

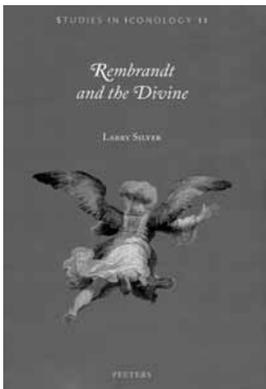
keine Werke in Tallinn oder Umgebung gibt, die man bedenkenlos in diese Werkgruppe einordnen kann. Allein die Provenienz des *Männerbildnisses* im Mauritshuis lässt sich nach Tartu zurückverfolgen – bei einem einzigen Werk kann dies aber natürlich auch Zufall sein. Bezeichnend ist außerdem auch, dass Greta Koppel zwar in ihrem Katalogtext zum *Porträt des dänischen Königs* den Brief eines Zollbeamten an den König erwähnt, der über die Ankunft Sittows oder Meister Michels berichtet, dies aber nicht durch eine Quellenangabe belegt (74). Eine neuerliche gründliche Überprüfung der Dokumente, die sich zu Meister Michel beziehungsweise Michel Sittow erhalten haben, wäre daher aus meiner Sicht dringend erforderlich.

Unabhängig von dieser Frage ist John Oliver Hand und Greta Koppel eine kleine, aber sehr feine Ausstellung über einen bedeutenden, doch leider ein wenig in Vergessenheit geratenen Künstler der Renaissance gelungen. Es ist zu hoffen, dass die Bekanntheit dieses Meisters in Zukunft durch weitere Publikationen, Ausstellungen und Forschungsprojekte steigen wird. So wäre es beispielsweise auch interessant, Sittow im Kontext einer Ausstellung über niederländische beziehungsweise mittel- und nordeuropäische Porträtmalerei (neben Künstlern wie Dürer und Holbein) zu präsentieren. Das Beispiel Sittow gibt aber in gewisser Weise auch einen tieferen Einblick in die Biografie, das heißt in die Gefühlswelt eines Künstlers der frühen Neuzeit, da es zeigt, dass sich dieser Maler anscheinend seiner Heimatstadt Reval sehr verbunden fühlte, jedoch nicht zu allen Zeiten die Möglichkeit hatte, sich dem Willen der Mächtigen zu widersetzen und in seiner Heimat zu leben und zu arbeiten.<sup>6</sup>

ANNA SIMON

Wien

<sup>6</sup> Sehr bezeichnend ist in diesem Kontext wohl auch, dass er einige Jahre nach seiner Rückkehr nach Reval wieder ins Ausland ging, weil es in Reval wahrscheinlich wenig Nachfrage nach Gemälden gab.



**Larry Silver; Rembrandt and the Divine** (Studies in Iconology 11); Leuven: Peeters 2018; XII + 106 S., 53 Abb.; ISBN 978-90-429-3568-6; € 38

Der holländische Maler und Grafiker Rembrandt Harmenszoon van Rijn gehört zweifellos zu den besterforschten europäischen Künstlern. Dennoch kommt es gelegentlich vor, dass Publikationen erscheinen, in denen bisher kaum diskutierte Aspekte seiner Kunst thematisiert werden. So wurde jüngst auch von Peeters ein schmaler Band aus der Feder des bekannten Spezialisten für deutsche und niederländische Kunst, Larry Silver, herausgegeben, welcher den Titel *Rembrandt and the Divine* trägt. Ziel des Buches ist die Analyse von Rembrandts ‚visueller Theologie‘, wobei Darstellungen übernatürlichen

Erscheinens, darunter vor allem Engel und der auferstandene Christus, im Fokus stehen. Ein wesentlicher Punkt ist für Silver dabei die Frage, wie sich Rembrandts Kunst zur Theologie Johannes Calvins verhält. Der Autor versucht in diesem Kontext insbesondere aufzuzeigen, dass Rembrandt in mehreren Fällen Calvins Gebot der Undarstellbarkeit Gottes missachtete.

In diesem Sinne beginnt Silver seine Ausführungen mit einer kurzen Skizze von Calvins Ansichten über Kunst. Calvins erstes und wichtigstes Gebot für die Kunst war, wie bereits erwähnt, dass Gott nicht abgebildet werden kann und darf. Daraus folgte, dass sich in den Kirchen keine Gemälde oder Skulpturen befinden sollten. Allerdings geht aus Silvers Darstellung nicht eindeutig hervor, ob dies Calvin selbst genauso forderte oder ob es nur die in Holland dominierende Interpretation seiner Ansichten war. Der Autor betont jedoch, dass Calvin nicht grundsätzlich kunstfeindlich gesinnt war (X). Laut Silver glaubte Calvin insbesondere aber auch an die Existenz von Engeln, wobei er allerdings die Einteilung und die Hierarchie der Engel ablehnte, die im Mittelalter und später auch noch für die katholische Kirche galt (XI).

Der erste Teil von Silvers Publikation beschäftigt sich daher mit den Engelsdarstellungen Rembrandts. Zunächst geht es um die Engels- und Gotteserscheinungen im Buch Genesis, wobei einige exemplarische Werke herausgegriffen werden. Bei *Hagar bei der Quelle*, einer Zeichnung aus den 1640ern im Louvre, macht Silver darauf aufmerksam, dass die Anwesenheit Gottes beziehungsweise eines Engels bei Rembrandt nur durch Lichtstrahlen angedeutet werden kann und verweist gleichzeitig darauf, dass dieses Motiv auch schon bei Rembrandts Lehrer Pieter Lastman zu finden ist (5f.). Silver glaubt, das Ersetzen des Engels durch Lichtstrahlen mit einer Anmerkung in der *Statenbijbel* erklären zu können, der zufolge Christus den Patriarchen in Engelsgestalt erschienen sei – allerdings wird für diese These keine konkrete Quelle genannt (6). Überzeugender ist Silvers Argumentation beim zweiten Beispiel, einer Radierung aus dem Jahr 1656, die *Abraham und die Engel* zeigt. Einer der Engel ist hier als ein bärtiger alter Mann dargestellt, der einen Kelch hält. Im Gegensatz zu den anderen beiden Engeln sind bei dieser Figur auch die Flügel nicht sichtbar. Bei ihr könnte es sich daher tatsächlich um Gottvater handeln. Rembrandt beschäftigte sich jedoch schon etwa ein Jahrzehnt früher in einem Gemälde, das sich heute in einer amerikanischen Privatsammlung befindet, mit diesem Thema. Hier ist einer der Engel größer als die anderen beiden und scheint Licht auszustrahlen, aber dennoch ist weniger eindeutig, dass es sich bei diesem um Gottvater handeln könnte. Tatsächlich um Gottvater dürfte es sich allerdings bei einem bärtigen alten Mann auf einer Zeichnung handeln, deren Thema als ‚*Gott spricht zu Abraham*‘ identifiziert wird. Als weiteres Beispiel bespricht der Autor das Thema der *Opferung Isaaks*, mit dem sich Rembrandt zweimal auseinandersetzte (17–19). In den 1630ern entstand ein Gemälde, das sich heute in Sankt Petersburg befindet, und etwa zwanzig Jahre später eine Radierung. Bemerkenswert sind die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Darstellungen: Bei der Radierung scheint es (im Gegensatz zum Gemälde) nicht auszureichen, dass der Engel Abrahams Hand einmal kurz

wegreißt, denn er muss seine Hände offenbar länger festhalten und ihn dabei gewissermaßen von hinten umarmen beziehungsweise umschlingen. Bei dieser Darstellung wurde die Erscheinung des Engels außerdem auch mit Lichtstrahlen kombiniert. Als vorletztes Beispiel diskutiert Silver Rembrandts berühmtes Gemälde in der Berliner Gemäldegalerie, das *Jakobs Kampf mit dem Engel* zeigt (22f.). Der Autor sieht das Werk als den Inbegriff der persönlichen Begegnung mit Gott und als eine spirituelle Prüfung, die im Protestantismus grundlegend ist (23). Darüber hinaus weist er darauf hin, dass der Engel auf diesem Gemälde als ein schöner Jüngling erscheint, während die Person, mit der Jakob kämpfte, aber in der Finsternis nicht erkennen konnte, von Calvin als Gott selbst angesehen wird (23). Calvins Interpretation wurde laut Silver dann auch in der *Statenbijbel* übernommen (23). Schließlich nennt der Autor Rembrandts *Illustrationen für die Piedra Gloriosa*, einen mystischen Text des Rabbis Menasseh ben Israel. Unter diesen Illustrationen befinden sich mit der *Jakobsleiter* und der *Vision Daniels* auch zwei Szenen mit Darstellungen von Engeln beziehungsweise Gottvaters. Rembrandts Radierungen wurden jedoch für die gedruckte Fassung nicht verwendet, denn man beauftragte einen jüdischen Künstler, Kopien seiner Radierungen ohne die Figur Gottvaters zu erstellen. Abschließend betont Silver jedoch, dass Darstellungen von Gott selbst bei Rembrandt eher selten seien, da er das Göttliche zumeist durch Lichtstrahlen beziehungsweise Engel andeute (27).

In Abschnitt b bespricht Silver einige weitere Beispiele für alttestamentarische Engelserscheinungen im Werk Rembrandts. Zuvor versucht er jedoch, anhand eines Kupferstichs von Hendrick Goltzius zu verdeutlichen, welche Bedeutung alttestamentarische Geschichten und Darstellungen, darunter insbesondere solche aus dem Buch Exodus, in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert hatten (28). Der Kupferstich zeigt nämlich den Anführer des niederländischen Freiheitskampfes, Wilhelm I. von Oranien, umgeben von Szenen des Buches Exodus. Es ist somit klar, dass Wilhelm der Schweiger mit Moses verglichen wird, der die Juden aus Ägypten herausführte und sie so von der Gewaltherrschaft des Pharaos befreite. Es wird aus Silvers Ausführungen jedoch nicht ganz klar, ob alttestamentarische Szenen und Figuren bei Rembrandt im gleichen, gleichsam ‚nationalen‘ Kontext zu sehen sind. So verweist der Autor etwa auf Rembrandts berühmtes Gemälde von *Moses mit den Gesetzestafeln* in Berlin, bei dem das Göttliche durch das Leuchten von Moses' Gesicht angedeutet wird – frühere Moses-Darstellungen wie zum Beispiel bei Michelangelo folgten noch der älteren Vulgata-Bibel, in der das Leuchten von Moses' Gesicht irrtümlicherweise als ‚gehört‘ übersetzt wurde. Als weitere Beispiele für alttestamentarische Engels- und Gotteserscheinungen nennt Silver auch *Balam und den Esel*, ein Gemälde des jungen Rembrandt im Pariser Musée Cognac-Jay, sowie das *Gastmahl des Belshazzar* in der Londoner National Gallery, auf dem rechts oben das Göttliche durch die leuchtende hebräische Inschrift und die Hand repräsentiert wird, welche aus den Wolken hervorkommt. Rembrandt beschäftigte sich jedoch auch mit alttestamentarischen Geschichten aus den Apokryphen. Eine seiner Lieblingsgeschichten war offenbar die Tobias-Geschichte aus dem Buch



*Abb. 1: Rembrandt, Der Engel verlässt die Familie Tobits, Öl auf Leinwand, 1637, Paris, Louvre (42)*

Tobit, da er den Engel, der sich nach der Heilung des blinden Tobit zu erkennen gibt und die Familie verlässt, einmal in einem Gemälde von 1637 (es befindet sich heute im Louvre) und einmal in einer vier Jahre später entstandenen Radierung (heute im Besitz des British Museum) darstellte (Abb. 1 u. 2). Im hochformatigen Gemälde ist der fliegende Raphael rechts oben als Rückenfigur dargestellt, in der querformatigen Radierung sind jedoch nur mehr die Beine des verschwindenden Erzengels zu sehen. Bei beiden Darstellungen wird die Erscheinung des Engels durch göttliches Licht begleitet, wobei das Licht bei der Radierung eine wichtigere Rolle spielt. Mimik und Gestik der Figuren verdeutlichen insbesondere beim Gemälde intensive emotionale Reaktionen wie Erstaunen und Erschrecken auf die übernatürliche Erscheinung. Deutlich ruhiger und introvertierter verhalten sich demgegenüber die Figuren auf der Radierung, doch auch hier kommt ihre tiefe innere Bewegtheit zum Ausdruck.



Abb. 2: Rembrandt, *Der Engel verlässt die Familie Tobits*, Radierung (B. 43), 1641, London, British Museum (43)

Das zweite Kapitel des ersten Teils der Publikation umfasst nur wenige Seiten und behandelt neutestamentarische Engelserscheinungen im Werk Rembrandts. Im Rahmen dieses Abschnitts werden nur zwei bis drei Arbeiten besprochen: eine 1634 datierte Radierung der *Verkündigung an die Hirten* im British Museum, eine Zeichnung des Fogg Art Museums, die vermutlich *Zacharias und den Engel* zeigt, und eine Radierung des *Todes Mariae*, welche sich ebenfalls im British Museum befindet. Allerdings betont Silver, dass man Christus selbst als den wichtigsten Himmelsboten sehen kann (44). Die Verkündigung an die Hirten ist als eine höchst bewegte und dramatische Nachtszene dargestellt. Das wichtigste dramatisierende Element ist dabei die Lichtregie Rembrandts: der Engel und das intensive göttliche Licht brechen plötzlich in die Finsternis hinein. Die Hirten und ihre Tiere sind zutiefst erschrocken und versuchen zum Teil, die Flucht zu ergreifen, wobei ein Hirte in seiner Hast sogar stürzt. Nur wenige Jahre nach der Hirtenverkündigung entstand der Marientod. Laut Silver gibt es für diese Darstellung zwar eine jahrhundertealte ikonografische Tradition, obwohl von diesem Ereignis nicht in den Evangelien berichtet wird (48), jedoch bricht Rembrandt mit einigen dieser Traditionen. Die wichtigste Neuerung ist wohl, dass Maria nicht das letzte Sakrament der Krankensalbung erhält. Dies hängt ohne Zweifel damit zusammen, dass es im Calvinismus keine Sakramente mehr gibt. Stattdessen sieht man einen Arzt, der Marias Puls misst, um ihren Tod festzustellen. Über dem Bett eröffnet sich die lichtdurchflutete,

übernatürliche Welt, allerdings sieht man auch keinen Christus mehr, der Marias Seele empfängt, sondern nur Engel. Auch dieses Motiv versucht der Autor durch die Unterschiede zwischen Katholizismus und Protestantismus zu erklären, da es hier um die physische Auferstehung Marias ginge (50). Diese Erklärung erscheint allerdings weniger überzeugend und wird auch nicht belegt. Vielmehr könnte Rembrandt für seine Radierung einen früheren Moment gewählt haben, in dem Marias Seele noch nicht aufsteigt.

Der zweite Teil der Publikation beschäftigt sich mit den Darstellungen des göttlichen Christi im Werk Rembrandts. Bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich hierbei um Szenen, die sich während oder nach der Auferstehung Christi ereignen. Zu diesen Ausnahmen gehört etwa die 1646 entstandene *Anbetung der Hirten* in der Alten Pinakothek. Das wichtigste Motiv, das bei dieser Nachtszene die Göttlichkeit des Christkinds anzeigt, ist der Umstand, dass das Kind Licht ausstrahlt. Dies verbindet das Werk mit den Erscheinungen Christi nach seinem Tod, bei denen die Göttlichkeit Christi ebenfalls durch zum Teil sehr intensives Licht verdeutlicht wird. Zwar ist das Helldunkel sehr charakteristisch für den frühen Rembrandt, jedoch lässt sich speziell die Darstellung der Hirtenanbetung beziehungsweise der Geburt Christi als eine Nachtszene, in der das Christkind leuchtet, auf beinahe zweihundert Jahre alte Vorbilder zurückführen (Hugo van der Goes, *Geertgen tot Sint Jans*). Und auch bei der *Himmelfahrt Christi* von 1636 in der Alten Pinakothek orientierte sich Rembrandt an älterer Kunst, allerdings nicht an niederländischer Malerei, sondern (indirekt vermittelt) an Meistern der italienischen Renaissance wie Tizian oder Raffael. Stärker betont wird hier jedoch der Gegensatz zwischen hell beleuchteten (himmlischen) Bildbereichen und der im Schatten liegenden irdischen Welt. Die ebenfalls in den 30er Jahren entstandene und in München aufbewahrte *Auferstehung Christi* zeigt allerdings eigentlich nicht den göttlichen Christus, dessen Körper am rechten Bildrand kaum wahrnehmbar ist, sondern das dramatische Ereignis der Erscheinung eines Engels, der die schwere Steinplatte vom Grab wegreißt. Silver weist bei diesem Gemälde auch darauf hin, dass es stilistisch sehr eng mit der früher besprochenen Radierung der Hirtenverkündigung zusammenhängt (63). Vor der Diskussion des *Emmausmahls*, mit dem sich Rembrandt im Laufe seines Lebens mehrmals auseinandersetzte, erwähnt der Autor noch einige Werke wie das *Noli Me Tangere*-Bild in Braunschweig oder eine Radierung von 1656 im British Museum, auf der der auferstandene Christus den Aposteln erscheint. Bei beiden Darstellungen ist zwar das göttliche Licht ein wesentliches Motiv, jedoch sind sie trotzdem recht unterschiedlich, obwohl die Radierung nur wenige Jahre nach dem Gemälde entstand. *Noli Me Tangere* ist eine Nachtszene, bei der sich der leuchtende Christus deutlich von seiner dunklen Umgebung absetzt. Bei der Radierung hingegen ist der gesamte Bildraum von grellem Licht erfüllt, das von Christus ausgeht. Dabei geht der Künstler ökonomisch mit den zeichnerischen Mitteln um und aktiviert den weißen Bildgrund: Alles, was weiß, das heißt unbearbeitet geblieben ist, ist hell erleuchtet. Zudem verweist Silver hier auch auf zwei Apostel, die sich die Hand vor die Augen halten, um nicht vom hellen Licht geblendet zu werden (73). Ebenso unterschiedlich sind Rembrandts



Abb. 3: Rembrandt, *Emmausmahl*, Öl auf Papier, 1629, Paris, Musée Jacquemart-André (76)

Emmausmahl-Darstellungen. Für alle Versionen wählte er den Moment, in dem die Apostel Christus erkennen. Sein erstes Emmausmahl, das berühmte Gemälde von 1639 im Musée Jacquemart-André (Abb. 3), ist eine dynamische und dramatisch beleuchtete Szene. Christus ist als Profilfigur dargestellt und befindet sich in der Nähe des rechten Bildrandes, wobei er die wichtigste Lichtquelle verdeckt, sodass nur seine Umrisse zu sehen sind. Mimik und Gestik des ihm gegenüberstehenden Apostels bringt dessen Überraschung, Erstaunen und Schrecken zum Ausdruck. Vollkommen anders ist Rembrandts Radierung aus dem Jahr 1654 gestaltet (Abb. 4). Christus sitzt hier frontal in der Mitte eines hell erleuchtenden, bühnenartig flachen Bildraumes, wodurch die gesamte Komposition ruhiger, stabiler, harmonischer und klassizistischer wirkt. Silver betont, dass auch hier das Weiß des Bildgrundes eine wesentliche Rolle spielt, indem es in Kombination mit der ökonomischen Strichführung das (von Christus ausgehende) helle Licht spürbar macht (80). Abschließend verweist Silver noch auf eine sehr eindrucksvolle Radierung von Christus am Ölberg von 1657 (81f.). Hier erscheint Christus ein Engel, um ihn zu trösten und ihm dabei zu helfen, sein Schicksal zu akzeptieren. Bei dieser Darstellung wird die körperliche und seelische Nähe („*physical intimacy*“) zwischen den Figuren betont, indem der Engel den traurigen Christus umarmt.



Abb. 4: Rembrandt,  
Emmausmahl, Radierung  
(B. 87), 1654, London,  
British Museum (81)

Silver zieht aus seinen Überlegungen und Beobachtungen die Schlussfolgerung, dass Rembrandts visuelle Theologie insgesamt mit den Lehren Calvins in Einklang steht (91). Zugleich betont er, dass sich der Künstler zweifellos gründlich mit der Heiligen Schrift auseinandersetzte, sie also auch selbst interpretierte, wobei er glaubt, dass er sich vor allem an die *Statenbijbel* hielt (91f.). Darüber hinaus weist der Autor aber auch darauf hin, dass es praktisch keine schriftlichen Quellen zu Rembrandts religiösen Überzeugungen gibt (92). Er scheint nicht Mitglied einer Glaubensgemeinschaft gewesen zu sein, obwohl er mehrere seiner Kinder in reformierten Kirchen taufen ließ und auch auf einem reformierten Friedhof begraben wurde.<sup>1</sup> Nicht erwähnt wird jedoch, dass Rembrandts Mutter katholisch war. Es gibt also nur wenige Hinweise dafür, dass der Künstler der reformierten Kirche wahrscheinlich näherstand als der katholischen. Es ist daher auch nicht bekannt, ob er eher mit dem orthodoxen oder eher mit dem liberaleren Calvinismus sympathisierte, obwohl in

<sup>1</sup> S.A.C. Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Nijmegen 2006, S. 221f.

seiner Biografie manches darauf hindeutet, dass er eher auf der gemäßigten Seite stand. Auch aus seiner Kunst scheint man diesbezüglich kaum Schlüsse ziehen zu können. In der Tat dürfte er einer konfessionellen Festlegung bewusst aus dem Weg gegangen sein.<sup>2</sup> Man kann daher Silvers Ansicht, Rembrandts religiöses Werk harmoniere mit den Lehren des Calvinismus, sowohl zustimmen als auch widersprechen. Vermutlich steht Rembrandts Kunst mit jeder christlichen Konfession mehr oder weniger in Einklang. Ja, man könnte vielleicht sogar behaupten, dass sich in seinem Werk die gesamte Bandbreite christlich-jüdischer Konfessionen und Religionen spiegelt, die es in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gab, vom Puritanismus bis hin zum Katholizismus.<sup>3</sup> So könnte man Rembrandts intensive Auseinandersetzung mit dem Alten Testament, mit dem Judentum und mit radikalen protestantischen Strömungen wie dem Sabbatismus in Verbindung bringen, während viele seiner Interpretationen neutestamentarischer Szenen ohne Zweifel der italienischen Malerei, der Kunst Rubens' und nicht zuletzt der älteren Kunst nahestehen. Silver wirft in dieser Publikation sehr interessante und von der bisherigen Forschung wenig diskutierte Probleme auf, doch um auf solch bedeutende Fragen überzeugende Antworten geben zu können, müsste man sich intensiver mit dem Werk Rembrandts und mit theologischen Positionen beschäftigen, als es auf den ungefähr hundert Seiten des Buches möglich ist.<sup>4</sup> In diesem Sinne liegt eine der wichtigsten Bedeutungen der Schrift darin, das vermutlich komplexe Problem des Verhältnisses von Rembrandts Kunst zum Calvinismus und zu anderen Konfessionen überhaupt aufgeworfen zu haben. Ein weiterer wichtiger Aspekt, der im Buch betont wird, ist der Umstand, dass Rembrandts Kunst zutiefst religiös ist. Zwar war sich die Forschung dieser Tatsache von Beginn an bewusst, weshalb ikonografische Fragen bei Rembrandt immer auch diskutiert wurden, aber dennoch scheint ihn die bisherige Literatur hauptsächlich als einen genialen Künstler, Psychologen, Dramaturgen, Regisseur und Erzähler, jedoch weniger als einen ‚malenden Theologen‘ gesehen zu haben, weshalb auch ikonografische Probleme häufig nicht in diesem Kontext diskutiert wurden.

Insgesamt ist *Rembrandt and the Divine* ein leicht verständliches und gut lesbares Buch, das viele schöne Abbildungen enthält und einen hervorragenden Einstieg sowohl in die Rembrandt- als auch in die Altmeister-Forschung bietet. Neben der ansatzweisen Diskussion der erwähnten Problematik werden darin viele Hauptwerke des Künstlers und die wichtigsten Eigenschaften seines Stils besprochen, was auch seine stilistische Entwicklung mit einschließt. Bezüglich der Hauptthematik der Publikation, der ‚visuellen Theologie‘ Rembrandts, ist zu hoffen, dass es als ein wichtiger Impulsgeber für die künftige Forschung dienen wird.

ANNA SIMON  
Wien

---

2 Nils Büttner, *Rembrandt. Licht und Schatten. Eine Biographie*, Stuttgart 2014, S. 104.

3 Christian Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, Königstein im Taunus 1986, S. 9, S. 91–148.

4 Eine der wenigen Studien, die sich ausführlich mit diesem Problemkreis beschäftigen, ist Dudok van Heel 2006 (wie Anm. 1).