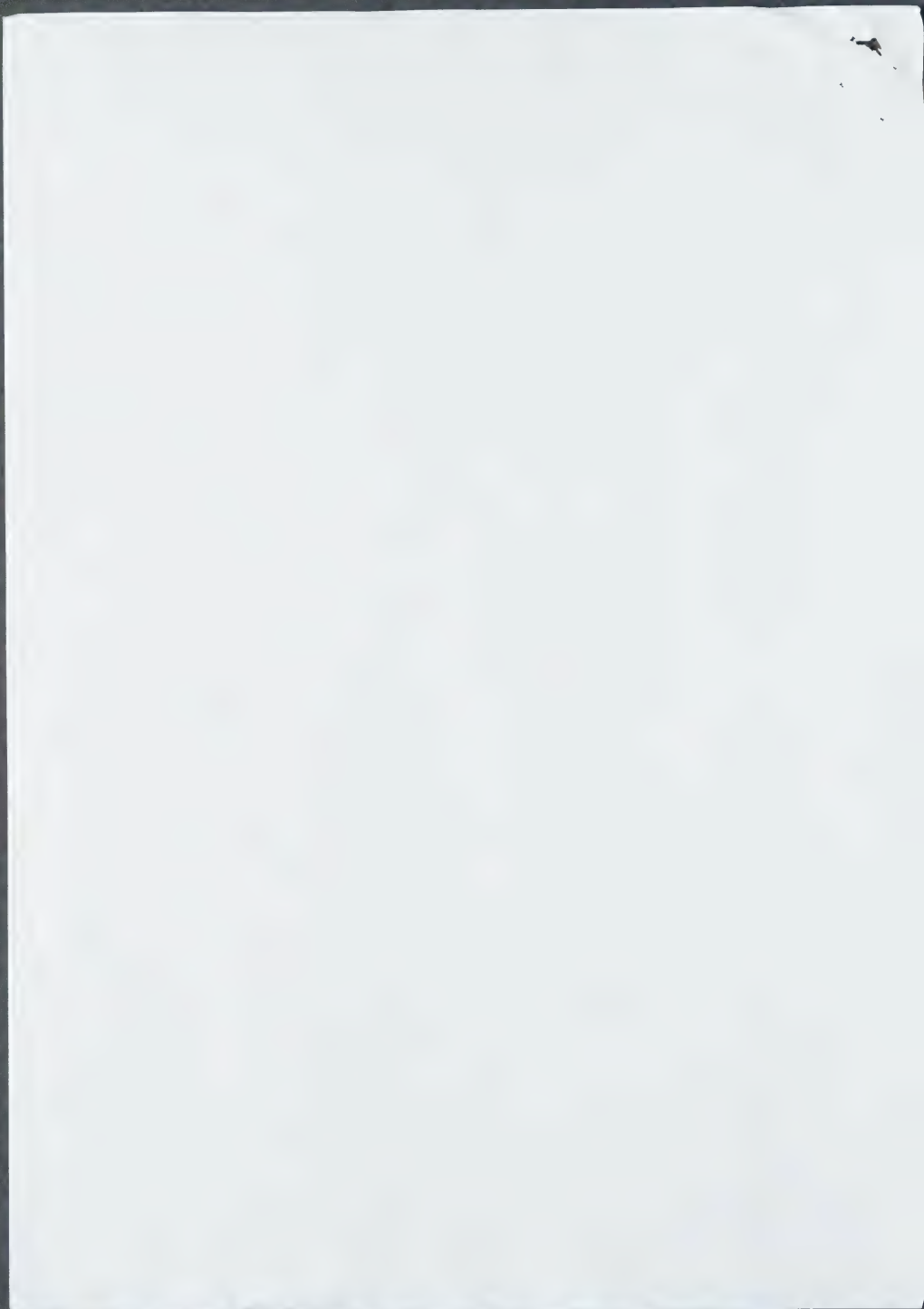
Collections: Sir Abraham Hume, London by 1818; Earl Brownlow, London by 1899; C. Sedelmeyer, Paris 1900; E.F. Milliken, New York 1902; his sale, Christie's, 31 May 1902, lot 41 (£5,775); bt. Sir George Donaldson. F. Kleinberger, Paris after 1907; F. von Gans, Frankfurt by 1916; D. Guggenheim, New York by 1935; Mrs Roger Straus, New York by inheritance by 1939.

Exhibited: British Institution, London, 1818, no.121 (lent Hume); Royal Academy, 1899, no.78 (lent Brownlow); Sedelmeyer, Paris 1900 no.29; Royal Academy, 1907 no. 56 (lent Donaldson); F. Muller & Co., Amsterdam 1907, no. 36; New York, World's Fair, Masterpieces of Art, 1939, no.310; Yokohama, Fukuoka and Kyoto, Rembrandt and the Bible, 1986-7 no. 10.

Literature: Hofstede de Groot, Catalogue Raisonnee, etc. vol. VI, no. 498, London 1916; Bredius, Rembrandt Gemälde, Vienna 1935, no. 396; Bauch, Rembrandt Gemälde, Berlin, 1966, no. 526; Bredius/Gerson, Rembrandt, London 1969, p.308 (as unseen).

Comparison of the style of painting with a commissioned portrait of the same year such as the Margaretha Trip (Bredius 394) suggest that the present picture is much more freely handled and that it is not therefore a portrait as such. Rather is relates in mood to studies of wold women painted during the mid-fifties such as that in the Pushkin Museum, Moscow (Bredius 383) and in the Duke of Buccleuch's collection, (Bredius 385). Stylistically, however, it is closest to the 'series' of apostle figures painted also in 1661, notably the St. Matthew with an Angel (Louvre, Paris, Bredius 614) and the Apostle Bartholomew (J. Paul Getty Museum, Bredius 615).

It is, of course, well-known that Rembrandt employed models throughout his working life and dressed them to represent either specific religious of classical figures or more generalised states of mind or emotion. Whereas in his early



years these latter pictures generally were concerned with the more volatile emotions of excitement, shock and horror, his gradual withdrawal into himself during the 1650's turned his attention to the more contemplative states of mind, a development which has been characterized as 'interiorization'. The present picture undoubtedly represents the tranquil resignation of old age, though the detail of the costume of the old woman is not specific enough to allow any definite suggestion of bereavement, widowhood or mourning. The rich colours of the Venetian tradition, the brushstroke at the same time free yet exact, combine to form an image which though impersonal is expressive of the deepest humanity.

Dear Otto

This was shown me at  
Agnew's.

What do you think?

I find it hard to believe that  
it's R - look at her hands!

Best wishes

Anna

8/13





# artibus et historiae

an art anthology

*Für Alfred und Isabella  
in Verbundenheit und Dankbarkeit  
vom Verfasser  
November 1998*

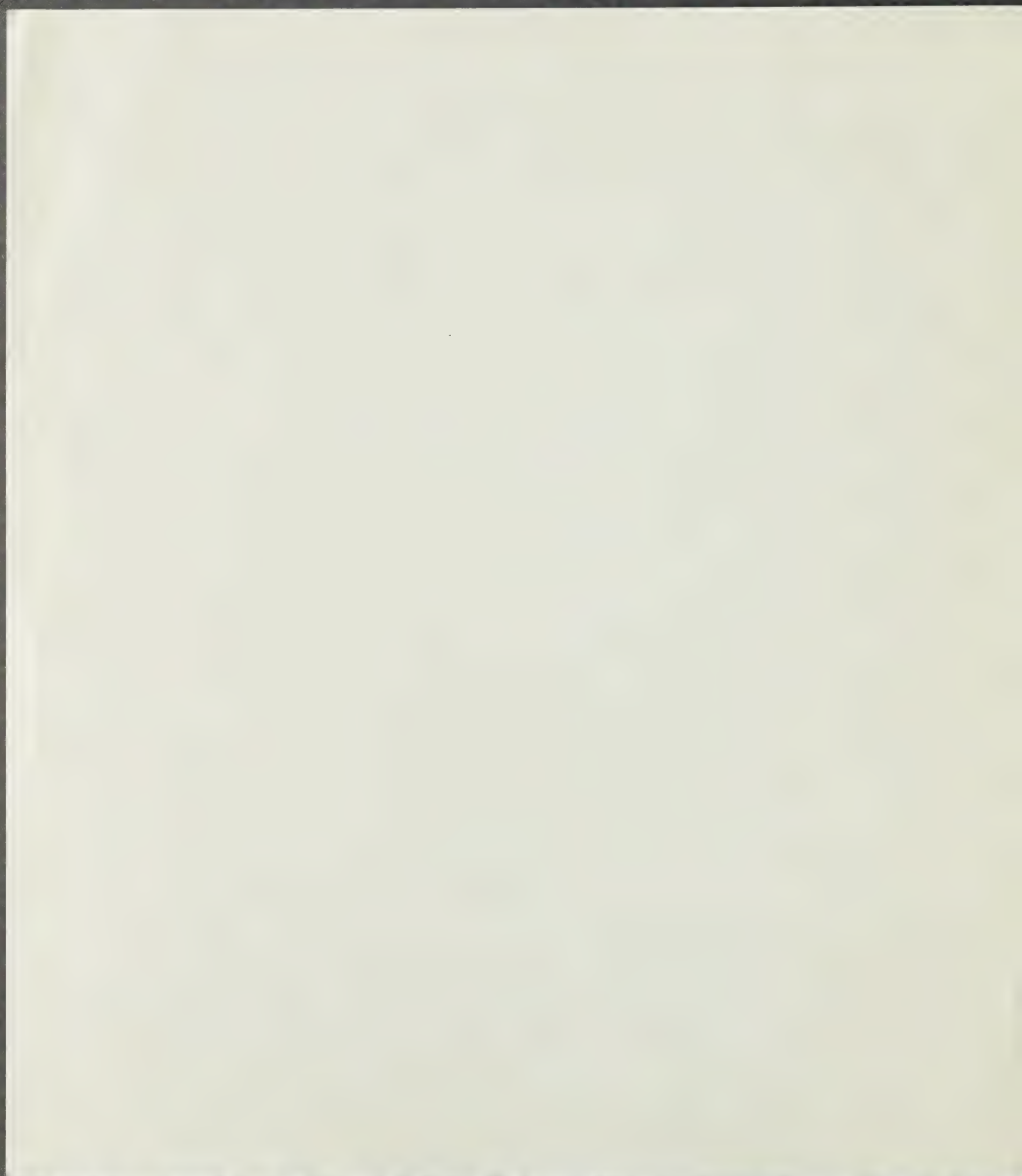


**IRSA**

nr 21 (XI)

vienna

1990

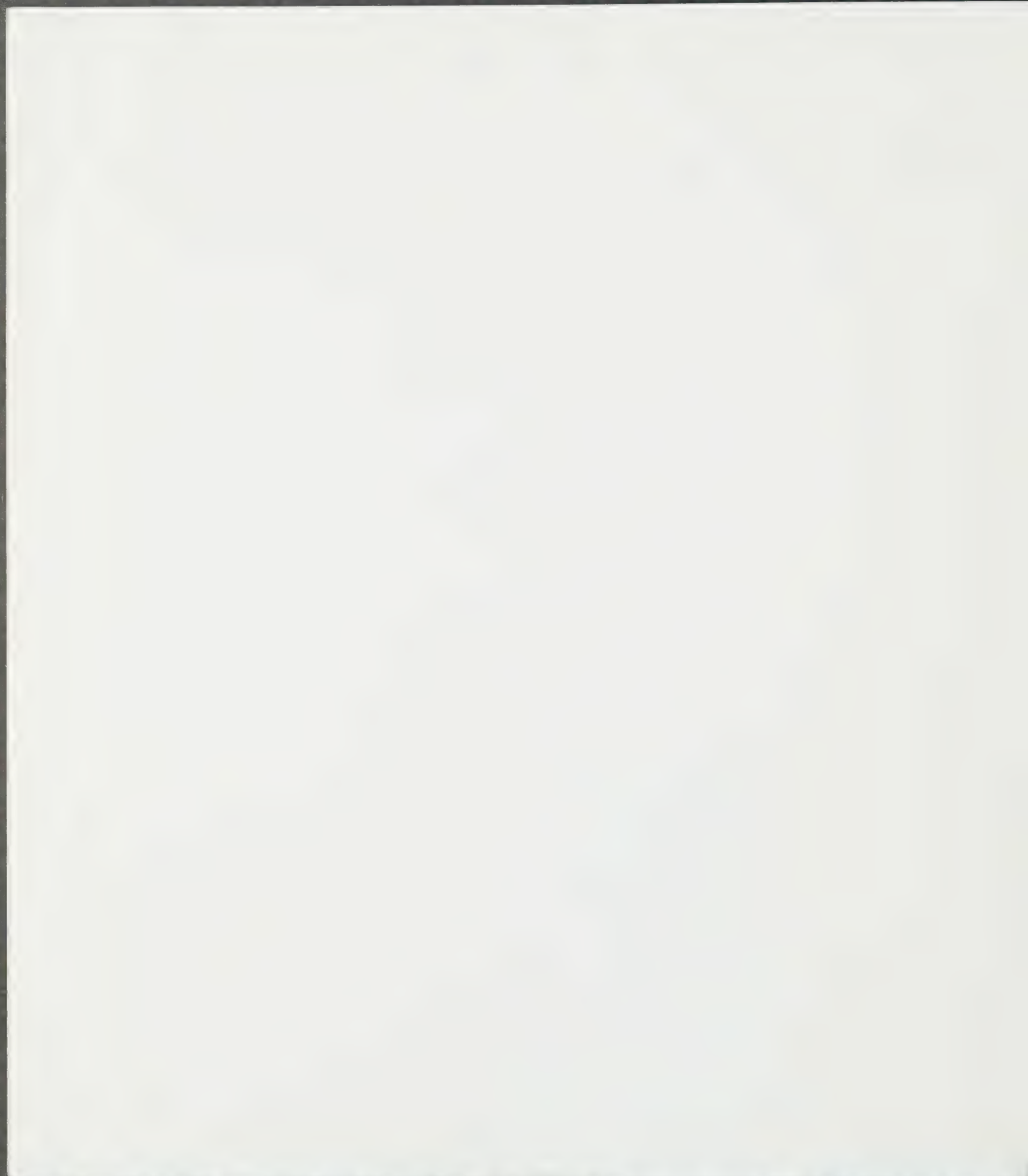




# artibus et historiae no. 21, 1990

## Contents:

HAL OPPERMAN	— The Thinking Eye, The Mind That Sees: The Art Historian as Connoisseur	9
CHRISTIANE L. JOOST-GAUGIER	— Dante and the History of Art: The Case of a Tuscan Commune <i>Part I: The First Triumvirate at Lucignano</i>	15
AHUVA BELKIN	— <i>La Mort du Centaure</i> . A propos de la miniature 41 <sup>V</sup> du <i>Livre d'Heures</i> de Charles d'Angoulême	31
JOHN T. PAOLETTI	— Donatello's Bronze Doors for the Old Sacristy of San Lorenzo	39
FRANCESCO COLALUCCI	— <i>Muscipula diaboli?</i> Una pseudo-trappola per topi nell' <i>Adorazione</i> di Lorenzo Lotto a Washington	71
ENRICO MARIA DAL POZZOLO	— Lorenzo Lotto 1506: la pala di Asolo	89
LUBOMÍR KONEČNÝ	— Nouveaux regards sur <i>Le jeune chevalier</i> de Vittore Carpaccio	111
RICHARD COCKE	— Wit and Humour in the Work of Paolo Veronese	125
AVIGDOR W. G. POSÈQ	— Caravaggio and the Antique	147
VOLKER MANUTH	— Die Augen des Sünders — Überlegungen zu Rembrandts <i>Blendung Simons</i> von 1636 in Frankfurt	169
MARCIN FABIAŃSKI	— Federigo da Montefeltro's <i>Studiolo</i> in Gubbio Reconsidered. Its Decoration and Its Iconographic Program: An Interpretation	199
SUMMARIES IN ENGLISH, FRENCH, AND GERMAN		215
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS		224
ARTIBUS ET HISTORIAE: INDEX OF PREVIOUS ISSUES		226



## Die Augen des Sünders – Überlegungen zu Rembrandts *Blendung Simsons* von 1636 in Frankfurt

---

Im Bereich der Bildkünste des Barock ist der biblische Bericht über die gewaltsame Zerstörung der Sehkraft des israelitischen Richters Simson für den Kunsthistoriker eng mit dem Namen Rembrandt verbunden.

Erstaunlicherweise sind es bislang vorrangig die Maße des Bildträgers seines signierten und 1636 datierten Gemäldes (Bauch 15; Bredius-Gerson 501; Tümpel 12)<sup>1</sup> im Frankfurter Städtischen Kunstinstitut [Abb. 1, 2], denen das Werk kunsthistorische Beachtung verdankt. In kaum einem der zahlreichen Überblickswerke, die sich mit der holländischen Malerei allgemein oder mit Rembrandt speziell beschäftigen, fehlen Bemerkungen über das Gemälde, doch sind sie überwiegend kurz und knapp gehalten. Einzig Christian Lenz hat sich jüngst ausführlicher mit der *Blendung Simsons* befaßt, wobei es ihm primär um den wichtigen Aspekt der Auseinandersetzung Rembrandts mit der Kunst des Peter Paul Rubens geht.<sup>2</sup>

Dagegen hat sich die Forschung bislang auffällig wenig um Aufschlüsse über die für den zeitgenössischen Betrachter mit Rembrandts außergewöhnlicher Themenwahl für sein Gemälde verbundenen Konnotationen bemüht. Wie haben wir uns beispielsweise Reaktionen von Rembrandts Zeitgenossen auf die dramatisch zugespitzte Darstellung des Simson-Themas vorzustellen? Gibt es unter Umständen im außerkünstlerischen Bereich Anhaltspunkte, die die entlegene Ikonographie des Bild-

themas verständlich machen? Zur Klärung dieser Fragen gilt es deshalb im folgenden die Auffassungen des 17. Jahrhunderts über den biblischen Bericht der *Blendung Simsons* zu berücksichtigen. Als Quelle hierfür eignen sich besonders die exegetischen Schriften protestantischer Theologen aus dem Bereich der niederländisch-reformierten Kirche, auf die später näher eingegangen werden soll.

In einem Brief vom 12. Januar 1639 an den einflußreichen Sekretär des Statthalters Frederik Hendrik im Haag, Constantijn Huygens, kündigt Rembrandt diesem ein Gemälde, das er ihm zum Geschenk machen wollte, als Dank für dessen Vermittlerdienste bei Hof an, ohne dabei mehr als das stattliche Format von zehn Fuß in der Länge und acht Fuß in der Höhe mitzuteilen.<sup>3</sup> Die Reaktion des integren Hofbeamten auf die von Rembrandt vielleicht nicht selbstlos angekündigte und dementsprechend heikle Dankesbezeugung ist nicht bekannt, läßt sich aber aus einem Antwortschreiben Rembrandts vom 27. Januar des Jahres erschließen, in dem er u.a. folgendes ausführt:

„Deshalb sende ich als Zeichen meiner Verbundenheit gegen Euren Willen die beigefügte Leinwand in der Hoffnung, daß Ihr mich deshalb nicht verschmäht, denn es handelt sich um das erste Andenken, welches ich Euch zukommen lasse, mein Herr“.





1) Rembrandt, «Blindung des Simson», Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt/M. Photo: Städtisches Kunstinstitut (U. Edelmann).

In einem Postskriptum fügt er hinzu:

„Mein Herr, hängt dieses Stück in starkes Licht und so, daß man es aus großer Entfernung betrachten kann, dann wird es bestens funkeln“<sup>4</sup>.

Es waren Alfred von Wurzbach<sup>5</sup> und kurz darauf Wilhelm von Bode<sup>6</sup>, die kurz vor der Jahrhundertwende auf einen möglichen Zusammenhang des von Rembrandt erwähnten Gemäldes mit der *Blindung Simsons* verwiesen. Das 1905 vom Städtischen

Kunstinstitut unter Ludwig Justi erworbene Bild befand sich damals noch in der Schönborn-Buchheimschen Galerie in Wien, wohin es aus dem Besitz des Würzburger Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn gelangte. Dieser hatte das Gemälde seinem Neffen und Erben, dem Grafen Eugen Erwin von Schönborn-Buchheim, 1746 testamentarisch vermacht.<sup>7</sup> Aus der Zeit vor 1724 liegen keine gesicherten Angaben über die Provenienz vor.<sup>8</sup> Folgt man einer Überlegung Van Gelders, dann befand sich Rembrandts *Blindung Simsons* vor dem Erwerb durch Friedrich Karl von Schönborn möglicherweise im Besitz des Haager



2) Rembrandt, «Blindung des Simson», Detail. Photo: Städtisches Kunstinstitut (U. Edelmann).

Malers und Kunsthändlers Gerard Hoet II (?-1760), der vor dem Weiterverkauf des Originals eine Kopie anfertigte oder anfertigen ließ, die er an den Landgrafen von Hessen-Kassel veräußerte. Das Kasseler Hauptinventar von 1749 nennt Hoet als Verkäufer der anschließend lange für das Original gehaltenen Kopie, die im letzten Krieg ein Opfer der Flammen wurde. Van Gelders weiterführender Versuch, die Reihe der Vorbesitzer des Originals bis auf einen Enkel des Constantijn Huygens — und damit letztlich auf diesen selbst — zurückzuverfolgen, geht dann jedoch von der unbewiesenen Annahme aus, bei der *Blindung Simsons*

handele es sich um das von Rembrandt in seinen Briefen erwähnte und an Huygens geschenkte Gemälde.<sup>9</sup>

Paul Eich hat ausgehend von den Ergebnissen einer Untersuchung des Gemäldes durch das Städtische Kunstinstitut zwischen 1979 und 1981 sowie durch den sorgfältigen Vergleich mit überwiegend im Laufe des 18. Jahrhunderts entstandenen Kopien die ursprünglichen Maße der Frankfurter Leinwand rekonstruiert.<sup>10</sup> Ohne die Leinwandstreifen oben und an den Seiten des Gemäldes, mit denen die Komposition, wie Eich überzeugend dargelegt hat, zwischen ca. 1749 und 1760 vergrößert

wurde, präsentiert sich das Werk dem Betrachter heute in den Originalabmessungen von 206 cm zu 276 cm. Die Umrechnung der von Rembrandt angegebenen Maße nach dem Amsterdamer Fuß (= 0,283 m) ergibt 226 cm in der Höhe und 283 cm in der Breite. Zieht man den Umschlag für den Keilrahmen und die Naht des aus zwei waagrecht aneinandergelähten Leinwandbahnen bestehenden Bildträgers ab, verringert sich die Differenz der von Rembrandt mitgeteilten Abmessungen zu den ursprünglichen Maßen der Frankfurter Leinwand bis auf wenige Zentimeter. Dennoch, als ausreichender Beleg für die Identität der *Blendung Simsons* mit dem Geschenk an Huygens mag dies allein nicht befriedigen, auch wenn sich kein zweites Gemälde Rembrandts von vor 1639 erhalten hat, dessen Maße denen des Bildes im Stadel gleichkommen. Möglicherweise spielt auch in diesem Fall schlicht die Ungunst der Überlieferung eine entscheidende Rolle.

Gleichwohl hat sich die Hypothese von der Identität der *Blendung Simsons* mit dem in Rembrandts Briefen erwähnten, aber nicht benannten Gemälde auch in der jüngeren Literatur, wie Eich treffend formuliert hat, „fast zu einem Glaubenssatz verfestigt“<sup>11</sup>. Angesichts der augenblicklichen Quellenlage scheint es momentan wenig erfolgversprechend, weiter über die frühe Provenienz des Frankfurter Gemäldes zu spekulieren.

Gleißendes Licht, das aus einem angrenzenden Raum durch den teilweise von kurvig drapierten Vorhängen überschnittenen steinernen Türbogen bricht, erhellt das von lärmendem Kampfgetümmel erfüllte Gemach Delilas, in dem der verratene Simson das Opfer einer bis auf die Zähne bewaffneten, übermächtigen Soldateska wird. Mit vereinten Kräften haben sich drei gerüstete Schergen des durch List, Lust und Leichtsinns seiner Kräfte beraubten Riesen bemächtigt. Einer seiner Widersacher, dessen Leib von Simsons Körper nahezu vollständig begraben wird, hat ihn rücklings angefallen und mit einem Würgegriff auf den Dielemboden geworfen. Durch den brutalen Griff in den Bart des derart Gefällten verhindert ein zweiter Philister, der sich über den zur Faust erhobenen Arm Simsons beugt, das Ausweichen des Kopfes. In unangenehmer Nähe zum Betrachter führt er sein blutiges Handwerk aus, indem er die Spitze seines an der Klinge umklammerten Dolches zielsicher in das rechte Auge seines Opfers stößt. Unterstützung erfährt er durch einen Gerüsteten, der den rechten Arm Simsons am Handgelenk mit der Kette von vorsorglich mitgeführten Handschellen, für deren zweckgemäßes Anlegen sich in der Hektik des Augenblicks keine Zeit gefunden hat, bis aufs Blut stranguliert. In seinem Rücken stürmt ein Krieger mit erhobenem Schwert und Schild heran, die Augen in Panik aufgerissen, den Mund zum Schrei geöffnet. Den möglichen Fluchtweg nach links und hinten verstellt die effektvoll, in caravaggesker Manier gegen den Lichtschacht des Eingangs komponierte Umrißfigur eines Bewaffneten, der Simson in Schach hält. Breitbeinig sichert der Bewaffnete in gespannt-aggressiver

Vorwärtsneigung das grausame Tun seiner Kumpane. Noch scheint er von dem Erfolg der gemeinsamen Aktion nicht überzeugt zu sein, was die angstvoll geweiteten Augen deutlich erkennen lassen.

Anders dagegen Delila. In vollem Bewußtsein ihrer endlich erfolgreich durchgeführten Mission, ist sie von einem Stuhl aufgesprungen, dessen stoffbespannte und mit Metallknöpfen genagelte Lehne in ihrem Rücken teilweise sichtbar ist. Triumphierend entleert sie über ein achtlos auf den Boden geworfenes Kleidungsstück dem dunklen Ort des Geschehens. Nur der aufmerksame Beobachter wird gewahr, daß sich dabei ihr Blick nicht dem grausigen Ablauf im Vordergrund zuwendet, sondern direkt den Kontakt zum Betrachter sucht. Ihm werden mit der erhobenen Linken ostentativ die mit der Schere abgeschnittenen Locken und damit die indirekte Ursache für die ihrem Volk durch Simson zugefügten Niederlagen vorgeführt, nachdem Delila Simson zur Preisgabe seines Geheimnisses verführt und ausgeliefert hat. Rembrandt unterstreicht die besondere räumliche Inszenierung der Handlung durch die Lichtführung, denn diese wird analog zum Inhalt des Geschehens eingesetzt. Im Zentrum des Gemäldes und des Interesses befindet sich die Figur Simsons. Sein gewaltsam herbeigeführter Fall aus dem hell erleuchteten Raum in den finsternen Bereich des Vordergrundes, dem die Schergen der Philister angehören, findet seine symbolische Entsprechung in dem Akt der Blendung, der ihn nicht nur im übertragenen Sinn in ewige Dunkelheit stürzen läßt. Werner Weisbach hat die Wirkung des zentralen Motivs auf den Betrachter mit wenigen Worten treffend und eindringlich zusammengefaßt:

Alles konzentriert sich auf den Akt der Marterung und das dadurch bewirkte entsetzliche Leiden. Wie die Dolchspitze sich eben in das Auge bohrt, wie der Schmerz des Getroffenen sich in dem zusammengekniffenen, von Falten durchwühlten Gesicht mit dem gefletschten Mund, in dem aufwärts gestoßenen Bein mit den verkrampften Zehen kundgibt, das ist ein Augenblick, der an Nerven beträchtliche Anforderungen stellt, und mir ist kein anderes Bild bekannt, das diesen Moment in seiner ganzen Furchtbarkeit so zur Schau stellt.<sup>12</sup>

Mit dem Beginn der 1630er Jahre zeichnet sich eine neue Phase im Schaffen des Historienmalers Rembrandt ab, deren Höhepunkt und gleichzeitiger Abschluß die Frankfurter *Blendung Simsons* bildet. Zwar entstehen auch in der Amsterdamer Frühzeit weiterhin Kompositionen von lastmanhaft-kleinteiliger Prägung, doch deutet sich in ihnen bereits deutlich der Wille zu dynamischeren Gestaltungsprinzipien an. Dramatik äußert sich nicht mehr ausschließlich in affektgeladenen Gesten und entsprechender Mimik, sondern wird inhaltlich nachvollziehbares und stimmiges Zusammenwirken der Figuren bewirkt. Der





3) Monogrammist M.S., «Simson und Delila», Holzschnitt, 1532, aus der 1534 in Wittenberg bei Hans Lufft erschienenen Vollbibel.

Charakter des Zuständlichen vieler Gemälde der Leidener Zeit wird zugunsten einer stärker auf die Höhepunkte der eigentlichen Handlung zielenden bewegten Dramatik verändert. Bis zur Mitte des Jahrzehnts vergrößerte Rembrandt — von Ausnahmen abgesehen — kontinuierlich die Bildformate und dementsprechend den Maßstab seiner Figuren, die nun häufig am vorderen Bildrand unter den Augen des Betrachters agieren. Mit dem Londoner *Belsazar* von um 1635 (Bauch 21; Bredius-Gerson 497; Tümpel 11) taucht erstmals das große Querformat auf, noch übertroffen von den Abmessungen der *Blindung Simsons*, die bis zur auftragsbedingten Monumentalität der *Verschwörung des Julius Civilis* (Bauch 108; Bredius-Gerson 482; Tümpel 101) für das Amsterdamer Rathaus um 1661/62 in der Größe von keinem anderen Historiengemälde Rembrandts erreicht werden sollte. Die Gründe für diese neuen Tendenzen liegen fraglos in der intensiven Auseinandersetzung des Künstlers mit Werken der flämischen Malerei von und um Peter Paul Rubens, wie sie Christian Lenz besonders für das Frankfurter Simsonbild betont hat<sup>13</sup>. Deutlich wird dies bereits in den um 1633 für Frederik Hendrik geschaffenen Darstellungen der *Kreuzaufrichtung*

(Bauch 57; Bredius-Gerson 548; Tümpel 46) und der *Kreuzabnahme* (Bauch 56; Bredius-Gerson 550; Tümpel 47), die in einer Art Idealkonkurrenz zu dem Flamen entstanden.

Für die eigentliche Verratsszene der Begebenheiten um Simson und Delila hatte sich vom späten Mittelalter bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts primär in der deutschen und niederländischen Druckgraphik eine reiche Bildtradition entwickelt. Noch der dem höfischen Milieu verbundene Stich des Meisters E. S. (L. 6), die Holzschnittillustration des jungen Dürer zur Baseler Erstausgabe des *Ritter vom Turn* von 1493 und gleich drei Drucke des Lucas van Leyden zeigen die Szene unter freiem Himmel.<sup>14</sup>

Erst im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts vollzieht sich allmählich der von nun an bestimmende Schritt hin zur Innenraumdarstellung. Als vielleicht frühestes Beispiel dieser neuen Entwicklung aus dem Bereich populärer Druckgraphik sei hier der 1532 datierte Holzschnitt des Monogrammistens MS angeführt, der die 1534 bei Hans Lufft in Wittenberg gedruckte erste hochdeutsche Vollbibel nach der Übersetzung Luthers illustriert [Abb. 3].<sup>15</sup> Vom rückwärtig gelegenen Eingang nähern sich die gerüsteten Häscher, unter denen sich ein Philisterfürst mit dem Lohn



4) Philipp Galle nach Maarten van Heemskerck, «Simson und Delila», Kupferstich.

für Delilas Verrat befindet. Diese schneidet gerade die Locken des schlafenden Simson ab, der neben ihr auf einer Bank sitzt. Zur Kennzeichnung des erotischen Charakters der Begegnung begnügte sich der Künstler mit der Wiedergabe eines Alkoven als Teil der altdeutschen Zimmerausstattung in gebührender Entfernung zu den beiden Hauptfiguren. Alle Beteiligten tragen der zeitgenössischen Mode entsprechende Gewänder. In einer Reihe von niederländischen Stichen nach Entwürfen Maarten van Heemskercks taucht im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts

auch die Figur des herbeigerufenen Gehilfen auf, der, getreu dem Bibeltext, Simson die Haare abschneidet. Simultan zu diesem Vorgang zeigt Philipp Galles Medaillon-Stich nach Heemskerck bemerkenswerterweise auch die sich anschließende Blendung des allerdings vor dem Philister-Tribunal sitzenden und gefesselten Simson [Abb. 4].<sup>16</sup>

Großformatige Gemälde mit der Darstellung von Simson und Delila gehörten in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zum gängigen Repertoire flämischer Maler des Rubens-





5) Jacob Matham nach Rubens, «Simson und Delila». Photo: Photothek des KHI der F. U. Berlin.

Kreises. Deutlich wurde hier zwischen zwei Handlungsmomenten unterschieden: dem Abschneiden der Locken des schlafenden Simson durch einen Schergen (Richter 16, 19) bzw. durch Delila (Flavius Josephus, *Antiquitates Judaicae*, V, 8, 11), und andererseits der eigentlichen Gefangennahme mit unmittelbar bevorstehender, aber noch nicht ausgeführter Blendung durch die herbeigerufenen Philister (Richter 16, 21).

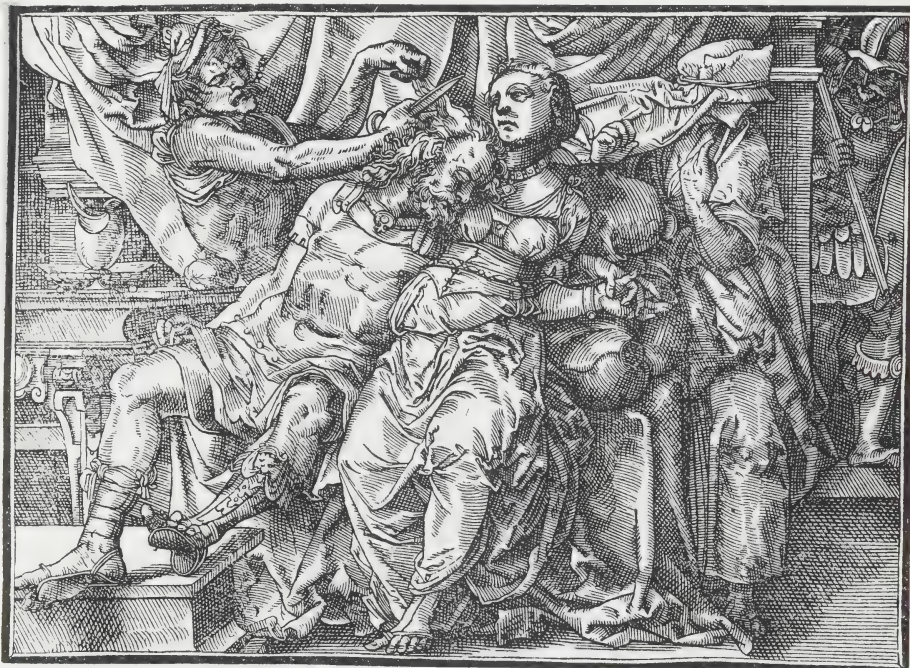
Als überaus folgenreich für die Entwicklung der eigentlichen Komplottszene in der Malerei der Niederlande erwies sich

Rubens' großformatiges Gemälde für den Antwerpener Bürgermeister, Sammler und Gelehrten Nicolaes Rockox (1560–1640), das sich heute in der National Gallery in London befindet.<sup>17</sup>

Der um 1613 entstandene Stich des Haarlemers Jacob Matham sorgte für die weite Verbreitung der Komposition [Abb. 5].

Unter dem frischen Eindruck caravaggiesker Malerei gestaltete Rubens das Thema in bis dahin ungewohnter Weise als Nachtstück bei Kerzenlicht. Mit Ausnahme der Venus und





6) Tobias Stimmer, «Simson und Delila», aus Flavius Josephus, *Von alten Jüdischen Geschichten*, Straßburg, 1574.  
Photo: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Cupido-Statuette in der Nische als unzweideutiger Hinweis auf das von Flavius Josephus (Ant. Jud. V, 8, 11) genannte Gewerbe Delilas und den möglicherweise emblematisch zu deutenden Tierköpfen an ihrer Lagerstatt<sup>18</sup>, weisen die übrigen ikonographischen Elemente des Gemäldes auf die Darstellungstradition des geläufigen Themas.

So läßt sich z.B. die nichtbiblische Anwesenheit der alten Kupplerin, für die Rudolf Oldenbourg, Hans Gerhard Evers und Julius Held auf die vorbildhafte Wirkung von themengleichen Gemälden Tintoretto's verweisen<sup>19</sup>, mit dem naheliegenderen

Hinweis auf einen Holzschnitt Tobias Stimmers aus der 1574 in Straßburg erschienenen deutschsprachigen Ausgabe der *Antiquitates Judaicae des Flavius Josephus* erklären [Abb. 6]<sup>20</sup>. Sandrart berichtet über Rubens' Wertschätzung der Illustrationen Stimmers, dessen *Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien* (Basel 1576) der Flame nach eigener Aussage in seiner Jugend nachzeichnete.<sup>21</sup> Die u.a. in Paris, Rotterdam, Antwerpen und Stockholm erhaltenen Blätter bestätigen dies.<sup>22</sup> Formal blieb die altertümlich starr komponierte Darstellung Stimmers ohne Nachwirkung bei Rubens. Dennoch zeigt das Londoner Bild



7) Hendrik Bloemaert, «Simson und Delila», Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien.  
Photo: Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

neben der Alten mit nahezu identischer Kopfbedeckung weitere auffällige Übereinstimmungen mit dem Holzschnitt, so z.B. das Motiv der Vorhangdraperie unter dem oberen Bildrand und die Disposition des Raumes mit der in die bildparallele Rückwand eingeschnittenen Tür, hinter der die Philister lauern. Auch die manierierte Armhaltung des Gehilfen findet ihre Entsprechung in den sich nun fast überkreuzenden Händen des Barbiers in Rubens' Gemälde. Diese komplizierte Geste wird man wohl eher als Ausdruck gebotener Vorsicht, nicht aber, wie Madlyn Kahr vorschlägt, als Hinweis auf den Verrat Christi deuten müssen<sup>23</sup>.

Rubens verzichtete im Unterschied zu Stimmer auf das erzählende Moment der sich umwendenden und den Philistern signalisierenden Komplizin Delilas zugunsten höchster Konzentration auf das inhaltliche und kompositorische Zentrum seiner Darstellung.

Mathams Stich machte Rubens' Komposition auch in den nördlichen Niederlanden bekannt. Für sein um 1630 entstandenes Gemälde in der Wiener Akademie der Bildenden Künste [Abb. 7]<sup>24</sup> orientierte sich der Utrechter Hendrik Bloemaert deutlich an diesem Vorbild. Doch dürfte auch ihm Stimmers





8) Peter Paul Rubens, «Gefangennahme Simons», The Art Institute of Chicago (Robert A. Waller Memorial Coll.).  
Photo: mit freundlicher Genehmigung des Art Institute of Chicago.

weitverbreiteter Holzschnitt bekannt gewesen sein, wirkt doch die Profilfigur der Alten, die mit angewinkelt-erhobenem Arm und ausgestrecktem Zeigefinger die Philister heranwinkt, wie eine seitenveränderte Variante ihres Pendants bei Stimmer.

Die von Rubens vorweggenommene Wiedergabe des Themas als Nachtszene findet sich dann erwartungsgemäß im Kreise der niederländischen Caravaggisten wieder. Erinnert sei hier an Gerard van Honthorsts Gemälde von um 1618/20 im

Cleveland Museum of Art<sup>25</sup> und Matthias Stoms Darstellung der Verratsszene in der Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rom<sup>26</sup>.

Etwas zeitgleich zum *Simson und Delila*-Gemälde für Rockox entwickelte Rubens in zwei Ölskizzen seine Vorstellungen von der sich inhaltlich anschließenden Überwältigung des getäuschten Helden durch die Philister nach Richter 16, 21 und schuf damit wesentliche Voraussetzungen für die Verbreitung des The-





9) Peter Paul Rubens, «Gefangennahme Simsons», Slg. Baron von Thyssen-Bornemisza, Lugano.  
Photo: Photothek des KHI der F. U. Berlin.

mas primär in der südniederländischen Barockmalerei. Bereits die Wahl dieses späteren Erzählmomentes für die Skizzen in Chicago (Art Institute [Abb. 8]) und Lugano (Slg. Baron von Thyssen-Bornemisza [Abb. 9]) macht es, wie Julius Held zu Recht betont hat<sup>27</sup>, wenig wahrscheinlich, daß es sich um letztlich verworfene Alternativarbeiten aus der Frühzeit des Auftrages für Rockox handelt<sup>28</sup>. Der dramatische Inhalt der Szene erforderte die Darstellung einer wildbewegten Kampfszene, in der sich der erwachende, anfänglich noch von seiner Kraft überzeugte Simson gegen eine Übermacht seiner Feinde zur Wehr setzt. Die beiden Ölskizzen wirken wie unmittelbar aufeinanderfolgende Sequenzen der tumultuarischen Auseinandersetzung. In dem Chicagoer modello — offenbar in Kenntnis von Nicolo Boldrinis themengleichen Holzschnitt nach einem Entwurf Tizians entstanden<sup>29</sup> — sind die Philister noch vollauf mit der Bändigung des halb knienden, aber wütend auffahrenden Simson beschäftigt. Nahezu überwunden dagegen scheint er auf der Luganer Skizze. Gewalttätig wird ihm der Oberkörper nach hinten gebogen, der zur Faust erhobene Arm umklammert und damit sein Aktionsradius entscheidend eingeengt. Doch deutet

Rubens die nun bevorstehende Blendung lediglich durch den in gefährlicher Nähe über Simsons Kopf gehaltenen Dolch in der Hand eines Philisters an. Den Ausführungen von Christian Lenz, beide Ölskizzen „zeigen denselben Moment wie Rembrandts Gemälde“<sup>30</sup>, vermag ich nicht zu folgen. Den von Rembrandt in seinem Frankfurter Bild dargestellten eigentlichen Vorgang des Augenausstechens zeigt Rubens eben gerade nicht.

Dies gilt bezeichnenderweise auch für die reiche Nachfolge der Chicagoer Skizze bzw. des danach von der Werkstatt ausgeführten Gemäldes der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Schleissheim)<sup>31</sup>. Bevorzugtes Motiv des Rubens-Kreises blieb der sich verzweifelt gegen die Fesselung zur Wehr setzende Simson, wobei das Bemühen um eine möglichst bewegte und dramatische Inszenierung zu durchaus unterschiedlichen Lösungen führte.

So scheint z.B. Simson auf der *Gefangennahme* des Antwerpener Malers Artus Wolffort (1581-1614) im Bayly Art Museum in Charlottesville eher mit dem Schutz der Verräterin gegen die ungestüm angreifende Horde der Philister beschäftigt zu sein, als mit der Verteidigung seines eigenen Lebens [Abb. 10].<sup>32</sup> Ein



10) Artus Wolffort, «Gefangennahme Simsons», Bayly Art Museum of the University of Virginia, Charlottesville. Photo: Museum.

kaum zu entflechtendes Netz aus Armen und Händen überzieht und verunklärt das kompositorische und inhaltliche Zentrum der Darstellung. Mit ihren im Affekt zu Grimassen verzerrten Physiognomien wecken die Figuren Erinnerungen an Motive flämischer Genrebilder. Kaum weniger angestrengt wirkt Simson auf dem Louis Finson (Brügge vor 1578-1617 Amsterdam) zugeschriebenen Gemälde der *Gefangennahme* in Pariser Privatbesitz [Abb. 11]<sup>33</sup>, das zuletzt von Leonard Slatkes mit dem Frank-

furter Bild Rembrandts in Verbindung gebracht wurde<sup>34</sup>. Gezeigt wird jedoch auch von Finson nicht die Blendung, sondern die Endphase des Handgemenges mit dem bereits zu Fall gebrachten und gefesselten Simson umgeben von Bewaffneten, die ihn mit Speeren bedrohen. Mittelpunkt der Szene aber ist unzweifelhaft Delila, die nicht nur die Fesseln der rechten Hand ihres Opfers hält, sondern den zu ihren Füßen sich windenden Helden am Ohr zieht.





11) Louis Finson, «Gefangennahme Simsons», Privatbesitz, Paris.

Resümierend gilt es festzustellen, daß von den Darstellungen zur Simson-Geschichte in der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts kein direkter Weg zum Frankfurter Gemälde führt, da die von Rembrandt getroffene Wahl des Erzählmomentes hier ohne Voraussetzungen ist und offenbar eine ikonographische Rarität besonderer Art darstellt. Dies gilt nebenbei bemerkt — grosso modo — auch für die wohl 1635 entstandene Szene, in der Simson seinen Schwiegervater bedroht (Berlin Gemäldega-

lerie, SMPK; Bauch 14; Bredius-Gerson 499; Tümpel 10) und das 1638 datierte Gemälde der Gemäldegalerie in Dresden mit *Simsons Hochzeitsmahl* (Bauch 20; Bredius-Gerson 507; Tümpel 17)<sup>35</sup>. Charakteristisch auch für diese Szenen ist, daß Rembrandt in genauer Kenntnis des ikonographischen Kanons diesen scheinbar verläßt, allerdings weniger in der Absicht ihn innovativ zu erweitern, als vielmehr die in der Gesamtheit der Textüberlieferung vorhandenen Auswahlmöglichkeiten voll zu nutzen.





12) Peter Paul Rubens, «Prometheus», Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.  
Photo: Photothek des KHI der F. U. Berlin.

Die fraglos komplexeste Figur der Frankfurter Blendung ist die Simsonfigur. Zahlreich sind die in der Forschung unternommenen Versuche — mangels ikonographischer Parallelen —, formale Vorbilder für die liegende Rückenfigur nachzuweisen. Die Spannweite der erwogenen Ableitungen reicht von Raphael über Caravaggio bis hin zu indischen Miniaturen<sup>36</sup>. Das Problematische derartiger Vergleiche liegt in dem Umstand, daß man sie ohne greifbares und überzeugendes Ergebnis beliebig fortsetzen

kann. Um einem Mißverständnis vorzubeugen: gerade die jüngere Forschung hat deutlich gemacht, in welch unerwartet starkem Maße auch Rembrandt ikonographischen und formalen Traditionen verpflichtet war. Allerdings wird man wohl sinnvollerweise die Beweiskraft der für einen Ableitungsversuch zitierten Denkmäler nicht zuletzt an ihrer wahrscheinlichen Verfügbarkeit für den rezipierenden Künstler messen müssen.

J. G. van Gelder hat in seinem Aufsatz über *Rubens und die*



13) Cornelis Cort nach Tizian, «Tityos», 1566, Kupferstich.

*holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* eine Mitteilung Ludwig Burchards aufgenommen, nach der Rembrandts Simsonfigur dem Vorbild von Rubens' Prometheus folgt [Abb. 12]<sup>37</sup>. Das Gemälde befindet sich seit 1951 im Philadelphia Museum of Art<sup>38</sup>. Durch den Briefwechsel, den Rubens 1618 mit Sir Dudley Carleton über ein geplantes Tauschgeschäft von Gemälden und Gobelins gegen antike Skulpturen führte, sind wir über die frühe Provenienz des Prometheus gut unterrichtet<sup>39</sup>. Das Bild befand

sich seit Juni 1618 bis sicher um 1625 im Haus des englischen Gesandten und Vertrauten Karls I. im Haag. Über den sich anschließenden Verbleib wissen wir wenig. Nachstiche existieren nicht und bekannt ist lediglich eine Kopie<sup>40</sup>. Die Möglichkeit eines Besuches des jungen Müllersohnes aus Leiden im Hause des Aristokraten wird man wohl nicht nur aus Altersgründen nicht ernstlich erwägen wollen. Dennoch sind die Gemeinsamkeiten der Simsonfigur mit dem Prometheus augenscheinlich und wer-



14) Dirck van Baburen, «Fesselung des Prometheus durch Vulcanus», Rijksmuseum, Amsterdam. Photo: Photothek des KHI der F. U. Berlin.

den deshalb weitgehend akzeptiert<sup>41</sup>, besonders nach der von E. K. J. Reznicek publizierten Photomontage, in der die beiden Hauptfiguren ausgetauscht wurden<sup>42</sup>. Ihre besondere Suggestionskraft allerdings erzielt die Montage dadurch, daß der fehlende rechte Arm der Prometheus-Figur, den bei Rubens der bekanntlich von Frans Snyders gemalte Adler verdeckt, durch den des Simson ersetzt wird. Gerade diesem zur Faust erhobenen Arm aber kommt im Frankfurter Bild große Bedeutung zu, bedingt er doch die Haltungsmotive und Bewegungsmotive der beiden Philister unmittelbar neben Simson.

Entgangen ist offenbar bislang der Rembrandt-Forschung, was der Rubens-Forschung seit langem bekannt ist, nämlich daß die Bilderfindung für den Prometheus des Rubens auf Tizians *Tityos*, heute im Prado in Madrid, von 1549/50 zurückgeht<sup>43</sup>. *Tityos* gehört — zusammen mit Ixion, Sisyphus und Tantalus — zu den großen Sündern, die im Hades gequält und geschunden werden. Er hatte Latona, der Mutter Apollons und Artemis', Gewalt angetan, und seine Strafe dafür war der des Prometheus

ähnlich, nur daß seine stets nachwachsende Leber von einem Geier statt von einem Adler verschlungen wurde<sup>44</sup>. Michelangelo schuf mit seiner schon frühzeitig berühmt gewordenen Zeichnung (Windsor, Royal Library) die wohl bekannteste Darstellung dieses unglücklichen Liebenden. In der Renaissance verstand man die Figur des Tityos aufgrund einer in der Antike entwickelten Deutung als Allegorie der durch stürmische Liebe hervorgerufenen Qualen<sup>45</sup>. So deutete schon Lukrez den Mythos wie folgt: „Sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem/ Quem volucres lacera- atque exest anxius angor/ aut aliae quaevis scindunt cuppedine curae“<sup>46</sup>.

Die formale Ähnlichkeit von Tityos und Prometheus führte gerade in Künstlerkreisen zu Verwechslungen, war doch das Figurenschema für beide identisch. Rembrandt kannte Tizians *Tityos* sehr wahrscheinlich durch den 1566 datierten Nachstich des Cornelis Cort<sup>47</sup>, der allerdings — wie die Fackel im rechten Vordergrund belegt — den Tityos zu einem Prometheus hatte werden lassen (Abb. 13). Dagegen weist die Schlange, wie Erwin Panofsky für das Original Tizians dargelegt hat, unzweifelhaft auf den Hades und damit auf den Ort der Gefangenschaft des Tityos<sup>48</sup>.

Die Kenntnis der Metamorphosen des Ovid darf man als *conditio sine qua non* für niederländische Historienmaler voraussetzen. Selbstverständlich kannte Rembrandt den Mythos des Tityos, und möglicherweise bemerkte er auch die widersprüchliche Kombination der Attribute auf Corts Prometheus-Tityos-Stich. Für die Übernahme des Figurenschemas innerhalb eines identischen Rahmenthemas jedenfalls spielte die Benennung nur eine untergeordnete Rolle. Der zur Faust erhobene, angeketete rechte Arm spricht — trotz der leicht abweichenden Beinhaltung — für den verbreiteten Tizian-Nachstich als Ausgangspunkt für Rembrandts Figur des Simson. Nicht zuletzt aufgrund der bereits erwähnten, seit der Renaissance geläufigen Deutung des Tityos-Mythos mußte Rembrandt dieses klassische *exemplum doloris* inhaltlich wie formal als Vorbildhaft für seinen alttestamentlichen Helden empfunden haben: Tityos, der im Hades für sein ungezügelltes Liebesverlangen gepeinigt wird, symbolisiert die Qualen sinnlicher Leidenschaft, für die er auf Befehl der Götter physisch büßen muß. Die Quelle, der Rembrandt die Kenntnis dieser Auslegungstradition verdankt haben könnte, läßt sich benennen: Karel van Mander. In seiner *Wtlegghing op den Metamorphosis* (Haarlem 1604) schreibt Van Mander im 4. Buch auf Folio 33 verso über Tityos: „In seinem dritten Buch [i.e. *De rerum natura*] bezieht Lukrez diese Erzählung auf die Lüste und Begierden des Fleisches ... Nach Meinung anderer macht der berühmte Tityos deutlich, daß keine menschliche Macht, wie groß sie auch immer sei, es vermag sich gegen göttliche Gerechtigkeit zu stellen, denn der Missetäter wird für die Missetat bestraft“. („Lucretius in zijn derde Boeck leght dese versieringhe





15) Lucas van Leyden, «Simson und Delila», Holzschnitt.



16) Lucas van Leyden, «Simson und Deilila», Detail mit der Gefangennahme Simson.

uyt op de lusten en begeerten des vleschs [...]. Ander willen met desen grooten Tityus te kennen gheven/ dat geen Menschelijcke macht/ hoe groot/ niet en vermogh tegen t' Godlijcke gherichte/ oft de misdaedt en wort aen den misdader ghestraft.“) Auf die — mutatis mutandis — verblüffenden Parallelen in der reformierten Exegese der Blendung Simsons soll später noch näher eingegangen werden.

Mit dem Hinweis auf Corts Kupferstich als gemeinsames Vorbild läßt sich nun auch die enge Verwandtschaft des Simson zur Prometheus Figur des Dirck van Baburen im Amsterdamer Rijksmuseum erklären, die Leonard Slatkes und Cynthia Lawrence mit

dem Frankfurter Bild in Verbindung gebracht haben [Abb. 14]<sup>49</sup>.

Hatte sich Rembrandt für seine Hauptfigur formal an einem Vorbild aus dem profanen Bilderkreis orientiert, so wurde bislang übersehen, daß ein Motiv im Kontext des so grausam und eindringlich geschilderten Vorgangs der Blendung aus dem Bereich der christlichen Ikonographie stammt: der Griff in den Bart.

Als Akt der Demütigung und Ausdruck äußerster Brutalität, mit der Christi Peiniger ihr Werk verrichten, ist das Motiv des Haare- und Bartziehens geläufiger Bestandteil der Passionsikonographie<sup>50</sup>. Die Meditations- und Gebetsliteratur des späten Mittelalters enthält hierzu zahlreiche Textbelege. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf eine um ca. 1450 in Ostbrabant geschriebene Andacht *Die Dornenkrone unseres Herren* verwiesen, wo es u. a. heißt: „Oh, wie grausam griffen dir dann die bösen Juden in das Haar deines Hauptes und deines gesegneten Bartes und warfen dich mit großer Eile auf den Boden“<sup>51</sup>. Obwohl die eng mit spätmittelalterlichen Frömmigkeitsidealen verbundene Aufforderung an den Gläubigen zur *compassio Christi* für Rembrandts vorwiegend calvinistisch geprägte Umgebung nur noch eine untergeordnete Rolle spielte, war das Wissen um die typologischen Beziehungen zwischen Simson und Christus zweifellos auch im Bereich der reformierten Kirche nicht verlorengegangen und noch stets präsent. Zum Zeitpunkt der Entstehung seines Gemäldes kannte Rembrandt mit großer Wahrscheinlichkeit auch eine ältere Darstellung zur Simson-Geschichte, die den Griff in den Bart des alttestamentlichen Richters während der Gefangennahme in praefigurativer Analogie zur Gefangennahme Christi zeigt. Es handelt sich um Lucas van Leydens Holzschnitt aus dessen sechsteiliger Serie der Weiberlisten [Abb. 15]<sup>52</sup>. Simultan schildert Lucas hier Deilila, die im Vordergrund unter einer Baumgruppe dem schlafenden Simson die Locken abschneidet und die sich anschließende Abführung des kahl geschorenen Helden durch die Philister im Hintergrund, wobei einer der Schergen von links hinten den hilflosen Feind am Bart zieht [Abb. 16]. Das Bildschema dieser Szene mit der stehenden Figur des Simson, die von Bewaffneten halbkreisförmig umringt und bedrängt wird, orientiert sich deutlich an der üblichen Darstellungstradition für die Gefangennahme Christi.

Auch in Darstellungen von Heiligenmartyrien wurde das Motiv des Griffs in den Bart in Analogie zur Peinigung Christi aufgenommen, wofür Rubens' Gemälde mit der *Marter des Hl. Livinus* aus der gleichnamigen Jesuiten-Kirche in Gent genannt sei, das sich heute im Museum in Brüssel befindet [Abb. 17]<sup>53</sup>.

Doch ist es nicht allein die eindringliche Drastik, mit der Rembrandt, um eine Formulierung Richard Hamanns aufzugreifen, die „höchstem Naturalismus aller Einzelheiten durchgeführte Menschenquälerei“<sup>54</sup> darstellt, die unmittelbar bannt und bewegt.





17) Peter Paul Rubens, «Martyrium des Hl. Livinus», Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel.  
Photo: Photothek des KHI der F. U. Berlin.



Sucht man nach Parallelen für die Komposition der vielfigurigen dynamischen Kampfeszenen, in der sich eine zahlenmäßige Übermacht auf ihr Opfer stürzt, das sich verzweifelt zur Wehr setzt, so wird man zunächst an ein nur kurze Zeit vorher entstandenes Frühwerk Rembrandts erinnern müssen: *Diana, Aktaion und Callisto* von 1634/35 in der Sammlung des Fürsten zu Salm-Salm im Museum Schloß Anholt (Bauch 103; Bredius-Gerson 472; Tümpel 99)<sup>55</sup>. Dort sind es die Begleiterinnen Dianas, die sich vor dem Hintergrund einer bewaldeten Uferlandschaft brutal über Callisto hermachen, um deren Schwangerschaft rücksichtslos aufzudecken. Eine gewisse formale Ähnlichkeit dieser Gruppe zu der des Frankfurter Gemäldes ist offensichtlich, zumal sich dort u. a. das Motiv des Umklammersns durch eine unter der Hauptfigur auf dem Rücken liegende Person vorgebildet findet. Doch weist schon der kleinere Figurenmaßstab auf kaum mehr als eine rahmenthematische Verwandtschaft zwischen beiden Szenen.

Für die Monumentalisierung einer derart heftig bewegten und an Affektdarstellungen reichen Figurengruppierung aber, wie sie Rembrandt knapp zwei Jahre später in seiner *Blending Simsons* vornahm, dürfte — wie Christian Lenz erkannt hat<sup>56</sup> — die Kenntnis der seit ca. 1615 entstandenen Jagdszenen des Rubens von großer Bedeutung gewesen sein. Auf Motivübernahmen aus Jagddarstellungen des gebürtigen Florentiners Antonio Tempesta (1555-1630) hat man angesichts von Rembrandts silhouettierten Spießträger schon frühzeitig verwiesen<sup>57</sup>. Mit den letztlich aber dem Spätmanierismus verpflichteten Kompositionsprinzipien der Jagd- und Schlachtenszenen eines Stradanus oder Tempesta verbindet die Simsonblendung nichts. Viel dagegen mit den dramatischen Tierhatzen, die Rubens für die europäische Hocharistokratie gestaltete. Über die Gattungsgrenzen hinweg liegen hier die Wurzeln dessen, was Rembrandt im Hinblick auf den darzustellenden Augenblick der Simson-Geschichte interessieren mußte und herausforderte. Mustergültig vorgebildet konnte er hier vielfältige durch Affekte und Leidenschaften verursachte Körperbewegungen ineinander verzahnte Akteure finden, in denen sich aggressive und erlittene Anstrengung sowie daraus resultierend Furcht, Wut und physischer Schmerz spiegeln.

Den Ausgangspunkt für Rubens' Jagddarstellungen bildete bezeichnenderweise nicht die Landschaft, sondern das Schlachtenbild, insbesondere wohl Leonardos *Anghiarschlacht*. Der Flame gestaltete seine Jagden nach den Prinzipien und Anforderungen des Historienbildes. Vorzugsweise schilderte er den Moment höchster Gefahr für Jäger und Gejagte. Dabei verwendete er für mythologische Jagdszenen und solche mit anonymer Staffage ein nahezu identisches Grundkonzept. Von links und rechts laufen die Bewegungsströme der Komposition auf eine das Bildzentrum dominierende Hauptfigur zu. Die Grup-

pe der Treiber stürmt von den Seiten waffenschwingend bideinwärts und hetzt dabei das Opfer vor sich her, dessen Fluchtweg von einem oder mehreren schwer bewaffneten Jägern verstellt wird. Derart eingekesselt und von der nachhetzenden Meute zu Boden gerissen und gepieigt, kämpft der Flüchtling rasend vor Furcht und Schmerz um sein Leben, bis der Fangstoß Wirkung zeitigt. Der Vergleich von Rubens' früher *Kalydonischer Eberjagd*, die uns nur in Werkstattkopien [Abb. 18]<sup>58</sup> und einem anonymen Nachstück überliefert ist, mit Rembrandts *Blending Simsons* zeigt ein nahezu übereinstimmendes Kompositionsschema und weitgehende Gemeinsamkeiten in den gewählten Ausdrucksmitteln. Zu Recht sieht Christian Lenz in dem Meleager des Rubens das Vorbild für Rembrandts Krieger mit dem Spieß<sup>59</sup>. Von entscheidender Bedeutung für Rembrandt aber war die in seinen Augen grundsätzliche Übereinstimmung der in den Jagddarstellungen des Rubens und seiner Simsonblendung zu lösende Aufgabe. Rubens' Formulierungen entsprachen seinen Vorstellungen weitgehend.

Wenden wir uns nun der von der Forschung bislang nicht beachteten Frage nach möglichen Auffassungen von Rembrandts Zeitgenossen über den ausgefallenen Inhalt seiner Darstellung zu. Handelt es sich wirklich „nur“ um den kühnen ikonographischen Alleingang eines eigenwilligen Künstlers, der ein in der nachmittelalterlichen Malerei nahezu ignoriertes Thema wieder aufnahm<sup>60</sup>, weil es ihm womöglich als besonders geeignet erschien, dem traditionellen kunsttheoretischen Postulat nach der Wiedergabe starker Gemütsbewegungen zu entsprechen<sup>61</sup>?

Zwangsläufig führt uns dieses Problem zunächst zurück zu der Frage nach dem Auftraggeber für das Gemälde, über den wir aber konkret — und dies sei hier nochmals nachdrücklich betont — bislang nichts wissen<sup>62</sup>. Anstatt also den ohnehin nahezu aussichtslosen Versuch zu wagen, nach den unter Umständen sehr persönlichen Gründen für die Bestellung einer derart ausgefallenen Szene durch einen fiktiven Auftraggeber zu suchen, betrachten wir Rembrandts Darstellung vor dem Hintergrund zeitgenössischer Vorstellungen über das Thema. Hierbei kommt den Aussagen reformierter Theologen besondere Bedeutung zu, waren es doch ihre — nicht selten auch gedruckten — exegetischen Predigten, die Sonntag für Sonntag die große Masse der Kirchgänger anhand der biblischen Erzählungen zu einem gottgefälligen Leben anhielten und ermahnten.

Trotz aller Auseinandersetzungen über das Wesen der Schrift war man sich darüber einig, daß die Bibel *authoritas divina* besaß und dementsprechend die religiöse und ethische Basis der reformierten Glaubensgemeinschaft bildete<sup>63</sup>. Nach calvinistischem Verständnis offenbart sich Gott in den Büchern der Bibel in Form von Geschichten, die allerdings verschiedene Zeiten durchlaufen haben und deshalb nicht alles, was die Schrift sagt oder verlangt, normativen Charakter hat. So sind zum Beispiel die Sünden und



18) Werkstatt des Peter Paul Rubens, «Kalydonische Eberjagd», Aufbewahrungsort unbekannt.

Verfehlungen der Erzväter und Propheten zur Warnung, nicht aber zur Nachahmung geschrieben<sup>64</sup>. Unterweisung hatte — in bono wie in malo — durch die Bibel zu erfolgen, denn sie und nur sie besaß höchste, da göttliche Autorität. Für den Gläubigen gab es keinen Zweifel daran, daß „die Schrift zwar durch den Dienst von Menschen, aber tatsächlich doch aus Gottes eigenem Munde zu uns kommt“, wie Calvin es in seiner *Institutio* formuliert hatte<sup>65</sup>.

Den Sinn der Worte Gottes über die Zeiten hinweg immer wieder deutlich zu machen, war Aufgabe der Prädikanten, wobei die unabdingbare Schriftnähe ihrer Auslegungen von eigens dafür ausgewählten Gemeindegliedern kritisch überprüft wurde. Das Selbstverständnis und der Anspruch der Inhaber

des Predigeramtes wird in einer 1626 gedruckten Predigt des Calvinisten Henricus Velthuisus deutlich, der von den Gläubigen forderte: „[...] daß sie ihre Prädikanten anerkennen, achten und ansehen sollen gemäß ihrer göttlichen Sendung und ihres hervorragenden Amtes als handele es sich um Botschafter und Abgesandte des großen und schrecklichen Gottes“<sup>66</sup>. Und um die normative Autorität des gepredigten Wortes zu unterstreichen, setzt er den Mund des Prädikanten mit dem Gottes gleich<sup>67</sup>. Die ars praedicandi der streitbaren, wortgewaltigen und einflußreichen Kanzelredner wird man als bedeutenden Faktor des religiös-gesellschaftlichen Lebens in Rembrandts Umgebung kaum überschätzen können.

Gestaltete sich der auf Aktualisierung zieliende exegetische

Umgang mit den positiven biblischen Vorbildern des Glaubens unkompliziert, so bedurfte es andererseits bei der Auslegung „anstößiger Abschnitte“ der Schrift eines besonderen Fingerspitzengefühls. Luther warnt vor selbstgefälligem Hochmut gegenüber den gestrauchelten Sündern des Alten Testaments, deren Fehlritte und Schwächen dem Mutwilligen nicht als Freibrief dienen sollen: „Der lieben veter historien sind so nerrisch anzusehen, das es fleisch und blut mus lachen und fur nartheit halten, Es ist aber nur daruemb so gestellt, das sich die hoffertigen klugen geister dran stossen und zu narren werden“<sup>68</sup>. Bei der Beurteilung der Heiligen als Sünder galt es deren Missetaten im Lichte ihres besonderen göttlichen Auftrags zu sehen<sup>69</sup>, damit „man yhre werck nicht achte, als sey es gar fleischlich toedten, morden, zoerne und rache, ob sie gleich zuweilen fallen, das sie niemands so bald verdammen, sondern sehe zuvor den geist an, wie sie gesinnet sind gewesen“<sup>70</sup>.

Simsons Kampf gegen die Feinde seines Volkes erfolgte gemäß göttlicher Weisung; er war im Besitz der Gnade Gottes. Aber, so Luther, „dem exempel wirt niemant folgen, er sey denn eyn rechter Christen und voll geysts./ [...] Darumb werde zuvor wie Samson, so kanstu auch thun wie Samson“<sup>71</sup>.

Betrachtet man die einschlägigen Kommentare der widerstreitenden Konfessionen zum Buch der Richter, wie z.B. den des Johannes Brentius<sup>72</sup> oder des Jesuiten Cornelius à Lapide (1567-1637)<sup>73</sup>, so fällt die in wesentlichen Punkten übereinstimmende Bewertung von Leben und Taten Simsons in enger Anlehnung an die Kirchenväter auf.

Die in der patristischen Exegese begründete und in der Scholastik fortgeführte allegorische Deutung Simsons als Typus Christi war mit Beginn der Reformation keineswegs verschwunden<sup>74</sup>. Luther spricht es in seiner *Praelectio in librum Judicum* von ca. 1516/18 unmißverständlich aus: „Samson i. e. Christus“<sup>75</sup>. Sogar im Vorwort eines 1618 in Amsterdam erschienenen Bühnenstücks heißt es: „Simson ist ein Vorbild unseres Herren Jesus Christus und ein seltsames Wunder seiner Zeit“<sup>76</sup>. Und noch 1640 fügte der Anglikaner Thomas Hayne seiner Abhandlung über die Bibel eine tabellarische Übersicht der allegorischen Parallelen bei „wherein Sampson resembled Christ“<sup>77</sup>. Dessenungeachtet wuchs gemäß protestantischem Schriftverständnis, das die wörtliche, historische Auslegung der Bibel forderte, die Auseinandersetzung mit den moralischen Verfehlungen und der Bestrafung Simsons. Mehr als die heilsgeschichtliche interessierte nun die menschlich-tragische Dimension der Erzählung. Einerseits wurde Simson zusammen mit Gideon, Barak, Jephthah, David und Samuel bereits im Hebräerbrief (11, 32-35) zu den Auserwählten des Alten Testaments gezählt, die „durch den Glauben das Zeugnis Gottes“ haben (11, 39). Doch andererseits mußte sein triebhafter Lebenswandel als krasser Widerspruch zu dieser

Auserwähltheit empfunden werden. Dabei kam der unheilvollen Beziehung zu Delila eine Schlüsselrolle zu. Eine lange literarische und ikonographische Überlieferung verknüpfte zu Rembrandts Zeit diese Begebenheit mit den sog. Weiberlisten<sup>78</sup>. Die trügerische Liebe und die List einer Frau brachte den vor allen ausgezeichneten Helden, der, von Wollust getrieben, sich ihr ausgeliefert hatte, zu Fall. Das zeitlose Thema hatte auch im 17. Jahrhundert nicht an Brisanz verloren. Im Gegenteil: Mit seelsorgerischer Eindringlichkeit wußten protestantische Theologen das durch die Bibel als Grundlage geltender Moralvorstellungen autorisierte Exempel Simsons im Kampf gegen Ehebruch und Hurerei einzusetzen. Zur Steigerung der abschreckenden Folgen seines Verhaltens wandte man sich nun auch der Bestrafung zu, bot doch gerade sie ein eindrucksvolles Beispiel für Gottes Umgang mit denjenigen, die gegen seine Gebote verstoßen.

Der Blick in eine 1617 erschienene Predigtsammlung des Lutheraners Friedrich Balduin, Professor und Pfarrer in Wittenberg, macht die Drastik volksnaher Auslegung der Blendung Simsons deutlich: „O des grossen jammers und elendes/ in welches dieser vortrefliche Mann gerathen/ Ich meine ja/ da wird ihm seine vorige Wollust eingedencket/ daß er der unzuchtigen Weiber wol vergessen hat [...] Pfuy der schande; Da hieß es ja recht/ die Hurer wird Gott richten. Sehet auff diß Exempel/ ir unzechliche Leute/ lassets euch schrecken und furcht einjagen. Wie kann ein Augenblick Wollust auch grosse Leute inn so grossen Schaden an Leib/ Seel/ Ehr und guten Namen bringen! Denn waß Simson widerfahren/ dergleichen kan andern auch begegnen [...]“<sup>79</sup>. Die Strafe Gottes, die Simson durch die Philister erleiden muß, sieht Balduin als dem Vergehen des Sünders adäquat: „Denn diß [die Blendung] geschahe nicht ohne gefehr/ sondern kam vom Herren her/ der ließ ihm jetzt die Augen aufstechen/ mit welchen er nach unzuchtigen Weibern gesehen“<sup>80</sup>. Hiermit ist keineswegs eine Anspielung auf die Talionsformel der *lex Mosaiica* „*oculum pro oculo*“ (vgl. Ex. 21, 24; Lev. 24, 20; Deut. 19, 21) gemeint, denn diese hatte Christus ja im Neuen Testament aufgehoben (Mt. 5, 38 ff.). Vielmehr knüpft Balduin für die moralisierende Auslegung der Blendung Simsons offenbar an die Tradition der Allegorese von Matthäus 5, 28 f. an<sup>81</sup>, wo Christus über den Ehebruch urteilt: „Ich aber sage euch: Wer eine Frau ansieht, ihr zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Herzen. Wenn dir aber dein rechtes Auge Ärgernis schafft, so reiß es aus und wirf's von dir“.

Nach christlichem Verständnis spielt das Auge als Versucher des menschlichen Geistes eine entscheidende Rolle<sup>82</sup>. In ihm spiegeln sich Stimmungen und Leidenschaften: Stolz, Wut, Neid und besonders Unkeuschheit, die dem Menschen als Sünde angelastet und bestraft werden. Das Auge trägt in entscheidendem Maße zur Korrumpierung des Herzens bei. Die „*concupiscentia*





19) Monogramist G.V., «Blindung Simsons», aus Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen, *Helden-Liebe*, Leipzig, 1691. Photo: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

oculorum“ — wie sie im 1. Johannesbrief (2, 16) genannt wird, verschuldet Liebesleid und verführt zur Sünde. Dementsprechend zahlreich sind die in der geistlichen und profanen Literatur — nicht nur des Mittelalters — ausgesprochenen Warnungen vor

der Sünde der Unkeuschheit, die schon durch das Anblicken eines Menschen verursacht werden kann<sup>83</sup>.

Simson hatte der Versuchung nicht widerstehen können und war durch den unkeuschen Blick auf Delila der Hurerei verfallen. Gott strafte ihn dafür, indem er ihm durch Philisterhand genau das nehmen ließ, was ihn zur Sünde verleitet hatte: die Augen. Denn, so der orthodox-calvinistische Prädikant Willem Teellinck (1580-1629) 1625 über Simson: „Er hatte sich mit seinen Augen oftmals versündigt in der Lust der Unkeuschheit, deshalb werden ihm diese nun durch Gottes gerechtes Urteil ausgestochen“<sup>84</sup>. In der nun anschließenden Passage gibt Teellinck eine nicht minder belehrende, aber in geradzu mitfühlende und Anteilnehmende Worte gekleidete Beschreibung des jammervollen, blutenden und geschundenen Simson, mit der er in verblüffender Weise vorwegzunehmen scheint, was Rembrandt nur elf Jahre später in seiner Darstellung der Blindung so nachdrücklich betonen sollte [Abb. 2]. „Laßt Menschen mit übermütigen Augen nun auf Simsons übermütige Augen blicken, wie diese nun bluten, nun kann er seine Augen nicht mehr ergötzen durch das Anschauen seiner geliebten Delila, denn jetzt hat er (der seine Augen zuvor voll des Ehebruchs und der Hurerei hatte / 2. Petr. 2. 14) seine Augen voll mit Blut, Schmerz und Pein. Oh, laßt doch diese traurige Geschichte des augenlosen Simson allezeit vor unseren Augen stehen, damit wir die Schrecken der Sünde erkennen und diese zu hassen lernen“<sup>85</sup>. Besondere Sympathien für den Calvinismus der strengen Observanz wird man von Rembrandt nicht erwarten können, doch unterschied sich die Auslegung der Blindung Simsons auf gemäßiger Seite inhaltlich nicht. Der Utrechter Theologe Franciscus Burmanus (1628-1679) kommentierte kurz und knapp: „Und weil er (Simson) seine Augen nicht regulieren konnte/ dadurch er zu dieser unrecht mässigen Liebe verfallen/ so wurden ihm die auch ausgestochen/ als die die Ursache seiner Sünde gewesen. Also/ womit man gesündigt/ damit wird man auch gestrafft“<sup>86</sup>.

Auch außerhalb der theologischen Literatur findet sich noch im späten 17. Jahrhundert die Betonung der unkeuschen Augen Simsons als Ursache seiner Bestrafung. Exemplarisch hierfür sei auf die 1691 erschienenen moralisierenden Dialoge alttestamentlicher Liebespaare des Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen verwiesen<sup>87</sup>. Ein wenig ansprechender monogrammierter Kupferstich eines Anonymus, der die Geschichte von Simson und Delila illustriert und die Blindung zeigt, trägt das lapidare Motto „Wer Aug und geist will nach der Wollust wenden: Der muß sich so, wie Simson lassen blenden“ [Abb. 19].

Vor dem Hintergrund der hier aufgezeigten zeitgenössischen Äußerungen über die biblische Blindung Simsons erweist sich Rembrandts Darstellung der Szene nur scheinbar als Sinnbild des selbstverschuldeten Falls eines ausgezeich-



(A)A CUPIDO ERROR VULVITAS, ILLECEBROSA VOLVPTAS, OPPRESSO INFLIGIT VULNERA CRUDA VIRO. Heemskerck del.

20) Herman Jansz. Muller nach Maarten van Heemskerck. «Cupido, Error und Voluptas peinigen den Menschen» (aus einer Serie von allegorischen Darstellungen zum Gleichnis vom Barmherzigen Samariter). Photo: Stichting Rijksmuseum Amsterdam.

neten alttestamentlichen Helden, der aus Schwäche gegen göttliches Gebot verstoßen hat und dafür von Gott bestraft wird.

Rembrandts Samsongfigur verkörpert vielmehr den zeitlosen Konflikt zwischen göttlichem Gesetz und menschlicher Suche nach Erfüllung und Glück abseits des durch Gottes Ge-

bote markierten Weges. Die zutiefst menschliche Dimension des Gemäldes manifestiert sich in der Bestrafung eines Sünders, der, obwohl ausgestattet mit übernatürlichen Gaben und der Gewißheit göttlicher Auserwähltheit, die in ihn gesetzten Hoffnungen nicht ohne schwere Schuld auf sich zu laden, erfüllen kann. Nichts Heldenhaftes geht von dem Stra-

fe empfangenden Sünder aus, dem Sünder, der hier nicht als tragischer Held<sup>89</sup>, sondern als erniedrigte und gequälte Kreatur wiedergegeben ist. Simson ist den Anfechtungen und Verlockungen von Error, Cupido und Voluptas unterlegen, die, so die Worte des Hadrianus Junius auf einem Kupferstück des Herman Jansz. Muller nach Maarten van Heemskerck, dem in die Enge getriebenen Menschen grausame Wunden beibringen (Abb. 20)<sup>90</sup>. Der tiefgreifenden „Analyse der psychischen Qualen eines Missetäters“<sup>90</sup>, die noch die 1629 datierte Darstellung des

Judas, der die Silberlinge zurückgibt (Bauch 47; Bredius-Gerson 539A; Tümpel 40) auszeichnete, setzt Rembrandt in seiner *Blendung Simsons* von 1636 die auf Abschreckung zielende Wiedergabe physischer Qualen und Schmerzen entgegen.

Es ist wesentlich die Warnung an die Leichtfertigen und besonders an die Selbstgefälligen, die sich in der Überzeugung ihrer Auserwähltheit sicher wiegen, aber nicht zuletzt auch das Mitgefühl mit dem so menschlich Gescheiterten, die Rembrandt in seinem Gemälde zum Ausdruck bringt.

<sup>1</sup> Die Werkverzeichnisse der Gemälde Rembrandts werden wie üblich nur mit der geläufigen Angabe der Autorennamen zitiert. Die Bezeichnung Tümpel mit nachgestellter Ziffer bezieht sich dementsprechend auf den Katalogteil in Christian Tümpels kürzlich erschienener Monographie, *Rembrandt — Mythos und Methode*. Mit Beiträgen von Astrid Tümpel, Königstein-Taunus, 1986.

<sup>2</sup> Ch. Lenz, „Rembrandts Auseinandersetzung mit Rubens «Die Blendung Simsons»“, in F. Büttner, Ch. Lenz (Hrsg.), *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, München, 1985, S. 137-159 (dort ein Überblick über die ältere Literatur zum Bild).

<sup>3</sup> Der vollständige Wortlaut des Briefes abgedruckt bei C. Hofstede de Groot, „Die Urkunden über Rembrandt“, in C. Hofstede de Groot, *Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte III*, Den Haag, 1906, S. 68f.; H. Gerson, *Seven Letters by Rembrandt*, Den Haag, 1961, S. 34 (Transkription von Isabella H. van Eeghen); zuletzt bei W. L. Strauss, M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York, 1979, S. 161, Doc. 1639/2. Nachdem Rembrandt Huygens über die Fertigstellung der Grablegung und der Auferstehung informiert hat — beide zur heute in der Alten Pinakothek in München bewahrten Passionsserie gehörig, die zwischen 1632/33 und 1639 entstand —, bietet er ihm als Dank folgendes an: „Ende om dat mijn heer in deesen saeken voor de 2de maels bemojt wert sal oock tot een eerckenissen een stuck bij gedaen weesende 10 voeten lanck ende 8 voeten hoch dat sal mijn heer vereereerden in sijn neuen Huisjen ende met een wenschennden U allen geluck ende heijl ter saelicheijt Amen“ („Und da sich mein Herr in dieser Sache zum zweiten Mal bemüht, wird ein Stück von 10 Fuß in der Länge und 8 Fuß in der Höhe als Zeichen meiner Wertschätzung beigefügt, das sich Eurem Haus als würdig erweisen wird. Mit Wünschen für Glück und Seligkeit an alle,

Amen“); zitiert nach Gerson, *loc. cit.*

<sup>4</sup> „Soo ist door geneegentheijt tot sulx tegens mijns heeren beegeden dees bijgaenden douck toesenden hoopende, dat u mijner in deesen niet vermaeden sult want het is die eersten gedachtenis die ick aen mijn heer laet“. „Mijn heer hangt dit stuck op een starck licht en dat men daer wijt ken aufstaen soo salt best voncken“. Zitiert nach Gerson, *op. cit.*, Anm. 3, S. 50 bzw. 53; vgl. auch Hofstede de Groot, *op. cit.*, Anm. 3, S. 72-74 und Strauss, van der Meulen, *op. cit.*, Anm. 3, S. 167, Doc. 1639/4. I. H. van Eeghen hat in ihrer Rezension zu Gerson, *op. cit.*, Anm. 3, *Maandblad Amstelodamum* 49, 1962, S. 71, die Lesart des letzten Wortes des Postskriptums von Rembrandts Brief korrigiert; dort muß es „voncken“ (funkeln) statt „vouchen“ (sich fügen) heißen.

<sup>5</sup> Die früheste mir bekannt gewordene Verbindung zwischen dem von Rembrandt Huygens angekündigten Gemälde und der *Blendung Simsons* von 1636 findet sich bei A. von Wurzbach (Hrsg.), *Rembrandt-Galerie*, Stuttgart, 1886, Textband S. 84. Da der Autor die Maße des Gemäldes nicht mitteilt, weil sie ihm offenbar nicht bekannt waren, wird man davon ausgehen müssen, daß er eine bereits von fremder Seite geäußerte Vermutung wiedergibt.

<sup>6</sup> W. von Bode, C. Hofstede de Groot, *Rembrandt — Beschreiben des Verzeichnisses seiner Gemälde*, Bd. 3, Paris, 1899, S. 170, bei Nr. 211.

<sup>7</sup> Die Ausführungen zur Provenienz des Gemäldes folgen den aus der älteren Literatur zusammengestellten Angaben bei P. Eich, „Rembrandts «Blendung Simsons» im Städtischen Kunstinstitut“, *Städte-Jahrbuch*, N. F. 8, 1931, S. 291f. und Lenz, *op. cit.*, Anm. 2, S. 138f.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Lenz, *op. cit.*, Anm. 2, S. 138.

<sup>9</sup> H. E. van Gelder, „Const. Huygens en Rembrandt“, *Oud Holland*,



74, 1959, S. 178.

<sup>10</sup> Eich, *op. cit.*, Anm. 7, S. 288-300. Auszüge aus dem bisher nur als Pressetext publizierten Bericht über die Restaurierung des Gemäldes bei Lenz, *op. cit.*, Anm. 2, S. 155, Anm. 7.

<sup>11</sup> Eich, *loc. cit.*, S. 291. — Im folgenden soll lediglich auf neuere Arbeiten hingewiesen werden, die mehr oder weniger ausführlich auf das Frankfurter Bild eingehen: Ch. White, *Rembrandt and His World*, London, 1964, S. 50, vermutet, daß das Gemälde in Frankfurt bereits 1636 gemeint war, als Rembrandt Huygens in seinem ersten Brief eines seiner „jüngsten Werke“ zum Geschenk anbot; vgl. den Wortlaut des Schreibens bei Hofstede de Groot, *op. cit.*, Anm. 3, S. 45. Gerson, *op. cit.*, Anm. 3, S. 18-24, sowie Strauss, *van der Meulen, op. cit.*, Anm. 3, S. 129, Doc. 1636/1. Vgl. weiterhin M. Kahr, „Rembrandt and Dellilah“, *The Art Bulletin*, 55, 1973, S. 240-260, S. 245 („This identification of the painting as the gift to Huygens seems to me very likely, though less than certain“); E. K. J. Reznicek, „Opmerkingen bij Rembrandt“, *Oud Holland*, 91, 1977, S. 75-107, S. 88 („dit voor Constantijn Huygens bestemde schilderij“); Ch. Lenz, „Die Blendung Simsons“ von Rembrandt im Stadel“, *Neue Zürcher Zeitung*, 9./10. Januar 1982, S. 67-68, S. 67 („wahrscheinlich war es „Die Blendung Simsons“, mit der Rembrandt Huygens seinen Dank abstatte“); L. J. Slatkes, *Rembrandt and Persia*, New York, 1983, S. 29 („the picture is almost certainly the very large one which Rembrandt gave to Huygens in 1639“). Ausgehend von der Überlegung Whites, *loc. cit.*, auch C. Lawrence, „Worthy of Milord's House? — Rembrandt, Huygens and Dutch Classicism“, *Konsthistorisk Tidsskrift*, 54, 1985, S. 16-26. Die Autorin macht auf den im Laufe der 1630er Jahre einsetzenden Geschmackswandel bei Huygens und am Hofe des Statthalters aufmerksam, der möglicherweise sogar zur Ablehnung von Rembrandts Geschenk, der *Blindung Simsons*, durch Huygens geführt haben soll; siehe auch C. Lawrence, „A New Source for Rembrandt's Blinding of Samson“, *Sources — Notes in the History of Art*, 5, 1986, S. 37-40, S. 37 („Rembrandt probably presented his canvas to Huygens in 1639“). So auch Tümpel, *op. cit.*, Anm. 1, S. 138. — Deutliche Zweifel dagegen bei G. Schwartz, *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen, 1984, S. 178 und Lenz, *op. cit.*, Anm. 2, S. 138.

<sup>12</sup> W. Weisbach, *Rembrandt*, Berlin-Leipzig, 1926, S. 184.

<sup>13</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>14</sup> Siehe den Überblick bei M. Kahr, „Dellilah“, *The Art Bulletin*, 54, 1972, S. 282-299.

<sup>15</sup> Vgl. H. Reinitzer, *Biblia deutsch — Luthers Bibelübersetzung und ihre Tradition* (= Kat. der gleichnamigen Ausstellung in Wolfenbüttel und Hamburg 1983/84), S. 170, Kat.-Nr. 97 mit Abb. 99. Das Monogramm konnte bislang nicht überzeugend aufgelöst werden. Reinitzer, *loc. cit.*, S. 172, lehnt die vorgeschlagenen Identifizierungen (Martin Schaffer, Melchior Schwarzenberg, Martin Schön, Matthäus Schaffnaburgensis i. e. Matthias Grünwald von Aschaffenburg, Moritz Schreiber) ab und lokalisiert den Monogrammist in Süddeutschland. — Auch der signierte und 1545 datierte Kupferstich (B. 1) Hans Brosamers (um 1500-1552) zeigt die Verratsszene als Innenraumdarstellung, Abb. siehe *Illustrated Bartsch*, Bd. 17, New York, 1981, S. 9 und F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam, 1954ff., Bd. IV (1957), S. 209, Nr. 2 mit Abb.

<sup>16</sup> Siehe F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1949ff., Bd. 8, S. 242, 224-229 (5), aus einer Serie von sechs Blättern zur Geschichte Simsons, wobei keine der Darstellungen das Thema der Blendung als eigenständige Szene zeigt.

<sup>17</sup> Öl auf Eichenholz, 185 x 200 cm. Zur Bildgenese, Provenienz und kunsthistorischen Einordnung des Gemäldes vgl. T. Buddensieg, „Sim-

son und Dellila“ von Peter Paul Rubens“, *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, hrsg. von L. Grisebach und K. Renger, Frankfurt am Main-Berlin-Wien, 1977, S. 328-345 (dort die ältere Literatur zum Bild); siehe zuletzt den Katalog der Ausstellung, die anlässlich der Neuerwerbung in der National Gallery in London stattfand: *Acquisition in Focus: Rubens — Samson and Dellilah*, bearbeitet von Ch. Brown, London, 1983. — Rubens fertigte zur Vorbereitung des Gemäldes eine Zeichnung (Amsterdam, Sig. A. van Regteren Altena-van Royen) und eine farbige Ölskizze (Cincinnati Art Museum, Ohio) an; vgl. hierzu J. S. Held, *Rubens: Selected Drawings*, London, 1959, Bd. 1, S. 103, Kat.-Nr. 24 und Bd. 2, Tafel 21 bzw. *idem*, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, 2 Bde., Princeton, 1980, Bd. 1, S. 430, Kat.-Nr. 312, Bd. 2, Farbtafel 2 und Tafel 309.

<sup>18</sup> Siehe hierzu Buddensieg, *op. cit.*, Anm. 17, S. 331, der in dem Eselskopf und dem allerdings nur auf Mathias Stich, nicht aber auf dem Londoner Gemälde erscheinenden Pantherkopf (?) unter Hinweis auf zeitgenössische Embleme Sinnbilder törichter Verblendung bzw. der vor Liebe trunkenen, sich kampffroh ergebenden Kreatur sieht.

<sup>19</sup> R. Oldenbourg, *Peter Paul Rubens — Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister*, (Hrsg. Wilhelm von Bode), München-Berlin, 1922, S. 82f., S. 86 mit Abb. 43. Oldenbourg kannte lediglich Mathias Nachstich, siehe *ibidem*, S. 198, Abb. 119. — H. G. Evers, *Rubens und sein Werk — Neue Forschungen*, Brüssel, 1944, S. 151. — Held, (*Oil Sketches*), *op. cit.*, Anm. 17, Bd. 1, S. 431. Vgl. dagegen Buddensieg, *op. cit.*, Anm. 17, S. 331, der keinerlei Motiv zu entdecken vermag, „das den Flamen in direkter Auseinandersetzung mit dem Venezianer bewisen würde“. — Über die frühe Provenienz der beiden erhaltenen Fassungen Tintoretts, von denen heute die Version im John & Mable Ringling Museum of Art in Sarasota als eigenständig betrachtet wird (vgl. R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto — Le opere sacre e profane*, Mailand, 1982, Bd. 1, S. 230, Kat.-Nr. 455 (um 1585/90), Bd. 2, S. 597, Abb. 580), während die Forschung das Gemälde in Chatsworth (Duke of Devonshire) Domenico Tintoretto (um 1560-1635) zuweist (vgl. Pallucchini, Rossi, *loc. cit.*, Bd. 1, S. 242, Kat.-Nr. A21, Bd. 2, S. 634, Abb. 648), ist nichts bekannt, daher bleibt es zumindest fraglich, ob Rubens überhaupt eines der Gemälde in Italien gesehen haben konnte.

<sup>20</sup> Es handelt sich um folgende Ausgabe: *Flavii Josephi des Hochberühmten Jüdischen Geschichtschreibers / Historien und Bücher: Von alten Jüdischen Geschichten...*, Straßburg (bei Theodosius Rihel), 1574; vgl. hierzu Ausst.-Kat. *Tobias Stimmer*, (1539-1584), Basel (Kunstmuseum), 1984, S. 176, Kat.-Nr. 58. Sehr wahrscheinlich besaß Rembrandt auch ein Exemplar genau dieser Ausgabe, das im Inventar der cesso bonorum von 1656 unter der Nr. 284 vermerkt wurde, vgl. Strauss, *van der Meulen, op. cit.*, Anm. 3, S. 379. Zur Bedeutung der *Antiquitates Judaicae* für die Historienmalerei der Zeit allgemein vgl. Ch. Tümpel, „Die Rezeption der jüdischen Altertümer des Flavius Josephus in den holländischen Historienbildern des 16. und 17. Jahrhunderts“, in H. Vekemann, J. Müller Hofstede (Hsbg.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt, 1984, S. 173-205. — Die Benennung der alten Begleiterin und Komplizin Dellilas als Kupplerin ergibt sich einerseits aus der von Flavius Josephus gegebenen Charakterisierung Dellilas als „Buhldirne“ (*Ant. Jud. V*, 8, 11), andererseits aus der traditionellen Verbindung des Figurentyps mit der Bordellökonomie niederländischer Gesellschaften. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß auch in Bühnenbearbeitungen des alttestamentlichen Stoffes eine weibliche Begleiterin Dellilas vorkommt. So zum Beispiel in dem lateinischen Schul drama des katholischen Gymnasiallehrers und Professors für Rhetorik in Ingolstadt, Hieronymus Ziegler (1514-1562), *Samson. Tragoedia nova, ad exemplum quo*

*modo speranda sit divina ultio et victoria contra Turcas, Christianitatis hostes immanissimos*, Basel, 1547. Dort erscheint sie unter dem Namen Abra und wird als Amme Dellias eingeführt; vgl. zu Text und Verfasser W. Kirkconnell, *That Invincible Samson — The Theme of Samson Agonistes in World Literature*, Toronto, 1964, S. 3-11 und 155f. mit einem ausführlichen Verzeichnis literarischer Bearbeitungen des Simson-Stoffes außerhalb der Bibel von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert. Zu den Schuldramen im deutschsprachigen Raum vgl. K. Gerlach, „Der Simsonstoff im deutschen Drama“, *Germanische Studien*, Heft 78, Berlin, 1929; (Reprint Nandeln/Liechtenstein 1967); zu Ziegler's Simson siehe bes. S. 16-18. Eine Übersicht über das Simson-Thema in der europäischen Literatur vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis 1799 bei W. Tissot, *Simson und Herkules in den Gestaltungen des Barock*, Phil. Diss., Greifswald, 1930, gedruckt Stadtroda, 1932, S. 120-122.

<sup>21</sup> Vgl. *Académie de Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675*, hrsg. und kommentiert von A. R. Peltzer, München, 1925, S. 102 f. und 106.

<sup>22</sup> Hierzu zuletzt K. Lohse Belkin, „Rubens und Stimmer“, in *Ausst.-Kat. Stimmer*, op. cit., Anm. 20, S. 201-207 und Kat.-Nrn. 92-102 jeweils mit Abb. der Holzschnitte Stimmers und der Nachzeichnungen von Rubens.

<sup>23</sup> Kahr, op. cit., Anm. 14, S. 295.

<sup>24</sup> Öl auf Leinwand, 142 x 202 cm, rechts unten signiert; vgl. *Ausst.-Kat. Caravaggio-Nachfolge in der italienischen und niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Wien (Akademie der Bildenden Künste), 1973, S. 12, Nr. 9 (um 1632) mit Abb. 8 und 9; siehe auch B. Nicolson, *The Italian Caravagguesque Movement*, Oxford, 1979, S. 24.

<sup>25</sup> Öl auf Leinwand, 128,9 x 93,9 cm; zum Gemälde vgl. A. Tzeutschler Lurie, G. van Honthorst, „Samson und Delilah“, *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, 56, 1969, S. 332-344 mit Abb.; Nicolson, op. cit., Anm. 24, S. 58, Detail-Abb. siehe Tafel 155.

<sup>26</sup> Öl auf Leinwand, 99 x 125 cm, vgl. Nicolson, op. cit., Anm. 24, S. 93, Abb. siehe *Bollettino d'Arte*, 47, 1962, S. 366. Die Galleria Sabauda in Turin bewahrt ein Gemälde Stoms, das auch die Szene der Gefangennahme Simsons bei Fackellicht zeigt; vgl. Nicolson, *loc. cit.*, S. 93 und Tafel 169.

<sup>27</sup> Held, (*Oil Sketches*), op. cit., Anm. 17, Bd. 1, S. 432; zu den Ölskizzen vgl. *ibidem*, Bd. 1, S. 433, Kat.-Nr. 313 (ca. 1609/10) und Bd. 2, Tafel 310 bzw. Bd. 1, S. 434, Kat.-Nr. 314 (ca. 1609/10) und Bd. 2, Tafel 311.

<sup>28</sup> Kahr, op. cit., Anm. 14, S. 292, hält beide Ölskizzen für vorbereitende Arbeiten zum Rockox-Bild, von denen sich die Darstellung in Chicago möglicherweise als „too frank for Rubens — or for his patron“ (S. 295) erwies und somit den Ausschlag für die konventionelle Behandlung des Themas im Londoner Gemälde gegeben haben soll. Diese Überlegung läßt sich allerdings angesichts der prallen Erotik des von Rockox akzeptierten Bildes mit der im übertragenen Sinne „offenherziger“ Delia, in deren Schoß der halb entkleidete Simson schläft, nicht nachvollziehen.

<sup>29</sup> Kahr, op. cit., Anm. 14, S. 291 mit Abb. und S. 294.

<sup>30</sup> Lenz, op. cit., Anm. 2, S. 148.

<sup>31</sup> Die Zuschreibung des Gemäldes ist noch stets umstritten: siehe M. Rooses, *L'Oeuvre de P. P. Rubens*, Bd. 1, Antwerpen, 1886, S. 144f., Nr. 116 mit Tafel 33 (Rubens); R. Oldenbourg, *P. P. Rubens — Des Meisters Gemälde*, (K. d. K., 4. neu bearb. Auflage), Stuttgart-Berlin, 1921, S. 235 mit Abb. (nach einem Entwurf von Rubens wahrscheinlich von Van Dyck ausgeführt), Evers, op. cit., Anm. 19, S. 166 mit Abb. 70 (aus der Umgebung von Rubens); zuletzt E. Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, Freren, 1988, Bd. 2, S. 469, Kat.-Nr. A 177/2 (Van Dyck).

<sup>32</sup> Über den Künstler und das Gemälde vgl. zuletzt O. Naumann, *A Selection of Dutch and Flemish Seventeenth-Century Paintings*, Hoogsteder-Naumann Ltd., New York, 1983, S. 119-125 mit Farbabb.; (dort die ältere Literatur). Mein Dank gilt O. Naumann, der mich freundlicherweise auf den heutigen Aufbewahrungsort des Gemäldes aufmerksam machte.

<sup>33</sup> Öl auf Leinwand, 158 x 149 cm; vgl. D. Bodart, *Louis Finson*, Brüssel, 1970 (= Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, deuxième série, tome XII, fasc. 4 et dernier), S. 143, Kat.-Nr. 22 mit Abb. 45. M. Pettex-Sabarot hat jüngst die Zuschreibung des Gemäldes an den aus Emden stammenden, aber nach einem Italien-Aufenthalt vorwiegend in Flandern wirkenden Herman Faber (um 1587-1648) erwogen, der zeitweise mit Finson in Südfrankreich arbeitete; siehe *Ausst.-Kat. La peinture en Provence au XVII<sup>e</sup> siècle*, Marseille (Musée des Beaux Arts), 1978, S. 57f., bei Kat.-Nr. 84.

<sup>34</sup> Slatkes, op. cit., Anm. 11, S. 112, Anm. 32.

<sup>35</sup> Auch die 1628 datierte Verratszene der Berliner Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Bauch 4; Breidung-Gerson 489; Tümpel 4), die möglicherweise erst um 1629/30 anzusetzen ist, gestaltete Rembrandt abweichend von der Bildtradition, indem er nicht den Moment des Haarabschneidens zeigt, sondern Dellias Aufforderung an den Gehilfen, sich vorsichtig dem schlafenden Simson zu nähern. Vgl. zum Gemälde: *A Corpus of Rembrandt Paintings* (Stichting Foundation, Rembrandt Research Project), bearbeitet von J. Bruyn, B. Haak, S. H. Le vie u. a., Bd. I, Den Haag-Boston-London, 1982, A24, S. 249-257. Vgl. hierzu die Rezension von P. Schabron, *Oud Holland*, 100, 1986, S. 55-63, der mit guten Gründen an der Datierung des Gemäldes in das Jahr 1628 festhält (S. 59f.).

<sup>36</sup> Vgl. hierzu die Liste bei B. P. J. Broos, *Index to the Formal Sources of Rembrandt's Art*, Maarssen, 1977, S. 52 und weiterhin: Slatkes, op. cit., Anm. 11, S. 29 und 32f., der mehrere Inspirationsquellen für Rembrandts Frankfurter *Blendung Simsons* für wahrscheinlich hält: eine indische Miniatur mit der Darstellung einer Mordszene in einem Palast aus dem gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen sog. *Jahangir Album* der Berliner Staatsbibliothek (Abb. *ibidem*, S. 28); weiterhin das signierte und 1580 datierte Gemälde des Joost de Winge mit der Gefangennahme Simsons, das sich heute in der Sammlung der Düsseldorfer Kunstakademie befindet (Abb. *ibidem*, S. 32) und schließlich Dirck van Baburen's Gemälde im Amsterdamer Rijksmuseum mit der Fesselung des Prometheus (Abb. *ibidem*, S. 33 seitensverkehrt); Lawrence („A New Source“), op. cit., Anm. 11, verweist, offenbar ohne Kenntnis der Arbeit von Slatkes, ebenfalls auf Dirck van Baburen's Prometheus in Amsterdam; Tümpel, op. cit., Anm. 11, S. 389, bei Kat.-Nr. 12, sieht im Anschluß an Slatkes in J. de Winge's Gemälde die formale Quelle für Rembrandts Komposition, bemerkt aber zu Recht einschränkend, daß dort eben nicht die *Blendung*, sondern die Gefangennahme Simsons dargestellt ist.

<sup>37</sup> „Rubens in Holland in de zeventiende eeuw“, *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*, 1950-51, S. 137.

<sup>38</sup> Zum Gemälde vgl. F. Kimball, „Rubens' «Prometheus»“, *The Burlington Magazine*, 94, 1952, S. 67-68; J. S. Held, „Prometheus Bound“, *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 59, 1963, S. 17-32 und zuletzt, mit der Rekonstruktion der ursprünglichen Größe des Bildträgers und den Ergebnissen einer technischen Untersuchung: P. Sutton, „L'utti finiti con amore: Rubens' «Prometheus Bound»“, *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begeman on His Sixtieth Birthday*, Doornspijk, 1983, S. 270-275.

<sup>39</sup> Siehe den Wortlaut des Briefes vom 28. 4. 1618 an Dudley Carleton, in dem Rubens das Gemälde erwähnt, bei M. Rooses, C. Ruelsens, *Correspondance de Rubens et documents epistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, Bd. II, Antwerpen, 1898, S. 135-138: „Un Prometheo le-

gato sopra il monte Caucaso con una aquila che li becca il fegato. Originale de mia mano e l'aquila fatta dal Snyders" (S. 136).

<sup>40</sup> Als sicher gilt lediglich, daß sich das Prometheus-Gemälde 1687 im Besitz des 4. Earl of Manchester in Kimbolton Castle, Huntingshire, befand und seitdem – bis 1949 – im Besitz der Earls und Dukes of Manchester verblieb. Man hat vermutet, daß Carleton Rubens' Gemälde frühzeitig nach England bringen ließ, um es möglicherweise der Sammlung Karls I. zu schenken; vgl. Sutton, *op. cit.*, Anm. 38, S. 270, Anm. 1, mit zusammengestellten Angaben zur Provenienz. – Ob und in welcher Beziehung zu Rubens die von Willem Buyteweg angefertigte Prometheus-Radierung steht, ist bislang nicht geklärt, Abb. siehe Van Gelder, *op. cit.*, Anm. 37, S. 125. Als Reproduktion des Gemäldes für Carleton jedenfalls kommt die Darstellung wegen der gänzlich abweichenden Komposition mit einem halb sitzenden Prometheus und dem von links anliegenden Adler nicht in Frage. – Zu dem Problem der Kopien und Repliken siehe Sutton, *loc. cit.*, S. 270, Anm. 4.

<sup>41</sup> Auch Lenz, *op. cit.*, Anm. 2, S. 150, anerkennt die große Ähnlichkeit von Rembrandts Simson und Rubens' Prometheus, verweist aber im Anschluß an K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin, 1960, S. 131 mit Abb. 94, auf Adam Elsheimer's Holernes-Figur aus dem Judith-Gemälde im Londoner Wellington Museum (Apsley House). Elsheimer's Gemälde befand sich im Besitz von Rubens. Auch hier stellt sich die Frage, wie Rembrandt Kenntnis von dem Bild hätte haben können, zumal frühe graphische Reproduktionen offensichtlich nicht existieren; vgl. dazu K. Andrews, *Adam Elsheimer*, Oxford, 1977, S. 144, Nr. 12.

<sup>42</sup> *op. cit.*, Anm. 11, S. 90, Abb. 13.

<sup>43</sup> Zu Tizians Gemälde vgl. H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Bd. 3, London, 1975, S. 156, Kat.-Nr. 19A mit Tafel 99, 101 und 102. – Enge Beziehungen zwischen Rubens' Prometheus und Tizians Tityos sah J. S. Held; „Rubens und Titian“, *Titian – His World and His Legacy*, hrsg. von D. Rosand, New York, 1982, S. 308.

<sup>44</sup> Vgl. die unterschiedlichen Überlieferungen bei Homer, *Odyssee*, XI, 576 ff. und in den *Metamorphosen* des Ovid (IV, 456 ff.).

<sup>45</sup> Siehe hierzu E. Panofsky, „Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo“, *Studien zur Ikonologie – Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance* (zuerst als *Studies in Iconology*, Oxford, 1939), Köln, 1980, S. 251–304, hier S. 281f.

<sup>46</sup> *De rerum natura*, III, 992ff. Hier zitiert nach Panofsky, *loc. cit.*, S. 282.

<sup>47</sup> Vgl. J. C. J. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort*, Den Haag, 1948, S. 174, Nr. 192 mit Abb.; Hollstein, *op. cit.*, Anm. 16, Bd. 5, S. 56, Nr. 192.

<sup>48</sup> *op. cit.*, (Anm. 45), S. 301, Anm. 149. Zur Ikonographie des Prometheus siehe den grundlegenden Aufsatz von O. Raggio, „The Myth of Prometheus – Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 1958, S. 44–62.

<sup>49</sup> Vgl. Anm. 36.

<sup>50</sup> James H. Marrow hat diesem Motiv in seiner wichtigen Untersuchung zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsikonographie einen längeren Abschnitt gewidmet, vgl. *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk, 1979, S. 68–76, mit zahlreichen Bildbeispielen. Nach Marrow läßt sich das Haare- bzw. Bartziehen als Teil der Christus zugefügten Peinigungen keinem konkreten Zeitpunkt der Passion zuordnen, findet sich aber primär in Darstellungen aus dem Kontext der Gefangennahme und der Geißelung.

<sup>51</sup> „Och wie fellic grepen di doen die bose Joden byden haer van dynen hoefde ende by dynen gebenediden baert ende worden die met grote haest neder tar erden“. Zitiert nach Marrow, *loc. cit.*, S. 71. Zur Handschrift und ihrer Überlieferung vgl. *ibidem*, S. 219, Kat.-Nr. 17.

<sup>52</sup> Gemeint ist das Blatt (B. 6) aus der sog. *Großen Serie der Weiberristen*, die etwa um 1514/15 entstanden ist; vgl. Hollstein, *op. cit.*, Anm. 16, Bd. X, S. 201. Auch die entsprechende Darstellung (B. 5) aus der kleinen Serie verbindet simultane Vertrittszene und Gefangennahme unter freiem Himmel; hier allerdings ohne den Griff in den Bart Simsons, der im Hintergrund von den Philistern mit über Kreuz gefesselten Händen abgeführt wird. – Ob Leendert Cornelisz. van Beyeren (1619–1649), Rembrandts urkundlich gesicherter Schüler, auf der 1637 abgehaltenen Auktion des Jan Basse in Amsterdam das für den enormen Preis von 637,10 Gulden erworben „konstboeck van Lucas“ im Auftrag seines Lehrers ersteigert, ist fraglich, wenn auch eingedenk des jugendlichen Alters Van Beyeren's wahrscheinlich, zumal Rembrandt in den ersten Tagen der Auktion selbst als Käufer in Erscheinung trat; vgl. hierzu zuletzt Strauss, van der Meulen, *op. cit.*, Anm. 2, S. 140–43.

<sup>53</sup> Zum Gemälde siehe H. Vlieghe, *Saints II (=Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VIII)*, Brüssel, 1973, S. 109, Kat.-Nr. 127.

<sup>54</sup> R. Hamann, *Rembrandt*, Potsdam, 1948, S. 260.

<sup>55</sup> Vgl. Stichting Foundation Rembrandt Research Project, *op. cit.*, Anm. 35, Bd. II, hrsg. von J. Bruyn S. H. Levie u. a., Dordrecht-Boston-Lancaster, 1986, A92, S. 487–94. Das Gemälde ist jüngst ausführlich von Werner Busch gewürdigt worden, der mir freundlicherweise das Manuskript seines Beitrages vor der Drucklegung zur Verfügung stellte, wofür ihm hier gedankt sei. Siehe „Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts «Diana, Aktaion und Callisto»“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 1989, S. 257–277.

<sup>56</sup> Vgl. Lenz, *op. cit.*, Anm. 2, S. 149 mit Abb. 15.

<sup>57</sup> Siehe J. L. A. A. M. van Rijckevorsel, *Rembrandt en de Traditie*, Rotterdam, 1932, S. 126, Abb. 149 und 150.

<sup>58</sup> Vgl. Arnout Balis, *Rubens Hunting Scenes (=Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVIII, 2)*, London-Oxford-New York, 1986, S. 91, Kat.-Nr. 1 mit Abb. 31 und 32. Als Entstehungszeit für das verlorene Original schlägt der Autor ca. 1614/15 vor (S. 93). Rubens übernahm wesentliche Grundzüge der Komposition auch für spätere Jagddarstellungen, so u. a. für die Wolfs- und Fuchsjagd des Metropolitan Museum of Art in New York, siehe *ibidem*, S. 95, Kat.-Nr. 2 mit Abb. 33, und für die Eberjagd des Musée des Beaux-Arts in Marseille, siehe *ibidem*, S. 112, Kat.-Nr. 4 mit Abb. 40. Vgl. auch die Kalydonische Eberjagd des Kunsthistorischen Museums in Wien, *ibidem*, S. 156, Kat.-Nr. 10 mit Abb. 69, die auch in Einzelmotiven deutlich auf die verschollene frühe Fassung zurückgeht.

<sup>59</sup> Lenz, *op. cit.*, Anm. 2, S. 150.

<sup>60</sup> Aus naheliegenden Gründen kann hier auf die mittelalterliche Bildtradition der Blendung Simsons nicht näher eingegangen werden. Der Hinweis auf einige ausgewählte Darstellungen des Themas, die überwiegend dem Bereich der Buchmalerei entstammen, mag hier genügen. Die dem sog. Pentateuchmeister zugeschriebene Eingangssignale zum Buch der Richter aus der 1097 vollendeten zweibändigen Bibel von Stavolot (London, British Museum, Add. MS. 28106-07) zeigt den liegend gefesselten Simson, der im Beisein von Delila und den Philisterfürsten geblendet wird. Zu diesem Zweck hat sich einer der Schergen auf den Oberkörper des Delinquenten gesetzt und schlägt ihm mit Hammer und Meißel die Augen aus; Abb. siehe Ausst.-Kat. *Rhein und Maas – Kunst und Kultur 800–1400*, Köln, 1972, S. 235. Diese ungewöhnliche Art der Blendung mit Hammer und Meißel findet sich ebenfalls in einer Otakeuch-Miniatur (Vatopedium 602, fol. 444r) im Athoskloster Watopedi aus der Mitte des 13. Jahrhunderts; vgl. P. Huber, *Bild und Botschaft. Byzantinische und venezianische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament*, 2. durchg. und erg. Auflage, Zürich-Freiburg im Breisgau, 1984, Abb. 158. Als Kombination aus Gefangennahme und Blendung erweist sich die Szene im vor 1156 entstandenen Chortüßo-



denmosaik von St. Gereon in Köln; vgl. H. Kier, „Der mittelalterliche Schmuckfußboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes“ (= *Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes*, Beiheft 14), Düsseldorf, 1970, S. 47f. mit Tafel 3. Eine zweifigurige Darstellung, in der der Henskernecht dem sitzenden Simson mit einem dolchartigen Gegenstand das Augenlicht nimmt, befindet sich in der um 1200 für Sancho VII. von Navarra (1194-1234) angefertigten sog. Pamplona Bibel, Slig, Oettingen-Wallerstein in Harburg (MS. 1, 2, lat. 4, 15, fol. 90r), Abb. siehe F. Bucher, *The Pamplona Bibles*, New Haven-London, 1970, Bd. 2, Tafel 184, *ibidem*, Bd. 1, Append. 2, S. 225 die Beschreibung der themengleichen Miniatur aus der Schwesterhandschrift, die heute in Amiens (Bibl. Communale, MS. lat. 108, fol. 67r) bewahrt wird. Demnach erfolgt dort die Blendung durch vier Männer, von denen zwei Simsons Arm festhalten. — Aus dem Bereich der Pariser Buchmaler sei hier auf die Darstellung der Blendung im Psalter des Hl. Ludwig (Paris, Bibl. Nationale, MS. Latin 10525, fol. 61 v) verwiesen. Das vertikal geteilte Bildfeld zeigt unter Wimpergarchitektur links Deila, die dem in ihrem Schoß schlafenden Helden die Locken abschneidet, und rechts die Blendung des am Boden liegenden Simson, die drei Philister mit einem Dolch vornehmen. Abb. siehe *Der Psalter Ludwigs des Heiligen*. Wiedergabe der 78 ganzseitigen Miniaturen des Manuscrit Latin 10525 aus der Bibliothèque Nationale in Paris. Einl. und Komm. von Marcel Thomas, Graz, 1985, Tafel 61. — Eine Vielzahl von unterstützenden Helfern enthält die Blendung Simsons in einer Miniatur der unvollständig erhalten gebliebenen Handschrift mit alttestamentlichen Darstellungen von der Schöpfung bis zur Geschichte Davids, die sich in New York (Pierpont Morgan Library, M. 638, fol. 15) befindet. Die Miniaturenfolge entstand um die Mitte des 13. Jahrhunderts wohl ebenfalls in Paris. Bildparallel liegt Simson gefesselt am Boden und wird an den Fuß- und Handgelenken von jeweils einem Philister festgehalten. Ein Helfer umklammert den Kopf des Opfers, ein weiterer auf Simsons Brustkorb und sticht den Dolch in das linke Auge. Gerüstete und Schwerbewaffnete verfolgen gestikulierend das Geschehen, Abb. siehe Kahr, *op. cit.*, Anm. 14, S. 283, zu den Illustrationen vgl. zuletzt H. Stahl, *The Iconographic Sources of the Old Testament Miniatures*, Pierpont Morgan Library, M. 638, Phil. Diss., New York Univ., 1974; zum ursprüngl. Kontext der Miniaturen siehe besonders S. 1-7. — Als ikonographisch ungewöhnlich erweist sich die Blendungsszene in dem um 1310/20 entstandenen Queen Mary's Psalter (London; British Library, Royal MS. 2 B. VII, fol. 46). Dort findet diese gleichzeitig mit dem Abschneiden der Locken und der Fesselung statt. Gebelndet wird der noch im Schoße Delias ruhende Simson durch einen Philister, der ihm aus sicherer Entfernung eine lange Stange in die Augen stößt, Abb. siehe *Queen Mary's Psalter — Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century*, Einl. von Sir George Warner, London, 1912, Tafel 77. — In den typologischen Bildgruppen des späten Mittelalters spielte die Blendung Simsons eine vergleichsweise untergeordnete Rolle als Präfiguration der Verspottung bzw. Dornenkrönung Christi, vgl. W. Molsdorf, *Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters* (= Hiersermanns Handbücher Bd. XI), Leipzig, 1920, S. 31 und 33.

<sup>61</sup> Über die Bedeutung der von Rembrandt am 12. Januar 1639 C. Huygens brieflich mitgeteilten Begründung für die spätere Fertigstellung der 1636 bereits halb vollendeten Grablegung und Auferstehung für Frederik Hendrik, vgl. Anm. 3, kann es im Hinblick auf die Simsonblendung wohl keine Zweifel geben. An der leidsenschaftlich und kontrovers geführten Diskussion, vgl. hierzu zusammenfassend Strauss, von Meulen, *op. cit.*, Anm. 3, S. 162, Anm. 1, darüber, ob Rembrandt „die meiste ende die natuerleeste beweegelijkheid“ auf Körper — oder eher auf Gemütsbewegungen seiner Figuren bezieht, hat sich zuletzt W. Busch, *op. cit.*, Anm. 55, S. 267, beteiligt und festgestellt: „Die meiste und na-

türlichste Beweglichkeit“ meint zumindest für den frühen Rembrandt die Beweglichkeit des Leibes, in der sich ganz notwendig die Affekte spiegeln. Die Frankfurter Blendung von 1636 bestätigt dies eindrucksvoll. — Nicht übersehen werden darf jedoch, daß die überlieferten Reaktionen zeitgenössischer Betrachter von Rembrandts biblischen Historien belegen, daß ihr Interesse primär dem Inhalt der Darstellungen und weniger den eingesetzten, künstlerischen Mitteln galt, vgl. hierzu S. Slive, *Rembrandt and His Critics 1630-1720*, Den Haag, 1953, S. 53f., und allgemein zur Rezeption religiöser Bildthemen durch das Publikum L. Brusevic, „On the Perception of Paintings in the 17th Century Holland“, *Bulletin du Musée National de Varsovie* 23, 1982, S. 1-24, bes. S. 15-19.

<sup>62</sup> Zur Frage der Auftraggeber für Rembrandts frühe Gemälde vgl. J. Bruyn, „Patrons and early owners“, *A Corpus of Rembrandt Paintings, op. cit.*, Anm. 35, Bd. II, S. 91-98. Speziell zu den alttestamentlichen Darstellungen und deren möglichen Auftraggebern vgl. V. Manuth, *Ikongraphische Studien zu den Historien des Alten Testaments bei Rembrandt und seiner frühen Amsterdamer Schule*, Phil. Diss. (masch.), F. U. Berlin 1987, S. 59-100, hier bes. S. 63f.

<sup>63</sup> Vgl. hierzu H. Bavnick, *Gerreformeerde Dogmatiek*, Kampen, 1928, Bd. 1, bes. S. 427-29.

<sup>64</sup> *Ibidem*, S. 427.

<sup>65</sup> „Institutio Christiane Religionis“, I, 7, zit. nach J. Calvin, *Unterrecht in der christlichen Religion*, übers. und bearb. von O. Weber, Neukirchen-Vluyn, 1984, S. 26.

<sup>66</sup> „[...] datse hare Predicanten erkennen/ achten ende aensien nae hare Godlijcke sendinge ende uyt-steekende Ampt/ evenvoor Ambassaden ende Geschenten van den grooten ende verschrlickelicken Godt“. Siehe *Predicatie over De woorden des Apostels Pauli 1. Thess. 5.V.12.13. Waer inne vertoont wordt/ hoe haer de Toehoorders teghen de Predicanten/ ende de Predicanten teghen de Toehoorders schuldigh zijn te draghen: Anno 1626. April 5.*, Henricus Velthuisus, [Dienaar Jesu Christi in Woggenom ende Wadwey], Hoorn (bei Marten Gerbrants), 1626, S. 16. Zur Bedeutung der Prädikanten für die „gerreformeerde kerk“ vgl. die Studie von G. Groenhuis, *De Predikanten. De sociale positie van de gerreformeerde predicanten in de Republiek der Vereinegde Nederlanden voor 1700*, Groningen, 1977; über den tiefgreifenden Einfluß der Geistlichen auf das Gemeindeleben siehe bes. S. 31-43.

<sup>67</sup> „Nu de ghetrouwe ende oprechte Predicanten sijn Ambassadeurs Godts, haren mond is sijnen mond/ (met eerbiedicheyt yz het gesproken) hare woorden sijn sijne woorden [als yz predicken] soo spreekt hy selve [...] als yz ghehoort ofte niet ghehoort worden/ so wordt Christus selfs ghehoort ofte niet ghehoort“ („Wenn also die Getreuen und aufrichtigen Prädikanten Botschafter Gottes sind, so ist ihr Mund sein Mund [mit Ehrfurcht sei es gesprochen], ihre Worte [wenn sie predigen] so spricht er selbst [...] folgt man ihnen nicht, so folgt man Christus selbst oder nicht“), Velthuisus, *loc. cit.*, S. 17.

<sup>68</sup> So Luther über Abrahams späte Heirat mit Keturah (Gen. 25) in seinen Predigten *Über das 1. Buch Mose* von 1527, zit. nach Weimarer Ausgabe, Bd. 24, S. 427.

<sup>69</sup> Vgl. hierzu R. H. Bainton, „The Immoralities of the Patriarch. According to the Exegesis of the Late Middle Ages and of the Reformation“, *The Harvard Theological Review*, 23, 1930, S. 39-49. Über Luthers homiletischen Umgang mit den alttestamentlichen „Sündern“ vgl. W. Rupprecht, „Die Predigt mit den alttestamentlichen Texte in den lutherischen Kirchen Deutschlands“ (= A. Jepsen, O. Michel, T. Schlatter (Hsgb.), *Arbeiten zur Theologie*, II. Reihe, Bd. 1), Stuttgart, 1962, S. 61-65.

<sup>70</sup> Weimarer Ausgabe, Bd. 24, S. 427f.

<sup>71</sup> So Luther in *Von weltlicher Oberkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldigh sei* (1523) über Simsons Racheankündigung gegenüber den Philistern nach Richter 15, 7, zit. nach Weimarer Ausgabe, Bd. 11, S. 261.

<sup>72</sup> In *librum Judicum et Ruth Commentarius Johanne Brentio Autore*, Den Haag, 1535.

<sup>73</sup> Cornelius à Lapide, *Commentarius in Joshue, Judicum, Ruth*, Ausgabe Antwerpen, 1664.

<sup>74</sup> Vgl. hierzu den ausführlichen Überblick über die christliche Exegese der Figur Simsons mit zahlreichen Belegstellen bei: F. M. Krouse, *Milton's Samson and the Christian Tradition*, Princeton, 1949, S. 22-79, zur nachreformatorischen Auslegung siehe bes. S. 63-79.

<sup>75</sup> *Praelectione Doctoris Martini Luteri in librum Judicum*, ca. 1516-18, zit. nach Weimarer Ausgabe, Bd. 4, S. 584.

<sup>76</sup> „Simson, zynde een voor-beeld onses Heeren Jesu Christi, en een wonderlijk wonder zynes tydts“. Siehe Abraham de Koning, *Simsons Treur-spel. Op de Reghel: Wie zyn leet met leet wil wreken/Simsons kracht sal hem ghebrenken*, Amsterdam, 1618, Vorwort.

<sup>77</sup> Siehe T. Hayne, *The General View of the Holy Scriptures*, London, 1640, S. 217f.; die Liste findet sich abgedruckt bei Krouse, *op. cit.*, Anm. 74, Abb. III und IV.

<sup>78</sup> Vgl. hierzu T. Vignau Wilberg-Schuermann, *Hoofse minne en burgerlijke liefde in de prentkunst rond 1500*, Leiden 1983, siehe bes. das Kapitel „De Vrouwenlisten“ *ibidem*, S. 43-58 (dort die ältere Literatur zum Thema). Siehe weiterhin den Ausst.-Kat. *Helse en hemelse vrouwen. Schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), 1988, S. 9f. und Kat.-Nr. 12-25.

<sup>79</sup> F. Balduin, „Judices Das ist/ Ausfuhrliche Erklarung des schoenen Lehrreichen Biblischen Buchs der Richter/ darinnen nicht allein ein klarer Regentenspiegel/ sondern auch ein weitlufftig Exempelbuch Goettlicher Tugenden und Laster zu finden ist/ Alles Gott zu ehren/ und frommen Christen in dieser betrubten Zeiten zum besten“, in *LXXXIIX Predigten...*, Wittenberg, 1617, S. 973f.

<sup>80</sup> *ibidem*, S. 973.

<sup>81</sup> Zur Allegoresis biblischer Augenblendungen im Mittelalter vgl. die vorzügliche und überaus materialreiche Untersuchung von G. Schlieusener-Eichholz, „Das Auge im Mittelalter“ (=H. Belting, H. Borge, H. Claussen u. a. (Hrsg.), *Münstersche Mittelalter-Schriften*, Bd. 35, 1), 2Bde., München, 1985; zur Allegoresis von Mt. 5, 29 siehe Bd. 1, S. 372-378 mit zahlreichen Belegstellen aus der theologischen, aber auch volkssprachlichen, vorwiegend alt- und mittelhochdeutschen Literatur.

<sup>82</sup> Vgl. hierzu Schlieusener-Eichholz, *loc. cit.*, Bd. 2, S. 797-826.

<sup>83</sup> *ibidem*.

<sup>84</sup> „Hy hadde hem selven met zyn ooggen veelsin vergrepen in de lusten der onkushedydt/ die werden hem nu door Gods rechtverdiich oordeel uyt-ghesteken“; W. Teellinck, *Sampson De Held Gods, ofte Stichtelijke verklaringe vande wonderbare Historie van Sampson den Richter Israels; ghelijc- die beschreven wort int 13. 14. 15. 16. Capitteleen van het boeck der Richteren*, Middelburgh (bei Anthonij de Latre), 1625, S. 261. — Teellinck gehörte zu den Hauptvertretern der sog. „Nadere Reformatie“, einer strengen Reformbewegung innerhalb der niederländisch-reformierten Kirche. Er hatte in Poitiers den Doktor beider Rechte

erworben, in Leiden Theologie studiert und wirkte anschließend als Prädikant in Middelburgh in der Provinz Zeeland, dem Zentrum des orthodoxen Calvinismus in den nördlichen Niederlanden zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Weit über die Provinzgrenze hinaus galt er seinen Zeitgenossen als einflussreicher, aber streitbarer und gefürchteter Redner, ein „Bußprediger“, wie ihn sein Biograph W. J. M. Engelberts, *Willem Teellinck*, Amsterdam, 1898, S. 133, nennt. Teellinck führte in seinen zahlreichen Predigten und Schriften einen kompromißlosen Feldzug gegen alles, was gegen die strenge calvinistische Lehre verstieß: Theateraufführungen, kostbare Kleidung, Trunksucht, Festgelage, Glücksspiel, Sonntagsarbeit, Hurerei, etc.

<sup>85</sup> „Laet luyden van een dertele ooge, sien op Sampsons dertele ooggen, hoe dat die nu bloeden; nu en kan hy zyn ooggen niet meer vermaken met het aenschouwen van zyn geliefde Delila; nu heeft hy (die zyn ooggen te voren hadde vol overspel, ofte hoererye/ 2. Petr. 2. 14) zyn ooggen vol bloets, vol smerte/ ende pijn. Och! laet toch dit droevich geschichte des oogeloozen Sampsons altyts voor ons ooggen wesen/ ende dat sal doen sien de grouwelickheydt der sonde/ ende so sullen wy de selve moghen komen te haten“; Teellinck, *op. cit.*, S. 262.

<sup>86</sup> Zitiert nach der deutschen Ausgabe: Franciscus Burmanus, *Alle Biblische Wercke, Darinnen enthalten seynd die grundliche Auslegung und heylsamer Betrachtung der Fuenff Buecher Mosis/ Josuae/ Richter/ Ruths/ der zween Buecher Samuelis/ der Koenige/ Chronicon/ Esrae, Nehemia — und Esther/ [...] Mit denen darin vorkommende-sinreichen Sinn- und Vorbildern Göttlicher Geheimniß/ und sonst wichtigen Sachen/ Die zur Erkaentniß der Wahrheit/ welche nach der wahren Gottseligkeit ist/ noehdig sind*, Frankfurt-Leipzig (bei M. A. Fuhrmann), 1710, S. 688. Der Kommentar zum Buch der Richter zuerst in *ehem, De Righeren Israels, Ofte uitlegginge ende betragtinge van de Boeken Josua, der Righeren ende Ruth*, Utrecht (bei C. Jacobsz. Noonaart), 1675.

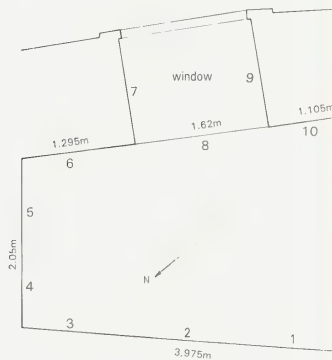
<sup>87</sup> Vgl. *Helden-Liebe. Der Schrifft Alten Testaments/ In 16 anmuthigen Liebes-Begebenheiten/ Mit Beygefuegten curieuses Anmerkungen Poetischen Wechsel- Schriften/ Und so viel sauberen Kupfern vorgestellt und ausgearbeitet von Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphhausen*, Leipzig (bei M. G. Weidemann), 1691. Die Geschichte von Simson und Delila unter dem Motto „Die durch Liebe geschwachte Staercke. Oder: Die starke Schwachheit“, *ibidem*, S. 159-192.

<sup>88</sup> Vgl. hierzu J. Bialostocki, „Der Sünder als tragischer Held bei Rembrandt. — Bemerkungen zu neueren ikonographischen Studien über Rembrandt“, in O. von Simson, J. Kelch (Hrsg.), *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Berlin, 1973, S. 137-150.

<sup>89</sup> Vgl. Hollstein, *op. cit.*, Anm. 16, Bd. VIII, S. 246, 418-423. Das Blatt gehört zu einer Serie von allegorischen Darstellungen zum Gleichnis vom Barmherzigen Samariter (Lukas 10, 25-37) und folgt den Erklärungen der Glossa ordinaria. Entgegen den Angaben bei Hollstein, *loc. cit.* besteht die Serie lediglich aus vier Blättern, vgl. hierzu I. M. Veldman, „Maarten van Heemskercks visie op het geloof“, *Bulletin van het Rijksmuseum*, 35, 1987, S. 201f.; Abb. der kompletten Serie siehe *ibidem*, S. 202, Abb. 9-12.

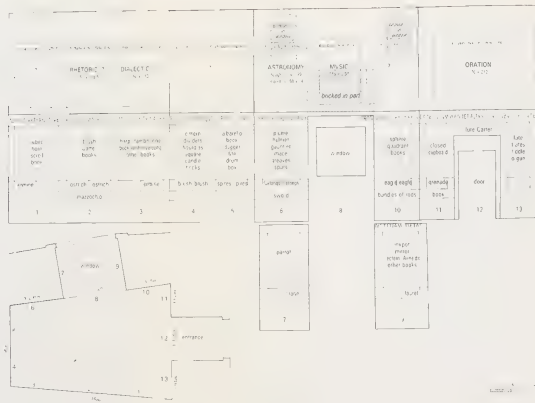
<sup>90</sup> So Bialostocki, *op. cit.*, Anm. 88, S. 146.

FEDERICVS MONTISELTVS		SVA VSBVM MONTIS FELTRINVS		STRAMPVS ILLVMES	
?		RHETORIC (?) 157 x 105.5		DIALECTIC (?) 150 x 110	
ASPIGVS AETERNVS VENERANDAE MATRIS ALVMNVS DOCTRINA					
rebec horn scroll book		brush Carter books		harp, tambouri book with love sc other books	
ermine		ostrich	ostrich		ermir
mazzochoio					
1		2		3	



1) Reconstruction of the arrangement of the pictures. The pictures are rendered in dashed lines, those of the left wall in solid lines. All measurements are taken from Cheles.





1) Reconstruction of the arrangement of the decoration in the Gubbio studiolo. The layout of the pictures in (6) to (10) is tentative. The hypothetical contours of pictures are rendered in dashed lines, those of bricked-in areas in hatching. Both the original and the present contours of the pictures are drawn in continuous lines. All measurements are taken from Chelms.







# HARRY N. ABRAMS, INC.

C/O NATIONAL BOOK CO., INC.  
KEYSTONE INDUSTRIAL PARK  
SCRANTON, PA 18512

01558\*\*

## SHIPPING REQUEST

Dr. Franz Bader  
Astor Hotel  
Suite 622  
924 East Juneau Avenue  
Milwaukee, Wisconsin 53202

(5)

WORK ORDER OR SHIPPING MEMO NO.

DATE RECEIVED

DATE NEEDED

ASAP

DATE SENT TO WHSE.

11/1/94

REQUESTED BY

K. Reinold

PREPARED BY

al

QUANTITY ORDERED	QUANTITY SHIPPED	TITLE NUMBER	TITLE DESCRIPTION	SPECIAL INSTRUCTIONS
25		3778-6	REMBRANDT	
14-507			22-12	
11-3				
Return of consignment merchandise				

UPS

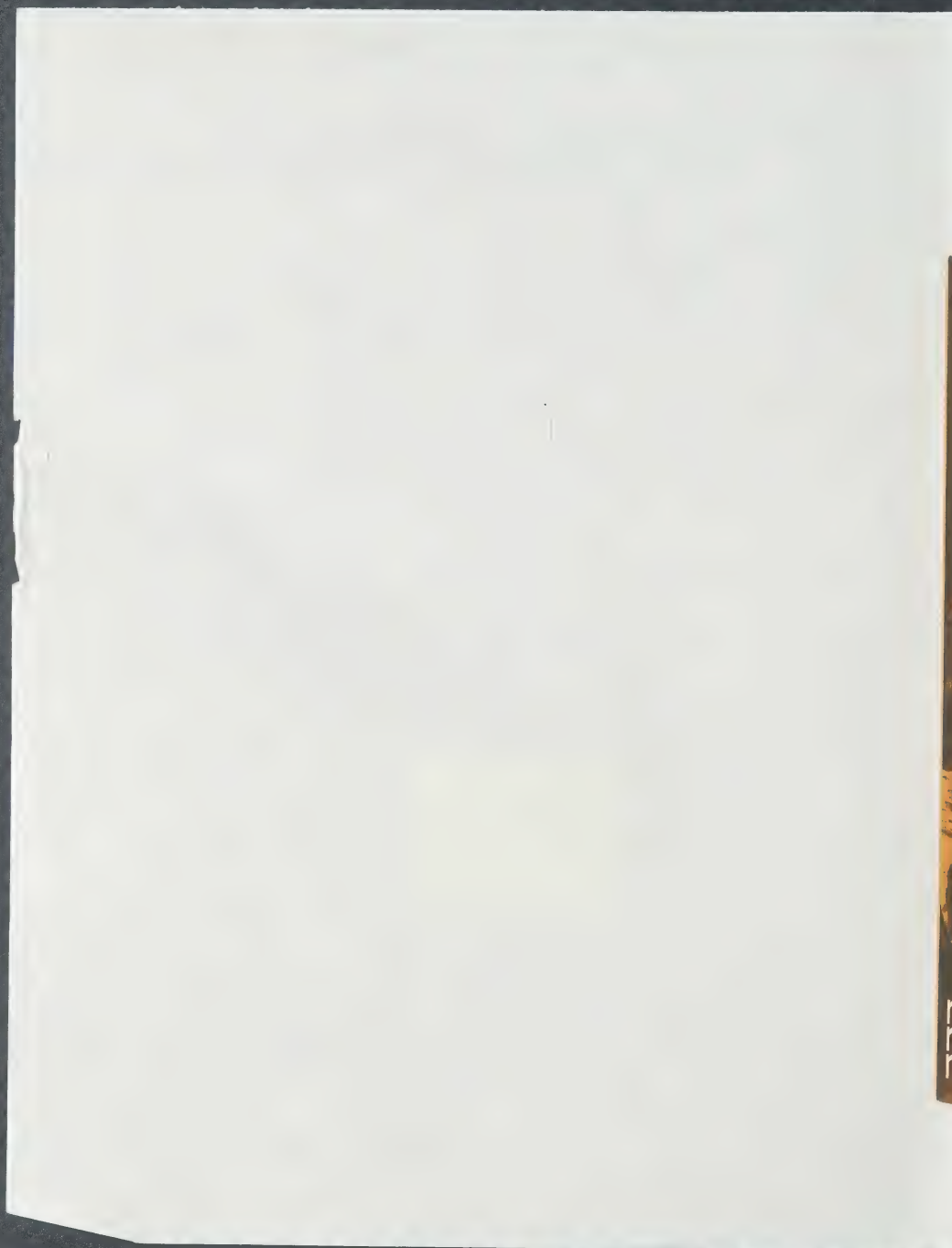
Free

11-3  
DT

ATTN. WHSE.: FOLLOWING MUST BE COMPLETED FOR ACCOUNTING PURPOSES.

WEIGHT	VIA	SHIPPING CHARGES		COMPLETED BY DATE		
		UPS	POSTAGE			
MASTER CTN.	PALLETS	HOURS	UNITS			HNA ACCOUNT NO.
			BOOKS	CALENDARS	OTHER	

CUSTOMER COPY



re  
re  
re

# Rembrandt

Christian  
Tümpel



ro bild  
ro mono  
ro graphien







MIT  
HERZLICHEN  
GLÜCK- UND SEGENSWÜNSCHEN  
ZUM  
GEBURTSTAG  
VON  
IHREM  
UND  
IHRER MATTHÄUSGEMEINDE

*Mit Christian  
darmit  
Treffel*

---

rowohlts  
monographien  
herausgegeben  
von  
Kurt Kusenberg

---



# Rembrandt

---

in Selbstzeugnissen  
und Bilddokumenten  
dargestellt von  
Christian Tümpel

---



Rowohlt

## Für Egbert Haverkamp Begemann

---

Dieser Band wurde eigens für «rowohlt's monographien» geschrieben

Den Anhang besorgte der Autor

Herausgeber: Kurt Kusenberg · Redaktion: Beate Möhring

Umschlagentwurf: Werner Rebhuhn

Vorderseite: Rembrandt, Selbstbildnis 1658 (Slg. Frick, New York)

Rückseite: Bildnis der Braut Saskia van Uylenburgh, 1633

(Berlin, Staatl. Museum Preußischer Kulturbesitz, Kupferstich-Kabinett)

Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,

Reinbek bei Hamburg, April 1977

Copyright © 1977 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,

Reinbek bei Hamburg

Alle Rechte an dieser Ausgabe vorbehalten

Satz Aldus (Linotron 505 C)

Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

680-ISBN 3 499 50251 8

1.-13. Tausend      April 1977

14.-17. Tausend    Februar 1979

## Inhalt

---

Vorbemerkung	7
Rembrandts Jugend in Leiden und seine Ausbildung zum Maler	8
Rembrandt kehrt nach Leiden zurück	19
Constantijn Huygens entdeckt Rembrandt und Jan Lievens	30
Rembrandt gewinnt die Anerkennung der Weltstadt Amsterdam	41
Rembrandt und Saskia	49
Rembrandts Aufträge von Prinz Frederik Hendrick	55
Rembrandt und das Judentum	68
Die Nachtwache – Legende und Wirklichkeit	80
Saskias Tod	87
Rembrandts Krise und die Kunst der vierziger Jahre	90
Geertghe Dirckx und Hendrickje Stoffels	97
Rembrandts Werke der fünfziger Jahre	100
Rembrandts Konkurs und der Verkauf seiner enzyklopädischen Sammlung	106
Rembrandts Spätwerk	114
Die späten Selbstbildnisse	124
Die Legende vom verkannten und vergessenen Künstler	128
Anmerkungen	132
Zeittafel	137
Zeugnisse	139
Bibliographie	141
Namenregister	150
Über den Autor	153
Quellennachweis der Abbildungen	154





*Selbstbildnis. Um 1629. Holz 37,5 x 29 cm. Den Haag, Mauritshuis (Br. 6)*

## Vorbemerkung

Je bekannter ein Künstler ist, und je länger er im Brennpunkt des kulturellen Interesses steht, desto mehr Legenden ranken sich um sein Leben und sein Werk, die von Generation zu Generation weitergegeben werden und damit den Weg zu einer neuen Auffassung versperren. So gilt Rembrandt immer noch als das Genie protestantischen Glaubens, der ihn beim Schaffen seiner biblischen Werke allein von der Heiligen Schrift ausgehen ließ. Eine geradezu verhängnisvolle Rolle spielt in der Beurteilung seiner Kunst die Überbewertung der Helldunkel-Malerei; viele Forscher meinen, Rembrandts Streben habe vor allem der Gestaltung dieses einen künstlerischen Mittels gegolten, was ihn dann während des Schaffensprozesses das Thema seines Bildes vergessen ließ. Deshalb findet sich in den meisten Veröffentlichungen die Ansicht, auch in seinem berühmtesten Bild, der angeblich so rätselhaften *Nachtwache*, habe er des Helldunkels wegen einige Schützen durch Licht hervorgehoben, andere dagegen im Schatten des Hintergrunds dargestellt und sich damit das Wohlwollen der Auftraggeber und der Amsterdamer Oberschicht verschert. Doch gewinnen wir aus vielen Urkunden, Selbstzeugnissen und auch aus dem genauen Studium seiner Werke eine ganz andere Sicht.

Die Schwierigkeit, ja fast Aussichtslosigkeit, ein abschließendes Rembrandt-Bild zu zeichnen, hat der bekannte Kunsthistoriker Julius Held sehr gut formuliert: «Frühere Generationen haben mit Vorliebe auf technische Mittel hingewiesen . . . Andere je nach persönlichem Interesse den Nachdruck auf seine religiöse Haltung, seine Menschlichkeit, sein Naturgefühl, seine psychologische Subtilität gelegt. Kunsthistoriker haben mit Recht auf die erstaunliche Entwicklung seiner Kunst hingewiesen als Manifestierung einer beispiellosen Kraft der Selbsterziehung und einer fortschreitenden Erweiterung und Vertiefung des Fühlens und Erlebens. Eines, so glaube ich, sehen wir deutlich: Rembrandts Künstlertum ist so reich und komplex, daß es aussichtslos ist, auf eine Formel zu hoffen, die sie uns ganz erschließen könnte.»<sup>7\*</sup>

Gewiß ist es im Rahmen dieser Monographie erst recht nicht möglich, alle Aspekte von Rembrandts so überaus vielseitigem Schaffen zu erfassen. Deshalb wird im folgenden bei der Darstellung der einzelnen Abschnitte von Rembrandts Leben ein zentraler Gesichtspunkt verfolgt: nämlich die nicht nur für seine Zeit ungewöhnliche, sondern auch heute noch faszinierende Inhaltsgestaltung, die in der bisherigen Diskussion nicht die notwendige Beachtung gefunden hat und entscheidend zu einer neuen, angemessenen Bewertung von Rembrandts Schaffen beiträgt.

---

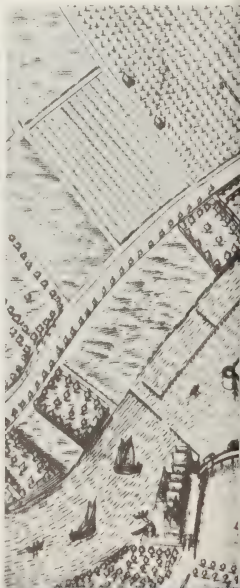
\* Die hochgestellten Ziffern verweisen auf die Anmerkungen S. 132 f.

## Rembrandts Jugend in Leiden und seine Ausbildung zum Maler

Als Rembrandt Harmenszoon van Rijn am 15. Juli 1606 in Leiden geboren wurde, befanden sich die Niederlande in einem schon lange währenden Krieg (1568–1648) mit den katholischen Spaniern, von deren wirtschaftlichem und religiösem Joch sie sich zu befreien begannen.

Seit 1555 war der spanische König Philipp II. Regent der Niederlande. Gegen den unerträglichen Druck seiner Regierung und die Verfolgung der protestantischen Minderheit formte sich eine Opposition, deren Hauptführer Willem Graf von Nassau-Oranien wurde. Nach Willems Ermordung durch einen von Philipp II. gedungenen Mörder übernahm sein Sohn Maurits die Führung im Freiheitskrieg. Die sieben nördlichen Provinzen lösten sich 1579 von Spanien und gründeten die Ewige Union von Utrecht. 1609 (drei Jahre nach Rembrandts Geburt) kam es zu einem zwölf Jahre anhaltenden Waffenstillstand. Prinz Maurits' Nachfolger, der Statthalter Prinz Frederik Hendrick, setzte den Krieg mit Spanien so erfolgreich fort, daß nur noch in den

*Pieter Bast,  
Plan der Stadt Leiden  
(Detail). 1600. Kupferstich  
37,4 x 44 cm.  
Leiden, Universität*





Grenzgebieten und auf dem Meer gekämpft wurde. Er erlangte 1648 die Selbständigkeit der Republik.

Die Geschichte der Geburtsstadt Rembrandts war eng mit diesem Freiheitskampf verknüpft. Es gelang der Stadt, der Belagerung der Spanier 1573/74 standzuhalten. Ein Jahr später gründete Willem von Oranien die Leidener Universität, die bald die bedeutendste protestantische Hochschule werden sollte. Während des zwölfjährigen Waffenstillstands (1609–21) – in diese Zeit fällt Rembrandts Kindheit und Jugend – wurde Leiden außerdem zu einem der wichtigsten Textilzentren Europas, da sich viele flämische Weber, die wegen ihres Glaubens die Heimat verlassen mußten, hier niederließen. Die Wirtschaftsform trug frühkapitalistische Züge; Kinderarbeit war zugelassen, ein großer Teil der Bevölkerung gehörte dem verarmten Proletariat an.

Die politische Entwicklung begünstigte einen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung, als dessen bedeutendster künstlerischer Repräsentant Rembrandt gilt.

Rembrandts Eltern gehörten zum wohlhabenden Bürgertum. Sein Vater,





*Rembrandts Mutter. Um 1631. Radierung 14,9 x 31,1 cm (B. 343)*

Harmen Gerritsz., war Mitinhaber einer Mühle, die am Stadtrand von Leiden in der Nähe des alten Rheins stand. Deshalb fügte er später seinem Vatersnamen die Bezeichnung van Rijn zu, die in Rembrandts Generation zum Familiennamen wurde. Rembrandts Herkunft haben spätere Biographen mit einer gewissen Geringschätzung erwähnt und herablassend vom «Müllerssohn» gesprochen. Dazu bestand kein Anlaß: Rembrandts Vater stammte aus einer alten Leidener Familie, die viele Schöffen hervorgebracht hatte (seit vier Generationen wurde der Müllersberuf in der Familie geübt), und Rembrandts Mutter Neeltje (Verkleinerungsform von Cornelia) van Suijtbroeck kam aus einer Leidener Patrizierfamilie; ihr Vater war Bäcker.

Es lohnte sich damals, Getreide zu verarbeiten. Da gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Europa immer wieder Hungersnöte herrschten, nutzten die Holländer, vor allem die Amsterdamer, die Mängel der Infrastruktur des Binnenlandes und die Notlage der Kriegführenden aus, indem sie während der erntereichen Jahre überall in Europa Korn aufkauften, es in riesigen Kornspeichern lagerten und in Hungerjahren zu überhöhten Preisen wieder verkauften. Rembrandts Eltern gehörten also zu jener Gruppe



Rembrandts Vater. Um 1630. Kreidezeichnung, laviert (Detail).  
18,9 x 24 cm. Oxford, Ashmolean Museum (Ben. 56/Abb. I, 57)

von Bürgern und niedrigen Adligen, die nach der Reformation in Holland als Calvinisten reich wurden und zur Macht drängten. Sowohl der Vater als auch die Mutter waren in katholischen Familien groß geworden, konvertierten aber zum Calvinismus und wurden in der reformierten Pieterskirche in Leiden getraut.

Die Familie wohnte wahrscheinlich in einem Haus am Weddesteeg, das schräg gegenüber der Windmühle errichtet worden war. Vermutlich kam Rembrandt hier – als vorletztes Kind unter neun Geschwistern – zur Welt. Sein Vorname war (und ist) ausgesprochen selten, was nach heutigen Erkenntnissen ein Kind ziemlich belasten, es aber in Ausnahmefällen auch zu ungewöhnlichen Leistungen anspornen kann. (Später konnte es sich Rembrandt leisten, seine Bilder nur mit seinem Vornamen zu signieren, weil keine Gefahr bestand, daß er mit einem anderen Maler gleichen Vornamens verwechselt werden könnte.)

Die Eltern ließen alle ihre anderen Söhne als Handwerker und Gewerbetreibende ausbilden (der älteste Sohn Adriaan erlernte den Beruf seines Vaters und erbt später die Mühle, Willem wurde Brotbäcker, wie der Vater





Jan Jacob Bylaert, *Die Lateinschule in Leiden*. Federzeichnung, koloriert.  
18 x 10,5 cm. Leiden, Gemeindearchiv

seiner Mutter) – mit Rembrandt aber hatten sie Höheres im Sinn. «Seine Eltern haben ihn zur Schule gehen lassen, damit er zeitig die lateinische Sprache erlerne; daraufhin schickten sie ihn auf die Universität, damit er, seinem Alter entsprechend, der Stadt und der Gemeinde mit seiner Wissenschaft auf das beste dienlich und förderlich sein könne», berichtet der Bürgermeister Jan J. Orlers in der zweiten Ausgabe der «Beschreibungen der Stadt Leiden» von 1641, die die älteste Biographie Rembrandts enthält.

Die Lateinschule war im Jahre 1600 als calvinistische Bildungsanstalt erbaut worden.<sup>2</sup> Sprachen, die freien Künste, vor allem aber Gottesfurcht sollten den Schülern hier vermittelt werden; das verkündete eine Inschrift über dem Eingang. Eine Schulordnung mit einem festen Lehrplan wurde erst veröffentlicht, nachdem Rembrandt die Schule verlassen hatte. Da man aber annehmen kann, daß sie lediglich bestehende Gepflogenheiten schriftlich

fixierte, läßt sich ihr dennoch einiges über den Stoff, der gelehrt wurde, und über den Geist der Erziehung entnehmen. Wie schon der Name der Anstalt zeigt, wurde auf das Erlernen der lateinischen Sprache – Lesen, Schreiben und Sprechen – am meisten Wert gelegt. Auch die Lektüre lateinischer Schriftsteller wie Cicero, Terenz, Ovid, Vergil und vieler anderer diente in erster Linie dazu, grammatische und nicht inhaltliche Probleme zu erläutern. Entsprechend den humanistischen Bildungsvorstellungen wurde nebenbei auch Griechisch unterrichtet; der Schwerpunkt jedoch lag auf dem Lateinischen. Das Erziehungsideal, das diesem Unterricht zugrundeliegt, ist ein recht äußerliches: einzig darauf ausgerichtet, dem Schüler gewandte Lebensformen und eine stilistisch elegante Ausdrucksweise beizubringen. Die moralische Unterweisung beschränkt sich auf das Auswendiglernen von lateinischen Sinnsprüchen. Den jungen Rembrandt wird der trockene, vom Humanismus geprägte Lateinunterricht nicht übermäßig gefesselt haben. In seinem Werk finden sich kaum Niederschläge der auf der Schule geübten Interpretationsweise. Als Maler erfaßte er später die Geschichten der Dichter und der Bibel unmittelbarer und naiver und verstand ihren eigentlichen historischen und moralischen Sinn richtiger als die Humanisten, die sie in ein fremdes Schema preßten.

Der umfangreiche Religionsunterricht sollte den Schülern die Kenntnis der Bibel und der calvinistischen Lehre vermitteln und sie in der Methode der Disputation über dogmatische Probleme schulen. Die Kinder lasen das Evangelium auf griechisch, und sie lernten das Vaterunser auswendig. Am Morgen wurde ein Kapitel aus der Bibel verlesen. In den oberen Klassen sangen die Schüler Psalmen, die Kirchenlieder der Calvinisten. Am Sonntag mußten die Kinder sogar zweimal die Kirche besuchen, vormittags und nachmittags; in der Schule prüfte man dann, was sie von den Predigten behalten hatten. Das war viel verlangt, denn die Predigten dauerten meist länger als eine Stunde. Konfessionelle Fragen wurden schon in der Sekunda angeschnitten, und es wurde auch über den Heidelberger Katechismus gesprochen, wobei man dogmatische Fragen erörterte. Die Primaner lernten, sich mit ketzerischen Ansichten kritisch auseinanderzusetzen, wie es damals in jeder Predigt üblich war.

So sieht die Schule aus, in die Rembrandts Eltern ihren siebenjährigen Sohn schicken. Das Einschulungsalter von sieben Jahren entspricht einem Bildungsideal des Humanisten Erasmus von Rotterdam, das besagt, daß nach sieben Jahren Spiel sieben Jahre Lateinschule und dann sieben Jahre Universität folgen sollten. Dementsprechend verließ Rembrandt die Lateinschule mit vierzehn Jahren, um seine Ausbildung zum Gelehrten an der Universität fortzusetzen, die ebenfalls auf calvinistischen Fundamenten basierte. Die Immatrikulationsnotiz lautet: «Rembrandt Harmensz. von Leiden, Student der Philosophischen Fakultät, 14 Jahre alt, bei den Eltern wohnhaft.»

Der Besuch der Leidener Universität war der Wunschtraum aller ehrgeizigen geisteswissenschaftlichen Studenten Europas, denn gerade auf dem Gebiet der Philologie und Philosophie wurde hier Bedeutendes geleistet.

Der Statthalter Maurits von Nassau, als Armeeführer an der antiken Kriegswissenschaft interessiert, und die Generalstaaten (die Generalversammlung der Provinzen) beriefen den berühmten Altphilologen Joseph Justus Scaliger nach Leiden, einen französischen Huguenotten, der die besten

Wissenschaftler um sich sammelte.<sup>3</sup> Dabei war die Universität durchaus national eingestellt und strebte danach, Italien die Hegemonie in den Altertumswissenschaften zu entreißen. Daniel Heinsius und Scriverius dichteten trotz der Rückbesinnung auf die Antike in ihrer Muttersprache und stellten den attischen Altertümern die batavischen Altertümer entgegen. Es herrschte der Geist präziser Philologie, der sich in der offiziellen Bibelübersetzung manifestierte, die zwischen 1626 und 1637 in Leiden entstand, die «Staatenbibel». Sie ist ein sprachliches und wissenschaftliches Meisterwerk und wurde auch von anderen religiösen Richtungen anerkannt. Theologie und klassische Philologie vertrugen sich hier. Da die humanistisch geprägten Gelehrten die Geschichte des Alten Testaments moralisch und typologisch interpretierten, konnten sie Beziehungen zwischen den Ereignissen der Antike und der Bibel herstellen – sei es, daß antike und alttestamentliche Geschichten auf neutestamentliche Ereignisse bezogen wurden, sei es, daß man in der Antike und der Bibel die gleiche Moral vertreten sah.

In diesem geistigen Klima, unter diesem Anspruch der Universität, wuchs Rembrandt auf. Sein Versuch, von der älteren holländischen Kunst auszugehen und daraus einen neuen Stil zu entwickeln – der zwar Errungenschaften der italienischen Malerei aufnimmt, aber doch einen eigenständigen, gewissermaßen nationalen Charakter ausprägt und nationalen Zielen folgt –, bildet eine Analogie zu der Dichtkunst, die sich die holländische Sprache wählt.

Wie lange er die Universität besuchte, wissen wir nicht. J. J. Orlers berichtet lediglich, «er verspürte dazu aber gar keine Lust oder Neigung, weil seine natürlichen Regungen allein auf die Mal- und Zeichenkunst gerichtet waren. Deshalb sahen sich seine Leute genötigt, ihren Sohn von der Schule zu nehmen und ihn nach seinem Begehren zu einem Maler in Lehre und Kost zu geben, damit er bei demselben die ersten Fundamente und Anfänge der Malkunst lerne. Diesem Entschluß folgend, haben sie ihn zu dem ausgezeichnet malenden Herrn Jacob Isaacz. van Swanenburgh gebracht, damit er von ihm belehrt und unterwiesen würde. Er ist dort ungefähr drei Jahre geblieben, und er hat während dieser Zeit so viel gelernt, daß die Kunstliebhaber sich darüber höchstlich verwunderten und daß man zur Genüge sehen konnte, daß er mit der Zeit ein außerordentlich guter Maler werden würde.»

Jacob Isaacz. van Swanenburgh gehörte zu den angesehensten Familien der Stadt, die katholisch geblieben waren und ihre Verbundenheit mit Italien bewahrt hatten. Daß Rembrandts Eltern konfessionell nicht engherzig waren, sondern sogar Wert auf eine breitgefächerte Ausbildung legten, beweist die Wahl dieses Lehrers. Swanenburgh ging von den römischen Künstlern im

Rembrandt's *Germani* Leyden  
anno 14 *apud* *parva*



Umkreis des italienischen Malers Federico Zuccari aus und malte wie sie italienische Stadtansichten mit eingesetzten, bunt gekleideten Figürchen. Vor allem jedoch bestimmten Höllen- und Hexenszenen sein Werk, was ihn in Neapel mit der Inquisition in Konflikt brachte. Wenn sich bei Rembrandt auch thematisch kein Einfluß Swanenburghs nachweisen läßt, so hat er in diesen drei Jahren wohl doch mehr als nur die technische Seite des Malens von seinem Meister gelernt. In den phantastischen Höllenszenen, die von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel d. Ä. beeinflusst sind, stellt Swanenburgh nämlich die Schrecken und die Panik der Verdammten in vielen Phasen dar, vom Entsetzen bis zur Resignation. Solche Reaktionen malerisch zu erfassen wurde später eines der wichtigsten künstlerischen Ziele Rembrandts. Aber noch mehr: Jacob van Swanenburghs Höllen- und Hexenszenen sind Nachtbilder; die Figuren werden durch Licht hervorgehoben. Hier lernte Rembrandt zuerst, daß im Spiel von Licht und Finsternis Wichtiges herausgebracht und weniger Wichtiges im Dunkeln gelassen werden kann. Auch das Format der Gemälde dieses Lehrers hat ihn beeinflusst. Auf kleinen Bildern bringt Swanenburgh eine Fülle von Figuren und Bewegungen unter. Auf engstem Raum gestaltet er Themen, die bisher in der monumentalen Altarmalerei behandelt worden waren. Wenn Rembrandt auch später eine völlig andere Auffassung von der Historie vertrat und ganz andere Themen wählte: die Beschränkung auf das Kleinformat, die für sein Frühwerk charakteristisch ist, dürfte er von seinem ersten Lehrer übernommen haben.

Seinen eigentlichen Lehrmeister fand Rembrandt jedoch in dem Amsterdamer Historienmaler Pieter Lastman. (Unter Historien verstand man Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament, aus der Mythologie und aus der Geschichte.) Schon Jan Lievens, mit dem Rembrandt nach seiner Rückkehr aus Amsterdam eine Werkstattgemeinschaft gründete, hatte – nach seiner Ausbildung durch Joris van Schooten – bei Lastman gearbeitet. Wir wissen, daß Rembrandt auf Wunsch seines Vaters ebenfalls zu Lievens' Meister nach Amsterdam ging. J. J. Orlers berichtet: «Da befand sein Vater es für richtig, weiterhin Geld aufzuwenden und ihn zu dem berühmten P Lastman, der in Amsterdam lebte, zu bringen, damit er durch diesen weiterhin und besser belehrt und unterwiesen werden möchte.» Wenn diese Lehrzeit nach Orlers auch nur ein halbes Jahr gedauert hat, so war sie doch für Rembrandt entscheidend und prägend. Zu einer Zeit, in der die Fachmalerei aufblühte und Maler sich jeweils auf ein einziges Gebiet – die Landschaft, das Stilleben, Vanitasbilder, das Blumenbild, Sittenbilder oder Porträts – spezialisierten, war Lastman der bedeutendste Historienmaler in Amsterdam. Der große holländische Dichter Joost van den Vondel verglich ihn mit Rubens und

*Handwritten signature: Rembrandt*

Rembrandts Immatrikulation  
an der Leidener Universität.  
1620. Leiden, Universität

Pieter Lastman,  
Josef verkauft  
Korn in Ägypten.  
1612. 62 x 91 cm.  
Dublin, National Gallery  
(Freise 20)



stellte die Frage, welcher von den beiden wohl den Ruhm des anderen überleben und übertreffen werde.

Pieter Lastman (wie Swanenburgh katholisch und um 1583, wahrscheinlich in Amsterdam, geboren)<sup>4</sup>, ist ein Schüler des Manieristen Gerrit Pietersz. Sweelink, dessen Stil seine Frühwerke beeinflusste.<sup>5</sup> Doch während einer Reise nach Italien, die er etwa 1603/04 unternahm (über die Route sind wir nicht informiert), stieß er auf neue Vorbilder. Die Maler, die er in Venedig und Rom kennenlernte, übten einen nachhaltigen Einfluß auf sein Schaffen aus. Zunächst scheint ihn Hans Rottenhammer am stärksten beeindruckt zu haben, später setzte er sich intensiv mit Gemälden von Adam Elsheimer, Michelangelo da Caravaggio und der Brüder Carracci auseinander und entwickelte einen ganz eigenen Stil der Historiendarstellung. Er verband den monumentalen Stil Veroneses mit der konzentrierten Kabinettmalerei Elsheimers, bei dem Historie und Landschaft eine überzeugende Verbindung eingehen. Als Lastman spätestens 1607 wieder nach Amsterdam kam, wurde



er dort bald einer der einflußreichsten Maler. Um ihn bildete sich ein Kreis von Künstlern, die ihm nachstrebten und seinen Stil nachahmten: sein eigener Bruder Nicolaes Lastman, Jan Tegnagel – übrigens ein Vetter von Rubens –, die Brüder Jan und Jacob Pynas, François Venant und Claes Moeyaert. Einige von ihnen waren miteinander verschwägert. Tegnagel hatte die Schwester der Brüder Pynas geheiratet, Venant die Schwester Lastmans. Lastman wohnte mit seinem Bruder zusammen, der als Künstler allerdings kaum Bedeutung hat. Ihre Wohnung lag in der St. Anthonisbree-straat gegenüber der Zuiderkerk; die Mutter führte den Haushalt der beiden Junggesellen. Sie muß recht tüchtig gewesen sein, denn sie arbeitete nebenher als eine von vier Gutachtern, die für die Stadt Nachlasse schätzten.<sup>6</sup> Als Rembrandt im Jahre 1624 sechs Monate lang bei ihrem Sohn in die Lehre ging, wird er dort auch gegen Lehr- und Kostgeld gewohnt haben, wie es damals üblich war. Wie diese Lehre aussah, wissen wir nicht genau; vermutlich mußte Rembrandt Werke seines Meisters kopieren. Zweifellos wird er

aber auch darin unterwiesen worden sein, wie man eine Historie aufbaut und welche Quellen dabei herangezogen werden können. Was Rembrandt in der eigentlichen Inhaltsgestaltung bei Lastman gelernt hat, ist merkwürdigerweise bisher noch nicht geklärt worden.<sup>7</sup>

Lastmans Bilder sind ganz von der Historie her aufgebaut und durchdacht, selbst da, wo der Meister in dichterischer Freiheit viele ausschmückende Motive hinzufügt. Wenn man nur eine der Arbeiten betrachtet, die Rembrandt gekannt und später als etwa dreißigjähriger, inzwischen weitaus berühmterer Maler kopiert hat, wird dies deutlich. Ein gutes Beispiel dafür ist Lastmans Gemälde «Josef verkauft Korn in Ägypten». Das Thema war früher bereits in Bibelillustrationen behandelt worden. Doch Lastman hat die Geschichte ganz anders erfaßt und sie in ihrem Zusammenhang auf Grund einer genauen Kenntnis der Realien völlig neu geschildert. Josef hatte dem Pharaon einen Traum ausgelegt: nach sieben reichen Erntejahren werde es sieben Mißernten geben. Daraufhin wurde er zum Unterkönig ernannt. Er befahl sogleich, Kornspeicher zu erbauen, die die reichen Ernten aufnahmen. Als dann infolge der Mißernten eine Hungersnot ausbrach, boten ihm die Ägypter ihren gesamten Besitz an. Lastman zeigt, wie sie Silber, Vieh und schließlich sogar ihre Freiheit gegen Nahrung verkaufen. So wurde Ägypten leibeigen. Im frühkapitalistischen Amsterdam, das ähnlich wie Pharaon durch das Speichern von Getreide reich wurde, galt diese Geschichte als beispielhaft. Im Mittelgrund seines Bildes stellt Lastman Josef dar, der auf ein verzweifelttes Paar mit seinem Kind und seinem Besitz an Vieh herablickt. Diese Szene bildet den Kern der Handlung. Aber wieviel hat Lastman in seiner kaum zu übertreffenden Phantasie und Erzählerfreude ausgemalt: Soldaten bewachen den Eingang, Schreiber führen Listen, Kassierer geben Geld heraus. Im Kornspeicher transportieren Sklaven das Getreide. Doch nicht nur die organisatorische und buchhalterische Seite des Geschäfts hat Lastman herausgearbeitet. Er zeigt auch, welch ein Gedränge in der Not entstand: Jeder will der erste sein; ein Kornsack hat sich beim Absetzen geöffnet, Korn ist herausgefallen, das kostbare Gut darf nicht vergeudet werden, eine Frau kniet und sammelt es auf, ein kleiner Junge stillt seinen Hunger. Alles ist ausführlich, fast anekdotenhaft erzählt. Trotz dieser epischen Breite lenken die Details jedoch nirgendwo vom Thema ab. Bei der Ausschmückung der Historie geht es ihm nicht um eine Rekonstruktion im archäologischen Sinne, sondern um die dichterische Vergegenwärtigung des Geschehens und seines Schauplatzes. Wie für die italienische Barockmalerei, so ist auch für Lastman die römische Welt, die er aus eigener Anschauung und aus zahlreichen Stichen kannte, zugleich ganz unhistorisch in einem allgemeinen Sinne die Welt der Antike und die Welt des Alten Testaments. In biblischen wie in antiken griechischen oder römischen Themen erscheint die italienische Landschaft meist mit intakten antiken Gebäuden. All das, was zu seiner Zeit mühsam an Altertumskunde, vergleichender Religionswissenschaft, Natur- und Rechtsgeschichte der Bibel erarbeitet wurde, hatte er, oft auf graphische Quellen zurückgehend, benutzt. Sicher war das kein historisch getreues Bild im modernen Sinn, aber es entsprach der damaligen Vorstellung und war dem Wissen manches dogmatisch engen Gelehrten voraus.

Neben traditionellen Themen aus der Altarmalerei und einigen Massenszenen bevorzugte Lastman Gesprächs- und Erkenntnisszenen. Gern stellt er



die Begegnung eines Niedriggestellten mit einem Höheren dar (z. B. bitten die hungernden Ägypter den Unterkönig Josef um Korn), und immer wieder faszinieren ihn Szenen, in denen Menschen ein von Gott gesandter Bote (Engel, Apostel, Prophet) oder Gott selbst als Vision in der Gestalt seines Sohnes erscheint.

Dabei versucht er, die Spannung eines Gesprächs oder die Reaktion auf das unerwartete Ereignis zu schildern und durch die Gebärde die Betroffenheit zu veranschaulichen. Allerdings bleibt das bei ihm oft formelhaft und äußerlich. Es gelingt ihm kaum, Abstufungen zwischen Teilnahme und Teilnahmslosigkeit zu entwickeln. Interaktionen, Störungen, Unvorhergesehenes und Ablenkung schildert er nicht einmal bei den Nebenfiguren am Rande des Geschehens.

Zunächst folgte Rembrandt thematisch seinem Lehrer. Auch er bevorzugt Erkenntnis- und Begegnungsszenen, aber von Anfang an bemüht er sich, deutlichere Akzente zu setzen, aussagekräftigere Formulierungen (sogar auf Kosten der Texttreue) zu finden und die verschiedenen psychischen Reaktionen besser zu erfassen. Wenn der Neunzehnjährige eine Komposition seines Meisters aufnimmt, sogar daraus zitiert, aber sie dabei von Grund auf umgestaltet, übereinandertürmt und dicht zusammendrängt, was dort in der Breite entfaltet ist, dann verblassen die Vorbilder des berühmten Lehrers gegenüber den kühnen, wenn auch noch ungelungenen Kompositionen des jungen Rembrandt.

## Rembrandt kehrt nach Leiden zurück

Um das Jahr 1624 kehrt der achtzehnjährige Rembrandt nach Leiden zurück und gründet schon bald mit Jan Lievens eine Werkstattgemeinschaft.<sup>8</sup> Jan Lievens, ein Jahr jünger als er, war der Sohn eines Genter Posamentenwebers, der wahrscheinlich wie viele protestantische Textilarbeiter aus Treue zu seinem Glauben die südlichen, noch von Spanien regierten Niederlande verlassen hatte. Lievens' Familie bewohnte seit 1628 ein Haus im St. Pieterskerkkoorsteeg, unweit von Rembrandts Geburtshaus und den Häusern der Familie Dou.

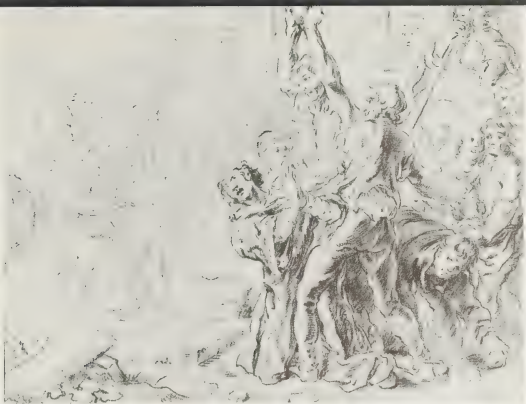
Nach der Fortbildung bei Pieter Lastman arbeitete Lievens als Vierzehnjähriger auf eigene Faust weiter; seine Bilder fanden Anerkennung, wurden von Leidener Bürgern gesammelt und schon in den zwanziger Jahren in Nachlaß-Inventaren erwähnt. Um seiner Malerei willen wurde mehrmals der Antrag gestellt, ihn vom Dienst bei der städtischen Bürgerwache und den damit verbundenen Nachtwachen zu befreien. Lievens galt allgemein als ein Wunderkind, das die Künstler seiner Zeit übertraf und dem alle Kenner eine große Zukunft prophezeiten. Auch er selbst hielt sich für außerordentlich befähigt, war zugleich aber sehr empfindsam. Der bedeutendste Kunstkritiker seiner Zeit, Constantijn Huygens, schrieb später über ihn: «Und wenn ich [ihn] dann so gescheit reden höre, muß ich meistens nur eines mißbilligen, daß er nämlich durch ein allzu großes Selbstvertrauen unbeugsam ist und jeden Einwand entweder ganz ablehnt oder als richtig anerkennt, dann aber übelnimmt . . .»<sup>9</sup> Und einer der ersten Auftraggeber von Rembrandt und Jan



*Die Steinigung des Stephanus. 1625. Holz 89,5 x 123,5 cm.  
Lyons, Musée des Beaux-Arts (Br. 531 A)*

Lievens urteilt über Lievens: «Er hat eine so hohe Meinung von sich selbst, daß er denkt, es gäbe niemanden in ganz Deutschland, Holland und in den übrigen 17 Provinzen, der mit ihm verglichen werden könnte.»<sup>10</sup>

Für Rembrandt war die gemeinsame Tätigkeit mit Lievens zweifellos wichtig. Allerdings übernahm der ein Jahr ältere Rembrandt schon bald die Führung, obwohl Lievens über eine längere praktische Erfahrung verfügte. Lievens' Neigung zur Einseitigkeit und extremen Thesen kam ihnen beiden zugute, denn es bestärkte sie, ihren eigenen Weg zu gehen. War die Generation ihrer Lehrer nach Italien gezogen, um an den Originalen Zeichnung, Perspektive und Farbgebung zu studieren, so hatten die beiden jungen Künstler ein anderes Ziel vor Augen: sie wollten ihren Lehrer Lastman in der Schilderung des Gemütsausdrucks durch Mimik und Gebärden übertreffen. Die italienische Malerei der Jahre um 1620 konnte ihnen auf diesem Gebiet keine wesentlichen Anstöße geben. Aber erhoben sie damit nicht den Anspruch, sich von den klassizistischen Regeln der italienischen Kunst zu lösen? Nun, sich freizumachen von alten Bindungen, das versuchten damals nicht nur die Künstler: auch die Theologen, Philologen und selbst Mediziner warfen die alten Fesseln ab. Die Theologen begannen an der Auslegung der Kirchenväter und Reformatoren zu zweifeln. Die Chirurgen stellten die von der Antike überlieferten Lehrsätze in Frage und bemühten sich, die Anatomie des Menschen zu erforschen und zu beschreiben. Auch die großen Humanisten von Leiden, die wahrlich die antiken Quellen kannten und die alten



Unbekannter Künstler nach einem verlorenen Gemälde von Pieter Lastman,  
Steinigung des Stephanus. Kreidezeichnung 36,5 x 29,2 cm. Berlin-Dahlem,  
Kupferstichkabinett

Sprachen fließend sprachen, lösten sich von dieser normierenden Macht und wagten es, in niederländischer Sprache zu dichten.

So gingen auch Rembrandt und Lievens ihren eigenen Weg, aufbauend auf dem, was sie gelernt hatten, aber doch nach neuen Ansätzen suchend. Verständlicherweise war bei Rembrandt der Eindruck, den Lastman hinterlassen hatte, noch ganz frisch; er setzte sich zunächst mit dessen Kompositionen auseinander. Sein frühestes bekanntes Gemälde *Die Steinigung des Stephanus* aus dem Jahre 1625 wirkt auf den ersten Blick so Lastman-haft, daß es erst vor wenigen Jahren als ein eigenhändiges Werk erkannt wurde.<sup>11</sup> Wer es genauer betrachtet, sieht jedoch in allen Details bereits Rembrandts ganz persönliche Handschrift. Rembrandt ging hier von einer Komposition seines Lehrers (entstanden um das Jahr 1619) mit demselben Thema aus. Das Gemälde selbst ist verschollen, aber ein unbekannter Künstler hat es in einer Zeichnung festgehalten, die erhalten blieb.<sup>12</sup> Lastman stellt in der rechten Bildhälfte die Hauptszene dar: Stephanus wird von drei Jünglingen gesteinigt. Knaben reichen große Steine an. Über der Gruppe sieht man Vertreter der römischen Besatzungsmacht. In der linken Bildhälfte hat Lastman den Pharisäer Paulus, der die Gewänder der Steinigenden bewacht – also nur eine Statistenrolle spielt – viel zu betont im Mittelgrund wiedergegeben. Rembrandt korrigiert das: Er versetzt ihn und seine Glaubensgenossen als Zuschauer in den Hintergrund und rückt die römische Miliz nach vorn, denn sie hatte die Hinrichtung zu überwachen. Da sie aber nicht die treibende Kraft im

Ketzerprozeß war, verschattet er sie, während er die eigentlichen Drahtzieher im Hintergrund (die Pharisäer und die Ältesten) hell beleuchtet.

So erobert der junge Künstler hier zum erstenmal die Möglichkeit, nicht durch räumliche Schichtung, sondern allein durch Beleuchtung innerhalb des Bildes zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem zu unterscheiden, wodurch sich für ihn der ganze Bildraum als Bühne öffnen sollte. Die Gewalt der Handlung und die Brutalität der Verfolger kommt in Lastmans Werk nicht zum Ausdruck. Rembrandt hingegen dramatisiert die Szene: fünf Jünglinge dringen auf Stephanus ein, dessen geschwollenes Antlitz schon deutliche Spuren des Martyriums zeigt. Verzerrt sind die Gesichter der Marterknechte und Zeugen; in ihren Zügen drückt sich die Niedertracht des Menschen aus. Die starken Kontraste zwischen Hell und Dunkel steigern das Pathos und die Schroffheit der Darstellung. Auch wenn Rembrandt von der Tradition ausgeht und einzelne Figuren der rechten Gruppe aus einem italienischen Stich entlehnt, kündigt sich doch überall das Neue schon an.

1626, ein Jahr später, greift Rembrandt das Thema *Christus vertreibt die Wechsler aus dem Tempel* auf.<sup>33</sup> Seine Konzeption ist ungewöhnlich kühn: er stellt die Geschichte, die in der Tradition meist als bewegte Massenszene behandelt wird, mit wenigen Personen in einem Halbfigurenbild dar und benutzt eine monumentalisierende Kompositionsform, die von den caravaggesken Malern in Utrecht vornehmlich für lebensgroße Bilder verwandt wurde. Nur durch die Gebärde und die Mimik werden der Zorn Jesu, die Raffgier und die Angst der Händler ausgedrückt. Die Farben sind stark, die Malweise ist noch grob, was die Dramatik der Szene steigert.

In den Jahren 1627 und 1628 gibt Rembrandt die allzu aufdringlichen Farb- und Struktureffekte auf und findet zu einer mehr monochromen Farbgebung, aus der sich das Helldunkel weiter entwickelt. Die Konzentration auf das Wesentliche ermöglichte es ihm, mit einem Minimum an Handlung ein Maximum an seelischer Spannung auszudrücken. Die ältere Kunst kennzeichnete biblische und antike Helden durch eine erläuternde Szene, etwa im Hintergrund, die eine wichtige Episode aus ihrem Leben zeigt. Rembrandt dagegen gibt die historischen Figuren mitten in einer geschichtlichen Situation und in einem geschichtlichen Raum wieder und charakterisiert sie allein durch Gebärde und Mimik, wobei er auf die simultane Darstellung der erklärenden Szene verzichtet. Das zeigt schon das kleine *Andromeda*-Bild in Den Haag aus dem Jahre 1627.<sup>34</sup> Gewöhnlich wurde bei diesem Thema im Hintergrund der Kampf des Perseus mit dem Drachen angedeutet. (Die äthiopische Königin Kassiopeia hatte sich gerühmt, schöner zu sein als alle Nereiden, und dadurch den Zorn der Götter erregt. Das Land wurde von einer Überschwemmung und einem Ungeheuer heimgesucht. Da Zeus es nur dann von der Plage befreien wollte, wenn die Königstochter Andromeda dem Ungeheuer vorgeworfen würde, ließ ihr Vater sie an einen Felsen schmieden und versprach sie demjenigen, der das Ungeheuer tötete. Perseus gelang es, den Drachen zu bezwingen, und er erhielt Andromeda zur Frau.)

Rembrandt stellt nur die an den Felsen geschmiedete Andromeda dar. Der Retter ist nicht sichtbar, dadurch wirkt ihre Verzweiflung besonders eindringlich. Solch eine Isolation der Hauptfigur wurde in der religiösen Kunst des Mittelalters benutzt, um den Gefühlsgehalt besonders bei Andachtsbildern zu steigern. Rembrandt übernahm dieses Kunstmittel.





*Andromeda. Um 1627. Holz: 34,5 x 25 cm. Den Haag, Mauritshuis (Br. 462)*



*Das Gleichnis vom Reichen. 1627. Holz 32 x 42 cm. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie (Br. 420)*

Lastman hatte fast alle seine Historien in einer Landschaft wiedergegeben. In der Bibel- und Buchillustration sowie in der übrigen Graphik fand Rembrandt viele Historien, die sich in einem Innenraum abspielten. Seine Vorläufer hatten solche Szenen meist gemieden. Rembrandt jedoch kamen sie entgegen: Da ihm das Helldunkel ein wichtiges Mittel wurde, das Wesentliche hervorzuheben, konnte er die Lichtquellen eines Raums zur Interpretation der Vorgänge benutzen. Deshalb griff er viele Themen auf, die bis dahin noch nicht in der Malerei vorgekommen waren. Dazu gehört *Der reiche Kornbauer* (Berlin), ein Bild, das bisher als Genreszene mißverstanden wurde.<sup>55</sup> Thema ist hier ein Gleichnis aus dem 12. Kapitel des Lukas. Ein reicher Mann beschließt, seine alten Scheunen abzubauen und neue zu bauen, um dort Vorräte zu sammeln und ruhig und in Frieden davon zu leben. Gott aber sagt zu ihm: «Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern. Und wer wird kriegen, was du gespeichert hast?» Das Gleichnis schließt mit der Sentenz: «Also geht es, wer sich Schätze sammelt und ist nicht reich in Gott.» Auf früheren Darstellungen ist der Tod in seiner allegorischen Gestalt als Knochenmann zu sehen, oder im Hintergrund ist der Wunsch des Reichen, eine Scheune zu bauen, schon in die Tat umgesetzt. Rembrandt läßt dies alles beiseite und konzentriert sich auf den Reichen, den er – wie das Gleichnis – in der Verstrickung und Bindung an die Dinge dieser Welt zeigt. Auch hier geht Rembrandt über Lastman hinaus: die Schätze, Bücher und Papiere, die den Kornbauern umgeben, künden nicht nur vom Geldgeschäft. In der Leidener Malerei wurden sie als Vergänglichkeitssym-

bole benutzt. Indem Rembrandt den Reichen mit diesen Dingen umgibt und ihn auf eine Münze schauen läßt, wird seine Abhängigkeit vom vergänglichen Besitz deutlich. Die hebräischen Schriftzeichen erinnern hier wie in anderen Historien daran, daß es sich um ein biblisches Thema handelt, das durch zeitgenössische Gegenstände und Kleidung aktualisiert ist. Auf diesem Bild hat Rembrandt die Szene aus ihrem Zusammenhang gelöst. Er war der erste, der sie als Einzelszene ohne allegorische oder simultane Hinzufügung gestaltete.

In anderen Werken stellte er Personen, die bis dahin meist als Einzelfigur dargestellt wurden, in eine für sie charakteristische Situation hinein, anstatt die Handlung in den Hintergrund zu verbannen. Den Apostel Paulus zum Beispiel zeigt er im Gefängnis beim Schreiben seiner Briefe.<sup>16</sup> «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.»<sup>17</sup> Das Bild lebt von dem Widerspruch zwischen der Gefangenensituation und der geistigen Tatkraft des Apostels, und genau dies begegnet uns auch in den Briefen, die Paulus aus dem Gefängnis geschrieben hat. Alle Vorbilder, die der Künstler für sein Gemälde *Der Apostel Paulus im Gefängnis* benutzte, zeigen Paulus in einer Landschaft. Erst Rembrandt entdeckte den Innenraum als Handlungsort.<sup>18</sup>

Unbekannter Stecher, *Das Gleichnis vom Reichen*. Nachstich nach einer Graphik des 16. Jahrhunderts. In: *Een grooten figuer-bibel*, Alkmaar 1646



Auch die Figuren entwickelte er nicht mehr wie frühere Maler aus der Phantasie oder nach Werken großer und kleiner Meister. Als Rembrandt sich dem Thema *Petrus und Paulus im Gespräch* (Melbourne) zuwandte, das einst Lucas van Leyden in einem Gedächtnisaltar und in einer Radierung behandelt hatte, übernahm er die Figuren nicht einfach nach diesem Vorbild, sondern machte dazu eigene Modellstudien.<sup>19</sup> Die dicken Falten des Gewandes, das der Apostel trägt, sind sorgfältig ausgearbeitet. Der Greis, der für Petrus und auch für Paulus als Modell diente, hatte einen länglichen Kopf und einen langen, geteilten Bart, wie die Studie zeigt. Auf dem Gemälde mußte Rembrandt das ändern, denn der Apostel Petrus ist in der Tradition immer mit einem kantigen, gedrungenen Kopf dargestellt worden.

Das Thema *Petrus und Paulus im Gespräch* entwickelte sich, was die Tradition der bildlichen Darstellung betrifft, aus repräsentativen Wiedergaben dieser beiden Hauptapostel, die immer mit ihren Attributen – Schlüssel und Schwert – gekennzeichnet sind. Rembrandt aber faßte das Gespräch als eine Szene auf, und in allen Szenen mit mehreren Figuren, die auch Petrus und Paulus zeigen, gibt er nie die Attribute wieder. Deshalb eliminierte er sie auch hier und versuchte, die Historie durch die Gestaltung des Ortes erkennbar zu machen. Er fragte sich, welches der zu diesem Gespräch passende Ort sei, und stellte die Apostel in einem Studierzimmer dar, umgeben von allen Attributen der Gelehrsamkeit. Der Globus macht deutlich, daß es hier um die Weltmission geht. Zweifellos entnahm Rembrandt die Anregungen zu dieser Historisierung dem Bibeltext. In seinem Rechenschaftsbericht im Galaterbrief berichtet Paulus nämlich, er sei nach dreijähriger missionarischer Tätigkeit aus Arabien nach Jerusalem gekommen, um Petrus kennenzulernen, und fünfzehn Tage bei ihm geblieben (Gal. 1, 18). Er wollte sich, wie aus dem Kontext hervorgeht, mit Petrus über das Evangelium abstimmen. Rembrandt zeigt deshalb die beiden in einem theologischen Gespräch; Paulus weist Petrus auf eine Stelle in der aufgeschlagenen Bibel hin.

Seine künstlerische Laufbahn beginnt Rembrandt also als Historienmaler. Fasziniert von Lastman beschäftigt er sich vornehmlich mit dieser Themengattung, die von den Kunsttheoretikern als schwierigste angesehen und am höchsten bewertet wurde. Wie Lastman stellte er fast ebenso viele alttestamentliche wie neutestamentliche Themen dar. Szenen aus der Antike und aus der Kirchengeschichte beschäftigten ihn seltener. Auch an der zeitgenössischen Dichtung fand er kaum Gefallen. Es sind die alten, ehrwürdigen Geschichten, die ihn in ihren Bann ziehen.

Unser Bild von Rembrandt als Illustrator biblischer Geschichten ist immer noch von Ansichten der Forschung um die Jahrhundertwende bestimmt. In phantasievollen Beschreibungen malte man sich aus, wie er in geradezu idyllischer Atmosphäre mit der Bibel aufwuchs. Ein bekannter Kulturhistoriker schreibt: «Seine Mutter, die Müllerin, und andere Frauen hat er gern als Bibelleserinnen gemalt. Wir denken uns gern in die Winterabendstunden hinein, wenn beim schwachen Licht einer einzigen Kerze eine Alte den feiernden Männern die schönen Geschichten der Juden vorlas, wo so viel anschauliche Gegenwart ausgebreitet wird und jeder Satz so greifbar ist wie bei Homer. Wenn die Kerze auf den Kopf der Alten leuchtete und die großen, gedruckten Buchblätter beschien, hat Rembrandt Lesende und Gelesenes mit Augen und Ohr verschlungen, und oft mag er vor sich hingehastet haben: «Das





*Paulus im Gefängnis. 1627. Holz 73 x 42 cm. Stuttgart, Staatsgalerie (Br. 601)*

will ich später malen.» Und er hat Wort gehalten.»<sup>20</sup>

Kunst wird hier naiv als Spiegelung der Lebensgeschichte gedeutet, Rembrandts Helldunkel aus der unzureichenden Beleuchtung im Elternhaus erklärt.

Aber man ging noch weiter und setzte voraus, auch die Konfession spiegle sich in Rembrandts Schaffensprozeß wider: Während die katholischen Künstler die Bildtradition benutzten, sei Rembrandt als protestantischer Künstler allein von der biblischen Erzählung ausgegangen. Der Rembrandt-Forscher W. Weisbach zum Beispiel meint: «Da er als Protestant unmittelbar auf die biblischen Schriften zurückgreifen konnte, so sind sie die Hauptquelle der Inspiration geworden.»<sup>21</sup> Dabei habe er nicht nur radikal mit der Tradition gebrochen, sondern auch viele neue Themen bei der Lektüre entdeckt

*Vorstudie für den Petrus. Um 1628. Kreidezeichnung 29,5 x 21 cm.  
Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett (Ben. 7/Abb. 1,10)*





*Petrus und Paulus im Gespräch. 1628. Holz 71 x 58,5 cm.  
Melbourne, National Gallery of Victoria (Br. 423)*

und sie als erster Künstler skizziert. Da die Rembrandt-Biographen sich selbst erlauben, was sie dem Genie Rembrandt nicht zugestanden – nämlich sich mit dem Werk der Vorgänger und Zeitgenossen auseinanderzusetzen und daraus auch ungeprüft ganze Passagen zu übernehmen –, bestimmt dieses Dogma auch heute noch die Rembrandt-Forschung.

Wir werden von dieser Legende Abschied nehmen müssen. Sie ist ein Ergebnis der konfessionellen und nationalen Strömungen im 19. Jahrhundert. Dem katholischen royalistischen Flamen Rubens wurde der protestantische republikanische Holländer Rembrandt gegenübergestellt. Im 17. Jahrhundert gab es jedoch zwischen den Konfessionen keine großen Unterschiede in der Auslegung der meisten biblischen und antiken Historien, wenn man

nach ihrem wörtlichen oder moralischen Sinn fragte. Der Disput wurde über dogmatische, liturgische und kirchengeschichtliche Themen geführt. Sowohl katholische wie protestantische Maler griffen auf die Bibel wie auf die ältere Tradition zurück. In ihrem Forscherdrang zogen sie aber auch mittelalterliche Legenden und die «jüdischen Altertümer» des Flavius Josephus heran, wenn sie Geschichten aus der Heiligen Schrift behandelten. Darin herrscht unter den Malern der verschiedensten Konfessionen Einigkeit. Radikaler als sie sucht Rembrandt nach bildgemäßen Lösungen. Er will nicht lehrhaft aufzählen, sondern bewegend erzählen.

## Constantijn Huygens entdeckt Rembrandt und Jan Lievens

1628 ist Rembrandt in Leiden schon ein bekannter Maler. Sein Werk wird allgemein gerühmt, so daß sich ein kunstinteressierter Jurist aus Utrecht, Arent van Buchel, bei einem Besuch in Leiden in lateinischer Sprache notiert: «Der Leidener Sohn eines Müllers gilt viel, aber vor der Zeit.» Im November desselben Jahres kommt Constantijn Huygens, der Sekretär des Statthalters Prinz Frederik Hendrick und Vater des berühmten Physikers Christiaan Huygens, nach Leiden.<sup>22</sup> Bei dieser Gelegenheit besuchte er offensichtlich Rembrandt und Jan Lievens in ihrem Atelier, denn wenige Tage später fährt Lievens nach Den Haag, um die ersten Entwürfe für ein Porträt von Huygens zu machen. Constantijn Huygens begeistert sich für das Werk der beiden jungen Künstler – Rembrandt war 22, Lievens 21 Jahre alt – und diskutiert mit ihnen über ihre Kunstvorstellungen und Pläne, wobei er ihnen wohlge-meinte Ratschläge erteilt.

Constantijn Huygens war eine ungewöhnliche Persönlichkeit. Als Sekretär mußte er den Statthalter auf Kriegsschauplätze begleiten und diplomatische Missionen übernehmen.<sup>23</sup> Höchste Orden wurden ihm verliehen, darunter zahlreiche goldene Gnadenketten. König Ludwig XIII. ernannte ihn zum Ritter des französischen Michaelsordens und zeichnete ihn mit dem bourbonischen Wappen aus. Trotz seiner kosmopolitischen Einstellung (Huygens dichtete auf holländisch, lateinisch und französisch) war er vaterländisch gesinnt und verfolgte aufmerksam die kulturellen Ereignisse in den gesamten Niederlanden. Seine Gedichte, in denen er das niederländische Volksleben beschreibt, gehören zum Besten, was die holländische Literatur dieser Zeit zu bieten hat. Seine Bibliothek umfaßte beinahe dreitausend Bücher und enthielt vor allem theologische, juristische und geisteswissenschaftliche Literatur. Er besaß die Werke der großen Schriftsteller und Denker und stand unter anderen auch mit Descartes im Briefwechsel. In seiner 1629 bis 1631 verfaßten Biographie, welche die Zeit von 1596 bis 1614 beschreibt, erzählt er von seinen Vorfahren und der sorgfältigen Erziehung, die er genossen hatte. Seinem Bericht über den Zeichenunterricht bei Hendrik Hondius folgen Betrachtungen über die Malerei seiner Zeit: an dieser Stelle kommt er auf die beiden jungen Leidener Künstler zu sprechen.<sup>24</sup> Nach seinen eigenen Worten war er bereits als Kind an der Malerei interessiert; sein Vater gestattete ihm aber nur den Zeichenunterricht, der damals zur





*Jan Lievens. Bildnis des Constantijn Huygens. Um 1628. Holz 99 x 84 cm.  
Amsterdam, Rijksmuseum (Leihgabe des Musée de Douai)*

Allgemeinbildung reicher Kinder gehörte. Wenn Huygens malen wollte, mußte er es heimlich tun, damit sein Vater nicht bemerkte, daß er andere Aufgaben zugunsten dieser Liebhaberei vernachlässigte. So war und blieb die Malerei seine eigentliche Liebe. Er beobachtete ihre Entwicklung in Holland und Flandern, die er historisch richtig als Einheit betrachtete, und beurteilte die zeitgenössischen Künstler mit einem ausgeprägten Sinn für Begabung und Qualität. Obwohl er die manieristischen Maler hochschätzte, faszinierten ihn die Werke der jüngeren Generation. Er bewunderte die jungen Meister, die die holländische Landschaftsmalerei weiterentwickelten, und war sicher, daß sie ihre Lehrer übertreffen würden. Aber auch er bewertete die Historienmalerei innerhalb der Fachmalerei am höchsten. Nachdem er in seiner Autobiographie über die Historienmaler Pieter Isaacsz, Pieter Lastman und Jan Pynas in Amsterdam, über Abraham Bloemaert, Gerard van Hont-

horst, Hendrick Terbrugghen und Dirck van Baburen in Utrecht, den Haager Maler Everhard van der Maes, ferner über Abraham Janssens und Anthonis van Dyck geschrieben und dann besonders Rubens' Werk herausgestellt hatte, wendet er sich den beiden Jünglingen Rembrandt und Lievens zu.<sup>25</sup> Nach seiner Meinung kommen sie ihren berühmten Zeitgenossen gleich und werden sie bald übertreffen. Er hält beide für Genies, die von der Natur mit einer ungewöhnlichen, sich von selbst entfaltenden Begabung ausgestattet sind. Heute wendet man sich leidenschaftlich gegen den Geniebegriff und macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die geistigen Vorfahren der Großen nicht selten recht kleine Meister gewesen sind und bedeutende Künstler viele Anregungen ganz unbedeutenden Vorgängern verdanken. (Auch Rembrandt übernahm sehr viel mehr von seinen Vorgängern, als man bisher dachte.) Es stimmt jedoch nicht, daß es im 17. Jahrhundert den Geniebegriff, wie er unserer Vorstellung entspricht, noch nicht gegeben habe. Hier, in Huygens' Beschreibung, begegnet er uns. Die Eltern, meint Huygens, hätten ihre Söhne schon aus Geldmangel nur zu ganz gewöhnlichen Lehrern geben können, die, wenn sie jetzt ihre Schüler sehen würden, ebenso beschämt wären wie viele Lehrer der genialsten Dichter, Denker und Naturwissenschaftler. Im Grunde verdankten diese Künstler ihren Lehrern nichts, ihrer Begabung alles; sie wären sicher genauso weit gekommen, wenn sie gar keine Lehrer gehabt hätten. Ihre künstlerische Genialität war nach seiner Meinung offensichtlich so stark, daß sie schon in früher Jugend zum Durchbruch kam. «Beide sind noch Milchgesichter, und wenn man sie auf ihre Figur oder das Gesicht hin einschätzt, sind sie eher noch Kinder als Jünglinge.» Huygens ist offensichtlich so sehr von dem Neuen geblendet, daß er ihren Zusammenhang mit der älteren Kunst nicht sieht und sie in Kategorien beschreibt, die dann während der Romantik bei Künstlerbiographien gebräuchlich wurden.

Sein geradezu hellsichtiger Vorschlag, die beiden Künstler möchten Verzeichnisse ihrer Werke anlegen, was er zuvor schon Rubens empfohlen hatte, ist leider wohl nicht befolgt worden. Ein solches Werkverzeichnis hätte späteren Generationen die Jahrzehnte an Arbeit erspart, die man brauchte, um Rembrandts Œuvre von den vielen Schulwerken und Fälschungen zu trennen, die Generationen von Händlern und Sammlern unter dem zugkräftigen Namen verkauft hatten. Dieses nicht angelegte oder nicht überlieferte Verzeichnis würde etwa vierhundert Gemälde aufführen, von denen heute allerdings fast die Hälfte verloren ist. An die zweihundert Schulwerke und Fälschungen würden ausscheiden. Ein Katalog seiner Radierungen würde nur wenig umfangreicher sein als die jetzigen Kataloge, manches unbekanntes Original, das nicht überliefert ist, enthalten und eine Reihe von Schulwerken nicht erwähnen. Starke Abweichungen würden sich vor allem auch bei den Zeichnungen ergeben. Hier hätten wir wohl mit den größten Verlusten zu rechnen, und die Hälfte der jetzt Rembrandt zugeschriebenen Zeichnungen müßte vermutlich ausgeschieden werden. Da Huygens einen ausgezeichneten Überblick über die Kunst seiner Zeit hatte und an all ihren Neuerungen interessiert war, erkannte er genau, was die beiden Künstler anstrebten. Dank seiner außerordentlichen sprachlichen Begabung konnte er das auch differenziert ausdrücken. Sicher haben die zwei Freunde selbst nie mit so viel Distanz, so qualifiziert und komprimiert ihre Zielvorstellungen beschreiben können. Besonders wertvoll ist ein Vergleich zwischen beiden Künstlern, der von

unserem heutigen Urteil kaum abweicht: «Ich will mich erkühnen, über einen jeden von beiden ein oberflächliches Urteil zu fällen, und muß dann sagen, daß Rembrandt in Geschmack und Gefühlstiefe Lievens überragt, dieser aber durch eine gewisse Größe der Erfindung und kühner Themen und Figuren ihn übertrifft. Denn wenn letzterer in seinem jungen Herzen auch nach allem strebt, was erhaben und prächtig ist, malt er die Formen, die er im Geiste vor sich sieht, lebensgroß und am liebsten noch größer; der andere, ganz in seiner Arbeit aufgehend, strebt dahin, seine Ideen in einem kleineren Gemälde zusammenzufassen und in gedrängter Form einen Effekt zu erreichen, den man auf kolossalen Bildern anderer vergeblich sucht. In Historienbildern, wie wir sie gewöhnlich nennen, ist er bewundernswert, aber er wird nicht so leicht Rembrandt an lebendiger Erfindungskraft gleichkommen.»<sup>26</sup>

Vergleichen wir Rembrandts frühes Werk *Simson und Delila*<sup>27</sup> in seinem meisterhaften Aufbau, in der Erfassung unterschiedlicher Gemütsbewegungen mit Lievens' pathetischer, aber eher komischer, lebensgroßer Darstellung desselben Themas, so wird Huygens' Urteil bestätigt.<sup>28</sup> Huygens rät Lievens, er solle sich lieber auf die Porträtmalerei konzentrieren. (Daraufhin mag Lievens ihn gedrängt haben, sich von ihm porträtieren zu lassen.) Von Rembrandts Historien ist Constantijn Huygens dagegen so beeindruckt, daß er ausführlich das erst 1629 vollendete Gemälde *Judas bringt die Silberlinge zurück* beschreibt.<sup>29</sup> Er hebt hervor, wie durch die Darstellung der Physiognomie, der Gebärden und selbst der Kleidung die Verzweiflung und Reue des verräterischen Jüngers zum Ausdruck gebracht wird. Das Judas-Gemälde erregte damals großes Aufsehen. Davon zeugen nicht nur die vielen Kopien und die Radierung von Jan Joris van Vliet, auf der allein die Judas-Figur dargestellt ist, sondern auch Huygens' Worte: «Das Bild des reuigen Judas, der die Silberlinge, den Lohn für den Verrat an dem unschuldigen Herrn, dem Hohenpriester zurückbringt, möchte ich als Beispiel für alle seine Werke bezeichnen. Man stelle ganz Italien daneben und alles, was das früheste Altertum uns an Eindrucksvollem und Bewundernswertem hinterlassen hat. Die Gebärde dieses einen verzweifelten Judas – um von so vielen anderen bewundernswerten Figuren auf diesem einen Bild ganz zu schweigen –, dieses einen Judas, der rast, winselt, um Verzeihung fleht, ohne daß er sie erhoffen dürfte, während doch seine Gesichtszüge von dieser Hoffnung sprechen, des Judas mit seinem verwilderten Gesicht, den ausgerissenen Haaren, dem zerrissenen Kleid, die Arme ringend, die Hände schmerzlich ineinander verkrallt, wie er da in einer blinden Gefühlsaufwallung auf die Knie stürzt, während sein Körper von wildem Schmerz geschüttelt wird, diese Figur stelle ich jedem gefälligen Kunstwerk gegenüber, das die Jahrhunderte hervorgebracht haben, und ich wünschte, daß jene Nichtwisser es sähen, die immer wieder behaupten – ich habe mich schon an anderer Stelle dagegen zur Wehr gesetzt –, daß heutzutage weder etwas getan noch gesagt werden könnte, was nicht schon früher in der Antike getan oder gesagt worden wäre. Ich behaupte nämlich, daß es keinem Protogenes oder Apelles oder Parrhasios jemals in den Kopf gekommen wäre, und daß es ihnen auch, wenn sie wieder auf die Erde zurückkehren würden, nie einfallen würde, all das, was – und ich spreche es in Verwunderung aus – ein junger Mann, ein Niederländer, ein Müller, ein Bartloser an verschiedenen Gemütsregungen in einer einzigen Figur zusammengefaßt und als ein Ganzes ausgedrückt hat. Bravo, Rembrandt!»<sup>30</sup>



*Simson und Delila. 1628. Holz 59,5 x 49,5 cm. Berlin-Dahlem,  
Gemäldegalerie (Br. 489)*

Zwei Seelen wohnten in Huygens' Brust. Obwohl er richtig sieht, daß in diesem ungefälligen Kunstwerk eine Wirklichkeit erfaßt ist, die antike Maler nicht gestaltet haben, ermutigt er Lievens und Rembrandt zu einer Italien-Reise. Als gebildeter Humanist ist er der Meinung, die beiden müßten an Raffael die Zeichnung und an Michelangelo die Proportionen des Menschen, wie sie in der Antike festgelegt wurden, studieren. Huygens' Einstellung war hier ähnlich zwiespältig wie die vieler anderer Humanisten: sie förderten die neuen Richtungen in der Kunst, Philologie und Theologie, aber sie wagten es meist nicht, die alten, bindenden Normen völlig aufzugeben. Es erfüllte sie





*Judas bringt die Silberlinge zurück (Ausschnitt). 1629. Holz 76 x 101 cm.  
Mulgrave Castle, Yorkshire, Normanby Collection (Br. 539 A)*



*Oben: Selbstbildnis,  
über die Schulter  
blickend. 1630.  
Radierung. 2. Zustand.  
7,2 x 6,1 cm.  
London, British  
Museum (B. 10)*



*Unten: Selbstbildnis,  
schreiend. 1630.  
Radierung. 2. Zustand.  
7,3 x 6,2 cm.  
London, British  
Museum (B. 13)*

*Rechts: Selbstbildnis,  
starrend. 1630.  
1. Zustand.  
5,1 x 4,6 cm.  
London, British  
Museum (B. 320)*

mit nationalem Stolz, daß in ihrer eigenen Heimat die Antike übertroffen wurde, und doch fühlten sie sich an diese gebunden. Wohl kannten und benutzten Rembrandt und Lievens damals auch antike Vorbilder, auch Werke Raffaels, aber Norm war für sie einzig ihre eigene Intention, die sie in ihrer eigenen künstlerischen Sprache ausdrückten. Theoretisch begründen konnten und wollten sie ihre ablehnende Haltung zu Italien nicht. Schließlich hatten ihre Lehrer diese Reise noch alle unternommen. Die Antwort, die sie dem drängenden Kunstfreund und Förderer Huygens gaben, klingt eher linkisch: sie führten an, in Holland seien so viele Bilder gesammelt worden, daß man hier mehr als in Italien selbst sehen könne. Ihr eigentlicher Grund aber war ein anderer. Sie wollten die Stimmungen des Gemüts in dramatischen oder stillen Historien ausdrücken – und das konnten sie nicht in Italien lernen. Dazu mußten sie sich selbst und ihre Mitmenschen beobachten und



X  
die Vielfältigkeit, Mehrdeutigkeit und auch Gespaltenheit menschlicher Gefühle erfassen und in natürlichen Bewegungen ausdrücken. Sie waren nüchtern genug, zu sehen, daß die umständliche Reise nach Italien, die damals Monate in Anspruch nahm, sie sehr viel Zeit kosten würde. Viele Arbeitsgebiete und Techniken hatten sie noch gar nicht erobert (z. B. Landschaft, Allegorie) oder fingen erst mühsam damit an (Studienköpfe, Porträts, Genre, Tierwelt usw.), und deshalb glaubten sie, sich eine solche Reise zu diesem Zeitpunkt nicht leisten zu können. Sie gönnten sich nicht einmal die unschuldigen Vergnügen ihres Lebensalters. Huygens hielt es für wünschenswert, daß sie ihre nicht sehr kräftigen Körper, die ohnehin durch die sitzende Tätigkeit gelitten hatten, etwas mehr schonten. Ihm verdanken wir eines der wenigen Zeugnisse über Rembrandt als Menschen und über dessen Einstellung zur Arbeit. Er war fleißig und ausdauernd. Das sprachen ihm selbst jene Zeitgenossen nicht ab, die neidisch auf seine Leistungen waren oder anderen Kunstprinzipien huldigten. Der Künstlerbiograph Joachim von Sandrart stellt Rembrandt mehrmals als Beispiel eines fleißigen Malers heraus, und auch dem italienischen Maler und Kunsttheoretiker Filippo Baldinucci hatte ein Rembrandt-Schüler davon berichtet, wenn auch mit dem tadelnden Zusatz, daß es dem Meister schwerfalle, ein Bild schnell zu vollenden. Letzteres wurde Rembrandt wohl nicht zu Unrecht angelastet; er selbst entschuldigt die Verzögerung eines Auftrags um mindestens vier, wahrscheinlich aber sechs Jahre mit seinem «studiosen Fleiß». Rembrandt und Lievens waren sich offensichtlich beide einig, daß sie trotz ihrer großen Begabung nur durch unermüdlisches Arbeiten ihr künstlerisches Ziel erreichen konnten.

Physiognomische Studien führt Rembrandt auch in den nächsten Jahren intensiv weiter. Sein eigenes Antlitz wird ihm zum Muster für die Physiognomie des jungen Menschen, den er in den Historien darstellt. Eine ganze Serie von Zeichnungen, Radierungen und Gemälden entsteht, in denen er sich in den verschiedensten Stimmungen schildert: freudig, zornig, ernst, erstaunt, ängstlich oder lachend. Licht-, Schatten- und Bewegungseffekte werden studiert und fixiert. Dabei kostümiert er sich bisweilen auch mit historischen Gewändern oder Uniformen, allerdings wohl nicht nur, um eine historische Person in einer bestimmten Situation zu erfassen. Zweifellos träumt er sich auch in die Rolle des Offiziers oder des jungen Mannes hinein, der als Anerkennung für seine Taten eine Gnadenskette erhalten hat.

Ähnlich wie an sich selbst studiert er auch an seinen Modellen das für ihr Alter typische Verhalten: die Spannkraft des Mannes im besten Alter und das ruhige In-sich-gekehrt-Sein des Greises. Jede Lebensstufe wird in den für sie typischen Bewegungen erfaßt und dabei immer die Individualität des einzelnen Menschen berücksichtigt. Seinen Vater, dessen Kräfte wohl früher als die der Mutter nachgelassen hatten, stellt er als Greis dar, der ganz in sich zusammengesunken ist. Seine Mutter dagegen zeigt Rembrandt als eine alte Frau, deren innere Spannkraft sich bis ins hohe Alter erhalten hat. Gerade darin liegt der Reiz und die Lebendigkeit seiner Schilderung, daß er bei aller Typisierung die Unterschiede der Persönlichkeiten erfaßt und die Vielfalt des Lebens in seine Werke einfließen läßt.

Etwa 1627/28 lernt er die Bettler-Stiche von Jacques Callot kennen, die ihm in neuer Weise den Blick für die Wirklichkeit öffnen. Bettler gab es im «goldenen» Zeitalter auch in Leiden; sie waren sogar zahlreich. Aber zum





Alter Mann mit gefalteten Händen. Um 1631. Kreidezeichnung 22,6 x 15,7 cm.  
Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett (Ben. 41/Abb. I, 44)



Selbstbildnis als Bettler. 1630. Radierung. 1. Zustand.  
11,6 x 6,9 cm. London, British Museum (B. 174)

Thema wurden Rembrandt diese Menschen nicht deshalb, weil sie ihm täglich begegneten, sondern durch Callots Graphik. Mit den virtuoson Werken dieses französischen Künstlers setzt er sich in zahlreichen Radierungen auseinander. Aber während bei Callot die Bettler in ihrer Art eine gewisse Würde zeigen, rufen Rembrandts Gestalten Mitleid hervor: sie sind in zerrissene Gewänder gehüllt und vom Elend gezeichnet.

Daß Rembrandt selbst sich wirklich mit-leidend in ihre Rolle hineindachte, zeigt eine kleine Radierung, in der er sich selbst als Bettler darstellt.<sup>31</sup>

Rembrandts graphische Entwicklung ist mit der malerischen eng verknüpft. Um 1630 erreicht er in der Radierkunst einen ersten Höhepunkt, als

es ihm gelingt, mit einem unendlich differenzierten Gewebe von Linien in der Radierung malerische Helldunkelwerte zu erzielen. Dabei löst er sich völlig von den Bestrebungen der zeitgenössischen Kupferstecher, die mit ihren ebenmäßigen Umrissen und langweiligen Parallelschraffuren einer zeichnerischen Auffassung verhaftet blieben.

In der kleinen Radierung *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* (1630) betont er den Gegensatz zwischen massigen Formen (etwa der mächtigen Säule) und dem zierlichen Knaben.<sup>32</sup> Er erzielt dadurch im Betrachter einen ähnlichen Effekt des Erstaunens, wie er ihn bei den Schriftgelehrten darstellt. Im Hintergrund sieht man Maria und Joseph. Für den Jesusknaben sind sie noch ganz fern, und es ist nicht sicher, ob die Eltern das Kind schon erblicken. Der Raum ist in Rembrandts Werk der Jahre um 1630 keine flache Bühne mehr, sondern ein Geschehnisraum, in dem die bereits vergangenen Abschnitte der Geschichte nachklingen und sich die zukünftigen ankündigen.

Rembrandt war in Leiden mit 21 Jahren schon so anerkannt, daß er vor Lievens die ersten Schüler bekam; sie zahlten das hohe Lehrgeld von 100 Gulden jährlich. Die Ausbildung begann damit, daß die Schüler seine Werke kopieren mußten. Rembrandt ließ sie aber auch eigene Werke gestalten, wobei sie sich schon früh auf die Themenbereiche konzentrierten, die sie besonders interessierten und die sie später, als sie selbständige Künstler waren, auch vornehmlich behandelten. Gerrit Dou, der im Februar 1628 als Fünfzehnjähriger zu ihm kam, entwickelte aus Rembrandts Historien im Innenraum Genreszenen mit emblematischen Anspielungen und Vanitasymbolen. Isaac de Jouderville, Sohn lothringischer Glaubensflüchtlinge, versuchte, im Geiste Rembrandts Selbstbildnisse mit unterschiedlichen Gemütsstimmungen zu malen, die aber eher ins Grimassenhafte gerieten. Die rembrandtesken Werke der Schüler trugen zu einer Verbreitung seines Stils bei, und manche wurden schon zu Lebzeiten Rembrandts als Werke des Meisters verkauft.

## Rembrandt gewinnt die Anerkennung der Weltstadt Amsterdam

Die jungen Künstler Rembrandt und Lievens hatten um 1630 offensichtlich beide das Gefühl, ihre Heimatstadt werde ihnen zu eng; sie wollten sich in der Welt bewähren. Dabei dürften die Verbindungen, die sie inzwischen geknüpft hatten, eine Rolle gespielt haben. So zog es Lievens nach England und Rembrandt nach Amsterdam, woher er die ersten Porträtaufträge erhalten hatte. Es sind lebensgroße Porträts erhalten, die schon im Jahre 1631 vollendet wurden (*Nicolaes Ruts*, New York, Slg. Frick, und *Ein Mann an einem Tisch*, Ermitage, Leningrad). *Die Anatomie des Dr. Tulp* (Den Haag) muß 1631 in Auftrag gegeben worden sein und wurde wahrscheinlich im Frühjahr 1632 ausgeführt.

Amsterdam war die bedeutendste und reichste Stadt der Provinzen, die sich vom spanischen Joch befreit hatten.<sup>33</sup> Ihre Lage an der Mündung der Amstel in den Meerbusen IJ war ideal, zwei Arme des Flusses führten ins Landinnere. Ein Netz von Kanälen durchzog schon damals die Stadt. Von der Wasserseite



her sah man, durch einen Wald von Masten hindurch, die rings um die Stadt errichteten Bastionen, die landwärts von Kanälen begleitet wurden. Längs dieser Grachten standen Lagerhäuser und Werften, aber auch schon prunkvolle Wohnhäuser, die der Stadt noch heute ihr Gepräge geben. Die Silhouette wurde von den Kirchtürmen und den Wachtürmen der Tore bestimmt.

Der eigentliche Aufschwung Amsterdams begann, nachdem sich die nördlichen Provinzen der Niederlande von Spanien losgesagt hatten. Damals wurde durch die Blockade Antwerpens die Bedeutung jener bis dahin mächtigsten Handelsstadt zerstört. Zahlreiche Familien der Antwerpener Oberschicht und viele Handwerker und Händler flohen nach Amsterdam und fanden hier eine sichere Heimat. Aber außer den Südniederländern, die vor allem den Aufschwung im Handel und Gewerbe getragen hatten, kamen auch Einwanderer aus anderen europäischen Ländern. Viele von ihnen hatten ihre Heimat aus Glaubensgründen verlassen. Juden waren aus Portugal geflüchtet, später aus Polen und Deutschland; auch Skandinavier, Deutsche, Griechen und Italiener zog es nach Amsterdam. Innerhalb von zwei Generationen schnellte die Einwohnerzahl von 30 000 (1585) auf 115 000 (1631) empor; sie hatte sich also in viereinhalb Jahrzehnten fast vervierfacht. Dadurch entstand eine ungeheure Konzentration verschiedenartigster Kräfte, die sich zu gemeinsamen Unternehmungen zusammen taten. Neben den Ostseehandel trat der Handel mit den neu entdeckten Ländern und Kontinenten. Um dort





*Ansicht von Amsterdam. Um 1640. Radierung (Ausschnitt). 2. Zustand.  
11,2 x 15,3 cm. London, British Museum (B. 210)*

Fuß fassen zu können, schlossen sich die Kaufleute zur Vereinigten Ostindischen Kompanie zusammen, und bald gelang es den Holländern, Konkurrenten aus dem Feld zu schlagen. Die Preise der Waren wurden für die gesamte Welt an der Amsterdamer Handelsbörse bestimmt. Im Gefolge der wirtschaftlichen Blüte entfalteten sich auch die Künste in Amsterdam. Viele Maler und Dichter kamen in die Stadt, so auch Rembrandt. Im Frühjahr 1631 hatte er wohl noch nicht an eine Übersiedlung nach Amsterdam gedacht, denn er erwarb ein Grundstück in Leiden. Dann aber erschienen ihm die Aufträge aus Amsterdam offenbar so wichtig, daß er sich anders besann. Dabei dürfte der einflußreiche Kunsthändler Hendrik Uylenburgh eine wichtige Rolle gespielt haben. Dieser geschickte Kaufmann sicherte sich nicht nur einen weiten Kundenkreis, sondern auch eine große Anzahl kooperationsbereiter Künstler, indem er sie an seinem Geschäft beteiligte. Zu ihnen gehörten zum Beispiel die Maler Claes Moeyaert, Simon de Vlieger, Jacob de Wet, Jan Treck und Lambert Jacobsz. Manche Teilhaber ließen sich dann zur Förderung des Geschäfts gern von den mit Uylenburgh zusammenarbeitenden Künstlern porträtieren, weil größerer Umsatz den eigenen Gewinn erhöhte. Rembrandt beteiligte sich mit der hohen Summe von 1000 Gulden; das war damals mehr als das Jahreseinkommen eines gut besoldeten Pastoren. Auf der Quittung wird er noch als wohnhaft in Leiden aufgeführt. Da Rembrandt, wie wir wissen, in der Breestraat bei Uylenburgh lebte, darf man

annehmen, daß dieser ihn überredet hatte, nach Amsterdam zu kommen.

Seit Rembrandts Ausbildung bei Pieter Lastman, die nun gut sieben Jahre zurücklag, hatte sich die Kunstszene in Amsterdam gründlich geändert.<sup>34</sup> Pieter Lastman war zu jenem Zeitpunkt nicht sehr produktiv, weil er kränkelte. Von seinen Nachfolgern war nur noch Claes Moeyaert intensiv tätig, künstlerisch aber etwa auf der Stufe Lastmans stehengeblieben, ohne viel Eigenes zu entwickeln. So kam Rembrandt gewissermaßen in ein Vakuum und konnte bald sogar seinen Lehrer, der bis dahin den größten Einfluß auf die jungen Maler ausgeübt hatte, übertreffen: Bereits nach zwei Jahren ahmten viele Amsterdamer Künstler Rembrandts Stil nach, vor allem sein Helldunkel. Er war es, der die Amsterdamer Historienmalerei wieder auf ein europäisches Niveau brachte, nachdem sie gegen Ende der zwanziger Jahre zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken war. Damals dominierte die Porträtmalerei, was sich aus den zeitgeschichtlichen Umständen erklären läßt. Das selbstbewußte, zu Wohlstand gelangte Bürgertum, der Kaufmannsstand, die Geistlichkeit und die Beamtschaft strebten nach Verherrlichung und Verewigung. Rembrandt fand bereits eine ausgeprägte Bildniskunst vor, der es jedoch nicht geglückt war, die stilistischen Errungenschaften der Historienmalerei in ihren eigenen Bereich zu übertragen. In den Gruppenporträts beispielsweise war dies besonders augenscheinlich. Meist wurden die Personen additiv nebeneinandergereiht; nur selten gab es eine gemeinsame Handlung, die sie verband. Rembrandt ging von dieser Art der Bildniskunst aus, versuchte jedoch sofort, sie zu übertreffen.

Die *Anatomie des Dr. Tulp* (1632) war das erste Gruppenporträt, das Rembrandt malte.<sup>35</sup> Es geht über alle früheren Amsterdamer Gruppenporträts hinaus, denn Rembrandt verwendet hier bereits Erkenntnisse, die er bei den Historien gewonnen hatte. Er ordnet die Figuren, ähnlich wie in dem Bild *Judas bringt die Silberlinge zurück*, halbkreisförmig um die Hauptperson, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich vereinigt. Ganz konsequent konnte er die Prinzipien der Historiendarstellung jedoch nicht übertragen, weil er sonst die beiden Männer auf der linken Seite ähnlich wie die Schriftgelehrten auf dem Judas-Bild im verlorenen Profil hätte darstellen müssen. Das widerspricht jedoch den Regeln des Porträts. Deshalb gibt er die linken Figuren beinahe in der traditionellen Haltung wieder und läßt einige der Porträtierten zum Betrachter blicken. So entsteht in dem Bild eine gewisse Uneinheitlichkeit, die sich nicht, wie man es gelegentlich erklären wollte, aus späteren Hinzufügungen<sup>36</sup>, sondern allein aus dem künstlerischen Konflikt zwischen der Kompositionsform einer Historie und dem Aufbau eines Gruppenporträts erklären läßt.

Öffentliche anatomische Vorlesungen waren damals in Holland ein besonderes Ereignis, das nicht nur den Wunsch nach umfassendem Wissen befriedigte, sondern auch an die Vergänglichkeit alles Lebenden erinnerte. Die sogenannten anatomischen Theater waren – wie später die ersten naturkundlichen Museen – mit moralisierenden Illustrationen und Ausstellungsstücken ausgestattet, die dem Besucher verdeutlichten, daß die Sünde den Tod mit sich bringt. Skelette und allegorische Darstellungen des Todes gehörten dazu. In den öffentlichen Vorlesungen, die aus hygienischen Gründen meist im Winter stattfanden, durften nur Leichen von Hingerichteten seziiert werden; wir wissen, daß es sich auf Rembrandts Darstellung um den Dieb und

Landstreicher Aris Kidt handelt. Es war allgemein üblich, daß sich die Praelectores Anatomiae anläßlich einer solchen öffentlichen Vorlesung mit einigen anderen zählenden Gildenmitgliedern porträtieren ließen. Dabei ging es nicht um die Wiedergabe einer bestimmten öffentlichen Vorlesung, sondern um das Idealbild einer solchen Vorführung.

Dr. Nicolaes Tulp war ein bedeutender Anatom, der 25 Jahre lang das angesehenere Amt des Praeceptors der Amsterdamer Chirurgen Gilde innehatte (1628–53). Als Angehöriger der Oberschicht machte er die übliche Karriere im öffentlichen Dienst, war Mitglied des Stadtrates, nahm achtmal das ehrenvolle Amt des Schatzmeisters wahr und wurde dann viermal Bürgermeister. Er gehörte der calvinistischen Gemeinde an, für deren Interessen er sich in seiner politischen Laufbahn einsetzte. Das bekannte Wort «Im Dienen verbrauche ich mich» war sein Motto. Rembrandt hebt Tulp besonders hervor und setzt ihn auch durch seine Tracht, etwa den Hut, gegen die übrigen Mitglieder der Chirurgen Gilde ab. Auch die Gestaltung des Raums ist so angelegt, daß Tulp eine besondere Stellung zukommt. Er ist vor einer Nische zu sehen; die übrigen Personen stehen vor der weiten Halle.

Der erste Chirurg, der das Sezieren nicht einem Assistenten überließ, war der Anatom Andreas Vesal. Ihm gelang es als Student in Paris, die Sehnen der Hand freizulegen. Die Zeitgenossen feierten Tulp als den «Vesalius von Amsterdam», und darauf spielt auch die ganze Darstellung an. Tulp demonstriert einige Muskeln des Armes, die die Finger bewegen, und vergleicht seine Beobachtungen mit dem Holzschnitt in einem 1627 erschienenen anatomischen Lehrbuch – wahrscheinlich das von Adriaen van der Spiegel –, das zu Füßen der Leiche aufgeschlagen liegt. In dem Lehrbuch von Vesalius, «De humani corporis fabrica», ist der Verfasser selbst beim Sezieren des rechten Armes dargestellt; auf dem Tisch vor ihm liegt ein Zettel mit der Aufschrift «Über die Sehnen, die die Finger bewegen». Das wichtigste Instrument des Arztes war für Vesalius die Hand, und er wurde nicht müde, darauf hinzuweisen, daß das Wort «Chirurg» von dem griechischen Wort für Hand (cheir) abstamme. Die rechte Hand, mit der der «Vesalius von Amsterdam» seziiert, wird ebenfalls von solchen Sehnen bewegt, wie sie an der freigelegten Hand des Aris Kidt vorgeführt werden.

Um Tulp in diesem Sinne als Vesalius von Amsterdam zu charakterisieren, weicht Rembrandt völlig vom Ablauf einer damals üblichen Anatomie ab. Meist wurden zuerst die Bauchhöhle und das Gehirn geöffnet, danach die Arme seziiert. Zu diesem Zweck wurden sie vom Rumpf getrennt und aufgehängt. Rembrandt dagegen stellt den ganzen Leichnam dar, der bis auf den Arm unberührt ist. Dadurch wird in besonderem Maße evident, daß Tulp hier wie Vesalius ein Anatom der Hand und des Armes sein wollte; es bedarf keines erläuternden Zettels mehr. Ob Rembrandt den seziierten Arm nach den Holzschnitten anatomischer Bücher oder aber nach dem Arm des Aris Kidt gemalt hat, ist umstritten. (Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, daß 1669 in dem Inventar seines Besitzes Gipsabgüsse nach vier von Vesalius seziierten Armen und Beinen erwähnt werden.)

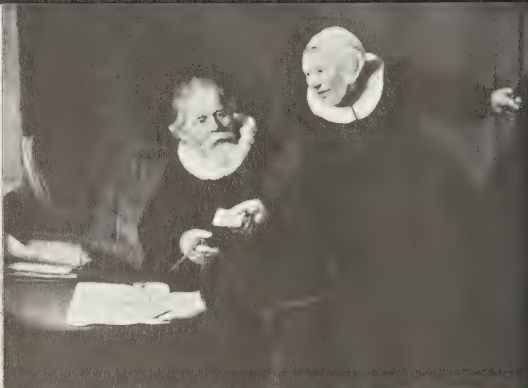
Ähnlich wie die *Anatomie* überwindet auch das Gemälde *Der Schiffsbau-*

*Die Anatomie des Dr. Tulp. 1632. Leinwand. 169,5 x 216,5 cm.  
Den Haag, Mauritshuis (Br. 403)*









*Jan Rijcksen und Griet Jans. 1633. Leinwand 115 x 165 cm.  
London, Buckingham Palace (Br. 408)*

meister Jan Rijcksen und seine Frau (London, Buckingham Palace) durch die konsequente und kühne Anwendung von Gestaltungsprinzipien der Historienmalerei die Tradition. (Der porträtierte Jan Rijcksen war, wie erst kürzlich entdeckt wurde, ein Teilhaber der Ostindischen Kompanie und im Jahre 1620 deren wichtigster Schiffsbaumeister.<sup>37</sup>) Das Bild entstand 1633 und zeigt das Ehepaar in einer Szene, die den Betrachter über die soziale Stellung der Porträtierten informiert: Der Schiffsbaumeister sitzt an seinem Schreibtisch, mit Konstruktionszeichnungen beschäftigt. Rijcksens Frau hat gerade das Arbeitszimmer ihres Mannes betreten. Er unterbricht seine Tätigkeit und wendet sich ihr zu. Diese «Störung» soll die Wendung des Mannes zum Betrachter hin motivieren. Es ist ein geschickt aus dieser kleinen Handlung entwickeltes Motiv, das formal die für ein Porträt erforderliche Haltung schafft. Die Handlung dient aber noch in einem anderen Sinne zur Charakterisierung des Ehepaares: sie hebt die berufliche Stellung des Mannes im Gegensatz zu der untergeordneten Tätigkeit seiner Frau hervor, die wie ein Sekretär einen Brief überbringt.

Die ungewöhnliche Konzeption der Rembrandtschen Bilder, die kraftvolle Erzählweise und das malerische Helldunkel erregten Aufsehen bei den Amsterdamer Malern und Bürgern. Schon um 1633 wird Rembrandt von vielen nachgeahmt und mit Aufträgen aus dem Bürgertum überschüttet. Das dürfte seinen Wunsch verstärkt haben, sich in dieser Stadt als Meister selbständig zu machen. Im Jahre seiner Eheschließung 1634 trat er in die Lukasgilde ein und nahm Lehrlinge an, die nun in großer Zahl aus Holland zu ihm kamen – einige sogar aus Deutschland und einer aus Dänemark. Nach den Gildevor-

schriften durfte ein Meister nur drei Lehrlinge zu gleicher Zeit ausbilden. Rembrandt scheint sich nicht daran gehalten zu haben, da er seine Werkstatt als eine Art Akademie auffaßte, in der auch Platz für jüngere und ältere Dilettanten war. Der Ausbildung seiner Schüler opferte Rembrandt viel Zeit, denn er war überzeugt, daß Kunst durch ständiges Üben erlernbar sei. Unter seiner Anleitung schufen die Lehrlinge Werke, die nicht selten Rembrandts Auffassung sehr nahekamen. Sobald sie dann aber selbständig arbeiteten, paßten sich die meisten schnell dem herrschenden Geschmack an.

Wahrscheinlich erhielt Rembrandt beim Aufbau seiner Existenz wesentliche Anstöße von Uylenburgh. Dem jungen Mann tat sich eine neue Welt auf. Von nun an führte er das Leben eines erfolgreichen Künstlers, der nicht nur Maler, sondern zugleich Kunsthändler, Sammler und Lehrer war und alles miteinander zu verbinden wußte. Auch Uylenburgh besaß neben seiner Kunsthandlung eine «Akademie», in der Kinder wohlhabender Familien im Malen unterrichtet wurden. Dort lernten sie zunächst das Kopieren von Vorbildern. So hatten damals alle großen Künstler ihre Ausbildung begonnen, und sie erfuhren dann üblicherweise das schmeichelhafte Lob, Kopie und Original seien kaum zu unterscheiden. Uylenburgh machte gleich ein doppeltes Geschäft, weil er eine große Sammlung bedeutender Meister, darunter viele Italiener, besaß. Die Schüler mußten für ihre Unterweisung zahlen, und er verkaufte dann ihre Kopien gewinnbringend. Wie nahe lag da die Versuchung, das Werk des Schülers als ein Original auszugeben?

## Rembrandt und Saskia

Seine Frau Saskia van Uylenburgh lernte Rembrandt wahrscheinlich durch eben diesen Kunsthändler Uylenburgh kennen. Sie war dessen Cousine und mit etwa zehn Jahren nach Amsterdam gekommen, um dort bei Verwandten zu wohnen und zu arbeiten. Ihre Mutter war gestorben, als das Mädchen sechs Jahre alt war. Wie Rembrandt war auch Saskia ein Nachkömmling: die jüngste von neun Geschwistern. Ihr Vater war Abgeordneter von Leeuwarden in den Staaten von Friesland und als Mitglied der deputierten Staaten einer der friesischen Gesandten im Haag. Für Rembrandt, der väterlicherseits bürgerlicher, mütterlicherseits adliger Herkunft war, mag die Abstammung seiner Frau bewußt oder unbewußt eine Rolle gespielt haben. Es entspräche nur den Regeln der natürlichen Entwicklung eines Jungen, daß das Bild seiner Mutter ihn mehr prägte als das seines Vaters, und alle Zeugnisse, die wir haben, sprechen auch dafür. Saskia und Rembrandt lernten sich 1633 kennen, wie aus einigen Porträts hervorgeht, die er in diesem Jahr von ihr machte. Als Waise hatte Saskia einen Vormund, den reformierten Pastoren Jan Cornelisz. Sylvius. Dieser war mit Aaltje van Uylenburgh, einer Cousine ersten Grades von Saskia, verheiratet. Er war 1634 schon 70 Jahre alt, tat aber noch Dienst an der Groote Kerk, wo er, nach seiner Tätigkeit an verschiedenen Landgemeinden, über 28 Jahre lang wirkte. 1633 oder 1634 porträtierte ihn Rembrandt in einer Radierung. Man möchte annehmen, daß es sich dabei nicht um einen Auftrag handelte, sondern daß Rembrandt den Vormund Saskias für sich gewinnen oder ihm nachträglich mit diesem Porträt dafür danken

wollte, daß er ihm die Zustimmung zur Ehe mit Saskia gegeben hatte. Sylvius war ein sehr geschätzter Seelsorger: noch acht Jahre nach seinem Tod wurde eine Radierung bestellt, die ihn auf der Kanzel zeigt. Ein solches Blatt war nicht nur für Kunstsammler gedacht, sondern auch für Amsterdamer, die ihn verehrten und in Erinnerung behalten wollten.

Am 10. Juni 1634 bestellten Rembrandt und Saskia gemeinsam vor dem Kommissar für Eheschließung in Amsterdam ihr Aufgebot. Saskia wurde dabei von Sylvius begleitet. Die Urkunde hat den Wortlaut: «Den 10<sup>ten</sup> Juni 1634 erscheint . . . Rembrant Harmansz. van Rijn, von Leyden, 26 Jahre alt, in der Breestraat wohnend (erklärend, daß) seine Mutter dieser Ehe zustimmen wird und Saskia V(an) uylenburgh aus Leeuwarden 21 (Jahre) alt, wohnhaft in St. Anna Parochai . . .» Die in jener Urkunde vorausgesetzte Zustimmung unterzeichnet Rembrandts Mutter am 14. Juni, also vier Tage später, bei einem Notar in Leiden und dankt in einem Zusatz der Ehekommission dafür, daß diese bei der Annahme des Aufgebots ihre Zustimmung vorausgesetzt habe, obgleich sie vorher nicht gefragt worden sei. Man möge ihrer Zustimmung nachträglich den Sinn beimesen, als sei sie persönlich dabei gewesen. Die kirchliche Trauung wurde dann am 2. Juli desselben Jahres in der reformierten Kirche St. Anna vollzogen, die zu der Gemeinde Het Bildt in Friesland gehörte.<sup>38</sup> In jenem Ort war ein Schwager von Saskia, Gerrit van Loo, Sekretär.

Rembrandt hat eine zaubernde Porträtzeichnung von Saskia gemacht, die er mit der Inschrift versah: *Das ist meine Frau, als sie 21 Jahre alt war am 3. Tage, als wir getraut waren, den 8. Juni 1633.* Dieses Saskia-Porträt, auf Pergament mit Silberstift ausgeführt, hat schon durch die Wahl des Materials, das sonst für Urkunden verwendet wird, einen beinahe dokumentarischen Charakter. Bei der Beschriftung ist Rembrandt zweifellos ein Fehler unterlaufen: entweder hat er das falsche Datum für die Trauung angegeben oder sich im Alter von Saskia geirrt, denn 21 Jahre war sie erst zum Zeitpunkt der Trauung im Juli 1634, 1633 also noch 20 Jahre alt.

1634, 1635 und 1641 malte Rembrandt Saskia auch als Flora, die bei den Römern die Göttin alles Blühenden und somit der Jugend, des fröhlichen Lebensgenusses und der guten Hoffnung der Frauen war.<sup>39</sup> Ihr Symbol ist die Blüte. An ihrem Fest schmückten sich im alten Rom die Frauen mit Blumen. In der Antike wurde die Göttin als blühende, blumengeschmückte Jungfrau dargestellt, einer griechischen Frühlingshore ähnlich. Diese Werke waren in Holland durch Kupferstiche bekannt, und gern stellte man bei festlichen Umzügen, etwa anläßlich der Begrüßung eines Königs, die Flora als lebendes Bild dar. Rembrandt knüpft also an bekannte Vorstellungen an, wenn er in dem Londoner Gemälde von 1635 Saskia als Flora malt, ihr Haupt mit Blumen schmückt und die Linke ein Blumengebinde halten läßt, während die Rechte auf einen von Blumen umrankten Stab gestützt ist. Ihm dürfte die Flora vor allem eine Allegorie der guten Hoffnung gewesen sein, denn Saskia erwartete damals ein Kind, das gegen Jahresende geboren wurde. Wer die manchmal banalen Analogien bedenkt, die Rembrandts Zeitgenossen zwischen sich und Gestalten der Vergangenheit herstellten<sup>40</sup>, der wird die Möglichkeit einer solchen Anspielung gewiß nicht ausschließen können. Saskia diente ihm in den späteren Jahren auch als Modell für Delila<sup>41</sup>; in dem Gemälde *Der verlorene Sohn im Bordell* verlieh er der Dirne auf dem Schoß





Jan Cornelisz. Sylvius. 1633. Radierung (Ausschnitt). 1. Zustand.  
16,6 x 14,1 cm. London, British Museum (B. 266)

des verlorenen Sohnes Züge seiner jungen Frau. Bevor er Saskia kennenlernte, hatte Rembrandt kaum weibliche Porträts geschaffen. Seine ersten Bildnisse von Frauen und Mädchen sind ausgesprochen trocken, manchmal langweilig; erst durch die freien Studien nach Saskias Antlitz lernt er es, die Lieblichkeit und Anmut weiblicher Züge zu erfassen. Wieweit er seine Frau mit den Rollen, in denen er sie malte, identifizierte, wird wohl nie ganz zu klären sein; das zeigt sich an dem bereits angeführten Gemälde *Der verlorene Sohn im Bordell*<sup>42</sup>. Es galt bis in die neueste Zeit als Doppelporträt von Rembrandt und Saskia, das Rembrandt als Zeugnis ihres überschäumenden Glücks geschaffen habe. Dies ist um so erstaunlicher, als man schon 1925 auf die Verwandtschaft des Bildes mit Darstellungen vom verlorenen Sohn im Bordell aufmerksam wurde; auch von Rembrandt selbst gibt es eine Reihe von Zeichnungen mit diesem Thema, die erstaunliche Ähnlichkeit mit dem

Gemälde aufweisen. Hier wie dort ist der verlorene Sohn als Junker in Offizierstracht mit Federbaret und Degen gekleidet, und die Dirne sitzt auf seinem Schoß, während er das Glas erhebt. Der Tisch ist reich gedeckt, und an der Wand hängt eine Tafel, auf der die Zeche angekreidet wird. Da diese Zeichnungen alle im Breitformat angelegt sind und auf dem Gemälde die Gegenstände am linken Bildrand merkwürdig überschritten scheinen, stellte ich 1966 dem Dresdener Museum die Frage, ob es vielleicht beschnitten sei und ob es davon Röntgenfotos gäbe. Man verneinte beide Fragen. Eine spätere Untersuchung von Frau Mayer-Meintschel lieferte dann aber die Beweise. Auf der linken Seite zeigt das Röntgenfoto nicht die üblichen Spannblätter, das Bild muß dort also ein Fragment sein. Noch eine andere

Saskia. 1633. Silberstiftzeichnung auf Pergament. 18,5 x 10,7 cm.  
Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett (Ben. 427/Abb. II, 483)



Wat in mijn hand  
 is 21 guld en wat den verdere  
 Douw oer mij getroude wadreg

De gijne  
 1633



*Saskia als Flora. 1635. Leinwand 123,5 x 97,5 cm.  
London, National Gallery (Br. 103)*



*Der verlorene Sohn im Bordell. Um 1636–38. Leinwand 161 x 131 cm.  
Dresden, Gemäldegalerie (Br. 30)*

Überraschung trat zutage: die Röntgenaufnahme zeigte eine übermalte, nackte Mandolinenspielerin. In seiner ursprünglichen Fassung war das Gemälde also ein breitformatiges Historienbild mit dem verlorenen Sohn im Bordell. Es ist dann aber – noch von Rembrandt? – beschnitten und auf die Hauptfiguren konzentriert worden. Vielleicht hatte Rembrandt auch hier Schwierigkeiten, das Bild zu vollenden, und hat es im Laufe des Gestaltungsprozesses auf die Hauptfiguren beschränkt.

Sich selbst in der Rolle des verlorenen Sohnes darzustellen, der auf Irrwegen sein Erbe vergeudet, in tiefstes Elend versinkt, dann aber, als er reuig heimkehrt, von seinem gütigen Vater mit Freuden aufgenommen wird, das



war nach der Auffassung damaliger Künstler durchaus nichts Ungewöhnliches. Schon Karel van Mander erwähnt, Dürer habe sich in dem Kupferstich «Der verlorene Sohn als Schweinehirt» selbst in der Rolle dieses negativen Helden dargestellt. Der Utrechter Künstler Jan Bijlert hatte sich in der Bordellszene porträtiert. Da in einer Reihe von Utrechter Werken der verlorene Sohn durch die Wendung und den Blick zum Betrachter ausgesprochen selbstporträthafte Züge besitzt, lag es auch von der künstlerischen Gestaltung her, die dieses Thema durchlaufen hatte, nahe, sich selbst in dieser Rolle wiederzugeben. Selbstporträts in der Gestalt von negativen Helden gibt es von Rembrandt mehrfach. Als ihm mehr und mehr Reichtum zuteil wurde, hat er sich als Bettler dargestellt und später als einen der Schergen, die das Kreuz Christi aufrichten. Im Überfluß wußte er um die Vergänglichkeit des Reichtums, als Christ um die Schuld, in der Ehe um die Lüste des Menschen. Übrigens wird die Liebe auch in zeitgenössischen Werken der Dichtkunst oft in einem negativen Sinn beschrieben. Rembrandt stand hier also nicht außerhalb der Theologie seiner Zeit, die in ihren Auslegungen die biblischen Geschichten im Hinblick auf die Gegenwart aktualisierte.

Saskia, ihr Vormund Sylvius und ihr Onkel Uylenburgh haben Rembrandt ohne Zweifel den Zugang zu den Geistlichen und Patriziern auch dank ihrer verwandtschaftlichen Beziehungen erleichtert. Deshalb pflegte Rembrandt auch besonders den Kontakt mit Saskias Verwandten. Die Taufurkunden sind in dieser Hinsicht interessant, denn als Zeugen werden bei seinen vier Kindern immer diese reicheren Verwandten, nie aber seine eigenen, sehr viel ärmeren Geschwister geladen. Rumbertus und Titus werden nach Saskias Vorfahren genannt. Lediglich die beiden Töchter, die 1638 und 1640 geboren werden, erhielten den Namen Cornelia nach Rembrandts Mutter. Fühlte sich Rembrandt so sehr als etwas Besonderes, daß er seine eigene Familie vernachlässigte? Auffälligerweise wird er in allen Urkunden, die mit dem Erbe und Nachlaß seiner Eltern zu tun haben, seinen Geschwistern gegenüber dadurch ausgezeichnet, daß er den Ehrentitel Herr («Sr.») erhält.

## Rembrandts Aufträge von Prinz Frederik Hendrick

Rembrandt befand sich noch nicht lange in Amsterdam, als er – wohl 1632 – durch die Vermittlung von Huygens beauftragt wurde, drei Bildnisse in Den Haag zu malen. Er porträtierte Huygens' Bruder Maurits und dessen Freund Jacob de Gheyn d. J., außerdem die Gemahlin des Statthalters Prinz Frederik Hendrick, Amalia von Solms. Maurits Huygens übernahm 1632 von seinem Vater das ehrenvolle Amt des Sekretärs beim holländischen Staatsrat und hatte es bis zu seinem frühen Tod inne. Er war eng mit dem Maler Jacob de Gheyn d. J. befreundet, der Kanonikus an der Utrechter Marienkirche war und damit eine Art Sinekure besaß. Die beiden Bilder, die bei Rembrandt in Auftrag gegeben worden waren, sind als Pendants konzipiert, und Jacob de Gheyn d. J. vermachte sein Porträt dann auch Maurits Huygens. Es trägt auf der Rückseite folgende Inschrift in lateinischer Sprache: «Jacob Gheyn der Jüngere (vermacht) dem Huygens sein Bildnis als letzte Pflicht des Sterben-



Gerard van Honthorst, Prinz Frederik Hendrick. 1631. Leinwand 77 x 61 cm.  
Den Haag, Huis ten Bosch, Königliche Sammlung

den.» Jacob de Gheyn d. J. schätzte offensichtlich Rembrandts Kunst, denn er besaß dessen 1628 entstandenes Gemälde *Petrus und Paulus im Gespräch* (Melbourne) und den *Schlafenden Tobias* (Turin), die er dem Steuereinnehmer Jan Uytenbogaert vermachte.<sup>41</sup> Zu dem Porträt von Jacob de Gheyn d. J. schrieb Constantijn Huygens ein Jahr nach dessen Entstehung einen Zweizeiler: «Das ist Rembrandts Hand, und das Gesicht von de Gheyn. Staune. Leser, das ist de Gheyn und ist es nicht.» Dieser Spruch macht deutlich, daß jedes Porträt nur ein Abbild des Porträtierten, nicht aber er selbst ist. Wer den Dargestellten kennenlernen will, muß nicht das Porträt ansehen, sondern ihn selbst. Diese Meinung entspricht neuplatonischer Auffassung und findet sich in vielen Bildbeschreibungen des 17. Jahrhunderts.



*Amalia van Solms. 1632. Leinwand 68,5 x 55,5 cm.  
Paris, Musée Jacquemart-André (Br. 99)*

Das Bildnis der Amalia von Solms sollte wahrscheinlich ein Pendant zu dem Porträt des Prinzen Frederik Hendrick sein, das Gerard van Honthorst im Jahr zuvor geschaffen hatte, denn es ist mit dem gleichen gemalten dekorativen Scheinrahmen versehen.<sup>44</sup> Auch in der Auffassung paßte Rembrandt sich Honthorst an und verlieh dem Porträt eine der höfischen Etikette entsprechende, für seinen eigenen Stil aber recht untypische Starrheit. Es ist 1632 datiert. Im Schloßinventar des gleichen Jahres wird es aufgeführt als «Ein Konterfei ihrer Exzellenz im Profil, von Rembrandt gemalt . . .». Es hing damals merkwürdigerweise nicht in demselben Zimmer wie das Porträt des Prinzen von Honthorst. Amalia von Solms war die Tochter des Grafen Albrecht von Solms-Braunfels und lebte im Haag als Hofdame, bevor der

Prinz sie im Jahre seiner Wahl zum Statthalter, 1625, heiratete.

Prinz Frederik Hendrick gehörte beinahe zwei Jahrzehnte lang zu den besten Auftraggebern Rembrandts. Deshalb wollen wir hier etwas näher auf seine Person eingehen. Als der Statthalter Prinz Maurits 1625 ohne eheliche Kinder starb, war er, der jüngste Sohn des auf Betreiben der Spanier ermordeten Willem von Oranien, durch die Generalstaaten in dieses Amt gewählt worden. Die meisten Provinzen, die sich seit dem Aufstand gegen die Spanier als souveräne Staaten erklärt hatten, stimmten dem nachträglich zu und wählten ihn auch zum Statthalter ihrer Gebiete. Als sich die nördlichen Provinzen vom spanischen König lossagten, dessen Vertreter in den Niederlanden der Statthalter war, hatte der Titel seinen Sinn verloren. Trotzdem wollte man das Amt nicht abschaffen. Man definierte es neu. Der Prinz wurde der von den Provinzen bzw. deren Vertretern in den Generalstaaten gewählte Oberbefehlshaber des Heeres und hatte Mitspracherecht bei der Besetzung der städtischen Magistrate. Frederik Hendrick war in einer politisch schwierigen Situation gewählt worden, denn der spanische Feldherr Spinola war ein gefährlicher Gegner der Republik. Er wurde mit den Schwierigkeiten jedoch glänzend fertig und vermied auch den Konflikt mit den Regenten der Städte, die sich durch das wachsende Ansehen des Statthalters in ihrer Macht gefährdet sahen. Während Maurits' besonderes Interesse dem Militärwesen und dem Bau von Festungsanlagen gegolten hatte, wetteiferte Prinz Frederik Hendrick durch den Ausbau seines Schlosses Honselaarsdijk und von Parkanlagen mit dem französischen Hof. Er war französisch erzogen worden. Seine Mutter war eine Tochter des ermordeten Hugenottenführers Coligny, und er hatte oft den Hof seines Paten, des französischen Königs Heinrich IV., besucht. Er ließ das Schloß von bekannten Künstlern ausschmücken und erwählte keinen geringeren als Honthorst zum Hofmaler. Auch legte er sich eine große Gemäldesammlung zu, wobei ihn Huygens beraten haben dürfte, denn er erwarb Meisterwerke der niederländischen Malerei. Er wurde vermutlich von Huygens auch auf Rembrandt aufmerksam gemacht und erteilte diesem den Auftrag, eine Passionsserie zu schaffen.<sup>45</sup> Die erste Bestellung umfaßte wahrscheinlich fünf Gemälde: die Kreuzaufrichtung, die Kreuzabnahme, die Grablegung, die Auferstehung und die Himmelfahrt. Später kamen dann noch die Anbetung der Hirten und die Beschneidung hinzu. Dieser Auftrag ist besonders interessant, weil sieben Briefe Rembrandts an den Vermittler Constantijn Huygens erhalten sind, die uns wenigstens bruchstückhaft über die Entstehungsgeschichte der Bilder und auch über Rembrandts künstlerische Intentionen informieren.<sup>46</sup> Leider sind die Antworten von Huygens verlorengegangen. Rembrandt führte seine Korrespondenz, was für ihn sehr bezeichnend ist, auf niederländisch, während die Gebildeten seiner Zeit meist lateinisch schrieben. Da mehr als ein Jahrzehnt vergangen war, seit er die Lateinschule besucht hatte, konnte er sich offensichtlich nicht mehr in dieser Sprache ausdrücken. Seine Handschrift ist, vergleicht man sie etwa mit der seiner Mutter, ausgesprochen flüssig und individuell. Doch machen die Briefe selbst deutlich, daß er kein «homme de lettres» ist. «Anfang des 17. Jahrhunderts hat sich im Niederländischen eine im ganzen einheitliche Schreibweise durchgesetzt, der sich die gesellschaftliche Oberschicht mit deutlichem Kultur-, Sprach- und Standesbewußtsein bedient. Rembrandt steht diesen Bestrebungen fern, hat wohl auch kaum das



Von Geld ist die Rede, von wem noch?

... wurde er auf seinem Grabstein genannt: pictor celerrimus. Und in der Tat waren nur wenige Maler je so produktiv wie er: Hunderte von Gemälden hängen heute unter seinem Namen in den Museen. Einmal lieferte er seinem kurfürstlichen Auftraggeber gleich 60 Paar kleiner Gemälde für die Ahnengalerie auf einen Satz ab – sie erschienen pauschal als ein einziger Rechnungsposten im Kassabuch des hohen Herrn. Freilich konnte selbst ein pictor celerrimus den Pinsel nicht rastlos schwingen. Der Mann hatte sich deshalb eine Mal-Werkstatt eingerichtet, wo er bisweilen zehn Gesellen für sich malen ließ.

Das Geschäft mit der Gemälde-Fabrik hatte er vom Vater erlernt, der sich «Hans Maler» nannte. In dessen Werkstatt hatte der Sohn das Handwerk studiert (und auch des Sohnes Söhne übernahmen später den Malbetrieb). Die kommerzielle Auswertung des künstlerischen Talents lohnte sich für den Mann, von dem hier die Rede ist. Als Hofmaler eines Kurfürsten wurde er reich, wurde zum prominenten Bürger seiner Wohngemeinde Wittenberg, wurde zum Stadtrat und zweimal zum Bürgermeister gewählt. Als seine Tochter heiratete, ging sie mit einer Mitgift in die Ehe, die nach heutiger Kaufkraft Millionen wert war.

Der vielbeschäftigte Maler starb 12 Tage nach seinem 81. Geburtstag. Seinen beiden Söhnen hinterließ er nicht nur den renommierten Kunstbetrieb (sie malten mit dem väterlichen «Firmenzeichen», einer Art Mini-Drachen, weiter), sondern auch ein erhebliches Vermögen. Von wem war die Rede?

(Alphabetische Lösung: 3-18-1-14-1-3-8)

## Pfandbrief und Kommunalobligation

Meistgekaufte deutsche Wertpapiere - hoher  
Zinsertrag - schon ab 100 DM bei allen Banken  
und Sparkassen

Verbriefte  Sicherheit

Bedürfnis gehabt, sich hier zu engagieren. Er schreibt in vielen Fällen, und das nicht nur bei Eigennamen und Fremdwörtern, unbekümmert seiner nordwestlichen niederländischen Aussprache gemäß. Der Welt der zeitgenössischen Bildung, der Literaten und Gelehrten gehört er auch in dieser Hinsicht nicht an. Dies muß Huygens, dem Exponenten der Moderne, bei aller Bewunderung, die ihm Rembrandt zeitweise abnötigte, beim Lesen wieder einmal deutlich geworden sein. Die Höflichkeitsfloskeln am Anfang sowie in den abschließenden Wendungen sind damals dem Briefstil der Gesellschaft allgemein eigen, auch im freundschaftlichen und familiären Bereich. Sie sind gesellschaftliche Konvention, nicht Ausdruck eines persönlich oder sozial bestimmten Verhaltens. Konventionell sind auch die Fremdwörter, deren sich Rembrandt bedient. Doch bestimmt nicht formale Glätte den Stil dieser Briefe, sondern ein weitgehend am Stil des Sprechens orientierter Ausdrucksweise, der kräftige Akzente setzt. Wo Emotionen, Affekte im Spiele sind, kann ein Satz plötzlich abbrechen, treten lapidare Mitteilungen an die Stelle wohlgefügtter Sätze, führt die von Ärger diktierte Darstellung eines Sachverhalts zu ungelinken Verschachtelungen.<sup>47</sup>

Rembrandts Briefe sind meist sehr direkt. Er kommt gleich zur Sache, nennt sein Anliegen, bietet Huygens, wenn er ihm behilflich sei, unverhohlenen eigene Arbeiten als Geschenk an.

Die Themenfolge der in Auftrag gegebenen Werke hatte vor dem Sieg des Calvinismus zu Altarprogrammen gehört. Nach dem Bildersturm kam sie in den nördlichen Niederlanden, sieht man von dem Schmuck der katholischen und lutherischen Kirchen ab, nur noch in der Graphik vor oder bei Hausaltären und Kabinettbildern. So bedeutet es für Rembrandt eine Gelegenheit, mit der flämischen Kunst zu wetteifern, die diese Szenen weiterhin auf Altarbildern darstellte. Rembrandt wählte, sofern es nicht bereits vom Auftraggeber festgelegt war, ein hochrechteckiges, oben abgerundetes Format, wie es bei Altarbildern häufig vorkommt. Der Auftrag regte ihn dazu an, sich mit den größten flämischen Meistern, Rubens, van Dyck und Jacob Jordaens, die Huygens bei seinen Ankäufen für den Statthalter bevorzugte, zu messen. In den beiden zuerst entstandenen Gemälden *Die Kreuzaufrichtung* und *Die Kreuzabnahme* setzte er sich mit zwei Kompositionen von Rubens auseinander, die ihm vermutlich durch Stiche bekannt waren.<sup>48</sup> Doch erfuhren die Kompositionen eine starke Umbildung. Auf Rubens' Kreuzabnahme ist der Leichnam Christi bildparallel dargestellt und wird von allen Helfern umrahmt. Rembrandt hat sie in verschiedene Gruppen, die trauernd das Kreuz umstehen oder bei der Abnahme des Leichnams behilflich sind, aufgegliedert. Das Kreuz ist schräg gestellt. Rubens wollte die Frauen und Jünger unter dem Kreuz als gläubige Träger Christi charakterisieren. Rembrandt dagegen zeigt, mit wieviel Teilnahme und Mühsal die Freunde den entseelten, in sich zusammengesunkenen Leichnam vom hohen Kreuz herablassen. Rechts gibt er, der Historie entsprechend, Nikodemus wieder. Links ist Maria in tiefem Schmerz zusammengebrochen und wird von zwei Frauen gestützt. Im Bibeltext ist diese Episode nicht erwähnt. Sie entstand als Legende im Mittelalter, als man Marias Teilhaberschaft an der Erlösung durch ihr Mitleiden im Leben Jesu und unter dem Kreuz begründete. Auf dem Tridentinum war die Darstellung solcher legendenhaften Motive zwar verboten worden<sup>49</sup>, doch der protestantische Rembrandt griff dieses katholische Motiv bewußt auf, um die

Trauer der mitleidenden Seele einzubeziehen. So wie Maria sollte auch der Betrachter von Schmerz ergriffen werden. Daher schrieb Rembrandt etwa zu jener Zeit unter eine Zeichnung, die Maria unter dem Kreuz darstellt, die Worte Jesu an Johannes seien *ein demütiger Schatz, den man in seinem Herzen bewahrt, zum Troste ihrer mitleidenden Seele*<sup>50</sup>. Wie sehr er dieses Geschehen im Sinne barocker Kirchenlieder verstand, in denen sich die Gläubigen als Trauernde und Sünder unter dem Kreuz beschreiben, wird daraus ersichtlich, daß er sich selbst als einen der Helfer unter dem Kreuz porträtierte.

Rembrandt liegt daran, die persönliche Erfahrung und Begegnung mit dem Gekreuzigten darzustellen; alle erzählerischen Elemente wie zum Beispiel das Würfeln um den Rock Christi hätten davon nur abgelenkt. Dagegen betont er alle Motive, die an das Leiden Christi erinnern: an den Kreuzesbalken sieht man noch die blutigen Spuren der Annagelung, der Dornenkrönung und der Seitenwunde. Durch das Helldunkel konzentriert er seine Darstellung auf das Kreuz und den Leichnam Christi, auf Gesichter und Hände der Trauernden. Die sich entfernenden Juden und die Stadt versinken im Dunkel. Obgleich er viel von ihm entlehnt, hat Rembrandt die Verwendung des Stichs nach Rubens nicht als geistigen Diebstahl aufgefaßt. Für ihn war sein Werk, das die Bedeutung des Heilsgeschehens vergegenwärtigte, eine eigene schöpferische Leistung. Deshalb reproduzierte er sein Gemälde in einer Radierung, die das ungewöhnlich große Format der Stiche nach Rubens besaß, und ließ sie durch ein Urheberrecht schützen, wodurch Nachstiche verboten wurden. Solche privilegierten Reproduktionen waren im Rubens-Kreis gebräuchlich, mit dem Rembrandt hier offenkundig wetteifert. Die Radierung zeigt teilweise einen früheren Zustand des Gemäldes, das Rembrandt danach veränderte, weil er sich auch hier, wie so oft, mit der gefundenen Lösung nicht zufriedengab.<sup>51</sup> Auf der Radierung findet sich statt der Ohnmacht Marias eine Gruppe von Trauernden, die ein Leintuch ausgebreitet halten. Ursprünglich sollte offenbar neben der eigentlichen Abnahme vom Kreuz auch das Grabtuch gezeigt werden als Hinweis auf die Grablegung. In der endgültigen Fassung verzichtete Rembrandt auf diese Andeutung des Zusammenhangs, um den Schmerz der Mutter unter dem Kreuz noch eindringlicher zu schildern.

Bei dem Gemälde *Die Kreuzaufrichtung* hatte er, entsprechend der zeitgenössischen Theologie, sich selbst als einen der Schergen, die das Kreuz aufrichten, dargestellt. Ähnlich dichtete zur gleichen Zeit ein Lyriker folgende Strophen: «Was ist doch wohl die Ursach solcher Plagen? / ach, mein Herr Jesu, ich hab dies verschuldet, / was du erduldet.» Beide Gemälde sind nicht datiert. Rembrandt wird sie 1633 oder 1634 abgeliefert haben. Er bittet Huygens 1636 in einem Brief, dem Statthalter zu sagen, daß er sehr eifrig mit der Vollendung der drei Passionsbilder beschäftigt sei, die zu der Kreuzaufrichtung und der Abnahme vom Kreuz gehörten.<sup>52</sup> Die Himmelfahrt sei vollendet, die beiden anderen Bilder (Auferstehung und Grablegung) seien mehr als halbfertig. Er fragt, ob der Prinz die Himmelfahrt schon jetzt haben wolle oder später alle drei Bilder zugleich. Um sich Huygens' Gunst zu sichern, kündigt er ihm an, er werde ihm als Dank einige seiner neuesten Arbeiten schicken (vermutlich meinte er damit Radierungen). Im Haag wußte man offensichtlich schon, wie schwer es Rembrandt fiel, ein Gemälde als





*Die Kreuzabnahme. Um 1633. Holz 89,5 x 65 cm.  
München, Alte Pinakothek (Br. 550)*



*Die Himmelfahrt Christi. 1636. Leinwand 92,5 x 68,5 cm.  
München, Alte Pinakothek (Br. 557)*

abgeschlossen zu betrachten, und wie sehr er dazu neigte, seine Werke wieder zu übermalen und wesentliche Änderungen vorzunehmen. Deshalb ließ man sich *Die Himmelfahrt* gleich liefern.<sup>53</sup> In dem Begleitschreiben stimmt Rembrandt Huygens zu, es sei sinnvoll, wenn er bald nach Den Haag komme und prüfe, wie *Die Himmelfahrt* zu den anderen Bildern passe.<sup>54</sup> Er fordert 1200 Gulden für dieses relativ kleine Bild, überläßt aber die endgültige Entscheidung über den Preis dem Prinzen. Dieser Preis sagt viel über Rembrandts Selbstvertrauen aus, denn das große Gemälde von Rubens «Hero und Leander» hatte er auf einer Versteigerung für etwa ein Drittel dieses Betrages erworben. Der Hof sah die Forderung als zu hoch an und zahlte 600 Gulden. Auch die *Himmelfahrt Christi* ist, wie Röntgenfotos zeigen, mehrfach überarbeitet. Aus dem formalen Vorbild, Tizians Gemälde «Die Himmelfahrt Mariens», hatte er auch die Gestalt Gottvaters übernommen, der mit ausgebreiteten Armen den von einer Wolke emporgetragenen Christus erwartet.<sup>55</sup> Aber dann hatte Rembrandt anscheinend doch Zweifel, ob er gegen das in der calvinistischen Kirche geltende Gebot, kein Bildnis von Gott zu machen, verstoßen dürfe, und übermalte Gottvater mit einem Strahlenkranz, in dessen Mitte er die Taube als Sinnbild des Heiligen Geistes wiedergab. In den Gesichtern und Gebärden der Jünger sind alle Formen der Verehrung und des Erstaunens zum Ausdruck gebracht. Die Konzeption des Himmelfahrtbildes geht etwa auf das Jahr 1634 zurück, als Rembrandt die Radierung *Die Verkündigung an die Hirten* schuf.<sup>56</sup> Im Widerspruch zum biblischen Text hat er die Himmelfahrt als eine fast nächtliche Szene gestaltet. Nur die Bergkuppe, die Palme und die Wolke, die Christus vor den Blicken der Jünger verbirgt, sind sichtbar. Deshalb fügt er in dem Begleitschreiben vorsichtshalber hinzu, das Bild müsse in helles Licht gehängt werden. Wer nun eine rasche Vollendung der nächsten halbfertigen Bilder erwartet, kennt Rembrandt nicht. Den Haag war weit, und die Aufgaben als Lehrer, Porträtist und Radierer standen für ihn im Vordergrund. Wahrscheinlich hätte sich die Ablieferung der beiden Bilder noch lange hingezogen, wenn er nicht 1639 ein Haus in der Breestraat gekauft hätte, das in der Nähe des ehemaligen Hauses von Uylenburgh lag. Da es eine teuere Gegend war, kostete das großbürgerliche Haus 13000 Gulden. Bei der Übernahme waren 1200 Gulden fällig. Obwohl Rembrandt noch im Jahr zuvor in einem Beleidigungsprozeß behauptet hatte, Saskias Erbe – später auf 40700 Gulden geschätzt – sei nicht verschwendet worden, fehlte ihm Bargeld. Deshalb entschloß er sich endlich, die beiden Bilder fertig zu malen, schrieb Huygens am 12. Januar und bat ihn um Vermittlung.<sup>57</sup>

Offensichtlich hat er dabei aber kein ganz reines Gewissen, denn er betont entschuldigend, die Arbeit habe sich nur deshalb so lange verzögert, weil er in den Bildern *die größte und natürlichste Bewegung observiert* habe. Diese Bemerkung knüpft an frühere Gespräche mit Huygens an. Jener war von Rembrandts unermüdlichem Fleiß beeindruckt und hatte als wesentliche Errungenschaft Rembrandts empfunden, daß es ihm gelang, durch die Gebärde eines Menschen dessen innere Stimmung wiederzugeben. Außerdem bewunderte Huygens, wie er bei kleinen Gemälden in gedrängter Form einen Effekt erreichte, den man bei den kolossalen Bildern anderer vergeblich suchte. Röntgenfotos und Kopien einer frühen Fassung des Gemäldes zeigen uns, wie intensiv Rembrandt sich tatsächlich mit der Auferstehungsgeschich-



*Die Auferstehung Christi. 1639. Leinwand auf Holz 92 x 67 cm.  
München, Alte Pinakothek (Br. 561)*



te beschäftigt und sich in die vielfältigen Lösungen der Bildtradition vertieft hatte.<sup>58</sup> Dabei muß ihm aufgefallen sein, daß das eigentlich unvorstellbare Ereignis der Auferstehung vom Evangelisten Matthäus gar nicht beschrieben wird. So folgt er in der ersten Fassung einem ganz seltenen, nur in der Graphik verwendeten Typus, in dem Christus tatsächlich nicht dargestellt ist, sondern nur ein wie ein Blitz leuchtender Engel dessen Auferstehung verkündet. Diese erste Fassung, in der Malerei eine echte Neuerung, hat Rembrandt später korrigiert und dann doch den Auferstehenden dargestellt. Aber auch seine zweite Fassung bleibt ungemein kühn. Sie orientiert sich an den Darstellungen der Auferweckung des Lazarus: so wie der verstorbene Lazarus erst allmählich ins Leben zurückkehrte, so wird auch Christus erst langsam vom Todesschlaf erwachen. Daher versuchte Rembrandt auch den Auferstehenden mit der natürlichsten Bewegung zu erfassen.

Einige Forscher sehen in der *Grablegung Christi* bereits die Ankündigung eines Stilwandels, weil sie im Gegensatz zu der Auferstehung ausgeglichen wirke.<sup>59</sup> Hier liegt ein fundamentales Mißverständnis vor. Die äußeren Gebärden haben der inneren Bewegung zu entsprechen. Rembrandt richtete sich danach, was natürlich war, das heißt was der Betrachter auf Grund der Bildtradition und Sitte als natürlich empfand. Bei einer Grablegung und Beerdigung drücken die Betroffenen ihren Schmerz still aus und verharren in ihrer Trauer. Schon Lastman hatte die Auferstehung turbulent und die Grablegung mit ruhigen Bewegungen dargestellt.

Vermutlich war Rembrandt doch nicht ganz sicher, ob Huygens sich noch für die Annahme der mit so großer Verspätung gelieferten Bilder einsetzen werde, denn er kündigt ihm als Dank für seine Mühe ein Gemälde an, das immerhin etwa 240 × 300 cm groß sein würde. Das Thema nennt er nicht; wahrscheinlich meint er aber *Die Blendung Simsons*, die etwa diesen Maßen entspricht.<sup>60</sup> Das Angebot war übertrieben großzügig, aber Rembrandt brauchte Geld, um die erste Rate für das Haus zahlen zu können, von der zweiten Rate im Herbst und der dritten im kommenden Frühjahr ganz zu schweigen. Bei der nun folgenden Abwicklung des Handels zeigt Rembrandt ein hektisches Geschäftsgebahren. Huygens fordert ihn auf, erst einmal die beiden Bilder zu liefern. Rembrandt schickt sie sofort und schreibt auf der beigefügten Rechnung, sie seien von einer so hohen Qualität, daß jedes einen Wert von nicht weniger als 1000 Gulden habe, er wolle sich aber mit der Einschätzung des Prinzen zufriedengeben.<sup>61</sup> Da Rembrandt bis zum 27. Januar noch kein Geld erhalten hat, schreibt er abermals einen Brief.<sup>62</sup> Er hatte sich nämlich inzwischen mit dem Steuereinnahmer Jan Uytenbogaert unterhalten, der ihn besuchte, als er gerade die beiden Bilder einpackte. Uytenbogaert, der Rembrandts Werk sehr schätzte, wollte die Auftragsstücke für den Prinzen noch sehen. Er bot Rembrandt an, die Rechnung, sofern der Prinz zustimme, von seinem Amsterdamer Büro aus zu begleichen. Dies teilte Rembrandt Huygens in seinem Brief mit und schickte ihm das Gemälde *Die Blendung Simsons*. In seiner Antwort ließ Huygens ihn wissen, er könne nicht mit der geforderten Summe als Bezahlung rechnen. Rembrandt antwortete, er sei auch zufrieden, wenn er wie bisher für jedes Bild 600 Gulden sowie die Kosten für Rahmen und Verpackung erhalte.<sup>63</sup> Nur müsse die Zahlung so schnell wie möglich erfolgen. Wie sehr es ihm unter den Nägeln brennt, zeigt der letzte erhaltene Brief, den er nur wenige Tage später



*Die Grablegung Christi. Um 1639. Leinwand 92,5 x 70 cm.  
München, Alte Pinakothek (Br. 560)*

abschickt.<sup>64</sup> Er berichtet, Uytenbogaert habe ihm mitgeteilt, der Schatzmeister van Vollbergen nehme im Moment erhebliche Steuergelder ein und könne ihm deshalb das Geld für die Bilder aushändigen. Diese Aufforderung war unnötig, denn mittlerweile hatte Huygens den Schatzmeister van Vollbergen seinerseits angewiesen, den Betrag auszusahlen. Rembrandt fühlte sich nun Uytenbogaert verpflichtet und radierte von ihm ein Bildnis.<sup>65</sup> Sein nervöses Gebaren hatte dem Künstler also wenig eingebracht: Er mußte die Radierung von Uytenbogaert anfertigen und hatte Huygens eines seiner größten Werke geschenkt. Den Erfolg, den sich Rembrandt davon erhofft hatte, erzielte das Geschenk nicht. Offensichtlich hatte er sich bei Huygens als Historienmaler im Stile von Rubens und Jordaens empfehlen wollen, denn *Die Blendung Simsons* übertrifft diese noch im Realismus der grausamen Handlung und in der erzählerischen Konsequenz. Jedoch beurteilte er Huygens' Geschmack falsch, denn jener schätzte zwar grausame Bilder, sah sie aber doch lieber in der Wohnung von Freunden als in seiner eigenen.

Prinz Frederik Hendrick bestellte später noch zwei Gemälde als Ergänzung

*Die Blendung Simsons (Ausschnitt). 1636. Leinwand 236 x 302 cm.  
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Br. 501)*

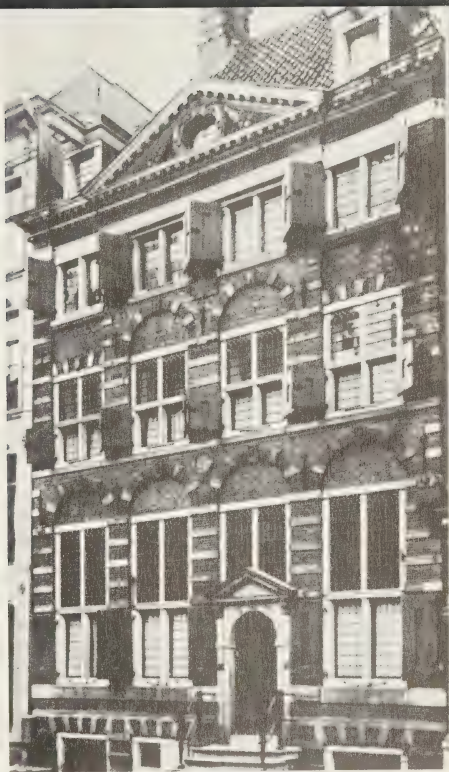


der Passionsserie, eine *Anbetung der Hirten* und eine *Beschneidung Christi*.<sup>66</sup> Rembrandt vollendete und lieferte sie 1646. Für jedes Bild erhielt er endlich die Summe, die sie seiner eigenen Meinung nach wert waren, 1200 Gulden. Aber es war der letzte Auftrag des holländischen Hofes. Nach Frederik Hendricks Tod im Jahre 1647 wurden im Haag nur noch Künstler gefördert, die sich jenem französisch-klassizistischen Geschmack anpaßten, der seit 1640 in Mode kam.

## Rembrandt und das Judentum

Die Breestraat, in der Literatur meist Jodenbreestraat genannt, in der Rembrandt 1632 bis 1636 und dann wieder von 1639 bis 1658 lebte, lag am Rande des späteren Judenviertels der Stadt.<sup>67</sup> Dies hat die Phantasie der Forscher beflügelt. Seit Eduard Kolloff von «Jüdelei» in Rembrandts Bildern gesprochen hatte<sup>68</sup>, malten sie sich aus, wie er im pittoresken Judenviertel die Welt des Alten Testaments entdeckte. Seither durchzieht diese Ansicht, fast zur Legende geworden, die Fachliteratur. Sogar der Altmeister der Ikonographie, Erwin Panofsky, ist ihr erlegen: «Man identifizierte gewissermaßen das Fremdartige mit dem Patriarchalischen, das südländisch Lebhaftes und Glänzende mit dem Biblischen, und man glaubte durch eine Beobachtung der zeitgenössischen Juden die biblische Vergangenheit gleichsam mit Händen greifen zu können: ihre den nordischen Augen ungewohnte schwarzhaarige, dunkeläugige und braunhäutige Erscheinung – ihr reicher, fremdartiger Schmuck, ihre inmitten der schwer beweglichen Holländer doppelt auffällige Gebärdensprache – das alles zog die Aufmerksamkeit unwiderstehlich auf sich. Und wenn die Reichen und Gebildeten unter den Mitgliedern der Amsterdamer Judengemeinde die Patriarchen, Hohenpriester und Schriftgelehrten zu repräsentieren schienen, so mochten die bleichen, zerlumpten Bettler mit ihren mitleiderregenden Mienen und Gebärden als die spätgeborenen Brüder des armen Lazarus und der anderen Armen und Bedrückten erscheinen. So zog es denn besonders die Künstler zu den Juden hin.»<sup>69</sup> Man stellte sich die Umgebung der Breestraat als ein malerisches, vom Erscheinungsbild der Juden geprägtes Viertel vor. Unwillkürlich knüpften sich an diese Vorstellung Bilder einer andersartigen, farbigen und orientalischen Welt. Die Kunsthistoriker meinten, Rembrandt habe sich dorthin als Einzelgänger zurückgezogen, um das Leben des Alten Testaments an der Quelle zu studieren. Von der Farbigkeit dieser Umwelt glaubte man etwas in seinen biblischen Darstellungen zu entdecken. In Wirklichkeit jedoch war diese Welt ganz anders beschaffen, und deshalb müssen auch Rembrandts Gründe, dorthin zu ziehen, anders beurteilt werden. Die Breestraat war, wie schon der Name «Breite Straße» besagt, eine Straße mit hohen großen Bürgerhäusern. Hier hatten sich – neben Amsterdamer Kaufleuten wie Hendrik Uylenburgh – die erfolgreichen Künstler niedergelassen. Später kamen die wohlhabenden unter den flämischen Emigranten und erst danach die Reichen und Vornehmen unter den spanischen und portugiesischen Juden hinzu.<sup>70</sup> Rembrandts jüdische Nachbarn, deren Namen bei der Versteigerung seines Hauses erwähnt werden, gehörten dazu.





*Rembrandts Haus in der Jodenbreestraat. 1606.  
Um 1670 Umbau des ursprünglichen Dachgeschosses*

Es ist wichtig, sich die leidvolle Geschichte der iberischen Juden, die in Amsterdam eine neue Heimat gefunden hatten und es dankbar ihr «Neues Jerusalem» nannten, einmal zu vergegenwärtigen: Ihre Ahnen waren im frühen Mittelalter auf die Pyrenäenhalbinsel eingewandert und bildeten unter den europäischen Juden die Elite. Sie pflegten nicht nur die kabbalistische und rabbinische Tradition, sondern vermittelten auch die hellenistisch-arabische Gelehrsamkeit. Sie assimilierten sich rasch, legten zum Teil ihren Glauben ab und brachten es im katholischen Klerus, in der Justiz und im Militär zu hohem Ansehen. Mit dem vornehmsten Adel verschwägert, hatten nicht wenige sogar Stellen am Hofe inne. Aber nachdem die hochgebildeten und in religiösen Fragen toleranten Mauren 1492 ihren letzten Stützpunkt verloren hatten, wurden die Juden aus Spanien verbannt. Gegen die zum Christentum übergetretenen Juden, die man abfällig Marranen (Schweine) nannte, verhängte der Heilige Stuhl 1531 die Inquisition. Für sie begann eine Leidenszeit. Viele, die es zu etwas gebracht hatten, die reich oder geadelt worden waren, verließen die iberische Halbinsel, suchten Asyl in den anderen Ländern des Mittelmeeres und kehrten tatsächlich wieder zum Glauben der Väter zurück. Die Loslösung der nördlichen Niederlande von Spanien veranlaßte nicht wenige, sich dort niederzulassen. Durch die Flucht hatten zwar viele ihr Vermögen verloren, aber ihre Bildung und ihre kaufmännischen Fähigkeiten eröffneten ihnen vor allem in Amsterdam neue Möglichkeiten. Die Amsterdamer Verwaltung hatte eigentlich nur die eine Befürchtung, sie könnten insgeheim doch Katholiken sein. Nachdem die katholische Oberschicht, die mit den Spaniern paktiert hatte, entmachtet und zum Teil aus der Stadt verwiesen worden war, wollte man keine Bevölkerungsgruppe, die heimlich die Spanier unterstützte. Bei Kontrollen stellte sich heraus, wie unbegründet dieser Verdacht war. Man fand keineswegs versteckte Heiligenbilder, sondern nur hebräische Schriften. Da sich die Amsterdamer Finanzwelt von dem Zuzug der verbindungsreichen Emigranten allerlei versprach, brauchte sich die jüdische Gemeinde nicht abzusondern. Von geringfügigen Einschränkungen abgesehen, die aber nicht allzu streng gehandhabt wurden, konnte sie sich frei entwickeln. So wurden sie zu Bankiers und Kaufleuten größten Stils, und die jüdische Gemeinde entfaltete ein reiches, eigenes geistiges und soziales Leben, gründete eigene Hospitäler und Waisenhäuser und errichtete drei Gotteshäuser. In ihrer Kleidung wichen die jüdischen Emigranten nicht von den Amsterdamern ab. Zeitgenössische Stiche, auf denen jüdische Bürger oder ganze Familien abgebildet sind, kann ein Laie nicht von Darstellungen holländischer Bürger unterscheiden. Ihr auffälligstes Erkennungsmerkmal war die spanische oder portugiesische Sprache, weshalb sie von der einfachen Bevölkerung «Spanier» genannt wurden.

Dies gilt auch für Rembrandts Nachbarn, die Belmontes, Pintos und Rodrigues. Josef Belmontes Familie war mit dem spanischen Adel versippt und bis zur Emigration katholisch. Holland ermöglichte der Familie einen neuen Aufstieg, und bald zeigen zeitgenössische Stiche das Haus des – wie es heißt – «Baron Belmonte». Die Familie der Pintos hatte Beziehungen zu allen Erdteilen und führte Geschäfte im großen Rahmen. Rembrandts jüdische Umwelt half ihm also nicht, ein historisches Bild von der Welt des Alten und Neuen Testaments zu gewinnen. Eher vermittelte sie ihm die Einsicht, daß die Nachfahren des Alten Bundes in ihrem äußeren Erscheinungsbild ebenso

moderne Menschen waren wie die Holländer. Sie waren kein Abbild des alttestamentlichen Volkes mehr; sie hatten lediglich, weil manche von ihnen noch Hebräisch konnten, einen unmittelbaren Zugang zu den Quellen des Alten Testaments.

Wenn sich Rembrandt ein Haus in der Breestraat kaufte, so bekundete er mit dieser Wahl nicht eine ihm eigene Neigung zu einer malerischen Umwelt, sondern es zog ihn in eine Umgebung von reichen, vornehmen Kaufleuten. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang daran, daß er sich in einer Urkunde selbst als «Kaufmann» bezeichnete; so spricht aus dem Erwerb eines Hauses in dieser reichen Kaufmannsgegend wohl der Wunsch, als Maler neben den reichen Kaufleuten Bestand zu haben. Dabei mögen auch emotionale Gründe eine Rolle gespielt haben, denn in der Breestraat hatte er seine Frau kennengelernt.

Das Bild, das Rembrandt vom alttestamentlichen Judentum hatte, wurde anfangs weniger durch die Nachfahren dieses Volkes geprägt als durch das, was er bei Lastman darüber gelernt hatte.<sup>71</sup> Rembrandt hatte seine Lehre in Amsterdam zu einer Zeit absolviert, als über die Welt des Alten und Neuen Testaments noch recht ungenaue Vorstellungen herrschten. Zwar erwachte bei den freier denkenden Theologen bereits das Interesse an der biblischen Archäologie, aber ethnographische Studien waren noch selten; die Ethnologie und die vergleichenden Religionswissenschaften begannen erst sich zu entwickeln. Die Künstler ihrerseits zeigten deshalb das Volk Abrahams und die Geschichte Jesu in einer Umwelt, die der der ländlichen Bevölkerung in Italien gleich und mit dem historischen Milieu wenig zu tun hatte. Der Grund hierfür war natürlich einfach ein Mangel an Information. Wer von den Künstlern hatte jemals die Wüste Arabiens, die Flora und die Fauna Kanaans gesehen? Wer wußte schon, daß Abraham und seine Großfamilie als Nomaden lebten? Nur den Gebildeten unter den Künstlern war, wie Rembrandt, bekannt, daß in den Ländern des Orients (z. B. in der Türkei) uralte Sitten weiterlebten, die schon bei dem Volk des Alten Bundes gebräuchlich waren. Deshalb hielten sich diese Künstler an Darstellungen des Türkenlebens, wenn sie biblischen Historien Lokalfarbe geben wollten. Dabei blieb aber für die Gestaltung der biblischen Historie eine ganz bestimmte Auffassung maßgeblich. Geschichte begriff man nämlich nicht als ein fernes Ereignis, sondern als moralisches Vorbild bzw. abschreckendes Beispiel für das eigene Handeln. Man sollte seine eigene Lebensgeschichte in Analogie zur biblischen Geschichte sehen und sich mit Rollen aus der heiligen und auch aus der beispielhaften profanen Geschichte identifizieren. Die Maler distanzieren sich nicht von dieser fernen Welt, indem sie ihre ganze Fremdartigkeit schilderten, sondern versuchten sie möglichst gegenwartsnah darzustellen. Gern machten sie von den Kenntnissen der Antike Gebrauch, die sie auf Reisen gewonnen hatten, denn niemand wollte den Rekonstruktionen der Stecher und frühen Forscher sklavisch folgen.

Die künstlerische Freiheit ließ sich keiner nehmen: Obwohl inzwischen ganze Stadtpläne von Jerusalem publiziert worden waren, schuf jeder Maler sein eigenes Jerusalem und seinen eigenen Tempel, wobei er allgemein überlieferte Motive benutzte. Nie wurde in diesen Darstellungen die Oase eine wirkliche orientalische Oase; Palmen sucht man vergeblich. Vorbild blieb vielmehr der holländische Brunnen und die holländische Tränke. Eine

zu große Annäherung an die Rekonstruktionen der antiken Welt hätte für sie eine Verfremdung der Historie bedeutet. Was einem durch das Bild bewegend nahegerückt werden sollte, wäre in einer historisch getreuen Weise allzu exotisch geworden.

Von dieser Einstellung war auch das Verhältnis zur Bibel und zu ihrem Volk, den Juden, geprägt. Aus der Beschäftigung mit den Realien des Alten und Neuen Testaments wuchs zwar das Interesse an der Frage, wie das Volk Israel ausgesehen und gelebt hatte und wie es gekleidet gewesen war. Zugleich aber hatte man daran doch nur ein begrenztes Interesse. Da man sich wegen des moralischen und heilsgeschichtlichen Anspruchs der Historie mit dem Volk der Bibel identifizierte, wählte man für die Darstellung der Juden des Alten und Neuen Testaments holländische Modelle.

Nur dort, wo man sich von einzelnen Figuren der Bibel distanzierte, wuchs das archäologische Interesse an deren Sitten und Gebräuchen. So wurden bezeichnenderweise zuerst die Gegner Jesu, die Hohenpriester und Pharisäer, judenähnlich dargestellt.

Auch Rembrandts Verhältnis zum Judentum ist in seinen Anfängen von dieser Einstellung geprägt. Wenn er vorbildhafte Gestalten aus der Bibel malte, wählte er holländische Modelle und hüllte sie in orientalische oder orientalisierende Kleidung. Vermutlich hat ihm seine eigene Mutter als Modell für verschiedene alttestamentliche und neutestamentliche Figuren gedient. Nur wenn er die Pharisäer und Schriftgelehrten als Verfolger Jesu charakterisierte, gab er ihnen semitische Züge, stellte er sie als jene Volksauf-rührer dar, die den Tod Jesu herbeigeführt hatten, so etwa auf seiner frühen großen Radierung *Ecce homo*, die 1636 entstand.<sup>72</sup> Schon in der mittelalterlichen Malerei wurden ihre Gesichter verzerrt gezeigt; Rembrandt verstärkt diese Züge noch. Einer der Hohenpriester hat Pilatus die Gerichtsrute entrissen. Mit diesem Motiv, das Rembrandt erfunden hat, will er die Verantwortung der Hohenpriester für den Tod Jesu dartun. Pilatus streckt die Hand abwehrend vor und drückt damit aus, daß er gegen das Todesurteil ist. Spätestens im gleichen Jahr, als Rembrandt ein solches Bild der Feinde Jesu entwarf, lernte er einen jüdischen Schriftgelehrten kennen: den einflußreichen, gelehrten Rabbiner Menasseh ben Israel, mit dem ihn bald eine Freundschaft verband, die über zwei Jahrzehnte währte und ihn zu einem tieferen Verständnis des mosaischen Glaubens und der Juden führte. Auch Menassehs Vater war aus Portugal geflohen, nachdem er von der Inquisition dreimal gefoltert worden war. Er flüchtete von Lissabon nach Madeira, ging dann ins hugenottische La Rochelle und schließlich ins protestantische Amsterdam. Dort starb er 1622 als ein gebrochener Mann.

Sein Sohn brachte es schon früh zu Ansehen. Bereits mit achtzehn Jahren hatte er eine hebräische Grammatik verfaßt, die in Handschriften verbreitet wurde, weil es keine jüdischen Verleger und Drucker gab. Er wurde Lehrer in der jüdischen Gemeinde und unterrichtete die neu ankommenden Marranen im Glauben ihrer Väter. Obwohl Menasseh arm war, brachte er es dank seiner Tatkraft und der Hilfe seiner Freunde fertig, die erste jüdische Druckerei einzurichten. Für seine erste Publikation im Jahre 1627 mußte er die hebräischen Buchstaben eigens herstellen lassen. Am Ende seines Lebens hatte er elf eigene und mehr als sechzig Bücher anderer Autoren veröffentlicht. Unter den Amsterdamer Altphilologen und Theologen gewann er bald





*Menasseh ben Israel. 1636. Radierung. 2. Zustand. 14,9 x 10,3 cm.  
London, British Museum (B. 269)*

Ansehen und Einfluß, denn ihm waren die Originale der hebräischen Schriften und die breite jüdische Auslegung mit ihrer langen Tradition wie keinem anderen vertraut. Menasseh unterstützte sie bei ihrem Bemühen, auf die Quellen zurückzugehen und Religionsgeschichte zu treiben, indem er ihnen einen Einblick in die rabbinische und kabbalistische Auslegung verschaffte und sie im Hebräischen unterrichtete. Er verkehrte mit den Professoren des «Athenäums» (aus dem später die Amsterdamer Universität hervorging), mit Gerhard Johannes Vossius und Casparus Barlaeus, er war mit dem Remonstranten Simon Bishop befreundet und korrespondierte mit Gelehrten und Theologen aus ganz Europa, unter anderen mit Hugo Grotius und Jakob Böhme. Da er selbst zwar zehn Sprachen verstand, aber nicht fließend Latein konnte, übersetzten Freunde einige seiner Werke aus dem Portugiesischen ins Lateinische, die Sprache der Gelehrten. Im übrigen veröffentlichte er viele Werke auf portugiesisch, da die iberisch-jüdische Gemeinde in der Sprache ihrer «Gast»-Länder groß geworden und des Hebräischen oft nicht mächtig war.

Als Rembrandt 1636 ein Bildnis dieses jüdischen Gelehrten radierte, machte ihm das vielleicht die Eigentümlichkeiten der jüdischen Physiognomie deutlich, aber als typisch semitischen Typus hat er ihn nicht dargestellt. Die Freundschaft mit Menasseh war für Rembrandt schon deshalb wertvoll, weil er ihn bei schwierigen Textauslegungen befragen konnte. Sicher hat er nicht bei ihm Hebräisch gelernt, wohl aber sich von ihm hebräische Texte für seine Bilder vorschreiben lassen. Die apokalyptische Auslegung der Schrift, wie Menasseh ben Israel sie pflegte, hat ihn generell nicht überzeugen können. Durch eine komplizierte Deutung von Zahlen und Buchstaben wurde für jenen die Heilige Schrift zu einer Sammlung versteckter Weissagungen und Bezüge. Die apokalyptischen Stellen, auf die er sich dabei vor allem berief, spielten für Rembrandt keine wesentliche Rolle. Wenn er aber einmal ein schwieriges Thema aus diesem Bereich – sei es auf Grund eines Auftrags, sei

*Das Fest des Belsazar. Um 1639. Leinwand 167 x 209,5 cm.  
London, National Gallery (Br. 497)*



es aus freien Stücken – behandelte, holte er sich bei Menasseh Rat. So wird Rembrandt sich, als er Ende der dreißiger Jahre ein erzählerisches Motiv aus dem apokalyptischen Buch Daniel behandelte, an Menasseh gewandt haben. Diese Geschichte, die für Rembrandts Themenwahl durchaus typisch ist, schildert, wie der König Belsazar die aus dem Tempel geraubten Geräte auf einem bacchantischen Fest entweicht und plötzlich eine Hand gewährt, die an die Wand schreibt: «Mene mene Tekel Upharsin».

Sicher hat Rembrandt Menasseh gefragt, wie es kam, daß Daniel die Schrift entschlüsseln konnte, während Belsazar sie nicht verstand. Dafür gab es in der Kabbala eine einfache Erklärung<sup>73</sup>: Die Inschrift war nicht – wie im Hebräischen üblich – horizontal von rechts nach links geschrieben, sondern von oben nach unten (rechts beginnend):

S	U	T	M	M
		e	e	e
I	P	H	K	N
		a	e	e
N	R	L		

Solche Verschlüsselungen waren in der Kabbala üblich. 1639, also kurz nach der Entstehungszeit des Bildes, publizierte Menasseh diese Auslegung in seinem Buche «De terminu vitae». Er war also nicht nur für die humanistisch ausgerichteten Gelehrten, sondern auch für den Künstler, der in der Nachfolge Lastmans großes Interesse an der Altertumskunde entwickelte, ein wichtiger Berater, der Wissen vermitteln und geheimnisvolle Bibelstellen deuten konnte. Durch ihn dürfte Rembrandt auch den jüdischen Arzt Ephraim Bonus kennengelernt haben, der ebenfalls zur portugiesisch-jüdischen Gemeinde gehörte, Menassehs Verlag unterstützte und dort auch religiöse Werke veröffentlichte. Rembrandt stellt ihn als einen angesehenen reichen Bürger dar. In Amsterdam brauchten die Juden, wie gesagt, nicht wie in manchen europäischen Ländern diskriminierende Kleidung zu tragen. Sie waren völlig angepaßt.

Das «Jüdische» der spanischen Juden entdeckte Rembrandt allein in den Gesichtszügen. Erst Anfang der fünfziger Jahre entstanden Studien von Juden. Ihre Physiognomie beginnt ihn in ihrer Eigenart zu beschäftigen, denn so wie sie hatten eben nicht nur die Hohenpriester, sondern alle Juden, also auch Jesus Christus, ausgesehen. In den fünfziger Jahren diente ihm in seinem Atelier häufig ein junger Jude als Modell, und nach seinem Antlitz schufen er und seine Schüler das Bildnis Christi.<sup>74</sup> Daran zeigt sich Rembrandts veränderte Einstellung zum Volk Israel: Dieses Volk, dadurch ausgezeichnet, daß Jesus Christus aus ihm hervorging, hat für ihn auch durch sein Festhalten am Glauben der Väter nicht aufgehört, das Brudervolk der Christen zu sein.

Als Rembrandt 1656 Konkurs anmelden mußte, wurden diese Werke in das Inventar aufgenommen unter dem Titel *Bildnis Christi nach dem Leben*. In einigen späteren Bildern hebt er die charakteristisch semitischen Züge auch unter den Anhängern Jesu hervor, benutzt sie also nicht mehr wie in der frühen Radierung *Ecce homo*<sup>75</sup> in negativer Weise. Die Kritik an den Schriftgelehrten und Pharisäern konzentriert sich vor allem auf die Zeremonien,



*Ephraim Bonus. 1647. Radierung (Ausschnitt). 2. Zustand. 24,1 x 17,7 cm.  
London, Victoria and Albert Museum (B. 278)*

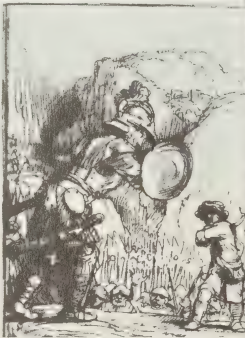
den Buchstabenglauben und den Pomp beim Tempeldienst. Die in kostbaren Zeremonialgewändern prangenden Priester sind blind für den armen, sich mit dem einfachen Volk verbündenden Gottessohn. Zweifellos war sich Rembrandt dabei bewußt, daß der Konflikt zwischen den Nachfolgern Jesu, die sich einfachen Menschen zuwandten, und einer machtvollen, repräsentativen Kirche auch in der christlichen Gesellschaft auftaucht. Der Künstlerbiograph Arnold Houbraken erzählt später, Rembrandt habe auf den Vorwurf, er verkehre nur mit schlichten Leuten und wisse seinen Stand nicht zu wahren, geantwortet: «Wenn ich entspanne, suche ich Freiheit, nicht Ehre.» Diese Einstellung entspricht Rembrandts Interpretation der biblischen Geschichte, die er allerdings erst später auf sich selbst zu beziehen gelernt hat.





*Bildnis Christi nach dem Leben. Um 1655. Holz 25 x 20 cm.  
Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie (Br. 622)*

Mitte der fünfziger Jahre wandte sich Menasseh ben Israel an seinen Nachbarn in der Breestraat und bat ihn um vier Illustrationen zu seinem Buch «Piedra gloriosa», das ihm wegen seiner messianischen Deutungen besonders am Herzen lag. Seit der Reisende Aaron Levi de Montezinos 1644 nach Amsterdam gekommen war und behauptet hatte, die verlorenen zehn Stämme Israels im Innern Südamerikas angetroffen zu haben, verbreitete sich in der jüdischen Gemeinde eine große Unruhe. Man glaubte nämlich, der Messias werde kommen, sobald sich die Juden überall – selbst am Ende der Welt – niedergelassen haben würden. Allzu gutwillig schenkte Menasseh diesen Hoffnung weckenden Berichten Glauben. Wenn Juden tatsächlich im Herzen von Südamerika wohnten, dann blieb nur ein Land übrig, aus dem sie



Vier Illustrationen (Radierungen) zum Buch «Piedro gloriosa o de la estatua de Nebuchadnesar» von Samuel Menasseh ben Israel. 1655

- a) Die Statue. 9,6 x 7,6 cm. 2. Zustand
  - b) Jakobs Traum. 10,6 x 6,9 cm. 3. Zustand.
  - c) David und Goliath. 10,6 x 7,4 cm. 2. Zustand
  - d) Daniels Vision der vier Tiere. 9,7 x 7,6 cm. 3. Zustand
- Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett (B. 36)

seit 1290 gänzlich vertrieben waren und das er als das «Ende der Welt» betrachtete. Mit diesem Ausdruck übersetzten die jüdischen Gelehrten das Wort Angleterre (= England). Der tatkräftige und einflußreiche Menasseh schrieb 1653 einen Traktat über die «Hoffnungen Israels», den er dem englischen Parlament widmete, und entschloß sich, selbst nach England zu fahren, um dort Cromwell zu einer Aufhebung des Einreiseverbotes zu bewegen. Da sich die Abreise wegen des ersten Seekrieges zwischen England und Holland (1652–54) verschob, brachte er 1655 noch das Buch «Piedra gloriosa» heraus, in dem er erneut die messianischen Hoffnungen seines Volkes bestärkte. Dann machte er sich mit seinem Sohn auf die Reise.

Zwei Jahre später kehrte er todkrank und völlig verarmt von seiner Mission zurück. Er führte die Leiche seines in England gestorbenen Sohnes mit sich. Wenige Wochen nach dem Begräbnis starb auch Menasseh ben Israel. Er wurde auf dem berühmten Judenfriedhof bei Ouderkerk an der Amstel, den Ruysdael in einem Gemälde verewigt hat, zur Ruhe gebettet, denn die Juden hatten damals noch keinen eigenen Friedhof in Amsterdam.

Die Illustrationen Rembrandts zu «Piedra gloriosa» behandeln vier biblische Geschichten, die Menasseh in seiner Auslegung messianisch deutet.<sup>76</sup> In drei alttestamentlichen Geschichten wird jeweils ein Stein erwähnt, der für Israel von Nutzen war. Menasseh behauptet nun, es seien nicht drei verschiedene Steine, sondern es sei stets ein und derselbe gewesen, und dieser sei ein Sinnbild des kommenden Messias. Der Stein, der sich von selbst löste und das Standbild der vier Weltreiche an seinen tönernen Füßen traf, so daß es stürzte und zerschellte, sei identisch mit dem Stein, auf dem der Erzvater Jakob (später Israel) schlief, als er im Traum die Engel Gottes eine bis zum Himmel reichende Leiter auf- und niedersteigen sah (1. Mose 28, 11), und mit demselben Stein habe auch David den Feind Israels, Goliath, getötet (1. Samuel 17, 49). Die vierte Radierung hat die Vision Daniels zum Thema und zeigt, wie vier Tiere aus dem Meer hervorsteigen, die nach Menasseh die vier Weltreiche versinnbildlichen, denen als fünftes Israel folgen soll, sobald der Messias gekommen ist. Die vier Geschichten handeln also – nach Menassehs Auslegung – vom Kommen des Messias, der die vier Weltreiche zerstört und das neue Jerusalem gründet.

Als Rembrandt seine kleinen Radierungen schuf, ging er wie üblich von der graphischen Tradition aus, in diesem Fall vor allem von protestantischen Bibelillustrationen. Das brachte ihn aber in Konflikt mit Menassehs allegorischer Deutung der Texte. Denn während es Rembrandt um eine künstlerische Gestaltung der Erzählung zu tun war, wollte Menasseh eine wörtliche Darstellung seiner Interpretation. Das führte zu zahlreichen Korrekturen der Radierungen *Die Statue* und *Der Traum Jakobs*. Im ersten Zustand der Radierung mit der Statue werden die tönernen Beine von dem Stein getroffen, nicht aber die Füße – wie es bei Menasseh heißt. Im dritten Zustand ist das geändert. Im fünften sind zur Verdeutlichung sogar noch die vier Namen der Weltreiche auf der Statue angebracht, was zwar auch in der Tradition vorkam, aber Rembrandts Erzählerstil widersprach. Beim *Traum Jakobs* reichte die Leiter im ersten Zustand nur bis zum Boden, auf dem Jakob lag. Im späteren Zustand ist das berichtigt. Für Menasseh war nämlich die Mitte der Leiter ein Sinnbild für Jerusalem, und dort sollte nach seiner Interpretation Jakob schlafen. Deshalb verlängerte Rembrandt die Leiter bis zum unteren

Bildrand. Künstlerisch ist die Lösung nicht geglückt, denn nun schwebt Jakob über dem Boden.

Daß Rembrandt ungeachtet seiner eigenen künstlerischen Vorstellungen dem Auftraggeber so sehr nachgab, zeugt von seiner hohen Achtung vor dem Freund und von großer Toleranz. Für gewöhnlich ging er auf Änderungswünsche nicht gern ein. Aber auch Menasseh, der als Jude an das zweite Gebot, das die Gottesdarstellung verbietet, gebunden war, sah großzügig darüber hinweg, daß Rembrandt in der Nachfolge von frühen protestantischen Bibelillustrationen Gottvater wiedergegeben hatte. Ob seine liberale Einstellung ihn so duldsam sein ließ, oder ob die Fahrt nach England drängte und er wegen der Reisevorbereitungen diesen Verstoß übergang, wissen wir nicht.

In der zweiten Ausgabe des Buches «Piedra gloriosa», die nach Menassehs Tod erschien, wurden die Radierungen durch Nachstiche ersetzt, die wesentliche Korrekturen enthielten.<sup>77</sup> Was Menasseh toleriert hatte, die Gestalt Gottvaters, wurde im Sinne des zweiten Gebots durch seinen Lichtkranz symbolisiert.

Nach seinem Konkurs, spätestens 1658, hat Rembrandt sein Haus in der Jodenbreestraat und damit auch seine reichen jüdischen Nachbarn verlassen müssen. Diese Juden hatten ihm – wie gezeigt – keineswegs ein farbenprächtiges Bild von der alttestamentlichen Welt vermittelt, wohl aber hatten sie ihm bewußt werden lassen, daß die Nachfahren Israels Menschen wie alle anderen waren.

## Die Nachtwache – Legende und Wirklichkeit

Etwa zu der Zeit, als Rembrandt in die Jodenbreestraat zog, dürfte er den Auftrag für die sogenannte *Nachtwache* erhalten haben, sein berühmtestes und von Legenden umwobenes Gemälde.<sup>78</sup> Drei weitverbreitete Ansichten über dieses Bild sind schlichtweg phantasievolle Erfindungen. Erstens: Der Titel *Nachtwache* entspricht nicht dem Bildinhalt. Zweitens trifft es nicht zu, daß Rembrandt die Porträtierten in einer Szene eines bekannten zeitgenössischen Theaterstücks dargestellt hat. Und drittens stimmt es nicht, daß Rembrandt durch die ungewöhnliche Komposition dieses Gruppenbildnisses als Porträtist in Verruf gekommen sei.

Wie unzutreffend der Name *Nachtwache* ist, zeigt sich daran, daß das Gemälde im 17. und 18. Jahrhundert als *Die Kompanie des Frans Banning Cocq* bezeichnet wurde und erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, als die zahlreichen Firnissschichten nachgedunkelt waren und es daher wie eine Nachtszene erschien, der Name *Nachtwache* aufkam.

Das Gemälde ist ähnlich wie *Die Anatomie des Dr. Tulp* das Gruppenbildnis einer Gilde. Porträtiert sind Kapitän Cocq mit Leutnant Willem van Ruytenburgh und Mitgliedern der Bürgerkompanie. Diese gehörten zu den «Clovenieren», den Büchenschützen. Die Schützengilden stammten noch aus dem Mittelalter, und in Amsterdam gab es im 17. Jahrhundert deren drei. Die ehrwürdigste und älteste war die Gilde der Bogenschützen, die ihren Namen nach der im Mittelalter benutzten Waffe erhalten hatte. Als die Stadt



größer wurde, bildete man eine weitere Gilde, und diese wählte die Armbrust als Waffe. Die Erfindung der Feuerwaffen führte zur Gründung der Gilde der Büchenschützen, also der Cloveniersgilde.

Zwar übernahmen im Laufe der Zeit auch die beiden älteren Gilden Feuerwaffen, als Emblem aber behielt jede Gilde die Waffe bei, nach der sie benannt worden war, also Handbogen, Armbrust und Gewehr. Die Aufgaben der Gilden waren vielseitig: In Notzeiten sollten sie die Stadt gegen den Feind verteidigen; sie mußten die Nachtwachen halten und außerdem bei feierlichen Anlässen paradiere. Regelmäßig traf sich jede einzelne Gilde auf ihrem Schießplatz, und diese Übungen wurden stets mit Versammlungen in den Gildehäusern verbunden, die «Zielhäuser» (doelen) hießen. Die Gilden waren also gesellschaftliche Vereinigungen und verkörperten oft auch politische Gruppierungen der Bürger. Im Jahre 1580 wurde die Bürgerwehr eingerichtet, in die jene drei alten Schützengilden integriert wurden. Man teilte die Stadt in Bezirke ein, und die Bürger eines Bezirks wurden jeweils einer Kompanie zugewiesen, die ihre Offiziere aus einer der führenden Familien der Stadt erhielten.

Die Cloveniersgilde hatte den Swijg Utrecht-Turm, der an der strategisch wichtigen Straße nach Utrecht stand, als ihr Gildehaus mit angrenzendem Schießplatz eingerichtet. In den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts erbaute sie ein neues Schützenhaus in der nahen, kurz zuvor erschlossenen Neuen Doelenstraat. In stolzer Erinnerung an die Geschichte der alten Gilde schmückte man das Portal mit Wappen und Emblemen der Gilde, unter anderem mit gekreuzten Gewehren und Klauen. Da die Gildehäuser oft an vorzügliche Wirte verpachtet waren und zudem einen repräsentativen Festraum hatten, wurden sie auch für Empfänge benutzt. 1638 wurde dort Maria von Medici mit ihrem Gefolge bewirtet, nachdem sie zuvor, von den Schützengilden feierlich eskortiert, in die Stadt gebracht worden war.

Zur Aus schmückung des Festsaa ls der Cloveniersgilde wurden in den Jahren zwischen 1638 bis 1645 insgesamt sieben Gruppenporträts bestellt, wobei die meisten Aufträge an den Rembrandt-Kreis gingen (Flinck erhielt zwei Aufträge, Backer einen und Rembrandt ebenfalls einen). Auch der Deutsche Joachim von Sandrart, der konservative Pickenoy und der junge, ehrgeizige Bartholomeus van der Helst waren an der Ausstattung beteiligt.

Wie schon die *Anatomie des Dr. Tulp* stellte dieser Auftrag Rembrandt vor ein großes Problem. Wie sollte er, um eine Schützengilde angemessen zu porträtieren, die alten Bedeutungsschichten in das Gemälde einbeziehen und zugleich die oft recht trockene Darstellungsweise seiner Vorgänger vermeiden? Er entscheidet sich für eine im Prinzip ähnliche Lösung wie bei der *Anatomie des Dr. Tulp*, indem er die Bürgerkompanie in einer für sie bezeichnenden Handlung darstellt, die die einzelnen Porträtierten verbindet. Dabei spielt das gesprochene Wort eine Rolle. Auf Anordnung des Kapitäns Frans Banningh Cocq erteilt Leutnant Willem van Ruytenburgh den Marschbefehl. Die zentrale und bestimmende Person des Kapitäns sammelt also die Gruppe hinter sich. Vergleicht man diese Szene mit der bei der *Anatomie des Dr. Tulp*, wählt Rembrandt hier also einen anderen Augenblick: Die Handlung wird nicht in ihrem Fortgang, sondern in ihrem Beginn erfaßt. Der Marschbefehl ist eben erst an den Leutnant ergangen, einzelne aus der Kompanie haben dies bemerkt und beginnen sich zu formieren, aber die

Kapitän Frans  
Banningh Cocq  
gibt seinem Leut-  
nant den Befehl  
zum Abmarsch der  
Bürgerkompanie  
(sog. «Nachtwache»).

1642. Leinwand  
359 x 438 cm  
(Fragment).  
Amsterdam,  
Rijksmuseum  
(Br. 410)



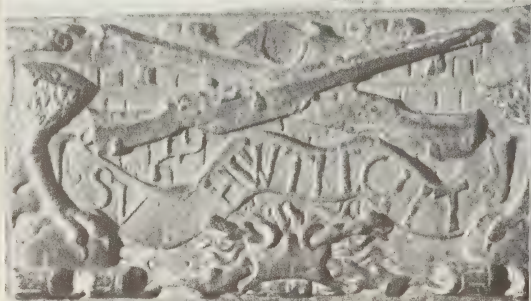


Marschordnung ist noch nicht hergestellt.

Dieser Idee der zu erreichenden Ordnung ist das Bildganze zugeordnet, auch die Komposition. Die beiden Offiziere gehen auf die Mitte zu. Viele Speiße und Gewehre lassen in ihrer rhombischen Anordnung schon das Ordnungsprinzip der militärischen Übungen ahnen, wie die Lehrbücher und Illustrationen der Zeit sie zeigen. Die Spannung zwischen dem «schon jetzt» und «noch nicht» macht den besonderen Reiz dieser Komposition aus.

In diesen Zustand des Aufbruchs und Sich-Ordnen hat Rembrandt die alten emblematischen Motive der Schützengilde eingebunden. Das Emblem der Cloveniersgilde war die Klaue und das Gewehr. (Das Wort «clovere» für Gewehr war im 16. Jahrhundert von dem Wort Klaue abgeleitet worden.) Rembrandt bezieht die Darstellung des Emblems in sein Gemälde ein, aber nicht additiv, als ein von der Handlung gelöstes Motiv, sondern vielmehr als Teil der Handlung. Die Waffe der Gilde, das Gewehr, wird daher nicht repräsentiert, sondern tatsächlich benutzt. Im Vordergrund des Bildes sieht man drei sich zum Aufmarsch rüstende Schützen, die Gewehrübungen machen. Der eine lädt das Gewehr, der zweite schießt, der dritte bläst das Pulver ab.<sup>79</sup> Auch das alte Emblem der Klaue hat Rembrandt im zweiten Zentrum der Komposition dargestellt. Ihm war aufgefallen, daß auf alten Militärstichen neben den Pulverknauben auch noch Marketenderinnen erschienen, die offensichtlich zur Kompanie gehörten; sie waren im Bedeutungsmaßstab des 16. Jahrhunderts oft als Kinder dargestellt. Diese Marketenderinnen trugen, da sie für das leibliche Wohl der Soldaten in jeder Hinsicht zuständig waren, meist ein Huhn oder anderes Geflügel am Gürtel bei sich. Dadurch kam Rembrandt auf den Gedanken, gleichsam als allegorische Verkörperung der Gilde, kleine Mädchen darzustellen. Eines trägt am Gürtel ein Huhn, dessen

*Unbekannter Bildhauer, Giebelstein des Swiig-Utrecht-Turms. Um 1560.  
Stein 28 x 56 x 12 cm. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum*





Klauen sichtbar und voll beleuchtet sind, während der Kopf verdeckt ist. Außerdem trägt das Mädchen, was nur durch ihre allegorische Funktion erklärbar ist, das kostbare Trinkhorn der Gilde und auch eine Pfauenpastete als Hinweis auf das Mahl, mit dem die Gemeinschaft der Gilde gefeiert wird. Dieses Mahl in den «doelen» hatte innerhalb der Brüderschaft eine zentrale Funktion. Wurde im 16. Jahrhundert ein solches Mahl dargestellt, so zeigten die Schützen die wertvollen Trinkgefäße vor und wiesen auf die Mahlzeit. Auch dieses hing mit der Geschichte der Schützengilden zusammen, denn zu den Vorrechten, die sie bei ihrer Gründung erhalten hatten, gehörte es, daß sie für ihre Dienste an bestimmten Tagen von der Stadt Wein bekamen und zu einem großen Mahl einladen durften. Und für den Festsaal, in dem die Schützenmähler stattfanden, war die *Nachtwache* schließlich bestimmt.

So gelingt es Rembrandt in seiner bewegten, bis ins Letzte durchdachten Komposition nicht nur, die symbolischen Verkörperungen der Gilde hervorzuheben, sondern zugleich auch die wichtigsten militärischen Personen der Kompanie an zentraler Stelle wiederzugeben. Links und rechts von den Befehlshabern sind zwei Gassen gebildet, welche die Tiefe des Raums erschließen. In die linke «Gasse» sind die beiden kleinen Mädchen eingedrungen. Hinter ihnen hat Rembrandt den Fahnenträger dargestellt, der nach den Offizieren der ranghöchste Soldat war. Er erscheint als Dreiviertelfigur, die gerade die Fahne aufrichtet. Im Niederländischen ist das Wort für Fahne und für Kompanie identisch. Die Fahne trägt das Wappen von Amsterdam. Auch die beiden Sergeanten sind, ihrem Rang entsprechend, fast als Ganzfiguren wiedergegeben. Auf der linken Seite hat Rembrandt den Sergeanten Reimer Engelen dadurch aus der Menge hervorgehoben, daß er ihn auf der Mauer einer Gracht sitzen läßt; vor dem zweiten, Rombout Kemp, öffnet sich die Menge. Innerhalb einer Kompanie kämpften die Soldaten mit verschiedenen Waffen; die einen gehörten zur Gruppe der Gewehrscützen, die anderen zu den Spieß- oder Lanzenträgern. Durch die Andeutung weiterer Figuren schafft Rembrandt die Illusion einer vollständigen Kompanie. Er stellt sogar einen Trommler dar, der bei Auszügen angestellt wurde, denn zum Aufbruch gehörte der Trommelwirbel. Die Schützen sind zum Teil in Uniform gekleidet, die aus der Zeit des Aufstands gegen die Spanier stammen. Komposition und Bildgestaltung zeugen von einer ausgezeichneten Kenntnis der Geschichte, der Tradition und Bedeutung der Gilde, auf die hier vielfältig angespielt wird. Wer ohne dieses Fachwissen das Bild zu deuten versucht, muß zu den skurrilsten Interpretationen gelangen. So kam ein Forscher zu dem Ergebnis, Rembrandt habe die Bürgerkompanie in der Rolle eines berühmten Theaterstücks jener Zeit dargestellt, denn in diesem Stück trage der Held Handschuhe wie Frans Banning Cocq.<sup>80</sup> Es erübrigt sich beinahe, zu sagen, daß auch in den älteren Schützenstücken die Kapitäne, Angehörige des Stadtdels, als Zeichen ihres Ranges Handschuhe trugen.

Innerhalb der Geschichte des Schützenporträts bietet Rembrandts Werk die konsequenteste Lösung der gestellten Aufgabe. (Allem Anschein nach hat er jedoch an diesem Bild nicht besonders viel verdient. Zeitgenössische Quellen sprechen von 1600 Gulden; das war etwa der Preis von zwei Historien.) Einer seiner Schüler schrieb später, 1678, über das Bild: «Es ist nicht genug, daß ein Maler seine Bildnisse reihenweise nebeneinander ordnet, wie man es hier in Holland in den Schützenhäusern nur zu oft sieht. Die echten



*Gerrit Lundens nach Rembrandt, Kopie der sog. «Nachtwache» (Detail).  
Holz 67 x 85,5 cm. London, National Gallery (als Leihgabe in Amsterdam,  
Rijksmuseum)*

Meister bringen es fertig, daß ihr Werk einem einheitlichen Gedanken unterworfen wird. Das hat Rembrandt in seinem Stück im Schützenhaus von Amsterdam sehr wohl, nach der Meinung vieler zu stark getan, indem er sich mehr um das große Bild seiner Gesamtkonzeption kümmerte als um die einzelnen Porträts, die ihm aufgetragen waren. Und doch wird dieses Bild, sei es auch noch so angreifbar, meiner Meinung nach alle Werke seinesgleichen überdauern, weil es so malerisch konzipiert, so kompliziert in der Komposition und so kräftig ist, daß sich nach dem Eindruck vieler alle anderen Schützenstücke wie Kartenblätter ausnehmen. Wenn ich auch gewollt hätte, daß er etwas mehr Licht in das Bild gebracht hätte.»<sup>81</sup>

Nach diesem monumentalen Bild hat Rembrandt lange Zeit keine größeren Aufträge mehr erhalten. Das lag aber nicht daran, daß man etwa mit der *Nachtwache* nicht zufrieden gewesen wäre, sondern dürfte mit der Krise zusammenhängen, in die er im Jahre 1642 geriet.

## Saskias Tod

In den späten dreißiger Jahren verlieren Rembrandt und Saskia jedes Jahr einen nahen Angehörigen: 1636 ihren Sohn Rumbertus, 1637 eine Schwester Saskias, 1638 die Tochter Cornelia, 1640 Rembrandts Mutter und die zweite kleine Tochter, 1641 Saskias Schwester Titia und Saskias Schwager Gerrit van Loo. Es ist, als ob der Tod der jungen Familie sein Stundenglas entgegensetze. Rembrandt muß es so empfunden haben, denn 1639 radierte er das für sein Werk ungewöhnliche Motiv, wie ein junges Paar dem Tod begegnet.<sup>82</sup> Vor allem die Nachricht vom Tod ihrer Schwester wird Saskia sehr getroffen haben; mit ihr war sie besonders verbunden. Vermutlich hatte ihr Titia nach dem Verlust der Mutter die nötige Wärme und Geborgenheit in der Familie gegeben. Als Saskia zwei Monate nach dem Tod der geliebten Schwester einen Sohn gebar, gaben ihm die Eltern in Erinnerung an die früh Verstorbene den Namen Titus und wählten Titias Mann zu einem der Paten. Saskias Gesundheit scheint durch die rasche Geburtenfolge (drei Monate nach der Geburt ihrer zweiten Tochter Cornelia war sie wieder schwanger) gelitten zu haben. Nach Titus' Geburt ist sie offenbar kränklich geblieben. Rembrandt, der sonst den ganz privaten Bereich aus seiner Kunst ausspartete und eigentlich wenig aus der häuslichen Umwelt in seinen Werken festhielt, zeichnete Saskia, wenn er im Krankenzimmer saß. Auf einer Zeichnung liegt sie im Bett, und Titus – schon im Krabbelalter – turnt auf der Bettdecke herum.<sup>83</sup> Sie erholt sich nicht mehr vom Kindbett, läßt am 5. Juni 1642 morgens einen Notar kommen und macht ihr Testament. Darin setzt sie den Sohn Titus (und im Falle ihrer Gesundung eventuelle spätere Kinder) zum Universalerben ein. Ihr Mann soll Nutznießer ihres Vermögens bis zur Wiederverheiratung oder bis zu seinem Tode sein. Dafür wird er verpflichtet, für eine standesgemäße Erziehung zu sorgen. Wie so oft erwies sich auch bei diesem Testament eine besonders gut gemeinte Bestimmung als Fußangel. Rembrandt wird nämlich zum Vormund von Titus bestimmt, und damit ist die Waisenkammer ausgeschlossen. Sie soll weder die Vormundschaft wahrnehmen noch den Nachlaß verwalten. Deshalb wird kein Inventar von Titus'



Grosz bei Not

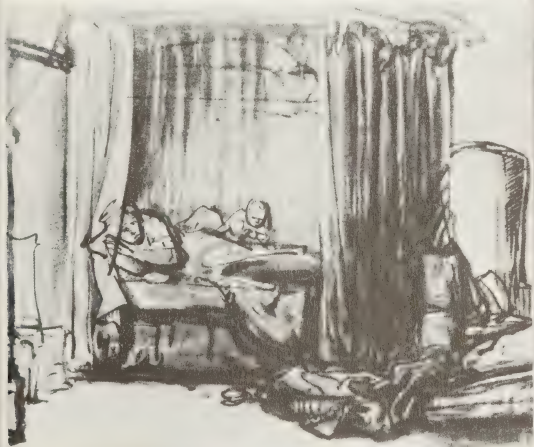
1939

Das Ehepaar und der Tod. 1939. Radierung. 2. Zustand. 10,8 x 7,8 cm.  
London, British Museum (B. 109)



Erbe erstellt. Das wäre andernfalls notwendig gewesen und hätte bei Rembrandts späterem Konkurs verhindert, daß auch Titus' Habe versteigert wurde. Eine Woche später, am 14. Juni, stirbt Saskia. Sie wird in der Oude Kerk begraben. Für den dreivierteljährigen Titus kommt Geertghe Dircx als Amme ins Haus, eine junge Witwe aus Friesland, die mit einem Trompeter verheiratet gewesen war. Obwohl für Titus und den Haushalt nun gesorgt ist, gerät Rembrandt durch den Verlust seiner Frau in eine schwere Krise. Saskia hatte ihn, wie die frühen Bildnisse zeigen, durch ihr anmutiges Wesen inspiriert, ihre Krankheiten und ihr Tod trafen den Künstler zutiefst und lähmten seine schöpferische Kraft. Die kleine Radierung einer von Krankheit gezeichneten, erschöpft wirkenden Saskia zeugt davon, wie sehr Rembrandt mitgelitten hat.<sup>84</sup>

*Saskia auf dem Krankenlager, mit einem Kind. Um 1642. Federzeichnung mit Bister (Lavierung von anderer Hand). 18,5 x 23,6 cm. Cambridge/Massachusetts, Fogg Museum of Art, Paul J. Sachs Collection (Ben. 413/Abb. II, 464)*





Saskia. Radierung (Ausschnitt). Um 1641–42. 6,1 x 5,1 cm.  
London, British Museum (B. 359)

## Rembrandts Krise und die Kunst der vierziger Jahre

Bis zum Todesjahr Saskias war Rembrandt ungemein produktiv gewesen; ab 1642 läßt seine künstlerische Aktivität plötzlich nach. Verglichen mit vorangegangenen Phasen malt er nur wenige Bilder und radiert kaum. Man hat dies in vielen Biographien und in der älteren Forschung damit erklären wollen, daß er sich durch die eigenwillige Komposition der *Nachtwache* das Wohlwollen der Amsterdamer Bürger verscherzt habe; viele der Porträtierten hätten sich zurückgesetzt gefühlt. Doch diese Erklärung überzeugt nicht: Die gewagte Komposition der *Nachtwache* erfuhr zwar kein einhelliges Lob, aber sie wurde doch kopiert und nachgeahmt, weil viele die Kühnheit ihres Aufbaus bewunderten. Wäre Rembrandt tatsächlich auf Grund dieses Werkes als Porträtist abgelehnt worden, so ließe sich zwar erklären, weshalb er danach so wenige Bildnisse malte, nicht aber, warum er auch kaum noch Historien schuf und warum nicht mehr Radierungen entstanden. Seine Graphik war nämlich in den vierziger Jahren in ganz Europa gefragt, sie wurde gesammelt und häufig nachgestochen. Man gebrauchte sie als Vorlage für Altargemälde in protestantischen und katholischen Kirchen.<sup>85</sup> Große Radierungen wie *Ecce*

homo erzielten Preise, die andere Meister nur für Gemälde erhielten. Die Ursache für das Nachlassen von Rembrandts Schaffenskraft ist also nicht in der Ablehnung seiner Kunst zu suchen. Andere, unterschiedliche Gründe trugen dazu bei.

Rembrandt identifizierte sich als junger Witwer in einem ganz außergewöhnlichen Maße mit seiner neuen Vaterrolle, die er hier zum erstenmal wirklich spielen konnte, denn alle Kinder, die Saskia ihm vorher geboren hatte, waren nach kurzer Zeit gestorben. Schon in den dreißiger Jahren hatte er sich sehnsüchtig Kinder gewünscht. Die vielen Kinderzeichnungen aus dieser Zeit bezeugen nicht nur, daß Rembrandt sich bemühte, die ganze

*Rembrandt-Werkstatt. Ein Vater füttert sein Kind. Um 1643.  
Lavierte Federzeichnung mit Bister. 17,3 x 14,2 cm. Kopenhagen,  
Kobberstiksamling (Ben. 345/Abb. II, 401)*



Wirklichkeit des menschlichen Lebens zu erfassen; sie sind auch ein Spiegel seiner Hoffnungen und Erwartungen. Und nun hatte er einen Sohn. Seit dem Tod Saskias trug er die Verantwortung für dieses Kind ganz allein; er hatte Saskia zu ersetzen.

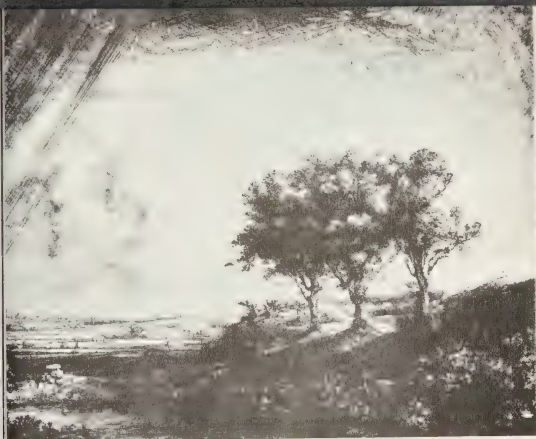
Eine Zeichnung mit einem ikonographisch ungewöhnlichen Thema bezeugt dies<sup>86</sup>: Sie stellt einen Mann beim Füttern eines einjährigen Knaben dar. Dieses damals vermutlich singuläre Thema zeigt, wie Saskias Tod Normen und Rollenveteilungen zerbrechen läßt. Wahrscheinlich sind wir hier bei dem Kern der Identifikation, die sich zwischen Titus und Rembrandt vollzog. Denn das Bildnis dieses seines Sohnes sollte ihn, je mehr der Knabe ein Gesprächspartner wurde, immer intensiver beschäftigen. Titus entsprach ganz den Erwartungen seines Vaters und fügte sich in diese Rolle ein. Künstlerisch kam er unter seinem dominierenden Vater nicht zur Entfaltung. Rembrandt wiederum nahm seine Aufgabe als Vater ernst und lebte so sehr in der Gegenwart, daß seine eigene schöpferische Tätigkeit zurücktrat. Doch nicht nur die familiäre Situation hat Rembrandt in eine Krise geführt, die ihn Althergebrachtes anzweifeln ließ.

In seiner Entwicklung als Maler hatte er mit Historien wie der *Blendung Simsons* oder dem *Triumph Mardochois* den Gipfel der barocken Kunst erreicht. Seine Werke übertrafen in der erzählerischen Konsequenz, in der Erfassung von Gemütsbewegungen und in der realistischen Auffassung sogar die von Rubens. Welchen Weg sollte er nun einschlagen?

Um 1640, als sich ihm diese Frage stellte, geriet die holländische Kunst langsam, aber stetig unter den Einfluß klassizistischer Strömungen. Künstler, die sich dem Einfluß Caravaggios hingegeben hatten, kehrten wieder zu einer helleren Malweise zurück. Die Farben gewannen an Buntheit, die Zeichnung, die Perspektive und das Dekor wurden mehr beachtet. Klassische Kompositionen wurden vorbildlich. In einem kaum vorstellbaren Umfang fertigte man Nachstiche nach Raffaels Kompositionen und erhob sie zum Maß aller Kunst. Daneben traten Stichfolgen nach antiken Werken.

Rembrandt begann schon früh, sich mit dieser klassizistischen Tendenz, wie sie in Amsterdam von dem deutschen Maler Joachim von Sandrart vertreten wurde, auseinanderzusetzen. Kompositionen italienischer Renaissancekünstler hatte er in den dreißiger Jahren ins Barocke gesteigert, indem er die Bewegungen und die Handlung dramatisierte. Was ihm damals als Mangel erschien, die Stille und Gelassenheit dieser Werke, nahm ihn nun gefangen. An die Stelle hoch aufgetürmter Kompositionen treten ruhige, breit gelagerte. Aber einen radikalen Stilwandel ließ er sich nicht aufzwingen. Er wetteiferte zwar mit den Renaissancekünstlern – selbstbewußt signierte er, wie sie, nur mit seinem Vornamen –, aber zum Kanon wurden die Regeln ihrer Kunst für ihn nicht. Das Helldunkel und die Erfassung des psychologischen Gehalts einer Szene galten ihm mehr, denn beides war eng mit seiner Auffassung von Historie verknüpft. So benutzte er für sein Selbstporträt von 1639<sup>87</sup> zwar kompositionelle Elemente aus Raffaels «Castiglione» und Tizians «Ariosto». Doch seine Darstellungsweise blieb malerisch. Daher sind seine Werke in den vierziger Jahren von progressiven und regressiven Ansätzen zugleich bestimmt. Er wendet sich der Natur zu und malt seine Landschaften nicht mehr nach Vorbildern von Hercules Seghers und Hans Bol. In neuer Weise entdeckt er die spezifischen Züge der heimatlichen holländi-





Die drei Bäume. 1643. Radierung. 21,1 x 28 cm. London. British Museum (B. 212)

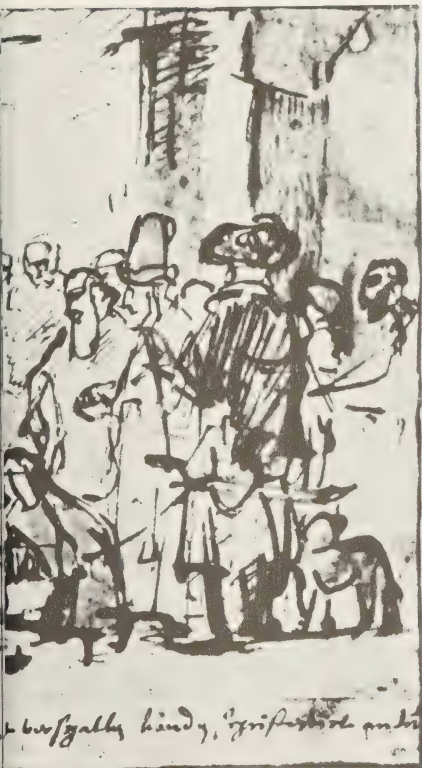
schen Flachlandschaft. Hatte er am Ende der dreißiger Jahre in seinen ersten Landschaftsbildern eine heroische Landschaft mit Burgen und Obelisken, Bergen und Wasserfällen staffiert, so geht es ihm nun um die Weite der Landschaft und das Spiel des Windes mit den Wolken. Die wenigen Werke, die entstehen, sind von großer Meisterschaft, wie zum Beispiel die Radierung *Die drei Bäume*, die eine Landschaft nach einem Gewitter zeigt.<sup>88</sup> Die individuelle Schönheit des eigenen Landes und seiner historischen Gebäude, Zeugen einer ehrwürdigen Geschichte, wurde für ihn bedeutsam.<sup>89</sup>

Deutlicher noch als diese Suche nach einer neuen Sicht der Landschaft und Umwelt lassen die retardierenden Züge seiner Historien erkennen, daß er sich zu dieser Zeit in einer Krise befand. Er greift auf eigene Kompositionen der Leidener Zeit zurück, in der er noch wenig von Rubens' dramatischen Bildaufbauten beeinflusst war. Das zeigt sich besonders an dem Gemälde *Die Ehebrecherin* (1644).<sup>90</sup> Die Bildgestaltung ist seiner *Darbringung im Tempel* von 1631 verwandt, ebenso die Feinmalerei.<sup>91</sup> Einer Beruhigung der Form entsprechend spielen kühlere Töne wieder eine größere Rolle, die mit den wenigen warmen Tönen harmonischer als im Frühwerk verschmolzen sind. Es wird ein leuchtendes Rot benutzt, das sich gegen die dunklen Töne absetzt. Trotz des Rückgriffs läßt sich eine Weiterentwicklung beobachten. Der Aufbau ist komplizierter und durchdachter. Die Historie wird auf zwei «Bühnen» dargestellt. Der Betrachter steigt gleichsam die hohe Tempeltreppe empor



1914

So fraglich ein Skizzen in der  
nicht abgezeichnet



Jesus und die Ehebrecherin. Um 1656. Federzeichnung mit Bister.  
x 20,2 cm. München, Graphische Sammlung (Ben. 1047/Abb. V, 1264)

und befindet sich dann in der Gruppe um Jesus und die Ehebrecherin. Christus erscheint hier mit seinen Jüngern als einfach gekleideter, armer Rabbi, der den prachtvoll gewandeten Priestern gegenübergestellt ist. Dieser Gegensatz ist für Rembrandt nicht nur ein äußerlicher. Der Künstler betont hier bewußt den Unterschied zwischen der Liebe Gottes, die sich allen Menschen ungeachtet ihres Standes zuwendet, die Verzicht und Vergebung kennt, und der Gesetzesreligion, die im absoluten Gehorsam ihre Erfüllung sucht und sich in der Pracht des Kultes selbst stilisiert. Ihr äußerlicher Dienst, der den Menschen in den Bann schlägt, aber nicht befreit, wird auf der oberen «Bühne» dargestellt, wo der Hohepriester vor einem prachtvollen Altar und der demütigen Menge thront. Auf einer Zeichnung hat Rembrandt die Gemütsstimmung der Pharisäer in dieser Szene beschrieben: *Sie waren so eifrig, Jesus in einen Widerspruch zu verstricken, daß sie seine Antwort kaum abwarten konnten.*<sup>92</sup> Deshalb schildert er sie in dieser Szene ausnahmsweise als aufmerksame Zuhörer, die gespannt die Antwort Jesu erwarten, während er sie auf Darstellungen anderer Szenen als disputierende oder widersprechende Gegner charakterisiert.

Das *Bildnis des Jan Six* aus dem Jahre 1647 gehört in die Reihe der Meisterwerke dieser Jahre und steht gleichrangig neben den *Drei Bäumen* und dem um 1649/50 vollendeten *Hundertguldenblatt*, seiner wohl berühmtesten Radierung.

Mitte der vierziger Jahre muß Rembrandt den sehr viel jüngeren Fabrikantensohn und Schriftsteller Jan Six kennengelernt haben, der aus einer reichen Hugenottenfamilie stammte. Sein Vater besaß eine Seidenfabrik in Amsterdam. Jan Six war ein großer Kunstliebhaber, der Gemälde und Zeichnungen holländischer und italienischer Künstler, auch Skulpturen, Marmorreliefs und andere Kunstgegenstände sammelte. Vielleicht führte diese Leidenschaft den Patriziersohn mit dem älteren Künstler zusammen, dessen Sammlung schon damals berühmt war. Aus der Begegnung entwickelte sich eine enge Beziehung, vielleicht sogar Freundschaft. Rembrandt entwarf für eines der Dramen von Six die Titelseite und fertigte zwei Zeichnungen für sein Freundschaftsbuch. Umgekehrt scheint Six den älteren Freund bei ikonographischen Fragen beraten zu haben. (Als Rembrandt 1653 in wirtschaftliche Schwierigkeiten geriet, lieh Six ihm anfangs Geld, doch trennten sich dann ihre Wege. Six zog sich 1652 von den Geschäften der Seidenfabrikation zurück und machte die übliche Ämterlaufbahn durch, in der er es bis zum Bürgermeister [1691] brachte.)

Der neunundzwanzigjährige Six ließ sich von dem einundvierzigjährigen Rembrandt in der Bildgattung porträtieren, die den Künstler inzwischen in ganz Europa berühmt gemacht hatte, in einer Radierung.<sup>93</sup> Komposition und Bildgedanke sind überaus kühn. Six lehnt am Fenster und liest in einem Manuskript. Nur ein kleiner Ausschnitt des Zimmers ist sichtbar, aber durch das feine Spiel von Licht und Schatten entsteht der Eindruck eines weiten, herrschaftlichen Raums. Die scheinbar genrehaft ausgeschmückten Motive, die von dem einfallenden Licht gestreift werden, erweisen sich bei genauerer Betrachtung als Hinweise auf die gesellschaftliche Stellung und die privaten Interessen der Porträtierten. Schwert und Schärpe, Attribute des Adels, trägt er wohl deshalb nicht, weil Rembrandt ihn hier als Dichter charakterisiert; sie liegen aber sichtbar auf der Truhe. Auf dem Stuhl im Vordergrund sind



Bücher gestapelt, einige aufgeschlagen, die Six als Autor und Gelehrten ausweisen. Der Altar an der Wand kennzeichnet Six als Sammler alter, wertvoller Kunst. Die Radierung wurde für viele spätere Künstler vorbildlich, und von einem Kunden Rembrandts ist überliefert, daß er in der Art des Jan Six porträtiert werden wollte.

## Geertghe Dircx und Hendrickje Stoffels

Geertghe Dircx war als Kinderpflegerin für Titus in Rembrandts Haus gekommen.<sup>94</sup> Der junge Witwer malte und zeichnete sie, er schenkte ihr Saskias Schmuck und machte sie zu seiner Geliebten. Als sie 1648 schwer erkrankte, fühlte sie sich Titus so sehr verbunden, daß sie ihn in ihrem Testament als ihren Haupterben einsetzte. Aber später kam es zu Streitigkeiten mit Rembrandt. Ob die wesentlich jüngere, zweiundzwanzigjährige Hausangestellte Hendrickje Stoffels die Ursache des Streits war, wissen wir nicht sicher. Sie war vor dem Sommer 1649 in Rembrandts Haus aufgenommen worden. Rembrandt versuchte, sich friedlich mit Geertghe zu einigen und bot ihr an, sofort 150 Gulden und dann jährlich 160 Gulden als Rente zu zahlen. Doch diese Absprache wird nicht so schnell rechtsgültig. Geertghe zieht aus. Sie muß Rembrandts Geschenke versetzen, um davon leben zu können, und zeigt ihren ehemaligen Herrn bei dem Gericht für Ehestreitigkeiten und Beleidigungen an. Sie verlangt, daß er sie heirate oder ihr eine Rente zahle. Rembrandt erscheint nicht vor Gericht, bemüht sich nun aber endlich um einen Notar. In einem Vertrag hebt Rembrandt die sozialen Unterschiede zwischen Geertghe und sich hervor, er läßt sich als «berühmten Maler» titulieren, während Geertghe als mittellose Amme bezeichnet wird. Doch nicht genug damit. Geertghe hatte Titus offensichtlich aus Zuneigung als Haupterben ihres Nachlasses eingesetzt, Rembrandt aber erhebt Anspruch auf ihren Besitz: Sie habe alles in seinem Haus verdient und solle daher die jährlichen Zahlungen nur unter der Bedingung bekommen, daß das Testament bestehen bleibe und sie nichts von ihrem Besitz verpfände. Als Geertghe dieser Vertrag vorgelegt wird, fühlt sie sich offenbar in die Enge getrieben und wird unsicher. Sie will ihn nicht unterschreiben und wendet ein, von der jährlichen Zahlung könne sie sich keine Pflegerin leisten, falls sie krank würde. Deshalb bleibt es Rembrandt nicht erspart, der dritten Vorladung des Gerichts zu folgen. Er legt dort seinen Vertragsentwurf vor. Die Richter stimmen ihm zu, erhöhen die jährliche Zahlung jedoch auf 200 Gulden. Leider hat die Gelegenheit noch ein trauriges Nachspiel. Geertghe hält sich nicht an den Vertrag und verpfändet einen kostbaren Ring. Da entläßt sich Rembrandts aufgetauter Haß. Er sammelt Material, um damit Geertghe zu belasten; Nachbarn bezeugen, sie habe sich schlecht aufgeführt. Geertghe wird in das Zuchthaus von Gouda gebracht, und die Kosten für den Transport zahlt Rembrandt im voraus. 1651 wirkt er darauf hin, daß sie noch elf Jahre eingesperrt bleiben soll; ihre Freunde erreichen aber 1655 gegen Rembrandts ausdrücklichen Widerspruch ihre Freilassung. Die Affäre ist damit noch nicht beendet. Als Rembrandt 1656 in finanzielle Bedrängnis gerät und ihm das Schuldgefängnis droht, erinnert er sich an die Summe von 160 Gulden, die er für den

Transport ausgelegt hatte. Zwar hatte er 1656 selbst noch Schulden bei Geertghe, versuchte aber mit allen Mitteln, die 160 Gulden zurückzuerhalten. Für den Betrag haftete ihr Bruder, ein Schiffszimmermann. Rembrandt, selbst mit der hundertfachen Summe verschuldet und auf das Wohlwollen seiner Gläubiger und der Gerichte angewiesen, ließ ihn ins Schuldgefängnis werfen, als er nicht zahlen konnte. Geertghe wird wahrscheinlich kurz nach ihrer Freilassung um diese Zeit gestorben sein, denn 1656 kommt ihr Name zum letztenmal auf der Liste der Gläubiger Rembrandts vor.

Diese wenig menschliche Geschichte zeigt, wie selbstgerecht und unerbittlich der Künstler sein konnte, der in seinen Werken immer wieder Vergebung

*Geerthge Dircx (?). Um 1643. Lavierte Federzeichnung mit Bister. 13 x 7,8 cm. London, British Museum (Ben. 314/Abb. II, 353)*





*Hendrickje Stoffels als Flora. Um 1656–58. Leinwand 100 x 92 cm.  
New York, Metropolitan Museum of Art (Br. 114)*

und Gnade darstellte. Allerdings sollten wir einschränkend hinzufügen, daß wir aus den Urkunden zu wenig über den Charakter und die Verfehlungen der Geertghe erfahren, um sicher entscheiden zu können, ob Rembrandt sich in seinem Verhalten nicht einfach den Rechtsauffassungen seiner Zeit gemäß verhält.

Nachdem Rembrandt sich von Geertghe Dirckx getrennt hat, wird Hendrickje Stoffelsdr. Jaeger seine Haushälterin und Geliebte. Sie war 22 Jahre alt, als sich Rembrandt von Geertghe trennte, die sich den Vierzig genähert haben muß. Doch war es nicht allein die Jugend, die den Dreiundvierzigjährigen in ihren Bann zog. Während er Geertghe, die doch immerhin sieben Jahre

in seinem Haus gelebt hatte, nur sehr selten gemalt hatte, stellte er Hendrickje wie einst Saskia immer wieder dar und malte sie als Flora und Bathseba, als Juno und Lucretia.

Wie Geertghe war auch Hendrickje einfacher Herkunft, die Tochter eines Sergeanten. Nach dem wenigen, was wir von ihr wissen, scheint sie Rembrandt treu zur Seite gestanden zu haben, so daß die Nachbarn sie später als seine Ehefrau bezeichneten. Ihr freies Verhältnis konnte nicht legalisiert werden, weil Saskias Testament vorsah, daß Rembrandt bei einer Wiederverheiratung die Hälfte ihres Vermögens an ihre Verwandten hätte auszahlen müssen. Nach einer später erfolgten Schätzung wären das 20350 Gulden gewesen, die er nach den unproduktiven vierziger Jahren nicht hätte aufbringen können. Seine finanzielle Lage ist schon 1649 so schlecht, daß er die Anzahlungen für sein Haus einstellt, ja nicht einmal mehr Zinsen und Steuern zahlt. Doch die Schwierigkeiten, die sein eheähnliches Verhältnis mit Hendrickje in einer Zeit strenger Kirchenzucht und doppelter Moral hervorrufen mußte, nimmt er auf sich.

Als Hendrickje 1654 ein Kind erwartet, wird sie vor den Kirchenrat zitiert. Sie folgt erst der vierten Vorladung und gesteht, «daß sie mit Rembrandt, dem Maler, Hurerei getrieben» habe. Sie wird deshalb «gestraft, zur Buße ermahnt und vom Tisch des Herrn ausgeschlossen». Wenige Monate später, im Oktober, schenkt sie einer Tochter das Leben. Diese erhält nach Rembrandts Mutter den Namen Cornelia und wird in der Oude Kerk getauft. In Rembrandt müssen dabei alte Erinnerungen aufgestiegen sein, denn in derselben Kirche waren auch seine beiden Töchter, die ihm Saskia geboren hatte und die so früh gestorben waren, auf denselben Namen getauft worden. Rembrandt bekennt sich zu seinem Kind und wird im Kirchenbuch als Vater eingetragen.

## Rembrandts Werke der fünfziger Jahre

Wer glaubt, in Rembrandts Werk nur eine Spiegelung seiner Lebensgeschichte zu finden, wer Kunst naiv als Reproduktion wirtschaftlicher Verhältnisse deuten möchte, wird in den Arbeiten der folgenden Jahre keine Bestätigung dafür finden: Zwar erscheinen nun in Rembrandts Bildern die Personen seines Umkreises, Hendrickje und Titus, seine Freunde, Kunsthändler und selbst die Versteigerer von Rembrandts Nachlaß. Aber seine künstlerische Entwicklung wird nicht beeinflußt von der finanziellen Not. Weder paßt er sich dem Zeitgeschmack an, um besser zu verkaufen, noch spiegelt sein Stil die kritische Lage dieser Jahre. Vielmehr strahlen gerade die Kompositionen dieser Zeit Ruhe und Gelassenheit aus.

Der drohende Verlust seiner Sammlung bringt ihn dazu, sich mit den Werken der großen Renaissancekünstler noch intensiver auseinanderzusetzen. Er kopiert die kostbarsten und seltensten graphischen Arbeiten der europäischen Künstler, auch indische Miniaturen und antike Statuen. Doch will er sich damit nicht nur ein Abbild der verlorenen Schätze erhalten: die Motive und Bildlösungen dieser Werke verwendet er oft in seinen späteren Kompositionen.



Bei den Gemälden, die damals entstanden, herrscht die Einzelgestalt vor. Erst gegen Mitte der fünfziger Jahre vollendet Rembrandt einige mehrfigurige Kompositionen. So entwickelt er seine neue malerische Technik zuerst in lebensgroßen Porträts und Einzelfiguren, angeregt von Tizians und Frans Hals' Spätstil. Die Farbflächen werden mit breiten Pinselstrichen oder mit dem Spachtel aufgetragen, Modellierungen auf die getrocknete Farbe gebürstet oder mit dem Finger aufgetragen. Die horizontalen und vertikalen Linien herrschen in den Kompositionen vor; in den dreißiger Jahren waren es die Schrägen gewesen. Die Kompositionen werden von der Fläche her entworfen, so daß die im Profil oder frontal gesehene Figur zunehmend eine größere Rolle spielt.

In den fünfziger Jahren bildet Rembrandt auch seine Radiertechnik weiter aus. Hatte er im Frühwerk hauptsächlich mit dem Stichel gearbeitet, so benutzt er seit den dreißiger Jahren immer häufiger die Kaltnadel, in den fünfziger Jahren oft ausschließlich, ohne chemische Behandlung der Platte. Diese Technik bevorzugt er dann auch im Spätwerk. Mit größter Sicherheit erzielt er dabei den Wechsel von tieferen Furchen und zartesten Linien. Die Grate der aufgeworfenen Linien erzielen beim Druck eine beabsichtigte Fleckenwirkung und damit eine tieftönige Einheit.

Zwischen 1650 und 1653 entsteht die Hälfte seiner Landschaftsradiierungen, die auf zahlreichen Zeichnungen basieren. Im Gegensatz zu Zeichnungen, die vor der Natur erarbeitet wurden, ergänzt er bei den Radiierungen über wirklich gesehenen Flachlandschaften blockhafte Motive wie Baumgruppen, Türme, um die Komposition zusammenzufassen. Die zu höchster Vollendung entwickelte Kaltnadeltechnik schafft Licht- und Farbwirkungen von kaum faßbarer Zartheit, wie sie kein Künstler zuvor erreicht hatte.

Natürlich konnte dem kunstgeschichtlich gebildeten Künstler die eigene Bedeutung nicht verborgen bleiben, zumal sein Ruhm inzwischen bis nach Sizilien gedungen war und er von dort Aufträge erhielt. Das erklärt, warum Rembrandt sich in den fünfziger Jahren häufiger mit den Meisterwerken seiner berühmten Vorgänger auseinandersetzt und sie zu übertrumpfen sucht. So sollen etwa seine großformatigen Radiierungen *Ecce homo* und *Die drei Kreuze* Lucas van Leydens Meisterstiche übertreffen, die er für horrenden Summen erworben hatte.

Man hat die späten Werke so deuten wollen, als strebe der alternde Künstler nur noch das allgemein Wahre und geistig Höhere, nicht mehr die konkrete Historie an. Genau das Gegenteil ist der Fall.<sup>95</sup> Die intensive Auseinandersetzung mit Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen brachte es mit sich, daß er sich gerade in dieser Zeit besonders intensiv mit der Tradition beschäftigte. Motive daraus entlehnte oder ihre Lösungen korrigierte. Die Virtuosität in der Beherrschung der Radiertechnik erlaubte es ihm, selbst mit der Kaltnadel nächtliche Szenen oder gar Naturkatastrophen darzustellen, die zuvor kein Künstler in dieser Technik zu bewältigen vermochte.

In seiner großen Radiierung *Die drei Kreuze* dramatisiert und interpretiert er die Kalvarienszene.<sup>96</sup> Um die weltgeschichtliche Wende zu versinnbildlichen, die Jesu Tod bedeutet, erzählen die Evangelisten, eine Finsternis sei ausgebrochen, nach dem Tode Jesu habe die Erde gebebt, die Felsen seien zerrissen und die Gräber aufgesprungen. «Aber der Hauptmann und die bei ihm waren, da sie sahen, das Erdbeben und was geschah, erschrakten sie sehr

und sprachen: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen, und es waren viele Frauen da, die von ferne zusahen, die da Jesus waren nachgefolgt aus Galiläa» (Matthäus 27, 54f).

Rembrandt verzichtet in seiner Radierung auf alle erzählerischen Motive wie etwa die Soldaten, die um Christi Gewand würfeln. Er konzentriert sich vielmehr auf die drei Kreuze und die Reaktion der Teilnehmer auf den Tod Christi und die Naturerscheinungen. Er stellt wirklich Finsternis und Zerstörung dar und zeigt Menschen, die durch Jesu Tod und die Naturerscheinungen völlig verstört sind. Der Hauptmann ist auf die Knie gefallen. Ein Mann,

*Die drei Kreuze. 1653. Radierung. 1. Zustand (Detail). 38,5 x 45 cm.  
Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett (B. 78)*



der einen Schock erlitten hat, wird fortgeführt. Frauen sind zu Boden gestürzt. Einige verbergen ihre Gesichter vor Schmerz in den Händen. Diese Konzentration auf das Verhalten der Anwesenden, die Schilderung von Verzweiflung, Schmerz und Ängsten durch ihre Bewegungen zeigt uns, wie sehr Rembrandt auch in seinen späteren Werken sich selbst treu geblieben ist. Benutzte er in der Auferstehung dramatisch bewegte Figuren, von denen er einige aus barocken Werken zitierte, so entlehnt er die verhaltenen Gesten aus Werken der Renaissance und der Antike. So ist etwa die Gruppe links, wo der von dem Geschehen überwältigte Mann weggeführt wird, auf Lucas van Leydens Stich zurückzuführen: Rembrandt gebraucht die Form, die jener gefunden hatte, um die Erschütterung des Apostels Paulus nach seiner Bekehrung zu schildern. Die Bekehrung des Hauptmanns auf Rembrandts Radierung ist aus einer raffaelesken Komposition entlehnt. Lichtstrahlen brechen aus dem Himmel hervor, die durch ihre geometrische Struktur den sakralen Charakter des Bildes betonen. Sie fallen auf Christus und den guten Schächer; der böse bleibt im Dunkeln.

Auch seine zwei Jahre später entstandene Radierung *Ecce homo*<sup>97</sup>, nur mit der Kaltnadel gestochen, knüpft an Lucas van Leyden an. Wieder konzentriert er seine Darstellung auf Pilatus, der Christus dem Volk vorzeigt, und auf die erregte Menschenmenge. Aber wieviel deutlicher und übersichtlicher sind die Hauptgruppen einander gegenübergestellt, die vom Text erwähnten Nebenfiguren herausgehoben; unübersehbar ist das Rathaus durch Symbolfiguren als Gerichtsstätte charakterisiert. Pilatus stellte dem Volk die Frage: Welchen wollt ihr, daß ich euch herausgebe, Barrabas oder Jesus, von dem gesagt wird, er sei Christus? Ausführlich hat Rembrandt die Reaktion der Menschenmenge geschildert, der Männer, Greise, Frauen und Kinder. Einige fordern lauthals den Tod Jesu, andere verfolgen das Geschehen gleichgültiger. Im Fenster links ist die Frau von Pilatus zu sehen, die einen Boten zu ihrem Mann sendet, damit er Pilatus von ihrem Traum berichte und ihn warne. Der Knabe ganz links auf dem Altar trägt eine Schale und weist damit auf die Handwaschung von Pilatus hin. Geht bei Lucas van Leyden durch eine sehr starke Verkürzung der Komposition die Hauptgruppe mit Christus fast verloren, so hebt Rembrandt sie durch eine bewußte Mißachtung der Zentralperspektive hervor. Pilatus und Christus (im Mittelgrund) sind gleich groß wie die Menschen im Vordergrund. Auf diese Weise rücken sie dem Betrachter näher, werden betont. Rembrandt schildert die Szene in Untersicht. Dadurch erscheint dem Betrachter die Handlung gleichsam aus dem Blickwinkel des Volkes, das die Hinrichtung Christi fordert.

Die Auseinandersetzung mit der Tradition führte Rembrandt auf ein altes Thema der Graphik, die Jugendgeschichte Jesu, die er in einer losen Folge radierte. Die 1653 und 1654 entstandenen Blätter haben alle etwa die gleiche Plattengröße.<sup>98</sup> Gerade bei diesem Themenkreis ist die Bindung an die Tradition eng, und doch löst er sich in mehreren Motiven von der herkömmlichen Lösung, die nicht dem Text entspricht. Am auffälligsten kommt dies in der Radierung *Die Beschneidung Christi* zum Ausdruck.<sup>99</sup> Die ikonographische Tradition stellt die Szene seit dem 4. Jahrhundert im Tempel dar, obwohl der Lukas-Text angibt, daß die Beschneidung Jesu am achten Tag nach der Geburt im Stall stattfand. Die Schriften der Gegenreformation verurteilten deshalb die falsche Darstellung der Szene im Tempel.<sup>100</sup> Vor Rembrandt hat aber nur



*Ecce homo* (vom 6. Zustand an 1655 datiert). Radierung. 1. Zustand.  
38,3 x 45,5 cm. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett (B. 76)

ein einziger Künstler, Anton Wierix, den Ort schriftgemäß wiedergegeben. Vielleicht kannte Rembrandt diesen Stich, wurde durch ihn auf das Problem aufmerksam und hat sich dann über die richtige Auslegung des Lukas-Textes informiert. Es sei nur am Rande bemerkt, daß auch diese Darstellung eine genaue Kenntnis des rituellen Vorgangs voraussetzt. Rembrandt interpretiert das Geschehen durch die Beleuchtung. Maria, Joseph und eine Frau, die das Ereignis mit Teilnahme beobachtet, erscheinen im vollen Licht, das vom Himmel in den Stall fällt. Die Priester, ihre Helfer und Zeugen, die das Ritual vollziehen oder sachkundig verfolgen, bleiben dagegen im Dunkeln. Sie wissen nicht, daß es der Sohn Gottes ist, dem dieser Schmerz zugefügt wird. Rembrandt löst sich in seinen Historien also keineswegs von den Gegebenheiten des Textes. Im Gegenteil, gerade im Spätwerk nimmt er oft ein seltenes oder sogar noch nie dargestelltes Motiv auf, wenn es den Sinn des Textes erläutert. Falls allerdings von früheren Künstlern bereits eine Lösung gefunden worden war, die das Verhalten einer Person wahrer und überzeugender wiedergibt als eine textgetreue Lösung, bevorzugt er im Spätwerk manchmal die menschlichere. So zeigt sein frühes Gemälde *Die Opferung*



Isaaks einen Abraham, der seinen Sohn gleich einem Stück Schlachtvieh gefesselt hat.<sup>101</sup> Die späte Darstellung zeugt von Mitgefühl: Isaak kniet vor seinem Vater, der ihn bewegt an sich drückt.<sup>102</sup>

In gewissem Sinn gilt das bei den Historien Gesagte auch für die Porträts: Die späte, 1656 entstandene *Anatomie des Dr. Deyman* gibt den tatsächlichen Ablauf einer Szenierung getreuer wieder als Rembrandts frühes Gruppenbild *Die Anatomie des Dr. Tulp*.<sup>103</sup> Der Blick fällt auf die geöffnete Bauchhöhle und das freigelegte Gehirn der Leiche. In dieser Reihenfolge begann üblicherweise eine Leichenöffnung, weil die leicht verweslichen Teile entfernt werden mußten. Dr. Deyman war 1653 Nachfolger von Dr. Tulp geworden und ließ sich 1656 mit Mitgliedern der Gilde bei einer Anatomie darstellen. Das Bild hing ursprünglich im Anatomischen Theater und wurde 1723 bei einem Brand weitgehend zerstört. Glücklicherweise besitzt das Amsterdamer Museum eine Skizze der Komposition, die Rembrandt anfertigte, als er den schweren, repräsentativen Rahmen entwarf und dabei auch andeutete, wie dieser in die Architektur des Raums eingefügt werden sollte.<sup>104</sup> Diese Zeichnung erlaubt eine vorsichtige Rekonstruktion der Gesamtkonzeption. Der Aufbau ist symmetrisch und zeigt den Leichnam in der Mittelachse des Bildes, bei starker Verkürzung. Dr. Deyman steht hinter diesem und sezziert das Gehirn. Links im Vordergrund ist der Universitätslehrer Gysbrecht Calkoen zu sehen, der die Schädeldecke hält. Die übrigen Porträtierten sind hinter der Barriere, die die kreisrunde Bühne des Anatomischen Theaters umgibt, so angeordnet, daß die beiden Gruppen gleichgewich-

*Ecce homo*. 1655. Radierung. 6. Zustand. 35,7 x 45,5 cm.  
London, British Museum (B. 76)





*Die Beschneidung im Stall. 1654. Radierung. 1. Zustand. 9,5 x 14,4 cm.  
Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett (B. 47)*

tig erscheinen. Das Besondere dieses Werkes ist seine ungewöhnliche Konzeption: Der Blick fällt zuerst auf die Füße der Leiche, dann auf die Bauchhöhle und das Haupt und wird schließlich emporgeführt zu Dr. Deyman, der in Untersicht erscheint. Die formale Gestaltung ist durch Mantegnas «Beweinung Christi» angeregt. Ebenso die umgekehrte Perspektive, die die Füße des Hingerichteten verkleinert, dagegen die für den Vorgang der Anatomie wichtigen Teile wie Bauchhöhle und Gehirn deutlich vergrößert. Über die Sezierung des Gehirns hat sich Rembrandt umfassend informiert und zum Beispiel für die Darstellung des Hirns einen berühmten Holzschnitt aus einem uns bekannten medizinischen Lehrbuch benutzt.<sup>105</sup>

## Rembrandts Konkurs und der Verkauf seiner enzyklopädischen Sammlung

Als Rembrandt 1639 sein Haus an der Jodenbreestraat erwarb, versprach er dem Verkäufer, innerhalb von fünf bis sechs Jahren den gesamten Betrag abzahlen. Nach vierzehn Jahren ist etwa ein Drittel des Kaufpreises entrichtet, so daß der Erbe des Verkäufers, Christoffel Thysz, eine Rechnung über den ausstehenden Betrag von 8470,16 Gulden und bald danach sogar einen Notar ins Haus schickt. Da verliert Rembrandt offensichtlich die Nerven. Durch sein hektisches und völlig unrealistisches Geschäftsgebaren steu-

ert er sich während der folgenden Zeit in den Konkurs. So schwierig seine Lage damals auch war: bei etwas mehr Besonnenheit hätte er eine Lösung finden und sich, wenn auch mit Verlust, von dem Haus trennen können. Statt aber seine Situation nüchtern einzuschätzen, geht er finanzielle Verpflichtungen ein, die er nicht erfüllen kann, und wagt sich an abenteuerliche Kontrakte. So leiht er sich zum Beispiel im Frühjahr 1653 von angesehenen Bürgern, die ihn schätzen, insgesamt 9180 Gulden. (Der Bürgermeister Cornelis Witsen borgt ihm 4180 Gulden zinslos, Isaac van Hersbecq 4000 Gulden gegen 5 Prozent Zinsen und Jan Six 1000 Gulden.) Rembrandt nutzt diese Kredite aber nicht konsequent, um sich von seiner Schuldenlast völlig zu befreien, sondern läßt mehr als 1000 Gulden stehen und behält die hohe Summe von fast 2000 Gulden – das war mehr als das Jahreseinkommen eines Professors – für sich. Seinen Gläubigern verspricht er, die Darlehen in einem Jahr zurückzuzahlen. Durch solche leeren Versprechungen mußte er sich selbst in Mißkredit bringen, zumal er sogar in seinen besten Zeiten nie in einem Jahr so viel verdient hatte. Jan Six verliert schon bald den Glauben an seine Zusagen und verkauft den Schuldschein. Aber es kommt noch schlimmer. Jahr für Jahr macht Rembrandt neue Schulden. Als ihm 1655 das Wasser beinahe bis zum Halse steht, versucht er, ein neues Haus für 7000 Gulden zu kaufen. 4000 Gulden will er bar bezahlen, für 3000 Gulden Kunstwerke

Anton Wierix, *Die Beschneidung im Stall*. Kupferstich  
Amsterdam, Rijksmuseum (Alvin, S. 29, Nr. 163)



liefern. Der Kaufvertrag scheint nicht rechtskräftig geworden zu sein, vermutlich weil sich der drohende Konkurs bereits abzeichnete. Auch der freiwillige Verkauf eines Teils seiner Sammlung im Winter 1655 bringt keine wesentliche finanzielle Entlastung.<sup>106</sup>

Da sich das Unglück ohnehin nicht mehr abwenden läßt, setzt Rembrandt seinen Ruf als ehrenwerter Geschäftsmann vollends aufs Spiel, indem er sein Haus bei der Waisenkammer auf Titus überträgt, um es dadurch aus der Konkursmasse zu retten. Diese geschäftliche Manipulation hat die Schuldner wohl dazu veranlaßt, mit gerichtlichen Schritten zu drohen. Rembrandt bleibt nichts anderes übrig, als beim Hohen Rat in Den Haag um eine ehrenhafte gerichtliche Lösung seiner verfahrenen Situation zu bitten. Diese «cessio bonorum» wurde unbescholtenen Bürgern gewährt, die schuldlos in wirtschaftliche Schwierigkeiten geraten waren.

Aus seiner Begründung, er habe Verluste zu Lande und zu Wasser erlitten, scheint hervorzugehen, daß er einen Teil seines Vermögens in Seehandelspapieren oder Schiffsparten angelegt hatte. Da in den Jahren von 1652 bis 1654 der erste Seekrieg zwischen England und Holland stattfand, mag er hier einen beträchtlichen Teil seines Vermögens eingebüßt haben. Vermutlich spürte

*Die Anatomie des Dr. Deyman. 1656. Fragment. Leinwand 100 x 134 cm.  
Amsterdam, Rijksmuseum (Br. 414)*







*Jan Six. 1654. Leinwand 112 x 102 cm. Six-Stichting (Br. 276)*

Rembrandt die wirtschaftlichen Folgen des Krieges aber auch in seinem Kunsthandel. Doch der Hinweis auf diese Zeitumstände kann keineswegs die Tatsache verschleiern, daß das Nachlassen seiner Produktivität in den vierziger Jahren und seine unrealistische Geschäftsführung die Hauptursachen des Konkurses waren.

Der Hohe Rat entspricht dennoch Rembrandts Bitte um einen Vergleich; das Schuldgefängnis bleibt ihm erspart. Sein Vermögen wird zur Auktion freigegeben, damit seine Gläubiger aus dem Ertrag befriedigt werden können. Für das Konkursverfahren wird ein Inventar seiner Besitztümer aufgestellt, an dem Rembrandt wahrscheinlich persönlich mitgewirkt hat und das für uns eine der besten Quellen ist, weil es uns über seine privaten Neigungen und

seinen künstlerischen und sozialen Anspruch informiert.<sup>107</sup> Da seine Habe in der Reihenfolge der Zimmer und übrigen Räume aufgenommen ist, vermittelt es uns auch eine Vorstellung von der Aufgliederung des inzwischen umgebauten Hauses.

Im Erdgeschoß lagen die geräumigen Wohnräume. Ihre Ausstattung mit wertvollen Möbeln entspricht der wohlhabender Bürgerhäuser. Alle Wände sind dicht mit Gemälden behängt: In den vier Zimmern des Erdgeschosses werden über 120 Bilder aufgeführt. Im zweiten Stock unterm Dach lagen die Arbeitsräume für seine Schüler, die durch bewegliche Trennwände begrenzt waren. In den Räumen des ersten Stocks waren Rembrandts Atelier und seine Sammlung untergebracht. Letztere war so umfangreich, daß eine eigens eingerichtete «Kunstkammer» nicht ausreichte, sondern auch in den angrenzenden Seitenräumen und im Atelier Kunstschätze untergebracht werden mußten. Vieles von dem, was hier aufbewahrt wurde, war zum Verkauf bestimmt. Doch hatte der Künstler seine Sammlung auch im Hinblick auf eigene Studien und als Quelle der Inspiration angelegt. Sie umfaßte neben Graphik und anderen Bildwerken Gegenstände aus dem Bereich der Pflanzen- und Tierwelt, Exotika aus fernen Ländern und historisch bedeutende Objekte, kurzum, es war eine enzyklopädische Sammlung, wie sie damals häufig von adligen und reichen Kunstliebhabern angelegt wurde. Zweifellos drückte sich darin auch Rembrandts sozialer Status aus. Er hatte sich die Sammlung nur zulegen können, weil er und Saskia «reich und ex superabundantia (im Überfluß) begütert waren (wofür sie Gott nicht genug danken könnten)» – wie Saskias Bruder Ulricus in anderem Zusammenhang erklärt.

Zum naturkundlichen Teil seiner Sammlung gehörten auch Muscheln und Schnecken, «Seegewächse», «Landgewächse» und präparierte Tiere. Die prächtigen Muscheln galten im 17. Jahrhundert als natürliche Kunstwerke, die den Übergang von der Natur zur Kunst versinnbildlichten. So heißt es in einer Beschreibung einer Kunstkammer der Rembrandt-Zeit: «Uns aber vergnüget jetzo in unserer Kunst-Kammer die leeren Schalen und Häuser der schönsten und raresten Conchylien in ihrer natürlichen / gleich als durch Kunst außgearbeiteten mancherley verwunderlichen Gestalten und Schönheiten anzuschauen / uns darinnen zu belustigen / und den Schöpffer zu preisen.»<sup>108</sup> Daran schließt sich die Bemerkung, weder der größte Künstler der Antike noch der Gegenwart könne die Farbenpracht der Muscheln erreichen.

Die Vereinigte Ostindische Kompanie brachte von ihren Fahrten Trachten, Waffen und Kunstwerke aus den östlichen Ländern mit. Rembrandt wollte an Hand dieser exotischen Gegenstände eine Vorstellung von der orientalischen Welt gewinnen; deshalb war die Sammlung reich an solchen volkskundlichen Stücken.

Beachtlich war auch die Anzahl von Antiken und danach angefertigten Gipsabgüssen. Der Künstler besaß 21 Werke, die wohl meist hellenistischer, römischer oder späterer Zeit entstammten, denn die klassische griechische Kunst war im 17. Jahrhundert kaum bekannt. Darunter waren Porträtbüsten der drei großen griechischen Philosophen Sokrates, Platon und Aristoteles, des Dichters Homer und der ersten zwölf römischen Kaiser; letztere waren chronologisch geordnet. Welcher Bildungsanspruch steht hinter solch einer Kollektion!

Am umfangreichsten war natürlich die Sammlung an Kunstwerken, die Rembrandt selbst in Gemälden, «Papierkunst» (dazu gehörten z. B. Zeichnungen, Miniaturen und Aquarelle), Kupferstiche und Holzschnitte eingeteilt hatte. Von den holländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts sammelte er vor allem Gemälde der Meister, die ihn zeitlebens wesentlich beeinflusst hatten, also von Hercules Seghers, Pieter Lastman und seinem Kreis, oder von solchen, die ihm stilistisch nahestanden, wie Jan Lievens, oder mit denen er freundschaftlich verbunden war. Doch zeigt sich sein Anspruch auch daran, daß er Werke von so berühmten Meistern wie Raffael, Palma Vecchio, Lucas van Leyden und Rubens besaß. Geradezu fürstlich war die graphische Sammlung. Selbst die Ankündigung der Versteigerung preist sie bewundernd als «Papierkunst von verschiedenen und vornehmsten italienischen, französischen, deutschen und niederländischen Meistern von demselben Rembrandt van Rijn mit einer großen curieusesheit zusammengetragen». Bei den Kupferstichen sind vor allem die Blätter der großen deutschen Stecher des 15. und 16. Jahrhunderts wie Martin Schongauer und Hans Holbein d. J.

*Muschel (conus marmoreus). 1650. Radierung. 2. Zustand (Detail).  
9,7 x 13,2 cm. London, British Museum (B. 159)*



hervorzuheben. Ein Album war mit Stichen und Holzschnitten von Lucas Cranach gefüllt. Die großen italienischen Meister der Renaissance wie Mantegna, Tizian, Raffael und Michelangelo, die Manieristen Barocci und Tempesta, die großen Barockmaler wie die Gebrüder Carracci sowie Reni waren vertreten. Selbstverständlich besaß er auch Reproduktionsstiche nach den Werken der Flamen Rubens, van Dyck und Jordaens. Die Alben, in denen die Werke aufbewahrt wurden, waren teils nach Künstlern und Ländern, teils ikonographisch angelegt. Es überwogen die Bücher mit Historien- und Genredarstellungen, aber auch Bände mit Porträts, Landschaften, Architekturstücken und Erotika werden aufgeführt. Bezeichnenderweise sind Rembrandts eigene Zeichnungen – allein 26 Bücher voller Zeichnungen von seiner Hand sind genannt – ebenfalls nach Sachgebieten geordnet, denn sie waren im allgemeinen nicht als eigenständige Kunstwerke entstanden, die verkauft werden sollten, sondern als «Etüden», Vorzeichnungen, Skizzen, Gedächtnisstützen oder Nachzeichnungen und meist für den Werkstattbetrieb bestimmt.

Den Einfluß dieser Sammlung auf Rembrandts Schaffen können wir kaum überschätzen. Mir ist kein holländischer Künstler bekannt, der in einem so umfassenden Sinn die Eindrücke, die er aus seiner eigenen wie aus anderen Sammlungen, Ausstellungen und Versteigerungen empfangen hatte, in Kopien, Neuschöpfungen und Entlehnungen verarbeitete. Er wählte Themen sowohl aus dem Bereich der Natur (z. B. die Muschel, den Paradiesvogel usw.), der Ethnographie (Nachzeichnungen nach indischen Miniaturen), der Antike (Zeichnungen nach antiken Büsten) und der Bibel (Nachzeichnungen, Entlehnungen). Er war zugleich Historien-, Porträt-, Genre- und Stillebenmaler. In seiner Sammlung befanden sich meist mehrere Darstellungen derselben biblischen oder antiken Geschichte; so konnte er bei seiner eigenen Arbeit zwischen den verschiedenen formalen wie ikonographischen Lösungen wählen. Immer wieder wurde er von Illustrationen seltener Geschichten fasziniert, deren Thema noch kein Künstler als Einzelwerk behandelt hatte. In seinen Bildern gestaltet er die Physiognomie antiker Gestalten nach den «authentischen» Porträts seiner Sammlung. Über das Ambiente und das Zeitkolorit biblischer Historien konnte er sich an Hand von Büchern mit Darstellungen indischer und türkischer Lebensgewohnheiten informieren. Die Sitten und Trachten dieser altehrwürdigen Völker Vorderasiens und Asiens entsprachen, wie bereits erwähnt, nach seiner Vorstellung etwa denen des Alten und Neuen Testaments. Deshalb benutzte er eine eigene Kopie einer indischen Miniatur als Vorlage für die Radierung *Die drei Erzengel besuchen den Erzvater Abraham*.<sup>109</sup> Seine Bilder sind allerdings trotz aller Studien nie archäologische Rekonstruktionen. Nie verliert Rembrandt das Ziel aus dem Auge, in der Auseinandersetzung mit den großen Künstlern neue, bewegende und zugleich psychologisch wahre Meisterwerke zu schaffen.

Mit dem Verkauf der Sammlung wurde am 14. November 1657 der «Concierge» des Rathauses, Thomas Jacobsz. Haeringh, beauftragt. Die erste Versteigerung fand im Dezember 1657 in der «Kaiserkrone», einer Herberge, statt. Sie erbrachte ein in jeder Hinsicht enttäuschendes Ergebnis: ganze 3094 Gulden und 10 Stuiver! Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Händler und Sammler sich auf Grund des Überangebots untereinander abge-





Vier unter einem Baum sitzenden Orientalen. Kopie einer indischen Miniatur.  
Um 1656. Federzeichnung mit Bister.  
19,4 x 12,5 cm. London, British Museum (Ben. 1187/Abb. V, 1411)

sprochen hatten, um die Werke unter ihrem Preis zu erwerben. In den Jahren 1657 bis 1660 wurden in Amsterdam andere Sammlungen geschätzt oder verkauft, und Rembrandts Werke wurden dabei stets sehr hoch eingestuft. Hätten seine eigenen Gemälde bei der Versteigerung einen auch nur annähernd ähnlichen Preis erzielt, so hätten sie allein mehr als 20000 Gulden einbringen müssen.

Als Folge dieses kläglichen Auktionsresultats mußte Rembrandts Haus zwangsversteigert werden. Es ging am 1. Februar für 11 218 Gulden – das waren 2000 Gulden weniger, als er selbst dafür bezahlt hatte – in andere Hände über. Im Herbst 1658 wurde dann auch die graphische Sammlung versteigert. Der Gesamtbetrag dieser Zwangsversteigerung (etwa 15 000 Gulden) reichte nicht einmal aus, um Rembrandts Gläubiger zu befriedigen, geschweige denn, um Titus sein Erbteil auszuzahlen, das noch 1647 auf über 40 000 Gulden geschätzt worden war. So kam es nach den Versteigerungen zu zahlreichen Prozessen. Louys Crayers, der 1658 die Vormundschaft von Titus übernommen hatte, setzte sich unermüdlich für sein Mündel ein. Rembrandt wies durch viele notariell beglaubigte Zeugenaussagen nach, was er geerbt, verdient und besessen hatte. Schließlich bekam Titus 1665 die Hälfte des Versteigerungserlöses, und der Gläubiger Isaac van Haarsbeeck mußte den Betrag, den ihm die Konkursverwaltung erstattet hatte, wieder zurückzahlen. Natürlich waren diese langwierigen juristischen Verhandlungen alles andere als förderlich für Rembrandts Arbeit. Der Künstler kam erst wieder zur Ruhe, als 1660 die schlimmsten Auseinandersetzungen überstanden waren.

## Rembrandts Spätwerk

Die Wohnung in der Breestraat muß Rembrandt nach der Zwangsversteigerung im Jahre 1658 räumen.<sup>110</sup> In seinem letzten Lebensjahrzehnt wohnt er an der Rosengracht. Sie lag in dem Stadtviertel Jordan, das nach 1613 für die sozial schwächere Bevölkerung, vor allem Handwerker und kleinere Händler, gebaut wurde und aus dicht gedrängten kleinen Häusern bestand. Als die Pest 1663 und 1664 in Amsterdam wütete, forderte sie die meisten Opfer in diesem Viertel. Wegen Rembrandts Geschäftsunfähigkeit hatten Titus und Hendrickje das Haus gemietet. Um ihn vor den Gläubigern zu schützen, gründeten die beiden Ende 1660 eine Kunsthandlung, in der sie ihn gegen Kost und Wohnung und unter der Bedingung, daß er die bei ihnen gemachten Schulden zurückzahle, anstellten. Zur Sicherheit verpfändete er ihnen im voraus alle Einnahmen, die er durch den Verkauf seiner Bilder haben würde. Diese Rechtskonstruktion bewährte sich. Unter ihrem Schutz konnte Rembrandt weiter als Kunsthändler tätig sein und sich wieder eine beträchtliche Sammlung zulegen, die de jure Titus und Hendrickje gehörte. Er ging übrigens auch nach seinem Konkurs wieder Kontrakte ein, die er nicht einhalten konnte, und mußte dann die Geschäftspartner für ihre verlorenen Zinsen entschädigen. Immer wieder zitierten seine Gläubiger ihn vor den Notar. Er verpflichtete sich dann, die Schulden aus der Zeit vor dem Konkurs in Raten oder mit Bildern abzuführen, hielt sich aber meist nicht an diese Abmachun-



*Aristoteles. 1653. Leinwand 143,5 x 136,5 cm.  
New York, Metropolitan Museum of Art. (Br. 478)*

gen. Er brachte es nicht fertig, sich durch schnell produzierte Bilder von seiner Schuldenlast zu befreien. Schließlich konkurrierte er ja als Künstler mit den Großen der Malerei. Sein Ruhm war inzwischen bis nach Italien gedungen, und seine Bilder wurden mit denen der italienischen Meister verglichen. Ein Rembrandt befreundeter Dichter, Jeremias de Decker, hat in jenen Jahren in einer Danksagung geschrieben: «Und Eurem berühmten Namen Ruhm zu erjagen durch Reimereien, das bedeutet Wasser ins Meer oder Holz in den Wald tragen . . . Dieser vortreffliche Pinsel . . . ist durch sich selbst berühmt und hat den Namen seines Meisters vielleicht so weit getragen, wie die holländischen Schiffe fahren. Sein Kunstruhm, der über die Gipfel der Alpen geflogen ist bis in das ruhmreiche Rom, läßt selbst Italien begeistert aufschauen an seinem Tiberstrom. Da veranlaßt er Tausende, die Flagge vor ihm zu streichen. Dort kann man seine Pinselstriche ohne weiteres mit denen von Raffael und Michelangelo vergleichen, ja, er überflügelt sie.»<sup>111</sup>



*Homer. 1663. Fragment. Leinwand. 108 x 82,5 cm.  
Den Haag, Mauritshuis (Br. 483)*

Aus der Korrespondenz des italienischen Sammlers Don Antonio Ruffo wissen wir, daß in den sechziger Jahren tatsächlich über Rembrandts Werk in Italien gesprochen wurde. Der sizilianische Aristokrat hatte den Familienpalast in Messina, den er seit 1646 bewohnte, mit Gemälden, Skulpturen und wertvollen kunstgewerblichen Gegenständen ausgeschmückt.<sup>112</sup> Er war ein leidenschaftlicher Sammler und erwarb Werke der bedeutendsten Maler aus Vergangenheit und Gegenwart. In den Inventaren finden wir Namen wie Dürer, Tizian, Lucas van Leyden, Jordaens, Ribera, van Dyck und Poussin,



um nur einige zu nennen. Er korrespondierte mit vielen zeitgenössischen Malern über ihre Werke und gab ihnen Aufträge.

So hatte er spätestens 1653 über einen Mittelsmann eine historische Halbfigur bei Rembrandt bestellt und 1654 von ihm das großartige Aristoteles-Bild erhalten. Von diesem Gemälde war er begeistert und gab Rembrandt den Auftrag, zwei weitere Halbfiguren zu malen. Da Rembrandt wegen des Konkurses diesen Auftrag nicht sofort ausgeführt zu haben scheint, schrieb Ruffo 1660 an den angesehenen italienischen Maler Guercino und bat ihn, ein Pendant dazu in seiner frühen, breiten Manier zu malen. In dem Brief muß er sich lobend über Rembrandt geäußert haben. Guercino antwortet ihm: «Was nun insbesondere die Halbfigur von Rembrandt betrifft, die in Euren Besitz gelangt ist, so muß sie wohl von größter Vollkommenheit sein, denn ich sah viele von seinen Werken, wie sie in der Form von Kupferstichen zu uns ins Land gekommen sind, und sie waren alle sehr schön in der Ausführung, mit großem Kunstsinn gestochen und gut in der Darstellungsweise, woraus man wohl schließen darf, daß auch seine Gemälde von großer Erlesenheit und Vollkommenheit sein müssen, und ich halte in aller Ehrlichkeit ihn für einen großen Künstler.»<sup>113</sup> Guercino ist sogar bereit, sich Rembrandts Stil anzupassen und ein Pendant in der gewünschten Manier zu malen. Anfang 1661 kam es in Messina an. Aus einer Rechnung vom Juli des gleichen Jahres geht hervor, daß Rembrandt inzwischen einen Alexander den Großen als Pendant zu dem Aristoteles gemalt und für ein drittes Gemälde, einen Homer, die Leinwand bereits gekauft hatte.

Die Themen der drei Bilder scheint Rembrandt selbst ausgesucht zu haben. Das Aristoteles-Bild enthält schon das «Programm», das alle drei Werke miteinander verbindet. Der griechische Philosoph und Wissenschaftler Aristoteles legt in Rembrandts Bild seine Rechte sinnend auf eine Büste Homers, während die Linke eine goldene Ehrenkette berührt, an der ein Bildnis von Alexander dem Großen befestigt ist. Diese Darstellung verrät eine genaue Kenntnis der geschichtlichen Bezüge. Aristoteles war der große Interpret Homers und hat seinem Schüler Alexander dessen Werke nahegebracht. Jener soll dann während seiner weltweiten Kriegszüge die Schriften Homers ständig bei sich geführt haben. Als Rembrandt aufgefordert wurde, zwei weitere Halbfiguren zu schaffen, entschloß er sich, neben dem größten Philosophen noch den größten Dichter und den größten Feldherrn der Antike zu malen. Ruffo äußerte sich im Winter 1661 begeistert über den *Alexander*. Doch bemerkte er später, daß die Leinwand nachträglich an drei Seiten angestückt worden war, um das Halbfigurenbild zu erweitern, und beschwert sich darüber bei Rembrandt. Dieser reagiert heftig, undiplomatisch und läßt gereizt – in italienischer Sprache – zurückschreiben: «Ich wundere mich sehr über die Weise, in der man über den Alexander geschrieben hat, der so außerordentlich gut gemalt ist. Ich glaube, es gibt nicht viele Kunstliebhaber in Messina.»<sup>114</sup> Rembrandt erklärt Ruffo dann, er habe die Leinwand beim Malen als zu klein empfunden und sie deshalb erweitert. Das Bild müsse nur im richtigen Licht hängen, dann seien die Nähte nicht sichtbar. Schon oft hatte er Kompositionen vergrößert oder verkleinert, um sie zu verbessern oder auf andere Werke abzustimmen. Die Nähte wußte er geschickt zu übermalen. Auch die *Nachtwache* ist, wegen des ungewöhnlichen Formats, aus drei Leinwandstücken zusammengefügt, und die berühmte *Predigt des*



*Titus, lesend. Um 1658. Leinwand. 70,5 x 64 cm.  
Wien, Kunsthistorisches Museum (Br. 122)*

*Johannes*, die sich früher in der Sammlung des Kunstliebhabers Jan Six befand, hatte er auch nachträglich vergrößert. Es kam ihm auf die malerische Qualität und eine ausgewogene Komposition an, nicht auf technische Nebensächlichkeiten.

Über den hohen Preis läßt Rembrandt nicht mit sich reden. Eher will er das Bild zurücknehmen, wenn Ruffo für die dabei entstehenden Kosten aufkommt, und ein neues malen, als hier nachgeben. 1662 hat Rembrandt dann Ruffo offenbar den *Homer* geschickt. Aber auch mit diesem ist der Auftraggeber nicht einverstanden. Als der holländische Konsul von Messina Ende des



*Hendrickje Stoffels. Um 1659. Leinwand 86 x 65 cm.  
Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie (Br. 116)*

Jahres 1662 nach Amsterdam reist, gibt Ruffo ihm ein Memorandum für den Kunsthändler Isaac Just mit. Jener soll Rembrandt klarmachen, wie unzufrieden er mit dem *Alexander* wegen der unglaublich häßlichen Nähte sei. Außerdem sei Rembrandts Preis zu hoch, er fordere das Zehnfache von dem, was berühmte Maler in Italien nehmen. Ruffo könne eigentlich nur den Kopf akzeptieren und deshalb lediglich die Hälfte zahlen. Den *Homer* schicke er zurück, weil er nur halbvollendet sei. Rembrandt müsse noch viel daran arbeiten, um ihn nach Wunsch fertigzustellen. Falls er ihm den Gefallen nicht tun wolle, wozu er verpflichtet sei, werde man ihm auch den *Alexander*



*Jacob Trip. Leinwand 130,5 x 97 cm. London, National Gallery (Br. 314)*



zurückschicken und das Honorar zurückverlangen. Entspräche der *Homer* jedoch seinen Erwartungen, so werde er neue Bilder bestellen. Er bitte deshalb um Entwurfsskizzen, aus denen er sich die besten aussuchen wolle. Rembrandt gab nach und übermalte das Bild. In der endgültigen Fassung waren, wie wir aus den Beschreibungen in Ruffos Inventar wissen, zwei Schreiber dargestellt, die die Worte des blinden Dichters festhalten.<sup>115</sup> Das Bild wurde später teilweise vom Feuer beschädigt, und dabei wurden diese Nebenfiguren vernichtet. Mit dieser Fassung, die Rembrandt 1663 datierte, war Ruffo zufrieden.

Rembrandts auch als Fragment großartiges Gemälde *Homer* unterscheidet sich von der Bildtradition dadurch, daß er die Physiognomie des Dichters der berühmten Neapler Marmorbüste angleicht, die er schon im Aristoteles-Bild dargestellt hatte. Bei der Umsetzung des idealisierten Greisenkopfes der antiken Plastik in eine individuell ausgeprägte Gestalt hat Rembrandt sicher die Erfahrung des eigenen Altwerdens verarbeitet. Er hatte gesehen, wie im Alter Gebrechlichkeit und Schwäche den Menschen zeichnen können, während sein schöpferisches Tun davon unberührt bleibt. Dem alten Menschen eröffnen sich in neuer Weise Wege und Einsichten, wenn mit abnehmender Sehkraft und einer Verringerung der gesamten Wahrnehmungsfähigkeit sich die großen Linien mehr abzeichnen und das Detail zurücktritt. Von dieser Auffassung ist auch Rembrandts spätes Werk bestimmt, vor allem in der malerischen Gestaltung. Rembrandts expressionistischer Spätstil, der großflächige Farbauftrag, der bewußt breite Pinselstrich und die rauhe Struktur der mit dem Spachtel aufgetragenen Farbe riefen bei vielen Zeitgenossen den Eindruck hervor, seine späten Bilder seien unvollendet. Immer wieder mußte er Bilder übermalen, sicher widerstrebend, denn durch den pastosen Auftrag der Farbe wollte er sie ja zum Leuchten bringen.

In seinem letzten Lebensjahrzehnt ist Rembrandt fast ausschließlich als Maler und Zeichner tätig. Offensichtlich bewährt es sich, daß Titus und Hendrickje die Leitung und Verwaltung der geschäftlichen Angelegenheiten übernommen haben, denn es gelingt Titus, dem Vater Aufträge zu vermitteln. So entstehen in den sechziger Jahren wieder mehr Porträts als in den zwei vorangehenden Jahrzehnten. Rembrandt wird aufgefordert, ein großes Gruppenbildnis, *Die Staalmeesters*, zu malen, und er wird sogar an der Ausmalung des Amsterdamer Rathauses beteiligt.<sup>116</sup> Leider kennen wir nur von wenigen der großartigen späten Porträts die Auftraggeber. Dazu gehören die Bildnisse von Jacob Trip und seiner Ehefrau Margaretha de Geer, von Jeremias de Decker und Gerard de Lairese.<sup>117</sup> Jacob Trip, ein Dordrechter Kaufmann, war – wie auch seine Frau – mit einem der größten Waffenhändler und Erzmagnaten jener Zeit verschwägert und an dessen Geschäften seit 1626 beteiligt. Seine Söhne ließen im Jahre 1661 unweit der Breestraat das palastartige Wohnhaus *Trippenhuys* erbauen. Rembrandt hatte schon Ende der dreißiger Jahre von der Familie Aufträge erhalten. So wandte man sich kurz vor oder nach dem Tode von Jacob Trip, 1661, an den Maler, um die Bildnisse des Ehepaares Trip als Pendants zu bestellen. Während Margaretha de Geer in altmodischer Tracht und in strenger Vordersicht erscheint, wird bei Jacob Trip eine etwas andere Auffassung deutlich, die Rembrandts Auseinandersetzung mit den Gestalten biblischer Greise widerspiegelt. Würde und Weisheit des Alters sind hier – wie bei manchen Gestalten seiner



*Der Evangelist Matthäus. 1661. Leinwand 96 x 81 cm. Paris, Louvre (Br. 614)*

Apostelserie – in ergreifender Weise erfaßt. Vielleicht ist die ungewöhnliche Kleidung des Greises ein Hinweis darauf, daß die Bildnisse erst postum entstanden.

Wie in den fünfziger Jahren bevorzugt Rembrandt auch in jenem Jahrzehnt das große Format, auf dem die Figuren meist lebensgroß erscheinen. Die Kompositionen der venezianischen Renaissance und des Caravaggismus waren damals Vorbilder für seine Werke, vor allem die Halbfigurenbilder. 1661 entsteht in der Auseinandersetzung mit der älteren Kunst eine Evange-

listen- und eine Apostelreihe.<sup>118</sup> Die Figuren sind in Meditation oder Gebet versunken, einige werden beim Verfassen ihrer Schriften gezeigt. Sie scheinen sich in einer Art Selbstgespräch zu befinden oder der göttlichen Eingebung zu lauschen. Dabei bereiteten dem Künstler die altertümlichen Attribute besondere Schwierigkeiten, denn er versuchte, seine Darstellungen den Porträts und einfigurigen Historien anzupassen. Wie sollte er einen Stier, einen Löwen, einen Adler oder gar einen Engel, eine Säge oder ein Messer in die Handlung einbeziehen? Großartig ist die Gestaltung des *Evangelisten Matthäus*.<sup>119</sup> Dieser lauscht auf die Stimme des Engels, der ihm die Rechte auf die Schulter gelegt hat und die Worte des Evangeliums diktiert. Das Bild

*Haman erkennt sein Schicksal. Um 1667. Leinwand 127 x 117 cm.  
Leningrad, Ermitage (Br. 531)*



ist in gedämpften Farben gemalt, nur Gesichter und Hände werden durch Licht hervorgehoben. Die stärkste Leuchtkraft hat das Antlitz des Evangelisten, als erleuchteten ihn die Worte des Evangeliums.

Auch bei den Historien bevorzugt Rembrandt das Halbfigurenbild, und auch hier liegt alles Gewicht auf den Gesichtern und den überaus ausdrucksvollen Gebärden. Das bewegende Bild *Haman erkennt sein Schicksal* ist in seiner Komposition auf drei Personen konzentriert.<sup>120</sup> Hier verzichtet Rembrandt auf alle altertümlichen ikonographischen Motive und charakterisiert statt dessen die psychologische Situation, in der sich die drei Personen befinden. Man sieht Haman, der durch sein maßloses Handeln schuldig geworden und in Ungnade gefallen ist. Haman hatte geplant, alle Juden des persischen Königreichs in einer Nacht umbringen zu lassen, wußte aber nicht, daß auch Esther, die Frau des Perserkönigs Ahasver, Jüdin war. Sein Plan wird vereitelt, und das Bild zeigt, wie er von Ahasver dazu aufgefordert wird, dem alten Juden Mardochai Königskleider anzulegen. Jener hatte Hamans Plan der Königin mitgeteilt. Es ist der Augenblick erfaßt, in dem Haman seinen Sturz voraussieht. Doch hat Rembrandt diesen Menschen nicht wie in seinen früheren Werken als verabscheuungswürdigen Höfling gekennzeichnet, sondern vielmehr als den schicksalhaft schuldig Gewordenen, der unser Mitleid erregt, selbst wenn wir seinem Anschlag kein Verständnis entgegenbringen können. Die zeitgenössische Theologie kannte die Lehre von der Vorherbestimmung, die jemanden auch zum Verderben bestimmen konnte. Gerettet werden konnte ein solcher Verdammter nur, wenn er diesen Ratschluß Gottes erkannte und auf dessen Erbarmen hoffte. Haman lehnt sich nicht gegen sein Schicksal auf. Sein Blick scheint nach innen gerichtet, und in ähnlicher Weise spiegeln auch die Gesichter der übrigen Personen Ernst und Reflexion. Die Gestaltung zielt nicht auf Verachtung und Haß, sondern auf Erschrecken und Mitgefühl. Durch die Beschränkung auf wenige Figuren, die starke Reduktion aller erzählerischen Motive erreicht Rembrandt eine eindrucksvolle Verdichtung. An diesem Bild zeigt sich, wie auch an der Themenwahl vieler anderer Werke, daß Rembrandt jetzt gern Themen aufgreift, die er früher bereits behandelt hatte und nun, im Alter, noch einmal in neuer, oft menschlicher gestimmter Weise zu interpretieren versucht. Dazu gehören die Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen*, *Die Heimkehr des verlorenen Sohnes* und *Simeon*<sup>121</sup> – Gemälde mit Themen, die von Anklage und Schuld, Verleugnung, Vergebung und Erkenntnis handeln; sie zeugen von einer tiefen und bitteren Lebenserfahrung.

## Die späten Selbstbildnisse

In seiner Jugend hatte Rembrandt besonders häufig Greise dargestellt, die vom Leben gezeichnet waren, auf deren Gesichtern und Händen die Jahre ihre Spuren hinterlassen hatten, die unter den Lasten und Beschwerden zunehmender Gebrechlichkeit litten und dennoch die Weisheit und Würde des Alters ausstrahlten. Deshalb waren besonders die Prophetin Hanna, der alte weise Simeon, der trauernde Jeremias, die greisen Zeugen des Alten und



Neuen Testaments und die Kirchenväter in sein Blickfeld getreten. Seit der Mitte der fünfziger Jahre erlebte er sich selbst – nachdem sein Leben offensichtlich den Höhepunkt des Erfolgs überschritten hatte – in steigendem Maße als alter Mensch. An der Reihe der Selbstporträts der beiden letzten Lebensjahrzehnte können wir verfolgen, wie sein Haar schütter wird und die Haut erschlafft. Sein Gesicht ist faltig und leicht aufgedunsen. Wie sehr mußte dem Künstler, der über sich selbst nachdachte und sich immer wieder um sein eigenes Selbstbildnis bemühte, diese Spuren des Alterns auffallen und beschäftigen. Er fand dabei jedoch zu einer positiven Einschätzung und hat sich in zwei historischen Rollen porträtiert, die Wesentliches über sein Selbstverständnis aussagen. Das berühmte Selbstbildnis in Amsterdam zeigt ihn als Apostel Paulus, das nicht minder bedeutende Gemälde in Köln in der Rolle des antiken Philosophen Demokrit.<sup>122</sup> Paulus war unter den Aposteln Jesu der bedeutendste, ihm ist es zu verdanken, daß das Christentum eine frohe Botschaft blieb. Stets betonte er, die Menschen könnten nicht durch die formale Erfüllung von Gesetzen glücklich werden. Dahinter versteckte sich allzuoft eine Unterdrückung von unmoralischen und selbstsüchtigen Gedanken. Wirklich befreien könne nur die Liebe Gottes, die uns immer wieder in neue Menschen verwandelt und barmherzig handeln läßt. Diese Lehre des Paulus hatte die Reformation Luthers wieder zum Tragen gebracht. Auch im Denken Rembrandts spielte sie eine wesentliche Rolle. In einem seiner frühesten Gemälde, *Petrus und Paulus im Gespräch*, hatte er diese beiden bedeutenden Apostel im Studierzimmer wiedergegeben. Von ihnen ist bekannt, daß sie sich auf ein solches gesetzesfreies Verständnis des Christentums geeinigt hatten, und auch später hatte Rembrandt mehrfach Szenen aus dem Neuen Testament behandelt, in denen Jesus gegen die unmenschliche Gesetzestreue der Pharisäer den Vorrang der Liebe und Barmherzigkeit stellte. In seinem eigenen Leben hatte Rembrandt erfahren müssen, wie wenig der Mensch durch seinen Willen und beste Absichten erreichen kann. Wenn er sich in seinem späten Bild als Apostel Paulus darstellt, erkennt er damit auch für sein Leben an, wie unvollkommen es geblieben ist und daß er ganz von der Gnade Gottes abhängt. In seiner Hand hält er die Schriften des Alten Testaments, mit hebräisierenden Buchstaben. Von dem Schwert des Apostels ist nur der Knauf zu sehen. Es ist das traditionelle Attribut des Paulus, der mit dem Schwert hingerichtet wurde und seine Botschaft kämpferisch vorgetragen hatte.

Auf einem seiner späteren Bilder (um 1667/68) gab sich Rembrandt als lachender Maler an der Staffelei wieder, der das Porträt eines grimmigen Menschen malt.<sup>123</sup> In der Barockkunst gibt es das berühmte Paar des lachenden und des grimmigen, weinenden Philosophen, das immer wieder dargestellt wurde. Auch im Amsterdamer Theater fand man ihre Büsten an zentraler Stelle: es waren der alte, lachende Demokrit und der alte, weinende Heraklit. Auf diese beiden griechischen Philosophen spielt der greise Künstler in seinem Selbstbildnis an. Demokrit, als den er sich hier darstellt, war ein griechischer Philosoph aus Abdera, einer ionischen Kolonie in Thrakien. Seine Zeitgenossen nannten ihn den lachenden Philosophen, nicht nur weil ihm seine abderitischen Mitbürger genug Stoff zum Spott bieten mochten, sondern hauptsächlich weil seine theoretischen Lehren von dem Wesen der Dinge durch eine heitere, gleichmütige Sicht geprägt ist, die zu einer Stim-



*Selbstbildnis als Apostel Paulus. 1661. Leinwand 91 x 77 cm.  
Amsterdam, Rijksmuseum (Br. 59)*

mung führte, die er Wohlgemutheit nannte und als das höchste Gut bezeichnete. Dagegen wurde Heraklit, ein griechischer Philosoph aus Ephesus, wegen seiner ins Nihilistische mündenden Lehre der Dunkle (Skoteinos) und ob seiner finsternen Gemütsart der Weinende genannt. Vor Rembrandt wurden beide Philosophen als Greise dargestellt, die über die Vergänglichkeit der Welt nachdenken, der eine gleichmütig und dabei heiter gestimmt, der andere weinend und verbittert. Meistens fügte man deshalb noch eine Weltkugel hinzu. Nicht erst Ende der sechziger Jahre können wir aber bei Rembrandt und seinen Zeitgenossen eine Neigung beobachten, solche Attribute nur noch versteckt oder weniger betont wiederzugeben. Manchmal werden

sie sogar ausgelassen und die Figuren nur durch ihre Handlung oder Physiognomie oder aber durch ihr Verhältnis zu anderen Personen charakterisiert. Besonders auffällig ist das auch bei dem berühmten Bild des Aristoteles, wo wir das lehrhafte Attribut vergebens suchen. Trotz seines eigenen Alters, in dem er zunehmend die Vergänglichkeit alles Lebens und vor allem der irdischen Güter erfährt, stellt sich Rembrandt dennoch wohlgenut dar.

Hendrickje, die ihn zusammen mit Titus in gutem Einvernehmen durch alle Wirrnisse schützend und beschirmend betreut hatte, stirbt 1663. Titus, dem 1665 sein Erbteil aus der Konkursmasse seines Vaters (6952 Gulden) ausgezahlt worden war, wurde im gleichen Jahr für mündig erklärt und heiratet am 1. Februar Magdalena van Loo. Er stirbt im September 1668. Seine Frau erwartete ein Kind von ihm; bei der Taufe auf den Namen Titia stand der Großvater Pate.

So blieb der alte Künstler schließlich mit seiner fünfzehnjährigen Tochter Cornelia und einer alten Wirtschafterin zurück. Auch im Alter hatte er nicht gelernt, mit Geld umzugehen; einmal mußte er die Spardose seiner Tochter aufbrechen, um das Notwendigste zum Essen zu kaufen. Dabei besaß er wieder eine große, wertvolle Kunstsammlung, wie wir aus notariellen Aufzeichnungen wissen. In seinem enzyklopädischen Forscherdrang hatte er wieder «Gemälde, Zeichnungen, Raritäten und Antiquitäten» zusammengetragen. Der Sammler und Geschäftsinhaber Pieter van Brederode besuchte ihn am 2. Oktober 1669 und vermerkte in seinem Notizbuch einige der ungewöhnlichen Raritäten und Antiquitäten, darunter einen Helm, von dem er sich eine Skizze und zu dem er einige erklärende Anmerkungen machte, die Büste eines Philosophen und die vier bereits erwähnten Modelle von Armen und Beinen, die Vesalius sezirt hatte. Rembrandts Interessengebiete hatten sich auch in seinen letzten Lebensjahren nicht verlagert.<sup>124</sup>

Am 4. Oktober 1669 starb Rembrandt. Seine Habe wurde einen Tag später von einem Notar inventarisiert. Der Hausrat war, verglichen mit dem Inventar nach dem Konkurs, sehr bescheiden, die umfangreiche Kunstsammlung jedoch füllte drei Zimmer, die versiegelt wurden. Am 8. Oktober wurde Rembrandt in der Westerkerk begraben. Das offizielle Amsterdam scheint keine Notiz von seinem Tod genommen zu haben. Aber ein Mitglied der Malergilde stand an seinem Grabe und legte als Zeichen der letzten Ehrenbezeugung ein metallenes Erinnerungszeichen nieder.<sup>125</sup>

Bei seinem Tode war sein Name vielen europäischen Künstlern und Sammlern bekannt. In Italien hing sein Bildnis in einer «Galerie der großen Maler». Für die folgenden Künstlergenerationen wurde Rembrandt jedoch der erste Ketzler der Malerei, der es gewagt hatte, sich als einzelner von den klassizistischen Regeln zu lösen und seinen eigenen Weg zu suchen. Erst ein Jahrhundert später lernte man Rembrandts eigenwillige Neigung, von der Tradition ausgehend nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen, wieder schätzen, und wenn man ein Symbol für den Typus des modernen Malers suchte, nannte man fortan seinen Namen.

## Die Legende vom verkannten und vergessenen Künstler

In der Rembrandt-Literatur wird häufig die Meinung vertreten, der Künstler sei nach seinem Tod zweihundert Jahre lang vergessen und abgelehnt worden. Das stimmt jedoch keineswegs mit der Wirklichkeit überein. Allenfalls kann man davon sprechen, daß seit dem Erstarren klassizistischer Strömungen in der Kunst die Ansichten über Rembrandt geteilt waren. Viele Sammler und auch die Koloristen unter den Malern verehrten ihn, während die Künstler und Kunsttheoretiker der klassizistischen Richtung sein Werk ablehnten. Diese Auffassungen bestanden fast 150 Jahre lang nebeneinander, ohne daß es zu einer Annäherung kam.

Eine erste Auseinandersetzung über diese unterschiedliche Sicht finden wir bereits in der Korrespondenz des sizilianischen Edelmannes Ruffo, in dessen Besitz sich jene drei Halbfiguren von Rembrandt befanden, die er über alle Werke italienischer Meister stellte. Dies schrieb Ruffo auch seinem holländischen Kunsthändler in Rom, Abraham Bruyghel, der selbst im klassizistischen Stil malte. Jener antwortete in lehrhaftem Ton: «Aus dem geehrten Brief sehe ich, daß Eure Hoheit verschiedene Halbfiguren hat machen lassen von den besten Meistern in Italien und daß keine es mit denen von Rembrandt aufnehmen kann. Das ist richtig, und hierin teile ich auch Ihre Meinung. Doch muß man dabei bedenken, daß diese großen Maler sich nicht gerne dazu herablassen, so eine Bagatelle wie eine bekleidete Halbfigur zu malen, worin das Licht allein auf einen Punkt der Nase fällt und wo man nicht sieht, woher das Licht kommt, weil alles übrige dunkel ist. Die großen Maler sind daran interessiert, eine schöne nackte Figur zu zeigen, an der man sehen kann, daß sie das Zeichnen beherrschen. Nur ein Ungebildeter versucht, seine Figur mit einem plumpen dunklen Gewand zu bedecken, und das Ambiente gestalten diese Künstler so, daß man daraus nicht klug werden kann.»<sup>126</sup>

Was Bruyghel gegen Rembrandt vorbringt ist nicht besonders originell. Er wiederholt nur, was die römischen, an Raffael und Michelangelo geschulten Maler seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gegen alle koloristischen und realistischen Maler einwandten. Auf ähnliche Weise hatten sie zuvor schon Tizian und Caravaggio verurteilt. Da die klassizistischen Lehrsätze noch über ein Jahrhundert lang die Kunsttheorie beherrschten, blieb Rembrandt als der berühmteste moderne Kolorist weiterhin ein Gegenstand ihrer Kritik. Joachim von Sandrart, ein deutscher Maler, war der erste, der das Verdammungsurteil des Klassizismus über Rembrandt publizierte; es erschien 1675 in seiner «Teutschen Akademie». Er warf Rembrandt vor, er habe die Regeln der Kunst – Anatomie, Proportion, Perspektive, die Norm der Antike und die Zeichenkunst Raffaels – nicht beachtet und die vernünftige Ausbildung in den Akademien bekämpft. Wie nicht anders zu erwarten lobt er lediglich die Gesamtharmonie der Bilder und ihr Helldunkel, die Farbgebung und das naturalistische Darstellungsvermögen. Sein systematisierendes Denken brachte ihn dazu, Rembrandt als einen ungebildeten Maler abzuqualifizieren, denn wer die Regeln der Kunst nicht beachtet, kann nur ein Ignorant niedriger Herkunft sein. Aus Rembrandts enzyklopädischer Sammlung, die Sandrart in der deutschen Ausgabe seiner Künstlerbiographien noch besonders hervorhebt, wird durch tadelnde Zusätze eine Ansammlung alten Gerüm-





*Selbstbildnis als Demokrit. Leinwand 82 x 63 cm.  
Wallraf-Richartz-Museum (Br. 61)*

pels. Arnold Houbraken kleidet die Kritik an Rembrandt in seiner «Groote Schouburgh», die 1718 erschien, in die Form angeblicher Aussprüche Rembrandts und überliefert unzutreffende biographische Fakten und Legenden. Da zu jenem Zeitpunkt über den tatsächlichen Ablauf von Rembrandts Leben nur noch wenig bekannt ist, schließt man aus seinen Bildern auf ein niedriges soziales Milieu und einen schlechten Charakter, woraus dann wieder seine künstlerischen Auffassungen abgeleitet werden. So entsteht ein schiefes, legendäres Rembrandt-Bild, das die Kunstliteratur bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein beherrscht.

Der Sammler Ruffo hatte sich seinerzeit nicht durch den Brief Bruyghels, der den «realistischen» Rembrandt als ungebildet bezeichnet, beirren lassen. Als er 1673 ein Inventar aufstellen ließ, führte er auf einer gesonderten Liste die hundert schönsten Gemälde seiner Sammlung auf, die später immer an den ältesten Sohn der Familie vererbt werden sollten. Alle drei Gemälde Rembrandts gehörten dazu, aber keines der von Bruyghel gelobten großen italienischen Künstler. Die Meinungsverschiedenheit zwischen dem Sammler und dem klassizistischen Kunsthändler können wir fast als ein Paradigma der weiteren Einschätzung von Rembrandts Kunst bezeichnen. Denn das Urteil der Sammler unterschied sich fortan von dem der Kunsttheoretiker. Ruffo blieb nämlich mit seiner Begeisterung für Rembrandt kein Einzelgänger. Zur gleichen Zeit, als die französischen Maler im 17. Jahrhundert unter dem Zwang der klassizistischen Dogmen glatte Idealkompositionen schufen, gab es in Paris einen regen Bildermarkt, auf dem die holländischen Realisten und Rembrandt so hoch im Kurs standen, daß es sich sogar lohnte, ihre Werke zu fälschen, und die Vorliebe für die holländische Malerei bestand auch im 18. Jahrhundert weiter fort. Deshalb verfaßte der französische Kunsthändler Gersaint schon 1751 den ersten Katalog der Radierungen Rembrandts – eine kunstgeschichtliche Pioniertat. Zwar wiederholte er in der Einleitung all die törichten Vorwürfe, die zuvor gegen Rembrandts Kunst erhoben worden waren; in seinen Beschreibungen der einzelnen Blätter kündete sich jedoch eine neue Sicht an.

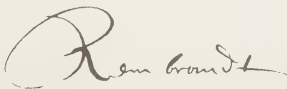
In den größeren Handels- und Gewerbestädten Deutschlands lebte ein selbstbewußtes Bürgertum, das vom Geschmack des französischen Hofes unabhängig war und gern die Werke der holländischen Künstler aus dem «Gouden Eeuw» (dem goldenen Zeitalter) sammelte. So waren zum Beispiel Hamburg und Frankfurt eine Art Enklave holländischer Kultur auf deutschem Boden geworden, aber auch an deutschen Höfen wurde holländische Kunst gesammelt. Ähnlich verhielt es sich in England: die Gemälde Rembrandts erzielten dort so hohe Preise, daß der englische Kunsthändler John Smith es für der Mühe wert hielt, den ersten Katalog der Gemälde Rembrandts – soweit sie damals bekannt waren – zu verfassen (1836).

Da die Werke Rembrandts und seiner Schüler und Nachfolger in Sammlungen von ganz Europa zu sehen waren, bildete sich im 18. Jahrhundert in mehreren Ländern unter den Künstlern eine ausgesprochene Rembrandt-Nachfolge aus. Der Deutsche Januarius Zick nahm sich das Helldunkel und die phantastischen Kostüme zum Vorbild, und in Frankfurt gab es einen ganzen Kreis von Malern, die im Stile Rembrandts arbeiteten. Die großen Koloristen schätzten ihn besonders: in Venedig ging kein geringerer als Tiepolo bei mehreren seiner Kompositionen von Radierungen Rembrandts

aus, und der bedeutende englische Maler Joshua Reynolds erwarb einige Gemälde Rembrandts, die ihm in ihrer Farbgebung vorbildhaft wurden.

Auch die Dichter des Sturm und Drang, ihnen voran Goethe, übernahmen nicht das Urteil der Kunsttheorie, sondern bildeten sich durch eigene Anschauung ein positives Urteil, wobei sie besonders das Natürliche und Volkstümliche an Rembrandts Kunst lobten. Auch die französischen Romantiker fühlten sich zu Rembrandt hingezogen und sahen einen Beweis für seine ursprüngliche Begabung darin, daß er sich nur an der Natur geschult haben sollte.

Die wachsende Verehrung Rembrandts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hängt mit den künstlerischen, politischen und nationalen Entwicklungen zusammen. Das mündig werdende Bürgertum, dessen Vorbild nicht mehr die aristokratische Lebensform war, konnte sich mit einem Künstler identifizieren, der seinen «Stand nicht zu wahren» wußte. Sie hielten Rembrandt für einen trutzigen Republikaner. Mit den sozialen Bewegungen, die in den bürgerlichen Revolutionen von 1830 und 1848 gipfelten, wuchs der Nationalstolz. Das Bürgertum suchte nach Identifikationspersonen und fand sie in den Malern, die von der klassizistischen Kunstkritik verachtet wurden. Dürer wurde in Deutschland, Rubens in Belgien ein Denkmal errichtet. Das ließ die Holländer nicht ruhen: im Jahre 1853 wurde in Amsterdam ein Rembrandt-Standbild enthüllt. Durch diese patriotische Tat wurden die Kulturhistoriker angeregt, sich zum erstenmal ernsthaft mit der Erforschung seines Lebens zu befassen, und bei der mühsamen Arbeit in verstaubten Archiven entdeckten sie Urkunden, die ein neues Licht auf ihn warfen. Fast alles, was die klassizistischen Biographen, insbesondere Houbraken, über Rembrandts Leben geschrieben hatten, erwies sich als falsch. Im Jahre 1854 erschien die erste kunstwissenschaftliche Monographie über Rembrandt. Der Autor, Eduard Kolloff, kannte die Werke Rembrandts, die in den bedeutendsten Sammlungen Europas vertreten waren, aus eigener Anschauung. Er entwirft ein neues Bild von Rembrandts Schaffen und seiner Persönlichkeit: Es gelingt ihm, aufzuzeigen, daß Rembrandt die Werke alter Meister aus seiner eigenen Sammlung genau studierte und eine detaillierte Kenntnis biblischer Historien besaß. Dieser Aufsatz kann als der Beginn der eigentlichen Rembrandt-Forschung betrachtet werden, die den Künstler in einem neuen Licht zeigt, indem sie – in einem sich über ein Jahrhundert erstreckenden Arbeitsprozeß seine Werke sichtet –, chronologisch ordnet, die Zeitumstände klärt und die neuen Ergebnisse interpretiert. In dieser Tradition steht auch diese Monographie: sie unternimmt den Versuch, die neuen Erkenntnisse und Informationen über einen Künstler zusammenzufassen, den jede Generation mit anderen Augen sieht.<sup>127</sup>

A handwritten signature in cursive script, reading "Rembrandt". The signature is written in dark ink on a light-colored background. The letters are fluid and connected, with a prominent initial 'R'.

## Anmerkungen

Veröffentlichungen, die in die Bibliographie dieses Taschenbuchs aufgenommen sind, werden in den Anmerkungen abgekürzt zitiert (Name des Autors und Erscheinungsjahr). Die in Klammern hinzugefügte Zahl (z. B.: s. 5a) verweist auf den Abschnitt der Bibliographie, in dem die Arbeit aufgeführt ist.

Die Abkürzungen Bred. (= Bredius-Gerson, 1969), B. (= Bartsch) und Ben. (= Benesch, 1954f) verweisen auf die gebräuchlichen Werkkataloge für die Gemälde, Radierungen und Zeichnungen (s. 3a, b, c). Von Seidlitz (s. 3b), White-Boon (s. 3b) und Kok (s. 5a) benutzen in ihren Œuvrekatalogen der Radierungen die Numerierung von B. (= Bartsch).

Die Urkunden (= Urk.) sind – falls nicht anders angegeben – nach dem chronologisch geordneten Quellenwerk von Hofstede de Groot, 1906 (s. 2a) zitiert bzw. referiert.

- 1 Julius S. Held: «Das gesprochene Wort bei Rembrandt». In: «Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung». Hg. von Otto von Simson und Jan Kelch. Berlin 1973. S. 112
- 2 Valentiner, 1906 (s. 2c); E. J. Kuiper: «De Hollandse 'schoolordre' van 1625». Groningen 1958
- 3 Vgl. hierzu Neumann, 1924<sup>4</sup> (s. 4), S. 58f.
- 4 Bauch, 1960 (s. 5a), S. 45f
- 5 Zu Lastman vgl. Freise, 1911 (s. 5a); Bauch, 1960 (s. 5a), S. 51f; A. Tümpel, 1974 (s. 5a), S. 16f u. S. 47; dieselbe, 1974 (s. 5b), S. 35f.  
Zu den übrigen Prä-Rembrandtisten vgl. Bauch, 1935, 1936, 1937, 1938 und 1955 (s. 5b); ders., 1960 (s. 5a), S. 60f; A. Tümpel, 1974 (s. 5a) und 1974 (s. 5b) und die dort zitierte Literatur.
- 6 Mündliche Mitteilung von Herrn S. A. C. Dudok van Heel
- 7 Charakteristisch ist Bodes Urteil (1905, Bd. 8, S. 3 [s. 3a]): «Bei Lastman blieb Rembrandt nur ein halbes Jahr; seine Kunst und seine Lehre scheinen ihm wenig behagt zu haben.» Die bisherigen Publikationen über das Verhältnis von Rembrandt und Lastman beschränken sich meist darauf, Entlehnungen Rembrandts festzustellen. In A. Tümpel, 1974 (s. 5a), S. 127f habe ich den enzyklopädischen Stil Lastmans untersucht und hergeleitet. Rembrandt hat ihn übernommen und abgewandelt.
- 8 Zu Jan Lievens vgl. Schneider, 1932 (s. 5a)
- 9 S. Schneider, 1932 (s. 5a), S. 291. Die Übersetzung nach Haak, 1968, S. 43
- 10 Zitiert bei Schneider, 1932 (s. 5a), S. 303
- 11 Bred. 531 A. Das Gemälde wurde von H. Gerson, 1962 (s. 5b) Rembrandt zugeschrieben.
- 12 Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett, als Lastman. Abb.: Müller-Hofstede, 1929 (s. 5b), S. 62, Abb. 12 als Lastman
- 13 Moskau, Puschkin-Museum, Bred. 532
- 14 Den Haag, Mauritshuis, Bred. 462
- 15 Bred. 420, vgl. hierzu C. Tümpel, 1971 (s. 5b), S. 27f
- 16 Stuttgart, Staatsgalerie, Bred. 601
- 17 Bauch, 1960 (s. 5a), S. 143
- 18 Bred. 423, vgl. dazu C. Tümpel, 1969 (s. 5b), S. 181f
- 19 Ben. 7/Abb. I, 10; Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett
- 20 Paul Schubring: «Rembrandt und das Alte Testament». In: «Christliches Kunst-



- blatt» 48 (1906), S. 227–234, Zitat S. 227f
- 21 Weisbach, 1926 (s. 4), S. 494
- 22 Vgl. R. E. O. Ekkart im Supplement des Reprints von H. Schneider, Jan Lievens, Haarlem 1932, Amsterdam 1973, S. 310 und Anm. 19
- 23 Zu Huygens vgl. u. a. Neumann, 1924<sup>4</sup> (s. 5a), S. 89f
- 24 Die Biographie wurde von J. A. Worp, 1897 (s. 2b) ediert und von A. H. Kan, 1946 (s. 2b) ins Holländische übertragen.
- 25 Die Abschnitte über Rembrandt bzw. Lievens sind bei Hofstede de Groot, 1906 (s. 2a), Urk. 18 und bei Schneider, 1932 (s. 5a), S. 290f zitiert.
- 26 Übersetzung nach Haak, 1968 (s. 4), S. 42
- 27 Bred. 489, Berlin-Dahlem
- 28 Amsterdam, Rijksmuseum
- 29 Bred. 539 A
- 30 Übersetzung nach Haak, 1968 (s. 4), S. 44
- 31 B. 171
- 32 B. 66
- 33 Zur Geschichte von Amsterdam vgl. das Werk von Marijke Carasso-Kok, Amsterdam Historisch, Bussum 1975.
- 34 Vgl. A. Tümpel, 1974 (s. 5b), S. 93
- 35 Vgl. dazu Heckscher, 1958 (s. 5a) und Fuchs, 1968 (s. 5a), S. 24f sowie die in diesen Arbeiten zitierte Literatur.
- 36 Heckscher, 1958 (s. 5a), S. 18 und Abb. Taf. I ic
- 37 I. H. van Eeghen: «Jan Rijcksen en Griet Jans». In: «Amstelodamum» LVII (1970), S. 121–127
- 38 Rembrandts kirchliche Trauung fand am 2. Juli statt (s. Hofstede de Groot, 1905 [s. 2a]), Kommentar zu Urk. 94. Bei der Interpretation des Traudokuments (Urk. 37) wird meist nicht berücksichtigt, daß man bis 1700 in Friesland allgemein nach dem Julianischen Kalender zählte, während in Holland schon der Gregorianische benutzt wurde.
- 39 Leningrad, Ermitage, Bred. 102; London, National Gallery, Bred. 103; Dresden, Gemäldegalerie, Bred. 108
- 40 Vgl. Neumann, 1924 (s. 4), S. 101f
- 41 Vgl. Bred. 501
- 42 Vgl. Bergström, 1966 (s. 5b) und C. Tümpel, 1966 (s. 5b), S. 302 und 1968 (s. 5b), S. 116f
- 43 Bred. 423 und Bred. 428
- 44 Vgl. Gerson, 1969 (s. 2e) und Haak, 1968 (s. 4), S. 84f
- 45 Vgl. Gerson, 1961 (s. 2a) und E. Brochhagen: «Beobachtungen zu den Passionsbildern Rembrandts». In: «Minuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien für H. Kaufmann zum 70. Geburtstag». Berlin 1968, S. 37f. Weil Rembrandt im ersten Brief von drei Passionsbildern . . . die seine Exzellenz mir selbst ordiniert hat . . . Diese akkordieren mit Christi Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme spricht, nimmt man in der neueren Forschung irrtümlich an, zuerst seien Christi Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme und erst nachträglich die drei weiteren Passionsbilder bestellt worden. Rembrandt geht in seiner Formulierung davon aus, was er schon abgeliefert hat und was er noch fertigstellen muß. Entsprechend heißt es im dritten Brief *diese beiden Bilder, die Seine Hoheit mir in Auftrag gegeben hat.*
- 46 Die Briefe sind von H. Gerson, 1961 (s. 2a) neu ediert worden.
- 47 Briefliche Mitteilung von Frau Dr. Annemarie Hübner
- 48 Vgl. Bred. 548 und Bred. 550
- 49 Vgl. Bruyn, 1958 (s. 5a), S. 8

- 50 Ben. 152/Abb. I, 156 (London)
- 51 B. 81. Vgl. Brochhagen, 1968 (s. m. Anm. 45) und Abb. 20–23
- 52 1. Brief. Vgl. Anm. 46
- 53 Bred. 557
- 54 2. Brief. Vgl. Anm. 46
- 55 Vgl. Brochhagen, 1968 (s. m. Anm. 45), S. 40f und Abb. 24f
- 56 B. 44
- 57 3. Brief. Vgl. Anm. 46
- 58 Vgl. Sumowski, 1957f (s. 5b), S. 225 und Abb. 21–24; Brochhagen, 1968 (s. m. Anm. 45), S. 40f und C. Tümpel, 1968 (s. 5a), S. 196f
- 59 Vgl. dazu Gerson, 1961 (s. 2a), S. 39f
- 60 Bred. 501, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
- 61 4. Brief. Vgl. Anm. 46
- 62 5. Brief. Vgl. Anm. 46
- 63 6. Brief. Vgl. Anm. 46
- 64 7. Brief. Vgl. Anm. 46
- 65 B. 281
- 66 Bred. 574. München, Alte Pinakothek. Die Beschneidung Christi ist verlorengegangen. Eine Kopie befindet sich in Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Abb.: Gerson, 1969 (s. 3a), S. 92
- 67 Vgl. zum folgenden Kapitel besonders N. Reiling (Anna Seghers), 1924 (s. 5a); H. van de Waal, 1954/55 (s. 5b); Fuchs, 1968 (s. 5a), S. 40f und Panofsky, 1973 (s. 5b).
- 68 Kolloff, 1854 (s. 4a), S. 497f
- 69 Panofsky, 1973 (s. 5b), S. 78
- 70 Mündlicher Hinweis von Herrn S. A. C. Dudok van Heel.
- 71 Vgl. C. Tümpel, «The Iconography of the Pre-Rembrandtists». In: A. Tümpel, 1974 (s. 5a), S. 127f
- 72 B. 77
- 73 Vgl. Johs. Dyserinck: «Eene Hebreewsche inscriptie op een Schilderij van Rembrandt». In: «De Nederlandsche Spectator» 1904, S. 100; Haussherr, 1963 (s. 5b), S. 142f; Panofsky, 1973 (s. 5b), S. 87f
- 74 Bred. 497
- 75 B. 77
- 76 Vgl. H. van de Waal, 1954/55 (s. 5b); C. Tümpel, 1970 (s. 5a), Nr. 39
- 77 Abbildungen der Kopien bei H. van de Waal, 1954/55 (s. 5b), Abb. 9–12
- 78 Bred. 410. Vgl. dazu F. Schmidt-Degener, 1914f (s. 5b); D. Wijnbeek, 1944 (s. 5a); W. Martin, 1947 (s. 5a); ders., 1949 (s. 5b); ders. 1951 (s. 5b); A. van Schendel und H. H. Mertens, 1947 (s. 5a); W. Gs. Hellinga, Rembrandt fecit 1642, Amsterdam 1956; K. Bauch, 1957 (s. 5a); M. Kok, 1967 (s. 5a); C. Tümpel, 1973 (s. 5b)
- 79 Damit verkörpern diese drei Cloveniere durch ihre Tätigkeit die ganz spezifische Gilde und deren Waffengebrauch sowie deren Funktion. In diesem Sinne hat Rembrandt dem schießenden Schützen einen Helm beigegeben, der mit frischem Eichenlaub umwunden ist. Eichenlaub war Symbol der Bürgertugend und Stärke, und es war auch in der Schützenkette der Cloveniere als emblematisches Motiv in Silber nachgebildet.
- 80 W. Gs. Hellinga, 1956, S. 24; vgl. dazu die kritischen Bemerkungen von W. M. H. Hummelen: «Rembrandt und Gijsbrecht». In: «Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung». Hg. von Otto von Simson und Jan Kelch. Berlin 1973. S. 151f, bes. 160f
- 81 Hoogstraten, zitiert bei Hofstede de Groot, 1906 (s. 2a), Urk. 338

- 82 B. 109  
 83 Ben. 413/Abb. II, 464  
 84 B. 359  
 85 H. Gerson: «Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts». Haarlem 1942. Vgl. z. B. das Altargemälde der Schloßkirche in Eutin.  
 86 Ben. 345/Abb. II, 401  
 87 B. 21  
 88 B. 212  
 89 Vgl. zu diesem Thema, das hier nicht ausführlicher behandelt werden kann, vor allem F. Lugt: «Mit Rembrandt in Amsterdam». Berlin 1920  
 90 Bred. 566  
 91 Bred. 543  
 92 Ben. 1047/Abb. V, 1264  
 93 B. 285  
 94 Zu Geertghe Dirx vgl. D. Vis: «Rembrandt en Geertje Dirx». Haarlem 1965 (gründliche Interpretation der Fakten, verbunden mit einer verfehlten Interpretation von zwei Gemälden des Frans Hals). H. F. Wijnman in seiner Anm. 40 (S. 147) in: Chr. White, «Rembrandt». Den Haag 1964; H. F. Wijnman, «Een episode uit het leven van Rembrandt: De geschiedenis van Geertje Dirx». In: «Jaarboek Amstelodamum» 60 (1968), S. 103 f  
 95 Vgl. die systematisierende Zusammenfassung dieser Interpretationen bei Jan Bialostocki: «Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk». In: «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 3. F. 8, 1957, S. 195–210, Kritisch nahmen Stellung C. Tümpel, 1966 (s. Anm. 5 b) und K. Bauch, «Ikonographischer Stil» In: «Studien zur Kunstgeschichte». Berlin 1967 (s. 5 b). Inzwischen hat Bialostocki seine eigene Ansicht in dem wichtigen Aufsatz «Der Sünder als tragischer Held bei Rembrandt». In: «Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung», hg. von Otto von Simson und Jan Kelch. Berlin 1973, S. 137 f modifiziert.  
 96 B. 78  
 97 B. 76  
 98 B. 45, 47, 55, 63, 64, 60  
 99 Vgl. C. Tümpel, 1968 (s. 5 a), S. 201 f und 1970 (s. 5 a) Nr. 46  
 100 Hans Aurenhammer: «Lexikon der christlichen Ikonographie» Bd. 1f. Wien 1959. S. 356  
 101 Leningrad, Ermitage, Bred. 498  
 102 B. 35  
 103 Zu Bred. 403 und Bred. 414 vgl. die in der Anm. 35 zitierte Literatur.  
 104 Ben. 1175/Abb. V, 1395  
 105 Andreas Vesalius: «De humani corporis fabrica». Basel 1555. Der Holzschnitt ist abgebildet bei Heckscher, 1958 (s. 5 a), S. 71, Abb. 12, auch bei Fuchs, 1968, Abb. 41  
 106 Vgl. I. H. van Eeghen: ««De Keizerskroon», een optisch bedrog». In: «Amstelodamum» LVII (1970), S. 162–168  
 107 Vgl. R. W. Scheller, 1969 (s. 5 b)  
 108 Scheller, 1969 (s. 5 b), S. 120  
 109 B. 29  
 110 I. H. van Eeghen: «Het huis op de Rozengracht». In: «Amstelodamum» LVI (1969), S. 180–183  
 111 Urk. 291; Übersetzung S. Heiland und H. Lüdecke, 1960 (s. 5 a), S. 21 f, bes. 22  
 112 Vgl. Ruffo, 1916 (s. 5 b); Hoogewerff, 1917 (s. 5 b); Ricci, 1918 (s. 5 a); von Einem, 1952 (s. 5 b); Held, 1969 (s. 5 a); Haak, 1968 (s. 4), S. 240–243, 265

- 113 Übersetzung von Haak, 1968 (s. 4), S. 240
- 114 Übersetzung von Haak, 1968 (s. 4), S. 241 f
- 115 Die Stockholmer Entwurfsskizze Ben. 1066/Abb. V, 1283 legt nahe, daß in einer früheren Fassung nur ein Schreiber dargestellt war.
- 116 Vgl. Bred. 415 und 482
- 117 Bred. 314 und 394; 320 und 321
- 118 Vgl. Valentiner, 1920/21 (s. 5 b)
- 119 Bred. 614
- 120 Bred. 531
- 121 Bred. 592 a (Zuschreibung sehr fragwürdig), 958 und 600
- 122 Bred. 59 und 61
- 123 Vgl. Stechow, 1964 (s. 5 b), Białostocki, 1966 (s. 5 b) und C. Tümpel, 1971 (s. 5 b), S. 33 f
- 124 Vgl. Verwey, 1969 (s. 2 c)
- 125 Vgl. Haverkamp-Begemann, 1971 (s. 1), S. 91 und I. H. van Eeghen: «Het Amsterdamse Sint Lucasgilde in de 17<sup>de</sup> eeuw» (s. 2 c), S. 67–70
- 126 Kolloff, 1854, Neudruck 1971 (s. 4); Heiland-Lüdecke, 1960 (s. 5 a), Scheller, 1961 (s. 5 b), S. 81 f
- 127 Frau Dr. Annemarie Hübner (Universität Hamburg) übersetzte Rembrandts Briefe und was mir bei der Interpretation von Urkunden behilflich. Außerdem habe ich Herrn S. A. C. Dudok van Heel für manchen Hinweis zu danken und Herrn Erwin Regling für die Hilfe beim Korrekturlesen. Dem Hamburger Kunstgeschichtlichen Seminar schulde ich Dank für das Ausleihen von Abbildungsvorlagen.



## Zeittafel

- 1606 15. Juli: Rembrandt Harmenszoon van Rijn wird in Leiden geboren, seine Jugendjahre verbringt er dort
- 1613 Besuch der streng calvinistischen Lateinschule in Leiden
- 1620 20. Mai: Immatrikulation an der Universität Leiden als Student der philosophischen Fakultät
- ca. 1622–1624 Lehrling des Malers Jacob van Swanenburgh in Leiden
- ca. 1624 Sechsmönatige Fortbildung bei Pieter Lastman in Amsterdam
- ca. 1625 Rembrandt macht sich als Maler in Leiden selbständig und gründet eine Werkstattgemeinschaft mit Jan Lievens
- 1625 Frühestes erhaltenes Gemälde *Die Steinigung des Stephanus* (Lyon)
- 1628 Der Jurist Arent van Buchel schreibt über Rembrandt: «Der Leidener Sohn eines Müllers gilt viel, aber vor der Zeit.» – November: Constantijn Huygens, der Sekretär des Statthalters Prinz Frederik Hendrick kommt nach Leiden und besucht vermutlich bei dieser Gelegenheit die beiden jungen Künstler
- 1629 Robert Kerr, erster Graf von Ancrum, erwirbt drei Gemälde von Rembrandt, die er dem englischen König Karl I. schenkt
- 1630 In Rembrandts Atelier sind mehrere Lehrlinge und Mitarbeiter tätig, darunter Isaac de Jouderville, Jan Joris van Vliet, Gerrit Dou und vielleicht auch Willem de Poorter
- 1631 1. März: Kauf eines Gartens in guter Lage vor dem Wittepoort in Leiden. – Bildnis des Amsterdamer Kaufmanns Nicolaes Ruts. – Juni: Rembrandt leiht dem Amsterdamer Kunsthändler Hendrik Uylenburgh 1000 Gulden
- 1632 Januar: Gruppenporträt *Die Anatomie des Dr. Tulp*. – Juli: Rembrandt wohnt im Hause des Hendrik Uylenburgh in der Breestraat in Amsterdam. – Bildnis der Amalia von Solms, Frau des Prinzen Frederik Hendrick. Den Auftrag dürfte er durch Constantijn Huygens' Vermittlung erhalten haben, denn im gleichen Jahr entstehen die Bildnisse von M. Huygens und Jacob de Gheyn d. J. Frederik Hendrick erwirbt mehrere Bilder Rembrandts und bestellt die Passionsserie
- 1633 25. Juni: Verlobung mit der Patriziertochter Saskia van Uylenburgh
- 1634 2. Juli: Trauung in der Kirche St. Anna Parochia in 't Bilt. – Eintritt in die Amsterdamer Lukasgilde
- 1635 15. Dezember: Taufe des ersten Sohnes Rumbertus, der schon nach wenigen Monaten stirbt und am 15. Februar 1636 beerdigt wird
- 1636 Briefe an Huygens anlässlich der Ablieferung der *Himmelfahrt Christi*, Rembrandt wohnt in der Nieuwe Doelstraat
- 1638 Rembrandt strengt einen Prozeß gegen Saskias Verwandte an, die behauptet haben sollen, Saskia bringe ihr Vermögen mit Prunken und Prassen durch. Er verliert den Prozeß, denn die Anschuldigungen hatten sich auf eine verstorbene Schwester Saskias bezogen, die tatsächlich Konkurs machte. – 22. Juli: Taufe der ersten Tochter Cornelia in der Oude Kerk zu Amsterdam; sie wird wenige Wochen später, am 13. August, in der Zuiderkerk beerdigt
- 1639 5. Januar: Kauf eines Hauses in der Breestraat. – 12. Januar: Mitteilung an Constantijn Huygens, die beiden letzten Bilder der Passionsserie seien fertiggestellt (3. bis 7. Brief)
- 1640 29. Juli: Taufe der zweiten Tochter Cornelia in der Oude Kerk zu Amsterdam; sie stirbt nach wenigen Wochen und wird am 12. August beigesetzt. – 14. September: Beerdigung von Rembrandts Mutter
- 1641 22. September: Taufe des Sohnes Titus in der Zuiderkerk zu Amsterdam
- 1642 Vollendung der sogenannten *Nachtwache*. – 14. Juni: Tod Saskias. Geertghe Dirx kommt als Kinderpflegerin ins Haus

- 1649 Geertghe Dircx verklagt Rembrandt vor Gericht wegen eines nicht eingehaltenen Eheversprechens. Hendrickje Stoffels sagt zugunsten von Rembrandt gegen Geertghe aus
- 1650 Geertghe wird in das Zuchthaus von Gouda gebracht
- 1651 Rembrandt wirkt darauf hin, daß Geertghe noch elf Jahre eingesperrt bleiben soll; ihre Freunde erreichen 1655 die Freilassung
- 1653 Ermahnung, seine Restschuld für das Haus zu zahlen. Rembrandt leiht Geld von verschiedenen Seiten und verspricht, es in einem Jahr zurückzuzahlen
- 1654 Juni/Juli: Vorladung Hendrickjes vor den Amsterdamer Kirchenrat mit der Beschuldigung, sie habe mit Rembrandt Unzucht getrieben. – 30. Oktober: Taufe der Cornelia, Rembrandts und Hendrickjes Tochter, in der Oude Kerk
- 1656 Rembrandt läßt Geertghes Bruder Pieter Dircx ins Schuldgefängnis werfen. – 17. Mai: Umschreibung seines Hauses auf Titus' Namen. – Rembrandt bittet um einen ehrenhaften Konkurs. – 25. Juli: Inventar seines Besitzes
- 1657–1658 Verkauf der Sammlung und des Hauses, Umzug in die Roozengracht, Louys Crayers übernimmt die Vormundschaft für Titus und erreicht in einem langen Prozeß, daß jener aus der Konkursmasse sein Erbteil zurückerhält
- 1660 Titus und Hendrickje stellen Rembrandt in der Kunsthandlung an
- 1663 Tod Hendrickjes
- 1665 Titus wird für volljährig erklärt und erhält sein Erbe ausgezahlt.
- 1668 10. Februar: Eheschließung von Titus mit Magdalena van Loof. – 7. September: Begräbnis Titus' in der Westerkerk
- 1669 22. März: Taufe von Titus' Tochter, Rembrandt steht Pate. – 4. Oktober: Tod Rembrandts

## EUGÈNE DELACROIX

Vielleicht kommt man noch einmal dahinter, daß Rembrandt ein viel größerer Maler ist als Raffael.

1851

## EDUARD KOLLOFF

Rembrandt hingegen übertrug den Urtext der Heiligen Schrift in schlichte holländische Prosa, und die Wunder des Orients gestalteten sich in seiner Vor- und Darstellung zu wirklichen Lokalbegebenheiten und wahren Geschichten. Er faßt die biblische Historienmalerei in dramatischem Sinne. Ohne ihr den heiligen Charakter zu benehmen, mischt er das menschliche Element hinein und ist, wenn nicht römisch oder florentinisch, doch pathetisch. Er steht zwar bei seinen Leistungen weder auf der Stufe des Epos noch auf der Stufe der Tragödie; aber bürgerliche Dramen und Volksgeschichten hat er geliefert im Geiste eines großen Prosaikers; Seelengemälde, in dieser Gattung nicht minder kunstvoll und verdienstlich als irgendeines in jener höheren. Die Natur in ihren Leidenschaften und deren Wechselwirkung ist in seinen Bildern auf das feinste belauscht und mit der treffendsten Wahrheit wiedergegeben, jede Figur voll regen, auf das Ganze bezüglichen Lebens, wodurch denn auch besser und echter als durch mechanisch abgemessenes Gruppieren und Verteilen die künstlerisch geforderte Einheit sich herausstellt: ein Verdienst, das häufig sehr berühmten Gemälden abgeht.

## EUGÈNE FROMENTIN

Rembrandt malt nicht nur mit Hilfe des Lichts, er zeichnet nur durch das Licht. Er hat eine Art, in die Ferne zu rücken, näher zu bringen, zu verstecken, deutlich zu machen und die Wahrheit in das Visionäre zu tauchen, welche die wahre Kunst ist, vor allem die des Helldunkels.

## GUSTAVE COURBET

Rembrandt bezaubert die Intelligenzen, aber er betäubt und erschlägt die Dummen.

## VINCENT VAN GOGH

Über die Bilder von Frans Hals kann man sprechen, Rembrandt aber geht so tief ins Mysteriöse, daß er Dinge sagt, für die es in keiner Sprache Worte gibt.

#### PAUL GAUGUIN

Alle Dinge hat Rembrandt mit einer mächtigen Pranke angepackt, er hat einen Mystizismus hineingelegt, der an die höchsten Grenzen menschlicher Phantasie reicht.

#### MAX LIEBERMANN

Wenn man Frans Hals sieht, bekommt man Lust zum Malen, wenn man Rembrandt sieht, möchte man es aufgeben.

#### JACOB ROSENBERG

Warum zeigte Rembrandt ein so unermüdliches Interesse an seinen eigenen Zügen? Ist es wahr, daß ihm sein Gesicht anfangs oft als bequemes Modell für Ausdrucksstudien diente. Auf diese Weise mag er die Gewöhnheit angenommen haben, sich selbst mit dem Auge des Malers zu sehen. Dies allein kann jedoch nicht die ungeheure Zahl und die tiefe Bedeutung seiner Selbstbildnisse erklären, für die es auf seiten des Publikums keinen Bedarf gab. Rembrandt scheint gefühlt zu haben, daß er sich selbst kennen müsse, wenn er das Innere des Menschen mit allen Problemen durchdringen wolle.

1948

#### KENNETH CLARK

Den ungewöhnlichen Fähigkeiten der Hand, des Auges und des «gerechte urteilenden menschlichen Herzens» fügte Rembrandt bestimmte unerwartete Qualitäten hinzu, die lange Zeit nicht erkannt worden sind: eine tiefe Sympathie für alle die großen Leistungen der europäischen Kunst; einen Ausgräberinstinkt, der ihn zurückzuleiten vermochte zu den stilistischen Errungenschaften von mehr als einem Jahrhundert; und schließlich eine klare, verstandesmäßige Einsicht in die Mittel, mit denen die Meister der klassischen Tradition ihre Wirkungen erzielt haben. Alle großen Künstler haben die Werke ihrer Vorgänger studiert und sich ihrer bedient, wenn sie das als eine Notwendigkeit empfanden; wenige aber sind so weit umhergestreift oder haben eine solche Kraft der Aneignung bewiesen wie Rembrandt. Er ist das alles überragende Beispiel des Künstlers, der sich selbst erzieht.

1966



## Bibliographie

(Auswahl)

Die Bibliographie führt die Standardwerke und einen Teil der forschungsgeschichtlich wesentlichen Einzeluntersuchungen auf.

### 1. Bibliographien

- BENESCH, O.: Rembrandt: Werk und Forschung. Wien 1935  
HALL, H. VAN: Repertorium voor de geschiedenis der nederlandsche schilder- en graveerkunst. Den Haag 1936, 1949  
Bibliography of the Netherlands Institute for Art History. Den Haag 1943 f  
ROOSEN-RUNGE, H.: Zur Rembrandt-Forschung. Literaturbericht und Bibliographie.  
In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 13 (1950), S. 140-151  
HAVERKAMP-BEGEMANN, E.: The Present State of Rembrandt Studies. In: The Art Bulletin 53 (1971), S. 88-104

### 2. Die Urkunden und ihre Interpretation

#### a) Urkundensammlung

- HOFSTEDE DE GROOT, C.: Quellenstudium zur Holländischen Kunstgeschichte Bd. III.  
In: Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721). Den Haag 1906 [Der Ergänzungsband von «M. C. Visser», Den Haag 1906, enthält Fälschungen. Nur die Nummern 8a, 76a-88, 112a, 251a und 323a sind echt]  
GERSON, H.: Seven letters by Rembrandt. The Hague 1961

#### b) Zeitgenössische Autoren über Rembrandt

- BUCHELL, A. VAN: Res pictoriae, hrsg. von G. J. Hoogewerff und J. Q. van Regteren Altena. Den Haag 1928  
HUYGENS, C.: De jeugd van Constantijn Huygens, übersetzt und hrsg. von A. H. Kan. Rotterdam-Antwerpen 1946 - Der vollständige lateinische Text bei J. A. Worp. In: Bijdragen en mededeelingen van het historisch genootschap 18 (1897), S. 1-122  
ORLERS, J. J.: Beschrijvinge der stad Leyden. 2. Aufl. Leyden 1641  
ANGEL, PH.: Lof der schilderkonst. Leyden 1642  
SANDRART, J. VON: Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675-1679 - Kommentierte Neuausgabe von A. R. Peltzer. München 1925  
HOOGSTRATEN, S. VAN: Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst. Rotterdam 1678  
BALDINUCCI, F.: Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame. Florenz 1686

#### c) Publikationen und Interpretation von Urkunden

- BACKER, J.-F.: Les tracas judiciaires de Rembrandt. In: Gazette des Beaux-Arts 66/1 (1924), S. 237-248; 66/2 (1924), S. 219-240, 361-368; 67/1 (1925), S. 50-60  
BLOCH, E. M.: Rembrandt and the Lopez collection. In: Gazette des Beaux-Arts 88/1 (1946), S. 175-186

- BREDIUS, A.: Rembrandtiana. In: Oud-Holland 26 (1908), S. 219-224  
 Uit Rembrandt's laatste levensjaar. In: Oud-Holland 27 (1909), S. 238-240  
 Rembrandtiana. In: Oud-Holland 28 (1910), S. 1-18  
 Rembrandtiana. I. Rembrandt's zoogenaamde portret van Turene bij Lord Cowper te Panshanger; II. De nalatenschap van Harmen Becker. In: Oud-Holland 28 (1910), S. 193-204  
 Rembrandtiana. In: Oud-Holland 33 (1915), S. 126-128  
 Rembrandtiana. In: Oud-Holland 42 (1925), S. 263-270
- DUODOK VAN HEEL, S. A. C.: Het maecenaat De Graeff en Rembrandt. In: Amstelodamum LVI (1969), S. 150-155, 249-253  
 De Rembrandt's in de verzameling «Hinloopen». In: Amstelodamum LVI (1969), S. 233-237
- EEGHEN, I. H. VAN: De anatomische lessen van Rembrandt. In: Maandblad Amstelodamum 35 (1948), S. 34-36  
 Rembrandt's Claudius Civilis and the Funeral Ticket. In: Konsthistorisk Tidskrift 25 (1956), S. 55-57  
 Rembrandts portret van Salomon Walens. In: Maandblad Amstelodamum 43 (1956), S. 113  
 Marten Soolmans en Oopjen Coppit. In: Maandblad Amstelodamum 43 (1956), S. 85-90  
 De portretten van Philips Lucas en Petronella Buys. In: Maandblad Amstelodamum 43 (1956), S. 116  
 De echtgenoot van Cornelia Pronck. In: Maandblad Amstelodamum 43 (1956), S. 111-112  
 Maria Trip op een anoniem vrouwspportret van Rembrandt. In: Maandblad Amstelodamum 43 (1956), S. 166-169  
 Baertjen Martens en Herman Doomer. In: Maandblad Amstelodamum 43 (1956), S. 133-137  
 De Staalmeesters. In: Jaarboek Amstelodamum 49 (1957), S. 65-80  
 Frederick Rihel, een 17<sup>de</sup> eeuwse zakenman en paardenliefhebber. In: Maandblad Amstelodamum 45 (1958), S. 73-81  
 Een amsterdamsche burgemeestersdochter van Rembrandt in Buckingham Palace. Amsterdam 1958  
 De Staalmeesters. In: Oud-Holland 73 (1958), S. 80-84  
 Het begraafbriefje van de Claudius Civilis. In: Amstelodamum LVI (1969), S. 149  
 Een brief aan Jan Heykens. In: Amstelodamum LVI (1969), S. 196-198  
 Elsie Christiaens en de kunsthistorici. In: Amstelodamum LVI (1969), S. 73-78  
 Het huis op de Rozengracht. In: Amstelodamum LVI (1969), S. 180-183  
 «De Keizerskroon» een optisch bedrog. In: Amstelodamum LVI (1969), S. 162-168  
 Abraham Wilmerdonx en Anna van Beaumont: een dubbelportret van Rembrandt. In: Amstelodamum LVI (1969), S. 179  
 Het Amsterdamsche Sint Lucasgilde in de 17<sup>de</sup> eeuw. In: Jaarboek Amstelodamum LXI (1969), S. 65-102  
 Jan Rijcksen en Griet Jans. In: Amstelodamum LVII (1970), S. 121-127
- GERSON, H.: Rembrandt's portret van Amalia van Solms. In: Oud-Holland 84 (1969), S. 244-249
- GOUDSWAARD, J. und I. H. VAN EEGHEN: Hendrickje Stoffels: jeugd en sterven. In: Maandblad Amstelodamum 43 (1956), S. 114-116
- HOOGWERFF, G. J.: Rembrandt en een italiaansche maecenas. In: Oud-Holland 35 (1917), S. 129-148  
 De twee reizen van Cosimo de Medici. In: Werken van het historisch genootschap 3 (1919). Amsterdam 1919

- MEYERE, J. C. DE: Rembrandt en het huwelijksrecht. In: *Nederlands Juristenblad* XXVI/June 29 (1968), S. 660-661
- OLDEWELT, W. F. H.: *Amsterdamsche archiefsvondsten*. Amsterdam 1942
- RUFFO, V.: *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*. In: *Bolletino d'arte* 10 (1916)
- SCHNEIDER, H.: Rembrandt in Italien. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 54 (1918), S. 69-73
- TIDEMANN, B.: *Portretten van Johannes Wtenbogaert*. In: *Oud-Holland* 21 (1903), S. 125-128
- VALENTINER, W. R.: Rembrandt auf der Lateinschule. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 27 (1906), S. 118-128
- F[ONTAINE] V[ERWEY], H. D[E] L[A]: *Antiquiteiten en rariteiten van Rembrandt*. In: *Amstelodamum* 43 LVI (1969), S. 177-179
- VIS, D.: *Rembrandt en Geertje Dirckx*. Haarlem 1965
- WIJNMAN, H. F.: Rembrandt en Hendrick Uylenburgh te Amsterdam. In: *Maandblad Amstelodamum* 43 (1956), S. 94-103
- Rembrandts portretten van Joannes Elison en zijn vrouw Maria Bockenolle naar Amerika verkocht. In: *Maandblad Amstelodamum* 44 (1957), S. 65-72
- Een episode uit het leven van Rembrandt: De geschiedenis van Geertje Dirckx. In: *Jaarboek Amstelodamum* 60 (1968), S. 103 f
- Rembrandt en Saskia wisselen trouwbeloften. In: *Amstelodamum* 56 (1969), S. 156
- Rembrandts portretten van Joannes Elison en zijn vrouw Maria Bockenolle onecht verklaard. In: *Amstelodamum* 56 (1969), S. 190-191

### 3. Kataloge und Abbildungsbände der Werke Rembrandts

#### a) Gemälde

- SMITH, J.: *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, Bd. 7, Rembrandt van Rhyn. London 1836
- BODE, W. VON, and C. HOFSTEDE DE GROOT: *Rembrandt*. Bd. If. Paris 1897-1905
- ROSENBERG, A.: *Rembrandt. Des Meisters Gemälde*. In: *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben* Bd. 2. 2. Aufl. Stuttgart-Leipzig 1906
- VALENTINER, W. R.: *Rembrandts Gemälde (Klassiker der Kunst)*. 3. Aufl. Stuttgart-Berlin 1909
- WURZBACH, A. VON: *Niederländisches Künstler-Lexikon*. Wien 1906-1910; Ergänzungsbänd. Wien 1911
- HOFSTEDE DE GROOT, C.: *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts* Bd. VI. Eßlingen-Paris 1915
- VALENTINER, W. R.: *Wiedergefundene Gemälde (Klassiker der Kunst)*. Stuttgart-Berlin 1921
- BREDIUS, A.: *Rembrandt. Gemälde*. Wien 1935 - 2. Auflage: *The Paintings of Rembrandt*. Wien 1936 - 3. Aufl.: *Rembrandt. Überarbeitet von HORST GERSON*. London-New York 1969
- SUMOWSKI, W.: *Nachträge zum Rembrandtjahr 1956*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 7 (1957-1958), S. 223-278
- BAUCH, K.: *Rembrandt. Gemälde*. Berlin 1966
- GERSON, H.: *Rembrandt. Gemälde*. Amsterdam 1969
- TÜMPPEL, C.: *Rembrandt*. In: *De groote Meesters*. Amsterdam 1975

b) Radierungen

- GERSAINT, HELLE und GLOMY: Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt. Paris 1751
- BARTSCH, A.: Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs Bd. 1f. Wien 1797
- ROVINSKI, D.: L'Œuvre gravé de Rembrandt [ein Textband und drei Abbildungsbände]. St. Petersburg 1890; Supplement 1914
- HIND, A. M.: Rembrandt. Cambridge 1932 - 2. Aufl. London 1938
- SEIDLITZ, W. VON: Die Radierungen Rembrandts. Leipzig 1922
- MÜNZ, L.: Rembrandt's Etchings Bd. 1f. London 1952
- BIÖRKLUND, G.: Rembrandt's Etchings. True and False. Stockholm-London-New York 1955
- BOON, K. G.: «Rembrandt.f.» Das graphische Werk [Übersetzung des holländischen Textes von Nicolaas Greitemann]. Wien-München 1963
- WHITE, CHR., und K. G. BOON: Rembrandt van Rijn. In: HOLLSTEIN, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts Bd. 18f (1969). Amsterdam [Der zweite Bd. ist bezeichnet: Rembrandt's Etchings.]

c) Zeichnungen

- HOFSTEDE DE GROOT, C.: Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs. Haarlem 1906
- FREISE, K., LILIENFELD und WICHMANN: Rembrandts Handzeichnungen, Bd. 1: Rijksprentenkabinet zu Amsterdam; Bd. 2: Königl. Kupferstichkabinet zu Berlin; Bd. 3: Staatl. Kupferstich-Kabinett und Sammlung Friedrich August II zu Dresden, Parchim i. M., Bd. 1 1912, Bd. 2 1914, Bd. 3 1925
- NEUMANN, C.: Rembrandt. Handzeichnungen. München 1918
- KRUSE, J.: Die Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule im National-Museum zu Stockholm. Aus dem Nachlaß hg. von CARL NEUMANN. Bd. 1f. Den Haag 1920
- BOCK, E., und ROSENBERG: Die niederländischen Meister. In: Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinet, hg. von MAX J. FRIEDLÄNDER. Bd. 1f. Berlin 1930
- LUGT, F.: Musée du Louvre. Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord. Ecole Hollandaise, Bd. 3, Rembrandt. Ses Elèves, ses Imitateurs, ses Copistes. Paris 1933
- HENKEL, M. D.: Catalogus van de nederlandsche teekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam, Bd. 1: Teekeningen van Rembrandt en zijn school. Den Haag 1942
- VALENTINER, W. R.: Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen. In: Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. XXXI f, Bd. 1: Stuttgart-Berlin-Leipzig o. J. [1925], Bd. 2: Stuttgart-Berlin 1934
- BENESCH, O.: The Drawings of Rembrandt. A Critical and Chronological Catalogue. London, Bd. 1f 1954, Bd. 3f 1955, Bd. 5f 1957 - 2. erw. Aufl. hg. von EVA BENESCH. Bd. 1-6. London 1973
- ROSENBERG, J.: Rezension: Otto Benesch, The Drawings of Rembrandt, Bd. I-VI. London 1954-1957. In: The Art Bulletin 38 (1956), S. 63-70; 41 (1959), S. 108-119
- HAVERKAMP-BEGEMANN, E.: Rezension: O. Benesch. The Drawings of Rembrandt, Bd. I-VI. London 1954-1957. In: Kunstchronik 14 (1961), S. 10-14, 19-28, 50-57, 85-91
- SUMOWSKI, W.: Bemerkungen zu Otto Beneschs Corpus der Rembrandt-Zeichnungen I. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 6 (1956-1957), S. 255-266  
Bemerkungen zu Otto Beneschs Corpus der Rembrandtzeichnungen II. Bad Pyrmont 1961



- HAVERKAMP-BEGEMANN, E.: Katalog der Ausstellung: Rembrandt. Tekeningen. Museum Boymans Rotterdam – Rijksmuseum Amsterdam. 2. Aufl. o. O. 1956  
 BENESCH, O.: Rembrandt als Zeichner. Köln 1963  
 SLIVE, S.: Drawings of Rembrandt. With a Selection of Drawings by His Pupils and Followers Bd. I f. New York 1965  
 SCHATBORN, P.: Rezension: Otto Benesch, The drawings of Rembrandt: complete edition. Enlarged en edited by Eva Benesch . . . In: Simiolus 8 (1974/75), S. 34–39

#### 4. Gesamtdarstellungen

- BENESCH, O.: Rembrandt. Werk und Forschung. Wien 1935  
 Rembrandt. Biographisch-kritische Studie. In: Der Geschmack unserer Zeit. Gent 1957  
 BODE, W.: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883  
 Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der großen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im siebzehnten Jahrhundert. Leipzig 1906  
 HAAK, B.: Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. New York–Köln 1968  
 HAMANN, R.: Rembrandt. Berlin [1948]. Neu hg. von R. HAMANN-MAC LEAN, mit Anmerkungen von W. SUMOWSKI. Berlin 1969  
 KOLLOFF, E.: Rembrandt's Leben und Werke. In: Historisches Taschenbuch, hg. von F. v. RAUMER, 3. Folge 5 (1854), S. 401–582 – Fotomechanischer Nachdruck mit einer Einführung und einem Register, hg. von CHR. TÜMPFEL. In: Deutsches Bibelarchiv, Abhandlungen und Vorträge Bd. 4. Hamburg 1971  
 KNUTTEL WZN, G.: Rembrandt. Amsterdam 1956  
 MARTIN, W.: De hollandsche schilderconst in de zeventiede eeuw. Rembrandt en zijn tijd. 2. Aufl. Amsterdam 1942  
 MICHEL, E.: Rembrandt. Sa vie, son oeuvre et son temps. Paris 1893  
 MÜNZ, L.: Rembrandt. Köln 1967  
 NEUMANN, C.: Rembrandt. Berlin 1902 – 4. erw. Aufl. München 1924  
 ROSENBERG, J.: Rembrandt. Bd. 1 f. Cambridge/Mass. 1948 – 3. verb. Aufl. London 1964  
 VETH, J.: Rembrandt's leven en kunst. Amsterdam 1906 – 2. Aufl. komm. von J. Q. VAN REGTEREN ALTENA. Amsterdam 1941  
 VOSMAER, C.: Rembrandt. Sa vie et ses oeuvres. 2. Aufl. Den Haag 1877  
 VRIES, A. B. DE: Rembrandt. Köln [1956]  
 WEISBACH, W.: Rembrandt. Berlin 1926

#### 5. Einzeldarstellungen

##### a) Bücher

- BADER, A.: The Bible Through Dutch Eyes. Ausstellungskatalog. Milwaukee 1976  
 BAUCH, K.: Die Nachtwache. Stuttgart 1957  
 Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Berlin [1960]  
 BECK, M.-D.: Der junge Rembrandt und Italien. Zur Herleitung und Verarbeitung der italienischen Motive im Frühwerk Rembrandts. [Diss.] Bonn 1949  
 BENESCH, O.: Collected Writings, Bd. 1: Rembrandt. Hg. von EVA BENESCH. London 1970  
 BLANKERT, A.: Ferdinand Bol 1616–1680, een leerling van Rembrandt. [Diss.] Utrecht 1976  
 BRUYN, J.: Rembrandt's keuze van Bijbelse onderwerpen. Utrecht 1959

- CAMPBELL, C.: Studies in the formal sources of Rembrandt's figure composition. [Diss.] London 1971
- CLARK, K.: Rembrandt and the Italian Renaissance. London 1966
- EINEM, H. VON: Rembrandt: Der Segen Jakobs. Stuttgart [1965]
- FECHNER, E.: Rembrandt. Proisvedenija zivopisi v musejach SSSR [Katalog der Gemälde von Rembrandt in den Sammlungen der UdSSR]. Leningrad-Moskau 1964
- FREISE, K.: Pieter Lastman. Leipzig 1911
- FUCHS, R. H.: Rembrandt en Amsterdam. Rotterdam 1968
- GREEFF, R.: Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Stuttgart 1907
- HAUSSHERR, R.: Rembrandts Jacobssegen. Überlegungen zur Deutung des Gemäldes in der Kasseler Galerie. In: Abhandlungen der rheinisch-westfälischen Akademie der Wissenschaften Bd. 60. Opladen 1976
- HECKSCHER, W. S.: Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. New York 1958
- HEILAND, S., und H. LÜDECKE: Rembrandt und die Nachwelt. Leipzig [1960]
- HELD, J. S.: Rembrandt's «Aristotle» and Other Rembrandt Studies. Princeton 1969
- KOK, J. P. F.: Rembrandt. Etchings and drawings in the Rembrandt House. Amsterdam 1972
- KUZNETSOV, J. I.: Zagadki «Danai». Leningrad 1970
- MARTIN, W.: Van nachtwacht tot feeststoet. Amsterdam 1947
- NEUMANN, C.: Aus der Werkstatt Rembrandts. In: Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, hg. von CARL NEUMANN und KARL LOHMEYER. Bd. 3. Heidelberg 1918
- RICCI, CORRADO: Rembrandt in Italia. Mailand 1918
- REILING, N. (Anna Seghers): Jude und Judentum im Werke Rembrandts. [Diss.] Heidelberg 1924
- RIJCKEVORSEL, J. L. A. A. M. VAN: Rembrandt en de traditie. Rotterdam 1932
- ROTERMUND, H. M.: Rembrandts Handzeichnungen und Radierungen zur Bibel. Lehr-Stuttgart 1963
- SCHMIDT-DEGENER, F.: Verzamelde studiën en essays, Bd. 2: Rembrandt. Amsterdam 1950  
Rembrandt und der holländische Barock. In: Studien der Bibliothek Warburg, hg. von FRITZ SAXL, Heft 9. Leipzig-Berlin 1928
- SCHNEIDER, H.: Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke. Haarlem 1932
- SIMSON, O. VON, und J. KELCH (Hg.): Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung. Berlin 1973
- SLIVE, S.: Rembrandt and His Critics. In: Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis Bd. 2. Den Haag 1953
- TÜMPEL, A.: The Pre-Rembrandtists. Ausstellungskatalog Sacramento (E. B. Crocker Art Gallery). Sacramento 1974
- TÜMPEL, CHR.: Katalog zur Geschichte der Rembrandtforschung. Hamburg 1967  
Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts; Deutung von bisher nicht oder falsch gedeuteten Historien. [Diss.] Hamburg 1968  
Rembrandt legt die Bibel aus. Berlin 1970
- WAAL, H. VAN DE: Steps towards Rembrandt. o. O. o. J.
- WIJNBECK, D.: De Nachtwacht. Amsterdam 1944
- WHITE, C.: Rembrandt and his world. London, 1964 – Deutsche Übersetzung von H. MAOR (Kindlers Bildbiographien). München 1965  
Rembrandt as an Etcher Bd. 1 f. London 1969

- BAUCH, K.: Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts. I-V. In: Oud-Holland 52 (1935), S. 145-158, 193-204; 53 (1936), S. 79-88; 54 (1937), S. 241-252; 55 (1938), S. 254-265  
 Rembrandt und Lievens. In: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N. F. 11 (1939), S. 239-268  
 Entwurf und Komposition bei Pieter Lastman. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, N. F. (1955), S. 213-221  
 Ein Selbstbildnis des frühen Rembrandt. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24 (1962), S. 321-332  
 Rembrandts Christus Am Kreuz. In: Pantheon 20 (1962), S. 137-144  
 Zum Werk des Jan Lievens. In: Pantheon 25 (1967), S. 160-170, 259-269  
 Ikonographischer Stil. In: Studien zur Kunstgeschichte. Berlin 1967, S. 123-151
- BERGSTRÖM, I.: Rembrandt's double-portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery. In: Nederlands kunsthistorisch jaarboek 17 (1966), S. 143-169
- BIALOSTOCKI, J.: Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., 8 (1957), S. 195-210 [mit Bibliographie]  
 Rembrandt's «Terminus». In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte 28 (1966), S. 49-60
- BLANKERT, A.: Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty. In: Album Amicorum J. G. van Gelder. Hg. von J. BRUYN, J. A. EMMENS, E. DE JONGH und D. P. SNOEP. Den Haag 1973 S. 32-39
- BODE, W.: Rembrandt's früheste Tätigkeit. Der Künstler in einer Vaterstadt Leiden. In: Die Graphischen Künste 3 (1881), S. 49-72
- BRAMSEN, H.: The Classicism of Rembrandt's «Bathsheba». In: The Burlington Magazine 92 (1950), S. 128-131
- CAMPBELL, C.: Raphael door Rembrandts pen herschapen. In: de kroniek van het Rembrandthuis 27 (1975), S. 20-32
- COLLINS BAKER, C. H.: Rembrandt's Thirty Pieces Of Silver. In: Burlington Magazine 75 (1939), S. 179-180, 235
- EINEM, H. VON: Rembrandt und Homer. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 14 (1952), S. 182-205
- EMMENS, J. A.: Ay Rembrandt maal Cornelis stem. In: Nederlands kunsthistorisch jaarboek 7 (1956), S. 133-165
- FALCK, G.: Über einige von Rembrandt übergangene Schülerzeichnungen. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 45 (1924), S. 191-200
- GELDER, J. G. VAN: Een Rembrandt van 1633. In: Oud-Holland 75 (1960), S. 73-78  
 Rembrandt's vroegste ontwikkeling. In: Medelingen der koninklijke nederlandse akademie van wetenschappen, afd. letterkunde. N. F. 16 (1953), S. 273-300
- GERSON, H.: La Lapidation De Saint Etienne peinte par Rembrandt en 1625. In: Bulletin des musées et monuments lyonnais 3 (1962), [1962], n. p. Nachdruck in English in: Apollo 77 (1963), S. 371-372
- GURATZSCH, H.: Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk. In: Oud Holland 89 (1975), S. 243-265
- HAUSSHERR, R.: Zur Menetekel-Inschrift auf Rembrandts Belsazarbild. In: Oud-Holland 78 (1963), S. 142-149
- HELD, J.: Flora, goddess and courtesan. In: De artibus opuscula XL: Essays in honor of Erwin Panofsky. New York (1961). S. 201-218
- HELL, H.: Die späten Handzeichnungen Rembrandts. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 51 (1930), S. 4-43, 92-136
- HOFSTEDE DE GROOT, C.: Entlehnungen Rembrandts. In: Jahrbuch der Königlich

- Preußischen Kunstsammlungen 15 (1894), S. 175-181
- Rembrandt's Bijbelsche en historische voorstellingen. In: Oud-Holland 41 (1923-24), S. 49-59, 97-114
- Rembrandts portretten van Philips Lucasse en Petronella Buys. In: Oud-Holland 31 (1913), S. 236-240
- HOOGWERFF, G. J.: Rembrandt en een italiaansche maecenas. In: Oud-Holland 35 (1917), S. 129-145
- JUDSON, R. J.: Rezension: William Heckscher, Rembrandt's Anatomy Of Dr. Tulp, an Iconological Study. New York 1958 - In: The Art Bulletin 42 (1960), S. 305-310
- Pictorial sources for Rembrandt's Denial of Saint Peter. In: Oud-Holland 79 (1964), S. 141-151
- KAHR, M.: A Rembrandt problem: Haman or Uriah. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28 (1965), S. 258-273
- KAUFFMANN, H.: Rembrandts Berliner Susanna. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 45 (1924), S. 72-80
- Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Kunstgeschichtliche Studien (Festschrift für Dagobert Frey). Hg. von HANS TINELNOT. Breslau o. J. [1943]. S. 133-157
- KIESER, E.: Über Rembrandts Verhältnis zur Antike. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 10 (1941/42), S. 129-162
- KOK, M.: Rembrandts Nachtwacht: van feeststoet tot schuttersstuk. In: Bulletin van het Rijksmuseum 15 (1967), S. 116-121
- KRÖNIG, W.: Cranach und Gossaert bei Rembrandt. Zu Rembrandts Darstellungen der Johannesenthauptung. In: Festschrift Dr. h. c. Eduard Trautscholdt zum siebzigsten Geburtstag. Hamburg (1965). S. 100-108
- KUSNETZOW, J. I.: New data on Rembrandt's Danae. In: Bulletin du musée de l'Ermitage 27 (1966), S. 26-31
- LINNIK, I.: Sur le sujet du tableau de Rembrandt dit La Disgrace D'Aman. In: Bulletin du musée de l'Ermitage 11 (1957), S. 8-12 [in Russisch]: ein deutsches Resümee bei Białostocki, Ikonographische Forschungen, S. 210
- LOEVINSON-LESSING, V.: Sur l'histoire du tableau de Rembrandt David et Jonathan. In: Bulletin du musée de l'Ermitage 11 (1957), S. 5-8 [in Russisch]
- MARTIN, W.: Een sleutel voor Rembrandt's Nachtwacht. In: Miscellanea Leo van Puyvelde. Brüssel (1949). S. 225-228
- Nachtwacht overdenken. In: Oud-Holland 66 (1951), S. 1-9
- Rembrandt's portretten van Herman Doomer en Baartjen Martens. In: Bulletin van den nederlandschen oudheidkundigen bond 2/2 (1909), S. 126-129
- MAYER-MEINTSCHEL, A.: Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Jahrbuch 1970/71, S. 39-57
- MÜLLER, J.: Rembrandts früheste Darstellung des Emmauswunders. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1972, S. 113-120
- MÜLLER(-HOFSTEDE), C.: Studien zu Lastman und Rembrandt. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 50 (1929), S. 45-83
- MÜLLER(-HOFSTEDE), C.: Studien zu Lastman und Rembrandt. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 50 (1929), S. 45-83
- MÜNZ, L.: Claudius Civilis, sein Antlitz und seine äußere Erscheinung. In: Konsthistorisk Tidskrift 25 (1956), S. 58-69
- NIEUWSTRATEN, J.: Haman, Rembrandt and Michelangelo. In: Oud-Holland 82 (1967), S. 61-63
- NISSEN, M.: Rembrandt und Honthorst. In: Oud-Holland 32 (1914), S. 73-80
- NORDENFALK, C.: Some Facts about Rembrandt's Claudius Civilis. In: Konsthistorisk Tidskrift 25 (1956), S. 71-93



- PANOFKY, E.: Der gefesselte Eros: Zur Genealogie von Rembrandts Danae. In: Oud-Holland 50 (1933), S. 193-217  
Rembrandt und das Judentum. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 18 (1973), S. 75-108
- RAAF, K. H. DE: Rembrandt's portret van Jeremias de Decker. In: Oud-Holland 30 (1912), S. 1-8
- ROTERMUND, H.-M.: The Motif of Radiance in Rembrandt's Biblical Drawings. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 15 (1952), S. 101-121  
Rembrandt und die religiösen Laienbewegungen in den Niederlanden seiner Zeit. In: Nederlandsch kunsthistorisch jaarboek 4 (1952/53), S. 104-192  
Wandlungen des Christus-Typus bei Rembrandt. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 18 (1956), S. 197-237
- SAXL, F.: Rembrandt und Italien. In: Oud-Holland 41 (1923/4), S. 145-160
- SCHATBORN, P.: De iconografie bij Rembrandt. In: de kroniek van het Rembrandthuis. 24 (1970), S. 29f  
Over Rembrandt en kinderen. In: de kroniek van het Rembrandthuis 27 (1975), S. 9-19
- SCHELLER, R. W.: Rembrandt's Reputatie van Houbraken tot Scheltema. In: Nederlands kunsthistorisch jaarboek 12 (1961), S. 81-118  
Rembrandt en de encyclopedische verzameling. In: Oud-Holland 84 (1969), S. 81-147
- SCHENDEL, A. VAN, und H. H. MERTENS: De restauraties van Rembrandt's Nachtwacht. In: Oud-Holland 62 (1947), S. 1-52
- SCHMIDT-DEGENER, F.: Het genetische problem van de Nachtwacht. In: Onze kunst 26 (1914), S. 1-17; 29 (1916), S. 61-84; 30 (1916), S. 29-56; 31 (1917), S. 1-32
- SCHÖNE, W.: Rembrandts Mann mit dem Goldhelm. In: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1972. Göttingen 1973. S. 33-99 [mit hektographiertem Anhang]
- SLIVE, S.: The Young Rembrandt. In: Allen Memorial Art Museum bulletin 20 (1963), S. 120-149
- STECHOW, W.: Rembrandts Darstellungen der Kreuzabnahme. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 50 (1929), S. 217-232  
Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3 (1934), S. 329-341  
Rembrandt and Titian. In: Art Quarterly 5 (1942), S. 135-146  
Rembrandt-Democritus. In: Art Quarterly 7 (1944), S. 233-238
- SUMOWSKI, W.: Eine Anmerkung zu Rembrandts Gastmahl des Belsazar. In: Oud-Holland 71 (1956), S. 233  
Einige frühe Entlehnungen Rembrandts. In: Oud-Holland 71 (1956), S. 109-113
- TÜMPEL, A.: Claes Cornelisz Moeyaert. In: Oud-Holland 89 (1974), S. 1-163, 245-290
- TÜMPEL, CHR.: Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. In: Kunstchronik 19 (1966), S. 300-302  
Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. I und II. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 13 (1968), S. 95-126; 16 (1971), S. 20-38  
Beobachtungen zur «Nachtwacht». In: Neue Beiträge zur Rembrandtforschung, hg. von Otto von Simson und Jan Kelch. Berlin (1973). S. 162-175
- VALENTINER, W. R.: Die vier Evangelisten Rembrandts. In: Kunstchronik, N. F. 32 (1920-21), S. 219-222

## Namenregister

*Die kursiv gesetzten Zahlen bezeichnen die Abbildungen*

- Adriaan Harmensz. van Rijn 11  
Alexander der Große, König von Makedonien 117  
Amalia von Solms, Prinzessin von Oranien 55, 57, 57  
Apelles 33  
Aristoteles 110, 117, 121, 127
- Baburen, Dirck van 32  
Backer, Jacob Adriaensz. 81  
Baldinucci, Filippo 38  
Barlaeus, Casparus (Caspar van Baarle) 73  
Barocci, Federigo 112  
Belmonte, Josef 70  
Bijlert, Jan 55  
Bischof, Simon 73  
Bloemaert, Abraham 31  
Böhme, Jakob 73  
Bol, Hans 92  
Bonus, Ephraim 75, 76  
Bosch, Hieronymus 15  
Brederode, Pieter van 127  
Bruegel d. Ä., Pieter 15  
Bruyghel, Abraham 128, 130  
Buchel, Arent van 30
- Calkoen, Gysbrecht 105  
Callot, Jacques 38 f  
Caravaggio, Michelangelo da (Michelangelo Merisi) 16, 92, 128  
Carracci, Agostino 16, 112  
Carracci, Annibale 16, 112  
Cicero, Marcus Tullius 13  
Cocq, Frans Banningh 80, 81, 85, 82/83  
Coligny, Gaspard de, Seigneur de Châtillon 58  
Cranach d. Ä., Lucas 112  
Crayers, Louys 114  
Cromwell, Oliver 79
- Decker, Jeremias de 115, 121  
Demokrit 125  
Descartes, René 30
- Deyman, Dr. 105 f  
Dircx, Geertghe 89, 97 f, 98  
Dou, Gerrit 41  
Dürer, Albrecht 55, 116, 131  
Dyck, Anthonis van 32, 59, 112, 116
- Elsheimer, Adam 16  
Engelen, Reimer 85  
Erasmus von Rotterdam (Desiderius Erasmus) 13
- Flink, Govært 81  
Frederik Hendrick, Prinz von Oranien, Statthalter der Niederlande 8, 30, 55, 57 f, 67 f, 56
- Geer, Margaretha de 121  
Gersaint 130  
Gheyn d. J., Jacob de 55 f  
Goethe, Johann Wolfgang von 131  
Grotius, Hugo (Huig de Groot) 73  
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 117
- Haarsbeeck, Isaac van 114  
Haeringh, Thomas Jacobsz. 112  
Hals, Frans 101  
Harmen Gerritsz. van Rijn 10 f, 15, 38, 49, 11  
Heinrich IV., König von Frankreich 58  
Heinsius, Daniel 14  
Held, Julius 7  
Helst, Bartholomeus van der 81  
Heraklit von Ephesus 125 f  
Hersbecq, Isaac van 107  
Holbein d. J., Hans 112  
Homer 26, 110, 117  
Hondius, Hendrik 30  
Honthorst, Gerard van 31 f, 57, 58  
Houbraken, Arnold 76, 130, 131  
Huygens, Christiaan 30  
Huygens, Constantijn 19, 30 f, 55, 56, 58 f, 60 f, 65 f, 31  
Huygens, Maurits 55

- Isaacsz, Pieter 31
- Jacobsz, Lambert 43
- Jaeger, Cornelia 100, 127
- Jaeger, Hendrickje Stoffelsdr. 97, 99 f.  
114, 121, 127, 99, 119
- Janssens, Abraham 32
- Jesus 22, 55, 59 f, 71, 72, 75, 76, 96.  
101 f, 125
- Johannes der Evangelist 60
- Jordaens, Jacob 59, 67, 112, 116
- Joseph 104
- Josephus, Flavius (Joseph ben Mathithahu) 30
- Jouderville, Isaac de 41
- Judas Iskariot 33
- Just, Isaac 119
- Kemp, Rombout 85
- Kidt, Aris 45
- Koloff, Eduard 68, 131
- Lairesse, Gerard de 121
- Lastman, Nicolaes Pietersz. 17
- Lastman, Pieter Pietersz. 15 f, 19, 20,  
21 f, 24, 26, 31, 44, 65, 71, 75, 111
- Lievens, Jan 15, 19 f, 30, 32 f, 41, 111
- Loo, Gerrit van 50, 87
- Loo, Magdalena van 127
- Lucas van Leyden (Lucas Huyghenz.)  
26, 101, 103, 111, 116
- Ludwig XIII., König von Frankreich  
30
- Lukas der Evangelist 24, 103, 104
- Luther, Martin 125
- Maes, Everhard van der 32
- Mander, Karel van 55
- Mantegna, Andrea 106, 112
- Maria 59 f, 104
- Maria von Medici, Königin von  
Frankreich 81
- Matthäus der Evangelist 65
- Maurits, Prinz von Oranien, Graf von  
Nassau-Dillenburg, Statthalter der  
Niederlande 8, 13, 58
- Mayer-Meintschel, Frau 52
- Menasseh ben Israel 72 f, 77 f, 73
- Michelangelo Buonarroti (Michelag-  
nioli di Ludovico di Lionardo di  
Buonarroti Simoni) 34, 112, 115,  
128
- Moeyaert, Claes Cornelisz. 17, 43, 44
- Montezinos, Aaron Levi de 77
- Nikodemus 59
- Orlers, Jan J. 12, 14, 15
- Ovid (Publius Ovidius Naso) 13
- Palma Vecchio (Iacopo Negretti) 111
- Panofsky, Erwin 68
- Parrhasios 33
- Paulus 25, 26, 103, 125
- Petrus 26
- Philipp II., König von Spanien 8
- Pickenoy, Nicolaes Elias 81
- Pilatus, Pontius 72, 103
- Platon 110
- Poussin, Nicolas 116
- Protogenes von Kaunos 33
- Pynas, Jacob 17
- Pynas, Jan 17, 31
- Raffael (Raffaello Santi) 34, 37, 92,  
111, 112, 115, 128
- Reni, Guido 112
- Reynolds, Sir Joshua 131
- Ribera, Jusepe de 116
- Rijcksen, Jan 48, 48
- Rijn, Cornelia van 55, 87
- Rijn, Cornelia van 55, 87
- Rijn, Rumbertus van 55, 87
- Rijn, Titia van 127
- Rijn, Titus van 55, 87 f, 92, 97, 100,  
108, 114, 121, 127, 118
- Rottenhammer, Hans 16
- Rubens, Peter Paul 15, 17, 29, 32, 59.  
60, 63, 67, 92, 93, 111, 112, 131
- Ruffo, Don Antonio 116 f, 128, 130
- Ruysdael, Salomon Jacobsz. van 79
- Ruytenburgh, Willem van 80, 81
- Sandrart, Joachim von 38, 81, 92, 128
- Scaliger, Joseph Justus 13
- Schongauer, Martin 112
- Schooten, Joris van 15
- Scriverius 14

- Seghers, Hercules 92, 111  
 Six, Jan 96 f, 107, 118, 109  
 Smith, John 130  
 Sokrates 110  
 Solms-Braunfels, Graf Albrecht von  
   57  
 Spiegel, Adriaen van der 45  
 Spinola, Ambrogio, Marqués de los  
   Balbases 58  
 Stephanus 21 f  
 Stoffels, Hendrickje s. u. Hendrickje  
   Stoffelsdr. Jaeger  
 Suijttbroeck, Cornelia van 10 f, 26,  
   38, 49, 55, 58, 72, 87, 10  
 Swanenburgh, Jacob Isaacz. van 14 f  
 Sweelink, Gerrit Pietersz. 16  
 Sylvius, Jan Cornelisz. 49 f, 55, 51  
  
 Tempesta, Antonio 112  
 Tegnagel, Jan 17  
 Terbrugghen, Hendrick 32  
 Terenz (Publius Terentius Afer) 13  
 Thysz, Christoffel 106  
 Tiepolo, Giambattista 130  
 Tizian (Tiziano Vecelli) 63, 92, 101,  
   112, 116, 128  
 Treck, Jan 43  
 Trip, Jacob 121, 120  
 Tulp, Nicolaes 45, 105, 46/47  
  
 Uylenburgh, Aaltje van 49  
  
 Uylenburgh, Hendrik 43, 49, 55, 63,  
   68  
 Uylenburgh, Saskia van 49 f, 55, 63,  
   87 f, 90, 91 f, 97, 100, 110, 52, 53,  
   89, 90  
 Uylenburgh, Titia van 87  
 Uylenburgh, Ulricus van 110  
 Uyttenbogaert, Jan 56, 65 f  
  
 Venant, François 17  
 Vergil (Publius Vergilius Maro) 13  
 Veronese, Paolo (Paolo Caliari) 16  
 Vesal, Andreas 45, 127  
 Vlieger, Simon de 43  
 Vliet, Jan Joris van 33  
 van Vollbergen 67  
 Vondel, Joost van den 15  
 Vossius, Gerhard Johannes (Gerrit  
   Jansz. Vos) 73  
  
 Weisbach, W. 28  
 Wet, Jacob Willemsz. de 43  
 Wierix, Anton 104  
 Willem I. von Oranien, Graf von Nas-  
   sau-Dillenburg, Statthalter der Nie-  
   derlande 8 f, 58  
 Willem Harmensz. van Rijn 11  
 Witsen, Cornelis 107  
  
 Zick, Januarius 130  
 Zuccari, Federico 15



## Über den Autor

CHRISTIAN TÜPFEL, geboren 1937, studierte Theologie, Philosophie und Kunstgeschichte in Bethel, Heidelberg, Berlin und Hamburg. Nach seinem I. theologischen Examen promovierte er 1968 in Kunstgeschichte mit einer Untersuchung über die Historien Rembrandts, in der er die Themen vieler Gemälde und Zeichnungen erstmals deutete. Im folgenden Jahr war er als Stipendiat am Warburg-Institut in London. 1969/70 bereitete er die Rembrandt-Ausstellung der Berliner Museen vor. 1970 wurde er von der Columbia University (New York) als Gastprofessor eingeladen, zwei Jahre später erhielt er für seine Arbeiten den «De Jong van Beek en Donk Prijs» der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften.

## Quellennachweis der Abbildungen

Mauritshuis, Den Haag: 6, 23, 46/47, 118 / Ashmolean Museum, Oxford: 11 / Gemeinde-Archiv, Leiden: 12 / National Gallery, Dublin: 16/17 / Musée des Beaux-Arts, Lyon: 20 / Berlin-Dahlem, Staatl. Museen (Kupferstichkabinett): 21, 28, 39, 52, 102, 106 / Staatsgalerie, Stuttgart: 27 / National Gallery of Victoria, Melbourne: 29 / Rijksmuseum, Amsterdam: 31, 82/83, 107, 108, 126 / Mulgrave Castle, Whitby (Yorkshire): 35 / British Museum, London: 36, 37, 42/43, 51, 73, 98, 111, 113 / Buckingham Palace, London: 48 / National Gallery, London: 53, 74, 120 / Gemäldegalerie Dresden: 53 / Musée Jacquemart-André: 57 / Huis ten Bosch, Königliche Sammlung, Den Haag: 56 / Alte Pinakothek, München: 61, 62, 64, 66 / Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.: 67 / Berlin-Dahlem, Staatl. Museen (Gemäldegalerie): 24, 34, 77, 119 / Gemeente Museum, Amsterdam: 84 / Fogg Museum of Art (Paul J. Sachs Collection), Cambridge, Massachusetts: 89 / Kobberstiksamling, Kopenhagen: 91 / Graphische Sammlung, München: 94/95 / Metropolitan Museum of Arts, New York: 99 / Kunsthistorisches Museum, Wien: 118 / Paris, Louvre: 122 / Leningrad, Ermitage: 123 / Wallraf-Richartz-Museum (van Carstanjen Stiftung), Köln: 129.

# rowohlt's mono- graphien

in Selbstzeugnissen  
und Bilddokumenten  
Herausgegeben von  
Kurt Kusenberg



**Betrifft: Kunst  
Theater  
Film**

## Kunst

**Hieronymus Bosch**  
Heinrich Goertz [237]

**Paul Cézanne**  
Kurt Leonhard [114]

**Albrecht Dürer**  
Franz Winzinger [177]

**Caspar David Friedrich**  
Gertrud Fiege [252]

**Vincent van Gogh**  
Herbert Frank [239]

**George Grosz**  
Lothar Fischer [241]

**John Heartfield**  
Michael Töteberg [257]

**Paul Klee**  
Carola Giedion-Welcker [52]

**Le Corbusier**  
Norbert Huse [248]

**Leonardo da Vinci**  
Kenneth Clark [153]

**Michelangelo**  
Heinrich Koch [124]

**Pablo Picasso**  
Wilfried Wiegand [205]

**Rembrandt**  
Christian Tümpel [251]

## Theater/Film

**Charlie Chaplin**  
Wolfram Tichy [219]

**Sergej Eisenstein**  
Eckhard Weise [233]

**Erwin Piscator**  
Heinrich Goertz [221]

**Max Reinhardt**  
Leonhard M. Friedler [228]

# rowohlt's mono- graphien

in Selbstzeugnissen  
und Bilddokumenten  
Herausgegeben von  
Kurt Kusenberg



Betrifft: Musik

- Johann Sebastian Bach**  
von Luc-André Marcel (83)
- Belá Bartók**  
von Everett Helm (107)
- Ludwig van Beethoven**  
von Fritz Zobeley (103)
- Alban Berg**  
von Volker Scherliess (225)
- Hector Berlioz**  
von Wolfgang Dömling (254)
- Johannes Brahms**  
von Hans A. Neunzig (197)
- Anton Bruckner**  
von Karl Grebe (190)
- Frédéric Chopin**  
von Camille Bourniquel (25)
- Antonin Dvořák**  
von Kurt Honolka (220)
- Georg Friedrich Händel**  
von Richard Friedenthal (36)
- Joseph Haydn**  
von Pierre Barbaud (49)
- Franz Liszt**  
von Everett Helm (185)
- Gustav Mahler**  
von Wolfgang Schreiber (181)
- Felix Mendelssohn Bartholdy**  
von Hans Christoph Worbs (215)
- Wolfgang Amadé Mozart**  
von Aloys Greither (77)
- Modest Mussorgsky**  
von Hans Christoph Worbs (247)
- Jacques Offenbach**  
von P. Walter Jacob (155)
- Max Reger**  
von Helmut Wirth (206)
- Arnold Schönberg**  
von Eberhard Freitag (202)
- Franz Schubert**  
von Marcel Schneider (19)
- Robert Schumann**  
von André Boucourechliev (6)
- Richard Strauss**  
von Walter Deppisch (146)
- Georg Philipp Telemann**  
von Karl Grebe (170)
- Peter Tschaikowsky**  
von Everett Helm (243)
- Giuseppe Verdi**  
von Hans Kühner (64)
- Richard Wagner**  
von Hans Mayer (29)
- Carl Maria von Weber**  
von Michael Leinert (268)
- Anton Webern**  
von Hanspeter Krellmann (229)



# rowohlts mono- graphien

in Selbstzeugnissen  
und Bilddokumenten  
Herausgegeben von  
Kurt Kusenberg



Betrifft: Geschichte

- Konrad Adenauer**  
Gösta von Uexküll (234)
- Alexander der Große**  
Gerhard Wirth (203)
- Michail A. Bakunin**  
Justus Franz Wittkop (218)
- August Bebel**  
Hellmut Hirsch (196)
- Otto von Bismarck**  
Wilhelm Mommsen (122)
- Willy Brandt**  
Carola Stern (232)
- Julius Caesar**  
Hans Oppermann (135)
- Winston Churchill**  
Sebastian Haffner (129)
- Friedrich II.**  
Georg Holmsten (159)
- Friedrich II. von Hohenstaufen**  
Herbert Nette (222)
- Ernesto Che Guevara**  
Elmar May (207)
- Johannes Gutenberg**  
Helmut Presser (134)
- Ho Tsch Minh**  
Reinhold Neumann-Hoditz (182)
- Wilhelm von Humboldt**  
Peter Berglar (162)
- Jeanne d'Arc**  
Herbert Nette (253)
- Karl der Große**  
Wolfgang Braunfels (187)
- Ferdinand Lassalle**  
Gösta v. Uexküll (212)
- Wladimir I. Lenin**  
Hermann Weber (168)
- Rosa Luxemburg**  
Helmut Hirsch (158)
- Mao Tse-tung**  
Tillemann Grimm (141)
- Clemens Fürst von Metternich**  
Friedrich Hartau (250)
- Napoleon**  
André Maurois (112)
- Walther Rathenau**  
Harry Wilde (180)
- Kurt Schumacher**  
Heinrich G. Ritzel (184)
- Josef W. Stalin**  
Maximilien Rubel (224)
- Freiherr vom Stein**  
Georg Holmsten (227)
- Ernst Thälmann**  
Hannes Heer (230)
- Josip Tito**  
G. Prunkl und A. Rühle (199)
- Leo Trotzki**  
Harry Wilde (157)

# rowohlt's mono- graphien

in Selbstzeugnissen  
und Bilddokumenten  
Herausgegeben von  
Kurt Kusenberg



**Betrifft:**  
Naturwissenschaft  
Medizin

- Alfred Adler**  
Josef Rattner [189]
- Charles Darwin**  
Johannes Hemleben [137]
- Albert Einstein**  
Johannes Wickert [162]
- Sigmund Freud**  
Octave Mannoni [178]
- Galileo Galilei**  
Johannes Hemleben [156]
- Otto Hahn**  
Ernst H. Berninger [204]
- Werner Heisenberg**  
Armin Hermann [240]
- Alexander von Humboldt**  
Adolf Meyer-Abich [131]
- C. G. Jung**  
Gerhard Wehr [152]
- Johannes Kepler**  
Johannes Hemleben [183]
- Paracelsus**  
Ernst Kaiser [149]
- Max Planck**  
Armin Hermann [198]





De in name van den Heiligen Geestes  
In den 21sten dag van den Maey  
Dont alle wij geloven de waerheit

De Gynjers  
1633





10/10

290

010







Baby

REMBRANDT



body detail