

32
B
1

Volksbücher der Kunst

Rembrandt



Velhagen & Klasing's Volksbücher Nr. 1

Preis 60 Pf.

Umschlag
dem

isters aus
Berlin.

Dieses Buch ist dem Schutze des
Publikums empfohlen.

Vollsbibliothek Schweidnitz.

Das **Entleihen der Bücher** geschieht an
Wochentagen von 5¹/₂ bis 7¹/₂ Uhr nachmittags,
Sonntags von 11 bis 12¹/₂ Uhr mittags.

Beim **Amtausch der Bücher** ist regel-
mäßig die Tauschkarte vorzuzeigen. — Entliehene
Bücher sind innerhalb 14 Tagen umzutauschen,
für jeden weiteren Tag sind 2 Pfg. Strafe zu
zahlen.

Wünscht der **Entleiher** ein Buch länger
als 14 Tage zu behalten, so muß er die Leie-
frist auf weitere 14 Tage verlängern lassen.

Das **Weiterleihen der Bücher** ist nicht
gestattet

Die **Bücher müssen vom Entleiher
stets in Papier gehüllt werden**; Beschmutzung
oder Beschädigung derselben kann die Entziehung
der Tauschkarte zur Folge haben.

Der **Entleiher** hat, falls in seinem Hause
oder seiner Wohnung eine ansteckende Krankheit
vorkommt, solches sofort anzuzeigen und das Buch
zurückzustellen.

Se
ersch
einen
haltung
ersten
Sprach
lichen
D
Geschid
Technik, der Naturwissenschaften usw., so daß das Werk in seiner
Gesamtheit ein

igs

Sie bieten
en Unter-
christlicher
ständlicher
es mensch-
der Kunst,
rbes, der

Universum des Wissens, der Kultur unserer Zeit

darstellt. Jeder Band ist in sich abgeschlossen und gibt eine abgerundete
Darstellung des in ihm behandelten Stoffes. Über die Gliederung
des Unternehmens enthält Seite 3 dieses Umschlags nähere Angaben.

Eine Eigenart dieser Volksbücher ist die Illustrierung.

Zum ersten Male wurde hier authentisches Bildermaterial in so
reicher, erschöpfender Weise in den Dienst der Volksliteratur gestellt.
Für die bildliche Ausschmückung der einzelnen Bücher finden alle
Fortschritte der Illustrationstechnik, zumal auch der Farbendruck,
ausgiebige Verwendung.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000301101

Rembrandt. Von Dr. H. Jantzen.



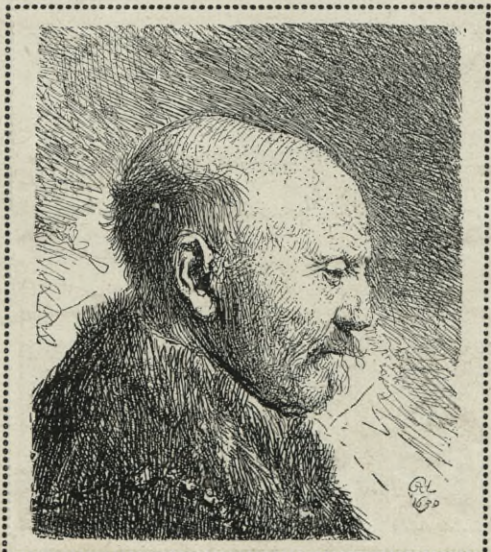
III - 27258

Von holländischen Malern sind wir gewohnt, daß sie ihre Heimat uns in ihren Werken schildern. Sie malen die Dinge ihrer Umgebung, den Kreis, mit dem sie fest verwachsen sind, die Stuben und die Leute, die sie auffuchen und mit denen sie lustig oder gleichgültig zusammensitzen, den Himmel, der über das flache holländische Land heraufzieht und das ganze tagtägliche Leben ihrer holländischen Erde. Nichts von dem bei Rembrandt. Auch in seinen frühesten Arbeiten, als er ein junger Mensch von einigen zwanzig Jahren in seiner Vaterstadt Leiden zu Hause saß, zeigt sich nichts, was wir als Rembrandts Heimat kennen. Sein Vater war Müller, ein einfacher, in seinen Verhältnissen gutgestellter Mann. Rembrandt hat ihn öfters gemalt. Vor keinem dieser Bilder in Petersburg, Haag, Boston, Kopenhagen, Innsbruck, Kassel, New York würden wir an den Mühlenbesitzer denken. Wir sehen einen Kopf von etwas beschränktem Ausdruck mit hart blickenden Augen. Nach dem Gefallen des Malers trägt er bald ein Barett mit prächtigen Federn oder er trägt eine Mütze oder er läßt auch den kahlen Schädel frei. Um den Hals liegt ihm ein Pelz oder ein Stahlkragen oder schwere Ketten, die über die Brust herabhängen. Nur die immer beweglichen Lichter und Schatten halten dies Zusammenspiel einfacher Elemente lebendig. Alles was wir auf diesen Porträts sehen, spricht nicht so sehr von dem Vater, als vielmehr von dem jungen Rembrandt, dem Maler, dessen An-

fänge mit ganz bestimmten Absichten erfüllt sind. Nicht anders geht es mit der Mutter. Wo bleibt da die holländische Müllersfrau, die ehemalige Bäckerstochter? Sie wird zur Prophetin Hanna, die mit pathetisch erhobenen Händen bei dem Christuskind im Tempel steht, wie auf dem Bilde der Sammlung Weber in Hamburg, oder zur Hanna, die gebeugt über der aufgeschlagenen Bibel sitzt, wie im Oldenburger Museum. Ein andermal sehen wir einen wundervollen alten Frauenkopf, und da läßt denn das Antlitz ahnen, daß das Wesen dieser Greisin wohl mehr barg als die Müllersfrau. Jedenfalls war sie es, in deren Zügen etwas von dem Geiste ihres Sohnes schlummerte, etwas, das weit hinausging über den engeren Kreis, aus dem Rembrandt herauswuchs.

Wer zu Rembrandts Zeit nach Leiden kam, fand eine lebhaft, aufblühende Stadt, deren Ruhm besonders durch die Universität in alle Welt ging. Aber gewiß hat die Gelehrtenwelt den Knaben wenig berührt, obwohl ihn die Eltern für das Studium ausersahen. Die Eltern wohnten draußen am Rande der Stadt,

wo der Alt-Rhein den Wall durchbricht. Dort am Weddesteg besaß der Vater Harmen Gerritsz — der sich nach dem nahen Flusse van Rijn nannte — ein Grundstück, und oben auf dem Wall stand die Windmühle, die zu dem Müllerhause gehörte. Die Mutter hieß Neeltje (Cornelia) Willemsdochter. 1606, als Rembrandt geboren wurde, waren schon vier Söhne am Leben. Spä-



Kahlköpfiger Mann, wahrscheinlich Rembrandts Vater. Radierung vom Jahre 1630.

Jantzen, Rembrandt.

BPK-B-262/2013

Akc.

149/50

Volksbibliothek Schweidnitz
Wm/413

ter kam eine Schwester Lisbeth hinzu. Der Junge sollte studieren und besuchte die Lateinschule. Nach mehreren Jahren, am 20. Mai 1620, findet man ihn als Schüler an der Universität eingeschrieben. Die Natur hatte unterdessen schon anders entschieden. Wir dürfen uns vorstellen, daß früh die Neigungen des Knaben aufs Zeichnen und Malen gingen, daß diese Anlagen, als Rembrandt etwa fünfzehn Jahre alt war, stark genug herauskamen und bald den Berufswechsel nach sich zogen. Wie der Bürgermeister Orlers der Stadt Leiden berichtet, sahen die Eltern sich genötigt, den Sohn „nach seinem Begehre bei einem Maler unterzubringen und auszutun, um ihn bei diesem die ersten Fundamente und Grundsätze lernen zu lassen“.

Rembrandt hat drei Jahre bei dem Maler Jakob Swanenburch gelernt und ging danach noch auf ein halbes Jahr nach Amsterdam zu dem berühmten Pieter Lastman. Man erwartet, „die große Stadt, wo alle Reichthümer des Ostens aufgehäuft zum Gebrauche für die ganze Welt lagen“, werde ihn gefangennehmen

oder ihn hinauslocken auf die Wanderschaft. Aber nein. Gleich kehrt er zurück nach Leiden ins Vaterhaus, richtet sich ein Atelier her und malt, malt durchaus für sich selbst mit unermüdlichem Fleiße, und antwortet, wenn man ihn fragt, warum er sich nicht draußen in der Welt umsehe, er habe keine Muße, um sie auf Reisen zu verlieren. Es ist unmöglich, sich vorzustellen, Rembrandt habe untätig auch nur eine Stunde vorübergehen lassen. Wenn er nicht malte, zeichnete er mit dem Griffel auf die Kupferplatte oder mit der Feder aufs Papier. Alle Ausdrucksmittel sind ihm vertraut. Seine auf der Kupferplatte gezeichneten und geätzten Arbeiten bilden ein selbständiges großes Werk neben der Gesamtheit seiner Gemälde.

Was Rembrandt in den nächsten Jahren nach seiner Rückkehr aus Amsterdam geschaffen hat, kennen wir nicht. Vermuthlich achtete er diese ersten Dinge nicht wert, sie zu bewahren. 1627 kommen die frühesten Gemälde, von denen aus wir auf Rembrandts Studien schließen können. Es ist der Mensch in einem besonderen Sinne, um den er sich von Anfang an

bemüht. Wir sahen schon, Rembrandt malt nicht, was um ihn herum vorgeht, das Leben und Treiben in der Mühle, in der Stadt oder die Landschaft, die er oben vom Wall hinab sich dehnen sah bis zum Horizont. Er kostümiert Vater, Mutter, einen Greis in langem Barte, malt ein grinsendes Gesicht oder ein Gesicht mit stechendem Blick, einen Kopf von dumpfem Ausdruck oder mit ruhigen, klaren Augen. Er sucht so zu malen, daß der Beschauer meint, hinter den Köpfen



Rembrandts Mutter. Radierung.
Das Monogramm ist aus RH (Rembrandt Harmensz) und L (von Leiden) gebildet.



Die heilige Familie. Gemälde aus dem Jahre 1631.
In der königlichen Pinakothek zu München.

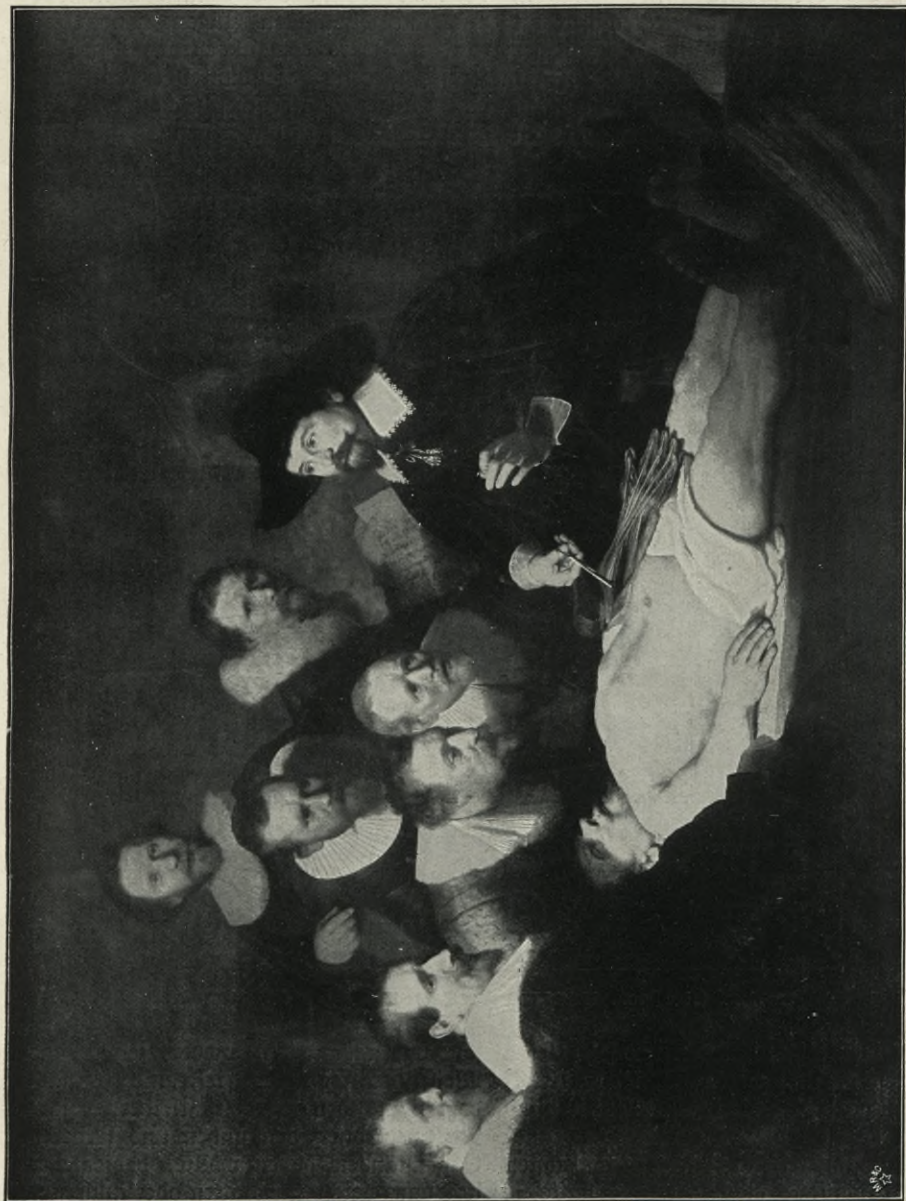
müsse sich etwas Geheimnisvolles verbergen. Wenn er dann Studien an einzelnen Menschen gemacht und gefunden hat, wie der Ausdruck wechselt, sobald man den Kopf von oben oder von der Seite, in gleichmäßigem Lichte oder im Halbdunkel oder mit halbbeschatteten Augen sieht, dann malt er mit diesen Ausdrucksstudien bestimmte Vorgänge, in denen mehrere Personen einander gegenüberstehen. Er malt Vorgänge, die die Bibel erzählt, und diese Darstellungen Rembrandts erregten das größte Aufsehen. Ein Gemälde (heute bei Baron von Schickler in Paris), das er mit zweiundzwanzig oder dreiundzwanzig Jahren malte, wird in der gleichzeitigen lateinischen Selbstbiographie des Konstantin Huygens mit den folgenden Sätzen besprochen: „Das Bild des reuevollen Judas, der die Silberlinge, die Belohnung für den Verrat an seinem unschuldigen Herrn, dem Priester zurückbringt, führe ich als Beispiel aller seiner Werke an. Mag ganz Italien herkommen und alles, was vom höchsten Altertum an Schönes und Bewundernswertes übriggeblieben ist: die Gebärde des verzweifelten Judas allein, um von so vielen bewundernswerten Figuren dieser Leinwand zu schweigen, von Judas, der rast, jammert, Verzweiflung erfleht und sie doch nicht erwartet oder diese Erwartung in seinem Angesicht ausdrückt, dieses abscheuliche Angesicht, diese ausgerauften Haare, das zerrissene Kleid, die gerungenen Arme, die bis zum Bluten zusammengepressten Hände, die durch eine plötzliche Bewegung gebogenen Knie, der ganze Leib mit einer Wildheit, die Mitleid erweckt, zusammengerollt, diese Figur stelle ich jedem Kunstwerk aller Jahrhunderte gegenüber ...“



Bettler. Radierung.

Die Bibel bleibt für Rembrandt von Anfang an ein unerschöpflicher Schatz, gleichsam ein Ersatz für alle Lebenserfahrungen. In ihr fand er alles Menschendasein symbolisiert. Alle Geschehnisse standen dort aufgezeichnet, und dort erlebte er das Höchste, Könige und Bettler, Engel und selbst die Gestalt Gott-Vaters. Aus allen Geschehnissen der Bibel, wie Rembrandt sie malt, spricht der Trieb, Menschen darzustellen, derselbe Trieb, der ihn auch zum berühmten Porträtmaler machte und zunächst den Verlauf seines äußeren Lebens aufwärts lenkte. Bis Ende des Jahres 1631 blieb er in Leiden. Er war in den letzten Jahren bekannter geworden, die Aufträge trafen zahlreicher ein und beschränkten sich nicht mehr auf seine Vaterstadt, sondern griffen selbst auf Amsterdam über. So ergab sich ganz natürlich die Übersiedlung aus dem kleineren Kreis in den größeren, dorthin, wo sich mit dem siebzehnten Jahrhundert ein weltstädtisches Leben entfaltete. Rembrandts Entwicklung als Maler geht auch nach dieser Übersiedlung in die Großstadt Amsterdam durch nichts unterbrochen vorwärts, verfolgt unbeirrt denselben Weg, dessen Richtung schon in Leiden festgelegt war.

Diese Richtung bestimmt sich für Rembrandt zunächst durch die Notwendigkeit, den Menschen von außen zu packen, sein sich Geben, seine Erscheinung unter den denkbar verschiedensten Bedingungen sich vertraut zu machen. Daher die vielen Studien von Menschengebüden in seinen frühen Werken, die kostümierten Leute und solche Leute, die aus der Umgebung hervorstechen: zerlumpte Bettler, wie sie so häufig in seinen Radie-



Professor Tulp im Kreise von Mitgliedern der Chirurgengilde von Amsterdäm. („Die Anatomiestunde.“)
Gemälde aus dem Jahre 1632. In der Königl. Gemäldesammlung im Mauritshuis, Haag.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Ciément & Cie. in Dornach i. U., Paris und New York.

rungen vorkommen. Wenn Rembrandt die Erzählungen der Bibel malt, den von Delila verratenen Simson, den reinigen Judas, Christus und die Jünger in Emmaus, die Auferweckung des Lazarus, dann nimmt er auffallende Menschen mit stark bewegtem Gebärdenenspiel, damit der Beschauer über den Ausdruck jeder Figur sofort ins Klare kommt. Wie sehr Rembrandt diese Wirkung erreichte, obwohl

Art, in Kupfer zu radieren, mit Säuren — auch diese Säuren waren seine Erfindung, von niemandem vor ihm benutzt oder gesehen — und zwar arbeitete er mit gewissen großen und kleinen Strichlein und unregelmäßigen Zügen ohne Umrandung. Trotzdem aber trat mit großer Kraft alles im Halbdunkel hervor mit einem äußerst malerischen Geschmack. An einigen Stellen färbte er den Grund tief-



Rembrandt und seine Frau. Radierung vom Jahre 1636. Zweiter Plattenzustand.

er in seinen ersten Bildern nur sehr kleine Figuren wählte, zeigte schon das Urteil der Zeitgenossen. Noch auffallender blieb zu seiner Zeit die Art, wie Rembrandt alle Kunstmittel sich seiner persönlichsten Absicht gefügig machte. Wer hatte je so in Kupfer zeichnen und ähen sehen! Schon bald nach Rembrandts Tode schreibt der Italiener Filippo Baldinucci in seiner Geschichte des Kupferstichs: „Das, worin Rembrandt wahrhaft rühmenswert war, ist seine höchst bizarre selbsterfundene

schwarz, an anderen wieder ließ er das Weiß des Papiertes frei, und je nach dem Ton, den er den Kleidern seiner Personen oder den nahen und ferneren Gegenständen geben wollte, bediente er sich ganz leichter Schatten oder auch nur einer Kontur ohne weiteres.“ (Nach Schubarth.) In den Gemälden arbeitete er ebenso in seiner „selbsterfundene Art“. Wie auf die dunkle Bühne plötzlich ein scharfes Licht fällt und der Beschauer weiß nicht, woher es kommt, und das



Saskia van Menburgh.

Silberstiftzeichnung mit Unterschrift von der Hand Rembrandts: „Dit is naer mijn huysvrou geconterfeyt do sij 21 jaer oud was den derden dach als wij getroudt waeren. Den 8 junijus 1633.“



Saskia van Menburgh. Gemalt im Jahre 1633. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.

Licht holt aus dem Dunkel die Darsteller hervor, die nun geheimnisvoll vor uns stehen, so löst Rembrandt, anfangs noch mit theatralischer Wirkung, aus dümmrigem Raume eine Gruppe heraus, und wir sehen Simeon, der im Tempel das Christuskind hält, die knienden Eltern, Bettler mit hohen Ballonmützen, während in der dunklen Tiefe des unbegreiflichen Raumes die Menge sich bewegt. Ein solches Bild, „Simeon im Tempel“,

malte Rembrandt noch im letzten Jahre seines Aufenthalts in Leiden. Zugleich zeigt es, welche Feinheiten der Farbe der Künstler schon kennt. In die Mitte und ins Licht nimmt er ein fahles Seegrün, stellt ihm entgegen ein rötliches Braundviolett, das im Lichte von gelblichen Elementen durchseht wird und noch einmal grün und gelb in verhaltnen Stärke als Kontrast aufnimmt. Der Brokatmantel Simeons gleißt im scharfen



Rembrandts Braut Saskia van Menburgh. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

goldgelben Lichte und verliert sich dunkelblaugrün mit den Schatten, die weiter nach unten hin ins Violette spielen. Aus demselben Jahre 1631 stammt das Gemälde mit der „Heiligen Familie“ (München, Pinakothek), das den ersten Versuch des Malers, lebensgroße Figuren zu schaffen, darstellt, und eine für einen

fünfundzwanzigjährigen Maler bewundernswerte Beobachtung intimen häuslichen Lebens zeigt.

☒ In Amsterdam erhielt Rembrandt den Auftrag, einen bekannten Arzt, Doktor Tulp, zu malen, wie er vor seinen Kollegen einen Leichnam sezirt und ihnen

die bloßgelegten Sehnen erklärt. Ein solcher Auftrag hatte nichts Ungewöhnliches an sich. Damals ließen sich die Mitglieder der Chirurgengilde, der verschiedenen Korporationen und sonstigen Vereine gemeinsam porträtieren, so wie heute derartige Vereine den Photographen bestellen, damit er ein Gruppenbild aufnimmt. Rembrandt konnte solche Gruppenbilder aus früheren Jahren auch im Hause der Chirurgengilde kennen lernen. Sie sahen alle etwas langweilig aus. Ein Kopf stand neben dem andern auf der Leinwand, und sie kümmerten sich nicht viel um das, was der erklärende Arzt sagte, sondern sahen lieber auf den Beschauer. Solche Anschauung lag Rembrandt ganz fern. Er wollte einen ausdrucksvollen Vorgang gestalten, wollte zeigen, daß diese Herren wirklich eine Gemeinsamkeit bilden, daß es jedem von ihnen Ernst um die Sache ist. So gruppiert er sie alle um den Leichnam herum, der schräg in das Bild hineinragt. Der Gruppe der zuhörenden Ärzte gegenüber steht auf der rechten Bildseite Doktor Tulp allein. Er hat mit der Schere die

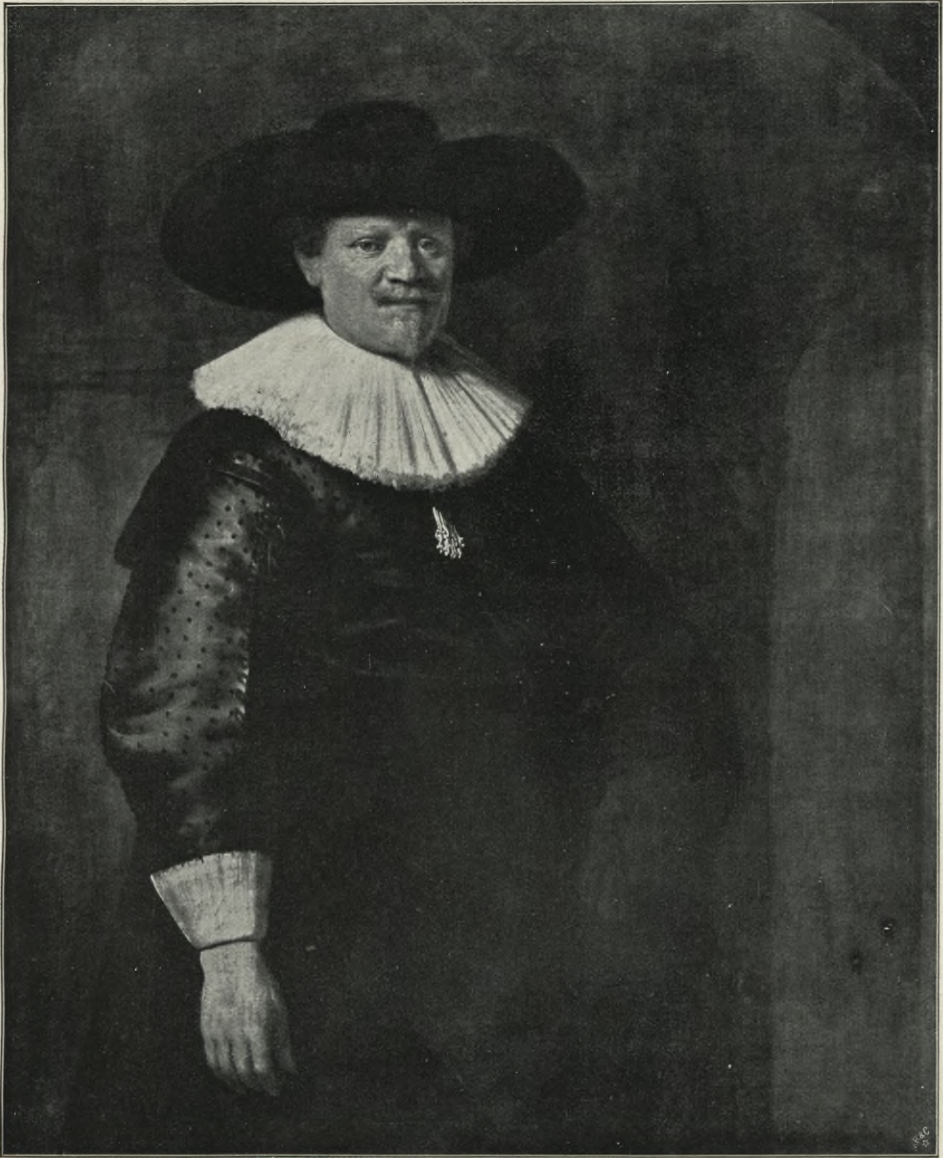
Muskulatur des Unterarms an der Leiche gefaßt und spricht erklärende Worte. Von den Kollegen strecken drei die Köpfe vor, die beiden im Vordergrunde sitzen mit ruhiger Aufmerksamkeit, während von den hinten Stehenden der eine den Beschauer auf den Vorgang aufmerksam macht und der andere in den Händen ein Papier hält, das die Namen der Dargestellten trägt. Das Hauptlicht ruht im Bildzentrum auf dem Oberkörper des Leichnams und hält die verschiedenen Helligkeiten der Gesichter zusammen. Bis zum Jahre 1828 hing das Bild, bekannt unter dem Namen: „Die Anatomie des Doktor Tulp“, im Seziersaal der Amsterdamer Chirurgengilde. Dann kaufte es König Wilhelm I. für 32000 Gulden, und seitdem hat das große Gemälde seinen Platz in der königlichen Gemäldegalerie des Haag.

Rembrandt hatte 1632 mit diesem Werk seine Stellung in Amsterdam sofort befestigt. Man suchte ihn als Porträtisten, jedermann brachte ihm Aufträge zu, der Künstler brauchte sich in keiner Weise einzuschränken, und er konnte, wenn

er bisher eine kleinere Welt studiert hatte, nun ungehindert sich in der großen Welt umtun. Es war denn doch ein anderes Leben in Amsterdam als in Leiden. Was es nicht alles zu sehen gab. Besonders wenn man Geld in der Tasche hatte! Diese Menge von kostbaren Stoffen, von Schmuck und glitzernen Waffen aus aller Herren Länder. Die Fremden, die hier zusammenströmten! Selbst die Bettler sahen großstädtischer aus als in Leiden, und nun gar die Juden schienen eben zerlumpt aus dem Heiligen Lande angekommen zu sein. Rembrandt muß sie gleich auf der Straße in seine Bilder hineingesteckt haben. Überhaupt — das Leben war des Lebens wert. Wenn je Künstler an funkelnden Kostbarkeiten eine



Der Rattengiftverkäufer. Radierung aus dem Jahre 1632.



Der Dichter Jan Hermansz Krul, gemalt im Jahre 1633. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

rein sinnliche Freude hatten, so war es Rembrandt. „Er besuchte öfter Trödlerladen, und hier erwarb er sich altmodische Kleider und Trachten, weil sie ihm bizarr und malerisch erschienen, und diese hing er dann, obwohl sie oft schmutzig waren, an die Wände seines Ateliers zwischen die schönen Preziosen. Ebenfalls hatte er Spaß daran, alle möglichen alten

Waffen zu besitzen, auch neue, wie Hellebarden, Degen, Rapiere, Messer und anderes, ferner eine Unmenge von Zeichnungen, Drucken, Medaillen und ähnliche Dinge, von denen er glaubte, daß sie einem Maler einmal nützlich sein könnten,“ berichtet Baldinucci.

Rembrandt wohnte bei seiner Übersiedlung nach Amsterdam zunächst im Hause

des Kunsthändlers Hendrick van Mlenburgh. Bei diesem lernte er eine junge Verwandte kennen, Saskia van Mlenburgh, die, 1612 in Leeuwarden geboren, einer angesehenen Familie entstammte. Im Juni 1633 verlobten sie sich. Eine feine Zeichnung Rembrandts in dem Berliner Kupferstichkabinett zeigt uns das junge Mädchen, wie sie ihm gegenüber sitzt, auf den Tisch gelehnt, in der einen

zogen in die Wohnung bei Hendrick van Mlenburgh. Das Paar ist dem Publikum zumeist bekannt aus dem Bilde der Dresdener Galerie, wo Rembrandt seine Frau auf dem Schoße hat und er dem Beschauer lachend zuproftet. Aber das Lachen liegt nicht in Rembrandts Natur, seine Ausgelassenheit sieht erzwungen aus, und so gehört das Bild nicht zu denen, die uns einen wahren Begriff von Rem-



Die Schützenkompanie des Kapitans Frans Banning Cocq („Die Nachtwache“).
Gemälde aus dem Jahre 1642. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Hand eine Blume, den Kopf sehr zierlich in die Finger der linken Hand gestützt und unter dem breitrandigen Strohhut den Maler ganz vergnügt und ein klein wenig neugierig anschauend. Darunter schrieb Rembrandt: „Dies ist nach meiner Hausfrau gefonterteit, da sie einundzwanzig Jahre alt war, den dritten Tag, nachdem wir verlobt waren, den 8. Juni 1633.“ Ein Jahr darauf, am 22. Juni, fand die Trauung statt, und die jungen Eheleute

brandts Kunst übermitteln. Besser lernen wir sie auf der schönen, ruhigen Radierung kennen, auf der Rembrandt vorn mit breitem, halbbeschatteten Gesicht sitzt, während Saskias rundes, freundliches Gesicht hinter dem Tische hervorkommt. Sehr häufig hat der Künstler Saskia auch in Einzelbildnissen gemalt, und da macht er es wie schon früher in Leiden mit Vater und Mutter: er kostümiert sie. Er hüllt sie in kostbare Kleider und

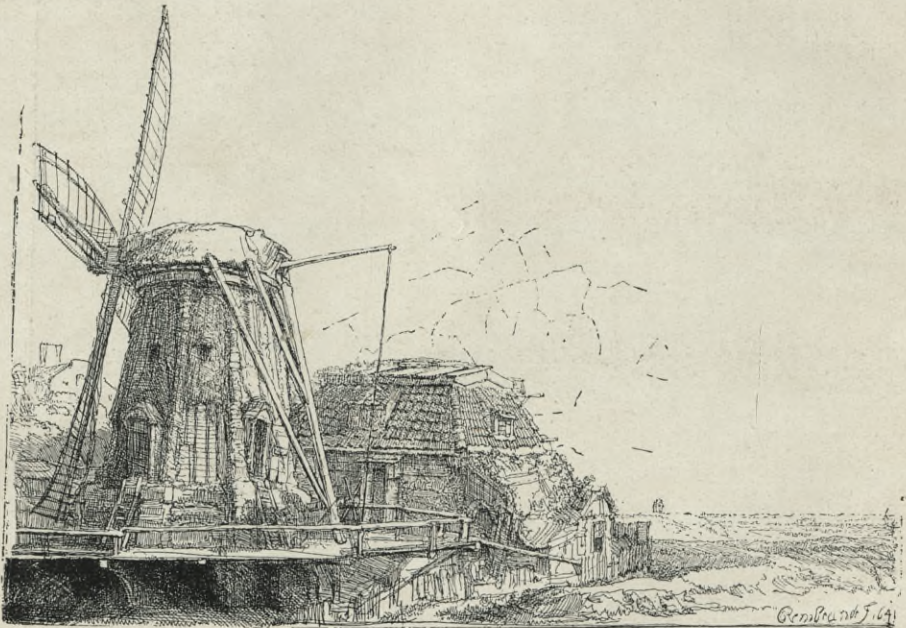


Simon Stouffer. Gemälde aus dem Jahre 1688. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Mäntel, legt ihr goldene Ketten um und schmückt sie mit Juwelen. Noch klingen die Ausdrucksstudien seiner Frühzeit in diesen Bildnissen der dreißiger Jahre nach in der Art, wie Saskia bald einfach mit freundlichem Lächeln blickt, wie auf dem Bilde der Dresdener Galerie oder ernst und fast stolz im scharfen Profil (Königl. Galerie in Kassel), dann wieder verkleidet als Flora mit einem Blumenkranz in der Hand (London, Herzog von Buccleuch) oder auf einem Bilde der Sammlung Widmer (Philadelphia) in

Zeit Rembrandts das Jahrzehnt nach der Entstehung der Anatomie charakterisiert.

Ganz offenkundig zeigen es die Radierungen, die bald nach Rembrandts Übersiedlung in Amsterdam entstanden. Die Reihe der Leidener Bettler wird fortgesetzt in jenen zerlumpten und elenden Gestalten, die draußen in den Vorstädten Amsterdams zu finden waren. Ein alter Soldat mit Stelzfuß und zerrissenem Mantel, wie er häufig genug aus dem Kriegsleben jener Zeit anzutreffen war; Bettler, die die mageren Finger über



Die Windmühle. Radierung aus dem Jahre 1641.

einen Schleier gehüllt. Aber doch zeigen diese Werke, wie Rembrandt in seiner Entwicklung vorgeschritten ist. Er hat feinere Mittel der Charakteristik gewonnen, er besitzt eine außerordentliche Sicherheit der Hand, und vor allem malt er die Stoffe, die Oberfläche der Dinge mit verblüffender Fertigkeit. Damit ist aber auch gesagt, daß Rembrandt den Nachdruck auf die Beobachtung legt, auf die Wiedergabe jedes einzelnen, scharf ins Auge gefaßten Dinges. Er sieht zu, ob er das, was er vor sich hinstellt, richtig trifft. Es ist immer noch ein Malenlernen, was innerhalb der Künstlerertätig-

keit der Glutpfanne wärmen und sich mit alten Weibern unterhalten, Quacksalber mit kühn umgegürtetem Schwert ihre Salben anpreisend, jene schaußliche Gestalt des Rattengiftverkäufers, der an der Haustür sein Gift verkaufen will, in der linken Hand eine hohe Stange mit Korb trägt, an dem die toten Ratten herunterbaumeln: derart sind die Beobachtungen, die Rembrandt überall im Vorbeigehen aufsaßt und mit allen Einzelheiten in die Kupferplatte einrißt. Auch nebensächliche Dinge werden nicht übergangen, wie etwa auf dem Blatte mit dem Rattengiftverkäufer die zerlöchernte Regentonne



Die Rohrdommel. Gemälde aus dem Jahre 1639.
In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

in der linken Ecke, die ebenso genau und sorgfältig gezeichnet erscheint wie die Hauptfiguren selbst. Auch Genreszenen kommen vor. Eine Pfannkuchenbäckerin rührt in der Pfanne, unbekümmert um die lärmenden Jungen, die die Alte verlachen. Born sitzt ein kleines Kind, dem ein zuspringender Hund das Brot fortschnappen will.

Die Hauptarbeit lag für Rembrandt während der ersten Amsterdamer Jahre in der Menge der bestellten Porträts. Aus einem Jahre allein sind etwa zwanzig Aufträge bekannt. Auch hier handelte es sich für den Künstler vornehmlich um genaue Aufnahme dessen, was er vor sich sah, um eine Zeit strenger Übung und eingedämmter Phantasie. Nichts spürt man jetzt von genialisch jugendlichem Übermut. Er malte die vornehmen

Amsterdamer Bürger und ihre Frauen so wie sie in der Modetracht vor ihm hintraten und möglichst repräsentabel dargestellt zu werden wünschten. Als Beispiel mag der Dichter Jan Hermansz Krul genannt werden. Ein Kniestück, sehr ruhige, kerngerade Haltung, der Kopf mit scharfer Formenbestimmtheit wiedergegeben, der elegante Kleiderstoff am Ärmel deutlich sichtbar. Wenn man den Mann ein wenig länger betrachtet, fühlt man, wie er dem Maler „stillhält“.

Die Ruhe und elegante Vornehmheit dieser Bildnisse täuschen indessen, wenn man glaubt, das Bedürfnis Rembrandts nach Dramatik, starker Bewegung und heftigem Licht habe sich erschöpft. Die beiden berühmten Darstellungen aus der Geschichte Simsons bezeugen das Gegenteil. „Simsons Blendung“ aus dem

Jahre 1636, dem Städtischen Kunstinstitut in Frankfurt gehörig, packt mit so brutaler Gewalt den Zuschauer, daß man unwillkürlich den Fuß zusammenkrampft wie in dem Bilde der zu Boden geworfene, schmerzbrüllende Riese, dem die Philister das rechte Auge ausstechen. Delila flieht und hält die abgeschnittenen Locken wie einen Skalp triumphierend in der Hand. Aus dem Hintergrunde bricht das Licht hervor, verdeckt durch den Krieger mit der Hellebarde; es zerprallt auf den blanken Rüstungen der herzugespungenen Soldaten. Auf dem anderen Bilde in der Königl. Gemäldesammlung zu Dresden, zwei Jahre später gemalt, sehen wir Simsons Hochzeit. Die Kom-



Die heilige Familie. Gemälde aus dem Jahre 1640. Im Louvre zu Paris.



Die Jünger zu Emmaus. Gemälde aus dem Jahre 1638. Im Museum des Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.

position gewinnt einen andern Charakter dadurch, daß der Bewegung in den Figurenmassen die starre Haltung der Delila entgegensteht. Die pompös geschmückte Braut sitzt, allein ins volle Licht gerückt, mit eigentümlich unbewegtem Blick, in der Mitte. Links haben die jungen Leute ihre Damen fest um die Hüfte gepackt, während auf der rechten Seite Simson mit ausladenden Gebärden den Philistern seine Rätsel aufgibt. Die starken Lichteffecte solcher Szenen charakterisiert auch eine Reihe von Passionsdarstellungen, die Rembrandt zu dieser Zeit im Auftrage des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien malte. In den Briefen des Jansen, Rembrandt.

Künstlers an den Sekretär Konstantin Huygens, denselben, der schon in Leiden Rembrandts Malerei bewundert hatte, findet sich bei Erwähnung der „Grablegung“ und „Auferstehung Christi“ Rembrandts eigene Aussage, daß in diesen zwei Stücken die meiste und natürlichste Bewegung beobachtet sei, eine Andeutung, worauf es dem Maler in diesen Jahren bei der Behandlung solcher Themen ankam.

Aus denselben Briefen erfahren wir, daß Rembrandt 1639 auf die Bezahlung der 1244 Gulden drängt, die ihm als Verdienst für seine Arbeit zukamen. Rembrandt brauchte Geld. Trotzdem er viel



Dr. Faust. Radierung.

verdiente, trotzdem er großen Zulauf von Schülern hatte, die ihm ebenfalls Gewinn einbrachten, zeigte sich doch die Einnahme nicht den Ausgaben gewachsen. Bedenkt man freilich, was Rembrandt in diesen Jahren anschaffte und daß er sich gewiß nicht zuviel Sorgen um die Verwaltung seines Verdienstes machte, so erklärt sich leicht, daß die Schätze einmal ein Ende nehmen mußten. Es kam hinzu, daß Rembrandt 1639 ein Haus erwarb. Nicht weit von seiner ehemaligen Wohnung bei Hendrick van Mlenborgh in der Bree-straat, mitten im Judenviertel, kaufte er sich an. Noch heute wird diese Gegend in Amsterdam fast ausschließlich von Juden bewohnt, und die Bree-straat gewährt, wenn man in der Dämmerung an den schmutzigen dunklen Häusern entlang geht, die gestikulierenden Juden ihre Waren feilbieten hört, einen höchst male-riischen Anblick; man könnte wohl einen Augenblick glauben, in die Zeiten Rem-

brandts versetzt zu sein. Nur waren die Trachten damals bei weitem mannigfaltiger, bunter, grotesker und auch wohl zerlumpter.

Rembrandt besaß bereits Kostbarkeiten genug, sein Haus zu schmücken. Abri-gens hatte ihm seine Frau Saskia ein ansehnliches Vermögen in die Ehe gebracht. Rembrandt galt offenbar als recht wohlhabend. Dennoch muß seine Kauflust aufgefallen sein. Die Verwandten warfen ihm Verschwen-dung und Vergewandung des Vermögens vor, hatten aber gewiß kein rechtes Verständ-nis für die Freude des Künstlers nicht nur an Schmuck und Pracht, son-dern auch an allerlei Kurio-sitäten. „Er besaß einen japanischen Helm, chinesische Körbe, einen Napf, auf dem ein Chinese saß, eine Lade mit einem Paradiesvogel, indische Kleider und Mi-niaturen, Pfeile, Spieße, Bogen, Fächer, Becher, eine

indische Tasse und Puderdose, ein Löwenfell, Korallen und seltene See-gewächse, eine türkische Kräuterflasche, alte Gewehre und Blasinstrumente, Hirsch-geweide u. a., einen Abguß nach einem Mohren, venezianische Gläser, spanische Stühle“ (Valentiner). Besonders rege hat Rembrandt den Kunsthandel verfolgt und hohe Summen für die Werke älterer und zeitgenössischer Meister ausgegeben. Die ganz erstaunliche Vielseitigkeit in Rembrandts Fähigkeit, die verschiedensten Eindrücke aufzunehmen und zu verarbei-ten, kommt dabei zum Ausdruck. Man mag darin etwas wie einen Ersatz sehen für die unterlassenen Wanderjahre. Hatte er doch selbst einmal in seiner Leidener Jugend gemeint, man brauche gar nicht nach Italien zu gehen, man könne ja die besten italienischen Werke außerhalb Ita-liens sehen. Tatsächlich hat Rembrandt aus tieferliegenden Gründen niemals daran gedacht, Italien aufzusuchen, wie

es damals bei den Malern üblich war. Seine Sammlung, die er im Amsterdamer Kunsthandel allmählich sich erwarb, beweist indessen, daß er auch großes Interesse für die ihm scheinbar so äußerst fernliegenden Italiener besaß. In seinem Hause lagen große Mappen, gefüllt mit Stichen nach den Werken Raffaels. Als das Porträt des Grafen Castiglione von Raffael im April 1639 zu Amsterdam auf einer Auktion ausgedoten wurde, war auch Rembrandt dabei und bot mit. Allein der Preis stieg allzu hoch, bis auf 3500 Gulden, und Rembrandt begnügte sich damit, eine rasch aufs Papier gebrachte Skizze nach dem Gemälde mitzunehmen, die Skizze, deren Komposition er dann für das radierte Selbstporträt von 1639 benutzte. Ein anderes Gemälde Raffaels hatte Rembrandt in seinem Besitz. In seinem Atelier stand eine Plastik von Michelangelo. Von Dürer, Holbein und anderen deutschen Meistern besaß Rembrandt Stiche, und ebenso waren die älteren und jüngeren niederländischen Meister in der Sammlung vertreten. Praktisch beim Einkaufen war Rembrandt vielleicht nicht immer, aber er war „ein feiner Kerl“. „Wenn zum Beispiel Kunstgegenstände, besonders Bilder und Zeichnungen großer Männer versteigert wurden, erhöhte er nach dem ersten Angebot den Preis so sehr, daß sich nie ein Mehrbietender fand; und dieses tat er, um der Kunst mehr Achtung zu verschaffen.“ Baldinucci hatte es von einem langjährigen Schüler Rembrandts gehört.

☒ ☒ ☒
Das Werk Rembrandts, das von allem, was er malte, in Amsterdam das größte

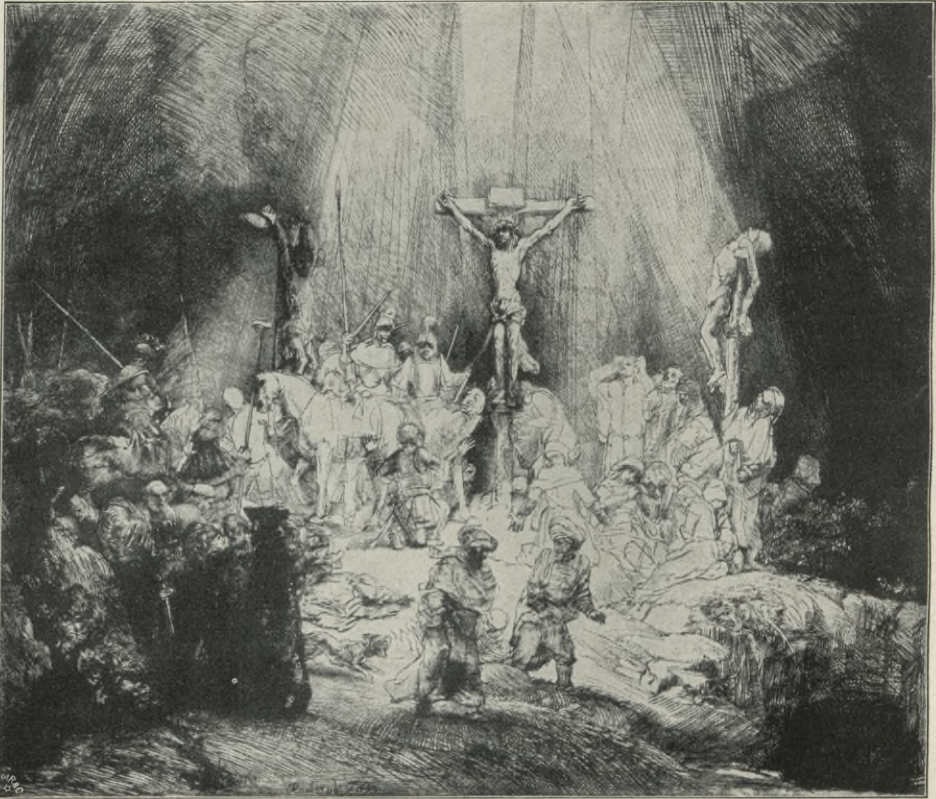
Auffehen erregte, das seither durch die Jahrhunderte mit Leidenschaft kritisiert, bekämpft, bewundert worden ist und das noch heute den Fremden in Amsterdam wie durch Zauberwerk an sich lockt und immer noch leidenschaftliche Meinungsäußerungen auslöst, ist die im Jahre 1642 gemalte „Nachtwache“. Keine noch so gute Photographie vermag einen Anhaltspunkt zu geben, welchem Eindruck der Beschauer unterliegen würde vor diesen lebensgroßen Figuren, die ein rätselvoller Wille aus unbekanntem Tiefen an das gleißende Licht hinaus schleudert. Eine scheinbar nicht zu entwirrende Menge, aus der nur zwei Gestalten deutlich heraustreten, ein intensives Gelb, das wie ein elektrisches Licht in einer dunklen Straße aufflammt, und ein trübes Rot werden zuerst bemerkt. Dann sieht man ein eigentümliches kleines Mädchen



Der erblindete Tobias. Radierung aus dem Jahre 1651.

auftauchen, das von Kopf bis zu Füßen in strahlende Helle gefleidet ist. Schließlich sieht man Leute, die ein Gewehr fassen, einen Trommler, Soldaten mit langen Stangen und Lanzen und jemanden, der eine seidig glänzende Fahne hoch emporhält. Unmöglich kann jemand auf den Gedanken kommen, daß hier ein Porträtauftrag vorliegt. In der Tat sollte

rascht sein. Man hatte sich längst an eine bestimmte Form der Schützenbilder gewöhnt, die zwar in der Gruppierung der Personen stets wechselte, aber doch das eine Ziel niemals aus dem Auge verlor, daß jeder Mitbürger, der seinen Beitrag zu dem Bilde gezahlt hatte, auch deutlich zu sehen war. Um diese Forderung kümmerte sich Rembrandt in



Die drei Kreuze. Radierung aus dem Jahre 1653.

Rembrandt ein Schützenbild malen: die Korporalschaft des Hauptmanns Frans Banning Cocq. Sechzehn Personen sollten auf dem Gemälde zu einem Gruppenbilde vereinigt sein, und jeder von ihnen bezahlte seine hundert Gulden als Beitrag. Für Rembrandt lag also der Auftrag ganz ähnlich wie zehn Jahre früher, als er den Doktor Tulp und dessen Zuhörer malte. Wenn aber schon damals

diesem Falle überhaupt nicht. Er wählte auch nicht eine Anordnung, bei der die einzelnen Personen nebeneinanderstanden oder zu einer gemeinsamen Schützenmahlzeit um den Tisch saßen, sondern erfand einen möglichst lebendigen und überraschenden Vorgang. Der Hauptmann hat seiner Korporalschaft den Befehl gegeben, zum Ausmarsch anzutreten, und nun kommen die Schützen aus dem dunklen Torweg ins helle Sonnenlicht heraus, um ihren Führern, dem Hauptmann Cocq,



Christus predigend. Radierung.

der die Hand vorstreckt, und dem Leutnant Ruytenburgh, im gelben Paradekostüm mit der Partisane in der linken Hand, zu folgen. Zuschauer, Kinder, Hunde drängen sich zwischen die Leute, um zu gaffen und sich den Zug anzusehen. Der Name „Nachtwache“ läßt sich so erklären, daß auf dem Bilde die Schar dargestellt ist, die zur Wache für die Nacht auszieht. Ein Schüler Rembrandts tadelte in einem später geschriebenen

untergeordnet ist, so bezeichnet dies zugleich etwas, was für die Malerei Rembrandts in der folgenden Zeit überhaupt gilt. Die beobachtende Malerei tritt zurück. Rembrandt hat die Natur beherrschen gelernt. Eine Farbenstudie wie die „Kohrdommel“ der Dresdener Gemäldesammlung aus dem Jahre 1639 bezeichnet den Ausklang dieser Periode. Des Künstlers Bestreben geht in den vierziger Jahren mehr auf Gestaltung des Bild-



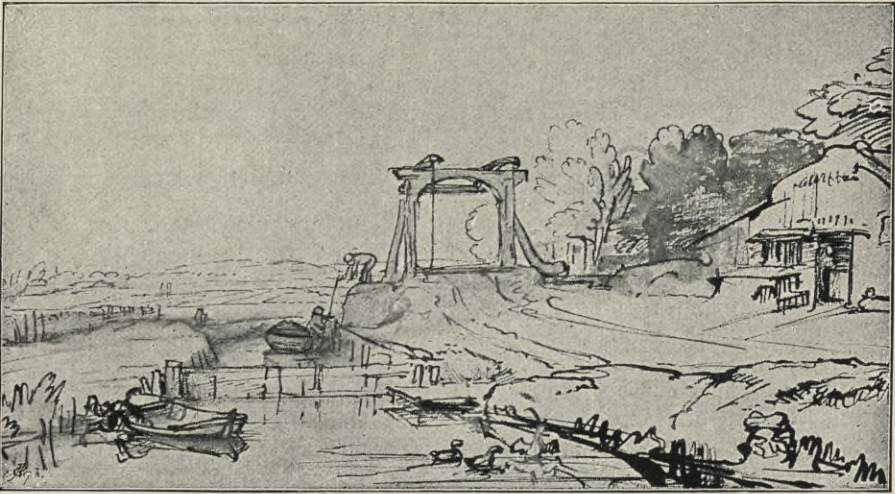
Der unbarmherzige Knecht. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

Buche, Rembrandt habe in diesem Bilde zu wenig Rücksicht auf die Porträts genommen — auch die Auftraggeber selbst beschwerten sich deswegen — aber er fährt fort: „Indessen wird dasselbe Werk nach meinem Gefühl alle seine Nebenbuhler überdauern, da es so malerisch in seiner Idee, so kühn im Schwung und so kräftig ist, daß nach der Meinung einiger all die anderen Stücke wie Kartenblätter danebenstehen.“

Wenn man von der „Nachtwache“ sagen kann, daß in ihr jede Einzelheit der Rücksicht auf die Wirkung des Ganzen

ganzen. Das Durchdenken der Einzelform hört auf. Das Durchdenken der Bildfläche und ihrer Wirkung beginnt. Auch in der „Nachtwache“, so explosiv und überraschend sie zuerst wirkt, ist jeder Fleck, jede Linie gesetzmäßig bedingt in einer Weise, wie es die früheren Bilder Rembrandts nicht geben. Man braucht sie nur etwa mit den Simsonbildern zu vergleichen, um zu sehen, wieviel harmonischer jetzt die Bildfläche Figur und Raum aufnimmt als in den Jahren 1636 und 1638.

Es ist die Zeit, in der Rembrandt sich



Landschaft mit Kanal und Zugbrücke. Getuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

einem Darstellungsgebiet zuwendet, das er vorher nicht kannte: der Landschaft. Die ersten, die schon Ende der dreißiger Jahre entstehen, zeigen nichts von der typischen holländischen Landschaft, deren Formen uns unwillkürlich austauschen, wenn wir nur den Namen hören: eine weite Ebene mit hoch hinüberziehendem Himmel. Rembrandt gibt vielmehr schwere Hügelformen, effektiv von Lichtmassen durchbrochene Wolkschübe, romantische Bäume mit vielfach verschlungenen Stämmen. Erst 1640 in den Landschaften, die dem Earl of Northbrook und dem Oldenburger Großherzoglichen Museum gehören, werden die Formen einfacher. Große Züge sollen die gesamte Bildfläche beherrschen. Eine einfache Hügelinie läuft, am Bildrande beginnend, ununterbrochen, nur in der Mitte eine Weide umstürzend und unter sich begrabend, ins Tal hinunter, wird dort von einem

wundervoll geteilten Brückenbogen aufgefangen und zum andern Bildrande hinübergeführt.

Dann fängt Rembrandt an, die Heimat zu studieren, und es ist charakteristisch, daß wir seine Landschaften nun nicht mehr unter den Gemälden suchen müssen, sondern unter den Radierungen. Rembrandt zeichnet draußen nach der Natur. Zuerst sucht er sich Motive, die er sehr genau nach allen Einzelheiten durchzeichnet, so wie der Künstler auf der „Land-



Studie eines ruhenden Löwen. Pinselzeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

schaft mit dem Zeichner" tut, der sich vor ein altes strohgedecktes Haus gesetzt hat. Auf dem Blatte mit der „Windmühle“ sieht man von der Landschaft so gut wie nichts. Mit aller Aufmerksamkeit aber ist jeder Dachziegel des Müllerhauses, jede Linie der Mühle gezeichnet. Die „Hütte bei dem großen Baum“ gibt weit mehr von freiem Feld und bei der „Hütte mit dem Heuschaber“ glaubt man mit Bestimmtheit, um das kleine Häuschen hinten und rund herum gehen zu können. 1643 erscheint die „Landschaft mit den drei Bäumen“, deren großartige Wirkung auf der unvergleichlichen Verteilung der schwarzen und weißen Massen innerhalb der vier Rahmenlinien beruht. Wie Rembrandt in diesem Jahrzehnt die Bildfläche beherrscht und ihr auch die feinsten und zartesten Wirkungen abzugewinnen weiß, zeigt besonders schön die „Landschaft mit dem Turm“, auf der das Dorf als schmaler Streifen mit abwechselnd helleren und dunkleren Flecken sich mitten durch das Blatt zieht. Andere Radierungen, deren Entstehung bis

in die Jahre 1650 und 1651 reicht, wie die „Brücke des Six“, „Ansicht von Omval“, die „Hütten am Kanal“, die „Landschaft mit dem Kahn“ und andere nehmen alle intimen Reize der holländischen Landschaft mit ihren Kanälen, Brücken, Segelbooten und schilfbewachsenen Mooren in sich auf.

Die Harmonie und Ruhe, die von diesen radierten Landschaften Rembrandts ausgeht, finden sich auch in den Gemälden aus demselben Jahrzehnt. Die Malerei wird ausgeglichener, tonreicher, die Gegensätze von Hell und Dunkel finden nach und nach feinere Übergänge. Alle Schroffheit, wie sie Rembrandts Jugendwerke kennzeichnet, wird überwunden. Das gilt in erster Linie von den Bibelerzählungen, unter denen Rembrandt das Thema eines ruhigen Heims ganz besonders innig erfaßt hat. Wieviel intimer ist z. B. auf dem schönen Bilde des Louvre mit der „Heiligen Familie“ die Häuslichkeit erfaßt als auf dem Jugendwerke mit den lebensgroßen Figuren. Hier die Figuren, die die



Juda und Thamao. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.



Christus vor Kaiphas. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.

ganze Fläche füllen, dort die kleine Gruppe mit der stillenden Mutter, zusammengekauert, vom Lichte gestreift, Joseph weiter hinten ruhig fortarbeitend, und nun alle Figuren eingehüllt in die weiche Dämmerung des behaglichen Raumes. Das Bild entstand 1640. Fünf Jahre später malte Rembrandt die „Heilige Familie“ der Petersburger Eremitage, wo Maria und das in der Wiege schlafende Kind mehr in den Vordergrund gerückt sind, und 1646 folgt die sogenannte „Holzhackerfamilie“ (Kassel, königliche Galerie) mit der unvergeßlichen Bewegung der Mutter, die ihren kleinen Jungen an sich zieht. Verwandte Stimmungen kehren auch in jenen kleinen ergreifenden Bildern wieder, die von Tobias und seiner Frau erzählen, das eine, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, mit der abwehrenden Hand des Alten, der die Geschichte mit der Ziege nicht glauben will; ein anderes in der Sammlung Cook zu Richmond, wo Tobias

müde vom Warten am Kamin sitzt, ganz in sich versunken, mit zusammengelegten Händen. Auch das Erlebnis der Jünger von Emmaus, das Rembrandt zu allen Zeiten seiner Tätigkeit immer wieder von neuem gemalt und auch radiert hat, gibt er jetzt mit ruhigen Gebärden. Wenn irgend etwas die Schöpferkraft Rembrandts unmittelbar zu veranschaulichen vermag, so ist es die Tatsache, daß er bestimmte Themen während seines ganzen Lebens wiederholte und jedesmal ein neues Bild von tieferem und eindrucksvollerem Erlebnis schuf. Auf dem Gemälde des Louvre von 1648 sitzt Christus in der Mitte, von einer hohen Nischenwölbung umrahmt und herausgehoben. Während der Diener gleichgültig das Essen hereinträgt, erfasst die Jünger eine Ahnung, mit wem sie zu Tische sitzen. Der eine erhebt die Hände, der andere macht eine Bewegung, als müßte er von dem Unbegreiflichen fort-rücken.

Wie Rembrandt in dieser Zeit die Gestalt Christi auffaßt, ist am bekanntesten aus der großen Radierung, die den Namen „Das Hundertguldenblatt“ trägt.

(Es wird erzählt, der Künstler habe einst mit diesem Blatte eine Anzahl italienische Stiche im Werte von 100 Gulden eingetauscht.) Auf diesem Blatte gibt es viel zu sehen. In der Mitte steht Christus auf einer kleinen Erhöhung. Von rechts her wirft sich ihm eine große dunkle Menge elender Gestalten zu Füßen. Frauen und alte Männer, Krüppel auf Krücken, Sichtsbrüchige, einen haben sie sogar auf die Schubkarre gelegt und herangefahren, eine Alte faßt ihren gebrechlichen Mann unter den Arm, ganz rechts steht eine Negerin, die mit stupider Neugierde auf den Mann sieht, der da drüben redet. Und Christus wendet sich von diesem Jammer ab. Eine Mutter mit ihrem Kinde auf den Armen tritt zu ihm. Petrus, der immer Eifrige, will sie zurück-

weisen. Aber Christus erhebt beschwichtigend die Hände: Lasset die Kindlein zu mir kommen! — Zur Seite links tuscheln die Pharisäer, vorne steht ein feister Gutsbesitzer, der sich die Sache einmal ansehen will. Ganz prächtige Figuren sind dann der Alte hinten, der über etwas nachsinnt, was er gehört hat, und die Hände fest zusammenlegt; der reiche Jüngling, der den Kopf in die Hand stützt; die Mutter, die von ihrem Jungen eilig vorwärtsgezogen wird. Sie soll auch dorthingehen, wo „der Mann“ steht.

Wollen wir sehen, welche Wandlungen das Porträt seither erfahren hat, so müssen wir die Bildnisse der Juden nehmen, die Rembrandt um die Mitte des fünfsten Jahrzehnts malte. Da sind wieder Leute aus dem Ghetto, dem Stadtviertel wo Rembrandt wohnte, aber wie sehen diese Juden jetzt aus! Stets gewahren wir nur ihre Köpfe, und diese Köpfe tragen einen Ausdruck, daß wir hinter ihnen ein tiefes seelisches Leben verborgen wähen. Die Menschen Rembrandts scheinen jetzt alle in sich gefehrt. Sie sind von äußerster Zurückhaltung im Blicke, ruhig und abwartend, und sie alle scheinen in unerschütterlichem Gleichgewicht zu stehen. Das gilt nun nicht nur für diese Juden, an denen Rembrandt gern seine Studien machte, sondern dieselbe Erscheinung finden wir auch bei den bestellten Bildnissen. Rembrandts Kunst hatte sich ver-



Hendrickje Stoffels. Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.



Die Vorsteher der Tuchmachergunft (De Staalmeesters). Gemälde aus dem Jahre 1661. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.

innerlicht. Eine einzige Gestalt suchen wir jetzt vergebens unter diesen Bildnissen, sie, die uns schon vertraut war: Saskia. Sie war 1642, in demselben Jahre, als Rembrandt seine „Nachtwache“ vollendet hatte, gestorben.

☒ Nach Saskias Tode gerieten Rembrandts Vermögensverhältnisse von Jahr zu Jahr in größere Unordnung. Der Hauskauf lastete auf ihm. Die Schulden mehrten sich. Größere Summen mußten aufgenommen, konnten nicht zurückgezahlt werden, und es war niemand da, der sich richtig um diese Dinge in Rembrandts Hause kümmerte. Zunächst hatte eine Trompeterswitwe, Geertje Dircx, den Haushalt geführt und hatte auch den kleinen Titus gepflegt, das einzige Kind, das aus der Ehe mit Saskia am Leben blieb. Nach einigen Jahren aber entstand Streit. Geertje Dircx verließ das Haus, und es kam zu einem Prozeß, der für Rembrandt ungünstig verlief. Die Stelle der Haushälterin nahm darauf Hendrickje Stoffels ein, ein tüchtiges Mädchen, die mit der größten Umsicht vorging, den kleinen Jungen aufzog und Rembrandt auch in seiner größten Not nie verließ. Den finanziellen Ruin des Künstlers konnte auch sie nicht mehr aufhalten. Auf das Drängen der Gläubiger hin mußte Rembrandt 1656 seinen Bankerott erklären. Seine gesamte Habe, seine ausgezeichnete Kunstsammlung, das Haus, in dem er achtzehn Jahre gewohnt und gearbeitet hatte, wurden versteigert und verkauft, ohne daß bei den schlechten Zeiten, die in Amsterdam herrschten, eine die Gläubiger befriedigende Summe herauskam. Rembrandt besaß danach nichts mehr, als was er auf dem Leibe hatte. Hendrickje und Titus allein harrten bei ihm aus und dachten nach, was weiter werden sollte. Um ihn vor seinen Gläubigern zu bewahren, gründeten sie einen Kunsthandel, für den Rembrandt sozusagen als Lieferant angestellt wurde. Er wurde beauftragt, Bilder zu malen, und dafür erhielt er freie Wohnung, Essen und Trinken. Auf diese Weise konnten die drei wie früher beisammen bleiben.

So elend die Verhältnisse für Rem-

brandt lagen, so widrig die Streitigkeiten, die Geldsorgen waren, die nie ein Ende nahmen, so ließ doch Rembrandt seine Kunst nicht einen Augenblick aus den Augen. Unablässig malte er und schien jetzt erst eigentlich mit seinem Werk zu beginnen, denn er begann Dinge von einer Tiefe und Leidenschaft zu sagen, die im Bereiche der Kunst nicht wiedergefunden werden.

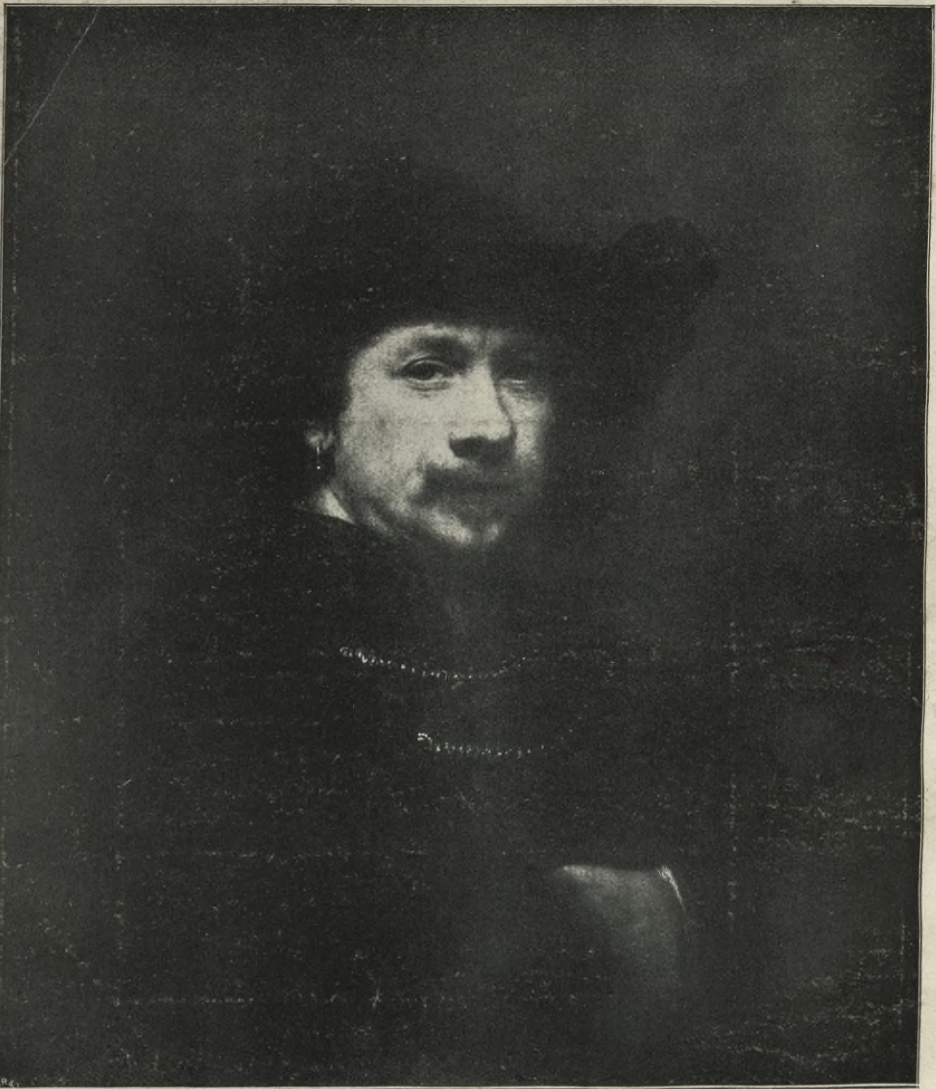
Es gibt ein radiertes Blatt, das den Beginn dieser Periode verkündet: Doktor Faust, dem ein strahlendes Licht erscheint, in das er furchtlos hineinblickt, schauend, was nur er schauen kann. So steht Rembrandt selbst, einsam, von der Außenwelt nichts mehr fordernd, die Erscheinungen gestaltend, die ihm auftauchen. Er entreißt jetzt seinen Darstellungen den tiefsten Ausdruck, ob er nun eine einzelne Figur einer schlichten Begebenheit vor sich sieht, wie den erblindeten Tobias, der vom Sessel aufgestanden ist und hilflos die Tür verfehlt oder aber ein unfaßbares Ereignis wie „Die drei Kreuze“ mit den herunterbrechenden Lichtmassen, die das Blatt zu einem erschütternden Erlebnis machen. Auch dort, wo Rembrandt sich dem Glendesten, Niedrigsten zuwendet, wird er jetzt immer schlichter, eindringlicher. Auf der Radierung „Christus predigend“ ist jede einzelne Figur von allerstärkstem Ausdruck; der ganze Vorgang ist mit einer Berinnerlichung gegeben, die noch weit über das Hundertguldenblatt hinausgeht. Wie Rembrandt überhaupt der einfachsten Linie eine unbegreifliche Gewalt zu geben weiß, erkennen wir noch schneller als in den Radierungen in seinen Zeichnungen, von denen allein etwa anderthalb Tausend erhalten sind. Wenige Beispiele mögen uns genügen. Auf der Zeichnung mit dem unbarmherzigen Knechte ist aller Ausdruck konzentriert auf die niederdrückende Hand des Herrn, die den zusammengekauerten Knecht vernichtet. Dabei gilt es nun zu empfinden, wie die Wirkung erst ganz erreicht wird durch drei kräftige Linien an der rechten Seite. Diese dicken geschwollenen Züge deuten, gegenständlich genommen, die hinaufführende Wendeltreppe an. Sie sind aber zuerst als Ausdruckslinien gemeint.



Selbstbildnis in gesticktem Sammetmantel und Federbarett, gemalt im Jahre 1635.
In der Fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

zeichnete, kennen wir Selbstbildnisse. Rembrandt fand in seinem Spiegelbilde das bequemste, stets bereite Modell, an dem er bis zu seinem Tode lernte, Studien machte und Gemälde schuf, in denen wir ununterbrochen die Entwicklung seiner Künstlertätigkeit verfolgen können. In Leiden zeichnete er sich mit heftig verzerrten Gesichtern und scharfen Lichtflecken.

Als er in Amsterdam seine ersten Erfolge errungen hatte, wurde er eleganter auch in seinem Äußern. In feinen tonigen Harmonien mit etwas leeren Gesichtszügen steht der Kopf vom Jahre 1634, der hier in der farbigen Tafel wiedergegeben ist (Titelbild). Der Mann der größten Erfolge, der gesuchteste Porträtmaler Amsterdams malt sich in gesticktem



Selbstbildnis Rembrandts, gemalt im Jahre 1646. Im Buckinghampalast in London.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.

Sammetmantel und Federbarett. Ein Jahrzehnt später hat die ganze Erscheinung Rembrandts sich gewaltig verändert. Das 1646 gemalte Selbstbildnis im Buckinghampalast zeigt einen beherrschten Kopf, ein schon etwas gedunsenes Gesicht mit scharfen, prüfenden Augen, die Gestalt mit größter Sicherheit in die vier Rahmenlinien gestellt. Nach weiteren zwölf Jahren sehen wir den gealterten Künstler in dem Bilde der Münchener Pinakothek

den Kopf hoch hinauf gerückt, unbeirrt hinausblickend, mit tiefen, festen Zügen um den Mund. Von nun an finden wir Rembrandt fast stets im Arbeitsittel. Es wurde erzählt: „Wenn er malte, hätte er selbst dem ersten Monarchen der Welt keine Audienz gewährt. Der hätte kommen und wieder kommen müssen, bis er ihn eben einmal müßig traf.“ So war denn auch das einzige, was Rembrandt bei seinem Tode hinterließ — Pinsel und Palette.

5. 61

Die Herausgabe der Volksbücher haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für Kunst.

Hanns von Jobeltitz für Geschichte, Kulturgeschichte und Technik.

Paul Oskar Höder für Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.

Johannes Höffner für Literatur bis Mitte des 19. Jahrhunderts.

Als erste Reihe von Belhagen & Klafings Volksbüchern sind gleichzeitig erschienen:

Rembrandt. Von Dr. Hans Janzen.

Napoleon. Von W. von Bremen.

Lizian. Von Fr. S. Meißner.

Capri und der Golf von Neapel. Von A. Harder.

Schiller. Von Johannes Höffner.

Eugen Bracht. Von Dr. M. Osborn.

Blücher. Von Prof. Dr. R. Berger.

Theodor Körner. Von Rektor Ernst Kammerhoff.

Beethoven. Von G. Thormälius.

Es schließen sich unmittelbar an:

Der Schwarzwald. Von Max Bittrich.

Feuerbach. Von Prof. Dr. Heyd.

Wilhelm Raabe. Von Dr. S. Spiero.

Watteau. Von Dr. Georg Biermann.

Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach.

Deutsch-Südwest-Afrika. Von Gustav Uhl.

Das Telephon. Von Ernst Niemann.

Frans Hals. Von Afr. Gold.

Bismarck. Von Prof. Dr. v. Pflughartung.

Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn.

Richard Wagner. Von Ferdinand Pfohl.

Heinrich v. Zügel. Von Dr. Georg Biermann.

Holbein. Von Fr. S. Meißner usw.

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig.

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die folgenden, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-307258

Kdn., Czapskich 4 — 678. 1. XII. 52. 10.000

In eingehender Darstellung, unter Begleitung eines
überaus reichen Bilderschmucks behandelt Rembrandts
Leben und seine Werke die Monographie:

Rembrandt.

Von Professor H. Knackfuß.

Mit einem bunten Titelbild, drei mehrfarbigen und einem
einfarbigem Einschaltbild und 162 Textabbildungen.

Elfte Auflage. Preis 3 Mark.

Verlag von Belshagen & Klasing.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000301101