

Studien zur Komposition
in ausgewählten Werken Rembrandts
unter besonderer Berücksichtigung der Links-Rechts-Problematik

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität zu Göttingen

vorgelegt von
HeaYean Rosenhauer-Song
aus Seoul, Korea

Göttingen 1999

Referent: Professor Dr. Carsten-Peter Warncke
Korreferentin: Professorin Dr. Antje Middeldorf

Tag der mündlichen Prüfung: 30 November 1999

Inhalt

1	Einführung	
1.1	Thema und Konzeption der Untersuchungen	6
1.2	Verfahren der Analyse	9
1.3	Abriß zur Links-Rechts-Problematik in der kunstgeschichtlichen Forschung	10
1.4	Zur Links-Rechts-Problematik in der Rembrandt-Literatur	15
2	Klärung der neuropsychologischen Grundlagen im Hinblick auf die Lateralitätsphänomene	20
2.1	Leserichtung und visuelle Wahrnehmung	20
2.2	Zeichnungsrichtung und Schreibrichtung	21
2.3	Zeichnungsrichtung und Händigkeit	22
2.4	Zerebrale Lateralität der visuellen Wahrnehmung	23
2.5	Korrelation zwischen der ästhetischen Präferenz und der Händigkeit	24
2.6	Links-Rechts-Tendenz in Profildarstellungen Rembrandts	28
3	Die Links-Rechts-Problematik in Werken Rembrandts	
3.1	Die symbolische Bedeutung von Links und Rechts	32
3.2	Radierung versus Zeichnung	33
3.3	Die Gestaltung der aufsteigenden und fallenden Diagonalen	41
	Radierungen	

3.3.1	B 44 <i>Die Verkündigung an die Hirten</i>	42
3.3.2	B 49 <i>Die Lobpreisung Simeons und Hannas</i>	46
3.3.3	B 75 <i>Christus in Gethsemane</i>	50
3.3.4	B 43 <i>Der Engel Raphael verläßt die Familie des Tobias</i>	54
3.3.5	B 92 <i>Die Enthauptung Johannes des Täufers</i>	58
3.3.6	B 83 <i>Die Kreuzabnahme im Fackelschein</i>	61
3.3.7	B 104 <i>Der lesende heilige Hieronymus in einer italienischen Landschaft</i>	65
	Gemälde	
3.3.8	Bre 548 <i>Die Kreuzaufrichtung</i>	71
4	Die inhaltvermittelnde Funktion der Links-Rechts-Asymmetrie in ausgewählten Werken Rembrandts	77
4.1	Retardierender Effekt der Links-Rechts-Asymmetrie	
	Radierungen	
4.1.1	B 39 <i>Joseph und Potiphars Weib</i>	78
4.1.2	B 40 <i>Der Triumph des Mordechai</i>	80
4.1.3	B 212 <i>Die Landschaft mit drei Bäumen</i>	86
4.1.4	B 217 <i>Die Landschaft mit drei Giebelhütten an einer Straße</i>	91
4.1.5	B 202 <i>Frau mit dem Pfeil</i>	96
	Gemälde	
4.1.6	Bre 419 <i>Der Künstler in seinem Atelier</i>	101
4.2	Dynamisierender Effekt der Links-Rechts-Asymmetrie	
	Radierungen	

4.2.1	B 37 <i>Joseph erzählt seine Träume</i>	105
4.2.2	B 72 <i>Die Auferweckung des Lazarus</i>	108
4.2.3	B 67 <i>Christus lehrend ; 'La petite tombe'</i>	111
4.2.4	B 46 <i>Die Anbetung der Hirten</i>	115
4.2.5	B 273 <i>Abraham Francen</i>	119
	Landschaftsradiierungen mit dem linksseitigen Anlaufpunkt	123
4.2.6	B 233 <i>Die Windmühle</i>	124
4.2.7	B 226 <i>Die Landschaft mit Hütte unter einem Baum</i>	126
4.2.8	B 209 <i>Der Omval</i>	127
4.2.9	B 228 <i>Hütten am Kanal</i>	129
4.2.10	B 227 <i>Die Landschaft mit einem Obelisken</i>	131
	Gemälde	
4.2.11	Bre 463 <i>Die Entführung der Proserpina</i>	134
	Experiment	139
	5 Schlußfolgerung	142
	Anhang:	
	Literaturverzeichnis	149
	Abbildungen	157
	Abstract	

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 1999 von der philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität in Göttingen angenommen. Für die Drucklegung wurde sie abschließend überarbeitet.

Sie wäre in dieser Form nicht ohne die Hilfe von verschiedenen Seiten zustande gekommen: Für unterstützende Vorschläge danke ich Herrn Dr. Gerd Unverfehrt. Für das Korrekturlesen danke ich herzlichst Bernhard Schelp. Bei Frau Stechert und Frau Neitzert, die mich mit freundlichen Worte unterstützt haben, möchte ich mich ebenfalls bedanken.

Zu danken habe ich vor allem den beiden Referenten dieser Arbeit, Professor Dr. Carsten-Peter Warncke und Professorin Dr. Antje Middeldorf.

Der Graduierten-Förderung des Landes Niedersachsen, die mein Studium zweieinhalb Jahre finanziell unterstützt hat, bin ich zu Dank verpflichtet. Ebenso den tiefsten Dank an meine Eltern und meinen Mann für seine Begleitung.

1 Einführung

1.1 Thema und Konzeption der Untersuchung

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Links-Rechts-Asymmetrie bei der Betrachtung von Bildern. Jeder Stelle innerhalb eines Bildfeldes kommt eine bestimmte Wertigkeit zu, d. h. die Komposition des Bildes und seine Wirkung auf den Betrachter hängen davon ab, an welche Stelle des Bildfeldes die einzelnen Motive gesetzt werden. Dies ist eine recht triviale Feststellung, die niemand ernstlich bezweifeln wird; keineswegs trivial hingegen ist die Aussage, daß sich die Wertigkeiten im Bildfeld hinsichtlich der linken bzw. rechten Seite unterscheiden. Die Wirkung eines Bildes ändert sich bei der spiegelverkehrten Betrachtung. Man wird häufig feststellen, daß sich erhebliche formale und inhaltliche Unterschiede ergeben; nicht selten wird ein bestimmter ästhetischer Effekt vollständig aufgehoben.

Die unterschiedliche Ausdruckskraft des Bildfeldes im Hinblick auf Links und Rechts ist ein Faktum, das mit der ästhetischen Empfindung¹, z. B. der Ausgewogenheit der Bildstruktur, zusammenhängt. Zweifelsohne bleibt bei der seitenverkehrten Betrachtung eines Werkes das vom Künstler angelegte Verhältnis der Motive zueinander bestehen, mit der das Inhaltliche der Darstellung korrespondiert. Jedoch bedeutet dies nicht, daß die Wirkung des Bildes auf den Betrachter gleich ist, da die von links ausgehende Blickrichtung des Betrachters von großer Bedeutung ist.²

Für das Thema bieten sich grundsätzlich zwei Bearbeitungsweisen an. Die erste ist eher theoretisch-systematischer Art und betrifft allgemeine Fragen der Bildkomposition, d. h. der Rezeptionsästhetik. Die zweite Bearbeitungsweise dieses Themas ist die im engeren Sinne kunsthistorische und untersucht, wie die Probleme der Komposition unter den Bedingungen einer bestimmten Epoche vom Künstler in ausgesuchten Beispielen seines Oeuvres gelöst werden.

¹ Eine gelungene Inhaltsexegese kommt nicht nur dem 'historischen Verständnis' des Kunstwerks zugute, sondern auch dem 'ästhetischen Erlebnis', das der Betrachter bei der Bildbetrachtung hat (Vgl. Jan Bialostocki: *Ikonographische Forschung zu Rembrandts Werk*. in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1957(8) S. 197).

² siehe Seite 26

Um der Gefahr zu entgehen, es bei unverbindlichen Verallgemeinerungen zu belassen, erschien es am zweckmäßigsten, die Untersuchung auf das Werk eines einzigen Malers zu beschränken. Es ist zu erwarten, daß die Links-Rechts-Problematik in der darstellenden Kunst des Barocks eine besondere Rolle spielt, da sie im allgemeinen durch Bewegtheit und Dynamik, d. h. durch Vermeidung von Symmetrie gekennzeichnet ist und daher den gegenläufigen Richtungstendenzen und der Ausdruckskraft steigender und fallender Diagonalen einen hohen Stellenwert zuweist. Dabei wirft ohne Zweifel die Druckgraphik in besonderem Maße Probleme von Links und Rechts auf, und zwar wegen der aus dieser Technik resultierenden Seitenverkehrung. Wenn also barocke Druckgraphik ein besonders lohnender Gegenstand der Untersuchung zu sein verspricht, so liegt es nahe, die Werke ihres bedeutendsten Vertreters, nämlich Rembrandts, hierfür auszuwählen.³ Demzufolge wird im kunsthistorischen Teil meiner Arbeit das Werk Rembrandts im Mittelpunkt stehen, wobei eine Gegenüberstellung von Gemälden und Zeichnungen einerseits sowie von Radierungen andererseits dazu dienen soll, Rembrandts Behandlung des Links-Rechts-Problems zu erhellen. Insbesondere stellt sich die Frage, in welchem Maße Rembrandt sich der Veränderungen bewußt war, die bei der Druckgraphik durch die Seitenverkehrung eintreten, und wie groß sein Interesse war, diesen Veränderungen Rechnung zu tragen. Diese Frage hängt unmittelbar damit zusammen, ob die intendierte Wirkung einer Komposition Rembrandts auf den Betrachter im Druck- oder im Plattenbild besser zur Geltung kommt. Als Ziel meiner Arbeit wird der Vorgang untersucht, der sich zwischen der Komposition eines Bildes und der Blickrichtung des Betrachters abspielt⁴, um die unterschiedliche Wirkung einer seitenrichtigen und einer seitenverkehrten Komposition herauszuarbeiten.

In der einschlägigen Literatur wurde die Asymmetrie in der visuellen Wahrnehmung⁵ häufig auf die Lese- und Schreibgewohnheit zurückgeführt. Es ist jedoch notwendig, den tatsächlichen visuellen Wahrnehmungsvorgang zu beschreiben. Die Ursache für das Phänomen der asymmetrischen Wahrnehmung ist in der Kunstgeschichte unzu-

³ Die graphischen Werke Rembrandts sind keine Reproduktionsarbeiten (siehe Anm.154) Deshalb sind sie kompositionell weitgehend unabhängig von seiner Malerei.

⁴ Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder - Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden 1987, insbesondere S. 295-323

⁵ Der Begriff der Asymmetrie kann als die Vorzugstendenz der visuellen Wahrnehmung, die von links nach rechts verläuft, verstanden werden (Vgl. Seite 26).

reichend problematisiert. Deshalb werden in meiner Arbeit Erkenntnisse der psychologischen Forschung über die Lateralität referiert. Dabei ist es ein weiteres Ziel, zu überprüfen, inwieweit die Zeichnungsrichtung mit der Schreibrichtung (bzw. Lese-richtung) und der Blickfelddominanz zusammenhängt.

1.2 Verfahren der Analyse

Bei der gesamten Druckgraphik ist die aus der Technik resultierende Seitenverkehrung des Druckbildes aufs engste mit der Links-Rechts-Problematik verbunden. Mit Hilfe eines Diaprojektors wurden die einzelnen Radierungen und die Gemälde seitenverkehrt betrachtet. Wenn man das seitenrichtige (Druckbild) und das seitenverkehrte (Plattenbild) Bild simultan betrachtet, beginnt man sofort zu vergleichen, anstatt den Bildeindruck der beiden `Versionen` zunächst einmal jeweils für sich konzentriert zu erfahren. Um dieser Gefahr zu entgehen, wurden während dieser Untersuchung beide `Versionen` eines Bildes unabhängig voneinander betrachtet und analysiert.⁶ Das Ziel dieser Analyse liegt darin, die verschiedenen Wirkungsweisen einer Komposition bei der seitenverkehrten Betrachtung deutlich zu machen.

Man könnte der Ansicht sein, daß es problematisch ist, auch Gemälde unter diesem Aspekt zu betrachten, weil der Künstler während der Arbeit an ihnen das Problem der Seitenverkehrung nicht berücksichtigen mußte. Wenn aber die Komposition eines Bildes eine bestimmte Wirkung beim Betrachter auslöst und diese Wirkung bei der seitenverkehrten Betrachtung aufgehoben oder verändert wird, dann kann man davon ausgehen, daß Korrelationen zwischen der Bildstruktur, die durch die Seitigkeit von Links und Rechts geprägt wird, und der Wirkung auf den Betrachter vorhanden sind. Aus diesem Grund werden auch Gemälde Rembrandts in die Analyse der seitenverkehrten Betrachtung miteinbezogen.

⁶ In dieser Untersuchung werden Werke, bei denen die Autorschaft Rembrandts Zweifeln unterliegt oder die der Werkstatt Rembrandts zugeschrieben sind, nicht in Betracht gezogen.

1.3 Abriß zur Links-Rechts-Problematik in der kunstgeschichtlichen Forschung

Überlegungen zur Links-Rechts-Problematik in Bildern gehen nicht weiter als bis auf Heinrich Wölfflin (1928) zurück⁷, der sich als erster Kunsthistoriker zu diesem Themenkomplex Gedanken machte.⁸ Er schrieb über Raffaels Sixtinische Madonna unter dem Gesichtspunkt der Links-Rechts-Wirkung: „In der richtigen Ansicht steigen wir mit dem emporgewendeten Blick des Sixtus von links nach der Höhe der Madonna hinauf, und die Heilige Barbara, die Kopf und Augen senkt, führt uns auf der anderen Seite wieder nach unten.“⁹ In der Tat sind die richtungsbestimmenden Blicke, die an den dargestellten Figuren ersichtlich sind, insofern für die Komposition wichtig, als sie `einen bestimmten Gang der Betrachtung erzwingen`¹⁰: Im Gemälde ist Maria mit dem Jesuskind als Hauptfigur in der Mitte des Bildes angeordnet. Auf der linken Seite ist die Figur des Papstes Sixtus zu erkennen, der mit der rechten Hand auf den Betrachter hinweist, während sein Blick Maria zugewendet ist. Dieser Blick trägt dazu bei, dem Betrachter den Zugang zur Hauptgruppe in der Zentralachse des Bildes zu erleichtern. Auf der rechten Seite ist die heilige Barbara kniend mit demütig gesenktem Blick dargestellt, der wieder mit dem Blick des Puttos rechts im Zusammenhang steht, während der Blick des linken Puttos nach der Hauptfigur geht. Deshalb „kämpft das Auge mit Widerständen“, wenn die Komposition seitenverkehrt gesehen wird. Mit diesen Beobachtungen konstatierte Wölfflin mit Recht ein optisch-psychologisches Richtungsprinzip, das in neuropsychologischen Experimenten bestätigt wurde¹¹: „Was im Sinn der Links-Rechts-Diagonale läuft, wird als steigend, das Entgegengesetzte als fallend empfunden.“¹² Schließlich meinte Wölfflin, daß die von links nach rechts führende `Blickkurve`, wie er sie annahm, als fundamentaler Richtungsträger gilt: „Es hat offenbar tiefe Wurzeln, Wurzeln, die in die untersten Gründe unserer sinnlichen Natur hinabreichen.“¹³ Zwar beschreibt

⁷ Heinrich Wölfflin: *Über das Rechts und Links im Bilde* (1928). Wiederabdruck in: Gedanken zur Kunstgeschichte Basel 1941 S. 82-90

⁸ Wölfflin gelangte zur Links-Rechts-Problematik durch die Beschäftigung mit dem rezeptionsästhetischen Aspekt bei der Betrachtung von Bildern (Vgl. Meinhold Lurz: *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*. Heidelberg 1976 S. 235f.).

⁹ Wölfflin 1941 S. 82

¹⁰ Ebenda S. 83

¹¹ Wolfgang Metzger: *Gesetze des Sehens*. Frankfurt am M. 1975 und siehe 3.3

¹² Wölfflin 1941 S. 83

¹³ Ebenda S. 90

Wölfflin mit diesen Worten den Sachverhalt und seine Problematik, aber er hat nicht auf die Ursachen hingewiesen.

Nach Wassily Kandinsky (1928) korrespondieren die linke und rechte Grundfläche eines Kunstwerks spiegelbildlich mit der rechten und linken Körperhälfte des Künstlers. „Bei der Mehrzahl der Menschen ist die rechte Seite die entwickeltere und dadurch die freiere, und die linke gehemmter und gebundener.“¹⁴ Ausgehend von dieser Ansicht folgert Kandinsky, daß „das Links der Grundfläche die Vorstellung eines größeren Lockerseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, der Befreiung, und schließlich der Freiheit erweckt.“¹⁵ Hingegen sei die rechte Grundfläche durch „Verdichtung, Schwere, Gebundenheit“ gekennzeichnet. Jedoch wird der bestimmende Faktor für das Vorherrschen einer Körperhälfte nicht erklärt.¹⁶

Mercedes Gaffron (1950) hat Wölfflins Untersuchung noch vertieft. Sie stellte fest, daß jeder Betrachter unbewußt immer einen Standpunkt vor der linken Hälfte eines Bildes einnimmt. Von dort aus wandert, so Gaffron, sein Blick in einer räumlichen Kurve nach rechts zu dem von seinem Standort weiter entfernten Bildteil. Der Verlauf dieser Blickkurve von links nach rechts führe zu bestimmten Asymmetrien. Gaffron führt diese asymmetrische, primär linksorientierte Wahrnehmung auf die unterschiedlichen Funktionen der linken und rechten Großhirnrinde zurück. Nach ihrer - nicht näher begründeten - Meinung erscheinen die Gegenstände links eher dreidimensional und plastisch, rechts eher zweidimensional und flächig. Gaffron führt die asymmetrische, primär linksorientierte Wahrnehmung auf die Dominanz der linken Gehirnhälfte zurück, in der sich die Zentren für Sprechen, Schreiben und Lesen befinden.¹⁷ Es hänge von der Dominanz des linken Gesichtsfeldes die Gewohnheit

¹⁴ Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1928). Bern-Bümpliz 1959⁴ S. 134-135

¹⁵ Ebenda S. 135-137

¹⁶ Nach van der Meer (1958) läuft die Erklärung Kandinskys darauf hinaus, daß die Händigkeit (siehe Anm. 51) letzten Endes der bestimmende Faktor sei. Jedoch habe ich in dem Text Kandinskys keine derartige Einschränkung auf die Händigkeit gefunden.

¹⁷ Mercedes Gaffron: *Right and left in pictures*. in: *The Art Quarterly* 1950b (13) S. 329: "Preliminary studies of the physiological foundations suggest a connection with the well-known dominance of the left brain cortex, which contains the higher brain centers for speech, writing and reading in a normal right-handed person. The neurological cases of soul-blindness as well as simple experiments with normal subjects seem to indicate that this dominance refers equally to the left visual center."

wohnheit ab, Bilder von links nach rechts zu betrachten. Die neuropsychologische Forschung hat darauf verwiesen, daß die rechte Gehirnhemisphäre für die optischen Leistungen und damit also für das linke Gesichtsfeld als Schwerpunkt zuständig ist.¹⁸

Hans Sedlmayr (1959) hat das Bild *Der Sturz der Blinden* von Pieter Bruegel ausführlich analysiert. Dabei ist er auf die Diagonale, die von links oben nach rechts unten verläuft, eingegangen: „Die besondere Gestalt der für den Blindensturz gewählten Flächenkomposition, nämlich die fallende Diagonale bringt ein leichtes Drehmoment in den vorgestellten Bildraum. Und gerade das trägt wesentlich dazu bei, dem Sturz der Blinden anschauliche Notwendigkeit zu verleihen. (...) So ist es richtig und notwendig, die Diagonale als `fallende´ Diagonale zu sehen und zu kennzeichnen, obwohl sie streng formal genommen nur als eine von links oben nach rechts unten verlaufende Diagonale beschrieben werden könnte. Denn `fallend´, das ist schon ein `anschaulicher´ Charakter.“¹⁹ Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Bildes konstatierte er mit Recht, daß der `anschauliche´ Charakter sich vollständig ändert. Obwohl Sedlmayr die unterschiedliche Wirkung von Links und Rechts, die unabhängig von Lesegewohnheiten sei, vermutet hat, bleibt die Frage, warum die von links oben nach rechts unten verlaufende Diagonale einen fallenden Eindruck erweckt, von ihm unbeantwortet.

Nach Rudolf Arnheim (1978) „äußert sich wahrnehmungsmäßig die seitliche Asymmetrie in einer ungleichen Gewichtsverteilung und in einem dynamischen Vektor, der im Sehfeld von links nach rechts führt.“²⁰ Die Ansicht von van der Meer (1958) einbeziehend, verweist Arnheim auf die Beobachtung, daß eine Bewegung von links nach rechts uns schneller und müheloser erscheint als von rechts nach links: „Wenn wir dagegen einen Reiter das Bild von rechts nach links durchqueren sehen, scheint er gegen mehr Widerstand anzukämpfen, mehr Mühe aufzuwenden und deshalb

dies. *Die Radierungen Rembrandts*. Mainz 1950a S. 13: „Danach ist von vornherein eine ganz bestimmte Ausnahme von der Regel zu erwarten: Beim Linkshänder muß die Blickkurve genau entgegengesetzt verlaufen, und alle sich aus ihrem Verlauf ergebenden Folgerungen müssen für ihn im umgekehrten Sinne gelten.“

¹⁸ siehe 2.4

¹⁹ Hans Sedlmayr: *Epochen und Werke*. Wien 1959 Bd. I S. 326-328

²⁰ Arnheim 1978 S. 35

langsamer zu reiten.“²¹ Jedoch hat Arnheim keine explizite Erklärung für den dynamischen Vektor gegeben.

Außerhalb der kunstgeschichtlichen Forschung wurde die Richtungsasymmetrie in der Wahrnehmung von Hendrika Ch. van der Meer (1959) umfassend untersucht. Die Autorin prüft Unterschiede bei der phänomenalen Geschwindigkeit von Bewegungen in verschiedenen Richtungen, sie untersucht die Asymmetrie zwischen rechts und links bei Eigenbewegungen, die Lateralität betreffende Unterschiede in der Lokalisation sowie Differenzen zwischen linker und rechter Gesichtsfeldhälfte.²² Nach Auffassung der Autorin läßt sich die Asymmetrie der Wahrnehmung einerseits mit der durch Lesen und Schreiben gewohnheitsmäßig entstandenen Neigung, den Blick zuerst nach links und dann nach rechts zu wenden²³, erklären. Die Richtungsasym-

²¹ Ebenda S. 37

²² Hendrika Ch. van der Meer: *Die Links-Rechts-Polarisation des phänomenalen Raumes*. Groningen 1959: Im Rahmen ihrer Arbeit referiert die Verfasserin unterschiedliche Meinungen zu der Richtungsasymmetrie in der Wahrnehmung. Z. B. erklärten Haack und Huber (1935) die `Äugigkeit` verantwortlich für das Problem der Asymmetrie von Links und Rechts. Hierauf erwidert van der Meer: „Weder die Händigkeit, noch eine Kombination von beiden (die Händigkeit und die Äugigkeit) bestimmen die Asymmetrie in der Wahrnehmung. Sie haben zwar einen gewissen Einfluß auf die Größe der Asymmetrie, bestimmen deren Richtung jedoch nicht.“ (Ebenda S. 171)

Unter dem Begriff der **Äugigkeit** versteht man die überwiegende visuelle Wahrnehmung eines Auges infolge der zerebralen Lateralität meist gleichzeitig mit der Händigkeit (Vgl. Heinz David: *Wörterbuch der Medizin*. 1992). Jedoch nach van der Meer S.157-167: „Die Händigkeit wird durch die zerebrale Dominanz (siehe Anm.41) bestimmt. Für die Äugigkeit ist es jedoch falsch, die zerebrale Dominanz als den primären Determinanten anzusehen. (...) Die Dominanz eines der Augen ist dann keine bestimmte Art der Dominanz, sondern eine der Weisen, auf die sich die Richtungsdominanz im monokularen Sehen zeigt. (...) Die Äugigkeit und die Asymmetrie in der Wahrnehmung sind keine identischen Erscheinungen.“

Nach Streiff (1933) wird die Asymmetrie in der darstellenden Kunst durch die Schrift- richtung bestimmt. Hiergegen spricht jedoch, daß bei arabisch schreibenden Kindern, deren Schriftduktus umgekehrt von rechts nach links verläuft, die Ergebnisse im Hinblick auf das Lesen von Bildern praktisch die gleichen waren. Hufschmidt schließt daraus, nicht die Gewohnheit der Schreibrichtung, sondern `ein übergeordneter Zwang` bestimme, wie man das Bild sieht (Hans-Joachim Hufschmidt: *Über die Linksorientierung der Zeichnung und die optische Dominanz der rechten Hirn-Hemisphäre*. in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1983 (46)).

²³ van der Meer 1959 S. 256-259: Nach ihrer Untersuchung „handelt es sich um zwei Formen räumlicher Strukturierung in der Wahrnehmung. Erstens liegt der Asymmetrie in der Wahrnehmung eine Differenzierung in der Strukturierung des *statischen* Raumes in eine linke und eine rechte Hälfte zugrunde, worauf die Lese- und Schreibgewohnheit einwirken und zu einer Wahrnehmungsgewohnheit führen kann. Zweitens handelt es sich um eine Differenzierung in der Strukturierung des als *dynamisch*, im Sinne von *gerichtet*, erlebten Raumes. (...) In unserer rechtsorientierten Kultur entsteht eine Gerichtetheit

metrie wird jedoch auch durch in der körperlichen Organisation begründete Asymmetrien - besonders der Händigkeit²⁴ - beeinflusst.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß trotz der Übereinstimmung bezüglich des Phänomens der Links-Rechts-Asymmetrie tiefgehende Unterschiede in der Art und Weise, wie man diese Erscheinung deuten soll, bestehen. Auch gibt es keine einheitliche Meinung über die Frage, wo sich die prägnantesten und wichtigsten Bildstellen befinden: Für Wölfflin ist dies rechts, für Gaffron links. Für Gaffron ist die Richtung der Blickkurve vollkommen durch Gesetzmäßigkeiten bestimmt und verläuft unabhängig von der Perspektive und der Beleuchtungsrichtung immer auf die gleiche Weise. Aber ich halte es nicht für richtig, die Blickrichtung von links nach rechts als eine absolute Gesetzmäßigkeit der Wahrnehmung zu betrachten. Vielmehr erscheint es angemessener, wie auch van der Meer meint, in diesem Zusammenhang von einer Wahrnehmungstendenz zu sprechen, die sich in einer Vorzugsrichtung der Wahrnehmung von links nach rechts manifestiert.²⁵

des Daseins nach rechts, die sich auch in der räumlichen Wahrnehmung in einer Rechtsgerichtetheit manifestiert.“

²⁴ siehe Anm. 51

²⁵ van der Meer 1958 S. 62: „Es kommt mir dabei vor, dass es nicht richtig ist, die Blickrichtung von links nach rechts als eine Gesetzmäßigkeit der Wahrnehmung zu betrachten, die sowohl die Grundlage für die Spannungsrichtungen in der Komposition, als auch für die ästhetische Wertung des Kunstwerkes bildet. Es scheint mir besser, in diesem Zusammenhang von einer Wahrnehmungstendenz zu sprechen, die sich in einer Vorzugsrichtung in der Wahrnehmung von links nach rechts manifestiert. Eine Tendenz ist ein statistischer Begriff und kann mit experimentellen und statistischen Methoden nachweisen werden, ein Gesetz ist eine kausale, objektiv geltende Beziehung.“

1.4 Zur Links-Rechts-Problematik in der Rembrandt-Literatur

Für den unterschiedlichen Stimmungswert hinsichtlich der linken und rechten Bildseite hat Wölfflin B 212 *Die Landschaft mit drei Bäumen* Rembrandts als Beispiel angeführt: „Im materiellen Bestand ändert sich nichts, ob auf Rembrandts Radierung mit den drei Bäumen diese Bäume rechts stehen oder - in der Umkehrung - auf die linken Seite kommen. Aber die Stimmung ist eine ganz verschiedene. Das Bild, wie Rembrandt es druckte, hat einen ausgesprochen aktiven Charakter, die geschlossene Gruppe der Bäume in ihrer Vertikalität gibt dem Ganzen einen Akzent von Energie, der sich merkwürdigerweise in der Umkehrung verliert, trotzdem der große Gegensatz der Senkrechten und Waagerechten ja nicht angegriffen wird. Aber sobald eben die Waagerechte der Ebene auf der rechten Seite zu liegen kommt, wird sie die stimmungsmäßig entschiedene Form. Die Bäume sind entwertet und der Akzent liegt auf der ruhenden endlos sich dehnenden Fläche.“²⁶ Zu Recht hat er den unterschiedlichen Ausdruck dieser Radierung, die bei der seitenverkehrten Betrachtung in Erscheinung tritt, erkannt. Jedoch meinte Wölfflin darüber hinaus: „Es entscheidet über die Stimmung des Bildes, wie es nach rechts ausgeht. Gewissermaßen wird dort das letzte Wort gesprochen.“²⁷ Eine derartige Verallgemeinerung über die Seitenbewertung ist schwer nachvollziehbar. Ausführlich komme ich auf die Analyse später zu sprechen.

Mercedes Gaffron hat sich mit dieser Problematik im Zusammenhang mit Rembrandts graphischen Werken beschäftigt: „Bei ihm ist also von vornherein nicht eine Einsicht in die Wirkung einzelner linearer oder räumlicher Elemente der Komposition zu erwarten und ebensowenig ein Verständnis für die prinzipiell verfälschende Wirkung der Seitenverkehrung. (...) Für einen Künstler von der Art Rembrandts ist es von vornherein unwahrscheinlich, daß er versucht haben sollte, sich in Vorzeichnungen auf die Seitenverkehrung einzustellen.“²⁸ Daraus schloß Gaffron, daß „die vorhandenen Vor-Zeichnungen zu Rembrandts Radierungen also unbedingt als Entwürfe im Sinne seiner künstlerischen Absicht anzusehen sind. Die wirkliche

²⁶ Wölfflin 1941 S. 83

²⁷ Ebenda

²⁸ Gaffron 1950a S. 32

Durchführung dieser Absicht - mit offensichtlicher Freude an den malerischen Möglichkeiten der Radierung - finden wir nur in den Plattenbildern, also in einer spiegelbildlichen Wiedergabe der bekannten Drucke.“²⁹ Nach kritischer Überprüfung ist diese Ansicht nicht haltbar. Die Gründe dafür werde ich bei der Analyse der einzelnen Werke eingehend erläutern. Gaffron stellte fest, daß jeder Betrachter, wie bereits erwähnt, unbewußt immer einen Standpunkt vor der linken Hälfte eines Bildes einnimmt und daß die Identifikation des Betrachters mit den in der linken Bildhälfte platzierten Figuren einer Szene stärker als mit denen auf der rechten Seite ist. Von dort aus wandert der Blick des Betrachters nach rechts zu dem von seinem Standort weiter entfernten Bildteil. Die Blicklinie bei der Bildbetrachtung, die „in der Form einer von links vorn her in die Tiefe des Bildraums dringenden und dort nach rechts hinüberbiegenden Kurve verläuft“³⁰, ist nicht in allen, sondern nur in bestimmten Kompositionen, in denen die Reihenfolge des Bildgehalts von links nach rechts angeordnet ist, halbwegs nachvollziehbar. „Die vergleichende Betrachtung einer Auswahl aus den Radierungen Rembrandts im Druck- und Plattenbild hat nun gezeigt, daß seine Kompositionen in besonders starkem Maße vom gegenständlich-räumlichen Sehen des Europäers im Sinn der Blickwanderung bedingt, also echte Raumkompositionen sind.“³¹ Freilich hat Rembrandt hinsichtlich der kompositorischen Anordnung den Betrachterstandpunkt berücksichtigt. Aber diese kompositorische Anordnung entspricht nicht immer der `Blickkurve` des Betrachters, die von links nach rechts verläuft und Asymmetrien zur Folge hat.

In bezug auf Gaffrons Untersuchung ist die Rezension von Heinz Roosen Runge³² bedeutsam, dessen Kritik ich für zutreffend halte: Gaffron habe in ihrer Studie das Gesamtwerk Rembrandts nicht in ausreichender Weise in Betracht gezogen. Sie habe die mit den Radierungen zusammenhängenden Gemälde und Zeichnungen nicht analysiert. Nur solche Zeichnungen, die ihrer Ansicht entsprechen, seien von ihr behandelt worden.

²⁹ Ebenda

³⁰ Ebenda S. 12

³¹ Ebenda S. 146

³² Kunstchronik 1951(4) S. 63-66

Fußend auf der Veröffentlichung von Gaffron hat Wilhelm Boeck sich mit dem *Rechts und Links in Rembrandts Druckgraphik*³³ beschäftigt. Aus seiner vergleichenden Untersuchung der Zeichnungen zog er den Schluß, daß „der Meister grundsätzlich die technisch bedingte Seitenverkehrung des Druckes in die künstlerische Rechnung einbezogen hat und seine Radierungen die ursprüngliche Konzeption im allgemeinen unverfälscht wiedergeben.“³⁴ Obwohl ich seine Ansicht für richtig halte, bereitet seine Erläuterung hinsichtlich der folgenden Punkte gewisse Probleme. Unter dem Aspekt der aufsteigenden und fallenden Diagonalen meint Boeck in Anlehnung an eine Beobachtung Kandinskys, die von links nach rechts verlaufende Diagonale, die in der Radierung *Der Engel verläßt die Familie des Tobias* zu sehen ist, wirke harmonisch und bringe eine lyrische Stimmung zum Ausdruck. Aber der Grund dafür wird nicht erläutert. Auch erfolgt nach Boecks Ansicht „die zeichnerische Vorbereitung der Radierungen *prinzipiell* im Gegensinne der Radierungen“, wofür er jedoch abweichende Beispiele anführt. Boeck hat die unterschiedliche Funktion der Zeichnungen Rembrandts nicht differenziert betrachtet.³⁵ Außerdem fehlen bei den Beispielen, die zu den `besonderen Fällen` gehören, genaue Erläuterungen. Für die auch von Boeck besprochene Radierung des B 285 *Jan Six* hat Rembrandt drei Zeichnungen angefertigt, eine Federzeichnung (Ben 767), die die Darstellung in groben Zügen zeigt, und dann eine genaue Entwurfszeichnung in Kreide (Ben 768) sowie die Kopfdarstellung (Ben 749 verso). Boeck hat Ben 768 außer acht gelassen. Boecks Analyse ist auch in der Hinsicht problematisch, daß er nicht in ausreichendem Maße die unterschiedliche Wirkung von Druck- und Plattenbild beschreibt. Diese ist gerade deshalb wichtig, weil man durch den unterschiedlichen Ausdruck, der dem Sinngehalt des Bildes entspricht, Rembrandts künstlerische Absicht erhellen kann.

Kurt Badt (1961) hat sich unter dem Aspekt der Seitenbestimmung mit der Ordnung des Bildaufbaus beschäftigt: „Die in den europäischen Gemälden auftretende Gerichtetheit von links nach rechts wird, auf die Bildstrukturen angesehen, zu einer Folge, die Folge aber zur grundlegenden Struktur differenzierung. Es wird nämlich im

³³ Wilhelm Boeck: *Rechts und Links in Rembrandts Druckgraphik*. in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 1953 (15) S. 179-219

³⁴ Ebenda S. 218

³⁵ Die unterschiedliche Funktion der Skizze Rembrandts in bezug auf Radierungen: i) exakte Identität der Komposition mit der Radierung, ii) die Unterschiede unter dem

allgemeinen der Bildteil links unten ausgebildet als ein Kompositionsanfang, die Bildmitte zur Entwicklung des Themas (oder verschiedener Themen) benutzt, und im normalen Falle der Bildteil rechts als Schluß gestaltet.“³⁶ M. E. trifft seine Ansicht nur für die Bilder zu, die in gewisser Hinsicht eine von links beginnende `Reihenfolge´ zeigen. In bezug auf die Links-Rechts-Problematik hat Badt die Arbeiten von Wölfflin und Gaffron erwähnt³⁷: „Doch haben sich große Künstler gerade ihnen (den psychologischen Bedingungen menschlicher Wahrnehmung) gegenüber recht gleichgültig erwiesen, z. B. Rubens und Rembrandt, indem sie zuließen, daß auf Stichen oder Radierungen nach ihren Gemälden und Entwürfen die ursprünglich intendierten Bildfakten in den Einzelheiten im Spiegelbild, seitenverkehrt, erschienen, so daß etwa Leute das Schwert mit der linken Hand führten und dergleichen. Es kam den Meistern offenbar nur darauf an, daß der Zusammenhang der Kompositionen im ganzen in der von ihnen angelegten Reihenfolge gewahrt blieb, der sich dann gerade als Zusammenhang von selbst erklärt. Ob er faktisch von rechts statt links orientiert erschien oder umgekehrt, das bedeutete ihnen wenig, da er für sie in seiner Gerichtetheit evident blieb, und sie selbst leicht imstande waren, ihre Kompositionen rückwärts zu lesen.“³⁸ In einem einzigen Werk hat Rembrandt tatsächlich die Hän-

Aspekt von Planung und Ausführung, die Bildideen wurden während des Realisationsprozesses weiter entwickelt, iii) starke Abweichung (siehe 3.2).

³⁶ Kurt Badt: *Modell und Maler von Vermeer*. Köln 1961 S. 38

³⁷ Badt (1961) hat Rembrandts *Das Opfer des Manoah* analysiert: „Alles kam darauf an, sichtbar zu machen, wie die Menschen und der Mann Gottes innerlich durch einen unendlichen Abstand getrennt sind; denn darauf ruht letzten Endes der Sinn der dargestellten Geschichte. Er wurde von Rembrandt durch das Oben und Unten im Bilde gegeben, aber nicht prägnant genug. (...) So versteht sich hier die Komposition von links unten ausgehend und im links unten des Bildes begründet, aber nun nicht in einer geschlossenen Fortsetzung über die ganze Bildfläche bis zum Schluß durchgeführt, sondern schon im Ansatz als richtungsgespalten angelegt und in der Spannung dieser Gespaltenheit vollendet.“

M. E. bereitet seine Analyse, die von der Reihenfolge und der Richtungstendenz ausgeht, gewisse Probleme. Das kniende Paar betet mit geschlossenen Augen und ineinander verschränkten Händen, wie Menschen, die schwer um etwas ringen. Das Licht fällt von oben auf den Rücken des Engels, dessen Linke gen Himmel weist. Das Manoah-Paar kann den Engel nicht sehen, aber durch seine Haltung ist zu erkennen, daß es das Wunder in Furcht spürt. Rembrandt hat in diesem Bild versucht, die Wirkung des Wunders als innerliche Ergriffenheit und innere Schau sinnfällig zu machen. Hierbei spielt die Reihenfolge oder die Richtungstendenz keine Rolle, um den Sinngehalt des Bildes zu erfassen. Deshalb muß bei der Kompositionsanalyse berücksichtigt werden, ob es sich um Themen des zuständigen Seins oder um narrative Szenen, um Ereignisbilder, handelt.

Nach dem R.R.P. (C83 Bd.III) wird das Gemälde W. Drost zugeschrieben und in die fünfziger Jahre datiert. Deshalb wurde dieses Bild nicht in Betracht gezogen.

³⁸ Badt 1961 S. 35

digkeit der dargestellten Figur außer acht gelassen; z. B. in B 19 *Das Selbstbildnis mit Saskia, zeichnend*.³⁹ Abgesehen von diesem Fall hat er in solchen Radierungen, in denen die Händigkeit eine wichtige Rolle spielt, die Seitenverkehrung stets einkalkuliert.⁴⁰ Sicherlich bleibt der Zusammenhang der Komposition in der vom Künstler angelegten Reihenfolge gewahrt. Das bedeutet jedoch nicht, daß die Wirkung der Komposition, die bei der seitenverkehrten Betrachtung erkennbar ist, auf den Betrachter gleich bleibt.

³⁹ siehe Anm. 102

⁴⁰ siehe Anm. 103

2 Klärung der neuropsychologischen Grundlagen im Hinblick auf die Lateralitätsphänomene⁴¹

Der Begriff der Asymmetrie in der Wahrnehmung kann als die Vorzugstendenz der visuellen Wahrnehmung, von links nach rechts, verstanden werden.⁴² Von vielen wurde die Asymmetrie in der Wahrnehmung auf Lese- und Schreibgewohnheiten zurückgeführt. Es ist notwendig zu prüfen, inwieweit die Lese- und Schreibgewohnheit mit der visuellen Wahrnehmung zusammenhängt.

2.1 Leserichtung und visuelle Wahrnehmung

Inwiefern die Lesegewohnheit für die Superiorität des linken Gesichtsfeldes in der visuellen Wahrnehmung verantwortlich zu machen ist, wurde in einer Reihe von Experimenten erforscht: Optische Objekte, die sich über beide Gesichtsfeldhälften erstrecken, wurden amerikanischen College-Studenten vorgelegt. Dabei wurde der linksgelegene Teil besser als der rechtsseitige erkannt. Dieser Effekt wurde auf die Lesegewohnheit zurückgeführt, wonach man zu einer Blickrichtung von links nach rechts neigt. Überraschenderweise wandten sich auch israelische Studenten, deren Lesegewohnheit von rechts nach links verläuft, mit größerer Aufmerksamkeit der linken Gesichtsfeldhälfte zu. Außerdem tendierten sie dazu, Aufgabenserien in der Links-Rechts-Richtung zu lösen.⁴³ Aus diesen Resultaten läßt sich schließen, daß die

⁴¹ Johannes F. Ullmann: *Psychologie der Lateralität*. Stuttgart/Wien 1974: Unter dem Begriff **Lateralität** versteht man die Ausprägung in Bau und Funktion von Paarorganen bzw. zweier in spiegelbildlicher Anordnung auftretender Bereiche eines unpaarigen Organs, welche sich auf die rechte und linke Körperhälfte verteilen. Genuine Lateralität meint die weder pathologisch noch durch Milieufaktoren veränderte Ausprägungsform.


Georg Spiel: *Hemisphärendominanz*. Stuttgart/New-York 1988 : Unter der zerebralen Hemisphäre-Dominanz versteht man die Überlegenheit einer der beiden Hemisphären des menschlichen Gehirns hinsichtlich spezieller Tätigkeiten und Fähigkeiten, vor allem im Rahmen kognitiver Prozesse.

⁴² siehe Seite 26

⁴³ Ullmann 1974 S. 382-384

Erklärung, lediglich Lesegewohnheiten seien für festgestellte Links-Rechts-Tendenzen verantwortlich, nicht haltbar ist.

2.2 Zeichnungsrichtung und Schreibrichtung

Um die Richtung des Zeichnens vor der Richtungsgewöhnung durch den Schreibakt zu prüfen, wurden schreibunkundige 3 - 6 jährige Kinder im Vorschulalter untersucht: Die 54 Kinder wurden aufgefordert, einfachste Formen wie z. B. ⁴⁴ auf jeweils separaten Blättern nachzuzeichnen. Die Probanden begannen überwiegend, nämlich zu 77,5%, links mit der Zeichnung.⁴⁵ Es wurde beobachtet, „daß die meisten Kinder nur kurz auf die Vorlage blickten und dann offensichtlich nach dem Gedächtnis bzw. ihrer Willkür zeichneten.“⁴⁶ Ein derartiges Verhalten zeigten auch Kinder aus Kulturen, deren Schriftduktus von rechts nach links verläuft, bei der Profilzeichnungen eines menschlichen Gesichts: Untersuchungen bei Kindern aus vier verschiedenen Ländern, in deren Kultur eine unterschiedliche Lesegewohnheit⁴⁷ (Amerika, Norwegen: von links nach rechts und Ägypten, Japan: von rechts nach links) vorherrscht⁴⁸, ergaben eine nach links orientierte Tendenz der Profilzeichnung in allen vier Gruppen. Aufgrund dieser Beobachtung kann man vermuten, daß die linksorientierte Zeichnung ein von

⁴⁴ Den Grund für die Formen hat Hufschmidt nicht näher erläutert, jedoch kann man vermuten, daß die Richtung der Diagonalen (von links nach rechts bzw. von rechts nach links) die entscheidene Rolle spielt (Vgl. Hans-Joachim Hufschmidt: *Zeichnungsrichtung, Schreibrichtung und Blickfelddominanz*. in: *Psychiatry Neurological Sciences* 1985 (235) S. 76-81).

⁴⁵ Vgl. Hufschmidt 1985

⁴⁶ Ebenda S. 77

⁴⁷ Barry T. Jansen: *Reading habits and left-right orientation in profile drawings by Japanese children*. in: *Am. J. Psychol.* 1952 (65) p. 306-307: "The results show that the proportion of profiles facing to the left was significantly greater than chance expectancy."

⁴⁸ B. T. Jensen: *Left-right orientation in profile drawing* in: *Am. J. Psychol.* 1952 (65) p. 83: "To discover whether the tendency to orient drawings toward the left or right was determined by cultural factors related to reading habits, profile drawings were obtained from 1018 subjects in schools in two American populations, in Norway, and in Egypt. Regardless of the direction of the established reading habit or of the amount of practice in reading, the tendency to draw profiles facing toward the left was present in all four cultural groups."

Schreib- und Lesegewohnheiten unabhängiges Phänomen ist⁴⁹ und eher mit biologischen Faktoren (wie der zerebralen Lateralität) zusammenhängt.⁵⁰

2.3 Zeichnungsrichtung und Händigkeit⁵¹

Die unterschiedliche Richtung der Profilzeichnung hängt mit der Händigkeit⁵² zusammen.⁵³ Die Rechtshänder zeigen in der Profildarstellung des menschlichen Gesichts eine eindeutige Linkspräferenz. Die Richtung der Profile, welche von Linkshändern gezeichnet wurden, wiesen sowohl nach links als auch nach rechts.⁵⁴ Ein

⁴⁹ Ebenda S. 83: "Although the majority of our subjects faced their profil drawings toward the left, the left-to-right reading habit is not regarded as the chief determiner of profile orientation. There is a possibility that the left-to-right reading habit may strengthen a tendency for left orientation and that the right-to-left reading habit may weaken such a tendency."

⁵⁰ siehe 2.3

⁵¹ Mindestens 5% eindeutige Linkshänder sind unter der Durchschnittsbevölkerung zu erwarten. Die **Händigkeit** bedeutet die funktionelle Superiorität bzw. Inferiorität einer Hand (Vgl. Ullmann 1974). Die Handmotorik eines Menschen ist nicht beiderseitig identisch, sondern meistens übernimmt eine Hand die 'Dominanz', weshalb sich im üblichen Sprachgebrauch die Begriffe 'Links-' und 'Rechtshändigkeit' eingebürgert haben. Dominanz bedeutet hier die Kennzeichnung der Überlegenheit einer Seite sowohl im Bereich des Gehirns als auch in bezug auf die anderen Organe (Vgl. Spiel 1988).

⁵² Es ist bekannt, daß das Sprachzentrum und alle mit ihm verbundenen Fähigkeiten und Funktionen bei den allermeisten Menschen, - bei etwa 98% der Rechtshänder und etwa zwei Drittel der Linkshänder - in der linken Hemisphäre liegen. Diese Erkenntnis hat man hauptsächlich aus der Beobachtung der Auswirkungen von Hirnverletzungen gewonnen. Es fiel z. B. auf, daß Verletzungen der linken Hemisphäre weit häufiger den Verlust der Sprachfähigkeit zur Folge hatten als eine ebenso schwerwiegende Schädigung der rechten Hemisphäre. Neuere Forschungen haben ergeben, daß die verbalen Funktionen bei der Mehrzahl der Linkshänder ebenfalls von der linken Hemisphäre gesteuert werden. Eine Ausnahme bilden jene Linkshänder, deren Mütter schon linkshändig waren; bei ihnen übernimmt möglicherweise die rechte Hemisphäre verbale Funktionen.

Richard Jung berichtet über die Neuropsychologie hirorganischer Störungen bei vier Malern. Lovis Corinth, Anton Räderscheidt, Otto Dix und Johannes Thiel erlitten rechtsseitige Hirnläsionen mit linksseitiger Parese (leichte Lähmung). Die Folge waren linksseitige Sehfeldausfälle. (*Neuropsychologie und Neurophysiologie des Kontur- und Formsehens in Zeichnung und Malerei*. in: Psychopathologie musischer Gestaltungen. Hans Heinrich Wieck (Hrsg.) Stuttgart/New York 1974)

⁵³ Jensen 1952 p. 83: "Right-handed subjects tended to draw profiles facing to the left but the left-handed pupils did not show the same tendency."

⁵⁴ Nicht alle Linkshänder sind sowohl motorisch als auch perzeptiv das Spiegelbild des Rechtshänders. Es ist anzunehmen, daß bei Linkshändern Schreiben und Zeichnen in

derartiges Merkmal ist auch bei Künstlern zu beobachten. Im Gegensatz zu den rechtshändigen Künstlern, deren Profilzeichnung überwiegend mit der Nase nach links, d. h. ins linke Gesichtsfeld zeigt, findet sich bei Leonardo, einem ausgeprägten Linkshänder, weitgehend ein Ausgleich von rechts- und linksgerichteten Profilen.⁵⁵ Bei den Architekturskizzen⁵⁶ Michelangelos, der Rechtshänder war, sind von den symmetrischen Entwürfen meist nur Teile der linken Hälfte detailliert ausgeführt.⁵⁷ Dagegen zeigen die Architektur-Skizzen Leonardos⁵⁸ eine weitgehend symmetrische Ausführung der Darstellung, d. h. keine eindeutige Dominanz des linken Gesichtsfeldes.⁵⁹

2.4 Zerebrale Lateralität der visuellen Wahrnehmung

Die beiden Gehirnhemisphären vermögen in der Form zusammenzuarbeiten, daß jede Hälfte ihre speziellen Fähigkeiten beisteuert und den für ihren Modus der Informationsverarbeitung geeigneten Teil der Aufgabe übernimmt.⁶⁰ Im Rahmen der Studien zur Lateralität der Wahrnehmung in den visuellen Halbfeldern (Abb.1) wurden zwei Versuchsserien durchgeführt: Tachiskopisch vorgegeben wurden bei der

verschiedenen Großhirnhemisphären repräsentiert sind (Vgl. Gross, Charles G. und Bornstein Marc H.: *Left and right in science and art.* in: Leonardo 1978 (XI) p. 38 Anm.19).

Ich habe mit 7 linkshändigen und 7 rechtshändigen Personen, die nicht Kunstgeschichte studieren, ein ähnliches Experiment durchgeführt, in dem die Probanden das menschliche Gesicht im Profil zeichnen sollten. Alle sieben Rechtshänder zeichneten das Profil nach links, hingegen zeichneten fünf Linkshänder nach rechts und zwei Linkshänder nach links.

⁵⁵ In 2.6 wird die unterschiedliche Präferenz der Profilzeichnung bei Rembrandt und Leonardo analysiert.

⁵⁶ Wenn eine Architektur symmetrisch geplant ist, kommt es häufig vor, daß die Skizze wegen ökonomischer Gründe nur halbseitig ausgeführt ist, deshalb kann man gut erkennen, auf welcher Seite der Künstler begonnen hat.

⁵⁷ Charles de Tolnay: *Corpus dei Disegni di Michelangelo.* Novara 1979

⁵⁸ G. O. Schott: *Some neurological observation on Leonardo da Vinci's handwriting* in: Journal of the Neurological Sciences 1979 (42) p. 321-329

⁵⁹ J. P. Richter: *The literary Works of Leonardo da Vinci.* Bd. I-II New York 1970

⁶⁰ Jerre Levy: *Psychological Implications of Bilateral Asymmetry.* in: Hemisphere Funktion in the Human Brain London 1974 p. 167: "... that human cerebral hemispheres exist in a symbiotic relationship in which both the capacities and motivations to act are complemen-

ersten Versuchsreihe sukzessiv im linken bzw. rechten visuellen Feld und bei der zweiten Versuchsreihe simultan in beiden Feldern Buchstaben, geometrische Formen und Konturen bekannter Objekte. Bei sukzessiver Darbietung zeigte sich eine Überlegenheit des rechten Feldes, am stärksten für Buchstaben, am geringsten für geometrische Formen. Bei simultaner Darbietung dagegen ergab sich für alle Vorlagen eine Überlegenheit der linken Hälfte des Wahrnehmungsraumes.⁶¹ Trotz der teilweise nicht konsistenten Ergebnisse läßt sich schließen, daß sie auf die spezielle funktionelle Asymmetrie der zerebralen Gehirnhemisphären zurückzuführen sind: "The right hemisphere synthesises over space. The left hemisphere analyses over time. The right hemisphere notes visual similarities to the exclusion of conceptual similarities. The left hemisphere does the opposite. The right hemisphere perceives form, the left hemisphere detail. The right hemisphere codes sensory input in terms of images, the left hemisphere in terms of linguistic descriptions.(...) that the right hemisphere is dominant to the left both in the detection of direction of motion and in the discrimination of orientation of lines, arrows, and two-dimensional objects in space."⁶²

2.5 Korrelation zwischen der ästhetischen Präferenz und der Händigkeit

Die menschlichen Gehirnhemisphären entwickeln sich hinsichtlich ihrer funktionalen Zuordnung zu den Körperhälften asymmetrisch. Das Nervensystem ist kreuzweise mit den Gehirnhälften verbunden, so daß die linke Hemisphäre die rechte Körperhälfte und umgekehrt die rechte Hemisphäre die linke Körperhälfte steuert. Die Händigkeit kann als das auffälligste - am einfachsten zu beobachtende - zerebrale Asymmetriemerkmal des Menschen aufgefaßt werden. Man nimmt an, daß diese Asymmetrie mit den sensorischen Asymmetrien des akustischen und optischen Be-

tary. Each side of the brain is able to perform and chooses to perform a certain set of cognitive tasks which the other side finds difficult or distasteful or both"

⁶¹ Ullmann 1974 S. 334-335 Auf die Überlegenheit des rechten visuellen Feldes bei verbalem Material wurde mehrfach hingewiesen: „D. Kimura (Vgl. Neuropsychologia 1966 (4) p. 275-285) folgert aus den Ergebnissen ihrer Experimente, daß Buchstaben im rechten Gesichtsfeld besser identifiziert werden, nicht verbale Stimuli dagegen im linken, wenn die Reizvorlagen entweder im linken oder im rechten visuellen Feld in Zufallsfolge tachistoskopisch angeboten werden.“

reiches, der Sprache und anderer kognitiven Fähigkeiten eng zusammenhängt.⁶³ Die obengenannte Tendenz, links mit einer Zeichnung anzusetzen, hängt demnach mit der Tatsache zusammen, daß bei Rechtshändern die Wahrnehmung im linken Gesichtsfeld differenzierter ist.⁶⁴ In mehreren Experimenten zeigte sich zudem, daß Links- und Rechtshänder Bilder deutlich unterschiedlicher Struktur bevorzugen.⁶⁵ Interessanterweise liegt bei den von Rechtshändern bevorzugten Bildern der wesentliche Inhalt oder das größere Anschauungsgewicht auf der rechten Seite vom Betrachter und nicht in dessen linken Gesichtsfeld, auch wenn die Wahrnehmung hier differenzierter ist. Bei den Linkshändern zeigt sich keine eindeutige Präferenz⁶⁶, ohne daß leider geklärt ist, warum Rechtshänder den bildrelevanten Inhalt auf der rechten Seite präferieren. Jedenfalls aber weisen die Ergebnisse darauf hin, daß die ästhetische Wirkung asymmetrischer Bilder mit der Asymmetrie der hemisphärischen Spezialisierung des Gehirns zusammenhängt.

Die Relation zwischen ästhetischer Präferenz und zerebraler Lateralität wurde in einem Experiment anhand der Wechselwirkung von zwei asymmetrischen Komponenten der Komposition in einem Bild, nämlich der Asymmetrie des Inhalts, also einer unterschiedlichen Gewichtung von links und rechts, und der Asymmetrie der Bewegung, die von links nach rechts bzw. von rechts nach links verläuft, geprüft. Das Ergebnis zeigte, daß die Asymmetrie sowohl des Inhalts als auch der Bewegung die vom Probanden bevorzugte Orientierung bei Rechtshändern beeinflusst, nicht

⁶² Levy 1974 S. 167

⁶³ Ullmann 1974 S. 372-380 : Es gab Experimente über die Rechts-Links-Orientierung beim spiegelbildlichen Zeichnen: Dabei ist spiegelbildliches Zeichnen als eine Möglichkeit zu verstehen, Situationen zu schaffen, in denen die inferiore Hand höhere Leistungen erzielt. Die Erforschung der Verursachung dieses Phänomens führt zu beachtenswerten Hypothesen über die Koordination von visueller Wahrnehmung und der Händigkeit.

⁶⁴ Hufschmidt 1983 S. 287-294

⁶⁵ Mariet Banich, Wendy Heller und Jerre Levy: *Aesthetic preference and picture asymmetries*. in: *Cortex* 1989 (25/2) p.187-195
 Beamont, J. Graham *Lateral organisation and aesthetic preference - The importance of peripheral visual asymmetries* in: *Neuropsychologia* 1985 (23/1) p.103-113
 McLaughlin, John P. und Dean, Pamela und Stanley, Philip *Aesthetic preference in dextals and sinistrals* in: *Neuropsychologia*. 1983 (21/2) p.147-153

⁶⁶ Jerre Levy: *Lateral dominance and aesthetic preference*. in: *Neuropsychologia* 1976 (14) p. 431-445
 Hingegen wies McLaughlin (et al., 1983) auch bei Linkshändern eine eindeutige Präferenz nach, die der der Rechtshänder entgegengesetzt war.

jedoch bei Linkshändern.⁶⁷ Folglich findet eine Interaktion zwischen mindestens zwei asymmetrischen Komponenten der Bildkomposition einerseits und dem Gehirnmechanismus andererseits statt, wodurch auch die ästhetischen Urteile beeinflusst werden.

Abschließend ist festzustellen, daß die laterale Dominanz einen grundlegenden Einfluß auf die menschliche Motorik (wie z. B. Händigkeit) und die visuelle Perzeption ausübt. Es erfolgt gemäß der lateralen Asymmetrie eine Strukturierung des Bewegungs-, Handlungs- und Wahrnehmungsraums.⁶⁸ Die visuelle Vorzugsrichtung des Betrachters, die von links ausgeht, ist eine Wahrnehmungstendenz des betrachtenden Subjekts, die auf biologische Faktoren (die zerebrale Lateralität der visuellen Wahrnehmung) und auf Konventionen (die durch Lesen und Schreiben antrainierten Neigungen oder Milieueinflüsse) zurückzuführen ist. Die Vorzugsrichtung des Betrachters ist eine visuelle Links-Rechts-Tendenz, aber nicht etwa eine festgelegte Blickbahn, wie bereits aus einem Vergleich der Positionen von Wölfflin und Gaffron zu diesem Thema hervorgeht.⁶⁹

⁶⁷ Banich 1989 p.193-195: "In particular, our data indicate that slides with right biased content and right to left motion are favored by right-handers. (...) The preference for slides with right-to-left motion may occur because subjects prefer compositions in which attention is drawn to the center of the picture (...) Given that right-handers prefer slides with the more interesting content on the right and that such slides which induce a rightward gaze deviation (as demonstrated by Beaumont, 1985), motion from right-to-left might serve to draw a subject's attention back toward the center, and hence to the rest of the picture. In contrast, when content is right-biased, motion from left-to-right would only serve to draw attention out of picture frame. (...) We found that slides preferred by left-handers, unlike right-handers, had no asymmetry of content. In addition, we found that slides preferred by left-handers did not have a consistent asymmetry of motion."

⁶⁸ Ullmann 1974.

⁶⁹ Die visuelle Vorzugsrichtung des Betrachters hat nichts mit der Augenbewegung zu tun. Augenbewegungen für ein willkürliches Aufnehmen von Sinneseindrücken zeichnen sich durch den Wechsel des Fixationspunktes aus, d. h. die fixierten Punkte ballen sich in den Bereichen zusammen, die für den Betrachter von größtem Interesse sind. Jedoch gibt es kaum einen Zusammenhang zwischen den Bahnen und Richtungen der Augenbewegungen und der aus diesem Abtasten hervorgehenden Wahrnehmungsstruktur des endgültigen Bildes (Vgl. David Noton und Lawrence Stark: *Eye Movements and Visual Perception*. in: *Scientific American* 1971 (224/H6). S. 34-43 Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen*. 1978 S. 90 ders. *Zur Psychologie der Kunst* Köln 1977 S. 90).

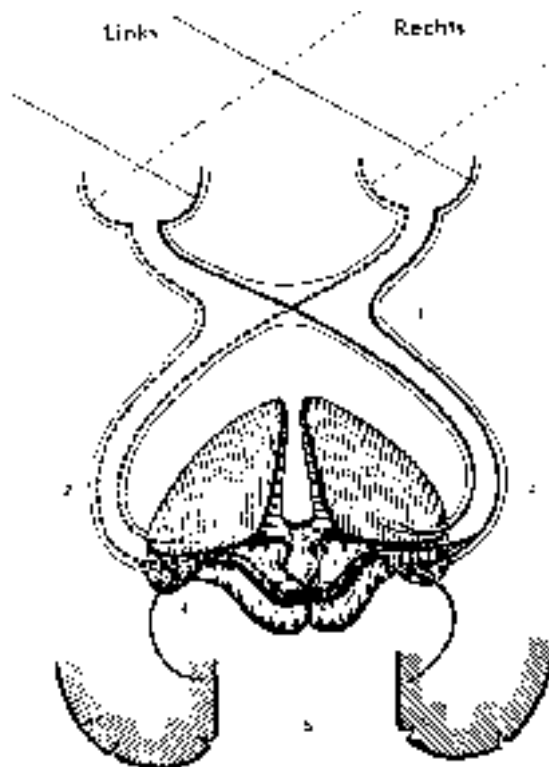


Abb. 1 Schema der Anatomie der Sehbahn des Menschen. Das linke Gesichtsfeld ist mit der rechten Sehrinde (1-3-5) verbunden (vgl. Hufschmidt 1983).

2.6 Links-Rechts-Tendenz in Profildarstellungen Rembrandts

Für künstlerische Leistungen unter neuropsychologischen Gesichtspunkten hat Hufschmidt richtungsweisende Aufsätze geschrieben, in denen er die Relation zwischen linksorientierten Zeichnungen und der optischen Dominanz der rechten Gehirnhemisphäre erläutert hat.⁷⁰ Seine Ergebnisse stimmen weitgehend mit denen anderer neuropsychologischer Forschungen überein.⁷¹ Es sind jedoch schwerwiegende Zweifel an seiner Analyse *Das Rechts-Links-Profil im kulturhistorischen Längsschnitt* angebracht.⁷² Hufschmidt gruppiert u. a. die Porträts von Männern und Frauen `einer Konvention entsprechend`⁷³ nach jeweils unterschiedlichen Richtungen. Bei den Bildnissen Rembrandts gelangt er mit seiner Zählung zu folgendem Ergebnis: männl. Fig. links 68 und rechts 150; weibl. Fig. links 40 und rechts 10. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Daten in dieser Form nicht ausreichend sind, um seine Hypothesen zu unterstützen. Bei vielen Porträts mit Ausnahme der Profilbildnisse ist schwer zu bestimmen, in welche Hauptrichtung sich der Porträtierte wendet. Obwohl der Körper des Porträtierten in Dreiviertelansicht entweder nach links oder nach rechts gewendet ist, wird sein Blick häufig nach außen dem Betrachter entgegengeführt. Hierbei erhebt sich jedoch die Frage, wonach die Richtung der Porträtierten zu bestimmen ist. Nach meiner Auffassung ist eine präzise Analyse gerade dieses Punktes erforderlich, um die Seitenpräferenz genau zu bestimmen.

Die gemalten Bildnisse Rembrandts wurden unter dem Aspekt der Richtungswerte wie z. B. Blickrichtung, Kopf- und Körperwendung untersucht. Dabei wurden zunächst folgende Richtungen unterschieden: links, rechts und zentriert. Zu den zentrierten Bildnissen wurden nicht nur solche mit frontaler Darstellung gerechnet, sondern auch solche mit einer seitlichen Abweichung. Danach wurden die zentrierten Bildnisse in drei Gruppen aufgeteilt. Die überwiegende Anzahl der Bildnisse zählt zur Gruppe der zentrierten Porträts. Jedoch zeigt die Mehrzahl der Bildnisse von Männern eine Dominanz auf der rechten Seite, die der Frauen eine Dominanz auf

⁷⁰ Hufschmidt 1983 S. 287-294 und ders. *Zeichnungsrichtung, Schreibrichtung und Blickfelddominanz* in: *Psychiatry Neurological Sciences* 1985 p. 76-81

⁷¹ Jung 1974 und Jensen 1952

⁷² Hufschmidt 1980 S.17-43

der linken. Die Erklärung für dieses Ergebnis geht nur teilweise auf die Konvention zurück⁷⁴, nach der die Porträts von Männern und Frauen in jeweils unterschiedliche Richtungen gemalt werden sollten. In diesem Zusammenhang ist etwa an Doppelporträts beim Ritual der Eheschließung⁷⁵ und Pendantbildnisse zu denken. Diese Beobachtung belegt, daß Konventionen einen geringen Einfluß auf die Ausprägung der Links-Rechts-Asymmetrie haben.

Interessanterweise ist bei der Analyse festzustellen, daß die Profilbildnisse sämtlich nur eine Seitendominanz zeigen. Rembrandt hat sechs Gemälde als Profilbildnisse geschaffen: Bre 85 *Bildnis einer jungen Frau mit einem Fächer*, Bre 99 *Amalia von Solms*, Bre 114 *Hendrickje als Flora*, Bre 101 *Saskia*, Bre 105 *Saskia im Brokatgewand*, Bre 480 *Mann in einer Rüstung*. Das Profil der Dargestellten richtet sich in allen Fällen nach **links**, außer beim *Bildnis der Amalia von Solms*, das als Gegenstück für ein Profilbildnis des Statthalters *Frederik Hendrick* (1631) von Gerard van Honthorst geschaffen wurde.

Wegen der linksseitigen Dominanz der gemalten Profilbildnisse, wurden auch die Zeichnungen mit Profildarstellungen unter dem Kriterium der Seitenpräferenz analysiert. Die Ausprägung der Links-Rechts-Tendenz ist bei den gezeichneten Profildarstellungen, in denen der spontane Zeichenstil Rembrandts zutage tritt, deutlich zu beobachten. Bei der Analyse wurden insbesondere Kopfstudien und einzelne ganzfi-

⁷³ Für eine Konvention, die Hufschmidt für den Grund der Gruppierung erwähnt hat, führt er jedoch keinerlei Belege an.

⁷⁴ Adelheit Heimann: *Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies nebst einigen anderen Hochzeitsbildern* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1975 (37) S. 58 Anm. 54: „(...) wie bei der Hochzeit von Adam und Eva, die Stellung von Mann und Frau vertauschbar ist. (...) wenn auch gewöhnlich Adam links steht, also rechts von Gott, d. h. auf der Paradieseseite, während Eva rechts steht, d. h. auf der Höllenseite.“

⁷⁵ Ebenda S. 24 „Die Komposition solcher Darstellungen (Hochzeitsbilder von Adam und Eva) hat eine lang zurückreichende, spätantike Vorgeschichte. Von da zieht sich eine ununterbrochene Tradition durch das ganze Mittelalter. Die Reihe der Ehebilder beginnt weder mit biblischen noch mit literarischen Paaren, sondern mit der Eheschließung von Privatpersonen. Die Römer haben dafür einen besonderen Terminus: *Dextrarum iunctio* = die Vereinigung der Rechten, welche die eheliche Verbindung bezeichnet.“ Beim Ritual der Eheschließung ist die Berührung der rechten Hand von größerer Bedeutung als die Position von Mann und Frau (Vgl. Edwin Hall: *The Arnolfini Betrothal, Medieval marriage and the enigma of van Eyck's double portrait*. London 1994, insbesondere p. 42-47).

gurige Darstellungen in Betracht gezogen.⁷⁶ Falls mehrere Kopfskizzen auf einem Blatt dargestellt waren, wurden diese einzeln gezählt: Unter den Profildarstellungen sind 113 nach **links** und 61 nach **rechts** gerichtet.⁷⁷ Die deutliche Seitenpräferenz des Porträtisten Rembrandt bei der Profildarstellung, die sich sowohl bei Gemälden als auch bei Zeichnungen zeigt, läßt darauf schließen, daß bei Rechtshändern die Perzeption im linken Gesichtsfeld differenzierter ist und damit der rechten Gehirnhemisphäre der Bereich der höheren optischen Leistungen zukommt. Für die Zahl der nach rechts gerichteten Darstellungen kann man als Grund das durch Übung erworbene Können des Künstlers angeben.

Aufgrund dieses Ergebnisses ist es interessant, die Profildarstellungen Leonardos, der ein ausgeprägter Linkshänder war, zu untersuchen und mit denen Rembrandts zu vergleichen. Zwei gemalte Profilbildnisse⁷⁸, die von Leonardo geschaffen wurden, weisen sowohl nach links als auch nach rechts. Die Profildarstellung der Zeichnungen richtet sich in 47 Fällen nach *links* und in 63 Fällen nach *rechts*.⁷⁹

⁷⁶ Nach Benesch (*The Drawing of Rembrandt*. Bd. I-VI London 1954) habe ich die Profildarstellungen bewertet. Dabei wurden Kopien von unbekanntem Werken und Zeichnungen von anderen Werken außer acht gelassen.

⁷⁷ nach *links*:

Ben3/4/10/14/20/25/27/28/32/36/42/43/47/122/123(recto)/142(recto)/155/157/158/187/195(recto)/195(verso)/203(recto)/204/205/217/219/223/224/225/226/227/235/237/237a/238a/

239a/246(verso)/248/254/258/260/266/270/296/296a/275/277/297/298/299(recto)/318/320/327/328/329/332/338/339/340/341(recto)/346/354/355/357/367/373/374/376(recto)/378/389/418(verso;recto)/419(verso)/431/477/486/535/591/642/669/693/671/677/678/688/693/701/707/713/724/729/859/982/1000/1005/1095/1096/1097/1099/1108/1115/1161a/1114/1415/1150/A10/25/67/Abenda3/9

nach *rechts*:

Ben6/7/23/30/33/48/49/52/58/184/185/186/194(verso)/196/197/198/213/218/221/223/224/226/232/234/236/238/240/247/249/251/252/311/323/330/333/334/339/347/349/350/383/668/679/681/686/693/695/715/718/728/771/943/1070/1095/1109/1110/1113/1114(recto)/1123/A101/Abenda14/17

In Ben 218/219 sind die nach beiden Richtungen orientierten Köpfe dargestellt. Sumowski (*Drawings of the Rembrandt School* Bd. I-X New York 1979) hat Ben 40, Ben 124 und Ben 1121 den Schülern Rembrandts zugeschrieben.

⁷⁸ *Ritratto di Beatrice d' Este*, in Pinacoteca Milano und *Ritratto d' Isabella d' Este*, in Parigi Louvre

⁷⁹ Istituto Geografico De Agostini S. P. A. *Leonardo Da Vinci* Bd.II Novara 1956; Martin Kemp *Leonardo Da Vinci The marvellous Works of Nature and Man* London 1981; Jean Paul Richter *The Literary Works of Leonardo Da Vinci* Bd. I-II Phaidon 1970

Die Linkshändigkeit Leonardos unterscheidet sich von der anderer Linkshänder, die wie Rechtshänder von links nach rechts schreiben.⁸⁰ Die neuropsychologische Forschung weist darauf hin, daß die individuelle Händigkeit und die Art des Schreibens mit den speziellen Funktionen der Gehirnhemisphäre zusammenhängen. Die Linkshändigkeit Leonardos und seine spiegelbildliche Schrift, die von rechts nach links läuft, lassen darauf schließen, daß höchstwahrscheinlich bei Leonardo die rechte Gehirnhemisphäre für sein linguistisches Können zuständig ist.⁸¹ Deshalb ist anzunehmen, daß der linken Gehirnhemisphäre die optischen Leistungen zugemessen waren. Das bestätigt die Seitenpräferenz nach *rechts* bei den Profildarstellungen. Unbezweifel ist die Rolle, die biologische Faktoren - die speziellen Funktionen der beiden Gehirnhemisphären - hierbei spielen.

⁸⁰ G. D. Schott: *Some neurological observations on Leonardo Da Vinci's handwriting* in: Journal of the Neurological Sciences 1979 (42) p. 326: "Why then did Leonardo's writing not become changed too? Three factors appear relevant. First he had little education at the formative stage of his writing and thus the influence of conventional writing would be less likely to have been applied. Secondly, his intellect and lack of conventionality would surely have been sufficient to withstand ordinary pressures, should he have so wished; thus whilst the mentally retarded left hander may not be able to conform, Leonardo did not require to do so. Thirdly, at least initially much of his work was not intended for communication or for public display and there was little necessity for him to be able to express himself in an easily understood fashion. It seems therefore that the natural mirror writing of the sinistral remained unaffected in Leonardo, and the influences that normally tend to convert mirror writers to writers of conventional script (and also left handers to right handers) were in abeyance."

⁸¹ Ebenda

3 Die Links-Rechts-Problematik in Werken Rembrandts

3.1 Die symbolische Bedeutung von Links und Rechts

Die Ikonographie der christlichen Kunst befaßt sich mit der Seitenverteilung im Bilde. Diese wird nicht vom Betrachter, sondern von Gott oder Christus aus bestimmt. Wenn die Figur Christi als Pantokrator in der Mitte des Bildes erscheint, finden sich von ihr aus zur Rechten die Guten, zur Linken die Schlechten. Diese Symbolik geht u. a. auf die Händigkeit zurück. Sie wurde bis ca. 1800 tradiert.⁸² In diesem Zusammenhang sind die folgende Radierungen Rembrandts von Bedeutung, nämlich B 78 *Die drei Kreuze* (1653), B 82 *Die Kreuzabnahme* (1642) und B 35 *Abrahams Opfer* (1655). In B 78 *Die drei Kreuze* ist der Schächer in schmerzvoll gekrümmter Haltung aufgrund der symbolischen Wertigkeit der Bildseite zur Linken Christi dargestellt.⁸³ Ebenso ist die ohnmächtige Maria in B 82 *Die Kreuzabnahme* links unten angeordnet, denn so nimmt sie die Stelle zur Rechten Christi ein. In B 35 *Abrahams Opfer* hält zwar Abraham das Schwert mit der linken Hand, aber die rechte Hand des Engels greift an das Handgelenk Abrahams. Der 'Griff ans Handgelenk', ausgeführt mit der rechten Hand, trägt eine symbolische Bedeutung, nämlich „der Ergriffene wird dadurch zum Erlösten, der Greifende ist der Erlöser.“⁸⁴ In *Abrahams Opfer* ist die den Schützling Gottes befreiende Geste des Engels ein wesentliches Motiv. Wahrscheinlich deshalb hat Rembrandt das Schwert in der linken Hand Abrahams belassen.

Aus der Beobachtung der oben angeführten Werke ist davon ausgehen, daß Rembrandt die symbolische Bewertung von Links und Rechts während des Druckverfahrens berücksichtigt hat.

⁸² Vgl. Donat de Chapeaurouge: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*. Darmstadt 1991³ S. 31-38 und LCI Bd. 3 Sp. 511-515: Rechts und Links.

⁸³ Vom I. bis III. Plattenzustand der Radierung (B 78) wurde der Schächer zur Linken Christi von einem hellen Licht erfaßt, daher wurde er als bekehrter Schächer vermutet. Stechow führte die Veränderung des IV. Plattenzustandes, in der sich der Schächer zur Linken Christi im tiefen Dunkel befindet, darauf zurück, daß Rembrandt den ikonographischen Fehler korrigieren wollte (Rezension zu J. Rosenberg, in: *The Art Bulletin* 1950 (32) S. 254). Jedoch betrifft die Einschwärzung nicht nur den Schächer zur Linken Christi, sondern führt zu einer Verdunklung der gesamten Szene.

⁸⁴ de Chapeaurouge 1991 S. 26

3.2 Radierung versus Zeichnung

Um Rembrandts Behandlung des Links-Rechts-Problems zu erhellen, ist es notwendig, seine Vorzeichnungen, die im Umfeld der Radierungen entstanden sind, und seine Vorgehensweise beim Druckverfahren genauer zu untersuchen.

Durch eine Grisaille und mehrere Vorzeichnungen hat Rembrandt seine Radierungen vorbereitet und durch Probe- und Gegendrucke den Entstehungsprozeß kontrolliert. Die einschlägige Literatur schreibt ihm folgende Grisailen zu⁸⁵: Bre 504 *Joseph erzählt seine Träume*, Bre 555 *Die Predigt Johannes des Täufers*⁸⁶, Bre 546 *Christus vor Pilatus*, Bre 504 *Eintracht des Landes*.⁸⁷ Die Grisaille Bre 504 wurde als Vorlage für die Radierung B 37 *Joseph erzählt seine Träume* des gleichen Sujets von 1638 angesehen.⁸⁸ Rembrandt hat jedoch für das in dieser Grisaille behandelte Thema in der späteren Zeichnung (Giltaij Nr.13) eine kompositorisch bessere Lösung gefunden.⁸⁹ Deshalb ist diese Grisaille nicht als Vorlage für die Radierung B 37 zu betrachten. Nur die Grisaille Bre 546 erfüllt die Funktion als Vorlage für die Radierung B 77 *Christus vor Pilatus*, die während der Zusammenarbeit mit Jan Joris van Vliet angefertigt wurde⁹⁰:

⁸⁵ Die Grisaille Bre 545, die als Vorlage für die Radierung B 90 *Der barmherzige Samariter* galt, wird mittlerweile Govaert Flinck zugeschrieben (Vgl. R.R.P. C48 Bd. II).

⁸⁶ Berlin I 1991, S.180: „Vermutlich entstand sie (Bre 555 *Die Predigt Johannes des Täufers*) als Vorlage für ein nie angefertigtes Werk in einer auf vier große Radierungen gleichen Formats geplanten Serie. (...) Man weiß nicht, ob die Grisaille auch in ihrer endgültigen Gestalt noch als Vorlage für eine Radierung dienen sollte, so wie das wahrscheinlich zu Beginn der Fall war.“

⁸⁷ Tümpel 1986 S. 227: „Rembrandt schuf es offensichtlich als Vorlage für eine politische Radierung, die am oberen und unteren Bildrand mit erklärenden Unterschriften versehen werden sollte. Deshalb hatte Rembrandt auch bei dem Gemälde ursprünglich den oberen und den unteren Streifen freigelassen. Der Auftrag zerschlug sich. Rembrandt besaß dieses Bild daher noch im Jahre 1656.“ Ebenda S. 403: „Als die Radierung nicht ausgeführt wurde, hat Rembrandt sie mit Farbe abgedeckt.“

⁸⁸ R.R.P. A66 Bd. II

⁸⁹ siehe die ausführliche Erläuterung zu B 37 in der vorliegenden Studie.

⁹⁰ Diese Arbeit galt früher meist als eigenhändiges Werk Rembrandts; er dürfte aber nur letzte Korrekturen auf der Platte vorgenommen haben, bevor das Blatt - unter seinem Namen und mit einem Privilegvermerk - auf den Markt kam (Vgl. Berlin II 1991, *Rembrandt Der Meister und seine Werkstatt, Zeichnung und Radierung* S. 161).

Die Komposition der Grisaille Bre 546 ist im Gegensatz zum Druckbild mit wenigen Abweichungen⁹¹ dargestellt.

Vorzeichnungen für geplanten Radierungen sind nach ihrer Funktion in zwei Gruppen einzuteilen: Es handelt sich bei ihnen entweder um Entwurfszeichnungen, die die Komposition einer Radierung vorbereiten, oder um Skizzen, die nur Teilbereiche der Darstellung, darunter einzelne Figur- bzw. Kopfstudien vorwegnehmen. In den Skizzen erscheinen die einzelnen Motive im Vergleich zum Druckbild⁹² sowohl seitenverkehrt als auch seitenrichtig, wie z. B. Ben 163 und Ben 164 für B 28 *Adam und Eva*. Bei einer Betrachtung der Skizzen ist deshalb nicht festzustellen, welche Ausrichtung der Motive Rembrandt auf der Platte vorgesehen hatte. Die Entwürfe dienen vielmehr als Entscheidungshilfe für die endgültige Gestaltung.

Festgelegt ist die kompositorische Anordnung bereits in folgenden Entwurfszeichnungen: Ben 487 für B 40 *Der Triumph des Mordechai*, Ben 899 für B 75 *Christus in Gethsemane*, Ben 886 für B104 *Der lesende heilige Hieronymus in einer italienischen Landschaft*, Ben 15 für B 149 *Der Apostel Paulus, meditierend*, Ben 21 für B 201 *Diana beim Bad*, Ben C41⁹³ für B 232 *Hütte mit einem Plankenzaun*, Ben 758 für B 271 *Cornelis Claesz Anso*, Ben 763 für B 280⁹⁴ *Jan Cornelis Sylvius*, Ben 766⁹⁵ für B 283 *Lieven Wil-*

⁹¹ Die hebräische Inschrift auf dem Saum der Kopfdeckung des Hohenpriesters ist auf der Radierung nicht zu lesen, und die Uhr über dem Torbogen, die in der Grisaille dargestellt ist, wurde nicht wiedergegeben.

⁹² Auf die Skizzen, die mit Radierungen im Zusammenhang stehen, wiesen Boon und White (1969) bereits hin. Seitdem ist man zu weiteren Erkenntnissen gelangt: Ben 518 galt früher als Vorzeichnung für B 72 *Die Auferweckung des Lazarus*. Sie wird jetzt einem Schüler Rembrandts zugeschrieben (Giltaj Nr.155). Die Zeichnung (Giltaj Nr.21) gilt als Vorzeichnung für B 234 *Das Landgut des Goldwägers*. Ben 423 ist keine Vorzeichnung, sondern sie ist während der Entstehung der Radierung B 192 *Der Künstler zeichnet nach dem Modell* entstanden, und zwar erst *nach* dem II. Plattenzustand (Vgl. Berlin 1991 II S. 208). Ben A66 ist keine Vorzeichnung für B 87 *Emmaus*. Diese Zeichnung entstand während der Auseinandersetzung mit Tizians Pariser Werk *Das Emmausmahl*, das sich im Louvre befindet (Vgl. W. Stechow *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahls* in: Zfk. (3) 1934 S. 340 und ders. in: Art Quarterly 1942 (5) S. 144).

⁹³ Benesch hielt diese Zeichnung für eine Kopie nach Rembrandt. Jedoch haben White (1969 S. 207-208) und Schatborn (Amsterdam 1985, *Drawings by Rembrandt, his anonymous pupils and followers*, p. 68) diese Zeichnung Rembrandt zugeschrieben.

⁹⁴ Für B 289 gibt es eine weitere Zeichnung (Ben 762a), die über ein Jahrzehnt früher entstand. In Ben 762a ist die Figur auch im Gegensatz zum Druckbild angeordnet.

⁹⁵ Ben 766 wurde mit der Radierung B 282 *Lieven Willemsz van Coppenol* in Verbindung gebracht. Der Ansicht von Hofstede de Groot, daß Ben 766 eine Entwurfszeichnung für B 283 sei, schließe ich mich aufgrund der Positur der Dargestellten an (Vgl. White

lensz van Coppenol, Ben 768⁹⁶ für B 285 *Jan Six*, Ben 292 für B 340 *Die große Judenbraut* und Giltaj Nr.13⁹⁷ für B 37 *Joseph erzählt seine Träume*. Beim Vergleich zwischen den obengenannten Entwurfszeichnungen und der Radierungen fällt als gemeinsames Merkmal auf, daß die kompositorische Ausrichtung der Entwurfszeichnungen mit vereinzelt Abweichungen *stets* im Gegensinn zum Druckbild dargestellt ist.⁹⁸ Die vereinzelt Abweichungen beziehen sich auf neue bzw. abgewandelte Motive, die Rembrandt während der Plattenarbeit häufig hinzugefügt oder eliminiert hat.⁹⁹ Mit einer Ausnahme Ben 899 für B 75 *Christus in Gethsemane*¹⁰⁰ spielen jedoch solche Motive in Hinblick auf die Links-Rechts-Problematik keine Rolle. Aus dieser Arbeitsweise, die von der Skizze über die Entwurfszeichnung und das Plattenbild zum Druckbild voranschreitet, ist nicht unmittelbar zu erkennen, ob Rembrandts Interesse nun dem Druckbild oder der seitenverkehrten Entwurfszeichnung galt. Es ist aber festzuhalten, daß er seine Arbeitsweise *stets* in dieser Form - im Gegensinn zum Druckbild - verfolgte. Eine derartige Vorgehensweise ist auf technische Gründe zurückzuführen, um etwa das Durchpausen¹⁰¹ oder die direkte Übertragung von der Entwurfszeichnung auf die Platte zu ermöglichen. Es gibt jedoch Werke, in denen die künstlerische Absicht Rembrandts zweifelsfrei zutage tritt, nämlich solche, in denen die Händigkeit der dargestellten Person von zentraler Bedeutung ist. Die zwei

1969 p. 148 Anm. 51: "It has also been suggested, for example, by Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlems, 1906, No. 1373, that the drawing was used for the large etched portrait of Coppenol (B 283).".

⁹⁶ Die Linien des zweiten Entwurfs sind mit einem scharfen Gegenstand durchgedrückt, nachdem Rembrandt die Rückseite des Papiers geschwärzt hatte. Die Gegenstände, die in der Radierung (B 285) auf der Rück- und Seitenwand dargestellt sind, wurden während der Plattenarbeit hinzugefügt.

⁹⁷ Die äußerst summarische Darstellung dient nicht der gestalterischen Erneuerung, sondern bereitet die kompositorische Anordnung der Figuren vor. Deshalb ist diese als Entwurfszeichnung für B 37 zu betrachten.

⁹⁸ Zudem ist dieses Merkmal bei Bre 252, einem Entwurf für B 278 *Ephraim Bonus* (Vgl. Tümpel 1986 S. 413), und bei der Grisaille Bre 546 *Christus vor Pilatus* zu beobachten.

⁹⁹ Trotz der detaillierten Entwurfszeichnung hat Rembrandt während der Plattenarbeit häufig neue Motive hinzugefügt, wie z. B. in B 271 den Nagel an der Rückwand und darunter das abgelegte Bild, oder einzelne Motive abgewandelt. Eine derartige Arbeitsweise tritt fast bei allen o. g. Beispielen auf.

¹⁰⁰ Die Lichtstrahlen verlaufen sowohl in der Entwurfszeichnung als auch im Druckbild von links oben nach rechts (siehe die genaue Erläuterung **3.3.3**).

¹⁰¹ Unter den vier Entwurfszeichnungen (Ben 758, Ben 768, Ben 766 und Ben 763) für radierte Bildnisse, die als Auftragsarbeiten gelten, sind Spuren des Durchpausens bei Ben 758 und Ben 768 zu beobachten. Deren kompositorische Gerichtetheit ist *seitenverkehrt* zum Druckbild wiedergegeben. Ebenso ist die Spur des Durchpausens bei der Entwurfszeichnung Ben 21 erkennbar, die nicht als Auftragsarbeit gilt. Auch diese ist *seitenverkehrt* zum Druckbild angeordnet.

für radierte Bildnisse angefertigten Entwurfszeichnungen (Ben 758 für B 271 *Cornelis Claesz Anslo* und Ben 766 für B 283 *Lieven Willemsz van Coppenol*), die in kontrastierendem Zeichenstil ausgeführt sind, sind exemplarische Fälle. In Ben 758 (Abb. 2), sorgfältig gezeichnet als Modello zur Vorlage beim Auftraggeber, hält Anslo seine Schreibfeder mit der linken Hand. In der Entwurfszeichnung Ben 766 (Abb. 3), die eine spontane und summarische Strichführung zeigt, hält der Porträtierte ebenfalls die Schreibfeder in der linken Hand: Diese ist zwar mit einem Strich sehr knapp dargestellt, aber doch unverkennbar. Falls Rembrandt sich nun vorrangig für die Darstellung der Entwurfszeichnung interessiert hätte, so hätte er in diesem Falle die Person rechtshändig dargestellt und sie lediglich bei der Anfertigung der Druckplatte umgekehrt, was er aber *nicht* tat. Vielmehr war er sehr wohl in der Lage, die Seitenverkehrung vorauszuberechnen und in der Entwurfszeichnung festzuhalten. Abgesehen von einer einzigen Ausnahme¹⁰² hat Rembrandt die Rechtshändigkeit der Figuren beim Zeichnen (Radieren) oder Schreiben in Hinblick auf das Druckbild ausgeführt.¹⁰³

¹⁰² B 19 *Das Selbstbildnis mit Saskia, zeichnend*. Die im Jahr 1636 entstandene Radierung ist die einzige Selbstdarstellung mit Saskia: Zwar erscheint diese Radierung als Eheporträt bzw. Doppelporträt, Rembrandt hat es aber nicht bis zur letzten Vollendung ausgeführt. Denn die Figur Saskias ist unausgewogen und in den Hintergrund gedrängt und die Linien sind sehr flach geätzt. Dagegen hat Rembrandt seine eigene Gestalt tiefer gestochen, so daß der Betrachter den Eindruck größerer Nähe gewinnt. Die Betonung der Äußerlichkeit, die bei der Gestalt Rembrandts zu beobachten ist, entspricht dem `synthetischen´ Charakter des zeitgenössischen Künstlerbildnisses, in dem durch das Mittel der vornehmen Tracht die Würde der Kunst repräsentiert wird (Vgl. Hans-Jochaim Raupp: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim 1984). Obwohl Rembrandt seinen Beruf durch den Zeichenstift in der linken Hand zu erkennen gibt, scheint die Darstellung seiner künstlerischen Tätigkeit in den Hintergrund zu treten zugunsten einer an klassischen Vorbildern orientierten Selbstidealisation, die ihn als Mitglied der gebildeten gesellschaftlichen Oberschicht zeigt. Deshalb wurde die Linkshändigkeit in dieser Darstellung in Kauf genommen.

¹⁰³ Dies trifft auf folgende Beispiele zu: B 22 *Das Selbstbildnis am Fenster, zeichnend*, B 103 *Der heilige Hieronymus beim Weidenstumpf*, B 105 *Der heilige Hieronymus in der dunklen Kammer*, B 130 *Zeichnen nach dem Gips*, B 147 *Alter Mann, meditierend*, B 149 *Der Apostel Paulus*, B 192 *Der Künstler zeichnet nach dem Modell*, B 261 *Junger Mann mit Kreuz und Kette*, B 270 *Faust*, B 271 *Cornelis Claesz Anslo*, B 281 *Jan Uytenbogaert, `Der Goldwäger´*, B 282 *Lieven Willemsz van Coppenol*, B 283 *Lieven Willemsz van Coppenol*, B 219 *Hütten und Bauernhöfe mit dem Zeichner* und S 379 *Das Selbstbildnis, radierend* (die Abbildung bei Boon und White (1969) p. 282).

In manchen Genre-Radierungen weist die dargestellte Figur bei der unterschiedlichen Verwendung beider Hände auf Rechtshändigkeit hin, wie z. B. B 123 *Goldschmied* oder B 136 *Kartenspieler*. Jedoch ist dies nicht eindeutig, wie die obengenannten Beispiele zeigen.



Abb. 2 Ben 758 Cornelis Claesz Anslo



Abb. 3 Ben 766 Cieven Willemsz van Coppenol

Da Rembrandt eine Komposition oft ohne vorbereitende Skizze oder Entwurfszeichnung direkt auf der Platte erarbeitete, stellte Gaffron die Frage, ob der Künstler die Seitenverkehrung im Druck berücksichtigt habe und ob es überhaupt möglich sei, sich eine kompliziertere Komposition in der Seitenverkehrung vorzustellen und aufzuzeichnen.¹⁰⁴ Solche Fragen kommen auf, weil Gaffron auf die Plattenüberarbeitungen und die dabei angefertigten Probe- und Gegendrucke, die im graphischen Schaffen Rembrandts eine wichtige Rolle spielen, nicht eingegangen ist. Bei einigen Probedrucken von unvollendeten Plattenzuständen ist erkennbar, daß Rembrandt eine `Vorzeichnung` auf der Platte als `Kompositionsgerüst` vornahm wie bei B 44 *Die Verkündigung an die Hirten*, bei B 292 *Das Bildnis eines kahlköpfigen Mannes* und bei B 192 *Der Künstler zeichnet nach dem Modell (Pygmalion)*. Insbesondere weist die Plattenarbeit an B 192 und B 44 auf die Tatsache hin, daß Rembrandt ohne Vorbereitungszeichnung die Seitenverkehrung des Druckverfahrens wohl berechnet hat. Am Beispiel der Arbeitsabzüge von B 44 *Die Verkündigung an die Hirten*, die vom I. nicht vollendeten Plattenzustand entstanden (Abb. 4), läßt sich beobachten, wie die gesamte Licht-Schatten-Verteilung der Komposition bereits angelegt ist: Die beleuchteten Partien zeichnen sich rechts oben und links unten ab, damit wird die herabschwebende Bewegung des Verkündigungsendels *von links oben nach rechts unten* in einer *fallenden* Diagonale¹⁰⁵ des Druckbildes erfaßt. Die Druckplatte der Radierung B 192 *Der Künstler zeichnet nach dem Modell* ist zwar unvollendet, doch erweist sich anhand der Arbeitsabzüge vom I. und II. Plattenzustand, daß Rembrandt die Seitenverkehrung des Druckverfahrens berechnet hat, weil die Rechtshändigkeit des Zeichners aus der Position von Armen und Händen trotz der summarischen Darstellung hervorgeht (Abb. 5).

¹⁰⁴ Gaffron 1950a S. 12

¹⁰⁵ siehe **3.3**



Abb. 4 B44 Die Verkündigung an die Hirten



**Abb. 5 B192 Der Künstler zeichnet nach dem Modell
(Ausschnitt)**

Regelmäßig fertigte Rembrandt bei der Überarbeitung der Platten für seine Radierungen Gegendrucke an, bis zum letzten Werk (B 264, 1665).¹⁰⁶ Obgleich für manche Radierungen kein Gegendruck überliefert ist, kann man doch annehmen, daß Rembrandt mehr Gegendrucke hergestellt hat, als heute nachzuweisen sind. Gegendrucke dienten der Bereitstellung von Kompositionsvorlagen für die Rembrandt-Werkstatt und der Verbesserung der kompositorischen Anordnung: Z. B. zeichnete Rembrandt auch in die Gegendrucke des Porträts B 266 *Jan Cornelis Sylvius* und des Bildnisses B 276 *Jan Lutma* hinein. Für die fünfundzwanzig¹⁰⁷ radierten Selbstbildnisse ist jedoch kein Gegendruck überliefert, mit einer Ausnahme (B 19)¹⁰⁸. Der Grund kann darin liegen, daß sich die Umkehrung während des Verfahrens der radierten Selbstbildnisse aufhebt, da sie vor dem Spiegel angefertigt werden.

Aus der Untersuchung der vielfältigen Vorgehensweisen, die während des Entstehungsprozesses der einzelnen Radierungen zu beobachten sind, ist zu schließen, daß Rembrandt die Seitenverkehrung des Druckverfahrens gewiß berechnet hat, wobei die künstlerische Absicht im Druckbild manifest geworden ist.

¹⁰⁶ Christopher White: *Rembrandt as an Etcher*. Bd. I London 1969 p. 18: "One of the noticeable features of any of the great collections of Rembrandt prints is the number of counterproofs (that is, impressions which are printed from another impression instead of from the plate), which he took at every stage of his career. On these the image appears in the same direction as on the plate and therefore they would have acted as a useful guide to the artist when he wished to carry out additional work on his plate."

¹⁰⁷ S 379 *Das Selbstbildnis, radierend* wurde auch gezählt.

¹⁰⁸ siehe Anm. 102



3.3 Die Gestaltung der aufsteigenden und fallenden Diagonalen

Der Ausdruckswert der Diagonale, die eine bestimmte Bewegungsrichtung suggeriert, setzt eine entsprechende Seitigkeit des Bildes voraus. Die natürliche Anschauungslogik, die auf der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters basiert, nimmt eine von links unten nach rechts oben verlaufende Diagonale als *aufsteigend* und eine von links oben nach rechts unten verlaufende als *fallend* wahr: „Wenn wir ein Bild bevorzugt von links nach rechts durchlaufen, so gehört dies also offenbar zu den Asymmetrien des Bauens und Verhaltens unseres Organismus, die älter sind als die Schrift.“¹⁰⁹

Aufgrund der Seitenbedingtheit dieses Ausdruckswertes werden im folgenden solche Werke Rembrandts behandelt, bei denen eine diagonale Gestaltung nicht nur als unmittelbar ersichtliche Linienstruktur in Erscheinung tritt, sondern auch als konstitutives Element der Komposition.

Die Gestaltung der aufsteigenden und fallenden Diagonalen als dynamisches Aussagemittel hat Rembrandt gemäß der natürlichen Anschauungslogik sowohl bei Gemälden und Zeichnungen als auch bei Radierungen mit wenigen Ausnahmen¹¹⁰ konsequent vorgenommen. Diese Tatsache belegt bezüglich der Radierungen, daß Rembrandt die sinnfällige Wirkung der Diagonale im Hinblick auf das Druckbild konzi-

¹⁰⁹ Dieses optisch-psychologische Richtungsprinzip wurde in neuropsychologischen Experimenten bestätigt. van der Meer 1959 S. 225-230 : Bei der Untersuchung der dem kleinen Strich zugeschriebenen Bewegungstendenz wurde von der Mehrzahl der Probanden

a als fallend und *b* als steigend gewählt. *a*  *b* 

Das Experiment, das im Rahmen dieser Arbeit an zehn Probanden mittels B 44 und B 43 durchgeführt wurde, lieferte das gleiche Ergebnis (siehe S. 139-141).

Metzger 1975 S. 157 : So empfinden 3/4 aller Beobachter einen von links unten nach rechts oben verlaufenden Strich als aufsteigend und einen von rechts unten nach links oben verlaufenden Strich als abfallend.

¹¹⁰ Es gibt zwei Ausnahmen, in der die herabschwebende Engelserscheinung mit den begleitenden Lichtstrahlen von der natürlichen Anschauungslogik abweichend dargestellt ist: Die Zeichnung Ben 994 *Die Verkündigung an Maria* und die Radierung B 35 *Abrahams Opfer*. Die Zuschreibung dieser Zeichnung (Ben 994) an Rembrandt, die als verloren gilt (Bremen 1997 Nr. 1331), ist aufgrund des Zeichenstils zweifelhaft. In der Radierung B 35 *Abrahams Opfer* sind die Lichtstrahlen mit von oben etwas schräg nach links gerichteten Linien wiedergegeben. In diesem Fall könnte man jedoch vermuten,

piert hat. Dieses Gestaltungsmittel trägt entschieden dazu bei, die suggestive Kraft der dargestellten Szene dem Betrachter unmittelbar, aber auch natürlich zu veranschaulichen.

3.3.1 B 44 Die Verkündigung an die Hirten (1634)¹¹¹

Der Inhalt dieser Radierung geht auf Lukas 2, 8-14 zurück, in der die Geburt des Heilands durch den Gottesengel den Hirten verkündigt wird.

Aus einem Lichtkreis in höchstem Helligkeitsgrad, den ein Reigen von Putti umgibt, schwebt ein Engel von links oben herab. Die in Verkürzungen verschiedenartig niedergleitenden Putti verstärken die Illusion einer lebhaft schwebenden Engelschar. Der Engel verkündigt mit emporgehobenem Arm die himmlische Botschaft. Die vom Licht erfaßten Menschen und Tiere, deren einzelne Bewegungen mit großer Sorgfalt detailliert dargestellt sind, springen *rechts unten* auseinander und suchen erschreckt in der Dunkelheit Deckung. Die Hirten sowie ihre Kuh- und Schafherden flüchten in verschiedene Richtungen, wodurch ihre Erschütterung und wilde Aufregung zum Ausdruck kommt: Ein erschrockener Hirte schaut kniend zu der Erscheinung des Engels auf, während ihm Mütze und Stock aus der Hand fallen. Aus Furcht verharren zwei Hirten wie angewurzelt, während die übrigen die Flucht ergreifen. Auf dem seitlich sichtbaren Plateau ist eine phantastische, zum Himmel aufragende Vegetation aus Bäumen und Büschen dargestellt, auf deren Blattwerk das Himmelslicht flimmert. Auch an der Gestaltung des knorrigen Baumstumpfes ist die sorgfältige Ausführung abzulesen. Am linken unteren Bildrand ist eine Klippe dargestellt, die steil in die Tiefe führt. Sie erhebt sich an einem Fluß und ist ein Teil der Uferregion, die sich weit in das nächtliche Dunkel erstreckt. Über den Fluß führt eine Brücke, und die Reflexion des Lagerfeuers im Vordergrund spiegelt sich auf seiner Wasserflä-

daß Rembrandt hinsichtlich der Lichtlinien die Seitenverkehrung nicht berechnet hat (Vgl. 3.1).

che. Jenseits des Flusses ist in der Dunkelheit schemenhaft eine Fernlandschaft sichtbar.¹¹²

Für die im Jahr 1634 entstandene Radierung ist zwar keine Zeichnung erhalten, aber in Probedrucken von unvollendeten Plattenzuständen ist der Entstehungsprozeß des Blattes dokumentiert. Im ersten Plattenzustand, von dem sich zwei Abzüge erhalten haben, hat Rembrandt die gesamte Licht-Schatten-Verteilung der Komposition bereits angelegt. Der Probedruck des ersten Zustandes läßt den dunklen Bereich des Hintergrundes in der endgültigen Ausführung erkennen¹¹³, wobei die figürliche Gestaltung - Engel, Herde und Hirten - in den beleuchteten Partien *links oben* und *rechts unten* nur mit skizzenhaften Strichen ausgeführt ist. Im zweiten Zustand erhielt die Partie des Vordergrundes und der Engellerscheinung ihre Formenfülle sowie ihre endgültige Komposition.¹¹⁴ Im letzten Zustand wurde eine Reihe von Details durch zusätzliche Schraffuren, die dem dunklen Bereich eine feine Abstufung verleihen, überarbeitet. Die dunklen Partien sind mit Hilfe eines geätzten dichten Liniennetzes unterzeichnet, wobei Dichte und Richtung der Schraffierung variieren. Aus der Beobachtung der Probedrucke ist Rembrandts Bestreben nach Erzeugung eines Korrelats zwischen den beleuchteten Partien festzuhalten, die im Druckbild links oben und rechts unten abgezeichnet sind.

Durch die zentrifugale Lichtaussendung, symbolisch zu interpretieren als `die Klarheit des Herrn´, wird die Aufmerksamkeit des Betrachters unmittelbar nach *links oben* geführt. Anschließend wird diese nach *rechts unten* auf das schwächer beleuchtete Terrain gelenkt. Der Helligkeitssprung evoziert ein dynamisches Streben, beide Lichter trotz der räumlichen Unterbrechung der eingefügten dunklen Landschaft aufeinander

¹¹¹ Die Radierung hat die Maße 26,2 x 21,8 cm. Es sind drei Plattenzustände überliefert. Ein Gegendruck hat sich erhalten.

¹¹² Die Nachtszene entstand in Anlehnung an die Landschaften Elsheimers und Jan van de Veldes, die Rembrandt durch Nachstiche von Hendrik Goudt kannte (Vgl. White 1969 p. 38).

Boston 1980-81 p.129 :“The distant landscape veiled in darkness with its figures around a fire and distant city are particularly reminiscent of Elsheimer. A source of inspiration closer to home were the etchings made by the Leyden printmaker Jan Joris van Vliet in the early thirties after Rembrandt’s paintings, possibly under Rembrandt’s direction.”

¹¹³ White 1969 p. 37: “On the occasion he changed his usual procedure of working on the plate, by concentrating on the dark areas first. (...) He wanted the dark areas to be as black as possible, and these would determine the key for the remaining tones.“

¹¹⁴ Die Abbildung des zweiten Zustandes in White 1969 Fig. 26

beziehen. In dieser Nachtszene aus dem barocken Frühwerk Rembrandts trägt die Polarisierung des Helldunkels zur Dramatisierung des Geschehens bei. Die diagonale Anordnung beider Lichter, die im Druckbild gemäß der natürlichen Anschauungslogik als *fallende* Richtung wahrgenommen wird, erzeugt die gerichtete dynamische Spannung. Dadurch wird nicht nur die *herabschwebende* Bewegungsrichtung des Engels, sondern auch der Sinngehalt der *Verkündigung*- vom Himmel zur Erde - unmittelbar anschaulich zur Geltung gebracht.

In den Zeichnungen (Ben 501 Abb. 6, Ben 502 Abb. 7)¹¹⁵, die zum gleichen Thema später entstanden sind, ist der Anflug des herabschwebenden Engels durch eine von links oben nach unten gerichtete Linienführung als fallende Bewegung suggeriert.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes trägt der schräg nach oben gerichtete Baum dazu bei, den Blick des Betrachters zur Erscheinung des Engels zu lenken, wodurch diese der *herabschwebenden* Bewegungsrichtung des Engels entgegenwirkt. Zudem wird die gerichtete Spannung des Verkündigungsmoments, die in der fallenden Richtung des Druckbildes unmittelbar zum Ausdruck kommt, nicht intensiv erlebbar.

¹¹⁵ Es gibt noch eine Zeichnung (Ben 999) zu diesem Thema, in der der Engel in zentraler Position ohne begleitende Lichtstrahlen erscheint.



Abb. 6 Ben 501 Die Verkündigung an die Hirten



Abb. 7 Ben 502 Die Verkündigung an die Hirten

3.3.2 B 49 Die Lobpreisung Simeons und Hannas (um1638-39)¹¹⁶

Das Sujet der Radierung, dessen Inhalt auf Lukas 2, 22-40 beruht, hat Rembrandt bereits im Jahr 1630 (B 51) radiert¹¹⁷: Tümpel verwies darauf, daß es sich hier, sowohl bei B 51 als auch bei B 49, um *Die Lobpreisung Simeons und Hannas* handelt.¹¹⁸ Die breitformatige Radierung, für die keine Vorzeichnung erhalten ist, wurde zunächst geätzt und anschließend mit Hilfe des Grabstichels und der Kaltnadel bearbeitet.

Ort des Geschehens ist ein erhöhter Platz in einem Tempel, dessen weite und dunsige Innenraumatmosphäre durch eine kunstvolle Struktur von Liniennetzen zum Ausdruck gelangt. Die mit schwerem Gewand bekleidete Figur, die zur Bildmitte herantritt, ist wegen des Stockes und des neben ihr stehenden Kindes mit der Prophetin Hanna zu identifizieren.¹¹⁹ Rechts ist Simeon als Greis mit weißem Haar und weißem Bart angeordnet. Er hält knieend das Jesuskind in seinen Armen, das sich von dem tiefschwarzen Gewand Simeons abhebt. Simeon gegenüber ist Maria als Rückenfigur knieend dargestellt. Joseph, dessen Haupt dunkel schraffiert ist, hält ein Paar Turteltauben als Opfergabe in seiner rechten Hand und mit der Linken seine Mütze.¹²⁰ Rechts hinter der Simeon-Gruppe blicken stehend weitere summarisch schraffierte Figuren nach dem Jesuskind, die zu einer feinen, fast malerisch gestalteten Säule und zu den mächtigen Rundbogen des dunklen Hintergrundes kontrastieren. Als Repousoirmotive sind zwei weitere Figuren mit einem Hund links am Bildrand angeordnet. Der tiefer gelegene linke Hintergrund, der durch den Rundbogen vom Vordergrund getrennt ist, deutet die räumliche Ausdehnung des Tempels an. In

¹¹⁶ Die Radierung hat die Maße 21,3 x 29 cm. Es sind drei Plattenzustände überliefert. Ein Gegendruck hat sich erhalten.

¹¹⁷ In der Radierung (B 51) fällt vor allem auf, daß Hanna mit Hilfe der Zeigegeste des Engels zum Jesuskind geführt wird, wodurch die Begleitung des Engels als göttliche Anweisung hervorgehoben wird.

¹¹⁸ Christian Tümpel: *Ikongraphische Beiträge zu Rembrandt, zur Deutung und Interpretation seiner Historien*. in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1968 (13) insbesondere S. 187-194.

¹¹⁹ Ebenda S.190

¹²⁰ Tümpel Nr.49: „Alle männliche Erstgeburt soll dem Herrn geheiligt heißen, und daß sie gäben das Opfer, wie es gesagt ist im Gesetz des Herrn (3. Mose 12, 8): `ein Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben´.“

dieser Vertiefung ist eine Vielzahl von Menschen skizzenhaft dargestellt, die sich miteinander unterhalten, ohne das Vordergrundgeschehen wahrzunehmen.

In der Radierung (B 49) ist die repräsentative Stellung Hannas nicht nur durch die zentrale Position, sondern auch durch weitere Motive hervorgehoben. Zunächst schweben zwei Tauben über ihrem Kopf, die als Zeichen des heiligen Geistes von einem Strahlennimbus umgeben sind. Über dem Strahlennimbus steigt ein wolkenartiges Gebilde in vertikaler Richtung empor, das das dramatische Moment unterstreicht. Nicht zuletzt treten die mit feinem Liniennetz gestalteten Lichtstrahlen eindrucksvoll in Erscheinung, die *von links oben* bis zur Mitte des Bildfeldes genau über dem Kopf Hannas reichen. Die Prophetin Hanna hält zwar einen Stock, aber ohne ihn als Hilfe beim Gehen zu benutzen. Betrachtet man die Zeichnungen (Ben 575, Ben 588, Ben 589), die für das gleiche Thema später geschaffen wurden, so ist deutlich zu erkennen, daß die 'hochbetagte' Hanna den Stock benutzt. Daher erhebt sich die Frage, warum Rembrandt den Stock funktionslos, nur als Attribut, dargestellt? Etwa deshalb, wie Tümpel gemeint hat, „weil sie den Segensgestus des Haager Bildes (Bre 547) wiederholt?“¹²¹ Diese Erklärung ist nicht plausibel, weil der Gestus des Segnens mit einem Stock ungewöhnlich erscheint. Die erhobene Handgebärde mit dem Stock kann vielmehr als Ausdruck des Erstaunens angesichts der Begegnung mit dem Christkind gedeutet werden. Dies bezeugt das begleitende Kind mit der Bibel, dessen Gesicht nicht dem Jesuskind, sondern Hanna zugewendet ist; Dieses Kind hat etwas Besonderes an der Handgebärde Hannas bemerkt (Abb. 8).¹²² In der Gestaltung Hannas wird die innere Gemütsbewegung des Erstaunens durch äußer Körper-sprache im Sinne 'der natürlichsten Bewegung' exemplarisch zur Anschauung gebracht.¹²³ Damit begreift der Betrachter, dessen Blick vermittelt der nach rechts ge-

¹²¹ Tümpel 1968 S.190: „Das Kind ist eng an die Prophetin Hanna herangerückt, es trägt eine Bibel, Hanna hält einen Stock, der etwas unmotiviert wirkt, da sie den Segensgestus des Haager Bildes wiederholt.“

¹²² In B 51 hat das kleine Mädchen, das hinter Hanna in geringer Entfernung steht, nur die attributive Funktion.

¹²³ In bezug auf Bre 560 *Die Grablegung* und Bre 561 *Die Auferstehung* hat Rembrandt geschrieben, daß er 'die meeste ende die naetuerelste beweeghelijkheid' observiert habe (Gerson 1961 S. 34). Die Deutung dieser Äußerung hat Emmens folgendermaßen erläutert: „Wanneer Rembrandt schrijft dat hij 'die meeste ende die naetuerelste beweeghelijkheid' 'geopserveert' heeft, dan bedoelde hij te zeggen dat hij zo veel en zo natuurlijk mogelijk heeft getracht lichaams- en daarmee : gemoedsbewegingen uit te beelden met de bedoeling de harten van zijn toeschouwers te bewegen. Hij streefde m.a.w. naar

richteten Positur Hannas zum Jesuskind geführt wird, daß die Prophetin gewiß im Christkind den künftigen Heiland erkannt hat. Der Moment des Erkennens wird in dieser Szene vornehmlich durch die Lichtstrahlen mit dem Symbol des heiligen Geistes expressiv gesteigert: Die göttliche Fügung wird als Erkenntnisakt zur Anschauung gebracht. In dieser Radierung hat Rembrandt die von links oben ausgehenden Lichtstrahlen in einer *fallenden* Diagonale unter Rücksichtnahme auf das Druckbild erfaßt, deren Richtung der natürlichen Anschauungslogik des Betrachters entspricht.

Die seitenverkehrte Betrachtung des Blattes erweckt den Anschein, als stände die Simeon-Gruppe im Mittelpunkt des Geschehens. Dieser Eindruck kommt durch die nahsichtige Erscheinung der Simeon-Gruppe links vorne und die Blickführung der hinter Simeon stehenden Zuschauer zustande. In diesem Zusammenhang wirkt das Herantreten der Prophetin Hanna als isoliertes Kontrastmotiv. Hannas Bezugnahme auf das Christkind wird abgeschwächt. Im Plattenbild wird die Tiefenerschließung des Tempels von links nach rechts mittels der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters hervorgehoben. Allerdings hat diese Raumerschließung keinen weiteren Sinn. Nicht zuletzt ist die anschauliche Kraft der Lichtstrahlen aufgehoben, die im Druckbild in der fallenden Diagonale zum Tragen kommt.



Abb. 8 B49 Die Lobpreisung Simeons und Hannas (Ausschnitt)



Abb. 9 Ben 899 Christus in Gethsemane

3.3.3 B 75 Christus in Gethsemane (um 1657)¹²⁴

Die breitformatige Entwurfszeichnung (Ben 899; Abb. 9) für die Radierung, dessen Thema auf Lukas 22, 39-46 beruht, hat sich erhalten.¹²⁵ In Ben 899, entstanden um 1652¹²⁶, sind Christus und der Engel etwas links von der Mitte angeordnet. Zwei schräge Striche, die von *links oben* bis zur Hauptgruppe gezeichnet sind, deuten das Herabschweben des Engels an. Der Kelch¹²⁷ steht am Boden vor Christus. Rechts unten sind die drei schlafenden Jünger und hinter ihnen weitere Figuren, die die Hässcher mit Judas andeuten sollen, angeordnet. Zwischen beiden Gruppen deuten die mit dichten, kräftigen Strichen skizzierten Bäume und Büsche einen räumlichen Abstand an. Die kompositorische Anordnung ist *seitenverkehrt* wiedergegeben, nur der Lichtstrahl und die Position des Engels sind *seitengleich* zum Druckbild angeordnet.

In der hochformatig verkleinerten Radierung, die um 1657 entstanden ist, sind die Figurengruppen differenziert im Bildraum angeordnet. Im rechten Vordergrund befinden sich Christus und der Engel auf einem pflanzenbewachsenen Plateau, wobei der in Profilansicht dargestellte Engel das Zentrum des Bildfeldes einnimmt. Die schräg von links einfallenden Lichtstrahlen lassen die Figur des Engels, die mit zarten Linien schraffiert ist, hervortreten. Hingegen ist die Gestaltung Christi mit knappen offenen Schraffuren gekennzeichnet. Der größte Teil des Körpers ist dunkel gehalten. Der samtige Schwarzton wurde durch Verwendung der Kaltnadeltechnik erzielt.

¹²⁴ Die Radierung hat die Maße 11,1 x 8,4 cm. Es ist ein einziger Plattenzustand überliefert. Gegendrucke haben sich erhalten.

¹²⁵ Zum Thema Gethsemane gibt es noch eine um 1648-50 entstandene Zeichnung (Ben 626). Ben 626 zeigt Christus in Seitenansicht, und zwar so, daß er dem Engel entgegenstürzt, der Engel aber fängt den schräg geneigten Körper auf und stützt ihn. Der zweite Engel, der den Kelch hält, ist links am Bildrand zu erkennen. *Links oben* sind die Wolken dargestellt, von denen ausgehend der Lichtstrahl mit hauchdünnen Strichen nach rechts hin angedeutet ist. Rechts im Hintergrund ist eine Architekturkulisse summarisch abgebildet.

¹²⁶ Über das Entstehungsjahr gehen die Meinungen auseinander. White 1969 p. 96 Anm. 35: "The last digit of the date is missing, though the print is generally accepted as being c.1657. Münz (225) and Benesch (899), however, date it earlier, c. 1652-3; this was disputed both by Rosenberg and Haverkamp-Begemann in their Reviews of the latter (899), who both support Hind's dating (293) of c. 1657."

¹²⁷ Das ikonographische Motiv des Kelches ist in der Radierung eliminiert. Tümpel 1986 S. 296: „Der Kelch ist kein für die Bildtradition konstitutives Motiv. Für Rembrandts ikonographischen Stil ist also nicht die Elimination des Kelches charakteristisch, sondern

Links unten sind drei schlafende Jünger - Petrus, Jakobus und Johannes - in Verkürzung wiedergegeben.¹²⁸ Im linken Hintergrund ist die von Judas angeführte Gruppe der Soldaten, die durch eine Pforte des Gemäuers eindringen, in weiter Entfernung dargestellt. Der wolkenverhangene Mond und eine schemenhafte Architekturkulisse sowie die umstehenden Bäume bleiben im Dunkel. Samtige Schwarztöne lassen auch hier auf die Gratwirkung der Kaltnaldeltechnik schließen. Stellenweise bricht der Mondschein durch die nächtlichen Wolken.

In Hinsicht auf die Gestaltung des Engels und Christi hat Tümpel auf das gleichnamige Gemälde Orazio Borgiannis verwiesen.¹²⁹ Jedoch zeigt sich die Ähnlichkeit noch deutlicher zwischen der Entwurfszeichnung (Ben 899) und dem Gemälde Borgiannis. Die Radierung Rembrandts unterscheidet sich vom Bild Borgiannis durch die Hervorhebung des Leidens Christi in nahsichtiger Anordnung. In der Radierung wird der Beistand Gottes nicht nur durch die stützende Gebärde des Engels, sondern auch durch zahlreiche schräge Lichtlinien, die *von links* etwas seitlich auf die beiden Figuren einfallen, zum Ausdruck gebracht. Trotz Unterstützung des Engels nimmt der verzweifelt ins Gebet versunkene Christus den Beistand Gottes nicht wahr: Im Vergleich zur Entwurfszeichnung wird dies durch die en face wiedergegebene Gestaltung Christi, durch den zur Seite geneigten Kopf und die geschlossenen Augen dem Betrachter ersichtlich gemacht. Das Leiden Christi wird als wesentlicher Ausdrucksgehalt ergreifend hervorgehoben.

In Entwurfszeichnung und Druckbild ist das von Lichtlinien begleitete Herabschweben des Engels fast identisch von links oben bis etwa zum Bildzentrum angedeutet. Aus dieser Tatsache ist zu schließen, daß Rembrandt die Seitenverkehrung im Gegensatz zu anderen Motiven während der Entwurfsarbeit für die Radierung nicht

die Wahl des ergreifendsten Typus, in dem das Leiden Christi durch szenische Gestaltung veranschaulicht ist.“

¹²⁸ Tümpel Nr. 92: Das Motiv 'Die Häscher kommen mit Judas durch das Gartentor', wird in den Evangelien nicht erwähnt. Wahrscheinlich ist es durch graphische Darstellungen des 16. Jahrhunderts angeregt (Vgl. z. B. Dürers Holzschnitt aus der Großen Passion).

¹²⁹ Tümpel 1986 S. 296: „Er (Rembrandt) hat den ergreifendsten Typus gewählt, der ihm wahrscheinlich durch ein Gemälde Orazio Borgiannis bekannt war, denn er hat die Hauptgruppe sowohl in der Hamburger Zeichnung als auch in der Radierung fast wörtlich entlehnt und auch die Haltung der schlafenden Jünger kaum verändert. Aber er hat die Szene im Formalen und im Ikonographischen umgewandelt.“

berechnet hat. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, die Zeichnungen¹³⁰ zum Thema der Geschichte von Hagar zu betrachten¹³¹, weil dort der Beistand Gottes durch Lichtstrahlen veranschaulicht wird. In der Zeichnung Ben 904 *Der Engel erscheint Hagar und Ismael in der Wüste* (Abb. 10) betet Hagar auf der Erde kniend. Ihre Notlage wird durch die leere Wasserflasche und den links hinten auf dem Strauch liegenden Ismael sichtbar gemacht. Der herbeifliegende Engel weist mit gestreckter Hand auf den Brunnen hin. Die Gestalt des Engels wird von Lichtstrahlen begleitet, die auch von *links oben* zur Mitte reichen und den Beistand Gottes bekunden. Die Lichtstrahlen als Erscheinungsform von Gottes Beistand, und zwar in der *von links oben nach rechts* unten fallenden Diagonale, finden sich ebenso in der Zeichnung Ben 624 *Der Engel erscheint Hagar und Ismael in der Wüste* (Abb. 11).¹³² Aufgrund dieser Beobachtung ist festzustellen, daß die Lichtstrahlen stets von links oben in das Bild einfallen.

In der Entwurfszeichnung kommt das Leiden Christi durch den räumlichen Abstand von den Jüngern zum Ausdruck. Hingegen wird diese im Druckbild durch den anschaulichen Kontrast zwischen den teilnahmslos schlafenden Jüngern und dem Leiden Christi erzeugt; insbesondere trägt die Position der Jünger, links unten neben dem Plateau, zu einem kontrastierenden Ausdruck bei. Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes wird der kontrastierende Ausdruck zwischen den schlafenden Jüngern und dem Leiden Christi abgeschwächt. Die von *links einfallenden* Lichtstrahlen, die als wesentlicher Sinngehalt im Druckbild veranschaulicht werden, kommen beim Plattenbild nicht zur Geltung.

¹³⁰ Die zu diesem Thema gehörende Zeichnung (Ben A74) wurde Willem Drost (Sumowski 1979 Bd. IV. Nr. 1200) zugeschrieben (Vgl. H. v. d. Waal: *Hagar in de woestijn door Rembrandt en zijn school*. in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1947 (I) S.144-159). Es ist bemerkenswert, daß die Lichtstrahlen in dieser Zeichnung von *rechts oben* auf die Figur einfallen.

¹³¹ Der Inhalt geht auf Gen. 21, 15-17 zurück.

¹³² Weder Ben 904 noch Ben 624 wurden als Vorstudie oder als Entwurfszeichnung verwendet.



Abb. 10 Ben 904 Der Engel erscheint Hagar und Ismael in der Wüste



Abb. 11 Ben 624 Der Engel erscheint Hagar und Ismael in der Wüste

3.3.4 B 43 Der Engel Raphael verläßt die Familie des Tobias (1641)¹³³

Das Thema *Der Engel Raphael verläßt die Familie des Tobias*, das auf Tobias 12, 19-21 zurückgeht, hat Rembrandt in einem hochformatigen Gemälde (Bre 503)¹³⁴ und in dieser Radierung aufgegriffen. Dieses Blatt ist hauptsächlich geätzt, und nur in den Schattenpartien wurde die Kaltnadeltechnik angewendet. Die Vermehrung der Schraffuren über vier Plattenzustände hinweg hatte eine zunehmende Verfeinerung des Helldunkel-Kontrasts zur Folge.

Das im Jahr 1637 entstandene Gemälde zeigt jenen Moment, in dem der Reisegefährte als Gottesengel erkannt wird und Abschied von der Familie des Tobias nimmt.¹³⁵ In gestalterischer Hinsicht entnahm Rembrandt die Darstellung des Engels dem gleichnamigen Holzschnitt von Maerten van Heemskerck (Abb. 12)¹³⁶, wobei die Bein- und Kopfwendung des Engels jedoch seitenverkehrt zur Heemskerckschen

¹³³ Die Radierung hat die Maße 10,3 x 15,4 cm. Es sind vier Plattenzustände überliefert. Ein Gegendruck hat sich erhalten. Es gibt eine Zeichnung (Ben 893), die mit dieser Radierung in Verbindung steht. Bis vor kurzem galt Ben 893 als Arbeit Rembrandts. Durch stilistische Vergleiche läßt sich jedoch eine Zuschreibung dieser Zeichnung an W. Drost rechtfertigen (Sumowski 1979 S. 4911).

¹³⁴ Die Maße des Gemäldes, das sich im Louvre in Paris befindet, betragen 66 x 52 cm. Die Technik ist Öl auf Leinwand.

¹³⁵ *Links unten* ist die Familie des Tobias vor dem bildeinwärts gerichteten Hauseingang angeordnet. Die vier Figuren, die in gedämpfter Farbgebung von Braun und Grau zeichnerisch ausgeführt sind, zeigen eine psychisch differenzierte Reaktion auf den Flug des Engels: Während der Sohn des Tobias und seine Frau erstaunt den fortfliegenden Engel beobachten, wendet das ältere Ehepaar seinen Blick von dem Engel ab. Aus innerer Ergriffenheit und Dankbarkeit sinkt Tobit mit gefalteten Händen zu Boden. Anna neigt ihren Kopf mit geschlossenen Augen zur Seite. *Rechts oben* ist ein ganzfiguriger Engel in vollem Licht dargestellt. Er ist mit großer Sorgfalt detailliert in opaken Farben ausgeführt. Das Haupt des Engels ist der Familie zugewendet: Auf diese Weise wird der Abschied von Tobias und seinen Angehörigen zum Ausdruck gebracht. Von unten nach oben steigt eine wirbelnde Wolkenmasse empor, welche die entschwebende Bewegung des Engels hervorhebt. Hinter dieser Wolkenmasse ist der landschaftliche Tiefenraum summarisch angedeutet. Zu Füßen Saras ist ein erschreckter Hund dargestellt. Der Bereich des Himmels, in den der Engel entweichen wird, ist hell beleuchtet, wodurch Rembrandt die Tiefenillusion steigert.

¹³⁶ R.R.P. A 121 Bd. III p. 238-241: "Vosmaer was the first to point out that the figure of the angel was taken, in reverse, from a woodcut by Maerten van Heemskerck; (...) The position and pose of young Tobias, kneeling behind his father and, half-raised, looking up at the angel, seem to have been inspired by Heemskerck's prototype, as is the idea of having the women standing in the doorway." (...) "The prototype for the arrangement and pose and expression of the two women in the doorway was the *Angel appearing to the shepherds* by Jan Pynas."

Gestaltung wiedergegeben wird. Was das Gemälde Rembrandts im Vergleich mit der Heemskerckschen Darstellung auszeichnet, ist die kompositorische Anordnung der Familie Tobias und des Engels, durch die die suggestive Kraft des aufschwebenden Flugs hervorgehoben wird. *Links unten* sind alle Figuren in einer einzigen Drehbewegung zusammengefaßt. *Rechts oben* ist der schräg über Tobit entschwebende Engel angeordnet, wobei Tobit und der Engel zusätzlich durch den Lichteinfall in Verbindung gebracht werden. Die Schräge *von links unten nach rechts oben*, die gemäß der natürlichen Anschauungslogik als aufsteigend erfaßt wird, bringt die aufschwebende Bewegung des Engelsflugs zum Ausdruck. Zudem wird das Schaubarmachen des bildeinwärts gerichteten Engelsfluges durch den linken Arm des Engels erzielt: Nach vorne gerichtet und stark verkürzt weicht er von der Heemskerckschen Ausführung ab.¹³⁷

Vier Jahre später im Jahr 1641 hat Rembrandt dieses Thema in einer breitformatigen Radierung wiedergegeben, in der die Ausdruckskraft der Diagonale noch wesentlich an Bedeutung gewinnt. Die Familie des Tobit ist etwas links von der Bildmitte vor dem Portal ihres Hauses bildparallel angeordnet. Links in Profilansicht ist der bärtige Tobit im Gebet auf die Knie gefallen, wobei er dem entschwebenden Engel nachblickt. In unmittelbarer Nähe des von der Blindheit Geheilten ist der Holzstock sichtbar, den er nun nicht mehr braucht. Tobias mit gefalteten Händen hält die Augen geschlossen. Zwischen Tobit und Tobias ist der Hund abgebildet. Die stehende Hanna wendet ihren Kopf mit ausgebreiteten Armen nach dem Engel. Hinter Tobias ist seine junge Frau Sara, fast von ihm verdeckt, mit etwas nach hinten geneigtem Kopf und erhobenen Händen dargestellt. Auf diese Weise drückt sie ihre Furcht angesichts des entschwebenden Engels aus. Der Familie sind in dieser Radierung mehrere Nebenfiguren zugeordnet, die jedoch ohne (innere) Teilnahme das Geschehen beobachten. Rechts vorne sind als Repousoirmotive ein Lastesel und eine Schatztruhe mit geöffnetem Deckel zu erkennen, die auf die vorausgegangene Geschichte verweisen: Am Boden neben der Truhe steht ein kostbarer Pokal, den Tobias wahrscheinlich dem Engel schenken wollte. Nur die Beine des scheidenden Engels mit seinem flatternden Gewand sind diesseits des Kreisbogens sichtbar, der sich

¹³⁷ Ebenda p. 238: "Study of the IR-photograph and X-ray of the painting shows that Rembrandt altered the position of the left arm to a greatly foreshortened version after having first - in line with his model - placed the arm stretched out towards the left."

rechts oben befindet. Von dem Kreisbogen ausgehend, sind zahlreiche Lichtlinien dargestellt, welche diagonal *von rechts oben nach links unten* verlaufen.

In der Radierung wird die Offenbarung des göttlichen Geleits nicht durch die Gestalt des aufschwebenden Engels, sondern durch die Hervorhebung des Erkennensmoments veranschaulicht. Der transitorische Moment des scheidenden Engels von der irdischen zur himmlischen Sphäre wird dadurch sichtbar gemacht, daß der Körper des Engels von den Bildrändern überschritten wird und nur noch die Beine des Engels¹³⁸ samt dem flatternden Gewand sichtbar sind. Die schräg aufwärtsgerichtete Wolkenbewegung, für die kurvige offene Schraffuren verwendet wurden, trägt dazu bei, den momentanen Charakter zu betonen. Trotz der knappen Erscheinung der Engelsgestalt fehlt keineswegs der Ausdrucksgehalt des göttlichen Geleits, weil die zahlreichen, diagonalen Lichtlinien die entfliehende Bewegung des Engelflugs begleiten. Diese den größten Bereich des Bildfeldes einnehmende Lichtführung ist so angeordnet, daß die Lichtstrahlen die in einer Dreieckskomposition gruppierte Familie umfassen. Dadurch kommt die im gleichen Moment des Engelsabfluges sich vollziehende Erkenntnis bei den beteiligten Figuren zum Ausdruck: Tobits Hinblicken mit geheilten Augen stimmt mit der Lichtlinie überein, wodurch die Heilung seiner Blindheit als Werk Gottes veranschaulicht wird. Hingegen drückt Tobias mit geschlossenen Augen die ergriffene Einsicht in die göttliche Fügung aus: Seine gebeugte Haltung in der zentralen Position des Bildes korrespondiert mit dem Strahlenbündel des Lichtes: „Im Unterschied von der mittelalterlichen Kunst aber, die zu einer gleichnishaften Darstellung transzendentaler Gehalte neigte, bestand für Rembrandt als einem neuzeitlichen Menschen die Aufgabe darin, das Schaubarmachen des primär Unsichtbaren mit den Gesetzen einer natürlichen Anschauungslogik in Einklang zu bringen.“¹³⁹

¹³⁸ Die Barfüßigkeit des Erzengels charakterisiert die Gottheit (Vgl. de Chapeaurouge 1991 S. 50-52).

¹³⁹ Pächt 1991 S.144: „Bezeichnend für Rembrandts Einstellung zu diesen Problemen sind seine Darstellungen des Erscheinens und Verschwindens von Engeln, also der Himmelsboten, jener Mischwesen, in denen das Eingreifen der himmlischen Sphären in das irdische Dasein ja schon in der alttestamentarischen Religion körperliche Gestalt angenommen hatte.“



Abb. 12 Maerten van Heemskerck, Der Engel verlässt die Familie des Tobias



Abb. 13 Ben 560 Hagar bei dem Brunnen

Im Druckbild dienen die von links unten nach rechts oben verlaufenden diagonalen Lichtstrahlen dazu, die Aufwärtsbewegung des scheidenden Engels intensiv erlebbar zu machen. Die der Komposition eingeprägte Gerichtetheit, die mit voller Spannung im Druckbild zur Geltung kommt, wird bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes aufgehoben, denn die aufsteigende Bewegung des Engels wirkt der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entgegen, wobei sich der Ausdrucksgehalt der sich im gleichen Moment des Engelfluges vollziehenden Erkenntnis der dargestellten Figuren abschwächt.

Ferner ist das Motiv mit dem scheidenden Engel als göttliches Geleit, das durch den Lichtstrahl angedeutet wird, in der Zeichnung Ben 560 *Hagar bei dem Brunnen* (Abb.13) zu beobachten: Vor dem Brunnen ist Hagar kniend und zusammen mit ihrer an das Mauerwerk gelehnten Wasserflasche dargestellt. Zwei schräge Striche, die auch *von links unten nach rechts oben* in aufsteigender Richtung wiedergegeben sind, deuten den Lichtstrahl an. Dieser Lichtstrahl und das Aufblicken Hagars suggerieren den entflohenen Gottesengel, der nicht mehr sichtbar, aber vorstellbar ist. Hagars erhobene Hände sind ein Zeichen ihrer Ergriffenheit angesichts des Wundererlebnisses.

3.3.5 B 92 Die Enthauptung Johannes des Täufers (1640)¹⁴⁰

Für die Radierung, deren Inhalt auf Matthäus 14, 3-11 zurückgeht¹⁴¹, haben sich mehrere Skizzen (Ben 477, Ben 479 und Ben 482 verso)¹⁴² erhalten: In Ben 477 ist eine einzige Figur, die mit der Gestaltung Johannes des Täufers in der Radierung fast identisch ist, dargestellt. Hingegen sind in Ben 479 verschiedene Momente der Ent-

¹⁴⁰ Die Radierung hat die Maße 12,9 x 10,3 cm. Es sind zwei Plattenzustände überliefert. Kein Gegendruck hat sich erhalten.

¹⁴¹ Zu diesem Thema gibt es noch eine frühere Radierung (B 93), die von Joris van Vliet überarbeitet wurde. In dieser Szene ist der Scharfrichter nach der Enthauptung im Begriff, sein Schwert in die Scheide zurückzustecken.

¹⁴² Die Zeichnung Ben 478 wurde einem Schüler Rembrandts zugeschrieben (Berlin II 1991 S.77 Anm. 6).

hauptungsszene vor Augen geführt. In Ben 482 sind der Henker und die knieende Figur sehr summarisch skizziert. Nach Beobachtung der Skizzen war es Rembrandt wichtig, den Moment vor dem Todesstreich einzufangen.

Im Vordergrund sind der Scharfrichter und Johannes der Täufer in voller Helligkeit angeordnet. In Dreiviertelansicht ist der Täufer in der Mittelachse der unteren Bildhälfte am Boden kniend wiedergegeben. Er trägt eine turbanartige Kopfbedeckung, und beide Arme lehnen am leicht nach vorne geneigten, unbekleideten Oberkörper. Im Gebet drücken die geschlossenen Augen gemeinsam mit den gefalteten Händen ein stilles Verharren aus. Auf dem Boden neben Johannes liegt ein Kreuzstab mit Spruchband¹⁴³, der die Überwindung des Todes symbolisiert. Hinter Johannes dem Täufer steht ein mit groben Gesichtszügen erfaßter Scharfrichter. Das Schwert hält er mit beiden Händen, die Schwertscheide trägt er an der rechten Hüfte. Sein robuster Oberkörper dreht sich bildeinwärts, und die ausgebreiteten Beine sind leicht nach vorne gebeugt. Am rechten Bildrand hält ein Mohrenknabe, dessen Blick den beiden Hauptfiguren zuwendet ist, eine ovale Schale für den Kopf des Täufers. Im Mittelgrund des Bildes ist Herodes auf einen Stock gestützt dargestellt. Er trägt einen federgeschmückten Hut und einen Umhang. Neben Herodes sind Herodias und ihre Tochter Salome, die vom Täufer überschritten wird, hintereinander angeordnet. Rechts oben befindet sich ein schräg bildeinwärts gerichteter Balkon mit zwei Säulen, zwischen denen weitere Zuschauer die Hinrichtung verfolgen.

Was Johannes den Täufer und den Henker betrifft, so zeigt die Radierung mit der Zeichnung Jan Gossaerts große Verwandtschaft.¹⁴⁴ Von anderen Darstellungen¹⁴⁵ unterscheidet sich Rembrandts Komposition dadurch, daß die Spannung des Enthauptungsmoments in höchstem Maße gesteigert wird, ohne Verlust des erzählerischen Zusammenhangs. Zunächst läßt die Körperdrehung des Scharfrichters¹⁴⁶, die

¹⁴³ als Zeichen für die Predigt und als vorausdeutendes Symbol für Christus

¹⁴⁴ Als wichtige Quelle für die Radierung verweist Krönig auf Lukas Cranachs Holzschnitt und Jan Gossaerts Zeichnung, die das gleiche Thema behandeln (Wolfgang Krönig: *Cranach und Gossaert bei Rembrandt*. in: Festschrift Dr. h. c. Eduard Trautschold zum siebenzigsten Geburtstag Hamburg 1965 S. 100-108).

¹⁴⁵ Tümpel verweist auf drei andere Werke von Frans Floris, Karel van Mander und Gerard van Honthorst, die der Komposition verwandt sind (Vgl. Tümpel Nr.72).

¹⁴⁶ An der rechten Hüfte trägt der Scharfrichter seine Schwertscheide. Dies weist auf die Linkshändigkeit des Henkers hin. Ob Rembrandt dies beabsichtigt hat, ist schwer zu

die unmittelbar bevorstehende Ausführung des Schwerthiebes evoziert, auf eine große Anspannung schließen. Die Verdunklung des Hintergrunds trägt¹⁴⁷ dazu bei, den hellbeleuchteten Scharfrichter von der dunklen Folie markant abzuheben, wodurch die Spannung auf die brutale Aktion nochmals gesteigert wird. Nicht zuletzt erzeugen die hellerleuchteten Motive eine kompositorische Verbindung¹⁴⁸, nämlich das *links oben* schräg angeordnete Schwert, die *rechts unten* ebenso schräg plazierte Schale und dazwischen als weiterer Blickfang das schwächer beleuchtete Dekolleté von Herodias. Die Position des Schwertes und der Schale suggeriert im Druckbild eine *fallende* Bewegung, die auch eine gerichtete Spannung erzeugt. Durch das Zeigelicht wird dem Betrachter verdeutlicht, daß die Anstiftung für die Enthauptung des Johannes nicht auf Herodes, sondern auf Herodias zurückgeht.

Im Druckbild entspricht dem Fall des Schwerthiebes die schräge Anordnung der einzelnen Motive, deren Richtung auch wegen der natürlichen Anschauungslogik des Betrachters als *fallend* wahrgenommen wird. Durch diese doppelt hervorgehobene fallende Bewegung wird der Moment der einsetzenden Hinrichtung unmittelbar und intensiv erlebbar. Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes wird die Komposition in der aufsteigenden Richtung wahrgenommen, wodurch die fallende Bewegung des Schwerthiebs retardierend wirkt. Dadurch wird die dynamische Spannung aufgehoben.

beantworten. Man kann jedoch vermuten, daß die Linkshändigkeit in dieser Radierung nur eine untergeordnete Rolle spielte. Vielmehr lag Rembrandts Interesse darin, die Komposition in der fallenden Bewegung zu erfassen. Hinsichtlich der symbolischen Bewertung der linken und rechten Hand ist die Linkshändigkeit des Henkers im Sinn des Bösen nicht unangebracht.

¹⁴⁷ Im Probedruck vom I. Plattenzustand wird der Hintergrund durch halbrund schließende Bogennischen sowie durch die herandringende Volksmenge gebildet. Diese Motive werden im II. Plattenzustand durch die hinzugefügte Schraffierung unsichtbar gemacht. Zudem wird die Schulter des Täufers zusätzlich schraffiert, wodurch der Oberkörper des Täufers dunkel wirkt.

¹⁴⁸ Krönig 1965 S. 107: „Die ausdrucksvolle, fallende Schräge des tödlichen Schwertes setzt sich fort in der gleichsam entgegenkommenden Schräge der das Haupt des Täufers erwartenden Schale am rechten Bildrand; sie durchschneidet damit nicht nur das Bild in seiner ganzen Breite von links oben nach rechts unten, sondern auch - in der Mitte - das Haupt der Herodias.“

3.3.6 B 83 Die Kreuzabnahme im Fackelschein (1654)¹⁴⁹

Die Radierung B 83 *Die Kreuzabnahme im Fackelschein*, deren auf Johannes 19, 38-42 beruhendes Thema Rembrandt mehrfach aufgegriffen hat¹⁵⁰, ist einer Passionsfolge Christi zuzuordnen.¹⁵¹

Die Kreuzabnahme erfolgt links oben auf einem erhöhten, stellenweise mit Gras bewachsenen Plateau. Ein Helfer hält am überschrittenen Kreuzbalken das weiße Tuch, das zu der Assistenzfigur auf der Leiter überleitet. Ein weiterer Helfer in Rückenansicht nimmt den Leichnam Christi, dessen zur Seite gefallener Kopf und Beine zu sehen sind, mit den Armen auf. Das schwere Gewicht des Leichnams Christi wird durch die Anstrengung des Helfers zum Ausdruck gebracht, der mit gebeugten Beinen am Rand des Plateaus steht, sowie durch die ausgestreckte hellerleuchtete Hand einer anderen Figur, die dem kraftlos nach unten hängenden Arm Christi entgegenkommt. Am linken Bildrand schlägt ein Helfer mit einem Hammer in der Hand einen Nagel von hinten aus dem Kreuzstamm heraus, um den rechten Fuß Christi nicht zusätzlich zu verletzen. Zwischen Kreuzstamm und Tuch hält eine weitere Assistenzfigur ein Fackellicht. Auf der seitlich angefügten Stufe des Plateaus ist ein Schädel zu erkennen.¹⁵² Im unteren Vordergrund ist die Vorbereitung zur Grablegung, an der Joseph von Arimathäa allein teilnimmt, dargestellt. Das über die Bahre gelegte Leichentuch, dessen Formgebung aus einem klaren Liniengefüge besteht, ist in stark reduzierter Helligkeit beleuchtet. Hinter Joseph von Arimathäa erscheint eine

¹⁴⁹ Die Radierung hat die Maße 21 x 16,1 cm. Es ist ein einziger Plattenzustand überliefert. Ein Gegendruck hat sich erhalten.

¹⁵⁰ In zwei Gemälden (Bre 551, 1634 und Bre 550, um 1633) und einer Radierung (B 81, 1633). Das Gemälde Bre 551 steht in Zweifel an die Eigenhändigkeit Rembrandts (Tümpel 1986).

¹⁵¹ White 1969 p. 81: "The four other etchings of this date, which can be grouped together, are larger in size and technically more elaborate. The subject of only one, *The Presentation in the Temple* (B 50), is taken from Christ's infancy, and the remainder are devoted to incidents from the end of His life, *The Descent from the Cross* (B 83), dated 1654, *The Entombment* (B 86) and an *The Supper at Emmaus* (B 87) dated 1654. (...) Technically they are closely related, since all four were primarily etched and then completed with dry point and or burin."

¹⁵² LCI Bd. IV sp. 343: „Der Totenkopf wurde zum Symbol der Sünde und ihrer Bestrafung, des Todes, die beide vom Kreuzifixus besiegt wurden.“

weitere trauernde Gruppe schemenhaft in der Dunkelheit.¹⁵³ Rechts oben scheint ein Gebäude aus dem dunklen Hintergrund aufzutauchen. Am rechten Bildrand ist eine Figur mit einem hohen Hut, die Nikodemus darstellen soll, vom Bildrand überschritten abgebildet.

In dem um 1633 entstandenen Gemälde Bre 550 *Die Kreuzabnahme*¹⁵⁴ strebte Rembrandt vor allem kompositorisch nach einer `räumlich beweglichen Anschaulichkeit`¹⁵⁵, die aus der Schrägstellung des Kreuzes und der in unterschiedlicher Bildtiefe gruppierten Figuren resultiert. Obwohl die Lichter mit den Bewegungen der Figuren je nach Raumschicht sich verbinden, erscheinen die Figuren vereinzelt. In zentraler Position hervorgehoben durch hellste Beleuchtung wirken Christus und die Abnahmegruppe statisch. Dadurch wird der Zustandscharakter des Bildgeschehens herausgestellt.

In dem früheren Gemälde sind die Verteilung des Lichtes und die Abstufung der Lichtstärke stilisierte Ausdrucksmittel, dagegen in der zwei Jahrzehnte später entstandenen Radierung durch das Fackellicht eine ganz natürliche Beleuchtungssituation vor Augen geführt. Sie verknüpft sinnfällig auch die beteiligten Figuren. Zunächst suggeriert die Überschneidung des Kreuzbalkens, der sehr exzentrisch links oben dargestellt ist, dem Betrachter die unmittelbare Nähe des Vorgangs. In dieser Komposition erfüllt das Leintuch, mit dessen Hilfe der schwere Christuskörper herabgelassen wird, eine weitere wesentliche Funktion. Das Leintuch wird durch das Fackel-

¹⁵³ Catherine B. Scallen: *Rembrandt's nocturne prints*. in: *On Paper 1997* (1) p.15-16: "Rembrandt's use of the form of the nocturne to symbolize different emotional states is one of the most original characteristics of his art. He developed the nocturne into an emotionally multivalent subject. (...) The expressive nature of the image (the nocturne in B 83) reinforces a sense of hushed sorrow- controlled, yet powerful."
Vgl. mit Boston 1980-81 p. xix

¹⁵⁴ Für dieses Gemälde gibt es einen im Jahr 1633 entstandenen Reproduktionsstich von Jan Joris van Vliet (B 81), der früher als eigenhändiges Werk Rembrandts galt. Er dürfte aber nur letzte Korrektur auf den Platten vorgenommen haben (Vgl. mit Berlin II 1991 S.161). Nach dem Vorbild von Rubens, der in Antwerpen einen kommerziellen Verlag für Reproduktionsgraphik etablierte, versuchte sich Rembrandt nur zu Beginn der dreißiger Jahre kurzfristig in dieser Richtung. Der abrupte Verzicht auf die Herstellung des Reproduktionsgraphik beruht darauf, daß Rembrandt Druckgraphik nicht nur als künstlerisch selbstständiges Darstellungsmittel betrachtete, sondern auch deren hohen Marktwert wegen der enormen Nachfrage in den Niederlande des 17. Jahrhunderts kannte (Vgl. mit Boston 1980-1981).

licht beleuchtet und so selbst zu einem Licht von höchster Helligkeit. Der beleuchtete Gegenstand wird hier zum Ausgangspunkt des Lichtes. Diese Lichtintensität des Tuches, welches unmittelbar aus der Dunkelheit hervortritt, zieht den Blick des Betrachters bezwingend auf sich. Das weiße Leintuch, das in der linken oberen Bildecke schräg angeordnet ist, dient im Druckbild dazu, die Bewegung des Leichnams Christi *herab* vom Kreuz in der *fallenden* Richtung hervorzuheben. Die prägnant motivierten Einzelaktionen, die bei den Assistenzfiguren der Kreuzabnahme zu beobachten sind, betonen nicht den Zustand des Geschehens, sondern dessen Ablauf; so zum Beispiel der noch immer angenagelte Fuß des Toten, obwohl sein Körper bereits vom Kreuz abgenommen wird. Die Verbindung zwischen der Abnahmehandlung und der Vorbereitung der Grablegung¹⁵⁶ wird zunächst durch die zum Leichnam Christi waagrecht plazierte Bahre veranschaulicht. Diese waagerechte Anordnung der beiden Motive unterbricht die straffe Führung des von der Kreuzabnahme zur Grablegung sich vollziehenden Fortgangs, wodurch der verinnerlichte Ausdrucksgehalt, das gemeinsam Bewegende, bewusst erlebbar wird. Ebenso wird die Verbindung der beiden Handlungsfolgen durch die Anordnung der Köpfe parallel zum Leintuch in einer bis zum Kopf des Joseph von Arimathäa reichenden Schräglinie hergestellt. Diese *fallende* Richtung der Diagonalkomposition *von links oben nach rechts unten*, die gemäß der natürlichen Anschauungslogik dem Betrachter einen unmittelbaren Bezug ermöglicht, macht die äußere Handlungsabfolge, nämlich das *Herabnehmen* Christi vom Kreuz und das *'Zur-Ruhe-Sinken'* in der nachfolgenden Grablegung erlebbar.¹⁵⁷ Das gemeinsam Bewegende als Ausdrucksgehalt des Bildes wird auf diese Weise anschaulich zur Geltung gebracht.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes kommt die schräg fallende Bewegung des kompositorischen Gefüges, das den fortlaufenden Vorgang zu einer Einheit

¹⁵⁵ W. Stechow: *Rembrandts Darstellungen der Kreuzabnahme*. in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1929 (91) S. 217-232

¹⁵⁶ Berlin II 1991 S. 272: „In der inhaltlichen Verschränkung von Kreuzabnahme und Vorbereitung zur Grablegung bildet Rembrandts Radierung einen ikonographischen Sonderfall.“

¹⁵⁷ Stechow 1929 S. 232: „Der tiefgelegte Vordergrund aber, zu dem sich die Last hinbewegt, dem sie vielmehr, losgelassen, durch ihre eigene Schwere zufallen würde, ist völlig ausgefüllt durch das über die Bahre gelegte Leinentuch - die Hülle, die der endgültigen letzten Bettung dient und der der Körper von selbst zustrebt; die wenigen Assistenzfiguren sind ganz ins Dunkel gelegt, so daß den ersten und letzten Eindruck das Zur-Ruhe-Sinken in ergreifender Gewalt bestimmt.“

zusammenbindet, nicht mit voller Geltung zum Ausdruck. Dadurch wird der oben beschriebene Ausdrucksgehalt der dargestellten Szene abgeschwächt. Zum Druckbild äußert sich Gaffron mit folgender Wörter: In ihm „ist unsere Stellung als Betrachter eine doppelt unangenehme: genau vor uns steht das Ende der Bahre, über die der Blick zuerst *klettern* muß, und dahinter erhebt sich die senkrechte Felsenwand, auf deren Plattform er ohne jede kompositionelle Führung `springen´ muß. Dort trifft er von unten her auf die hellerleuchteten Beine des Leichnams, das Gesicht des Mannes mit der Fackel und den Oberkörper des Mannes, der am Tuch zieht. Hier scheint uns jetzt im hellsten Licht auch der Mittelpunkt des Geschehens zu sein. Nach rechts hinüber versperrt nun der Oberkörper des Mannes, der den Leichnam trägt, räumlich den Blickweg zum Haupt Christi, und so wird man tatsächlich leicht dazu geführt, die Beine des Leichnams mit dem Oberkörper des am Tuch ziehenden Mannes in Verbindung zu bringen. (...)“¹⁵⁸ Gaffrons Beschreibung unterstellt dem Betrachter eine festgelegte Blickbahn, die mit der Wahrnehmung des Bildes nicht übereinstimmt. Es ist problematisch, für jedes Werk Rembrandts den Anlaufpunkt der Blickwanderung in der unteren linken Bildecke anzunehmen. Im Gegenteil zeigt dieses Beispiel, daß Rembrandt sehr wohl die Möglichkeit hatte, mit dem Anlaufpunkt die Blickwanderung des Betrachters zu steuern, und dies auch bewußt einsetzte. Die beabsichtigte Lichtführung des Leintuches, die optisch unmittelbar erfaßt wird, dient in dieser Komposition vorrangig dazu, die Aufmerksamkeit zu lenken. Sie setzt für den Betrachter den maßgeblichen Ausgangspunkt seiner Blickwanderung, wodurch der Sinngehalt des dargestellten Vorgangs anschaulich vermittelt wird.

¹⁵⁸ Gaffron 1950a S. 126

3.3.7 B 104 Der lesende heilige Hieronymus in einer italienischen Landschaft (um 1653-1654)¹⁵⁹

Zu dieser Radierung hat sich eine Federzeichnung (Ben 886, um 1652 Abb. 14) erhalten¹⁶⁰, die als Entwurfszeichnung gilt. Mit mehreren Abweichungen ist die Komposition der Entwurfszeichnung *seitenverkehrt* zum Druckbild ausgeführt: Das steinige Plateau des Vordergrundes, der Heilige sowie der hintere Teil des Löwen sind dunkel gehalten, wobei die Plastizität einzelner Formen mit breiten kräftigen Pinselstrichen erzielt ist.¹⁶¹ Anders als bei der Entwurfszeichnung präsentiert sich die Architekturkulisse der Radierung im Halbschatten. Die Figur des Heiligen, zu der zwei Sandalen und ein Vogel während der Plattenarbeit hinzugefügt wurden, befindet sich im Licht. Wo die Entwurfszeichnung neben der Baumruine vage einen Durchblick zeigt, ist dieser in der Radierung durch eine Baumhöhle ersetzt.

In der Radierung sitzt Hieronymus in Dreiviertelansicht links unten auf einem felsigen Boden und liest in einem Buch.¹⁶² Der Heilige, auf den das hellste Licht fällt, ist bekleidet mit einer Kutte, die skizzenhaft schraffiert ist. Zum Schutz gegen die Sonne trägt er einen Hut. Am Boden sind die abgelegten Sandalen zu sehen. Hinter Hieronymus ist ein Baumstumpf mit einem diagonal verlaufenden Ast dargestellt. Der Bereich unter dem Ast ist aufgrund der Verdunkelung, die auf einem dicht schraffierten Liniennetz beruht, nur wenig unterscheidbar. Eine Art Brett, das schräg an einem Baumstumpf lehnt, bildet zusammen mit der Baumruine eine Baumhöhle. Auf dem gestutzten Hauptstamm ist ein kleiner Vogel¹⁶³ hell dargestellt, dessen Position sich vertikal genau über dem Kopf des Heiligen befindet: „ein Symbol für die Seele, die

¹⁵⁹ Die Radierung hat die Maße 25,9 x 21 cm. Es sind zwei Plattenzustände überliefert, die auf `oatmeal papier´ und japanischem Papier gedruckt wurden. Kein Gegendruck hat sich erhalten.

¹⁶⁰ Die Entwurfszeichnung hat die Maße 26,0 x 20,4 cm.

¹⁶¹ White 1969 p. 221: “He used the loaded reed pen in thick strokes in exactly the same way as the drypoint burr was employed on the identical places in the print.”

¹⁶² Christiane Wiebel: *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance, Ikonographische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus*. Weinheim 1988 S. 123: „Die Darstellung der sich mit einem Buch beschäftigenden Heiligenfigur kann als `eine religiös bestimmte Geisteshaltung für philosophische Inhalte´ verstanden werden.“

Es wurde vermutet, daß das unmittelbare Vorbild für die Figur des Heiligen ein Stich Giulio Campagnolas *Der lesende Hieronymus* gewesen sein könnte (Vgl. Berlin II 1991 S. 254).

¹⁶³ LCI Bd.4 Sp.141

sich noch nicht in himmlische Höhe emporschwingen konnte.“¹⁶⁴ Dicht hinter dem Lesenden ist auf einem Felsvorsprung der Löwe dargestellt, dessen Körper mit regelmäßigen Schraffuren ausgeführt ist. Er ist schräg bildeinwärts angeordnet, so daß er auf die offene Landschaft ausgerichtet ist. Hingegen wendet sich der mächtig umwucherte Kopf, der durch den Grat der Kaltnadeltechnik plastisch herausgearbeitet ist, zu Hieronymus. In dieser Radierung ist der Löwe das einzige Attribut, das die Figur als den heiligen Hieronymus kennzeichnet. Rechts oben erstreckt sich eine offene Landschaft mit einer Architekturkulisse, deren Gestaltung im Vergleich zur Entwurfszeichnung präzise strukturiert ist. Das Gebäude und der Turm, die mit feinen regelmäßigen Schraffuren gestaltet sind, stehen auf unterschiedlichen Plateaus an der Bergwand, die durch den Helldunkel-Kontrast räumliche Tiefe erlangt. Bäume sind zwischen den Turm und das Gebäude eingefügt. Die Berglandschaft zeigt am rechten Bildrand eine Brücke, unter der ein Wasserfall dargestellt ist, mit weiteren sehr kleinen Figuren. Der Himmel, der über der Architekturkulisse gegenstandslos belassen ist, hat ein Pendant am felsigen Boden links unten, wo das helle Licht völlig entmaterialisiert erscheint. Ein derartiger Bildtypus, in dem die Abgeschiedenheit des Heiligen mit einer offenen Landschafts- und Architekturkulisse kombiniert ist, geht auf die oberitalienische venezianische Malerei zurück.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Wiebel 1988 S. 96

¹⁶⁵ Eine Landschaftsstudie Domenico Campagnolas, die von Rembrandt überarbeitet wurde (Ben 1369 um 1652-54), hat sich erhalten (Vgl. White 1969 p. 220). Pächt 1991 S. 229: „Es ist der Landschaftstypus einer Bergwand, die sich entlang der Bildebene aufwärts entwickelt, und seinen Ursprung in Italien hat, wo er sich besonders bei Tizian und seiner Schule, charakteristischerweise besonders wieder in graphischen Umsetzungen zeichnerischer Entwürfe, in Stichen von Domenico Campagnola und Girolando Muziano, sowie in Holzschnitten niederländischer Formschnneider nach Tizian findet.“



Abb. 14 Ben 886 Der lesende heilige Hieronymus in einer italienischen Landschaft

Die Komposition dieser Radierung beruht auf einer durch die Verteilung des Hell-dunkels gebildeten zweifachen Diagonale: Die erste fällt von der Schattenzone des Laubwerks *links oben* über den Löwen hinunter zur rechten Seite. Durch den schräg angeordneten Baumast wird die diagonale Richtung des Dunkelbereichs erweitert. Nicht zuletzt durch den Wasserfall, der *rechts unten* am Bildrand zu erkennen ist, wird die *Abwärtsbewegung* hervorgehoben. Dieser Dunkelbereich wird von der in der Gegenrichtung verteilten Helligkeit durchkreuzt. Die zweite Diagonale, die sich durch Helligkeitssprünge auszeichnet, steigt von dem in Nahsicht angeordneten Hieronymus *links unten* über das Plateau an der Bergwand *rechts oben* zum unstrukturierten Himmel auf. Im Gegensatz zur Entwurfszeichnung wird das `alternierende´ Hell-dunkel dahingehend präzisiert, daß es sowohl im Vordergrund als auch im Hintergrund wiederholt in Erscheinung tritt. Dies verleiht dem Diagonalpaar eine zusätzliche Dynamik, die die aufwärtssteigende Tiefenführung belebt.

Nach Gaffrons Ansicht ist „im Druck der Verlust jeder Distanz zur Person des Heiligen auffällig. Es widerspricht völlig der Situation, daß wir ihm in seiner Weltabgeschiedenheit mit unserem Betrachterstandpunkt so nahe rücken, ihm geradezu aufdringlich ins Gesicht unter dem breitkrepfigen Hut sehen.“¹⁶⁶ M. E. kommt das Gegenteil im Druckbild zum Ausdruck. Denn die Abgeschiedenheit des Heiligen, welche das wesentliche Motiv der Radierung ist, muß im Zusammenhang mit der inner- und außerbildlichen Ebene betrachtet werden. Die Abgeschiedenheit als Ausdrucksgehalt der innerbildlichen Ebene kommt zur Geltung durch den lesenden Heiligen und durch den Löwen, die einander den Rücken zukehren. Außerdem trägt die Abgrenzung des Bereichs um Hieronymus und den Löwen, die durch die Baumhöhle mit dem Stumpf des Hauptstammes zustande kommt, zur Weltabgeschiedenheit bei. Die außerbildliche, auf den Betrachter bezogene Ebene bringt die Abgeschiedenheit nicht nur durch die ins Lesen vertiefte Haltung des Heiligen, sondern auch durch dessen entmaterialisierte Gestaltung zum Ausdruck. Im Kontrast zum verschatteten Teil des Kopfes bzw. des Hutes sind die offenen, zarten Schraffuren der restlichen Gestalt auf die `formaflösende Wirkung´ des Lichtes zurückzuführen.¹⁶⁷ Aufgrund

¹⁶⁶ Gaffron 1950a S. 34-35

¹⁶⁷ Die Verwendung solcher Stilmittel ist jedoch bereits in B 72 *Die Auferweckung des Lazarus* (1642) zu beobachten, wo sie als Steigerung des Ausdrucksgehalts von Rembrandt mit Bedacht eingesetzt wurde.

dieser Formgebung wurde vermutet, daß die Radierung nicht vollendet ist.¹⁶⁸ In Betracht der Motive, die während der Plattenarbeit präzisiert wurden, ist jedoch diese Vermutung unwahrscheinlich: Die sich geradezu in den felsigen Boden hineinschmiegende sitzende Haltung des Heiligen¹⁶⁹ bringt seine innere Standfestigkeit zum Ausdruck. Die abgelegten Sandalen und Barfüßigkeit symbolisieren die Vorbereitung des Heiligen auf die Begegnung mit dem Göttlichen.¹⁷⁰ Aus dieser Beobachtung zur Heiligkeit der dargestellten Figuren kann man schließen, daß die konturartige Gestaltung eine andere Funktion hat: Im Druckbild wird der Blick des Betrachters durch die auffallende Helligkeit zunächst auf den Heiligen gelenkt, aber infolge der formauflösenden Wirkung des Lichteinfalls erscheint die Gestalt nicht greifbar. Die konturartige Gestaltung dient insbesondere dazu, der Figur des Heiligen einen ihr angemessenen unnahbaren Charakter zu verleihen.¹⁷¹ Dadurch wird eine Distanz zum

¹⁶⁸ Stockholm 1993 *Rembrandt's Drawings for his Prints: some Observations* (Martin Royalton-Kisch) p. 183f.: "The etching is unfinished, as is clear not only from the outline of the saint and the irrational lighting in the lion's hind quarters, but also from the branches of the tree at the top left. (...) It's first cataloguer, Gersaint, in the mid-18th century, rightly described the plate as unfinished and the drawing's foreground shading strongly suggests that Rembrandt's original intention was to complete the image."

Diese Vermutung ist auch aufgrund des Druckverfahrens Rembrandts nicht stichhaltig. White 1969 p.14: "Gradually in the late 1640's, when he became increasingly interested in richer pictorial effects, he started to vary the kind of paper he printed on, as well as the way he treated it. (...) there are, for example, at least three impressions of the second state of the *St Jerome in an Italian Landscape* (B.104) on oatmeal paper ; and they have a softer more delicate tonal effect, possibly further aided by a light tint, with a far less stark contrast than the few good impressions on white paper."

Boston 1980-1981 p.xlii: "The Quality of the impression and the condition of the paper were carefully appraised by seventeenth-century collectors."

¹⁶⁹ de Chapeaurouge 1991 S. 72: „Allgemeiner konnte in der Neuzeit - gemäß dem Christuswort von dem Haus, das fest auf einen Felsen gegründet ist - der Fels zum Symbol von Festigkeit werden.“

¹⁷⁰ Hildegard Giess: *Die Gestalt des Sandalenlösers in der Mittelalterlichen Kunst*. in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*. München 1961 S. 48: „Durch das Ablegen der Sandalen, das heißt aller dem Irdischen und Sterblichen verhafteten Dinge, wird der Gläubige würdig, heiligen Boden zu betreten und der Anschauung Gottes teilhaftig zu werden.“

de Chapeaurouge 1991 S. 50: „Man könnte meinen, daß auch die Barfüßigkeit mit dem Symbol des Erdbodens in Verbindung stünde, weil an zwei Stellen des Alten Testaments dem Menschen befohlen wird, seine Schuhe auszuziehen, da der zu betretende Ort ein heiliger sei. Dies verlangt ein Engel von Josua (Josua 5,15), und dies erwartet auch Gott von Moses (2. Mos. 3,5). Tatsächlich liegt hier aber der Glaube zugrunde, nur der Barfüßige sei rein und unbefleckt.“

¹⁷¹ Boston 1980-1981 p. 242: "The sketchy definition of St. Jerome's figure serves to heighten his fusion with the landscape. For this reason Gersaint, in the first published catalogue of Rembrandt prints, considered the print unfinished, and Bartsch adopted his opinio." Vgl. mit Anm. 168

Betrachter geschaffen, wobei der Ausdrucksgehalt, die Abgeschlossenheit des Heiligen, zur Anschauung kommt.

Die Dynamik der *aufsteigenden und fallenden* Diagonalkomposition, die Rembrandt zur sinnfälligen Gliederung des Bildfeldes nutzt, kommt bezogen auf die natürliche Anschauungslogik nur im Druckbild zur Geltung. Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes wird die aufsteigende und fallende Ausdruckskraft der Diagonalen abgeschwächt. Die Figur des Heiligen wirkt im Plattenbild wie abgedrängt in die rechte untere Ecke, wodurch der unnahbare Charakter des Heiligen aufgehoben wird. Deshalb ist die Abgeschlossenheit des Heiligen, deren Ausdrucksgehalt auf der außerbildlichen, betrachterbezogenen Ebene beruht, nicht intensiv erlebbar.

3.3.8 Bre 548 Die Kreuzaufrichtung (um 1633)¹⁷²

Die Kreuzaufrichtung, die auf Lukas 23, 33 zurückgeht, gehört zu der Passionsbildfolge, die Rembrandt zwischen 1632 und 1646 als Auftragsarbeit für Prinz Frederik Hendrick malte.¹⁷³ Für das Gemälde ist eine Entwurfszeichnung Ben 6 (recto) erhalten¹⁷⁴, die mit vereinfachter Linienführung und kräftiger Schattierung gezeichnet ist. In der Zeichnung erfolgt die Aufrichtung des Kreuzstammes in der fallenden Schräge. Die Position des Hauptmanns, dessen Silhouette stark konturiert ist, überragt die ihn umringenden Figuren. Drei Figuren nehmen am Vorgang der Kreuzaufrichtung teil. Sie sind von den anderen dadurch abgehoben, daß ihre Gestalten durch dichte kräftige Striche modelliert sind. Diese Strichführung betont den Kraftaufwand der agierenden Figuren.

Das um 1631 entstandene Gemälde zeigt über dem Erdboden mit seinen aufgeworfenen Schollen das schräg angeordnete Kreuz, an das Christus mit nach oben ausgestreckten Armen und zusammengeschlossenen Beinen angenagelt ist. An der Spitze des Kreuzstammes ist etwas gewellt der Titulus angebracht. Auf den mit einem Lententuch beschürzten Leib Christi, der in blassen Fleischtönen und dünnem Braun sorgfältig ausgeführt ist, fällt das hellste Licht. Das dornengekrönte Haupt und der

¹⁷² Die Maße des Bildes, dessen oberer Bereich seitlich abgerundet ist, betragen 96,2 x 72,2 cm. Das Gemälde befindet sich in der Alten Pinakothek in München. Die Technik ist Öl auf Leinwand.

¹⁷³ Tümpel 1986 S. 134: „Vermutlich wurde er von Huygens auf Rembrandt aufmerksam gemacht und erteilte diesem den Auftrag, eine Passionsserie zu schaffen. Die erste Bestellung umfaßte wahrscheinlich fünf Gemälde: *Die Kreuzaufrichtung* und *Die Kreuzabnahme*, *Die Grablegung*, *Die Auferstehung* und *Die Himmelfahrt*. Später kamen dann noch *Die Anbetung der Hirten* und *Die Beschneidung* hinzu.“

¹⁷⁴ Die Maße der Zeichnung, die um 1627-28 entstand, betragen 19,3 x 14,8 cm. Es gibt noch eine weitere Zeichnung Ben 83, die früher als Vorzeichnung für Bre 548 galt. Diese wird mittlerweile G. Flinck zugeschrieben (Sumowski 1979 Bd. IV S. 2147). Tümpel vermutet, daß Rembrandt sich in den Gemälden Bre 548 *Die Kreuzaufrichtung* und Bre 550 *Die Kreuzabnahme* mit Kompositionen von Peter Paul Rubens auseinandersetzte, die ihm vermutlich durch Stiche bekannt waren (Tümpel 1986 S.135-136). Doch wurde der von Jan Witdoeck reproduzierte Stich 1638 datiert. Die Komposition Rembrandts beruht allem Anschein nach auf einer um 1610 entstandenen Ölskizze von Rubens (Julius S. Held: *The oil sketches of Peter Paul Rubens*. Princeton/New Jersey 1980. vol. I, nr. 349; pl. 343), die mit der Zeichnung Ben 6 eine große Verwandtschaft zeigt: so z. B. durch den niedrig angeordneten Kreuzstamm, durch die erhöht positionierte Hauptmann-Gruppe und durch den Einsatz des Riemens, der für die Aufrichtung des

Blick sind zum Himmel gerichtet.¹⁷⁵ Der leicht offene Mund kündigt von Qualen, die das Gesicht gezeichnet haben. Links unten richtet ein Soldat mit Hilfe eines Riemens den Kreuzstamm auf. Sein helmbedeckter Kopf ist zwischen den ausgestreckten Armen sichtbar, und die gekrümmten Beine drücken gegen den unteren Schaft des Kreuzes. Rechts hinter dem Kreuz stemmen im Schatten zwei weitere Figuren, die in Braun und Dunkelgrau dargestellt sind, den Hauptstamm nach oben. Einer von beiden streckt seinen Körper, so daß dieser eine Gegenbewegung zum Kreuz bildet. Sein geöffneter Mund drückt die körperliche Anstrengung aus. Ein anderer stützt das Kreuz mit seiner Schulter. Sein Gesicht ist wie das des Soldaten zwischen den Armen verborgen. Zu Füßen Christi ist in unmittelbarer Nähe eine Assistenzfigur angeordnet, der Rembrandt seine eigenen Züge verliehen hat.¹⁷⁶ Mit beiden Armen umgreift die Figur den Kreuzstamm. Rechts neben dem Kreuzstamm ist ein leicht beleuchteter Spaten zu sehen. Hinter der Kreuzaufrichtungsgruppe sitzt der Hauptmann in orientalischer Kleidung auf einem Pferd, dessen Kopf vom Kreuz überschritten wird. Er hält den Kommandeursstab in seiner rechten Hand. Sein fordernder Blick ist dem Betrachter zugewendet. Links im Hintergrund sind der spottende Hohepriester und die Schriftgelehrten dargestellt. Einer von ihnen blickt mit offen ausgestreckten Armen aus dem Bild heraus. Rechts im Hintergrund sind Schächer zu erkennen, die zusammen mit Jesus gekreuzigt werden. Der in Dunkelgrau gehaltene Hintergrund zeigt undeutlich noch weitere Soldaten und die Zuschauergruppe. Unterhalb des abgerundeten Bildrandes sind stellenweise die Spuren einer Architekturkulisse und Wolkenmassen erkennbar. Der größte Teil des oberen Bildbereiches ist jedoch leer belassen. Dieser leere Raum des Bildes trägt dazu bei, den Blick auf die Figur Christi zu lenken, die sich am Kreuz vor dunklem Hintergrund abhebt.

Trotz der angefertigten Entwurfszeichnung, die auf einer Ölskizze von Rubens beruhen soll, wählte Rembrandt für die endgültige Komposition eine andere Lösung:

Kreuzstammes verwendet wurde. Diese Zeichnung diente dem Triptychon, das sich in der St. Walburgis-Kirche in Antwerpen befindet, als Modello.

¹⁷⁵ Die Röntgenuntersuchung hat gezeigt, daß in früheren Stadium der Blick Christi auf den Zuschauer gerichtet war (Vgl. R.R.P. A69 Bd. II S. 315). 'Der Blick zum Himmel' meint die symbolische Wiedergabe von Gottesnähe (Vgl. de Chapeaurouge 1991 S. 53-54).

¹⁷⁶ H. Perry Chapman: *Rembrandt's Selbstportrait*. Princeton 1990 S.113: "Rembrandt's inclusion of himself is a personal and emotional profession of faith. It is also a statement

„Ihm (Rembrandt) wird auch nicht unbekannt gewesen sein, dass für den Statthalter, wie überhaupt für die gebildeten Liebhaber jener Tage, Rubens' Kunst das Ideal der großen *Historie* darstellte. Rembrandt muss erwartet haben, dass der Auftraggeber seine Interpretation an der des Rubens messen würde.“¹⁷⁷ *Die Kreuzaufrichtung* Rembrandts ist nicht nur deshalb eine interessante Komposition, weil sie mit dem Anspruch einer ‚Idealkonkurrenz‘¹⁷⁸ das Vorbild von Rubens¹⁷⁹ aufgreift. Sie ist es auch deshalb, weil an ihr der unterschiedliche Umgang beider Künstler mit der Links-Rechts-Problem exemplarisch zu beobachten ist.

Eine mit der Komposition von Rubens vergleichende Analyse verdeutlicht, weshalb Rembrandt die kompositorische Ausrichtung anders als in der Entwurfszeichnung gestaltet hat. Dem Modello¹⁸⁰ gegenüber hat Rubens eine Reihe von Veränderungen vorgenommen: Im Gemälde wurden Kreuz und Gekreuzigter steiler wiedergegeben als auf der Ölskizze¹⁸¹, wobei das Kreuz *genau* von links oben nach rechts unten die *fallende* Diagonale bildet. Die staatliche Gewalt, die den ‚herkulischen Kraftaufwand der stiernackigen Schergen in ihren bunten Kleidern und ledernen Muskelpaketen‘ zum Ausdruck bringt, kontrastiert mit einem duldsamen Leiden des Körpers Christi.¹⁸² Der Hintergrund wurde durch dicht bewaldete Felsen ersetzt. In dieser Kompo-

that, by virtue of its being in a well defined convention of protestant confessional expression, proclaims not at the painter's individuality but his identity with all men.“

¹⁷⁷ Horst Gerson: *Rembrandt. Gemälde*. Gütersloh. 1969 S. 46

¹⁷⁸ In der kunsttheoretischer Grundauffassung des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden wurde es legitimiert, daß ein Künstler aus der entlehnter Motive eines berühmten Vorgänger seine eigene Bildlösung findet (J.A. Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht 1968. S. 112-113). Vgl. mit Grohé 1996 S.64-68

¹⁷⁹ siehe die Analyse Bre 463 *Die Entführung der Proserpina* (um 1631).

Rembrandts Interesse für die Kompositionen von Rubens zeigt sich auch durch die folgende Tatsache: „Rembrandt assembled an entire album of *proefdrukken* (proof impressions) of engravings after Rubens and Jacob Jordaens.“ (Boston 1980-81 *Printmaking in the Age of Rembrandt*. p. xliii.) „Artists and connoisseurs, for example, required prints to keep abreast of the latest developments throughout Europe. Painters, sculptors, and designers called upon engravers to broadcast their inventions to an international audience.“ (Ebenda p. xxix)

¹⁸⁰ siehe Anm.174

¹⁸¹ Bei der Ölskizze kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Kraft der Schergen, die in der Pariser Ölskizze das Kreuz zu stemmen versuchen, nicht mehr ausreicht, den schweren Stamm aufzurichten (Held 1980 p.480: „One change may have been the result of a purely practical consideration. Although there is a great deal of physical exertion in the Louvre sketch - the seven men pushing, pulling, and lifting with all their might - the success of their efforts is very much in doubt.“).

¹⁸² O. von Simson: *Peter Paul Rubens (1577-1640)*. Mainz 1996 S.122 : „Warnke weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Justus Lipsius in einer Abhandlung eine Paral-

sition wirkt das Emporstemmen des Kreuzstammes trotz des enormen Kraftaufwandes fallend, wodurch der gewaltsame Vorgang der Kreuzaufrichtung dramatisch veranschaulicht wird.

Erstaunlicherweise wurde die Aufrichtung des Kreuzes in dem von Jan Witdoeck reproduzierten Stich des gleichen Themas (1638), für den Rubens die Stechervorlage angefertigt hat, in der aufsteigenden Diagonale wiedergegeben: „Wenn es Rubens Absicht war, mit Hilfe der Druckgraphik seine Gemälde auch denjenigen bekannt zu machen, die sie nicht im Original sehen konnten, so ist allerdings seine Unempfindlichkeit gegenüber dem Rechts-Links-Problem ein überraschendes Phänomen. (...) Es kann nicht Rubens' Hauptanliegen gewesen sein, möglichst genaue und in allen Details korrekte Vervielfältigungen seiner Kompositionen verbreiten zu lassen, denn das hätte die Einhaltung der Richtungsbezüge, d. h. eine seitenrichtige Wiederholung der Vorlagen, erfordert.“¹⁸³ Es ist auch unwahrscheinlich, daß Rubens wegen der fallenden Richtung des Kreuzstammes den Stich *Die Kreuzaufrichtung* seitenverkehrt zum Gemälde reproduzieren ließ.¹⁸⁴ Wenn dies der Fall wäre, dann hätte er in den anderen Beispielen, in denen die Einhaltung der Richtungsbezüge eine wichtige Rolle spielt, einen solchen Aspekt ebenfalls berücksichtigt.¹⁸⁵ In erster Linie ging es Rubens um die malerische Wiedergabe seiner Bilder, die er mittels des linearen Mediums der Druckgraphik erzielte, d. h. um die Wirkung seiner Bilderfindung in der



lele zwischen Kreuz und Siegeszeichen zieht. Rubens mag diese Stelle gekannt haben, doch ist das Verständnis der Kreuzigung als Sieg über den Tod, des Kreuzes als christlichen Siegeszeichens uralte christliche Tradition. Im Modello wird dieser Gedanke noch nicht anschaulich, erst in dem Gemälde ist er durch das Hinauf der Komposition vergegenwärtigt.“

¹⁸³ Ingeborg Pohlen: *Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt*. München/Scaneg 1985 S.155

¹⁸⁴ Anhand ihrer Beobachtungen von 57 reproduzierten Rubens-Kupferstichen weist Pohlen darauf hin, daß Rubens die fünf seitenrichtig ausgeführten Stiche mit Bedacht in dieser Form anlegen ließ: „Der Gebärdenreichtum und die Rechtshändigkeit der dargestellten Personen spielten eine große Rolle, wichtiger noch waren die Gerichtetheit und die Geschlossenheit der Komposition, die Bezüge innerhalb der Szene und zum Betrachter. Weniger einsichtig aber ist die Tatsache, daß Rubens es bei diesen fünf seitenrichtigen Stichen beließ. Unfähigkeit oder Unkenntnis können nicht der Grund gewesen sein, weder auf der Seite des Meisters noch auf der der Stecher (Ebenda S.160).“

¹⁸⁵ Im Zusammenhang mit der Links-Rechts-Problem hat Pohlen die weiteren kritischen Beispiele von Rubens erläutert (Ebenda S.161-168). „Es wird schwer fallen, überzeugende Argumente zu finden, die ersichtlich machen würden, warum ausgerechnet und nur die genannten fünf Blätter ihre Ursprungsgemälde seitenrichtig wiederholen. So erscheint diese Auswahl Rubens' doch sehr willkürlich.“ (Ebenda S.170)

Schwarzweiß-Kunst der Druckgraphik, in der `der Effekt in Rubens' Sinne farbiger' erschien.¹⁸⁶

Im Gegensatz zur Entwurfszeichnung hat Rembrandt in dem Gemälde den Kreuzstamm in einer *aufsteigenden* Diagonale erfaßt, die die Hauptgerichtetheit der Komposition bildet. Die gerichtete Spannung dieser Komposition wird nicht nur durch den diagonal angeordneten Kreuzstamm erzeugt, sondern ebenso durch das figürliche Gefüge, denn die Köpfe der Gestalten schließen sich in einer schrägen Linie vom helmbedeckten Kopf des Soldaten über die angenagelten Füße zum Helfer hinter dem Kreuzstamm zusammen. Eine weitere gegenläufige Schräglinie erstreckt sich vom Hauptmann über die Assistenzfigur bis zum Griff des Spatens, der durch die Beleuchtung die Funktion eines Blickfangs erhält. Zum einen unterstreicht diese szenische Verknüpfung die räumliche Tiefenwirkung, zum anderen werden die Diagonalen, die sich zu Paaren geordnet in den angenagelten Füßen Christi schneiden, in ihrer labilen Wirkung dadurch verstärkt, daß sie im Verhältnis zur Horizontalen eine asymmetrische, unausgewogene Position innerhalb des Bildfeldes einnehmen:  statt . Diese Besonderheit der Gefüge dient dazu, dem Vorgang der Kreuzaufrichtung eine gesteigerte dramatische Spannung zu verleihen.

Obwohl die Aufrichtung des Kreuzes in der aufsteigenden Diagonale gemäß der natürlichen Anschauungslogik des Betrachters angeordnet ist, vollzieht sich die Aktion des Aufrichtens nicht im raschen Zug. Die im Halbkreis gekrümmte Körperhaltung des Soldaten zeigt eine nach links vorne gerichtete Kraftanwendung unter höchstem Aufwand. Diese Richtung wird durch zwei weitere Helfer, die den Kreuz-

¹⁸⁶ Vgl. mit Pohlen 1985 S.176 f.

Boston 1980-81 p. xlv-xlv : "Seventeenth-century collectors applied the criteria of print connoisseurship in evaluating an individual impression. (...) Several authors maintained that the most successful reproductive prints conveyed a clear idea of the tonal harmony and coloration of the original painting. (...) A capacity to describe pictorial qualities in black and white was indispensable to an engraver working after the supreme colorist, Peter Paul Rubens."

Pohlen 1985 S.171-172: „Aber nicht nur dieser rechtliche Aspekt (Um die Stiche seiner Werkstatt vor Nachahmung und Kopie zu schützen hat Rubens die dreifachen Privilegien erhalten) wird für Rubens wichtig gewesen sein, als selbstbewusstem Künstler und indem er den Wert seiner Arbeiten und seines Namens zurecht auch selbst als Garant für Qualität einschätzte, war ihm der Marktwert auch seiner graphischen Produktionen natürlich bewusst. (...) Das dreifache Privileg war somit ein unzweifelhafter Hinweis für jeden Sammler und Liebhaber der Druckgraphik.“

stamm von rechts hinten aus Tiefe heraus stützen, unterstrichen. Die Kraftanwendung der stämmigen Helfer und des Soldaten, dessen Helm und Brustharnisch die martialische Gewalt symbolisieren, veranschaulichen den grausamen Vorgang. Dem Vorgang entsprechend wird das Leiden Christi in expressiver Steigerung vor Augen geführt. Diese nach links vorne suggerierende Bewegungsrichtung der Komposition, die durch die Exekutivmacht der Soldaten und Helfer hervorgerufen wird, wirkt der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entgegen, weshalb der Vorgang des Aufrichtens *retardiert* erscheint. Die retardierende Wirkung dient insbesondere dazu, den verinnerlichten Ausdrucksgehalt der martialischen Gewalt beim voranschreitenden Prozeß der Kreuzaufrichtung spannungsvoll hervorzuheben. Diese intendierte Wirkung der Bildkomposition verdeutlicht, weshalb Rembrandt die kompositorische Ausrichtung anders als in der Entwurfszeichnung gestaltet hat.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung der Komposition entsteht der Eindruck, als würde der Blick des Betrachters die Aufrichtung des Kreuzstammes unterstützen: Man identifiziert sich eher mit den Tätern als mit dem Opfer, da der Blick des Betrachters, der das Aufrichten des Kreuzes in fallender Richtung erfaßt, nicht mehr bei der Gestalt Christi, sondern bei den Figuren der Kreuzaufrichtung endet. Die enorme Kraftanwendung des Soldaten und der beiden Helfer kommt nicht intensiv zum Ausdruck, wobei der Ausdrucksgehalt des gewaltsamen Vorgang abgeschwächt erscheint. Außerdem scheint sich bei der seitenverkehrten Ansicht der dargestellte Körper Christi vom Betrachter abzuwenden.

4 Die inhaltvermittelnde Funktion der Links-Rechts-Asymmetrie in ausgewählten Werken Rembrandts¹⁸⁷

Im folgenden werden Werke mit einer inhaltsvermittelnden Funktion ihrer Links-Rechts-Asymmetrie in Betracht gezogen. Charakteristisch für die Links-Rechts-Asymmetrie ist sowohl das Anschauungsgewicht eines Bildmotives, das je nach seiner Position auf den Betrachter unterschiedlich wirkt¹⁸⁸, als auch die Anordnung mit den Möglichkeiten der Ausrichtung von links nach rechts bzw. umgekehrt: Die kompositorische Ausrichtung ergibt sich aus Blicken, Haltungen und Gesten der dargestellten Figuren sowie aus dem jeweiligen Handlungszusammenhang. Die beiden Faktoren, das Anschauungsgewicht und die Ausrichtung einer Komposition, lassen sich in einem Werk jedoch nicht exakt getrennt betrachten, da sie in unterschiedlicher Gewichtung zusammenwirken.

Die Wechselbeziehungen zwischen der kompositorischen Links-Rechts-Asymmetrie und der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters, die in den angeführten Werken der folgenden Kapiteln zu beobachten sind, haben entweder einen retardierenden oder einen dynamisierenden Effekt für das Betrachterempfinden.¹⁸⁹ Beide Effekte verdeutlichen den Ausdrucks- und Sinngehalt einer Szene wesentlich.

¹⁸⁷ Die Auswahl der Kompositionen, die in den folgenden Kapiteln in Betracht gezogen werden, hat keinen abgeschlossenen Charakter, der z. B. durch die Gattung oder die Schaffensperiode gekennzeichnet werden könnte. Bei der Auswahl der Werke wurde vor allem die unterschiedliche Wirkung der Komposition berücksichtigt, die für die Verdeutlichung des Sinngehalts von großer Bedeutung ist.

¹⁸⁸ „Zwei Eigenschaften von Sehgegenständen haben einen besonderen Einfluß auf das Gleichgewicht: Gewicht und Richtung.“ (Arnheim 1978 S. 26) Ein wichtiger Faktor, der auf das Gewicht Einfluß nimmt, ist die Raumlage. Das Gewicht eines Bildgegenstandes wirkt je nach seiner Position im Bildfeld unterschiedlich. Die Richtung wird von mehreren Faktoren bestimmt, wie z. B. räumliche Tiefe, Größe, ein spezifisches Interesse, Isolierung und Form u.s.w. .

¹⁸⁹ Warncke 1987 S. 295-323: „Im Prinzip des gelenkten Blicks werden die Sehgewohnheiten für den Kommunikationsvorgang zwischen Bild und Betrachter funktionabel gemacht (S. 305). (...) Blicklenkung als Mittel der Rhetorik des Bildes begnügte sich nicht mit dem Einsatz kompositorischer Anordnungsweisen, die den Erwartungen der Sehkonventionen entsprachen. Vielmehr wurde im weiteren Verlauf der Epoche gerade aus einer Mischung von adäquaten und inadäquaten Ordnungen heraus eine Steigerung der Überzeugungskraft bildlicher Ansprache erreicht (S. 317).“

4.1 Retardierender Effekt der Links-Rechts-Asymmetrie

4.1.1 B 39 Joseph und Potiphars Weib (1634)¹⁹⁰

Die dargestellte Szene geht auf Gen. 39,7-12 zurück. Den kulminierenden Moment dieser Perikope hat Rembrandt in großer Drastik vor Augen geführt: Potiphars Weib versucht, Joseph zu verführen. Sie zieht, auf dem Bett liegend, Joseph zu sich, der sie abwehrt und zu flüchten versucht.

Tümpel hat darauf hingewiesen, daß Rembrandt für diese Radierung einen Kupferstich von Antonia Tempesta benutzte.¹⁹¹ Rembrandts Interpretation der Geschichte ist jedoch eigenständig in gestalterischer und kompositorischer Hinsicht, wie White bereits erkannte: Sie zeichnet sich aus durch eine diagonale Disposition der beiden Figuren, deren Anlauf rechts vom Bettpfosten ausgeht.¹⁹² Aus dem Tempesta-Stich lassen sich daher für die Links-Rechts-Thematik bei Rembrandt keine Folgerungen ziehen.

Auf der rechten Seite der 1634 datierten Radierung ist das Bett schräg bildeinwärts angeordnet. Es nimmt mit Pfosten und Vorhang über die Hälfte des Bildfeldes ein: Der sorgfältig gestaltete Bettpfosten, der im Vordergrund die vertikale Richtung betont, kontrastiert mit dem grob schraffierten Vorhang, der über dem Kopfbrett des Bettes zusammengeschoben ist. Die rechts und im Hintergrund sichtbaren Wände sind mit einem dichten bzw. lockeren Liniennetz ausgeführt; dadurch wird eine räumliche Tiefenführung erzeugt. Die gemusterte Bettdecke ist infolge der heftigen Bewegung der Frau zu Boden gegelitten. Unter dem Bett ist das Nachtgeschirr zu sehen. Auf dem Bett ist Potiphars Weib mit nacktem Unterleib schräg liegend dargestellt: Ihr durch das Nachthemd verhüllter Oberkörper richtet sich nach links, hinge-

¹⁹⁰ Die Radierung hat die Maße 90 x 115 cm. Es sind zwei Plattenzustände überliefert. Ein Gegendruck hat sich erhalten.

¹⁹¹ Tümpel Nr.19

¹⁹² White 1969 p. 36: "The noticeable diagonal disposition enhances the telling of the story, and shows how the artist adapted a common feature of composition at this time to suit his own illustrative purposes. We read it in the same sequence, from the bed post in the foreground to the naked women, her face and grasping arms so expressive of her wishes, and finally to the reluctant Joseph struggling to get to the door of the room behind him."

gen ist der entblößte Unterleib nach rechts gedreht. Ihr linker Arm greift energisch nach dem Ärmel von Josephs Mantel. Diese gewundene Körperhaltung der Frau hebt die Spannung des Moments hervor: „Die Entblößung wird hier zur Bloßstellung und `entlarvt` Potiphars Frau.“¹⁹³ Die Körperhaltung der weiblichen Figur suggeriert eine nach rechts unten ziehende Bewegung. Joseph hingegen sträubt sich in der ausgreifenden Schrittstellung gegen das Begehren der Frau - als sei er eben an das Bett gerufen worden. Sein seitlich nach hinten geneigter Kopf und die ablehnende Gestik beider Hände zeigen seine resolute Abwehr. Das Licht fällt von links oben auf die beiden Figuren. Josephs Schlagschatten ist auf dem leer belassenen Boden und auf der Bauschung des Ärmels von Potiphars Frau sichtbar.

Im Kontrast zum verdunkelten Bett sind Tisch, Tischdecke und Tür mit skizzenhaft lockeren Schraffuren ausgeführt. Im Hinblick auf die unterschiedlich dargestellte Umgebung beider Figuren hat White darauf hingewiesen, daß Rembrandt durch die Licht-Schatten-Anlage eine moralische Bewertung intendiert habe: Die sündhafte Frau hebt sich vor dem Dunkel der Bettstatt ab und Joseph steht im Hellen.¹⁹⁴ Im nicht idealisierten entblößten Unterleib und im Nachtgeschirr ist ein derb veristisches Stilmittel zu erkennen, wie es vom jungen Rembrandt hin und wieder angewendet wurde.

Der Leib von Potiphars Frau bildet zusammen mit der oberen Körperhälfte Josephs eine Diagonale, in der sich die heranziehende bzw. fliehende Körperbewegung verdeutlicht. Die der Diagonale entgegengesetzten Formen erzeugen eine dynamische Spannung, die den drastischen Ausdrucksgehalt der Verführung intensiviert. Die vom rechten Vordergrund ausgehende Gerichtetheit der Komposition läuft der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters von links nach rechts entgegen, was dazu führt, daß Josephs Bewegung zu *retardieren* scheint. Dadurch kommt seine Bedrängnis, sein Auflehnungswille gegen die Verführung, effektiv zur Anschauung. Durch die entgegengesetzte Gerichtetheit von Potiphars Weib und die räumliche Anordnung des Bettgestells neigt der Blick des Betrachters zu einem längeren Verweilmo-

¹⁹³ Tümpel Nr.19

¹⁹⁴ White 1969 p.36: "The moral choice, interpreted in highly physical terms, is underlined by the contrast between the light background behind Joseph and the murky shadows

ment auf der rechten Seite des Bildes. Hierdurch wird die überwältigende dunkle Versuchung deutlich hervorgehoben.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Bildes wird der Blick wegen der von links ausgehenden Gerichtetheit zu schnell vom massiven Körper der Frau zu Joseph geführt, was den Anschein erweckt, als würde die weibliche Figur von ihrem Lager herabgezogen. Die verschraubte Körperdrehung der Frau kommt weniger zur Geltung, wobei ihre Wendung aus dem Bettschatten heraus nicht als Konfrontation erlebbar wird. Die Ausrichtung des Plattenbildes, die der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entspricht, wird auch durch Josephs Abwendung im Oberkörper und dem Kopf sehr stark hervorgehoben. Dabei tritt eine aktionistische Dynamik zutage, die Josephs Not- bzw. Konfliktsituation im Unterschied zum Druckbild der Radierung nicht effektiv zur Geltung bringt.

4.1.2 B 40 Der Triumph des Mordechai (um 1641)¹⁹⁵

Das Thema der um 1641 entstandenen Radierung geht auf Esther 6, 11-14 zurück.¹⁹⁶ Zu der Radierung hat sich eine Entwurfszeichnung (Ben 487, um 1640 Abb. 15)¹⁹⁷ erhalten, deren Komposition *seitenverkehrt* zum Druckbild angelegt ist: Die Menschenmenge, die mit breitem Strich summarisch, aber markant gezeichnet ist, nimmt die linke Seite ein. Der unter freiem Himmel voranschreitende Reiterzug mit der vor ihm knienden Figur ist auf der rechten Seite angeordnet. Das Motiv der zwei Zu-

enclosing the temptress's bed. In this play of dark area against light, Rembrandt reveals the pictorial possibilities of his etching."

¹⁹⁵ Die Radierung hat die Maße 17,4 x 21,5 cm. Es ist ein einziger Plattenzustand überliefert. Gegendrucke haben sich erhalten.

¹⁹⁶ Der König Ahasver gibt Haman den Befehl, Mordechai einen Triumph zu bereiten. Haman nimmt Gewand und Pferd, kleidet Mordechai ein, führt ihn auf dem Pferd über den Platz der Stadt und ruft aus: So geht es einem Mann, den der König besonders ehren will.

¹⁹⁷ Zu diesem Thema gibt es noch eine verschollene Zeichnung Ben 1 (Bremen 1997 S. 244 Nr. 1348), die Rembrandt nach dem Vorbild Pieter Lastmans um 1635 angefertigt hat.

schauer über einem Torbogen rechts oben ist seitengleich zur Radierung dargestellt. Ein Zentralbau befindet sich im Hintergrund.

Auf der linken Seite sind die beiden Hauptfiguren, Haman und Mordechai, angeordnet. Mit dem Zeigegestus der offenen Arme steht der Turbanträger Haman vor dem Pferd, auf dem Mordechai reitend dargestellt ist.¹⁹⁸ Mit der Rechten hält Mordechai ein Zepter als Symbol der Macht, das genau über dem Kopf Hamans angeordnet ist. Der Reiterzug wird von zwei niederknienenden gerüsteten Soldaten links unten aufgehoben. Ihre dunkel schraffierte Gestaltung, erzielt durch die Kaltnadeltechnik mit Gratwirkung, drückt Standfestigkeit aus. Neben dem Pferd versucht eine Figur, die zur Schutzmacht des Zuges zählt, den Weg für den Reiterzug freizumachen. Die rechte Bildhälfte wird von der Menschenmenge erfüllt, die mit Begeisterung auf den Reiterzug reagiert. Sie zeigt ihre Verehrung in individuellen Einzelaktionen: Ehrfürchtig kniet eine im Gebet dargestellte Profilfigur vor Mordechai. Ein anderer, der dem Kupferstich Lukas van Leydens *Der Triumph des Mordechai* (1515) entlehnt ist, lüftet seinen Hut. Eine weibliche Rückenfigur mit einem Kind auf dem Arm wendet ihren Kopf dem Reiterzug zu.¹⁹⁹ Hinter dem Pferd in die Enge gedrängt, verbeugt sich ein bärtiger Mann in einer verschraubten Bewegung. Eine weitere Figur hält sich erhöht an einer Säule fest, um so den Reiterzug besser beobachten zu können. Zwei bellende Hunde spiegeln die erregte Stimmung der Szene wieder. Der Lichteinfall auf die Menschenmenge trägt dazu bei, die Aufrührstimmung unter den Menschen hervorzuheben. Rechts oben ist eine bildeinwärts angeordnete Schauarchitektur mit massiven Säulen und hohen Postamenten dargestellt. Von dort beobachten Esther und Ahasver die triumphierende Prozession. Im linken Hintergrund ist ein Teilstück eines Triumphbogens dargestellt, der während der Plattenbearbeitung hinzugefügt wurde. Die Kontur des Triumphbogens umrahmt Mordechai und den hinter dem

¹⁹⁸ Rembrandts Entscheidung, auf Mordechais Haupt nicht die Krone zu zeichnen, die der kanonische Bibeltext vorschreibt, kann als Hinweis auf die Ablehnung des katholischen Königtums (Spanische Katholiken) in den nördlichen Niederlanden gesehen werden (Vgl. Shelly Perlove: *An Irenic Vision of Utopia: Rembrandt's Triumph of Mordecai and the New Jerusalem*. in: ZfK. 1993 (I) S. 49).

¹⁹⁹ Es gibt eine Zeichnung Ben 732 für diese weibliche Rückenfigur (Vgl. White 1969 p. 49: "When he came to draw on the plate he must have had the sketch at hand since the mother and child appear only slightly modified, and in reverse, on the extreme right of the print.").

Bogengang sichtbaren Tempel²⁰⁰, dessen Kuppel durch Rippen gegliedert ist. Mordechai und der Triumphbogen werden so miteinander in Verbindung gebracht. Unter dem Bogengang sind mehrere Lanzen und Köpfe in dunklen Schraffuren dargestellt, welche den Anschein einer herannahenden Menschenmenge erwecken sollen.

Zu Recht hat Haverkamp-Begemann auf die Parallelität zwischen dieser Radierung und dem im Jahr 1642 entstandenen Gemälde Bre 410 *Die Nachtwache* hingewiesen: In beiden Werke symbolisiert das Motiv des Torbogens²⁰¹ in der Mitte der Komposition den Triumph. Das Sujet widmet sich in beiden Fällen Personen und Gruppen, die historisch gesehen eine Beschützer- oder Rettungsrolle übernehmen: so wie die Amsterdamer Bürgerwehrschutz vor den Spaniern bot, hat Mordecai das jüdische Volk vor dem Anschlag Hamans bewahrt.²⁰² Darüber hinaus ist eine noch entscheidendere Analogie zwischen beiden Werke zu beobachten, nämlich die asymmetrische Anordnung der Hauptfiguren, die unter dem Triumphbogen abgefangen sind. In der ursprünglichen Fassung des Gemäldes (Abb. 16)²⁰³ hat Rembrandt die beiden porträtierten Personen – Kapitän Frans Banning Cocq und Leutnant Willem van Ruyten-

²⁰⁰ Dieses Gebäude wurde als der `dritte Tempel` in Jerusalem interpretiert. Perlove 1993 p. 47-49: "The legendary relationship between Mordecai and the Temple reconstruction is reaffirmed in contemporary Jewish works, one example being the *Conciliador* of 1632 Rembrandt's friend and patron Rabbi Menasseh ben Israel (1605-57), which discusses the return of the tribes of Benjamin and Judah to the Sacred City. (...) Rembrandt was aware of the special significance of the Jerusalem theme and the Esther story in Dutch culture. Proudly referring to themselves as Israelites, the artist's countrymen commonly referred to Amsterdam and the United Provinces as the New Jerusalem, the biblical promised Land."

²⁰¹ In Hinblick auf die Architekturgestaltung hat K. Clark auf Raffaels *Stanzen*, die Rembrandt aus der Nachstichen kannte, hingewiesen (*Rembrandt and the Italian Renaissance*. New York 1996 p.85): "Rembrandt's figures are firmly established in a given space. They step forward to the centre of the stage from under a grandiose central archway. This arched portico was more obviously Raphaelesque before the picture was cut down, as we can see from a copy in the national gallery."

²⁰² E. Haverkamp-Begemann: *Rembrandt. The nightwatch*. Princeton 1982 p.104-105 : "Holland associated the past, particularly the history of the Jews, with its own recent history and struggles, and the militia thought of itself as the victorious protector of the freedom of the citizens. The parallel between Mordecai, who had delivered the Jews from the destruction plotted against them by Haman, and the Amsterdam militia, who had protected the city in the past and most recently against the Spaniards, presented itself readily." Vgl. mit Perlove 1993 p. 59-60

²⁰³ Ebenda p.18-19: "The painting unfortunately is smaller than it originally was. It was cut down at the left and, less seriously, at the other three sides. This was done in or shortly after 1715 in order to fit the painting between two doors in the Small War Council Room in the Town Hall when it was moved there from its original location in the

burgh – mit Bedacht nicht im Zentrum, wie es in dem heutigen Zustand des Bildes zu sehen ist, sondern *rechts* neben der Mittelachse angeordnet. Nicht nur die voranschreitend dargestellten Anführer, sondern auch deren asymmetrische Position trägt entschieden dazu bei, den sich formierenden Bewegungszug anschaulich hervorzuheben. Dieser ist auf den Betrachter ausgerichtet, der sich dadurch in das Bildgeschehen hineingezogen fühlt.²⁰⁴ In der jetzigen Fassung des Bildes erscheinen die beiden Anführer aufgrund ihrer zentrierten Position statisch, wobei der bewegungssuggestierende Ausdrucksmoment abgeschwächt wirkt.²⁰⁵ Diese `die überwiegende Mehrheit der Personen involvierende Bewegung´, die mit verschiedenen kompositorischen Blicklenkungen kombiniert ist, suggeriert eine Aufbruchstimmung, die den Einsatzwillen der Bürgerwehr für die Belange Amsterdams zum Ausdruck bringt.

In der Radierung *Der Triumph des Mordechai* sind die beiden Hauptfiguren *links* neben der Mittelachse angeordnet. Diese asymmetrische Anordnung hat ebenfalls eine inhaltvermittelnde Funktion, im Vergleich zu den Anführern der Nachtwache jedoch ist der Ausdrucksgehalt ein anderer. Rembrandt hat jedoch nicht nur den Triumph Mordechais, sondern auch die Niederlage Hamans, der die Vernichtung Mordechais geplant hatte, in den Mittelpunkt gestellt. Der konträre Ausdrucksgehalt von Triumph und Niederlage wird in dem Moment eingefangen, als der eben im Palasthof angelangte Reiterzug durch die links vorne knienden Figuren aufgehalten wird. Im Gegensatz zu dem Gemälde *Die Nachtwache*, in dem die Suggestion des Bewegungszuges rechts neben der Mittelachse effektiv zur Geltung kommt, wird hier der Ausdrucksmoment der aufgehaltene Bewegung durch den links von der Mittelachse angeordneten Reiterzug verstärkt.

Kloveniersdoelen. Fortunately, soon after the painting was finished, Frans Banning Cocq had a reduced copy made by Gerrit Lundens (1622-ca.1683).”

²⁰⁴ Ebenda p.68 :“As a principal motif he emphasized the movement of the central group coming forward toward the viewer, and subordinated the lateral groups to the men placed in the center.”

²⁰⁵ Clark 1996 p.85:“This copy (die Reproduktion der ursprünglichen Fassung) also shows more clearly the perspektive scheme, with a central vanishing point and a balanced disposition of the figures established by a slight diagonal movement from the right to the centre, an effect lost when more than a seventh was cut from the left-hand side of the original canvas.”



Abb. 15 Ben 487 Der Triumph des Mordechai



Abb. 16 Gerrit Lundens, Kopie der Nachtwache (Bre 410) (Die Linien kennzeichnen das heutige Format des Originals)

Im Druckbild ist die triumphierende Prozession nach links gerichtet, deren Bewegungsrichtung durch das in Seitenansicht angeordnete Pferd und den Soldaten mit Stock hervorgerufen wird. Diese Ausrichtung wird vor allem durch die von rechts nach links dem Reiterzug folgende Richtungslinie verstärkt, die aus der Blickrichtung und der Verehrungsgeste der einzelnen Figuren entsteht. Die so gestaltete Komposition wirkt der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entgegen, wodurch die voranschreitende Bewegung der Prozession zu *retardieren* scheint. Diese retardierende Wirkung dient dazu, den entscheidenden Moment des Triumphzuges, der durch das Staunen und durch die Unterwürfigkeit der Menschenmenge veranschaulicht wird, einzufangen und intensiv erlebbar zu machen.

Auf den ersten Blick scheint Haman durch die ausgebreiteten Arme und den leicht nach links gewendeten Kopf auf den knienden Soldaten reagieren zu wollen. Aber bei genauerem Hinsehen bemerkt man, daß keiner aus der bis zum Bildrand dargestellten Menschenmenge Haman in dieser Szene wirklich wahrnimmt, abgesehen von einer einzigen Verbindung. Und zwar erhebt König Ahasver leicht seine Hand, die sich in einer schrägen Linie mit der Linken Hamans trifft. Durch diese beiläufige, aber dennoch prägnante Verbindung wird Haman in der ihm vom König `befohlenen Rolle als Ansager´ erkenntlich gemacht.²⁰⁶ Im Druckbild ist Haman nicht nur derjenige, der ganz vorne im Bildraum steht²⁰⁷, wobei die versammelten Menschen hinter seinem Rücken erscheinen.²⁰⁸ Vor allem ist er auch in Frontalansicht ohne Überschneidung dargestellt, wenn man von seinem rechten Fuß absieht, der durch den eigenen Schatten verdeckt wird. Die Position *links vorne* deutet nicht nur die Isolation Hamans an, sondern ermöglicht auch dem Betrachter eine unmittelbare Konfrontation mit dieser Figur, wodurch seine Niederlage intensiv erlebbar wird.

Bei der Betrachtung des seitenverkehrten Blattes scheint die triumphierende Prozession in Bewegung zu sein, da die Bewegungsrichtung des Reiterzugs der visuellen

²⁰⁶ Esther 6, 10-11

²⁰⁷ Perlove 1993 p. 46 :“Poignantly emphasized in the print by Hamans´ prominent position in the foreground, the villain´ s downfall may refer symbolically to the defeat of the Anti-Christ (Catholic Spain) that precedes Christ´ s arrival, the demise of Haman signaling the beginning of Redemption.”

²⁰⁸ Die isolierte Situation Hamans hat Rembrandt in seinem Gemälde Bre 531 *Haman erkennt sein Schicksal* dadurch intensiv zum Ausdruck gebracht, daß die jenseits des Tisches angeordneten zwei Figuren hinter dem Rücken Hamans erscheinen.

Vorzugsrichtung des Betrachters entspricht, wobei die Spannung des aufgehaltene Moments abgeschwächt scheint. Zudem wird der Blick des Betrachters mittels der Zielgerichtetheit der Menschenmenge - durch die Blickführung der dargestellten Figuren - zu schnell zum Triumphzug hingelenkt. Dadurch wird der konträre Ausdrucksgehalt von Triumph und Niederlage, der im Druckbild aufgrund der retardierenden Wirkung effektiv veranschaulicht ist, aufgehoben. Nicht zuletzt ist die unmittelbare Konfrontation der Niederlage, die durch die Position Hamans zum Ausdruck kommt, nicht mehr intensiv erlebbar. Außerdem erhalten der Reiterzug und der dunkel schraffierte Triumphbogen ein übermäßiges Anschauungsgewicht auf der rechten Seite, wodurch die Komposition unausgeglichen wirkt.

4.1.3 B 212 Die Landschaft mit drei Bäumen (1643)²⁰⁹

Das im Jahr 1643 entstandene Blatt ist die einzige Landschaftsradierung Rembrandts, in der eine dunkle Wolkenmasse und ein Regenschauer als Wetterphänomene belebend den Himmel erfüllen.

Auf der rechten Seite sind als Hauptmotiv drei Bäume auf einer Anhöhe mit dichtem Gestrüpp und Gesträuch dargestellt.²¹⁰ Die Stämme der Bäume stehen einzeln in annähernd gleichem Abstand. Hingegen gehen ihre Laubkronen ineinander über. Im Kontrast zur bewegten Himmelsphäre links oben, die auf wechselhaftes Wetter

²⁰⁹ Die Radierung hat die Maße 21,3 x 27,9 cm. Es ist ein einziger Plattenzustand überliefert. Gegendrucke haben sich erhalten.

²¹⁰ Werkbe hat die gestalterische Erscheinung der Bäume darauf zurückgeführt, daß sie im theologisch inspirierten Denken des 17. Jahrhunderts die Idee der Dreieinigkeit Gottes symbolisieren sollen (Vgl. Axel Werkbe: *Rembrandts 'Landschaftsradierung mit drei Bäumen' als visuell-gedankliche Herausforderung* in: Jahrbuch der Berliner Museen 1989 (31) S. 235). Bäume gelten in der Emblematik und der literarischen Metaphorik des 17. Jahrhunderts in mannigfaltiger Weise als Symbole des Menschenlebens (Vgl. Hans-Joachim Raupp *Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts* in: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 1980 (17) S. 88 f).

schließen läßt, wachsen die drei Bäume²¹¹ als dunkle Silhouette vor hellem Hintergrund statuarisch empor: Treffend hat Pächt dieses Emporragen der Bäume beschrieben, die „den Eindruck einer lebendigen Aktion, einer Überwindung des Dunkels in den Niederungen und eines Wachsens dem Licht entgegen machen.“²¹² Rechts unten im Busch hat sich ein Liebespaar versteckt, das in die Schattenmulde des schrägen Abhangs eingebettet ist. Auf der linken Seite ist eine flache weiträumige Fernlandschaft dargestellt, die sich panoramaartig dem Betrachter öffnet: Die Erdoberfläche türmt sich streifenweise bis zum niedrigen Horizont, woraus die Tiefenillusion des Flachraumes resultiert. Eine Anzahl von Menschen, die auf den Äckern arbeiten, ist in diese weite Landschaftsszenerie verwoben. Das Halbdunkel im Vordergrund umhüllt die dort abgebildeten Menschen. Links am Ufer des hier verlaufenden Flusses ist ein Anglerpaar dargestellt: Der Mann erscheint als dunkle Silhouette, wohingegen auf seine Begleiterin das volle Licht fällt. Am unteren Bildrand ist ein Fluß dargestellt, dessen Ufer von Gebüsch überwachsen ist. Die verdunkelte Oberfläche des Flusses erscheint links und vorne aufgelichtet. Am rechten Bildrand auf dem Hügel ist ein winzig klein dargestellter Zeichner zu erkennen, der sitzend nach rechts aus dem Bilde herausblickt.²¹³ Seine Haltung verweist in etwa auf die Richtung, aus der das Licht in den Bildraum einfällt. Schließlich sieht man hinter dem rechten Baum noch ein Fuhrwerk und einen einzelnen Fußgänger. Am Himmel, der etwa zwei Drittel des Bildfeldes einnimmt, ist in der linken Hälfte eine aufwärtstreibende Wolkenbewegung dargestellt, die mit zarten offenen Strichen ausgeführt ist. Das feine Liniennetz der Kaltnadeltechnik, die in dieser Landschaftsradiierung umfassend angewendet wurde, erzeugt den durchscheinenden Schatten der aufwärtstreibenden Wolken. Im Bereich des linken Mittelgrundes verwendete Rembrandt für den Druck das Sulphurtinte-Verfahren²¹⁴, mit dem weiche Grautöne erzielt werden²¹⁵; es hat den Anschein, als zöge ein Wolkenschatten über die Landschaft hinweg. Der

²¹¹ Werbke 1989 S. 228: „Die Hypothese, es könne sich um verschiedene Baumarten handeln, wurde abgelehnt. Campbell kam zu dem Ergebnis, daß Rembrandt keine individuelle Baumart, sondern einen `allgemeinen Typ von Bäumen´ dargestellt habe.“

²¹² Otto Pächt: *Rembrandt*. (Hrsg. E. Lachnit) München 1991 S. 222

²¹³ Choung-Hi Lee: *Rembrandts Landschaftsdarstellung*. Frankfurt am M. 1992 S. 47: „Der Zeichner oder der Landschaftsbetrachter ist ein in der niederländischen Landschaft beliebtes Motiv, das auf den Künstler selbst verweist, wie z. B. B 219.“

²¹⁴ Boston 1980-81 *Printmaking in the Age of Rembrandt*. Museum of Fine Art p.199f.

²¹⁵ Die mit Öl bestrichene Kupferplatte wird mit Schwefelpulver aufgestaubt. Das fein gemahlene Schwefelpulver erzeugt eine Korrosionswirkung. Dadurch wird im Druck ein Grauton erzielt.

leere Freiraum wird durch eine Vogelschar in äußerst reduzierter Form bereichert. Am oberen Rand des Bildes übernimmt das Wolkengewölbe, das sich hier fast waagrecht ausbreitet, eine rahmende Funktion. Links oben durchziehen Parallelschraffuren²¹⁶, die wohl einen Regenschauer andeuten, diagonal das Bildfeld. Die schrägen Striche werden von den Bildrändern überschritten, so daß der Eindruck der unmittelbaren Nähe entsteht. Die zwischen `dicht` und `locker` alternierende Schraffierung suggeriert eine labile Beweglichkeit des Wolkengewölbes. Hingegen verleihen die kräftigen Schraffuren der Landschaftsszene eine gewisse Starrheit.

In der einschlägigen Literatur gehen die Meinungen über die so markanten Parallelschraffuren in der oberen linken Bildecke auseinander. Die Mehrzahl der Forscher allerdings sieht darin die Andeutung einer Regenfront. Campbell betrachtet die diagonalen Linien als Lichtstrahlen bzw. als Strahlen der Abendsonne.²¹⁷ Ist aber der Bereich des Flusses für die Abendsonne nicht zu dunkel? Ebenso ist es merkwürdig, daß dieses vermeintliche Licht nur auf die Begleiterin des Anglers fällt.

In Anbetracht der Tatsache, daß die Menschen auf den nach seiner Ansicht dargestellten Regenschauer keine Reaktion zeigen, hat Werbke die diagonalen Parallelschraffuren darauf zurückgeführt, daß Rembrandts Radierung eine geometrische Präzision als Methode zugrundeliegt.²¹⁸

Ohne eine Erklärung für die fehlende Reaktion der Staffagefiguren auf das Wetterphänomen betrachtet Lee die Striche als Regen, der unweit vom Betrachter zu fallen scheint: „Hier ist der Regenguß dank der Überschneidung (durch den Blattrand) in

²¹⁶ Es gibt die Vermutung, daß Rembrandt eine von Hercules Segers angefangene Platte benutzt hat und zur Tilgung der bereits vorhandenen Wolkenballungen und Regenschauer die Parallelschraffuren darüber gearbeitet hat (Vgl. White 1969 p. 200 Anm.12). Doch ist diese Vermutung bisher nicht bestätigt worden.

²¹⁷ Colin Campbell: *Rembrandts etsen 'het sterfbed van Marie' en 'de drei bomen'*. in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 1980 (32) S. 29f.

²¹⁸ Werbke 1989 S. 236: „Rembrandt besaß ausweislich des Inventars von 1656 ein Exemplar von Dürers Proportionslehre und hat sich zweifellos mit Dürers mathematischen Erkenntnissen auseinandergesetzt.“ (...) „Die Schräglinien in Rembrandts Radierung scheinen auf eine Überschrift, auf das die Himmelsregion als `Gedankenzone` beherrschende Spannungsverhältnis zwischen Unendlichem und gesetzmäßig Endlichem zu verweisen.“ Diese Behauptung, die der Komposition eine transzendente Gesetzmäßigkeit unterstellt, verkennt den diesseitsbezogenen `realistischen` Charakter des Bildes, der in der atmosphärischen Wetterdarstellung gipfelt.

die unmittelbare Nähe des Betrachters gerückt. Dieses Heranrücken der Regenwand erweitert den Bildraum über den Bildrahmen hinaus, was zur Erschließung der Raamtiefe wesentlich beiträgt.“²¹⁹

Nicht nur die schrägen Linien, sondern auch das Wolkengewölbe werden vom oberen Bildrand überschritten. Bei genauerer Beobachtung fällt auf, daß das Wolkengewölbe zu den Diagonalschraffuren hin an Intensität gewinnt. Hingegen ist es rechts oben von der Sonne aufgelöst. Die Überschneidung des Wolkengewölbes und der schrägen Striche des Regens deutet als transitorisches Gestaltungsmittel auf ein heranziehendes Gewitter hin. Beinahe schon betroffen ist der Angler. Angler sind jedoch üblicherweise auf schlechtes Wetter - insbesondere beim vorübergehenden Unwetter - eingestellt und machen daher keine Anstalten, ihre Beschäftigung abzubrechen. Dadurch ist plausibel zu erklären, warum die entsprechende Figur auf den Regenschauer nicht reagiert.

Über die Wirkung und Bewertung des Plattenbildes²²⁰ gibt es zwei konträre Meinungen. Zu diesem Aspekt äußerte sich Gaffron folgendermaßen: „Die Kurve des Uferandes im Vordergrund entspricht ungefähr dieser Blickwanderung und unterstützt die harmonische Wirkung. (...) Diese harmonische Wirkung des Plattenbildes ist im Druck verschwunden. (...) So ist hier der Gegensatz der Vertikalen der Bäume und der Horizontalen der Ebene eher betont als ausgeglichen, und die Unruhe der unserer Blickrichtung zuwiderlaufenden Raumgruppierung, die kein einheitliches Erfassen der Landschaft ermöglicht, gibt dem Bilde das, was Wölfflin mit `Aktivität` ausgedrückt hat. Die Stimmung des sanften Abendlichtes ist verschwunden, es herrscht

²¹⁹ Lee 1992 S. 46

²²⁰ Werkbe 1989 S. 227: „Diskutiert wird, ob es sich vorne rechts um den Diemerdeich im Südosten (so Lugt), den Anthonisdeich oder den Haarlemerdeich im Nordwesten handele, wobei die Antwort zuletzt davon abhängen soll, ob man Rembrandt `zutruauen` könne, in die Radierplatte unmittelbar das Spiegelbild der gesehenen Landschaft eingearbeitet zu haben. Alle diese Thesen müssen sich jedoch entgegenhalten lassen, daß die von Rembrandt dargestellte Örtlichkeit - wenn man die Bäume hinwegdenkt - gänzlich unindividuell und beliebig ist. Eine `wirkliche Übereinstimmung` der Stadtansicht im Hintergrund mit dem frühen Stadtbild fehlt.“ Diese Landschaftsradiierung Rembrandts ist teilweise topographisch identifizierbar. Aber sie ist keine naturgetreue Wiedergabe eines bestimmten Ortes.

die Stimmung des abziehenden Gewitters, die Stimmung des Zufällig-Momentanen gegenüber der des harmonisch in sich Beruhenden.“²²¹

Wenn der unruhige, disharmonische Ausdruck des Druckbildes auf die der Blickrichtung des Betrachters nicht entsprechende Raumgruppierung zurückzuführen ist, wie lassen sich dann aber die anderen Landschaftsradiierungen, beispielsweise B 226, B 227 und B 233 erklären, deren Plattenbild die Nahsicht auf der rechten Seite und die Fernsicht auf der linken zeigt? In diesem Zusammenhang geht es nicht darum, daß die Raumgruppierung der Blickrichtung des Betrachters entspricht oder nicht entspricht, sondern um die Frage, welche Intention Rembrandts dieser Radierung zugrundeliegt. Hätte er auf einen harmonischen und einheitlichen Ausdruck der Landschaft gezielt, welche Rolle wäre dann der dramatischen Darstellung des vorüberziehenden Gewitters für den gesamten Ausdruck beizumessen?

Treffend hat Wölfflin seine Betrachtungen über diese Landschaftsradiierung Rembrandts folgendermaßen zusammengefaßt: „Nie vorher hat man erlebt, daß ein Motiv sich so sehr zum herrschenden im Bilde gemacht hat. Die Bäume allein sind es freilich nicht, sondern der versteckte Gegensatz des Ragenden und Flachgebreiteten der Ebene. Die Bäume aber haben das Übergewicht. Ihnen ist alles untergeordnet bis auf die Bewegung der Atmosphäre: der Himmel webt eine Glorie um die Eichen, daß sie dastehen wie Sieger.“²²²

Das Übergewicht der drei Bäume läßt sich auf das Anschauungsgewicht zurückführen, das auf der sehr unmittelbaren Zusammenfügung der Nahsicht rechts und der Fernsicht links beruht. Aufgrund der lateralen Richtungstendenz des Betrachters wirkt ein Gegenstand auf der rechten Seite schwerer als auf der linken, da er durch den Abstand vom Ausgangspunkt bzw. als Endpunkt ein zusätzliches Gewicht erhält. Dieses Übergewicht wird jedoch durch den gegenläufigen Ausblick in die Ferne wiederum ausgeglichen. „Das Bild, wie Rembrandt es druckte, hat einen ausgesprochen aktiven Charakter, die geschlossene Gruppe der Bäume in ihrer Vertikalität gibt dem Ganzen einen Akzent von Energie, der sich merkwürdigerweise in der Umkehrung verliert, trotzdem der große Gegensatz der Senkrechten und Waagerechten ja

²²¹ Gaffron 1950a S. 88

nicht angegriffen wird. Aber sobald eben die Waagrechte der Ebene auf der rechten Seite zu liegen kommt, wird sie die stimmungsmäßig entschiedene Form. Die Bäume sind entwertet und der Akzent liegt auf der ruhenden endlos sich dehnenden Fläche.“²²³ Aber der Grund dafür liegt nicht darin, daß die rechte Seite über einen anderen `Stimmungswert´ als die linke Seite verfügt, wie Wölfflin meint, sondern in der Entgegenwirkung zwischen der Ausrichtung der Komposition und der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters. Aus dieser Entgegenwirkung erwächst der `aktive Charakter´ der drei Bäume. Außerdem trägt der Kontrast zwischen der Standhaftigkeit der drei Bäume und der gezeigten Unbeständigkeit des Wetters zusätzlich zur Spannungssteigerung bei.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Bildes wird der Blick des Betrachters durch den schräg bildeinwärts verlegten Abhang und den ihn begleitenden Flußlauf zügig in den Bildraum eingeführt, wird der Landschaftsraum überhaupt ohne Widerstand von dem nahsichtigen Motiv links bis zur unendlichen Weite rechts wahrgenommen, da die visuelle Vorzugsrichtung des Betrachters dieser Ausrichtung entspricht. Das hat zur Folge, daß die Bäume `entwertet´ erscheinen und der Akzent auf der ruhenden endlos sich dehnenden Fläche liegt. Außerdem wird der Anschein erweckt, als löse das dominante Sonnenlicht das aufziehende Gewitter auf.

4.1.4 B 217 Die Landschaft mit drei Giebelhütten an einer Straße (1650)²²⁴

Ausgeführt ist diese im Jahr 1650 entstandene Landschaftsdarstellung in der Ätz- und Kaltnadeltechnik; insbesondere bei den Ästen, der Laubkrone und den Erdfurchen ist eine tonige Gratwirkung zu beobachten.

²²² Wölfflin 1984 S. 205-206

²²³ ders. 1948 S. 83

²²⁴ Die Radierung hat die Maße 16,1 x 20,2 cm. Es sind drei Plattenzustände überliefert. Gegendrucke haben sich erhalten. Boon und White 1969 p.104: „Wilson, on the basis of an impression at *Cambridge*, which he claimed had less foliage on the trees than the first state, listed four states.“

Es ist eine Zeichnung (Ben 835, um 1648-50) erhalten, die vor der Natur angefertigt wurde. In motivischer Hinsicht zeigt diese eine gewisse Ähnlichkeit mit der Radierung, was insbesondere für den vom Wind bewegten Baum im Vordergrund, die dahinterstehende Giebelhütte und den dazwischen angeordneten Baumstumpf gilt. Jedoch nehmen diese Motive fast das Bildzentrum ein, daher ist die Zeichnung nicht als kompositorischer Entwurf für dieses Blatt anzusehen.

Im rechten Vordergrund der Radierung ist ein Baum ohne Überschneidung angeordnet; sein knorriger Stamm ist kräftig ausgebildet, wenngleich die Baumkrone mit ihren emporgereckten Zweigen ausgedünnt erscheint.²²⁵ Ausgezeichnet durch vertikalen Wuchs, erhebt sich dieser Baum hoch über alle anderen Bildgegenstände. Hinter dem nahsichtigen Motiv des Baumes bilden drei giebelständige, strohgedeckte Bauernhäuser den Mittelgrund des mit tiefem Horizont gezeigten Landschaftsraumes.²²⁶ Zwischen Baum und erstem Giebelhaus ist ein abgesägter Baumstumpf zu erkennen, durch den die räumlichen Abstände in diesem Bereich veranschaulicht werden. Die eng nebeneinander errichteten Häuser, zwischen die ein Heuschober und weitere Bäume eingebettet sind, folgen (einander) bildeinwärts in schräger Flucht: Über dem vordersten Haus mit dem Schornstein, dessen Traufseite detailliert dargestellt ist, ragen hohe Bäume auf. Vor dem mittleren Haus steht als Staffagemotiv eine Frau mit Kindern. Die drei Häuser im Mittelgrund sind mit gleichmäßigen Schraffuren ausgeführt, wodurch die einheitliche Erscheinung der Bauten hervorgehoben wird. Eine Landstraße mit deutlich markierten Fahrspuren, die vorn links neben dem Baumstamm einsetzt, führt bis zu einem See am linken Bildrand. Links hinten wird der ferne Ausblick auf weitere Bäume und Häuser gelenkt, die mit zarten Strichen skizzenhaft dargestellt sind. Der Himmel ist in diesem Blatt bis auf einige Schraffuren rechts undifferenziert leer belassen.

²²⁵ Lee 1992 S. 87: „An den Bäumen kann man drei Perioden des Wachstumsprozesses feststellen, nämlich die Jugend an den zarten Zweigen, die mittlere Periode der vollen Entfaltung an der hinteren Baumkrone und das Alter an den absterbenden Zweigen. Allerdings bilden die drei Stufen, miteinander verbunden, eine Einheit, wie die zusammengewachsene Baumkrone. Das Phänomen des Gedeihens und Eingehens in der Vegetationswelt wird prägnant als Sinnbild des Werdens und Vergehens in der Natur verstanden.“

Der Anlaufpunkt der Komposition liegt *vorne rechts* beim großen Baum. Mit der Fernsicht *links hinten*, die einen kleinen Teil des Bildfeldes einnimmt, schließt die Komposition ab. Wesentliches Merkmal dieser Landschaftsradiierung ist die straffe Führung von Nah- rechts zur Fernsicht links.

Kritisch beurteilt Gaffron die gegenständlich-räumliche Anordnung des Druckbildes: „Der unbefriedigende Charakter des Bildes im seitenverkehrten Druck erklärt sich aus dem Mißverständnis von gegenständlich-räumlicher Anordnung und natürlicher Blickwanderung. In dem Augenblick, in welchem man die Ferne am linken Bildrand bewußt wahrnimmt, bekommt das Bild einen räumlich unübersichtlichen, zwiespältigen Charakter“²²⁷

Problematisch bewertet auch Lee den Aufbau des Bildes, und zwar im Zusammenhang mit der kompositorischen Ausrichtung: „Wenn man die Richtung des Weges berücksichtigt, soll beim großen Baum anfangend über die Hütten zur Tiefe hin gelesen werden. Dann wäre die Richtung des Lesens mit der des Weges völlig übereinstimmend, wie es auf B 227 der Fall ist. Aber was für eine thematische Bedeutung hat diese Leserichtung auf B 217 ? Zielen die beiden Landschaftsbilder mittels des offenbar ähnlichen Motivs auf dasselbe, nämlich auf die Darstellung räumlicher Ausdehnung durch in die Tiefe fluchtende Häuserreihen ?“²²⁸ In Anlehnung an die Ansicht Kurt Badts²²⁹ schlägt Lee vor, daß „auf B 217 die Leserichtung von vorne nach hinten durch die Versetzung der Ferne auf die andere Seite nicht schlüssig sei, und daß man das Bild von hinten nach vorne lesen müsse.“²³⁰

Es leuchtet auf den ersten Blick nicht ein, warum Rembrandt in dieser Landschaftsradiierung nur die räumliche Tiefenwirkung zum Ausdruck bringen wollte, die aus der räumlichen Verbindung von Nah- zur Fernsicht entsteht. Zu diesem Zweck hätte

²²⁶ Zwei Zeichnungen (Ben 795, Ben 796) beziehen sich auf die Radiierung, als auch bei ihnen eine perspektivische Verkleinerung die aneinander Reihung der Häuser kennzeichnet.

²²⁷ Gaffron 1950a S. 97-99

²²⁸ Lee 1992 S. 90

²²⁹ Badt 1961 S. 38: „Die in den europäischen Gemälden auftretende Gerichtetheit von links nach rechts und zugleich von unten nach oben wird, auf die Bildstrukturen angesehen, zu einer Folge, die Folge aber zur grundlegenden Strukturdifferenzierung.“ Die Problematik dieser Ansicht wurde an anderer Stelle bereits erläutert.

sich ebensogut eine Landschaftsdarstellung mit linksseitigem Anlaufpunkt empfehlen, weil deren kompositorische Ausrichtung der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entspricht, wobei der Bildraum ohne Widerstand nach der Tiefe hin erfaßt wird.²³¹ Betrachtet man, wie die Tiefenwertigkeit in dieser Landschaftskomposition gestaltet wird, so ist erkennbar, wozu die von rechts nach links gerichtete Komposition dienen sollte. Im Gegensatz zu anderen Landschaftsradierungen mit einem fließenden Übergang von Nah- und Fernsicht ist die Fernsicht in B 217 auf unbedeutende Größenverhältnisse reduziert. Hier dient die Fernsicht vielmehr dazu, das übermäßige Anschauungsgewicht des Baumes im Gleichgewicht zu halten. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, daß sich der erfüllte Landschaftsraum vom leeren, hellen Hintergrund abhebt. Diese Wirkung des Landschaftsraums wird dadurch erzielt, daß helle Bereiche, wie z. B. Dächer und Erdboden, durch die hinzugefügte Schraffierung im Verlauf der Plattenarbeit verdunkelt wurden. Diese Veränderung trägt dazu bei, den erfüllten Landschaftsraum in gedämpfter Tonstärke hervorzuheben.

Im Druckbild wird die Tiefenwertigkeit mittels einer ausgeprägten Gerichtetheit erzeugt. Diese kommt zunächst durch die perspektivisch verkürzten Furchen des Erdbodens zustande, die nach links hin jäh zu schrumpfen erscheinen. Diese Verkürzung ist gleichfalls bei den drei Häusern zu beobachten, die mit dem Zurückweichen in den Tiefenraum erheblich an Größe verlieren. Zudem läßt eine schräge Linie, die sich von der oberen rechten Ecke zum unteren linken Bildrand absteigend zusammenschließt, eine perspektivische Sicht entstehen. Diese Tiefenbewegungen erzeugen eine gerichtete Spannung, die der Landschaftsszene einen dynamischen Charakter verleiht. Diese kompositorische Ausrichtung des Druckbildes stimmt mit der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters nicht überein, sondern wirkt ihr *retardierend* entgegen. Diese retardierende Entgegenwirkung der Komposition dient im Druckbild vor allem dazu, den Landschaftsraum anschaulich zu erleben: Zunächst bildet der Erdboden, der den ganzen unteren Bildbereich einnimmt, durch mehrere Einzelmotive einen Blickfang, wie z. B. die markanten Furchen, den abgesägten Baumstumpf und den schlammigen Erdboden, der vor allem durch abwechslungsrei-

²³⁰ Lee 1992 S. 92

²³¹ Die Ausdruckskraft der Raumillusion, die in der von links nach rechts gerichteten Landschaftsszene zu beobachten ist, wurde in Kapitel 4.2 genauer analysiert.

che Schraffierungen charakterisiert ist. Die horizontale Anordnung der niedrigen Häuser ruft den Eindruck der Erdverbundenheit hervor. Letztlich drückt der knorrige Stamm des Baums im Kontrast zu den ausgedünnten emporgereckten Zweigen eine standfeste Verbindung mit der Erde aus.²³² Die Schraffuren am rechten Bildrand, die die Fernsicht und den Blick auf den Himmel behindern, lassen das Auge in diesem Bereich verharren. Nur im Druckbild kommt die beabsichtigte Wirkung der kompositorischen Ausrichtung durch die Tiefenwertigkeit des Landschaftsraumes mit voller Geltung zum Ausdruck.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes wird der Blick des Betrachters durch die ausgeprägte Gerichtetheit der Komposition, die noch dazu der visuellen Vorzugsrichtung entspricht, zu schnell von links nach rechts geführt. Hierbei kommt zwar der räumliche Tiefenzug effektiv zum Ausdruck, aber die Ausdruckskraft des Landschaftsraumes, der in kompositorischer und thematischer Hinsicht im Druckbild spannungsvoll zur Geltung kommt, wird nicht mehr intensiv erlebbar. Diese straffe Führung der Furchen führt den Blick an der Häuserreihe vorbei in die Ferne, die in der Landschaftsszene weder tiefenräumlich noch inhaltlich von Bedeutung ist.

²³² Lee 1992 S. 87: Die Standfestigkeit des großen Baums ist 'als Sinnbild des Werdens und Vergehens in der Natur' zu betrachten.

4.1.5 B 202 Frau mit dem Pfeil (1661)²³³

Es hat sich eine um 1659 geschaffene Zeichnung (Ben 1147) von Rembrandt erhalten²³⁴, die – ähnlich der Radierung – eine sitzende Aktfigur zeigt. Diese nackte hellerleuchtete Frau sitzt seitlich nach links gerichtet auf einem üppig drapierten Stuhl, wobei ihr Körper seitenverkehrt zum Druckbild ausgerichtet ist. Sie trägt eine Haube und hält mit erhobener Hand eine Schlinge; ihre Beine sind verschränkt. Mit breiten kräftigen Pinselstrichen deutet Rembrandt die Draperie über dem Stuhl als Rahmen für den weiblichen Akt an. Die Draperie dient dazu, die Figur vor einem dunkleren Hintergrund hell herauszuheben. Sie selbst ist mit weichen feinen Strichen äußerst knapp ausgeführt.

In der 1661 entstandenen Radierung sitzt auf einem am Rand eines Bettes stehenden Sessel ein weiblicher Rückenakt, über den rahmend ein Vorhang fällt. Die Figur ist links von der Mittelachse angeordnet. Der Rumpf ist schräg bildeinwärts nach rechts gedreht, zeichnet sich aber mit der rechten Kontur fast wie in der Profilansicht ab. Der Kopf wendet sich gegen die linken Schulter, also nochmals mehr in die Bildtiefe. Der rechte Arm und das rechte Bein hingegen sind bildflächenparallel im Profil angeordnet. Die Dargestellte verschränkt ihre Beine und hält in der Hand ihres rechten angewinkelten Armes einen Pfeil.²³⁵ Während die Figur der Zeichnung sich kontrastierend von der dunkleren Umgebung abhebt, strahlt die Figur der Radierung einerseits ein sanftes Leuchten aus, das durch das vorn von rechts oben einfallende Licht erzeugt wird. Andererseits wird im Bereich des verschatteten Rückens die plastische Form zart hervorgetrieben: „Und die Bewegung des Körpers ist nur eine Welle in der Bewegung des Bildes. Was durch die Schiebung der Glieder an objektiver Klarheit verloren gegangen ist, daran denkt man kaum, so stark spricht das Motiv; durch den faszinierenden Rhythmus der Helligkeiten und Dunkelheiten aber, in die der Körper

²³³ Die Radierung hat die Maße 20,5 x 12,3 cm. Es sind drei Plattenzustände überliefert. Kein Gegendruck hat sich erhalten.

²³⁴ Die Zeichnung hat die Maße 29,8 x 19,3 cm und befindet sich in London im British Museum.

²³⁵ White 1969 p. 187: “Both works share the same pattern of a white figure seen against a dark ground and in both the contours of the front of the body are sharply silhouetted, while the bark merges into the shadows. The cross-legged pose is broadly similar, though the girl in the etching sits more squarely and more statically.”

hineingestellt ist, wird man weit über die Wirkung der bloßen plastischen Form hinausgeführt.“²³⁶ Der Kopf der Frauengestalt wendet sich einem Antlitz zu, das links unter dem Vorhang nur ganz schemenhaft angedeutet ist. Der größte Teil dieser Gestalt bleibt im Schatten verborgen. Neben der Rücklehne links, die räumlich schwer zu bestimmen ist, ist das Nachthemd dargestellt, dessen Ärmel bis zum Boden herunterreichen. Ein Teil der Bettdecke ist hinabgefallen und liegt vor den Füßen der Figur am Boden. Räumliche Tiefe wird durch eine vom oberen Bildteil aus nach unten lichter werdende Schraffur und durch starken Helldunkel-Kontrast (Akt gegen Hintergrund) sowie durch Überschneidungen erzeugt. Die schlichte, reduzierte Formgebung, die als stilistisches Merkmal für die spätere Schaffensperiode Rembrandts kennzeichnend wird, ist exemplarisch in der Gestaltung des rechten Vorhangs und in der nur vage angedeuteten Position des Bettes zu erkennen.

Im wesentlichen wurde das Blatt geätzt. Die Kaltnadeltechnik mit ihrem charakteristischen Grat wurde bei mehreren Partien für den Effekt der leichten Schattierung verwendet, ebenso zur Markierung der Konturen und zur Kennzeichnung des Faltenwurfes, wie er auf dem Vorhang, dem Frauenhemd und der Frisur der Dargestellten zu sehen ist. Kräftige Striche, gezogen mit der Radiernadel, sind bei den Falten des plüschartigen Vorhanges sowie an der Frisur des Rückenaktes zu sehen. Der untere Bereich des Vordergrundes baut sich aus Parallelschraffuren auf, die stellenweise unterbrochen sind. Mehrere Partien sind mit dem Kratzer überarbeitet worden, dadurch wurde eine sanfte granulいた Tonalität gewonnen (I. und II. Zustand).²³⁷

Über das Sujet des Bildes gehen die Meinungen auseinander.²³⁸ Denn kunstvoll frisiert und mit einem Pfeil²³⁹ in der Hand wird die entblößte Frauengestalt²⁴⁰ mit Ve-

²³⁶ Wölfflin 1984 S. 251

²³⁷ White 1969 p. 188: “The tonal relationship between the figure and the background became a major preoccupation for the artist in this print, and he experimented by printing in various ways. (...) The area on the figure has been carefully cleaned of all surplus ink, a film of which was left on nearly the whole of the remainder of the plate, darkening the background.”

²³⁸ In dem Inventar Clement de Jonghes war diese Radierung als ‘naeckte cleopatra’ erwähnt (Urkunde 346, No.29). Boon und White haben die Radierung Woman with the Arrow (Cleopatra) genannt (1969 p. 98). Wolfgang Stechow: *Rembrandt's Woman with the Arrow*. in: The Art Bulletin 1971 (LIII) p. 488: “If Cleopatra could really be credited with the act of brandishing a poisoned arrow in his presence, her grasp of that arrow would certainly have had to be rendered with decision and vigor, and this exactly what

nus identifiziert. Die in tiefem Dunkel dargestellte Gestalt soll Amor sein, dem durch die Kopfwendung der Venus Aufmerksamkeit zugewiesen wird. Im Vergleich mit anderen Werken, in denen es um das Thema *Venus und Amor* gehen, hat Wolfgang Stechow zutreffend darauf hingewiesen, dass in der Radierung Rembrandts Venus sich weigert, Amor den Pfeil zu geben. Darüber hinaus meint Stechow, „... while Rembrandt's Cupid is not actually reaching for the arrow, he will not have a hard time regaining it. (...) Rembrandt's Venus, too is ready for love, and her refusal of the arrow to Cupid is not to be taken seriously.“ Doch in den Beispielen, welche Stechow in seiner Arbeit angeführt hat, ist es eine entspannt liegende bzw. sitzende oder spielerisch posierende Haltung, die Venus kennzeichnet. Bei Rembrandt hingegen wird Venus statisch dargestellt, höchst aufmerksam und angespannt.

Die spannungsvolle und dennoch statische Haltung des Rückenaktes, die die Radierung so eindrucksvoll macht, ist auf zwei Wirkungselemente zurückzuführen: Die sorgfältig gestaltete Positur der Venus und die leicht nach links von der senkrechten Mittelachse abweichende asymmetrische Anordnung. Der aufrecht gehaltene Rumpf betont die vertikale Richtung, die durch den heruntergefallenen Ärmel des Hemdes und vor allem das Hochformat des Bildes unterstrichen wird. Diese Funktion übernimmt auch der Pfeil, der nur wenig aus der Senkrechten weicht. Hingegen betonen der Oberarm und der rechte Oberschenkel die horizontale Richtung und stellen so

has **not** been done.“ Stechow hat darauf hingewiesen, daß Werner Weisbach die Radierung *‘A Venus and Cupid’* genannt hat (Ebenda p. 489).

White 1969 p. 186 (Anm. 18): „Swarzenski suggested that the subject was Venus and Amor; he also considered that the traditional title was incorrect since, in his opinion, the woman is holding a slit (?) the curtain, and not an arrow.“ Swarzenskis Meinung nach hält die Frau keinen Pfeil, sondern eine Schlinge (?). Wäre es eine Schlinge, so müßte diese zum Vorhang auf der rechten Seite gehören. Dieser Vorhang ist im Vergleich mit seinem linken Gegenstück summarischer wiedergegeben. Ist die *‘Schlinge’* dafür nicht zu deutlich dargestellt ?

Boston 1980-1981 p.172: Im Zusammenhang mit der Radierung Odorodo Fialettis wurde die dargestellte Szene zum Thema *Venus entreißt den gefährlichen Liebespfeil von Amor* bezeichnet.

²³⁹ Stechow 1971 p. 488: “Its triangular point as well as its nock and vanes are quite unambiguously rendered; a comparison with the arrows carried by warriors in two of Rembrandt's copies after Indian miniatures (Benesch 1202 and 1203) bears this out.“

²⁴⁰ Karel G. Boon: *Rembrandt tentoonstelling - Etsen*. Amsterdam 1956 S. 71: “Rembrandt heeft stellig een mythologische of historische gebeurtenis voorgesteld, daar de hoofdracht van de vrouw naar een antiek voorbeeld gedaan is, wellicht naar een munt of een gem.“

Vgl. mit *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. München/Zürich 1984. Abb. Aphrodite 502 und 554.

eine formale Balance zu der Vertikalen her. Der Arm richtet sich nach oben, während das rechte Bein nach unten abgewinkelt ist. Eine Art Kontrapost bilden die Arme und der herunterhängende Ärmel des Nachthemdes zueinander. Die einzelnen Glieder des Körpers, die in verschiedene Richtungen weisen, vereinen sich im Rumpf, der durch die Helldunkel-Spannung gesteigerte Ausdruckskraft gewinnt. Insbesondere die plastische Gestaltung des Rückens, der durch die zarten kurzen Schraffuren modelliert ist, verleiht der Sitzhaltung der aus dem Dunkel sanft herausleuchtenden Venusgestalt Standfestigkeit. Im Gegensatz zu dem nach links unten gewendeten Kopf und der Rumpfdrehung der Venus ist der gehobene rechte Arm nach rechts raumgreifend horizontal gestreckt dargestellt. Diese entgegengesetzte Ausrichtung suggeriert räumliche Tiefe und damit Abstand zwischen Amor, Venus und dem Pfeil. Die gesamte Formgebung der rechten Hand ist mit durchgehend gleichmäßigen Schraffuren ausgeführt²⁴¹: Die dunklen und harten Schraffuren zwischen den Fingern und ein Querstrich am Handgelenk sind deutlich ersichtlich. Dies hebt den Handgriff der Venus nicht als zögernden Griff (tentative grip), wie es Stechow charakterisierte²⁴², sondern als entschiedene Geste hervor. Die verschränkte Beinhaltung mit dem eingehakten Fuß drückt die Anspannung innerhalb des Körpers aus.

Sowohl wegen der aufrechten Haltung der Frau, die Amor gegenüber ihre Souveränität unterstreicht, als auch wegen der Helldunkel-Wirkung, wodurch die innere Spannung der dargestellten Figur zum Ausdruck gelangt, ist zu schließen, daß der Inhalt dieser Radierung eher dem Sujet *Amor, von Venus entwaffnet*, entspricht: Venus ist entweder mit Amors Pfeil bewaffnet oder sie warnt ihn, indem sie ihm die riskante Waffe entrissen hat.

²⁴¹ Auf den ersten Blick könnte der Querstrich, der am Handgelenk zu erkennen ist, als Armreif vermutet werden. Ein Armreif hätte jedoch einen größeren Durchmesser, um über die Hand gestreift zu werden und würde folglich an dem emporgestreckten Unterarm weiter herunterrutschen. Aufgrund der Formgebung vermute ich, daß Venus einen Handschuh trägt. Berent Schwinköper: *Der Handschuh im Recht, Ämterwesen, Brauch und Volksglauben*. Diss. Phil. Berlin 1938 S. 7: „Wie die Griechen verwendeten auch die Römer den Handschuh vor allem als Schutzkleidung.“

de Chapeaurouge 1991 S. 95: „So wie die Hand Gottes Macht oder Gott allgemein symbolisiert, ist der Handschuh Symbol für den Herrn, speziell für den Lehnsherren.“

²⁴² Zur rechten Handgebärde schreibt Stechow (1971 p.488): „The arrow is held lightly, fleetingly, as the woman looks down on her companion, who in turn looks up to her, there is not the slightest indication of a threat or defiance - or even of any emotional strain.“

Die soweit beschriebene spannungsvolle wie zugleich ausgewogene Positur des Rückenaktes kommt nun aber *nur* im Druckbild zum Tragen. Die nach links gewendete Rumpf- und die Kopfdrehung wirkt der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters *retardierend* entgegen, wodurch die unmittelbare Konfrontation mit dem Rückenakt intensiv erlebbar wird. Zugleich kommt in der entgegengesetzten Richtung der angehobene Arm mit dem Pfeil markant zur Wirkung: Das Fernhalten der Waffe von Amor wird im Vollzug der geläufigen Blickbewegung von links nach rechts bewußt wahrgenommen.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes hingegen wird die Aktionsrichtung des Rückenaktes durch den Blick des Betrachters unterstützt, wodurch in erster Linie nicht die Positur der Venus, sondern ihre Beziehung zu Amor zu stark hervorgehoben wird. Dabei kommt die entschiedene Geste des linken Armes kaum zur Geltung. Auf der rechten Seite gewinnt vor allem der Rückenakt durch seine asymmetrische Anordnung ein zusätzliches Anschauungsgewicht, da er durch den Abstand vom Anlaufpunkt auf der linken Seite ein zusätzliches Gewicht erhält.²⁴³ Die Figur scheint das Gleichgewicht zu verlieren und nach rechts zu kippen.²⁴⁴ Diese Unausgeglichenheit macht die künstlerische Aussage des Bildes unverständlich.

²⁴³ Diesem übermäßigen Anschauungsgewicht fehlt in dieser hochformatigen Radierung ein ausgleichendes Gegengewicht. In den breitformatigen Landschaftsradiierungen (B 233, B 226, B 212 und B 217) wird das übermäßige Anschauungsgewicht des nahsichtigen Motivs durch den Ausblick zur Fernsicht im Gleichgewicht gehalten.

²⁴⁴ Es ist vielleicht kein Zufall, daß kein Gegendruck von dieser Radierung überliefert ist.

4.1.6 Bre 419 Der Künstler in seinem Atelier (um 1629)²⁴⁵

Dieses Gemälde ist weder signiert noch datiert. In der Behandlung der Farbe und der Farbenzusammenstellung ist es aber mehreren Werken Rembrandts von 1629 so nahe, daß kein Zweifel daran bestehen kann, daß es ihm zugeschrieben und in den Zeitraum um 1630 datiert werden muß. Die Verwendung durchsichtiger Braun- und Grautöne in der Schattenfläche kann z. B. ganz ähnlich in dem 1629 datierten Münchener Selbstbildnis gesehen werden.²⁴⁶

Im rechten Vordergrund nimmt in Nahaussicht eine riesige Staffelei mit einer Bildtafel darauf beherrschend das Zentrum des Gemäldes ein. Die schräg bildeinwärts angeordnete Staffelei²⁴⁷ bildet mit ihrem Stützbalken, der diagonal nach rechts unten weist, ein Dreieck, das die Präsenz der Staffelei hervorhebt. Staffelei und Bildtafel werfen dunkle Schatten auf den Boden und die verschlossene Tür der bildparallel angeordneten Wand, die vom rechten Rand überschritten ist. Starkes Licht strömt von links her ins Zimmer und erhellt Fußboden und Rückwand des Ateliers. Das Licht entlang der Bildtafelkante ist ausgeführt in einer langen, dünnen, fein variierten Linie von weißer Farbe. Die Fußbodenbretter sind grob in einer warmen, gelblichen Ockerfarbe gemalt, die um so dicker ist, je heller sie wird. Die Figur des Malers, auf der linken Seite angeordnet, ist prägnant und mit deutlicher Plastizität gemalt. Die Kleidung - in Grau mit ein wenig Purpur auf Braun - ist sorgfältig, aber mit flüssigem Pinselstrich ausgeführt. Das Gesicht, von dem nur die rechte Wange und die Nase

²⁴⁵ Dieses Gemälde befindet sich im Bostoner Museum of Fine Arts. Es mißt in der Breite 31,9 cm und in der Höhe 25,1 cm. Seymour Slive vertritt die Ansicht, die im Jahr 1925 als vermeintliche Ergänzung von fremder Hand oben und unten entfernten Anstückungen, die dem Bild ein Hochformat gaben (Höhe ca. 37 cm), seien ursprünglich mit entsprechenden kompositionell-künstlerischen Konsequenzen von Rembrandt selber angefügt worden (*Rembrandt's selfportrait in a studio*. in: *The Burlington Magazine*. 1964 (740) p. 484)

²⁴⁶ R.R.P. A18 Bd. I p. 213

²⁴⁷ Kurt Bauch: *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*. 1960 S. 140f. Zur emblematischen Bedeutung der Staffelei führt Bauch folgendes aus: „Allein die Staffelei ist so groß und ausführlich in die Mitte gestellt und dazu das leere Atelier so vollständig angeordnet, daß noch eine andere Tradition hereinspielen dürfte. Jeder Gegenstand hat im 16. Jh. eine Bedeutung.“ Die Bedeutung der Staffelei ergibt sich aus dem Emblem `nulla dies sine linea'. In den *Emblemata Poetica* von Justus Reifenberg, die 1632 in Amsterdam herausgegeben wurden, ist dieser Spruch durch einen Maler versinnbildlicht, der vor sei-

Licht empfangen, ist summarisch, aber sehr wirkungsvoll behandelt. Dasselbe gilt für die Hände. Der Künstler hält in der Rechten einen Pinsel, in der Linken einen Malstock, weitere Pinsel und die Palette. Hinter ihm ist weiteres Malgerät erkennbar, das auf dem Tisch steht bzw. an der Wand hängt. Die Halskrause des Malers entspricht der damaligen gehobenen Kostümierung, der große schwarze Hut und die übrigen Teile seiner Kleidung sind eher als Alltagskleidung des 17. Jahrhunderts zu bezeichnen.²⁴⁸ Die lange Malerrobe und der große Schlapphut rufen den Eindruck hervor, als sei der Maler noch jung, d. h. in sein Gewand noch nicht hineingewachsen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Rembrandt sich hier selbst porträtiert hat, denn der Vergleich mit einem gezeichneten Selbstbildnis (Ben 53), das er um 1627-28 schuf, zeigt trotz der groben Gesichtszüge eine große Ähnlichkeit mit dem Gemälde.²⁴⁹ Der Innenraum der Werkstatt vermittelt einen äußerst kargen Eindruck. Die Werkstattrequisiten hinter dem Künstler, die in dünnem Grau, Braun und Ocker gemalt sind, liegen im Halbschatten. Risse in der abgeblätternen Kalkwand und das derbe Holzwerk tragen zur Schlichtheit und Ärmlichkeit des Raumes bei. Dunkle Linien sind z. B. auf den Brettern der Tür benutzt, um Struktur zu zeigen und Formen präziser zu bezeichnen. Sie lenken das Auge nachdrücklich zu den Rissen im Verputz, zu den Balken und Brettern der Tür und entlang der Staffelei. Die Struktur der Fußbodenplatten ist durch bräunliche und grautonige Linien angedeutet, verstärkt durch Kratzer in den Impasto-Flächen.

Ein Künstler, der seine Bildtafel aus der Distanz betrachtet, symbolisiert den Prozeß der Erfindung, der im Geiste stattfindet²⁵⁰; die rechte Hand des Malers, die den Pinsel hält, scheint angespannt zu sein, als ob sie dem Gedankenprozeß folge, um ihn dann im Pinselstrich auf die Leinwand zu übertragen. Wer dem Gemälde *Der Künstler in seinem Atelier* gegenübersteht, sieht Rembrandt mehrere Meter entfernt von der

nem Staffelnbild steht und eine Linie zieht. Darin weicht diese Darstellung schon von der Tradition ab, die den Maler meist sitzend wiedergibt (Vgl. R.R.P. Bd. I p. 208).

²⁴⁸ Vgl. Frithjof van Thienen: *Das Kostüm. Die Blütezeit Hollands 1600-1660*. Berlin 1930

²⁴⁹ Slive 1964 S. 486 und Vgl. Tümpel 1986 S. 408 Nr. 157: „In der Forschung ist umstritten, ob es ein Selbstbildnis ist, wofür Bauch, O. Benesch, F. Erpel, S. Slive, W. R. Valentiner und andere argumentieren, oder, wie J. G. van Gelder (Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde N. F. 16/5, 1953, S. 291) und Ch. White (Rembrandt 1964, S.16) vertreten, ein Porträt Dous.“

²⁵⁰ R.R.P. Bd. I p. 211: Diese Interpretation steht in Verbindung mit der seinerzeit bekannten Anekdote von den drei möglichen künstlerischen Zugängen, die der Reihe nach

Bildtafel, an der er arbeitet, und fühlt sich von ihm angeblickt. Läßt der Betrachter den Blick des Malers auf sich wirken, so wird er vielleicht darin eine Aufforderung erkennen, es Rembrandt gleich zu tun und ebenfalls Abstand zu nehmen von dem Gemälde, vor dem er selber steht. Es wäre also in diesem Werk eine ikonographisch verschlüsselte Aufforderung des Malers an den Betrachter enthalten, den richtigen Abstand zu wahren, da nur so das Bild auf angemessene Weise betrachtet und geschätzt werden kann.²⁵¹

Das mächtige Bild auf der Staffelei ist dem Blick des Betrachters entrückt. Nur die Rückseite der Staffelei ist sichtbar. Der so viel kleiner erscheinende Künstler ist in Dreiviertelansicht dem Betrachter zugewendet. Der Blick des Malers gilt jedoch wahrscheinlich nicht dem Betrachter, sondern dem Werk, mit dem er konfrontiert ist. Dadurch ergibt sich ein kompositorischer Chiasmus, der sich auf die Eigenschaften des Künstlers einerseits und diejenigen des Gemäldes andererseits bezieht: klein-groß, sichtbar-unsichtbar. Diese Wechselbeziehung²⁵² deutet an, daß es sich nicht um ein bestimmtes Bild handelt, sondern um das Schaffen des dargestellten Malers. Denn man sieht nicht das Bild auf der Staffelei. Der schlagende Kontrast hinsichtlich des Maßstabes zwischen dem Künstler und seinem Gemälde dient dazu, die Distanz zwischen beiden Bildobjekten hervorzuheben und die Tiefenwirkung des Raumes zu verstärken. Nicht nur durch die von rechts ausgehende perspektivische Disposition der beiden Bildmotive, die der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters *retardierend* entgegenwirkt, wird der Eindruck von Distanz evoziert, sondern auch durch das Licht, das seine Wirkung zusätzlich trennend im Bereich zwischen Künstler und Staffelei entfaltet, so auf dem Fußboden, an der vorderen Kante des riesigen Bildes oder

der Erfindungskraft (Idea), dem Zufall (Fortuna) und der Erfahrung (Usus, Exercitatio) den Vorzug geben.

²⁵¹ Daß dies keineswegs eine unbegründete Vermutung über Rembrandts bildästhetische Absichten ist, zeigt die Anweisung, die er bezüglich seines Gemäldes *Die Blendung Simsons* gegeben hat. Dieses Stück nämlich sollte aufgehängt sein in hellem Licht: „Mij heer hangt dit stuck op een starck licht en dat men daer wijt ken afstaen soo salt best vouchen.“ (Horst Gerson: *Seven Letters by Rembrandt*. Den Haag 1961 p. 53)

²⁵² Caroline Wagner: *Quelle und Erfindung im Leidener Frühwerk Rembrandts*. Hildesheim 1992 S. 133: „Hier sind Künstler und Werk voneinander getrennt; Jeder für sich, als lebendiges eigenständiges Wesen, wobei die ins Riesenhafte gesteigerte Staffelei mit ihrer großen Tafel eine fast bedrohliche Übermacht über die kleine Malergestalt gewinnt. Das Licht schiebt sich zwischen sie. Schärft das eine, drängt den anderen zurück. Der Betrachter wird nicht unmittelbar mit in das Geschehen einbezogen, wie es auf den tradi-

auf der verwinkelten Rückwand. Diese Beleuchtung, die zu dem Schlagschatten der Staffelei ein Gegengewicht hält, trägt dazu bei, die Aufmerksamkeit entsprechend der beabsichtigten Bedeutung zu lenken: Der Abstand zwischen beiden Bildgegenständen wird als Bildgehalt in den Mittelpunkt gerückt und in aller Intensität erlebbar.

Nicht zuletzt wird die Wucht der Staffelei, d. h. ihr übermäßiges Anschauungsgewicht rechts im Bilde, ausgeglichen durch den links hinten in Fernsicht dargestellten Künstler, so daß beide Bildgegenstände sich schließlich im labilen Gleichgewicht ausbalancieren. Aus der ambivalenten Korrelation (distanzierend und aufeinander beziehend) der beiden Bildobjekte entsteht die Spannung, die den Ausdrucksgehalt des Bildes lebendig bereichert. Obwohl labil angeordnet und verschattet ausgeführt, ist die Staffelei aufgrund ihrer Nahsichtigkeit dennoch als das bildherrschende, zentrale Motiv anzusehen, dessen Position den Sinngehalt des Bildes einleuchtend macht: Die Schöpfung des dargestellten Malers ist das Zentrale, Entscheidene und Bleibende. Doch ebenso wird durch die einkalkulierte asymmetrische Verteilung des Anschauungsgewichts die spannungsvolle Wechselwirkung zwischen beiden Motiven gewahrt.

Bei der Betrachtung der seitenverkehrten Komposition wird die perspektivische Sicht zwischen der großen Staffelei und der kleinen Figur, die den Blick des Betrachters in das Bild hineinführt, stark betont, weil die kompositorische Ausrichtung des Bildes der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entspricht. Zudem kommt die spannungsvolle Wechselbeziehung zwischen den beiden Bildobjekten kaum zur Geltung, weil der Betrachter die Entfernung sehr rasch von links nach rechts in die Tiefe durchmißt. Dabei tritt der Maler als Zielpunkt stark hervor und die Rückseite des Bildes erscheint übermächtig - was gar keinen Sinn ergibt. Die Wirkung des Helldunkel-Kontrastes, die den Abstand zwischen den beiden Bildmotiven hervorhebt, kommt in der seitenverkehrten Betrachtung nicht mehr zur Anschauung, stattdessen gewinnt die unmittelbare Konfrontation mit der Staffelei an Wucht.

tionellen Künstlerporträts der Fall ist.“ Aufgrund der oben angeführten Erläuterungen ist eine derartige Beschreibung schwer nachvollziehbar.

4.2 Dynamisierender Effekt der Links-Rechts-Asymmetrie

4.2.1 B 37 Joseph erzählt seine Träume (1638)²⁵³

Der Inhalt dieser Radierung geht auf 1. Mose 37 zurück.²⁵⁴ Es gibt eine auf Papier gemalte Grisaille²⁵⁵, die als Entwurf für die Radierung um 1633 entstanden sein soll.²⁵⁶ Die Grisaille gelangte nicht zur Ausführung, da die Radierung desselben Themas - ausgeführt in einem viel kleineren Format - eine kompositorische Änderung von substantieller Bedeutung zeigt.

In der im Jahr 1638 entstandenen Radierung nimmt Joseph hellerleuchtet fast in Frontalansicht die Mitte des Bildraums ein, wobei der Kopf seinem Vater Jakob leicht zugewendet ist. Joseph streckt beide Hände in leicht vorgebeugter Haltung angespannt nach vorne. Rings um ihn versammelt sind als Zuhörer Jakob²⁵⁷ und die Brüder. Die Zuhörer zeigen differenzierte Reaktionen, in denen die inneren Vorgänge sichtbar werden: Der ältere Bruder im schwarzen Mantel zeigt seinen unverhüllten Hohn. Einige schrecken zurück, und andere tuscheln untereinander. Die im Bett liegende Mutter²⁵⁸ macht ein besorgtes Gesicht. Jakob mit dem Joseph zugewendeten

²⁵³ Die Radierung hat die Maße 11 x 8,3 cm. Es sind drei Plattenzustände überliefert. Gegendrucke haben sich erhalten.

²⁵⁴ Joseph erzählt den zweiten Traum vor seinem Vater Jakob und den Brüdern. Denn bei der Erzählung des zweiten Traumes waren sowohl Josephs Brüder wie sein Vater anwesend.

²⁵⁵ Pächt 1991 S.178-179: „In der Grisaille ist die Szene bereits in einer Reliefschicht komponiert, jener bildparallelen Anordnung der Hauptmomente einer Erzählung, zu der Rembrandt um 1640 bei den verschiedensten Themen auf breiter Front übergeht und die auch in einer Zeichnung der Josefsepisode vom Anfang der vierziger Jahre zu finden ist. Daß beide, Grisaille und Radierung, in der Figur Jakobs weit zurückliegende Naturstudien verwenden, ist kein Gegenargument.“

Seine Erläuterung scheint mir plausibel, jedoch zeigen beide, Grisaille und Radierung, bezogen auf die einzelnen Figuren in gestalterischer Hinsicht große Verwandtschaft.

²⁵⁶ Dies wird vom R.R.P. Bd. II als wahrscheinlichstes Datum angesehen.

²⁵⁷ Hinsichtlich der Gestalt Jakobs, für die eine mit roter Kreide ausgeführte Zeichnung (Ben 20 1631) überliefert ist, griff Rembrandt auf die Figur in der Grisaille zurück.

²⁵⁸ R.R.P. A66 Bd. II p. 296: “Rembrandt is supposed to have misinterpreted the figure in the bed as Joseph’s mother Rachel; it is conceivable that the unusual motif did come about in this way. Nevertheless one has to assume that Rembrandt knew his Bibel well enough to be aware that Rachel had died giving birth to Benjamin (Gen. 35:16-19), long before Joseph told of his dreams. Probably Jacob’s first wife Leah was still alive at that time - all that the Bibel says about her is that she died before (Gen. 49:31). The presence of Leah could then be historically sound, yet the presence of Rachel would make better

Blick drückt eine gespannte Aufmerksamkeit aus, hingegen schaut der hinter ihm stehende Mann träumerisch vor sich hin. Die verschiedenen Blickrichtungen der dargestellten Figuren drücken Unruhe aus. Rechts unten ist eine sitzende Frau mit einem aufgeschlagenen Buch in Rückenansicht dargestellt.²⁵⁹ Ihr Kopf ist Joseph zugewendet. Sie ist die einzige Figur, deren Gesicht nicht sichtbar ist. Am Boden, in der Nähe von Jakobs linkem Bein, ist ein schlummernder Hund dargestellt, der sich an einem Holzfeuer wärmt. Die Radierung ist mit lockeren Strichen und dichten Schraffierungen ausgeführt. Das dichte Liniennetz ist nicht nur in den Schattenbereichen, sondern auch bei der Modellierung der Gestalten zu erkennen.

Giltaj weist auf eine Zeichnung hin, die Rembrandt für die Radierung angefertigt hat.²⁶⁰ Die Zeichnung zeigt unverkennbar, daß Joseph das Bildzentrum einnimmt: Er ist en face dargestellt und wird akzentuiert durch die Gebärde der beiden Hände. Die übrigen Gestalten sind jeweils links und rechts von ihm zu zwei Gruppen zusammengefügt. Die extrem summarische Darstellung zeigt den Zweck der Entwurfszeichnung, der nicht auf der einzelnen Gestaltung, sondern auf der figürlichen Anordnung beruht, wobei die Komposition bezüglich Jakobs und der sitzenden Frau *seitenverkehrt* zum Druckbild ausgeführt ist.

Die vergleichende Betrachtung zwischen Grisaille und Radierung verdeutlicht, weshalb Rembrandt eine andere kompositorische Lösung suchte, die mit der späteren

sense and would not be totally in conflict with the biblical account, which is itself inconsistent on this point. Indeed after Joseph had told his second dream about the sun, moon and eleven stars that had made obeisance to him. Jacob asked "... Shall I and the mother and brothers indeed come to bow down ourselves to thee, to the earth?"

²⁵⁹ Ebenda: "The Presence of the young women by the table, which is quite superfluous for the purposes of the story, is iconographically unique. Leah cannot be intended since she was, according to the Bible (Gen. 29:16), older than Rachel. The only possible candidate is Dinah, Jacob's only daughter (Gen. 30:21)." Es hat sich eine Zeichnung (Ben 168) erhalten, in der die lesende Rückenfigur zusammen mit dem älteren Bruder dargestellt ist, von dem lediglich Kopf und Oberkörper dargestellt sind.

²⁶⁰ Giltaj p. 60: "The red chalk sketch on the verso shows a number of figures more or less grouped in a circle and is a composition sketch in reverse for Rembrandt's etching Joseph Telling his Dreams of 1638. This date tallies with that of the recto of the drawing. The sketch is surrounded by a framework that is about the same size as the etching. In the centre sits Joseph, who is telling his dreams to his father Jacob, to the right of him (Genesis 37:1-11). On the left and behind him are two brothers and in the left foreground a woman reading. The lines in the right foreground may be an indication of the dog to be seen in the etching. Only a few summary composition sketches like this by Rembrandt are known."

Entwurfszeichnung (Giltaj Nr.13) vorliegt. In der Grisaille ist eine Distanz zum Betrachter dadurch erzeugt, daß die Gruppierung der Figuren ins Bildinnere verlegt ist. Bei der Radierung hingegen unterstreicht der Verzicht auf eine innerbildliche Distanz die Unmittelbarkeit der dargestellten Szene. Dies trägt dazu bei, nicht nur die Frontalansicht des Traumerzählers, sondern auch die differenzierten Gesichtsausdrücke der auf ihn reagierenden Zuhörer unmittelbar zu erleben.

Im Druckbild zielt die bildeinwärts gerichtete Körperhaltung Jakobs zusammen mit dessen Blickrichtung dynamisch auf den Traumerzähler. Rechts unten lenkt auch die weibliche Rückenfigur durch ihre Zuwendung den Blick des Betrachters auf Joseph. Die anderen zuhörenden Figuren bilden hinter dem Traumerzähler einen Halbkreis. Die um Joseph herum einen Kreis bildende Komposition, die in der Entwurfszeichnung (Giltaj Nr.13) eindeutig zutage tritt, dient dazu, dem Betrachter die leere Stelle (links vorne) zwischen Jakob und der weiblichen Rückenfigur zuzuordnen. Dies erweckt den Eindruck, als stände der Betrachter Joseph gegenüber: Für den Betrachter wird dadurch der Erzählvorgang im Bilde aktualisiert.

Nach Gaffrons Ansicht scheint die Darstellung „im Druck mehr Raum zu haben und man sieht dem Joseph hier direkt ins Gesicht. (...) So ist der Sinn der Haltung trotz der scheinbar besseren Übersichtlichkeit im Druck zerstört. (...) Wir könnten durch einfache Anschauung erkennen, daß es bei diesem Bild weniger auf das Ins-Gesicht-Sehen ankommt als auf die dem Inhalt entsprechende Anordnung von Erzähler und Hörern.“²⁶¹ Worauf es aber in dieser Szene im Unterschied zur Grisaille ankommt, ist gerade `das Ins-Gesicht-Sehen´ des Erzählers. Insbesondere dient die Frontalansicht Josephs dazu, die innere Erregung des Erzählers dem Betrachter anschaulich sichtbar zu machen, zum Ausdruck gebracht durch nach innen gekehrte Augen, angespannt vorgestreckte Hände und eine leicht gebeugte Haltung. Im Kontrast zur Ausdrucksintensität Josephs erfährt der Betrachter zugleich die Unruhe und das Unverständnis der zuhörenden Figuren, deren Ausdruckswert aus dem affekthaft differenzierten Gesichtsausdruck herauszulesen ist. Diese sinnerschließende Funktion der verschiedenen Gesichtsausdrücke hebt im Druckbild den Erzählvorgang anschaulich hervor.

²⁶¹ Gaffron 1950a S. 70

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes führt die Rückenfigur den Betrachter zwar auf Joseph, aber vermittelt des leicht zugewendeten Josephskopfes wird die Ausrichtung auf den Vater hervorgehoben, wobei die Bezugnahme des Betrachters auf die Figur Josephs abgeschwächt wird. Dabei scheint der würdevoll gestaltete Jakob die Hauptfigur dieser Szene zu sein, was für den Erzählvorgang keinen weiteren Sinn ergibt. Das `Ins-Gesicht-Sehen´ des Erzählers, das durch den Verzicht auf die innerbildliche Distanz und die Frontalansicht zustande kommt, wird nicht intensiv erlebbar.

4.2.2 B 72 Die Auferweckung des Lazarus (1642)²⁶²

Das Sujet, dessen Inhalt auf Johannes 11, 1-44 zurückgeht, hat Rembrandt dreimal in verschiedenen Techniken ausgeführt. Er begann mit einem Gemälde (Bre 538, um 1628-29), das in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Komposition von Jan Lievens entstand.²⁶³ Im Verlauf des Arbeitsprozesses an diesem Gemälde hat Rembrandt begonnen, das Lazarus-Thema auch in der Technik der Radierung (B 73)²⁶⁴ auszuführen.²⁶⁵

In der um 1632 entstandenen Radierung hebt sich die wuchtige Christusgestalt auf der sockelartig wirkenden Holzlatte (Grabdeckel) von den übrigen Figuren ab. Die differenzierte Gruppierung der zuschauenden Figuren und der Helldunkel-Kontrast dienen in erster Linie dazu, die Tiefenräumlichkeit der Szene zu erzeugen. Die schier

²⁶² Die Radierung hat die Maße 15 x 11,4 cm. Es sind zwei Plattenzustände überliefert. Gegendrucke haben sich erhalten.

²⁶³ Kompositorisch ähneln sich beide Gemälde im Hinblick auf die frontale Anordnung Christi sowie die obere und untere Aufteilung der Bildfläche.

²⁶⁴ Die Radierung hat die Maße 36,6 x 25,8 cm. Es sind zehn Plattenzustände überliefert, die sich voneinander in Detailkorrekturen unterscheiden; insbesondere sind Veränderungen bei den zuschauenden Figuren in Körperbewegungen zu erkennen.

²⁶⁵ R.R.P (Corpus I A.30 p.305) verweist sich darauf, daß Rembrandt die Komposition von Raffael *Predigt des Paulus in Attens* als Anregung benutzt habe: "Whereas the etching was a spatial arrangement built on diagonals and inspired by Raphael's *St. Paul preaching in Athens*."

‘imperativ’ wirkende Geste Christi²⁶⁶ und die homogenen affektbestimmten Gebärden der erstaunten Zuschauern betonen vor allem die dramatische Aktion der Wundertat: Jener Zuschauer mit der Kappe, der beim Anblick des Wunders im höchsten Maße zurückschreckt, zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters mehr auf sich als die Figur des Lazarus; dem eigentlichen ‘Gegenspieler’ in dieser Wundergeschichte – im Sinne desjenigen, an dem sich das Wunderwirken Christi vollzieht.

Die zehn Jahre später im Jahr 1642 entstandene Radierung (B 72)²⁶⁷ unterscheidet sich in kompositorischer und gestalterischer Hinsicht²⁶⁸ von der früheren dadurch, daß der Höhepunkt des Geschehens nicht durch eine Steigerung von Aktionen, sondern durch deren Zurücknahme vor Augen geführt wird.

Die Gestalt Christi ist in Dreiviertelansicht etwas größer als die übrigen Figuren dargestellt. Christus erhebt waagrecht seine linke Hand und legt den angewinkelten rechten Arm an seinen Körper. Die um Christus herum dicht sitzenden und stehenden Zuschauer äußern ihre innere Befindlichkeit in vielfältigen Körperbewegungen: Unter den Zuschauern sind zwei weibliche Figuren zu erkennen, welche die Schwestern von Lazarus, Maria und Martha, darstellen. Die kniende Rückenfigur breitet staunend ihren Arm aus, Martha hingegen faltet neben Christus ihre Hände. Ein sitzender Jude blickt, mit einer Hand sein Kinn stützend, Lazarus an und drückt damit seine gespannte Aufmerksamkeit aus. Eine weitere Figur, die durch den linken Bildrand überschritten ist, wendet sich vom Ereignis ab und blickt einen Nachbarn an, der dem Betrachter nicht sichtbar, aber vorstellbar ist, um sich zu versichern, daß er dasselbe gesehen hat und ebenso ergriffen ist. Neben dem Fels starren vier Figuren

²⁶⁶ In Bezug auf die Geste Christi besteht eine direkte Verbindung zum gleichnamigen Gemälde Jacob Pynas, das sich in Milwaukee (Slg. Bder) befindet (Vgl. Hamburg 1983 S. 340).

²⁶⁷ Boon und White weisen für diese Radierung auf die Zeichnung (Ben 518 recto) hin, die um 1641-42 entstanden ist. Die Zuschreibung der Zeichnung an Rembrandt ist zweifelhaft (Giltaij 1988 p. 284): “The extremely coarse style of drawing, which has resulted in various parts of the composition remaining unclear, and the unconvincing spatial articulation of the composition also strengthen the supposition that this is not a drawing by Rembrandt’s etching of 1642. On account of the broad style drawing it must be taken to be by a pupil of around 1645-50.”

²⁶⁸ Ein Bogen mit Köcher, eine zu einem Bausch gewickelte Schärpe und ein in der Scheide aufgehängter Säbel, welcher sowohl in Bre 538 als auch in B 73 Lazarus als Ritter (Vgl. Herwig Guratzsch: *Die Auferweckung des Lazarus in der Niederländischen Kunst von 1400 bis 1700*. Bd I. f. Kortrijk 1980 S. 215f.) ausweist, wurden in B 72 eliminiert.

Lazarus an, deren Körperformen durch dunkle Schraffuren ineinander übergehen. Rechts unten ist die Lazarus-Figur in voller Helligkeit isoliert angeordnet. Lazarus, der sehr summarisch dargestellt ist, erhebt sich mit Kopf und Schulter aus dem Sarkophag. Die umgebende Landschaft mit der von Pflanzen und Gras bewachsenen Felsgrotte deutet die Abgeschiedenheit der Örtlichkeit (der Grabstätte) an. Die klare Grundstruktur dieser Radierung ist mit Hilfe eines geätzten Liniennetzes unterzeichnet, wobei Dichte und Richtung der kreuzweisen Schraffierung variieren, um die charakteristische Materialität der Formen anzudeuten.

Die figürliche Anordnung beschränkt sich im wesentlichen auf das Bildviertel links unten. Durch die Prägnanz der affekthaften, aber differenzierten Gebärden, die in den Zuschauern zu beobachten ist, wird auch der Ausdruckswert des ausgesprochenen Wunders veranschaulicht. Vor allem im Druckbild bewirken die Blicke von Christus und der ihn begleitenden Figuren links unten eine *dynamische* Gerichtetheit nach rechts. Dieses bewußte Hinweisen hebt den Ausdrucksgehalt, den Erfüllungsmoment des Wunders, entschieden hervor. Zugleich lenkt diese deiktische Darstellung, die durch die asymmetrische Anordnung und die Gestaltung der einzelnen Figuren gelingt, die erhöhte Aufmerksamkeit des Betrachters auf den auferweckten zu Christus emporblickenden Lazarus. Dadurch, daß diese Gerichtetheit der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entspricht, wird dieser in das Bildgeschehen einbezogen, wobei der Ausdrucksgehalt unmittelbar erlebbar wird. Die in der *rechten unteren* Ecke angeordnete Lazarus-Figur wird durch den Lichteinfall hervorgehoben. Der Lichtstrahl, dessen irrealer und formauflösende Überstrahl-Wirkung über die Lazarus-Figur hinaus bis zur rechten Felswand ersichtlich ist, ist ein weiteres wesentliches Bildmittel zur Steigerung des übernatürlichen Wundergeschehens. Dieser erhellte Bereich bildet einen Kontrast zur dunkel schraffierten Felswand links oben, wodurch die Helldunkel-Verteilung den Inhalt der Wunderszene – die Auferweckung vom Tode – mit bildimmanenten Mitteln unterstreicht – im Gegensatz zur früheren Darstellung. Aufgrund ihrer isolierten Position wird das Anschauungsgewicht der Lazarus-Figur erhöht, so daß sie zu den übrigen Figuren ein Gegengewicht halten kann. Die Distanz zwischen Christus und Lazarus erzeugt eine Spannung, die die gegenseitige Zuwendung intensiviert. In der ausgewogenen und dennoch spannungsvollen

Komposition des Druckbildes kommen nicht nur die Wundertat Christi, sondern vor allem auch der Erfüllungsmoment des Wunders anschaulich zum Ausdruck.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes wird der Blick über den erhobenen Kopf und die Schulter des Lazarus zu Christus und den übrigen Figuren hingeführt. Dadurch geht die Ausdrucksintensität, der Erfüllungsmoment des Wunders, verloren. Dies erweckt den Anschein, als würde die Auferstehung von Lazarus selbst ausgehen. Angeordnet auf der rechten Seite wirken Christus und die übrigen Figuren der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entgegen, wodurch die affektbestimmten Gebärden der Zuschauenden zu sehr hervorgehoben werden. So entsteht der Eindruck, als würde der Figur Christi der Vorrang vor der Wundertätigkeit gebühren. Das ausgewogene Spannungsverhältnis zwischen den Zuschauern mit Christus in ihrer Mitte und der Lazarus-Figur, das im Druckbild anschaulich zum Tragen kommt, wird aufgehoben. Denn die isolierte Position der Lazarus-Gestalt verliert auf der linken Seite ihr Anschauungsgewicht, wobei der Ausdrucksgehalt, der Erfüllungsmoment des Wunders, abgeschwächt wird.

4.2.3 B 67 Christus lehrend 'La petite tombe' (um 1652)²⁶⁹

In dieser Radierung ist die Predigt Christi dargestellt, die die Lehre der Sündenvergebung zum Inhalt hat. Sie bezieht sich jedoch nicht auf eine bestimmte Bibelstelle. Für die Radierung, die um 1652 geschaffen wurde, gibt es keine Vorzeichnung, die als konkrete Vorlage dient.²⁷⁰

²⁶⁹ Die Radierung hat die Maße 15,5 x 20,7 cm. Es ist ein einziger Plattenzustand überliefert. Gegendrucke haben sich erhalten. Ursprünglich hatte die Platte dem Sammler La Tombe gehört. Man verwechselte den Eigennamen La Tombe mit der französischen Bezeichnung 'la tombe' für 'das Grab'. In Clement de Jonghes Nachlaß-Inventar von 1679 wird die Druckplatte zu diesem Blatt 'La tombisch plaatjens' genannt.

²⁷⁰ Eine aus dem Jahr 1652 erhaltene Zeichnung, *Der rezitierende Homer* (Ben 913 und Ben 914), die durch Raffaels *Parnas* inspiriert wurde, ähnelt der Radierung aufgrund der bildparallelen Anordnung der Figuren und des zentralisierenden Aufbaus der Komposition (Vgl. White 1969 p. 68-69).

Die Gestalt Christi ist leicht links von der Mitte des Bildes in Frontalansicht angeordnet. Sein Haupt, über dem ein mit dünnem Strich oval geformter Nimbus mit nach oben ausstrahlenden senkrechten Linien schwebt, ist leicht nach rechts geneigt. Christus ist in Orantenhaltung dargestellt, angedeutet durch die symmetrisch erhobenen beiden Arme und die nach vorn gewendeten Handflächen. Er trägt eine Art Toga mit über der Schulter herunterhängendem Mantel und steht barfüßig auf einer Podeststufe. Einem Rahmen gleich sind zwei Sitzfiguren zu Füßen Christi dargestellt. Auf der linken Seite sind Schriftgelehrte oder 'Reiche', die verschiedenartige Kopfbedeckungen und lange Mäntel tragen, dargestellt. Einige der Zuhörer sind auf derselben Höhe wie Christus angeordnet. Links vorne steht als Repoussoirmotiv eine turbantragende Rückenfigur auf niedriger Stufe, die mit ihrer rechten Hand die schweren Faltenwülste des voluminösen Mantels hält. Die rechte Zuhörergruppe nimmt eine niedrigere Position ein. Als Rückenfigur ist eine am Boden sitzende Mutter mit einem Säugling in den Armen bildparallel im Vordergrund dargestellt, während ihr älteres Kind in Verkürzung auf dem Bauch liegt. Am Boden liegt sein Spielzeug. Dicht neben der Mutter ist eine sitzende ältere Frau angeordnet, die ans Kinn greifend in den Himmel starrt. Vor ihr am Boden liegt ein Gegenstand, der schwer zu identifizieren ist. Rechts in der unteren Ecke sind zwei Füße überschritten dargestellt, welche der Szene etwas Ausschnitthaftes verleihen. Rechts unten in unmittelbarer Nähe Christi öffnet ein torbogenartiger Durchgang den Blick zur Fernsicht, die die Fortführung des Raumes nach hinten andeutet. Dichte Schraffuren lassen den Rahmen des Durchgangs extrem dunkel erscheinen. Unter dem Durchgang sind weitere Figuren in einer sehr dunklen Schattenzone angeordnet. Die dominierende Helligkeit fällt auf den Steinhof, die Stirnseite der Stufe und auf die Figur Christi mit dem strahlenden Nimbus über ihr. Rhythmisch verteilen sich auch weitere Lichter über die Zuhörer.

Für diese Radierung weist Münz eine Quelle der ikonographischen Anregung nach, nämlich den Kupferstich des Adriaen Collaert nach Marten de Vos *Remissionem peccatorum* (Vergebung der Sünden).²⁷¹ Zu Recht konstatierte Münz, daß die Darstellung

²⁷¹ Ludwig Münz: *Rembrandts Altersstil und die Barockklassik*. in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 1935 (IX) S. 192: „Der Stich trägt die Bezeichnung *Remissionem peccatorum* und ist ein Titel eines Zyklus von zwölf Darstellungen, in denen Martin de Vos das katholische Credo, das Glaubensbekenntnis, illustriert. *Confiteor unum*

Rembrandts den Glauben an Christus selbst hervorhebt: „Es ist Christus selbst, der zwischen ihnen (Menschen) steht und verkündet, daß er durch seinen Opfertod der Menschheit die Vergebung der Sünden bringen wird.“²⁷² Dies beweist die symbolische Gestaltung Christi, die durch den Nimbus und die Barfüßigkeit den transzendenten Charakter Christi, seine göttliche Abkunft andeutet.²⁷³ Vor allem ist die Orantengebärde hier als Kreuzigungshaltung anzusehen.²⁷⁴ Zum Ausdruck kommt dieser auf die Passion anspielende Inhalt der Predigt Christi insbesondere durch die bedrückende Stimmung bei den rechten Zuhörerfiguren, die an der schrägen Steinwand stehen.

Was in der Darstellung Rembrandts auffällt, ist die ausgeprägte Stimmung, die die differenzierte Gebärdensprache bei der Zuhörergruppen hervorruft. Die linke Sitzfigur blickt das Kinn stützend vor sich hin. In der anderen Hand hält sie aber eine Mütze mit einem Federbausch. Dies unaufmerksame träumerische Sinnen ist noch verstärkt bei einem Mann hinter der Sitzfigur zu beobachten, der mit einem Finger sein Kinn leicht anrührt. Hingegen stützt die rechte Sitzfigur ebenfalls ihr Kinn und wendet den Kopf Christus zu, wodurch sie Aufmerksamkeit ausdrückt. Die aufrechte Haltung und die zerstreuten Blicke der linken Gruppe wirken etwas zweifelnd und gleichgültig gegenüber dem Prediger. Die linken Zuhörer bringen durch die etwas gebeugte Haltung der Figuren und die gedämpfte Beleuchtung sowie die nach innen gekehrten Blicke eine andächtige Stimmung zum Ausdruck.

Im Druckbild wird der Blick des Betrachters durch die Hinwendung der Rückenfigur auf Christus gelenkt. Anschließend wird er durch den leicht nach rechts geneigten Christuskopf zu der niedriger angeordneten rechten Zuhörergruppe, die mit Anteilnahme der Predigt Christi folgt, hingeleitet. Dabei empfängt der aufgestützt stehende bärtige Altermann den Blick Christi. Diese Blickführung trägt dazu bei, mittels der

baptisma in remissionem peccatorum. Diese Worte sind die Grundlage für Martin de Vos in seiner Darstellung. Vergebung der Sünden für den, der an die Lehren der katholischen Kirche glaubt.“

²⁷² Ebenda S. 193

²⁷³ de Chapeaurouge 1991 S. 52

²⁷⁴ Ebenda S. 17: „Besonders beliebt scheint die Orans einmal um 1600 zu werden, als man sich dank Cesare Baronio verstärkt an die Aufbereitung des frühen christlichen Erbes gemacht hat. (...) Genau so hat Rembrandt die Orans verstanden, denn auf seinem

andächtigen Stimmung die Reflexion des Betrachters anzuregen. Es gibt noch ein weiteres Mittel, das die von links ausgehende Komposition unterstützt, nämlich die Lichtführung. Die Frontalansicht Christi, die reliefartig in Schichten angeordneten Zuhörer, die Stirnseite der Mauer sind Merkmale einer bildparallelen Raumgestaltung mit Betonung der Flächigkeit. Jedoch ist die Lichtführung²⁷⁵ als ein *dynamisches* Streben zu charakterisieren, das gegen das flache, statische Raumgerüst aus vertikal-horizontalen Linien eine tiefe Raumillusion erzeugt. Die räumliche Tiefenführung ist im Druckbild deshalb von Bedeutung, weil sie eine unmittelbare Verbindung zwischen Bildraum und Betrachter herstellt. Hierbei hat die Rückenfigur eine tiefenerschließende Funktion aufgrund ihrer Position. Diese Ausrichtung entspricht der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters, was den Anschein erweckt, als würde der Betrachter in den Raum der Bildfiguren einbezogen.

Bei seitenverkehrter Betrachtung des Blattes wird der Blick des Betrachters durch den bärtigen Mann schnell zu Christus geführt, wobei die andächtige Stimmung der linken Zuhörergruppe nicht intensiv erlebbar ist. Die reflexionanregende Funktion dieser Gruppe wird dem Betrachter nicht bewußt. Die auf der rechten Seite stehenden Schriftgelehrten gewinnen im Plattenbild ein überproportionales Anschauungsgewicht, das keinen weiteren Sinn in dieser Szene ergibt. Dabei wird der Ausdruckswert der zentralen Position Christi zwischen beiden Gruppen abgeschwächt. Gaffron äußert sich über das Plattenbild mit folgenden Worten: „Die Staffelung dieser linken Gruppe bis hinter das Podest und der Ausblick in den besonnten Hof geben dem Bild die nötige Tiefe; der Blick wird dadurch mehr von der Seite als von vorn im Bogen über die zusammengekauerte Figur des Johannes auf das Podest und zu Christus hinaufgeführt.“²⁷⁶ Es ist zu vage, was Gaffron mit der ‚nötigen Tiefe‘ meint. Auf der linken Seite zeigt der helle Ausblick hinter dem Torbogen keine auf die gesamte Raumsituation bezogene dynamische Tiefenwirkung, sondern dieser ist eher eine die Fläche betonende Fernsicht.

Hamburger Bild (*Simeon im Tempel*, um 1628) läßt er Hanna die Kreuzigungshaltung vollführen, (...)“

²⁷⁵ Die diagonale Lichtbewegung entsteht nicht aus einem kontinuierlichen Zug - von vorn links über die Mitte durch den Torbogen in die Tiefe - wie Wölfflin sie beschreibt (Wölfflin 1984 S.190-191), sondern durch die Helligkeitsprünge in der angedeuteten Richtung.

4.2.4 B 46 Die Anbetung der Hirten (um 1652)²⁷⁷

Das Thema der breitformatigen Radierung, das Rembrandt mehrfach aufgegriffen hat²⁷⁸, geht auf Lukas 2,15-20 zurück. Für die Radierung, die um 1652 ohne Vorzeichnung entstand, haben sich acht Plattenzustände erhalten, in denen die Verdunkelung der Szene während der Arbeitsvorgänge zugenommen hat.²⁷⁹ Für die Radierung wurde die Ätztechnik eingesetzt, jedoch ist die Kaltnadeltechnik bei den hellen Partien zu erkennen.

Rechts unten ist die Heilige Familie angeordnet; Maria, Joseph und zwischen beiden das schlafende Jesuskind, das mit einer Decke umhüllt dargestellt ist. Maria, die sich auf ein Heubündel lehnt, trägt eine Kopfbedeckung, die sie mit ihrer rechten Hand zur Seite geschoben hat. Joseph in Profilansicht hält ein aufgeschlagenes, zum Teil hellerleuchtetes Buch in Händen und schaut den herantretenden Hirten entgegen.²⁸⁰ Durch die Überschneidung am rechten Bildrand und die dunkle Schraffierung wirkt die Figur Josephs wie eine dunkle Silhouette. Mittels des Leselichts, das hinter dem beleuchteten Buch zwar nicht zu sehen, aber vorstellbar ist, wird das Gesicht von Maria und ihrem Kind spärlich erhellt. Hinter der Hl. Familie ist ein Brettverschluss rahmend eingefügt, der im VI. Plattenzustand ersetzt worden ist. In der linken Bildhälfte ist die Hirtengruppe angeordnet, von der die meisten Gestalten im Dunkel bleiben. Durch die Laterne, die die Mitte des Bildes einnimmt, werden die Hirten äußerst sparsam beleuchtet. Aus Hochachtung vor dem Jesuskind lüftet der Laterenträger seinen Hut. Hinter ihm schaut seitlich eine Frau mit Kind auf die Hl. Fa-

²⁷⁶ Gaffron 1950a S. 108-109

²⁷⁷ Die Radierung hat die Maße 14,8 x 19,8 cm. Es sind acht Plattenzustände überliefert. Kein Gegendruck hat sich erhalten.

²⁷⁸ Bre 574 und B 46

Bre 575 wurde zum Rembrandt-Werkstatt zugeschrieben (Vgl. mit Tümpel 1986 S.250).

²⁷⁹ White 1969 p.75: "The eight states of this print show how he constantly refined and sought after new effects. Each step appears more like a variation on an inexhaustible theme, than a logical step towards a preconceived goal." und Boon und White 1969 S. 23-24

²⁸⁰ Hamburg 1983 *Luther und die Folgen für die Kunst*. (Hrsg. Werner Hofmann) S. 335: „Dieses Buch, das Rembrandt neu als ikonographisches Motiv in die niederländische Bildtradition einführte, ist wahrscheinlich das Alte Testament. Darin ist der Alte Bund Gottes mit den Menschen niedergeschrieben und die Ankunft des Erlösers prophezeit. Durch Jesu Geburt ist dieser Bund erfüllt und aufgehoben und ein Neuer Bund geschlossen.“

milie. Schräg über ihr sind zwei Gesichter zu erkennen, die einander zugewendet sind, um sich gegenseitig das Geschaute zu bestätigen. Hinter dem Bretterschlag ist ein Kindergesicht zu sehen. In unmittelbarer Nähe der Hirten sind zwei Kühe auf der linken Bildseite dargestellt²⁸¹, welche auf die Örtlichkeit der nächtlichen Szene verweisen. Im dunklen oberen Bildfeld sind drei dünne unbestimmbare Stäbe zu erkennen, welche dem abgedunkelten Hintergrund eine gewisse Struktur verleihen: Zwei Stäbe sind der Hirtengruppe und ein weiterer der Hl. Familie zugewiesen.

In dem Münchener Gemälde Bre 574 *Die Anbetung der Hirten*²⁸² schließen sich Maria, Joseph und drei Hirten um das Jesuskind zu einem Kreis zusammen, aus dem die höchste Helligkeit des Bildes strahlt. Seitlich hinter diesem Kreis schauen andere Hirten stehend und ein Weiterer auf dem Heuboden kniend das Jesuskind an. Die sanfte Helligkeit des Kerzenlichts und der Stallaterne verteilt sich auf alle Gesichter, wobei die differenzierten Gebärden der Hirten ersichtlich werden: das Zusammenfallen der Hände, das Ablegen des Hutes oder das Ausbreiten der Arme. Diese affektbestimmte Gebärdesprache, die insbesondere im Helldunkel-Kontrast hervorgehoben wird, macht das ‚Erkennensmoment‘, die Geburt Christi als die Ankunft des Erlösers, ersichtlich. Im Widerschein des Lichtes erglühen die Gesichter der Dargestellten. Dadurch stellt Rembrandt in diesem Gemälde vor allem den Ausdrucksgehalt in den Mittelpunkt: „Die Menschen, die Jesu schauen, werden von ihm erleuchtet. Er bringt das Licht, das die Finsternis (Verdammnis) überwindet.“²⁸³

In der um 1654 entstandenen Radierung B 45 *Die Anbetung der Hirten* ist Maria, die mit ausgestreckten Arm das schlafende Jesuskind behütet, in der Mitte des Bildes angeordnet. Joseph empfängt den Besuch mit offenen Armen. Auf der linken Seite blicken die Hirten auf das Jesuskind. Die Beleuchtung der Öllampe bildet hinter Ma-

²⁸¹ Tümpel 1970 Nr.42: „In seinem Londoner Gemälde (Bre 575) gibt er (Rembrandt) zwei Kühe wieder, ebenso in B 45, in der ersten Fassung von B 46 sind es sogar drei. Damit führt er konsequent eine Entdeckung zu Ende, die diese Motive nicht mehr aus dem Alten Testament, sondern vom Schauplatz (Stall) her versteht.“

Hamburg 1983 S. 335: „Ungewöhnlich ist, daß Rembrandt Kühe im Stall darstellt und nicht, wie in der älteren Bildtradition üblich, Ochs und Esel. Tümpel weist darauf hin, daß Rembrandt den ursprünglichen Sinn dieser Tradition nicht mehr verstanden hat, die eigentlich auf zwei Prophetenworte zurückgeht, die man als Voraussage der Geburt Christi auslegte (Jesaja 1, 2-3 und Habakuk 3, 2).“

²⁸² Dies gehört zu einer der Passionsbildfolge, die Rembrandt 1646 als Auftragsarbeit für Prinz Frederik Hendrick malte.

ria einen Halbkreis, der wie ein riesiger Nimbus wirkt. Sowohl die Lichtwand als auch die zentrierte Position der Heiligen Familie dienen dazu, die Geburt Christi als das Licht der Welt auszudrücken.

Im Gegensatz zu Werken, in denen die Art des Anstrahlens den Sinngehalt – Christus als das Licht der Welt – vermittelt, wird der Blick des Betrachters in der Radierung B 46 *Die Anbetung der Hirten* aufgrund der übermächtigen Verdunklung²⁸⁴ unmittelbar zum Laternenlicht geführt. Die Laterne, deren gedämpfte Beleuchtung die dunkle Umgebung nur schwach erhellt, nimmt den Mittelpunkt des Bildes ein. Dies verweist sich auf eine andere Funktion der Laterne: mit ihr suchen die Hirten 'den Weg zum Licht'. Durch das Laternenlicht werden nicht nur der Laternenträger, sondern auch weitere Gesichter links oben ersichtlich. Das stille aufmerksame Schauen dieser Figuren wird dadurch hervorgehoben, daß nur ihre Gesichter für den Betrachter erkennbar sind. Durch die Verehrungsgesten und Blickrichtungen der Hirten wird der Betrachter zur Heiligen Familie, die *rechts unten* in sehr exzentrischer Position sich befindet, hingeleitet: Die liegende Maria neben dem schlafenden Jesuskind scheint den Besuch der Hirten nicht bemerkt zu haben. Joseph, der von seinem Buch aufschaut, hat zufällig die Hirten erspäht. Sowohl die Dunkelheit als auch die exzentrische Position der Hl. Familie in dieser Darstellung können mit dem Ausdrucksgehalt der oben beschriebenen Werke (Bre 574 und B 45) – die Geburt Christi als das Licht der Welt – nicht in Einklang gebracht werden. Vielmehr verdeutlichen die kompositorische Anordnungsweise und die verdunkelte nächtliche Szene eine andere inhaltvermittelnde Funktion, nämlich die Suche der Hirten nach dem Licht der Welt: „Und Sie kamen eilend und fanden beide, Maria und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegend.“²⁸⁵ Im Druckbild trägt die Entsprechung zwischen der kompositorischen Gerichtetheit und der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters dazu bei, den Ausdrucksgehalt des Bildes einfühlbar zu erfassen. Die Suche der Hirten nach dem Licht, in dieser Radierung durch übergroße Dunkelheit vermittelt, gilt gleichermaßen für den Blick des realen Betrachters, was auch bedeutet, daß der Inhalt des Bildes

²⁸³ Hamburg 1983 S. 335

²⁸⁴ Boston 1980-1981 p. xix: "Dutch printmaking in the seventeenth century is characterized by great diversity of style and use of the printmaking media, but one unifying theme is the printmaker's quest for tone rather than line and, above all, for dark tonalities."

²⁸⁵ Lukas 2, 16

gerade beim Anschauen des Bildes intensiv erlebbar wird. Der Betrachter übernimmt die Rolle der Hirten und wird auf diese Weise in das Bildgeschehen integriert.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes wird der Blick des Betrachters durch das Emporschauen Josephs zu schnell von der Heiligen Familie zur Zuschauergruppe der Hirten hingeführt, wobei die Gerichtetheit der Hirtengruppe dem Blick des Betrachters entgegenwirkt. Dies erweckt den Anschein, als sei die Hirtengruppe das zentrale Thema des Bildes. Durch die Hinführung von Joseph zur Hirtengruppe wird der verinnerlichte Vorgang der Suche nach dem Jesuskind als das Licht der Welt, die mittels der Gerichtetheit der Komposition im Druckbild effektiv zum Ausdruck kommt, aufgehoben. Zudem erhält die Hirtengruppe ein übermäßiges Anschauungsgewicht, was die ausgewogene Komposition stört.

4.2.5 B 273 Abraham Francen (um 1656)²⁸⁶

Für manche radierten Bildnisse²⁸⁷, die als Auftragsarbeiten gelten, sind einige Entwurfszeichnungen erhalten: Ben 758 für B 271 *Cornelis Claesz Anso*, Ben 763 für B 280 *Jan Cornelis Sylvius*, Ben 766 für B 282 *Lieven Willemsz van Coppenol*, und Ben 768 für B 285 *Jan Six*. Bei diesen Beispielen ist festzustellen, daß Rembrandt ihre Komposition in Hinblick auf das Druckbild festlegte.²⁸⁸ Aber für das Bildnis B 273 *Abraham Francen*, das auch als Auftragsarbeit anzunehmen ist, sind weder Vorzeichnung noch Gegendruck überliefert. Nur lassen zehn Plattenzustände auf eine umfangreiche Überarbeitung der Bildkomposition schließen²⁸⁹, wobei die Verdunklung des Innenraums während der Arbeitsvorgänge zunahm. Die dunklen Töne und die gedämpften Kontraste des Helldunkels sind mittels kreuzweiser Schraffuren in der Kaltnadeltechnik ausgeführt.

Das für ein Porträt eher ungewöhnlich erscheinende Breitformat zeigt ein Interieur mit einer Gestalt am Fenster. Links unten steht ein mit schwerem gemustertem Tuch

²⁸⁶ Die Radierung hat die Maße 15,8 x 20,8 cm. Es sind zehn Plattenzustände überliefert. Kein Gegendruck hat sich erhalten.

²⁸⁷ Die radierten Bildnisse Rembrandts zeigen unterschiedliche Intentionen und Funktionen. Dementsprechend sind sie in drei Gruppen einteilbar; nämlich als Auftragsbildnisse, als Ausdrucksstudien und als Sonderform des 'Portrait Historie' (z. B. B 342 *Saskia als St. Katharina*).

²⁸⁸ Vgl. **3. 2**

²⁸⁹ Boon und White 1969 p. 126-127: I) Die Figur sitzt auf einem Stuhl, der mit dem linken Bein zurückgesetzt ist. Der Strahl des Lichtes tritt durch das Fenster herein. Der Rand des Vorhanges liegt auf dem rechten Außenflügel des Triptychons. II) Die Figur ist insofern neu entworfen, als Francen auf einem Stuhl mit Arm- und Rückenlehne sitzend dargestellt ist. Die Strömung des Lichtes ist nicht mehr sichtbar. Der Tisch ist nach rechts verlängert. III) Der Vorhang und die Rückenlehne des Stuhls sind weitgehend wegpoliert. IV) Der Vorhang ist komplett weggewischt. Fensterpfosten und Vorhangschnur sind angedeutet. Bäume sind durch das Fenster zu sehen. Die Stuhllehne ist gezeichnet und endet in einem grotesken Kopf. Die rechte Hand des Porträtierten ist über einem Papierblatt dargestellt, auf dessen Rückseite die Zeichnung durchschimmert. V) Der Rahmen des Triptychons, außer dem oberen Teil des mittleren Bildes, ist mit dunklen gekreuzten Strichen neu entworfen. VI) Die Platte ist vollständig überarbeitet: Die Haare, Augen und insbesondere die Schnur sind neu entworfen. Dadurch hat sich die gesamte Erscheinung des Porträtierten geändert. Die Zeichnung auf der Rückseite des Blattes ist nicht mehr sichtbar. VII) Die Haare sind überarbeitet. Die Rückseite des Blattes ist vollständig überarbeitet. VIII) Der Schattenbereich der Wand über dem Triptychon und über dem Hut ist umfassend poliert. IX) Mit feinen Schraffuren wurde die Wand über dem Porträtierten und dem Triptychon verdunkelt. X) Die horizontalen Schraffuren sind als Teil des Baumes hinzugefügt.

bedeckter Tisch, auf dem ein aufgeschlagener Foliant, eine konfuzianische Figur, eine Porzellandose, eine asiatische Vase und ein Totenschädel dargestellt sind. Die hinter dem Tisch dargestellte Wand mit dem aufgeschlossenen Triptychon unterstreicht den bildparallelen flächigen Charakter der Komposition. An der rückwärtigen Wand hängen mehrere Gemälde, die durch Schnitzwerk gerahmt sind: ein Triptychon mit Kreuzigungsthema sowie links und rechts davon zwei kleine Landschaftsbilder. Die beiden Flügel des Triptychons sind leicht nach vorne angewinkelt; dadurch wird ein kleiner Schatten auf den Rahmen des benachbarten Bildes geworfen. Der Porträtierte ist rechts von der Bildmitte in Dreiviertelansicht sitzend dargestellt²⁹⁰: Die abgebildete Person ist Abraham Francen, Apotheker und Kunstsammler sowie ein nahestehender Freund Rembrandts.²⁹¹ Den Rücken gegen das Fenster kehrend, prüft er ein graphisches Blatt, von dem nur die dunkle Rückseite sichtbar ist. Er trägt ein gemustertes Wams mit einem kleinen Stehkragen, der aufgeknöpft ist. Das hell beleuchtete Gesicht läßt erkennen, worauf sein Blick gerichtet ist. Francen hält das hochformatige Blatt derart, daß seine Hände die Ränder der Schmalseiten umfassen. Die Gestalt Francens wirft einen Schlagschatten auf die Wand unterhalb des Triptychons, der räumlichen Abstand suggeriert. Unterhalb des Fensters ist ein hochkrepiger Hut auf einem kleinen Tisch abgelegt.

Das hochformatige Bildnis B 285 *Jan Six am Fenster* (1647)²⁹², für das die Seitenverkehrung der Komposition im voraus berechnet wurde, weist mehrere Parallelen zum Porträt Abraham Francens auf. In beiden Fällen sind die Porträtierten rechts von der Bildmitte mit sorgfältig gestalteten Einrichtungsgegenständen bzw. Sammelobjekten umgeben. Die Blickrichtung der Porträtierten, die einem Kunstwerk der Sammlung

²⁹⁰ Im Vergleich mit der Blickrichtung, die mehrere Richtungen umfaßt, sind die radierten Bildnisfiguren häufig in der Dreiviertelansicht schräg zur Bildfläche nach links gewendet, so zum Beispiel auf den Bildnissen B 280 *Jan Cornelis Sylvius*, B 279 *Jan Uytenbogaert*, B 276 *Jan Lutma*, B 277 *Jan Asselyn*, B 285 *Jan Six*, B 284 *Arnold Tholinx*, B 264 *Jan Antonides van der Linden*. Die Richtung der Körperhaltung ist deshalb von Belang, weil sie vom Zentrum des Bildes aus nach außen zum Betrachter weist.

²⁹¹ White 1969 p. 143

²⁹² Die Radierung hat die Maße 24,4 x 19,1 cm. Es sind vier Plattenzustände überliefert. Kein Gegendruck hat sich erhalten.

Die Einrichtungsgegenstände des Innenraums belegen den gesellschaftlichen Stand des Porträtierten, der als gebildeter Literat und Kunstsammler in näherem Kontakt zu Rembrandt stand. Durch den Kontrast zwischen dem hellen Licht des Fensters und dem Dunkel des Innenraums wird der Eindruck der geistigen Konzentration des Dargestellten verstärkt.

gilt, läßt auf eine in sich gekehrte Haltung schließen.²⁹³ In der Komposition von *Jan Six am Fenster* fällt der Blick des Betrachters durch den starken Kontrast zwischen dem dunklen Innenraum und dem in höchster Helligkeit einfallenden Fensterlicht auf die Gestalt des Dargestellten: Haupt und Oberkörper des Porträtierten wirken aus dem Dunkel herausgeholt.

In dem Bildnis *Abraham Francen* werden die parallel zur Bildfläche angeordneten Gegenstände, die durch die partielle Aufhellung einen Blickfang bilden, stillebenhaft zur Geltung gebracht: *Dynamisch* leiten der Schädel und die konfuzianische Figur den Blick des Betrachters dadurch in den Bildraum, daß sie am linken Bildrand in Dreiviertelansicht bildeinwärts angeordnet sind. Anschließend wird der Blick über das hellbeleuchtete aufgeschlagene Buch zur Mitteltafel des Triptychons gelenkt. Schließlich begegnet der Betrachter dem Porträtierten selbst. Die Eliminierung des Lichtstrahls (II. Zustand) und des Vorhangs (IV. Zustand) dienen dazu, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Gestalt des Porträtierten zu lenken. Die Handhaltung Francens (IV. Zustand) erinnert an einen Sammler, der sich behutsam mit einem Kunstwerk beschäftigt. Um den starken Helldunkel-Kontrast zu reduzieren, wird der Ausblick durch das Fenster um Landschaftselemente bereichert (IV Zustand). Vor allem evoziert die tonige Verdunklung des Interieurs, die den ganzen Bildraum erfaßt, einen speziellen Ausdruckswert: Die Atmosphäre der Stille, in der die Konzentration auf die geistige Beschäftigung des Porträtierten eindrucksvoll zur Anschauung kommt. Der Dargestellte hebt sich nicht vom Umraum (IX. und X. Zustände) ab, sondern bleibt in diesen eingebunden. Als Zielpunkt einer von links ausgehenden Blickbewegung läßt er die dargestellten Sammelobjekte zum integralen Bestandteil der porträtierten Persönlichkeit werden.²⁹⁴

²⁹³ White 1969 p. 144: "Rembrandt specifically avoids any artificiality in the arrangement, by showing the sitter intent on his work or study, and not looking up at the spectator, as if wishing to present a public relations image of all that he would like to be. On the contrary, we are led to believe that this is 'key-hole' art."

²⁹⁴ Der Ausdrucksgehalt der integralen Bezogenheit der Einrichtungsgegenstände auf die dargestellten Personen ist noch deutlicher zu erfahren, wenn man diese Bildnisse mit dem radierten Bildnis B 276 Jan Lutma (1656) vergleicht: Neben dem Porträtierten ist der Tisch rechts unten am Bildrand überschritten angeordnet, auf dem seine Instrumente - die Punze, der kleine Becher mit zahlreichen Nadeln und eine silberne Schale - zu erkennen. Jedoch zeigt dieses Motiv nur eine attributive Funktion, die lediglich auf den Beruf des Dargestellten hinweist.

In der Komposition des Druckbildes, bei dem auf der linken Seite die Sammelobjekte und gegenüber der Porträtierte dargestellt sind, kommt die Beziehung zwischen den Einrichtungsgegenständen und der dargestellten Person effektiv zur Geltung, weil ihre Wahrnehmung von links nach rechts in Übereinstimmung mit der visuellen Vorzugsrichtung auf ihren Eigentümer und Sammler zielt. Im Druckbild wird nicht nur durch die asymmetrische Position (rechts von der Bildmitte) des Porträtierten, sondern auch durch den verlängerten Tisch (II. Zustand), der im vertieften Dunkel die waagerechte Ausdehnung betont, räumliche Tiefe und Distanz zum Betrachter aufgebaut. Dies dient zum einen dazu, die Zurückgezogenheit und konzentrierte Betrachtung des Dargestellten zu verstärken. Zum anderen kommt die Zurschaustellung des mit den gesammelten Kunstobjekten versehenen Umraums weit ausdrucksvoller zur Geltung.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Bildes scheint der Porträtierte dem Betrachter entgegenzurücken. Dadurch wird zwar seiner Erscheinung eine etwas stärkere Präsenz verliehen, doch zugleich wirkt der Ausdrucksgehalt der integralen Bezo-genheit der Sammelobjekte in den Einfluß-, Wirkungs- und Persönlichkeitsbereich der Hauptfigur abgeschwächt.

Landschaftsradierungen mit dem linksseitigen Anlaufpunkt

Für die Landschaftsradierungen²⁹⁵ hat Rembrandt weder Vor- noch Entwurfszeichnungen angefertigt: Er nahm Studien nach der Natur und Skizzen von Bildideen in die Radierung auf, indem er diese Vorlagen abwandelte.²⁹⁶ Aufgrund der zahlreichen Abweichungen zwischen Landschaftsradierungen und Landschaftszeichnungen mit dem selben Motiv ist es schwer, in Hinblick auf die Links-Rechts-Problematik eine Folgerung zu ziehen. Jedoch sind solche Landschaftsradierungen, die sich aus einem nahsichtigen Einzelmotiv und einem seitlichen Ausblick in die Ferne zusammensetzen, mit der Links-Rechts-Problematik aufgrund der besonderen Tiefenführung eng verbunden.

Im folgenden werden diejenigen Landschaftsradierungen angeführt, in denen nicht nur perspektivische Mittel sehr entschieden für die Tiefenraumillusion verwendet wurden, sondern auch ihr Anlauf in das Bildinnere stets von der linken Seite aus erfolgt.²⁹⁷ Charakteristisch ist dabei, daß die Einteilung der Bildgründe mit der *asymmetrischen* Aufteilung des Bildfeldes korrespondiert; so erscheint der Vordergrund immer auf der linken und der Hintergrund auf der rechten Seite. Die von links ausgehende Tiefenführung entspricht der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters. Diese Entsprechung *dynamisiert* nicht nur die Komposition insgesamt, sie verstärkt auch die Tiefenwertigkeit dadurch, daß Nah- und Fernsicht miteinander in Beziehung treten, d. h. ohne Widerstand im Bildraum nach der Tiefe hin erfaßt werden. Dabei wird der

²⁹⁵ Die intensive Beschäftigung mit Landschaftsradierungen beschränkt sich bei Rembrandt auf den Zeitraum von 1640 bis 1652-53. In diesen Jahren hat Rembrandt insgesamt fünfundzwanzig Landschaftsradierungen geschaffen (Vgl. Lee 1992 S. 14f.). Alle Landschaftsradierungen haben ein Querformat, was mit der Horizontalität der holländischen Landschaft zusammenhängt, sie sind teilweise topographisch identifizierbar, jedoch keine naturgetreue Wiedergabe eines bestimmten Ortes (Vgl. F. Lugt: *Mit Rembrandt in Amsterdam*. Berlin 1920).

²⁹⁶ Eine einzige Zeichnung gilt als Entwurfszeichnung für B 232, nämlich Ben C 41 *Hütte mit einem Plankenzaun* (ca.1648) und eine Vorzeichnung (Giltaj Nr. 21) für B 234 *Das Landgut des Goldwägers*.

²⁹⁷ Außer den oben angeführten Landschaftsradierungen gibt es zwei weitere Beispiele, die zu dieser Gruppe gehören: B 222 *Baumgruppe mit einem Ausblick* und B 237 *Die Landschaft mit einer Kuh* (siehe Anm. 310).

Betrachter in den Bildraum einbezogen und seine Anteilnahme an der Landschaftsdarstellungen verstärkt.²⁹⁸

4.2.6 B 233 Die Windmühle (1641)²⁹⁹

Die Windmühle und das Haus, die beiden Hauptmotive, die etwa die diagonal geteilte Hälfte des Bildfeldes einnehmen, sind links im Vordergrund schräg bildeinwärts hintereinander angeordnet. Die Windmühle wurde massiv aufgemauert, weil der hölzerne Umgang, von konsolenartigen Balken gestützt, um den Sockel der Mühle herumgelegt worden ist. Am `Kopf` der Mühle sind kreuzförmige stillstehende Flügel befestigt, wobei der vierte Flügelarm durch den `Mühlkörper` verdeckt wird. In unmittelbarer Nähe der Windmühle befindet sich ein z. T. verfallenes Haus mit einem teilweise von Efeu umrankten Mansardwalmdach. Zwei Staffagefiguren sind im Vordergrund zu erkennen: Auf dem Umgang vor der Mühle ein Arbeiter, schwer beladen mit einem Sack, und vor dem Eingang des Anbaus eine arbeitende Frau. Am linken Bildrand ist in größerer Entfernung ein Haus zwischen Bäumen um der luftperspektivischen Wirkung willen eher summarisch dargestellt. Rechts dehnt sich in einem Drittel der Bildbreite eine weiträumige Landschaft. In ihr sind auf einem Dünenhügel zwei Menschen dargestellt. Der unstrukturierte, aber zum Horizont hin leicht aufgehellte Himmel trägt zur atmosphärischen Wirkung der Fernsicht bei. Das

²⁹⁸ Im Vergleich mit der in der von rechts nach links erfaßten Landschaftskomposition (z. B. B 217 *Die Landschaft mit drei Giebelhütten*, die bereits erläutert wurde) oder mit der Panoramalandschaft, wie z. B. B 234 *Das Landgut des Goldwägers*, in der zugunsten der unermesslichen Weite der Raumillusion der schweifende Blick durch die einzelnen Motive *nicht* aufgehalten wird, wird eine derartige Bezugnahme auf den Betrachter noch deutlicher erfahren.

Daß Rembrandt trotz der topographisch seitenverkehrten Darstellung des Druckbildes in B 234 *Das Landgut des Goldwägers* keine Veränderung unternahm, ist darauf zurückzuführen, daß die tatsächliche Örtlichkeit für die Raumillusion in dieser Panoramalandschaft keine weitere Rolle spielt.

²⁹⁹ Die Radierung hat die Maße 14,5 x 20,8 cm. Es ist ein einziger Plattenzustand überliefert. Gegendrucke haben sich erhalten. Es gibt eine Zeichnung (Ben 810 ca.1540-1), die motivisch im Zusammenhang mit dieser Radierung steht.

von rechts oben einfallende Licht erscheint diffus, weil sich keine starke Schattengebung feststellen läßt.

Im Druckbild erweckt die detaillierte Ausführung der nahsichtigen Motive den Eindruck, als befänden sich diese in unmittelbarer Nähe des Betrachters. Hingegen vermittelt die summarische, hauchdünne Strichführung der Fernsicht dem Betrachter den Eindruck unendlicher Weite. Der extreme Kontrast zwischen Nähe und Ferne, der durch die Helldunkel-Verteilung zusätzlich unterstrichen wird, bewirkt geradezu einen Sprung in der Tiefenerschließung des Bildes. Die Hauptmotive erzeugen eine von links nach rechts abwärts verlaufende, daher als fallend empfundene Diagonale, die von den stillstehenden Flügeln über die Bedachung des Hauses hinweg bis zu den Staffagefiguren reicht. Diese Diagonale bewirkt eine Zweiteilung des Bildfeldes zwischen der Himmelsfläche einerseits und den durch ihre Tonwerte sich zusammenschließenden Vordergrundmotiven andererseits. Trotz dieser räumlichen Diskontinuität kommt im Druckbild die Tiefenwertigkeit durch die schräg bildeinwärts aneinandergereihten Hauptmotive zur Wirkung: der horizontale Umgang und die Böschung des Dammes, die rechts vor Mühle und Haus in die Tiefe leiten. Für die Tiefenwirkung dieser Landschaft ist die visuelle Vorzugsrichtung des Betrachters ausschlaggebend. Sie entspricht der kompositorische Ausrichtung des Druckbildes. Die Entsprechung trägt dazu bei, Nah- und Fernsicht miteinander in Beziehung zu setzen. Dadurch wird das Anschauungsgewicht der Hauptmotive im Gleichgewicht gehalten: Im Gegensatz zur Nahsicht mit ihren deutlich wahrnehmbaren Formen gewinnt die Fernsicht ihr Anschauungsgewicht dadurch, daß sie den Blick des Betrachters durch die Illusion der räumlichen Tiefe auf sich zieht.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes wird die Tiefenwirkung des Druckbildes durch die nun rechts erscheinenden Vordergrundmotive abgeschwächt. Ein intensiver Tiefeneindruck der Fernsicht stellt sich nicht ein, da der Blick des Betrachter rechts im Vordergrundbereich der Nahsicht verbleibt. Der Tiefenraum wird nicht erschlossen. Vielmehr scheinen die Hauptmotive, die ein übermäßiges Anschauungsgewicht auf der rechten Seite gewinnen, vor dem hellen Hintergrund zu dominieren. Der von links ausgehende Blick des Betrachters wird nicht in die Ferne, sondern vermittels der aufsteigenden Diagonale nach rechts oben geführt.

4.2.7 B 226 Die Landschaft mit einer Hütte unter einem Baum (1641)³⁰⁰

Ein großer Baum und dicht dahinter eine Bauernhütte, die ein Heuschober und ein Erdhaufen umgeben, sind in Nabsicht in der linken Blatthälfte angeordnet. Die Hauptmotive sind am Ufer eines Gewässers angeordnet, das sich zur Tiefe hin buchtenartig erweitert. Der Baum mit seiner ausgebreiteten Krone wird vom oberen Bildrand überschritten; dadurch wird seine Nähe zum Betrachter betont. Unterhalb des pflanzenumwucherten Stammes ist ein Boot mit einer Wassertonne abgebildet. Unweit davon erkennt man einen Anlegesteg am Fluß. Auf dem strohgedeckten Dach des Hauses sind eine Leiter und eine Katze als Staffagemotive dargestellt, ebenso mehrere menschliche Figuren. Auf der rechten Seite erstreckt sich eine flache Landschaft in die Tiefe, wobei am Horizont eine Stadt mit Kirchturm und Windmühle zu erkennen ist. An diese Stadtansicht schließt rechts die Silhouette eines Waldes an, der sich bis zum rechten Bildrand ausdehnt. Der unstrukturierte Himmel trägt wesentlich zur Weite der Fernlandschaft bei. Die kleine Landzunge mit dem Buschwerk dient in diesem Zusammenhang rechts vorn als Repoussoir.

Die extrem breitformatige Landschaftsradiierung weist mit B 233 die Gemeinsamkeit auf, daß sich die detaillierten, präzise ausgeführten Hauptmotive *links* und die illusionistische Fernlandschaft rechts voneinander abheben. Die klare, dichte Schraffierung verfestigt die objektive Form der Gegenstände im Vordergrund, die in dunkler Nabsicht erfaßt sind. Hingegen sind die fernsichtigen Motive mit dünnen kurzen Strichen nur angedeutet.

Trotz des großen räumlichen Sprunges ist jedoch im Druckbild eine Verbindung zwischen Nähe und Ferne zu beobachten: Zunächst verläuft der Fluß links parallel zum unteren Bildrand, dann führt sein Lauf rechts bildeinwärts in die Tiefe. Die hellen Streifen in der Fernlandschaft deuten die Wasserflächen an. Die Funktion der

³⁰⁰ Die Radierung hat die Maße 12,7 x 32 cm. Es ist ein einziger Plattenzustand überliefert. Gegendrucke haben sich erhalten.

Es hat sich eine Zeichnung (Ben 797, 1641) erhalten, die mit dieser Radierung motivisch in Zusammenhang steht. In ihr sind jedoch sowohl der Weg als auch das Bauwerk schräg bildeinwärts angeordnet, so daß der Blick eindringlich in die Bildtiefe geführt wird. Die Radierung zeigt in der frontalen Anordnung der Kate und des Baumes eine andere Wirkung.

Hinführung übernimmt auch das Repousoirmotiv der Landzunge am unteren Bildrand rechts: die Pflanzen vorn rechts lenken den Blick empor und z. T. nach links, also in die Ferne. Zugleich bedeuten sie einen innerbildlichen Abschluß der Komposition, wie er in B 233 so nicht zu finden ist. Die Tiefenführung von links nach rechts vollzieht sich also wiederum entsprechend der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters, wodurch eine Verbindung von Nahsicht und Fernsicht zum Ausdruck kommt.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes verfängt sich der Blick des Betrachters bei den nahsichtigen Motiven des dunklen Vordergrundes. Dadurch ist die von links nach rechts bildeinwärts führende Tiefenführung aufgehoben. Trotz der mächtigen Erscheinung der Vordergrundmotive, die die Hälfte des Bildfeldes einnehmen, bleibt das kompositorische Gleichgewicht in B 226 auch bei der seitenverkehrten Betrachtung erhalten. Der Grund liegt darin, daß der Ausblick in die weite Ferne ein optisches Gegengewicht im Zusammenspiel mit dem extremen Querformat³⁰¹ der Landschaftskomposition bildet.

4.2.8 B 209 Der Omval (1645)³⁰²

Eine Baum- und Buschgruppe ist links in Nahsicht angeordnet. Der Weidenstumpf, der aufgrund seiner knorrigen Rinde und eines Risses im abgestorbenen Stamm ein hohes Alter vermuten läßt, erstreckt sich in steiler Schräge diagonal nach rechts. Seine laublosen Zweige heben sich gegen den freien, nicht bewölkten Himmel ab. Am linken Bildrand erstreckt sich nach oben ein abgestorbener Stumpf, der aber noch ein Zweigbündel mit einem Schößling trägt. In unmittelbarer Nähe bilden die teilweise zusammengewachsenen Büsche mit ihrer üppigen Krone ein Kontrastmotiv zum knorrigen Baumstumpf. Der Lichteinfall auf die gesamte Baum- und Buschgruppe,

³⁰¹ Vgl. mit der hochformatigen Radierung B 202 *Frau mit dem Pfeil*, die bereits im vorangehenden Kapitel erläutert wurde.

die durch partielle Schraffierung mit Schattenwirkung dicht verwachsen erscheint, modelliert das Motiv ausgesprochen plastisch durch den Kontrast von sehr hellen und dunklen Bereichen. Links neben dem Stumpf ist verborgen ein Liebespaar dargestellt: Der Mann versucht die nach links gewendete Frau zu bekränzen. Die Intimität des Ortes wird durch eine Abschattung betont, deren innerster Bereich jedoch durch einen Lichtfleck erleuchtet ist. Unterhalb des Baumstumpfes wuchern Grasbüschel und andere Pflanzen. Rechts ist die Fernlandschaft dargestellt. In ihrer Mitte ist ein Pfahl angeordnet, der im Baumschatten steht. Rechts davon steht ein Mann mit einem breitkrepigen Hut in Rückenansicht. Er schaut zum Fluß mit dem vorbeitreibenden Ruderboot: Während das Ufer hell dargestellt ist, wird die Wasseroberfläche, auf der sich das Boot spiegelt, durch Parallelschraffuren charakterisiert. Die Striche werden nach links hin dichter und suggerieren so den Verlauf des Flusses, den seitlich der Mittelachse die Baumgruppe prägnant überschneidet. Jenseits des Flusses erstreckt sich die Landschaft in unterschiedlicher Ferne. Links, wo mehrere Schiffe ankern, zeigt sich der Omval.³⁰³ Die einzelnen Gegenstände - Häuser, eine Windmühle, Schiffe usw.- sind gut erkennbar dargestellt. Am rechten Bildrand hinter dem Boot ist in noch weiterer Entfernung ein Stück Landschaft mit einer Windmühle zu sehen.

Wie in B 226 und B 233 erscheinen die Hauptgegenstände links in ausgeprägter Nahsicht. Jedoch ist diese vom unteren Rand ein wenig ins Bildinnere versetzt, wodurch die Nahsicht weniger markant erscheint. Die Schräge des Weidenstammes verleiht dem Hauptmotiv der Baumgruppe zusammen mit den ihr entsprechenden Licht- und Schattenakzenten einen dynamischen Ausdruck, der in B 226 und B 233 nicht zu beobachten ist. Die dichten Schraffuren, die die Nahsicht verdunkeln, werden zur Ferne hin allmählich zurückgenommen. Dadurch wird der Helldunkel-Kontrast schwächer: Einerseits ist der Kontrast an der `Nahtstelle´ von Nähe und Ferne (am dunklen Weidenstrunk) deutlich ausgebildet, doch ist die Anzahl lichter Positionen gegenüber B 226 und B 233 innerhalb des Vordergrundbereichs vermehrt, weshalb

³⁰² Die Radierung hat die Maße 18,4 x 22,5 cm. Es sind zwei Plattenzustände überliefert. Kein Gegendruck hat sich erhalten.

³⁰³ Amsterdam 1972 *Rembrandt etchings & drawings in the Rembrandt House* (J. P. Filedt Kok) p. 125: "The site is the bend in the Amstel River near Amsterdam where the circular canal around the Diemermeer empties into the river. We see the stroke of land between the Amstel and the Diemermeer known as the Omval across the water (Lugt)."

der Gegensatz - aufs ganze gesehen - weniger drastisch erscheint. Der Kontrast zwischen Nah- und Fernsicht als Resultat eines extremen räumlichen Sprunges ist nicht sichtbar gemacht. Die sukzessiv entfernter angeordneten Motive erzeugen eine einschätzbare Distanz. In diesem Zusammenhang sind als 'Stationen' meßbarer Entfernung beispielsweise der Pfahl am diesseitigen Ufer, die Rückenfigur in unmittelbarer Nähe des Flusses und das Ruderboot auf dem Wasser zu nennen. Die von der Nah- zur Fernsicht führende Ausrichtung des Druckbildes entspricht der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters, wodurch die räumliche Ausdehnung effektiv zur Geltung kommt.

Im Druckbild wird der Blick des Betrachters perspektivisch zur Fernlandschaft hingeführt, wobei die intime Geborgenheit des Liebespaares als Nebenthema in der Landschaftsdarstellung gewahrt bleibt. Hingegen gewinnt das nahsichtige Motiv bei der seitenverkehrten Betrachtung der Komposition ein übermäßiges Anschauungsgewicht, wodurch die heimliche Liebschaft hier zu einem zentralen Thema des Bildes wird. Nicht zuletzt kommt die räumliche Ausdehnung von der nah- und zur fernsichtigen Landschaft nicht effektiv zur Geltung.

4.2.9 B 228 Hütten am Kanal (um 1645)³⁰⁴

Links unten erhebt ein Baum sich über einer Verschalung aus Brettern vor der ersten Hütte, die rechts von Sträuchern flankiert wird. Auf das Dach ist ein Balken gelegt, der die Diagonalen der linken Dachbegrenzung und des 'Schopfwalmdaches' der zweiten Hütte aufnimmt und verstärkt. Beide Häuser werden von einem mächtigen, zwischen ihnen aufragenden Baum überhöht. Vor dem zweiten Bauwerk sind ein Mensch und ein Hund als Staffagemotive dargestellt. Durch sie wird die Höhe der Häuser und der sie in einer Diagonallinie überragenden Bäume zum Ausdruck ge-

³⁰⁴ Die Radierung hat die Maße 14,1 x 20,7 cm. Es ist ein einziger Plattenzustand überliefert: Gegendrucke haben sich erhalten. Lugt ist der Meinung, daß eine Ansicht von Ou-

bracht. Der höchste Baum zwischen den Häusern setzt auch räumliche Akzente. Die dritte Hütte verfügt über einen Schornstein. Vor ihr stehen mehrere Büsche und unweit davon ein niedriger Pfahl. An den Hütten entlang führt ein Weg bildeinwärts in die Tiefe. An ihm sind weitere Häuser summarisch angedeutet. Am unteren Bildrand rechts erstreckt sich eine grasbewachsene Uferzone. Auf dem Kanal fahren einige Segelboote. Zudem sind weitere Staffagemotive wie z. B. ein Reiter und ein Spaziergänger der Komposition eingefügt. Jenseits des Kanals breitet sich atmosphärisch eine Fernlandschaft aus, mit einem Kirchturm zwischen Bäumen und einer Burg mit hohem Turm. Der Himmel, der die größte Bildfläche einnimmt, bleibt unstrukturiert.

Im Druckbild wird der Blick des Betrachters auf die in Nahsicht bildeinwärts angeordneten Hütten gelenkt. Trotz der sorgfältigen Gestaltung wirken die nahsichtigen Motive nicht markant wie z. B. B 233 oder B 209, denn sie nehmen nur den linken unteren Bereich des Bildfeldes ein. Der ins Bildinnere verlaufende Weg und dessen Biegung leiten den Betrachter in die Tiefe, wo die Fernlandschaft sich nach rechts erstreckt. Die dunstige Atmosphäre der Fernlandschaft, die mit zarten flüchtigen Strichen ausgeführt ist, unterstreicht die weite Entfernung im Kontrast zur Nahsicht. Zugleich ruft diese eine untrennbare Verbindung mit dem freien Raum des hohen Himmels hervor, die letztlich auch die dunkel gehaltenen Vordergrundmotiv überfängt. In dieser Landschaft wird die Tiefenillusion durch den fließenden Übergang von der Nah- über die Fernsicht bis zum leeren Himmel erheblich verstärkt, weshalb sich das Blatt auch von anderen Radierungen unterscheidet.³⁰⁵ Diese Tiefenführung

derkerk an der Amstel zu erkennen ist (S. 124). Nach Boon und White stellt B 228 eine Ansicht von Diemen dar (S. 110).

³⁰⁵ Die sieben Landschaftsgemälde (Bre 440, 441, 442, 450, 452, 576 und *Die Mühle*), die mit Ausnahme von Bre 452 *Die Winterlandschaft* als 'dramatisch-phantastischer' Typus bezeichnet werden können, unterscheiden sich motivisch und kompositorisch von denen in Radierungen. In den Landschaftsgemälden gewinnt die Darstellung des Himmels wesentlich an Bedeutung: Die gesamte Himmelssphäre, die mehr als die obere Hälfte des Bildfeldes einnimmt, wird durch dunkle Wolkenmassen und durchbrechenden Sonnenschein in Bewegung und dramatische Spannung versetzt. Dadurch ist das Anschauungsgewicht des Himmels schwerer als beim unstrukturierten Himmel, der in den Landschaftsradiierungen am häufigsten vorkommt. Kraft des schweren Anschauungsgewichts des Himmels bleiben die Raumillusion und die dramatisch spannungsvolle Ausdruckskraft der Landschaftsgemälde bei Betrachtung der seitenverkehrten Komposition gewahrt.

beginnt im Druckbild mit einem linksseitigen Anlaufpunkt, der der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entspricht.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes wird diese Tiefenillusion in ihrer einzigartigen Kombination unterschiedlicher Räume erheblich abgeschwächt. Die leere und hohe Fläche des Himmels, die für die verstärkte Tiefenillusion entscheidend war, verliert an Wirkung. Der Blick wird auf die Vordergrundmotive der Hütten gelenkt, die als isolierte Bauten keine weitere inhaltliche Bedeutung haben.

4.2.10 B 227 Die Landschaft mit einem Obelisk (um 1650)³⁰⁶

Links steht eine in Schrägsicht angeordnete `obeliskenförmige´ Wegmarke auf hohem Postament, deren Spitze vom oberen Bildrand überschritten ist.³⁰⁷ Die Wegmarke verdeckt einen Vierrutenberg, von dem allein die Ruten für die Heulagerung sichtbar sind. Sie vermitteln dem Betrachter einen Eindruck von der Höhe des entstehenden Heuberges. Rechts vom Obelisk ist „ein bäuerliches Anwesen, das aus Stolz und Langhuis besteht,“³⁰⁸ mit tief herunterreichendem Strohdach plaziert. Vor ihm steht ein Trog von Buschwerk umgeben. Hinter der Stolz ist ein Haus mit Satteldach, Schornstein und Giebelreiter dargestellt. Vor dem Hauseingang sind ein Heuwagen und ein Schubkarren zu erkennen. Seitlich des Gehöfts sind mehrere Häuser summarisch erfaßt. Mensch und Tier beleben die Komposition im Sinne einer Staffage. Rechts unten befindet sich eine Art Tümpel mit Buschwerk. Ein unebener Weg links erstreckt sich über angedeutete Wagenspuren nach rechts ins Bildinnere. Der Himmel bleibt unstrukturiert.

³⁰⁶ Die Radierung hat die Maße 8,3 x 16 cm. Es sind zwei Plattenzustände überliefert. Ein Gegendruck hat sich erhalten.

³⁰⁷ Lee 1992 S. 81 (Anm. 55): „Die Obeliskenspitze war ursprünglich vollständig ausgeführt, wie man an der Korrektur der Spitze noch erkennen kann. Die Überschneidung ist später hinzugekommen.“

³⁰⁸ Lee 1992 S. 79: „Die Stolz hat eine niedrige Außenmauer und darüber ein grosses steiles Strohdach, das tief hinunterreicht.“

Einerseits rückt der Obelisk durch die Überschneidung nahe, wodurch der Anlaufpunkt der räumlichen Erstreckung deutlich markiert ist. Andererseits schaffen der Erdboden (Bodenstreifen) und der Tümpel mit dunklem Strauchwerk rechts unten einen Abstand zu den Hauptobelisken. Die nahen Motive des Mittelgrundes (Stolp und Haus) erstrecken sich erheblich über die zentrale Achse des Blattes nach rechts, und der Obelisk sowie die Stolp erscheinen eher neben- als hintereinander angeordnet. Die Entfernung zwischen dem Haus und der weiteren Häusergruppe wird durch die hinzugefügten Schraffuren³⁰⁹ verringert. Eine wirkliche Ferne - ganz rechts - wird nur äußerst knapp angedeutet. Dennoch bildet diese einen Kontrast zum energisch 'gezeichneten' dunklen Strauchwerk der Tümpelzone rechts unten, wodurch die Tiefenwertigkeit erhöht wird.

Die Komposition des Druckbildes ist von links nach rechts ausgerichtet, und zwar durch die waagerechte Aneinanderreihung der Landschaftsmotive, die die Tiefenwertigkeit kontinuierlich steigern. Dabei erzeugt die Diagonale, die sich von der Obelisken Spitze links oben über die Häuserreihe bis zum Horizont rechts unten zusammenschließt, eine gerichtete Spannung. Diese verleiht der Landschaft den dynamischen Charakter, wobei die Komposition nach der Tiefe hin erfaßt wird.³¹⁰

Bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes werden die landschaftlichen Gegenstände eher durch die von links nach rechts aufsteigende Diagonale überfangen, wobei das dynamische Streben nach Tiefe aufgehoben wird. Zugleich kommt die aus

³⁰⁹ Boon und White 1969 p. 110

³¹⁰ Im Vergleich mit anderen Landschaftsradierungen, in denen die Nahsicht auf der linken Seite und die Fernsicht auf der rechten angeordnet ist, wird der Verlust der Tiefenführung bei seitenverkehrter Betrachtung dieser Landschaftsradierung nicht so drastisch erlebbar. Ähnliche Merkmale sind auch in B 222 *Baumgruppe mit einem Ausblick* (1652) und B 237 *Die Landschaft mit einer Kuh* (um 1650) zu beobachten: In B 222 bildet die fast unstrukturierte Wiese mit kleinem Bach den Vordergrund, der den ganzen unteren Bereich des Bild einnimmt. Diese Wiese sowie der leere Himmel dienen dazu, das Hauptmotiv im Mittelgrund des Landschaftsraums hervorzuheben, nämlich die in der waagerechten ausgedehnte Baumgruppe. In B 237 bilden See und Wiese den Vordergrund, der ebenfalls den unteren Bereich in der ganzen Bildbreite einnimmt. Dieses Vordergrundmotiv trägt nicht zur Erschließung der Tiefe bei, sondern erschwert den Zugang zum Bildinnern. Im Mittelgrund ist das Hauptmotiv, der Bauernhof mit den aneinander gereihten Bäumen, angeordnet. Das im Mittelgrund plazierte Hauptmotiv und dessen waagerechte räumliche Ausdehnung, die in B 222 und in B 237 als kompositorische Hauptmerkmale in Erscheinung treten, erklären, weshalb bei der seitenverkehrten Betrachtung des Blattes der Verlust der Tiefenführung nicht so markant auffällt.

den sukzessiven Abständen erwachsende Tiefenwirkung, die die räumliche Kontinuität betont, nicht effektiv zur Geltung. Denn diese Ausrichtung wirkt der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entgegen. Diese Entgegenwirkung hat jedoch keine weitere Funktion, wie vergleichsweise im Druckbild des B 217 *Die Landschaft mit drei Giebelhütten* zu beobachten ist.

4.2.11 Bre 463 Die Entführung der Proserpina (um 1631)³¹¹

In dem Bild ist jener Moment der antiken Historie vor Augen geführt, als Proserpina aus dem Kreis ihrer Gefährtinnen von Pluto gewaltsam in die Unterwelt entführt wird. Die Überlieferung des Proserpina-Mythos geht auf Ovid, *Metamorphosen* V, 395 zurück.³¹²

Der überwiegende Teil des Bildes ist in opaker Farbgebung mit großer Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt. Das figürliche Geschehen ist auf die *linke* Seite des Bildes beschränkt. Pluto reißt die sich verzweifelt wehrende Proserpina auf den Wagen, auf ein prächtig verziertes Gefährt, geschmückt mit einem Löwenhaupt, während die Pferde im Begriff sind, nach vorne rechts davonzugaloppieren. Der Metallglanz des Löwenhaupts zusammen mit seinen zackigen Zähnen versinnbildlicht die drastische Brutalität der Entführung. Proserpina zerkratzt die Wangen Plutos, der sie an Schultern und Knien gefaßt hat, und dem Betrachter das Profil seines Kopfes zeigt: „Die affektgeladene aggressive Geste der Proserpina dient der Intensivierung des dramatischen Gehalts der Darstellung.“³¹³ Das Haupt Proserpinas ist mit Blumen verziert. Das fahle Gesicht zeigt ihr Erschrecken bei geöffnetem Mund und nach oben gerichtetem Blick. Proserpina trägt ein kostbares Gewand, das in Hellgrau mit Glanzlicht ausgeführt ist. Darüber trägt sie einen durchscheinenden gelbtonigen Umhang und kostbaren Schmuck, der beim Angriff Plutos verrutschte. Die beiden Gefährtinnen halten sie an der Schleppe ihres Umhangs fest, wodurch mehrere schräg gespannte Falten entstehen. Eine der Begleiterinnen ist aufgrund der Mondsichel im Haar und dem geschulterten Köcher als Diana zu erkennen. Die furchterfüllten Augen und der geöffnete Mund Dianas kontrastieren mit den luftgefüllten Wangen und dem zusammengepreßten Mund der anderen Gefährtin: Obwohl beide Figuren größtenteils im Dunkel bleiben, deutet der affektierte Gesichtsausdruck zusammen mit den ausgestreckten, wild gestikulierenden Armen auf die Hilflosigkeit hin, in der sich die

³¹¹ Die Maße des Gemäldes betragen 284,5 x 79,5 cm. Die Technik ist Öl auf Leinwand. Dieses Gemälde befindet sich in der Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz. *Das Rembrandt Research Project* verwies darauf, daß die Tafel am oberen und unteren Rand wahrscheinlich ein wenig beschnitten wurde (R.R.P. Bd. I p. 365).

³¹² Grohé 1996 S. 49

³¹³ Ebenda S. 63

beiden Frauen angesichts der gefährvollen Situation befinden. Der transitorische Charakter, der in diesem Moment kulminiert, wird noch dadurch gesteigert, daß ein Korb mit Früchten und Blumen auf dem Kleid Dianas umstürzt. Hinter Diana ist eine weitere dunkelhäutige Figur im Schatten dargestellt, die eine turbanartige Kopfbedeckung trägt. In der Dunkelheit des linken Hintergrundes ist Athena mit den Attributen Helm und Schild schemenhaft zu erkennen. Athena blickt mit geöffnetem Mund aus dem Bild heraus. Am Ufer des Pergusesees sind krautige Pflanzen und Blumen sorgfältig im Detail ausgeführt: Die Struktur der Distel- und Kletteblätter ist im Glanzlicht veristisch wiedergegeben.³¹⁴ Die Verwendung von Dunkelgrau, das um mehrere Farbakzente in Gelb, Grün und Braun bereichert ist, trägt zur malerischen Fülle des Farbauftrags bei. Neben dem Himmelsausschnitt stellen einige Äste schwach beleuchtet ein Waldstück dar. Die gesamte rechte Hälfte des Bildes wird von Dunkelheit beherrscht. Eigentlich sind vier Pferde vor den Wagen gespannt, aufgrund der Verdunklung sind diese jedoch nur schwer erkenntlich. Eines der Pferde, dessen Kopf im Profil zur Seite gewendet ist, scheint im Galopp davonzueilen, darauf jedenfalls lassen die gestreckte Beinhaltung und der wehende Schweif schließen.

Tümpel geht davon aus, daß Rembrandt eine Komposition von Peter Paul Rubens dramatisiert hat und die Figuren, die bei diesem bildparallel dargestellt sind, in eine Diagonalkomposition umgewandelt hat.³¹⁵ Es ist bekannt, daß Rembrandt als Vorlage einen Stich von Peter Soutman nach Rubens verwendet hat, der seinerseits auf ein antikes Sarkophagrelief zurückging. Zwischen der Komposition von Rembrandt und

³¹⁴ Rembrandts Bilderfindung läßt sich nicht allein durch den Text Ovids erklären, da in der Version Ovids die Figur der Minerva nicht vorkommt. Das *Rembrandt Research Projekt* verweist darauf, daß das ikonographische Programm des Rembrandtschen Bildes auf Claudianus' *De raptu Proserpina* zurückzuführen ist: Es gibt eine sehr suggestive Ähnlichkeit, die allerdings nur signifikant ist, wenn man sie in Verbindung mit anderen Motiven sieht: so zum Beispiel eine Ähnlichkeit zwischen Rembrandts Landschaft und Claudianus' lebhafter Beschreibung des blumenbesetzten Hanges, den schemenhaften Bäumen und den kletternden Pflanzen sowie dem spiegelartigen Wasser des Pergusesees. Ein Hauptmerkmal von Claudianus' Dichtung ist die ausführliche Beschreibung der Natur, und zweifelsohne kannte Rembrandt Claudianus' Text; wahrscheinlich durch die Instruktionen eines Patrons, vermutlich durch Constantijn Huygens. (Vgl. R.R.P. Bd. I p. 371)

Grohé geht davon aus, daß „es Huygens war, der Rembrandt vermittelte, daß Rubens' Komposition auf Claudianus' Text basierte.“ (Vgl. Grohé 1996 S.67).

³¹⁵ Tümpel 1986 S. 178

der von Rubens bestehen motivische Anlehnungen hinsichtlich des Pferdekopfes und der Figur, die das Gewand der Proserpina festhält.³¹⁶

Aufgrund der diagonalen Ausrichtung wurde die Komposition Rembrandts mit einem Werk von Lambert Sustris in Verbindung gebracht.³¹⁷ In der Komposition von Sustris bildet die Position des Wagens und der Pferde einen diagonalen Zug von links nach rechts vorne.³¹⁸ Hingegen entsteht in der Komposition Rembrandts aus der figürlichen Anordnung eine diagonal ansteigende Bewegung.

In der Darstellung Rembrandts kommt die Helldunkel-Verteilung als unmittelbares Aussagemittel der Bilderzählung zur Anwendung. Das auf die Figuren einfallende grelle Licht ist eine Art Zeigelicht, das den Blick des Betrachters nach links auf das Geschehen der gewaltsamen Entführung lenkt. Zugleich wird durch den Lichteinfall sichergestellt, daß die figürliche Gestaltung und die umgebende Vegetation in voller Plastizität zu erkennen sind. Dadurch wird der Ausdrucksgehalt des Moments, in dem sich die Gestalten *noch* in der sichtbaren irdischen Welt befinden, hervorgehoben. Hingegen erscheint die Dunkelheit, die mehr als die Hälfte des Bildes einnimmt, nicht einfach als fehlendes Licht, vielmehr hat sie einen bildhaften Ausdruck des aktiven Gegenspiels und suggeriert den imaginären Raum des dunklen Schattenreichs, das die Sicht behindert. Die nach links unten strebende Bewegung der Begleiterinnen erzeugt dadurch eine gewisse Spannung, daß die straffe Führung der Fahrtrichtung retardierend unterbrochen wird. Jedoch werden die schräg gespannten Falten des Umhangs, deren Richtung nochmals durch die parallel angeordneten Hauptfiguren hervorgehoben wird, aufgrund der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters als ansteigende Bewegung wahrgenommen. Allerdings reicht diese ansteigende Bewegung nur bis zur Mittelachse des Bildfeldes. Deshalb scheint diese wegen des

³¹⁶ Die ausführliche Erläuterung für die Relation zwischen der Komposition von Rembrandt und der von Rubens im Sinne der *aemulatio* (die nachahmende Übertreffung des Vorbildes) siehe Grohé 1996 S. 64-68.

³¹⁷ P. Frankl: *Die Persephone-Bilder von Lambert Sustris, Rubens und Rembrandt*. in: Oud Holland 1938 (55) S. 163

³¹⁸ Grohé 1996 S. 58: „Ein Stich von Raphael Sadeler II. nach einem Gemälde von Christoph Schwarz, das wiederum die Kopie einer Komposition von Lambert Sustris darstellt, gibt die Fahrtrichtung von Plutos Wagen ebenfalls in einer Diagonale an.“ und ders. S.71, Anm. 33: „Da der Stich die Fahrtrichtung des Gespanns im Gegensinn zum Gemälde gibt, ist nicht auszuschließen, daß Rembrandt entweder Sustris' Original oder Schwarz' Kopie kannte.“

starken Kontrasts, der zwischen dem hellbeleuchteten Kopf Proserpinas und der dunklen Hintergrundfolie entsteht, abubrechen. Doch wird die Bewegung durch weitere Motive umgeleitet, und zwar nach rechts hin absteigend: Im Kontrast zur ansteigenden Diagonale betont der nach rechts gerichtete Wagen die waagerechte Richtung. Der Löwenkopf ist unter dem Haupt Proserpinas leicht nach rechts verschoben plaziert, wobei sich die Hälfte des Löwenkopfes bereits im Dunkel befindet. Dieser bildet genau dort die Mittelachse des Bildes, wo Hell und Dunkel ineinander übergehen. Schließlich weisen die Pferde, die schräg unterhalb des Wagens angeordnet sind, *dynamisch* auf die nach unten rechts zielende Fahrtrichtung hin. Der überwiegende Teil der Pferde befindet sich bereits im dunklen Schattenbereich.

Für die Schlaffheit der Kette, die im Vergleich zu den im Sprung befindlichen Pferden auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint, hat Grohé eine klärende Lösung gefunden, nämlich die: „(...), daß exakt der Moment dargestellt ist, in dem Pluto Proserpina auf seinen Wagen gezerrt hat und die Zügel schießen läßt, die Pferde losstürmen, ihre Gewalt den Wagen aber noch nicht in Bewegung gesetzt hat, was erst im unmittelbar darauffolgenden Moment der Fall sein wird.“³¹⁹ Nicht nur durch einen derartig kontrastierenden Ausdruckswert der einzelnen Motive, sondern vor allem durch die kompositorische Anordnung Rembrandts, in der der Vollzug der Entführung im Helldunkel-Gegensatz erfaßt wird, kommt der Ausdrucksmoment des Übergangs - *noch nicht, aber bald* - unmittelbar anschaulich zur Wirkung. Die Ausrichtung, die aus der Anordnung und Verteilung des Helldunkels resultiert, entspricht wiederum der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters. Diese Entsprechung trägt dazu bei, trotz der Dunkelheit des rechten Bildfeldes das dynamische Streben im Zusammenhang mit der Fahrtrichtung zu verstärken, wobei der Ausdrucksgehalt der Entführung dramatisch gesteigert wird.

Bei der seitenverkehrten Betrachtung der Komposition³²⁰ wird der Blick des Betrachters über den dunklen Raum hinweg schnell zu der hellbeleuchteten Figur Pro-

³¹⁹ Grohé hat diese Motive in Bezug auf das kunsttheoretische Problem der Bewegungsdarstellung im holländischen 17. Jahrhundert erläutert (Grohé1996 S.53-55).

³²⁰ Vgl. Boeck 1953 S. 182-183: „Kehrt man das Bild um, so bewegt sich die Handlung mit gleicher Heftigkeit auf den Betrachter zu, der also - wie im ersten Falle die Vergangenheit – nun die Zukunft vertritt. Die retardierenden Bewegungen aber werden ihres Sinnes entkleidet, indem sie sich vom Betrachter abwenden, nicht wie vorher seine Teil-

serpinas geführt, wobei die Gerichtetheit ihrer Körperbewegung der Blickführung entgegenwirkt. Dadurch wird der abwehrender Ausdruck Proserpinas und die nach rechts unten ziehende Bewegung der Begleiterinnen verstärkt. Aber der Bewegungsablauf der gewaltsamen Entführung, von der irdischen Welt zur Unterwelt Plutos, kommt überhaupt nicht zum Ausdruck. Dabei wird die Ausdrucksintensität der seitenrichtigen Komposition, die aus der Konzentration auf einen Übergangsmoment resultiert, aufgehoben.

Experiment

Zur weiteren Bestätigung der in dieser Arbeit vorgestellten Thesen wurden zehn Probanden zu ausgewählten Radierungen³²¹ Rembrandts befragt. Als Probanden wurden Personen ohne kunsthistorische Vorkenntnisse³²² oder künstlerische Ausbildung gewählt.

Den Probanden wurden neun Radierungen in seitenrichtiger (Druckbild: sr) und seitenverkehrter (Plattenbild: sv) Ausführung gezeigt: Um eine Beeinflussung der Reihenfolge von beiden Versionen zu vermeiden, der zur Bevorzugung der ersten Version führt, wurden die Versionen zunächst kurz gleichzeitig und dann zur eingehenderen Betrachtung einzeln gezeigt. Dabei war den Probanden nicht bekannt, welche Version die seitenrichtige ist. Zu Beginn der Befragung wurde den Probanden die aus der Technik resultierende Seitenververkehrung des Druckverfahrens erklärt.

Fragestellung : In welcher Version lag Rembrandts künstlerische Absicht ? oder Mit welcher Version wollte Rembrandt seine Komposition zum Ausdruck bringen ? Zu den Werken III. B 44 *Die Verkündigung an die Hirten* und V. B 43 *Der Engel Rafael verläßt die Familie des Tobias* wurden folgende Fragen gestellt: In welcher Version von B 44 kommt die fallende Bewegung besser zur Geltung ? bzw. In welcher Version von B 43 wurde die aufsteigende Bewegung am besten zum Ausdruck gebracht ?

Dargebotene Radierungen :

- I. B 212 *Die Landschaft mit drei Bäumen*
- II. B 228 *Hütte am Kanal*
- III. B 44 *Die Verkündigung an die Hirten*
- IV. B 209 *Der Omval*
- V. B 43 *Der Engel Rafael verläßt die Familie des Tobias*
- VI. B 202 *Frau mit dem Pfeil*

³²¹ Werke, die ikonographische Erläuterungen erforderlich machen, sowie solche Werke, in denen das Druckbild (die seitenrichtige Version) eindeutig erkennbar ist, wie z. B. spiegelverkehrte Buchstaben der Signatur oder die Händigkeit der dargestellten Figuren, wurden von der Auswahl ausgeschlossen.

³²² Die befragten Probanden hatten vorher keine Berührung mit graphischer Werken Rembrandts.

VII. B 104 *Der lesende heilige Hieronymus in einer italienischen Landschaft*

VIII. B 280 *Jan Cornelis Sylvius* (posthum)³²³

IX. B 67 *Die Predigt Christi*

Ergebnis

Proband		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
1	sr	x		x	x		x	x		x
	sv		x			x			x	
2	sr	x	x	x	x	x	x			x
	sv							x	x	
3	sr	x		x	x	x	x	x		
	sv		x						x	x
4	sr		x	x	x	x				x
	sv	x					x	x	x	
5	sr	x	x		x	x				x
	sv			x			x	x	x	
6	sr	x		x	x	x	x			
	sv		x					x	x	x
7	sr	x	x	x	x	x	x			x
	sv							x		
8	sr			x	x	x	x	x		
	sv	x	x						x	x
9	sr	x		x		x	x	x	x	x
	sv		x		x					
10	sr		x		x		x	x	x	x
	sv	x		x		x				

Von den neun Radierungen wurde in 69% der Fälle von den Probanden die seitenrichtige Version gewählt. Bei B 43 und B 44 lag die Anzahl der seitenrichtigen Versi-

³²³ Das Schriftband, das den ovalen Rahmen umgezogen ist, wurde unsichtbar gemacht.

onen sogar bei 80%. Von der Gruppe der Landschaftsradierungen (B 212, B 228 und B 209) wurde die seitenrichtige Version in 70% der Fälle gewählt, während bei dem Porträt (B 280) die seitenrichtige Wahl nur bei 20% lag. Diese Resultate bestätigen die Ergebnisse von van der Meer und Metzger.³²⁴ Desweiteren wird die These, daß Rembrandt sich der durch das linke und rechte Bildfeld bedingten unterschiedlichen Wirkung auf den Betrachter seiner Werke bewußt war, durch diese Ergebnisse gestützt.

³²⁴ van der Meer 1959 und Metzger 1975

5 Schlußfolgerung

Die vorliegende Studie stellt sich zur Aufgabe, unter dem Aspekt der Lateralität die unterschiedliche Wirkung einer Komposition auf den Betrachter zu untersuchen. Es wurden Argumente angeführt, die dafür sprechen, daß Rembrandt seine Radierungen in Hinblick auf das Druckbild konzipiert hat.

Die Untersuchung der Entwurfszeichnungen und Vorgehensweisen bei der Plattenarbeit Rembrandts, die den Entstehungsprozeß der einzelnen Radierungen dokumentieren, belegen, daß Rembrandt sich der durch die Seitenverkehrung eintretenden Veränderungen bewußt war.

Im Rahmen meiner Arbeit wurde die Asymmetrie der visuellen Wahrnehmung referiert, die auf die Asymmetrie der zerebralen Hemisphären sowie Milieueinflüsse zurückzuführen ist. Die Asymmetrie der visuellen Wahrnehmung hat eine räumlich unterschiedliche Bewertung der Anschauungsgewichte und eine Bevorzugung der linken Seite zur Folge. Sicherlich kannte Rembrandt nicht die Ursache für die Asymmetrie der visuellen Wahrnehmung. Jedoch kann man davon ausgehen, daß er bei der aus der Technik resultierenden Seitenverkehrung während des Druckvorgangs mit dem unterschiedlichen Anschauungsgewicht eines Motives je nach Raumlage konfrontiert wurde.

Die Gestaltung der aufsteigenden und fallenden Diagonalen, deren Ausdruckswert eine bestimmte Bewegungsrichtung suggeriert, setzt eine entsprechende Seitigkeit des Bildes voraus. Aus der Beobachtung der Radierungen Rembrandts, bei denen eine diagonale Gestaltung nicht nur als unmittelbar ersichtliche Linienstruktur in Erscheinung tritt, sondern auch als konstitutives Element der Komposition, läßt sich schließen, daß Rembrandt die sinnfällige Wirkung der Diagonale im Hinblick auf das Druckbild konzipiert hat.

Infolge des retardierenden und des dynamisierenden Effekts der Links-Rechts-Asymmetrie, die Rembrandt gemäß der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters einsetzte, kommt der verinnerlichte Ausdrucks- und Sinngehalt des Dargestellten *nur*

im Druckbild zur Geltung. Damit wurde die These, daß Rembrandts künstlerische Absicht auf dem Druckbild liegt, auch in kompositorischer und inhaltlicher Hinsicht untermauert.

Das Entscheidende liegt darin, daß Kompositionen Rembrandts die Aktivität des Schauens - gemäß der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters - voraussetzen. Gerade dadurch vervollständigt sich im Anschauungsvorgang der Ausdrucksgehalt seiner Bilderfindungen.

Aufgrund der vergleichenden Analyse von Druck- (seitenrichtig) und Plattenbild (seitenverkehrt) der Radierungen Rembrandts, aus der die unterschiedliche Wirkung einer Komposition deutlich hervorgeht, lassen sich die einzelnen Werke in drei Gruppen einteilen.³²⁵

1) Die Gestaltung der aufsteigenden und fallenden Diagonalen:

In B 44 *Die Verkündigung an die Hirten* dient trotz des klaffenden Abgrundes in der diagonal strukturierten Landschaft die Geste des Engels dazu, die Lichtglorie mit dem vom Lichtschein erfaßten Terrain in Beziehung zu setzen. Diese Position von zwei Lichtern suggeriert eine von links oben nach rechts unten gerichtete Diagonale, die die herabschwebende Bewegung des Engels unterstützt. Dieses kompositorische Gefüge bringt den Sinngehalt der Verkündigung an die Hirten anschaulich zum Ausdruck.

In B 49 *Die Lobpreisung Simeons und Hannas* wird das Erkennen des Christuskindes als des künftigen Heilands nicht nur durch Hannas Gebärdensprache, sondern auch durch die Lichtstrahlen, die von links oben bis zur Mitte des Bildfeldes über Hannas Kopf reichen, anschaulich hervorgehoben. Die abfallende Diagonale der Lichtlinien verstärkt den Ausdrucksmoment der göttlichen Fügung.

³²⁵ An dieser Stelle wurde die seitenverkehrte Komposition nicht nochmals erläutert.

In B 92 *Die Enthauptung Johannes des Täufers* entspricht dem Fall des Schwerthiebes die schräge Anordnung der einzelnen Motive, deren Richtung auch wegen der natürlichen Anschauungslogik des Betrachters als fallend wahrgenommen wird. Die fallende Diagonale verleiht der Komposition einen dynamischen Charakter, in dem der Ausdrucksmoment der Hinrichtung als unmittelbar erlebbare Aktion zum Ausdruck kommt.

In B 43 *Der Engel Raphael verläßt die Familie des Tobias* wird der Beistand Gottes dadurch veranschaulicht, daß Lichtlinien, die von einem Kreisbogen ausgehen, auf die dargestellte Familie einfallen. Diese besondere Art der Lichtführung, die im Breitformat der Radierung effektiv zur Geltung kommt, intensiviert die Suggestion einer aufsteigenden Bewegung des entfliehenden Engels.

In B 75 *Christus in Gethsemane* wird der Ausdrucksgehalt des göttlichen Beistands nicht nur durch die stützende Geste des Engels, sondern auch durch diagonale Lichtlinien hervorgehoben. Durch sie und den schräg ausgebreiteten Flügel wird die Bewegungsrichtung des Engels angedeutet.

Nicht nur das Motiv des Leintuchs, sondern auch die figürliche Anordnung der Helfer, deren Köpfe sich parallel zum Leintuch in einer Linie zusammenschließen, evozieren in B 83 *Die Kreuzabnahme im Fackelschein* eine von links nach rechts fallende Bewegung. Die räumlich abgestufte Handlungsfolge und die fallenden Diagonalen bringen im Druckbild den Sinngehalt des Werkes, das Herabnehmen Christi vom Kreuz und die nachfolgende Grablegung, zum Ausdruck.

Die Komposition B 104 *Der lesende heilige Hieronymus in einer italienischen Landschaft* besteht aus zwei Diagonalen, die Rembrandt zur sinnfälligen Gliederung des Bildfeldes nutzt: Die erste umfaßt den Bereich des alternierenden Helldunkels, das sich im Bildfeld von links unten aufwärts nach rechts oben ausdehnt und auf diese Weise räumliche Entfernung suggeriert. Die Gegendiagonale wird durch die schattige Baumzone im Vordergrund und durch den Wasserfall des Mittelgrundes angedeutet. In der Dynamik der aufsteigenden und fallenden Diagonalkomposition kommt der Ausdrucksgehalt, die Weltabgeschiedenheit des Heiligen, anschaulich zur Geltung.

Die diagonalen Konstrukte, die der szenischen Darstellung Bre 548 *Die Kreuzaufrichtung* zugrunde liegen, bewirken einen dynamischen spannungsvollen Ausdruck des Vorgangs. Vor allem ist die Aufrichtung des Kreuzes, die die Hauptgerichtetheit der Komposition bildet, in der aufsteigenden Diagonale gemäß der natürlichen Anschauungslogik des Betrachters angeordnet. Die nach links vorne zielende Bewegungsrichtung der Komposition verzögert Vorgang des Aufrichtens, wodurch der Ausdrucksgehalt der martialischen Gewalt eindrucksvoll veranschaulicht wird.

2) Der retardierende Effekt der Links-Rechts-Asymmetrie

In B 39 *Joseph und Potiphars Weib* sind die dargestellten Figuren durch eine Diagonale verbunden, gebildet durch heranziehende bzw. fliehende Körperbewegungen. Die entgegengesetzten Richtungen der Diagonale erzeugen eine dynamische Spannung, die den drastischen Ausdrucksgehalt der Verführung intensiviert. Die rechts vom Vordergrund ausgehende Gerichtetheit der Komposition läuft der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entgegen, wodurch Josephs Bewegung zu retardieren scheint. Sein Auflehnungswille gegen die Verführung kommt durch diese retardierende Wirkung der Komposition effektiv zur Anschauung.

In B 40 *Der Triumph des Mordechai* wirkt der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters eine nach links zielende Bewegung des aufgehaltene Reiterzuges retardierend entgegen, wodurch der entscheidende Moment des Triumphzuges intensiv erlebbar wird. Durch die asymmetrische Anordnung der Hauptfiguren wird der konträre Ausdrucksgehalt des Bildes, nämlich die Gegenüberstellung von Triumph und Niederlage, unmittelbar anschaulich hervorgehoben.

In B 212 *Die Landschaft mit drei Bäumen* ist der `aktive Charakter´ der Bäume auf die asymmetrische Verteilung des Anschauungsgewichts zurückzuführen, das auf der sehr unmittelbaren Zusammenfügung der Nahsicht rechts und der Fernsicht links beruht. Aufgrund der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters wirkt ein Gegenstand auf der rechten Seite schwerer als auf der linken, da er durch den Abstand vom Anlaufpunkt ein zusätzliches Anschauungsgewicht auf der rechten Seite erhält. Zu-

sätzlich trägt die Gegenwirkung zwischen der Ausrichtung der Komposition und der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters zur dynamischen Spannung des Bildes bei.

In B 217 *Die Landschaft mit drei Giebelhütten an einer Straße* erzeugen die sich jäh perspektivisch verkürzenden Furchen und die drei Hütten, die mit dem Zurückweichen im Raum erheblich an Größe verlieren, eine ausgeprägte Tiefenwertigkeit. Der rechtsseitige Anlaufpunkt der Komposition wirkt der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entgegen, wodurch die kompositorische Ausrichtung zu retardieren scheint. Die retardierende Wirkung erzeugt eine Spannung, die der Landschaftsszene einen dynamischen Charakter verleiht. Dies dient auch dazu, die einzelnen Landschaftsmotive in der Landschaftsszene hervorzuheben.

Die spannungsvolle und dennoch statische Haltung des Rückenaktes, die die Radierung B 202 *Frau mit dem Pfeil* so eindrucksvoll macht, ist auf zwei Wirkungselemente zurückzuführen: Auf die sorgfältig gestaltete Positur der Venus und auf die leicht nach links von der senkrechten Mittelachse abweichende asymmetrische Anordnung. Die souveräne ausgewogene Positur der Venus - entsprechend dem Sujet *Venus warnt Amor, indem sie ihm den riskanten Pfeil entrissen hat* - kommt *nur* im Druckbild zur Geltung. Sie beruht auf der asymmetrischen Verteilung des Anschauungsgewichts.

In Bre 419 *Der Künstler in seinem Atelier* heben nicht nur die Verteilung des Lichtes, sondern auch die von rechts ausgehende perspektivische Disposition im retardierenden Sinne den Abstand zwischen Künstler und Werk hervor. Nicht zuletzt erzeugt die wohl einkalkulierte asymmetrische Verteilung des Anschauungsgewichts eine spannungsvolle Wechselbeziehung zwischen beiden Motiven: Durch die Wucht der Staffelei verliert auf den ersten Blick die Bildkomposition rechts ihr Gleichgewicht, doch wird durch die links hinten in Fernsicht angeordnete Figur das optische Gegengewicht gehalten, so daß beide Bildgegenstände sich schließlich im Gleichgewicht ausbalancieren. Die spannungsvolle Wirkung der Komposition resultiert aus der ambivalenten Korrelation der Bildmotive im Vorder- und Hintergrund des Bildes: Der mächtigen, verschatteten Staffelei und dem kleinen, hellerleuchteten Künstler.

3) Der dynamisierende Effekt der Links-Rechts-Asymmetrie:

Bei einer vergleichenden Betrachtung zwischen Radierung, Grisaille und Entwurfszeichnung zum Thema B 37 *Joseph erzählt seine Träume* sind die Veränderungen von der Profil- zur Frontalansicht Josephs und der Verzicht auf die innerbildliche Distanz darauf zurückzuführen, daß Rembrandt den Betrachter verstärkt in das Bildgeschehen einzubinden suchte. Dadurch wird der Erzählvorgang im Bild als ein Gegenwartsgeschehen erlebt.

Bei B 72 *Die Auferweckung des Lazarus* lenkt der deiktische Charakter der asymmetrischen Anordnung und Gestaltung der einzelnen Figuren die erhöhte Aufmerksamkeit des Betrachters auf den auferweckten, zu Christus emporblickenden Lazarus. Dieses bewußte Hinweisen bringt nicht nur die Wundertat Christi, sondern vor allem auch den Erfüllungsmoment des Wunders anschaulich zum Ausdruck. Dadurch, daß diese Gerichtetheit der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters entspricht, wird das Bildgeschehen dynamisiert und der Ausdrucksgehalt für den Betrachter erlebbar gemacht.

In B 67 *Christus lehrend; 'La petite tombe'* wird trotz des zentrierten Bildaufbaus der Blick des Betrachters durch die räumliche Tiefenführung nach rechts geführt. Diese Hinführung dynamisiert das Bildgeschehen durch Übereinstimmung mit der Vorzugsrichtung des Betrachters. Unmittelbar werden dadurch die Ereignisse des Bildraumes mit dem Betrachter verbunden. Die Blickführung der dargestellten Figuren trägt dazu bei, vermittels der andächtigen Stimmung der Zuhörer die Reflexion des Betrachters anzuregen, wobei der Ausdrucksgehalt, der Glaube an Christus, hervorgehoben wird.

In B 46 *Die Anbetung der Hirten* verdeutlichen Komposition und Lichtführung die Suche der Hirten nach dem Licht der Welt. Die Entsprechung zwischen der kompositorischen Gerichtetheit und der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters trägt dazu bei, den Ausdrucksgehalt des Bildes einfühlsam zu erfassen. Wie die dargestellten Hirten sucht auch der Betrachter in übergroßer Dunkelheit nach der Quelle des Lichts, was auch bedeutet, daß der Bildinhalt gerade im Anschauen intensiv erlebbar

wird. Der Betrachter übernimmt die Rolle der Hirten und wird auf diese Weise in das Bildgeschehen integriert.

In B 273 *Abraham Francen*, bei dem auf der linken Seite die Sammelobjekte und gegenüber der Porträtierte dargestellt sind, kommt die Beziehung zwischen den Einrichtungsgegenständen und der dargestellten Person effektiv zur Geltung, weil ihre Wahrnehmung von links nach rechts in Übereinstimmung mit der visuellen Vorzugsrichtung auf ihrer Eigentümer und Sammler schließt. Nicht nur durch die asymmetrische Position des Porträtierten, sondern auch durch den verlängerten Tisch, der im vertieften Dunkel die waagerechte Ausdehnung betont, wird räumliche Tiefe und Distanz zum Betrachter aufgebaut. Dies dient zum einen dazu, die Zurückgezogenheit und konzentrierte Betrachtung des Dargestellten zu verstärken. Zum anderen kommt die Zurschaustellung des mit den gesammelten Kunstobjekten versehenen Umraums weit ausdrucksvoller zur Geltung: Als Zielpunkt einer von links ausgehenden Blickbewegung läßt der Porträtierte die dargestellten Sammelobjekte zum integralen Bestandteil seiner Persönlichkeit werden.

Für die Komposition der angeführten Landschaftsradiierungen mit linksseitigem Anlaufpunkt (B 233, B 226, B 209, B 228 und B 227) ist charakteristisch, daß die Einteilung der Bildgründe mit der asymmetrischen Aufteilung des Bildfeldes korrespondiert: So erscheint die Nahsicht stets links, die Fernsicht rechts. Die von links ausgehende Tiefenführung entspricht der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters. Diese Entsprechung trägt vornehmlich dazu bei, das Bild nach der Tiefe hin zu erfassen, wodurch die Tiefenillusion im dargestellten Landschaftsraum effektiv erfahrbar wird.

In Bre 463 *Die Entführung der Proserpina* entspricht die Ausrichtung, die aus der kompositorischen Anordnung und der Verteilung des Helldunkels resultiert, der visuellen Vorzugsrichtung des Betrachters. Diese Entsprechung trägt dazu bei, trotz der Dunkelheit des rechten Bildfeldes das dynamische Streben über die Bildbegrenzung hinaus nach rechts fortzusetzen, wobei der Vollzug der Entführung im Übergangsmoment unmittelbar anschaulich wird.

LITERATURVERZEICHNIS

Mehrfach erwähnte Literatur wird nach der ersten vollständigen Nennung abgekürzt mit Nachnamen und Jahrgang angegeben. Die Kataloge von Museen und Ausstellungen sind nach dem Erscheinungsort geordnet.

Abkürzungen

- B** BOON, Karel G. und WHITE, Christopher: *Rembrandt's etching. An illustrated critical catalogue*. Bd. I-II Amsterdam 1969
- Ben** BENESCH, Otto: *The Drawings of Rembrandt. A critical and chronological catalogue*. Bd. I-VI London 1954-1957
- Bre** BREDIUS, Abraham und GERSON, Horst: *Rembrandt. The complete edition of the paintings* (revised by H. Gerson). London 1969
- Giltaij** Rotterdam 1988: *The drawings by Rembrandt and his school*. Museum Boymans - Van Beuningen (Jeroen Giltaij)
- LCI** *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. I-IV Rom u. a. 1968-1972
- R.R.P.** BRUYN, Josua (et al.): *A corpus of Rembrandt's paintings. Rembrandt Research Project*. Bd. I-III Den Haag/Boston/London 1982-89
- Tümpel** *Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin*. Berlin 1970

ADAIR, Harley und BARTLEY, S. Howard: *Nearness as Function of Lateral Orientation in Pictures*. in: *Perceptual Motor Skills* 1958 (135) p.135-141

ARNHEIM, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin/New-York 1978

_____ : *Zur Psychologie der Kunst*. Köln 1977

BADT, Kurt: *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*. Köln 1961

BANICH, Mariet und HELLER, Wendy und LEVY, Jerre: *Aesthetic preference and picture asymmetries*. in: *Cortex* 1989 (25/2) p. 187-195

BAUCH, Kurt: *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*. Berlin 1960

BEAUMONT, J. Graham: *Lateral organisation and aesthetic preference. The importance of peripheral visual asymmetries*. in: *Neuropsychologia* 1985 (23/1) p. 103-113

BENESCH, Otto: *The Drawings of Rembrandt. A critical and chronological catalogue*. Bd. I-VI London 1954-1957

- BIALOSTOCKI, Jan: *Ikonographische Forschung zu Rembrandts Werk*. in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1957 (8) S. 195-210
- BOECK, Wilhelm: *Rechts und Links in Rembrandts Druckgraphik*. in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 1953 (15) S. 79-219
- BOON, Karel G.: *Rembrandt tentoonstelling - Etsen*. Amsterdam 1956
- _____ und WHITE, Christopher: *Rembrandt's etching An illustrated critical catalogue*. Bd. I-II Amsterdam 1969
- BREDIUS, Abraham und GERSON, Horst: *Rembrandt. The complete edition of the paintings* (revised by H. Gerson). London 1969
- BRUYN, Josua (et al.): *A corpus of Rembrandt's paintings. Rembrandt Research Project*. Bd. I-III Den Haag/Boston/London 1982-89
- CAMPBELL, Colin: *Rembrandts etsen 'het sterfbed van Marie' en 'de drei bomen'*. in: Kroniek van het Rembrandthuis 1980 (32) S. 2-33
- de CHAPEAUROUGE, Donat: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*. Darmstadt 1991³
- CHAPMAN, H. Perry: *Rembrandt's selfportrait. A study in seventeenth-century identity*. Princeton 1990
- CLARK, Kenneth: *Rembrandt and the Italian Renaissance*. New-York 1964
- EMMENS, Jan A.: *Rezenion: H. Gerson, Seven Letters by Rembrandt, den Haag 1961*. in: Oud-Holland 1963 (78) S. 79-82
- _____ : *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht 1968.
- FORSSMAN, Erik: *Rembrandt's Radierung 'Der Triumph des Mardochai'*. in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1976 (36) S. 297-311
- FRANKL, Paul: *Die Persephone-Bilder von Lambert Sustris, Rubens und Rembrandt*. in: Oud-Holland 1938 (55) S. 156-171
- GAFFRON, Mercedes: *Die Radierungen Rembrandts, Originale und Drucke. Studien über Inhalt und Komposition* Mainz 1950a
- _____ : *Right and left in Pictures*. in: Art Quarterly 1950b (13) p. 312-331
- GERSON, Horst: *Seven Letters by Rembrandt*. Den Haag 1961
- _____ : *Rembrandt. Gemälde*. Gütersloh 1969
- GROHÉ, Stefan: *Rembrandts mythologische Historien*. Bochum 1996
- GIESS, Hildegard: *Die Gestalt des Sandalenlösers in der mittelalterlichen Kunst*. in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae. München 1961 S. 45-57
- GROSS, Charles G. und BORNSTEIN, Marc H.: *Left and right in science and art*. in: Leonardo 1978 (XI) p. 29-38

- HALL, Edwin: *The Arnolfini Betrothal. Medieval marriage and the enigma of van Eyck's double portrait*. London 1994 insbesondere p. 42-47
- HELD, Julius S.: *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue*. vol. I-II Princeton/New Jersey 1980
- HOFSTEDE DE GROOT, Cornelius: *Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721). Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte III*. Den Haag 1906
- GURATZSCH, Herwig: *Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700*. Bd I. f. Kortrijk 1980
- HAACK, Th.: *Über die funktionelle Asymmetrie der Augen*. in: Zeitschrift für angewandte Psychologie 1935 (48) S. 185-249
- HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert: *Rembrandt. The nightwatch*. Princeton 1982
- HEIMANN, Adelheit: *Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies nebst einigen anderen Hochzeitsbildern*. in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1975 (37) S.11-40
- HENKEL, M. D.: *The denial of St. Peter by Rembrandt*. in: The Burlington Magazine 1934 (64) p. 153-159
- HUBER, Oth.: *Kunst und Auge* in: Zeitschrift für Augenheilkunde 1935 S. 37-49
- HUFSCHMIDT, Hans-Joachim: *Das Rechts-Links-Profil im kulturhistorischen Längsschnitt*. in: Archiv für Psychiatrie Nervenkrankheit 1980 (229) S. 17-42
- _____ : *Über die Linkorientierung der Zeichnung und die optische Dominanz der rechten Hirn-Hemisphäre* in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1983 (46) S. 287-294
- _____ : *Zeichnungsrichtung Schreibrichtung und Blickfelddominanz*. in: European Archives of Psychiatry and Neurological Sciences 1985 (235) S. 76-81
- JENSEN, Barry T.: *Left-right orientation in profil drawing* in: American Journal of Psychology 1952 (65) p. 80-83
- _____ : *Reading habits and left-right orientation in profile drawings by Japanese children*. in: American Journal of Psychology 1952 (65) p. 306-307
- JUNG, Richard: *Neuropsychologie und Neurophysiologie des Kontur- und Formsehens in Zeichnung und Malerei*. in: Psychopathologie musischer Gestaltungen (Hrsg. Hans Heinrich Wieck) Stuttgart/New-York 1974 S. 29-88
- _____ : *Über Zeichnungen linkshändiger Künstler von Leonardo bis Klee*. in: Semper Attentus Berlin/Heidelberg/New-York 1977 S. 180-218
- KANDINSKY, Wassily: *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1928). Bern-Bümpliz 1959⁴
- KEMP, Martin: *Leonardo Da Vinci. The marvellous works of nature and man*. London 1981

- KIESER, Emil: *Über Rembrandts Verhältnis zur Antike*. in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1941-42 (10) S. 129-162
- KRÖNIG, Wolfgang: *Cranach und Gossaert bei Rembrandt*. in: Festschrift Dr. h. c. Eduard Trautschold zum siebzigsten Geburtstag Hamburg 1965 S. 100-108
- LEE, Choung-Hi: *Rembrandts Landschaftsdarstellung Ihre Entwicklung in den Radierungen und in ausgewählten Zeichnungen*. Frankfurt am M. 1992
- LEVY, Jerre: *Psychological Implications of Bilateral Asymmetry*. in: Hemisphere Funktion in the Human Brain (Hrsg. Stuart J. Dimond) London 1974
- LUGT, Fritz: *Mit Rembrandt in Amsterdam. Die Darstellungen Rembrandts vom Amsterdamer Stadtbilde und von der unmittelbaren landschaftlichen Umgebung* Berlin 1920
- LURZ, Meinhold: *Heinrich Wölfflin : Biographie einer Kunsttheorie* Heidelberg 1976
- MCLAUGHLIN, John P. und DEAN, Pamela und STANLEY, Philip: *Aesthetic preference in dextals and sinistrals*. in: Neuropsychologia 1983 (21/2) p. 147-153
- MCLAUGHLIN, John P.: *Aesthetic preference and lateral preferences*. in: Neuropsychologia 1985 (23/1) p.103-113
- van der MEER, Hendrika Christina: *Die Links-Rechts-Polarisation des phänomalen Raumes - eine experimentelle Untersuchung* Groningen 1959
- METZGER, Wolfgang: *Gesetze des Sehens*. Frankfurt am M. 1975
- MÜNZ, Ludwig: *Rembrandts Altersstil und die Barockklassik*. in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 1935 (IX) S. 183-222
- NEUMANN, Gerhard: *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*. Berlin 1965
- NOTON, David und STARK, Lawrence: *Eye movements and visual perception*. in: Scientific American 1971 (224, H6) p. 34-43
- OLBRICH, Harald (et al.): *Lexikon der Kunst*. Leipzig 1991
- PÄCHT, Otto: *Rembrandt*. (Hrsg. E. Lachnit) München 1991
- PERLOVE, Shelly: *An Irenic vision of utopia. Rembrandt's triumph of Mardochai and the new Jerusalem*. in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1993 (I) p. 38-60
- POHLEN, Ingeborg: *Untersuchung zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt*. München 1985 S. 149-170
- RAUPP, Hans-Joachim: *Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts*. in: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 1980 (17) S. 85-110
- _____ : *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim 1984
- RICHTER, Jean Paul: *The literary works of Leonardo Da Vinci*. Bd. I-II New-York 1970

- ROOSEN, Runge Heinz: *Kunstchronik* 1951(41) S. 63-66
- SCALLEN, Catherine B.: *Rembrandt's nocturne prints*. in: *On Paper* 1997 (1) p. 13-17
- SCHNEIDER, Cynthia P.: *Rembrandt's landscapes*. Washington 1990
- SCHOTT, G. O.: *Some neurological observation on Leonardo da Vinci's handwriting* in: *Journal of the Neurological Sciences* 1979 (42) p. 321-329
- SCHWINKÖPER, Berent: *Der Handschuh im Recht, Ämterwesen, Brauch und Volksglauben* Diss. Phil. Berlin 1938
- SEDLMAYR, Hans: *Epochen und Werke* Bd. I Wien 1959
- von SIMSON, Otto: *Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat*. Mainz 1996
- SLIVE, Seymour: *Rembrandt's selfportrait in a studio*. in: *The Burlington Magazine* 1964 (740) p. 483-486
- SPIEL, Georg: *Hemisphärendominanz - Lateralität: eine neuropsychologische Untersuchung zur Entwicklung der Lateralität von Hirnfunktionen*. Stuttgart/New-York 1988
- STECHOW, Wolfgang: *Rembrandts Darstellungen der Kreuzabnahme*. in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 1929 (50) S. 217-232
- _____ : *Rembrandt's presentation in the dark manner*. in: *Print Collector's Quarterly* 1940 (27) S. 364-379
- _____ : *Rembrandt's 'Woman with the Arrow'*. in: *The Art Bulletin* 1971 (LIII) p. 487-492
- STREIFF, J.: *Zur Rechtsprädominanz im binokularen Gesichtsfeld und über Rechts und Links im Bilde*. in: *Klinische Monatsblätter für Augenheilkunde* 1933 (91) S. 667-672
- SUMOWSKI, Werner: *Drawings of the Rembrandt school*. Bd. I-X New-York 1979
- _____ : *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. Bd. I-V Landau Pfaltz 1983
- van THIENEN, Frithjof : *Das Kostüm. Die Blütezeit Hollands 1600-1660*. Berlin 1930
- TÜMPEL, Christian: *Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation seiner Historien*. in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 1968 (13) S. 95-126
- _____ : *Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts*. in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1969 (20) S. 107-198
- _____ : *Rembrandt. Mythos und Methode*. Amsterdam 1986
- ULLMANN, Johannes F.: *Psychologie der Lateralität. Humanspezifische Seitigkeitsausprägung und ihre determinierende Funktion*. Stuttgart/Wien 1974
- van de WAAL, Henri: *Hagar in de woestijn door Rembrandt en zijn school*. in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1947 (I) S. 144-159

- WAGNER, Caroline: *Quelle und Erfindung im Leidener Frühwerk Rembrandts. Kritik der Rembrandtikonologie*. Hildesheim 1992
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder - Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden 1987
- WERBKE, Axel: *Rembrandts 'Landschaftsradierung mit drei Bäumen' als visuell-gedankliche Herausforderung* in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 1989 (31) S. 225-250
- WIEBEL, Christiane: *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonographische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus*. Weinheim 1988
- WHITE, Christopher: *Rembrandt as an etcher. A study of the artist at work*. Bd. I-II London 1969
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Über das Rechts und Links im Bilde* (1928). Wiederabdruck in: *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel 1941 S. 82-90
- _____ : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel/Stuttgart 1984

KATALOGE

AMSTERDAM 1972

Rembrandt etchings & drawings in the Rembrandt House. (J. P. Filedt Kok)

AMSTERDAM 1976

Tot lering en vermaak, Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw. Rijksmuseum (Eddy de Jongh et al.)

AMSTERDAM 1985

Drawings by Rembrandt, his anonymous pupils and followers. Catalogue of the Dutch and Flemish drawings in the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum (Peter Schatborn)

BERLIN I 1991

Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde. Gemäldegalerie SMPK im Alten Museum

BERLIN II 1991

Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnung und Radierung. Kupferstichkabinet SMPK im Alten Museum

BOSTON 1980-81

Printmaking in the age of Rembrandt. Museum of Fine Art (Clifford Ackley et al.)

BREMEN 1997

A Catalogue of the works of art from the collection of the Kunsthalle Bremen lost during evacuation in the Second World War. Kunsthalle Bremen

HAMBURG 1983

Luther und die Folgen für die Kunst. Kunsthalle Hamburg (Hrsg. Werner Hofmann)

STOCKHOLM 1993

Rembrandt and his Pupils. (A symposium in the Nationalmuseum) The Nationalmuseum
Stockholm



B44 Die Verkündigung an die Hirten



B44 Die Verkündigung an die Hirten (seitenverkehrt)



B49 Die Lobpreisung Simeons und Hannas



B49 Die Lobpreisung Simeons und Hannas (seitenverkehrt)



B75 Christus in Gethsemane



B75 Christus in Gethsemane (seitenverkehrt)



B43 Der Engel Raphael verläßt die Familie des Tobias



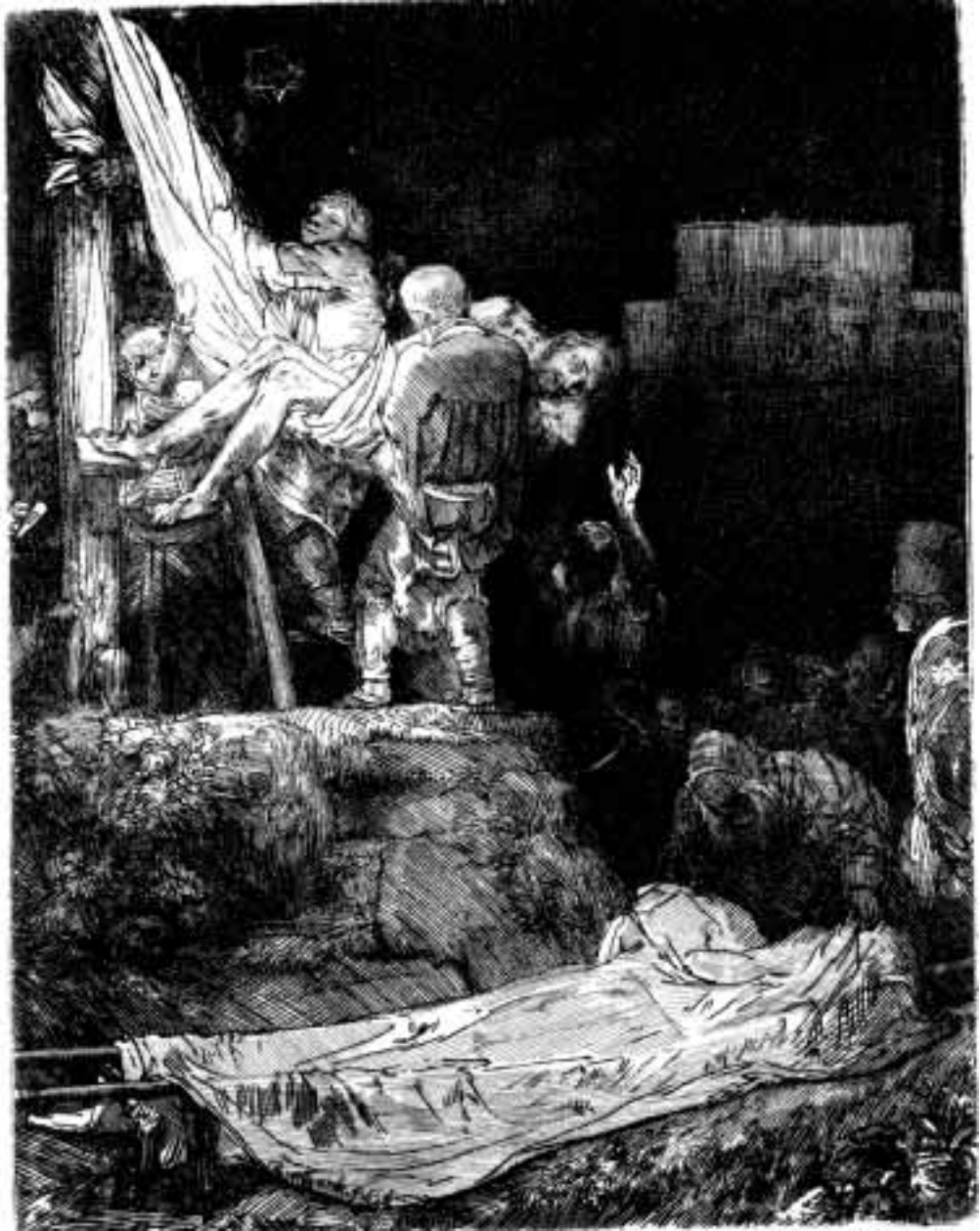
B43 Der Engel Raphael verläßt die Familie des Tobias (seitenverkehrt)



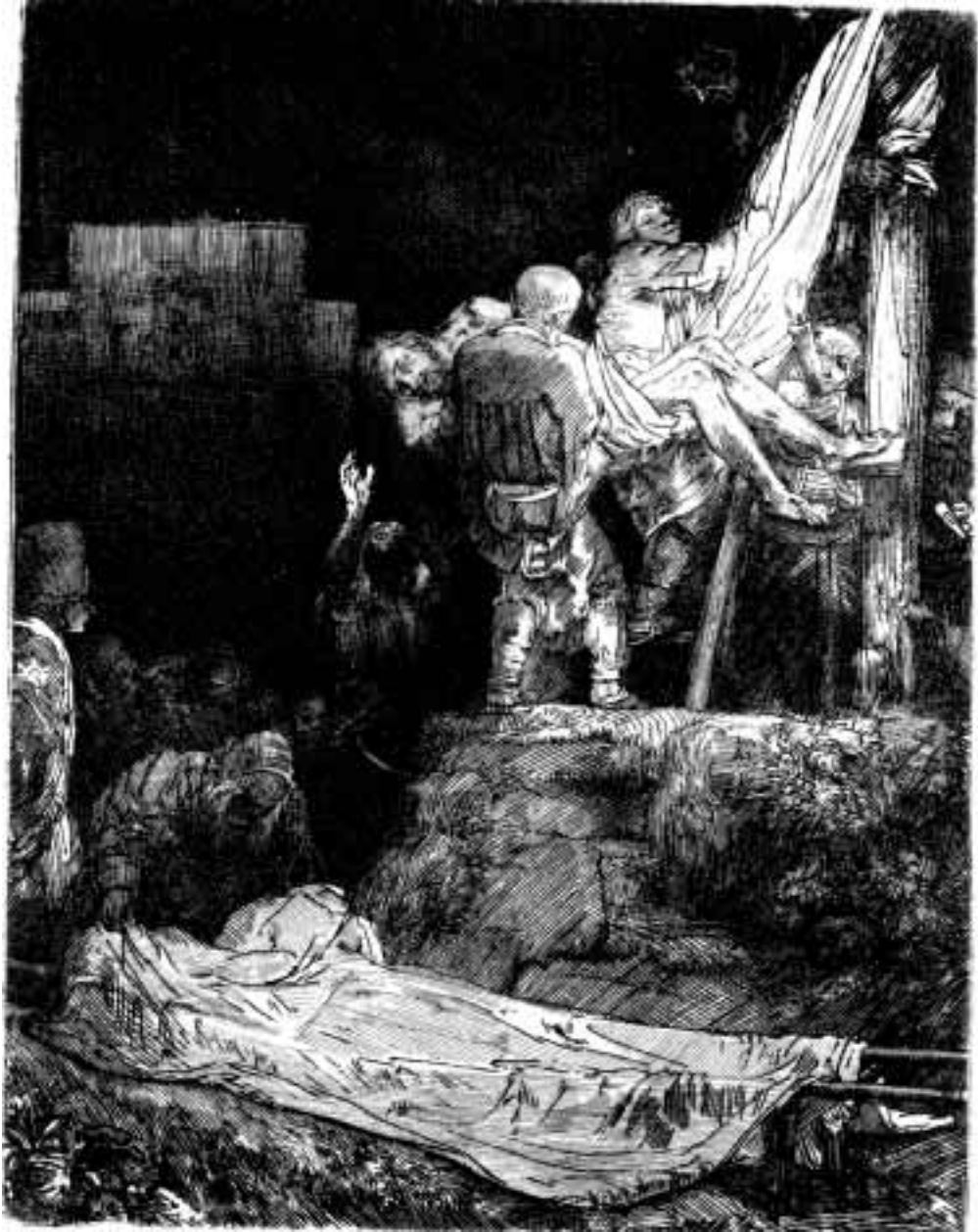
B92 Die Enthauptung Johannes des Täufer



B92 Die Enthauptung Johannes des Täufer (seitenverkehrt)



B83 Die Kreuzabnahme im Fackelschein



B83 Die Kreuzabnahme im Fackelschein (seitenverkehrt)



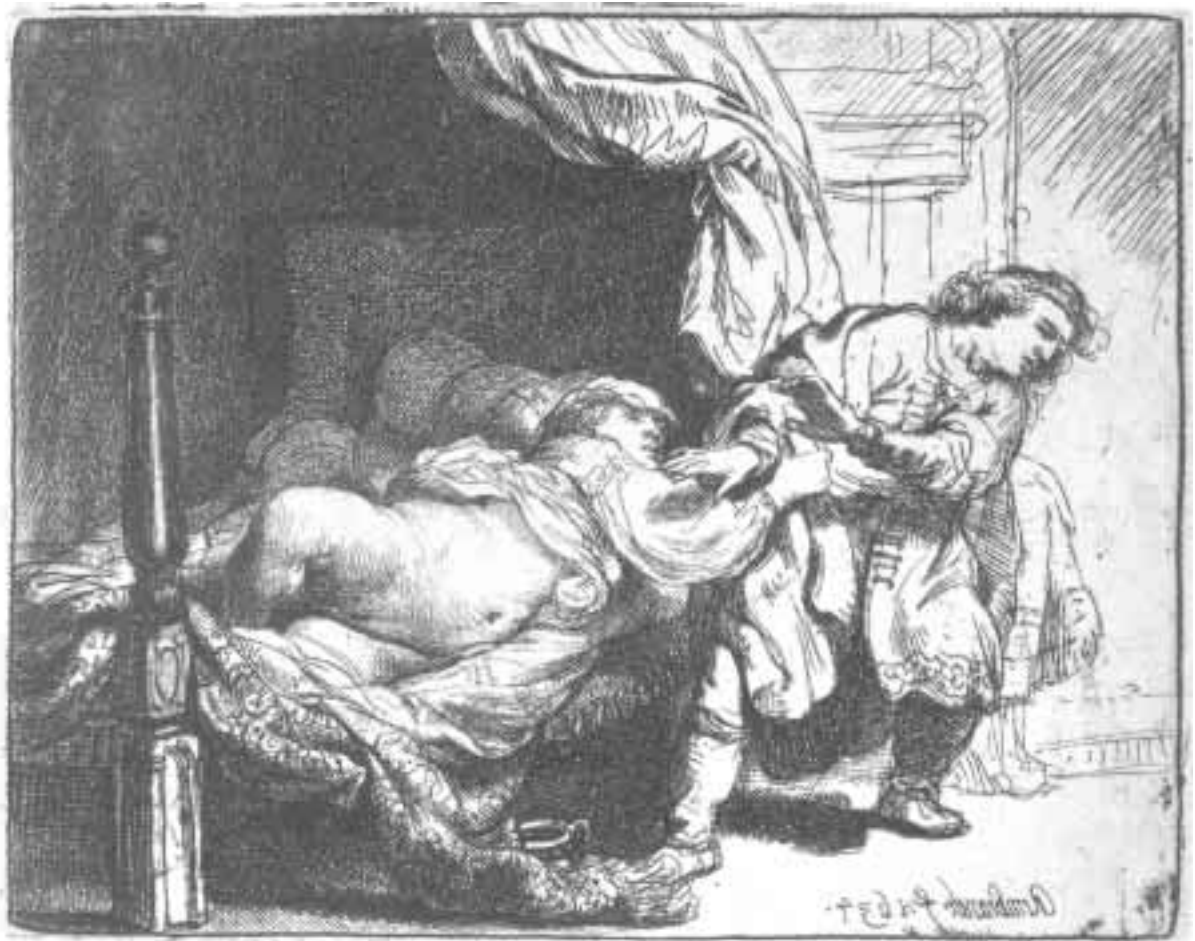
B104 Der lesende Heilige Hieronymus in einer italienischen Landschaft



B104 Der lesende Heilige Hieronymus in einer italienischen Landschaft (seitenverkehrt)



B 39 Joseph und Potiphars Weib



B 39 Joseph und Potiphars Weib (seitenverkehrt)



B 40 Der Triumph des Mordechai



B 40 Der Triumph des Mordechai (seitenverkehrt)



B212 Die Landschaft mit drei Bäumen



B212 Die Landschaft mit drei Bäumen (seitenverkehrt)



B217 Die Landschaft mit drei Giebelhütten an einer Straße



B217 Die Landschaft mit drei Giebelhütten an einer Straße (seitenverkehrt)



B202 Frau mit dem Pfeil



B202 Frau mit dem Pfeil (seitenverkehrt)



B37 Joseph erzählt seine Träume



B37 Joseph erzählt seine Träume (seitenverkehrt)



B72 Die Auferweckung des Lazarus



B72 Die Auferweckung des Lazarus (seitenverkehrt)



B67 Christus lerend ; La petite tombe´



B67 Christus lehrend ; `La petite tombe´ (seitenverkehrt)



B46 Die Anbetung der Hirten



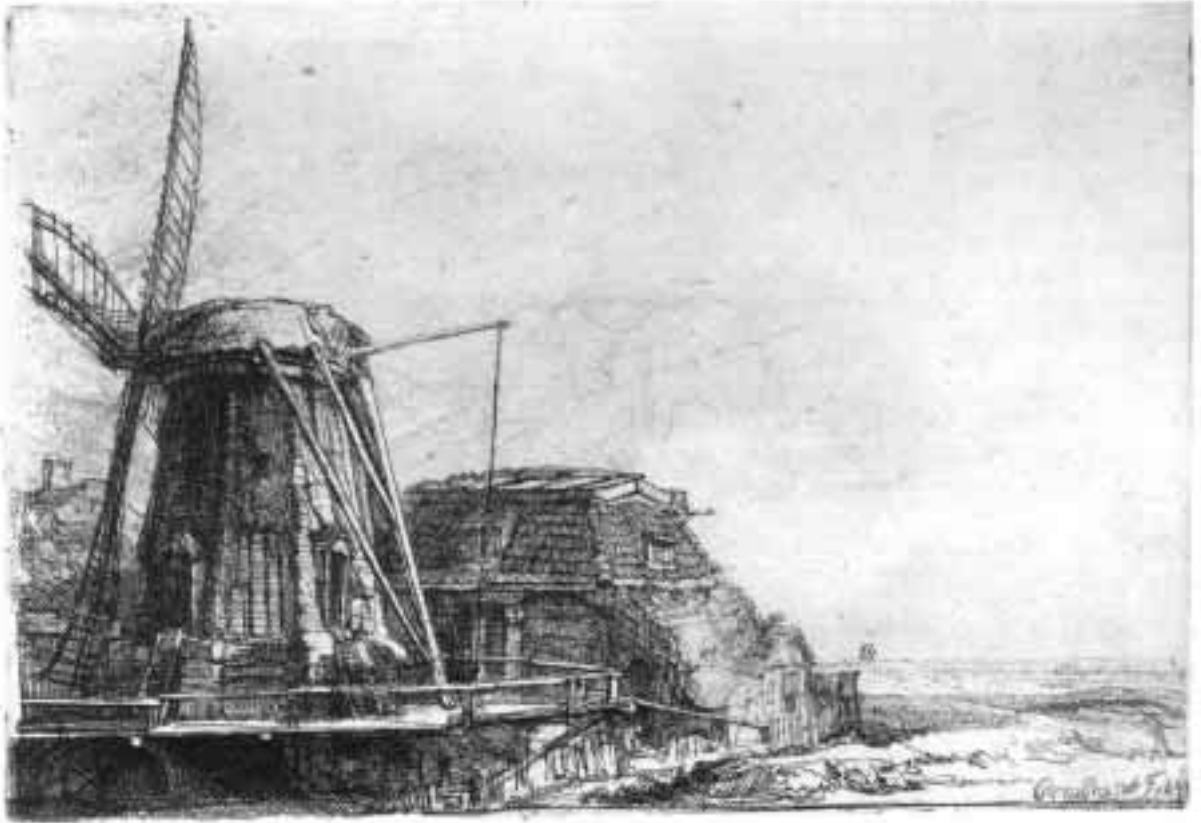
B46 Die Anbetung der Hirten (seitenverkehrt)



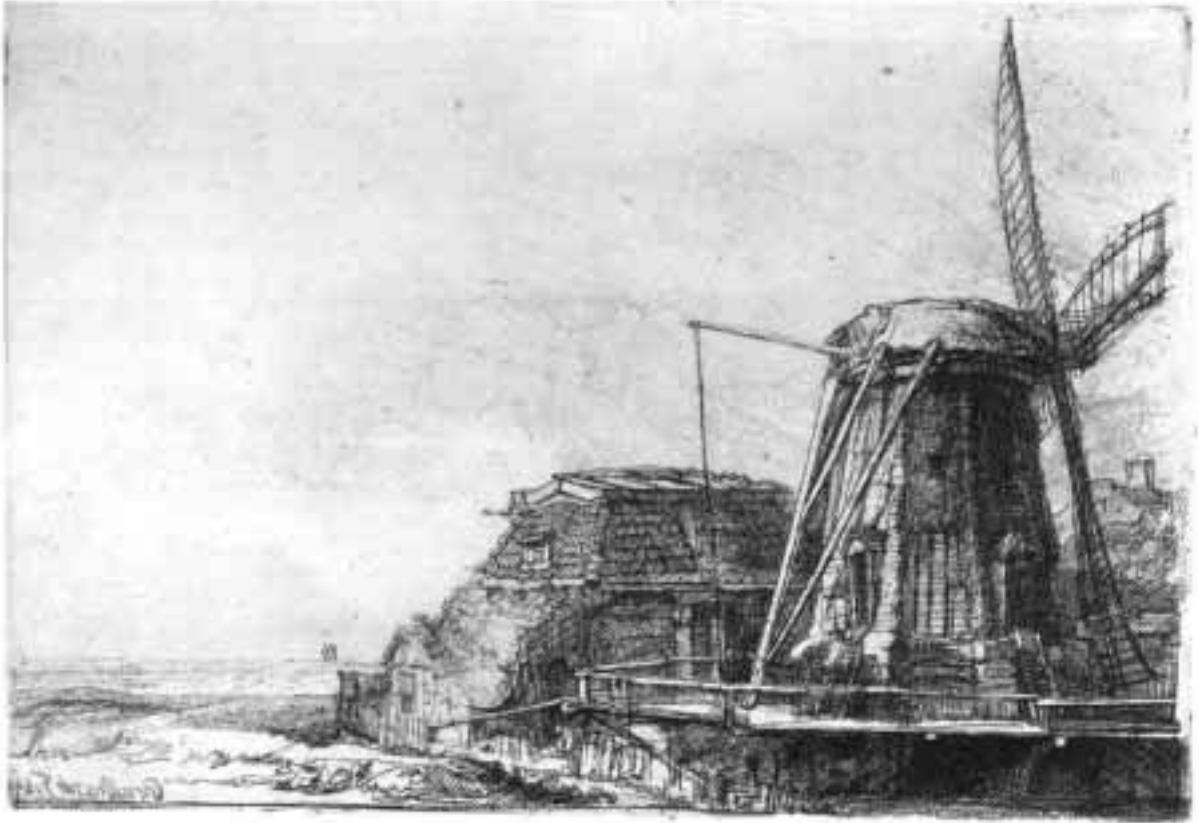
B273 Abraham Francen



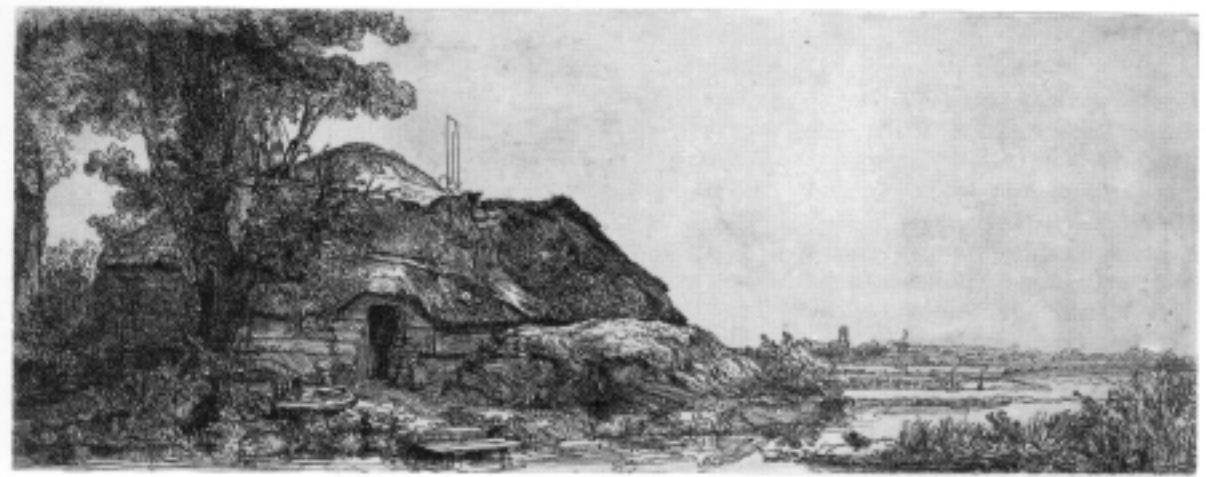
B273 Abraham Fransen (seitenverkehrt)



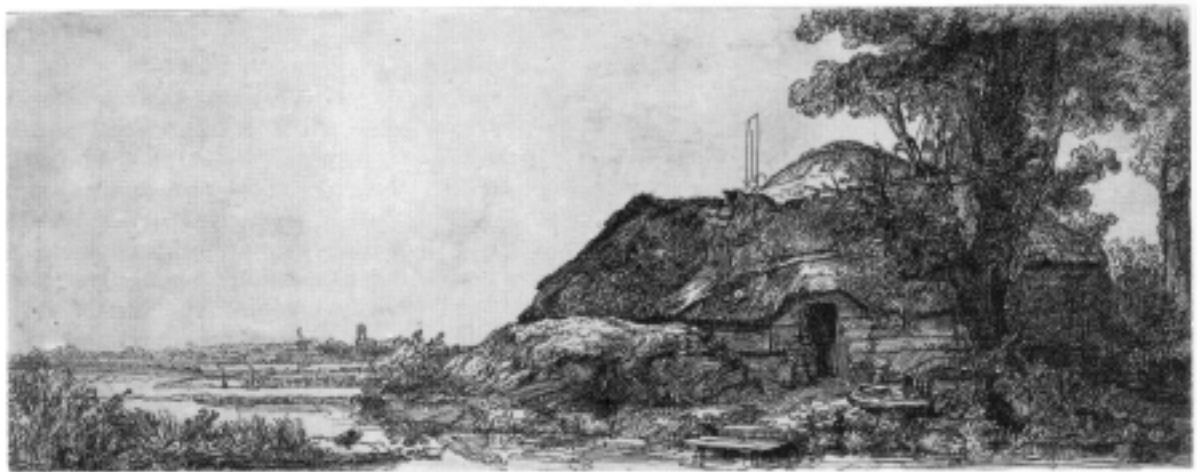
B233 Die Windmühle



B233 Die Windmühle (seitenverkehrt)



B226 Die Landschaft mit Hütte unter einem Baum



B226 Die Landschaft mit Hütte unter einem Baum (seitenverkehrt)



B209 Der Omval



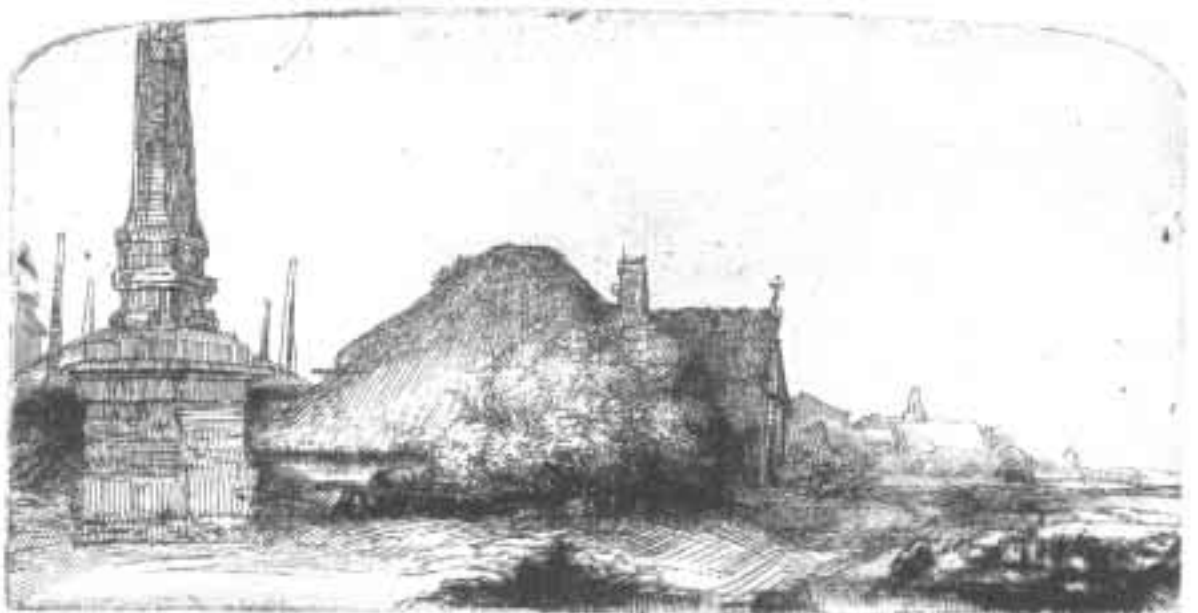
B209 Der Omval (seitenverkehrt)



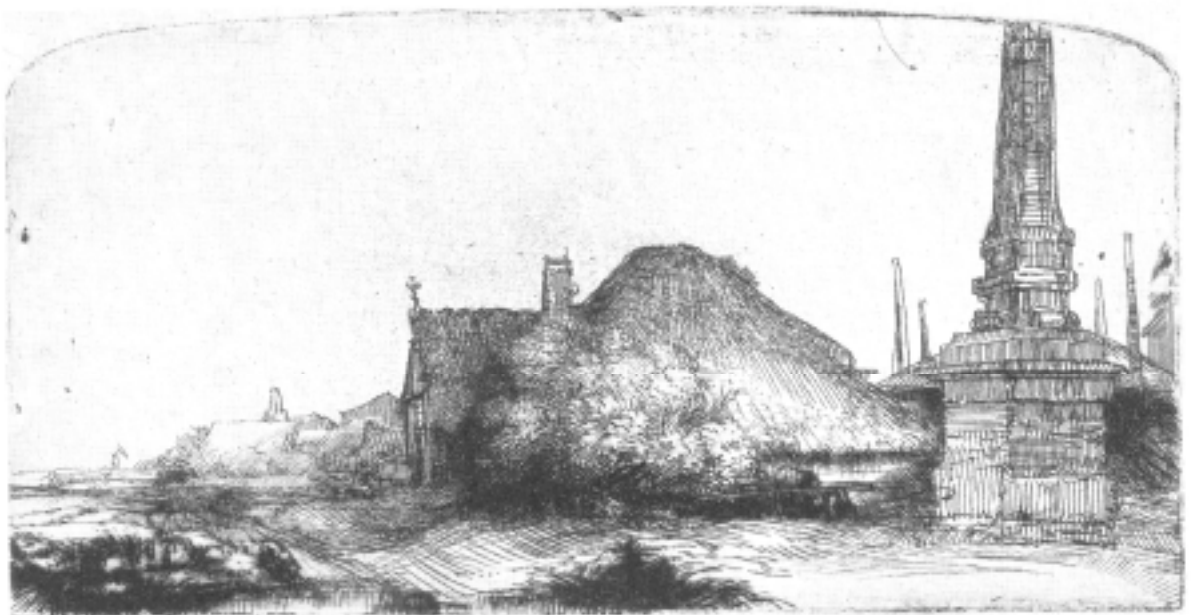
B228 Hütten am Kanal



B228 Hütten am Kanal (seitenverkehrt)



B227 Die Landschaft mit einem Obelisk



B227 Die Landschaft mit einem Obelisken (seitenverkehrt)

Abstract

The present study investigates the impression of a composition on the viewer through the aspect of laterality. The asymmetry of the visual perception is discussed which originates from the asymmetry of the cerebral hemispheres but also from environmental influence. The asymmetry of visual perception leads to a different evaluation of visual weight and a preference of the left side. Rembrandt probably didn't know the cause for the asymmetry in visual perception but it is not debatable that Rembrandt was confronted with the different visual weight of the motives depending on their pictorial location due to the side-reversal in the printing process.

Arguments are given which indicate that Rembrandt drafted his compositions with the print picture in mind. The investigation of Rembrandt's drawings and his procedure during the work on etching plates which document the coming into being of the etching verify that Rembrandt was aware of the change due to the side-reversal during printing. The raising and the falling diagonals which suggest a certain direction of movement require a corresponding asymmetry of the pictorial field. By examining etchings of Rembrandt which diagonal composition not only show an obvious line structure but is also an immediate element of composition, it can be concluded that Rembrandt used the impact of the diagonal with respect to the print.

By comparing analysis of print picture (original) and plate (reversed) of Rembrandt's etchings, in which the different impact of the left and right pictorial field of the composition is observed, they can be divided into three groups: The arrangement of the raising and the falling diagonal, the retarding effect of the left-right asymmetry and the accelerating effect of the left-right asymmetry. Resulting from the retarding and accelerating (dynamisieren) effect of the left-right asymmetry which Rembrandt used according to the preferred visual direction, the internalising (verinnerlichen) expressiveness of the shown scenes can only be experienced in the print version. The hypothesis that Rembrandt's artistic intention is shown *only* in the print picture is also backed up with respect to composition and content.

The important fact is that Rembrandt's compositions require the participation of viewing, following the preferred visual direction of the observer. Thus, the expressiveness of his pictorial invention is completed through the viewing process.