



1. Rembrandt, Diana, Aktaion und Callisto, Schloß Anholt, Sammlung des Fürsten zu Salm-Salm

Werner Busch

Das keusche und das unkeusche Sehen.  
Rembrandts »Diana, Aktaion und Callisto«

Willibald Sauerländer zum 65. Geburtstag

Bis heute tut sich die Forschung mit Rembrandts drastischem Frühwerk schwer. Was soll man mit einem Belsazar anfangen, der vor Entsetzen die Pokale umstürzt, was mit einem pinkelnden Ganymed? Nun ist für den »Belsazar« Rembrandts enger Austausch mit dem Rabbiner Menasseh ben Israel nachzuweisen gewesen<sup>1</sup>, und das inkriminierte Pinkelmotiv des Ganymed ist auf die Aquariusikonographie zurückgeführt worden<sup>2</sup>, aber diese Ableitungen rauben den Motiven nichts von

ihrer Drastik, weil diese selbst in ihrer Funktion im Bilde nicht erklärt wird.

Anregung und Kritik verdanke ich Wolfgang Kemp, Konrad Renger, Willibald Sauerländer und Gunter Schweikhart.

<sup>1</sup> Reiner Hausserr, Zur Menetekel-Inschrift auf Rembrandts Belsazar-Bild, in: Oud Holland 78, 1963, 142-149.

<sup>2</sup> Margarita Russell, The Iconography of Rembrandt's »Rape of Ganymed«, in: Simiolus 9, 1977, 5-18.

Haben wir im Falle des »Ganymed«, wie ein Teil der Forschung meint, nicht doch eine Antikenparodie vor uns<sup>3</sup> oder, wie der andere Teil meint, eine durchaus und gänzlich ernst gemeinte, da ikonographisch ableitbare Thematik, die der Zeit in ihrer Zuspitzung nicht die Probleme aufgegeben hat, die sie uns aufgibt? Im Moment, insbesondere unter dem Einfluß der Utrechter Ikonologenschule, scheint die zweite Auffassung an Grund zu gewinnen, auch Christian Tümpel in seinem neuen Rembrandtbuch hängt ihr entschieden an<sup>4</sup>.

Dennoch dürfte die Alternative: hie Parodie, da ikonographischer Ernst falsch gestellt sein. In dem einen Falle wird nur auf die Erscheinungsform geschaut, im anderen nur auf den dargestellten Inhalt, die Ikonographie rekurriert. Die durchaus ungewöhnliche Direktheit vieler Frühwerke läßt sich nicht wegdiskutieren, die ikonographische Befrachtung jedoch auch nicht. Es sind notwendig beide Aspekte zu bedenken, und es ist die den Blick auf die Phänomene verstellende traditionelle Beurteilungstopik beiseite zu räumen. Für das Verständnis des »Ganymed« scheint inzwischen der Weg gewiesen<sup>5</sup>. Die folgenden Ausführungen können als ein weiterer Versuch gelten, diese Dimension des Frühwerks verständlich werden zu lassen. Als besonders geeigneter Prüfstein bietet sich Rembrandts »Diana, Aktaion und Callisto« (Abb. 1) an, denn an dem, was wir als drastisch empfinden, scheint es hier wirklich nicht zu fehlen.

Das Bild befindet sich im Museum Schloß Anholt im Besitz des Fürsten von Salm-Salm, es ist auf Leinwand gemalt, hat eine Größe von 73,5 × 93,5 cm. Das neue Rembrandt Research Project betrachtet es als zweifellos eigenhändig, wenn es auch nicht in allen Partien, besonders im Mittel- und Hintergrund sehr gut erhalten ist<sup>6</sup>. Die deutliche Signatur und die Datierung 1634 scheinen zumindest nachgezogen zu sein, wenn sie nicht ganz von anderer Hand sind, über der 4 von 1634 lag vor der Restaurierung von 1977/78 eine 5. Die Datierung 1634/35 scheint dem stilistischen Befund genau zu entsprechen. Das Röntgenphoto eines Teils der Figurengruppe zeigt in den Pentimenti manches von Rembrandts Werkprozeß. Gewisse Motivvarianten, leicht geänderte figürliche Bezüge

sind zu erkennen, einschneidende Korrekturen hat es nicht gegeben. Seltsamerweise weist das ansonsten bis zur Erschöpfung genaue Research Project nicht darauf hin, daß das Bild im Kriege eingerollt vergraben war. Der Besitzer berichtet, daß nach seiner Erinnerung gerade der Mittel- und Hintergrund hierbei gelitten hätten. Abreibungen mögen die Unklarheiten in diesem, zum Glück die Hauptszene so gut wie nicht betreffenden Teil erklären. Die Malweise ist gelegentlich in den Figuren erstaunlich kleinteilig, dann wieder, wie im Aktaion, durchaus großzügig.

Dargestellt in einem das Bild dominierenden Landschaftsraum sind zwei Szenen aus Ovids »Metamorphosen«. »Aktaion überrascht Diana und ihre Gefährtinnen«<sup>7</sup> auf der linken Bildseite, wobei zu dieser Szene offenbar alle im Wasser oder direkt am Ufer befindlichen Gestalten gehören, und »Die Schwangerschaft der Callisto wird entdeckt«<sup>8</sup> auf der rechten Bildseite, zwischen beiden befindet sich eine deutliche farbige Zäsur. Beide Szenen sind auf den ersten Blick nicht so leicht zu identifizieren. Das liegt zum einen am geringen Figurenmaßstab, zum anderen daran, daß Diana, ohnehin kaum auszumachen, eigentlich in beiden Szenen gefordert ist, hier wird sie nur in der Aktaionszene aktiv. Aktaion, von seiner Hundemeute offenbar einen Hohlweg hinabgeführt, hat

<sup>3</sup> Etwa Richard Hamann, Rembrandt, Berlin 1969, 227.

<sup>4</sup> Christian Tümpel, Rembrandt, Mythos und Methode, Königstein 1986, 180f. Der einzige, der sich mit Rembrandts Drastik in historischem Zusammenhang umfassender beschäftigt hat, scheint Hamann zu sein: Richard Hamann, Kunst als Protest (Zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts), in: Richard Hamann in memoriam (= Schriften zur Kunstgeschichte, hrsg. v. R. Hamann und E. Lehmann, Heft 1), Berlin 1963, 79–100.

<sup>5</sup> Aber auch noch nicht mehr. In welcher Richtung weitergedacht werden könnte, mag unser angehängter Exkurs zeigen.

<sup>6</sup> In der Salmischen Sammlung trägt das Bild die Inventarnummer 391, s. Adriaan W. Vliegthart, Die Bildersammlung der Fürsten zu Salm, Rhede 1981, 102f.; zwischen 1774 und 1778 muß es erworben worden sein. – Stichting Foundation Rembrandt Research Project. A Corpus of Rembrandt Paintings, ed. J. Bruyn u. a., Bd. 2, Dordrecht-Lancaster 1986, A 92, 487–494.

<sup>7</sup> Ovid, Metamorphosen II, 452–465.

<sup>8</sup> Ovid, Metamorphosen III, 155–251.

voller Erstaunen innegehalten und vor dem, was er sieht, die Arme ausgebreitet. Die Gefährtinnen der Diana, soweit sie ihn erblickt haben, stürzen sich geradezu panisch ins Wasser, fliehen ans Ufer oder bedecken ihre Scham. Auch Diana hat ihren Körper abgewendet, allein sie wendet den Kopf zu Aktaion zurück und holt mit beiden Armen aus, um ihn mit Wasser zu bespritzen. Bei Aktaion hat die Verwandlung, die das Spritzwasser bewirkt, bereits eingesetzt, ihm sprießt ein Geweih, er wird sich in einen Hirsch verwandeln, über den die eigenen Hunde herfallen werden, um ihn zu zerreißen. Die drei vordersten Nymphen haben von der Unruhe noch nichts mitbekommen, die linke, bis zur Brust im Wasser, tastet sich mit ausgestreckten Armen vorsichtig ins tiefere Wasser vor, die mittlere, leicht verschattet, dafür aber mit buntem Turban und um die Hüften geschlungenem rötlich dünnen Tuch versehen, schaut unbeteiligt nach rechts, während die dritte, nicht weit von ihr, leicht zurückversetzt, im seichten Wasser hockt und den Betrachter direkt fixiert. Hinter ihr stürzt eine Gruppe ihrer Gefährtinnen ans Ufer, eine von ihnen, schon halb bei den rettenden Gewändern, weist mit ausgestrecktem Arm auf Diana zurück, wie um die andere Gruppe, die in eine veritable Balgerei verwickelt ist, aufmerksam zu machen. Das Knäuel der dort Kämpfenden ist kaum zu entwirren. Schließlich erkennt man in der Mitte die Protagonistin Callisto, die verzweifelt ihr Gewand über dem schwangeren Leib zu halten versucht, das ihr die Gefährtinnen, die sie rücklings zu Boden geworfen haben, vom Leibe zerren. Selbst zwischen die Beine greift man ihr, um deren Verknotung zu lösen und den Blick auf den Leib freizugeben. Alles Haarereißn nützt Callisto nichts, man biegt ihren Arm gleich mit doppeltem Griff zurück, da gibt es nichts mehr zu verbergen – was die hinter der Gruppe stehende Nymphe in schallendes Gelächter ausbrechen läßt. Allein die ganz rechts mit dem Rücken zum Betrachter sitzende und die Gruppe abschließende Nymphe hat Aktaions Einbruch in diese ohnehin schon ungehörig gestörte Badeidylle mitbekommen, sie verschattet mit der Rechten ihre Augen und zieht mit der Linken ein Tuch an sich.

So unruhig das Hin und Her der Badenden und sich Balgenden erscheinen mag, sie alle sind in ein äußerst einfaches Kompositionsgerüst gefaßt. Ein schmaler nach rechts ansteigender, in der linken vorderen Figur beginnender dreieckiger Keil zieht sich über das ganze Bild, gipfelt in der haltlos Lachenden und wird kurz in der Zurückschauenden abgeleitet. Auch Diana überragt nicht diese Grundform. Sie, ikonographisch durch die allerdings kaum sichtbare Mondsichel im Haar bezeichnet, ist dennoch nicht nur durch ihr Bewegungsmotiv, das ganz wörtlich der Ovidschen Beschreibung folgt, sondern auch durch den Stamm des zentralen Baumes, der genau auf sie weist, hervorgehoben<sup>9</sup>. Hinter diesem Baum öffnet sich der Hohlweg, durch den Aktaion gekommen ist. Aus seinem Dunkel stürzen weitere Hunde, er scheint wie von einer Mauer begrenzt, in deren Verlauf, genau über der Zäsur der beiden Nymphengruppen, man undeutlich ein Paar erkennen kann. Vor dem Original kann man verifizieren, daß es sich bei der linken Figur um einen alten Mann mit einem langen Bart und langem Gewand handelt, der offenbar auch überrascht auf die sich ihm darbietende Szene weist, neben ihm darf man, schon aufgrund des ebenfalls langen Gewandes eine vorgebeugte alte Frau identifizieren. Über die kämpfenden Hunde des Aktaion, ihn selbst und den Hohlweg weist eine weitere Kompositionslinie auf dieses Paar, über den Rücken der Alten und den Seitenkontur der zurückblickenden Nymphe wird diese Kompositionsform zu einem die ganze Szene überwölbenden Dreieck. Diese im Sinne unserer Lesegewohnheiten nach rechts verschobenen Dreiecke werden aufgefangen durch den sich links öffnenden schmalen Ausblick in eine weite Landschaft und vor allem durch den weißblauen Himmelsstreifen.

Man wird den Gedanken nicht ganz los, daß Rembrandt im Kompositorischen mit gewissen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Bei der Frage

<sup>9</sup> Hetzer hält dies von der Herkunft her für ein deutsches Renaissancemotiv: Theodor Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts* (= Kunsthistorische Studien, Bd. 3), Berlin 1929, 125, Abb. 40 u. 41.

nach der Bildgattung wird sich zeigen, woher diese Schwierigkeiten kommen. Den meisten Betrachtern ist aufgefallen, daß der in Rembrandts Frühwerk sonst vorherrschende braun-grüne, geradezu monochrome Galerieton nicht nur im Himmel – das wäre noch nichts Ungewöhnliches – sondern vor allem in den extrem farbigem Gewändern der Dianenbegleiterinnen durchbrochen ist, sie sind passagenweise direkt lokalfarbig; zudem spiegeln sie sich, den optischen Gesetzen nicht unbedingt entsprechend, sehr deutlich noch einmal im Wasser. Einige wenige, in der Reproduktion kaum sichtbare und auch im Original nur schwer identifizierbare Details seien, die Beschreibung abschließend, nachgetragen. Über dem die Gruppen scheidenden blauen Tuch vor den beiden Alten findet sich ein großes aus Jagdutensilien und Jagdbeute bestehendes Stilleben. Hinter der Lachenden steht ein Pferd mit zurückgewandtem Kopf, schwerer Satteldecke und daran befestigtem Köcher und Bogen, und vorn am unteren rechten Bildrand senkrecht unter dem Höhepunkt des Dreieckskeils ist ein grasgrüner Frosch aus dem Teich aufgetaucht, er ist so deutlich farbig gekennzeichnet, daß jede detaillierte Beschreibung ihn mit gewisser Verwunderung vermerkt. Damit sind Bestand und Komposition weitgehend benannt, die gewisse Kleinteiligkeit der Beschreibung wird sich für das Folgende als notwendig erweisen.

Die Forschung ist von diesem Bild in mehrfacher Hinsicht irritiert: 1. Wie kommt es zu der ganz ungewöhnlichen Zusammenfügung zweier Ovidischer Metamorphoseszenen auf einem Bild, zweier Szenen, die im Ovidischen Text nicht zusammengehören? Panofsky vermutet in seinem Tizianbuch, Rembrandt habe sich an Tizians berühmten Pendants mit diesen beiden Dianenszenen für Philipp II. von Spanien orientiert, weist aber selbst darauf hin, daß nur das Callistobild in der Graphik reproduziert wurde, in einem im Norden weit verbreiteten Stich von Cornelis Cort<sup>10</sup>. Die Rembrandtforschung hat Panofskys Vermutung, zuletzt im Corpuswerk, als zu weit hergeholt zurückgewiesen, zumal kaum etwas in Rembrandts Bild auf eine direkte Auseinandersetzung mit Tizian hindeutet<sup>11</sup>. Es bleibt also die

Frage der ungewöhnlichen Kombination. 2. Wie ist die nicht zu leugnende Drastik, die zweifellos in dem Lachanfall der stehenden Nymphe kulminiert, zu erklären? 3. Was haben die beiden Alten im Hintergrund zu suchen? Weder aus dem Ovidtext noch aus der Bildtradition scheint es für sie eine Rechtfertigung zu geben. 4. Welchen Sinn oder Zweck verfolgt Rembrandt mit der irritierenden Farbigkeit der Gewänder? 5. Was hat der im Vergleich wirklich übergroße grasgrüne Frosch im Vordergrund zu suchen? Und 6. Wie ist der Bildtypus mit den ungewöhnlich winzigen Figuren im Oeuvre Rembrandts zu verankern? Er scheint eher auf die »Entführung der Europa« von 1632 zurückzuverweisen und nicht zum etwa zeitgleichen »Ganymed« von 1635 zu passen, wenn auch immerhin an das Bostoner Bild »Christus im Sturm auf dem See Genezareth« zu erinnern ist.

Da die letzte Frage am einfachsten zu beantworten ist, sei mit ihr begonnen. Der kleine Figurenmaßstab, mit dem eine entwicklungsgeschichtlich orientierte Forschung zu diesem Zeitpunkt im Oeuvre Rembrandts Schwierigkeiten hat, erklärt sich leicht aus der gattungsmäßigen Zugehörigkeit von Rembrandts Bild. Es gibt kaum zwei Themen, die im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden so häufig dargestellt worden sind, wie die beiden von Rembrandt in einem Bild zusammengefaßten Dianenthemen. Rembrandt orientiert sich eindeutig an dem Typus, wie er in Kabinettbildform im Poelenburch-Kreis (Abb. 2) entwickelt worden ist, in dem die Themen absolute Standardthemen waren<sup>12</sup>. Es ist bezeichnend,

<sup>10</sup> Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, London–New York 1969, 159f.

<sup>11</sup> Stüchting (Anm. 6), 492.

<sup>12</sup> Nicolette C. Sluiter-Seiffert, *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593–1667)*, phil. Diss. Leiden 1984, Enschede 1984, bes. 134–40, s. auch Abb. 6, 7 und 9; Eric J. Sluiter, *Depiction of Mythological Themes*, in: *Kat. Ausst. God, Saints and Heroes, Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, National Gallery of Art Washington 1980, 56, 58 und fig. 3; am ausführlichsten zum Dianenthema in der niederländischen Kunst: ders., *De »Heydensche Fabulen« in de Noordnederlandse Schilderkunst circa 1590–1670*, phil. Diss. Leiden 1986, 89–94, 168–187 (Diana und Aktaion), 187–197 (Diana und Callisto), s. auch Abb. 128–130, 133–136. Vliegenthart (Anm. 6), 102f. verweist auch auf Hendrick de Clerck,



2. Cornelis van Poelenburgh, Diana und Callisto, Leningrad, Eremitage

und nicht genügend gewürdigt worden, daß noch im späten 18. Jahrhundert Rembrandts Bild in der Salmischen Sammlung in einer kleinen Gruppe von Kabinettbildern mit Nymphenematik hing, zu denen Werke der direkten Poelenburch-Nachfolger Abraham van Cuylenburg und Dirk van der Lisse gehörten<sup>13</sup>. Das Verhältnis von Figur und Landschaft auf diesen Bildern entspricht durchaus dem des Rembrandtschen Bildes. Es sind kleine Landschaftsbilder mit erkennbarer mythologischer Staffage, bei denen die Künstler gerade bei Nymphen Themen ihre Fähigkeit der Darstellung des reich bewegten Nackten im kleinen Format beweisen konnten. Rembrandt folgt nicht nur diesem Bildtypus, sondern auch der im Poelenburch-Kreis 1610/20 ausgebildeten Kompositionsform, in dem von links oder rechts aufsteigenden schmalen Dreieckskeil, der bei Poelenburch und seinen Nachfolgern oft das gesamte Figurenensemble faßt. Schon hier gilt es jedoch festzuhalten, daß Rembrandt sich in zweifacher Hinsicht von diesem vorgegebenen Typus entfernt. Durch Aktaion

und die beiden Alten verkompliziert er die Komposition, wenn die Grundform auch noch deutlich erkennbar bleibt. Durch das, was wir die Drastik von Rembrandts Bild genannt haben, und die es im folgenden weiter zu spezifizieren gilt, gewinnt das Bild eine Ausdrucksdimension sowohl im Körpermimischen, wie im Physiognomischen, die die vorgegebenen Gattungsgrenzen im Grunde genommen sprengt. Nicht von ungefähr wird das Thema im Poelenburch-Kreis mehr und mehr gleichgültig, oft ist nicht nur Diana nicht mehr zu identifizieren, sondern kaum noch ein eindeutiges Thema zu benennen, zur Erfüllung des Bildtypus scheint es zu genügen, sich Nymphen in der Land-

der ebenfalls als Spezialist für Dianenthemen in dieser flämischen Tradition gelten kann, doch erscheint seine Figurensprache manierterter, sein Landschaftsraum vielfältiger; s. zu seinen Dianenbildern: Charles Avery, Hendrick de Clerck at the Atheneum, in: *Wadsworth Atheneum Bulletin*, Hatford, Winter 1964, 8–16.

<sup>13</sup> A. W. Vliegert, Einige Bemerkungen zu Rembrandts Aktaion und Kallisto, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23, 1972, 85 f.

schaft tummeln zu lassen. Rembrandt, so kann man vorläufig formulieren, scheint jedoch den Typus durch eine Dimension, die offensichtlich den Vorstellungen der großen Historie entspringt, überbieten zu wollen. Der Konflikt, der sich hier auftut, der Konflikt zwischen den Anforderungen zweier verschiedener Gattungen, scheint nicht gänzlich gelöst.

Während die Frage der Gattungsvorbilder eindeutig zu beantworten ist, scheint die Frage der Motivvorbilder nicht leicht zu klären zu sein. Die flämischen Kabinettbilder der Zeit zwischen 1610 und 1630, die die Szene der Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto zum Thema haben, folgen zu einem guten Teil in der Hauptgruppe Cornelis Tizian-Nachstich<sup>14</sup>; Rembrandt, obwohl er ihn sicherlich gekannt hat, nutzt ihn nicht.

Zu Recht hat man im Zusammenhang mit Rembrandts Bild auf eine Reihe von Tempesta-Illustrationen zu Ovids »Metamorphosen« hingewiesen<sup>15</sup>. Rembrandt, der Tempesta relativ oft benutzt hat, auch gerade im Frühwerk, etwa in der »Blindung Samsons«<sup>16</sup>, dürfte in diesem Falle von Tempesta gewisse Anregungen im ikonographischen Vokabular empfangen haben, auch für bestimmte figurliche Prägnanzen – etwa die Haltung der Diana<sup>17</sup>. Zudem entsprechen die Ovid-Illustrationen generell nicht selten, insbesondere was das Figur-Landschaft-Verhältnis angeht, dem Kabinettbildtypus. Für die entscheidenden Aussagen seines Bildes hat Rembrandt von hier allerdings nicht seinen Ausgang genommen.

Fragt man nach dem Verständnis der Ovidischen Szenen zu Rembrandts Zeit, so ist man für die Exegese ganz automatisch auf Karel van Manders »Schilderboek« von 1604 verwiesen, das im Anhang den Ovidischen Text mit ausführlichen Erläuterungen aufführt. Nicht nur zur Deutung von Rembrandts »Ganymed« ist dieser geradezu verbindliche Kommentar mit Recht herangezogen worden<sup>18</sup>.

Van Mander selbst, der zwar verschiedene Deutungsweisen zuläßt, eine Christianisierung des antiken Mythos allerdings entschieden ablehnt, bevorzugt eindeutig die direkt moralische Ausdeu-

tung<sup>19</sup>. Und es ist keine Frage, daß auch Rembrandts Dianenbild, zumindest auf einer ersten Ebene, moralisch argumentiert. Beide Themen, »Diana und Aktaion« und »Diana und Callisto«, geben van Mander Anlaß zur Warnung vor den Verlockungen der Sinneslust. Schon im Text der »Schilder-const« führt van Mander die Hunde des Aktaion als Verkörperungen der Sinne auf, die Aktaion auf den falschen Weg führen; als er den Sinnen nachgibt, Diana sieht, verschlingen sie ihn, ganz wörtlich genommen<sup>20</sup>. In der Auslegung selbst heißt es, unkeusche Augen bringen das äußerste Verderben<sup>21</sup>. Diana, der Göttin der Keuschheit, widerfährt in beiden Szenen etwas, das nicht sein darf, sie wird von fremden Augen nackend gesehen, bzw. eine ihrer auf die Keuschheit verpflichteten Gefährtinnen wird schwanger. Der Unkeuschheit also gilt das moralische Verdikt. Das gleiche Rahmenthema, das den beiden von

<sup>14</sup> Sluijter, De »Heydensche Fabulen« (Anm. 12), 192–194.

<sup>15</sup> Schon bei J. L. A. M. van Rijckevorsel, Rembrandt en de Traditie, Rotterdam 1932, 118; Bob Haak, Rembrandt, Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Köln 1969, 122f.; Vliegenthart (Anm. 13), 87f.; Stichting (Anm. 6), 492.

<sup>16</sup> Rijckevorsel (Anm. 15), 126, Abb. 149f.

<sup>17</sup> Rijckevorsel, ebenda, 118 war es auch, der erkannte, daß Rembrandts Abschlußfigur am rechten Bildrand, die zu Aktaion zurückblickt, offenbar Raphaels vorderer Figur aus der Amor und Psyche-Stückkappe der Farnesina folgt (s. Raphael inventit, Stampe da Raffaello nelle collezioni dell' istituto nazionale per la grafica, Catalogo di G. B. Pezzini, S. Massari u.a., Rom 1985, 151, VII, 1). Rembrandt wird den Marc-Anton Raimondi-Nachstich gekannt haben, allerdings ist zu sagen, daß schon Lastman (K. Freise, Pieter Lastman, Leipzig 1911, Abb. 19) in seinem Dianenbild diese Figur verwendet; das Research Project dagegen lehnt für Rembrandts Bild klassisch-antike oder Renaissancekunst-Zitate ab: Stichting (Anm. 6), 491.

<sup>18</sup> Russell (Anm. 2), 7ff.

<sup>19</sup> Carel van Mander, Het Schilder-boek, Haarlem 1604, Voor-reden op de Wtlegghing, fol. 3 und 4. Van Mander sieht als weitere Ausdeutungsmöglichkeiten ausdrücklich die historische und die naturgeschichtliche; s. auch angehängten Exkurs und Sluijter, Depiction (Anm. 12), 55.

<sup>20</sup> Karel van Mander, Den grondt der edel vry schilderconst (ed. Hessel Miedema), 2 Bde., Utrecht 1973, Bd. 1, Exhortatie, Cap. I, 62, 90f., s. auch Kommentar Bd. 2, 401f.

<sup>21</sup> Van Mander (Anm. 19), Wtlegghing, 3. Buch, fol. 23 (Aktaion).

Rembrandt gewählten Szenen zugrundeliegt, läßt die van Mandersche Moral auch für Rembrandt verbindlich erscheinen. Ein kleines Detail stellt das außer Frage.

Man hat übersehen, daß direkt über dem Kopf des grasgrünen Frosches vorn rechts im Bilde eine einzelne große blaue Lilienblüte erscheint. Diese Gegenüberstellung von Frosch und Lilie ist so eindeutig, daß man gar nicht erst die vor kurzem im Zusammenhang mit Bosch's »Zauberer« vollständig ausgebreitete Frosch- und Krötenikonographie im Detail zu bemühen braucht<sup>22</sup>. Es ist die Gegenüberstellung von Reinheit und Unreinheit, um die es hier geht. Im übrigen verwenden auch die Ovidschen »Metamorphosen« selbst den Frosch als Verkörperung der Unreinheit in der Geschichte der Latona und der lycischen Bauern, und aus der Ikonographie dieses Bildthemas scheint auch die Gegenüberstellung von Frosch und Lilie zu stammen<sup>23</sup>. Man wird sagen können, daß das moralische Verständnis der dargestellten Szenen die konventionelle, aber nicht unbedingt die wichtigste Sinnschicht von Rembrandts Bild ausmacht.

Die irritierende Lokalfarbigkeit der Gewänder der Gefährtinnen der Diana kann auf eine im ersten Augenblick sicher verblüffende Fahrt führen. In Albertis »De pictura« von 1435 heißt es im zweiten Buch: »Wenn man Diana malen wollte, wie sie den Chor der Nymphen anführt, so thäte man gut, die eine Nymphe in Grün, die andere in Weiss, die dritte in Rosa, die vierte in Gelb zu kleiden und so eine jede in eine andere Farbe und zwar derart, daß immer eine helle neben eine der Gattung nach verschiedenen dunklen Farbe zu stehen käme. Durch solche Nebeneinanderdarstellung wird die Schönheit der Farben klarer und fesseln werden. Man findet eine gewisse Freundschaft zwischen (bestimmten) Farben, indem solche nebeneinandergesetzt, einander Haltung und Anmuth geben. Rosa, Grün und Himmelblau nebeneinander gestellt, erhöhen gegenseitig die Schönheit ihrer Erscheinung. Das Weiss bringt nicht bloß neben das Grau oder Gelb (Safrangelb) gestellt, sondern fast neben jeder anderen eine heitere Stimmung hervor. Die dunklen Farben stehen ne-

ben den hellen nicht ohne Würde und gleicher Weise nehmen die lichten zwischen den dunklen eine zutreffende Stelle ein. Soviel also darüber, wie der Maler seine Farben zu disponieren habe«<sup>24</sup>.

Alberti also entwickelt seine Farbvorstellung am Beispiel des Themas der Diana und ihrer Nymphen. Bei aller verblüffenden Übereinstimmung mit Rembrandt, es scheint weit hergeholt zu sein, Alberti als Quelle für Rembrandt anzunehmen. Doch es sollte bereits zu denken geben, daß eine lateinische Ausgabe von Albertis Klassiker 1649 in Leiden gedruckt bei Elzevir in Amsterdam erschien. Man fragt sich schon hier, warum greift man in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Holland nun gerade auf Alberti zurück, die gesamte manieristische italienische Kunsttheorie hätte zur Verfügung gestanden. Zum Verständnis des Rembrandtschen Bildes, ja zum Verständnis einer entscheidenden Dimension des gesamten Frühwerkes von Rembrandt scheint es sehr auf die Beantwortung dieser Frage anzukommen. Denn es wird sich zeigen, daß Rembrandt nicht nur auf die zitierte Passage des Albertischen Traktates Bezug nimmt.

Zuerst allerdings ist die Frage zu klären, wie konnte Rembrandt den Text Albertis kennen? Trotz des Besuches von Lateinschule und Universität wird man nicht annehmen können, er habe das lateinische Original, etwa in der verbreiteten Baseler Ausgabe von 1540 gelesen, von der Vol-

<sup>22</sup> Jeffrey Hamburger, Bosch's »Conjuror«: an attack on magic and sacramental heresy, in: *Simiolus* 14, 1984, 4-23, bes. 8f.

<sup>23</sup> Ovid, *Metamorphosen* VI, 370ff. Auf Jan Bruegels Amsterdamer »Latona«-Bild scheidet ein großer Wasserlilienbusch im Vordergrund das Bild genau in zwei Hälften. Die linke Hälfte ist die Latona-Hälfte; sie erscheint mit ihren Kindern (eines davon ist Diana!) am Weiher. Die auf ihrer Hälfte im Weiher befindlichen Bauern haben bereits Froschköpfe, den Bauern auf der rechten Hälfte droht dieses Schicksal noch, und zwar offenbar in dem Moment, in dem sie die Reinheitslilie passieren, Latona sehen und beginnen, das Gewässer zu verunreinigen. Unterhalb und neben der Lilie im Wasser befinden sich zahlreiche kleine Frösche (Abb. bei M. Eemans, *Brueghel de Velours*, Brüssel 1964, Abb. 12).

<sup>24</sup> H. Janitschek, L. B. Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Bd. XI), Wien 1876, 138.

gare-Fassung ganz zu schweigen. Doch es stand ihm eine hochdeutsche Fassung zur Verfügung, und es läßt sich nachweisen, woher er den Hinweis auf diese Ausgabe empfangen hat: ganz eindeutig aus Karel van Manders »Schilderboek«. Im fünften Kapitel, Folio 17 gibt van Mander ausdrücklich zwei seiner entscheidenden Quellen preis und empfiehlt sie den Malern: Leon Battista Alberti in einer Ausgabe von 1481 und Gualtherus Rivius in einer Ausgabe von 1547<sup>25</sup>. Rivius wird noch an zwei weiteren Stellen namentlich zitiert, eine wird sich zum Verständnis von Rembrandts Position als zentral erweisen. »Rivius 1547« meint: Gualtherus Hermanius Rivius, Der furnembsten notwendigen der gantzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Künst eygentlicher Bericht und verständliche Unterrichtung, Nürnberg 1547 und hinter Rivius' 3. Buch zur Malerei verbirgt sich nichts anderes als eine vollständige Wiedergabe von Albertis 2. und 3. Buch des Male-reitratkates. Van Mander benutzt Rivius auch ohne Quellenangabe beständig, ja ganz offensichtlich unterschieden häufiger als das Albertische Original, und Rembrandt scheint ihm hierin gefolgt zu sein.

Überprüft man Alberti-Rivius im Detail, nimmt man van Manders nicht seltene Redaktionen oder auch Ausweitungen hinzu, so lassen sich verblüffende Bezüge zu Rembrandts Frühwerk herstellen. Das ist hier nur anzudeuten.

In der ausführlichen Passage van Manders zu den Gemütsbewegungen findet sich ein eigenes kleines Traktat über die Darstellung von Lachen und Weinen. Nicht zu Unrecht vermutet man, daß die wahre Flut von Demokrit und Heraklit-Bildern in Holland im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts auf diese sehr forcierten van Manderschen Ausführungen zurückzuführen ist<sup>26</sup>. Als Urquelle haben sie einen bezeichnenden Alberti-Satz: »Wer glaubte wohl, wenn er es nicht selbst erfahren, daß es für den, welcher ein lachendes Gesicht malen will, so schwierig sei zu vermeiden, daß er dies nicht viel eher weinend als fröhlich mache?«<sup>27</sup> Hier konnte Rembrandt sich gefordert sehen, er malte nicht Demokrit und Heraklit, sondern die stehende Dianennympe und den geraubten Gany-

med. In beiden Fällen scheint Rembrandt die sehr detaillierten Beschreibungen der Physiognomien — bei Karel van Mander sorgfältig studiert zu haben, wie es die Caravaggisten vor ihm getan haben.

Doch wichtiger als dieses Detail ist eine andere Bemerkung Albertis zum Ganymed, die zeigt, daß Rembrandt die Quellen auf seine Weise genutzt hat. Alberti schreibt: »Es wäre lächerlich, wenn man die Hände der Helena oder Iphygenia vertrocknet und rauh bildete, oder man dem Ganymed eine runzlige Stirne und die Schenkel eines Lasträgers gäbe... Und nicht minder abgeschmackt wäre es, wenn man bei einer Figur einem Gesichte, frisch wie Milch und Blut, Arme und Hände hinzufügte, die vor Magerkeit wie ausgetrocknet erscheinen... So ist es also erforderlich, daß alle Theile dem Charakter (des Dargestellten) entsprechen«<sup>28</sup>. Die Teile müssen zueinander passen, dem Dekorurn entsprechen, in Rivius Worten: »Welchem verstandt weiter volget/ das der künstlich Maler eygentliche und warneme/ was eins yeden behoer sey«<sup>29</sup>. Dem schönen Ganymed, konnte Rembrandt in Rivius' leicht abweichender

<sup>25</sup> S. auch Miedemas Kommentar (Anm. 20), Bd. 2, 473f. zu V, 26 g-h und 645f. zu Rivius. Rembrandt besaß eine Reihe von hochdeutschen Büchern, etwa Flavius Josephus' »Jüdische Altertümer« in der Straßburger Ausgabe von 1574, s. Christian Tümpel, Die Rezeption der Jüdischen Altertümer des Flavius Josephus in den holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Herman Vekeman, Justus Müller Hofstede (Hrsg.), Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984, 185; ders. (Anm. 4), 177.

<sup>26</sup> A. Blankert, Heraclitus en Democritus bij Marsilio Ficino, in: Simiolus 1, 1966-67, 128-135; ders., Heraclitus en Democritus; in het bijzonder in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 18, 1967, 31-124; Kat. Ausst. (Anm. 12), 26-28; Kat. Ausst. Holländische Malerei in neuem Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, Centraal Museum Utrecht, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1986, Kat.Nr. 29, 158-162.

<sup>27</sup> Alberti (Anm. 24), 120.

<sup>28</sup> Ebenda, 114.

<sup>29</sup> Gualtherus Hermanius Rivius, Der furnembsten notwendigen der gantzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Künst eygentlicher Bericht und verständliche Unterrichtung, Nürnberg 1547 (Reprint Hildesheim-New York 1981), 3. Buch, bbb 3r (V11r).

Version lesen, dürfen keine grobe runzelige Stirn und starke gesetzte Beine eines Ringers oder Athleten verordnet werden<sup>30</sup>. Was aber nun, wenn Rembrandt in holländischer Tradition, von Alciati gerechtfertigt, den Ganymed als Baby malen wollte, womit in christlicher Ausdeutung die Fahrt der unschuldigen Seele gen Himmel gemeint war?<sup>31</sup> Wie war da dem Dekorum zu genügen? Eine Form war offenbar, das Baby als Baby mit fetten Beinen und seinen Schreck durch verzerrtes weinendes Gesicht und weitere Babyreaktionen zu zeigen. Das Dekorumgebot scheint sehr beim Wort genommen. Warum es hier in dieser extremen Form geschieht, werden wir am Schluß anzudeuten versuchen<sup>32</sup>.

Am verblüffendsten ist jedoch eine andere Parallele, in der sich Rembrandt ganz offensichtlich direkt auf eine sowohl bei van Mander wie Alberti und Rivius zu findende Passage bezieht. Van Mander gibt hier als seine Quelle auch ganz direkt Rivius an. Es ist eine berühmte und oft zitierte Alberti-Stelle zur Darstellung der richtig bewegten Gliedmaßen, deren Bedeutung etwa Hans Belting für die Auseinandersetzung Bellinis mit seinem Schwager Mantegna betont hat<sup>33</sup>. Wegen bestimmter kleiner Varianten gegenüber Alberti, vor allem aber wegen einer bestimmten Wortwahl sei der Riviusche Text zitiert: »Von den Römern wirdt auch das *gemehl*/ einer Historien vast gelobt/ in welcher Meleager todt getragen wirdt/ uñ die so in tragē/ sich dermassen beklagē/ das solchs trauren gantz eygentlichen erkandt/ unnd jr betrübt gemüt verstentlich gemerckt wirdt/ solche possen sind auch dermassen gestellet gewesen/ als ob sie solchen Corper mit gantzen krefftien trügen/ daß kein glid da gesehen wirt/ das solches schwer tragen nit klarlich anzeigt/ zu dem das auch der todt Corper also gar tödtlich angezeigt/ das an keinem glid daran einiges lebē gemerckt/ sonder alles todt uñ kraftlos/ die Hendt/ Finger/ *Gnick* uñ dergleichen alles nachgelassen/ erblichen unnd gar tödtlich und erstorben/ das aus allen gliedern das absterben des gantzen Corpers/ auff aller eygentlichst zu merckē was. Welches sehr schwerlich und nit on grossen verstandt/ zu wegen bracht werden mag/ dann alle glider der Menschen also erschla-

gen/ unnd gantz erlegen anzuzeigen im gemehl/ hat nit weniger kunst und verstandt/ dann die selbigen lebendig und jrem thun wol geschickt zu Malen. – Darumb in yedem gemehl in sonderheit groß von nöten ist/ das ein yedes glid gantz und gar vollkommentlich thue/ dasselbig darzu es verordnet ist. . . Dann das leben der possen im gemehl anders nit angezeigt wirdt/ dann wo solche etwas handlen oder thun/ darauff ein beweglicheit gespürt werdē mag/ Aber die verstorbenen glider werden durch die unbeweglicheit anzeigt/ wo nit in einigem glid ein thun/ bewegen oder empfindlicheit gemerckt wirdt. . . und sind aber unter allen bewegungen/ die für die lebhaftigsten geacht/ so über sich begeren (nach oben weisen)«<sup>34</sup>.

Auf zwei Abweichungen von Alberti sei verwiesen. Rivius spricht beständig vom Gemälde, Alberti vom Bildwerk und meint natürlich den Typus der Meleager-Sarkophage<sup>35</sup>. Bei der Aufzählung der Glieder, die besonders tot erscheinen müssen, nennt Alberti Hände, Finger, Kopf<sup>36</sup>, Rivius dagegen Hände, Finger und Genick. Es muß wirklich wunder nehmen, daß man diese Passage zur überzeugenden Darstellung von Bewegung und vor allem vom Toten bisher nicht auf Rembrandts »Große Kreuzabnahme« (Abb. 3) von 1633 bezogen hat, mit der er ganz offensichtlich, wie man auch immer gesehen hat<sup>37</sup>, in verschiedener Hinsicht zu Rubens' Antwerpener »Kreuzabnahme« in Konkurrenz tritt. Nicht nur entspricht das für Rembrandt riesige Format der Radierung dem Rubens-Nachstück, nicht nur versichert Rembrandt sich, wie an der Unterschrift deutlich wird, eines höfischen Privilegs, nicht nur bildet er sich wie Rubens Stecher heran, die an der Umsetzung seiner Bilderfindung mitarbeiten, sondern er ver-

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Russell (Anm. 2), 8f., 11.

<sup>32</sup> Siehe angehängten Exkurs.

<sup>33</sup> Hans Belting, Giovanni Bellini, Pietà, Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt 1985, 36–41, 84f. (mit weiterer Literatur).

<sup>34</sup> Rivius (Anm. 29), bbb 2v (VIv). Hervorhebungen vom Autor (W. B.).

<sup>35</sup> Alberti (Anm. 24), 122.

<sup>36</sup> Ebenda.

<sup>37</sup> Etwa Hamann (Anm. 3), 237–42 oder Tümpel (Anm. 4), 135f.



3. Rembrandt, Große Kreuzabnahme (B. 81), Staatliche Museen  
Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

sucht Rubens' dramatische Demonstration gerade in der Darstellung des Bewegten und Toten noch zu übertreffen. Rubens' Christus verliert auch im Tode nicht an Schönheitlichkeit, Rembrandt zeigt jedes Glied tot, wirklich tot und erschlafft. Mit geradezu gebrochenem Genick ist Christus' Leib in sich zusammengesackt, von schönheitlicher Attitüde keine Spur. Alberti-Rivius haben Rembrandt den Weg gewiesen. Aus ihnen zieht er die künstlerische Rechtfertigung darstellerischer Drastik, bzw. von dem, was wir als drastisch empfinden.

Darüber hinaus scheint durch den Riviuschen Text ein altes Problem der Rembrandtforschung, zu dem eine eigene kleine Sekundärliteratur mit

Hin- und Hererwiderungen existiert, seiner Lösung näher gebracht werden zu können. Rembrandt hat in den dreißiger Jahren die in der Pinakothek in München befindliche Passionsserie für den Statthalter ausgeführt. 1636 hatte er die »Grablegung« und die »Auferstehung« erst halb gemalt, die Vollendung der beiden Bilder kündigte er dem Sekretär des Statthalters Constantijn Huygens schließlich 1639 an. Als Begründung gibt er an, er habe »die meeste ende die naetuerelste bewegelickheit« ausdrücken wollen, und eben damit habe er so lange gerungen. Da es sich bei dieser Äußerung um die einzig überlieferte als kunsttheoretisch zu klassifizierende Bemerkung Rem-

brandts handelt, sind die verschiedensten Versuche unternommen worden, sie zu verstehen<sup>38</sup>. Zwei Positionen gibt es. Die eine bezieht die Worte allein auf die Körperbewegungen, die andere primär auf die Gemütsbewegungen. Zahlreiche philologische Belege wurden bemüht. Auf Junius oder Orlers hat man verwiesen. Wie der Alberti-Rivius-Text ausweist, ist die Alternative auch hier, wie bereits Strauss betont<sup>39</sup>, falsch gestellt. Die Unterscheidung in äußere und innere Bewegung ist, so gern man es in Hinblick auf Rembrandts Spätwerk hätte, in Hinsicht auf die künstlerische Praxis nicht eigentlich gegeben. Rivius hatte formuliert, bei der Darstellung von Handlung und Tun müsse man die Beweglichkeit spüren, beim Toten dagegen die Unbeweglichkeit, bei der nicht in einem Glied ein Tun, Bewegen oder Empfindlichkeit bemerkt wird. Und wenig später zu den Gemütsbewegungen heißt es bei Alberti-Rivius ganz eindeutig: Alberti: »Diese Gemütsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen«<sup>40</sup>. Rivius: »Aber solche hertzliche bewegungen unnd innerlich affect/ werden aus der bewegung des leibs gemerckt«<sup>41</sup>. »Die meiste und natürlichste Beweglichkeit« meint zumindest für den frühen Rembrandt die Beweglichkeit des Leibes, in der sich ganz notwendig die Affekte spiegeln. Auch für diese entscheidende Grundüberzeugung bieten ihm Alberti und Rivius die Gewähr.

Es scheint angebracht, kurz die kunsttheoretische Position Rembrandts zu Zeiten des Dianenbildes zu charakterisieren. Man kann sie im Grunde genommen in zwei Worten zusammenfassen: sie ist »bewußt vorklassisch«, wenn man als klassisch die manieristische-idealistische Kunsttheorie ansieht. Und diese vorklassische Position konnte er wieder weitgehend in Alberti-Rivius verkörpert sehen. Sein höchstes Ziel war die überzeugende Darstellung der meisten und natürlichsten Beweglichkeit, nicht ideale Schönheitlichkeit, sondern an der Wirklichkeit orientierte Wahrhaftigkeit, was nun keineswegs mit platter Nachahmung verwechselt werden sollte. Denn es geht ja nicht um eine bloße Wiedergabe dessen, was ist, sondern um die meiste und natürlichste

Beweglichkeit, also um rhetorische Persuasio, um Überzeugung durch gestische und mimische Eindringlichkeit. Ein solcher Kunstbegriff beinhaltet notwendig auch einen vorklassischen Dekorumbegriff, wie er etwa bis Leonardo gültig gewesen ist. Rembrandt macht auch hier nicht die Wendung mit, die Gegenreformation und manieristische Kunsttheorie gebracht haben, die das Dekorum einseitig an die Moral und die Norm, sei sie idealistisch-künstlerischer, sei sie gesellschaftlicher Natur, gebunden haben<sup>42</sup>. Für Rembrandt ist das Dekorum das aptum, das Passende, das Hingehörige, nicht das Gehörige. Alberti hatte entsprechend geschrieben: »So ist es also erforderlich, dass alle Theile dem Charakter (des Dargestellten) entsprechen«<sup>43</sup>. Es kann hier nicht im einzelnen ausgeführt werden, inwieweit Rembrandts Überzeugung sich von der Karel van Manders unterscheidet. In manchem ist van Manders Traktat noch eine praktische Maleranweisung, in vielem lehnt er sich direkt an Alberti-Rivius an, insoweit dürfte es für Rembrandt keine Probleme geben haben. Aber van Mander ist auch italianisierender Künstler, hängt, zumal in seiner eigenen Malerei, dem Stilideal der Spranger-Goltzius-Schule an. Gegen dieses Stilideal wendet sich Rembrandt, hat sich generell die holländische Kunst nach 1600 gewendet. Schon an Goltzius' eigener bewußter Umkehr nach der Italienreise ist dies abzulesen.

<sup>38</sup> Horst Gerson, Seven letters by Rembrandt, The Hague 1961, 39f. (mit weiterer Lit.); J. Gage, A Note on Rembrandt's »Meeste Ende die Naetuerelste Beweegheleicheit«, in: The Burlington Magazine 111, 1969, 38f.; Walter L. Strauss und Marjon van der Meulen, The Rembrandt Documents, New York 1979, 161f. (ebenefalls mit Lit.); weiterführend zu Rembrandts kunsttheoretischer Position: J. A. Emmens, Rembrandt en de regels van de kunst (= Utrechtse Kunsthistorische Studien 10), Utrecht 1968.

<sup>39</sup> Strauss (Anm. 38), 162, Anm. 1.

<sup>40</sup> Alberti (Anm. 24), 120.

<sup>41</sup> Rivius (Anm. 29), ccc 1v (IXv). In diesem Sinne, gestützt auf van Manders Bemerkungen, argumentiert auch Tümpel (Anm. 4), 52–54.

<sup>42</sup> Immer noch die beste Zusammenfassung bei Renesse-laer W. Lee, Ut pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting, ed. New York 1967, Kap V: »Decorum«, 34–41.

<sup>43</sup> Alberti (Anm. 24), 114.

Es kann hier auch nicht im einzelnen darüber Rechenschaft abgegeben werden, inwieweit diese Entwicklung mit der historischen und politischen Situation des im Freiheitskampf stehenden Holland zusammenhängt. Richtig dürfte sein, daß die eigentliche Aufstiegsphase Hollands mit dem Friedensschluß von 1648 bereits abgeschlossen war<sup>44</sup>. Der zwölfjährige Waffenstillstand ab 1609, die systematische Blockade der Scheldemündung und damit die Ausschaltung Antwerpens, hatten die wirtschaftliche Entfaltung Hollands und die Konzentration auf Amsterdam mit sich gebracht. In dieser Phase erstaunlich rascher wirtschaftlicher Entwicklung und steigender Machtgewißheit hat eine drastische, selbstbewußte, eigenständige Kunst, wie die des frühen Rembrandt, zumindest ihren Ort gehabt. Nach 1648, als nicht mehr systematisch der wirtschaftliche Gewinn in den Überseehandel reinvestiert wurde, als die reichen Amsterdamer begannen, ein Rentierdasein zu bevorzugen und sich mit Vorliebe vor den Toren Amsterdams noble Landsitze zuzulegen, fragten sie nach kultureller Überhöhung, sie importierten französischen Stil und eben auch akademisch-idealistische Kunsttheorie; die Drastik, verstanden als die meiste und natürlichste Beweglichkeit, war als Selbstwert nicht mehr gefragt.

Dennoch: wollte man sich mit der bis hierhin versuchten Charakterisierung zufrieden geben, so bliebe eines ungeklärt. Denn Rembrandts Drastik scheint zumindest gelegentlich über »die meiste und natürlichste Beweglichkeit« hinauszugehen. Ganymed pinkelt, Samson wird wie ein Vieh abgeschlachtet, Isaak wird beim Abrahamsopfer brutal das Gesicht zurückgedrückt, Belsazar läßt die Pokale poltern, die Dianenbegleiterin lacht geradezu unflätig. Ein Schuß Aggression jenseits von rhetorischer Persuasio zeichnet diese Bilder aus. Insofern scheint Rembrandts Auffassungsweise nicht ganz auf der Stufe des Naturalismus der Utrechter Caravaggisten anzusiedeln zu sein, so sehr Rembrandt sich ihre Werke zum Vorbild nahm, und so krude, für heutige Augen, auch deren Wirklichkeitsform sein konnte. Ihr Wirklichkeitspathos dient, durchaus im Sinne der Gegenreformation, ausschließlich der Eindringlichkeit des Themas;

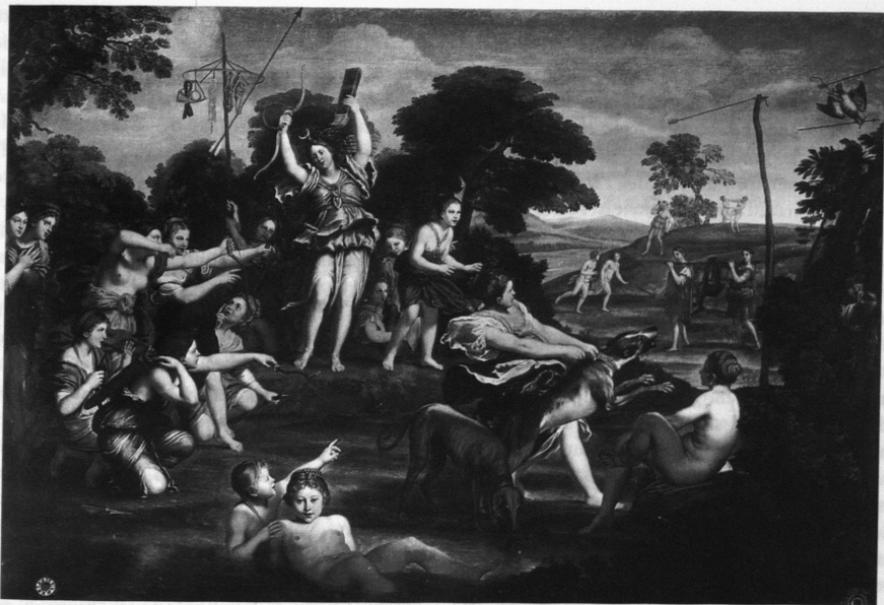
Rembrandts Betontheit dagegen scheint über den thematischen Zusammenhang hinauszudeuten. Es ist zu klären, worauf sie sich richten könnte. Am Dianenbild soll versucht werden, diesem Problem näher zu kommen. Erst wenn auch diese Frage geklärt ist, so unsere Überzeugung, wird sich die Bedeutungsdimension des Bildes in größerem Umfang erschließen.

Gesteht man dem Rembrandtschen Frühwerk über die rhetorische Eindringlichkeit hinaus eine kritische Zielgerichtetheit zu, so stellt sich schnell die Frage nach der möglichen Antikenparodie ein. Sie läßt sich ebenso schnell negativ beantworten<sup>45</sup>. Nicht nur findet sich die Drastik auch bei anderen als antik-mythologischen Themen, sondern es sind offensichtlich um 1635 auch die Vorbedingungen für Antikenparodien nicht gegeben, denn zur Parodie des Klassischen gehört die Existenz eines Bewußtseins von der klassischen Norm. Die literarische Antikenparodie lehrt dies leicht. Paul Scarrons »Virgile travesti« von 1650 ist ein Produkt der französischen Akademie selbst, ohne deren normatives klassisches Reglement auch nicht sinnvoll. Und so ist eine derartige Parodie auch gar nicht als absolute Verneinung des antiken Kanons gemeint, sondern vielmehr als seine indirekte Bestätigung. Sie ist intellektuelles Spiel mit den klassischen Prinzipien, setzt deren sichere Beherrschung voraus. Bezeichnenderweise entstehen die ersten holländischen literarischen Antikenparodien erst im weit fortgeschrittenen 17. Jahrhundert, nachdem französische Theorie auch für Holland Gültigkeit erlangt hat. Antikenparodie dürfte im Falle Rembrandts also auszuschließen sein. Woran reibt Rembrandt sich dann?

Um es vorab zu sagen, es spricht manches dafür, daß Rembrandts Frühwerk in ausgesprochen weitreichendem Maße in einem fortgesetzten selbstgesuchten Paragone mit der klassischen Überlieferung und Auffassung steht. Rubens ist

<sup>44</sup> S. etwa J. L. Price, *Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century*, London 1974, Kap. 1-3.

<sup>45</sup> S. Eddy de Jonghs Besprechung von J. W. Niemeijer, Cornelis Troost, 1696-1750, Assen 1973, in: *Simiolus* 6, 1972-73, 78f.



4. Domenichino, sog. Jagd der Diana, Rom, Galleria Borghese

dabei zweifellos sein nächster und direktester Gegner, mit dem er sich mißt, aber auch die klassischen Italiener bieten ihm Anlaß zu demonstrativem Selbstbeweis. Zielen die »Kreuzabnahme«, der »Belsazar« und der »Samson«, trotz dessen Motivübernahme von Tempesta und wohl auch Tizian, primär auf Rubens, so zielt sein »Ganymed« entweder wieder auf Rubens<sup>46</sup> oder auf Correggio<sup>47</sup>, und auch das Dianenbild ist nicht ohne direkten Widerpart, und zwar findet es ihn in Domenichinos sogenannter »Dianenjagd« (Abb. 4). Allerdings ist hier das Verhältnis einigermaßen komplex.

Kurt Badt, der Domenichinos Bild eine umfassende Untersuchung gewidmet hat, bei der nicht nur das eigentliche Thema geklärt wird, sondern auch seine stilgeschichtliche und kunsttheoretische Position einleuchtend dargelegt werden, hat mit Bezug auf den Kunsttheoretiker Agucchi und die Bologneser Tradition dessen ausgeprägten Naturalismus als bewußten Reflex auf die reine Klas-

sizität der Florentiner und Römischen Hochrenaissance einsichtig werden lassen<sup>48</sup>. In diesem Punkte konnte Rembrandt, ohne allzu starke Paragongedanken, an Domenichino anknüpfen. Einzelne Motive müssen ihm imponiert haben, wie der bei aller Unschuld auch ziemlich freche Blick aus dem Bilde der vorn im seichten Wasser ruhenden, sehr mädchenhaften Nymphe, den Rembrandt für seine ebenfalls im Wasser hokkende Nymphe rechts von der unteren Bildmitte nutzt, oder den direkten Weisegestus der zweiten vorderen Nymphe, durch den Domenichino nicht nur die erste Nymphe, sondern auch den Betrachter auf das eigentliche Thema, das Wetschießen, aufmerksam macht. Rembrandt variiert dieses Motiv oberhalb der aus dem Bilde Schauenden.

<sup>46</sup> S. angehängten Exkurs.

<sup>47</sup> So etwa Hamann (Anm. 3), 227.

<sup>48</sup> Kurt Badt, Domenichinos »Caccia di Diana« in der Galleria Borghese, in: Münchener Jahrbuch 3. F. 13, 1962, 216–237.

Könnten diese Verwandtschaften noch Zufall sein, so stellt eine Beobachtung den Bezug außer Frage. Badt, wie andere, haben sich über die Farbigkeit der Gewänder der Dianenbegleiterinnen bei Domenichino gewundert. Bei Badt heißt es: »Als dritte Farbenkomponente treten die lokalfarbig stark isolierten Gewänder auf«<sup>49</sup>. In der Tat, eine derartig isolierte Lokalfarbigkeit ist so ungewöhnlich, daß sie ihren Sinn haben muß. Auch Domenichino, das fügt seinem Bild die entscheidende, bisher übersehene kunsttheoretische Dimension hinzu, bringt Albertis Empfehlung zur Farbigkeit des Dianenthemas zur Anwendung. Er folgt sogar genau der bei Alberti vorgeschlagenen Abfolge der Farben. Wenn es, sehr verkürzt gesagt, das ästhetische Ziel der Renaissanceklassiker war, Schönheit und antike Normativität zu versöhnen, so war es Domenichinos Ziel, eine Synthese aus Schönheit und Natürlichkeit zu erreichen, was in der kunsttheoretischen Beurteilung bis zu Roger de Piles notorischer Punkteskala dazu geführt hat, daß Domenichino in den Kategorien überzeugender Ausdruck und korrekte Zeichnung am besten abgeschnitten hat<sup>50</sup>. Was Ausdruck und Natürlichkeit angeht, so konnte Rembrandt in Domenichinos Werk erneut eine Bestätigung seiner Position sehen. Die Auffassung von Schönheitlichkeit wird ihm allerdings noch als zu klassisch erschienen sein, an ihre Stelle trat bei ihm weitergesteigerte Drastik.

Nun fragt man sich, woher konnte Rembrandt Domenichinos Bild und vor allem dessen Farbigkeit kennen? Domenichinos »Dianenjagd« ist offenbar 1617 entstanden; sie wurde sogleich zu einem der berühmtesten und gerühmtesten Bilder der Zeit, offenbar wegen ihrer neuartigen Ausdrucksqualität und Natürlichkeit, die dennoch den Regeln des klassischen Dekorum standhielt, wenn auch die Vordergrundsnympe sicher eine Grenze markiert. Allerdings verblieb das Bild bei seinem Auftraggeber Scipione Borghese, noch heute hängt es in der Galleria Borghese. Der frühe Nachstich von Scalberghe konnte die Farbigkeit natürlich nicht liefern. So bleiben nur Kopien, und in der Tat existieren mehrere<sup>51</sup>. Zwei sind für uns von besonderem Interesse. Die eine taucht deut-

lich sichtbar, auch in der Farbigkeit eindeutig, auf van der Haechts »Studio des Apelles« auf. Van der Haechts Bild dürfte 1628 zu datieren sein. Ob die dargestellte Version von Domenichinos Bild tatsächlich zur Sammlung van der Geest, auf den das Apellesstudio anspielt, gehörte, läßt sich nicht klären<sup>52</sup>. Deutlich ist nur, daß sich sehr früh eine Kopie in den Niederlanden befunden hat.

Von einer weiteren Version berichtet Joachim von Sandrart, sie war 1631 auf einer hochinteressanten Ausstellung in Rom zu sehen, von der Sandrarts »Akademie« von 1675 in einem Anhang, der seinem Lebenslauf gewidmet ist, in ungewöhnlicher Ausführlichkeit spricht<sup>53</sup>. Die besten in Rom lebenden Künstler der Zeit seien aufgefordert worden, je ein Bild aus Anlaß der Madonnenprozession in Santa Maria di Costantinopoli auszustellen. Zwölf Bilder seien im Auftrag des spanischen Königs zusammengekommen, eines, berichtet Sandrart voller Stolz, habe er geliefert. Von den meisten anderen weiß er nicht nur Künstler und Themen zu nennen, sondern er bringt auch verblüffend präzise Beschreibungen. Er muß sich 1631 in Rom sorgfältige Notizen gemacht haben. Neuere Forschung hat wahrscheinlich gemacht, daß die Ausstellung zwar vor wichtigen geistlichen und weltlichen Würdenträgern stattfand, aber nur zwei der ausgestellten Bilder in der Tat im Auftrage des spanischen Königs entstanden sind, sie waren allerdings berühmt genug: Guido Renis »Entführung der Helena« und Guercinos »Tod

<sup>49</sup> Ebenda, 231.

<sup>50</sup> Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, Paris 1708, 489–493, Domenichinos Punktezah 495.

<sup>51</sup> Zu Nachstich und Kopien: Richard E. Spear, *Domenichino*, 2 Bde., New Haven and London 1982, Kat.Nr. 52, 192–194.

<sup>52</sup> Matthias Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen*, phil. Diss. Köln 1957, 33–40; Julius S. Held, *Artis Pictoriae Amator. An Antwerp Art Patron and his Collection*, in: *Gazette des Beaux Arts* 50, 1957, 53–84; F. Baudouin, *De »Constcamer« van Cornelis van der Geest, geschildert door Wilhelm van Haecht*, in: *Antwerpen* 15, 1969, 2ff.

<sup>53</sup> Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie, Nürnberg 1675*, Bd. 1, Anhang: *Lebenslauf und Kunst-Werke des woldeden und gestrengen Herrn Joachim von Sandrart, Nürnberg 1675*, 9f.

der Dido«, andere waren Wiederholungen oder Kopien, darunter Domenichinos »Diana«, Sacchis »Göttliche Weisheit« und Pietro da Cortonas »Raub der Sabinerinnen«, wieder andere originale Bilder hatten andere Auftraggeber, so Poussins »Plage von Ashdod«<sup>54</sup>. Alle genannten Bilder lassen sich in der einen oder anderen Form noch heute nachweisen, wenige andere, darunter eines von Lanfranco mit einem in Hinblick auf Rembrandt verblüffenden Bildthema, nicht. Sandrart beschreibt Lanfrancos Bild unmittelbar vor Domenichinos »Dianenjagd«: »In dem Neunten (Bild)/ stellte Gioanni la Franc sondern löblich vor/ wie Diana in einem Bächlein/ so aus den Felsen quillet/ mit ihren Gespielen badet/ auch Calisto, in übermäßiger aufhebung der Kleider/ schwanger befunden/ und der vürwitzige Actaeon, wegen anschauung der entblösten Diana, zur Straffe/ in einen Hirschen verstelltet worden. Ware alles natural gebildet/ als ob es lebhaft vor augen stünde«<sup>55</sup>.

Sandrart kam erst 1638 von Rom nach Amsterdam, Rembrandts Dianenbild war bereits gemalt, er selbst kann Rembrandt also nicht von der bedeutenden Künstlerkonkurrenz in Rom und von den ausgestellten Werken berichtet haben, aber es sind genügend Wege denkbar, auf denen Rembrandt von der Ausstellung der Werke der berühmtesten in Rom lebenden Künstler, der Teilnahme von Domenichinos »Dianenjagd« und besonders von Lanfrancos Thema gehört haben kann. Es ist verlockend sich vorzustellen, daß Rembrandt von Amsterdam aus zu diesen Bildern in eine Art Idealkonkurrenz trat, Bildern, deren eines, das von Lanfranco, Sandrart wegen seiner besonderen Natürlichkeit und Lebendigkeit lobt und deren anderes, das von Domenichino, er abschließend so würdigt: »Ein Werk/ an Vernunft/ Nachsinnlichkeit/ Zeichnung und Colorit allerdings trefflich/ und darum allen vorigen/ wonicht vorzuziehen/ doch zur wette entgegen zu setzen«<sup>56</sup>. »Zur Wette entgegen zu setzen«: darum könnte es Rembrandt gegangen sein. Domenichinos Bild dürfte er in einer Replik gesehen und genau studiert haben, das ungewöhnliche Doppelthema von Lanfranco dürfte ihn gereizt haben. Mit

den großen Italienern der Zeit wollte er sich messen, seine Auffassung von der meisten und natürlichsten Beweglichkeit ihrer Schönheitlichkeit entgegenzusetzen, gerechtfertigt durch Alberti-Rivius, gestärkt durch das holländische Bewußtsein der Zeit.

So wäre die über die rhetorische Eindringlichkeit hinausgehende Drastik vieler Frühwerke Rembrandts Ausdruck einer demonstrativen Paragone-Absicht. Mit Aby Warburg kann man in diesem Paragone auch die Absicht sehen, der in barocker rhetorischer Inflation » ausgehöhlten antiken Pathosformel« ihren ursprünglichen Sinn zurückzugeben – durch Überprüfung traditioneller Motive und ihr erneutes Wörtlichnehmen. An die barocke, vor allem italienische Gebärdensprache wäre damit jeweils demonstrativ die Elle der Überzeugungskraft gelegt worden<sup>57</sup>.

Eine Frage ist noch nicht beantwortet worden: die nach der Bedeutung der beiden Alten im Bildhintergrund. Zwei Vorschläge seien gemacht, von denen der erste schließlich zu verwerfen sein wird. Der zweite sei zögernd aufrecht erhalten, selbst wenn auch er nicht abschließend zu beweisen ist. Beide jedoch können die Bildfunktion und damit den eigentlichen Sinn des Motives erhellen.

Es gibt eine mythologische Parallele zum Aktaion-Motiv, die eine derartige strukturelle Verwandtschaft aufweist, daß die Mythologieforschung in ihr eine direkte Variante des Aktaion-

<sup>54</sup> Jane Costello, The twelve pictures »ordered by Velasquez« and the trial of Valguarnera, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13, 1950, 237–284.

<sup>55</sup> Sandrart (Anm. 53), 10.

<sup>56</sup> Ebenda.

<sup>57</sup> S. zu Warburgs Rembrandt-Vortrag: Ernst H. Gombrich, Aby Warburg, Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a. M. 1981, 307–322, das Warburg-Zitat dort 312. Wenn sich der Begriff Paragone nicht eingebürgert hätte, wäre es kunsttheoretisch natürlich richtiger von »aemulatio« zu sprechen, zumal van Mander gerade den Wettstreit zwischen niederländischen und italienischen Künstlern entsprechend gefaßt hat: s. van Mander (Anm. 20), Bd. 2, 353, 552; Hessel Miedema, Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel van Mander, Alphen aan den Rijn 1981, 72–78; auch H. J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim–Zürich–New York 1984, 168–181.

Mythos sehen wollte<sup>58</sup>. Sie behandelt die Geschichte der Erblindung des Sehers Teiresias. Obwohl sie sich in der hier interessierenden Version nicht in Ovids »Metamorphosen« findet, hat sie Karel van Mander doch in seiner Ovid-Auslegung in einiger Ausführlichkeit wiedergegeben. Sie sei hier in Sandrats von Mander-Übersetzung mit-samt ihrer Exegese zitiert: »Es wird aber sonstens auch«, heißt es zu Teiresias, »eine andere Ursach seiner Blindheit erzehlet: weil nemlich die keusch-reine Minerva/ mit andren/ gantz mutternackt sich gebadet/ in dem Heliconischen Brunn/ Hippocrene/ und vom Tiresias allda unversehens nakket gesehen worden sey/ welches sie so übel empfunden und aufgenommen/ daß sie ihm seins Gesichts beraubt habe: Dann ihr nicht ziemlich zu seyn bedünckte/ daß sich ein sterblicher Mensch rühmen solte/ er hätte sie/ die doch für ihre Ehre so sorgfältig war/ nakket gesehen: Jedoch habe Chariclo/ des Tiresias Mutter/ von der Minerva erlangt/ daß er/ an statt seines auswändigen Gesichts/ ein inwendiges/ nemlich zukünftige Dinge vorzusagen/ bekommen. Hierinn nun einen verständlichen Sinn zu finden/ ist zu wissen/ daß bey dem nackend sehen der Minerva angedeutet werde/ wie derjenige/ so die Süßigkeit der rechten Weisheitsfrucht nur einmal geschmeckt/ oder die Klarheit derselben eins recht gesehen/ die Augen seiner Sinnen/ alle andere Dinge zu wünschen/ oder zu begehren/ willig zu zuschliessen pflüge; oder daß wir/ wann wir gründlich betrachten/ was die Göttliche reine Weisheit sey/ befinden und bekennen müssen/ daß wir von uns selber blind und unverständlich seynd/ und gar nichts wissen. Wenn wir ihr aber mit Fleiß nachspüren und dieselbe ernstlich suchen/ bekommen wir ein besser Gesicht/ durch welches unser Geist/ mit ihrer Erkändnus/ erleuchtet wird/ daß wir alsdann zukünftige Dinge deuten/ zu vor sehen und sagen können. Sintemal wir als dann weislich überlegen/ was auf diese/ oder jene weise vorfallen/ oder geschehen könte<sup>59</sup>«.

Es werden also zwei Arten des Sehens geschieden, das äußere und das innere, wobei das bloß sinnliche verworfen wird. Zu wirklich erkennen-dem Sehen hat der Mensch sich emporzuarbeiten.

Man könnte somit in Rembrandts beiden Alten eine Antithese zu Aktaion sehen. Sinnlichem und verderblichem Sehen könnte wahres Sehen, verkörpert durch den greisen Seher Teiresias, gegenübergestellt sein. Zweierlei allerdings spricht gegen die Annahme, es könne sich bei Rembrandts Altem um Teiresias handeln. Zum einen hat Teiresias Minerva als Jüngling nackt gesehen und zum anderen brauchte er als Greis keinen Blindenführer, denn Minerva verlieh ihm statt dessen einen Stock, mit dem er sich wie ein Sehender bewegen konnte. Zudem scheint der Alte bei Rembrandt, liest man seine Geste richtig, ja gerade die Szene voller Überraschung wahrzunehmen.

Nun interpretiert allerdings auch van Mander das Sehen des Aktaion als falsches Sehen und scheidet von ihm, in ganz bestimmtem Kontext, richtiges Sehen. In seiner »Schilder-const« führt er im ersten Hauptstück der Exhortatie, der Ermahnung junger Künstler, Aktaion als Beispiel an für einen Kunstlehrer, der sich zu schnell von seinen Sinnen entzünden läßt, in sein Verderben rennt, weil er nicht Besonnenheit, Fleiß und Ausdauer im Erlernen der Kunst an den Tag legt<sup>60</sup>. Platonisch-erotische Metaphorik verwendet van Mander im Zusammenhang mit der Künftlerausbildung mehrfach<sup>61</sup>. Ungezügelte Liebe macht auch in der Kunst blind und führt vom rechten Weg ab.

Wenn Aktaion als Paradigma für die falsche Annäherung an die Kunst gilt, sollte Rembrandt dann in den beiden Alten womöglich den richtigen Weg zur Kunsterkenntnis andeuten? Unser zweiter Vorschlag geht in diese Richtung.

<sup>58</sup> W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 5, Leipzig 1916–24, Sp. 183; C. Robert, Die griechische Heldensage, Berlin 1920–26, 128 A 3. Kritisch zu dieser Ableitung: Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959, 339.

<sup>59</sup> Sandrat, op. cit. (Anm. 53), Bd. 3: Iconologia deorum oder Abbildung der Götter, Nürnberg 1680, angebunden: P. Ovidii Nas. Metamorphosis, oder: Des verblühten Sinns der Ovidianischen Wandlungsgedichte gründliche Auslegung: Aus dem Niederländischen Carls van Mander, Nürnberg 1679, 73. S. dazu auch van Mander (Anm. 20), Bd. 2, Miedemas Kommentar, 422.

<sup>60</sup> S. Anm. 20.

<sup>61</sup> Van Mander (Anm. 20), Bd. 2, s. Miedemas Kommentar zur Einleitung des 1. Hauptstücks, 349.

Es sei vermutet, daß es sich bei den Alten um Philemon und Baucis handelt, deren Geschichte nun wiederum in Ovids »Metamorphosen« erzählt wird<sup>62</sup>. Philemon und Baucis, die ein armes, in Ehren ergrautes Ehepaar bilden, sind die einzigen, die die inkognito einherkommenden Götter nicht von ihrer Türe abweisen, sondern sie mit allem ihnen Möglichen bewirten. Sie sind so auch die einzigen, die aufgrund ihrer reinen Menschlichkeit die Götter erkennen; ihnen offenbaren sie sich, sie werden von den Göttern vor die Stadt ins Gebirge geführt, als sie sich umschauen, haben die Götter die unfreundliche Stadt zerstört und an ihrer Stelle einen Tempel erstehen lassen, dessen Priester die beiden Alten werden. Ein Rubens-Stich etwa hält diese Szene fest. Thema ist also, daß nur die reine Seele die Götter schauen kann. Aktaion, von seinen Hunden verführt, tut einen frevelnden Blick auf die Göttin, die reinen Alten dürfen sie ungestraft schauen. Diese Deutung mag auf den ersten Blick bemüht klingen, doch läßt sich einiges zu ihrer Rechtfertigung anführen.

Zum einen gibt es einen deutlichen Beleg dafür, daß schon für den frühen Rembrandt in der Philemon und Baucis-Geschichte allein der Erkenntnisvorgang von Belang ist. Rembrandt hat nämlich, wie die Forschung seit langem weiß, für sein wohl 1629 zu datierendes »Emmaus«-Bild Hendrik Goudts Nachstich nach Elsheimers »Philemon und Baucis«-Gemälde in einigem Detail genutzt<sup>63</sup>. Die Geschichten haben das gleiche Rahmenthema. Auch Christus offenbart sich den nach Emmaus gehenden Jüngern nicht. In der Bibel heißt es: »Ihre Augen wurden gehalten, daß sie ihn nicht erkannten«<sup>64</sup>. Erst beim Mahl, beim Brotbrechen kommt die Erleuchtung über sie: »Da wurden ihre Augen geöffnet, und sie erkannten ihn«<sup>65</sup>. Elsheimer-Goudt zeigen den Moment, als Baucis aus dem Schatten kommend im starken Licht-Schatten-Kontrast am Tisch die Götter erkennt. Diese Veranschaulichung des Offenbarungsvorganges als extremes Licht-Schatten-Phänomen hat Rembrandt bei Elsheimer vorgebildet gesehen, adaptiert und noch gesteigert. Auch bei Philemon und Baucis also geht es um sehendes Erkennen als einziger Form reinen Sehens.

Daß es sich zumal bei der Aktaion-Geschichte im Verständnis des holländischen 17. Jahrhunderts um ein Moralexempel handelt, bei dem die Verwerflichkeit unkeuschen Sehens thematisiert wird, steht außer Frage, es gibt Belege im Überfluß<sup>66</sup>. Doch es läßt sich darüber hinaus nachweisen, daß

<sup>62</sup> Ovid, *Metamorphosen* VIII, 616–715.

<sup>63</sup> Zuerst wohl von K. Freise, *Rembrandt und Elsheimer*, in: *The Burlington Magazine* 13, 1908, 38f. erkannt. Wolfgang Stechow, *The Myth of Philemon and Baucis in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4, 1941, 103–113, bes. 110f., mit Rückgriffen auf Bode und Rijckevorsel (Anm. 15), 77 und seinen eigenen Aufsatz: *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3, 1934, 329–341, bes. 333 (zum Erkenntnisvorgang). Wie Stechow gezeigt hat, folgt Rembrandt einer auch in der italienischen Kunst geläufigen formal-typologischen Angleichung von Philemon und Baucis-Geschichte und Emmausmahl; Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960, 131f.; H. Möhle, *Die Zeichnungen Adam Elsheimers*, Berlin 1966, Kat.Nr. 11 und 43; Kat.Ausst. Adam Elsheimer, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt 1967, Kat.Nr. 38.

<sup>64</sup> Lukas 24, 16.

<sup>65</sup> Lukas 24, 31.

<sup>66</sup> Sluijter, de »Heydensche Fabulen« (Anm. 12), bes. 171–176 (Pers, Bredero, Cats; Alciat, Aneau, Sambucus, Whitney, Thronus Cupidinis usw.). Ein interessantes Beispiel stoischer Interpretation der Verwerflichkeit der Hingabe an die äußerlichen Sinne sei nachgetragen. In Philipp von Zesens Roman »Adriatische Rosemund« von 1645 wird das Aufflammen einer heftigen Liebe durch bloßen Blickkontakt zwischen Markhold und Rosemunde im Amsterdamer Haus ihres Vaters Sünnebold geschildert. Markhold berichtet einem Freund von dieser Begegnung, die im Zimmer von Rosemundes Schwester stattfand. Doch Markhold unterbricht diese Liebesschilderung plötzlich und bietet dem Freund eine genaue Beschreibung der künstlerischen Zimmerausstattung an. Diese Ausstattung, das erklärt die Unterbrechung, hat ein Programm, das ausschließlich der Liebe gewidmet ist. Über die Realisierung dieses Programmes versucht Markhold seine Liebesgefühle mit dem Liebesbegriff der Konvention in Übereinstimmung zu bringen, zu rationalisieren und zu zügeln. In der Mitte des Zimmers hängt ein Prunkleuchter, bei dem zwölf Putti eine Venus umschweben mit Kerzenhaltern, Liebesfackeln also, in der Hand. Ein erzürnter Cupido versucht mit Pfeil und Bogen ihre Lichter auszuschießen, er trägt das Motto, das dem ganzen Zimmerprogramm gilt: »alles verkährt« (Philipp von Zesen, *Adriatische Rosemund*, 1645, hrsg. von Max Herrmann Jelinek, Halle a.S. 1899, 47). An den Wänden nun hängen neben emblematischen Bildern, die auf Heinsius und Otto van Veen zurückgehen, Bilder, die unter anderem Ovids »Metamorphosen« illustrieren (zu dem ganzen Programm: Bernd Fichtner, *Ikongraphie und*

zur Entstehungszeit von Rembrandts Bild auch das irritierende Faktum reflektiert wurde, daß sich der Betrachter eines Dianenbildes selbst in der Rolle des Aktaion befindet und über sein Sehen Rechenschaft abzulegen hat. In Gedichten von Jan Vos<sup>67</sup> und vor allem Jacob Cats von 1637 wird der Betrachter vor »Diana und Aktaion«-Darstellungen sich seines nicht unproblematischen Sehens bewußt; bei Cats erschrickt er ganz wörtlich, »und

fühlt sich, als ob er (der Betrachter) Aktaion wär<sup>68</sup>«.

Ein Grund für die besondere Verbreitung des Aktaion-Themas in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts dürfte darin zu sehen sein, daß die Bilder in mehr oder auch weniger moralischer Form mit der Spannung von animiertem und verbotenen Sehen spielen.

Rembrandt nun beläßt es nicht bei der allein vom

Ikonologie in Philipp von Zesens »Adriatische Rosemund«, in: Ferdinand von Ingen (Hrsg.), Philipp von Zesen 1619–1669, Beiträge zu seinem Leben und Werk (= Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Bd. 1, hrsg. von Hans-Gert Roloff), Wiesbaden 1972, 123–136; s. dort auch den Beitrag von Ferdinand von Ingen, 76f.). Von Zesen gibt an anderer Stelle an (von Zesen, 242), daß er Karel van Manders Ovid-Kommentar benutzt hat. Ebenda, 49 heißt es: »Näben disem gemälde sahe man wider ein anderes, welches ihm an gröhse gleich wahr, dahr-in-nen die traurige üm-gestaltnus des weidmans bei däm bade der Jahgt-jung-frauen der weidinne entworfen wahr, mit disem spruchche: »Zu führ-wüzzig/ macht zorn-hizzig.« Die Verwandlung des vorwitzigen Aktaion ist also Strafe für seine ungezügelter Lüste. Für Markhold sind dieses und andere Bilder Exempel, die ihn die Beherrschung seiner Triebe lehren. Conrad Wiedemann hat darauf aufmerksam gemacht, daß Philipp von Zesens stoische Moral gelegentlich wörtlich Justus Lipsius' berühmtem Constantia-Traktat folgt, in dem der zwingende Vorrang der ratio vor bloßer opinio demonstriert wird. Allein rationale Vernunft bringt wahre, göttliche Erkenntnis, Hingabe an die Sinne zeigt den Menschen im Banne der gefallenen Natur. So dient Markhold das Bildprogramm dazu, gegen seine Gefühle ratio triumphieren zu lassen. Markhold lobt die Drastik der Bilder, ihre demonstrative Sinnlichkeit, weil sie ihm seine eigene falsche Sinnlichkeit erst zu Bewußtsein bringt (s. Conrad Wiedemann, Bestrittene Individualität, Beobachtungen zur Funktion der Barockallegorie, in: Formen und Funktionen der Allegorie, hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, 581–585). Die Drastik der Bilder ist hier also didaktisches Instrument zur Förderung der Selbsterkenntnis ihrer Betrachter.

<sup>67</sup> Zitiert bei Sluiter, De »Heydensche Fabulen« (Ann. 12), 176f. (Jan Vos, Alle de gedichten, Amsterdam 1726, I, 324).

<sup>68</sup> I. Cats, Prouf-steen van de Trou-ringh, Dordrecht 1658, in: In alle de Wercken van de Heer Jacob Cats, Dordrecht 1659, 235, der vollständige Text lautet: »Hy sieht een d'eene kant hoe sich Diana wast./ En hoe het maeghde-rot op hare diensten past: Hy siet de Nymphen selfs tot aen haer nackte lijen./ Hy siet de jacht-Godin mit schoone doecken vrijven;/ Hy sietten, en hy schrickt, uyt vreesse van gevaer./ En voelt hem even soo, of hy Actaeon waer. Maer als hy keert het werck om

alle dingh te weten./ So vint hy Cadmus neef, die leyt daer al verbeten./ Hy siet Melampus staen sijn alderliefstend hondt./ Die sit hem op het lijf en bijdt hem in den mont./ De droeve Jongelingh die schijnt hem aen te spreken./ Maer vint dat sijn stem sijn knechten is ontleken./ Hy siet Diana staen./ die toont haer als verbljijdt./ Om dats' in sijn verdriet magh koelen haven spijt./ Hy siet ter zijden af haer blijde Nymphen danssen./ Hy siet haer al gelijck gejeert mit groene kranssen./ Om dat hy was gevelt, en niet meer sien en magh./ Die met een der tel oogh haer naeckte lede sagh./ De Vorst op dit gesicht die voelt sijn geest verrucken./ He siet aen alle kant, hy let op alle stucken./ Hy let oock op het lint dat in het schoentjen stack./ En hoe een kleyn gedicht als tot den Leser sprack, »Laet geen oogh te verre schieten./ Want het kan tot quaet gediën:/ Watje niet en mooght genieten./ Dat en hebje niet te sien.« Auch Sluiter (Ann. 12), 177 zitiert aus der Beschreibung bei Cats. Auf Aktaion, der von seinen Lüsten, seinen Hunden, verschlungen wird, spielt Cats noch an anderer Stelle des »Prouf-steen« an: Cats, 77f.

Nun ist natürlich der Betrachter von Diana und Aktaion-Bildern schon durch den direkten Blick einer der Dianenbegleiterinnen aus dem Bilde angesprochen. Auch Rembrandt verzichtet mit seiner im Wasser hokenden Nymphe nicht auf dieses Motiv. Gelegentlich ist es jedoch ausgesprochen zugespitzt, wie auf Sadelers Stich nach Joseph Heintz, den der sehr jugendliche Poussin 1614 kopiert hat (Abb. bei Anthony Blunt, Poussin, Text (= Bollington Series XXXV, 7), Washington 1967, Abb. 8 und Tafelband, Pl. 1). Zu Heintz' Bild und dem Nachstich s. jetzt: Kat. Ausst. Prag um 1600, Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel Essen 1988, Kat.Nr. 135 und 303. Bei Heintz selbst schaut eine im Hintergrund im Schatten stehende Nymphe auf den Betrachter, in Sadelers Nachstich dagegen kokettiert eine der vorne liegenden Dianennymphen mit dem Betrachter, indem sie die Linke scheinbar schamhaft vor das Gesicht führt, dabei aber lächelt und mit dem alten Narrengestus (s. etwa Johann Liss' Radierung, wohl aus seiner niederländischen Zeit 1615–19, »Der Narr als Kuppler«, Kat. Ausst. Johann Liss, Augsburg 1975, Kat.Nr. B 42) durch die gespreizten Finger schielt. Die Keuschheit ist wohl vorgeblich, und der Betrachter wird eher spielerisch zum Narren gehalten. Es handelt sich um augenzwinkerndes Einverständnis.

Gegenstand her vorgegebenen offenen Spannung, sondern thematisiert die Rolle des Betrachters innerbildlich. Denn die beiden Alten sind das unmittelbare Gegenüber des Betrachters im Bilde, ihre auf der Höhe der Horizontlinie erscheinenden Köpfe markieren den Sehpunkt; wie der Betrachter, so schauen auch sie von erhöhtem Standpunkt auf die Dianenszene herab. Philemon erschrickt über das, was er sieht, doch er wird ohne Strafe bleiben, denn sein Sehen ist rein.

Der Appell an den Betrachter ist deutlich, doch scheint er bei Rembrandt nicht nur moralisch zu sein. Eine erste Idee zur Bildrolle der beiden Alten nämlich mag ihm wieder Domenichinos Dianenbild vermittelt haben. Dort tauchen rechts am Bildrand im Gebüsch zwei Hirten auf, die die Wettkampfszene des Dianengefolges belauschen. Der eine von ihnen schaut aus dem Bilde, hat den Finger an den Mund gelegt und fordert auch den Betrachter zur Vorsicht auf. Mag es sich bei den Hirten auch um eine Aktaion-Allusion handeln – die Entdeckung der Hirten durch den getroffenen, herabfallenden Vogel scheint bevorzustehen –, so ist ihre Bildfunktion, wie wir von Bellori 1672 lernen können, doch eine andere. Er sieht in ihnen in der Tat Stellvertreter des Betrachters. So wie die Hirten schauen und schweigen, so sollten auch wir hinschauen – und jetzt kommt die entscheidende Nuance –, das Bild bewundern und den Künstlern für sein Werk preisen<sup>69</sup>. Die Wahrnehmung des besonderen Kunstcharakters des Bildes erlaubt also den Blick auf das verbotene Thema.

Rembrandt scheint durch den Kunstgriff, die Betrachterperspektive innerbildlich anschaulich werden zu lassen, diese Dimension zusätzlich für sein Dianenbild in Anspruch zu nehmen.

Selbst wenn es sich bei Rembrandts beiden Alten nicht um eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Teiresias oder von Philemon und Baucis handeln sollte, sondern nach italienischem Vorbild um reine Reflexionsfiguren, Figuren, die innerbildlich die Betrachterperspektive reflektieren und die der Künstler frei hinzuerfunden hat<sup>70</sup>, so kann die Heranziehung der Teiresias- und der Philemon und Baucis-Geschichte doch die Reflexionsebene bestimmen helfen. Denn im Gegensatz

zu den italienischen Vorbildern, die sich in einem breiten klassizistischen Diskurs über Kunstprobleme befanden, dürften die Figuren bei Rembrandt nicht einen reinen kunsttheoretischen Reflex darstellen. Kulturgeschichtlich notwendig scheint in Holland künstlerisches Sehen zugleich eine ausgeprägtere moralische Dimension zu haben, ja nur in moralischer Überformung reflektierbar zu sein. Und insofern sind die beiden Dianenthemen nicht bloßer Anlaß zur Reflexion rein künstlerischer Probleme, sondern Ausdruck besonders bedingter künstlerischer Sicht.

Um es noch einmal in einem Satz zusammenzufassen: Rembrandt hat den Bildtypus des Poelenburch überboten, aus Landschaft mit Staffage Historie werden lassen, er hat Albertis Anweisungen souverän und betont gehandhabt, die italienische Klassik herausgefordert, Domenichino sein Stilideal entgegengestellt, Lanfranco womöglich gar durch die Kombination dreier Ovidischer Metamorphose-Szenen übertrumpft und nach diesem Paragone auch noch den Betrachter belehrt und sein Sehen gelenkt, als künstlerisches und damit auch moralisches bestimmt. Zugegebenermaßen ein Parforceritt, der zeigt, daß Rembrandt auf der Suche ist; auftrumpfend bezieht er eine Gegenposition, die noch nicht wirklich eine eigenständige Form gefunden hat. Doch mit der Frage nach den Möglichkeiten erkennenden Sehens ist ein Zentralproblem seiner späteren Kunst bereits aufgeworfen.

<sup>69</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, 356.

<sup>70</sup> Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, daß die Thematisierung der Betrachterperspektive im Bilde zu einem zentralen Motiv der italienischen Kunst und Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts geworden ist. Seinen bezeichnendsten Ausdruck hat dies in der Prägung der sogenannten »vecchiarella«-Anekdote gefunden, in der im Reflex auf die Betrachtungsreaktion der Paragone zwischen den Historien Domenichinos und Guido Renis entschieden werden soll, s. Felix Thürlemann, *Betrachterperspektiven im Konflikt, Zur Überlieferungsgeschichte der »vecchiarella«-Anekdote*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21, 1986, 136–155.

Um nicht mißverstanden zu werden: die folgenden Bemerkungen wollen nicht Russells Interpretation (Anm. 2) gänzlich in Frage stellen, sondern eine Antithese umreißen, die der aggressiven Dimension des Bildes gerecht wird. Die Synthese der Deutungen steht aus.

Gerda Kempfer, *Ganymed, Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*, phil. Diss. Würzburg, Köln-Wien 1980, 127–138 hat den Vorschlag gemacht, in Rembrandts »Ganymed« eine Satire auf den Kardinal-Infanten Don Ferdinando, den Bruder des spanischen Königs Philipp IV. zu sehen; das Bild hätte damit eine direkt tagespolitische Dimension. Ferdinand war nach der siegreichen Schlacht bei Nördlingen vom 4. September 1634 als Stalthalter der Südniederlande triumphal in Brüssel, Gent und Antwerpen eingezogen. Februar 1635 schlossen die nördlichen Provinzen einen Vertrag mit Frankreich und versuchten die südlichen Niederlande zum Abfall von Spanien zu bewegen – was nicht gelang. Die kriegerischen Auseinandersetzungen wogten 1635 hin und her. Für den Norden mußte der Kardinal-Infant der entscheidende Gegner in politischer, wie religiöser Hinsicht sein. Der nicht gerade keusche Lebenswandel Ferdinands gab den Zeitgenossen auch im Jahr 1635 genügend Anlaß zu bissigen Kommentaren (Kempfer, 137), schon von daher wäre es nicht so abwegig, ihn mit den »amori di Giove« in Verbindung zu bringen. Den direkten Hinweis für diesen Zusammenhang scheint ein bisher nicht zu erklärendes Detail auf Rembrandts Bild zu geben: die große, im Flugwind schwingende Quaste mit kleinen Glöckchen am Ende vorm Bauch des brüllenden Ganymed. Es scheint sich um ein Cingulum zu handeln, das eben auch zur Kardinalsrobe gehört. Es gilt, worauf die Autorin verweist, als Sinnbild der Enthaltsamkeit und der Bändigung der niederen sinnlichen Triebe. Fürwahr ein passendes Attribut für den liebessüchtigen Jupiter und den ihm nicht nachstehenden Kardinal. Auf die weiteren Attribute, die Vorzeichnung und anderes ist hier nicht einzugehen. Indirekt wichtige Ergänzungen zu dieser vorsichtig vorgetragenen Deutung liefert die Arbeit von Anette Kruszynski, *Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts*, phil. Diss. Hamburg, Worms 1985, die sorgfältig die mythographischen Deutungsweisen zum Ganymed-Mythos und ihre Entwicklung scheidet. Zu Recht weist sie darauf hin, daß in der Sekundärliteratur eindeutig und einseitig die neuplatonisch-erotische Deutungsvariante (im 17. Jahrhundert primär moralisch gewendet) dominiert und so die von den Mythographen immer wieder vorgetragenen übrigen Deutungsformen aus dem Bewußtsein der Forschung verdrängt hat. Wenn schon Russell (Anm.

2) zudem auf die physisch-naturale (oder kosmologisch-physikalische) mit dem Hinweis auf die Aquarell-Tradition abgehoben hat, so lehnt Kruszynski besonderen Wert auf die Tradition der euhemeristisch-historischen Ausdeutungsform, die schon bei Boccaccio zur direkt politischen werden kann (Kruszynski, 14). Und Boccaccio ist es auch, der sie im Falle des Ganymed mit der physisch-naturalen verbindet (ebenda), ihn interessiert die moralische nicht. Sie spielt als Möglichkeit dann wieder seit Laudino und Conti eine große Rolle (ebenda, 16 und 19). Der Tradition der politischen Ausdeutung des Ganymed-Mythos widmet die Arbeit ein größeres Kapitel (56–84), das im Zusammenhang mit Rembrandt insofern von Wichtigkeit ist, als die positive politische Ausdeutung des Ganymed vor allem mit dem Typus der Apotheose eines Herrschers zu Lebzeiten verbunden wird. Es wäre also denkbar, in Rembrandts Bild eine Parodie auf diesen neuen Typus der Apotheose des lebenden Herrschers im Gewande des Ganymed zu sehen. Rembrandt hätte geradezu alle Bestandteile des Mythos und seine Deutungsmöglichkeiten genutzt: die historisch-politische, die physikalische und beide zuletzt unter dem Gesichtspunkt der moralisch-allegorischen gesehen. Stefan Grohé, *Bochum*, hat in einem Hauptseminar versucht, die Deutungsansätze dieser beiden Dissertationen in Bezug auf Rembrandts »Ganymed« zu verbinden. Doch scheint all dies die Möglichkeiten des Bildes nicht zu erschöpfen. Rembrandt hegt offenbar auch bei diesem Bild Paragone-Gedanken. Sein Gegner könnte auch hier Rubens gewesen sein. Denn Rubens ist es bekanntlich, der den Einzug des Kardinal-Infanten in Antwerpen April 1635 mit einem großen Bildprogramm ausgestattet hat (s. J. R. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi* [= *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. XVI], Brüssel 1972). Rembrandts Bild als politische und künstlerische Antwort auf Rubens' Verherrlichungszyklus zu sehen, ist verlockend. Wobei natürlich die Frage offen bleibt, für wen und für welchen Zweck ein derart anspruchsvolles großes Ölbild gedacht gewesen sein kann. Denkt man den Rubens-Bezug weiter, so würde sich noch mehr anbieten. Ferdinand war ab 1636 – der Briefwechsel ist überliefert – die Vermittlungsperson für seinen Bruder Philipp IV. bei dessen Auftrag an Rubens, das königliche Jagdschloß Torre de la Parada beim Prado unweit Madrid mit einer Serie von mehr als sechzig Bildern auszuschnürcen und zwar mit mythologischen Szenen, zumeist nach Ovids »Metamorphosen« (s. Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada* [= *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. IX], Brüssel 1971). Dazu gehörte natürlich auch eine »Ganymedentführung« (ebenda, Kat.Nr. 24), die möglicherweise schon

1628 in Madrid entstanden ist (s. Max Rooses, Rubens' Leben und Werk, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1905, 597). Dieses Bild, dessen inhaltliche Implikationen hier nicht zur Debatte stehen, könnte für Rembrandt, wenn er es denn gesehen hat, in mehrfacher Hinsicht Ausgangspunkt gewesen sein. Nicht nur nutzt auf beiden Bildern der Adler auch seinen Schnabel, um Ganymed am Zeug zu halten, sondern Rembrandt könnte auch mit Ganymeds gewaltigem Kinderpopo die Backenpracht von Rubens' Ganymed persifliert haben. Schließlich kann man bei längerem Betrachten wohl auch kaum umhin, den recht seltsam hängenden Köcher des Rubensschen Götterliebings, dessen Pfeile kurz vorm Herausrutschen sind und dessen hinteres Ende hier zu einem vorderen Ende wird, nicht sexualiter zu lesen. Mag es sich bei Rubens auch um ein noch so kultiviertes Spiel mit den homoerotischen Untertönen des Themas handeln, in der direkten Gegenüberstellung mit Rembrandts

Ausdeutung dieses Vorwurfes verliert der Platonismus schlagartig seine Aura. Immerhin sollte zu denken geben, daß Rembrandts Schüler Samuel van Hoogstraten nach seiner Wendung zur klassischen Norm in seiner »Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst«, Rotterdam 1678, 94 das Ganymed-Thema für die Kunst gänzlich ablehnt: auf Grund seiner ungehörigen homosexuellen Dimension – nicht umsonst hießen die Lustknaben in calvinistischen Kreisen des 17. Jahrhunderts »Ganymedes« (E. de Jongh, Kat. Ausst. Tot le ring en vermaak, Amsterdam Rijksmuseum 1976, 132f.). Letztlich würde so aus Rembrandts politischer Allegorie zugleich eine demonstrative künstlerische Kritik an Rubens und seiner Mythosauffassung. Dies nun allerdings, so vorsichtig es vorgetragen sein soll, würde vorzüglich mit den hier zu Rembrandts Dianenbild entwickelten Gedanken harmonisieren.