

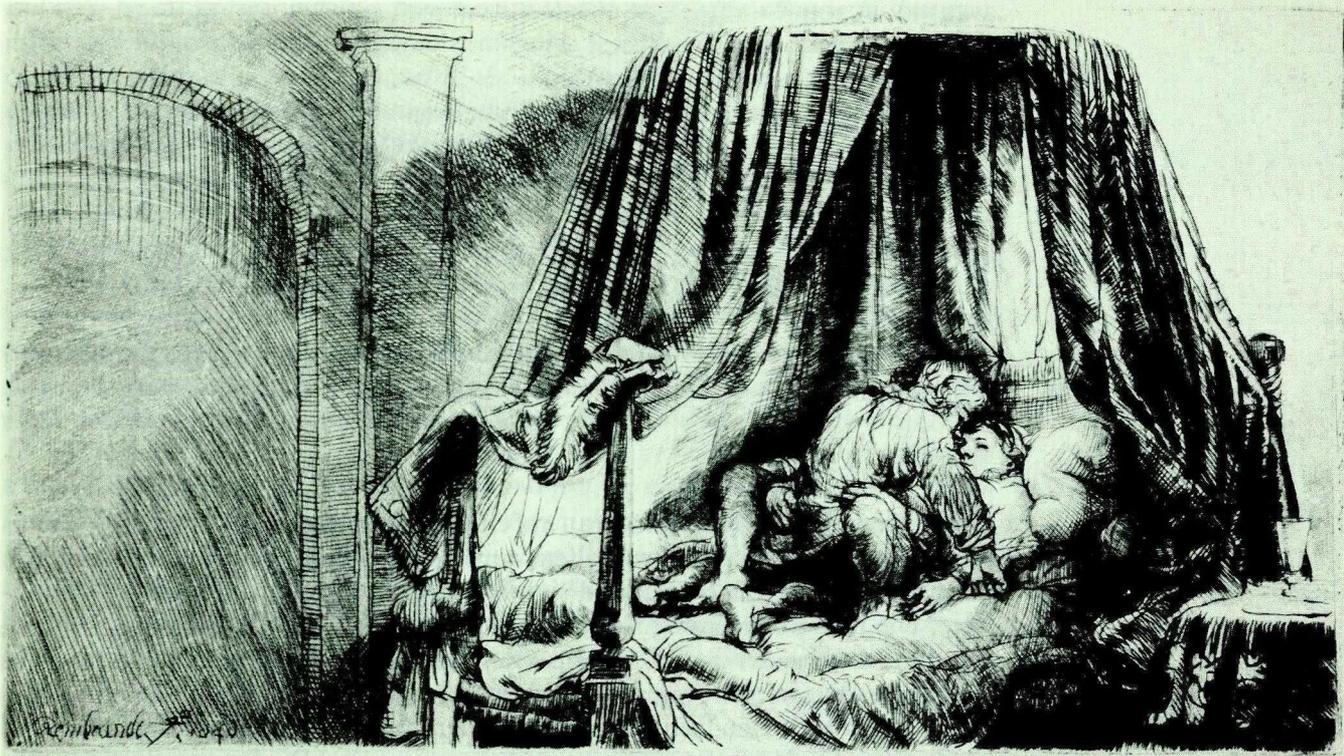
WERNER BUSCH

Rembrandts 'Ledikant' – der Verlorene Sohn im Bett

*'...hat man immer sorgfältig darauf zu achten, welcher Gattung ein jedes Kunstwerk eigentlich angehöre. Es kömmt viel und manchmal alles auf diesen Punct an'*¹

Der Gegenstand – Mann und Frau auf einem Bett schlafen miteinander – hat bis heute eine eingehendere, vor allem unvoreingenommene Behandlung von Rembrandts 1646 datierter und signierter Radierung B. 186 (Abb. 1) verhindert. Die ältere Forschung versuchte, diese 'berüchtigte Darstellung'² auf die eine oder andere Art und Weise entweder aus dem Oeuvre Rembrandts oder aus dem Bewußtsein der Kunstbetrachter zu eliminieren.³ Die Benennungen schwankten zwischen französischem Euphemismus ('Le lit à la française')⁴ und englischem Understatement ('two persons are seen').⁵ Die für notwendig erachteten Rechtfertigungen Rembrandts klangen reichlich bemüht. Bis heute wird die Radierung unter der Kategorie 'freie Darstellungen (sujets libres)' abgebucht. Diese Klassifizierung ist aufschlußreich. Sie impliziert, daß es sich bei einer solchen Darstellung um die Schilderung eines Bereiches handelt, der nicht leicht freigegeben wird, der privat ist und eigentlich dem Lichte der Öffentlichkeit nicht ausgesetzt werden sollte. Der Künstler hat sich die Freiheit genommen, ihn dennoch zu zeigen. Der hier verwendete Begriff von Freiheit ist durch und durch bürgerlich, und es fragt sich, ob er dem Rembrandtschen Gegenstand historisch angemessen ist.

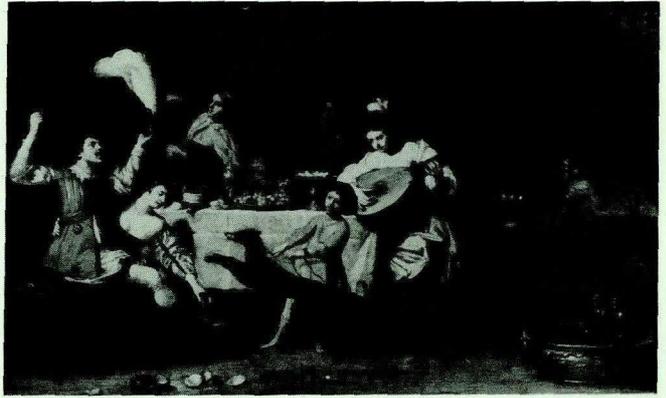
Wie denn wäre eine derartige Szene im holländischen 17. Jahrhundert zu benennen und gattungsmäßig zuzuordnen und was würde eine solche Zuordnung über die Einschätzung des Gegenstandes aussagen? Es ist inzwischen geläufig, daß es eine klassische Gattungslehre mit einer definitiven Rangordnung der Gattungen in Holland bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht gegeben hat.⁶ Die einzelnen Sujets hatten zwar durchaus ihren Namen – und die Differenzierung nahm zur Jahrhundertmitte hin noch zu –, aber sie standen nicht in einem präzisen Wertigkeitsverhältnis zueinander. Das Bedürfnis nach systematischer Klassifizierung als Mittel auch sozialer Distinktion entstand erst nach 1650 als die saturierte holländische Gesellschaft der Kunst nicht mehr überwiegend abbildende und didaktische, sondern überhöhende Funktion auf französisch-akademischer Basis zusprach. Zuvor gab es weder die Vorstellung von 'hoher' Historie, noch von 'niederm' Genre. Von Carel van Mander bis zu Samuel van Hoogstraten ist 'al wat'er onder de menschen kan geschieden'⁷ unterschiedslos Historie, wenn bei letzterem allerdings zugleich auch ein neues Wertbewußtsein zu konstatieren ist. Den Begriff Genre gibt es im holländischen 17. Jahrhundert überhaupt nicht; das, was klassische Theorie darunter subsummiert, wird hier jeweils spezifisch benannt. Das ist wichtig, bedeutet es doch, daß es Genre um seiner selbst willen noch nicht gab, daß noch nicht ein großer, vieles umfassender Bereich zur Verfügung stand, der vom Gegenstand her ten-



denziell gleichgültig war, in dem der Künstler seine Kunstmittel mehr oder weniger autonom zur Anwendung bringen konnte. In der klassischen normativen Gattungshierarchie ist im niederen Bereich neben dem eigentlichen Genre Platz für viel Ausgefallenes; alles, was im hohen Bereich qua Dekorumvorschrift nicht erlaubt ist, kann sich hier, entschärft durch die Niedrigstufung, versammeln – und zu diesen ‘cose capricciose’ gehören etwa auch die Erotika. Die klassischen Beispiele dieser Spezies sind der Rembrandtzeit und ihm selbst durchaus geläufig, in Rembrandts Inventar von 1656 gibt es einen eigenen Posten dafür: ‘Een dito (mandeken-korb) met de bouleringe van Raefel, Roest (Rosso), Hanibal Crats en Julio Bonasoni.’⁸ Doch für Rembrandt sind die ‘bouleringe’ – die Buhlszenen – nur eine Kategorie unter anderen. Sein Inventar ist geradezu ein Lehrstück für die zwar differenzierenden, aber nicht klassifizierenden Benennungsformen von Sujets in Holland vor dem Verbindlichwerden klassizistischer Normen. Zwei Formen von traditionellen Erotika gab es, die klassischen italienischen antikisierend, im arkadischen Milieu angesiedelt, und die unklassisch deutschen, moralsatirisch, mit Vorliebe im Mönchsmilieu beheimatet. Beide Traditionen hat Rembrandt unterschiedslos für seine Zwecke benutzt.⁹ Auf den ersten Blick scheint Rembrandts ‘Ledikant’ keinem geläufigen Genre zuzuordnen zu sein. Die Darstellung scheint weder historisch, mythologisch, antikisch oder biblisch bestimmbar zu sein, noch aus einer Serie zu stammen, oder auch allegorischer oder moralischer Natur zu sein. White, der einzige, der dem Blatt einige angemessene Sätze widmet,¹⁰ betont sehr zu Recht seinen privaten, intimen Charakter. Bezeichnenderweise sind auf dem ‘Ledikant’ im Gegensatz zum eng verwandten ‘Mönch im Kornfeld’ die Gesichter der sich Liebenden zu sehen. Nicht Standesvertreter oder Geschichtsparadigmen sind gezeigt, sondern wir sind offenbar Zeuge der intimen Begegnung zweier Individuen. Selbst wenn Rembrandt die Armhaltung der Frau ‘ausprobiert’, so han-

1
Rembrandt, *Ledikant*
(B. 18611).

2
Jan van Bijlert, *Der verlorene
Sohn im Bordell*, Öl auf Holz,
44,5 × 71 cm, Kunsthandel.

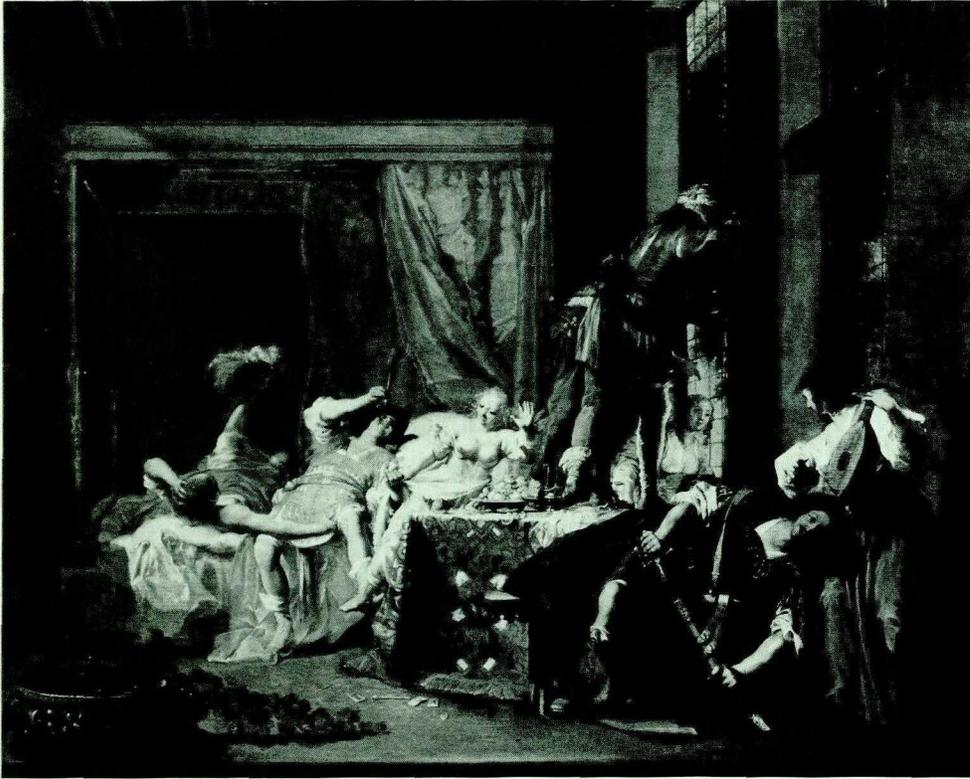


2

delt es sich bei seiner Darstellung nicht um ein reizvolles, auf den Betrachter schielendes Erotikon, sondern die Szene ist in ihrer Stille und Intimität durchaus ernst gemeint. Vergleicht man damit etwa die aretinische Akrobatik, so wird der Unterschied unmittelbar deutlich. Aber ist eine solche Szene gänzlicher Privatheit in einem immerhin öffentlichen Medium wie der Druckgraphik zu diesem Zeitpunkt überhaupt denkbar? Ganz offensichtlich nicht. Das Blatt braucht eine thematische Rechtfertigung.

Sie ist leicht zu erbringen, und nur die Scheu, sich diesem Gegenstand zu stellen, kann erklären, warum sie bisher übersehen wurde. Zwei eigentliche Attribute sind angegeben: der über den Bettpfosten gehängte Federhut und das auf das Tischchen rechts gestellte Glas. Es sind die Standardattribute des Verlorenen Sohnes im Bordell. Rembrandts grundsätzliche Vertrautheit mit der Darstellungstradition der Verlorenen Sohn-Geschichte bedarf keines Beleges. Wichtig ist es jedoch, darauf hinzuweisen, daß ihm besonders die Utrechter Tradition, vor allem in der Person Jan van Bijlerts,¹¹ vorbildhaft gewesen ist. So ausgeprägt wie kein anderer verwendet Jan van Bijlert Hut und Glas nicht nur als Ausstattungstücke der Szene, sondern ostentativ in Zeichenfunktion, sie ermöglichen nicht nur die Identifizierung der Person, sondern geben ihr, wie wir sehen werden, erst ihren Sinn. Allerdings sitzt bei ihm, wie in der gesamten Bildtradition, der Verlorene Sohn bei Tisch, wo er Glas und Hut schwenkt (Abb. 2). Eine andere Darstellungstradition (D. Teniers II, später Metsu) kennt das Motiv des über den Stuhlknauf gehängten Hutes, der neben Mantel und Degen abgelegt ist;¹² alle drei Gegenstände zusammen machen die Junkerkleidung des Verlorenen Sohnes aus – auch dazu unten noch. Doch erklären diese Traditionsstränge nicht die Rembrandtsche Bettszene. In Rembrandts weiterem Umkreis gibt es immerhin einen Darstellungstypus, der zwar auch im Vordergrund den mit Speis und Trank beladenen Tisch und das übliche Personal des Bordells zeigt, den Verlorenen Sohn jedoch bereits in halb entkleidetem Zustand mit zwei ebenfalls mehr entblößten Damen auf dem Bette sein läßt. Auf einem um 1640 zu datierenden Bild des Nikolaus Knüpfer (Abb. 3) balanciert gar eine der liegenden Damen mit dem Fuß den Federhut des Verlorenen Sohnes, während dieser, erst halb liegend, noch mit dem Glas beschäftigt ist.¹³ Aus der Kenntnis dieses Stranges läßt sich zwar die Berechtigung der Identifizierung der Rembrandtschen Szene ableiten, nicht jedoch ihr Sinn erschließen.

Dazu gilt es etwas weiter auszuholen. Die Forschungen von Renger¹⁴ haben deutlich gemacht, daß im 16. und 17. Jahrhundert nicht jede Wirtshausszene,



3
Nikolaus Knüpfer, *Bordellszene*,
Öl auf Holz, 60 × 74,5 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum.

3

bei der Damen versuchen, einen oder mehrere Herren auszunehmen, notwendig den Verlorenen Sohn im Bordell meint. Auch handelt es sich bei diesen Wirtshausszenen nicht etwa um säkularisierte Verlorenen Sohn-Szenen, bei denen die 'reine' Wirtshausszene übriggeblieben wäre. Vielmehr geht die Bordellszene mit dem Verlorenen Sohn, nachdem sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts vermehrt aus dem Zykluszusammenhang gelöst worden war, eine Synthese mit einer älteren, daneben durchaus weiterexistierenden Darstellungstradition ein, die letztlich auf mittelalterliche Tugend- und Laster-Vorstellungen zurückweist. In ihr werden die Folgen falschen, unmoralischen Lebenswandels demonstriert. Dabei bedient sie sich nicht mehr eines abstrakt allegorischen Apparates, sondern verlebendigt die Darstellungen szenisch, indem sie sie in den zeitgenössischen Alltag versetzt. Nach wie vor jedoch wird zeichenhaft argumentiert; der Vordergrund zeigt das Laster, die Ursache, der Hintergrund die Folge. Vor allem geht es dabei um die Folgen von Trunk- und Verschwendungssucht. Coornherts 'Recht Gebruyck ende Misbruyck van tydlycke Have', Leiden 1585, ist illustriert mit Prassenden und Spielenden im Vordergrund und einem sich umarmenden Paar im Bett im Hintergrund. Zwischen beiden Teilen besteht kein eigentlicher räumlich-logischer Zusammenhang, um so deutlicher wird der bloße Kommentarcharakter der Hintergrundszene.¹⁵ Der zugehörige Text wettet in einiger Ausführlichkeit gegen die Verschwendungssucht, redet jedoch nicht etwa vom Verlorenen Sohn. In Jakob Mathams Serie 'Folgen der Trunksucht', um ein relativ spätes Beispiel anzuführen, zeigt Blatt 2 (Abb. 4) den nämlichen Aufbau. Die Feiernden beim Weineinschenken vorn, das sich liebende Paar hinten; die begleitenden Verse lassen keinen Zweifel daran, worum es hier geht: Alkohol stachelt die Sinne auf und führt stracks zur Unzucht.¹⁶ Die Bildtradition hat diesen vermeintlichen Sachverhalt in aller Breite ausge-

4
Jakob Matham, Blatt 2 aus
'*Folgen der Trunksucht*' (B. 56).



4

malt, Verlorene Sohn-Darstellungen nutzen diese Argumentationsweise. Renger führt zahlreiche Beispiele, insbesondere aus dem Umkreis des Braunschweiger Monogrammisten an, mit den Prassenden vorn und einem, beinahe versteckt angebrachten, sich liebenden Paar hinten. Zu erkennen ist die Zugehörigkeit derartiger Szenen zu biblischen Geschichte häufig nur durch eine zusätzliche Hintergrundszene, in der etwa der ausgeplünderte Verlorene Sohn von den Huren aus der Herberge vertrieben wird.

Eine dritte Tradition jedoch ist nicht ohne Einfluß auf die bildnerische Konzeption des Lukasgleichnisses in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geblieben. Zahllose literarische Bearbeitungen des Bibelstoffes, mehr oder weniger nah am Vorbild, liefern ein gänzlich neues Vokabular gerade für die Bordellszene, die grundsätzlich, mit einigem Vergnügen ausgeschmückt, im Zentrum derartiger Stücke steht.¹⁷ Verführer werden hinzuerfunden, die den Prodigus mit Bedacht ins Bordell und ins Unglück führen, das Bordellpersonal bekommt Namen und Funktion, der Besuch dort findet gleich mehrfach statt, Narr und Krämer spielen dabei ihre Rolle. In dieser Tradition wird der Verlorene Sohn zum reich gekleideten Junker (in 'Jonckers staet'¹⁸), der im Bordell 'ghelijck een Prince ghetracteer'¹⁹ wird. Zwar wird, zumal auf der Bühne, die Bettszene nicht vorgeführt, die Hinweise darauf aber lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Das niederländische Volksbuch, 1540 nach französischer Vorlage entstanden, erscheint, mit zehn Holzschnitten versehen, zuerst wieder 1641 unter dem Titel 'Historie vande verlooren soon'. Die Verführer malen in dieser Fassung dem Verlorenen Sohn in aller Buntheit aus, wie die Damen im Bordell sich um ihn kümmern werden.²⁰ Noch direkter allerdings geht es in Robert Lawets Verlorenen Sohn-Stücken von 1583 zu. Hier fragt der Verlorene Sohn die Wirtin, Frau Welt, ganz unverblümt, ob er mit den Damen ins Bett gehen könne; sie sind, so wird ihm geantwortet, 'vry voor alle zake'. Auch die Damen selbst versprechen ihm eine Nacht, in der er den Tag vergessen werde, und der Verlorene Sohn will sie erst mit Juwelen 'bestuucken' und anschließend 'ghebruucken'.²¹ Auf der Bühne endet dieser Akt damit, daß die Beteiligten nach drinnen gehen und, um nur ja keinen Zweifel über den Fortgang aufkommen zu lassen, vorm miteinander 'slapen', die Fenstervorhänge zuziehen.²²

Eddy de Jongh hat auf den durchaus freizügigen Sprachgebrauch in erotischen Dingen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Holland hingewiesen, sie wurden beim Namen genannt.²³ Die neuzeitliche Literaturgeschichte sah sich durch platte Direktheiten selbst seitens der bedeutendsten und gebildetsten Dichter irritiert. Im 17. Jahrhundert setzte erst wieder nach 1650 unter dem Einfluß klassisch französischer Theorie ein bewußter Sprachreinigungsprozeß ein, wurde Sprache als Mittel gesellschaftlicher Distinktion erkannt, entstand ein Dekorumbewußtsein. Auf die Einhaltung von Sitte und Moral wurde auch zuvor gepocht, die wahre von der falschen Liebe geschieden, aber der Schleier der Natura war wenigstens noch durchsichtig. Später umhüllt Houbraken selbst das Glied des Priapus mit einem Gewandbausch, weil man ja doch wisse, 'dat een styve schacht daar onder schuilt'.²⁴ Die Sublimation will nicht recht gelingen, zu saftig waren Sprache und Tradition der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewesen. In politischen und religiösen Dingen war diese Gesellschaft sehr viel heikler.

Rembrandts 'Ledikant' ist also, was die Freizügigkeit und Direktheit angeht, so außergewöhnlich nicht, wenn auch Darstellung und Benennung immer noch zweierlei sind. Was die Auffassung allerdings angeht, so bleibt seine Radierung isoliert. Mit Tümpel könnte man sagen, es handelt sich bei Rembrandts Darstellung um ein extremes Beispiel von Herauslösung.²⁵ Das alte Ursache-Wirkung-Schema wird aufgelöst, die kleine, ursprünglich aus der Laster-Tradition stammende Hintergrundszene hervorgeholt und zum eigentlichen Thema erklärt. Dadurch geschieht dreierlei: 1. die didaktische Verwertbarkeit der Szene entfällt, 2. sie wird ikonographisch uneindeutig, 3. diese Uneindeutigkeit jedoch fördert, wie die Hervorhebung selbst, die Konzentration auf das Private, Individuelle, von verweisendem Sinn Unbelastete.

Die Attribute zwar haben ihre eigene Tradition. Der Federhut etwa gehört nicht nur zum ikonographischen Vokabular des Verlorenen Sohnes als Junker, sondern ist gemäß Ripas holländischer Ausgabe von 1644 eindeutig bestimmt: 'De Vederbos op't Hoofd, bediet dat de Sinnen sich so licht bewegen, als de pluymen, door een kleyn windeken', schon zuvor ist die Feder Attribut der Personifikation der Unkeuschheit.²⁶ Dennoch, so muß man sagen, saugt der unleugbare Charakter des Privaten diese sicherlich primäre Bedeutungsdimension der Radierung auf. Der Verlorene Sohn ist nur noch Anlaß zur Darstellung von Privatestem, so sehr dies auch in die calvinistische Vorstellung von der Prädestination eingebettet ist. Kein Künstler geht hier offenbar zu diesem Zeitpunkt so weit wie Rembrandt, und erst im späteren 18. Jahrhundert sind Künstler – und auch da nur wenige – in der Lage, das tradierte Thema als Vorwand gänzlich abzustreifen, indem es ihnen allein noch um die psychische Durchdringung existentieller Situationen geht, sie nicht mehr notwendig die gestanzte Sprache der bildlichen Konvention brauchen.²⁷

White hat darauf hingewiesen, daß Rembrandts erotische Darstellungen überwiegend aus der Zeit nach Saskias Tod und vor dem Eintreffen Hendrickjes stammen, aus der Zeit also, als er mit Geertje Dircx zusammenlebte.²⁸ Ohne auf die gerade in letzter Zeit mehrfach ausgebreitete, aus den Quellen zu erschließende komplizierte Beziehung zwischen Rembrandt und Geertje Dircx in extenso eingehen zu wollen,²⁹ es verdient in diesem Zusammenhang festgehalten zu werden, daß es zum Zerwürfnis zwischen beiden offenbar bereits 1647 kam, daß Geertje Rembrandt 1649 mehrfach vor die Kammer für Eheangelegenheiten laden ließ, ihm den Bruch des Heiratsversprechens vorwarf und in diesem Zusammenhang auch ganz direkt aussagte, Rembrandt habe ihr nicht nur einen Ring als Unterpand geschenkt, sondern auch mehrfach mit ihr

geschlafen.³⁰ Es liegt nahe, im 'Ledikant' eine Projektion Rembrandts eigener Probleme zu sehen – so vorsichtig man bei einer derartigen psychologisierenden Ausdeutung auch sein muß. Zudem bedarf eine solche Projektion im 17. Jahrhundert durchaus noch der durch Tradition abgesicherten Formen und Gegenstände. Die Selbstidentifikation mit dem Verlorenen Sohn nämlich scheint im holländischen späteren 16. und im 17. Jahrhundert durchaus topisch und theologisch konsequent gewesen zu sein. Rembrandts Dresdener Selbstbildnis mit Saskia in der Rolle des Verlorenen Sohnes mit Hure aus den späteren dreißiger Jahren ist nicht etwa nur ein Rollenporträt, sondern auch, bei allem Überschwang, ein Memento, im Glück nicht die Prädestination zu vergessen. Es zeigt die Einsicht darein, daß der Mensch per se ein Verlorener Sohn ist.³¹ Bergström hat auch bei diesem Bild auf einen deutlichen Utrechter Einfluß hingewiesen;³² und wieder läßt sich ein 1629 datiertes Beispiel von Jan van Bijlert ausmachen, das den Künstler selbst, wenn auch nur als Randfigur, im Bordell auftauchen läßt.³³ Frühere und spätere Bilder wären anzuführen, auch Beispiele aus der Lastertradition; man braucht sich auch nur Carel van Manders zu erinnern, der davon schreibt, Dürer habe sich bei seinem Verlorenen Sohn als Schweinehirt selbst dargestellt.³⁴ Auch die literarische Tradition legt diese Identifikationsmöglichkeit nahe. Willem Dircksz. Hoofts seichtes, 1630 in Amsterdam aufgeführtes Stück spricht es im Titel aus: 'Heden-daeghsche verlooren soon'.³⁵

Als Rembrandt mit Hendrickje zusammenlebte und sie von ihm schwanger wurde, ließ der Kirchenrat sie im Juni und Juli 1654 mehrfach vorladen und warf ihr vor, sie habe mit Rembrandt 'in Hoererij verloppen'.³⁶ Hendrickje schließlich, so hält es das Protokoll fest, '...bekent dat se met Rembrant de schilder Hoererij heeft gepleecht',³⁷ sie wird schärfstens verwarnt und vom Abendmahl ausgeschlossen. Rembrandt konnte sich erneut als Verlorener Sohn fühlen.

Später würde man für die Schilderung seiner Verhältnisse andere Worte gefunden haben. 'Nil Volentibus Arduum', eine Art literarischen Normenkontrollorgan, sorgte unter anderem für die Reinigung klassischer Theaterstücke, selbst das Wort Hure war nicht mehr opportun.³⁸ 1646 hat auch Rembrandt die Dinge noch beim Namen genannt, aber auch von ihrer Bedeutung für den einzelnen gewußt und ihr Ausdruck gegeben.

Rembrandts 'Ledikant' sollte aus der Abteilung 'freie Darstellungen' entlassen werden und als das gesehen werden, was es ist: eine Historie aus persönlichem Anlaß. Der Anlaß aber schlägt sich in der besonderen Erscheinungsform nieder, und die läßt traditionelle ikonographische Schematik hinter sich, wenn sie auch auf die grundsätzliche Traditionseinbindung, die Bindung an das Exemplum, nicht verzichten kann. Psychologisierende, atmosphärische Verdichtung entzieht den Dingen im Bilde ihre Verweiskraft im Rahmen einer vorgegebenen Bildersprache und setzt sie frei für individuelle Verwendungszusammenhänge. Ihr neuer Sinn ist ein ad hoc verfügbar, er rekurriert auf einen Betrachter, der in der Lage ist, ihn allein für sich zu reaktivieren. Eine solche Bildersprache ist bürgerlich insofern, als sie nicht allein auf Konvention, sondern auch auf das Individuum selbst reflektiert. Sie ist für Rembrandt bezeichnend, als sie, im Spätwerk verstärkt, die Mitteilung eines Bildes offenhält, einen Ton anschlägt, der im Betrachter weiterklingt und dessen Auflösung nicht erfolgt.

ANMERKUNGEN

¹ J. H. Meyer/J. W. Goethe, Über die Gegenstände der Bildenden Kunst, in: *Propyläen, Eine periodische Schrift*, Ersten Bandes Zweites Stück, Tübingen 1799, S. 63.

² W. v. Seidlitz, *Rembrandt's Radirungen*, Leipzig 1894, S. 48.

³ N. Sträter und W. Bode, Rembrandt's Radirungen, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 9, 1886, S. 259. Sträter schreibt die Erotika als für Rembrandt undenkbar ab. In H. W. Singers *Klassiker der Kunst-Band der Radierungen Rembrandts*, Stuttgart und Leipzig 1906 sind allein die Erotika nicht abgebildet, in der Werkliste findet sich an Stelle der Abbildungsverweise ein Sternchen.

⁴ Die Benennung stammt bereits von E. F. Ger-saint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt*, Paris 1751.

⁵ Ch. H. Middleton, *A descriptive Catalogue of the etched Work of Rembrand van Rhyne*, London 1878, S. 268, Nr. 283.

⁶ L. de Pauw-de Veen, *De Begrippen 'Schilder', 'Schilderij' en 'Schilderen' in de zeventiende Eeuw*, Brussel 1969; H. Miedema, Over het realisme in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw naar aanleiding van een tekening van Jacques de Gheyn II (1565-1632), in: *Oud Holland* 89, 1975, S. 2-18; Kat. Ausst. Tot Lering en Vermaak, Rijksmuseum Amsterdam 1976, Einleitung (E. de Jongh), dt. in Kat. Ausst. Die Sprache der Bilder, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978, S. 11-19.

⁷ S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst*, Rotterdam 1678, S. 109.

⁸ W. S. Strauss and M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979, S. 349-387, hier Nr. 232. Zur Kenntnis etwa Aretins im Jahre 1644 siehe E. de Jongh, *Erotica in Vogelperspectief*, De Dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevorstellungen, in: *Simiolus* 3, 1968-69, S. 53.

⁹ So benutzt B. 187 'Der Mönch im Kornfeld', in engem Zusammenhang mit dem 'Ledikant' stehend, Aldegrevers 'Mönch und Nonne' (B. 179).

¹⁰ Chr. White, *Rembrandt as an etcher: a study of the artist at work*, London 1969, Bd. 1, S. 166.

¹¹ G. J. Hoogewerff, Jan van Bijlert, *Schilder van Utrecht (1598-1671)*, in: *Oud Holland* 80, 1965, S. 2-33, bes. Kat. Nr. 15, 15a, 16, 16a.

¹² Siehe D.I.A.L. 73 c 86.43.

¹³ Siehe ebenda. Das Bild ist vor kurzem vom Rijksmuseum Amsterdam angekauft worden. Dort vermutet man, es handle sich um die Darstellung einer Theaterszene. Ganz so frei wird es

auf der Bühne nicht zugegangen sein, immerhin kann es sich um die Illustration zum Text einer Theaterszene handeln. Insbesondere die Szene rechts läßt auf einen weiterführenden Handlungszusammenhang schließen. Kein Zweifel aber auch, daß es dann ein Stück in der Tradition der Verlorenen-Sohn-Spiele sein muß.

Bereits nackt am Bettrand sitzend, erscheint der Verlorene Sohn auf einer ungewöhnlichen, ausgeprägt allegorischen Darstellung von Heemskerck, siehe L. Preibisz, *Martin van Heemskerck*, Leipzig 1911, Taf. 3, siehe auch ebenda, S. 104, Nr. 2.

¹⁴ K. Renger, *Lockere Gesellschaft, Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970.

¹⁵ Ebenda, S. 54f. und Abb. 31.

¹⁶ Ebenda, S. 81ff.

¹⁷ Siehe H. Holstein, *Das Drama vom Verlorenen Sohn*, Halle a. d. S. 1880; F. Spengler, *Der Verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts*, Innsbruck 1888; A. Schweckendieck, *Bühnengeschichte des Verlorenen Sohnes in Deutschland*, 1. Theil (1527-1627) (= Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 40), Leipzig 1930; W. Bretschneider, *Die Parabel vom verlorenen Sohn*, Berlin 1978; vor allem aber: J. F. M. Kat, *De Verloren Zoon als letterkundig Motief*, phil. Diss. Nijmegen 1952.

¹⁸ G. J. Boekenoogen, *De Historie van den verloren sone, naar den Antwerpschen Druk van Godtgef Verhulst uit het Jaar 1655* (= Nederlandsche Volksboeken XI.), Leiden 1908, S. 20; zur Urfassung von 1540: A. Schweckendieck, *De Historie van den Verloren Sone*, in: *Tijdschr. v. nederl. Taal en Letterkunde* 51, 1932, S. 8f.; zur Amsterdamer Ausgabe 1641 siehe Boekenoogen, S. 47f., das Titelblatt dieser Ausgabe mit dem reitenden Junker abgebildet S. 49, Ill. zur Bordellszene dieser Ausgabe abgebildet S. 10. Spätestens seit Burchard Waldis, *De Parabel vom verlor'n Szohn*, Riga 1527 ist der Verlorene Sohn 'yuncker', siehe Spengler, op. cit. (Anm. 17), S. 7.

¹⁹ Boekenoogen, op. cit. (Anm. 18), S. 11.

²⁰ Ebenda, S. 10.

²¹ E. G. A. Galama, *Twee zestiende-eeuwse Spelen van de verlooren Zoone door Robert Lawet* (phil. Diss. Utrecht 1941), Utrecht-Nijmegen 1941, S. 1075f., 1079, 1089f.

²² Ebenda, Z. 1148ff. und Regieanweisung fol. 140v.

²³ De Jongh, op. cit. (Anm. 8), S. 22-74, bes. S. 52-72.

²⁴ A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh*, Den Haag 2 1753 (1. Aufl. 1718), Bd. 3, S. 261; im Zusammenhang mit einer Kritik an den Erotika von

Romeyn de Hooghe werden auch die klassischen Erotika (Annibale Carracci, Giulio Romano) abgelehnt; ebenda, S. 258-260.

²⁵ Chr. Tümpel, Ikonographische Beiträge zu Rembrandt, Zur Deutung und Interpretation seiner Historien, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 13, 1968, S. 95-126, bes. S. 113-115 (zur Verlorenen Sohn-Tradition ebenda, S. 116-126); ders., Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20, 1969, S. 160-187.

²⁶ C. Ripa, *Iconologia of uytbeeldingen des verstands*, ed. D.P. Pers, Amsterdam 1644, S. 470; Kat. Ausst. Tot Lering en Vermaak, op. cit. (Anm. 6), Kat. Nr. 8, S. 59-61.

²⁷ Zu diesem komplizierten Prozeß siehe vor allem: R. Paulson, *Emblem and Expression, Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975 und M. Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles-London 1980.

²⁸ Chr. White, op. cit. (Anm. 10), S. 165; siehe auch A. McNeil Kettering, Rembrandt's Flute player: a unique treatment of pastoral, in: *Simiolus* 9, 1977, S. 21.

²⁹ D. Vis, *Rembrandt en Geertje Dircx, De Identiteit van Frans Hals Portret van een Schilder en de vrouw van de Kunstenaar* (= Noordhollandse Bijdragen uitgegeven onder Auspiciën van de culturele Raad Noord-Holland), Haarlem 1965; I.H. van Eeghen, Rez. von D. Vis, Rembrandt en Geertje Dircx, Haarlem 1965, in: *Maandblad Amstelodamum* 52, 1965, S. 167; H.F. Wijman, in: Chr. White, Rembrandt, met een voorwoord door K.G. Boon en aantekeningen door H.F. Wijman, Den Haag 1964, S. 147, Anm. 40; H.F. Wijman, Een episode uit het leven van Rembrandt: de ge-

schiedenis van Geertje Dircks, in: *Jaarboek Amstelodamum* 60, 1968, S. 103-118; Strauss, op. cit. (Anm. 8), siehe Index 'Dircx, Geertje'.

³⁰ Strauss, op. cit. (Anm. 8), S. 272 (1649/9).

³¹ J. Bergström, Rembrandt's double-portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery, A Tradition transformed, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, S. 143-169; Tümpel, Ikonographische Beiträge, op. cit. (Anm. 25), S. 123-126; vgl. auch die Interpretation bei B. Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 203, bes. Anm. 271; Renger, op. cit. (Anm. 14), S. 130-132 (Beispiele von Beuckelaer, Rembrandt, Mieris, Metsu), auch bei Pieter Pietersz, *Liebespaar in der Herberge*, Wien, Kunsthistorisches Museum (Renger, Abb. 78) dürfte es sich um ein Selbstbildnis handeln; Chr. Tümpel, *Rembrandt*, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 50-55.

³² Bergström, op. cit. (Anm. 31), S. 168; siehe auch Tümpel, Ikonographische Beiträge, op. cit. (Anm. 25), S. 117.

³³ Hoogewerff, op. cit. (Anm. 11), Kat. Nr. 15, Abb. 19.

³⁴ C. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 210v.

³⁵ Kat., op. cit. (Anm. 17), S. 92f., zu weiteren literarischen Belegen siehe ebenda, S. 89 (Justus de Hardunge, 1620) und S. 85 (Vondel, 1629).

³⁶ Strauss, op. cit. (Anm. 8), S. 318 (1654/11).

³⁷ Ebenda, S. 320 (1654/15).

³⁸ De Jongh, op. cit. (Anm. 23), S. 57f.