

WERNER BUSCH

Zur Deutung von Rembrandts 'Verlorenem Sohn' in Leningrad

Die meisten Rembrandt-Monographien schließen mit einer mehr oder weniger ausführlichen Beschreibung und Würdigung des späten Leningrader Gemäldes, der Rückkehr des Verlorenen Sohnes. Jedoch existiert kein Versuch, dem Sinngehalt des Bildes näherzukommen. Daß die Deutung nicht durch eine bloße Nennung des Themas erschöpft ist, möchte der folgende Aufsatz zeigen.

Betrachtet man das Leningrader Bild im Einzelnen, so stellt sich bald heraus, daß es eine ganze Reihe von unklaren Punkten enthält, die eine ausführliche Beschreibung sehr komplizieren würde¹. Zuerst wird man etwas verwundert feststellen, daß zwar die Gruppe Vater-Sohn auf einem zwei-stufigen Podest oder Sockel steht, daß aber der rechts stehende Bärtige erhöht erscheint, so daß die Stufen eher zu ihm aufsteigen müßten. Musper hat dies offenbar gespürt, wenn er schreibt, daß der Unterkörper des Bärtigen etwas zu kurz geraten sei, Rembrandt habe dies getan, um die Wirkung der Hauptgruppe nicht zu beeinträchtigen. Ferner

1. Eine längere Beschreibung findet sich bei Musper, Die Datierung von Rembrandts 'Verlorenem Sohn' . . . , in: *Festschrift für Werner Gross*, München 1968.

Vorbildhaft ist aber immer noch die Beschreibung bei Carl Neumann, *Rembrandt*, Berlin-Stuttgart 1902, 517ff. Nur dort findet sich zum Beispiel der Hinweis auf das Relief am Bogenpfeiler. Die schärfste Abbildung bei Ludwig Münz, *Rembrandt*, Köln 1967. Detailaufnahmen in russischen Publikationen (Alpatow, Fechner).

wird man feststellen, daß eigentlich der Vater auf dem Podest gar keinen Platz hat, verfolgt man den hinteren Abschluß des Podestes, so müßte der Sohn schon fast mit den Knien darüber hinausragen und der Vater dahinter oder auf den Stufen stehen. Auch der Strich links neben dem entblößten Fuß des Sohnes läßt sich nicht eindeutig klären. Ist es sein Hirtenstock, der eigentlich hierhin gehörte? Der leichte Knick dieser Linie könnte durch die u.a. bei Gerson in der Neuausgabe des Bredius erwähnte Anfügung eines Streifens von 10 cm am unteren Rand des Bildes erklärt werden (auch am rechten Rand ist ein entsprechender Streifen angefügt). Es ließen sich leicht noch weitere Unklarheiten aufzeigen, jedoch kann man auch jetzt schon feststellen: das Bild ist von Rembrandt zumindest nicht einheitlich konzipiert, wohl überarbeitet worden, vielleicht ist das ganze Podest erst in einem späteren Stadium von Rembrandt hinzugefügt worden. Das würde den verunklärten Standpunkt des Bärtigen, vielleicht auch die Datierungsschwierigkeiten erklären².

Doch auch bei der Deutung des Inhaltlichen treten Schwierigkeiten auf; daß es sich um die Rückkehr des Verlorenen Sohnes handelt, ist eindeutig, man braucht nur das ikonographische Vokabular aufzuzählen³: das Verhältnis von Vater zu Sohn (kniend der Sohn, stehend der umarmende Vater), das zerrissene Schuhzeug, das ebenso wie die fast völlige Kahlheit die heruntergekommene Bettlergestalt charakterisieren soll⁴, dann der Bogen, der sich über die Gruppe wölbt, die Frau in der Tür—das reicht zur Identifizierung des Themas aus⁵. Doch in der Literatur herrscht vor allem Uneinigkeit darüber, wer der stehende Bärtige mit Stock ist. Die einen meinen, es könne sich um einen Gutsverwalter des alten Vaters handeln, die anderen sehen in ihm den älteren Bruder. Letzteres hat natürlich eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, in der Parabel ist der ältere Bruder der einzig noch unmittelbar Angesprochene und Beteiligte. Es spricht aber einiges dagegen, daß es sich hier um den Bruder handeln könnte. In der Parabel (Lukas 15, Vers 11–

2. Die Datierungen schwanken zwischen 1650 und 1669, meist gilt das Bild jedoch als eines der letzten Werke Rembrandts.

3. Vgl. vor allem Rembrandts eigene Zeichnungen zu diesem Thema.

4. Siehe dazu: Werner Weisbach, 'Ein Fuß beschuht, der andere nackt, Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf', in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 4, 1942, 108ff. Dort auch der Hinweis auf Lukas von Leydens Bettlerblatt (B. 143), das den Typus der Rembrandtschen Figur am ehesten beeinflussen haben könnte.

5. Bildbeispiele im Haager Ikonographischen Index unter den Nummern 73C86.4–73C86.47.4.

32) ist die Rede davon, daß der ältere Bruder noch auf dem Felde ist, bzw. vom Felde zurückkehrt, als der Verlorene Sohn zum Vater kommt. Er erkundigt sich dann, was denn eigentlich im Hause für ein Fest gefeiert werde, usw.. Und so wird es auch in der Bildtradition dargestellt⁶. Außerdem ist es kaum vorstellbar, daß der ältere Bruder als würdige große Erscheinung mit mächtigem Bart und Stock dargestellt würde. Den einfachsten und einleuchtendsten Hinweis gibt Musper. Er fragt, was erscheint sonst in der ikonographischen Tradition anstelle des stehenden Bärtigen und des Sitzenden. Es sind die beiden Diener, die Kleider, Schuhwerk und Ring heranbringen. Sie sind sowohl auf Rembrandts früher Radierung von 1636 wie auch auf der Heemskerck-Vorlage⁷ durch ihre Kopfbedeckung deutlich unterschieden, dieselbe Unterscheidung durch entsprechende Kopfbedeckung zeigen der Bärtige und der Sitzende. Die Beziehung der beiden Diener zu den beiden Zuschauenden auf dem späten Bild scheint mir einleuchtend. Aber in diesem Falle sind es eben keine handelnden Diener, wohl überhaupt keine Diener, und das bedarf eigentlich der Erklärung. Ausgehend von diesem Punkt möchte ich die folgende Deutung vorschlagen.

Ich glaube, es läßt sich eine direkte Vorlage für das Gemälde nachweisen. Meiner Meinung nach handelt es sich um einen Kupferstich von Cornelis Massys, dem Sohn des Quinten Massys; dargestellt ist die Salbung Davids durch Samuel⁸. Der Kupferstich ist verhältnismäßig klein: 10,6 x 8,5 cm; unten rechts die Signatur: CMA, daneben die Verse: *Homo videt ea que parent, dominus autem invetut cor. Also: Der Mensch sieht nur das, was offen zutage liegt, oder auch: der Mensch sieht nur auf das Äußere, der Herr aber schaut das Herz an. Vor dem Vergleich mit dem Leningrader Bild muß man sich das Dargestellte genau klarmachen. Es handelt sich um die Szene, die am Ende vom 1. Samuel 16, 1–13 geschildert wird. Gott hat Saul verworfen und befiehlt Samuel, nach Bethlehem zu gehen, zu Isai und einen seiner Söhne zu salben, den Gott zum König ausersehen hat. Samuel läßt Isai und seine Söhne zum Opfer in den Tempel, doch Gott zeigt Samuel, daß keiner der anwesenden sieben Söhne der Auserwählte ist. Es stellt sich heraus, daß der jüngste—David—fehlt, er ist auf der Weide und hütet die Schafe. Isai war der Meinung, seine Anwesenheit sei nicht*

6. Beispiele wieder im Ikonographischen Index.

7. Heemskercks Holzschnitt (Hollstein Band VIII, Heemskerck 53) ist direktes Vorbild für Rembrandts Radierung von 1636 (B.91). Vgl. dazu: van Rijckevorsel, *Rembrandt en de Traditie*, Rotterdam 1932, 135.

8. Hollstein Band XI, Massys 21.

nötig. Samuel läßt ihn kommen und erkennt durch Gott, daß er der Auserwählte ist, und salbt ihn aus dem Ölhorn. Letzteres ist dargestellt: David, direkt vom Felde gekommen mit Stecken und Hirtentasche kniet vor Samuel und wird gesalbt, dahinter steht der alte Isai, mit hoher Mütze und auf den Stock gestützt, mit fünf Söhnen, die beiden weiteren kommen rechts zur Tempeltür herein. Die Moral des Blattes ist besonders durch den Spruch eindeutig: nicht einer der älteren, eigentlich berechtigteren Brüder ist der Erwählte, sondern der scheinbar unwürdige, jüngste. Der Mensch sieht auf das Äußere, der Herr aber schaut das Herz an. Die Parallelen zur Parabel vom Verlorenen Sohn sind eindeutig: der ältere Bruder ist zornig darüber, daß der Jüngere, der sein Erbe versprafßt hat, vom Vater mit großen Ehren empfangen wird und für ihn ein Festmahl veranstaltet wird, das es für ihn, den älteren, gehorsamen nie gegeben hat. Auch hier: an dem scheinbar Unwürdigen erweist Gott seine Gnade. Beide—David und der Verlorene Sohn—kommen im Hirtengewand mit Stock und Hirtentasche vom Felde und knien nieder, während die anderen Beteiligten gespannt auf die Szene blicken, die für sie nur schwer verständlich ist.

Und nun zum direkten Vergleich. Die Haltung des Knienden läßt sich durchaus vergleichen, besonders die Neigung des Kopfes ins verlorene Profil und die Armhaltung, man sieht bei Rembrandt noch ein Stück des entblößten rechten Armes des Sohnes, wie bei David, und man könnte sich die Handhaltung des Verlorenen Sohnes am ehesten so denken wie die Davids. Der Hirtenstab liegt wie sonst in der Verlorenen Sohn-Ikonographie neben David. Samuel läßt sich allenfalls vom Typ her mit dem Vater des Verlorenen Sohnes vergleichen. Doch direkte Beziehungen sehe ich zwischen Isai und dem Bärtigen auf Rembrandts Bild. Beide aufmerksam blickend, leicht vorgeneigt mit großer Mütze, großem Bart, die Hände über einem Stock zusammengelegt. Man kann auch noch auf den zwischen Isai und Samuel frontal aus dem Bilde schauenden einen Sohn hinweisen, er läßt sich mit der an dem Pfeiler lehnenen Figur bei Rembrandt durchaus vergleichen. Auch die Bildfunktion der Bogenpfeiler selbst läßt sich noch mit der Tempelpfeiler mit den vorgelegten Doppelsäulen vergleichen.

Wenn man annimmt, daß Rembrandt Massys Kupferstich benutzt hat und wenn die beiden Themen 'David Salbung' und 'Rückkehr des Verlorenen Sohnes' zumindest eine verwandte Grundtendenz, das gleiche Rahmenthema haben, dann liegt es nahe zu fragen, ob nicht daraus auch die Bedeutung des Bärtigen in Rembrandts Bild erhellt wer-

den kann. Die Benennungen Gutsverwalter, älterer Bruder und Diener blieben unbefriedigend. Natürlich soll der Bärtige nicht Isai sein, aber vielleicht könnte man sagen, er verkörpert eine weitere Vaterfigur. Wenn man sich daran erinnert, daß in der östlichen Ikonographie der Vater des Verlorenen Sohnes durch Christus mit Heiligenschein ersetzt werden konnte, daß nach den Anweisungen des Malerbuches vom Berge Athos die Rückkehr in zwei Szenen gezeigt werden soll, als Kommunizierung und Salbung des Verlorenen Sohnes durch Christus und die Apostel im Tempel, und als Umarmung des Verlorenen Sohnes durch Christus vor dem Tempel als eigentliche Wiederaufnahme⁹, dann ist die Idee gar nicht so abwegig. Damit soll selbstverständlich wiederum nicht gesagt werden, daß der Vater des Verlorenen Sohnes nun Christus oder Gottvater und der Bärtige nun der Vater des Verlorenen Sohnes ist. Aber vielleicht wird die Andeutung eines solchen denkbaren Hintergrundes der Bedeutung des Bildes gerechter, zeigt eine zweite, tiefer liegende Bedeutungsschicht; die besondere Betonung des Bärtigen rechts wird verständlich, ebenso die monumentale Hervorhebung der Vater-Sohn-Gruppe¹⁰. Ein Hinweis auf ein ganz anderes Thema, das aber sowohl formal wie inhaltlich eine verwandte Konstellation zeigt, mag die Deutung noch unterstützen. Der Bärtige auf einen Stock gestützte, die Hauptszene nur betrachtende, nicht an ihr teilnehmende, taucht, soweit ich sehe, sonst regelmäßig nur bei Darstellungen der heiligen Familie in der Figur des Joseph auf. Joseph, der nur die irdische Vaterstelle bei Christus vertritt, betrachtet die überirdische Szene mit dem Christuskind und Maria.

Um es noch einmal in zwei Sätzen zusammenzufassen: Das Leningrader Bild zeigt die Rückkehr des Verlorenen Sohnes; von der geläufigen ikonographischen Tradition weicht das Bild vor allem in zwei Punkten ab: 1) durch die monumentale Hervorhebung, auch Absonderung, der Vater-Sohn-Gruppe, 2) durch die besondere Betonung der dritten Figur, die überigens auch in den Heiligkeitswerten und farblich als einzige einen Zusammenhang mit der Hauptgruppe hat, auch der Bärtige trägt einen einfarbig

9. Siehe dazu E. Vetter, *Der Verlorene Sohn*, Düsseldorf 1955, 12.

10. Daß diese Deutung nicht gänzlich schlüssig ist, ist mir klar. Es fehlt ein direkter Bezug. Durch diese Feststellung kann jedoch nicht die Beziehung von Rembrandts Gemälde zu Massys Kupferstich in Frage gestellt werden. Denn auch bei einer Deutung des Bärtigen auf den älteren Bruder kann der Massys-Kupferstich Vorbildhaft gewesen sein, da an der Stelle des Bärtigen im Bilde bei Massys einer der älteren Brüder Davids steht.

roten Mantel, in der Farbe etwas zurückgenommen. Diese Abweichungen von der ikonographischen Tradition lassen sich durch das Aufzeigen einer zweiten Bedeutungsschicht klären, in der der Bärtige die Vaterstelle beim Verlorenen Sohn vertritt und auf die überirdische Aufnahme des Verlorenen Sohnes in die Gnade des Vaters schaut.

Eine weitere, immerhin mögliche Bedeutungsschicht möchte ich noch andeuten. Es gibt einen Strang in der Ikonographie des Verlorenen Sohnes, für den sich besonders in den südlichen Niederlanden Beispiele finden¹¹. Es handelt sich um Darstellungen der Bußheiligen, auf denen häufig der Verlorene Sohn und König David direkt nebeneinander als Büßer vor Christus erscheinen. Entscheidend ist also hier nicht wie in der protestantischen Tradition die Wiederaufnahme in Gnade, sondern die Buße des reuigen Sünders¹². Daneben gibt es auch in den Niederlanden einen Traditionszweig mit dem knienden reuigen David allein; also entsprechend der Rückkehrszene beim Verlorenen Sohn mit direktem Bibeltextbezug, u.z. nicht mit Bezug auf 2.Samuel 12, also die Bathseba-Geschichte, sondern auf 2.Samuel 24, die sündige Volkszählung, da die Gestalt des Engels, die häufig in diesem Zusammenhang auftaucht, sich nur durch 2.Samuel 24 erklärt. Zu diesem Thema existiert auch eine Radierung Rembrandts von 1652; der kniende, reuige, betende David (B.41). Rembrandt steht hierbei in einer festen Tradition¹³, wohl in direkter Abhängigkeit von Lukas von Leyden.

Nach dem Hinweis auf dieses ikonographische Thema und seinen Hintergrund, der Rembrandt also durchaus bekannt war, läßt sich vermuten, daß Rembrandt bei der Benutzung des Massys-Vorbildes für sein Gemälde nicht nur an die aufgezeigte archetypische (rahmenthematische) Verwandtschaft gedacht hat, sondern in David durchaus auch den Sünder, den Büßer gesehen hat und damit die unmittelbare Verwandtschaft von David und Verlorenem Sohn.

11. Siehe: B. Knipping, *De Iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, II, Hilversum 1940, 98ff.

12. Knipping, a.a.O., 100, Abb. 63: Kupferstich von Jakob Neefs, um 1650, nach G. Seghers, mit dem Zöllner, dem Verlorenen Sohn, König David, Maria Magdalena, Petrus und dem guten Schächer nebeneinander vor Christus.

13. Siehe: Knipping, a.a.O., 103, Abb. 66.



(1)

Cornelis Massys, Die Salbung Davids, Stich (Hollstein 21).