



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Rembrandts Darstellungen der Heilung des Lahmen an
der schönen Pforte“

verfasst von / submitted by

David Podesser, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Die Auseinandersetzung mit Rembrandts Werk.....	6
2.1. Forschungszugänge	6
2.2. Die Herangehensweise	9
2.3. Der Umgang mit der Textgrundlage.....	10
2.4. Der Umgang mit der Bildtradition	10
2.5. Der Aufbau der Arbeit.....	11
3. Die Textgrundlage	12
3.1. Der biblische Bericht.....	12
3.2. Deutungen des Apostelwunders	13
4. Der Stich von 1629	14
4.1. Bildbeschreibung.....	14
4.2. Der Moment	15
4.3. Die Personen.....	16
4.4. Der Ort.....	16
4.5. Die Entstehung	17
4.6. Komposition und Wirkung.....	18
4.7. Die Personenstudie von 1629	19
4.8. Der Alte Fischer der Borghese-Sammlung.....	21
4.9. Die Auferweckung des Lazarus von Pieter Lastman	22
4.10. Die Taufe des Kämmerers von Pieter Lastman	23
4.11. Die überkreuzten Krücken.....	23
4.12. Tobias Stimmer.....	25
4.13. Raffael	25
4.14. Merian Bibel.....	26
4.15. Die Kopfstudie für Johannes	27
4.16. Die Darstellungsweise des Johannes	28
4.17. Die Bettlerdarstellungen	29
4.18. Die Ruine von Brederode von Hercules Seghers	31
5. Die Zeichnung von 1632-1633	32

5.1.	Bildbeschreibung.....	32
5.2.	Die Umsetzung der Geschichte	33
5.3.	Der dargestellte Moment	34
5.4.	Die dargestellten Personen	34
5.5.	Der Ort.....	35
5.6.	Die Komposition	36
5.7.	Die Heilung des Lahmen von Maarten van Heemskerck.....	36
5.8.	Der kniende römische Zenturio	38
5.9.	Die Darstellung der Orientalen.....	39
6.	Die Zeichnung von 1635.....	41
6.1.	Bildbeschreibung.....	41
6.2.	Die Personen.....	42
6.3.	Der Ort.....	42
6.4.	Die Komposition	43
6.5.	Susanna und die Alten von Pieter Lastman.....	44
6.6.	Die Auferweckung des Lazarus von Jan Pynas.....	45
6.7.	Die überkreuzten Krücken.....	45
7.	Die Zeichnung der 1640er Jahre	47
7.1.	Die Problematik der Schülerzeichnungen	47
7.2.	Bildbeschreibung	48
7.3.	Vergleich mit anderen Arbeiten Rembrandts.....	50
8.	Die Zeichnung von 1648-1649	51
8.1.	Bildbeschreibung.....	52
8.2.	Vergleich mit anderen Arbeiten Rembrandts.....	53
8.3.	Petrus heilt den Lahmen von Maarten van Heemskerck	54
8.4.	Der Tod der Saphira von Maarten van Heemskerck	55
8.5.	Darstellungen des Propheten Elia von Maarten van Heemskerck.....	55
8.6.	Die Heimsuchung der Maria von Albrecht Dürer	56
8.7.	Die Rolle der Schwelle.....	57
9.	Die Zeichnung von 1652-1653	60
9.1.	Bildbeschreibung.....	60
9.2.	Komposition und Wirkung.....	62

10. Der Stich von 1659	64
10.1. Bildbeschreibung	64
10.2. Maarten van Heemskerck	66
10.3. Tobias Stimmer	68
10.4. Frühere Darstellungen Rembrandts	69
10.5. Deutung des Kontrastes	70
10.6. Die Priester	73
10.7. Die Darstellungsweise des Tempels	73
10.8. Die Säulen	74
10.9. Der Tempel bei Maarten van Heemskerck	78
10.10. Die Darstellung der Beobachter	79
11. Allgemeine Schlüsse	82
11.1. Prominenz der Zeichnung und Radierung	83
11.2. Unterweisung der Schüler	84
11.3. Experiment-Möglichkeiten	84
11.4. Variationen in den Darstellungen	85
11.5. Der Einfluss der Vorbilder und Druckgraphik	86
11.6. Die Relevanz des Kontextes	86
11.7. Theologische Aussage	87
11.8. Wiederkehrende Themen	89
11.9. Conclusio	89
12. Literaturverzeichnis	90
13. Abbildungen	101
14. Abbildungsnachweis	129
15. Zusammenfassung	131

1. Einleitung

Wie ein Thema aufgegeben und dann vom Künstler enger und besonders gefaßt wird, wie die zugehörigen Motive aufgenommen und weggelassen werden im Sinne einer besonderen Inszenierung, wie daraus die eigene Auffassung des Ganzen zum Sprechen kommt und welchen Sinn damit das ganze Kunstwerk an seiner besonderen Stelle in der Welt gewinnt, - alles das ist enthalten in dem was man den „ikonographischen Stil“ einer Kunst nennen kann.¹

Diese Worte Kurt Bauchs eignen sich hervorragend, an den Anfang dieser Arbeit gestellt zu werden, denn sie beschreiben genau das, was durch diese erreicht werden soll. Es soll der Frage nachgekommen werden, wie der Künstler Rembrandt van Rijn zu seiner persönlichen Auffassung eines Themas gelangt und was seine individuelle Wiedergabe auszeichnet.

Die Beschäftigung mit einem so prominenten Künstler, wie Rembrandt es ist, bringt spezielle Herausforderungen mit sich. Nicht nur die Menge der Worte, die über ihn und sein Werk geschrieben wurden, ist groß, sondern auch die der darin enthaltenen Zugänge und Interpretationen. Diese Arbeit stellt nicht den Anspruch auf alle Fragen und Thesen der Rembrandt-Forschung einzugehen, sondern möchte vielmehr versuchen, sich auf die Betrachtung der Werke zur Heilung des Lahmen an der schönen Pforte durch Petrus und Johannes zu konzentrieren. So soll an diesem konkreten Beispiel erörtert werden, wie der Künstler sich einem Thema annähert, wie er es umsetzt und wie er so zu seiner besonderen Inszenierung gelangt.

¹ Bauch 1967, S. 135.

2. Die Auseinandersetzung mit Rembrandts Werk

2.1. Forschungszugänge

Auf den ersten Seiten seines Rembrandt-Buches verweist Otto Pächt auf eine grundsätzliche Problematik, welche immer wieder zu beobachten ist, wenn die Forschung sich mit großen Künstlern auseinandersetzt. Mehr als sonst neigt sie dazu deren Werk und deren Biographie eng miteinander zu verknüpfen. So wird dann dem Künstler selbst zwar viel Aufmerksamkeit geschenkt, die Verankerung des Künstlers in seiner jeweiligen Zeit allerdings vernachlässigt. Pächt verweist auf diese Tendenz, da ein Bewusstsein dieser Problematik in der Beschäftigung mit Rembrandt besonders wichtig ist, denn „die schon oft beklagte Diskrepanz zwischen Künstler- und Künstlergeschichte tritt im Rembrandtstudium in krasser Form in Erscheinung.“²

Forscher wie Jan Białostocki sahen in Rembrandts Arbeiten vor allem einen Versuch des Künstlers aufbauend auf generelle Ideen, aber keiner spezifischen Vorlagen, das allgemein-menschliche konkret zum Ausdruck zu bringen.³ Diese Thesen mussten dann aber vor allem aufgrund der Forschungen Christian Tümpels revidiert werden, da dieser deutlich zeigte, dass Rembrandt keine neuen Lösungen schuf, sondern dass diese aus bestimmten Vorlagen heraus entstanden sind.⁴ So wurde deutlich, dass der historische Kontext Rembrandts stärker als bisher berücksichtigt werden muss, wenn man ihn und sein Werk richtig deuten möchte.

Will man die Ikonographie Rembrandts nicht allein aus seiner persönlichen Biographie, sondern aus seinem Platz innerhalb der historischen Entwicklungen heraus betrachten, so werden Einflüsse der Graphik als entscheidende Faktoren deutlich. Darstellungen des Mittelalters wurden in dieser verbreitet und erweitert, so dass ein neuer Fundus an ikonographischen Lösungen und Themen entstand, aus welchem die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts schöpfen konnten.⁵ So wurden im 16. Jahrhundert auch viele der neu in die Landessprachen übersetzte und verbreitete Bibeln mit Stichfolgen illustriert, was zur Darstellung vieler Bibelgeschichten führte die bis dahin nicht Teil der Tradition waren.⁶ Die Künstler des 15. und 16.

² Pächt 1991, S. 11.

³ Białostocki 1966, S. 139-140.

⁴ Tümpel 1969; Tümpel 1968; Tümpel 1971; vgl. das eigene Urteil von Jan Białostocki in: Białostocki 1984, S. 9-10; Białostocki 1973, S. 137.

⁵ Tümpel 1969, S. 107-108; vgl. Białostocki 1984, S. 10.

⁶ Hinterding 2004, S. 140.

Jahrhunderts zogen diese Graphiken als Grundlage für ihre eigenen Arbeiten heran.⁷ Dabei waren es oft nicht die hervorragenden, sondern gerade die mittelmäßigen und schwachen Illustrationen, von denen sie die meisten ikonographischen Motive übernahmen.⁸ Was bisher nur in Simultandarstellungen und Stichfolgen wiedergegeben wurde, wurde nun in Einzeldarstellungen und Gemälden dargestellt.⁹ In dieser Bildtradition sieht Kurt Bauch den „ikonographischen Stil“ Rembrandts begründet und verweist darauf, dass dessen Ikonographie ihre Ausgangspunkte nicht in der Altarmalerei oder Wandmalerei hatte, sondern der Bibelillustration.¹⁰

Es ist bekannt, dass Rembrandt eine große Anzahl an Graphik besaß und mit großer Vorliebe sammelte. In neunzig Portfolios bewahrte er Arbeiten auf Papier auf, die sich über die Jahre ansammelten. Neben seinen eigenen Werken waren in siebzig der neunzig Portfolios graphische Arbeiten anderer Künstler enthalten.¹¹ Diese große Sammlung enthielt natürlich auch eine Reihe von Darstellungen, welche biblische Themen zum Inhalt hatten, so dass in seinem Konkursinventar über dreitausend Arbeiten solcher Art Erwähnung fanden.¹² Eine praktische Konsequenz daraus ist der Umstand, dass Rembrandt für die meisten Themen, mit denen er sich beschäftigte, graphische Vorbilder besaß, welche er auch verwendete, denn diese lassen sich mitunter konkret identifizieren.¹³ Wie im Verlauf der Arbeit noch deutlich werden wird, bildet die Heilung des Lahmen durch die Apostel in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Der Einfluss der Bildtradition wird in den Fällen besonders deutlich, in denen die Tradition sich vom Text unterscheidet, da sie eine schlüssige Erklärung liefern, was den Künstler dazu angeregt haben könnte, dies in gleicher Weise zu tun.¹⁴ Die Tatsache, dass biblische Themen den größten Teil seiner graphischen Sammlung ausmachten, legt außerdem nahe, dass Rembrandt bewusst Werke erwarb, die mit jenen Themen übereinstimmten, welche ihn selbst beschäftigten und somit als Vorbilder für dieselben dienen konnten.¹⁵

⁷ Hinterding 2004, S. 141.

⁸ Tümpel 1971, S. 21.

⁹ Tümpel 1971, S. 24.

¹⁰ Bauch 1967, S. 137.

¹¹ Broos 1997, S. 323-324.

¹² Tümpel 1969, S. 108.

¹³ White 1999, S. 19; vgl. Tümpel 1969, S. 108.

¹⁴ Tümpel 1969, S. 116.

¹⁵ Tümpel 1969, S. 109.

Laut Amy Golahny war Rembrandt in seinen Auseinandersetzungen mit den Vorlagen von seinem künstlerischen Ziel motiviert, diese durch seine eigenen Darstellungen zu übertreffen.¹⁶

Natürlich stützte sich Rembrandt auch auf textliche Vorlagen. Die Anzahl der Bücher, welche Rembrandt besaß, ist jedoch wesentlich geringer als die der Illustrationen.¹⁷ Ihr Einfluss wird in jenen Darstellungen erkennbar, in welchen er von der Bildtradition abweicht, um eine größere Textnähe zu erzielen.¹⁸

Christian Tümpel kommt in seinen Untersuchungen bezüglich der Bedeutung von ikonographischer Tradition und textlichen Quellen zu folgendem Fazit: „Rembrandt entlehnt in den bildmäßigen Werken meist alle ikonographischen Motive aus der Bildtradition und verdeutlicht bisweilen die Darstellung vom Text oder weiteren Darstellungen her.“¹⁹ In ähnlicher Weise schreibt auch Christopher White, dass Rembrandt sich an den Bibeltext wandte, um seinen Darstellungen eine persönliche Note zu verleihen und noch nicht dargestellte Ereignisse wiederzugeben.²⁰ Der Einfluss älterer Darstellungen auf Rembrandts eigene Arbeiten ist von einem solchen Ausmaß, dass eine Reihe von Werken, deren Inhalt nicht auf der Hand liegt, durch die Erforschung der ihr zugrundeliegenden Quellen präzise gedeutet werden können.²¹

In Rembrandts individueller Auseinandersetzung auf Grundlage der Bildtradition und Text lassen sich laut Tümpel mehrere sich wiederholende Darstellungsmuster finden. Dies beinhaltet, erstens, „die Andeutung des Erzählungszusammenhangs“ durch die Wiedergabe von Motiven, die auf Momente vor oder nach dem Dargestellten verweisen.²² Zweitens, die „Elimination“ himmlischer Erscheinungen.²³ Drittens, die „Herauslösung und Historisierung“ durch das Herausnehmen einzelner Figuren aus dem Gesamtzusammenhang, wodurch der psychologische Aspekt der Szene gesteigert wird.²⁴ Hier wird Rembrandts Interesse am Menschlichen deutlich, welches von Jan Białostocki in seinen frühen Forschungen als wesentlich für Rembrandt postuliert

¹⁶ Golahny 2003, S. 80.

¹⁷ Tümpel 1969, S. 109.

¹⁸ Tümpel 1969, S. 109-110.

¹⁹ Tümpel 1969, S. 112.

²⁰ White 1999, S. 19.

²¹ Tümpel 1971, S. 21.

²² Tümpel 1969, S. 138-153.

²³ Tümpel 1969, S. 153-160. Tümpel bemerkt, dass sich Rembrandt hier ebenfalls auf ältere Bildtraditionen stützt. Die Besonderheit liegt nicht in der Innovation, sondern der Wahl der ikonographischen Typen.

²⁴ Tümpel 1969, S. 160-187.

hatte.²⁵ Tümpel macht im Gegensatz zu diesem allerdings deutlich, dass die Darstellungen dennoch nicht allein auf allgemeinen Ideen basierten. Mit der Fokussierung auf das Menschliche geht oftmals eine Reduktion jener Elemente einher, welche für die Geschichte an sich wichtig sind, für den psychologischen Aspekt jedoch keine Rolle spielen. In Folge dessen ist nicht immer eindeutig, welche Szene Rembrandt dargestellt hat,²⁶ obgleich seine Bezugnahmen zu älteren graphischen Darstellungen hier Hinweise geben können. Als Viertes und letztes sich wiederholendes Darstellungsmuster nennt Tümpel „die Einführung neuer ikonographischer Motive“, die sich weder in der Bildtradition finden, noch im Text erwähnt werden.²⁷ Diese Motive sollen das allgemeine Thema des Dargestellten verdeutlichen.²⁸

2.2. Die Herangehensweise

Im Rahmen dieser Masterarbeit soll der oben dargelegte Sachverhalt anhand eines einzigen Themas ausführlich betrachtet werden. Die Heilung des Lahmen durch die Apostel Petrus und Johannes eignet sich hierfür sehr gut, da Rembrandt sich im Verlauf seines Schaffens immer wieder und auf unterschiedliche Weise mit diesem Thema auseinandergesetzt hat, wodurch eine ganze Gruppe von Werken entstanden ist, welche eine breite Basis für Untersuchungen bietet. Insgesamt gibt es bis zu sieben Darstellungen, welche von seiner Hand stammen könnten. Diese Werke entstanden nicht in einer einzigen Lebensphase, sondern über einen großen Zeitraum, so dass zwischen dem ersten Stich von 1629 und dem letzten von 1659 ganze 30 Jahre liegen. So groß der Zeitraum zwischen der Entstehung der Werke ist, so groß sind auch die Variationen in ihren Ausführungen. Die Arbeiten weisen sowohl in der Art und Weise, wie das Ereignis dargestellt wird, als auch der Ausführlichkeit große Differenzen auf.

Bei der Betrachtung dieser Werke soll erörtert werden, wie Rembrandt sich mit dem Thema auseinandersetzt. Es geht also um die Frage, auf welche besondere Art und Weise Rembrandt dieses Thema umsetzt und damit zusammenhängend natürlich auch die Frage, was seine Beweggründe dafür sind.

²⁵ Białostocki 1973, S. 137.

²⁶ Bauch 1967, S. 131.

²⁷ Tümpel 1969, S. 187-194. Die Zahl dieser Werke ist äußerst gering.

²⁸ Tümpel 1971, S. 25.

Bei den Untersuchungen interessiert mich daher vor allem, wie Rembrandt mit der Textgrundlage und der Bildtradition umgeht. Die Zentralität dieser beiden Einflüsse auf das Schaffen Rembrandts wurde oben bereits dargelegt.

2.3. Der Umgang mit der Textgrundlage

Im Hinblick auf den Umgang mit der Textgrundlage geht es zunächst um die Frage, welchen Moment Rembrandt für seine Darstellung gewählt hat. Hier gilt es zu beobachten, ob der Künstler den Höhepunkt der Geschichte, oder einen Moment davor bzw. danach wählt und zu überlegen, warum gerade dieser Moment interessant für ihn war.

Außerdem stellt sich die Frage, welcher Bezug zum Kontext hergestellt wird. Da der dargestellte Moment sowohl räumlich als auch zeitlich in einer Abfolge weiterer Begebenheiten eingebettet ist, kann der Künstler den Rahmen des Dargestellten in beiderlei Hinsicht weiter oder enger fassen. Selbst wenn es sich nicht um klassische Simultandarstellungen handelt, hat der Künstler Möglichkeiten Dinge anzudeuten, die vor oder nach dem wiedergegebenen Moment ereignen.

Im Umgang mit dem Bibeltext ist natürlich nicht nur interessant, wie er mit den Informationen umgeht, die von ihm geliefert werden, sondern auch, wo er wesentliches weglässt, über die vorhandenen Informationen hinausgeht oder ihnen sogar widerspricht und so zu Lösungen kommt, die vom Text her eigentlich nicht begründbar oder gar nicht möglich wären.

Nachdem es sich bei der Heilung des Lahmen um eine biblische Geschichte handelt, mit welcher auch eine theologische Aussage verknüpft ist, stellt sich auch die Frage, wie weit dieser Faktor in seinen Darstellungen eine Rolle spielt. Hier ist allerdings besondere Vorsicht geboten, da die Gefahr groß ist, zu schnell und zu frei vermeidliche theologische Überzeugungen des Künstlers in das Werk hineinzulesen.

2.4. Der Umgang mit der Bildtradition

Weil Rembrandt nicht nur auf eine Textgrundlage zurückgreift, sondern auch auf eine Bildtradition, die sich genauso in den Darstellungen niederschlägt, ist es ebenfalls interessant und wichtig zu fragen, wie er mit ihr umgeht,

Hier stellt sich natürlich die grundlegende Frage, wie stark der Einfluss älterer Darstellungen auf Rembrandt tatsächlich ist. Diese allgemeinere Fragestellung kann

nur beantwortet werden, wenn nach konkreten Elementen gesucht wird, die von anderen Künstlern übernommen wurden.

Genauso relevant sind allerdings auch etwaige Unterschiede zur Tradition. So aufschlussreich es ist, Rembrandts Platz innerhalb der Tradition zu sehen, so bedeutungsvoll ist es zu erkennen, wo es zu Innovationen und ungewöhnlichen Lösungen kommt, da hier noch klarer zum Vorschein kommt, was Rembrandt persönlich auszeichnet.

Im Vergleich mit der Tradition versuche ich nicht nur Bezüge zu Gemälden, sondern vor allem zu Darstellungen aus der Druckgrafik zu finden, da diese wie bereits oben ausgeführt einen besonders großen Einfluss ausgeübt hatte.

2.5. Der Aufbau der Arbeit

Um Rembrandts individuellen Ansatz herauszuarbeiten, soll der genauen Betrachtung der Zeichnungen und Radierungen in dieser Arbeit viel Raum gegeben werden, um dann vor allem durch den Vergleich mit dem Text, miteinander und mit anderen Darstellungen Erkenntnisse zu gewinnen. Im Rahmen dessen werde ich auch auf einzelne Elemente der Darstellungen und deren Bedeutung genauer eingehen. Nur wenn diese geklärt werden können, ist es möglich Hypothesen aufzustellen, warum Rembrandt sie genau so darstellt. Hier setze ich nicht den Anspruch alles neu zu erarbeiten, sondern werde mich vermehrt auf Literatur stützen und mich kritisch mit bisherigen Forschungsergebnissen auseinandersetzen. Nachdem die einzelnen Arbeiten individuell betrachtet wurden, sollen am Ende die Frage geklärt werden, welche allgemeinen Erkenntnisse hinsichtlich der Arbeitsweise Rembrandts aus diesem Beispiel gewonnen werden können.

3. Die Textgrundlage

3.1. Der biblische Bericht

Der biblischen Bericht, welcher die Heilung des Lahmen durch die Apostel Petrus und Johannes enthält, findet sich in Apostelgeschichte und folgt unmittelbar auf die Erzählung des Pfingstereignisses und der Entstehung der Gemeinde in Jerusalem. Nachdem diese Erzählung die Grundlage der Arbeiten Rembrandts darstellt, ist es naheliegend, diese an den Beginn der Betrachtungen zu stellen:

Petrus aber und Johannes gingen hinauf in den Tempel um die neunte Stunde, zur Gebetszeit. Und es wurde ein Mann herbeigetragen, lahm von Mutterleibe; den setzte man täglich vor die Tür des Tempels, die da heißt die Schöne, damit er um Almosen bettelte bei denen, die in den Tempel gingen. Als er nun Petrus und Johannes sah, wie sie in den Tempel hineingehen wollten, bat er um ein Almosen.

Petrus aber blickte ihn an mit Johannes und sprach: Sieh uns an! Und er sah sie an und wartete darauf, dass er etwas von ihnen empfinde. Petrus aber sprach: Silber und Gold habe ich nicht; was ich aber habe, das gebe ich dir: Im Namen Jesu Christi von Nazareth steh auf und geh umher! Und er ergriff ihn bei der rechten Hand und richtete ihn auf. Sogleich wurden seine Füße und Knöchel fest, er sprang auf, konnte gehen und stehen und ging mit ihnen in den Tempel, lief und sprang umher und lobte Gott.

Und es sah ihn alles Volk umhergehen und Gott loben. Sie erkannten ihn auch, dass er es war, der vor der Schönen Tür des Tempels gesessen und um Almosen gebettelt hatte; und Verwunderung und Entsetzen erfüllte sie über das, was ihm widerfahren war.²⁹

In unmittelbarer Folge auf dieses Wunder sammelt sich das verwunderte Volk in der Halle Salomos, woraufhin Petrus sich an die Menge wendet und zu ihnen predigt. Dies ruft dann wiederum den Unmut der Priester, des Tempelhauptmannes und der Sadduzäer hervor, was zur Verhaftung der Apostel führt. Als diese am nächsten Tag vor den hohen Rat geführt werden, beteuern sie, dass die Heilung durch die Kraft Jesus Christi geschehen war, den sie zuvor verworfen hatten. Da der Lahme offensichtlich geheilt wurde, konnte den Apostel nichts erwidert werden und so ermahnten sie diese nicht mehr von Jesus zu reden und ließen sie daraufhin frei, obgleich die Apostel diese Ermahnung abwiesen, da sie dies aus Gehorsam gegenüber Gott unmöglich tun könnten.

²⁹ Apg 3,1-10.

3.2. Deutungen des Apostelwunders

Innerhalb der Kirchenväter setzt sich Chrysostom am ausführlichsten mit der Stelle auseinander. In seinen Homilien über die Apostelgeschichte betont er den Glauben des Lahmen, der in seinem Verhalten vor und nach der Heilung deutlich wird.³⁰

Die Begebenheit wird von den Kirchenvätern ansonsten vor allem dann erwähnt, wenn es um den Umgang mit Besitz bzw. der Haltung gegenüber Reichtum geht. Die Demut, Armut und Güte der Apostel, die zwar weder Silber noch Gold hatten, aber dennoch mehr geben konnten, als der Lahme sich erhofft hatte, wird von Ambrosius³¹, Leo dem Großen³² und auch Chrysostom³³ als vorbildlich angeführt. Hieronymus kritisiert in diesem Zusammenhang auch, dass innerhalb der Kirche zu viel Geld angesammelt und für Äußerlichkeiten aufgewendet werden würden. Besonders interessant ist dabei, dass er einen Unterschied zwischen dem Wesen des Tempels und dem Wesen Christi macht. Der opulente Tempel sei lediglich ein Abbild auf das später Folgende gewesen und mit seiner Armut habe Christus einen neuen, höheren Maßstab gesetzt.³⁴ Diesen Gegensatz wird auch Rembrandt in seiner letzten Radierung thematisieren.

Johannes Calvin sah in der Heilung des Lahmen die geistlichen Erneuerung des Menschen veranschaulicht. Gott spreche auch zum Menschen zunächst durch andere Menschen, treibe uns zum Glauben an und mache so sein Wort in unserem Herzen lebendig, daraufhin würde er seine Hand ausstrecken und sein Werk im Menschen vollkommen ausführen.³⁵

In seinem Kommentar versäumt Calvin es auch nicht zu kritisieren, wie weit das Verhalten des Petrus vom Papsttum verdreht und somit verhöhnt wurde. Während Petrus wirklich arm gewesen sei und dem Bettler tatsächliche Heilung gebracht habe, antworte der Papst auf die Bitten des Volkes um Almosen zwar mit den gleichen Worten des Apostels, obgleich er doch „Säcke voll Geld“ hätte und lasse sich danach von seinen Bewunderern für seine vermeidliche Wohltätigkeit preisen.³⁶

³⁰ Schaff 1995a, S. 51.

³¹ Schaff/Wace 1995b, S. 63.

³² Schaff/Wace 1995c, S. 203.

³³ Schaff 1995b, S. 452.

³⁴ Schaff/Wace 1995a, S. 94.

³⁵ Calvin 1844, S. 140.

³⁶ Calvin 1844, S. 138-139.

4. Der Stich von 1629

Mit dem Thema der Heilung des Lahmen an der Tempelpforte setzt sich Rembrandt erstmals in einer frühen Radierungen auseinander (Abb. 1). Von der auf 1629 datierten Darstellung, welche eine Größe von 221 x 169 mm aufweist,³⁷ sind vier Exemplare erhalten.³⁸ Es ist naheliegend in der genauen Betrachtung der Arbeiten Rembrandts chronologisch vorzugehen und daher mit dieser Radierung zu beginnen.

4.1. Bildbeschreibung

Im Vordergrund, auf der rechten Seite des Bildes, befindet sich eine Gruppe von drei Personen. Zwei der Personen sind stehend und von vorne dargestellt, während die dritte, vor den beiden anderen am Boden sitzt und die Hände in ihre Richtung gehoben hat, während sie dem Betrachter den Rücken zuwendet.

Die leicht nach vorne gebeugte, am Boden sitzende Person ist mit zerlumptem Gewand bekleidet. Das linke Knie ist entblößt und auch der linke Ärmel seines Obergewandes hat erkennbar Löcher. Die Kleidung am linken Unterarm hängt wie ein Fetzen herab, den Kopf hat die Person mit einer Mütze bedeckt. Auf dem Boden zu ihrer Linken liegen zwei sich überkreuzende Krücken. Beide Arme hat sie gehoben. Der linke Arm ist mit geschlossener Hand angewinkelt, während sie den rechten mit geöffneter Hand bittend und erwartungsvoll ausgestreckt hat. Von den beiden vor ihr stehenden Personen wendet sie sich so an die von ihrer Sicht aus linken.

Diese ist einen Schritt näher und größer als die andere dargestellt. Da sie auch weniger im Schatten steht, ist ihr Gesicht besser erkennbar. Sie steht frontal, leicht nach vorne gebückt und mit ausgebreiteten Händen vor der sitzenden Person. Über die Schultern trägt sie einen Umhang, der über die Arme geworfen bis zum Boden hinabhängt. Unter diesem hellen Umhang trägt sie ein dunkles Gewand. Ihre Arme sind ausgebreitet und die Hände geöffnet. Den Kopf hat sie leicht nach vorne gebeugt und den Blick so auf die vor ihr sitzende Person gerichtet. Sie hat einen hellen Vollbart und einen haarlosen Vorderkopf.

Rechts neben dieser stehenden Person befindet sich ein weiterer Mann, der jedoch kaum beleuchtet ist. Aus diesem Grund kann man neben seiner Silhouette nur wenige Details erkennen. Auch er hat einen Mantel über die Schultern geworfen, aber weder

³⁷ White 1999, S. 25.

³⁸ Kat. Slg. Albertina 1971, S. 20-21.

Arme noch Hände sind erkennbar. Obgleich sein Gesicht fast völlig verschattet ist, ist erkennbar, dass er keinen Bart trägt. Die Haare des leicht nach vorne gebeugten Kopfes sind länger, dunkler und zahlreicher als jene der anderen stehenden Person.

Ein großer Teil des Bildhintergrundes wird von der Architektur abgedeckt, welche sich hinter den Personen befindet. Ganz rechts handelt es sich dabei um eine kahle Wand, während in der linken Hälfte ein Durchgang zu erkennen ist, der sich etwas hinter und auch unter der Position der Personengruppe befindet. Die Architektur des Durchgangs ist nur grob ausgeführt und liegt zu einem großen Teil im Schatten. Durch einen Bogen ist der Raum dahinter sichtbar und im Hintergrund sind einige Häuser angedeutet. Auf dem Weg zwischen dem Durchgang bis zum Vordergrund sind außerdem mehrere Personen erkennbar. Zwei Personen sind etwas näher und bewegen sich in Richtung des Betrachters. Aufgrund des Höhenunterschiedes sind jedoch nur ihre dunkel gekleideten Oberkörper und bedeckten Köpfe sichtbar. Hinter ihnen ist noch ein weiterer bedeckter Kopf einer dritten, heller gekleideten Person erkennbar.

4.2. Der Moment

Rembrandt hat sich dafür entschieden den Moment vor dem eigentlichen Wunder darzustellen. Petrus hat bereits seine Arme über dem Lahmen ausgebreitet und ist im Begriff das Wunder zu vollbringen. Der Lahme sitzt noch am Boden und hält dem Petrus seine Hand in erwartender Haltung entgegen. Dies ist in direkter Übereinstimmung mit dem Bibeltext, laut dem er in der Erwartung etwas von ihnen zu empfangen auf sie achtete. Im Bibeltext ergreift Petrus den Lahmen bei der Hand, während er ihm aufzustehen gebietet. In vielen früheren Darstellungen des Wunders wurde von den Künstlern genau dieser Moment gewählt. So zum Beispiel bei Aertgen Claesz. van Leyden (Abb. 2), Maarten van Heemskerck (Abb. 3; Abb. 4), Jacques Callot (Abb. 5) oder auch bei Raffael (Abb. 6). Sie alle stellten den Lahmen als von Petrus bereits erfasst dar. Dies ist jedoch nicht in allen älteren Darstellungen der Fall. Als prominente Ausnahme lässt beispielsweise Albrecht Dürer Petrus den Lahmen nicht ergreifen, sondern lediglich auf ihn deuten (Abb. 7). Dieses Deuten vermittelt aber wiederum etwas anderes als die Geste des Petrus im Stich von Rembrandt. Hier scheint Petrus zwar mit dem Lahmen zu reden und auf ihn einzugehen, doch seine rechte Hand ist ausgebreitet und nicht entgegengestreckt. Petrus deutet nicht auf den Lahmen und ist hier auch nicht im Begriff dessen Hand zu erfassen. Rembrandt hat

hier offensichtlich den früheren Moment dargestellt, als Petrus den Lahmen auffordert, ihn anzusehen. Obgleich der eingeweihte Betrachter sich bewusst ist, warum Petrus die Hände ausgebreitet hat und was in wenigen Augenblicken folgen wird, gibt Rembrandt keinen Hinweis darauf, ob der Lahme im nächsten Moment gehen werden kann oder nicht. Die Wahl genau dieses Momentes ist innerhalb des Schaffens Rembrandts keine Besonderheit, denn er entschied sich sehr oft dafür nicht den Höhepunkt selbst, sondern den Moment kurz vor oder kurz nach dem Höhepunkt einer Geschichte darzustellen.³⁹ Ausgehend von seinen Betrachtungen zu Rembrandts Gemälde „Tobias und Anna“ urteilt Bob van den Boogert diesbezüglich, dass nicht der Moment der größten Dramatik, sondern der höchsten inneren emotionalen Spannung von ihm favorisiert werde.⁴⁰

4.3. Die Personen

Es fällt außerdem auf, dass Rembrandt die Szene auf die wenigen entscheidenden Personen reduziert hat. Keine Menschenmassen und keine detailliert ausarbeitete Architektur lenken vom Geschehen ab. Sogar die Person des Johannes tritt soweit möglich in den Hintergrund. Seine mehrmalige, spezifische Erwähnung im Bibeltext erlaubt es nicht, ihn wegzulassen. Rembrandt vermittelt aber unmissverständlich, wie die Rollenverteilung zwischen Johannes und Petrus ausgesehen hat und welcher der beiden der prominentere ist. Der kleinere Johannes befindet sich hinter Petrus am rechten Rand der Bildfläche. Er steht im wahrsten Sinne des Wortes in dessen Schatten und ist so sehr in Dunkel gehüllt, dass seine Gesichtszüge kaum erkennbar sind. Im Gegensatz zu Petrus fällt der Kontrast zwischen seinem Gewand und dem übergeworfenen Mantel viel geringer aus, wodurch er noch weniger Aufmerksamkeit auf sich zieht. Johannes ist anwesend aber nicht als tätiger Akteur, sondern er ist vielmehr passiver Statist und stummer Beobachter.

4.4. Der Ort

Die Heilung scheint örtlich etwas abseits, fern der Masse, fern des Trubels stattzufinden. Laut Apostelgeschichte saß der Lahme an einer Pforte des Tempels, welche „die Schöne“ genannt wurde. Diese Pforte ist im Stich nicht auszumachen. Es gibt zwar eine bogenförmige Architektur mit Durchgängen, aber nichts, dass

³⁹ Bull 2006, S. 32.

⁴⁰ Wetering/Schnackenburg 2001, S. 209.

spezifisch als diese Tempelpforte zu erkennen wäre. Den Tempel selbst oder deutliche Verweise auf denselben sucht man in diesem Stich ebenfalls vergebens. Rembrandt scheint es auch weniger um eine akkurate, interessante oder eindruckliche Umsetzung der Architektur zu gehen. Die Architektur ist daher äußerst blockhaft und reduziert, die weiteren Tempelbesucher nur im Hintergrund angedeutet. Rembrandt gelingt es so, ein klares Gefühl des Ambientes zu vermitteln, ohne vom Wesentlichen abzulenken.

Dies ist in Rembrandts Augen eindeutig die Begegnung zwischen dem Lahmen und Petrus. Sie steht im Vordergrund, alles andere ist ihr untergeordnet. Diese Isolation einzelner Momente aus einem Gesamtkontext heraus kann bei Rembrandt immer wieder beobachtet werden. Im Zusammenhang mit der Heilung des Lahmen wird Rembrandt diese Isolation in seiner Zeichnung aus dem Jahre 1635 auf die Spitze treiben, daher soll auch in der weiter unten folgenden Behandlung jener Zeichnung näher auf diesen spezifischen Aspekt im Schaffen Rembrandts eingegangen werden.

In dem Stich von 1629 gelingt es Rembrandt dieses Aufeinandertreffen durch die Wahl der Perspektive besonders eindrücklich zu vermitteln. Durch die leichte Untersicht und die Rückenansicht des Bettlers lässt Rembrandt den Betrachter die Situation in ganz ähnlicher Weise wie dieser miterleben. Der Eindruck des vornübergebeugten Petrus mit seinem über die Schultern geworfenen Mantel und seinen ausgebreiteten Armen gewinnt an Gewicht. Aufgrund dieser von Rembrandt gewählten Lösung ergeht es dem Betrachter wie dem Bettler. In gleicher Weise erfährt er dessen Spannung und Erwartung, was im nächsten Moment passieren wird.

4.5. Die Entstehung

Laut Karel Boon handelt es sich hier um die erste Radierung, die Rembrandt auf Einzelstudien aufgebaut hat, obgleich er keine konkreten Beispiele anführt.⁴¹ Christopher White schreibt hingegen, dass die Methode Rembrandts in diesem Punkt nicht wesentlich von vorherigen Darstellungen unterschiede, in welchen er ebenfalls zunächst Einzelfiguren konzipierte, die dann zu einer Komposition zusammengefügt wurden. Laut White gründet sich diese Methodik in jener Pieter Lastmans, dem Lehrer Rembrandts,⁴² in dessen Atelier dieser 1624/1625 einige Monate verbracht hatte, bevor er kurze Zeit später in den Jahren 1625/1626 seine eigene Werkstatt in

⁴¹ Boon 1963, S. 8.

⁴² White 1999, S. 23.

Leiden eröffnete.⁴³ Wie Rembrandt erstellte auch Lastman zunächst Studien einzelner Figuren mit Kreide, welche er dann in größere Kompositionen einpasste.⁴⁴

Die Verteilung von Hell und Dunkel verrate laut Boon außerdem auch den Einfluss der Hell-Dunkel-Malerei der Caravaggio-Schule.⁴⁵ Werke, die Caravaggio selbst zugeschrieben wurden, waren im 17. Jh. nur in sehr kleiner Anzahl in den Niederlanden vorhanden, daher konnte Rembrandt nur wenige gekannt haben – wenn überhaupt.⁴⁶

Über niederländische Nachfolger Caravaggios kam Rembrandt aber dennoch mit ihm in Berührung und so auch unter seinen Einfluss.⁴⁷ Die Wirkung der Utrechter Caravaggisten auf Rembrandt wird daher auch in vielen seiner frühen Gemälden deutlich.⁴⁸

Taco Dibbits bemerkt in seinen Ausführungen zum Verhältnis von Rembrandt und Caravaggio, dass beide die Lichtgebung in ihren Gemälden zur Strukturierung der Komposition und zur Erzeugung der Tiefenwirkung einsetzen würden.⁴⁹

Diese Strukturierung und Tiefenwirkung zeigt sich auch im Stich Rembrandts. Die Fläche der erhobenen rechten Hand des Petrus liegt vollkommen im Schatten und grenzt sich so stark von dem dahinterliegenden hellen Mantel ab. Ein ähnliche Abgrenzung findet auch in der Darstellung des Johannes statt. Auch er ist ganz im Schatten, ganz im Dunkel, so dass nur wenige Details wirklich erkennbar sind. Es ist vor allem seine Silhouette, die zur Geltung kommt. Die Wand hinter ihm ist wie der Mantel des Petrus hell und bildet so einen starken Kontrast zu diesem. Der Bettler vor den beiden Aposteln grenzt sich ebenfalls durch das Hell-Dunkel von ihnen ab. Hände, Arme und Oberkörper sind viel heller als die Körper der beiden Männer, die vor ihm stehen und erzeugen so die Tiefenwirkung.

4.6. Komposition und Wirkung

In dem Katalog zur Ausstellung „Rembrandt: Radierungen aus dem Besitz der Albertina“ wird darauf verwiesen, dass diese Komposition gegenüber den früheren Radierungen ein ganz neue Überzeugungskraft besitze und dass dies Rembrandts

⁴³ Sitt 2006, S. 72.

⁴⁴ Wetering/Schnackenburg 2001, S. 260.

⁴⁵ Boon 1963, S. 8.

⁴⁶ Bull 2006, S. 188.

⁴⁷ Bull 2006, S. 34.

⁴⁸ White 1999, S. 25.

⁴⁹ Bull 2006, S. 47.

Auseinandersetzung mit Caravaggio widerspiegeln.⁵⁰ Diese neue Überzeugungskraft wird tatsächlich offenbar, wenn man sie mit früheren Radierungen vergleicht, denn diese waren noch stark an den Stil anderer Künstler gebunden,⁵¹ basierten auf konkreten Vorlagen und variierten diese lediglich.⁵² Die Darstellung der „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ (Abb. 8) orientiert sich zum Beispiel ausgesprochen nah an Lucas van Leydens Umsetzung desselben Themas (Abb. 9).⁵³ Wenngleich Rembrandt einige Details abänderte und die Familie etwas realistischer und malerischer darstellte,⁵⁴ so ist die Gesamtkomposition noch sehr stark an van Leyden gebunden. Wie in weiterer Folge noch gezeigt werden wird, gab es auch für die Heilung des Lahmen Vorlagen, doch es ist in der Tat so, dass es sich dabei um jeweils einzelne Elemente handelt und nicht um die Darstellung als Gesamtes.

4.7. Die Personenstudie von 1629

Für die Person des Petrus lassen sich mehrere mögliche Vorbilder ausfindig machen. Rembrandt selbst hat eine Personenstudie angefertigt, die entweder eine bewusste Vorbereitung auf diesen Stich war oder zur Inspiration desselben wurde (Abb. 10). Die Ähnlichkeiten sind jedenfalls enorm. Bei der um 1629 angefertigten Studie handelt es sich um eine 254 x 190 mm große Kohlezeichnung. Heute befindet sie sich im Kupferstichkabinett in Dresden.⁵⁵ Sie zeigt einen leicht nach vorne gebeugten älteren Mann mit ausgebreiteten Händen. Auf seinen Schultern liegt ein weiter Umhang der außerdem von seinen Armen hängt. Ähnlich wie Petrus im Stich ist auch er in leichter Untersicht wiedergegeben.

Trotz der großen Gemeinsamkeiten in Haltung, Kleidung und Perspektive lassen sich aber auch Unterschiede ausmachen. Am auffallendsten ist sicherlich der Umstand, dass die beiden Personen trotz ähnlicher Haltung in verschiedene Richtungen blicken. Bedenkt man jedoch, dass die Druckplatte der Radierung spiegelverkehrt ausgeführt wurde, wird klar, dass die Ausrichtung von Petrus auf der Platte mit jener der Zeichnung identisch ist.

⁵⁰ Kat. Slg. Albertina 1971, S. 21.

⁵¹ Boon 1963, S. 7.

⁵² Kat. Slg. Albertina 1971, S. 20.

⁵³ White 1999, S. 21.

⁵⁴ White 1999, S. 21.

⁵⁵ Benesch 1954, S. 6.

Den Kopf des Petrus in der Radierung weist im Gegensatz zum Körper mehr Details auf als die Figurenstudie. Die wenigen Haare auf dem Kopf sind nicht nur angedeutet, sondern einzeln ausgeführt. Sie wirken dadurch zerzauster. Auch beim Bart sind die einzelnen Haare deutlicher ausgearbeitet als in der Zeichnung, in welcher dieser nur flächig angedeutet wurde. Der Bart selbst ist länger und voller. Der größere Detailreichtum zeigt sich auch in den Falten des Gesichtes.

Ein Grund hierfür liegt sicherlich in dem Umstand, dass es sich bei der Zeichnung um eine Kohlezeichnung handelt und es die Größe des Werkzeuges kaum zulässt feine Linien zu zeichnen. Eine weitere Ursache könnte aber auch die sein, dass es sich bei dem Mann im Stich um keine spezifische Person handelt. Durch die feinere Ausführung mit markanteren Gesichtszügen erhält Petrus viel mehr Charakter als der Mann in der Personenstudie.

Obgleich die Gesamthaltungen der beiden Personen sehr ähnlich sind, wirkt Petrus im Stich doch wesentlich kompakter, was zu einer leicht unterschiedlichen Wirkung führt. Petrus lehnt sich nicht ganz so stark nach vorn, die Hände sind horizontaler und etwas höher gehalten. Es scheint mir auch, als wäre Petrus im Stich etwas frontaler wiedergegeben. Dadurch wird viel klarer vermittelt, dass Petrus sich direkt auf den Bettler bezieht. Er hat die Arme nicht nur geöffnet, sondern über den Bettler ausgebreitet. Die Studie wirkt wie die Darstellung eines Mannes, der etwas mit ausgebreiteten Armen und geöffneten Händen präsentiert. Im Stich wird hingegen viel deutlicher, dass sich Petrus auf den Lahmen vor ihm bezieht. Durch das Ausbreiten des rechten Arms hat sich der Mantel aufgetan und die Person darunter kommt zum Vorschein. Der geöffnete Arm und der geöffnete Mantel verdeutlichen so auch das geöffnete Herz des Petrus.

Vergleicht man die Silhouetten der beiden Männer, so ergibt sich im Stich eine viel einfachere, blockhafte Form. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass seine linke Hand nicht die Umrisslinie des Umhanges durchbricht, während dies beim Pendant dazu in der Zeichnung schon der Fall ist.

Durch den klaren Umriss und die blockhafte Form fügt sich Petrus so viel besser in die Gesamtkomposition ein. Zusammen mit Johannes bildet er eine sehr klar abgegrenzte Einheit im Gesamtgefüge. Dies wird besonders deutlich, wenn man sich die Umrisslinie von Petrus' rechter Schulter entlang seines Kopfes diagonal zum Kopf des Johannes und entlang dessen linker Schulter vorstellt. Die Form der Linie des

Umhangs spiegelt außerdem auch die Form des Durchganges in der linken Bildhälfte wieder.

Rembrandt hat im Stich Licht und Schatten viel bewusster eingesetzt. Die Person des Petrus ist dort Teil einer größeren Komposition und steht im Verhältnis zu anderen Menschen, der Architektur und der Darstellung als gesamtes. Die Zeichnung hingegen ist eine Studie einer isolierten Figur. Hier geht es nicht um die Frage, wie eine Geschichte erzählt wird, sondern wie eine einzelne Person dargestellt werden kann. Im Stich hat Rembrandt lediglich den Mantel und Teile des Kopfes von Petrus hell wiedergegeben. Während sich die beiden Köpfe im Bezug auf den Schattenwurf sehr große Ähnlichkeiten aufweisen, ist dies beim restlichen Körper nicht der Fall. Im Stich ist der ganze Vorderkörper als eine große dunkle Fläche mit wenigen erkennbaren Details wiedergegeben. In der Zeichnung verhält es sich nicht so. Hell und Dunkel dienen hier viel mehr zur Differenzierung der einzelnen Details. Natürlich liegt auch hier ein Teil des Körpers im Schatten des Mantels, doch er ist nicht vollkommen im Dunkeln. Die einzelnen Kleidungsstücke und deren Faltenwurf sind viel klarer dargestellt. An einem weiteren Detail wird die unterschiedliche Verwendung des Lichtes zusätzlich offenbar: In der Zeichnung sind die geöffneten Handflächen als weiße Flächen wiedergegeben, im Stich liegen sie im Schatten, denn hier fällt das Licht auf den Handrücken. Dies wird an Petrus rechter Hand besonders deutlich, die als dunkle Fläche stark gegenüber dem dahinterliegenden hellen Mantel hervortritt

4.8. Der Alte Fischer der Borghese-Sammlung

In ihrer Dissertation aus dem Jahre 2008 befasst sich Martha Gyllenhaal mit dem Einfluss von Plastiken auf das Oeuvre von Rembrandt.⁵⁶ Darin verweist sie auf den Alten Fischer aus der Borghese-Sammlung (Abb. 11) als mögliche Inspiration für die Zeichnung Rembrandts bzw. der Person des Petrus im Stich.⁵⁷ Sie vermutet, dass Rembrandt eine Reproduktion der Statue besaß und diese als Vorlage für mehrere Darstellungen heranzog.⁵⁸ Ihrer Meinung nach sprechen die an den Waden abgeschnittenen Beine, die ausgestreckten Hände und die gebückte Haltung für eine

⁵⁶ Gyllenhaal 2008.

⁵⁷ Gyllenhaal 2008, S. 74.

⁵⁸ Gyllenhaal 2008, S. 72-73.

Orientierung Rembrandts an eben diesem Vorbild.⁵⁹ In meinen Augen gibt es tatsächlich Ähnlichkeiten zwischen den Figuren, im Besonderen in der Haltung der Hände, doch sind diese Parallelen für in meinen Augen nicht ganz so frappierend, wie Gyllenhaal sie erscheinen lässt. Die Gesamthaltung des Fischers weist durch die gebeugten Knie und die gerade Ausrichtung des Oberkörpers und Kopfes auch Unterschiede zur Zeichnung auf. Wenn also ein Einfluss vorhanden war, dann vermutlich nur in begrenzterem Maße.

4.9. Die Auferweckung des Lazarus von Pieter Lastman

Als mögliches Vorbild der Personenstudie nennt Rachel Wischnitzer das 1622 ausgeführte Gemälde der Auferweckung des Lazarus von Rembrandts Lehrer Pieter Lastman (Abb. 12).⁶⁰ Geht man von der These Christopher Whites aus, dass Rembrandts sich in seiner Methodik, Kompositionen aus Einzelstudien zusammenzufügen, an Lastman orientiert habe,⁶¹ so wäre es nicht verwunderlich, wenn ähnliches auch auf einzelne Bildinhalte zutrifft. Am rechten Bildrand von Lastmans Gemälde befindet sich ein älterer Herr in weißen und rotem Gewand, welcher mit erhobenen Armen auf den wieder lebenden Lazarus reagiert. Wie bei der zuvor besprochenen Personenstudie ist es auch hier so, dass die Person in Lastmans Gemälde und Petrus in Rembrandts Radierung spiegelverkehrt sind. Die Ähnlichkeiten sind aber offensichtlich. In beiden Fällen handelt es sich um einen älteren Herrn mit Vollbart, der beide Hände erhoben hat und aus dem gleichen Blickwinkel wiedergegeben ist. Genauso schnell lassen sich aber auch eine Reihe von Unterschieden finden. Die Kleidung des Mannes bei Lastman ist von anderer Art und vor allem weniger schlicht als bei Rembrandt. Der Ausdruck im Gesicht ist ebenfalls verschieden, genauso wie jene der Hände, obgleich die Armhaltung an sich sehr ähnlich ist. Begründet sind diese Unterscheide wohl darin, dass in den beiden Darstellungen unterschiedliche Reaktionen und Emotionen vermittelt werden sollen. Die Person im Gemälde reagiert sichtlich erschrocken und überrascht auf ein Wunder. Anstatt sich nach vorne zu beugen, weicht sie vor dem Unbekannten zurück. Petrus hingegen reagiert mit Erbarmen auf einen lahmen Menschen, der hilfsbedürftig vor ihm sitzt. Die Hände hält er nicht mit entgegengestreckten Handflächen abwehrend

⁵⁹ Gyllenhaal 2008, S. 73.

⁶⁰ Wischnitzer 1957, S. 117; vgl. Sitt 2006, S. 114-117.

⁶¹ White 1999, S. 21.

bzw. schützend vor sich, sondern er breitet sie einladend und annehmend aus. Zuletzt sollte natürlich auch nicht übersehen werden, dass der Lahme, auf den Petrus reagiert räumlich direkt vor ihm sitzt und sich nicht wie Lazarus in einiger Entfernung zu ihm befindet, da dies einen entscheidenden Einfluss auf die Haltung des Kopfes nimmt.

Obgleich die prinzipiellen Haltungen des Petrus, der Personenstudie und des alten Mannes in Lastmans Darstellung großen Ähnlichkeiten aufweisen, vermitteln sie also doch sehr unterschiedliche Emotionen. Es ist sehr interessant, dass Rembrandt sich so nahe an Lastman orientiert und dennoch etwas ganz anderes damit ausdrückt. Die Übernahme von Elementen ist bei Rembrandt nicht starr und simpel. Er weiß genau, was er tut und ist fähig, dort wo es für seine Ziele notwendig ist, Veränderungen vorzunehmen.

4.10. Die Taufe des Kämmerers von Pieter Lastman

Innerhalb des Oeuvres Pieter Lastmans ist in diesem Zusammenhang auch eine Darstellung der Taufe des Kämmerers (Abb. 13) interessant. Mehrmals hatte sich Lastman mit dem Thema auseinandergesetzt und Rembrandt auch maßgeblich in dessen eigener Befassung mit dem selben Thema beeinflusst.⁶² Die Darstellung der Figur des Philippus in Lastmans Gemälde aus dem Jahre 1623 weist trotz des unterschiedlichen Kontextes Ähnlichkeiten zu Petrus in der Radierung auf und könnte daher als Vorbild gedient haben. Diese Gemeinsamkeiten finden sich in besonders markanter Weise in der Haltung des rechten Oberkörpers, also der rechten Schulterpartie, des Armes und der Hand, die abgesehen von den Fingern auffallend ähnlich wiedergegeben ist. Der Wurf des Mantels, die Haltung der des linken Armes und die Beugung des Körpers hingegen sind nur begrenzt vergleichbar.

4.11. Die überkreuzten Krücken

Es gibt noch ein weiteres Element der Darstellung, welches Rembrandt wohl von seinem Lehrer übernommen hat: Die überkreuzten Krücken. Sie finden sich nicht allein in diesem Stich, sondern auch in den Zeichnungen von 1635 bzw. 1648-1649 und bilden somit ein wiederkehrendes Motiv in Rembrandts Auseinandersetzungen mit dem Thema. Lastman hatte zwei Gemälde angefertigt, in welchen er den Besuch der Apostel Paulus und Barnabas in Lystra behandelte. In dem früheren der beiden

⁶² Bruyn/u.a. 1982, S. 101.

aus dem Jahre 1614, dessen Aufenthaltsort heute unbekannt ist, kann man im Vordergrund der linken Bildhälfte eindeutig die beiden überkreuzten Krücken des zuvor geheilten Lahmen erkennen, der nun aufrecht stehend und auf diese hinweisend wiedergegeben ist (Abb. 14). Die Verbindungen zu Rembrandt gehen über die bloße Lehrbeziehung zu Lastman hinaus, denn von diesem Gemälde fertigte Rembrandt eine Kopie an, in welchem er zwar viele Elemente vereinfacht wiedergab, das Detail der überkreuzten Krücken aber, wenngleich in abgeänderter Form, übernahm (Abb. 15).⁶³

Das Motiv der überkreuzten Krücken findet sich auch in einem Stich von Maarten van Heemskerck aus dem Jahre 1558 (Abb. 3). Dort liegen sie auf dem Boden neben dem Lahmen, der gerade im Begriff ist aufzustehen. Die Überkreuzung befindet sich hier allerdings im Schatten des Lahmen und nimmt einen weniger prominenten Platz ein als bei Lastman oder Rembrandt. Bei letzterem ist dieses Motiv immer eindeutig erkennbar, wenn er es aufgreift.

Die augenscheinlichste Rolle der Krücken innerhalb der Darstellung ist sicherlich zu verdeutlichen, dass es sich bei dem Bettler um einen Lahmen handelt, der diese zur Fortbewegung benötigt. Diese Auszeichnung wird umso wichtiger, wenn der Lahme sie aufgrund der Heilung nicht mehr benötigt, denn dann erfüllen sie den Zweck, zu zeigen, dass ein Wunder geschehen ist und der nun Genesene, bis vor kurzem ohne jene Krücken nicht fähig war, einen Schritt zu gehen. Bei Lastman ist dies eindeutig der Fall, was auch von Tümpel erkannt wird, wenn er auf die nun nutzlos gewordenen, am Boden liegenden Krücken verweist.⁶⁴ Obgleich der Lahme bei Heemskerck noch nicht geheilt ist, steht er doch gerade im Begriff geheilt zu werden und beginnt sich ohne Hilfe der neben ihm liegenden Krücken zu erheben. In den Darstellungen, die wohl ausschlaggebend für Rembrandts Übernahme des Motivs waren, erfüllt dieses Motiv also nicht nur die Funktion auf die Lähmung des Kranken zu verweisen, sondern auch auf dessen Heilung.

Nachdem Rembrandt weder im Stich noch den folgenden Zeichnungen den exakten Moment der Heilung oder gar einen darauf folgenden wiedergibt, kann nicht eindeutig gesagt werden, ob die Krücken eine auf die Heilung verweisende Rolle spielen, wie es bei den Vorgängern der Fall ist. Möglicherweise lag die besondere Signifikanz für Rembrandt auch nur in der auffälligen, gekreuzten Anordnung der

⁶³ Tümpel/Schatborn 1991, S. 72-73.

⁶⁴ Tümpel/Schatborn 1991, S. 72-73.

Krücken, in welche man auch Aspekte der Passionssymbolik hineinlesen könnte. Dies würde dem Motiv eine noch viel tiefere theologische Bedeutung geben, da es auf die Grundlage des Wunders und der Basis der Heilung des Menschen auf geistlicher Ebene verweisen würde.

4.12. Tobias Stimmer

Christian Tümpel verweist darauf, dass Rembrandt Tobias Stimmers Bilderbibel kannte und benützte und nennt zwei Beispiele, um dies zu belegen. Das frühe, nur durch eine Radierung Vliets überlieferte Gemälde Rembrandts „Lot und seine Töchter“ sowie die kleine Illustration „David und Goliath“, die beide von einer Beeinflussung durch Stimmer zeugen.⁶⁵

Rachel Wischnitzer ist der Meinung, dass sie einen spezifischen Holzschnitt von Tobias Stimmer ausmachen konnte, der für die Darstellung der Heilung des Lahmen ausschlaggebend war. In einem Detail einer Illustrationen zu Flavius Josephus' Jüdischem Krieg, welcher den Tempel unmittelbar vor seiner Zerstörung zeigt, kann man eine Personengruppe mit zwei stehenden Priestern und einem vor ihnen liegenden Kranken erkennen (Abb. 16).⁶⁶ Laut Wischnitzer scheine es sicher, dass Rembrandt die Idee, den Lahmen als Rückenfigur wiederzugeben diesem Stich entnommen habe.⁶⁷ Tatsächlich wird der Lahme in anderen älteren Darstellungen seitlich oder frontal dargestellt. Wenngleich dies kein absoluter Beweis für die Richtigkeit des Urteils von Wischnitzer ist, ist es doch ein gutes Indiz dafür.

4.13. Raffael

Ludwig Münz ist der Meinung, dass auch ein Karton von Raffael, welcher die Heilung des Lahmen zeigt (Abb. 6), Auswirkungen auf Rembrandts Darstellung gehabt haben könnte. So soll die Figur des Petrus bei Rembrandt auf der Figur des Johannes bei Raffael basieren.⁶⁸

Im Auftrag Leo X führte der Künstler zehn Teppiche zur Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle aus, welche die Taten der Apostel zeigen sollten.⁶⁹ Teil des

⁶⁵ Tümpel 1971, S. 24. Tümpel spricht zwar von der Illustration „David und Saul“, doch es muss sich dabei um die Darstellung von „David und Goliath“ handeln, wie auch die Illustrationen in Tümpels Aufsatz bestätigen.

⁶⁶ Wischnitzer 1957, S. 115.

⁶⁷ Wischnitzer 1957, S. 117.

⁶⁸ Münz 1952, S. 91.

⁶⁹ Evans/Browne/Nesselrath 2010, S. 18.

Petrus-Zyklus war auch eine Darstellung von dessen erstem Wunder. Der 501 cm x 575 cm große Teppich⁷⁰, der 1519 anlässlich des Stephanitages präsentiert wurde⁷¹, ist durch Säulen in drei Teile gegliedert. Im Zentrum findet die Heilung selbst statt. Der von der Seite gesehene Petrus hat mit seiner linken Hand die Rechte des am Boden vor ihm sitzenden Lahmen ergriffen und seine rechte Hand erhoben. Neben ihm steht Johannes, der frontal wiedergegeben ist, und mit seiner linken Hand auf den Lahmen vor ihm deutet. In der linken und rechten Bildhälfte sind zahlreiche Augenzeugen verschiedenen Geschlechts und Alters wiedergegeben, unter ihnen ist auch ein weiterer Lahmer.

Im direkten Vergleich mit Rembrandt überwiegen die Unterschiede zwischen der beiden Darstellungen. Diese Differenzen äußern sich auch in der Wiedergabe des Petrus. Dieser ist bei Raffael seitlich, bei Rembrandt frontal wiedergegeben, weder die Haltung noch die Gestik sind identisch. Im Besonderen ist hier zu beachten, dass Petrus den Lahmen bei Rembrandt nicht bei der Hand nimmt. Auch das Motiv des über die Schultern geworfenen Mantels sucht man bei Raffael vergebens.

Aufgrund dieser Unterschiede ist die These von Münz, dass Rembrandts Darstellung auf Raffael zurückgehe bzw. inspiriert wurde, in meinen Augen nicht zu halten. Weniger bekannte Arbeiten der Druckgraphik waren für diesen wesentlich prägender als das bekannte Werk Raffaels.

4.14. Merian Bibel

Neben Raffael nennt Münz eine Darstellung desselben Themas in der Merian Bibel (Abb. 17) als weitere mögliche und näherliegende Grundlage für Rembrandts Stich. Er bemerkt allerdings, dass es ihm nicht gelang, den Namen des ausführenden Künstlers in Erfahrung zu bringen.⁷²

Rachel Wischnitzer bemängelt an dieser Ansicht, dass durch diesen Vergleich nicht Gemeinsamkeiten, sondern gerade die Unterschiede deutlich werden würden: In der Illustration der Merian Bibel bilde der herodianische Tempel die Bühne des Geschehens, außerdem werde durch die Ansicht der Figuren und deren Gesten nichts von den Gefühlen und Beziehungen zwischen den Figuren vermittelt, wie es bei Rembrandt der Fall sei. Die Apostel seien außerdem im Begriff den Tempel zu

⁷⁰ Evans/Browne/Nesselrath 2010, S. 83.

⁷¹ Evans/Browne/Nesselrath 2010, S. 86.

⁷² Münz 1952, S. 91.

verlassen und nicht zu ihm zu gehen. Zuletzt sei auch die Position des Bettlers frontal zum Betrachter und nicht in Rückenansicht, was bei Rembrandt jedoch wesentlich für die Wirkung der Darstellung auf den Betrachter sei.⁷³

In meinen Augen ist die Kritik von Wischnitzer absolut berechtigt und schlüssig. Wie in dem zuvor angesprochenen Werk Raffaels, lassen sich auch hier keine speziellen Zusammenhänge finden. Der bloße Umstand, dass es sich in allen Fällen um eine Darstellung des gleichen Themas handelt und die gleichen Personen wiedergegeben werden, ist zu wenig, als dass man von einer konkreten Inspirationsquelle sprechen könnte. Um dies zu tun, müsste es möglich sein, spezifische Motive oder Bildelemente zur Untermauerung der These zu nennen.

4.15. Die Kopfstudie für Johannes

Kurt Bauch meint eine spezifische Studie ausfindig gemacht zu haben, welche Rembrandt zur Vorbereitung der Darstellung des Johannes anfertigte.⁷⁴ Auch im Ausstellungskatalog der Albertina aus dem Jahre 1970 wird auf Bauchs Entdeckung verwiesen.⁷⁵ Es handelt sich dabei um eine Radierung, welche ein Selbstbildnis Rembrandts zeigt und auf das Jahr 1627 datiert wird (Abb. 18).⁷⁶ Übereinstimmungen zwischen dem Selbstbildnis und der Darstellung des Johannes sieht Bauch in der Form und Haltung des geduckten Kopfes, den merkwürdigen Schulterlinien und der Art des Blickes.⁷⁷

Die starke Schattierung des Kopfes des Johannes, welche seiner Nebenrolle im Geschehen geschuldet ist, erschwert den Vergleich der beiden Darstellungen erheblich. In meinen Augen sind die Übereinstimmungen aber weniger markant, als sie Bauch vermuten lässt. Tatsächlich gibt es Ähnlichkeiten in der Frisur, also dem lockigen, krausen Haar, in der grundsätzlichen Haltung des Kopfe sind jedoch Differenzen auszumachen. Johannes ist frontaler und viel stärker nach vorne gebeugt wiedergegeben. Der Umstand, dass der Blick praktisch vollkommen in Dunkel gehüllt ist, macht es außerdem schwer, hier von großer Übereinstimmung zu sprechen. Allzu merkwürdig sind die Schulterlinien auch nicht, hinzu kommt, dass diese aufgrund der abweichenden Haltung ebenfalls Unterschiede aufweisen, man vergleiche hierzu nur

⁷³ Wischnitzer 1957, S. 119.

⁷⁴ Bauch 1933, S. 192-193; vgl. Bauch 1960, S. 174.

⁷⁵ Kat. Slg. Albertina 1971, S. 20.

⁷⁶ White 1999, S. 23.

⁷⁷ Bauch 1933, S. 192-193.

die Höhe des Ansatzes der Schulterlinien mit der Höhe der Augen. Bei Johannes befinden sich die Augen deutlich unter den Schulterlinien, wodurch eben dieser starke Eindruck des Gekrümmtseins entsteht.

Möglicherweise hat Rembrandt hier bewusst diesen Kopftypus mit krausem Haar verwendet, der sich ja in mehreren Selbstbildnissen wiederfindet. Weitere Beispiele aus dem selben Zeitraum wären das „Selbstbildnis mit der breiten Nase“ (Abb. 19) oder das „Selbstbildnis mit offenem Mund“ (Abb. 20). Dies würde aber bedeuten, dass hier weniger diese spezifische Darstellung, sondern viel mehr der dargestellte Kopftypus ausschlaggebend ist.

Die Komposition der Heilung lebt sehr stark von der simplen, runden Form des Johannes. Eine direkte Übernahme des Kopfes in der Form und Haltung des Selbstporträts hätte daher immense Konsequenzen auf die Wirkung der Darstellung. Die rundbogige Form, welche entlang der linken Schulter des Johannes, den beiden Köpfen und der rechten Körperhälfte des Petrus auszumachen ist, würde gestört und aufgebrochen werden. Dadurch würde Johannes viel stärker hervortreten und weit mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die von Rembrandt ausgeführte Haltung und Schattierung verdeutlicht aber, dass er gerade dies vermeiden wollte. Da die Unterschiede zwischen den Köpfen doch sehr groß sind, scheint es mir zu gewagt, das Selbstporträt als eine vorbereitende Studie zu postulieren.

4.16. Die Darstellungsweise des Johannes

Der Verweis auf dieses Selbstporträt und diesen Kopftypus weist auf einen weiteren Aspekt hin, welcher die Wiedergabe des Johannes interessant macht. In keiner der anderen Darstellungen Rembrandts findet sich dieser Typus wieder. Wenn Johannes detaillierter und nicht nur skizzenhaft ausgeführt ist, dann ist er als junger Mann mit längerem, glatten Haar dargestellt. Nirgends sonst wirkt er so gebeugt und zerzaust.

Dies ist auch in Übereinstimmung mit den Darstellungen des Themas durch andere Künstler. Achtet man beispielsweise in den Darstellungen von Jacques Callot (Abb. 5) oder Moyses van Uytenbroeck (Abb. 21) auf die Person des Johannes, so wird er auch hier in diesem Aussehen wiedergegeben. Auch in den Werken von Rembrandt, in welchen Johannes in anderem Zusammenhang dargestellt ist, findet sich keine, die mit der Radierung vergleichbar wäre. Nun stellt sich natürlich die Frage, wieso Johannes in der Heilung des Lahmen von der Norm abweicht und worin die Beweggründe für diese Anomalie liegen könnte.

In der Darstellung des Johannes treffen sich zwei Elemente, die Rembrandt in den 1630er Jahren immer wieder beschäftigten. Zum einen die Auseinandersetzung mit dem eigenen Porträt, zum anderen das wiederholte Interesse an der Wiedergabe von Bettlern und Krüppeln. Diese beiden Motive stellte Rembrandt 1630 in seinem Selbstporträt als Bettler in ganz besonderer Weise gegenüber (Abb. 22).⁷⁸ Möglicherweise kombinierte er sie aber auch schon in weniger ausgeprägter und weniger offensichtlicher Form in der Person des Johannes. Wie bereits oben ausgeführt scheint der Kopftypus, den Rembrandt hier verwendet hat, sich stark an einem Typus zu orientieren, der in seinen Selbstporträts immer wieder anzutreffen ist. Obgleich es sich hier nicht um ein Selbstporträt handelt wie bei dem Stich des Bettlers aus dem Jahre 1630 ist hier dennoch ein nicht geringer Einfluss der Selbstporträts auf die Wiedergabe des Johannes gegeben. In weiterer Folge soll nun gezeigt werden, dass hier in ähnlicher Weise auch Spuren von Rembrandts Beschäftigung mit Bettlern ausgemacht werden können.

4.17. Die Bettlerdarstellungen

Rembrandt fertigte zahlreichen Darstellungen von Bettlern und Krüppeln in jener Zeit an, in welcher er auch die Heilung des Lahmen wiedergab.⁷⁹ Laut Christopher White war das Erstellen von Studien von Bettlern das, was Rembrandt in seinen frühen Jahren mehr als jedes andere Thema beschäftigte.⁸⁰ Die Radierungen Rembrandts zeigen meist einzeln isolierte Bettler ohne nähere Beschreibungen. Es handelt sich dabei außerdem nicht um Folgen, welche traditionell üblich waren, sondern um Einzelblätter.⁸¹ Inspiriert wurde er dabei unter anderem von Jacques Callots Darstellungen zur selben Thematik (Abb. 23), die in einer 25-teiligen Folge 1622 in Nancy veröffentlicht worden waren, sich schon damals großer Bekanntheit erfreuten und wohl auch bis in den Besitz Rembrandts gelangten.⁸² Holm Bevers schreibt, dass Callots Einfluss in der Lichtführung, dem Kontrast von hellen und stark schattigen Partien, aber auch an der graphischen Struktur der Modellierung mit langen,

⁷⁸ Dickey 2013, S. 1.

⁷⁹ Kat. Slg. Albertina 1971, S. 21.

⁸⁰ White 1999, S. 171.

⁸¹ Bevers/Schatborn/Welzel 1992, S. 174.

⁸² Hinterding 2011, S. 22.

senkrechten Strichlagen sichtbar werde.⁸³ Es ist also nicht nur die Thematik, sondern auch die Umsetzung welche Rembrandt von Callot übernimmt.⁸⁴

Karel Boon beschreibt die Kleidung der Bettler als „breit auslaufenden Mäntel, die wie große Stürze über ihre Gliedmaßen gestülpt sind“⁸⁵. Diese Beschreibung wäre in ähnlicher Weise auch für die Bekleidung des Petrus und Johannes geeignet. Vergleicht man beispielsweise den Mantelwurf des „großen stehenden Bettlers“ von 1629 (Abb. 24) mit jenen der Apostel oder den, der rechten Schulter von Johannes mit jener des Bettlers in der Zeichnung des „Bettlers mit Stock, großem Hut und langem Mantel“ (Abb. 25), so sind die Ähnlichkeiten frappierend. Offenbar hatte Rembrandts Auseinandersetzung mit der Darstellung von Bettlern und die darin entwickelte Formensprache einen wesentlichen Einfluss auf die Wiedergabe des Johannes und auch des Petrus in der Radierung.

Nicht allein das Vorbild von Callot zeigt, dass die Darstellung von Bettlern an und für sich keine Neuheit war. Tatsächlich finden sich diese in zahlreichen Folgen der niederländischen und deutschen Druckgraphik des 15. und 16. Jh. und lassen sich bis ins Mittelalter verfolgen.⁸⁶ Dabei herrschte die Tendenz diese aufgrund ihrer selbstverschuldeten Armut zu verspotten. Wie weit diese Tendenz auch bei Rembrandt vorhanden war, darüber ist die Forschung geteilter Meinung.⁸⁷ Bevers ist der Ansicht, dass Rembrandts Faszination an den Bettlern über ein bloßes Moralisieren hinausgegangen sein muss⁸⁸ und auch die Übernahme gewisser Motive auf die Darstellung der Apostel würde wohl eher Anteilnahme und Identifikation mit den Bettlern als wie deren Verspottung von Seiten Rembrandts nahelegen.

Christian Tümpel erwähnt in seinem Aufsatz über die Sprache und Symbolik des Barock bei Rembrandt, dass dieser die Kleidungen in den Darstellungen mitunter an die Vorstellungen seiner Zeit angepasst hatte. So trägt der verlorene Sohn die zerschlissene Tracht eines Gutsherrn und der verarmte Tobias einen ausgefransten und geflickten Pelzmantel.⁸⁹ In ganz ähnlicher Weise geben auch die Kleider der beiden Apostel Aufschluss über deren soziale Stellung und weisen sie als einfache,

⁸³ Bevers/Schatborn/Welzel 1992, S. 174.

⁸⁴ Kat. Slg. Albertina 1971, S. 21.

⁸⁵ Boon 1963, S. 8.

⁸⁶ Bevers/Schatborn/Welzel 1992, S. 176.

⁸⁷ Bevers/Schatborn/Welzel 1992, S. 176.

⁸⁸ Bevers/Schatborn/Welzel 1992, S. 176.

⁸⁹ Tümpel 1993, S. 124.

zum Volk gehörige Menschen aus. In diesem Aspekt unterscheidet sich Rembrandt stark von anderen Darstellungen desselben Themas, denn dort werden die Apostel nicht in dieser Form als arme, einfache Leute ausgezeichnet. In seinen späteren Auseinandersetzungen mit der Heilung des Lahmen wird auch Rembrandt selbst dies nicht mehr in dieser ausgeprägten Art und Weise tun.

4.18. Die Ruine von Brederode von Hercules Seghers

Im Ausstellungskatalog der Albertina wird erwähnt, dass Klaus Demus mündlich auf eine Darstellung von Hercules Seghers als mögliches Vorbild für die Architektur verwiesen habe.⁹⁰ Es handelt sich dabei um die in den Jahren 1615-1630 entstandene Radierung der Ruine der Burg Brederode (Abb. 26).⁹¹ Seghers stellt darin einen großen Rundbogen dar, durch den der Betrachter auf einen weiteren, halb verfallenen Bogen blickt. Prinzipiell ist die Architektur verschieden, bei Rembrandt ist sie auch nur Bühne, bei Seghers das wesentliche der Darstellung selbst. Eine Parallele findet sich jedoch in der Art und Weise, wie der Blick durch den Bogen wiedergegeben wurde. Die Form des Durchblicks mit der hellen Fläche des freien Himmels, der bei Seghers sichtbar wird, findet sich in ganz ähnlicher Weise auch bei Rembrandt.

⁹⁰ Kat. Slg. Albertina 1971, S. 20.

⁹¹ Kat. Slg. Albertina 1971, S. 20; vgl. Seghers 1967, S. 25.

5. Die Zeichnung von 1632-1633

In den frühen Amsterdamer Jahren, um 1632-33, fertigte Rembrandt eine erste Zeichnung zur Heilung des Lahmen an (Abb. 27). Sie hat eine Größe von 175 x 220mm, wurde mit Feder, Bister und Tintenwäsche ausgeführt und befindet sich heute in Lausanne.⁹²

5.1. Bildbeschreibung

Eine am Boden sitzende Person ist im Zentrum der Darstellung. Vom Betrachter aus gesehen zu ihrer Rechten befindet sich ein Treppenaufgang, auf dem zwei weitere Personen stehen. Zu ihrer Linken ist der Raum geöffnet. Auch hier sind zwei weitere Personen im Vordergrund und einige weitere im Hintergrund dargestellt.

Die am Boden sitzende Person ist sehr frei und mit nur wenigen Linien ausgeführt. Es wirkt, als würden ihre Beine mit einer Decke bedeckt sein. Die Haltung der Beine lässt sich daher nicht genauer ausmachen. Ihren rechten Arm hat sie angewinkelt, so dass ihre Hand sich vor ihrem Oberkörper befindet. Den linken Arm hat sie ebenfalls angehoben. Es scheint, als habe sie beide Arme ansatzweise in die Richtung einer jener Personen gestreckt, welche auf dem Treppenaufgang stehen. Die Arme sind aber noch immer angewinkelt, da sie eben nur angehoben sind. Obwohl die Ausführung der Person sehr locker ist, lässt sich dennoch ausmachen, dass sie auch ihr Gesicht auf die Person auf der Treppe ausgerichtet hat. Ihr Kopf ist nach links gewendet und blickt schräg nach oben. Es hat sich also nicht der ganze Körper gewendet, sondern allein die Arme und der Kopf. Die Person sitzt am Ende eines Treppenaufganges bzw. eines Durchganges. Dieser Aufgang verläuft im Bild nach rechts oben und wird von einem Gewölbe überdacht, daher befindet er sich auch im Schatten. Zwei Säulen befinden sich am Beginn des Aufganges auf der Seite der am Boden sitzenden Person. Eine direkt an der Wand und eine weitere freistehende, welche dem Betrachter näher ist. Es ist nicht eindeutig auszumachen, ob die hintere Säule freistehend ist oder nicht. Von der freistehenden Säule geht ein Geländer aus, welches am Ende der Treppe an die Architektur anschließt. Hier ist keine Säule auszumachen.

Von den beiden Personen, die auf dem Aufgang stehen, hat sich eine dem am Boden sitzenden zugewandt. Sie befindet sich räumlich am Beginn des Aufganges und steht

⁹² Benesch 1954, S. 23.

daher zwischen den beiden Säulen. Auch sie ist nur sehr grob ausgearbeitet. Wie der am Boden sitzende ist sie frontal dargestellt. Ihr linkes Bein befindet sich hinter der Säule und offensichtlich höher als ihr rechtes, dadurch wird die gesamte Haltung beeinflusst und die Wendung ist nicht nur nach Rechts, sondern auch nach unten. Sie trägt ein langes Gewand. Ihre Arme sind leicht angehoben. Eine lange herabhängende Mantelöffnung ist an ihrem rechten Arm erkennbar. Während ihre rechte Hand nicht deutlich ausgearbeitet ist, lässt sich ihre linke sehr gut erkennen. Sie ist in Richtung des Betrachters ausgestreckt und befindet sich auf Brusthöhe der Person. So wie die sitzende Person ihren Kopf nach oben gerichtet hat, so hat diese stehende Person ihren Kopf auf die weiter unten gelegene Person am Boden ausgerichtet. Dies ist aufgrund der angedeuteten Schatten unter den Augen, der Nase und des Mundes auszumachen. Die Person trägt außerdem einen gut erkennbaren Vollbart.

Etwas höher auf der Treppe befindet sich eine weitere Person. Aus der Sicht des Betrachters ist sie auf der anderen Seite der freistehenden Säule. Da sie im Schatten steht und von schräg hinten wiedergegeben ist, lassen sich an ihr noch weniger Details erkennen, als bei den anderen Personen. Erkennbar ist, dass auch sie den Kopf leicht nach unten in Richtung des am Boden Sitzenden gewandt hat. Die Haare scheinen mittlerer Länge zu sein. Das Gesicht ist verborgen. Sie trägt ebenfalls ein langes Gewand und hat die Arme hinter dem Rücken verschränkt.

In der linken Bildhälfte, auf der anderen Seite des am Boden Sitzenden, stehen im Vordergrund zwei Personen. Sie sind von der Seite dargestellt und blicken auf die Szene zu ihrer Rechten. Beide tragen lange Gewänder und haben ihre Häupter mit Hüten bedeckt. Die hintere der beiden hat den Kopf etwas nach unten gesenkt. Ihre Gesichter lassen keine Details erkennen. Hinter ihnen sind die Umrisse weiterer Personen zu erkennen, die sich in Richtung des Betrachters bewegen. Ganz im Hintergrund lässt sich die Silhouette eines Turmes ausmachen.

5.2. Die Umsetzung der Geschichte

Bereits ein oberflächlicher Vergleich mit dem wenige Jahre zuvor angefertigten Stich zeigt, dass Rembrandt das Thema nun auf eine ganz andere Art und Weise umgesetzt hat: Medium, Format und Komposition weisen alle Differenzen auf.

5.3. Der dargestellte Moment

Wie im Stich von 1629 hat Petrus auch hier noch nicht die Hand des Lahmen ergriffen, um ihn aufzurichten. Das Wunder steht also auch hier noch bevor. Möglicherweise ist der dargestellte Moment sogar noch etwas früher als im Stich. Johannes und Petrus scheinen den Lahmen bereits passiert zu haben, bevor dieser ihre Aufmerksamkeit gewinnen und sie zum Halten bewegen konnte. Petrus interagiert offensichtlich mit dem Lahmen, doch es ist nicht deutlich, ob er im Begriff ist den Lahmen zu heilen oder lediglich auf ihn reagiert. Die Hände sind zwar angehoben, doch durch seinen Standpunkt neben dem Lahmen, entsteht kein so deutlicher Bezug zu diesem, als zuvor. Die Position und Haltung von Johannes erscheint im Anbetracht des biblischen Berichtes etwas unnatürlich, denn bei Rembrandt bildet er nun keine einheitliche Gruppe mit Petrus mehr, sondern hat sich von diesem getrennt und die Position eines Beobachters eingenommen, der auf das kommende Wunder wartet.

5.4. Die dargestellten Personen

Im zuvor betrachteten Stich war die Anzahl der Personen auf ganz wenige begrenzt und alles auf die Gruppe der drei Hauptpersonen ausgerichtet. Nur ganz klein und im Hintergrund konnten drei weitere herannahende Tempelbesucher erblickt werden. In der Zeichnung bilden der Lahme, Petrus und Johannes keine so kompakte Gruppe mehr, da sie viel weiter auseinander stehen. Stattdessen bilden sie eine Diagonale entlang des Treppenaufgangs. In der linken Bildhälfte sind auch hier herannahende Tempelbesucher zu finden, die aber schon viel näher gekommen sind. Worin sich die Zeichnung jedoch ganz grundlegend vom Stich unterscheidet, ist in der nun neuen Gruppe von zwei Augenzeugen, die genau so groß wie die drei Hauptpersonen wiedergegeben sind.

Wie diese Beobachter auf der linken Bildseite, nimmt auch der Apostel Johannes den Platz eines stummen Zeugen ein.

Obwohl Petrus sich auf der Treppe und neben dem Lahmen befindet, ist seine Haltung jener der Darstellung von 1629 und der Personenstudie aus der selben Zeit nicht ganz unähnlich. Stellt man sich die Haltung des Petrus im Stich gespiegelt vor, so sind die Parallelen relativ groß, sofern man vom Unterkörper absieht. In beiden Fällen ist er frontal dargestellt, hat beide Arme in unterschiedlicher Höhe zur Seite erhoben und den Kopf nach links gewendet bzw. leicht gesenkt. Die Differenzen in Blickrichtung und Haltung der Beine gründen sich in der unterschiedlichen Position

des Lahmen und dem Umstand, dass Petrus eben nicht auf ebenem Boden, sondern auf unterschiedlichen Stufen steht.

Wenn auch die Haltung ähnlich ist, wirkt Petrus in dieser Zeichnung weniger arm und einfach, ebenso wie auch Johannes. Dies kann natürlich daran liegen, dass ihre Kleidung nur skizzenhaft und nicht so detailliert wie im Stich ausgearbeitet wurde, doch dies ist nicht der einzige Grund. Petrus und Johannes wirken weniger gedrungen, da die schweren Mantel fehlen, die sie im Stich über die Schultern geworfen hatten. Im Stich kauerte Johannes mit zerzaustem Haar im Dunkeln hinter Petrus, nun steht er aufrecht für sich. Die Hände hat er ruhig hinter seinem Rücken verschränkt.

Da Rembrandt den Lahmen und Petrus hier nebeneinander angeordnet hat, wirkt deren Interaktion viel weniger persönlich als im vorigen Stich. Der Apostel beugt sich nicht mehr mit ausgebreiteten Armen über den vor ihm kauern den Bettler, sondern redet gewissermaßen über die Schulter blickend mit ihm. Durch die Positionierung auf den Stufen wird zwar der Höhenunterschied zwischen dem am Boden sitzenden Lahmen und dem stehenden Petrus zusätzlich betont, mit der größere Distanz geht aber auch Intimität und Emotionalität verloren.

5.5. Der Ort

Bei der Architektur, also dem überwölbten Treppenaufgang mit Geländer, der Säule, und der Mauer, gegen welche sich der Lahme lehnt, muss es sich wohl um die schöne Pforte des Tempels handeln. Um dies so zu erkennen, ist es jedoch notwendig die Textgrundlage zu kennen, in welcher diese Pforte als Handlungsort genannt wird. Allein aus der Darstellung lässt sich nämlich nicht schließen, dass es sich hier um Tempelarchitektur handelt. Nachdem Rembrandt nicht spezifisch auf diesen Umstand verweist, kann man davon ausgehen, dass er diesen Aspekt der Heilung als nicht relevant für seine Zwecke sah. Der erweiterte räumliche Kontext des Ereignisses mit seinen theologischen Implikationen, welcher dann laut Apostelgeschichte kurze Zeit später auch Schauplatz einer durch die Heilung ausgelösten Rede des Petrus wurde, war offensichtlich nicht das, was Rembrandt wiedergeben wollte. Es war aber auch nicht eine Reduktion auf die Begegnung zwischen Petrus und dem Lahmen allein, denn dafür finden sich auf der Zeichnung zu viele weitere Personen und Elemente.

5.6. Die Komposition

Waren es im Stich noch Bogenformen, welche die Komposition prägten, so sind es nun vertikale Linien. Die Wand, gegen die der Lahme lehnt, und die Säule vor der Treppe zergliedern das Bild in drei Teile. Links befinden sich die Tempelbesucher, in der Mitte der Lahme und Petrus und auf der rechten Seite Johannes.

Entlang des Weges wird der Blick des Betrachters auf die zentrale Szene gerichtet. Er wird zunächst direkt auf den am Boden sitzenden Lahmen geführt und dann nach rechts geleitet, die Treppe hinauf, auf welcher zuerst Petrus und dann auch Johannes stehen.

Im Hinblick auf die Komposition und die Dynamik im Bild sind auch die Blickrichtungen der Personen interessant. Die Beobachterfiguren in der linken Bildhälfte und Johannes, der in der rechten steht, lenken die Aufmerksamkeit auf die Szene im Zentrum. Hier wiederum blicken sich der Lahme und Petrus gegenseitig an. Die Blickrichtungen der Beobachter und des Johannes lenken die Aufmerksamkeit zusätzlich auf die Mitte des Bildes. Den Beobachterfiguren kommt hier also eine besondere Rolle zu, was vor allem hinsichtlich der Figur des Johannes außergewöhnlich ist. Dieser ist zwar auch in den anderen Darstellungen nur Beobachter, bildet aber dennoch immer eine gewisse Einheit mit Petrus. Hier ist er allerdings viel stärker von Petrus abgegrenzt und nimmt eindeutig die Position des passiven Betrachters ein.

Die Szene wirkt aufgrund der bildparallel aufgebauten Komposition sehr bühnenartig, sehr gestellt. Oben wurde bereits näher ausgeführt, dass sich dies auch in der Positionierung von Petrus und dem Lahmen äußert, welche zwar frontal dargestellt sind, sich aber nicht gegenüber, sondern vielmehr Seite an Seite stehend unterhalten.

5.7. Die Heilung des Lahmen von Maarten van Heemskerck

Wie in der zuvor betrachteten Arbeit Rembrandts stellt sich auch bei dieser Zeichnung die Frage, welche möglichen Vorbilder und Inspirationsquellen einen Einfluss auf Rembrandts Darstellung genommen haben könnten.

Möglicherweise war es ein Stich Maarten van Heemskercks, welcher Rembrandt dazu veranlasste Petrus und den Lahmen in dieser Konstellation anzuordnen. In dem 1558

ausgeführten Stich (Abb. 3),⁹³ welcher ebenfalls die Heilung des Lahmen zum Inhalt hat, lassen sich einige Ähnlichkeiten zu Rembrandts Zeichnung ausmachen.

Die größten Gemeinsamkeiten finden sich in der Begegnung der beiden Protagonisten, welche im Zentrum des Geschehens sind. Sowohl bei Rembrandt als auch bei Heemskerck befinden sich der lahme Bettler und Petrus nicht frontal gegenüber, sondern vielmehr Schulter an Schulter. Des Weiteren verlagert Petrus sein Gewicht in beiden Darstellungen auf seinen rechten Fuß, während er mit seinem linken Fuß bereits auf eine höhere Stufe tritt. Entgegen dieser grundsätzlichen Bewegung nach links, blickt er über seine rechte Schulter zu dem Lahmen herab. Diese Dynamik in der Pose des Petrus ist bei Heemskerck deutlicher ausgearbeitet als bei Rembrandt, da dieser den Apostel etwas frontaler wiedergibt. Bei Heemskerck ergreift er außerdem bereits die Hand des sich aufrichtenden Lahmen, während Petrus seine rechte Hand bei Rembrandt noch erhebt. Die Haltung der linken Hand, welche mit sichtbarer Handfläche und ausgestreckten Fingern auf Brusthöhe angehoben ist, weist dagegen wieder große Gemeinsamkeiten auf.

Ausschlaggebend für die Unterschiede in der Haltung des Lahmen und der rechten Hand des Petrus ist vor allem der Umstand, dass Heemskerck die Heilung selbst darstellt, während Rembrandt den Moment davor wählt. Aus diesem Grund ergreift Petrus bei Heemskerck bereits die Hand des Lahmen, welcher nicht mehr bittend am Boden sitzt, sondern beginnt sich mit neuer Kraft zu erheben.

Abgesehen von der Hauptgruppe im Zentrum scheinen die beiden Darstellungen wenig Gemeinsamkeiten zu haben, doch bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass weitere Ähnlichkeiten vorhanden sind. Ganz grundsätzlich sind beide Darstellungen so aufgebaut, dass sich auf der linken Seite Beobachterfiguren befinden, welche auf die Begegnung des Lahmen und Petrus blicken. Hinter diesen befinden sich jeweils Architekturelemente. Rechts daneben steht Johannes, etwas erhöht, auf einem Aufgang, der nach rechts oben führt. Während Heemskerck am Ende des Aufgangs in den Tempel hineinblicken lässt, ist diese Hintergrundszenen bei Rembrandt weggelassen worden. Rembrandt reduziert die gedrängten Figuren in ihrer Anzahl und entfernt sie räumlich weiter voneinander. Die rechte Bildhälfte zeigt zwar noch immer eine Treppe, jedoch in ganz anderer Form und auch ohne eine Hintergrundszenen, welche vom Geschehen im Vordergrund ablenken könnte.

⁹³ Luijten 1994, S. 89.

Dadurch bietet sich nun auch die Möglichkeit den Bildraum nach links zu erweitern. Somit sind die Beobachterfiguren nicht mehr um die Hauptgruppe gedrängt und diese rückt nun ganz ins Zentrum. Aufgrund dieser Unterschiede wird der Gesamteindruck viel ruhiger und klarer. Dies wird auch in der Person des Johannes veranschaulicht, welche bei Heemskerck sehr dynamisch wiedergegeben ist und sich bei Rembrandt zu einem ruhigen Zeugen gewandelt hat. Heemskerck hat die Bewegung ganz auf die Säulenhalle ausgerichtet, was durch die Diagonale sichtbar wird, welche vom rechten Fuß des Lahmen beginnend über die Hände des Petrus, zum Kopf des Johannes und dann über die Person auf den Stufen zur Säulenhalle hin verläuft. Durch die Blicke wird der Betrachter, wie die Apostel auf dem Weg dorthin unterbrochen.

Ein Grund für diese Unterschiede ist wohl der Umstand, dass Heemskerck sich in seiner Darstellung wesentlich näher am Bibeltext, bzw. an dem dort beschriebenen Kontext der Heilung, orientiert. Durch die mit Menschen angefüllte Säulenhalle im Hintergrund wird deutlich, dass der Tempel Ort des Geschehens ist. Die Bewegungsrichtung der Apostel ist nicht auf den Lahmen, sondern die Halle ausgerichtet, was klar vermittelt, dass diese auf dem Weg dorthin unterbrochen wurden und diesen nun gewissermaßen im Vorbeigehen heilen. Rembrandt ordnet jedoch alles der Begegnung im Zentrum unter und ist auch bereit, Elemente wegzulassen, um diese mehr zur Geltung kommen zu lassen.

5.8. Der kniende römische Zenturio

Benesch erwähnt, dass die Komposition große Ähnlichkeiten zu Rembrandts Darstellung des römischen Zenturio, der vor Christus kniet, aufweist,⁹⁴ welche zur selben Zeit entstand (Abb. 28).⁹⁵ In beiden Fällen handelt es sich um Kompositionen, die sehr bildparallel aufgebaut sind. In der Mitte des Bildes befindet sich die bittende Person, zu ihrer Rechten steht jene Person, an die sie sich wendet und zu ihrer Linken Beobachter. Die Differenzen sind zunächst im unterschiedlichen Setting begründet. Während beim römischen Zenturio eine große Menschenmenge anwesend ist, sind bei der Heilung des Lahmen nur ganz wenige Personen vor Ort. Diese findet auch nicht unter freiem Himmel, sondern im Bereich des Tempels statt. Architektur spielt eine viel wesentlichere Rolle innerhalb der Komposition und Szenerie.

⁹⁴ Benesch 1954, S. 23.

⁹⁵ Benesch 1954, S. 24.

Im Katalog der Ausstellung „Drawings by Rembrandt and His Pupils“ wird die Zuschreibung Otto Benesch jedoch revidiert und Rembrandts Schüler Gebrand van den Eeckhout als Urheber postuliert.⁹⁶ Offensichtlich handelt es sich hier also nicht um eine Komposition mit welcher Rembrandt in zwei Zeichnungen experimentierte, sondern lediglich um eine Komposition, die der Schüler vom Meister übernahm.

5.9. Die Darstellung der Orientalen

Die Darstellung der beiden Beobachter auf der rechten Bildseite weist Ähnlichkeiten mit diversen Zeichnungen Rembrandts aus den Jahren 1632-33 auf, in welchen er Männer in orientalischen Gewändern darstellte.⁹⁷ Vergleicht man sie beispielsweise mit dem rechts stehenden Mann in der Zeichnung mit den vier stehenden Orientalen (Abb. 29), so sind die großen Ähnlichkeiten in der Form der Kopfbedeckung und Bekleidung offensichtlich. Wie jener Orientale tragen auch die beiden Beobachter in der Heilung des Lahmen Hüte mit sehr breitem Rand und lange Mäntel.

Die verschiedenen Einzelstudien von Orientalen zeigen, dass diese Thematik Rembrandt zu jener Zeit interessierte. Möglicherweise fand hier ein ähnlicher Prozess statt wie zuvor, als Rembrandts Auseinandersetzung mit Armen und Bettlern sich ebenfalls im Aussehen der Apostel niederschlug. In beiden Fällen handelt es sich um Themen, die Rembrandt zeitgleich beschäftigten und die sich auch gut in die Darstellung der biblischen Erzählung einpassen lassen. Tatsächlich ist es so, dass diese Orientalen nicht nur in gezeichneten Einzelstudien, sondern auch in weiteren Zeichnungen und porträtiert in Gemälden der frühen Amsterdamer Jahren auftreten.⁹⁸

In ihrem Essay über orientalisierende Motive im Werk Rembrandts schreibt Kristin Bahre, dass der Orient für Rembrandt und seine Zeitgenossen zuallererst der Ort gewesen sei, an welchem die Ereignisse der Heilsgeschichte stattgefunden hatten. Orientalisierende Motive hätten nun den Zweck, durch eine historisch angemessene Darstellung von der historischen Gelehrsamkeit der Künstler und deren Erfindungsreichtum zu zeugen.⁹⁹ Nachdem die Heilung des Lahmen im Tempel in Jerusalem stattfand, ist die Anwesenheit von Männern in orientalischen Gewändern also alles andere als überraschend oder gar unpassend. Vielmehr unterstreichen sie diesen Umstand und helfen ein orientalisches Ambiente zu schaffen. Aus diesem

⁹⁶ Bevers/u.a. 2009, S. 119.

⁹⁷ Benesch 1954b, S. 57-58.

⁹⁸ Benesch 1954b, S. 57.

⁹⁹ Bahre 2006, S. 129; vgl. Reiling 1981, S. 44-45; vgl. De Winkel 2006, S. 255.

Grund finden sich auch in anderen Darstellungen Rembrandts ähnlich gekleidete Personen. Beispiele hierfür wären zwei Radierungen aus den Jahren 1652 und 1654, welche den jungen Christus im Gespräch mit den Schriftgelehrten zeigen (Abb. 30; Abb. 31).¹⁰⁰ In beiden Fällen befinden sich unter den Gelehrten auch solche, welche ähnliche Kopfbedeckungen tragen, wie in der Zeichnung der Heilung des Lahmen.

In diesem Sinne erwähnt auch William Robinson, dass Rembrandt in seinen Skizzen sich nicht nur mit Fragen der Komposition, Gestik und Ausdrucks beschäftigt habe, sondern auch bestrebt gewesen sei, den Themen angemessene Kostüme und Kulissen zu erfinden.¹⁰¹ Es ist daher nicht überraschend, dass die verschiedenen mehr oder weniger zentralen Personen in den einzelnen Skizzen unterschiedlich gekleidet sind und die Beobachterfiguren hier durch ihre orientalisiertes Kostüm hervorstechen.

Marieke de Winkel behandelt in „Fashion and Fancy“ die Rolle von Kleidung und Kostümen im Werke Rembrandts ebenfalls ausführlich. Hinsichtlich der Frage, worauf der Künstler seine Darstellungen basierte, bemerkt sie, dass Rembrandt oftmals nicht nach einem Vorbild gearbeitet habe, sondern die Darstellungen nach seiner eigenen Fantasie an die Ansprüche der jeweiligen Komposition angepasst habe.¹⁰² De Winkel verweist aber auch auf Fälle, in welchen Rembrandt eindeutig auf Druckgraphik zur Vorlage zurückgegriffen hat und nennt dabei ein Werk des deutschen Künstlers Hans Burgkmair oder das Kostümbuch von 1590 von Cesare Vecellio als erkennbare Einflussquellen.¹⁰³ In der Darstellung von Kostümen würde aber in besonderer Weise Rembrandts Kreativität zum Ausdruck kommen, da es hier zu sehr großen Variationen komme und er viel aus der Fantasie oder der Erinnerung arbeiten würde.¹⁰⁴ Diese Abänderungen und Modifikationen machen es natürlich umso schwieriger etwaige Vorlagen ausfindig zu machen.

¹⁰⁰ Royalton-Kitsch 1987, S. 593.

¹⁰¹ Robinson 1987, S. 245-246.

¹⁰² De Winkel 2006, S. 202-203.

¹⁰³ De Winkel 2006, S. 204.

¹⁰⁴ De Winkel 2006, S. 205.

6. Die Zeichnung von 1635

Um 1635 fertigte Rembrandt eine weitere Zeichnung mit Feder und Bister an (Abb. 32). Sie hat eine Größe von 121 x 172 mm und befindet sich im Hessischem Landesmuseum in Darmstadt.¹⁰⁵

6.1. Bildbeschreibung

Die Zeichnung besticht durch ihre Reduziertheit. Dargestellt sind lediglich drei Personen. Zwei stehende Personen in der linken Bildhälfte und eine am Boden sitzende auf der rechten.

Hinter dem Lahmen ist mit wenigen Strichen eine Mauer oder mauerähnliche Architektur angedeutet und neben ihm liegen zwei Krücken. Abgesehen davon ist das Blatt leer. Es findet sich keine Darstellung der Umgebung, keine Gebäude, keine weiteren Menschen.

Die linke der beiden stehenden Personen ist seitlich wiedergegeben. Sie hat sich leicht nach vorne in Richtung des am Boden sitzenden gebeugt. Die Arme sind zur Seite ausgebreitet, die Hände offen, die Finger gespreizt. Sie trägt ein einfaches langes Gewand, welches an der Hüfte gegürtet ist. Über diesem trägt sie einen Umhang, der über die Schultern geworfen am Körper und über die Arme herabhängt. Im Einklang mit der Körperhaltung ist auch der Kopf nach vorne gebeugt. Der Mann hat einen Vollbart und eine Halbglatze.

Rechts hinter ihm steht ein weiterer frontal dargestellter Mann, der sich nicht nach vorne gebeugt hat, sondern ganz aufrecht steht. Nur den Kopf hat er in Richtung des Lahmen gewendet. Auch er trägt ein langes Gewand und hat sich vollkommen in dieses eingehüllt. Mit der rechten Hand hält er es verschlossen. Der Mann ist rasiert und trägt ein Kopftuch.

Vor diesen beiden stehenden Personen sitzt eine weitere Person auf dem leicht ansteigenden Boden. Ihre Beine hat sie angewinkelt. Das rechte ist auffällig dünn wiedergegeben. Vor ihrem Oberkörper hat sie ihre Hände in bittender Haltung gefaltet. Die exakte Blickrichtung ist aufgrund der skizzenhaften Ausarbeitung nicht auszumachen. Sie trägt einen Bart und ein Kopftuch. Die genaue Form ihrer sonstigen Kleidung ist schwer erkennbar, scheint sich aber von den längeren Gewändern der stehenden Männer zu unterscheiden.

¹⁰⁵ Benesch 1954, S. 32.

Rechts neben ihr liegen zwei überkreuzte Krücken am Boden. Wie bereits erwähnt, ist dieser nicht eben, sondern ansteigend. Die Linien sind auch hier nur skizzenhaft, doch es könnte sein, dass sich unter den Krücken eine Stufe befindet.

Hinter der sitzenden Person sind die Ansätze einer Architektur angedeutet. Es lässt sich aber nicht ausmachen, um was es sich dabei genau handelt.

6.2. Die Personen

Die Darstellung ist ganz auf die Begegnung zwischen dem Lahmen und den Aposteln fokussiert. In der Zeichnung von 1632-33 hatten die Beobachterfiguren mitunter die Funktion die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Vorgang im Zentrum zu leiten. Nachdem nun dieses Ereignis alles ist, was dargestellt ist, benötigt es solche Beobachterfiguren nicht mehr. Es ist bereits alles darauf konzentriert.

Im Vergleich zu den bisherigen Darstellungen wird der Bettler nun ganz in bittender Haltung wiedergegeben. Die Hände sind noch nicht zu Petrus hin ausgestreckt, sondern vor dem Körper gefaltet. Die leicht schräge Haltung des Kopfes unterstützt diese bittende Haltung zusätzlich. Obgleich Rembrandt nicht viel anderes als die Personen dargestellt hat, sind doch auch die beiden Krücken des Bettlers klar wiedergegeben. Diese bildet Rembrandt in den anderen Darstellungen nicht immer gemeinsam mit dem Lahmen ab. Hier sind sie allerdings wichtig für das Verständnis des Geschehens, denn hätte er sie weggelassen, wäre weit weniger deutlich ersichtlich, dass es sich bei dem Bettler um eine lahme Person handelt. Nun, da sie neben ihm liegen und sich sonst kaum etwas anderes im Bild befindet, wird der Umstand, dass er ohne sie nicht gehen kann in besonderer Weise betont.

6.3. Der Ort

Rembrandt hat die Begebenheit so stark reduziert, dass es praktisch keine Hinweise auf den Ort des Geschehens zu finden gibt. Der angedeutete Pfeiler oder Mauerteil hinter dem Lahmen ist das einzige Architekturelement in der Zeichnung. Möglicherweise ist unter den Krücken außerdem auch noch eine Stufe auszumachen. Diese Elemente sind aber so allgemein, dass sie nichts über den spezifischen Ort aussagen. Klare Hinweise auf den Tempel bzw. eine Tempelpforte sind daher nicht gegeben. Von diesem eigentlichem Setting der Heilung weiß der Betrachter nur dann Bescheid, wenn dieses aufgrund der biblischen Erzählung bzw. anderer Darstellungen derselben bekannt ist.

6.4. Die Komposition

Wie die Zeichnung der Jahre 1632-33 ist auch diese grundsätzlich bildparallel aufgebaut, allerdings lässt sich eine stärkere Orientierung am Stich von 1629 ausmachen. Die Hauptgruppe ist in ähnlicher Konstellation, jedoch aus einer anderen Perspektive gesehen wiedergegeben. Petrus steht dem am Boden sitzenden Lahmen mit ausgebreiteten Armen gegenüber, während Johannes als Zeuge rechts neben ihm steht. Die Gruppe wird nun nicht mehr frontal bzw. der Lahme in Rückenansicht betrachtet, sondern in einer Seitenansicht. Selbst die Krücken des Lahmen sind ganz ähnlich wie im Stich angeordnet, die Position des Johannes hat sich nun aber etwas in Richtung des Bettlers hin gewendet, damit er nicht vollkommen hinter Petrus verschwindet.

Auffallend und bereits mehrmals erwähnt, ist vor allem der ausschnitthafte Charakter der Komposition, welche auf die handelnden Personen alleine beschränkt ist. Diese wurden vollständig aus dem größeren Kontext der Tempelpforte und des Tempelbereichs selbst herausgelöst.

Rachel Wischnitzer bezeichnet diese Zeichnung als eine Studie zu der 1659 entstandenen Radierung.¹⁰⁶ Nachdem aber zwischen der Zeichnung und der Radierung vierundzwanzig Jahre liegen, scheint es mir schwer vorstellbar, dass es sich hier um eine spezifische Vorstudie für das spätere Werk handelte. Eine strikt lineare Entwicklung in Rembrandts Darstellungen dieses Ereignisses zu sehen, ist wohl zu vereinfachend. Viel wahrscheinlicher ist, dass Rembrandt sich im Verlauf seines Lebens mehrmals mit der Heilung des Lahmen auseinandergesetzt hat und zu verschiedenen Lösungen gekommen ist. Dass es dabei mitunter zur Übernahme von Motiven, Elemente oder Darstellungsweisen kommt, ist nicht überraschend, sondern zu erwarten. Natürlich ist auch ein Vergleich der Arbeiten und eine Suche nach Entwicklungen gewinnbringend, dennoch ist dies ein großer Unterschied zur Annahme, dass die Zeichnungen aufeinander aufbauen, bis Rembrandt in der letzten Radierung die vermeintlich beste Lösung gefunden habe. Im Falle von Rachel Wischnitzer wird erkennbar, dass diese Grundannahme sich auf die Interpretation der Darstellungen auswirkt, da die unterschiedlichen Lösungen nicht nebeneinander stehen gelassen werden können, sondern immer in eine sich entwickelnde Abfolge

¹⁰⁶ Wischnitzer 1957, S. 117.

gebracht werden müssen. In manchen Fällen ist dies aber schwer möglich, da zu große Unterschiede vorhanden sind. In ihrem Artikel macht sich dies insofern bemerkbar, als dass nicht auf alle Arbeiten Rembrandts eingegangen wird.

Unabhängig davon muss auch der Umstand, dass Rembrandt das Ereignis so reduziert darstellt, nicht bedeuten, dass es sich hier lediglich um eine Studie handelt. Vielmehr ist diese Reduktion in der Darstellung etwas, was bei Rembrandt wiederholt vorkommt. Christian Tümpel fasste diese Vorgehensweise unter dem Begriff „Herauslösung“ zusammen und schreibt dazu:

Um den psychologischen Gehalt einer Szene gegenüber den traditionellen Darstellungen zu intensivieren oder das Besondere, das das Verhältnis zweier Personen zueinander bestimmt, gesteigert zum Ausdruck zu bringen, löste Rembrandt manchmal Figurengruppen und Einzelfiguren aus ihrem szenischen Zusammenhang oder beschränkte die Zahl der Personen auf die Hauptfiguren.¹⁰⁷

In ähnlicher Weise beobachtet auch Otto Pächt, dass Rembrandt die Menschen durch die vermehrte Beschäftigung mit ihren psychischen Reaktionen immer mehr aus dem szenischen Zusammenhang isoliere.¹⁰⁸ Diese Darstellungsweisen sind keine Erfindung Rembrandts, sondern gründen auf Entwicklungen die bereits in mittelalterlichen Andachtsbildern und in Historien des 16. und 17. Jahrhunderts beobachtbar sind.¹⁰⁹ Diese Herangehensweisen kommen nun auch in der Zeichnung zum Tragen. In Folge dessen ist der szenische Zusammenhang vollkommen verschwunden und die Darstellung alleine auf die Begegnung der Protagonisten reduziert und fokussiert.

6.5. Susanna und die Alten von Pieter Lastman

Auch für diese reduzierte Darstellung lassen sich mögliche Vorbilder ausmachen. Zunächst sei hier auf ein weiteres Gemälde Pieter Lastmans verwiesen, welches Susanna und die Alten (Abb. 33) zeigt¹¹⁰. Wie beim Gemälde „Paulus und Barnabas in Lystra“ zeugt auch in diesem Fall eine Studie Rembrandts von dessen Interesse an dem Werk seines Lehrers (Abb. 34).¹¹¹ Obgleich die Thematik der Darstellungen verschieden ist, gibt es Ähnlichkeiten in der Wiedergabe der Alten und der Apostel.

¹⁰⁷ Tümpel 1969, S. 160-161.

¹⁰⁸ Pächt 1991, S. 157.

¹⁰⁹ Tümpel 1969, S. 162.

¹¹⁰ Vgl. Sitt 2006, S. 78-79; vgl. Tümpel/Schatborn 1999, S. 70.

¹¹¹ Sitt 2006, S. 87.

Sieht man vom Umstand ab, dass die Männer spiegelverkehrt wiedergegeben sind, so erkennt man in beiden Fällen einen älteren, seitlich wiedergegebenen Herrn, der sich nach vorn gebeugt hat, die Hände zur Seite streckt und mit weitem Gewand bekleidet ist. Äußerlichkeiten wie Kleidungsstil ausgenommen, unterscheidet sich dieser Alte nur in seiner Fußhaltung und dem stärker erhobenen Kopf von Petrus. Auch der zweite Alte und Johannes weisen in der geneigten Kopfhaltung und der grundsätzlichen Positionierung Übereinstimmungen auf, obgleich Rembrandt die Apostel näher zueinander gerückt hat und Johannes weniger aktiv am Geschehen beteiligt ist.

6.6. Die Auferweckung des Lazarus von Jan Pynas

Ähnlichkeiten finden sich auch zum Gemälde der Auferweckung des Lazarus von Jan Pynas aus dem Jahre 1605 (Abb. 35). Auch wenn die Angabe Arnold Houbrakens, dass Rembrandt nicht nur bei Lastman, sondern auch bei Pynas in der Lehre gewesen sei, mit Vorsicht zu genießen ist, scheint dessen grundsätzlicher Einfluss auf Rembrandt doch deutlich gewesen zu sein.¹¹² Dies wird nicht zuletzt dadurch erkennbar, dass im Konkursinventar Rembrandts zwei Gemälde von Pynas erwähnt werden.¹¹³ Nun befindet sich auch im Vordergrund der Auferweckung des Lazarus eine Person, die in ihrer Haltung große Ähnlichkeiten zum Alten im Gemälde Lastmans und der Figur des Petrus in der Zeichnung Rembrandts aufweist.¹¹⁴ Der durch die Auferweckung sichtlich erschrockene Mann wird aus dem gleichen Blickwinkel betrachtet, hält die Hände ebenfalls zur Seite und hat auch seinen Kopf in selber Weise gebeugt. Auch die Neigung nach vorne ist ähnlich, aufgrund der Fußstellung allerdings etwas stärker ausgeprägt. In der Haltung des Kopfes sind die Ähnlichkeiten zu Rembrandt hier sogar noch größer als bei Lastman, da die Blickrichtung eher jener des Petrus entspricht.

6.7. Die überkreuzten Krücken

Bereits bei der Betrachtung der frühen Radierung Rembrandts wurde auf das Motiv der überkreuzten Krücken verwiesen, welches wohl auf ein Detail in Lastmans Gemälde „Paulus und Barnabas in Lystra“ zurückgeht. Die Übernahme dieses Motives sticht nun besonders hervor, da die Darstellung so reduziert ist und den

¹¹² Holmes 1907, S. 102; Bauch 1960, S. 121-122.

¹¹³ Bauch 1960, S. 122.

¹¹⁴ Tümpel/Schatborn 1999, S. 28.

einzelnen Elementen daher umso mehr Signifikanz zukommt. Durch die Platzierung in der rechten Bildhälfte nehmen sie außerdem eine wesentliche Rolle innerhalb der Komposition ein.

Es wurde bereits oben angedeutet, dass Rembrandt in dem Motiv der hölzernen, überkreuzten Krücken einen Verweis auf das Kreuz und somit der Passion Christi gesehen haben könnte. Sollte den Krücken eine solche Kreuzsymbolik zugrunde liegen, wäre die Übernahme ein Indiz dafür, welche Wichtigkeit Rembrandt dieser theologische Komponente der Geschichte beimaß. Dies wäre auch dahingehend interessant, als dass es bedeuten würde, dass hier nicht alles auf die menschliche Begegnung der Protagonisten reduziert wurde, sondern die theologische Komponente wesentliches Element der Darstellung geblieben ist.

7. Die Zeichnung der 1640er Jahre

Eine weitere Darstellung, welche die Heilung des Lahmen zum Inhalt hat, stammt aus der ersten Hälfte der 1640er Jahre (Abb. 36). Sie ist in Feder und Bister ausgeführt, hat die Maße von 127 x 132 mm und befindet sich gegenwärtig in der Albertina.¹¹⁵

Bereits Wilhelm Valentiner verwies darauf, dass die Oberkörper der Apostel auf ein separates Stück Papier gezeichnet wurden, welches dann in die Zeichnung eingefügt wurde. Die Unterschiede lägen hier allerdings weniger in der Haltung der Apostel als vielmehr in der Strichführung, denn jene der übrigen Figuren weisen auf eine frühere Zeit. Valentiner mutmaßt, dass Rembrandt die Komposition in Verbindung mit der Zeichnung der Fünfziger-Jahre und der Radierung von 1659 verändert haben könnte.¹¹⁶

Laut Benesch handelt es sich hier allerdings nicht um eine vollständig von Rembrandt ausgeführte Zeichnung. Dieser habe vielmehr nur das Werk eines Schülers korrigiert. Rembrandts eigener Hand entstamme nur die linke obere Hälfte der Darstellung, also vor allem die Köpfe, Schultern und Arme der Apostel.¹¹⁷ Auch Walter Koschatzky schließt sich diesem Urteil an, bemerkt außerdem, dass auch das ergänzte Blatt nicht allein der Hand Rembrandts entstammen sei, sondern eine Mischung aus Schülerarbeit und Korrekturen des Meisters darstelle.¹¹⁸

7.1. Die Problematik der Schülerzeichnungen

Da Rembrandt eine große Anzahl von Schülern hatte, die zum Teil auch namentlich bekannt sind, und der Zeichenunterricht wesentlicher Aspekt der Ausbildung war, kommt es in der Zuschreibung einzelner Arbeiten immer wieder zu Verwechslungen und Unklarheiten.¹¹⁹ William Robinson verweist darauf, dass Rembrandt nicht nur selbst demonstrierte, wie Themen umzusetzen sind, sondern seine Schüler auch anregte, Variationen seiner eigenen Lösungen zu schaffen und dass dies eine mögliche Erklärung dafür sei, warum zu einzelnen Themen so viele Arbeiten von Rembrandt und auch seinen Schülern existieren.¹²⁰ Nachdem die Heilung des Lahmen

¹¹⁵ Benesch 1955b, S. 223.

¹¹⁶ Valentiner 1934, S. 395.

¹¹⁷ Benesch 1955b, S. 223.

¹¹⁸ Koschatzky 1969, Nr. 62.

¹¹⁹ Bevers 2006, S. 188.

¹²⁰ Robinson 1987, S. 249.

ein solches Thema ist, kommt diese Problematik hier besonders zu tragen. In manchen Fällen ergänzte bzw. verbesserte Rembrandt die Zeichnungen seiner Schüler direkt, so dass man beim Endprodukt weder von einer reinen Schülerzeichnung, noch einem eigenständigen Werk Rembrandts sprechen kann.¹²¹

Ogleich selbst in diesen Fällen bis zu einem gewissen Grad erkennbar wird, was der Meister für wichtig erachtete und worauf er in der Umsetzung besonderen Wert legte, besteht doch ein Unterschied zu jenen Werken, die allein Rembrandts Hand entstammen. Der Betrachtung dieser korrigierten Arbeiten wird daher etwas weniger Raum gegeben.

7.2. Bildbeschreibung

Das Zentrum der Darstellung bilden zwei stehende und eine kniende Person. Die linke, stehende Figur ist frontal dargestellt. Sie hat ihre Arme zu Seite ausgebreitet und die Hände geöffnet. Da die Person eine ganz leichte Neigung aufweist, sind die Hände horizontal nicht auf der exakt gleichen Höhe, so dass ihre linke Hand sich etwas weiter unten befindet. Die Symmetrie wird auch dadurch aufgelöst, dass sie den Kopf nicht direkt nach vorne in Richtung des Betrachters ausgerichtet hat. Stattdessen hat sie ihn nach links unten gewendet, in Richtung des vor ihr knienden Bettlers. Die genauen Gesichtszüge sind aufgrund der skizzenhaften Ausführung der Zeichnung nicht erkennbar. Lediglich die Schatten sind angedeutet. Sie scheint einen Bart und möglicherweise eine Halbglatze zu haben.

Bekleidet ist sie mit einem langen Gewand mit Kapuze, das sehr stark an eine Mönchskutte erinnert. Um die Hüfte trägt sie einen Gürtel, der diesen Eindruck zusätzlich verstärkt. Über diese Kutte trägt sie einen Umhang am Rücken, welcher hinter ihrer rechten und vor ihrer linken Schulter herabhängt. Da er über die linken Schulter geworfen ist, überdeckt er auch den Oberarm des linken Armes.

Vom Betrachter aus gesehen rechts neben ihr steht eine weitere Person. Da sie sich räumlich sowohl hinter der stehenden als auch hinter der knienden Figur befindet, ist sie stark verdeckt. Der am Boden Kniende überdeckt ihren Unterkörper und der ausgestreckte linke Arm der stehenden Figur neben ihr ihren Oberkörper. Die genaue Haltung lässt sich daher nicht erkennen, ihre Arme sind jedenfalls nicht zur Seite ausgestreckt. Auch über die Bekleidung lässt sich nicht viel sagen, da das Wenige erkennbare, nur andeutungsweise wiedergegeben ist. Es scheint ebenfalls ein

¹²¹ Robinson 1987, S. 252.

längeres, weites Gewand zu sein. Einzig ihr Kopf ist gut erkennbar. Die Gesichtszüge sind sogar detaillierter wiedergegeben als jene der anderen stehenden Person. Sie scheint etwas jünger zu sein, denn sie trägt keinen Bart und hat schulterlange Haare anstelle einer Halbglatze.

Vor diesen beiden stehenden Männern kniet eine weitere von Rembrandt nur grob ausgearbeitete Person am Boden. Diese hat sich mit ausgestreckten Händen leicht nach vor in Richtung der Person mit den ausgebreiteten Händen gelehnt. Ihre rechte Hand hat sie in bittender Geste mit der Handfläche nach oben geöffnet. Die genaue Haltung ihrer linken Hand ist undeutlich. Den mit einer Mütze bekleideten Kopf scheint sie leicht zu Seite geneigt zu haben. Über das restliche Gewand lässt sich nichts genaues sagen, da es nur skizzenhaft wiedergegeben ist. Um die Hüfte trägt sie eine Tasche, welche auf ihren Oberschenkeln liegt.

Hinter und neben der Personengruppe in der Mitte der Darstellung sind architektonische Elemente erkennbar, die mit nur wenigen Strichen ausgeführt wurden. Vom Betrachter aus rechts der Gruppe befindet sich ein Durchgang oder eine Öffnung zwischen zwei Säulen. Die Öffnung selbst ist für den Betrachter kaum sichtbar, da sie seitlich dargestellt ist, erkennbar wird sie vor allem durch zwei Personen, die in der Öffnung stehen und durch diese hinaus auf die davor stattfindende Szene blicken. Die vordere der beiden Personen trägt ein langes Gewand und eine Mütze auf dem Kopf. Außerdem hat sie einen vollen Bart. Mit ihrer rechten Hand hält sie sich an der Säule zu ihrer Rechten fest.

Hinter ihr befindet sich eine weitere Person, die ebenfalls in der Öffnung steht und deren Kopfbedeckung und Gesichtszüge sie als ältere Dame ausweisen.

Hinter den drei Hauptpersonen befindet sich ein überwölbter Gang. Der Boden darunter ist nicht eben, sondern weist Höhenunterschiede auf, was an den beiden sich darauf befindenden Personen deutlich wird. Da sie sich auf unterschiedlichem Niveau befinden, sind bei der hinteren die Füße und bei der vorderen der gesamte Unterkörper verdeckt. Beide sind nur skizzenhaft dargestellt. Die hintere Person trägt ein weites umhängendes Gewand. Die Details sind hier so gering, dass ihr Kopf mit nur einer Umrisslinie wiedergegeben wurde. Die nähere Person ist zwar etwas genauer und mit erkennbaren Gesichtszügen dargestellt, da ihr gesamter Unterkörper

verdeckt ist, lässt sich aber auch über sie nur wenig sagen. Es scheint, als wäre ihr Kopf durch ein Gewand bedeckt.

7.3. Vergleich mit anderen Arbeiten Rembrandts

Die größten Ähnlichkeiten im Vergleich zu den anderen Darstellungen Rembrandts bestehen sicherlich zum ersten Stich des Jahres 1629 (Abb. 1). Dazu gehören die Besucher, die im Hintergrund links neben Petrus auszumachen sind, die Bogenformen über dem Apostel, oder auch die Kleidung des Apostels mit klar erkennbarem gegürtetem Untergewand. Auffälligster Unterschied sind die beiden Beobachterfiguren zur Rechten, die in dem Stich gar nicht zu finden sind und die Anordnung der Apostel innerhalb der Komposition, denn die spätere Arbeit ist wesentlich offener gestaltet als das Frühwerk. Die Apostel kauern nicht mehr über dem Lahmen, sondern begegnen diesem frontaler und zentraler innerhalb der Darstellung. Diese Offenheit wird auch in den ganz ausgebreiteten und von vorne gesehenen Armen des Petrus sowie dem nun ausreichend beleuchteten und aufrecht stehenden Johannes deutlich.

8. Die Zeichnung von 1648-1649

In den Jahren 1648-49 entstand eine weitere Zeichnung zur Heilung des Lahmen (Abb. 37). Sie misst 205 x 162 mm und befindet sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York. Bei dieser Arbeit stellt sich im noch größerem Maße als zuvor die Frage, wie weit Rembrandt in ihrer Entstehung involviert war.

Otto Benesch schreibt sie 1955 noch Rembrandt zu,¹²² doch 1985 wurde diese Zuschreibung von Peter Schatborn angezweifelt. Aufbauend auf das Urteil Schatborns wird diese Zeichnung auch in dem 1995 vom Metropolitan Museum of Art herausgegebenen „Rembrandt / Not Rembrandt“ der Rembrandt-Schule und nicht Rembrandt selbst zugeschrieben.¹²³ Carolyn Logan begründet diese Attribution zunächst mit den Unterschieden in der Linienführung im Vergleich zu anderen Werken, die sicher der Hand Rembrandts entstammen. Die Linien seien weniger deskriptiv und nicht so sicher gesetzt, wie in anderen Zeichnungen. Des Weiteren sei die Interpretation des Textes einfallslos, denn es gäbe keinen Hinweis darauf, ob der Lahme aufstehen können werde. Außerdem scheint es sich beim Setting um einen schlichten Eingang zu einem Steingebäude und kein prunkvolles Tempeltor zu handeln.¹²⁴

Die von Carolyn Logan vorgebrachten Argumente, die sich auf den Inhalt der Darstellung beziehen, dass es keinen Hinweis auf die Heilung oder ein prunkvolles Tempeltor gäbe, sind interessant, da sie in gleicher Weise auch auf die anderen Auseinandersetzungen Rembrandts mit dem Thema angewandt werden könnten.

Im Stich von 1629 (Abb. 1) findet sich kein Hinweis auf den Erfolg der Heilung. Der Bettler hat seine Hand in Erwartung einer Gabe ausgestreckt, während Petrus seine Arme über ihn ausgebreitet hat. Seine Hand hat er noch nicht einmal erfasst. Von einem prunkvollen Tempeltor fehlt hier jede Spur. Dass die Szene an einer Pforte spielt, ist noch viel weniger deutlich, als in der Zeichnung von 1648-1649.

In der Zeichnung von 1632-33 (Abb. 27) ist der Durchgang klar zu erkennen, doch auch hier hält sich der Prunk in Grenzen. Auf die Heilung des Lahmen wird hier nicht verwiesen. 1635 fehlt die Pforte überhaupt (Abb. 32), die Begegnung steht im Vordergrund, doch deren Ausgang wird auch hier nicht thematisiert. Dieses Schema

¹²² Benesch 1955, S. 172.

¹²³ Liedtke/u.a. 1995, S. 188-189.

¹²⁴ Liedtke/u.a. 1995, S. 188.

zieht sich auch in den beiden Schülerzeichnungen mit Korrekturen von Rembrandt fort.

8.1. Bildbeschreibung

Dargestellt ist eine Gruppe von Menschen, die sich teilweise in einem Durchgang, teilweise vor demselben befindet. Neben dem Durchgang kniet ein junger Mann am Boden, der seine Hand einer der Personen aus der Gruppe entgegengestreckt hat, welche diese ergreift.

Vom Betrachter aus gesehen ganz rechts der Gruppe steht ein in Seitenansicht wiedergegebener junger Mann. Er ist mit einem langen, weiten Gewand gekleidet. An den Füßen sind keine Schuhe erkennbar. Seinen linken Arm hat er abgewinkelt und seine Hand befindet sich vor seinem Bauch. Unter Umständen hat er sie dort mit der rechten Hand verschränkt, dies ist jedoch nicht deutlich erkennbar. Er hat schulterlanges Haar und trägt keinen Bart, was ihn als jungen Mann erscheinen lässt. Den Blick hat er auf den knienden jungen Mann gerichtet.

Neben ihm steht ein weiterer, vollbärtiger Mann mit Halbglatze. Aufgrund der Komposition wird deutlich, dass dieser die wichtigste Person der Gruppe ist. Dieser Effekt wird erreicht, indem die Personen neben ihm durch eine kleine Lücke von ihm getrennt sind und alle Köpfe auf ihn ausgerichtet sind. Mit seinem rechten Fuß steht er auf einer erhöhten Stufe. Diese dient als eine Art Durchgangsschwelle. Alle anderen Personen der Gruppe befinden sich auf dieser, ausgenommen des jungen Mannes, der zu seiner Linken steht. Weil er mit seinen rechten Fuß auf der Schwelle und seinen linken Fuß vor der Schwelle steht, hat er das rechte Bein leicht angewinkelt, um gerade zu stehen. Wie der junge Mann neben ihm, so ist auch sein Schuhwerk nicht erkennbar und er scheint daher ebenfalls bloßfüßig zu sein. Er trägt ein weites Gewand, welches er um die Hüfte gegürtet hat. Seinen linken Arm hat er angewinkelt und die Hand im Redegestus vor seinen Oberkörper angehoben. Den rechten Arm hat er nach vorne gestreckt und mit dieser Hand hält er diejenige, des am Boden knienden Mannes.

Auf der Stufe neben ihm und im Durchgang, der die Form eines Spitzbogens aufweist, stehen drei weitere Personen. In ihm steht ein älterer, vollbärtiger Herr, der eine Mütze auf dem Kopf trägt. Im Gegensatz zu all den anderen Personen ist er dunkel gekleidet. Er wird teilweise von der Architektur, teilweise von dem knienden jungen Mann verdeckt.

Zwischen ihm und dem Mann, der mit einem Fuß auf der Schwelle steht, befinden sich zwei weitere Personen, die hintereinander stehen. Aus diesem Grund ist von der hinteren lediglich der Kopf erkennbar. Dieser blickt über die Schulter des Vordermannes auf die sich davor abspielende Szene. Beide Personen haben ihre Häupter bedeckt. Die vordere der beiden hat den Kopf leicht nach vorne gesenkt und zur Seite gewandt und blickt so auf den Mann zu ihrer Linken. Die genaue Beschaffenheit der Kleidung ist schwer auszumachen, da sie nur mit wenigen Strichen ausgeführt ist und von dem ausgestreckten Arm des Lahmen teilweise überdeckt wird. Es scheint sich aber um ein längeres, weites Gewand zu handeln.

Neben der Öffnung und Stufe des Durchgangs kniet ein junger Mann. Mit leicht geöffnetem Mund blickt er in Richtung des Mannes, dem er seinen linken Arm entgegenhält und der seine Hand ergriffen hat. Sein rechter Arm hängt in entspannter Haltung an der Seite des Körpers herab. Bekleidet ist er mit einer Hose und einem kurzärmeligen Oberteil, über das er zusätzlich eine Weste trägt. Außerdem trägt er eine Mütze auf dem Kopf. Seine Haare sind kurz und er trägt keinen Bart, was ihm ein junges Gesamtbild gibt. Zu seiner Rechten befinden sich zwei Krücken, die gegen die Wand hinter ihm lehnen und eine Art Behälter.

8.2. Vergleich mit anderen Arbeiten Rembrandts

Wie bereits zuvor erwähnt, lässt sich der Einwand Logans, dass es sich aufgrund der einfallslosen Umsetzung und dem zu einfachen Setting nicht um ein Werk Rembrandts handeln könne, nur bedingt halten, da diese Kritikpunkte auch auf andere Zeichnungen, deren Zuschreibung nicht umstritten ist, zutreffen würden.

Eine genauere Betrachtung zeigt, in welchem Verhältnis diese Zeichnung zu den anderen Werken steht.

Wenngleich der mangelnde Prunk des Settings keine Ausnahme darstellt, ist es doch so, dass die Pforte in keiner anderen Darstellung als Mauerdurchgang mit Spitzbogen wiedergegeben wurde. Auch die Gruppendynamik der Apostel und des Lahmen bzw. die Rolle der Beobachterfiguren ist außergewöhnlich. Üblicherweise stellt Rembrandt die Hauptgruppe kompakter dar, so dass sich Petrus und Johannes überlagern. Hier bildet aber auch die Zeichnung von 1623-33 eine Ausnahme, da Johannes dort ebenfalls etwas Abseits steht. Im später entstandenen Stich von 1659 stehen die Apostel nebeneinander und nicht hintereinander, bilden aber dennoch eine einheitliche Gruppe.

Des Weiteren fällt auf, dass die Beobachterfiguren in den anderen Darstellungen weniger nah am Geschehen beteiligt sind. Sie sind zwar mitunter zugegen, jedoch immer in gewissem Abstand zur Begegnung des Lahmen mit den Aposteln. Durch ihre Positionierung im Durchgang sind sie nicht nur zueinander gedrängt, sondern auch im Verhältnis zu dem vor ihnen stattfindenden Wunder. Diesem sind sie sogar näher als der Apostel Johannes.

Der deutlichste Unterschied zu den anderen Zeichnungen und Radierungen liegt jedoch darin, dass Petrus die Hand des Lahmen ergriffen hat, was in keiner anderen Darstellung des Themas der Fall ist. Diese Art der Darstellung ist in älteren Stichen üblich,¹²⁵ wird von Rembrandt allerdings nie übernommen.

Die spezifische Wiedergabe des Petrus weist große Gemeinsamkeiten zu der 1637 entstandenen Radierung Rembrandts, welche Abrahams Austreibung von Hagar und Ismael zum Inhalt hat, auf (Abb. 38).¹²⁶ Dies zeigt sich in der ähnlichen Perspektive, mit der frontalen Sicht auf Abraham, der zwar über seine Schulter in die andere Richtung blickt, aber in gleichartiger Haltung mit einem Fuß auf der Stufe steht. Auch die Wand mit Öffnung, die in der Abraham-Darstellung zwar stärker an den Rand gerückt ist, wird aus einem ähnlichen Blickwinkel wiedergegeben.

Zuletzt sei noch auf ein weiteres Detail verwiesen, dass sich in einer vorigen Zeichnung wiederfindet: Die überkreuzten Krücken des Lahmen.¹²⁷ Bereits in seinem ersten Stich zu diesem Thema sind diese in ähnlicher Form deutlich erkennbar vor dem am Boden sitzenden Bettler zu sehen. Es ist außerdem eines der wenigen Elemente, die Rembrandt in der äußerst reduzierten Darstellung von 1635 wiedergab.

In mehreren Stichen von Maarten van Heemskerck finden sich Motive, die große Ähnlichkeiten zu der Zeichnung aufweisen.

8.3. Petrus heilt den Lahmen von Maarten van Heemskerck

In dem Stich aus dem Jahre 1558, welcher ebenfalls das Apostelwunder zeigt (Abb. 3), gilt es zunächst die Handhaltung des Petrus zu beachten. Wie in der Zeichnung ergreift er die Hand des Lahmen mit seiner Linken, während er die Rechte in einem Redegestus erhoben hat. Obwohl Petrus dem Lahmen im Stich nicht so direkt

¹²⁵ Vgl. S. 15-16.

¹²⁶ Liedtke/u.a. 1995, S. 188.

¹²⁷ Vgl. S. 23-25.

gegenübersteht wie in der Zeichnung und auch der Lahme eine andere Haltung aufweist, ist die grundsätzliche Haltung der Hände sehr ähnlich. Auch die Stellung der Füße des Petrus lassen sich vergleichen. In beiden Fällen ist Petrus im Begriff einen Schritt auf eine Stufe zu tätigen. Den Ballen des einen bloßen Fußes hat er bereits auf die Stufe gesetzt, während das Hauptgewicht auf dem anderen Bein lagert. Die Ausrichtung der Füße im Bezug auf den Betrachter ist in beiden Darstellungen so, dass jener auf der Stufe seitlich und der andere frontal dargestellt ist. Einziger Unterschied ist der Umstand, dass sie spiegelverkehrt sind.

8.4. Der Tod der Saphira von Maarten van Heemskerck

Auch in weiteren Radierungen, die Philipp Galle nach Maarten van Heemskerck zu anderen Themen angefertigt hat, lassen sich Parallelen ausfindig machen. In einer Serie zu den Taten der Apostel gibt es auch eine Darstellung des Todes der Saphira, welche um das Jahr 1575 entstanden ist (Abb. 39).¹²⁸ Interessant ist hier die Art und Weise, in der die beiden Apostel Petrus und Johannes wiedergegeben wurden. Die Anordnung der beiden ähnelt jener der Zeichnung. Natürlich gibt es Abweichungen in der Haltung des Petrus, denn er hat seine linke Hand nicht erhoben, betritt keine Stufe und ergreift auch keinen Lahmen mit seiner rechten Hand, obgleich er diese schon in ähnlicher Weise ausgestreckt hat. Die Überschneidungen konzentrieren sich vor allem auf die grundsätzliche Anordnung der beiden in Bezug auf einander und im Besonderen der Haltung des Johannes. Petrus steht mit ausgestreckter rechten Hand vor Johannes, der seitlich wiedergegeben, als ruhiger Zeuge daneben steht.

8.5. Darstellungen des Propheten Elia von Maarten van Heemskerck

Diese grundsätzliche Haltung mit Redegestus, welche Petrus in der Heilung einnimmt, findet sich wiederholt bei Heemskerck. Neben den bereits erwähnten Beispielen lässt sie sich mit besonderer Häufigkeit bei Stichen, welche die Taten des Propheten Elias zeigen, ausfindig machen.

In der Serie aus dem Jahre 1567, welche die Geschichte Elias und der Baalspriester zum Inhalt hat, ist dies gleich drei Mal der Fall.

In der Darstellung von Ahabs Konfrontation durch Elia (Abb. 40) hält der Prophet die Arme und Hände in ähnlicher Art wie der Apostel, doch die größten

¹²⁸ Luijten 1994, S. 98.

Gemeinsamkeiten liegen hier in der Haltung des Unterkörpers und der Füße, da Elia ebenfalls einen Fuß auf eine Stufe gestellt hat.¹²⁹

In dem Stich zur Gefangennahme der Baalspriester (Abb. 41) steht der Prophet zwar mit beiden Füßen auf einer Ebene und hat sich seinen Kopf zu dem König hinter sich gewandt, doch die Haltung seiner Hände ist jener des Apostel Petrus nun wesentlich ähnlicher als im zuvor genannten Stich.¹³⁰

Neben diesen beiden Beispielen sei auch noch auf einen weiteren Stich der Serie verwiesen, welche zeigt, wie die Baals-Priester ihren Gott anrufen¹³¹ sowie einem Stich aus der Serie zur Geschichte von Ahab, Isebel und Naboth, in welchem Ahab seine Kleider aufgrund des Fluchs Elias zerreißt.¹³² Hier lassen sich ähnliche Parallelen finden.

8.6. Die Heimsuchung der Maria von Albrecht Dürer

Die Federzeichnung erinnert außerdem an die in den Jahren 1503/1504 angefertigte Darstellung der Heimsuchung der Maria (Abb. 42) aus Albrecht Dürers Bildfolge des Marienlebens¹³³.

Zunächst sei hier die diagonal in den Raum verlaufende Mauer mit Toröffnung und Schwelle verwiesen, welche in beiden Darstellungen zu finden ist, die Dürer allerdings in einem viel spitzeren Winkel angeordnet hat, so dass der Blick auf die Gebirgslandschaft im Hintergrund frei bleibt.

Des Weiteren steht in beiden Fällen ein älterer, bärtiger Herr in der Toröffnung. Während Zacharias seinen Hut zum Gruße abgenommen hat, trägt der Zeuge der Heilung diesen noch auf seinem Kopf.

Die Übereinstimmung in der grundsätzliche Anordnung der Szene ist ebenfalls auffällig. Beide Darstellungen zeigen eine Begegnung zweier Personen, die unmittelbar vor einem Eingang und in Anwesenheit weiterer Beobachterfiguren stattfindet.

¹²⁹ Luijten 1993, S. 114.

¹³⁰ Luijten 1993, S. 114.

¹³¹ Luijten 1993, S. 114.

¹³² Luijten 1993, S. 118.

¹³³ Scherbaum 2004, S. 149-151. Interessant sind hier auch die Übereinstimmung mit der auf Dürer basierenden Darstellung von Jaques Callot (Schröder 1971, S. 1353).

8.7. Die Rolle der Schwelle

Eine Besonderheit dieser Darstellung ist die enge Verknüpfung zwischen der Heilung des Bettlers und dem Durchgang zum Tempel. Diese „schöne Pforte“ ist der Ort der Begegnung, denn hier kommt es zum Zusammentreffen zwischen den Beobachtern, die von Innen kommend auf das Geschehen blicken und den Aposteln, die gerade im Begriff sind durch das Tor zu gehen, um den Raum dahinter zu betreten. Petrus wiederum hat bereits die Hand des Lahmen ergriffen, der neben dem Tor kniet. Die Haltung des Apostels, der seinen rechten Fuß bereits auf der Stufe abgestellt hat, unterstreicht den Umstand, dass es sich hier um eine Übergangssituation handelt. Möglicherweise liegt der prominenten Rolle der Schwelle und des Tores im Bild eine komplexere Bedeutung zugrunde, welche im Folgenden kurz erörtert werden soll.

In ihren Ausführungen zur Schwelle im Mittelalter beschreibt Tina Bawden deren grundsätzliche Funktion folgendermaßen: „Von architektonischen Gegebenheiten abgeleitet, vermitteln Tür, Tor und Fenster auch im Bild zwischen einem Innen und einem Außen bzw. zwischen zwei Räumen oder Zuständen.“¹³⁴

Im speziellen Hinblick auf die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts schreibt Sydney Cole in ganz ähnlicher Weise, dass der Türdurchgang hier einen Übergangsraum markiere, der zwischen zwei sich entgegengesetzten Erlebnisbereichen stehe. Als Architekturelement separiere er oftmals zwischen den sozialen Welten der Klassen oder Geschlechter.¹³⁵ Zahlreiche Künstler thematisierten in ihren Darstellungen diese Schwellensituationen bzw. die Rolle, welche der Durchgang zwischen den Räumen spielt.¹³⁶ Cole selbst geht unter anderem ausführlicher auf Gemälde von Jacob Ochtervelt¹³⁷, Nicolaes Maes¹³⁸ und Samuel van Hoogstraten¹³⁹ ein.

Auch innerhalb des Oeuvres Rembrandts lassen sich zahlreiche Werke finden, in welchen eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik beobachtbar ist. Beispiele hierfür wären, die Radierung „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes“ aus dem Jahre 1636 (Abb. 43), die Radierung „Abraham verstößt Hagar und Ismael“ aus dem Jahre

¹³⁴ Bawden 2014, S. 38.

¹³⁵ Cole 2006, S. 20.

¹³⁶ Vgl. z.B. Yalçın 2004.

¹³⁷ Cole 2006, S. 20.

¹³⁸ Cole 2006, S. 21.

¹³⁹ Cole 2006, S. 24.

1637 (Abb. 38) oder auch die Porträts des Jan Six, deren Bedeutung David Smith diesbezüglich genauer untersuchte.¹⁴⁰

Im Rahmen seiner Ausführungen zu Rembrandts Porträts von Jan Six kommt Smith unter Anderem zu dem Schluss, dass der Künstler einen starken Kontrast zwischen dem inneren Privatraum des Gentlemans Jan Six und dem äußeren Raum der Straße, welche von dem armseligen Leben der Bettler geprägt sei, gesehen habe.¹⁴¹

Ein ähnlicher Gegensatz lässt sich sicherlich in der Darstellung der „Rückkehr des Verlorenen Sohnes“ ausmachen. Ausgehend von einem Stich Maarten van Heemskercks gibt Rembrandt die Begegnung zwischen Vater und Sohn auf den Stufen des Hauses wieder.¹⁴² Dass er diese Vereinigung dort stattfinden lässt, ist umso bedeutsamer, wenn man bedenkt, dass die Darstellung hier vom Bibeltext abweicht, denn dort läuft der Vater dem Sohn entgegen und trifft somit sicher nicht auf den Stufen des Hauses mit ihm zusammen. Das Treffen auf den Stufen verdeutlicht so allerdings noch stärker, dass es hier zu einer Begegnung auf der Schwelle kommt, jener zwischen der Welt des Vaters, und der Welt des Sohnes.

In der ebenfalls bereits erwähnten Radierung von „Abrahams Vertreibung der Hagar“ vollzieht der Prozess sich in umgekehrter Weise. Hier befindet sich Abraham auf der Schwelle zu seinem Heim, doch im Gegensatz zum Vater beim verlorenen Sohn empfängt Abraham niemanden, sondern sendet Hagar und deren Sohn Ismael aus dem Haus hinweg. Im Innenraum sind sowohl Isaak als auch Sarah erkennbar, die davor den Anreiz für die Vertreibung gegeben hatte und nun zufrieden aus dem Fenster blickt. Thematisiert wird nun nicht die Aufnahme, sondern der Ausschluss aus der Familie, mit allen damit einhergehenden Konsequenzen.¹⁴³

Dieser wiederholt aufgezeigte Kontrast zwischen Räumen, kommt möglicherweise auch in der Heilung des Lahmen zur Geltung. Petrus und Johannes sind auf dem Weg zum Tempel und begegnen den Lahmen an der Pforte. Die Apostel sind im Begriff in den Raum hinter der Mauer zu gehen, an welcher der Lahme bettelnd sitzt. Die Beobachter blicken aus dem Tempelraum heraus auf das Geschehen, welches außerhalb stattfindet. In den Tempelraum selbst kann der Betrachter der Radierung nicht sehen, da sich dieser Raum hinter dem Mauerwerk befindet. Allein die Erfahrungswelt des Lahmen wird abgebildet. Das Wunder, welches im Begriff der

¹⁴⁰ Smith 1988.

¹⁴¹ Smith 1988, S. 54.

¹⁴² White 1999, S. 37.

¹⁴³ Hamann 1936, S. 499.

Vollziehung ist, bewirkt nun nicht allein die körperliche Genesung des Gelähmten, sondern er wird auch mit den Aposteln durch die Pforte in den Tempelraum gelangen, der ihm bis jetzt verwehrt war. Insofern könnte man neben der körperlichen Heilung auch eine soziale sowie geistliche Wiederherstellung angedeutet sehen.

9. Die Zeichnung von 1652-1653

Die letzte Zeichnung, allerdings nicht letzte Auseinandersetzung mit dem Thema, stammt aus den Jahren 1652-1653 (Abb. 44). Die sich heute in Turin befindende Zeichnung, misst 221 x 204 mm und wurde mit Feder, Bister und Indischer Tinte ausgeführt.

Ähnlich wie in der Zeichnung aus dem Beginn der 1640er Jahren scheint es sich auch hier um eine Schülerzeichnung zu handeln, die von Rembrandt korrigiert wurde. Die Unterschiede in Qualität und Stärke der Linienführung deuten darauf hin, dass Rembrandt Korrekturen bei den Köpfen der Apostel, den Armen des Petrus und dem rechten Arm und Profil des Lahmen vorgenommen hat.¹⁴⁴

9.1. Bildbeschreibung

Im Zentrum der Darstellung befindet sich eine Gruppe von drei Personen. Zwei von ihnen stehen, während eine dritte daneben am Boden sitzt und seine Hand in ihre Richtung gestreckt hat. Die Szene spielt unterhalb einer von Pfeilern getragenen Architektur, die nach hinten und zu Seite geöffnet ist. Neben den drei Hauptpersonen sind auf dem Areal noch weitere Personen verstreut. Im Hintergrund ist ein weiteres Gebäude erkennbar.

Die vordere der beiden Personen im Vordergrund ist gerade im Begriff eine Stufe, die nicht klar ersichtlich ist, aber doch vorhanden sein muss, zu übersteigen, denn während ihr linker Fuß erkennbar ist, wird der rechte überdeckt. Dass es sich um eine Erhöhung im Boden handelt, wird auch am leicht angewinkelt und angehobenen linken Bein deutlich. Die Person ist ganz frontal dargestellt und bewegt sich direkt auf den Betrachter zu. Der neben ihr sitzende Bettler hat es jedoch geschafft ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen und so hält sie inne. Ihren Kopf hat sie gewendet, damit sie den Bettler zu ihrer Linken, ansehen kann. Sie trägt keine Kopfbedeckung, hat einen Vollbart und ein Halbglatze. Das Gesicht ist größtenteils im Schatten. Beide Arme hat sie von sich gestreckt, den Linken hat sie am Ellenbogen etwas stärker abgewinkelt, so dass die linke Hand direkter im Bezug zum Bettler gebracht wird. Diese hat sie mit der Handfläche nach unten geöffnet. Bekleidet ist sie mit einem langen Gewand, das bis zu den Knöcheln reicht und um die Hüfte gegürtet ist. Es ist möglich, dass sie einen Umhang trägt, der auch vom linken Arm herabhängt.

¹⁴⁴ Benesch 1957, S. 381.

Vielleicht handelt es sich dabei aber auch um das Gewand des Mannes, der hinter ihr steht. Dieser blickt ebenfalls auf den Bettler am Boden, hat den Kopf aber etwas stärker gesenkt als sein Vordermann. Sein Kopf ist mit einem Turban bedeckt. Seine Hände sind am Körper angelegt und bekleidet ist er ebenfalls mit einem langen Gewand, das sich jedoch von dem der anderen Person unterscheidet.

Der Bettler, der sich am Boden befindet, ist von der Seite dargestellt. Er befindet sich direkt vor einem der Pfeiler. Seine exakte Haltung ist schwer zu erkennen, da sein Unterkörper von einer Art Kiste, die neben ihm steht, verdeckt wird. Auf diese Kiste hat er sich mit dem linken Arm aufgestützt, um seinen Oberkörper aufzurichten. Sein linkes Handgelenk befindet sich in einer Schlinge die auch um seinen Hals gewickelt ist und offensichtlich seinen linken Arm stabilisieren soll. Seinen rechten Arm, denn er frei bewegen kann, hat er mit geöffneter Hand in bittender Haltung ausgestreckt. Auch seinen Kopf hat er in die Richtung der vor ihm gehenden Männer gerichtet. Im Gesicht trägt er einen Bart und auf dem Körper mehrere Schichten von Gewand. Über einem langärmligen Oberteil ist er mit eine Art Jacke bekleidet, die jedoch nur bis zu den Ellenbogen geht und zumindest am rechten Arm klar erkennbare Mängel aufweist. Sein Kopf ist von einer Mütze bedeckt, die ebenfalls zerlumpt wirkt.

Hinter ihm, bzw. vom Bertachter aus gesehen neben ihm, befindet sich ein viereckiger freistehender Pfeiler. Durch Bögen ist er mit weiteren Pfeilern auf der linken Bildseite verbunden. Gemeinsam rahmen sie das Hauptgeschehen. Räumlich hinter diesen beiden Pfeilern befinden sich zwei weitere, die ebenfalls durch Rundbögen mit den vorderen und miteinander verbunden sind. Gemeinsam tragen sie ein Gewölbe.

Durch die Pfeiler hindurch erblickt man im Hintergrund eine weiteres Gebäude, welches eine Kuppel mit viereckiger Grundform hat.

Neben den drei Personen im Vordergrund sind auf dem Areal noch weitere Menschen verteilt. Auf der rechten Seite des hinteren rechten Pfeilers stehen zwei ältere Männer. Der Linke lehnt mit dem Rücken gegen den Pfeiler und blickt über seine Schulter auf den Bettler. Auf seinem Kopf trägt er einen Turban. Neben ihm steht ein weiterer vollbärtiger Mann. Seinen mit einem Hut bedeckten Kopf hat er leicht gesenkt und es wirkt, als würde er auf den Boden vor sich starren. Auf der anderen Seite der Säule ist eine weitere Person angedeutet, jedoch so skizzenhaft, dass nichts über sie gesagt werden kann, außer dass auch sie ihren Kopf bedeckt hat.

Rechts neben der linken hinteren Säule befindet sich eine weitere Person, welche sich räumlich jedoch weiter hinten befindet. Sie ist frontal dargestellt, bewegt sich auf den

Betrachter zu und trägt ein langes Gewand. Beide Hände hält sie vor dem Körper. Ihr bedeckter Kopf ist nur durch eine Umrisslinie angedeutet. Auch auf der anderen Seite der Säule befinden sich weitere Personen, diese sind jedoch nur grob angedeutet.

9.2. Komposition und Wirkung

Die Komposition weist große Ähnlichkeiten mit der zuvor besprochenen Schülerzeichnung aus den 1640er Jahren auf, die Rembrandt mit Korrekturen versehen hat.

Am Offensichtlichsten sind diese Übereinstimmungen in der Anordnung der drei Hauptfiguren im Zentrum. Petrus wird frontal mit ausgebreiteten Händen wiedergegeben. Johannes befindet sich hinter ihm und blickt über den seinen Oberkörper überdeckenden linken Arm des Petrus auf den Lahmen hinab. Dieser befindet sich in beiden Fällen auf der vom Betrachter gesehenen rechten Seite des Petrus. Natürlich gibt es hier auch Differenzen, wie Beispielsweise den Umstand, dass Petrus in der Zeichnung der fünfziger Jahre stärker in Bewegung ist, eine Schwelle betritt und seinen rechten Arm weniger stark angehoben hat, doch dies ändert nichts daran, dass die Anordnung sonst große Parallelen aufweist.

Ein genauer Vergleich zeigt, dass es noch weitere Ähnlichkeiten gibt. In beiden Fällen befinden sich auf der rechten Bildseite zwei Stützen, zwischen denen Beobachter stehen. Auf der anderen Seite, neben Petrus, sind Personen zu sehen, die sich im Hintergrund befinden und frontal zum Betrachter stehen. Auch die Bogenformen der Decke lassen sich in beiden Darstellungen ausmachen. Diese sind in der älteren zwar nur ansatzweise wiedergegeben, aber dennoch erkennbar.

Angesichts dieser großen Überschneidungen wirkt die Zeichnung der fünfziger Jahre, als ob hier die frühere Darstellung in einen erweiterten und detaillierter ausgearbeiteten Kontext eingebettet wurde. Dies zeigt sich nicht nur in den ausführlicher wiedergegebenen Bogenformen, sondern auch an dem Gebäude, welches sich im Hintergrund des Geschehens klar ausmachen lässt.

Valentiner urteilte, dass in den großen Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Blättern und dem später entstandenen Stich hinsichtlich der Anordnung der Hauptgruppe und der beobachtenden Pharisäer deutlich werde, „wie konstant Rembrandts Ideen von einem

bestimmten biblischen Vorwurf durch viele Jahre hindurch bleiben.“¹⁴⁵ Auch die Raumwirkung weise aufgrund der umgebenden Architektur eine große Verwandtschaft mit dem später entstandenen Stich auf, obgleich der Hintergrund dort bereicherter sei.¹⁴⁶ Obwohl die umgebende Architektur gewisse Ähnlichkeiten aufweist, scheint mir dieses Urteil dennoch nicht ganz gerechtfertigt. In der Radierung ist der Raum eindeutig in Vorder- und Hintergrund geteilt, während dies in der Zeichnung nicht im selben Maße der Fall ist. Die Wirkung des Raumes in der Radierung entsteht gerade dadurch, dass die beiden Stützen im Mittelgrund des Bildes weggelassen wurden. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zur Zeichnung. Die Parallelen sind also mehr in der Anordnung der Stützen und des Bogens im Vordergrund zu sehen, als in der Raumwirkung.

¹⁴⁵ Valentiner 1934, S. 395.

¹⁴⁶ Valentiner 1934, S. 395.

10. Der Stich von 1659

Von allen Auseinandersetzungen Rembrandts mit dem Apostelwunder ist der 180 x 215 mm große Stich aus dem Jahre 1659 mit Sicherheit die ausführlichste (Abb. 45).¹⁴⁷ Ganze dreißig Jahre liegen zwischen ihm und der ersten Darstellung des Wunders im Stich von 1629. Die persönliche und künstlerische Entwicklung, welche in diesen Jahren sattgefunden hatte, wird in den großen Unterschieden zwischen den beiden Stichen sichtbar. Auch innerhalb des gesamten Oeuvres Rembrandts nimmt diese Darstellung eine wichtige Rolle ein. In den letzten Jahren seines Schaffens finden sich nur noch wenige Stiche zu biblischen Themen und es handelt sich bei dieser Arbeit um die letzte Druckgraphik, die Rembrandt zu einer biblischen Erzählung anfertigte.¹⁴⁸

10.1. Bildbeschreibung

Die Bildfläche wird von zwei Pfeilern, die einem Bogen tragen, gerahmt. Im Vordergrund, auf der linken Seite des Durchgangs, findet die Begegnung zwischen dem Lahmen sowie Petrus und Johannes statt, welche von zwei Augenzeugen beobachtet wird, die sich ebenfalls unter dem Durchgang befinden. Dahinter ist der Blick frei auf den Tempel, dessen Stiege und den mit großen Menschenmassen gefüllten Vorplatz.

Wie bereits erwähnt, befindet sich im Vordergrund eine Gruppe von drei Personen. Der Lahme sitzt auf einer Matte und hat dem Betrachter den Rücken zugewandt. Mit seiner rechten Hand stützt er sich nach hinten ab, die linke hat er bittend nach vorne gehalten. Die Hand selbst ist nicht erkennbar, man sieht jedoch die umgekehrte Mütze, welche er dem vor ihm stehendem Mann entgegenhält. Er trägt zerlumpte Kleider voller Flickwerk am Körper und um den Kopf hat er ein Tuch gewickelt. Rechts neben ihm steht ein Krug.

Vor ihm steht der Apostel Petrus, der mit weit ausgebreiteten Armen und gesenktem Haupt auf ihn blickt. Er trägt mehrere Gewandschichten. Über einer langen Hose ist er mit einem langärmeligen Obergewand bekleidet, das bis über die Knie reicht und an der Hüfte gegürtet ist. Seine Schultern werden von einem Umhang bedeckt. Dieser hängt nicht nur am Rücken herab, sondern spannt sich auch über die Vorderseite seines Oberkörpers, da er auf den beiden ausgestreckten Oberarmen aufliegt. Den Teil

¹⁴⁷ White 1999, S. 111.

¹⁴⁸ White 1999, S. 112.

des Umhanges, der von seinem linken Arm herabhängt, hat er an seiner Hüfte im Gürtel befestigt. Den unbedeckten Kopf hat er leicht zur Seite und nach vorn geneigt. Die hellen Haare, die sich vor allem auf der Seite des Kopfes befinden und der hellen Vollbart verdeutlichen, dass Petrus kein junger Mann mehr ist.

Aus der Perspektive des Betrachters steht rechts neben ihm der Apostel Johannes. Dieser wird jedoch nicht von vorne, sondern von hinten gesehen. Offensichtlich ist auch er mit übereinanderliegenden Gewändern bekleidet. Über seinen Schuhen ist zunächst eine Hose erkennbar, die dann aber bereits auf Höhe der Waden von einem weiten Gewand überdeckt wird. Auf der Höhe der Knie wird dieses wiederum durch ein anderes weites Kleidungsstück umhüllt, welches um die Hüften gegürtet ist. Zuletzt hat er seine Schultern und Arme auch noch in einen Umhang eingehüllt, der große Teile des Rückens überdeckt. Obgleich er nicht frontal zum Bettler steht, hat er doch seinen Kopf zu ihm hin gewandt und seinen Blick auf ihn gerichtet. Im Gegensatz zu seinem Nebenmann hat er schulterlange, gewellte Haare und erscheint daher jünger.

Hinter dem rahmenden Pfeiler auf der linken Bildseite stehen zwei weitere ältere Herren, welche die Szene im Vordergrund beobachten. Mit dicken, bis zu den Füßen reichenden Mänteln bekleidet, wirken sie glanzvoller als die Apostel. Beide haben Vollbärte und tragen Hüte auf ihren Köpfen.

Im Mittelgrund auf der linken Bildseite sind große, prunkvolle Gebäude dargestellt. Vor ihnen befinden sich zwei Priester unter einem Baldachin. Der linke Priester ist von der Seite und sitzend dargestellt. Er hat einen Vollbart, trägt ein weites elegantes Gewand und hat sein Haupt bedeckt. In seiner linken Hand hält er einen Stab. Zu seiner Rechten steht ein weiterer, vollbärtiger Priester, der frontal wiedergegeben ist. Auch er ist in ein weites, würdevolles Gewand gekleidet. Im Gegensatz zu seinem sitzenden Nebenmann trägt er allerdings eine weitaus prunkvollere, hohe Kopfbedeckung, die an eine Tiara erinnert.

Rechts vor ihnen und den Gebäuden befinden sich zwei Säulen, die frei im Raum stehen. Um die linke winden sich Rauchfäden, welche ihren Ursprung in dem Altar haben, der noch weiter rechts zwischen den Säulen steht. Dieser Altar steht erhöht auf einem von Stufen umgebenen Podest. Die Volksmenge auf dem Vorplatz hat sich um diese Stufen herum gruppiert. Allein zwei Personen sind kniend auf den Stufen selbst dargestellt. Obwohl die Personen in der Volksmenge nur grob ausgeführt sind, fallen die vielen verschiedenen Kopfbedeckungen auf.

Der Vorplatz wird nach hinten von einem mehrstöckigen, von zahlreichen rundbogenartigen Öffnungen geschmückten Gebäude abgeschlossen, auf welchem weitere Menschen stehen und so am Geschehen im Mittelgrund teilnehmen. Auch auf dem Dach sind Menschen und Bäume erkennbar. Im Raum darüber und somit auf der gesamten rechten oberen Bildhälfte ist der freie Himmel zu sehen.

10.2. Maarten van Heemskerck

Auch bei diesem letzten Stich Rembrandts zu diesem Thema lassen sich Anknüpfungen und Ähnlichkeiten zu älteren Darstellungen anderer Künstler finden. So weist die Anordnung der Figuren große Ähnlichkeiten zu dem 1558 von Philipp Galle ausgeführten Stich Maarten van Heemskercks auf (Abb. 3).¹⁴⁹

In beiden Fällen befindet sich die Gruppe von dem Lahmen und den beiden Aposteln im Vordergrund, während am linken Bildrand verschiedene Personen das Wunder beobachten. Der Raum hinter den Figuren bietet jeweils einen Einblick in den Tempelkomplex selbst. Dieser Blick ist bei Heemskerck allerdings auf die rechte Bildhälfte beschränkt, während Rembrandt den Raum wesentlich stärker geöffnet hat und somit einen weit größeren Teil der Bildfläche einnehmen lässt. Die Figurengruppe im Vordergrund dominiert das Geschehen daher viel weniger und ist wesentlich stärker in die Szenerie eingebettet. Rembrandt verstärkt die Trennung von Vorder- und Hintergrund und verringert die Anzahl der Personen in unmittelbarer Nähe zur Gruppe. Die Betrachter sind nun auf zwei bärtige Juden reduziert, die weniger gedrängt zur Gruppe stehen und der Bettler, welchen Heemskerck auf der rechten Bildseite wiedergibt, ist ganz verschwunden. So gelingt es den Fokus stark auf diese Hauptgruppe zu lenken.

Die Ähnlichkeiten in der Darstellung des Lahmen und der Apostel an sich sind besonders interessant und aufschlussreich. In beiden Stichen befindet sich der Lahme ganz links, neben ihm und ihm zugewandt steht Petrus. Der Apostel Johannes befindet sich wiederum ganz rechts, hat dem Betrachter den Rücken zugewandt und den Blick auf den Lahmen gerichtet. Neben diesen Gemeinsamkeiten gibt es allerdings auch Unterschiede. So hat Heemskerck die Person des Petrus weniger frontal und die Hand des Lahmen ergreifend dargestellt. Bei Rembrandt sind die

¹⁴⁹ Luijten 1994, S. 89.

beiden Apostel außerdem viel weniger dynamisch wiedergegeben, denn Heemskerck hat sowohl Petrus als auch Johannes in Bewegung dargestellt. Petrus ist im Begriff eine Stufe hochzugehen und Johannes tritt ebenfalls gerade in Richtung des Tempelinnenraums, welcher im Hintergrund zu sehen ist. Den Bettler hat Rembrandt als reine Rückenfigur dargestellt, welche lediglich seine linke Hand dem Petrus in bittender Haltung entgegenhält. Durch die Entscheidung den Lahmen von hinten darzustellen und ihn somit nicht durch Gesichtszüge zu charakterisieren, verschwindet dieser in absoluter Anonymität. Heemskerck hingegen stellt den Bettler mit gedrehtem Körper und in jenen Moment dar, in welchem er sich gerade erhebt. Die Veränderungen führen natürlich zu einer anderen Wirkung auf den Betrachter. So wie die Gruppe durch ihre Anordnung innerhalb der Gesamtkomposition diese weniger dominiert, so wird bei Heemskerck aufgrund der Bewegung und Positionierung der Gruppe zum Betrachter auch ein wesentlich dynamischerer Effekt erreicht als bei Rembrandt. Dieser erzielt so allerdings eine stärkere Trennung zwischen dem Geschehen im Vordergrund und jenem im Hintergrund in zwei distinktive Ebenen.

Die Figur des Johannes stellt Heemskerck auch in einem späteren Stich zum selben Thema in ähnlicher Weise als Rückenfigur dar (Abb. 4).¹⁵⁰ Obgleich der Stich ansonsten zahlreiche Unterschiede zum vorangehenden aufweist, ist die Haltung des Körpers von Johannes fast identisch, wenn davon abgesehen wird, dass Johannes in eine andere Richtung blickt, was aber auf seine Positionierung zu Petrus und dem Lahmen zurückzuführen ist. Üblicherweise wird Johannes nicht als Rückenfigur dargestellt, wodurch diese Parallele zwischen Heemskerck und Rembrandt besonders auffällt.

Im Vergleich zu Darstellungen anderer Künstler fallen bei den Stichen von van Heemskerck auch die Tempelszenen, welche im Bildhintergrund wiedergegeben sind, auf. Obgleich auch in anderen Stichen durch die anwesenden Figuren und die Architektur angedeutet wird, dass sich die Heilung im Umfeld des Tempels stattfindet, sind keine Menschengruppen, die an Zeremonien im Tempel bzw. Tempelbereich teilnehmen, zu sehen. Auch wenn sich die konkreten Kompositionen

¹⁵⁰ Luijten 1994, S. 98.

von Heemskerck und Rembrandt unterscheiden, ist doch deutlich, dass die Idee an sich keine Innovation von Rembrandt ist. Die Wirkung ist bei diesem allerdings eine andere, da er die Szene ins Freie verlegt und wesentlich monumentaler wiedergegeben hat. Einzelne Elemente dieser Zeremonie wie beispielsweise der auf Stufen erhöhte Altar im Zentrum des Geschehens finden sich allerdings bereits bei Heemskerck. Die Übernahme dieser Motive ist auch dahingehend interessant, dass Rembrandt den Tempel und die Besucher in keiner früheren Darstellung in dieser Weise wiedergab.

10.3. Tobias Stimmer

In der Anordnung der Figuren könnte Rembrandt auch durch einen Stich von Tobias Stimmer angeregt worden sein, der den Tempel vor seiner Zerstörung zeigt und auf welchen bereits im Zusammenhang mit Rembrandts Stich von 1629 eingegangen wurde (Abb. 16).¹⁵¹ Ein kleines Detail des Stiches zeigt eine Begegnung von zwei Personen und einem Bettler, welche der Darstellung Rembrandts nicht unähnlich ist.

Im Vergleich zum Stich von 1659 finden sich Gemeinsamkeiten in der Haltung des rechten Arms des Lahmen oder der grundsätzlichen Anordnung der Figuren. Obgleich die mittlere Person bei Stimmer die Hände nicht in gleicher Weise angehoben hat wie Petrus bei Rembrandt und auch der Lahme wesentlich weiter nach hinten gelehnt wiedergegeben ist, sind die Übereinstimmungen hinsichtlich Positionierung nicht zu übersehen. Dadurch, dass Rembrandt den Bettler aufrecht sitzend und nach Almosen bittend abbildete und den Abstand zu den Aposteln verringerte, erzielt er eine viel kompaktere, stärker geschlossene Gruppe als Stimmer. Dies wird durch die ausgebreiteten Arme des Petrus zusätzlich verstärkt. Die räumliche Distanz in der Begegnung geht verloren und somit wird auch eine größere emotionale Nähe erreicht. Interessant sind hier auch die Ähnlichkeiten hinsichtlich der Kleidung der Apostel, denn in beiden Fällen hüllen sich die Personen in lange, übereinander getragene Gewänder.

Wischnitzer führt die Entscheidung Rembrandts, den Lahmen von hinten darzustellen, auf diesen Schnitt zurück.¹⁵² Allerdings ist diese Darstellungsweise zu diesem Zeitpunkt keine Innovation Rembrandts mehr, da er sich bereits im Stich von 1629 für eine ähnliche Lösung entschieden hat. Wenn der Schnitt anregend war, dann war er es

¹⁵¹ Wischnitzer 1957, S. 114.

¹⁵² Wischnitzer 1957, S. 116-117.

zumindest in dieser Hinsicht bereits 1629 und nicht erst 1659. Natürlich schließt dies einen Einfluss des Schnittes auf den Stich von 1659 nicht aus, doch dessen Rolle in der Erarbeitung des Themas von Rembrandt ist wohl mehrschichtiger als es der von Wischnitzer vermuten lässt.

Laut Wischnitzer war die Illustration Stimmers auch für einen weiteren Aspekt ausschlaggebend. So soll auch das Design der Kopfbedeckung der auf den Stufen des Altars knienden Frau auf Stimmer basieren, denn in dessen Darstellung lassen sich zahlreiche Personen ausmachen, die ähnliche Hauben mit herabhängenden Schleppen tragen.¹⁵³

10.4. Frühere Darstellungen Rembrandts

Im Hinblick auf die Entwicklung von Rembrandt selbst ist der erwähnte, frühere Stich zu diesem Thema von besonderer Relevanz. Ein Vergleich zeigt nämlich, dass Elemente der frühesten Darstellung, die zwischenzeitlich verschwunden waren, hier wieder aufzutreten scheinen. Besonders herausstechend ist hier die Wiedergabe des Lahmen als Rückenfigur mit welcher der Betrachter sich identifiziert und die frontal dargestellte Person des Petrus, der die Hände über ihm ausbreitet. Die Rückenansicht des Bettlers findet sich in keiner Zeichnung. Die Ähnlichkeiten zu Petrus sind in der Zeichnung der 1640er Jahre noch ausgeprägter, da der Apostel hier frontaler wiedergegeben ist und die Hände noch waagrecht ausgestreckt hat, als dies im frühen Stich der Fall war. Aufgrund der Position des Bettlers und des Mantelwurfs entsteht dennoch ein anderer Eindruck als im Stich von 1659, obgleich die Haltung des Petrus grundsätzlich sehr ähnlich ist. Wie die Begegnung der Personen wirkt, hängt schließlich nicht nur von der Darstellungsweise der Einzelpersonen ab, sondern auch von der Anordnung aller beteiligten Figuren und deren Einbettung in ihre jeweilige Umgebung.

Natürlich ist es aber auch nicht so, dass Rembrandt in diesem späten Stich schlichtweg die frühe Lösung aufgriff und neu umsetzte, denn die Differenzen zwischen den beiden Darstellungen sind enorm. Der auffälligste Unterschied besteht dabei sicherlich darin, dass der Fokus im frühen Stich bewusst und äußerst deutlich auf die Hauptgruppe reduziert wurde, während Rembrandt diese nun in ein größeres

¹⁵³ Wischnitzer 1957, S. 119.

Geschehen eingebettet hat. Diese Besonderheit und spezielle Betonung Rembrandts wurde bereits im Vergleich mit dem Stich Heemskerck deutlich.

Auch in einem weitem Punkt ist ein Blick auf die früheren Auseinandersetzungen Rembrandts mit dem Heilung des Lahmen aufschlussreich. Wie bereits erwähnt, ist die Darstellungsweise des Johannes wohl auf die Stiche von Maarten van Heemskerck zurückzuführen. Die Idee an sich ist somit nichts neues, doch ein kurzer Blick auf die anderen Darstellungen des Themas zeigen, dass sie erst in diesem letzten Stich von Rembrandt aufgegriffen und eingearbeitet wurde. In allen anderen Zeichnungen und der frühen Radierung steht Johannes immer neben oder hinter Petrus, hat dem Betrachter aber niemals den Rücken zugewandt.

Nicht nur im Hinblick auf kompositorische Elemente gibt es Verbindungen zu den älteren Darstellungen Rembrandts. Wie schon im Stich von 1629 fällt die ungewöhnliche Kleidung der Apostel auf. In beiden Fällen sind Petrus und Johannes in weite, übergeworfene Mäntel gekleidet, wodurch ein zerlumpter, ärmlicher Eindruck entsteht. Maria Kreutzer sieht daher eine Verbindung zwischen Rembrandts Darstellungsweise im späten Stich und seinem Interesse an Randgruppen und Bettlern.¹⁵⁴ In der Behandlung des früheren Stiches bin ich bereits auf diesen Zusammenhang eingegangen. Die zeitliche Nähe zu den Bettlerdarstellungen ist dort allerdings wesentlich größer und ein Einfluss derselben daher auch naheliegender, nichts desto trotz scheint er auch im späten Stich gegeben zu sein. Hier erfüllt diese Darstellungsweise der Apostel sicherlich auch eine wichtige Rolle im Hinblick auf den Kontrast zum prunkvollen Tempeldienst im Hintergrund, auf welchen im Folgenden näher eingegangen werden soll.

Im Bezug auf die rahmenden Architekturelemente im Vordergrund sei auf die Ausführungen zur Zeichnung von 1652-53 verwiesen, in welcher diese Ähnlichkeiten bereits behandelt wurden.¹⁵⁵

10.5. Deutung des Kontrastes

Im Vergleich mit früheren Darstellungen anderer Künstler und auch Rembrandts selbst sind die individuellen Akzentsetzungen dieses letzten Stiches deutlich hervor

¹⁵⁴ Kreutzer 2003, S. 176.

¹⁵⁵ Vgl. S. 62-63.

getreten. Dabei handelt es sich um die relativ statische Anordnung der Hauptgruppe im Vordergrund mit frontaler Positionierung des Petrus und die Rückenansicht des Johannes. Hinter dieser Szene im Vordergrund ist der stark im Kontrast zu ihr stehende Tempelbereich zu erblicken, in welchem eine Opferzeremonie stattfindet.

Einen möglichen Erklärungsansatz für diese Darstellungsweise bietet Ulrich Keller, der sich in seinem Aufsatz „Knechtschaft und Freiheit. Ein neutestamentliches Thema bei Rembrandt“ auch mit diesem Stich von Rembrandt auseinandersetzt und dabei zu dem Schluss kommt, dass Rembrandt sich hier mit der Problematik von „Gesetz“ und „Evangelium“ auseinandersetzen wollte.¹⁵⁶ Keller schließt dabei an seine Ausführungen zu Rembrandts Darstellung „Ehebrecherin vor Christus“ (Abb. 46) an.¹⁵⁷ Hier hat Rembrandt in ähnlicher Weise wie beim Petruswunder im Hintergrund der Hauptszene eine rituelle Szene eingefügt. Nicht nur im Hinblick auf diese grundsätzliche Komposition, sondern auch in vielen weiteren Details stimmt das Gemälde mit dem Stich überein. In beiden Fällen ziehen zwei Säulen, zwischen welchen sich ein Altar befindet, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.¹⁵⁸ Im Gemälde ist außerdem auch eine Prozession des Volkes auszumachen, welche sich eine Treppe hinaufsteigend zu dem Priester hin bewegt, vor dem bereits ein Mann und eine Frau knien. Der Priester selbst ist in imposantem Gewand und auf einem prunkvollen Thron unter einem Baldachin dargestellt. Auf diese Weise wird er klar vom Volk abgehoben, welches sich auf ihn zubewegt. Im Stich findet keine solche Begegnung zwischen den Priestern und dem Volks statt, doch auch hier wird die Hierarchie zwischen diesen beiden Gruppen mehr als deutlich vermittelt. Die Priester sind wieder prunkvoll gekleidet, und thronen bzw. stehen unter einer Art Baldachin. Das Volk hat sich allerdings wesentlich stärker um den erhöhten, von Treppen umgebenen Altar versammelt. Ein Mann und eine Frau haben sich auf diesen Stufen niedergekniet und bilden somit eine weitere Parallele zur Darstellung der Ehebrecherin.

Keller kommt nun zu dem Fazit, dass Rembrandt in dem Gemälde, welches die Begegnung Jesu mit der Ehebrecherin zeigt, durch das Einfügen der Hintergrundszene den Konflikt zwischen Jesus und den Pharisäern, in welchem dieser die

¹⁵⁶ Keller 1979, S. 83.

¹⁵⁷ Keller 1979, S. 79-83.

¹⁵⁸ Keller 1979, S. 82.

Selbstgerechtigkeit der Gesetzesverwalter angreift, nun in einen noch größeren ausweitet und so das gesamte jüdische Zeremonialwesen unter Anklage stellt.¹⁵⁹ Diese Darstellungsweise von Rembrandt sei theologisch motiviert und gründe auf dem Umstand, dass mit dem Evangelium eine Freiheit vom Gesetz, von der priesterlichen Herrschaft und den zeremoniellen Geboten einhergeht.¹⁶⁰

Diese Grundthematik findet Keller nun auch in der Heilung des Lahmen wieder. Petrus stehe im direkten Kontrast zu der Situation und den Handlungen im Hintergrund. Statt dem pompösen alttestamentlichen Zeremonien steht nun ein schlicht gekleideter, armer Apostel da, der allerdings nach dem obersten Gebot der Nächstenliebe handelt.¹⁶¹ Johannes hat sich noch nicht ganz vom Alten abgewandt, blickt aber bereits auf den Lahmen und vollziehe so symbolisch den Übergang von der alten zur neuen Religion.¹⁶²

An die grundsätzlichen Deutung, dass es sich hier um eine Betonung des Unterschiedes zwischen dem barmherzigen Verhalten der Apostel und dem gesetzlichen Ritus im Hintergrund handle, schließt sich auch Christian Tümpel an. Er spricht weniger direkt von dem Gegensatz von Evangelium und Gesetz, sondern von jenem zwischen der Liebe Gottes und der Gesetzesreligion. Die Liebe Gottes sei dabei von Vergebung geprägt und wende sich allen Menschen ungeachtet ihres Standes zu. Die Gesetzesreligion suche ihre Erfüllung allerdings im absoluten Gehorsam, beindrucke die Menschen zwar durch ihre Stilisierung in der Pracht des Kultes, befreie ihn aber nicht. Dieser äußerliche Dienst, der im Gegensatz zu den Aposteln steht, werde in dem über der Menschenmenge und vor dem prachtvollem Altar thronendem Hohepriester verdeutlicht.¹⁶³

Keller führt in seinem Aufsatz auch noch weitere Beispiele aus dem Werk Rembrandts an, welche nicht nur ähnliche Motive enthalten, sondern auch ähnliche Themen behandeln. So findet sich auch in der Tempelreinigung von 1635 (Abb. 47) eine Szene im Hintergrund, in welcher sich unter einem Baldachin prunkvoll

¹⁵⁹ Keller 1979, S. 82.

¹⁶⁰ Keller 1979, S. 83.

¹⁶¹ Keller 1979, S. 84.

¹⁶² Keller 1979, S. 84.

¹⁶³ Tümpel 1986, S. 237.

gekleidete Priester befinden, denen sich demütigende Gläubige begegnen. Auch hier sind die geistlichen Würdenträger durch Stufen abgehoben und blicken kritisch auf die Handlung Jesu im Vordergrund.¹⁶⁴ Besonders interessant ist hier der Verweis von Keller darauf, dass diese Szene eine Neuerung Rembrandts sei, die bei Vorgängern wie Dürer nicht vorhanden sei.¹⁶⁵ Diesen Umstand deutet Keller nun wie bei der Ehebrecherin, indem er schreibt, dass die Tempelreinigung nun nicht nur als einer Darstellung einer einzelnen Handlung Jesu zu verstehen ist, sondern dessen umfassender Wirksamkeit.¹⁶⁶

10.6. Die Priester

Auffallend ist in diesem Zusammenhang das wiederkehrende Motiv von prunkvoll bekleideten Priestern. Diese finden sich nach Keller nicht nur im Hintergrund des Petruswunders und den bereits erwähnten Darstellung von Jesus und der Ehebrecherin bzw. der Tempelreinigung, sondern auch in den Radierungen der Darbringung in der Dunklen Manier von 1657-58, des Marientods von 1639 und der Beschneidung von 1632-33, sowie der Kopie des verlorenen Beschneidungsgemälde.¹⁶⁷

Hier sei auch erwähnt, dass Rembrandt jüdische Priester nicht immer in dieser Form darstellt. Der Priester im Gemälde der Darstellung von 1631 trägt weder Tiara noch Bischofsstab und entspricht in seiner Wiedergabe den alttestamentlichen Überlieferungen und der ikonographischen Tradition.¹⁶⁸

Keller deutet den Umstand, dass diese Motive immer wieder auftauchen, wenn Rembrandt das jüdische Zeremonialwesen kritisiert, dahingehend, dass dieser sich hier an der katholischen Kultinstitution orientiert habe und davon ausgehend das jüdische Tempelwesen rekonstruiert habe. Aufgrund dieser Verknüpfung sei daher auch in jedem Angriff auf die mosaische Priesterhierarchie auch das Papsttum mitgemeint.¹⁶⁹

10.7. Die Darstellungsweise des Tempels

Sowohl Franz Landsberger als auch Rachel Wischnitzer stellten Theorien hinsichtlich der Grundlage für die Darstellungsweise des Tempels auf.

¹⁶⁴ Keller 1979, S. 87.

¹⁶⁵ Keller 1979, S. 86.

¹⁶⁶ Keller 1979, S. 87.

¹⁶⁷ Keller 1979, S. 110.

¹⁶⁸ Keller 1979, S. 87.

¹⁶⁹ Keller 1979, S. 79.

Nach Landsberger soll mit den Beschreibung des herodianischen Tempels in den Schriften von Flavius Josephus eine schriftliche Quelle ausschlaggebend für Rembrandts Darstellung gewesen sein. Laut dem Inventar von 1659 befand sich dessen gesammeltes Werk in deutscher Ausgabe und von Tobias Stimmer illustriert im Besitz des Künstlers.¹⁷⁰

Rachel Wischnitzer bemängelt an den Ausführungen Landsbergers, dass bei Josephus keine Erwähnung der bei Rembrandt so prominenten salomonischen Säulen zu finden sei.¹⁷¹ Landsberger bemerkte selbst, dass Rembrandt mitunter von der Beschreibung, welche sich bei Josephus findet, abwich, doch er führte dies auf die von Rembrandt verwendeten Übersetzung zurück. Die Unterschiede sind laut Wischnitzer jedoch zu groß, als dass sie sich allein auf ungenaue Übersetzung zurückführen ließen. Der Umstand, dass Rembrandt wohl kein Deutsch sprach und somit prinzipiell fraglich ist, wie viel er mit einer deutschen Josephus-Übersetzung anfangen konnte, untergräbt die These Landsbergers in ihren Augen zusätzlich.¹⁷²

Der Verweis auf Josephus ist allerdings insofern interessant, als dieser einen Teppich in seiner Beschreibung erwähnt, was Landsberger als Grundlage für den von Rembrandt dargestellten Teppich erachtet.¹⁷³

Wischnitzer, die sich kritisch mit den Thesen Landsberger auseinandersetzt, vertritt die These, dass der Tempel selbst in der Radierung gar nicht zu sehen sei. Dieser befinde sich vielmehr außerhalb des Bildfeldes im Rücken des Betrachters.¹⁷⁴ Möglicherweise scheitern beide Erklärungsversuche aber an der Grundannahme, dass Rembrandt den Tempel hier möglichst realitätsnah und korrekt wiedergeben wollte. Vielleicht lässt sich die Darstellung nur schwer mit dem Aussehen des historischen herodianischen Tempel in Einklang bringen, weil Rembrandt nie das Ziel verfolgt hatte, diesen dementsprechend abzubilden.

10.8. Die Säulen

Die beiden bereits erwähnten Säulen im Zentrum der Darstellung gehen wohl auf die beiden Säulen zurück, welche laut biblischem Bericht den salomonischen Tempel

¹⁷⁰ Landsberger 1954, S. 62.

¹⁷¹ Wischnitzer 1957, S. 112.

¹⁷² Wischnitzer 1957, S. 113

¹⁷³ Landsberger 1954, S. 62.

¹⁷⁴ Wischnitzer 1957, S. 112.

schmückten. Sie wurden Boaz und Jabin benannt und waren Symbole für Gottes Führung des Volkes in der Wüste.¹⁷⁵

In „The Biblical Rembrandt: human painter in a landscape of faith“¹⁷⁶ verweist John Durham darauf, dass auch in weiteren Gemälden von Rembrandt zwei Säulen den ebenfalls immer ähnlich dargestellten Tempel kennzeichnen würden. Als Beispiele hierfür führt er die Gemälde „Jeremia beklagt die Zerstörung Jerusalems“ aus dem Jahre 1630¹⁷⁷ (Abb. 48) und „David nimmt Abschied von Jonathan“ (Abb. 49) aus dem Jahre 1642 an.¹⁷⁸

Eine genauere Betrachtung der Gemälde lässt allerdings Zweifel am Urteil Durhams aufkommen. In dem Gemälde „Jeremia beklagt die Zerstörung Jerusalems“ sollen vor dem Tempelgebäude zwei massive freistehende Säulen auszumachen sein, von denen eine bereits abgebrochen ist.¹⁷⁹ Diese Säulen sind allerdings wesentlich schwerer zu erkennen, als es Durhams Worte erscheinen lassen und sind deutlich weniger prominent als jene in der Darstellung des Apostelwunders oder des Abschieds Davids von Jonathan. Ob es sich bei dem Gebäude im Hintergrund jenes Gemäldes um den Tempel handelt, ist überhaupt unklar. So bezeichnet beispielsweise Ernst van de Wetering das Gebäude in Band 6 von „A Corpus of Rembrandt Paintings“ als Palast des Saul und nicht als Tempel.¹⁸⁰ Im älteren, vierten Band der selben Reihe, in welchem das Gemälde noch dem Umfeld Rembrandts zugeschrieben wurde, wird es jedoch noch mit dem Tempel identifiziert.¹⁸¹

Durham meint außerdem, dass das Konzept des überkuppelten Tempel mit den beiden freistehenden Säulen auf Rembrandt selbst zurückgeht¹⁸², obgleich sich unschwer nachweisen lässt, dass dieser schon zuvor so dargestellt wurde. Bereits 1569 hatte Maarten van Heemskerck den Tempel in genau dieser Weise, d.h. überkuppelt und mit freistehenden Säulen, wiedergegeben.¹⁸³

Durham nennt eine Reihe von Zeichnungen, in denen der Tempel ebenfalls dargestellt sein soll.¹⁸⁴ Doch wie bei den zuvor angeführten Gemälden, sind auch diese Beispiele

¹⁷⁵ Durham 2004, S. 98.

¹⁷⁶ Durham 2004.

¹⁷⁷ Wischnitzer 1957, S. 110.

¹⁷⁸ Durham 2004, S. 98.

¹⁷⁹ Durham 2004, S. 98.

¹⁸⁰ Wetering 2015, S. 577.

¹⁸¹ Bruyn/u.a. 1989, S. 538-539.

¹⁸² Durham 2004, S. 98.

¹⁸³ Luijten 1993, S. 199.

¹⁸⁴ Durham 2004, S. 98.

weniger eindeutig, als Durhams Aussage es zunächst erscheinen lässt. Unter anderem soll der Tempel auch auf einer Zeichnung des Triumphzuges des Mordechai (Abb. 50) zu sehen sein.¹⁸⁵ Durhams Aussage ist in mehrerlei Hinsicht anzuzweifeln. Zum Einen ist es aufgrund der skizzenhaften Ausführung schwer zu beurteilen, ob es sich hier wirklich um zwei Säulen vor dem Gebäude handelt. Zum Anderen stellt sich hier auch die simple Frage, warum Rembrandt hier den Tempel in Jerusalem abbilden sollte, wenn die Geschehnisse sich an einem vollkommen anderen Ort ereignen. Zu diesem Zeitpunkt befinden sich die Juden nicht in Israel, sondern fern der Heimat im persischen Exil. Auf Grundlage dieser Zeichnung fertigte Rembrandt 1641 eine Radierung zum selben Thema an (Abb. 51),¹⁸⁶ in welcher sich im Hintergrund wieder ein Gebäude mit gerundetem Dach ausmachen lässt, allerdings fehlt nun jegliche Spur der Säulen. Rembrandt orientierte sich in seiner Darstellung an seinem Lehrers Pieter Lastman, welcher 1624 ein Gemälde des Triumphzuges anfertigte (Abb. 52).¹⁸⁷ Auch hier befindet sich im Hintergrund ein ähnliches Gebäude, allerdings wiederum ohne Säulen. Offensichtlich hat Rembrandt dieses in seiner Zeichnung und der Radierung übernommen. Dies ist eine viel natürlichere Erklärung als jene Durhams. Weder Lastman noch Rembrandt scheinen dabei das Ziel gehabt zu haben den Tempel von Jerusalem wiederzugeben.

In diesem Zusammenhang lohnt es sich auch auf eine weitere, damit zusammenhängende, grundsätzliche Problematik einzugehen. Rembrandt scheint in der Wiedergabe des Tempels und der Säulen wiederholt anachronistisch vorzugehen, denn der salomonische Tempel wird von ihm sowohl zur Zeit Davids als auch zur Zeit der Apostel dargestellt. Zur Zeit Davids hatte dieser aber noch gar nicht existiert und zur Zeit der Apostel war dieser bereits zerstört und in veränderter Form wieder aufgebaut worden. In den Augen Durhams seien diese Anachronismen für Rembrandt nichts problematisches gewesen, da dieser weder habe wissen können, wie die Tempel ausgesehen hatten, noch dass sie so verschieden gewesen sind. Rembrandt habe lediglich versucht, sich an den biblischen Text zu halten.¹⁸⁸ Diese Erklärung ist jedoch nicht schlüssig. Wie kann eine angemessene Umsetzung des Textes die Motivation für die Darstellung eines Tempels in einem Gemälde sein, welches den

¹⁸⁵ Durham 2004, S. 98.

¹⁸⁶ Schaar 1987, S. 110.

¹⁸⁷ Tümpel/Schatborn 1991, S. 118-119.

¹⁸⁸ Durham 2004, S. 98-99.

Abschied von David und Jonathan zeigt, wenn der Text hier keinen Tempel erwähnt? Da es zu diesem Zeitpunkt der Geschichte Israels noch gar keinen Tempel gibt, kann Nähe zum Text wohl kaum der entscheidende Faktor für die Darstellung gewesen sein.

Christian Tümpel verweist in seinen Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts auf eine mögliche Grundlage für die Wiedergabe des Gebäudes. In mehreren Darstellungen Philipp Gallés, welche Ereignisse aus dem Leben Davids zum Inhalt haben, lässt sich im Hintergrund eine Stadt, die mitunter als Jerusalem gekennzeichnet wird, erkennen, in welcher sich ein solches großes Bauwerk ausmachen lässt (Abb. 53).¹⁸⁹ Ob es sich dabei um einen Palast oder Tempel handelt, ist hier unklar. Rembrandt nahm offenbar die Kupferstiche, welche mitunter Motive enthielten, die nicht in der Bibel erwähnt wurden, zum Ausgangspunkt für seine Darstellung des Abschieds.¹⁹⁰ In einer Fußnote verweist Tümpel darauf, dass zur Zeit Rembrandts sehr wohl bekannt war, dass Jerusalem erst unter David zur Königsstadt wurde. Rembrandt würde mit der Darstellung der beiden Säulen somit eine Bildüberlieferung präzisieren, die nicht mehr dem exegetischen Wissen seiner Zeit entsprach.¹⁹¹ Tümpels Erklärungsversuch legt somit nahe, dass nicht die präzise Wiedergabe des Bibeltextes, sondern die Bildtradition ausschlaggebend für Rembrandts Darstellungsweise war. Durch die Wiedergabe der beiden Säulen wird das Bauwerk nämlich eindeutig als Tempel und die Stadt somit als Jerusalem gekennzeichnet. Tatsächlich wird dadurch eine größere Entfernung zum Bibeltext erreicht, denn nun wird nicht mehr nur Jerusalem als Königsstadt wiedergegeben, sondern auch ein Tempel in Jerusalem dargestellt, der nicht von David, sondern Jahre später von dessen Sohn Salomo errichtet wurde. Diese Vorgangsweise deckt sich mit der wiederholt beobachtbaren Vorgehensweise Rembrandts, Motive in Darstellungen einzubauen, die in früheren Werken zum selben Thema nicht vorkommen, um das Wiedergegebene zu verdeutlichen.¹⁹²

Die Form des Tempels in der Radierung des Apostelwunders kann in ähnlicher Weise nur schwer auf ein außergewöhnliches Nähe zum Text zurückgeführt werden. Dass es

¹⁸⁹ Tümpel 1969, S. 143-144.

¹⁹⁰ Tümpel 1969, S. 144.

¹⁹¹ Tümpel 1969, S. 144.

¹⁹² Tümpel 1971, S. 25.

sich hier nicht um den salomonischen Tempel handelte, der Unterschiede im Aussehen aufwies, konnte Rembrandt sehr wohl wissen, auch wenn der Abschnitt in Apostelgeschichte 3 selbst keine genauen Informationen liefert. In meinen Augen scheint es hier eher so, als würde Rembrandt den Tempel nicht aus einer besonderen Nähe zum Text heraus wiedergeben, sondern um die im Text erzählten Ereignisse zeitlich und örtlich in das Umfeld des jüdischen Jerusalems zu versetzen. Hierbei scheint Rembrandt mehr an die allgemeine Vorstellung, dass es dort einen Tempel gab, anzuknüpfen, als an tatsächliche Beschreibungen desselben.

Auf eine gewisse Weise scheint es Rembrandt dabei jedoch wichtig zu sein, kein reines Phantasiegebäude darzustellen, was zum Beispiel in der Wiedergabe der beiden Säulen sichtbar wird. Die Beschreibungen auf die Rembrandt sich hier stützt, beziehen sich allerdings auf den salomonischen und nicht auf den später errichteten herodianischen Tempel. Daher ist das Endprodukt historisch betrachtet nicht präzise.

10.9. Der Tempel bei Maarten van Heemskerck

Die Wiedergabe des Tempels verdeutlicht einmal mehr den Einfluss von van Heemskerck auf Rembrandt, denn dessen Darstellung der Zerstörung Jerusalems durch den Kaiser Titus (Abb. 54), welche von Philipp Galle ausgeführt und herausgegeben wurde, scheint für Rembrandts Darstellungsweise von großer Bedeutung gewesen zu sein¹⁹³. Es finden sich hier zwei klar erkennbare freistehende Säulen, welche einen auf Stufen stehenden Altar im Vorhof des Tempels rahmen. Die Perspektive auf den Tempel und genaue Anordnung und Form der Säulen unterscheidet sich zwar von der Darstellung Rembrandts, die vorhandenen Übereinstimmungen sind allerdings umso signifikanter, da Heemskerck hier tatsächlich den herodianischen Tempel wiedergegeben hat, welcher zur Zeit der Apostel errichtet war. Man beachte hier auch die Beobachterfiguren auf den Balustraden, oder die gerundete Form des Hauptgebäudes, welche weitere Elemente sind, in welchen die Darstellungen übereinstimmen. Ludwig Münz führt diesen Stich als Beispiel an, um seine These zu untermauern, dass Rembrandt den Tempel entsprechend der damals akzeptierten Darstellungsweise wiedergegeben habe.¹⁹⁴

¹⁹³ Luytjen 1993, S. 203.

¹⁹⁴ Münz 1952, S. 110.

Der erwähnte Stich von van Heemskerck ist Teil einer Serie, welche die Unglücke des jüdischen Volkes thematisiert.¹⁹⁵ In einem weiteren Stich derselben Folge wird auch der Raub der Säulen durch die Chaldäer wiedergegeben (Abb. 55).¹⁹⁶ Im Hintergrund dieser Darstellung ist der zu diesem Zeitpunkt bereits in Brand gesteckte salomonische Tempel zu sehen. Obgleich hier kein Altar zu sehen ist und die Säulen sich auch nicht mehr an ihrem ursprünglichen Platz befinden, entspricht die grundsätzliche gerundete Formensprache des Tempels jener der Gebäude in Rembrandts Radierung.

Obgleich Heemskerck den salomonischen und den herodianischen Tempel unterschiedlich darstellt, sind die Gemeinsamkeiten unverkennbar. Dies legt die Vermutung nahe, dass auch er weniger das Ziel verfolgte, die Tempelbauten jeweils möglichst korrekt wiederzugeben, als diese vielmehr eindeutig als Tempelbauten erkennbar darzustellen. Daher war es ihm möglich in einem Stich den Raub der Säulen zu thematisieren und diese dann im herodianischen Tempel doch wieder zu inkludieren.

10.10. Die Darstellung der Beobachter

Ein weiterer Aspekt, in welchem sich diese späte Radierung von den früheren Werken unterscheidet, ist die Darstellung der Beobachterfiguren, denn im Unterschied zu den vorangegangenen Arbeiten sind diese nun wesentlich deutlicher charakterisiert. Dies ist vermutlich zumindest zum Teil in der detaillierteren Ausführung der Radierung begründet, welche auch in dieser Hinsicht zu tragen kommt. Wesentlich interessanter ist allerdings die Frage, warum die Figuren im Vordergrund im Gegensatz zu den Tempelbesuchern im Hintergrund nicht in orientalisierten, sondern in Gewändern zeitgenössischer Juden wiedergegeben sind.¹⁹⁷ Die Darstellung kontemporärer Juden ist an sich nichts ungewöhnliches, wie zahlreiche Beispiele im Werk Rembrandts zeigen. Besonders ist jedoch die Einfügung derselben in einen historischen Kontext, denn normalerweise wurden Juden genauso wie auch alttestamentliche Figuren in orientalem Gewand abgebildet.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Luijten 1993, S. 199.

¹⁹⁶ Luijten 1993, S. 203.

¹⁹⁷ Vgl. Zell 2001, S. 191.

¹⁹⁸ De Winkel 2006, S. 252.

In seiner Darlegung der Entwicklung der Rembrandt-Forschung hinsichtlich dessen Beziehung zu den Juden streicht Michael Zell den in seinen Augen entscheidenden Einfluss Eduard Kolloffs heraus, der die große Rolle betonte, welche die Erfahrungen und Beobachtungen Rembrandts in den jüdischen Vierteln Amsterdams auf dessen Kunst gehabt haben sollen.¹⁹⁹ Seinen Ausführungen liegt dabei ein Bild der Amsterdamer Juden zugrunde, welches historisch nicht korrekt ist, denn er stellt diese dar, als hätte bei ihnen seit den alttestamentlichen Zeiten keine Entwicklung stattgefunden. Kolloff sah darin die Voraussetzung und Grundlage für die besondere Authentizität in Rembrandts Werken.²⁰⁰ Auf Kolloff aufbauend habe sich in der deutschen und englischsprachigen Forschung die Vorstellung entwickelt, dass Rembrandt eine Person gewesen sein muss, welche sich im Kontrast zu seinen Zeitgenossen durch ein großes Maß an Menschlichkeit und Sympathie statt Antisemitismus ausgezeichnet haben soll.²⁰¹

Obgleich dieses Bild von Rembrandt wohl sehr romantisiert ist,²⁰² scheint es tatsächlich so gewesen zu sein, als habe Rembrandt zu Studienzwecken Skizzen von Juden nach dem Leben angefertigt.²⁰³ Zu diesem Zeitpunkt war dies jedoch keine Neuheit, denn die ersten bekannten Zeichnungen von Juden nach dem Leben stammen nicht von Rembrandt, sondern von den Händen der Künstler Roelandt Savery und Paulus van Vianen, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Hofmaler am Hof Rudolf II. in Prag arbeiteten und dort auch Darstellungen von zeitgenössischen Juden anfertigten.²⁰⁴

Eine besonders relevante und zugleich umstrittene²⁰⁵ Arbeit Rembrandts, in welcher dieser die Juden seiner Zeit wiedergegeben haben soll, ist eine Radierung aus dem Jahre 1648, welche angeblich Juden in einer Synagoge zeigt (Abb. 56). Zell gibt hier jedoch zu bedenken, dass der älteste bekannte Titel „Pharisäer im Tempel“ lautet, dass keine Synagogen Amsterdams Ähnlichkeiten zu der dargestellten Architektur aufweisen und dass neben der Darstellung zeitgenössischer Juden andere Personen

¹⁹⁹ Zell 2002, S. 43.

²⁰⁰ Zell 2001, S. 185-186.

²⁰¹ Zell 2002, S. 43-46.

²⁰² Vgl. hierzu die Ausführungen Gary Schwartz' in Schwartz 2006, S. 299-306.

²⁰³ Zell 2002, S. 52-53.

²⁰⁴ Spicer 1996, S. 203-206.

²⁰⁵ Neben der hier dargelegten Interpretation von Michael Zell bestehen noch zahlreiche weitere. Als Beispiele seien hier auf jene von Ludwig Münz und Rachel Wischnitzer verwiesen: Münz mutmaßt, dass es sich um eine Darstellung des reinigen Judas handle (Münz 1940, S. 124-126), Wischnitzer meint, es handle sich um die Wiedergabe einer Szene im Judenviertel Amsterdams (Wischnitzer 1990, S. 162).

wesentlich exotischer gekleidet sind, im Besonderen die sitzende Person mit dem Turban. Aus diesen Gründen sieht Zell in der Radierung keine bloße Wiedergabe zeitgenössischer Juden, sondern eine Verbindung von Genre und Historie, in welcher die Parallelen zwischen den biblischen und zeitgenössischen Juden thematisiert sein sollen.²⁰⁶

Diese Vermischung von biblischen und zeitgenössischen Juden in der Darstellung bemerkt Zell auch in der Radierung der Heilung des Lahmen, denn die beiden Beobachterfiguren unterscheiden sich in ihrem Aussehen und Kleidungsstil von den Tempelbesuchern im Hintergrund, die wesentlich orientalischer mit Turbanen und Toga-artigen Umhängen gekleidet sind. Die Beobachter habe Rembrandt bewusst zwischen den Juden im Hintergrund und dem Wunder im Vordergrund positioniert, so dass sie zwischen dem sich vor ihren skeptischen Augen verwirklichenden Triumph des Glaubens und des Rituals des Gesetzes im Hintergrund stehen. Mit dem Interesse an der Authentizität in der Darstellung gehe hier eindeutig auch theologische Polemik einher.²⁰⁷ Demnach würde nicht nur der zuvor erörterte Kontrast zwischen Evangelium und Gesetz, sondern auch jener zum Judentum in dem Stich thematisiert werden.

²⁰⁶ Zell 2002, S. 55-56; vgl. Spicer 1996, S. 206.

²⁰⁷ Zell 2001, S. 191.

11. Allgemeine Schlüsse

Neben den spezifischen Fragen, die sich im Hinblick auf Rembrandts Einflüsse, Problemlösungen und Darstellungsweisen der individuellen Werke stellen, werfen die einzelnen Arbeiten als Gesamtes die grundsätzliche Frage auf, warum sich Rembrandt mit manchen Themen wiederholt in dieser Art und Weise auseinandersetzt. Die Heilung des Lahmen bildet hier keine Ausnahme im Schaffen Rembrandts, denn auch für die Darstellungen zur Vertreibung der Hagar²⁰⁸, der Darstellung im Tempel²⁰⁹, des Emmausmahles²¹⁰ oder der Rückkehr des Verlorenen Sohnes²¹¹ gilt ähnliches.

Es handelt sich hierbei nicht um Themen oder Fragen, mit denen sich der Künstler in einer kurzen Periode intensiv beschäftigte, um sich dann anderen zuzuwenden, sondern um Fragen, mit denen er sich immer wieder befasste.²¹² Im Falle der Heilung des Lahmen liegen zwischen den frühesten und spätesten Werken um die dreißig Jahre, in welchen zahlreiche Zeichnungen und auch Radierungen angefertigt wurden. Diesbezüglich beobachtet auch Peter Lang in seinen Ausführungen zum Emmausmahl, dass sich innerhalb Rembrandts umfangreicher Beschäftigung mit Themen des alten und neuen Testaments und der Fülle der daraus resultierenden Arbeiten eindeutig Schwerpunkte bzw. Lieblingsthemen erkennen ließen.²¹³ Zu dieser Kategorie ist sicherlich auch die Heilung des Lahmen zu zählen.

Intuitiv würde man wohl vermuten, dass Rembrandt hier über einen langen Zeitraum auf der Suche nach der perfekten Lösung ist und seine Beschäftigung mit einem Thema nicht beendet, bis er diese gefunden hat. Tatsächlich ist dies ein Interpretationsansatz, den z.B. Otto Pächt andeutet, wenn er hinsichtlich der verschiedenen Darstellungen der Rückkehr des Verlorenen Sohnes vermerkt, dass in diesem Fall jahrzehntelanges Suchen ganz am Ende zu einer besonders bemerkenswerten Problemlösung geführt habe.²¹⁴

Liegt der Auseinandersetzung mit den Werken diese Annahme zugrunde, wird natürlich beständig der Versuch gemacht, in den einzelnen Arbeiten die Entwicklungsschritte des Künstlers auszumachen, da eine solche vorausgesetzt wird

²⁰⁸ Hamann 1936.

²⁰⁹ Zell 2000.

²¹⁰ Lang 1990.

²¹¹ Pächt 1991, S. 166-172.

²¹² Vgl. Bevers 2006, S. 12.

²¹³ Lang 1990, S. 11.

²¹⁴ Pächt 1991, S. 106.

und nun lediglich herausgearbeitet werden muss. Ein solcher Ansatz birgt allerdings die Gefahr in sich, dass wiederkehrende Motive immer im Sinne einer Entwicklung gedeutet werden und die Möglichkeit außer acht gelassen wird, dass der Künstler in den verschiedenen Lösungen unterschiedliche Ziele verfolgt haben könnte. In einer solchen Betrachtungsweise wäre natürlich Raum, um zu untersuchen, ob der Künstler von der Suche nach einer idealen Lösung angetrieben wird, doch es wird hier die Option offengelassen, dass der Künstler mit einem Thema spielt, weil es ihm die Möglichkeit bietet, verschiedene Lösungen zu erkunden, ohne zwingend zu einer finalen Lösung zu gelangen. Wird versucht, die Veränderungen an einem spezifischen Aspekt festzumachen, wie beispielsweise einer immer größeren Verinnerlichung des Geschehens, so kann dies dazu führen, dass ein tatsächlich wiederkehrendes Motiv zum dominanten, richtungsweisenden Motiv wird, welches alle anderen in den Schatten stellt, selbst wenn diese in einzelnen Arbeiten vom Künstler viel stärker ausgearbeitet und erforscht wurden. In der Darstellung spezifischer Begebenheiten wird der Künstler immer mit einer Mehrzahl von künstlerischen Problemen konfrontiert und daher ist auch die Suche nach besseren Lösungen immer eine komplexe. In meinen Augen ist Rembrandts Auseinandersetzung mit der Heilung des Lahmen eine vielschichtige, in welcher er verschiedene Lösungsansätze erforscht.

11.1. Prominenz der Zeichnung und Radierung

Obgleich die zahlreichen Darstellungen des Apostelwunders von einem großen Interesse des Künstlers zeugen, fällt auf, dass seine Arbeiten doch auf die Medien der Zeichnung und der Radierung begrenzt bleiben. Ähnliches lässt sich auch hinsichtlich der Rückkehr des verlorenen Sohnes beobachten, denn hier fand der wesentliche Teil der Auseinandersetzung ebenfalls in der Zeichnung statt, obgleich Rembrandt auch ein spätes Gemälde anfertigte. Dies ist allerdings nicht bei allen Themen, die Rembrandt langfristig beschäftigten, in gleicher Weise der Fall. Zum Emmausmahl, welches laut Hans-Martin Rotermund das biblische Thema mit der zentralsten Rolle im Schaffen Rembrandts gewesen sein soll, fertigte Rembrandt nicht nur Zeichnungen und Radierungen, sondern auch eine Reihe von Gemälden an.²¹⁵

²¹⁵ Rotermund 1956, S. 211-212.

11.2. Unterweisung der Schüler

Die große Anzahl der angefertigten Zeichnungen ist zumindest zum Teil in der Lehrtätigkeit des Meisters begründet. In seinen Ausführungen zu den Skizzen, welche Rembrandt zu historischen Themen erstellte, schreibt William Robinson, dass diese Skizzen eine wesentliche Rolle in der Unterweisung seiner Schüler gespielt hätten. Die große Anzahl von Darstellungen zu spezifischen Themen, sowohl von ihm als auch von seinen Schülern, lege nahe, dass Rembrandt hier nicht nur anhand von Vorbildern unterwiesen habe, sondern seine Schüler auch dazu motiviert habe, eigene Lösungen zu finden.²¹⁶

Diese Nähe zu den Schülerarbeiten wird bei den Arbeiten zur Heilung des Lahmen insofern deutlich, als dass hier die Grenzen zwischen Meister und Schüler teilweise verschwimmen. Nicht immer ist eindeutig, was von welcher Hand stammt, wodurch mitunter fraglich ist, wie viel Gewicht einzelnen Arbeiten gegeben werden kann, um Aussagen über Rembrandt selbst zu untermauern. In der Forschung werden inzwischen Zweifel geäußert, ob alle Werke die zunächst zweifelsfrei Rembrandt zugeschrieben wurden, auch tatsächlich von ihm stammen. Andere scheinen zunächst von Schülern ausgearbeitet, dann aber vom Meister korrigiert worden zu sein.

11.3. Experiment-Möglichkeiten

Die Prominenz der Radierung und vor allem der Zeichnung, die grundsätzlich zu beobachten ist und sich in der Heilung des Lahmen besonders niederschlägt, ist allerdings in erster Linie darauf zurückzuführen, dass es sich hier um Medien handelt, welche dem Künstler besondere Freiheit bieten und daher besonders für eine experimentelle Erforschungen des Themas geeignet sind. In der Forschung wurde die besondere Rolle und Stellenwert der Zeichnung im Schaffen Rembrandts bereits wiederholt erörtert. Martin Royaltton-Kisch betont in seinen Untersuchungen zu Rembrandts Arbeitsweise, dass die Anzahl der Zeichnungen, die mit großer Gewissheit als authentische Studien für Stiche oder Gemälde bezeichnet werden können, außergewöhnlich gering sei. Die große Mehrheit seiner Zeichnungen seien separat zu seinen Radierungen und Gemälden entstanden und diesen in keiner Weise untergeordnet gewesen, da er sich hier in der Regel nicht auf gezeichnete Vorstudien gestützt habe.²¹⁷

²¹⁶ Robinson 1987, S. 249.

²¹⁷ Royaltton-Kisch 1993, S. 173-174; vgl. Wetering 1997, S. 81.

William Robinson betont die Rolle der Zeichnung als Übungsfeld des Künstlers, welches zur Entwicklung seiner Erfindungsgabe und seines Ausdrucks gedient habe, wo er Kompositionsideen ausprobieren und ansammeln konnte, die dann sowohl ihm selbst als auch der Unterweisung seiner Schüler gedient haben sollen.²¹⁸

11.4. Variationen in den Darstellungen

Dieses Spiel des Künstlers mit dem Thema wurde im Rahmen dieser Arbeit wiederholt erkennbar. Wenn die verschiedenen Darstellungen, die Rembrandt zu den Themen angefertigt hat, verglichen werden, fällt ein großes Maß an Variationen zwischen ihnen auf, sowohl hinsichtlich der Detailliertheit als auch der Kompositionen der einzelnen Werke. Die Frage nach der besten Regie der Personen, welche Ernst de Wetering als eines der Hauptprobleme bezeichnet,²¹⁹ das Rembrandt in seinen Arbeiten zu lösen versucht habe, ist sicherlich auch in den Arbeiten zum Apostelwunder erkennbar. Dies wird durch einen Vergleich der Zeichnung von 1632-33, der äußerst reduzierten Zeichnung von 1635 und der umso ausführlicher ausgearbeiteten Radierung von 1659 deutlich. Nur die Gegenwart der drei Hauptfiguren und deren Begegnung verbindet alle drei Arbeiten, doch deren Positionierung und Einordnung in den Kontext variiert jeweils. Diese Differenzen können auch nicht allein in den unterschiedlichen Medien begründet liegen, denn diese können auch beobachtet werden, wenn nur die beiden Radierungen oder nur die Zeichnungen miteinander verglichen werden. Ähnliches gilt auch für die Darstellungen zur Heimkehr des Verlorenen Sohnes, in welchen Rembrandt z.B. die Begegnung des Vaters mit dem Sohn nicht nur von der Seite, sondern auch von vorne und von hinten wiedergegeben hat. Auch hier stehen skizzenhafte Arbeiten neben wesentlich aufwändigeren. Die Fragen mit welchen Rembrandt sich in den Arbeiten auseinandersetzt, gehen aber über jene der Figurenregie hinaus, was im unterschiedlichen Verhältnis der Protagonisten zum Kontext oder den Differenzen in der Gesamtkomposition deutlich wird. Die großen Variationen sprechen in meinen Augen gegen die kontinuierliche Weiterentwicklung einer spezifischen Idee und legen stattdessen nahe, dass hier die Auseinandersetzung mit verschiedenen künstlerischen Problemen ausschlaggebend war.

²¹⁸ Robinson 1987, S. 241.

²¹⁹ Wetering 2006, S. 66.

Die zahlreichen künstlerischen Lösungen, zu welchen Rembrandt gelangt, sind das Ergebnis seiner experimentellen Erforschung des Themas, welche wiederum das Resultat des Zusammenwirkens interner und externer Faktoren ist. Dies wird nicht nur in den Unterschieden zwischen seinen Arbeiten deutlich sondern gerade dann, wenn man diese im Hinblick auf die vorangegangenen Darstellungsweisen betrachtet. Im Vergleich werden sowohl Gemeinsamkeiten, als auch Unterschiede erkennbar. Rembrandt übernimmt nicht nur, er variiert auch und manchmal stellt er etablierte Darstellungsweisen bewusst auf den Kopf.

11.5. Der Einfluss der Vorbilder und Druckgraphik

Die Arbeiten zur Heilung des Lahmen zeugen von der Gewohnheit des Künstlers, sich von Vorbildern und im Besonderen der allgegenwärtigen Druckgraphik inspirieren zu lassen, welche sich in der Übernahme von Kompositionen und Motiven niederschlägt. Auf diese Arbeitsweise wurde bereits am Anfang dieser Arbeit verwiesen und in der Betrachtung der einzelnen Zeichnungen und Radierungen immer wieder mit konkreten Beispielen nachgewiesen. Von der Komposition der Radierung von 1659 mit dem Tempelgeschehen im Hintergrund, bis zu dem Detail der überkreuzten Krücken in der Zeichnung von 1635 ließen sich Vorbilder finden. Dieser Einfluss der Graphik lässt sich auch bei Arbeiten zu anderen Themen nachweisen. Pächt schreibt, dass Rembrandts Radierung zur Rückkehr des verlorenen Sohnes von 1636 im Grunde nicht mehr als eine sich einer überlegenen Kunstsprache bedienende Neudichtung der Heemskerck'schen Bilderzählung sei.²²⁰

Rembrandt macht allerdings wesentlich mehr, als die Lösungen älterer Künstler zu überarbeiten bzw. zu modernisieren. Obgleich Gemeinsamkeiten zu deren Darstellungen erkennbar sind, stechen oftmals gerade jene Aspekte hervor, die Rembrandt anders macht.

11.6. Die Relevanz des Kontextes

Sowohl in der Heilung des Lahmen als auch in der Rückkehr des Verlorenen Sohnes wird die Vorliebe des Künstlers erkennbar, sich auf die Darstellung einzelner Elemente zu konzentrieren, ohne auf den Gesamtkontext zu verweisen. In den Darstellungen zur Heilung des Lahmen konzentriert sich Rembrandt oftmals so stark

²²⁰ Pächt 1991, S. 167.

auf die Begegnung des Bettlers mit den Aposteln, dass Elemente, wie der opulente Tempel oder der Vollzug des Wunders selbst, welche in älteren Darstellungen zentrale Rollen einnehmen, einen viel geringeren Stellenwert haben oder ignoriert werden. Während Raffael den Tempel noch prunkvoll und typologisch aufgeladen wiedergab, fehlen diese Komponenten in den meisten Arbeiten Rembrandts. Durch eine andere Fokussierung in der Wiedergabe der Geschichte kommt er so zu Lösungen, die in starkem Kontrast zu den vorangegangenen stehen und das Thema auf eine neue, ungewohnte Art wiedergeben.

Rembrandt ist offensichtlich der Meinung, dass seine Arbeiten auch dann „funktionieren“, wenn das zeitliche und räumliche Umfeld nicht thematisiert wird. Hier ist allerdings Vorsicht geboten, diesen Aspekt nicht als absolute Kennzeichen der Arbeiten Rembrandts zu verkennen. Rembrandt fühlt sich sehr wohl frei, den Kontext auszublenden, hat aber auch keine Hemmungen diesen bei Bedarf wieder hineinzunehmen und sogar zu einem entscheidenden Faktor zu machen. Gerade in der späten Radierung ist der Bezug zum Kontext wesentliches Element der Darstellung. Entscheidend ist hier wohl immer, mit welchen spezifischen Fragen Rembrandt in den jeweiligen Kompositionen rang. Zumal mag es allein um die Begegnung der Apostel mit dem lahmen Bettler gehen, wofür der Zusammenhang der Begegnung nicht entscheidend ist und somit auch weggelassen werden kann, dann kann aber auch die Vermittlung der theologische Tragweite und Signifikanz der Begegnung zu einem zentralen Faktor werden, was eine Thematisierung des Kontextes sehr wohl erforderlich macht.

11.7. Theologische Aussage

Der Frage nach der theologischen Aussage drängt sich bei einem biblischen Thema wie von selbst auf und der Umstand, dass der Künstler sich auch mit dieser auseinandersetzt, ist an und für sich nichts außergewöhnliches. Rembrandts Art und Weise dies bei der Heilung des Lahmen zu tun überrascht allerdings.

Es wurde bereits deutlich, dass Rembrandt den Kontext des Geschehens nicht immer gleich stark in seine Darstellungen einfließen lässt. Nachdem der räumliche und zeitliche Kontext auch theologische Implikationen in sich birgt, hat dies natürlich auch Konsequenzen hinsichtlich der theologischen Tragweite der Werke. Diese kann mitunter sehr groß sein, wie der letzte Stich belegt, in welchem der Künstler sich wohl mit tiefgehenden Fragen des Evangeliums, dem Zusammenhang zwischen

Gesetz und Gnade, Judentum und Christentum auseinandersetzte. Im Kontrast dazu, fällt bei den anderen Werken auf, dass die Theologie, die sich hier eigentlich aufdrängen würde, keine offensichtliche Rolle spielt. Der starke theologische Bezug der letzten Arbeit, welche zeitgenössischen religiösen Positionen thematisiert, lässt deutlich werden, wie außergewöhnlich die früheren Darstellungen sind, da diese Faktoren hier keine Rolle zu spielen scheinen.

Der Umstand, dass die Kompositionen der früheren Arbeiten nicht dieselbe Komplexität erreichen wie die letzte Radierung und einen geringeren Bezug zum breiteren Kontext aufweisen, muss jedoch nicht zwingend bedeuten, dass die theologischen Fragen hier ebenfalls verschwunden sind. Natürlich kann dies in dem Sinne gedeutet werden, dass der christliche Bezug hier ausgeblendet wurde und hier das menschliche, emotionale des Moments allein im Zentrum stehe,²²¹ allerdings darf hier nicht übersehen werden, dass die Begegnung des lahmen Bettlers mit den Aposteln auch unabhängig des Ereignisortes theologisch konnotiert ist.

In diesem Zusammenhang sei hier auch noch einmal auf die mögliche Passionssymbolik der überkreuzten Krücken verwiesen. In mehreren Darstellungen sind sie in dieser Form wiedergegeben und geben so vielleicht sogar der reduziertesten Zeichnung eine theologische Komponente. Diese ist allerdings wesentlich weniger offensichtlich und ganz anderer Art als jene der letzten Radierung.

Selbst wenn diese Bezüge vorhanden sein sollten, bleibt es doch so, dass Rembrandt die theologische Komponente wesentlich weniger betont, als man es aufgrund der Vorgängerarbeiten oder seines zeitgenössischen religiösen Umfelds erwarten würde. Der prunkvolle, jüdische Tempel tritt in der Regel nicht nur als Ort des Geschehens in den Hintergrund sondern auch im Hinblick auf seine typologische Aufgeladenheit und theologische Relevanz. So wird deutlich, dass Rembrandt weit mehr erreicht, als ältere Darstellungsweisen zu überarbeiten, denn er gelangt zu Lösungen, in welchen die soeben beschriebenen Aspekte des Themas, die bis dahin zentral waren, keine Rolle mehr spielen.

²²¹ Otto Pächt geht hier so weit, dass er im Hinblick auf das Leningrader Gemälde zur Heimkehr des Verlorenen Sohnes schreibt, dass Rembrandt in der Wiedergabe des Vater nicht auf den Himmlischen Vater angespielt habe, sondern dass das Gemälde im Geiste einer viel allgemeineren Religiosität zu verstehen sei (Pächt 1991, S. 172).

11.8. Wiederkehrende Themen

Der individuelle Zugang von Rembrandt wird auch daran sichtbar, dass er sich in den Werken mit Thematiken auseinandersetzt und Motive integriert, die in seinem Oeuvre oftmals wiederkehren. Dazu gehört sein besonderes Interesse an Schwellensituation oder die Auseinandersetzung mit Menschen in Armut. Rembrandt mag in der Darstellung von Bettlern von Druckgraphiken beeinflusst worden sein, doch die Idee, die Apostel wie Bettler wiederzugeben, wurde nicht von anderen übernommen. Er ist also nicht nur bereit Aspekte auszublenden, welche andere Künstler für wesentlich erachteten, sondern findet in der Auseinandersetzung mit dem Thema auch Gelegenheit Motive einzubauen, die sich aufgrund seiner Beschäftigung mit ihnen aufdrängen.

11.9. Conclusio

Zu Beginn dieser Arbeit wurde der Anspruch gestellt, Erkenntnisse hinsichtlich des Schaffensprozesses von Rembrandt zu gewinnen, indem eine kleine Anzahl von Werken zu einem spezifischen Thema ausführlich betrachtet werden. Die oben genannten allgemeinen Schlüsse, die aus der Betrachtung der einzelnen Arbeiten gezogen werden konnten, zeigen, dass Rembrandts Auseinandersetzung mit dem Apostelwunder zwar äußerst vielschichtig und nuanciert ist, aber doch gewisse Grundmuster aufweist, welche sich in ähnlicher Form auch in anderen Arbeiten des Künstlers beobachten lassen. Die Lösungen, welche Rembrandt schafft, sind das Ergebnis des Zusammenwirkens interner und externer Faktoren. So deutlich der Einfluss der allgegenwärtigen biblischen Druckgraphik wurde, so klar konnte auch aufgezeigt werden, dass Rembrandt in der Verarbeitung äußerst individuell vorgeht. Sein persönlicher Zugang wird in der Art und Weise, wie er Themen variiert, neu kombiniert und bewusst auf den Kopf stellt, deutlich. Rembrandt scheint dabei nicht das Ziel zu verfolgen, eine perfekte Lösung zu suchen, sondern die verschiedenen möglichen Umsetzungen des Themas zu erforschen. In den unterschiedlichen Darstellungen, die daraus resultieren, treten daher jeweils eigene Facetten des Meisters hervor.

12. Literaturverzeichnis

Ainsworth 1994

Maryan W. Ainsworth, Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges, New York 1994.

Bahre 2006

Kristin Bahre, Orientalisierende Motive im Werk Rembrandts, in: Ernst van de Wetering/Jan Kelch (Hg.), Rembrandt. Genie auf der Suche (Kat. Ausst. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2006; Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 2006), Köln 2006, S. 129-143.

Bauch 1933

Kurt Bauch, Die Kunst des Jungen Rembrandt, Heidelberg 1933.

Bauch 1960

Kurt Bauch, Der Frühe Rembrandt und Seine Zeit: Studien Zur Geschichtlichen Bedeutung Seines Frühstils, Berlin 1960.

Bauch 1967

Kurt Bauch, "Ikonographischer Stil". Zur Frage der Inhalte in Rembrandts Kunst, in: Kurt Bauch, Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967, S. 123-151.

Bawden 2014

Tina Bawden, Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort, Köln/Weimar/Wien 2014.

Beenken 1905

Hermann Beenken, Zu Dürers Italienreise im Jahre 1505, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 3, 1936, S. 91-126.

Benesch 1954

Otto Benesch, The Drawings of Rembrandt I, London 1954.

Benesch 1954b

Otto Benesch, The Drawings of Rembrandt II, London 1954.

Benesch 1955

Otto Benesch, The Drawings of Rembrandt III, London 1955.

Benesch 1955b

Otto Benesch, The Drawings of Rembrandt IV, London 1955.

Benesch 1957

Otto Benesch, The Drawings of Rembrandt VI, London 1957.

Bevers 2006

Holm Bevers, Rembrandt. Die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, Ostfildern 2006.

Bevers/u.a. 2009

Holm Bevers/u.a., Drawings by Rembrandt and His Pupils, Los Angeles 2009.

Bevers/Schatborn/Welzel 1992

Holm Bevers/Peter Schatborn/Barbara Welzel, Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt – Zeichnungen und Radierungen, Berlin/Amsterdam/London 1992.

Białostocki 1966

Jan Białostocki, Stil und Ikonographie, Dresden 1966.

Białostocki 1973

Jan Białostocki, Der Sünder als tragischer Held bei Rembrandt, in: Otto von Simson/Jan Kelch (Hg.), Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung, Berlin 1973, S. 137-150.

Bialostocki 1984

Jan Białostocki, A New Look at Rembrandt Iconography, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 5, No. 10 (1984), S. 9-19, (27.10.2016), URL:<http://www.jstor.org/stable/1483191>.

Boon 1963

Karel G. Boon, Rembrandt H.: Das Graphische Werk, Wien/München 1963.

Broos 1997

Ben Broos, ‚Mr. Rembrandt’s Own Hand’, in: Albert Blankert (Hg.), Rembrandt. A Genius and His Impact, Melbourne/Sydney 1997.

Bruyn/u.a. 1982

Josua Bruyn/u.a., A Corpus of Rembrandt Paintings I, The Hague/Boston/London 1982.

Bruyn/u.a. 1989,

Josua Bruyn/u.a., A Corpus of Rembrandt Paintings III, Dordrecht/Boston/London 1989.

Bull 2006

Duncan Bull (Hg.), Rembrandt – Caravaggio, Stuttgart 2006.

Calvin 1844

John Calvin, Commentary Upon the Acts of the Apostles Vol. 1, Edinburgh 1844.

Cole 2006

Georgina Cole, ‚Wavering Between Two Worlds“: The Doorway in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting, in: *Philament*, Vol. 9, 2006, S. 18-37.

De Winkel 2006

Marieke de Winkel, Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt’s Paintings, Amsterdam 2006.

Dickey 2013

Stephanie Dickey, Begging for Attention: The Artful Context of Rembrandt's Etching Beggar Seated on a Bank, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art* 5:2 (Summer 2013), S. 1-18, (24.01.2019), DOI:10.5092/jhna.2013.5.2.8.

Durham 2004

John Durham, *The Biblical Rembrandt: Human Painter in a Landscape of Faith*, Macon 2004.

Evans/Browne/Nesselrath 2010

Mark Evans/Clare Browne/Arnold Nesselrath, *Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, London 2010.

Golahny 2003

Amy Golahny 2003, *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam 2003.

Gyllenhaal 2008

Martha Gyllenhaal, *Rembrandt's Artful Use of Statues and Casts: New Insights into His Studio Practices and Working Methods*, 2008.

Hamann 1936

Richard Hamann, Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise, in: *Marburger Jahrbuch der Kunstwissenschaft*, 8./9. Bd. (1936), S. 471-578, (6.9.2018), URL:<http://www.jstor.org/stable/1348514>.

Hinterding 2004

Erik Hinterding, *Rembrandt's etchings of Biblical and Mythological Subjects: Associations with his Painting*, in: Akira Kofuku (Hg.), *Rembrandt and Dutch History Painting in the 17th Century*, Tokyo 2004.

Hinterding 2011

Erik Hinterding, *Rembrandts Radierungen*, Köln/Weimar/Wien 2011.

Hoekstra 1990

Hidde Hoekstra, Rembrandt. Bilder zur Bibel, Augsburg 1990.

Holmes 1907

C. J. Holmes, Rembrandt and Jan Pynas, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 21, No. 56 (Nov. 1907), S. 102-103 u. 105, (23.5.2018), URL:<http://www.jstor.org/stable/857142>.

Kat. Slg. Albertina 1971

Rembrandt. Radierungen aus dem Besitz der Albertina (Kat. Slg. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1971), Wien 1971.

Keller 1979

Ulrich Keller, Knechtschaft und Freiheit. Ein neutestamentliches Thema bei Rembrandt, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 24, 1979, S. 77-112.

Koschatzky 1969

Walter Koschatzky, Die Rembrandt-Zeichnungen der Albertina, Wien 1969.

Kreutzer 2003

Maria Kreutzer, Rembrandt und die Bibel, Stuttgart 2003.

Landsberger 1954

Franz Landsberger, Rembrandt and Josephus, in: The Art Bulletin, Vol. 36, No. 1, 1954, S. 62-63, (02.02.2016), URL:<http://www.jstor.org/stable/3047531> .

Lang 1990

Peter Lang, Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990.

Levesque 1986

Catherine Levesque (Hg.), The Illustrated Bartsch 6. Netherlandish Artists, New York 1986.

Liedkte/u.a. 1995

Walter Liedkte/u.a., Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship, New York 1995.

Luijten 1993

Ger Luijten (Hg.), The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings And Woodcuts 1450-1700, Maarten Van Heemskerck Part I, Rosendaal 1993.

Luijten 1994

Ger Luijten (Hg.), The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings And Woodcuts 1450-1700, Maarten Van Heemskerck Part II, Rosendaal 1994.

Münz 1940

Ludwig Münz, Rembrandt's „Synagoge“ and Some Problems of Nomenclature, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 3, No. 1/2, 1940, S. 119-126, (26.09.2018), URL:<https://www.jstor.org/stable/750196>.

Münz 1952

Ludwig Münz, A Critical Catalogue of Rembrandt's Etchings and the Etchings of his School Formerly Attributed to the Master, Bd. 2, London 1952.

Pächt 1991

Otto Pächt, Rembrandt, München 1991.

Reiling 1981

Netty Reiling, Jude und Judentum im Werke Rembrandts, Leipzig 1981.

Robinson 1987

William W. Robinson, Rembrandt's Sketches of Historical Subjects, in: Walter Strauss/Tracie Felker (Hg.), Drawings Defined, New York 1987, S. 241-257.

Rotermund 1956

Hans-Martin Rotermund, Wandlungen des Christus-Typus bei Rembrandt, in Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Vol. 18, Köln 1956, S. 197-237.

Royalton-Kitsch 1987

Martin Royalton-Kisch, A Drawing by Rembrandt of 'Three Orientals in Discussion', in *The Burlington Magazine*, Vol. 129, No. 1014 (Sept. 1987), S. 591-593, (12.01.2018), URL: <http://www.jstor.org/stable/883065>.

Royalton-Kisch 1993

Martin Royalton-Kisch, Rembrandt's Drawings for Prints: Some Observations, in: Görel Cavalli-Björkman (Hg.), *Rembrandt and His Pupils. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, 2-3 October 1992*, Stockholm 1993, S. 173-192.

Schaar 1987

Eckhard Schaar (Hg.), *Rembrandt. Hundert Radierungen*, Hamburg 1987.

Schaff 1995a

Philip Schaff (Hg.), *Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series, Volume 11, Saint Chrysostom: Homilies on the Acts of the Apostles and the Epistle to the Romans*, Peabody 1995.

Schaff 1995b

Philip Schaff (Hg.), *Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series, Volume 14, Saint Chrysostom: Homilies on the Gospel of Saint John and the Epistle to the Hebrews*, Peabody 1995.

Schaff/Wace 1995a

Philip Schaff/Henry Wace (Hg.), *Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Volume 6, Jerome: Letters and Selected Works*, Peabody 1995.

Schaff/Wace 1995b

Philip Schaff/Henry Wace (Hg.), *Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Volume 10, Ambrose: Selected Works and Letters*, Peabody 1995.

Schaff/Wace 1995c

Philip Schaff/Henry Wace (Hg.), Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Volume 12, Leo the Great, Gregory the Great, Peabody 1995.

Schatborn 1993

Peter Schatborn, Rembrandt: from Life and from Memory, in: Görel Cavalli-Björkman (Hg.), Rembrandt and His Pupils. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, 2-3 October 1992, Stockholm 1993, S. 156-172.

Scherbaum 2004

Anna Scherbaum, Albrecht Dürers Marienleben, Wiesbaden 2004.

Schoch/Mende/Scherbaum 2003

Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Albrecht Dürer. Das Druckgraphische Werk, Bd. 1, München/London/New York 2003.

Schröder 1971

Thomas Schröder, Jacques Callot. Das Gesamte Werk: Druckgraphik, München 1971.

Schwartz 1986

Gary Schwartz, Rembrandt – Sämtliche Radierungen, Stuttgart/Zürich 1986.

Schwartz 2006

Gary Schwartz, Das Rembrandt-Buch, München 2006.

Seghers 1967

Hercules Seghers, Grafiek van Hercules Seghers, Amsterdam 1967.

Shearman 1972

John Shearman, Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty The Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel, London 1972.

Sitt 2006

Martina Sitt (Hg.), Pieter Lastman – In Rembrandts Schatten?, Hamburg 2006.

Smith 1988

David R. Smith, „I Janus:“ Privacy and the Gentleman Ideal in Rembrandt's Portraits of Jan Six, in: Art History, March 1988, Vol. 11(1), S. 42-63.

Spicer 1996

Joaneath Spicer, The Star of David and Jewish Culture in Prague around 1600, Reflected in Drawings of Roelant Savery and Paulus van Vianen, in: The Journal of the Walters Art Gallery, Vol. 54, Essays in Honor of Lilian M. C. Randall (1996), S. 203-224, (17.09.2018), URL:<https://www.jstor.org/stable/20169118>.

Tümpel 1968

Christian Tümpel, Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation seiner Historien, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 13, 1968, S. 95-126.

Tümpel 1969

Christian Tümpel, Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 1969, S. 107-198.

Tümpel 1971

Christian Tümpel, Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation seiner Historien (II), in Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 16, 1971, S. 20-38.

Tümpel 1986

Christian Tümpel, Rembrandt. Mythos und Methode, Antwerpen 1986.

Tümpel 1993

Christian Tümpel, Die Sprache und Symbolik des Barock bei Rembrandt, in: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.), Barock. Regional – International, Graz 1993, S. 120-136.

Tümpel/Schatborn 1991

Astrid Tümpel/Peter Schatborn, Pieter Lastman: Leermester van Rembrandt. The Man Who Taught Rembrandt, Zwolle/Waanders 1991.

Valentiner 1934

Wilhelm R. Valentiner (Hg.), Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen, Bd. 2, Stuttgart/Berlin 1934.

Wetering/Schnackenburg 2001

Ernst van de Wetering/Bernhard Schnackenburg (Hg.), Der Junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge (Kat. Ausst. Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, Kassel 2001/2002; Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 2002), München 2001.

Wetering 1997

Ernst van de Wetering, Rembrandt. The Painter at Work, Amsterdam 1997.

Wetering 2006

Ernst van de Wetering, Rembrandt Als Suchender Künstler, in: Ernst van de Wetering/Jan Kelch (Hg.), Rembrandt. Genie auf der Suche (Kat. Ausst. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2006; Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 2006), Köln 2006, S. 65-104.

Wetering 2015

Ernst van de Wetering, A Corpus of Rembrandt Paintings VI, Dordrecht 2015.

White 1999

Christopher White, Rembrandt as an Etcher, London 1999.

Wischnitzer 1957

Rachel Wischnitzer, Rembrandt. Callot. And Tobias Stimmer, in: The Art Bulletin. Vol. 39, No. 3 (Sept. 1957), S. 224-230, (02.02.2016), URL:<http://www.jstor.org/stable/3047716>.

Wischnitzer 1990

Rachel Wischnitzer, Rembrandt's So-called 'Synagogue' in the Light of Synagogue Architecture, in: Rachel Wischnitzer, From Dura to Amsterdam, Milwaukee/Wien/Jerusalem 1990, S. 159-163.

Yalçın 2004

Fatma Yalçın, Anwesende Abwesenheit, München 2004.

Zell 2000

Michael Zell, Encountering the Difference: Rembrandt's Presentation in the Dark Manner, in: Art History, Vol. 23, No. 4, November 2000, S. 496-521.

Zell 2001

Michael Zell, Eduard Kolloff and the Historiographic Romance of the Jews, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 28, No. 3 (2000-2001), S. 181-197, (18.09.2018), URL: <https://www.jstor.org/stable/3780943>.

Zell 2002

Michael Zell, Reframing Rembrandt. Jews and the Christian Image in Seventeenth-Century Amsterdam, Berkeley/Los Angeles/London 2002.

13. Abbildungen



Abb. 1: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels, um 1629, Radierung, 221 x 169 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

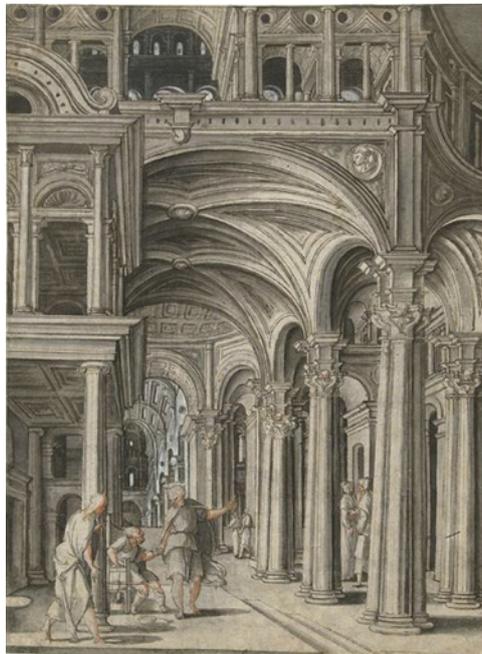


Abb. 2: Aertgen Claesz. van Leyden, Petrus heilt den Lahmen im Tempel, 1508-1564, Zeichnung, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 3: Maarten van Heemskerck, Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der schönen Pforte, 1558, Kupferstich, 206 x 249 mm.



Abb. 4: Maarten van Heemskerck, Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der schönen Pforte, 1575, Kupferstich, 213 x 275 mm.

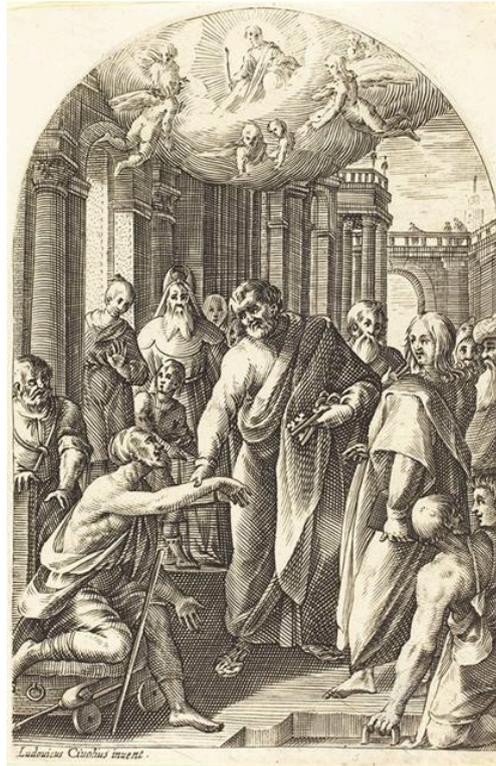


Abb. 5: Jacques Callot, Petrus und Johannes heilen den Lahmen, 1608, Kupferstich, The National Gallery of Art, Washington, D. C.



Abb. 6: Raffael, Die Heilung eines Lahmen, Karton, 3420 mm x 5360 mm.



Abb. 7: Albrecht Dürer, Petrus und Johannes heilen den Lahmen, 1513, Kupferstich, 115 x 73 mm, Baltimore Museum of Art.



Abb. 8: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1626, Radierung, 217 x 165 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 9: Lucas van Leyden, Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1506-1508, Kupferstich, 159 x 139 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 10: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Alter Mann mit ausgebreiteten Armen, um 1629, Schwarze Kreide, 254 x 190 mm, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Abb. 11: Alter Fischer aus Borghese Sammlung (gespiegelt), 2. Jahrhundert, Louvre, Paris.



Abb. 12: Pieter Lastman, Die Auferweckung des Lazarus, 1622, Öl auf Holz, 630 x 975 mm, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal.



Abb. 13: Pieter Lastman, Die Taufe des Kämmerers, 1623, Öl auf Eichenholz, 850 mm x 1150 mm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



Abb. 14: Pieter Lastman, Paulus und Barnabas in Lystra, 1614, Öl auf Holz, 896 mm x 1236 mm, Verbleib unbekannt.



Abb. 15: Rembrandt Hermansz. van Rijn (nach Pieter Lastman), Paulus und Barnabas in Lystra, Rote Kreide, 295 x 443 mm, Bayonne, Musée Bonnat.

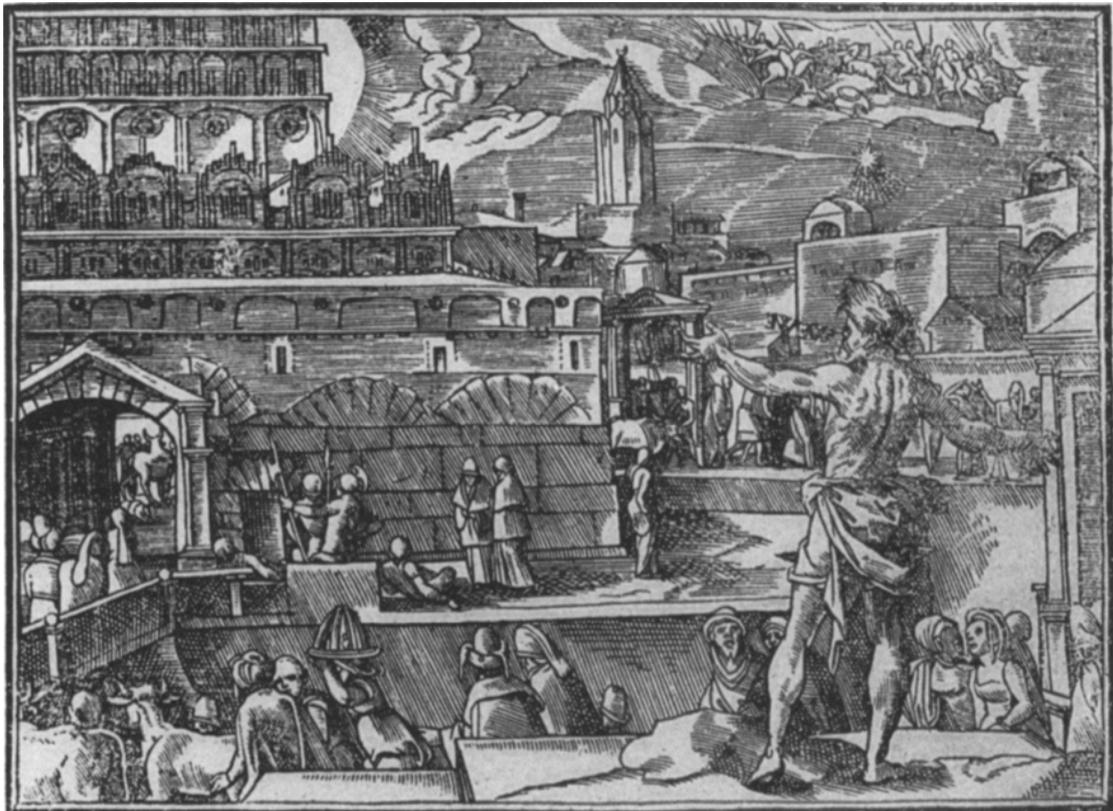


Abb. 16: Tobias Stimmer, Der Tempel vor seiner Zerstörung, Holzschnitt.



Abb. 17: Matthias Merian, Petrus und Johannes heilen den Lahmen, Kupferstich.



Abb. 18: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Selbstporträt, vorn übergebengt, um 1628, Radierung, 61 x 28 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 19: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Selbstbildnis mit der breiten Nase, um 1628, Radierung, Amsterdam.



Abb. 20: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Selbstbildnis mit offenem Mund, 1630, Radierung, Amsterdam.



Abb. 21: Moyses van Uyttenbroeck, Petrus und Paulus heilen den Lahmen, Kupferstich, 129 x 77 mm, London.



Abb. 22: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Bettler auf Bank sitzend, 1630, Radierung, 116 x 70 mm, British Museum, London.



Abb. 23: Jacques Callot, Mann in Lumpen, Kupferstich, 135 x 84 mm.



Abb. 24: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Stehender Mann mit Stock, um 1629, Radierung, 156 x 120 mm, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam.



Abb. 25: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Bettler mit Stock, großem Hut und langem Mantel, um 1627, Radierung, 119 x 88 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 26: Hercules Seghers, Die Pforte, 1615-1630, Radierung, 185 x 123 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 27: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Pforte des Tempels, 1632-1633, Feder, Bister und Tintenwäsche, 175 x 220 mm, Lousanne, A. Strölin.



Abb. 28: Gerbrand van den Eeckhout, Der Hauptmann von Kapernaum kniet vor Christus, um 1635-37, Feder und braune Tinte, Graue und braune Wäsche, Korrekturen in weißer Gouache, Schwarze Kreide, 190 x 25,5 mm, Paris, Frits Lugt Collection, Institut Néederlandais.



Abb. 29: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Vier stehende Orientale, um 1632-1633, Feder und Bister, 144 x 123 mm, Budapest, Museum of Fine Arts.



Abb. 30: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Der Junge Christus im Gespräch mit Schriftgelehrten, 1652, Radierung, 126 x 214 mm, British Museum London.



Abb. 31: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Der Junge Christus im Gespräch mit Schriftgelehrten, 1654, Radierung, 95 x 144 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Abb. 32: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Pforte des Tempels, um 1635, Feder und Bister, 121 x 172 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



Abb. 33: Pieter Lastman, Susanna und die beiden Alten, 1614, Öl auf Holz, 410 x 589 mm, Berlin, Gemäldegalerie.



Abb. 34: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Susanna und die beiden Alten, um 1637, Rötél, 234 x 364 mm, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 35: Jan Pynas , Auferweckung des Lazarus, 1605, 450 x 600 mm, Öl auf Holz, Aschaffenburg.



Abb. 36: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Pforte des Tempels, um 1640, Feder und Bister, 127x 132 mm, Wien, Albertina.



Abb. 37: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Pforte des Tempels, um 1648-1649, Feder, Bister und Tintenwäsche, 205 x 162 mm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 38: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Die Vertreibung der Hagar, 1637, Radierung, 125 x 95 mm, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis.



Abb. 39: Maarten van Heemskerck, Der Tod der Saphira, 1575, Kupferstich, 214 x 276 mm.



Abb. 40: Maarten van Heemskerck, Elia konfrontiert Ahab und die Priester des Baal, 1667, Kupferstich, 205 x 241 mm.



Abb. 41: Maarten van Heemskerck, Die Gefangennahme der Priester des Baal, 1567, Kupferstich, 206 x 252 mm.



Abb. 42: Albrecht Dürer, Marienleben - Die Heimsuchung, 1511, Holzschnitt, 297 mm x 208 mm.



Abb. 43: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Die Heimkehr des verlorenen Sohnes, 1636, Radierung, 156 x 136 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Abb. 44: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Pforte des Tempels, um 1652-1653, Feder und Bister, 221 x 204 mm, Turin, Bibliothek.



Abb. 45: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels, 1659, Radierung, 180 x 215 mm, British Museum, London.



Abb. 46: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Jesus und die Ehebrecherin, 1644, Öl auf Holz, 838 x 654 mm, London, National Gallery.



Abb. 47: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Christus vertreibt die Geldwechsler aus dem Tempel, 1635, Radierung, 137 x 170 mm, Staatliche Kunstsammlungen Weimar.



Abb. 48: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Jeremia trauert über die Zerstörung Jerusalems, 1630, Öl auf Holz, 580 x 460 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.



Abb. 49: Rembrandt Hermansz. van Rijn, David nimmt Abschied von Jonathan, 1642, Öl auf Holz, 730 x 615 mm, Leningrad Eremitage.



Abb. 50: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Der Triumph des Mordechai, um 1640/1641, Feder und Bister, 188 x 263 mm, Lwów, Lubomirski Museum.



Abb. 51: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Der Triumph des Mordechai, um 1641, Radierung, 174 x 215 mm, British Museum, London.



Abb. 52: Pieter Lastman, Der Triumph des Mordechai, 1624, Öl auf Holz, 520 mm x 715 mm, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam.



Abb. 53: Philipp Galle, Jonathan benachrichtigt David (Vordergrund), Der Abschied der Freunde (Hintergrund) (1. Sam. 20), Kupferstich, 104 x 134 mm.



Abb. 54: Maarten van Heemskerck, Die Zerstörung Jerusalems durch Titus, 1569, Radierung, 139-142 x 199-202 mm.



Abb. 55: Maarten van Heemskerck, Der Raub der Säulen durch die Chaldäer, 1569, Radierung, 139-142 x 199-202 mm.



Abb. 56: Rembrandt Hermansz. van Rijn, Pharisäer im Tempel, 1648, Radierung, 71 x 129 mm, British Museum, London.

14. Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Wetering/Schnackenburg 2001, S. 261.
- Abb. 2:** Rijksmuseum, Amsterdam, Artstor.
- Abb. 3:** Luijten 1994, S. 91.
- Abb. 4:** Luijten 1994, S. 104.
- Abb. 5:** The National Gallery of Art, Washington, D. C., Artstor.
- Abb. 6:** Evans/Browne/Nesselrath 2010, S. 84.
- Abb. 7:** Baltimore Museum of Art, Artstor.
- Abb. 8:** Wetering/Schnackenburg 2001, S. 165.
- Abb. 9:** Wetering/Schnackenburg 2001, S. 166.
- Abb. 10:** Wetering/Schnackenburg 2001, S. 260.
- Abb. 11:** Gyllenhaal 2008, S. 204.
- Abb. 12:** Sitt 2006, S. 115.
- Abb. 13:** Sitt 2006, S.19.
- Abb. 14:** Sitt 2006, S. 41.
- Abb. 15:** Sitt 2006, S. 41.
- Abb. 16:** Wischnitzer 1957, S. 114.
- Abb. 17:** Wischnitzer 1957, S. 119.
- Abb. 18:** Wetering/Schnackenburg 2001, S. 254.
- Abb. 19:** Schwartz 1986, B 4.
- Abb. 20:** Schwartz 1986, B 13.
- Abb. 21:** Levesque 1986, S. 97.
- Abb. 22:** Dickey 2013, Fig. 1.
- Abb. 23:** Dickey 2013, Fig. 5.
- Abb. 24:** Wetering/Schnackenburg 2001, S. 258.
- Abb. 25:** Wetering/Schnackenburg 2001, S. 272.
- Abb. 26:** Seghers 1967, Tafel 20.
- Abb. 27:** Benesch 1954, Kat. Nr. 71.
- Abb. 28:** Bevers/u.a. 2009, S. 119.
- Abb. 29:** Benesch 1954b, Kat. Nr. 210.
- Abb. 30:** White 1999, S. 70.
- Abb. 31:** Hoekstra 1990, S. 294.

- Abb. 32:** Benesch 1954, Kat. Nr. 111.
- Abb. 33:** Sitt 2006, S. 79.
- Abb. 34:** Sitt 2006, S. 79.
- Abb. 35:** Tümpel/Schatborn 1991, S. 28.
- Abb. 36:** Benesch 1955b, Kat. Nr. 854.
- Abb. 37:** Benesch 1955, Kat. Nr. 619.
- Abb. 38:** Tümpel/Schatborn 1991, S. 69.
- Abb. 39:** Luijten 1994, S. 104.
- Abb. 40:** Luijten 1993, S. 115.
- Abb. 41:** Luijten 1993, S. 116.
- Abb. 42:** Scherbaum 2004, S. 31.
- Abb. 43:** Hoekstra 1990, S. 335.
- Abb. 44:** Benesch 1957, Kat. Nr. 1376.
- Abb. 45:** White 1999, S. 111.
- Abb. 46:** Hoekstra 1990, S. 363.
- Abb. 47:** Hinterding 2011, S. 55.
- Abb. 48:** Hoekstra 1990, S. 151.
- Abb. 49:** Hoekstra 1990, S. 115.
- Abb. 50:** Benesch 1955, Kat. Nr. 487.
- Abb. 51:** White 1999, S. 45.
- Abb. 52:** Tümpel/Schatborn 1991, S. 119.
- Abb. 53:** Tümpel 1969, S. 143.
- Abb. 54:** Luijten 1993, S. 214.
- Abb. 55:** Luijten 1993, S. 212.
- Abb. 56:** White 1999, S. 53.

15. Zusammenfassung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit einer Reihe von Zeichnungen und Radierungen Rembrandt van Rijns, welche die Heilung des Lahmen an der schönen Pforte zum Inhalt haben und zwischen den Jahren 1629 und 1659 entstanden sind. Da die Werke nicht nur zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind, sondern auch zahlreiche weitere Unterschiede in der Art der Darstellung aufweisen, eignen sie sich hervorragend, um zu erforschen, wie sich Rembrandt mit einem spezifischen Thema auseinandersetzt und zu verschiedenen Lösungen gelangt.

In der ausführlichen Betrachtung der einzelnen Arbeiten wird der Frage nachgegangen, welchen Einfluss Faktoren wie die Textgrundlage, die Kunst oder die Zeit, in welche Rembrandt lebte, auf dessen Wiedergabe des Wunders nehmen. Vor allem durch den Vergleich mit anderen Werken wird aufgezeigt, wie weit Rembrandt von den Arbeiten anderer Künstler, wie zum Beispiel den Grafiken Marten van Heemskercks oder den Gemälden Pieter Lastmans, beeinflusst wurde und welche Elemente er von deren Darstellungen übernahm. In diesem Prozess werden nicht nur Gemeinsamkeiten deutlich, sondern auch Unterschiede, welche offenbaren, welche neuen Lösungen Rembrandt schuf.

Die Arbeit zeigt auf, dass Rembrandt durch ein Zusammenwirken von externen und internen Faktoren zu seinen Ergebnissen gelangt, denn nicht nur der Einfluss von Aspekten wie der Druckgraphik oder der Theologie wird deutlich, sondern auch, dass Rembrandt diese äußerst individuell verarbeitet, indem er variiert, neu kombiniert und das Thema manchmal bewusst auf den Kopf stellt. Dieses Herangehensweise beschränkt sich nicht auf die Darstellungen zur Heilung des Lahmens, sondern ist im Oeuvre Rembrandts wiederholt beobachtbar und legt nahe, dass der Künstler in seiner intensiven Auseinandersetzung mit diesen Themen nicht auf der Suche nach einer idealen Darstellungsweise ist, sondern verschiedene mögliche Umsetzungen des Themas erforschen möchte.