

Zu einer Poetik der Schwelle. Eine neue Deutung von Rembrandts Radierung „Der barmherzige Samariter“ (1633)

Bei Rembrandts Radierung vom barmherzigen Samariter (*Abb. 1*) möchte man sich schon irritiert abwenden, bevor man überhaupt verstanden hat, worum es hier eigentlich geht. Denn mit dem Motiv des „kackenden Hundes“ in der rechten unteren Bildecke wird der Einstieg ins Werk erheblich erschwert. Rembrandts vulgäre Darstellung des Tieres kann zunächst einmal überraschen, da sie dem Dekor widerspricht und Aufmerksamkeit generiert. Doch letztlich behindert sie die Wahrnehmung der Bildhandlung in extremer Weise.

Anders als das Motiv des defäkierenden Hundes hätte erwarten lassen, verwendet der Künstler für seine Radierung aus dem Jahr 1633 ein repräsentatives Hochformat und eine anspruchsvolle Radiertechnik mit weichen malerischen Übergängen. In technischer Hinsicht lässt sich dies kaum mehr überbieten. Das Werk besticht durch feine tonale Effekte und enthält eine spannende Erzählung. So heißt es in Goethes kurzem Text „Rembrandt der Denker. Bartsch 90. *der gute Samariter*“ aus dem Jahr 1831: „Dieses Blatt ist eins der schönsten des Rembrandischen Werkes; es scheint mit der größten Sorgfalt gestochen zu sein und ohngeachtet aller Sorgfalt ist doch die Nadel sehr leicht.“ (In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 18.2, hg. v. Johannes John u. a., München 1996, 321.) Indes hält der Text außer großer Wertschätzung weniger Einsichten als vielmehr eine sensible Beschreibung bereit, die allerdings das Detail des Hundes geflissentlich übergeht.

Die Radierung ist in vier Zuständen überliefert, die sich lediglich in Bezug auf die Gestaltung des Pferdes und eines kleinen Mauerabschnitts unterscheiden. Erst im letzten Zustand wurde die Kupferplatte etwas schmaler und die Radierung signiert sowie in das Jahr 1633 datiert, wie Erik Hinterding feststellt. Aufgrund wechselnder Wasserzeichen kommt er zu dem Schluss, dass die Arbeit im Jahr 1632 begonnen wurde und der erste Zustand noch in Leiden, vor Rembrandts Umzug nach Amsterdam, entstanden sein könnte, was sich jedoch nicht zweifelsfrei belegen lässt (Erik Hinterding, *Rembrandt as an Etcher*, 3 Bde., Ouderkerk aan der IJssel 2006, Bd. I, 87).

I. Die Szene spielt an einem merkwürdigen Ort, scheint die Herberge doch einstmals ein prächtiges Gebäude gewesen zu sein. Eine Freitreppe führt zum Eingang hinauf, der durch einen verzierten Torbogen und einen Pilaster gerahmt wird. Doch der Glanz des Gebäudes ist vergangen. Hühner picken im Hof, die ehemals steinerne Treppe wurde durch eine hölzerne ersetzt. Am Horizont erkennt man rechts die Silhouette einer Stadt, in deren Mitte ein Obelisk aufragt. Durch besonders feine Striche hat der Künstler den blassen Eindruck der Ferne zu suggerieren vermocht. Er verdichtet die biblische Erzählung in seiner Radierung auf einen kurzen Moment und zeigt, wie der Samariter vor dem Eingang des Gasthauses steht und dem Wirt Geld für die Versorgung des Verwundeten übergeben hat. Diese Aktion geschieht in geradezu anonymer Form, wird der Samariter doch lediglich von hinten gezeigt. Rembrandt inszeniert hier eine Leerstelle.

Die zentrale Szene mit dem Schwerverletzten ist aus mehreren Teilhandlungen zusammengesetzt. Während der Stalljunge das Pferd hält, hebt ein Diener den Verwundeten herunter. Rem-

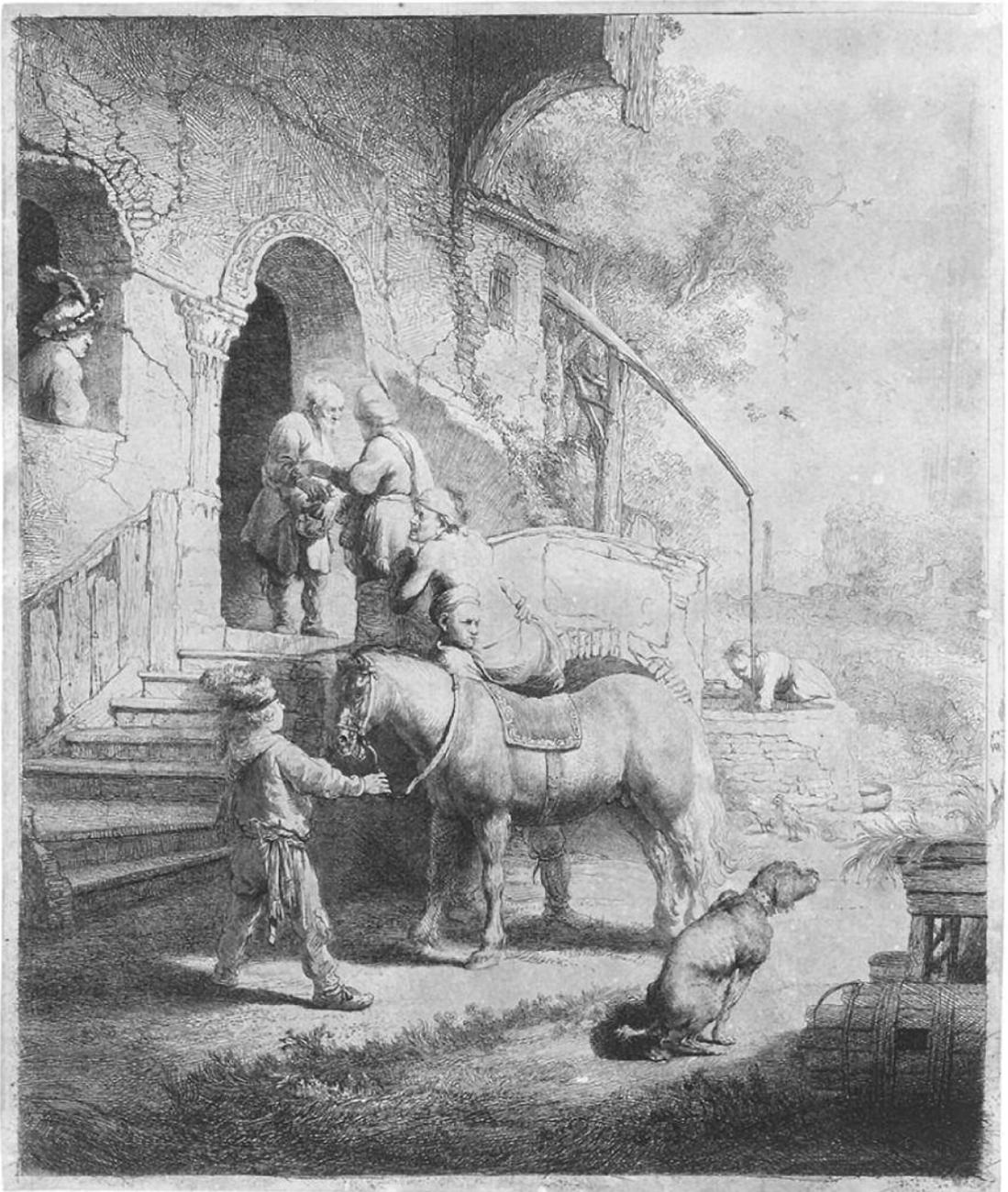


Abb. 1 Rembrandt Harmensz. van Rijn, Der barmherzige Samariter, 1633. Radierung, Zustand I, 268 x 215 mm. New York, Metropolitan Museum of Art (public domain: Gift of Felix M. Warburg and his family, 1941, Inv.-Nr. 41.1.53)

brandt entscheidet sich für ein Pferd statt eines Esels und präsentiert die Anatomie des Tieres möglichst präzise. Der Verwundete hat die Augen geschlossen und einen vor Schmerz verzerrten Mund, während der Samariter Anweisungen gibt und der Wirt das überreichte Geld in seine Börse steckt. Für die Bilderzählung ist entscheidend,

dass der Künstler seiner Radierung eine Diagonale gegen die Leserichtung von rechts unten nach links oben einschreibt, weshalb unsere Wahrnehmung der Geschichte entlang dieser Linie durch ständige Blickwechsel hinauf und hinab verläuft. Er folgt der biblischen Erzählung, wenn er Ankunft und Geldübergabe verknüpft. Zudem fügt er

zahlreiche erzählerische Details hinzu, die nicht zum Gleichnis gehören. So entdeckt man im Fenserrahmen oben links einen Mann, der vermeintlich unbeteiligt auf das Geschehen herabblickt, und eine Frau im Mittelgrund rechts, die im Begriff ist, Wasser aus einem Ziehbrunnen zu schöpfen. Sie muss sich weit vorbeugen, um den Eimer emporzuheben.

Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter (Lk 10, 25–37) gehört zu den bekanntesten neutestamentlichen Erzählungen und illustriert das Wesen der Nächstenliebe. Während einer Reise von Jerusalem nach Jericho wird ein Mann von Räubern überfallen und schwerverletzt am Wegesrand liegengelassen. Zunächst kommen ein Priester und dann ein Tempeldiener vorbei, die den Verwundeten um der Befolgung der Reinheitsgebote willen jedoch liegenlassen. Erst der aus jüdischer Sicht unreine Samariter erbarmt sich, versorgt die Wunden des Mannes und bringt ihn mit seinem Reittier zum nächsten Gasthaus. Dort bitet er den Wirt, den Kranken zu versorgen und verspricht, weiteres Geld auf seiner Rückreise vorbeizubringen. Der Evangelist Lukas macht deutlich, dass Nächstenliebe nicht dort stattfindet, wo wir sie hätten erwarten können, sondern auf überraschende Weise.

Das Thema hat Rembrandt mehrfach beschäftigt. So widmete er 1638 dem Gleichnis ein kleinformatiges Gemälde, das sich heute im Czartoryski Museum in Krakau befindet (Abb. 2). Die Erzählung findet in einer fantastischen Landschaft statt, bei der wir den barmherzigen Samariter und den Überfallenen erst nach einer Weile in der unteren rechten Bildecke entdecken. Vermutlich hat er sich dabei an einer Radierung von Jan van de Velde orientiert, die das biblische Gleichnis im Kontext einer Serie der Tageszeiten und als Abendzene präsentiert.

Zudem haben zahlreiche Künstler bereits vor Rembrandt unterschiedliche Momente der neutestamentlichen Erzählung dargestellt; so ist das Samariter-Thema insbesondere in der druckgraphischen Kunst geläufig. Exemplarisch sei auf Heinrich Aldegrevers Serie von vier Kupferstichen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts verwie-

sen. So können sowohl der Überfall als auch das Pflegen und Versorgen der Wunden durch den Samariter, das achtlose Vorbeischreiten von Priester und Tempeldiener, wie auch die Ankunft vor der Herberge und schließlich sogar der Heilungsprozess zum Thema werden (Abb. 3). Blickt man darüber hinaus auf die gemalte Tradition, gilt es, an Darstellungen von Bassano und Veronese zu erinnern, die jeweils tätige Nächstenliebe und einen Hund als Reisebegleiter des Samariters zeigen. Im Kontext von Bibelillustrationen haben Künstler im Vordergrund die Rahmenerzählung des Gleichnisses dargestellt, nämlich die Auseinandersetzung Jesu mit einem Schriftgelehrten, während man im Mittelgrund das Gleichnis selbst entdecken kann.

II. Rembrandts Radierung führt uns vor Augen, dass die Inszenierung von Ekel kein Privileg der Kunst des 20. Jahrhunderts darstellt. Um die jeweils andere Konfession zu denunzieren, bedient man sich seit der Reformationszeit obszöner, wenn nicht gar ekelhafter Motive, die der Tradition des Schandbildes entstammen (vgl. z. B. Robert W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981). Skatologisches und Obszönes hält Einzug in die Holzschnitte und Kupferstiche. Allerdings dürfte die Reizschwelle des frühneuzeitlichen Betrachters für die Empfindung von Ekel deutlich höher gelegen haben als in unseren aseptischen Zeiten. Unter Rembrandts zahlreichen Werken geschieht ein derart extremer Dekorumsverstoß zwar selten, ist aber keineswegs einzigartig. So lässt sich mit der sogenannten *Pissenden Frau* aus dem Jahre 1631, die uriniert und zugleich ihre Notdurft verrichtet, eine weitere Arbeit benennen, die ein skatologisches Motiv aufweist (Abb. 4). Ähnliches gilt für den *Pissenden Mann*. Schließlich zeigt die wohl in diesem Zusammenhang bekannteste Federzeichnung *Die Satire auf die Kunstkritik* aus dem Jahre 1644 ein weiteres vergleichbares Motiv, entdeckt man unter den zahlreichen Personen im rechten Vordergrund doch einen Mann, der seine Notdurft auf ein unter ihm liegendes Buch verrichtet, das auf den aufgeblasenen Kunst-

kritiker und potenziellen Urheber dieses Werks auf der gegenüberliegenden Seite verweist (vgl. Jürgen Müller, *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache*, Leiden 2015, 1–15). Auch in der nur wenig später entstandenen Grisaille der Johannespredigt nutzt Rembrandt in dem später angestückten Teil das Motiv kopulierender und kämpfender Hunde, um den heillosen Zustand der Welt zum Ausdruck zu bringen.

Dies alles ist nicht neu. Skatologische Motive und urinierende Personen gehören bereits in der altniederländischen Malerei zum festen Bestandteil nordeuropäischer Kunst (vgl. Nils Büttner, *Cacatum non est pictum. Überlegungen zu einem übersehenen Thema der frühneuzeitlichen Kunst*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunst N. F.*, Bd. 2, 2016, 157–174). Anders als Büttner könnte man hier auch ein theologisches Argument geltend machen. Die von Karel van Mander so apostrophierten „Kacker“ erinnern an die Vertreibung aus dem Paradies. Oder anders: Mit dem Sündenfall tritt der Mensch als Kreatur in Erscheinung. Denn erst mit dem Verlust paradiesischer Unschuld entstehen Leiblichkeit, Sterblichkeit, Sexualität und Scham und also auch der Stuhlgang (vgl. Jürgen Müller, *Sex mit dem Sünder. Überlegungen zu Rembrandts Darstellungen von Sexualität und Geschlechtlichkeit am Beispiel ausgewählter Radierungen*, in: *Rembrandt. Von der Macht und Ohnmacht des Leibes. 100 Radierungen*. Ausst.kat., hg. v. dems./Jan-David Mentzel, Pe-

Abb. 3 Heinrich Aldegrever, Der barmherzige Samariter versorgt die Wunden des Ausgeraubten. Blatt 2 aus der Serie: Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter, 1554. Kupferstich, 80 x 110 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-0B-2650 (public domain)



tersberg 2017, 20–35). Daran erinnert ein Detail aus der Mitteltafel von Hieronymus Boschs *Garten der Lüste*, der uns mit der Darstellung eines „Blumenfurzes“ die Abwesenheit des Gestanks und eine Welt der Lust ohne Sünde vor Augen führen will (Jean Wirth, *Hieronymus Bosch – Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie*, Frankfurt a. M. 2000, 46). Van Mander beschreibt die „Kacker“ in seinem *Schilder Boeck* von 1604 als Marotte gleich mehrerer Künstler, ohne dass damit eine erkennbare Absicht einhergehe. Der alte Bruegel, so erzählt er, habe die Architekturmalereien seines Kollegen Vredeman de Vries mit der Darstellung eines obszönen Bauernpaares verunstaltet, bei dem der Mann durch ein „bezeggelt“, also ein vollgeschissenes Hemd (Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler*, München 1993, 118) ausgezeichnet sei. Doch ob diese Figuren überhaupt eine Bedeutung haben, und wenn ja, welche, lässt sich nur im Einzelfall beurteilen. Wenn sie miniaturisiert oder marginalisiert werden, kommt ihre Entdeckung einer Überraschung gleich. Es ist, als würden wir als Beobachter des Bildes entdeckt, als würde sich das

Bild einen Spaß mit uns erlauben. Joachim Patinir habe in seinen Bildern „Kacker“ versteckt, die man nur bei genauer Betrachtung entdecken könne (Carel van Mander, *Das Leben des Malers Joachim Patinir von Dinant*, in: ders., *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler [von 1400 bis ca. 1615]*. Übersetzung nach der Ausgabe von 1617, mit Anmerkungen von Hans Floerke, Wiesbaden 1991, 97–99, hier 97). Die Betrachtung erhabener Landschaft wird rüde unterbrochen, wenn wir dieses Detail zur Kenntnis nehmen und uns in der Banalität des Alltags wiederfinden. Van Mander beschreibt dies als Absonderlichkeit. Seit der Reformation tauchen skatologische Motive vermehrt in bäuerlicher Graphik auf. So nutzen zahlreiche deutsche und flämische Künstler die mit dem Ekel einhergehende abstoßende Wirkung, um eine spontane Parteinahme für die Sache des neuen Glaubens zu erzielen. Besonders berühmt ist der schießende Bauer in Pieter Bruegels *Elster auf dem Galgen*, der in der Dunkelheit verborgen ist.

Rembrandt weiß um diese Tradition, wenn er pinkelnde und defäkierende Frauen und Männer darstellt. In der älteren Forschung wurde dies als Spezifikum einer holländisch-derben Mentalität erachtet und als Fähigkeit des Künstlers interpretiert, dem „Volk aufs Maul zu schauen“. Im Folgenden soll eine andere Erklärung gegeben und dabei eine Poetik der Schwelle rekonstruiert werden, die in der Kunst der Frühen Neuzeit zu finden ist. Aber wie kann eine solche Poetik aussehen? Will Rembrandt denn nicht einfach nur provozieren, wenn er den Ekel des Betrachters weckt?

III. Jan-David Mentzel hat in seiner Auseinandersetzung mit der Radierung mit einigem Recht vermutet, dass die Kleidung von Rembrandt bewusst so dargestellt worden sei, dass sie auf unterschiedliche Epochen und Regionen anspiele (Der barmherzige Samariter, in: *Rembrandt. Von der Macht und Ohnmacht des Leibes*, Petersberg 2017, Kat.nr. 61, 196). Lediglich der Turban des Samariters erinnert an den Vorderen Orient, während die Kleidung der anderen Personen und die Topographie europäisch erscheinen und im 16. oder 17. Jahrhundert verortet werden können. So kann es auch

nicht verwundern, dass das Versteigerungsinventar unter Nummer 203 ein Buch „voller seltsamer Miniaturzeichnungen, neben verschiedenen Holzschnitten und Kupferstichen von allerlei Trachten“ verzeichnet (vgl. *Die Urkunden über Rembrandt*, hg. v. Cornelis Hofstede de Groot, Den Haag 1906, 200). Denn während der Obelisk in der Ferne auf den Orient und die römische Herrschaft verweist, gehören Portal und Architektur in einen europäischen Kontext. Durch diese Parallelisierungen von Raum und Zeit betont der Künstler die Universalität der im Gleichnis enthaltenen Aussage. Rembrandt historisiert, um zu enthistorisieren. Er beschreibt keine abgeschlossene Vergangenheit, sondern eine anhaltende Gegenwart. Darin gleicht seine Erzählweise der neutestamentlichen Rhetorik. Es geht ihm nicht um eine temporäre, sondern um eine überzeitliche Gültigkeit der Bildaussage.

Vollkommen unbeteiligt an dem, was um ihn herum geschieht, hat sich der Hund hingehockt, um seine Notdurft zu verrichten. Eine solche Provokation ist für ein Kunstwerk nicht ohne Risiko, denn ein Rezipient könnte sich beleidigt fühlen und empört abwenden. Dass dies nicht zwingend der Fall war, belegt der Umstand, dass vom ersten Zustand der Radierung nicht weniger als 28 Exemplare existieren und sie zu den am häufigsten kopierten Werken Rembrandts gehört. So verzeichnet Eric Hinterding im *New Hollstein* nicht nur eine große Anzahl überlieferter Exemplare, sondern auch nicht weniger als acht Kopien (*New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700: Rembrandt*, 7 Bde., Bd. 1: Text I: 1625–1635, Ouderkerk aan den IJssel 2013, I.183.116). Dennoch hat sich die frühe Forschung über das Detail des schießenden Hundes derart echauffiert, dass sie die Radierung einem Schüler zuschrieb (Woldemar von Seidlitz, *Die Radierungen Rembrandts. Mit einem kritischen Verzeichnis und Abbildung sämtlicher Radierungen*, Leipzig 1922, Nr. 90). Und da ein seitenverkehrtes Gemälde desselben Themas ohne das Hundedetail existiert und die hölzerne Treppe durch eine steinerne ersetzt wurde, schrieb man Rembrandt die Malerei, dem Schüler hingegen die Radierung zu. Dann wäre die

Abb. 4 Rembrandt, Die pissende Frau, 1631. Radierung, 81 x 64 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-0B-637 (public domain)

Radierung lediglich eine Wiederholung des gemalten Originals. Heute wird das Gemälde zumeist dem Rembrandtschüler Govaert Flinck zugeschrieben und als eine Kopie der Radierung erachtet (Erik Hinterding, *Rembrandt. Etchings from the Frits Lugt Collection. Catalogue raisonné*, 2 Bde., Bussum 2008, Bd. 1, 199). Dieses unentwegte Ab- und Zuschreiben ist hier nicht weiter von Interesse, denn ohne den Hund funktioniert die Erzählung nicht.

Während sich Heinrich Wölfflin (Rembrandt, in: Wölfflin, *Kleine Schriften* [1886–1933], Basel 1946, 131–139, hier 137) noch über das Hundedetail irritiert zeigte, glaubte Kenneth Clark (*Rembrandt and the Italian Renaissance*, New York 1966, 12f.), hier eine Attacke auf Michelangelos *Ganymed* erkennen zu dürfen, welcher Rembrandt sicherlich nur aus der emblematischen Überlieferung vertraut war. Doris Lehmann meint, es hier mit einem Künstlerstreit zu tun zu haben, der Rembrandt in kritischer Form auf ein lateinisches Gedicht von Constantijn Huygens reagieren lässt, in welchem dieser den Maler für ein Porträt von Jacques de Gheyn III kritisierte. Als Deutungsschlüssel dient ihr das Sprichwort vom mutigen Hund auf seinem Dunghaufen. Entsprechend meint Lehmann, den vermeintlichen Kritiker Huygens mit dem Hund und dessen un gerechtfertigte Kritik mit dem Dreck des Tieres identifizieren zu dürfen (Doris H. Lehmann, *Künstlerstreit im Bild? Anmerkungen zu Rembrandts Radierung Barmherziger Samariter* [1633], in: *Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler*, hg. v. ders., Merzhausen



2017, 105–116; arthistoricum, 212.283) Die Schwierigkeit der Deutung besteht darin, dass Lehmann weder dem topischen Charakter des Gedichts noch der Ikonographie der Radierung gerecht wird.

Zuletzt hat sich Holm Bevers der Radierung gewidmet und anlässlich der Rembrandt-Ausstellung im Dresdner Kupferstichkabinett von 2019 eine Entdeckung gemacht, die kurios erscheinen mag (Der barmherzige Samariter, in: *Rembrandts Strich. Ausst.kat.*, hg. v. Stephanie Buck/Jürgen Müller mit Mailena Mallach, London 2019, Kat.nr. 62, 244). Bevers geht davon aus, dass Rembrandts Radierung die gekritzelte Darstellung eines Satyrs mit erigiertem Glied (*Abb. 5*) an jener Stelle zeigt, auf die der Hund blickt und die sich diesseits des Plattenrandes befindet. Nicht nur einen scheißenden Hund, nein, auch noch einen triebhaften Silen können wir entdecken, wenn wir der Blickrichtung des Hundes folgen. Denn auch über das menschliche Begehren erzählt die Radierung, auch wenn sich dieses Detail nur im ersten der vier

Zustände aufzeigen lässt. Ebenso verlangt das Motiv der Frau am Brunnen nähere Betrachtung, da sie auf jene Episode im Johannesevangelium verweisen könnte, in der von der Samariterin am Brunnen die Rede ist (Joh 4, 5–26). Dieser Geschichte hat Rembrandt zwei Radierungen gewidmet. Bereits ein Jahr nach der Entstehung des Samariter-Blattes entstand ein Werk, das Christus und die Samariterin am Brunnen zeigt und dabei ebenfalls einen Ziehbrunnen wiedergibt, ferner 20 Jahre später eine Darstellung im Querformat. Darüber hinaus sei auf eine Vorzeichnung verwiesen sowie auf die Studie eines Ziehbrunnens in der Hamburger Kunsthalle. In der Brunnen-Episode geht es ein weiteres Mal um Scheinheiligkeit, denn die junge Frau glaubt sich in ihrer moralischen Verfehlung zunächst unerkannt. Als Jesus Wasser von der Samariterin am Brunnen begehrt, lehnt sie ab, da er kein Samariter sei. Auf die Frage nach ihrem Mann antwortet sie, sie habe keinen, worauf Christus ihr entgegnet, dass sie wohl fünf Männer gehabt habe, aber auch der jetzige nicht ihr Ehemann sei. Daraufhin erkennt die Samariterin in Jesus den Propheten und geht in die nahegelegene Stadt, um die Menschen zu ihm zu führen.

Zieht man diese Erzählung hinzu, so erhält nicht nur die Stadt im Hintergrund ihre Erklärung, sondern auch der Mann im Fenster oben links, der sich keineswegs – wie man auf den ersten Blick vermutet – dem erbarmungswürdigen Verwundeten, sondern der wasserschöpfenden jungen Frau zuwendet. Mehr noch, Rembrandt inszeniert die Macht sexuellen Begehrens, wenn der Hund auf die Erektion des Satyrs, dieser auf die Frau und diese wiederum auf den Mann im Fenster verweist. Dessen Feder am Barrett ist ein deutlicher Hinweis auf seine leichtfertige Lebensweise und kennzeichnet weitere Sünder im Werk des niederländischen Künstlers.

Zudem fällt auf, dass wir es nicht nur mit pickendem Federvieh zu tun haben, sondern mit einem Hahn und einer Henne. Deutlich erkennt man den Kamm des vorderen Tieres. Obgleich verschattet, ist auch das Geschlecht des Pferdes zu erkennen. Ein ums andere Mal wird die Sexualität all dieser kreatürlichen Wesen herausgestellt, ihre

Leiblichkeit, die von Rembrandt hervorgehoben wird. Dabei stellt er einen Zusammenhang von der körperlichen Erleichterung über körperliche Mühe, Geschlechtlichkeit, Sinnlichkeit und Begehren bis hin zu Schmerz und Leid. Der Leib ist Anfang und Ende. Er stellt für den Menschen eine Möglichkeitsbedingung und eine Grenze dar. Im christlichen Glauben ist er im Sinne der Menschwerdung und Doppelnatur Jesu die unabdingbare Voraussetzung der Erlösung. Und wenn der schlafende Körper des Mannes, der vorsichtig herabgehoben werden muss, und seine geschlossenen Augen an eine Kreuzabnahme erinnern, so ist das keine unbegründete Assoziation. Bereits in der vorausgehenden grafischen Serie vom *Barmherzigen Samariter* nach Maerten van Heemskerck (Abb. 6) sieht man zwei Frauen, die den Körper des Verletzten ins Innere der Herberge tragen und dabei mit Bezug auf Raffael an eine Grablegung Christi erinnern.

IV. Die hier zu exponierende These besteht darin, dass sowohl mit dem Motiv des Hundes wie auch jenem des Satyrs Schwellen aufgebaut werden. Diese stellen Übergänge dar. Sie begrenzen und trennen, sie schützen das Innen vor dem Außen, indem sie uns unser Eintreten in den Fiktionsraum nicht nur bewusstmachen, sondern auch erschweren können. Man muss bereit sein, über die ekelerregenden und obszönen Details hinweg in die neuteamentliche Bilderzählung einzutauchen. Erzähltheoretisch hat Gérard Genette den Begriff der *Seuils/Schwellen* (Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. 1989) genutzt, um zu beschreiben, wie über sogenannte Paratexte die Lektüre eines Buches gesteuert werden kann. Als Paratexte bezeichnet Genette jene Bestandteile eines Buches, die seinen Inhalt perspektivieren (wie etwa Autortitel, Umschlag, Vorwort oder Widmung).

Paratexten kommt eine doppelte Funktion zu: Einerseits lenken sie unsere Betrachtungsweise, andererseits rahmen sie den Basistext. So sind Schwellen in Bezug auf Bilder vor allem Rahmen und im Kontext der Druckgraphik Plattenränder oder Linien, die vom Künstler gestochen oder ra-

diert werden, um die Bilderzählung nach innen zu begrenzen und unser Sehen dorthin zu öffnen. Dies gilt auch für das Motiv des vermeintlich hingekritzelter Satyrs. Der Künstler erweckt den Eindruck, als würde sich dieser jenseits des Plattenrandes befinden, was aber nicht der Fall ist. Er ist radiert und seine Anwesenheit eröffnet eine weitere Schwelle auf das neutestamentliche Gleichnis hin.

Rembrandt deutet das Thema gleich mehrfach um. In formaler Hinsicht legt er großen Wert auf räumliche Tiefe, denn der Durchblick auf die Stadt im Hintergrund übt einen starken Sog aus und lässt den Betrachter kontinuierlich in die Ferne schauen. Zahlreiche Diagonalen und Halbkreise setzen das Auge immer wieder in Bewegung und halten unsere Blicke im Inneren des Bildes. Auch in inhaltlicher Hinsicht sind Veränderungen und Erweiterungen zu nennen. Dies betrifft die Ergänzung zahlreicher Motive, wenn man an den Hund, das ruinöse Gebäude, den Mann im Fenster, die Wasser schöpfende Frau und die marginalisierte Darstellung der Geldübergabe denkt. Am deutlichsten aber unterscheidet sich diese Radierung von vorhergehenden Darstellungen darin, dass der defäkierende Hund so prominent im Vordergrund platziert ist. Will man die Bildsyntax mit dem theologischen Konzept der Radierung in Verbindung bringen, so hat Rembrandt ein dialektisches Konzept von sakral und profan entworfen. Das Profane im Sinne einer unablässigen Blickfolge des Begehrens hat kein finales Ziel, kein Telos, sondern umkreist das Sakrale, das es in seinem Inneren verschlossen hält. In der Welt ist das Sakrale vom Profanen umschlossen, dessen es bedarf, passiert der Gläubige es doch notwendig, um zum Sakralen zu gelangen. Der Hund wird zur sichtbaren Schwelle. Im Vergleich zu ihm erscheint das Opfer visuell zurückgenommen, es verschwindet vor hellem Hintergrund. Zugleich gemahnt das Tier in diesem Zusammenhang an jenen berühmten Passus bei Matthäus, wo es heißt: „Gebt das Heilige nicht den Hunden und werft eure Perlen nicht den Schweinen vor [...]“ (Mt 7, 6). Vor dem Hintergrund des Zitats ergibt sich ein weiterer Blick auf die Rolle des Hundes. Dieser galt als unrein und wird im Al-



Abb. 5 Rembrandt, Der barmherzige Samariter, Detail aus Abb. 1, 1633. Radierung, Zustand I. New York, Metropolitan Museum of Art

ten Testament als aassressendes und wertloses Tier beschrieben, das im Sinne der Ausgrenzung Nichtjuden, also Unbeschnittene, bezeichnen kann. Dieser theologisch-literarischen Tradition ist die Bildtradition der Zeit Rembrandts hinzuzufügen. Welcher Kontext kann für den Hund im Sinne der Sozialgeschichte ergänzt werden?

Hunde spielen eine nicht geringe Rolle in der Darstellung holländischer Kircheninterieurs. Ihre Gegenwart in solchen Bildern fällt auf, begleiten sie doch die Menschen nicht nur in die Kirche, sondern auch in die Messe. Sie spiegeln deren Ambitionen, Eitelkeiten und Wünsche. Indes werden sie zum Ärgernis, wenn sie herrenlos in der Kirche herumstreunen und während der Messe bellen oder ihre Notdurft im Kirchenraum verrichten (Thomas Ketelsen, Duftmarken am Bau. Signaturen, streunende Hunde und Anstandsfragen in holländischen Kirchenbildern des 17. Jahrhunderts, in: *Holländische Kirchenbilder*. Ausst.kat., Hamburg 1995, 66–68). Dies stellte ein reales Problem insofern dar, als die Tiere ungehindert in die Kirchen gelangen konnten, da deren Türen zu allen Zeiten geöffnet waren und es im Inneren trocken war. Bis ins 19. Jahrhundert gab es den Beruf des *Hondeslayers* oder Hundeauspeitschers, wie das Grimmsche Wörterbuch vermerkt, dem die Aufgabe zufiel, die Tiere mit Stöcken oder Peitschen zu verscheuchen (Art. Hundeauspeitscher, in: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 10: H, I, J [1877], Sp. 1920). So geht mit dem Motiv eines defäkierenden Hundes für einen Rezipienten des 17. Jahrhunderts ein Hinweis auf den Kirchenraum und dessen gestörte Sakralität einher. Wenige Bildbeispiele sollen vor Augen führen, wie der Hund der sakralen Ordnung gegenübersteht und diese profaniert. Die großen Kathedralen in den Niederlanden entstammen alle dem Spätmittelalter und wurden somit in Zeiten des Alten Glaubens erbaut; daher mussten ihre Innenräume in der Folge umgedeutet werden, um der neuen Religionsausübung gerecht werden zu können. Wenn mit dem Kirchenraum also der Anspruch von Orthodoxie einhergeht, so wird die Rolle des Hundes wichtig.

Der Prediger in Emanuel de Wittes *Interieur der Oude Kerk zu Delft* wendet sich von seiner Kanzel der zahlreichen Gemeinde zu, die sich stehend und sitzend unter ihm befindet. Aber im Vordergrund links entdeckt man zwei Hunde, die vom Künstler absichtlich nah an die vordere Bildgrenze gerückt wurden, damit der Betrachter sie bei längerem Hinsehen keinesfalls übersehen kann. Während der eine seine Notdurft verrichtet, schnüffelt der andere in diese Richtung. In zahlreichen weiteren Darstellungen desselben Themas entdeckt man Tiere, die ihr Bein heben, um eine Duftmarke zu hinterlassen.

Dass diese Hunde nicht nur ein komisches Detail darstellen, führt ein weiteres Bild von de Witte vor Augen, das den Innenraum der Janskerk zu Utrecht darstellt. Hier steht dem sitzenden Hund rechts der auffällig inszenierte Besen auf der gegenüberliegenden Seite entgegen, der eindringlich die Aufgabe der Reinhaltung vor Augen führt. Dass auch dieses Detail nicht zufällig dort zu finden ist, belegt ein hochformatiges Gemälde von de Witte, heute im New Yorker Metropolitan Museum of Art. Es präsentiert den Innenraum der Delfter Oude Kerk und illustriert gleich in mehrfacher Hinsicht ungebührliches Verhalten (Abb. 7). So stehen im Bildvordergrund zwei Jungen vor einer Säule, um mit Kreide einen Dämon auf das Mauerwerk zu zeichnen. Rechts davon deuten weitere Kritzeleien an, dass sie sich dabei völlig unbeobachtet fühlen. In ihrem Hintergrund hat an der nächsten Säule, an der sich ebenfalls Kritzeleien – darunter sogar ein Galgen – ausmachen lassen, ein Hund sein Bein gehoben, um sein Revier zu markieren. Im Gegensatz dazu sehen wir am unteren Bildrand links einen Besen, der als Repoussoir fungiert, darüber hinaus aber auch auf Reinheit, nicht nur in einem praktischen, sondern zugleich in einem höheren Sinne verweist. Die Unreinheit des Hundes wird konfrontiert mit der Sakralität des Kirchenraums.

In der St.-Bavo-Kirche zu Haarlem ist ein *Hondeslayer* als figürlicher Konsolenabschluss dargestellt. Das Detail zeigt, wie der Mann, mit einer Peitsche bewaffnet, hinter einem Hund herläuft, der sich umwendet und seine Schnauze bedroh-

lich geöffnet hat. Dass die Darstellung auch eine symbolische Dimension aufweist, belegt nicht nur die dämonische Maske, welche die Hundeszene als Repräsentation des Bösen und Sündhaften erscheinen lässt, sondern auch die ihr gegenüber befindliche Darstellung einer Eule als Symbol der Abwendung von Gott. Was dieses Architekturdetail vor Augen führt, ist die Gefahr religiöser Devianz. Diese wird hier zum einen durch die Unreinheit des Hundes und zum anderen mit der in der Dunkelheit harrenden Eule zum Ausdruck gebracht, die nicht bereit ist, das göttliche Licht zu akzeptieren (Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform, Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, 62).

Das aufgezeigte Spiel mit den vielfältigen Bedeutungen des Hundesymbols (vgl. Art. Hund, in: Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2011, 195–198) ändert nichts daran, dass sich der Künstler auf die vorhergehende Darstellungstradition bezieht. Maßgeblich für die *Samariter*-Radierung ist eine Serie von Maerten van Heemskerck. Dies wird deutlich auf der mit Feder gezeichneten Vorstu-

die für die Radierung aus Weimar (Abb. 8), die den Jungen mit dem Pferd zeigt und den darüber liegenden Verletzten, dessen sich verjüngende Gestalt an den komplizierten Aktdarstellungen von Heemskerck orientiert ist. Auch das Detail des Fasses markiert hier wie dort den Ort als Gasthaus. Schließlich verwendet Rembrandt in formaler Hinsicht das bereits vom Haarlemer Manieristen genutzte repräsentative Hochformat. Dass Rembrandt Kupferstiche von Heemskerck besaß, bestätigt das Versteigerungsinventar von 1656, das unter Nr. 227 ausführt: „Ein Buch mit Stichen nach van Heemskerck, in dem alle Werke desselben ent-



Abb. 6 Dirck Volkertsz. Coornhert (nach Maerten van Heemskerck), Der barmherzige Samariter bezahlt die Herberge. Blatt 4 aus der Serie: Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter, 1549. Radierung, 246 x 193 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-BI-6517X (public domain)



Abb. 8 Rembrandt, *Der barmherzige Samariter mit dem Verwundeten vor der Herberge*, um 1648–52. Federzeichnung, 197 x 205 mm. Weimar, Schlossmuseum, Graphische Sammlung (aus: *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, Bd. 31: Rembrandt. *Des Meisters Handzeichnungen*, Stuttgart/Leipzig 1926, S. 398, Abb. 377)

Tier ist ein Holzfass dargestellt, bei dem es sich um dessen nächtliche Unterkunft handeln könnte. Der Künstler legt jedenfalls großen Wert darauf, dass wir das Fass entdecken, hat er ihm doch ein schwarzes Spundloch beigegeben. Es verweist auf den antiken Philosophen Diogenes, der sich ein Fass als Behausung wählte. Wie bekannt Diogenes in den Niederlanden war, belegt Joost van Vondels Emblembuch *Gulden Winckel* von 1613, das nicht nur die Bedürfnislosigkeit

halten sind“ (*Die Urkunden über Rembrandt*, 1906, 201).

Für das Gebäude mit Freitreppe nutzt er zudem einen Stich von Jan van de Velde II., der ebenfalls das Samariter-Gleichnis präsentiert (Carel Vosmaer, *Rembrandt Harmens van Rijn. Sa vie et ses œuvres*, Den Haag 1868, 39). Schon hier findet sich eine ähnliche Dramaturgie. Während der Verletzte vom Pferd gehoben wird, ereignet sich die Geldübergabe. Rembrandt übernimmt dieses Erzählschema, überträgt es aber auf zwei Ebenen, wenn er den Samariter und Besitzer der Herberge vor den Eingang im Hochparterre setzt. Schließlich ist bereits hier ein aufgeregter Hund dargestellt, der im Begriff ist, die Treppe hinabzuflitzen. Offensichtlich geht es nicht um die Übernahme einzelner Motive, sondern es bedarf eines solchen Gebäudes, um die Syntax der Komposition im Sinne einer Hinauf-Hinab-Struktur zu organisieren.

V. Bisher wurde übersehen, dass Rembrandt über das Motiv des hockenden Hundes eine ironische Erzählung organisiert. Unmittelbar neben dem

und Klugheit des Philosophen herausstellt, sondern mehrere Anekdoten des Kynikers illustriert. In der Emblematik ist das Fass seit jeher eine Art Identifikationssignal für den exaltierten Philosophen. Dessen griechischer Beiname „ho kŷōn“ stellt einen Hinweis auf den Hund dar und war ursprünglich als Schimpfwort gedacht. Der Vergleich erschien dem Kyniker aber selbst als derart passend, dass er ihn für sich in Anspruch nahm. Denn als sich Alexander der Große eitel als König bei ihm vorstellte, antwortete er: „Und ich bin Diogenes der Hund“ (Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, Hamburg³1990, VI, 60).

Dass Rembrandt von Diogenes wusste und mit dem Hundemotiv spielen konnte, habe ich in meiner Rembrandt-Studie gezeigt, denn auch in der *Nachtwache*, die auf zahlreiche Motive aus Raffaels *Schule von Athen* verweist, findet sich just an jener Stelle im Bildraum ein aufgeregter bellender Hund, an der in der Philosophenversammlung Diogenes steht (Müller, *Der sokratische Künstler*, 2015, 226–308). Es gibt sogar einen Passus in des-

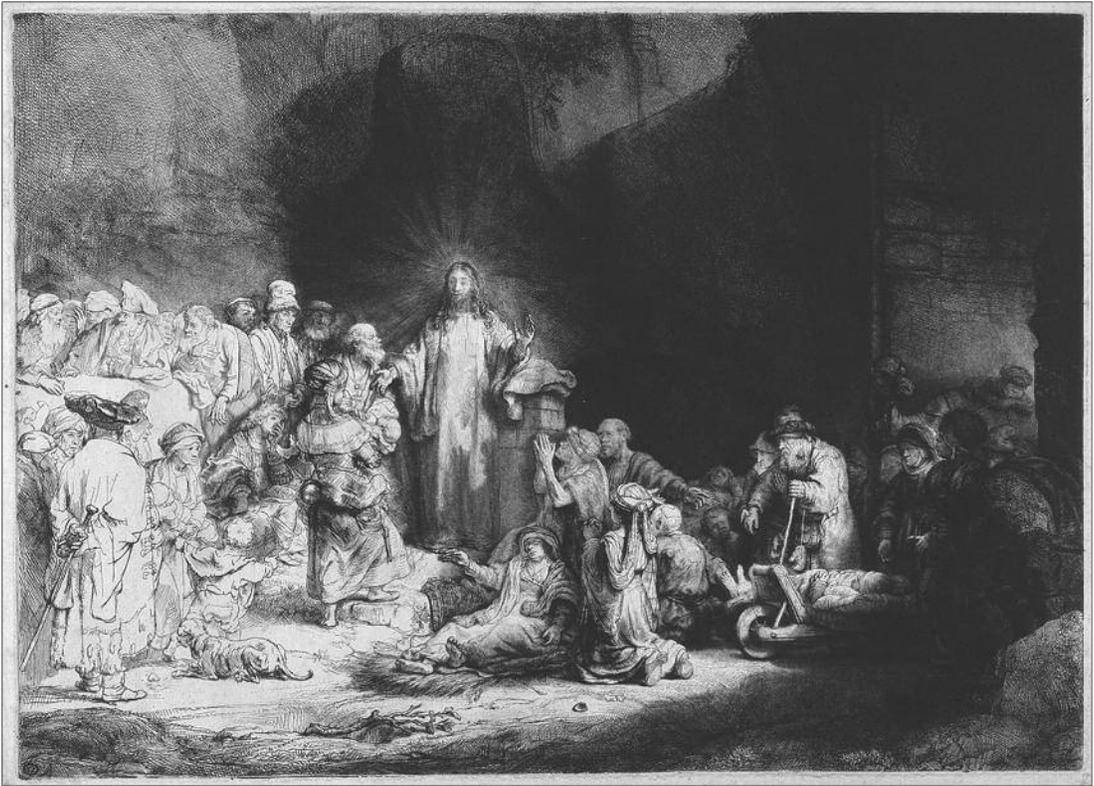


Abb. 9 Rembrandt, Christus heilt die Kranken (Das Hundertguldenblatt), um 1648. Radierung, Kaltnadel, Kupferstich auf Japanpapier, 280 x 394 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-602 (public domain)

sen Philosophen-Vita von Diogenes Laertius, der sich auf die Radierung beziehen lässt. So werden dem Kyniker Vorhaltungen gemacht, dass er unreine Orte betrete, woraufhin er antwortet: „Auch die Sonne scheint in die Aborte, wird aber doch nicht besudelt“ (ebd., VI, 63). Zahlreiche weitere Anekdoten in der Vita des Philosophen thematisieren übertriebene Reinheitsvorstellungen.

Rembrandt steht mit seiner vulgären Darstellung in der Tradition römischer Satiren, die obszöne Scherze gestatten. Hans-Joachim Raupp hat dies für Adriaen Brouwer untersucht und die Wertschätzung des satirischen Stils in Malerei und Literatur mit zahlreichen Beispielen untermauert (Adriaen Brouwer als Satiriker, in: Henning Bock/Thomas W. Gaetgens [Hg.], *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Berlin 1987, 225–251). Rembrandt besaß nicht weniger als sechs Gemälde und sogar eine Mappe mit Zeichnungen des Kollegen (*Die Urkunden über Rembrandt*, 1906, Nr. 1, 2, 4, 5, 49, 55, 215). Dabei sei nicht vergessen, dass es damals üblich war, die literarische Gattung der Satire aus etymologischen

Gründen von antiken Satyrn abzuleiten und mit antiken Satyrspielen in Verbindung zu bringen. Zieht man für die Deutung von Rembrandts Radierung die Erektion des Satyrs hinzu, so kann man sogar an jenen Bericht von Diogenes Laertius denken, der erzählt, dass Diogenes seinen sexuellen Trieb vor aller Augen zeigte, indem er öffentlich masturbierte. Insofern würde auch das merkwürdige Detail des Satyrs eine plausible Erklärung erhalten.

VI. In der Radierung stellt die ironische Erzählweise nun die eigentliche Schwelle dar und erweist sich in perfider Weise als unüberwindbar, markiert sie doch nicht nur einen Übergang, sondern macht ihn zugleich unsichtbar. Wer ironisch mit seinem Publikum kommuniziert, hat es schwer, weil er gleichermaßen das Verstehen wie das Missverstehen zu gestalten hat. Ironie misslingt, wenn ihre Botschaft nicht hinreichend verschlüsselt ist. Sie schlägt jedoch vollkommen fehl, wenn sie derart kompliziert ausfällt, dass niemand zu ihrem Verständnis imstande ist. Ironie stellt ei-

ne Gratwanderung dar, die der Präzision bedarf, freilich nicht nur seitens des Urhebers, sondern auch des Rezipienten.

Über das Konzept der Schwelle lässt sich nicht nur eine erzähltheoretische Perspektive, sondern auch eine christliche Poetik rekonstruieren. Mögen pagane und christliche Dissimulatio den Umstand teilen, ihre Inhalte zu verbergen, so orientiert sich das christliche Dissimulationskonzept am Neuen Testament. Christliche Verbergungslehre findet durchweg als Inversion, als Umkehrung oder Chiasmus statt. Dies gilt auch für den *Samariter* Rembrandts. Alles in dieser Radierung verhält sich umgekehrt proportional zu sich selbst. Nichts ist, was es scheint. Der auf dem höchsten Punkt dargestellte Mann ist in Wirklichkeit ein Sünder, während der Hund in seiner kreatürlichen Unschuld positiv konnotiert ist.

Die Radierung beinhaltet unterschiedliche Schwellen: sichtbare und unsichtbare, abschreckende und hinweisende. Sie alle gestalten den Akt der Rezeption, indem sie den Betrachter auf eine solche Weise ins Bildgeschehen involvieren, dass er sich entweder zwingend abwendet oder in Betracht zieht, selbst durch Ausscheidungen und sexuelles Begehren definiert zu werden. Rembrandts Erzählung führt ihm vor Augen, dass es der Verachtete, der vermeintlich Geringste ist, der zu wahrer Nächstenliebe bereit ist. Was als Provokation begonnen hat, endet als anspruchsvolle rhetorische Operation, bedient sich der Künstler doch einer spezifisch christlich-ironischen Form des Erzählens. Er kreiert ein Gleichnis, das uns davor bewahren soll, selbst zu Heuchlern zu werden. Der Schwelle fällt die Funktion zu, die Rezeption zu existenzialisieren. Es geht – mit Erich Fromm gesprochen – nicht mehr ums Haben, sondern ums Sein. Es geht um die Entdistanzierung und das Pathos von Du und Ich. Wir haben es mit einem raffinierten Bild zu tun, das dem erasmischen Geist von Toleranz und Menschlichkeit verpflichtet ist. Reinheit hat ihre Entsprechung im Problem der Orthodoxie. Wer dieses Labeling von rein und unrein beherrscht, ist im Besitz der Macht. Diogenes hat dieses Spiel von Machterhalt und Ausgrenzung durchschaut. Er stellt die Reinheit der Sauber-

männer in Frage. Mit seiner Radierung formuliert der Künstler also auch eine politische Aussage und in Bezug auf die calvinistische Kirche eine ebenso kritische wie subversive Botschaft. Im selben Jahr wie die Radierung entsteht Rembrandts Porträt des Hauptes der Remonstranten Jan Uytenbogaert, der als ausgesprochener Gegner der Prädestination und – wie auch Hugo Grotius – als Freund erasmischen Gedankenguts gelten darf (Sebastian A. C. Dudok van Heel, Mr Joannes Wtenbogaert [1608–1680]: een man uit Remonstrants milieu en Rembrandt, in: *Jaarboek Amstelodamum* 70, 1978, 146–169).

So stellt sich abschließend die Frage, ob das kuriose Motiv des Satyrs am Bildrand eine *Clavis interpretandi* darstellt, die dem Rezipienten die Richtung der Deutung vorgibt. Der Satyr ließe sich mit einem der berühmtesten Adagia von Erasmus in Verbindung bringen, das schon seinem Titel „Die Silene des Alkibiades“ nach eine Parallele mit der Radierung aufweist, denn „Silen“ und „Satyr“ sind zwei Bezeichnungen für dasselbe Wesen. Dieser Titel spielt auf Platons Dialog *Das Gastmahl* an, in welchem Sokrates mit dem Silen Marsyas verglichen wird. Hier wird der Philosoph als äußerlich hässlich, aber innerlich voller Schätze, und seine Fähigkeit zur ironischen Verstellung beschrieben. Alkibiades erklärt dies als eine besondere Möglichkeit zur Tarnung von Selbstlosigkeit und Tugend: „Daß du den Satyrn in deinem Aussehen ähnlich bist, Sokrates, wirst Du wohl selbst kaum bestreiten. Wie du ihnen aber auch sonst gleichst, sollst du nun hören. Du bist ein übermütiger Spötter!“ (Platon, *Das Trinkgelage. Über den Eros*, Frankfurt a. M. 1985, 215 b)

Dass Rembrandt nicht nur um die legendäre Gestalt des Sokrates wusste, sondern sogar dessen Physiognomie kannte, belegt der Eintrag mit der Nummer 162 in jenem Teil des Versteigerungsinventars, das Gipsabgüsse nach antiken Vorbildern auflistet und wo es heißt: „Een Socrates“ (*Die Urkunden über Rembrandt*, 1906, 198). Wie sich der Künstler dieser Büste in ironischer Weise bediente, zeigt sein berühmtes *Hundertguldenblatt*, das an entscheidender Stelle Petrus und Sokrates überblendet (*Abb. 9*), wie in der Forschung mehr-



Abb. 2 Rembrandt, *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter*, 1638. Öl auf Eichenholz, 46,1 x 65,5 cm. Krakau, Czartoryski Museum, Inv. MNK XII-290 (CC0 – Public domain, <https://zbiory.mnk.pl/en/search-result/catalog/214591?phrase=Rembrandt>)

fach festgestellt wurde, und sogar Erasmus von Rotterdam unter die Anwesenden geführt hat (zuletzt: Jürgen Müller, Homer und die Pharisäer. Eine neue Deutung von Rembrandts „Hundertguldennblatt“, in: *Rembrandts Strich*, 2019, 45–58).

Auch schon vor Erasmus haben sich Philosophen und Literaten mit dem Rätsel der Antinomie von Innen und Außen beschäftigt, aber der Rotterdamer hat mit seinem Silen-Adagium nicht bloß einen Kommentar verfasst, sondern eben eine christliche Poetik etabliert. Sein reformatorischer Text vom Beginn des 16. Jahrhunderts erscheint 1633 in niederländischer Übersetzung und verweist durch seinen Titel „Schijn bedriegt“ auf das Zentrum der hier skizzierten Bildaussage. Erasmus stellt fest, dass die Welt unter dem Gesetz ironischer Verkehrung steht. Alles ist das genaue Gegenteil dessen, als was es erscheint. Dieser Text steht am Anfang des reformatorischen Anliegens, wenn er dieses nicht sogar mit auf den Weg bringt. Erasmus kritisiert den Missbrauch von Macht, vor allem jenen seitens der katholischen Kirche. Er stellt die *Sileni inversi* gegen die wahren Silene. Als

verkehrte Silene werden jene Kirchenfürsten bezeichnet, die den Geist des Christentums durch ihr Verhalten verraten. Kritisch ist dieser Text nicht nur in Bezug auf einzelne Personen, sondern auch in Bezug auf die Institution Kirche im Ganzen. Dieses Adagium war von einer derartigen Popularität, dass es seit seinem Erscheinen aus dem Lateinischen in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. Das berühmteste niederländische Emblembuch von Jacob Cats aus dem Jahre 1618 trägt den Titel *Silenus Alcibiadis* und vertritt in populärer Form die erasmische Weltsicht (Jürgen Müller, *Der sokratische Künstler*, 2015, 120).

Bezeichnenderweise finden bei Erasmus neben Sokrates auch die Kyniker Diogenes und Antisthenes Erwähnung und werden dem Leser als positive Beispiele vor Augen geführt. Der niederländische Theologe macht deutlich, dass wir uns nicht durch das Schlichte, Hässliche und Obszöne abschrecken lassen dürfen, um schließlich Christus als den größten aller Silene zu bezeichnen: „En was Christus niet een wonderlijke Silenus? Soo het geoorlost is van hem op dese wyse te spreken.“

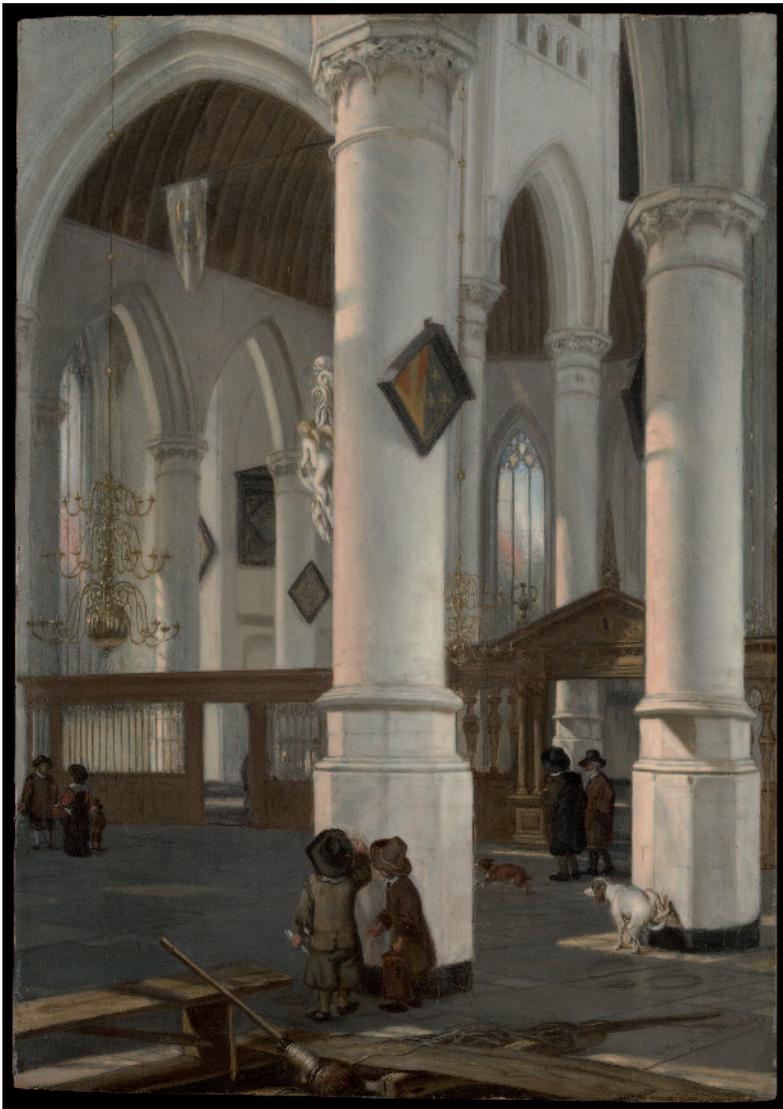


Abb. 7 Emanuel de Witte, *Interieur der Oude Kerk, Delft, um 1650*. Öl auf Holz, 48,3 x 34,6 cm. New York, Metropolitan Museum of Art (public domain: Purchase, Lila Acheson Wallace, Virgilia and Walter C. Klein, The Walter C. Klein Foundation, Edwin Weist Jr., and Frank E. Richardson Gifts, and Bequest of Theodore Rousseau and Gift of Lincoln Kirstein, by exchange, 2001, Inv.-Nr. 2001.403)

(Dirck Pietersz. Pers, *De onversochte Krijghsman* [...] *Waer by ghevoeght is/het oude Griecsche Spreek-woord/SILENI ALCIBIADIS, of Schijn Bedrieght* [...], Haarlem 1633, 33–52, hier 35) Im Anschluss an diesen Passus erinnert Erasmus an Jesaias Prophezeiungen vom Gottesknecht, wo es im vierten Lied mit Bezug auf den Erlöser heißt: „Er hatte keine schöne und edle Gestalt, so daß wir ihn anschauen mochten. Er sah nicht so aus, daß wir Gefallen fanden an ihm“ (Jes 53, 2), um im Adagium sodann den Zusammenfall von

der Kult immer Gefahr, den Glauben zu verdrängen. Gesetze und Vorschriften, so ist die Radierung zu lesen, behindern die tätige Nächstenliebe. Auf eine solche Orthodoxie schießt nicht nur der Hund, sondern offensichtlich auch Rembrandt.

humilis und *sublimis* zu preisen. Erasmus redet vom „unaussprechlichen Schatz“, den man in Christi Innerem findet. Der Leser des Adagiums stellt fest, dass das Hohe zunächst als niedrig erscheint, um sich am Ende als bedeutsam zu erweisen.

Offensichtlich gehören das Motiv des defäkierenden Hundes und das Samaritergleichnis zusammen. Dem Hunde-Motiv kommt eine wichtige Funktion zu. Es erheischt unsere Aufmerksamkeit und irritiert. Es schreckt ab, indem es Ekel evoziert. Schließlich verweist es auf die kynische Philosophie und auf Diogenes als deren prominentesten Vertreter. Als ideales Pendant wird das Samariter-Gleichnis gewählt, das von übertriebenen Reinheitsvorstellungen erzählt. Im Rahmen der Religionsausübung läuft

PROF. DR. JÜRGEN MÜLLER
 Institut für Kunst- und
 Musikwissenschaft der TU Dresden,
 August-Bebel-Str. 20, 01219 Dresden,
juergen.mueller@tu-dresden.de