

## REMBRANDTS EINFIGURIGES HISTORIENBILD

Gabriele Groschner

Das Gemälde „Betende alte Frau“ von Rembrandt van Rijn entstand mit großer Wahrscheinlichkeit um 1629/30. Am Beginn der 1920er-Jahre kam es einer Sensation gleich, dass dieses Gemälde zum ersten Mal als eigenhändiges Werk Rembrandts identifiziert werden konnte, nachdem es vorerst u.a. seinem Schüler Gerard Dou zugeschrieben worden war.<sup>1</sup> Die Provenienz des Bildes kann bis ins 18. Jh. zurückverfolgt werden: nach einem Konkurs des Berliner Unternehmers und Kaufmanns Johann Ernst Gotzkowski (1710–1775) vermutlich in den 1760er-Jahren musste das Bild aus dessen umfangreicher Sammlung, in der es sich nachweislich seit 1762 befand, entäußert werden. Im Inventar wird das sich heute in Salzburg befindliche Bild als „Rembrandt stellet dieses Meisters eigene Mutter vor – 150 Rthlr (Reichstaler, Anm. d. A.).“<sup>2</sup> Ein Großteil der Bilder aus der Sammlung Gotzkowski wurde an Zarin Katharina II. von Russland (1729–1796) verkauft, darunter auch das Salzburger Bild. Von da könnte es an den Gesandten des Königs von Dänemark Armand François Louis de Mestral de Saint Saphorin (1738–1805) verschenkt worden sein, in dessen Besitz das Bild bis zu seinem Tod verblieb.<sup>3</sup> Andere Indizien deuten darauf hin, dass es im Jahr 1765 wiederum bei einer Auktion zur Versteigerung der bedeutenden Sammlung europäischer, vor allem niederländischer Kunst, des letztendlich ebenfalls erfolglosen Berliner Kaufmanns und Bankiers, aber äußerst visionären Kunstagenten und Gemäldesammlers, Leendert Pieter Neufville (1729–1811), am 19. Juni 1765

## REMBRANDT'S SINGLE-FIGURE HISTORY PAINTING

Gabriele Groschner

*Rembrandt's picture Old Woman Praying was very probably painted around 1629/30. It caused a sensation at the beginning of the 1920s, when it was first identified as being by Rembrandt himself, having previously been attributed to others, including his pupil Gerard Dou.<sup>1</sup> The provenance of the picture can be traced back as far as the 18th century when, following the bankruptcy of Berlin merchant and dealer Johann Ernst Gotzkowski (1710–1775) – presumably during the 1760s –, it had to be removed from his extensive collection, where it is proved to have been since 1762. The inventory lists the picture (now in Salzburg) thus: “Rembrandt portrays the master's own mother – 150 Rthlr [Reichsthaler]”<sup>2</sup> Most of the pictures from the Gotzkowski collection, including the Salzburg painting, were sold to Tsarina Katharina II the Great of Russia (1729–1796). It may then have been a gift to the ambassador of the King of Denmark, Armand François Louis de Mestral de Saint Saphorin (1738–1805), in whose possession it remained until his death.<sup>3</sup> Other evidence indicates that it appeared in Amsterdam on 19 June 1765, at an auction of a major collection of European – mainly Dutch – art belonging to failed Berlin merchant and banker Leendert Pieter Neufville (1729–1811), an extremely visionary dealer and collector. Here it was purchased for 240 guilders by Pieter Locquet (?–1781) with a note: “Een oud biddend Vrouwtje, halver Lyf geschildert als het van Dou was, door Rembrandt van Ryn; K. [cop-*

in Amsterdam auftauchte. Erworben wurde es dabei für 240 *guilders* von Pieter Locquet (?–1781) mit einem Vermerk: „Een oud biddend Vrouwtje, halver Lyf geschildert als het van Dou was, door Rembrandt van Ryn; K. (Kupfer; Anm. d. A.) operen hoog 5½, breed 4½ duimen.“ Zwischen dem 22. und 24. September 1783 wurde es möglicherweise für 455 *guilders* verkauft (angegeben ist lediglich der Name *Fouquet*<sup>4</sup>).<sup>5</sup> 1821 wird es erstmals in der Sammlung des Grafen Johann Rudolf Czernin von Chudenic (1757–1845) erwähnt. 1980 kaufte die Salzburger Landesregierung das Gemälde, das sich bis heute in der Sammlung der Residenzgalerie befindet.

Da Rembrandt Leiden vermutlich schrittweise zwischen 1631 und 1634 in Richtung Amsterdam verlassen hatte, fällt dieses Gemälde in das Ende seiner frühen Schaffensperiode in Leiden.

Rembrandts Technik und Malmanier sind über Jahrzehnte hinweg sehr genau für alle Entwicklungsperioden bearbeitet und analysiert worden.<sup>6</sup> Speziell auch – dies soll hier für das Salzburger Bild näher beschrieben werden – seine frühen Jahre. Ebenso genau skizziert wurde das künstlerische Umfeld in Leiden und seine Etablierung als Künstler mit eigener Werkstatt in der weitläufigen Rembrandt-Literatur.<sup>7</sup> Für das Verständnis der Beschreibung des kleinen Salzburger Bildes soll ein kurzer Abriss zur geografischen Situation der Entstehungsjahre, zum künstlerischen Umfeld und zur speziellen Lebens- und Werkstattssituation des Künstlers vorausgeschickt werden, wie im ersten Teil des Kataloges beschrieben.

Rembrandt war ein Künstler, der die Kunsttheorien seiner Zeit genauestens kannte, und die zu seiner Zeit zur Verfügung stehenden gängigen Malmaterialien und traditionelle Werkstattpraxis durchwegs nutzte. Dennoch zeichnet sich sein Oeuvre an extremer Variationsbrei-

*per] operen hoog 5½, breed 4½ duimen.” Between 22 and 24 September 1783, it may have been resold for 455 guilders (only the name Fouquet<sup>4</sup> is given).<sup>5</sup> It is first mentioned in the collection of Count Johann Rudolf Czernin von Chudenic (1757–1845) in 1821. In 1980 the Salzburg Provincial Government purchased the painting, which remains in the collection of the Residenzgalerie.*

*Since between 1631 and 1634 Rembrandt seems to have turned increasingly from Leiden towards Amsterdam, this painting must date from the end of his early period in Leiden. Over decades, Rembrandt’s technique and style have been examined and analysed in great detail for all periods of his development, particularly – as will be described here for the Salzburg painting – for his early years.<sup>6</sup> His artistic environment in Leiden and the building of his reputation as an artist with his own studio have been described in great detail in the extensive relevant literature.<sup>7</sup> A brief summary of the geographical situation at the time of its painting, the artistic environment and the specific circumstances of the painter’s life and studio (also mentioned in the first section of this catalogue) may prove helpful in understanding the *exposé* of the small Salzburg picture.*

*Rembrandt was thoroughly conversant with the art theory of his time, and took full advantage of the painting materials and traditional practice currently available. Nevertheless, his oeuvre is distinguished by extreme breadth of variation and keenness to experiment beyond traditional boundaries. This highly individual style and his – one might even say – obsession with *schikschaduwe*, *beeldsprong* and *houding*<sup>8</sup> were only partly carried on by some of his pupils, more or less controversially discussed in biographies and theoretical treatises (as for*

te und Grenzen sprengender Experimentierfreude aus. Diese individuelle Malpraxis und seine – man ist versucht zu sagen – Obsession in Bezug auf *schikschaduwe*, *beeldsprong* und *houding*<sup>8</sup> wurden nur bedingt von manchen seiner Schüler weitergeführt bzw. in Biografien und theoretischen Lehrschriften, wie im Falle Samuel van Hoogstraten, mehr oder weniger kontrovers reflektiert und sogar nach neuester Einschätzung als künstlerische Sackgasse interpretiert.<sup>9</sup> Diese relevanten künstlerischen Fragestellungen sollen im weiteren Text näher erklärt werden.

Das Bild „Betende alte Frau“ gehört vermutlich zu einer Dreier-Reihe von kleinformatigen Tronien, die alle auf vergoldeter Kupferplatte gemalt wurden. Dieser äußerst ungewöhnliche Bildträger stellt sowohl im Werk des Künstlers als auch in der gesamten Geschichte der Kunst ein Spezifikum dar.

Rembrandt wendet sich – sicherlich auch beeinflusst durch seinen Amsterdamer Lehrer Pieter Lastman – in dieser Zeit der Historienmalerei zu, die eine Nische der Leidener Kunstszene darstellte. Neben Rembrandt widmeten sich sein Lehrer Swanenburg, Joris van Schooten (1587–1651) und dessen Schüler und Rembrandts Künstlerkollege Jan Lievens dieser traditionsreichen Bildgattung. Rembrandt hatte während seiner halbjährigen Lehre in Amsterdam und später in Leiden als selbstständiger Maler durch das Kopieren der Gemälde Lastmans variantenreich versucht, die vorgegebenen Kompositionen des von ihm hochverehrten Lehrers „als kritische Alternative“<sup>10</sup> (*aemulatio*) zu verändern.

Das Antlitz alter Menschen und die Vorliebe für besonders emotional bewegte Gesichter, ausdrucksstarke Mimik, gerunzelte Brauen und zusammengezogene Stirnfalten, gehen auf ein intensives Studium der

*example by Samuel van Hoogstraten), and even, according to recent evaluation, interpreted as an artistic impasse.*<sup>9</sup> *These relevant artistic questions will be dealt with in more detail below.*

*The painting Old Woman Praying probably belongs to a series of three small-scale tronies, all painted on gilded copper. This extremely unusual picture support is a special feature both in Rembrandt's work and in the entire history of art.*

*During this period, Rembrandt – partly influenced by Pieter Lastmann, his teacher in Amsterdam – was turning towards history painting, a niche market in the Leiden art scene. Apart from Rembrandt, his teacher Jacob van Swanenburgh, Joris van Schooten (1587–1651) and his pupil, Rembrandt's fellow-artist Jan Lievens, also worked in this traditional genre. During his six-month apprenticeship in Amsterdam, and later as an independent artist in Leiden, Rembrandt had tried, though copying and varying Lastmann's paintings, to alter the prescribed compositions of his admired teacher “as a critical alternative”<sup>10</sup> (*aemulatio*).*

*His interest in the faces of old people, and particularly faces expressing strong emotion, with frowns or furrowed brows, was due to a close study of the doctrine of affects [German: Affektenlehre], which he practised in front of a mirror, taking as a model his own face – as his pupil Samuel van Hoogstraten reported. History painting was intended above all to appeal to the viewer's emotions, thus great store was set by studies from nature. We may plausibly assume that Rembrandt's representations of different facial expressions are to be seen in the context of the doctrine of affects and mastery of the passions, of the neo-stoic, humanist ideas widespread among intellectuals in the Netherlands.<sup>11</sup>*

Affekte zurück, die vorerst – wie sein Schüler Samuel van Hoogstraten berichtet – anhand des eigenen Gesichtes vor dem Spiegel eingeübt werden. Die Historienmalerei sollte vor allem den Betrachter emotional bewegen, deshalb wurde besonderer Wert auf Naturstudien gelegt. Es kann durchaus plausibel angenommen werden, dass die Darstellungen unterschiedlicher physiognomischer Ausdrücke Rembrandts im Kontext der Affektenlehre, der Beherrschung der Leidenschaften, der in den Niederlanden unter den Intellektuellen weit verbreiteten neostoischen-humanistischen Ideen stehen.<sup>11</sup>

Im Salzburger Bild laufen im Gesicht der alten Frau keine ebenmäßigen Falten rhythmisch und gleichförmig über Stirn und Gesicht, wie das in seinen frühen Historienbildern der Fall ist. Das Halbporträt dieser Frau in Drei-Viertel-Ansicht, das von vorne rechts von einem eher flach einfallenden Lichtschein beleuchtet wird, zeigt ein gelb-rötliches Inkarnat mit dunkelbraunen bis schwarzen Schatten und weißlich gelb- und graufarbigem Spuren von Reflexlicht. „In der Nachbildung alter Leute und derselben Haut und Haar zeigte er einen großen Fleiß, Geduld und Erfahrungheit, sodaß sie dem einfältigen Leben ganz nahe kamen“, schreibt Joachim Sandrart<sup>12</sup>. Im Gemälde der „Betenden alten Frau“ widmet er sich ganz konzentriert der Wiedergabe der Haut, die ihn zu faszinieren schien, und die er ganz bewusst der Jugend des eigenen Selbstporträts entgegenstellte, das zur gleichen Zeit entstand.

Mit eingedickter Farbpaste und stehen gebliebenen Farbnasen bilden die Materialspuren unabhängig von der Anatomie der Haut eine plastische Eigenform, die autonom von der eigentlichen Gesichtsoberfläche zu existieren scheint. Reflex-Lichter werden in diesem frühen Bild bereits durch eine schwere pastose Bleiweißmasse

*In the Salzburg picture, the old woman's face is not covered with wrinkles running in a regular, rhythmic pattern, as the faces in his early history paintings. The half-length portrait of the woman, in three-quarter view, lit from front right more or less horizontally, shows a reddish-yellow complexion with shadows ranging from dark brown to black, and whitish yellow and grey traces of reflected light. "In his portrayal of old people and their skin and hair, he showed great assiduity, patience and skill, so that they looked very close to their simple life", wrote Joachim Sandrart.<sup>12</sup> In the portrait of the Old Woman Praying, he took great pains over rendering the skin, which seemed to fascinate him, and which he deliberately contrasted with the youthfulness of his own self-portraits painted at the same time.*

*With thickened pigment paste and coagulated paint drips, the material traces assume a three-dimensional shape of their own, which seems to exist in its own right, independently of the anatomy of the skin. Reflected highlights are – already in this early painting – formed in relief by a heavy, pastose white lead mass. Fabrics, hair, teeth, fur and complexion – every colour detail is given the fullest attention. It is surmised that Rembrandt had adopted from Jan Lievens initial experiments with opaque paint application using quick-hardening binder. The painting demonstrates how he used every possible means of rendering minute details more precisely, introducing a haptic element into the picture. He scraped deep into the wet paint with the pointed tip of the paintbrush handle, right down to the support, often using this technique for rendering hair; here it is recognisable on the lighter, front part of the fur mantle.*

*In 1628 Rembrandt made his first attempts at copper etching<sup>13</sup> – which seems peculiar, since he had no teach-*

reliefartig gebildet. Stoffe, Haare, Zähne, Fell und Inkarnat – jedem Detail widmete er seine vollste koloristische Aufmerksamkeit. Man vermutet, dass Rembrandt erste Versuche mit opakem Farbauftrag mit schnell härtenden Bindemitteln von Jan Lievens übernommen hatte. Das Bild zeigt, wie er die Möglichkeiten ausreizt, noch exakter kleinere Details zeigen zu können und – neben dem haptischen Element im Bild – an anderer Stelle mit der Spitze seines Pinselstiels tief hinein in die nasse Farbschicht bis auf den Malgrund kratzt. Er verwendet diese Technik bevorzugt für die Darstellung von Haarverläufen. Hier am Pelzmantel in der vorderen erhellten Partie zu erkennen.

1628 versuchte Rembrandt sich zum ersten Mal an Kupferstichen,<sup>13</sup> was besonders erscheint, da er in dieser Kunst von keinem Lehrer unterrichtet wurde. Möglicherweise wurden er und sein Kollege Lievens vom Haarlemer Verleger Jan Pieterzoon Berendrecht dazu ermutigt.<sup>14</sup> Die Freiheit, dabei zu experimentieren läutete eine bemerkenswerte Entwicklung seines Werkes ein.

Es scheint, als suche er in den Linien der Radierungen nach einem perfekten *houding* (Def. siehe Fußnote 8). Zusätzlich erweitert die Kupferplatte das Repertoire seiner Malmaterialien. Die beiden anderen Gemälde, die aufgrund des Bildträgers zusammen mit dem Salzburger Bild als eine kleine Gruppe gesehen werden, lassen sich nicht nur durch die vergoldete Kupferplatte und identes Format verbinden, sondern auch durch eine thematische Klammer. Beim „Lachenden Mann“, dem „Selbstporträt“ (zu beiden siehe Seite 99, Fußnote 1) und der „Betenden alten Frau“ handelt es sich um Kopfstudien, sogenannte *Tronien* – das sind Studien einer Halbfigur oder ein Brustbild, wobei die Konzentration ganz klar auf dem Gesicht liegt. Eine ikonografische Deutung scheint weder möglich noch vom Künstler intendiert. Diese gewisse Sinnoffen-

*er for this method. It is possible that he and his colleague Jan Lievens were encouraged here by the Haarlem publisher Jan Pieterzoon Berendrecht.<sup>14</sup> The freedom offered for experiment brought a remarkable development in his work.*

*It seems as though he were seeking in the lines of etching the perfect *houding* (footnote 8). Moreover, the copper plate expanded the repertoire of his painting materials. The other two paintings in the group are seen as such not only by virtue of identical format and gilded copper picture support, but also by a common theme. The Laughing Man, the Self-portrait (p. 99, footnote 1) and the Old Woman Praying are all head studies, so-called *tronies* – half-length portrait studies focusing on the face. An iconographic interpretation seems neither possible nor intended by the artist; this openness allows the picture to be seen in any chosen context<sup>15</sup> – the usual one being that of rich fantasy garb in a study for history and genre paintings with several figures, popular in Dutch 16th- and 17th-century painting. A kind of portrayal of the psyche, *tronies* are studies as well as works commissioned or intended for sale. Since their detailed verism and often experimental treatment of new painting methods and techniques makes them coveted collector's pieces, they were even produced directly for the art market.*

*Initially, Rembrandt made graphic sketches to study the human face for his history paintings. His next step was to paint small studies of individual heads out of context. *Tronies* are almost always painted from live models, although they are then modified according to their intended role in history or allegorical pictures. Thus they may justifiably be seen as a kind of single-figure history painting, their moralising message understood similarly to that of genre paintings.*

heit macht sie in beliebigem Kontext verwendbar.<sup>15</sup> Meist zeigt eine Tronie eine oftmals reiche Fantasietracht, die für mehrfigurige Historien- und Genrebilder besonders in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jh.s angefertigt wurden. Als eine Art Abbild des Seelenspiegels sind Tronien Studien- wie auch Lehrstücke und zugleich Verkaufs- und Auftragswerke. Ihr detaillierter Verismus und der meist methodisch neue experimentelle Umgang mit Maltechniken, lässt sie zu begehrten Sammlerstücken werden. Deshalb wurden sie sogar unmittelbar für den Kunstmarkt produziert.

Rembrandt studierte das menschliche Gesicht für seine Historienbilder zunächst in grafischen Skizzen. Erst im zweiten Schritt stellte er derartige isolierte und aus dem Zusammenhang gerissene Studienköpfe in kleinen Gemälden dar. Tronien werden in fast allen Fällen nach einem lebenden Modell gemalt, obwohl dieses entsprechend seiner vorgesehenen Rolle im Bild historisch bzw. allegorisch modifiziert wird. Daher kann es auch als eine Art einfiguriges Historienbild bezeichnet werden. Seine moralisierende Botschaft ist vermutlich wie ein Genre- oder Sittengemälde zu verstehen.

Einen sehr frühen Studienkopf von Jan Lievens beschrieb Huygens, der kunstliebende Politiker und *arthunter* des Hofes, als „... gemalt nach dem Kopf irgendeines Niederländers“<sup>16</sup> in seinem Tagebuch.

Rembrandt und seine Kollegen suchten vor allem Ende der 1620er- und am Beginn der 1630er-Jahre stets Modelle der näheren oder familiären Umgebung. In den Abbildungen steigerte der Künstler nach Ermessen deren Ausdruck, Gestik, Haltung und Erscheinung zu einer Figur aus einer historisch-mythologischen Meta-Ebene. Ähnlich lässt es sich beim Salzburger Bild vermuten. In diesen Jahren fertigte Rembrandt eine Reihe von Studien

*In his diary, Constantijn Huygens – politician, art-lover and court “art-hunter” – described a very early head by Jan Lievens as “... painted after the head of some Dutchman or other”.<sup>16</sup>*

*Particularly at the end of the 1620s and the beginning of the 1630s, Rembrandt and his colleagues were always in search of models from their immediate or family surroundings. In the portraits, the artist would enhance expression, gesture, posture and outward appearance as he saw fit, to create a figure from a historical or mythological meta-level. The Salzburg picture may well fit into this definition. During these years, Rembrandt made a series of studies of this model, sometimes repeating them with great similarity, sometimes making more alterations. It is evident that he varied not only the woman’s posture, gestures and costume, but even made her older in accordance with the depth of his symbolic representation.*

*Around 1630, the approximate date of the Old Woman Praying, Neeltgen Willemsdochter van Zuyderbrouk (1569–1640), also known as Cornelia Willemsdochter, was 61 years old. Even taking into account that in those days people aged much earlier, Rembrandt represents her here as considerably older.*

*In Leiden he repeated this “mother” motif in four or five paintings and some ten etchings.<sup>17</sup> Many recognizable details lead to the assumption that they are based on one specific person. As early as the 1950s, Munich art historian Ludwig Münz described the features of this woman as follows: she is a small, plump woman, of dignified and noble character, but with a hard, fairly broad face, accentuated cheekbones, well-proportioned eyebrows and high though not very sloping forehead covered by a hood.<sup>18</sup> The woman in the Salzburg painting, on*

nach diesem Modell an, das er manchmal mit sehr großer Ähnlichkeit wiederholte oder auch stärker veränderte. Es zeigt sich, dass er dabei nicht nur Haltung, Gestik und Kostüm der Frau variierte, sondern entsprechend der ikonografischen Intention sogar ihr Lebensalter erhöhte.

Um 1630, als das Bild „Betende alte Frau“ entstand, war Neeltgen Willemsdochter van Zuyderbrouk (1569–1640), die auch familiärer als Cornelia Willemsdochter bezeichnet wurde, 61 Jahre alt. Selbst wenn man davon ausgeht, dass sich das Alter zu dieser Zeit wesentlich früher abzeichnete, stellt Rembrandt sie hier erheblich älter dar.

Dieses „Mutter“-Motiv wiederholt er in Leiden in vier bis fünf Gemälden und rund zehn Grafiken.<sup>17</sup> In sehr vielen Details lässt sich jedoch eine einzelne Person dahinter vermuten und wiedererkennen. Der Münchner Kunsthistoriker Ludwig Münz beschrieb bereits in den 1950er-Jahren die persönlichen Merkmale dieser Frau folgendermaßen: sie ist eine kleine und dickliche Frau, voll Würde und Größe, aber mit einem harten und eher breiten Gesicht mit akzentuierten Backenknochen, ebenmäßigen Augenbrauen und hoher, aber nicht sehr steiler Stirn, die von einer Haube bedeckt ist.<sup>18</sup> Die Frau im Salzburger Gemälde weist hingegen ein sehr schmales, fast eingefallenes Gesicht auf. Da Rembrandt durch die vermutlich intensive Zusammenarbeit mit Jan Lievens mit großer Wahrscheinlichkeit Motive seines Kollegen auch in seine Arbeiten übernahm, könnte – wie Gary Schwartz vermutet<sup>19</sup> – diese Frau eventuell auch eine Vorlage aus dem Oeuvre Lievens sein (Abb. 8). Dessen Mutter war 1622 verstorben, soll angeblich ihrem Sohn ebenso als Malvorlage gedient haben.

Dass es sich bei diesem Frauentyp um Rembrandts Mutter handeln könnte, taucht zum ersten Mal im



Abb. 8 Jan Lievens, Brustbild einer alten Frau, Radierung, 75 x 60 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-OB-12575; © Rijksmuseum, Amsterdam  
Illus. 8 Jan Lievens, Portrait of an Old Woman, etching, 75 x 60 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-OB-12575; © Rijksmuseum, Amsterdam

*the other hand, has a narrow, almost gaunt face. Since in the course of his presumably intensive collaboration with Jan Lievens, Rembrandt probably used his colleague's motifs in his own work, it is possible – as Gary Schwartz conjectures<sup>19</sup> – that this woman might have been a model from Lievens's oeuvre (illus. 8). His mother had died in*

18. Jh. als Titel einer von derartigen Grafiken im Inventar des Amsterdamer Kunsthändlers Clement de Jonghe (1624/25–1677) auf.<sup>20</sup> In der Literatur deutet erstmals in den 1930er-Jahren der Kunsthistoriker Kurt Bauch diese Frau als Rembrandts Mutter in der Rolle der Prophetin Hanna.<sup>21</sup> Zögerlich wurde die Identifizierung als „Mutter“ in den letzten Jahrzehnten verwendet und als eine sich scheinbar hartnäckig haltende Behauptung klassifiziert, die sich träge seit dem 18. Jh. in der Literatur verschleppte.

Die paradoxe Möglichkeit, dass diese Frau Rembrandts Mutter ist, gleichzeitig aber auch nicht, ist durchaus gegeben. Dies entspräche den komplexen Kriterien bzgl. Personenähnlichkeit in der Auffassung moderner Porträtmalerei. Da das Gemälde ein in sich komponiertes, ästhetisch abgeschlossenes Gebilde darstellt, sind Person (Modell) und deren Repräsentation im Bild *sui generis* zwei an sich verschiedene Gegebenheiten. Der Unterschied liegt darin, dass in der traditionellen Porträtmalerei das Bild einen dokumentarischen Authentizitätscharakter bzw. ein deutlich intendiertes Stellvertretertum zur abgebildeten Person einnimmt. Während ein Tronie hingegen, dank der freien malerischen Mittel, Veränderungen von individuellen Körpermerkmalen und auswechselbaren Attributen, eine übergeordnete Referenz einer meist abstrakten, historisch-mythologischen Figur verkörpert oder darüber hinaus weitere mögliche Deutungen zulässt.<sup>22</sup> Das Tronie verwehrt sich gegen die klare Ineinssetzung bzw. Verwechselbarkeit zur modellsitzenden Person.

Diese spezielle Form der Kopfstudie entwickelt sich zur Zeit Rembrandts zu einer neuen Bildgattung mit eigenen Darstellungsmodi, zu denen auch die ersten Selbstporträts des Künstlers zählen. So unterschiedlich sie in der Maltechnik oft zu sein scheinen, gemeinsam ist ihnen ein

*1622, but she, too, is thought to have served her son as a model for his painting.*

*The idea that this female character might be Rembrandt's mother was first mooted in the 18th century, as the title of one of the similar prints in the inventory of Amsterdam art dealer Clement de Jonghe (1624/25–1677).<sup>20</sup> In the relevant literature, it was art historian Kurt Bauch who, in the 1930s, first identified the woman as Rembrandt's mother in the role of the prophetess Hanna.<sup>21</sup> Over recent decades, this identification has been used hesitantly, classified as an apparently tenacious claim persisting in the literature since the 18th century. There is, then, the paradoxical possibility that the woman is Rembrandt's mother, and at the same time is not. This accords with the complex criteria regarding personal similarities, in the concept of modern portrait-painting. Since the painting represents an intrinsic, aesthetically complete figure, the person (model) and her portrait represent *sui generis* two different actualities – the difference being that in traditional portrait-painting, the picture assumes a documentary authenticity or a clearly intended representation of the person portrayed, while a tronie, thanks to the free painting resources, embodies alterations of individual physical features and interchangeable attributes, a superordinate reference to a usually abstract historical or mythological figure, also allowing further possible interpretations.<sup>22</sup> The tronie defies any clear identification or interchangeability with the model.*

*During Rembrandt's time, this specific form of head study developed into a new genre with its own modes of representation, which included the artist's early self-portraits. Diverse as the techniques used often seem, common to all of them is a recurrent stylistic device,*



immer wiederkehrendes Stilmittel: nämlich das Ritzen in die noch feuchte Farbe. Ihrem experimentellen Zusammenhang zum Trotz, waren diese um die 1630er-Jahre entstandenen Tronien dennoch nicht als eine zusammengehörige Gruppe oder als Pendants gedacht. Sie sind als solitäre Arbeiten zu verstehen, in denen jeweils neue eigenständige künstlerische Intentionen verfolgt wurden. Die Arbeiten des jungen als auch des späten Rembrandt zeichnen sich durch absolute Inkonsistenz der verwendeten Malmethoden aus.<sup>23</sup>

Die Dreier-Reihe von Tronien auf vergoldeter Kupferplatte ist neben einigen Übereinstimmungen in drei sich auffällig unterscheidenden Stilen gemalt, die augenscheinlich dem jeweiligen Charakter und der Erscheinung des Motivs folgen und dieses unterstreichen. De Wetering bringt diese künstlerische Vorgehensweise mit den drei *genera dicendi* in Verbindung, die in der antiken Rhetorik als angemessene Stilebenen für die Darstellung einer bestimmten Situation zu verwenden waren.<sup>24</sup> Drei sich unterscheidende Stile gekonnt anwenden zu können, gehörte mit großer Wahrscheinlichkeit zur allgemeinen Ausbildung der Historie in der europäischen Malerei und dürfte in diesem konkreten Fall durch Rembrandt eine exemplarische Inszenierung erfahren haben.

Die drei angegebenen Stile nehmen Bezug auf drei Temperamente, Tugenden und gesellschaftliche Stände, die man in der Antike – und noch wesentlich später – mit diesen verbunden sah. Der *stilus humilis*, der als unterhaltsamer, freundlicher, legerer, aber auch als der ständisch niedrigste Modus bezeichnet wird, ordnet De Wetering dem Soldatenbildnis, dem lachenden Mann aus dem Mauritshuis in Den Haag zu, der in besonders rauher Pinselführung ausgeführt wurde. Der *stilus mediocris*, als landmännischer, unterhaltsamer und mittel-

*namely scraping the still wet surface. Despite their common experimental style, these 1630s tronies were not intended as belonging to one group or as companion pieces, but are to be seen as individual works, each exploring new, independent artistic qualities. Both Rembrandt's early and his late works are distinguished by the absolute inconsistency of his painting methods.*<sup>23</sup>

*Apart from some conformities, the series of three tronies on gilded copper is painted in three strikingly different styles, which evidently follow and emphasise the character and appearance of each motif. Van de Wetering connects this artistic procedure with the three genera dicendi prescribed in ancient rhetoric as appropriate stylistic levels to be used for describing a particular situation.*<sup>24</sup> *Skill in the use of three different styles was very probably part of the general training in European history painting, and these works by Rembrandt provided an excellent example.*

*The three specified styles refer to three temperaments, virtues and social estates associated with them in ancient times and even considerably later. Van de Wetering assigns the stilus humilis – the lowest social mode, entertaining, friendly, light-hearted – to the picture of the soldier, the laughing man in the Mauritshuis in The Hague, painted with particularly rough brush-strokes. The stilus mediocris – rustic, entertaining and middle-class – is that of the self-portrait in the Stockholm National Museum. The Old Woman Praying corresponds to the stilus gravis, the “sublime style” for the noble and enlightened.*<sup>25</sup> *This is the finest and most meticulously elaborated of the three, striking in its technical contrasts. Here the so-called houding is subtle, reduced and composed with clarity. The face and hands, linked by the yellow scarf tucked into her bodice, are emphasised by*

ständischer Modus beschrieben, fällt seinem Selbstporträt im Nationalmuseum Stockholm zu. Die „Betende alte Frau“ entspricht dem *stilus gravis*, der „hoherhabenen Schreibart“ für vornehme und erleuchtete Leute.<sup>25</sup> Sie ist von den dreien am feinsten und diffizilsten ausgeführt und besticht durch die kontrastierende Maltechnik. Das sogenannte *houding* ist hier subtil, reduziert und klar komponiert. Gesicht und Hände, verbunden durch das gelbe Tuch, das in ihrem Mieder steckt, sind durch die Helligkeit hervorgehoben. Der massive Pelzmantel, in den sie sich schützend zurückgezogen hat, geht – vermutlich verstärkt durch die vergilbten Firnissschichten – im durchwegs einheitlichen Dunkel des Hintergrundes auf. Der deckende pastose Duktus ist nur in kurzen Strichen vor allem im Bereich des Gesichtes angesetzt. Das Inkarnat wirkt in seiner unruhigen Oberfläche dennoch wenig modelliert und eher flach. Den spannenden Kontrast erhält es durch die unmittelbar benachbarte Fläche der stark verschatteten Innenseite des Tuches, das sie über ihrer anliegenden Haube trägt, deren Ohrenklappen mit Bändern verziert sind. Diese beiden Flächen – das hell beleuchtete Gesicht und das tiefe Schwarz der Kopftuchinnenseite – bezeichnen die beiden äußersten Punkte des verwendeten Hell-Dunkel-Spektrums.

Diese Art, den Hell-Dunkel-Kontrast zu verdeutlichen, ja schon beinahe zu zelebrieren, taucht immer wieder in den Stichen auf, die diese Modellstudie begleiten (Abb. 4–8). Die Augen mit den gesenkten schweren Augenlidern sind kaum geöffnet – wie in der Vergrößerung zu sehen (Abb. 9). Entgegen aller rauer Farbvirtuosität im Kleinformat setzt Rembrandt – mit freiem Auge kaum sichtbar – ein kleines Detail in Szene: Wimpern sind an ihrem rechten Auge wahrnehmbar, mit feinstem Pinselhaar gezogen. Der Mund ist leicht geöffnet und bringt wenige

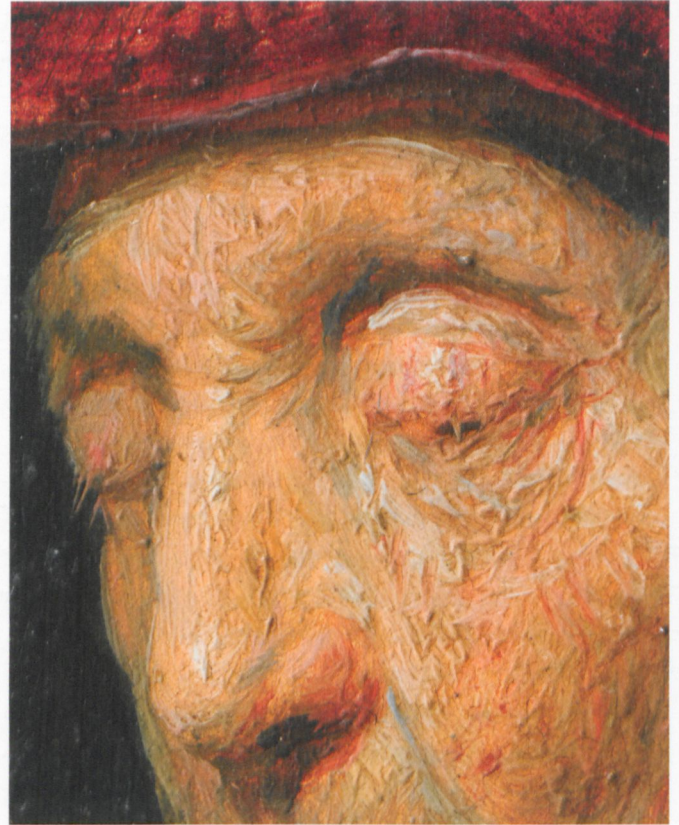


Abb. 9 Rembrandt van Rijn, Betende alte Frau, 1629/30, Öl auf vergoldeter Kupferplatte, 15,5 x 12,2 cm, Residenzgalerie Salzburg, Inv. Nr. 549, Detail (Gesicht); © Ulrich Ghezzi, Oberalm

Illus. 9 Rembrandt van Rijn, Old Woman Praying, 1629/30, oil on gilded copper plate, 15.5 x 12.2 cm, Residenzgalerie Salzburg, inv. no. 549, detail (face); © Ulrich Ghezzi, Oberalm

*their brightness. The heavy fur mantle into which she has withdrawn merges – presumably more so through the yellowed layers of varnish – into the uniformly dark background. The opaque pastose application is used only in short strokes, especially around the face. The com-*

Zahnstumpfen zum Vorschein. Das Gebet der alten Frau wird zu einer weltabgewandten, kontemplativen Meditation, und evoziert die Wahrnehmung einer Totenmaske. Ihr Gesicht steht für ein arbeits- und tugendsames Leben in der Vergangenheit mit dem christlichen Glauben als Richtschnur. Die gefalteten Hände mit durchscheinender glasiger Haut stehen für Frömmigkeit und Hinwendung zu einer überirdischen Welt. Die Grenze zwischen Leben und Tod wird durchlässig und dadurch zu einer nicht ausschließenden affinen Realität. Rembrandt vermag es, in diesem Bild die Zeit stillstehen zu lassen. Die Präsenz des Todes, von gelebtem Leben und dessen Verlust, wird nicht nur darstellungswürdig (*schilderachtig*), sondern erhält eine ganz besondere ergreifende Ästhetik und faszinierende Schönheit. Das Alter als Personifikation der Frömmigkeit wird darüber hinaus zu einem Sinnbild für eine über die irdische Logik hinausreichenden Weisheit.

*plexion, with its uneven surface, nevertheless looks more flat than in relief, and derives its fascinating contrast from the adjoining shadow of the dark hood worn over the close-fitting cap with embroidered ear-flaps and ribbons. These two surfaces – the brightly-lit face and the deep black of the hood-lining – are the two extremes of his clair-obscure spectrum. This way of demonstrating, almost magnifying, the light/dark contrast is frequently evident in the etchings that accompany this study (illus. 4–8). The eyes with their heavy, drooping lids – as shown in the enlargement (illus. 9) – are hardly open. And despite the rough yet virtuosic painting in the small format, Rembrandt brings out a tiny detail, hardly perceptible with the naked eye: the eyelashes on her right eye, drawn with the finest of brush-hairs. Her mouth is slightly open, showing a few tooth-stumps. The old woman's prayer becomes a withdrawn, contemplative meditation, evocative of a death-mask. Her face indicates a virtuous past life of hard work, guided by Christian faith. Her joined hands, the skin almost transparent, represent piety and orientation towards a transcendental world. The boundary between life and death becomes permeable, rendering them kindred aspects of reality. In this picture, Rembrandt manages to make time stand still. The presence of death, of a life lived and its subsequent loss, is not only worthy of representation (*schilderachtig*), but possesses a particularly moving aesthetic and a fascinating beauty. Moreover, age as a personification of piety becomes a symbol of a wisdom transcending earthly logic.*

- 1 A. Bredius: Wiedergefundenes Gemälde Rembrandts, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 32, 1921 und W. R. Valentiner: Rembrandts wiedergefundenes Gemälde, in: Klassik der Kunst, 23, 1923.
- 2 Schepkowski, 2009, S. 577. Eine mögliche Vorstellung der Währungsumrechnung des deutschen Reichstalers zum heutigen Euro: im Zeitraum 1622–1775 entsprach 1 Reichstaler im Durchschnitt der Kaufkraft von ca. 16 bis 23 Euro. In: Alte Maße, Münzen und Gewichte aus dem deutschen Sprachgebiet, gesammelt und bearbeitet von Fritz Verdenhalven, 1967 (damals in DM angegeben).
- 3 Dazu: Roswitha Juffinger, Ein Rembrandt für die Czernin'sche Gemäldegalerie die Ankäufe Johann Czernin aus der Gemäldesammlung des Armand François Luis e Mestral de Saint Saphorin, in: Gemäldeverzeichnis der Gemälde, Residenzgalerie Salzburg, Band 2, Salzburg 2010, S. 467.
- 4 Corpus, 1987, S. 275.
- 5 Vermerk: „Dit is een biddend Besje met neergeslaagen Oogen en gevouwen Handen. Zy heeft een rood Fluweele Kap op en een ruuwe haire Mantel over de Schouders, de eerbied en aandagt heben iets treffends, de Treekening en Couleur geeven een hooge ouderdom te kennen, en alle byzondere deelen zyn met zoo veel nauwkeurigheid als kunde bahndelt, leverende dit kleine Schildereytjeseen beweijs uit van de groote bekwaamheden van deezen onverlykelyken Meester“, zitiert nach: Corpus, 1987, S. 275.
- 6 Zuletzt erschienene Werke van de Weterings: Rembrandt. The Painter at Work, 2009; Rembrandt. The Painter Thinking, 2016.
- 7 Der Junge Rembrandt, 2001
- 8 Houding ist eine tonale Harmonie des Hell-Dunkels und des gesamten Kolorits im Bild. Es wird als abstrakte Raumkonstruktion beschrieben, die eine plausible farbliche und räumliche Organisation des Gemäldes schafft.
- 9 Besonders dazu: Van de Wetering, 2016, Artikel „The Gronden: Section 4: Ordonnance und Invention, S. 131–143.
- 10 Ernst van de Wetering, Rembrandts Anfänge – ein Versuch, in: Der junge Rembrandt, 2001, S. 46.
- 11 Im Gegensatz zu Peter Paul Rubens (1577–1640) kann bei Rembrandt nicht konkret nachgewiesen werden, dass er sich mit der Lektüre Senecas (ca. 1–65; einer der wichtigsten Vertreter der Stoa) auseinandersetzte. Franziska Gottwald geht aber dennoch davon aus, dass Karel van Manders in seinem „Schilder-boek“, das Rembrandt mit Sicherheit kannte, im Kapitel über Affektenlehre diese Thesen vertritt. 2010, S. 206.
- 12 Rembrandt, 1960, S. 13.
- 13 Corpus, 1982, S. 5.
- 14 Rembrandt's Women, 2001, S. 67.
- 15 Gottwald, 2010, S. 203.
- 16 Zitiert nach: Tümpel, 1968, S. 57.
- 17 Schwartz, 1984, S. 63.
- 1 A. Bredius: Wiedergefundenes Gemälde Rembrandts, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 32, 1921 und W.R. Valentiner: Rembrandts wiedergefundenes Gemälde, in: Klassik der Kunst, 23, 1923
- 2 Schepkowski, 2009, p 577. Possible equivalent to the Euro: average purchasing power of 1 Reichsthaler in the period 1622–1775: between 16 and 23 Euro. In: Alte Masse, Münzen und Gewichte aus dem deutschen Sprachgebiet, collected and edited by Fritz Verdenhalven, 1967 (given in Deutsche Mark).
- 3 See: Roswitha Juffinger, Ein Rembrandt für die Czernin'sche Gemäldegalerie die Ankäufe Johann Czernin aus der Gemäldesammlung des Armand François Luis e Mestral de Saint Saphorin, in: Gemäldeverzeichnis der Gemälde, Residenzgalerie Salzburg, vol. 2, Salzburg 2010, p 467
- 4 Corpus, 1987, p 275
- 5 Corpus, 1987, p 275
- 6 Recently published works by van de Wetering: Rembrandt. The Painter at Work, 2009; Rembrandt. The Painter Thinking, 2016
- 7 The Mystery of the young Rembrandt, 2001
- 8 Houding is a tonal harmony of light and dark and the overall colouration in a picture. It is described as an abstract spatial construction creating a plausible organisation of colour and space.
- 9 See in particular: van de Wetering, 2016, article The Gronden: Section 4: Ordonnance und Invention, pp 131–143
- 10 Ernst van de Wetering, Rembrandt's Beginnings – an Essay, in: The Mystery of the young Rembrandt, 2001, p 46
- 11 In contrast to Peter Paul Rubens (1577–1640), it cannot be conclusively established that Rembrandt studied the writings of Seneca (c 4 BC – 65 AD), one of the most important representatives of Stoic philosophy. Franziska Gottwald assumes, however, that Karel van Manders, in his Schilder-boek, which Rembrandt certainly knew, dealt with these topics in the chapter on the doctrine of affects. 2010, p 206
- 12 Rembrandt, 1960, p 13
- 13 Corpus, 1982, p 5
- 14 Rembrandt's Women, 2001, p 67
- 15 Gottwald, 2010, p 203
- 16 Quoted from: Tümpel, 1968, p 57
- 17 Schwartz, 1984, p 63
- 18 Münz, 1953, p 143ff
- 19 Schwartz, 1987, p 64
- 20 In his Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt (1751), the first comprehensive catalogue devoted to a single artist, Edme-François Gersaint calls this figure „the artist's mother“. See also: Korevaar, 2005.
- 21 Die Kunst des jungen Rembrandt, Heidelberg 1933, p 59

- 18 Münz, 1953, S. 143ff.
- 19 Schwartz, 1987, S. 64.
- 20 Edmè-François Gersaint wählt in seinem Werk „Catalogue raisonné de toutes les pieces qui forment l'œuvre de Rembrandt“, von 1751, dem ersten umfassenden Grafikkatalog, dem nur einen einzelnen Künstler gewidmet war, die Bezeichnung „Mutter“ des Künstlers für diese Frauenfigur. Siehe dazu: Korewaar, 2005.
- 21 Die Kunst des jungen Rembrandt, Heidelberg 1933, S. 59.
- 22 Dazu: Britta Reimann, Farbe und Charakter. Das Porträt des Expressionismus am Beispiel des Werk von Karl Schmidt-Rottluffs bis 1923, Saarbrücken 2003, S. 133.
- 23 Corpus, 1982, S. 11. Wobei die Möglichkeiten nach einer entsprechend gängigen Lehrpraxis in den Werkstätten durchaus besteht.
- 24 Corpus, 2014, S. 97, 496f. Vergil, so die philosophisch-hermeneutische Auffassung des Spätmittelalters, hat seine Epen als Muster der *genera dicendi* verstanden, so dass jedem einzelnen Werk eines der drei *genera* innerhalb der Drei-Stil-Lehre entspricht: der *stylus humilis* der *Bucolica*, der *stylus mediocris* der *Georgica*, der *stylus gravis* der *Aeneis*. Diese mittelalterliche Vergil-Exegese erbrachte seit dem 12. Jh. bereits entscheidende Vorleistungen für die ständische Stillehre des 17. Jh.s. Siehe: Ingo Stöckmann, Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas, Thübingen, 2001, S. 143f.
- 25 Joachim Dyck: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition, Thübingen 1991, S. 102.
- 22 See: Britta Reimann, Farbe und Charakter. Das Porträt des Expressionismus am Beispiel des Werk von Karl Schmidt-Rottluffs bis 1923, Saarbrücken 2003, p 133
- 23 Corpus, 1982, p 11 – although this may have been a common practice in the workshops.
- 24 Corpus, 2014, pp 97, 496f. According to the Late Mediaeval philosophical and hermeneutic view, Virgil regarded his epics as examples of the three *genera dicendi*, each work corresponding to one of the three: the *stylus humilis* of the *Bucolics*, the *stylus mediocris* of the *Georgics*, and the *stylus gravis* of the *Aeneid*.
- 25 Joachim Dyck, Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition, Tübingen 1991, p 102