

Die Ausstellung

Inside Rembrandt
1606–1669

steht unter der Schirmherrschaft der
Botschafter des Königreichs der Niederlande in Deutschland und der Tschechischen Republik,
Wepke Kingma und Kees J. R. Klompenhouwer



Königreich der Niederlande

Hana Seifertová zum 85. Geburtstag gewidmet

Blumen reicht die Natur, es windet die Kunst sie zum Kranze

Johann Wolfgang von Goethe, 1791 (SWI/1, 701)

Inhalt

6	Vorwort · <i>Marcus Dekiert</i>
8	Zum Geleit · <i>Marius Winzeler</i>
10	Grußwort · <i>S. E. Wepke Kingma</i>
11	Verzeichnis der Leihgeber

Essays

15	Inside Rembrandt – Drama des Geistes in 5 Akten mit einem Prolog und Epilog · <i>Anja K. Sevcik</i>
29	„Keine Mühe der Welt gleicht dem Studium“: Rembrandt und die Bildkonvention des Gelehrten in der niederländischen Genremalerei · <i>Laura E. Thiel-Convery und Wayne Franits</i>
43	Die Geschichte des Prager Rembrandts · <i>Lucie Němečková</i>
51	„Inside“ Rembrandts Druckgraphik · <i>Blanka Kubíková</i>
60	Rembrandt in seiner Zeit. Eine biographische Timeline · <i>Gregor von Kerssenbrock-Krosigk</i>

Katalog

63	Prolog	Die Republik des Wissens
87	Akt I	Karrierestart: Leiden, Licht und Lievens
123	Akt II	Begabung mit Ziel: Greise – Tronie – Orient
161	Akt III	Rembrandt und Amsterdam anno 1634
265	Akt IV	Werkstatt und Strahlkraft
317	Akt V	Der späte Rembrandt: Drama, Komödie und Tragödie
333	Epilog	After Rembrandt
338	Bibliographie	
350	Abbildungsnachweis	
352	Impressum	

In silentium.



„Alle [Gesichter Rembrandts] scheinen ein äußerst schwerwiegendes, dichtes Drama in sich zu bergen.“

Jean Genet, Rembrandts Geheimnis, 1958¹

Inside Rembrandt · 1606–1669

Drama des Geistes in 5 Akten

mit einem Prolog und Epilog

Anja K. Sevcik

350 Jahre nach seinem Tod am 4. Oktober 1669 in Amsterdam beschäftigt Rembrandt Harmensz. van Rijn noch immer intensiv die Gemüter. Schon zu Lebzeiten eine kontrovers diskutierte Ikone mit Ecken und Kanten, so zieht er auch heute noch die Menschen mit seiner Person und Kunst in ihren Bann – weltweit, über alle Kulturkreise hinweg.

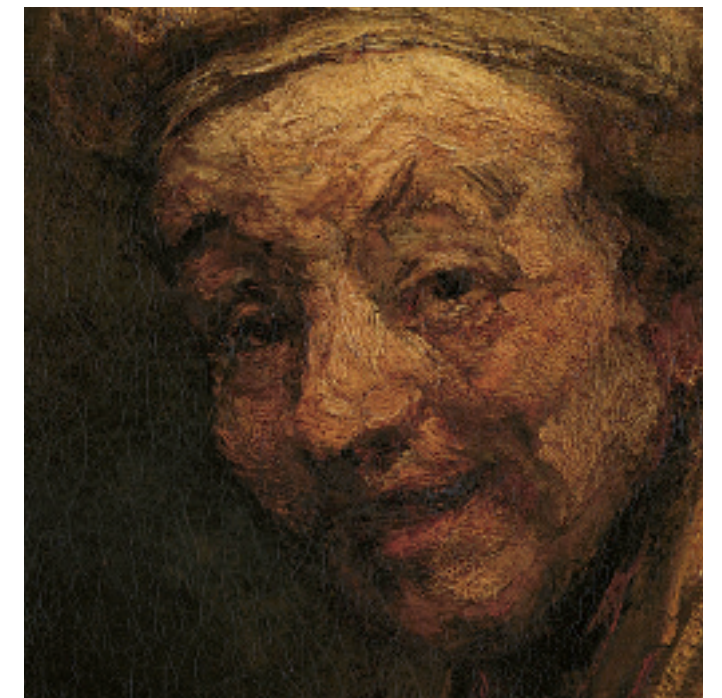
Miraculum aetatis – Das Wunder unserer Zeit – bezeichnete Gabriel Bucelinus um 1664 den Ausnahmekünstler Rembrandt van Rijn.² Seine sich zwischen 1624 und 1669 über 45 Jahre erstreckende Karriere war eingebettet in den nicht weniger wundersamen wirtschaftlichen und kulturellen Aufstieg der niederländischen Republik. Trotz heftiger Glaubenskongflikte, Kriegen, Epidemien und Wirtschaftskrisen florierte die Kunst. Mit Ehrgeiz, Können und kompromissloser Hingabe entwickelte Rembrandt in diesem Umfeld seine einzig- und neuartige Bildsprache – im Wettstreit mit den großen Meistern der Vergangenheit, im kreativen Austausch mit seinen Künstlerkollegen und mit einer enormen Strahlkraft, die bis in die Gegenwart reicht.

Rembrandts Leben blieb dabei nicht von persönlichen Schicksalsschlägen und Misserfolgen verschont: der frühe Tod der Kinder und seiner Frau Saskia, gerichtliche Auseinandersetzungen mit Familie und Gläubigern, Verschuldung und Insolvenz. Sein Lebenslauf, der in einer unübersichtlichen Mischung aus Fakten und Fiktion tradiert wurde, sichert ihm bis heute eine besondere Anteilnahme des Publikums. Diese befeuerte er wie kein zweiter Künstler mit strategischem Gespür durch zahllose Selbstbildnisse. Gezeichnet, radiert und in Öl gemalt entstanden im Verlauf seiner Karriere rund 80 Selbstporträts, rund zehn Prozent seines Œuvres. Nur für wenige Beispiele kann hier die traditionelle Auffassung der Gattung als repräsentative Selbstdarstellung oder als „Selfie“ des 17. Jahrhun-

Abb. 1

Andrea Alciato, *Emblemata*,
Lyon 1550, S. 17

Rembrandt, *Selbstbildnis als
Zeuxis* (Detail), Kat. 109



derts geltend gemacht werden. Befördert durch den Mangel an schriftlichen Selbstzeugnissen sind autobiographische und psychologisierende Interpretationen der Bildnisse beliebt. Rembrandts Experimente mit Rollenspiel und Spiegelblick dienten jedoch anfangs vor allem der Suche nach neuen Bildlösungen, für die ihm die Gattung des Selbstporträts alle Freiheiten und seinem Arbeitsfuror tagtägliche Gelegenheiten bot. Als geschickter Self-Promotor erkannte er rasch die Chancen der Selbstporträts auf dem Kunstmarkt. Ihre Vielzahl und Popularität ließen Rembrandt zu einer regelrechten ‚Ikone‘ werden, die auch andere Künstler gerne zitierten (Kat. 20, 100). Bis zuletzt verkaufte er seine Selbstbildnisse erfolgreich: Weder das Schuldnerinventar von 1656 noch das nach seinem Tod angefertigte Nachlassverzeichnis erwähnen ausdrücklich ein in seinem Besitz verbliebenes Selbstporträt.³

Höhen und Tiefen prägten auch sein Nachleben. Nicht jedes Jahrhundert schätzte ihn gleichermaßen.⁴ Und bis heute gibt er dem Kunstmarkt und der Forschung Rätsel auf, die zu seinem Mythos beitragen. Neuentdeckungen, Zu- und Abschreibungen werden bis in die Boulevardpresse hinein heiß diskutiert und sind noch immer im Fluss. Nur zur beispielhaften Verdeutlichung: Von 588 als Rembrandt anerkannten Ölgemälden im ersten Werkverzeichnis von John Smith aus dem Jahre 1836 kletterte die Anzahl bei Wilhelm Valentiner 1923 auf ein Maximum von 714 Werken. Das ab 1968 forschende Team des Rembrandt Research Project fasste den *Corpus* mit 265 Gemälden. Im abschließenden sechsten Corpus-Band von 2015 listet Ernst van de Wetering durch einzelne Neufunde und mehrere Wiederzuschreibungen 324 Rembrandt-Originale. Im jüngst erschienenen Verzeichnis der *Sämtlichen Gemälde* von 2019 werden 329 Werke anerkannt.⁵ Vergleichbaren Schwankungen unterlag der Rembrandtbestand an Zeichnungen. Und auch im radierten Werk stellt die Experimentierfreude des Künstlers, der seine Blätter häufig mehrfach überarbeitete und in verschiedenen Zuständen druckte, im Verbund mit Kopien und Nachdrucken selbst für den Kenner eine gewisse Herausforderung dar (Kat. 27).⁶

Dabei sind die Zuschreibungsprobleme nicht ganz neu. Schon die Zeitgenossen taten sich aufgrund der Leistungsdichte und der engen Zusammenarbeit offenbar nicht leicht, die Werke des jungen Rembrandt von jenen seines Künstlerfreunds Lievens zu unterscheiden. Bezeichnenderweise vermerkt das 1632 von Alexander Le Clercq abgefasste Inventar des Statthalters Frederik Hendrik ein Gemälde des *Simeon im Tempel* mit dem Hinweis „von Rembrandt *oder* Jan Lievens gemalt.“⁷ Gleiches gilt für einen Eintrag im Inventar des englischen Königs Charles I. von 1639.⁸ Die Darstellung eines *Jungen Gelehrten beim Torffeuer* wird hier als Rembrandt vermerkt, vom gut informierten Jan Orlers in seiner Leidener

Stadtgeschichte als Werk des Jan Lievens verzeichnet.⁹ Die gleiche Problematik besteht vom Karrierebeginn an bei der Differenzierung zwischen eigenhändigen Rembrandt-Gemälden und Arbeiten seiner Schüler bzw. Mitarbeiter.¹⁰ Im Rahmen von Rembrandts großer Ausbildungswerkstatt, die er seit den 1640er Jahren unterhielt, delegierte er Aufträge und verkaufte Arbeiten seiner Assistenten, die in einigen Fällen auch mit seiner Signatur bezeichnet sind (vgl. Kat. 94, 98).¹¹

Wie wäre es wohl um den Mythos ‚Rembrandt‘ beschaffen, wenn der Künstler den frommen Wunsch seines frühen Entdeckers und Förderers Constantijn Huygens eingelöst und genau Buch geführt hätte?

„Was ich schon von Rubens wünschte, das wollte ich zumal von diesen [Rembrandt und Jan Lievens] unternommen sehen, dass sie nämlich ein Werk ihrer Werke anlegten, ein Bild ihrer Bilder, in dem jeder seine Kunst bescheiden aufführte und zum Staunen für spätere Zeiten und als einen Abriss darlegte, nach welchem Plan und Urteil er seine Werke gebildet, angeordnet, ausgearbeitet habe.“¹²

Auch viele Exponate unserer Ausstellung bezeugen das Hin und Her der Zuschreibungsgeschichte und fortbestehende Unklarheiten. Trotz großer Fortschritte in den naturwissenschaftlichen Analysemethoden,

Rembrandt-Werkstatt,
Porträt des Johannes Cornelisz.
Sylvius (Detail), Kat. 94



wie sie beispielhaft in den Fokusbeiträgen zu Technik und Zustand einzelner Werke im Katalog aufscheinen,¹³ verhindert manchmal auch der Erhaltungszustand eine eindeutige Antwort auf die Frage: Rembrandt, Rembrandt mit Werkstatt, Rembrandt mit späteren Übermalungen oder Rembrandt-Umkreis?

Interessanterweise stehen der Zuspruch von Betrachtern und die Wirkungsmacht eines Gemäldes nicht immer im Einklang mit dem von der Forschung verliehenen Prädikat *Rembrandt-Original*. Beste Beispiele liefern das Stuttgarter *Selbstbildnis* (Kat. 106) oder der Kölner *Johannes Cornelisz. Sylvius* (Kat. 94). Beide gelten heute als Werkstattbilder. Dennoch faszinierten sie das kunstliebende Publikum im Vergleich nachweislich stärker als manches eigenhändige Werk Rembrandts.¹⁴

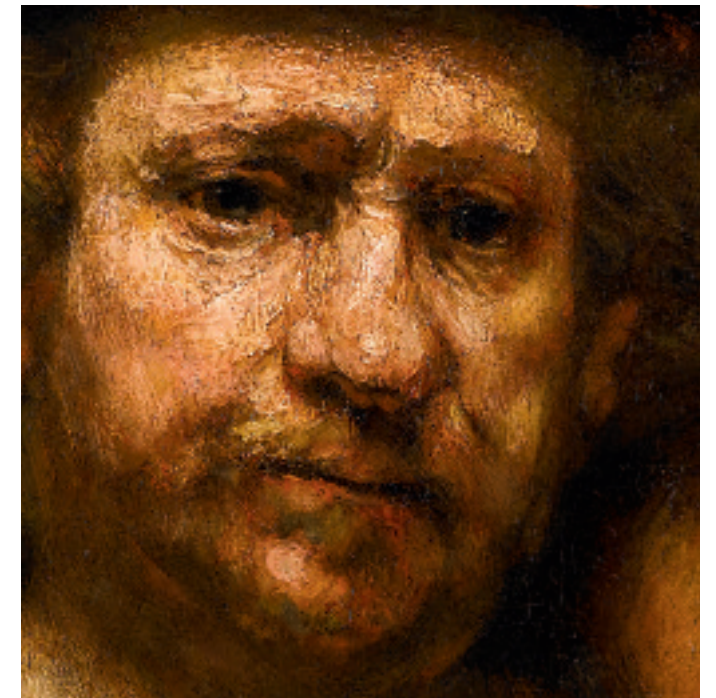
Neben der Suche nach dem „echten“ Rembrandt beschäftigte die Gemüter auch die geschmacksgeschichtliche Frage nach dem „typischen“ Rembrandt. Nur wenige Künstler erreichten es, dass ihr Name zu einem assoziationsreichen Adjektiv wurde. Ähnlich wie bei Franz Kafka und dem geflügelten Wort vom Unheimlich-Kafkaesken wurde Rembrandts Name zum Stilbegriff, aber auch zum Klischee: „Rembrandtesk“ ruft bei vielen Menschen den Gedanken an Hell-Dunkel, Brauntönigkeit und einen pastosen, energischen Pinselstrich hervor, und wird zuweilen sogar auf außerkünstlerische Disziplinen übertragen.¹⁵ Meist kaprizierte man sich auf Rembrandts Spätwerk. Weniger bekannt und auf dem Kunstmarkt auch lange weniger gefragt waren Arbeiten vom Beginn seiner Karriere. Eindrücklich illustriert dies ein Kapitel aus der Geschichte des *Gelehrten* von 1634 aus der Prager Nationalgalerie (Kat. 44). Am 16. Mai 1911 – der berühmte New Yorker Kunstsammler Henry Clay Frick war auf der Suche nach einem „Rembrandt“ – schreibt ihm der britische Kunstberater Roger E. Fry:

„Das Gemälde eines Rabbis von Rembrandt im Besitz des Grafen Nostitz in Prag steht zum Verkauf. Wenn Sie es wünschen, so kann ich es wohl für rund 70 000 Pfund direkt erwerben. Es ist ein sehr bedeutendes Beispiel dieser Periode, aber ich persönlich würde ihnen den Ankauf zu diesem Preis nicht empfehlen, denn wie sie wissen, halte ich diese frühen Werke für kaum so charakteristisch oder imaginativ wie die späteren Arbeiten.“¹⁶

Frick verzichtete und trotz zahlreicher Kaufinteressenten zwischen 1910 und 1918, von denen bis zu 2,5 Mio. Kronen gefordert wurden, verblieb das Gemälde letztlich im Besitz der Familie Nostitz und gelangte von hier 1945 in die Sammlungen der Prager Nationalgalerie.¹⁷

Dieses bis heute vergleichsweise unbekannte Gemälde, das lediglich 1956 einmal außerhalb Böhmens präsentiert wurde, steht nicht ohne Grund im Zentrum unserer Ausstellung. Das monumentale Werk entstand auf einem privaten wie auch beruflichen Höhepunkt 1634 in Amsterdam. In ihm kulminieren Kunst und Karriere der Frühzeit Rembrandts. Der *Gelehrte* verbindet die Qualitäten und Vorlieben des Künstlers: Das Menschenbild und das Historienbild amalgamieren zu einem prunkvollen, malerischen und zeitlosen Historienbild des menschlichen Geistes.

Zugleich kombiniert dieses Schlüsselwerk Leidener Errungenschaften und Amsterdamer Ambitionen. Das traditionsreiche und populäre Motiv des Gelehrten¹⁸ sowie die Interpretation als orientalisch kostümiertes, ausdrucksstarkes *Tronie* schließen an sein Leidener Schaffen an. Doch nun entfaltet er sein Können im majestätischen Großformat. Liebevoll stattet Rembrandt die Szene mit unterschiedlichsten Stoffen und Accessoires aus.



Rembrandt-Werkstatt,
Selbstbildnis (Detail), Kat. 106

Rembrandt, *Der Gelehrte im Studierzimmer* (Detail), Kat. 44





„Keine Mühe der Welt gleicht dem Studium“

Rembrandt und die Bildkonvention des Gelehrten in der niederländischen Genremalerei

Laura E. Thiel-Convery und Wayne Franits

Einleitung

Sein Leben der Gelehrsamkeit zu widmen, galt seit jeher als ambitioniertes, wenn nicht sogar gefährliches Unterfangen. Schon im 17. Jahrhundert klagte Robert Burton, der Verfasser des berühmten englischen Bandes *The Anatomy of Melancholy*: „Keine Mühe der Welt gleicht dem Studium.“¹ Tatsächlich verlören Gelehrte oft, wie Burton ausführte, „Wohlstand und Wohlergehen, Kopf, Kragen und alles“.² Auch niederländische Mediziner und Moralphilosophen der Frühen Neuzeit beäugten mit Argwohn die sogenannte gelehrte oder kontemplative Lebensweise. So beschrieben Johan van Beverwijck und Jacob Cats, mit die meistgelesenen Autoren ihrer Zeit, die gravierenden Leiden, die die sitzende und einsiedlerische Existenz hervorrufen.³

Das negative Bild der gelehrten Lebensweise hat seinen Ursprung allerdings nicht im 17. Jahrhundert, sondern eine lange literarische Tradition. Beeinflusst von den Lehren Aristoteles' und Galens, berichteten schon antike Autoren, dass Gelehrte aufgrund ihrer humoralen Veranlagung zur schwarzen Galle an Schwermut litten und durch übermäßiges Studieren sogar ihren Körper vernachlässigten.⁴ Ein Aristoteles-Anhänger aus dem 4. Jahrhundert sinnierte in dem heute berühmten *Problem XXX*: „Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker [...]?“⁴⁵ Dementsprechend brachte man die melancholisch-schwermütige Persönlichkeit mit intellektuellen Gaben und großem Genie in Verbindung. Auch Künstler wie Albrecht Dürer (1471–1528) personifizierten die Melancholie als einsame Gestalt, umgeben von gelehrten Werkzeugen (1514, Abb. 2).⁶ In überraschendem Gegensatz zur Fortschrittlichkeit der empirischen Wissenschaft der damaligen Zeit behielt die Figur des melancholischen Gelehrten in der niederländischen Kunst seine – wenn auch überzeichnete – Popularität.⁷

Dieser Darstellungskonvention einer allegorischen Einkleidung des Gelehrtenstandes folgten aber nicht alle niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist etwa

Abb. 2

Albrecht Dürer, *Melancholia I*,
1514, Kupferstich, 239 × 185 mm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv.nr. RP-P-OB-11.705



Abb. 3
Jan Vermeer van Delft,
Der Astronom, 1668, Leinwand,
51 × 45 cm, Paris, Musée du
Louvre, Inv.nr. RF 1983–28

Abb. 4
Jan Vermeer van Delft, *Der Geo-
graph*, ca. 1668–69, Leinwand,
51,6 × 45,4 cm, Frankfurt am Main,
Städel Museum, Inv.nr. 1149



Abb. 5
Nicolaes Maes, *Die Lauscherin*,
1655–56, Leinwand, 57,5 × 66 cm,
English Heritage, The Wellington
Collection, Apsley House,
Inv.nr. WM.1503–1948



Bildkonventionen des Gelehrten in niederländischen Genregemälden und Druckgraphiken

Für die Darstellung von Gelehrten griffen europäische Künstler auf standardisierte Tätigkeiten, Kleidungsstücke und Schauplätze zurück, um so das Thema gehobener geistiger Betätigung anzudeuten. Typisch ist etwa ihre Wiedergabe in Ganz- oder Dreiviertelfigur. Dieser Bildausschnitt ist angeregt von Druckgraphiken und religiösen Gemälden des 16. Jahrhunderts, die gelehrte Männer wie etwa den heiligen Hieronymus zeigen. Unter den zahlreichen Darstellungen von Kirchenvätern setzte sich der heilige Hieronymus als Inbegriff für den Gelehrtentypus in der Kunst der Renaissance durch.¹⁰ Nordeuropäische Künstler von Dürer bis Rembrandt schufen jeweils ihre eigenen Interpretationen des Heiligen in der Wildnis oder sie zeigten ihn in der häuslichen Studierstube (vgl. Kat. 19). Ob in der Einöde der wilden Natur oder in einem Innenraum – solche Bilder vermittelten das Bedürfnis nach einem Rückzug aus der Gesellschaft, nach der für echte Versenkung notwendigen Einsamkeit. Solche Gestaltungsprinzipien bleiben in der niederländischen Kunst bis zum Ende des 17. Jahrhunderts bestehen, auch dort, wo die Figur des Gelehrten in einem eher säkularen Kontext erscheint.

Auch wissenschaftliche und mathematische Gerätschaften sowie Gegenstände des täglichen Gebrauchs, wiedergegeben mit großer Detailtreue, dienten im Rahmen dieser Konvention dazu, das Thema der Gelehrsamkeit gegenüber allgemeiner gehaltenen Darstellungen des Lesens, Schreibens und Feder-schneidens abzugrenzen. Globen, Schriftstücke oder Folianten, Schreibutensilien, Sanduhren und Totenschädel, sogar Musikinstrumente und Tonpfeifen stehen für die geistige Berufung der Figur, auch dort, wo der Gelehrte nicht unmittelbar mit den Objekten hantiert.¹¹ In einigen Beispielen tritt die *vanitas*-Symbolik wissenschaftlicher Utensilien hervor, die auf die Vergänglichkeit allen Lebens verweisen oder aber auf die Auseinandersetzung älterer Gelehrter mit der eigenen Endlichkeit. So wie bei allen anderen potentiell bedeutungstragenden Bildgegenständen in der niederländischen Kunst ist aber die Deutung gelehrter Objekte als *vanitas*-Symbol vom Kontext abhängig, da sie oft auch als reale Einrichtungsgegenstände in Studienstuben dienten.

Zugleich war das Interesse vor allem am männlichen Gelehrten prägend für dieses Bildthema in der niederländischen Kunst. Tatsächlich sind Genrebilder und Druckgraphiken mit Darstellungen gelehrter Frauen – oder überhaupt Motive mit Frauen in Studienstuben – außerordentlich selten.¹² Dies steht im Widerspruch zu den tatsächlichen Gegebenheiten, denn angesehene weibliche Gelehrte wie Anna Maria van Schurman (1607–1678) wurden europaweit als Intellektuelle gefeiert.¹³ Frauen in der Republik der Vereinigten Niederlande waren schon deshalb sehr gebildet, weil der protestantische Volksglaube zum Lesen und Studieren der Bibel aufforderte. Zudem sprechen Martha Hollanders Forschungen für eine gemeinsame Nutzung des Studierzimmers als häuslichem Arbeitsraum.¹⁴ In seinem außergewöhnlichen Gemälde *Die Lauscherin* (um 1655/56; Abb. 5) stellt Nicolaes Maes (1634–1693) die Hausherrin – erkennbar an ihrer teuren Kleidung und der großen Schlüsselkette – in dem Moment dar, in dem sie die Treppe eines Studierzimmers herabsteigt, was Hollanders Annahmen zu stützen scheint. Weiterführende Forschungen stehen noch aus, doch kann bislang vermutet werden, dass die Darstellungskonventionen zum Gelehrtentum stärker dem Geschlechterdenken unterlagen als die zeitgenössische Realität.

Intime Genreszenen des Gelehrtenstandes, wie niederländische Künstler sie oft schufen, stehen auch im Widerspruch zu dem von Intellektuellenzirkeln im Europa der Frühen Neuzeit durchaus gepflegten sozialen Austausch. Constantijn Huygens (1596–1687) ist ein berühmtes

16. Jh.

1600

1610

1615

1620

1625

Rembrandts Leben

4

5

2

60

3

61

10

26

32

15.7.1606

Vermutliche Geburt in Leiden als Sohn des Müllers Harmen Gerritsz. van Rijn (ca. 1567/68–1630) und der Bäckerstochter Neeltgen Willemsdr. van Zuytbrouck (ca. 1568–1640)

um 1612/13–1619/20

Besuch der Grund- und Lateinschule in Leiden

20.5.1620

Einschreibung an der Universität Leiden

um 1620–1623

Lehre bei Jacob Isaacsz. van Swanenburgh (1571–1638) in Leiden

1623–1624

Sechsmonatige Lehre bei Pieter Lastman in Amsterdam

1625–1631

Kreativer Austausch und Wettstreit zwischen Rembrandt und Jan Lievens in Leiden

1625

1626

1627

Rembrandts Werk & Künstlerkollegen

1592

Emmerik, Erstes niederländisches Volksbuch mit *Faust* – *Historie*

24.10.1607

Jan Lievens: Geburt in Leiden

1604

Haarlem, Karel van Mander: *Het Schilderboek* – einflussreiche Anleitung zur Malkunst mit Künstlerbiographien von der Antike bis 1600

1614

Amsterdam, Roemer Visscher: *Sinnepoppen* – reich bebildertes, populäres Emblembuch

1615/16–1621

Jan Lievens: Lehre bei Joris van Schooten in Leiden und Pieter Lastman in Amsterdam; *Porträt der Mutter* als Meisterstück

1624–1625

Eigene Werkstatt, wohl im Elternhaus; erste signierte Gemälde; Ankauf von *zwei guten großen (Historien-)Stücken* durch den Leidener Gelehrten Petrus Scriverius

um 1625

David Bailly beherrscht den Markt für Porträts und Stillleben, **Jan van Goyen** für Landschaften

1625

Jan Davidsz. de Heem zieht nach Leiden

1625–1626

Erste druckgraphische Arbeiten

1627

Reise des berühmten flämischen Malers **Peter Paul Rubens** durch die Niederlande

»Auch der Sohn eines Leidener Müllers wird hoch gelobt, wenn auch verfrüht.«

Arnout van Buchell, 1628 (*Aanteekingen betreffende meest Nederlandschschilders en kunstwerken*)

Kultur- & Zeitgeschichte

1575

Gründung der ersten niederländischen Universität in Leiden, das zu einem Zentrum der Wissenschaften und Religionslehre wird

1579/81

Utrechter Union und Unabhängigkeitserklärung der sieben Vereinigten Provinzen der Niederlande

1602

Gründung der Niederländischen Ostindien-Kompanie (VOC) mit Sitz in Amsterdam und Middelburg und Hauptquartier in Batavia (Jakarta)

1609

Leiden, Hugo Grotius: *Mare Liberum* – juristisches Gutachten zum freien Seehandel

1609–1621

Waffenstillstand zwischen den abtrünnigen Provinzen der Niederlande und Spanien

1610

Den Haag, Johannes Wtenbogaert: *Van t'Aampt ende Authoriteyt eener hoogher Christelicker Overheydt* – das anticalvinistische Traktat, die sogenannte Remonstranz, verschärft den Streit zwischen liberalen Remonstranten und orthodoxen Calvinisten

1611/12

Gründung der Amsterdamer Waren- und Wertpapierbörse

13.11.1618

Beginn des Dreißigjährigen Krieges

1618/19

Dordrechter Synode; Sieg der orthodoxen Gegenremonstranten; Hinrichtung von Johan van Oldenbarnevelt; Flucht von Johannes Wtenbogaert ins Exil

1621

Gründung der Niederländischen Westindien-Kompanie (WIC) mit Handelsmonopol in Westafrika und Amerika

14.4.1621

Winterkönig Friedrich V. und Gattin Elizabeth Stuart finden Asyl in Den Haag

1625

Frederik Hendrik von Oranien wird Statthalter

1625

Amsterdam, Hugo Grotius: *De Iure Belli ac Pacis* – Über das Recht des Krieges und des Friedens, Grundlage der Völkerrechtsverordnung

1625

Leiden, Thomas Espernius: *Historica saraceniae*, aus dem Arabischen übersetzte Geschichte des Islam

1626–1627

Besuch der Delegation des persischen Schahs Abbas I. in den Niederlanden

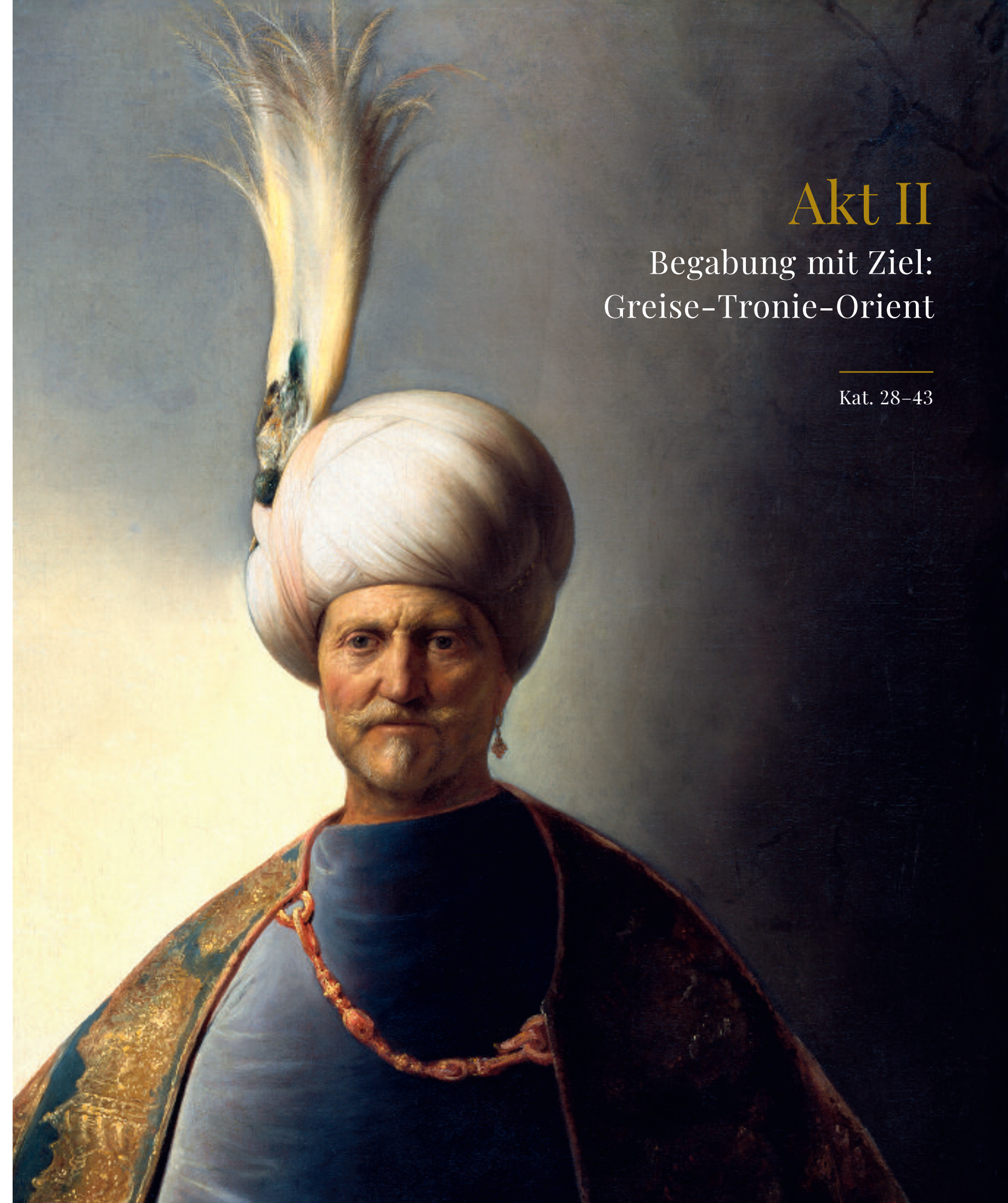
1625

Niederländische Schulordnung



»Lievens jugendlicher Geist hat nur das Erhabene und Großartige im Sinn, wogegen Rembrandt in seinen Bildern kleineren Formats einen Gemütsausdruck erreicht, den man beim anderen vergeblich sucht.«

Constantijn Huygens in seinem Tagebuch, um 1629



Akt II

Begabung mit Ziel:
Greise-Tronie-Orient

Kat. 28-43

28 Rembrandt Harmensz. van Rijn
Brustbild eines Mannes mit Pelzmütze, 1630

Monogrammiert und datiert rechts über der Schulter: *RHL 1630*
Holz, 22,2 × 17,5 cm
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.nr. Gem 599

Provenienz: Privatbesitz, England; Slg. de Hoppe, Wien; Slg. Josef Tschager, Wien/Schloss Herbersdorf (Steiermark), von diesem 1856 an das Museum vermacht
Ausgewählte Literatur: Corpus I (1982), A 29; Kat. Leiden 2005, Nr. 41; Kat. Innsbruck 2014, Nr. 2.8; Corpus VI (2015), Nr. 43

29 Rembrandt Harmensz. van Rijn
Bärtiger Mann mit Pelzmütze und besticktem Mantel, 1631

Monogrammiert und datiert oben links: *RHL 1631*
Radierung, Grabstichel, 145 × 129 mm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, Inv.nr. 11599

Provenienz: Alter Bestand (vor 1908)
Referenz: B 263 II; NH 85 IV/V
Ausgewählte Literatur: Kat. Kassel/Amsterdam 2002, unter Nr. 66; Kat. Leiden 2005, Nr. 46

30 Rembrandt Harmensz. van Rijn
Alter Mann mit hoher Mütze, 1630

Bezeichnet: *RHL 1630*
Radierung, 102 × 84 mm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, Inv.nr. 1937/134

Provenienz: 1937 Geschenk von Prof. Witte
Referenz: B 321; NH 57: IV/VI
Ausgewählte Literatur: Kat. Leiden 2005, Nr. 46

Das Innsbrucker *Brustbild eines Mannes mit Pelzmütze* (Kat. 28) ist ein herausragendes Beispiel von Rembrandts Schaffen am Ende seiner Leidener Zeit.¹ Das Brustbildnis eines alten Mannes mit leicht nach links gedrehter Schulter, dem zur Hälfte beschatteten Gesicht und einem melancholischen Blick ist nicht nur eine Synthese der bisherigen Karriere des jungen, kaum vierundzwanzigjährigen Künstlers, sondern weist auch auf sein Wirken in den folgenden Jahren voraus.



28.1
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Porträt eines alten Mannes (Rembrandts Vater)*, Kreide, laviert, 189 × 240 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.nr. WAI855.11

Im von links einfallenden Licht zeichnet sich jede Falte, jedes einzelne Barthaar im Gesicht des Mannes ab. Das gleiche Maß an Aufmerksamkeit widmete Rembrandt auch der hohen, an der Stirn mit einem Schal umwickelten Mütze. Wesentlich spontaner und kurso-rischer ist der *Tabbaard* mit Pelzbesatz gemalt.

Gerade die als *Kolpak* identifizierte Kopfbedeckung² spielte eine wichtige Rolle bei der Interpretation des Bildes. Es handelt sich um eine Mütze, die traditionell zur Kleidung polnischer Juden gehörte³ und bis weit ins 19. Jahrhundert getragen wurde. Analog galt der unbekannte Mann als ein Repräsentant der jüdischen Gemeinde. Rembrandt verwendete das gleiche Modell für seine Radierung des *Mannes mit hoher Mütze*, in der man später einen *Jüdischen Philosophen* erblickte (Kat. 30).

Die Beliebtheit der Innsbrucker Komposition belegen nicht nur mehrere Kopien in Öl,⁴ sondern u. a. auch eine graphische Reproduktion von Jérôme David von ca. 1635. Sie geht auf die von Jan Gillisz. van Vliet nach dem Gemälde angefertigte Radierung von 1633 zurück und trägt die Inschrift „*Philon le Juif*.“⁴⁵ Damit identifiziert sie den Mann mit dem bedeutendsten Repräsentanten der jüdisch-hellenistischen Philosophie Philon von Alexandria – eine Bezeichnung, die mit dem erwähnten Blatt eines sogenannten *Jüdischen Philosophen* harmoniert.

Die Vorliebe, Rembrandts anonyme Brustbildnisse als Mitglieder der jüdischen Gemeinde zu interpretieren, erreichte im Laufe des 18. und des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Sie übertrug sich auch auf den Prager *Gelehrten* (Kat. 44), der in einem Inventar von 1819 als *Rabbi* geführt wurde.

Vom Ende des 19. Jahrhunderts stammt auch der Versuch, den unbekannten Greis auf dem Gemälde und auf den mit ihm verwandten Radierungen als Rembrandts Vater Harmen Gerritsz. van Rijn zu iden-



28



29



30



28.2
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Jesus vertreibt die Geldwechsler aus dem Tempel*, 1626, Holz, 43 × 32 cm, Moskau, Pushkin State Museum of Fine Arts, Inv.nr. 1900

tifizieren.⁶ Plausibilität verschaffte dieser Theorie, dass der Vater 1630 verstorben war und das Modell in der Folge von Rembrandts Wegzug nach Amsterdam 1631/32 nicht mehr in seinem Werk auftaucht. Das wohl tatsächliche – deutlich abweichende – Aussehen des Vaters überliefert eine Zeichnung Rembrandts (Abb. 28.1)⁷

Zu dergleichen traditionell als Vater des Künstlers bezeichneten Radierungen gehört auch der *Alte Mann mit Pelzmütze und besticktem Mantel* (Kat. 29). Interessanterweise wird dieses Blatt in einem zwischen 1631 und 1635 entstandenen Stillleben des in Paris tätigen Sébastien Stoskopff zitiert⁸ – eine frühe Hommage und Zeugnis der Popularität von Rembrandts radierten *Tronies*, wie sie später auch in den Stillleben von Simon Luttichuys aufscheint (Kat. 22).

Entgegen der erwähnten Identifikationsversuche des Dargestellten als jüdischen Philosophen oder Vater Rembrandts wird das Innsbrucker Bildnis heute als Charakterstudie, als sogenanntes *Tronie* angesehen.⁹ Dieser Auffassung entspricht auch die Serie von sechs in den Jahren 1633–1634 von Jan Gillisz. van Vliet nach Gemälden Rembrandts geschaffenen graphischen Reproduktionen von Charakter-

köpfen, die jeweils eine bestimmte Emotion darstellen und somit das Konzept des *Tronies* restlos erfüllen.¹⁰ Gleichwohl versteckt sich hinter dem Greis eine reale Person, die dem Künstler Modell stand, deren Identität uns aber – ähnlich wie beim Prager *Gelehrten* (Kat. 44) – verborgen bleibt. Seine suggestiven Züge lassen sich bereits einige Jahre zuvor in dem erstaunten wohlhabenden Mann inmitten der dramatischen Komposition *Jesus vertreibt die Geldwechsler aus dem Tempel* von 1626 entdecken (Abb. 28.2). Als einer der Hohepriester entdeckt man ihn auch in der berühmten Komposition *Der reuige Judas bringt die dreißig Silberlinge zurück* (Kat. 12). Auf diesem, nur ein Jahr früher entstandenen Gemälde ist er überdies mit der gleichen Kopfbedeckung, dem *Kolpak*, dargestellt. Interessanterweise begegnen wir ihm nicht nur bei Rembrandt, sondern auch in den Kompositionen seines Schülers Gerrit Dou¹¹ und seines Kollegen Jan Lievens, z. B. in dessen *Orientalenkopf* (Kat. 26). LN

- ¹ Detaillierter siehe Bikker 2019, S. 60.
- ² Siehe z. B. Corpus I (1982), S. 289, mehr zur Kopfbedeckung siehe Rubens 1967.
- ³ Corpus I (1982), S. 289; Corpus VI (2015), S. 503.
- ⁴ Corpus I (1982), S. 291.
- ⁵ Vgl. Kat. Innsbruck 2014, S. 101.
- ⁶ Dieser Identifizierung begegnen wir seit E. Michels Aufsatz von 1890, vgl. dazu Corpus I (1982), S. 204. Sie mag vielleicht auch mit archivalischen Quellen zusammenhängen, die, wie z. B. ein Inventar von 1644, „Een oud mans tronie sijnde 't conterfeytsel na den Vader van Mr. Rembrandt“ erwähnen, das im Kontext des Innsbrucker Gemäldes angeführt wird, Corpus I (1982), S. 291.
- ⁷ Die Beischrift mit der Identifizierung des alten Mannes ist jedoch wahrscheinlich später, siehe Hind 1906.
- ⁸ Vgl. Kat. Leiden 2005, Nr. 47.
- ⁹ Kat. Wien 2004, S. 94, Kat. Innsbruck 2014, S. 101.
- ¹⁰ Corpus VI (2015), S. 502, vgl. zur Zusammenarbeit von Rembrandt und van Vliet Rutgers in Dickey 2017, S. 285–304.
- ¹¹ Corpus I (1982), S. 205.

31 Jan Lievens Büste eines Mannes mit Turban, um 1630

Leinwand, 90, 2 × 64, 5 cm
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Inv.nr. 61-195-1

Provenienz: Slg. Donovan, England; Thomas Humphry Ward, Esq., London; 1898 Kunsthandel Agnews & Sons, London; 1899 Kunsthandel Charles Sedelmeyer, Paris; spätestens 1906 – nach 1916 Mme F. May, Brüssel; Slg. Reverend Theodore Pitcairn, Bryn Athyn, Philadelphia, 1929 als Leihgabe, 1961 als Geschenk an das Museum
Ausgewählte Literatur: Corpus I (1982), C 21; Best.Kat. Philadelphia 1990, Nr. 64; Schnackenburg 2016, Nr. 107

Nicht nur in Rembrandts Gemälden und Radierungen begegnen wir häufiger jenem älteren Mann, der als „Rembrandts Vater“ berühmt wurde (vgl. Kat. 28–30). Auch sein Künstlerkollege Jan Lievens und



der Schüler Gerrit Dou bedienten sich mehrfach jener charakteristischen Physiognomie mit der gelängten Nase und den großen runden braunen Augen. Glaubt man der Beschreibung eines Gemäldes im Inventar des Leidener Lievens-Gönners und Stadthistoriographen Jan Orlers von 1641 gehören diese Gesichtszüge dem Verwalter eines Armenhauses in Leiden.¹

Es ist faszinierend zu beobachten, wie die Künstler diesem Modell durch immer wieder neuartige Kostümierung, Beleuchtung, Farbgebung, Pinseltechnik und Bildgröße unterschiedlichste Ausdrucksqualitäten verleihen. Zeigt Rembrandt den Greis um 1630 im kleinen Format, so bildete Lievens ihn in Lebensgröße ab, sowohl in dem halbfi-

31.1

Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Brustbild eines jungen Mannes mit Turban*, 1631, Leinwand, 65,3 × 51,0 cm, London, The Royal Collection Trust, Inv.nr. RCIN 404522



gurigen Potsdamer Orientalen (Kat. 32) als auch in der hier behandelten Büste aus Philadelphia. Im Unterschied zu dem in buntfarbigem Kolorit und mit majestätischer frontaler Pose vor einem hellen Grund auftretenden Potsdamer *Orientalen* wählt Lievens hier eine brauntönige, verhaltene Charakterisierung. Die Drehung ins Halbprofil und der ins Leere gehende Blick verleihen dem Modell einen in sich gekehrten, nachdenklichen Gemütsausdruck. Die rot geränderten Augen und die hängenden Mundwinkel erwecken den Eindruck von Müdigkeit. Vor dem dunklen Hintergrund tritt das spotlichtartig von links oben beleuchtete Gesicht plastisch hervor. Die Goldfäden im Brokatstoff des Gewandes und in den Tüchern des Turbans funkeln. In subtiler Differenzierung setzt der Maler die unterschiedlich gemusterten, grüngold-braunen Tuchstreifen, aus denen der Turban gewickelt ist, nebeneinander. Im Kontrast zu dem fein vertriebenen Farbauftrag in Gesicht und Turban tritt an den Gliedern der zweilagigen, diagonal vor der Brust getragenen Goldkette ein rembrandteskes Impasto hervor.

In der älteren Literatur galt das Gemälde denn auch als Werk Rembrandts. Gerson rückte es 1969 in den Leidener Rembrandt-Kreis. Auch das Rembrandt Research Projekt lehnte eine Rembrandt-Attribution ab und sah die Nähe zu Jan Lievens. Sutton schrieb es im Bestandskatalog des Philadelphia Museum of Art 1990 Lievens zu. Schnackenburg listet es im Werkverzeichnis von 2016 als eigenhändiges Lievens-Gemälde, das in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu dem um 1629 vollendeten Potsdamer *Orientalen* 1629 entstanden sein muss. Typisch für Lievens sind insbesondere der weniger körperlich durchgearbeitete Oberkörper und der große massige Maßstab der Büste mit dem flächig gestalteten Umhang, der die Bildbreite füllt. Die Datenbank des Museums führt das Gemälde derzeit wieder als ein um 1630 im Rembrandt-Umkreis entstandenes Werk.²

Für den engen künstlerischen Austausch zwischen Lievens, Rembrandt und dessen Werkstatt in der Zeit um 1630 steht auch das motivisch eng verwandte *Brustbild eines jungen Mann mit Turban* (Abb. 31.1) Während es in der Londoner Royal Collection derzeit als Rembrandt-Original geführt wird, ordnete es das Rembrandt Research Project 1986 in den nahen Kreis um Rembrandt ein, möglicherweise Isaac de Jouderville (vgl. Kat. 12).³

AS

¹ Vgl. Treanor in Kat. Washington/Milwaukee/Amsterdam 2009, S. 118.
² <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/58549.html> (accessed 29.6.2019)
³ <https://www.rct.uk/collection/search#/11/collection/404522/a-young-man-wearing-a-turban> (accessed 29.6.2019); Corpus II (1986), C 54.

32 Jan Lievens
1607 Leiden – Amsterdam 1674
Halbfigur eines Mannes in orientalischem
Kostüm, um 1629

Signiert rechts neben der Schulter: *L*
Leinwand, 135 × 100,5 cm
Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bildergalerie Sanssouci, Inv.nr. GK I 884

Provenienz: Slg. Prinz Frederik Hendrik von Oranien, Schloss Honselaarsdijk; bis 1702 Slg. Prinz Willem III. von Oranien, vererbt an König Friedrich I. von Preußen, vererbt an Friedrich Wilhelm I. von Preußen, vererbt an Friedrich II. von Preußen; 1742 als Oranische Erbschaft von Honselaarsdijk nach Berlin gebracht; Slg. Friedrich Wilhelm II. von Preußen im Stadtschloss Berlin, später Bildergalerie Schloss Sanssouci, Potsdam

Ausgewählte Literatur: Schneider/Ekkart 1973, Nr. 152; Best.Kat. Potsdam 1996, Nr. 23; Corpus II (1986), S. 156; Kat. Berlin/Amsterdam/London 1991/92a, S. 148; DeWitt 2006, passim; Kat. Washington/Milwaukee/Amsterdam 2008, Nr. 19; Schnackenburg 2016, Nr. 86

Mit exotischer Pracht und herrschaftlicher Pose tritt uns ein orientalisches gekleideter Herr in Halbfigur gegenüber, nahezu frontal und geradezu überlebensgroß. Die Arme sind abgewinkelt und spreizen seinen Umhang, wodurch der Oberkörper ein majestätisches, bildfüllendes Volumen erhält. Die Hände greifen energisch an das Gürteltuch. Diese Abwandlung der militärisch-maskulin geprägten Pose des *Renaissance elbow*,¹ des in die Hüften gestemmt Arms, verfehlt seine Wirkung nicht: Früh sah man in dem Gemälde einen türkischen Herrscher bzw. den „Sultan Suleiman.“²

Tatsächlich war das Bild für einen Fürsten bestimmt: den niederländischen Statthalter Frederik Hendrik. Es handelt sich zugleich um eines der ersten Werke, das Lievens an den Hof verkaufte. Im Audienzzimmer des Prinzen im Landsitz Honselaarsdijk bei Den Haag nahm es als sogenanntes Kaminstück den prominentesten Platz ein. Hier dürfte es auch der Winterkönigin Elisabeth von der Pfalz ins Auge gefallen sein. Denn wenig später bestellte sie bei Lievens ein Porträt ihres Sohnes Rupert, das sich deutlich an den Potsdamer *Orientalen* anlehnt (Abb. 32.1).³

Wie bedeutend der Auftrag für den jungen Künstler war, verdeutlicht seine Einlassung gegenüber der Leidener Bürgerwehr vom 10. April 1629: Demzufolge verschiebe er eine geplante Reise nach England, da er nun für ungefähr drei Monate an einem Gemälde für den Prinzen von Oranien arbeiten werde.⁴ Wenig später bestätigt der Sekretär des Prinzen und frühe Förderer von Lievens und Rembrandt, Constantijn Huygens, in seinem ab 1629 verfassten Tagebuch die Vollendung: „Mein Fürst besitzt ein Bild mit einer Art von Türkenführer, der nach dem Kopf eines Holländers gemalt ist.“⁵

Dieser „Kopf eines Holländers“ begegnet uns sehr häufig in den Werken von Jan Lievens, aber auch bei Rembrandt und dessen Meisterschüler Gerrit Dou. Nicht selten wurde der Greis unzutreffend als „Rembrandts Vater“ bezeichnet (vgl. Kat. 28–31). Haltung und Kostüm entlehnte Lievens einer durch den Stich von Lucas Vorsterman popularisierten Figur des afrikanischen Weisen auf Peter Paul Rubens’ *Anbetung der Könige* von 1617/18 (Musée des Beaux-Arts, Lyon, vgl. Abb. 32.2).⁶

In der Vorliebe für die exotisch-orientalische Kostümierung einer Einzelfigur – unabhängig vom narrativen Kontext einer biblischen oder historischen Erzählung – waren sich Lievens und Rembrandt einig. Gewiss spiegelt sich darin auch der Aufstieg der niederländischen Republik zur kolonialen Weltmacht, der das Interesse und den Zugang zu Menschen und Gütern aus fernen Ländern forcierte. Insbesondere der Besuch einer persischen Gesandtschaft 1626–27 war wohl prägend (vgl. Kat. 33). Die Gemälde befriedigten die Schaulust und Faszination für das Fremde, wie sie schon in den Wunderkammern der Renaissance zutage getreten war. Ein besonderes Prunkstück stellt der Federbusch dar, der vom Gefieder des Paradiesvogels stammt (vgl. Kat. 33). Als Damenfächer nutzt Lievens ihn 1631/32 auf dem *Profilkopf einer Frau in reichem Kostüm* (Memphis/Tennessee, Brooks Museum of Art). Rembrandt verwendete den Federbusch ebenfalls mehrfach in seinen Gemälden, so z. B. in der *Büste eines alten Mannes mit Turban* von 1627/28 (Abb. 33.2.), die er zeitgleich als ‚Bild im Bild‘ in dem Interiurbild mit Figuren beim Spiel *Die heiße Hand* (Dublin, National Gallery of Ireland) zitiert. Er besaß selbst ein ausgestopftes Exemplar des exotischen Vogels in seinem Atelier, das er auch zeichnete (Abb. 32.3).⁷ Daneben lieferte ihm eine Graphik-Mappe „voll türkischer Gebäude, Melchior Lorch [Lorsch],⁸ Hendrick van Aelst und andere mehr, die das türkische Leben abbilden“⁹ Inspiration.

Auch Rembrandt behandelte das Thema in seiner Leidener Werkstatt, allerdings im Kleinformat. Es war sein Künstlerkollege, der die Figur des Orientalen mit seinem Potsdamer Gemälde in ein majestätisches Großformat brachte. Schon Constantijn Huygens bezeugte in seinem Tagebuch das unterschiedliche künstlerische Naturell der beiden Jungstars, wenn er über Lievens im Vergleich zu Rembrandt schreibt: „Sein jugendlicher Geist hat nur das Erhabene und Großartige im Sinn und so will er das Maß seiner Gegenstände nicht so sehr erreichen als übertreffen. Rembrandt dagegen hüllt sich in seinen Fleiß ein, liebt das kleine Format und gibt in der Abkürzung die Wirkung, die man in den größten Formaten anderer vergeblich suchen würde.“¹⁰ Rembrandt fühlte sich offenkundig durch diese Grandezza herausgefordert. Zu Beginn seiner Amsterdamer Zeit ließ er das Kleinformat hinter sich und schuf nun ebenfalls monumentale *Tro nies*. Der sogenannte *Noble Slav* von 1632 (Abb. 105.1) bezeugt ebenfalls eindrucksvoll die Strahlkraft von Lievens’ Orientalen auf Rembrandt.¹¹ Interessanterweise wurde das hier behandelte Gemälde in den Inventaren der Oranier-Sammlung von 1694–1793 unter Rem-



32.1
Jan Lievens, *Junge mit Turban* (*Porträt des Prinzen Rupert von der Pfalz*), Holz,
66,7 × 51,8 cm, New York, The Leiden Collection, Inv.nr. JL-104



32.2
Lucas Vorsterman I nach Peter Paul Rubens, *Die Anbetung der Könige* (Detail),
1621, Kupferstich, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv.nr.
18228

brandts Namen geführt, dessen Berühmtheit schon früh die Verdienste seines Leidener Wegbegleiters Lievens ungerechtfertigt in den Schatten stellte.

AS

- 1 Vgl. Spicer 1991.
- 2 Vgl. bzgl. dieser Benennung die Nähe zu dem *Porträt des Sultan Suleiman II* auf einem Kupferstich von Melchior Lorsch, um 1562, der sich offenbar in Rembrandts Besitz befand (Inventar 1656, Nr. 234), s. im folgenden Text.
- 3 Vgl. DeWitt 2017a.
- 4 Vgl. Vogelaar in Kat. Leiden 2005, S. 154.
- 5 Vgl. Schnackenburg 2016, S. 270.
- 6 Vgl. zu Lievens' Auseinandersetzung mit Rubens De Witt 2006, S. 48–49.
- 7 Im Inventar 1656 ist eine Schublade mit einem Paradiesvogel und sechs Fächern vermerkt [Nr. 280].
- 8 Vgl. Anm. 2.
- 9 Im Inventar von 1656 [Nr.234].
- 10 Zit. nach Kat. Kassel/Amsterdam 2001/02, S. 396.
- 11 Ein Echo im Kleinformat im Umkreis von Lievens und Rembrandt stellen z. B. auch zwei miteinander zusammenhängende orientalische Troniebüsten dar, die dem Umkreis Rembrandts (Philadelphia Museum of Art, Inv.nr. 473) bzw. Jan Adriaensz. van Staveren (Christie's, New York, 25.5.2005, Los 211) zugeschrieben werden.



32.3
Rembrandt Har-
mensz. van Rijn,
Zwei Paradiesvögel,
Feder, laviert, weiß
gehöht, 181 × 154 mm,
Paris, Musée du
Louvre, Inv.nr.
RF4687



32

58 Rembrandt Harmensz. van Rijn Porträt einer jungen Frau, 1633

Signiert und datiert links über der Schulter: *Rembrandt. f* | 1633.
Holz, 63,5 × 48,8 cm (nachträglich zum Oval beschnitten)
Houston, The Museum of Fine Arts, Inv.nr. 2004.3 [Museum purchase funded by Isabel B. and Wallace S. Wilson, the Alice Pratt Brown Museum Fund, Caroline Wiess Law, Fayez Sarofim, the Blanton and Wareing families in honor of Laura Lee Blanton, the Agnes Cullen Arnold Endowment Fund, the Fondren Foundation, Houston Endowment Inc., Mr. and Mrs. George P. Mitchell, Ethel G. Carruth, Mr. and Mrs. Charles W. Duncan, Jr., Marjorie G. Horning, Mr. and Mrs. E. J. Hudson, Jr., Mrs. William S. Kilroy, Mr. and Mrs. Charles W. Tate, and Nina and Michael Zilkha; with additional funding from the Linda and Ronny Finger Foundation, Ann Trammell, and Mr. and Mrs. Temple Webber in memory of Caroline Wiess Law]

Provenienz: vmtl. Slg. Pieter van Cop(p)ello, Auktion 6.5.1767, Los 59; Auktion De Winter Yvor, Amsterdam, 30.11.1772, Los 52; vmtl. Slg. Wynn Ellis, London; Auktion 27.5.1876; Slg. Graf Mianszinski, Warschau; 1909 Kunsthandel M. Knoedler & Co, London, später New York; vmtl. Kunsthandel Galerie Charles Brunner, Paris; ca. 1914 – nach 1921 Slg. August Preyer, Paris/Den Haag; ca. 1929 Kunsthandel K.W. Bachstitz, Berlin; 1929 erworben von Leo van den Bergh, Berlin/Wassenaar, Auktion Amsterdam, 5.11.1935, Los 21 (nicht verkauft); vererbt an seine Frau Alexa van den Bergh, die spätere Mrs. C. M. Converse, Santa Barbara CA, Verkauf über Schaeffer Galleries, New York an Nicholas M. Acquavella Galleries, New York; 1954 verkauft an John J. Hyland, New York; 1955 vererbt an Mrs. Jill Frankenhoff, New York; Auktion Sotheby's 2002, nicht verkauft, 2003 Verkauf an Otto Naumann Ltd, New York; Privatslg. Santa Monica CA; 2004 Ankauf für das Museum
Ausgewählte Literatur: Corpus II (1986) A 84; Gilboa 2003, S. 79; Marzio 2009, S. 74; Corpus VI (2015), Nr. 93

„Rembrandt: Das Porträt einer vornehmen Dame, ein Brustbild, kühn, glühend und ausführlich gemalt, einem van Dyck in nichts nachstehend“¹ – beschrieb der Auktionskatalog von 1767 ein Porträt Rembrandts, das mutmaßlich mit dem ausgestellten Gemälde identisch ist. Kaum ein größeres Lob konnte man einem Bildnis im 18. Jahrhundert zollen als den Vergleich mit dem glamourösen Porträtstil des flämischen Hofkünstlers Anthonis van Dyck, dessen Ansehen – im Unterschied zu Rembrandt – nie vom Geschmackswandel berührt schien.

In der Tat präsentiert Rembrandt sein Modell hier mit allen Insignien weiblicher Attraktivität und hohem gesellschaftlichen Status. Haartracht und Kostüm folgen der neusten französischen Mode.² In dem von links oben einfallenden Licht erstrahlt ihr rosiges Antlitz mit dem energischen Kinn voller Vitalität plastisch vor dem dunklen Hintergrund. Mit einem glatten, fein vertriebenen Pinselauftrag erfasst

Rembrandt ihren jugendlichen Teint. Mit Hingabe widmet er sich der Wiedergabe des Webmusters in ihrem schwarzen Gewand mit geschlitzten Ärmeln, der kokett platzierten blau-rot-weiß gestreiften Rosette auf dem Taillenband und des zweilagigen weißen Kragens, der in schwingende, teilweise leicht eingerollte Spitzen ausläuft. Gerade hier zeigt sich Rembrandts Virtuosität: Nicht mit ausmalender, penibler Feinmalerei, sondern lockeren Pinselschwüngen in Ocker, Grau bis Schwarz deutet er die Durchbrüche im Klöppelmuster an. Die illusionistische Überzeugungskraft leidet jedoch keinesfalls darunter. Das strahlende Weiß des Kragens hinterlässt auf Hals und Kinn einen zarten Widerschein. Rembrandt präsentiert nicht nur eine schöne Hülle, sondern ein lebendiges Abbild. Fast scheint es, als sehe man der Dame die Mühen einer langwierigen Porträtsitzung an. Sie hält den Kopf leicht vorgebeugt und schaut mit festem Blick und etwas angespanntem Ausdruck um den Mund zum Maler und Betrachter.

Leider ist der Name der Dargestellten nicht bekannt. Bei der Suche nach einem möglichen männlichen Pendant erwogen Keyes³ und Manuth⁴ einen Zusammenhang mit dem ebenfalls 1633 datierten, nahezu gleichformatigen *Mann in rotem Wams* (Abb. 58.1). Beide Porträts teilen zudem den Befund, dass eine ursprünglich rechteckige Tafel nachträglich in ein modisches Oval verwandelt wurde. Dies führte im Damenbildnis zu einer leichten Drehung der Tafel aus der Bildachse, wodurch ihre Ohringe nicht ganz senkrecht herabhängen.⁵ Gleichwohl erscheinen die Porträts in Habitus und Kolorit recht unterschiedlich. Sehr überzeugend ist jedoch die Beobachtung, dass es sich bei der jungen Dame aus Houston um die gleiche Person handeln



58.1
Rembrandt Harmensz. van Rijn, Porträt eines *Mannes in rotem Wams*, 1633, Holz, 63,7 × 50,8 cm, New York, The Leiden Collection, Inv.nr. RR-108



58

könnte, die Rembrandt im gleichen Jahr im New Yorker Dreiviertelporträt festhielt (Kat. 59).⁶ Die physiognomische Ähnlichkeit, aber auch die übereinstimmenden, charakteristischen Ohrringe – in Gold gefasste Edelsteine – sprechen dafür. Im Umkehrschluss muss dann allerdings der erwähnte *Mann in rotem Wams* (Abb. 58.1) als Gegenstück zum hier behandelten Brustbild ausgeschlossen werden. Er besitzt keine Ähnlichkeit zum Ehemann der jungen Frau, den das Pendant in Cincinnati überliefert (Abb. 59.1).

Die zweifache Porträtierung im gleichen Jahr ist nicht ungewöhnlich. Gemeinsam mit dem Gegenstück des Ehemanns entstand das Dreiviertelporträt der jungen Dame wohl aus Anlass der Heirat (Kat. 59). Gut vorstellbar, dass sich z. B. die Eltern eine bildliche Erinnerung an die Tochter, die nun das Haus verließ, wünschten. Rembrandt schuf jedoch keine bloße Replik, sondern ein in Pose und Ausdruck eigenständiges, wenngleich konventioneller aufgefasstes Porträt. Ob auch der Ehemann ein zweites Mal im kleineren Ausschnitt verewigt wurde? Hierfür fehlt bislang ein Nachweis. Das Phänomen, dass wie im Falle von Kat. 58 und 59 einst geschätzte Familienstücke schon früh von den Erben verkauft und Pendantpaare getrennt wurden, erklärt sich wohl auch aus dem hohen Preis, der mit einem „Rembrandt“ erzielt werden konnte. Der Name des Künstlers wog schwerer als die Namen der Porträtierten, die in Vergessenheit gerieten⁷ – ein Schicksal, das auch die unbekannte junge Dame in Houston und New York ereilte.

AS

- ¹ Auktionskatalog Pieter van Cop(p)ello, Amsterdam 6.5.1767, Los 59.
- ² Manuth 2017.
- ³ Keyes in Kat. Raleigh/Cleveland/Minneapolis 2011, S. 117, 138.
- ⁴ Manuth 2017
- ⁵ Corpus II (1986), S. 421.
- ⁶ Erstmals erwogen von Gilboa 2003, S. 79, sowie von Liedtke in Best.Kat. New York 2007, S. 593.
- ⁷ Vgl. Ekkart in Kat. Budapest 2014, S. 194.

59 Rembrandt Harmensz. van Rijn Porträt einer jungen Frau mit Fächer, 1633

Signiert (bezeichnet?) und datiert unten links: *Rembrandt ft: / 1633*
Leinwand, 125,7 × 101 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Helen Swift Neilson, 1943, Inv.nr. 43.125

Provenienz: Slg. Vincent Donjeux, Auktion Paris, Paillet, 29 ff.4.1793, Los 147 (an Le Brun); spätestens 1822 George O’Brien Wyndham, 3rd Earl of Egremont, Petworth House, Sussex, im Familienbesitz bis 1928, verkauft an Colnaghi, London; verkauft an Knoedler, London/New York 1928; verkauft an Scott & Fowles, New York, 1928–30; verkauft an Mr. Francis Neilson und Gattin Helen Swift, von dieser 1943 an das Museum gestiftet

Ausgewählte Literatur: Corpus II (1986), Nr. A 79; Kat. Berlin/Amsterdam/London 1991/92, S. 98–99; Gilboa 2003, S. 78–79; Best.Kat. New York 2007, Nr. 146; Corpus VI (2015), Nr. 88b

Gemeinsam mit ihrem Pendant, dem *Porträt eines Mannes, der sich vom Stuhl erhebt* (Abb. 59.1)¹, zählt die *Junge Dame mit Fächer* zu den lebendigsten und innovativsten Beispielen von Rembrandts früher Bildnisproduktion, mit der er seit Beginn der Tätigkeit für den Kunsthändler Hendrick Uylenburgh ab 1631 in Amsterdam brillierte. Uylenburgh hatte Haus, Werkstatt und Spezialisierung des verstorbenen Porträtmalers Cornelis van der Voort (1576–1624) übernommen, der für seine großformatigen, formellen Porträts in Dreiviertel- oder Ganzfigur berühmt geworden war.² Hier konnte Rembrandt meisterlich anknüpfen.

Die Auffassung des ausgestellten Damenporträts als lebensgroße Dreiviertelfigur spricht für einen prestigeträchtigen Auftrag – deutlich kostspieliger als etwa jene Bildnisbüste, die höchstwahrscheinlich das gleiche Modell zeigt (Kat. 58).³ Leider kennen wir den Namen des Auftraggebers und der Dargestellten nicht, die wohl unter der Kaufmanns-

59.1
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Porträt eines Mannes, der sich vom Stuhl erhebt*, 1633, Holz, 124 × 98,5 cm, Cincinnati, Taft Museum of Art, Bequest of Charles Phelps Taft and Anna Sinton Taft, Inv.nr. 1931490



27 Welcker (1954), der das Blatt erstmals der Sylvius-Radierung zuordnete, vermutete die Entstehung kurz nach Sylvius’ Tod. Daraufhin habe das Projekt länger geruht und sei erst 1645 mit der zweiten Zeichnung wiederaufgenommen worden.

28 Lugt 2722a: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/9932/total/1>.

29 Vgl. Royalton-Kisch 2010, Nr. 37.

30 Vgl. Ackley in Kat. Boston/Chicago 2003/04, S. 139.

31 Vgl. Magnusson 2018, Nr. 322.

32 Houbraken 1718–21, Bd. 2, S. 271. Siehe zur Erzielung dieses Effekts: White 1999, S. 269 und Ackley in Kat. Boston 2003, S. 139.

33 Strauss/van der Meulen 1976, I, S. 252.

34 Vgl. zu möglichen Vorbildern von Gerrit Pietersz. Sweelinck, Frans Hals und Hendrick Pot Royalton-Kisch in Kat. Amsterdam/London 2001, S. 227 und Häslein 2004, S. 162–164.

35 Royalton-Kisch in Kat. Amsterdam/London 2000/01, S. 223 und Broos/Panhuysen 2006, S. 58, ziehen hier den Vergleich zum Schlagschatten der gestikulierenden Hand des Hauptmanns Banninck Cocq auf Rembrandts *Nachtwache* von 1642 oder auf dem radierten Porträt des Predigers Cornelis Claesz. Anslo von 1641.

36 Larsson 2001, S. 51 mit Verweis auf Quintilians *Institutio oratoria*, XI:84.

37 Suthor 2014, S. 58 mit Verweis auf Quintilians *Institutio oratoria* VII: 29–30.

38 Vgl. Busch 2009, S. 147, im Blick auf *Moses mit den Gesetzestafeln*, 1659, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

39 Corpus VI (2015), S. 580–581.

40 Corpus III (1989) unter C 114; Kelch in Kat. Berlin/Amsterdam/London 1991/92, S. 360; van de Wetering in Kat. Berlin/Amsterdam 2006, S. 319; Binstock 2009; Schatborn/Hinterding 2019, S. 404.

41 Rembrandt und Werkstatt, Leinwand, 102,2 x 88,9 cm, New York, Leiden Collection, Inv.nr. RR-114, vgl. van Sloten/Yeager-Crasselt 2018.

42 Broos/Panhuysen 2006, S. 48–51.

43 Mit Nachdruck vertrat van de Wetering die Pendanttheorie (Kat. Berlin 2006, S. 319), auch wenn er die Identifizierung als Sylvius und Aeltje ablehnte. Im Corpus-Band VI (2015) beschreibt er das Gemäldepaar als Beispiel für die übliche Praxis, wonach auch Porträts, die größtenteils von Mitarbeitern ausgeführt wurden, nicht selten die Werkstatt unter dem Namen des Meisters verließen.

44 So das Lob im Auktionskatalog von Louis-Bernard Coclers, Amsterdam 1811, Los 63.

45 Jaccottet 1992, S. 93.

94a **TECHNIK
UND ZUSTAND**

Das Gemälde *Porträt eines Gelehrten* weist hinsichtlich seiner Autorschaft und der Identifikation des Dargestellten bis heute Fragen auf. Ob Rembrandt selbst oder Mitarbeiter seiner Werkstatt das Werk schufen, ist bislang nicht eindeutig zu klären. Hinweise auf diese Fragen liefern immer auch Erkenntnisse zur Maltechnik eines Gemäldes, angefangen vom Bildträger über die Grundierung und Malschicht bis hin zur Signatur, weshalb das Porträt in der Abteilung Kunsttechnologie und Restaurierung des Wallraf-Richartz-Museums 2018 einer umfangreichen Untersuchung unterzogen wurde.

1. Bildträger – eine typische Leinwand des 17. Jahrhunderts



Bereits der Bildträger, hier eine Leinwand, offenbart einiges zu Machart und Zustand des Werkes. Vollständig sichtbar wird die heute mit einem Zweitgewebe hinterklebte Leinwand nur im Röntgenbild. Hier fallen bereits die Ungleichmäßigkeiten in Fädendicke und Webart auf, was ein eindeutiges Indiz für ein altes, mit der Hand gefertigtes Gewebe ist. Von der originalen Aufspannung haben sich zudem noch die bogenförmigen Zugscheinungen zwischen den einzelnen Spannnägeln erhalten, die sogenannten Spanngirlanden. Sie geben Hinweis darauf, dass das Bild noch weitgehend in seinem originalen Format erhalten ist, also im Laufe seiner Geschichte nicht maßgeblich beschnitten oder verkleinert wurde. Die ursprüngliche Breite der verwendeten Leinwand entsprach der damaligen niederländischen Maßeinheit von 1 ½ Ellen, die eine häufige Breite von Geweben des 17. Jahrhunderts darstellt.

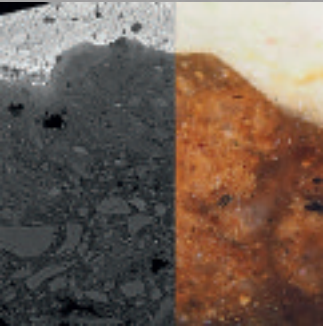
2. Quarzgrund – eine Besonderheit der Werkstatt Rembrandts



Ob ein Gemälde aus Rembrandts Werkstatt stammt oder nicht, ist häufig schon anhand der Grundierung zu klären, die sich ganzflächig zwischen Leinwand und Malerei befindet. Denn eine Vielzahl der Grundierungen von Rembrandts Werken, die zwischen 1640 und 1669 entstanden, besitzt eine für ihn typische Eigenheit, nämlich den Zusatz von Quarzsand mit seinen mikroskopisch charakteristischen kantigen und spitzen Teilchen. Bislang konnte an keinem Gemälde eines anderen zeitgenössischen Künstlers außerhalb von Rembrandts Werkstatt diese spezielle Grundierung nachgewiesen werden, weshalb sie als eine Innovation des Meisters gilt. Analysen mit dem Rasterelektronenmikroskop und der Röntgenspektroskopie an Bildschichtproben bestätigten den Zusatz von Quarz auch für die



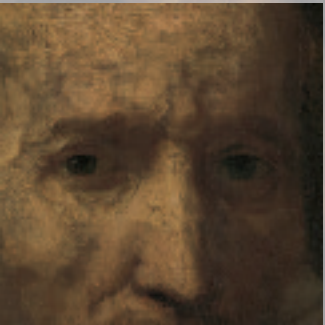
1) Bildträger



2) Quarzgrund



6) Überarbeitet



4) Pinselduktus



3) Maltechnik



7) Weibliches Pendant



5) Signatur

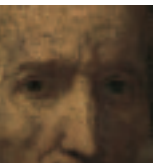
gelb- bis orangeockerfarbene Grundierung des *Porträts eines Gelehrten*. Das Gemälde entstammt damit eindeutig der Werkstatt Rembrandts, ob von der Hand des Meisters selbst oder eines Mitarbeiters. Wie viele Maler des 17. Jahrhunderts bevorzugte Rembrandt farbige Grundierungen, die maßgeblichen Einfluss auf die Tonalität der Gemälde und die Art der Malweise nahm. Ein farbiger Mittelton als Grundierung bot einen Kontrast sowohl zu den hellen als auch den dunklen Farbaufträgen der Komposition und erlaubte eine schnelle und effektive Malweise.

3. Maltechnik – in Rembrandts Manier



Schon der erste Blick auf die Malweise des Porträts offenbart einen deutlichen Gegensatz zwischen dem plastisch aufgefassten Gesicht und den dünnen, transparenten Farbaufträgen in Gewand und Hintergrund. Vor allen in den späteren Jahren besticht Rembrandts Malweise durch eine insgesamt „raue Manier“, bestehend aus dickem Farbauftrag und skulpturalem Umgang mit der Materie. Dabei bedient er sich der Techniken des Farbauftrags mit dem Palettenmesser oder der Ausschürfung von feuchter Farbe mit ritzen- den Instrumenten wie dem Pinselstiel. Ritzungen dieser Art finden sich auch im aufgeschlagenen Buch unseres Gelehrten. Virtuos setzt der Künstler die in dicke Farbe geritzten Linien zur plastischen Vertiefung zwischen den einzelnen Buchseiten ein. Erwähnenswert ist zudem auch die Malweise des Pelzbesatzes an Kragen und Ärmeln. Mit gelben, ockerfarbenen und braunen Farbaufträgen wird hier in einem fedrigen Pinselduktus ein Licht- und Schattenspiel erzeugt, das eine materialgetreue Darstellung überzeugend imitiert. Teils nass in nass ist die Farbe hier in meisterhafter Leichtigkeit schnell und spontan platziert.

4. Pinselduktus – kühn und virtuos



In keiner anderen Bildpartie ist der plastische und dynamische Umgang mit Pinsel und Farbe so gut ablesbar wie im Gesicht des Porträtierten. Mit dicker Farbe und breitem Strich definiert der Künstler die Gesichtszüge durch die jeweilige Auftragsrichtung. Scharf grenzen sich die hellen Pinselstriche voneinander ab, die auf einer dunkelbraunen Untermalung liegen. Abschließend folgten Lasuren zur Modellierung von Schatten und Lichtern. Die Kühnheit des Duktus erinnert an die Virtuosität Rembrandts. Und selbst ein zunächst monoton Braun erscheinender Hintergrund weist einen zwar dünnen, aber dynamischen Farbauftrag auf. Er ist durch breite, grob aufgesetzte Pinselstriche gekennzeichnet, deren lebendige Oberfläche insbesondere mit Hilfe der Untersuchung im infraroten Strahlenbereich ablesbar wird.

5. Signatur – Original oder nachträgliche Hinzufügung?



Rechts im Bild, unterhalb des aufgeschlagenen Buches ist die Signatur und die Datierung des Gemäldes in brauner Farbe lesbar: *Rembrandt f 1644*. Doch entspringt dieser Schriftzug tatsächlich der Hand Rembrandts? Und stammt er überhaupt aus der Entstehungszeit des Bildes? Der Künstler variierte seine Signaturen. In seiner späteren Schaffenszeit, zu der auch das *Porträt des Gelehrten* zählt, setzt er häufig seinen Vornamen „Rembrandt“ in kursive Lettern, gefolgt von einem „f“ für das lateinische *fecit* (dt. „er hat gemacht“) und dem Datum der Bildentstehung. Insoweit stimmt der Schriftzug mit den Gepflogenheiten des Meisters überein. Doch ist dies noch kein Beleg dafür, dass das Gemälde tatsächlich auch von seiner Hand stammt. Denn im Falle Rembrandts sind seine Signaturen auch auf Bildern von Mitarbeitern seiner Werkstatt belegt, die in seinem Stil malten, sozusagen als Markenzeichen der Werkstatt. Zudem existieren Gemälde mit Signaturen in seinem Schriftzug, die nachweislich erst Jahrzehnte oder Jahrhunderte später beispielsweise von Kunsthändlern aufgebracht wurden, um den Wert der Bilder zu steigern. Einen ersten Hinweis zur möglichen Klärung dieser Fragen liefert die stereomikroskopische Betrachtung der Signatur, nämlich ob der Schriftzug auf noch frischer feuchter oder vollständig getrockneter Farbe erfolgte. Die insgesamt recht undeutlich zu lesende Signatur des Kölner Porträts ist auf einen bereits getrockneten Hintergrund gemalt. Vor allem der erste Teil des Schriftzuges scheint dabei auf einer größeren Fehlstelle mitsamt einer Übermalung zu liegen. Einige der Lettern sind zudem stark berieben und mit einer grünlichen Farbe nachgezogen. Allesamt Indizien, dass der heutige Schriftzug manipuliert wurde. Ob ihm dabei eine ursprünglich authentische Signatur zugrunde liegt, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen.

6. Überarbeitet – alte Schäden und frühere Restaurierungen



Wie bei vielen Gemälden dieses Alters zeigen sich heute zahlreiche Veränderungen im Erhaltungszustand des *Porträts des Gelehrten*, die auf natürliche Alterungsprozesse, Schäden der Bildschicht und frühere Restaurierungen zurückzuführen sind. Ein typisches Phänomen gealterter Bildschichten ist die meist flächen- deckende Ausdehnung eines Sprungnetzes. Dieses sogenannte Craquelé ist bei dem vorliegenden Porträt besonders ausgeprägt. Zudem sind die oberen Farbschichten in vielen Bereichen gedünnt und berieben, vermutlich als Folge früherer Reinigungen unter Verwendung harscher Mittel und Methoden. Bei stereomikroskopischer Betrachtung sowie mit Hilfe infraroter Strahlen sind diese Bereibungen deut-

lich sichtbar. Auf ihnen liegen wiederum Farbaufträge, die sich somit als spätere Übermalungen und großflächige Retuschen ausmachen lassen. Sie beschränken sich größtenteils auf den Hintergrund, das Gewand und die rechte Hand, jedoch sind auch im Gesicht des Gelehrten einzelne Übermalungen festzustellen.

7. Weibliches Pendant – Paar- oder Einzelbildnis?



Die Art Gallery of Ontario in Toronto besitzt ein Frauenbildnis mit dem Titel *Porträt einer sitzenden Frau mit Taschentuch*, das dem Kölner Gelehrten- porträt nicht nur in Bezug auf Format, Signatur und Datierung, sondern auch im Malstil ähnelt. Wie beim Kölner Bildnis sind die Autorschaft und die Identifikation der Dargestellten nicht eindeutig geklärt. Und so stellte sich bisher die Frage, ob es sich bei den beiden Gemälden, die sich im 19. Jahrhundert bereits in einer gemeinsamen Sammlung befanden, vielleicht um ein Bildnispaar handelte? Zur Klärung dieser Frage können nicht nur stil- kritische Analysen beitragen, sondern insbesondere auch der Vergleich der verwendeten Malmaterialien. Stammen beide Leinwände etwa von der gleichen Leinwandrolle? Setzen sich die Grundierungen aus ähnlichen Bestandteilen zusammen? Und stimmen die Befunde zur Signatur überein? Die Untersuchungen in Köln und Toronto dazu sind bislang noch nicht endgültig abgeschlossen. Die Signatur *Rembrandt f 1644*, die in beiden Gemälden in ähnlicher Größe, Schriftzug und Position gesetzt wurde, ist auf dem Bildnis in Toronto inzwischen nicht mehr vorhanden. Sie fiel vermutlich einer früheren Reinigung zum Opfer und kann daher leider nicht mehr mit der Kölner Signatur verglichen werden. Jedoch finden sich eine Vielzahl signifikanter Übereinstimmungen in Bezug auf die quarzhaltige Grundierung sowie in der Größe, Aufspannung und Webdichte der Leinwand. Eine genaue Untersuchung der Röntgenbilder beider Gemälde mittels einer speziellen Computer-Software, die alle Fäden, Zwischenräume und Unregelmäßigkeiten eines Gewebes genau erfasst, steht jedoch noch aus. Nur mit dieser Untersuchung ließe sich abschließend klären, ob beide Leinwände tatsächlich von derselben Rolle stammen und dadurch voraussichtlich zeitnah als Pendants entstanden. CvSG

98 Willem Drost 1633 Amsterdam – 1659 Venedig Verkündigung an Maria (Fragment), 1645–1646

Signiert rechts unten: *Rembrandt f*
Leinwand, 86 × 68 cm
Prag, Nationalgalerie, Inv.nr. O 1331

Provenienz: (?) vor 1909 Slg. Baron Adalbert von Lanna, Prag; vor 1923 Slg. Francisca Groote, Jenišovice bei Vraňany, daraus 1923 Ankauf für die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde (Vorgängerin der Nationalgalerie Prag)
Ausgewählte Literatur: Sumowski I (1983), Nr. 317; Bikker 2005, Nr. 3; Best.Kat. Prag 2012, Nr. 107; Hadjinicolaou 2016, S. 271

Das erste Werk „Rembrandts“, welches für die damalige Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu erwerben gelang, war nicht – wie man meinen könnte – der *Gelehrte im Studierzimmer* (Kat. 44), eines der heutigen *chef-d’œuvres* der Sammlungen der Nationalgalerie Prag, sondern die nicht weniger wirkungsvolle und geheimnisvolle, fragmentarisch erhaltene *Verkündigung an Maria* (Lk 1, 26–31). Das recht unbekannte Werk war seinerzeit durch den damaligen Direktor Vincenc Kramář 1923 aus einer Privatsammlung angekauft worden.

Kramář widmete dem Bild große Aufmerksamkeit und unverzüglich nach dem Ankauf publizierte er einen Aufsatz, der die Geschichte, Bedeutung und außerordentliche Qualität des Gemäldes beschrieb, das man zu Beginn des 20. Jahrhunderts ohne jeglichen Zweifel für ein Werk Rembrandts hielt.¹ Drei Jahre später schloss er mit einer detaillierten Studie an, die das Gemälde in den Kontext der Entwicklung des Motivs der Verkündigung setzte und auch erstmals das wahrscheinliche Aussehen der Gesamtkomposition zu rekonstruieren versuchte.² Das Gemälde gelangte so in ein breiteres Bewusstsein, nicht nur der tschechischen Kunsthistoriker. Kramářs Zeitgenossen lobten ohne den Hauch eines Zweifels an der Autorschaft des Gemäldes sein Verdienst, die Gemäldegalerie um ein Werk des großen Meisters bereichert zu haben.³ Die Gewissheit über Rembrandts Autorschaft unterstützte überdies die Signatur in der rechten unteren Bildecke, die beim konservatorischen Eingriff unmittelbar nach dem Ankauf entdeckt wurde. Als Abraham Bredius das Fragment allerdings 1935 nicht in sein kritisches Verzeichnis der Werke Rembrandts unter die authentischen Werke aufnahm, begann eine lebendige Zuschreibungsdebatte. Das Gemälde wurde auf der Basis von formal-stilistischen Analysen schrittweise einem breiten Kreis von Rembrandtschülern zugeschrieben. Das Spektrum reichte von Aert de Gelder über Nicolaes Maes bis zu einem unbekannten Nachfolger Rembrandts.⁴ Eine Attribution wurde nicht nur durch die Beschädigung des Gemäldes in der Ver-

109 Rembrandt Harmensz. van Rijn Selbstporträt als Zeuxis, 1662/63

Leinwand, 82,5 × 65 cm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud,
Inv.nr. WRM 2526

Provenienz: Slg. Sir Luke Schaub, Old Bond Street, London, Auktion Longford, London, 26 ff.4.1758, Los 40; hier erworben von Sampson Gideon, Belvedere House, Erith, Kent, im Familienbesitz bis 1868; Auktion Christie's London, 6 ff.6.1868, Los 81, hier erworben von Willem Thoré Bürger und weiterverkauft an Slg. Joseph Louis Léopold, Baron Double, Rouen, Auktion Pillet, Paris, 30.5.1881, Los 19; hier erworben für Slg. Wilhelm Adolf von Carstanjen, Berlin; daraus 1936 erworben von der Stadt Köln für das Museum

Ausgewählte Literatur: Mai 2002; Corpus IV (2005), A 25 und S. 288–301; Schaefer/Pilz/Saint-George 2011; Kat. London/Amsterdam 2014/15, Nr. 20; Teplitzky 2015, S. 79–96; Müller 2015; Corpus VI (2015) 302, S. 447, 673–674; Koering 2017

Euphorisch beschrieb Théophile Thoré-Bürger – der berühmte Wiederentdecker der holländischen Malerei im 19. Jahrhundert – das Kölner Selbstbildnis Anfang 1869 in einem Brief an den Sammler Berthold Suermondt:

„Ah, was für ein Rembrandt, den ich gerade für Monsieur Double gekauft habe! Und wie dumm von mir, dass ich ihn nicht für mich selbst behalten habe! [...] Das Porträt Rembrandts im Alter von 60 Jahren [...] Was für ein Meisterwerk. Vielleicht ist es sein letztes Werk aus 1669, und gewiss sein letztes Porträt! Und er lacht, der alte Löwe! Es ist außergewöhnlicher als die Syndics und die Judenbraut! [...] Ich werde es stechen lassen und ihm einen Artikel widmen. Wenn ich es doch nur behalten hätte [...].“²

Der tiefe Eindruck, den das Kölner Gemälde bei Thoré-Bürger hinterließ, sollte kein Einzelfall bleiben. Tiefberührte Betrachter wie z. B. Paul Celan (1968),³ Tadeusz Różewicz (1998)⁴ oder Jehuda Bacon (2016)⁵ bezeugen die besondere Wirkungsmacht dieses Gemäldes bis in die Gegenwart – unberührt von den Forschungsfragen, die das Selbstbildnis bis heute aufwirft und deren technologische Aspekte Iris Schaefer im folgenden Beitrag näher behandelt.

Hier dem gealterten Maler zu begegnen, gezeichnet von einem turbulenten Leben mit allen Höhen und Tiefen – diese zutiefst menschliche Dimension stellt einen wichtigen Aspekt der Faszination dar. Auch die existentielle Zuspitzung, der Künstler zeige sich im Angesicht des Todes, wurde dem Bild häufig zugeschrieben und der selbst-ironische bzw. zynische Umgang mit dieser Fatalität gelobt.⁶ Obgleich das Kölner Bild heute aus stilistischen Gründen nicht mehr als letztes Selbstbildnis gilt:⁷ Die ungeschönte Ehrlichkeit, mit der Rembrandt sich als müde-gebeugter Greis mit faltig-zerklüfteter Haut zeigt, ist er-



109.1
Aert de Gelder, *Selbst-
porträt als Zeuxis*, 1685,
Leinwand, 141,5 × 167,3 cm,
Frankfurt am Main, Städel
Museum, Inv.nr. 1015





greifend. Das Gemälde verkörpert mit seinem Naturalismus, dem pastosen Farbreief und der geheimnisvollen Beleuchtung für viele Betrachter die Quintessenz von Rembrandts Schaffen. Mütze, Kopf, Schal und Medaillon leuchten gelbgolden aus dem Dunkel hervor.

Der Vergleich seiner Kunst mit haptisch-funkelnder Goldstickerei, den ein Theaterstück von 1648 anstellt,⁸ ist treffend. Doch statt mühevoller Handarbeit herrscht bei Rembrandt die große Geste, eine wahre *Dissimulatio artis*. John Elsum beschreibt sie 1704 kongenial in seinem Epigramm auf „an Old Man’s head, by Rembrant“:

„What a *coarse rugged Way* of Painting’s here, / *Stroake* upon *Stroake*, *Dabbs* upon *Dabbs* appear. / The Work you’d think was huddled up in haste, / But mark how *truly* ev’ry Colour’s plac’d, / With such *Oeconomy* in such a sort, / That they each other mutually support. / *Rembrant!* Thy Pencil plays a subtil Part / This *Roughness* is contriv’d to hide thy *Art*.“⁹

Eine erste Version, die das Röntgenbild dokumentiert (siehe Abb. 3, 4 im Beitrag von I. Schaefer), zeigte ihn mit der erhobenen, pinsel-führenden Hand zur Staffelei am linken Bildrand orientiert. Mit einem Bildnis beschäftigt, wendet er den Kopf zum Betrachter, ein sanftes Lächeln um den Mund. Zu einem späteren Zeitpunkt wird aus der tätigen Darstellung eine ruhende Präsentation. Das Werk auf der Staffelei am Bildrand steht nun zurück. Pinsel und Malstock in der abge-senkten Hand, schenkt der Maler uns seine ganze Aufmerksamkeit – und lacht nun mit geöffnetem Mund.

Rembrandt präsentierte sich in seinen Selbstbildnissen nur zu gerne mit epischem Mienenspiel. Bereits eines seiner frühesten Porträts von 1628 zeigt ihn mit dem gesellschaftlich eigentlich unschicklichen Lachen (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum) – das allerdings schon ein Künstler wie Hans von Aachen um 1574 als Visitenkarte genutzt hatte.¹⁰ Auch seine spätere Frau Saskia stellt Rembrandt 1633 mit einem Lächeln dar (vgl. Kat. 71). Waren die frühen informellen Bildnisse eher experimentierfreudige Ausdrucksstudien und spielt die lächelnde Saskia auf die Freude des Herzens durch die kunstbeflügelnde Liebe an, so besitzt die Mimik des Kölner Spätwerks eine andere Tiefe.¹¹

Das Lachen lieferte den Schlüssel für die Interpretation als Selbstdarstellung in der Rolle eines Philosophen bzw. Demokrits, der die Torheit der Welt verlacht (vgl. Kat. 7).¹² An ihre Stelle trat seit Blankerts Studie von 1973 mehrheitlich die Deutung, dass Rembrandt sich hier im Sinne eines „self-portrait historié“ mit dem antiken Maler Zeuxis identifiziert. Dieser hatte sich der Anekdote nach über die Hässlichkeit einer alten Frau, die ihm Modell saß, zu Tode gelacht. Den Anstoß zu

109.2

Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Selbstbildnis als Paulus*, 1661, Leinwand, 91 × 77 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.nr. SK-A-4050

109.3

Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Homer*, 1663, Leinwand, 107 × 82 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv.nr. 584

dieser Interpretation bot ein themengleiches Gemälde Aert de Gelders von 1685 (Abb. 109.1). Dieser letzte und treue Rembrandtschüler (vgl. Kat. 99) war 1661–63, und damit just zur vermuteten Entstehungszeit des Kölner Bildes, in Rembrandts Werkstatt tätig, um die Entstehung mitzuerleben. Passend hierzu findet sich im ersten Provenienzvermerk, dem Auktionskatalog von 1758, die Beschreibung: „Rembrandt painting an old woman.“¹³ Die „alte Frau“ lässt sich schlüssig auf das hakennasige Profilbild mit antikisiertem Kettenschmuck am linken Bildrand beziehen.¹⁴

Zeuxis war in vielfacher Hinsicht eine attraktive Identifikationsfigur für den Künstler. So galt er u. a. als ikonischer Maler der menschlichen Affekte und Passionen sowie des größtmöglichen Naturalismus – Ideen, die für Rembrandts Kunstauffassung elementar waren.¹⁵ Zuletzt bescheinigte Koering (2017) dem Gemälde eine bewusste Vielschichtigkeit. Der „Rembrandt-Zeuxis-Demokrit“ oszilliere zwischen existentiellstem Bekenntnis der Vergänglichkeitserfahrung, stolzer Selbstbehauptung und Demonstration der Darstellungskraft seiner Malerei.

Neben dem *Selbstbildnis als Paulus* von 1661 (Abb. 109.2) ist das Kölner Gemälde das einzige Selbstbildnis, in dem der Künstler die Rolle einer historischen Persönlichkeit annimmt. Beide Werke zeichnen sich – wie schon im erwähnten lachenden Selbstbildnis von 1628 – durch die Betonung der hochgezogenen Augenbrauen aus. Sie bringen ein überraschtes Aufmerken zum Ausdruck, sozusagen über den Anblick des Betrachters, der dadurch unmittelbar Teil der Inszenierung wird.

Ein weiteres Vergleichsbild, welches das hier behandelte Porträt in Datierung und Deutung zu rahmen vermag, stellt der nur mehr fragmentarisch erhaltene *Homer* von 1663 dar (Abb. 109.3).¹⁶ Die Figur des blinden Dichters der Antike, der sich auf den Stock beugt und seine Verse diktiert, wirkt mit seinem goldschimmernden Schal geradezu als Gegenstück des Kölner „Zeuxis“ – das es allerdings nicht war. Das *Homer*-Gemälde entstand vielmehr in einer Serie mit den Darstellungen von *Aristoteles* und *Alexander* für den sizilianischen Sammler Don Antonio Ruffo.¹⁷ Doch die intensive Auseinandersetzung Rembrandts mit der Aura antiker Denker führte möglicherweise auch zu den beschriebenen Kompositionsänderungen, die den Künstler an der Staffelei in den antik-stilisierten „Rembrandt-Zeuxis“ verwandelten. Sein Schüler Aert de Gelder sollte wie erwähnt das Zeuxis-Thema als erzählfreudige Anekdote der Gegenwart entwickeln (Abb. 109.1). Im Kölner Bild wird sie zu einer tiefsinnigen, zeitlosen Philosophie. Vielleicht ist dieser für Rembrandts Kunstauffassung stimmige Prozess – trotz späterer Eingriffe einer anderen Hand – das stärkste Argument dafür, die Konzeption des Gemäldes in seiner heutigen Gestalt ihm selbst zuzuschreiben. AS

¹ Beide Gemälde, *Die Vorsteher der Tuchmacherzunft* (sogenannte *Staalmeesters*) und *Isaak und Rebekka (Het joodse bruidje)* befinden sich heute im Rijksmuseum Amsterdam.

² Übersetzung d. V., mit herzlichem Dank an Frances Suzman Powell für die Zurverfügungstellung des vollständigen Wortlauts, vgl. Suzman Powell 2006, S. 101. – Der Nachstich von Jules Jacquemart erschien 1869, ein Aufsatz jedoch offensichtlich nicht. Die Bezeichnung Rembrandts als „lachender alter Löwe“ hallt jedoch in einem Brief Vincent van Goghs an Émile Bernard vom August 1888 nach: „Oh, und doch, was für ein Vergnügen für das Auge und was für ein Lachen, das zahnlose Lachen des alten Löwen Rembrandt, den Kopf mit einem Tuch bedeckt, die Palette in der Hand.“ Übersetzung der V. nach: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let665/letter.html>. Die Formulierung wird hier auf Rembrandts Selbstbildnis im Louvre bezogen, allerdings wird auch das Kölner Selbstbildnis als mögliche Inspiration nicht ausgeschlossen.

³ Vgl. Ergal/Finck 2014, S. 444–446.

⁴ Vgl. Rosales Rodriguez 2014.

⁵ Bacon/Lütz 2016.

⁶ Vgl. z. B. Białostocki 1966; S. 49–60; Schwartz 1984, Kanz 2007, S. 29.

⁷ Als letzte Selbstbildnisse aus dem Todesjahr 1669 gelten heute die Porträts in der National Gallery London (Inv.nr. NG 221), in den Uffizien Florenz und im Mauritshuis Den Haag (Inv.nr. 840)

⁸ Jan Zoet, *Zabynaja of vermomde loosheid*, vgl. RemDoc 1648.

⁹ John Elsum, *A Description of the Celebrated Pieces of Paintings of the most Eminent Masters, Ancient and Modern* [...], London 1704, S. 92, CXIX.

¹⁰ Vgl. z. B. *Lachendes Doppelporträt*, um 1574, Kroměříž, Erzbischöfliche Gemäldegalerie, Inv.nr. KE 3177, O 288.

¹¹ Vgl. Chapman 2014.

¹² Bode/HdG 1902, Schmidt-Degener in Kat. Amsterdam (1932), zuletzt Schama 2000, S. 676.

¹³ Der mit dem Erstbesitzer, dem Diplomaten und Kunstkenner Sir Luke Schaub bekannte Horace Walpole, *Letters*, III, S. 127, berichtet 1758 von dessen Ankäufen seit einem Spanien-Aufenthalt 1718; Schaub selbst weist in einem Brief vom 12.12.1738 seinen Schwager Caspar Wetstein an, während seiner Abwesenheit die Hängung von Neuerwerbungen zu testen. Er erwähnt zwei Köpfe von Rembrandt, die im Zimmer vor seiner Bibliothek rechts und links von der Tür platziert werden sollten. Hierbei könnte es sich eventuell um das Kölner Bild und sein Gegenstück handeln, welches als Los 39 versteigert wurde; s. Brief no. 137 in dem Korrespondenzband Add MS 32419, British Library, London.

¹⁴ Das Profil gleicht mit hoher Stirn, spitzer Nase und dem vorgewölbten Kinn auffällig einer Büste des römischen Kaisers Galba, die Rembrandt um 1640 in einer Zeichnung (Kupferstichkabinett Berlin) festhielt, vgl. zur Büste Kat. Amsterdam 1999, S. 118. Die Büste eines römischen Kaisers, „wie solche sich in seinem [Rembrandts] Inventare befanden,“ erwähnte bereits der Vorbesitzer Carstanjen in seinem handschriftlichen Inventarbuch.

¹⁵ Vgl. zum Modellcharakter Westerman in Kat. Madrid 2008, S. 65–67.

¹⁶ Vgl. van de Wetering in Corpus VI (2015), S. 674. Auch dieses Thema griff Aert de Gelder übrigens um 1700 in einem Gemälde wieder auf, Boston, Museum of Fine Arts.

¹⁷ Vgl. zu dieser Serie zuletzt Jonker 2017.