

16. ABY WARBURG UND TEMPESTA

Am 10. September 1924 schrieb Fritz Saxl, der Assistent Aby Warburgs, an den in Wien lebenden Kunsthistoriker und Rembrandt-Forscher Ludwig Münz¹:

Lieber Münz,

Warburg ist auf etwas sehr Interessantes gekommen. Es gibt Stiche von Tempesta, die den Bataverkrieg illustrieren. Sie sind bei Bartsch unter No. [leer]. Da Sie bei Bartsch sind, müssen Sie sich in Wien finden² und ich bitte Sie, sofort an die Albertina zu gehen und die Blätter, die sich auf die Verschwörung des Civilis beziehen, möglichst rasch photographieren zu lassen.

Ludwig Münz kam dem Wunsch Warburgs nach und verschaffte ihm Fotos der entsprechenden Szenen aus Tempestras *BATAVORVM CVM ROMANIS BELLVM* von 1611/12.³ Für Münz war es nach einem Blick auf die Radierungen offenbar nicht sonderlich schwer, den Grund für Warburgs Anfrage zu erkennen: Dieser hatte, wie er meinte, nichts Geringeres als die Vorlage (Fig. 16.1) für Rembrandts spätes Gemälde *Verschwörung des Claudius Civilis* (Fig. 16.2) entdeckt, das der Niederlän-

der ca. 1660–61 für das Amsterdamer *Stadhuis* gemalt hatte, welches aber aus unbekanntem Gründen schon bald nach der Anbringung entfernt, an einen Privatsammler verkauft und am Ort durch eine Version des selben Themas von Govert Flinck und Jörg Ovens ersetzt worden war. Zu Warburgs Zeit befand sich das Leinwandbild längst nicht mehr in Amsterdam, sondern – allseitig verkleinert – bereits in der Sammlung des Stockholmer Nationalmuseums. Münz scheint in seinem Antwortbrief, der vielleicht schon die Fotos aus der Albertina enthielt, deutlich gemacht zu haben, dass er den Gedankengang Warburgs nachvollzogen hatte. Nach Erhalt der Fotos schrieb Saxl jedenfalls an Münz⁴:

Lieber Münz,

sehr herzlichen Dank für die Photographien. Ich weiss es zu schätzen, dass Sie trotz der „vielen Sorgen“ sich sofort hinter die Sache gemacht haben. Sie ist ja auch wichtig genug, denn ich zweifle nicht, dass Sie gesehen haben, dass Rembrandt in diesem Falle von Tempesta abhängig ist und das bedeutet meiner Meinung nach doch sehr viel, weil er nicht auf ein einzelnes Vorbild zurückgegangen ist, sondern auf



16.1 Antonio Tempesta nach Otto van Veen, Das Verschwörungsmahl des Claudius Civilis, Radierung, Kupferstichkabinett Dresden.

ein Buch der humanistischen Literatur. Er hat es zweifellos von den Auftraggebern bekommen, und man sieht noch in der grossen Münchner Zeichnung, wie das Vorbild einwirkt und verändert wird.

Professor Warburg liegt daran, dass die Sache noch nicht veröffentlicht wird, und ich bitte Sie also, mit niemandem darüber zu sprechen.

Münz hielt sich an die Bitte um Stillschweigen. Er war Warburg sogar in einem nochmaligen Brief mit weiteren Erörterungen zum Thema dienlich, in welchem er andeutete, dass auch andere im *Stadhuis* befindliche Gemälde auf Tempesta-Vorlagen zurückgehen. Vor allem wies er auf einige Zeichnung des Jörg Ovens im Besitz der Hamburger Kunsthalle hin, die im Zusammenhang mit dessen Bildern für das *Stadhuis* stehen. Zugleich nannte er eine der wenigen damals existierenden kunsthistorischen Studien zum Nachahmungsverhalten Rembrandts: einen kurzen Aufsatz von Nicolas Beets in der Bredius-Festschrift von 1915.⁵ Saxl antwortete Münz am 12. November im Auftrag seines Chefs⁶:

[...] Sehr interessant ist Ihre Angabe über Ovens geworden. Ich habe sie Warburg vorgelesen, der sofort sagte, Sie müssten Recht haben bezüglich des Amsterdamer Rathauses. Dass Sie bezüglich dessen Recht haben, dass die Zeichnung nach Tempesta ist, darüber war ja gar kein Zweifel. Auch für Ihren Hinweis auf den Aufsatz von Beets war Warburg natürlich sehr dankbar. Ich kann aber in diesem Aufsatz nichts darüber finden, dass Beets die Zusammenhänge zwischen dem Stockholmer Rembrandtbild und Tempesta erkannt hätte.

Auf Ihre Anregung hat sich Warburg dann die Ovens-Zeichnungen kommen lassen und es zeigte sich, dass nicht weniger als vier der Hamburger Zeichnungen nach Tempesta sind und das Civilis-Thema behandeln.

Warburg sah nun die Chance für ein größeres Forschungsprojekt. Aufbauend auf seiner Entdeckung der Tempesta-Imitationen Rembrandts und dessen Kollegen, auch aber beeinflusst von den zu jener Zeit intensiven Forschungen zur niederländischen Kunst seines Assistenten Saxl⁷, begann Warburg mit den Vorbereitungen für eine Publikation. Schon in diesem frühen Stadium gingen seine Gedanken über den beobachteten Spezialfall hinaus auf das kulturelle Ganze der Epoche. Zuerst aber mussten brauchbare Fotos der Gemälde im Amsterdamer *Stadhuis* her, die kunsthistorisch bisher weitgehend vernachlässigt waren. Der Wunsch nach solchen Fotos erwies sich jedoch als nicht einfach zu erfüllen, und Warburg musste seine Beziehungen spielen lassen. Er wandte sich schließlich am 25. November 1924 an Alfred Pauli, den in Amsterdam lebenden Sohn des Hamburger Kunsthallen-Direktors Gustav Pauli⁸:



16.2 Rembrandt, Das Verschwörungsmahl des Claudius Civilis, Gemälde, Nationalmuseum Stockholm.

Lieber Herr Doktor,
Ihr Vater hatte die Freundlichkeit, mir mitzuteilen, dass Sie meine Amsterdamer Wünsche übernehmen wollen; da bin ich denn gleich so unbescheiden, Sie um fünf verschiedene Bemühungen zu bitten.

Erstens: Im Amsterdamer Rathaus befinden sich im obersten Geschoss – wenn ich aus den Beschreibungen mir ein richtiges Bild mache – eine Reihe von ganz grossen Lunetten von Ovens, Lievens und anderen aus der Geschichte des Aufstandes der Bataver. Sie hängen ganz im Dunkeln und sind schwer zu erkennen. Ich möchte nun gute Photographien von diesen haben und zunächst auch ungefähre Skizzen der Komposition. Ferner sind zwei Bilder von Jordaens aus dem holländischen Aufstand wider die Römer und ein drittes, das sich darauf bezieht, irgendwo oben im Rathause aufgehängt und auch sehr schlecht zu sehen. Auch von diesen möchte ich Photographien haben. Ich habe deswegen schon vor Monaten an Jan Veth, den Maler, der mir persönlich bekannt ist, geschrieben, der aber in seiner berüchtigten Faulheit beim Briefschreiben es noch nicht für nötig gehalten hat, zu antworten. Eine andere Anfrage wegen der Erlaubnis zu photographieren und Nennung eines guten Photographen habe ich [an] die Direktion des Rijksmuseums gerichtet; die Antwort steht noch aus und ich will sie, ehe ich offiziell vorgehe, abwarten. Jedenfalls bitte ich Sie, die Bilder an Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen und mir vielleicht ein Wort über das, was Sie gefunden haben, zukommen zu lassen.

Die zweite Bitte ist, dass Sie sich nach Literatur und nach den Werken von Jan Six, dem Freund Rembrandts, erkundigen, sowie nach Literatur über seine Werke als Dramatiker. Mich interessiert besonders eine Originalausgabe seines Dramas *Medea*, sowie alles, was sich auf dieses Stück bezieht. Auch für Nachweise rein biographischer Art über ihn wäre ich dankbar.

Drittens suche ich Literatur über den Aufstand der Bataver gegen die Römer. Zunächst kämen illustrierte Ausgaben in

Betracht mit den Stichen von Vennius [sic] Tempesta, die auch in einem späteren Buch von St. Simon⁹ wiederholt sein sollen.

Viertens suche ich alle Stiche von Tempesta zu kaufen, nach denen Sie sich vielleicht vorsichtig umsehen.

Fünftens interessieren mich Veröffentlichungen über die Einzüge und offiziellen Umzüge in Amsterdam, sowohl in Originaldrucken wie Reproduktionen, wie auch in geschichtlichen Überblicken.

Wenn Sie so freundlich wären, in dieser Beziehung mir zu helfen, wäre ich Ihnen ganz ausserordentlich dankbar.

Alfred Pauli erwies sich als gewissenhafter Helfer. Ein Brief vom 20. Januar 1925 an Warburg gibt eine Summe seiner Bemühungen¹⁰:

Sehr verehrter Herr Professor,

Beifolgend übersende ich Ihnen die Liste der Literatur über die Batavier. Nos. 7–11 habe ich auf Illustrationen hin durchgesehen, es kommen aber keine vor, die Sie interessieren. Das einzige illustrierte Buch ist das von Pars. Die darin enthaltenen Kupfer sind aber alle nur Landschaftsaufnahmen, hauptsächlich Ruinen, aus dem Gebiet der Herrschaft Kattwijk. Auch einige Abbildungen von Vorwerken dieser Herrschaft sind dabei.

Wegen der Photographien der Lunetten im Palais müssen wir die Entscheidung der Königin abwarten. Ich habe heute morgen noch einmal mit dem Intendanten Six darüber gesprochen, der persönlich keine Erlaubnis dazu erteilen darf, unsere Bitte aber befürwortet hat. Da die Königin keine Unkosten dabei hat, meint er, dass die Erlaubnis ohne Zweifel eintreffen würde.

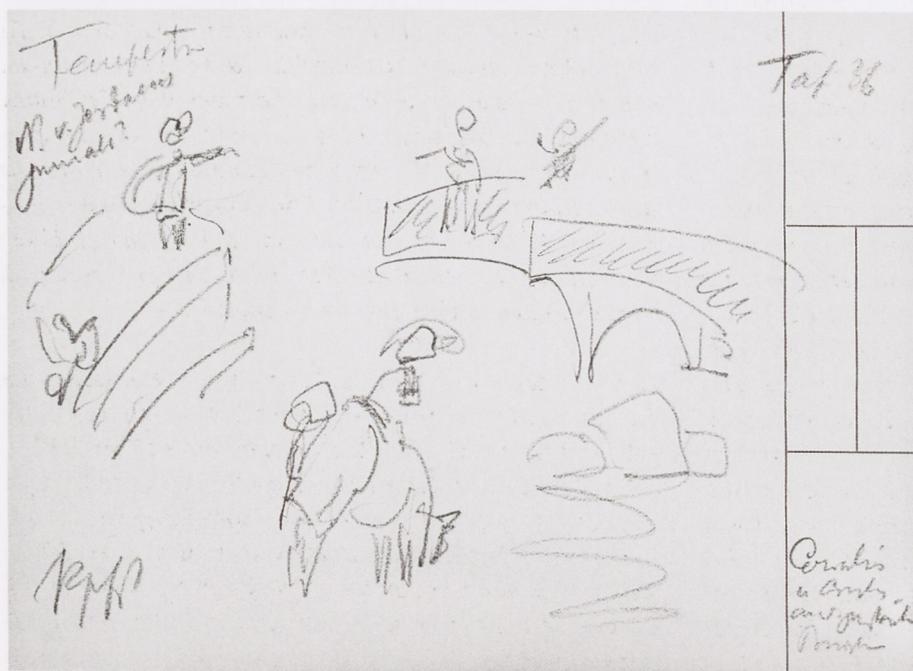
Wegen der Stiche des Otto Vaenius habe ich mich bei verschiedenen Amsterdamer Antiquaren umgesehen, bisher aber ohne Erfolg. Sobald ich etwas finde, mache ich Ihnen Mitteilung.

Die Veröffentlichungen über die Einzüge und offiziellen Umzüge in Amsterdam werde ich mir bei einem nächsten Aufenthalt im Haag, im Lauf der kommenden Woche ansehen und Ihnen danach schreiben.

Falls Saxl im Lauf des Frühjahrs nach Holland kommt, steht ihm mein kleines Fremdenzimmer zur Verfügung und ich werde es ihm sehr übel nehmen, wenn er es nicht annimmt – er zierte sich nämlich im Dezember.

Mit den respektvollsten Empfehlungen bin ich für heute
Ihr ergebenster Alfred Pauli

Die in Paulis Brief erwähnte Bataver-Bibliographie befindet sich im heutigen Warburg-Archiv getrennt aufbewahrt in Warburgs Zettelkasten mit der Ordnungsnummer 69.¹¹ Die Liste kann als ein Grundstock der weiteren Bemühungen Warburgs um die Beschaffung von Literatur zum Thema gelten. Mit großer Intensität versuchte er von nun an, sich in die für ihn bisher fernliegende Welt des holländischen Barock einzuarbeiten sowie Informationen zu Antonio Tempesta zu sammeln. Der Zettelkasten 69 füllte sich mit bibliographischen Notizen zu Tempesta und verwandten Stichworten.¹² Nach seiner systematischen Art fertigte Warburg sogar flüchtige, aber die für ihn wesentlichen Elemente umreißende Kopien nach einzelnen Radierungen Tempesta's aus der *Bataverserie* an (Fig. 16.3, vgl. Fig. 13.5). Seine Pauli gegenüber angedeutete Bereitschaft zum Erwerb von Tempesta-Graphik führte übrigens zu



16.3 Aby Warburg nach Tempesta, Studie zur Komposition des ‚Treffens von Civilis und Cerialis auf der IJssel-Brücke‘, Zeichnung, The Warburg Institute London.

beachtlichen Ergebnissen: Die Sammlungen des Londoner Warburg Institute enthalten noch heute eine der ehemals zwei vorhandenen Ausgaben der *Bataverserie*¹³, zwei Ausgaben der *Metamorphosen*¹⁴, eine der mit Holzschnitten nach Entwurf Tempestras illustrierten arabischen Bibeln der *Typographia Medicea*¹⁵ und eine illustrierte lateinische Ausgabe von Antonio Gallonios *Martyrien der frühen Christen*.¹⁶ Dazu kommen verschiedene niederländische Kopien nach Serien Tempestras. Von dem *Verschwörungsmahl des Claudius Civilis* Rembrandts in Stockholm ließ Warburg von Carl Georg Schubert eine Ölkopie in Originalgröße anfertigen. Das stark vernachlässigte Bild diente lange – eine zweifelhafte ikonographische Pointe – als Schmuck der Kantine des Warburg Institute und wurde erst für die *Bataver*-Ausstellung in Nijmegen 2004 restauriert.

Neben seinen eng auf Rembrandt und Tempesta bezogenen Bemühungen versuchte Warburg auch, möglichst viele Bild- und Textdokumente zur niederländischen Kultur der Zeit des Baus und der Ausstattung des Amsterdamer *Stadhuis* zu erwerben. Daneben gingen seine Bemühungen um Fotos von den Gemälden im *Stadhuis* weiter. Die Schwierigkeiten dabei waren anscheinend so groß, dass er sich einen weiteren am Ort befindlichen Fürsprecher aussuchte – J.F.W. Orbaan, dem er am 10. März 1925 einen längeren Brief schrieb:¹⁷

[...] Als ich nach Hamburg zurückkam, hatte ich nach jahrlanger Entbehrung eigentlich künstlerischer Eindrücke eine ganz mächtige Erfahrung, die mich in ihre geistige Nähe brachte: ich sah, durch Saxls Forschungen indirekt veranlasst, zum ersten Mal mit eigenen Augen Rembrandts Verschwörungsmahl des Claudius Civilis. Trotzdem ich mich bisher im Gefühl meiner Unzulänglichkeit von Rembrandt bisher wissenschaftlich ganz fern gehalten hatte, trat im Laufe der letzten Monate in raschestem Tempo eine Erkenntnis innerlicher Zusammenhänge bildpsychologischer Art ein, die mich jetzt auf meine alten Tage in eine ähnliche Stimmung versetzt, wie damals als ich Botticellis Verhältnis zur Antike erfragte. Ihr Buch „Aus der Werkstatt Rembrandts“ schenkte mir dabei zu meiner grossen Freude einen Einblick in Ihre bewundernswerte Methode. Jetzt muss ich versuchen, das Thema: Rembrandt und die italienische Antike auf meine Weise mitzudenken und dabei – „leicht beieinander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stossen sich die Sachen“¹⁸ – stosse ich auf Schwierigkeiten, bei deren Überwindung Sie vielleicht helfen können. Von den grossen Lunettenbildern im Rathaus – jetzt Schloss – existieren, so weit ich sehe, keine Photographien; und doch meine ich, dass gerade dieser holländisch-flämische Stil dieser Bilder, da sie denselben Gegenstand behandeln wie Rembrandt, d.h. Urgeschichte Hollands nach Tacitus, uns zum Greifen deutlich vor Augen führen müssten, wie in diesem Fall der

holländisch-italienische Barockgeschmack – ich habe Zusammenhänge mit Festwesen und Theater gefunden – die holländisch-nordische Augenweise bedroht und verdrängt, die intentionale Wesensspannung verkörpern will, wo der Romane das Plaisir der abgeschmürten Dynamogramme pathetischer Entladung fordert.

Ich habe deshalb die Absicht, diese Lunetten trotz der technischen Schwierigkeiten auf meine Kosten photographieren zu lassen und bereits einen diesbezüglichen Antrag bei dem kgl. Intendanten Jonkheer Six durch den jungen Pauli, der sich z.Z. in Amsterdam befindet, gestellt. Das geschah schon vor längerer Zeit; die Königin muss ihre Einwilligung dazu geben, die sich schon dadurch verzögert, weil sie, wie mir gesagt wird, zu sehr im Festwesen ihrer silbernen Hochzeit drinsteckt. Ich glaube nun, dass es sehr wünschenswert wäre, wenn Sie dem Jonkheer Six, der sich ja Ihnen gegenüber besonders freundlich erwiesen zu haben scheint, einmal ein paar Zeilen schreiben würden, in denen Sie mich als wissenschaftlich ernst zu nehmenden Forscher hinstellen, damit er, falls die Königin stockt, auf Ihr Zeugnis meiner Unbescholtenheit hinweisen kann. [...]

Der – trotz der aufgetretenen technischen Schwierigkeiten – aus diesen Zeilen klingende Enthusiasmus Warburgs in der Beschäftigung mit seinem neuen Thema, der im Kern noch immer auf der Freude an der Entdeckung von Tempestras *Batavern* als Stichwortgebern der *Stadhuis*-Gemälde basierte, sollte allerdings im Mai 1925 einen Dämpfer bekommen. Fritz Saxl war zu dieser Zeit für seine eigenen Forschungen in den Niederlanden unterwegs. Am 10. Mai traf eine handgeschriebene Nachricht Saxls bei Warburg ein, in der ein neuer Aspekt der *Stadhuis*-Dekoration zur Sprache kommt¹⁹:

[...] Ich weiß nicht, ob Ihnen bekannt ist, daß Vondel die Civilis-Sache an einer Stelle erzählen läßt (ohne den Namen Civilis zu nennen) und daß die Forschung diese Erzählung auf den Tempesta-Stich zurückführt (im Gegensatz zu Rembrandts Bild, das mit T. nichts zu tun hatte). Ferner war mir neu, daß die Nachtwache ein Erinnerungsbild an den Einzug der Medici ist, ebenso wie zwei andere Schützenbilder von van der Helst und Konsorten und mit diesen gemeinsam in einem Raum aufgestellt werden sollte [...]

Am 16. Mai wurde Saxl konkreter. Der niederländische Kunsthistoriker Schmidt-Degener hatte, wie Saxl nun sah, in seiner kleinen Schrift *Rembrandt en Vondel*²⁰ bereits eine Linie von den *Stadhuis*-Gemälden zu Tempestras Radierungen gezogen und dabei festgestellt, dass der entscheidende Impuls für die Wahl des *Bataver*-Themas im *Stadhuis* vom wohl wichtigsten niederländischen Dichter der Epoche, von Joost van Vondel, ausgegangen sei²¹:

[...] Nachher hab ich gefunden, daß Schmidt-Degener in dem Aufsatz über Vondel und R't drei Seiten lang über die Sache handelt. Der Gedanke, in den Lunetten die Bataver-Gesch. darzustellen, stammt von Vondel (Vondel selbst berichtet darüber ausführlich). Er geht ganz in der Angelegenheit auf. [...] Er studiert die Stiche von Tempesta, Vondels Günstling, der R't Schüler Flinck bekommt den Auftrag für alle Lunetten, macht Skizzen, stirbt aber 1660. Dann bekommt R't den Auftrag für eine. [...] Nun kommt aber das Satyr-Spiel. Schm. D. zerbricht sich den Kopf, warum R't nicht gefallen habe. Und findet den Grund darin, daß R't nicht Tempesta benutzt hat. Dennoch hat der Aufsatz von Schm. Deg. Schmiß. [...]

Letztlich hinderte aber diese ‚Vorwegnahme‘ einer Publikation der italienischen Vorlagen der *Stadhuis*-Gemälde, speziell derjenigen von Rembrandts *Civilis*, weder Warburg noch Saxl an der Weiterbeschäftigung mit Rembrandt und dessen italienischen Modellen. Beide ließen wohl schon deswegen nicht von ihren Studien ab, weil ja Schmidt-Degener für Rembrandt selbst die Abhängigkeit von Tempesta bestritt, was Warburg in dieser Form vorerst nicht akzeptierte.²² Warburgs Anerkennung der Forschungsleistung des Niederländers äußert sich jedoch darin, dass er eine deutsche Fassung von Schmidt-Degeners Aufsatz in die *Studien der Bibliothek Warburg* aufnehmen sollte, der in Umfang und Problemstellung vielleicht dem von ihm selbst ursprünglich geplanten Rembrandt/Tempesta-Aufsatz nahe kommt. Auch mit einer seiner Prämissen zum ‚Charakter‘ der Kunst Rembrandts hat Schmidt-Degener, wie wir sehen werden, Warburg beeinflusst. Warburg und Saxl arbeiteten jedenfalls zu dieser Zeit schon auf grundsätzlicherem Niveau und versuchten auf je eigene Weise, sich der Rezeption und Umformung antiker und italienischer Elemente in der niederländischen Kunst zu nähern. Saxl war, wie verschiedene im Frühsommer 1925 von seinen Forschungsreisen an Warburg geschriebene Briefe zeigen, dabei stärker stilhistorisch orientiert. So sandte er seinem Chef zum Beispiel am 9. Juni 1925 folgende Zeilen²³:

[...] Von Cornelis van Haarlem, dem persönlichen Freund van Manders, von dem ich einige Dinge schon in Haarlem gesehen habe, die mich sehr interessieren, habe ich gestern in Braunschweig ein ganz ausserordentliches Bild²⁴ gesehen: ein schwerer dunkler Hintergrund, vor ihm Figuren in sonderbaren Michelangelesken Stellungen, aber das Ganze nicht mehr Michelangelesk in jeder Einzelheit, sondern die Körperformen sind fließend und erregt geworden und die Farbe hat einen neuen Klang: plötzlich sitzt ein Rosa oder eine Reihe Gelb, wie es die ganze Zeit vorher nicht gekannt hat, in dem Dunkel drin. Es ist gar kein Zweifel, dass das das Werk eines grossen Mannes ist; aber führt von hier eine Brücke zu

Rembrandt – das weiss ich nicht. [...] Alle diese Civilis-Dinge sind ja nur von van Mander – dem Romanisten – her verständlich; Otto van Veen gehört ja genau so in diese Gegend wie Stradanus. Ich bin überzeugt, dass wenn Sie den van Mander aufschlagen würden, Sie eine Menge sehr interessanter Dinge darin fänden. Es ist toll, dass es bis heute keine kritische Edition oder Untersuchung über diese Ovidmoralisation oder die Ikonographie gibt. [...]

Aus Saxls Zeilen spricht sein Erstaunen über die Begegnung mit einer zu jener Zeit fast vergessenen Kunst – der Malerei des niederländischen Manierismus, vor allem derjenigen des Cornelis van Haarlem. Ähnlich wie im Fall der für Warburg so überraschenden Tempesta-Imitationen Rembrandts erkannte Saxl nun, dass die Vorgänger und Wegbereiter der Kunst des Goldenen Jahrhunderts der niederländischen Malerei weitgehend unstudiert waren. Warburg scheint sich an Saxls Überlegungen zum Verhältnis von Rembrandt-Stil und historischer Genese der nordniederländischen Malerei durchaus interessiert gezeigt zu haben. Jedenfalls fuhr Saxl in einem auf den 11. Juni 1925 datierten Brief mit seinen stilgenetischen Erörterungen fort²⁵:

Lieber Herr Professor,

Es ist doch sehr komisch, wie die Dinge sich kreuzen: gestern schrieb ich Ihnen von dem caravaggiesken Vorbild des *Civilis* und heute fragen Sie danach; [...] Die Sache liegt so, dass wir von Caravaggio nur dieses eine wunderbare Interieurbild in *San Luigi dei Francesi* haben mit der Darstellung der Berufung des Mattheus; dort sind die Zöllner am Tisch sitzend dargestellt, das Ganze bei kanalisiertem aber nicht künstlichem Licht. Wie mir scheint, waren es erst die Nachfolger des Caravaggio, die aus dieser grossartigen Szene, die noch etwas von Renaissance-Mentalität hat, dann die übliche holländisch-italienische Bankettszene bei künstlichem Licht machten, wie wir sie bei Manfredi ebenso finden wie bei Honthorst (und sogar bei Goltzius [Gastmahl des Tarquinius²⁶]) [...] Ich habe gestern erst über diese Honthorst-Bilder im Kolleg gesprochen, sie führen die Tradition der Physiognomiestudien von Dürer, Lukas von Leyden und Quentin Metsys weiter. [...] Das sind Ausdrucksporträts, und Honthorst wandelt die caravaggiesken Vorbilder im Sinne dieser nordischen Problematik um. [...] Das Mittel jedoch ist die neuartige Beleuchtung, die allein es gestattet, die Typen in so vollkommen plastischer Weise herauszubilden.

Was Rembrandts Leistung an diesem Punkt ist, kann man vielleicht dahin definieren, dass er zwar die Vielheit des Ausdrucks beibehält, aber die Isolation der einzelnen Gestalt aufhebt. Doch Sie wissen ja, dass ich das noch nicht definieren kann. Klar ist mir nur geworden, dass gerade diese Aufhebung der Isolation nicht durch das Honthorstlicht erfolgt, sondern dass es aus einer ganz anderen Ecke herkommt: aus der Welt der Manieristen; denn die Manieristen haben den

Contour und die Klarheit der Komposition systematisch zu grunde gerichtet, während Caravaggio und seine Nachfolger ihn immer aufs Schärfste betonten. Ich lege Ihnen noch, um das klar zu machen, ein Bild von Uyttewael bei, der typisch für diese Gruppe holländischer Manieristen ist.

Die Schilderhebung aus dem Pariser Psalter ist längst photographiert, doch haben wir noch keinen Abzug. [...]

Die stilistische Wichtigkeit der (holländischen) Manieristen für Rembrandt entdeckte Saxl also in der von diesen praktizierten Auflösung harter Konturen und scharfgefügtter Kompositionen. Erst durch dieses Element (das sich eben nicht – wie bei Gerrit van Honthorst – von Caravaggios Einfluss herleiten lasse) werde in Rembrandts Kunst die Isolierung der einzelnen Figuren überwunden. Auf der Basis dieser Begriffsbildung tastete sich Saxl vorsichtig weiter²⁷:

[...] Von Bronzino habe ich nun glücklich eine Aufrichtung der Schlange²⁸ gefunden, die wirklich den jüngsten Sohn aus der Laokoongruppe enthält! Das Merkwürdigste ist, dass man zeigen kann, wie die Haarlemer, vor allem Cornelis van Haarlem, gerade von solchen Bronzino-Bildern abhängig sind in ihren Pathosbildern, die – und nun schliesst das Ganze wieder an Ihren Florentiner Vortrag an – nun nichts anderes darstellen, als den Bethlehemitischen Kindermord²⁹ im Zeichen der Pathetik der Laokoongruppe. Dabei haben aber die Holländer etwas ganz spezifisch Neues und das ist das Pathos des Lichtes, etwas was in Florenz ganz unbekannt ist. Knallhell stehen die Figuren vor einem dunklen Hintergrund und in der Ferne erscheint dann wieder ein phantastisches Licht. Damit ist die Linie gegeben, die zum jungen Rembrandt führt. [...]

Während er die ‚Pathetik‘ der Leiber des Haarlemer Manierismus als Florentiner Importgut identifizierte, sah er die gemalten Lichteffekte bzw. das Helldunkel des Cornelis van Haarlem als eine Eigenheit, die jener unmöglich von Künstlern vom Schlage eines Agnolo Bronzino übernommen haben könne. Woher also bezog Cornelis dieses Licht, diese Farbwirkungen? Die Antwort gibt Saxl sich selbst in einem Brief an Warburg vom 20. Juni 1925. Der entscheidende Stichwortgeber der Harlemer Manieristen sei der Urbinate Federico Barocci gewesen. Insofern als diese Farbeffekte für Rembrandts Malerei elementar wichtig seien, führe eine – von der Lehregeneration des Leideners kurz unterbrochene – Linie von Barocci zu Rembrandt³⁰:

[...] Die Geschichte des Manierismus verdichtet sich sehr komisch: man findet plötzlich die Brücke zwischen Baroccio und Rembrandt. Und ich bin eigentlich erstaunt, dass man die Brücke nicht schon immer gesehen hat. [...] Das Interessanteste ist, dass nicht der ganz junge Rembrandt das Ba-

rockproblem aufnehmen kann, denn zwischen ihm und diese Barockleute schiebt sich die archäologisch starre Schicht der Lastmannepoche. [...]

Auf diesen gewundenen stilgeschichtlichen Wegen kam Saxl so zu einem allmählichen Verständnis dafür, was Warburg an seiner ursprünglichen Entdeckung, also Rembrandts Benutzung des Tempesta-Drucks im *Civilis*, so fasziniert und zu weiteren Nachforschungen über die Italien- und Antikenrezeption der Holländer des 17. Jahrhunderts angetrieben hatte. Ungefähr aus dieser Zeit, also aus dem Sommer 1925, müssen daher die folgenden Zeilen Saxls an Warburg stammen³¹:

[...] Langsam sehe ich ein, wie gut Ihre Civilis-Problemstellung ist. Es scheint tatsächlich eine derartige Themenwahl erst im 17. Jh. möglich. Selbst im Nürnberg Pirckheimers gibt es trotz der Norica nichts Ähnliches. Es gehört die histor. Distanz zur Antike, beinahe möchte man sagen das Renaiss.-Bewusstsein dazu und der neue Nationalismus. Also eine ganz sonderbare Mischung von Klassizistischem und Realistischem. Wenn die ital. Ren. heidnische Geschichte darstellt, stellt sie eben ganz anders dar, nicht mit dem Gefühl, Fremdes darzustellen. Mit dem Klassizismus der holländischen Gelehrten lässt sich nun der Klassizismus Pousins vergleichen. Aber hier fehlt natürlicher Weise jener Realismus des Nationalen, kurz und gut, ich fange erst jetzt den Civilis zu begreifen an, habe ich das Gefühl.

Am 16. Juli 1925 meldete sich Alfred Pauli wieder aus Amsterdam bei Warburg³²:

*Sehr geehrter Herr Professor,
Vorige Woche sind die ersten drei Photographien an Sie abgegangen. Die anderen drei folgen dieser Tage.*

Die Absendung war dadurch verzögert, dass zunächst die Königin in Amsterdam wohnte, also nicht photographiert werden konnte, und nachher dadurch, dass einige Reparaturen in der grossen umlaufenden Galerie gemacht werden mussten, weshalb unsere Gerüste nicht gleich wieder errichtet werden konnten.

Die drei abgeschickten Photos stellen dar:

I.) Die Jordaen'schen Lünetten der Nordost-Ecke, darstellend die Friedensverhandlungen zwischen Claudius Civilis und Cerealis und die nächtliche Überrumpelung der Römer durch die Batavier.

II.) Das Gegenstück zu dem Claudius Civilis von Ovens aus der Südost-Ecke, darstellend Brinio, den Häuptling der Kaninefaten, der auf einen Schild gehoben, sich huldigen lässt. Im Rijksmuseum ist jetzt die sehr bedeutende Ausstellung zur Feier des 650sten Geburtstages von Amsterdam eröffnet. Neben dem herrlichen Stockholmer Bild hängt ein kleiner „Claudius Civilis“ von Otto van Veen (Vaenius), das nach einem Stich von Tempesta gemacht ist, den auch Rembrandt

gekannt haben muss. Rembrandt hat sich bei seiner Composition von diesem Stich, und von einem Stich nach Lionardo's Abendmahl beeinflussen lassen.

Mit den besten Empfehlungen und stets gern zu Ihren Diensten

Ihr getreu ergebener

A. Pauli

In diesem Brief, der endlich Fortschritte in der Fotografie der Gemälde im *Stadhuis* vermelden kann, ist – nach der oben zitierten kurzen Erwähnung in einem Brief Saxls – erstmals ausführlicher von Otto van Veen die Rede, auf dessen Vorzeichnungen Tempesta's Radierfolge ja beruht. Allerdings schreibt Pauli nur von einem der Bataver-Gemälde Van Veens, und noch dazu nennt er das Bild eine Kopie nach einem „Stich von Tempesta.“ Warburg ist auf diesen Hinweis nie richtig ‚angesprungen‘. Das Verhältnis Tempesta's zu Venius wird auch in seinem Vortrag vom 29. Juni 1926 nur kurz gestreift; richtig reflektiert oder verstanden scheint er es nicht zu haben. Wie unten zu zeigen sein wird, lag hier ein wesentlicher Schwachpunkt in seiner Analyse der kulturellen Bedingungen von Rembrandts Benutzung der Radierungen Tempesta's. Der von Pauli ebenfalls angesprochenen Beeinflussung von Rembrandts *Civilis* durch Reproduktionen des *Cenacolo* Leonardos hat sich hingegen in der Folgezeit nicht nur Warburg, sondern auch Saxl gewidmet.³³

Im Herbst 1925 müssen Warburgs neue Forschungsinteressen auch bei niederländischen Kunsthistorikern publik geworden sein, und so wurde seine Korrespondenz im Herbst 1925 davon bestimmt, sich möglicher Konkurrenten auf diesem offenbar in Mode kommenden Forschungsfeld höflich, aber bestimmt zu erwehren. In diese Richtung geht ein Brief vom 13. Oktober 1925 an den am Mauritshuis in Den Haag beschäftigten Dr. Schneider³⁴:

[...] Für Ihren Brief vom 9. d. M. danke ich Ihnen verbindlich; Ihr Hinweis auf den ganz vortrefflichen Aufsatz von Dr. Gils trifft allerdings den Mittelpunkt meiner Studien. Ich hatte ihn schon in Holland gelesen und studiert und fühlte mich sehr in meinem Glauben gestärkt, dass das Toneel als stilbildende Macht in die Geschichte der Bildschöpfung einbezogen werden muss. Für Moyaert kann ich dafür noch ein ganz unbekanntes Beispiel liefern, das der Forschung bisher entgangen ist.

Ähnliche Versuche auf breiter Grundlage – wozu allerdings die geduldige Lektüre der nicht leicht zu verstehenden holländischen Schauspiele gehört – habe ich seit einem Jahr gemacht. Sie führten auch zum Zentralproblem der kulturwissenschaftlichen Psychologie; zu Rembrandts *Claudius Civilis*. Wir scheinen uns in diesem Punkt zu treffen, wie ich aus Ihrem Brief vom 14. Sept. ersah. Für diese Studie über Clau-

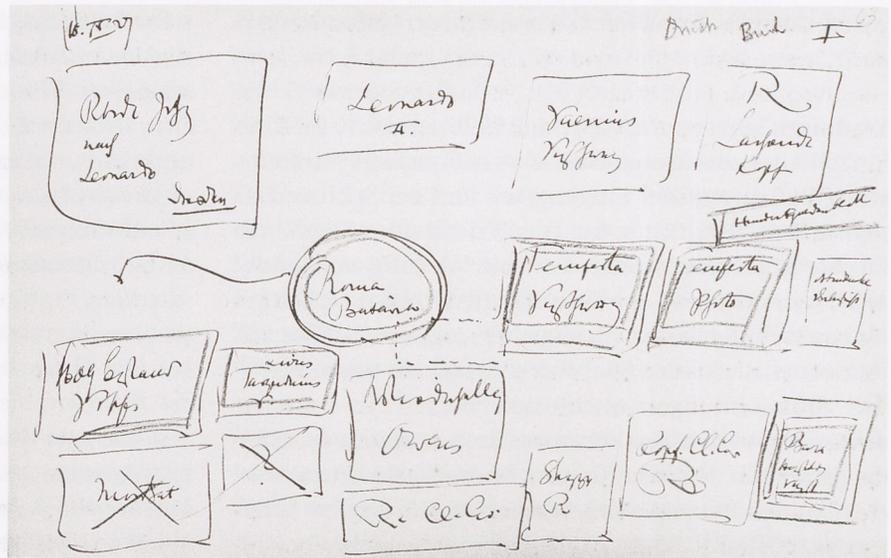
dus Civilis habe ich unter anderem auch die grossen Lunetten im kgl. Palais dank dem verständnisvollen Entgegenkommen der Intendantur photographieren können, und es wird möglich sein, dadurch, wenn auch nur mit Hilfe eines komplizierten Verfahrens, eine klare Vorstellung der heute so nachgedunkelten Kompositionen zu erhalten. [...]

Ich bin in der Lage kulturgeschichtlich auch durch andere bisher übersehene Zeugnisse, Dokumente und Bilder die Entwicklung des Tacitusstiles in der holländischen Historienmalerei genauer darzustellen, und es dürfte für Sie vielleicht willkommen sein, meine Veröffentlichung auch deshalb abzuwarten, weil sich die Ihrige dadurch vielleicht auf breitere Basis – in manchen Punkten – stellen lässt. [...]

Die angekündigte Veröffentlichung Warburgs ist nie erschienen. Vorderhand hatte dies wohl mit dem schlechten Gesundheitszustand des Autors zu tun, als eigentlicher Grund dafür kann aber gelten, dass sich Warburgs Rembrandt-Forschungen schrittweise zu seinem großen Spätprojekt, dem Mnemosyne-Atlas³⁵, fortentwickelten. Seine zur Erschließung der im *Civilis* erkennbaren Rezeptions- und Abhängigkeitsphänomene gezeichneten Diagramme (Fig. 16.4) deuten bereits die zukünftigen Mnemosyne-Tafeln an. Im Zusammenhang mit dem *Claudius Civilis* fiel bereits im August 1926 das Stichwort „Bilderatlas“. Zu diesem Zeitpunkt war damit wohl gemeint, dass einige Blätter mit Reproduktionen von Rembrandts Vorstudien für den *Civilis* mit Bildern des gleichen Themas von anderen Künstlern zusammengestellt wurden, die ikonographisch relevante Vergleichsstücke abgeben konnten oder die in ihrer Auffassung kontrastierten. Dieser „Bilderatlas zum *Claudius Civilis*“ bildete anscheinend die Vorstufe zu der entsprechenden Tafel des späteren Bilderatlas *Mnemosyne*.³⁶ Mit seiner bekannten Akribie versuchte Warburg, vorerst allerdings unter Ausnutzung der universitären Lehrtätigkeit Saxls, Motiv- und Rezeptionsforschungen zu Rembrandts Kopierverhalten anzustoßen und für das eigene Projekt nutzbar zu machen. Saxl berichtete am 1. Juni 1926 von ersten Ergebnissen³⁷:

[...] Gestern [hat mir] Borck sein Actäon-Material vorgelegt [...], das für unsere Rembrandtfragen ganz entscheidende neue Auskünfte gibt. Wenn es einen Orden für den dummen Fleiss gäbe, könnte ihn Borck unbedingt erhalten. Ich sehe jetzt den Weg, der von Pompeji in die spätantike Miniatur und von dieser in die giotteske Handschrift (Valeys) führt. Von da weiter den Weg zu den Cassoni, zum italienischen Buchholzschnitt und zum nordischen. Dann folgt alles so, wie es ein kunsthistorischer Prophet hätte voraussagen müssen. Im Marc Antonio Raimondi-Kreis erfolgt die Umwandlung in den Klassizismus, und dieser Stich des Raymond [sic] ist nun für niemand anderen die Vorlage als für Antonio Tempesta. Bei Tempesta und bei dem mit ihm gleich fe-

16.4 Aby Warburg, Diagramm zu den Abhängigkeitsverhältnissen des ‚Civilis‘, Zeichnung, The Warburg Institute London.



sten Sciafone [sic] erfolgt die Lösung von Raffaelisch Figuralen, das Einbeziehen der Figuren in eine (nordische) Landschaft. Der italienische Manirismus [sic] des Cavalliere [sic] d'Arpino übernimmt die Komposition ebenso wie der nordische Manirismus vor Rembrandt, also Rottenhammer, Heinz, Uyttewael etc., kurz der Kreis des Cornelis van Haarlem. Und nun erfolgt hier im Norden etwas, was schon einmal im Kreis des Sciafone erfolgt ist: nämlich die Reduktion des Figuralen und das Überwuchern des Landschaftlichen. Wobei aber das Figurale, wenn es noch so klein wird, im Rahmen der Landschaft immer den alten von den Handschriften etc. herstammenden Typus beibehält. Es ist diese eigentümliche Ausbildungsform, die der junge Rembrandt übernimmt. Schon im Bild des jungen Rembrandt steckt, wie Borck zuerst gesehen hat, Tempesta. Aber die Tempesta-Figuren treten hier eben ganz zurück vor den beherrschenden Bäumen, ähnlich wie bei dem Raub der Proserpina in Berlin, und erst in den 50er Jahren, erst in der Zeit der Medea, erst in der Zeit, als Rembrandt den Leonardo neu sieht, erst da kann das klassische Figurenbild in ihm lebendig werden, und die malerische Landschaftskomposition der Frühzeit verdrängen.

Lieber Herr Professor, ich weiss, dass Ihnen diese Auseinandersetzungen langweilig und bis zu einem gewissen Grade nichtssagend sind, weil sie zu sehr im Formalen haften. Ich will sehen, dass Borck wenn möglich bei der Stange bleibt und die Verbindung zu Festspiel und Drama sucht. Ich weiss, dass dann das Ganze eine andere Plastik erhalten wird, dass es in dem Gesamtverlauf der geistigen Entwicklung sich ganz anders einordnen lassen wird. Ich würde auch gern, sehr gern, die Sache selber bearbeiten, aber da ich im Augenblick einen Kopf habe, der völlig unzulänglich ist, darf ich nicht versuchen, noch fremdes Weiteres anzutippen. [...]

Es ist wahrscheinlich, dass Warburg auch aus den Ergebnissen der von Saxl zwar als pedantisch, aber nützlich

lich charakterisierten Arbeit von Sophus Borck geschöpft hat, als er am 29. Mai 1926 seinen Vortrag *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts* in der Hamburger Bibliothek Warburg hielt.³⁸ Dieser nie publizierte Vortrag markiert den Höhepunkt und fast schon das Ende seiner Beschäftigung mit Rembrandt und Tempesta.³⁹ Inhalt und Intention des Vortrags sowie die am Ort herrschende Stimmung beschreibt am besten ein von Warburg selbst kurz nach dem Ereignis an unbekannte Adressaten geschriebener Brief⁴⁰:

Lieben [sic] Freunde,

Nur ein paar Worte in aller Eile, um Ihnen, die Sie in so herzlicher Lebhaftigkeit an meinem Schicksal teilnehmen, [mitzuteilen] dass der Vortrag am 29ten sehr erfolgreich verlief. Freilich machte sich die physische Anstrengung diesmal in einer besonders heftigen Herzklammer geltend, die am Anfang ansetzte und mich nur sehr langsam verliess. Ich kam aber darüber weg und konnte schließlich in einem Vortrag, der über zwei Stunden dauerte, dem Gedächtnis meiner Hamburger Mitbürger den Claudius Civilis einhammern, so dass sie ihn nicht vergessen werden. Ich hatte ihn zwischen Rembrandts Proserpina und Medea placiert, wodurch ich auch an Rembrandt als mythologischem Erzähler die Wandlung von antiker ovidianischer Eloquenz zu tragisch griechischer Wesensspannung nachweisen konnte. Vor diesen Hintergrund stellte ich dann das tacitäische Schweigen im Claudius Civilis. Obgleich wir am Abend des sog. Kindermords, d.h. drei Tage vor dem Vortrag, wo wir über die Anzahl der Lichtbilder berieten, mindestens ein Fünftel derselben ausgeschaltet hatten, war vielleicht doch noch etwas viel geblieben; indessen sind mir ernsthafte Proteste meiner Patienten nicht zu Ohren gekommen, dagegen einige Zustimmungen von Menschen, auf deren Einverständnis ich Wert lege. Ca. am 10ten werde ich irgendwie in Reparatur

gehen, die mein Rebell von Körper nötig hat; wahrscheinlich nach Baden-Baden.

Warburgs Vortrag vom 29. Mai 1926 ist nicht in allen Einzelheiten zu rekonstruieren. Ausformuliert waren im wesentlichen nur der Eingangsteil und der Schluss. Daneben liegt die vollständige, nach der Reihenfolge ihres Einsatzes geordnete Liste der von Warburg verwendeten Diapositive vor, aus der auch die Titel der einzelnen Unterabteilungen des Vortrags hervorgehen.⁴¹ Alles andere muss aus kurzen Stichworten oder aus vorbereiteten Aufzeichnungen erschlossen werden. Es kann an diesem Ort nicht um eine historisch-kritische Ausgabe der gesamten Notizen für den Vortrag gehen, der momentan nur in einer stark verkürzten Fassung im Internet der Öffentlichkeit zugänglich ist.⁴² Vielmehr soll mit Blick auf die hier besonders interessierende Frage nach der Stellung Warburgs zu Tempesta und zu seiner Erklärung von Tempestras Rolle als Inspirator Rembrandts die Grobstruktur seines Vortrags anhand der im endgültigen Manuskript⁴³ enthaltenen Passagen nachvollzogen werden, wobei auch auf eigenhändige Streichungen und Korrekturen zu achten ist. Die Einleitung und der erste Hauptteil über den *Raub der Proserpina* werden (einschließlich der Streichungen und handschriftlichen Hinzufügungen) in voller Länge wiedergegeben, weil sie zahlreiche Erwähnungen Tempestras enthalten und das hohe intellektuelle Niveau charakterisieren, auf das Warburg von seiner anfänglichen Beobachtung zum *Civilis* ausgehend gelangt war:

[1] *Jeder Wissenschaftler, der sich an ein kulturgeschichtliches Problem heranwagen muss, liest über dem Eingang seiner Werkstatt Goethes Wort: „Was Ihr den Geist der Zeiten heisst, das ist im Grund der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.“ Und die vernichtende Wahrheit dieses Urteilspruchs hat dann gewiss jeder Versuchende in seiner ganzen Wucht empfunden; wenn wir nun dennoch heute Abend gleichsam eine Teilrevision dieses Spruchs befürworten wollen, so veranlasst uns dazu die Einsicht, dass bisher methodologisch nicht alles versucht wurde, um den „Geist der Zeiten“ aus den eigenen Stimmen der Zeit selbst herzustellen.*

Solange nur ganz gelegentliche Übereinstimmungen zwischen Wort und Bild sich nicht zu einer systematisch geordneten Reihe von Beleuchtungskörpern zusammenschliessen, und solange z.B. die Beziehungen stofflicher und formaler Natur zwischen bildender Kunst und / [2] Drama – es sei dies nun kultliche Handlung, stummes Schauspiel oder sprechendes und singendes Theater – in ihrer gegenseitigen Bedeutung überhaupt nicht erkannt, geschweige systematisch zusammengeschaut werden, muss man dem angeklagten Historismus das Recht zu dem Versuch lassen, „den Geist der Zeiten“ aus der Stimme und Gestaltung des Zeitgeistes

selbst zum Bilde beizubringen, um damit sich selbst aus der Region des Zusammenhanges von Wort, Handlung und Bild als grösste Fehlerquelle auszuschalten.

Der „Geist der Zeiten“ lässt sich ferner auch auf dem zu wenig begangenen indirekten Wege erschliessen, wenn man ihn als bewusstes oder unbewusstes Auswahlprinzip bei der künstlerischen Behandlung gedächtnismässig erhaltenen alten Erbgutes zu beobachten versucht. / [3] Das heidnische Altertum, soweit es in Wort und Bild, in handschriftlicher und kunstwerkmässiger Gestaltung noch heute erhalten ist, bot und bietet der europäischen Kultur seit dem Ausgange des Altertums die Grundlage seiner weltlichen Zivilisation. Erst nach der Auseinandersetzung mit dem antiken Erbgut tritt die eigene europäische nationale Geistesverfassung in ihre Rechte. So haben wir eben in dem antiken Erbgut eine objektive Konstante, die im Spiegel der verschiedenen Zeitalter – auch wenn diese völlig getreu zu sein glaubten – doch den subjektiven Akt verrät, aus dem wir nun selbst / [4] durch vergleichsweise psychologische Betrachtung die Auswahl- oder Veränderungstendenz der Zeit als überpersönliche Funktion einer innerlich zusammenhängenden (zum wesentlichen Teil soziologisch bedingten Weiterentwicklung) herauslesen können.

Diese zweifache Methode bei der Beibringung mittelbarer und unmittelbarer Zeugnisse über das Verhältnis zur Antike soll nun heute Abend in einem gewiss unzulänglichen Vorversuch, der aber trotzdem gemacht werden muss, auf das Zeitalter Rembrandts angewandt werden.

Welche Elemente des antiken Erbes interessierten das Zeitalter Rembrandts so stark, dass sie als stilbildende Mächte in die künstlerische Gestaltung eintreten konnten? /

[5] *Wir wollen versuchen, die eingreifende Auseinandersetzung des heidnischen Altertums vom Mythos, von der Geschichtsschreibung und vom Drama her an einzelnen Beispielen anschaulich zu erfassen. Selbstverständlich können für diese Nachweise nur ausgewählte Einzelproben im Laufe eines kurzen Abends gesehen werden, da wir uns die Renaissance der heidnischen Darstellungswelt im 17. Jahrhundert an drei Beispielen klarzumachen versuchen:*

1. *Wie tritt aus dem Gebiet der Sage die Figur der Proserpina auf?*

2. *Wie äussert sich auf dem Gebiet der antiken Geschichte der Einfluss des Tacitus, und*

3. *Wie taucht aus der griechischen Tragödie Medea vor unseren Augen auf? /*

[6] *Ehe wir die Bildwerke selbst betrachten, seien die Persönlichkeiten ganz kurz erwähnt, die uns als Gelehrte, Dichter oder Besteller das Wort zum bildhaften Erbgut der Antike schenken, wenn wir sie nur eindringlich genug danach fragen. Dabei müssen wir als entwicklungsgeschichtlich bedeutsames Mittelglied eine Kunstgattung hineinziehen, die man sonst, als zur hohen Kunst gehörig, nicht genügend zu respektieren pflegt: die „art officiel“ d.h. die Kunst des festlichen staatlichen Empfanges, bei dem das architektonische*

Element in Flandern und Holland von Alters her zur triumphalen Architektur das sinnvolle allegorische Bild – manchmal dargestellt von lebenden Personen – als eindringlichsten redenden Schmuck der feierlich empfangenden Stadt verwendet. So kommen für das Zeitalter Rembrandts – ganz abgesehen von dem / [7] direkten Vorbild der Antike, als zeitgenössische Vermittler antikisierender Vorstellungen sowohl Gelehrte wie Künstler in Betracht, die herauszustellen nicht etwa das Ergebnis einer Suche nach bedeutenden Persönlichkeiten war, sondern – und das spricht für die hier angewandte Methode – sich aus dem kunsthistorisch abgegrenzten Stoffbereiche von selbst ergaben.

~~So führt der Florentinische Künstler Antonio Tempesta, dessen Werk für unsere stilpsychologischen Untersuchungen die Grundlage gibt, von selbst einerseits zu Ovid und Tacitus, und zu dem berühmten Haupt der zeitgenössischen holländischen Dichter, Joost van Vondel, weil eben dieser in seinen Tacitus und Ovid Illustrationen ausdrücklich seiner als Vorbild verehrungsvoll gedenkt. /~~

[8] So seien von Gelehrten und Dichtern in Erinnerung gebracht vor allem Pieter Corneliesz Hooft (1581–1647), Übersetzer des Tacitus, dramatischer holländischer Dichter, der, zugleich als weltgewandter Staatsmann in seinem Schlosse zu Muiden der Mittelpunkt eines Kreises von führenden Geistern war. An Bedeutung kann sich auf seinem Gebiet mit ihm messen Joost van Vondel, der ruhmvolle Führer und Herrscher im Reiche holländischer Dichtkunst (1584–1679). Daneben, aber im weiterem [sic] Abstand, bedeutsam als Erwecker des holländischen Dramas, Dr. Sam. Coster (1579–1665), während der Gelehrte Caspar van Barle (Barlaeus) (1584–1648) für Rembrandt (worauf Kaufmann hingewiesen hat) von persönlicher Bedeutung war. Auf andere zeitgenössische dramatische Dichter, wie Gerard Brandt und Jan Bara soll an entsprechender Stelle aufmerksam gemacht werden. Von zeitgenössischen holländischen Künstlern sei nur das Lebensdatum Rembrandts 1606–1669, Moyaert 1600–1655, Lievens 1604–1674, Jürgen / [9] Ovens, der holländische Schüler Rembrandts (geb. 1623 zu Tönningen gest. 1676 in Friedrichstadt), Govaert Flink (geb. 1615 zu Cleve gest. 1660 in Amsterdam) sowie Vaenius (1558–1626) in Erinnerung gebracht.

Der Florentiner Antonio Tempesta (1555–1630) ~~kommt schon deshalb nachdrücklich in Betracht~~ verlangt eine etwas genauere Betrachtung, weil er als Illustrator von Ovid und Tacitus auch ganz persönlich zu den hervorragenden Dichtern, zu Vondels Dichtung und Hoofts Übersetzung des Tacitus führt. / [10] Er, der als geborener ~~Antonio Tempesta (1555–1630) der geborene Italiener, der als solcher die italienische Antike den Niederlanden am eindringlichsten vermittelte, sei mit einigen vorläufigen Worten charakterisiert: er~~ T. war einer der italienischen Virtuosen künstlerischer Fruchtbarkeit, wie sie im 16ten Jahrhundert Italien über Europa entsandte. Er gehörte zu den italienischen Tanzmeistern für monumentales Benehmen und gebärdensprachliche Eleganz,

der die umfangreichsten Monumentalarbeiten bis zur Kleinarbeit der Kupferstiche spielend vollführte.

Sein Oeuvre umfasst über 1000 Kupferstiche, die diesen ganzen Umkreis menschlichen, weltlichen und religiösen Lebens umfassen: ~~Heilige, klassische Dichter und Schriftsteller.~~ [11] Er illustriert die Bibel, das Leben der ~~Heiligen und~~ Märtyrer mit derselben Geschicklichkeit, wie er die Gross- und Kriegstaten der antiken Heroen in Sage und Geschichte verherrlicht, Stadtpläne verfertigt, nicht zu vergessen die vielen Tierstücke, besonders Pferde, die trotz allem Realismus ihre Abkunft von den römischen Triumphalrossen nie verleugnen.

Da er noch dazu ein liebenswürdiger und ~~wohlerzogener Mann~~ aufrechter Charakter war, wurde er für die Niederlande ein verderblicher Freund, da seine elegante Ausdrucksweise die ~~metallische~~ antikische Manier schmerzlos einbürgerte. /

[12] Für unsere Untersuchung kommt er vor allem als Illustrator des Ovid und des Tacitus in Betracht. Hier zeigen sich jetzt die Grenzen seiner Begabung: während seine flotte kalligraphische Manier für die lebhaft abenteuerliche Gesprächigkeit Ovids zureicht, wird er ein unzulänglicher Theaterdirektor, wenn er die verhaltene Spannung der Befreiungskämpfe von Römern und Batavern monumentalisch verkörpern will.

Es soll eben die Aufgabe der folgenden Demonstrationen sein, die doppelte Wurzel dieser antikheidnischen Pathetik des Mythos oder der Historie, wie sie in erster Linie durch das alte und damals moderne Italien verbreitet wurden, als unmittelbar- (das ist verhängnisvoll) eingreifende stilbildende Mächte in der Geschmacksentwicklung des 17. Jahrhunderts nachzuweisen.

Eine Monographie über Tempesta fehlt, wir sind hauptsächlich auf die Nachrichten bei Baglione, *Le vite dei Pittori* (Neapel 1723 S. 202 ff.) angewiesen. (vgl. auch Feestbundel Bredius 1915). /

[13] Rembrandt hat sich (worüber eine ganze Literatur existiert) einlässlich mit Italien und dem antiken Erbgut auseinandergesetzt. Dass hierbei Antonio Tempesta in erster Linie betrachtet werden muss, ist von der Forschung gleichfalls bereits hervorgehoben. Die Tatsache, dass in Rembrandts Besitz 200 Stiche von Tempesta waren und dass Rembrandt in seiner Frühzeit für einen Kaufmann ein ganzes Zimmer mit Ovidianischen Szenen ausgemalt hat, gibt schon rein äusserlich genügend Anlass, Tempesta und ihn zusammenzubringen. / [14] Als Buchillustration zu Ovid hat Tempesta auch den Raub der Proserpina (Fig. 16.5) illustriert. In einem gewaltigen Galoppsprung führt er das Zweigespann und seinen gestikulierenden Raub, den er in den Armen trägt, in die dunkle Höhle auf dem schiffsartigen Karren, der hinten in eine monströse Fratze ausläuft. Vor ihr taucht die verzweifelte Nymphe Kyane auf, aus dem See, in den sie verwandelt werden soll, noch hervorragend. / [15] Diese Illustration, eine einfache Kopie nach Tempesta, findet sich als

Illustration beigegeben einer Art Oper von Struys, die *Ontschaking van Proserpina*, die 1634 aufgeführt wurde. Von der Einwirkung der wirklichen gleichzeitigen Bühnendekoration kann natürlich, da es sich um eine einfache Kopie handelt, nicht die Rede sein. Eine andere Frage ist, ob nicht die Theaterdekoration aus alter italienischer Zeit, wenn auch nur von weitem, nachwirkt. / [16] Sieht man sich daraufhin den Cassone mit der Entführung der Eurydike des Jacopo del Sellaio an, der höchst wahrscheinlich an eine Aufführung des italienischen Orfeo von Polizian von 1472 anschloss, so ist nicht zu leugnen, dass die Unterweltshöhle ein Urenkel des Pappgebäudes sein kann, das auf dem Cassone als Eingang zur Unterwelt, in der Pluto thront, dargestellt ist. Die Parallelität zwischen festlicher Gestaltung und überlieferter antiker Pathetik lässt sich aber bei Struys in einer ganz anderen Weise noch aufzeigen / [17] Eine Illustration (die den Eingang eines Aktes illustriert, in dem Pluto landet) zeigt uns den Unterweltsherrscher neptunartig, wie er die Seepferde auf das Ufer zulenkt, an dem ihn Venus und Amor feindlich erwarten. Diese Figur, die sich ebenfalls an Tempesta anschliesst, ist ebenso uralter Bestand der einzigartigen mediceischen florentinischen Festdekorationkultur. So fuhr er tatsächlich auf dem Wasser daher. / [18] Rückblickend bemerken wir ihn auf einem Teppich, der ein berühmtes allegorisches Wasserfest, das die Königin Catharina de' Medici von Frankreich [1566] dem spanischen Gesandten gab, darstellt, auf dem Wasser einherfahrend. Andere Wassermotiva werden gleichfalls zu höfischem Anstand, der sich sogar

in Liedern auszudrücken weiss, gebändigt. Es sind Feste, wie sie dann in Kennilworth und Elwethan gefeiert werden, deren Erinnerung im Sommernachtstraum nachklingt, wo Oberon den Puck fragt: [leer] / [19] Indessen brauchen wir gar nicht das holländische Gebiet zu verlassen, um eine Parallelerscheinung im holländischen Festwesen selbst zu beobachten. Neptun schwimmt auf der Amstel, genau wie bei Struys oder in Bayonne herbei, um Maria von Medici allegorisch zu begrüßen, als sie als vertriebene Königin von Frankreich Amsterdam aufsucht. Wir sehen das in einer Illustration in dem grossen Werke von Baerle, von dem ich eine Seite hier zeige. /

[20] Sehen wir uns jetzt einmal Moyaert's Raub der Proserpina an, so erwartet uns ein weiterer überraschender Einblick in die Stärke der Tradition, freilich von einer ganz anderen Seite her. Einerseits kann es nicht fraglich sein, dass diese galoppierenden Pferde der Unterwelt dem Tempesta entnommen sind in ihrem heroischen Temperament. Aber die ganze Komposition geht auf einen wirklichen antiken Proserpina-Sarkophag zurück, den Moyaert, für dessen archäologische Kenntnisse wir noch andere Belege sehen werden, einfach als Motivenschatz zur Ausgestaltung der tragischen Szene benutzt hat. Seine Gestalten der Proserpina sind einfache Varianten der Mädchen, die auf dem antiken Sarkophag vergeblich ihrer Gespielin zu Hilfe [zu] kommen versuchen. Der Galoppsprung der Pferde ist ebenso antikisch, wie die Geste der sich / [21] in den Armen des Pluto wehrenden Proserpina. Freilich kommt die Eigenart des Moyaert



16.5 Antonio Tempesta, Die Entführung der Proserpina, Radierung, Privatsammlung.

kräftig heraus, nicht nur in der Landschaft, sondern auch in der Direktion der Hilfeleistung, die die eine Gefährtin versucht, indem sie die Geraubte an ihrem Gewand mit der Direktheit einer geraden Linie festzuhalten versucht, die batavisch, aber nicht antikisch ist. Auch die grossen Räder an dem Karren haben das Gepräge unwirklicher Wirklichkeit. / [22] Sieht man sich daraufhin eine von den Allegorien an, die doch derselbe Künstler 1638 für den Einzug der Maria schuf, so erblickt man hinten auf dem Karren, wo eine offenbar etwas verzweifelte nackte Venus steht, auch in der Form des Wagens, eine Art Architektur, die nach vergeblichen Idealisierungsversuchen eines zweirädrigen Karrens zu festlicher Dekoration schmeckt.

Kollege Henckel [sic] in Amsterdam hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass hier die Andromeda Rembrandts auf die Gestaltung der nackten Frau eingewirkt hat. Wohl möglich. Wir haben eben mit einer für uns ganz vergessenen Wechselbefruchtung zwischen festlich gestaltetem Leben und bildender Kunst zu rechnen, bei der es von der Stärke der Künstlerpersönlichkeit abhängt, was sie aus dem Substrat der überlieferten Formen macht. / [23] Sehen wir uns darauf Rembrandt an, so liegen drei Abweichungen in der Mythos-auffassung vor, die ihn auf dem Weg zeigen aus der öden sarkophagisch affektierten Gebärdensprachlichkeit ~~in die höhere Sphäre~~ herauszukommen, ohne dass dabei, wenn man genauer zusieht, der mythische Inhalt an poetischer Kraft einbüsst. Das Fahrzeug schiesst auf die Unterwelt zu. Proserpina lässt sich auf allgemeine Klagegestikulationen nicht ein, sondern greift höchst resolut dem Pluto in das dunkle Gesicht. An ihr Gewand heften sich, wie aus dem Wasser auftauchend, die Gespielinnen, deren Leiber von der Vegetation verdeckt sind. Ganz ohne Zweifel ist der Wagen Rembrandts aus derselben Schmiede wie der Tempestras, nur hat sich die allgemeine Fratze in eine Löwenmaske verwandelt. Am überzeugendsten aber sind die Pferde, / [24] die den heroisch koketten Galoppsprung – jedes Mähnenhaar ein Dux – nicht mehr mitmachen, sie sausen in den geöffneten Unterweltsschlund. Bezeichnenderweise steht gerade in diesem Motiv Rembrandt dem Ovid näher als alle anderen Darstellungen, denn Ovid lässt dem rasenden Beherrscher der Unterwelt, als die Erde nicht schnell genug ihre Spalten öffnet, mit seinem Szepter in den Boden stossen, woraufhin sich erst der Schlund auftut, der das Gespann verschlingt. Sentimentale Floskeln sind fortgeblasen. Es weht eben jene unheimliche Hadesluft, wie sie, ~~ein sarkophagisches Erbeil~~, schon seit dem Erwachen die Plastik und Malerei der Frührenaissance durchzittert. / [...]

Warburg beginnt den Vortrag mit der Bekräftigung seiner Ansicht, dass es allen Gegenstimmen zum Trotz möglich sei, so etwas wie den Geist einer Epoche zu bestimmen und zu rekonstruieren, ohne nur die Auffassungen der eigenen Gegenwart in die betrachtete Vergangenheit zu projizieren. Neben der von ihm als erste

Variante eines solchen Verfahrens vorgeschlagenen gründlichen Sammlung und Auswertung von Textzeugen und Bildquellen aller Lebensbereiche der in Frage stehenden Epoche nennt er als zweite Variante eine Analyse ihrer Antikenrezeption. Das Verhältnis einer bestimmten nachantiken Kultur Europas zur Antike als der zivilisatorischen Grundlage des Abendlands ist für Warburg eine „objektive Konstante“, um ihre jeweilige kulturelle Substanz und „bewusste oder unbewusste Auswahlprinzipien“ in ihrer Kunst zu verstehen. Wenn er sich in seinem Vortrag drei Werken Rembrandts mit antiken Sujets widmet, geschieht dies also mit der Absicht, die Antikenrezeption des Niederländers (und diejenige seiner Landsleute) zu benutzen, um aus diesen Fallbeispielen entsprechende kulturgeschichtliche Aussagen über die holländische Kultur des *Gouden Eeuw* als ganze zu gewinnen.

Warburg setzt an zu seiner Vorstellung der *dramatis personae*: Erst nennt er Dichter wie P.C. Hooft, Joost van Vondel und Samuel Coster, dann folgen die Maler Rembrandt, Moeyaert, Lievens, Ovens, Flinck und – etwas unvermittelt – der viel ältere Otto van Veen. Nach diesen Persönlichkeiten kommt Warburg auf Antonio Tempesta, den er in einer früheren Fassung des Vortrages bereits eher einführen wollte: Tempesta sei schon deswegen wichtig, weil er persönlich zu Vondel und zur Tacitus-Übersetzung Hoofts führe. Mit der Würdigung des Künstlers Tempesta tat Warburg sich schwer: Nochmals strich er seine erste Formulierung – anscheinend deswegen, weil sie ihm zu positiv war. Seine endgültige Charakterisierung Tempestras war die *eines italienischen Virtuosen künstlerischer Fruchtbarkeit, wie sie im 16ten Jahrhundert Italien über Europa entsandte, und eines italienischen Tanzmeisters für monumentales Benehmen und gebärdensprachliche Eleganz, der die umfangreichsten Monumentalarbeiten bis zur Kleinarbeit der Kupferstiche spielend vollführte*.

Dieser Kennzeichnung Tempestras als eines mit floskelhaftem Könnertum und künstlerischer Leicht(leb)igkeit eine ungehemmte Fließbandproduktion entfaltenden Italieners entspricht die nachfolgende Aufzählung einzelner Aspekte seiner umfangreichen Produktion, von denen die Pferdedarstellungen noch am besten wegkommen, auch wenn (oder gerade weil) Warburg sie ausdrücklich auf ihre vermeintlichen Vorbilder, die *Monumentalrosse* der römischen Plastik, bezieht. Die Formel *monumentales Benehmen* scheint ohnehin auf Tempestras (wie Warburg offenbar meinte) gedankenarme Imitation der vielen antiken Skulpturen zu zielen, die jener in Rom vor Augen hatte. Zugleich deutet er mit seiner Rede von Tempesta als *italienischem Tanzmeister* bereits die auch von ihm nicht zu übersehende Rolle des Künstlers als eines international wirksamen Vorlagenlieferanten an. Tempesta, *der lebenswürdige und auf-*

rechte Charakter, sei jedoch für die Niederlande ein vererblicher Freund geworden, da seine elegante Ausdrucksweise die antikische Manier schmerzlos eingebürgert habe. Tempestras Drucke (Warburg spricht immer von ‚Stichen‘, nie verwendet er die korrekte Bezeichnung ‚Radierungen‘) haben – so dürfen wir Warburg verstehen – ein antikes bzw. antikisierendes Formenvokabular in die Niederlande gebracht, das diesem Land und seiner Kunst zuvor fremd war. Für die gegenwärtige Untersuchung sei Tempesta als Illustrator sowohl Ovids als auch des Tacitus interessant. Doch Warburg äußert in Hinsicht auf diese beiden Illustrationswerke schon vorab sein Geschmacksurteil: Während Tempestras *flotte kalligraphische Manier für die lebhaft abenteuerliche Gesprächigkeit Ovids* ausreichend sei, werde er ein unzulänglicher Theaterdirektor, wenn er die verhaltene Spannung der Befreiungskämpfe von Römern und Batavern monumentalisierend verkörpern wolle.

Nach einem Hinweis auf das Fehlen einer Monographie zu Tempesta betonte Warburg dann den Umstand, dass 200 Graphiken Tempestras in Rembrandts Besitz gewesen seien. Auch die Entführung der Proserpina sei durch Tempesta dargestellt worden. Im Anschluss an eine kurze Beschreibung des Blattes (von Tempestras zwei Versionen des Themas ist es die Nummer 47 aus der großen *Metamorphosen*-Serie⁴⁴) verweist er darauf, dass eine Kopie dieser Invention Tempestras auf dem Frontispiz der Publikation des 1634 aufgeführten Singspiels *Ontschakingh van Proserpina* von Jacob Struys zu sehen ist.⁴⁵ Durch die Identifizierung des Struys-Frontispizes als Kopie nach Tempesta kann Warburg es sich erlauben, die Darstellung der Entführung der Proserpina bis in die florentinisch-mediceische Kunst des Quattrocento zu verfolgen, in der sich zeitgenössische Festkultur und antike Pathetik getroffen hätten.

Allerdings habe man entsprechende allegorische Inszenierungen auch im Amsterdam des 17. Jahrhunderts sehen können, als etwa 1638 ein ‚Neptun‘ herangeschwommen sei, um die verbannte Maria de’Medici in der Stadt zu begrüßen. Danach betrachtete Warburg eine *Entführung der Proserpina* von Claes Moyaert – dieser Maler, der auch an den ephemeren Dekorationen des Empfangs der Maria de’Medici teilnahm, habe für die Pferde, sowohl Tempestras Druck benutzt als auch (was für Warburg ein Beweis für die *Stärke der [antiken] Tradition* ist) einen antiken Sarkophag mit einer Darstellung des Themas herangezogen. Der Einfluss der antiken Vorlage sei bei Moyaerts Figuren offensichtlich, auch wenn seine Proserpina eher niederländisch denn klassisch-antik wirke.

Auf Rembrandts Darstellung der *Entführung der Proserpina* (Berlin, Gemäldegalerie) erkenne man charakteristische Änderungen in der Auffassung des Mythos, die für Warburg darauf weisen, dass der Künstler auf dem Weg aus der öden sarkophagisch affektierten Gebärdensprach-

lichkeit war – wie er am Ende des Absatzes andeutet, verurteilte er damit keineswegs die Orientierung an antiken Sarkophagreliefs, sondern vielmehr die Befolgung von an der Antike nur vordergründig und ohne tieferes Verständnis beeinflussten Darstellungen, zu denen er anscheinend auch die Metamorphosenradierungen Tempestras rechnete. Rembrandt habe bei Proserpina allgemeine Klagegestikulationen (hier dachte Warburg wohl ebenfalls an Tempesta) vermieden, vielmehr greife die Entführte *höchst resolut dem Pluto in das dunkle Gesicht*.⁴⁶ Zwar sieht Warburg im Wagen des Pluto einen Anklang an Tempesta, aber in der Wildheit der Pferde und der herrischen Geste des seinen Dreizack in die Erde bohrenden Gottes seien alle *sentimentalen Floskeln [...] fortgeblasen. Es weht eben jene unheimliche Hadesluft, wie sie, ein sarkophagisches Erbe, schon seit dem Erwachen die Plastik und Malerei der Frührenaissance durchzittert*. Rembrandt, so Warburg, sei der Antike, speziell der dunklen Seite der Antike, sehr viel näher gekommen als die von ihm benutzten Vorlagen.

Nach längeren Erörterungen zur niederländischen Festkultur mit ihren ‚lebenden Bildern‘, deren Auswirkungen auf die bildende Kunst der Epoche einer der Gründe für die ‚Lebendigkeit‘ der malerischen Darstellung im holländischen 17. Jahrhundert gewesen sei, kam Warburg schließlich auf die *Bataver* zu sprechen. Der neue Gedankenschritt kam wiederum erst nach einer Tempesta betreffenden Streichung zustande:

[36] Mit dem Flandrer Otto Vaenius zusammen hat Tempesta 1612 ein Bilderbuch der Befreiungskriege geschaffen, das auf 36 Blättern getreulich an den Text des Tacitus in den Historien sich haltend, den Kampf und den Frieden der Bataver gegen die Römer in den Jahren 69–71 illustriert und das Auf dem Titelblatt des holländischen Gedenkens der Befreiungskriege wird der glücklich erreichte Frieden zwischen Batavien und Rom in den Gestalten zweier gewappneter Frauen, die sich die Hand reichen, versinnbildlicht. Es geht durch die Illustrationen ein flotter Zug, eine dramatische Beweglichkeit, die beweist, dass der Stecher nicht nur seine römischen Schlachtenreliefs machen konnte (S. 30)⁴⁷, sondern auch gewohnt war, grosse Flächen unbedenklich mit grosszügiger (d.h. eben nicht mit wirklich grosser) Beweglichkeit zu erfüllen. Dass 1612, in den Tagen des 12jährigen Waffenstillstands, der Akzent nicht völlig auf Seiten des Aufstandsgedankens war, sondern auch befriedigt bei dem Gefühl des überwundenen Haders verweilen mochte, dürfen wir nicht vergessen, wenn wir einen richtigen Masstab für die Geschmacksanforderung der Zeitgenossen an Rathausbilder gewinnen wollen. Wir werden ja sehen, dass in den Lunetenbildern, die für das Rathaus – das heutige Palais – in Amsterdam bestimmt waren, die Tempestarichtung mit ihrer monumentalen Eleganz den Sieg davontrug über die in-

nerlich ~~patriotisch gestimmte~~ verzweifelte Sachlichkeit eines Rembrandts. /

[37] Das Rathaus von Amsterdam, heute Palais der Königin, 1648–55 von van Campen erbaut, ist eine Pracht~~komposition~~sbau in italienischem Geschmack mit riesigen Festräumen. Der Hauptsaal wird von einer Galerie umzogen, die bis in die Zeit Louis Napoleons offen war, wodurch die LUNETTENBILDER in den Ecken des Umgangs früher günstig beleuchtet waren, während sie heute, da Louis Napoleon die Wände zumauern liess, kaum noch Licht erhalten. Auf diesen acht LUNETTEN waren nun die Kämpfe der Bataver mit den Römern dargestellt. Die LUNETTEN selbst waren 5 _ Meter breit und ~~dementsprechend~~ über 6 m hoch, in denen nun die kolossalen Gemälde angebracht wurden. Die äussere Geschichte der LUNETTEN hat schon vor der grossen Ausstellung in Amsterdam die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gelenkt, vor allem durch das Buch von Carl Neumann „Aus der Werkstatt Rembrandts“, das die bisherigen Forschungen zusammenfasste und entscheidende neue Aufschlüsse gab. Ferner hat in höchst dankenswerter Weise Harry Schmidt das Werk Ovens' festgestellt und charakterisiert, und neuerdings kommen noch Aufsätze von Dr. Bauch und Dr. Schneider hinzu Oud Holland 1925. Vor allem aber haben wir in der Studie von Schmidt-Degener Gids über „Vondel und Rembrandt“ / [38] zum ersten Mal eine klare Feststellung der zwiespältigen Stilentwicklung der holländischen Kultur des 17. Jahrhunderts, die ihren monumentalen Ausdrucksstil zwischen romanisierend mimischer Lebhaftigkeit und niederländischer physiognomischer Wesensspannung zu finden sucht. / [39] ~~Die Verschwörung des Claudius Civilis hat Vaenius auch in selbständigen Bildern behandelt, die sich heute in Amsterdam befinden. Der Tisch ist quer gestellt; bunte Reihe; wenn man genauer zusieht, scheint ein Mann an der Breitseite zu reden, dem besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.~~

Größe der Lünette: 5 _ Br. 6.30 Höhe

Höhe der Bilder über dem Fußboden: 7 m – 20 Fuß.

Galerie Seitenlänge je 56 m.

Seitenhöhe je 33 m.

Das Ausschmückungsprogramm des Rathauses ging auf die Inspiration von Vondel zurück. Philipp von Zesen sah 1663 zwei Bilder von der Verschwörung des Civilis und der Schilderhebung des Brinio; Rembrandts Bild kann nur zwischen 1660 und 1662 da gehangen haben. Denn Philipp / [40] von Zesen sah die Verschwörung bereits von der Hand des Ovens. Den ersten Auftrag zu der Bilderfolge der LUNETTEN hatte Govaert Flinck erhalten, der 1660 starb. Wahrscheinlich gehen auf Govaert Flinck's Entwürfe die Zeichnungen von Juriaen Ovens zurück, die wir hier in der Kunsthalle besitzen. Die LUNETTEN waren schon einmal von Flinck provisorisch in zwei Tagen als Gelegenheitskunst anlässlich des Empfangs der Amalia von Solms mit ihren Gästen, darunter die Gemahlin des Grossen Kurfürsten von Brandenburg und Johann Moritz von Nassau, gemalt worden. Und ebenso

~~musste~~ sollte die definitive Tacitusfolge schleunigst beendet werden anlässlich des Empfangs der Witwe des Prinzen Wilhelm II und ihres achtjährigen Sohnes.

Dass die Illustrationen des Tempesta der ganzen Folge zu Grunde liegen, kann nicht bezweifelt ~~werden~~ und soll im Folgenden im einzelnen nachgewiesen werden. Die Tacitus-illustrationen, die 1612 im Druck in einem patriotischen Bilderbuch erschien, sind von Tempesta gestochen, aber unter Benutzung von Vorlagen Otto Vaenius, eines der Lehrer des Rubens. Sehen wir uns daraufhin / [41] drei Augenblicke der Erzählung des Tacitus im Spiegel der Illustrationen des Vaenius, des Tempesta, Ovens und Lievens an.

Die Hinrichtung des Bruders Paulus erweckte die persönlichsten Rachegefühle bei Claudius Civilis. / [42] Auf dem Stich des Tempesta wird dramatisch dargestellt, wie im Vordergrund das Haupt des Paulus gefallen ist, und wie Claudius Civilis in die römische Gefangenschaft abgeführt wird. Im Hintergrund thront der Legat. Diese Illustration hat deshalb besondere Bedeutung, weil sie Vondel zu der hohen Wertschätzung der Kunst ~~Tacitus'~~ Tempesta's führte, wie er sie in seiner Einleitung zu dem Drama die „Batavischen Gebroeders“ ausdrücklich sagt. Sie war direkt die Veranlassung, dass nach ~~diesem~~ seinem Vorbild die Folge der Tacitusbilder im Rathaus entstand. / [43] Cl. Civilis ende Paulus synen broeder Hollanders, van Conincklycken stamme, zynde Ouerste der Hollandtscher soldaten, den Romeynen dienende, werden valschelyck be den Romeynen beschuldicht: hier door werdt Paulus onthalst, ende Civilis ghevanghen na Romen ghesonden.

Cl. Civilis et Iulius Paulus Batavi, fratres, regis stirpe oriundi cohortes suorum ducentes falso rebellionis crimine apud Romanos deferuntur. Hinc Paulum Fonteius decollari praecipit, Civili vero catenae iniectae, qui deinde Romam captivus mittitur /

[44]

Vaenius

Schwur des Claudius Civilis

Amsterdam

Dass damit wirklich die Verschwörung der Bataver gemeint ist, unter ihrem Führer Claudius Civilis, dem Einäugigen, der unter Berufung auf den ebenfalls einäugigen Freiheitshelden Hannibal nächtlich im Walde seine Bataver entflammt – würde man ohne Kenntnis der ganzen Folge schwerlich ~~erwarten~~ erraten. / [...] /

[76] Hinter dem anscheinend rein juristischen Zeremonial der Schilderhebung in späteren Zeiten darf man wohl ein Bruchstück aus volkstümlichem Gebrauch erkennen, hinter dem mysteriöse Religiosität steckte. Zeugnis dafür ist der bis in das späte 19. Jahrhundert überlebende Schwerttanz, in England Morris Dance genannt, bei dem die umkreisende Verehrung plötzlich mit der Hinrichtung des „Narren“ endigt, der dann wieder aufersteht. Trotz der gelegentlich mit läppischen Einzelheiten überspannenen Aktion, kann man nicht daran zweifeln, dass wir damit in die Region des Spottkönigtums gekommen sind, dem Saturnalienkönig, wo die

höchste irdische Ehrung verknüpft ist mit schmächtig gewaltsamem Ende.

Frazer in seinem Golden Bough hat uns den Weg gewiesen, solche tragische Duplizität des Urkönigtums als dem primitiven Urkönigtum eigene Polarität aufzufassen.

Wie die Lektüre dieses Abschnitts andeutet, hat Warburg nur die einleitende Passage seines Abschnitts über die Darstellungen aus der batavischen Geschichte im Amsterdamer *Stadhuis* und ihre Vorlagen bei Van Veen/Tempesta ausformuliert, dann aber die Beschreibung und Interpretation der von ihm herausgegriffenen einzelnen Gemälde anhand einiger Notizen weitgehend ohne Manuskript vollzogen; nur für die *Schilderhebung des Brinio* hatte er sich wegen des ihm besonders interessierenden Rituals der Proklamation eines Herrschers einige – hier nicht vollständig wiedergegebene – Text- und Bildparallelen besorgt, die er schriftlich ausgearbeitet hatte. Das Fehlen eines genau formulierten Bildvergleichs ist besonders in Hinsicht auf die Beziehung zwischen dem *Verschwörungsmahl von Civilis und den Ältesten im Schaker Wald* von Tempesta/Van Veen⁴⁸ (Fig. 16.1) und dem darauf basierenden Rembrandt-Gemälde in Stockholm bedauerlich.

Die wesentlichen Elemente der Argumentation Warburgs lassen sich aber dennoch erkennen: Die Vorbildlichkeit der *Bataver* von Tempesta und Van Veen für die acht Lunettenbildern des 1647–54 unter der Leitung von Jacob van Campen erbauten *Stadhuis* von Amsterdam⁴⁹ sei unbezweifelbar. Ausgehend von der Eingangsdarstellung in Tempesta/Van Veen, wo Roma und Batavia sich versöhnlich die Hand reichen⁵⁰, macht er in diesen – immerhin Jahrzehnte nach den Radierungen entstandenen – Gemälden einen Konflikt zwischen einer der *monumentalen Eleganz* Tempestas verfallenen, ‚romanisierenden‘ Linie auf der einen und der *innerlich patriotisch gestimmte[n] verzweifelte[n] Sachlichkeit eines Rembrandts* auf der anderen Seite aus, wobei die Tempestafraktion siegreich gewesen sei. In einem Überblick über die bisherige Forschung zu den Bildern hebt er vor allem den Aufsatz Schmidt-Degeners über Vondel und Rembrandt hervor, der am Beispiel des *Civilis* für das *Stadhuis* bereits die *zwiespältige Stilentwicklung der holländischen Kultur des 17. Jahrhunderts* studiert habe, die ihren *monumentalen Ausdrucksstil zwischen romanisierend mimischer Lebhaftigkeit und niederländischer physiognomischer Wesensspannung zu finden sucht*. Warburg schloss sich dieser Annahme Schmidt-Degeners eines Stilkonflikts an, der zwischen theaterhaft-vordergründigem Importgut aus Italien und einer eng an den körperlichen Ausdrucksformen des Menschen orientierten, dem niederländischen ‚Wesen‘ entsprechenden Kunst hin- und herwogte, wobei die romanischen Importe

den Sieg über Rembrandt davongetragen hätten.

Durchexerziert hat er diese Grundthese anhand von drei Szenen aus Tempestas und Van Veens Bataverserie und den an diesen orientierten Gemälden im *Stadhuis*: Das erste Beispiel betraf die Exekution von Julius Paulus, des Bruders von Claudius Civilis. Diese Darstellung der *Batavieren in de kunstige printen van Tempeest* hatte den Dichter Joost van Vondel nach eigenem Bekunden überhaupt erst auf die Idee gebracht, Begebenheiten aus den tacitäischen Bataverkriegen als Sujets für die Dekoration des *Stadhuis* vorzuschlagen.⁵¹ Das Manuskript enthält an dieser Stelle nur ein Zitat der Unterschriften der niederländischen und lateinischen Radierung Tempestas. Der genaue Vergleich zwischen der Exekutionsszene von Tempesta/Van Veen und der darauf basierten Malerei von Lievens wurde, wie angedeutet, von Warburg nur mündlich geliefert. Auch der unmittelbar anschließende Vergleich zwischen Tempestas *Verschwörungsmahl von Civilis*, Van Veens malerischer Gestaltung der Szene, Rembrandts nach nur kurzer Zeit aus dem *Stadhuis* wieder entfernten Gemäldeversion von ca. 1660 und dem an dessen Stelle gesetzten Ersatzbild von Jörg Ovens ist im Manuskript nur durch Stichworte umrissen. Nach der Dialiste und einigen Notizen zu urteilen, muss Warburg die in München befindliche zeichnerische Vorstudie und das ausgeführte Ölgemälde Rembrandts ausführlich diskutiert und auf seine Quellen hin untersucht haben, wobei er sowohl auf die kompositorischen Änderungen gegenüber Tempesta/ Van Veen als auch auf die Tacituslektüre des Künstlers eingegangen zu sein scheint, die sich – entgegen der Darstellung bei Tempesta – besonders an der textgetreuen Darstellung des Civilis als Einäugiger erweise. Auch die in der Endfassung des *Civilis* feststellbare Beziehung zu Leonardos *Cenacolo* berührte er. Als drittes Beispiel folgte die schon genannte *Schilderhebung des Brinio* in den Versionen von Tempesta/Van Veen und Ovens, anhand derer er die Unterschiede in der Stilauffassung zwischen Rembrandt und den im *Stadhuis* dominierenden Künstlern der romanischen Fraktion nochmals exemplarisch herausarbeitete.

Im hier nur am Rande interessierenden dritten Hauptstück des Vortrages beschäftigte sich Warburg mit Rembrandts Radierung *Hochzeit von Jason und Kreousa* (1648, B. 112). Er versuchte zu zeigen, dass Rembrandts Graphik, die dieser als Frontispiz für die Publikation eines *Medea*-Dramas seines Förderers Jan Six schuf, im Vergleich mit den wenigen anderen Darstellungen der *Medea* in der italienischen und niederländischen Kunst jener Jahre zu einer Charakterisierung des der Tat vorangehenden Seelendramas vorstieß, die dem Geist der Antike nahe gekommen sei. Ein in Holz geschnittener *Bethlehemitischer Kindermord* (Fig. 3.17) aus dem *Arabi-*

schen Evangelium der Medici-Press, der auf einem Entwurf Tempestras basiert, musste dann dafür herhalten, die ‚vordergründigen‘ Gewaltdarstellungen der Italiener mit Rembrandts Medea zu konfrontieren, die – als Detailfigur im Vordergrund der *Hochzeit von Jason und Kreousa* stehend – angesichts der Neuvermählung ihres Gatten finster über ihren Racheplänen brütet. Mit dieser Darstellungsform habe Rembrandt eine so plumpe Gewaltdarstellung wie diejenige Tempestras bewusst vermieden. Schließlich bilanziert Warburg:

[104] Wir haben heute abend – wenn auch nur streiflichtweise – einen Akt aus dem tragischen Kampf um den monumental Stil im nördlichen Europa zu skizzieren versucht. Wir mussten dabei zum ersten Mal den Versuch wagen, die dramatische Gestaltung im weitesten Sinne einzubeziehen. Die Unzulänglichkeit dieses Vorversuches kann keiner mehr bedauern als der Vortragende selbst. Ich gebe aber zu bedenken, dass ausser Kalf in seiner Arbeit über das Toneel, die noch dazu in dem grossen Prachtwerk: *Amsterdam in de zeventiende eeuw*, ~~das noch dazu~~ eigentlich lebendig begraben ist, keine Hilfe existiert, um sich von all den Schauspielen und Einzügen auch nur eine vorläufige anschauliche Vorstellung zu bilden, und dass, wenn man dann sich mühsam in den Besitz einer Titelblattbibliographie gesetzt hat, sich herausstellt, dass die betreffenden Werke auf deutschen Bibliotheken fast gar nicht und im Buchhandel nur sehr schwer und mit hohen Kosten aufzutreiben sind. / [105] Nur durch die von echt wissenschaftlichem Geist getragene liberale Direktion der Reichs-Universitätsbibliothek zu Leiden ist es uns, unterstützt durch einen ~~wissenschaftlich~~ kollegial gesonnenen Buchhändler⁵² gelungen, die Hauptetappen in diesem Verkehrsleben der stilbildenden Mächte auszudeuten. Rembrandts *Claudius Civilis* symbolisiert einen Augenblick, wo einerseits die gedächtnismässig in Wort und Bild festgehaltene antike historische Erzählung aus eigener Vorzeit und andererseits die unmittelbar lebendige körperhafte dramatische Darstellung im lebenden Bild oder Schauspiel das Genie weder zu romantisierender Eloquenz noch zu theatralischer Pose verleiten können. Dass die bittere mannhaftige Ernsthaftigkeit, die in diesem Rachebild liegt, den Herren des Rathauses nicht zusagte, beweist nur wie damals und zu jeder Zeit und in jedem Lande Europas Gelegenheitskunst für festliche Stimmungen von auffordernden Erlebnissen nur widerstrebend Kenntnis nehmen mag. / [106] Wer verzweifelte innere Zusammenfassung, die sich auf ungewisse gefährvolle Zukunft vorbereitet, innerlich von den Kunstfreunden verlangt, Mitleiden mit dem ewigen Hamletproblem der Gewissensqual zwischen Reflexbewegung und reflexivem Verhalten – es mag ~~sich~~ nun in der Medea oder im *Claudius Civilis* ~~zutragen~~ – als sittlich forderndes Kultbild aufgerichtet werden – der wird immer Gefahr laufen, von den Lieferanten triumphaler Gegenwartsbejahung aus dem Felde geschlagen zu werden. Aber der Tag der Wiederauferstehung

im Kreise der Suchenden kam wie für die zögernde Medea durch Lessing, so auch für Rembrandts *Claudius Civilis*. / [107] Das Zeitalter Rembrandts machte in ästhetischer Hinsicht keinen Unterschied zwischen griechischem und römischem Altertum, dann dass wir „Einfalt und stille Grösse“ als wesentlichste Eigenschaft jener klassischen Ruhe fordern, die von der Kultur der Antike ausgehen soll, geht bekanntlich auf Winkelmanns Intuition zurück, die dann in Lessings *Laokoon* für lange Zeiten zum kunstkritischen Gesetz erhoben wurde. Im Zeitalter Rembrandts, also etwa ein Jahrhundert, bevor Pompeji dem Schutt entstieg (1748), konnte ja auch von der antiken Malerei kein charakteristischer Eindruck ausgehen, der, wie z.B. die zaudernde Medea auf dem Fresko in Pompeji, ergreifend zeigte, dass es ausser der sarkophagischen und triumphalen soldatenkaiserlichen Pathetik auch ein Griechenland gab, das für die Gewissensqual des zur tragischen Handlung Getriebenen, wie nur je ein Shakespeare, Sinn hatte. / [108] Eben in einer ungeschlüssigen Medea, die das Schwert in der Hand, sich noch nicht entschliessen kann, ihre spielenden Kinder umzubringen, wie auf einem Wandgemälde in Pompeji, das höchst wahrscheinlich auf den griechischen Maler Timomachos aus Cäsars Zeit zurückgeht, erblickt Lessing in seinem *Laokoon* ja gerade das schlagendste Beispiel der weisen Scheu des klassischen Stils vor der Darstellung transitorischer Handlungen. Er hält es mit jenem griechischen Epigrammatiker, der den Maler, der die mordende Medea dargestellt hatte, mit den Worten tadelte „Willst Du denn ewig morden? Zum Teufel mit Dir und Deinem Gemälde!“

~~Uns haben freilich schon seit langem unsere Religionshistoriker, Philologen und Psychologen gelehrt, dass zur heidnischen Kultur das Dämonische, das zum ungehemmtesten Ausdruck Fortreissende Erlebnis ebenso gehörte wie die olympische Heiterkeit griechischer Skulptur.~~ / [109] Uns haben freilich schon seit langem Religionshistoriker, Philologen und Psychologen gelehrt, dass zur heidnischen Kultur das dämonische, zum ungehemmtesten Ausdruck fortreissende Erlebnis ebenso gehört wie die olympische Heiterkeit griechischer Skulptur. Was diese polare Spannung in Kunst und Kunstbetrachtung für das Holland des 17. Jahrhunderts bedeutet, versuchte ich heute abend zu skizzieren. / [110] Weiterhin sollte die Wanderung durch die halbunterirdischen Regionen der Prägwerke seelischer Ausdruckswerte, zu der ich ~~heute Abend~~ Ihre geduldige Aufmerksamkeit ~~erbeten habe~~ erbat, ~~mag~~ dazu dienen, über eine rein formale Aesthetik hinweg auf der Grundlage einer philologisch historischen Untersuchung des Zusammenhanges zwischen der bildhaft kunstwerklichen Gestaltung und der Dynamik des wirklichen oder dramatisch gestaltenden Lebens die Bahn zu bereiten für eine energetische Lehre ~~des~~ vom menschlichen Ausdruck.

Die Auffahrt mit Helios zur Sonne und mit der Proserpina in die Tiefe ist symbolisch für zwei Stationen, die untrennbar im Kreislauf des Lebens zusammengehören, wie Ein- und Ausatmen. Auf dieser Fahrt dürfen wir als einziges Reisegeut nur mit-

nehmen: die ewig flüchtige Pause zwischen Antrieb und Handlung, ~~und~~ es steht bei uns, wie lange wir mit Hilfe der Mnemosyne diese Atempause dehnen können. / [111] Von solcher Zukunftsmusik abgesehen, hoffe ich aber, eins heute klargemacht zu haben: man darf der Antike die Frage „klassisch ruhig“ oder „dämonisch erregt“ nicht mit der Räuberpistole des Entweder-Oder auf die Brust setzen. Es hängt eben vom subjektiven Charakter der Nachlebenden, nicht vom objektiven Bestand der antiken Erbmasse ab, ob wir zu leidenschaftlicher Tat angeregt, oder zu abgeklärter Weisheit beruhigt werden.

[handschriftlicher Zusatz:] Jede Zeit hat die Renaissance der Antike die sie verdient (30.V. 1926)

Diese schon als Ausblick auf das Mnemosyne-Projekt Warburgs zu verstehenden Schlussworte seien nochmals in Hinsicht auf unsere Tempesta-Fragestellung analysiert: Für die Amsterdamer *art officiel*, die das saturierte und seiner geschäftlichen wie politischen Erfolge gewisse Amsterdamer Großbürgertum repräsentierte, war der *Claudius Civilis* Rembrandts eine Provokation. Zwar galt für Warburg unumstößlich, dass auch Rembrandt – wie alle anderen am Projekt beteiligten Maler von Flinck bis Jordaens – die von Joost van Vondel zu diesem Zweck ausgewählte *Bataverserie* von Tempesta und Van Veen als Vorlage seines Gemäldes verwendet habe. In der Linie der schon von Schmidt-Degener vorgegebenen Argumentation war Warburg aber der Auffassung, dass der in Amsterdam zum triumphalen Ausdruck des Beharrens und der Sicherung des *status quo* avancierte Tempesta-Stil mit seiner leeren Theatralik von Rembrandt im Laufe des Entwurfsprozesses bewusst verlassen worden sei, um – unter anderem durch die Düsternis, die Anklänge an eine christliche Abendmahlsszene und die ‚Verhäßlichung‘ des *Civilis* – dem Sujet sein revolutionäres Potential und seine beunruhigende, aufrührerische Wirkung (zurück) zu geben. Rembrandt habe, anders als Tempesta und Konsorten, Einblicke auch in die dunkle, ‚dämonische‘ Seite der Antike gehabt.

Möglicherweise enthielt Warburgs Rembrandt-Deutung auch eine politische Dimension: „Der *Claudius Civilis* hatte für Warburg und seine Mitstreiter eine wichtige symbolische Funktion, die allerdings nur dem internen Kreis zugänglich gewesen sein dürfte: Er galt als Sinnbild für das „sittlich fordernde Kultbild“ in der neuzeitlichen Kultur und symbolisierte zugleich eine politisch konnotierte Kunstgeschichtsschreibung. [...] Die politische Lesart des Bildes – von der aus unter dem Stichwort ‚Nationalismus‘ in die Gegenwart extrapoliert werden konnte – sprach Saxl im Juli 1927 nach seiner Spanienreise und der näheren Beschäftigung mit Velázquez klar aus: „Wunderbar deutlich die Stellung des *Civilis* a) Verbindung mit Rubens – Caravaggio – Tempesta (die offizielle nationalistische Welt im Spiegel des Antiken) b) die Trennung

(schon rein inhaltlich) des „revolutionären“ Bürgertums c) die Ablehnung durch die offizielle Amsterdamer Welt, die eben nicht mehr revolutionär und bürgerlich, sondern nur mehr nationalistisch ist.“⁵³

Die politischen ‚Fronten‘ im Rembrandt-Vortrag sind jedoch schon deswegen schwer zu überblicken, weil Warburg darin selbst mit nationalen Stereotypen operierte bzw. durch seine Teilnahme an einer von Stereotypen geprägten Diskussion notwendig in ähnlich sachfremde Positionen verfallen musste. Hintergrund der Beschäftigung Warburgs mit Rembrandt ist die seit August Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher* (Leipzig 1890) bestehende Tendenz der deutschen Rechten zur Vereinnahmung des Künstlers als eines anti-intellektuellen und anti-semitischen Helden der germanischen Kultur.⁵⁴ Langbehn, der das rassistisch gesinnte Publikum 1928 noch mit seiner Schrift *Dürer als Führer* beglückte, gab den Niederländer als germanischen Propheten der Innerlichkeit aus, der den Geist lieber auf der dunklen denn auf der hellen Seite des Daseins gesucht habe. Bei Rembrandt fand Langbehn „echte Religiosität, diese tief deutsche Eigenschaft. [...] Er gibt uns die biblischen Geschichten so, wie wir sie uns als Kinder vorgestellt haben; er ist der Mund des Volkes in künstlerischen Dingen, und welcher Künstler kann oder soll mehr sein als dies?“⁵⁵

Es versteht sich, dass Warburg durch seine Reflexion des komplexen Rezeptionsverhaltens von Rembrandt einer solchen auf die Kunstgeschichte angewendeten völkischen Metaphysik entschieden entgegentreten wollte. Zu diesem Zweck musste er den Niederländer als sachlich-reflektierendes Gegenbild zum barbarischen Nordmenschen *alla* Langbehn stilisieren, konnte aber nicht umhin, ihn auch landsmannschaftlich zu begreifen, nämlich als einsamen Kämpfer und ehrlichen Sachwalter der niederländischen Kunst wider das aus Italien einströmende falsche Pathos. Im Rahmen dieser Argumentation war Antonio Tempesta für Warburg im Grunde nicht mehr als ein Mittel zum Zweck, um Rembrandt zu einer tragischen Lichtgestalt der niederländischen Malerei im vergeblichen Zweifrontenkampf gegen die oberflächlichen Antikenzitate der Italiener einerseits und das groß-bürgerliche und groß-künstlerische Establishment Amsterdams andererseits aufzubauen. Es war dieser (schon durch Warburgs seltsam rückhaltlose Anerkennung von Schmidt-Degeners *Rembrandt en Vondel*-Schrift vorbestimmte) Effekt, dem er seine sonst meist objektivere Herangehensweise an kunst- und kulturgeschichtliche Fragestellungen opferte. Auf kuriose Weise stellte er den die ‚wahren niederländischen Werte‘ vertretenden und *en passant* auch noch eine bessere Antikenrezeption als alle seine Künstlerkollegen bewerkstelligenden Rembrandt einer vermeintlich dem niederländischen ‚Wesen‘ nicht gemäßen Kunst gegenüber, die noch heute meist unter dem

recht pauschalen Begriff des ‚holländischen Klassizismus‘ subsumiert, aber allmählich in ihrer malerischen Qualität erkannt und höher geschätzt wird.⁵⁶ Dieses enge Kontrastdenken zeigt, wie sehr sich der alte Warburg, der doch den „Geist der Zeiten“ objektiv ermitteln wollte, von einer Zeittendenz der Forschung bestimmen ließ.⁵⁷ Nach dem Erscheinen der deutschen Übersetzung von Schmidt-Degeners Aufsatz *Rembrandt und Vondel* in den *Studien der Bibliothek Warburg* brachte ein Rezensent die Problematik der diesem Text zugrunde liegenden, letztlich wenig am konkret ‚Künstlerischen‘ oder an den stilistischen Erfordernissen des Einzelprojekts *Stadhuis* interessierten ‚Wesensdefinitionen‘ auf den Punkt⁵⁸:

Die These, daß Rembrandt seinem Wesen nach in einem tiefgegründeten Gegensatz zum Barock steht – Barock im engeren Sinne gefaßt –, ist an sich nicht neu, aber hier wird sie unter dem besonderen Aspekt einer Gegenüberstellung Rembrandts und Vondels vorgetragen. Der Dichter Vondel ist der Repräsentant eines klassizistisch gemäßigten holländischen Barock, jedoch eines Barock, dessen Wurzeln in den südlichen flämischen Provinzen liegen. Die Gegenreformation wie die mächtige Gestalt des Rubens füllen den Hintergrund. Rembrandt ist der Künstler, der der Rhetorik des Barock den Rücken kehrt, in die Einsamkeit geht und sich mit der Kunst seiner späten Entwicklung an den Menschen der Zukunft wendet. Die Gegensätze zwischen dem zum Katholizismus übertretenden Dichter Vondel und dem auf gänzlich unheroische, verinnerlichende Gestaltungsweise hinarbeitenden Rembrandt werden nach verschiedenen Richtungen in treffender und geistvoller Weise erörtert und bis in die Lebenshaltung hinein verfolgt, nicht in dem Sinn, also ob es sich um Gegensätze persönlicher Art gehandelt hätte, vielmehr als Erklärung, daß diese beiden die Blütezeit holländischer Kultur des 17. Jahrh.s bezeichnenden Persönlichkeiten gar keine Fühlung miteinander haben konnten.

*Die Barockkultur Hollands kommt freilich bei der Gegenüberstellung, wie der Verf. sie gibt, ziemlich schlecht weg. Fast alle Wertakzente werden auf Rembrandt gehäuft. Rembrandt ist der „wahre Vertreter Hollands“, während die offizielle Kunst jener Zeit, sowohl die der Amsterdamer Bürgerherren wie des Hofes im Haag, das rhetorische Pathos der Barockmaler aus der Umgebung von Rubens förderte. „Hollands Wesen spricht aus dem Besten, das Lukas von Leiden schuf, und das hat etwas Scheues und Verschlossenes“ (S. 35). Wenn das richtig ist, so darf man freilich die Zeit nicht anklagen, daß sie bei den Gelegenheiten, bei denen es galt, öffentlich repräsentativ zu wirken, die stille intim auffassende und für Privaträume arbeitende national-holländische Malerei nicht verwenden konnte. Gewiß ist es tragisch, daß Rembrandts für das Amsterdamer Rathaus bestimmte *Claudius-Civilis-Bild* schließlich abgelehnt wurde. Aber kam hier nur der Unverstand der Auftraggeber in Frage? War das Schicksal des Bildes nicht auch begründet in der inneren*

Diskrepanz zwischen Auftrag und Wesen von Rembrandts Kunst? Der Verf. lehnt solchen Einwurf mit dem Hinweis auf das vollendete Stück ab, sagt vielmehr: „Von Rembrandts Hand würde die Folge riesenhafter Kompositionen die Fortsetzung des 17. Jahrh.s zu Raffaels Stanzen gewesen sein.“ (S. 36). An anderer Stelle aber betont er: „Rembrandts Versuch, für das Rathaus zu arbeiten, mußte unvermeidlich fehlschlagen. Das Rathaus war die Verkörperung des offiziellen Geschmacks, dem Rembrandt schnurstracks entgegenstand.“ (S. 34). Hier handelt es sich indessen, wie ich glaube, nicht um Geschmacksfragen, sondern um Stilfragen, d.h. um die Frage, ob sich Rembrandts Spätstil überhaupt für die Zwecke monumental-dekorativer Wandmalerei eignete. Meiner Ansicht nach ist diese Frage zu verneinen. Die dekorative Wandmalerei gehörte ja gerade zu den besonderen Aufgaben der offiziellen Barockkultur, von der Rembrandt sich loslöste, um, wie der Verf. überzeugend schließt, „seiner europäischen Berufung folgen zu können.“

Obwohl die von der Bibliothek Warburg publizierte Studie Schmidt-Degeners nicht ohne weiteres mit der Tempesta-Rezeption Warburgs zu identifizieren ist, fällt die Bilanz auch für letzteren zwiespältig aus: Warburg hat sich mit Antonio Tempesta zwar intensiver als alle seiner Zeitgenossen, aber dennoch ohne einen wirklich geeigneten Ansatz beschäftigt. Offenbar fragte er sich nicht einmal, wie die eigenartige Verbindung des nie außerhalb Italiens tätigen Florentiners mit dem gebürtigen Leidener Otto van Veen zur Produktion des *BATAVORVM CVM ROMANIS BELLVM* zustande kommen konnte und wie ‚italienisch‘ eigentlich Bilddrucke sind, die auf den gezeichneten Vorlagen eines niederländischen Künstlers beruhen. Im Zuge seiner ohne genaueres Studium der Arbeits- und Publikationsumstände Tempestras zustande gekommenen Geschmacks- und Werturteile setzte sich Warburg – noch Gombrich folgte ihm darin⁵⁹ – auch über ‚Kleinigkeiten‘ wie die Eigenhändigkeit kritisierter Drucke hinweg; so war für ihn der künstlerisch bescheidene, wohl von Paul Maupin in Holz geschnittene *Bethlehemitische Kindermord* (Fig. 3.22) im *Arabischen Evangelium* ohne Frage ein eigenes Werk des Florentiners. Obwohl Warburg die zahlreichen Tempesta-Imitationen im Oeuvre Rembrandts, von denen einige auch in seinen späteren Mnemosyne-Tafeln dokumentiert sind, zur Kenntnis nahm, haben sie ihn nicht dazu bewegt, nach den speziellen Qualitäten (zum Beispiel dem flackernden, ungleichmäßigen Helldunkel oder der oft bewusst geringen, der Imagination des Betrachters Spielraum lassenden Binnenzeichnung) der Radierungen Tempestras zu fragen, die sie zu künstlerischen Modellen Rembrandts qualifizierten. Schließlich hätte der Niederländer auch Drucke ganz anderer Künstler benutzen können. Warburg scheint Tempesta als seelenlosen

Lieferanten nicht oder schlecht verstandener antiker Bildmotive und Pathosformeln eingeschätzt zu haben, die Rembrandt kraft seiner überragenden Fähigkeiten aufnahm und ihnen ihre ‚ursprüngliche‘ Vitalität oder ihren ‚menschlichen Gehalt‘ zurückgab. Mit diesem Ansatz ordnete er den Niederländer dem Albrecht Dürer seines ‚Orpheus‘-Aufsatzes von 1905 gleich, in welchem er einen ähnlichen Konflikt der italienischen und deutschen Antikenrezeption um 1500 formulierte und Dürer eine zunehmende Distanz zum „barocken antikischen Bewegungsmanierismus“ von Antonio Pollaiuolo und dessen Kollegen attestierte.⁶⁰ Tempesta war aus dieser Sicht nichts als ein besonders typischer Vertreter der Hochzeit jener „barocke[n] Gebärdensprache, zu der die italienische Kunst schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts hindrängte“.⁶¹ Eine historisch differenzierte Betrachtung der künstlerischen Leistungen

Tempesta musste angesichts dieses großen Epochen-szenarios beinahe zwangsläufig unterbleiben. In Hinsicht auf die Zwiesprache Rembrandts mit seinen italienischen Modell-Lieferanten, unter denen Tempesta einer der wichtigsten war, hätte Warburg eine Studie verfassen können, die seinen frühen Forschungen zu den Begegnungen der niederländischen und italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts würdig gewesen wäre. Doch das in den 1920er Jahren bestehende Wissensdefizit zu Tempesta und dessen Einfluss auf die Kunst seiner Zeit stand dem entgegen. So war es dem Kulturhistoriker leicht, die von ihm ausgewerteten Arbeiten Tempesta so zu instrumentalisieren, dass sich sein Urteil über sie dem politischen *Undercurrent* des Vortrags bequem einfügte. Was Antonio Tempesta betrifft, war Warburgs Vortrag *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts* trotz vieler innovativen Ansätze letztlich eine verpasste Chance.

- 1 Fritz Saxl an Ludwig Münz, 10.9. 1924: WIA, General Correspondence, maschinenschr. Abschrift.
- 2 Adam von Bartsch arbeitet bei der Zusammenstellung seines legendären *Peintre-graveur* fast ausschließlich mit dem Fundus der Albertina, der nach wie vor größten Graphischen Sammlung der Welt.
- 3 Leuschner, *TIB Commentary* 35, Kat.Nr. 497–532 [TIB 35, 288–324 (B. 560–95)]; *THE WAR OF THE ROMANS AGAINST THE BATAVIANS*.
- 4 Saxl an Münz: 29.9. 1924: WIA, General Correspondence, maschinenschr. Abschrift.
- 5 Nicolas Beets, ‚Herscheppingen‘, in: *Feest-Bundel Dr. Abraham Bredius aangeboden den achttienden april 1915*, Bd. 1, Amsterdam 1915, S. 1–7.
- 6 Saxl an Münz, 12.11. 1924: WIA, General Correspondence, maschinenschr. Abschrift.
- 7 Neben der Wiener Dissertationsschrift Saxls *Rembrandt-Studien* von 1909 (ein Exemplar befindet sich in London WI, CFM 365) vgl. auch seinen frühen Aufsatz ‚Rembrandt und Italien‘, *Oud Holland* 41, 1923/24, S. 145–60.
- 8 Warburg an Alfred Pauli, 25. November 1924: WIA, General Correspondence, maschinenschr. Abschrift.
- 9 Gemeint ist die *HISTOIRE DE LA GUERRE DES BATAVES ET DES ROMAINS, D'APRÈS CÉSAR; CORNEILLE TACITE &c. AVEC LES PLANCHES D'OTTO VAENIUS, GRAVÉES PAR A. TEMPESTA MORT EN 1630. REDIGÉE PAR LE MARQUIS DE ST. SIMON. ET ACCOMPAGNÉE DE PLANS ET DE CARTES NOUVELLES, AUX DÉPENS DE MARC MICHEL REY. LIBRAIRE A AMSTERDAM*, Amsterdam 1770.
- 10 Alfred Pauli an Aby Warburg, 20.1. 1925: WIA, General Correspondence, maschinenschr.
- 11 WIA, Zk 069/040492:
Literatur über die Batavier:
 1. Geldenhausius Noviomagus, G. „*Historia Batavica, cum appendice de vetustissima Nobilitate, Regibus, ac gestis Germanorum.*“ Argenterati. Chr. Egenolphus, 1530, Mense Januarii. 4tc.
 2. Derselbe: *Historia Batavica, una cum regum principum, illustrium scriptorum, oppidorum, gentis nominibus, a Batone primo rege ad Carolum V Imp. Caes. Aug. Usque et Carolum Geldrimum, Batavorum principes.* Mapurgi, fr. Rhodius, 1533. 4tc.
 3. Derselbe: *Historia Germaniae inferioris.* – Achter W. Pirckheimer *Descriptio Germaniae utriusque.* Antv. 1585. 8tav.
 4. Derselbe: *Historia Inferioris Germaniae.* – Achter J. Wimpeling *Rerum Germanicarum epitome.* Hanoniae, 1594. 12o.
 5. Corn. Tacitus: *Batavorum cum Romanis bellum a Corn. Tacito lib. IV et V. Hist. Olim descriptum figuris nunc aeneis expressum. Auctore Othone Vaenio.* – *De Batavsche oft oude Hollandsche oorloghe teghen de Romyenen.* Ant. 1612. 4to.
 6. M.H. de St. Simon: *Histoire de la guerre des Bataves et des Romains d'après César, Corneille Tacitus etc. avec les planches d'Otto Vaenius, accompagnée de*

plans et de cartes nouvelles.

Amst. 1770 fol.

7. Ph. Grutherus: *De prisca virtute Batavorum. ... oratio. Habita IX Meij Anno 1618.*

Lugd. Batav. 1618 fol.

8. A. Pars: *cattix aborigines Batavorum.* Dat is: *De Katten, de voorouders der Batavieren. Met koopere plaatkens.*

Leiden 1697. 8tav.

9. Guilh. V.d. Burch, *Oratio de veteri Batavorum libertatis retinendae studio.*

Delphis. 1721. 4to.

10. G.C. in *de Betouw: Commentatiuncula in C.C. Taciti Hist. Lib. V cap. XIX ubi bellum Batavicum narrat a Cereale cum Claudio Civile gestum, et exustum a Civile Batavorum oppidum.*

Neomagi, 1705. 8tav.

11. A. Pars: *catti aborigines Batavorum.* Dat is: *De Katten, de voorouders der Batavieren ofte de twee Katwijken. M. aant. D. P. v.d. Schelling.*

Leiden, 1745. 8tav.

12. *De nietigheid der beschuldiging tegen de Oude Bataviers. Afgeleid uit zekere plaats van den puntdigter Martialis.*

Franeker, 1779. 8tav.

12 Tempesta betreffende Notizen in Warburgs Zettelkasten 69:

WIA III.2.1.069/042242: bibliographische Notiz zu Tempesta: Alfred Asplands Edition des nach Entwürfen Tempesta illustrierten *Arabischen Evangeliums*.

WIA III.2.1.069/041073–76: Zeichnungen Warburgs nach einzelnen Blättern von Tempesta *Batavorum Bellum* und nach einem Blatt der Scipio-Serie.

WIA III.2.1.069/069, 041078: bibliographische Notiz: Die Pariser Ausgabe der Kopien nach Tempesta *Metamorphosen* (Isaac Briot).

WIA III.2.1.069/069, 041079: bibliographische Notiz: Die *Metamorphosen* in den Ausgaben von De Jode und Janssonius.

WIA III.2.1.069/041081: bibliographische Notiz: Ludwig Burchard, Die holländischen Radierer vor Rembrandt, 1917: S. 35: Frisius, Herkules von Tempesta, Merian und Tempesta; S. 119: Taten Kaiser Karls V.

WIA III.2.1.069/041082: Liste von Drucken Tempesta in der Staatlichen Bibliothek Hamburg (mit Bartsch-Nummern). Aufgelistet sind u.a. ein Abzug des Einzugs Clemens VIII. in Ferrara, der Tod der Camilla, der Sieg des Königs von Polen (also das von Lauro verlegte Blatt), die Alexanderserie, die Vier Weltalter.

WIA III.2.1.069/041083: Liste von Drucken Tempesta in der Kunsthalle Hamburg.

WIA III.2.1.069/041084: bibliographische Notizen zu Tempesta: Voss, Malerei der Spätrenaissance; Baglione.

WIA III.2.1.069/041085: Liste der Historiendrucke Tempesta (nach Bartsch).

WIA III.2.1.069/041086: Liste der mythologischen Drucke Tempesta (nach Bartsch).

- WIA III.2.1.069/041088-90: Vondel über Tempesta: Werke IX, 658 und Werke XI, 272.
- WIA III.2.1.069/041092: Bibliographische Angaben zu Rembrandt und Tempesta: Beets, Herscheppingen, in: Feestbundel Bredius, und Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, 1905, S. 87: gesneeden en geetste figuren v. Tempesta.
- 13 London WI, COH 149.V22.
- 14 London WI, NCH 422 (De Jode-Ausgabe) und NCH 422 (Janssonius-Ausgabe)
- 15 London WI, NCH 25.
- 16 London WI, BCA 1630 (Edition von Dufresne).
- 17 Warburg an A.F.W. Orbaan, 10.3. 1925: WIA, General Correspondence, maschinenschr. Abschrift.
- 18 Friedrich Schiller, *Wallenstein*, Prolog.
- 19 Saxl an Warburg, 10.5. 1925: WIA III.2.1.069/041182, handschriftlich.
- 20 Frederik Schmidt-Degener, ‚Rembrandt en Vondel‘, *De Gids* 2, 1919, S. 1–54 (Warburgs Handexemplar trägt eingangs den handschriftlichen Vermerk: A. Warburg / 11 Sept. 1925 / Nordwijk). Die deutsche Fassung wurde publiziert als: Frederik Schmidt-Degener, *Rembrandt und der holländische Barock*, Leipzig/Berlin 1928 (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 9).
- 21 Saxl an Warburg, 16.5. 1925: WIA III.2.1.069/041185, handschriftlich.
- 22 Schmidt-Degener (wie Anm. 20), S. 37–38: „Wat kann de Amsterdamsche overheden zoo gehinderd hebben, dat ze een verandering noodzakeleijk vonden? Waren er aesthetische bezwaren? Oogen gewend aan de Salon-Batavieren van Tempesta moeten vreemd hebben opgezien. Diens Bataven waren elegante figuurtjes, in dansende houding en van een behoerlijk romantisch-antrekschen suit. De oppervlakkige Tempesta paard groot gemak aan een schijn van archaeologische eruditie: niets van zijn voorstellingen was doorleefd of ook maar doordacht. Tempesta, de zoo eerbiedig door Vondel bestudeerde, had glad vergeten dat Civilis een eenoog was: Bizonderheid van belang en waar de barbaar met reden prat op ging; het deed hem gelijken op die twee andere benauwers der Romeinsche grootheid, Hannibal en Sertorius.“
- 23 Saxl an Warburg, 9.6. 1925: WIA, General Correspondence, handschriftlich.
- 24 Es muss sich dabei um die ‚1592‘ datierte *Sinfliut* des Cornelis van Haarlem handeln, deren nackte Figuren mit zahlreichen Zitaten nach antiken Skulpturen kombiniert sind (vgl. Rüdiger Klessmann, *Herzog Anton-Ulrich Museum Braunschweig. Die holländischen Gemälde*, Braunschweig 1983, S. 48–49).
- 25 Saxl an Warburg, 11.6. 1925: WIA, General Correspondence, handschriftlich.
- 26 Goltzius‘ Kupferstich *Das Gastmahl des Tarquinius* ist Teil einer ca. 1578–80 entstandenen Folge mit Szenen aus der Geschichte der Lukretia; eine Vorzeichnung im Gegensatz befindet sich im Herzog Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig – vgl. Huigen Leeftang und Ger Luijten (Hrsg.), *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, Ausst.Kat. The Metropolitan Museum of Art 2003, S. 40–41, Kat.Nr. 8.1 und 8.2
- 27 Saxl an Warburg, 15.6. 1925: WIA, General Correspondence, handschriftlich.
- 28 Wahrscheinlich bezog er sich auf eine Reproduktion von Bronzinos freskierter *Aufrichtung der Schlange* in der Kapelle der Eleonora di Toledo im Florentiner *Palazzo Vecchio*.
- 29 Saxl meinte wohl den großformatigen *Bethlehemitischen Kindermord* des Cornelis van Haarlem im Rijksmuseum Amsterdam, der 1590 datiert ist (Inv.Nr. A128).
- 30 Saxl an Warburg, 20.6. 1925: WIA, General Correspondence, handschriftlich.
- 31 Saxl an Warburg, undatiert, aber wohl längere Zeit vor dem Rembrandt-Vortrag. WIA, General Correspondence, handschriftlich.
- 32 Alfred Pauli an Warburg, 16.7. 1925: WIA, General Correspondence, maschinenschriftlich.
- 33 Saxl an Warburg, 17.4. 1926: WIA, General Correspondence, handschriftlich. [...] *Über das Verhältnis des Civilis zu den Abendmahlsdarstellungen Rembrandts überhaupt habe ich einen Aufsatz von 13 Seiten geschrieben. Wenn Sie ihn lesen wollen, schreiben Sie mir eine Zeile, dann schicke ich ihn hin. [...]*
- 34 Aby Warburg an Dr. Schneider, Mauritshuis, 13.10. 1925 (WIA, General Correspondence, maschinenschr. Abschrift).
- 35 Einführend zum Mnemosyne-Atlas vgl. Fritz Saxl, ‚Warburgs Mnemosyne-Atlas‘ (1930), in: Dieter Wuttke (Hrsg.), *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden 1980, S. 313–15; Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt 1984, S. 375–408; Georges Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, S. 452–505.
- 36 Aby Warburg. *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, hg. von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001 (Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe. Siebte Abteilung, Band VII), Einleitung, S. XXV–XXVI.
- 37 Saxl an Warburg, 1.6. 1926: WIA, General Correspondence, maschinenschr. Abschrift.
- 38 Komplette Gästeliste von Warburgs Vortrag am 29. Mai 1926: WIA, I.1.18 (dortselbst auch mehrere Exemplare der Einladungskarten).
- 39 Gelegentlich taucht der Name Tempesta noch im ab Sommer 1926 geführten Tagebuch der Bibliothek Warburg auf – so etwa in einer Notiz Warburgs über seine Begegnung mit Kardinal Franz Ehrle in Rom (Studienausgabe, S. 379, 8.12. 1928): *Sprach von seinen Forschungen über Römische Stadtpläne Via della Stampa. Antonio Tempesta. Hätte das Material in Paris und London zusammenholen müssen. Calcagno (oder Gudi) von der Vittorio Emanuele habe ihm so tüchtig geholfen. Saxl war hingegen auch nach 1926 mit Tempesta und Rembrandt betreffenden Fragen beschäftigt – vgl. zum Beispiel seinen Brief an Ludwig Münz vom 17.1. 1927: WIA, General Correspondence, maschinenschr. Abschrift: [...] Sehr viel Spass hat mir eine genaue Untersuchung der Ikonographie von Diana und Aktäon gemacht. Ich bin zurückgegangen bis in die Antike, habe mittelalterliche Handschriften gefunden, die sich an den antiken Typus anlehnen. Von den Handschriften geht es unmittelbar zu den italienischen Cassoni; von da in die italienischen und deutschen Ovid-Illustrationen. Der grosse Bruch erfolgt in der Raffael-Schule von Marc Anton, der aus dem bisherigen Lebendigen ein Gipsmuseum macht und es braucht die ganze Arbeit des Manierismus und die Berührung mit dem Norden, um daraus bei Tempesta erst wieder etwas entstehen zu lassen, was klassisch und doch voll Landschaft zugleich ist. Tempesta ist wie für Moeyaert die Quelle für den frühen und den späten Rembrandt. An hand dieser Reihe kommt nun wirklich wunderbar heraus, wie durch das Wiedereinführen des Tierkopfes, durch dieses Rückgreifen auf das scheinbar längst Überwundene, der späte Rembrandt eine Komposition voll Ruhe und Spannung zugleich hervorbringt. [...]*
- 40 Warburg an unbekannte Adressaten (Ehepaar Mesnil?), 1.6. 1926: WIA, General Correspondence, maschinenschr. Abschrift.
- 41 Wie das Vorliegen der Dialiste zeigt, irrt Didi-Huberman darin, dass die Abbildungen zu Warburgs Rembrandt-Vortrag „n’était pas projetées une à une au cours de son argument, mais présentées ensemble, dès le départ, sur les fameux écrans de tissu noir: l’orateur parlait donc en déambulant de l’un à l’autre, comme s’il se déplaçait à l’intérieur même de son espace argumentatif.“ (Didi-Huberman, wie Anm. 35, S. 457). Die Liste der Diapositive für den Vortrag am 29.5. 1926 wird im WIA bewahrt unter: III.101.3.2.2 (maschinenschr. mit einzelnen Streichungen und handschriftlichen Zusätzen):
- I. Proserpina*
1. *Tempesta, Raub der Proserpina*
 2. *Struus, Raub der Proserpina*
 3. *Sellaio, Euridike in der Unterwelt*
 4. *Plutos Landung*
 5. *Fêtes de Bayonne*
 6. *Blyde Inkomst 1638 (Neptun)*
 7. *Moyaert, Raub der Proserpina*
 8. *Sarkophag, Raub der Proserpina*
 9. *Blyde Inkomst, Allegorie (Andromedawagen)*
 10. *Rembrandt, Raub der Proserpina*
 11. *Donatello, Grablegung Christi und Klage*
 12. *Meleager Sarkophag*
- II. Art officiel*
- Das öffentliche lebende Bild*
(Tacitus u.) Livius
13. 1. *Echafaud Brüssel heiliger Geist*
 14. 2. *Echafaud Brüssel TobiuZZolo [?]*
 15. 3. *Vischer, der Bestand 1609. Livius*
 16. 4. *Verschworung nach Livius*
 17. *Mord und Brand*
 18. 5. *Vischer Bestand*
 19. 6. *Tempesta Roma und Batavia*
- Titelblatt*
- III. Art officiel in der Malerei architektonisch gebunden*
- Rembrandts Claudius Civilis*
22. *Palais Gesamtansicht*
 23. *Lamberts, Durchblick*
 24. *Vaenius, Schwur des Cl. Civilis*
 25. *Schwur des Cl. Civilis*
 26. *Tempesta, Hinrichtung des Paulus*
 27. *Rembrandt, Civilis-Bild*
 28. *Rembrandt, Zeichnung Neu Schwertschwur*
 29. *Rembrandt, Bild, Ausschnitt*
 30. *„Bestand“ 1609, der Schwur des Brutus*

31. Rembrandt, vollst. Entwurf Neu
 32. Tempesta, Schwur des Civilis
 33. Rembrandt, Cl. Civilis Gesamtansicht
 34. Leonardo
 35. Antonio da Necusa Stich
 36. Rembrandt Zeichnung nach Leonardo
 37. Rembrandt, Hundertguldenblatt
 38. Rembrandt, linke Hälfte der Zeichnung
 [handschr.:] im Gegensatz
 [handschr.:] 38. Rembrandt, Hundertguldenblatt: Sokrates
 39. Kopf des Tscherkessen
 IV. Die Verdränger Rembrandts
 40. Ovens Skizze Kunsth. Hamburg
 41. Tempesta Schwurszene
 42. Der swarte Plakken
 nach Eilers Photographie
 43. Rekonstruktion des Bildes v. M.W.
 schwarz-weiss
 44. Rekonstruktion des Bildes v. M.W.
 weiss-schwarz
 [handschr.:] 44.a Tempesta Schwur
 V. Tacitus im Palais
 Die Schilderhebung des Brinio
 45. Vaenius
 46. Tempesta
 47. Ovens
 48. Lievens
 49. zu Wagenaer Schilderhebung
 50. Moyaert, Schilderhebung im
 Vijnzende Torquatus
 51. Vergleich zw. Byzantinischer Miniatur
 und Moyaert
 [handschr.:] Lampe links
 52. Tanz der Messerer
 53. Zwickau Festschießen: das Prellen
 VI. Menschenopfer
 Vom kultischen Schlachtfest zum tragischen Seelenstück
 52. Rembrandt Medea zu Jan Six
 53. Medea als Hexe (Beschwörung der Hekate)
 54. Medea als Hexe (Zerstückelung des Aetes)
 55. Rembrandt, Jephtas Opfer
 VII. Menschenopfer
 Polyxena
 56. Breenbergh zu Coster Polyxena
 Vondels Hekuba
 57. Flor. Bilderchronik 1475
 58. Jacques Milet Opfer der Polyxena
 59. Schwarzfigurige Vase, Opfer der Polyxena
 [handschr.:] Konstantinsbogen
 Kindermord alla Romana Imperiale
 60. Ghirlandjo [sic] S.M.
 Konstantinsbogen [handschr.] 9 x 12
 61. Tempesta Kindermord
 Arabische Propagandabibel des N.T.
 VIII. Medea
 „Met Konst- und Vliegwerken“
 62. Vos, Medea
 63. Medea Sarkophag
 64. Hölle 1589
 65. Medea, Wandgemälde Herkulaneum
 66. Rembrandt, Medea
 67. Blijde Inkomst 1638
 68. Brandt, Vijnzende Torquatus
 69. Bara, Herstelde Vorst
 70. Rembrandt, Civilis mit dem Schwert
 IX. Der Sieger über Rembrandt
 71. Jordaens, Triumph des Prinzen Heinrich
 im Huys ten Bosch
 72. Legrand-Jordaens, Friede an der Brücke [handschr.:] abdecken
 73. Tempesta, Friede an der Brücke
 74. Jordaens, Grosser Triumph des Pr. Heinrich
 [handschr.:] 76. Rembrandt Cl. Civ. farbig?
 42 <http://www.mnemosyne.org/studienausgabe/atlas/sources/Rembrandt%20lecture>.
 43 Das endgültige Manuskript des Rembrandt-Vortrags: WIA, III.101.2.1, maschinenschriftlich mit handschriftlichen Korrekturen.
 44 Buffa, *TIB* 36, 33 (B. 684).
 45 Ein Exemplar des Buches von Struys war im Besitz von Warburg. Es befindet sich heute in der Bibliothek des Warburg Institute (EFH 260).
 46 Ein solcher Griff einer Frau ins Gesicht des sie bedrängenden Mannes (= Soldaten) findet sich unter anderem auch auf einer Ölskizze von Rubens für einen *Raub der Sabinerinnen*, die Rembrandt allerdings kaum kennen konnte – vgl. Stefan Grohé, *Rembrandts mythologische Historien*, Köln 1996, S. 62. Möglicherweise bezogen sich aber sowohl Rubens als auch Rembrandt mit diesem Detail auf eine andere (antike?) Vorlage, die, im Gegensatz zum bekannten römischen Sarkophagrelief im Palazzo Rospigliosi (Gombrich, wie Anm. 35, S. 310, Abb. 115), die Entführung nicht in der Art Tempesta zeigt.
 47 Offenbar bezieht sich Warburg auf Druck Nr. 30 der *Bataver-Serie* – vgl. Leuschner, *TIB Commentary Vol. 35*, Kat.Nr. .526 [TIB 35, 318 (B. 589)]: *CERIALIS DRIVING THE DUTCH INTO THE RHINE* [30].
 48 Leuschner, *TIB Commentary Vol. 35*, Kat.Nr. .500 [TIB 35, 292 (B. 563)]: *CIVILIS TELLS THE DUTCH ELDERS THAT THEY ARE BEING TREATED LIKE SLAVES BY THE ROMANS* [4].
 49 Einführend zu Jacob van Campens architektonischer Planungsleistung für das Stadhuis vgl. Jacobine Huisken, Koen Ottenheim und Gary Schwartz, *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1995, S. 189–99.
 50 Leuschner, *TIB Commentary Vol. 35*, Kat.Nr. .497 [TIB 35, 289 (B. 560)]: *ROMA AND BATAVIA SHAKING HANDS*.
 51 Vgl. im Dokumentenanhang Quelle Nr. 133.
 52 Gemeint war wahrscheinlich Martin Nijhoff in Den Haag, dem Warburg in einem Brief vom 7. Januar 1926 dafür dankte, eine Ausgabe der Tempesta/van Veen-Bataver aufgetrieben zu haben (WIA, Warburg an Nijhoff, General Correspondence. Abschrift).
 53 Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass (wie Anm. 36), S. XXV–XXVI. Die Stelle im größeren Zusammenhang (Studienausgabe, S. 127): „Die Arbeit am Velázquez zeigt, dass Tempesta – Velázquez – Rubens als vollkommene Einheit zu begreifen sind. Einzubeziehen ist das Frankreich Richelieus. Da Gegensatz bilden a) das päpstliche Rom b) das bürgerliche Holland. Velázquez Breda und die Anatomie oder sogar die Nachtwache sind Gegenpole. Grenzfälle Rembrandts sogenannte Allegorie auf den westfälischen Frieden. (Wunderbar deutlich die Stellung des Civilis a) Verbindung mit Rubens – Caravaggio – Tempesta (die offizielle nationalistische Welt im Spiegel des Antiken) b) die Trennung (schon rein inhaltlich) des „revolutionären“ Bürgerturns c) die Ablehnung durch die offizielle Amsterdamer Welt, die eben nicht mehr revolutionär und bürgerlich, sondern nur mehr nationalistisch ist.“
 54 Vgl. Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt/M. 1998, S. 200–210. Jeroen Boomgaard, *De verloren zoon. Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving*, Amsterdam 1995, S. 187: „De vergissing ‚L’artiste du Nord‘ is hoofdzakelijk te wijten aan Fransche schrijvers. De Duitschers bleven niet achter en – blij eindelijk een ‚Germaan‘ te vinden die een schildergenie was, al vonden ze hem dan ook bij een ander – gebruikten dit Noordelijk genie als uithangbord voor het pan-Germanisme.“
 55 Zitiert nach Schoell-Glass (wie Anm. 54), S. 208.
 56 Vgl. einführend Albert Blankert, ‚Klassizismus in der holländischen Historienmalerei – Große Meister, die verkannt sind‘, in: *Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, Ausst.Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt/Main 2000, S. 12–33.
 57 Eine kritische Würdigung der im Vondel-Essay manifestierten Rembrandt-Rezeption Schmidt-Degeners und unverhohlene Verwunderung über die Aufnahme des Aufsatzes in die Reihe der Warburgstudien, weil in dem Text mit der Ansetzung bestimmter Nationalcharakteristiken der Niederländer und der Italiener ein Warburg sonst fremdes Schubladendenken sichtbar werde, findet sich in Boomgaard (wie Anm. 54), S. 187.
 58 Hans Jantzen, Rezension von F. Schmidt-Degener, Rembrandt und der holländische Barock, Leipzig/Berlin 1928 (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 9), in: *Deutsche Literaturzeitung* H. 5, 1930 (eingeklebt in das Handexemplar der ‚Studien‘ in der Warburgbibliothek).
 59 Gombrich (wie Anm. 35), S. 318: „Tempesta’s Darstellung des ‚Bethlehemitischen Kindermordes‘ vermittelt eine Vorstellung davon, was er aus Medea’s Rache gemacht hätte. Auch hier wurde das leere Pathos der römischen Triumphalkunst gedankenlos entfaltet, wobei die ‚Sophrosyne‘ den äußerlichsten Effekten aufgeopfert wurde.“
 60 Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Hamburg 1905, S. 58.
 61 Warburg (wie Anm. 60), S. 59.