



Sex mit dem Sünder. Überlegungen zu Rembrandts Darstellung von Sexualität und Geschlechtlichkeit am Beispiel ausgewählter Radierungen

■ Jürgen Müller

Sexualität im Horizont des Alten Testaments

In den Geschichten des Alten Testaments spielt Sexualität immer wieder eine bedeutende Rolle. Vor allem der Aspekt der Fruchtbarkeit wird in vielen Erzählungen thematisiert, äußert sich Gottes Segen doch im Fortbestand des Volkes Israel und seiner Herrscher. Die Bibel kennt aber auch Lobpreisungen im Hohelied, in denen die weibliche und männliche Schönheit in poetischen Bildern überhöht werden. Auch in Psalmen und prophetischen Texten wird das Volk Israel als Braut Gottes besungen. Einfühlsam wird vom Liebesglück und der Liebe auf den ersten Blick bei Isaak und Rebekka oder Jakob und Rahel erzählt. Sexualität kann aber auch eine List darstellen und zwar sowohl aus der Perspektive Gottes als auch aus jener des Menschen, der sich Vorteile verschaffen will. Das zeigt etwa die verzweifelte Tat der Tamar, die sich, weil sie keine kinderlose Witwe sein will, als verschleierte Prostituierte am Straßenrand ihrem Schwiegervater Juda anbietet, um mit ihm ein Kind zu zeugen. Ebenso eindringlich ist jene Erzählung, in der Judith Holofernes betrunken macht und vorgibt, sich ihm hingeben zu wollen, um den feindlichen Heerführer enthaupten und ihr Volk retten zu können. Als weiteres Tugendbeispiel kann Susanna gelten, die sich den geilen Alten verweigert, obwohl sie sich dadurch deren Verleumdung einhan-

delt und später nur mit Mühe ihre Unschuld beweisen kann. Alle diese Geschichten hat der holländische Künstler Rembrandt in seinen Gemälden dargestellt.¹

Ungezügelter Begehren kann die Schwäche des Menschen offenbaren, aber auch sein fehlendes „Erwählt-Sein“. Denn so wie der Sünde ist der Mensch auch der Lust ausgeliefert. Die biblischen Geschichten demonstrieren, dass die Kontrolle des Begehrens durch den menschlichen Willen versagt und die sexuelle Lust eine unbezwingbare Macht darstellen kann. Verführung und Augenlust sind denn auch wiederkehrende Motive von Rembrandts Kunst, Scham und Keuschheit ihre Gegenspieler. In der Schöpfungsgeschichte wird das konfliktreiche Verhältnis von Gott und Mensch durch das Wissensbegehren der Frau und ihren Ungehorsam gegen Gott erklärt. Nach dem Sündenfall erkennen Adam und Eva ihre Nacktheit und zugleich ihre Unvollkommenheit.² Rembrandt hat dies in seiner Radierung *Der Sündenfall* (Abb. 6, Kat. 21) zu inszenieren gewusst, indem er die Geschlechtlichkeit der ersten Menschen darstellt und diese nicht hinter Feigenblättern verbirgt.³ Adam wird im Moment der Erkenntnis gezeigt, der symbolisch vom Apfel ausgeht.⁴ Obwohl er den rechten Arm mahnend erhoben hat, wissen wir als Bildbetrachter, dass es bereits zu spät ist. Schließlich lässt seine Gebärde an das Motiv von Christus als Weltenrichter aus Michelangelos *Jüngstem Gericht* denken

← **Abb. 6**
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Der Sündenfall*, 1638. Radierung, 161 x 116 mm (entlang des Plattenrandes beschnitten), einziger Zustand, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VII,375,28.

und verweist uns damit auf die nun folgende schuldhaft Verstrickung des Menschen.

In der Radierung hat der Künstler das erste Menschenpaar stehend auf einer Anhöhe dargestellt, hinter der sich ein Tal erstreckt. Der Baum, an dem sich die drachenartige Schlange emporwindet, ist aufgrund seines überragenden Blattwerks wie ein Tor dargestellt. Und tatsächlich sind Adam und Eva im Begriff das Paradies zu verlassen, auf dessen Schwelle sie sich bereits befinden. In diesem Zusammenhang verweist der im Hintergrund sichtbare Elefant als Symbol der Keuschheit auf die zurückgelassene Idylle.⁵ Nicht umsonst ist das Paar uns zugewandt, gehört es doch recht eigentlich schon der Welt des Betrachters an. Das Paradies ist unwiederbringlich verloren. Rembrandt hat, anders als etwa Dürer, keine idealschönen Körper gestaltet.⁶ Stattdessen deutet er das Altern und die damit verbundene Hinfälligkeit an. Seine Körper sind der Zeit unterworfen. Auch wenn wir beide Wörter synonym gebrauchen, bezeichnen Körper und Leib Unterschiedliches. Der „Leib“ ist lebendig. Er ist permanenter Veränderung unterworfen. Mehr noch, unser „Leib“ ist unserer Verfügungsgewalt entzogen. Dies führen uns nicht erst dramatische Ereignisse wie Geburt, Tod oder Alterungsprozesse vor Augen, sondern schon unser tägliches Schlafbedürfnis. So ist es kein Zufall, dass nur wenige Künstler dem Betrachter derart häufig kranke und schlafende Menschen vor Augen geführt haben wie Rembrandt. Der „Leib“ und seine Veränderung war Rembrandt in jeder Hinsicht ein Faszinosum.⁷ Kinder, die laufen lernen oder Heißhunger auf etwas Süßes haben. Blinde, die den Verlust des Augenlichts durch Tasten kompensieren. Schrecken und Furcht. Frierende und erschöpfte Menschen. Alles wird beobachtet. Wie ein Anthropologe, der Macht und Ohnmacht des Leibes genauestens aufzeichnet, verfährt Rembrandt in seiner Kunst.

Gemäß dem Alten Testament beginnt mit der Sexualität und Fortpflanzung die Geschichte der Menschheit im Sinne einer unablässigen Abfolge der Generationen. Gott muss die Menschen immer wieder aus ihrer schuldhaften Verstrickung befreien. Alles findet von nun an Erwähnung: Ehebruch, Eifersucht, Treue, Inzucht, Geilheit, Hetero- und Homosexualität, Onanie, Beischlaf, Prostitution oder einvernehmliche Ehe – für all diese Phänomene findet die Bibel Geschichten, die durchaus

wertend und aus patriarchalischer Sicht erzählt sind. Im Alten Testament werden mit der Sexualität die Fruchtbarkeit der Israeliten und die notwendig männliche Erbfolge als zentrales Anliegen und Geschenk Gottes herausgestellt.

Wenn man sich fragt, was Rembrandt an der Darstellung von Sexualität interessiert haben mag, so muss man sich diesen biblischen Hintergrund vor Augen führen, zeigen die skizzierten Episoden doch Protagonisten in schuldhaft-tragischer Verstrickung. Batseba beispielsweise erscheint gleichzeitig als Täterin und Opfer. Verführung setzt Verführbarkeit voraus und Verführbarkeit wiederum die Macht des Eros. So hat sich der Künstler in diesem Zusammenhang nicht nur für das Alte Testament interessiert, sondern auch für laszive mythologische Erzählungen, die von der Lüsterheit der Götter berichten. Dies geschieht jedoch nie mit der Absicht, das Geschehen zu überhöhen, sondern im Gegenteil mit dem Ziel, auch die Schwäche der Götter, ihre Verführbarkeit durch den Eros darzustellen. Einen Maler wird zudem das Motiv der „Augenlust“ interessiert haben, die Macht des Sehnsinns im Sinne sexueller Erregbarkeit.⁸ Vor allem hier offenbart sich die Ohnmacht des Menschen, seine Unfähigkeit, das Begehren angesichts der Nacktheit zu beherrschen. Der Leib wird zum Objekt der Begierde und zum Subjekt des Begehrens. Er stellt ein Signal sexueller Handlung dar und das Sehen wird in diesem Zusammenhang zum Tun.

Mit diesen Beobachtungen gehen grundsätzliche Fragen einher. Warum begehren wir und warum verlieben wir uns? Warum sind wir verantwortungslos, erniedrigen uns oder nehmen Schuld und Unglück in Kauf? Weil wir die Konsequenzen unseres Tuns nicht voraussehen! Mit dem Begehren wird die Zeit aufgehoben. Es ist ein unbeherrschbares Ereignis, weil es ausschließlich im Jetzt stattfindet. Erst wenn uns das sexuelle Geschehen entlässt, kehrt die Zeit zurück und Reue und Schuld treten hinzu. Während uns das Sehen in der Regel die Welt beherrschen hilft, so als wäre alles objektiv gegeben und verfügbar, dreht sich dies im Kontext der Begierde um. Im Begehren werden wir durch das Erblickte beherrscht. Doch welche Möglichkeiten existieren für einen Künstler, eine solche Form des Beherrscht-Werdens anschaulich werden zu lassen?



Das Kunstwerk als Falle

Eine Möglichkeit, dies zu veranschaulichen, besteht in einer extrem drastischen Darstellungsweise, mit welcher der Künstler allerdings Gefahr läuft, das Decorum im Sinne der Schicklichkeit zu verletzen. Dies geschieht allerdings nicht erst im Vorzeigen sexueller Handlungen, sondern bereits durch die ungenierte Präsentation menschlicher Geschlechtlichkeit.⁹ Einen Decorumverstoß Rembrandts gilt es ohne Zweifel für die Radierungen *Der pinkelnde Mann* (Abb. 7, Kat. 22) und *Die pinkelnde Frau* (Abb. 8, Kat. 23) aus dem Jahre 1631 zu konstatieren. Schamlos zeigt Rembrandt eine Frau und einen Mann, die ihre Notdurft verrichten. Beide fühlen sich unbeobachtet, während wir – ob wir es wollen oder nicht – zu Voyeuren gemacht werden. Dass das Thema der Darmentleerung und des Wasserlassens traditionell dem bäuerlichen Genre

angehört, zeigt die Kleidung des Mannes, die auf Rembrandts Bettler- und Bauernmotive jener Zeit verweist. Gegenüber vergleichbaren Szenen des Künstlers steht hier aber nicht die Schilderung eines beschwerlichen Alltags, sondern vielmehr die Vulgarität der Figur im Vordergrund.

In leichter Rückenlage uriniert der ältere Mann (Abb. 7) entspannt im Stehen. Auf dem Rücken scheint er einen Korb zu tragen, den er mit seiner Rechten stützt. Seitlich hat er an seinem Gürtel eine prall gefüllte Tasche befestigt. Er ist unrasiert und seine zerschlissene Kopfbedeckung zeigt deutlich, dass er einer niederen Gesellschaftsschicht angehört. Das Hochformat lässt die Radierung größer erscheinen, als sie in Wahrheit ist. Zu diesem Eindruck trägt die Tatsache bei, dass Rembrandt den Körper lediglich durch einen Schatten ergänzt und den Ort gänzlich unbestimmt lässt. Dadurch

Abb. 7
Anonym (nach Rembrandt Harmensz. van Rijn), *Der pinkelnde Mann*, nach 1631. Radierung, 84 x 51 mm (entlang des Druckrands beschnitten), einziger Zustand, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VII,379,192.

Abb. 8
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Die pinkelnde Frau*, 1631. Radierung mit Spuren von Kaltnadel, 81 x 64 mm (82 x 66 mm), II. Zustand, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VII,379,193.

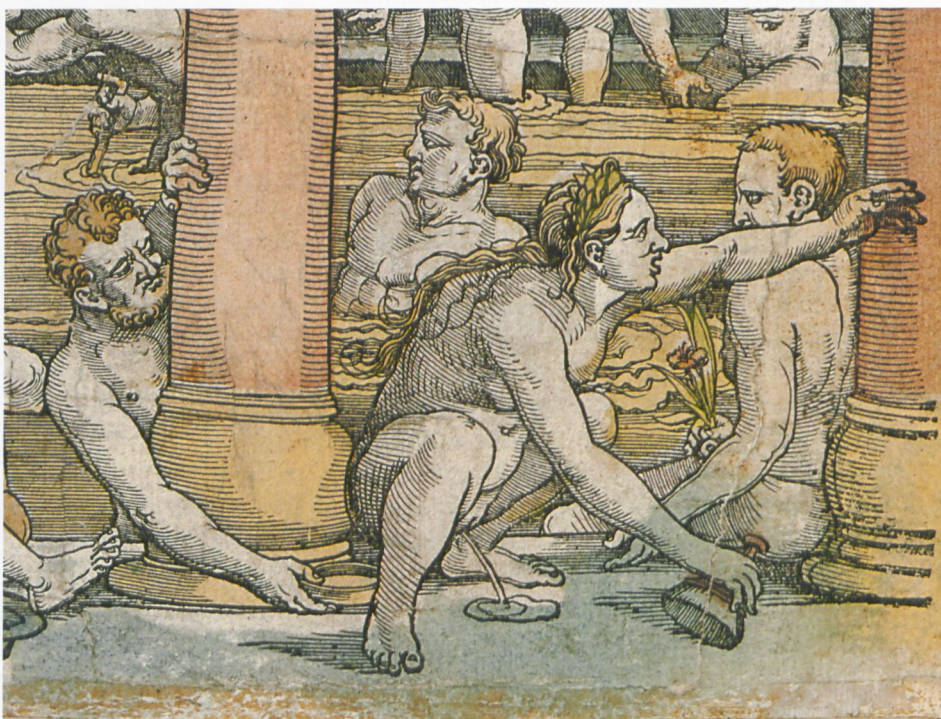
wird eine gewisse Monumentalität suggeriert, die sich umgekehrt proportional zur Einfachheit des Motivs verhält.

Sowohl das Format als auch das Thema weisen auf die Kupferstiche der Nürnberger Kleinmeister zurück. Künstler wie Hans Sebald Beham haben schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts ganze Serien entworfen, in denen menschliche Ausscheidungen präsentiert wurden.¹⁰ Dass der Bezug nach Nürnberg wahrscheinlich ist, scheint Rembrandts Darstellung *Die pinkelnde Frau* zu belegen, die auf ein Motiv eines Holzschnitts von Beham (Abb. 9) zurückgeht.

Beham greift auf das Thema des Jungbrunnens zurück und auch hier findet sich eine urinierende Frau, der gerade der Topf weggezogen wird.¹¹ Rembrandt indes hat die Nackte wieder angezogen. Seine Bauersfrau sitzt in der Hocke und schaut aufmerksam nach links, in jene Richtung, in der sie die Blicke beobachtender Menschen vermutet. Ironischerweise bemerkt sie uns aber nicht. Dieser Eindruck wird noch dadurch unterstützt, dass sie sich, um nicht entdeckt zu werden, hinter einem Baum niedergelassen hat. Anders als bei der Radierung *Der pinkelnde Mann* hat Rembrandt hier nicht auf eine gewisse Erotik verzichtet, schauen wir doch der jungen Frau unmittelbar ins Dekolleté.

Abb. 9

Sebald Beham, *Der Jungbrunnen* (Detail: *Die pinkelnde Frau*), 1531. Holzschnitt von vier Blöcken, 506 x 1095 mm, I. Zustand, Oxford, Ashmolean Museum, WA1863.3079.



In der älteren Forschung hat man solche Darstellungen als Ausweis niederländischen Volkstums verstehen wollen, dem man eine gewisse Drastik durchaus zubilligte. Einige Forscher waren gar so indigniert, dass sie die Radierung dem Künstler Rembrandt zugeschrieben haben.¹² Heute kann man das Thema differenzierter wahrnehmen, denn es führt weit in die altniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts zurück. Schon Künstler wie Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden haben in ihren Tafeln urinierende Menschen versteckt. Diese wurden zumeist derart miniaturisiert, dass es ein Spiel mit dem Betrachter und einen Bildwitz bedeutete, einen pinkelnden Mann an einer Haus- oder Stadtmauer zu entdecken, während parallel Heilige dargestellt wurden oder sich das Heilsge-schehen ereignete.¹³

Rembrandt geht allerdings einen Schritt weiter, stellt er doch in seinen Radierungen bewusst die Geschlechtlichkeit von Mann und Frau dar. Im 17. Jahrhundert war die biblische Schöpfungsgeschichte für das Verständnis von Sexualität und Geschlechtlichkeit maßgeblich. Die als unrein empfundenen Ausscheidungen des Menschen verstand man als Konsequenz des Sündenfalls. Diese nicht-paradiesische, irdische Welt des Wandels und Werdens stellt Rembrandt dar, wobei er dies in ebenso komischer wie augenzwinkernder Weise künstlerisch umsetzt. Dabei mag er im Sinne des Anstößigen und Unschicklichen durchaus gegen das antike Decorum verstoßen, christlicher Überlieferung widerspricht er damit jedoch keinesfalls, wie der Hinweis auf die altniederländische Malerei hat zeigen können. Ausscheidungen sind Teil der gottgewollten Identität der aus dem Paradies verstoßenen Menschen. Rembrandts Urinierende lassen sich folglich wie ein fernes Echo auf Adam und Eva begreifen.

Auch in Rembrandts Radierung *Josef und Potifars Weib* (Abb. 10, Kat. 27) aus dem Jahre 1634 haben wir es mit einem Decorumverstoß zu tun.¹⁴ Voller Abscheu weicht der Sohn Jakobs vor Potifars Weib zurück. Mit solchem Furor versucht die Frau den jungen Mann zu sich aufs zerwühlte Bett zu ziehen, dass ihr Nachthemd empor rutscht und ihren Unterleib entblößt. Um sich dem Griff ihrer Hände zu entziehen, stemmt sich der Bedrängte mit dem Gewicht seines ganzen Körpers in die entgegengesetzte Richtung. Er ist von dem Geschehen so angewidert, dass er nicht einmal dazu bereit wirkt,

seine Widersacherin zu packen und von sich zu stoßen.

In der Bibel wird berichtet, dass Josef, der Lieblingssohn Jakobs, aus Neid von seinen Brüdern nach Ägypten verkauft wird, wo er in den Dienst des Hofbeamten Potifar kommt. Er erregt das Interesse von dessen Frau, die ihn, während der Abwesenheit ihres Mannes, versucht zu verführen. Josef weist ihre Avancen zurück, weshalb die Enttäuschte ihn bei Potifar beschuldigt, sie missbraucht zu haben. Besonders auffällig inszeniert Rembrandt die linke Hand, mit der die Frau Josefs Mantel ergreift, wird doch das Kleidungsstück später zum Indiz seiner angeblichen Schuld. Für die Komposition der alttestamentlichen Szene (Gen 39,1–21) orientiert sich der Künstler an einer Radierung von Antonio Tempesta aus den 1590er Jahren (Abb. 11).¹⁵

Doch im Gegensatz zu dem Italiener, der auf eine ausgewogene und ruhige Komposition setzt, bedient sich Rembrandt einer ebenso dramatischen wie erotischen Bildsprache. Unverhüllt zeigt er die weibliche Scham. Potifars Frau hat ihr linkes Bein angewinkelt und damit den Blick auf ihr Geschlecht freigegeben. Doch während Josef mit abwehrenden Händen seine Sicht auf ihren Schoß verdeckt, sieht sich der Betrachter diesem Anblick ausgesetzt. So ist es die Absicht des Künstlers, uns nicht nur ein Tugendbeispiel vor Augen zu führen, sondern uns auch mit der Macht der Sexualität und unserer eigenen Verführbarkeit zu konfrontieren.

Rembrandt ist nicht der erste Künstler, der sich eines solchen Kunstgriffs bedient. Schon in den Kupferstichen der Nürnberger Beham-Brüder aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich vergleichbare erotische Inszenierungen.¹⁶ Der Leidener Künstler geht aber insofern über solche Vorbilder hinaus, als er das Geschehen nicht bildparallel anordnet, sondern seine Komposition mit einem starken Tiefensog versieht. Durch die Diagonale, die von dem schlangenhaft gewundenen Körper der Frau, Josefs Händen und seinem zurückgelegten Kopf definiert ist, wird der Betrachter in den Bildraum hineingezogen. Dabei markiert der auffällig arrangierte Bettpfosten die ästhetische Grenze zum Raum des Betrachters. So liegt es nahe, diesen als Metapher sexueller Erregung zu deuten.¹⁷ In diesem Zusammenhang muss auch der Nachtopf unter dem Bett genannt werden, der die



Schamlosigkeit von Potifars Frau betont. Rembrandt versteht es meisterhaft, den turbulenten Kampf durch die Gegenüberstellung von dunkler Bettstatt und erleuchtetem Raum effektiv zu unterstreichen. Dieser Kontrast setzt sich im Einsatz der Radiernadel fort. Während Rembrandt Josefs Bewegung in schnellen, skizzenhaften Schraffen akzentuiert, modelliert er den Körper von Potifars Frau mit feinen Abstufungen.

Abb. 10
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Josef und Potifars Frau*, 1634. Radierung, Spuren von Mezzotintomesser, 93 x 118 mm (entlang des Plattenrandes beschnitten), III. Zustand, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VII,375,42.



Abb. 11
Antonio Tempesta, *Josef und Potifars Frau*, 1590er Jahre. Radierung, 58 x 67 mm, London, British Library, 555.a.21.



Abb. 12
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Diana im Bade*, um 1631.
Radierung, 177 x 160 mm
(179 x 162 mm), einziger
Zustand, Coburg, Kunstsamm-
lungen der Veste Coburg,
Kupferstichkabinett,
Inv.-Nr. VII,380,203.

Auf diese Weise gelingt es dem Künstler, die Szene spannungsvoll zu inszenieren.¹⁸ Es ist, als ob die Dunkelheit der Bettstatt Josef zu verschlingen droht. Der Mantel des Helden wird bereits vom Schatten erfasst. Die rettende Tür erscheint fern und unerreichbar. Doch der Kampf ist noch nicht entschieden. Rembrandt bedient sich einer List, indem er uns in die Rolle des Voyeurs versetzt und sich darum bemüht, die Schaulust des männlichen Betrachters zu aktivieren. Er zeigt uns nicht nur ein, sondern vielmehr zwei Bilder: Die biblische Erzählung und das weibliche Geschlecht, zwischen denen unser Blick hin und her wandert. Ähnlich trickreich geht der Künstler bei einer auf den ersten Blick simplen Aktdarstellung vor. Denn auch bei seiner Radierung der *Diana im Bade* (Abb. 12, Kat. 26) aus dem Jahre 1631 erlaubt sich Rembrandt einen hintersinnigen Scherz mit dem männlichen Betrachter.

Eine junge Frau schaut uns direkt an, während sie ihren nackten Körper nach links gewendet hat, um ihr Geschlecht und ihre Brust zu bedecken. Wie wichtig ihm die Gestaltung des Blattes war, belegt eine Kreidezeichnung, die als direkte Vorlage für die Radierung diente (Benesch 21).¹⁹ Der Künstler führt den Blick des Betrachters über die parallel angeordneten Oberschenkel und den Oberarm der Frau von links unten diagonal ins Bild. Dabei bindet die große weiße Fläche des Körpers unsere Aufmerksamkeit. Die Frau muss sich soeben entkleidet haben, sitzt sie doch auf ihrem prächtig geschmückten Gewand. Doch trotz ihrer Nacktheit macht sie keinen erschrockenen oder gar ängstlichen Eindruck. Rembrandt hat sich für ein nahezu quadratisches Bildformat und damit für eine ruhige Komposition entschieden. Er hebt dadurch einmal mehr die Gelassenheit der jungen Frau hervor. Obwohl sie sich mit schamhafter Gebärde zur Seite dreht, scheint sie die Anwesenheit des Betrachters nicht weiter zu beunruhigen. Im Gegenteil hält sie seinem Blick stand. Selbstbewusst, wenn nicht gar ein wenig mitleidig, schaut sie auf ihr Gegenüber. Sie ist es, die uns konzentriert ins Auge fasst. Ihr Blick dauert an und beginnt auf uns zu lasten, bis zu dem Moment, da wir mittig am linken Bildrand Köcher und Pfeile entdecken. Erst jetzt wird deutlich, um wen es sich bei der jungen Frau handelt: Diana, die Göttin der Jagd.

Rembrandt spielt mit seiner Radierung auf den Mythos vom Jäger Actaeon an, der in jener Zeit häufig Gegenstand von Kupferstichen und Radierungen war.²⁰ Actaeon beobachtete auf einem seiner Streifzüge die keusche Göttin mit ihren Gefährtinnen beim Baden. Daraufhin wurde er von Diana in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden gerissen. Diese Erzählung hat Rembrandt auch in einem Gemälde dargestellt. In seiner Radierung aber nutzt er die rhetorische Figur der Ellipse oder Auslassung, das heißt, er stellt die Geschichte verkürzt dar.²¹ Rembrandt verzichtet in seiner Darstellung auf die Gefährtinnen, den Jäger und die Hunde. So lässt uns das Blatt zunächst glauben, es handle sich um eine einfache Aktszene. Und tatsächlich wird die Radierung in Inventaren des 18. Jahrhunderts nur als Darstellung einer badenden nackten Frau geführt.

Erst wenn wir den Köcher entdeckt und die Actaeon-Erzählung ergänzt haben, wird uns der Sachverhalt verständlich. Dabei müssen wir feststellen, dass

mit dem Bild eine Rollenzuweisung einhergeht. Kein anderer als der Betrachter selbst ist Actaeon, der sich plötzlich ins Innere der Geschichte versetzt sieht. Im 17. Jahrhundert wurde die Erzählung vom jungen Jäger emblematisch-moralisierend gedeutet. Die Verwandlung in ein Tier charakterisierte sinnbildlich jenen Menschen, der sich auf seine körperliche Begierde reduzieren ließ. So ist es auch hier weniger der weibliche Akt, um den es Rembrandt geht, als vielmehr die Frage nach dem keuschen und dem unkeuschen Sehen.²² Hat man dies erkannt, fällt auf, dass der Künstler in der Darstellung des Baumes hinter Diana ein Astloch integriert, das die Gestalt einer Vulva aufweist. In der rechten oberen Bildecke erblicken wir außerdem einen Ast, der wie ein Phallus anmutet. Spätestens nach diesen Entdeckungen sieht sich der Betrachter seines lüsternen Blicks überführt. Im Moment der Erkenntnis muss er jedoch zugleich feststellen, dass er in höchster Gefahr schwebt, im nächsten Augenblick in einen Hirsch verwandelt und zum Opfer seiner Augenlust zu werden. Entscheidend für einen solchen Erkenntnisverlauf ist das Wissen um die zeitliche Dimension der Wahrnehmung. Wir sehen den Köcher erst auf den zweiten Blick und geben uns zunächst der Illusion hin, es mit einer einfachen Aktdarstellung zu tun zu haben. Rembrandt steuert unsere Betrachtung dadurch, dass er Köcher, Ast und Astloch verbirgt.

Immer wieder wurde in der Forschung Rembrandts anticlassische Haltung thematisiert. Der Künstler verweigert sich einer sklavischen Antikennachfolge und dem Diktat der *imitatio artis*, der Nachahmung bewährter Künstler und Kunstwerke vergangener Zeiten. In diesem Zusammenhang nutzt der Leidener bisweilen parodistische Effekte, wenn er den Hauptwerken der italienischen Renaissancekunst Motive entlehnt, diese aber in einen unpassend niederen Kontext zum Einsatz bringt.²³ Auch in seiner Radierung *Der Flötenspieler* (Abb. 13, Kat. 28) aus dem Jahre 1642 findet ein parodistisches Spiel mit Motiven und Erzählkonventionen statt.

Die Arbeit zeigt einen Schäfer und eine Schäferin während einer Rast. Eine junge Frau sitzt auf einem kleinen Erdhügel und flicht einen Blumenkranz. Sie trägt einen breitkrepigen Hut, der sie vor der Mittagssonne schützt. Der Schäfer liegt auf dem Bauch und hat sein Flötenspiel unterbrochen, um der jungen Frau unter den Rock zu schauen. Dabei lässt er seine Herde unbeaufsichtigt, die nun



ungeordnet dem Bach zustrebt und der Gefahr des Ertrinkens ausgesetzt ist. Rembrandt betont in der Komposition seiner Radierung die Diagonalen. Durch sie werden unsere Blicke immer aufs Neue aktiviert. Dies ist wichtig, weil der Künstler eine Vielzahl von Motiven in seinem Blatt verborgen hat, die wir erst nach und nach entdecken. An erster Stelle ist die auf der linken Schulter des Schäfers sitzende Eule zu nennen. Das Nachttier gilt traditionell als Symbol der Sünde. Der Schellenkranz, der den Hals des Vogels umschließt, verweist auf die Narrheit. Der Stich wurde schon kurz nach seiner Entstehung als „Uilenspiegeltje“ bezeichnet. Damit wurde weniger auf das um 1500 erschienene deutsche Volksbuch *Till Eulenspiegel* angespielt als vielmehr auf die Bedeutung des Namens im Niederländischen im Sinne von „Halunke“ und „Tunichtgut“.²⁴

Zu Recht wurde die drastische Erotik betont, die mit Rembrandts Schilderung des vermeintlich ländlichen Idylls einhergeht.²⁵ So galt die Flöte seit alters her als Phallussymbol. Rembrandt könnte sich an einem Gemälde Abraham Bloemaerts (Abb. 14) orientiert haben, auf dem ein Schäfer seinen Hirtenstab unter den Rock eines Mädchens geschoben hat.²⁶ In diesem Zusammenhang stehen weitere Motive. Zunächst sei auf die zwischen dem

Abb. 13
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Der Flötenspieler (Eulenspiegel)*, 1642. Radierung und Kaltzahn, 114 x 143 mm (entlang des Plattenrandes beschnitten), IV. Zustand, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VII,379,190.



Abb. 14
Abraham Bloemaert, *Schäferszene*, 1627. Öl auf Leinwand,
61,3 x 74,8 cm, Hannover,
Landesmuseum Hannover,
Landesgalerie.

Paar liegende umgekippte Kürbisflasche verwiesen, die optisch von der Flöte berührt wird und ein Symbol der verlorenen Unschuld darstellt. Auch der Blumenkranz hat eine amouröse Bedeutung, verweist er doch sowohl auf das Knüpfen einer Liebesbeziehung als auch auf das weibliche Geschlecht und die Jungfräulichkeit, die ein Mädchen seinem Partner symbolisch übergibt.²⁷ Wie der Blumenkranz darf wohl auch die Geldbörse gedeutet werden, die achtlos neben dem Mädchen auf der Erde liegt. Darüber hinaus sei auf die Ziegen- und Schafsböcke als Symbol ungezügelter Lust verwiesen. Auch der Hirtenstab des jungen Mannes sei erwähnt, lehnt dieser doch an einem auffällig phallisch geformten Ast, hinter dem sich der Kopf eines Satyrs befindet – ein Motivkomplex, der die sexuelle Erregung des Schäfers deutlich macht.

Rembrandt macht den Betrachter durch die Bild-dramaturgie zum Komplizen. Zunächst glauben wir es bei dem Kranz bindenden Mädchen mit einem heiter-pastoralen Motiv zu tun zu haben, das uns auf die antik-bukolische Dichtung zurückverweist. Dann entdecken wir den lüsternen Blick des Schäfers, dessen erotisch-sexuelles Anliegen uns bald schon offensichtlich wird. So wurde zu Recht argumentiert, Rembrandt habe die Gattung der Pasto-

rale mit Hirt und Hirtin in seiner Radierung *Der Flötenspieler* satirisch kommentieren wollen.²⁸ Sexualität wird hier als ein alles bestimmendes Begehren thematisiert und zugleich als ein Leitmotiv etabliert, das alles verklärt und den an sich harmlosen Locus amoenus umdeutet. Schaut hin, scheint der Künstler sagen zu wollen, in Wirklichkeit dreht es sich einmal mehr um die Macht des Eros und wir alle wissen, was gleich passieren wird.

Der entfesselte Eros

Seit dem 16. Jahrhundert stellten Künstler im Medium der Druckgrafik immer häufiger und selbstverständlicher erotische Themen dar. Mythologische Erzählungen dienten dabei nicht selten dazu, den christlichen Moral- und Motivkanon zu verlassen, um diesen Aspekt des menschlichen Daseins in den Blick nehmen zu können. Vor allem in der italienischen Druckgrafik entstanden zum Teil drastische Schilderungen, welche die Grenze zur Pornografie überschritten. In Rembrandts Sammlung italienischer Kupferstiche und Radierungen befand sich eine Mappe mythologisch-erotischer Darstellungen des 16. Jahrhunderts. Sie zeigten Sexualität nicht mehr nur als sündhafte Verfehlung, sondern als natürlichen Bestandteil des Lebens.

Im Schaffen Rembrandts gibt es zwei Phasen, in denen sich der Künstler erotischen Sujets zuwendet. Nach einer ersten Auseinandersetzung mit entsprechenden Themen zu Beginn der 1630er Jahre kommt er Ende der 1650er Jahre erneut darauf zurück. Das kleinformatige Blatt mit *Jupiter und Antiope* (Abb. 15, Kat. 24) entstand um das Jahr 1631 und gehört in Rembrandts frühe Phase. In der bildgebenden Sage verwandelt sich der Göttervater Zeus beziehungsweise Jupiter in ein Naturwesen, um die Thebanische Königstochter Antiope zu verführen. Die aus dieser Verbindung hervorgehenden Zwillinge Amphion und Zethos wurden der Schande ihrer Herkunft wegen ausgesetzt. Dennoch gelang es ihnen zu überleben. Als junge Männer nahmen sie Rache an ihren Verwandten und befreiten die Mutter aus der Sklaverei. Rembrandts Darstellung könnte von einer Radierung des Künstlers Werner van den Valckert (Abb. 16) inspiriert worden sein.²⁹ Valckerts Blatt, das ungefähr 20 Jahre früher als Rembrandts Arbeit entstanden ist, zeigt eine schlafende Venus, die von zwei Satyrn belauscht wird.

Wie auf Valckerts Darstellung sehen wir auch bei Rembrandt (Abb. 15) eine junge Frau ausgestreckt auf einem Bett liegen, die zu schlafen scheint. Allerdings hat Rembrandt ihren Kopf und Oberkörper auf den Betrachter ausgerichtet. Ihr linker Arm reicht über die Grenze des Bettes hinaus. Der Künstler präsentiert ihren Körper in hellem Schlaglicht, während sie in einer noblen Bettstatt ruht. Das Kissen ist aufwendig mit Troddeln verziert und das Bett wird durch einen durchsichtigen Vorhang geschützt. Erst jetzt entdecken wir den als Satyr auftretenden Jupiter. Während Antiope als junges Mädchen charakterisiert wird, hat ihr „Verehrer“ eine merkwürdige Gestalt. Gesicht und Bart passen nicht recht zum Körper und der Göttervater hat kurioserweise nicht nur einen, sondern gleich zwei Bauchnabel. Seine Figur schält sich nur langsam aus dem schummrigen Grau der wild auf das Blatt gesetzten Schraffen heraus. Mit seiner Rechten wird der Göttervater sogleich nach dem Vorhang greifen und zu der Schlafenden aufs Lager gleiten, womit der Künstler den Augenblick unmittelbar vor dem Geschlechtsakt betont.



Abb. 15

Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Jupiter und Antiope* (kleines Format), um 1631. Radierung und Grabstichel, 82 x 111 mm (83 x 112 mm), II. Zustand, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VII,380,207.

Rembrandt modelliert den Leib Antiopes mit wenigen sicheren Linien und sparsam eingesetzten Schraffuren, während er Jupiter aus einem dichten Liniengewirr hervortreten lässt. So gelingt es ihm, sein Bild deutlich in zwei Zonen zu teilen und unsere Aufmerksamkeit zunächst auf den weiblichen Körper zu lenken. Die räumliche Anordnung der Schlafenden verleiht dem Blatt Tiefe. Unser Blick wird ausgehend von ihrem Arm über ihre Brüste und den Bauch zu den Beinen in die Bildmitte geleitet. Rembrandt spielt zudem mit dem Motiv der ästhetischen Grenze und macht den Bild- und Betrachterraum durchlässig. Dies erreicht er durch den Arm und das Bett, die beide über die Bildgrenze hinausragen. Der Hintergrund mit Jupiter wirkt hingegen flächig und es ließe sich argumentieren, dass das eigentliche Bild erst hinter dem Körper der jungen Frau beginnt.

Der Betrachter kommt genau auf der gegenüberliegenden Seite des verwandelten Gottes zu stehen, sodass es wirkt, als würde es sich bei ihm um unser Spiegelbild handeln. Rembrandt weist dem Betrachter die Rolle eines Voyeurs zu, sobald dieser das ironische Spiel entdeckt. In Jupiter sollen wir uns verdoppelt sehen. Mehr noch, die Aufgabe des männlichen Betrachters besteht darin, in der Figur des mythischen Gottes eine Identifikationsfigur zu

Abb. 16

Werner van den Valckert, *Schlafende Venus mit zwei Satyrn*, 1612. Radierung, 295 x 373 mm, II. Zustand, London, British Museum, Department of Prints & Drawings, S.5589.





Abb. 17
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Jupiter und Antiope* (großes Format), 1659. Radierung und Kaltnadel, 206 x 140 mm (entlang des Plattenrandes beschnitten), II. Zustand, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VII,380,206.

entdecken. Dabei ist der Betrachter gegenüber Rembrandts Jupiterfigur insofern im Vorteil, als er die schlafende Schönheit mit all ihren Reizen von vorne sieht.

Auch bei seiner zweiten Version von *Jupiter und Antiope* aus dem Jahre 1659 (Abb. 17, Kat. 34) bezieht sich Rembrandt auf ein Vorbild. Er nutzt Annibale Carraccis Radierung (Abb. 18) des gleichen Themas von 1592 (B17). Allerdings spiegelt er die Figurengruppe und konzentriert sich noch stärker auf die Annäherung des Satyrs.

Rembrandt fokussiert die Bildererzählung in *Jupiter und Antiope* (Abb. 17) auf einen bestimmten Moment und macht diesen zum Thema seiner Darstellung. So lüftet der Satyr einen Teil des Lakens, um das Geschlecht der jungen Frau zu betrachten. Die junge Frau liegt erschöpft von der Mittagshitze auf einer reich mit Kissen ausgestatteten Bettstatt. Sie hat ihren linken Arm über den Kopf hinaus nach hinten gelegt und ihren Mund leicht geöffnet. Rembrandt konzentriert sich besonders auf die treffende Wiedergabe der im Schlaf erschlafften

Glieder. Wie wichtig ihm dieser Aspekt war, belegen Zeichnungen, die schlafende Frauen zeigen und möglicherweise Vorstudien für die Radierung darstellen (Benesch 1137, 1040). Zudem erinnert die Armhaltung der Ruhenden an die berühmte Skulptur der schlafenden Ariadne, von der Rembrandt durch Reproduktionsgrafiken Kenntnis gehabt haben dürfte. Versucht man den Gesichtsausdruck und die Haltung des Satyrs zu charakterisieren, so hat man es hier weniger mit Lüsterheit als vielmehr mit einem Moment des Innehaltens zu tun. Der zum Naturwesen verwandelte Gott hat sein linkes Bein auf dem nicht sichtbaren Rand des Bettes abgesetzt. Seine Hand indes ruht auf dem Oberschenkel. Er hat eine entspannte Haltung eingenommen, um alles genau studieren zu können. Rembrandt geht es offensichtlich um diesen erotisch-magischen Moment, auch weil er im Unterschied zum italienischen Vorbild die Scham Antiopes verschattet. Allerdings befindet sich ihr Geschlecht nahezu im Bildzentrum und wird dadurch kunstvoll inszeniert.

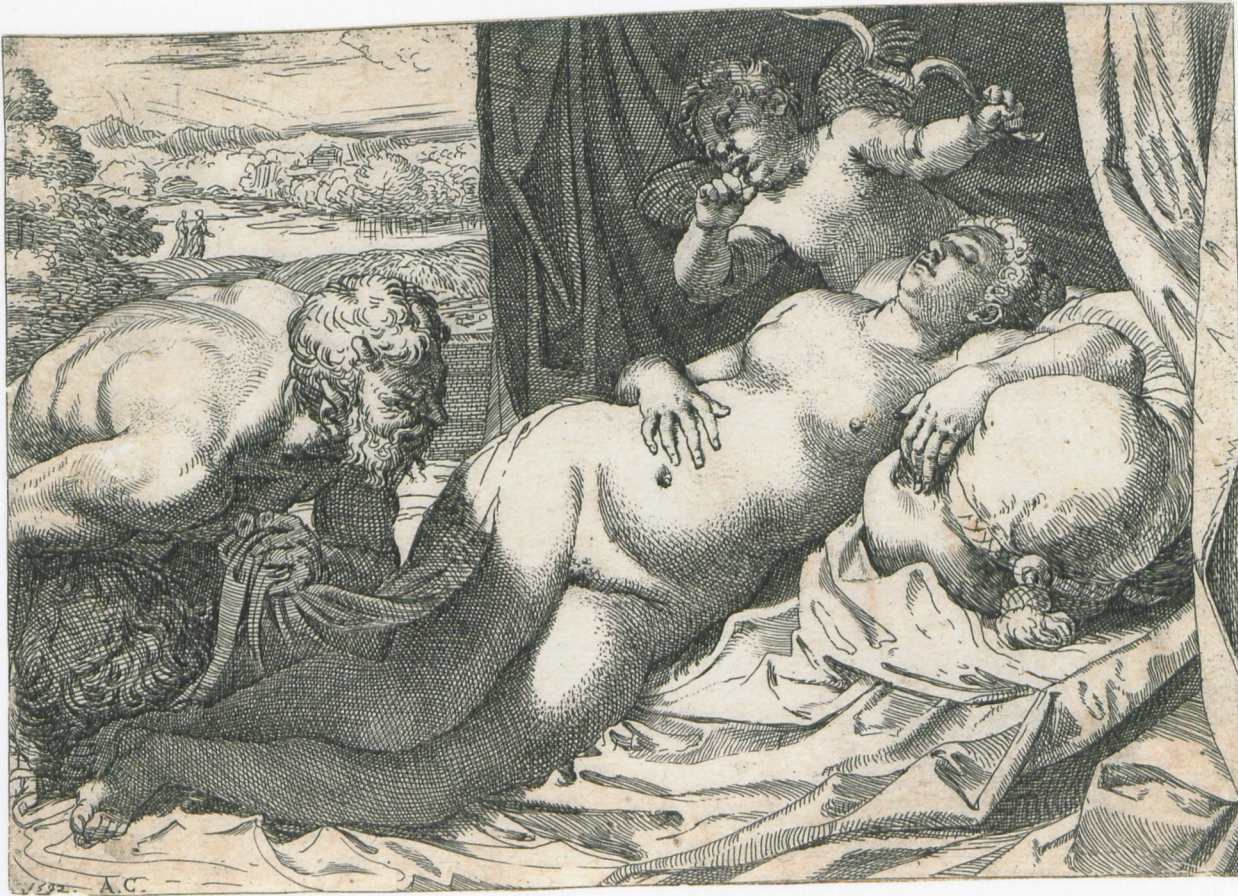


Abb. 18
Annibale Carracci, *Venus und Satyr*, 1592. Radierung und Kupferstich, 153 x 221 mm, London, British Museum, Department of Prints & Drawings, 1855.0214.89.

Man kann sich durchaus fragen, warum in der Zeit um 1660 Rembrandts Interesse für erotische Themen zunahm. In Bezug auf die Radierung ist es naheliegend, eine Verbindung zum Leben des Künstlers herzustellen. Im Jahre 1649 begann Rembrandt mit der zwanzig Jahre jüngeren Hendrickje Stoffels eine Beziehung.³⁰ Das Verhältnis führte später zu einer Anklage, bei der Hendrickje der Hurerei bezichtigt wurde. Blickt man auf diese biografischen Daten, erhält das Thema für Rembrandt ein gewisses Identifikationspotenzial. Stärker als bei seinen italienischen Vorbildern inszeniert Rembrandt den Altersunterschied der jungen Frau und des alten Satyrs. In diesem Zusammenhang sei die kunstvolle Signatur erwähnt, die am unteren Rand der Druckplatte mit dem Saum der Decke eine Verbindung eingeht. Der Name des Künstlers jedenfalls wird auf diese Weise in die Handlung integriert.

In zwei Blättern hat sich Rembrandt in besonders direkter Form mit der Darstellung menschlicher Sexualität auseinandergesetzt. Die als *Das französische Bett* oder *Ledikant* bezeichnete Radierung

(Abb. 19, Kat. 29) aus dem Jahre 1646 zeigt hinter einem geöffneten Bettvorhang ein miteinander verkehrendes Paar. Auf dem vorderen Bettpfosten ist ein Hut platziert, der sich durch eine große Feder auszeichnet und so auf den unsteten Charakter der Hautfigur in Rembrandts Radierung verweist. In der rechten unteren Bildecke erkennt man einen Nachttisch, auf dem neben einem halbgefüllten Weinglas einige Teller zu erkennen sind. Der Darstellungstradition folgend haben sich darauf vermutlich süße Früchte oder Speisen befunden. Und fast scheint es, als werde der Geschlechtsakt von einer unmittelbar hinter dem Vorhang verborgenen Lichtquelle ausgeleuchtet. Während wir von der Miene des Mannes aufgrund seiner nach vorn gebeugten Haltung nur wenig erkennen, schauen wir der jungen Frau direkt ins Gesicht. Mit geöffneten Augen und seitlich nach oben gerichtetem Blick liegt sie lächelnd unter ihrem Partner, den sie mit ihren Armen umschlingt und näher an sich heranzuziehen scheint. Bei näherem Hinsehen fällt zudem auf, dass der Künstler die linke Hand der Frau kurioserweise zweimal dargestellt hat. So umfasst die Hand einerseits die Hüfte des Mannes und liegt



Abb. 19
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Das französische Bett (Ledikant)*, 1646. Radierung mit Kaltnadel überarbeitet, Gegendruck, 125 x 214 mm (entlang des Plattenrands beschnitten), II. Zustand, Dresden, SKD, Kupferstich-Kabinett, A-40742.

andererseits teilnahmslos neben der rechten Hand des Mannes.

Bei der vorliegenden Fassung des Blattes handelt es sich um einen spiegelverkehrten Gegendruck. Außerdem existieren beschnittene Radierungen, die auf der linken Seite mit dem Pilaster enden, hinter dem sich ursprünglich die Darstellung des leeren Kamins angeschlossen hätte. Die Beschneidung des Motivs hat kompositorisch große Folgen. So wird hierdurch der Bettpfosten mit dem darübergestülpten Hut, eine weitere sexuelle Anspielung, ins Zentrum gerückt. Die eigentliche Größe und Erstreckung des Raumes bleibt aber auch hierdurch unklar, da Rembrandts Komposition am unteren Bildrand auf Höhe der Bettkante endet. So wird der Betrachter näher an das Bild herangeführt und sein Status auf den eines Voyeurs reduziert.

In der Forschung ist auf das Gleichnis vom verlorenen Sohn hingewiesen worden, das eine negative moralische Konnotation anbietet – ein junger Mann, der sein Geld im Bordell verprasst.³¹ Innerhalb der Darstellungstradition des verlorenen Sohnes stellt die Radierung des Künstlers durchaus eine Ausnahme dar, geht er doch weit über alle sexuellen Anspielungen hinaus. Ist auch das Motiv des geöffneten Bettes im Sinne eines Verweises auf

das zukünftige Geschehen durchaus bekannt, stellt Rembrandt doch einen unmittelbaren sexuellen Bezug dar. Zusätzlich konkretisiert wird dies noch durch die auffällige Inszenierung des Bettpfostens, der bereits in Rembrandts 1634 entstandener Radierung *Josef und Potifars Weib* als Anspielung auf eine Erektion der Hauptfigur verstanden werden konnte.

Rembrandt bedient sich eines klugen erzählerischen Kunstgriffs. Seine Darstellung erlaubt es ihm, die durch das Decorum im Sinne der Angemessenheit verbotene Darstellung direkter Sexualität außer Kraft zu setzen, indem er ein Lasterbeispiel behandelt. Dabei ist zu bedenken, dass eine solche Radierung vielmehr durch die dargestellte sexuelle Szene und weniger durch die vom Betrachter assoziierte Moral ihre Attraktivität erhielt. Typisch für die Kunst der Mitte des 17. Jahrhunderts ist der Umstand, dass der profane Charakter des Bildes soweit in den Vordergrund tritt, dass die biblische Referenz zunächst sekundär erscheint. Zwar ist es möglich, die historische Erzählung vom „verlorenen Sohn bei den Dirnen“ hinzuzudenken, für das Verständnis der Darstellung ist es allerdings nicht zwingend nötig. So ist die Szene hier in die Zeit Rembrandts versetzt. Dies trifft auch schon für eine frühere Verarbeitung des Stoffes zu, hatte sich Rembrandt doch 1635 im Dresdner Gemälde *Rem-*

brandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn zechend im Wirtshaus dargestellt.

Wie eine motivische Variante der vorhergehenden Radierung wirkt das Blatt *Der Mönch im Kornfeld* (Abb. 20, Kat. 30). Nicht umsonst erfolgte auch die Datierung von Rembrandts nicht bezeichneter Darstellung in das Jahr 1646. In knieender Stellung hat sich die männliche Figur über seine Partnerin gebeugt, um sich mit ihr im Geschlechtsakt zu vereinen. Dabei hat er sich mit seiner rechten Faust auf dem Boden abgestützt, wodurch er zugleich das Gesicht der Frau verbirgt. Diese liegt breitbeinig und mit aufgesetzten Füßen unter ihm und scheint den Mann mit ihrer rechten Hand näher an sich heranzuziehen. Ihren Rock hat sie bereits nach oben gezogen, sodass ihr nackter Unterleib nur noch vom Gewand des Mannes überdeckt wird. Gezeigt wird der Moment der Penetration, in dem die Liebenden alle Hemmungen haben fallen lassen, ganz so wie den Pantoffel auf der rechten Seite. Aller motivischen Nähe zum „französischen Bett“ zum Trotz sind die Größenunterschiede zwischen den Blättern auffällig, erscheint *Der Mönch im Kornfeld* gegenüber der Interieurszene doch deutlich miniaturisiert.

Neben dem direkten Vorbild im Oeuvre des Künstlers lassen sich außerdem Bezüge zur Darstellungstradition des 16. Jahrhunderts und insbesondere zu einem Kupferstich Heinrich Aldegrevers (Abb. 21) feststellen. Dessen Blatt *Der Mönch und die Nonne* thematisiert die Scheinheiligkeit zweier Geistlicher, die sich der Keuschheit verpflichtet haben, nun aber als Paar der Lust hingeben. Rembrandts verändert in *Der Mönch im Kornfeld* die inhaltliche Akzentuierung des Motivs deutlich. So ist die Frau, deren Gesicht verdeckt ist, nicht mehr als Nonne gekennzeichnet. Zudem verzichtet er auf die Darstellung des Landsknechts, der sich hinter einem Baum verbirgt und das Paar heimlich beobachtet. Stattdessen findet sich am linken Bildrand ein mähender Bauer, der allerdings der hinter ihm stattfindenden Liebeshandlung keine Aufmerksamkeit schenkt. Hiermit einher geht der Wechsel des Schauplatzes, findet der Geschlechtsakt doch nicht mehr im Wald, sondern am Rande eines Kornfelds statt. Das Mahl wie auch der Wasserkrug am linken Bildrand verweisen zusätzlich auf die sommerliche Hitze der Erntezeit. In diesem Kontext erscheint es nachvollziehbar, in der Frau eher eine Magd als eine Nonne zu sehen, wiewohl der Mönch an seiner



Kleidung identifizierbar bleibt. Somit ergibt sich die Frage, ob Rembrandts Darstellung weniger im Sinne einer Konfessionskritik als vielmehr in der Tradition der Monats- und Jahreszeitenikonografie zu verstehen ist, in der eine direkte Wiedergabe menschlicher Sexualität durchaus vertretbarer Bestandteil des Bildprogramms war. Dann hätte sich der Künstler lediglich eines überzeugenden Motivs bedient, ohne dessen kritische theologische Position zu übernehmen. Dass Darstellungen amouröser Handlungen im Kornfeld ein auch für die Malerei nicht unübliches Thema waren, belegt ein Gemälde Jan van Amstels im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum, das ein *Liebespaar im Kornfeld* (um 1535, Öl auf Holz, 20,5 x 28 cm) in Vorbereitung körperlicher Annäherung zeigt.

Lässt man alle Interpretationen noch einmal Revue passieren, so kann man feststellen, dass Sexualität bei Rembrandt ausschließlich aus männlicher Perspektive stattfindet. Sie besitzt in der Darstellung des Künstlers eine obsessive Qualität und spiegelt die fragwürdigen Maßstäbe einer patriarchalischen Welt. Die Radierungen erzählen Geschichten von Lust und Ohnmacht. Der Künstler macht ungeniert sein eigenes Begehren zum Thema. Man gewinnt womöglich sogar den Eindruck, dass sich Rembrandt mit der „Geilheit“ Jupiters identifiziert, wenn er in den späten Radierungen mythologische Sujets behandelt. Gleichwohl ist es ihm möglich,

Abb. 20
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Der Mönch im Kornfeld*, um 1646. Radierung, 51 x 71 mm, einziger Zustand, Dresden, SKD, Kupferstich-Kabinett, A-40744.



Abb. 21
 Heinrich Aldegrever, *Mönch und Nonne von einem Landsknecht überrascht*, 1530. Kupferstich, 92 x 70 mm, London, British Museum, Department of Prints & Drawings, 1850.0612.76.

für den Betrachter eine Vorstellung von der Sexualität als Phantasma zu entwickeln und den topischen Charakter des Ganzen aufscheinen zu lassen. Dabei weiß Rembrandt alle Tonlagen zu bedienen. Sexualität kann aggressiv dargestellt oder auch in einem Moment stillgestellt werden, als stehe die Aufdeckung eines Mysteriums unmittelbar bevor. In seinen Bilderzählungen greift er nicht selten auf Ellipsen zurück, die ermöglichen, die Libido des Betrachters in den Fokus zu nehmen. Dieser muss sich als Jupiter oder Aktaeon, in jedem Fall aber als vom Bild entdeckt wahrnehmen. Mit diesen Versuchen geht eine Strategie der Entdistanzierung einher. So wird nicht selten die ästhetische Grenze des Bildes durchlässig gemacht und der männliche Zuschauer in die Bildhandlung integriert.

Abschließend gilt es festzuhalten, dass bei Rembrandt christliche und mythologische Darstellungen mit den gleichen künstlerischen Mitteln behandelt werden. Rembrandt weicht nicht in die Gegenwelt der Mythologie aus, um Sexualität zum Thema zu machen, wie dies häufig in der italienischen Kunst geschieht. Wie in der Bibel beschreibt er eine Welt des Begehrens, die vor den Herrschern des Volkes Israel nicht Halt macht – ein Begehren, das auf die Vertreibung aus dem Paradies zurückweist. Und so kann man sich durchaus fragen, ob Rembrandt nicht glaubte, seine Radikalität und Drastik der Bibel selbst entnehmen zu dürfen. Denn es sei nicht vergessen, dass das Decorum als Organisationsprinzip antiker Rhetorik einer paganen Welt entstammt. Für die Wahrheit biblischer Erzählungen besitzt es nicht zwingend Geltung. Rembrandts Darstellungen führen uns Schwäche und Verführbarkeit vor Augen. In der Form, in der sie dies tun, erinnern sie uns daran, dass auch wir nicht ohne Emotion und Begehren sind und warnen uns vor moralischer Überheblichkeit.

- 1 Perlove/Silver 2009, S. 69–160.
- 2 Sluijter 2006, S. 289–292, vgl. auch München 1982, S. 73.
- 3 So schon vor ihm in zwei kleinen Stichen Sebald Beham, vgl. Nürnberg 2011, S. 176f.
- 4 Amsterdam/London 2000, S. 157–159.
- 5 Perlove 2015.
- 6 Zu Dürers Adam und Eva Schoen 2001.
- 7 Sedlmayr 1960, S. 94–106.
- 8 Am Beispiel von Hendrick Goltzius Sluijter 1992.
- 9 Müller/Küster 2011, S. 24–28.
- 10 Stewart 2004.
- 11 Dies trifft allerdings nur für den ersten Zustand zu, Ashmolean Museum, Inv. Nr. WA1863.3079. Zu Sebald Behams Jungbrunnen Stewart 1989; Müller 2007; Mentzel 2011.
- 12 Z.B. Sträter 1886, S. 259.
- 13 Vgl. auch van Manders Lebensbeschreibung zu Joachim Patinir, Müller 1993, S. 110, Anm. 270.
- 14 Perlove/Silver 2009, S. 98f.
- 15 B 71, Berlin 1970, Tafel 18.
- 16 Müller/Küster 2011, S. 24f.
- 17 Vgl. auch Nürnberg 2011, S. 156, Nr. 5.
- 18 Berlin/Amsterdam/London 1991, S. 188.
- 19 Hinterding 2008, S. 364.
- 20 Ovid, *Met.* 3, 138–152.
- 21 Müller 2015, S. 13.
- 22 Busch 1989, S. 262f.
- 23 Dies gilt insbesondere für die im Jahre 1642 entstandene *Nachtwache*, die das Problem angemessener und unangemessener Nachahmung zum Thema hat. Vgl. Müller 2015, S. 226–307.
- 24 Hinterding 2008, S. 336.
- 25 München 1982, S. 109.
- 26 München 1982, S. 212.
- 27 Berlin/Amsterdam/London 1991, S. 212.
- 28 Berlin/Amsterdam/London 1991, S. 213f.
- 29 Münz 1952, Nr. 133.
- 30 Schama 2000, S. 542–561.
- 31 Busch 1983, S. 259–261.

Literaturverzeichnis

1. Ausstellungs-, Sammlungs- und Auktionskataloge

Amsterdam 1756

Pierre Yver, *Supplement au Catalogue raisonné de M.M. Gersaint, Helle & Glomy, de toutes les pieces, qui forment l'Œuvre de Rembrandt*, Amsterdam 1756.

Amsterdam 1999

Bob van den Boogert (Hg.), *Rembrandt's Treasures*, Ausst. Kat., Amsterdam, Rembrandthuis, Zwolle 1999.

Amsterdam 2016

Juidith Noorman/David A. De Witt (Hg.), *Rembrandt's Naked Truth. Drawing Nude Models in the Golden Age*, Ausst. Kat., Amsterdam, Rembrandthuis, Zwolle 2016.

Amsterdam/London 2000

Erik Hinterding/Ger Luijten/Martin Roy-alton-Kisch (Hg.), *Rembrandt the Printmaker*, Ausst. Kat., Amsterdam, Rijksmuseum, London, British Museum, Amsterdam/London 2000.

Amsterdam/Paris 1998

Boudewijn Bakker (Hg.), *Landscapes of Rembrandt. His Favourite Walks*, Ausst. Kat., Amsterdam, Gemeentearchief, Paris, Institut Néerlandais, Bussum 1998.

Basel 2005

Karin Althaus (Hg.), *Rembrandt. Die Radierungen aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld*, Ausst. Kat., Basel, Kunstmuseum Basel, Basel 2005.

Berlin 1970

Christian Tümpel (Hg.), *Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz*, Ausst. Kat., Berlin West, Kupferstichkabinett, Berlin 1970.

Berlin 1984

Peter C. Sutton (Hg.), *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, Ausst. Kat., Berlin West, SMPK, Berlin 1984.

Berlin/Amsterdam/London 1991

Holm Bevers/Peter Schatborn/Barbara Welzel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Bd. 2, Zeichnungen und Radierungen*, Ausst. Kat., Berlin, Kupferstichkabinett SMPK im Alten Museum, Amsterdam, Rijksmuseum, London, The National Gallery, München/Paris/London 1991.

Boston 1981

Clifford S. Ackley, *Printmaking in the Age of Rembrandt*, Ausst. Kat., Boston, Museum of Fine Art, Boston, New York Graphic Society, Boston 1981.

Boston/Chicago 2003

Clifford S. Ackley (Hg.), *Rembrandt's Journey. Painter, Draftsman, Etcher*, Ausst. Kat., Boston, Museum of Fine Arts, Chicago, The Art Institute of Chicago, New York 2003.

Bremen 1986

In Rembrandts Manier. Kopie, Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts, Ausst. Kat., Bremen, Kunsthalle Bremen und Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Bremen 1986.

Cambridge 1996

Craig Hartley, *Rembrandt and the Nude. Prints by Rembrandt van Rijn (1606–1669)*, Ausst. Kat., Cambridge, Fitzwilliam Museum, Cambridge 1996.

Coburg 2007

Christiane Wiebel unter Mitarb. von Wolfgang Schwahn, *Aquatinta oder „die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen“. Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya*, Ausst. Kat., Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg und Aachen, Suermond-Ludwig-Museum Aachen, München/Berlin 2007.

Dresden 2001

Thomas Ketelsen, *Im Zeichen des Bundes. Graphische Meisterblätter von Dürer bis Rembrandt*, Ausst. Kat., Dresden, SKD Kupferstichkabinett, Dresden 2001.

Edinburgh/London 2001

J. Lloyd Williams (Hg.), *Rembrandt's Women*, Ausst. Kat., Edinburgh, National Gallery of Scotland, London, Royal Academie of Arts, München [u.a.] 2001.

Frankfurt 2003

Martin Sonnabend/Alexander B. Elling, *Rembrandt. Die Radierungen im Städel. Katalogbuch mit einem einleitenden Essay und Kommentaren zu den ausgestellten Werken sowie einem Verzeichnis aller Radierungen Rembrandts in der Graphischen Sammlung im Städel*, Ausst. Kat., Frankfurt am Main, Städel Museum, Köln 2003.

Göttingen 1994

Gerd Unverfehrt (Hg.), *Rembrandt Schwarz – Weiß. Meisterwerke der Radierkunst aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, Ausst. Kat., Göttingen 1994.

Graz 2006

Ulrich Becker/Karin Leitner-Ruhe [u.a.], *Rembrandt (1606–1669). Radierungen*, Ausst. Kat., Graz, Alte Galerie, Graz 2006.

Hamburg 1983

Werner Hofmann (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, Ausst. Kat., Hamburg, Hamburger Kunsthalle, München 1983.

Hamburg 1987

Eckhard Schaar (Bearb.), *Rembrandt. Hundert Radierungen*, Ausst. Kat., Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1987.

Höxter/Berlin 2006

Holm Bevers/Jaspar Kettner/Gudula Metze (Hg.), *Rembrandt. Ein Virtuose der Druckgraphik*, Ausst. Kat., Höxter, Höxter-Corvey, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin/Köln 2006.

Kassel/Amsterdam 2001

Ernst van de Wetering/Bernhard Schnackenburg (Hg.), *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*,

Ausst. Kat., Kassel, Staatliche Museen, Amsterdam, Rembrandthuis, Wolfshausen 2001.

Kassel/Leiden 2006

Christiaan Vogelaar/Gregor J. M. Weber (Hg.), *Rembrandts Landschaften*, Ausst. Kat., Kassel, Staatliche Museen Kassel, Leiden, Stedelijk Museum, München 2006.

Leipzig 1793/94

Michael Huber, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de feu Monsieur Brandes*, 2 Bde., Leipzig 1793/1794.

Leipzig 1796

Carl Christian Heinrich Rost (Hg.), *Catalogue du Cabinet d'Estampes de feu le conseiller aulique Brandes à Hannover [...]*, seconde partie ou écoles des Pays-Bas et Française, Leipzig 1796.

Leipzig 1805

Michael Huber/J. G. Stimmel, *Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes de feu Monsieur Winckler [...]*, école des Pays-Bas. Partie seconde, Leipzig 1805.

London/Den Haag 1999

Christopher White (Hg.), *Rembrandt by Himself*, Ausst. Kat., London, National Gallery, Den Haag, Mauritshuis, London 1999.

Mettingen 2012

Monika Kordhanke (Hg.), *Over de schoonheid van precisie. Een fascinerende kijk op boekkunst en grafiek met de Liberna Collectie*, Ausst. Kat., Mettingen, Draiflessen Collection, Mettingen 2012.

München 1982

Konrad Renger/Dorothea Schmidt (Hg.), *Graphik in Holland, Esaias und Jan van de Velde, Rembrandt, Ostade und ihr Kreis. Radierung, Kupferstich, Schabkunst*, Ausst. Kat., München, Neue Pinakothek, München 1982.

München/Amsterdam 2001

Thea Vignau-Wilberg (Hg.), *Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung*, Ausst. Kat., München, Staatliche Graphische Sammlung, Amsterdam, Rembrandthuis, München 2002.

Münster 1994

Christian Tümpel (Hg.), *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, Ausst. Kat., Münster, Westfälisches Landesmuseum, Zwolle 1994.

New York 1995

Hubert von Sonnenburg/Walter Liedtke [u.a.], *Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art. Aspects of Connoisseurship*, Ausst. Kat., New York, Metropolitan Museum of Art, 2 Bde, Bd. 2: *Paintings, Drawings, and Prints. Art-Historical Perspectives*, New York 1995.

New York/Boston 1980

Eugenia Parry Janis/Sue Welsh Reed, *The Painterly Print. Monotypes from the 17th–20th Centuries*, Ausst. Kat., New York, Metropolitan Museum of Art, Boston, Museum of Fine Arts, New York 1980.

Nürnberg 2011

Jürgen Müller/Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Ausst. Kat., Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Emsdetten 2011.

Paris 1751

Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pieces qui forment l'œuvre de Rembrandt, Composé par feu M. Gersaint, & mis au jour, avec les Augmentations nécessaires, Par les Sieurs Helle & Glomy*, Paris 1751.

Rotterdam 2006

Pieter van der Coelen, *Rembrandts Passie. Het Nieuwe Testament in de nederlandse prentkunst van de zestiende en zeventiende eeuw*, Ausst. Kat., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2006.

Saint Louis 2006

Francesca Herndon-Consagra/Paul Crenshaw, *Rembrandt. Master Etchings from St. Louis Collections*, Ausst. Kat., Saint Louis, Saint Louis Art Museum, Saint Louis 2006.

Schleswig/Dortmund 2006

Herwig Guratzsch (Hg.), *Rembrandt entdecken. Die 100 schönsten Radie-*

rungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, Ausst. Kat., Schleswig, Schloss Gottorf, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Köln 2006.

Schwarzheide 2006

Rudol Renner (Hg.), *Rembrandt. Radierungen zur Bibel*, Ausst. Kat., Schwarzheide, Galerie der BASF Schwarzheide, Schwarzheide 2006.

Schwerin 1995

Hela Baudis/Kornelia Röder (Bearb.), *Rembrandt Fecit. 165 Rembrandt-Radierungen aus der Sammlung des Staatlichen Museums Schwerin. Traktate von Horst Janssen, Alfred Hrdlicka, Joachim John und Markus Vallazza*, Ausst. Kat., Schwerin, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 1995.

Stuttgart 2001

Corinna Höper (Hg.), *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ausst. Kat., Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Ostfildern-Ruit 2001.

Washington 1990

Cynthia P. Schneider (Hg.), *Rembrandt's Landscapes. Drawings and Prints*, Ausst. Kat., Washington, National Gallery of Art, Washington 1990.

Washington/Frankfurt 2004

Peter Parshall (Hg.), *The Unfinished Print. Meisterwerke unvollendeter Druckgraphik aus sechs Jahrhunderten*, Ausst. Kat., Washington, National Gallery of Art, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, Wolfshausen 2004.

Wien 1971

Erwin Mitsch (Hg.), *Rembrandt. Radierungen aus dem Besitz der Albertina*, Ausst. Kat., Wien, Albertina, Wien 1971.

2. Sekundärliteratur

2.1. Abkürzungen

B

Walter Levy Strauss/Robert A. Koch (Hg.), *The Illustrated Bartsch*, 164 Bde., New York 1978–2002.

Benesch

Otto Benesch/Eva Benesch (Hg.), *Rembrandt. The Drawings*, 6 Bde., London 1973.

Corpus

Ernst van de Wetering/Josua Bruyn (Hg.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, 6 Bde., London 1982–2015.

HD

Friedrich W. H. Hollstein (Begr.), *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, 72 Bde., Ouderkerk aan der IJssel 1949–2010.

Lehrs

Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 9 Bde., 1908–1934.

NHD

Erik Hinterding/Jaco Rutgers (Bearb.), *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Rembrandt*, 5 Bde., Ouderkerk aan den IJssel 2013.

NHD Collaert Dynasty

Ann Diels/Marjolein Leesberg (Bearb.), *New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. The Collaert Dynasty*, 8 Bde., Rotterdam 2005–2006.

P

Gustav Pauli, *Hans Sebald Beham. Ein Kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radirungen und Holzschnitte*, Strasburg 1901.

2.2. Allgemeines**Alexander 1983**

David Alexander, Rembrandt and the Reproductive Print in Eighteenth Century England, in: Christopher White/David Alexander/Ellen D'Oench, *Rembrandt in Eighteenth Century England*, New Haven 1983, S. 46–54.

Alpers 1989

Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, aus dem Amerikanischen v. H. U. Davitt, Köln 1989.

Auerbach E. 1958

Erich Auerbach, Sermo humilis, in: ders., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, S. 25–53.

Auerbach E. A. 2009

Elissa Anderson Auerbach, *Re-forming Mary in Seventeenth-Century Dutch Prints*, Diss., Kansas 2009.

Bakker 1990

Boudewijn Bakker, Langhuis and Stolp. Rembrandt's Farm Drawings and Prints, in: Washington 1990, S. 33–59.

Bakker 2004

Boudewijn Bakker, *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004.

Baldinucci 1686

Filippo Baldinucci, *Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Firenze 1686.

Baldwin 1985

Robert W. Baldwin, "On Earth We Are Beggars, As Christ Himself Was". The Protestant Background of Rembrandt's Imagery of Poverty, Disability, and Begging, in: *Konsthistorisk tidskrift* 54 (1985), S. 122–135.

Bangs 1982

Jeremy D. Bangs, Rembrandt's „Le Petit Orfèvre“, Possible Additional Sources, in: *Source. Notes in the History of Art* 1,4 (1982), S. 16–19.

Barnekow 2012

Madeleine Barnekow, *Wie man inn Stahel und Eysen oder uff Waffen etzen soll. Die kunst der Eisenätzung von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, Diplomarbeit Stuttgart, Stuttgart 2012.

Von Bartsch 1797

Adam von Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs. Composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle Édition*, Wien 1797.

Bätschmann 1997

Oskar Bätschmann, Belebung durch Bewunderung. Pygmalion als Modell der Kunstrezeption, in: Gerhard Neumann/Mathias Mayer (Hg.), *Pygmalion*, Rombach Wissenschaften 45, Freiburg im Breisgau 1997, S. 325–371.

Bauch 1960

Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960.

Beissel 1909

Stephan Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg 1909.

Berger 2000

Harry Berger, *Fictions of the Pose. Rembrandt Against the Italian Renaissance*, Stanford 2000.

Bernier 2005

Ronald R. Bernier, The Economy of Salvation. Narrative and Liminality in Rembrandt's Death of the Virgin, in: *Religion and the Arts* 6 (2005), Hf. 3/4, S. 173–207.

Bevers 2006a

Holm Bevers, Rembrandt als Radierer, in: Höxter/Berlin 2006, S. 6–25.

Bevers 2006b

Holm Bevers, *Rembrandt. Die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog* (zugleich Ausst. Kat. Berlin 2006), Ostfildern 2006.

Bevers 2009

Holm Bevers, Drawing in Rembrandt's Workshop, in: ders. (Hg.), *Drawings by Rembrandt and His Pupils. Telling the Difference*, Ausst. Kat., Los Angeles, Getty Museum, Los Angeles 2009, S. 1–29.

Blankert 1967

Albert Blankert, Heraclitus en Democritus. In het bijzonder in de nederlandse kunst van de 17de eeuw, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 18 (1967), S. 31–124.

Böckler 1689

Georg Andreas Böckler, *Radier-Büchlein, handelt von der Etzkunst [...] Erstmals durch Abraham Bosse [...]*,

beschrieben, zum Drittenmahl [...], heraus gegeben und vermehret, Nürnberg 1689.

Boeck 1953

Wilhelm Boeck, Rechts und links in Rembrandts Druckgraphik, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 15 (1953), S. 179–219.

Borchhardt-Birbaumer 1994

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Das „Nachtstück“. Begriffsdefinition und Entwicklung vor der Neuzeit, in: *Wiener Jahrbuch für Geschichte* 46/47 (1993/94), S. 71–85.

Boskovits 1974

Miklós Boskovits, Elefant, in: Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Erster Band. Allgemeine Ikonographie. A – Ezechiel*, Freiburg 1974, Sp. 598–600.

Bosse 1765

Abraham Bosse, *Die Kunst in Kupfer zu stechen* (Orig. Dresden 1765), Faksimileausgabe, Osnabrück 1975.

Brakensiek 2003

Stephan Brakensiek, *Vom ‚Theatrum mundi‘ zum ‚Cabinet des Estampes‘. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Diss. Bochum, Hildesheim/Zürich/New York 2003.

Brant, Narrenschiff

Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Studienausgabe, hg. v. Joachim Knape, Stuttgart 2005.

Broos 2012

Ben Broos, *Saskia. De vrouw van Rembrandt*, Zwolle [u.a.] 2012.

Browne 1669

Alexander Browne, *Ars Pictoria. Or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning, and Etching*, London 1669.

Bruyn 1970

Josua Bruyn, Rembrandt and the Italian Baroque, in: *Simiolus* 4 (1970), S. 28–48.

Van Bühren 1998

Ralf van Bühren, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bild-*

motivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption, Hildesheim/Zürich/New York 1998.

Buijnsters-Smets 2012

Leontine Buijnsters-Smets, *Straatverkopers in beeld. Tekeningen en prenten van Nederlandse kunstenaars, circa 1540–1850*, Nijmegen 2012.

Busch 1971

Werner Busch, Zu Rembrandts Anso-Radierung, in: *Oud Holland* 86 (1971), S. 196–199.

Busch 1983

Werner Busch, Rembrandts Ledikant – der Verlorene Sohn im Bett, in: *Oud Holland* 97 (1983), S. 257–265.

Busch 1989

Werner Busch, Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts „Diana, Aktaion und Callisto“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 257–277.

Chapman 1990

H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990.

Clark 1966

Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, New York 1966.

Van der Coelen/Hinterding 2013

Pieter van der Coelen/Erik Hinterding, Rembrandts grafiek in de achttiende eeuw. Over koperplaten bij Jean de Bary en een oeuvrelijst met prijsannotaties van Michiel van den Bergh, in: *Kroniek van het Rembrandthuis* (2016), S. 51–85.

Crenshaw 2006

Paul Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy. The Artist, His Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, New York [u.a.] 2006.

Crusius 2008

Gabriele Crusius, *Aufklärung und Bibliophilie. Der Hannoveraner Sammler Georg Friedrich Brandes und seine Bibliothek*, Diss. Oldenburg, Heidelberg 2008.

Crusius 2010

Gabriele Crusius, Zum Profil der Sammlungen des Georg Friedrich Brandes,

in: dies., *Sammelkultur im Geist der Aufklärung. Die Bibliothek des Hannoveraner Beamten Georg Friedrich Brandes in der Landesbibliothek Oldenburg*, Heidelberg 2010, S. 21–27.

Dickey 2004

Stephanie S. Dickey, *Rembrandt. Portraits in Print*, Oculi 9, Amsterdam 2004.

Donahue Kuretsky 1974

Susan Donahue Kuretsky, Rembrandt's Tree Stump. An Iconographic Attribute of St. Jerome, in: *Art Bulletin* 54 (1974), S. 571–580.

Donahue Kuretsky 1995

Susan Donahue Kuretsky, Rembrandt's 'Good Samaritan' Etching. Reflections on a Disreputable Dog, in: Cynthia P. Schneider/William W. Robinson/Alice I. Davies (Hg.), *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge 1995, S. 150–153.

Donahue Kuretsky 2007

Susan Donahue Kuretsky, 'The Return of the Prodigal Son' and Rembrandt's Creative Process, in: *Canadian Journal of Netherlandic Studies* 28 (2007), S. 23–37.

Dörrie 1974

Heinrich Dörrie, *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*, Opladen 1974.

Driessen 2011

Christoph Driessen, *Rembrandt und die Frauen*, Regensburg 2011.

Dudok van Heel 1978

Sebastiaan A. C. Dudok van Heel, Mr. Joannes Wtenbogaert (1606–1680). Een man uit remonstrants milieu en Rembrandt van Rijn, in: *Jaarboek Amstelodamum* 70 (1978), S. 146–169.

Eissenhauer 1997

Michael Eissenhauer, Die Kunstsammlungen der Veste Coburg. Thesen zu ihrer Entstehung und Entwicklung bis zur Gründung der Coburger Landesstiftung im Jahre 1919, in: Michael Henker/Evamaria Brockhoff (Hg.), *Ein Herzogtum und viele Kronen. Coburg in Bayern und Europa*, zur Landesausstellung 1997, Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur

Nr. 35/97, 2 Bde., Augsburg 1997, S. 161–170.

Emmens 1979

Jan Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam 1979.

Erasmus, Schriften

Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, hg. v. Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt 2006.

Falkenburg 1988

Reindert L. Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam/Philadelphia 1988.

Fendrich 1990

Herbert Fendrich, *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles*, Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte 13, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990.

Filedt Kok 1972

Jan Pieter Filedt Kok, *Rembrandt Etchings and Drawings in the Rembrandt House*, Maarssen 1972.

Franits 1982

Wayne Franits, On the Subject Matter of Rembrandt's Etching B. 33, in: *Marsyas* 21 (1981/1982), S. 13–16.

Garff 1998

Jan Garff, "Mr Lievens, I Presume". On Some hitherto Unnamed Portraits by Rembrandt, in: *The Statens Museum for Kunst Journal* 2 (1998), S. 66–85.

Van Gelder/Van der Veen 1999

Roelof van Gelder/Jaap van der Veen, A Collector's Cabinet in the Breestraat. Rembrandt as a Lover of Art and Curiosities, in: Amsterdam 1999, S. 33–90.

Goeree 1677

Willhelm Goeree, *Anweisung zur allgemeinen Reiß- und Zeichen-Kunst* (Orig. 1668), Hamburg 1677.

Gottwald 2011

Franziska Gottwald, *Das Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt*, Berlin 2011.

Hammer-Tugendhat 2009

Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2009.

Helas 2011

Philine Helas, Barmherzige Werke, kaufmännisches Kalkül und freiwillige Armut. Bildprogramme in Prato zwischen 1345 und 1415, in: Lukas Clemens/Alfred Haverkamp/Romy Kunert (Hg.), *Formen der Armenfürsorge in hoch- und spätmittelalterlichen Zentren nördlich und südlich der Alpen*, Trierer historische Forschungen 66, Trier 2011, S. 121–165.

Held 1991

Julius S. Held, Rembrandt's Interest in Beggars (1984), in: ders., *Rembrandt Studies*, Princeton 1991, S. 153–163.

Herndon-Consagra 2006

Francesca Herndon-Consagra, *Rembrandt's Religious Prints in St. Louis Collections*, in: Saint Louis 2006, S. 10–79.

Hinterding 1995

Erik Hinterding, *The History of Rembrandt's Copperplates*, Zwolle 1995.

Hinterding 2008

Erik Hinterding, *Rembrandt Etchings from the Frits Lugt Collection*, Bussum 2008.

Hinterding 2011

Erik Hinterding, *Rembrandts Radierungen*, Best. Kat. Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlungen sowie Goethes Sammlung, Köln/Weimar/Wien 2011.

Hofstede de Groot 1906

Cornelis Hofstede de Groot (Hg.), *Die Urkunden über Rembrandt*, Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte 3, Den Haag 1906.

Van Hoogstraten 1678

Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678.

Houbraken 1718

Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Bd. 1 (Orig. 1718), Amsterdam 1976.

Houbraken 1880

Arnold Houbraken, *Arnold Houbraken's grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen*, übers. v. Alfred von Wurzbach, Bd. 1, Wien 1880.

Jones Hellerstedt 1981

Kahren Jones Hellerstedt, A Traditional Motif in Rembrandt's Etchings. The Hurdy-Gurdy Player, in: *Oud Holland* 95 (1981), S. 16–30.

Kahr 1966

Madlyn Kahr, Rembrandt's Esther. A Painting and an Etching Newly Interpreted and Dated, in: *Oud Holland* 81 (1966), S. 228–244.

Kettering 2008

Alison McNeil Kettering, Landscapes with Sails. The Windmill in Netherlandish Prints, in: *Simiolus* 33 (2007/2008), S. 67–80.

Kettering 2011

Alison McNeil Kettering, Rembrandt and the Male Nude, in: Anton W. A. Boschloo/Jacquelyn N. Coutré/Stephanie S. Dickey (Hg.), *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*, Zwolle 2011, S. 248–262.

Kohlhaußen 1957

Heinrich Kohlhaußen, Rembrandt-Radierungen auf der Veste Coburg, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 2 (1957), S. 107–144.

Kolfin 2013

Elmer Kolfin, Rembrandt's Reclining Nude Reconsidered, in: *Print Quarterly* 30 (2013), Hf. 1, 39–43.

Kreutzer 2003

Maria Kreutzer, *Rembrandt und die Bibel. Radierungen, Zeichnungen, Kommentare*, Stuttgart 2003.

Krüger 1993

Peter Krüger, Rembrandts „Adam und Eva“-Radierung. Eine Aemulatio mit

Dürer, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 35 (1993), S. 215–226.

Kruse C. 1987

Christian Kruse, Die Blätter der Chalcographischen Gesellschaft zu Dessau im Kupferstichkabinett Herzog Franz Friedrich Antons von Sachsen-Coburg-Saalfeld, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 32 (1987), S. 97–114.

Kruse C. 1994

Christian Kruse, Druckgraphik aus dem Praunschen Kabinett im Kupferstichkabinett Franz Friedrich Antons von Sachsen-Coburg-Saalfeld, in: *Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719*, hg. v. Stadtarchiv Nürnberg, Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 25, Nürnberg 1994, S. 25–41.

Kruse C. 1995

Christian Kruse, Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld 1750–1806, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 40 (1995), S. 1–448.

Kruse C. 1997

Christian Kruse, Herzog Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld als Sammler, in: Michael Henker/Eva-Maria Brockhoff (Hg.), *Ein Herzogtum und viele Kronen. Coburg in Bayern und Europa*, zur Landesausstellung 1997, Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 35/97, 2 Bde., Augsburg 1997, S. 171–175.

Kruse J. 1981

Joachim Kruse, The History of the Veste Coburg Kupferstichkabinett, in: Christiane Andersson/Charles Talbot (Hg.), *From a Mighty Fortress. Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther 1483–1546*, Detroit 1981, S. 20–24.

Kunckel 1716

Johannes Kunckel von Löwenstern, *Collegium physico-chymicum experimentale*, Leipzig/Hamburg 1716.

Lee 1992

Choung-Hi Lee, *Rembrandts Landschaftsdarstellung. Ihre Entwicklung in den Radierungen und in ausgewählten Zeichnungen. Eine kompositi-*

onsanalytische Studie, Ars faciendi. Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte 3, Frankfurt am Main/Bern/New York, Paris 1992.

Van der Linden 1983

Fons van der Linden, *DuMont's Handbuch der grafischen Techniken*, Köln 1983.

Lochnan 1984

Katharine A. Lochnan, *The Etchings of James McNeill Whistler*, New Haven/London 1984.

Loßnitzer 1910

Max Loßnitzer, Herzog Franz von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1750–1806) als Förderer der schönen Künste, in: *Aus den Coburg-Gothaischen Landen. Heimatblätter*, Gotha 1910, S. 58–67.

Lugt 1920

Frits Lugt, *Mit Rembrandt in Amsterdam. Die Darstellungen Rembrandts vom Amsterdamer Stadtbilde und von der unmittelbaren landschaftlichen Umgebung*, Berlin 1920.

Lütke Notarp 1998

Gerlinde Lütke Notarp, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Niederlande-Studien 19, Münster 1998.

Maedebach 1975

Heino Maedebach, 200 Jahre Kupferstichkabinett Coburg 1775–1975, in: ders./Minni Maedebach, *Meisterwerke europäischer Graphik 15.–18. Jh. aus dem Besitz des Kupferstichkabinetts Coburg*, Ausstellung zur 200-Jahrfeier des Coburger Kupferstichkabinetts 1775–1975, Coburg 1975.

Maisak 2008

Petra Maisak, Von Rembrandts sogenanntem ‚Doctor Faustus‘ zu Goethes ‚Faust‘, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2008, S. 109–152.

Van Mander, Schilder-Boeck

Karel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, übers. v. Hanns Floerke, 2 Bde., München 1906.

Mentzel 2011

Jan-David Mentzel, Taufe im Sündenbad. Sebald Behams „Jungbrunnen“ von 1531, in: Nürnberg 2011, S. 98–114.

Middleton 1878

Charles Henry Middleton, *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Rembrandt van Rhyne*, London 1878.

Morse 1966

Peter Morse, Rembrandt's Etching Technique. An Example, in: *The United States National Museum Bulletin* 250. *Contributions from the Museum of History and Technology*, paper 61, Washington 1966, S. 93–108.

Müller 1993

Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler*, Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 77, München 1993.

Müller 2007

Jürgen Müller, Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams „Jungbrunnen“ von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance, in: Philine Helas/Maren Polte/Claudia Rückert/Bettina Uppenkamp (Hg.), *Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S. 309–318.

Müller 2015

Jürgen Müller, *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache*, Leiden 2015.

Müller JD 1997

Jan-Dirk Müller, Pygmalion, höfisch. Mittelalterliche Erweckungsphantasien, in: Gerhard Neumann/Mathias Mayer (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Rombach Wissenschaften 45, Freiburg im Breisgau 1997, S. 465–496.

Müller/Küster 2011

Jürgen Müller/Kerstin Küster, Der Preidiger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams, in: Nürnberg 2011, S. 20–33.

Münz 1952

Ludwig Münz, *Rembrandt's Etchings*, Bd. 2: *A Critical Catalogue of Rembrandt's Etchings, and the Etchings of His School Formerly Attributed to the Master, with an Essay on Rembrandt's Technique and Documentary Sources*, London 1952.

Neumeister 2003

Mirjam Neumeister, *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 17, Petersburg 2003.

Nevitt 1997

H. Rodney Nevitt, Rembrandt's Hidden Lovers, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48 (1997), S. 162–191.

D'Oench 1983

Ellen D'Oench, 'A madness to have his prints'. Rembrandt and Georgian Taste, 1720–1800, in: Christopher White/David Alexander/Ellen D'Oench, *Rembrandt in Eighteenth Century England*, New Haven 1983, S. 63–81.

Orlers 1641

Jan Jansz. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden. Inhoudende 't Begin, den voortgang, ende den wasdom der selver: de stichtinge vande Kercken, Cloosteren, Gasthuysen, ende andere Publijcque Gestichten*, Leiden 1641.

Ovid, Met.

P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, lateinisch – deutsch, übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.

Paprotny 2007

Thorsten Paprotny, *Kurze Geschichte der mittelalterlichen Philosophie*, Freiburg im Breisgau 2007.

Parry Janis 1980

Eugenia Parry Janis, Setting the Tone. The Revival of Etching, the Importance of Ink, in: New York 1980, S. 9–28.

Perlove 2015

Shelley Perlove, The Ferocious Dragon and the Docile Elephant. The Unleashing of Sin in Rembrandt's 'Garden of

Eden', in: Jennifer Spinks/Dagmar Eichberger (Hg.), *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe*, Studies in Medieval and Reformation Traditions 191, Boston/Leiden 2015, S. 283–301.

Perlove/Silver 2009

Shelley Perlove/Larry Silver, *Rembrandt's Faith. Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park Pennsylvania 2009.

Physiologus 2005

Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik, übertragen und erläutert v. Otto Seel, Düsseldorf 2005.

Plinius, Nat. Hist.

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde, lateinisch/deutsch, Buch XXXV, Farben, Malerei, Plastik*, hg. v. Roderich König, Darmstadt 1997.

Porter 1988

Jeanne Cheneault Porter, Rembrandt and His Circles. Self-Portrait in Kenwood House, in: Roland E. Fleischer/Susan Scott Munshower (Hg.), *The Age of Rembrandt. Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting*, Pennsylvania 1988, S. 188–213.

Priever 2010

Andreas Priever, Kunst in der Bibliothek. Georg Friedrich Brandes als Kupferstichsammler, in: Gabriele Crusius, *Sammelkultur im Geist der Aufklärung. Die Bibliothek des Hannoveraner Beamten Georg Friedrich Brandes in der Landesbibliothek Oldenburg*, Heidelberg 2010, S. 127–140.

Robinson 2008

Frank Robinson, Rembrandt's Mistakes, in: *Print Quarterly* 25 (2008), S. 182–183.

Roman d'Elia 2005

Una Roman d'Elia, The Decorum of a Defecating Dog, in: *Print Quarterly* 22 (2005), S. 119–132.

Royalton-Kisch 2011

Martin Royalton-Kisch, Some Observations on Rembrandt's Bathers, in: *Print Quarterly* 28 (2011), S. 310–314.

Rutgers 2004

Jaco Rutgers, A Source for Rembrandt's 'Beheading of S. John the Baptist', in: *Print Quarterly* 21 (2004), S. 154–156.

Von Sandrart 1675

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675–1680*, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. v. Thomas Kirchner/Alessandro Nova/Anna Schreurs/Thorsten Wübberna, 2008–2012.

Schama 2000

Simon Schama, *Rembrandts Augen*, Berlin 2000.

Scheller 1969

Robert W. Scheller, Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer, in: *Oud-Holland* 84 (1969), S. 81–147.

Schneider 1995

Cynthia P. Schneider, Rembrandt Reversed. Reflections on the Early Self-Portrait Etchings, in: dies. (Hg.), *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge 1995, S. 224–226.

Schoen 2001

Christian Schoen, *Albrecht Dürer. Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlin 2001.

Sedlmayr 1960

Hans Sedlmayr, Zugänge zu Rembrandt, in: ders., *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 2, Wien 1960, S. 94–106.

Seidlitz 1922

Woldemar von Seidlitz, *Die Radierungen Rembrandts. Mit einem kritischen Verzeichnis und Abbildung sämtlicher Radierungen*, Leipzig 1922.

Sitt 2004

Martina Sitt, Lastmann und Rembrandt am Beispiel der „Verstoßung der Hagar“, in: Klaus Albrecht Schröder/Marian Bisanz-Prakken (Hg.), *Rembrandt*, Ausst. Kat., Wien, Albertina, Wolftratshausen 2004, S. 292–295.

Slatkes 1980

Leonard J. Slatkes, Rembrandt's Elephant, in: *Simiolus* 11 (1980), Hf. 1, S. 7–13.

Slive 1988

Seymour Slive, *Rembrandt and His Critics 1630–1730*, New York 1988.

Sluijter 1992

Eric-Jan Sluijter, Venus, Visus en Pictura, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991/92), S. 337–396.

Sluijter 2006

Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006.

Smith 2005

David R. Smith, Rembrandt's Metaphysical Wit. The Three Trees and the Oval, in: *Word & Image* 21 (2005), S. 1–21.

Stewart 1989

Alison Stewart, Sebald Beham's Fountain of Youth–Bathhouse Woodcut. Popular Entertainment and Large Prints by the Little Masters, in: *Register of the Spencer Museum of Art* 6 (1989), S. 64–88.

Stewart 2004

Alison Stewart, Expelling from Top and Bottom. The Changing Role of Scatology in Images of Peasant Festivals from Albrecht Dürer to Pieter Bruegel, in: Jeff Persels/Russell Ganim (Hg.), *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art. Studies in Scatology*, Aldershot 2004, S. 118–137.

Stijnman 2012

Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400–2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, London 2012.

Von Stockhausen 2002

Tilmann von Stockhausen, Leipzig. Bürgerliches Bildersammeln in der Bürgerstadt im 18. Jahrhundert, in: Michael North (Hg.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin 2002, S. 105–115.

Stoichita 2011

Victor I. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, übers. v. Ruth Herzmann, München 2011.

Sträter 1886

August Sträter, Rembrandt's Radierungen, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 9 (1886), S. 253–265.

Stratton 1986

Suzanne Stratton, Rembrandt's Begars. Satire & Sympathy, in: *Print Collector's Newsletter* 17 (1986), S. 78–82.

Strauss/Van der Meulen 1979

Walter L. Strauss/Marjon van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979.

Theokrit, Gedichte

Theokrit, *Gedichte, griechisch – deutsch*, übers. u. hg. v. Bernd Effe, Düsseldorf/Zürich 1999.

Tümpel 1968

Christian Tümpel, *Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts*, Hamburg 1968.

Tümpel 2006

Christian Tümpel, *Rembrandt*, Reinbek bei Hamburg 2006.

Valentiner 1905

Wilhelm R. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*, Straßburg 1905.

Vosmaer 1868

Carel Vosmaer, *Rembrandt Harmens van Rijn. Sa vie et ses oeuvres*, Den Haag 1868.

Van Wagenberg–ter Hoeven 1993

Anke A. van Wagenberg–ter Hoeven, The Celebration of the Twelfth Night in Netherlandish Art, in: *Simiolus* 22 (1993/1994), S. 65–96.

Wanke 1973

Joachim Wanke, *Die Emmauserzählung. Eine redaktionsgeschichtliche Untersuchung zu LK 24,13–35*, *Erfurter theologische Studien* 31, Leipzig 1973.

Weber 2002

Gregor J. M. Weber, Die Empirie des Lichtes. Anmerkungen zur Lichtbehandlung bei Vermeer, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Mitteilungen des Ulmer Vereins* 30 (2002), Hf. 4, S. 38–57.

Weschenfelder 2007

Klaus Weschenfelder, Repräsentation und Wissenschaft. Die Coburger Sammlungen und ihre Entwicklung unter dem Einfluss von Ernst und Albert, in: Franz Bosbach/John R. Davis (Hg.), *Windsor – Coburg. Geteilter Nachlass – Gemeinsames Erbe. Eine Dynastie und ihre Sammlungen*, Prinz-Albert-Studien 25, München 2007, S. 31–47.

Van de Wetering 2005

Ernst van de Wetering, Rembrandt's Self-Portraits. Problems of Authenticity and Function, in: ders. (Hg.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Bd. 4: *The Self-Portraits*, Dordrecht 2005, S. 89–317.

White 1999

Christopher White, *Rembrandt as an Etcher. A Study of the Artist at Work*, New Haven/London 1999.

Wiebel 2002

Christiane Wiebel, Zur Sammlungsgeschichte und Struktur des Kupferstichkabinetts der Kunstsammlungen der Veste Coburg, in: Dies./Kristin Wiedau, *Das Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Ein Blick in die Sammlung. Hundert ausgewählte Werke*, Coburg 2002, S. 15–27.

Wiebel 2011

Christiane Wiebel, *Rembrandts Erben. Posthum veränderte Drucke der Radierungen Rembrandts im Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Eine Facette herzoglichen Sammlerinteresses*, Sonderdruck, Jahrbuch der Coburger Landesstiftung zur Ausstellung „Rembrandts Erben“, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 2011.

De Winkel 2006

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

Zell 2002

Michael Zell, *Reframing Rembrandt. Jews and the Christian Image in Seventeenth-Century Amsterdam*, Berkeley 2002.