

formen scheint, wird eine besondere Bedeutung dadurch gegeben, daß sie allein auf der rechten Bildhälfte das Gegengewicht gegen die Gruppe der sieben Zuhörer bildet, die untereinander ungefähr gleichwertig behandelt sind. Die Aufmerksamkeit der drei Ärzte, die sich über den Oberkörper des Toten beugen, ist vielleicht allzu gespannt, aber die Abwechslung im Ausdruck wohl begründet: der eine vergleicht offenbar das Vorgetragene mit einer Zeichnung im anatomischen Lehrbuch, der zweite beobachtet scharf die Sezierung und der dritte hört nachdenklich zu. Jedenfalls ist keiner so unbeteiligt, wie die Gildenmitglieder sonst vielfach auf derartigen Bildern wiedergegeben wurden. Zwei von den Zuhörern, die beiden, die über die Gruppe am weitesten hochragen, blicken freilich aus dem Bilde heraus, erfüllen aber besondere Aufgaben: der eine weist mit der Rechten auf die

Sezierung, der andere hält in der Hand die mit Nummern versehene Namenliste der dargestellten Chirurgen, die durch entsprechende Ziffern auf den Gewändern kenntlich gemacht sind. Aus dem Gruppenbildnis hat der Künstler eine lebendige und interessante szenische Darstellung sittenbildlichen Charakters gemacht. In der Art der Figurenanordnung und in der Stärke der Wiedergabe innerer Anteilnahme fühlt man sich an religiöse Szenen erinnert, wie etwa an eine Beweinung des Leichnams Christi oder an eine Anbetung der Könige oder Hirten. In späteren Jahren, 1656, hat Rembrandt noch einmal ein „Anatomiestück“ gemalt, „Die Anatomie des Doktor Deijman“, das 1723 bis auf das Mittelstück verbrannte. Eine Zeichnung, die sich ebenso wie das Gemäldebruchstück im Rijksmuseum befindet, zeigt, daß auch dieses großartige Gruppenbildnis zur Szene gewandelt worden ist. Ähnlich verfährt Rembrandt in den beiden bedeutenden Ehepaarbildnissen „Der Schiffsbaumeister und seine Frau“ (1633; London, Buckingham-Palast) und „Der Prediger Anso mit seiner Frau“ (1641; Berlin). In den übrigen Bild-

nissen des an einträglichem Porträtaufträgen besonders reichen Jahrzehnts macht sich neben prächtigem, frischem Draufgängertum zeitweilig eine starke Anpassung an die modische, psychologisch nicht tieferschürfende Porträtmalerei de Keijzers und von etwa 1634 bis 1642 eine Steigerung barocken, repräsentativen Ausdrucks bemerkbar. Auch die Figurenszenen der dreißiger Jahre zeigen häufig starke Bewegung, Überschwang der Gesten, Gewaltigkeiten des Ausdrucks, oft auch als Reaktion gegen das Pathos der Italiener eine Wendung ins Burleske oder ins Romantische („Raub der Proserpina“, um 1633; Berlin. „Entführung des Ganymed“, 1635; Dresden). Eine besondere Stellung nimmt die sog. „Danaë“ (1636; Leningrad) ein; es ist die Darstellung einer nackten Frau von gedrungenem Körperbau, die, auf einem barocken Prunkbett ausgestreckt, verlangend dem uns noch unsichtbaren Liebhaber entgegenstrebt. Gegenüber der kalten, glatten, auf erotische Effekte ausgehenden, aber nichtsdestoweniger unsinnlichen Aktmalerei der holländischen Romanisten ist hier ein blühender, praller, von Sinnlichkeit durchrieselter und wunderbar weich modulierter Frauenkörper dargestellt, der an lebensvoller Auffassung nicht seinesgleichen hat. Auch unter den persönlich empfundenen Szenen nach biblischen Motiven befinden sich stark dramatische Bilder, wie die komödienhaft gestaltete Komposition

„Simson bedroht seinen Schwiegervater“ (1635; Berlin), die farbenglutende, grauenhaft realistische und doch phantastische „Blindung Simsons“ (1636; Frankfurt) und die spannungsgeladene „Hochzeit Simsons“ (1638; Dresden). Romantischer ist die Szenerie in einem Motiv aus der Tobiaslegende („Der Engel verläßt Tobias“, 1637; Paris) und in dem stimmungsvollen Landschaftsgemälde „Christus als Gärtner“ (1638; London, Buckingham-Palast), während sich in einem feierlich poetischen Gemälde, das der Geschichte der Eltern Simsons gewidmet ist („Manoahs Opfer“, 1641; Dresden), bereits der abgeklärte Stil der vierziger Jahre ankündigt. Rembrandt wählt im Figurenbild stets den „fruchtbarsten Moment“ der Handlung und schöpft ihren seelischen Gehalt voll aus. Er braucht keine Rücksichten auf kirchliche Vorschriften oder auf Wünsche fürstlicher Gönner zu nehmen,

sondern gestaltet aus eigenem, tiefstem Erleben die Stoffe, die er sich selbst als Aufgabe stellt. Nur selten erfahren wir von einem Auftrag auf ein Figurenbild. Gleich zu Beginn der Niederlassung in Amsterdam allerdings wird ihm ein solcher zuteil: der im Haag residierende Statthalter der Niederlande, Prinz Friedrich Heinrich von Oranien, der sonst hauptsächlich flämische Künstler beschäftigt, bestellt bei ihm eine Folge von Passionsbildern (München, Pinakothek), deren Fertigstellung der Künstler lange Jahre (bis 1639) hinauschiebt; noch 1646 werden Ergänzungsbilder nachbestellt und geliefert. In diesen effektvollen religiösen Tafeln setzt sich der Calvinist Rembrandt mit der Malerei des katholischen Südens, mit italienischer Renaissance und flämischem Barock auseinander. Die übrigen Aufträge, die Rembrandt erhält, gehören fast ausnahmslos der Bildgattung des Porträts an. Der bedeutendste ist ein Gruppenporträt von außergewöhnlichen Ausmaßen und besonderer Wichtigkeit in seinem ganzen Schaffen, ein Wendepunkt des barocken Sti-



Rembrandt: Die Nachtwache. Amsterdam, Rijksmuseum

les: die sog. „Nachtwache“ von 1642 im Rijksmuseum in Amsterdam (3,65 × 4,38 m), von der unsere Wiedergabe bei dem Riesenformat des Originals natürlich keine vollkommene Vorstellung geben kann. Die fälschliche Bezeichnung als nächtliche Szene stammt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, als man das Rembrandtsche Helldunkel als Fackelschein mißverstand; in Wirklichkeit herrscht Tagesbeleuchtung bei hellem Sonnenlicht, das bis zu den hintersten Gruppen dringt, allerdings vor der Architektur haltmacht. Nach den Grundsätzen der barocken Bildorganisation, die wir bei van Dyck besprochen haben (vgl. S. 58), verdunkelt der Meister nach den Rändern zu die Bildfläche selbstherrlich und ohne die Absicht einer Wirklichkeitsvortäuschung. Wir haben ein Schützenstück der Art vor uns, wie wir sie bereits bei Frans Hals kennengelernt haben (vgl. Abb. S. 68), aber von wie viel stärkerem Leben ist Rembrandts Gemälde erfüllt! Das von der Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq für das Haus der Amsterdamer Cloveniersdoelen bestellte Bild mit den Porträts ihrer siebzehn Mitglieder, deren Namen nachträglich auf dem im Hintergrund angebrachten Schild verzeichnet wurden, stellt einen Auszug aus der Stadtumwallung ins Freie dar. Unter Trommelwirbel beginnt der Zug sich zu formieren, wobei jedermann seine Waffe möglichst wirkungsvoll zur Geltung zu bringen sucht. Der in schwarzen Samt gekleidete, an der roten Schärpe kenntliche Hauptmann erteilt