

**Jürgen Müller**

## **„Een antieckse Laechon“. Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption**

In Bezug auf Rembrandt war der ansonsten so noble Joachim von Sandrart von außergewöhnlicher Direktheit.<sup>1</sup> Für wie minderwertig er die Kunst des Holländers hielt, zeigt uns schon das Exordium von dessen Biographie.<sup>2</sup> Da dieser die Niederlande nie verlassen habe, um Italien oder die antike Kunst zu studieren, so liest man in der „Teutschen Academie“ aus dem Jahre 1675, sei er beständig bei seinem „angenommenen Brauch“ stehen geblieben, wettet Sandrart bereits im ersten Satz.<sup>3</sup>

Überdies habe Rembrandt nur schlecht lesen können, weshalb ihm theoretische Schriften verwehrt blieben. Demnach wundert es kaum, wenn der deutsche Biograph schon nach wenigen Sätzen feststellt, Rembrandt habe seine Werke „wider unsere Kunstregeln, nämlich die Anatomia und Maß der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspectiva und den Nutzen der antiken Statuen, wider Raffaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchstnötigen Akademien“ geschaffen.<sup>4</sup> Der Leser wird folgern müssen, Rembrandt habe sein gewiss vorhandenes Talent vergeudet.

Dass Sandrarts Biographie polemischer Natur ist, hat Jan Emmens in seiner gelehrten Untersuchung „Rembrandt en de

- 1 Gedankt sei Kerstin Küster und Bertram Kaschek für ihre tatkräftige Mithilfe.
- 2 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt. Mit einer Einleitung versehen von Christian Klemm, 3 Bde., Nördlingen 1994, Bd. 1, S. 326–327.
- 3 Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 1, S. 326.
- 4 Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 1, S. 326.

regels van de kunst“ aus dem Jahre 1968 festgestellt.<sup>5</sup> Zudem enthält sie eine Reihe von Irrtümern. Die relative Kürze des Textes bestätigt überdies, wie unwichtig Rembrandt dem deutschen Kunsttheoretiker erschienen sein muss. Wir wissen leider nicht, was Rembrandt gelesen hat. Aber die wenigen überlieferten Briefe zeigen ihn als einen höflichen Autor, der seine geschäftlichen Dinge durchaus darzulegen wusste.<sup>6</sup> Immerhin sind wir durch das bei der Zwangsversteigerung im Jahre 1656 entstandene Inventar über den Besitz des Malers genau informiert.<sup>7</sup>

Das Inventar ist eine unverzichtbare Quelle, weil es uns besser als jedes andere Dokument über den Sammler, Kenner und wohl auch Händler Rembrandt informiert. Der Maler nannte ein große Anzahl druckgraphischer Blätter sein eigen, so dass das von Sandrart gefällte Urteil kein erkennbares Fundament hat. Im Gegenteil ist dem Niederländer eine außergewöhnlich genaue Kenntnis italienischer Kunst zuzutrauen, besaß er doch allein vier Bücher mit Stichen nach Raffael. Ausdrücklich vermerkt der Verfasser des Inventars, dass diese sehr kostbar („kostelijcke“) seien.<sup>8</sup>

Des Weiteren werden Bücher mit Stichen nach Antonio Tempesta, Annibale und Lodovico Carracci, Guido Reni, Andrea Mantegna und Michelangelo aufgeführt, um nur die italienischen Künstler zu nennen.<sup>9</sup> Neben den oben Genannten scheint sich Rembrandt vor allem für Tizian interessiert zu haben: „Een dito (boeck, J.M.) seer groot, met meest alle de wercken van Titiaen.“<sup>10</sup> Aber auch erotische Geschichten („bouleringe“) nach Raffael, Annibale Carracci, Giovanni Battista Rossi und Giulio

5 Vgl. Jan A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968, S. 66–70.

6 Vgl. Horst Gerson, *Seven letters by Rembrandt*, The Hague, 1961.

7 Die Urkunden über Rembrandt (1575–1721). Neu herausgegeben und commentirt von Dr. C. Hofstede de Groot, Haag 1906 (= Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. Herausgegeben unter der Leitung von Dr. C. Hofstede de Groot), S. 189–211.

8 Die Urkunden über Rembrandt, S. 200–201, Nr. 196, 205, 206, 214.

9 Die Urkunden über Rembrandt, S. 200, Nr. 200; S. 201, Nr. 207, 209, 210, S. 202, Nr. 230.

10 Die Urkunden über Rembrandt, S. 201, Nr. 216.

Bonasone finden Erwähnung, womit Darstellungen nach den Metamorphosen des Ovid gemeint sein dürften.<sup>11</sup>

Überrascht wäre Sandrart sicherlich auch darüber gewesen, dass das Inventar ein Portfolio mit Zeichnungen Rembrandts nach der Antike nennt.<sup>12</sup> Und vergessen wir nicht, dass man auch schon in jenen Zeiten Kunst nicht unbedingt besessen haben muss, um sie studieren zu können. Zumindest in einem sehr berühmten Fall wissen wir, dass Rembrandt sogar eine Auktion besuchte, um eine ihm wichtige Arbeit zu sehen und dort zu kopieren.<sup>13</sup>

Sich an Vorbildern zu orientieren, war einerseits nötig, andererseits verdächtig. Immer wieder ist im Zusammenhang der Frage von Motivübernahmen im Rahmen niederländischer Kunst ein bestimmter Passus aus Karel van Manders „Grondt“ des Jahres 1604 zitiert worden. Dieser rät den jungen Künstlern, sich bei Vorbildern zu bedienen. Ungeniert fordert der Kunsttheoretiker zum Diebstahl auf: „Stehlt Arme, Beine, Hände, Füße, es ist hier nicht verboten; die, die wollen, müssen den Rapiamus gut spielen.“<sup>14</sup> Andererseits tadelt derselbe van Mander Künstler, die geistigen Diebstahl begehen: In der Biographie des „hervorragenden Malers Michael Coxcie van Mecheln“ beschreibt der Biograph eine aufschlussreiche Anekdote. Im Rahmen eines Auftrages für ein Altarbild habe der Maler als Vorbild auf Raffaels „Schule von Athen“ zurückgegriffen, ohne dies jedoch dem Auftraggeber mitgeteilt zu haben. Als nun durch den bei Hieronymus Cock

11 Die Urkunden über Rembrandt, S. 202, Nr. 232.

12 Die Urkunden über Rembrandt, S. 203, Nr. 251.

13 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Bildnis des Baldassare Castiglione (nach Raffael), 1639. Federzeichnung, 16,3 x 20,7 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina. Vgl. Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt. A Critical and Chronological Catalogue*, I-VI, London 1954–1957, S. 451; Christopher White (Hg.), *Rembrandts Selbstbildnisse*, Stuttgart 1999, S. 170–172. Raffael, Bildnis des Baldassare Castiglione, um 1515. Öl auf Leinwand, 82 x 67 cm. Paris, Musée du Louvre.

14 Karel van Mander, *Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar. Nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie v. Rudolf Hoecker*, Haag 1916 (= *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte* 8), I, 46.

erschienenen Reproduktionsstich das genannte Werk des berühmten Italiensers allgemein zugänglich wird, fällt der geistige Diebstahl auf und Coxcie ist blamiert.<sup>15</sup> Im 16. und 17. Jahrhundert wusste man sehr wohl zwischen künstlerischer Aneignung und Diebstahl aus mangelnder Erfindungsgabe zu unterscheiden.<sup>16</sup>

Wir wissen heute, wie intensiv sich Rembrandt mit der Tradition auseinandergesetzt hat.<sup>17</sup> Er tat dies allerdings auf eine ebenso produktive wie kritische, zuweilen sogar subversive Weise. Eine solche Subversion zu entdecken und besser zu verstehen, ist der Anspruch des vorliegenden Beitrages. Rembrandt soll als ein ironischer Künstler vorgestellt werden, um damit den falschen Alternativen von *pictor doctus* und *pictor vulgaris* zu entgehen.<sup>18</sup> Ironie bedeutet zweierlei: Sie kann Teil eines rhetorischen Verfahrens sein oder Ausdruck einer skeptischen Geisteshaltung. Welche „Weltanschauung“ Rembrandt besaß, vermag eine kurze Interpretation natürlich nicht zu erweisen, aber sie kann vielleicht eine ikonographische Besonderheit des Künstlers in den Blick nehmen, die man im Sinne ironischen Sprechens verstehen könnte.<sup>19</sup>

15 Karel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, übersetzt und herausgegeben von Hanns Floerke, Worms 1991 (Reprint der Ausgabe von 1906), S. 245–47.

16 Den besten Überblick für die italienische *Imitatio artis*-Theorie gibt die Untersuchung von Klaus Irle, Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997.

17 Um nur wenige Titel zu nennen: J.L.A.A.M. Rijckevorsel, Rembrandt en de traditie, Rotterdam 1932. Sowie: Kenneth Clark, Rembrandt and the Italian Renaissance, London 1966. Außerdem: C.G. Campbell, Studies in the formal sources of Rembrandt's figure compositions, Diss., London 1971. Schließlich den konzisen Beitrag: Ben Broos, Rembrandt en zijn voorbelden/and his sources, Amsterdam 1985, zugl. Ausst.-Kat. Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, 1985).

18 Zum *Pictor vulgaris* vgl. Emmens, Rembrandt en de regels van de kunst, S. 38–76.

19 Dies ist natürlich im Sinne des Erasmus gemeint, dessen Ideen auch im 17. Jahrhundert im niederländischen Geistesleben präsent sind. Die Literatur ist unüberschaubar, aber zur Einführung bestens geeignet ist Christine Christ-v. Wedel, Das Nichtwissen bei Erasmus von Rotterdam. Zum philosophischen und theologischen Erkennen in der geistigen

Motivische Übernahmen verlangten den Künstlern im 17. Jahrhundert Originalität ab: Je unerwarteter der neue Einsatz des Motivs, desto größer die Fähigkeit zur *inventio*. Mit der barocken *imitatio artis*-Lehre geht die Auffassung von der *dissimulatio artis* einher: Man darf zwar zitieren, sich dabei aber nicht erwischt lassen. Um den „Diebstahl“ zu verbergen, sind dem Erfindungsreichtum der Künstler keine Grenzen gesetzt. Motive erscheinen seitenverkehrt oder aus anderem Blickwinkel. Sie werden auseinandergeschnitten und neu montiert. Männer werden zu Frauen, Erwachsene zu Kindern. Angezogene erscheinen nackt, aber auch umgekehrt werden Bekleidete ausgezogen. Dies alles sind Möglichkeiten, Motiventlehnungen zu verbergen oder aber den Betrachter vor die anspruchsvolle Aufgabe zu stellen, das entlehnte Motiv zu entdecken. Je größer die Verkehrung gegenüber dem Vorbild, desto schwieriger die Wiedererkennbarkeit. Hier offenbart sich die Ironie der Künstler, ihre Fähigkeit zur *dissimulatio*.<sup>20</sup>

Martin Warnke hat im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Rubens die wichtigen geschichtlichen Stationen des Begriffs skizziert, der ein durchaus weites Spektrum aufweist.<sup>21</sup> Er steht im Spannungsfeld von Politik und Poetik.<sup>22</sup> Interessant an der *dissimulatio* ist die Frage des Hintersinns oder der *ambiguitas*. Warnke hat auf Quintilian verwiesen, der die *dissimulatio* als Möglichkeit im rhetorischen Parteienkampf fasste, „den Gegner

Entwicklung eines christlichen Humanisten, Basel 1981 (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 142).

20 Zuletzt: Christiane Kruse, *Ars latet arte sua*. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock, in: *Animationen/Transgressionen*. Das Kunstwerk als Lebewesen, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005 (= *Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte*. Studien, Theorien, Quellen, Bd. IV), S. 95–113.

21 Vgl. hierzu Martin Warnke, *Kommentare zu Rubens*, Berlin 1965, S. 53–58.

22 Einführend: Wolfgang G. Müller, *Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini*, in: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, hg. von Christian Wagenknecht, Stuttgart 1989 (= *Akten des IX. germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*), S. 189–208.

lächerlich und unglaubwürdig erscheinen zu lassen“, um seine Position als ideologisch zu denunzieren.<sup>23</sup> Fluchtpunkt dieser Überlegungen ist die sokratische Ironie, die Quintilian als probates Mittel zur Demontage eines zu selbstsicheren Gegners erachtet.<sup>24</sup>

*Dissimulatio* als diskursive Strategie hat immer dann Konjunktur, wenn ästhetische Urteile absolute Geltung beanspruchen und Gefahr laufen, zur Ideologie zu gerinnen. Im kunsttheoretischen Kontext darf man sagen, wenn bestimmte Kunstwerke oder Epochen als normativ ausgegeben werden.<sup>25</sup>

Dies beginnt mit Vasaris Kunsttheorie, die zum ersten Mal die Spannung von ästhetischer Norm und historischer Entwicklung zu denken versucht. Einerseits wird die Antike als unüberbietbarer Ausgangspunkt dargestellt, andererseits wird die Geschichte der Kunst als kontinuierlicher Fortschritt beschrieben. Theoretische Bedingung dieses offensichtlichen Widerspruchs ist die damit einhergehende Diskontinuitätsbehauptung. Ohne den sogenannten Schlaf der Kunst im Mittelalter würde der Selbstwiderspruch der „Vite“ sofort offenbar.

Vasaris Konzeption ist in der europäischen Kunsttheorie zum Modell avanciert. Mögen Karel van Mander und Joachim von Sandrart auch *en detail* widersprechen, sind sie doch als Erben dieses Modells zu erachten. Doch während sich van Mander stärker für das Problem des Fortschritts interessiert, setzt Sandrart stärker auf den normativen Aspekt seiner Kunsttheorie. Der Klassizist stellt seiner historischen Vitensammlung eine Folge von Kupferstichen voran, welche die wichtigsten in Italien befindlichen Antiken reproduzieren.<sup>26</sup>

23 Vgl. Warnke, Kommentare, S. 54.

24 Zur erasmischen Ironie und ihrer Bedeutung für die Kunst Pieter Bruegels vgl. Jürgen Müller, Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999, S. 90–125.

25 Unter allen nordeuropäischen Künstlern ist Hendrick Goltzius Weltmeister im ironischen Sprechen. Ihm kommt bei Karel van Mander die Aufgabe zu, der Vasari'schen Idee vom Ende der Kunst in Michelangelo zu widersprechen. Vgl. Jürgen Müller, Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck, München 1993 (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77), S. 30–82.

Es versteht sich fast von selbst, dass Sandrart in dem daran anschließenden Kapitel zwei Antiken ausführlicher beschreibt als alle anderen: den Apoll von Belvedere und die Laokoongruppe, von der es heißt, dass schon Plinius sie als „preiswürdigste Statue, so jemals gemacht worden“ erachtet habe.<sup>27</sup> Im Anschluss an dieses Lob gibt der Kunsttheoretiker dem Leser die wichtigsten Informationen, die Inhalt, Urheber und Wiederauffindung betreffen.<sup>28</sup>

Schon Vasari sprach der Wiederauffindung der Laokoongruppe eine zentrale Bedeutung für die Entwicklung der Kunst zu. Denn erst ihr Studium ermöglicht das Ende der Unvollkommenheit in den Künsten. Dies sagt der Kunsttheoretiker im Proemium zum dritten und letzten Teil seiner Biographien mit Blick auf Michelangelo, dessen Bestimmung es sei, die Bildende Kunst zur Vollkommenheit zu führen.<sup>29</sup>

Für Karel van Mander besitzt die Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe in der nordeuropäischen Kunst ebenfalls eine wichtige Funktion. Sie gemahnt die flämisch-niederländischen Künstler, sich mit der italienischen Kunst in Bezug auf die Aktdarstellung zu messen. So kann es nicht wundern, dass van Mander zu Beginn der Vita des Italianisten Frans Floris auf die Schwierigkeiten zu sprechen kommt, die mit männlichen Akten für den Künstler einhergehen, weshalb er in diesem Zusammenhang auf die Laokoongruppe eingeht. Das glanzvolle Vorbild sei Michelangelo, dem es gleichermaßen gelungen sei, alle Einzelheiten der

26 Wenn es heißt, dass die „gute antiche Statuen [...] dieser Künste Seugammen“ seien, wird eine wichtige Metapher der Rhetorik beschworen, dass nämlich der Künstler die Vorbilder im Sinne geistiger Nahrung aufzunehmen habe, um sie zu verdauen und sich anzueignen. Vgl. Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. I, S. 33.

27 Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. I, S. 35.

28 Vgl. die mit einem nützlichen Anhang frühneuzeitlicher literarischer Rezeption ausgestattete Publikation von Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Rom 1999.

29 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori scritte da Giorgio Vasari*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 4, S. 10–11.

Muskulatur und zugleich „einen schwellenden schönen Kontur“ zu zeigen.<sup>30</sup>

Wenn wir nach diesem Parforceritt durch die frühneuzeitliche Kunstkritik noch einmal zu Sandrarts Darstellung der Rembrandtbiographie zurückkehren, so lässt eine Position des Inventars sein Urteil als besonders ungerecht erscheinen. Wir erfahren nämlich, dass sich eine kleine Kopie der Laokoongruppe im Besitz des Künstlers befand. Der Eintrag lautet: „Een antieckse Laechon“.<sup>31</sup> Leider ist weder bekannt, wer diese Kopie erstellt hat, noch wie groß sie war und aus welchem Material.<sup>32</sup>

Doch schon der Umstand, dass Rembrandt eine solche dreidimensionale Kopie besaß, ist wichtig festgehalten zu werden. Eine Kleinbronze oder ein in Gips gefertigter Abguss einer Kleinskulptur hat gegenüber einem einfachen Reproduktionsstich den Vorteil, von allen Seiten aus studiert werden zu können. Dies bietet dem Künstler die Möglichkeit, auch unerwartete Ansichten der Skulptur zu nutzen.

Im Folgenden seien zwei Werke Rembrandts analysiert, für die eine Kenntnis des Laokoon vorauszusetzen ist. Sein Gemälde „Bileam und die Eselin“ stammt aus dem Jahre 1626, sein „Raub des Ganymed“ aus dem Jahre 1635. Diese zwei Bilder beziehen sich in höchst unterschiedlicher Weise auf das Vorbild. Denn während das christliche Bildthema den Laokoon in zu erwartender Weise appliziert, wird er im mythologischen dissimuliert. Rembrandts „Raub des Ganymed“ ist ironisch.

Zumindest in einem Fall ist in der Forschung erkannt worden, dass Rembrandt auf das Vorbild des Laokoon zurückgegriffen hat. C. G. Campbell entdeckte schon 1956, dass der Niederländer bei seiner „Blendung des Simson“ aus dem Jahre 1636 für die zentrale Gestalt auf die Mittelfigur der Laokoongruppe zurückgegriffen hat, weshalb eine kurze Interpretationsskizze dieses Bildes vorangestellt sei.<sup>33</sup> Die Blendung ist als Moment absoluten

30 Floerke, *Das Leben*, S. 174.

31 Die Urkunden über Rembrandt, S. 208, Nr. 329.

32 Sie scheint nicht frei gestanden zu haben, sondern befand sich in einem Regal mit anderen dreidimensionalen Gegenständen.

Schmerzes ausgewiesen, der offenbar den gesamten Leib Simons durchfährt: Die Beine hat er angezogen, und sogar die Zehen sind krampfartig gekrümmt. Besonders krass 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. Rembrandt hat sich in seinem Bild schönheitlicher Überhöhung verweigert, welche die barocke Laokoondarstellung in der Regel bestimmt.<sup>34</sup>

Doch schon zuvor hat sich der Leidener Künstler mit der berühmten Skulpturengruppe auseinandergesetzt. Die erste nachweisbare Bekanntschaft mit dem zentralen Motiv des Laokoon verdankt Rembrandt keinesfalls dem Erwerb einer Kopie, noch findet sie gar erst Mitte der 30er Jahre statt. Im Gegenteil führt sie uns in die Lehrzeit bei seinem zweiten Lehrer Pieter Lastman zurück. Im Jahre 1624 trat der damals 18-jährige Rembrandt in dessen Amsterdamer Atelier ein.

Immer wieder ist in der Forschung auf Lastmans Bild „Bileam und die Eselin“ (Abb. 1) zurückgegriffen worden, um das Verhältnis Rembrandts zu seinem Lehrer zu erläutern.<sup>35</sup> Im Anschluss an die Forschungstradition hat Christian Tümpel darauf verwiesen, dass das Bileam-Thema in der Malerei vor Lastman nicht dargestellt wurde.<sup>36</sup> Zwar konnte sich dieser gezeichnete und gestochene Vorbilder bedienen, doch seine gemalte Version wies dem ungewöhnlichen Thema einen neuen Rang zu.

Doch wurde in der Diskussion des Bildes bisher übersehen, dass der Amsterdamer Maler für die Figur des Bileam auf das

33 C.G. Campbell, *Studies in the formal sources of Rembrandt's figure compositions*, Diss., London 1971, S. 57–58.

34 Zu einer genaueren Deutung der „Blendung des Simson“ vgl. meinen Beitrag: *Imitatio oder Dissimulatio? – Bemerkungen zu Rembrandts Antiklassizismus*, erschien 2006 in der Festschrift für Lubomír Konečný, Prag 2006.

35 4. Mos. 22, 23–35.

36 Vgl. Christian Tümpel, *Pieter Lastman en Rembrandt*, in: Astrid Tümpel, Pieter Schatborn, Pieter Lastman, *leermeester van Rembrandt/The man who taught Rembrandt*, Zwolle 1991 (zugl. Ausst.-Kat. Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, 1991), S. 54–84, hier S. 60–62.



Abb. 1 Pieter Lastman. *Bileam und die Eselin*. Bezeichnet: „Lastman fecit 1622“. Holz, 41,3 x 60,3. New York, Mr. und Mrs. Richard L. Feigen.

Laokoonmotiv zurückgegriffen hat. Der Künstler hat für sein Gemälde ein Querformat gewählt und den Moment dargestellt, in dem der Engel hinzutritt und die Eselin auf ihre Knie fällt und zu sprechen anhebt. Während Bileam die Augen vor Schreck geöffnet hat, blickt das Tier entsetzt auf den Engel, der mit seinem Schwert ausholt.

Rembrandts Variante (Abb. 2) desselben Themas hat zwar nahezu die gleiche Bildgröße, aber er wandelt das Quer- zum Hochformat und versetzt den Engel in die Lüfte. Auf diese Weise gelingt ihm eine dramatischere Fassung. Die Qualität seiner Komposition besteht in deren Destabilisierungstendenz. Denn nun bestimmt eine steil abwärtsführende Diagonale das Bild, die von links oben nach rechts unten führt.

Die Eselin droht nach vorn links aus dem Bild zu rutschen, und der Prophet ist im Begriff, sein Gleichgewicht zu verlieren. Er will das Tier strafen, doch hat er mit dem Stock zu weit ausgeholt. Nun ist er im Begriff hintenüber zu stürzen. Dergestalt liefert Rembrandt eine interessante Deutung der biblischen Erzählung. Gott straft den selbstgerechten Propheten im Moment vermeintlicher Machtausübung – als er versucht, die Eselin zu schlagen.



Abb. 2 Rembrandt.  
Bileam und die Eselin.  
Bezeichnet: „RH 1626“.  
Holz, 63,2 x 46,5 cm.  
Paris, Musée Cognacq-Jay.

In der Sekundärliteratur ist auf eine Zeichnung (Abb. 3) von Dirk Vellert aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts verwiesen worden, die das alttestamentliche Thema zeigt und vermutlich als Entwurf für einen Stich entstanden war.<sup>37</sup> Hier wird die Szene durch zwei Diener flankiert, die unmittelbar links und rechts des Propheten dargestellt sind. Schon Vellert nutzt für seine Komposition die Laokoongruppe. Die Anordnung der drei Personen ist sogar in deutlicherer Analogie zum antiken Vorbild gestaltet. Zwar sind die beiden Assistenzfiguren auch bei Lastman und Rembrandt dargestellt, aber sie sind stärker verschattet und weiter in den Hintergrund gerückt. Bei Vellert hingegen stellt die Anordnung der Knaben einen „Wink“ an den Betrachter dar, das berühmte Vorbild zu entdecken.

Vermutlich war Vellert der erste Künstler, der auf die Laokoongruppe zurückgriffen hat, um das Bileam-Thema darzustellen. Dies ist insofern aufschlussreich, als uns damit die Hochphase der Laokoonrezeption in Erinnerung gerufen wird, die in die erste

37 Tümpel, Pieter Lastman en Rembrandt, S. 62.



*Abb. 3 Dirck Vellert.  
Bileam und die Eselin.  
Ca. 1525. Federzeich-  
nung, 19,4 x 18,7 cm.  
Braunschweig, Herzog  
Anton Ulrich-Museum.*

Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückreicht. Daran erinnert auch ein Kupferstich (Abb. 4) von Dirck Coornhert aus einer vierteiligen Folge nach Maarten van Heemskerck, die das Thema des ungehorsamen Propheten darstellt und um 1550 entstanden ist. Auch hier erkennt man das Laokoonmotiv, allerdings erscheint es seitenverkehrt und weniger frontal als bei Lastman.<sup>38</sup>

Wenn wir uns Vellerts Laokoonrezeption vor Augen geführt haben, müssen wir daran erinnern, dass er zu den ersten Künstlern gehörte, die das antike Kunstwerk parodiert haben. Schon in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts lieferte er eine Reihe ironischer Holzschnitte, von denen lediglich ein Beispiel vorgestellt sei.<sup>39</sup> Dargestellt ist Bacchus (Abb. 5), der auf einem Wein-

38 Was wiederum übersehen wurde. Vgl. Christian Tümpel, *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, Zwolle 1994 (zugl. Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1994), S. 97, Abb. 97.

39 Zu Vellerts ironischen Holzschnitten vgl. Jürgen Müller, Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J., in: Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts, hg. von Bodo Brinkmann und Wolfgang Schmid, Turnhout 2005 (= Johann David Passavant-Colloquium, Städelches Kunstinstitut,



Abb. 4 Dirck Volkertsz. Coornhert (nach Maarten van Heemskerck). Der ungehorsame Prophet von einem Löwen angegriffen. Um 1550. Kupferstich und Radierung, 26,2 x 19,4 cm.

fass sitzt und dessen Kopf von einem Kranz aus Weinblättern geschmückt wird. Im Hintergrund erkennt man einen Ziegenbock, der den ausgelassenen Charakter der dargestellten Szene unterstreicht. So ist die Trunkenheit des Bacchus das eigentliche Thema. Seine weit ausholende Hand muss entsprechend als unkoordinierte Geste interpretiert werden. Er ist derart betrunken, dass er sich mit seiner linken Hand auf dem Fass abstützen muss. Der mörderische Kampf mit der Schlange wird zum Kampf mit dem Laster der Trunkenheit! Wenn man an die tragische Geschichte des trojanischen Priesters denkt, ist bei diesem Entwurf eine gewisse Spottsucht unverkennbar. Der Antwerpener Künstler ignoriert absichtsvoll das *decorum* italienischer Kunst-

22.–23. November 2003), S. 73–89. Die früheste Karikatur nördlich der Alpen entsteht 1520 und findet sich bei Barthel Beham. Im selben Jahr veröffentlicht Luther „An den christlichen Adel deutscher Nation: Von des christlichen Standes Besserung“. Hier insinuiert der Reformator, dass das von den Deutschen erpresste Ablassgeld vom Papst dazu verwendet wird, im Belvedere eine Kunstsammlung aufzubauen. Den Hinweis auf Luther verdanke ich Claudia Brink.



Abb. 5 Dirck Vellert.  
Bacchus.  
Monogrammiert und datiert  
am unteren Rand:  
„1522 D \* V SEPT 14“.  
Kupferstich und Radierung,  
7 x 5,1 cm. Amsterdam,  
Rijksprentenkabinet.

theorie. Er nutzt den „Laokoon“ nicht in gewohnter Weise als *exemplum doloris* historienwürdiger Figuren, sondern als Modell für einen Trunkenbold. Die hohe Form wird erniedrigt, transportiert sie doch einen niederen Inhalt.

Wir berühren hier ein zentrales Problem frühneuzeitlicher Ikonographie, geht es doch um die Möglichkeit subversiver Bildstrategien. Das klassische, an antiker Rhetorik orientierte Verfahren ikonographischer Motivübernahmen funktioniert im Sinne einer normativen Bildsprache. Unausgesprochen wird vom Künstler Verhältnismäßigkeit erwartet. Mit den zitierten Motiven geht eine gewisse Fallhöhe einher. Heroische Posen bleiben bedeutenden Figuren vorbehalten. In diesem System kommuniziert man über die Form immer auch die Bedeutsamkeit der Inhalte. Anders im Rahmen subversiver Bildrhetorik, welche die Form „äußerlich“ werden lässt und damit die Norm in Frage stellt. Wie wir sehen werden, verfügt auch Rembrandt über diese beiden Möglichkeiten des Umgangs mit Vorbildern. Wie schon Vellert vor ihm verfügt er über subversive und konventionelle Bildrhetoriken.

Im Vergleich zu Lastman ist es Rembrandt gelungen, seine Darstellung der Bileam-Episode aus dem Jahre 1626 zu dramatisieren. Auch er nutzt das Laokoonmotiv, aber für die Überzeugungskraft der Komposition ist die Änderung vom Quer- zum Hochformat entscheidend. Im Verhältnis zu seinem Lehrer sind wir bei Rembrandt näher am Geschehen, was noch einmal die Dramatik steigert. Doch auch seine Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe ist relativ konventionell. Wie schon sein Lehrer und die genannten Künstler des 16. Jahrhunderts nutzt er das antike Vorbild als Möglichkeit zur Dynamisierung. Das Motiv des trojanischen Priesters dient als *exemplum doloris*.<sup>40</sup> Es führt uns die Bestrafung Bileams vor Augen und inszeniert zugleich den jähen Wechsel von Macht zu Ohnmacht.

Die durchgeführten Analysen zeigen uns den Möglichkeitspielraum von Motivübernahmen. Das Laokoonmotiv stellt im Sinne der Rhetorik ein *exemplum* dar. Es kann für sich Autorität beanspruchen und hat eine amplifikatorische Funktion. Über seine Auseinandersetzung mit dem Laokoonmotiv bei Lastman gewinnt Rembrandt dem Vorbild eine veränderte ästhetische Möglichkeit ab. Genau hierin besteht die Leistungsfähigkeit des *imitatio artis*-Modells: Formvarianten können neue Aspekte desselben Inhalts generieren.

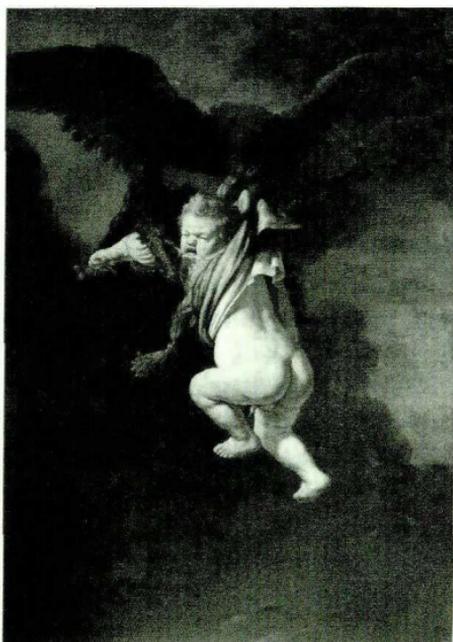
Vollkommen anders stellt sich der Umgang mit Vorbildern bei Rembrandts berühmtem „Raub des Ganymed“ aus dem Jahre 1635 dar. Es ist unter allen Gemälden ohne Zweifel dasjenige (Abb. 6), das Sandrarts Ablehnung am stärksten provoziert haben dürfte, wenn er es denn kannte. Das Bild wurde in der frühen Forschung mit einigem Recht als Parodie italienischer Kunst interpretiert.<sup>41</sup> Der Adler sieht aus wie ein Geier, und der Knabe mit seinem überdimensionierten Po pinkelt vor Angst.

Stefan Grohé hat in seiner Studie über Rembrandts Mythologien die gängigen Interpretationen zusammengefasst und ist aus-

40 Vgl. Leopold D. Ettlinger, *Exemplum doloris. Reflections on the Laocoon Group*, in: *Essays in honor of Erwin Panofsky. De artibus opuscula* 40, hg. von Millard Meiss, New York 1961, S. 121–126.

41 So etwa bei Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, S. 12.

führlich auf die vielen ikonographischen Details eingegangen, die ein gewisses Bedeutungsspektrum der Figur ermöglichen. Unter den bestehenden Interpretationen kann m.E. die politische besonders überzeugen, die dem Bild einen interessanten Hintersinn zuschreibt.<sup>42</sup> Demnach wäre der „Raub des Ganymed“ eine Karikatur des Kardinal-Infanten Don Ferdinand von Spanien, der die Niederlande 1635 mit seinen Truppen bedrohte.<sup>43</sup> Diese Deutung besitzt als einzige den Vorzug, die Quaste vor dem Bauch des Kindes als Herrscherattribut plausibel machen zu können – ein vom Künstler inszeniertes Detail, das sonst nur schwer zu erklären wäre.



*Abb. 6 Rembrandt.  
Die Entführung des Ganymed. Bezeichnet:  
„Rembrandt ft. 1635“.  
Leinwand, 177 x 130 cm.  
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister.*

42 Gerda Kempster, *Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*, Köln/Wien 1980 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 12), S. 132–38.

43 Stefan Grohé, *Rembrandts mythologische Historien*, Köln 1996, S. 125.

Abb. 7 Rembrandt.  
Das ungezogene Kind.  
Aufschrift später hinzugefügt.  
Federzeichnung mit Bister  
laviert, mit weißer Deckfarbe  
gehöht, etwas schwarze Kreide,  
20,6 x 14,3 cm. Berlin,  
Staatliche Museen  
Preußischer Kulturbesitz,  
Kupferstichkabinett.



Im Anschluss an die bestehende Forschung hat Grohé zudem auf eine Zeichnung Rembrandts (Abb. 7) verwiesen, die ein ungezogenes Kind zeigt, das von seiner Mutter weggetragen wird. Dieses Blatt hat man in der Forschung als Beleg dafür genommen, dass die im Bild fassbare Drastik ein *fundamentum in re* hat, also konkreten Beobachtungen geschuldet ist. Eine dem Alltag entstammende Skizze würde dann eine erste Vorstudie des mythologischen Themas bilden. Kunsttheoretisch gesprochen würde hier eine klassizistische Praxis in ihr Gegenteil verkehrt, Rembrandt griffe weder auf antike noch italienische Vorbilder zurück, um seinen Jüngling angemessen darstellen zu können. Im Gegenteil erachtete er es für wichtiger, den Widerwillen eines Kindes zu studieren, das sich sträubt, seiner Mutter zu folgen.

Es ist immer wieder betont worden, dass Rembrandts Gemälde das genaue Gegenteil von Correggios oder Rubens' Darstellung desselben Themas darstellt, die ebenfalls auf die Laokoongruppe zurückgreifen. In der Forschung wurde zudem auf die bekannten druckgraphischen Reproduktionen von Michelangelos Ganymed-Zeichnung verwiesen. Nicholas Beatrizet (Abb. 8) und Giulio Bonasone, dessen „Götterliebschaften“ sich – wie ein-



*Abb. 8 Nicholas Beatrizet  
(nach Michelangelo).  
Der Raub des Ganymed.  
Kupferstich, 41,3 x 27,8 cm.  
Amsterdam, Rijksprentenkabinet.*

gangs gezeigt – im Besitz Rembrandts befanden, haben das Thema im Anschluss an Michelangelo dargestellt.<sup>44</sup> Anders als Rembrandt hat dieser den Adlerschwingen den nötigen Raum zur Kraftentfaltung gelassen. Der holländische Künstler hingegen verspannt die Flügel des Adlers zwischen den Bildrändern, was die schwere Last des Kindes deutlich inszeniert. Auch die Diagonalen, die bei Rembrandt von links oben nach rechts unten weisen, betonen das Gewicht des Knaben und suggerieren unwillkürlich eine Abwärtsbewegung. Obwohl wir wissen, dass Ganymed in den Olymp entführt wird, sehen wir etwas anderes, nämlich ein hilflos hängendes Kind.

Nun ist eingewendet worden, dass dieses Bild nicht ohne Weiteres als Parodie italienischer Kunst verstanden werden dürfe und ein klassizistischer Kanon in den Niederlanden noch nicht

<sup>44</sup> Es existieren zwei leicht voneinander abweichende Varianten, die für ein Emblembuch von Achille Bocchi konzipiert wurden. In beiden Varianten ist jedoch die Wiedergabe des michelangelesken Motivs identisch. Zu Bocchis Emblembuch vgl. Elisabeth See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, New York 1993.

existierte.<sup>45</sup> Dem ist entgegenzuhalten, dass es spätestens seit Mitte des 16. Jahrhunderts eine so große Zahl von Reproduktionstichen nach italienischen und antiken Klassikern gab, dass man deren Bekanntheit voraussetzen muss, ganz unabhängig von solchen berühmten Stichwerken wie jenem von François Perrier, den sogenannten „Segmenta et Nobilium Signorum et Statuarum [...]“ aus dem Jahre 1638.<sup>46</sup> Kurz zusammengefasst: Die bedeutenden antiken und italienischen Werke lagen in mehr oder weniger guten Reproduktionen vor.

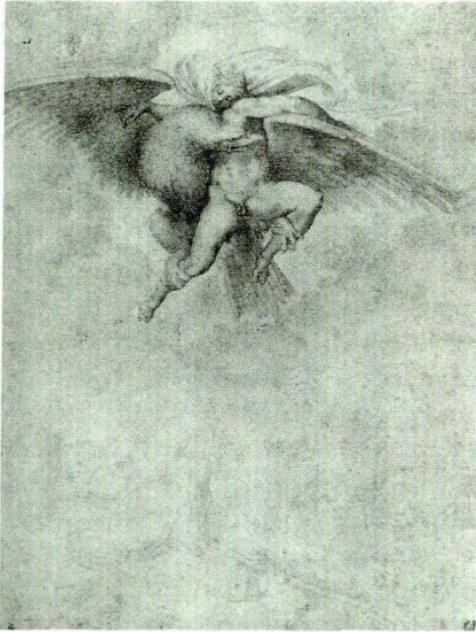
Dies betrifft aber nicht nur Bildquellen, sondern auch theoretische Debatten. Karel van Manders „Schilder-Boeck“ von 1604 ist nichts anderes als die Anerkennung klassizistischer Normen und eines antik-italienischen Kanons, auch wenn dies in durchaus reflektierter Weise geschieht. Insofern kann ich dem Argument, dass der „Raub der Ganymed“ nicht im Sinne einer Parodie italienischer Kunstpraxis gemeint war, nicht folgen.

Wenn abschließend eine Hypothese darüber aufgestellt werden soll, ob Rembrandt neben der politischen Karikatur, die er mit seinem „Raub des Ganymed“ lieferte, auch einen kunsttheoretischen Kommentar geben wollte, müssen wir uns nun genauer Michelangelos Zeichnung (Abb. 9) für Tomaso de Cavalieri vor Augen führen. Auch hier grüßt der Laokoon.<sup>47</sup> Seitenverkehrt zitiert die Ganymedfigur die Beinstellung des Priesters. Selbst wenn die Beine stärker angezogen erscheinen als beim antiken Vorbild, bleibt das Modell unverkennbar. Zudem lassen der zur Seite geneigte Kopf des Knaben und die schlaffen Arme an den sterbenden Sohn des trojanischen Priesters denken.

45 Vgl. Grohé, Rembrandts mythologische Historien, S. 119.

46 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 Aldervermaerdste Statuen, of Antique-Beelden, Staande binnen Romē [...]“ o. J. gedruckt wurde. Dies muss zwischen 1655 und 1702 geschehen sein.

47 Mit einer anderen Herleitung findet sich diese Erkenntnis schon bei Kempter, Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie, S. 86.



*Abb. 9 Michelangelo  
Buonarotti.  
Der Raub des Ganymed.  
Schwarze Kreide,  
36,1 x 27,5 cm.  
Cambridge (Mass.),  
Fogg Art Museum.*

Michelangelo hat eine subtile Komposition geschaffen. Und mögen die angespannten Beine auch zum Ausdruck bringen, dass sich der Knabe heftig wehrt, liegen die Arme doch entspannt auf den Schwingen des Vogels. Die Aufwärtsbewegung wird durch den sich im Winde bauschenden Umhang des Knaben deutlich. Auch die im Winde flatternden Haare zeugen vom schnellen Flug des Adlers. Der Vogel schmiegt sich an den Körper des muskulösen Knaben. Er umgreift ihn fest, während dieser die Augen geschlossen hat. Sein Körper ist angespannt, und sein Gesicht verrät Entzücken. Michelangelos auch als Kopie überlieferte Ganymed-Zeichnung aus den 1530er Jahren stellt offensichtlich ein erotisches Geständnis und zugleich dessen neoplatonisch-metaphysische Überhöhung dar.<sup>48</sup>

48 Vasari erwähnt das Konvolut von Zeichnungen, das Michelangelo seinem Freund überreichte, und erwähnt darüber hinaus ein auf Karton erstelltes Porträt, das er von dem jungen römischen Edelmann erstellte – das einzige, das Michelangelo gemäß seinem Biographen je hergestellt habe. Diesen Textpassus der Lebensbeschreibung nutzt Vasari für ein kunsttheoretisches Statement, wenn er schreibt: „Es ist das einzige Por-

Folgt man Vasari, so ist Schönheitlichkeit gleichermaßen Ziel wie auch Voraussetzung von Michelangelos Ästhetik. Die antike Kunst erschien ihm dazu als geeignetes Mittel. Diese Überzeugung verband ihn insofern mit Cavalieri, als dieser eine bedeutende Sammlung antiker Kunst besaß, wie Aldovrandi mitteilt.<sup>49</sup> Michelangelos Zeichnung wendet sich nicht nur an den Geliebten, sondern auch an den Sammler Cavalieri. Sie verwendet in dem Sinne auch kein Zitat, sondern stellt eine ingeniose Paraphrase dar, die eine genauere Kenntnis des Vorbildes voraussetzt – adressiert an einen Kenner, der eine solche Anspielung zu schätzen wusste.<sup>50</sup> Der Künstler vergewissert Cavalieri der gemeinsamen ästhetischen Überzeugungen.

Seit der Entdeckung des Laokoon im Jahre 1506 hat sich Michelangelo *en permanence* auf das antike Vorbild bezogen. Es beginnt mit dem Tondo Doni, bei dem eine der Hintergrundfiguren die Beinstellung aufgreift, und setzt sich bekanntlich in der Sixtinischen Kapelle fort, deren in den Zwickeln dargestellte Szenen das Motiv des trojanischen Priesters variieren.<sup>51</sup> Besonders Michelangelos Darstellung der „Anbetung der Ehernen Schlange“ legt eine solche Herleitung schon aus ikonographischen Gründen nahe. Auch die Darstellung der „Kreuzigung Hamans“ und diejenige von „Judith und Holofernes“ beziehen sich auf das berühmte Vorbild. Es ist, als hätte Michelangelo

trät, das der Künstler geschaffen hat. Denn er verabscheute es, die wirkliche Erscheinung nachzubilden, wenn diese nicht von vollendeter Schönheit war.“ Zit. n. Herbert von Einem, Michelangelo, Berlin 1973, S. 126.

49 Kat. Saarbrücken 1997, Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos, Saarland Museum, Nr. 33, S. 131–133.

50 Panofsky hat es als stilistische Eigenart Michelangelos erkannt, sich Vorbilder so anzueignen, dass man deren Herkunft kaum noch bemerken kann. Eine Beobachtung, die wir bekanntlich schon Vasari verdanken, der anmerkt, Entlehnungen blieben bei dem großen Vorbild unbemerkt. Vgl. Erwin Panofsky, Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo, in: ders., Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980 (1. Aufl. 1962), S. 251–326, hier S. 251.

51 Dies ist oft beobachtet worden. Vgl. mit weiterführender Literatur zur Rezeptionsgeschichte Bernard Andreae, Laokoon und die Gründung Roms, Mainz 1988 (= Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 39), S. 28–32.

durch den hervorgehobenen Ort der Zwickel dem Betrachter insofern einen Wink geben wollen, als er das im Deckengewölbe zugrundeliegende Ideal offener ausspricht.<sup>52</sup>

Rembrandt war sicherlich nicht direkt mit der Ganymed-Zeichnung des Italieners vertraut, vielmehr mit einer der schon genannten Arbeiten Beatrizets oder Bonasones. Vergleicht man das Gemälde des Niederländers mit der Zeichnung Michelangelos, erkennt man, dass Rembrandt in jedem einzelnen Punkt anders verfährt als der italienische Künstler. Um die Aufwärtsbewegung plausibel zu machen, hat Michelangelo den Adler so weit oben auf dem Blatt angebracht, dass wir erkennen, welchen Weg der Vogel schon hinter sich gebracht hat. Außerdem finden sich in der Gestaltung der Figurengruppe durch Michelangelo aufwärts führende Diagonalen, die die Flugrichtung verdeutlichen und die Plausibilität des Dargestellten steigern. Auch die homoerotische Dimension tritt überdeutlich in den Blick, wenn man an das verklärte Gesicht des Kindes und das innige Verhältnis von Adler- und Menschenkörper denkt.

Rembrandt verfährt anders. Er hängt den Vogel im Bild auf und lässt diesem keinen Raum für die Ausholbewegung der Schwingen. Schließlich nutzt er für die Darstellung des Knaben vermeintlich kein Vorbild, sondern macht Alltagsbeobachtungen zum Ausgangspunkt seines Gemäldes. Und doch steckt in dem angewinkelten linken Bein des Ganymed, der Torsion seines Kopfes, dem rechten Arm, mit dem er den Vogel abzuwehren versucht, und dem geöffneten Mund im verzerrten Gesicht noch eine vage und entfernte Anspielung auf den Laokoon, die in Erinnerung rufen will, von welchem Vorbild sich Rembrandt beeinflussen lässt und sich zugleich absetzt.

52 Seine *Ignudi* beziehen sich weniger konkret auf das hellenistische Vorbild, sondern aktualisieren die Skulptur in unendlich vielen Varianten. Michelangelo liefert nicht weniger als eine neue Ästhetik. Eine neue Ästhetik insofern, als wir als Betrachter zum Vergleich oder – um es modern zu sagen – zum formalen Sehen aufgefordert werden. Der „malende Bildhauer“ entfaltet die unendlichen ästhetischen Möglichkeiten der Skulptur und variiert diese wieder und wieder: Es braucht unendlich vieler gemalter Bilder, um die Möglichkeiten *einer* Skulptur annähernd vorzustellen. Purer Paragone.

Dabei sei festgestellt, wie bösartig diese Konzeption ist. Als Betrachter folgen wir nämlich dem unmittelbaren Impuls, dieses plärende Kind für hässlich zu halten. Wer aber ein solches Urteil fällt, hält zugleich die berühmteste Skulpturengruppe der Antike für hässlich. Hinterhältiger ist *dissimulatio* kaum mehr denkbar.

Wenn man also fragt, was oder wer in Rembrandts „Raub des Ganymed“ eigentlich parodiert wird, so kann man mehrere Antworten geben. Zunächst einmal ist es das mythologische Thema, dessen *decorum* eine schönheitliche Überhöhung verlangt hätte, die der Künstler mit seiner Darstellung vehement in Frage stellt. Im Gegenteil holt er die Geschichte auf den Boden der Tatsachen zurück, wenn er uns einen pinkelnden Knaben zeigt, der vor Schreck schreit und weint und bar jeder Anmut ist. Darüber hinaus denunziert Rembrandt den homoerotischen Gehalt, wenn er den Jüngling mit einem überdimensionierten Hinterteil versieht. Er macht sich über eine Kunst lustig, die ihren Sinn im Idealschen sucht. Mag das Gemälde auch einen politischen Hintersinn haben, der den Knaben als eine Karikatur des Kardinalinfanten Don Ferdinand von Spanien und katholischen Erzfeind deutet, so ist die hier vorgestellte kunsttheoretische Lesart nicht von der Hand zu weisen. Der Künstler verweigert sich einer neoplatonischen Umdeutung des Mythos, die in der Ganymedepisode einen Aufstieg der Seele zu Gott erkennen will.

Dass der Künstler die Absicht hatte, den „Laokoon“ zu parodieren, belegt auch die Zeichnung des ungezogenen Kindes (Abb. 7). Schon hier nutzt Rembrandt das antike Vorbild, dabei wird der Oberkörper seitenverkehrt wiedergegeben. Für diese Inanspruchnahme des Laokoon sprechen der emporgehobene Arm des Kindes und der zum Schrei geöffnete Mund. Auch die weit ausholende Beinsetzung gemahnt an das berühmte Vorbild. Die beherrschende „Mutter“ ist in Wirklichkeit auch keine „Niederländerin“, sondern entstammt italienischer Kunst. Das dynamische Bewegungsmotiv der Frau erinnert an Raffaels Darstellung von Venus und Amor, wie es von Marcantonio Raimondi gestochen wurde (Abb. 10). Wiederum geht mit der Verwendung des Motivs bei Rembrandt eine Seitenverkehrung einher. Seine Zeichnung ist ein *pasticcio* unterschiedlicher Vorbilder.<sup>53</sup>



Abb. 10 Marcantonio Raimondi  
(nach Raffael). Venus und Amor.  
Kupferstich, 29,4 x 11,0 cm. Berlin,  
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,  
Kupferstichkabinett.

Wenn Rembrandt in der Berliner Zeichnung des ungezogenen Kindes für eine Genreszene zwei etablierte Motive der Historienmalerei verwendet, dann täuscht er den Betrachter. Dieser glaubt es mit einer Alltagsbeobachtung zu tun zu haben. In Wirklichkeit hat eine Inversion in zweifacher Hinsicht stattgefunden. Die Historie wird zum Genre erniedrigt, und umgekehrt das Genre in den Rang der Historie erhoben. Das Hohe zu erniedrigen und das Niedrige zu erhöhen, ist eine Figur christlicher Rhetorik.<sup>54</sup>

Diese Inversionstechnik ist im Werke Rembrandts kein Einzelfall. Im Rahmen seiner Interpretation der Radierung „Die Pfannkuchenbäckerin“ (Abb. 11) hat Holm Bevers zeigen können, dass

53 Ein für ihn durchaus nicht singuläres Verfahren. Schon in der sogenannten „Judenbraut“ montierte er zwei antike Vorbilder zu einem neuen Zusammenhang. Für seine Darstellung der Rebekka griff er dabei auf die Mediceische Venus zurück, für seinen Isaak auf den Pan aus der sogenannten Pan-Apoll-Gruppe. Vgl. Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, London 1981, S. 286–88 u. 325–328.

54 Die prominentesten Formulierungen stammen von Paulus vgl. hierzu Müller, *Das Paradox als Bildform*, S. 111–117.



Abb. 11 Rembrandt.  
Die Pfannkuchenbäckerin.  
Bezeichnet:  
„Rembrandt. f 1635“.  
Radierung und Kaltnadel,  
10,9 x 7,7 cm.  
Berlin, Staatliche Museen  
Preußischer Kulturbesitz,  
Kupferstichkabinett.

der Künstler für einen der dargestellten Jungen auf ein Vorbild Raffaels zurückgegriffen hat. Es handelt sich um einen Putto, den der italienische Künstler prominent im Vordergrund seines „Triumphes der Galatea“ dargestellt hat. Bekanntlich haben sowohl Marcantonio Raimondi als auch Hendrick Goltzius Reproduktionsstiche nach dem berühmten Vorbild erstellt, die Rembrandt aller Wahrscheinlichkeit nach besessen hat. Bevers weist nach, dass sich das Motiv des Putto auch in einer Zeichnung Rembrandts aus den 30er Jahren findet. Er beobachtet, wie die Motiventlehnung in der Radierung durch einen neuen Erzählkontext motiviert erscheint.<sup>55</sup> Aber wahrscheinlich sollte man nicht von Motivation, sondern vielmehr von *dissimulatio* sprechen. Der Künstler verwischt absichtsvoll die Spuren. Die Darstellung des Knaben sieht aus, als handelte es sich um die allerschönste „naer hat leven“-Studie. Bevers sieht dies als Beweis dafür, dass Naturstudien häufig eine untergeordnete Rolle spielen und Rembrandt

<sup>55</sup> Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel, Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen, München 1991 (zugl. Ausst.-Kat. Berlin, Altes Museum, 1991).

stattdessen auf antike Skulpturen zurückgegriffen habe. Dieser Befund ist sicherlich richtig, aber er stellt keine befriedigende Erklärung dar. Einmal mehr handelt es sich um eine Inversion. Das Motiv der höherstehenden Historienmalerei wird in den Genrezusammenhang integriert. Dabei findet eine gleichzeitige Auf- und Abwertung von Genre und Historie statt. Dem Betrachter bleibt dies jedoch verborgen.

Wenn eingangs von Ironie und *dissimulatio* die Rede war, so haben wir im Rahmen der Interpretationen die dazugehörigen ikonographischen Verfahren kennengelernt. Rembrandt liefert einen anspielungsreichen Hintersinn, der erst auf den zweiten Blick erkannt werden kann: Der hässliche Knabe im Ganymed-Gemälde ist in Wahrheit ein Laokoon, was ebenso für das ungezogene Kind gilt. Der Knabe in der „Pfannkuchenbäckerin“ entpuppt sich als Raffael-Putto. Es handelt sich um ironische Bildstrategien, die inverse Erkenntnisstrukturen aufweisen. Im Gegensatz dazu hat die Interpretation des Bileam-Gemäldes zeigen können, dass Motivübernahmen in inhaltlicher Hinsicht in der Regel als Beglaubigung des bildlichen Sachverhalts dienen. Wie schon der Priester Laokoon von einer göttlichen Macht bestraft wird, so ergeht es auch Bileam.

Es war nicht meine Absicht, ikonographisches Detailwissen auszubreiten, sondern den Anspielungsreichtum von Rembrandts Malerei aufzuweisen, sozusagen die Intelligenz seiner Bilder. Dass Werke so feinsinnig argumentieren, ist alles andere als selbstverständlich. Die vermeintlich „grobe“ Formulierung des „Ganymed“ hat viele Interpreten getäuscht. Abschließend sei erwähnt, dass Rembrandts kritischer Umgang mit antiken Vorbildern in einer reformatorischen Tradition steht, die sich selbst als modern versteht.<sup>56</sup> Wie viele andere Künstler vor ihm entzieht er sich dem Antikediktat. Mehr noch: Ohne dass wir es merkten, lässt er uns einfältige Betrachter die Antike mit Füßen treten. Noch ehe wir das Vorbild erkannt haben, ist unser negatives Urteil über den hässlichen Ganymed schon vollzogen.

56 Dies verdient genauer untersucht zu werden. Der Verf. plant eine Untersuchung über die Laokoonrezeption in der Kunst der Frühen Neuzeit.