

Rembrandt als Ironiker

Jürgen Müller
**Der Sokratische Künstler. Studien
 zu Rembrandts *Nachtwache*.**

(Brill's Studies on Art, Art History,
 and Intellectual History, vol. 235/7).

Leiden/Boston, Brill 2015.

330 S., 96 Farb- und s/w Abb.

ISBN 978-90-04-28525-5. € 143,00

Die Anzahl der in den letzten Jahren erschienenen deutschsprachigen Literatur zu Rembrandt ist vergleichsweise spärlich. Umso erfreulicher, dass nun mit Jürgen Müllers Buch zu einer Neuinterpretation von Rembrandts *Nachtwache* ein überaus originelles Werk vorliegt, das in der Rembrandtforschung – und wohl nicht nur dort – für Diskussionen sorgen dürfte. Originell ist Müllers Buch zum einen vom Ansatz her und zum andern durch die Tatsache, dass hier endlich wieder einmal der kühne Versuch einer rein intellektuellen Interpretation eines Hauptwerks der europäischen Kunst des Barock unternommen wird. Angesichts einer gegenwärtig immer weiter um sich greifenden neopositivistischen Timidität in der kunsthistorischen Literatur kann dies gar nicht genug hervorgehoben werden. Rembrandts *Nachtwache* ist im letzten Jahrhundert unter so vielen Aspekten untersucht und analysiert worden, dass die Hoffnung, hier noch Unentdecktes aufzufinden und neue Aspekte zu gewinnen, wenig aussichtsreich erscheinen musste. Dass es mit diesem Buch dennoch gelungen ist, neue und nach traditioneller Lesart bei Rembrandt kaum denkbare Botschaften zu Tage zu fördern, ist verblüffend, aber für den, der Einblicke in Müllers zahlreiche Schriften genommen hat – das Literaturverzeichnis führt allein 25 davon auf – ist es nicht erstaunlich, dass der Verfasser auch hier wieder eines seiner intellektuellen Lieblingsste-

ckenpferde reitet: das ironische Kunstwerk. Dass diese hier oft erklärte rhetorische Figur der Ironie neben anderen in der bildenden Kunst zur Anwendung kam, ist hinlänglich bekannt. Um sie aber auch als Mittel rembrandtscher Kunst plausibel zu machen, bedarf es in Müllers Buch einer langen Vorbereitung, die sich auf eine Reihe von eigenen Vorläuferstudien stützt, ohne dass das Buch deshalb einem Patchwork gliche.

SCHEISSENDE MÄNNER UND SFORTUNA CRITICA

Schon im ersten Kapitel, derb betitelt mit „Der scheißende Künstler“, wird dem Leser die grundsätzliche Fähigkeit des Holländers zu ironischer, ja sarkastischer kunsttheoretischer Kritik drastisch verdeutlicht. Es geht dabei um eine häufig diskutierte Zeichnung Rembrandts von 1644 (Metropolitan Museum, New York; Abb. 1), die sich als *Satire auf die Kunstkritik* unmissverständlich gegen ignorante Kunsturteile wendet. Dass mit dem eselohrigen, eine Schlange am Busen nährenden *Arbiter artis* Franziscus Junius als Verfasser des gelehrten Traktats *De pictura veterum* (*De schilder-konst der oude*) gemeint ist, leuchtet ein. Dass der stutzerhafte Kerl, der am rechten Bildrand seine Notdurft (auf ein für mich allerdings nicht erkennbares Buch) verrichtet und sich dabei komplizenhaft nach dem Betrachter umblickt, ein Künstler sei, ist eine zwar naheliegende, aber durch keinen Hinweis und kein Attribut gestützte Annahme. Vielmehr scheint es, als ob hier zwei Narren die ignorante Dummheit ihrer Argumente gegeneinander ins Feld führten und sich dabei entblößten, indem sie, jeder auf seine Weise, ihren „Mist“ absondern. Vom Thema der Kritik am Kunstkennertum, das ja schon in einer Zeichnung Pieter Bruegels d. Ä. zu finden ist, wird dann ein Bogen zum letzten Kapitel des Buches geschlagen, das nun endlich der *Nachtwache* gewidmet ist. Aber der Umweg, den Müller bis dorthin nimmt, ist spannend und aufregend.

In nuce enthält das Einleitungskapitel bereits alle wesentlichen Argumente, die Müller ins Feld führt: Rembrandts aus Stichwerken bezogene genaue Kenntnis antiker Kunstwerke bzw. solcher der italienischen Renaissance. Seine Methode, diese klassischen Zitate einerseits zu verschleiern und andererseits ihre Entdeckung für den wirklichen Kenner als Pointe zu präsentieren, wird hier beispielhaft aufgezeigt. Das ironische Spiel mit der Erwartungshaltung des Betrachters besteht in der *Satire auf die* (klassizistische) *Kunstkritik* darin, dass dieser angesichts eines Bildes mit einem scheinenden Mann kaum auf den Gedanken käme, dass bei den übrigen Personen Raffaelmotive verwendet wurden. Auf diese Weise muss sich der Klassizist seiner Unkenntnis überführt und in seiner Kritik an Rembrandts vermeintlicher Ignoranz vorbildlicher Kunst widerlegt sehen. Weshalb solche ironischen Strategien so lange auf ihre Entdeckung warten mussten, hat der Autor im folgenden Kapitel über „Rembrandtmythen“ analysiert, das ein wahres Kabinettstück der Rezeptionsgeschichte darstellt.

Sie beginnt mit dem abwertenden Urteil der Klassizisten *avant la lettre*, Sandrart und Baldinucci, und ihrer Ablehnung der vermeintlich vulgären Naturnachahmung des Malers. Im 19. Jahrhundert schlägt das Pendel zunächst in Rehabilitation und Wertschätzung um bis zur Instrumentalisierung des Künstlers für nationalchauvinistische und ideologische Zwecke. Nachdem Rembrandt in Julius Langbehns unendlich oft aufgelegter Schrift zum individuellsten und mithin deutschesten Künstler und völkischen Erzieher gekürt wurde, stand seiner propagandistischen Parallelsetzung als Filmfigur mit Hitler im Sinne des unverstandenen Genies nichts mehr im Wege. Die Darlegung dieser *fortuna critica* erscheint unerlässlich, um zu erkennen, was die Forschung im 20. Jahrhundert und in der vorliegenden Publikation zu einem gänzlich neuen und profunden Verständnis von Rembrandts Kunst beigetragen hat.

Das zweite Kapitel „Ars humilis“ vereint eine Reihe exzellenter Bildanalysen. Deren erste, dem

frühesten *Selbstbildnis Rembrandts* von 1628 im Amsterdamer Rijksmuseum gewidmet, findet den Zugang zu diesem Werk des Zwanzigjährigen in einer Beschreibung von vorbildlicher Didaktik. Bildbeschreibungen sind eben nicht bloß eine Aufgabe für Proseminare, sondern können im Idealfall wie hier bereits die Interpretation in sich tragen. Ein kleiner Fehler ist zu vermerken: Das *Selbstbildnis* von Jan Lievens im Statens Museum, Kopenhagen, das zweifellos die entscheidende Anregung für Rembrandt gewesen ist, wird in der Bildlegende mit 1635 zehn Jahre zu spät datiert.

CARAVAGGIO UND DIE FOLGEN

Dass die Kunst des Helldunkels bei Caravaggio durch Vermittlung der Utrechter Caravaggisten von Rembrandt rezipiert wurde, ist hinlänglich bekannt, und dass über diesen Weg auch die humilen Inszenierungen hoher Bildthemen des Italieners in Holland auf fruchtbaren Boden gefallen sind, leuchtet ein. Allerdings sind die Bemerkungen über die Ablösung des perspektivischen Tiefenraumes durch „eine Bewegung aus dem Raum heraus auf den Betrachter“ (75) gerade im Kontext der Portraitmalerei falsch platziert. Die Selbstbildnisse werden beschrieben wie *Trompe-l'œil*.

Auch sprengen weder Caravaggio noch Rembrandt die ästhetische Bildgrenze. Caravaggio tauscht vielmehr zumeist den perspektivischen Fluchtpunkt gegen eine außerbildliche, das Licht scharf bündelnde Quelle ein. Auch wird man dem Autor schwerlich zustimmen können, wenn er vom „extremen Illusionismus“ Caravaggios spricht (76). Sind nicht die präexistente Finsternis seiner Bildwelt und die undefinierten Lichtquellen in höchstem Maße antiillusionistisch, weil sie sich in keiner Weise mit der Wahrnehmung der realen Welt decken? Diese Auffassung von Illusionismus ist ebenso naiv wie die Reduzierung von Helldunkel auf Licht und Schatten.

In der Nachfolge seiner Helldunkelmalerei, freilich mit innerbildlicher Lichtquelle, steht eine aufwendige Bilderzählung Gerrit van Honthorst von 1622 in der Staatlichen Kunstsammlung, Dresden, wo ein *Zahnreißer* sein quacksalberisches Können staunenden Zuschauern beim

Schein einer Kerze vorführt. Wie sehr der Betrachter selbst von seiner Schaulust betroffen ist, wird ihm erst bewusst, wenn er irgendwann vielleicht das im Bilddunkel verborgene Seitenthema der Beutelschneiderei bemerkt. Und natürlich entgeht seiner Bewunderung für die virtuose Fokussierung des Helldunkels auf Licht und Schatten, dass der Patient nichts anderes ist als ein – zumindest im Oberkörper – genaues Zitat des *Laokoon* im Vatikan, das *exemplum doloris* schlechthin, das in diesem unheroischen Kontext ein vorzügliches Beispiel für ironische Bildrhetorik darstellt. Später begegnet uns eine ähnliche Strategie mit demselben Motiv in Rembrandts *Raub des Gany-med*, ebenfalls in Dresden. Die Lehre, die Müller daraus zieht, ist, dass wir niemals wirklich das sehen, was wir zu sehen glauben – und das auf allen Ebenen. Ob man ihm allerdings bei der Vermutung zustimmen soll, dass einer der glotzenden Bauern ein Zitat des im Profil gezeigten *Michelangelo* von Johan Wierix ist, soll dahin gestellt sein, auch wenn die Überlegung, dass der Witz dabei in der Tatsache besteht, dass Michelangelo bei der Auffindung der antiken Statuengruppe anwesend war, überaus verführerisch ist.

Den Ausführungen Müllers zur Frage der Zeit in Caravaggios Bilderzählungen (81) können die ausgezeichneten Analysen von Wilhelm Messerer ergänzend zur Seite gestellt werden, die allerdings an entlegener Stelle erschienen sind (Die Zeit bei Caravaggio, in: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 9/10, hg. v. Hans Sedlmayr, München 1964, 55–71). Hier und an manchen anderen Stellen ist erneut eine etwas einseitige und rückständige Auffassung des Helldunkels als eines bloßen Gegensatzes von Licht und Schatten zu bemerken. Dass der Lichtregie schon lange vor Caravaggio autonome, nicht von realen Beleuchtungsverhältnissen abhängige Strategien zur Verfügung standen, ist eine Erkenntnis, die für die Analysen Müllers nützlich gewesen wäre (vgl. Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München/Berlin 1972).

SELBSTIRONISCHE DISSIMULATIONEN

Im folgenden Unterkapitel beschäftigt sich der Autor mit dem berühmten Jugendwerk Rembrandts im Bostoner Museum of Fine Arts, das ebenfalls mit der Täuschbarkeit des Betrachters spielt (*Abb. 2*). Es zeigt einen wundersam gekleideten jungen Maler vor einer riesigen Staffelei: klein, ja kleinstmütig, als ob er sich vor der drohenden dunklen Tafel (nicht Leinwand, wie Müller schreibt) in den Bildhintergrund zurückgezogen hätte und sich nun ratlos seiner Selbstüberschätzung ausgeliefert sähe. Zu Recht wird die gängige Annahme bestritten, hier handle es sich um ein Selbstportrait (z. B. Hermann Bauer, Rembrandt vor der Staffelei, in: *FS Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, 1–12). Der junge Künstler, der zunächst als würdevolle Persönlichkeit, als Humanist, wahrgenommen, dann aber bei genauerem Hinsehen als Malerknabe durchschaut wird, der in den viel zu großen Kleidern, wohl jenen seines Meisters, „versinkt“ und in dem doppelt versperrten schäbigen Raum allein mit seinem ebenfalls viel zu großen Anspruch konfrontiert wird, ist sowohl eine ironische Allegorie der Malerei als auch, wie zu ergänzen wäre, eine Parodie auf die Paragonediskussion, in welcher z. B. Leonardo auch deshalb der Malerei den Vorzug gibt, weil der Maler feiertäglich gekleidet vor der Staffelei den leichten Pinsel bewegt, während der Bildhauer einer schweren und schmutzigen Tätigkeit nachgeht. Bekanntlich hat Vermeer später dieses Argument in seinem Wiener *Ruhm der Malkunst* (Kunsthistorisches Museum, Wien) einprägsam umgesetzt.

Im folgenden kurzen Unterkapitel werden die bekannten Interpretationen des Spätwerks *Selbstbildnis als Zeuxis* im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, diskutiert. Doch die Folgerung, dass der Künstler den Betrachter mit seinem (wieso „bitteren“?) Lachen als ein Zyniker auslacht, scheint nicht sehr stichhaltig. Es schließen sich zwei Kapitel an, in welchen die Begriffe „Bildironie“ sowie mit Bezug auf ein *Adagium* des Erasmus von Rotterdam, „Sileni Alcibiadis“, das titelgebende Epitheton „sokratisch“ erläutert werden. Zum weiteren Verständnis des Buches sind diese Ausführungen von theoretischem Interesse, wenngleich nicht



Abb. 1 Rembrandt, Satire auf die Kunstkritik, 1644. Federzeichnung, 15,5 x 20,1 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection (© The Metropolitan Museum of Art, OASC, IAP)

unabdingbar. Als letztes Werk wird das *Selbstbildnis als Apostel Paulus* im Rijksmuseum, Amsterdam, behandelt (Abb. 3), aber nicht als ein Gemälde beschrieben, das, wie die bisher besprochenen, ein ironisches Spiel mit dem Betrachter treibt. Vielmehr wird es zum Anlass genommen, den Verstellungsrhetoriker Paulus und den an diesen anknüpfenden Autor der *Adagia*, Erasmus, mit seinem „Mach’ es wie der Polyp“ als Protagonisten proteischer Wandlungsfähigkeit im Sinne einer ernsthaften theologischen Ironie zu begreifen. Sie hält die unterschiedlichsten Bilder und Perspektiven bereit, um den Weg zu Christus zu finden und ihr Prinzip ist „die Umkehrung des zunächst für wahr Gehaltenen“. Wie dies mit Rembrandts „unendlicher Wandlungsfähigkeit“ in Verbindung gebracht werden kann, wäre zu diskutieren.

Die Bildanalysen des dritten Kapitels eröffnet ein theoriegeschichtlicher Exkurs über das Problem der Nachahmung in der niederländischen Kunsttheorie: Nach Karel van Mander besteht ei-

ne gelungene und empfehlenswerte *imitatio* darin, in einen kreativen Wettbewerb mit den Vorbildern einzutreten, wohingegen schlechte Nachahmung sich allzu leicht zu durchschauender Übernahmen oder Kopien bedient. Einig sind sich die Theoretiker, unter ihnen auch der von Rembrandt geschmähte Junius, dass die gute Nachahmung, die *aemulatio*, mit einer *dissimulatio*, dem Verbergen der Quellen (und zugleich Hauptkennzeichen des rhetorischen Registers der Ironie) einhergehen müsse. An vier markanten Beispielen zeigt Müller, wie dies mit einer einzigen Figur aus Michelangelos *Schlacht von Cascina* funktionieren kann. Die elegante Rückenansicht eines jungen geschmeidigen Soldaten, der sich die Hose zuknöpf, diente Marcantonio Raimondi, Jan van Amstel, Annibale Carracci und Jan Muller als bearbeitbares Motiv in Bildschöpfungen in ganz unterschiedlichen Kontexten. In Raimondis Stich verwandelt sich der michelangeleske Krieger in eine Venus in Vorderansicht. Hier ist zu er-

gänzen, dass der sitzende Mars seinerseits ein leicht zu erkennendes Vorbild zitiert: den *Torso vom Belvedere*. Raimondi synthetisiert also Antike und Renaissance. Jan van Amstel nutzt denselben Krieger ebenfalls in Vorderansicht, dissimuliert sein Zitat aber nicht in einer Geschlechtsumwandlung, sondern in einem frivolen Voyeurismus. Der Soldat ist hier ein Pilger, der sich mit einer Pilgerin an den Rand eines Kornfeldes abgesetzt hat und im Begriff ist, sich die Hose aufzuknöpfen. Der Witz liegt nicht nur in dem gänzlich unheroischen Kontext, sondern gerade in der ins Gegenteil verkehrten Handlung des Vorbildes. Mit dem Metzger in Carraccis *Fleischerladen* erreicht derartige Trivialisierung ihren Höhepunkt. Dass sich allerdings der die Waffen empfangende Perseus in Mullers Stich ebenfalls auf den Cascina-Krieger beziehen soll, ist weniger eindeutig. Hilfreich wäre es gewesen, den Titel dieses dritten Kapitels „Silenische Bilder“ als platonische Metapher zu erklären. In welchem Sinne er auf Vermeers *Diana mit ihren Gefährtinnen* im Mauritshuis, Den Haag, zu beziehen wäre, wird nicht deutlich. Und wenn Müller die Fußwaschung der Göttin als Vorbereitung zu ihrem Besuch bei dem Geliebten Endymion deutet, muss man fragen, was es mit der Fußwaschung der neben ihr sitzenden Gefährtin auf sich hat, die unverkennbar den *Dornauszieher* zitiert.

LAOKOON ALLERORTEN

Das Problem, mit welchem unterschiedlichen künstlerischen Absichten solche antiken Vorbilder „verarbeitet“ werden, ist auch Gegenstand der folgenden Untersuchungen, die der Verfasser einem seiner Lieblingsthemen, dem Laokoonzitat, widmet. Der troianische Priester war ja schon in trivialisierter Form als *exemplum doloris* in Honthorsts *Zahnarzt* entdeckt worden. Dass er auch in Rembrandts *Blendung Simsons*, Städel Museum, Frankfurt a. M., in unerhört bäurischer, plumper Form als alttestamentlicher Held wiederkehrt, ist schon länger bekannt; Rembrandt besaß eine kleinplastische Kopie der Antike, die es ihm erlaubte, das Bildwerk in unbekanntem Ansichten zu zitieren. Müller hat sie aber auch in dem seine Eselin prü-

gelnden *Bileam* (Musée Cognacq-Jay, Paris) und im schon erwähnten *Ganymed* als plärrendes Kleinkind entdeckt. Am Beispiel einer erlauchten Antike werden erhabene Schönheit und Idealität in die Wahrhaftigkeit und Hässlichkeit von Schmerz und Leid überführt, und so wird dem klassisierenden Dogma ein Schlag versetzt. Aber macht das Rembrandt bereits zum Kritiker klassischer Kunst? Müller hält an der häufig wiederholten, aber unhaltbaren These fest, dass die Quaste des Ganymed als Herrschaftsattribut auf den spanischen Kardinal-Infanten Don Fernando verweise. Aber warum hätte Rembrandt dessen Karikatur das Bewegungsschema des Laokoon verleihen sollen? An dieser Stelle wäre auf eine ältere verblüffende Parallele zu Rembrandts Verwendung des Laokoon-Motivs hinzuweisen. In Grünwalds *Isenheimer Altar* in Colmar findet es sich gleich zweimal: bei dem vorderen, auf den Rücken gefallenen Kriegsknecht in der *Auferstehung* und bei dem ebenfalls auf dem Rücken liegenden Heiligen als christliches *exemplum doloris* in der *Versuchung des hl. Antonius*.

Freilich sieht Müller das Problem der Klassik- bzw. Klassizismuskritik differenzierter, wenn er die Strategie der perfekten *dissimulatio* untersucht, die ein antikes Vorbild, Lehrstück für Generationen von Bildhauern, in einer äußersten Umkehrung seiner Vorbildlichkeit verwendet und dabei bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Bisweilen unterlaufen den Beschreibungen des ansonsten scharf beobachtenden Autors kleinere Fehler. Dass der zum Schlag auf die Eselin ausholende Prophet Bileam hintüber zu stürzen drohe (175), ist nicht nachvollziehbar; die Geschichte der Bathseba ist keine christliche, sondern eine alttestamentliche (166); in Rembrandts *Blendung des Simson* sitzt niemand ritlings auf diesem, sondern der Scherge, der Simson am Bart packt, liegt vielmehr unter ihm (180). Zweifel sind auch angebracht, ob hinter beinahe jeder Figur, die mit einer Hand zum Schlag ausholt und zugleich natürlicherweise die andere senkt, der *Laokoon* vermutet werden muss, denn dann wäre dieser auch schon lange vor seiner Auffindung auf fast jeder Darstellung der Geißelung Christi zu finden.



Abb. 2 Rembrandt, *Der Künstler in seinem Atelier*, 1629. Öl auf Eichenholz, 25,1 x 31,9 cm. Boston, Museum of Fine Arts (Müller 2015, Abb. 29)

RAFFAEL-REZEPTION

Tatsächlich überraschend sind die Nachweise von Raffaelmotiven in den Radierungen *Die Pfannkuchenbäckerin* von 1635, wo ein kleiner Junge, der seinen Pfannkuchen vor einem Hund zu retten versucht, nach einem Putto in Raffaels *Triumph der Galathea* gespiegelt wird (wenn Müller hier „das motivische Detail für das Ganze“ stehen sieht, sollte er es vielleicht nicht „Metonymie“, also Namensvertauschung, nennen, sondern „Synekdoche“ bzw. „pars pro toto“, 201; schon die Gleichsetzung von metonymisch und elliptisch, 13, wirkt verwirrend). Raffael begegnet versteckt auch in den Radierungen *Abraham bewirbt die drei Engel* von 1656 und *Die Frau mit dem Pfeil* von 1661. Für das *Portrait des Jan Six* und die *Judenbraut*, von Christian Tümpel 1986 als Isaak und Rebecca erkannt, werden überzeugend antike Bildwerke als Motivgeber namhaft gemacht, womit stichhaltig nachgewiesen ist, dass Rembrandt Reproduktionsgraphik nach Werken der Renais-

sance, zumal von Raffael, und solche nach antiken Bildwerken genauestens studiert hat. Der Auffassung Rembrandts als eines ungehobelten Naturalisten und Ignoranten klassischer Kunst, als der er seit seinen frühesten Biographen gesehen wurde und z. T. noch wird, ist damit ein für allemal die Grundlage entzogen. Wenn Rembrandts Ironie in einer sokratischen Irreführung des Betrachters diesem letztlich dessen eigene Blindheit bewusst macht, indem er zitiert und das Zitierte dabei zu einer neuen Wahrheit entstellt, dann gilt das für die genannten Werke, nicht aber für jene Selbstbildnisse, für die ganz offensichtlich Raffaels *Portrait des Grafen Castiglione* oder das des sog. *Ariost Pate* gestanden haben. Hier bekennt sich der Maler voller Selbstbewusstsein als „der holländische Raffael“ zu seinem Vorbild.

Raffael wirkt auch in die *Nachtwache* hinein, der nun das vierte und letzte Kapitel gewidmet ist: Die Bogenarchitektur, vor welcher die zum Teil bekannten Personen versammelt sind, beruft sich

Abb. 3 Rembrandt, Selbstbildnis als Apostel Paulus, 1661. Öl/Lw., 91 x 77 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Public Domain)



ebenso wie die Gruppe der beiden Offiziere in der Bildmitte auf die *Schule von Athen*. Es ist nicht immer leicht, Müllers Argumentation zu folgen. Dass sich hier alles um den mutwilligen Streich eines kleinen Möchtegernschützen in der Ausfallstellung des *Borghesischen Fechters* dreht, der einen nur schwer sichtbaren Musketenschuss abgibt, während sein vermeintlicher Komplize, der ihn munitioniert haben soll, nach links aus dem Bild Reißaus nimmt, ist ein origineller Versuch, den narrativen Gehalt des Bildes zu erschließen, bleibt aber doch ein gewöhnungsbedürftiger Gedanke; ebenso, dass das weißgekleidete, hell beleuchtete Mädchen mit dem Huhn die Seele der verstorbenen Saskia sein soll, die ausgestattet mit Pulverhorn, Trinkhorn und Pistölchen bewundernd auf den kecken Schützen blickt. Hat Rembrandt seine selige Saskia etwa als unreife Göre dargestellt? Das wäre eine kaum nachvollziehbare Überzeichnung von Ironie; und gegen wen wäre sie gerichtet? Von einem Pfau bei dem zweiten fast völlig verdeckten Mädchen geben auch bessere Reproduktionen nichts zu erkennen. Falls dieser Vogel jedoch tatsächlich vorhanden sein sollte, würde er als Kommentar zu dem Jugendstreich eher als Symbol der *superbia* denn als paradisisches Attribut Sinn ergeben (vgl. Ingvar Bergström, Rembrandt's double-portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery, in: *Nederlands*

Kunsthistorisch Jaarboek 17, 1966, 157–159 und 164). Generell sind die Farbabbildungen in dem Buch unbefriedigend, und viele Werke, auf die sich Müller vergleichend bezieht, sind nicht abgebildet, was seine Argumentation gelegentlich schwerer nachvollziehbar macht.

Der Clou der Interpretation aber findet sich in der Vermutung, dass der anonyme, ganz in Rot gekleidete Musketier am linken Bildrand Franziscus Junius sei, der den Ladevorgang seiner viel zu klein geratenen Waffe höchst unprofessionell handhabt und – wie das gerötete Gesicht zeigt – angetrunken im nächsten Augenblick stolpern wird. Müller untermauert diese Überlegung u. a. mit dem Hinweis auf die Ähnlichkeit mit dem *Bacchus* von Michelangelo und dessen unsicheren Stand. Hier schließt sich der Kreis zum ein-

leitenden Kapitel, wo uns die Verspottung des Kunstkritikers „schmackhaft“ gemacht werden sollte. Der vermutliche Junius tritt dort als esels-ohriger anmaßender Kunstrichter auf; hier nun ist er ein unfähiger Musketier, der den Schützen kaum eine Hilfe sein wird. Es sind kühne, aber kaum von der Hand zu weisende Argumente, die der Autor ins Feld führt, und sie verdienen kritische Beachtung. Eine kleine Korrektur sei hier angebracht. Wie Egbert Haverkamp-Begemann in seinem grundlegenden Werk zur *Nachtwache* von 1982 erklärt auch Müller die Handlungen einzelner Schützen anhand der Stiche von Robert de Boudous nach Jacques de Gheyn, in denen die korrekte Handhabung der Muskete veranschaulicht wird. Während Haverkamp-Begemann das Ausblasen der Pulverpfanne mit dem entsprechenden Stich abbildet, ist diese Tätigkeit bei Müller falsch illustriert. Der von ihm gezeigte Musketier (Müller, Abb. 78) füllt im Gegenteil die Pfanne mit einem kleinen Pulverhorn. Sollte der Hauptmann Banning Cocq, der in der Pose des *Apoll vom Belvedere* schreitet und doch so zufrieden mit dem Bild und seiner Rolle darin war, wirklich nichts von dem Drunter und Drüber, dem chaotischen Durcheinander von unfähigen und fremden Leuten um ihn herum bemerkt haben? Und wird das Gruppenportrait dadurch zum Historienbild, dass Gesichter auftauchen, die wie zufällig halb verdeckt und überschnitten sind, also den Prinzipien des Portraits grundsätzlich widersprechen? Man möchte in der Tat meinen, Rembrandt habe hier die Gattung als solche ironisiert und in Teilen lächerlich gemacht, ihr aber auch eine Lektion erteilt, indem er die unnatürlich aufgereiht Modell stehenden Männer, wie sie ansonsten in diesem Genre üblich waren, in eine veritable Bilderzählung verwickelt. In diese ist eine Fülle von klassischen Zitaten eingearbeitet, aber es scheint fraglich, ob das vor allem in polemischer Absicht gegen Junius geschehen ist, denn es fällt nicht leicht, diesen tatsächlich in dem rotgekleideten Schützen zu erkennen, auch wenn eine gewisse, freilich sehr allgemeine Ähnlichkeit mit dem von Wenzel Hollar nach van Dyck gestochenen Portrait nicht zu bestreiten ist.

Jürgen Müller ist mit diesem Buch ein Wurf gelungen, der durch aufmerksamste Suche nach Vorbildern und Motiven Instrumente sinnstiftender und sinnerhellender Interpretationen gewonnen hat, die Rembrandt in neuem Licht als kunsttheoretisch denkenden Maler erscheinen lassen. Niemals verliert sich diese Suche in gelehrter Motivhuberei um ihrer selbst willen. Abgesehen von Honthorsts *Zahnarzt* wurde in der Abhandlung allerdings kaum beachtet, dass Rembrandt durchaus auch Werke anticlassischer Kunst zitiert hat, wie z. B. Caravaggios *David mit dem Haupt des Goliath* in der Galleria Borghese, der bei dem Holländer als *Selbstmord der Lucretia* (Institute of Arts, Minneapolis) wiederkehrt und in dieser Verkehrung des ikonographischen Kontextes ein Beispiel für die tragische Ironie ist, zu der Rembrandt ebenfalls fähig war. Müllers Rembrandtbuch ist ein stimmiges Mosaik, das sich, z. T. aus einer Vielzahl seiner vorherigen Studien zusammengesetzt, um das zentrale Thema der Ironie strukturiert und schließlich auf die *Nachtwache* fokussiert wird. Wie ist Ironie in den Bildkünsten möglich, wie funktioniert sie, welche Mittel analog zu rhetorischen Kategorien werden hier angewandt, und wozu dient sie letztlich? Der Holländer war der Kunstgeschichtsschreibung bislang eigentlich nicht als besonders humorvoller oder gar ironischer und beißender Kritiker aufgefallen. Doch diese Seite hat Müller auf eine durch stupende Quellenkenntnis gestützte Weise in den einzelnen Kapiteln freigelegt. Nicht alles ist im Vorgang seiner mit Leidenschaft entfaltenen wissenschaftlichen Rhetorik restlos überzeugend, aber der Grundgedanke, dass nämlich eine ironische Verarbeitung von Vorbildern schon lange vor Rembrandt und eben auch bei ihm gerade gegen klassizistische Nachahmungstheorien stattgefunden hat, ist eine Erkenntnis, die geeignet ist, der Forschung neue Impulse zu verleihen.

PROF. DR. ANDREAS PRATER