

1922

Die Kunst dem Volke

Nr. 45/46

Rembrandt

Von

Dr. Walter Rothes

Mit 80 Abbildungen

München, Renatastraße 6/II.

Herausgegeben von der Allg. Vereinigung für christliche Kunst

An die Freunde unserer Monographien

Unsere Monographien haben ihre ideale Aufgabe, das Volk in das schöne Reich der Kunst einzuführen, bisher bestens erfüllt, was allgemein anerkannt wurde. Um gerade jenen, die mit Glücksgütern nicht reich gesegnet sind — und solche mehren sich in jeziger Zeit — die Möglichkeit eines edlen Kunstgenusses zu bieten, haben wir in selbstloser Weise die Monographien allezeit so billig, als es nur denkbar ist, dargeboten. Wir haben gezögert mit Preiserhöhungen, bis wir durch die gewaltig gesteigerten Herstellungskosten unbedingt dazu gezwungen waren. Auch dann haben wir durch gleichzeitige Erhöhung unserer alten Nummern einen billigen Ausgleichspreis geschaffen, wodurch die neuen Monographien noch unter den Selbstkosten abgegeben werden konnten, die alten naturgemäß im Preise stiegen. Um wenig Geld haben wir in treuer Liebe zum Volke und zur Jugend viel Gutes dargeboten, was zahlreiche Zuschriften aus allen Ständen rühmend und dankbar anerkannten. Die schlimmen Zeiten, die über uns gekommen sind, haben unsere Aufgabe außerordentlich erschwert. Als Gegenleistung für das Gute, das wir in einer Reihe von Jahren geboten haben, bitten wir unsere Freunde, nun auch in der schlimmen Zeit treu zu bleiben und eifrigst mitzuwirken an der weitesten Verbreitung unserer Monographien.

So viel Schönes möchten wir noch bringen und so weit ist das Gebiet, das wir uns gesteckt haben. Nur mit Hilfe unserer Freunde werden wir auch über die schlimmsten Zeiten hinwegkommen und unsere ideale Aufgabe weiter erfüllen können.

München, November 1922

Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst

Postfachamt München Nr. 1504

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000300920

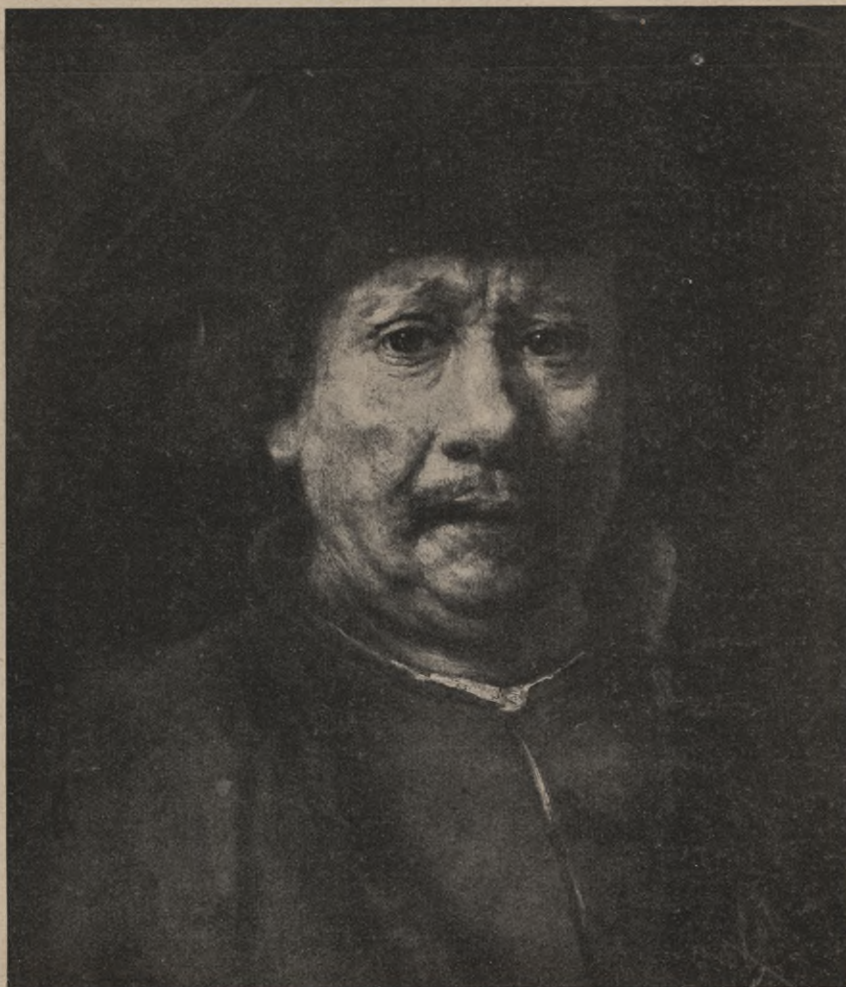


Abb. 1 (Text S. 27)

Rembrandts Selbstbildnis

Hofmuseum zu Wien

Rembrandt

Von

Dr. Walter Rothes

Mit 80 Abbildungen

Josef Pfister

Herausgegeben von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst
München, Renatastraße 6

W+ / 544

~~III 18241~~

BIBLIOTEKA
KRAKÓW
*
Politechniczna

BIBLIOTEKA
POLITECHNIKI
KRAKOWSKIEJ

III - 307184

9066. 2 (Zeit. S. 21, 24)

Насильство

Meißnermann zu Sinfelbom



Akc. Nr.

~~1450/59~~

10PK-13-228/2018

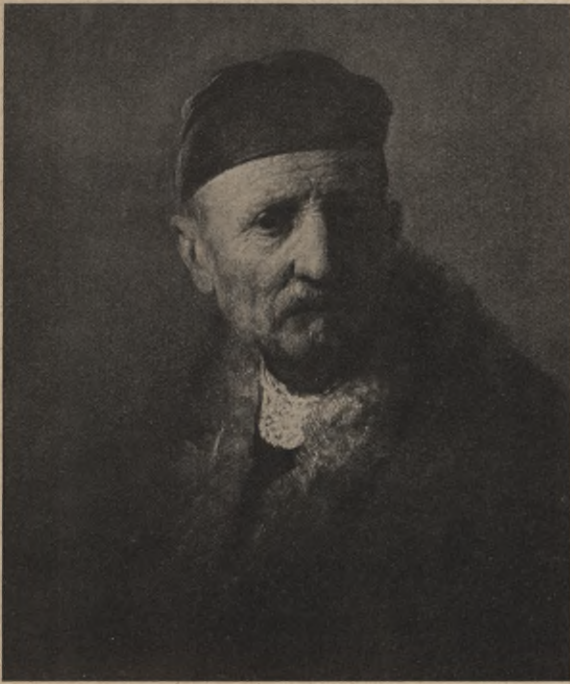


Abb. 3 (Text S. 8)

Rembrandts Vater

Museum zu Haag



Abb. 4
(Text S. 8)

Rembrandts Mutter

Hofmuseum zu Wien

Wenn es gilt, deutschem Volk und deutscher Jugend Großmeister germanischen Geistes vorzuweisen, deren künstlerisches Wollen und Wirken Werke schuf, die den niedergebeugten deutschen Mut neu zu stärken, deutschen Willen zu stählen, deutschen Fleiß zu beleben, deutsches Herz wie Gemüt zu begeistern vermögen, dann darf am allerwenigsten der in seiner Art unerreichte Genius niederdeutscher Kunst, der große holländische Maler Rembrandt van Rijn in ihrer Reihe fehlen. „Rembrandt als Erzieher.“ So lautete der Titel eines der in Deutschland verbreitetsten, meist gelesenen Bücher der Neuzeit. Eine Auflage des Werkes, das immer mit Begeisterung verschlungen wurde, folgte der anderen. Als „Rembrandt-deutscher“ lebte der Verfasser dieses Rembrandt auf den Thron germanischen Stammesbewußtseins erhebenden Buches im deutschen Volksmunde fort. Manche Übertreibung mag dem „Rembrandtdeutschen“ im Überschwang teutonischer Begeisterung für seinen „Helden“ mitunterlaufen sein, manches rein menschlich Edle, über das Nationale Herausgehende allzu einseitig als nur „germanisch“ in dem Buche festgehalten sein, gute Eigen-

schaften anderer Volksstämme mögen unterschätzt sein, die Tatsache des kolossalen Anklangs, den das Werk in weitesten deutschen Kreisen fand, vor allem, daß Rembrandt der Meister war, an dessen Vorbild eine so allgemeine deutsch-nationale Begeisterung am treffendsten sich entflammen ließ, ist doch überaus bedeutungsvoll, auch wenn zweifellos ist, daß genanntes Buch für die exakte kunstwissenschaftliche Rembrandtforschung kaum nach irgendeiner Seite hin einen Gewinn bedeutet und daß der „Rembrandtdeutsche“ kunstwissenschaftlichen Spezialisten auf dem Gebiet der Rembrandtforschung, etwa einem Wilhelm von Bode, auch nicht im entferntesten das Wasser reicht, bei der besonderen nationalen Tendenz seines Rembrandtbuches auch nicht reichen wollte.

Wir wollen uns hier nicht so weit schweifen auf Allgemeinplätze der Kultur und des Lebens begeben, wie das der „Rembrandtdeutsche“ tat, um in allem und jedem von Rembrandts Leben und Werk nach aller und jeder Beziehung das Typische und Vorbildliche ausgesprochensten Germanentums zu sehen und zu preisen. Uns genügt es in strengster Beschränkung auf das Wesen seiner Kunst solches Merkmal bei Rembrandt zu erkennen. Nicht etwa der „Rembrandt-



Abb. 5 (Text S. 9, 28)

Haager Porträtausstellung von 1903
Privatbesitz

Selbstbildnis, jung, lachend



Abb. 6 (Text S. 28) Radierung (Bartsch 21)
Selbstbildnis „mit dem aufgestützten Arm“

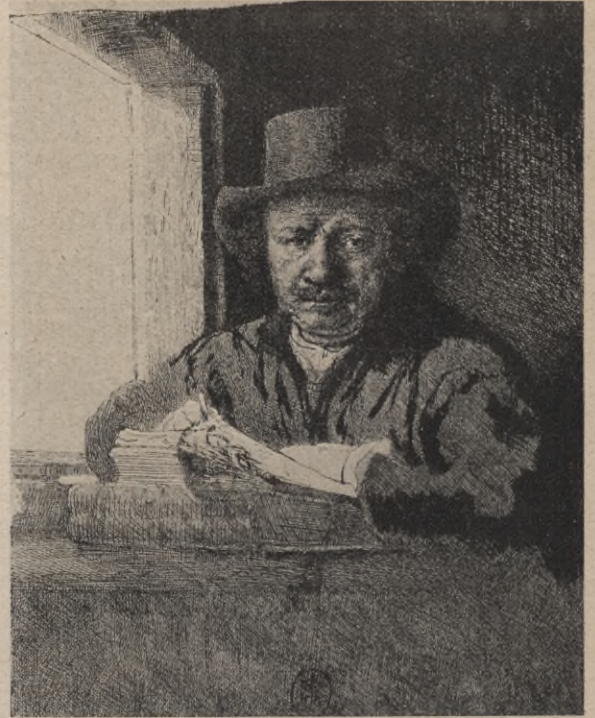


Abb. 7 (Text S. 27) Selbstbildnis, zeichnend (Bartsch 22)

deutsche“ im hohen Fluge seiner deutschgerichteten idealen Phantasie, sondern ein so kritisch strenger Kunsthistoriker wie Wilhelm von Bode hat den Satz geprägt: „Rembrandts Kunst ist der mächtigste Ausdruck germanischer Kultur überhaupt, die unter ihren Künstlern keinen vollkommeneren Vertreter kennt.“
Wenn das künstlerische Ausprechen tiefsten in-

nersten Seelenlebens der Grundzug germanischen, künstlerischen Wesens ist, und wenn wir das als Mystik bezeichnen, dann war Rembrandt ein größter, germanischer Mystiker, seine Kunst ein bedeutsamster Ausdruck germanischer Mystik. So befremdend es im ersten Augenblick klingen mag: In Rembrandts Kunst packt uns ein durchaus Ahn-



Abb. 8 (Text S. 10, 24) Galerie zu Dresden
Saskia



Abb. 9 (Text S. 11) Louvre, Paris
Hendrickje Stoffels



Abb. 10 (Text S. 19, 24)

Cassia

Galerie zu Kassel

liches wie in der Gotik, dieser so unvergleichlich germanischen Spezies in der Geschichte der Bau-
 stile. Die bestirrende Mystik des deutschen Mittel-
 alters, das Hochstrebende und doch in sich Abge-
 schlossene der gotischen Dome mit ihrem zauberhaften
 Hell Dunkel, die tiefreligiöse Stimmung dieser Kunst
 ist Rembrandts Schöpfungen ebenfalls eigentümlich.
 Aber Rembrandt strebt nicht mehr nur nach oben,
 verliert sich nicht ins Unendliche, sucht die höchsten
 Ziele nicht außerhalb des Menschen, sondern er
 erkennt das Göttliche im Menschen selbst, findet
 Frieden und Beruhigung im eigenen Herzen. Eine
 ganz eigene Mystik ist es, die aus den Gemälden
 des großen Holländers zu uns redet, wie aus seinen
 Skizzen mit Stift und Radiernadel: kein überirdi-
 sches Rauschen wie in den mächtigen, weihrauch-
 durchwehten Hallen gotischer Dome, kein asketisches
 Streben nach Abtötung des Fleisches in Gedanken
 an ein schöneres Jenseits, sondern die stille Be-
 friedigung im inneren Seelenerlebnis, in der Arbeit,
 im Sorgen für die Mitmenschen, die Mystik der
 Liebe, die in der Zuversicht auf die Vorsehung auch
 in der bescheidenen Hütte Einzug hält, selbst aus
 den häßlichsten Zügen, nicht zuletzt aus den tief-
 gefurchten Zügen des Alters beseligend zu uns
 spricht.

Durch und durch germanisch ist in Rembrandts
 Kunst die strenge Wahrheitsliebe, die unbestechliche
 Ehrlichkeit und Sicherheit in der Auffassung und
 Wiedergabe der Natur wie des Menschen, die schlichte,
 menschliche Empfindung, das völlige Aufgehen in
 die Aufgaben, die der Künstler sich gestellt hat. Das
 Deutsche aber in seiner Kunst ist, daß sie sich auf

die Qualitäten der einfachen Zuständigkeit und
 nüchternen Sachlichkeit nicht beschränkt, daß alles
 an und in ihr Seelenmalerei ist. Von beson-
 derem Interesse ist nun das technische Mittel, durch
 welches Rembrandt solchem vibrierenden, seelischen
 Leben künstlerischen Ausdruck verleiht, das Licht,
 dem die Farben oft bis zur völligen Verneinung
 untergeordnet sind. Schon in seinen frühesten Jugend-
 werken ist es das Licht, das Rembrandts Schöp-
 fungen ihren visionären, mystischen Charakter, ihnen
 die Seele gibt, ist es das eigentümliche Hell Dunkel
 des Malers, das ihm als vornehmstes Ausdrucksmittel
 seiner Empfindungen dient, wenn er es auch
 mit den Jahren noch wesentlich erweitert und feiner
 und wirkungsvoller ausbildet. Daß man Rembrandt
 von jeher wegen seiner Lichtwirkungen am meisten
 bewundert hat, ist durchaus berechtigt, waren sie
 ihm auch nur Mittel zum Zweck, so waren sie eben
 doch das Mittel, durch das seine oft erschütternden
 Seelenoffenbarungen Gestalt gewannen. Nur durch
 sein Hell Dunkel war Rembrandt imstande, alle die
 verborgenen Schätze zu enthüllen, die sein Seher-
 auge in Natur und Mensch, im Größten wie im
 Kleinsten, im Makrokosmos und Mikrokosmos ent-
 deckte. Man hat Rembrandt, dessen Kunst — so
 echt germanisch! — geheimnisvollstes mystisches
 Empfinden zu bildlichem Ausdruck zwang, einen
 Zauberer genannt. Er war ein Zauberer in dem
 Sinne, daß er den phantastischen Gebilden seiner
 Gedankenwelt künstlerische Gestalt zu geben wußte,
 an die wir glauben müssen, die uns hinreißt und
 begeistert. Ein Zauberer war er auch insofern, als
 er durch magische Mittel unsere Sinne berauscht,
 uns seine Bilder wie mit einer Laterna magica
 vorzaubert. „Rembrandt trägt Blendlaternen unter
 seinem Mantel“, sagt Bode treffend, ja Blendlaternen,



Abb. 11 (Text S. 28)

Selbstbildnis

Museum zu Berlin



Abb. 12 (Zert S. 28)

Selbstbildnis

Alte Pinakothek zu München

die er urplötzlich hervorzieht und uns ins Gesicht hält, daß wir anfangs vor lauter Schimmer nichts sehen können. Sein Licht ist ein ganz besonderes, das plötzlich und voll in das Dunkel hineinfällt und ebenso warm wieder hervorstrahlt, das mit seinen Strahlen und Reflexen das reiche Spiel von Licht und Schatten, das bunte Flirren der Farben hervorruft, sie hier verhüllt und dort prächtig hervorleuchten und in den reichsten Tönen erglänzen läßt, ein Licht, das durch und durch zu leuchten scheint, das uns die heimlichsten Gedanken, die verborgensten Empfindungen verrät, den Beschauer zu dem Dargestellten in die intimste Verbindung setzt. Alles, was Rembrandt zu sagen hat, sagt er uns durch das Licht. Er hat eine Art, in die Ferne zu rücken, nahe zu bringen, zu verstecken, zu verdeutlichen, die Wahrheit in das Visionäre zu tauchen — durch das Licht. Auf Grund dessen haben die Franzosen unseren Künstler einen „luministe“ genannt. Sie erkannten in Rembrandt den Maler des Helldunkels, der eine eigene Beleuchtung erfand und dieser eine außergewöhnliche Bedeutung in seiner Kunst zum Maß, selbst um ihre willigen Opfer gegenüber anderen Kunstmitteln brachte. Thoré, Michel, Fromentin verbreiteten in solchem Sinne, was sie in Rembrandt erkannten und bei seiner Kunst empfanden. Der Maler Eugène Delacroix (1798—1863) wagte zuerst die „Gotteslästerung“, wie er es selbst nannte, gegenüber der allgemein herrschenden Anschauung und verkündete seine Meinung, gegründet auf des großen Holländers Licht- und Farbensauber, daß Rembrandt ein größerer Maler als Raffael sei. Daß und in welchem hohen Grade diese Lichtmalerei

Kunst gewordene Seelenoffenbarung war, wurde diesen Franzosen freilich nicht deutlich. Das betonte als frühestes, ein Deutscher, W. v. Bode, mit vollem Nachdruck.

Ist Rembrandt in seinen Modellen, in seinen Vorwürfen aus echter germanischer Wahrheitsliebe ein Realist wie kein anderer, so ist er in seinem malerischen Mittel: eben in seiner Beleuchtung der größte Idealist. Nicht ohne Berechtigung könnte man sein Licht ein überirdisches nennen, denn auch häßliche Gestalten, gewöhnliche Motive weiß der Künstler durch sein Helldunkel in eine höhere Sphäre zu heben und zu ergreifenden Kunstwerken zu gestalten. Gerade, indem er mit höchster Potenz und in äußerster Konsequenz an Stelle des Ideals der griechischen Antike und der italienischen Renaissance: an Stelle der Formenschönheit die Schönheit des Geistes, die Schönheit der Seele setzt, ist er der deutscheste aller Künstler geworden. Und so ist auch sein Licht alles andere eher als naturalistisch; es ist weder Sonnenlicht noch Kerzenlicht, es ist Rembrandts eigenes Licht. Sonnen- und Kerzenlicht, wie er diese in einigen seiner frühesten Bilder — z. B. „Paulus im Gefängnis“, Stuttgarter Museum, Abb. 77 — noch fast im Sinne der Wirklichkeit wiederzugeben suchte, erschien ihm bald zu grell und zu nüchtern, die Schatten dabei zu schwarz und zu undurchsichtig, um das Seelenleben so innig und reich zum Ausdruck zu bringen, wie er es empfand. Durch das Studium der Atmosphäre entwickelte er seine Beleuchtung zum Helldunkel, zu der Kunst: die Dinge umflossen von Licht und umgeben von der Luft zu malen. Studiert hat Rembrandt sein eigentümliches Licht im holländischen Innenraum, aber der Vergleich mit den Bildern eines Pieter de Hooch oder des Delfter Vermeer (siehe die Abb. 59 mit 88 in W. Rothés: „Terborch und das holländische Gesellschaftsbild“, Doppelheft 41/42 der Serie „Die Kunst dem Volke“, Allg. Ver. für christl. Kunst, München) beweist, wie persönlich er sah. Das warme volle Licht, das regelmäßig die Hauptgruppe oder bei einer Einzelfigur den Kopf beleuchtet und hell aus dem umgebenden Halbdunkel hervorhebt, erscheint wie die letzten Strahlen der Abendsonne, die durch eine kleine Öffnung in einen geschlossenen Raum fallen. Diesem Licht nimmt der Künstler das Grelle; er mildert, verteilt und zerstreut es, gibt ihm größere Wärme und läßt seine Reflexe in mannigfachster Weise die dunkle Umgebung oder den dunkeln Grund aufhellen; vor allem aber betaut er es mit den Gesichtern seines visionären Schauens und mit dem Gefühlsüberschwang seiner glühend empfindenden Seele.

Schon sind wir mit dem Wesen von Rembrandts Kunst vollkommen vertraut, aber von den äußeren Lebensumständen des Meisters verlautete noch kein Wort. Waren wir berechtigt so vorzugehen? — Von Anton van Dyck durfte ich in den diesem großen flämischen Maler gewidmeten Hefen unserer Serie (Nr. 35 und III. Sondernummer) sagen: „Die Kunst van Dycks ist ein Spiegelbild seines Lebens . . . In so hohem Maße wie nur bei wenigen anderen Künstlern bilden Lebensführung



Abb. 13 (Text S. 28)

Sammlung Carstanjen, Berlin
Selbstbildnis

und Kunstcharakter bei van Dyck eine Einheit.“ Bei Rembrandt steht der Fall vollkommen anders. Obwohl das, was ihn gerade innerlich packt, freut oder plagt, dann auch in den gleichzeitigen Werken seiner Kunst gern und lebendig Ausdruck findet, gehen bei ihm Kunst und Leben oft genug unabhängig nebeneinander her, streben im großen und ganzen auseinander, stellt sich letzteres der ersteren schließlich in geradezu erschreckender Weise feindlich gegenüber. Ganz und gar nicht äußeren Lebensumständen, — eher ihnen zum Troste — verdankt Rembrandt das, was er geworden ist, einem seltenen, hervorragenden Zusammenwirken von genialen Anlagen und Fleiß mit zielbewußtem Streben. Richtig sagt Karl Neumann in seinem Rembrandtwerk: „Vielgeschäftigkeit und rastlose Lernbegier scheinen in ihm jener Zähigkeit von Naturen, die von früh an ihren Schwerpunkt gefunden haben, die Hand zu reichen. Wenn Rembrandts Kunst durch sein ganzes Leben sozusagen von einem Sonnenstrahl gelebt hat, wenn gewisse Motive und Probleme früh auftauchen und ihn nicht mehr loslassen, so ist neben dieser scheinbaren Unbeweglichkeit das Siegerbewußtsein erstaunlich, mit dem er gleich am Beginn seiner Laufbahn und wie mit Siebenmeilenstiefeln das Reich absteckt, das ihm gehört.“ — Daß unser Meister, wo er ging und stand, als Künstler beobachtete und studierte, daß ein rastloser Schaffensdrang ihn seit seinen frühesten Jahren an die Arbeit fesselte, bezeugt die überaus große Zahl und Mannigfaltigkeit seiner Werke. Sind doch allein von seinen Gemälden mehr als 600 erhalten. Sein Radierwerk ist umfangreicher als das irgend eines anderen alten Malerradierers, und von seiner erstaunlichen Fruchtbarkeit als Zeichner geben noch fast zweitausend

Blätter seiner Hand Zeugnis, die aber doch nur einen Teil seiner tatsächlichen Leistungen als Zeichner darstellen. Daß er von vornherein ganz bewußt und konsequent sein Ziel verfolgte, dafür haben wir das klassische Zeugnis des Konstantin Huygens, dessen Urteil über unseren Künstler niedergeschrieben wurde, als dieser erst vierundzwanzig Jahre alt war. Aber mit allem Fleiß und Verstand hätte er nicht sobald so Außerordentliches geleistet, wäre er nicht ein Genie gewesen, hätte ihn nicht eine Phantasie von einzig schöpferischer Kraft begabt. Der Denker und Dichter in ihm übertrifft noch den Maler, nicht selten tut er diesem sogar Eintrag, indem er ihn zu einer phantastischen Behandlung auch der einfachsten Motive verführt, die eigentlich nur eine schlichte realistische Behandlung dulden. Rembrandt hat denselben Gegenstand oft mehr als ein dutzendmal in Gemälden, Radierungen und Zeichnungen wiederholt, aber fast ebensooft gestaltet er ihn zu einer völlig neuen Komposition. In seinen Zeichnungen beobachten wir, wie der Künstler dasselbe Motiv hintereinander immer von neuem versucht, bis er die Form gefunden zu haben glaubt, die seiner Idee am nächsten kommt, wie er denselben Gegenstand in der verschiedensten Weise, und zwar sofort bildmäßig, zur Anschauung bringt.

Wo wie bei Rembrandt das künstlerische Sichoffenbaren so auf innerliches Mühen, auf aus dem Inneren herausdrängendes, „intuitives“ Schauen gegründet war, da konnten günstige und mißliche Lebensumstände wohl fördern und hemmen, aber sie waren absolut nicht wesentlich, nicht grundlegend für unseres Meisters künstlerisches Lebenswerk. Gaben die Eltern doch nur mit Widerstreben und nach hartem Ringen dessen künstlerischen Neigungen nach. Rembrandts Eltern waren der wohlhabende Müller Harmen Gerritszoon van Rijn und dessen ihm 1589 angetraute Gemahlin Neeltgen Willemsdochter vom Zuytbrouck. Der Zuname „van Rijn“ (vom Rhein)



Abb. 14 (Text S. 28)

Sammlung Darnet, Paris
Selbstbildnis



Abb. 15 (Text S. 25)

Galerie zu Berlin

Rembrandts Bruder Abriaen in Rüstung

erklärt sich daraus, daß das Haus, das Rembrandts Vater in Leiden mit seiner Familie bewohnte, nicht weit vom Zusammenfluß der beiden Arme des Rheins lag. Hier wurde der Künstler am 6. Juli 1606 geboren. Rembrandts Vater, wie ihn der Meister auf dem Gemälde des Museums zu Haag (Abb. 3) zeigt, bemüht sich dort zwar freundlich auszufragen. Trotzdem werden wir den Eindruck nicht los, daß launisch, mißmutig zu sein bei ihm eine hervorstechende Charaktereigenschaft gewesen sein dürfte und daß mit ihm nicht allzu leicht auszukommen war. Auffällig ist fast, daß unser Meister seinen 1630 fünfundsechzigjährig gestorbenen Vater verhältnismäßig selten in seiner Kunst verewigt hat, während er sein Mütterlein, mit dem er offenbar inniger stand und das allerdings viel älter wurde, immer wieder gemalt, gezeichnet und radiert hat. Noch viele Jahre nach ihrem Tode hat er sich ihre teuren Züge im Bilde, das er aus der Erinnerung von ihr schuf, neu vergegenwärtigt. Dann war solches Kunstschaffen zugleich eine Art „Ahnendienst“, um nicht zu sagen: „Gottesdienst“. Bekannt ist das ovale Bildnis von der Mutter im Hofmuseum zu Wien (Abb. 4). Welche würdige Alte! Zahlreiche Bildnisse, welche unter der Bezeichnung „Alte Frau“ in Museen hängen, stellen niemand anders als seine Mutter dar, so drei in der Eremitage zu Petersburg, eine „alte Frau“ in eminent plastischer, man möchte fast sagen: monumentaler Auffassung, zwei in überwältigender Schlichtheit (Abb. 19). Was an Innerlichkeit, an überwundenem Lebenskampf spricht nicht

alles aus diesen tiefgefurchten Zügen! So tief in die Seele konnte nur ein liebender Sohn schauen. Vorerst war für Rembrandts Eltern der Gedanke ganz abenteuerlich und unmöglich, den Sohn Maler werden zu lassen. Sie hatten mit dem aufgeweckten Knaben ganz andere Pläne. Ihr Ehrgeiz war, wie sie meinten, auf viel Höheres gerichtet. Viel heller als das Licht der Kunst strahlte in Leiden der Glanz, der von der 1575 gegründeten Universität ausging, die in bezug auf humanistisch-philologische Gelehrsamkeit als höchster Hort der Wissenschaft von ganz Europa galt, an der als leitende Größen Sterne ersten Ranges wie Justus Lipsius und — nach dessen Übertritt zum Katholizismus — Joseph Justus Scaliger leuchteten. So war es selbstverständlich, daß der junge Rembrandt zunächst für einen gelehrten Beruf bestimmt wurde. Ob er nun damit einverstanden war oder nicht, jedenfalls wurde er 1620 als Lateinschüler in die Register der Universität eingetragen, „damit er“, wie sein ältester Biograph, der Bürgermeister von Leiden, Orlers, in seiner Beschreibung der Stadt vom Jahre 1641 sich ausdrückt, „in gereiften Jahren seiner Vaterstadt und seinem Lande mit seinem Wissen nützlich werde“. In solcher Hoffnung sahen sich seine Eltern aber bald getäuscht. Wie derselbe Orlers weiter berichtet, „drängten ihn seine natürlichen Anlagen zur Zeichnung und zur Malerei; daher waren seine Eltern gezwungen, ihn nach seinem eignen Wunsche zu einem Maler zu geben, damit er bei diesem die ersten Anfänge der Kunst erlerne. Sie schickten ihn daher zu Jakob von Swanenburch, damit er dessen Unterricht genieße“. — Drei Jahre lang genoß er dessen Lehre. Dann besaß er vollkommen, was



Abb. 16 (Text S. 24)

Binatheke zu München
Bildnis eines Fürsten



Abb. 17 (Text S. 24)

Sammlung des Herzog von Devonshire, Chatsworth
Bildnis eines Rabbiners

dieser nicht gerade bedeutende Maler ihm beizubringen imstande war, und was er von den in Leiden vorhandenen älteren Kunstwerken, insbesondere zwei Altarbildern von Lukas van Leiden und Cornelis Engelbrechtsen absehen konnte. Und so entschloß sich Rembrandts Vater, den Sohn zu dem damals berühmten Maler Pieter Lastman nach Amsterdam zur weiteren Ausbildung in Lehre und Verpflegung zu geben. Obwohl Rembrandt bei Lastman nur ein halbes Jahr lernte, bereits dann wieder nach Leiden zurückkehrte, dürfte Lastman weit nachhaltigere Einflüsse auf Rembrandt hinterlassen haben als der handwerksmäßiger arbeitende Swanenburch, bei dem er nicht mehr als kunsttechnischen Elementarunterricht genossen hatte. Lastman hatte in Rom viel von dem Frankfurter Adam Elzheimer angenommen. Elzheimer hatte sich durch Italien sehr stark anregen lassen. Das aber, was Elzheimer zuvor von seinem vorgeborenen berühmten nahen Landsmann Matthias Grünewald aus Aschaffenburg mit Begeisterung abgesehen hatte, wurde dadurch nicht entwertet. Hier haben wir die Brücke, die von dem Lichtkünstler aus dem Maingau, dem berühmten Grünewald, zu dem großen Holländer Rembrandt führt. Die einzelnen Pfeiler dieses

Brückenbaus, der das Hell dunkelproblem von geschickten Anfängen zu bedeutungsvollsten gewaltigen Lösungen führt, heißen: Grünewald, Elzheimer, Lastman, Rembrandt. Daß Rembrandt auf einem festen Grunde aufbaute, der von Grünewald her ihm durch Zwischenträger übermittelt wurde, läßt sich füglich nicht zu Recht anzweifeln. Daß Rembrandt so auf das Licht gestoßen wurde, war für des Meisters Entwicklung von allergrößter Bedeutung. Und doch gab diese Entwicklung ihn nur — sich selbst. Was sein Genie verlangte, was gar nicht anders bei ihm kommen konnte: Seelenoffenbarung in der Kunst durch das Mittel des Lichts — wir haben schon eingehend davon gesprochen — trat auf diese Weise gefördert bei ihm ein. Dagegen war Rembrandt nicht „einzutrichtern“, was seiner Eigenart nicht entsprach. Seine beiden Lehrer: Swanenburch und Lastman sind in Italien gewesen und haben dort viel dazu gelernt. Nichts Italienisches hat Rembrandt von ihnen angenommen. Auf Fragen und Anerbieten, ob er nicht ebenfalls nach Italien reisen wolle, pflegte er zu antworten, er habe keine Zeit dafür. Von italienischen Gemälden, die er in Holland sehen konnte, interessierten ihn nur solche, in welchen Belichtung eine Rolle spielte (Correggio, Carracci, Caravaggio, Reni). Aber nicht nur nicht Italien, nicht einmal sein eigenes weiteres Vaterland, nicht einmal Haarlem, wo Franz Hals damals Großes schuf, reizte ihn zum Besuch. In Amsterdam hätte er in ein Leben voll größter Regsamkeit hineinschauen können, da die Stadt eben im Begriffe stand, sich zur ersten Großstadt jenes

Jahrhunderts auszuwachsen; die künstlerischen Anregungen wären die reichsten gewesen. Wenn Rembrandt dennoch nach wenigen Monaten sich in sein stilles Leiden zurückzog und weder von Amsterdam, noch von Haarlem, noch von Italien etwas hören noch sehen wollte und das in dem Jugendalter von 20—25 Jahren, so muß das Bedürfnis einer Natur übermächtig gesprochen haben, die nach Ruhe und Einsamkeit verlangte, und vor der ganz bestimmte Probleme mit so fragenden Augen sich aufgetan hatten, daß Rembrandt nichts sehnender verlangte als in der Stille zu sinnieren, zu forschen und zu schaffen. Und doch verlangt hier schon die Tatsache unsere Aufmerksamkeit, daß in Rembrandt zwei Seelen gleichsam lebten; die eine mußte ständig gegen die andere kämpfen. Um mit Goethe zu reden: er trug seinen Dämon in seiner Brust. Daß er schon in jungen Jahren Augenblicke hatte, wo er des Dämons nicht Herr wurde, wo er sich selbst vergaß, wo er nicht mehr er war sondern sein Gegenteil, — „Jedes Ding ist gleich und konkurrenz seinem Gegenteil“ erklärt der berühmte Philosoph Friedrich Hegel —, beweist ein Blick auf sein jugendliches Selbstporträt aus Privatbesitz der Haager Ausstellung von 1903 (Abb. 5).



Abb. 18 (Text S. 24) Haag, Museum Breidius
Bildnis eines jungen Mädchens

Diese „dämonische“ Natur Rembrandts, nicht seine „echte“, künstlerische, war es wohl auch, die den Meister nach acht überaus fleißig verbrachten Jahren veranlaßte, gegen Leiden wieder Amsterdam als Wohnsitz einzutauschen. In der mächtig aufstrebenden holländischen Hauptstadt waren mittlerweile Geldstolz und Prokentum heimisch geworden. Und so war es wohl dieser ungeheuere Besitz, der Rembrandt aus dem väterlichen Haus und seinem guten, aber mäßig benutzten Wohlstand in andere Verhältnisse gelockt hatte. Warum sollte nicht auch er mit seinen 25 Jahren, im Gefühl seines Talents, das auch die Welt willig schien anzuerkennen, in einer Stadt, wo alles dem Gewinn nachlief, sein Glück finden? Schöne und kostbare Dinge stachen in diesem ersten Handelsplatz der Welt in die Augen. Auch er mochte jetzt wohl gern kraft seines unzweifelhaften Könnens zu großen Reichtümern gelangen. Und wer weiß: Vielleicht fand sich ein geliebtes schönes Haupt, auf das er die erträumten Kostbarkeiten wie eine Krone niederlegen konnte! Im Juni 1633 verlobte sich der Siebenundzwanzigjährige mit dem Fräulein Saskia van Ulenburch, einer jungen Waise aus Friesland. Bei jenem Kunsthändler Heinrich van Ulenburch, bei dem Rembrandt in Amsterdam früher abgestiegen war und mit dem er noch verkehrte, einem Verwandten Saskias, mag die erste Bekanntschaft entstanden sein. Saskia war anmutig, reich und lebenslustig (Abb. 8, 10), Rembrandt selbst war aus wohlhabender Familie, äußerst talentvoll und ging, wie es schien, einer großen Zukunft entgegen. All dies paßte ausgezeichnet zusammen. Die Vermählung fand im Jahr darauf, am 22. Juni 1634 statt. Daß der junge Rembrandt, wenn fein gepuht,

auch äußerlich einer Frau wohl gefallen konnte, beweist sein Selbstporträt im Sammetbarett der Berliner Galerie aus dem Hochzeitsjahr (Abb. 11). In Rembrandt entbrannte seit seiner Hochzeit — das war wieder sein Dämon! — ein nicht zu sättigender Hunger nach unbeschränkter Lebensfreude. Wie ein plötzliches Feuerwerk flackerte das bei ihm auf. Das bekannte Doppelbildnis der Dresdener Galerie, wo Rembrandt bei üppigem Gelage und erhobenem Weinglas Saskia stürmisch liebkost, ist dessen beredter Zeuge. Die junge Ehefrau, die ihrem Gatten das für jene Zeit beträchtliche Vermögen von 40000 Gulden in die Ehe gebracht hatte, zeigte keinerlei Neigung, den kostspieligen Liebhabereien ihres Gemahls Einhalt zu tun, um so weniger, als dieser viel von dem ausgegebenen Geld wieder für sie verwandte. Für Rembrandt war der Juwelschmuck, mit dem er seine Gattin behängte, zugleich eine Quelle künstlerischer Anregungen, ein Anlaß, koloristische Probleme zu lösen, welchen er jetzt um so lieber nachhängen konnte, als er durch die Veränderung seiner materiellen Lage nicht mehr so dringend auf die Bildnismalerei angewiesen war. Die ganze Virtuosität seines Pinsels setzte er daran, das flimmernde Spiel des Lichts auf den Perlen, Diamanten und farbigen Steinen wie auf den seidnen Gewändern festzuhalten und doch das Ganze in einem Hellbunkel, das mit den Jahren immer wärmer und farbiger wurde, zusammenzustimmen.

Im Januar 1639 war Rembrandt übermütig genug, sich ein eigenes Haus in der Breetstraat zu kaufen, dasselbe nicht nur mit einer völlig neuen Einrichtung sondern auch mit Sammlungen von Kunstwerken, zum Teil Altertümern, zu schmücken, die er meist auf Versteigerungen erwarb. Dies alles ging, obwohl er damals noch gut verdiente, über



Abb. 19 (Text S. 18) Petersburg, Eremitage
Bildnis einer alten Frau



Abb. 20 (Tert S. 24)

Der Schiffsbaumeister und seine Frau

Buckinghampalast zu London

seine Verhältnisse. Er geriet in Schulden, die sich ständig mehrten. Sein Glückstern war im Erlöschen. Auch sonst traf ihn Schlag auf Schlag. Sein altes geliebtes Mütterlein, seine drei Kinder, Saskias Schwester starben ihm weg. Ein letzter Lichtstrahl war, als Saskia noch 1641 eines Sohnes genas, Titus. Schon im Jahr darauf traf Rembrandt der schwerste Schlag — Saskia starb. Knapp sieben Jahre hatte das Eheglück gedauert. Mit Saskias Tod war jeglicher Sonnenschein aus der Breetstraat verschwunden. Und nun drängt sich uns die ergreifende Wahrheit auf, die, merkwürdigerweise ebenso bei anderen künstlerischen Genies festzustellen ist: Aus bitterstem Schmerz und tiefstem Leiden erwuchs ihm die höchste, die göttliche Schaffenskraft. So schuf schon Michelangelo Buonarroti seine gewaltigsten Werke, als herbste Enttäuschungen und sehrender Kummer ihn verzehrten. So gelang einem Beethoven das Wunderwerk seiner „Neunten Symphonie“, als schwere Sorgen und zumal der nagende Gram über seine Taubheit ihn fast zu Boden drückten. So gewann Rembrandt aus seiner sein Lebensglück zerschmetternden Trauer über Saskias Tod, seiner zermürbenden Angst vor dem drohenden Vermögensruin übermächtige Kräfte. Trost allein fand er in rastloser Arbeit; denn in die folgende Lebensperiode von Saskias Tod (1642) bis etwa 1656, in welchem Jahre die Katastrophe seines vollständigen Bankrotts über ihn hereinbrach, fällt nicht nur eine ganz beträchtliche Zahl von Gemälden jeglicher Art und die Mehrzahl seiner besten Radierungen, sondern seine Kunst vertieft und verinnerlicht sich auch immer mehr, während sie nach außen hin ihre reichsten malerischen Mittel entfaltet. Sprechen wir von Rem-

brandts Kunst im allgemeinen wie von einem Höchsten, Unerreichten, so steht der Künstler eben derartig vor eines jeden Augen, wie er in dieser Periode gemalt hat.

Bis 1649 war Geertche Dirx, die Witwe eines Trompeters, die Amme des kleinen Titus. Dann übernahm Hendrickje Stoffels aus Ransdorp, einem Dorfe an der westfälischen Grenze, vorher schon als Magd in Rembrandts Haus beschäftigt, vollkommen die Führung des Haushalts und die Sorge um den jungen Titus (Abb. 9). Bald trat sie dem Herzen Rembrandts näher. Zur öffentlichen Hochzeit mit dem Meister konnte es schon aus sehr äußerlichen Gründen nicht kommen, weil der Staat dann nach einer Sonderbestimmung in Saskias Testament die Hälfte des Vermögens seiner ersten Frau, so wie es von ihr in die Ehe gebracht worden war, zugunsten von Titus, bis zu dessen Mündigkeitsalter, beschlagnahmt hätte. Rembrandt war aber allmählich in eine Lage geraten, daß ihm die Auszahlung dieser Hälfte ganz unmöglich war. So zog ein Übelstand unerbittlich den anderen nach sich. Erst nach dem vollen Vermögenszusammenbruch, als doch jedermann wußte, daß kein Eigentum mehr vorhanden war, konnte sich Hendrickje in einer Verhandlung, bei der sie als Zeugin vernommen wurde, als „Hausfrau des Kunstmalers Rembrandt von Rijn“ öffentlich bezeichnen. Der Verbindung Hendrickjes mit Rembrandt waren zwei Töchter entsprossen, von welchen die eine gleich nach der Geburt starb, die andere, die nach Rembrandts Mutter Cornelia genannt wurde, die Eltern überlebte. Cornelia wanderte später mit ihrem Gatten, einem gewissen Snythoff, nach Indien aus, was Veranlassung wurde, daß das Taufregister zu Batavia



Abb. 21 (Text S. 24)

Bildnis der Elisabeth Jacobsz Sas

Reichsmuseum zu Amsterdam

im Jahre 1673 gleichfalls einen Rembrandt, den Enkel des großen Holländers, in seiner Liste führt.

Mehr Anstoß noch als an den schwierigen Eheverhältnissen Rembrandts nahm man damals in weiten Amsterdamer Kreisen an dem geschäftlichen Gebaren, mit dem der Vermögenszerrüttung zu begegnen versucht wurde. Um alte dringende Schulden zu decken, nahm er stets neue, größere auf sich. Mißliche Prozesse folgten. Schließlich kam es zur Zwangsversteigerung des Hauses, seiner Einrichtung und wertvollen Sammlungen. Unter den Gemälden waren berühmte Italiener und von den stammverwandten Flamen Rubens, van Dyck und Brouwer vertreten; unter den vielen und wertvollen Kupferstichen und Radierungen waren solche nach

Raffael, vier Bände nach Callot; seltene illustrierte Bücher, Altertümer, Abgüsse, selbst Originale wurden zu Schleuderpreisen an Vanausen abgegeben. Armer Rembrandt! Und dein Herz hing so daran! Mit Ausnahme des Hauses verfiel alles weit unter Wert, und trotzdem wurde die ganze Schuldenlast nicht entfernt gedeckt. Auf Kosten der Konkursmasse erhielt Rembrandt im Gasthof zur Kaiserkrone traurige Räume, um leben und arbeiten zu können, angewiesen, nur für sich, Hendrickje und die Kinder Titus und Cornelia konnten zusehen, wie sie anderwärtig unterkamen. Hiermit war des armen Rembrandt Konkurs aber noch keineswegs beendet. Er blieb vielmehr seinen Gläubigern bis zu ihrer vollen Befriedigung haftpflichtig, nicht nur mit

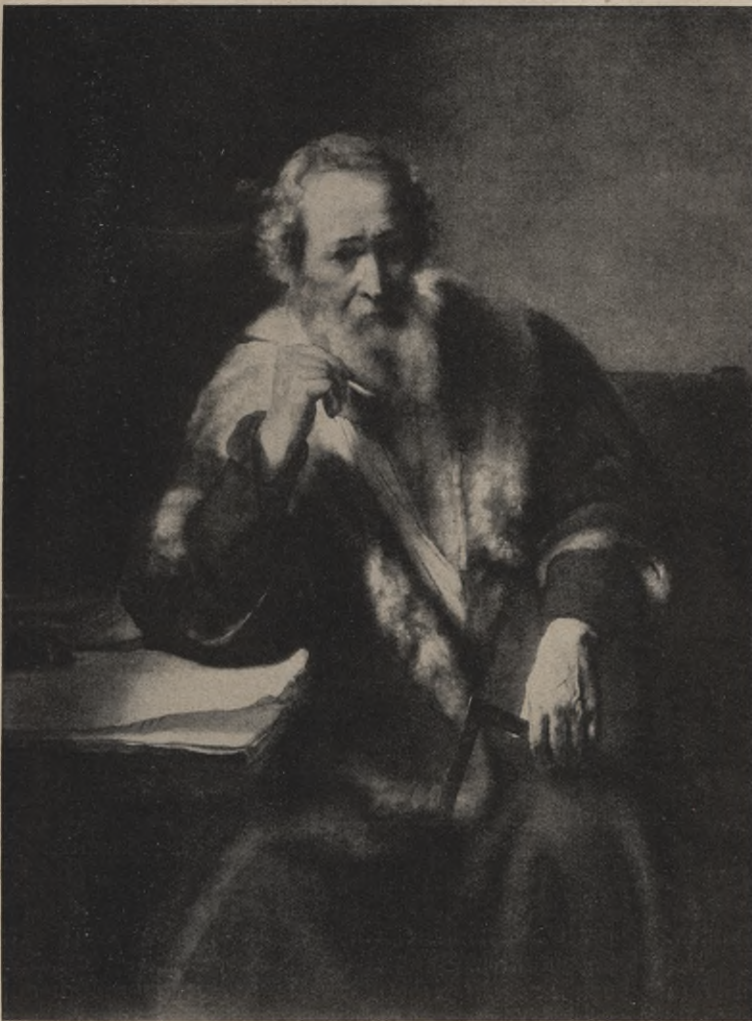


Abb. 22 (Text S. 24)

Bildnis eines Architekten

Galerie zu Kassel

alles, was er jemals wieder besitzen, sondern auch mit dem, was er mit seiner Hände künstlerischer Arbeit verdienen könnte! Saskias Verwandte führten Prozesse gegen Rembrandt und seine Gläubiger, angeblich um für Titus zu retten, was zu retten war. Die Gläubiger wieder verbreiteten gehässig — ob ganz ohne Ursache, ist eine andere Frage —, daß Rembrandt heimlich Schmucksachen Saskias und andere Werte der Konkursmasse vorenthalten habe. Erwischen ließ sich Rembrandt dabei nicht, aber die Gerüchte fanden Glauben. Hendrickje und Titus, der mittlerweile mündig war, hielten zum bedrängten Gatten und Vater. Noch in den Unglückstagen von 1658, da das ganze Vermögen gepfändet wurde, und nach der Bezahlung der Schulden nichts als Schulden übrig blieben — sogar die Hotelrechnung in der „Kaiserkrone“ von 130 Gulden ist erst nach mehr als zwei Jahren beglichen worden —, hatten Hendrickje und Titus einen Kunsthandel angefangen. Im dritten Jahre darauf wurde zwischen diesen und Rembrandt ein regelrechter Geschäftsvertrag abgeschlossen. Alles was an Besitz da ist, der ganze Hausrat wird Geschäftskapital, auch die Kunstwerke gehören dazu. Gegenstand des Geschäfts soll Kunst- und Antiquitäten-

handel sein. Rembrandt ist nicht Teilhaber des Geschäfts, sondern Gehilfe. Sein Lebensunterhalt und seine Wohnung sind Geschäftsspesen. Miete und Pension bezahlt er nicht in Geld, sondern in Kunstwerken. Der Sinn dieser Bestimmungen ist durchsichtig genug. Rembrandt bleibt zahlungsunfähig, in Insolvenz. Er ist bei dem Geschäft, das seine Familie betreibt, angestellt. Den Forderungen der Gläubiger kann er die Tatsache entgegenstellen, daß er nichts besitzt und nichts zahlen kann. Durch die zehn letzten Jahre seines Lebens wird nun dieser Standpunkt festgehalten. So war jetzt der seltsame Zustand, daß Rembrandt wohl bis zuletzt tatsächlich mit seiner Kunst der Ernährer seiner Familie blieb, rechtens aber in der Abhängigkeit, „unter Kuratel“, seiner Familie lebte, die seine Kunst geschäftlich verwertete und ihn speiste; er durfte sogar von 1661—1664 in einem Hause draußen an der Rozengracht, bis zu Hendrickjes Tod, bei ihnen wohnen! Dieser Zustand war zwar nicht gerichtlich, aber moralisch angreifbar. Die Gläubiger spähten nach jeder Blöße, um den Meister fassen zu können. Für die sogenannte „gute Gesellschaft“ war Rembrandt erledigt; er verdiente nach ihrer Meinung nicht ihre Achtung, geschweige denn ihr Mitleid und ihre Hilfe. Die holländische offizielle kalvinische Kirche schleuderte ihre Bannstrahlen nach der Familie Rembrandt und in ihre ungeordneten Verhältnisse. Um solcher drohenden, öffentlichen Verfeinerung zu entgehen, war Rembrandt zwar vorher selbst aus der Landeskirche ausgetreten und hatte sich der Sekte der Mennoniten angeschlossen. Ver-

gebener Schritt, dem Schimpf zu entfliehen! Die reformierte Kirchenbehörde lud statt seiner Hendrickje vor. Dreimal mußte sie auf Rembrandts Befehl den Ruf überhören. Ganz gebrochen, um öffentlichen Skandal zu vermeiden, ging sie nach der vierten dringlichen Ladung vor das Kirchengericht, um zu vernehmen, daß sie vom Abendmahl ausgeschlossen sei, was damals die schwerste Disziplinarstrafe bedeutete und dem Ausschluß aus der Gemeinschaft der Gläubigen gleichkam. Hendrickje läßt das alles demütig in stillem Jammer über sich ergehen; sie schweigt, duldet und liebt. Rembrandt ist ihre Welt. Und was lag dem Kirchenrat auch an Hendrickje? Rembrandt selbst meinte man. Gegen ihn war der neue Schlag gerichtet. Er war geächtet und verflucht. Von unsittlichem, „unchristlichem Lebenswandel“ sprach das Verdikt. Und doch brannte trotz aller seiner Mißgriffe, Fehler und Schwächen, die im Sturmesbraus, mit dem sein Unglück einherfuhr, zutage traten, ein heißes, religiöses Sehnen in seiner zerquälten Brust. Das lehrt uns seine von ihm wie Gottesdienst geliebte Kunst. Für das Leben aber zerstörte durch ihren Bannfluch die Anstalt dies Sehnen, die es hätte nähren sollen. Und so schlugen die Wogen des Unheils



Abb. 23 (Text S. 14, 19)

Die Syndici der Tuchhändler

Reichsmuseum zu Amsterdam

immer stürmischer über den Armsten zusammen. Fortgesetzt mußte er die Wohnung wechseln. Niemand mehr wollte den Geschlagenen gern und länger beherbergen. Prüfung über Prüfung drückte ihn zu Boden. Kurz vor 1664 war seine Hendricke gestorben, diese letzte, treueste Stütze. Im September 1668 hatte sich der junge Sohn Titus, der schon immer schwächlich war, wenige Monate nach seiner Hochzeit, ins Grab gelegt. Selbst der Magistrat hatte schließlich mit so viel Elend Mitleid. Zwei große Aufträge wurden Rembrandt gegen Ende seines Lebens noch zuteil. Einmal sollte er an Stelle des verstorbenen Govaert Flinck ein Monumentalbild zur Ausschmückung des Stadthauses malen: eine Episode aus der ältesten holländischen Geschichte: Die Verschwörung des Claudius Civilis oder vielmehr ein nächtliches Mahl, bei dem derselbe die Hauptlinge der Bataver zu dem Entschluß bringt, das Joch der Römer abzuschütteln. Das riesenhafte Gemälde hing nur kurze Zeit an seinem Bestimmungsort, sehr möglicherweise, weil konservative Stadtväter Bewahrung dagegen eingelegt hatten, daß eine so „verkommene Persönlichkeit“ wie Rembrandt, dazu noch derartig breitspurig, im Rathaus der Haupthandelsstadt der Welt vertreten sei! Und so wandelte das Bild in die Kumpellkammer, nachdem es vorher, um dort Platz zu finden, in mehrere Teile zerschnitten worden war! Ein drei Meter breites, zwei Meter hohes Stück davon gelangte später in das Nationalmuseum von Stockholm (Abb. 25). Der zweite Auftrag betraf wiederum ein Bild für eine öffentliche städtische Korporation,

für die Tuchhalle, ein Gruppenbild der Vorsteher, sogenannten Syndici der Tuchmachergilde, die das von den Mitgliedern der Zunft gefertigte Tuch auf seine Güte zu prüfen und das für gut befundene mit einem Bleisiegel zu versehen hatten. Hollands feinsten Rembrandtkenner, Bredius, urteilt über dieses Bild, das jetzt das Reichsmuseum zu Amsterdam verwahrt: „Vollkommeneres hat Rembrandt weder vorher noch nachher geschaffen“ (Abb. 23). Bis zuletzt, bis der Tod dem Bermürbten den Pinsel aus der Hand nahm, leistete Rembrandt in seiner Kunst Gewaltiges, Geniales. Ja, was die furchtbaren Schicksalsschläge, die ihn zermalnten, in titanischem Ringen mit den Mächten, die seine Existenz zerschmetterten, Edles, Hohes und Ergreifendes auslösen konnten, das ergoß sich alles in seine Kunst. Für sein Leben hatte der elend Umhergeworfene alle Widerstandskraft, allen Halt verloren. Er sank von Stufe zu Stufe. Nährte und stärkte den Entkräfteten Götternektar in den seligen Gefilden der Kunst, in den Niederungen des täglichen Lebens trank der Haltlose aus schmutzigen Pfützen der Großstadtstraßen. Im überreichen Alkoholgenuß suchte der Meister zeitweiliges Vergessen des furchtbaren Lebensloses, das ein grausames Geschick, steigend schwerer ihn belastend, ihm fortgesetzt bereitete. „Wer Sorgen hat, hat auch Likör“, jagt Wilhelm Busch. Für Rembrandt stimmte das. Bode drückt sich sehr milde aus, wenn er feststellt: „Freilich wissen wir jetzt durch eine Reihe wenig erbaulicher Urkunden, daß Rembrandt infolge seines leidenschaftlichen Temperaments und einer starken



Abb. 24 (Text S. 18)

Die Anatomie des Prof. N. P. Tulp

Museum zu Bonn



Abb. 25 (Text S. 14)

Das Mahl des Claudius Civilis

Nationalmuseum zu Stockholm

Sinnlichkeit mit der Moral gelegentlich in öffentlichen Konflikt kam und auf Kirchlichkeit oder auch nur auf Decorum und Ruf nicht zu viel hielt.“ Gegen Ende seines Lebens nahm solche Minderwertigkeit der Lebensführung bei Rembrandt erschreckend zu. Hier im einzelnen zu wühlen und allen Klatsch, der zum Teil auch auf Bosheit und Lüge zurückgehen mag, zu erzählen, widerspräche nicht nur dem Zweck unserer Abhandlung, nein, das wäre auch ein bitteres Unrecht gegen den großen Meister. Wir sprachen schon von den zwei Seelen in Rembrandts Brust, von seiner Doppelnatur. Das war der wahre, echte Rembrandt nicht, der als Mensch schließlich scheinbar so tief fiel, nein, das war sein Gegenteil, seine „Antithese“. „Moral insanity“, nennt es der Engländer, — „moralischer Wahnsinn“ hat den über Gebühr Gepeinigten, über jedes erträgliche Maß schwer Geprüften später gefangen genommen, ihn seines freien Willens, seiner Selbstbestimmung einfach beraubt. Der wahre Rembrandt lebt bis zuletzt in seiner Kunst, wo ein genialer hoher Geist, eine große, tief verinnerlichte, auch religiös verankerte Seele edelsten, erhabensten Zielen mit glühendem Wollen und unvergleichlicher Schwungkraft zustrebten. Welcher gräßliche Zwiespalt zwischen Kunst und Leben! Welche furchtbare Tragik, die uns erschauern läßt! In der ersten Oktoberwoche des Jahres 1669 hatte der dreiundsechzigjährige Dulder ausge-

litten, in völliger Vereinsamung, von seinen Landsleuten, die ihn in seinen jungen Jahren auf das höchste gefeiert hatten, völlig verachtet und vergessen. Lakonisch melden die Totenregister der „Westerkerk“: „Dienstag, 8. Oktober 1669, Rembrandt van Rijn, Maler an der Koozegracht, gegenüber dem Doolhof.“ Daß der Meister in bitterster Armut starb, wird uns noch durch ein nach seinem Tode aufgenommenes Inventar bestätigt, worin ausdrücklich hervorgehoben wird, daß er nichts an Eigentum hinterlassen hat, „mit Ausnahme seiner Kleider aus Wolle und Leinwand und seiner Arbeitsgeräte“. — So endete ein größter Maler

aller Völker und Zeiten — Rembrandt!

Den wahren Rembrandt, den fortgesetzte schwerste Schicksalsschläge in der Lebensführung des Meisters nicht zum Durchbruch kommen ließen, schließlich vernichteten, lernen wir, im hellsten Lichte leuchtend, in seiner Kunst kennen. Rembrandts Kunst ist — und das ist zugleich ein hauptsächlichstes Merkzeichen germanischen Kunstempfindens und Kunstgestaltens — im höchsten Ausmaß subjektiv. In seinen Werken sind seine tiefsten Empfindungen, selbst seine Beziehungen und Erlebnisse niedergelegt. Seine Gemälde und Radierungen geben uns daher ein Spiegelbild seines Wesens — wir wollen sagen: der idealen Seite seines, nicht durch brutales Geschick verkümmerten Wesens — seines reinen Wollens, seines Denkens und Fühlens. Er malte, was ihm lieb und wert war, und wählte seine Motive aus eigenen verwandten Stimmungen. Wenn man daher Darstellungen wie das „Opfer Manoahs“ (Abb. 46) mit der Erwartung der Geburt seines Sohnes Titus, das „Opfer Isaaks“ (Abb. 40) mit dem Tode eines seiner Kinder, die biblischen und mythologischen Bräute (Abb. 31 und 51) mit seiner Liebe zu Saskia in Beziehung bringt, „Simsons Hochzeit“ (Abb. 52) als Erinnerung an seine Hochzeit mit Saskia aufsaßt, den „Tod Mariens“ (Abb. 75) mit seinem Schmerz um Saskias Tod zusammenbringt, so hat man die Empfindungsweise des Meisters zweifellos richtig getroffen.



Abb. 26 (Text S. 24)

Radierung (Bartsch 152)

Der Verfasser



Habierung (Bartisch 281)

Der Goldwreger

Abb. 28 (Zert S. 24)



Habierung (Bartisch 270)

Hauff

Abb. 27 (Zert S. 24, 25)



Abb. 29 (Text S. 24)

Museum zu Braunschweig

Der Gelehrte

Sein Haus, sein Heim in aller Intimität tut sich vor uns auf: kurz nach der Vermählung mit Saskia wohl sprühender Übermut, dann aber meist ein Leben ohne Jubel, ohne die Anerkennung und die Ehrung, ohne die man sich das Wirken und Wachsen eines Künstlers sonst nicht denken kann. Hier ist mehr Mühsal und Not, mehr düsterer Schatten als im Lebenslauf der meisten anderen, selbst weit untergeordneteren Maler. Darum sind auch der melancholische Ausdruck, die dunkelgetönte, von geheimnisvollen mythischen Lichtstrahlen durchbrochene Farbenstimmung, die fast unerläßlichen Begleiter in Rembrandts Kunstwerken. Aber die vereinzelt Sonnenblicke, die in dieses Dunkel hineinfallen, wirken dafür um so wärmer, wie in seinem Leben so in seiner Kunst. Und so sind die wenigen glücklicheren Perioden in Rembrandts Leben durch größere Farbenfreude und heller leuchtenden Glanz seiner Kunstwerke gekennzeichnet. Die Vorliebe für die Schilderung seiner nächsten Umgebung, seiner Lieben und Freunde, ist der Ausfluß echt nordischen häuslichen Sinnes, seiner Liebe zum Heim, der recht eigentlich die Tiefe und Kraft seiner Kunst entsprossen. „Geh' vom Häuslichen aus und verbreite dich, so du kannst, über alle Welt!“ So ruft Goethe jedem Künstler zu, indem er auf Rembrandts Vorbild hinweist. Goethe hatte die wahre Quelle richtig erkannt, aus der die Kunst dieses Meisters floß, aus welcher der große Holländer die Wahrheit und die Wärme seiner Schilderung schöpfte, die Innigkeit seiner Empfindung, die ergreifende und überzeugende Kraft seiner Erzählung. Und je härter ihn, namentlich später, das Leben anfaßte, um so lauter sprach in ihm das Bedürfnis — da er es im Jammer des alltäglichen Daseins nicht mehr konnte — wenigstens in der Kunst rein und unverfälscht

zum Ausdruck zu bringen, was ihm lieb und wert, was ihm hoch und heilig war.

Nichts anderes als solcher Ausfluß seines innersten Seelenlebens: das ist das mythische Licht, das sein gesamtes künstlerisches Werk durchleuchtet. In einem Teil seiner Porträtdarstellungen mag bei Rembrandt das mythische Licht nicht voll zur Geltung kommen. Bei offiziellen Porträtausträgen, bei welchen es auf absolute Ähnlichkeit ankam, zeigt er sich nur in echt germanischer, unbestechlicher Ehrlichkeit als strenger Realist: die Persönlichkeiten in einfachster Auffassung, in gleichmäßiger Tagesbeleuchtung gesehen, gesund und solid in der Ausführung, bestimmt in der Zeichnung, treffend und ungesucht in der Charakteristik, — so geben sich bei ihm diese Art Porträts, Einzelbilder wie Gruppen, ob aus der Frühzeit („Anatomie“) oder aus der Spätzeit („Tuchmacher“, nach dem Stahlhof, wo die Kontrolle stattfand, auch „Stahlmeister“ genannt). Nicht als ob der größte Lichtmaler jemals auf energische, den ganzen Bildcharakter wesentlich bestimmende Lichtführung verzichtet hätte, aber das mythische, alles Körperliche verdunkelnde, Seelische enthüllende, Rembrandts Sonderheit eigentümliche Licht ist es nicht. Erkennen wir das an der „Anatomie“ (Abb. 24). Die Hauptperson der „Anatomie“, die an einer Leiche anthropologisch = medizinisch erklärt, ist Dr. Tulp; er allein trägt eine Kopfbedeckung, einen großen Schlapphut. An der Leiche sind die Beugemuskeln und -sehnen eben bloßgelegt worden. Die Kollegen — es sind keine Studenten — hören zu und beobachten scharf. Daß die Besteller des Bildes die genauen Porträts aller Anwesenden wünschten, war für Rembrandts Komposition das maßgebende Moment. Rembrandts Aufgabe war demgemäß, aus einer Summe von acht Porträts eine Szene mit Handlung, ein Bild von einheitlicher Wirkung zu gestalten. Rembrandt war nicht der erste Maler, der eine „Anatomie“ schuf. Man vergleiche in Nr. 37 unserer Serie „Die Kunst dem Volke“: Walter Rothes: „Franz Hals und die holländische Figuren-

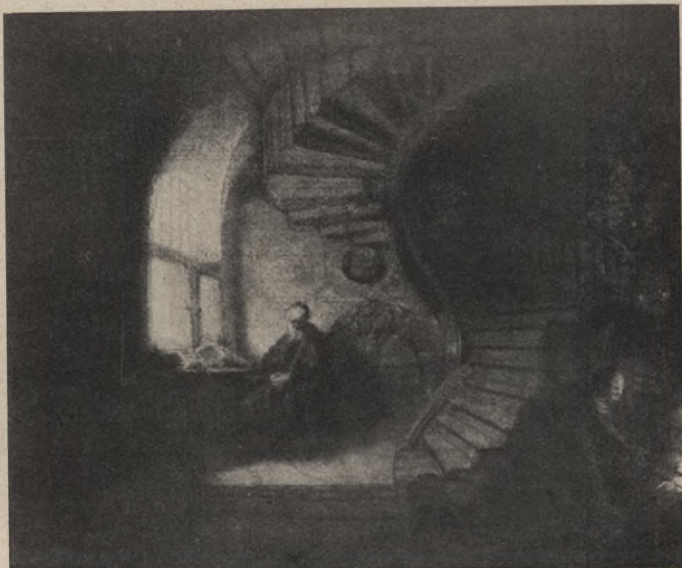


Abb. 30 (Text S. 24, 25)

Der Philosoph

Soubre, Paris



Abb. 31 (Text S. 16, 24)

Galerie Liechtenstein zu Wien
Bei der Toilette (Saskia, Judenbraut)

malerei“ die Abb. 37: Thomas de Keyser: Anatomie des Dr. Sebast. Egbertsz und den Text dazu auf S. 28, 29. — Um den gegebenen Mittelpunkt des zu erklärenden Objekts die Figuren als Gruppe zu komponieren, war also nicht neu. Die Früheren hatten sich jedoch mit der Wiedergabe steifer Porträtgestalten begnügt. Rembrandt erfand das Motiv der Aufmerksamkeit, wodurch die Hörer an den Vortragenden gefesselt werden. Auch war dieses Motiv damals besonders gut gewählt, denn eine Sektion war keineswegs etwas Alltägliches. In Leiden z. B. hatte der Vorstand der „Anatomie“ in 22 Jahren nur 60 menschliche Leichen seziiert. Man hatte also Anlaß bei Gelegenheit einer Sektion gehörig aufzumerken. Einige Übertreibung in dem Bemühen, das gespannte Interesse der Hörer auszudrücken, läuft dem Rembrandt mitunter. Die Wendung des Doktors, der das Blatt mit dem Namenverzeichnis in der Hand hält, berührt uns nicht mehr natürlich. Der Körper ist fast ins Profil gestellt und der Kopf fast en face. Ebenso streckt ein Hörer der ersten Reihe den Kopf etwas gar heftig vor. Die Typen sind durchweg ungemein sprechend. Hauptmittel der Komposition indessen ist nicht Gruppe, nicht Linie, nein, die Tagesbeleuchtung, wie das Licht geleitet, zugeführt, verteilt ist. Der Kumpf des Kadavers fängt das Hauptlicht. Die Köpfe haben ihren abgestuften Anteil Licht. Die Ecken des Bildes sind dunkel; in eine ist als Lückenbüßer ein aufgeschlagener Foliant gestellt. Die Wollust des Malers, mit der er das volle Sonnenlicht über den toten Körper gießt, es auf die Flächen des hellen Fleisches fallen und zurückstrahlen läßt, hat für manches Empfinden wohl

fast etwas Verletzendes. Es ist, als wenn die Kühle und feelfische Gleichgültigkeit des sezierenden Gelehrten, für den die menschliche Hülle in diesem Augenblick nur Erkenntnisobjekt ist, auf den Maler übergegangen wäre. Als unser Meister 1656 eine zweite „Anatomie“ malte, die durch Brand stark beschädigt im Amsterdamer Reichsmuseum aufbewahrt wird, gab er nicht nur den Leichnam in viel stärkerer Verkürzung, sondern milderte auch das grelle Licht auf ihm ganz entschieden.

Stellen wir nun neben das Frühwerk das Spätwerk, neben die „Anatomie des Dr. Tulp“ die „Tuchmacher“ (Abb. 23). Als die „Krone aller holländischen Regentenstücke“ durfte man dies Bild bezeichnen. Konnte es eine eintönigere, langweiligere Aufgabe geben, als die fünf Vorstandsherren der Tuchmacher zu porträtieren? Drei hinter einem Tisch sitzend, ungefähr gleichalterig, vierzigjährig, einerlei gekleidet: Rock und Mäntelchen in Schwarz, großer weißer Umlegtragen, darüber breitkremziger weicher Hut und Perücken mit lang herabfallenden Locken. Der vierte Obmann, ein älterer Herr, sitzt links in einem Sessel, auf dessen Lehne die rechte Hand ruht. In Kragenform, Haar- und Barttracht unterscheidet er sich von den Drei. An Stelle der französischen Perücke leuchtet sein eigenes silberweißes Haar. Auch der fünfte, jüngste Herr neben ihm trägt natürliches Haupthaar und spitzgeschnittenen Kinnbart, während die drei rechts nur Schnurrbärtchen haben. Die Gestalt im mittleren Hintergrund, ohne Hut, ist ein Diener. Welche Fülle der Charakteristik hat Rembrandts Pinsel auf diese schlichten Kaufleute gesenkt! Wie verstand er es mit den gelindesten Mitteln, mit leisen Verschiebungen und Spannungen des Ausdrucks aus dem einfachen „Personenverzeichnis“ dem schlichten „Nebeneinander“ ein kleines lebendiges Drama zu schaffen! Auch für dieses Bild — nicht anders wie bei der Anatomie! — mußte Rembrandt die Porträtähnlichkeit der Gesichter oberstes Gesetz sein. Und so durfte auch hier nicht sein mythisches Lichtweben ungehemmt zaubern und spielen! Und doch auch hier wieder, welche Macht und welcher gewaltige Eindruck der Belichtung, zwar keines visionären, wunderbar enthüllenden Lichts, nein eines in allen Ecken sich verbreitenden, allbelebenden! Rembrandt tritt Pedal und läßt die Tonwellen sich durchdringen und die Töne ausschwingen. Was Rembrandt alles in den 30 Jahren, die zwischen der Schöpfung der „Anatomie“ und der „Tuchhändler“ liegen, an Lichterlebnissen eingenommen und verausgabt hatte, ist nichts weniger als spurlos an letzterem Bilde vorübergegangen. Im Gegenteil, all das liegt drin, wenn auch verborgen, latent. Die geistreiche Charakteristik und sachliche Beobachtung der frühen Bildnisse ist mit dem wonnevollen Tonbad der späteren Zeit vereinigt. Durch den weichen Ather von Licht und Ton werden die Gestalten abgerückt und bei aller Ähnlichkeit und sprühenden Lebhaftigkeit zu Typen höheren Charakters erhoben. Der ganze „Rembrandt“ spricht also doch aus diesem Bilde, das der Künstler in einer Zeit tiefsten menschlichen Zusammenbruchs malte. Unversehens öffnen sich in diesem Meisterwerk dunkle Prospekt



№66. 32 (Zeit S. 30)

Nach der Zeitüre

Sammlung Georges, Paris



№66. 33 (Zeit S. 24)

Die Nadelstichebin

Sammlung Mann, Paris



Abb. 34 (Text S. 24)

Der Rohrdommelfäger

Galerie zu Dresden

und ungemessene Räume, in welche die Sonde von Rembrandts psychologischem Tiefblick erst in seiner Spätzeit hereinreicht, und wir verspüren das Wehen eines Geistes, der aus einer anderen Welt kommt und die Dinge mit einem anderen Maße

mißt als dem scheinbar selbstverständlichen und einzig möglichen.

Zeitlich zwischen der „Anatomie“ und den „Tuchhändlern“ steht das größte und in unseren Tagen berühmteste aller Gruppenbilder Rembrandts, die sogenannte „Nachtwache“ (Abb. 2) des Amsterdamer Reichsmuseums. 1642 vollendet, aber schon lange vorher bestellt und in Arbeit, fiel dieses Werk, fiel Rembrandts Schaffen an ihm, in die äußerlich glücklichste Lebensperiode des Meisters, in die Zeit seiner Wohlhabenheit, seiner Ehe mit Saskia, als er mit dieser in Saus und Braus lebte. Damit steht in vollem Einklang, daß in dem Werke sich blendende Lichtsymphonik und froher Farbenjubel zu vollem Konzerte vereinen. Allerdings, der Maler hätte nicht Rembrandt heißen dürfen, wenn nicht die Probleme des aus tiefem Dunkel hervorbrechenden Lichts über jene des Kolorits doch schließlich gesiegt hätten. Sehr wesentlich war für diesen Auftrag einer Amsterdamer Schützengesellschaft zwecks Gruppenbildnisses ihrer 17 Notabeln und Offiziere, daß er in eine Zeit fiel, in welcher Rembrandt dank seiner damals günstigen finanziellen Lage an Bestellungen weniger gelegen war. Und so wagte er es bei dem bestellten Gemälde sein persönliches Empfinden und Gestalten über die Betonung der nüchternen Porträtmalerei triumphieren zu lassen. Des weiß ihm heute die Nachwelt großen Dank. Die Besteller waren jedoch damals darüber recht unzufrieden. Was fragten sie viel nach künstlerischen Qualitäten? sie wollten vor allem ihre gewichtige Persönlichkeit recht klar und ähnlich und in die Augen fallend hervorgehoben sehen. Man kann also fast sagen, nicht wegen sondern trotz der Bestellung wurde aus dem Auftrag des Hauptmanns Franz Banning Coek, die von diesem kommandierte Schützenkompanie der Amsterdamer Bürgergarde zu malen für den Saal der „Kloveniersdoelen“,



Abb. 35 (Text S. 29)

Landschaft (Tobias mit dem Engel als Staffage)

London, Nationalgalerie



Abb. 36 (Text S. 29)

Die Landschaft mit den drei Bäumen

Radierung (Wartsch 212)

jenes nicht nur an Umfang sondern auch an für den großen Holländer typische Eigenart unübertroffene Meisterwerk. Erst im 18. Jahrhundert erhielt es die jetzt noch übliche Bezeichnung „Nachtwache“, die sich aber mit dem Inhalt des Bildes, das einen plötzlich befohlenen Aufbruch der Schützen in der Morgendämmerung darstellt, nach keiner Richtung hin deckt.

Rembrandt faßte das Bild, sehr zum Mißfallen seiner Auftraggeber, eben nicht als reines Porträtwerk auf. Der Auftrag wuchs in ihm zu ungleich großartigerer, persönlicher, ja dämonischer Offenbarung. Die Gesichter sollten im Bild nur als feiner akzentuierte Valeurs gelten inmitten einer unermesslich reichen abgestuften Folge von Tönen. So paradox, widerspruchsvoll es klingen mag: das nüchtern Porträtmäßige stand dem Ideal, das Rembrandt nun bei dieser Schöpfung, wie er sie plante, vorschwebte, eigentlich feindlich gegenüber. Wer die „Nachtwache“ unbefangen betrachtet, wird zugeben, daß, aus dem Zusammenhang herausgenommen, als Einzelbildnis geprüft, kaum ein einziger Kopf den Beschauer fesselt. Die Köpfe haben kaum mehr Porträtausdruck als die Dinge, Waffen, Kostümteile usw. Man mag Kopf für Kopf durchgehen

und wird z. B. nicht einen finden, der es an Klarheit und vollendeter Durchbildung der Gesichtszüge mit jenen des Schützenbanketts eines B. van der Helst aufnehmen könnte (vgl. in meinem Franz-Hals-Best, Nr. 37 dieser Serie, die Abb. 43). Die Wahrheit ist, daß Rembrandt in diesem „Porträtwerk“ überhaupt kein Porträtmaler sein wollte und daß er die Individualisierung der Dinge und Personen zugunsten ihrer optischen Gesamterscheinung stark abschwächte. Rembrandt ist hier „Impressionist“, wenn man darunter nicht eine bestimmte Phase moderner Hellmalerei verstehen will, sondern die Ausscheidung aller nichtlicht- und farbungemäßen Faktoren, alles dessen, was der vollkommenen und unmittelbaren Auswirkung der Erscheinung auf die Netzhaut unserer Augen im Wege stünde. Aber wie wohlklingend auch das Kolorit im Konzerte aller Werte dieses Monumentalgemäldes mitspielte, die Lichtabstufungen blieben Hauptsache und die Farbenkontraste untergeordnet. Das Hauptlichtzentrum ist der in hellsten Glanz gerückte Leutnant Ruytenburch, ein zweites Nebenzentrum weiter hinten links das sich umschauende junge Mädchen. Rembrandt stand vor seinem Werk wie ein Kapellmeister vor dem losgelassenen Orchester, die Hände abwehrend bald dahin, bald dorthin erhoben, um das Vorklaute einzelner Instrumente und die Schärfe ihrer Einfäße zu mildern und zu beschwichtigen. Gegenüber der zerstreuten Buntheit der wirklichen Farben im Tageslicht, erscheinen diese Rembrandtfarben wie zusammengewirkt und magisch verklärt, aller natürlichen Rohheit befreit, wie aus einer dunkeln Flut als ihr verborgen gewesener Hort und als leuchtende Perlen emporgehoben. Dieses Dunkel aber ist ihr Element, sie leben mit ihm und nähren sich von ihm, sie müßten sterben, wenn sie in das neutrale Tageslicht herausträten. Die Illusion des Gemäldes ist groß, ja ungeheuer, und sie ergreift den Beschauer, wie überhaupt große Dinge uns in



Abb. 37 (Text S. 29)

Landschaft mit dem Heuschöber

Radierung (Wartsch 225)



Abb. 38 (Text S. 29)

Landschaft mit der Brücke

Reichsmuseum zu Amsterdam

ihre Sphäre emporheben, so daß die Alltäglichkeit vor uns versinkt. Niemals aber könnten diese Figuren aus ihrem Rahmen in die Wirklichkeit eines Oberlichtsaals heraustreten. Das blies ihnen sofort ihr Geisterlicht aus. Rembrandts „Nachtwache“ ist nichts weniger geworden als was sie der Bestellung

gemäß werden sollte: ein nüchternes Porträtgruppenbild, sie ist vielmehr das künstlerische Edelprodukt eines bis zur Halluzination gesteigerten poetischen Phantasielebens.

Die sogenannte „Nachtwache“ läßt erkennen, wie weit damals Rembrandts Ziele von den gewöhnlichen Erfordernissen der üblichen Bildnismalerei ablagen. In welche Schwierigkeiten brachte ihn nicht dieser große Porträtauftrag! Diese Glanzleistung erregte das Mißfallen der Besteller. Offizielle Porträtaufträge mochte unser Künstler, zumal wenn er Geld verdienen wollte, nicht entbehren. Aber dann mußte er, um die Auftraggeber zu befriedigen, erst „den Helden in seiner Seele töten“. Und doch schuf er noch immer ein großartiges Kunstwerk. Seine Besteller waren allerdings trotzdem nicht entzückt, weil seine unbestechliche Wahrheitsliebe ihn hinderte zu schmeicheln. Abgesehen davon hat Rembrandt in seiner langen Laufbahn fast die entgegengesetzten Pole der Porträtkunst berührt, so daß man an keinem



Abb. 39 (Text S. 29)

Landschaft mit Ruinen auf dem Berge

Galerie zu Kassel



Abb. 40 (Text S. 16, 30)

Pinakothek zu München

Abraham opfert Isaak

Künstler so leicht wie an ihm das Wesen und die Möglichkeiten dieses künstlerischen Sondergebiets erschöpfend darstellen könnte. In vielen Bildern der Jugend (Abb. 18) wie des Alters erscheint er vorzugsweise als unübertrefflicher Meister schärfsten Individualisierens der Gesichtszüge. Man bewundere diesbetreffend das Bildnis der Elisabeth Jakobs Vas im Amsterdamer Reichsmuseum (Abb. 21), des Schiffsbauemeisters und seiner Frau im Buckinghampalast zu London (Abb. 20). Die „Anatomie“ und „Die Tuchmacher“ (Abb. 24 und 23) gehören zu dieser Gruppe. Bei einer anderen Anzahl von Bildnissen wiederum scheinen dem Künstler Kostüm und zur Schau getragener Schmuck wichtiger als alles andere: man sehe das Brustbild eines Türken in der Münchener Pinakothek (Abb. 16), den Rabbiner in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth (Abb. 17). Ferner können die Bilder seiner Saskia in Dresden (Abb. 8) und Kassel (Abb. 10), auch jene „Judenbraut“ und „Flora“ beibenannten

Darstellungen seiner ersten Frau in der Galerie Liechtenstein zu Wien (Abb. 31) und in der Eremitage zu Petersburg (Abb. 51) hier genannt werden. Bei der großen Vorliebe des Meisters für metallischen Glanz, Schmuck und köstliche Stoffe kann die große Reihe der Bildnisse, in welchen solche Außerlichkeiten die erste Rolle spielen, nicht wundernehmen. Unter wieder einem ganz anderen Gesichtspunkt entstand eine dritte Gruppe von Porträts, diejenigen, in welchen das Spiel von Licht und Schatten den Maler hauptsächlich interessierte, vielmehr als das darzustellende Objekt. Man könnte sie die „individualitätslosen Porträts“ nennen. Eigentlich etwas Unmögliches! Und doch ist gerade in ihnen Rembrandt am echtesten, gehören gerade sie zu seinen wertvollsten Schöpfungen. Vor allen Dingen wäre da auf die von uns ausführlich gewürdigte „Nachtwache“ (Abb. 2) hinzuweisen; aber auch Einzelbildnisse, wie z. B. „Der Rohrdommeljäger“ (Abb. 34) der Dresdner Galerie und „Der Architekt“ (Abb. 22) der Kasseler Galerie, sind weitgehendst hierzu zu rechnen. Eine vierte Reihe von Bildnissen ist die, in welchen der Meister weniger die zufälligen Eigentümlichkeiten einer bestimmten Person festhalten wollte als vielmehr einen gewissen Typ bannen, einen Gattungsbegriff schaffen. Solche Bildnisse streifen naturgemäß das „Genre“, das Sittenbild, gehen gar manchmal völlig in dasselbe über; sie werden zur Milieuschilderung, in welchen die Zugaben, das charakterisierende Beiwerk, das „Atzefforium“ nicht weniger wichtig sind, als die Persönlichkeit, auf die es ankommt, selber. Wir greifen nur heraus: die Radierungen: „Der Perser“ (Koll. B. 152, Abb. 26), „Der Goldwieger“ (B. 281, Abb. 28), „Faust“ (B. 270, Abb. 27), die Gemälde: „Nagelschneiderin“ der Sammlung Kann in Paris (Abb. 33), „Der Gelehrte“ der Braunschweiger Galerie (Abb. 29) und „Der Philosoph“ des Louvre (Abb. 30). Als fünfte, letzte und in ihrer Art bedeutsamste Porträtgruppe zählen wir jene der vollkommen verinnerlichten Bildnisse, wenn Rembrandt mit seiner Kunst alles, insbesondere auch das Tiefste und Letzte aus der darzustellenden Persönlichkeit herausholte. Das war wieder eine ganz andere Nummer als wie die zuerst genannten realistischen Porträts, welche die äußere Persönlichkeit meisterhaft scharf erfaßten. Diese verinnerlichten Porträts haben etwas unermeslich Seelenreiches. Jeder Dargestellte hat da seine Geschichte, seine Auseinandersetzung mit der Welt gehabt und ist eine Welt für sich geworden. Diese Welt sucht Rembrandt mehr durch seinen Tiefblick als durch äußere Beobachtung zu erleuchten. Da durchdringen seine „Röntgenstrahlen“ die Summe eines ganzen Daseins, offensibaren Geheimnisse. Nur wen er sehr gut kannte,



Abb 41 (Text S. 30)

Jakob segnet seine Enkel

Galerie zu Kassel

konnte er derartig in seinen Pinsel oder seine Radier- nadel zwingen, seine besten Bekannten und besonders Verwandten, seine Eltern (Abb. 3 und 4), Saskia (Abb. 8 und 10), Hendrickje Stoffels (Ab- bildung 9). An allererster Stelle kommen jedoch für diese Kategorie von Porträts sehr natürlicher- weise des Meisters Selbstbildnisse in Betracht. Ge- rade aus den Selbstbildnissen, wie aus den Bild- nissen seiner Anverwandten und intimsten Bekannten, die er niemals aus Gründen der Bestellung mit widerwilliger Einschränkung seiner eigenen künstle- rischen Phantasie darzustellen brauchte, erkennen wir, daß er auch in der Porträtkunst, sobald ihm in derselben freiere Hand gelassen wurde, seine durch und durch subjektive, mystische, meist lichtverklärte Ausdrucksweise fand, in der niemand vor noch nach ihm gesprochen hat. Dann zeigt er uns gern sich selbst und die Leute, die ihm nahestehe- n, durch einen hellen Blitzstrahl plötzlich beleuchtet aus dem Dunkel heraustretend und vom Glanze seines Lichts um- flossen; ist es ihm doch noch mehr in diesen Fällen als um die Wiedergabe der äußeren Erscheinung um die Seele des Menschen zu tun, in die uns sein Licht hineinleuchten will; keine Falte des Herzens soll uns verborgen bleiben. In diesem Zusammen- hang bleibt nun folgendes zu beachten: In den genannten fünf Gruppen sind die Bildnisse durchaus nicht alle derartig, daß das offenbar betonte Merk- zeichen alle anderen vollkommen ausschloß; trotz kräftigen Vorwiegens der besonderen Eigenart emp- finden wir das Mit- und Nachklingen solcher an-

derer Eigentümlichkeiten oft genug recht vernehm- lich. Da treffen sich auf den verschiedensten Wegen zahlreiche Kombinationen und Zusammenklänge. Die von Rembrandt über alles beliebte Lichtproblematik dürfte z. B. nur in einer kleinen Minderzahl Bild- nisse überhaupt nicht mitspielen. Um Einzelnes herauszugreifen: Welche starke Nebenrolle spielt das Licht auf den Stücken der genrehaft typisierenden Gruppe „Faust“ (Abb. 27) und „Philosoph“ (Ab- bildung 30)! In dem berühmten Bildnis des „Man- nes mit reichverziertem Helm“ (Abb. 15) der Ber- liner Galerie kommen gar alle fünf Spielarten zu- sammen. Rembrandts Leidenschaft für Metallisches, an Rüstung und Helm, fällt uns vielleicht zuerst in die Augen. Die Lichter aber, die über das Ge- sicht, über Rüstung und Helm huschen, sind nicht minder auffällig. Wer wollte ferner die anthropo- logisch-realistische Durchbildung des Gesichts nicht bewundern?! Endlich treten ein Typisches — Der Krieger! — und ein Psychologisches — der Dar- gestellte ist Rembrandts Bruder Adrian! — kaum minder kräftig hervor. —

Zu Seelenbekenntnissen ergreifender Art wachsen sich Rembrandts Selbstbildnisse aus (Abb. 1, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14); sie krönen nicht nur die von uns als fünfte Gruppe bezeichneten Porträts, die das Innerlichste, Vollste und Ganze aus dem Menschen herauserschöpfen wollen, sie bedeuten den Gipfelpunkt Rembrandtscher Porträtmalerei über- haupt. Besitzen wir von keinem Künstler so viel Bildnisse seiner Angehörigen und Freunde, so hat



9166. 42 (Zeit S. 30)

Sammlung des Herzogs von Siremburg, Strüffel
Tobias heil' sehen Vater



9166. 43 (Zeit S. 30)

Der Engel verläßt Tobias

Gouvre, Paris



Abb. 44 (Text S. 31)

Museum zu Haag

Museum zu Haag

uns auch keiner nur annähernd so viele Selbstbildnisse hinterlassen wie Rembrandt. Sicherlich war Selbstgefälligkeit nicht der Grund. Zwar hatte er das volle Bewußtsein vom Werte seiner Kunst, aber törichte Eitelkeit lag ihm fern. „Erkenne dich selbst!“, die Mahnung des alten Griechen ruft sich Rembrandt in seinen Bildnissen zu. Hat der Meister, um sein künstlerisches Gewissen nicht zu verletzen, seine Landsleute so wenig vorteilhaft dargestellt, daß sie ihm gram wurden und lieber den Hals, van der Helst, de Keyser ihre Aufträge zuschießen ließen, Rembrandt aber grollten und ihn der Armut preisgaben, ebenso wenig brachte er es über sich, sich selbst zu schmeicheln. Gerade an sich zuerst verkündigte Rembrandt das „Erkenne dich selbst“, indem er seine psychologischen Rätsel wie seine malerischen Aufgaben an seinem eigenen Kopfe studierte und sie so zu lösen suchte. In diesen Selbstbildnissen, deren in Gemälden, Radierungen und Zeichnungen gegen hundert auf uns gekommen sind, und in welchen wir den Künstler von seinem Eintritt in die künstlerische Laufbahn an bis an sein Lebensende von Jahr zu Jahr verfolgen können, ist die volle Entwicklung eines der größten malerischen Talente aller Zeiten, ist das Lebensstudium eines der gründlichsten Kenner des menschlichen Herzens niedergelegt. Die Selbstbildnisse Rembrandts sind nicht nur an Zahl einzig in der gesamten Malerei, aneinander gereiht bilden sie eine Art Selbstbiographie, die man mit den bedeutendsten Erscheinungen dieser Gattung, wie sie in der Literatur vom heiligen Augustinus bis zu Rousseau und Goethe begegnen, vergleichen könnte. Bei der rein künstlerischen Gesinnung, in der Rembrandt sich selbst malte, haben sie den Wert unbefangener Zeugnisse. Indem sie zeitlich

getrennt und vereinzelt nebeneinander stehen, werden sie als Dokumente jenen literarischen Werken teilweise überlegen, bei welchen Geschlossenheit und Zusammenhang der Form notwendig die Auffassung der eigenen Persönlichkeit beeinflussen. Wir lernen so Rembrandt kennen in seinen Bildnissen durch sich selbst, gesehen mit jener unbestechlichen Ehrlichkeit, die ihm im Künstlerischen eigen war, mit jenem Realismus, der weder etwas vorzuenthalten noch schönfärberisch zu verändern wagte; wir erkennen ihn, durch sich selbst von den verschiedensten Gesichtspunkten aus wahrheitsgetreu unter die Lupe genommen. Wir haben ihn vor uns nicht nur in den verschiedensten Altern, Trachten, Haltungen, Gebärden, nein, auch in den verschiedensten Launen, Gemütswallungen und geistigen Richtungen, bald ein gemütsames, bald ein geistiges, bald ein körperliches, bald ein kostümliches Moment stärker hervorgehoben. Den fleißigen, künstlerisch regsam, intelligenten Mann, dem aber der Kampf

mit dem Leben seine Furchen schon in die Gesichtszüge eingeprägt hat, schätzen wir in dem Bilde des Wiener Hofmuseums (Abb. 1) nicht weniger als in jener Radierung, in der wir ihn zeichnen sehen (B. 22, Abb. 7). Keck, übermütig und sehr bereit den Kampf mit dem Leben aufzunehmen, so begegnet



Abb. 45 (Text S. 30)

Ermitage zu Petersburg

David versöhnt sich mit Absalon



Abb. 46 (Text S. 16, 30)

Moses Opfer

Galerie zu Dresden

uns der junge Meister auf der Radierung „mit dem aufgestützten Arm“ (B. 21, Abb. 6), während wir auf dem Porträt der Münchner Pinakothek (Abb. 12) das hohe Selbstbewußtsein des gereiften Künstlers berechtigt finden, der schon auf außerordentliche Leistungen zurückblicken darf. Als gesellschaftlich fähiger, lebensfroher und begüterter Mann begrüßt uns Rembrandt in dem Bildnis der Berliner Galerie (Abbildung 11). Noch mehr will der Maler als „vornehmer Kavaliere“ seinen viel auf Außerlichkeiten gebenden Landsleuten in dem Gemälde der Sammlung Dutuit in der Galerie der schönen Künste zu Paris glänzenden Eindruck hinterlassen. Und weil sein Gesicht das nicht ausdrückte, bedurfte er, um distinguirt zu erscheinen, besonders solcher Mittel wie goldene Ketten, Pelz, Barett. In anderen Bildnissen wiederum sagt sich unser Meister von jedem Zwang und jeder Etikette los. Balducci, Bartsch, Burckhardt, wenn sie aus dem Gesamtwerk der Selbstporträts Rembrandts das Gemeinsame der Gesichtszüge feststellen wollen, sind schon darüber einig, daß dieselben „häßlich“, „plebejisch“, „brutal“, „gemein“ seien. Blanc tröstet, daß geistreicher und tiefer Ausdruck sie oft durchleuchte und verschöne. Die Nase ist schuldig; sie ist von einer Roheit, wie sie dem Schönheitsfinn der Alten als Zeichen befangensten „Barbarentums“ erschienen wäre. Der Meister selbst gestaltete manchmal einen „Witz“ aus ihr. Überhaupt gab er diese seine Züge oft genug noch verzerrt, lachend, schreiend, höhnisch, ingrimmig oder schmerzvoll verzogen. Und doch war das wieder wahrheitsgetreu; denn dann war auch in seinem Inneren jedesmal etwas verzerrt. Man sehe den unbändig lachenden jungen Rembrandt der Haager

Porträtausstellung von 1903 (Abb. 5)! Lustigkeit ist kein Gemütszustand Rembrandts. Sein Lachen hat etwas Gewalttames, fast Grinsendes und entspricht nicht seiner unruhigen, stöbernden und grübelnden Sinnesart. Da haben wir vielmehr, wie wir es nannten: den Dämon in seiner Brust, wie wir schon sagten: im Sinne Hegelscher Philosophie seinen Widerpart, der sich schon in seiner Jugend zeigte, während seines späteren Daseins aber, als er den Stürmen, die über ihn hereinbrachen, nicht gewachsen war, nicht in seiner Kunst, aber in seinem Leben, sein besseres wahres „Ich“ so erschreckend besiegte. Die Selbstbildnisse seiner späten Zeit, als ein schwerer Schicksalsschlag dem anderen folgte, die in ununterbrochener Reihenfolge bis zum Jahre seines Todes reichen, bleiben bis zuletzt staunenswerte materielle Leistungen; sie lassen

uns aber auch mit Schrecken erkennen, wie Rembrandts körperlicher Verfall mit reizender Schnelligkeit zunahm, sein Körper immer unförmlicher wurde, seine Züge immer schwammiger und aufgedunsener wurden, seine Augen immer mehr an Glanz verloren, trübe und starr blickten. (Sammlung Carstanjen, Berlin, Abb. 13). Immer lauter glauben wir aus diesen gemalten Selbstbekenntnissen Shakespeares Hamlet-Monolog zu hören: „Sein oder Nichtsein, das ist die Frage.“ Daß der im Kampf mit graufigen Lebensstürmen zerschlagene Meister keinen moralischen Halt mehr fand, daß er die Herrschaft über sich selbst verlor, daß er im Alkohol bis zum Übermaß Vergessen suchte, davon können seine Selbstbildnisse mit einer Offenheit erzählen, die uns erschauern läßt (Sammlung Warneck, Paris. Abbildung 14). Warum literarisch verschweigen oder gar in Abrede stellen wollen, — wie Rosenberg im „Rembrandtgemäldeband“ der „Klassiker der Kunst“, — was der große Holländer uns in der Generalbeichte seiner Selbstporträts mit überwältigender Ehrlichkeit, wie sie nur, trotz allem, innerlich großen Seelen eigen ist, selbst gesteht? Töricht, der offensbaren Tatsache gegenüber, sich darauf versteifen zu wollen, daß der Meister gegen so etwas gefeit war! Fiel doch selbst der weise Salomo, der biblische Verfasser geistvoller, lehrhafter Sprüche gegen Ende seines Lebens! Erkennen wir lieber mit Bedauern die Größe menschlicher Schwäche an Rembrandts tragischem, menschlichem Ende und wie selbst die nach menschlichem Maßstab Angesehensten, Bedeutendsten, Tüchtigsten elend im Lebenssturm versinken, wenn sie der einzig sichere Anker der Religion nicht hält! —



Abb. 47 (Text S. 30)

Sabbatabend zu Petersburg

Hannah unterrichtet ihren Sohn im Lesen

Einen weiteren Spielraum für subjektives Empfinden und visionäre Auffassung als die Porträt-darstellung ließ Rembrandt die Landschaftsmalerei. Ja, gerade in ihr rang das traumhafte Empfinden seiner germanischen Seele nach mächtigstem Ausdruck. Hat der Meister in vielen landschaftlichen Zeichnungen und Radierungen, in welchen er den Eindruck, wie er ihn vor der Natur empfing, unmittelbar festhält, die Landschaft so licht, so luftig und duftig wiedergegeben wie nur der Modernsten einer, — man erfreue sich z. B. an den beiden Radierungen „Landschaft mit drei Bäumen“ (B. 212, Abb. 36) und „Landschaft mit dem Heuschaber“ (B. 225, Abb. 37), — so verzichtet Rembrandt in seinen Landschaftsgemälden völlig auf solche Naturwahrheit, da er mehr als ein äußeres Abbild der Natur, eine mit innerlichem Auge erschaute Welt für sich geben will. Statt die Landschaft zu malen, wie er sie in seiner Heimat sah, flach mit weitem Horizont und hohem Himmel, hell und in den Dunst der Meeresluft gehüllt, schafft er sich durch die hohen Bergwände, felsiges Geklüft und einsame Ruinen, durch dichte Baumgruppen und aufgetürmte Gewitterwolken oder durch die Dämmerstimmung der einbrechenden Nacht eine abgeschlossene düstere Szenerie, die ein heller Lichtschein, die aufgehende oder scheidende Sonne mit ihren ersten oder letzten Strahlen, gar ein funkelnder Blitz phantastisch aufleuchten läßt. Die Elemente, die unwiderstehlichen Gewalten des kosmischen Lebens kommen zu Worte. Und doch ist es eine höchst persönliche Zwiesprache, die der Künstler mit der Natur hält. Was in Rembrandts eigener Brust jauchzt oder — weit häufiger! — klagt und den Meister mit tiefer Schwermut bedrückt, das spiegelt er bedeutsam in gewal-

tigen Naturstimmungen wider. Keiner hat mit solchem Verständnis wie Rembrandt der Stimme der Natur gelauscht, und keiner wußte, was sie sang, so mit eigensten tiefsten Empfindungen, die ihn gerade durchwühlten, in engste Beziehungen zu setzen wie er. Nur darum, aus solchem großartigen Vermögen heraus, weben Landschaften wie jene „mit Tobias und dem Engel“ in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 35), „mit der Brücke“ im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 38) und „mit Ruinen auf dem Berge“ in der Kasseler Galerie (Abb. 39) mit solchem geheimnisvollen Zauber und sprechen uns so persönlich an.

Wenn künstlerisches Gestalten des Subjektiven ein wesentlichster germanischer Zug ist, wenn das religiöse Empfinden aber das erhabenste subjektive Erleben ist, und wenn schließlich Rembrandts Kunst wirklich der stärkste Ausdruck germanischen Kunstempfindens und Kunstgestaltens ist, dann wäre es merkwürdig, — trotz allem, was uns in Rembrandts unruhigem, verwickeltem, in gar mancher Richtung anfechtbarem Dasein dagegen zu sprechen scheint! — wenn unser Meister nicht auf diesem erhabenen Gebiete Höchstes und Letztes künstlerisch ausgesprochen hätte. Daß dies geschehen ist, dürfen wir kühn behaupten. Und gerade, indem er die biblische Geschichte so völlig subjektiv auffaßte, brachte er sie zu ganz einzigartigen, überaus innigen Wirkungen. Daß er die Begebenheiten, wie sie die heiligen Bücher berichten, in dieser Alltagswelt spielen läßt, vergönnte es ihm, das menschlich Ergreifende darin besonders herzlich herauszufühlen und dem Beschauer nabzubringen. Da unser Meister nun durch sein künstlerisches Mittel, durch das Licht, die anspruchslose stoffliche Darstellung weit über die banale Wirklichkeit erhob, sicherte er der schlichten irdischen Form deren tiefen überirdischen Gehalt. Und so trägt er einerseits die biblischen Erzählungen nicht nur ins häuslich Bürgerliche, nein auch ins Bäuerische hinein, andererseits sind diese Schilderungen ebenso sicher die laute Verkündigung der Religion der Liebe, des Evangeliums von der Gnade und Erlösung, die eben dem Niedrigsten und Unglücklichsten ganz besonders zuteil wird, denn arm und elend erscheinen die Gestalten Rembrandts. Christus und seine Jünger, die aus den Ärmsten ihres Volkes hervorgegangen waren, wenden sich an das Volk, leben und wirken unter ihm und für dasselbe. Wenn Rembrandt in seinen biblischen Bildern das Volkstümliche betont, wenn er den Heiland in Knechtsgestalt darstellt, der „weder Gestalt noch Schöne“ hat, so handelt er durchaus im Sinne der Bibel. Von solchem Gesichtspunkte aus betrachtet, kann man selbst behaupten, daß Rembrandt der erste, ja, im gewissen Sinne der einzige gewesen ist, der die in der Bibel erzählten Geschehnisse derartig im Geiste der Bibel malerisch zum Ausdruck brachte. Die schlichte Wahrheit seiner Darstellung, die Ehrlichkeit und Tiefe seiner Empfindung reden eine ebenso deutliche und zugleich gewinnende Sprache wie die Worte des Evangeliums. Der Geist der Liebe und Barmherzigkeit spricht aus den religiösen Bildern Rembrandts mit überzeugender Echtheit. Rembrandt wußte in der Bibel bestens Bescheid. Dieses Buch war ihm



Abb. 48 (Text S. 30)

Sammlung Hofschel, Prag
Bileams Esel

Kunstauffassung“, Jlmgau-Verlag, Pfaffenhofen a. Jlm, 1912, Seite 47, ff.)

In Darstellungen des Alten Testaments gab sich Rembrandt künstlerisch nicht weniger aus als in jenen des Neuen. Szenen wie „Jakob segnet seine Enkel“ (Kasseler Galerie; Abb. 41), „Manoahs Opfer“ (Dresdener Galerie, Abb. 46), „Tobias heilt seinen Vater“ (Sammlung des Herzogs von Arenberg, Brüssel, Abb. 42), „David versöhnt sich mit Absalon“ (Eremitage, Petersburg, Abb. 45) „Hannah unterrichtet ihren Sohn Samuel im Lesen“ (Eremitage, Petersburg, Abb. 47), im Wesentlichen ihres seelischen Inhalts eigentlich alle aus persönlichen Familienerlebnissen Rembrandts hervorgehend, sind mit solchem Überschwang tiefsten Gefühls gesättigt, daß sie in ihrer Aufrichtigkeit und Herzlichkeit uns bis ins Innerste ergreifen. Die Rolle, die das Licht in solchen biblischen Schilderungen spielt, ist über alle Maßen verklärend und den Vorgang als Geschehnis der heiligen Geschichte typisierend. Dabei schüttelt uns förmlich in einer Reihe von Bildern dermaßen lebendige, wahrhaft Shakespearesche Dramatik, daß sie uns außer allen Zweifel stellt, wie innerstes Wühlen in Rembrandts Brust solche biblische künstlerische Äußerung geradezu erzwang. Gemälde wie „Abraham ist im Begriffe Isaak zu opfern und wird vom Engel daran gehindert“ (Eremitage zu Petersburg und Pinakothek zu München, Abb. 40), „Bileams Esel“ (Sammlung Hofschel, Prag, Abb. 48), vor allem „Blendung Simsons“ im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main (Abb. 54) packen uns in solchem Sinne gewaltig. Daß unserem Maler die But auf dem Gemälde des Berliner Museums „Simson bedroht seinen Schwiegervater“ (Abb. 53) so gut gelang, weil die Verwandten seiner Frau Saskia ihm Verschwendung vorwarfen und ihm selbst gerichtliches Einschreiten deswegen ankündigten, ist kaum anzuzweifeln. Bei der ergreifenden Komposition im Louvre zu Paris „Der Engel verläßt Tobias“ (Abb. 43) weiß man wirklich nicht, was man mehr

heilig. Schon die Mutter hatte ihm die Liebe zu demselben eingespößt. Malt oder radirt er seine Mutter, so zeigt er sie gern gerade mit der Bibel im Schoß, sei es vor, während oder nach der Lektüre (Sammlung Borgès, Paris, Abb. 32). In dem Inventar der Versteigerung seiner Habseligkeiten wird ferner die „alte Bibel“ ausdrücklich genannt. In seiner bildlichen Exegese des Alten wie Neuen Testaments hält sich Rembrandt strenger an den Text als alle anderen Künstler; eine Menge seiner kleineren Züge sehen wir nur von ihm beobachtet. Kein anderer Meister brachte so getreu wie er den Lokalcharakter, das Milieu der schlichten biblischen Erzählung zum Ausdruck. Seine Gemälde und Radierungen, vor allem aber seine Zeichnungen lehren uns zahlreiche Motive kennen, die nie ein anderer Künstler aus der Bibel herausgelesen hat; aus ihnen könnte man eine illustrierte Ausgabe der Bibel herstellen, die wie an Treue und Tiefe der Empfindung so auch an Reichhaltigkeit des stofflich Gebotenen die Bibelillustrationen aller anderen Künstler zusammen übertreffen dürfte. Jedenfalls kann man die Rembrandtsche Bibelauffassung die germanischste nennen, die nur denkbar ist. (Vgl. in Rothers „Deutschlands Wiedergeburt im christlichen Geiste. Die Grundpfeiler deutscher Kunst und Kultur im Wirken der Großmeister germanischen Geistes aus ferner und naher Vergangenheit. Zur Richtungsnahme für den Wiederaufbau des deutschen Geisteslebens nach dem Weltkrieg“ das Kapitel: „Rubens und Rembrandt, zwei Altmeister germanischer



Abb. 49 (Text S. 31)

Bifion Daniels

Museum zu Berlin



Abb. 50 (Text S. 31)

Der Triumph des Mardocheus

Nadierung (Wartsch 40)

bewundern soll, ob die Helldunkelerscheinungen oder die Mannigfaltigkeit und Echtheit der seelischen Schwingungen, die in ehrfurchtsvollem Staunen, Scheu und Angst zittern, den greisen Hausvater jedoch in tiefster Hingebung zu Boden beugen. Wenn im Haager Museum der junge David vor König Saul Harfe spielt (Abb. 44) und diesen mit seiner Musik so rührt, daß derselbe plötzlich den schweren Vorhang faßt um der Tränen Flut zu stillen, dann empfinden auch wir wieder und ahnen geheimnisvoll, was hier in Rembrandts eigener Seele der gemalten „Töne Gewalt“ zu beschwichtigten hatte. Was uns in den Gemälden „Vision Daniels“ (Berliner Museum, Abb. 49), „Simsons Hochzeit“ (Dresdener Galerie, Abb. 52) sowie in der Nadierung „Der Triumph des Mardocheus“ (B. 40, Abb. 50) der Widerstreit von Hell und Dunkel alles zuflüstert, das ist so innerlich, so innig und so reich, daß mit Worten da herankommen zu wollen ein vergebliches Unterfangen wäre. Rembrandts Vorliebe für metallischen Glanz, Rüstung, Waffen, Schmuck und prächtiges orientalisches Kostüm konnte gerade in Szenen aus dem Alten Testament Orgien feiern und ließ ihm solche noch besonders ans Herz wachsen.

Die aus intimen Erlebnissen sprießenden Anklänge an größte familiäre Herzlichkeit, welche die Mehrzahl von Rembrandts alttestamentlichen Darstellungen so überaus traulich und uns ans Herz greifend gestalten, fehlen auch vielen seiner Wiedergaben aus dem „Neuen Testamente“ keineswegs. Ein Bild wie „Der Besuch Mariens bei Elisabeth“ in der Sammlung des Herzogs von Westminster (Abb. 55) berührt gerade durch die Schlichtheit und Innigkeit des Empfangs so ergreifend! Wie der greise Zacharias, auf den Knaben gestützt, zur Begrüßung die Treppe hinuntersteigt, wie packt uns seelisch dieses einfache Motiv! Und wie das Licht um das Haupthaar des Greises hell, um den Vollbart abgestuft spielt, die Köpfe der beiden Frauen stark beleuchtet,

wie erfährt gerade dadurch der so menschliche Vorgang eine überirdische Note! Und welchen Zauber verbreitet himmlisches Licht bei der „Verkündigung an die Hirten“ (B. 44, Abb. 57)! Als nun gar das „Licht der Welt“ selbst auf Erden erschien, den Hirten, den Königen strahlte, welcher andere Künstler war da so wie Rembrandt ganz in seinem Elemente?! (Nadierungen und Gemälde der Londoner Nationalgalerie, sowie der Münchner Pinakothek, Abb. 56.) Wer hätte noch mehr so überwältigend wie der größte Lichtkünstler Rembrandt die Worte des Johannesevangeliums in Kunst umsetzen können: „In ipso vita erat, et vita erat lux hominum: et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehendunt.“ „In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht leuchtet in der Finsternis, aber die Finsternis hat es nicht begriffen.“ Man nehme das Evangelium Lukas, Kap. 2, des Lichtmeßtages: Der greise Simeon „kam aus

Antrieb des Geistes in den Tempel, und als die Eltern das Kind Jesus hineinbrachten, um da zu tun, was nach dem Gesetze Gewohnheit war, nahm er es auf seine Arme, pries Gott und sprach: „Nun lässest Du, Herr, nach Deinem Worte Deinen Diener in Frieden scheiden, denn meine Augen haben Dein Heil gesehen, das Du bereitet hast vor dem Angesicht aller Völker als ein Licht zur Erleuchtung der Heiden und zur Verherrlichung Deines Volkes Israel!“ Wer hätte solche Darstellung Jesu im Tempel, des „Lichtes zur



Abb. 51 (Text S. 16, 24)

Ermitage zu Petersburg

Junge Frau mit Blumen (Flora, Sastia)



Abb. 52 (Text S. 16, 31)

Simfons Hochzeit

Galerie zu Dresden

Erleuchtung“ je großartiger darstellen können als Rembrandt! (Radierung B. 50, Abb. 58, Gemälde im Haager Museum, Abb. 59). Ist es nicht wunderbar, wie in der „Predigt Johannes des Täufers vom kommenden Messias“ im Berliner Museum (Abb. 60) uns innerhalb der umgebenden Menschenfülle das Licht mit Bestimmtheit zur sonst unansehnlichen Gestalt des Redners hinführt? Im Mittelgrund welche Fülle von Lichtabstufungen! Und wie großartig gibt sich die Dunkelheit des Grundes als dienende Folie! Nicht minder streiten auf der Radierung der „Predigt Christi“ (B. 67, Abb. 61) Hell und Dunkel in den feinsten Abtönungen miteinander. Bei, um und zumal vor Christus das vollste Licht! Und welcher Reichtum der Psychologie nicht nur bei dem Erlöser, nein auch bei jedem einzelnen der im Tempel versammelten Hörer in Kopf und Hand! Gibt Rembrandt

die Gleichnisse Jesu wieder, so rührt uns die Schlichtheit und Anschaulichkeit der Erzählung. Wiederholt, insbesondere auch in Zeichnungen, gab er die Rückkehr des verlorenen Sohns, sehr bedeutsam in der Radierung (B. 91, Abb. 66). Über den Stufen der Treppe sieht man den reumütigen Sünder, in wenige Lumpen gehüllt, niedertreten. Der Vater ist eiligen Schritts herausgetreten und beugt sich liebend über ihn. Dem biblischen Text getreu bringen Diener für den Wieder- gekommenen das „beste Kleid“ herbei. In der Ferne weidende Tiere und Hirten. Der seelendramatische Inhalt des Vorgangs, die Zerknirschung einerseits, die freudige Bewegung anderseits, die das ganze Haus in Unruhe versetzt, ist höchst wirksam ausgedrückt. Mit Recht sagt der Franzose Blanc schon von dieser Radierung: „In den Werken der größten Meister werde man nicht leicht eine Kom-



Abb. 53 (Text S. 30)

Galerie zu Berlin

Simson bedroht seinen Schwiegervater



Abb. 54 (Zert S. 30)

Die Blendung des Simson

Städelsches Institut zu Frankfurt am Main

position finden, aus der so viel Herz und innerstes Gefühl spricht wie aus diesem Meisterwerk des großen Holländers.“ Bei der ergreifenden Behandlung des gleichen Themas im Gemälde des Louvre zu Paris empfinden wir das Innerliche darin unabweisbar dergestalt, daß dieses in seine allerletzten unglücklichsten Lebensjahre fallende Bild gleichsam „gemalte Keue“ des schwerstgeprüften Mannes ist, ein Kunst gewordenes, zerknirshtes Keuegebet zum barmherzigen Gott für so manchen Fehltritt seines Lebens. Die Gleichnisse vom „Barmherzigen Samariter“ (Louvre, Paris, Abb. 63) und von den „Arbeitern im Weinberge“ (Eremitage, Petersburg, Abb. 64) sind an Klarheit und Lebendigkeit der Erzählung gar nicht zu überbieten. Von der den Eindruck des Geschilderten fabelhaft verdeutlichenden und erhebenden Lichtwirkung gar nun überhaupt nicht zu reden!

Je mannigfaltiger die Komposition, je zahlreicher die Figuren, je komplizierter die Rechnung, die Verteilung, Haltung und Bewegung der Mitwirkenden aufgeben, um so höher und seltener ist die Fähigkeit bei Rembrandt, alle Schwierigkeiten und Behelfe, alle Absichten und bloßen Geschicklichkeiten vergessen zu lassen und Geist und Seele des Werkes zu unmittelbarem Ausdruck zu bringen. Hierin ist Rembrandts großes Radierblatt „Christus heilt die Kranken“ (B. 74, Abb. 62) eines der Wunder der Kunst zu nennen. Man nennt es das Hundertguldenblatt, weil Abzüge des Werkes schon zu Lebzeiten des Künstlers jenen nach damaliger Schätzung

erstaunlich hohen Preis erreicht haben sollen. Das Bild zeigt neben dem Herrn und seinen Jüngern in der Hauptsache zwei Gruppen, die Mühseligen und Beladenen, die sich zum Heiland drängen und die Gesättigten, die Pharisäer, die ihm Feind sind. Soll man antworten, woher es kommt, daß in dieser breiten Schaustellung von Elend und Bedürftigkeit auf der einen, von Hochmut, Verachtung, Kritik auf der anderen Seite nichts, aber auch nichts widerwärtig und aufdringlich, abstoßend und dadurch anziehend und ablenkend wirkt, sondern alles aus einem Guß ist, so wäre zu sagen, daß dieses Bild die reife Frucht jahrelanger Studien und Bemühungen gibt; es steht inmitten eines großen Gefolges verwandter Darstellungen, die sich zeitlich darum gruppieren. Das Personal, das hier auftritt, kannte Rembrandt aufs genaueste. Das Hundertguldenblatt zieht nach allen Seiten die Fäden aller solcher Studien zusammen. Ein furchtbares Bild des Jammers, die Kranken, die herangebracht, geführt, gefahren werden, die Sichtbrüchigen, die Blinden und die Lahmen, die halb Verhungerten und stumpf Verzweifelten, Schatten von Menschen, ärmer als die Tiere, die in dem Gedränge stehen und jener Not unbewußt sind, die tiefer drückt als alle Gebrechen des Körpers. Wie kommt es nun, daß all dieses Elend seinen üblen Atem verliert, sein grausam Stoffliches abstößt und vor unseren Augen verklärt wird? — In höchster Finsternis trübseligster Not ist ein Licht ganz eigener Ordnung aufgegangen,



Abb. 55 (Zeit S. 31)

Sammlung des Herzogs von Schmalzberg
Der Besuch Mariens bei Elisabeth



Abb. 56 (Zeit S. 31)

Einleitung der Sitten

Gründlichkeit zu Münden



Abb. 57 (Zert S. 31)

Die Verkündigung an die Hirten

Radierung (Bartsch 44)

weich und warm aus dem Dunkel scheinend: den einen ein Stein des Anstoßes, den anderen aber ein Magnet, steht der göttliche Heiland mit milder Gebärde im Mittelgrunde, an einen Pfeiler gelehnt. Lumen Christi! Christi Licht, das ewige Licht, verbreitet rings um sich himmlisches Licht. Hinter der Gestalt Christi quillt das Dunkel hervor. In diesem Heransfluten des Dunkels, das Vordergrund, Tiefe und Höhe mit Schatten überspült, nicht in irgendwelchem Gefüge der Linien, liegt die große Wirkung der Komposition dieses Bildes. Die Rhythmit von Licht und Dunkel bewirkt, daß alles, worauf es ankommt, mit einem Blick gefaßt werden kann. Dazu erzeugt das milde und harmonische, sammetartig weichschillernde, vom Meister unübertrefflich instrumentierte Zusammenspiel von Hell und Dunkel einen Wohlklang und einen Kunstzauber, der alles Gegenständliche vergeistigt. Das höchste Lob aber, das man diesem Werke spenden kann, besteht in der Feststellung, daß das Geistig-Seelische in ihm uns seine technische Vollkommenheit nahezu vergessen läßt. Der Tiefgang des geistig-seelischen Ausdrucks in der Komposition ist unüberbietbar. Welcher schier unermessliche Reichtum an Menschenkenntnis und Seelenkunde ist allein in den Köpfen niedergelegt! „Die Spitze der Radiernadel scheint hier nicht mit der Hand

geführt, sondern mit dem Herzen“, sagt Blanc. Hinter dem Spiel der Lichter und der Schatten, hinter der ganzen, glänzend bewegten Oberfläche der Dinge kündigt sich ein Tiefes, ein unendlich Tiefes an, worin die unvermeidlichen und notwendigen Gegensätze dieser Welt sich lösen und aufheben. Durch das Reich der Welt scheint bald mit ahnungsvollem Leuchten, bald mit blendenden Strahlen das Reich Gottes herein. Das „Hundertguldenblatt“ ist eine gewaltige Synthese, in der das zerstreute Schaffen und die jahrelangen Beobachtungen eines Genius zum Zusammenschluß und zur vollkommenen Reife gelangen.

Greifen wir von den Wundern Jesu noch die „große“ Auferweckung des Lazarus heraus (B. 73, Abb. 65). Wie wird uns da in Licht und Mystik das Wunder glaubhaft! Wie erhaben und allmächtig — von den Geschöpfen allen isoliert und sie gewaltig überragend — der göttliche Wundertäter! Carl Neumann geht fehl, wenn er hier den hohlen Pathos italienischer Barockkunst von Rembrandt nachgeahmt sehen will. Hier ist nichts leer: das ist im Gegenteil große Gebärde gewordener Ausbruch innersten allmächtigen Wollens und Könnens. Wenn man schon bei Rembrandt, dessen Leben ja in die Barockzeit fiel, von „Seelenbarock“, von „barockem Licht“ sprechen zu dürfen



Abb. 58 (Zert S. 32)

Radierung (Bartsch 50)

Darstellung Jesu im Tempel



Abb. 59 (Text S. 32)

Darstellung Jesu im Tempel

Museum zu Haag

glaubt, so ist es unter keinen Umständen erlaubt, Veräußerlichung „im Sinne von Entinnerlichung“ hierunter zu verstehen. Rembrandts Licht ist brennende Seele, ist im Innersten, Tiefsten seines Herzens entzündet. Zumal bei Darstellungen aus der Passion (Abb. 67) und der Verherrlichung des Gottessohns spüren wir es sofort, daß Rembrandts Licht see- lische Funktionen erfüllt und auslöst. Man versenke sich in den Zyklus der Münchner Pinakothek, von dem wir „Kreuzabnahme“ (Abb. 70), „Grablegung“ (Abb. 71), „Auferstehung“ (Abb. 72), „Himmelfahrt“ (Abb. 73) hier bringen. Wie fließt doch in Strömen überirdisches Licht vom Himmel in dem Blatt „Die drei Kreuze“ (Abb. 68) und schafft so in einem einzigen ergreifenden Unisono-Akkord den Kontakt zwischen Himmel und Erde, Erlösung und Sünde, ewiger Gottheit und sterblicher Menschheit, Verherrlichung dort und Leiden hier! Und welsch ein Nichts der Fackelchein auf der durch dieses Beiwort bekannten Radierung (B. 83, Abb. 69) gegenüber dem Ge-

stimmer der Lichter himmlischen und see- lischen Ursprungs, die dieses in dichtes Dunkel gehüllte Werk durchzittern! Nur auf wenigem ganz Großartiges im Münch- ner Zyklus sei der bewundernde Blick gelenkt: In der „Auferstehung“ (Abb. 72): Diese den ganzen Himmel auf die Erde zaubernde Bindung von Licht und Majestät in dem Engel, der Christi Sargdeckel hebt. Die Shakespearesche Dramatik in dem Gepurzel der erschreckten Wächter! Dann bei der „Himmelfahrt Christi“ (Abb. 73) diese Symphonik aus Licht und aus von edelster Himmelssehnsucht geschwellter Gebärde, der himmlische König in das Gefilde der Seligen getragen weniger durch die Wolken als durch die eigene Majestät und durch das heiße Verlangen nach vollbrachtem Erlösungswerk in seine ewige Herrlichkeit zurückzukehren. Nein, nicht mit dem italienischen Barock, eher mit dem „Bahrenther Stil“ der Richard Wagnergemeinde vergleicht sich solche in hohe breite Gebärde gezwungene Aus- drucksfülle. Uns erklingt vor solchem Bild erhabenste Sphärenmusik. Wer es erlebt hat, erinnert sich hier „Parsifals“ und der Enthüllung des heiligen Grals oder wie in Pfitzners „Palestrina“ Engel dem welt- entrückten Komponisten die „missa papae Marcelli“ diktieren. — Wie glüht mit dem Lichte gemeinsam, das vom „Lumen Christi“, vom Heiland selbst ausstrahlt, mitteilsame, heilige Liebe in seinem Herzen auf dem Gemälde des „Mahles der Jünger zu Emmaus“ (Louvre, Paris, Abb. 75 u. 76)! Wie sich oftmals in Rembrandts biblischen Bildern zum magischen Lichtzauber und zur hohen Gebärde prächtigste landschaftliche Romantik — Naturzauber — eindrucksvollst, stimmungsmehrend gefeilt, davon ist die Tafel „Christus erscheint Magdalenen als Gärtner“ im Buckinghampalast zu London (Abb. 74) ein vortrefflichster Be- weis. — Halten wir das Eine, Unverrückbare fest: all das Heilige, das Rembrandt uns aus der Heilsgeschichte schildert, erscheint heilig durch das Licht, wie er es gibt, malt, radiert, zeichnet, wie er es erglühen läßt. Feuerweihe! Lichtgesänge! Vor Rembrandts religiösen Bildern werden alle die wundervollen liturgischen Gebete und Gesänge in uns wach, welche die katholische Kirche in der Osters- nacht, am Karfreitag bei der Feuerweihe und der Weihe der Osterkerze verrichten läßt: „Heilige dieses neue Feuer . . laß' uns mit himmlischen Begier- den entflammt werden! . . ewiges Licht, Du bist der Schöpfer aller Lichte . . Segne dieses Licht, der Du die ganze Welt erleuchtet hast: daß wir von diesem Licht entzündet und mit dem Feuer Deiner Klarheit er- leuchtet werden. Und wie Du Moses beim Auszug aus Ägypten erleuchtet hast, so erleuchte auch unsere Herzen und Sinne, damit wir zum ewigen Leben und Lichte gelangen mögen. . .“



Abb. 60 (Text S. 32)

Predigt Johannis des Täufer's

Galerie zu Berlin



Abb. 61 (Text S. 32)

Predigt Christi

Radierung (Bartsch 67)



Tab. 62 (Zerl. S. 33)

©ogenanntes Sünbergguldensblatt, „Christus heilt die Kranken“

Grabierung (Sartf. 74)



Abb. 63 (Text S. 33)

Der barmherzige Samariter

Louvre, Paris



Abb. 64 (Text S. 33)

Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge

Louvre, Paris



Abb. 65 (Text S. 35)

Nadierung (Wartsch 73)

Sogenannte „Große“ Auferweckung des Lazarus

Obwohl für die konfessionell zugespitzte Zeit, in welcher Rembrandt lebte, dessen geradezu auffällig starker Verkehr mit außerhalb der reformierten Landeskirche Stehenden, mit Mennoniten, welchen er sich später anschloß, Juden und nicht zuletzt: Katholiken eigens berichtet wird, ist doch eine Beeinflussung Rembrandts durch die katholische Liturgie nicht wahrscheinlich; sie wäre auch höchstens sekundär, stände an zweiter Stelle; denn alles, was sich ihm im Innern regt, durch das Licht zu klären und zu verkünden, das ist doch sein ureigenstes Wesen. Man darf wohl sogar weiter feststellen: Der wesentliche Unterschied in der religiösen Kunst des flämischen und des holländischen Urgermanen war zweifellos der, daß Rubens Stoff und Form seiner Darstellungen durch das Medium der Kirche sah und dieselben bewußt und begeistert im Dienste der Kirche schuf, für die Gestaltungen des Rembrandt aber gab es keine kirchliche Vermittlung. Wie selbständig und mit der Meinung der reformierten Landeskirche wenig übereinstimmend seine religiöse Ansicht war, darf aus seiner Neigung für die apokryphen, nicht als echt geltenden Bücher geschlossen werden. Die Dordrechter Synode ging zwar nicht so weit wie die englischen und schottischen Puritaner, welche die Apokryphen aus den

Bibelausgaben entfernten, doch verordnete sie, daß die Apokryphen mit kleineren Typen gedruckt werden müßten als die kanonischen Texte, besonders bezeichnet und mit warnenden Anmerkungen begleitet sein sollten. Rembrandt aber brachte die Apokryphen mit Vorliebe, so das Buch Tobit, die Zusätze zu Daniel usw. Des Meisters Übertritt zum Mennonitentum war nur Flucht vor dem Bannstrahl der reformierten Landeskirche und kein Akt der Überzeugung. Seine große Neigung für elegante Kleidung, Schmuck und Waffen stand mit der fast asketischen Kleiderordnung der strengen Mennoniten, ihrem Prinzip der vollkommenen Streitlosigkeit und des Waffenverbots im krassen Gegensatz. Zu jenem Zweig dieser Sekte, der sich den „Rhysburger Kollegianten“ genähert hatte, und mit diesen eifriges Bibellesen pflegte, zu der Abart der „Taufgesinnten“, der vaterländischen freier gesinnten Mennoniten, konnte Rembrandt, dem die Bibel das interessanteste, wertvollste aller Bücher war, wohl Verwandtes in sich entdecken. Wie wenig ihm aber innerlich diese Gemeinschaft war, geht schon daraus hervor, daß er weder Frau noch Kinder zu ihr herüberzog. Aber ganz abgesehen davon, daß des großen Holländers Verhältnis zur reformierten Landeskirche ein so lockeres, ja gespanntes, selbst zur öffentlichen Verwarnung und Achtung seitens der Kirchenbehörde — „wegen unchristlichen Lebenswandels!“ — schließlich zum Austritt führendes war und daß die angeknüpften Beziehungen zum Mennonitentum einen nicht mit dem Herzen erfolgten, aus äußeren Umständen erzwungenen Schritt darstellten, verwarf



Abb. 66 (Text S. 32)

Der verlorene Sohn

Nadierung (Wartsch 91)



Abb. 67 (Text S. 36)

Ecce Homo

ja der gesamte Calvinismus jede äußere Verbildlichung des Biblischen und Heiligen. Hieraus ergibt sich vor allem, daß es zu weit geht, wenn man im Gegensatz zu der katholischen, kirchlichen Kunst des Rubens von einer ebenfalls konfessionell gemünzten, nämlich einer protestantischen des Rembrandt spricht. Versteht man darunter ein Nichtkonfessionelles, in höchster Potenz Subjektives, so möchte das angehen, aber schließlich spricht in der „jesuitischen“ Kunst eines Rubens doch ebenfalls eine stärkste Individualität überaus persönlich zu uns, und so vollkommen die katholische Lehre verkündende Werke wie eines Albrecht Dürer „Rosenkranzfest“, „Allerheiligenbild“, „Marienleben“ sind nicht minder gänzlich subjektiv empfundene und gestaltete Kunstprodukte. Nein, der ausgesprochene Subjektivismus in der Kunstgestaltung Rembrandts ist kein konfessionelles, sondern ein völkisches, ein germanisches Wahrzeichen. Hiermit klärt sich auch Rembrandts Verhältnis zum Judentum. Wie eigenartig, daß er mit Vorliebe im Judenviertel wohnte, mit Juden, selbst mit Rabbinern, verkehrte, sie im Bild gerne festhielt,

das Alte Testament in seinen biblischen Darstellungen dem Neuen fast vorzog! Man hat selbst einen Judenstämmeling, wenn nicht gar einen Juden in ihm sehen wollen! All dies trifft nicht den Kern. Was von der Hamburger Judentum, die eine Kolonie der Amsterdamer war, damals ausgesagt wurde, galt wohl auch hier: „Sie gehen einher geschmückt mit goldenen und silbernen Stücken, mit köstlichen Perlen und Edelsteinen. Sie speisen auf ihren Hochzeiten aus silbernen Gefäßen und fahren in Karossen.“ All das reizte Rembrandt malerisch ungemein. Ferner werden die Juden ihm geschäftlich gar manches zugeführt haben. Und so ist aus völlig äußeren Gründen nicht nur der „Anflug von Jüdelei“ in seinen Werken verständlich, sondern auch daß der Mann, der alle Trödler von Amsterdam kannte, sich dieses seltsame lebendige Museum der Judengassen nicht entgehen ließ und 17 Jahre lang mitten unter ihnen wohnte.

In bezug auf Anteilnahme Rembrandts an den Glaubensstreitigkeiten seiner Zeit muß auffallen, daß er die katholische Lehre von der Verdienstlichkeit der guten Werke, die der Protestantismus aller Rich-



Abb. 69 (Text S. 36) Die Kreuzabnahme bei Badelshöfen (Bartsch 83)



Abb. 68 (Text S. 36) Drei Kreuze (Bartsch 78)

Drei Kreuze



Abb. 70 (Text S. 36)

Kreuzabnahme

Pinakothek zu München



Abb. 71 (Text S. 36)

Grablegung

Pinakothek zu München

Pl. 72 (Zeit S. 36)

Marterung

Spinalthet zu Spindem



Pl. 73 (Zeit S. 36)

Stimmelaht

Spinalthet zu Spindem





Abb. 74 (Text S. 36)

Christus erscheint Magdalena als Gärtner.

Budjinghampalast zu London

tungen verwarf, durch die bemerkenswert häufige Wiedergabe des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter in Gemälden (Abb. 63), Radierungen, Zeichnungen immer wieder verteidigte. Eine Radierung wie der „Tod Mariä“ (Abb. 79, Bartsch 99) lebt völlig in katholischer Atmosphäre. In der katholischen Heiligenlehre suchte die Kunst Rembrandts, der selbst in seinem späteren Leben zur Abgeschiedenheit neigte, charakteristischerweise die Einsiedler auf (Abb. 78). Den heiligen Hieronymus radierte Rembrandt mindestens siebenmal. Aber auch mit den Heiligen Anastasius, Franziskus (Abb. 80), Matthäus, Paulus (Stuttgart, Abb. 77) verlor er sich in die Einöde. Hatte Rembrandts Phantasie mit asketischen Idealen sehnsuchtsvoll gespielt? Mit den Auswirkungen der großen Glaubensspaltung, die Holland zum weitüberwiegenden Teil dem Protestantismus zuführte, hing es zusammen, daß das Umschließen katholischer Lebensziele in Holland damals nahezu eine Unmöglichkeit war. Im übrigen war zur Zeit Rembrandts die Freiheit der Kulte, die sich von der reformierten, kalvinistischen, holländischen Landeskirche entfernt hatten, soweit

sie sich nur der öffentlichen Kontrolle unterwarfen, groß. Da unterschied und duldete man z. B. Kollegianten, Remonstranten, Mennoniten: Strenge und Taufgesinnte, Sozinianer, Rosenkreuzer, Alchemisten, Lukianisten, Naturalisten, Rationalisten, Atheisten, Epikuristen, Pelagianer, Enthufiasten, Quäker. Nur die katholische Religion war offiziell verboten! Um den großen holländischen Außenverkehr nicht zu schädigen, ließ man freilich Ausnahmen zu. Ein venezianischer Gesandtschaftsbericht von 1620 besagt: die Obrigkeit drücke ein Auge zu, und es sei kein Geheimnis, daß man allein in Amsterdam jeden Tag 12—14 Messen in Privathäusern hören könne. Bestätigt wird, daß an einer solchen Messe oft bis 200 Personen teilnahmen; diese waren nur gehalten, in kleineren Gruppen sich zu entfernen, um Aufsehen zu vermeiden. Die Zahl der holländischen Katholiken vermehrte sich trotz des Verbots fortgesetzt. Wenn Kurt Pfister in seinem jüngst erschienenen „Rembrandt“ (S. 55) eigens feststellt, daß man in des Meisters Spätwerken Strömungen einer spezifisch katholischen Frömmigkeit sehe, so war für sein Leben dem allseits bekannten und

beobachteten Rembrandt schon aus dem eben genannten äußeren Grunde solche Türe zur Einfuhr verrammelt. Dazu hatte er schon gar nicht mehr die sittliche Kraft, alle die Hindernisse, die sich ihm entgegenstellten hätten, zu überwinden und die asketischen Ideale im Sinne des Mönchtums, wie er sie malte, zeichnete und radierte, für sein Leben sich anzueignen, als Bankrott und Schicksalsschläge ihm das besonders nahelegten. Das Schiff seines Erdenwallens steuerte entgegengesetzt, dem Abgrund zu. Er trug seine Armut nicht christlich. Sein Lebensende ist eine erschütternde Tragödie. Er starb, dem Trunke ergeben, von der Wirkung des Fusels nahezu erblindet, in Elend und Verkommenheit.

Rubens starb in Glück und Ehren, für seine Kirche begeistert und von ihr gesegnet; Rembrandt fand an seiner Kirche keinen Halt, von ihr verstoßen, starb er in Unglück und Verzweiflung. Aus solchem grundverschiedenen Schicksal der beiden urgermanischen großen Künstler irgendwelche Folgerungen zu ziehen, liegt nicht mehr im Rahmen dieser Arbeit. Jedoch käme ich mir einer Unterjchlagung schuldig vor,

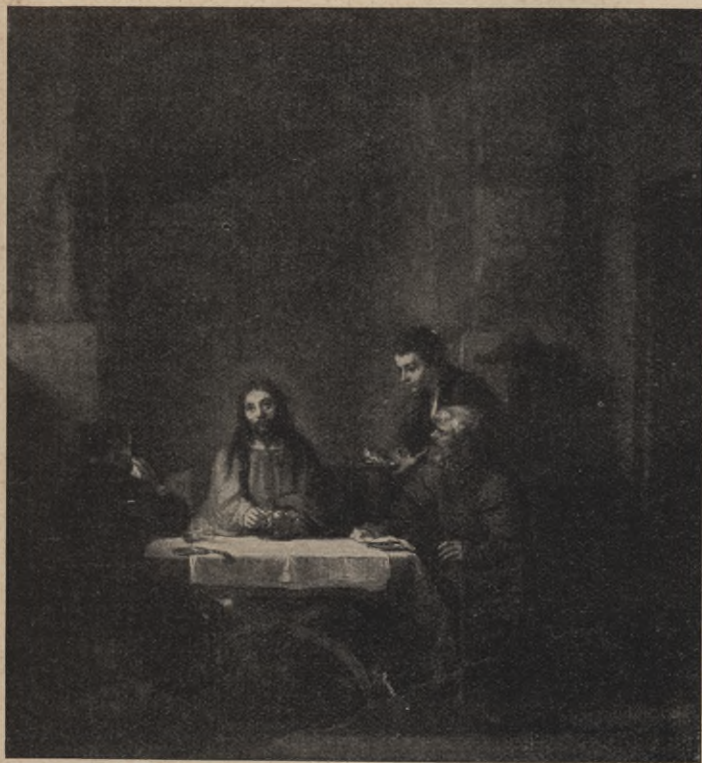


Abb. 75 (Text S. 36)

Die Jünger von Emmaus

Louvre, Paris



Abb. 76 (Text S. 36)

Die Jünger von Emmaus

Radierung (Wartsch 87)



Abb. 77 (Text S. 6, 45)

Paulus im Gefängnis

Museum zu Stuttgart



Abb. 78 (Text S. 45)

Der heilige Hieronymus



Abb. 79 (Text S. 45)

Der Tod Mariä

Habierung (Bartsch 99)



Abb 80 (Text S. 45)

Der heilige Franziskus

Radierung (Banti 107)

wollte ich in diesem Zusammenhang den bedeutsamen Schritt unerwähnt lassen, den drei bekannteste Rembrandtforscher taten, die, grübelnd, sich gerade darüber nicht beruhigen konnten, daß der große Holländer, der in seiner Kunst bis zuletzt edel, rein und heilig war, im Leben an seiner Religion keine Stütze hatte und traurig zugrunde ging, die Tatsache, daß jener zu Anfang unserer Worte über Rembrandt genannte „Rembrandtdeutsche“, August Julius Langbehn, der in seinem „Rembrandt als Erzieher“ mit dem Überschwang teutonischer Gesinnung Rembrandts Wesen als das unübertreffliche Vorbild alles Germanentums preist, 1903 bei den Dominikanern in Rotterdam katholisch wurde, daß des Rembrandtdeutschen rembrandtbegeisterter intimster Freund Momme Nissen, auf dessen Einfluß manche tief sinnige Idee in dem weltberühmten deutschesten aller neueren Bücher zurückgeht, nicht nur ebenfalls nach Übertritt in der katholischen Kirche für sein germanisches Sehnen Ruhe fand, sondern auch das asketische Ideal, das zu erfassen, als es ihm nottat, Rembrandt selbst nicht mehr die Kraft fand, als Mitglied des Dominikanerordens erfüllt,

daß endlich der moderne „Rembrandt des 20. Jahrhunderts“, wie man ihn wohl nennt, der Holländer Jan Toorop, ein hervorragender Zeichner und Radierer der neuesten Zeit, dessen religiöse Darstellungen vor allem von tiefstem Ausdruck sind, ebenfalls Konvertit zur katholischen Kirche ist.

! Soll man nun klagen und anklagen, daß Rembrandt in seinen Lebensverhältnissen nicht vollkommener war, daß die urkundlichen Beweise nicht derart sind, daß sie ein fleckenloses und anziehendes Bild seiner Persönlichkeit gewähren, daß eine tiefe Kluft zwischen dem Menschen Rembrandt und dem Genius, der aus seiner Kunst spricht, zu klaffen scheint? — — „Gott weiß, wie das geschah!“ Das Licht und der Glanz, die von Rembrandts Werk ausgehen, haben eine Blut und eine Stahlkraft, verbreiten, durch die Jahrhunderte leuchtend, einen Segen, daß darin die Schladen von seiner irdischen Existenz verzehrt werden und verschwinden. Und so gelte, wenn irgendeinem, dem größten Lichtkünstler aller Völker und Zeiten aus vollem Herzen der fromme Gebetswunsch: „Et lux perpetua luceat ei!“ „Und das ewige Licht leuchte ihm!“ —



Zurzeit sind folgende Monographien lieferbar

14. Die Künstlerfamilie della Robbia, von Dr. Oscar Doering-Dachau, mit 60 Abbildungen.
19. Domenico Ghirlandajo, von Dr. Walter Bombe, mit 53 Abbildungen.
31. Der Kölner Dom, von Prof. Dr. Andr. Huppertz, mit 81 Abbildungen.
38. Die Weihnachtstrippe, von Jos. Kreitmaier S. J., mit 59 Abbildungen.
- 41/42. Terborch und das holländische Gesellschaftsbild, von Dr. W. Rothés, mit 88 Abbildungen.
- 45/46. Rembrandt, von Dr. W. Rothés, mit 80 Abbildungen.

II. Sondernummer: Drei Meister deutschen Gemütes: Richter, Schwind, Spitzweg, von Dr. Walter Rothés, mit 32 Abbildungen, dabei 12 farbigen.

III. Sondernummer: P. P. Rubens und Ant. van Dyck, von Dr. W. Rothés, mit 25 Abbildungen, dabei 9 farbigen.

Die Monographien Nr. 1 Albrecht Dürer, Nr. 2 Ludwig Richter, Nr. 3 Weihnachten in der Malerei, Nr. 4 Beato Angelico, Nr. 5 Berühmte Kathedralen des Mittelalters, Nr. 6 Joseph Ritter von Führich, Nr. 7 Moriz v. Schwind, Nr. 8 Berühmte Kathedralen der nachmittelalterlichen Zeit, Nr. 9 Hans Holbein d. J., Nr. 10/11 Murillo, Nr. 12 Die Madonna in der Malerei, Nr. 13 Ein Besuch im Vatikan, Nr. 15 Die Altschwäbische Malerei, Nr. 16 Peter Paul Rubens, 17/18 Die Altösterreichische Malerschule, Nr. 20 Theodor Horschelt, Nr. 21 Die deutsche Burg, Nr. 22 Peter von Cornelius, Nr. 23/24 Schlachtenmaler Albrecht Adam und seine Familie, Nr. 25 Der Bamberger Dom, Nr. 26 Karl Spitzweg, Nr. 27 Velazquez, Nr. 28 Ferd. Gg. Waldmüller, Nr. 29 Die Dome von Mainz und Worms, Nr. 30 Edward v. Steinle, Nr. 32 Anselm Feuerbach, Nr. 33/34 König Ludwig I. von Bayern und seine Bauwerke, Nr. 35 Anton van Dyck, Nr. 36 Ludwig Knaus, Nr. 37 Franz Hals, Nr. 39 Alfred Rethel, Nr. 40 Die Dome von Limburg und Raumburg, Nr. 43/44 Dantes Göttliche Komödie, und die I. Sondernummer: Matthias Grünewald fehlen zurzeit. Auch der I., II., III., V., VI., VII., VIII., IX. und X. geb. Jahrgang sind zurzeit nicht lieferbar.

Da wir unsere Monographien dargeboten haben, ohne einen Gewinn zu erstreben, konnten wir leider auch kein größeres Betriebskapital anammeln, so daß es jetzt noch nicht möglich ist, den Nachdruck unserer Monographien, wie es erwünscht wäre, fortzusetzen.

Wir sind leider genötigt, einen Zuschlag von 75% zu erheben. Der Preis für sämtliche bisher erschienenen Monographien in Schwarzdruck ist somit gegenwärtig pro Nummer M. 63.—. Eine Sondernummer mit farbigen Bildern kostet M. 126.—. Die Einbanddecke für einen Jahrg. M. 131.—, der geb. Jahrg., vier Monographien in Schwarzdruck, M. 525.—, der geb. X. u. XI. Jahrg. einschl. der I. bzw. II. Sondernummer je M. 630.—. Zur besseren Aufbewahrung der Monographien wurden Sammelmappen hergestellt, die bis zu 20 Nummern fassen. Der Preis einer Sammelmappe beträgt M. 262.—. Die Ortsgruppen erhalten die Monographien bei gemeinsamem, nur direktem Bezuge von der Geschäftsstelle zu dem hierfür bestimmten Vorzugspreise. Auskunft bei der Geschäftsstelle, München, Renatastr. 6/II. Zu den Preisen tritt nötigenfalls ein Steuerzuschlag.



III-307184

Kdn. 524. 13. IX. 54

Die Allgemeine Vereinigung für liche Kunst, München, Renata

bezweckt die Pflege der Kunst im Volke durch Monographien über Kunst und Künstler. Die Monographien werden im Einzelbezug, durch Ortsgruppen und Einzelteilnehmer verbreitet.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst E. V., München, Karlstrasse 6

bezweckt die Pflege der christlichen Kunst unserer Zeit durch eine Jahresmappe als Vereinsgabe mit vorzüglichen Reproduktionen neuer Werke lebender christlicher Künstler, durch Verlosungen, bei denen jedes Mitglied alle vier Jahre gewinnt, durch künstlerische Wettbewerbe, durch Beratung in Kunstangelegenheiten und Vermittlung von Aufträgen an geeignete Künstler. Der Jahresbeitrag ist 150 M. Die Mitglieder erhalten die Zeitschrift „Die Christliche Kunst“ zu einem bedeutend ermäßigten Vorzugspreise.

Die Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H., München, Karlstrasse 6

bezweckt die Pflege des gesamten Gebietes der christlichen Kunst auf kaufmännischem Wege: durch Ausstellung und Verkauf von Werken christlicher Kunst, sowohl Originalen wie Reproduktionen, durch Herstellung und Verbreitung von religiösen Bildern und Künstlerpostkarten jeder Druckart und durch Herausgabe der Zeitschriften „Die Christliche Kunst“ und „Der Pionier“. Die Mittel der Gesellschaft kommen der christlichen Kunst zugute.

