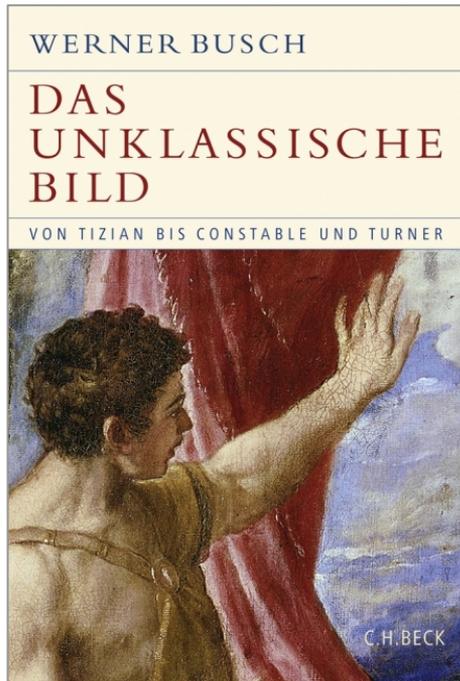


**Unverkäufliche Leseprobe**



**Werner Busch**  
**Das unklassische Bild**  
Von Tizian bis Constable und Turner

341 Seiten, In Leinen  
ISBN: 978-3-406-58246-2

## Kapitel 6 *Rembrandts späte Zeichnungen mit der Rohrfeder*

Originaldokument  
© Verlag C.H.Beck

Die Rembrandt-Caravaggio-Ausstellung 2006 in Amsterdam war in gewisser Hinsicht eine Offenbarung, und das, obwohl das Konzept mehr als fragwürdig erschien.<sup>1</sup> Sie nahm ihren Ausgang von dem Faktum, dass der frühe Rembrandt sich intensiv an den Utrechter Caravaggisten orientiert hat. Insofern konnte eine Gegenüberstellung von Frühwerken Rembrandts mit Werken Caravaggios auf einer sehr direkten Ebene Sinn machen und klassische kunsttheoretische Überzeugungen bestätigen: bei beiden Künstlern ein ungeschönter, vermeintlich unmittelbarer Naturzugriff, der auch vor Hässlichkeit, vor allem der Darstellung von Grausamkeit nicht zurückschreckt, scharfe Ausleuchtung mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten, große Betrachternähe des Gezeigten mit gelegentlichem Durchstoßen der ästhetischen Grenze, extremer Gefühlsausdruck, bei beiden Künstlern eine relativ glatte und detaillierte Malweise.

So weit, so gut. Bei Rembrandts «Blendung Samsons» (Abb. 61) von 1635 und Caravaggios «Judith und Holofernes» (Abb. 62) von 1599/1600 wird gleichermaßen brutal verfahren, das Blut spritzt.<sup>2</sup> Und das «Abrahamsopfer» (Abb. 63 und 64) haben beide gemalt, und auch hier wird an Drastik nicht gespart.<sup>3</sup> Milder geht es verständlicherweise bei den Heiligen Familien beider Künstler zu, doch schon hier gibt es entschieden weniger zu vergleichen.<sup>4</sup> Ein sich herabbeugender, halb verschatteter Joseph findet sich dutzendfach zuvor in der Bildtradition. Seine Zurücknahme ist seiner Funktion als bloßer Nährvater geschuldet.<sup>5</sup> Schon hier wird der Grundfehler der Ausstellung deutlich: Man hat jeweils nach thematisch Verwandtem gesucht. Wenn es eine «Verleugnung Petri» von Caravaggio gegeben hätte, so hätte man sie neben Rembrandts Bild von etwa 1660 gestellt (s. Abb. 59). So begnügt man sich mit Caravaggios «Gefangennahme Christi» wegen der vergleichbaren Halb- bzw. Dreiviertelfiguren, der künstlichen nächtlichen Beleuchtungssituation und der querformatigen Anlage der vielfigurigen Komposition.<sup>6</sup> Doch wirklich miteinander zu tun haben die Bilder nichts, selbst wenn «Die Verleugnung Petri» noch die caravageskeste Bildprägung des späten Rembrandt ist, denn hier greift er einmal noch das Motiv der verdeckten Lichtquelle auf. Die übrigen Vergleiche mit Rembrandts Spätwerk waren schlicht abwegig und erschöpften sich in gänzlichen Äußerlichkeiten.

61

Rembrandt,  
Blindung Samsons,  
1635, Öl/Lw.,  
206 × 276 cm,  
Frankfurt, Städel  
Museum



62

Caravaggio,  
Judith und  
Holofernes,  
1599/1600, Öl/Lw.,  
145 × 195 cm,  
Rom, Galleria  
Nazionale d'Arte  
Antica di Palazzo  
Barberini



Originaldokument  
© Verlag C.H. Beck

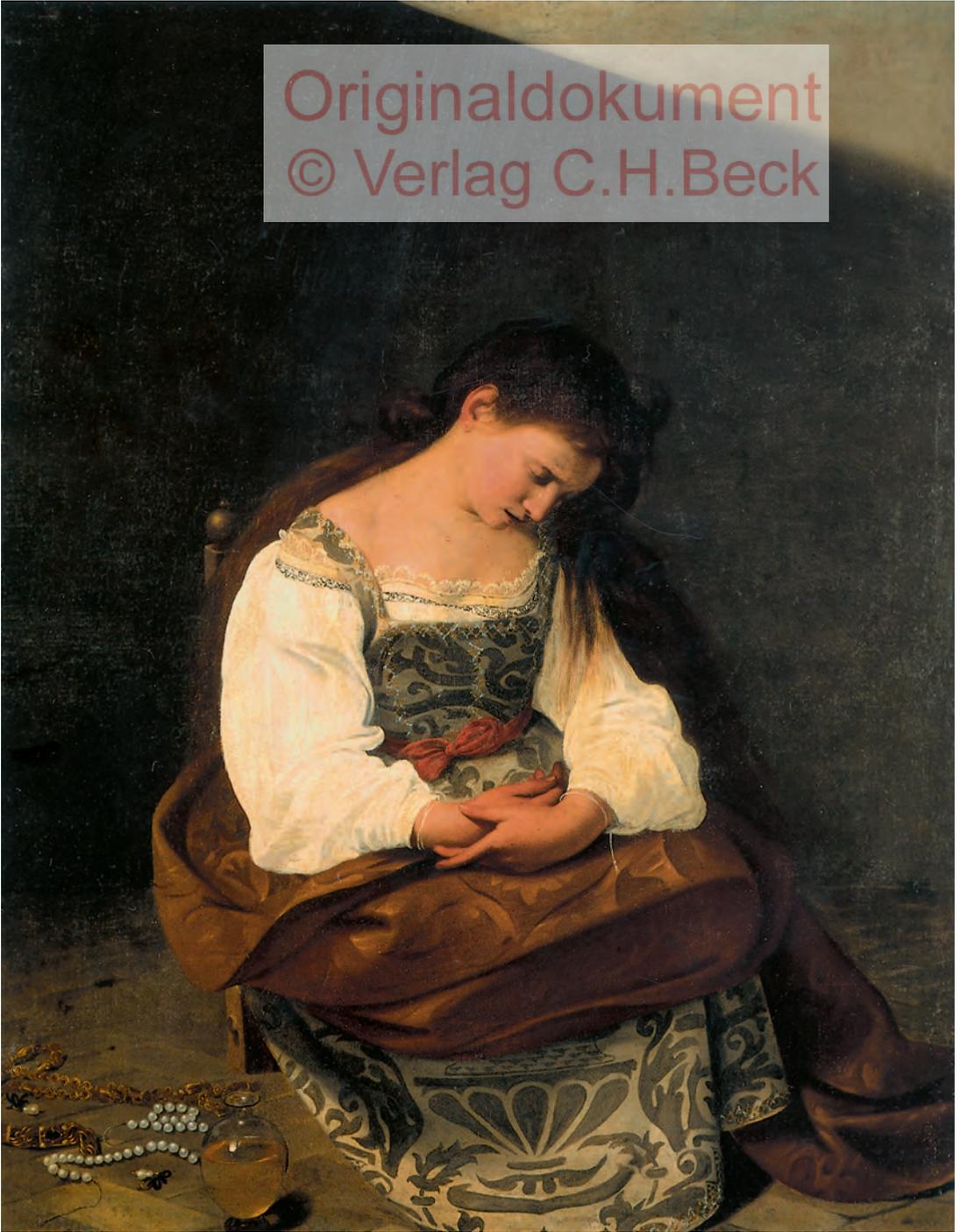


63  
*Rembrandt,  
Abrahamsopfer,  
1635, Öl/Lw.,  
193 × 133 cm,  
St. Petersburg,  
Eremitage*



64  
*Caravaggio,  
Abrahamsopfer,  
1603, Öl/Lw.,  
104 × 135 cm,  
Florenz, Galleria  
degli Uffizi*

Originaldokument  
© Verlag C.H.Beck



Denn Rembrandts Malweise unterscheidet sich von der Caravaggios grundlegend, wie der Katalogessay zu Licht und Farbe bei Caravaggio und Rembrandt auch völlig überzeugend konstatiert.<sup>7</sup> Und auch vom Aufbau her haben Rembrandts «Judenbraut» und Caravaggios «Bekehrung der Maria Magdalena» keinerlei Berührungspunkte.

Was hat die Ausstellung dennoch so augenöffnend gemacht? Es waren Einzelbeobachtungen, die Rückschlüsse auf die Weise der Bild- und Sinngenerierung zulassen, auf das jeweilige Verständnis von Malerei. Zwar ist der Vergleich von Caravaggios «Büßender Magdalena» (Abb. 65) von 1598 mit Rembrandts «Flora» von 1634 schlicht ohne Sinn,<sup>8</sup> denn es ist nicht besonders erkenntnisfördernd festzustellen, dass es sich jeweils um Einzelfiguren handelt und die Gewandmuster detailliert wiedergegeben sind. Doch schaut man Caravaggios «Büßende Magdalena» nur lange genug an, so entdeckt man nicht nur die Träne der Büßerin, die sich vom Auge gelöst hat, ja gar das durchstochene Ohrläppchen, das noch vor Kurzem den am Boden abgelegten Ohrring getragen hat, sondern man realisiert mit einem gewissen Schrecken, dass die dahinschmelzende Verzweiflung besonders dadurch ihren Ausdruck gefunden hat, dass die Dame, um es salopp zu sagen, quasi ohne Unterleib ist. Auch die dicken Gewandbäusche können die unteren Extremitäten nicht sinnvoll verbergen, es ist für sie einfach kein Platz da. Wäre ihre anatomisch sinnvolle Erstreckung dargestellt worden, hätte das Bild entschieden an Ausdrucksmacht verloren, von der Zusammengesunkenheit wäre durch die Ausfaltung der Beine geradezu unschicklich abgelenkt worden. Das Körper- und Sitzmotiv stimmen mitnichten und werden doch von dem, der sich der Ausdrucksdimension überlässt, nicht nur nicht moniert, sondern gar nicht wahrgenommen. Die Ausdruckserfahrung übertönt den Wunsch nach Rationalisierung.

Und dann realisiert man, dass es ebendieses Motiv in gänzlich verwandter Funktion auch bei Rembrandt gibt, und zwar gerade im Spätwerk. Insofern wäre es gut gewesen, die «Büßende Magdalena» mit Rembrandts Kasseler «Jakobsseggen» von 1656 (Abb. 66) zu vergleichen.<sup>9</sup> Auch hier verschleiert der große, schwere rote Bettüberwurf die nicht vorhandene Andeutung von Jakobs Unterleib. Keinesfalls kann er so im Bett sitzen, wie Rembrandt ihn uns zeigt, und doch ist er gänzlich überzeugend, nichts lenkt vom zentralen Brüderpaar Ephraim und Manasse in seiner Schoßbeuge, vom Vorgang des überraschend an den Jüngeren erteilten Segens ab. Joseph, der vorsichtig versucht, die Hand Jakobs zu steuern, kann nicht verhindern, dass Gottes Ratschluss wirksam wird. Und obgleich auch die Bettperspektive nicht «stimmt», Manasse hinter Ephraim eigentlich gar keinen Platz hat, so ist das Ganze in seiner Wirkung doch gänzlich überzeugend.

Wie kann es zu einer derartigen parallelen Bilderfindung bei Rembrandt und Caravaggio kommen? Wie kann es sein, dass sie Bildwirksamkeit gegen Bildrichtig-

65

*Caravaggio,  
Büßende Maria  
Magdalena,  
1598, Öl/Lw.,  
122,5 × 98,5 cm,  
Rom, Galleria Doria  
Pamphilj*

Rembrandt,  
Jakobssegen,  
1656, Öl/Lw.,  
175 × 210,5 cm,  
Kassel,  
Gemäldegalerie



keit ausspielen (können)? Was lässt sie derartige Verfahren der Ausdruckssteuerung – und es gibt ihrer mehrere – überhaupt entdecken?

Man kann es mit einem Wort sagen: der Werkprozess, oder besser: der Bildschöpfungsprozess, ihre Produktionsweise. Denn in einem stimmen Caravaggio und Rembrandt überein: Sie erfinden unmittelbar auf der Leinwand, verfolgen keinen klassischen Werkprozess, und das heißt vor allem, es gibt bei ihnen keinen zeichnerischen Entwurf, der in verschiedenen Stufen ausgereift wäre. Ihr erster Entwurf wird mit dem Pinsel unmittelbar auf der Grundierung bzw. einer zumeist monochromen Imprimatur mehr oder weniger flüchtig festgehalten, als eine Art Anleitung für die sogleich darüber angelegte farbige Malerei. Mehr als eine Anleitung zur Grobverteilung kann der Entwurf nicht sein, denn er wird ja im Ausführungsprozess sofort überdeckt. Caravaggio dürfte gelegentlich auch ganz auf sogenannte «abbozzi», flüchtige Skizzen, verzichtet haben.

Dieses Verfahren erklärt die zahlreichen Pentimenti bei Caravaggio wie bei Rembrandt. Anders ausgedrückt: Die Vorstellung davon, wie das Bild werden soll, bildet sich erst schrittweise im Prozess der malerischen Anlage. Praktische Entscheidungen führen zu Folgeüberlegungen, Folgeüberlegungen können zuvor Angelegtes

wieder aufheben, Korrekturen notwendig machen, der Prozess kann stocken, der Maler kann sich verrannt haben, schließlich kann er bessere Lösungen finden.

Nun hat die Forschung ein solches *Procedere* nicht leicht akzeptieren können, auch im Falle von Caravaggio und Rembrandt nicht, wobei deren Ausgangslage in einem Punkt radikal verschieden ist: Von Caravaggio haben wir keine einzige Zeichnung, von Rembrandt Hunderte. Das hat die neuere Caravaggio-Forschung nicht ruhen lassen. In einer Arbeit von 2002 wird mit allem Nachdruck ein verloren gegangenes zeichnerisches *Ceuvre* von Caravaggio vorausgesetzt, mit einer vermeintlich zwingenden Begründung: Zahlreiche Bilder Caravaggios folgten einer klaren geometrischen, auf bestimmten Verhältnissen gegründeten Ordnung, und diese schließe ein «Probieren» auf der Leinwand aus.<sup>10</sup> Und die auf vielen Gemälden – besonders bei Streiflicht – unmittelbar sichtbaren «*incisioni*», die Ritzungen in die noch feuchte Grundierung, werden nicht als eine Fixierung der Form allein auf der Leinwand angesehen, die die *Grisailleanlage*, den «*Chiaroscuro*»-*abbozzo* überflüssig macht; sondern sie werden als genaue Übertragungen der Vorzeichnungen gedeutet, zu sicher und weitgehend seien die Formvorgaben. Die Ritzungen als Ergebnis von Übertragungen hätten zudem den Vorteil, dass sie auch bei darübergelegter farbiger Fassung noch durchscheinen und die Vorstellung der Gesamtfiguration auf diese Weise nicht verloren ginge.<sup>11</sup> So ernst man derartige Überlegungen nehmen muss – schließlich scheinen die «*incisioni*» ausgesprochen sicher angelegt –, so geht doch kein Weg an der Tatsache vorbei, dass jegliche Zeichnungen fehlen. Dies Caravaggios unstemem Lebenswandel zuschreiben zu wollen, der von Flucht und Verfolgung geprägt gewesen sei, erscheint doch als zu kurzschlüssig.<sup>12</sup> Caravaggios einflussreiche Gönner sollten keine Zeichnungen verehrt bekommen haben, wenn sie denn existiert hätten? Und zudem: Eine geometrische Ordnung ist eine Flächenordnung, die von den genauen Erstreckungen des Bildkörpers bedingt ist und auf diesem mit wenigen Angaben markiert werden kann; daher spricht nichts dagegen, dass die Formfindung auf der Leinwand selbst auf der Basis abstrakter Vorgaben stattgefunden hat.<sup>13</sup>

Wie aber verhält es sich mit den vielen hundert Zeichnungen von Rembrandt? Es hat die Forschung immer verwundert, dass man nur gut zwanzig Zeichnungen davon ganz direkt mit bestimmten Werken in Verbindung bringen kann. Lange wurden wenigstens diese als direkte Vorzeichnungen angesehen. Die neuere Forschung zu Rembrandts Zeichnungen, die inzwischen zu so gut wie allen bedeutenden Sammlungen mit Rembrandt-Zeichnungen Bestandskataloge hervorgebracht hat, lässt davon zur eigenen Verwunderung so gut wie keine einzige Zeichnung übrig; fast allen wird der Status der Vorzeichnung abgesprochen. Die allermeisten sind während des Malprozesses entstanden, dann, wenn Rembrandt in seinem Bildfindungsprozess steckengeblieben war, ihm grundsätzliche Änderungen als unausweichlich



erschieden und er sich zeichnerische Gedanken über das weitere Vorgehen machen wollte. Deswegen geben diese Zeichnungen zumeist in ausgesprochen flüchtiger Form den Stand der Bildprägung an dem Punkt wieder, an dem die Arbeit ins Stocken geriet, um dann mit wesentlich energischeren Strichen in Hinblick auf eine grundsätzliche Veränderung überzeichnet zu werden. Röntgenfotos bzw. Infrarotreflektographien der Gemälde, die frühere Zustände dokumentieren können, machen diese Einsicht unhintergebar.

Unmittelbar nachvollziehbar, weil in zwei Bildern zerlegt, ist der Veränderungsprozess im Falle des «Abrahamsopfers». <sup>14</sup> Die ursprüngliche, gänzlich von Rembrandts Hand stammende Fassung in St. Petersburg (s. Abb. 63) von 1635 wurde in der Münchner, mithilfe von Rembrandts Werkstatt erstellten Fassung (Abb. 67) grundsätzlich revidiert, vor allem was den eingreifenden Engel angeht. Rembrandt hat es am unteren Rand dieses Bildes vermerkt: «Rembrandt. verändert. En overschildert. 1636», «Von Rembrandt geändert und übermalt, 1636». <sup>15</sup> Die Infrarotreflektographie des

67 Münchner Bildes macht deutlich, dass sich auf der Leinwand ursprünglich eine vollständige Kopie der St. Petersburger Fassung befunden hat. <sup>16</sup> Diese hat Rembrandt als Ausgangspunkt genommen – ein Verfahren, das im Übrigen für mehrere Bilder Tizians nahezu identisch überliefert ist. <sup>17</sup> Die Kopie des St. Petersburger Bildes dürfte in der Anlage Werkstattarbeit gewesen sein. Im Anschluss hat Rembrandt sich Gedanken gemacht, wie er das Eingreifen des Engels noch überzeugender machen könnte. Wenn er in der ersten Fassung von der Seite kommt und trotz Wolkenverhüllung wie unter dem Oberkörper abgeschnitten erscheint, so taucht dieses Problem, wenn er sich quasi von hinten in extremer Verkürzung nähert, nicht auf. Diese Lösung entwarf Rembrandt in einer Zeichnung in roter und schwarzer Kreide mit grauer Lavierung (Abb. 68). Sie ist passagenweise so unartikuliert, dass man meinte, sie Rembrandt absprechen zu sollen. <sup>18</sup> Doch unartikuliert sind diejenigen Partien, die nicht weiter verändert werden sollten, sie brauchten keine Präzisierung. Dagegen ist das Engelmotiv spezifischer, und auch das letztlich dann wieder verworfene Motiv des entfallenen Dolches – er verliert besonders in der präzisierten Fassung, wo er mit umgekehrter Schneide zur Erde fällt, seine Bedrohlichkeit – ist gut nachvoll-

Rembrandt,  
Abrahamsopfer,  
1636, Öl/Lw.,  
195 × 132,3 cm,  
München,  
Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen,  
Alte Pinakothek



ziehbar. Das Opferfeuergefäß der ersten Fassung, das ursprünglich vom thematischen Vorbild Lastman stammt,<sup>19</sup> hat auch noch in der Zeichnung am rechten Rand sein Vorkommen; in der endgültigen zweiten Fassung ist es verschwunden, dafür ist das Ersatzopfer, der Widder, deutlich hervorgehoben. Das macht Sinn, denn das Feuer kommt ja, durch das Eingreifen des Engels, nicht zum Einsatz.

[...]