



Rembrandt

*Aus dem Vorwort
des Verfassers*

Die 350. Wiederkehr von Rembrandts Geburtstag gibt Veranlassung, sein Lebenswerk wieder stärker ins Bewußtsein zu rufen und die bei vielen nur unbestimmte Vorstellung von seiner Kunst mit deutlicheren Inhalten zu füllen. Seit die erste gültige Rembrandt-Monografie vor rund 75 Jahren erschien und der Ruhm des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wenig beachteten Meisters immer höher stieg, ist viel über ihn geschrieben worden. Allein im Buchhandel ist heute so gut wie nichts mehr erhältlich, und so mag es gerechtfertigt erscheinen, jetzt wiederum über Leben und Werk Rembrandts, wenn auch in bescheidenem Umfang, zu schreiben. Möge der vorliegende Band dazu beitragen, die Kunst Rembrandts in ihrem Reichtum, ihrer Schönheit und ihrer tiefen Menschlichkeit aufs neue unserem Verständnis und unserem Herzen nahezubringen!

R

41.11

JOHANNES JAHN · REMBRANDT

JOHANNES JAHN

REMBRANDT



VEB E. A. SEEMANN VERLAG LEIPZIG

1956

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1957 III 691

INHALT

Holland im 17. Jahrhundert	9
Rembrandts Frühzeit	14
Von der „Anatomie“ zur „Nachtwache“ ..	25
Die Landschaft	51
Beruhigung	60
Die Handzeichnungen	75
Rembrandts Spätzeit	80
Die Bildtafeln	107
Abbildungsverzeichnis	217
Lebensdaten	219
Schrifttum	219

VORWORT

DER Name Rembrandt klingt uns so vertraut wie kein anderer unter den großen Meisternamen der Vergangenheit, verbindet sich mit ihm doch außer dem selbstverständlichen Gefühl der Ehrfurcht das einer warmen menschlichen Nähe, die Empfindung, daß der Abstand der Jahrhunderte gerade hier keineswegs Fremdheit bedeutet. Rembrandt hat nicht die erdrückende Gewalt Michelangelos, noch die reine, aber oft kühle Schönheit Raffaels; er hat weder die bohrende Problematik des an der Grenze zweier Zeitalter schaffenden Dürer, noch das barocke, in üppiger Sinnlichkeit schwelgende Feuer des Rubens. Er setzt nicht das Verständnis für einen bestimmten Zeitstil voraus, da er nur sehr bedingt an ihn gebunden war. Seine Menschen, mögen sie auch in biblischem, historischem oder mythologischem Gewand erscheinen, sprechen unmittelbar die Freuden und Leiden aus, wie auch wir sie empfinden, und lassen uns Blicke in die Tiefe ergriffener Seelen tun, die auch uns aufs tiefste ergreifen.

Die 350. Wiederkehr von Rembrandts Geburtstag gibt Veranlassung, sein Lebenswerk wieder stärker ins Bewußtsein zu rufen und die bei vielen nur unbestimmte Vorstellung von seiner Kunst mit deutlicheren Inhalten zu füllen. Seit die erste gültige Rembrandt-Monographie vor rund 75 Jahren erschien, und der Ruhm des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wenig beachteten Meisters immer höher stieg, ist viel über ihn geschrieben worden. Allein im Buchhandel ist heute so gut wie nichts mehr erhältlich, und so mag es gerechtfertigt erscheinen, jetzt wiederum über Leben und Werk Rembrandts, wenn auch in bescheidenem Umfang, zu schreiben. Dabei kam es weniger darauf an, Probleme zu erörtern als vielmehr den Leser von Bild zu Bild, von Radierung zu Radierung zu führen ungefähr in der zeitlichen Reihenfolge ihrer Entstehung, um so allmählich eine Anschauung der äußeren und inneren Entwicklung des Meisters zu gewinnen. Eine Seite seines Schaffens mußte jedoch so gut wie unberücksichtigt bleiben, die Handzeichnungen, über die hier nur wenig Grundsätzliche gesagt werden konnte. Aber ein näheres Eingehen auf diesen zahlenmäßig weitaus größten, hochbedeutenden, jedoch mehr einer Spezialbeschäftigung mit Rembrandt vorbehaltenen Teil seines Gesamtwerkes würde den Rahmen des Buches gesprengt haben. Möge es dazu beitragen, die Kunst Rembrandts in ihrem Reichtum, ihrer Schönheit und ihrer tiefen Menschlichkeit aufs neue unserem Verständnis und unserem Herzen nahe zu bringen!

REMBRANDTS Leben fällt in die Zeit des unaufhaltsamen nationalen Aufstiegs jener aus sieben nordniederländischen Provinzen gebildeten jungen Republik, die wir Holland nennen nach der größten und reichsten dieser Provinzen, und deren Gebiet dem des heutigen Königreichs der Niederlande ungefähr entsprach. Als Geburtsjahr des neuen Staates darf das Jahr 1581 angenommen werden, in dem die zuvor in der Utrechter Union zusammengeschlossenen sieben Provinzen sich als eine von der bisherigen Oberhoheit Spaniens unabhängige Republik erklärten und sich von den südniederländischen Provinzen trennten, die weiterhin unter jener Oberhoheit verblieben. Damit war die Freiheit allerdings noch nicht vollständig errungen, und es kam weiterhin zu immer wieder auflebenden Kämpfen mit Spanien. Erst der Westfälische Friede von 1648 brachte die allseitige Anerkennung der Unabhängigkeit.

Kaum gestört durch alle diese Kämpfe vollzog sich seit etwa 1600 der wirtschaftliche und geistige Aufstieg des kleinen Landes, und die Geschichte kennt kaum ein zweites Beispiel so rascher und tiefgreifender Auswirkung errungener Freiheit und Selbständigkeit auf die wirtschaftliche und geistige Entwicklung einer Nation. Holland wurde ein bedeutender Machtfaktor im Kreise der europäischen Staaten und ist es bis zum Tode Rembrandts, d. h. bis etwa 1670, geblieben.

Das entscheidendste Merkmal der holländischen Wirtschaft des 17. Jahrhunderts war die Wendung nach Übersee. Zuvor hatte sich die Handelsschifffahrt der Holländer im wesentlichen darauf beschränkt, aus den Häfen der Ostsee Waren nach Frankreich, Spanien, Portugal und Italien zu bringen und umgekehrt. Der Konflikt mit Spanien legte den Gedanken nahe, sich am reichen Kolonialbesitz dieser Erzfeinde einschließlich der Portugiesen schadlos zu halten. Amsterdamer Kaufleute gründeten eine Fernhandels-gesellschaft, deren Schiffe 1595 auf Java landeten, die Portugiesen vertrieben und mit reicher Fracht heimkehrten. Jedes Jahr wurden nun solche Ostindienfahrten in wachsendem Umfang unternommen, und es bildeten sich eine Anzahl von Fernhandels-gesellschaften, die alle in der 1602 gegründeten, vor-züglich organisierten und staatlich privilegierten Ostindischen Kompanie aufgingen. Ihre festesten kolonialen Stützpunkte schufen sich die Holländer in der Inselwelt Hinterindiens, dehnten ihre Handels-tätigkeit aber auch auf China, Japan, Vorderindien und Ceylon aus. Sie fuhren an der West- und Süd-küste Australiens hin, entdeckten Tasmanien und Neuseeland. Sie erkannten die Bedeutung des mitt-leren Nordamerika und gründeten am Hudsonstrom die Stadt Neu-Amsterdam, die Keimzelle des heu-tigen New York. Als Gegenstück zur Ostindischen Kompanie entstand 1621 die Westindische mit dem Ziel, die spanisch-portugiesischen Besitzungen auf den Antillen und in Südamerika auszubeuten, was allerdings mit weit geringerem Erfolge gelang. Jede Kolonialherrschaft bis in die neueste Zeit war mit Unterdrückung und Ausbeutung der Eingeborenen, Grausamkeit und Korruption aller Art verbunden, und die holländische machte davon keine Ausnahme. Viel ist von den gewonnenen Eroberungen wieder verlorengegangen, denn das Land war viel zu klein, um sie in solchem Ausmaß zu halten. Wichtiges ist

geblieben. Im letzten Drittel des Jahrhunderts wurde Holland empfindlich geschädigt durch die Maßnahmen Colberts zum Schutze des französischen Handels und durch die von den Engländern zum Schutze ihrer nationalen Schifffahrt erlassenen Navigationsgesetze. Zur Zeit Rembrandts jedoch strömte ein unendlicher Reichtum in Holland zusammen, vor allem in der Hauptstadt Amsterdam, und bildete die materielle Grundlage für die hohe Kultur des Landes.

Zu einem Mittelpunkt der Wissenschaft nicht nur Hollands, sondern Europas schwang sich die 1575 gegründete Universität Leiden auf. Hier wirkte 1579–92 Justus Lipsius, einer der bedeutendsten Vertreter der Altertumswissenschaft seiner Zeit, ein scharfsinniger Philologe, der sich um die Erklärung der Texte lateinischer Schriftsteller außerordentliche Verdienste erwarb. Hier scharte von 1593 bis 1609 Josef Scaliger viele Schüler auch aus dem Ausland um sich, die gekommen waren, von diesem außerordentlichen Mann zu lernen, der unter anderem die Grundlage für eine wissenschaftliche Chronologie des Altertums gelegt hat und als erster den Gedanken faßte, die lateinischen Inschriften zu sammeln. Auch orientalische Studien regte er an und veranlaßte die Errichtung einer eigenen Professur für das Arabische. In der Folgezeit ist Holland weiterhin eine Pflegstätte philologischer Studien gewesen — nennen wir noch den unmittelbaren Zeitgenossen Rembrandts, Nicolas Heinsius —, und man darf wohl sagen, daß Holland damals Italien in der Führung auf diesem Gebiet abgelöst hat, um sie später an England abzugeben.

In Amsterdam und im Haag lebte einer der größten Philosophen des Jahrhunderts, der aus einer eingewanderten portugiesisch-jüdischen Familie stammende Baruch Spinoza, und in den Jahren, da Rembrandt späte Meisterwerke schuf wie „Die Verschwörung des Julius Civilis“ und „Die Staalmeesters“, zeichnete Spinoza seine philosophischen Gedanken in ihren Grundlinien auf.

Als Gelehrter von umfassendem Wissen und schöpferischer Tätigkeit auf vielen Gebieten ragte der in Delft geborene, auf der Universität Leiden ausgebildete Hugo Grotius hervor, dem wir vor allem völkerrechtliche und rechtsphilosophische Werke verdanken, in denen die Grundlagen für ein Völkerrecht überhaupt geschaffen wurden. Die Folgen religiöser Streitigkeiten haben ihn allerdings auf der Höhe seines Lebens gezwungen, sein Vaterland zu verlassen.

Auch in den Naturwissenschaften hatte das kleine Land Hervorragendes zu bieten. An erster Stelle ist hier der im Haag, eine Zeit lang auch in Paris tätige Physiker und Mathematiker Christian Huygens zu nennen, der Begründer der Wellentheorie des Lichts. Als Meister der Himmelsbeobachtung machte er bedeutende astronomische Entdeckungen, und in dem Jahr von Rembrandts wirtschaftlichen Zusammenbruch, 1656, gelang dem genialen Erfinder die Konstruktion der Pendeluhr. Erst die Einführung des Pendels als Gangregler hat uns wirklich zuverlässige Uhren gegeben, und die etwa zehn Jahre später ebenfalls von Huygens konstruierte „Unruhe“ ermöglichte zum ersten Male zuverlässige Taschenuhren.

Anatomische Studien wurden an der Leidener Universität und in der Amsterdamer Chirurgen Gilde mit großem Erfolg betrieben — Rembrandts „Anatomie des Doktor Tulp“ vermittelt uns ja davon einen anschaulichen Eindruck. Der in Amsterdam tätige Mediziner und Zoologe Jan Swammerdam lieferte mit seinen selbstgefertigten Instrumenten vorbildliche Untersuchungen der Anatomie der Insekten, und die tiefsten Blicke in die unendliche Welt der Kleinlebewesen, die damals einem Menschen vergönnt waren, tat Antony van Leeuwenhoeck in Delft mit Hilfe der von ihm selbst in einer zu seiner Zeit unerreichten Vollkommenheit hergestellten Mikroskope. Ihm verdanken wir eine Reihe der wichtigsten zoologischen und anatomischen Entdeckungen.

Diesen Leistungen hatte die holländische Dichtung und Literatur des 17. Jahrhunderts nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen, und dem größten holländischen Dichter der Zeit, Joost van den Vondel, kann wirkliche europäische Bedeutung nicht zuerkannt werden. Auch die niederländische Musik hat im 17. Jahrhundert Wesentliches nicht mehr hervorgebracht, nachdem der Meister und Schöpfer der Orgelfuge, Jan Pieters Sweelinck, Organist in Amsterdam, 1621 gestorben war.

Vergegenwärtigt man sich das Leben der Holländer zur Zeit Rembrandts, dann darf man nie außer acht lassen, daß ihnen der religiöse Glaube ein Anliegen von höchster Vordringlichkeit war, und daß sie vor allem um des Glaubens willen sich vom katholischen Spanien getrennt und die schwersten Opfer an Gut und Blut gebracht hatten. Herrschendes Bekenntnis war der Calvinismus. Daneben aber gab es lutherische, katholische und jüdische Minderheiten, auch Sekten wie die ein schlichtes, bibelgemäßes Leben anstrebenden, die Kindertaufe verwerfenden Mennoniten. Das Andenken an einen ihrer Prediger, Anslot mit Namen, hat Rembrandt in einem prachtvollen Gruppenbildnis von 1641 und einer Radierung des gleichen Jahres der Nachwelt überliefert. Alle diese Minderheiten waren geduldet und in der Ausübung ihres Kultus kaum behindert, wenn auch zu öffentlichen Ämtern nur in beschränktem Maße zugelassen. Innerhalb des Calvinismus hatte sich seit etwa 1610 ein schwerer Zwiespalt zwischen einer gemäßigten, im wesentlichen vom städtischen Patriziat und der Schicht der Gebildeten getragenen Richtung und einer strengeren, vor allem von Bauern und Handwerkern vertretenen aufgetan. Die Synode von Dordrecht von 1618 entschied zugunsten der letzteren. Wie leidenschaftlich der Kampf geführt wurde, der zugleich ein Klassenkampf war, geht aus der später als beschämend empfundenen Tatsache hervor, daß man den greisen Staatsmann Oldenbarnevelt aufs Schafott brachte und die Zierde des holländischen Gelehrtenstandes, Hugo Grotius, auf lebenslänglich ins Gefängnis schickte, aus dem er jedoch glücklicherweise entweichen konnte. Der Kunst ist dieser strenge Calvinismus nicht eben förderlich gewesen, aber auch nicht bis zu dem Grade feindlich, daß er ihre Entwicklung ernstlich hätte hemmen können. Welche Freiheit in Lebensführung und künstlerischem Schaffen trotz Calvinismus möglich war, beweist nichts deutlicher als die Erscheinung Rembrandts.

Zu der allgemeinen Steigerung der wirtschaftlichen und geistigen Kräfte kam eine Steigerung der künstlerischen Leistungen, wie sie die nördlichen Niederlande in ihrer Geschichte bisher noch niemals erlebt hatten, denn der Ruhm der niederländischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts hängt fast ausschließlich an den südlichen Provinzen. Hier lagen die Zentren der „altniederländischen“ Malerei, die im 15. Jahrhundert diesseits der Alpen das großartigste Gegenstück zur gleichzeitigen italienischen Malerei darstellte, und daran hat sich auch im 16. Jahrhundert kaum etwas geändert. Nochmals schwang sich dann diese „flämische“ Malerei im 17. Jahrhundert mit Rubens, van Dyck und anderen zu höchster Höhe empor, während nunmehr auch das holländische Volk unter Führung Rembrandts eine malerische Begabung von gleicher Stärke, wenn auch anderer Art, offenbarte.

Architektonisches und plastisches Schaffen blieben an schöpferischer Kraft weit hinter der Malerei zurück. Die Aufgaben, die der Calvinismus dem Kirchenbau stellte, waren zu bescheiden im Vergleich zu denen katholischer Länder, und einen reichen Adel, der in großen Palästen zu wohnen beanspruchte, gab es nicht. Aber das holländische Bürgerhaus, aus Backstein erbaut und mit Haustein verbrämt, schloß sich mit seinesgleichen zu bunten und mannigfaltigen Zeilen zusammen, über die das Rathaus oder andere öffentliche Gebäude emporragten. Es entstanden jene stellenweise bis heute erhaltenen feinen und intimen Wirkungen, wie sie die Architekturmaler in ihren Städtebildern uns überliefert haben, wie sie aber auch den Städten Flanderns eigentümlich sind, und bedeutend waren die Leistungen des holländischen

Profanbaues außerhalb der Grenzen, so in Dänemark und Norddeutschland. Natürlich gab es auch ein plastisches Schaffen, für das aber ebenfalls die großen Aufträge fehlten. Namen wie Hendrick de Keyser und Rombout Verhulst haben einen guten Klang, aber ihre Werke besitzen ein sehr geringes Maß nationaler Eigenart und sind weit eher als irgendeine andere holländische Kunstäußerung der Zeit dem allgemeinen europäischen Barockstil einzuordnen.

Die Malerei muß in einer Weise populär gewesen sein, wie ihr das seitdem niemals wieder beschieden war. Die Interieurs etwa eines Pieter de Hooch zeigen uns holländische Bürgerstuben mit oft zahlreichen Bildern ausgestattet, und Gabriel Metsu stellte in einer Genreszene eine die Entscheidung ihrer Herrin abwartende Magd dar, wie sie inzwischen den Vorhang von einem Bild beiseite zieht, um es zu betrachten. Unzählige Maler waren am Werke, dieses offenbar in allen Schichten der Bevölkerung vorhandene Bildbedürfnis zu befriedigen, und es wurde in einem bisher nicht gekannten Ausmaß auf Vorrat gemalt, wie der blühende Kunsthandel und die auf zeitweilige Überfüllung des Bildermarktes deutenden Kunstauktionen mit ihren oft erstaunlich niedrigen Preisen erkennen lassen. Etwas vollkommen Neues war das Spezialistentum. Wo hätte es jemals zuvor so viele Maler gegeben, die nur Bildnisse malten oder nur Landschaften, ja nur Landschaften einer ganz bestimmten Gattung, nur Seestücke, nur Genrebilder, nur Architekturstücke, nur Blumen – oder Frühstücksstilleben? Rembrandt ist hier große Ausnahme, denn für ihn war Malerei eine geistige Auseinandersetzung mit der wirklichen Welt seines Erfahrungsbereichs und der vorgestellten Welt der religiösen und mythologischen Überlieferung und dies in einem solchen Umfang, daß gegenüber seiner Vielseitigkeit das Schaffen aller übrigen holländischen Maler, selbst der besten, einseitig erscheint. Auch hat keiner seiner Zeitgenossen wie er die Radierung zu einem der Malerei ebenbürtigen Mittel jener geistigen Auseinandersetzung erhoben.

In ihrer Thematik behielt die holländische Malerei Religiöses und Mythologisches bei, baute aber die bereits in der flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts vorhandenen Ansätze zum Genre, zum Gruppenporträt, zum Stilleben, zur Landschaft, zum Architekturbild so aus und bevorzugte sie in solchem Grade, daß diese weltliche Thematik die religiöse und mythologische weitaus überwog. Das holländische Volk schuf sich so durch seine Maler eine Darstellung seiner selbst, seiner Häuslichkeit und seiner heimlichen Landschaft, wie dergleichen noch niemals dagewesen war, es müßte denn sein, daß man an die umfassende und eingehende Schilderung des täglichen Lebens denkt, wie sie uns die altägyptischen Maler und Bildhauer hinterlassen haben. Dennoch muß man auch die Grenzen im Auge behalten, die dieser holländischen Wirklichkeitsschilderung gesteckt waren: Wie diese Menschen, Bauer oder Handwerker, Kaufmann oder Seefahrer, gearbeitet haben, erfahren wir nicht; wir wissen nicht, wie es in der Schule oder bei Gericht, in den Kontoren oder auf der Börse zugegangen ist. Nur gelegentlich findet sich eine Darstellung, die uns über dergleichen knappen Aufschluß gibt, und Bilder, die ein bestimmtes Ereignis des öffentlichen Lebens festhalten, stammen meist von Malern dritten oder vierten Ranges. Man muß schon den Kupferstich mit seinem erweiterten Stoffkreis zu Hilfe nehmen, um hier mehr zu erfahren.

Gern bedient man sich des allerdings keineswegs eindeutigen Begriffs „Realismus“, um die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts zu charakterisieren. Nun gibt es realistische Züge in der gesamten europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in Italien und Spanien, Frankreich und Flandern. Aber der Allgewalt des Barockstils, der in diesen katholischen Ländern herrschte, und der ebenso sehr an die Macht der Kirche wie an die der Fürsten gebunden war, hatte sich das protestantische und demokratische Holland weitgehend entzogen. Die holländischen Maler brachten es oft in erstaunlichem Grade fertig,

die Wirklichkeit unmittelbar zu sehen und zu gestalten, ohne sich dabei barockem Formwillen unterzuordnen. Aber dieser Realismus ist doch nur relativ. Sieht man genauer zu, so wird man selbst in den Bildern eines Jan van Goyen mit ihrer sachlich so treuen Wiedergabe holländischer Landschaften barocke Formprinzipien entdecken und jenen großen Atem kosmischer Weite spüren, den die naturwissenschaftlichen Entdeckungen des Barockzeitalters aller Darstellung des unendlichen Naturraumes verliehen hatten. Wer könnte schließlich auch übersehen, daß die Innenraumbilder eines Vermeer van Delft bei aller Nähe zur Wirklichkeit diese nicht in nüchterner Sachlichkeit wiedergeben wie eine Photographie, sondern daß sie in blühender Verklärung des Geschauten sich zu jubelnden Bekenntnissen der Schönheit und Kostbarkeit von Licht und Farbe erheben? Und Rembrandt? Im Schaffen keines anderen holländischen Malers ist der Bogen von kraß naturalistischer Wiedergabe der Wirklichkeit bis zu deren phantasievoller Steigerung weiter gespannt. Kein anderer hat mit der echt barocken Dramatik von Licht und Schatten solche Wirkungen zu erzielen vermocht wie er, kein anderer aber hat in völlig unbarocker Weise seine Bildaussagen nicht von der reich bewegten Oberfläche her gemacht, sondern aus der Tiefe des Herzens.

REMBRANDTS FRÜHZEIT

REMBRANDT Harmenszoon van Rijn wurde am 15. Juli 1606 als achttes Kind des Windmüllers Harmen Gerritszoon van Rijn und der Bäckerstochter Neeltje Willemsdochter van Zuytbrouck in Leiden geboren. Der Vater stand als ziemlich wohlhabender Mann da, konnte lesen und schreiben und genoß die Achtung seiner Mitbürger. Leiden war nach Amsterdam die bedeutendste Stadt der jungen Republik, Sitz der berühmten Universität, wichtigstes Zentrum der holländischen Tuchindustrie und durch zwei Rheinarme mit dem Meer verbunden. Aus der Kindheit Rembrandts ist uns nichts bekannt, aber irgendwie muß er sich vor seinen Geschwistern ausgezeichnet haben, sonst hätten die Eltern nicht gerade ihn auf die Lateinschule und dann auf die Universität geschickt. Am 20. Mai 1620 ließ sich der vierzehnjährige Müllerssohn an der nach keinerlei Klassenprivilegien fragenden Leidener Universität einschreiben als Rembrandus Hermanni Leydensis.

Etwa ein Jahr wird Rembrandt auf der Universität geblieben sein, bis sein Wille sich durchsetzte, der gelehrten Bildung den Rücken zu kehren und den Beruf eines Malers zu ergreifen. Doch wird man dieses kurze Studium nicht gering einzuschätzen haben, denn es brachte ihn in Zusammenhang mit der humanistischen Bildung der Zeit und zeigte ihm, was ein Gelehrter ist, den er später mit solcher Einfühlung in das Wesen eines geistig arbeitenden Menschen darzustellen vermochte. Sein erster Lehrer auf der neuen Laufbahn des Künstlers wurde Jakob Swanenburch, Katholik, mit einer Italienerin verheiratet und erst wenige Jahre zuvor von einem etwa 20jährigen Aufenthalt in Italien nach Leiden zurückgekehrt. Das Wenige, was wir von dessen Kunst wissen, läßt sie als unbedeutend erscheinen. Swanenburch wird dem jungen Rembrandt die üblichen Anfangsgründe des Zeichnens und Malens nach Vorlagen oder Gipsen sowie einige theoretische Kenntnisse beigebracht haben, wichtig aber war wohl, daß er den Schüler zweifellos immer wieder auf die italienische Kunst hinwies, hatte er in Neapel doch deren Revolutionierung durch Caravaggio, den stärksten Naturalisten der Zeit, miterlebt.

Drei Jahre dauerte die Lehrzeit bei Swanenburch, dann ging Rembrandt auf ein halbes Jahr nach Amsterdam zu Pieter Lastman. Auch der war ein „Romanist“, wie man diejenigen niederländischen Maler nennt, die die gepriesene italienische Kunst an Ort und Stelle kennengelernt und zu ihrer eigenen Ausbildung studiert haben, und zwar war es hauptsächlich Annibale Carracci in Rom, dem Lastman entscheidende Anregungen zu verdanken hatte. Als Historienmaler von bedeutendem Ruf in der Hauptstadt des Landes mochte Lastman für Rembrandt eine besondere Anziehungskraft besessen haben, auch darf man nicht vergessen, daß die von jenem vertretene italianisierende Richtung im damaligen Holland hoch im Kurse stand, wie wir aus zahlreichen Quellen wissen. Ein Maler dieser Richtung hatte also besonders gute Verdienstmöglichkeiten, was für den jungen Rembrandt sicher auch ein Gesichtspunkt war. Die Wirkung Lastmans auf ihn ist trotz der kurzen Lehrzeit tief gewesen und läßt sich, allerdings in abnehmendem Maße, längere Zeit in seinem Werk verfolgen. Aber weder das Beispiel Swanenburchs noch das Lastmans

veranlaßten den jungen Künstler, zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien zu gehen. Der Neunzehnjährige kehrte 1625 nach seiner Vaterstadt Leiden zurück und eröffnete hier eine eigene Werkstatt.

Ein Mitstreber und Freund gesellte sich ihm zu, der um ein Jahr jüngere Jan Lievens, auch ein Lastmanschüler. Die Werkstatt florierte, und schon bald stellten sich Schüler ein, Joris van Vliet und 1628 der fünfzehnjährige Gerard Dou, der sich später zu einem der bekanntesten Feinmaler Hollands entwickelte. Im gleichen Jahr zeugt eine Bemerkung des Utrechter Juristen Arent van Buchel von den ersten Anzeichen beginnenden Ruhms, der kurz darauf in einer Schrift des Humanisten Constantin Huygens als feststehende Tatsache erscheint. Das nach Humanistenweise überschwengliche Lob des Huygens galt allerdings den beiden Freunden Lievens und Rembrandt zugleich und hebt ausdrücklich hervor, man sehe gerade an diesen beiden, daß hohe Begabung nicht an adlige Abstammung gebunden sei. Unter anderem wird an ihnen der für so junge Leute ungewöhnliche Fleiß gerühmt, und wie recht Huygens damit wenigstens hinsichtlich Rembrandts hatte, geht aus der Betrachtung der in diesen Leidener Jahren bis zur Übersiedelung nach Amsterdam entstandenen Arbeiten hervor. Denn allein die Zahl der erhaltenen Ölgemälde dieses Zeitraumes von etwa sechs Jahren beläuft sich auf ein reichliches halbes Hundert, wozu noch Zeichnungen und viele Radierungen kommen.

Man stelle sich den etwa Zwanzigjährigen in seiner Werkstatt vor, ganz auf sich bezogen und den seiner Jugend zukommenden Zerstreungen abgeneigt, wie Huygens ihn uns schildert. Das Handwerk hatte er gelernt, eine Vorstellung von italienischer Kunst war ihm durch seine Lehrer vermittelt worden. Auf seinem Weg von Leiden nach Amsterdam und umgekehrt, aber auch sonst auf uns unbekanntem Pfaden im kleinen Holland hatte er wohl manches gesehen, was da in der Malerei im Werden war. In Leiden konnte ihm die Tätigkeit des Jan van Goyen nicht verborgen bleiben, des Mitbegründers einer national-holländischen Landschaftsmalerei, aber die Landschaft lag vorläufig noch völlig außerhalb seines Gesichtskreises. blieb der fördernde Austausch mit dem in manchem ihm verwandten Freunde Jan Lievens, blieb vor allem der zuweilen leidenschaftlich hervorbrechende Drang, sich Auge in Auge mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen und das, was ihn an Gefühlem und Geschautem im Innersten bewegte, so genau wie möglich künstlerisch auszudrücken, alle Konvention allmählich hinter sich lassend.

Natürlich vermag ein Künstler sich von der Überlieferung nicht völlig abzusetzen, und täte er es, so bliebe ihm jede Wirkung auf seine Zeitgenossen versagt. Er wird der Überlieferung das entnehmen, was seinem innersten Willen entspricht und es seinen eigenen künstlerischen Absichten dienstbar machen. Das war im Falle Rembrandts nicht die an Annibale Carracci anknüpfende, wohlkomponierte und gleichmäßig klare Historienmalerei Pieter Lastmans, so oft er auch ihre Requisiten übernommen haben mag, es war vielmehr Caravaggios Helldunkelstil, der ihm durch Elsheimer, Honthorst, aber auch auf anderen Wegen vermittelt sein mochte. Doch ging es ihm nicht darum, das Helldunkel zu verwenden, weil es eine neue und originelle Art zu komponieren gestattete, sondern er erkannte es schon jetzt als ein Mittel, durch die Magie des Lichtes und seinen geheimnisvollen Widerpart, das Dunkel, eine zusätzliche, der Verwirklichung seiner besonderen Absichten dienende Ausdrucksmöglichkeit zu gewinnen.

Das vielleicht früheste seiner erhaltenen Bilder, eine noch nicht sicher gedeutete historische Szene mit pathetisch sich gebärdenden Männern und sehr viel Waffen (Utrecht, Centraal-Museum, Leihgabe Chabot), ist noch ganz im Sinne Lastmans gehalten, freilich ohne dessen Routine. Das früheste mit Signum und Jahreszahl 1625 versehene Bild Rembrandts ist die erst seit kurzem bekannte „Flucht nach Ägypten“ (Tours, Museum). Aus dem folgenden Jahr gibt es gleich mehrere. Da ist die „Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel“ (Moskau), ein Halbfigurenbild mit dem zürnenden Christus, der die Geißel schwingt,

um auf das wilde Durcheinander der erschrockenen Wechsler einzuhaufen. Das Ganze ist von überraschender Brutalität und wirkt wie eine Großaufnahme, die uns als knapper Ausschnitt aus einer figurenreichen Szene übertrieben plastisch nahe gebracht wird. Ein zweites Werk „Bileams Eselin redet“ (Paris, Musée Cognac), in Komposition und Einzelheiten fremden Vorbildern entnommen und in harten Licht-Schatten-Kontrasten zusammengefügt, läßt in dem menschlich klagenden Gesicht der geschlagenen

Tafel 1 Kreatur eine starke Einfühlung in den Vorgang erkennen. Ein drittes „Tobias verdächtigt seine Frau des Diebstahls“ (Lugano, Slg. Thyssen) ist zwar auch keine selbständige Erfindung, gibt aber die Handlung, sie unmittelbar vergegenwärtigend, in einem Innenraum, der mit einer Anzahl höchst naturalistisch gemalter, alltäglicher Dinge ausgestattet ist. Der älteren Rembrandt-Literatur noch nicht bekannt sind endlich „Das Mahl der Esther“ (wohl auch 1626; Museum in Raleigh, North Carolina) und die nur wenige Jahre vor dem zweiten Weltkrieg in einer Londoner Auktion aufgetauchte mit Monogramm und Jahreszahl 1626 versehene Darstellung einer musizierenden Gesellschaft von starker Plastizität der Figuren, in denen Angehörige des Rembrandtschen Familienkreises zu vermuten sind.

Von 1627 stammen „Paulus im Gefängnis“ (Stuttgart) und „Der Geldwechsler“ (Berlin). Im „Paulus“ gibt Rembrandt zum erstenmal eine in tiefes Sinnen versunkene Gestalt, ja ihre Gebärdung mit der an den Mund gelegten Hand deutet genau den Zustand an, den man „Geistesabwesenheit“ nennt. Alle im Raum befindlichen Gegenstände sind von der gleichen naturalistischen Schärfe wie im „Tobias“, und durchs vergitterte Fenster fällt das Licht wie von einem Scheinwerfer. Es gibt Künstler, die in ihren Werken schon früh gewisse Nebenmotive anbringen, die dann immer wieder einmal auftreten. Das gilt auch von Rembrandt. Dieser Paulus ist mit dem einen nackten Fuß aus dem pantoffelartigen Schuh gefahren, was man als Folge seiner Geistesabwesenheit deuten kann, und in einem der letzten Werke Rembrandts, dem „Verlorenen Sohn“ (Leningrad), geschieht das gleiche, wenn auch aus einem anderen Sinnzusammenhang. „Der Geldwechsler“ geht auf ein bestimmtes, aber in völlig eigener Weise umgeformtes Vorbild zurück. Wie der alte Mann da irgendwo in einem nur angedeuteten, im Dunkel versinkenden Raume sitzt, die Hand vor das Kerzenlicht hält, um durch scharfe Brillengläser eine Münze zu betrachten, umgeben von Folianten und einem Wust „angerauchten Papiers“ – das erinnert an die beklemmende Enge von Fausts Studierstube. Die Kurve aber, in der sich Bücher und Papier um den einsamen Betrachter ordnen, ist die des damals im Ornament herrschenden „Ohrmuschelstils“ und wird bei Rembrandt in den nächsten zehn Jahren noch mehrfach begegnen.

Tafel 2 Dem „Paulus im Gefängnis“ hat man das Bild „Simeon erkennt Jesus“ (Hamburg, Kunsthalle) in Einzelheiten als verwandt empfunden. Maria und Josef knien zur Linken, der ebenfalls kniende Simeon hat das Kind genommen und als Heiland erkannt, und die hinter dieser Gruppe mit erhobenen Händen stehende Prophetin Hannah ist von der gleichen Erkenntnis überwältigt. Der Vorgang vollzieht sich im dämmrigen, aber durch das von links her einbrechende Licht aufgehellten Tempelraum, dessen Architektur durch eine mächtige, raumschaffende Säule (ein auf frühen Bildern Rembrandts sehr beliebtes Motiv) angedeutet ist. Eng sind die Gestalten unter einen einzigen Umriß zusammengenommen, der Ausdruck der Gesichter, Haltung und Gebärdung reden eindringlich zur Sache. Alle Einzelheiten, besonders der Gewänder, sind in reichen farbigen Abstufungen bei genauer Zeichnung gegeben. Zu einer dramatischen Szene von besonderer Wirkung hat Rembrandt die erste seiner auch diesen frühen Jahren

Tafel 3 angehörenden Emmaus-Darstellungen gemacht (Paris, Musée Jacquemart-André). Christus, als Silhouette gegen die helle Wand herrisch aufgerichtet, brach das Brot. Er wird erkannt. Der eine der Jünger, vorn im Dunkeln kaum zu sehen, kniet zu seinen Füßen, der andere, erschrockene Augen im groben Gesicht,

fährt zurück, gleichsam sich duckend vor der herrischen Erscheinung. Die aus dem vorigen Bild bekannte mächtige Säule ragt hinter ihm auf und gibt der Komposition festen Halt. Im Hintergrund, die Tiefe des Raumes ahnen lassend, eine dunkel gegen ein zweites Licht hantierende Magd. Rembrandt hat dieses Thema später mehrfach dargestellt, aber niemals wieder in einer solchen, durch barocke Helldunkel-Magie gesteigerten dramatischen Zuspitzung.

Das Jahr 1628 bringt zwei Bilder einer unheimlichen und gefährlichen Situation. Die Szene „Delila verrät Simson“ (Berlin) mit den leise aus dem Hintergrund heranschleichenden Schergen veranschaulicht das unabwendbare Nahen des Verhängnisses in einer völlig neuen Auffassung und bereitet damit das allerdings erotische Spannungsmoment der etwa acht Jahre später gemalten „Danaë“ vor. Und „Petri Verleugnung“ (Privatbesitz Japan) schildert eine Nachtszene, wie Rembrandt sie später etwa als „Anbetung der Hirten“ gemalt und radiert hat oder vielleicht im gleichen Jahr in der nur als Kopie erhaltenen „Ruhe auf der Flucht bei Feuerschein“ (Haag, Mauritshuis).

Von den in den nächsten drei Jahren entstandenen Bildern seien einige wenige genannt, wobei die Studienköpfe und Selbstbildnisse vorläufig noch unerwähnt bleiben. Das kleine Bild „Die beiden Gelehrten“ (Berlin, Privatbesitz) hebt aus dem Dämmer eines von links her beleuchteten Raumes zwei alte Männer heraus, die an einem mit Büchern bedeckten Tisch einander gegenüber sitzen und offenbar in gelehrtem Gespräch begriffen sind, dessen Gegenstand vielleicht eine Stelle im aufgeschlagenen Folianten ist. Helles Licht sammelt sich auf ihren sehr verschiedene Temperamente verratenden Greisenköpfen. In dicke Stoffmassen ist die vordere Gestalt eingehüllt, mit ihrem Käppi wie ein jüdischer Patriarch wirkend, und eine schwere Tischdecke hängt bis auf den Boden herab – alles ist gedämpft und weich in dieser stillen Gelehrtenstube. Da ist der „Zinsgroschen“ von 1629 (London, Slg. Beit) mit der schon mehrfach begegneten Säule, die hier zu gigantischer Höhe aufwächst über die vor ihr stehende Gestalt Christi hinaus, dieser einen mächtigen Akzent verleihend. Da ist „Saul und David“ (Frankfurt a. M., Städtisches Institut) mit der drohend-düster und furchtbar-prächtig die Szene beherrschenden, orientalisches gekleideten Gestalt Sauls und dem schüchtern in die Saiten der Harfe greifenden Knaben David. In einem Bild seiner Spätzeit hat Rembrandt dieses Thema nochmals aufgegriffen: das barocke Pathos ist jetzt völlig verschwunden, der König ist in sich zusammengesunken und weint, überwältigt von der Macht der Musik. Solche seelische Vertiefung des Vorgangs lag dem jungen Rembrandt noch fern.

Vom späteren Werk Rembrandts aus gesehen, wird man an den meisten Bildern dieser Leidener Jahre da und dort Unstimmigkeiten, Unausgeglichenheiten, Schroffheiten und Übertreibungen aussetzen haben, ungeachtet der überall sich zeigenden schöpferischen Originalität und wirkungsvollen Regie. Ein Werk aber gibt es in dieser Reihe früher biblischer Bilder, in dem der Fünfundzwanzigjährige alle seine bisherigen Errungenschaften zu harmonischer Einheit zusammengefaßt hat, die „Darbringung im Tempel“ von 1631 (Haag, Mauritshuis).

Wir blicken in einen Kirchenraum von starker Tiefenausdehnung, die unter anderem an der linearperspektivischen Konstruktion des Fußbodens abzulesen ist. Es ist ein chorartiges Raumgebilde. Über den Chorsranken wachsen mächtige Bündelpfeiler empor, zwischen denen sich Rundbögen spannen. Von ungeheuren Kapitellen steigen Rippen auf, die die Höhe der dämmrigen Gewölbe ahnen lassen. Die Grundstimmung dieser Phantasiearchitektur ist also gotisch, wenn auch die ornamentalen Einzelheiten der Bündelpfeiler mit ihrem Knorpelwerk auf den Barock deuten. Von diesem architektonischen System zweigt nach rechts ein zweites ab, entlang einer Treppe, die zum Sitz des Hohenpriesters unter dem riesigen Baldachin hoch hinaufführt. Die Kreuzungsstelle dieser beiden Systeme bildet

nun den Schauplatz, auf dem die Hauptgruppe sich entfaltet, magisch beleuchtet und herausgehoben durch das aus der Höhe auf sie niederströmende Licht. Wir sehen die kniende Maria auf das Kind blicken, das der greise Simeon mit emporgewandten Augen an sich drückt und hören ihn die Worte sagen: „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren . . . denn meine Augen haben Deinen Heiland gesehen.“ Nebenfiguren runden die Gruppe ab und machen sie zu einem geschlossenen, gegen die Umgebung abgesonderten Ganzen, wobei der mächtigen Gestalt eines Priesters links eine Hauptfunktion zugewiesen ist. In prachtvoll lang hinschleppendem Mantel und mit einer über den Rücken fallenden, bunt gestickten Kopfbedeckung steht er da, auf die Gruppe vor ihm niederblickend und die vom hellen Licht getroffene Hand ausstreckend. Diese gleichsam im Raum schwebende Hand kündigt von dem Wunder in stummer Beredsamkeit. Viele Menschen sind noch im Raum verteilt, und die auf der Treppe scheinen herniedersteigen zu wollen, um in die Nähe des Wunders zu gelangen. Vorn rechts sitzen, vom Bildrand überschritten, zwei alte Männer, den Bildraum gegen den Beschauer abschließend. Immer wieder wird das Auge gefesselt von dem kostbaren Farbenspiel der Hauptgruppe, dem überirdisch hellen, im vollen Licht stehenden Blau des Mariengewandes, den Goldtönen von Simeons Mantel, dem geheimnisvollen, metallisch glänzenden Violett des Priestermantels. Alle Einzelheiten sind in naturalistischer Genauigkeit zu erkennen, die sich hier in einer eben nur Rembrandt eigenen Weise mit der magisch vergeistigenden Wirkung des Lichtes verbindet. Dieses von der Hauptgruppe ausgehende Licht läßt außerhalb seines Bannkreises im Dämmer des Raumes da und dort ein Gesicht oder ein Ornament aufschimmern und gibt diesem Dämmer eine eigentümliche Transparenz, die viel mehr Menschen und Dinge deutlich erkennen läßt, als man zunächst wahrnimmt. In diesem Bilde ist es Rembrandt vollkommen gelungen, dem Helldunkel alles Theaterhafte des Effekts, alles Schroffe der Wirkung zu nehmen und es in den sanften Dienst einer in Schönheit und Innigkeit sich gebenden biblischen Szene zu stellen. Nach dem Bisherigen könnte der Eindruck entstehen, als sei Rembrandt in seiner Frühzeit vornehmlich der Maler biblischer Historienbilder gewesen. Allein es gibt auch eine ganze Menge von Bildern mit einer einzelnen Figur, grübelnde Gelehrte und fromme Eremiten, sinnende Apostel und vor allem Bildnisse, unter denen die Selbstbildnisse unser höchstes Interesse beanspruchen. Auch hierin wird deutlich, daß der Schüler Lastmans seine eigenen Wege ging, denn dieser vermochte der Einzelfigur oder dem Bildnis wenig Interesse abzugewinnen. Man wird auch kaum äußere Einflüsse anzunehmen haben, die den jungen Rembrandt zum Bildnis angeregt haben könnten, etwa durch Frans Hals, den Rembrandt bei seiner Rückkehr von Amsterdam nach Leiden in Haarlem besucht haben könnte. Vielmehr handelt es sich hier um einen weiter nicht zu erklärenden, tief in der Natur Rembrandts angelegten und sein ganzes Schaffen hindurch lebendigen Drang, den Menschen als geistig-seelisches Wesen in der ganzen Unerschöpflichkeit weniger seiner äußeren als vielmehr seiner inneren Erscheinung zu erfassen. Übrigens war Rembrandt in Leiden zunächst noch nicht Porträtmaler in dem Sinn, daß er Porträtaufträge zum Zwecke des Geldverdienens ausgeführt hätte. Außer seiner eigenen Person kann man nur die seines Vaters und seiner Mutter als Modelle namhaft machen (auch da sind wir nicht ganz sicher), wobei das Wort „Modell“ in seinem üblichen Sinn zu verstehen ist. Das heißt, es kam nicht darauf an, ein bestimmtes Individuum mit allen seinen individuellen Merkmalen zu erfassen, sondern auf den Typus „Alter Mann“, für den der Vater, und „Alte Frau“, für den die Mutter das Modell abgeben mußten. Etwas anders liegt es bei den Selbstbildnissen, in denen das eigene Ich in ganz neuer Weise Studienobjekt geworden ist. Rembrandt hat ja — es gibt in der Geschichte der Kunst kein zweites Beispiel — mehr als hundert gemalte, gezeichnete und radierte Selbstbildnisse hinterlassen, indem er sich durch sein ganzes

Leben hindurch selbst Studienobjekt war. Und zwar fallen die meisten ins dritte Jahrzehnt seines Lebens, um dann im letzten Jahrzehnt nochmals zuzunehmen. Daß sich ein Künstler vor den Spiegel setzte, um mit seinem Gesicht zugleich den Seelenzustand einer bestimmten Stunde oder eines bestimmten Augenblicks festzuhalten, erfahren wir zum erstenmal aus der berühmten Erlanger Federzeichnung Dürers von 1493. Niemals aber hätte Dürer gewagt, eine solche mit der flüchtigen Zeichenfeder und im kleinen Format vollzogene Aussage einem Gemälde anzuvertrauen, und tatsächlich ist dieser Fall eines Selbstbildnisses als psychologische Studie auf lange Zeit hinaus das einzige geblieben. Rembrandt scheute sich nicht, das Selbstbildnis als psychologische Studie auch zu malen, wengleich er hierin nicht so weit gegangen ist wie in seinen radierten Selbstbildnissen. Der Hang zur repräsentativen Darstellung, der dem Bildnis der Renaissance und des Barocks nun einmal eigen war, brach auch bei Rembrandt immer wieder durch. Aber dem psychologisierenden, nicht repräsentativen Selbstbildnis seiner Frühzeit, mag man es mitunter auch eine Studie nennen, ist er bis in seine letzten Schaffensjahre treu geblieben.

Das früheste Selbstbildnis Rembrandts ist enthalten in jenem Historienbild in Utrecht (vgl. S. 15): zwischen zwei Männern wird der Kopf eines Jünglings sichtbar, der ganz unzweifelhaft die Züge Rembrandts trägt. Auch der die Harfe spielende Jüngling der „Musizierenden Gesellschaft“ von 1626 dürfte Rembrandt selbst sein. Später ist er nochmals ähnlich verfahren in der „Kreuzaufrichtung“ von 1633, wo er sogar einem an der Kreuzaufrichtung unmittelbar Beteiligten seine Züge lieh.

Von den selbständigen Selbstbildnissen ist das erste das Brustbild des etwa Zwanzigjährigen in der Kasseler Galerie; es wird wegen seiner Kleinheit und seiner stellenweise rasch hingeworfenen Pinselstriche auch gern als Studie bezeichnet. Ein derber Kopf mit runden Wangen, plumper Nase und vollen Lippen, der sich da von links her in den Bildraum geschoben hat, diesen fast ganz ausfüllend. Über der oberen Gesichtspartie mit den Augen liegt ein Schatten, scharf abgegrenzt gegen die hell beleuchtete Wange, ein Helldunkeleffekt schärfster Prägung, wie ihn Rembrandt in diesen Jahren geliebt hat und auf den er auch bei einem Selbstbildnis nicht verzichten mochte. Die Plastizität dieses Gesichts mit seinen runden Formen ist stark herausgearbeitet, Lichtreflexe sind da und dort pastos aufgesetzt, und einzelne Strähnen des um den Kopf sich kräuselnden Haares sind offenbar mit dem Pinselstiel herausgeholt worden. Der Ausdruck ist von ruhiger Besinnlichkeit. Das 1629 entstandene Selbstbildnis im Mauritshuis im Haag ist größer im Format, die ruhige Besinnlichkeit ist einer stolzen Selbstbehauptung gewichen, in der sich etwas von dem frühen Ruhm auszudrücken scheint, den der Dreiundzwanzigjährige bereits geerntet hat. Den Zügen ist die Derbheit genommen, sie sind leicht verschönt, und ein um den Hals gelegter metallener Kragen soll weiter zur äußeren Hebung der Persönlichkeit beitragen. Rembrandt hat damit jene repräsentative Form des Bildnisses erreicht, wie sie für das Barockzeitalter typisch ist, und wie sie auch in seinem späteren Schaffen immer wieder angetroffen wird. Außer den beiden genannten sind noch eine ganze Menge gemalter Selbstbildnisse in dieser Leidener Zeit entstanden: Rembrandt lachend, ernst, voll gespannter Aufmerksamkeit, umschatteten Gemütes. Dazu kommen verschiedene Zeichnungen und viele Radierungen, in denen er die Abwandlung seiner Physiognomie noch weiter getrieben hat als in den Gemälden. Wie bereits bemerkt, sind die Bildnisse der Frühzeit Rembrandts nicht Bildnisse in dem Sinn, daß wir uns veranlaßt fühlen, nach dem Namen des Dargestellten zu fragen, und auch in den Bildnissen von Vater und Mutter ist es Rembrandt in erster Linie darauf angekommen, einen alten Mann oder eine alte Frau an sich darzustellen, letztere sogar als Prophetin, ernst und starr vor sich hinblickend (Schloß Windsor). Dem Antlitz der Jugend ist Rembrandt mit wenigen Ausnahmen aus dem Wege gegangen. Wo bleiben die jungen Mädchen? Immer wieder sind es die Köpfe alter Männer

und Frauen (auch mit Rötel und Tusche oder Feder und Tusche gezeichnet), die uns aus unbestimmtem Raum sinnend, mitunter auch grämlich anblicken, oder es erscheint das wüste Antlitz eines lachenden Soldaten mit einer Halsberge kriegerisch ausgestattet (Haag). Läßt man die Reihe dieser Bildnisse an sich vorüberziehen, so wird deutlich, welches Maß an Beobachtung und Gestaltungskraft der junge Rembrandt hier aufgewendet hat, sich eine feste Grundlage schaffend, auf der die großartige Porträtkunst seiner späteren Jahre bereichert und verfeinert sich entfalten konnte.

Das Bildnis war auch Hauptgegenstand der frühen Radierungen Rembrandts, und zwar hat es den Anschein, als habe er zunächst nur deshalb zur Radierung gegriffen, um seine Studien des menschlichen Antlitzes mit Hilfe einer weiteren technischen Möglichkeit zu betreiben. Die frühesten datierten Blätter setzen 1628 ein, also drei Jahre nach dem ersten datierten Gemälde, doch hat er wohl einige Blätter bereits vor 1628 geschaffen. Wie Rembrandt überhaupt zur Radierung gekommen ist, wissen wir nicht. Es kann nur vermerkt werden, daß seine Lehrer ihm auf diesem Gebiet nichts geben konnten, daß aber sein Freund Jan Lievens auch radiert hat. Die Gebundenheit an überlieferte Bildinhalte und Requisiten, wie sie in den frühen Gemälden Rembrandts zu beobachten ist, fehlt seinen frühen Radierungen völlig, die innerhalb der Gesamterscheinung der niederländischen Graphik etwas ganz Neues darstellen.

Der erste Niederländer, der die Radierung, allerdings noch in Verbindung mit der Stichtechnik, ausübte, war Lucas van Leyden, Dürers Zeitgenosse und in vielem von ihm abhängig. Andere schlossen sich an, doch war einer eigentlichen niederländischen Originalgraphik im 16. Jahrhundert nur ein spärliches Dasein beschieden. Vielmehr bestritten der Reproduktionsstich und, als billiger Ersatz für ihn, die Reproduktionsradierung den weitaus größten Teil des graphischen Schaffens, d. h. Gemälde und Zeichnungen des erfindenden Meisters wurden durch berufsmäßige Stecher reproduziert. Einen Höhepunkt dieser Entwicklung bildete im 17. Jahrhundert dann die Tätigkeit der sogenannten Rubensstecher, die unter Anleitung des Rubens selbst dessen Gemälde in große Kupferstiche umsetzten. Zu einem eigenen Stil gelangte die niederländische Radierung des späteren 16. Jahrhunderts nur als Landschaftsradiierung, indem sie Wirkungen hervorbrachte, die der einer Federzeichnung ähnlich sind. Um 1600 wurde sie nach Holland verpflanzt, da manche ihrer Vertreter, wie Savery und Vinckboons, dorthin übersiedelten, und im Zuge des in Holland allgemein aufblühenden bildkünstlerischen Schaffens kam es dort zu einer so reichen und vielfältigen Entwicklung der Landschaftsradiierung, wie sie in den südlichen Niederlanden nicht zu finden ist. Willem Buytewech und Esaias van de Velde gelangten um 1620 zu einem Radiestil, der das Plastischmodellierende des Kupferstichs zu Gunsten einer in Licht und Schatten malerisch sich darstellenden Weise völlig hinter sich gelassen hat, und in dem bereits jenes unmittelbare Verhältnis zur Wirklichkeit durchzubrechen beginnt, das ein Hauptmerkmal nationalholländischer Bildkunst werden sollte. Auf ihre höchste Stufe wird diese holländische Landschaftsradiierung in den dreißiger Jahren zuerst durch Herkules Seghers und dann durch Rembrandt gehoben.

Wenn der junge Rembrandt etwas von der Radierung seiner holländischen Zeitgenossen übernommen hat, so war es die neue Freiheit, mit der jetzt die Radiernadel, losgelöst von allen Bindungen an die Verfahrensweise des Grabstichels, den Willensregungen der Künstlerhand zu folgen vermochte, sowie die neue Unmittelbarkeit, den Gegenstand in Licht und Schatten gestaltend zu fassen. All dies auf das Bildnis anzuwenden, war dann freilich Rembrandts eigene Sache, eben nur erklärlich aus dem starken Drang zum Bildnis, der ihn von Beginn seiner Künstlerlaufbahn an erfüllte. Noch aber war nichts von der wunderbaren Entfaltung aller Seiten des künstlerisch Darstellbaren zu ahnen, die die Radierung unter

seinen Händen gewinnen sollte, ebenbürtige Ergänzung zu seinem Werk als Maler.

Die frühesten datierten Blätter sind Brustbilder der Mutter von 1628 (Abb. 1), sehr kleinen Formats und alle zeichnerische Energie auf die Herausarbeitung des verrunzelten Gesichts konzentrierend. Es folgt die Reihe der Selbstbildnisse, physiognomische Studien, deren unterschiedliche Benennungen deutlich machen, wie sehr Rembrandt hier mit sich selbst experimentiert hat: Rembrandt mit finsterner Stirn, mit offenem Mund (Abb. 2), mit aufgerissenen Augen, mit langem gesträubtem Haar, mit lauerndem Ausdruck usw. Das stärkste unter ihnen und zugleich im Format größte ist das Brustbild von 1629 (Abb. 3): von hellem Licht getroffen, selbstbewußt und sicher wie in dem im gleichen Jahr entstandenen gemalten Selbstbildnis im Haag blickt uns dieses Gesicht an. Man sieht am gespannten Ausdruck der Augen,

wie sie das Bild im Spiegel fixiert haben. Keck tritt die breite Nase über dem kleinen Schnurrbart hervor. Der Kopf ist von wirren, bis auf die Schultern niedergelockten Haaren umgeben. Rembrandt hat diese Erscheinung des eigenen Ich im Spiegel offenbar mit rasender Schnelligkeit bei höchster Treffsicherheit hingeschrieben, und so sehr ist er dabei von allem Herkömmlichen abgewichen, daß er stellenweise einen Nagel mit doppelter Spitze als Radierinstrument benutzt zu haben scheint – das Ganze ein deutliches Zeugnis nicht gewollter, sondern unbewußter und selbstverständlicher Unabhängigkeit eines jungen Mannes in seiner Sturm- und Drangzeit.

Oft begegnet in den Radierungen der Leidener Jahre das Bildnis der Mutter, und vielleicht dürfen wir auch in einigen Greisenbildnissen das des 1630 verstorbenen Vaters erkennen. Biblische Themen werden noch spärlich aufgenommen. Dagegen eröffnet Rembrandt einen neuen, höchst merkwürdigen Themenkreis, den der Bettlergestalten. Keine Überlieferung sagt uns, wie Rembrandt gerade in seinen jungen Jahren dazu gekommen sein mag, die aus dem bergenden Schutz der Gemeinschaft Ausgestoßenen nicht etwa gelegentlich, sondern in überraschender Zahl und Vielfalt zum Gegenstand von Zeichnungen und Radierungen zu machen. Gewiß hatte hier der Bauernbruegel mit seinen Krüppel- und Blindendarstellungen vorgearbeitet, und ein etwas älterer Zeitgenosse Rembrandts, der Franzose Jacques Callot, hatte mit seinem scharfen Blick für die Misere seiner Zeit auch Bettler und Krüppel erfaßt und in virtuos ausgeführten Radierungen dargestellt, die Rembrandt zweifellos kannte. Mag sein, daß ihm von hier die entscheidende Anregung kam, aber diese Welt sozialen Elends zu einem



1 Die Mutter



2 Selbstbildnis mit offenem Mund



3 Selbstbildnis 1629

geschlossenen, mannigfaltig entwickelten Themenkreis zusammengefaßt zu haben, war doch ganz seine eigene Leistung. War in dem jungen Künstler Mitleid mit den armseligen Gestalten erwacht, enthalten sie so etwas wie eine soziale Anklage? Dies anzunehmen, hieße wohl, Vorstellungen der neueren Zeit und unserer Gegenwart auf das 17. Jahrhundert zu übertragen. Die Ästhetik des 18. und zum Teil des



4 Der blinde geigende Bettler

19. Jahrhunderts, in deren Mittelpunkt der Begriff des „Schönen“ stand, mußte eine Kunst ablehnen, die das Häßliche schilderte, und noch ein Jacob Burckhardt weigerte sich, in seiner Beurteilung Rembrandts vor dem Häßlichen zu kapitulieren, weil es genial vorgetragen sei. Heute weiß man um die Ausdruckskraft des Häßlichen, zumal sie in vielen Schöpfungen des 20. Jahrhunderts zu besonderen Wirkungen heraufbeschworen worden ist. Rembrandt hat auch um sie gewußt, doch genügt diese Feststellung noch nicht, um seine Vorliebe für Bettlergestalten zu erklären. Wie bereits bemerkt, überwiegen unter seinen gemalten, gezeichneten und radier-ten Bildnissen diejenigen von Greisen und Greisinnen, d. h. von Menschen, deren Gesichter sich nicht in glatten, geschlossenen Formen darstellen, vielmehr in Licht und Schatten aufgelöst sind durch Runzeln, auch durch mächtigen Bartwuchs. Rembrandts alte Bettler, mit Lumpen und sonstigen Kleidungsstücken phantastisch behängt, sind aufgelöste Erscheinungen in ganzer Figur, deren „malerische“ Darstellung Möglichkeiten bot, wie sie bei normal gekleideten Personen nicht vorhanden sind. Aber auch diese Feststellung würde zur Erklärung noch immer nicht ausreichen, denn es ist hinzuzufügen, daß bereits der junge Rembrandt einen entschiedenen Sinn für das Tragische im Schicksal eines Menschen gehabt haben muß. Eine der ergreifendsten Radierungen seiner späteren Zeit (1651) ist die Schilderung, wie der blinde Tobias den Sohn kommen hört, mit tastender Hand und tastendem Stock ihm entgegeneilen will, dabei aber die falsche Richtung einschlägt, von der ihn auch das um seinen Fuß streichende Hündchen nicht abbringen kann. Eine nicht minder tragisch umwitterte Gestalt hat Rembrandt bereits in der Radierung mit dem blinden geigenden Bettler von 1631 geschaffen (Abb. 4), der, zerlumpt und gekrümmt, mit phantastischem Kopfputz angetan, vom schnuppernden Hündchen geleitet und die Geige mechanisch streichend dahinzieht, während im Hintergrund seine Frau an fremden Türen bettelt. Da gibt es einen Bettler als Stelzfuß (Abb. 6); einen, der im scharfen Helldunkel an der Straßenböschung sitzt und dessen verwildertes Gesicht mit dem halboffenen Mund seltsamerweise die Züge Rembrandts trägt. Ein Sitzender wärmt sich die Hände über einem kleinen Kohlenbecken (Abb. 5). Dort wandert ein Bettlerpaar, Mann und Frau, mit gebeugten Rücken langsam dahin. Aus wüsten und stumpfsinnigen, von ungepflegtem Haar- und Bartwuchs umstarrten Gesichtern blicken diese jammervollen Gestalten. Aber wie gut sind sie durch das Fehlen klarer und eindeutiger Konturen geeignet, die verschiedenartigsten optischen Verbindungen mit ihrem Existenzraum einzugehen! Vergleicht man den Themenkreis der Gemälde der Leidener Jahre mit dem der Radierungen, so ergibt sich, daß sie sich nur auf dem Gebiete des Bildnisses decken, im übrigen aber stark voneinander



5 Bettler mit Kohlenbecken

abweichen, was sich aus den jeweils verschiedenen Voraussetzungen ihrer Entstehung erklärt. Im weiteren Verlaufe von Rembrandts Schaffen trat wohl eine stärkere Annäherung ein, der indessen durch die Verschiedenheit der Techniken, Formate und besonderen Aufgaben natürliche Grenzen gezogen waren. Ob Rembrandt noch in seiner Leidener Zeit das Problem des weiblichen Akts in Angriff genommen hat, der in einigen um 1631 anzusetzenden Radierungen erscheint, wissen wir nicht. Sinngemäß gehört dieses Problem zu der mit der Übersiedelung nach Amsterdam anhebenden neuen Entwicklungsperiode. Der genaue Zeitpunkt dieser Übersiedelung ist uns nicht bekannt. Fest steht nur, daß Rembrandt durch ein Dokument vom 20. Juni 1631 als noch in Leiden wohnhaft bezeichnet wird. Ob er etwa in der zweiten Hälfte dieses Jahres übersiedelte oder erst 1632 bleibt offen. In diesem Dokument bekennt der Kunsthändler Hendrick van Uylenburch in Amsterdam (ein Vetter von Rembrandts späterer Gattin Saskia), dem in Leiden wohnenden Rembrandt die Summe von 1000 Gulden schuldig zu sein, die dieser ihm geliehen habe. Ein bedeutender Betrag, der die Vermögensverhältnisse des jungen Rembrandt in günstigstem Lichte erscheinen läßt, konnte man damals doch für 12 Gulden ein Bild von Jan van Goyen kaufen! Geld ist die materielle Kehrseite des Ruhms, von dem uns van Buchel und Huygens berichten, deren Aussagen somit bestätigt werden. Hatte also das Handwerk schon in der Vaterstadt goldenen Boden – wie ganz anders mußten die Aussichten in der reichen Hauptstadt des Landes sein!



6. Der Stelzfuß

VON DER „ANATOMIE“ ZUR „NACHTWACHE“

IN Amsterdam wohnte Rembrandt zunächst bei Hendrick van Uylenburch. Er befand sich da in einer Stadt von etwa 150000 Einwohnern, in der Menschen aus aller Herren Länder zusammenströmten, in der es seltene und merkwürdige Dinge zu sehen gab, und in die von weither aus Übersee ein Zug des Abenteuerlichen hereinwehte. Hier konnte er lebendige Elefanten und Löwen studieren, wie entsprechende Zeichnungen und Radierungen beweisen; hier bot sich ihm die nur zu gern wahrgenommene Gelegenheit, aus der überreichen Auswahl an Gemälden, kostbaren Stoffen, Prunkwaffen und kunsthandwerklichen Gegenständen aller Art sich eine Kunst- und Wunderkammer zu ständiger Augenweide und als Sammlung von Requisiten für seine Werkstatt zusammenzustellen. Man scheint ihn mit offenen Armen empfangen und mit Porträtaufträgen geradezu überhäuft zu haben, wie die Zahl der schon in den ersten beiden Amsterdamer Jahren entstandenen Porträts bezeugt. Ein Auftrag aber überragte alle anderen, die „Anatomie des Doktor Tulp“, das erste Gruppenporträt Rembrandts Tafel 7 (1632, Haag, Mauritshuis).

Das Gruppenporträt war eine Besonderheit der niederländischen Malerei schon im 16. Jahrhundert und hat sich dann im Holland des 17. Jahrhunderts zumal als Schützen- und Regentenstück zu einer vornehmen und beliebten Bildgattung entwickelt. Es genüge, auf den Hauptmeister dieser Gattung, Frans Hals, hinzuweisen. Gruppenporträts, die unter dem Namen „Anatomie“ eine Anzahl von Personen vereinigten, waren selten; immerhin kennt man zwei Werke dieser Art, die einige Zeit vor dem Rembrandts in Amsterdam geschaffen worden waren. Doktor Tulp, seit 1628 Professor der Anatomie, war in Amsterdam eine bekannte Persönlichkeit und konnte es sich leisten, ein Bild in Auftrag zu geben, das ihn in voller Ausübung seines Lehrberufes im Kreise aufmerksamer Kollegen der Nachwelt überliefern sollte, bestimmt, eine Wand des Saales im neu erbauten anatomischen Theater zu zieren.

Rembrandt sah sich vor keine leichte Aufgabe gestellt, denn er, der bisher an kleine Bildformate gewöhnt war, sollte zum erstenmal eine Leinwand von mehr als 2 m Breite und entsprechender Höhe bemalen. Dabei ist er von vornherein davon ausgegangen, sich der gliedernden Kraft des Helldunkels zu bedienen. Der Doktor, beherrschende Gestalt und geistiges Zentrum, sitzt in einem Armstuhl, die Linke dozierend erhoben. In der Rechten hält er das Instrument, mit dem er die bloßgelegten Armmuskeln und -sehnen der vor ihm auf dem Tische liegenden männlichen Leiche anhebt. Auf diese fällt volles Licht, nur die gegen einen mächtigen, die untere rechte Bildecke füllenden Folianten gerichteten Füße sind im Schatten, und beschattet ist auch der obere Teil des Gesichts, wie dies schon in Rembrandts erstem Selbstbildnis der Fall war. Zur Rechten des Doktors erhebt sich mit übereinandergestapelten Köpfen eine Gruppe von fünf Zuhörern, die, bis auf einen, mit gespannter Aufmerksamkeit den Vorgang verfolgen, und von denen einer eine Liste mit den Namen der Anwesenden hält (die Namen tragen Nummern, die den einzelnen Personen zur Identifikation beige geschrieben sind). Der oberste dieser Gruppe blickt aus dem Bilde heraus zum Beschauer und weist ihn durch eine Handbewegung auf die Sache hin, ein in niederländi-

schen Gruppenbildnissen übliches Motiv. Dem Doktor gegenüber sitzen in Seitenansicht zwei weitere Hörer, von denen der vordere an dem Vorgang vorbei zum Beschauer zu blicken scheint. Die bärtigen, aus plissierten Kragen schauenden Köpfe der Zuhörer sind unbedeckt, nur der Doktor trägt einen weichen, breitrandigen Hut. Die überwiegend dunkle und sehr gepflegte Kleidung paßt nach unseren Begriffen nicht zu einer anatomischen Demonstration. Es ging auch in erster Linie gar nicht um ihre Darstellung, denn sie ist nur Mittel zum Zweck, acht Ärzte, zu einer Gruppe zusammengefaßt, in ihrem Berufsmilieu zu porträtieren.

Tafel 46 Vergleicht man das Bild mit einem späten Meisterwerk wie den „Staalmeesters“, so wird man manches als noch unvollkommen empfinden: die steile Staffelung von drei Köpfen in einer Linie übereinander, die Gleichförmigkeit im Umriß der beiden Gestalten links, die Übertreibung in der Bewegung des Mannes, der den Kopf begierig weit vorstreckt, die grausame Härte, mit der der Künstler das Licht auf die fahle Haut des schräg in den Raum gerichteten Leichnams fallen läßt, die unruhige Häufung der Kontraste zwischen hellen Kragen und dunkler Kleidung. Allen diesen Schwächen stehen bedeutende Werte gegenüber: die neuartige Lösung, die Gruppe durch das Moment der Aufmerksamkeit zusammenzufassen; die Energie, mit der die Köpfe physiognomisch-psychologisch durchgearbeitet sind; die kühne und kompositionell gliedernde Verteilung des Lichts von seinem Zentrum aus in mannigfachen Abstufungen über die Anwesenden hin, wobei der durch kein Beiwerk näher gekennzeichnete Raum als neutraler Hintergrund die Gruppe um so lebendiger und geschlossener hervortreten läßt; die vereinheitlichende Tonigkeit, die trotz aller Kontraste im einzelnen doch über dem Ganzen liegt.

Unter der großen Zahl der in diesen Jahren entstandenen Bildnisse gibt es viele, denen man anmerkt, daß sie die mehr oder weniger konventionelle Erledigung von Aufträgen sind, vorzügliche Arbeit wohl, aber ohne Problematik und neue Sicht. Man muß ja nicht glauben, daß Rembrandt in jeder Stunde seines Schaffens von schöpferischer Originalität gewesen und ständig neuen Problemen nachgegangen wäre. Er mußte auch verdienen, und das geschah am sichersten, wenn er den Wünschen der Auftraggeber, soweit es sein künstlerisches Gewissen zuließ, entgegenkam und ihre geschätzte Person nicht zum Gegenstand von Experimenten machte. Brustbilder, oft auch oval gerahmt, Bildnisse in halber und ganzer Figur und einige Doppelbildnisse führen uns Damen und Herren des reichen Amsterdamer Bürgertums vor, wobei die genaue Wiedergabe der kostbaren Kleidung mit ihren Spitzen, Aufschlägen, Rüschen, Kragen usw. unbedingte Forderung gewesen zu sein scheint. Auch ein paar Orientalen in der exotischen Pracht ihrer Gewänder sind dabei. Manches Bildnis wie das des Stutzers Maerten Day von 1634 (Paris, Privatbesitz) erinnert in der Keckheit und Unmittelbarkeit der Auffassung an Werke des Frans Hals. Am bekanntesten ist aus dieser Periode wohl das Bildnis des Schreib- und Rechenmeisters Coppenol geworden (Kassel, Gemäldegalerie), der sich einen Federkiel zurechtschneidet, sowie das Doppelbildnis

Tafel 8 des Schiffsbaumeisters und seiner Frau von 1633 (London, Buckingham-Palast). Eine kleine Szene wird uns da vorgespield: die Frau bringt dem an seinem Arbeitstisch sitzenden Schiffsbaumeister, der soeben mit dem Zirkel etwas ausmessen wollte, einen Brief, hat aber noch die Türklinke in der Hand, um gleich wieder zu verschwinden und nicht weiter zu stören.

Rembrandt hat, wenn man ihn und seine Familie aus der Rechnung ausschließt, alles in allem etwa doppelt so viel männliche wie weibliche Bildnisse gemalt. Doch gibt es aus der ersten Amsterdamer Zeit eine ganze Serie von etwa zehn weiblichen Bildnissen, in denen man Lisbeth, die Schwester Rembrandts, vermutet hat, ohne dafür jedoch sichere Anhaltspunkte zu besitzen. Wahrscheinlich war es nur irgendein Modell, an dem Rembrandt Gefallen gefunden hatte. Es verschwand, als Saskia in sein Leben trat.

Wann und wo Rembrandt die Tochter des ehemaligen Bürgermeisters von Leeuwarden, die Vollwaise Saskia van Uylenburch, kennengelernt hat, wissen wir nicht. Doch lag die Möglichkeit dazu sehr nahe, da der Kunsthändler van Uylenburch, bei dem Rembrandt wohnte, Saskias Vetter war. Rembrandt malte sie bereits 1632 als vornehm gekleidete Erscheinung (Paris, Musée Jacquemart-André). Am 5. Juni 1633 verlobte er sich mit ihr, wie aus der Unterschrift der wunderfeinen, auf Pergament ausgeführten Silberstiftzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts hervorgeht, die am dritten Tage nach der Verlobung, am 8. Juni, entstand (Abb. 7.) Den Kopf leicht in die Linke gestützt, in der Rechten lässig eine Blume haltend, blickt uns Saskia, damals ein Mädchen von 21 Jahren, unter breitrandigem Strohhut mit gewinnendem Lächeln an. Diese Zeichnung ist mit einer Ungezwungenheit, Leichtigkeit und zugleich liebevollen Sorgfalt hingeschrieben, die ihr im Schaffen Rembrandts eine Sonderstellung verleiht. Am 22. Juni 1634 vermählte Rembrandt sich mit Saskia.

Noch im Verlobungsjahr entstand das Bildnis Saskias der Dresdener Galerie. Mit leicht geneigtem Kopf Tafel 9 blickt sie uns lächelnd an. Der breitrandige, mit kecker Feder geschmückte rote Hut legt einen Schatten über die obere Gesichtspartie, während von den Augen abwärts ein starkes, wie künstliches Licht auf Gesicht und Büste liegt. Nach unten nimmt die Dunkelheit wieder zu, so daß die dem Beschauer eine Blume entgegenhaltende Rechte ganz beschattet ist. Das kühle Blau des Kostüms und das warme Rot des Hutes ergeben eine Farbenzusammenstellung von eigentümlicher Buntheit. Rembrandt hat seine Braut nicht schöner gemacht als sie war, und ihr Lächeln ist eher derb als anmutig.

Der Wechsel zwischen einer die augenblickliche Erscheinung ungesucht ergreifenden und einer die Persönlichkeit repräsentativ ferner rückenden Auffassung, wie er in den Selbstbildnissen Rembrandts zu beobachten war, zeigt sich auch in den Saskiabildnissen. Das wohl 1634 entstandene Bildnis Saskias Tafel 10 der Kasseler Galerie gibt sie im Profil, vermeidet also die Wendung zum Beschauer und damit jede Intimität mit ihm. Das Kostüm ist von ausgesuchter Kostbarkeit. Weinrot glüht der mit weißen Straußenfedern geschmückte Hut, in dunklem Rot glimmt der Samt von Mieder und oberem Ärmel. Aus minutiös gemaltem Kragen steigen in sanften Rundungen Hals und Gesicht in überraschend hellem Inkarnat. Der braune Ton des Pelzes und der altgoldene des unteren Ärmels ergeben einen gedämpften Zusammenklang von stiller Schönheit und verbinden sich harmonisch mit dem glimmenden Rot. Funkelndes Geschmeide läßt da und dort gleichsam metallisch klingende Reflexe aufleuchten. Trotz aller Pracht wirkt dieses Kostüm vornehm, und dem entspricht die Haltung seiner Trägerin. Saskia hatte ein beträchtliches Vermögen in die Ehe eingebracht, Rembrandt selbst verdiente gut, und Reichtum bedeutete gesellschaftliches Ansehen. So hatte er gleichsam das Recht, seine junge Frau als vornehme Dame zu malen.

Aber das menschliche Leben hat viele Seiten, und kein Künstler des 17. Jahrhunderts hat sich von dieser Vielseitigkeit des Lebens in solchem Umfange zu gestalterischer Auseinandersetzung herausfordern lassen wie Rembrandt. Auch das Grobsinnliche, ja derb Geschlechtliche wird in seinen Werken sichtbar, letzteres allerdings nur in Zeichnungen und Radierungen kleinen Formats. Von ungehemmter und beinah aufdringlich sich äußernder Sinnlichkeit erfüllt ist das einem der nächsten beiden Jahre angehörende Doppelbildnis Rembrandts mit Saskia (Dresden, Gemäldegalerie). Rembrandt an üppig besetzter Tafel 11 Tafel hat den Arm um die junge Frau auf seinem Schoß gelegt und hebt, uns übermütig anlachend, das Weinglas hoch, als wolle er uns zuprosten. Auch Saskia, etwas steif mit dem Rücken gegen den Beschauer sitzend, wendet uns ihr Gesicht zu mit einer Unbefangenheit, als sei dieser Lebensübermut auch für sie etwas vollkommen Selbstverständliches. Beide sind in schwere, prunkvolle Gewänder gehüllt, die dem Pinsel des Malers die mit Begeisterung wahrgenommene Gelegenheit gaben, sich in den herr-

lichsten Farbkombinationen zu ergehen. Man hat dieses Bild verschieden gedeutet, hat auf die Übereinstimmung mit einem Werk des Frans Hals hingewiesen, in dem ein leichtlebiger Junker mit seiner Liebsten porträtiert ist. Man hat ferner an Kneipenbilder der Utrechter Schule erinnert und an Darstellungen des mit Dirnen prassenden Verlorenen Sohnes. Diese Vorbilder hätten Rembrandt verführt, Ähnliches zu malen, wobei dann allerdings die Gleichsetzung des Glücks im Dirnenmilieu mit seinem eigenen jungen Eheglück doppelt merkwürdig wäre. Schwerlich jedoch wird Rembrandt an dergleichen



7 Saskia 1633, Silberstiftzeichnung

gedacht haben, auch nicht daran, hier einen offenen Protest gegen bürgerliche Sittsamkeit loszulassen; vielmehr war es die gerade den unendlichen Reichtum seines Schaffens bedingende Freiheit von überkommenen Vorstellungen, die ihn dieses Bild sinnlicher und einer Vollnatur wie ihm selbstverständlicher Lebensfreude malen ließ.

Es gibt aus dieser Zeit noch ein weiteres Doppelbildnis des Künstlers mit seiner Gattin (London, Buckingham-Palast), ferner Einzelbildnisse Saskias, von denen sich besonders das Kniestück „Saskia als Flora“ (1634, Leningrad, Eremitage) durch den beseelten Ausdruck des liebevoll gemalten Gesichts auszeichnet und durch die Verbindung von Blumenschmuck und prächtigem Kostüm, die sie wie eine Märchengestalt erscheinen lassen. An Selbstbildnissen ist in diesen dreißiger Jahren ebenfalls kein Mangel. Auf fast allen gibt Rembrandt sich als stolze und kecke Erscheinung, meist mit phantasievoll abgewandelter Kopfbedeckung und stets reich kostümiert, gern mit dem geliebten Metallkragen, auch wohl mit einer schweren Kette geschmückt. Es ist der zu Wohlhabenheit und Ansehen gelangte Rembrandt, dessen selbstbewußte und das Äußerliche seiner Erscheinung betonende Haltung von der Fülle der Gesichte und den geistigen Erlebnissen nichts ahnen läßt, die ihn bewegten, und von denen seine sonstigen Werke zeugen.

Diese repräsentative Haltung ist auch anderen Bildnissen der dreißiger Jahre eigen, gemäßigt dem des Pfarrers Eleazar Swalmius (1637, Antwerpen, Museum): im Predigerornat sitzt der behäbige Mann mit dem gütigen Gesicht auf einem Armstuhl, die Rechte mit leicht gespreizten Fingern erhoben, als wolle er eine freundliche Rede mit einem verdeutlichenden Gestus begleiten. Zum Gebieterischen gesteigert ist die

Tafel 12

Persönlichkeit des „Polnischen Edelmanns“ (1637, Leningrad, Eremitage), der, mit martialischem Schnurrbart ausgestattet, unter zusammengezogenen Brauen hervor aus dem Bilde blickt. Kostbares Pelzwerk gehört zu ihm ebenso wie die schwere Kette, die aber bereits auf einigen Selbstbildnissen Rembrandts begegnet war. Eine hohe Pelzmütze läßt die gerade aufgerichtete Gestalt noch größer erscheinen. Die Rechte hält einen mit metallischem Knauf verzierten Stab, der wie ein Kommandostab anmutet. Das hell beleuchtete Gesicht steht in wirkungsvollem Kontrast zu den schweren, dunklen Farben des Gewandes. Es wäre ein vergebliches und irriges Bemühen, die Kunst Rembrandts im ersten Jahrzehnt seiner Niederlassung in Amsterdam unter dem Gesichtspunkt einer einheitlichen Entwicklung sehen zu wollen, ein Verfahren, mit dem man so oft die lebendige Vielfalt seiner reichen Persönlichkeit in ein starres Schema gepreßt hat. Rembrandt ist in diesem Jahrzehnt über den bisherigen Bezirk seines Schaffens nach verschiedenen Richtungen entscheidend vorgestoßen. Sucht man nach allgemeinen Merkmalen, die diese Periode kennzeichnen könnten, so wären es eine verstärkte Hinneigung zur Gestaltungsweise des Barockstils und ein zuweilen zum krassen Naturalismus übertriebener Realismus. Vielleicht tritt dieser bei keiner Gelegenheit so ungemildert in Erscheinung wie bei Rembrandts in die erste Amsterdamer (oder die letzte Leidener) Zeit fallenden Versuchen, den weiblichen Akt in seine Studien einzubeziehen, also ein Problem in Angriff zu nehmen, dem er bis dahin aus dem Wege gegangen war.

Tafel 13

Zu den frühesten, um 1631 entstandenen Akten gehört die Radierung „Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend“ (Abb. 8). Es sei erinnert an den ersten vollkommen realistisch durchgearbeiteten Akt Dürers im Kupferstich „Das große Glück“. Dürer hatte sich dazu ein Modell genommen mit kräftig entwickelten, prallen Formen, fern von Jugend und Schönheit, aber doch immer noch eine kraftvolle Gestalt, die sich sehen lassen konnte. Rembrandt dagegen wählte ein Modell von abstoßender Häßlichkeit und stellte alle Einzelheiten mit schonungsloser Deutlichkeit dar: das plumpe, grobe Gesicht, die schlaffe, verwelkte Haut mit ihren Quetschfalten, den schwer heruntersackenden Hängebauch. War schon Dürers Fortuna ohne jede

erotische Aura, so ist diese hier geradezu ins Gegenteil verkehrt. In den Urteilen über Rembrandt vom 17. bis ins späte 19. Jahrhundert ist denn auch häufig Anstoß an solch schnödem Hohn auf das „schöne“ Geschlecht genommen worden. Man konnte es nicht verstehen, daß Rembrandt, wie es in einem Lehrgedicht des Andries Pels von 1681 heißt, sich für seine weiblichen Akte statt einer griechischen Venus „eine Wäscherin oder Torftreterin aus einer Scheuer“ zum Modell genommen habe. Wir sind heute nicht mehr geneigt, mit Rembrandt darüber zu rechten in der Erkenntnis, daß auch ein solcher Weg einmal gegangen werden mußte, um das Auge freizumachen von der Bindung an überkommene Vorstellungen. Überdies hat Rembrandt Akte geschaffen, an deren Schönheit nichts auszusetzen ist, die aber ohne jene unerbittliche Schulung des Auges und der Hand nicht so lebensnah geworden wären.

Unter mythologischem Vorwand gibt es aus der gleichen Zeit noch weitere Akte, so „Diana im Bade“ als Zeichnung, als Radierung und als Gemälde, oder die an den Felsen geschmiedete „Andromeda“ (Haag, Mauritshuis). Vergleicht man dieses kläglich und schlaff an ihren Fesseln hängende Weib mit der Andromeda in Rubens' herrlichem Bild „Perseus und Andromeda“, diesem Triumphgesang männlicher und weiblicher Schönheit, so muß schon zugegeben werden, daß Rembrandt allen Vorstellungen, die seine Zeit mit diesen mythologischen Gestalten verband, ins Gesicht schlug. Um eine solche Andromeda zu befreien, würde die Sage nicht einen Helden wie Perseus bemüht haben, und dieser fehlt auch glücklicherweise auf dem Bild. Rembrandt war eben von seiner speziellen Aufgabe, einen halbnackten weiblichen Körper in einer bestimmten, ungewöhnlichen Stellung zu malen, so besessen, daß er alles andere außer acht ließ. In der ebenfalls aus dieser frühen Zeit stammenden Radierung „Jupiter und Antiope“, in der sich der Gott aus dämmrigem Hintergrund der in tiefem Schlaf befangenen, in hellem Licht daliegenden nackten Gestalt nähert, wird zum erstenmal eine erotische Beziehung zum weiblichen Akt heraufbeschworen und Thema und Stimmung jenes Gemäldes vorbereitet, daß zu den genialsten Schöpfungen der dreißiger Jahre gehört, der „Danaë“ (1636, Leningrad, Eremitage).

Tafel 14

Wir blicken in einen Raum, dessen prunkvolle Ausstattung in sanften unregelmäßigen Kurven – es sind die Kurven des Ohrmuschelstils – gegen die Bildränder zurückgewichen ist, um die Szene freizugeben: das Bett mit den schwellenden Kissen und weich in sie einsinkend eine nackte Frau, die uns ihren Körper zukehrt. Sich ein wenig aufrichtend stützt sie sich auf den linken Arm und hebt den rechten mit leicht geöffneter Hand, als wolle sie etwas entgegennehmen. In diese Richtung geht auch ihr erwartungsvoller Blick, und ein eben nur angedeutetes Lächeln spielt um ihren Mund. Daß sie einen Mann erwartet, kann nicht zweifelhaft sein, und er ist schon ganz nahe, denn die alte Dienerin im Hintergrund zieht bereits den Vorhang zur Seite, ihn hereinzulassen. Welcher Mann ist gemeint? Es wurde an ein alttestamentliches Thema gedacht, aber der geflügelte Amor zu Häupten der Liegenden spricht doch für ein mythologisches. Meist wird angenommen, es sei Danaë, die Jupiter erwartet, wozu der weinende Amor mit den gefesselten Händen gut passen würde als Hinweis auf die Gattenlosigkeit, zu der Danaë hernach von ihrem Vater verurteilt wurde. Er würde auch zu der Begegnung zwischen Mars und Venus passen, die ebenfalls unglückliche Folgen gehabt hat. Welches Thema nun auch gemeint sei – Rembrandt hat es so ins allgemeine gehoben, daß aus dieser Danaë oder Venus eine Frau schlechthin geworden ist, die den Mann erwartet, der sie beglücken soll, und dem ihr Körper wie ihr ganzes Wesen entgegendrängt. Vielleicht auch ist die Frau mit Saskia gleichzusetzen, und Rembrandt wählte ein mythologisches Thema, um Eigenstes nicht preiszugeben.

Wohl niemals wurde ein Bild gemalt, in dem die Schwingungen unverhüllter, durch Schönheit gleichwohl sublimierter Sinnlichkeit durch Formen, Farben und die ganze Komposition so eindringlich zur



8 Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend

Sichtbarkeit erhoben worden wären wie hier. Da ist das Spannungsmoment, von Rembrandt bereits in dem frühen Delilabild mit den aus dem Hintergrund und hinter einem Vorhang hervorschleichenden Häschern meisterhaft entwickelt, jetzt verstärkt, da der Erwartete sich noch außerhalb des Bildraumes befindet wie der Sohn des Tobias in der schon einmal genannten späten Radierung. Da ist der Körper der Frau. Noch spürt man etwas von den geschilderten Aktgewohnheiten Rembrandts in der Art, wie

die eine Brust über der ruhenden Hand etwas zusammengedrückt wird. Das hätten die Italiener oder Rubens nicht getan, auch hätten sie die Füße der Liegenden nicht verhüllt, wie es hier geschehen ist. Aber mit welchem starkem und zärtlichem Gefühl zugleich ist dieser lebenswarme Körper gemalt. Wie ist die schöne Bewegung nachempfunden, mit der der eine Arm auf dem Kissen ruht, oder die weiche und wohlige Rundung des anderen Armes mit der vor dunklem Grund wie in mildem Licht erstrahlenden wohlgebildeten Hand! Grüngoldenes Dämmerlicht umwogt die Gestalt, aus dem ein Kranz gleißender Reflexe leuchtet, die von den barocken Ohrmuschelformen des metallenen Prunkbettes sprühen, von den seidenen oder brokatenen Stoffen und den zierlichen Pantoffeln, die in unbekümmerter Unordnung vor dem Bette liegen. Dessen Materie glimmt in eigentümlichem Blaugrün. In das Grün und Gold ist das Rot der Tischdecke verwoben, das in den Schleifchen um Arm und Handgelenk der Liegenden zu raffinierter Wirkung wiederkehrt und nochmals von der Mütze der Alten aufgenommen wird. Wenn jemals ein Maler die emotionelle Wirkung der Farben erfühlt und sie zum Träger der gewollten Stimmung gemacht hat, so ist das hier geschehen. Dieser Raum ist wie eine Höhle ohne klare Grenzen, denn die Wände sieht man nicht, wie es überhaupt kaum eine gerade Linie gibt. Die Dinge sind in ihrer weichen Modellierung dem organischen Gebilde des in voller Pracht zur Schau gestellten Meisterwerks der Schöpfung verwandt, und so schwingt alles ineinander zu einer Harmonie ohnegleichen.

Die „Danaë“ ist die Krone aller Darstellungen eines antiken Themas, die wir von Rembrandt besitzen. Gerade in dieser ersten Amsterdamer Zeit treten solche Themen in später niemals wiederkehrender Häufung auf, wofür sich weiter keine Erklärung finden läßt. Denn eigentlich müßten sie dem Schüler des Romanisten Lastman in der Leidener Zeit nähergelegen haben, wo wir sie jedoch mit einer etwas zweifelhaften Ausnahme (vgl. S. 15) überhaupt nicht antreffen. Von antiker Sage und Geschichte mag Rembrandt durch den Unterricht in der Lateinschule und auf der Universität genügend erfahren haben, überdies gehörte zur theoretischen Ausbildung eines Malers die Kenntnis von Ovids „Metamorphosen“ als Hauptquelle antiker Mythologie. So konnte er u. a. in dem 1604 und 1617/18 in 2. Auflage in Amsterdam erschienenen Standardwerk der holländischen Kunstgeschichtsschreibung, dem „Malerbuch“ des Carel van Mander, in einem mehr als 200 doppelspaltige Seiten umfassenden Anhang „Auslegungen und sinngebende Erklärungen“ der „Metamorphosen“ des Ovid finden. Aus den bisherigen Beispielen antiker Themen als Vorwand zur Darstellung des weiblichen Aktes war schon ersichtlich geworden, wie sehr Rembrandt dabei von allem Herkömmlichen abwich, und die gleiche Freiheit dem mythologischen Stoff gegenüber zeigt sich auch in allen anderen Fällen. Zwar folgt „Der Raub der Proserpina“ (um 1632, Berlin, Staatl. Museen) barocker Kompositionsweise ganz und gar, aber sonst geht Rembrandt hier völlig seine eigenen Wege. Wo bleibt die große antikische Gebärde, mit der Rubens in dem Bilde der Münchener Älteren Pinakothek die Töchter des Leukippos sich gegen ihre Entführer wehren läßt? Diese Proserpina in unantikisch langem Gewand, an dem die Gespielinnen sie vom rasend dahineilenden Wagen des Entführers herunterzuziehen sich bemühen, zerkratzt dem dunklen Fürsten der Unterwelt die Wange wie ein holländisches Mädchen aus dem Volk, das sich gegen einen zudringlichen Burschen zur Wehr setzt. Und dieser ganze vulgär-realistische Vorgang vollzieht sich auf einem Schauplatz, auf dem das Licht schwer gegen die Finsternis kämpft, in einem so märchenhaft-schauerlichen, um die verhältnismäßig kleinen Gestalten webenden Naturraum, daß man einen Vorklang der romantischen Illustrationen eines Gustave Doré zu Dantes „Inferno“ zu vernehmen meint. Dieselbe vulgär-realistische Auffassung eines mythologischen Vorgangs eignet auch der aufgeregten Szene, in der die badende Diana mit ihrem weiblichen Gefolge von Aktäon überrascht und der Fehltritt der Callisto äußerst drastisch

Tafel 15

aufgedeckt wird (1635, Anholt, Privatbesitz). Hier sind es ebenfalls verhältnismäßig kleine Figuren in großer Naturszenerie wie auch im „Bad der Diana“ (London, Nationalgalerie). Man spürt, wie Rembrandts Interesse sich allmählich der Landschaft zuwendet.

Höchst sonderbar muten die in diesen Jahren entstandenen mythologischen Einzelfiguren an, besonders die der Minerva in mehreren Fassungen. Als Göttin der Wissenschaft sitzt sie an einem mit Büchern bedeckten Tisch vor aufgeschlagenem Folianten, prachtvoll angetan mit kostbarem Mantel, der dem Künstler reiche Gelegenheit zu textiler Stillebenmalerei bot. Antikisch an diesen in schwere Gewänder unförmig eingehüllten Gestalten ist nichts außer dem Namen und einigen Attributen wie Lorbeerkranz und Helm.

Die bekannteste unter Rembrandts mythologischen Gestalten bietet wohl „Der Raub des Ganymed“ (1635, Dresden, Gemäldegalerie), nicht zuletzt deswegen, weil das, was Rembrandt aus dem schönen Knaben, dem Liebling der Götter, gemacht hat (noch dazu in einem Bild von etwa 1,70 m Höhe), unseren Vorstellungen von Ganymed vollständig zuwiderläuft. Aus ihm ist ein greinendes Bübchen geworden, das vom mächtigen, schwungvollen Fluges dahergekommenen Adler mit Krallen und Schnabel an den Ärmchen gepackt emporgetragen wird. Eben hat das Kind ein paar Kirschen essen wollen, die es noch krampfhaft festhält, als das Unerwartete geschieht. Das Hemdchen ist bei dem heftigen Zugriff nach oben gerutscht, so daß die molligen Glieder, insbesondere das blanke Hinterteil in voller Pracht und hell beleuchtet sichtbar werden. Und es geschieht, was bei Kindern und jungen Hunden in der Angst zu geschehen pflegt.

Tafel 16

Die in diesem Bilde so deutlich hervortretende karikierende Auffassung eines mythologischen Vorgangs liegt auf einer Linie, die sich seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts abzeichnet. Damals zeigte sich etwa im Verhalten der Päpste antiken Denkmälern gegenüber ein gewisses Nachlassen der Ehrfurcht vor der Antike. Um 1565 malte Pieter Bruegel d. Ä., der ja in so vielem für das 17. Jahrhundert richtungweisend war, den „Sturz des Ikarus“. Auf diesem Bilde ist der mythologische Vorgang Nebensache geworden, die übrigen Figuren, der pflügende Bauer, der Hirt und der Angler schenken ihm keinerlei Beachtung, ja wenden ihm sogar den Rücken zu. Von hier bis zu einer parodierenden und karikierenden Auffassung der Antike war es nur ein Schritt, der dann auch von Malern volkstümlich realistischer Richtung wie Adriaen Brouwer in seinem Bilde „Die Götter Griechenlands“ vollzogen wurde. Auch von Rembrandt gibt es aus der Zeit des „Ganymed“ eine Zeichnung der Götter Griechenlands, die vor den im Netz Vulkans gefangenen Sündern Mars und Venus in homerischem Gelächter versammelt sind, und die weder in ihrem Aussehen, noch in Stellung und Haltung etwas Göttliches an sich haben. Solche Überlegungen vermögen freilich das Wesen von Rembrandts „Ganymed“ nicht zu erschöpfen, denn es ist ja abgesehen von der sonderbaren Auffassung des Themas ein prächtiges Gemälde voll Kraft der Bewegung und wirkungsvollem Kontrast des gegen das Dunkel plastisch herausgearbeiteten Kinderkörpers. Das hier so drastisch sich äußernde parodierende Verhältnis Rembrandts zur Antike ist nur dieser Sturm- und Drangzeit der dreißiger Jahre mit ihrem auch das Burleske und Komische gern vergegenwärtigenden Realismus eigen und kommt in späteren Werken antiker Thematik nicht mehr vor.

Im Gesamtwerk Rembrandts nimmt das antike Thema einen verhältnismäßig geringen Raum ein. Er war in erster Linie Porträtist und Maler biblischer Inhalte. Letztere treten in den dreißiger Jahren in einer solchen äußeren Mannigfaltigkeit der Gestaltung auf, daß man sagen kann, Rembrandt habe damals mit diesen Inhalten geradezu experimentiert, was an sich seit der Renaissance durchaus üblich war, während das Mittelalter dergleichen nicht kannte. Etwa die „Heilige Familie“ von 1631 (München, Bayr. Staats-

gemälde-Sammlungen), also im gleichen Jahr gemalt wie die „Darbringung im Tempel“ (vgl. S. 17) und vielleicht noch in die Leidener Zeit gehörig, ist durch das Kurvige ihrer Linienführung keiner anderen Schöpfung dieser Zeit zu vergleichen, andererseits schließt sich der „Sturm auf dem Meere“ von 1633 (Boston, Gardner Museum) in seiner barocken Diagonalkomposition und dem wilden Kampf von Licht und Finsternis an den „Raub der Proserpina“ an.

Damals erhielt Rembrandt einen Auftrag, dessen Ausführung ihn längere Zeit beschäftigen sollte: Prinz Friedrich Heinrich von Oranien, Statthalter der Niederlande, bestellte bei ihm eine Folge von fünf Passionsszenen (sämtlich München, Bayr. Staatsgemälde-Sammlungen), von denen die beiden frühesten, „Kreuzaufrichtung“ und „Kreuzabnahme“, 1633 datiert sind. Rund zwanzig Jahre zuvor hatte Rubens diese Szenen in zwei berühmten Riesenbildern dargestellt (Antwerpen, Kathedrale). Von ihnen muß Rembrandt Kenntnis gehabt haben, denn in manchem hat er sich an Rubens angeschlossen. Doch ist er andererseits so völlig seine eigenen Wege gegangen, daß seine beiden Bilder als Auseinandersetzung mit denen des Rubens aufgefaßt werden können. Die Kreuzaufrichtung, die Rubens von halbnackten, herkulischen Männern in gewaltiger Kraftanstrengung und einheitlichem Bewegungsstrom vollziehen läßt, wird bei Rembrandt von bekleideten Schergen etwas mühsam besorgt, von denen einer merkwürdigerweise die Züge Rembrandts trägt, dessen Kopf überdies noch mit dem samtenen Künstlerbarett bedeckt ist. Es fällt uns heute schwer zu verstehen, wie Rembrandt als gläubiger Christ es über sich gewinnen konnte, sich mit einem der Peiniger Christi zu identifizieren. Wesentlich deutlicher wird die Anlehnung an die entsprechende Komposition des Rubens in der „Kreuzabnahme“, wobei aber die Unterschiede der Auffassung noch viel schärfer hervortreten.

Tafel 17

Die in der Leidener Zeit zu beobachtende Vorliebe für kleines Format wirkt noch nach (alle Passionsbilder bleiben unter 1 m Höhe). Bei Rubens erfüllen plastisch herausgearbeitete mächtige Gestalten in annähernd gleichmäßiger Helligkeit den Raum, bei Rembrandt ist der dunkle Raum das Primäre, aus dem sich verhältnismäßig kleine Gestalten mehr oder weniger deutlich herausheben, wobei die Hauptgruppe von grellem Licht getroffen wird. Während Rubens dem entseelten Körper Christi an Kraft und Schönheit nicht das geringste genommen hat und ihn in der Haltung eines toten Helden herabgleiten läßt, hat sich Rembrandt genau klargemacht, wie die willen- und haltlose plumpe Masse eines Leichnams, in ihrer eigenen Schwere zusammensackend, weniger mit Anstrengung als mit Vorsicht herabgenommen wird. Alles redet von dieser Hilflosigkeit: der zur Seite gefallene Kopf, die leblos baumelnden Beine, die Falten am eingeknickten Körper. Dies ist äußerster Gegensatz zur Welt des Rubens, zur Welt der Renaissance und zur Welt der Antike, wo man die Integrität auch des leblosen menschlichen Körpers nicht antastete. Wenn der Norden sich nicht scheute, etwa in seinen Vesperbildern den Leichnam Christi in Todesstarre zu geben, so konnte sich ein Michelangelo in seiner Pietà der Peterskirche nicht entschließen, ein gleiches zu tun. Sein toter Christus hat die Schönheit des lebenden. Rembrandt aber, obwohl durch viele Beziehungen mit der Kunst des Südens verbunden, gehört der Kunst des Nordens zu, was gerade bei dieser Auseinandersetzung mit Rubens besonders deutlich wird. Dem durch die Kunst des Südens Voreingenommenen mag solcher an der heiligen Gestalt Christi geübter Realismus des Häßlichen zuwider sein, aber auch er wird die Werte dieses Bildes nicht übersehen können: die tiefe Ergriffenheit in Gesicht und Haltung der Männer, die nicht mit schöner und kraftvoller Geste wie bei Rubens, sondern mit sorglicher Behutsamkeit sich um den Toten bemühen, begleitet von der atemlosen Aufmerksamkeit der Umstehenden. — Rembrandt hat diese Komposition, an der ihm offenbar besonders gelegen war, mit mannigfachen Änderungen in einer im Format wesentlich größeren

Fassung wiederholt (Leningrad, Eremitage). Die Ausführung der übrigen, „Himmelfahrt“, „Grablegung“ und „Auferstehung“, zog sich bis 1639 hin.

Neben dem Neuen Testament war für Rembrandt das Alte Testament eine Quelle stärkster Anregung, und zwar wählte er seiner um die Mitte der dreißiger Jahre auf dem Höhepunkt befindlichen barockdramatischen Auffassung entsprechend gern solche Stoffe, die dieser Auffassung besonders entgegenkamen unter gleichzeitiger Steigerung seiner Bildformate. Dahin gehören „Das Gastmahl des Belsazar“ (englischer Privatbesitz) mit der im hellen Lichtkreis geheimnisvoll erscheinenden Schrift des Menetekel, ein dramatischer Effekt, den er später in der Faustradierung, allerdings weniger äußerlich, wiederholt hat. Dahin gehört ferner „Die Opferung Isaaks“ (1635, Leningrad, Eremitage), die sich zwar an eine Komposition Lastmans anschließt, diese aber zu einem wild-dramatischen Akt emporgesteigert hat, wobei besonders der harte Griff, mit dem Abraham seine mächtige Hand auf das Gesicht des gefesselt und wehrlos daliegenden schönen Knaben preßt, eine Brutalität Rembrandtscher Erfindung ist. Auch das schon in einem Bilde der Frühzeit behandelte Simson-Thema hat Rembrandt jetzt wieder aufgenommen in drei sehr großen Formaten. Warum er freilich die keineswegs besonders ergiebige Szene „Simson bedroht seinen Schwiegervater“ in einem Bild von mehr als 1,5 m Höhe darstellen mußte, ist nicht ganz einzusehen. Offenbar kam es ihm hier wieder einmal darauf an, eine prächtig, ja theaterhaft aufgeputzte Gestalt möglichst groß zur Schau zu stellen und an ihr seine Kunst subtiler Stoffmalerei und einer raffinierten Verteilung von Licht und Schatten zu üben. Gerade angesichts dieses Bildes wird man an die damaligen Beziehungen Rembrandts zum Theater denken, in dem alttestamentliche Stücke, wie das Beispiel Vondels zeigt, sehr beliebt waren. Doch ist es bisher nicht gelungen, diese Beziehungen genauer zu fassen, die unter anderem auch aus einer damals entstandenen Serie von Zeichnungen hervorgehen, die kostümierte Schauspieler in ihren Rollen darstellen.

Alle Register barocker Dramatik und brutal-realistischer Veranschaulichung eines grausamen alttestamentlichen Vorgangs hat Rembrandt in der „Blindung Simsons“ gezogen (1636, Frankfurt a. M., Tafel 18 Staedelsches Institut), ein Werk, das auf den modernen Beschauer um so bestürzender wirkt, als es in einem Format von fast 3 m Breite auf ihn eindringt. Seiner Zeit hat Rembrandt freilich hier nicht zuviel zugemutet, denn durch die in der Malerei der Renaissance und des Barocks so zahlreichen Heiligenmartyrien war man an so etwas gewöhnt. Hatte Rembrandt in dem frühen Bilde „Simson und Delila“ die schleichende Vorbereitung des Dramas gegeben, so gibt er es jetzt auf seinem Höhepunkt. Von den fünf Männern, die nötig schienen, den Riesen zu überwältigen, hat ihn einer von hinten gepackt und zu Boden gerissen, wobei er selbst unter ihn zu liegen kommt. Ein Gepanzerter hat mit vollster Kraftanstrengung eine Kette, die genügen würde, einen Stier zu fesseln, um das rechte Handgelenk des Gestürzten geschlungen, während ein anderer Gepanzerter ihm den spitzen Stahl in das eine Auge bohrt. Im Hintergrunde rechts wird einer mit erhobenem Schwert sichtbar, während links ein phantastisch kostümierter Kerl seine Hellebarde gegen die nackte Brust des Opfers richtet. Dieses ist ganz und gar durchdrungen von dem unerträglichen Schmerz: das Gesicht ist schrecklich verzerrt, die linke Hand preßt sich zusammen, und im Krampf biegen sich die Zehen des rechten Fußes abwärts. Rembrandt hat uns aus genauem Studium der äußeren Merkmale ungeheuren Schmerzes nichts erspart und zwingt durch die Anschaulichkeit seiner Schilderung, das Gräßliche mitzuerleben. Im Hintergrund erscheint als davoneilender Schemen das teuflische Weibsbild, in der Rechten die Schere, in der Linken den abgeschnittenen Haarschopf wie eine Trophäe vorantragend. Und im Triumph, in den sich wohl auch etwas Schrecken mischt, blickt sie aus weitgeöffneten Augen noch einmal auf das hilflose Opfer ihres Verrates

zurück. Rembrandt zeigt sie als das, was sie, mit Goethe zu reden, ist, „das verfluchtste Luder, das die Erde trägt“, und so wird diese Gestalt im Hintergrund, die ein geringeres Maß greifbarer Realität besitzt als die anderen, zu einer Verkörperung des aus dem Hintergrund wirkenden Verrates an sich. Formal allerdings ist dieses geringe Maß körperlicher Realität zum Teil dadurch bedingt, daß die Gestalt von dem links aus dem Hintergrund schräg hereinbrechenden Licht voll getroffen und so in ihrer dreidimensionalen Körperlichkeit aufgelöst wird. Auch der Körper des Riesen wird von diesem blendenden Lichte erfaßt, das weiterhin auf den Rüstungen der Gewappneten funkelt und sich rechts im Hintergrund verliert. Eine seit dem frühen Emmaus-Bild (vgl. S. 16) im Werke Rembrandts immer wiederkehrende Erscheinung ist die gegen hellen Hintergrund silhouettenhaft gestellte Figur. Hier ist es der Mann mit der Hellebarde, der gegen das Licht steht. Rembrandts Vorliebe für schwere, kostbare Stoffe und phantastische Kleidung, für Draperien, die den Bildraum wie in der im gleichen Jahr entstandenen „Danaë“ barock verunklären, bewährt sich auch hier, eine Ausstattung, die dem grausigen Vorgang den Ton des Märchenhaften hinzufügt und ihn dadurch etwas mildert. Auch das Gefäß im Ohrmuschelstil fehlt nicht als Beitrag zur Kostbarkeit der Ausstattung.

Tafel 19 Das dritte Simson-Bild „Die Hochzeit Simsons“ (1638, Dresden, Gemäldegalerie) bot schon durch sein Thema reiche Gelegenheit zur Entfaltung stofflicher Pracht. Durch Verwendung orientalischer Kostüme, Kopfbedeckungen und Waffen, auch dadurch, daß die Gäste an der Tafel teilweise liegen, hat Rembrandt sich bemüht, dem Ganzen ein orientalisches Kolorit zu geben, was von einer zeitgenössischen Stimme lobend hervorgehoben wird. Hauptperson scheint die Braut zu sein. Unter einem Baldachin sitzt sie als einzige Figur völlig frontal, nur die Augen wendet sie dem Bräutigam zu. Ihre Isolierung von den anderen wird auch durch die über dem Leib zusammengelegten Hände betont, die jede Beziehung der Gestalt nach links oder rechts ausschließen. Sie ist ebenso vereinsamt wie die Braut auf Pieter Bruegels „Bauernhochzeit“. Das lebendige Zentrum des Bildes aber ist der langhaarige, in ein köstlich hellblau schimmern- des Gewand gekleidete Simson, der sich von der Tafel weg den hinter ihm stehenden Philistern zuwendet, um ihnen an den Fingern seine sonderbaren Rätsel herzuzählen, auf die auch die Musikanten zu hören scheinen. Im übrigen geht es an dieser Tafel zu, wie es in den lebensfrohen Niederlanden bei solchen festlichen Gelegenheiten zuzugehen pflegte: im Vordergrund küßt sich ein Paar, und gegenüber versucht ein Gast eine zudringliche, aber abgelehnte Annäherung an seine Nachbarin. Wiederum dienen Gefäße im Ohrmuschelstil, der vor der Braut stehende Pokal und der Deckelkrug im Kühler rechts unten, zur Vervollständigung der prunkvollen Aufmachung.

Die Tobias-Geschichte, die Rembrandt erstmals in einem Bild von 1626 behandelt hatte, begann ihn jetzt aufs neue zu beschäftigen. In seiner „Heilung des Tobias“ (1636, früher Brüssel, Herzog von Arenberg) hat er den alttestamentlichen Vorgang in eine Familienszene von traulich-liebevoller Stimmung verwandelt. Der Sohn bemüht sich, das blinde Auge des Vaters zu heilen, wobei, wie von medizinischer Seite nachgewiesen wurde, Rembrandt ihn in seiner Stellung sowie in Haltung und Bewegung der Hände so vorgehen läßt, wie es damals beim Stechen des Stars üblich war, ein Beispiel mehr für die genaue Wirklichkeitsbeobachtung des Künstlers. Im Gegensatz dazu ist das Thema „Der Engel verläßt Tobias“ (1637, Paris, Louvre) wiederum ganz im Sinne barocker Dramatisierung des Vorganges gefaßt: Mit ausgebreiteten Flügeln und wie ein Schwimmer mit den Füßen sich abstoßend, fliegt der Engel davon, von brauenden Nebeln umwölkt, während die Familie des Tobias in allen Abstufungen des Schreckens und der Ehrfurcht verharret. In diesen fruchtbaren Jahren genialischen Drängens nach allen Richtungen wandte Rembrandt sich auch der Landschaft zu, die in seinem Werk – Gemälden, Radierungen und Zeichnungen – jedoch einen so

geschlossenen Komplex bildet, daß dieser in einem besonderen Kapitel behandelt werden soll. Ferner erfährt die Radierung seit der Übersiedlung nach Amsterdam eine gewaltige Ausweitung ihres Programms und wird zu einem Mittel, alle die Ideen gestalterisch zu fassen, die den auf der Höhe des Lebens angelangten Künstler jetzt in so reichem Maße bewegten.

Auf den weiblichen Akt als neuen Gegenstand der Radierung war schon eingegangen worden (vgl. S. 29). Die Bettlergestalten der Leidener Zeit werden mit dem „Rattengiftverkäufer“ (1632) in größerem szenischem Zusammenhang fortgeführt, und der gerade in dieser Zeit besonders ausgeprägte Hang Rembrandts zur Darstellung des Häßlichen und Abstoßenden, das aber doch auch eine im Alltag leider nur zu oft begegnende Seite des Lebens ist, spricht sich hier hemmungslos aus (Abb. 9). Denn was kann es Widerlicheres geben als diesen knollenasigen und stoppelbärtigen Kerl, der, angetan mit hoher Ballon-



9 Der Rattengiftverkäufer

mütze und einem über die Schulter geworfenen struppigen Pelz, an der Seite ein aus der Requisiten-sammlung Rembrandts stammendes Krummschwert, seine Ware feilbietet? Und nicht sogleich entdeckt man das Ekelhafte, die toten Ratten, die als Geschäftsreklame von dem auf einer Stange getragenen Korb herabhängen, und die lebendigen, die auf dem Korb und auf der Schulter des Mannes kriechen. Auch der das Rattengift in einem Kasten bereithaltende Knabe ist ein Ausbund älthlicher Häßlichkeit, und so kann man es dem Mann in der Haustür nicht verdenken, wenn er diese üble Gesellschaft mit Abscheu von sich weist. Alles in diesem Blatt ist in irgendeiner Weise verrottet und verkommen, und mit grim-miger Genauigkeit ist das halbzerstörte Faß im Vordergrund links gezeichnet. Hier ist derselbe Rem-brandt am Werke, der die „Frau auf dem Erdhügel“ radiert hat. Eine volkstümliche Szene von un-beschwerter Natürlichkeit bietet dagegen das kleine Blatt mit der „Pfannkuchenbäckerin“ (1635): Aufmerksam ist die Alte im Kreise lustiger Gäste dem Geschäft des Backens hingegeben, und im Vordergrund versucht ein Hündchen dem am Boden sitzenden Kind den Pfannkuchen wegzuschnappen.

In den Radierungen dieses ganzen Entwicklungsabschnittes überwiegen jedoch biblische Stoffe. In einigen Fällen hat Rembrandt solche, die er bereits im Gemälde gestaltete, als Radierung wieder aufgenommen, aber niemals als bloße Reproduktion, sondern mit entscheidenden Änderungen und Weiterbildungen. Dahin gehören von den bereits besprochenen unter anderen die „Kreuzabnahme“ (1633), „Christus in Emmaus“ (1634) und „Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel“ (1635), in der das ausschnitt-hafte Bild von 1626 zur Massenszene geworden ist mit dem besonderen, echt Rembrandtschen Effekt, daß der Heiligenschein nicht das Haupt Christi umstrahlt, sondern seine die Geißel schwingende Hand. Das Thema der Auferweckung des Lazarus hatte Rembrandt bereits in einem Gemälde der späteren Leidener Zeit behandelt. In der frühen Amsterdamer Zeit nahm er es wieder auf als Radierung großen Formats und in einer Neufassung, die seinen jetzigen engen Anschluß an den Barock der romanischen Länder aufs deutlichste zeigt (Abb. 10). In scharfem Helldunkel steht Christus da, riesengroß und hochauf-gerichtet, die eine Hand in die Hüfte gestützt, die andere pathetisch erhoben wie ein Zauberer, der seine Formel spricht. Unter ihm sieht man die leidvolle Gestalt des noch kaum zum Leben Erweckten sich mühsam im Grabe aufrichten, während die Zuschauer mit allen Zeichen höchsten Entsetzens vor dem Wunder zurückfahren. Die wilden Diagonalen und heftigen Licht-Schatten-Gegensätze, die pompösen, von der Decke der Grabeshöhle tief herabhängenden Draperien, zwischen denen Rembrandt ein ganzes Arsenal von Requisiten angebracht hat, vereinigen sich mit dem Gebaren der Gestalten zu einer Szene von aufgedonnerter Dramatik.

Auf ähnlicher Linie bewegt Rembrandt sich in der ebenfalls großformatigen „Verkündigung an die Hirten“ (1634), die diesem schönen Thema eine vollkommen neuartige Fassung gibt und zum erstenmal in Rembrandts Schaffen die Weite eines Landschaftsraumes zur Geltung bringt (Abb. 11). Das Blatt ist diagonal geteilt durch einen dunklen Raumstreifen, in dem eine weite Landschaft mit Fluß und Brücke und der Andeutung einer Stadt unbestimmt sichtbar wird. Oben links hat sich der Himmel in einem Lichtkreis geöffnet, aus dem nach allen Seiten Strahlen hervorbrechen, und in dem kleine Engel munter umher-fliegen. Eine Wolke hat sich herabgesenkt. Auf ihren Rand ist ein Engel getreten, die Hand mit ähnlich pathetischer Gebärde erhoben wie Christus in dem vorigen Blatt. Und wiederum ist die Wirkung pani-scher Schrecken: In der rechten unteren, vom Himmelslicht überflackerten Ecke, unter mächtigen phantastisch-romantischen Bäumen rennen Menschen und Tiere nach allen Seiten wild auseinander oder bleiben wie angewurzelt stehen, wobei es auch an burlesk-komischen Motiven nicht fehlt. Die trösten-



10 Die Auferweckung des Lazarus



11 Die Verkündigung an die Hirten

den Worte des Engels haben gerade die entgegengesetzte Wirkung hervorgebracht und sind wie ein Blitz in die nächtliche Ruhe von Hirten und Herde gefahren. Es ist, als habe Rembrandt seiner Illustration des biblischen Textes hauptsächlich den Satz zugrunde gelegt, in dem es heißt „und sie fürchteten sich sehr“, da dieser ihm die erwünschte Gelegenheit zu barocker Dramatisierung gab.

Sogar die Darstellung des „Mariantodes“ in einem Blatt von 1639 wurde ihm Anlaß, diesem Hang nachzugehen, obwohl er hier noch weniger am Platze war. Der Raum mit der von oben sich herabsenkenden Engelwolke ist ins Überdimensionale gesteigert. In erdrückender Fülle und zum Teil mit ekstatischen Gebärden umstehen viele Menschen das Sterbelager, wo doch eigentlich stille Trauer herrschen sollte und wo nach früheren ikonographischen Gewohnheiten nur die Apostel zugelassen waren. Schwere Stoffmassen, die Möbel, der riesige Baldachin mit seinen verzierten Säulen, die gewaltige helmartige Kopfbedeckung des Priesters sind Träger barocken Formwillens. Und die kraftlos daliegende Sterbende ohne Schönheit und Hoheit, der Petrus ein Tuch unter die Nase hält, während ein Arzt ihr den Puls fühlt, ist eine Sterbende schlechthin und nicht Maria trotz des ungeheuren Aufgebotes um sie her. Die Vergeistigung des Vorganges ist hinter seiner äußeren Aufmachung zurückgeblieben.

Neben diesen Radierungen neutestamentlichen Inhalts mit ihrer mehr auf Effekte hinzielenden Regie gibt es einige, in denen die biblische Erzählung zu ihrer stärkeren Vergegenwärtigung mit betont realistischen Zügen ausgestattet ist. Dahin gehört „Der barmherzige Samariter“ (1633), dessen Komposition übrigens ausnahmsweise mit der eines wohl gleichzeitigen Gemäldes (London, Wallace Collection) fast genau übereinstimmt (Abb. 12). Beginnend mit dem Knaben, der das Pferd hält, von dem der Verwundete herabgehoben wird, entwickelt sich eine Kette plastisch durchgearbeiteter Gestalten in den Raum hinein und nach oben, die in dem Wirt auf der Schwelle des Hauses ihr Ende findet. Es sind häßliche, mißmutig dreinschauende, der Bettlerwelt Rembrandts verwandte Gestalten. Das Haus mit seinem antikiisierenden Tor und allen Merkmalen des Verfalls ist kein holländisches, und auch der in der duftig gezeichneten Landschaft sichtbar werdende Obelisk mit der Kugel darauf scheint anzudeuten, daß wir uns in fernem Land befinden. Die Magd am Ziehbrunnen ist jedoch wieder ganz holländisch, und um den Alltag noch mehr zu betonen, hat Rembrandt es für nötig gehalten, einen sein Geschäft verrichtenden Hund auffällig im Vordergrund zu plazieren.

Auch die „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ (1636) ist mit realistischen, die Szene in den Alltag versetzenden Zügen ausgestattet (Abb. 13). Rembrandt hat den Kern der evangelischen Erzählung in neuer Weise erfaßt, indem er weder die so beliebte Episode des mit Dirnen prassenden Lebejünglings herausgriff, noch seinen jämmerlichen Aufenthalt bei den Schweinen, sondern eben die Heimkehr mit dem seelischen Ineinanderfließen von Vater und Sohn nach langer Trennung. Diese seelische Begegnung wird durch die innige körperliche Begegnung der beiden unter gemeinsamem Umriß symbolisiert. Wie der offenbar eilenden Schrittes die Treppe herabgestiegene Greis sich über den Sohn beugt, der sich, ein abgemagerter und verwilderter Mensch, kniend an die Vaterbrust geworfen hat, das ist eine wahrhaft ergreifende Gestaltung des tiefen Sinnes der Legende. Und so ganz und gar ist diese fest geschlossene Gruppe in das Zentrum des Blattes gestellt, daß alles andere nur Beiwerk ist: Der mit Kleidungsstücken auf dem Arm die Treppe herabstampfende Knecht, die Gestalt hinter ihm und die neugierig aus dem Fenster blickende Frau. Der über die Ecke der emporführenden Stufe gelegte Wanderstock weist auf den langen Weg zurück, den der Sohn hat machen müssen, um zum Vater heimzufinden.

Unter den Radierungen alttestamentlichen Inhalts ist an Feinheit der bis ins letzte durchgeführten psychologischen und physiognomischen Durchdringung unerreicht ein kleines Blatt von knapp 11 cm Höhe



12 Der barmherzige Samariter

„Joseph, seine Träume erzählend“ (1638; Abb. 14). Er steht im Zentrum der wie im Kreis um ihn her geordneten Familie, kontrastiert gegen den dunklen Mantel eines der Brüder hinter ihm und nimmt die Aufmerksamkeit aller für sich in Anspruch. Die Augen ins Unbestimmte gerichtet, den Kopf wie lauschend ein



13 Die Heimkehr des verlorenen Sohnes

wenig zur Seite gewendet und beide Hände mit gespreizten Fingern abwärts streckend, ist er der sprachlichen Nachschöpfung seiner Traumvision ganz hingegeben. Und die Wirkung auf die Zuhörer? Man muß schon an die Lösung des ähnlichen Problems in Leonardos „Abendmahl“ denken, so weltweit beide Schöpfungen auch sonst voneinander entfernt sein mögen, um die Wirkung von Worten auf eine zuhörende Gemeinschaft mit gleich kraftvoller Anschaulichkeit und in ihrer ganzen Verschiedenheit geschildert zu finden. Das Mädchen in der Ecke rechts hat kaum den Kopf von ihrem Buch gehoben;

der Vater, ein wirklicher Patriarch, hört mit gelassener Aufmerksamkeit zu; die Mutter im Bett, am stärksten gepackt, beugt sich vor, um kein Wort der Erzählung zu verlieren, in der sie erschauernd eine höhere Eingebung erkennt, während die Brüder entweder gleichgültig bleiben, in stolzer Überheblichkeit verharren oder höhnische Verachtung über das äußern, was der Kleine da erzählt. Überdeutlich in Gesichtsausdruck, Kopfwendung und Gebärde spricht dieser Hohn aus dem rechts von Joseph sitzenden Juden, einer leicht karikierten Ghettogestalt, wie sie vor Rembrandt noch niemals ein Künstler mit so schlagender Schärfe beobachtet und dargestellt hat.



14 Joseph, seine Träume erzählend

Die Zahl der radierten Porträts der dreißiger Jahre ist geringer, als man nach der in so vielen gemalten Bildnissen sich äußernden Porträtfreudigkeit Rembrandts in dieser Zeit annehmen sollte. Da gibt es ein Selbstbildnis mit Saskia (1636): Er mit einem das Gesicht beschattenden Barett pompös angetan, wie er es damals so liebte, scheinbar zeichnend, aber den Beschauer voll anblickend, weiter zurück die hausfraulich gewordene Saskia, schlicht und einfach. Auch in weiteren radierten Selbstbildnissen hielt er diese aufwändige Kostümierung für nötig, seine Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Das bekannteste ist das Selbstbildnis mit aufgelehntem Arm (1639; Abb. 15). In seiner Grundhaltung geht es auf Raffaels Porträt des Baldassare Castiglione zurück, das Rembrandt auf einer Auktion kennengelernt und in einer Skizze



15 Selbstbildnis mit aufgelegtem Arm

festgehalten hatte. Diesmal macht er den Eindruck eines nicht bloß kostümierten, sondern wirklich vornehmen Mannes, wie er da im Profil sitzt, das Barett ohne die sonst übliche wippende Feder schief auf dem Kopf, das Gesicht mit dem elegant zurechtgestutzten Spitzbart dem Beschauer zugewendet. Wie sehr Rembrandt im radierten Porträt sich bemühte, die Gesichtszüge des Modells mit allen Einzelheiten, auch den unschönen, genauestens zu treffen, zeigt vor allem das des jüdischen Priesters und Gelehrten Rabbi Samuel Manasse ben Israel (1636), dessen weit auseinanderstehende Augen unter geschwollenen Lidern matt und schläfrig blicken. Im gemalten Porträt, das unter ganz anderen Bedingungen von Licht und Schatten, Farbe und dekorativer Wirkung steht, hätte Rembrandt eine derartig genaue Wiedergabe eines unschönen Charakteristikums vermieden.

Tafel 20 Es wäre interessant, durch einen Vergleich des radierten Selbstbildnisses von 1639 mit dem ihm zugrunde liegenden Castiglione-Bildnis Raffaels zu zeigen, wie stark Rembrandt dieses Renaissancevorbild im Sinne barocken Bewegungsreichtums umgedeutet hat. Ein Jahr später malte er ein Selbstbildnis (London, Nationalgalerie), das zwar an die Radierung anknüpft, das aber deren Bewegungsreichtum und kecke Energie von Blick und Haltung vollständig aufgegeben hat. In vornehmer Gelassenheit sitzt Rembrandt da, einen Arm, wie es in Renaissanceporträts üblich war, auf die Brüstung gelegt. Das zuvor herausfordernd schief aufgesetzte Barett ist jetzt gerade gerückt und dem horizontalen Mauerstreifen angeglichen, was dem Ganzen größere Ruhe gibt. Zu dem milden und abgeklärten Gesicht paßt das ohne starke Gegensätze in Braun und Gold gehaltene Kolorit. Es ist das Bildnis eines seines Wertes bewußten Mannes, der Abstand von dieser Welt gewonnen hat und keines äußeren Aufputzes mehr bedarf, um die Bedeutung seiner Persönlichkeit vor den Menschen zu betonen. Hier ist schon ein Vorklang jener Beruhigung zu spüren, die ein Merkmal der folgenden Entwicklungsstufe Rembrandts werden sollte.

1639 hatte Rembrandt in der Breestraat, die heute Jodenbreestraat heißt, ein Haus gekauft für den hohen Preis von 13000 Gulden. Es war stattlich, wie es einem wohlhabenden Amsterdamer Bürger zukam: Die Backsteinfassade mit Haustein zierlich verbrämt und von einem klassizistischen Giebel gekrönt – so ist es noch heute als Rembrandt-Gedächtnisstätte erhalten. Viele Räume sind darin, und Rembrandt brauchte sie. Denn hier mußten zahlreiche Schüler unterrichtet werden, und hier war auch die Sammlung untergebracht, über deren Umfang, Zusammensetzung und räumliche Verteilung wir durch das für ihren Verkauf aufgestellte Inventar genaue Kenntnis besitzen. Sie war das Musterbeispiel einer „Kunst- und Wunderkammer“ und vereinigte alle die Gruppen, denen heute eigene Museen gewidmet sind. Vollgepfropft war das Haus mit tausenderlei Dingen, und man mag sich an das enge Durcheinander von Fausts Studierstube erinnern fühlen. Alle Begriffe von sauberer und klarer Aufgeräumtheit, die wir etwa von den Innenraumbildern eines Vermeer van Delft und Pieter de Hooch mitbringen, müssen wir weit hinter uns lassen, wenn wir uns das Milieu vorstellen wollen, in dem die Werke des größten nordischen Malers entstanden sind. Wie anders sah es dagegen bei Rubens aus! Der hatte sich eine Rotunde mit Oberlicht bauen lassen, in der seine Sammlung wohlgeordnet und repräsentativ aufgestellt war, ein Symbol der Persönlichkeit ihres Besitzers.

Was gab es alles zu sehen? Da waren zunächst Naturalien: Korallen, Muscheln, Hirschgeweihe, Löwenfelle, etwa 70 ausgestopfte Tiere, darunter ein besonders kostbares, ein Paradiesvogel. Dann, sehr reich ausgebaut, handwerkliche und völkerkundliche Gegenstände: spanische Stühle, mit Samt bezogen, indische und chinesische Schalen, Porzellanfiguren, eiserne Helme, darunter ein japanischer, etwa 150 verschiedene Waffen, wie Gewehre, Bogen, Spieße, Hellebarden, auch Schilde und Harnische. Ferner Fächer und Kostüme, darunter zwei indische. Schließlich die Kunstwerke: antike Originale in Marmor

und Bronze, Büsten von Kaisern, Philosophen, Dichtern (neben der Sammlung des Bürgermeisters Gerrit Reynst die reichste Antikensammlung des damaligen Amsterdam), auch Bildwerke späterer Zeiten; als Hauptstück ein „Kindeken“ von Michelangelo, vermutlich sein Jugendwerk, der schlafende Amor. Den größten Umfang nahm natürlich die Sammlung von Bildern und graphischen Blättern ein. Wir finden da Raffael, Giorgione, Palma Vecchio, van Eyck, Lucas van Leyden, Lievens, Brouwer (beide mit je acht Bildern vertreten) und viele andere, wobei wir natürlich nicht wissen, ob es sich in allen Fällen um Originale gehandelt hat. Dann Kupferstiche, Holzschnitte, Zeichnungen: Mantegna, die Carracci, Reni, Ribera, Bruegel, Floris, Goltzius, Israel van Meckenem, Schongauer, Dürer, Cranach, Holbein. Ganze Mappen mit Stichen nach Raffael, Michelangelo, Tizian, Rubens und Jordaens. Mappen mit gegenständlich geordneten Stichen und Zeichnungen: Bildnisse, Landschaften, Architekturen, Kostüme. Aus der Bibliothek Rembrandts sei nur ein Werk hervorgehoben: die Proportionslehre Albrecht Dürers.

Rembrandt hat nicht alles behalten, was er erwarb, und in regelrechtem Kunsthandel vieles weiterverkauft entsprechend der Gewohnheit auch anderer holländischer Meister seiner Zeit. Das wichtigste aber war der praktische Wert der Sammlung für die Bereicherung seiner Anschauung und für seine künstlerische Arbeit. Kunsthandwerkliche und völkerkundliche Gegenstände dienten ihm als Requisiten, denn er liebte es, seine Figuren mit reichen Gewändern und blitzendem Geschmeide, seine Kompositionen mit allen möglichen interessanten Gegenständen auszustatten, und wenn er selbst auch kein Stilllebenmaler war, so sind doch viele seiner Bilder durch das Beieinander kostbarer und seltener Dinge mit stillebenhaften Zügen ausgestattet. Schwer ist es sich vorzustellen, welche Bedeutung die gesammelten Kunstwerke für ihn besaßen, die ja nur zum kleinen Teil in einer ihm verwandten Richtung lagen. Bei welchen fühlte er sich zur Auseinandersetzung angeregt, welche lehnte er ab, um sich zugleich in seiner eigenen Art bestätigt zu fühlen, und aus welchen gewann er wirkliche Erleuchtungen für seine Kunst? Es geht dabei nicht um die Frage seiner Übernahmen oder Nachzeichnungen, von denen ja eine Anzahl bekannt sind, sondern um die einer wirklichen inneren Förderung. Aber niemals wird es wohl gelingen, den Zugang zu diesen geheimen Bereichen von Rembrandts Künstlertum zu finden, zumal persönliche Äußerungen von ihm, die uns diesen Zugang erleichtern könnten, kaum überliefert sind.

In diesem Haus spielte sich nun auch das Familienleben Rembrandts ab, in dessen Intimitäten wir durch eine Reihe von Zeichnungen Einblick gewinnen. Wir sehen Saskia im Bett liegen oder bei der Toilette, und auch die Kinder wurden in liebevoller Beobachtung vom Vater gezeichnet. Drei hatte ihm Saskia bis jetzt geboren, die aber alle frühzeitig starben.

In dieser Zeit entstand ein letztes Bildnis der Mutter Rembrandts, ein Jahr vor ihrem Tode gemalt (1639, Wien, Kunsthistorisches Museum), wie auch Dürer seine Mutter kurz vor ihrem Tode porträtiert hat. Mit Liebe und mit Leid zugleich ist dieses verrunzelte Gesicht der einfachen Frau in allen seinen Einzelheiten erfaßt, aber ihre Gewandung ist reich und mit kostbarem Schmuckstück versehen. Auch Saskia tritt uns in einem Bildnis von 1641 noch einmal entgegen (Dresden, Gemäldegalerie). In halber Tafel 21 Figur, den rundlichen Kopf leicht geneigt, steht sie da, die eine Hand an den Busen gelegt, mit der anderen eine rote Blume vor sich hinstreckend, dem Beschauer entgegen. Die eigentümliche Milde des Gesichtsausdruckes und gedämpfte Harmonie der Farbgebung, die an Rembrandts Selbstbildnis von 1640 zu bemerken war, ist auch diesem Bildnis Saskias eigen. Es war das letzte Mal, daß Rembrandt die Lebende porträtiert hat. Im Juni 1642 starb Saskia, die nach der Geburt ihres vierten Kindes, des im September 1641 getauften Titus, zu kränkeln begonnen hatte. Was der Tod der geliebten Lebens-

gefährtin für Rembrandt bedeutet hat, vermögen wir uns nicht vorzustellen. Seine Kunst hat darunter nicht gelitten, vielmehr jetzt eine neue Vertiefung gewonnen. Ein allerletztes Bildnis Saskias gibt es aus dem Jahr nach ihrem Tode (1643, Berlin, Staatliche Museen); wir wissen aber nicht, ob aus der Erinnerung heraufbeschworen oder noch zu ihren Lebzeiten begonnen und erst jetzt zu Ende gemalt.

- Tafel 22 Im Todesjahr Saskias vollendete Rembrandt die „Nachtwache“, jenes Gemälde, das mit seinem Namen in ähnlicher Weise verknüpft ist wie die „Sixtinische Madonna“ mit dem Raffaels. Wann er es begonnen hat, wissen wir nicht, doch wird man die Arbeit an dem Riesenbild, neben dem ja noch anderes entstand, auf mindestens zwei Jahre veranschlagen müssen. Es handelte sich um ein „Schützenstück“, jene Art von Gruppenporträt, das in den Niederlanden seit etwa 100 Jahren gepflegt wurde und durch Frans Hals seine höchste Ausbildung erfahren hatte. Doch ist Rembrandt in mehr als einer Hinsicht von dem abgewichen, was seine Auftraggeber von einem Schützenstück erwarteten. Das für den neuen Saal der Cloveniersdoelen geschaffene Werk hat mehrfach den Standort gewechselt und ist seit 1885 in dem damals neu errichteten Reichsmuseum in Amsterdam an bevorzugter Stelle zu sehen. Leider hat es die Zeiten nicht unversehrt überstanden, denn, wie aus einem Bericht und einer alten Kopie mit großer Wahrscheinlichkeit hervorgeht, wurde es an allen vier Seiten beschnitten, ist aber mit seiner Höhe von fast 4 m und seiner Breite von 5 m immer noch die größte Leinwand, die uns Rembrandt hinterlassen hat. Weitere Veränderungen sind durch Restaurierungen und durch dicke Firnislagen entstanden, die das Bild im Laufe der Zeit so dunkel machten, daß seit 1808 der Name „Nachtwache“ üblich wurde, der aber mit der Sache nicht das geringste zu tun hat. Erst die 1947 durchgeführte gründliche Reinigung hat es etwas aufgehellt und den Farben einen Teil ihrer ursprünglichen Wirkung zurückgegeben. Rembrandts Aufgabe bestand darin, 18 Angehörige der Cloveniersschützen zu porträtieren. Auf der an der Hintergrundsarchitektur angebrachten schildartigen Kartusche sind ihre Namen angegeben, die aber zur Identifizierung nur einiger weniger Personen ausreichen (im Unterschied zur „Anatomie“, wo die Identifizierung mit Hilfe der beige-schriebenen Nummern restlos möglich ist). Nun zählt man aber auf dem Gemälde im ganzen 33 Personen. Rembrandt hat also noch eine Anzahl von Füllfiguren hinzugefügt, die er zur Vervollständigung der Komposition, wie er sie sich dachte, und zur Vermehrung des festlichen Trubels unbedingt für nötig hielt. Diese Belastung eines Gruppenporträts mit nicht zugehörigen Personen widersprach dem Brauch der Zeit und naturgemäß auch den Wünschen der dadurch benachteiligten Auftraggeber, die immerhin das stattliche Gesamthonorar von 1600 Gulden zusammengebracht hatten. Auch sonst hat man bei den meisten der Dargestellten nicht den Eindruck, daß Rembrandt sich besondere Mühe gegeben habe, sie porträtmäßig zu individualisieren. Seine an dieser gewaltigen Aufgabe sich entzündende Gestaltungskraft drängte ihn von ihrem ursprünglichen Sinn weg in eine Richtung, die er selbst vielleicht nicht vorhergesehen hatte. Rembrandt hat nicht, wie es üblich war, die Schützen irgendwie gruppiert nebeneinander gestellt oder sie durch ein gemeinsames Mahl vereinigt, sondern er hat als einigendes Moment und gemeinsame Handlung einen Ausmarsch gewählt, der allerdings nicht zur Entwicklung kommen will. Voran schreiten in der Mitte der Hauptmann Banning Cocq und sein an Gestalt kleinerer Leutnant Ruytenburch, zusammen eine beherrschende Zweiergruppe bildend, hinter der alle anderen Personen mehr oder weniger zurücktreten. Der Hauptmann streckt die eine Hand vor, wobei es unbestimmt bleibt, ob dies ein an den Leutnant gerichteter Redegestus ist oder ob dadurch in ähnlicher Weise eine Beziehung zum Beschauer hergestellt werden soll wie in dem etwa gleichzeitigen Bildnis Saskias, die dem Beschauer eine

rote Blume entgegenstreckt. Rembrandt liebte die raumschaffende Wirkung einer beleuchteten Hand, wie bereits an der „Darstellung im Tempel“, der „Anatomic“ und der „Danaë“ zu sehen war.

Zu dem lebhaften und energischen Voranschreiten der beiden Hauptfiguren steht das Verhalten aller übrigen in einem merkwürdigen Gegensatz. Höchstens von den beiden hinter Hauptmann und Leutnant sichtbar werdenden Personen könnte man annehmen, daß sie den Voranschreitenden folgen; alle anderen tun dies nicht, sind vielmehr auf ihre eigene Weise beschäftigt. Dabei kommt es zu einem zerstreuten Durcheinander und Nebeneinander der Blickrichtungen, Gebärden, Wendungen, so daß nur durch Gliederung in größere Gruppen das Bild einigermaßen übersehbar wird. Links hinter dem Hauptmann und von diesem zum Teil überschritten, feuert ein Junge mit eichenlaubgeschmücktem Helm und in weit ausgreifender Schrittstellung seine Flinte ab, deren Lauf von einem Schützen nach oben geschlagen wird, der zwischen den beiden Offizieren erkennbar ist. Noch weiter links und von keiner anderen Figur überschritten steht ein ganz in Rot gekleideter Schütze, der seine Flinte so gepackt hat, als wolle er sie mit dem Lauf nach unten wenden. In der Lücke zwischen ihm und dem feuernden Jungen erscheint die merkwürdigste Gestalt der ganzen Gesellschaft, ein kleines, wie eine Märchenprinzessin gekleidetes Mädchen, an dessen Gürtel ein Huhn und verschiedenes andere befestigt ist, und dem ein weiteres allerdings kaum sichtbares kleines Mädchen folgt. In ihren Händen einen Pokal tragend blickt sie aus dem Bilde heraus. Eine rationalistische Erklärung dieser Erscheinung ist bisher nicht gelungen. Aber sie hat für den farbigen Organismus des Ganzen eine außerordentliche Bedeutung durch ihre Helligkeit, mit der sie ein zweites, kleineres Lichtzentrum bildet neben dem Hauptzentrum der in herrlichem Zitronengelb leuchtenden Uniform des Leutnants. Das zurückgestellte Bein des Jungen, der Gewehrkolben des rotgekleideten Schützen und der herabhängende Handschuh des Hauptmanns kontrastieren durch ihre Silhouettenwirkung die schimmernde Helligkeit des Kleides in ähnlicher Funktion, wie sie der Hellebardenträger in der „Blindung Simsons“ ausübt. Über dem Mädchen und im Gegensatz zu ihrer Kleinheit noch imponierender wirkend, erhebt sich in stolzer Haltung der Fahnenträger. Auf der rechten Seite sei noch der vom Bildrand überschrittene Trommler hervorgehoben sowie die dunkel gekleidete, charaktervolle Erscheinung eines Mannes mit geschultertem Speiß. Seine Rechte weist auf etwas hin, offenbar als Begleitung zu den Worten, die er, den Kopf wendend, zu einem Kameraden spricht. Eine Schar von aufrecht gestellten oder einander überkreuzenden Lanzen ragt dort in die Höhe wie ein Symbol des allgemeinen im Bilde herrschenden Durcheinanders.

Realistische Motive mit phantastischen zu verbinden war von jeher Rembrandts Gewohnheit, und so hat es keinen rechten Sinn, an den Inhalt des Bildes überall die Frage nach realen Zusammenhängen zu stellen. Auch die Kostüme sind nur zum Teil Zeittracht, andere gehören einer vergangenen Mode an, und wieder andere sind reine Erfindungen Rembrandts. Der Schauplatz ist eine architektonische Konstruktion, die dem Figurenaufzug als Hintergrund und als Mittel der Entwicklung dient: aus tiefem, rundbogigem Portal (auf der Farbproduktion nicht zu erkennen) führt eine Treppe herab zu der über einen Kanal gelegten Brücke. So war es möglich, die Schützen zu besserer Sichtbarkeit auf verschiedenem Niveau unterzubringen.

Durch ihren Bewegungsreichtum, ihre da und dort pathetisch gesteigerten Gebärden und Haltungen, ihre phantastisch-romantischen Elemente und nicht zuletzt durch das wogende Helldunkel, in dem das vielfältige Geschehen sich vollzieht, dem Namen „Nachtwache“ eine entfernte Berechtigung verleihend, ist diese gewaltige Schöpfung Rembrandts mit seiner barocken Periode der dreißiger Jahre enger verknüpft als mit der zur Beruhigung und Vertiefung neigenden Haltung der folgenden Entwicklungsstufe.

Der Hauptwert dieses Riesengemäldes liegt in seiner farbigen Organisation. In ihr hat Rembrandt noch einmal, über allen Realismus in einem Rausch farbiger Visionen sich hinwegsetzend, alle seine Erfahrungen zusammengefaßt und eine Symphonie von einem solchen Reichtum und einer solchen Kühnheit der farbigen Beziehungen zueinander entfaltet, ja entfesselt, daß keine Beschreibung und keine Reproduktion eine auch nur annähernde Vorstellung davon zu geben vermag.



16 Die Landschaft mit dem Kahn



DIE LANDSCHAFT

IN seiner Frühzeit galt Rembrandts Interesse einzig und allein der Darstellung des Menschen und der biblischen Historie. Auch die Tätigkeit des ihm zweifellos bekannten Jan van Goyen, der damals in Leiden arbeitete und der Mitbegründer einer national-holländischen Landschaftsmalerei wurde, hat ihn in dieser Richtung nicht anzuregen vermocht. Hier drängt sich der Vergleich mit Rubens auf, der ebenfalls erst verhältnismäßig spät zur Landschaft fand, aber während er ihr bis in seine letzten Schaffensjahre treu blieb, war sie für Rembrandt nur etwa in der Zeit von seinem 30. bis zu seinem 50. Lebensjahr eine neben den figürlichen Themen herlaufende Episode von allerdings größter Bedeutung.

Wann Rembrandt mit dem Zeichnen von Landschaften begonnen hat, wissen wir nicht genau, doch wird es wohl noch in den dreißiger Jahren, vor dem Einsetzen der ersten Landschaftsradiierungen der Fall gewesen sein. Das erste Gemälde, das man als eine „Landschaft“ bezeichnen kann, da die Figuren hier nur Staffage sind, „Die Taufe des Kämmerers“ (englischer Privatbesitz), fällt in das Jahr 1636, in dem unter anderem solche Werke wie die „Danaë“, „Die Blendung Simsons“ und die Radierung „Heimkehr des Verlorenen Sohnes“ entstanden. Natürlich gibt es landschaftliche Motive auch schon in früheren Werken, zum Beispiel mythologischen Gemälden wie „Raub der Proserpina“, „Raub der Europa“, „Diana mit Aktäon und Kallisto“, in Radierungen wie dem „Rattengiftverkäufer“ oder besonders der „Verkündigung an die Hirten“, die sich durch einen ausgedehnten landschaftlichen Schauplatz auszeichnet und schon das kommende Interesse Rembrandts für die Landschaft erkennen läßt. Hier ist das Figürliche noch stärker als in den genannten mythologischen Darstellungen in ganz ungewöhnlicher Weise zugunsten des Landschaftlichen verkleinert. Um aber Rembrandt zu einem Landschaftsgemälde, noch dazu beträchtlichen Ausmaßes, zu veranlassen, bedurfte es anscheinend eines Anstoßes von außen. In der Mitte der dreißiger Jahre war der Landschaftsmaler und höchst originelle Landschaftsradiierer Hercules Seghers nach Amsterdam zurückgekehrt und hatte die Aufmerksamkeit und Wertschätzung Rembrandts auf sich gezogen, wie wir aus manchen Zeugnissen wissen, auch daraus, daß in der Sammlung Rembrandts sich Werke des Seghers befanden. Dessen Vorliebe für wildromantische Gebirgsszenarien, ein Erbeil der flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts, kam den damals besonders starken barocken Neigungen Rembrandts entgegen, und so weist denn jenes Gemälde von 1636 mit seinen mächtigen Felsformen und verwetterten Bäumen deutliche Merkmale von Seghers' Kunst auf, während die starken Helldunkelgegensätze sowie die silhouettenartige Wirkung einiger Figuren Rembrandtsche Eigentümlichkeiten sind. Ein gewisser Mangel an Durchgestaltung der Komposition mit ihren etwas unklar ineinander fließenden Formen zeigt freilich, daß Rembrandt dieser neuen Aufgabe noch nicht recht gewachsen war. In der „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ von 1638 und besonders in der wohl gleichzeitigen sogenannten „Braunschweiger Gewitterlandschaft“ (Braunschweig, Tafel 23 Herzog-Anton-Ulrich-Museum) hat er diesen Mangel überwunden und eine Landschaftsvision von solcher Großartigkeit gestaltet, wie dies nur er allein vermochte.

Wollte man diese Gegend geographisch beschreiben, so müßte man sagen, es sei eine Stelle, wo der Ausläufer eines Gebirges in die Ebene vortritt, so daß also zwei deutlich unterscheidbare Höhenstufen vorhanden sind, entfernt vergleichbar jener von Geschichte unwitterten Stelle, an der auf vorgeschobenem Fuß des Guadarrama-Gebirges der Escorial erbaut wurde. Aber diese Rembrandtsche Landschaft hat weder mit Geographie noch mit Geschichte etwas zu tun, sie ist, um ein Wort der Romantik zu gebrauchen, ein „Erdlebenbild“, erfüllt von dem großen Atem kosmischer und tellurischer Kräfte. Durch eine Öffnung im dunklen Wolkenhimmel rechts – ob es ein Gewitterhimmel ist, bleibe dahingestellt – strömt das Licht hernieder auf die Ebene, in der ein Fluß mit Wasserfall, eine Eichengruppe und ein Ziehbrunnen sichtbar werden. Im Vordergrund sind menschliche Behausungen, einzelne Menschen, auch Viehherden angedeutet. Sehr bald aber erhebt sich der Blick von diesen Gegebenheiten einer alltäglichen Wirklichkeit empor zu jener im unwirklichen Schimmer magischen Lichtes ferne leuchtenden Stadt, deren Bezirk durch die seltsame doppelbogige und von einem turmähnlichen Gebilde überragte Brücke gegen den Vordergrund abgegrenzt ist. Trotz klarer Scheidung der Bildelemente aber strömt alles in unendlicher und allumfassender Bewegung ineinander. Es ist jene „Einheit in der Vielheit“, mit der Wölfflin das Wesen der Barockkunst treffend gekennzeichnet hat, und die ebenso in den Landschaften eines Jan van Goyen wie in denen eines Rubens wirksam ist.

Tafel 24 Die wohl aus der gleichen Zeit stammende „Landschaft mit steinerner Brücke“ (Amsterdam, Reichsmuseum) führt durch die in Bäumen versteckten Häuser mit dem Kirchturm, die stakenden Männer im Vordergrund und manches andere näher an die holländische Wirklichkeit heran, steigert diese aber wieder ins Unwirkliche besonders durch die wie im Licht aufschäumende Baumgruppe, die sich an der Grenze zwischen dem dunklen und dem hellen Teil der Landschaft beherrschend erhebt. Der Brückenbogen, dessen oberer Rand von Licht gesäumt ist, verschmilzt so innig mit dem Erdboden und den nach rechts lang auslaufenden Horizontalen, daß der Weg über ihn wie über eine sanfte Erhöhung hinwegzugleiten scheint. Die weitaus meisten gemalten Landschaften Rembrandts gehören noch den dreißiger Jahren an, da er sich dem neuen Thema gleich mit außerordentlichem Eifer zuwandte. Größtenteils sind sie von der phantastisch-romantischen Art der „Braunschweiger Gewitterlandschaft“, ausgestattet mit seltsamen Architekturen, merkwürdigen Brücken, Obeliskten und dergleichen, von schwerem, dunklem Himmel überlagert und da und dort grell beleuchtet. Aber dazwischen gibt es doch einmal, künftige Beruhigung vorwegnehmend, eine „Abendlandschaft mit Schimmelreiter“ (1639, Oslo, Museum): Auf annähernd bildparallelem Wege im Vordergrund schreitet eine Frau mit einem Kinde an der Hand langsam dahin. Ebenso langsam folgt ein Reiter auf einem Schimmel, und nur der hinterdrein laufende Hund bringt etwas lebhaftere Bewegung. Still und friedlich dehnt sich das Land bis zu dem kleinen Gehölz und den dörflichen Hütten im Hintergrund, in vollem Einklang mit dem verhaltenen Gehaben der Menschen.

Tafel 25 Unter den wenigen nach 1640 gemalten Landschaften nimmt die kleine „Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern“ (1646, Kassel, Gemäldegalerie) eine besondere Stellung ein (das Format ist 16 × 22 cm, also nur wenig größer als die farbige Reproduktion). Eine Winterlandschaft hat Rembrandt im Gemälde nur dies eine Mal dargestellt, obwohl das Thema seit Esaias van de Velde der holländischen Malerei durchaus geläufig war. Auch unter seinen Zeichnungen gibt es nur einige wenige, die es behandeln, während es unter den Radierungen völlig fehlt. Die Ecken sind etwas künstlich ausgefüllt, links durch den auf seinem Schlitten sitzenden Mann, rechts durch einen nicht genau zu definierenden Gegenstand, so daß der Bildraum nach vorn gegen den Beschauer abgeschlossen ist. Die wenigen, bildparallel an-

geordneten Figuren des Mittelgrundes, zu denen auch der Hund gehört, halten voneinander in lockerer Verteilung ungefähr gleichen Abstand, was Ruhe und Ausgeglichenheit bedeutet. Die Körperlichkeit aller Gegenstände des ebenfalls bildparallelen Hintergrundes ist in echt impressionistischer Weise zu Farbflecken zusammengeschmolzen, wie denn auch die Behandlung der Mittelgrundsfiguren durchaus impressionistisch ist. Das gleiche gilt von der zügig-glatte, pastosen Pinselführung. Niemals hätte Rembrandt das im großen Format gewagt, wozu ihn hier die Kleinheit des Bildchens ermutigte, ein in der Geschichte der Kunst typischer Fall. Die Farbgebung ist von großer Feinheit. Der blaue, von weißen Wolkenstreifen durchzogene Himmel, die braunen Töne des Hintergrundes, die hell beleuchtete Eisfläche mit den Schlagschatten der Figuren darauf, das an diesen dreimal wiederkehrende Rot — das Ganze von echter Winterstimmung.

Um 1650 mag die „Flußlandschaft mit Ruinen auf dem Berge“ (Kassel, Gemäldegalerie) entstanden sein, Tafel 26 eine Ideallandschaft mit dem Grundmotiv der „Braunschweiger Gewitterlandschaft“ des gegen die Ebene vorgeschobenen, architektonisch besetzten Gebirgsfußes und auch sonst mit manchen Requisiten der frühen Ideallandschaft ausgestattet. Aber welch ein Unterschied gegenüber jener! Kein Kampf der Elemente mehr, keine wilde Wolkendramatik. In mildem Lichte unter blauem, von einer Wolke nur leicht verdunkeltem, in zartes Gelb übergehendem Abendhimmel liegt diese formenreiche Landschaft da, in klar getrennten, bildparallelen Plänen terrassenartig sich aufbauend. Schon dunkeln die Gründe, aber oben leuchtet noch das Licht — „entzündet alle Höhen, beruhigt jedes Tal“ —, wir spüren, wie auch in der Landschaftsauffassung Rembrandts die entscheidende Wandlung der vierziger Jahre sich ausspricht, die auch seine Figurenbilder zeigen. 1654 hat, soweit wir wissen, Rembrandt seine letzte Landschaft gemalt, ein schlichtes Bildchen mit Bauernhütten vor kleinem Gehölz und einigen wenigen Menschen, und auch dies ist eine Abendlandschaft.

Es ist eine in der Geschichte der Kunst oft zu beobachtende Tatsache, daß ein zugleich als Graphiker tätiger Maler sich, abgesehen von den technischen Unterschieden, in seiner Malerei anders verhält als in seiner Graphik. So weichen die Themenkreise beider Techniken oft erheblich voneinander ab — bei Rembrandt tritt beispielsweise das Mythologische in der Radierung fast ganz zurück — und das Gemälde, vor allem das großformatige, pflegt im allgemeinen konservativer zu sein als das kleine graphische Blatt, das viel eher zu neuartigen Formulierungen und besonders zum Realismus neigt. Von dieser Neigung zum Realismus werden nun die Landschaftsradierungen Rembrandts fast durchweg beherrscht, während das in den gemalten Landschaften Rembrandts so stark vertretene, auf ältere Gewohnheiten zurückgehende phantastisch-romantische Element so gut wie ganz fehlt. Hatte Rembrandt sich zum Aufbau seiner Landschaftsgemälde Anregungen aus den Werken anderer Meister geholt, so gehen seine Landschaftsradierungen unmittelbar auf die Beobachtung der heimischen Umgebung zurück, was auch von dem größten Teil seiner Landschaftszeichnungen gilt. In plötzlich erwachter Freude an den malerischen Reizen seiner Heimat durchstreifte er die Umgebung von Amsterdam, um da und dort ein Motiv zeichnerisch aufzunehmen, mitunter das gleiche von verschiedenen Seiten her. Damit muß er noch in den dreißiger Jahren begonnen haben, während die frühesten, aus solchen Studien entstandenen Radierungen nicht vor 1640 einsetzen. Mitunter mag Rembrandt unmittelbar vor der Natur radiert haben, da er gerade damals anfang, sich in verstärktem Maße neben der Ätzung der kalten Nadel zu bedienen, die ein ungebundenes Zeichnen auf der Kupferplatte gestattet. In anderen Fällen ist sein Realismus, wie so oft in der holländischen Kunst, ein bedingter, indem nämlich die radierte Landschaft nicht die künstlerische Vollstreckung einer optisch einheitlichen Erscheinung ist, sondern sich aus getrennt beobachteten Er-

scheinungen zusammensetzt oder zum mindesten mit ihnen ausgestattet ist; auch hat sich zu keiner einzigen Radierung eine genaue zeichnerische Vorlage finden lassen. Die während knapp anderthalb Jahrzehnten geschaffenen etwa 26 Landschaftsradierungen Rembrandts haben eine eigene Entwicklung gehabt, die zu verfolgen ganz neue Einblicke in das Wesen und die besonderen Absichten seiner Kunst gewährt.

Zu den frühesten rechnet man allgemein die undatierte „Ansicht von Amsterdam“, wo über etwas kraus und derb gezeichnetem Vordergrund in der Ferne unter hohem Himmel in zarten Strichen das Stadtbild auftaucht mit Türmen, Häusern und einer Windmühle. Diese Radierung bildet insofern gleich eine Ausnahme, als Rembrandt in seinen ersten datierten Blättern das Auge noch nicht wie hier in die Ferne, sondern auf ein nahes, mit naturalistischer Genauigkeit durchgezeichnetes Objekt gerichtet hat. Da ist die „Windmühle“ (1641), die mit dem daneben gelegenen Haus, auf dessen Dach man die Ziegel zählen kann, in solcher Nahaussicht vor dem Beschauer aufwächst, daß die Landschaft sich mit einer äußerst knappen Andeutung begnügen muß. Auch in der „Hütte mit dem großen Baum“ (Abb. 17) des gleichen Jahres nimmt das nahgesehene Objekt mit seinen verwitterten, unzählige Einzelheiten aufweisenden Formen die Aufmerksamkeit des Beschauers fast vollständig in Anspruch, während das zarte Fernbild der Landschaft gleichsam nebenbei und ohne rechten Übergang hinzugefügt ist. Die architektonische Unklarheit dieser Hütte, die fließende Verbindung ihrer Teile miteinander sowie die Angleichung dieser verworrenen Erscheinung an das ebenso verworrene Gezweig des Baumes — kurz, alles das, was wir malerisch nennen — kehren gesteigert wieder in der „Hütte mit dem Heuschaber“, ebenfalls von 1641. Hier sind Hütte, Heuschaber und verbindendes Gebüsch zu völliger Einheit verschmolzen, dabei fast in die Mitte des Blattes gerückt, so daß die nun wesentlich formenreicher gewordene Landschaft sich links und rechts davon weit ausbreiten kann. Ähnliches gilt auch von der „Hütte hinter der Planke“ (1642).

Die bekannteste aller Landschaftsradierungen Rembrandts ist „Die Landschaft mit den drei Bäumen“ (1643; Abb. 18). Sie nimmt unter allen anderen insofern eine Sonderstellung ein, als sie von jener pathetisch-romantischen Stimmung erfüllt ist, die den meisten gemalten Landschaften Rembrandts eignet, in den radierten aber sonst durchweg fehlt. Aus der weiten Ebene hebt sich rechts eine Anhöhe. Auf ihr stehen drei Bäume in annähernd gleichen Abständen, aber die Kronen zu einem einzigen Gebilde zusammen-



17 Die Hütte mit dem großen Baum



18 Die Landschaft mit den drei Bäumen



19 Der Omval

gefaßt. Das von rechts aus der Tiefe schon sehr schräg einfallende Licht spielt in dieser gemeinsamen Krone und wirft lange, in die fast undurchdringliche Schwärze des Vordergrundes übergehende Schatten. In seinem Gebüsch versteckt sich ein Liebespaar. Man ist versucht, diesen ragenden Bäumen einen Charakter anzudichten, etwa den des Beherrschenden, trotzig und standhaft Beharrenden. Und sie haben sich eben wieder bewährt, denn ein Wettersturm ist über sie hinweggegangen, der nach links mit langen Regenstreifen abzieht, so daß der Himmel wieder hell und rein hinter diesen drei Herren der Landschaft steht. Die fast wie mit dem Lineal gezogenen schrägen Regenstreifen wirken durch ihre Starrheit etwas fremdartig. Rembrandt hat nämlich für diese Radierung eine von Seghers begonnene Platte benutzt, und vielleicht war es nötig, durch besonders dichte Schraffuren an dieser Stelle die Zeichnung des Seghers zu überdecken. Über das Gewässer im Vordergrund links mit dem ruhevollen Angler und seiner Frau gleitet der Blick ins helle Land mit Vieh auf den Feldern, Häusern und Windmühlen am fernen Horizont. Wie man an den Kupferstichen Dürers die fortschreitende technische Beherrschung einer so schwierigen Aufgabe beobachten kann, wie dies die überzeugende Meisterung einer komplizierten Gruppe von Bäumen und Gebüsch für den Graphiker ist mit der unendlichen Vielfalt und natürlichen Zufälligkeit des Blättergewirres, verwitterter Rinde, dem Vor- und Zurück der Formen, dem Spiel der Beleuchtung –



20 Die Brücke des Six

so gilt dies auch von den Landschaftsradierungen Rembrandts. Im „Omval“ (1645), wie eine Landzunge zwischen der Amstel und dem damals noch vorhandenen „Diemermeer“ hieß (einem später trockengelegten Binnensee), hat Rembrandt diese Meisterschaft erreicht (Abb. 19). Die linke Seite des Blattes wird von einer solchen zugleich dichten und lichten Baumgruppe eingenommen, die in feinsten Abstufungen der Formen und des Lichts überzeugend wiedergegeben ist. Den Abschluß dieser buschigen Kulisse, in deren Tiefe sich wiederum ein Liebespaar verbirgt, bildet eine prachtvoll durchgezeichnete alte Weide, an der der Blick vorbei auf die wesentlich gröber erfaßte holländische Wasserlandschaft geht. Die Gesamtkomposition – Waldkulisse mit Landschaftsausblick – folgt freilich einem Schema, das, schon von Cranach und Altdorfer angewendet, auch in der niederländischen Malerei häufig ist und in manchem Gemälde Rembrandts ebenfalls vorkommt.

Völlig frei von jeder Anlehnung an ein überliefertes Kompositionsschema ist „Die Brücke des Six“ (ebenfalls 1645), so genannt, weil eine Anekdote des 18. Jahrhunderts das Blatt mit dem Rembrandt befreundeten, späteren Bürgermeister Jan Six in Verbindung bringt und wissen will, es sei in einer knappen halben Stunde entstanden (Abb. 20). In der Tat ist hier ein ganz einfaches Motiv mit solcher Frische und Leichtigkeit hingeschrieben worden, daß man jene Anekdote begreift und zugleich annehmen möchte, diese Radierung sei größtenteils unmittelbar vor der Natur entstanden. Bei aller Einfachheit darf man aber nicht übersehen, wie hier ein Wirklichkeitseindruck mit genialer Hand zu einer durchsichtig-klaren, wohlabgewogenen Komposition zurechtgerückt wurde, worauf die besondere Wirkung des Blattes beruht.

Etwa die Hälfte aller Landschaftsradierungen Rembrandts fällt in die Zeit um 1650. Es ist, als habe er noch einmal alle ihre Möglichkeiten, soweit sie im Bereiche seines Künstlertums lagen, erschöpfen wollen, bevor er sich von ihnen abwandte. Dabei greift er mitunter auf gewohnte Motive zurück, so auf das von Bäumen umbuschte Haus in den Landschaften „mit dem Turm“ (Abb. 21), „mit der saufenden Kuh“,



21 Die Landschaft mit dem Turm

„mit dem Obelisk“, „mit dem Milchmann“, „mit dem Heuschober und der Schafherde“, wobei er aber das Haus im Unterschied zu den früheren Blättern weiter in den Raum zurückschiebt, so daß dieser in neuer Fülle und stärkerer Anschaulichkeit erlebt wird. Auch führt er wohl, das Auge zum Vollzug der Raumtiefe zwingend, vom Vordergrund aus einen Weg hinein oder reiht, auf Kompositionsweisen des Barocks zurückgreifend, in der „Landschaft mit den drei Hütten“ diese von Bäumen überragten Hütten an einem schräg in die Tiefe verlaufenden, von Rädern durchfurchten Wege auf. Dies Blatt bedeutet übrigens in seiner saftigen Farbigkeit einen Höhepunkt der Kaltnadeltechnik, zu der Rembrandt in dieser Zeit immer mehr übergegangen war.

Daneben findet er ganz neue Lösungen. In der „Landschaft mit dem Turm“ von so langgestrecktem Breitformat, daß sie wie ein Streifen wirkt, sind Baumgruppen und Häuser in farbig zu nennendem Wechsel der Töne annähernd bildparallel in den Raum hineingebaut, wobei der Vordergrund fast völlig leer bleibt. Das Auge hat also keine Veranlassung, sich erst im Vordergrunde aufzuhalten und von da aus zu den Gegenständen in der Raumtiefe vorzudringen, sondern es wird von diesen sogleich angezogen. Das Mittel dazu, eben die Leere des Vordergrundes, klingt zwar in der „Brücke des Six“ schon leise an, wird aber mit einer an das Temperament eines Beethoven gemahnenden Rücksichtslosigkeit gegen jeden Brauch der Zeit angewandt, so daß dieses Blatt bei den Zeitgenossen vermutlich einiges Kopfschütteln hervorgerufen haben wird. Man kann es angesichts einer solchen Eigenwilligkeit verstehen, wenn der Dichter Andries Pels Rembrandt „den ersten Ketzler unter den Malern“ nannte. Sieht man sich in der Kunstgeschichte um, wo ein ähnliches Verfahren geübt wurde, so wäre wohl erst auf die Zeichnungen und Aquarelle der deutsch-römischen Landschaftler hinzuweisen. Und noch eine Besonderheit hat dieses Blatt: auf seiner linken Seite scheint ein schwerer Regenhimmel heraufzuziehen, ein Stimmungsmoment, von dem Rembrandt, abgesehen von der „Landschaft mit den drei Bäumen“, nur dieses eine Mal Gebrauch gemacht hat. Der Himmel aller übrigen Landschaftsradierungen bleibt ohne jede Andeutung von Wolken, während Rembrandt doch in den „unrealistischen“ gemalten Landschaften gerade auf Wolken besonderen Wert legte.

Von der auch in die Zeit um 1650 fallenden gemalten „Flußlandschaft mit Ruinen auf dem Berge“ war gesagt worden (S. 53), sie baue sich in klar getrennten, bildparallelen Plänen auf als Ergebnis jener vom

Barock sich abkehrenden Wandlung der vierziger Jahre. Das gleiche gilt von den beiden 1650 entstandenen radierten Landschaften „mit den Schwänen“ und „mit dem Kahn“ (Abb. 16), und beide zeigen auch, obwohl realistisch durchgebildet, eine leise Neigung zur idealen Landschaftsauffassung. Rembrandt riegelt hier alle in die Tiefe führenden Linien ab, indem er im Wechsel helle und dunkle Streifen horizontal durch die ganze Blattbreite führt. Damit erreicht er die Wirkung von Ruhe, Gelassenheit und sonntäglicher Stille, die nur diesen beiden nicht großen Blättern eigen ist.

Eine weitere neue Weise der Landschaftsradiierung hat Rembrandt im „Landgut des Goldwägers“ (1651) entwickelt, leider nur in diesem einen Blatt (Abb. 22). Es gibt im langgestreckten Breitformat einen durch keinerlei rahmende Objekte begrenzten panoramaartigen Ausschnitt aus dem weiten holländischen Flachland, wobei der Horizont genau in halber Höhe liegt. Alle Einzelheiten gehen in dieser Gesamtsicht unter, der Eindruck der Raumweite ist vollkommen. Rembrandt hat hier etwas erreicht, was schon Seghers angestrebt hatte und was auch in der gleichzeitigen holländischen Landschaftsmalerei verwirklicht wurde. — Blickt man auf Rembrandts schöpferische Auseinandersetzung mit dem Erlebnis der Landschaft zurück, so meint man wohl, da und dort so etwas wie eine Entwicklungslinie zu erkennen; doch erscheint sie immer wieder unterbrochen durch Sonderleistungen und durch Vor- und Rückgriffe. Es ist eine Auseinandersetzung, in der bald die Phantasie, bald die Naturbeobachtung die Oberhand gewinnt, und die von dem Reichtum und der Vielseitigkeit seines Wesens beredtes Zeugnis ablegt. Das würde noch deutlicher werden, wenn hier, was leider nicht möglich ist, auch auf die vielen gezeichneten Landschaften näher eingegangen werden könnte, die von ähnlichem Realismus sind wie die radierten, gegenständlich aber mit diesen nur in wenigen Fällen übereinstimmen. Sie würden zusammen mit den gemalten und radierten Rembrandt als den feinsten und zugleich vielseitigsten aller holländischen Landschaftler erweisen (vergl. Abb. 31).

Letzte datierte Landschaftsradiierung ist „Das Gehölz“ (1652), und wenig später mag noch „Die Landschaft mit dem Jäger“ entstanden sein, ein Blatt von überaus fein durchgeführter Luftperspektive, in dem aber ein Mensch im Schwerpunkt des Ganzen steht. Zu gleicher Zeit hören auch die gemalten und gezeichneten Landschaften auf, Rembrandt wandte sich wieder ausschließlich dem Menschen in Bildnis und biblischer Historie zu, wie auch Dürer sein späteres Schaffen allein der Darstellung des Menschen gewidmet hat.



22 Das Landgut des Goldwägers

BERUHIGUNG

WENN man das Leben eines schöpferischen Menschen in Entwicklungsstufen einteilt, so meint man damit nichts anderes, als daß diese mit verschwimmenden Grenzen ineinander übergehen. Altes wird abgestoßen, Neues kommt hinzu, und aus den Tiefen der Persönlichkeit dringen bisher verborgene Grundwogen an die Oberfläche. Was den Charakter einer solchen Entwicklungsstufe überwiegend bestimmt, ist in der vorhergehenden vorbereitet, und was in dieser dominiert hat, das wird auch in der folgenden nicht ganz verschwunden sein. Setzt man also die „Nachtwache“ an das Ende des zwischen dieser und der „Anatomie“ liegenden, barockbetonten Abschnittes von Rembrandts Schaffen, so bedeutet das nicht ein völliges Verschwinden barocker Elemente; diese treten nur zurück hinter einer neuen Haltung, deren Vorboten bereits vor Vollendung der „Nachtwache“ zu spüren sind, und die am besten wohl als „Beruhigung“ bezeichnet werden kann. Ob diese Dämpfung barocken Kraftüberschwanges mit Saskias Tod in Zusammenhang steht, wird nicht zu entscheiden sein, denn wer wollte behaupten, so tief in Rembrandts Herz geblickt zu haben, daß er hier ein sicheres Wort wagen könnte? Eine Beeinträchtigung seiner Schaffenskraft ist jedenfalls durch jene zweifellos sehr starke seelische Erschütterung nicht eingetreten, das beweisen die in rascher Folge weiterhin entstandenen Meisterwerke.

Tafel 27 Vielleicht ist an keinem Bilde Rembrandts der Wandel deutlicher zu erkennen als am „Opfer Manoahs“ (1641, Dresden, Gemäldegalerie), dessen gewaltiges Format von fast 3 m Breite um so mehr auffällt, als es außer dem im Rauch des Opfers entwindenden Engel nur zwei in einer etwas unbestimmt gelassenen Räumlichkeit kniende Gestalten enthält. Es sind Manoah und seine Frau, die Eltern Simsons, die zum Dank für die frohe, die Geburt eines Sohnes verheißende Botschaft des Engels ein Brandopfer dargebracht haben. Als sie aber sahen, daß der Engel des Herrn in der Lohe des Altars hinauffuhr zum Himmel, „fielen sie zur Erde auf ihr Angesicht“. Das war ein Thema nach dem Herzen des Rembrandt der dreißiger Jahre: die bestürzende und erschreckende Wirkung einer die himmlische Macht verkörpernden Erscheinung dramatisch herauszuarbeiten (Radierung der „Auferweckung des Lazarus“, der „Verkündigung an die Hirten“; Gemälde: „Der Engel verläßt Tobias und seine Familie“). Der Stoff hatte ihn auch bereits in der Mitte der dreißiger Jahre im Zusammenhang mit seinem Interesse für die Simson-Geschichte in einigen Handzeichnungen beschäftigt, die mehr oder weniger stark das im biblischen Text enthaltene Motiv des Erschreckens vor der himmlischen Erscheinung zum Angelpunkt der Darstellung machen. Im späteren Gemälde ist es so gut wie verschwunden, und nur in der sich abwendenden Gestalt des Manoah scheint die Furcht noch nachzuzittern, während die Frau völlig frei davon ist. Reich gekleidet in rotem Mantel über gelbem Gewand kniet sie in strenger Andacht, gerade aufgerichtet, den Kopf gegen die innig gefalteten Hände ein wenig geneigt, eine Verkörperung frommen, von aller äußeren Einwirkung sich abschließenden Betens. Die Bewegung des dunkelvioletten gekleideten Mannes vom Engel weg ist zugleich eine Bewegung zur Frau hin, als wolle er an ihr Halt

suchen, und eine einzige Umrißlinie faßt sie beide zu einem gemeinsam betenden Paar zusammen. Die im Gemälde gegenüber den genannten Zeichnungen eingetretene Beruhigung bedeutet zugleich Vertiefung, und nur wenige Bilder Rembrandts gibt es, in denen uns ein Hauptanliegen seiner Kunst, die Darstellung des seelisch ergriffenen Menschen, so rein und groß entgegentritt wie hier.

Im gleichen Jahr entstand das Gruppenbildnis des Mennonitenpredigers Anso mit einer Frau, die vielleicht gekommen ist, seinen geistlichen Rat in Anspruch zu nehmen (Berlin, Staatl. Museen). Der mit schwerer Decke verhüllte Tisch und die Folianten darauf sind bekannte Ausstattungsstücke Rembrandtscher Studierstuben. Der Redegestus des Predigers entspricht etwa dem des Hauptmanns der „Nachtwache“, hat aber naturgemäß hier einen anderen Sinn: der stumm und nachdenklich zuhörenden Frau wird von der körperlich und geistig ihr übergeordneten Persönlichkeit etwas klargemacht, eindringlich, entschieden und zugleich mit menschlicher Wärme. Einige Zeichnungen dürfen als Vorstudien des Gemäldes gelten, auch hat Rembrandt den Prediger in einer Radierung desselben Jahres 1641 porträtiert. In allen diesen Blättern wurde der Redegestus als wichtiges Charakteristikum des bekannten Predigers gegeben. Doch die Frau ist nur auf dem Gemälde vorhanden, der Redner braucht sich nicht wie in jenen Blättern an eine außerhalb des Gemäldes befindliche Person zu wenden. So entsteht eine intime geistige Atmosphäre, da keine nur äußere Handlung die beiden Partner miteinander verbindet wie in dem eine Reihe von Jahren zuvor geschaffenen Gruppenbildnis des Schiffsbaumeisters und seiner Frau (S. 26).

Thematisch der Rückkehr des verlorenen Sohnes verwandt ist die „Aussöhnung Davids mit Absalom“ 1642, (Leningrad, Eremitage). Aber diese Aussöhnung eines Vaters mit seinem Sohn vollzieht sich jetzt weit ruhiger als in jener Radierung von 1636. David steht, von vorn gesehen, äußerlich unbewegt da, wie es einem König zukommt. Er umfängt den Sohn, der, vom Rücken gesehen, seinen Kopf an der Brust des milde auf ihn herabblickenden Vaters birgt. Diese Begegnung geht im Freien vor sich, aber auf einem mit architektonischen Versatzstücken ausgestatteten, von brauenden Schatten erfüllten Schauplatz. Im Hintergrund wird eine Stadt mit auffällig hervortretendem Zentralbau sichtbar, überhangen von dunklem Wolkenhimmel, der an den der „Braunschweiger Gewitterlandschaft“ erinnern mag. Aber helles Licht liegt auf den beiden Gestalten und hebt sie aus der düster-romantischen Umgebung in leuchtender Pracht hervor, ein Fest für die Augen. Solches Blau wie das von Davids Gewand und solches Rosa wie das von Absaloms Rock, in überirdischem Glanz von funkelnden Reflexen übersät, hat eben nur Rembrandt malen können. „Es war aber in Israel kein Mann so schön wie Absalom . . . und wenn man sein Haupt schor . . . so wog sein Haar zweihundert Lot.“ Dieses Haupthaar wird uns ausdrücklich gezeigt, wie es, am Kopf durch einen schmalen Reifen zusammengehalten, in hellblonden, feinen Strähnen auf den Rücken niederrieselt, kontrastiert gegen das dunkelbärtige Antlitz Davids. Doch über der sinnlichen Schönheit dieser farbigen Wunder, die auf die Empfindung wirkt wie ein Zusammenklingen von Tönen in noch nie gehörter Harmonie, darf die Innigkeit nicht übersehen werden, mit der Rembrandt diese aus der Bewegung des ganzen Körpers abzulesende, vorbehaltlose Hingabe des Sohnes an den Vater gestaltet hat. Hier ist bereits jene letzte und tiefste, von allen Äußerlichkeiten befreite Fassung einer Begegnung von Vater und Sohn zu ahnen, wie sie Rembrandt in dem späten Gemälde der Rückkehr des verlorenen Sohnes finden sollte.

Das in den dreißiger Jahren in Angriff genommene Problem, den weiblichen Akt zum Hauptgegenstand und Lichtzentrum eines Bildes zu machen, erscheint unter alttestamentlicher Motivierung in zwei bedeutenden Werken der vierziger Jahre: „Bathseba nach dem Bade“ (1643, New York, Metropolitan Museum) und „Susanna und die beiden Alten“ (1647, Berlin, Staatl. Museen). In beiden wirken Kom-

positionen des Lehrers Pieter Lastman nach, sind aber in völlig freier Weise zu echt Rembrandtschen Schöpfungen umgestaltet, in denen ähnlich wie in der „Aussöhnung Davids mit Absalom“ das Figürliche aus einer von Dunkelheiten erfüllten, phantastisch-romantischen Umgebung sich heraushebt. Eine „Susanna im Bade“ hatte Rembrandt bereits 1637 gemalt (Haag, Mauritshuis), die in etwas ungeschickter Haltung ängstlich aus dem Bilde herausblickt. Von den beiden Alten ist nur einer vorhanden, kaum sichtbar im Gebüsch versteckt. Demgegenüber bedeutet das zehn Jahre später entstandene Berliner Bild eine gereifte Lösung, obwohl das Niedersteigen Susannas von der ins Wasser führenden Stufe in wenig überzeugender Bewegung erfolgt. Wiederum blickt sie scheu und ängstlich aus dem Bilde heraus, als wolle sie den Beschauer zum Zeugen des Unrechts aufrufen, das ihr geschieht. Dabei wird noch recht glimpflich mit ihr verfahren – der Rembrandt der dreißiger Jahre hätte den ihr so nahen Zudringlichen ganz anders zupacken lassen. Der Ältere hält sich abwartend im Hintergrund. Alle drei Gestalten sind in einer Weise über- und hintereinander gestaffelt, wie man das mehrfach in früheren Werken Rembrandts findet, zuerst im Delila-Bild von 1628 (S. 17), und wie es eigentlich der jetzt erreichten Stilstufe nicht mehr entspricht. Während die linke Seite des Bildes über den goldbraunen Tönen einer dunkelnden Landschaft wieder jenen aus der David-Absalom-Begegnung bekannten Zentralbau aufsteigen läßt, bietet die rechte ein Farbenkonzert mit dem für den erotischen Inhalt des Bildes symbolischen Rot als führender Stimme. Von den neutestamentlichen Themen wird das der Heiligen Familie jetzt besonders liebevoll durchgebildet und abgewandelt. Es ist, als ob Rembrandt selbst erst einmal hätte Familienvater werden müssen, um sich hier ganz einfühlen zu können. In der frühesten Darstellung (1631, München, Bayr. Staatsgemälde-Sammlungen) war Rembrandt noch ganz von den plastisch sehr stark herausmodellierten Figuren ausgegangen, die, eine intime Wirkung ausschließend, den nur knapp angedeuteten Raum fast ausfüllen, dies noch dazu bei einem Bildformat von annähernd 2 m Höhe. Als Rembrandt etwa 10 Jahre später das Thema erneut aufnahm (1640, Paris, Louvre), geschah dies in wesentlich reduziertem Format und so, daß die im Verhältnis zu dem hohen schummrigen Gemach kleinen und vom einfallenden Licht nur eben gestreiften heiligen Gestalten dem Raum malerisch verwoben sind. In einem wohl in den nächsten Jahren entstandenen Bild (Downton Castle) ist das trauliche Beisammensein der Familie bei abendlichem Kerzenschein im spärlich beleuchteten Gemach so ins allgemeine gehoben, daß man gar nicht an einen neutestamentlichen Vorgang zu denken braucht. Das Kind schlummert in der Wiege, Maria liest beim Schein einer durch ihre Gestalt verdeckten Kerze, deren Licht wirft den Schatten der friedlich eingenickten Mutter Anna groß an die Wand, während Josef sich abseits zu schaffen macht. In der „Heiligen Familie mit Engeln“ (1645, Leningrad, Eremitage) ist dann das Familienidyll wieder zur christlichen Legende geworden. Während Josef im Hintergrund seiner Zimmermannsbeschäftigung nachging, las Maria in ihrem Buch, den einen Fuß auf das zur Ausstattung eines holländischen Haushaltes gehörende Wärmeöfchen gestellt. Da regte sich das Kind in der Wiege, und sie hebt nun besorgt das lichtdämpfende Tuch ein wenig, um nach der Ursache zu sehen. Oft genug mag Rembrandt dergleichen im eigenen Hause beobachtet haben. Aber die Engelkinder, die unbemerkt herabschweben, bekunden, wen wir hier vor uns haben, und der neugierigste hat gar die Ärmchen ausgebreitet vor Erstaunen über das Wunder des Christkinds in der Wiege. Die warmen Farben mit vorherrschendem Braun und Rot sind Träger traulich-idyllischer Stimmung und erfüllen das einfache Gemach mit gedämpften Tönen stiller Feierlichkeit. In der „Heiligen Familie mit dem Vorhang“ (1646, Kassel, Gemäldegalerie) hat Rembrandt das Thema ein letztes Mal im Gemälde behandelt mit dem neuen Motiv des auf dem Schoße der Mutter stehenden und von dieser geliebtesten Kindes.

Tafel 31

Die Nachtstücke der vierziger Jahre, von denen die „Heilige Familie“ in Downton Castle bereits genannt wurde, zeigen, daß Rembrandt dabei zwar einer alten Vorliebe für solche Stimmungen nachgegangen ist, auch wohl das eine oder andere Requisit von damals übernommen hat, daß er es aber erst jetzt vermag, den ganzen Raum von den gegen das Dunkel ankämpfenden Strahlen der künstlichen Lichtquelle in sanften Übergängen und zitternden Reflexen ergreifen zu lassen unter Vermeidung harter Hell-Dunkel-Gegensätze und plastischer Durchbildung der Formen. So wird in der „Anbetung der Hirten“ (1646, München, Bayr. Staatsgemälde-Sammlungen und London, Nationalgalerie) der dunkle Stall zum Mitträger all der seelischen Schwingungen von frommer Ergebenheit und andachtsvoller Versenkung in das Wunder der Geburt Christi, und in der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (1647, Dublin, Nationalgalerie) ist die nachtdunkle Landschaft durchwoben von dem stillen Glanz des Feuers, das vor der in heimlicher Geborgenheit mit dem Kinde ruhenden Maria angezündet ist. Rembrandt hat hier neue Möglichkeiten der Vergeistigung der Bildfläche entdeckt, die er dann in einigen Spätwerken noch weiter entwickelte. Die erreichte Beruhigung und zugleich Vertiefung tritt in den Fällen besonders deutlich hervor, da Rembrandt auf frühere Bildgedanken zurückgriff, sich somit also die Möglichkeit zu unmittelbarem Vergleichen bietet. Ein solcher Fall liegt vor in dem Bilde „Die Ehebrecherin vor Christus“ (1644, London, Nationalgalerie), dessen Schauplatz dem der „Darbringung im Tempel“ gleicht (S. 17). Wieder blicken wir in einen hohen, dämmrigen Kirchenraum, in dessen Hintergrund auf erhöhtem Sitz der Hohepriester thront, überragt von einem riesigen, in allen Formen barocker Ohrmuschelornamentik metallenen glitzernden Aufbau. Im Mittelgrund hebt sich die von schräg einfallendem Licht getroffene Hauptgruppe hervor: Christus, die gehässig hinweisende Gebärde des Pharisäers unbeachtet lassend, blickt milde auf die kniende Sünderin, die es nicht wagt, die Augen zu ihm zu erheben und chrfurchtsvoll-zaghaften Abstand hält. Es geschieht noch nichts, erwartungsvolles Schweigen liegt über den Umstehenden, aber wir spüren die Ergriffenheit dort des Heilands, hier des reuevoll, doch zugleich anmutig das Knie beugenden Weibes, das Rembrandt mit einem eigentümlichen Liebreiz ausgestattet hat. Äußere Dramatik des Geschehens ist einer inneren seelischen Dramatik gewichen.

Tafel 32

Höchst bezeichnend für die jetzt erreichte Stufe von Rembrandts Kunst ist „Christus in Emmaus“ von 1648 (Paris, Louvre). Blickte man im frühen Emmaus-Bild (S. 16) in einen Raum von schwer ermeßbarer geheimnisvoller Tiefe, dunkel und zugleich magisch erhellt, so vollzieht sich jetzt das Emmausgeschehen gleichsam auf schmaler Bühne, bildparallel und in klarer Überschaubarkeit. Der Gesamteindruck wird wesentlich bestimmt durch die hohe, monumental geformte steinerne Nische, die wie die Tribuna eines Kirchenraumes sich hinter Christus wölbt und seiner Gestalt eine machtvolle optische Resonanz verleiht. Rembrandt hat sich hier eines von der italienischen Renaissance ausgebildeten Mittels zur Hervorhebung heiliger Gestalten bedient, aber mit einer für ihn bezeichnenden Abwandlung. Wie er nämlich in seiner Rötelzeichnung nach Leonardos „Abendmahl“ (ehemals Dresden, Sammlung Friedrich August, Abb. 29) die Christusgestalt, die dort die Bildmitte einnimmt, nach barocker Weise etwas zur Seite geschoben hatte, so ist auch hier Christus samt der ihn hinterfangenden Nische aus der Bildmitte nach links gerückt. Hatte Rembrandt aber in jener um 1635 entstandenen Zeichnung noch ein weiteres barockes Unruhemoment hinzugefügt, indem er Christus außerdem nicht in der Mittelachse des ihn überhöhenden Baldachins sitzen läßt, so ist dieses Unruhemoment jetzt vermieden: Christus sitzt genau in der Mittelachse der Nische, frontal und in so ausgeglichenem Kontur, daß dieser fast ein gleichseitiges Dreieck bildet. Auch ist die frühere Heftigkeit des Erschreckens der Jünger einem verhalteneren und gedämpfteren Gebaren gewichen. Der vom Rücken Gesehene hebt

Tafel 33

unwillkürlich die gefalteten Hände, und der andere scheint noch nicht ganz fassen zu können, daß er wirklich Christus vor sich hat. Der das Mahl auftragende Diener nimmt zwar an dem Aufruhr der Gefühle nicht teil, doch auch er scheint ernstes Gesichts die Bedeutung des Vorganges zu begreifen. Wie um nicht zu stören tritt er leise und diskret herzu.

Tafel 34 „Der barmherzige Samariter“ ebenfalls von 1648 (Paris, Louvre) galt bisher stets als eine der höchsten Offenbarungen von Rembrandts Kunst, die man ihm jedoch neuerdings auf Grund einer röntgenologischen Untersuchung des Bildes absprechen zu müssen glaubt. Wie dem auch sei — das Werk ist völlig vom Geiste Rembrandts erfüllt, abgeklärte Gestaltung eines christlichen Gleichnisses, mit dem er sich während der beiden Jahrzehnte von 1630 bis 1650 in etwa zwanzig Zeichnungen, Radierungen und Gemälden immer wieder auseinandergesetzt hat. Von stets neuen Seiten versuchte er in den Kern des Gleichnisses vorzudringen, Mitleid und Hilfsbereitschaft so überzeugend wie nur möglich zu veranschaulichen. Darum verzichtete er auf die Darstellung des Überfalls, richtete sein Hauptaugenmerk einmal auf die Szene der Auffindung und dann auf die der Einlieferung in die Herberge und dachte schließlich die biblische Erzählung weiter, indem er in zwei Zeichnungen sich die Betreuung des Verwundeten im endlich erreichten Innenraum der Herberge vorzustellen versuchte. Das geistige Ringen um eine den Sinn dieses Gleichnisses treffende künstlerische Form, die Veranschaulichung einer völlig undogmatischen, rein menschlichen und darum das Herz Rembrandts besonders anrührenden Idee eröffnet uns einen der tiefsten Einblicke in sein Wesen als Mensch und Künstler.

Im Unterschied zu jener Radierung von 1633 (S. 41) sind jetzt die naturalistischen Nebenmotive abgestoßen oder zum mindesten zurückgedrängt, um das Auge nicht vom Wesentlichen abzulenken, und trotz einzelner genrehafter Züge wird die Erzählung in feierlicher Ruhe und symbolhafter Einfachheit vorgetragen. Durch die bildparallel gestellte Wand der Herberge, aus deren Fenster ein paar Neugierige schauen, wird ein System waagerechter und senkrechter Linien geschaffen, das der Komposition einen festen Halt gibt. Bezeichnenderweise ist die Stange des Ziehbrunnens diesem System streng eingefügt, sie darf nicht mehr wie auf der Radierung schräg in den Raum hineinragen. Bildparallel sind auch die menschlichen Gestalten angeordnet, deren Reihe links mit dem neugierig über das Pferd des Samariters blickenden Jungen beginnt. Das Pferd, das auf der Radierung breit und wuchtig dastand, ist jetzt stark verkürzt gegeben, denn auf die Menschen kommt es an. Deren Reihe wird fortgesetzt durch die beiden, die den Verwundeten tragen. Man beachte, daß dessen Füße sich in gleicher Höhe mit dem ansteigenden oberen Abschluß der Treppenwandung befinden, so daß das Auge von ihnen mühelos emporgleitet dorthin, wo der barmherzige Samariter steht. Es ist ein vornehmer, ungewöhnlich großer Mann, der wohl eben mit dem nur zum Teil sichtbaren Wirt verhandelt hat und nun von seiner erhöhten Stellung aus wie ein milder Herrscher den traurigen Zug überblickt und seine Anweisungen gibt. Aufmerksam sieht der ältere der beiden Träger nach ihm hin, während der jüngere sein Gesicht mitleidig nach dem Verwundeten zurückwendet. Dessen Blicke allein haben kein bestimmtes Ziel, er läßt in stummer Gefäßtheit alles mit sich geschehen, beide Hände gegen die Brust pressend. Mit Worten nicht zu beschreiben ist der langsame Rhythmus, in dem die Figurenreihe sich hebt und senkt, feierlich und sanft zugleich wie die gedämpften Töne eines Trauermarsches.

Ein schönes Beispiel dafür, wie Beruhigung und Vereinfachung der Komposition zugleich Vertiefung bedeutet, ist „Christus und Magdalena“ (1651, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). Rembrandt hatte den Gegenstand schon einmal in einem Gemälde von 1638 behandelt (London, Buckingham-Palast), wenn auch nicht in der gleichen Zuspitzung auf das „Noli me tangere“ wie hier. Damals hatte er es für nötig

gehalten, eine theaterhafte Landschaftsszenerie aufzubauen, um dem dramatischen Auftreten der phantastisch herausgeputzten Gestalt Christi als Gärtner die passende szenische Begleitung zu geben. Äußerlich ist jetzt alles auf die einfachste Möglichkeit zurückgeführt: Christus, mit der einen Hand das den schwächlichen Leib nicht ganz verhüllende Tuch zusammenhaltend, die andere abwehrend erhoben, steht frontal und blickt auf die neben ihm kniende Maria Magdalena nieder. In deren Gebärde und Augenaufschlag liegt alles, was sie dem Herrn an Liebe und Verehrung entgegenbringt. Obwohl abwehrend, beugt sich seine helle Erscheinung doch ein wenig zu ihr hin und bildet mit ihr eine geschlossene Gruppe vor den dunklen Bäumen und unbestimmten Formen des Landschaftshintergrundes.

Neben Bildern biblischen Inhalts und Landschaften entstanden in den vierziger Jahren zahlreiche Bildnisse, überwiegend männliche, doch wird man nicht sagen können, daß Rembrandt auf diesem Gebiet zu neuen malerischen Lösungen vorgestoßen sei. Das blieb erst der folgenden Schaffensperiode vorbehalten. Unter den weiblichen Bildnissen überrascht das eines jungen Mädchens, das, zum Fenster hinausschauend, sich mit beiden Ellbogen auf die Brüstung stützt (1645, London, Dulwich College). Gesicht und Bewegung sind von noch kindlicher Frische und Naivität. Man hat hier das früheste Bildnis der Hendrickje Stoffels vermutet, was aber mit den Urkunden nicht in Einklang zu bringen ist, nach denen Hendrickje zur Entstehungszeit des Bildes mindestens neunzehn Jahre alt gewesen sein muß. Die Dargestellte sieht aber sehr viel jünger aus. Das einzige weibliche Wesen, das nach dem Tode Saskias in Rembrandts Haushalt verblieb, war Geertghe Dirckx, die Amme des Titus. Sie scheint ein wenig angenehmes, hysterisch erregbares Frauenzimmer gewesen zu sein, mit der es schließlich zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung kam, da sie behauptete, Rembrandt habe ihr die Ehe versprochen. Er wurde sie aber glücklich los und zahlte ihr eine Abfindungssumme. Diese gerichtliche Auseinandersetzung fällt in das gleiche Jahr 1649, in dem zum erstenmal die aus einem westfälischen Dorf stammende Hendrickje Stoffels als in seinem Haushalt tätig urkundlich erwähnt wird. Dieses Mädchen vom Lande ist seine zweite Gattin geworden, wenn auch die Ehe niemals offiziell geschlossen wurde, und sie hat eine Bedeutung für Rembrandts Leben gewonnen, die hinter der Saskias nicht zurücksteht.

Unter den zwischen 1640 und 1650 entstandenen etwa 70 Radierungen sind fast ein Drittel Landschaften. Sie wurden bereits in einem besonderen Kapitel behandelt. In einigen figürlichen Szenen der frühen vierziger Jahre wirkt barocke Turbulenz noch nach, so in dem Blatt mit dem der Familie des Tobias entweichenden Engel (1641). Die Szene ist der des „Manoah-Opfers“ vom gleichen Jahr durchaus verwandt, aber noch findet Rembrandt Freude daran, die Erscheinung des plötzlich aufschwebenden Engels auf die Menschen bestürzend und erregend wirken zu lassen, statt sie versunken in stillem Gebet zu geben wie auf jenem Bilde. Ebenfalls 1641 entstand „Die große Löwenjagd“. Schon die Wahl eines solchen Themas zeigt, daß es Rembrandt immer noch auf dramatische Zuspitzung eines kraftvollen Bewegungsvorganges ankam, wobei ihm die in einem der besten Stiche von Schelte a Bolswerth reproduzierte „Löwenjagd“ des Rubens vorgeschwebt haben mag. Dazu kam noch, wie nachgewiesen werden konnte, die Nachwirkung eines anderen Meisters hochbarocker Haltung, des Italieners Tempesta, von dem Rembrandt in seiner Sammlung Stiche besaß. Eine zweite, nicht datierte „Kleine Löwenjagd“ ist zeitlich der großen wohl benachbart, ebenso eine dritte von fast gleichem Format, obwohl manche sie aus Gründen der Strichführung etwa zehn Jahre früher ansetzen.

Wie stark aber im übrigen der Wandel zu Beruhigung und Vertiefung sich jetzt auch in der Radierung zu vollziehen begann, wird besonders deutlich dort, wo Rembrandt das Thema einer Radierung der dreißiger Jahre aufs neue aufgenommen hat. So gibt es von 1642 eine „Auferweckung des Lazarus“



23 Die Auferweckung des Lazarus

(Abb. 23), die man auch die kleine nennt im Unterschied zu der großen der frühen Amsterdamer Zeit (S. 38). Christus steht jetzt nicht mehr riesenhaft, pathetisch gereckt in der Haltung eines seine Formel sprechenden Zauberers, sondern in gelassener Ruhe, das Wunder der Auferweckung wie etwas Selbstverständliches vollbringend, und die Zeugen sind ergriffen, nicht entsetzt. Das scharfe Hell-Dunkel des frühen Blattes ist zu feinen und zarten Übergängen gemildert.

Besonders aufschlußreich für die Erkenntnis tiefgreifenden Wandels ist der Vergleich der „Bettler an der Haustür“ (1648; Abb. 24) mit dem „Rattengiftverkäufer“ (1632, S. 37). Rembrandt griff auf ein Lieblingsthema seiner Frühzeit zurück, eben den Bettler, den er damals fast stets als einen Ausbund an Häßlichkeit, Verkommenheit und Zerlumptheit gegeben hatte, um ihn im „Rattengiftverkäufer“ noch ins



24 Die Bettler an der Haustür

Ekelhafte und Grotteske zu steigern. Der Komposition dieses Blattes ist die der „Bettler an der Haustür“ verwandt, aber im Unterschied zu jener fallen jetzt die Naturalismen des Schauplatzes weg, der nur angedeutet wird, denn das Menschliche soll in möglichst lapidarer Aussage erscheinen. Das Bettlerchepaar mit dem halbwüchsigen Jungen steht in bescheidener Haltung da, und die Frau, der das Jüngste auf der Schulter hockt, nimmt die milde Gabe in Empfang, die ihr vom Hausvater aus der Tür herausgereicht wird. Diese Bettler haben nichts mehr von jener abstoßenden Verwahrlosung, die sie von allen in gesicherter Existenz Lebenden durch eine tiefe Kluft trennte; es sind Menschen auf der Wanderschaft,

vielleicht nur im Augenblick in Verlegenheit geraten und sympathisch durch ihre Bescheidenheit und Wohlanständigkeit. Darum wird ihnen auch geholfen. Rembrandt rührt uns hier in ähnlicher Weise an wie in dem im gleichen Jahr entstandenen Gemälde vom barmherzigen Samariter, in dem auch alle Spannungen ausgeglichen sind.

Wie unter den Gemälden Rembrandts die „Nachtwache“ den höchsten Ruhm besitzt, so unter seinen Radierungen das „Hundertguldenblatt“ (Abb. 25). Schon der (nicht ganz erklärte) Name deutet auf besondere Kostbarkeit, dazu kommt das ungewöhnlich große Format von fast 30×40 cm. Datiert ist das Blatt nicht, doch muß es wohl, obgleich Elemente vom Beginn der vierziger Jahre enthaltend, an deren Ende gesetzt werden. Gewisse Unstimmigkeiten und Änderungen lassen auf einen längeren Entstehungsprozeß schließen.

Der Name „Hundertguldenblatt“ hat sich vielleicht auch deshalb eingebürgert, weil es keinen eindeutig zu bezeichnenden Vorgang des Neuen Testaments darstellt; vielmehr sind deren mehrere aus dem 19. Kapitel des Matthäus-Evangeliums um die Zentralgestalt Christi gruppiert. Von rechts drängen die Menschen herzu, die ihm nachfolgen, um geheilt zu werden. Sodann wird das „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ veranschaulicht, und ganz links sind die Pharisäer noch eifrig mit dem Problem der Ehescheidung beschäftigt, das sie soeben mit Christus erörtert haben. Auch dürfte der reichgekleidete sitzende Jüngling mit dem nachdenklich in die Hand gestützten Haupt derjenige sein, der es schließlich doch nicht über sich gewinnen konnte, nach dem Wort des Herrn seine Reichtümer zu verkaufen und das Geld den Armen zu geben. Die Komposition vereinigt also vier verschiedene Themen, die unmöglich alle zugleich in unmittelbare Beziehung zu Christus gesetzt werden konnten. Am unmittelbarsten wendet sich dieser durch Blick und Gebärde der rechten Hand an die Frau, die ihm auf ihren Armen ihr Kind entgegenhält, während die halberhobene Linke die herandrängenden Kranken zu beschwichtigen scheint, die Christus aber überhaupt nicht im Blickfeld hat ebensowenig wie den Jüngling und die Pharisäer. Das Blatt gibt gleichsam einen Ausschnitt aus dem Wirkungskreis Christi, aber es fehlt ihm die Einheit der Handlung und damit jene Konzentration auf die Hauptfigur, wie sie etwa in dem kleinen Blatt „Josef erzählt seine Träume“ (S. 42) so vollkommen erreicht wurde. Es müssen also ganz besondere Qualitäten sein, die dem „Hundertguldenblatt“ seinen Ruhm verschafft haben.

Als Ganzes gesehen ist es eine der großartigsten Hell-Dunkel-Phantasien, die wir von Rembrandt besitzen. Das Licht, dem Zuge der Kranken folgend, bricht von rechts aus dunklem Torbogen hervor und hellt den Schauplatz nach links allmählich auf, so daß die Menschen schließlich wie auf einer Bühne im Scheinwerferlicht stehen vor dem dunklen, in unbestimmten Formen wogenden Hintergrund. Gerade diese, wie man aus verschiedenen Spuren nachträglicher Bearbeitung annehmen darf, absichtlich herbeigeführte Unbestimmtheit des Hintergrundes sowie des ganzen Schauplatzes läßt den Betrachter nirgends die Realität von Dingen, sondern nur die von Menschen ins Auge fassen. Und hier bieten sich unerschöpfliche Beobachtungsmöglichkeiten. Wenn Künstler minderen Ranges eine größere Zahl von Menschen im Bilde darstellen, so neigen sie dazu, diese in Haltung, Bewegung und Gesichtsausdruck zu schematisieren. Leonardo hat in seinem „Malerbuch“ ausdrücklich auf diese Gefahr hingewiesen und den Maler ermahnt, größtmögliche Abwechslung walten zu lassen, wofür er ja in seinem „Abendmahl“ das beste Beispiel gegeben hatte. Aber obwohl diese Individualisierung zu den Errungenschaften der Malerei der Neuzeit gegenüber der des Mittelalters gehört, hatte sie sich keineswegs überall durchgesetzt. Das aus zahlreichen Werken sprechende außerordentliche Interesse Rembrandts an Physiognomie, seelischer Haltung und Gehaben der Menschen hat sein Hundertguldenblatt, wenn auch nur im Bereiche neu-



25 Das Hundertguldenblatt

testamentlichen Menschentums, zu einer wahren Enzyklopädie menschlicher Charaktere und Typen werden lassen. Auf der rechten Seite Hilflosigkeit und demütiges Flehen in allen Abstufungen. Rembrandt hat dabei jede Gestalt vollkommen durchdacht und sich bis ins Einzelne vergegenwärtigt, wie sie ihm so oder so ähnlich im Leben einmal begegnet sein mag. Als Beispiel sei der alte Mann mit der hohen Kopfbedeckung herausgegriffen, der von seiner Frau herbeigeführt wird. Verhärmtens Gesichts leitet sie den Schwerfälligen und Schwerbeweglichen, der auch schon nicht mehr im Vollbesitz seiner geistigen Fähigkeiten zu sein scheint, am rechten Arm vorwärts. Was mit ihm geschieht, ist ihm kaum bewußt, und wie bei einem Kinde sind seine Handschuhe an Fäden befestigt, damit er sie nicht verliert. Auf der linken Seite betrachte man den Kontrast zwischen dem vornehm, ja protzig gekleideten Mann als Rückenfigur und der Frau mit dem Säugling auf dem Arm, die von ihrem lebhaften Bübchen vorwärts gezerrt wird zu Christus hin. Daß es ein gewollter Kontrast zwischen Arm und Reich ist, darf man aus dem geflickten Hosenboden des Bübchens schließen. Und wie deutlich läßt sich aus dem selbstsicheren Geben des Reichen, der seinen vermutlich kostbar verzierten Stock mit beiden Händen auf dem Rücken hält, ablesen, daß er völlig unbeteiligter Zuschauer ist, schon längst dort angelangt, wohin der in seinem Idealismus noch mit sich ringende Jüngling schließlich auch gelangen wird. Die Absicht, Gegensätze zu bilden, veranlaßte den Künstler, die Gruppe der ihre Spitzfindigkeiten eifrig diskutierenden Pharisäer nach rechts hin durch den Mann mit der hohen Mütze abzuschließen, der den Haarspaltern den Rücken kehrt und sich mit ergriffenem Gesicht und fromm ineinandergelegten Händen Christus zuwendet. Dieser selbst, erhöht stehend und alle an Körpergröße weit überragend, hält durch seine vor dunklen Gründen erstrahlende Gestalt die Vielfalt der Erscheinungen zusammen.

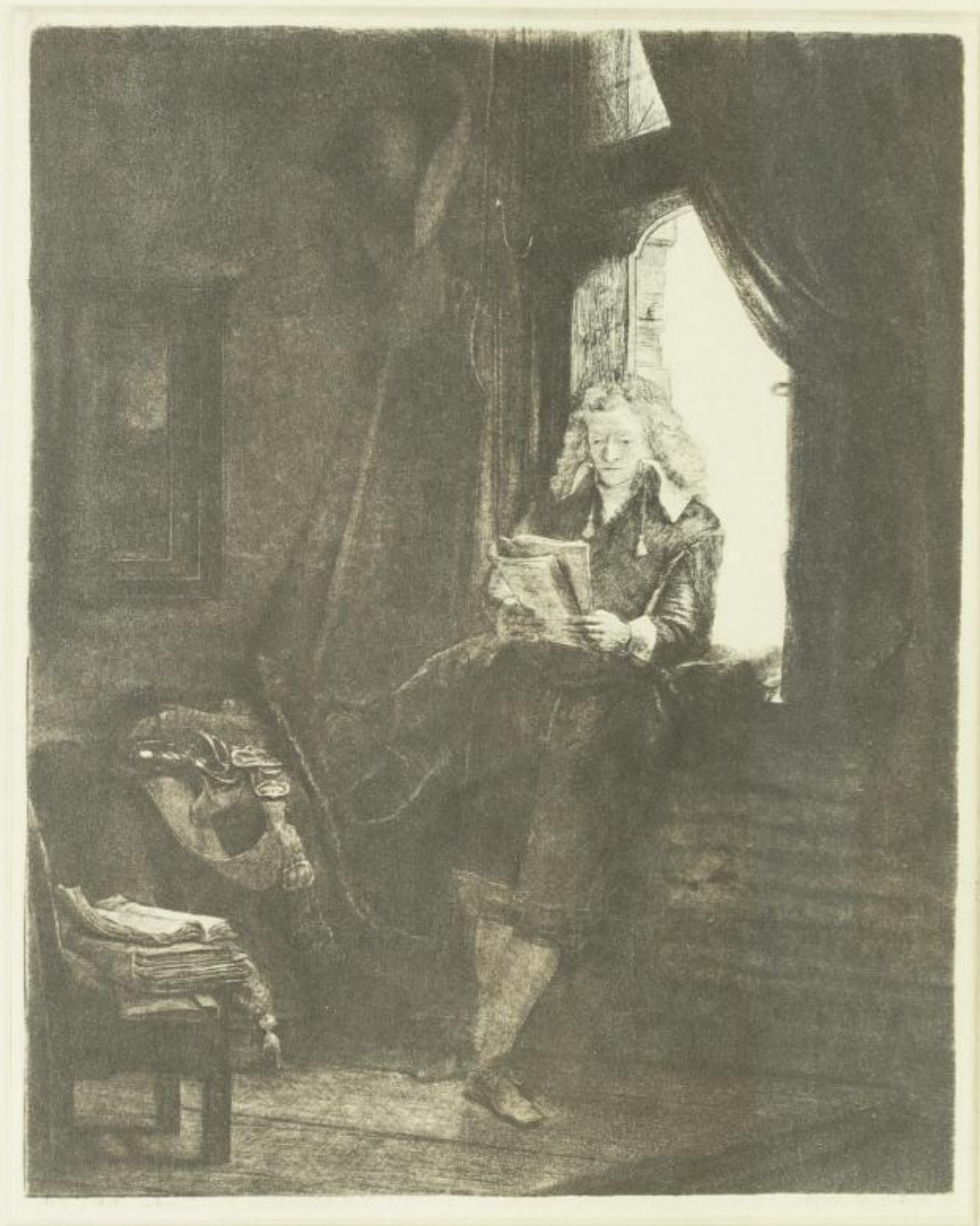
Unter den sonstigen Radierungen der vierziger Jahre sind besonders einige Bildnisse bemerkenswert, in denen Rembrandts Kunst psychologischer Charakterisierung einen neuen Höhepunkt erreicht hat. Das aus der Erinnerung geschaffene ovale Bildnis des schon 1638 verstorbenen Predigers Jan Cornelis Sylvius (1646) zeigt trotz großer Lebendigkeit den Künstler noch befangen in einer beliebten artistischen Spielerei seiner Zeit: er will die Illusion erwecken, der Prediger schaue zum Fenster heraus, wobei seine dozierende Hand zudem einen starken Schlagschatten auf die äußere Wand wirft. Auch das wohl wenig später entstandene Bildnis des Malers Jan Asselyn will sich mit der etwas paradiesischen, auf äußere Wirkung berechneten Haltung des Dargestellten dem sonstigen Stil dieser Jahre noch nicht ganz fügen; aber vielleicht charakterisiert gerade eine solche Haltung diesen Mann besonders treffend, der im übrigen von untersetzter Statur gewesen sein soll. Unvergleichlich tiefer ist das Menschliche gefaßt in dem Bildnis des jüdischen Arztes Ephraim Bonus in halber Figur (1647; Abb. 26). Mit Hut und Mantel angetan scheint er eben die Treppe heruntergekommen zu sein, auf deren letzten Geländerpfosten er die Hand gelegt hat. Er hat im Schreiten innegehalten und blickt aus großen dunklen Augen sinnend vor sich hin. Die Vertikale des Pfostens und des hinter ihm aufsteigenden Mauerstreifens geben ihm einen festen Halt in der unbestimmten, nur da und dort ein wenig aufgehellten Räumlichkeit. Wir dürfen auf einen weichen, ja vielleicht sentimental Charakter dieses Mannes schließen, dem jede Pose fremd ist und der ganz nach innen gewendet vor uns steht.

Das vollkommenste radierte Bildnis dieser Zeit ist, abgesehen von dem eine Sonderstellung einnehmenden Selbstbildnis von 1648, das des Patriziers Jan Six, späteren Bürgermeisters von Amsterdam (1647; Abb. 27). Die schlanke Gestalt steht mit dem Rücken gegen die Fensterbank gelehnt, in ein mit beiden Händen gehaltenes Buch vertieft. Volles Licht fällt auf seine aufmerksam gespannten Züge und das auf den weißen Halskragen lang herabwallende Haar. Das Bildnis erweitert sich zum Bild, denn ein Teil des Wohnraums



26 Ephraim Bonus

ist mitgegeben, und dessen Ausstattungsstücke, wie der auf dem Tisch liegende Degen mit reich verzierter Koppel und die Bücher auf dem Stuhl, reden vom Leben und den Interessen des noch nicht dreißigjährigen, feingebildeten Mannes. Ganz abgesehen davon, daß es sich hier um einen bestimmten Menschen handelt, darf man auch sonst dieses Blatt nicht mit genrehaften Darstellungen vergleichen



27 Der Bürgermeister Jan Six



28 Selbstbildnis 1648

wie des Delfter Vermeer „Briefleserin am Fenster“, denn die geistige Spannung des jungen Gelehrten durchdringt den ganzen, in feinsten Tonabstufungen schwingenden Raum.

Die Krone der radierten Bildnisse der vierziger Jahre ist jedoch das Selbstbildnis von 1648, von der Nachwelt um so dankbarer empfangen, als gerade diese Epoche im Schaffen Rembrandts aus nicht weiter erklärlichen Gründen verhältnismäßig arm an Selbstbildnissen ist (Abb. 28). Der Meister sitzt im Arbeitskittel, den breitrandigen Hut auf dem Kopf, an dem dicht ans Fenster gerückten Tisch, im Begriff, auf einer Unterlage von zwei Büchern etwas abzuzeichnen, was er mit scharfem Blick beobachtet. Hell dringt das

Licht zum Fenster herein und beleuchtet die eine Gesichtshälfte, während die andere beschattet schließlich mit dem dunklen Hintergrund verschmilzt. Das Hell-Dunkel-Problem, das sich noch im Hundertguldenblatt in seiner ganzen Vielschichtigkeit auftat, ist hier gleichsam auf die einfachste Formel gebracht. Läßt sich hier noch irgend etwas entdecken, was man als barock bezeichnen könnte? Von so schlichter und ernster Sachlichkeit wie dieses war noch keines der Selbstbildnisse. Nichts mehr von Keckheit und Selbstbewußtsein des Auftretens noch von der so gern zur Schau getragenen prächtigen Aufmachung. Hier sitzt ein Zweiundvierzigjähriger, den äußere und innere Erfahrungen, eine gewaltige Arbeitsleistung und das unablässige Ringen um Gestaltung zum Mann von geballter Energie geschmiedet haben. Er sitzt da in dem für sein Leben wesentlichsten Zustand, dem des Schaffens; nicht selbstbewußt, sondern selbstsicher; einer, der gelernt hat, die Pflugschar tiefer zu führen und den Grund der Dinge einsichtiger zu erkennen.

DIE HANDZEICHNUNGEN

WENN man bedenkt, daß Rembrandt außer etwa 700 Gemälden und 300 Radierungen rund 1300 Handzeichnungen hinterlassen hat, so erhellt schon aus dieser zahlenmäßigen Feststellung, ein wie großer Anteil den Handzeichnungen am Gesamtwerk zukommt. Dieser Anteil wird noch besonders dadurch gewichtig, daß, abgesehen von den Studien nach der Natur, Rembrandt hier einen unerschöpflichen Reichtum künstlerischer Gedanken niedergeschrieben hat, die ihn unablässig bewegten. Obwohl ein näheres Eingehen auf diese Seite seines Schaffens außerhalb des in diesem Buch verfolgten Zieles liegt, muß dennoch einiges gesagt werden, um wenigstens eine gewisse Vorstellung von der Bedeutung der Rembrandtschen Handzeichnungen zu vermitteln.

Das Verhältnis Rembrandts zur Zeichnung war von besonderer Art. Ein Realist wie etwa Menzel hat in den weitaus meisten Fällen nach der Natur gezeichnet. Rembrandts Studien nach der Natur betragen dagegen nur ein Drittel des Gesamtbestandes. Zieht man Zeichnungen von Zeitgenossen wie Rubens oder van Dyck zum Vergleich heran, so ergibt sich, daß diese meist nur zur Vorbereitung von Gemälden gezeichnet haben, während dies bei Rembrandt nur in verhältnismäßig wenigen Fällen festzustellen ist. Von Velázquez und Frans Hals gibt es überhaupt keine sicher überlieferte Zeichnung. Geht man auf Dürer zurück, dessen Zeichnungen einen ähnlich gewaltigen Anteil am Gesamtwerk haben wie die Rembrandts, so zeigen sich auch hier tiefgreifende Unterschiede. Dürer war Zeichner, auch wenn er malte, und bei der Vorbereitung eines großen Gemäldes, wie z. B. des Heller-Altars, erschien es ihm notwendig, über die zeichnerisch-plastische Form von Köpfen, Händen, Füßen und Gewandteilen durch haarscharf ausgearbeitete Studien, die wie eine wissenschaftliche Analyse der Dinge anmuten, völlige Klarheit zu gewinnen. Dergleichen kennt Rembrandt nicht. Niemals wollte er analysieren, er nahm den Griffel zur Hand, um eine Ganzheitsvorstellung zu fixieren. Und während Dürer sich in seinen Zeichnungen so oft zur Farbe gedrängt fühlte, hat Rembrandt, dieser Inbegriff eines Malers, bis auf wenige Ausnahmen grundsätzlich auf sie verzichtet – eine schwer zu erklärende Tatsache.

Wer also den Zeichnungen Rembrandts nähertreten will, der muß auf gewisse landläufige Begriffe von dem, was eine Zeichnung ist, welchen Sinn und Zweck sie hat, verzichten. Er darf vor allem nicht annehmen, daß sie in gleicher Weise für seine Augen geschaffen sind wie Rembrandts Gemälde und Radierungen, im gleichen Grade vollendet und verständlich wie diese. Gewiß sind sie in ihrer Art vollendet, zum mindesten für den Künstler selbst, und diese Vollendung gilt es zu erkennen, was aber ein nicht geringes, aus anderen Bezirken seines Schaffens gewonnenes Eindringen in das Wesen seiner Kunst voraussetzt. Man hat mit Recht gesagt, Rembrandts Zeichnungen seien meist Selbstgespräche, was bedeutet, daß der Zuhörende manches aus seiner Kenntnis der geistigen Situation des Sprechenden ergänzen muß, da es ihm ohne jene Kenntnis unverständlich wäre. Dabei wird nicht immer alles völlig klar sein können, obwohl es dem Künstler selber klar gewesen ist, auf jeden Fall wird ein erhebliches Maß an

eigener geistiger Arbeit aufzuwenden sein, um die zuweilen recht verschlungenen Wege einer Rembrandt-Zeichnung nachvollziehen zu können. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, scheinen sie alle mit außerordentlicher Schnelligkeit auf das Papier geworfen zu sein, was allein schon eine nach allen Seiten durchgearbeitete, gefällige Form ausschloß, auch nachträgliche Korrekturen in den meisten Fällen überflüssig machte, um so mehr, als Rembrandt über eine nachwandlerische Sicherheit der formbezeichnenden Linienführung verfügte. Diese ist an kein System und an keine Konvention gebunden, sondern wird in völlig freier Weise in den Dienst der jeweiligen Aufgabe gestellt. Und noch mehr er selbst war Rembrandt als Zeichner, denn als Maler oder Radierer. Für seine Zeichnungen gab es keine Auftraggeber und kein Publikum, sie brauchten auf niemanden Rücksicht zu nehmen. Sie verlangten ein Minimum an materiellem Aufwand, und die rasch dahingleitende Hand begegnete keinen nennenswerten Widerständen, um das Geschaute oder Gedachte auf dem Papier zu vollstrecken. In den Zeichnungen tritt daher der Grundcharakter von Rembrandts Künstlertum früher hervor und bleibt, während es natürlich auch hier Entwicklungen gab, stets unverdeckt sichtbar.

Unter den Studien nach der Natur überraschen, vom Standpunkt des 17. Jahrhunderts aus gesehen, diejenigen aus dem engsten Familienkreise: Saskia im Bett (etwa ein Dutzend Zeichnungen), bei der Toilette, mit ihrem Knaben auf dem Arm. Dergleichen gibt es erst wieder im späteren 18. Jahrhundert etwa bei Chodowiecki, der ersichtlich unter Rembrandts Einfluß stand, und wurde dann im 19. Jahrhundert allgemeiner üblich. Die biblischen Themen, unter denen die des Alten Testaments besonders zahlreich sind, halten sich im großen und ganzen an das ikonographische Programm des Barockzeitalters, lassen aber stets ein unmittelbares Zurückgehen auf den Bibeltext erkennen, den Rembrandt sehr genau studiert haben muß. Dabei sieht er die Sache oft von einer Seite, von der sie andere nicht gesehen haben, weil er sie selbständig durchdacht hat und weil es ihm darauf ankam, den seelischen Angelpunkt der jeweiligen Szene bloßzulegen. Daher treten meist auch nur einige wenige Personen auf, deren seelische Beziehungen zueinander mit höchster Anschaulichkeit herausgearbeitet sind. Der Blick in diese dem modernen Menschen so ferngerückte biblische Gedankenwelt Rembrandts, wie ihn uns gegen tausend seiner Zeichnungen vermitteln, läßt uns die ganze Gewalt erkennen, die die religiöse Seite des Lebens über einen Menschen des 17. Jahrhunderts im allgemeinen und über Rembrandt im besonderen besaß.

Dasjenige Zeicheninstrument, das den Absichten Rembrandts am besten entsprach und dessen er sich daher am häufigsten bediente, war die Feder, die bald spitz, bald breit verwendet wurde, letzteres besonders häufig in seiner späteren Zeit. Dazu tritt gern die mit dem Pinsel ausgeführte, der Zeichnung in mannigfacher Weise Räumlichkeit, Plastik und Hell-Dunkel-Wirkung verleihende Lavierung, vornehmlich in der Zeit von der Mitte der dreißiger bis in den Beginn der fünfziger Jahre. Zuweilen gebraucht Rembrandt noch den Silberstift (besonders in der Frühzeit), häufiger Rötel und schwarze Kreide. Auch kommen reine Pinselzeichnungen vor, ferner Kombinationen von Feder und Rötel, Kreide und Rötel mit und ohne Lavierung.

Nur sehr wenige Zeichnungen sind signiert oder gar datiert, und so muß ihre zeitliche Ordnung, soweit dies möglich ist, aus Anhaltspunkten gewonnen werden wie den Lebensumständen Rembrandts oder der von ihm gezeichneten Person, Beziehungen zu datierten Gemälden oder Radierungen oder zu den in einer bestimmten Zeit bevorzugten Darstellungsthemen wie etwa den Landschaften. Im großen und ganzen entsprechen natürlich die Stufen der Entwicklung Rembrandts als Zeichner, die von seinen frühen Leidener Jahren bis in seine Spätzeit reicht, den Stufen seiner allgemeinen Entwicklung, insbesondere der als „Beruhigung“ bezeichneten Wandlung, wenn auch eine enge Parallelisierung nicht möglich ist, da

der Zeichner unter anderen Bedingungen stand als der Maler oder Radierer. So wird in vielen Fällen die genaue zeitliche Bestimmung nur mit Vorbehalt erfolgen können.

Weitaus größer sind jedoch die Schwierigkeiten in der Echtheitsfrage, und auf keinem Gebiet der Rembrandt-Forschung herrscht solche Unsicherheit wie hier. Der erste von Hofstede de Groot im Jahre 1906 herausgegebene beschreibende und kritische Katalog der in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen verstreuten Handzeichnungen Rembrandts umfaßt 1613 Nummern. Von diesen haben inzwischen viele ausgeschieden werden müssen, andere sind hinzugekommen, und bei wieder anderen will es durchaus nicht gelingen, zu einer Übereinstimmung in der Echtheitsfrage zu gelangen. Warum ist dies so schwierig? Rembrandt hat offenbar seine Schüler, deren er ja viele und zum Teil hochbegabte besaß, seine eigenen Zeichnungen zu Übungszwecken kopieren lassen. Blieb das Original nicht erhalten, so besteht die nicht immer zu vermeidende Gefahr, die Kopie dafür zu nehmen, zumal wenn sie, wie das öfters vorkam, von Rembrandt selbst verbessert oder gar übergangen worden war. Dazu kommt noch etwas weiteres. Wenn es schon, wie wir dies in neuester Zeit erlebten, einem modernen Kopisten möglich war, sich so weit in die Kunst des Vermeer van Delft einzuleben, daß er jetzt nach dreihundert Jahren Bilder in dessen Geist malen und damit gewiegte Kenner täuschen konnte, um wie viel leichter mußte es dann einem Zeitgenossen und sogar Schüler Rembrandts fallen, Zeichnungen im



29 Rötzelzeichnung nach Leonardos „Abendmahl“



30 Kreuztragung, lavierte Federzeichnung

Geiste des Meisters anzufertigen! Schufen Künstler wie Ferdinand Bol, Salomon und Philips Koninck, Gerbrand van den Eeckhout, Samuel Hoogstraten, Jan Victors, Nicolaes Maes, Aert de Gelder und andere derartige Zeichnungen, so ist heute nicht immer eindeutig zu klären, ob sie von diesen Künstlern stammen oder nicht vielleicht doch von Rembrandt selbst. Keineswegs können sie als Fälschungen gelten, da die Absicht bewußter Täuschung fehlte. Im übrigen wurden Fälschungen genug seit dem 18. Jahrhundert hergestellt und haben das Bild weiter verwirrt.

Von der köstlichen Silberstiftzeichnung, in der Rembrandt mit leichtem und zartem Strich seine Braut Saskia porträtierte, war schon die Rede (S. 27). Die Zeichnung ist ausnahmsweise auf Pergament ausgeführt, muß ihm also etwas ganz besonders Kostbares bedeutet haben. Für die Rötzelzeichnung nach Leonardos „Abendmahl“ (S. 63) benutzte Rembrandt einen Mailänder Stich von etwa 1520, von dem er auch den bei Leonardo nicht vorhandenen Hund in der rechten unteren Ecke übernahm (Abb. 29). Die Gruppierung der Jünger ist beibehalten, die Hinzufügung des riesigen Baldachins über Christus entstammt barockem Stilgefühl im allgemeinen und einer Vorliebe Rembrandts für dergleichen pompöse Apparaturen im besonderen. Barock ist auch die Verschiebung des Baldachins aus der Mittelachse nach rechts, die der Christusgestalt nach links. Es handelt sich hier um ein überzeichnetes Blatt, wie etwa an dem rechts hinter dem Christuskopf teilweise sichtbaren zweiten Kopf zu erkennen ist. Ob die erste Zeichnung von Rembrandt selbst stammt oder von einem Schüler, mag zweifelhaft sein. Es gibt noch ein weiteres Blatt (datiert 1635, Berlin, Kupferstichkabinett), in dem Rembrandt sich mit Leonardos Gruppierung der Personen auseinandersetzt unter weitgehender Abänderung im Sinne seines eigenen Stils. Etwa aus der gleichen Zeit stammt die lavierte Federzeichnung der „Kreuztragung“ (Berlin, Kupferstichkabinett), ein vorzügliches Beispiel für die zeichnerische Bewältigung eines biblischen Themas, das Rembrandt weder gemalt noch radiert hat (Abb. 30). Christus ist unter dem Kreuz zu Boden gestürzt. Sein Kopf ist viel genauer durchgezeichnet als der übrige Körper, doch genügen die andeutenden Striche vollkommen,

die Haltung eines unter schwerer Last zusammengebrochenen Menschen zu kennzeichnen. Hinter dem Kreuz tauchen schemenhafte Gestalten auf. Im Gesicht der die Arme ausbreitenden weiblichen Gestalt ist ein auch in anderen Zeichnungen Rembrandts geübtes Verfahren zu erkennen: die Stirn wurde durch einen waagerechten Strich über den Augen abgegrenzt, die Nase als einfacher senkrechter Strich gegeben und der Mund als kleiner horizontaler Strich. Die Einzelheiten des Gesichts sind also nur markiert, nicht in ihrer speziellen Form gezeichnet. Von rechts stürzt eine Frau mit ausgestreckten Armen herzu, um der vor dem Kreuz ohnmächtig am Boden liegenden Mutter Maria zu helfen. Nach links wird die Komposition durch eine voranschreitende, einen langen Schlagschatten werfende Gestalt abgeschlossen, die durch ihre dunkle Lavierung einen kräftig betonten Vordergrund schafft und damit der Komposition Raumtiefe gibt.

Das Blatt ist nicht aus dem Bemühen entstanden, ein vollendetes, für die Augen anderer Menschen bestimmtes Kunstwerk zu schaffen. Es ist vielmehr die offenbar in wenigen Minuten hingeworfene Objektivierung einer Vorstellung, die alle für eine „Kreuztragung“ wesentlichen Momente enthält. Diese waren dem Künstler durch die Überlieferung gegeben, die Art ihrer Zusammenfügung aber ist sein ganz persönliches Eigentum, genial gestaltet aus tiefdringender Einfühlung in den Vorgang, die diesen scheinbar wirren Strichen eine unerhörte Ausdrucksgewalt verleiht und den Betrachter in den Kern des Geschehens hineinreißt.

Um die Spannweite der zeichnerischen Möglichkeiten Rembrandts wenigstens anzudeuten, ist auch eine Landschaft abgebildet (Chatsworth), die im Zusammenklingen von Wasser, flachem Land und Himmel ein Bild der Heimat gibt, wie es typischer nicht gedacht werden kann (Abb. 31). Unter Weglassung aller für die Wirkung des Ganzen unwesentlichen Einzelheiten ist hier ein Naturausschnitt in so zarter Reinheit, abgeklärter Stille und klarer Weite entstanden, daß man fühlt, wie die Liebe zur Heimat dem Künstler die Hand geführt hat.



31 Landschaft mit Segelboot, lavierte Federzeichnung

REMBRANDTS SPÄTZEIT

REMBRANDTS Spätzeit, die letzten beiden Jahrzehnte seines Lebens, darf als Einheit betrachtet werden, da weder äußere Ereignisse von entscheidender Bedeutung noch wesentliche innere Wandlungen eine Unterteilung zu rechtfertigen vermögen. Der vom Gesichtspunkt einer gesicherten bürgerlichen Existenz in seinen Folgen oft überschätzte wirtschaftliche Zusammenbruch von 1656 brachte zwar eine sehr fühlbare Veränderung der äußeren Lebensumstände Rembrandts mit sich, hat aber in der Kunst des so ganz und gar in sich ruhenden Meisters keine Spuren hinterlassen. Weder Fruchtbarkeit noch Größe seines Schaffens sind in den Jahren, da er auf die wirtschaftliche Katastrophe zutrieb und dann ihre Widrigkeiten zu bestehen hatte, auch nur im geringsten beeinträchtigt worden, ja gerade diese Zeit leuchtet hervor durch eine besonders dichte Fülle genialer Leistungen. Die Tatsache, daß Rembrandt den Bund mit seiner jetzigen Lebensgefährtin Hendrickje (wahrscheinlich wegen einer Testamentsbestimmung Saskias) nicht zur Ehe im bürgerlichen Sinn legitimiert hatte, brachte ihm und besonders ihr manche Unannehmlichkeiten, die sie aber in unbeirrbarer Treue zu ihm tapfer überwand. Sie ist bis zu ihrem allzufrühen Tod eine pflichtbewußte und kluge Hausfrau gewesen, mit deren Existenz sich, was viel heißen will, schließlich auch die bösen Nachbarn abgefunden hatten. Mit Saskias Sohn Titus vertrug sie sich gut. Ein eignes erstes Kind war gleich nach der Geburt gestorben, ein zweites, Cornelia, kam 1654 zur Welt.

Der Grund für die wirtschaftlichen Schwierigkeiten Rembrandts war durch den Hauskauf von 1639 gelegt worden, da Rembrandt die Kaufsumme nie ganz hatte abzahlen können. An sich hätte ihm das möglich sein müssen, selbst wenn sich seine Einnahmen im Laufe der vierziger Jahre durch das Nachlassen der früher so zahlreichen Porträtaufträge vermindert haben sollten; aber Rembrandt hielt es offenbar für vordringlicher, durch immer neue Ankäufe seine Sammlung zu vermehren. Wie weit dies aus bloßer Sammelleidenschaft geschah, wie weit es für ihn nötig war zur Anregung seiner Phantasie, zur Bereicherung seiner Vorstellungen und zur Erweiterung seiner Kenntnisse fremden Kunstschaffens wird sich nicht auseinanderhalten lassen. Genug, in diesem Punkt glaubte Rembrandt wohl, sich keinen Wunsch versagen zu müssen, mochte seine Lebensführung sonst auch denkbar einfach sein, so einfach, daß sie sogar den Spott seiner Zeitgenossen hervorrief. Als die Ansprüche der Gläubiger im Jahre 1656 immer dringender geworden waren und Rembrandt keine Möglichkeit mehr sah, sie aus den laufenden Einnahmen zu befriedigen, stellte er bei Gericht selbst den Antrag, sein gesamtes Hab und Gut den Gläubigern zu überlassen. Es wurde, vielleicht von Rembrandt selbst, jenes Inventarverzeichnis angelegt, auf dem unsere Kenntnis seiner so reichen Sammlungen und seines demgegenüber so spärlichen Hausrates beruht. Die Versteigerung erfolgte seit 1657 in mehreren Etappen und war im Herbst 1658 abgeschlossen. Das Haus wurde erst Ende 1660 an den Käufer übertragen, da dieser bei der Versteigerung noch nicht den ganzen Kaufpreis hatte erlegen können, und so durfte Rembrandt vermutlich noch bis

zu diesem Zeitpunkt wohnen bleiben, um erst dann auf die Rozengracht zu übersiedeln. Einen klugen Ausweg aus den ärgsten Schwierigkeiten fanden der jetzt siebzehnjährige Titus und Hendrickje, indem sie 1658 einen selbständigen Kunsthandel eröffneten und Rembrandt als Helfer anstellten. In dem am 15. Dezember 1660 getroffenen Übereinkommen heißt es unter anderem, daß Rembrandt für seine Hilfe in dem neugegründeten Geschäft freie Kost und Wohnung haben sollte. Außerdem wurden ihm von den Inhabern 1750 Gulden vorgestreckt, zu deren Rückzahlung er sich nach Maßgabe seiner Einkünfte verpflichtete. Zur Sicherung dieser Verpflichtung sollten alle Bilder, die er künftig malen würde, oder deren Erlös dem Geschäft gehören. Damit war Rembrandt dem Zugriff der noch nicht ganz befriedigten Gläubiger entzogen und konnte in Ruhe weiterarbeiten.

Eine nennenswerte Minderung seines Ansehens scheint nach alledem nicht eingetreten zu sein. Wenn man jetzt immer weniger Verständnis für seine Kunst hatte und seine Person immer kritischer betrachtete, so darum, weil die Kluft zwischen der Eigenart dieser Kunst und dem Zeitgeschmack immer größer wurde. Das hätte sich aber auch ohne Rembrandts wirtschaftliches Mißgeschick ergeben. Von den Gewohnheiten, die ihm dieses Mißgeschick bereitet hatten, konnte er auch jetzt nicht lassen. Er kaufte Kunstwerke, ohne sie bezahlen zu können, machte Schulden, ließ mit der Erledigung von Aufträgen lange auf sich warten, kurz, er setzte sich über Verpflichtungen hinweg, die die Einordnung in die Gesellschaft nun einmal mit sich bringt. So hat er denn auch bis zuletzt mit den Gerichten zu tun gehabt. Wahrscheinlich 1662 starb Hendrickje — das genaue Datum und die näheren Umstände ihres Todes kennen wir nicht —, und Rembrandt war nun mit seinen beiden Kindern Titus und Cornelia allein. Aber auch den Sohn mußte der Vater noch zu Grabe tragen, ein Jahr vor seinem eigenen Tode. Nur die Tochter Cornelia hat ihn überlebt.

In der Malerei der fünfziger Jahre überwiegt zunächst die Einzelgestalt, genauer gesagt, das Bildnis, und auch nachdem der Wille zur mehrfigurigen Komposition sich wieder stärker durchgesetzt hatte, ist das Bildnis gewissermaßen Leitmotiv der gesamten Spätkunst Rembrandts geblieben. Bestellte Bildnisse sind dabei weit in der Minderzahl, meist waren es außer seiner eigenen Person die nächsten Angehörigen, die Rembrandt zum Gegenstand der malerischen Erfassung der körperlich-seelischen Erscheinung eines bestimmten Menschen nahm. Wie vordem Saskia, so wurde jetzt Hendrickje sein Modell, von der wir im ganzen acht Bildnisse besitzen, die sämtlich, bis auf das letzte von 1660, undatiert sind. Das schönste, wohl aus dem Anfang der fünfziger Jahre stammende (Paris, Louvre), ist zugleich ein Tafel 36 hervorragendes Beispiel für die, man darf wohl sagen, neue Bildniskunst der Spätzeit Rembrandts. Wohl ist Hendrickje nicht weniger kostbar angetan als vordem Saskia, aber diese Kostbarkeit drängt sich nicht mehr in stillebenhaften Einzelheiten auf, sie ist ganz eingeordnet in die schummrigen, fast impressionistisch gemalten Farbflächen, aus deren immateriellem Gewebe die Persönlichkeit dominierend hervortritt. Um dies zu erreichen, hat Rembrandt jenes auch in der modernen impressionistischen Bildnismalerei geübte Verfahren angewendet, dem Gesicht eine festere lineare Struktur und stärkere Durchmodellierung zu geben als allem übrigen, da nur so eine wirkliche Porträthaftigkeit zu erreichen ist. Nichts Momentanes haftet diesem Bildnis an, sondern etwas eigentümlich Repräsentatives. Aus diesen stillen, zurückhaltenden Zügen, mit dem in einer Andeutung von Lächeln und zugleich Entsagung geformten Munde und den dunklen, ruhig blickenden Augen mögen wir etwas von der menschlichen Wärme dieser Frau lesen. Gewiß ist dies ein Idealbildnis Hendrickjes, verglichen mit anderen Bildnissen, die wir von ihr besitzen. Aber Rembrandt nahm sich die für seine gesamte späte Bildniskunst charakteristische Freiheit, sein Modell so zu malen, wie er es sah. Daß er dies hier mit den Augen der Liebe tat, wird nie-

mandem entgehen, und schon die Alten wußten, daß der Gott nicht in der geliebten Person wohnt, sondern in der liebenden.

Tafel 37 Das dem Ende der fünfziger Jahre angehörende Bildnis der aus dem Fenster schauenden Hendrickje (Berlin, Staatl. Museen) hat eine festere Komposition dadurch, daß im Bilde selbst eine Horizontale und eine Vertikale erscheinen, denen die Haltung der Arme angeglichen ist. Diese Festigkeit gestattete die tiefe Neigung des Kopfes und damit den Ausdruck des Gewinnenden, uns freundlich Entgegenkommenden. Auch ist uns Hendrickje wie in einer Großaufnahme ganz nahe gerückt, so nahe, daß die Bildfläche sie nicht vollständig fassen kann und es am rechten Bildrand eine starke Überschneidung gibt. Die gewollte Monumentalität, nur gemildert durch die Neigung des Kopfes, drückt sich auch in der Wucht der breiten Pinselstriche aus und in der stolzen Pracht der vor dunklem Grund aus tiefglühendem Rot, Gold und Braun zusammengestimmten Farbigkeit. Wiederum ist es Hendrickje, nicht wie sie war, sondern wie Rembrandt sie diesmal sah.

Tafel 38 Auch von Titus besitzen wir eine Reihe von Bildnissen als Kind und Jüngling, deren bekanntestes sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Der etwa Fünfzehnjährige sitzt lesend in einem Armstuhl. Von den beiden Händen, mit denen er das schräg gegen den rechten Bildrand anlaufende Buch vor sich hält, ist nur die eine sichtbar. Das Licht kommt von links oben. Anstatt die eine Gesichtshälfte hell, die andere dunkel zu geben, wie Rembrandt es früher getan haben würde, läßt er jetzt das Licht in hellen Flecken über das ganze Gesicht hintanziehen, doch so, daß auch die nicht unmittelbar getroffenen Stellen wenigstens durch Reflexion mit etwas Licht bedacht sind und in einer Art Halbschatten liegen. Diese Milderung der Licht-Schatten-Gegensätze ist ein Kennzeichen der Spätkunst Rembrandts, und in diesem besonderen Falle hier ist er auf dem Wege zu malerischen Entdeckungen, die erst im Impressionismus Allgemeingut werden sollten. Titus war, wie auch seine anderen Bildnisse zeigen, ein schönes Kind mit weichen, fast mädchenhaften Zügen und bis auf die Schultern herabfallenden Locken. Wie er da sitzt und liest im Zeichen geistiger Spannung, den Mund leicht geöffnet (so daß man auch gemeint hat, er singe) und die Augenbrauen ein wenig emporgezogen, wurde seine Erscheinung mit einer Zärtlichkeit ergriffen, die die Beteiligung des Vaterherzens verrät.

Unter den Altmänner-Bildnissen der frühen fünfziger Jahre gibt es einige, in denen man Rembrandts Bruder Adriaen vermutet, der allerdings in Leiden lebte und bereits im November 1652 starb. Eins davon ist bekannt als „Der Mann mit dem Goldhelm“ (Berlin, Staatl. Museen). Es nimmt unter den Bildnissen Rembrandts insofern eine Sonderstellung ein, als hier das Organische, der lebendige Mensch, in dämmerigen Schatten gehüllt ist, während das Anorganische als kunstvoll geschmiedetes Gold in gleißender Pracht den Blick auf sich zieht. Auch besteht ein eigentümlicher Gegensatz zwischen diesem Prunkstück und dem Gesicht des einfachen alten Mannes, der ein Leben voll harter Arbeit hinter sich hat. Das Bild darf als charakteristisches Beispiel für die spätere, auch den Zeitgenossen aufgefallene Malweise Rembrandts gelten: die Farbe ist stellenweise so dick aufgetragen, daß die Farbschicht des Goldhelms wie ein Relief wirkt, infolgedessen unter ganz anderen Bedingungen der Lichtreflexion steht als eine glatte Schicht. So ergeben sich für dieses Bild ganz besondere Schwierigkeiten der Reproduktion, da sie den Reliefcharakter nicht wiedergeben kann.

Die Zahl der Selbstbildnisse ist jetzt wieder im Zunehmen begriffen. In dichter Folge begleiten sie das Schaffen des alternden Meisters bis zu seinem Tode. Sie sollen später im Zusammenhange betrachtet werden. Unter den sonstigen Einzelbildnissen der Spätzeit ragen hervor der „Nicolaes Bruyningh“ und der „Jan Six“, beide von einer Verschiedenheit der Auffassung und Malweise, die, dem jeweiligen Charakter

des Dargestellten angepaßt, die Spannweite der Möglichkeiten Rembrandts aufs deutlichste zeigt. Nicolaes Bruyningh (1652, Kassel, Gemäldegalerie) sitzt bequem in einem geräumigen Armstuhl. Offenbar haben wir einen geistig lebhaften, seinen Mitmenschen gegenüber aufgeschlossenen Mann vor uns, der sich mit einer außerhalb des Bildraums befindlichen Person zu unterhalten scheint. Ein solcher Mann wird nicht kerzengerade dasitzen, denn jede Repräsentation liegt ihm fern, und er wird wie dieser hier eine lässige Haltung einnehmen, die sich aber dem Auf und Ab des geführten Gesprächs entsprechend jeden Augenblick ändern kann. Die Malweise ist leicht und durchsichtig, und das geistige Fluidum, das von diesem temperamentvollen Manne ausgeht, scheint im ganzen Bildraum mitzuschwingen. Ganz anders der Jan Six (1654, Amsterdam, Sammlung Six), jener uns bereits aus der Radierung von 1648 bekannte Patrizier (S. 70), der allerdings hier viel älter aussieht, als es dem zeitlichen Abstand von sechs Jahren entsprechen würde. Rembrandt hat eine ähnliche Situation gewählt, wie in dem radierten Bildnis des Ephraim Bonus von 1647 (S. 70), die ebenfalls ein Kniestück war. Auch Jan Six macht den Eindruck, als ob er, zum Ausgehen bereit, eben noch einmal stehengeblieben sei. Mit leicht geneigtem Kopf blickt er aus dem Bilde heraus und ist mit einer zugleich mechanisch und vornehm wirkenden Bewegung dabei, den Handschuh über die linke Hand zu streifen. Der ganze Mann strahlt eine Ruhe, Sicherheit und Zurückhaltung aus, die in schärfstem Gegensatz zu der lebhaften Aufgeschlossenheit des Bruyningh steht, und auch die Farbgebung hat nicht das Vibrierende wie dort: der zinnberrote Mantel mit den goldgelben, ganz impressionistisch gemalten Tressen bildet mit dem edlen Grau des Rockes einen Farbakkord, wie man ihn noch niemals vernommen zu haben meint.

Tafel 40

Tafel 41

In diese Jahre fallen auch die letzten Landschaften, und von den wenigen Stilleben, die es im Schaffen Rembrandts gibt, entstand das bekannteste, „Der geschlachtete Ochse“ (1655, Paris, Louvre), den er so schon einmal 1637 gemalt hatte, dessen farbiger Erscheinung er aber jetzt mit den entwickelten Mitteln seiner impressionistischen Technik und verfeinertem Auge in ganz anderer Weise gerecht zu werden vermochte. Es mag strittig sein, ob man ein solches Werk überhaupt noch als Stilleben bezeichnen soll; jedenfalls gehört es innerhalb der holländischen Stillebenmalerei zu einer Kategorie für sich, einmal durch die Wahl des Gegenstandes und dann, weil dieser unter Verzicht auf jede Art von Arrangement als reines Farbproblem behandelt wurde, wie dergleichen doch erst im Zeitalter des Impressionismus üblich geworden ist.

Der weibliche Akt blieb auch in der Spätkunst Rembrandts eine wichtige Darstellungsaufgabe, für die es eine Reihe von Lösungen in Gemälden, Radierungen und Zeichnungen gibt. Sie alle werden übertragt von der „Bathseba“ (1654, Paris, Louvre), die man auch im Hinblick auf das Gesamtschaffen Rembrandts als reifste seiner gemalten Aktdarstellungen bezeichnen kann. Elf Jahre zuvor hatte Rembrandt in Anlehnung an eine Komposition Pieter Lastmans schon einmal eine Bathseba bei der Toilette gemalt, aber in wesentlich größerem szenischen Zusammenhang. Jetzt rückt er in dem seiner Spätzeit eigenen Hang zum Monumentalisieren, der bereits im Bildnis der aus dem Fenster schauenden Hendrickje aufgefallen war, die nackte Gestalt in Lebensgröße ganz nah, so daß sie allein etwa die Hälfte der quadratischen Bildfläche ausfüllt. Die ihr den Fuß reinigende Dienerin ist aus dem früheren Bild übernommen, jedoch nicht mehr in ganzer Figur. Bathseba, für die sicher Hendrickje das Modell abgegeben hat, sitzt mit übergeschlagenem Bein auf einer roten Polsterbank inmitten von Wäsche- und Kostümstücken. Der rechte Arm liegt lässig auf dem rechten Oberschenkel, und die Hand hält den Brief, in dem König David sie zu sich befohlen hat. Mit dem linken Arm stützt sie sich auf die Bank, so daß im ganzen eine völlig ungezwungene, natürliche Haltung entsteht, sehr im Unterschied zu der etwas krampfhaft beweg-

Tafel 43

ten des früheren Bildes. Leicht gesenkten Hauptes blickt sie auf die Tätigkeit der alten Dienerin nieder, aber wir fühlen, daß sie dem Inhalt des soeben empfangenen Briefes nachsinnt, wobei ihr Mund von einem schwer zu beschreibenden Ausdruck umspielt wird. In wunderbarer Weise gehen Körperhaltung, Neigung des Kopfes und Art des Blickens mit diesem Ausdruck zusammen. Man hat sich gefragt, warum Leonardo als Hintergrund für seine Mona Lisa eine phantastische und wilde Gebirgslandschaft gewählt hat. Er tat es sicher, weil deren chaotische und dem schönen Menschengebilde in allem und jedem fremde Formen gerade für dessen Wohlgeformtheit eine besonders wirkungsvolle Folie sind. Aus einer ähnlichen Überlegung heraus mag Rembrandt seiner Bathseba die Wäsche- und Kostüme zur Seite gegeben haben, denn aus deren ungeformten Massen mit ihrer unruhigen Oberfläche hebt sich nun die wohlgefügte organische Gestalt in plastischer Klarheit, gerundet und geschlossen hervor. Der goldbraune Ton des Inkarnats hält in seinem Helligkeitswert etwa die Mitte zwischen dem Weiß der Wäsche und dem dunkelschimmernden Goldbrokat im Hintergrund und geht mit allen anderen Tönen des Bildes aufs herrlichste zusammen. Die Komposition vollzieht sich in einem sanften Fluß der Linien, der besonders schön dort ist, wo der Umriß der Gestalt von dem vorgestreckten Fuß nach oben steigt. Auch beachte man das Korrespondierende in der Neigung der beiden Köpfe. Wie weit hat sich Rembrandt hier von der naturalistischen Häßlichkeit seiner ersten Akte entfernt, indem er es nun vermochte, dem weiblichen Körper etwas von edler Monumentalität zu geben, ohne ihm etwas an Lebensnähe und Lebenswärme zu nehmen!

Stand der Anfang der fünfziger Jahre im Zeichen der Einzelgestalt, so werden seit der Mitte mehrfigurige Kompositionen wieder häufiger. Dahin gehört die „Verleugnung Josephs durch Potiphars Weib“ (1655, Berlin, Staatl. Museen), ein Bild, in dem es dem Künstler neben der möglichst drastischen Vergegenwärtigung der Handlung in erster Linie auf die gegenseitige farbige Zuordnung und Abstimmung der Dinge ankam. Einen Höhepunkt im Schaffen Rembrandts überhaupt bildet der im Jahre der Bankrotterklärung 1656 gemalte „Jakobssegens“ (Kassel, Gemäldegalerie), und wenn etwas, so beweist dieses Meisterwerk, daß Kraft und Künstlertum Rembrandts durch seinen wirtschaftlichen Zusammenbruch in keiner Weise erschüttert waren. Dargestellt ist, wie Jakob seine Enkel Manasse und Ephraim segnet, während die Eltern Joseph und Asnath zuschauen.

Rembrandt hat die im ersten Buch Mose erzählte Handlung wesentlich verändert. Dort segnet Jakob beide Enkel zugleich, den jüngeren mit der rechten, den älteren mit der linken Hand, entgegen dem Willen Josephs, der für seinen Erstgeborenen den stärkeren Segen mit der rechten Hand wünschte. Auf diesen nur im Zusammenhang mit der jüdischen Geschichte sinnvollen Unterschied hat Rembrandt sich nicht eingelassen, sondern die Darstellung eines alttestamentlichen Segens an sich gegeben, die ganz erfüllt ist von den Schauern dieser feierlichen, ja heiligen Handlung. Der Patriarch hat sich mühsam in seinem Bette aufgerichtet, offenbar im Rücken durch Joseph gehalten, der auch die zitternde Hand des fast blinden Greises unterstützt, während sie die blonden Locken des älteren Enkels eben berührt. Der Blick, mit dem der Sohn auf die segnende Hand niederschaut, ist voll Liebe, Güte und zugleich Mitleid mit der Schwäche des Vaters. Die Hände auf der Brust gekreuzt, die Augen geschlossen, beugt sich der Knabe ehrfürchtig unter dem Segen, der sich wie eine geistige, in ihrer Bedeutung ahnungsvoll empfundene Macht auf ihn herniedersenkt. Der jüngere dagegen blickt mit seinem runden Kindergesicht vorläufig noch unbekümmert um das auch ihm Bevorstehende in die Welt hinaus. Die (in der alttestamentlichen Erzählung nicht anwesende) Mutter steht etwas abseits, ganz versunken in den Anblick der feierlichen Handlung. In sanften Wogen begleiten die von oben herabhängende Draperie, der wärmende

Pelz im Rücken des Greises und die breite Fläche der rotsamtenen Bettdecke das Geschehen. Wo gab es einen Maler, der es wie Rembrandt vermocht hätte, die verschiedenen seelischen Empfindungen der Menschen mit solcher Feinheit und Deutlichkeit durch Gesicht und Haltung auszudrücken; der durch verstandesmäßig nicht nachrechenbare Mittel der Komposition, der Farbgebung, der Verteilung von Licht und Schatten mit dem Ausdruck des Feierlich-Patriarchalischen den des innigen, von warmem Gefühl durchdrungenen Beieinanders dreier Generationen zu verbinden wußte? Es ist zu begreifen, wenn der deutsche Kunstgelehrte Carl Neumann, der sich zuvor nur um die italienische Kunst gekümmert hatte, durch das Erlebnis gerade dieses Bildes vollständig zu Rembrandt bekehrt wurde, um uns dann eines der tiefsten in deutscher Sprache geschriebenen Werke über den Meister zu schenken.

Welches Maß geistiger Durchdringung eines alttestamentlichen Stoffes Rembrandt jetzt erreicht hat, erkennt man besonders deutlich an der um 1657 entstandenen Neufassung des fast dreißig Jahre zuvor behandelten Themas „David mit der Harfe vor Saul“ (Haag, Mauritshuis). Saul hat die Haltung des tyrannischen Herrschers vollkommen verloren; die Macht ist dem bescheidenen Jüngling gegeben, der den Saiten Töne entlockt, die die Seele des stolzen Mannes bis auf den Grund erschüttern. Er weint und hat den schweren Vorhang ergriffen, um seine Tränen damit zu trocknen, vielleicht auch, um zugleich sein Antlitz aus Scham über seine Schwäche vor dem Jüngling zu verbergen. Bei einem anderen Maler hätte dies realistische Motiv vielleicht banal gewirkt, hier dagegen ist alles in so großem Stil vorgetragen, daß man es als selbstverständlich hinnimmt. Niemals wohl ist die Macht der Musik mit solcher Eindringlichkeit veranschaulicht worden wie in diesem Bilde.

Selbst ein Thema wie „Die Anbetung der Könige“ (1657, London, Buckingham-Palast), das die Künstler von jeher zur Entfaltung weltlicher Pracht angeregt hatte, nimmt Rembrandt jetzt zum Anlaß, das tiefste Ergriffensein kniender Menschen zu veranschaulichen, die die eigentlichen Hauptfiguren des Bildes sind. Der engere Bezirk um das Jesuskind ist zum absolut heiligen Bezirk geworden, in dem kein buntes Leben herrscht, sondern Andacht und Stille. Auch Nachtstücke gibt es in diesen Jahren, wie den Besuch der beiden Götter in der von magischem Licht erfüllten Hütte von Philemon und Baucis (1658, Philadelphia, Slg. Widener) und die über alle Regeln klarer räumlicher Anordnung und natürlicher Proportionierung der Figuren sich hinwegsetzende „Verleugnung Petri“ (1660, Amsterdam, Reichsmuseum), in der die gewaltige Gestalt des von geheimnisvollem Licht angestrahlten Apostels beherrschend aufragt.

Die Übersicht über einige Hauptwerke unter den Gemälden der fünfziger Jahre ließ den auch in diesem Zeitabschnitt weiterhin in unerschöpflicher Fülle quellenden Reichtum der künstlerischen Phantasie des Meisters erkennen, sein rastloses Bemühen, immer neue Möglichkeiten zu entwickeln, um noch reicher, noch tiefer, noch schöner das auszudrücken, was ihm am Herzen lag. Dazu treten, abgesehen von den sein Schaffen ständig begleitenden Zeichnungen, noch mehr als sechzig Radierungen, von denen eine Anzahl zum Bedeutendsten gehört, was Rembrandt in dieser Technik überhaupt geschaffen hat. Der weit-aus größte Teil entstand von 1650 bis 1654, so daß diese Periode, in der zugleich die Malerei etwas zurücktrat, als die fruchtbarste Radierperiode Rembrandts überhaupt bezeichnet werden kann.

Von den Landschaften war bereits die Rede. Dem Thema nach für sich steht das wohl um 1651 anzusetzende Blatt mit dem sogenannten Faust, eine Benennung, die erst im späteren 18. Jahrhundert irrtümlicherweise aufkam, denn der hier Dargestellte ist irgendein Gelehrter in seinem Studierzimmer, wie ihn Rembrandt und andere holländische Künstler des öfteren geschildert haben (Abb. 32). Er steht in langem Rock und Mütze an seinem Arbeitstisch, die Rechte mit dem Schreibgriffel auf diesen, die Linke auf die Armlehne des Sessels gestützt, und blickt gebannt auf eine im Gegenlicht des großen Fensters sich

Tafel 45

abzeichnende magische Erscheinung. In knappen Strichen gegebene Bücher, ein Globus und ein Totenschädel deuten die gelehrte Ausstattung des Raumes an. In strahlendem Kreuznimbus werden drei mit Buchstaben besetzte konzentrische Kreise sichtbar, deren innerster das INRI, den Namen Christi, enthält. Damit ist die Richtung angegeben, in der die Deutung der übrigen, scheinbar sinnlosen Worte zu suchen sein wird. Sie ergeben, wenn man sie als eins der auch im 17. Jahrhundert noch sehr beliebten Anagramme auffaßt, einen Hinweis auf die göttliche Liebe, wobei das häufige Vorkommen des Buchstabens A zu beachten ist. Durch das Fenster greifen, kaum erkennbar, zwei Arme herein. Zwei Hände werden sichtbar, von denen die eine auf das rechts von den Kreisen erscheinende Oval zeigt. Ist dies ein Zauberspiegel oder ist es der Buchstabe O, der dann mit dem A zusammen das bekannte Symbol Gottes ergeben würde? Um perspektivische und plastische Klarheit des Raums und seiner Gegenstände hat Rembrandt sich nicht bemüht, vielmehr kam es ihm darauf an, die Gewalt des alle körperliche Festigkeit auflösenden flimmernden Lichts zu veranschaulichen. Der Gelehrte hat eben geschrieben – man sieht es an der noch den Schreibgriffel haltenden rechten Hand – und ist aufgestanden, als die Erscheinung ihn buchstäblich mit ihren Strahlen traf. Wenn er auch nicht Faust ist, so könnte er es im Goethischen Sinne wohl sein, und es ist verständlich, daß das Blatt, allerdings in veränderter und in ihrem Ausdrucksgehalt abgeschwächter Kopie, zum Titelbild der ersten Ausgabe von Goethes Faust gewählt wurde.

Die tragische Gestalt des blinden Tobias der Radierung von 1651 (Abb. 33) ist in anderem Zusammenhange bereits erwähnt worden (S. 23). Die besondere Wirkung dieses kleinen Blattes beruht unter anderem auch darauf, daß der im weiten Mantel zitternd sich vorwärtstastende Greis im Zentrum der Komposition ein höheres Maß an Plastizität besitzt als alle anderen Dinge um ihn her, die, nur angedeutet, von minderer Realität sind als die menschliche Gestalt. Ein Seelenzustand, wie ihn Rembrandt noch niemals veranschaulicht hatte, eine Mischung widerstreitender Empfindungen von ergreifender Hilflosigkeit, verzweifelter Bemühen, aber auch freudiger Erwartung scheint seine zitternde Unruhe dem ganzen Raum und seinen Dingen mitgeteilt zu haben. Da ist keine Festigkeit, alles Materielle stellt sich in durchsichtigen, unruhig vibrierenden Strichlagen dar, ein Echo des in dem blinden Vater entfesselten Sturms der Gefühle.

Der in Rembrandts Gemälden dieser Zeit beobachtete Hang zum Monumentalisieren tritt auch in den Radierungen hervor, wofern der Gegenstand sich dafür eignete und nicht andere Absichten des Künstlers wie im Tobias-Blatt dem entgegenstanden. Dahin gehört die im Thema dem Hundertguldenblatt verwandte, in der Komposition gänzlich von ihm verschiedene Radierung „Christus lehrend“ (Abb. 34). Das Vielerlei der Figuren ist jetzt durch eine, man möchte sagen geometrisch-einfache Anordnung gebändigt: stehend und sitzend bilden die Zuhörer einen wenn auch nicht ganz geschlossenen Kreis, in dessen Mittelpunkt die mächtige und (wie im „Ephraim Bonus“) durch einen hinter ihr aufgehenden Mauerstreifen noch besonders betonte Gestalt Christi aufragt. In früheren Werken Rembrandts, in denen er Christus einer Menschenmenge gegenüberstellte, gab er ihm gern eine etwas posenhafte Haltung. Das ist jetzt vollkommen vermieden. Wie Christus, fast ein Segnender, zur Begleitung seiner Worte die Arme hebt, das ist eine Bewegung, die tiefste innere Überzeugung ausdrückt und diese auch auf die Zuhörer überträgt. Unter denen gibt es keine Kritiker. Sie alle, die Reichen zur Rechten, die Armen zur Linken Christi, stehen vollkommen im Banne des Redners, mit Ausnahme des vorn bäuchlings auf dem Boden liegenden und mit dem Finger malenden Bübchens, und obwohl klar geordnet, scheint jeder der Zuhörer eine seiner Individualität entsprechende, ganz zufällig wirkende Stellung eingenommen zu haben. Die Abstufung von Licht und Schatten ist von wunderbarer Feinheit. Wie auf dem Hundertguldenblatt bildet eine dunkle Wand den Hintergrund, doch öffnet sie sich rechts, um einen Durchblick in einen



33 Der blinde Tobias

hellen Hof zu gewähren. Die Situation dieses Blattes ist eigentlich schon in der kleinen Radierung von 1638, „Joseph erzählt seine Träume“, gegeben (S. 42). Aber wie gedrängt und unruhig ist dort alles gegenüber der jetzt erreichten ruhigen Klarheit und Größe der Form!

In dem großen „Ecce Homo“ von 1655 läßt sich dieser Monumentalisierungsdrang Rembrandts besonders deutlich beobachten. Eine in mächtigen Formen symmetrisch aufgebaute, bildparallel gestellte Renaissancearchitektur ist das monumentale Gerüst, auf und vor dem sich die Szene vollzieht, die ja



34 Christus lehrend

ein beträchtliches Figurenaufgebot verlangte. Auf einer Estrade wird die jammervolle Gestalt des Heilands von Pilatus der im Vordergrund versammelten, aufgeregt sich gebärdenden Menschenmenge zur Schau gestellt. Rembrandt hat im Verlaufe der Arbeit, die wir durch sieben Plattenzustände hindurch verfolgen können, das Gefühl gewonnen, daß allzu viele Figuren, mochten sie auch im Verhältnis zu der Bildfläche von 36×46 cm ziemlich klein sein, unruhig wirkten. Er hat sie daher in einem späteren Plattenzustand aus der breiten Mitte des Vordergrundes wieder herausgenommen, so daß dort jetzt nur eine kahle Wand aufragt. Gleichzeitig wurde die Symmetrie des Ganzen durch bestimmte Motive weiter verstärkt. Auch die im gleichen Jahr entstandene „Opferung Isaaks“, die Rembrandt schon einmal zwanzig Jahre zuvor in einem wilddramatischen Gemälde dargestellt hatte (S. 35), ist jetzt ruhig und groß geworden (Abb. 35). Der Engel, die mächtigen Flügel weit ausgespannt, hält die Arme Abrahams von hinten fest und beugt sich besorgt über ihn, als wolle er sagen: „Tu es ja nicht!“ Abraham hat nicht mehr die Hand brutal auf den Mund des Opfers gepreßt wie im Gemälde, sondern deckt ihm die Augen vor dem Anblick des Messers zu. In seinem Gesicht drücken sich tragischer Zwiespalt und tiefer Schmerz über das gewollt-nichtgewollte Vorhaben aus, und sein Mund ist ein wenig geöffnet wie der Laokoons in seiner Qual. Die drei Figuren sind so eng zusammengenommen und gleichsam aufgebaut, daß man sie sich als plastische Gruppe vorstellen könnte.

Zu den Lieblingsthemen Rembrandts gehörte das Emmaus-Mahl, weil hier ein Hauptanliegen seiner Kunst, die Darstellung des seelisch ergriffenen Menschen, unmittelbar gefordert war und diese zugleich



35 Die Opferung Isaaks

in einem dramatischen Augenblick gegeben werden mußte. Es war darauf hingewiesen worden (S. 63), daß in dem Emmaus-Bild von 1648 gegenüber dem aus Rembrandts Frühzeit die Hinterfangung der Christusgestalt durch eine monumental geformte Nische Beruhigung und Klarheit gebracht hatte und daß der ausgeglichene Umriß Christi fast ein gleichseitiges Dreieck bildet. Dieses Dreieck tritt in der Radierung noch deutlicher in Erscheinung, indem der frontal sitzende Christus jedem der beiden Jünger gleichzeitig das Brot reicht. Und während er in jenem Gemälde zwar in der Mittelachse der Nische, nicht aber in der der Bildfläche sitzt, befindet sich jetzt sein Haupt fast genau im Zentrum des Blattes. Die im Barock so beliebte Verschiebung aus der Mittelachse ist hier auf ein Minimum reduziert. Die



36 Die drei Kreuze

Gebärden der bestürzten Jünger sind freilich wieder etwas lebhafter geworden, auch fehlt es nicht an genrehaften Motiven. Frühere Gewohnheiten wirken nach. Jedoch die durchsichtigen Strichlagen und das von Christus ausgehende, durch den ganzen Raum flimmernde Licht sind nur Radierungen dieser Zeit eigen.

Immer wieder stößt man auf die Tatsache, daß das Schaffen einer so reichen Persönlichkeit und eines solchen Problematikers wie Rembrandt auf den einzelnen Entwicklungsstufen seiner Kunst nur in ganz grobem Umriß auf eine Formel zu bringen ist. Ständig wird man überrascht von Werken, die sich auch der allgemeinsten Formel nicht einordnen lassen und die so ganz für sich stehen, daß sie im Grunde mit keinem Werk derselben oder einer anderen Entwicklungsstufe des Künstlers verglichen werden können. Ein solches Werk ist das gewaltige Blatt „Die drei Kreuze“ (1653; Abb. 36). Hier hat Rembrandt noch einmal alles hinter sich geworfen, was er an Klarheit und Ruhe des Bildaufbaues inzwischen erreicht hatte. Er hat sich aus dem neutestamentlichen Text die Stelle ausgewählt, die das Kreuzigungsgeschehen auf seinem dramatischen Höhepunkt schildert, da beim Verscheiden Christi Finsternis über das Land fiel und die Erde bebte. Diesen Augenblick stellte er sich mit der ganzen Kraft seiner Phantasie vor, und

er stellte sich weiter vor, wie ein solches Naturereignis auf die Menschen wirken mußte. Ähnliches hatte er schon in der Radierung der „Verkündigung an die Hirten“ (S. 38) versucht, jetzt aber ist die Szene, dem höheren Thema entsprechend, ins Grandiose gesteigert. Ein Übermaß an Licht bricht „aus jenen ewigen Gründen“ auf die dunkle Erde nieder, und in seinem Kegel tritt Golgatha taghell erleuchtet hervor. Hoch ragen die drei Kreuze, Menschen starren zu dem in der Ruhe des „Es ist vollbracht“ droben hängenden Heiland hinauf, dessen Verscheiden die Natur in Aufruhr brachte, auch den Ungläubigsten offenbarend, wer da gestorben ist. Andere liegen mit dem Gesicht auf dem Erdboden oder decken die Hände über die Augen und wenden sich ab. Nur die gewappneten Kriegsknechte bewahren unerschütterliche Haltung, aber ihr Hauptmann ist vom Pferde gestiegen und hat sich auf ein Knie niedergelassen, den Gottessohn anzubeten. In einem späteren Zustand der Platte hat Rembrandt mehr Finsternis über die Szene gelegt, die von den wie herabregnenden Lichtstrahlen zwielfichtig-mühsam erhellt wird, so daß die Einzelheiten mehr zu ahnen als genau zu erkennen sind. Rembrandt hat damit den letzten Rest rationalistischer Klarheit getilgt und dargetan, worauf es ihm hier im letzten Grunde ankam: Das Tatsächliche zu verhüllen, um das Mysterium von Christi Tod desto sichtbarer werden zu lassen.

Diese symbolische Vertiefung zum Mysterium ist auch drei im Format gleichen Radierungen des folgenden Jahres eigen, am stärksten der „Darbringung im Tempel“, mit der Rembrandt auf das Thema eines Hauptwerks seiner Frühzeit zurückgriff (S. 17). Diesmal sind es nur einige wenige Gestalten, die sich in dem von Dunkelheiten verhüllten Raum materialisieren, um in einer bis an die letzten Grenzen des Darstellbaren gehenden kultischen Feierlichkeit und mystischen Erhabenheit zueinander in Beziehung zu treten, „wie wenn die Gottheit nahe wär“. Niemals auch wurde absolutes Schweigen als Zeichen tiefster Trauer so überzeugend ausgedrückt wie in der „Grablegung“, die sich in der schauerlichen, wie ein Symbol der Erstarrung der Seelen wirkenden Leere eines nachtdunklen Raumes vollzieht. Die ergreifendste unter diesen drei Radierungen ist aber doch wohl die „Kreuzabnahme bei Fackelschein“, in der Rembrandt diesem von ihm mehrfach behandelten Thema die letzte, tiefste und gültigste Fassung gegeben hat (Abb. 37). Von dem auf einem Erdhügel stehenden, nur zum Teil sichtbaren Kreuz ist eben der Leichnam Christi herabgenommen worden und ruht nun schwer auf den Armen eines vom Rücken gesehenen Mannes. Ein anderer zieht das Tuch nach, ein dritter beleuchtet die Szene mit seiner Fackel. Am Fuße des Erdhügels macht ein alter Mann die Tragbahre zurecht, und seine tiefgebeugte Gestalt sagt uns, mit welcher Trauer im Herzen dies geschieht. Aus dem Dunkel der Nacht, das fast die eine Hälfte der diagonalgeteilten Komposition füllt, hebt sich die hellbeleuchtete Hand der undeutlich erkennbaren Mutter Maria gegen das Haupt Christi. Es ist das vielleicht stärkste Ausdrucksmoment des Blattes. Die Wirkung, die Rembrandt mit einer vom Lichte getroffenen Hand zu erzielen weiß, war bereits an solchen Werken wie der frühen Darbringung im Tempel und der Danaë aufgefallen. Aber in dieser Hand verdichten sich Trauer und Verzweiflung der hier ihr nächtliches Amt schweigend und in sich gekehrt verrichtenden Menschen zu einem lautlosen Aufschrei.

Im blühenden Reichtum schöpferischer Gedanken, der die Radierungen dieser späten Jahre kennzeichnet, wandte Rembrandt sich auch wieder dem weiblichen Akt zu, den er, abgesehen von einigen Handzeichnungen, in den Jahren 1658 bis 1661 in nicht weniger als sechs Blättern gestaltete, von denen jedes das Problem von einer neuen Seite zeigt. Da gibt es eine liegende Frau als Rückenakt, eine andere unter mythologischem Vorwand: Antiope, die von Jupiter als Satyr beschlichen wird, ein Thema, das Rembrandt schon einmal für einen seiner ersten radierten Akte von etwa 1631 gewählt hatte. Diesmal legte



37 Die Kreuzabnahme bei Fackelschein

er seiner Komposition die eines Kupferstichs von Annibale Carracci zugrunde, ging aber in der wunderbaren Behandlung des von Licht und Schatten überspielten Körpers völlig seine eigenen Wege. Wie früher, so bevorzugte er jedoch auch jetzt den sitzenden Akt wohl wegen der reicheren Möglichkeiten, die Haltung des Körpers und die kontrapostische Stellung der Gliedmaßen zu variieren. Da gibt es eine nackte Frau im Freien, die, mit den Füßen im Wasser, zur Seite gewendet auf einer Bank sitzt, eine andere in ähnlicher Position aber im Innenraum, was wieder ganz andere Beleuchtungswirkungen zur Folge hat. Die hervorragendsten Blätter sind die „Frau am Ofen“ (1658) und die „Frau mit dem Pfeil“ (1661), die zugleich die beiden verschiedenen Richtungen zeigen, zu denen die Kunst Rembrandts damals neigte. Das erstere Blatt (Abb. 38) gibt eine Frau, die mit entblößtem Oberkörper auf einem Stuhl im Innenraum sitzt zu seiten eines mit Reliefs geschmückten Ofens. Wie sie den einen Arm aufstützt, den anderen auf dem Oberschenkel des einen Beines ruhen läßt, wobei Neigung des Kopfes und Blick in die Richtung dieses Armes gehen, das ist fast die Haltung der Bathseba von 1654 (S. 83), nur im Gegensinn. Und wie dort, so ist auch hier alles auf Monumentalisierung angelegt: Kopf und Schultern erscheinen hell vor der dunklen Wölbung einer Nische und gewinnen dadurch plastisches Volumen, in dem auch Arm und Brust modelliert sind, während von der Hüfte abwärts diese Plastizität nachläßt. Die vertikalen und horizontalen Linien des Ofens und seines Abzuges, überhaupt die etwas aufdringliche Erscheinung dieser toten Dinge stehen in einem eigentümlichen Gegensatz zu den weichen Rundungen der lebendigen Gestalt. Der prachtvolle Rückenakt der „Frau mit dem Pfeil“ dagegen ist eingebettet in eine Umgebung, in der es keine geraden Linien, überhaupt keine festen und harten Dinge gibt, und mit der der Körper der Frau an manchen Stellen fast verschmilzt (Abb. 39). Ein unerschöpfliches Aufgebot an Tonabstufungen und zarten Übergängen macht dieses Blatt dem malerischen Reichtum einiger der spätesten Gemälde Rembrandts verwandt, auch ist diesem Akt sowie den anderen der vorhergehenden Jahre Schönheit mitgegeben. Trotzdem sind sie, wie das auch schon an der „Bathseba“ festzustellen war, lebensnäher und lebenswärmer als die aus der Frühzeit Rembrandts mit ihrem scharfen Naturalismus. Die „Frau mit dem Pfeil“ schließt das radierte Werk Rembrandts ab. Danach hat er, soweit wir wissen, nur noch ein einziges Mal zur Radiernadel gegriffen, aber doch nur, um einen Reproduktionsauftrag auszuführen. Nach wie vor bleibt auch das Porträt eine wichtige Aufgabe der Radierung. Sie hat für Rembrandt zwei Seiten, die beide in einer alles frühere hinter sich lassenden Vollkommenheit gemeistert werden: einmal, das Charakteristische einer bestimmten Persönlichkeit weniger durch Wiedergabe äußerer Merkmale als vielmehr durch Erfassung ihres Wesens von innen her herauszubringen und dann, den Wundern des Lichts in neuer Verfeinerung der technischen Mittel nachzugehen. Es sind alles Bildnisse von Männern, meist solchen, die zum engeren Bekanntenkreis Rembrandts gehörten. Hendrickje ist nicht dabei. Als Überleitung zu dieser Reihe darf das radierte Selbstbildnis von 1648 (S. 73) gelten. Der Kunsthändler Clement de Jonghe (1651; Abb. 40) sitzt in seinem Armstuhl wie der ein Jahr später gemalte Nicolaes Bruyning, etwas zur Seite gerückt und ein klein wenig nach vorn geneigt, doch in reiner Frontansicht. Der breitkrepelige Hut beschattet leicht die eine Gesichtshälfte, die andere ist voll beleuchtet. In den Augen und im breiten, schmallippigen, wie etwas zusammengepreßten Mund lebt das Persönliche dieses Mannes, und man darf annehmen, daß es mit höchster Treffsicherheit erfaßt wurde. Ein helles, gleichmäßiges, auch den Hintergrund erfüllendes Licht strömt auf die Gestalt nieder und löst Gewand und Hände zu impressionistisch gesehenen Tonwerten auf. Im Bildnis des alten Haaring (um 1655) ist Rembrandt wieder zum Hell-Dunkel zurückgekehrt, wobei der Lichteinfall von der Seite und durch ein hinter dem Dargestellten angebrachtes Fenster erfolgt, eine Kombination von ganz besonderer Beleuchtungsproblematik. In den



38 Die Frau am Ofen

Zügen dieses alten Mannes ist über das Individuelle hinaus das Typische des Greisenhaften, ja Senilen vortrefflich erfaßt. Greise brauchen aber durchaus nicht immer senil zu sein. Das beweist das Bildnis des Goldschmiedes Jan Lutma (1656), der bequem im hochlehnigen Armstuhl sitzt und als Abzeichen seines Berufs in der rechten Hand eine Statuette hält (Abb. 41). Aus kleinen, zugleich listigen und freund-



39 Die Frau mit dem Pfeil



40 Clement de Jonge

lichen Augen blickt er uns an, und die Mundwinkel sind zu einem Anflug von Lächeln ein wenig emporgezogen, so, als könne er jeden Augenblick eine schalkhafte Bemerkung machen. Wie gut paßt zu diesem Ausdruck, daß ihm das Käppi schief auf dem Kopfe sitzt!

Hinter diesen Meisterwerken bleiben die beiden Bildnisse des von Rembrandt schon früher porträtierten, jetzt alt gewordenen Schreibmeisters Coppenol zurück sowie die des jungen Haaring und des Arztes Arnold Tholinx. In dem wohl richtig auf etwa 1658 angesetzten Bildnis des befreundeten Kunsthändlers Abraham Francen haben wir eine ähnliche Lösung wie in dem Blatt mit Jan Six am Fenster: Der Dargestellte ist nicht aus dem Raum herausgehoben, in dem er sich befindet, sondern ihm vollständig eingeordnet, was Rembrandt mit seinen jetzigen Stilmitteln noch vollkommener erreicht hat. Die letzte Radierung, die wir von ihm überhaupt besitzen, ist ebenfalls ein Bildnis, das des Arztes Jan Antonides van der Linden (1665), also vier Jahre nach der „Frau mit dem Pfeil“ entstanden, aber nicht als originale Schöpfung. Vielmehr hatte Rembrandt den Auftrag, nach einem von Abraham van den Tempel gemalten Bildnis jenes Arztes einen Stich herzustellen, der einem von dessen Sohn herausgegebenen Werk beigefügt werden sollte, wozu es jedoch nicht kam. Obwohl Rembrandt erhebliche Mühe auf das Blatt verwandte und ihm der Ausdruck des Gesichtes gut gelang, ließ ihn die Fesselung an das Vorbild zu einer freien und gelösten Gestaltung nicht kommen.

Die Frage, warum Rembrandt, abgesehen von dieser durch besondere Umstände bedingten Ausnahme, nach dem Meisterblatt von 1661 das Radieren aufgegeben habe, wird schwerlich zu beantworten sein, denn es fehlt an jeglichen Hinweisen von seiner oder anderer Seite, die einen solchen Verzicht erklären könnten. War es geminderte Arbeitskraft, die nur allein den Gemälden zugute kommen sollte? Konnten Hand und Auge den Anforderungen der Radiertechnik nicht mehr genügen? Glaubte Rembrandt, die künstlerischen Ziele seiner allerletzten Zeit nur im Gemälde verwirklichen zu können? Wir wissen es nicht, und so bleibt uns nur das Bedauern über das vorzeitige Versiegen dieser Quelle, die so reich geflossen war.

Tafel 46 Von den nach 1660 entstandenen Gemälden Rembrandts haben die „Staalmeesters“ den größten Ruhm erlangt, ein Gruppenbildnis der Vorsteher der Tuchmacherzunft (1662, Amsterdam, Reichsmuseum). Es gibt wohl kein zweites Werk Rembrandts, das von einer solchen Reife und Abgeklärtheit wäre, einer solchen Ruhe und Ausgewogenheit in Komposition und Farbe wie dieses. Hier ist keine bohrende Problematik, keine eigenwillige Umdeutung der gestellten Aufgabe, kein Stürmen und Drängen, sondern vollendete Meisterschaft, die ihrer Mittel ganz sicher ist und sie souverän zu handhaben weiß. Wie den Gruppenbildnissen der „Anatomie“ und „Nachtwache“ ist auch diesem hier eine Handlung unterlegt. Die fünf Männer sitzen an einem Tisch mit roter Decke, der von einem so tiefen Standpunkt aus gesehen ist, daß seine Fläche sich unsern Augen entzieht. Man könnte meinen, die Männer befänden sich auf einem Podium und blickten in den vor ihnen liegenden Saal hinab. Aus der dort vorzustellenden Versammlung hat sich soeben ein Sprecher erhoben, auf den alle blicken (auch der an sich unbeteiligte Diener im Hintergrund) und dem es Rede und Antwort zu stehen gilt. Das ist zunächst Sache des Wortführers in der Mitte und geschieht mit einer darlegenden Handbewegung unter Berufung auf die vor ihm aufgeschlagene Schrift. Offenbar geht es darin um eine bestimmte Stelle, bei deren Nachweis der rechts neben ihm Sitzende behilflich gewesen ist, der eine der aufgeblätterten Seiten noch festhält. So spannend ist der Vorfall, daß der linke Nachbar des Wortführers sich von seinem Sitz erhoben hat, um den Opponenten im Saal drunten besser sehen zu können. Neben dieser aktiven Mittelgruppe spielen die beiden zu äußerst links und rechts Sitzenden mehr die Rolle der stummen Beobachter.



41 Jan Lutma

Es ist also wiederum wie in der „Anatomie“ die gemeinsam auf einen Punkt gerichtete Aufmerksamkeit, die diese Gruppe zusammenhält. Nur daß diesmal jener Punkt außerhalb des Bildraumes liegt. Und noch etwas hält diese Männer zusammen, daß sie nämlich selbst zusammenhalten und in der gegenwärtigen Situation ganz und gar eines Sinnes sind, den man als mit Überlegenheit und Ironie gepaartes Wohlwollen bezeichnen könnte, mögen sie nach Temperament und Charakter noch so verschieden von einander sein. Ihre charakterliche Verschiedenheit ist viel feiner herausgearbeitet als die der Personen der „Anatomie“, gar nicht zu reden von denen der „Nachtwache“. Die Auftraggeber konnten diesmal also zufrieden sein. Auch hat Rembrandt jeder einzelnen Persönlichkeit durch Isolierung ihr Recht widerfahren lassen. Bewundernswert aber bleibt, wie sie trotzdem zu einer Gruppe vereint sind, wobei die drei mittelsten mit etwa gleichem Abstand der sich dem Vorsitzenden zuneigenden Köpfe das Zentrum bilden, die äußeren mit etwas weiterem Abstand die Eckpfeiler. Das hätte eine gewisse Starrheit der Anordnung bedeuten können. Sie ist vermieden durch den sich von seinem Sitz erhebenden Spitzbart, so daß nun die Reihe der Köpfe und breitrandigen Hüte sich auf einer von links her ansteigenden, sich dann senkenden und wieder leicht sich erhebenden Kurve liegt, ein rhythmisches, die Gruppe wesentlich belebendes Element. Die warme Farbigkeit des Ganzen wird getragen von einem milden Dreiklang, dem Rot der Tischdecke, dem Schwarz der Gewandung und dem Braun der Wandtäfelung, aufgehellert durch das Weiß der breiten Kragen. Das Licht kommt von einem links oben zu denkenden Fenster, läßt eine Stelle der roten Tischdecke intensiv aufleuchten und spielt über die Gesichter hin, sie plastisch durchformend, aber ohne harte Kontraste wie in der „Anatomie“. Zeichnerische Vorstudien und Änderungen während der Arbeit beweisen, daß Rembrandt sich die Sache nicht leicht gemacht hat, der genialen Selbstverständlichkeit des Ergebnisses ist aber von der aufgewandten Mühe nichts anzumerken.

Tafel 47 Dasselbe Jahr 1661, in dem der Auftrag der „Staalmeesters“ erfolgt war, brachte noch einen anderen: das Riesengemälde der „Verschwörung des Julius Civilis“, die größte Leinwand, die Rembrandt jemals bemalt hatte, fast 8 m hoch und fast 6 m breit. Das Werk ist nur als Fragment auf uns gekommen (Stockholm, Nationalmuseum), da Rembrandt selbst es später auf etwa ein Viertel der Höhe und etwa die Hälfte der Breite beschnitten hat. Die Tatsache dieser beiden Aufträge in einem Jahr beweist, daß Rembrandt in Amsterdam immer noch etwas galt, und wir besitzen auch weiterhin Zeugnisse dafür, so, wenn der Dichter Jan Vos in einem Lobgedicht auf Amsterdam von 1662 die bedeutendsten Maler der Stadt aufzählt und Rembrandt an erster Stelle nennt. Auch sonst fehlt es in diesen Jahren nicht an Lobgedichten auf ihn oder einzelne seiner Werke. Ferner gibt es Dokumente, die die verhältnismäßig hohen Preise erkennen lassen, die man für Rembrandts Bilder im allgemeinen ansetzte. Wie weit man freilich wirkliches Verständnis für seine Kunst hatte, vor allem dort, wo sie allzusehr von der Norm abwich, ist eine andere Frage, und gerade die Geschichte des Julius-Civilis-Bildes gibt uns da einigen Aufschluß.

Auf Veranlassung des Dichters Vondel sollten die acht Bogenfelder der großen Galerie im neubauten Amsterdamer Rathaus mit Darstellungen aus dem von Julius Civilis geführten Bataver-Aufstand gegen die Römer versehen werden, von dem Tacitus berichtet. Dieser Zyklus war gedacht als geschichtliche Parallele zu dem Aufstand der Holländer gegen die spanischen Unterdrücker – man sieht, wie dieser Freiheitskampf den Holländern damals noch lebendig gegenwärtig war. Govaert Flinck sollte alle acht Bilder malen, starb aber bald, und der Auftrag wurde an verschiedene Maler aufgeteilt, unter denen sich auch Rembrandt befand. Dessen Bild hing 1662 an der vorbestimmten Stelle, wurde von ihm aber bald darauf wieder zurückgenommen, wohl weil man Änderungen wünschte. Die Zurücknahme war jedoch sicherlich von vornherein als endgültig gemeint, was man auch daraus schließen darf, daß Rem-

brandts Bild bald darauf durch ein solches von Juraen Ovens ersetzt wurde. Die Beschränktheit seiner Raumverhältnisse und die durchaus verständliche Erwägung, das Bild leichter verkäuflich zu machen, hat Rembrandt dann zu der erwähnten starken Verkleinerung des Formates veranlaßt, wobei sich außerdem die Notwendigkeit von nicht unerheblichen Veränderungen zur Erzielung einer größeren kompositionellen und thematischen Geschlossenheit des Fragments ergab.

Vergleichbar jener seltsamen, etwa ein Jahr zuvor entstandenen „Verleugnung Petri“ tut sich auch hier ein Nachtstück auf, erfüllt von der unheimlichen Stimmung des Verschwörerischen. An langer, mit hellem Tuch bedeckter Tafel sitzen eine Anzahl Männer, alle der barbarisch-majestätischen Kolossalgestalt des einäugigen, eine tiaraähnliche Kopfbedeckung tragenden Germanenfürsten zugewandt. Er hält sein breites Schlachtschwert so, daß es von den Händen und Schwertern der Nächstsitzenden berührt werden kann. Der feierliche Schwur ist also im Gange, der alle Anwesenden zu einer in Tod und Leben verbundenen Gemeinschaft zusammenschließt. Eine auf der Tafel stehende, aber durch zwei der vorderen Personen verdeckte und abgeblendete Lichtquelle erzeugt eine Art Rampenlicht, das die Gestalten von unten her anstrahlt. Die drei silhouettenhaft vor der Tafel befindlichen scheinen die nächste Phase des Vorgangs anzudeuten, da man nach der feierlichen Handlung zum Mahl oder gar zur Tat schreiten will. Der erhaltene zeichnerische Entwurf des ganzen Monumentalgemäldes sagt uns, daß Rembrandt um diese Schwurszene eine hohe Halle gewölbt hatte. Welche Änderungen die Auftraggeber wünschten, wissen wir nicht. Wir dürfen aber vermuten, daß gerade das genialische Sicheinfühlen des Künstlers in einen anderthalb Jahrtausende zurückliegenden Ritus mit den Merkmalen des Barbarischen, Wüsten, unheimlich Schwelenden in diesem prächtig und vornehm ausgestatteten funkelnagelneuen Rathaus als fehl am Platz empfunden wurde. Rembrandt scheint auch zunächst zu Änderungen bereit gewesen zu sein, dann aber doch eingesehen zu haben, daß sie unmöglich waren, wenn er nicht den Sinn des Ganzen zerstören wollte. Die Nachwelt hat einen Verlust zu beklagen, für den es bei der Einzigartigkeit gerade dieses Werkes keinen Ersatz gibt.

Zu den letzten Schöpfungen Rembrandts gehören zwei in ihrer malerischen Behandlung verwandte, zeitlich nicht genau zu bestimmende Werke, zunächst das „Braunschweiger Familienbild“ (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). Rembrandt knüpfte hier an einen im 16. Jahrhundert geschaffenen Typus des niederländischen halbfigurigen Familienbildes an, wie er etwa in einem Werke des Jan van Scorel in der Kasseler Galerie vorliegt: der Vater stehend, die Mutter sitzend mit dem Jüngsten auf dem Schoß, dazu zwei etwas ältere Kinder. Im Unterschied zu den „Staalmeesters“ mit ihrer Isolierung der einzelnen Figur sind jetzt, wie es Mitgliedern einer Familie zukommt, diese auch äußerlich eng verbunden, ja miteinander verschränkt, den Vater ausgenommen. Dieser steht hinter der geschlossenen Gruppe von Frau und Kindern etwas zurück im Raum, der ein Freiraum ist, wie man aus der Andeutung von Büschen erschen kann. Zudem kontrastiert sein dunkles Gewand mit der blühenden Farbigkeit der Gewänder von Frau und Kindern. Zwar wird durch das älteste Mädchen, das mit beiden Händen einen flachen Korb mit Blumen vor sich hält, aus dem der Vater wohl soeben eine herausgenommen hat, ein leiser Zug von Handlung in die Komposition gebracht; aber es gibt hier doch keinen gemeinsamen Konzentrationspunkt wie im „Jakobssegen“, der ja auch eine Art von Familienbild ist, oder den „Staalmeesters“. Die Mutter blickt mit leicht geneigtem Kopf ernst und mütterlich auf das Kleinste; dieses, das Köpfchen übermütig zurückwerfend, schaut fröhlich in die Welt hinaus. Eine ähnliche Zweiergruppe bilden die beiden anderen Kinder, indem das älteste Mädchen zwar ganz seinem wichtigen Amt hingegeben ist, dabei aber von dem etwas jüngeren fröhlich lächelnd beobachtet wird. Der Vater blickt im Bewußtsein seiner Stellung als

Tafel 48

Familienoberhaupt unbeteiligt, doch freundlich aus dem Bilde heraus. Alle sichtbaren Hände sind beschäftigt: ein Korb wird getragen, eine Blume gefaßt, die Mutter stützt das Jüngste, dieses wiederum stemmt ein Händchen gegen ihre Brust und hält im anderen eine Klapper. Die Gesichter sind, wie schon öfters zu beobachten war, kräftig durchmodelliert, alles andere ist nicht als plastische, sondern als malerische Erscheinung gegeben. Wirklich porträtmäßig scheint nur der Mann erfaßt zu sein, während das Gesicht der Frau nach einer in der Geschichte der Bildnismalerei immer wieder anzutreffenden Gewohnheit leicht idealisiert ist. Auch bei den Kindern wurde weniger das Individuelle als das Kindliche an sich betont. Sie sind die eigentlichen Hauptpersonen des Bildes. Wäre ein verdüstertes Gemüt, wie man es dem gealterten Rembrandt so gern andichtet, eines solchen heimlichen Jubels über die lieben Gesichter dieser Kinder und ihr unbekümmertes und fröhliches Gebaren fähig gewesen? Ist nicht auch das Blumenmotiv ein zarter, aber deutlicher Beitrag zur Unbeschwertheit des Ganzen? Alle älteren Abbildungen (leider auch die unsrige) lassen das Bild viel zu dunkel erscheinen, aber nachdem es vor kurzem einer gründlichen Reinigung unterzogen wurde, jubeln einem auch die Farben hell und freudig entgegen. Breit und wuchtig, stellenweise sogar gespachtelt sind sie aufgetragen, unendlich reich an Zwischentönen und harmonischen Verbindungen untereinander. In der Verklärung des Irdischen durch die Farbe ist hier ein Letztes erreicht worden.

Tafel 49 Gleiches gilt von dem auch unter der Bezeichnung „Die Judenbraut“ bekannten „Ehepaar“ (Amsterdam, Reichsmuseum), und man könnte schwerlich zwei Bilder Rembrandts nennen, die in der Art ihrer vergeistigten Farbgebung einander so nah verwandt wären wie diese. Sogar der Gegensatz zwischen dem dominierenden Rot auf der rechten Seite und den kühleren Farben auf der linken ist bei beiden der gleiche. Ob hier ein alttestamentliches Liebespaar gemeint ist oder Titus und seine Braut, wie man auch geglaubt hat, oder wer sonst immer, ist unerheblich zu wissen; auch gibt eine zu dem Bild gehörende Zeichnung, eine der letzten, die wir von Rembrandt überhaupt besitzen, keinen näheren Aufschluß. Jedenfalls ist es eine der innigsten und zugleich zartesten Liebesszenen, die jemals gemalt wurden. Der Mann hat der Frau den linken Arm um die Schulter gelegt, seine rechte ruht mit leichtem Druck etwas unterhalb ihrer Brust, und sein liebevoller Blick geht in diese Richtung. Denn dort spürt er, daß die Frau, deren Augen in zaghafter Scheu an ihm vorbeisehen, dennoch seine Liebkosung erwidert, indem sie mit ihren Fingern ganz leise seine Hand berührt. Die einfache Natürlichkeit, mit der dies geschieht, macht die kleine Geste zum seelischen Angelpunkt des ganzen Bildes. Bedenken wir bei dieser Gelegenheit, daß aus der unendlichen Welt des Sichtbaren, Erlebbareren oder Vorstellbaren die Maler stets nur Teilgebiete herausgegriffen haben, entsprechend der Überlieferung und der Konvention ihrer Zeit. Für den Durchschnittsmaler sind dies Fesseln, die er nicht abwerfen kann; der wahrhaft schöpferische aber wird, obwohl natürlich jenem Zwang auch unterliegend, ihn an vielen Stellen durchbrechen und in Neuland vorstoßen. Wir können es heute kaum nachempfinden, welch kühne und neue Leistung es war, als Dürer etwas so Alltägliches wie ein einfaches Rasenstück zum Gegenstand eines Kunstwerkes machte. Unter ähnlichem Gesichtspunkt muß auch jene Geste betrachtet werden. Denn obwohl sie jeder kennt, da sie sich täglich ereignen mag, wo immer es Liebespaare gibt, ist kein Maler vor Rembrandt auf den Gedanken gekommen, sie als Ausdrucksmoment zu verwenden. Und das ist nur ein Fall von vielen, da Rembrandt in seiner Kunst menschliches Tun und Wesen von bisher nicht dargestellten Seiten gezeigt hat. Blicken wir von diesem Bilde zurück auf jenes Liebespaar der dreißiger Jahre, das übermütige Selbstbildnis mit Saskia. Wie unendlich viel feiner, tiefer und zarter hat der späte Rembrandt die Liebesbeziehung zweier Menschen gefaßt gegenüber jener Derbheit! Er brauchte auch kein äußeres Aufgebot

von Dingen mehr, um sein Bild auszustatten. Den Hintergrund hat er eben nur angedeutet, auch auf Klarheit der räumlichen Position der beiden Menschen verzichtet. Aber nicht verzichtete er auf die glühende und gleißende Farbenpracht kostbarer Gewänder, die dieser Begegnung zweier Liebenden den Ton des Überwirklichen und Märchenhaften hinzufügt.

Ganz an das Ende von Rembrandts Schaffenslaufbahn gehört wohl „Die Rückkehr des verlorenen Soh-
nes“ (Leningrad, Eremitage), ein Gemälde von mehr als 2,5 m Höhe, in dem Rembrandt von seinem
jetzt erreichten Standpunkt als Mensch und Künstler das Thema der Radierung von 1636 nochmals
gestaltet hat, befreit von allen genremäßigen Zügen und ganz ins Symbolische gehoben. Die heftige
Bewegung jener Komposition ist einer völligen Ruhe gewichen. Der ganz frontal gestellte Vater ist
prächtigt gekleidet – an den Ärmeln schimmert noch einmal das so nur Rembrandts Palette eigene köst-
liche Silberblau, ein intensiv roter Mantel fällt über die Schultern nach vorn. Er beugt sich zu dem in
Rückenansicht vor ihm knienden Sohn hinab, ihm beide Hände auf den Rücken legend, als traue er
seinen halberloschenen Augen nicht und wolle sich auf diese Weise vergewissern, ob er wirklich den
Zurückgekehrten vor sich habe. Zugleich drückt diese Gebärde ein liebevolles Wiederinbesitznehmen
aus, den Drang, den Sohn an sich zu ziehen. Da dessen kahlgeschorener Kopf nur im verlorenen Profil
sichtbar ist, können wir an seinen Zügen nicht ablesen, welche Gefühle den Heimgekehrten bewegen.
Wir sehen nur die demütige, sich wieder wie wohl einst als Kind in die Hut des Vaters bergende Erschei-
nung, unordentlich gehüllt in verlumpte Kleidung von bräunlich-schmutzigem Gesamtton, mit einem
zerrissenen Schuh, aus dem die Ferse guckt, während der andere vom Fuß geglitten ist. Die Neben-
personen – in dem Mantel der zu äußerst rechts stehenden kehrt das Rot etwas dunkler wieder – sind
im Unterschied zu dem der Radierung nur stumme und andächtige Zeugen des ergreifenden Vorganges
und geben uns gleichsam das Beispiel, wie auch wir diese reine Offenbarung des besten und höchsten
Gefühls erleben sollen, das dem Menschen gegeben ist, die Offenbarung der alles verzeihenden Liebe.
Steht man zum erstenmal vor diesem Bild, so ist man betroffen von der Gewalt und lapidaren Einfach-
heit, mit der das Thema vorgetragen wird. Ein Monument wurde hier aufgerichtet, vergleichbar dem
monumentalen Bekenntnis, das Dürer, auch am Ende seines Lebens, in seinen „Aposteln“ abgelegt hat.
Gegenüber Rembrandts gewaltiger Produktivität der fünfziger Jahre ist die der sechziger Jahre
erheblich spärlicher geworden. Das mag auf ein Nachlassen der physischen Spannkraft des an Lebens-
jahren nach heutigen Begriffen noch keineswegs sehr alten Künstlers zurückzuführen sein; seine geistige
Spannkraft ist aber, wie die letzten Werke beweisen, in voller Höhe erhalten geblieben, ja Rembrandt
ist nochmals in bisher nicht betretene Bezirke vorgedrungen. Der physische Prozeß des Alterns läßt
sich an den Selbstbildnissen der Spätzeit verfolgen, doch liegt darin für uns nicht das Wesentliche ihrer
Aussage. Denn ein Selbstbildnis war für Rembrandt nicht die Abkonterfeigung seiner äußeren Erschei-
nung, es war die Widerspiegelung eines augenblicklichen oder länger dauernden Seelenzustandes, einer
inneren Haltung. Das Ergebnis einer Selbstbeobachtung im Sinne eines Nachdenkens über sich selbst,
ein Bekenntnis, abgelegt mit den Mitteln des bildenden Künstlers, welche andere sind als die eines
Meisters der Wortkunst. Ein Bekenntnis freilich nicht vor der Öffentlichkeit, die ja hierzu keinerlei
Auftrag erteilt hatte, sondern allein vor sich selbst. Der Versuch, dieses eigene Ich dort, das man weniger
mit den Augen des Körpers als mit denen des Geistes vor sich sieht, zu fassen, zu objektivieren, sich mit
ihm auseinanderzusetzen, sich seiner in einem höheren Grade bewußt zu werden, als es sonst in den
rinnenden Stunden des Alltags geschieht. Wenn jemals ein bildender Künstler mit des Sokrates Wort
„Erkenne Dich selbst!“ ernst gemacht hat, so ist es Rembrandt gewesen.

Tafel 50

Aus der Spätzeit besitzen wir etwa 20 gemalte Selbstbildnisse, dazu einige gezeichnete und ein radiertes. Der an einigen Bildern der fünfziger Jahre festgestellte Hang Rembrandts zu monumentalisieren, tritt in dem Selbstbildnis in Dreiviertelfigur von 1652 deutlich hervor (Wien, Kunsthistorisches Museum). Vermutlich geht es von der berühmten Federzeichnung aus, in der sich Rembrandt im Atelierkittel und dieses einzige Mal in ganzer Figur dargestellt hat (Amsterdam, Rembrandt-Haus). Wie ein Herrscher in seinem Reich steht er da, beide Arme auf die Hüften gestemmt, und dieses Motiv ist auch im Gemälde beibehalten, indem er sich mit beiden Händen und gleichmäßig abgewinkelten Armen in den Gürtel greift. Das Herrscherliche ist im Gemälde noch gesteigert. Die Gestalt ragt förmlich vor uns auf und trägt den Kopf ganz hoch, was wörtlich zu nehmen ist, da dieser sich, wie das bisher noch auf keinem Selbstbildnis zu sehen war, im obersten Viertel der Bildfläche befindet. Eine tiefe Falte zwischen den Augenbrauen spricht von Konzentration. Ein aufrechter Mann steht da vor uns, breit und in voller Frontalität wie einer, der im Bewußtsein seiner Kraft und seines Wertes es sich leisten kann, einen Gegner in gelassener Ruhe zu erwarten.

Noch höher im Ton griff Rembrandt in dem kurz vor dem wirtschaftlichen Zusammenbruch entstandenen Selbstbildnis von 1655 (Berlin, Staatl. Museen; früher Slg. Mendelssohn). Im kostbaren Pelzmantel erscheint er da, mit goldner Kette angetan, das mächtige Haupt ein wenig zurückgeworfen, in sich verschlossen und dem Betrachter ferngerückt, ein über die Widrigkeiten des Lebens vollständig erhabener Mann. Hat sich der Hang seiner früheren Jahre, sich vornehm zu kostümieren, hier (wie auch in dem Selbstbildnis in Kassel von 1654) wieder einmal durchgesetzt? Allein im Unterschied zu jenen früheren Bildnissen wirkt er diesmal gar nicht kostümiert, Pelz und goldene Kette erscheinen als selbstverständliche Attribute dieses großen Herrn.

In seltsamem Gegensatz dazu steht das 1657 datierte Selbstbildnis der Dresdner Galerie, dessen Echtheit allerdings von einigen bezweifelt wurde, nachdem im Londoner Kunsthandel 1925 ein zweites, mit jenem in vielen Punkten übereinstimmendes, jedoch 1653 datiertes Exemplar auftauchte. Diese Verschiedenheit der Datierung ist nicht leicht zu erklären, doch könnte Rembrandt sehr wohl seine Komposition von 1653 vier Jahre später wiederholt haben, zumal sich diese Wiederholung nur auf Äußerlichkeiten der Haltung und des Kostüms erstreckte. Das Gesicht ist ganz anders geworden. Es sieht aus, als habe Rembrandt die Merkmale des Gealtertseins, das Unschöne an ihnen resigniert betont. Die Wangen sind schlaff und aufgedunsen, und ein häßlicher Stoppelbart verunziert das Gesicht. Alles Straffe und Herrscherhafte ist wie mit einem Schläge verschwunden, aber die Rechte zeichnet in das mit der Linken gehaltene Buch, der Künstler ist am Werke. Unwillkürlich denkt man an die Radierung von 1648 (S. 73), auf der sich Rembrandt auch bei der Arbeit und vielleicht gerade deswegen ebenfalls in äußerster Schlichtheit dargestellt hatte. – Das Jahr 1657 brachte noch ein weiteres sehr schlichtes Selbstbildnis mit betonten Altersmerkmalen (London, Earl of Ellesmere), aber das in kräftiger Plastizität geformte, intensiv beleuchtete Antlitz blickt diesmal straff und gespannt den Beschauer an. Es folgt der „Patriarch“ des nächsten Jahres (New York, Slg. Frick), so genannt, weil Rembrandt sich hier in der unnahbaren Würde eines zwar alten, aber noch im Vollbesitz von Kraft und Weisheit über diese Welt erhebenden Mannes gemalt hat. Ein letztes Mal griff er hier zu einer aus Atelierrequisiten zusammengestellten, wenn auch wenig auffälligen Kostümierung. In behäbiger Ruhe und Überlegenheit, breit und wuchtig sitzt er auf einem Stuhl, feierlich wie auf einem Thron, zwischen den Fingern der Linken leicht und lässig einen Stab haltend. Dem Körper als solchem ist eine ungewöhnliche Macht der Erscheinung verliehen, aber das wie in dem Wiener Selbstbildnis von 1652 im obersten Viertel der Bildfläche

dominierende Haupt ist von solcher Gewalt und Vergeistigung, daß seine Überlegenheit über den Körper keinen Augenblick in Frage gestellt wird.

Bei der Interpretation von Rembrandts Selbstbildnissen ist größte Zurückhaltung geboten. Alle Versuche einfühlernden Verstehens stoßen sehr bald auf eine Grenze, jenseits deren unbestimmtes Ahnen beginnt, und die seltsame Dialektik im Erleben des eigenen Ich, die durch diese hundert Selbstbildnisse geistert, liegt wohl als solche zutage, ist aber nach ihren feineren, aus den dunklen Tiefen der Persönlichkeit quellenden Voraussetzungen nur in nebelhaften Umrissen zu begreifen. Allzuoft ist beispielsweise der wirtschaftliche Zusammenbruch Rembrandts bemüht worden, um den oder jenen Zug in Gesicht und Haltung so oder so zu erklären. Es bedeutet geradezu eine Erniedrigung der Größe dieser Persönlichkeit, anzunehmen, Rembrandt habe dem erlittenen materiellen Verlust ständig nachgetrauert. Millionen von Menschen, kleinere Geister als er, verloren im letzten Krieg all ihr Hab und Gut und haben sich dennoch dadurch nicht für die Dauer niederdrücken lassen. Schwerer mag auf dem Künstler das Schwinden des Ruhms gelastet haben. Aber wenn auch aus den kostümierten Selbstbildnissen der dreißiger Jahre ein starkes Geltungsbedürfnis spricht – der gereifte Rembrandt ist sicher frei davon gewesen, und etwas mehr oder weniger Ruhm wird ihn wohl kaum tiefer berührt haben. Denn an die Stelle des Geltungsbedürfnisses ist jetzt das unerschütterliche Bewußtsein des eigenen Wertes getreten, wie es aus den Selbstbildnissen der fünfziger Jahre so stark hervorleuchtet. Auch in den sechziger Jahren dürfte sich da nichts geändert haben, und der tragische Akzent, unter den dieser letzte Lebensabschnitt Rembrandts so gern gestellt wird, ist weniger durch Armut und Ruhmlosigkeit legitimiert als durch den Tod Hendrickjes und des geliebten Sohnes. Aber solche Vereinsamung bleibt im Alter wenigen erspart. Von den rund zehn Selbstbildnissen dieses letzten Lebensabschnittes seien nur einige hervorgehoben. Da ist das großartige Werk von 1660 (Paris, Louvre): Rembrandt steht vor der Staffelei, Pinsel und Palette haltend, sein hellbeleuchtetes Gesicht blickt aus dem Bilde heraus, alles andere liegt im Halbdunkel. Eine tiefe Falte hat sich auf der Stirn gebildet, und man glaubt in diesem Antlitz etwas von der geistigen Konzentration zu lesen, die die Tätigkeit des Malens erfordert – ein Selbstbildnis in erster Linie des Künstlers Rembrandt. Ihm äußerlich verwandt und wohl auch zeitlich nah ist das im Kenwood House in London. Die Linke hält Palette, Pinsel und Malstock, die Rechte verbleibt im Ungewissen. Die Staffelei fehlt, und an ihrer Stelle erscheint der Abschnitt eines Kreises, dessen Rundung sich außerhalb des Bildes vollenden muß. Was er bedeuten soll, ist mit rationalistischer Erklärung wohl kaum zu fassen, aber dieses Hineinragen einer reinen und vollkommenen geometrischen Form in die unvollkommene und komplizierte Welt des Menschen wird gefühlsmäßig als seltsamer Gegensatz empfunden. Der Rembrandt dieses Bildes malt nicht; Pinsel und Palette sind nur Attribute, und auch dem Gesicht fehlt jeder aktive Zug. Wie sinnend in feierlicher Stunde verharret der Künstler im unbestimmten Raum. Es ist das Selbstbildnis, aus dem wohl am stärksten eine Abendstimmung der Seele spricht.

Tafel 52

Von jeher hat das aus der Sammlung Carstanjen stammende Selbstbildnis Rembrandts als lachender Greis (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), wohl eines der allerletzten, dem Verständnis die größten Schwierigkeiten bereitet und zu phantasievollen Ausdeutungen Veranlassung gegeben. Mit vorgestrecktem Kopf taucht Rembrandt im Bilde von rechts her auf. Aus greisenhaftem Antlitz lacht er uns an, die Augenbrauen hochgezogen wie ein Clown. Auf dem Kopf sitzt eine helle Mütze, über der Schulter hängt ein Schal, der Reflexe sprüht wie flüssiges Gold. Was hat dieses Lachen oder Grinsen zu bedeuten? Wer durchaus den späten Rembrandt als tragische Figur sehen will, der wird es als dämonisch, diabolisch, bajazzohaft auffassen, als ein Sichlustigmachen über die eigene Person, das eigene Schicksal, die

Tafel 53

Widersprüche dieser Welt, ja es wurde sogar von einem Gellen oder Heulen gesprochen, einem dem Weinen nahen Lachen. Nun könnte ja Rembrandt sich in einer Stimmung gemalt haben ähnlich der, die Faust zu seinem großen, alles zerstörenden Fluch getrieben hat – wir wissen es nicht. Aber es könnte auch sein, daß er hier noch einmal zu den Experimenten seiner Jugend zurückgekehrt ist: Wie sehe ich aus, lachend, oder mit finsterner Stirn, oder lauernder Miene, mit aufgerissenen Augen, mit offenem Mund, mit gestäubtem Haar? Nur, daß eben ein solches Experiment bei einem Greis auf den Beschauer eine unheimliche Wirkung ausübt. Diese ist nicht zu bestreiten, doch müssen wir uns vor der Annahme hüten, in diesem Selbstbildnis den Rembrandt seiner letzten Lebensjahre vor Augen zu haben. Denn dies verbietet das nun wirklich letzte Selbstbildnis des Meisters, gemalt in seinem Todesjahr 1669 (Amsterdam, Reichsmuseum). Schlicht und natürlich steht der Kopf groß im Zentrum des Bildfeldes, alle Spannung ist aus diesem Gesicht gewichen, Zufriedenheit und Güte sprechen aus ihm, auch jener Humor, von dem die Zeitgenossen berichten. So sieht ein Mensch aus, der an der Schwelle des Todes sich zu der Weisheit des Psalms bekennt, daß ein Leben voll Mühe und Arbeit köstlich gewesen ist.

Am 4. Oktober 1669 ist Rembrandt gestorben und wurde am 8. Oktober in der Westerkerk begraben. Die näheren Umstände seines Todes kennen wir nicht. Die Kosten des Begräbnisses werden einmal mit 15, ein anderes Mal mit 20 Gulden angegeben. Am Tag nach seinem Tode wurde ein Inventar des Nachlasses aufgenommen, das sich auf fünf Räume erstreckt und eine Menge von Gegenständen aufzählt, darunter gegen 30 teils fertige, teils unfertige Bilder. Außerdem gab es noch Kunstwerke und Antiquitäten in drei geschlossenen Zimmern, die vom Notar versiegelt wurden und über deren Inhalt ein Inventar nicht vorhanden ist. Obwohl nach dem Vertrage von 1660 alle diese Dinge Rembrandt nicht gehörten, sondern seiner fünfzehnjährigen Tochter Cornelia und der noch nicht einjährigen Enkelin Titia, hat er praktisch doch die Nutznießung gehabt, so daß man nicht sagen kann, er sei als armer Mann gestorben.

Die schweigende Bestattung Schillers in dunkler Nacht und ohne Trauerfolge ist als ein Unrecht empfunden worden, das dem großen Dichter angetan wurde. Doch darf nicht vergessen werden, daß die Trauerfeier des folgenden Tages unter ungeheurem Andrang der Weimarer Bevölkerung stattfand. Von einer Trauerfeier zu Ehren Rembrandts wissen wir nichts. In Amsterdam war damals wohl niemand, der auch nur im entferntesten etwas von der Größe des Mannes ahnte, der seine Augen soeben für immer geschlossen hatte. Das braucht uns nicht zu bekümmern, denn wir wissen, was er uns bedeutet. Die Vision, die Schillers Bestattung einem Dichter eingab, dürfen wir uns auch für Rembrandt zu eigen machen: „Ein Unbekannter nur, von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht, schritt dieser Bahre nach. Der Menschheit Genius war's.“

DIE BILDTAFELN

Tobias verdächtigt seine Frau des Diebstahls



Simeon erkennt Jesus

















10

Saskia













































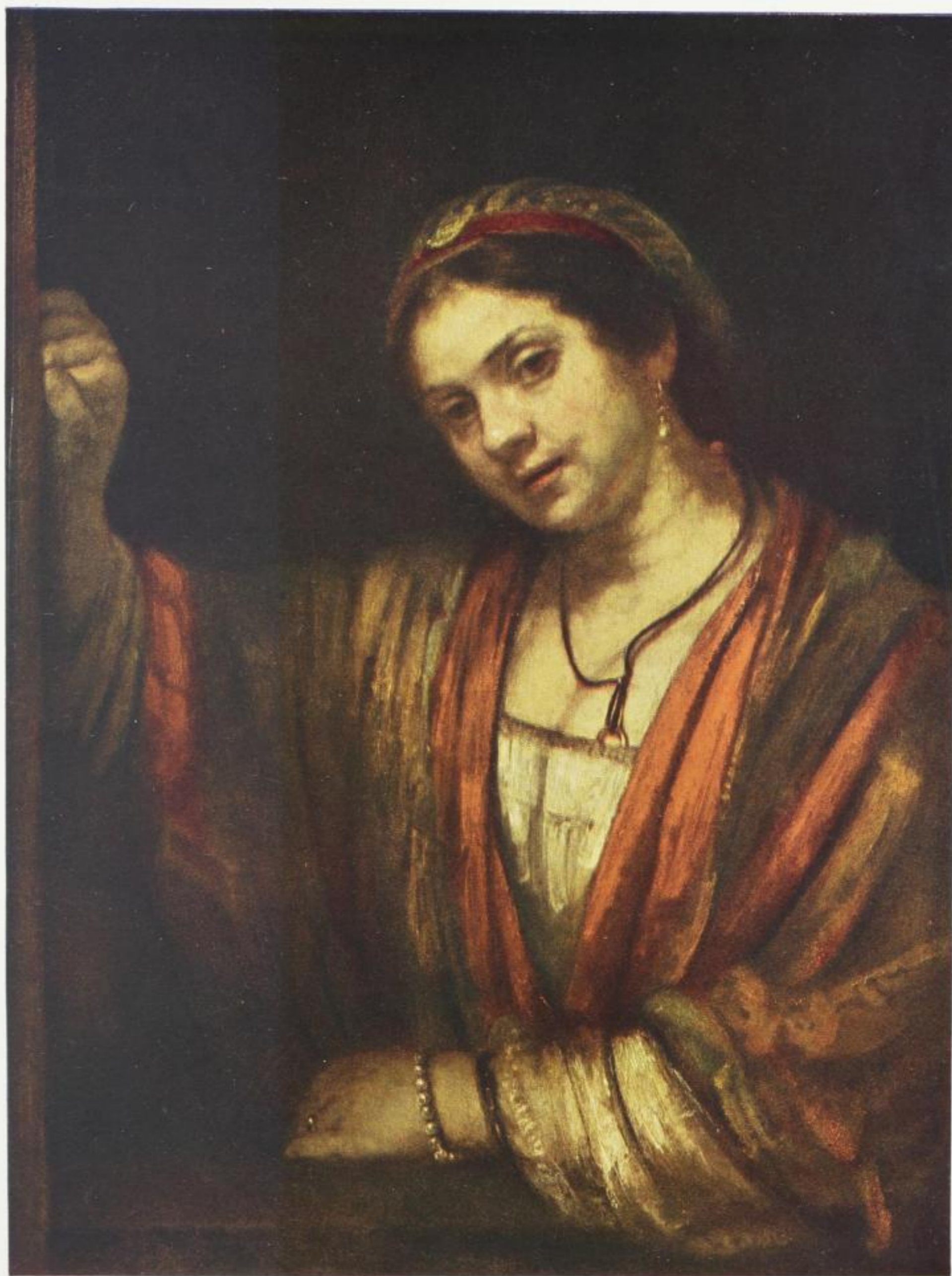
















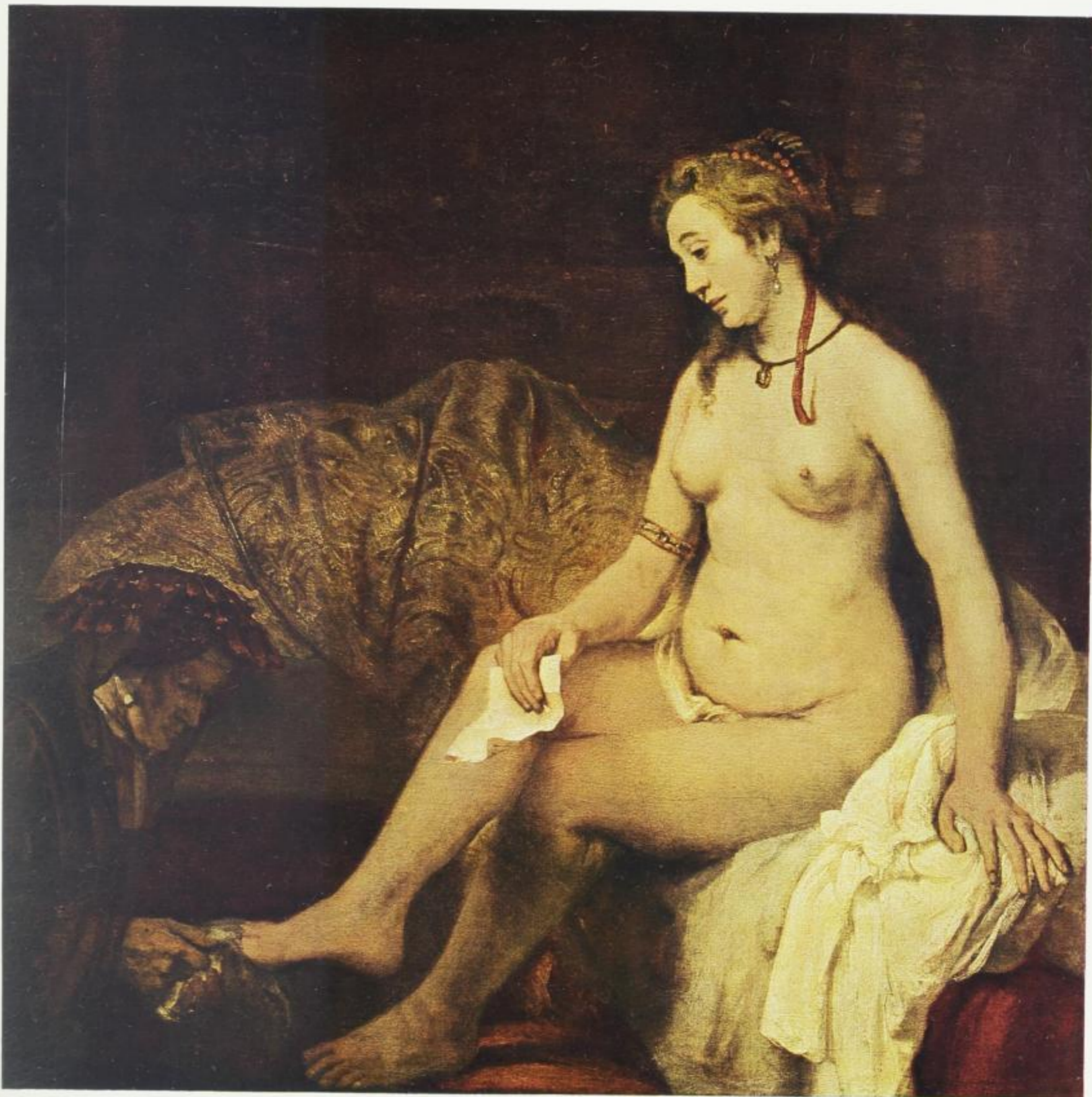


4^r

Jan Six











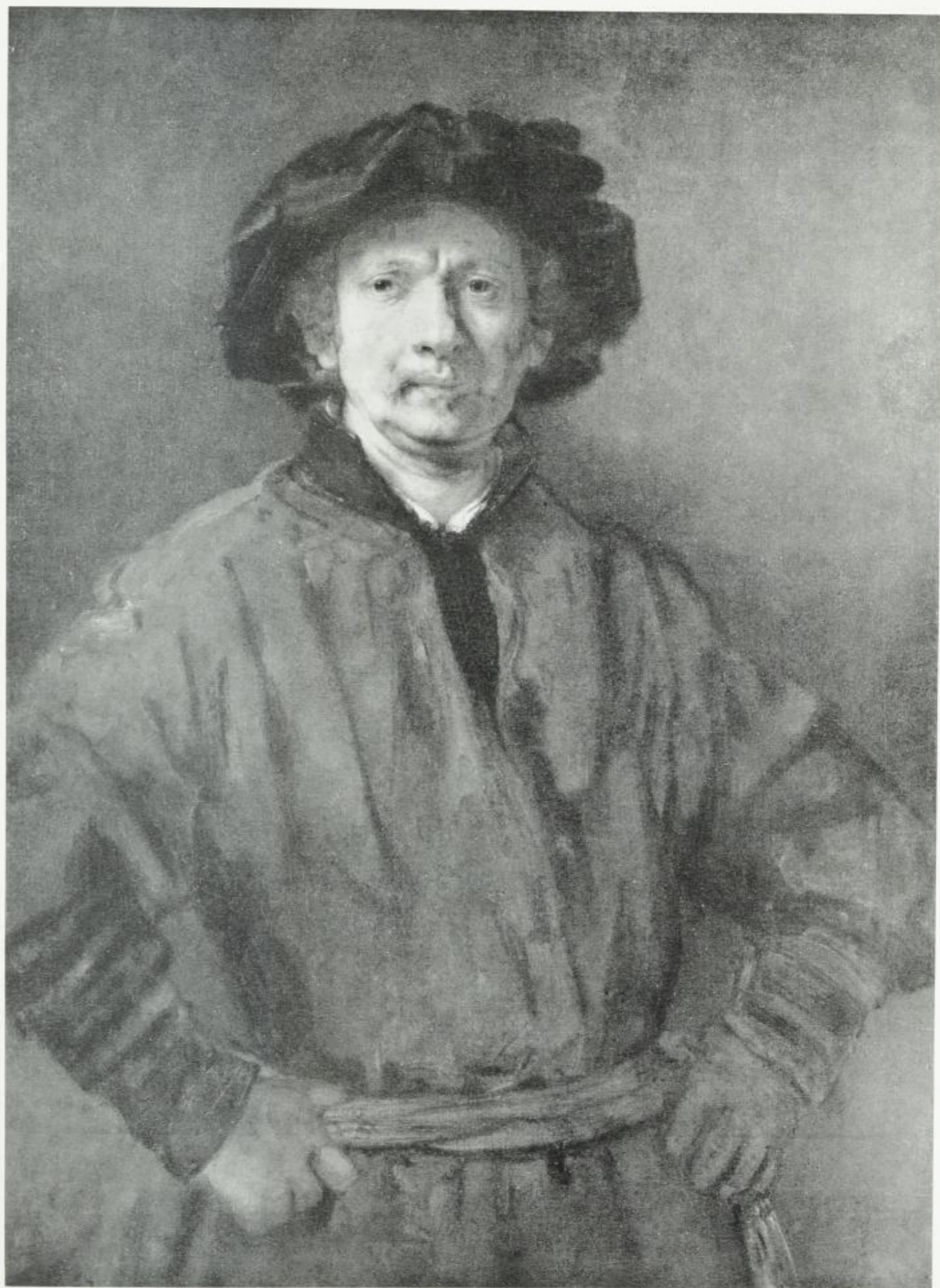




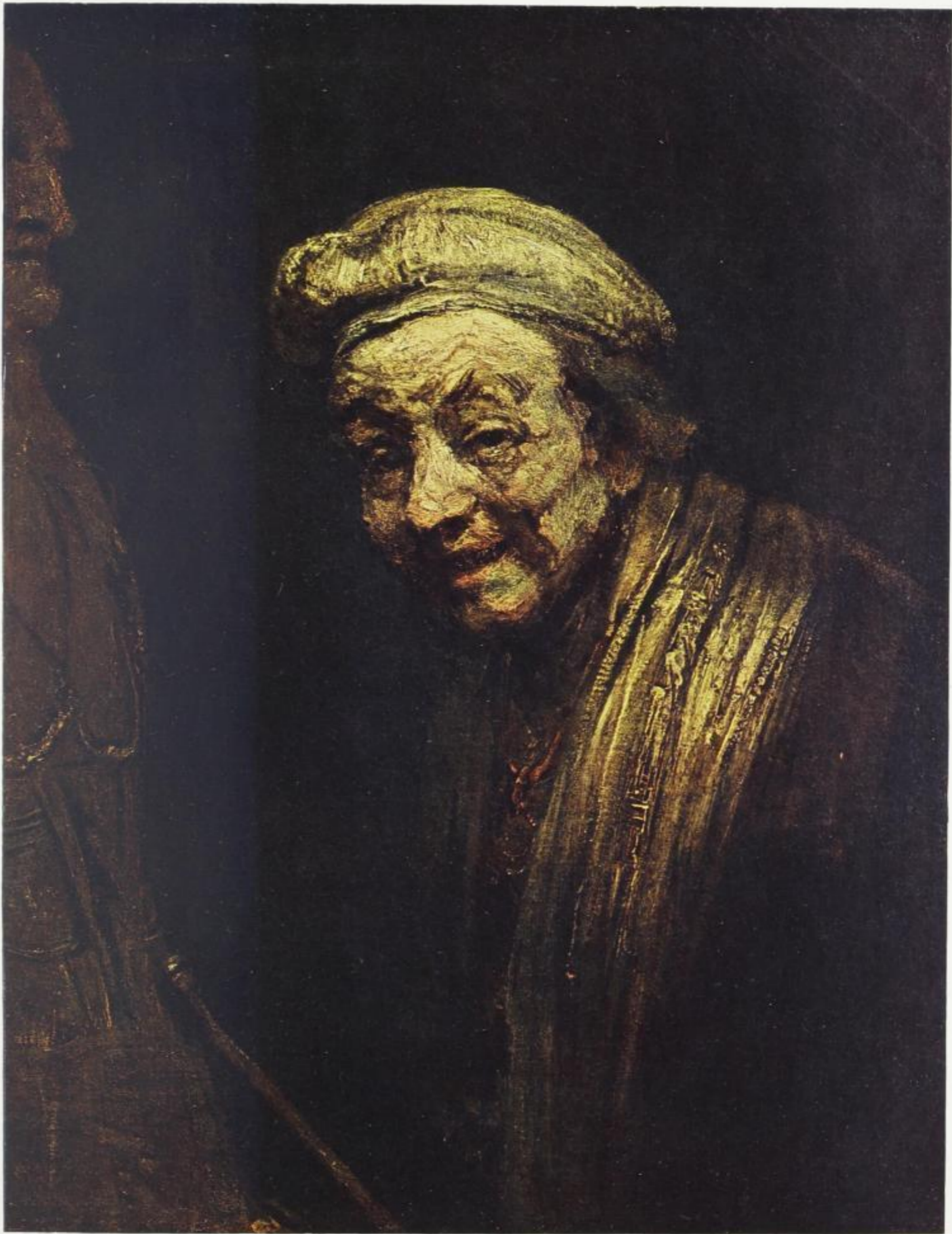


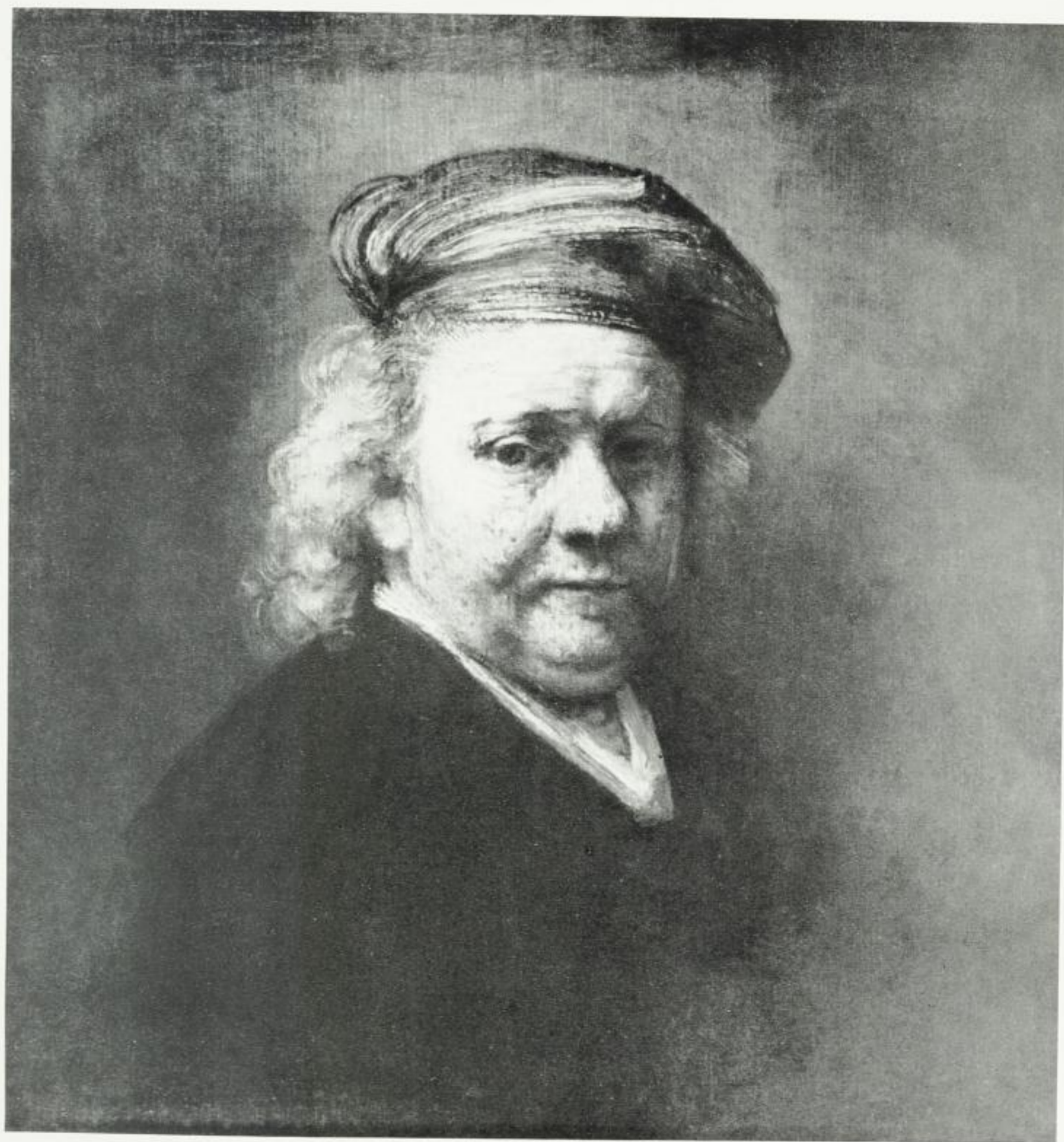












VERZEICHNIS DER BILDТАFELN

1. Tobias verdächtigt seine Frau des Diebstahls, 1626. Lugano, Slg. Thyssen	39 × 20 cm	28. Der Prediger Anslo und eine Frau, 1641. Berlin, Staatl. Museen	172 × 209 cm
2. Simeon erkennt Jesus. Hamburg, Kunsthalle	55 × 44 cm	29. Die Aussöhnung Davids mit Absalom, 1642. Leningrad, Eremitage	73 × 62 cm
3. Christus in Emmaus. Paris, Musée Jacquemart-André	37 × 41 cm	30. Susanna und die beiden Alten, 1647. Berlin, Staatl. Museen	76 × 91 cm
4. Delila verrät Simson. Berlin, Staatl. Museen	72 × 59 cm	31. Die heilige Familie mit Engeln, 1645. Leningrad, Eremitage	117 × 91 cm
5. Die beiden Gelehrten. Privatbesitz	39 × 30 cm	32. Die Ehebrecherin vor Christus (Ausschnitt), 1644. London, Nationalgalerie	82 × 64 cm
6. Die Darbringung im Tempel, 1631. Haag, Mauritshuis	60 × 48 cm	33. Christus in Emmaus, 1648. Paris, Louvre	68 × 65 cm
7. Die Anatomie des Dr. Tulp, 1632. Haag, Mauritshuis	163 × 217 cm	34. Der barmherzige Samariter, 1648. Paris, Louvre	114 × 135 cm
8. Der Schiffsbaumeister und seine Frau, 1633. London, Buckingham-Palast	115 × 165 cm	35. Christus und Magdalena, 1651. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum	65 × 79 cm
9. Saskia als Mädchen, 1633. Dresden, Gemäldegalerie	53 × 45 cm	36. Hendrickje Stoffels. Paris, Louvre	72 × 60 cm
10. Saskia. Kassel, Gemäldegalerie	98 × 77 cm	37. Hendrickje aus dem Fenster schauend. Berlin, Staatl. Museen	86 × 65 cm
11. Selbstbildnis mit Saskia. Dresden, Gemäldegalerie	161 × 131 cm	38. Titus lesend. Wien, Kunsthistor. Museum	71 × 62 cm
12. Eleazar Swalmius, 1637. Antwerpen, Museum	139 × 109 cm	39. Der Mann mit dem Goldhelm. Berlin, Staatl. Museen	67 × 50 cm
13. Der polnische Edelmann, 1637. Leningrad, Eremitage	97 × 67 cm	40. Nicolaes Bruyningh, 1652. Kassel, Gemäldegalerie	105 × 90 cm
14. Danaë, 1636. Leningrad, Eremitage	185 × 203 cm	41. Jan Six, 1654. Amsterdam, Slg. Six	112 × 102 cm
15. Der Raub der Proserpina. Berlin, Staatl. Museen	83 × 78 cm	42. Der geschlachtete Ochse, 1655. Paris, Louvre	94 × 67 cm
16. Der Raub des Ganymed, 1655. Dresden, Gemäldegalerie	171 × 150 cm	43. Bathseba, 1654. Paris, Louvre	142 × 142 cm
17. Die Kreuzabnahme, 1653. München, Bayr. Staatsgemäldesammlungen	93 × 68 cm	44. Der Jakobssegel, 1656. Kassel, Gemäldegalerie	174 × 209 cm
18. Die Blendung Simsons, 1656. Frankfurt a. M., Staedelsches Institut	236 × 300 cm	45. David mit der Harfe vor Saul. Haag, Mauritshuis	130 × 164 cm
19. Die Hochzeit Simsons, 1658. Dresden, Gemäldegalerie	127 × 176 cm	46. Die Staalmeesters, 1662. Amsterdam, Reichsmuseum	191 × 279 cm
20. Selbstbildnis, 1640. London, Nationalgalerie	99 × 80 cm	47. Die Verschwörung des Julius Civilis, 1661. Stockholm, Nationalmuseum	196 × 309 cm
21. Saskia mit der roten Blume, 1641. Dresden, Gemäldegalerie	99 × 83 cm	48. Das Braunschweiger Familienbild. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum	126 × 167 cm
22. Die Nachtwache, 1642. Amsterdam, Reichsmuseum	359 × 438 cm	49. Die Judenbraut. Amsterdam, Reichsmuseum	121 × 166 cm
23. Gewitterlandschaft. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum	52 × 72 cm	50. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Leningrad, Eremitage	262 × 205 cm
24. Landschaft mit steinerner Brücke. Amsterdam, Reichsmuseum	30 × 43 cm	51. Selbstbildnis, 1652. Wien, Kunsthistor. Museum	26 × 18 cm
25. Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern, 1646. Kassel, Gemäldegalerie	16 × 22 cm	52. Selbstbildnis, 1660. Paris, Louvre	111 × 83 cm
26. Flußlandschaft mit Ruinen auf dem Berge. Kassel, Gemäldegalerie	66 × 86 cm	53. Selbstbildnis Carstanjen. Köln, Wallraf-Richartz-Museum	82 × 63 cm
27. Das Opfer Manoahs, 1641. Dresden, Gemäldegalerie	242 × 282 cm	54. Selbstbildnis, 1669. Amsterdam, Reichsmuseum	59 × 51 cm

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

(Wo nicht anders angegeben, handelt es sich um Radierungen)

1. Die Mutter, 1628	6,5 × 6,3 cm	21. Die Landschaft mit dem Turm	12,4 × 32,0 cm
2. Selbstbildnis mit offenem Mund, 1630	7,2 × 6,1 cm	22. Das Landgut des Goldwägers, 1631	11,9 × 31,8 cm
3. Selbstbildnis, 1629	17,8 × 15,6 cm	23. Die (kleine) Auferweckung des Lazarus, 1642	15,1 × 11,3 cm
4. Der blinde geigende Bettler, 1631	7,9 × 5,4 cm	24. Die Bettler an der Haustür, 1648	16,4 × 12,9 cm
5. Bettler mit Kohlenbecken	7,7 × 4,8 cm	25. Das Hundertguldenblatt	28,1 × 39,6 cm
6. Der Stelzfuß	11,3 × 6,5 cm	26. Ephraim Bonus, 1647	23,6 × 17,7 cm
7. Saskia, 1633. Silberstiftzeichnung auf Pergament. Berlin, Kupferstichkabinett	18,5 × 10,7 cm	27. Der Bürgermeister Jan Six, 1647	24,3 × 19,4 cm
8. Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend	17,6 × 16,0 cm	28. Selbstbildnis, 1648	16,0 × 13,0 cm
9. Der Rattengiftverkäufer, 1632	14,0 × 12,4 cm	29. Rötzelzeichnung nach Leonardos „Abendmahl“. Früher Dresden, Slg. Friedrich August	26,5 × 47,5 cm
10. Die (große) Auferweckung des Lazarus	36,7 × 25,8 cm	30. Kreuztragung. Lavierte Federzeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett	14,4 × 25,9 cm
11. Die Verkündigung an die Hirten, 1634	26,2 × 21,9 cm	31. Landschaft mit Segelboot. Lavierte Federzeichnung, Chatsworth, Slg. Herzog v. Devonshire	8,9 × 17,9 cm
12. Der barmherzige Samariter, 1633	25,8 × 21,8 cm	32. Faust	21,2 × 16,2 cm
13. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes, 1636	15,8 × 13,7 cm	33. Der blinde Tobias, 1651	16,2 × 12,2 cm
14. Joseph, seine Träume erzählend, 1638	10,8 × 8,1 cm	34. Christus lehrend	15,6 × 20,7 cm
15. Selbstbildnis mit aufgelehntem Arm, 1639	20,7 × 16,4 cm	35. Die Opferung Isaaks, 1655	15,8 × 13,3 cm
16. Die Landschaft mit dem Kahn, 1650	8,1 × 10,8 cm	36. Die drei Kreuze, 1653	38,7 × 45,0 cm
17. Die Hütte mit dem großen Baum, 1641	12,6 × 32,0 cm	37. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein, 1654	20,7 × 16,0 cm
18. Die Landschaft mit den drei Bäumen, 1643	21,0 × 27,9 cm	38. Die Frau am Ofen, 1658	22,7 × 18,5 cm
19. Der Omval, 1645	18,5 × 22,5 cm	39. Die Frau mit dem Pfeil, 1661	20,5 × 12,4 cm
20. Die Brücke des Six, 1645	13,1 × 22,5 cm	40. Clement de Jonge, 1651	20,8 × 16,2 cm
		41. Jan Lutma, 1656	19,8 × 14,9 cm

Die Vorlagen für die Bildtafeln stellten in dankenswerter Weise zur Verfügung:

1 Lugano, Sammlung Thyssen. 3 Paris, Musée Jacquemart-André; I. E. Bulloz. 4, 15 Marburg, Bildarchiv Foto Marburg. 8 Ihre Majestät die Königin von England. 16, 27 Dresden, Staatliche Fotothek. 32 London, National Gallery. 34, 36, 42, 52 Paris, Les Archives Photographiques. 38, 51 Wien, Kunsthistorisches Museum. 40 Kassel, Staatliche Kunstsammlung. 45, 54 Den Haag, A. Dingjan. 47 Stockholm, Nationalmuseum. 50 Leningrad, Eremitage. Alle übrigen Vorlagen stammen aus dem Archiv des Verlages.

Die Textabbildungen wurden nach Originalen und Lichtdrucken des Museums der bildenden Künste, Leipzig, hergestellt.

LEBENS DATEN

- 1606 15. Juli, Rembrandt Harmenszoon van Rijn als Sohn des Windmüllers Harmen Gerritszoon van Rijn und der Bäckerstochter Neeltje Willemsdochter van Zuytbrouck in Leiden geboren.
- 1620 20. Mai, als Student an der Leidener Universität eingeschrieben.
- 1620–1624 Als Malerlehrling 3 Jahre bei Jacob Isaakszoon van Swanenburch in Leiden; ein halbes Jahr bei Pieter Lastman in Amsterdam.
- 1625 Beginn selbständiger Tätigkeit in Leiden.
- 1625 Das erste datierte Werk.
- 1630 Tod des Vaters.
- 1631/32 Übersiedlung nach Amsterdam.
- 1632 Die „Anatomie des Dr. Tulp“.
- 1633 5. Juni, Verlobung mit Saskia van Uylenburch.
- 1634 22. Juni, Vermählung mit Saskia van Uylenburch.
- 1639 Erwerb eines Hauses in der St.-Anthonie-Breestraat.
- 1640 Tod der Mutter.
- 1641 22. September, Taufe des Sohnes Titus.
- 1642 14. Juni, Tod Saskias. — Vollendung der „Nachtwache“.
- 1649 Erste urkundliche Erwähnung der Anwesenheit Hendrickjes in Rembrandts Haushalt.
- 1654 Geburt der Tochter Cornelia.
- 1656 25. Juli, Inventarisierung von Rembrandts Besitz.
- 1657 Erste Versteigerung des Besitzes.
- 1658 Versteigerung des Hauses und weiteren Besitzes.
- 1660 Übersiedlung auf die Rozengracht, Rembrandt als Angestellter der 1658 von Titus und Hendrickje eröffneten Kunsthandlung.
- 1662 Die „Staalmeesters“. Tod Hendrickjes.
- 1668 Tod des Titus.
- 1669 Geburt von Rembrandts Enkelin Titia. Letztes Selbstbildnis. Am 4. Oktober Rembrandt in Amsterdam gestorben, am 8. Oktober in der Westerkerk begraben.

SCHRIFTTUM

Quellen

Die Urkunden über Rembrandt. Herausgegeben u. kommentiert von C. Hofstede de Groot, 1906 (Quellenstudien z. holländ. Kunstgesch., Bd. 3).

Abbildungswerke und Werkzusammenstellungen

GEMÄLDE:

W. v. Bode, Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit heliographischen Nachbildungen, 8 Bde., 1897–1905.

Rembrandt. Des Meisters Gemälde, hg. von W. R. Valentiner, 3. Aufl. 1909 (Klassiker d. Kunst).

Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde (1910–20), Hg. von W. R. Valentiner, 1921 (Klassiker d. Kunst).

Rembrandts Gemälde. Besorgt von A. Bredius, 1933.

RADIERUNGEN:

D. Rovinski, L'œuvre gravé de Rembrandt, 4 Bde., 1890.

Rembrandt. Des Meisters Radierungen. Hg. von H. W. Singer, 2. Aufl. 1909 (Klassiker d. Kunst).

Rembrandt. Sämtl. Radierungen, hg. von H. W. Singer u. J. Springer, 3 Bde., 1914–20.

W. v. Seidlitz, Die Radierungen Rembrandts, 1922.

A. M. Hind, A Catalogue of Rembrandt's Etchings, 2. Aufl. 1923, Rembrandts Radierungen, Hg. von R. Graul, 2. Aufl. 1924 (Meister d. Graphik, Bd. 8).

L. Münz, A critical Catalogue of Rembrandt's Etchings, 2 Bde., 1952.

G. Björklund u. O. B. Barnard, Rembrandt's Etchings, true and false, 1955.

ZEICHNUNGEN:

Zeichnungen von Rembrandt. Hg. von F. Lippmann u. C. Hofstede de Groot, 10 Bde., 1888–1910.

Rembrandts Handzeichnungen, Hg. von W. R. Valentiner, 2 Bde., 1925–34 (Klassiker d. Kunst).

O. Benesch, The Drawings of Rembrandt. First complete edition in six volumes. Seit 1954 4 Bde. ersch.

Gesamtdarstellungen

C. Neumann, Rembrandt, 2 Bde., 4. Aufl. 1924.

W. Weisbach, Rembrandt, 1926.

R. Hamann, Rembrandt, 1948.

J. Rosenberg, Rembrandt, 2 Bde., 1948 (engl.).

E. Hanfstaengl, Rembrandt Harmensz van Rijn, 2. Aufl. 1955.

Einzelne Gebiete

R. Hamann, Rembrandts Radierungen, 5. Aufl. 1920.

C. Neumann, Rembrandts Handzeichnungen, 10. Aufl. 1920.

F. Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, deutsch 1920.

M. Eisler, Der alte Rembrandt, 1927.

H. Debranner, Der junge Rembrandt, 1929.

K. Bauch, Die Kunst des jungen Rembrandt, 1933.

W. Pinder, Rembrandts Selbstbildnisse, 1943 (Die blauen Bücher).

Ingeborg Michailoif, Rembrandts Radierungen, 2. Aufl. 1955.

PRINTED IN GERMANY 1956

ALLE RECHTE VORBEHALTEN, BESONDERS DAS DER ÜBERSETZUNG
VEB E. A. SEEMANN VERLAG, LEIPZIG. LIZENZNUMMER 460. 350/18/56
SATZ UND DRUCK: VEB DEUTSCHE WERTPAPIER-DRUCKEREI, LEIPZIG
BUCHBINDEEI: VEB LEIPZIGER GROSSBUCHBINDEEI, LEIPZIG
SCHUTZUMSCHLAG, EINBANDGESTALTUNG UND TITTELEI, GÜNTER JUNGE, LEIPZIG

X

Geschenk von:		Preis:
AK-Hinw.		
Fach 1 B. V. K. W.		
Bio K	Rembrandt van Ruyss niederl. maler, Zeichner, in. Rad. 1606-1669	Bild K X
SWK		
Mag.-Stdnr.	31. 4° 240 X	zu:
ABGHKL Sonder-Aufst.	Ausl.-V.	zu:

01/9/73 - II 3358 20 155

