

Roman PINDEL

Die Päpstliche Theologische Akademie Krakau

**“DA GINGEN IHNEN DIE AUGEN AUF
UND SIE ERKANNTEN IHN”**

**Die Analyse Lk 24, 13–35 und die Wirkungsgeschichte
anhand der Werke Rembrandts van Rijn**

Es kommt selten vor, dass ein Maler sein Leben lang zu demselben Motiv wiederkehrt, so wie Rembrandt van Rijn. Die Emmauserzählung (Lk 24, 13–35) schilderte er in seinen Werken mindestens achtmal¹. Warum nahm der berühmte Holländer so oft dieses Thema auf? Was wollte er mit dieser Geschichte vermitteln? Was können wir heute über seine Interpretation des biblischen Textes sagen?

Diese und andere Fragen wollen wir beantworten, indem wir uns zuerst mit der Analyse des Textes und mit der Bestimmung seiner Botschaft befassen. Dann versuchen wir mit der Hilfe der Beschreibung der entsprechenden Werke Rembrandts, die Wirkung des biblischen Textes auf den genialen Maler aufzuzeichnen. Dazu wollen wir die Methode der Wirkungsgeschichte anwenden.

Die literarische Analyse des Textes Lk 24, 13–35

Die Perikope Lk 24, 13–35 befindet sich zwischen dem Bericht vom leeren Grab (24, 1–12) und der Erscheinung des Auferstandenen vor seinen Aposteln (24, 36–49). Auf diese Weise entstand ein Triptychon, in dem sich zwei äußere Elemente (24, 1–12 und 24, 36–49) von dem zentralen Element unterscheiden. Die äußeren Elemente lenken die Aufmerksamkeit auf die Auferstehung Jesu. Das zentrale Element (24, 13–35) hebt die Möglichkeit hervor, Jesus in den Schriften und beim Brotbre-

¹ Vgl. H. Feldbusch, *Emmaus*, [in:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd. 1, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, Kol. 626.

chen zu begegnen. So sollten die Adressaten der Emmauserzählung in ihrem Glauben gestärkt werden².

Nach den dramatischen Kriterien wird der Text Lk 24, 13–35 in drei Szenen geteilt: (1) Auf dem Weg von Jerusalem nach Emmaus; (2) Am Tisch in Emmaus; (3) In Jerusalem. Die erste Szene umfasst ca $\frac{3}{4}$ des Textes. Zwei weitere Szenen teilen untereinander $\frac{1}{4}$ der Perikope³

In der ersten Szene (24, 13–29 a b) werden zwei Jünger dargestellt. Sie wanderten in ein Dorf mit Namen Emmaus. Obwohl keiner von ihnen zum Kreis der Zwölf gehörte, sollte mindestens Kleophas den Adressaten der Erzählung bekannt sein⁴. Während die beiden über alles diskutierten, was sich in den letzten Tagen ereignet hatte, näherte sich ihnen ein Unbekannter. Er ging mit ihnen, ohne erkannt zu werden. Der Leser weiß jedoch vom Anfang an, dass es sich um Jesus handelt (24, 15–16). Der unbekannte Wanderer schaltet sich in das Gespräch der beiden ein. Aus dem Gespräch der Jünger spricht ihre Resignation und Ratlosigkeit. Der Fremde weist die Jünger wegen ihres mangelnden Glaubens zurecht. Aus dem gesamten Schriftgut hätten sie erkennen sollen, dass der Messias viel erleiden sollte (24, 18–25).

Die zweite Szene (24, 29c–32) spielt sich in Emmaus ab. Die Jünger nötigten den Unbekannten, bei ihnen zu bleiben (24, 28–29). Er nimmt ihre Einladung an. Wie ein Hausvater leitet er das Abendessen ein, er nimmt das Brot, spricht das Dankgebet, bricht es und teilt es aus (24, 30). Die Handlung des Brotbrechens hat eine wundersame Wirkung. Beim Brotbrechen erkennen die Jünger ihren Herrn (24, 31). Jesus verschwindet im gleichen Augenblick, als er erkannt wird. Die Begegnung mit ihm weckt den Glauben der beiden, der keiner Bestätigung mehr bedarf. Die Szene endet mit Überlegungen der Jünger, die jetzt über das ganze Geschehen nachdenken (24, 32).

Die dritte Szene stellt die Elf und die anderen Jünger in Jerusalem dar. Gemeinsam mit den zwei aus Emmaus zurückgekommenen Männern bezeugen sie die Auferstehung Jesu (Lk 24, 33–35).

Die Emmauserzählung wird in der christlichen Ikonographie am häufigsten als die Szene am Tisch in Emmaus dargestellt. Die Szene mit

² Vgl. R. Rubinkiewicz, *Znaczenie „otwarcia oczu” u Lk 24, 31*, [in:] *Studia z teologii św. Łukasza*, [Hrsg.] F. Gryglewicz, Poznań 1973, S. 180–181.

³ J. A. Fitzmyer verteilt die Perikope auf vier Szenen: (1) The meeting [vv. 13–16]; The conversation en route [vv. 17–27]; The Emmaus meal [vv. 28–32]; The return to Jerusalem [vv. 33–35]. Vgl. J. A. Fitzmyer, *The Gospel according to Luke X–XXIV. A New Translation with Introduction and Commentary* [AB 28A], New York 1985, S. 1559.

⁴ Vgl. J. Kremer, *Die Osterevangelien. Geschichten um Geschichte*, Stuttgart 1977, S. 115.

drei Männer auf dem Weg nach Emmaus wird nur selten geschildert⁵. L. Rudrauf erwähnt fünf mögliche Ereignisse am Tisch, die dargestellt werden könnten⁶. In der ganzen Erzählung verändert sich der *point of view* der zwei Jünger. Am Anfang scheint es so, als wären sie gut informiert worden, was mit Jesus geschah (24, 19–20). Sie können aber nicht begreifen, warum die spektakuläre Tätigkeit des Propheten aus Nazaret so unerwartet unterbrochen wurde. Sie wissen auch nicht, wie das leere Grab erklärt werden sollte (24, 21–24). Beide glauben nicht an die Auferstehung Jesu. Sie erkennen nicht, was in der gesamten Schrift über das Schicksal des Messias geschrieben worden ist (24, 27).

Der *Point of view* der Jünger verändert sich grundsätzlich im Laufe des Gesprächs mit dem Unbekannten. Zuerst sehen sie in ihm einen von den zahlreichen Pilgern, die aus Jerusalem nach den Festtagen nach Hause zurückkehren. Rätselhaft ist für sie, dass er von der “Sache Jesu” nichts weiß⁷. Der Wendepunkt vom *point of view* der Jünger ist das Brotbrechen Jesu am Tisch in Emmaus. Im Unbekannten erkennen sie den Auferstandenen und in seinen Erklärungen der Bibel finden sie den Sinn des skandalösen Endes ihres Meisters (24, 31–32). Am Ende der Erzählung stimmt der *point of view* der Jünger mit dem *point of view* Jesu, der Propheten, der Schriften und der Gemeinde in Jerusalem überein (24, 33–35).

Der Wandel im *point of view* der Jünger in bezug auf “die Sache Jesu” hängt mit dem Verlust und Wiederfinden des Sinns der Lebensmission⁸ sowie mit der auf ihre Sendung bezogenen Krise zusammen. Sie verlassen doch Jerusalem und die dortige Gemeinde, weil sie keine Perspektiven mehr für sich finden können. Jesus ist für sie endgültig gestorben. Nachdem seine Mission gewaltsam unterbrochen worden ist, darf man nichts mehr von Jesus erwarten⁹. Als sie aber den Herrn beim Brotbrechen erkannt und an die Verheißungen der Schriften geglaubt hatten, kehrten sie nach Jerusalem zurück, um mit den anderen Jüngern die Auferstehung Jesu zu verkünden¹⁰.

⁵ Es gibt wahrscheinlich keine Darstellung der Szene in Jerusalem, als die zwei Jünger den Elf berichten über alles, was auf dem Weg geschehen ist. Über die Ikonographie vgl.: H. Feldbusch, *Emmaus*, [in:] *Lexikon der christlichen Ikonographie...*, Kol. 623–626; J. S. D’Arc, *Les pèlerins d’Emmaüs*, Paris 1997, S. 55.

⁶ Vgl. L. Rudrauf, *Le repas d’Emmaüs. Etude d’un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris 1956, S. 45.

⁷ Vgl. *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, [Hrsg.] W. R. Farmer, Warszawa 2000, S. 1300.

⁸ Vgl. C. M. Martini, *Głosiciel Ewangelii u świętego Łukasza. Medytacje [Duc in altum – wypłyn na głębię 9]*, Kraków 1993, S. 27.

⁹ Vgl. J. Ernst, *Das Evangelium nach Lukas*, Regensburg 1977, S. 445–446.

¹⁰ Vgl. J. A. Fitzmyer, *The Gospel according to Luke X–XXIV...*, S. 1568.

Die theologische Botschaft der Emmauserzählung

Die Emmauserzählung (Lk 24, 13–35) gilt als die längste Ostergeschichte im Neuen Testament und *Sondergut* des Lukasevangeliums¹¹. Bemerkenswert ist die literarische Struktur des Textes Lk 24, 13–35¹², man diskutiert über die literarische Gattung¹³, Traditions-¹⁴ und Redaktionsgeschichte¹⁵. In der Perikope Lk 24, 13–35 kommen die Motive vor, die für die Schriften des Lukas charakteristisch sind: der Weg nach Jerusalem, die Erfüllung der Schriften im Leben Jesu des Propheten und Messias, gemeinsame Mahlzeit mit den Jüngern, das Brotbrechen und das Unverständnis der Worte Jesu¹⁶.

Die Jünger verlassen Jerusalem, den Ort des Todes Jesu (vgl. Lk 9, 31. 51; 13, 33. 34; 18, 31), aber auch den zukünftigen Ausgangspunkt der Verkündigung des Evangeliums (Lk 24, 47; Apg 1, 8). Das Problem der Standortbestimmung des Ortes Emmaus zeigt¹⁷, dass die frühchristliche Tradition keinen großen Wert auf die genaue Lokalisierung dieses Ortes legte. Der Herr ließ sich an dem Ort erkennen, wo die Eucharistie gefeiert und die Heilige Schrift im Glauben angenommen wird¹⁸. Die theologische Bedeutung der Bewegung von und nach Jerusalem formuliert zutreffend G. Lohfink:

Das Sich-Entfernen von der Stadt, in diesem Fall gleichbedeutend mit der Entfernung von Jesus und der künftigen Gemeinde, wird durch die Erscheinung der Auferstandenen eingeholt und umgekehrt in die Bewegung auf die Stadt hin¹⁹

¹¹ Vgl. J. K r e m e r, *Die Osterevangelien...*, S. 112–113.

¹² Vgl. X. L é o n - D u f o r, *Résurrection de Jésus et message Pascal*, Paris 1971.

¹³ Der Text Lk 24, 13–35 wird bezeichnet als: *Legitimationserzählung* (C. R. Bowen, J. A. Grassi), *Rekognitionserzählung* (U. Wilckens), *Legende* (H. Gunkel, R. Bultmann), *Kultlegende* (W. Schenk), *eine der kirchlichen Unterweisung dienende Geschichte* (J. K r e m e r), u.a.

¹⁴ Formgeschichtliche Untersuchungen haben geführt: R. Bultmann, H. Gunkel, M. Dibelius, M. Albertz, L. Brun, C. H. Dodd, J. A. Grassi, G. Schiller, U. Wilckens u.a.

¹⁵ Redaktionsgeschichtliche Untersuchungen haben geführt: J. Schmitt, J. Dupont, P. Schubert, F. Hahn, A. Ehrhardt, Ph. Seidenstricker, H. D. Betz, W. Schenk, J. Wanke u.a.

¹⁶ In Lk 9, 45; 18, 34; 23, 8. 35. 4–49. Anders J. A. F i t z m y e r, *The Gospel according to Luke X–XXIV...*, S. 1557–1559.

¹⁷ Über die Identifikation von Emmaus: J. W a n k e, *Die Emmauserzählung. Eine Redaktionsgeschichtliche Untersuchung zu Lk 24, 13–35* [*Erfurter theologische Studien* 31], Leipzig 1973, S. 37–42; R. M. M a c k o w s k i, *Where Is Biblical Emmaus?*, "Science et esprit" 32:1980, S. 93–103; S. d e S a n d o l i, *Emmaus-El Qubeibeh*, Jerusalem ²1980.

¹⁸ Vgl. J. E r n s t, *Das Evangelium nach Lukas...*, S. 443.

¹⁹ G. L o h f i n k, *Die Himmelfahrt Jesu. Untersuchungen zu den Himmelfahrts- und Erhöhungstexten bei Lukas* [*Studien zum Alten und Neuen Testament* 28], München 1971, S. 264.

Den Wendepunkt der Emmauserzählung bildet das Brotbrechen, das nicht unbedingt “sakramental” verstanden werden muss²⁰. Das Gespräch auf dem Weg bereitet die Jünger auf ihre Veränderung am Tisch in Emmaus (24, 13–28) vor. Als sie die Ereignisse der letzten Tage nicht verstehen konnten²¹, wanderte Jesus selbst (καὶ αὐτὸς Ἰησοῦς) mit ihnen (24, 15). Auf Grund von Schriften erklärt er den Sinn seines Todes und des leeren Grabes als die Erfüllung der Heilspläne Gottes (ἔδει in 24, 26)²². In der Antwort auf die Einladung der Jünger (24, 29a) “ging Jesus mit hinein, um bei ihnen zu bleiben” (24, 30b). Auf dem Weg führte er das Gespräch (24, 15) und am Tisch leitete er die Mahlzeit ein, indem er Gott pries und das Brot brach (24, 30)²³. Die gewöhnlichen Gesten hatten das Erkennen Jesu zur Folge²⁴.

Es stellt sich die Frage, wie man die Wendungen: “die Augen öffnen”, “die Schriften öffnen” und “Jesus erkennen” verstehen sollte. Das Verb διανοίγω (24, 31.32) bedeutet “öffnen”, sowohl die Augen, als auch die Schrift, im Sinne von: “verstehen” (24, 32). Die Analyse der biblischen Texte zeigt, dass die Wendung “die Augen öffnen” isomorph ist mit solchen wie “den Verstand öffnen” oder “das Herz öffnen”. Das weist auf die Notwendigkeit des Vorkommens des göttlichen und des menschlichen Faktors hin, damit das entsprechende Erkenntnisvermögen des Menschen fähig wäre, die Inhalte des göttlichen Ursprungs anzunehmen. In der Perikope von den zwei Jüngern, die nach Emmaus gehen, ließ sich der Christus einerseits (bis zu einem gewissen Punkt) von ihnen nicht erkennen, andererseits wäre ohne ihren Glauben weder ihre Offenheit dem vollen Sinn der Schriften gegenüber noch das Erkennen des Herrn beim Brotbrechen möglich²⁵.

Die für das Verständnis der Perikope entscheidende Wendung “die Augen öffnen” bedeutet “Jesus erkennen dank der Gnade und dank des menschlichen Verlangens durch das Eingehen auf den Inhalt des Wortes

²⁰ Sicher ist, dass in diesem Mahl zwei Jünger statt der Sünder den Platz am Tisch einnehmen, damit sie später auf den richtigen Weg zurückkehren (nach Jerusalem und zur Gemeinschaft der Jünger Jesu). Vgl. *Katolicki komentarz biblijny*, ed. R. E. Brown, J. A. Fitzmyer, R. E. Murphy, Hrsg. der polnischen Auflage W. Chrostowski, Warszawa 2001, S. 1106.

²¹ Vgl. J. Noland, *Luke 18:35–24:53* [Word Biblical Commentary, vol. 35c], Dallas, Texas 1998, *ad locum*.

²² Vgl. J. A. Fitzmyer, *The Gospel according to Luke X–XXIV...*, S. 1563. 1566.

²³ Vgl. ebenda, S. 1568. Über die Rolle Jesu am Tisch in Emmaus: H. D. Betz, *Ursprung und Wesen christlichen Glaubens nach der Emmauslegende (Lk 24, 13–32)*, “Zeitschrift für Theologie und Kirche” 66:1969, S. 12.

²⁴ Vgl. J. Ernst, *Das Evangelium nach Lukas...*, S. 448.

²⁵ Vgl. R. Rubinkiewicz, *Znaczenie „otwarcia oczu” u Łk 24, 31...*, S. 186.

Gottes”²⁶. Der Text überzeugt auf diese Art den Leser, dass sich der Herr in der Schrift, die er selbst erklärt und in dem Mahl, das er selbst leitet, zu erkennen gibt.

Am Anfang der Emmauserzählung bleibt Jesus unerkannt. Die zwei Jünger sollten zuerst glauben, dass sich die göttlichen Ankündigungen im Leben ihres Meisters erfüllt hatten (vgl. 24, 25–27)²⁷. Auch als sie ihn beim Brotbrechen erkannt hatten, blieben sie im gleichen Moment allein (24, 31). Aufgrund des Glaubens und nicht des Sehens sind sie fähig geworden, das Zeugnis abzulegen (24, 32–35). Der Glaube und nicht das, was sie gesehen haben, hat sie dazu fähig gemacht. Zuvor waren ihre Augen festgehalten (κρατέω), solange sie nicht bereit waren, an die Auferstehung Jesu zu glauben und solange ihre Sicht nur bis zum Tode Jesu gereicht hat²⁸. Der Text betont die Abwesenheit Jesu (im Grab fehlt sogar sein Leichnam), “um vor diesem Hintergrund die neue Form seiner Anwesenheit hervorheben zu können”²⁹. Nach der Auferstehung bleibt Jesus unter den Gläubigen auf andere Weise als vor der Passion. Zwei Jünger bestätigen nach seiner Rückkehr, dass sie den Herrn “erkannt hatten, als er das Brot brach” (24, 35) und nicht durch Betrachten³⁰.

Lukas weist auf die Gastfreundschaft der Jünger hin. Er legt aber keinen Wert auf die Umstände der Mahlzeit (wie zum Beispiel Bestimmung des Ortes: Gaststätte oder Haus). Zu der Tatsache, dass es ein Abendmahl war (24, 29), sollte man hinzufügen, dass ein biblisches Treffen stattfand, wo die Menschen die himmlischen Gäste empfangen (vgl. Gen 18, 1–8; 19, 1–3; Ri 13, 8–20; Heb 13, 2). Dieses auch in anderen Kulturkreisen³¹ auftretende Motiv beinhaltet die Bereicherung der gastfreundlichen Gastgeber oder die Offenbarung einer wichtigen Botschaft³². Als Jesus während der Mahlzeit sich zu erkennen gibt, verspricht er damit, dass er in

²⁶ Ebenda, S. 187–189.

²⁷ Über die Schwierigkeiten mit der Deutung der alttestamentlichen Texte hinsichtlich der Leiden des Messias: J. A. Fitzmyer, *The Gospel according to Luke X–XXIV...*, S. 1565–1566.

²⁸ Vgl. W. Rakocy, *Emmaus – zmierzając na spotkanie*, [in:] *Biblia o Eucharystii*, [Hrsg.] S. Szymik, Lublin 1997, S. 103.

²⁹ J. Ernst, *Das Evangelium nach Lukas...*, S. 446.

³⁰ Vgl. J. A. Fitzmyer, *The Gospel according to Luke – XXIV...*, S. 1569.

³¹ Die Einwohner von Lystra sind überzeugt, dass zu ihrer Stadt Zeus und Hermes (als Barnabas und Paulus) gekommen sind (Apg 14, 11–13). In dieser Gegend war die Legende lebendig, in der diese zwei Götter in der menschlichen Gestalt zwei fromme Leute (Filemon und Baucis) besucht hatten (Ovid. *Metam.* VIII 618–724). Vgl. W. Rakocy, *Emmaus – zmierzając na spotkanie...*, S. 101. Das Motiv “des Entschwindens” im Moment der “Erkennung” kommt in: Euripides, *Or.* 1494; *Hel.* 605; Vergil, *Aen.* IX 657 vor. Vgl. J. Ernst, *Das Evangelium nach Lukas...*, S. 448.

³² Vgl. *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego...*, S. 1300.

der Gemeinschaft der Gläubigen nicht nur in den Worten und Zeichen anwesend sein will, “sondern auch in dem Fremdling, der als Gast aufgenommen wird”³³

Rembrandts religiöse Malerei und ihr Zusammenhang

Rembrandt Harmensz van Rijn kam zur Welt am 16. Juli 1606 in Leiden als Sohn eines Müllers. Er war das vorletzte von insgesamt neun Kindern. Weil die Mühle des Vaters sein ältester Bruder übernehmen sollte, konnte der kleine Rembrandt eine Schule besuchen. Für den 7-jährigen Jungen wurde eine streng calvinische Lateinschule gewählt. Im Jahre 1620 ließ sich Rembrandt sogar an der Universität in Leiden einschreiben. Das Studium unterbrach er aber schon nach einem Jahr und ging in die Lehre, weil er das Handwerk des Malers erlernen wollte. Die Lehrerwahl fiel zuerst auf Jacob van Swanenburgh. Als zweiten Lehrer wählte sich der Jüngling den geschätzten Pieter Lastmann in Amsterdam aus. In seiner Werkstatt verbrachte er ein halbes Jahr. Die beiden Meister von Rembrandt weilten früher in Italien, wo sie neue Kunstrichtungen und vor allem das Schaffen von Caravaggio kennen gelernt hatten. Caravaggios Einflüsse lassen sich auch in dem Frühwerk von Rembrandt feststellen, besonders in der Beleuchtung der Gemälde und in seinen einmaligen Lichteffekten. Mit noch nicht 20 Jahren kehrte der junge Maler nach Leiden zurück. In seiner Heimatstadt gründete er die erste eigene Ateliergemeinschaft. Im Jahre 1632 ließ er sich in Amsterdam nieder. Hier wohnte er bei dem befreundeten Kunsthändler Hendrick van Uylenburgh (1587 in Kraków geboren). Der Mann hatte einen großen Kundenkreis und dank ihm wurden Rembrands Radierungen und Bilder schon früh bekannt.

Für Rembrandt ist das erste Jahrzehnt in dem neuen Wirkungskreis die arbeitsreichste Zeit seines Lebens. Es bringt ihm Auftrag über Auftrag, Erfolg und Ruhm. 1632 erhielt der Maler einen ehrenvollen Auftrag für das Amsterdamer Chirurgenhaus *Die Anatomie des Doktor Tulp*. Mit diesem Bild begann die Etappe seines Aufstiegs zur Meisterschaft. Rembrandt wurde einer von den berühmtesten holländischen Malern. Er ist erst 26 Jahre alt. Nach einem Jahr verlobt er sich, nach zwei Jahren (am 2. Juni 1634) heiratet er Saskia van Uylenburgh, die Tochter eines vermögenden ehemaligen Bürgermeisters von Leuwaarden und die Nichte von Hendrick van Uylenburgh. Die Frau bringt ihm in die Ehe ein be-

³³ J. Ernst, *Das Evangelium nach Lukas...*, S. 447.

trächtliches Vermögen mit. Bald gründet er sein eigenes Atelier, in dem er über 50 Schüler hatte. Sein Ansehen wächst, seine Gemälde werden sehr gesucht.

Im Jahre 1642 malt er ein Gruppenporträt *Die Nachtwache*, ein Werk von besonderer Wichtigkeit in seinem Schaffen. Mit diesem Bild erreicht Rembrandt den Höhepunkt seiner Karriere. Er gilt als der erste Maler der Niederlande. Der Wohlstand treibt ihn jedoch auf den Weg, der bald zu seinem Niedergang führen sollte. Den Künstler treffen leider in dieser Zeit zahlreiche Schicksalsschläge: 1640 stirbt seine Mutter, 1642 stirbt Saskia, neun Monate nach der Geburt ihres vierten Kindes, des Titus, des einzigen, das am Leben blieb. Schon vorher verlor Rembrandt drei Kinder.

Nach Saskias Tod endet seine lebensfrohe Schaffensperiode. Er zieht sich vom Leben zurück, seine Arbeit stagniert. Gleichzeitig kommt es zu einer wichtigen Wende in seiner Kunsteinstellung. Im Laufe der Jahre fühlt er sich immer mehr vereinsamt. Er konzentriert sich jetzt nur auf seine künstlerischen Visionen. Seine Malerei wird immer mehr von zeitgenössischen Strömungen unabhängig³⁴. Er malt jetzt auch weniger, aber die meisten Grafiken, die erhalten geblieben sind, stammen gerade aus den Jahren 1650–1655. Finanziell geht es mit ihm bergab. Die hohen Schulden für das Haus, seine Sammelleidenschaft und Verluste im Kunsthandel führten zum finanziellen Zusammenbruch. 1658 kommt es zur Versteigerung seines gesamten Besitzes zugunsten der Gläubiger. Rembrandt muss sein Haus verlassen. Seine treuesten Freunde und Kunden lassen ihn im Stich. Trotzdem arbeitet er weiter und schafft solche Werke wie: *Petri Verleugnung*, *Judenbraut* oder *Heimkehr des verlorenen Sohnes*. Ganz in seine Malerei versunken, bringt er die Erlebnisse zum Ausdruck, die er mit niemandem teilen kann³⁵. Er muss noch den Tod von Hendrickje Stoffels seiner Lebensgefährtin (1663) und seines geliebten Sohnes, Titus (1668) erleben. Am 4. Oktober 1669 stirbt Rembrandt in einem kleinen Haus an der Roozengracht.

Rembrandts Schaffen wird durch einige wichtige Faktoren gekennzeichnet. Er lebt und wirkt in der Zeitperiode, in der das protestantische Holland nach dem Freiheitskampf gegen Spanien 1609 seine Unabhängigkeit erlangt hatte. Das Land erlebt eine rasche wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung. Rembrandts künstlerische Tätigkeit stimmt mit der

³⁴ Vgl. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, S. 262.

³⁵ Vgl. I. Bzowska, *Wieczera w Emaus (Łk 24, 13–35). Egzegeza i analiza oddziaływania tekstu w dziełach Rembrandta van Rijna*, Kraków 2004, S. 58.

Blütezeit der holländischen Malerei überein³⁶. Das kleine Land bringt eine unvorstellbar große Anzahl bedeutender Maler hervor, darunter solche Meister wie Rembrandt, Hals, Vermeer, van Goyen, Ruisdael oder De Hooch.

Die Kunstwerke werden weder auf Aufträge kirchlicher noch weltlicher Mäzene hin geschaffen. Sie sind für einen sich gut entwickelnden Kunstmarkt bestimmt, an dem viele Maler, Kunsthändler, Patrizier und reiche Bürger ihre großen Interessen hatten. Rembrandts Werke, so wie die Werke anderer Meister, werden als eine gute Geldanlage betrachtet³⁷

Die Werke von Rembrandt, die der christlichen Ikonographie angehören, bedürfen der Bestimmung ihres geschichtlich-religiösen Hintergrundes. Wir sollten damit beginnen, dass das erste charakteristische Merkmal des genialen Holländers ist, dass er sich nicht – wie viele seiner Zeitgenossen – auf eine bestimmte Gattung der Kunst reduzieren lässt. Er spezialisiert sich weder auf die Landschaft, noch auf das Porträt, weder auf die Graphik, noch auf die kleine Form, sondern im Laufe seines Lebens befasst er sich mit der ganzen Skala vom Themen und verwendet dabei verschiedene Techniken. Das zweite charakteristische Merkmal ist, dass er einen großen Teil seiner Werke biblischen Motiven widmet, was ungewöhnlich ist, besonders in dem Milieu der protestantischen Künstler seiner Epoche. Noch mehr zeichnet ihn aus, dass er sich nicht nur mit der Darstellung der biblischen Szenen zufrieden gibt, sondern sich darum bemüht, sich selbst in die innere Erlebniswelt der dargestellten Gestalten hineinzusetzen³⁸. Der große holländische Maler war offiziell ein Calvinist³⁹. Es gibt aber auch Vermutungen, dass er mit Mennoniten⁴⁰, Anabaptisten⁴¹ oder sogar mit Sozinianern⁴² sympathisiert haben könnte. Obwohl die Reformation normalerweise mit der Entwicklungsbeschränkung der religiösen Kunst und in manchen Regionen mit der Feindschaft und Verachtung der Malerei und Bildhauerei einhergeht⁴³, entstehen in Holland zur Rembrandts Zeiten immer noch Werke mit religiösem Charakter. Auch wenn die von der Bibel inspirierten Bilder nicht mehr in

³⁶ Vgl. J. Michałkowa, *Rembrandt*, Warszawa 1960, S. 146.

³⁷ Vgl. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, S. 244–245.

³⁸ Vgl. J. Michałkowa, *Rembrandt...*, S. 149–150.

³⁹ Alle Kinder Rembrandts sind in der kalvinischen Kirche getauft worden. Rembrandt selbst, auch nach der Exkommunizierung wegen Hendrickje, tritt im letzten Jahr seines Lebens als Pate bei der Taufe seiner Enkelin auf. Vgl. J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, T. 1, Warszawa 1982, S. 273.

⁴⁰ Vgl. J. Rosenberg, *Rembrandt. Life and Work*, London²1964, S. 182.

⁴¹ Vgl. I. Bzowska, *Wieczerza w Emaus (Łk 24, 13–35)...*, S. 44.

⁴² Vgl. H.-M. Rotermund, *Rembrandt und die religiösen Laienbewegungen in den Niederlanden seiner Zeit*, “Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 1952–1953, S. 104–190.

⁴³ Vgl. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, S. 245.

protestantischen Kirchen aufgehängt werden, und auch wenn sie noch weniger Objekte des Kults bilden, so greifen manche kalvinistische Künstler religiöse Themen auf.

Rembrandt muss der Lehre begegnet sein, dass die privilegierte Art der Glaubensweitergabe nicht das Bild, sondern der Text ist. Gleichzeitig bewegt ihn die gleiche religiöse Strömung zur Lektüre der Bibel, wörtlich und auch individualistisch betrachtend. Deswegen begrenzt sich der Meister des Schattenlichtes nicht nur auf die einfache Darstellung der biblischen Ereignisse, sondern er aktualisiert und zeigt sie eher auf eine sehr persönliche und emotionale Art, indem er sie als wahr betrachtet⁴⁴. Seine Bilder, Graphiken und Skizzen scheinen mehr von seinen Erlebnissen, Sehnsüchten, Unruhen, von Glauben und Zweifel zu sprechen. Rembrandt illustriert also nicht nur die Bibel, er versucht auch in der biblischen Thematik sich selbst auszudrücken⁴⁵.

Emmaus in Rembrandts Jugendzeit

Die erste Darstellung der Emmauserzählung malte Rembrandt 1630, also im Jahre des Todes seines Vaters (Abb. 1). Dieses nicht große Bild (39×42 cm) entstand noch in Leiden, obwohl der Künstler schon an die Übersiedlung nach Amsterdam dachte⁴⁶. Dieses erste Gemälde, das die Szene am Tische darstellt, unterscheidet sich wesentlich von den späteren Darstellungen des gleichen Themas durch die in der $\frac{3}{4}$ Bildfläche dominierende Dunkelheit und durch die Dynamik der auftretenden Gestalten. Der Technik des *chiaroscuro* gemäß wurde das Bild mit Hilfe des Lichtes und des Schattens gestaltet⁴⁷. Eine Lichtquelle dient dazu, die Umrisse der Gestalt Christi hervorzuheben. Sie beleuchtet zugleich das Gesicht eines der Jünger. Der Schatten des Tisches verdeckt fast vollständig den zweiten Jünger. Er hat den Stuhl weggeworfen. Mit tiefer Verbeugung bezeugt er dem gerade erkannten Herrn seine Verehrung. Die Szene stellt den Moment dar, in dem die erstaunten Jünger mit Furcht reagieren, als sie Jesus erkennen. Die hinter der Christusgestalt versteckte Kerze dient hier nicht nur als die Lichtquelle. Sie soll auch zur symbolischen Deutung des übernatürlichen Charakters der Ereignisse dienen⁴⁸.

⁴⁴ Vgl. J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki...*, S. 270–274.

⁴⁵ Vgl. I. Bzowska, *Wieczerza w Emaus (Łk 24, 13–35)...*, S. 53–54.

⁴⁶ Als möglich gilt auch Jahr 1628 oder 1629 als Jahr der Entstehung des Bildes. Vgl. A. Bredius, *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings*, ed. H. Gerson, London 1971, S. 604.

⁴⁷ Vgl. I. Bzowska, *Wieczerza w Emaus (Łk 24, 13–35)...*, S. 6–61.

⁴⁸ Vgl. A. Bredius, *Rembrandt...*, S. 539.

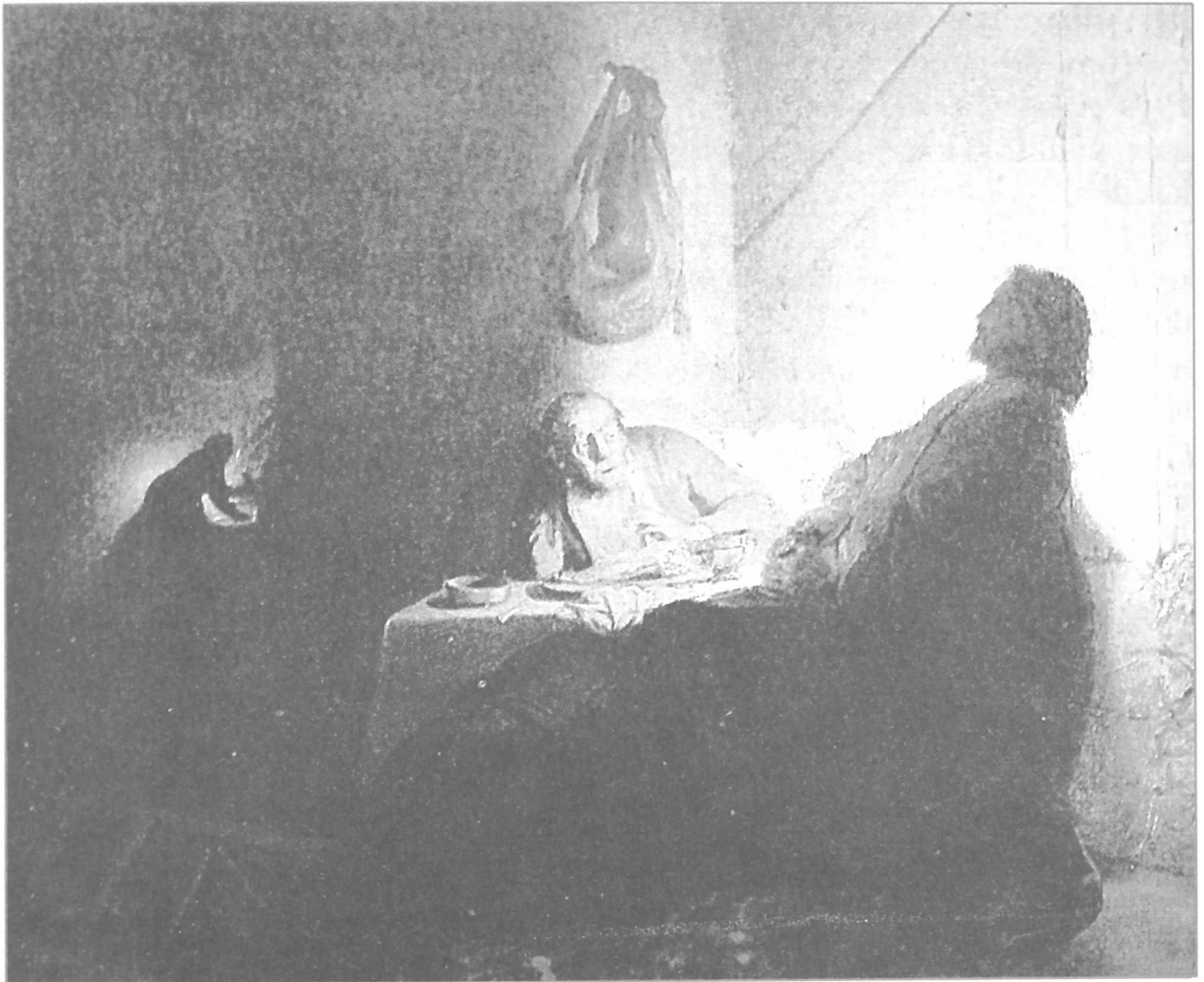


Abb. 1. Rembrandt van Rijn, *Emaus*, Gemälde (1630).

In dieser ersten Emmausdarstellung knüpft der Maler überhaupt nicht an die im Evangelium so bedeutende Geste des Brotbrechens an. Aus dem Bild kann man entnehmen, dass es sich nur um eine gemeinsame Mahlzeit handelt. Auf die Identifizierung der Christusgestalt weisen hier die für die abendländische Malerei charakteristischen Konturen, lange Haare und ein typischer Bart hin. Das Bild wurde in zwei deutliche Teile, einen hellen und einen dunklen Teil geteilt. Aus dieser Bildaufteilung kann man ersehen, dass man den Herrn erkennen kann, wenn man in seiner Nähe unter dem Einfluss dieses Lichtes bleibt, dessen Herkunft nicht menschlich, sondern göttlich ist. Im Hintergrund des Bildes ist noch eine Frau zu sehen, die weit von Christus entfernt, bei ihrer Beschäftigung eine andere Lichtquelle benutzt, deshalb kann sie den Herrn nicht erkennen.

Man vermutet, dass der damals 24-jährige Maler vom Bild *Filemon und Baucis* inspiriert wurde (Abb. 2). Der junge Maler konnte dieses Bild durch den Stich von Hendrick Goudt aus dem Jahre 1612 kennen gelernt haben⁴⁹. Auf den ersten Blick sieht man die gleiche Verteilung des Lichtes und der Dunkelheit. Christus und Hermes, die Personen, die ihre Gottheit erkennen lassen, werden in beiden Werken ähnlich beleuchtet⁵⁰. Die Darstellung der Emmauserzählung scheint mehr dynamisch zu sein. In der Schilderung von Elsheimer wird das Mahl für die Götter vorbereitet. Im Werk von Rembrandt muss es unterbrochen werden, weil Christus gerade in diesem Moment erkannt wird und gleich danach verschwindet⁵¹. Das Interesse des Meisters gilt dem Moment der Offenbarung der Göttlichkeit in dem Unbekannten. Darauf weist das Verhalten der Jünger hin, die nicht erwarteten, ihrem Meister noch irgendwann zu begegnen⁵².

Man vermutet, dass auf die erste Darstellung der Emmauserzählung Rembrandts die Malerei des Italieners Jacopo Robusti (1518–1594) Einfluss gehabt hat. Der italienische Maler, der auch als Tintoretto bekannt wurde, stellte die biblischen Gestalten in einem Moment der dramatischen Spannung, oft in schneller Bewegung dar. Der beabsichtigte Effekt wird hier durch die Anwendung der Technik des *chiasoscuro* erreicht⁵³. Dabei muss berücksichtigt werden, was die gegenwärtige Hermeneutik

⁴⁹ Vgl. W. Stechow, *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 3:1934), S. 333.

⁵⁰ Dasselbe Motiv aus der Legende (Filemon und Baucis) wird von Rembrandt später dargestellt (1658).

⁵¹ Vgl. I. B z o w s k a, *Wieczerza w Emaus (Łk 24, 13–35)...*, S. 63.

⁵² Vgl. C. L. M e e, *Portret Rembrandta*, Warszawa 1996, S. 58.

⁵³ Vgl. T. B o r e n i u s, *Rembrandt. Selected Painting with an Introduction*, Leicester–Aylesbury–Northampton 1952, S. 13.

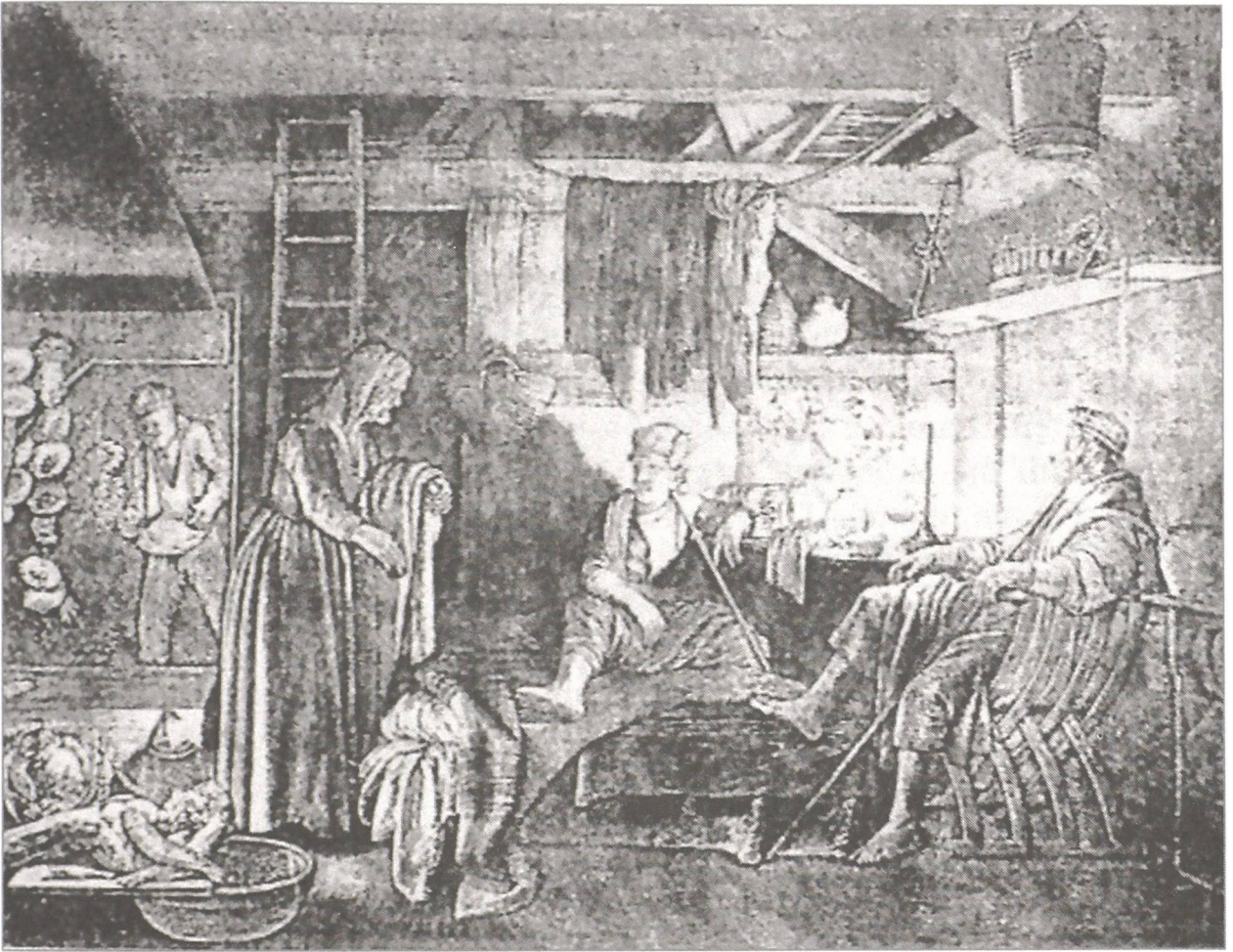


Abb. 2. A. Elsheimer, *Filemon und Baucis*, Gemälde (1612).

als Vorverständnis bezeichnet. Der Kunsthistoriker Christian Tümpel behauptet, dass Rembrandt in seiner Malerei die ikonographischen Motive der Bildtradition übernahm und dann – sich auf den Text stützend – seiner Version mehr Ausdruckskraft gegeben hat⁵⁴.

Die zweite Emmausdarstellung stammt aus dem Jahre 1634 (Abb. 3), in dem der Maler die geliebte Saskia heiratet. Bestimmt glaubt er an ein glückliches Leben mit ihr. Der Text von dieser besonderen Begegnung musste ihn in dieser glücklichen Lebensperiode sehr beschäftigen, da uns bis heute nicht nur die kleine Radierung, mit der wir uns beschäftigen, sondern auch zwei Skizzen vom Jahr 1633 geblieben sind. Die eine wird heute in Berlin (Sammlung von Wilhelm Bode), die andere in Paris (Institut neerlandais, Collection M. F. Lugt) aufbewahrt⁵⁵. Beide zeugen davon, dass der geniale Meister nach der besten Form seiner Emmauserzählung zu streben versuchte⁵⁶.

Die Radierung (10,2×7,2 cm), die 1634 vollendet wurde, knüpft in gewisser Weise an Rembrandts Bild aus dem Jahre 1630 an, besonders, was die Einstellung der Figuren und die Lokalisierung der Lichtquelle betrifft. Der Charakter des Lichtes bildet so ein Leuchtlicht, das normalerweise auf die Heiligkeit oder auf die überirdische Herkunft so dargestellter Person deutet. Das Leuchtlicht beleuchtet auch einen älteren Mann, der am Tische zur rechten Seite Christi Platz nimmt. Er hält beim Fleischschneiden inne, um desto intensiver Christus ins Gesicht zu sehen. Die dritte Person, die am Tische sitzt, ist ein älterer Mann in einer von Juden getragenen Mütze. Fest am Stuhl angelehnt, erstarrt und faltet er die Hände wie zum Gebet, womit er die religiöse Verehrung dem sich offenbarenden Herrn gegenüber ausdrückt. Eine ähnliche Person mit dem Christus direkt und dem Beschauer seitlich zugewandten Gesicht erscheint auch in den späteren Rembrands Werken (1648, 1648, 1653, 1661)⁵⁷.

In unserer Radierung erkannten die beiden Männer in dem Unbekannten ihren Herrn und warten jetzt darauf, was geschehen wird. Christus selbst schaut mit ernstem Gesicht über ihre Köpfe hinweg, als ob er gleich entschwinden würde. Der Stock und der Sack, die auf dem Boden liegen, sollen an den unlängst zurückgelegten Weg von Jerusalem nach Emmaus erinnern.

⁵⁴ Vgl. J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki...*, S. 295.

⁵⁵ Vgl. W. Stechow, *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 3:1934, S. 329–336.

⁵⁶ Vgl. I. Bzowska, *Wieczerza w Emaus (Łk 24, 13–35)...*, S. 67–68.

⁵⁷ Vgl. H. Knackfuss, *Rembrandt*, Bielefeld–Leipzig 1895, S. 59.



Abb. 3. Rembrandt van Rijn, *Emaus*, Radierung (1634).

Wollte Rembrandt auf diese Weise das menschliche Schicksal darstellen? Wollte er den Menschen als einen ewigen Pilger schildern, der dem Herrn im am meisten unerwarteten Moment seines Lebens begegnen kann? Oder äußert der mit dem Leben zufriedene Künstler eher sein Staunen über das glückliche Schicksal, das ihm zuteil geworden ist? Wollte er in zwei älteren Männern die Unruhe des Menschen zeigen, der auch – sogar wenn er Jesus betrachtet – nie bis zum Ende weiß, was ihn erwartet und ob es ihm gelingen wird, die glücklichen Augenblicke seines Lebens fest zu halten?

Suche nach Ruhe und Geborgenheit

Am 14. Juni 1642 stirbt Saskia. Nach ihrem Tode kompliziert sich Rembrandts Lebenslage. Als Kinderfrau von Titus, der erst neun Monate alt ist, engagiert der Maler Geertje Dircks. Sie wird bis 1649 seine Lebensgefährtin. Als Rembrandt dann Hendrickje Stoffels kennen lernte, musste Geertje sein Haus verlassen. Sie versuchte noch zu kämpfen, indem sie Rembrandt vor dem Ehegerichtshof wegen eines nicht eingehaltenen Eheversprechens verklagte. Hendrickje sagte zugunsten Rembrandts aus. Geertje wurde des unsittlichen Lebens angeklagt und kam 1650 in das Zuchthaus, wo sie fünf Jahre verbrachte. Hendrickje Stoffels, die bei Rembrandt bis zu ihrem Tode blieb, wurde Rembrandts treueste Lebensgefährtin. Sogar im Unglück stand sie ihrem Freunde bei. Rembrandt entschied sich aber nicht für die Heirat mit ihr, um die Enterbung zu vermeiden. Solch ein Leben hat seinen Preis, was sich im Gesicht des Malers auf dem Selbstbildnis aus dem Jahr 1648 widerspiegelt. Vergleicht man dieses Bildnis mit dem anderen aus dem Jahre 1640, sieht man einen des Lebens müden Mann. Anstatt des früheren, würdevollen und hoffnungsvollen Antlitzes erscheint ein faltenreiches Gesicht, mit Spuren von Unruhe und traurigem Nachdenken⁵⁸.

Um Mitte der vierziger Jahre nimmt Rembrandt das Emmausthema wieder auf. In der Zeit der größten Spannungen zu Hause entstehen nicht nur zwei Gemälde aus dem Jahre 1648, die das Mahl in Emmaus zum Thema haben. In Cambridge (The Fitzwilliam Museum) befindet sich auch eine Zeichnung, die wahrscheinlich aus dem Jahre 1645 stammen sollte (Abb. 4)⁵⁹ Vergleicht man diese Werke mit den früheren Darstellungen des Emmaumahles, so sieht man, wie tief sich Rembrandts Kunst

⁵⁸ Vgl. M. W. Alpatow, *Historia sztuki...*, T. 3, S. 206.

⁵⁹ Vgl. H. Fendrich, *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles* [Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte 13], Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1990, S. 34.



Abb. 4. Rembrandt van Rijn, *Emaus*, Zeichnung (1645).

im Laufe des Jahrzehntes gewandelt hat. Sowohl die beiden Gemälde aus dem Jahre 1648 als auch die Zeichnung, die nach Wolfgang Stechow noch früher als die beiden Bilder entstanden ist, strahlen eine gewisse Art von Beruhigung aus, die besonders in der großartigen Zeichnung zu spüren ist⁶⁰.

Das Werk stellt den ungewöhnlichen Augenblick der Emmauserzählung dar: das Entschwinden Christi und das Erstaunen der Jünger über die Lichterscheinung, die der Herr nach seinem Entschwinden zurückließ. Die Zeichnung gibt die Worte des Evangeliums wieder "dann sahen sie ihn nicht mehr" (Lk 24, 31b). Im Zentrum der gesamten Komposition befindet sich ein Tisch, aber ohne Brot, das Christus brechen sollte. Auf dem prächtigen Stuhl, wo der Unbekannte noch vor einer Weile gesessen hat, kann man kaum die Umrisse einer Gestalt sehen. Über dem leeren Stuhl sieht man ein starkes lebendiges Licht, dessen Strahlen einen großen Raum erhellen. Hinter den hohen Fensterscheiben ist es schon Nacht geworden. Einer der Jünger ist plötzlich aufgestanden und hebt – etwas zurückgezogen – die Hand, als wollte er sich vor dem blendenden Glanz schützen.

Der zweite faltet, wie in den anderen Werken Rembrandts, die Hände, um seine Ehrfurcht auszudrücken. In erster Linie kommt es dem Meister auf die künstlerische Bewältigung dieser Lichterscheinung an. Die gesamte Komposition stellt die wunderbare Erscheinung des Göttlichen vor den auserwählten Menschen dar⁶¹. Es sieht so aus, als ob die zwei Männer für immer bei ihrer Bewunderung geblieben und nie wieder nach Jerusalem zurückgekehrt wären. Die Begeisterung über die wunderbare Erscheinung scheint dem Maler selbst wichtiger zu sein als die Frage nach den Heilsplänen Gottes und nach der Begegnung mit dem Auferstandenen, die in Emmaus stattgefunden hat.

Die beiden Bilder aus dem Jahre 1648 sind – formal gesehen – ähnlich. Sie scheinen an die von Caravaggio (*Christus in Emmaus*, 1606) oder von Albrecht Dürer (*Das Mahl in Emmaus*, 1510) angenommene Lösung anzuknüpfen⁶². In allen diesen Darstellungen befindet sich Christus in der Mittelachse. Im Werk von Caravaggio bedienen am Tisch zwei Personen, so wie auch in Rembrandts Kopenhagener Bild.

⁶⁰ Vgl. W. Stechow, *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles...*, S. 337.

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 337.

⁶² In geringerem Ausmaß knüpft hier Rembrandt an Tizians Werk (*Christus in Emmaus*, 1535) oder an das Bild von Leonardo da Vinci (*Das letzte Abendmahl*, 1498) an. Vgl. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, S. 261. "Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Rembrandt das Tizian-Bild zumindest 1648 nicht gekannt hat" (H. Fendrich, *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles...*, S. 67).

Das kleine Gemälde (68×65 cm), von matter Farbe, das heute in Louvre aufbewahrt wird, wird auf das Jahr 1648 datiert (Abb. 5). Durch die besondere Führung des Lichtes befindet sich die Gestalt Christi im Mittelpunkt der ganzen Komposition. Sein Kopf ist von einem zarten, hellen Schein umgeben. Die weiße Tischdecke und die Beleuchtung von der linken Seite (des Raumes) heben die Hände hervor, die das Brot halten. Die ungewöhnliche Exponierung des Tisches und der weißen Tischdecke sowie das Unterbringen der ganzen Komposition in der Nische, die an eine Apside erinnert, verleiht der ganzen Szene einen feierlichen Charakter, als ob dies das Letzte Abendmahl oder Liturgie wäre. Christus selbst sitzt majestätisch auf dem breiten Thron. Sein Gesicht ist dem Himmel zugewandt, und die weit geöffneten Augen schauen auf eine Mitleid erregende Art⁶³

Zwei Jünger betrachten das Gesicht des Herrn. Ein junger Mann mit einer Schüssel schaut auf seine Hände⁶⁴. Diese Gestalt wird nicht im biblischen Text erwähnt. Der Einfluss der Bildtradition erweist sich als stärker als die Wirkung des biblischen Textes⁶⁵. Rembrandt hält im Bild den Moment fest, in dem Christus von zwei Jüngern erkannt wurde. Der Maler scheint sich aber nicht auf dieses Erstaunen der Jünger über die so unerwartete Nähe der Göttlichkeit zu konzentrieren. Aus dem Bild schaut ein etwas müder und sanfter Christus, der den menschlichen Problemen, die gerade der Künstler mit den Gläubigern und den zwei Frauen in seinem Haus erleben musste, sehr nahe zu sein scheint.

Das zweite Bild (89,5×111,5 cm), das sich heute in Kopenhagen befindet, wird auch auf das Jahr 1648 datiert (Abb. 6). Sein Aufbau ist fast identisch mit dem Pariser Bild. Auf diesem Bild scheint Jesus noch näher den Menschen zu sein. Das auf dem Bild sichtbare Licht symbolisiert weder (so wie in den früheren Werken des Meisters) den psychischen Zustand noch weist auf die übernatürliche Erscheinung hin⁶⁶. Es kommt als eine Art von Glut (hol. *gloed*) vor. Dieses Licht dient nicht zur Erhellung des dargestellten Geschehens. Es strahlt mit einer Wärme aus, die die besten Gefühle erweckt⁶⁷. Die Christusgestalt unterscheidet sich von den anderen Personen durch die Milde seines Antlitzes. Das ist vor allem deutlich, wenn man die strengen Gesichter des Mannes und der Frau mit dem des Heilands vergleicht. Der Herr sieht in der Szene einsam, traurig und sanft aus. Wollte Rembrandt damit seine Sehnsucht nach dem Leben

⁶³ Vgl. I. B z o w s k a, *Wieczerza w Emaus (Łk 24, 13–35)...*, S. 69–70.

⁶⁴ Vgl. M. J o v e r, *Chrystus w sztuce*, Warszawa 1994, S. 192.

⁶⁵ Vgl. J. B i a ł o s t o c k i, *Symbolie i obrazy w świecie sztuki...*, S. 295.

⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 285.

⁶⁷ Vgl. I. B z o w s k a, *Wieczerza w Emaus (Łk 24, 13–35)...*, S. 69–70.

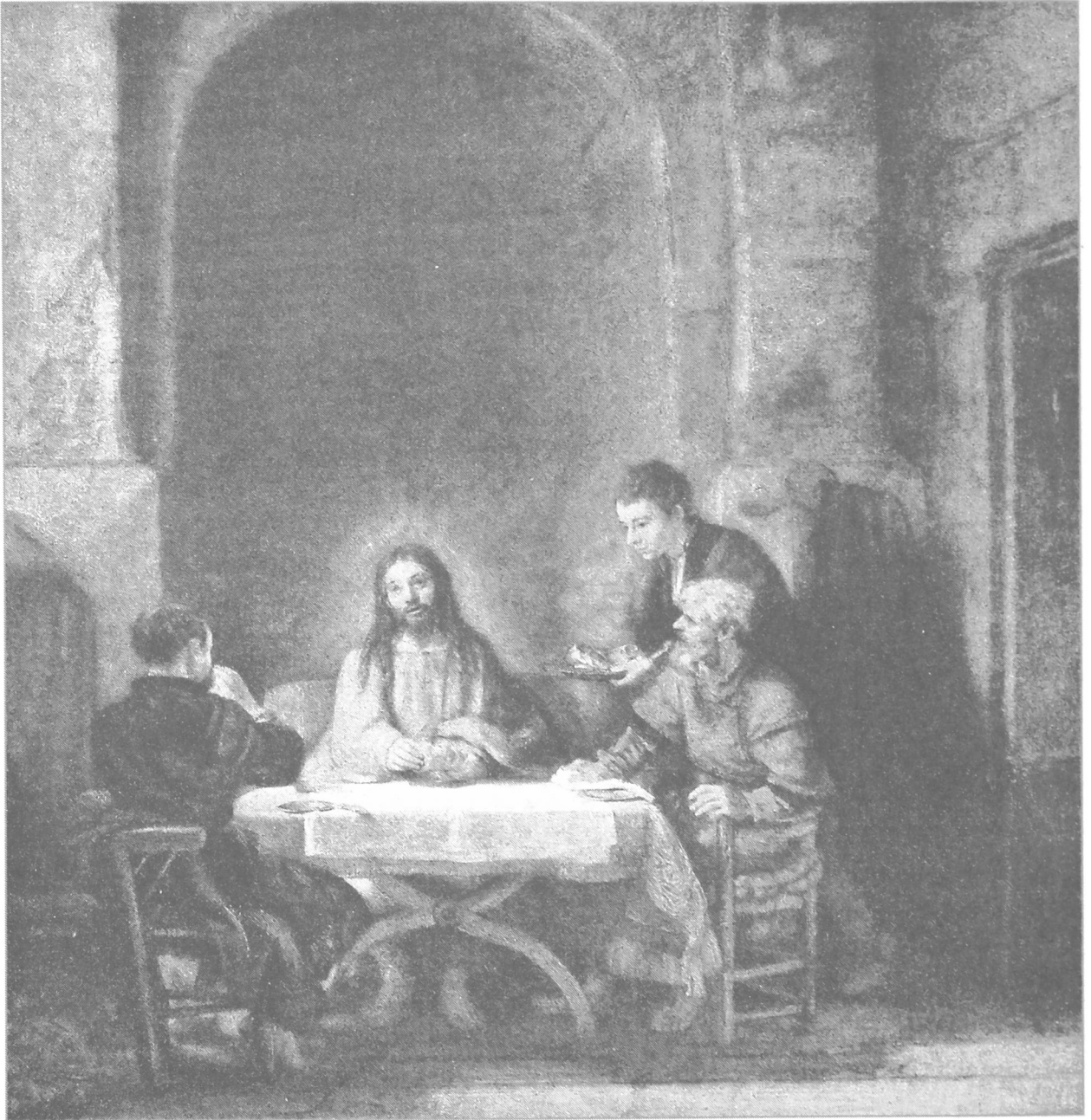


Abb. 5. Rembrandt van Rijn, *Emaus*, Gemälde (1648).

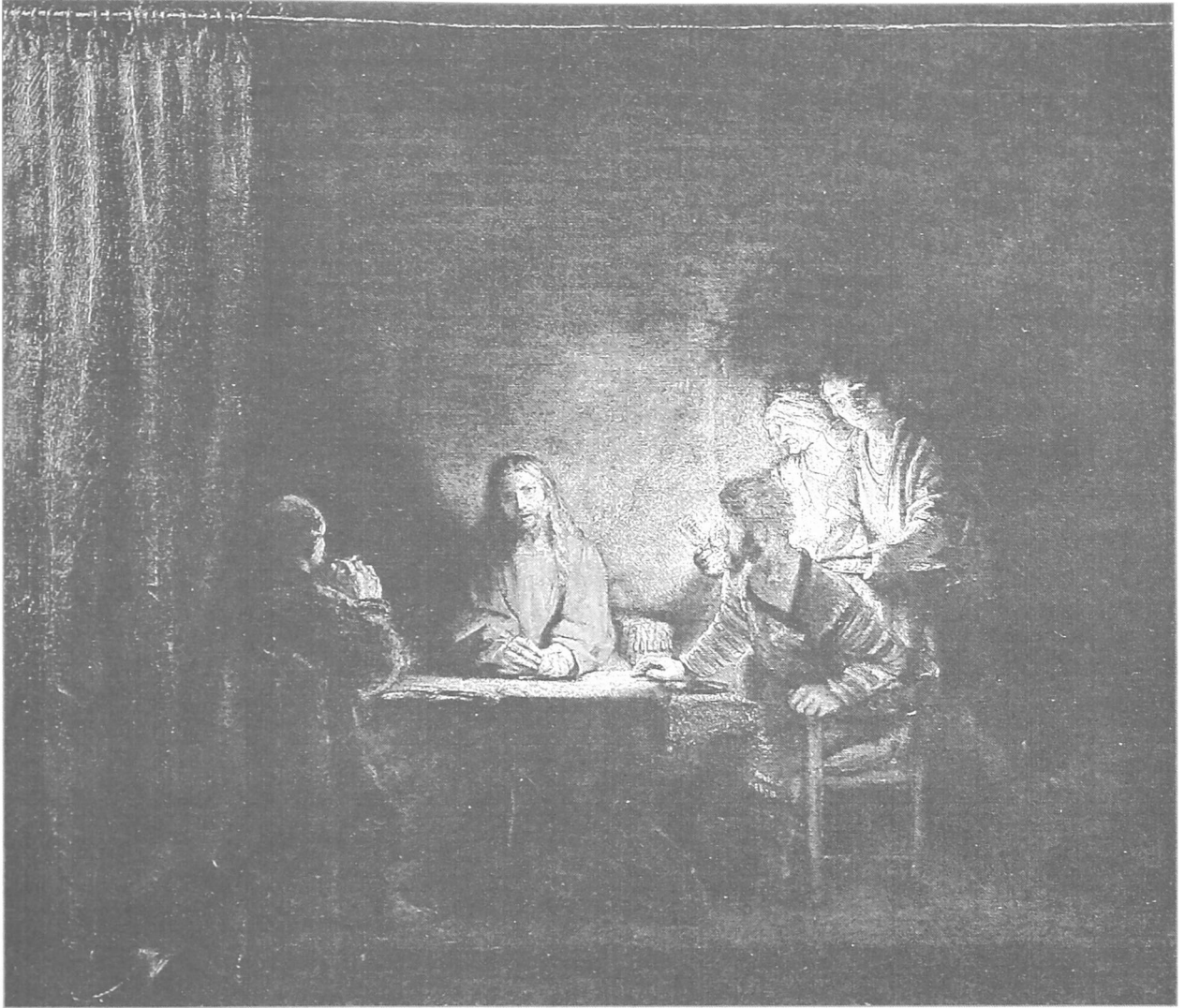


Abb. 6. Rembrandt van Rijn, *Emaus*, Gemälde (1648).

in einem Haus, wo ähnliche Atmosphäre herrscht, ausdrücken? Wo sein Christus die, die versagt haben, annimmt, und wo der Mensch sich geborgen und den anderen nahe fühlt?

Suche nach Christi Nähe trotz allem

Gegen Mitte der fünfziger Jahre ist eine erneute intensive Beschäftigung Rembrandts mit dem Emmausthema zu konstatieren. Die zwei aufeinanderfolgenden Werke sind in Abständen von einem Jahr entstanden (1654, 1655). Das letzte Bild des Malers, das nach diesem Thema greift, stammt aus dem Jahre 1661. Alle drei Werke weisen nicht viele Gemeinsamkeiten auf. Das erste Werk (1654) macht auf sich aufmerksam vor allem durch die von Rembrandt selbst vorgenommenen Änderungen, die dank den reihenweise gemachten Abbildungen erhalten wurden. Die zweite Darstellung (1655) ist einzigartig, weil sie als einzige unter den Werken des Malers die drei Männer auf dem Weg nach Emmaus zeigt. Das letzte Gemälde (1661) kehrt zur Komposition der drei Männer am Tisch wieder.

Von den Ereignissen, die in dieser Zeit den Maler am meisten treffen konnten, sollte man die Angelegenheit von Hendrickje Stoffels, der zweiten Kinderfrau von Titus und Rembrandts Lebensgefährtin, erwähnen. Diese ist – nach der Trennung von Geertje Dircks – ungefährdet im Haus des Künstlers geblieben. Die schwangere Hendrickje musste sich aber viermal vor dem Rat der Reformierten Kirche stellen, weil sie des unsittlichen Lebens beschuldigt wurde. Im Jahre 1654 wurde sie von der Teilnahme am Abendmahl ausgeschlossen. Hendrickje wird bei Rembrandt bis zu ihrem Tode als Lieblingsmodell und Lebensgefährtin bleiben. Ihre Tochter Cornelia wird als einzige nahe Verwandte den Vater überleben.

Ein anderes, auf eine andere Art bitteres Ereignis dieser letzten Periode ist die sich ständig verschlechternde finanzielle Situation des Künstlers. Alle Versuche, dieser Situation zu entkommen, scheitern. Rembrandt wird bankrott und sein Vermögen wird versteigert. Der Künstler musste schmerzhaft erleben, dass die von ihm im Laufe der vielen Jahre gesammelten Werke der bewunderten Meister zerstreut werden. Er selbst fand in einem kleinen, von der Lukas-Gilde finanzierten Haus Unterkunft. Er hatte nicht einmal die Möglichkeit, seine Werke zu verkaufen⁶⁸

Unter diesen Umständen reinigt sich der Stoff, aus dem der Maler seine Werke schafft, und der aus seinem eigenen Leben besteht. In seinen

⁶⁸ Vgl. M. R z e p i ń s k a, *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, S. 260–261.

letzten Lebensjahren schafft er die einfachen Kompositionen, die oft die Lösung eines menschlichen Konflikts darstellen, so wie zum Beispiel die *Heimkehr des Verlorenen Sohnes*⁶⁹. Als wollte er in diesen Werken seine Sehnsucht nach einer glücklichen Lösung seiner persönlichen Konflikte ausdrücken. Zugleich wendet er sich solchen universellen Themen wie: Liebe, Gnade, Mensch ohne Gnade, Held zu⁷⁰.

Das erste Werk dieser Periode, mit der wir uns beschäftigen, ist die Radierung aus dem Jahre 1654 (Abb. 7). Drei verschiedene Abbildungen der Radierung, die in Boston, New York, Harvard und Amsterdam erhalten geblieben sind, lassen drei Stadien dieser Radierung sehen. Dank der Anwendung verschiedener Techniken gelang es dem Künstler, gewünschte Lichteffekte zu erreichen⁷¹. Die in der Radierung sichtbare Helligkeit weist auf den übernatürlichen Charakter der Erscheinung Christi hin. Vergleicht man die anderen Werke von Rembrandt, stellt man fest, dass solche Helligkeit in denjenigen biblischen Szenen vorkommt, wo der Mensch in Jesus den Sohn Gottes erkennen sollte⁷².

Nur mit Mühe kann man das gebrochene Brot, das der Herr in seinen Händen hält, erblicken. Der stark leuchtende Nimbus von Christus erleuchtet zwei Jünger, die zu beiden Seiten des Auferstandenen Platz nehmen. Der eine, der über die Erscheinung des Herrn völlig überrascht ist, ist zurückgefahren. Mit den gehobenen Händen versucht er sich vor dem blendenden Licht zu schützen. Der zweite ist aufgestanden und schaut ruhig Christus an. Es scheint, als wäre die Zeit stehen geblieben. Sollten die Jünger in der Radierung nicht nur ihren Herrn erkennen, sondern viel mehr das eigene Leben in diesem neuen Licht betrachten? Sollte dieses von Christus ausgestrahlte Licht den Jüngern dabei helfen, die neuen Kräfte zu ihrer inneren Verwandlung zu gewinnen und die alltäglichen Sorgen ertragen zu können? Interpretiert Rembrandt gerade auf diese Weise die Emmauserzählung, so könnte das bedeuten, dass er selbst irgendeinen Ausweg aus seiner Einsamkeit, Hoffnungslosigkeit und Verbitterung suchte. Die Gestalt Jesu, der in dieser Darstellung alt und müde aussieht, scheint dem ebenso lebensmüden Maler sehr nah zu sein⁷³.

Das wunderbare Geschehen spielt sich im alltäglichen Leben ab. Der auf dem ersten Plan dargestellte Wirt ist stehen geblieben. Er schaut den Jünger genau an, der aufgestanden ist und mit gefalteten Händen dem

⁶⁹ Vgl. M. W. Alpatow, *Historia sztuki...*, T. 3, S. 214–215.

⁷⁰ Vgl. J. Białostocki, *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*, „Sztuka i Krytyka” 8:1957, S. 166–167.

⁷¹ Vgl. I. Bzowska, *Wieczerza w Emaus (Łk 24, 13–35)...*, S. 7–77.

⁷² Vgl. J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki...*, S. 285–286.

⁷³ Vgl. M. W. Alpatow, *Historia sztuki...*, T. 3, S. 208.



Abb. 7. Rembrandt van Rijn, *Emaus*, Radierung (1654).



Abb. 8. Rembrandt van Rijn, *Zwei Jünger auf dem Weg nach Emaus*, Zeichnung (1655).

Herrn Ehrfurcht erweisen will. Zu der wirklichen Welt gehört auch der Hund, der die wunderliche Erscheinung überhaupt nicht wahrnimmt⁷⁴. Mit solcher Darstellung der Emmauserzählung wollte Rembrandt vielleicht seine Überzeugung äußern, dass die Menschen den verherrlichten Christus nicht nur in seiner Güte und Schönheit, sondern auch in ihrem alltäglichen Leben erkennen können⁷⁵

In Louvre befindet sich die Zeichnung aus dem Jahre 1655 (Abb. 8), die als Rembrandts Werk umstritten ist⁷⁶. Im ersten Plan sieht man drei Männer, die sich in die Richtung des Beschauers bewegen. So werden Christus und zwei Jünger auf dem Weg nach Emmaus dargestellt. Mit der Handhebung unterbricht der Herr die Rede eines der Jünger. Der zweite jüngere folgt dem Herrn mit Stock und Sack. Er hört dem Gespräch zu. Christus wird als einer von den Wanderern dargestellt. Rembrandt verzichtet darauf, Christi göttliche Würde hervorzuheben. Zu der dargestellten Szene passen am besten die Worte des Evangeliums: "Während sie redeten und ihre Gedanken austauschten, kam Jesus hinzu und ging mit ihnen. Doch sie waren wie mit Blindheit geschlagen, so dass sie ihn nicht erkannten" (Lk 24, 15–16). Obwohl Christus gekreuzigt worden ist und im Grab sein Leichnam fehlt, geht das Leben weiter. Zu der entfernten Stadt wandert ein Mann auf dem Esel, um seine gewöhnlichen Geschäfte zu erledigen.

Es ist das einzige uns bekannte Werk Rembrandts, in dem Christus nicht am Tisch in Emmaus, sondern auf dem Weg aus Jerusalem geschildert wird. Die in der Szene gezeigten Personen führen nicht nur ein Gespräch. Sie machen sich auch Gedanken darüber, worüber sie diskutieren. So wollte Rembrandt seine künstlerischen Ideen verwirklichen, die Personen im Gespräch und im Nachdenken über die ausgesprochenen Worten darzustellen⁷⁷. Es scheint so zu sein, als ob Jesus mit der erhobenen rechten Hand die beiden Jünger tadeln wollte. Auf diese Situation beziehen sich die Worte aus dem Evangelium: "Begreift ihr denn nicht? Wie schwer fällt es euch, alles zu glauben, was die Propheten gesagt haben. Musste nicht der Messias all das erleiden, um so in seine Herrlichkeit zu gelangen?" (Lk 24, 25–26).

In dem von Rembrandt festgehalten Augenblick steht Jesus den Jüngern so nahe, als wollte er sich zwischen beide drängen, mit ihnen wan-

⁷⁴ Vgl. I. B z o w s k a, *Wieczerza w Emaus (Lk 24, 13–35)...*, S. 7–80.

⁷⁵ Vgl. M. W. A ł p a t o w, *Historia sztuki...*, T. 3, S. 209.

⁷⁶ Vgl. I. B z o w s k a, *Wieczerza w Emaus (Lk 24, 13–35)...*, S. 80.

⁷⁷ Vgl. K. B a u c h, *Ikonographischer Stil. Zur Frage der Inhalte in Rembrandts Kunst*, [in:] Ders., *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, S. 140. Auch: J. H e l d, *Das gesprochene Wort bei Rembrandt*, [in:] *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, hrsg. von O. v o n S i m s o n, J. K e l c h, Berlin [West] 1973, S. 111–125.

dern und ihr Schicksal teilen. Bedurfte Rembrandt nicht selbst eines solchen Christus, der auch ihm in seinem Leben beistehen wird? Wer hilft ihm in der Zeit, in der die Gläubiger immer rücksichtsloser werden und seine Lebensgefährtin exkommuniziert wird? Was wird mit Cornelia passieren, die als uneheliches Kind geboren und getauft worden ist?

Die letzte Darstellung der Emmauserzählung Rembrandts entstand im Jahre 1661 (Abb. 9). Zum Thema hat sie wieder das Motiv “Drei Männer am Tisch”. Dieses kleine Gemälde (50×64 cm, im Louvre aufbewahrt) scheint unvollendet zu sein. Der schon bekannten Bildtradition gemäß bleibt Christus in der Mitte der Komposition. Einer der Jünger faltet die Hände, der andere schaut Christus intensiv an. So reagieren sie auf das Erkennen des Herrn, der in den Händen das Brot hält. Die Beziehung zwischen dem Herrn und den Jüngern ist noch intensiver als in den anderen Darstellungen des Emmausthemas. Das durch das Fenster eindringende Licht beleuchtet die Hälfte des Körpers Christi und den Rücken eines der Jünger. Auf diese Weise wird die tiefe Gemeinschaft Jesu mit dem ihn anbetenden Jünger dargestellt. Das wenige Licht kann kaum die Abenddämmerung erhellen. So wird symbolisch der Kampf dargestellt, den Rembrandt in seinem Leben führen musste⁷⁸. Die Balustrade, an der noch ein hängender Mantel zu bemerken ist, teilt den Raum in zwei Welten. Was hinter der Balustrade geschieht, spielt sich in ganz anderer Sphäre ab, die für den Beschauer nicht zugänglich ist⁷⁹. Wer die anderen Werke Rembrandts kennt, weiß genau, dass eine solche Komposition und ein solches Licht auf irgendein Mysterium hinweisen⁸⁰.

Der Tendenz gemäß, die in den späteren Werken Rembrandts zu beobachten ist, wird das Bild schlicht gefasst. Man kann zur Beurteilung kommen, dass die Jünger auf die Erscheinung des Herrn zu kühl und zurückhaltend reagieren. Im Vergleich zu den früheren Werken kann man ihre Reaktion als still, aber auch als respektvoll bezeichnen. Die innere Haltung der Jünger äußert sich als Kontemplation und Beruhigung⁸¹. In diesen Jahren dominiert in Rembrandts Werken das Schweigen statt der Diskussion. In seinen biblischen Szenen kann man die psychologische Situation und nicht die Aktion sehen⁸². Im Laufe der Zeit vertieft Rembrandt seine Kenntnis der menschlichen Seele. Und am Beispiel ver

⁷⁸ Vgl. J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki...*, S. 306.

⁷⁹ Vgl. I. Bzowska, *Wieczera w Emaus (Łk 24, 13–35)...*, S. 82.

⁸⁰ Vgl. J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki...*, S. 286.

⁸¹ Vgl. W. Stechow, *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles...*, S. 341.

⁸² Vgl. E. Panofsky, *Comments on Art and the Reformation*, [in:] *Symbols in Transformation. Iconographic Themes at the Time of the Reformation*, Princeton University Museum 1969, S. 13–14.

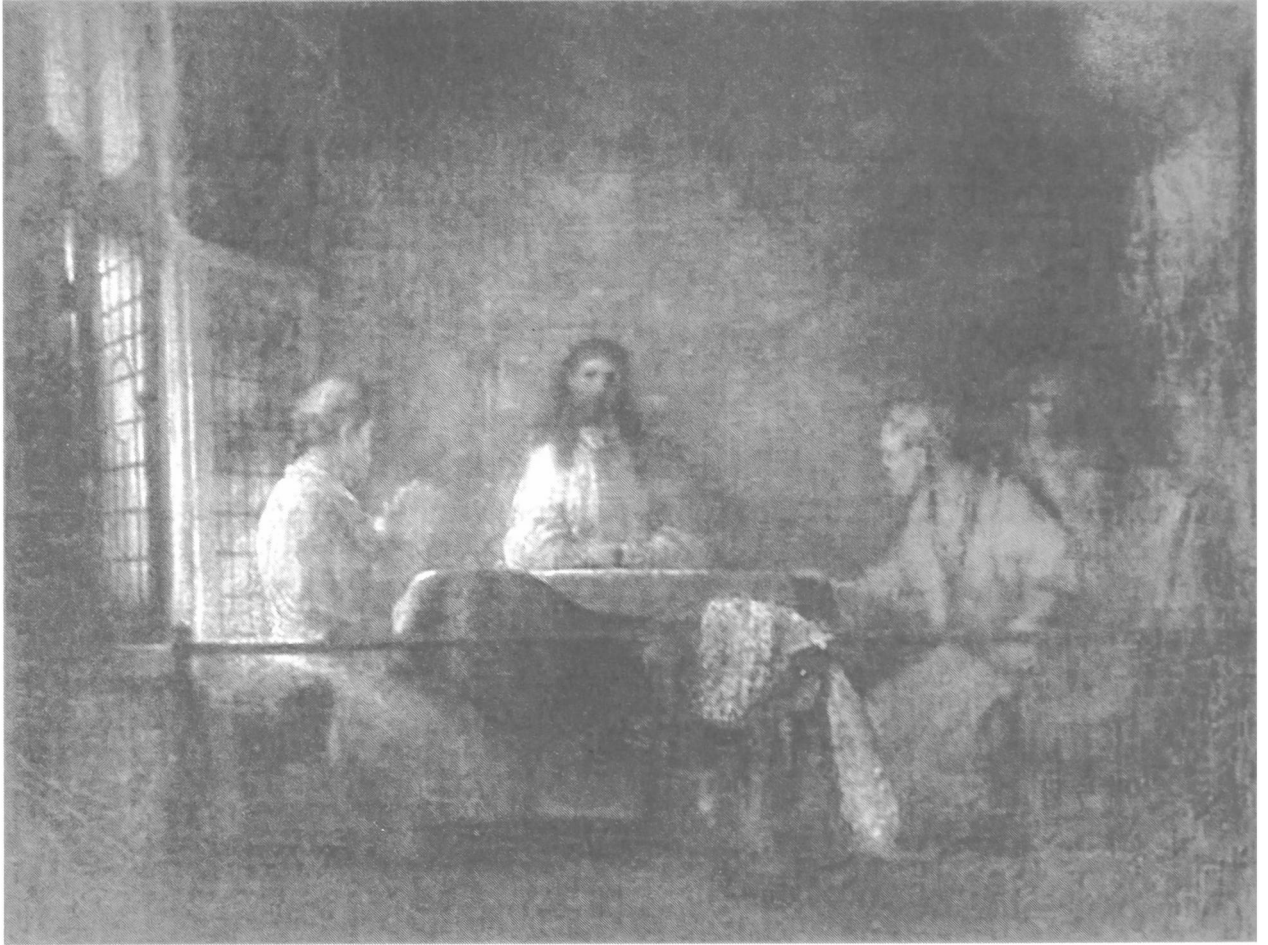


Abb. 9. Rembrandt van Rijn, *Das Emausmahl*, Gemälde (1661).

schiedener Personen versucht er zu zeigen, wie mehrdimensional der Mensch sein kann. In diesem Sinne kann man A. Malraux zitieren: “Das Meisterwerk wirkt wie ein Oratorium und nicht wie Szene oder Porträt”⁸³.

* * *

Versucht man die Werke von Rembrandt, die zum Thema die Emmauserzählung haben, zu vergleichen, stellt man folgendes fest. Der Künstler bleibt grundsätzlich dem Ideengehalt der Emmauserzählung (Lk 24, 13–35) treu. Aus den drei möglichen Szenen wählt er vor allem das Geschehen am Tisch. Die Szene mit zwei Jüngern und mit dem Unbekannten auf dem Weg nach Emmaus wird von ihm nur einmal geschildert. In allen Darstellungen des Emmausmahles sitzen am Tisch nur Jesus und zwei Jünger. In manchen Darstellungen nehmen andere Personen daran teil, entweder in der Ferne (das Gemälde aus dem Jahr 1630), oder in der Nähe des Tisches. Einmal ist das ein Mann, ein anderes Mal sind das zwei Personen, noch woanders kann man im Hintergrund versteckte Gestalten nur vermuten (1634, 1661).

In seinen früheren Werken zeigt der geniale Holländer vor allem die Reaktion der Jünger auf die unerwartete Erscheinung des Herrn. In den späteren Darstellungen der Emmauserzählung konzentriert er sich dagegen auf die Gestalt Jesu und die Ausstrahlung seiner Güte. Die Tatsache gibt zu denken, dass den Maler die Offenbarung der Person, des Göttlichen und der Güte Jesu am meisten anspricht. Kleineren Wert legt er auf die Geste des Brotbrechens (1634, 1648 – Louvre und Kopenhagen, 1654), und noch kleineren auf die Überlegungen der Jünger nach dem Entschwinden des Herrn. So bleibt er bei der Auslegung der Perikope im Sinne “Den Herrn kann man im Brotbrechen erkennen”, aber er schenkt kein Interesse dem Thema “Erkennen den Herrn in den Schriften”.

Obwohl der Maler (gemäß der in allen Werken vorhandenen Tendenz) die evangelischen Szenen grundsätzlich dem Text entsprechend darstellt, so berücksichtigt er in formalen Lösungen die schon vorhandene ikonographische Tradition. Obwohl er ihr gegenüber unabhängig bleibt, zieht er sie oftmals der Treue der Bibel gegenüber vor⁸⁴. Man sieht das auch nur am Beispiel des Wirtes, der Frau oder der zusätzlichen zwei am Tisch anwesenden Personen oder auch des Hundes, worüber das Evangelium doch schweigt.

⁸³ Vgl. A. Malraux, *Niereczywiste. Przemiana bogów*, Warszawa 1985, S. 269.

⁸⁴ Vgl. J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki...*, S. 296.

Abgesehen von der Darstellung aus dem Jahre 1655 wiederholt Rembrandt nur zwei formale Lösungen, die er der früheren ikonographischen Tradition übernommen hat. Die erste basiert auf der Opposition der Gestalt Christi und der zwei Jünger beim Tisch (1630, 1634, 1653). In diesen Darstellungen betont der Maler vor allem die Offenbarung des Göttlichen an die auserwählten Menschen und ihre Reaktionen darauf: Überraschung, religiöse Ehrfurcht und Distanz. Die zweite Lösung stellt die Person Jesu in die Mitte und die beiden Jünger zu dessen Seite dar (1648 – Louvre und Kopenhagen, die Darstellungen aus 1654 und 1661). In diesen Szenen unterstreicht der Künstler die Nähe und die Güte Christi den Menschen gegenüber, was in den späteren Werken immer stärker ausgedrückt wird⁸⁵. In den letzten Werken sind schon die unbeteiligten Zeugen sowie die Elemente des Wunderbaren überflüssig. Die Stimmung des Mysteriums bei der Begegnung mit dem barmherzigen Herrn schafft der Künstler durch das Spiel des Lichtes, was im letzten Werk des Meisters (1661) besonders sichtbar ist.

Das Schicksal hat den Künstler nicht geschont. Dadurch gewann seine Interpretation des Evangeliums viele neue Impulse, und seine Auslegung des Evangeliums hat ihn zur Entdeckung neuer Dimensionen geführt. Im Laufe des Lebens gibt der Künstler den fabelhaften Osten auf, und in der Bibel findet er die Quelle der göttlichen Barmherzigkeit. Nicht zufällig wird das Bild *Die Heimkehr des Verlorenen Sohnes* als eines der bedeutendsten Werke des Lebensabends des großen Malers anerkannt. In dieser Szene widerspiegelt sich das Schicksal Rembrandts: seine trostlosen Jugendjahre, sein Weggehen von Gott und seine Sehnsucht nach der Barmherzigkeit Gottes⁸⁶. Sein ganzes Leben lang hat er versucht, die tiefsten Erlebnisse in den Szenen wiederzugeben, die seine Phantasie geschaffen hat. Die Emmauserzählung muss ihn am meisten berührt haben, da er zu ihr sein ganzes Leben lang zurückkehrt. Was hat ihn darin am tiefsten berührt? Die Antwort ist strikt religiös. In allen seinen Darstellungen der drei Männer am Tisch in Emmaus suchte der Maler seinen Christus⁸⁷. Was für einen Christus suchte Rembrandt? Diese Frage versuchten wir zu beantworten, indem wir die Analyse der entsprechenden Werke Rembrandts durchgeführt haben. Die zusammenfassende Antwort gibt A. Malraux, der behauptet, dass Rembrandt seinen Heiland liebe. Von ihm erwartet er die komplexe Antwort auf alle seine Probleme. In den ersten Werken Rembrandts ist Jesus bewundernswert in

⁸⁵ Über mögliche formale Lösungen: L. Rudrauf, *Le repas d'Emmaüs...*, S. 12–42.

⁸⁶ Vgl. A. Malraux, *Niereczywiste...*, S. 279.

⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 269.

seiner Göttlichkeit, in den letzten – vertrauenswürdig durch erwiesenes Erbarmen⁸⁸.

Unsere Forschung bezüglich des Einflusses des biblischen Textes auf den genialen Maler ist sicherlich in großem Maß subjektiv. Wir haben doch mit dem Genie und dem großen Einzelgänger zu tun, dessen innere Welt uns nur durch seine Werke erreichbar ist. Im Falle des Künstlers, vor allem eines solchen, der verschlossen war, hilft es wenig, sich auf die Strömungen der Epoche oder sogar auf die früheren Biographien zu berufen.

„WÓWCZAS OTWORZYŁY SIĘ IM OCZY I POZNALI GO”
 Analiza Łk 24, 13–35 i jego oddziaływanie (*Wirkungsgeschichte*)
 na przykładzie dzieł Rembrandta van Rijna

S t r e s z c z e n i e

Artykuł w swojej pierwszej części zawiera analizę egzegetyczną perykopy Łk 24, 13–35 oraz jej przesłanie teologiczne, jakie jest dostępne przy uwzględnieniu sensu wyrazowego. W kolejnych rozdziałach publikacji zostały przedstawione wnioski odnośnie oddziaływania tekstu Łk 24, 13–35 na Rembrandta van Rijna, a które można wyprowadzić z badania jego ośmiu zachowanych dzieł, nawiązujących do wydarzeń przedstawionych w analizowanym tekście. Omówienie poszczególnych obrazów uwzględnia literaturę przedmiotu (historia oraz historia sztuki) oraz dane biograficzne genialnego Holendra.

Do dziś zachowało się osiem przedstawień inspirowanych perykopą Łk 24, 13–35, a uznawanych za autentyczne dzieła Rembrandta van Rijna. Powstawały one w okresie od 1630 do 1661 roku, a więc niemal przez całą jego aktywność artystyczną. Poza jednym przedstawieniem koncentrują się one na ukazaniu reakcji dwóch uczniów wobec dającego się im poznać Chrystusa. We wcześniejszych dziełach artysta ukazuje zaskoczenie i cześć wobec objawiającego swą boskość Pana, w późniejszych zwraca uwagę na samego Jezusa i jego pełną miłosierdzia bliskość wobec świata ludzi.

Mistrz światłocienia liczy się z istniejącą tradycją ikonograficzną, ale zarazem w kolejnych dziełach inspirowanych tekstem Ewangelii wyraża własne przeżycia, jakby wciąż szukając w swoim życiu miejsca dla Zbawiciela. W jego wcześniejszych ilustracjach Chrystus jest godnym podziwu Synem Boży, który nieoczekiwanie objawia się ludziom, w końcowych pracach jest miłosiernym i wzbudzającym litość jednym z ludzi.

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 278.