

## IMITATIO ODER DISSIMULATIO?

### BEMERKUNGEN ZU REMBRANDTS ANTIKLASSIZISMUS

JÜRGEN MÜLLER

Am 9. April 1639 zeichnet Rembrandt eine Skizze nach einem berühmten Gemälde, das er bei einer Versteigerung in Amsterdam sieht.<sup>1</sup> Es handelt sich um Raffaels *Bildnis des Baldassare Castiglione* von 1515, das sich heute im Louvre befindet.<sup>2</sup> Achtet man auf die formale Ausführung der Zeichnung, erkennt man, dass Rembrandt auf sein Unterfangen offenbar nur wenig Zeit verwendet hat. Eilig notiert er den Namen des Dargestellten, den Namen des Malers, den erzielten Preis und das Jahr der Versteigerung, 1639: „De Conte batasar de kastijlijone van Raefaël verkoft voor 3500 gulden“.<sup>3</sup>

Mit wenigen Pinselstrichen ist das Porträt eines Mannes in Szene gesetzt. Aber im Vergleich zu den feinen Zügen, die das von Raffael gemalte Bildnis des Baldassare Castiglione auszeichnet, wirkt Rembrandts Darstellung des „gentilhuomo“ fast ein wenig bäurisch. Diesen Eindruck erweckt vor allem die grobe Nase, die der Zeichner mit einem dicken runden Bogen besonders betont hat. Die Vermutung liegt nahe, dass es Rembrandt gar nicht um eine wirkliche Porträtähnlichkeit ging, sondern ihn vor allem die patrizierhafte Souveränität interessierte, die der *Cortegiano* Castiglione zum Ausdruck bringt. In stoischer Ruhe, die Hände ineinander gelegt, blickt er dem Betrachter direkt in die Augen.

Es ist immer betont worden, wie einflussreich diese flüchtige Zeichnung für das Schaffen

des Niederländers war. Denn nicht weniger als drei Selbstbildnisse Rembrandts lassen sich auf die Kenntnis des Raffaelgemäldes zurückführen. Das bekannteste von ihnen ist wohl das Londoner Bild, das ins Jahr 1640 datiert ist.<sup>4</sup> Selbstsicher inszeniert sich Rembrandt in prachtvoller Kleidung und gelassener „sprezzatura“, so wie es Castiglione dem jungen Edelmann in seinem berühmten Buch empfiehlt.<sup>5</sup>

Neben Raffael zitiert Rembrandt aber noch einen weiteren großen Künstler der italienischen Renaissance. So lässt sich in der Armhaltung des Künstlers in Verbindung mit der Brüstung unschwer eine Anspielung auf den sogenannten „Ariost“ Tizians erkennen.<sup>6</sup> Ebenso wie der Venezianer durchbricht auch Rembrandt die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum, indem er seinen rechten Arm leger über die Brüstung ragen lässt. Das Bild Tizians befand sich, Joachim von Sandrart zufolge, in Amsterdam, genauer in der Sammlung des Alphonso Lopez, der dann auch den „Castiglione“ Raffaels ersteigern sollte.

Auch in den radierten Selbstbildnissen sind die italienischen Vorbilder verarbeitet worden – nicht weniger eindrucksvoll als im Gemälde. Stolz und selbstbewusster als im gestochenen Bildnis aus dem Jahre 1639 hat sich Rembrandt vielleicht nie wieder dargestellt: Kühn und heroisch fixiert er den Betrachter.<sup>7</sup>

Wenn die Selbstbildnisse des Niederländers berühmte italienische Vorbilder zitieren, formulieren sie ein bestimmtes Anspruchsniveau. Der Maler will als freier Künstler und nicht als Handwerker angesehen werden, und er stellt sich ostentativ mit den zitierten Vorbildern auf eine Stufe. Ich bin der holländische Raffael, sagen uns solche Bildnisse unmissverständlich. Und damit wir dies auch wirklich verstehen können, müssen die Vorbilder erkennbar und als Maßstab anwesend bleiben.

Im Folgenden soll versucht werden, Rembrandts Verhältnis zur Imitatiolehre seiner Zeit genauer zu fassen. Im Zentrum der Überlegungen stehen dabei zwei seiner wohl berühmtesten Werke, die Frankfurter *Blendung des Simson* und die sogenannte *Judenbraut* aus Amsterdam. Wenn ich dennoch zunächst einige Selbstbildnisse hervorgehoben habe, so deshalb, um an die Ambitionen des zu jenem Zeitpunkt 34-jährigen Künstlers zu erinnern, der sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere befindet. Die besprochenen Selbstbildnisse zeigen einen mehr als selbstbewussten Künstler, der sich als Edelmann und Malerfürst zu stilisieren weiß.

Wenden wir uns nun unserem zweiten „Zitatbeispiel“ zu. Rembrandts *Blendung des Simson* von 1636 ist eine schockierende, weil hochgradig realistische Variante malerischer Schmerzdarstellung.<sup>8</sup> Die Szene ist von einer dramatischen Lichtregie bestimmt. Wir befinden uns im Inneren eines Zeltes, in dessen Dunkel durch eine Öffnung am linken Bildrand helles Schlaglicht fällt, das den Akt der Blendung deutlich ausleuchtet. Wir werden Zeuge, wie einer der Schergen seinen Dolch in Simsons rechtes Auge rammt. Die Lage des Helden, der von einem weiteren Schergen rittlings am Bart zu Boden gezerrt wird, während ein dritter brutal sein Handgelenk mit einer schweren Eisenkette bindet, ist ausweglos. Denn links von ihm steht ein Wächter, der

bereit ist, ihn bei allzu großer Gegenwehr umgehend zu erstechen. Zugleich entdecken wir die fliehende Dalila, die im Begriff ist, den Ort des Grauens zu verlassen, auf den sie einen geradezu entzückten Blick zurückwirft – in der einen Hand die Schere, in der anderen Simsons Haupthaar: Sinnbild und Bedingung seiner sprichwörtlichen Stärke. Seiner Kraft beraubt, wird der Held nun zum leidenden Opfer der hinterhältigen Philister.<sup>9</sup>

Die Blendung ist als Moment absoluten Schmerzes ausgewiesen, der offenbar den gesamten Leib Simsons durchfährt. Die Beine hat er angezogen, und sogar die Zehen sind krampfartig gekrümmt. Am krassesten spricht sich die Pein allerdings im Gesicht aus, dort also, wo der Schmerz sich unmittelbar ereignet. Das linke Auge hat er aus einem Schutzreflex heraus zusammengekniffen, und die Zahnreihen beißen zur Schmerzminderung gewaltsam aufeinander.

Colin Graham Campbell hat entdeckt, dass Rembrandt für die zentrale Gestalt des Simson auf die Mittelfigur der Laokoongruppe zurückgreift<sup>10</sup> – ein Hinweis, der in der Sekundärliteratur bislang jedoch zu keiner befriedigenden Deutung geführt hat.<sup>11</sup> Aus dem Inventar, das anlässlich seines Konkurses im Jahre 1656 erstellt wurde, erfahren wir zudem, dass sich eine kleine Kopie der berühmten Figurengruppe im Besitz des Künstlers befand.<sup>12</sup> Mit seinem Laokoonzitat stellt sich Rembrandt in eine lange Tradition. Unzählige sind die bildkünstlerischen Anverwandlungen des antiken Vorbilds seit der Renaissance, von denen hier lediglich ein prägnantes Exemplum vor Augen geführt werden soll.<sup>13</sup>

Schauen wir also auf einen Kupferstich von Hendrick Goltzius nach einem Gemälde von Cornelis van Haarlem, der die sogenannten *Gefährten des Cadmus* darstellt.<sup>14</sup> Dieser Stich ist als eine spezifische Auseinandersetzung mit dem *Laokoon* zu werten. Es handelt sich um

einen Rückenakt mit signifikant in die Höhe gerecktem Arm, der das Zitat als solches zwar ausweist, durch die Ansicht von hinten eine unmittelbare Erkenntnis der Entlehnung aber zugleich erschwert. Mit diesem Gestus hat sich einer der Gefährten gegen den übermächtigen Drachen zur Wehr gesetzt, doch dieser ist dabei, das Gesicht seines Opfers auf brutale Weise zu zerfleischen und seine Krallen in dessen Körper zu schlagen. Bei genauem Hinsehen stellt man fest, dass es sich hier um einen zweiten Gefährten handelt, dem der Drache den Kopf offenbar schon abgerissen hat.

Es dürfte Teil der dramaturgischen Strategie des Blattes sein, dass dem Betrachter angesichts der Grausamkeit der Szene der klassische Laokoon zuerst nicht in den Sinn kommt. Vielmehr ist man gebannt und zugleich abgestoßen von der widerwärtigen Zurschaustellung des schrecklichen Ereignisses, die offensichtlich die Grenzen des Schicklichen weit überschreitet.

Hat man aber die erste Befangenheit überwunden, treten die Überbietungen des antiken Vorbilds klar vor Augen. Der Gefährte des Cadmus scheint muskulöser als Laokoon, doch auch der Drache ist ungleich stärker und furchteinflößender als die antike Schlange. Cornelis nimmt die Geschichte zum Vorwand, um das Laokoon-Motiv zum absoluten Exzess zu treiben. Es handelt sich um eine Überbietungsgeste gegenüber dem antiken Vorbild: Aus *Imitatio* wird *Aemulatio*.

Ist eine solche Überbietungsgeste nun auch bei Rembrandt als künstlerisches Telos anzunehmen? Die ungefilterte Gewaltdarstellung soll hier eine distanzierte Haltung des Betrachters verunmöglichen und die kunstvolle Verarbeitung fremder Motive fürs Erste verbergen. Allerdings ist die mythologische Phantastik in der *Blendung* einem gnadenlosen Verismus gewichen. Rembrandt verzichtet darüber hinaus auf die geradezu erotisch-dynamische Stilisierung des nackten

Körpers, die für den antiken Laokoon so bezeichnend ist. In der Skulptur lässt der Schmerz die Schönheit des Laokoon erst ganz hervortreten: So zeigt sich sein gewaltiger Oberkörper gerade in der mühevollen Abwehr der Schlangen, und seine angespannte Bein- und Bauchmuskulatur vermittelt einen schon fast lasziven Eindruck von der Intensität des Affektes.

Bei Rembrandt dagegen scheinen alle Gliedmaßen nur ruckartig zucken zu können; es ist ein Kampf ohne Würde; der Schmerz wird nicht ästhetisch sublimiert sondern potenziert. Offenbar liegt es in der Absicht des Künstlers, die physische Realität des Schmerzes zu präsentieren und nicht dessen heroische Verklärung. In diesem Sinne geht mit seiner Darstellung notwendig eine ausgesprochene Verhässlichung einher – ganz davon abgesehen, dass Rembrandts Protagonist ohnehin nicht klassizistischen Idealen entspricht, sondern von eher derb-gedrungener Statur ist. Dass ein solcher affekttheoretischer Hintergrund hinzugedacht werden muss, belegt auch Cesare Ripas Handbuch *Iconologia*, das den Laokoon ausdrücklich als Sinnbild und Inbegriff des Schmerzes ausweist.<sup>15</sup>

Vielleicht darf man davon sprechen, dass Rembrandt einen Moduswechsel vorgenommen hat, um aus der klassisch-antiken eine biblisch-alttestamentliche Historie werden zu lassen. Mit der Motivübernahme geht eine Korrektur in Bezug auf das Verhältnis zur männlichen Schönheit einher, indem Rembrandt die körperliche Integrität des Helden derart attackiert, dass der Betrachter von dessen Anblick bei gleichzeitiger Faszination abgestoßen sein muss. Gleichwohl liegt das Ziel nicht in der Überbietung des Laokoon in puncto Dramatik.

Vielmehr ist dieser nur das Medium einer Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen, namentlich mit Rubens und dessen *Prometheus*.<sup>16</sup> Zudem sei auf den berühmten Nachstich von

Cornelis Cort nach Tizians *Tityos* verwiesen.<sup>17</sup> Ein Vorbild, das Volker Manuth als primäre Quelle Rembrandts annimmt, allerdings ohne den Laokoon in seine Betrachtung mit einzubeziehen.<sup>18</sup>

Gemeinsam ist den Bildern von Tizian und Rubens, dass sie das Laokoon-Motiv auf den Kopf stellen und damit seine Zithaftigkeit verbergen. Diese Inszenierung hat in wirkungsästhetischer Hinsicht große Vorteile, denn durch die Verkehrung gerät der Kopf an den unteren Bildrand, mithin an die ästhetische Grenze. Entsprechend rückt das Gesicht, der primäre Träger des Affektausdrucks, dem Betrachter unangenehm nahe, was eine Steigerung der Präsenz des Dargestellten bewirkt.

Hierin folgt Rembrandt seinen Vorgängern, doch die Differenz zur italienisch-flämischen Tradition sticht nichtsdestoweniger ins Auge. Denn während Tizian und Rubens die Nacktheit des Motivs unangetastet lassen, ist Simson im Werk Rembrandts bekleidet. Damit widerspricht der Künstler klassizistischer Kunsttheorie, die – wie beispielsweise bei van Mander – fordert, die Affekte über das Muskelspiel des Aktes sichtbar zu machen. Die Bewegungen der Gliedmaßen seien für den Betrachter eine kunstvolle Hilfe, um den Affektzustand der dargestellten Figuren wiederzuerkennen.<sup>19</sup> Wenn Rembrandt schließlich zeigt, wie der Dolch ins Auge dringt, verletzt er ein weiteres Mal die klassizistische Norm, der zufolge man solche Grausamkeiten nur indirekt darstellen soll.

Gleichwohl ist der holländische Künstler nicht der erste, der das Laokoon-Motiv mit einer Blendung assoziiert. Schon Pellegrino Tibaldi nutzt die Pose in seinen *Szenen aus dem Leben des Odysseus* im Palazzo Poggi in Bologna für die Darstellung des überlisteten Polyphem.<sup>20</sup> Hier sehen wir den Helden aus Ithaka, wie er im Begriff ist, dem Zyklopen

mit einem glühenden Pfahl sein einziges Auge auszubrennen. Aber bei aller einer solchen Tat an sich innewohnenden Brutalität sind wir als Betrachter jedoch auf Distanz gehalten und werden so von den unangenehmen Einzelheiten verschont. Vielmehr dürfen wir uns an der kolossalen Schönheit des Zyklopenkörpers ergötzen, welche die Ursache seines Schmerzes nahezu vergessen lässt.

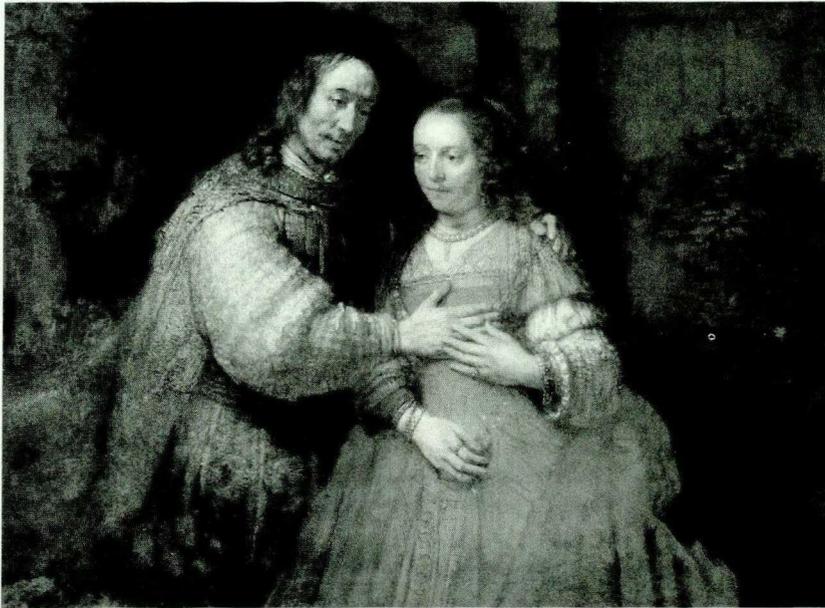
Rembrandt hingegen hebt jede Distanz zur schrecklichen Tat dadurch auf, dass er den Betrachter exzentrisch positioniert. In leichter Untersicht betrachten wir die Szene von rechts und rücken somit unmittelbar an Simsons malträtiertes Gesicht heran. Der Maler tut offenbar alles, um uns möglichst direkt mit der Gräueltat in visuellen Kontakt zu setzen – Ziel ist deren absolute Vergegenwärtigung. Der Realismus, der hierfür in Anschlag gebracht wird, steht im Dienste der Überwältigung, durch die uns das Werk in seinen Bann zwingen will.

Um die Wucht des Ereignisses nicht zu mindern, muss das Laokoon-Motiv als solches zunächst verborgen bleiben, da ein zu leicht erkennbares Zitat die Künstlichkeit der Szene hervorkehren würde. Dies würde bedeuten, dass der Betrachter zu einer „intellektuellen“ Annäherung aufgefordert wäre, bevor das Bild seine „affektive“ Macht entfaltet hätte. In einem zweiten Schritt aber ist das Erkennen des Zitats und die Reflexion über seine Verwendung durchaus erwünscht, denn nur dann kann über die Differenz zum antiken Vorbild das Spezifische der Rembrandtschen Schmerzdarstellung begriffen werden, die sich jeder Verklärung physischen Leidens verwehrt. Der Ort der Blendung ist mit dem dramatisch einfallenden Licht geradezu als camera obscura inszeniert, die bekanntlich als Modell des menschlichen Auges gilt.<sup>21</sup> So stehen hier der Verlust des Augenlichtes und dessen extreme visuelle Präsentation im Zentrum der Bildkonzeption.

Mit seiner *Blendung des Simson* schreitet Rembrandt offenbar systematisch die Grenzen der Repräsentation von Grausamkeit ab. Er tut dies im Bewusstsein, dass er keinen Vergleich mit den großen Vorgängern scheuen, dass er im Gegenteil diesen Vergleich fordern muss, um seine Leistung in ihrer provokanten Geste fassbar zu

Kunsttheorie vor Augen und stellt zugleich das Modell von *Imitatio* und *Aemulatio* in Frage.

Rembrandts Antiklassizismus war Gegenstand zahlreicher Untersuchungen. Erinnerung sei nur an Jan Emmens' einflussreiches Buch *Rembrandt en de regels van de kunst* aus dem Jahre 1968.<sup>22</sup> Ein sprechendes Zeugnis dieses Antiklassizismus ist



1. Rembrandt, *Isaak und Rebekka, sog. Judenbraut* (Amsterdam, Rijksmuseum)

machen. Der Künstler korrigiert aber auch die verklärend-ästhetisierende Schmerzdarstellung der Skulptur und der mit ihr einhergehenden klassizistischen Theorie. Im Sinne größerer Wahrhaftigkeit zeigt Rembrandt die Hässlichkeit des Leidens.

Der Begriff „Wahrhaftigkeit“ ist bewusst gewählt, weil in der *Blendung* anders als in den *Gefährten des Cadmus* kein formalistisches Interesse vorherrscht. Rembrandts Ziel ist nicht die Überbietung, sondern die Reflexion. Dadurch führt er das Diktat der Schönheitlichkeit als unausgesprochene Grundannahme klassizistischer

Rembrandts Satire auf die Kunstkritik, die in das Jahr 1644 zu datieren ist. Emmens sieht in der zentralen Figur des Kunstkritikers ein apokryphes Porträt von Franciscus Junius, dessen Traktat *De Pictura veterum* 1641 ins Niederländische übersetzt wurde.<sup>23</sup> Wie der Titel nahelegt, wird hier die Vorbildlichkeit antiker Kunst propagiert und ihre Nachahmung gefordert. Laut Emmens erhält der eselsohrige Kunstrichter, der das vor ihm befindliche Bild vernichtend kritisiert, von dem Künstler, der sich den Hintern mit einer Buchseite abputzt, die passende Antwort. Ob man bei dem in Rembrandts Satire dargestellten



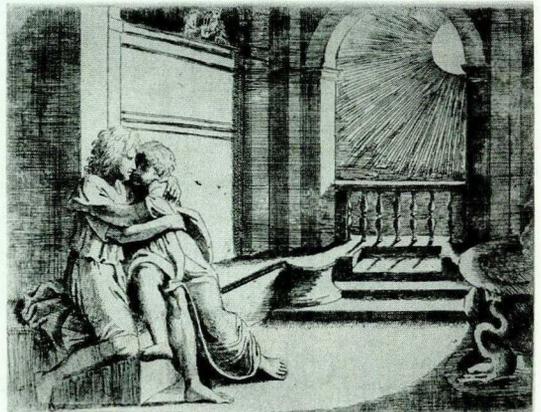
2. Rembrandt, *Isaak und Rebekka von Abimelech belauscht* (New York, Collection S. Kramersky)

Übernahmen kennen gelernt. Zum einen kann mit der Motivübernahme die Definition eines Anspruchsniveaus einhergehen, zum anderen ein Moduswechsel zur Reflexion auffordern. Abschließend sei eine dritte Form des Zitierens in Augenschein genommen, die ich als „ironisches Sprechen“ bezeichnen möchte.

Rembrandts um 1666 entstandenes Gemälde *Isaak und Rebekka*, [Abb. 1] im 19. Jahrhundert als *Judenbraut* bekannt, gehört zu den berühmtesten Werken des Künstlers. Bis heute ist strittig, ob es sich bei dem Gemälde um ein Rollenporträt handelt.<sup>24</sup> Immer wieder wurde die den Dargestellten eigene Würde herausgestellt. Dabei ging mit der falschen Identifikation des Bildes als *Judenbraut* die Vorstellung einher, es handele sich um Vater und Tochter. Diese sei unmittelbar vor ihrer Vermählung und im Begriff das Elternhaus zu verlassen und der Maler würde entsprechend einen entscheidenden Lebensmoment gestalten, einen Augenblick von großer Innigkeit. Der Vater wendet sich seiner Tochter zu, um sie zu verabschieden und umfasst sie zärtlich. Er hat ihr die Hand aufs Herz gelegt; eine Geste, die von der jungen Frau sehr „bewusst“ erwidert

wird. Beide blicken tiefernst und melancholisch – so als würde ihnen der Moment des Abschieds den Hals zuschnüren.<sup>25</sup> Eine Art gemalter Sprachlosigkeit!

Zugleich besitzt das Bild etwas Feierliches. Es ist ein vornehmer Dreiklang von Purpurrot, Goldgelb und Braun. Vater und Tochter sind dem Ereignis entsprechend gekleidet. Sie erscheinen würdevoll, doch keinesfalls herausgeputzt. Worüber sinnieren Vater und Tochter? Sieht er die junge Frau vor seinem inneren Auge als kleines Mädchen? erinnert auch sie sich ihrer Kindheit? Man wird bei der Beschreibung dieses Bildes leicht zum Opfer seiner eigenen Ergriffenheit.



3. Sisto Badalocchio, *Isaak und Rebekka*, Radierung nach Raffael *biblischen Szenen*

Christian Tümpel sieht in dem Gemälde ein typisches Beispiel für Rembrandts Spätstil, der sich durch „grandiose Vertiefung“ auszeichne: Der Maler reduziert alles auf das Wesentliche, geizt mit räumlichen Hinweisen und zeigt uns die Figuren aus relativer Nähe, was nicht selten zur Identifikation solcher Bilder als Historienporträts geführt hat.

Heute wissen wir um die wahre Identität der Dargestellten als Isaac und Rebekka.



4. Erhard Schön, *Liebespaar in Landschaft*  
(Dresden, Staatliche Kunstsammlungen)

Entsprechend verändert sich die Botschaft des Bildes. Vor dem Hintergrund der biblischen Ikonographie zielte die „zärtliche“ Geste auf die dem Thema eingeschriebene Sexualität. Im Lande der Philister hatte Isaak seine schöne Frau als Schwester ausgegeben, bis die Liebe der beiden vom König Abimelech entdeckt wurde, der sie im Garten beobachtet hatte.<sup>26</sup> Dies ist noch in der Vorzeichnung sichtbar, denn Rebekka sitzt auf dem Schoß von Isaak, was ein für die barocke Bildsprache durchaus üblicher Hinweis auf den Geschlechtsakt ist, und wir erkennen den König oben rechts.<sup>27</sup> [Abb. 2] Zudem wurde auf einen Nachstich von Sisto Badalocchio verwiesen, der eine Szene aus Raffaels Loggien wiedergibt, die das gleiche Thema zeigt.<sup>28</sup> Auf dem Balkon im Hintergrund erkennt man den zuschauenden Abimelech, den der niederländische Maler im Gemälde einfach weglässt. [Abb. 3]

Aber nicht nur übereinandergelegte Beine, sondern auch die innige Umarmung ist Teil einer Ikonographie körperlicher Liebe. Dies wird deutlich, wenn wir die christliche Bildsprache verlassen, um uns zwei profanen Werken

zuzuwenden. Auf einem deutschen Holzschnitt des frühen 16. Jahrhunderts sind ungleiche Liebhaber dargestellt. Ein hässlicher Greis berührt den Busen einer jungen Frau, die seine rechte Hand mit ihrer Hand zärtlich an sich drückt, während sie Goldstücke aus einem riesigen Sack nimmt.<sup>29</sup> Offensichtlich wird durch den Handgestus ihre Zustimmung zum Ausdruck gebracht.

Dies gilt auch für eine Federzeichnung [Abb. 4] von Erhard Schön, die um 1530 entstanden ist.<sup>30</sup> In frühlingshafter Landschaft erkennt man ein sich liebkosendes Paar. Er hat seinen rechten Arm um ihre Schulter gelegt, während seine Linke ihren Busen berührt. Zustimmend drückt die junge Frau seinen Unterarm an sich.



5. Crispijn de Passe de Oude, *Isaak und Rebekka*  
*von Abimelech beobachtet*

Trotzdem will die hier thematisierte Sexualität nicht mit dem Bildeindruck von Rembrandts Gemälde übereinstimmen. Wie lässt sich dies erklären? Es reicht offenbar nicht aus, allgemeine Vorbilder zu benennen. Schon der Hinweis auf Raffael vermag wenig zu überzeugen, obwohl er hilft, die Isaak- und Rebekka-Ikonographie der Zeichnung zu identifizieren. In formaler Hinsicht jedoch haben das italienische Vorbild und das

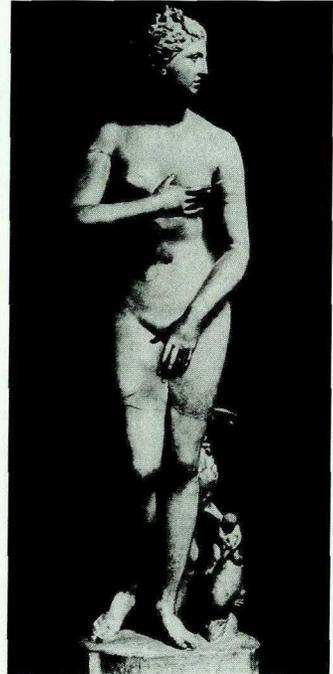
Gemälde nichts mit miteinander zu tun. Denn der Witz der Rembrandtschen Schilderung besteht gerade darin, dass die leidenschaftliche Umarmung bei Raffael nun in eine verhaltene Geste, einen Moment des Innehaltens umgedeutet wird. Wenn wir eine weitere Darstellung desselben Themas von Crispijn de Passe aus dem Jahre 1612 hinzuziehen, [Abb. 5] wird der bevorstehende leidenschaftliche Kuss erahnbar.<sup>31</sup> Die Protagonisten von Rembrandts Isaak-und-Rebekka-Darstellung hingegen wirken ebenso keusch wie ernst.

Im Bewusstesein dieser Praxis können wir Rembrandts Travestien durchschauen. Seine Rebekka folgt nämlich in Wirklichkeit dem Ideal einer *Venus pudica*. Der Künstler könnte sich an der sogenannten „Mediceischen Venus“ [Abb. 6] orientiert haben, die im ausgehenden 16. Jahrhundert wiedergefunden und im berühmten Stichwerk von François Perrier, den sogenannten *Segmenta et Nobilium Signorum et Statuarum* [...] aus dem Jahre 1638, abgebildet wurde.<sup>32</sup> Dies ist allerdings nicht einfach zu erkennen, hat der Maler das antike Vorbild doch nicht nur bekleidet, sondern auch seitenverkehrt wiedergegeben.

Auch in Bezug auf die Figur des Isaak wird man in Perriers Sammlung zur antiken Skulptur fündig, denn Rembrandt hat sich eines weiteren Stiches bedient. Er nutzt die berühmte „Pan-und-Apollo-Gruppe“ [Abb. 7] als Vorbild für die Hände Isaaks sowie für die Haltungen der Oberkörper der Personen. Aber vergessen wir auch nicht den Unterschied zu betonen: Zwar mögen sich die Winkel der Oberkörper ungefähr entsprechen, die Gesichter tun es nicht, blicken sie doch bei Rembrandt aneinander vorbei. In seinem Bild steht kein Kuss unmittelbar bevor.

Im ikonographischen Procedere des Niederländers lässt sich eine Art Subversion erkennen, die nach Erklärung verlangt. Seine Kunst widerspricht ab den 1640er Jahren

sehr deutlich klassizistischen Normen und Verfahrensweisen. Der Maler verweigert sich jedoch nur scheinbar dem Antikendiktat, um die Klassizisten letztlich mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. So macht er sein Zitat



6. *Mediceische Venus* (Florenz, *Galleria degli Uffizi*)

insofern unkenntlich, als er die antikische Nacktheit dadurch vergessen lässt, dass er sie mit der Kleidung seiner eigenen Zeit versieht. Auch wird die klassische Ganzfigurigkeit suspendiert. Mit diesen „Verunklärungen“ geht permanent die Seitenverkehrung als probates Mittel einher. Darüber hinaus kann er auch die Rollen von Mann und Frau vertauschen, um schließlich das antik-pagane Vorbild für eine alttestamentliche Szene zu nutzen. Dies alles zusammen führt zu einer nur schwer zu durchschauenden Überblendung nicht nur unterschiedlicher, sondern widersprüchlicher

Ikonographien. Man denke nur an den geilen Pan und die keusche Venus, die hier zusammenkommen.

Mit diesen Verbergungstechniken geht positiv betrachtet eine Präsentation der Möglichkeit des



7. Pan und Apoll (Museo Nazionale Romano)

Malerischen einher. Die im Bild wiedergegebene Stofflichkeit ist von allerhöchster Qualität. Durch das zurückhaltende Schimmern des Lichts auf den Gewändern erhält das Gemälde etwas Geheimnisvolles und Unausprechliches. Kunsttheoretisch kann man dies als eine Selbstbehauptung der Malerei gegenüber dem Primat antiker Skulptur lesen. Metaphorisch gesprochen überformt Rembrandt die antiken Vorlagen mit seiner Farbenkunst.

Die Summe dieser Maßnahmen hat jedenfalls dazu geführt, dass die Vorbildlichkeit dieser Motive bisher nicht aufgefallen und eine

einfache motivische Herleitung kaum mehr möglich ist. Insofern kann man auch keinesfalls von einer Parodie sprechen, mit der immer die Verspottung eines „erkennbaren“ Vorbilds einhergeht. Aber welchen Sinn macht ein Zitat, das keiner zu erkennen vermag?

Vielleicht kann man im Falle von Rembrandts Isaak und Rebekka-Darstellung von einer Art ironischem Selbstschutz des Künstlers sprechen. Indem er sein Zitat eines wenig bekannten antiken Modells äußerst kunstvoll „verkleidet“, verbirgt er seine Kenntnis klassischer Vorbilder sogar vor denjenigen Kritikern, die auf eine unbedingte Nachahmung der Antike dringen. So zielt dieses Verfahren weniger auf das Lächerlichmachen eines Vorbildes als vielmehr auf die Bloßstellung der böswilligen Kritiker, die ihm eine Auseinandersetzung mit der klassischen Norm nicht zutrauen und nur nach der Bestätigung ihrer Vorurteile suchen: Sie werden hier der voreingenommenen Blindheit überführt.<sup>33</sup>

Eine solche Technik führt in die rhetorische Theorie des 16. und 17. Jahrhunderts zurück. Schon damals war man sich bewusst, dass man keinen ideologisch „verbohrten“ Kritiker wird überzeugen können. Stattdessen muss dieser sich selbst widerlegen. In der Rhetorik unterscheidet man einen aktiven und einen passiven Teil der Ironie.<sup>34</sup> Im Falle der aktiven Verstellung redet man von *Simulatio*. Diese liegt in jener Episode aus dem Leben des Michelangelo vor, von der Giorgio Vasari berichtet, Baldessare del Milanese habe ohne das Wissen des Meisters einen von ihm in antiker Manier gefertigten Putto vergraben und diese Skulptur als authentische Antike verkauft, was keinem Kunstkenner aufgefallen sei. Nun tritt deren sture Voreingenommenheit offen zutage.<sup>35</sup> Diese Absicht lässt sich auf Rembrandts *Isaak und Rebekka* übertragen. Der Künstler stellt sich unwissend, um damit seine

Kritiker zu desavouieren. In der Rhetorik jener Zeit bezeichnet man das passive Verschweigen der eigentlichen Wahrheit als *Dissimulatio*.<sup>36</sup>

Vor dem Hintergrund solcher rhetorischen Strategien wird deutlich, dass Rembrandts Subversion keinen ästhetischen Umsturz darstellt,

sondern im Gegenteil ein In-Frage-stellen und Untergraben des vermeintlichen Kanons. Sein ästhetischer Ungehorsam zeigt einen gewissen Respekt für die Kunstwerke der Tradition, jedoch nur wenig Sympathie für die Vertreter akademischer Regelmäßigkeit.

- 1 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Bildnis des Baldassare Castiglione* (nach Raffael), 1639, Federzeichnung, 163 x 207 mm; Wien, Graphische Sammlung Albertina. Vgl. Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt. A Critical and Chronological Catalogue* II, London 1954–1957, Nr. 451.
- 2 Raffael, *Bildnis des Baldassare Castiglione*, um 1515, Öl auf Leinwand, 82 x 67 cm; Paris, Musée du Louvre.
- 3 Christopher White (Hrsg.), *Rembrandts Selbstbildnisse*, Stuttgart 1999, S. 170–172.
- 4 Rembrandt, *Selbstbildnis*, 1640, Öl auf Leinwand, 102 x 80 cm; London, National Gallery. Vgl. White (Anm. 3), S. 173–175.
- 5 Vgl. Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano* (1528). D. Baldesar Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, hrsg. und übers. von Fritz Baumgart, München 1986.
- 6 Tizian, *Bildnis eines Mannes mit gestepptem Ärmel, sog. „Ariost“*, 1510, Öl auf Leinwand, 81,2 x 66,3 cm; London, National Gallery. Vgl. Charles Hope – Jennifer Fletcher – Jill Dunkerton, *Titian* (Ausst.-Kat.), National Gallery, London 2003, S. 82–83, Kat. Nr. 5.
- 7 Rembrandt, *Selbstbildnis mit aufgelegtem Arm*, 1639, Radierung, 205 x 164 mm; Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Vgl. Christopher White – Quentin Buvelot (Hrsgs.), *Rembrandt by himself* (Ausst.-Kat.), National Gallery, London – Mauritshuis, Den Haag, Zwolle 1999, S. 170–172, Nr. 53.
- 8 Auch *Triumph der Dalila* genannt; Rembrandt, *Die Blendung des Simson*, 1636, Öl auf Leinwand, 195 x 261 cm; Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut. Vgl. Walther L. Strauss – Marjon van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979, S. 157, 161, 196.
- 9 Vgl. Richter 13, 1–8; 16, 1–31.
- 10 Colin Graham Campbell, *Studies in the formal sources of Rembrandt's figure compositions* (Dissertation), London 1971, S. 57–58.
- 11 Ibidem.
- 12 Strauss – Van der Meulen (Anm. 8), S. 385, Fol. 38, Nr. 329: „Een antieckse Laechon“.
- 13 Vgl. Jürgen Müller, Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J., in: Bodo Brinkmann – Wolfgang Schmid (Hrsg.), *Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts*, Turnhout 2005, S. 73–89.
- 14 Vgl. Ovid, *Metamorphosen* III, Verse 1–137. Vgl. Jürgen Müller – Petra Roettig – Andreas Stolzenburg (Hgs.), *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600* (Ausst.-Kat.), Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 96–97, Kat. Nr. 26.
- 15 Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia* (1603), mit einer Einleitung von Erna Mandowsky, Hildesheim 2003, S. 102–103.
- 16 Peter Paul Rubens, *Prometheus*, 1611–1612, Öl auf Leinwand, 210 x 244 cm; Philadelphia, Museum of Art.
- 17 Tizian, *Tityos*, 1549, Öl auf Leinwand, 253 x 217 cm; Madrid, Museo Nacional del Prado; Cornelis Cort, *Tityos (nach Tizian)*, Kupferstich, 383 x 308 mm; San Francisco, Fine Arts Museums, Achenbach Foundation for Graphic Arts.
- 18 Volker Manuth, *Die Augen des Sünders – Überlegungen zu Rembrandts „Blendung Simsons“* von 1636 in Frankfurt, *Artibus et historiae* 21, 1990, S. 169–198.
- 19 *Das Lehrgedicht des Karel Van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Rudolf Hoecker* (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte 8), Haag 1916, Kap. VI, Str. 35 (S. 149).

- 20 Vgl. hierzu Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster – New York – München – Berlin 1997, S. 179–183.
- 21 Vgl. Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, S. 79–146.
- 22 Vgl. Jan A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de Kunst*, Utrecht 1968.
- 23 Vgl. *Ibidem*, S. 150–154.
- 24 Die beiden Figuren des Gemäldes sind verschiedentlich identifiziert worden, z. B. als „Titus und Magdalena van Loo“, „Tobias und Sarah“, „Boas und Rut“, „Jakob und Rahel“, sowie als „Der Jüdische Dichter Don Miguel de Barrios und seine Frau“. M. L. Wurbaïn sah in den zwei Figuren 1971 den Leidener Kaufmann Bartholomeus Vaillant und Elisabeth van Swanenburg dargestellt. Vgl. Strauss – Van der Meulen (Anm. 8), S. 560.
- 25 Vgl. Julius Held, der hier eine Art frühes Fürsichsein erblickt. Julius Held, „Aristotle“, in: *idem, Rembrandt Studies*, Princeton 1990, S. 17–58, hier S. 44–45.
- 26 Vgl. Gn 26,1–9.
- 27 Rembrandt, *Isaak und Rebekka*, Federzeichnung, 145 x 185 mm; New York, Collection S. Kramarsky. Vgl. Christian Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, Königstein im Taunus 1986, S. 355–356.
- 28 Raffael, *Isaak and Rebekka belauscht von Abimelech*, 1518–1519, Fresko, Vatikan, Palazzi Pontifici, Loggia 2. Geschoss; Sisto Badalocchio, *Isaak und Rebekka*, aus: *Biblische Szenen, nach Raffael*, 1607, Kupferstich, 133 x 175 mm; Wien, Graphische Sammlung Albertina. Vgl. Veronika Birke (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch, Bd. 40, Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York 1982, S. 343.
- 29 Unbekannter deutscher Künstler, Ungleiche Paare, Anfang 16. Jahrhundert, Holzschnitt, 259 x 368 mm; Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.
- 30 Erhard Schön, *Liebespaar in Landschaft*, Federzeichnung, 132 x 149 mm; Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.
- 31 Crispijn de Passe d. Ä., *Isaak und Rebekka*, ca. 1612, Kupferstich, ca. 85 x 127 mm.
- 32 Das Werk enthält keinen einleitenden Text. Es bestand lediglich aus einer Sammlung von Kupferstichen nach berühmten Antiken. Schon 1653 wurde es wiederaufgelegt. Es existiert auch eine niederländische Ausgabe, die bei Nicolaus Visscher zu Amsterdam mit dem Titel *Eigentlyke Afbeeldinge, van Hondert der Aldervermaerdeste Statuen, of Antique-Beelden, Staande binnen Romem* [...], o. J gedruckt wurde. Dies muss zwischen 1655 und 1702 geschehen sein.
- 33 Zur „querelle des Anciens et des Modernes“ vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), Tübingen – Basel 1993, S. 256–261.
- 34 Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde. (Texte zur Forschung 2), Darmstadt 1995, Bd. 1, VI, 3, 85 und Bd. 2, IX, 2, 46.
- 35 Vgl. Giorgio Vasari, *Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer* (1568), mit einem Vorwort von Ernst Jaffé, Köln 2002, Lebensbeschreibung des Michelangelo Buonarroti, S. 458–578, hier S. 468–470.
- 36 Vgl. neuerdings Christiane Kruse, *Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock*, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, (IV Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen), Berlin 2005, S. 95–114.

*IMITATIO* NEBO *DISSIMULATIO*? POZNÁMKY K REMBRANDTOVĚ ANTIKLASICISMU

Na příkladu Rembrandtových obrazů *Oslepení Samsona* (1636) a *Izák a Rebeka* (kolem 1666) se příspěvek věnuje vztahu umělce k dobovému učení o pojmu *imitatio*. Jsme zvyklí chápat *imitatio* a *aemulatio* jako určující možnosti uměleckého napodobení. Na rozdíl od toho je zde poprvé popsáno a umělecko-teoreticky zhodnoceno Rembrandtovo ironické zacházení s antickými vzory.