



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Pendantbildnisse bei Rembrandt von 1631 bis 1634“

Verfasserin

Ingeborg Wilfinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	O. Univ. – Prof. Dr. Artur Rosenauer



## INHALTSVERZEICHNIS

<b>1.0</b>	<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1</b>	<b>Zielsetzung.....</b>	<b>5</b>
<b>2.0</b>	<b>FORSCHUNGS- LAGE ZU REMBRANDTS FRÜHEM PORTRÄTSCHAFFEN.....</b>	<b>7</b>
<b>2.1</b>	<b>Alois Riegl: Das holländische Gruppenporträt.....</b>	<b>15</b>
<b>3.0</b>	<b>DAS PORTRÄT IN DEN NÖRDLICHEN NIEDERLANDEN DES SPÄTEN 16. UND FRÜHEN 17. JAHRHUNDERTS.....</b>	<b>26</b>
<b>3.1</b>	<b>Exkurs: Das Schützenbild als Beispiel für ein neues Bewusstsein der bürgerlichen Oberschicht Amsterdams.....</b>	<b>26</b>
<b>3.2</b>	<b>Die Porträtproduktion in Amsterdam von 1580 – 1630.....</b>	<b>27</b>
<b>4.0</b>	<b>PENDANTPORTRÄTS.....</b>	<b>30</b>
<b>4.1</b>	<b>Porträtbüsten.....</b>	<b>30</b>
<b>4.1.1</b>	<b>Jacques de Gheyn III. (London, The Dulwich Picture Gallery)- Maurits Huygens (Hamburg, Kunsthalle).....</b>	<b>30</b>
<b>4.1.2</b>	<b>Porträt eines 41- jährigen Mannes (Pasadena, Norton Simon Museum of Art) - Porträt einer 40 – jährigen Frau (Louisville, J.B. Speed Art Museum) Dirck Jansz. Pesser (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art) - Haesje Jacobsdr. van Cleyburg (Amsterdam, Rijksmuseum).....</b>	<b>36</b>
<b>4.2</b>	<b>Kniestücke.....</b>	<b>41</b>
<b>4.2.1</b>	<b>Porträt eines sitzenden Mannes (Wien, Kunsthistorisches Museum)- Porträt einer sitzenden Frau (Wien, Kunsthistorisches Museum).....</b>	<b>41</b>

<b>4.2.2</b>	<b>Porträt eines Mannes, der eine Feder anspitzt (Kassel, Schloss Wilhelmshöhe)-</b>	
	<b>Porträt einer jungen Frau (Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste).....</b>	<b>52</b>
<b>4.2.3</b>	<b>Porträt eines vom Sessel aufstehenden Mannes (Cincinnati, Taft Museum)-</b>	
	<b>Porträt einer Dame mit Fächer (New York, The Metropolitan Museum of Art).....</b>	<b>59</b>
<b>4.3</b>	<b>Ganzfigurige Porträts.....</b>	<b>65</b>
<b>4.3.1</b>	<b>Johannes Elison (Boston, Museum of Fine Arts) -</b>	
	<b>Maria Bockenolle (Boston, Museum of Fine Arts) .....</b>	<b>66</b>
<b>4.3.2</b>	<b>Marten Soolmans (Paris, Privatsammlung)-</b>	
	<b>Oopjen Coppit (Paris, Privatsammlung).....</b>	<b>70</b>
<b>5.0</b>	<b>DOPPELPORTRÄTS.....</b>	<b>77</b>
<b>5.1</b>	<b>Der Schiffsbaumeister und seine Frau (London, Buckingham Palace).....</b>	<b>78</b>
<b>6.0</b>	<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>85</b>
<b>7.0</b>	<b>ANHANG.....</b>	<b>88</b>
<b>7.1</b>	<b>Bibliographie.....</b>	<b>88</b>
<b>7.2</b>	<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>94</b>
<b>7.3</b>	<b>Abbildungen.....</b>	<b>103</b>
<b>7.4</b>	<b>Abstract.....</b>	<b>138</b>
<b>7.5</b>	<b>Lebenslauf.....</b>	<b>139</b>

## 1.0 EINLEITUNG

Obwohl das Porträt im Vergleich zu den anderen Gattungen der Malerei im 17. Jahrhundert zahlenmäßig am häufigsten vertreten war, genoss es doch in der Kunstbetrachtung ein eher geringes Ansehen.

Karel van Mander bezeichnet die Porträtmalerei in seinem *Schilder – Boeck* von 1604 als „*sijd- wegh der Consten*“, der von den Künstlern aus finanziellen Gründen beschritten wurde.<sup>1</sup> Eine Anekdote aus dem Leben des Nicolaes Maes, der während seines Aufenthalts in Antwerpen Jacob Jordaens aufsuchte, um sich bei ihm als Porträtist vorzustellen, zeigt diese Einstufung auf humorvolle Weise. Jordaens soll daraufhin ausgerufen haben: „*Mein Bruder, ich bedaure dich! Bist du einer jener Märtyrer?*“<sup>2</sup>

Diese Ansicht dürfte sich über das ganze Jahrhundert hinweg gehalten haben, da Samuel van Hoogstraeten die Porträtmalerei in seiner Hierarchie der Themen von 1678 ebenfalls niedrig bewertete und Gerard de Lairese 1707 Bedenken äußerte, wie sich ein Künstler nur um des Porträtierens Willen seine Freiheit aufgeben und sich selbst zum Sklaven machen könne.<sup>3</sup> Diese Geringschätzung der zeitgenössischen Kunstkenner und -theoretiker steht im eigentümlichen Widerspruch zu der Tatsache, dass Künstler gerade wegen ihrer Porträts zu großem Ruhm gelangen konnten, wie die Karrieren von Anthonis van Dyck am englischen Hof oder die des Bartholomeus van der Helst in Amsterdam beweisen.<sup>4</sup>

Man ist geneigt anzunehmen, dass die oben erläuterte Geringschätzung der Porträtmalerei indirekt auch Einfluss auf die moderne Kunstgeschichtsschreibung genommen haben könnte, da beim Studieren der Literatur über Rembrandt auffällt, dass das frühe Porträtschaffen im Vergleich zu anderen Gebieten seiner Kunst, besonders der Historienmalerei, weniger Beachtung findet.

Rembrandt schuf von 1631 – 1642 eine beträchtliche Anzahl von Porträts, deren Produktion zweifellos eine gute Einnahmequelle darstellte.

Nach seiner Lehrzeit bei dem Leidener Maler Jacob van Swanenburgh von 1621 – 1624 arbeitete er ein halbes Jahr im Atelier des Historienmalers Pieter Lastman in Amsterdam, bevor er sich um 1625 als selbständiger Künstler in Leiden etablierte,

---

<sup>1</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 17.

<sup>2</sup> zit. n. Haak 1996, S. 98.

<sup>3</sup> Haak 1996, S. 98.

<sup>4</sup> Haak 1996, S. 98

vermutlich zusammen mit seinem Kollegen Jan Lievens.<sup>5</sup> Houbraken berichtet außerdem, dass Rembrandt nach seinem Aufenthalt bei Jacob Pynas arbeitete. Jacob und sein Bruder Jan Pynas waren zusammen mit Rembrandts Lehrer Lastman in Italien gewesen. Es ist gut möglich, dass auch Jan als Lehrmeister fungierte, da Houbraken von einer braunen Farbigkeit der Bilder Jans berichtet, welche Rembrandt zu imitieren trachtete.<sup>6</sup>

Rembrandts Übersiedelung nach Amsterdam 1631/32<sup>7</sup> hing wohl mit dem wirtschaftlichen Aufschwung der Metropole zusammen, während Leiden gerade einen Rückgang erfuhr. Er ging dort eine Geschäftsbeziehung mit dem Kunsthändler und Atelierbesitzer Hendrick Uylenburgh ein, in dessen Haus er von 1632 bis 1635 lebte.<sup>8</sup> Rembrandt war in Uylenburghs Werkstatt wahrscheinlich als Leiter derselben tätig und die Frage, warum er trotz guten Verdienstes ungefähr drei Jahre in des Kunsthändlers Haus wohnend verbrachte, lässt sich mit den Gepflogenheiten der Malergilden erklären. Es war nämlich notwendig, von einer Gilde als Meister anerkannt zu werden, bevor man seine Arbeiten offiziell verkaufen durfte. Um diese Anerkennung zu erreichen, musste sich der Künstler dazu verpflichten, für ein bis zwei Jahre in einer Werkstatt eines Meisters vor Ort zu arbeiten, was in Rembrandts Fall durch Hendrick Uylenburgh ermöglicht worden war.<sup>9</sup> Er wurde jedenfalls 1634 Mitglied der Amsterdamer Sint – Lucasgilde; im selben Jahr fand seine Hochzeit mit Uylenburghs Nichte Saskia van Uylenburgh statt.<sup>10</sup> Gegen Ende des Jahres 1635 verließ das Ehepaar Uylenburghs Haus und lebte in verschiedenen Mietwohnungen, bis Rembrandt 1639 ein Haus in der Breestraat kaufte.<sup>11</sup>

Die Zeit von Rembrandts künstlerischen Anfängen in Amsterdam 1631 bis zum Jahr 1635 wird als 1. Amsterdamer Periode, die darauf folgenden Jahre bis 1642 als 2. Amsterdamer Periode bezeichnet. In dem Jahrzehnt nach 1642 sind keine Auftragsporträts entstanden; dieser Bruch im künstlerischen Schaffen Rembrandts kann bedeuten, dass er in diesem Zeitraum entweder keine Porträtaufträge annahm oder überhaupt keine erhielt.<sup>12</sup>

---

<sup>5</sup> White 1965, S. 131.

<sup>6</sup> Ausstellungskatalog Raleigh 1956, S. 16.

<sup>7</sup> Rembrandt wird am 26. Juli 1632 als Mieter im Hause Uylenburgh angeführt und ist infolgedessen ab diesem Zeitpunkt in Amsterdam nachweisbar. Wright 2000, S. 344.

<sup>8</sup> Ausstellungskatalog Berlin 2006, S. 29 f.

<sup>9</sup> Ausstellungskatalog Berlin 2006, S. 29 f.

<sup>10</sup> Ausstellungskatalog Berlin 2006, S. 29 f.

<sup>11</sup> Ausstellungskatalog Berlin 2006, S. 34.

<sup>12</sup> Ausstellungskatalog Berlin 2006, S. 34.

Acht Bildnispaare und ein Doppelporträt, die in ihrer Entstehungszeit in die 1. Amsterdamer Periode fallen, sollen im Laufe dieser Arbeit genauer untersucht werden.

## **1.1 Zielsetzung**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Typus des Pendantporträts in Rembrandts frühem Porträtschaffen in Amsterdam. Konkret handelt es sich um den Zeitraum von 1631/32 bis 1634, in dem der Künstler im Atelier Hendrick Uylenburghs eine große Anzahl an Auftragsporträts angefertigt hat, wovon fünfzehn Pendantbildnisse und ein Doppelporträt als eigenhändige Rembrandt Werke anerkannt sind. Die Themenwahl der vorliegenden Arbeit resultiert aus einem Seminar, das von Ao. Prof. Dr. Michaela Krieger im Wintersemester 2005/06 gehalten wurde und in dessen Zuge ich mich mit Pendantbildnissen Rembrandts der frühen 1630er Jahre zu beschäftigen begann.

Rembrandt gelang es, sich schon bald nach seiner Ankunft in Amsterdam zu Beginn der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts als gefragter Porträtist zu etablieren. Da die Bildnismalerei zu dieser Zeit bereits über eine lange Tradition verfügte, soll ein kurzer Einblick in die Porträtmalerei der nördlichen Niederlande des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts gegeben werden, um das Entstehungsumfeld von Rembrandts Werken zu beleuchten. Die ausgewählten Bildnisse sollen über Vergleiche mit der zeitgenössischen Porträtmalerei in den kunsthistorischen Kontext ihrer Zeit gesetzt werden, um Rembrandts Verhältnis zu den Konventionen der Porträtmalerei seiner Zeit herauszuarbeiten.

Da es sich beim Pendant – bzw. Doppelporträt um eine Bildniskategorie handelt, deren spezifische Aufgabe darin liegt, zwei miteinander in Beziehung stehende Personen darzustellen, soll das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit darin liegen, die Art der Darstellung dieser Beziehungen genauer zu analysieren. Die Mittel, mit welchen der Künstler eine Verbindung zwischen den Figuren erreicht und die damit in Zusammenhang stehende Charakterisierung der Dargestellten als Teil eines partnerschaftlichen Gefüges sollen beleuchtet werden. Da es sich bei

Pendantbildnissen hauptsächlich um Bildnisse von Ehepaaren handelt, ist es notwendig, diese im Hinblick auf die traditionelle Rollenverteilung von männlichen und weiblichen Lebensbereichen zu untersuchen.

Dem Doppelporträt als Sonderfall innerhalb Rembrandts frühem Porträtschaffen wurde ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem die bildliche Umsetzung der ehelichen Beziehung des dargestellten Paares im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten der Zeit im Mittelpunkt meiner Betrachtungen steht.

Diese Arbeit versteht sich in Summe als Beitrag zur Erforschung von Rembrandts persönlicher Auffassung des von der kunsthistorischen Forschung bisher wenig beachteten Typus des Pendantporträts aus des Künstlers Frühzeit in Amsterdam mit dem Ziel, die Charakteristika seiner Bildnisse anhand der ausgewählten Beispiele herauszuarbeiten.



## 2.0 FORSCHUNGS-LAGE ZU REMBRANDTS FRÜHEM PORTRÄTSCHAFFEN

Zum Typus des Pendantporträts bei Rembrandt gibt es keine spezifischen Publikationen. Die äußerst umfangreiche Literatur zu Rembrandt setzt sich sowohl aus katalogartigen Auflistungen der ihm zugeschriebenen Werke als auch aus Publikationen über einzelne Bereiche seiner Kunst zusammen. Es ist festzustellen, dass er hauptsächlich als Historienmaler begriffen wurde und wird, weshalb sich die Rembrandt - Forschung größtenteils mit seinen Historienbildern auseinandersetzt. Das soll nicht heißen, dass die zahlenmäßig sehr umfangreichen Porträts dabei außer Acht gelassen werden; es entsteht jedoch beim Studieren der Literatur der Eindruck, dass das Auftragsporträt einen geringeren künstlerischen Stellenwert als das Historienbild innehat – auf der Tatsache fußend, dass die Porträtmalerei in Holland zu Rembrandts Zeiten als undankbare Aufgabe verstanden wurde, obwohl sie aus wirtschaftlichen Gründen eine unerlässliche war. Die Historienmalerei galt als „Königsdisziplin“ der Künstler, während das Porträtmalen oftmals als reine Geldbeschaffungsmethode betrachtet wurde.<sup>13</sup>

Rembrandts Selbstporträts sind davon ausgenommen – sie nehmen eine Sonderstellung in der Forschung ein und sind Gegenstand zahlreicher Publikationen.

Die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Werke sind von der kunsthistorischen Forschung zum Teil in sehr unterschiedlichem Ausmaß diskutiert worden; im Folgenden soll ein Einblick in die Fachliteratur gegeben werden um dann in den einzelnen Bildbesprechungen genauer auf die einzelnen Werke einzugehen.

W. Bode widmet Rembrandts Bildnissen ein eigenes Kapitel mit dem Titel „Rembrandt als Modebildnismaler in Amsterdam“.<sup>14</sup> Die Bezeichnung „Modebildnis“ wird zur Unterscheidung von Selbstporträts und Historienbildern sowie Gruppenporträts sehr bewusst eingesetzt und impliziert den Zweck des bürgerlichen Porträts: Es diente der Dekoration der Privaträumlichkeiten der Amsterdamer Bürger und zeigte zumeist den Herrn und die Dame des Hauses in modischen Gewändern, manchmal auch die ganze Familie samt Kindern. Diese

---

<sup>13</sup> Ausführlicher nachzulesen bei B. Haak 1996, S. 98 ff.

<sup>14</sup> Bode 1883, S. 399 ff.

Kunstform erfreute sich in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts einer großen Beliebtheit und Bode schreibt weiter, dass Rembrandt „mit einem Schlage der bevorzugte Bildnismaler von Amsterdam geworden war“.<sup>15</sup>

Bezüglich der ersten Porträts, die in Amsterdam Anfang der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts entstanden sind, weist Bode auf die einfache Auffassung und die Ruhe in der Haltung der Figuren hin, die sich bereits bei den älteren holländischen Porträtisten finden lassen.

Als Gegenpol zu diesen ruhigen Kompositionen streicht er das Doppelporträt des Schiffsbaumeisters Jan Rijcksen und seiner Frau Griet Jans (Abb. 54) heraus, welches durch ein „eigenartiges Streben nach dramatischer Bewegung“ gekennzeichnet ist; eben diese Dramatik (insbesondere die Bewegung der Frau) störe den Eindruck des Porträts ein wenig, aber abgesehen davon zeichne es sich durch die saubere Durchführung, das schöne Helldunkel und die lebendige und dennoch einheitliche Bildauffassung aus.<sup>16</sup> Als Vorbild für das Doppelporträt eines Paares (Abb. 40)<sup>17</sup> sei deutlich Thomas de Keyser zu erkennen, dessen Porträts in Farbe, Lichtführung und Sauberkeit des Pinselstrichs dem oben genannten ähnlich seien.<sup>18</sup> Rembrandt fügte sich dem in Amsterdam bei seiner Ankunft 1631 vorherrschenden Ideal, ohne zu einem reinen Nachahmer zu verkümmern und bildete so seinen persönlichen Stil weiter.<sup>19</sup>

C. Hofstede de Groot listet sämtliche damals zum Rembrandt Oeuvre gezählten Auftragsporträts von 1631 bis 1641 auf und gibt als Kennzeichen die einfache Beleuchtung, die genaue Wiedergabe der Mode und die Sorgfalt in der Ausführung an. Die verlangte Porträtähnlichkeit wird erreicht; die Zahl der Bilder wird mit etwa 100 angegeben.<sup>20</sup> Auf eventuelle Vorbilder wird nicht eingegangen.

A. Bredius beschränkt sich in seinem Gesamtkatalog von 1935 auf eine knappe Auflistung der Gemälde ohne zusätzliche Informationen.<sup>21</sup>

O. Benesch leitet den ruhigen und geglätteten Stil der frühen Amsterdamer Porträts Rembrandts aus der etablierten Bildnismalerei Amsterdams, die von de Keyser, Pickenoy und Santvoort geprägt war, her.<sup>22</sup>

---

<sup>15</sup> Bode 1883, S. 399.

<sup>16</sup> Bode 1883, S. 403.

<sup>17</sup> Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum, 1632/33, Leinwand, 132,2 x 109,5 cm.

<sup>18</sup> Bode 1883, S. 404.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 407.

<sup>20</sup> Hofstede de Groot 1915, S. 5.

<sup>21</sup> Bredius 1935.

<sup>22</sup> Benesch 1935, S. 11.

J. Rosenbergs erster Band seiner zweibändigen Rembrandt Monographie enthält ein Kapitel über Einzelporträts, worin aber mögliche Vorbilder nicht diskutiert werden. Vielmehr werden Unterschiede zu Frans Hals' Porträts hervorgehoben, deren Momenthaftigkeit im Gegensatz zu dem Aspekt der Dauerhaftigkeit in Rembrandts Werken steht.<sup>23</sup>

W.R. Valentiner konstatiert eine stilistische Nähe der Porträts der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts Jahre zu denen der Amsterdamer Porträtisten Thomas de Keyser und Nicolaes Eliasz. Pickenoy, wobei Rembrandts Bilder diese jedoch in Lebendigkeit, Charakterisierung der Figuren und malerischer Ausführung überträfen.<sup>24</sup> Das Streben des Künstlers nach dramatischen Gesten und Posen sowie lebendigem Gesichtsausdruck und intensiven Blicken manifestiere sich bereits im ersten in Amsterdam entstandenen Bildnis, dem des Marten Looten<sup>25</sup> (Abb. 1).<sup>26</sup>

In K. Bauchs Rembrandt Monographie von 1966 sind sämtliche Gemälde nach Katalognummern aufgelistet, wobei zu jedem angeführten Bild knappe Informationen zu Datierung und möglicher Identifizierung der Dargestellten angegeben sind. Auf eine stilistische und formale Analyse wurde verzichtet.<sup>27</sup> Bauch ordnet die Gemälde nach Kategorien wie biblische Historie, Männer- und Frauenbildnisse und Bildnisse mehrerer Personen.

K. Clark nimmt im selben Jahr Stellung zu der Frage der Beeinflussung Rembrandts durch die italienische Kunst und stellt dabei einen allgemeinen Einfluss der venezianischen Malerei fest. Rembrandts Interesse gilt laut Clark vornehmlich dem Finden neuer Porträtposen, die auf Einflüsse von van Dyck, Frans Hals und Rubens zurückzuführen sind.<sup>28</sup>

Die Vorbilder, welche L. Münz 1967 nennt, kommen schon bei Bode und Valentiner vor; er bezeichnet die Tonmalerei Mierevelts, Pickenoys und de Keyzers als prägend für Rembrandt, wenngleich seine Porträts sich durch eine gesteigerte Lebendigkeit auszeichnen.<sup>29</sup> Er schreibt treffend über diese Porträtauffassung, dass „[sich] die Ruhe der Holländer bei Rembrandt in Handlung

---

<sup>23</sup> Rosenberg 1948, Bd. I, S. 36 ff.

<sup>24</sup> Valentiner 1956, S. 19.

<sup>25</sup> Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, signiert, datiert 1632, Holztafel, 92,8 x 74,09 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 190.

<sup>26</sup> Heute geht man davon aus, dass es sich bei dem ersten Amsterdamer Bildnis Rembrandts um das des Nicolaes Ruts (signiert und datiert 1631) handelt.

<sup>27</sup> Bauch 1966, S. 18-27.

<sup>28</sup> Clark 1966, S. 123 ff.

<sup>29</sup> Münz 1967, S. 14.

*oder zumindest in angedeutete Bewegung verwandeln [muss]. Rembrandt, der einzige Dramatiker unter den holländischen Künstlern, schuf doch aus solchen Gegebenheiten Bilder voller Spannung und innerer Bewegtheit.*<sup>30</sup>

H. Gerson bemerkt zur frühen Amsterdamer Zeit Rembrandts, dass zahlreiche routinierte Bildnisse geschaffen wurden, welche zum Teil durch seinen Malerkollegen der Leidener Zeit, Jan Lievens<sup>31</sup>, angeregt worden sind.<sup>32</sup> Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts besteht eine generelle Tendenz in der Porträtmalerei, die Verbindung von Pendantbildnissen zu verstärken; Gerson führt die narrative Belebung der frühen Amsterdamer Porträts auf Rembrandts Erfahrungen als Historienmaler zurück. Die Damenbildnisse sind im Allgemeinen reservierter in Ausdruck, Pose und Gestik als die Männerporträts.<sup>33</sup>

D.R. Smith beschäftigt sich in seiner unter dem Titel „Masks of Wedlock“ erschienenen Publikation eingehend mit Rembrandts Doppelporträts und ihrer Funktion als Ehepaarbildnisse: welche Bedeutung transportieren die Gemälde und wie erreicht der Künstler dies? Smiths Zugang zu den Bildern geschieht über Vergleiche mit Rembrandts Zeitgenossen und deren Auffassung von der Darstellung von Ehepaaren.<sup>34</sup>

Das Rembrandt Research Project, welches im Folgenden mit RRP abgekürzt werden soll, widmet den zweiten Band seiner sehr umfangreichen und detaillierten Forschungsarbeit Rembrandts Frühwerk von 1631 – 1634 und somit auch den in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Porträts.<sup>35</sup> Dabei wird größter Wert auf die Auswertung der technischen Untersuchungsmethoden gewidmet, um darauf aufbauend eine Unterscheidung zwischen eigenhändigen Bildnissen und Werkstättenarbeiten zu treffen. Dabei werden die Werke in drei Kategorien eingeteilt; Kategorie A umfasst die für eigenhändig befundenen Bilder, in Kategorie B fallen diejenigen, deren Eigenhändigkeit weder ganz angenommen noch abgelehnt werden kann und Kategorie C bezeichnet die als nicht eigenhändig eingestuftten Werke.<sup>36</sup>

---

<sup>30</sup> Münz 1967, S. 15.

<sup>31</sup> Zum Verhältnis zwischen Rembrandt und Lievens siehe Vogelaar (u.a.) 1991.

<sup>32</sup> Gerson 1968, S. 30.

<sup>33</sup> Gerson 1968, S. 52.

<sup>34</sup> Smith 1982a, S. 117 – 144.

<sup>35</sup> Bruyn (u.a.) 1986.

<sup>36</sup> Bruyn (u.a.) 1986.

Im ersten Kapitel des Rembrandt Corpus wird auf die stilistischen Merkmale der Porträts der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts eingegangen, wobei sehr genau auf einzelne Elemente wie Komposition, Tonalität und Kontrast, Raumtiefe und Definition der Formen, Lichtführung usw. eingegangen wird. Darauf fußend, konstatieren die Autoren eine neue Formulierung der Porträtidee durch Rembrandt.<sup>37</sup> Die Zuschreibungen des RRP sind allgemein anerkannt und es ist festzustellen, dass die neuere Literatur größtenteils auf diesen Ergebnissen fußt.

Ch. Tümpel behandelt 1986 einen anderen Aspekt des Porträtschaffens; er unternimmt weder eine stilistische oder formale Analyse noch eine Suche nach möglichen Vorbildern, sondern teilt die Bildnisse gemäß ihren Auftraggebern und deren Religion ein.<sup>38</sup> Tümpels Publikation gibt einen Einblick in die Religionsgruppen der Niederlande im 17. Jahrhundert und zeigt auf, dass Rembrandts Auftraggeber aus den verschiedensten Gruppierungen stammten und der Künstler quasi konfessionsübergreifend tätig war.<sup>39</sup>

In G. Schwartz' Rembrandt Monographie von 1987 werden die Porträts ebenfalls ausführlich behandelt; Rembrandt sei ein guter Porträtmaler gewesen, er hätte jedoch auf diesem Gebiet nichts Neues erfunden. Seine Malweise sei von keiner starken persönlichen Prägung des damals allgemein üblichen Stils, der sich von Tizian über Van Dyck entwickelt habe. Nur in den größeren Gemälden (gemeint sind die Gruppenporträts) seien ihm neue Lösungen gelungen.<sup>40</sup>

Schwartz widmet sich wie Tümpel auch den Religionszugehörigkeiten der Auftraggeber und geht auf geschichtliche Hintergründe und soziale Gegebenheiten, sowie die Identifizierung der Dargestellten ein.<sup>41</sup> Seine Monographie ist sehr interessant im Hinblick auf die damalige Gesellschaft, in der Rembrandts Bildnisse entstanden, und gibt einen Einblick in Bekannt – und Verwandtschaftsverhältnisse der Dargestellten untereinander sowie zum Künstler selbst. Auf Stilanalysen und Untersuchungen zu den verschiedenen Porträttypen wird verzichtet.

M. Bockemühl beschäftigt sich 1991 mit der Handlung in Rembrandts Porträts, dem Verlieren des repräsentativen Selbstzwecks und dem Ereignis der

---

<sup>37</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 3 – 13.

<sup>38</sup> Tümpel 1986, S. 101 ff.

<sup>39</sup> Tümpel 1986, S. 101 ff.

<sup>40</sup> Schwartz 1987, S. 143.

<sup>41</sup> Schwartz, S. 146 – 154.

Begegnung. Im Laufe der Zeit sei eine zunehmende Verschmelzung von Porträt und Ereignisbild zu beobachten.<sup>42</sup>

C. Grimms Publikation von 1991 beschäftigt sich ausschließlich mit den Porträts, wobei einzelne Bildnisse herausgenommen und einer genauen Analyse unterzogen werden.<sup>43</sup> Grimms Beobachtungen basieren auf den Ergebnissen des Rembrandt Research Projects und konzentrieren sich auf die Frage der Eigenhändigkeit: welche Partien in den Gemälden wurden an Werkstattmitarbeiter delegiert, welche führte der Meister selbst aus? Grimms Forschungsarbeit zeichnet sich durch seine Stilanalyse sowie eine genaue Behandlung der Details aus, was jedoch den Gesamteindruck der Gemälde in den Hintergrund treten lässt.<sup>44</sup>

B. Haak widmet ein Kapitel seines Buches von 1991 der 1. Amsterdamer Periode Rembrandts.<sup>45</sup> Die Porträtaufträge dieser Zeit sicherten Rembrandt eine gute Existenzgrundlage – die Vielseitigkeit seines Talents offenbarte sich im Wechsel von der Leidener Historienmalerei zur Amsterdamer Bildnismalerei.<sup>46</sup> Zu den Porträts selbst bemerkt Haak, dass die Lebendigkeit in Haltung, Gebärden und Gesichtsausdruck der Dargestellten ausschlaggebend für seinen Erfolg als Porträtist in Amsterdam gewesen sei; die Doppelporträts erreichen ein Höchstmaß an Lebendigkeit, da die Personen in einen Handlungsstrang einbezogen sind.<sup>47</sup> Haak vertritt die Meinung, dass unter Rembrandts direkter Leitung in seiner Werkstatt Bilder entstanden sind, die sehr nah mit seiner eigenen Mal- und Zeichenweise verwandt sind. Auf den Stil der Porträts oder auf mögliche Vorbilder geht er allerdings nicht ein.<sup>48</sup>

Der im zweiten Band des 1995 erschienenen Kataloges „Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art“ veröffentlichte Beitrag W. Liedkes beschäftigt sich hauptsächlich mit den geschichtlichen Hintergründen, die zur Entstehung der Porträts der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts beigetragen haben.<sup>49</sup> Das Besondere an Rembrandt, das zu seinem Erfolg in den ersten Amsterdamer Jahren beigetragen hat, sei seine Fähigkeit gewesen, neue Ideen aufzunehmen und mit seinem technischen Können zu verbinden. Der Stil und Ausdruck seiner Porträts sei neu in Amsterdam gewesen; der Künstler erfasst die

---

<sup>42</sup> Bockemühl 1991, S.45.

<sup>43</sup> Grimm 1991.

<sup>44</sup> Grimm 1991.

<sup>45</sup> Haak 1991, S. 32 – 60.

<sup>46</sup> Haak 1991, S. 32.

<sup>47</sup> Haak 1991, S. 42 ff.

<sup>48</sup> Haak 1991, S. 49.

<sup>49</sup> Ausstellungskatalog New York 1995, S. 3- 16.

gesamte Person über die Darstellung des Gesichtsausdrucks.<sup>50</sup> Weiters geht Liedke auf das Problem der Qualitätsunterschiede innerhalb Rembrandts frühem Porträtschaffen ein, die laut Rembrandt Research Project darauf zurückzuführen sind, dass in Hendrick Uylenburghs Unternehmen, in dem Rembrandt anfangs tätig war, zahlreiche junge Maler beschäftigt waren, die im Namen Rembrandts Porträts für ihn ausgeführt hätten. Laut Liedke gibt es jedoch keinen Beweis, dass bei Uylenburgh zwischen 1631 und 1635 ein Maler tätig war, der dazu befähigt gewesen wäre. Eine mögliche Erklärung für diese Unterschiede sei die Tatsache, dass Rembrandt der begehrteste Porträtmaler Amsterdams war und deshalb sehr hart an den vielen Aufträgen arbeiten musste, weswegen nicht alle Gemälde dieselbe hohe Qualität aufweisen.<sup>51</sup>

B. Haak schreibt 1996, dass es selbst für einen Maler wie Rembrandt kaum eine Möglichkeit gab, die Komposition von Brustbildern zu verändern. Sobald er jedoch an größeren Formaten arbeitete, versuchte er jedoch, die gängigen Posen zu durchbrechen; das gilt besonders für die Doppelporträts, die sich durch ihre Lebendigkeit und ein gewisses narratives Element auszeichnen.<sup>52</sup> In der Farbbehandlung unterscheidet sich Rembrandt von seinen Vorgängern in der Amsterdamer Porträtmalerei, Thomas de Keyser und Nicolaes Eliasz. Pickenoy. Er veränderte seine Arbeitsweise von Modell zu Modell, was anhand von zwei Beispielen verdeutlicht wird. Im Porträt einer Dame<sup>53</sup> von 1634 (Abb. 23) wird die Glätte der Hautoberfläche durch den fließenden, kaum einzeln zu erkennenden Pinselstrich in übereinander liegenden Schichten erzeugt. Im Gegensatz dazu steht das aus dem selben Jahr stammende Bildnis einer 83-jährigen Frau<sup>54</sup> (Abb. 2), deren faltige Haut durch den starken Pinselstrich und weniger übereinander liegende Schichten modelliert ist. Die dunklen Zonen sind mittels einer durchsichtigeren Lasur und den durchscheinenden Hintergrund modelliert, während die besser deckenden Farben Lichtreflexe erzeugen, die wesentlich zu Plastizität und Raumwirkung beitragen. Der Hintergrund stellt zwar nichts Konkretes dar, stellt aber die Figur durch seine lebhaften Pinselstriche in einen greifbaren Raum.<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> Ausstellungskatalog New York 1995, S. 14.

<sup>51</sup> Ausstellungskatalog New York 1995, S. 16.

<sup>52</sup> Haak 1996, S. 277.

<sup>53</sup> Porträt einer 40-jährigen Frau, Louisville, J.B. Speed Art Museum, signiert, datiert 1634, Eichentafel, 69 x 55 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 446.

<sup>54</sup> London, National Gallery, signiert, datiert 1634, ovale Tafel, 68,7 x 53,8 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 572.

<sup>55</sup> Haak 1996, S. 277.

A. Blankert streicht 1997 den Unterschied zwischen Tronie und Porträt heraus und stellt die Frage, warum es im gesamten Rembrandt Oeuvre viel weniger Porträts als Tronies gibt.<sup>56</sup> Nur in der 1. Hälfte der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts entstanden viele Bildnisse, dann folgte ein abruptes Ende der Porträtproduktion, was Blankert damit erklärt, dass Rembrandt sich bis zur Mitte der Dreißigerjahre als selbständiger Meister etabliert hatte, und danach nicht mehr aus finanziellen Gründen auf die Ausführung von Auftragsporträts angewiesen war. Außerdem wird die Vermutung geäußert, dass die Langsamkeit des Meisters in der Ausführung oft zu Problemen mit den Auftraggebern führte und letztere sich schließlich von ihm abwendeten.<sup>57</sup>

S. Schama wendet sich wieder der Beziehung zwischen Mann und Frau zu und wie sie in Rembrandts Werken umgesetzt wird.<sup>58</sup> Die Brustbildnisse sind laut Schama nur durch Lichtreflexe oder Details wie zum Beispiel Schnurrbärte belebt, während einige Paarporträts auch über die damals üblichen Konventionen hinausgehen: Diese Pendants stellen oft Freundschaft dar, die in den zeitgenössischen Ratgeberbüchern als eine der wichtigsten Tugenden der Ehe gepriesen wird. Schama lobt die Frische und Spontaneität dieser Pendantporträts.<sup>59</sup> Da es jedoch für den Künstler nicht möglich war, sich über die Konventionen völlig hinwegzusetzen, musste er dennoch Etikette und Schlichtheit bei seinen Auftragsarbeiten wahren. Daher zeigen die Bildnisse stets auch die Beziehung zwischen den Partnern; der Mann als Oberhaupt nimmt die linke Seite ein und ist durch gesteigerte Aktivität gekennzeichnet, die Frau, oft sitzend, eher passiv auf der rechten Seite. Die getrennten Bereiche von Mann und Frau sind somit eindeutig festzustellen.<sup>60</sup>

Ch. Wright stellt fest, dass es trotz fehlender Vorstufen -es ist keine einziges Auftragsporträt aus Rembrandts Leidener Zeit bekannt- bereits in den ersten Jahren in Amsterdam zu hervorragenden Porträtlösungen kam. Die vorgegebenen Konventionen der Porträtmalerei hinderten den Künstler nicht daran, herausragende Porträts zu schaffen; Wright hebt die Ausdrucksstärke der Hände der Dargestellten hervor.<sup>61</sup> Die Frage, was diese Bildnisse von denen seiner Zeitgenossen unterscheidet, sei nicht leicht zu beantworten, da eine große

---

<sup>56</sup> Ausstellungskatalog Melbourne/Canberra 1997, S.73.

<sup>57</sup> Ausstellungskatalog Melbourne/Canberra 1997, S. 73-79.

<sup>58</sup> Schama 2000, S. 372 – 377.

<sup>59</sup> Schama 2000, S. 372.

<sup>60</sup> Schama 2000, S. 373.

<sup>61</sup> Wright 2000, S. 182.



Spannbreite an Darstellungsformen in der holländischen Porträtmalerei existiert und starker Realismus sowie Ausdrucksstärke auch die Werke anderer Künstler<sup>62</sup> charakterisieren. Wright verwendet den modernen Ausdruck der „psychologischen Durchdringung“ für das Besondere in Rembrandts Bildnissen. Dieser Faktor sei im 17. Jahrhundert kein üblicher Bestandteil von Auftragsporträts gewesen, da das Hauptaugenmerk auf der Porträtähnlichkeit lag.<sup>63</sup>

Rembrandts Leistung bestand laut Wright darin, dass er eine Verbindung der Glätte eines Bartholomäus van der Helst mit der offenen Malweise eines Frans Hals verband, was zu seiner Beliebtheit bei den Amsterdamer Bürgern beitrug. Sein Vordringen in seelische Bereiche der Porträtierten widersetzte sich jeglicher rationeller Erklärung.<sup>64</sup> Bezüglich der Ehepaarbildnisse liege besonderes Augenmerk auf der Darstellung des Mannes, während das weibliche Pendant oft in der Ausführung vernachlässigt sei und wie Beiwerk wirken würde.<sup>65</sup>

Wright geht auch auf einzeln herausgefasste Porträts ein, wobei insgesamt festzustellen ist, dass eine Neigung besteht, die vom RRP in ihrer Eigenhändigkeit angezweifelte Porträts ins Rembrandt Oeuvre aufzunehmen.<sup>66</sup>

A. Gilboa bemerkt zu den Porträts, dass sie sich der eher konventionellen Tradition von de Keyser, Pickenoy und Mierevelt anschließen.<sup>67</sup> Weiters wendet sie sich der Beziehungsdarstellung zwischen Mann und Frau zu.<sup>68</sup>

## **2.1. Alois Riegl: Das holländische Gruppenporträt**

Alois Riegls umfangreiche Abhandlung über das holländische Gruppenporträt, welche erstmals 1902 im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses erschienen ist, beschäftigt sich mit einem spezifisch holländischem Porträttypus, dessen Anfänge bereits im 15. Jahrhundert zu suchen sind. Riegls Erläuterungen umfassen eine Zeitspanne von ungefähr 160 Jahren,

---

<sup>62</sup> Als konkrete Beispiele nennt er den starken Realismus des Bartholomeus van der Helst und die große Ausdrucksstärke und Momenthaftigkeit des Frans Hals.

<sup>63</sup> Wright 2000, S. 184.

<sup>64</sup> Wright 2000, S. 184.

<sup>65</sup> Wright 2000, S. 186.

<sup>66</sup> Wright 2000, S. 188 – 216.

<sup>67</sup> Gilboa 2003, S. 28.

<sup>68</sup> Gilboa 2003, S. 74 – 84.

wobei seine Schrift vier große Kapitel enthält: Im ersten Kapitel erläutert Riegl die Vorstufen des Gruppenporträts, dann folgen die drei Hauptkapitel, in denen Riegl seine Einteilung in drei Perioden der holländischen Gruppenporträtmalerei trifft.

Riegls Definition des holländischen Gruppenporträts lautete wie folgt: *„Die Gruppe, um die es sich bei den Holländern gehandelt hat, war vielmehr aus völlig selbständigen Individuen gebildet, die sich nur zur Erlangung eines bestimmten gemeinsamen, praktischen, aber dabei doch gemeinnützigen Zweckes zu einer Korporation vereinigten und im übrigen jedes für sich gefasst sein wollten. Das holländische Gruppenporträt besteht also im Grunde aus einer Anzahl von Einzelporträten; aber andererseits sollte doch zugleich auch der Charakter der Vereinigung, des temporären Zusammenschlusses zu einer Einheit im Bilde zum sinnfälligen Ausdrucke gelangen. Das holländische Gruppenporträt ist also weder ein erweitertes Einzelporträt noch eine sozusagen mechanische Zusammenstellung von Einzelporträts in einem Tableau: es ist vielmehr die Darstellung einer freiwilligen Korporation aus selbständigen, unabhängigen Individuen. Man könnte es auch als Korporationsporträt bezeichnen.“*<sup>69</sup>

Die Grundlagen für die Entstehung dieses Porträttypus sind also durch das im demokratischen Holland verankerte Korporationswesen bedingt; durch diesen Umstand kann man das Gruppenporträt als holländische Spezialität bezeichnen.<sup>70</sup>

Das bürgerliche Milieu, aus dem sich das holländische Gruppenporträt entwickelt, zeigt sich auch für die in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Privatporträts verantwortlich, weswegen sich die Auseinandersetzung mit Riegls Erkenntnissen über das Gruppenporträt auch im Hinblick auf Rembrandts frühe Amsterdamer Pendant – bzw. Doppelporträts lohnt. Die vielen detaillierten Bildanalysen können im Laufe dieser Arbeit nur gestreift werden; im Folgenden soll ein Einblick in Riegls Forschungsarbeit und seine Erkenntnisse bezüglich des Gruppenporträts in den nördlichen Niederlanden bis in die Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts gegeben werden.

Im ersten Kapitel, das Riegl den Vorstufen des selbständigen Gruppenporträts widmet, werden bereits die für die gesamte Abhandlung wesentlichen Begrifflichkeiten eingeführt: Riegl stellt die Begriffe der inneren und äußeren Einheit, des Willens und der Aufmerksamkeit sowie der Subordination und

---

<sup>69</sup> Riegl 1997, S. 2 f.

<sup>70</sup> Riegl 1997, S. 3.

Koordination einander gegenüber. Das Verhältnis zwischen betrachtendem Subjekt und zu betrachtendem Objekt bildet den Kern seiner Untersuchungen. Riegl analysiert, ausgehend von Geertgen tot Sint Jans' Darstellung aus der Täuferlegende<sup>71</sup> in Wien, das Verhältnis der Figuren zueinander und zum Betrachter und wirft die Fragestellung auf, durch welche vereinheitlichenden Mittel die im Bild enthaltenen zwölf Einzelporträts (fünf Johanniter und sieben Laien) zu einem höheren Ganzen, also zu einem Gruppenporträt, zusammengefasst sind. Die Gruppe der porträtierten Johanniter zerfällt in zwei Untergruppen: In eine handelnde Gruppe, welche mit der Bergung der Gebeine beschäftigt ist, und eine passive Gruppe, die als Zuschauer dabeistehen.<sup>72</sup> Die Figuren nehmen voneinander jedoch keine Notiz und erscheinen vielmehr voneinander isoliert; daraus schließt Riegl, dass des Künstlers Interesse darin liegt, die durch die historienhafte Handlung bedingte innere Einheit im Bild zu verunklären, um die Figuren unabhängig und isoliert voneinander und ihren Handlungen darzustellen.<sup>73</sup> Die Aufteilung der Komposition in verschiedene Einzelszenen wirkt der subordinativen Wirkung der Hauptszene im Vordergrund rechts – die Verbrennung der Gebeine durch Kaiser Julian Apostata – entgegen.<sup>74</sup> Anstelle der Darstellung des aktiven Willens des Kaisers, der die Aktion der Schergen diktiert, tritt eine neutrale, das Aktive und Passive vereinigende Aufmerksamkeit, die einen Ersatz für die zersplitterte Handlung innerhalb der Komposition darstellt. Riegl sieht darin das spezifisch Holländische, das den grundlegenden Unterschied zur italienischen Historienmalerei ausmacht.<sup>75</sup>

In seiner ersten Bildanalyse konkretisiert Riegl also das Begriffsinstrumentarium, womit er im Laufe seiner Studien arbeitet und das sich als roter Faden durch die zahlreichen Analysen der Gruppenporträts zieht. Der nächste Entwicklungsschritt vollzieht sich in den Bildnissen der Jerusalemfahrer.<sup>76</sup> An der Koordination der

---

<sup>71</sup> Geertgen tot Sint Jans, Das Schicksal der Überreste Johannes des Täufers, Wien, Kunsthistorisches Museum, ab 1484, Eichenholz, oben beschnitten, 172 x 139 cm.

<sup>72</sup> Riegl 1997, S. 15.

<sup>73</sup> Riegl 1997, S. 16.

<sup>74</sup> Riegl 1997, S. 17.

<sup>75</sup> Riegl 1997, S. 18.

<sup>76</sup> Riegl 1997, S. 29.

Jan van Scorel, Die Haarlemer Jerusalemfahrer, Haarlem, Frans Hals Museum, um 1528, Holz, 114 x 275,7 cm. Riegl 1997, S. 31.

Jan van Scorel, Die Utrechter Jerusalemfahrer aus den Jahren 1520-1524, nach 1524, Utrecht, Centraal Museum, Holz, 59 x 288,3 cm.

Jan van Scorel, Die Utrechter Jerusalemfahrer aus den Jahren 1463-1525, nach 1525, Utrecht, Centraal Museum, Holz, 61,7 x 288,1 cm.

Jan van Scorel, Die Utrechter Jerusalemfahrer aus den Jahren 1525-1535, nach 1535, Utrecht, Centraal Museum, Holz, 59,9 x 259,7cm. Riegl 1997, S. 35.

Figuren wird festgehalten, wobei der Versuch unternommen wird, die innerbildliche Einheit mittels Symbolen<sup>77</sup> anstelle einer Handlung zu erzielen.<sup>78</sup> Die Einbeziehung des Betrachters als Hauptmittel der subjektivistischen Porträtwirkung geschieht durch die Kopfwendungen einiger Figuren, wobei der direkte Verkehr mit dem Betrachter durch eine Geste in dessen Richtung intensiviert wird.<sup>79</sup> Die Figuren bleiben isoliert; eine innerbildliche Verbindung zwischen den Dargestellten wurde nicht angestrebt. Als Voraussetzung für die Ausbildung des holländischen Gruppenporträts sieht Riegl die *interessenlose Aufmerksamkeit*, die im Gegensatz zu der italienischen Malerei der Handlung, d. h. des Willens, steht.<sup>80</sup>

Die erste Periode der holländischen Gruppenporträtmalerei setzt Riegl von 1529 – 1566 an; sie ist durch das Auftreten der Schützenbilder<sup>81</sup> gekennzeichnet. Einzelhandlungen innerhalb der Gruppenporträts sind, soweit vorhanden, symbolisch aufzufassen und dienen der bildlichen Umsetzung der unter den Schützen bestehenden Gemeinschaft. Dieser Symbolismus ist Kennzeichen der Werke der ersten Periode, weswegen sie von Riegl auch als symbolistische Periode der holländischen Gruppenporträtmalerei bezeichnet wird.<sup>82</sup> Die divergierenden Blickrichtungen der Schützen lassen den Schluss zu, dass der Betrachter noch nicht als Einzelindividuum, sondern als allgemein betrachtendes Subjekt aufgefasst ist.<sup>83</sup> Dem Freiraum zwischen den Figuren ist eine einheitliche Färbung gegeben; er dient als verbindendes Element zwischen den einzelnen, in sich geschlossenen Figuren.<sup>84</sup> Der Verkehr der Schützen untereinander ist in den Gruppenporträts der ersten Periode jedoch noch nicht vorhanden.<sup>85</sup> Aus den Dreißigerjahren des 16. Jahrhunderts stammt eine verhältnismäßig große Anzahl von datierten Schützenstücken, wobei Riegl in den Werken der verschiedenen Meister einen Dualismus zwischen objektivistischer und subjektivistischer Auffassung beobachtet. Die Charakteristika der objektivistischen Auffassung sind der Symbolismus und die symmetrische Kompositionsweise, die der

---

Anthonis Mor van Dashorst, Die Utrechter Jerusalemfahrer aus dem Jahre 1541, Utrecht, Centraal Museum, Holz, 97,7 x 182,5 cm. Riegl 1997, S. 41.

<sup>77</sup> Die Figuren halten Palmwedel als Symbole ihrer Gemeinschaft in den Händen. Riegl 1997, S. 34.

<sup>78</sup> Riegl 1997, S. 33.

<sup>79</sup> Riegl 1997, S. 38 f.

<sup>80</sup> Riegl 1997, S. 40 und 40.

<sup>81</sup> Dirck Jacobsz., Porträt einer Schützengruppe, Mittelteil eines dreiteiligen Schützenstücks, 1529, Amsterdam, Rijksmuseum, Holz, 122 x 184 cm. Es handelt sich hierbei um das älteste bekannte Schützenbild. Riegl 1997, S. 51.

<sup>82</sup> Riegl 1997, S. 52.

<sup>83</sup> Riegl 1997, S. 54.

<sup>84</sup> Riegl 1997, S. 60.

<sup>85</sup> Riegl 1997, S. 61.

subjektivistischen Auffassung die Aufmerksamkeit der Figuren und das gesteigerte Raumgefühl.<sup>86</sup> Die allgemeine Entwicklungstendenz in der Gruppenporträtmalerei der ersten Periode sieht Riegl in dem Bestreben der Künstler, die Figuren physisch mit dem sie umgebenden Freiraum und psychisch mit der Außenwelt, d.h. dem Betrachter, zu verbinden; in beiden Fällen handelt es sich um subjektivistische Tendenzen.<sup>87</sup> In den Fünfzigerjahren des 16. Jahrhunderts geht die Entwicklung des holländischen Gruppenporträts in eine Richtung zur Vereinheitlichung der Blickrichtungen der Dargestellten.<sup>88</sup> Die Lösung des Konfliktes zwischen innerbildlichem Zusammenhang und äußerer Einheit des Gruppenporträts mit dem Betrachter blieb jedoch bestehen; in diesem Punkt hat Dirck Barendsz. Anfang der 1560iger mit der Einführung eines deutlichen Raumzentrums in seinen Gruppenporträts Fortschritte gemacht.<sup>89</sup> Seine beiden Bildnisse von 1562 und 1566<sup>90</sup> zeichnen sich durch die Vereinheitlichung der Personengruppen durch genrehafte Elemente, namentlich der Schützenmahlzeit, aus, was eine Weiterentwicklung gegenüber dem vereinheitlichenden Symbolismus des Dirck Jacobsz. bedeutet.<sup>91</sup> Im Gruppenporträt von 1566 fällt auf, dass der Künstler das Motiv des Hinweisens mit dem Finger auf ein vereinigendes Element vermeidet; diese Geste diene dazu, das Vorhandensein eines betrachtenden Subjektes und eines zu betrachtenden Objekts zu betonen. Barendsz.'s Loslösung von diesem Dualismus ist, zusammen mit der Einführung genrehafter Motive in das holländische Gruppenporträt, als Ausdruck der Steigerung der subjektivistischen Porträtauffassung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu werten.<sup>92</sup> Die zweite Periode des holländischen Gruppenporträts umfasst die Zeitspanne von 1580 bis 1624.<sup>93</sup> Cornelis Ketels' Kompanie des Dirck Jacobsz. Rosecrans von 1588<sup>94</sup> ist das erste ganzfigurige holländische Gruppenporträt. Die Steigerung der äußeren, physischen Lebenserscheinung der Figuren wird durch das Miteinbeziehen der Beine und deren Bewegungen forciert; weiters sind die Waffen, die alle Schützen tragen, nun nicht mehr symbolisch, sondern als objektive

---

<sup>86</sup> Riegl 1997, S. 73 f.

<sup>87</sup> Riegl 1997, S. 78.

<sup>88</sup> Riegl 1997, S. 107.

<sup>89</sup> Riegl 1997, S. 114.

<sup>90</sup> Dirck Barendsz., Schützenstück aus dem Jahr 1562, Amsterdam, Rijksmuseum. Riegl 1997, S. 116.

Dirck Barendsz., Schützenstück aus dem Jahr 1566, genannt „Die Barschesser“, Amsterdam, Rijksmuseum. Riegl 1997, S. 119.

<sup>91</sup> Riegl 1997, S. 117.

<sup>92</sup> Riegl 1997, S. 118.

<sup>93</sup> Riegl 1997, S. 137.

<sup>94</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, 1588, Leinwand, 208 x 410 cm. Riegl 1997, S.140.

Attribute aufzufassen.<sup>95</sup> Der gezeigte Moment ist zu einem alltäglichen geworden. Das bedeutet eine Weiterentwicklung gegenüber dem historischen Moment, der in den Bildnissen der Jerusalemfahrer durch die symbolischen Palmzweige bildlich umgesetzt ist.<sup>96</sup> Das Auftreten von Diagonalen, die die isolierenden Vertikalen verbinden, ist eine weitere Neuerung Ketels gegenüber den älteren Gruppenporträts, deren Protagonisten überwiegend in vertikaler Haltung aneinandergereiht sind.<sup>97</sup>

An der Wende von 16. zum 17. Jahrhundert kommen mit den Anatomien und Regentenstücken zwei neue Gattungen innerhalb des Gruppenporträts auf. Der Amsterdamer Maler Aert Pietersz. ist direkt an der Entstehung der Anatomiestücke beteiligt.<sup>98</sup> In seinem Gruppenporträt von 1603<sup>99</sup> blicken alle Figuren in Richtung des Betrachters und sind zugleich dem Professor als Zuhörer subordiniert. Das Verhältnis der Zuhörer zum Professor und zum Betrachter zeigt die konsequente Entwicklung in Richtung des Subjektivismus auf, wobei das Gruppenporträt einen momenthaften Charakter erhält. Die Vereinheitlichung geschieht durch die Aufmerksamkeit aller Chirurgen auf den Betrachter; dieser rundet das Gruppenporträt zu einem Genrebild ab.<sup>100</sup>

Die Anfänge der Haarlemer Gruppenporträtmalerei fallen ebenfalls in diese Zeit; diese zeichnet sich durch ihren physisch – formalen Zugang zu diesem Porträttypus und die gesteigerte äußerliche Lebendigkeit aus.<sup>101</sup> Cornelis Cornelisz.' Schützenstück von 1583<sup>102</sup> fungiert als Beispiel für die Kultivierung physisch – formaler Elemente; die Figuren sind in einen gegenseitigen Wechselverkehr gebracht, der keinen Betrachter mehr fordert. Das Geschlossene des momentanen Vorganges gibt dem Bild seine genreartige Wirkung.<sup>103</sup>

Frans Hals hatte später eine Lösung für das Problem der Haarlemer Gruppenporträtmalerei zu finden, nämlich den inneren Zusammenhang der

---

<sup>95</sup> Riegl 1997, S. 139.

<sup>96</sup> Riegl 1997, S. 141.

<sup>97</sup> Riegl 1997, S. 150.

<sup>98</sup> Riegl 1997, S. 167.

<sup>99</sup> Aert Pietersz., Die Anatomie des Dr. Sebastian Egbertsz., Amsterdam, Historisches Museum St. Anthoniswaag, signiert, datiert 1306, Leinwand, 147 x 392 cm. Riegl 1997, S.169.

<sup>100</sup> Riegl 1997, S. 168.

<sup>101</sup> Riegl 1997, S. 175 und 177.

<sup>102</sup> Cornelis Cornelisz. Van Haarlem, Schützenstück von 1583, Haarlem, Frans Hals Museum. Riegl 1997, S. 178.

<sup>103</sup> Riegl 1997, S. 177 und 179.

Figuren untereinander mit dem äußeren Zusammenhang zum Betrachter zu verbinden.<sup>104</sup>

Die Künstler in Haarlem und Amsterdam verfolgen also verschiedene Schemata: der Haarlemer zerlegt seine Komposition in Genregruppen, die teilweise zur inneren und teilweise zur äußeren Einheit gehören.<sup>105</sup> Diese Auffassung steht im Gegensatz zur Amsterdamer Manier, deren oberstes Postulat die äußere Einheit mit dem Betrachter darstellt. Der Wechselverkehr zwischen den Figuren bleibt ausgeschlossen, die Aktionen der Figuren sollen jedoch annähernd in einen Moment verlegt werden. Dieser gemeinsame Moment dient der inneren Einheit, ohne dass der Künstler auf die Subordination zurückgreifen muss.<sup>106</sup>

Der erste Maler, der in das Amsterdamer Gruppenporträt die innere Einheit durch den gegenseitigen Wechselverkehr der Dargestellten zu erreichen suchte, ist Thomas de Keyser. De Keyser wird von Riegl bereits zur dritten Periode des holländischen Gruppenporträts gezählt.<sup>107</sup> In seiner Anatomie von 1619<sup>108</sup> ist die innere Einheit durch die Subordination dreier Figuren unter den Professor gegeben; zwei aus dem Bild blickende Figuren verbinden die Komposition mit dem Betrachter.<sup>109</sup> In de Keyzers Schützenstück von 1632<sup>110</sup> ist ein Zusammenfall von innerer und äußerer Einheit zum Ersten durch die Subordination aller Beteiligten unter den Kapitän und zum Zweiten durch die Richtung der Aufmerksamkeit der Dargestellten zum Betrachter gegeben.<sup>111</sup>

Anfang der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts tritt Rembrandt mit seiner Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp als Gruppenporträtmaler in Erscheinung. Er bekennt sich zur Subordination als Ausdrucksmittel; die individualisierte äußere Einheit wird durch die innere subordinative Einheit erreicht. Riegl konstatiert hier eine Berührung Rembrandts mit der italienischen Kunst.<sup>112</sup> Der Professor blickt während seiner Demonstration an der Leiche auf die Zuhörergruppe, mit der er in eine unmittelbare psychische Verbindung tritt. Die Zuhörer sind ihm mit ihrer

---

<sup>104</sup> Riegl 1997, S. 194 f.

<sup>105</sup> Riegl 1997, S. 195.

<sup>106</sup> Riegl 1997, S. 199.

<sup>107</sup> Die dritte Periode beginnt 1624 und endet 1662. Riegl 1997, S. 225.

<sup>108</sup> Die Anatomie des Dr. Sebastian Egbertsz. De Vrij, Amsterdam, Rijksmuseum, 1619. Riegl 1997, S. 226.

<sup>109</sup> Riegl 1997, S. 225 und 227.

<sup>110</sup> Die Kompanie des Hauptmannes Allart Cloeck und des Leutnants Lucas Jacobsz. Rotgans im Jahre 1632, Amsterdam, Rijksmuseum. Riegl 1997, S. 230.

<sup>111</sup> Riegl 1997, S. 228.

<sup>112</sup> Riegl 1997, S. 241.

Aufmerksamkeit subordiniert, die sich bei jeder Figur individuell<sup>113</sup> äußert. Dadurch stellt Rembrandt die innere Einheit in dem Gruppenporträt her.<sup>114</sup> Die oberste Figur wendet sich direkt an den Betrachter und zeigt mit dem Finger auf die Handlung des Professors, wodurch der Betrachter wiederum subordiniert wird.<sup>115</sup> Dr. Tulp ist als Hauptperson deutlich gekennzeichnet; auch die oberste Figur ist durch ihre Haltung hervorgehoben. Die beiden Dominanten im Bild erfahren so eine Wirkungs- und Bedeutungssteigerung; Wille, Gefühl und Affekt sind bei Rembrandt lebhaft in physische Bewegung umgesetzt<sup>116</sup>

Die gesteigerte Individualisierung der psychischen Verbindung, also der Aufmerksamkeit, in Raum und Zeit ist die Neuerung in Rembrandts Auffassung das Gruppenporträt betreffend. Riegl formuliert das so: „Diese individuelle Belebung bringt zugleich die einzelnen Psychen in nähere Verbindung als die kühl reservierte objektiv – allgemeinere Aufmerksamkeit selbst noch eines de Keyser und das Ziel alles Rembrandt’schen Kunststrebens – das Zusammenfließen der Seelen ineinander und mit der Seele des Beschauers- zeigt sich schon von dem Frühwerke aus in deutlichen Umrissen.“<sup>117</sup>

Um eine Steigerung der Tiefenwirkung des Freiraumes zwischen den Figuren zu erreichen, bedient sich Rembrandt des Helldunkels, welches in der Anatomie des Dr. Tulp jedoch noch keine vollständige Verbindung der Figuren mit dem sie umgebenden Freiraum schafft.<sup>118</sup> Der Grünton, der das Gemälde überzieht, dient dem selben Zweck wie das Helldunkel, nämlich der Verbindung der Figuren mit dem Freiraum.<sup>119</sup>

An dieser Stelle sollen Riegls Studien die Haarlemer Gruppenporträtmalerei betreffend beleuchtet werden. Während die Amsterdamer die innere Einheit erst ab 1630 in die Gruppenporträtmalerei aufnehmen, ist sie in Haarlem schon fünfzig Jahre früher zu beobachten, allerdings als partielle Zusammenfassung in einer Reihe von Teileinheiten.<sup>120</sup> Die Amsterdamer Gruppenporträtmalerei vermeidet die innere Einheit, solange nicht ein befriedigender Ausdruck für die absolute äußere Einheit in Raum und Zeit gefunden war. Die innere Einheit fungiert zunächst nur

---

<sup>113</sup> Riegl verwendet den Begriff Pathos für die in den Gesichtern der Zuhörer widerspiegelte innere Bewegung.

<sup>114</sup> Riegl 1997, S. 244.

<sup>115</sup> Riegl 1997, S. 245.

<sup>116</sup> Riegl 1997, S. 246.

<sup>117</sup> Riegl 1997, S. 247.

<sup>118</sup> Riegl 1997, S. 251.

<sup>119</sup> Riegl 1997, S. 253 f.

<sup>120</sup> Riegl 1997, S. 320.



als Stütze und dann als integrierender Bestandteil der äußeren Einheit; das Endresultat dieser Entwicklung entspricht der Auffassung Rembrandts in den *Staalmeesters*<sup>121</sup> – die völlige und restlose Durchdringung der inneren mit der äußeren Einheit. Im Fall der Haarlemer Gruppenporträtmalerei verhält es sich umgekehrt: es besteht die Notwendigkeit, die anfangs vernachlässigte äußere Einheit mit dem Betrachter zum Ausdruck zu bringen.<sup>122</sup> Frans Hals hatte nach 1610 die Aufgabe zu lösen, sowohl die innerlich geschlossenen Genreszenen als auch die Äußerungen der Aufmerksamkeit auf den Betrachter in den selben Raum und in den selben Zeitmoment zu verlegen.<sup>123</sup> Charakteristikum von Hals' Auffassung ist zunächst, dass er weder die absolute äußere noch die absolute inner Einheit sucht. Seine Gruppenporträts bestehen aus mehreren in sich geschlossenen, aber untereinander zusammenhanglosen Einheiten mit einer teilweisen Berücksichtigung des Betrachters, wobei jedoch für alle Figuren eine Einheit in Raum und Zeit angestrebt ist. Die Figuren sollen möglichst selbständig bleiben, wobei sich das Problem ergibt, trotzdem eine Raum bzw. Zeiteinheit aller Figuren zu erzielen. Diese lässt sich am besten durch eine gemeinsame Handlung der Figuren untereinander und mit dem Betrachter umsetzen; die Entwicklung musste also in die Richtung einer geschlossenen inneren und auch einer äußeren Einheit verlaufen.<sup>124</sup>

Hals' *Schützenstück* von 1616<sup>125</sup> bleibt am meisten in der Haarlemer Manier, da die innere Einheit durch geschlossene Teilgruppen erreicht wird.<sup>126</sup> Er malt eine alltägliche Tafelszene, in der eine Verbindung der Repräsentanten der inneren und äußeren Einheit durch zwei Figuren geschieht. Ein Schütze spricht mit dem Oberst und stellt dadurch die innere Einheit her; indem er den Oberst aber gleichzeitig auf den Betrachter aufmerksam macht, wird eine geschlossene Raum/Zeitverbindung mit dem letzten Glied der äußeren Einheit – dem Betrachter- hergestellt.<sup>127</sup> Die ganze Figur folgt einem einzigen Impuls – Hals erreicht diese in Italien längst geläufige Auffassung unter den holländischen Künstlern am frühesten und vollkommensten. Für Riegl ist das spezifisch holländische die Herleitung des Impulses aus der psychischen Sphäre der Aufmerksamkeit; die Verbindung der

---

<sup>121</sup> Die Vorsteher der Tuchmacherzunft, genannt *De Staalmeesters*, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1662. Riegl, S. 277.

<sup>122</sup> Riegl 1997, S. 320.

<sup>123</sup> Riegl 1997, S. 321.

<sup>124</sup> Riegl, S. 321 f.

<sup>125</sup> *Festmahl der Offiziere der St. Georgs-Doelen*, Haarlem, Frans Hals Museum, 1616. Riegl 1997, S. 323.

<sup>126</sup> Riegl 1997, S. 322.

<sup>127</sup> Riegl 1997, S. 324.

Aufmerksamkeit mit einem positiven, der Lust willensverwandtem Gefühl.<sup>128</sup> Die Figuren zeichnen sich durch schwindende Umrisse, die flackernde Modellierung und flüchtige Schatten aus; dies dient der Figurenbeweglichkeit im Freiraum und somit der räumlich – illusionistischen Wirkung des Gruppenporträts.<sup>129</sup> Charakteristika der Haarlemer Porträtmalerei sind die Existenz der inneren neben der äußeren Einheit sowie ihre Abneigung gegen die Subordination, wie sie Rembrandt in der Anatomie des Dr. Tulp anwendet.<sup>130</sup> Im Jahr 1627 sind zwei Schützenstücke<sup>131</sup> entstanden, die beide eine Zersplitterung der Komposition in kleinere Genregruppen sowie eine gesteigerte Lebendigkeit zeigen.<sup>132</sup> Das Bild der St. Adriansschützen von 1633<sup>133</sup> ist das erste in einer Reihe von Hals' Gruppenbildnissen, in dem der Künstler die Zersplitterung in einzelne Gruppen vermeidet und eine Tendenz zur strafferen Zusammenziehung von innerer und äußerer Einheit durch das begrenzte Zulassen der Subordination festzustellen ist.<sup>134</sup> Zum ersten Mal in Hals' Schützenbildern ist der Oberst als Hauptperson zu erkennen; er wird von den anderen Schützen stehend umringt.<sup>135</sup> Die Subordination in der Auffassung liegt jedoch beim Betrachter; da der Oberst von der Gruppe abgesetzt ist, ist auch seine dominierende Wirkung, die er ihr gegenüber entfalten könnte, herabgesetzt. Hals trägt also der Vermeidung einer Zersplitterung innerhalb der Komposition Rechnung, er vermeidet jedoch auch die vollständige Subordination. Die flüssige Figurenverbindung erreicht Hals durch Verkreuzungen von Diagonalen in der Bildfläche; dadurch ist die Isolation der Figuren gegeneinander aufgehoben.<sup>136</sup> In ihrem Streben nach einheitlicher Zusammenfassung und begrenzter Subordination stellt Riegl schließlich eine Annäherung der Haarlemer Gruppenporträtmalerei in den Dreißigerjahren des 17. Jahrhunderts an die Amsterdamer Manier fest.<sup>137</sup> Die von Riegl aufgearbeitete Frage der Beziehung zwischen betrachtendem Subjekt und zu betrachtendem Objekt ist für die Untersuchung von Porträts

---

<sup>128</sup> Riegl 1997, S. 324.

<sup>129</sup> Riegl 1997, S. 325.

<sup>130</sup> Riegl 1997, S. 326.

<sup>131</sup> Frans Hals, Schützenstück der Haarlemer St. Adrians - Gilde, Haarlem, Frans Hals Museum, 1627. Riegl 1997, S. 327.

Frans Hals, Schützenstück der Haarlemer St. Georgs - Gilde, Haarlem, Frans Hals Museum, 1627. Riegl 1997, S. 331.

<sup>132</sup> Riegl 1997, S. 327 – 330.

<sup>133</sup> Frans Hals, Schützenstück der Haarlemer St. Adrians – Gilde, Haarlem, Frans Hals Museum, 1633. Riegl 1997, S. 332.

<sup>134</sup> Riegl 1997, S. 330.

<sup>135</sup> Riegl 1997, S. 333.

<sup>136</sup> Riegl 1997, S. 334.

<sup>137</sup> Riegl 1997, S. 335.

essentiell wichtig und soll deshalb im Laufe der vorliegenden Arbeit in die Besprechungen der einzelnen Werke einfließen.

### **3.0 DAS PORTRÄT IN DEN NÖRDLICHEN NIEDERLANDEN DES SPÄTEN 16. UND FRÜHEN 17. JAHRHUNDERTS**

Die Entwicklung der niederländischen Porträtkultur von 1580 bis in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts ist für die Blütezeit der Porträtmalerei im Goldenen Zeitalter von großer Bedeutung. Die Aufträge für Stifterporträts auf Altarbildern fielen weg; außer dem Adel und der bürgerlichen Stadelite als Auftraggeber kam eine neue Regierungselite hinzu, welche das Porträt als Mittel zur Bekräftigung des gesellschaftlichen Status nützte. Die katholisch gebliebenen Patrizier spielten ebenso weiterhin eine Rolle als Auftraggeber.<sup>138</sup>

#### **3.1 Exkurs: Das Schützenbild als Beispiel für ein neues Bewusstsein der bürgerlichen Oberschicht Amsterdams**

Ein Beispiel für das Auftreten einer neuen bürgerlichen Oberschicht in den Niederlanden ist das Aufblühen der Schützenbilder in den Provinzen Holland und Zeeland.<sup>139</sup>

Die Tradition der Schützenbilder begann in den Zwanzigerjahren des 16. Jahrhunderts<sup>140</sup> in Amsterdam und erlebte in den folgenden 40 Jahren einen Aufschwung, welcher jedoch im Jahr 1567, bedingt durch die Auflösung der Amsterdamer Schützengilden, zum Erliegen kam. Elf Jahre später, als sich die Stadt auf die Seite der dem Haus von Oranien ergebenen Partei gestellt hatte, wurden die Schützengilden wieder als Bürgerwehr eingesetzt. Die Tradition des Schützenbildes wurde wieder aufgenommen und es entstanden bis zum Jahr 1586 vermutlich sechs dieser Gruppenporträts. Das Anfertigen von solchen Gruppenporträts breitete sich kurz nach 1580 auch auf andere holländische Städte aus, wobei verschiedene Organisationen wie Handwerker gilden, wohltätige Einrichtungen, Berufskörperschaften und Regierungskollegs als Auftraggeber

---

<sup>138</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 21.

<sup>139</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 21.

<sup>140</sup> Das älteste bekannte Schützenbild (Abb. 3) stammt von Dirck Jacobsz und ist mit der Jahreszahl 1529 versehen. Heute im Rijksmuseum in Amsterdam zu sehen. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S.20.

auftraten.<sup>141</sup> Rembrandts meisterhafter Beitrag zur Kategorie des Schützenbildes ist seine 1642 entstandene Nachtwache<sup>142</sup> (Abb. 4).

Anhand dieses Beispiels ist die Bedeutung des Bürgertums als tragende Gesellschaftsschicht für die Entwicklung des Porträts in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts abzulesen. Jene bürgerliche Auftraggeberschicht ist auch für die Entstehung des weit häufiger vertretenen Privatporträts verantwortlich, welches zur Ausstattung der Wohnräumlichkeiten wohlhabender Bürger diente.

### **3.2 Die Porträtproduktion in Amsterdam von 1580 - 1630**

Im Folgenden soll ein kurzer Einblick in das Porträtschaffen zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Amsterdam gegeben werden, um die Entwicklung der Porträtmalerei bis zu dem Zeitpunkt aufzuzeigen, als Rembrandt schließlich Anfang der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts in Amsterdam als Porträtist in Erscheinung trat.

Ein großer Teil der Porträtproduktion des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts muss aufgrund fehlender Signaturen anonym bleiben, wenngleich auch viele Gemälde mit bestimmten Städten oder Regionen in Verbindung zu bringen sind und sich dadurch und durch das Studieren des Quellenmaterials die Situation in den einzelnen Städten skizzieren lässt.<sup>143</sup>

Die Beliebtheit der Porträtmalerei wird durch die Tatsache deutlich, dass die Porträtproduktion um 1600 bereits einen beträchtlichen Umfang angenommen hatte; in jeder bedeutenden Stadt waren zu diesem Zeitpunkt bereits ein oder mehrere Porträtisten tätig.<sup>144</sup>

Amsterdam kommt eine bedeutende Rolle in der Porträtmalerei zu; die Stadt besaß das größte Angebot an Porträtisten in den Niederlanden.

Die Gebrüder Pieter und Aert Pietersz<sup>145</sup> (Abb. 5)<sup>146</sup>, Cornelis Ketel<sup>147</sup> (Abb. 6 und 7)<sup>148</sup> und Cornelis van der Voort (Abb. 8 und 9)<sup>149</sup> aus der jüngeren

---

<sup>141</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 21 f.

<sup>142</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, 1642, Leinwand, 379,5 x 453,5 cm. Slive 1995, S. 73.

<sup>143</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 23.

<sup>144</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S.23.

<sup>145</sup> Söhne des Amsterdamer Malers Pieter Aertsen ( um 1508 - 1575).

<sup>146</sup> Pieter Pietersz., Porträt des Cornelis Schellinger, Den Haag, Mauritshuis, um 1584, Holz, 71 x 54 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 23.

Künstlergeneration sind hier zu nennen; die Gebrüder Pietersz waren seit 1580 marktführend auf dem Gebiet des Porträts.<sup>150</sup>

Cornelis van der Voort führte mit seinen Porträts des Cornelis Bicker van Swieten und seiner Frau Aertgen Witsen<sup>151</sup> (Abb. 10 und 11) von 1618 das lebensgroße, ganzfigurige Bürgerporträt am Amsterdamer Markt ein. Dieses Format war bisher dem Adel vorbehalten und hielt durch van der Voort Einzug in das Bürgertum.<sup>152</sup> Sein 1620 entstandenes Familienbildnis<sup>153</sup> (Abb. 12) zeigt einen Fortschritt in der Verbindung der Figuren untereinander, was im Vergleich zu dem 1598 entstandenen Porträt von Pieter Pietersz<sup>154</sup> (Abb. 13) deutlich wird. Im Zeitraum von 1610 bis 1630 ist ein Höhepunkt in der ersten Generation führender Porträtmaler des 17. Jahrhunderts zu verzeichnen; dieser Höhepunkt blieb nicht auf Amsterdam beschränkt, sondern fand auch in anderen Städten statt.

Zu den bedeutendsten Porträtisten zählen Frans Hals in Haarlem, Michiel van Mierevelt in Delft, Jan van Ravesteyn in Den Haag und Paulus Moreelse in Utrecht.<sup>155</sup>

In der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre des 17. Jahrhunderts erreichten die Porträtaufträge zahlenmäßig ihren Höhepunkt und die Anzahl der Künstler, die sich mit deren Ausführung beschäftigte, nahm infolgedessen enorm zu. Amsterdam und Den Haag bildeten die beiden wichtigsten Zentren für die weitere Entwicklung der Porträtmalerei der nördlichen Niederlande im 17. Jahrhundert.<sup>156</sup> Die bereits bestehende Tendenz zur Variation wurde weitergeführt und es

---

<sup>147</sup> Der aus Gouda stammende C. Ketel arbeitete, nach Aufhalten in Delft und Frankreich, von 1573 – 1581 in London.

<sup>148</sup> Cornelis Ketel, Hauptmann Jacob Cornelisz Banjaert, genannt van Neck, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1605, Leinwand, 102 x 82 cm. Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-3121>.

Cornelis Ketel, Griete Jacobsdr. van Rhijn, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1605, Leinwand, 102 x 82 cm. Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-3122>.

<sup>149</sup> Cornelis van der Voort, Dirck Hasselaer, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1614, Holz, 114.6 x 82.8 cm. Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-1242>.

Cornelis van der Voort, Brechtje Overrijn van Schoterbosch, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1614, Holz 114.3 x 82.9 cm. Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-1243>.

<sup>150</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 24.

<sup>151</sup> Beide ehemals Johnny van Haeften, London, Leinwand, 200 x 127 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 28.

<sup>152</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 28.

<sup>153</sup> Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, datiert 1620, Leinwand, 119 x 179 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 222.

<sup>154</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, datiert 1598, Holz, 73 x 166 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 23.

<sup>155</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 25.

<sup>156</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 30.

entstand ein umfangreiches Typenrepertoire innerhalb des privaten bürgerlichen Porträts.<sup>157</sup>

Nicolaes Eliasz. Pickenoy und Thomas de Keyser sind an dieser Stelle besonders hervorzuheben, da diese beiden Künstler zusammen mit Cornelis van der Voort zu den bedeutendsten Porträtisten Amsterdams unmittelbar vor Rembrandts Erscheinen in Amsterdam zu zählen sind.<sup>158</sup>

Nicolaes Eliasz. Pickenoy war bis zu Rembrandts Auftreten der führende Porträtist der bürgerlichen Oberschicht. Seine Porträts zeichnen sich durch starkes Licht, die kräftige Modellierung sowie die sauber ausgeführte, treffende Charakterisierung der Dargestellten aus.<sup>159</sup> Sein Talent offenbart sich ebenso in der überzeugenden Darstellung von Kleiderstoffen, wie die Pendantporträts von Cornelis de Graeff<sup>160</sup> (Abb. 14) und seiner Frau Catharina Hooft<sup>161</sup> (Abb. 15) von 1636 zeigen.

Thomas de Keyser ist der Sohn des Baumeisters Hendrick de Keyser, bei dem er auch Lehrling war. In Amsterdam sowohl als Historien- als auch als Porträtmaler tätig, zählt er zusammen mit Pickenoy zu den bedeutendsten Porträtisten in Amsterdam vor Rembrandt, wobei er Pickenoy in Feinheit und Beweglichkeit übertrifft.<sup>162</sup> Die Lebendigkeit seiner Charakterisierung, wie sie beispielsweise in seinem Porträt des Constantijn Huygens mit seinem Sekretär von 1627<sup>163</sup> (Abb. 16) deutlich wird, lässt auf eine Beeinflussung de Keyzers durch die Bildnisse des Frans Hals schließen.<sup>164</sup>

Der junge Rembrandt sah sich also bei seiner Ankunft in Amsterdam Anfang der 1630iger mit einer variantenreichen Porträttradition konfrontiert, welche natürlich auch auf sein Schaffen Einfluss nahm und deshalb im Laufe der Untersuchung seiner Bildnisse miteinbezogen werden soll und muss.

---

<sup>157</sup> Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 31.

<sup>158</sup> Slive 1995, S. 249.

<sup>159</sup> Ausstellungskatalog Amsterdam 1952, S. 17.

<sup>160</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, datierbar 1636, Leinwand, 185 x 105 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 178.

<sup>161</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, datierbar 1636, Leinwand, 185 x 105 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 179.

<sup>162</sup> Ausstellungskatalog Amsterdam 1952, S. 37.

<sup>163</sup> London, The National Gallery, signiert, datiert 1627, Holztafel, 92 x 69 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 151.

<sup>164</sup> Ausstellungskatalog Amsterdam 1952, S. 37.

## 4.0 PENDANTPORTRÄTS

### 4.1 Porträtbüsten

Die Büste ist die konservativste Form des Porträts; die Möglichkeit der Charakterisierung und Verlebendigung der Figur durch Körperhaltung und Bewegung ist hier sehr eingeschränkt. Der kleine Bildausschnitt bedingt eine Konzentration in der Darstellung auf die Physiognomie des Gesichtes, weswegen der Künstler mit der Schwierigkeit konfrontiert wird, die Individualität des zu Porträtierenden ausschließlich über die Darstellung von Kopf und Gesicht zu erreichen.

Die drei Porträtpaare im Büstenformat, welche im Laufe dieser Arbeit besprochen werden sollen, entstanden alle während Rembrandts Frühzeit in Amsterdam, genauer in den Jahren von 1632 bis 1634.<sup>165</sup>

#### 4.1.1 Jacques de Gheyn III. (London, The Dulwich Picture Gallery)– Maurits Huygens (Hamburg, Kunsthalle)

Die beiden Porträts sind Rembrandts früheste Büsten und stammen aus dem Jahr 1632 (Abb. 17 und 18). Es handelt sich hierbei um eines der interessantesten Pendantbildnispaare aus Rembrandts Frühzeit, das sich durch die außergewöhnliche Qualität, die feine Ausführung und die persönliche Auffassung in der Porträtwiedergabe auszeichnet.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Jacques de Gheyn III., London, Dulwich Picture Gallery, signiert, datiert 1632, Eichentafel, 29,9 x 24,9 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 220.

Maurits Huygens, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, signiert, datiert 1632, Eichentafel, 31,1 x 24,5 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 226.

Porträt eines 41 – jährigen Mannes, Pasadena, Norton Simon Museum of Art, signiert, datiert 1633, Eichentafel, 69,5 x 55 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 440.

Porträt einer 40 – jährigen Frau, Louisville, J.B. Speed Art Museum, signiert, datiert 1634, Eichentafel, 69 x 55 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 446.

Dirck Jansz. Pesser, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, signiert, datiert 1634, Eichentafel, 71 x 53 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 558.

Haesje Jacobsdr. Van Cleyburg, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1634, Eichentafel, 71 x 53 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 566.

<sup>166</sup> Wright 2000, S. 189.



Die Bildnisse sind eindeutig als Pendants konzipiert, da die Rückseite des Bildnisses de Gheyns eine Inschrift<sup>167</sup> trägt, welche besagt, dass dieser das Porträt Huygens vermacht, da es das Gegenstück zu dessen Bildnis sei.<sup>168</sup> Trotzdem zählen sie nicht zu den klassischen Pendantbildnissen, da die oben genannte Inschrift eine Schlussfolgerung zulässt: Die beiden Bilder sind trotz ihrer Zusammengehörigkeit offensichtlich nicht dazu bestimmt gewesen, von Anfang an nebeneinander zu hängen, da sie sich im Besitz ihrer Auftraggeber befanden und erst nach dem Tod de Gheyns 1641 aufgrund seines Vermächtnisses an Huygens zusammengeführt wurden.<sup>169</sup> Die historischen Daten geben keine Auskunft über den Anlass der Anfertigung oder ob es sich um Auftragswerke oder einen Freundschaftsdienst Rembrandts den Auftraggebern gegenüber handelte.<sup>170</sup> Auch im Hinblick auf ihr kleines Format von etwa 30 x 25 cm stellen die beiden Gemälde eine Ausnahme innerhalb Rembrandts Werk dar, da dessen Auftragsporträts sonst stets von größerem Format sind.<sup>171</sup>

Rembrandt schuf mit diesen Porträts eines der frühesten Freundschaftsbilderpaare der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts.<sup>172</sup> Die beiden Porträts sind sehr gut dokumentiert und zweifelsfrei authentische Rembrandt Werke, was sie auch aufgrund ihrer frühen Entstehungszeit zu einem guten Ausgangspunkt zur Untersuchung weiterer Pendantbildnisse macht.<sup>173</sup>

Das Bildnis des Jacques de Gheyn<sup>174</sup> (Abb. 17) zeigt den Dargestellten bis zur Taille; er trägt einen schwarzen Mantel, darüber ein schwarzes Wams und einen weißen, gefältelten Kragen. Am linken Ärmel des Mannes ist durch das auftreffende Licht die gesprenkelte Struktur des Mantelstoffs zu erkennen.

Der Körper ist leicht nach links gewendet und der Kopf ist aus der Körperachse herausgedreht, sodass ein direkter Blickkontakt zum Betrachter hergestellt wird.

---

<sup>167</sup> „Jacques de Gheyn der Jüngere/ [ vermachte ] sein eigenes/ Porträt / [ Huygens ] als letzte Pflicht als er starb./ Er ruhe/ ...nun, da dies [ Porträt ] sein Gegenstück hat, leider.“ Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 153.

<sup>168</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 224.

<sup>169</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 222.

<sup>170</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 152.

<sup>171</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 222.

<sup>172</sup> Smith 1982a, S. 141.

<sup>173</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 222.

<sup>174</sup> De Gheyn war Maler und Kupferstecher in Den Haag, wo auch sein Freund Maurits Huygens seit 1624 das Amt des Sekretärs des Stadtrates innehatte.

Das Licht fällt von rechts ein und trifft auf die Wand hinter dem Dargestellten und erzeugt so eine kreisförmige, erleuchtete Zone<sup>175</sup> um die Figur herum.

Der nicht näher definierte Hintergrund ist in einem grau-braunen Farbton gemalt, der in den Ecken des oberen Bildrands in eine dunkle Schattenzone übergeht.

Die Dichte der schwarzen Farbe des Mantels, die nur durch die durch das Auftreffen des Lichtstrahls bedingte befindliche helle Zone am Ärmel aufgelockert wird, lässt den Oberkörper flächig wirken. Dieser wirkt durch die kontinuierliche Verschmälerung in Richtung der Schultern wie ein Sockel, auf dem der weiße Kragen und schließlich der Kopf sitzen. Die zielgerichtete Lichtführung betont den Kopf des Mannes dient zur plastischen Modellierung des Gesichts; seine linke, hell erleuchtete Gesichtshälfte steht im Gegensatz zu seiner rechten, die durch Schattenzonen entlang der Nase, der äußeren Gesichtskontur und den Schlagschatten unterhalb der Nase eine überzeugende plastische Modellierung erhält. Das feine, dunkelblonde Haar geht fließend in den hellen Hintergrund über und bindet die Figur in den Bildraum ein; im Bereich des Bartes verbinden sich die Haare gleichfalls mit der sie umgebenden Gesichtshaut. Allzu starke Kontraste werden vermieden und die Kontinuität innerhalb der Gesichtsformen wird gewahrt. Beide Augen sind von Licht erhellt und durch eine feine Linie am Oberlid betont, wobei festzustellen ist, dass die Pupillen nicht symmetrisch sind. Der Blick des Jacques de Gheyn wirkt dadurch sanft und weniger auf den Betrachter gerichtet, als vielmehr über den Betrachter hinweg in die Ferne schweifend.

Die Komposition des Porträts des Maurits Huygens (Abb. 18) gleicht der des Bildnisses De Gheyns: Der leicht nach rechts gewendete Dargestellte ist vor dem grau - grünlichen Hintergrund bis zur Körpermitte zu sehen und der Kopf ist zum Betrachter gedreht.

Bezüglich der Gewandbehandlung bestehen einige Unterschiede, da Maurits Huygens kostbarere Kleidung trägt als sein Freund De Gheyn; das schwarze Wams ist an der Brust von einer Rosette geziert und am flachen Spitzenkragen hängen zwei Kordeln herab. Dies lässt sich auf Huygens' Amt, das er seit 1624 innehatte, zurückführen: Er war Sekretär des Stadtrates und diese bedeutende Position drückt sich in der Kostbarkeit seiner Kleidung aus.<sup>176</sup> Das Licht fällt von links ein und wirkt diffuser als das im Porträt de Gheyns; es trifft weniger

---

<sup>175</sup> Die helle Zone entlang der Konturen der Figur wurde ein nachträglich ein zweites Mal übermalt, um den Lichteffect zu verstärken. Bruyn (u.a.) 1986, S.222.

<sup>176</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 228.

kreisförmig auf die Wand hinter der Figur, weswegen nur die linke obere Ecke des Porträts im Schatten liegt. Der bei de Gheyns Bildnis verwendete Effekt, den beleuchteten Ärmel mit hellen Lichtreflexen zu beleben, wurde beim Porträts Huygens vermieden. Hier ist festzustellen, dass das Gewand differenzierter behandelt wurde, indem Wams und Mantel nicht in derselben Farbe gemalt sind; das über dem dunkelgrauen Mantel liegende schwarze Wams ist deutlich zu erkennen und der Oberkörper wirkt weniger flächig als der des Jacques de Gheyn. Ein weiterer Unterschied zum ersten Bildnis ist der Schlagschatten, den die Figur an die Wand wirft; dieser wurde, wie die helle Zone rund um De Gheyn, erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt, als der Hintergrund bereits fertig gestellt war.<sup>177</sup> Der gekräuselte Saum des Kragens wirkt nicht nur als modisches Detail, sondern dient auch der Suggestion von Tiefe.<sup>178</sup>

Was die Behandlung von Kopf und Gesicht betrifft, so ist festzustellen, dass die Trennung des Gesichts in eine hell erleuchtete, wenig modellierte und eine durch Licht – und Schattenverhältnisse plastisch modellierte Gesichtshälfte bei Huygens' Porträt abgeschwächt wurde; obwohl seine dem Licht abgewandte Gesichtshälfte ebenso wie die De Gheyns mehr Modellierung durch Schattierungen erhält, so sind die Übergänge durch das sanftere Licht fließender; die Beleuchtung in diesem Porträt ist im allgemeinen gleichmäßiger als in dem De Gheyns. Für beide Porträts charakteristisch ist der lockere Pinselstrich, der trotz ihres kleinen Formats gut lesbar ist und innerhalb der Kompositionen seine Autonomie behält (Abb. 19 und 20).

Trotzdem sich die beiden Bildnisse in ihrer Komposition stark ähneln, so ist festzustellen, dass Rembrandt doch jeweils unterschiedliche Mittel zur Charakterisierung der Porträtierten verwendet.

Während sich das Bildnis des Jacques de Gheyn durch eine stärker Betonung der Umrisse der Figur und eine durch den zielgerichteten Lichteinfall bedingte Konzentration auf das Gesicht des Dargestellten und die damit verbundene Plastizität der Gesichtszüge auszeichnet, erscheint Maurits Huygens' Porträt in einem sanfteren, gleichmäßigerem Licht, welches Details an der Kleidung offenbart und die Gesichtszüge weniger plastisch hervortreten lässt als beim Bildnis de Gheyns. Beim Porträt de Gheyns legte Rembrandt Wert auf die

---

<sup>177</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 228.

<sup>178</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 228.

plastische Erscheinung der Figur im Raum und das Helldunkel, während bei Huygens' Bildnis die Plastizität zugunsten der Atmosphäre zurückgedrängt wurde. Man kann anhand des Vergleichs dieser auf den ersten Blick sehr ähnlichen Porträts feststellen, dass es dem Künstler bereits bei diesen beiden frühen Büsten ein Anliegen war, verschiedene stilistische Mittel anzuwenden, wobei die Lichtführung eine besonders große Rolle spielt. Bemerkenswert an diesen beiden Porträts ist die unterschiedliche Richtung, aus der das Licht einfällt; das Bildnis de Gheyns ist das einzige Porträt bei Rembrandt, in dem das Licht von rechts einfällt.<sup>179</sup> Nicht zuletzt aufgrund dieser Tatsache handelt es sich hier um ein untypisches Pendantpaar. Auch der Umstand, dass die beiden Bildnisse bei ihren Besitzern blieben und erst nach dem Tod de Gheyns zusammengeführt wurden, unterscheidet sie von anderen Pendantbildnissen, die ihrem Typus gemäß dazu bestimmt waren, nebeneinander gehängt zu werden.

Was die Verbindung der beiden Figuren untereinander betrifft, so sind die Möglichkeiten beim Büstenporträt aufgrund des kleinen Bildausschnittes limitiert; in den beiden oben besprochenen Fällen ist eine formale Verbindung durch das Wegfallen der Hände noch zusätzlich erschwert. In dieser Hinsicht stehen die beiden Bildnisse in der Tradition des sehr konservativen Büstenporträts. Die Charakterisierung und Belebung der Dargestellten wird durch die Gestaltung der Gesichter, bei denen die Behandlung des Lichts eine tragende Rolle spielt, und auch durch den individuellen Malauftrag des Künstlers, der sich von der zeitgenössischen „feinen Manier“ stark unterscheidet, erreicht. Dies verdeutlicht sich im Vergleich zu Michiel van Mierevelts Porträt des Jacob Cats von 1634<sup>180</sup> (Abb. 21).

Mierevelts Komposition zeichnet sich durch die sehr präziöse Darstellung der kostbaren Gewänder des Mannes sowie durch die genaue Erfassung der Gesichtszüge in allen Einzelheiten aus. Die Figur wird über die zahlreichen Details an Gesicht und Gewand charakterisiert, was einen grundlegenden Unterschied zur Figurenauffassung Rembrandts darstellt. Rembrandts oben besprochene Bildnisse sind in Bezug auf die Gewandbehandlung summarischer und weniger detailliert; der Blick des Betrachters kann sich ganz auf das Gesicht konzentrieren. Die Kontinuität innerhalb der Gesichtsformen wird gewahrt, während das Gesicht des

---

<sup>179</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 222.

<sup>180</sup> Michiel van Mierevelt, Porträt des Jacob Cats, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert. datiert 1634, Holztafel, 68 x 58 cm. Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-258&lang=en>.

Mannes in Mierevelts Porträt in allen Einzelheiten erfasst wird und dadurch stärker durchstrukturiert wirkt. Die glatte Malweise des Delfter Künstlers wirkt zudem einer atmosphärischen Gestaltung der Figur und des sie umfassenden Bildraums entgegen, was in direktem Gegensatz zu Rembrandts freiem Pinselstrich und der damit verbundenen atmosphärischen Wirkung seiner Porträts steht.

Wie sehr Rembrandt an der Betonung des Kopfes seiner Modelle interessiert war, zeigt sich an der konzentrierten Lichtführung in de Gheyns Porträt; der Kreis, den das einfallende Licht an der Wand hinter der Figur erzeugt, zeigt dies - im Vergleich zu der gleichmäßigen Beleuchtung in Mierevelts Porträt - auf besonders eindrucksvolle Weise. Die Autoren des Berliner Ausstellungskatalogs von 1991 sprechen von einer Sonderstellung der beiden Bildnisse nicht nur aufgrund ihres kleinen Formats; ihre Zusammengehörigkeit gründet sich eher auf ihre gemeinsame Geschichte als auf ihrer formalen Merkmale.<sup>181</sup> Der augenfälligste Unterschied liegt in der Behandlung des Lichts; beim Bildnis de Gheyns dient es zur Erhöhung der Plastizität, während bei Huygens' Porträt der Raumeindruck im Vordergrund steht.<sup>182</sup> Maurits' Bruder Constantijn Huygens schrieb zu de Gheyns Bildnis Epigramme; eines davon lautet folgendermaßen: „Das ist Rembrandts Hand und das Gesicht von de Gheyn. Staune, Leser, das ist de Gheyn und ist es nicht“.<sup>183</sup> C. Tümpel geht davon aus, dass dieses Epigramm der neuplatonischen Auffassung entspreche, welche besagt, dass man die dargestellte Person selbst ansehen müsse, um sie kennen zu lernen und nicht das Abbild.<sup>184</sup> Die Autoren des Berliner Ausstellungskatalogs von 1991 sind hingegen der Meinung, dass es sich bei dem Epigramm um eine Persiflage auf die mangelnde Porträtähnlichkeit handelt.<sup>185</sup>

Die weiche Nuancierung, das schöne Helldunkel und die Lichtführung mögen der Grund sein, warum das Bildnis in der Literatur als das schönere der beiden bezeichnet wird; das Porträt des Maurits Huygens wirkt konventioneller und weniger akzentuiert als das de Gheyns.<sup>186</sup>

---

<sup>181</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 152.

<sup>182</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 152.

<sup>183</sup> Tümpel 1986, S. 133.

<sup>184</sup> Tümpel 1986, S. 133.

<sup>185</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 153.

<sup>186</sup> Siehe Wright 2000, S. 189 und Grimm 1991, S. 41 f.

#### **4.1.2 Porträt eines 41- jährigen Mannes (Pasadena, Norton Simon Museum of Art)-**

#### **Porträt einer 40 – jährigen Frau (Louisville, J.B. Speed Art Museum)**

#### **Dirck Jansz. Pesser (Los Angeles, County Museum of Art)–**

#### **Haesje Jacobsdr. van Cleyburg (Amsterdam, Rijksmuseum)**

Bei den beiden, aus den Jahren 1633 und 1634 stammenden Porträtpaaren handelt es sich um ähnlich aufgebaute Kompositionen; es sind Brustbilder von Ehepaaren, in denen die Männer in schlichtem, schwarzen Gewand mit Halskrause und Hut wiedergegeben sind und die Damen ebenfalls schwarze Gewänder mit Mühlsteinkragen und weißer Haube tragen. Die beiden Porträtpaare sind im Gegensatz zu den Porträts des Jacques de Gheyn und des Maurits Huygens selten in der kunsthistorischen Literatur behandelt worden.

Beim frühesten bekannten Büstenporträtpaar eines Ehepaares, den Bildnissen eines 41- jährigen Mannes (Abb. 22) und dem seiner 40 – jährigen Frau (Abb. 23), besteht die Vermutung, dass die beiden Bildnisse ursprünglich rechteckig waren.

<sup>187</sup>

Die Porträts zeigen das bereits bei den Bildnissen Jacques de Gheyns und Maurits Huygens' erwähnte Charakteristikum der detaillierten Behandlung der Köpfe und deren unmittelbarer Umgebung, welche innerhalb der jeweiligen Porträts die durch die Lichtführung am meisten betonten Zonen bilden. Die außerhalb dieser Zone liegenden, schwarzen Gewänder erhalten weniger Aufmerksamkeit und sind sehr einheitlich und ohne Binnenzeichnung ausgeführt. Eine Betonung der Kleidung durch Lichtreflexe, wie im Falle des Porträts de Gheyns, wurde nicht angestrebt.

Die durch die Körperhaltung zueinander in Beziehung gesetzten Figuren sind von links beleuchtet; das Gesicht des Mannes erfährt durch die erhellte linke und die im Schatten liegende rechte Gesichtshälfte eine überzeugende plastische Modellierung, welche durch den Schatten, den das Kinn auf die Halskrause wirft, noch gesteigert wird. Die helle Zone an der rechten Wange des Mannes, die direkt über dem Schatten an der Halskrause liegt, bildet einen reizvollen Kontrast und trägt ebenso zur dreidimensionalen Gestaltung des Gesichts bei. Der schwarze Hut mit der geschwungenen Krempe definiert zusammen mit der äußerst sorgfältig

---

<sup>187</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 442 f.

gemalten weißen Halskrause die Stellung des Kopfes im Raum und stellt so ein wichtiges Accessoire zur Erreichung von Dreidimensionalität dar. Auch der vom einfallenden Licht erhellte Bereich zwischen der Hutkrempe und der rechten Schulter des Mannes mit dem Schlagschatten der Figur im unteren Bereich suggerieren Tiefe und Raum.

Das Frauenporträt unterscheidet sich von dem des Mannes in erster Linie dadurch, dass starke Licht - Schattenkontraste am Kopf fehlen. Dies erklärt sich durch die Platzierung der Figuren; da der Mann die linke Seite einnimmt und sich so quasi im rechten Winkel zum Lichteinfall befindet, wird die rechtsseitige, dem Licht zugewandte Frau, frontal beleuchtet. Die Kontrastwirkung beschränkt sich hier im Wesentlichen auf die den Kopf umrahmenden Elemente von Haube und Mühlsteinkragen, deren helles Weiß sich deutlich vom einheitlichen Dunkelgrau des Hintergrunds bzw. dem Schwarz des Gewandes absetzt.

Der Kopf als wichtigstes Element des Porträts wird mittels feiner Farbabstufungen der Gesichtshaut modelliert. Die Farbpalette reicht von sehr hellen Lichtreflexen an der Stirn und am Nasenrücken über einen zarten Hautton bis zu kräftigeren rosa Akzenten an Wangen, Lippen und Kinn. Durchscheinende Schatten wurden nur an der Nase, der linken Schläfe, unmittelbar unterhalb des Kopfes und am hinteren Teil des Kragens gesetzt.

Obgleich beide Figuren aus dem Bild herausblicken, so ist doch eine unterschiedliche Wirkung der einzelnen Porträts bezüglich Nähe bzw. Distanz zum Betrachter festzustellen. Die Haltung des Mannes wirkt durch den Schatten, den die Hutkrempe auf seine Stirn wirft und den voluminösen Kragen leicht zurückgeneigt, während die frontale Beleuchtung des Gesichts der Frau und der schräg gestellte, flachere Kragen die Figur stark in den Vordergrund vordringen lassen. Trotzdem erscheint die Frau distanzierter zum Betrachter zu stehen als ihr Mann, was meines Erachtens nach an ihrem Blick, der links am Betrachter vorbeigeht und keinen Blickkontakt zu ihm herstellt, liegt.

Der auf den Betrachter gerichtete Blick des Mannes, der dank der asymmetrisch angeordneten Pupillen nicht starr wirkt, baut Distanz ab und erzeugt Nähe.

Anhand dieses Porträtpaares ist die Weiterführung der bereits bei den Bildnissen de Gheyns und Huygens begonnenen Tendenz zur Fokussierung des Kopfes mittels Lichtführung und gleichzeitig ein Abnehmen der Details, die außerhalb der Kopf und Kragen umfassenden Zone liegen, festzustellen.

Dieses Fehlen der Details verdeutlicht sich in der Gegenüberstellung von Rembrandts Porträts mit einem Porträtpaar<sup>188</sup>, das der Werkstatt Michiel van Mierevelts zugeordnet wird (Abb.24 und 25). Die genaue Erfassung der Einzelheiten an den Kostümen der Dargestellten, besonders im Fall des Frauenporträts, und die gleichmäßige Beleuchtung stehen im Gegensatz zu der bei Rembrandt vorherrschenden Konzentration auf die Köpfe der Dargestellten bei Vernachlässigung von Gewanddetails. Die ursprünglich ovalen Bildnisse des Dirck Jansz. Pesser (Abb. 26) und seiner Frau Haesje Jacobsdr. Van Cleyburg (Abb. 27) aus dem Jahr 1634 wurden vermutlich im 19. Jahrhundert zu rechteckigen Gemälden erweitert.<sup>189</sup>

Pessers Porträt zeigt im Vergleich zu den vorher besprochenen Bildnissen eine stärkere Autonomie des Pinselstrichs; die breiten, starken Striche bewirken eine starke Plastizität an Gesicht und Kragen und sind besonders gut am Ohr sichtbar, das aus geraden, nebeneinander gesetzten Pinselstrichen geformt ist.

Die im Porträt eines 41-jährigen Mannes fein ausgearbeiteten Licht - Schattenkontraste im Gesichtsbereich sind abgemildert; die Behandlung der Kleidung des Dargestellten wirkt fast skizzenhaft und nimmt innerhalb des Porträts eine untergeordnete Stellung ein.

Das Bildnis der Haesje Jacobsdr. Van Cleyburg zeigt einen weniger groben Malauftrag und ähnelt in der Ausführung stark dem der 40-jährigen Frau, indem die Modellierung des Gesichts über feine Farbabstufungen geschieht. Die Vernachlässigung in der Kostümbehandlung ist weiter fortgeschritten; das Porträt ist ganz auf die Darstellung des Kopfes und des Kragens konzentriert. Das Gesicht der Haesje ist überzeugend modelliert und in ihren Zügen tritt ein unbeschönigender Realismus zu Tage.<sup>190</sup>

Aufgrund der Unterschiede zwischen den beiden Gemälden im Farbauftrag scheint es ungewöhnlich, dass die Porträts Pendants sind; die Zusammengehörigkeit der Bildnisse ist jedoch sehr wahrscheinlich.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> Atelier Michiel van Mierevelts, Bildnis des Johannes Wtenbogaert, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1632, Holztafel, 69,6 x 58,6 cm. Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-3875>.

Atelier Michiel van Mierevelts, Bildnis der Maria Petitpas, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1637, Holztafel, 66,5 x 57,2 cm. Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-3876>.

<sup>189</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 560.

<sup>190</sup> Wright 2000, S. 208.

<sup>191</sup> Näher nachzulesen in Bruyn (u.a.) 1986, S. 562-564.



Die Gegenüberstellung des Bildnisses der Haesje Jacobsdr. van Cleyburg mit einem Büstenporträt, das Nicolaes Eliasz. Pickenoy zugeschrieben wird, soll Rembrandts persönliche Porträtauffassung veranschaulichen.<sup>192</sup>

Das Porträt einer unbekannten Frau<sup>193</sup> (Abb. 28) ist durch klar durchmodellerte Gesichtszüge gekennzeichnet, deren einzelne Details stark herausgearbeitet sind (Abb. 29). Rembrandts Bildnis zeigt den ihm eigenen lockeren Pinselstrich, wobei scharfe Konturen und Binnenzeichnungen vermieden wurden (Abb. 30). Die dadurch erreichte Lebendigkeit in Rembrandts Porträt steht der stark durchmodellierten, starren Wirkung von Pickenoy's Frauenbildnis gegenüber und zeigt Rembrandts Interesse an Verlebendigung der Figur, welche im Fall des Büstenporträts allein über die malerische Darstellung der Hautoberfläche erreicht wird.

Anhand der Bildnisse des Dirck Jansz. Pesser und der Haesje Jacobsdr. van Cleyburg ist die Spannbreite an Darstellungsmöglichkeiten bei Rembrandt besonders gut ersichtlich, da es zeigt, wie sehr der Künstler innerhalb eines Auftrages seine Arbeitsweise variierte. Im Falle des männlichen Porträts wird Dreidimensionalität über die Autonomie des Malauftrags suggeriert; im weiblichen Bildnis wird dies über feine Farbabstufungen der Gesichtshaut und den schräg in den Raum gestellten großen Mühlsteinkragen erreicht. Offensichtlich war es für den Künstler sehr wichtig, verschiedene Ausdrucksweisen innerhalb seines Porträtschaffens zur Anwendung zu bringen; die Gleichförmigkeit, welche zahlreichen Pendantporträts im Büstenformat seiner Zeitgenossen zu eigen ist, wurde von Rembrandt augenscheinlich abgelehnt.

Frans Hals' kleine Pendantbüsten von 1626<sup>194</sup> (Abb. 31 und 32) sind mit Rembrandts Büstenporträts hinsichtlich der Figurenhaltung vergleichbar, zeigen jedoch auch deutliche Unterschiede. Im Vergleich zu den vorher besprochenen Porträts Rembrandts offenbart sich die unterschiedliche Porträtauffassung der beiden Künstler, die in den beiden Kunstzentren Haarlem und Amsterdam zu den führenden Porträtisten zählten. Petrus Scriverius und seine Frau Anna van der Aar sind hinter gemalten Ovalrahmen gesetzt. Hals bezieht im Gegensatz zu Rembrandt jeweils eine Hand der Figuren in die Kompositionen ein; im Falle des

---

<sup>192</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 24.

<sup>193</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, um 1635, Holztafel, 55,6 x 45,3 cm. Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 24.

<sup>194</sup> Frans Hals, Petrus Scriverius, New York, The Metropolitan Museum of Art, The H. O. Havermeyer Collection, signiert, datiert 1626, Holz, 22,2 x 16,5 cm. Slive 1989, S. 186.

Frans Hals, Anna van der Aar, New York, The Metropolitan Museum of Art, The H. O. Havermeyer Collection, signiert, datiert 1626, Holz, 22,2 x 16,5 cm. Slive 1989, S. 187.

Männerporträts dient diese der Steigerung der illusionistischen Wirkung, indem der Dargestellte über den gemalten Rahmen greift.<sup>195</sup> Anna van der Aar legt ihre rechte Hand auf die Brust, was zusammen mit ihrem direkt auf den Betrachter gerichteten Blick eine Wirkungssteigerung bezüglich der Einbeziehung des Betrachters gegenüber Rembrandts Frauenporträts bedeutet. Petrus Scriverius ist nahe an den Betrachter gerückt; sein stark gedrehter Kopf und der zielgerichtete Blick verleihen dem Bildnis eine momenthafte Wirkung; zudem kommt Hals' Modellierung der Figuren mit dem ihm eigenen flüchtigen Farbauftrag dieser Momenthaftigkeit sehr entgegen. Rembrandt hingegen legt auf die atmosphärische Einbindung der Figuren in den Raum Wert, was, besonders im Fall der Damenbildnisse, den Figuren eine ruhige, in sich gekehrte Ausstrahlung verleiht.

Ogleich das Büstenporträt, wie bereits erwähnt, die konservativste Porträtform ist, und dem Künstler weniger kompositionelle Variationsmöglichkeiten als größere Formate bietet, so zeigt die Beschäftigung mit Rembrandts Pendantbildnissen die Intention des Künstlers, durch die Anwendung verschiedener Stilmittel eine lebendige und überzeugende Darstellung des Menschen innerhalb eines limitierten Bildraums zu erreichen. Besonders charakteristisch ist Rembrandts lockerer Malauftrag, der einer Verhärtung der Gesichtsformen entgegenwirkt und so wesentlich zur menschlichen Präsentation der Porträtierten beiträgt. Im Vergleich mit Frans Hals ist festzustellen, dass Rembrandt in den Damenbildnissen den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter meidet, was zu einer menschlich – introvertierten Präsentation der Dargestellten führt.

## 4.2 Kniestücke

Der große Bildausschnitt bei Kniestücken und ganzfigurigen Porträts erlaubt es dem Künstler, durch das Miteinbeziehen des Oberkörpers eine breite Palette an

---

<sup>195</sup> Hals bedient sich bis 1640 dieses Kunstgriffs, danach ist keine derartige Darstellung mehr bekannt. Rembrandt verwendet die über den Rahmen greifende Hand ebenfalls in seinen Pendantbildnissen des Nicolaes Bambeeck in Brüssel und der Agatha Bas in London von 1641. Slive 1989, S. 185.

Darstellungsmöglichkeiten anzuwenden, da die Suggestion von Raumtiefe sowie die Dramatisierung der Komposition durch die Anwendung verschiedener Körperhaltungen gegenüber der Porträtbüste wesentlich vereinfacht wird.

Die im Folgenden zu besprechenden drei Bildnispaare stammen ebenso wie die in Kapitel 4.1 behandelten Büstenporträts aus Rembrandts Frühzeit in Amsterdam von 1631/ 32 bis 1633.<sup>196</sup>

#### **4.2.1 Porträt eines sitzenden Mannes (Wien, Kunsthistorisches Museum)- Porträt einer sitzenden Frau (Wien, Kunsthistorisches Museum)**

Die beiden frühesten auf uns gekommenen Pendantporträts sind zwei Kniestücke im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 33 und 34). Das RRP ist der Meinung, dass das männliche Porträt zweifelsohne dem Rembrandt Oeuvre zuzuordnen ist<sup>197</sup>, während das weibliche Pendant<sup>198</sup> dazu zu den Werkstattarbeiten zu zählen sei. Möglicherweise ist dies der Grund, warum die beiden Pendants wenig Eingang in die Rembrandt – Literatur gefunden haben, weswegen man sich in der Untersuchung der Gemälde hauptsächlich auf die Ergebnisse des RRP stützen muss.

Die beiden Gemälde gehören jedenfalls zusammen, was mit der Verwendung von Walnussholz in beiden Fällen, sowie den Posen der Figuren, die klar aufeinander bezogen sind, begründet wird.<sup>199</sup> Sie haben dieselbe Größe von rund 91 x 68 cm und sind 1631/32 zu datieren; Signaturen sind nicht vorhanden.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> Bildnis eines Mannes, Wien, Kunsthistorisches Museum, um 1631/32, Walnusstafel, 90,8 x 68,5 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 130.

Bildnis einer sitzenden Dame, Wien, Kunsthistorisches Museum, um 1632/33, Walnusstafel, 90,6 x 68,1 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 816.

Porträt eines Mannes, der eine Feder anspricht, Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, signiert, datiert 1632, Leinwand, 101,5 x 81,5 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 209.

Porträt einer jungen Frau, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, signiert, datiert 1632, Leinwand, 92 x 71 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 214.

Porträt eines vom Sessel aufstehenden Mannes, Cincinnati, Taft Museum, signiert, datiert 1633, Leinwand, 124 x 98,5 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 378.

Damenporträt im Lehnstuhl, New York, The Metropolitan Museum of Art, signiert, datiert 1633, Leinwand, 126,2 x 100,5 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 384.

<sup>197</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 132.

<sup>198</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 818.

<sup>199</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 822.

<sup>200</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 132 und S. 818.

Das hochrechteckige Männerbildnis (Abb. 31) zeigt einen in einem Sessel sitzenden Herrn, der bis zu den Knien zu sehen ist. Die große, dreiecksförmige Figur ist in der Bildmitte platziert und neigt sich leicht nach rechts.

Der ganze Körper ist nach rechts gewendet, während der Kopf aus dem Bild gedreht ist, sodass ein direkter Blickkontakt mit dem Betrachter hergestellt wird.

In seiner linken behandschuhten Hand hält der Mann den zweiten Handschuh, während seine rechte bildparallel angeordnet ist und nach rechts weist. Die voluminöse Gestalt trägt dunkle Gewänder, die mit der weißen Halskrause und der ebenfalls weißen Manschette des rechten Ärmels kontrastieren; der rechte Ärmel ist mit Ornamenten verziert, ansonsten ist die Kleidung des Mannes in schlichtem Schwarz gehalten.

Die Figur wird von einem neutralen, grauem Hintergrund umgeben, der nicht genauer definiert ist; als einziger konkreter Gegenstand ist ein Teil der Rückenlehne des Sessels, auf dem der Mann sitzt, in der linken Bildhälfte zu sehen. Die äußeren Konturen des Dargestellten bilden, wie bereits erwähnt, eine Dreiecksform, deren Spitze das im Zentrum der oberen Bildhälfte gelegene Gesicht des Mannes bildet. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird durch den außerordentlich fein gemalten Kragen auf das Gesicht gelenkt. Der Kragen selbst besteht aus einem weißen, zu Rüschen gefalteten durchscheinenden Stoff, der unterhalb des Kinns in eine blassgraue Färbung übergeht, da dieser Teil des Kragens im Schatten liegt. An dieser Stelle kann man die feinen Linien, die die Rüschen begrenzen, erkennen; die Transparenz der weißen sowie der grauen Teile lassen das Kleidungsstück sehr stofflich wirken. Trotz der detaillierten Ausführung des Kragens wirkt dieser nicht steif oder künstlich, sondern weich und sehr lebensecht. Da das Licht in dem Gemälde von links einfällt, fällt die Kontur des linken Armes des Mannes sehr stark aus und kontrastiert mit dem in der rechten Bildhälfte helleren Hintergrund. Der Lichteinfall bewirkt eine Betonung des Kopfes und der rechten Hand der Figur, da diese beiden Körperteile das Licht am stärksten reflektieren und somit die hellsten Akzente in der gedämpften Farbigkeit des Bildes darstellen.

Der Kopf des Mannes ist in all seinen Einzelteilen sehr lebendig und überzeugend ausgeführt; feine, kurze Pinselstriche schaffen Lichtreflexe und bewirken gemeinsam mit dem Zusammenspiel unterschiedlicher Hauttöne eine Lebendigkeit der Hautoberfläche. Das Bart – und Kopfhaar zeichnet sich durch feine, graue

Linien aus, die das Gesicht umspielen und so den Kopf der Figur überzeugend in den Raum einbinden; die Behandlung des Haars vermittelt wie die des Kragens einen ausgesprochen lebensechten Eindruck, bei der auf die Stofflichkeit der darzustellenden Materialien hohen Wert gelegt wurde.

Durch die Farbgebung der Körperteile werden die wesentlichen Merkmale der Figur betont: Das Gesicht geht von einem hellen Hautton an der Stirn in die mit kräftigeren, fleischfarbigen Reflexen versehene Partie unterhalb der Augen über, wobei helle Lichtreflexe an den Wangen unter den unteren Lidfalten die dunklen Augen aus dem Gesicht hervorstechen lassen. Die Iris ist gut abgegrenzt und wird von den rosafarbenen Lidern umschlossen, welche von zarten Fältchen umgeben sind. Die rechte Gesichtshälfte liegt in zwei Zonen im Schatten: neben der etwas knolligen Nase abwärts und ganz rechts an der Außenseite der Wange, wo der Schatten allmählich in das Kopf – und Barthaar übergeht. Das Gesicht erhält so eine außerordentlich plastische Gesamtwirkung, welche noch durch die schräge Anordnung der Rüschen des Kragens unterstützt wird. Die bereits erwähnte Feinlinigkeit von Haar und Bart schafft einen atmosphärischen Übergang zum kühlen, grauen Hintergrund, wodurch die Figur überzeugend in den Raum integriert wird.

Die rechte Hand der Figur, welche auf das Porträt der Frau weist, erhält zusammen mit dem Kopf das meiste Licht und ist sehr sorgfältig gemalt, während die linke behandschuhte Hand im Hintergrund gröber und skizzenhaft ausgeführt ist. Erstere ist in demselben Farbton wie die untere Gesichtshälfte gemalt; auf der Hautoberfläche, die durch kurze, in mehrere Richtungen verlaufende Pinselstriche überzeugend dargestellt wird, sind feine Fältchen zu sehen. Die durch Pinselstrich und Farbgebung sehr ähnlich gestalteten Hautpartien des Mannes kontrastieren mit der kühlen Farbigkeit von Gewand und Hintergrund, wodurch eine Konzentration auf Kopf und Hände der Figur erreicht wird.

Der rechte abgewinkelte Arm, der bildparallel angeordnet ist, hält zugleich eine Distanz zwischen Porträtiertem und Betrachter aufrecht, welche zur Raumwirkung des gesamten Gemäldes wesentlich beiträgt. Er ist durch das Muster im Stoff hervorgehoben und als einziger Teil der Kleidungsstücke nicht einfarbig gemalt. Die Betonung des Armes durch die Musterung des Gewandes hebt seine Funktion als verbindendes Element mit dem weiblichen Pendantbildnis eindeutig hervor.

Die Konturen der Figur sind in der linken Bildhälfte abgeschwächt; das Schwarz der Kleidung geht allmählich in den dunkelgrauen Hintergrund über. In der rechten Bildhälfte hingegen setzt sich die scharfe Kontur des Ärmels gegen den helleren Hintergrund ab, da das Licht von rechts einfällt. Genau umgekehrt verhält es sich mit dem Kragen; er schafft links einen starken Kontrast zum dunkleren Hintergrund, rechts geht er allmählich in die hellere Farbigkeit des Hintergrunds über. Zwischen Gewand und Kragen kommt es zu einer starken Zäsur, wodurch der Kopf des Porträtierten vom restlichen Körper abgesetzt wird. Dieses Motiv wiederholt sich in einer abgeschwächten Weise an der rechten Hand; die weiße Manschette trennt sie gewissermaßen vom Arm.

Die voluminöse Kleidung lässt das Sitzmotiv erkennen, wenngleich die Körperformen des Mannes durch die dunklen Gewandmassen verschleiert werden. Die Pose des Dargestellten ist ruhig und verhalten; er ist leicht nach rechts in Richtung seiner Frau geneigt, auf die er aufmerksam macht. Trotzdem wirkt die Figur nicht steif oder statisch, sondern in sich ruhend und durch den breiten Körper gestützt. Das Sitzmotiv mit dem stark aus der Körperachse gedrehtem Kopf findet sich im Porträt eines Mannes am Schreibtisch<sup>201</sup> von 1631 (Abb. 35) zum ersten Mal in Rembrandts Porträtschaffen und dient der Verlebendigung Figur, wobei des Gesichts des Dargestellten fokussiert wird.

Die Farbgebung, das Verhältnis zwischen erhellten und verschatteten Partien sowie das schräge Sitzmotiv binden den Mann sehr überzeugend in den nicht näher definierten Raum ein; sein ruhiger und zielgerichteter Blick verleihen dem Porträt eine besondere Wirkung: Es zeigt keinen vom Künstler eingefangenen Moment im Leben einer Person, sondern vielmehr das ganzheitliche Erfassen eines Menschen, wobei der zeitliche Aspekt ausgeblendet scheint. Der Künstler zeigt kein Interesse an der Idealisierung des Mannes; das Gesicht mit der hohen Stirn und dem etwas schütterten Haar und die unregelmäßige, mit Falten versehene Hautoberfläche verraten etwas über das Alter des Porträtierten und verschleiern nicht die Spuren, die das Leben im Gesicht eines Menschen hinterlässt. Dadurch wird die Person im Bild dem Betrachter auf eine sehr menschliche Art und Weise präsentiert.

Der leere Raum und das Fehlen von repräsentativen Motiven lenken nicht vom Dargestellten ab und machen ihn zum Hauptgegenstand des Porträts; er wird im

---

<sup>201</sup> St. Petersburg, Eremitage, signiert, datiert 1631, Leinwand, 104,4 x 91,8 cm. Wright 2000, S. 187.

Wesentlichen durch Gesicht und Hände charakterisiert. Das weiche Licht, die Pinselführung und Farbgebung sowie das Vermeiden von allzu scharfen Konturen und starken Binnenzeichnungen im Gesicht verleihen dem Gemälde eine ruhige und dennoch lebendige Atmosphäre. Der Grünton, welcher das Gemälde überzieht, gibt ihm eine einheitliche Färbung und bewirkt, wie bereits A. Riegl in seiner Analyse der Anatomie des Dr. Tulp festgestellt hat, eine Verbindung der Figur mit dem umgebenden Raum.<sup>202</sup>

C. Grimm bemängelt an dem Wiener Bildnis, das er zwei weiteren Rembrandt Porträts, dem des Nicolaes Ruts in New York<sup>203</sup> (Abb. 36) und dem des Marten Looten in Los Angeles<sup>204</sup> (Abb. 1), gegenüberstellt, dass zu viele Details im Bild von der Dominanz des Blickkontakts ablenken und der Mangel an mimischer Klarheit den Gesichtsausdruck zwischen einem Lächeln und einer Kontaktaufnahme zum Betrachter schwanken lasse.<sup>205</sup> Dass es sich bei den beiden Vergleichsbeispielen jedoch um Einzelbildnisse handelt, bei denen keine Verbindung zu einem weiblichen Pendant hergestellt werden muss, und diese daher zu einem völlig anderen Porträttypus zählen, wird von Grimm vernachlässigt. Der von ihm als „unnötige Einzelbeobachtung“ bezeichnete gemusterte Ärmel des Wiener Herren hat nicht nur als illusionistisches Element des Porträts seine Berechtigung; er dient vor allem der Verbindung zum Damenbildnis, welches ebenfalls durch Stickereien hervorgehobene Gewandpartien enthält.<sup>206</sup> Grimm begründet den von ihm beobachteten Mangel an Klarheit im Gesichtsausdruck durch die zahlreichen Fältchen und Barthaare (Abb. 37). Diese Argumentation erweist sich im Vergleich mit den Porträts von Ruts und Looten als unhaltbar, da diese Bildnisse, besonders das des Nicolaes Ruts, eine ebenso detaillierte Behandlung von Mimikfältchen bzw. Barthaaren (Abb. 38 und 39) aufweisen.

Die unterschiedliche Wirkung in der Blickführung in den Porträts liegt meiner Meinung nach an der Darstellung der Augen: Die Lidfalten der Dargestellten sind in den beiden Porträts in New York und Los Angeles durch dunkle Linien stärker

---

<sup>202</sup> Riegl 1997, S. 253.

<sup>203</sup> New York, Frick Collection, datiert 1631, Holztafel, 116 x 87 cm. Grimm 1991, S. 11.

<sup>204</sup> Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, datiert 11. Januar 1632, Holztafel, 92,8 x 74,9 cm. Grimm 1991, S. 11.

<sup>205</sup> Grimm 1991, S. 13.

<sup>206</sup> Die Pelzverbrämung des Mantels des Nicolaes Ruts könnte man ebenso als Ablenkung vom Gesicht der Figur verstehen, da sie meines Erachtens nach noch stärker in den Vordergrund tritt als der gemusterte Ärmel des Mannes im Wiener Bildnis.

von ihrer Umgebung abgegrenzt als im Wiener Bildnis; dies bewirkt bei ersteren eine stärkere Fokussierung der Augen und, damit verbunden, einen direkter auf den Betrachter ausgelegten Gesichtsausdruck.

Laut RRP ist das Wiener Porträt einer sitzenden Dame (Abb. 34) unzweifelhaft das Pendant zu dem des Herrn, allerdings wird von einer Zuschreibung an Rembrandt Abstand genommen. Es sei die Arbeit eines Gehilfen in Rembrandts Werkstatt und um 1632/33 entstanden.<sup>207</sup>

Die Dame ist genau wie das männliche Pendant sitzend dargestellt; ihr ganzer Körper ist im Bild schräg nach links platziert und ihr Blick geht am Betrachter vorbei in die Richtung ihres Gatten. Diese, nicht zum Betrachter, sondern in Richtung des männlichen Pendants gewendete Körperhaltung ist für Pendantbildnisse ungewöhnlich; daran ist die Intention des Künstlers, eine besonders starke Verbindung der beiden Bildnisse zueinander herzustellen, ersichtlich. Die Frau ist bis zu den Knien zu sehen und trägt kostbare Gewänder und eine Spitzenhaube. Ihr dunkles Kleid ist an der Brust mit einer goldenen Stickerei verziert; darüber trägt sie einen ärmellosen, pelzverbrämten Mantel. Die langen, weißen Manschetten an den Ärmeln des Kleides sind an den Enden mit derselben Spitze wie ihre Haube besetzt. Sie trägt einen großen Mühlsteinkragen. In ihrer linken Hand hält die Dame einen Handschuh, ihre beiden Hände sind mit goldenen Armreifen geschmückt und an dem rechten Zeigefinger befindet sich ein großer, mit einem Stein besetzter Ring.

Der Hintergrund ist in einem einheitlichen, dunklen Grau gemalt und enthält im Gegensatz zu dem des Männerporträts keine durch den Lichteinfall erhellte Partien. Links unten im Bild sieht man, dass die rechte Hand der Figur auf einem niedrigem Sockel aufgestützt ist, welcher allerdings nur sehr vage als solcher zu erkennen ist. Vielmehr ist der Bereich zwischen ihrem rechten Oberschenkel bzw. ihrer rechten Hand und dem linken Bildrand einheitlich dunkelgrau ausgemalt – so entsteht der Eindruck, dass die gesamte Figur in ihrem weiten Kleid auf dem Sockel sitzt.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 132.

<sup>208</sup> Sollte es sich hierbei um einen Tisch handeln, wie er in vielen holländischen Porträts zur Anwendung kommt, wäre es doch eher ungewöhnlich, dass die Frau auf einem Tisch Platz genommen hätte.



Das von links diffus einfallende Licht lässt keine starken Licht -Schattenkontraste in dem Porträt wirken; dies konnte bereits in Kapitel 4.1.2 in Bezug auf das Porträt einer 40 – jährigen in Louisville festgestellt werden.

Auf die Gewanddetails der Dargestellten wurde in diesem Porträt viel Wert gelegt; dementsprechend genau erfolgt die Wiedergabe der Spitze an Haube, Manschetten und Kleid. Die lineare Ausformung des weißen Spitzenbesatzes an ersterer tritt durch den Kontrast mit dem dunklen Hintergrund besonders stark zum Vorschein, wobei die dick aufgetragene weiße Farbe einer leichten, durchscheinenden Wirkung des filigranen Stoffs entgegenwirkt. Ebenso verhält es sich beim Mühlsteinkragen: Dieser ist in einem relativ einheitlichen Weiß gemalt und enthält nur wenige, leicht verschattete Partien hauptsächlich im Bereich unterhalb der Spitzenhaube der Frau. Die Fältelung des Stoffes ist weniger differenziert wiedergegeben als im Männerporträt; der Kragen wirkt dadurch und durch seine gesteigerte Größe einigermaßen dick und steif. Die großen Manschetten an den Ärmeln nehmen ungefähr die Hälfte der Länge der Unterarme ein und lassen durch ihre transparenten Teile den darunter liegenden Stoff erahnen.

Wenngleich die Haube und der Kragen wie im Fall des vorher besprochenen Bildnisses die essentiell wichtigen Teile des Porträts, nämlich Gesicht und Hände der Frau, betonen, so tun sie dies auf eine weniger subtile Art als beim Männerporträt; der Blick des Betrachters wird zudem durch die kleinteiligen Schmuckdetails an der Kleidung viel mehr vom Gesicht der Frau abgelenkt.

Das Gesicht selbst ist im Dreiviertelprofil zu sehen und mit kaum sichtbarem Pinselstrich in einem gleichmäßigen, hellen Hautton gemalt. Die Wangenpartie, der untere Bereich der Nasenflügel, die Lippen und die Lidfalten sind mit schwachen hellrosa Akzenten versehen und der Nasenrücken setzt sich nur schwach von der rechten Wange ab; dies alles trägt dazu bei, das in diesem Porträt weit weniger Plastizität in den Gesichtszügen als beim männlichen Pendant erreicht wird. Die hellgraue Augenfarbe wiederholt sich in den Brauen und den Schläfen, wobei am Haaransatz einige feine, hellbraune Linien zu erkennen sind, die die graue Masse des streng zurückgekämmten Haares etwas beleben. Das Weißgelb des Augapfels geht unmerklich in die Hautfarbe des Gesichts über und die gesamte Augenpartie grenzt sich nur schwach zum restlichen Gesicht ab. Der Mund der Dame ist ganz leicht geöffnet und deutet ein verhaltenes Lächeln an.

Die Hände sind farblich etwas dunkler als die Gesichtshaut gemalt, wobei man an der linken Hand der Dame den diagonal von links oben nach rechts unten verlaufenden Pinselstrich deutlich sieht. Diese Diagonalen sind am Kleid selbst am Pelzbesatz erkennbar; der Handschuh zeigt längs verlaufende Pinselstriche und ist das einzige Element des Gemäldes, welches durch starke Licht/Schattenkontraste modelliert ist. Die schmutzigweiße Farbe des Handschuhs lässt ihn glänzen und vermittelt eine seidige Stofflichkeit der Oberfläche.

Der Pelzbesatz und die Stickerei am Oberteil des Kleides sind mit feinen Pinselstrichen sorgfältig ausgeführt; auf die überzeugende Darstellung der Materialien wurde großer Wert gelegt.

Die auf das Porträt ihres Mannes bezogene Pose der Dame wirkt ruhig und statisch und ist nicht von jener Lebendigkeit, die beim Männerporträt durch die dynamische Armbewegung nach rechts erreicht wird. Die voluminöse Figur nimmt fast den gesamten Bildraum ein und tritt dennoch nicht besonders stark aus ihrer Umgebung hervor, da sie durch die einheitlich dunkle Farbgebung von Hintergrund und Kleidung sowie das diffuse, schwache Licht mehr an die Fläche gebunden ist als das Porträt des Mannes.

Der rechte Arm der Dame vollführt zudem eine nicht ganz schlüssige Bewegung – der Ellbogen schwebt in der Luft, während nur der Handballen auf dem sockelartigen Gebilde im Hintergrund aufliegt. Die gesamte Positionierung der Figur ähnelt der der Dame in einem in Boston befindlichen Doppelporträt eines Paares (Abb. 40), welches vom RRP der Rembrandt Werkstatt zugeordnet wird.<sup>209</sup> Das eigentümliche Anheben des rechten Armes der Dame im Bostoner Porträt resultiert jedoch aus der Tatsache, dass sich ursprünglich die Figur eines Kindes zwischen den beiden Protagonisten befunden hat, welche jedoch übermalt wurde.<sup>210</sup> Der Arm des Kindes wäre unter dem angehobenen Arm der Mutter platziert gewesen.<sup>211</sup> Die Autoren des RRP halten es aus diesem Grund für nahe liegend, dass die Frauenfigur in Wien nach der Dame in Boston gemalt wurde.

Der Gesichtsausdruck der Wiener Dame ist ruhig und ihr Blick richtet sich gänzlich auf ihren Ehemann links von ihr. Dieses Ausblenden des Betrachters erzeugt einen kontemplativen, in sich gekehrten Eindruck der dargestellten Person, deren Gesichtszüge wenig ausgeprägt sind und die mehr durch ihre kostbaren Gewänder

---

<sup>209</sup> Doppelporträt eines Paares, Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum, 1632/33, Leinwand, 132,2 x 109,5 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 728 – 739.

<sup>210</sup> Genauer nachzulesen in Bruyn (u.a.) 1986, S. 734, unter dem Punkt X –Rays.

<sup>211</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 821.

charakterisiert ist als durch ihre Mimik. In ihrer etwas zurückgelehnten Körperhaltung wirkt die Figur locker und ganz auf ihr männliches Pendant konzentriert.

Das Bildnis bildet zusammen mit seinem männlichen Gegenstück ein gut aufeinander abgestimmtes Porträtpaar, welches der damaligen Konvention entspricht, der Dame den passiven Part zuzuteilen und dem Mann als Oberhaupt der Familie eine aktive und innerhalb der Porträts deutlich übergeordnete Rolle einzuräumen.

Der direkte Blickkontakt mit dem Betrachter, der leicht geöffnete Mund sowie die nach rechts gerichtete Armbewegung beim Männerporträt vermitteln den Eindruck, als ob der Dargestellte seine sich auf dem Pendantbild befindliche Frau vorstellen würde. Rembrandt bringt so den Aspekt des Sprechens<sup>212</sup> in seine Porträts, der wesentlich zur Verlebendigung der Figuren beiträgt, da der leicht geöffnete Mund die Gesichtszüge auflockert und einer Erstarrung derselben entgegenwirkt.

Wie fein die Figuren in ihrer Haltung und Positionierung in der Bildfläche aufeinander abgestimmt sind, zeigen das leichte Vorneigen des Mannes, das von einem kaum merklichen Zurückweichen der Frau beantwortet wird; ursprünglich war die Figur des Mannes etwas weiter nach links gerückt, was eine symmetrische Anordnung des Paares bedeutet hätte.<sup>213</sup> Der Künstler veränderte jedoch die Position des Mannes zugunsten von mehr Spannung und Lebendigkeit innerhalb der Pendants. Mit dieser Darstellungsform erzielt Rembrandt in einem seiner von der Forschung am frühesten datierten Pendantporträts bereits ein hohes Maß an Lebendigkeit und formaler Verbundenheit der beiden Pendants untereinander.<sup>214</sup> Der Betrachter spielt hierbei eine wichtige Rolle, da die Verbindung der beiden Bildnisse zueinander durch ihn hergestellt wird. Das Verhältnis von innerer und äußerer Einheit soll an dieser Stelle diskutiert werden, wobei A. Riegls Beobachtungen bezüglich des Gruppenporträts einzubringen sind.<sup>215</sup> Das Hinweisen auf eine Person durch die andere ist bereits in den holländischen Gruppenporträts des 16. Jahrhunderts aufgetreten; Zweck dieser Gestik ist, eine

---

<sup>212</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 133.

<sup>213</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 133.

<sup>214</sup> Die Lebendigkeit der Pose des Wiener Männerporträts ähnelt laut RRP mehr den Gruppenporträts als den Einzelbildnissen. Bruyn (u.a.) 1986, S. 137.

<sup>215</sup> Siehe Kapitel 2.1.

äußere Einheit mit dem betrachtenden Subjekt herzustellen.<sup>216</sup> Indem Rembrandt nun diese Art der Kontaktaufnahme mit dem Betrachter in dem Wiener Porträtpaar anwendet, stellt er eine gezielte Verbindung zwischen männlichem und weiblichem Bildnis her. Die Blickrichtung erfolgt vom Betrachter auf das Männerporträt und von dort durch die Geste des Mannes auf das Damenporträt. Die Dame blickt jedoch in Richtung des Männerbildnisses und nicht auf den Betrachter, was den Blick wieder auf das männliche Pendant zurückführt. Somit ist die innere Einheit zwischen den beiden Porträts über deren Grenzen hinweg gewahrt; die Frau ist ihrem Mann durch ihre zurückhaltende Pose untergeordnet, was der traditionellen Darstellungsweise von Ehepaaren entspricht. Der Betrachter wirkt als Schlussglied und zugleich als verbindendes Element in der Kette der Blickrichtungen; eine Einheit der Porträtierten mit dem Betrachter in Raum und Zeit ist somit hergestellt.<sup>217</sup>

Vergleicht man nun das Wiener Porträtpaar mit dem 1633 datierten Bildnispaar, welches Nicolaes Eliasz. Pickenoy zugeschrieben wird, so wird Rembrandts Intention, die Figuren nicht nur mit dem Betrachter, sondern auch untereinander zu verknüpfen, deutlich. Die Bildnisse des Cornelis de Graeff und seiner Frau Gertruid Overlander<sup>218</sup> (Abb. 41 und 42) zeigen den Typus des konservativen, statisch wirkenden Pendantporträts, in dem beide Personen in sehr ähnlichen Posen einander gegenübergestellt sind. Sowohl im männlichen als auch im weiblichen Bildnis wird Blickkontakt mit dem Betrachter hergestellt, wobei keine direkte Verbindung der Figuren über die Bildgrenzen hinweg angestrebt wurde. Die beiden Dargestellten bleiben isoliert für sich und es ist in Haltung und Gestik der Figuren keine Bewegungsrichtung feststellbar, welche die Personen miteinander verbinden könnte. Einzig die Armhaltung von Cornelis de Graeff und Gertruid Overlander, die mit jeweils einem hinabgesunkenen und einem abgewinkeltem Arm dargestellt sind, verbinden die Figuren durch die Spiegelung der Posen.

Das Hinweisen auf das weibliche Pendant durch den Mann begegnet uns bereits in Michiel van Mierevelts Porträtpaar von Ewout van der Dussen und dessen Frau Katharina van der Hoeff<sup>219</sup> von 1617 (Abb. 43 und 44).<sup>220</sup> Rembrandt erreicht eine

---

<sup>216</sup> Siehe Kapitel 2.1, S. 17 und 18.

<sup>217</sup> Ein ähnliches Verhältnis von Figuren und Betrachter beschreibt Riegl bei einem Schützenstück von Frans Hals von 1616. Riegl 1997, S. 324.

<sup>218</sup> Nicolaes Eliasz. Pickenoy ( zugeschrieben), Bildnis des Cornelis de Graeff und Bildnis der Gertruid Overlander, Amsterdam, Vaterlandsch Fonds, beide datiert 1633, De Jongh 1986, S.139.

<sup>219</sup> Aufenthaltsort unbekannt. Smith 1982a, Nr. 16 und 17.

<sup>220</sup> Smith 1982b, S. 268.

stärkere Verbindung der Porträts untereinander als Mierevelt, indem er den Arm des Mannes anhebt und die Bewegung dadurch eindeutiger auf das weibliche Bildnis bezieht. Der Vergleich der beiden Männerbildnisse offenbart auch die Unterschiede der beiden Künstler in der Figurenauffassung; statische Posen, wie sie Mierevelt verwendet, liegen nicht im Interesse Rembrandts, dessen Figur sich durch Dynamik in der Körperhaltung auszeichnet. Ebenso groß sind die Unterschiede im Fall der weiblichen Porträts: Während Katharina van der Hoeff ihre kostbaren Gewänder präsentierend Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt, und das Porträt dadurch stark auf letzteren ausgerichtet ist, so rechtfertigt sich die Existenz von Rembrandts Wiener Damenporträt durch das männliche Pendant, auf das es, den Betrachter ausblendend, ausgerichtet ist.

Frans Hals' Pendantbildnisse des Haarlemer Bürgermeisters Nicolaes Woutersz. van der Meer<sup>221</sup> und dessen Frau Cornelia Claesdr. Vooght<sup>222</sup> (Abb. 54 und 46) sind 1631 datiert und stammen somit aus der selben Zeit wie Rembrandts Wiener Paar. Nicolaes ist stehend porträtiert und Cornelia sitzt in prächtige Gewänder gekleidet in einem Lehnstuhl. Die beiden Bildnisse zeigen als wesentliche Unterschiede zu Rembrandts Bildnissen das Fehlen jeglicher verbindender Gesten oder Aktionen; beide Personen stehen im Blickkontakt zum Betrachter und sind in ruhigen, statischen Posen wiedergegeben. Die voluminösen Figuren sind in den Gesichtern verhältnismäßig glatt modelliert, trotzdem sind ihre Physiognomien ausgeprägt, was zur starken Figurenpräsenz in beiden Porträts beiträgt. Cornelia ist, obwohl sie sitzt und somit ihrem Mann untergeordnet ist, in ihrer aufrechten Haltung als selbstbewusste Persönlichkeit charakterisiert und erscheint nicht weniger präsent als Nicolaes. Die Figurenhaltung, der direkte Blickkontakt dem Betrachter sowie die kostbare Kleidung kennzeichnen die beiden Bildnisse als repräsentative Bürgerporträts, denen Rembrandts menschlich – lebendige Auffassung fremd ist.

Die Vergleiche mit Werken von Pickenoy und Mierevelt sollen zeigen, dass Rembrandt bereits zu Beginn seiner Karriere in Amsterdam traditionelle Porträtformulierungen gemäß seiner Porträtauffassung umformte. Die symmetrische Anordnung der Paare, statische Posen und nicht zuletzt die präzise Wiedergabe der Kleidung sowohl bei Pickenoy und Mierevelts als auch bei Hals' Bürgerporträts erzeugen ein hohes Maß an Repräsentation, welches den

---

<sup>221</sup> Haarlem, Frans Hals Museum, datiert 1631, Holz, 128 x 100,5 cm. Slive 1989, S. 250.

<sup>222</sup> Haarlem, Frans Hals Museum, datiert 1631, Holz, 126,5 x 101 cm. Slive 1989, S. 251.

Rembrandtschen Bildnissen fremd ist. Rembrandts Intention ist die Charakterisierung der Figuren mittels bewegter Posen<sup>223</sup>, wodurch eine menschliche Präsentation der Dargestellten erreicht wird; im Fall des Wiener Porträtpaars geht Rembrandt über die bestehende Tradition hinaus, indem eine direkte Beziehung zwischen den beiden Figuren herstellt.<sup>224</sup>

#### **4.2.2 Porträt eines Mannes, der eine Feder anspitzt (Kassel, Schloss Wilhelmshöhe) - Porträt einer jungen Frau ( Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste)**

Die Porträts eines Feder spitzenden Mannes in Kassel (Abb. 47) und das einer sitzenden jungen Frau in Wien (Abb. 48) bilden das erste signierte und datierte Bildnispaar des Jahres 1632, welches vom RRP als zweifelsfrei authentisch beurteilt wird.<sup>225</sup> Die Zusammengehörigkeit der beiden Gemälde wird sowohl mit den Ähnlichkeiten in Stil und Komposition als auch mit der verwendeten Leinwand begründet.<sup>226</sup> Die Erkenntnis, dass beide Gemälde vom selben Ballen Leinwand stammen, gilt für die jüngere Rembrandt – Forschung als wichtigster Beweis dafür.<sup>227</sup>

Die Bilder sind in Öl auf Leinwand gemalt, wobei das Herrenporträt mit 101,5 x 81,5 cm etwas größer als das Damenbildnis mit 92 x 71 cm ist; ein leichter Beschnitt wurde vom RRP bei beiden Bildnissen konstatiert.

Die in beiden Fällen verwendete Signatur lautet *RHL van Rijn 1632*.

Die Identität der Dargestellten konnte bisher nicht identifiziert werden. Die in der älteren Literatur vertretene These, dass es sich bei dem Mann um den in Amsterdam lebenden mennonitischen Kalligraphen Lieven Willemsz. van

---

<sup>223</sup> Zur Problematik der bewegten bzw. statischen Porträtpose als Bedeutungsträger innerhalb der niederländischen Porträtkunst des 17. Jahrhunderts siehe A.J. Adams, *The Three Quarter Length Life –Sized Portrait in Seventeenth – Century Holland. The Cultural Functions of Tranquillitas*, in: Franits 1997, S. 158 – 174.

<sup>224</sup> Wright 2000, S. 200.

<sup>225</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S.208 und S. 213.

<sup>226</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 216.

<sup>227</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 150.

Coppenol (um 1599 – 1662) handelt, wird von der neueren Forschung angezweifelt.<sup>228</sup>

Der Dargestellte, welcher in einem Lehnstuhl sitzt, führt beide Hände vor der Brust zusammen, um eine Feder mit einem Messer anzuspitzen. Rechts von ihm ist ein Tisch zu sehen, auf dem sich mehrere Bücher sowie Papier und ein Tintenfass befinden. Der aus dem Bild herausblickende Federspitzende trägt schlichte, schwarze Gewänder und eine flache, weiße Halskrause. Das von links einfallende Licht konzentriert sich auf die Figur und ihre unmittelbare Umgebung, wobei die rechte obere Bilddecke und die Zone rechts unten im Bereich der Beine im Dunkeln liegen. Der Hintergrund ist in einem kühlen Grau gemalt. Die Beleuchtung erzeugt ein starkes Helldunkel, welches wesentlich zu Erreichung der Plastizität im Porträt beiträgt. Dies ist besonders in der Behandlung des Kopfes ersichtlich: die linke, erleuchtete Gesichtshälfte kontrastiert mit der verschatteten rechten, an der die Dreidimensionalität der Hautoberfläche durch eine erhellte Zone unterhalb des Auges suggeriert wird. Dieser helle Fleck an der rechten Wange des Mannes entsteht durch die weiße Halskrause, die das auftreffende Licht in die verschattete Gesichtshälfte wirft. Die runden Gesichtformen werden so sehr überzeugend vermittelt. Bei den Konturen der Figur werden gerade Linien vermieden, was den plastischen Effekt verstärkt und diese in den Raum einbindet.<sup>229</sup>

Die ins Porträt aufgenommenen Gegenstände tragen zur Raumwirkung bei; die aufrecht an der Wand lehrenden Bücher im Hintergrund wiederholen die Form der Rücklehne des Stuhls und somit der Haltung der Figur und schaffen Tiefenräumlichkeit, ohne dabei als Accessoires zu stark von der Person abzulenken. Dasselbe gilt für die geschwungene Feder, deren Form sich in dem am Tisch liegenden Papier wiederholt. Mehr als im Wiener Herrenporträt werden im Kasseler Bildnis die Hände ins Zentrum des Interesses gerückt; die Arme sind stark angewinkelt und bringen sie dadurch in die Nähe des Kopfes, sodass das Auge des Betrachters nur ein wenig nach unten schweifen muss, um sie in ihren Einzelheiten zu erfassen. Besondere Sorgfalt wurde auf die Darstellung der Handlung des Federspitzens gelegt; die Feder liegt genau zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand des Mannes und die rechte, welches das Messer umfasst, zeigt die Muskelspannung, die für das Führen des Messers notwendig

---

<sup>228</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 210 f.

<sup>229</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 210.

ist. Zudem wirft die rechte Hand des Mannes einen Schatten auf dessen linke, an der die Fingerhaltung ersterer deutlich zu erkennen ist. Dadurch wird eine außerordentliche Plastizität in der Darstellung der Hände erreicht, welche die ausgeführte Handlung sehr überzeugend vermitteln.

Das Kasseler Bildnis übertrifft das Wiener Porträt in der Momenthaftigkeit einer Handlung in der Hinsicht, als es genau den Augenblick wiedergibt, in dem das Messer in den Federkiel eindringt (Abb. 49). Während im Wiener Porträt die Hand des Mannes als Verbindungselement zum weiblichen Pendant fungiert und die Handlung des Hinweisens selbst nicht im Zentrum des Interesses steht, so liegt der Fokus im Kasseler Porträt eindeutig auf dem Akt des Federspitzens. Der Kontakt zum Betrachter wird weniger über die Blickführung, sondern viel mehr über die ins Porträt eingebrachte Handlung hergestellt. Rembrandts gibt dem Porträt durch die alltägliche Handlung des Federspitzens eine genrehafte Fassung; die Betonung des Porträthaften als Gattungscharakter wird durch die dem Betrachter zugewandte Haltung der Figur, die nicht auf die ausgeführte Handlung achtet, erreicht.<sup>230</sup>

Dieses Festhalten eines flüchtigen Moments, vom RRP als eines der typischen Elemente von Rembrandts frühen Porträts erachtet<sup>231</sup>, ist auch Bestandteil seines berühmten Gruppenporträts, der Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp<sup>232</sup> in Den Haag (Abb. 50). Die Handhaltung von Tulps linker Hand (Abb. 51), bei der er Daumen und Zeigefinger aneinanderlegt, ähnelt stark der linken Hand des Federspitzen. Dies wird vom RRP als eingefrorenes Moment bezeichnet.<sup>233</sup>

Durch die Suggestion von Dreidimensionalität mittels Lichtführung und kurvigen Konturen bildet das Porträt eines Federspitzen für das RRP einen Höhepunkt innerhalb Rembrandts Porträtschaffen Anfang der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts. Die Verwandtschaft des Kasseler Porträts zur Anatomie des Dr. Tulp offenbart sich nicht nur durch die eingefrorene Bewegung, die beiden Gemälden zu eigen ist, sondern auch durch die Darstellung der räumlichen Verhältnisse mittels Vereinfachung der Formen und subtiler Beleuchtung. Die

---

<sup>230</sup> Weisbach 1926, S. 266.

<sup>231</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 3.

<sup>232</sup> Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, signiert, datiert 1632, Leinwand, 169,5 x 216,5 cm. Kitson 1992, S. 45.

<sup>233</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 210.



Autorschaft Rembrandts ist aufgrund der stilistischen Ähnlichkeiten nicht anzuzweifeln.<sup>234</sup>

Die Momenthaftigkeit in der Wiedergabe der Handlungen des Dr. Tulp und des Federspitzenden erzeugt Spannung innerhalb der Kompositionen und dient der Figurenbelebung.

Das Bildnis einer jungen Dame (Abb. 48) in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien zeigt die Dargestellte mit dem Körper nach rechts gewendet in einem Sessel sitzend. Ihre schlichte, dunkle Tracht wird von einer weißen Haube, einem Mühlsteinkragen und weißen Manschetten vervollständigt. Mit ihrer linken Hand stützt sich die Dame auf der Sessellehne ab; ihre rechte ruht auf ihrem Oberschenkel. Ihr Kopf ist aus der Körperachse herausgedreht, sodass sie den Betrachter direkt anblickt. Der Hintergrund in diesem Porträt unterscheidet sich in der Hinsicht von den anderen Pendantporträts aus Rembrandts Frühzeit in Amsterdam, indem er einheitlich dunkel gemalt ist und die Körperkonturen durch das ebenfalls dunkle Gewand nur schwach in Erscheinung treten. Die weißen Gewandpartien kontrastieren stark mit der Umgebung und bewirken eine Betonung von Kopf und Händen. Der dunkle Hintergrund mindert den Eindruck der Weite in dem Bildnis; die dunkle Kleidung ist gerade soweit zu erkennen, dass der Zusammenhang zwischen Kopf und Kragen bzw. Händen und Manschetten gewahrt wird.<sup>235</sup>

Besonders in der Behandlung des Kopfes ist eine Simplifikation der Formen festzustellen;<sup>236</sup> die Modellierung des ovalen Kopfes mit stilisierten Gesichtszügen geschieht über feine, rosige Farbabstufungen und das Setzen von grauen Halbschatten, die allmählich in die verschatteten Partien übergehen. Die Subtilität des kaum sichtbaren Pinselstrichs in den Gesichtspartien bewirkt eine überzeugende Darstellung der hellen, jugendlichen Haut des Mädchens; die transparent – weiße Haube lässt das darunter liegende Haar durchscheinen und unterstützt durch ihre runde, nach außen hin linear begrenzte Form die plastische Wirkung des Kopfes.

Die Manschetten an den Ärmeln des schwarzen Kleides zeigen dieselbe Transparenz wie die Haube, während die weiße Farbe am Mühlsteinkragen

---

<sup>234</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 210.

<sup>235</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 150.

<sup>236</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 216.

stärker deckend aufgetragen wurde und eine durchscheinende Wirkung vermieden wurde.

Die Platzierung der Dame im Sessel ist nicht eindeutig als Sitzmotiv zu bezeichnen; es wird vielmehr ein Schwebemoment dargestellt, da der Oberkörper der Figur leicht vorgeneigt ist und ein Abstützen an der Sessellehne durch die gekrümmten Finger ihrer linken Hand angezeigt wird. So wird der Eindruck des Aufstehens bzw. Niedersetzens erweckt; die Stabilität der Körperhaltung wird durch den in der Bildmitte platzierten Kopf gewahrt. Diese dynamisierte Porträtpose sowie die Ausgewogenheit zwischen dem sehr einfachen Gewand und der detailreichen Bearbeitung von Haube, Manschette und Kragen geben dem Bildnis eine ähnlich informelle Aura wie sie dem männlichen Pendant in Kassel zu eigen ist. Die Autoren des Berliner Ausstellungskatalogs von 1991 heben die zurückhaltende Vortragsweise des Porträts, das in seiner Schlichtheit trotzdem elegant wirkt, hervor.<sup>237</sup> Die lebendige Figurenauffassung ist in der leicht vorgeneigten Haltung begründet, die die fein ausgewogene Komposition vor der Erstarrung bewahrt.<sup>238</sup>

O. Benesch bezeichnet das Damenbildnis in Wien als seelenvollstes Porträt aus Rembrandts frühem Porträtschaffen. Es legt Zeugnis für die Verinnerlichung des Amsterdamer Porträtstils durch Rembrandt ab, wobei der Meister die Porträtähnlichkeit zugunsten einer Betonung der inneren seelischen Haltung der Dargestellten zurückgesetzt hat.<sup>239</sup> Das essentiell Neue an dem Bildnis ist für L. Münz die Überwindung der starren Darstellungsweise, die charakteristische Züge lediglich zu reproduzieren sucht; Rembrandt porträtiert mit Hilfe seiner feinen und dennoch freien Maltechnik einen Moment des Lebens.<sup>240</sup>

Die Autoren des RRP konstatieren eine Verwandtschaft des Wiener Porträts einer jungen Dame zur Anatomie des Dr. Tulp in Den Haag sowie zum Federspitzenenden in Kassel, was die Lebendigkeit der Pose sowie die Balance zwischen Kopf- und Handhaltung anbelangt. Dies bekräftigt die Annahme, dass es sich bei dem Kasseler und dem Wiener Bildnis um Pendantporträts handelt.<sup>241</sup> Für diese

---

<sup>237</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 150.

<sup>238</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 150.

<sup>239</sup> Benesch 1935, S. 12.

<sup>240</sup> Münz 1954, S. 72.

<sup>241</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 216.

Annahme sprechen sich auch die Autoren des Berliner Ausstellungskatalogs aus.<sup>242</sup>

C. Grimm jedoch hält eine Zusammengehörigkeit des Kasseler Porträts mit dem St. Petersburger Porträt eines am Schreibtisch sitzenden Mannes für ebenso wahrscheinlich, was er mit der Stilverwandtschaft der beiden Männerporträts sowie der in beiden Gemälden vorhandenen Thematisierung des Schreibens begründet.<sup>243</sup> Dies würde bedeuten, dass es sich um ein Freundschaftsbilderpaar ähnlich dem des Jacques de Gheyn III. und des Maurits Huygens (Abb. 17 und 18) handeln würde. Weiters wird es von Grimm abgelehnt, das weibliche Bildnis aufgrund des Tuchballens, von dem beide Leinwände stammen, ins Rembrandt Oeuvre aufzunehmen. Dies sage nicht zwingend aus, dass beide Gemälde eigenhändig seien, weswegen Grimm das Damenbildnis zu den Werkstattbildern zählt.<sup>244</sup>

C. Wright befürwortet die Zusammengehörigkeit des Kasseler und des Wiener Porträts und hebt die feinfühligere Behandlung der Hände hervor.<sup>245</sup>

A. Gilboa leitet das Spannung erzeugende Bewegungsmoment in der Porträtpose des Damenbildnisses von den Gruppenporträts ab. Was die Zusammengehörigkeit der beiden Bildnisse betrifft, so werden Bedenken geäußert, ob dies wirklich der Fall ist, da kein Bezugnehmen der Posen der Dargestellten aufeinander festgestellt werden kann; das Wiener Bildnis ist in der Individualität der Pose unüblich für die weiblichen Pendantbildnisse Rembrandts.<sup>246</sup>

Zieht man zum Vergleich das Damenbildnis im Wiener Kunsthistorischen Museum heran, wird die spannungsvolle Pose der jungen Dame in der Akademiegalerie besonders deutlich. Das Damenporträt im Kunsthistorischen Museum zeigt, gemäß der damaligen Konventionen bei Ehepaarporträts<sup>247</sup>, eine passive Haltung gegenüber dem männlichen Pendant; die Frau sitzt mit zurückgelehntem Oberkörper und ist ganz auf ihren Gatten konzentriert, dem die aktive Rolle in dem Bildnispaar zukommt.

Die junge Dame in der Akademiegalerie hingegen nimmt mit ihrer vorgeneigten Körperhaltung und dem zentrierten Kopf direkten Kontakt mit dem Betrachter auf;

---

<sup>242</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 96.

<sup>243</sup> Grimm 1991, S. 46.

<sup>244</sup> Grimm 1991, S. 123.

<sup>245</sup> Wright 2000, S. 188.

<sup>246</sup> Gilboa 2003, S. 75.

<sup>247</sup> Zur traditionellen Darstellung von Ehepaaren in der holländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts siehe Schama 2000, S. 371 f.

die buchstäbliche Zurückhaltung, welche weiblichen Pendantbildnissen eigen ist, wurde in diesem Porträt zurückgedrängt.

Man sollte angesichts dieser Argumente die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass es sich bei den beiden Porträts in Kassel und in Wien um Einzelporträts handeln könnte; die Eigenständigkeit der Kompositionen, das Fehlen von verbindenden Elementen und für Ehepaarbildnisse typische Accessoires<sup>248</sup> wie zum Beispiel Handschuhe oder Ringe würden dafür sprechen. Das Betonen der Tätigkeit des Schreibens im Kasseler Porträt rückt es in die Nähe des St. Petersburger Bildnisses eines Mannes am Schreibtisch<sup>249</sup> (Abb. 35). Bei diesem Porträt ist die Identität des Dargestellten ebenfalls unbekannt, man vermutet jedoch, dass es sich aufgrund des länglichen Buches, aus dem der Mann etwas abzuschreiben scheint, um einen Stadtschreiber handelt.<sup>250</sup> Interessant ist, dass der St. Petersburger Schreiber einen großen Ring am linken Ringfinger trägt; dieses Motiv ist sehr selten bei Rembrandts Männerporträts und deutet auf eine Heirat hin.<sup>251</sup> Das Fehlen derartiger Symbole bei dem Porträtpaar in Kassel und Wien spricht meiner Meinung nach gegen eine Zusammengehörigkeit der Gemälde als Hochzeitsporträts.

Ob das Kasseler Porträt mit dem St. Petersburger Bildnis ein Paar bildet, wie es C. Grimm vorschlägt, muss ebenfalls dahingestellt bleiben, da keine Identifizierung der Dargestellten vorliegt, welche durch eine persönliche Beziehung der beiden Männer aufzeigen könnte und somit die Anfertigung von Pendantbildnissen rechtfertigen würde.

In jedem Fall handelt es sich bei den besprochenen Werken um sehr individuelle Porträtformulierungen, deren Lebendigkeit durch das Betonen eines Handlungsmoments erreicht wird.

---

<sup>248</sup> Zur Verwendung von ehelichen Symbolen in der niederländischen Porträtmalerei siehe Smith 1982a, Kapitel 4, S. 57 – 89.

<sup>249</sup> St. Petersburg, Eremitage, signiert, datiert 1631, Leinwand, 104,4 x 91,8 cm. Wright 2000, S. 187.

<sup>250</sup> Schwartz 1987, S. 150.

<sup>251</sup> Schwartz 1987, S. 150.

#### **4.2.3 Porträt eines vom Sessel aufstehenden Mannes (Cincinnati, Taft Museum)- Porträt einer Dame mit Fächer (New York, The Metropolitan Museum of Art)**

Das Bildnis eines von Sessel aufstehenden Mannes in Cincinnati und das Bildnis einer Dame mit Fächer in New York, beide signiert und datiert 1633<sup>252</sup>, bilden mit ca. 125 cm Höhe und 100 cm Breite die größten Kniestück – Pendants Rembrandts der frühen Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts (Abb. 52 und 53).

Wie in den beiden vorher besprochenen Bildnispaaren ist die Identität der Dargestellten unbekannt; man kann jedoch aufgrund der Abmessungen, der aufeinander bezogenen Posen und der Ausführung davon ausgehen, dass es sich um Pendants handelt.<sup>253</sup> Ebenso wurde die Authentizität der Porträts von der Rembrandt- Forschung niemals in Frage gestellt.

Das Männerporträt (Abb. 52) zeigt einen in schwarze, aufwändige Gewänder mit großem Spitzenkragen und – Manschetten gekleideten jungen Mann mit Hut. Er ist gerade im Begriff, sich von seinem Sessel zu erheben, wobei er sich mit seiner rechten Hand, die einen Handschuh hält, an der Sessellehne abstützt und mit der geöffneten linken Hand nach rechts weist. Der Eindruck des Aufstehens ist auf das leichte Vorneigen des Körpers sowie die Platzierung der rechten Hand des Mannes zurückzuführen; dies suggeriert eine Bewegungsrichtung nach rechts, von der die gesamte Figur erfasst ist.

In der linken Bildhälfte sind Teile des Sessels zu sehen, über den der schwarze Mantel des Dargestellten gebreitet ist, sodass nur der obere Teil der Rückenlehne und die Stuhlbeine sichtbar bleiben. Dieser Mantel bedeckt auch die linke Schulter bzw. den linken Arm des Mannes, sodass die weißen Manschetten nur an seinem rechten Arm zu sehen sind. Das von links einfallende Licht erzeugt eine helle Zone im linken oberen Viertel der Bildfläche, während die rechte Bildhälfte im Schatten liegt. Die Konturen der rechten Körperhälfte der Figur bilden so einen Rhythmus von konvexen Linien; die Bewegung des Mannes führt ins atmosphärische Dunkel der rechten Bildhälfte.

---

<sup>252</sup> Die Signatur lautet in beiden Fällen *Rembrandt.f 1633*.

<sup>253</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 382.

Durch den vor dem Betrachter ausgespannten Körper und das Detail des feinen, über beide Schultern fallenden Spitzenkragens, der die Bewegungsrichtung der Figur in der Vertikalen betont, wirkt die Geste des Mannes sehr ausladend; der schwungvoll über den Sessel links und über die Schulter in der rechten Bildhälfte geführte Mantel unterstützt die außerordentlich dynamische Wirkung des Porträts zusätzlich.

Das Porträt zeigt eine detaillierte Gewandbehandlung, bei der großer Wert auf die kostbare Wirkung der gemusterten, bauschigen Kleidung gelegt wurde. Die in der Taille sitzenden großen Rosetten ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters besonders stark auf sich. In diesem Punkt unterscheidet sich das Bildnis von den bisher besprochenen Männerbildnissen, deren Dargestellte in schlichte Gewänder gekleidet sind. Die flache Modellierung des Gesichts mit ebenmäßigem, deckenden Farbauftrag beeinträchtigt laut RRP die Zuschreibung an Rembrandt nicht; dies wird mit der Zugehörigkeit des Porträts in Cincinnati zu einer Gruppe von großformatigen Leinwandgemälden, beginnend mit dem St. Petersburger Porträt eines Mannes am Schreibtisch (Abb. 35) und der Anatomiestunde des Dr. Tulp (Abb. 50), begründet. Charakteristisch für diese beiden Werke sei ebenfalls der gleichmäßig deckende Farbauftrag.<sup>254</sup> Weiters findet sich die oberflächliche Behandlung von Gegenständen der peripheren Zonen des Gemäldes – in diesem Fall der Sessel - in zwei weiteren Leinwandgemälden wieder: In dem 1633 entstandenen Doppelporträt des Jan Rijcksen und seiner Frau Griet Jans<sup>255</sup> (Abb. 54) in London und dem Bildnis des Johannes Wtenbogaert<sup>256</sup> (Abb. 55) aus dem selben Jahr in Amsterdam.<sup>257</sup>

Das Damenbildnis (Abb. 53) bildet in seiner Komposition ein überzeugendes Gegenstück zum Männerporträt in Cincinnati, weswegen es trotz fehlender Informationen zur frühen Provenienz der beiden Gemälde das Pendant zu letzterem darstellt.<sup>258</sup> Es zeigt eine aufwändig gekleidete junge Dame, die dem Betrachter annähernd frontal präsentiert wird. Sie trägt ein schwarzes, voluminöses Kleid mit Puffärmeln, dessen Oberflächengestaltung der Kleidung des Männerbildnisses in Cincinnati gleicht, indem der glänzende Stoff von einer

---

<sup>254</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 382.

<sup>255</sup> London, Buckingham Palace, signiert, datiert 1633, Leinwand, 111 x 166 cm. Wright 2000, S.42.

<sup>256</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1633, Leinwand, 123 x 105 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 392.

<sup>257</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 368.

<sup>258</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 368.

feinen Musterung überzogen ist. Ein flacher, weißer Spitzenkragen und große Manschetten an den Ärmeln vervollständigen, genau wie im Männerbildnis, das Kostüm. Die Dame ist reich geschmückt: Sie trägt Perlen im Haar, Ohrringe, eine Perlenkette um den Hals und Armbänder an beiden Händen; ihr linker kleiner Finger ist von einem Ring geziert und in der rechten Hand hält sie einen schwarzen Fächer aus Straußenfedern. Um die Taille ist ein Band mit einer Rosette geschlungen; dieselben Rosetten finden sich an den Ärmeln des Kleides wieder. Eine runde, goldene Taschenuhr und ein Schlüssel, die an einigen Goldketten befestigt sind, hängen an ihrer Hüfte herab.

Derartige Accessoires sind in Rembrandts Pendantbildnissen selten; die Uhr symbolisiert Zeit und der Schlüssel steht für Wohlstand, welcher sich auch in der kostbaren Kleidung der Dame ausdrückt. Man kann davon ausgehen, dass es sich hier um Vergänglichkeitssymbole handelt.<sup>259</sup>

Die Pose der Dargestellten ist nicht exakt zu definieren; sie ist aufrecht im Bild platziert, wobei Lichtreflexe am Kleid am unteren Bildrand ihre abgebogenen Knie andeuten. Da der Körper oberhalb der Knie jedoch relativ stark gestreckt ist, kann man nicht von einem Sitzmotiv sprechen. Hinzu kommt, dass ihre linke Hand auf der Kante eines von rechten Bildrand abgeschnittenen Tisches ruht, als ob sie daran Halt suchen würde. Ihren rechten Arm hat die Dame abgewinkelt, um den schwarzen Fächer knapp an ihrem Körper zu halten. Dieser ist als traditionelles Symbol für die verheiratete Frau<sup>260</sup> zu verstehen, weswegen die Annahme der Autoren des RRP, dass es sich bei den beiden Porträts um Hochzeitsbildnisse handelt, durchaus ihre Berechtigung hat.

Durch den breiten Körper der Frau ist der Stuhl bis auf den vordersten Teil der Armlehne links vollständig verdeckt, daher ist es schwierig, über die Positionierung des Stuhles im Raum auf die durch die Gewandmassen verschleierte Körperhaltung der Figur zu schließen.

Die Autoren des RRP sprechen von einer sitzenden Dame; die Pose der Frau vermittelt jedoch vielmehr den Eindruck, dass sie gerade in dem Moment des Niedersetzens oder, wie das männliche Pendant, im Moment des Aufstehens porträtiert wurde. Die durch den zurückgeneigten Oberkörper der Frau und die höher liegende linke Schulter erzeugte starke Körperspannung der Figur sowie die

---

<sup>259</sup> Gilboa 2003, S. 79.

<sup>260</sup> Gilboa 2003, S. 79.

unzureichende Verkürzung im Bereich der Oberschenkel vermitteln nicht die Körperhaltung einer frontal zum Betrachter gewandten, sitzenden Person.

Der linke, ausgestreckte Arm der Dame scheint ihr Unterstützung beim Setzen bzw. Aufstehen zu geben; die Labilität dieser Pose wird durch die asymmetrisch angeordneten Schultern deutlich. Zudem malte Rembrandt die linke Hand größer als die rechte, wodurch eine symmetrische Körperhaltung vermieden wird.<sup>261</sup> Das Frauenporträt erhält so sehr momenthaften und lebendigen Charakter; es verwundert umso mehr, dass sowohl die Autoren des RRP<sup>262</sup> als auch C. Wright<sup>263</sup> in diesem Porträtpaar einen Kontrast zwischen der aktiven Pose des Mannes und der statischen Haltung der Dame sehen.

S. Schama hingegen findet an dem Porträtpaar bemerkenswert, dass auch der Ehefrau Lebendigkeit eingeflößt wird; die Rückwärtsspannung ihres Körpers sowie die Drehung der Figur gegen den Uhrzeigersinn vermitteln Entschlossenheit und Vitalität.<sup>264</sup>

Betrachtet man die beiden Bildnisse gemeinsam, so fällt auf, dass die lebendige Pose der Frau, auch wenn sie nicht direkt auf die Geste des Mannes reagiert, gut zu seiner aktiven Haltung passt; eine gewisse Spiegelung der Posen ist vorhanden, da beide Figuren mit jeweils einem abgewinkelten und einem ausgestreckten Arm dargestellt sind. Trotzdem ist eine Symmetrie von männlichem und weiblichem Bildnis, wie sie Pickenoy in seinen Bildnissen des Reinier Hinloopen und seiner Frau Trijntje van Nooy<sup>265</sup> (Abb. 56 und 57) von 1631 anwendet, vermieden worden, um mehr Spannung innerhalb der beiden Kompositionen zu erzeugen.

Die Damenpose spiegelt die der obersten Figur in der Anatomie des Dr. Tulp, namentlich als Frans van Loenen bekannt, wieder (Abb. 58). Dieser fungiert als Bekrönung der pyramidenförmigen Figurengruppe; im Falle des New Yorker Damenbildnis steht die Figur als einzelne, leicht asymmetrische Pyramide im Raum.<sup>266</sup> Es ist möglich, dass die aus einem Gruppenporträt entlehnte und auf ein Pendantbildnis angewendete Pose der Dame den von C. Wright<sup>267</sup> als

---

<sup>261</sup> Blankert 1997, S. 180.

<sup>262</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 382.

<sup>263</sup> Wright spricht von einem unausgewogenen Eindruck der Pendants; die einfallsreiche Pose des Mannes stünde im Gegensatz zu der statischen Haltung der Frau. Siehe Wright 2000, S. 194.

<sup>264</sup> Schama 2000, S. 376.

<sup>265</sup> Reinier Ottisz. Hinloopen, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1631, Holz, 123 x 91 cm. Smith 1982a, Nr. 5. Trijntje van Nooy, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1631, Holz, 123 x 90 cm. Smith 1982a, Nr. 6.

<sup>266</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S.382.

<sup>267</sup> Schama 2000, S. 376.



unausgewogen empfundenen Eindruck des Porträtpaars verursacht; dieser entsteht jedoch nicht aufgrund der Statik in der Pose der Dame, sondern vielmehr aus ihrer vom männlichen Pendant abgewandten Haltung; die bereits erwähnte Drehung der Figur gegen den Uhrzeigersinn bewirkt eine nach rechts gerichtete Bewegung der Frau und damit keine Hinwendung zu ihrem sich ebenfalls nach rechts wendenden Mann. Dies steht im Gegensatz zu der traditionellen Figurenanordnung bei Pendantbildnissen, in denen die Frauenfigur nach links in Richtung ihres Mannes gedreht ist. Indem Rembrandt die Dame im New Yorker Porträt leicht nach rechts dreht, bringt er nicht nur eine von links nach rechts gehende Dynamik in das Porträtpaar, sondern bricht auch mit den Konventionen des Paarbildnisses in der Hinsicht, als dass er den kompositionellen Zusammenhang zwischen männlichem und weiblichem Pendant zugunsten einer höchst dynamischen Porträtauffassung vernachlässigt.

D. R. Smith sieht in den Bildnissen eine Weiterführung der verlebendigen Tendenzen, welche ihren Anfang in den Wiener Pendants nahmen; die lockere, intime Atmosphäre erfährt in den Porträts in Cincinnati und New York eine Steigerung, wobei eine Konversation zwischen den Dargestellten und dem Betrachter angestrebt wurde.<sup>268</sup> Die pointierte Darstellung eines Moments resultiert aus den bewegten Posen; der flüchtige Charakter der nach Smiths Meinung aufstehenden Dame wird durch die Platzierung ihres linken Armes, mit dem sie sich an dem Tisch festzuhalten scheint, verstärkt. Gleichzeitig ist der dicht am Körper gehaltene Fächer ein Motiv für Passivität und Zurückhaltung und entspricht somit den Konventionen der holländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts.<sup>269</sup>

Frans Hals' großformatige Kniestücke des Tieleman Roosterman<sup>270</sup> und der Catherina Brugman<sup>271</sup> (Abb. 59 und 60) von 1634 sind freier gemalt als die vorher besprochenen Bildnisse des Ehepaars van der Meer und vermitteln dadurch mehr Spontaneität als diese.<sup>272</sup> Hals erreicht die spontane Auffassung durch den freien Pinselstrich und die etwas kantigen Konturen der Figuren; die Posen bleiben jedoch statisch, ohne die in selbstbewussten Haltungen Porträtierten starr wirken zu lassen. Das direkte Hinweisen auf die Gattin verwendet Hals erst in den frühen

---

<sup>268</sup> Smith 1982b, S. 268.

<sup>269</sup> Smith 1982b, S. 268.

<sup>270</sup> Cleveland, The Cleveland Museum of Art, datiert 1634, Leinwand, 117 x 87 cm. Grimm 1989, Kat.Nr. 76.

<sup>271</sup> Privatbesitz, datiert 1634, Leinwand, 115 x 86 cm. Grimm 1989, Kat.Nr. 77.

<sup>272</sup> Slive 1989, S. 31.

Fünzigerjahren des 17. Jahrhunderts in den Porträts des Stephanus Geraerds<sup>273</sup> und der Isabella Coymans<sup>274</sup> (Abb. 61 und 62). Die Bildnisse weisen eine ausgesprochen intime Atmosphäre auf, da sich beide Personen in Haltung und Gestik einander zuwenden und der Betrachter dabei ausgeblendet ist. Die Lebendigkeit, die Hals den Porträt verleiht, wird von Slive als einzigartig bezeichnet, da es weder in Hals' Oeuvre, noch in der früheren Geschichte des Pendantbildnisses etwas Vergleichbares in der Inszenierung der Handlung gibt.<sup>275</sup> Hals gibt in den Geraerds/Coymans Porträts der absoluten inneren Einheit den Vorzug; die dargestellte Handlung ist abgeschlossen und schlüssig. Rembrandt bezieht in seinen Porträts in Cincinnati und New York den Betrachter mit ein; die Handlungen der Figuren sind auf selbigen ausgerichtet, wodurch die äußere Einheit gewahrt wird. Riegls Thesen<sup>276</sup> bezüglich der Amsterdamer und Haarlemer Gruppenporträtmalerei können in diesem Fall auf Pendantbildnisse angewendet werden; Rembrandt verbleibt in der Amsterdamer Manier, in der die äußere Einheit mit dem Betrachter vorrangig ist, während in Hals' Geraerds/Coymans Porträts das Spezifikum der Haarlemer Malerei, die innere Einheit, umgesetzt ist. Es ist also festzuhalten, dass Hals zu der Zeit, als Rembrandt mit bewegten Posen in seinen Pendantbildnissen experimentiert, noch der konservativen, statischen Porträtformulierung anhängt und erst zwanzig Jahre später zu einer bewegten, stark momenthaften Auffassung durch Bewegung in seinen Pendantporträts gelangt.

Die beiden Bildnisse in Cincinnati und New York formen einen Höhepunkt innerhalb der frühen, großformatigen Pendantbildnissen Rembrandts, was die Verlebendigung der Figuren anbelangt.<sup>277</sup> Die flach modellierten und weniger ausdrucksstarken Gesichter der Dargestellten mindern die Ausdrucksstärke der Porträts nicht, da hier die Charakterisierung der Personen nicht über die Gesichtszüge oder die Blickführung geschieht, sondern über die bewegte Momenthaftigkeit der Posen. Rembrandts Leistung besteht darin, einen einzigartigen, flüchtigen Moment in der Begegnung zweier Personen zum

---

<sup>273</sup> Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, um 1650/52, Leinwand, 115 x 87 cm. Slive 1989, S. 324.

<sup>274</sup> Privatbesitz, um 1650/52, Leinwand, 116 x 86 cm. Slive 1989, S. 325.

<sup>275</sup> Slive 1989, S. 322.

<sup>276</sup> Riegl 1997, S. 320.

<sup>277</sup> W. Weisbach bemerkte bereits 1926 die starke Bewegtheit und unruhige Porträtauffassung des Männerbildnisses in Cincinnati. Weisbach 1926, S. 277.

Hauptgegenstand seiner Porträts zu erheben und somit trotz der repräsentativ anmutenden, reichen Kostümierung des Paares zu höchst informellen Porträtformulierungen zu gelangen.

### 4.3 Ganzfigurige Porträts

Aus Rembrandts frühem Porträtschaffen existieren zwei Bildnispaare, welche zur Kategorie des ganzfigurigen, lebensgroßen Porträts zählen.<sup>278</sup> Dabei handelt es sich um die teuerste Bildniskategorie, welche lange Zeit dem Adel vorbehalten war und in den nördlichen Niederlanden erst am Ende des 16. Jahrhunderts in bürgerlichen Kreisen Verwendung fand; das früheste Beispiel hierfür ist ein Schützenbild<sup>279</sup> von Cornelis Ketel aus dem Jahr 1588 (Abb. 63).

Das ganzfigurige Pendantporträt kam bei der reichsten bürgerlichen Oberschicht erst ab 1618 in Mode, wie das bereits in Kapitel 3.3 erwähnte Bildnispaar des Cornelis Bicker van Swieten und seiner Frau Aertgen Witsen von Cornelis van der Voort, sowie die ebenfalls van der Voort zugeschriebenen Porträts des Ehepaars Arent van der Hem und Margaretha Vos<sup>280</sup> (Abb. 64 und 65) zeigen.<sup>281</sup> Die beiden hier zu besprechenden Bildnispaare Rembrandts stammen aus dem Jahr 1634; außer ihnen sind keine ganzfigurigen Porträts des Künstlers mehr bekannt.<sup>282</sup>

---

<sup>278</sup> Johannes Elison, Boston, Museum of Fine Arts, signiert, datiert 1634, Leinwand, 173 x 123 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 532.

Maria Bockenolle, Boston, Museum of Fine Arts, signiert, datiert 1634, Leinwand, 174,5 x 123cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 541.

Marten Soolmans, Paris, Privatsammlung, signiert, datiert 1634, Leinwand, 207 x 132,5 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 548.

Oopjen Coppit, Paris, Privatsammlung, um 1634, Leinwand, 207 x 132 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 553.

<sup>279</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, 1588, Leinwand, 208 x 410 cm. Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 171.

<sup>280</sup> Cornelis van der Voort (zugeschrieben), Porträt des Arent van der Hem, um 1618, Aufenthaltsort unbekannt und Porträt der Margaretha Vos, Bad Homburg, Schloß Homburg, um 1618. Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 174.

<sup>281</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 171.

<sup>282</sup> Die Porträts von Jan Pellicorne und Susanna van Collen in der Londoner Wallace Collection sind noch zu den ganzfigurigen Pendantbildnissen zu zählen; sie werden vom RRP jedoch zu den Werkstattgemälden gezählt. Siehe Bruyn (u.a.) 1986, C. 65 und C 66.

#### 4.3.1 Johannes Elison ( Boston, Museum of Fine Arts)- Maria Bockenolle (Boston, Museum of Fine Arts)

Bei den Dargestellten der im Bostoner Museum of Fine Arts befindlichen Pendantporträts (Abb. 66 und 67) handelt es sich um den in Norwich tätigen kalvinistischen Pastor Johannes Elison und seine Frau Maria Bockenolle; die Gemälde entstanden während eines Aufenthalts des Ehepaares in Amsterdam, als sie ihre dort lebenden Kinder besuchten.<sup>283</sup>

Die Identität des Paares konnte von C. Hofstede de Groot und H. F. Wijnman über die Provenienz der Gemälde geklärt werden.<sup>284</sup> Beide Porträts sind signiert und datiert, wobei vom RRP angenommen wird, dass nur die Signatur des Porträts der Maria Bockenolle authentisch ist, während die Signatur des Porträts Elisons eine später hinzugefügte Kopie der des Frauenbildnisses ist.<sup>285</sup>

Johannes Elison (Abb. 66) ist in einem Lehnstuhl sitzend in einem Innenraum dargestellt; sein Körper ist leicht nach rechts gewendet und er blickt aus dem Bild heraus zum Betrachter. Rechts von ihm ist ein mit einem Tischtuch bedeckter Tisch zu sehen, auf dem einige Bücher und Papier liegen; die Wand hinter ihm wird von einem Bücherregal ausgefüllt, dessen rechter Teil von einem Vorhang bedeckt ist, der auch über Teile der Bücher bzw. des Tisches gebreitet ist. Der Boden besteht aus hellbraunen Holzplanken. Der Pastor trägt lange, schwarze Gewänder, einen Mühlsteinkragen und eine ebenfalls schwarze Scheitelkappe. Seine rechte Hand liegt auf der Stuhllehne, während die linke Hand an seiner Brust ruht. Die schwarzen, bis zum Boden reichenden Gewandmassen verschleiern die Körperformen der Figur und verleihen ihr eine schwere, würdevolle Ausstrahlung.

Das Gemälde zeigt einen starken Lichteinfall von links, der die kurvigen Konturen des am Boden streifenden Mantels betont, die Figur wirft einen Schlagsschatten auf den Boden und den Tisch in der rechten unteren Bildhälfte. Das Licht erhellt so die Stuhlteile in der linken Bildhälfte, die Hände und die rechte Gesichtshälfte des Pastors sowie die beiden aufgeschlagen am Tisch liegenden Bücher und eine Papierrolle.

---

<sup>283</sup> Schwartz 1987, S. 158.

<sup>284</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 537 – 539.

<sup>285</sup> Die Signatur lautet in beiden Fällen *Rembrandt.f. 1634*. Bruyn (u.a.) 1986, S. 533 und 536.

Das detailreich wiedergegebene Interieur ist ungewöhnlich für Rembrandts frühe Pendantbildnisse und ist vergleichbar mit der Innenraumdarstellung des ein Jahr zuvor entstandenen Doppelporträts des Schiffsbauers Jan Rijcksen und seiner Frau Griet Jans (Abb. 54). Die beiden Gemälde sind tatsächlich die einzigen Porträts aus dieser Periode seines Schaffens, welche den die Figur umgebenden Raum derartig genau wiedergeben.

Bezüglich der malerischen Ausführung des Gesichts ist das Porträt Elisons ebenfalls mit dem Londoner Doppelporträt vergleichbar; C. Grimm streicht die kontrastreiche Durchzeichnung von Augenlinien, Lidfalten, Nase und Mund im Bostoner Gemälde heraus und nennt als Gemeinsamkeit der beiden Porträts die bullige Direktheit der ausgeprägten Physiognomien der Dargestellten (Abb. 68 und 69).<sup>286</sup>

Das Porträt der Maria Bockenolle (Abb. 67) entspricht in seine Abmessungen dem des Pastors Elison; die Figur ist ebenfalls in einem Lehnstuhl sitzend und leicht nach links in Richtung des männlichen Pendants gewandt dargestellt. Die Kleidung der Frau ist ebenso einfach wie die ihres Mannes und besteht aus einem bodenlangen, schwarzen Kleid, weißen Manschetten, einem weißen Mühlsteinkragen und einem breitkrepigen, schwarzen Hut. Unter der Hutkrempe sind die Ränder der weißen Haube zu sehen, die Maria Bockenolle unter dem Hut trägt. Ihr linker Arm liegt auf der Stuhllehne, während sie ihren rechten abgewinkelten Arm<sup>287</sup> an ihren Körper hält. Frans Hals wendete in seinem Porträt einer sitzenden Frau<sup>288</sup> von 1633 (Abb. 70) eine ähnliche Pose an. Die breiten, geschlossenen Gewandmassen wirken sowohl in Rembrandts als auch in Hals' Bildnis als Mittel der würdevollen Repräsentation mit.<sup>289</sup>

Die Posen des Ehepaares sind gespiegelt, sodass die Zusammengehörigkeit der Porträts eindeutig ist. Die Raumdarstellungen unterscheiden sich in der Hinsicht, dass das Männerporträt zahlreiche Details der Inneneinrichtung zeigt, während der Raum des Frauenbildnisses bis auf den Vorhang rechts weitgehend kahl ist. Die Vernachlässigung der Details wird am Fußboden deutlich, der hier ohne die im Männerporträt verwendeten Holzplanken auskommen muss. Auch in der malerischen Ausführung der Hautpartien der Dargestellten zeigen sich solche

---

<sup>286</sup> Grimm 1991, S. 48 f.

<sup>287</sup> Diese Gestik ist in Damenporträts üblich und ist als Symbol für eheliche Treue zu werten. Ausstellungskatalog Amsterdam 1969, S. 38.

<sup>288</sup> Washington, National Gallery of Art, Sammlung Andrew W. Mellon, datiert 1633, Leinwand, 102,5 x 86,9 cm. Slive 1989, S.263.

<sup>289</sup> Weisbach 1926, S. 277.

Unterschiede: Das Porträt des Johannes Elison zeigt eine kräftige Farbgebung in Rot – und Gelbtönen bei Gesicht und Händen, während Maria Bockenolles Haut einen weniger stark differenzierten, zurückhaltenden hellen Farbton erhielt. Die starke Modellierung der Gesichtszüge mittels Farbigkeit verleiht dem Pastor seinen energischen Gesichtsausdruck; der direkte Vergleich zum einheitlicher modellierten Gesicht seiner Frau mit dem sanften Lächeln unterstreicht die starke Präsenz des Mannes noch zusätzlich.

Die beiden Porträts stehen in der Tradition des Ehepaarbildnisses, in welcher der Mann den aktiven und die Frau den passiven Part stellt. Dies zeigt sich in den Körperhaltungen der Dargestellten; durch den schräg nach rechts gestellten Sessel Johannes Elisons, muss sich der Kopf des Pastors stärker aus der Körperachse heraus nach links drehen, damit ein Blickkontakt mit dem Betrachter hergestellt werden kann. So wird eine stärkere Körperspannung erzeugt, welche durch den aufrechten Oberkörper, dessen Haltung sich in den am Tisch stehenden Büchern wiederholt, verstärkt wird. Johannes Elisons Pose vermittelt eine kraftvolle Würde, welche seiner Profession als kalvinistischem Geistlichem gerecht wird. Die linke, auf der Brust ruhende Hand des Pastors ist charakteristisch für Bildnisse von Geistlichen und kann als feierliche Geste der Hingabe an Gott gedeutet werden.<sup>290</sup>

Das Porträt des Predigers ist trotz der aufrechten Haltung und der Geste nicht so weit in eine Handlung übersetzt, dass Elison beim Studium wiedergegeben wäre; die Wendung zum Betrachter und die Erfassung de Kopfes en face entsprechen ebenfalls der Tradition.<sup>291</sup>

D. R. Smith sieht in dem Bostoner Porträtpaar die subtilen Charakterisierungen der Dargestellten, welche die traditionelle Zweiteilung von aktivem männlichem und passivem weiblichem Part durchdringen.<sup>292</sup> Die aktive Pose, durch welche Johannes Elison als energischer Mann von Stärke und Willenskraft charakterisiert wird, steht der passiveren Haltung seiner Frau gegenüber, die gemäß den Konventionen des Ehepaarbildnisses zurückhaltender wiedergegeben ist. Ihr stärker zum Betrachter gewandter Körper breitet sich horizontal aus und bildete ein passendes Gegenstück zur Vertikalität ihres Mannes. Hut, Kragen und Armhaltung

---

<sup>290</sup> Dieselbe Geste findet sich in dem Porträt des Remonstrantenpredigers Johannes Wtenbogaert von 1633 (Abb. 55) wieder. Bruyn (u.a.) 1986, S. 539.

<sup>291</sup> Tümpel 1986, S. 105.

<sup>292</sup> Smith 1982a, S. 44.

der Maria Bockenolle unterstützen diese Horizontalität und verwandeln ihre Passivität zusammen mit ihrem selbstsicheren, leisen Lächeln und der von der Hutkrempe verschatteten Augenpartie in eine ruhige und selbstbewusste Stabilität. Beide Ehepartner sind so auf unterschiedliche Weise durch innerliche Stärke charakterisiert; die subtilen Polaritäten innerhalb der Pendants tragen nicht nur zur Verlebendigung der Porträts, sondern auch zur Definition der Beziehung zwischen Mann und Frau bei.<sup>293</sup>

Smith leitet das Bildnis Elisons aus dem Gelehrtenporträt ab, welches eine Porträtkategorie mit großer Variationsbreite ist, in der hauptsächlich kleinere Formate Verwendung fanden.<sup>294</sup> Ein von Thomas de Keyser stammendes Porträtpaar von 1632 (Abb. 71 und 72) zeigt die Dargestellten ganzfigurig, jedoch in viel kleinerem Format an Tischen sitzend. Das Männerbildnis<sup>295</sup> (Abb. 71) zeigt einen jungen, modisch gekleideten Mann an einem mit Büchern bedeckten Tisch sitzen; seine in kostbare Kleider gehüllte Frau<sup>296</sup> (Abb. 72) sitzt ebenfalls an einem Tisch. Die Bücher im Männerporträt weisen den Dargestellten als gebildeten Mann aus und betonen, wie in Rembrandts Elison - Porträt, seine geistigen Fähigkeiten. Der Mangel an Monumentalität in de Keyzers Porträt drückt sich nicht nur im kleinen Format aus, sondern auch in der entspannten Körperhaltung des Mannes. Smith ist der Meinung, dass Rembrandt bei den monumentalen Bostoner Porträts den Einfluss eines kleinformatigen Porträttyps zeigt.

Die von M. Reich gestellte Annahme, dass das Bostoner Porträtpaar auf zwei Pendantbildnissen van Dycks<sup>297</sup> aus den Zwanzigerjahren des 17. Jahrhunderts (Abb. 73 und 74) basiert, sollte meines Erachtens in Frage gestellt werden, da die Autorin keine Hinweise anführt, dass Rembrandt diese Porträts gekannt haben könnte.<sup>298</sup> Van Dycks Porträts zeigen zudem eine völlig andere Wirkung, da die - besonders im Fall des Männerbildnisses - kauernde Haltung und der den Betrachter fixierende Blick der Dargestellten sich gänzlich von Rembrandts Porträts unterscheidet. Die Hand des Genueser Adligen, welche eine Papierrolle

---

<sup>293</sup> Smith 1982a, S. 44.

<sup>294</sup> Smith 1982a, S. 53.

<sup>295</sup> Paris, Musée du Louvre, signiert, datiert 1632, Holztafel, 79 x 53 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 154.

<sup>296</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, signiert, datiert 1632, Holztafel, 79 x 53 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 155.

<sup>297</sup> Porträt eines Genueser Adligen, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, datierbar 1621 – 23, Leinwand, 200 x 116 cm. Ausstellungskatalog Washington 1991, S. 150.

Porträt einer Genueser Adligen, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, datierbar 1621 – 23, Leinwand, 200 x 116 cm. Ausstellungskatalog Washington 1991, S. 150.

<sup>298</sup> Reich 1995, S. 71.

fest umklammert, steht in krassem Gegensatz zu Elisons auf der Brust liegender Hand, und vermittelt nicht nur Willensstärke, sondern Härte.

Ebenso stehen die repräsentativen Architekturversatzstücke, die Bestandteil von van Dycks Porträts sind, in Kontrast zu Rembrandts häuslichem Figurenumfeld, welches den Pastor mittels der Bücher als gelehrte, vergeistigte Persönlichkeit charakterisiert. Die einzige Gemeinsamkeit der Bostoner und Berliner Pendantbildnisse besteht in der ganzfigurigen Darstellung eines sitzenden Ehepaares.

Der repräsentative Anspruch des Berliner Bildnispaars steht im Gegensatz zu Rembrandts Betonung der geistigen und menschlichen Aspekte des Predigerehepaares, weswegen mir eine Ableitung der Elison/Bockenolle Porträts aus den Porträts des Genueser Paares unwahrscheinlich scheint. H. Gerson schreibt, dass Rembrandt in seinen Bildnissen die Möglichkeiten des großformatigen, ganzfigurigen Porträts aufzeigt, wobei der Fokus auf der Darstellung von Zurückhaltung und Ernst liegt.<sup>299</sup>

Die Bostoner Bildnisse entsprechen trotz ihrer Monumentalität Rembrandts menschlich –vergeistigter Porträtauffassung und erfüllen ihren von S. Schama konstatierten Zweck als „ [...] Dokument für eine idealistische und fromme calvinistische Ehe [...]“<sup>300</sup> voll und ganz.

#### **4.3.2 Marten Soolmans (Paris, Privatsammlung)- Oopjen Coppit (Paris, Privatsammlung)**

Die beiden größten Pendantbildnisse Rembrandts sind die in einer Pariser Privatsammlung befindlichen Porträts des Marten Soolmans und der Oopjen Coppit aus dem Jahr 1634 (Abb. 75 und 76).

Das wohlhabende, junge Paar heiratete im Juni 1633 in Amsterdam, weswegen die Gemälde mit hoher Wahrscheinlichkeit anlässlich ihrer Hochzeit in Auftrag gegeben wurden; eine Bekanntschaft des Bräutigams mit Rembrandt ist anzunehmen, da ersterer in Leiden studiert hatte und sein Name zusammen mit

---

<sup>299</sup> Gerson 1968, S. 286.

<sup>300</sup> Schama 2000, S. 375.



Rembrandt in einer Notariatsakte von 1631 aufscheint.<sup>301</sup> Oopjen Coppit stammte aus einer alten Amsterdamer Patrizierfamilie.<sup>302</sup>

Die Dargestellten wurden von der älteren Forschung als Maerten Daey und seine Frau Machteld van Doorn bezeichnet, dies konnte jedoch von I. H. van Eeghen 1956 widerlegt werden;<sup>303</sup> die Identifikation der Porträts als die von Maerten Daey's zweiter Ehefrau Oopjen Coppit und deren ersten Ehemann Marten Soolmans ist sehr plausibel und wurde seither von der Forschung einstimmig angenommen.

Das Bildnis des Marten Soolmans trägt die Signatur *Rembrandt.f.1634*, welche vom RRP als authentisch bewertet wird. Das Bildnis der Oopjen Coppit ist weder signiert noch datiert und kann aufgrund seiner stilistischen und kompositionellen Nähe zum Porträt Soolmans um 1634 datiert werden.<sup>304</sup>

Marten Soolmans (Abb. 75) ist stehend in einem Innenraum mit zweifärbig gekacheltem Fußboden wiedergegeben; sein Körper ist leicht nach rechts gewendet, der Kopf zum Betrachter gedreht und mit seiner linken ausgestreckten Hand hält er einen Handschuh. Die rechte ist unter dem weiten Umhang, den er trägt, verborgen. Soolmans Beine formen eine Schrittstellung, die eine leichte Bewegung nach rechts andeutet. Der Dargestellte ist in aufwändige Gewänder gehüllt; er trägt ein Wams mit geschlitzten Ärmeln und Kniehosen, darüber einen Umhang, einen flachen Spitzenkragen und einen schwarzen Hut. In der Taille sitzen weiße Rosetten, an den Seiten der Hosen hängen gefaltete Spitzenbündel herab und er trägt große Rosetten an den Schuhen. Wams, Kniehosen und Umhang bestehen aus demselben, schwarz – grau gestreiften, glänzenden Stoff, der mit den weißen Strümpfen und den Spitzenteilen kontrastiert.

Die rechte Bildhälfte wird von einem dunklen Vorhang hinterfangen; im Hintergrund steigt der Fußboden in Form einer Stufe an. Das Licht fällt von links ein und die Figur wirft einen kurzen Schlagschatten auf den Boden und den Vorhang. Der Kopf Marten Soolmans ist sorgfältig ausgeführt; der mittels Halbschatten auf der rechten Seite modellierte Kragen erzeugt eine überzeugende Tiefenwirkung.

---

<sup>301</sup> Schwartz 1987, S. 159.

<sup>302</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 549.

<sup>303</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 551.

<sup>304</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S.554.

Hals' einziges lebensgroßes und ganzfiguriges Porträt ist das des Willem Heythuysen<sup>305</sup> aus der Mitte der Zwanzigerjahre des 17. Jahrhunderts (Abb. 77).<sup>306</sup> Den beiden Gemälden gemein ist die Pose mit dem in die Hüfte gestützten Arm und der Schrittstellung der Beine; Hals erreicht jedoch eine weitaus momenthaftere Wirkung als Rembrandt, indem Heythuysen in seiner gespannten und selbstbewussten Körperhaltung untersichtiger als Soolmans wiedergegeben ist und das hellere Licht zusammen mit Hals' freier Malweise eine stärkere Lebendigkeit der Oberflächen bewirkt. Rembrandts Porträt Soolmans wirkt im Vergleich zu dem des Willem Heythuysen zurückhaltender und atmosphärischer; das Energische im Auftreten der Figur ist zurückgenommen.

Oopjen Coppit (Abb. 76) ist ebenfalls in einem Raum mit gekacheltem Fußboden wiedergegeben; die Wand im Hintergrund ist von einem grauen Vorhang mit eingefasstem Saum verdeckt. Am rechten Bildrand sind Teile einer Stufe zu erkennen, über welche Oopjens Kleidersaum streift. Dadurch und durch ihren sichtbaren, vor den Körper gesetzten rechten Fuß entsteht der Eindruck, als ob sie gerade über die Stufe in den Raum herab geschritten kommt. Die Figur ist nach links gewendet, mit ihrer linken Hand rafft sie das Kleid und in der Rechten hält sie einen schwarzen Straußenfedernfächer. Der Kopf ist aus dem Bild heraus zum Betrachter gedreht. Oopjen Coppit ist wie ihr Bräutigam kostbar gekleidet; über dem langen, schwarz gemusterten Kleid trägt sie einen weiten, flachen Spitzenkragen und Spitzenmanschetten, unterhalb der Brust sitzt ein Band mit einer weißen Rosette, Ringe stecken an ihren Fingern. Außerdem trägt sie ein Perlenarmband und ein Perlencollier, an dem ein weiterer Ring an einem Band befestigt ist. Über ihrem von einer geschmückten Haube zusammengefasstem Haar liegt ein schwarzer Schleier.

Die beiden Porträts sind in mehrerer Hinsicht außergewöhnlich: Sie sind die einzigen Bildnisse Rembrandts, in denen die Dargestellten ganzfigurig, stehend und lebensgroß wiedergegeben sind;<sup>307</sup> die pompöse Tracht ist ebenfalls außergewöhnlich für Rembrandts Porträts und erinnert in ihrer höfischen Eleganz an Werke von Rubens und van Dyck.<sup>308</sup> Die beiden Gemälde zeigen mit den gekachelten Böden und den Vorhängen im Hintergrund eine aufeinander

---

<sup>305</sup> München, Bayerische Staatsgemäldesammlung Alte Pinakothek, um 1625, Leinwand, 204,5 x 134,5 cm. Slive 1989, S. 179.

<sup>306</sup> Slive 1989, S. 178.

<sup>307</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 549.

<sup>308</sup> Wright 2000, S.204.

abgestimmte, neutrale räumliche Umgebung, jedoch haben sie keinen gemeinsamen Fluchtpunkt. Die Fluchtpunkte liegen jeweils links außerhalb der Porträts. Dies ist mit den Raumdarstellungen in den Bildnissen des Cornelis Bicker van Swieten und seiner Frau Aertgen Witsen von Cornelis van der Voort (Abb.10 und 11) vergleichbar; hier befinden sich die Dargestellten, was die Anordnung von Architekturversatzstücken und Tischen angeht, scheinbar in einem Raum; betrachtet man jedoch das Fußbodenmuster, so wird die Einheitlichkeit der Raumdarstellungen durchbrochen, da die Kacheln diagonal aufeinander zulaufen, um sich in einem Punkt zu treffen. Trotz der statischen Figuren suggeriert dies eine Bewegungsrichtung derselben, die in einem gemeinsamen Treffpunkt endet; dieses „Zusammenführen“ der Protagonisten schafft eine gelungene Verbindung der Figuren untereinander, ohne dass diese durch Gesten Bezug aufeinander nehmen. Die Fugen der Kacheln in Rembrandts Porträts dienen deshalb auf eine ähnliche Weise eher als Element um diagonale Bewegungsrichtungen anzuzeigen, und weniger der Darstellung von realen räumlichen Verhältnissen.<sup>309</sup> Der Vorhang, welcher sich vom Damenbildnis ausgehend über dessen Grenzen hinweg nach links ins Herrenporträt fortsetzt, dient mehr der räumlichen Verbindung der beiden Porträts als der Fußboden. Rembrandt verhindert somit eine hundertprozentige Einbindung der beiden Figuren in ihre Umgebung durch die unterschiedlich gewählten Fluchtpunkte in den Fußböden.<sup>310</sup>

Die Ähnlichkeiten der Pariser Porträts zu Pickenoys Porträts des Cornelis de Graef und der Catharina Hooft (Abb. 14 und 15) sind offensichtlich; letztere zählen ebenfalls zum Typus des lebensgroßen, ganzfigurigen Pendantporträts, welches die prächtig gekleideten Dargestellten in einem gekachelten Interieur zeigt. Rembrandt setzt seine Figuren jedoch im Gegensatz zu Pickenoy und van der Voort durch Bewegung zueinander in Beziehung, indem Marten Soolmans linkes Bein vor den Körper gesetzt ist und er seinen linken Arm ausstreckt, um Oopjen Coppit einen Handschuh zu reichen. Oopjen bewegt sich nach links in Richtung ihres Mannes, was durch ihren sichtbaren Schuh und das Raffes des Kleides, dessen Saum noch über die Stufen gleitet, verdeutlicht wird. Das Besondere an diesem Porträtspaar ist die Umkehrung der Rollenverteilung von Mann und Frau: die Aktivität in der Pose Soolmans beschränkt sich auf seine nach rechts gerichtete Schrittstellung und das Reichen des Handschuhs; diese Geste ist als

---

<sup>309</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 551.

<sup>310</sup> Gerson 1968, S. 286.

Präsentieren des Handschuhs als Hochzeitssymbol zu werten, und seine Haltung erscheint leicht erstarrt. Oopjen hingegen ist eindeutig schreitend wiedergegeben und hat somit die aktivere Pose als ihr Mann. Trotzdem ist die Konvention gewahrt, indem beide Figuren direkten Blickkontakt mit dem Betrachter halten und einander nicht anblicken.<sup>311</sup>

Die sanfte Bewegung Oopjens nach links offenbart Reminiszenzen an van Dyck, wie das 1627 entstandene Porträt der Marchesa Paolina Adorno Brignole – Sale<sup>312</sup> zeigt (Abb. 78).<sup>313</sup> Rembrandts Bildnisse zeigen zudem den für ihn typischen Verzicht auf eine repräsentative Raumgestaltung; Marten Soolmans und Oopjen Coppit sind in eine farblich und architektonisch zurückhaltende Umgebung, deren atmosphärischer Wert durch den gezielten Lichteinfall und die damit verbundenen Licht - und Schattenverhältnisse erreicht wird, gesetzt. Oopjens Blick<sup>314</sup> ist durchdringend, wenn auch zurückhaltend; Frans Hals war ein Meister dieser Art des Porträts, wie seine frühesten Pendantbildnisse von 1611<sup>315</sup> (Abb. 79 und 80) zeigen, doch Rembrandt lässt in seinem Porträt einen Anflug der Eleganz van Dycks einfließen.<sup>316</sup>

Das Reichen des Handschuhs unterstützt die Annahme, dass es sich bei dem Bildnispaar um Hochzeitsbilder handelt, da diese Geste als vertragliche Besiegelung des Eheversprechens, bei dem das Bestimmungsrecht über die Braut vom Vater auf den Bräutigam übertragen wird, zu verstehen ist.<sup>317</sup> Oopjen trägt zudem einen Ring als Anhänger um den Hals, der laut RRP als Zeichen der ehelichen Treue gedeutet werden könnte; dieses Symbol findet sich auch in einem ovalen Büstenporträt einer jungen Dame<sup>318</sup> in Edinburgh (Abb. 81).<sup>319</sup>

Der schwarze Schleier Oopjens stellte die Forschung vor Probleme, da man davon ausging, dass es sich um einen Trauerschleier handelt. Die Hypothese, dass das Damenporträt erst nach dem Tod von Marten Soolmans 1641 gemalt wurde, ist zu

---

<sup>311</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 174.

<sup>312</sup> Genua, Galleria di Palazzo Rosso, Leinwand, 288,5 x 199 cm. Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 199.

<sup>313</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 551.

<sup>314</sup> Grimm führt dies auf die kontrastreich betonten Augen zurück. Grimm 1991, S. 50.

<sup>315</sup> Frans Hals, Bildnis eines Mannes mit Totenkopf, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham, um 1611, Holz, 94 x 72,5 cm. Slive 1989, S. 134.

Frans Hals, Damenbildnis mit Kette, Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth House Trust, um 1611, Holz, 94,2 x 71,1 cm. Slive 1989, S. 135.

<sup>316</sup> White 1965, S. 37.

<sup>317</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 175. Zur Bedeutung des Handschuhs als Hochzeitssymbol in der Malerei des 17. Jahrhunderts siehe B. du Mortier, *De handschoen in de huwelijksymboliek van de zeventeinde eeuw*; in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 32, S' Gravenhage 1984, S. 189 – 201.

<sup>318</sup> Rembrandt Werkstatt, Edinburgh, National Galleries of Scotland, Leihgabe des Duke of Sutherland, signiert, datiert 1634, Eichentafel, oval, 70,9 x 53,2 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 829.

<sup>319</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 551.

verwerfen, da die beiden Gemälde stilistisch und kompositorisch eine Einheit bilden und die Wahrscheinlichkeit, dass das Porträt Soolmans als Einzelporträt konzipiert ist, gering ist. Ebenso unwahrscheinlich ist die Annahme, dass sich der Trauerschleier auf den Tod von Oopjens Vater 1635 bezieht, da Trauerkleidung in Porträts von verheirateten Frauen üblicherweise dem verstorbenen Ehemann gilt. Das Bezugnehmen auf zwei so unterschiedliche Ereignisse wie die eigene Hochzeit und den Tod des Vaters wäre außerdem sehr ungewöhnlich.<sup>320</sup> Die Studie einer sitzenden Dame<sup>321</sup> in schwarzer und weißer Kreide in Hamburg (Abb. 82), welche ebenfalls einen schwarzen Schleier und ein voluminöses schwarzes Kleid trägt, wurde mit dem Porträt Oopjens in Verbindung gebracht. Es könnte sich hierbei um eine erste Konzeption des Pariser Gemäldes handeln, indem die Frauenfigur sitzend geplant war. C. Grimms<sup>322</sup> Ansicht, dass diese mögliche erste Version des Damenporträts besser mit dem Herrenporträt korrespondiert hätte, ist nur schwer nachzuvollziehen.

Das Pariser Porträt paar zeigt die Intention Rembrandts, die Figuren durch Bewegung über räumliche Grenzen hinweg miteinander zu verbinden. Der offensichtlichen Geste des Handschuh Reichens durch den Mann ist das angedeutete Schreiten der Frau in Richtung ihres Mannes entgegengesetzt; obgleich Marten Soolmans durch seine ausladende Armbewegung das Auge des Betrachters auf sich zieht, so ist es doch Oopjen Coppit, die sich nach links auf ihren Mann zu bewegt, während dieser statisch bleibt. Rembrandt durchbricht mit dieser Darstellungsweise auf subtile Art die traditionelle Rollenverteilung von aktivem männlichem und passivem weiblichem Part, ohne die Konventionen des Hochzeitsporträts<sup>323</sup> zu missachten. Ihre prächtige Kleidung charakterisiert Marten und Oopjen als reiches Patrizierehepaar. C. Tümpel geht auf die gesellschaftlichen und religiösen Gegebenheiten im Holland des 17. Jahrhunderts ein und stellt fest, dass Künstler die Aufgabe zu bewältigen hatten, puritanische Strenge und standesgemäße Ansprüche zu vereinen.<sup>324</sup> Die Bildnisse des Marten Soolmans und der Oopjen Coppit machen exemplarisch deutlich, dass die standesgemäße

---

<sup>320</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 175.

<sup>321</sup> Rembrandt, Studie in schwarzer und weißer Kreide, Hamburg, Hamburger Kunsthalle. Grimm 1991, S. 49.

<sup>322</sup> Grimm 1991, S. 50.

<sup>323</sup> Gemeint sind hier die Geste Martens, sowie dessen offene, zum Betrachter gewandte Pose; bei Oopjens Porträt legte Rembrandts Wert auf die Subtilität ihrer Bewegung, um ein allzu forsches Auftreten zu vermeiden.

<sup>324</sup> Tümpel 1986, S. 107.

Darstellung der Bürger oftmals Vorrang vor der Befolgung religiöser Grundsätze hatte.<sup>325</sup>

Die bemerkenswerte Darstellung der extravaganten Garderobe zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, wobei die beiden Porträts durch die Umkehrung von Aktivität und Passivität eine frische Ausstrahlung erhalten. Dies entspricht Rembrandts Porträtauffassung, die Figuren durch Bewegungsrichtungen miteinander zu verknüpfen, um dadurch den menschlichen Aspekt seiner Bildnisse zu betonen.

---

<sup>325</sup> Tümpel 1986, S. 107.

## 5.0 DOPPELPORTRÄTS

In Rembrandts Werk sind Doppelporträts den Einzel – und Pendantporträts zahlenmäßig weit unterlegen. Es sind nur zwei Werke Rembrandts dieses Typs bekannt, deren Authentizität von der Forschung niemals in Frage gestellt wurde: das Doppelbildnis des Schiffsbaumeisters Jan Rijcksen und seiner Frau Griet Jans<sup>326</sup> (Abb. 54) in London und das des Mennonitenpredigers Cornelis Claesz. Anslo und seiner Frau Aeltje Gerritsdr. Schouten<sup>327</sup> (Abb.83) in Berlin.

Es gibt zwei Thesen, welche die Bevorzugung des Pendantbildnisses gegenüber dem Doppelbildnis in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts zu erklären versuchen: Die erste Theorie besagt, dass sich das Pendantbildnis besser als das Doppelporträt dazu eignet, die Individualität der Dargestellten durch zwei räumlich voneinander getrennte Kompositionen zu wahren; der Nachteil des Doppelporträts sei in dem Problem zu suchen, dass es sich häufig als unverbundenen Gruppierung einzelner Personen präsentiert.<sup>328</sup>

Die geläufigere Erklärung für den oben genannten Umstand ist die Tatsache, dass große, zusammenhängende Wandflächen in holländischen Häusern schwer zu finden waren und großformatige Doppelporträts deshalb aus Platzgründen weniger Anklang bei den Auftraggebern fanden.<sup>329</sup>

Die Aufgabe des Doppelporträts stellt andere Anforderungen an den Künstler als die des Einzelporträts: Zwei Personen müssen auf einer Bildfläche dargestellt werden; das Auge des Betrachters kann sich nicht nur auf einen Dargestellten konzentrieren, sondern muss beide Personen erfassen. Daraus ergibt sich primär die Problematik der Beziehungsdarstellung innerhalb der darzustellenden Gruppe. W. Waetzold charakterisiert das Doppelporträt gegenüber dem monologischen Einzelporträt als Bildnisgattung mit dialogischem Charakter.<sup>330</sup>

Die Wirkung, welche ein Doppelporträt auf den Betrachter macht, ist daher naturgemäß eine völlig andere als dies bei Pendantbildnissen der Fall ist; dem Künstler ergeben sich erweiterte Möglichkeiten, die Dargestellten zueinander in Beziehung zu setzen und, im Falle des Ehepaarbildnisses, die Art der Beziehung zwischen Mann und Frau bildlich umzusetzen.

---

<sup>326</sup> London, Buckingham Palace, signiert, datiert 1633, Leinwand, 111 x 166 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 368.

<sup>327</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, signiert, datiert 1641, Leinwand, 173,7 x 207,6 cm. Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 223.

<sup>328</sup> Smith 1982a, S. 37.

<sup>329</sup> Smith 1982a, S. 37 f.

<sup>330</sup> Waetzold 1908, S. 271.

## 5.1 Der Schiffsbaumeister und seine Frau (London, Buckingham Palace)

Das großformatige, signierte<sup>331</sup> und datierte Doppelporträt von 1633 (Abb. 54) wurde stets als Bildnis eines Schiffsbaumeisters und seiner Frau betitelt; die namentliche Identifikation des Paares als Jan Rijcksen und Griet Jans besteht seit 1970 und wurde von I. H. van Eeghen getätigt.<sup>332</sup> Hierfür spricht auch die Provenienz des Gemäldes; es wurde von Jan Rijcksen an seinen Sohn Cornelis Jansz. Rijckx weitervererbt, nach dessen Tod ging es an Rijckx' Nichte und gelangte schließlich Anfang des 19. Jahrhunderts in den Besitz des englischen Königshauses. Seit 1841 hängt es im Buckingham Palace.<sup>333</sup>

Eine Radierung von Johannes Pieter de Frey von 1800<sup>334</sup> (Abb. 84) zeigt das Porträt mit deutlich mehr Freiraum über den Köpfen der Figuren; man kann daher davon ausgehen, dass es am oberen Bildrand beschnitten wurde.<sup>335</sup>

Jan Rijcksen war Schiffsbaumeister der holländischen Ostindischen Kompanie; seine Frau Griet Jans stammte ebenfalls aus einer Schiffsbauerfamilie.<sup>336</sup> Zu dem Zeitpunkt, als das Porträt gemalt wurde, muss er etwa siebzig Jahre alt gewesen sein; er und seine Frau waren wohlhabende Amsterdamer Katholiken.<sup>337</sup>

Das querformatige Gemälde zeigt eine Szene in einem Innenraum: der an einem am linken Bildrand befindlichen Tisch sitzende Jan Rijcksen wendet sich gerade um, als ihm seine von rechts durch eine Tür hereinkommende Frau einen Brief reicht. Sein Kopf und Oberkörper sind in Richtung des Betrachters gedreht. Auf dem Tisch liegen einige Bücher, beschriftetes Papier und Schreibutensilien; Rijcksens linke Hand ruht auf einem Blatt, das er vor sich liegen hat, auf dem Schiffskiele im Querschnitt gezeichnet sind und in seiner rechten hält er einen Zirkel. Mit ihr greift er nach dem Brief, den Griet Jans hält. Diese beugt sich über die Rücklehne des Sessels, auf dem ihr Mann sitzt und hält mit ihrer linken Hand die Türklinke der halbgeöffneten Tür noch in der Hand; ihre rechte Hand mit dem Brief streckt sie ihrem Mann entgegen. Das Licht fällt durch ein Fenster am linken Bildrand ein und beleuchtet die Figuren und den vorderen Teil des Schreibtischs;

<sup>331</sup> Die auf einem am Schreibtisch liegenden Blatt angebrachte Signatur lautet: *Rembrandt f. 1633*.

<sup>332</sup> Schwartz 1987, S. 157. Der auf dem Brief im Gemälde geschriebene Name *Jan Heykensch.* gab Hinweise auf die Identität des Dargestellten; van Eeghen löste das Identifikationsproblem mittels intensiver Archivarbeit.

<sup>333</sup> White 1982, S. 104.

<sup>334</sup> Johannes Pieter de Frey, Radierung, datiert 1800. Bruyn (u.a.) 1986, S. 374.

<sup>335</sup> Bredius/Gerson 1969, S. 583.

<sup>336</sup> Schwartz 1987, S. 157.

<sup>337</sup> White 1982, S. 105.



Griets Körper wirft einen Schlagschatten an die Tür rechts. Der spärlich möblierte Raum ist im Hintergrund und am unteren Bildrand verschattet, weswegen nicht genau zu erkennen ist, ob es sich bei der dunklen Öffnung hinter dem Kopf des Mannes um eine Wandnische, ein verschlossenes Fenster oder eine Art Bücherregal handelt. Die Holzplanken der Wandverkleidung und der Tür sind jedenfalls als solche zu erkennen. Die Dargestellten tragen schlichte dunkle Gewänder mit weißen Krägen; Griet trägt außerdem eine weiße Haube auf dem Kopf, welche ihr Haar vollständig verdeckt. Die Unterschenkel der Figuren sind vom unteren Bildrand abgeschnitten, sodass es sich nicht um ganzfigurige Darstellungen handelt.

Doppelporträts von Ehepaaren in häuslicher Umgebung haben in der niederländischen Malerei eine lange Tradition.<sup>338</sup> Anhand zweier Werke aus dem 16. Jahrhundert sind die Charakteristika solcher Bildnisse ersichtlich. Das Bildnis des Geldwechslers und seiner Frau von Quentin Massys<sup>339</sup> (Abb. 85) von 1514 zeigt diesen bei seiner Arbeit, während seine zu seiner linken sitzende Frau sein Tun beobachtet und dabei in einem Andachtsbuch blättert und dabei eine Seite mit einer Illustration der Jungfrau Maria mit dem Kind aufgeschlagen hat. Das Porträt führt exemplarisch die Trennung der Lebensbereiche von Mann und Frau vor Augen: links die männlich – aktive, weltliche und rechts die weiblich –passive, kontemplative Sphäre.<sup>340</sup> Das Doppelporträt mit Zuschreibung an Dirck Jacobsz.<sup>341</sup> (Abb. 86) von 1641 zeigt einen ähnlichen Aufbau, wobei hier die Frau Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt und zusammen mit ihrem Mann auf die am Tisch liegenden Münzen hinweist. Der stark moralisierende Gehalt des Bildnisses offenbart sich in den Vanitassymbolik, nämlich der Sanduhr links vorne und der Kreuzigungsszene mit Totenkopf im Hintergrund.

Um die besondere Stellung, welche das Londoner Doppelporträt in Rembrandts frühem Porträtschaffen einnimmt, hervorzuheben, sind Vergleiche zu weiteren Doppelbildnissen zeitgenössischer Künstler notwendig.

---

<sup>338</sup> Zur Entwicklung des Typus des bürgerlichen Ehepaarbildnisses siehe B. Hinz 1974, S. 155-203.

<sup>339</sup> Paris, Musée du Louvre, signiert, datiert 1514, Holztafel, 71 x 68 cm. De Jongh 1986, S. 101.

<sup>340</sup> Schama 2000, S. 377.

<sup>341</sup> Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, datiert 1541, Holztafel, 100 x 130 cm. De Jongh 1986, S. 99.

Das im Bostoner Isabella Stewart Gardner Museum hängende Doppelporträt eines Paares<sup>342</sup> (Abb. 40) zeigt ein junges Paar in einem Innenraum, wobei der Mann stehend im Zentrum des Bildes und die Frau in einem Lehnstuhl sitzend am rechten Bildrand wiedergegeben sind. Das Porträt wird seit den 1986 veröffentlichten Forschungsergebnissen des RRP nicht mehr Rembrandt zugeschrieben, sondern zu den Werkstattarbeiten gezählt; einzig G. Schwartz nimmt es noch ins Rembrandt Oeuvre auf und schlägt eine Identifizierung der Dargestellten als das Stoffhändler Ehepaar Jan Pietersz. Bruyningh und Hillegont Pieters Moutmaker vor.<sup>343</sup> Das Bostoner Porträt folgt dem Bildnistypus des ganzfigurigen Doppelporträts, dessen Schauplatz häusliche Interieurs sind. Dieser Typus wurde in den Zwanzigerjahren des 17. Jahrhunderts von Pieter Codde und Thomas de Keyser entwickelt.<sup>344</sup> Ein verschollenes Ehepaarbildnis von Thomas de Keyser<sup>345</sup> (Abb. 87) zeigt eine dem Bostoner Porträt ähnliche Komposition; Coddess kleinformatiges Porträt<sup>346</sup> in den Haag (Abb. 88) ist ein Beispiel für ein stehend wiedergegebenes Paar. Derartige Doppelporträts wahren das Schema des Pendantbildnisses, indem der Mann links und die Frau rechts angeordnet sind; der Mann wird zumeist stehend als Familienoberhaupt in aktiver Pose präsentiert, während die Frau passiv an der Seite ihres Gatten sitzend ihre untergeordnete Stellung innerhalb der Komposition einnimmt. Die Figuren im Bostoner Porträt verharren isoliert voneinander in repräsentativer Unbeweglichkeit; W. Weisbach bemerkte, dass man aus dem Doppelbildnis genauso gut zwei Einzelporträts machen könne.<sup>347</sup> Dieser für den Betrachter oftmals unbefriedigende Mangel an formaler Verbindung der beiden Figuren untereinander ist auch bei einem Doppelporträt van Dycks von 1629 festzustellen: In dem Bildnis des Malers Jan de Wael und dessen Frau Gertrude de Jode<sup>348</sup> (Abb. 89) erscheinen die Dargestellten trotz ihrer räumlichen Nähe zueinander isoliert und steif; bemerkenswert ist, dass

---

<sup>342</sup> Rembrandt Werkstatt, Doppelporträt eines Paares, datierbar 1632/33, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Leinwand, 132,2 x 109,5 cm. Bruyn (u.a.) 1986, S. 728.

<sup>343</sup> Schwartz 1987, S. 148.

<sup>344</sup> Smith 1982b, S. 260.

<sup>345</sup> Thomas de Keyser, Porträt eines Ehepaares. Aufenthaltsort unbekannt. Smith 1982b, S. 261.

<sup>346</sup> Den Haag, Mauritshuis, signiert, datiert 1634, Holztafel, 43 x 35 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 97.

<sup>347</sup> Weisbach 1926, S. 295.

<sup>348</sup> München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, datierbar 1629, Leinwand, 125,3 x 139,7 cm. Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 213.

die Figur Jan de Waels von van Dyck in einer separaten Zeichnung vorbereitet wurde.<sup>349</sup>

Rembrandts Porträt des Schiffsbaumeisters und seiner Frau liegt eine völlig andere Konzeption zu Grunde als den beiden vorher genannten; zentrales Bildthema ist die Handlung und das Zusammenspiel der beiden Figuren, wobei jeglicher Bezug zum Betrachter ausgeblendet ist. Jan Rijcksen blickt sich zwar um, sieht dabei jedoch nicht den Betrachter, sondern Griet Jans an. Die Pupillen des Paares sind farblich stark hervorgehoben, sodass die sich kreuzenden Blicke von Mann und Frau vom Betrachter deutlich wahrgenommen werden. Der Akt der Briefübergabe selbst beleuchtet mehrere Aspekte des Porträts: Die außerordentliche Momenthaftigkeit eines flüchtigen Augenblicks, die durch die Schrittstellung der Frau, welche noch die Klinke der geöffneten Tür hält, verbildlicht wird und die Darstellung der Privatsphäre des Paares, indem die Szene in einem häuslichen Umfeld – offensichtlich dem Arbeitszimmer des Schiffsbauers – angesiedelt ist.

Dem Motiv der Briefübergabe begegnet man ebenfalls in Thomas De Keyzers Porträt des Constantijn Huygens<sup>350</sup> (Abb. 16) aus dem Jahr 1627. Huygens' Sekretär bringt seinem am Schreibtisch sitzenden Herrn einen Brief; dieser ist von Gegenständen wie Büchern, Globen und Schreibzeug umgeben, die ihn als gebildeten Mann ausweisen. An dem von links hinten eintretenden Sekretär und dem lockeren Sitzmotiv Huygens', der einen Blick über seine Schulter wirft und den Brief entgegennimmt, ist die Rollenverteilung in dem Bild klar: Huygens ist Hauptgegenstand des Porträts, sein Sekretär fungiert innerhalb der Komposition gewissermaßen als „Accessoire“. Der Problematik des Doppelporträts, zwei optische Zentren im selben Bildraum unterzubringen, wird hier durch die starke Unterordnung einer Figur, nämlich der des Sekretärs, zur Hauptfigur – Huygens – begegnet. Im Grunde geht es in dem Porträt nur um Huygens – womit man es im eigentlichen Sinne wieder mit einem Einzelporträt zu tun hat, in dem der Diener gleichsam als Staffage dient.

Die Unterordnung der Figur des Bediensteten ist in einem Doppelporträt van Dycks besonders offensichtlich: In dem Porträt des Grafen von Strafford mit

---

<sup>349</sup> Die Zeichnung befindet sich im Cabinet des Dessins des Musée du Louvre in Paris. Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 212.

<sup>350</sup> London, National Gallery, signiert, datiert 1627, Holztafel, 92 x 69 cm. Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 151.

seinem Schreiber Sir Philip Mainwaring<sup>351</sup> (Abb. 90) steht die extreme Willensstärke vermittelnde Figur des Grafen im Kontrast zu dem gebückten, gerade zu ängstlich den Grafen anblickenden Sir Philip.

Der Typus des Doppelporträts eines Herren mit seinem Diener stammt aus Italien; eines der frühesten Beispiele dürfte Sebastiano del Piombos Porträt des Kardinals Carondelet mit seinem Sekretär<sup>352</sup> (Abb. 91) von 1511/12 sein, worauf Tizians Bildnis des Georges d'Armagnac mit Guillaume Philandrier<sup>353</sup> (Abb. 92) von 1540 fußt. Van Dyck dürfte seinerseits die Posen von Tizian entlehnt haben.<sup>354</sup>

Bei Rembrandt erhält nun die Szene, in der dem Hausherrn ein Brief übergeben wird, eine völlig andere Bedeutung, indem er sie in ein Ehepaarbildnis integriert. Die stehende und somit größere Figur der Frau ist der des sitzenden Mannes ebenbürtig und dominiert sogar durch ihre Haltung mit den ausgebreiteten Armen die Komposition. Sie nimmt somit keine untergeordnete Rolle im Porträt mehr ein. Durch ihre ungehindert kraftvolle Bewegung wird der Frau eine aktive Rolle zugeteilt, die in dieser Form bisher in keinem von Rembrandts Porträts vorkommt. Im Bildzentrum sind die jeweils rechten Hände der Figuren platziert; durch die fast vollzogene Berührung dieser verleiht Rembrandt der Handlung des Briefübergabens symbolischen Gehalt: Die *dextrarum iunctio*<sup>355</sup>, die Vereinigung der rechten Hände der Ehepartner, zählt zur traditionellen Symbolik von Ehepaarporträts.

Rembrandt weicht mit dem Londoner Doppelporträt von dem konventionellen Schema eines Ehepaarbildnisses ab, indem er durch die Gemeinsamkeit ihres Tuns die Trennung der Bereiche von Mann und Frau verschwimmen lässt. Er wählt für das Porträt eines älteren Ehepaars eine Episode aus ihrem Eheleben und rückt die Darstellung in ihrer Alltäglichkeit somit näher zur Genremalerei als zur Porträtmalerei.<sup>356</sup> Durch die Synthese von Ehepaarbildnis mit dem Porträttypus, der eine Briefübergabe an den Herrn durch den Diener thematisiert, gelingt Rembrandt zudem die Veranschaulichung eines Grundsatzes aus

---

<sup>351</sup> The Trustees of the Rt. Hon. Olive, Countess Fitzwilliam's Chattels Settlement, datierbar 1639/40, Leinwand, 123,2 x 139,7 cm. Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 333.

<sup>352</sup> Madrid, Sammlung Thyssen – Bornemisza, Holztafel, 112,5 x 87 cm. HP Museo del arte Thyssen-Bornemisza, [http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras\\_ficha\\_zoom862.html](http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras_ficha_zoom862.html).

<sup>353</sup> Alnwick Castle, Sammlung des Duke of Northumberland, datierbar 1540, Leinwand, 104 x 224,3 cm. Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 332.

<sup>354</sup> Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 332.

<sup>355</sup> Schama 2000, S. 379.

<sup>356</sup> Zum Thema Porträtmalerei und Genrebild siehe auch D.R. Smith, Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in 17<sup>th</sup> Century Dutch Painting, in: The Art Bulletin, Vol. 69, Nr. 3, New York 1987, S. 407 – 430.

zeitgenössischen Eheratgebern<sup>357</sup>: Die ideale Frau als Partnerin und Unterstützung ihres Mannes bei seinen Geschäften.<sup>358</sup>

A. Riegl befasst sich im Zusammenhang mit dem Haarlemer Künstler Cornelis Cornelisz. mit der Frage, wie sich in einem Porträt, das sich in erster Linie als Genrebild präsentiert, der Porträtcharakter verrät bzw. gewahrt wird.<sup>359</sup> Diese Fragestellung drängt sich im Zuge der Beschäftigung mit Rembrandts Londoner Doppelporträt ebenfalls auf. Riegls Feststellung, dass die momentan – lebendige Ausführung eines Kopfes dessen Porträtwirkung abschwächt führt zum Schluss, dass das Porträt dort aufhört, wo das Genre die volle Oberhand erhält.<sup>360</sup> Der Künstler muss also innerhalb der Komposition eine Lösung finden, eine äußere Verbindung zum Betrachter herzustellen, um die porträthafte Wirkung des Gemäldes aufrecht zu erhalten. W. Weisbach stellt fest, dass Jan Rijcksen durch seinen aus dem Bild heraus gedrehten Kopf als Hauptperson charakterisiert ist.<sup>361</sup> Obwohl Rembrandt keinen direkten Blickkontakt zum Betrachter herstellt, fungiert Rijcksen als Schnittstelle zwischen dem Betrachter und der dargestellten Interaktion mit Griet Jans und stellt somit die für das Porträt notwendige Verbindung mit dem Betrachter her. Durch die Geschlossenheit der dargestellten Handlung, die die Unterbrechung der Tätigkeit des Mannes durch seine Frau thematisiert, wird der Betrachter mit dieser zum Störfaktor.<sup>362</sup> Stellt man Rembrandts Doppelporträt dem einzigen bekannten Doppelporträt<sup>363</sup> Frans Hals' (Abb.93) gegenüber, so fällt auf, dass der Haarlemer Künstler mehr Wert auf die Porträthaftigkeit legt, indem beide Figuren Blickkontakt mit dem Betrachter aufnehmen und die Darstellung einer Handlung trotz der lebendigen Auffassung vermieden ist.<sup>364</sup>

Wendet man Riegls Erkenntnisse bezüglich des Gruppenporträts auf das Doppelporträt bei Rembrandt an, so ist festzustellen, dass Rembrandt in der genrehaften Auffassung seines Porträts mehr der Haarlemer als der Amsterdamer

---

<sup>357</sup> In dem 1625 erschienenen Eheratgeber *Houwelyck* definiert der niederländische Moralist Jacob Cats die ideale Ehe als Partnerschaft, in der die Frau ihrem Mann bei seinen Geschäften unterstützend zur Seite stehen soll. Smith 1982b, S. 275.

<sup>358</sup> Schama 2000, S. 378.

<sup>359</sup> Riegl 1997, S. 181.

<sup>360</sup> Riegl 1997, S. 182.

<sup>361</sup> Weisbach 1926, S. 297.

<sup>362</sup> Reich 1995, S. 90.

<sup>363</sup> Doppelporträt eines verheirateten Paares in einem Garten, Amsterdam, Rijksmuseum, um 1622, Leinwand, 140 x 166,5 cm. Slive 1989, S. 163.

<sup>364</sup> Hals könnte Rubens' Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube von 1609/10 während seines Aufenthalts in Antwerpen gesehen haben. Beide Bildnisse folgen der Tradition der Liebespaardarstellung in einem Garten, die seit dem 15. Jahrhundert bestand. Slive 1989, S. 163.

Manier folgt, die sich laut Riegl durch das Vorhandensein von Genregruppen mit teilweiser Berücksichtigung der äußeren Einheit auszeichnet.<sup>365</sup> Riegl schreibt weiter, dass die Haarlemer Porträtauffassung in Amsterdam nur vereinzelt Eingang gefunden hat; als Beispiel hierfür gibt er Jan Tengnagel an.<sup>366</sup> Es dürfte also ein Austausch zwischen den Kunstzentren Haarlem und Amsterdam stattgefunden haben, von dem die in den beiden Städten ansässigen Porträtmaler profitiert haben könnten.<sup>367</sup>

Zusammenfassend ist zu sagen, dass das Londoner Doppelbildnis bezüglich der aufeinander bezogenen Handlung der Figuren,<sup>368</sup> innerhalb welcher der Frau eine aktive Rolle zugeteilt wird, eine Neuerung innerhalb des Typus des Doppelporträts in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts darstellt. Der flüchtige Moment einer alltäglichen Szene wird zum Hauptgegenstand des Porträts erhoben. Ein Blick auf die Porträttradition zeigt, dass diese Neuerung aus der von Rembrandt vorgenommenen Fusion verschiedener Porträttypen resultiert. Die starke Belebung, welche das Londoner Doppelporträt dadurch erfährt, entspricht Rembrandts persönlicher Porträtauffassung. Die Tendenzen innerhalb seines frühen Porträtschaffens, das Bildnis mittels Handlung zu beleben, sind mit diesem Werk bereits kurze Zeit nach seinem Auftreten als Porträtist in Amsterdam, zu einem ersten Höhepunkt geführt worden.

---

<sup>365</sup> Riegl 1997, S. 195 f.

<sup>366</sup> Riegl bespricht Tengnagels Gruppenporträt der Amsterdamer Handboogsdoelen von 1613 (Abb. 94), das eine Aufspaltung in einzelne Genregruppen zeigt, die weder untereinander, noch mit dem Betrachter in Verkehr treten. Riegl 1997, S. 196 f.

<sup>367</sup> H. Gerson schreibt zum Verhältnis von Rembrandt und Frans Hals, dass beide die Porträtmalerei im selben Wunsch nach einem lebendigeren Stil zu beleben suchten, wenngleich auf verschieden Art und Weise. Der kreative Kontakt zwischen beiden Kunstzentren sei jedoch ein beschränkter gewesen. Gerson 1968, S. 52.

<sup>368</sup> Die Autoren des Berliner Ausstellungskatalogs bezeichnen das Bildnis als Rembrandts ersten Beitrag, das Doppelporträt mittels Handlung zu beleben. Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 224.

## 6.0 RÉSUMÉ

Die eingehende Beschäftigung mit den Pendantbildnissen der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts zeigte, dass das Betonen des menschlichen Aspekts innerhalb von Rembrandts Porträtformulierungen zentrales Thema seiner Porträtkunst ist.

Rembrandt stand in seiner Tätigkeit als Porträtist ein kodifiziertes Repertoire an Gestaltungsmitteln zur Verfügung, welches von seinen Vorgängern entwickelt wurde.<sup>369</sup> Die Art, wie Rembrandt diese Mittel anwendete, wurde in der vorliegenden Arbeit genauer untersucht, um sein Verhältnis zur Porträttradition und damit die Charakteristika seiner Pendant – bzw. Doppelbildnisse herauszuarbeiten.

Im Hinblick auf den jeweiligen Porträttypus stellen Rembrandts frühe Pendantbildnisse keine Neuerungen dar; sie lassen sich aus der holländischen Porträttradition ableiten und folgen somit den gesellschaftlichen Konventionen der Zeit.

Charakteristisch für Rembrandts Porträtauffassung ist die menschliche Präsentation der Porträtierten, welche mit der Vernachlässigung des repräsentativen Selbstzwecks eines Porträts einhergeht.

Die genauere Betrachtung der Büstenporträts in Kapitel 4.1 zeigte, dass Rembrandts Intention, den Aspekt des Menschlichen in einem Porträt hervorzuheben, auch innerhalb dieses konservativen Bildnistypus zur Geltung kommt. Hierbei spielt Rembrandts freier Farbauftrag sowie die konzentrierte Lichtführung eine tragende Rolle. Die Autonomie seines Pinselstrichs bewirkt eine differenzierte Oberflächengestaltung der Haut, welche zusammen mit dem Vermeiden von starken Binnenzeichnungen einer Erstarrung der Gesichtszüge entgegenwirkt und den Gesichtern seiner Auftraggeber auf diese Weise eine lebendige Ausstrahlung verleiht. Rembrandts Interesse liegt in der Fokussierung des Gesichts, die durch den gezielten Lichteinfall in seinen Porträts erreicht wird. Charakteristisch für seine männlichen Büstenporträts ist das atmosphärische Helldunkel, das der Erzeugung von Plastizität innerhalb der Gesichtsformen der Dargestellten dient.

Bei den großformatigen Pendantbildnissen liegt der Schwerpunkt auf der Verbindung zweier auf getrennten Tafeln dargestellter Personen. Rembrandt

---

<sup>369</sup> Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 24.

erreicht dies, indem er bewegte Posen anwendet, die klar aufeinander bezogen sind; die starke Handlungsbetontheit, welche seinen Porträts innewohnt, unterscheidet Rembrandts Kompositionen von denen seiner Vorgänger. Im Porträt eines Mannes, der eine Feder ansitzt (Abb. 47) wird die Handlung, die der Porträtierte ausführt, zum Hauptgegenstand des Bildnisses erhoben; dieses Festhalten eines flüchtigen Moments<sup>370</sup> zählt zu den wichtigsten Merkmalen von Rembrandts frühen Auftragsporträts und wird in den Pendantbildnissen in Cincinnati und New York (Abb. 48 und 49) zu einem Höhepunkt geführt.

Die informellen Posen, die Rembrandt in seinen in Kapitel 4.2 behandelten Kniestücken anwendet, erzeugen eine Intimität in der Darstellung der Porträtpaare, welche zur Gänze seiner menschlichen Porträtauffassung entspricht. Die Gesten der Dargestellten stellen eine kalkulierte Balance zwischen den Figuren her, sodass das Bestreben Rembrandts, die Zusammengehörigkeit der Bildnisse hervorzuheben, deutlich abzulesen ist. Den Forschungsergebnissen des RRP ist zuzustimmen, dass der Künstler mehr Wert auf die Gesamterscheinung der Figuren und weniger auf die Details legt; Accessoires sind rudimentär vorhanden, und allzu betonte Kontraste zwischen Licht und Schatten werden, ebenso wie gerade Linien, vermieden.<sup>371</sup>

In seinen ganzfigurigen, lebensgroßen Porträts tritt diese Absicht ebenfalls zutage. Durch die Charakterisierung der Figuren in den Porträts des Marten Soolmans und der Oopjen Coppit (Abb. 75 und 76) als reiche Patrizier dringt die subtile Umkehrung der traditionellen Rollenverteilung von aktivem männlichen und passivem weiblichen Part, indem die Frau einen Schritt auf ihren Mann zu geht, der in seiner statischen Pose verharrt. Trotzdem wahrt Rembrandt die Porträtkonventionen seiner Zeit. Der Vergleich mit Frans Hals' Pendantbildnissen zeigte, dass Hals' momenthafte Porträtauffassung auch in dieser konservativen Bildniskategorie durchdringt, wobei die bildliche Umsetzung von Handlung gegenüber Rembrandts Porträtauffassung einen untergeordneten Stellenwert einnimmt.

Dem Londoner Doppelporträt des Schiffsbaumeisters und seiner Frau (Abb. 54), welches einen Sonderfall innerhalb Rembrandts frühem Porträtschaffen in Amsterdam darstellt, kommt besondere Bedeutung zu, da die Komposition am Rande der Genremalerei anzusiedeln ist. Durch die Synthese von zwei

---

<sup>370</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 3.

<sup>371</sup> Bruyn (u.a.) 1986, S. 9.



verschiedenen Porträttypen, dem des bürgerlichen Ehepaarbildnisses mit dem Porträttypus, der eine Briefübergabe an den Herrn durch den Diener thematisiert, gelingt Rembrandt eine Neuerung innerhalb des Porträtschaffens seiner Zeit. Das Prinzip der durch Handlung zueinander in Beziehung gesetzten Figuren dient der bildlichen Umsetzung der Ehe als partnerschaftlichem Gefüge, in dem der weiblichen Figur ein bis dato unbekanntes Maß an Aktivität zugestanden wird.

## **7.0 ANHANG**

### **7.1 Bibliographie**

#### **Alpers 1985**

Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985

#### **Alpers 1989**

Svetlana Alpers, Rembrandt als Unternehmer, Köln 1989

#### **Ausstellungskatalog Amsterdam 1952**

Drie eeuwen portret in Nederland 1500-1800 (Ausstellungskatalog, Rijksmuseum Amsterdam), Amsterdam 1952

#### **Ausstellungskatalog Amsterdam 1969**

Rembrandt 1669/1969 (Ausstellungskatalog, Rijksmuseum Amsterdam), Amsterdam 1969

#### **Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999**

Christopher Brown, Hans Vlieghe, Van Dyck 1599 – 1641 (Ausstellungskatalog, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Royal Academy of Arts, London), München 1999

#### **Bauch 1960**

Kurt Bauch, Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils, Berlin 1960

#### **Bauch 1966**

Kurt Bauch, Rembrandt Gemälde, Berlin 1966

#### **Benesch 1935**

Otto Benesch, Rembrandt, Wien 1935

#### **Ausstellungskatalog Berlin 1991**

Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt: Gemälde (Ausstellungskatalog, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin), Berlin 1991

#### **Ausstellungskatalog Berlin 2006**

Kristin Bahre (Hg.), Rembrandt, Genie auf der Suche (Ausstellungskatalog, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin), Köln 2006

**Bockemühl 1991**

Michael Bockemühl, Rembrandt 1606-1669, Das Rätsel der Erscheinung, Köln 1991

**Bode 1883**

Wilhelm Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1883

**Bredius 1935**

Abraham Bredius, Rembrandt. Sämtliche Gemälde, Wien 1935

**Bredius 1969**

Abraham Bredius, The Complete Edition of the Paintings. Revised by H. Gerson, London 1969

**Bruyn (u.a.) 1986**

Josua Bruyn, Bob Haak, Simon H. Levie, Pieter J. J. van Thiel, Ernst van de Wetering, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, A corpus of Rembrandt paintings, Bd. II. von 3 Bänden, Den Haag/Boston/London 1986

**Clark 1966**

Kenneth Clark, Rembrandt and the Italian Renaissance, London 1966

**Deckert 1929**

Hermann Deckert, Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 5, 1929, S.261-282

**Dickey 2004**

Stephanie Dickey, Rembrandt, Portraits in Print, Amsterdam 2004

**Fleischer (Hg.) 1996**

Roland E. Fleischer, The age of Rembrandt, studies in seventeenth - century Dutch painting, Pennsylvania 1988

**Franits (Hg.) 1997**

Wayne E. Franits (Hg.), Looking at seventeenth- century Dutch art. Realism reconsidered, Cambridge 1997

**Gantner 1964**

Joseph Gantner, Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen, Bern 1964

**Gerson 1968**

Horst Gerson, Rembrandt Paintings, Amsterdam 1968

**Gilboa 2003**

Anat Gilboa, Images of the Feminine in Rembrandt's Art, Delft 2003

**Grimm 1989**

Claus Grimm, Frans Hals, Das Gesamtwerk, Stuttgart/Zürich 1989

**Grimm 1991**

Claus Grimm, Rembrandt selbst. Eine Neubewertung seiner Porträtkunst, Stuttgart 1991

**Haak 1991**

Bob Haak, Rembrandt. Leben und Werk, Köln 1991

**Haak 1996**

Bob Haak, Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1996

**Hinz 1974**

Berthold Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, 1974, S. 139-218

**Hofstede de Groot 1915**

Cornelius Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, Band VI, Esslingen/Paris 1915

**De Jongh 1986**

Eddy de Jongh, Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw, Utrecht 1986

**De Jongh 1993**

Eddy de Jongh, Reticent Informants: Seventeenth – century portraits and the limits of intelligibility, In: Poyanthea: Essays on art and literature in honor of William Sebastian Heckscher, Den Haag 1993, S. 57-73

**Künstler 1974**

Gottfried Künstler, Vom Entstehen des Einzelbildnisses und seiner frühen Entwicklung in der flämischen Malerei, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1974, S. 20 – 64

**Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007**

Rudi Ekkart, Quentin Buvelot, Marieke de Winkel, Holländer im Porträt, Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals (Ausstellungskatalog, The National Gallery, London, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Den Haag), Stuttgart 2007

### **Ausstellungskatalog Melbourne/Canberra 1997**

Albert Blankert (Hg.), Rembrandt. A Genius and his Impact (Ausstellungskatalog, National Gallery of Victoria, Melbourne, National Gallery of Australia, Canberra), Zwolle 1997

### **Münz 1954**

Ludwig Münz, Rembrandt, New York 1954.

### **Münz 1967**

Ludwig Münz, Rembrandt, Köln 1967

### **Ausstellungskatalog New York 1995**

Walter Liedke, C. Logan, Nadine M. Orenstein, Stephanie S. Dickey, Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art, Volume II: Paintings, Drawings and Prints: Art Historical Perspectives (Ausstellungskatalog, Metropolitan Museum of Art, New York), New York 1995

### **Du Mortier 1984**

Bianca du Mortier, De handschoen in de huwelijksymboliek van de zeventiende eeuw; in: Bulletin van het Rijksmuseum, 32, S' Gravenhage 1984, S. 189 – 201

### **North 1992**

Michael North, Kunst und Kommerz im goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln/Weimar 1992

### **Oldenbourg 1911**

Rudolf Oldenbourg, Thomas de Keyzers Tätigkeit als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Porträts, Leipzig 1911

### **Pächt 1991**

Otto Pächt, Rembrandt, München 1991

### **Reich 1995**

Marianne Reich, Frühe offizielle Rembrandt Porträts im europäischen Vergleich, Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte Wien, 1995

### **Riegl 1997**

Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt. Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, herausgegeben von Artur Rosenauer. 1. Abteilung: Alois Riegl, Band 3. Wien 1997

**Rosenberg 1948**

Jakob Rosenberg, Rembrandt, 2 Bde, Cambridge 1948

**Ausstellungskatalog Rotterdam 1995**

R. E. O. Ekkart, Nederlandse Portretten uit de zeventiende eeuw. Dutch Portraits from the 17th Century, (Ausstellungskatalog, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam 1995

**Schama 1988**

Simon Schama, Überfluß und schöner Schein, Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter, München 1988

**Schama 2000**

Simon Schama, Rembrandts Augen, Berlin 2000

**Schwartz 1987**

Gary Schwartz, Rembrandt, Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart 1987

**Simson (Hg.) 1973**

Otto von Simson (Hg.), Neue Beiträge zur Rembrandt Forschung, Berlin 1973

**Slive 1989**

Seymour Slive, Frans Hals, London/München 1989

**Slive 1995**

Seymour Slive, Dutch Painting 1600 – 1800, New Haven/London 1995

**Smith 1982a**

David Ross Smith, Masks of Wedlock, Seventeenth Century Dutch Marriage Portraiture, Michigan 1982

**Smith 1982b**

David Ross Smith, Rembrandt's Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece, in: The Art Bulletin, Vol. 64, New York 1982, S. 259 – 288

**Smith 1987**

David Ross Smith, Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in 17<sup>th</sup> Century Dutch Painting, in: The Art Bulletin, Vol. 69, Nr. 3, New York 1987, S. 407 – 430

**Strauss 1979**

Walter L. Strauss (Hg.), The Rembrandt Documents, New York 1979

**Tümpel 1986**

Christian Tümpel, Rembrandt, Mythos und Methode, Königstein/Taunus 1986

**Ausstellungskatalog Raleigh 1956**

Wilhelm Reinhold Valentiner, Rembrandt and his Pupils. A loan exhibition in the North Carolina Museum of Art (Ausstellungskatalog, The North Carolina Museum of Art, North Carolina), Raleigh 1956

**Vogelaar (u.a.) 1991**

Christiaan Vogelaar, P.J.M. de Baar, Ingrid W. L. Moerman, Ernst van de Wetering, R.E.O. Ekkart, Peter Schatborn, Rembrandt und Lievens in Leiden, Zwolle 1991

**Waetzold 1908**

Wilhelm Waetzold, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908

**Walsh 1976**

John Walsh, Child's play in Rembrandts A Lady and Gentleman in black, in: Fenway Court, 1976, S.1-4

**Ausstellungskatalog Washington 1991**

Arthur K. Wheelock Junior, Susan Barnes, Julius S. Held, Anthony van Dyck, (Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington), Washington 1991

**Weisbach 1926**

Werner Weisbach, Rembrandt, Berlin 1926

**Van de Wetering 1997**

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

**White 1965**

Christopher White, Rembrandt. Eine Bildbiographie, München 1965

**White 1982**

Christopher White, The Pictures of the Collection of Her Majesty the Queen. The Dutch Pictures, Cambridge 1982

**Wright 2000**

Christopher Wright, Rembrandt, München 2000

## 7.2 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Rembrandt, Porträt des Marten Looten, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, signiert, datiert 1632, Holz, 92,8 x 74,09 cm. Aus: Grimm 1991, S. 11.
- Abb. 2:** Rembrandt, Bildnis einer 83 – jährigen Frau, London, National Gallery, signiert, datiert 1634, ovale Tafel, 68,7 x 53,8 cm. Aus : Haak 1996, S. 277.
- Abb. 3:** Dirck Jacobz., Porträt einer Schützengruppe, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1529, Holz, 122 x 184 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 20.
- Abb. 4:** Rembrandt, Die Schützenkompanie des Kapitän Frans Banningh Cocq, genannt die Nachtwache, Amsterdam, Rijksmuseum, 1642, Leinwand, 379,5 x 453,5 cm. Aus: Slive 1995, S. 73.
- Abb. 5:** Pieter Pietersz., Porträt des Cornelis Schellinger, Den Haag, Mauritshuis, um 1584, Holz, 71 x 54 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 23.
- Abb. 6:** Cornelis Ketel, Hauptmann Jacob Cornelisz Banjaert, genannt van Neck, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1605, Leinwand, 102 x 82 cm. Aus: Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-3121>.
- Abb. 7:** Cornelis Ketel, Griete Jacobsdr. van Rhijn, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1605, Leinwand, 102 x 82 cm. Aus: Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-3122>.
- Abb. 8:** Cornelis van der Voort, Dirck Hasselaer, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1614, Holz, 114.6 x 82.8 cm. Aus: Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-1242>.
- Abb. 9:** Cornelis van der Voort, Brechtje Overrijn van Schoterbosch, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1614, Holz 114.3 x 82.9 cm. Aus: Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-1243>.



- Abb. 10:** Cornelis van der Voort, Porträt des Cornelis Bicker van Swieten, ehemals Johnny van Haefen, London, Leinwand, 200 x 127 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 28.
- Abb. 11:** Cornelis van der Voort, Aertgen Witsen, ehemals Johnny van Haefen, London, Leinwand, 200 x 127 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 28.
- Abb. 12:** Cornelis van der Voort, Familienbildnis, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, datiert 1620, Leinwand, 119 x 179cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 222.
- Abb. 13:** Pieter Pietersz., Familienbildnis, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, datiert 1598, Holz, 73 x 166 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 23.
- Abb. 14:** Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Porträt des Cornelis de Graeff, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, datierbar 1636, Leinwand, 185 x 105 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 178.
- Abb. 15:** Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Porträt der Catharina Hooft, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, datierbar 1636, Leinwand, 185 x 105 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 179.
- Abb. 16:** Thomas de Keyser, Constantijn Huygens mit seinem Sekretär, London, The National Gallery, signiert, datiert 1627, Holz, 92 x 69 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 151.
- Abb. 17:** Rembrandt, Porträt des Jacques de Gheyn III., London, Dulwich Picture Gallery, signiert, datiert 1632, Eichentafel, 29,9 x 24,9 cm. Aus: Wright 2000, S. 189.
- Abb. 18:** Rembrandt, Porträt des Maurits Huygens, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, signiert, datiert 1632, Eichentafel, 31,1 x 24,5 cm. Aus: Wright 2000, S. 189.
- Abb. 19:** Detailansicht: Rembrandt, Jacques de Gheyn III (Abb. 17). Aus: Grimm 1991, S. 36.
- Abb. 20:** Detailansicht: Rembrandt, Maurits Huygens (Abb. 18). Aus: Grimm 1991, S. 37.

- Abb. 21:** Michiel van Mierevelt, Porträt des Jacob Cats, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert. datiert 1634, Holz, 68 x 58 cm.  
Aus: Rijksmuseum ResearchDatabase,  
<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-258&lang=en>.
- Abb. 22:** Rembrandt, Porträt eines 41 – jährigen Mannes, Pasadena, Norton Simon Museum of Art, signiert, datiert 1633, Eichentafel, 69,5 x 55 cm. Aus: Wright 2000, S. 202.
- Abb. 23:** Rembrandt, Porträt einer 40 – jährigen Frau, Louisville, J.B. Speed Art Museum, signiert, datiert 1634, Eichentafel, 69 x 55 cm. Aus: Haak 1996, S. 277.
- Abb. 24:** Michiel van Mierevelt Werkstatt, Bildnis des Johannes Wtenbogaert, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1632, Holz, 69,6 x 58,6 cm. Aus: Rijksmuseum Research Database,  
<http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-3875>.
- Abb. 25:** Michiel van Mierevelt Werkstatt, Bildnis der Maria Petitpas, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1637, Holz, 66,5 x 57,2 cm.  
Aus: Rijksmuseum Research Database,  
<http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-3876>.
- Abb. 26:** Rembrandt, Dirck Jansz. Pesser, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, signiert, datiert 1634, Eichentafel, 71 x 53 cm.  
Aus: Wright 2000, S. 209.
- Abb. 27:** Rembrandt, Haesje Jacobsdr. Van Cleyburg, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1634, Eichentafel, 71 x 53 cm. Aus: Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 24.
- Abb. 28:** Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Porträt einer Unbekannten, Amsterdam, Rijksmuseum, um 1635, Holz, 55,6 x 45,3 cm. Aus: Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 24.
- Abb. 29:** Detailansicht: Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Porträt einer Unbekannten (Abb. 28). Aus: Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 25.
- Abb. 30:** Detailansicht: Rembrandt, Haesje Jacobsdr. van Cleyburg (Abb. 27). Aus: Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 25.

- Abb. 31:** Frans Hals, Petrus Scriverius, New York, The Metropolitan Museum of Art, The H. O. Havermeyer Collection, signiert, datiert 1626, Holz, 22,2 x 16,5 cm. Aus: Slive 1989, S. 186.
- Abb. 32:** Frans Hals, Anna van der Aar, New York, The Metropolitan Museum of Art, The H. O. Havermeyer Collection, signiert, datiert 1626, Holz, 22,2 x 16,5 cm. Aus: Slive 1989, S. 187.
- Abb. 33:** Rembrandt, Bildnis eines Mannes, Wien, Kunsthistorisches Museum, um 1631/32, Walnusstafel, 90,8 x 68,5 cm. Aus: Wright 2000, S. 202.
- Abb. 34:** Rembrandt Werkstatt, Bildnis einer sitzenden Dame, Wien, Kunsthistorisches Museum, um 1632/33, Walnusstafel, 90,6 x 68,1 cm. Aus: Wright 2000, S. 203.
- Abb. 35:** Rembrandt, Bildnis eines Mannes am Schreibtisch, St. Petersburg, Eremitage, signiert, datiert 1631, Leinwand, 104,4 x 91,8 cm. Aus: Wright 2000, S. 187.
- Abb. 36:** Rembrandt, Nicolaes Ruts, New York, Frick Collection, signiert, datiert 1631, Holz, 116 x 87 cm. Aus: Grimm 1991, S. 11.
- Abb. 37:** Detailansicht: Rembrandt, Bildnis eines Mannes (Abb. 33). Aus: Grimm 1991, S. 13.
- Abb. 38:** Detailansicht: Rembrandt, Nicolaes Ruts (Abb. 36). Aus: Grimm 1991, S. 12.
- Abb. 39:** Detailansicht: Rembrandt, Marten Looten (Abb.1). Aus: Grimm 1991, S. 12.
- Abb. 40:** Rembrandt Werkstatt, Doppelporträt eines Paares, Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum, 1632/33, Leinwand, 132,2 x 109,5 cm. Aus: Schwartz 1987, S. 148.
- Abb. 41:** Nicolaes Eliasz. Pickenoy (zugeschrieben), Bildnis des Cornelis de Graeff, Amsterdam, Vaterlandsch Fonds, datiert 1633. Aus: De Jongh 1986, S.139.
- Abb. 42:** Nicolaes Eliasz. Pickenoy (zugeschrieben), Bildnis der Gertruid Overlander, Amsterdam, Vaterlandsch Fonds, datiert 1633. Aus: De Jongh 1986, S. 139.
- Abb. 43:** Michiel van Mierevelt, Ewout van der Dussen, 1617, Aufenthaltsort unbekannt. Aus: Smith 1982a, Nr. 16.

- Abb. 44:** Michiel van Mierevelt, Katharina van der Hoeff, 1617, Aufenthaltsort unbekannt. Aus: Smith 1982a, Nr. 17.
- Abb. 45:** Frans Hals, Nicolaes Woutersz. van der Meer, Haarlem, Frans Hals Museum, datiert 1631, Holz, 128 x 100,5 cm. Aus: Slive 1989, S. 250.
- Abb. 46:** Frans Hals, Cornelia Claesdr. Vooght, Haarlem, Frans Hals Museum, datiert 1631, Holz, 126,5 x 101 cm. Aus: Slive 1989, S. 251.
- Abb. 47:** Rembrandt, Porträt eines Mannes, der eine Feder anspitzt, Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, signiert, datiert 1632, Leinwand, 101,5 x 81,5 cm. Aus: Wright 2000, S. 187.
- Abb. 48:** Rembrandt, Porträt einer jungen Frau, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie, signiert, datiert 1632, Leinwand, 92 x 71 cm. Aus: Grimm 1991, S. 123.
- Abb. 49:** Detailansicht: Rembrandt, Porträt eines Mannes, der eine Feder anspitzt (Abb. 47). Aus: Bruyn (u.a.) 1986, S. 211.
- Abb. 50:** Rembrandt, Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, signiert, datiert 1632, Leinwand, 169,5 x 216,5 cm. Aus: Kitson 1992, S. 45.
- Abb. 51:** Detail aus Abb. 50.
- Abb. 52:** Rembrandt, Porträt eines Mannes, vom Sessel aufstehend, Cincinnati, Taft Museum, signiert, datiert 1633, Leinwand, 124 x 98,5 cm. Aus: Schama 2000, S. 377.
- Abb. 53:** Rembrandt, Dame mit Fächer, New York, The Metropolitan Museum of Art, signiert, datiert 1633, Leinwand, 126,2 x 100,5 cm. Aus: Schama 2000, S. 377.
- Abb. 54:** Rembrandt, Doppelporträt des Jan Rijcksen und seiner Frau Griet Jans, London, Buckingham Palace, signiert, datiert 1633, Leinwand, 111 x 166 cm. Aus: Wright 2000, S. 42.
- Abb. 55:** Rembrandt, Johannes Wtenbogaert, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1633, Leinwand, 123 x 105 cm. Aus: Bruyn (u.a.) 1986, S. 392.
- Abb. 56:** Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Reinier Ottsz. Hinloopen, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1631, Holz, 123 x 91 cm. Aus: Smith 1982a, Nr. 5.

- Abb. 57:** Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Trijntje van Nooy, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1631, Holz, 123 x 90 cm. Aus: Smith 1982a, Nr. 6.
- Abb. 58:** Detail aus Abb. 50.
- Abb. 59:** Frans Hals, Tieleman Roosterman, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, datiert 1634, Leinwand, 117 x 87 cm. Aus: Slive 1989, S. 32.
- Abb. 60:** Frans Hals, Catherina Brugman, Privatbesitz, datiert 1634, Leinwand, 115 x 86 cm. Aus: Slive 1989, S. 32.
- Abb. 61:** Frans Hals, Stephanus Geraerds, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, um 1650/52, Leinwand, 115 x 87 cm. Aus: Slive 1989, S. 324.
- Abb. 62:** Frans Hals, Isabella Coymans, Privatbesitz, um 1650/52, Leinwand, 116 x 86 cm. Aus: Slive 1989, S. 325.
- Abb. 63:** Cornelis Ketel, Die Kompanie des Kapitän Dirck Jacobsz. Rosecrans, Amsterdam, Rijksmuseum, 1588, Leinwand, 208 x 410cm. Aus: Rijksmuseum Research Database, <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-C-378>.
- Abb. 64:** Cornelis van der Voort (zugeschrieben), Porträt des Arent van der Hem, Aufenthaltsort unbekannt, um 1618. Aus: Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 174.
- Abb. 65:** Cornelis van der Voort (zugeschrieben), Porträt der Margaretha Vos, Bad Homburg, Schloß Homburg, um 1618. Aus: Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 174.
- Abb. 66:** Rembrandt, Johannes Elison, Boston, Museum of Fine Arts, signiert, datiert 1634, Leinwand, 173 x 123 cm. Aus: Bruyn (u.a.) 1986, S. 532.
- Abb. 67:** Rembrandt, Maria Bockenolle, Boston, Museum of Fine Arts, signiert, datiert 1634, Leinwand, 174,5 x 123cm. Aus: Bruyn (u.a.) 1986, S. 541.
- Abb. 68:** Detailansicht: Rembrandt, Doppelporträt des Jan Rijcksen und seiner Frau Griet Jans (Abb. 54). Aus: Grimm 1991, S. 40
- Abb. 69:** Detailansicht: Rembrandt, Johannes Elison (Abb. 66). Aus: Bruyn (u.a.) 1986, S. 534.

- Abb. 70:** Frans Hals, Porträt einer sitzenden Frau, Washington, National Gallery of Art, Sammlung Andrew W. Mellon, datiert 1633, Leinwand, 102,5 x 86,9 cm. Aus: Slive 1989, S. 263.
- Abb. 71:** Thomas de Keyser, Männerporträt, Paris, Musée du Louvre, signiert, datiert 1632, Holz, 79 x 53 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 154.
- Abb. 72:** Thomas de Keyser, Frauenporträt, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, signiert, datiert 1632, Holz, 79 x 53 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 155.
- Abb. 73:** Anthony van Dyck, Porträt eines Genueser Adligen, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, datierbar 1621 – 23, Leinwand, 200 x 116 cm. Aus: Ausstellungskatalog Washington 1991, S. 150.
- Abb. 74:** Anthony van Dyck, Porträt einer Genueser Adligen, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, datierbar 1621 – 23, Leinwand, 200 x 116 cm. Aus: Ausstellungskatalog Washington 1991, S. 150.
- Abb. 75:** Rembrandt, Marten Soolmans, Paris, Privatsammlung, signiert, datiert 1634, Leinwand, 207 x 132,5 cm. Aus: Ausstellungskatalog Berlin 1991, S.172.
- Abb. 76:** Rembrandt, Oopjen Coppit, Paris, Privatsammlung, um 1634, Leinwand, 207 x 132 cm. Aus: Ausstellungskatalog Berlin 1991, S.173.
- Abb. 77:** Frans Hals, Willem van Heythuysen, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung Alte Pinakothek, um 1625, Leinwand, 204,5 x 134,5 cm. Aus: Slive 1989, S. 179.
- Abb. 78:** Anthony van Dyck, Marchesa Paolina Adorno Brignole- Sale, Genua, Galleria di Palazzo Rosso, Leinwand, 288,5 x 199 cm. Aus: Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 199.
- Abb. 79:** Frans Hals, Bildnis eines Mannes mit Totenkopf, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham, um 1611, Holz, 94 x 72,5 cm. Aus: Slive 1989, S. 134.

- Abb. 80:** Frans Hals, Damenbildnis mit Kette, Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth House Trust, um 1611, Holz, 94,2 x 71,1 cm. Aus: Slive 1989, S. 135.
- Abb. 81:** Rembrandt Werkstatt, Porträt einer jungen Dame, Edinburgh, National Galleries of Scotland, Leihgabe des Duke of Sutherland, signiert, datiert 1634, Eichentafel, oval, 70,9 x 53,2 cm. Aus: Bruyn (u.a.) 1986, S. 829.
- Abb. 82:** Rembrandt, Studie in schwarzer und weißer Kreide, Hamburg, Hamburger Kunsthalle. Aus: Grimm 1991, S. 49.
- Abb. 83:** Rembrandt, Doppelporträt des Cornelis Claesz. Anslo und der Aeltje Gerritsdr. Schouten, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, signiert, datiert 1641, Leinwand, 173,7 x 207,6 cm. Aus: Ausstellungskatalog Berlin 1991, S. 223.
- Abb. 84:** Johannes Pieter de Frey, Radierung, datiert 1800. Aus: Bruyn (u.a.) 1986, S. 374.
- Abb. 85:** Quentin Massys, Der Geldwechsler, Paris, Musée du Louvre, signiert, datiert 1514, Holz, 71 x 68 cm. Aus: De Jongh 1986, S. 101.
- Abb. 86:** Dirck Jacobsz. (zugeschrieben), Doppelporträt, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, datiert 1541, Holz, 100 x 130 cm. Aus: De Jongh 1986, S. 99.
- Abb. 87:** Thomas de Keyser, Porträt eines Ehepaares, Aufenthaltsort unbekannt. Aus: Smith 1982b, S. 261.
- Abb. 88:** Pieter Codde, Den Haag, Mauritshuis, signiert, datiert 1634, Holz, 43 x 35 cm. Aus: Ausstellungskatalog London/Den Haag 2007, S. 97.
- Abb. 89:** Anthony van Dyck, Jan de Wael und Gertrude de Jode, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, datierbar 1629, Leinwand, 125,3 x 139,7 cm. Aus: Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 213.
- Abb. 90:** Anthony van Dyck, Thomas Wentworth, Graf von Strafford, mit seinem Schreiber Sir Philip Mainwaring, The Trustees of the Rt. Hon. Olive, Countess Fitzwilliam's Chattels Settlement, datierbar 1639/40, Leinwand, 123,2 x 139,7 cm. Aus: Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 333.

- Abb. 91:** Sebastiano del Piombo, Kardinal Carondelet und sein Sekretär, Madrid, Sammlung Thyssen – Bornemisza, Holztafel, 112,5 x 87 cm. Aus: Homepage Museo del arte Thyssen- Bornemisza, [http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras\\_ficha\\_zoom862.html](http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras_ficha_zoom862.html).
- Abb. 92:** Tizian, Georges d'Armagnac und Guillaume Philandrier, Alnwick Castle, Sammlung des Duke of Northumberland, datierbar 1540, Leinwand, 104 x 224,3 cm. Aus: Ausstellungskatalog Antwerpen/London 1999, S. 332.
- Abb. 93:** Frans Hals, Doppelporträt eines verheirateten Paars in einem Garten, Amsterdam, Rijksmuseum, um 1622, Leinwand, 140 x 166,5 cm. Aus: Slive 1989, S. 163.
- Abb. 94:** Jan Tengnagel, Gruppenporträt der Amsterdamer Handboogsdoelen, Amsterdam, Rijksmuseum, 1613, Holz, 155 x 264 cm. Aus: Riegl 1997, S. 197.



### 7.3 Abbildungen



Abb. 1: Rembrandt, Porträt des Marten Looten, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, signiert, datiert 1632, Holz, 92,8 x 74,09 cm.



Abb. 2: Rembrandt, Bildnis einer 83 – jährigen Frau, London, National Gallery, signiert, datiert 1634, ovale Tafel, 68,7 x 53,8 cm.



Abb. 3: Dirck Jacobz., Porträt einer Schützengruppe, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1529, Holz, 122 x 184 cm.



Abb. 4: Rembrandt, Die Schützenkompanie des Kapitän Frans Banning Cocq, genannt die Nachtwache, Amsterdam, Rijksmuseum, 1642, Leinwand, 379,5 x 453,5 cm.



Abb. 5: Pieter Pietersz., Porträt des Cornelis Schellinger, Den Haag, Mauritshuis, um 1584, Holz, 71 x 54 cm.



Abb. 6: Cornelis Ketel, Hauptmann Jacob Cornelisz Banjaert, genannt van Neck, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1605, Leinwand, 102 x 82 cm.

Abb. 7: Cornelis Ketel, Griete Jacobsdr. van Rhijn, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1605, Leinwand, 102 x 82 cm.



Abb. 8: Cornelis van der Voort, Dirck Hasselaer, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1614, Holz, 114.6 x 82.8 cm.

Abb. 9: Cornelis van der Voort, Brechtje Overrijn van Schoterbosch, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1614, Holz, 114.3 x 82.9 cm.



Abb. 10: Cornelis van der Voort, Porträt des Cornelis Bicker van Swieten, ehemals Johnny van Haeften, London, Leinwand, 200 x 127 cm.

Abb. 11: Cornelis van der Voort, Aertgen Witsen, ehemals Johnny van Haeften, London, Leinwand, 200 x 127 cm.



Abb. 12: Cornelis van der Voort, Familienbildnis, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, datiert 1620, Leinwand, 119 x 179 cm.

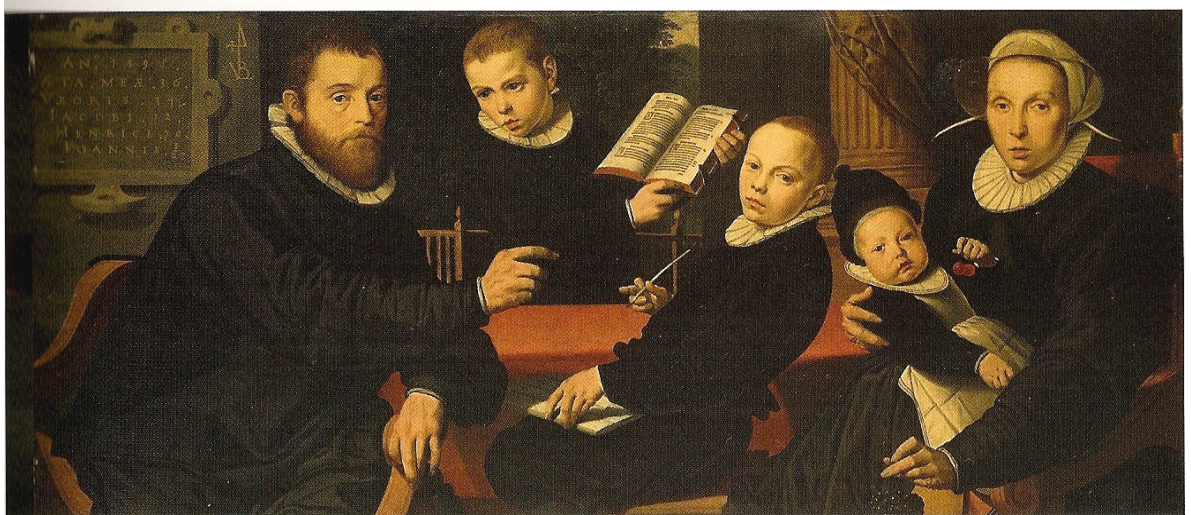


Abb. 13: Pieter Pietersz., Familienbildnis, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, datiert 1598, Holz, 73 x 166 cm.



Abb. 14: Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Porträt des Cornelis de Graeff, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, datierbar 1636, Leinwand, 185 x 105 cm.

Abb. 15: Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Porträt der Catharina Hooft, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, datierbar 1636, Leinwand, 185 x 105 cm.



Abb. 16: Thomas de Keyser, Constantijn Huygens mit seinem Sekretär, London, The National Gallery, signiert, datiert 1627, Holz, 92 x 69 cm.



Abb. 17: Rembrandt, Porträt des Jacques de Gheyn III., London, Dulwich Picture Gallery, signiert, datiert 1632, Eichentafel, 29,9 x 24,9 cm.

Abb. 18: Rembrandt, Porträt des Maurits Huygens, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, signiert, datiert 1632, Eichentafel, 31,1 x 24,5 cm.



Abb. 19: Detailansicht: Rembrandt, Jacques de Gheyn III (Abb. 17).

Abb. 20: Detailansicht: Rembrandt, Maurits Huygens (Abb. 18).



Abb. 21: Michiel van Mierevelt, Porträt des Jacob Cats, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1634, Holztafel, 68 x 58 cm.



Abb. 22: Rembrandt, Porträt eines 41 – jährigen Mannes, Pasadena, Norton Simon Museum of Art, signiert, datiert 1633, Eichentafel, 69,5 x 55 cm.  
Abb. 23: Rembrandt, Porträt einer 40 – jährigen Frau, Louisville, J.B. Speed Art Museum, signiert, datiert 1634, Eichentafel, 69 x 55 cm.





Abb. 24: Michiel van Mierevelt Werkstatt, Bildnis des Johannes Wtenbogaert, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1632, Holz, 69,6 x 58,6 cm.

Abb. 25: Michiel van Mierevelt Werkstatt, Bildnis der Maria Petitpas, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1637, Holz, 66,5 x 57,2 cm.



Abb. 26: Rembrandt, Dirck Jansz. Pesser, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, signiert, datiert 1634, Eichentafel, 71 x 53 cm.

Abb. 27: Rembrandt, Haesje Jacobsdr. Van Cleyburg, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1634, Eichentafel, 71 x 53 cm.



Abb. 28: Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Porträt einer Unbekannten, Amsterdam, Rijksmuseum, um 1635, Holz, 55,6 x 45,3 cm.



Abb. 29: Detailansicht: Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Porträt einer Unbekannten (Abb. 28).

Abb. 30: Detailansicht: Rembrandt, Haesje Jacobsdr. van Cleyburg, (Abb. 27).



Abb. 31: Frans Hals, Petrus Scriverius, New York, The Metropolitan Museum of Art, The H. O. Havermeyer Collection, signiert, datiert 1626, Holz, 22,2 x 16,5 cm.

Abb. 32: Frans Hals, Anna van der Aar, New York, The Metropolitan Museum of Art, The H. O. Havermeyer Collection, signiert, datiert 1626, Holz, 22,2 x 16,5 cm.



Abb. 33: Rembrandt, Bildnis eines Mannes, Wien, Kunsthistorisches Museum, um 1631/32, Walnusstafel, 90,8 x 68,5 cm.



Abb. 34: Rembrandt Werkstatt, Bildnis einer sitzenden Dame, Wien, Kunsthistorisches Museum, um 1632/33, Walnusstafel, 90,6 x 68,1 cm.



Abb. 35: Rembrandt, Bildnis eines Mannes am Schreibtisch, St. Petersburg, Eremitage, signiert, datiert 1631, Leinwand, 104,4 x 91,8 cm.

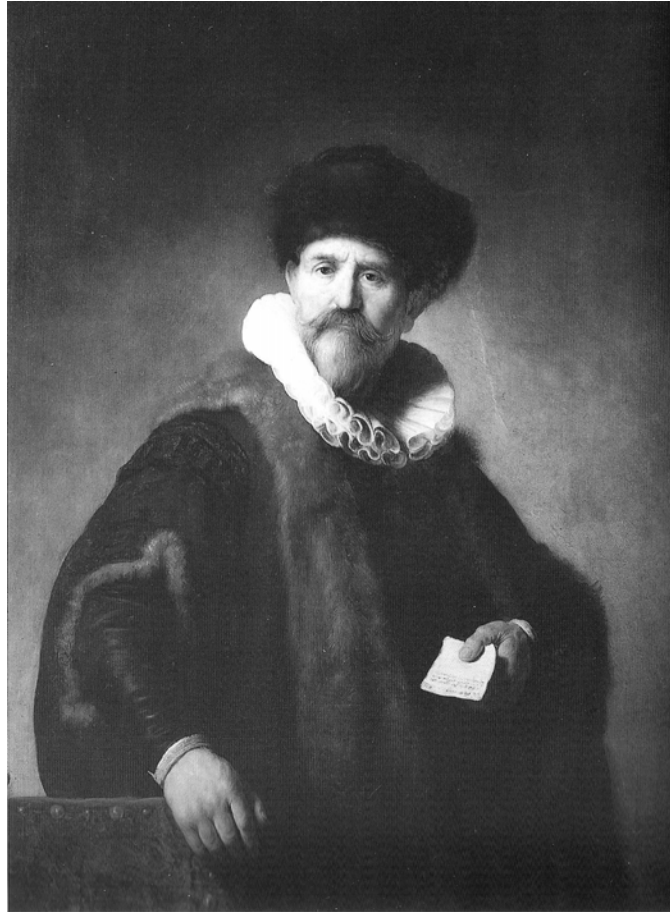


Abb. 36: Rembrandt, Nicolaes Ruts, New York, Frick Collection, signiert, datiert 1631, Holz, 116 x 87 cm.

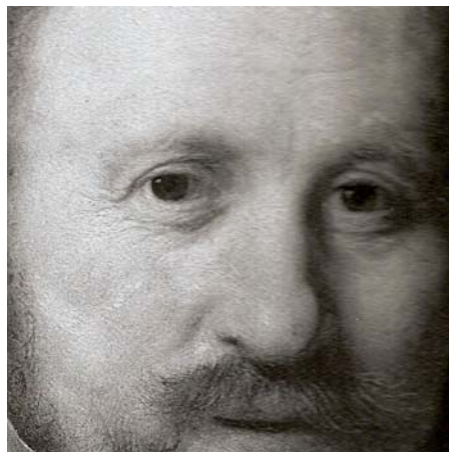


Abb. 37: Detailansicht: Rembrandt, Bildnis eines Mannes (Abb. 33).

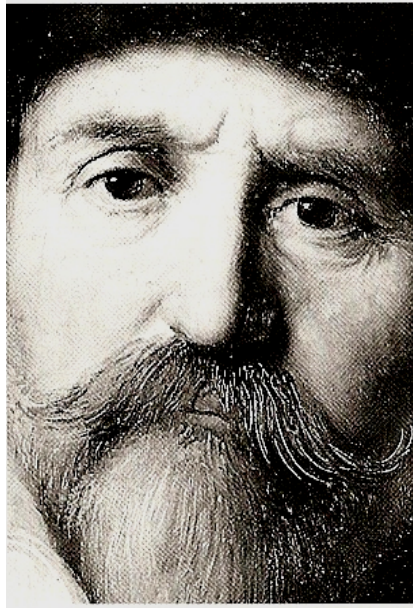


Abb. 38: Detailansicht: Rembrandt, Nicolaes Ruts (Abb. 36).



Abb. 39: Detailansicht: Rembrandt, Marten Looten (Abb.1).



Abb. 40: Rembrandt Werkstatt, Doppelporträt eines Paares, Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum, 1632/33, Leinwand, 132,2 x 109,5 cm.



Abb. 41: Nicolaes Eliasz. Pickenoy (zugeschrieben), Bildnis des Cornelis de Graeff , Amsterdam, Vaterlandsch Fonds, datiert 1633.

Abb. 42: Nicolaes Eliasz. Pickenoy (zugeschrieben), Bildnis der Gertruid Overlander, Amsterdam, Vaterlandsch Fonds, datiert 1633.

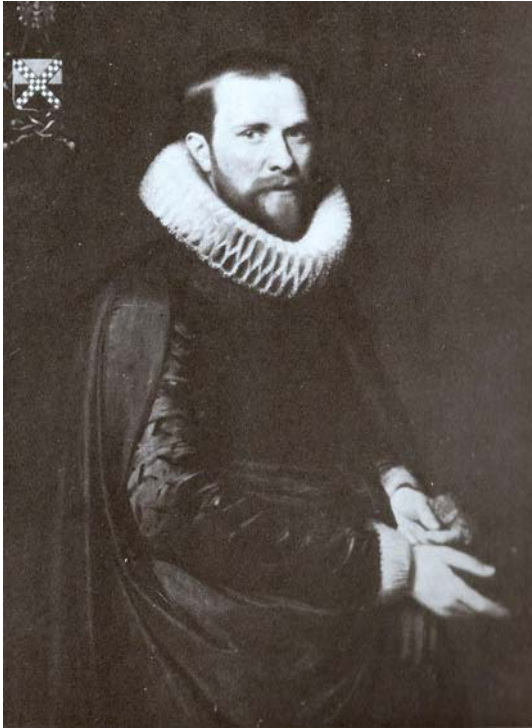


Abb. 43: Michiel van Mierevelt, Ewout van der Dussen, 1617, Aufenthaltsort unbekannt.

Abb. 44: Michiel van Mierevelt, Katharina van der Hoeff, 1617, Aufenthaltsort unbekannt.



Abb. 45: Frans Hals, Nicolaes Woutersz. van der Meer, Haarlem, Frans Hals Museum, datiert 1631, Holz, 128 x 100,5 cm.

Abb. 46: Frans Hals, Cornelia Claesdr. Vooght, Haarlem, Frans Hals Museum, datiert 1631, Holz, 126,5 x 101 cm.





Abb. 47: Rembrandt, Porträt eines Mannes, der eine Feder anspitzt, Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, signiert, datiert 1632, Leinwand, 101,5 x 81,5 cm.  
Abb. 48: Rembrandt, Porträt einer jungen Frau, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie, signiert, datiert 1632, Leinwand, 92 x 71 cm.



Abb. 49: Detailansicht: Rembrandt, Porträt eines Mannes, der eine Feder anspitzt (Abb. 47).



Abb. 50: Rembrandt, Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, signiert, datiert 1632, Leinwand, 169,5 x 216,5 cm.



Abb. 51: Detail aus Abb. 50.



Abb. 52: Rembrandt, Porträt eines Mannes, vom Sessel aufstehend, Cincinnati, Taft Museum, signiert, datiert 1633, Leinwand, 124 x 98,5 cm.  
Abb. 53: Rembrandt, Damen mit Fächer, New York, The Metropolitan Museum of Art, signiert, datiert 1633, Leinwand, 126,2 x 100,5 cm.



Abb. 54: Rembrandt, Doppelporträt des Jan Rijcksen und seiner Frau Griet Jans, London, Buckingham Palace, signiert, datiert 1633, Leinwand, 111 x 166 cm.



Abb. 55: Rembrandt, Johannes Wtenbogaert, Amsterdam, Rijksmuseum, signiert, datiert 1633, Leinwand, 123 x 105 cm.

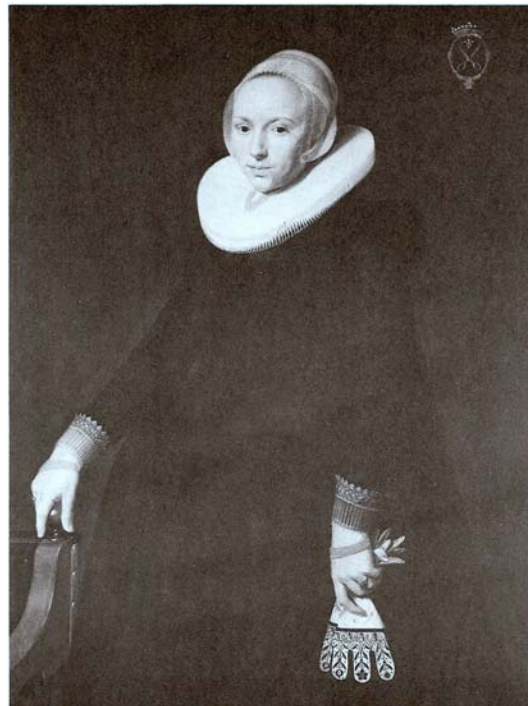


Abb. 56: Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Reinier Ottsz. Hinloopen, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1631, Holz, 123 x 91 cm.

Abb. 57: Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Trijntje van Nooy, Amsterdam, Rijksmuseum, datiert 1631, Holz, 123 x 90 cm.



Abb. 58: Detail aus Abb. 50.



Abb. 59: Frans Hals, Tieleman Roosterman, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, datiert 1634, Leinwand, 117 x 87 cm.

Abb. 60: Frans Hals, Catherina Brugman, Privatbesitz, datiert 1634, Leinwand, 115 x 86 cm.



Abb. 61: Frans Hals, Stephanus Geraerds, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, um 1650/52, Leinwand, 115 x 87 cm.

Abb. 62: Frans Hals, Isabella Coymans, Privatbesitz, um 1650/52, Leinwand, 116 x 86 cm.



Abb. 63: Cornelis Ketel, Die Kompanie des Kapitän Dirck Jacobsz. Rosecrans, Amsterdam, Rijksmuseum, 1588, Leinwand, 208 x 410cm.



Abb. 64: Cornelis van der Voort (zugeschrieben), Porträt des Arent van der Hem, Aufenthaltsort unbekannt, um 1618.

Abb. 65: Cornelis van der Voort (zugeschrieben), Porträt der Margaretha Vos, Bad Homburg, Schloß Homburg, um 1618.



Abb. 66: Rembrandt, Johannes Elison, Boston, Museum of Fine Arts, signiert, datiert 1634, Leinwand, 173 x 123 cm.

Abb. 67: Rembrandt, Maria Bockenolle, Boston, Museum of Fine Arts, signiert, datiert 1634, Leinwand, 174,5 x 123cm.

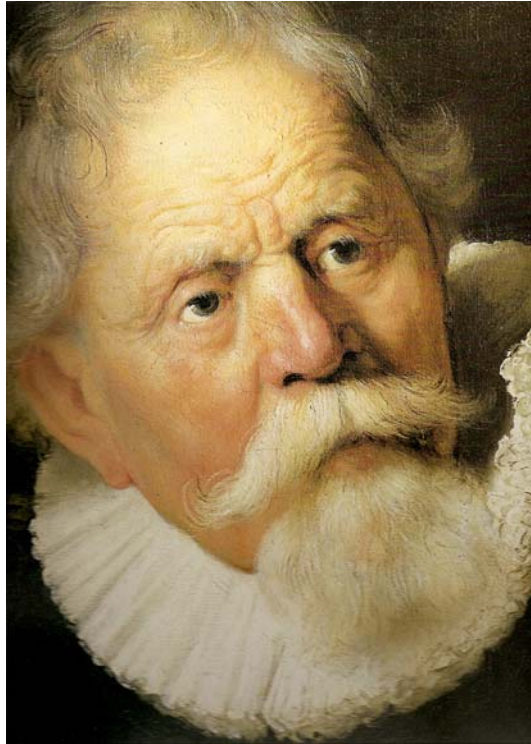


Abb.68: Detailansicht: Rembrandt, Doppelporträt des Jan Rijksen und seiner Frau Griet Jans (Abb. 54).

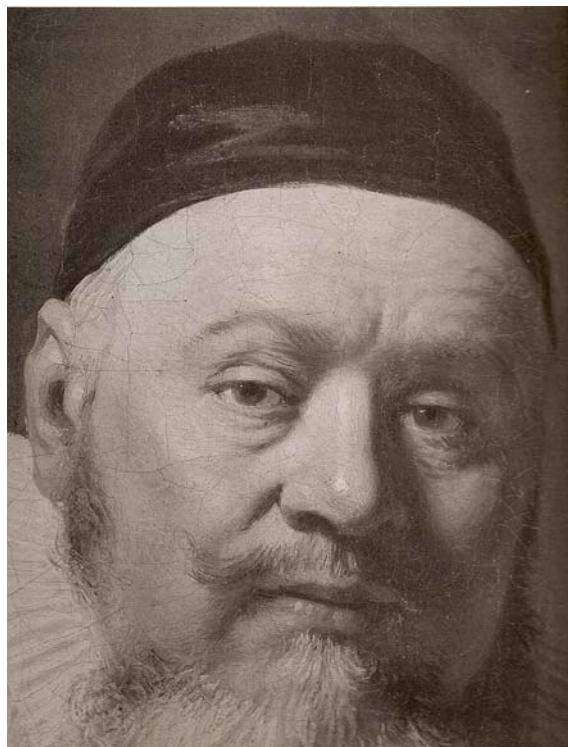


Abb. 69: Detailansicht: Rembrandt, Johannes Elison (Abb. 66).





Abb. 70: Frans Hals, Porträt einer sitzenden Frau, Washington, National Gallery of Art, Sammlung Andrew W. Mellon, datiert 1633, Leinwand, 102,5 x 86,9 cm.



Abb. 71: Thomas de Keyser, Männerporträt, Paris, Musée du Louvre, signiert, datiert 1632, Holz, 79 x 53 cm.

Abb. 72: Thomas de Keyser, Frauenporträt, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, signiert, datiert 1632, Holz, 79 x 53 cm.



Abb. 73: Anthony van Dyck, Porträt eines Genueser Adligen, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, datierbar 1621 – 23, Leinwand, 200 x 116 cm.

Abb. 74: Anthony van Dyck, Porträt einer Genueser Adligen, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, datierbar 1621 – 23, Leinwand, 200 x 116 cm.



Abb. 75: Rembrandt, Marten Soolmans, Paris, Privatsammlung, signiert, datiert 1634, Leinwand, 207 x 132,5 cm.

Abb. 76: Rembrandt, Oopjen Coppit, Paris, Privatsammlung, um 1634, Leinwand, 207 x 132 cm.



Abb. 77: Frans Hals, Willem van Heythuysen, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung Alte Pinakothek, um 1625, Leinwand, 204,5 x 134,5 cm.



Abb. 78: Anthony van Dyck, Marchesa Paolina Adorno Brignole- Sale, Genua, Galleria di Palazzo Rosso, Leinwand, 288,5 x 199 cm.



Abb. 79: Frans Hals, Bildnis eines Mannes mit Totenkopf, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham, um 1611, Holz, 94 x 72,5 cm.

Abb. 80: Frans Hals, Damenbildnis mit Kette, Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth House Trust, um 1611, Holz, 94,2 x 71,1 cm.



Abb. 81: Rembrandt Werkstatt, Porträt einer jungen Dame, Edinburgh, National Galleries of Scotland, Leihgabe des Duke of Sutherland, signiert, datiert 1634, Eichentafel, oval, 70,9 x 53,2 cm.



Abb. 82: Rembrandt, Studie in schwarzer und weißer Kreide, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.



Abb. 83: Rembrandt, Doppelporträt des Cornelis Claesz. Anslo und der Aeltje Gerritsdr. Schouten, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, signiert, datiert 1641, Leinwand, 173,7 x 207,6 cm.



Abb. 84: Johannes Pieter de Frey, Radierung, datiert 1800.



Abb. 85: Quentin Massys, Der Geldwechsler, Paris, Musée du Louvre, signiert, datiert 1514, Holz, 71 x 68 cm.



Abb. 86: Dirck Jacobsz. (zugeschrieben), Doppelporträt, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, datiert 1541, Holz, 100 x 130 cm.



Abb. 87: Thomas de Keyser, Porträt eines Ehepaares, Aufenthaltsort unbekannt.



Abb. 88: Pieter Codde, Den Haag, Mauritshuis, signiert, datiert 1634, Holz, 43 x 35 cm.



Abb. 89: Anthony van Dyck, Jan de Wael und Gertrude de Jode, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, datierbar 1629, Leinwand, 125,3 x 139,7 cm.





Abb. 90: Anthony van Dyck, Thomas Wentworth, Graf von Strafford, mit seinem Schreiber Sir Philip Mainwaring, The Trustees of the Rt. Hon. Olive, Countess Fitzwilliam's Chattels Settlement, datierbar 1639/40, Leinwand, 123,2 x 139,7 cm.



Abb. 91: Sebastiano del Piombo, Kardinal Carondelet und sein Sekretär, Madrid, Sammlung Thyssen – Bornemisza, Holztafel, 112,5 x 87 cm.



Abb. 92: Tizian, Georges d'Armagnac und Guillaume Philandrier, Alnwick Castle, Sammlung des Duke of Northumberland, datierbar 1540, Leinwand, 104 x 224,3 cm.



Abb. 93: Frans Hals, Doppelporträt eines verheirateten Paares in einem Garten, Amsterdam, Rijksmuseum, um 1622, Leinwand, 140 x 166,5 cm.



Abb. 94: Jan Tengnagel, Gruppenporträt der Amsterdamer Handboogdoelen, Amsterdam, Rijksmuseum, 1613, Holz, 155 x 264 cm.

## 7.4 Abstract

Rembrandts erfolgreiche Tätigkeit als Porträtist setzte Anfang der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts mit seinem Eintreffen in Amsterdam ein; in seinem ersten Jahrzehnt in der Metropole sind die meisten Auftragsporträts seiner Karriere entstanden. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Kategorie des Pendant – bzw. Doppelporträts, deren Auftraggeber zur bürgerlichen Oberschicht der Niederlande gehörten. In den meisten Fällen handelt es sich um Bildnisse von Ehepaaren, die zur Aufhängung in den Privaträumlichkeiten der Bürger bestimmt waren, weswegen die Bezeichnung *bürgerliches Privatporträt* ebenso passend erscheint. Acht Bildnispaare und ein Doppelporträt Rembrandts, deren Entstehung in den Zeitraum von 1631 bis 1634 fällt, sind Gegenstand dieser Arbeit.

Amsterdam verfügte zu der Zeit, als Rembrandt sich dort niederließ, bereits über eine gefestigte Tradition in der Porträtmalerei; dem Künstler stand in seiner Tätigkeit als Porträtmaler also bereits ein kodifiziertes Repertoire an Gestaltungsmitteln zur Verfügung, das von seinen Vorgängern entwickelt wurde. Den Kern der Untersuchungen bilden die Werke selbst, die in Vergleichen zur zeitgenössischen Porträtmalerei in den kunsthistorischen Kontext ihrer Zeit gesetzt werden sollen, mit dem Ziel das Spezifische an Rembrandts frühem Porträtschaffen und dessen Verhältnis zur Porträttradition der nördlichen Niederlande des 17. Jahrhunderts herauszuarbeiten.

## 7.5 Lebenslauf

### Persönliche Daten

Name Ingeborg Wilfinger

Geburtsdatum 2.8.1982

Geburtsort Eisenstadt

### Ausbildung

1988 – 1992 Volksschule Oggau am Neusiedlersee

1992 – 2000 Gymnasium der Diözese Eisenstadt

Seit 2001 Universität Wien  
Kunstgeschichte