

Künstlerstreit im Bild?

Anmerkungen zu Rembrandts Hund in der Radierung *Barmherziger Samariter* (1633)

von Doris H. Lehmann

Ein Bilddetail, das bereits Forscher wie Heinrich Wölfflin irritierte, und für dessen Erklärung das Phänomen des Künstlerstreits einen sinnstiftenden Deutungsansatz bietet, ist das Hunde-Motiv im Vordergrund von Rembrandts Radierung *Barmherziger Samariter* (1633; Abb.1).¹ Im Hintergrund der biblischen Historie wird anachronistisch gezeigt, wie der Samariter den Herbergsvater vorab für die Pflege des von ihm getretenen Raubopfers bezahlt (Lk 10, 30–35, hier 34–35). Prominent im Vordergrund, mit dem verlängerten Rücken zum Betrachter, hockt dabei ein detailreich wiedergegebener defäkierender Hund, der durch den Bibeltext nicht legitimiert ist.² Man könnte ihn als ›Webfehler‹ bezeichnen: als ein Detail, das

fehl am Platz wirkt und den irritierten Blick des Betrachters auf sich zieht.³

Wie aber ist das skatologische Motiv mit Rembrandts biblischer Historie in Einklang zu bringen? Erschöpft sich seine Bedeutung darin, dass Rembrandt, wie Kenneth Clark vorschlug, damit gegen die idealisierende italienische Renaissancetradition protestieren wollte?⁴ Oder dass der Künstler einen moralisch gerechtfertigten kynischen (wörtlich übersetzt: »hündischen«), also derben, ja sogar böartig-aggressiven sozialkritischen Scherz machte, indem er wie der antike Philosoph Diogenes und anderer Kyniker, menschliche Torheiten und Laster mit unflätigen Scherzen verspottete und kritisierte?⁵

1 Heinrich Wölfflin: Rembrandt, in: Wölfflin 1946, S. 131–139, hier S. 137. Zu weiteren die Radierung betreffenden Problemen, Goethes Lob derselben und dem Anstoß der Kunsthistoriker an dem ›hybriden‹ Produkt siehe Schwartz 2006, S. 16–18.

2 Die moralisierende Auslegung der Bibelstelle durch Kuretsky 1995 ist diesbezüglich sehr umständlich und wenig überzeugend.

3 Dass der Hund bereits in der Neuzeit Rezipienten störte, könnte die Ursache dafür gewesen sein, dass zwei Kopisten ihn nicht in ihre Wiederholung übernahmen.

4 Kenneth Clark deutete den Hund als Reflex auf Michelangelos *Ganymed*. Clark 1966, S. 12–13; Clark 1978.

5 Vgl. Raupp 1987, bes. S. 233–237; Raupp 2001, S. 276–279. Ich danke Hans-Joachim Raupp sehr herzlich für die intensive und offene Diskussion



1. Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Der Barmherzige Samariter*, 1633, Amsterdam, Rijksmuseum.

Dieser Ansatz allein bietet für die Prominenz des Motivs in der Radierung auch keine zufriedenstellende Erklärung. Bezieht man jedoch von der kunsthistorischen Forschung bislang übersehene Erkenntnisse der Sprichwortforschung mit ein und verknüpft diese anschließend mit einem für den Künstler relevanten Streit, so erschließt sich eine für die Motivwahl plausible Lesart: Der Hund veranschaulicht nämlich das im Umfeld des Erasmus von Rotterdam nachweisbare niederländische Sprichwort »Eenen hon[d]t es stau[d]t vp zynen messync[k]« (»Ein Hund ist mutig auf seinem Dunghaufen«), eine volkssprachliche Variante des nachträglich von Erasmus in seine *Adagia* aufgenommenen »Gallus suo sterquilinio plurimum potest.«⁶ Bereits Seneca nutzte letzteres Sprichwort, um damit die Ortsgebundenheit von Autorität satirisch zu thematisieren.⁷ Die 1601 von Eucharius Eyerling in seiner Sprichwortsammlung publizierten Ausführungen zu »Der Ha[h]n ist kü[h]n uff seinem mist« erläutern allerdings einen weiteren für die Deutung von Rembrandts Blatt relevanten Aspekt, nämlich, dass dieser Sinnspruch jene meint, die verleumderisch und feige zu ihrem eigenen Vorteil handeln. Sie äußern ihre bösen Worte nicht in Gegenwart des Gegners, sondern greifen diesen an, wenn ihnen selbst keine Gefahr

meiner Überlegungen, seine konstruktive Kritik und insbesondere seine Anregungen.

- 6 Brief des Felix Rex aus Ghent, genannt Polyphemus an Erasmus, 23. März 1529. Zitiert nach: Allen 1934, S. 100 (23).
- 7 Seneca wandte das Sprichwort an, um sich über den verstorbenen, seiner Meinung nach einer Apotheose nicht würdigen Kaiser Claudius lustig zu machen. Seneca, *Apolocolocytosis Divi Claudii*, 7.

dabei droht: »Wenn sie allein wolns hawen stechen / Zum feind kein böses wörtlin sprechen.« Darum wandelt der Autor den Spruch sogar ab zu »Der Han ist böß uff seinem Mist« und verweist darauf, dass Hahn und Hund gleichermaßen »[n]icht leichtlich« aus ihrer angestammten Sphäre zu verjagen seien. Rembrandt dürfte eine entsprechende Aussage mit dem Motiv des seine Notdurft verrichtenden Hundes verbunden haben, die er dem Betrachter mit dessen Versinnbildlichung vor Augen stellen wollte. Hierfür spricht die sorgfältige Inszenierung des Tieres durch Platzierung und Ausführung. Fragt man nun nach der hiermit verbundenen Absicht Rembrandts, so liegt der Schluss nahe, dass der Künstler den Betrachter auf eine Verleumdung seiner Person oder seiner Kunst hinweisen wollte. Die Datierung des Blattes bietet für die Überprüfung dieser These einen wichtigen Anhaltspunkt.⁸ Recherchiert man nach einer 1633 nachweisbaren relevanten Beleidigung oder Verleumdung Rembrandts, so stößt man auf einige Spottverse, die Constantijn Huygens damals gedichtet und in sein Tagebuch niedergeschrieben hatte. Ziel der Kritik war das von Rembrandt 1632 als Pendant zu dem Bildnis von Maurits Huygens (Abb. 2), dem Bruder von Constantijn und Sekretär des Staatsrats in Den Haag, angefertigte Porträt von dessen Freund, dem Maler Jacques de Gheyn III. (1632; Abb. 3). Letzteres tadelte Constantijn Huygens als unähnlich:

-
- 8 Hollstein 1969, Bd. 18, B90; The New Hollstein 2013, Rembrandt, Text 1, S. 183, Nr. 116.



2. Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Porträt von Maurits Huygens, 1632,
Öl auf Eichenholz, 31,1 x 24,5 cm,
Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-87.

GEDICHTE ÜBER EIN PORTRAIT
VON JACQUES DE GHEYN,
DAS KEINERLEI ÄHNLICHKEIT MIT
SEINEM VORBILD AUFWEIST

Wenn das Gesicht von Jacques de Gheyn
so aussähe,
Würde so de Gheyns Portrait aussehen.

Weil er de Gheyn die ungeteilte Erb-
schaft seines Vaters mißgönnte,
Beschloß ein geschickter Maler, davon
die Hälfte zu fordern,
Für einen verspäteten Bruder, den er ge-
schaffen hat.

Wessen Augen, wessen Gesicht erblicke
ich in diesem Bild?
Hör auf zu fragen, Betrachter, denn das
ist ja die Frage.

Man sagt, ein Ei gleicht dem anderen,
Dieses Ei, meine ich, gleicht dem ande-
ren nicht so sehr.

Zwischen diesem Portrait und de Gheyn
liegt eine Kluft,
Ebenso winzig wie die zwischen Wirk-
lichkeit und Märchen.

So schön ein Gemälde auch ist, es bleibt
doch ein Gemälde.
Dieses Bild ist hübscher, zusätzlich aber
auch noch ein Märchen.

Wessen Gesicht ist dies? Derjenige, der
den Preis dafür bezahlte,
Kann sagen, es gehört ihm, nur nicht,
er sei es.

Die Hand ist Rembrandts, die Gesichts-
züge sind die de Gheyns.
Bewundere es, Leser, obwohl es über-
haupt nicht de Gheyn ist.⁹

Diese beleidigenden Verse sind der Rem-
brandt-Forschung nicht entgangen, sie wur-
den aber noch nicht in einen Zusammen-
hang mit der Radierung gebracht. Sie wurden
stattdessen als »konventionelle Komplimente
an den Porträtierten« abgetan; eine Wertung,
gegen die sich bereits Gary Schwartz ausge-

⁹ Zitiert nach der Übersetzung in Schwartz 1987,
S. 97. Eine vollständige Abschrift der lateinischen
Verse bietet Bruy/Peese Binkhors 1986, S. 223.

sprochen hat, auch wenn er annahm, dass Rembrandt sich nur wenig um Huygens' abfälliges Urteil kümmerte. Schwartz wies immerhin auch darauf hin, dass Huygens verärgert über seinen einstigen Freund de Gheyn III. war, nachdem dieser sich nicht als Maler unter seinen Schutz gestellt hatte. Der Künstler war finanziell unabhängig von dem Höfling und dessen Ambitionen, und so enttäuschte de Gheyn III. diesen bitter, indem er Rembrandt förderte, statt mit seinem Talent selbst »eine unsterbliche Zierde seines Vaterlandes zu werden« (Zitat Huygens).¹⁰ Bezieht man nun die Darstellung des Hundes als Sinnbild feiger Anfeindungen auf die in der Schmähdichtung geäußerte Kritik an Rembrandt und seinem Werk, so eröffnet sich dem Rezipienten ein brisanter und für die Motivwahl aufschlussreicher Streitkontext, der hier einer kurzen Erläuterung bedarf. Huygens' in Scherzen (*Scommata*) verstecktes Kunsturteil stellte als das des Privatsekretärs und Kunstberaters von Prinz Frederik Hendrik von Oranien, Statthalter der Vereinigten Provinzen, in Kombination mit seinem Ruf als Connaisseur, also einer Autorität in Kunstfragen, eine für den Künstler gravierende, wenn nicht gar seine wirtschaftliche Existenz bedrohende Ehrverletzung dar.¹¹ Dass Huygens bis zu diesem Zeitpunkt Rembrandts wichtigster Fürsprecher am Hof des Statthalters war, zeigt, wie heikel die Situation für den Künstler war: Einen offenen Konflikt musste er in eigenem Interesse vermeiden. Dennoch verlor Rembrandt, so viel ist



3. Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Porträt von Jacques de Gheyn III., 1632,
Öl auf Holz, 29,9 x 24,9 cm,
London, Dulwich Picture Gallery, Cat. No. 99.

klar, Huygens' Gunst und erhielt von 1633 bis 1646 keinen Auftrag mehr vom Haager Statthalterhof.¹² Dass ein Grund dafür persönlich und nicht, wie dies frühere Spekulationen nahelegten, stilistisch gewesen sein könnte, diese Möglichkeit soll hier näher in den Blick genommen werden. Bisher wurde eine Reaktion des Malers auf die zitierten Zeilen für die Zeit vor 1644 gar nicht erwogen, da

10 Zitiert nach Schwartz 1987, S. 91–97. Siehe auch Schwartz 2006, S. 157–158.

11 Zu Huygens' sozialer Stellung siehe die Dissertation Broekman 2010.

12 Vgl. Schwartz 1987, S. 73, 131. Die 1633 bestellten Passionsbilder hatte demnach, wie ein Brief Rembrandts angibt, »seine Hoheit selbst« in Auftrag gegeben. Das damals letzte für den Hof gefertigte Werk Rembrandts war nach Schwartz das *Bildnis des Marquis d'Andelot*. Vgl. auch Bruyn/Peese Binkhors 1986, S. 95, 288.

die von Huygens im Zeitraum von Januar bis zum 18. Februar 1633 notierten acht lateinischen Epigramme als ›privat‹, im Sinne von geheim gehalten, angesehen wurden.¹³ Analysiert man jedoch den Status von Huygens' Tagebuch als Ego-Dokument, also als ein Selbstzeugnis dessen, was diesen Mann persönlich beschäftigte und emotional berührte, und berücksichtigt zudem seine Stellung als Höfling, so tritt deutlich hervor, dass die Niederschrift im Tagebuch nicht als exklusive Dichtung für ihn selbst misszuverstehen ist: Huygens schrieb für eine literarische Elite, als der zugehörig er sich ausweisen wollte.¹⁴ Sein literarisches Spiel war keineswegs für ihn selbst, sondern für das Zirkulieren unter Freunden in einem elitären Kreis gedacht, auch wenn Abschriften der Verse nicht erhalten und Rezitationen im Einzelfall nicht mehr nachweisbar sind. Die Konzentration auf die erhaltene Quelle, ein Tagebuch, führte bei genauerer Betrachtung also zu einer irreführenden These, die moderne Ansichten über Öffentlichkeit und exklusive Privatsphäre auf eine höfische Dichtung übertrug und dabei ihre Funktion als sendungsbewusste Repräsentation ihres Schreibers und Bestandteil neuzeitlicher elitärer Kommunikation übersah. Auch verkannte diese Sicht die Relevanz der Irrationalität emotionalen Verhaltens. Warum schließlich arbeitete Huygens wochenlang an den beleidigenden Versen? Es ist wenig wahrschein-

lich, dass das Kunstwerk selbst oder das Feilen an sprachlichen Spitzfindigkeiten hierfür die Ursache war. Die anhaltende Beschäftigung mit den Schmähversen deutet weniger auf einen Geschmackswandel des Autors als vielmehr auf einen emotionalen Anlass hin. Wurde das Gemälde also in Stellvertretung Rembrandts angegriffen, als Eskalation eines 1632 schwelenden Streits? Spielte dabei möglicherweise der Auftrag eine relevante Rolle, in dessen Kontext das Porträt des Künstlers Jacques de Gheyn III. entstand? Das Bildnis auf Holz wurde zusammen mit einem in den Gedichten nicht erwähnten Pendant desselben Formats angefertigt, dem Porträt von Constantijn Huygens Bruder Maurits, dem Sekretär des Staatsrats in Den Haag (Abb. 2), was Schwartz als »eine seltene sentimentale Geste« der beiden Freunde bezeichnete. Dieser nahm an, dass es Constantijn Huygens »keineswegs angenehm« gewesen war, dass Rembrandt »diese rührenden Bildnisse seines Bruders und ihres gemeinsamen Freundes« angefertigt hatte.¹⁵ Ob es diesbezüglich Streit gegeben hatte? Wir wissen es nicht. Definitiv ausschließen lässt sich jedenfalls nicht, dass der Autor seine Verse vor oder nach der Fertigstellung Freunden und Bekannten vortrug oder sich darüber unterhielt. Als nicht zu leugnendes Argument gegen die These, dass Huygens seine Meinung und seine ›Scherze‹ für sich

13 Bruy/Peese Binkhors 1986, S. 223. Vgl. Crenshaw 2013 (§15).

14 Zu den Ergebnissen der Sprachanalyse im Einzelnen siehe Broekman 2010, S. 46. Später übernahm Huygens' Sohn diese Form der ›privaten‹ Kommunikation. Vgl. Dekker 2013, S. 107.

15 »Offenbar kamen sie überein, dass jeder sein Bildnis für sich behalten und derjenige, der zuerst stirbe, es dem anderen vermachen solle. Die Porträts wurden im Jahr 1641 nach dem Tod de Gheyns, den sein Freund nur ein halbes Jahr überleben sollte, wieder miteinander vereint.« Schwartz 2006, S. 157–158. Die Freundschaft der beiden hatte sich 1630 vertieft. Schwartz 1987, S. 95–96.

behielt, sind deren Publikationen (1644 und 1655) angemessen zu berücksichtigen und auch die Anrede des »Lesers« im Text.¹⁶ Wenn jedoch die hier den Überlegungen zugrunde gelegte Gegenhypothese korrekt ist, dass die unzensierten Spottverse bereits 1632/1633 einer kleineren Öffentlichkeit – darunter möglicherweise Kunstsammler und -händler, vor denen sich Huygens als witziger Kunstkritiker profilieren wollte – bekannt wurden, kann auch Rembrandt zeitnah hiervon erfahren haben: Zwischen den Akteuren bestanden nachweislich enge direkte und indirekte Kontakte.¹⁷ Huygens' Angriff auf das einzelne Gemälde stellte, wie Crenshaw betont hat, in der niederländischen Dichtkunst und Kunstkritik gleichermaßen eine Seltenheit dar.¹⁸ Dennoch beharrt der Autor darauf, Huygens habe Rembrandt nicht persönlich beleidigen wollen.¹⁹ Wohlwollende Äußerungen in Huygens' Briefen vermögen jedoch die Niederschriften in seinem Tagebuch nicht zu neutralisieren. Die Datierung von Rembrandts Radierung in Kombina-

tion mit dem auf einen feigen, verleumderischen Kontext hindeutenden Motiv sind Anzeichen einer heftigen Reaktion auf eine Ehrverletzung. Eine massivere Beleidigung des Künstlers als die durch Huygens ist für den genannten Zeitraum bislang nicht nachgewiesen worden. Stattdessen fand – wie Mildenerger meinte »[e]rstaunlicherweise« – bereits der erste Zustand des *Samariters* mit 24 nachweisbaren Exemplaren eine bemerkenswerte Verbreitung.²⁰ Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass Rembrandt die Radierung zunächst in einem engeren Kreis zirkulieren ließ, sie vielleicht sogar gezielt verbreitete, bevor er das Blatt im signierten IV. Zustand dem Kunstmarkt der Graphik-Käufer zugänglich machte.²¹ Die Sammler verstanden sich folglich nicht als den Adressaten des skatologischen Motivs, der beleidigt werden sollte, sondern als Teil des polemisch auf einen Missstand hingewiesenen gelehrten Publikums, das würdig war, als »guter« Kunstrichter zu der künstlerischen Leistung Rembrandts und seiner ignoranten Diffamierung Stellung zu nehmen. Sie konnten den Künstler als denjenigen wahrnehmen, der sich mit einem Symbol kynischen Spotts gegen Schmähekritik und die darin zum Ausdruck kommende Inkompetenz, Ignoranz, Anmaßung und Unverschämtheit

16 Huygens 1644. Leicht verändert abgedruckt in: Huygens 1655, S. 81–82. Crenshaw 2013 vertritt die Meinung, die Verse seien »privat« gewesen. Dies vernachlässigt jedoch den Aspekt einer privaten Öffentlichkeit. Vgl. Crenshaw 2006, S. 125, 136–137.

17 Huygens' Briefe an Rembrandt sind verloren gegangen. Erhalten sind Briefe Rembrandts an Huygens, die 1636–39 einen Gemäldeauftrag (Passions-szenen für Prinz Frederik Hendrik) behandelten. Gerson 1961, S. 18–24, vgl. Bruyn/Peesse Binkhors 1986, S. 91, 222–224, 284–285; Schwartz 1987, S. 72–77; Crenshaw 2013 (§14).

18 Crenshaw 2013, § 18. Als bildkünstlerische Reaktion Pieter Bruegels auf möglicherweise gegen ihn und sein Werk gerichtete Verse Lucas d'Heeres' deutet Bertram Kaschek dessen *Verleumdung des Apelles*. Kaschek 2009.

19 Crenshaw 2013, § 13–15.

20 »Erstaunlicherweise ist der erste Zustand mit 24 nachgewiesenen Abzügen nicht selten.« Dass Rembrandt die Arbeit an dem Stich möglicherweise bereits 1632 aufgenommen hatte, steht hierzu nicht im Widerspruch, da das Bildnis De Gheyns III. im selben Jahr fertiggestellt und eventuell bereits kritisiert worden war. Mildenerger 2011, S. 42.

21 Für die Diskussion dieses Kontextes und der damit verbundenen Fragen danke ich besonders herzlich Hans-Joachim Raupp.

seines Kritikers (Huygens) wehrte. Oder sie konnten in dem Hund Rembrandts verächtliche Haltung dem Urteil seiner Kritiker gegenüber veranschaulicht sehen.²²

Mit seinem Verkaufserfolg wies Rembrandt Huygens eindrucksvoll in seine Schranken und legte die Grenzen von dessen Kunsturteil gegenüber anderen Akteuren des Kunstmarkts offen. Einer antikritischen Polemik im gelehrten Streit würdig, widerlegte der Künstler die von Huygens vorgenommene Abwertung seiner Fähigkeiten, indem es ihm durch seine einzigartige Meisterschaft gelang, den allerniedrigsten Gegenstand (das Exkrement eines Hundes) kunstwürdig – und infolgedessen von den Sammlern hoch bezahlt – darzustellen.²³ Dem gegenüber steht dann auch im *Samariter* ein Hahn ohne auffälliges Gebaren auf dem Boden. Sein Misthaufen und somit seine Sphäre sind für den Betrachter unsichtbar. Sogar der feige Hund als Sinnbild seines Gegners ist analog hierzu nicht bellend wiedergegeben.²⁴ Den Grund hierfür erhellt ein anderes Sprichwort: »Der Hund, der schießt, kann nicht bellen.«²⁵

22 Vgl. Emmens 1968, 152.

23 Ob die Themenwahl *Der barmherzige Samariter* in diesem Kontext zugleich Huygens' Rolle als Kunstförderer ironisieren sollte, mag dahingestellt bleiben. Immerhin könnte dieser Zusammenhang die Ursache dafür sein, warum der Künstler in dem detailreichen, für seine Verhältnisse großformatigen Blatt von der Textvorlage abwich und den Bezahlvorgang betonte. Dies wurde bislang mit Verweis auf Jan van de Veldes Stich gerechtfertigt. Siehe Mildenerger 2011, S. 42.

24 Bereits im 17. Jahrhundert bezeichnete das Wort »schijter« auch einen Feigling. Nübling/Vogel 2004, S. 22–23, 28.

25 »So wanneer die hont schitet so en basset hi niet.«

Die Scherze des Dichters und seine Hybris als Kunstrichter parierte Rembrandt demnach mit einer Antikritik, also einer Kritik der Kritik. Er nutzte hierfür ein Bildmotiv, das seit der Antike mit der berühmten »kynischen« Schmähkritik auf das Engste verbunden ist. Mit einem Nächstenliebe predigenden Titel und der ranghöchsten Gattung, der biblischen Historie, attackiert das einverleibte Sprichwortbild den Gegner als unfairen und nicht für die Wahrheit eintretenden Streiter. Rembrandt spricht Huygens im Kunstwerk seine Autorität als Kunstrichter ab, seinen Versen heftet der Künstler zudem den Vorwurf der Verleumdung an. Den persönlichen Angriff untermauerte Rembrandt durch die strategische Entscheidung für das Sprichwortbild, womit er Huygens' Vorliebe für auf Kunstwerke bezogene Bildgedichte umkehrte.²⁶

Ein Nachspiel dieser Auseinandersetzung bildete die Publikation von Huygens' Epigrammen 1644. Dass darin die letzten beiden und oben zitierten Spottverse nicht gedruckt und Rembrandts Name damit vorab »zensiert« wurde, anonymisierte den Maler vermutlich selbst für nicht Eingeweihte nur bedingt.²⁷ Crenshaw wies diesbezüglich zu Recht auf den möglichen Zusammenhang mit der sog. *Satire auf die Kunstkritik* (Abb. 4) hin, eine Rembrandt zugeschriebene und handschriftlich 1644 datierte Zeichnung.²⁸ Diese Darstellung eines ungerechten Richters

(Wenn der Hund schießt, dann bellt er nicht.) Dialogus zwischen Salomon ende Marcolphus (1501), siehe de Vreese/de Vries 1941, S. 11.

26 Siehe Broekman 2010, S. 19–20.

27 Vgl. Broekman 2010, S. 41.

28 Crenshaw 2013.



4. Rembrandt Harmensz. van Rijn (zugeschr.), Satire auf die Kunstkritik, 1644, braune Tinte auf Papier, 15,5 x 20,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

und seines defäkierenden Kritikers hat in der Forschung bereits einige Beachtung gefunden, wurde bislang aber eher allgemein für eine Reaktion auf das von Franciscus Junius in seinen Schriften propagierte Kunstideal gehalten.²⁹ Im Vergleich mit den genannten konkreten Bezügen tritt jedoch deutlicher als bisher hervor, dass 1644 weder die lateinische noch die niederländische Publikation des Junius (1637, 1641) einen für diese heftige Reaktion aktuellen Anlass boten.

²⁹ Vgl. Emmens 1968, S. 150–154; Van de Wetering 1995, S. 264; Müller 2015, S. 1–15, bes. S. 3.

Überzeugend wurde die skatologische Figur mit der Redewendung »ik heb er schijt aan« in Zusammenhang gebracht, eine im 17. Jahrhundert nachweisbare platte Wendung dafür, dass man nichts auf etwas – in diesem Fall das Kunsturteil eines neidischen Ignoranten – gibt.³⁰ Hinter einem Porträt hockend, die Bedeutungslosigkeit des Redners kommentierend, identifizierten seitdem

³⁰ Vgl. Emmens 1968, S. 152, wo die Hinweise des Ausstellungskataloges Rembrandt. Drawings from American Collections. The Pierpont Morgan Library and Fogg Art Museum, Harvard University 1960 ausführlich erörtert werden.

zahlreiche Forscher diese Figur mit Rembrandt. Auf der Metaebene ließen sich als Verbindungen zwischen der *Satire* und dem *Samariter* das Sujet der illegitimen Autorität und leere Worte als deren Basis benennen. So wie der von Crenshaw als Huygens identifizierte Midas auf einer Tonne thront, die seine hohle Rede versinnbildlicht, hockt der Hund im Vordergrund der *Samariter*-Radierung unweit einer teilzerstörten Tonne, die seine ausgeführte inhaltliche Bedeutung noch verstärkt. Demnach transportieren beide Werke ähnliche Aussagen, die Zuordnung zum hier

rekonstruierten größeren Zusammenhang des Huygens betreffenden Streitkontextes erhellt ihre ikonographischen Besonderheiten. Dass die Zeichnung keine druckgraphische Umsetzung und dementsprechende Verbreitung erfuhr, lässt sich mit dem *Decorum* begründen: Als Künstlerscherz besaß die Zeichnung im Werkstattkontext ihre Berechtigung und konnte als eigenständige Bilderfindung vermittelt werden. Als Radierung hätte Rembrandt sein Argument nicht angemessen vermitteln können, sondern eine Toleranzgrenze überschritten.

Bibliographie

Allen 1934

Percy Statford Allen / Helen M. Allen (Hg.): *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, Bd. 8 (1529–1530), Oxford 1934.

Broekmann 2010

Inge Broekman: *Constantijn Huygens. De kunst en het hof* (zugl. Amsterdam, Univ., Diss., 2010), Enschede 2010.

Bruyn/Peese Binkhors 1986

Josua Bruyn / Lideke Peese Binkhors: *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Bd. 2, 1631–1634, Dordrecht/Boston/Lancaster 1986.

Clark 1966

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

Clark 1976

Kenneth Clark: *Rembrandt's »Good Samaritan« in the Wallace Collection*, in: *The Burlington Magazine* 118, 885 (Dez. 1976), S. 806–807, 809.

Cohn 1910

Hugo Cohn: *Tiernamen als Schimpfwörter* (Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Dreizehnten Realschule zu Berlin 1909/10), Berlin 1910.

Crenshaw 2006

Crenshaw, Paul: *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge/New York 2006.

Crenshaw 2013

Paul Crenshaw: *The Catalyst for Rembrandt's Satire on Art Criticism*, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art* 5, 2 (2013), DOI: 10.5092/jhna.2013.5.2.9.

Dekker 2013

Rudolf Dekker: *Family, culture and society in the diary of Constantijn Huygens Jr, secretary to Stadholder-King William of Orange*, Leiden 2013.

de Vreese/de Vries 1941

Dyalogus tusschen Salomon ende Marcolphus (1501), hg. von Willem de Vreese / Jan de Vries, Leiden 1941.

Emmens 1968

Jan Ammeling Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst. Rembrandt and the rules of art* (*Orbis artium. Utrechtse kunsthistorische studiën* 10; zugl. Utrecht, Univ., Diss. 1964), Utrecht 1968.

Eyering 1601

Eucharius Eyering: *Proverbiorum Copia. Etlich viel Hundert Lateinischer und Teutscher schöner und lieblicher Sprichwörter wie die Teutschen auff Latein und die Lateinischen auff Teutsch außgesprochen. Mit schönen Historien / Apologis, Fabeln und gedichten geziert, Eißleben* 1601.

Gerson 1961

Horst Gerson: *Seven letters by Rembrandt*, transkribiert von Isabella H. van Eeghen, übers. von Yda D. Ovink, Den Haag 1961.

Hollstein 1969

Friedrich W. H. Hollstein: *Dutch & Flemish etchings, Rembrandt van Rijn* (engravings and woodcuts 1450–1700), Bd. 18 (Text) und Bd. 19 (Plates), bearb. von Christopher White / Karel G. Boon, hg. von Karel Gerard Boon, Amsterdam 1969.

The New Hollstein 2013

The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, Rembrandt (engravings and woodcuts 69), Text 1, 1625–1635, bearb. von Erik Hinterding / Jaco Rutgers, Roosendaal 2013.

Huygens 1644

Constantijn Huygens: *Momenta Desultoria Poëmatum Libri XI scripsit Constantijn Huygens-gedente Caspare Barlaeo*, Leiden 1644.

Huygens 1655

Constantijn Huygens: *Constantini Hugenii momenta desultoria, poematum libri XIV. Procurante Ludovico*

Hugenico C. F. Cum praefatione Caspari Barlaei, Den Haag 1655.

Junius 1637

Franciscus Junius: De pictura veterum libri tres, Amsterdam 1637.

Junius 1641

Franciscus Junius: De schilder-konst der oude: begrepen in drie boecken, Middelburgh 1641.

Kuretsky 1995

Susan Donahue Kuretsky, Rembrandt's »Good Samaritan«-Etching. Reflections on a Disreputable Dog, in: Shop Talk. Studies in honor of Seymour Slive, presented on his 75th birthday, Cambridge (Mass.) 1995, S. 150–153.

Mildenberger 2011

Hermann Mildenberger (Hg.): Rembrandts Radierungen. Ehemalige Grossherzogliche und Staatliche Sammlungen sowie Goethes Sammlung, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Köln/Weimar/Wien 2011.

Müller 2015

Jürgen Müller: Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache (Brill's Studies in Intellectual History 235), Leiden/Boston 2015.

Nübling/Vogel 2004

Damais Nübling/Marianne Vogel: Fluchen und Schimpfen kontrastiv. Zur sexuellen, krankheitsbasierten, skatologischen und religiösen Schimpfwortprototypik im Niederländischen, Deutschen und Schwedischen, in: Germanistische Mitteilungen 59 (2004), S. 19–33.

Raupp 1987

Hans-Joachim Raupp: Adriaen Brouwer als Satiriker, in: Henning Bock/Thomas W. Gaethgens (Hg.):

Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert (Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderbd. 4), Berlin 1987, S. 225–251.

Raupp 2001

Hans-Joachim Raupp (Hg.): Landschaften und Seestücke. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung, Münster/Hamburg/London 2001.

Schwartz 1987

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

Schwartz 2006

Gary Schwartz: Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies. Übersetzung aus dem Englischen von Rosali und Saskia Bontjes van Beek, Brüssel 2006.

Seneca 2001

Lucius Annaeus Seneca: Apocolocyntosis. Die Verkümbung des Kaisers Claudius, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 2001.

van de Wetering 1995

Ernst van de Wetering: Rembrandt's »Satire on Art Criticism« reconsidered, in: Cynthia P. Schneider/William W. Robinson/Alice I. Davies (Hg.): Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on his 75th Birthday, Cambridge (Mass.) 1995, S. 264–270 und 425.

Wesseling 2002

Ari Wesseling: Dutch Proverbs and Expressions in Reasmus' Adges, Colloquies, and Letters, in: Renaissance Quarterly 55, 1 (Spring 2002), S. 81–147.

Wölfflin 1946

Heinrich Wölfflin: Kleine Schriften (1886–1933). Mit 35 Abbildungen und einer Bibliographie der Schriften Heinrich Wölfflins, Basel 1946.