

Künstler-  
Monographien

Rembrandt  
von  
H. Knackfuß





K

21

11.12.26.			
25.1.27.			
8.9.27.	-4.9.33.		
4.10.27.			
29.9.28.			
29.9.29.	7.2.34.		
25.5.30.			
13.8.20.	16.11.34.		
4.9.20.	12.12.34.		
24.30.	10.2.35.		
29.11.30.	10.5.35.		
	29.5.35.		
12.6.30.	27.1.36.		
21.10.30.	10.7.36.		
25.11.30.			
5.5.31.			
21.5.31.			
18.6.31.			
29.8.31.			
12.1.32.			
3.2.32.			
8.2.32.			
12.12.32.			
11.1.33.			
17.2.33.			

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298805

Liebhaber-  
Ausgaben



Nr. 3

W. H. 16

# Künstler- Monographien

Begründet von H. Knackfuß

3

Rembrandt

1924

Bielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing

# Rembrandt

## von H. Snackfuß

Mit einem bunten Titelbild, fünf mehrfarbigen  
und zwei einfarbigen Einschaltbildern und  
167 Textabbildungen. Fünfzehnte Auflage

Wf 6

K 21



1924

Vielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing



III - 306690

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

~~III 15913~~



Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.

Akc. Nr. 150

BPK 13-416/2017



BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW



Abb. 1. Rembrandt Harmensz van Ryn. Selbstbildnis, gemalt 1634  
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Zu Seite 34)



## Rembrandt.

Die holländische Malerei kann man füglich als ein Erzeugnis der staatlichen Selbständigkeit Hollands bezeichnen. Solange die Niederlande ein Ganzes bildeten, war von einer besonderen holländischen Kunst gegenüber der tonangebenden flandrischen nicht die Rede. Die Verschiedenheit des Erfolges aber, mit dem die nördlichen und die südlichen Provinzen aus dem langen, blutigen Kriege gegen die spanische Herrschaft hervorgingen, hatte eine ausgesprochene Verschiedenheit der Kunstentwicklung hier und dort zur Folge, wenn auch die Stammverwandtschaft sich niemals ganz verleugnete und namentlich in der Wesenseigentümlichkeit die flandrische und die holländische Malerei übereinstimmten, daß in der Farbe mehr als in der Form das Mittel dichterischen Ausdrucks gesucht und gefunden wurde. Das Jahr 1609, in welchem der Abschluß eines zwölfjährigen Waffenstillstandes tatsächlich die Anerkennung der sieben vereinigten Provinzen als eines selbständigen Staates in sich trug, war gewissermaßen das Geburtsjahr der holländischen Malerei, die sich nunmehr in höherem Maße als jemals irgend eine andere Kunst des christlichen Zeitalters als eine nationale gestaltete. Ein lebendiges Kunstbedürfnis war in diesen Provinzen von alters her vorhanden, und der hohe Wohlstand, der nach dem Waffenstillstandsabschluß so unglaublich schnell aufblühte und der selbst während der Wiederaufnahme der erst 1648 endgültig zum Abschluß gelangenden Freiheitskämpfe fortwährend zunahm, brachte naturgemäß eine Steigerung dieses Bedürfnisses mit sich. Aber der junge protestantische Freistaat hatte mit allem gebrochen, was bisher der Malerei die höchsten Aufgaben geboten hatte. Hier waren jetzt nicht mehr die Kirchen mit prunkvollen Altargemälden auszustatten, die Fürstenpaläste nicht mit üppigen Göttergeschichten und Taten antiker Helden zu schmücken; es handelte sich darum, die behagliche bürgerliche Häuslichkeit durch künstlerische Zierde würdig zu verschönern und für Rathäuser und Gildehäuser Werke zu liefern, die frei von jeder Übersehewichtigkeit das Wesen nüchterner und stolzer Bürgerlichkeit wahrten. Worin die Aufgabe bestand, die das neue Volk seinen Künstlern stellte, hat ein französischer Schriftsteller treffend in die Worte gefaßt: „Es verlangte, daß man ihm sein Abbild liefere.“ Das ist in der That der Inhalt der holländischen Malerei, das ehrliche, wahrheitsgetreue Abbild von Land und Leuten und Dingen, die Wiedergabe der schlichten Wirklichkeit, wie die Heimat und die Gegenwart sie zeigten und im Künstlerauge sich spiegeln ließen, mag nun Bildnis, Lebensschilderung, Landschaft, Tierstück oder Stilleben der Gegenstand des Gemäldes sein.

Dieses ehrliche Abbilden der Wirklichkeit war ein großer Teil der Kunst des einen, der über zahlreiche ausgezeichnete Maler hoch emporragend als der größte holländische Maler dasteht. Aber es war nicht seine ganze Kunst. Rembrandt wußte seine staunenswürdige Befähigung zu lebensvoller Wiedergabe der Natur seinem eigenen freien Schaffensdrange dienstbar zu machen und fand in ihr das Mittel, den Gebilden seiner eigenwilligen und lebhaften, gelegentlich geradezu schwärmerischen Einbildungskraft eine Gestalt zu verleihen, die nicht nur seinem eigenen Wesen entsprach, sondern auch seine damaligen Landsleute unmittelbar ansprechen mußte. So offenbarte er sich, unterstützt durch eine großartige Vollkommenheit in der Beherrschung seines Handwerkszeuges, die ihn zu einem der allerbesten Maler und zum größten Radierer aller Zeiten gemacht hat, als einer der selbständigsten und eigengestaltigsten Künstler der Welt.

Rembrandts Elternhaus stand zu Leiden, am Weddesteg in der Nähe des Weißen Tores (Wittepoort). Es war das Besitztum eines Müllers, dessen Familie vom Rhein, das heißt von dem Mündungsarm des Flusses, der allein diesen



Abb. 2. Der Geldwechsler. Gemälde von 1627. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.  
(Zu Seite 3.)

Namen behält und der in mehreren Kanälen die Stadt Leiden durchfließt, den Zunamen van Ryn führte. Als das fünfte von sechs Kindern der Eheleute Harmen (Hermann) Gerritszoon (Gerrits oder Gerhards Sohn) van Ryn und Keeltje (Cornelia) Willemsdochter wurde am 15. Juli 1606 der Knabe geboren, der in der Taufe den ungewöhnlichen Vornamen Rembrandt erhielt und der daher nach der damals in Holland und auch anderwärts verbreiteten Sitte, den Vornamen des Vaters dem eigenen hinzuzufügen, Rembrandt Harmenszoon (oder abgekürzt Harmensz) van Ryn hieß.

Während Rembrandts drei ältere Brüder zu bürgerlichen Berufsarten erzogen worden waren, wurde ihm eine gewähltere Ausbildung zuteil. Er ward in eine Lateinschule geschickt und sollte später die Universität seiner Vaterstadt besuchen, „um, wenn er das Alter erreicht hätte, durch seine Wissenschaft der Stadt und dem Staate nützen zu können“. Aber seine ausgesprochene Neigung und Begabung zur Malerei führte frühzeitig den Übergang zu diesem Beruf herbei. Jakob van Swanenburgh, ein sonst kaum bekannter Leidener Maler, wurde zuerst sein Lehrer. Nachdem er dessen Unterricht drei Jahre lang genossen hatte, wurde Rembrandt nach Amsterdam zu Pieter Lastman geschickt, von dem er nur sechs Monate lang unterrichtet worden sein soll. Beide Maler hatten, wie man es zu ihrer Zeit für unbedingt erforderlich hielt, in Italien studiert, und ihre Kunst war von dem Bemühen, die Italiener nachzuahmen, beherrscht; Lastman hatte sich in Rom an den Frankfurter Adam Elsheimer angeschlossen, der seinen fein gemalten Bildchen durch starke Lichtwirkungen — Lampen-, Feuer- und Mondschein — einen besonderen Reiz zu verleihen strebte. So untergeordnet die Stellung ist, die Rembrandts Lehrer in der Kunstgeschichte einnehmen, unzweifelhaft hat der gelehrige Schüler aus ihren Unterweisungen großen Nutzen gezogen; von Lastman wurde er vermutlich auch in der Kunst des Radierens unterrichtet.



Abb. 3. David bringt Saul das Haupt des Goliath. Im Besitz der Galerie D. Heinemann in München.  
(Zu Seite 3.)

Nach Leiden zurückgekehrt, bildete er sich selbst weiter, und man darf annehmen, daß sein eigener Trieb ihn auf das eingehende Studium der Natur in einer Weise hinwies, wie seine Lehrer es wohl schwerlich getan hatten.

Die ersten bezeichneten Gemälde des jungen Künstlers tragen die Jahreszahl 1627. Das eine von ihnen, „Der Apostel Paulus im Gefängnis,“ befindet sich im Museum zu Stuttgart, das andere, „Der Geldwechsler,“ ist im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Beide Bilder besitzen keine hervorstechenden Reize. Es sind glatt gemalte Jugendwerke, die den unbefangenen Beschauer recht kalt lassen. Und dennoch kann man in ihnen schon diejenigen Eigenschaften gleichsam keimen sehen, die Rembrandt später so groß gemacht haben: der tiefe, gedankenvolle Blick des gefangenen Apostels kündigt den zukünftigen Meister des seelischen Ausdrucks an; das kleine Berliner Bild fesselt den Beschauer durch die von einer verdeckten Kerze in der Hand des Wechslers ausgehende malerische Helledunkelwirkung (Abb. 2). Ein den beiden gleichzeitiges Bild ist 1909 entdeckt worden. Es schildert in recht kindlicher Komposition mit großem Aufwand von Figuren, wie David dem König Saul das Haupt Goliaths bringt (Abb. 3).

Zwei kleine Gemälde biblischen Inhalts sind mit der Jahreszahl 1628 neben dem Monogramm bezeichnet. Das eine stellt Delilas Verrat an Simson dar, das andere zeigt den Apostel Petrus zwischen den Knechten des Hohenpriesters. Das Petrusbild, in der Sammlung des Herrn Karl von der Heydt zu Berlin, ist ein Nachtstück mit Feuer- und Kerzenschein. Wie bei solcher Beleuchtung Hell und Dunkel hier in starkem Gegensatz zusammenstoßen und dort flimmernd ineinanderspielen, das hat der junge Maler als bildgestaltenden Reiz empfunden; die flackernden Spiegelungen im Eisenharnisch eines vom Feuer entfernter stehenden Kriegsknechtes haben ihm als lebendigstes malerisches Mittel gedient. Das Delilabild, aus dem Besitz des deutschen Kaisers im Jahre 1906 dem Kaiser-Friedrich-Museum überwiesen, hat andere Eigenschaften. Es läßt die Eindringlichkeit bewundern, mit der sich der junge Künstler in das Darzustellende vertieft hat.

Mit zwingender Anschaulichkeit hat er den Vorgang geschildert, wie Delila durch einen Wink mit ihren Augen den hinter einem Vorhang lauerten Philistern das Zeichen gibt, daß der unter ihren Liebkosungen eingeschlafene Held ihnen preisgegeben ist, und wie die Meuchler geräuschlos heranschleichen. Eine auch in der Davidkomposition wahrnehmbare Besonderheit Rembrandts zeigt das Bild in der vom Herkömmlichen abweichenden, phantastisch-orientalischen Tracht, in die er die Gestalten des Alten Testaments kleidet. Ohne Frage hat er auf diesem Wege nach möglichster Echtheit des Aussehens gestrebt.

Ein kleines Bild im Museum zu Turin, vor 1629, das nichts weiter vorstellt als einen in seinem Lehnstuhl eingeschlafenen Greis in einem bescheidenen Zimmer, ist eine Musterleistung

fleißig durchstudierter Naturwiedergabe. Verschiedene Sammlungen besitzen in kleinem Maßstabe gemalte biblische Darstellungen, die nach ihrer Wesensähnlichkeit mit den genannten als frühe Jugendarbeiten Rembrandts erkannt werden. Eines der Bildchen ist im Germanischen Museum zu Nürnberg: Ein nachdenklich am Schreibtische sitzender Greis, der durch die Beigabe eines Schwertes als Apostel Paulus gekennzeichnet ist. Die auffallende Erscheinung dieses alten Mannes mit dem langen weißen Vollbart kommt in verschiedenen Gemälden vor. Auch in einigen der frühesten erhaltenen Zeichnungen Rembrandts, sorgfältig und fleißig mit Rotstift ausgeführten Vorarbeiten zu Bildern. Der junge Maler nutzte das glücklich gefundene Modell aus und wußte den natürlichen Ausdruck des hageren Kopfes jedesmal nach seiner künstlerischen Absicht zu vertiefen.



Abb. 4. Rembrandts Mutter. Radierung von 1628. (Zu Seite 5.)



Abb. 5. Kahlköpfiger Mann (Rembrandts Vater). Radierung von 1630. (Zu Seite 6.)

Andere Erstlingsarbeiten Rembrandts sind einige malerisch beleuchtete Studienköpfe aus der Zeit von 1628 bis 1630 (in den Gemäldesammlungen zu Kassel, Gotha, im Haag und an anderen Orten), in denen Selbstbildnisse des Künstlers erkannt werden. Rembrandt hat während seines ganzen Lebens sich selbst mit Vorliebe zu einem Gegenstand des Studiums gemacht. Mochte er eine Beleuchtung des menschlichen Antlitzes, einen Ausdruck, eine kleidsame Tracht studieren wollen, so fand er in seiner eigenen Person ein stets bereites und williges Modell, das zugleich wegen seiner kräftigen, offenen und ansprechenden Züge und seiner gesunden Farbe ein sehr dankbarer Gegenstand der Darstellung war, daher die außerordentlich große Zahl der gemalten und der in Kupfer geätzten Selbstbildnisse, die Rembrandt hinterlassen hat.



Abb. 6. Das erste Selbstbildnis Rembrandts. Radierung von 1629. (Zu Seite 6.)

Das erste mit einer Jahreszahl bezeichnete Werk der Radirnadel Rembrandts, von 1628, macht uns mit der ehrwürdigen Erscheinung seiner Mutter bekannt. Dieses köstliche kleine Brustbild, so sprechend lebenswahr, so liebevoll gesehen und so reizvoll hingezeichnet, ist ein vollendetes Meisterwerk (Abb. 4). Unter den Radierungen Rembrandts aus der nächstfolgenden Zeit ist keine, die eine ebenso große Vollkommenheit, als inneres Erlebnis und als Arbeit zugleich, aufwies. Die merkwürdige Tatsache hat wohl jeder, der in künstlerischen Dingen unterrichtet, zu beobachten Gelegenheit, daß mitunter begabte junge Leute vor neuartigen Aufgaben einen so starken Reiz empfinden, daß sie alle Schwierigkeiten im Sturme nehmen, nachher aber, wenn sie die Schwierigkeiten erkannt haben und mit ihnen zu kämpfen beginnen, die Unbefangtheit des selbstverständlichen Überwindens verlieren und dann nicht bald wieder den Erstlingserfolgen gleich-

kommen können. Es gibt ein radiertes Selbstbildnis Rembrandts aus dem Jahre 1629. Da sieht man, wie er einmal von Ungeduld gepackt wurde und wie er mit der abgebrochenen Radier- nadel oder sonst einem Werkzeug ungestüme Striche in die Grundierung der Kupferplatte gerissen hat (Abb. 6). Man gewinnt einen schönen Einblick in das Wesen des werdenden Künstlers, wenn man den zärtlichen Fleiß, mit dem er das Bildnis der Mutter durcharbeitete, und die un- gebärdige Eile, mit der er hier einen Eindruck festhielt, nebeneinander betrachtet, — das eine so lebensvoll wie das andere.

Von der eigentümlichen Altfrauensönheit und der stillen Würde der Mutter bekam der junge Rembrandt viele Anregungen. Als sein erster erfolgreicher Versuch, in der Radierung farbige Wirkung hervorzubringen, erscheint ein Bildnis von ihr in Kniestückform, das sie an einem kleinen runden Tische sitzend zeigt in einer Ansicht mehr von der Seite als von vorn. Was die künstlerische Erfassung und Wiedergabe von Ausdruck und Oberfläche des runzelreichen Gesichtes und der schrumpfigen, mit hervortretenden Adern bedeckten Hände dem Beschauer an Genuß gewährt, wie wunderbar gesteigert durch das starke Malerische: wie die Verschiedenfarbigkeit der Dinge durch Lage und Dichtigkeit der Striche zur Anschauung gebracht ist, wie Haut und Haare auch in den Schatten als etwas Helles in dem Rahmen stehen, den Jacke, pelzbesetzter Umhang und Schleier bilden, man empfindet deutlich, daß diese Kleidungsstücke aus verschiedenartigen schwarzen Stoffen bestehen (Abb. 9).

Das Bild von Rembrandts Vater steht nicht mit solcher Sicherheit fest wie dasjenige der Mutter. Aller Wahrscheinlichkeit nach erblickten wir den alten Harmen van Ryn, der schon im Jahre 1630 starb, in einem wiederholt vor- kommenden Kopf, der demjenigen des eingeschlafenen Mannes in dem Tu- riner Gemälde entspricht, mit meistens müden, nur ausnahmsweise lebhaft blickenden Augen und mit auffallender Langform des Schädels (Abb. 5).

Die Art und Weise kennen zu lernen, wie die Seele des Menschen sich in seinem Antlitz spiegelt und wie das Spiel der Gesichtsmuskeln zum Ausdruck der Empfindungen wird, war für Rembrandt von Anfang an ein Gegenstand der eifrigsten Beobachtung. Um das eingehend studieren zu können, setzte er sich mit einem Blatt Papier oder mit einem grundierten Kupfer- plättchen vor den Spiegel und machte sich selbst irgend einen bestimmten Aus- druck vor. So hat er sich lachend gezeichnet, mit verdrießlichem und mit zornigem Gesicht, mit verschlossener, finsterner Miene und mit dem Ausdruck starren Entsetzens (Abb. 7); aber auch in der Ruhe seines natürlichen Aus-



Abb. 7. Rembrandt mit stieren Augen. Radierung von 1630. (Zu Seite 6.)



Abb. 8. Bettler und Bettlerin. Radierung von 1630. (Zu Seite 8.)



Abb. 9. Rembrandts Mutter im schwarzen Schleier. Radierung. (Zu Seite 6.)

druckes hat er das von den Sorgen des Lebens noch nicht belastete, jugendheiterere Antlitz mit dem ersten sprossenden Barte der Nachwelt überliefert. Da Rembrandt jedesmal, wenn er ein schon oft gezeichnetes Gesicht von neuem ansah, eine neue Aufgabe zu entdecken wußte, brauchte er keine große Abwechslung an Modellen. Wer gerade aus seiner Umgebung gutwillig ein Weilchen stille hielt, war ihm ein willkommener Gegenstand der Übung von Auge und Hand. Bisweilen brachte er ein Reizmittel in die Aufgabe dadurch, daß er sein Modell, möchte er selbst oder einer der Seinigen oder sonstwer es sein, durch ungewöhnliche Kleidungsstücke herauspuzte und Haltung und Gesichtsausdruck der so geschaffenen Tracht anpaßte.

Die Schärfe des Striches und die Raschbeweglichkeit nach jeder Richtung, die der Radiernadel eigen sind, ließen den jungen Rembrandt in ihr das geeignetste Mittel finden zum Erfassen flüchtiger Erscheinungen. Er übte sich, zufällig Gesehenes mit der denkbar größten Schnelligkeit in wenigen treffenden Strichen

festzuhalten oder auch aus dem Gedächtnis wiederzugeben. Indem er solche Nadelzeichnungen durch Ätzung druckfertig machte und vervielfältigte, brachte er Blätter von einer so unmittelbaren künstlerischen Frische an die Öffentlichkeit, wie sie vor ihm niemand geschaffen hatte. Ganz besonders reizten ihn die Erscheinungen aus den niederen Volksschichten, die ihren Charakter am unverhülltesten zur Schau trugen und deren zerlumpte Kleidung ebenso wie ihre Häßlichkeit ihm eine eigentümliche Anregung boten, eben weil sie sich so charakteristisch darstellen ließen. Es war der natürliche Widerwille gegen die kalt und leer und dadurch abstoßend gewordene äußerliche Schönheitsucherei der den Italienern nachtretenden Kunst, der sich in dieser Weise — bei Rembrandt nicht zuerst, aber bei ihm vielleicht am kräftigsten — äußerte. Da fielen ihm die verschmigten Augen eines alten Bettlers mit lächerlich hoher Mütze auf, oder ein Bauer, der seine Verschlagenheit hinter einer ungläublich dummen Miene verbarg, oder ein auf der Straße in langatmigem Gespräch sich unterhaltendes Bettlerpaar und ähnliche lumpige Gestalten, und er bannte sie auf die Kupferplatte; oder es reizte ihn, die rührende Erscheinung eines von seinem Hündchen geführten blinden Geigenpielers festzuhalten (Abb. 8 und 10).

Aber auch zur Niederschrift von Äußerungen der schaffenden Phantasie wurde die Radiernadel benutzt. Die erste datierte bildmäßige Komposition unter Rembrandts Radierungen, von 1630, behandelt die Darstellung Jesu im Tempel. Man fühlt bei der Betrachtung des kleinen figurenreichen Blattes, wie der Künstler darauf ausgegangen ist, nach der Erzählung des Evangelisten sich den Vorgang wie ein wirkliches Erlebnis zu vergegenwärtigen. Aus der lebendigen Wahrhaftigkeit der Vorstellung heraus hat er, im vollbewußten Gegensatz gegen die herkömmliche Form, die heiligen Personen in die Gestalt von Leuten gekleidet, denen man auch in der Wirklichkeit begegnen könnte. Die Kupferstichsammler geben diesem Blatt, zur Unterscheidung von späteren Radierungen gleichen Inhaltes, die Zusatzbezeichnung „mit dem Engel“, nach einem an der Seite der Seherin Hanna erscheinenden Engel; oder sie nennen es nach den Maßen „Die kleine Darstellung im Tempel“. In ähnlichem Format und in ähnlicher Art der Komposition hat Rembrandt zu derselben Zeit zwei Bildchen radiert, die die Beschneidung Christi und den Jesusknaben unter den Schriftgelehrten darstellen.

Rembrandt hatte schon in den ersten Jahren seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit Schüler. Die alten Verzeichnisse von Rembrandts gedrucktem Werk führen viele Blätter mit auf, die von der Forschung nicht mehr als seine Arbeit anerkannt, sondern Schülern zugeschrieben werden. Dazu gehören namentlich mehrere Ausdrucksstudien und andere Blätter mit der Jahreszahl 1631. Es scheint, daß der junge Meister sehr nachsichtig sein konnte in der Beurteilung der Arbeit und sehr sorglos gegenüber der Öffentlichkeit. Einige recht minderwertige Radierungen sind mit der Bezeichnung durch sein aus den Buchstaben RHL (Rembrandt Harmensz aus Leiden) gebildeten Monogramm, und dadurch als sein geistiges Eigentum anerkannt, in die Welt gegangen.

Der sicherste Broterwerb eines Malers war damals in Holland das Porträtieren.



Abb. 10. Der blinde Geigenspieler. Radierung von 1631. (Zu Seite 8.)



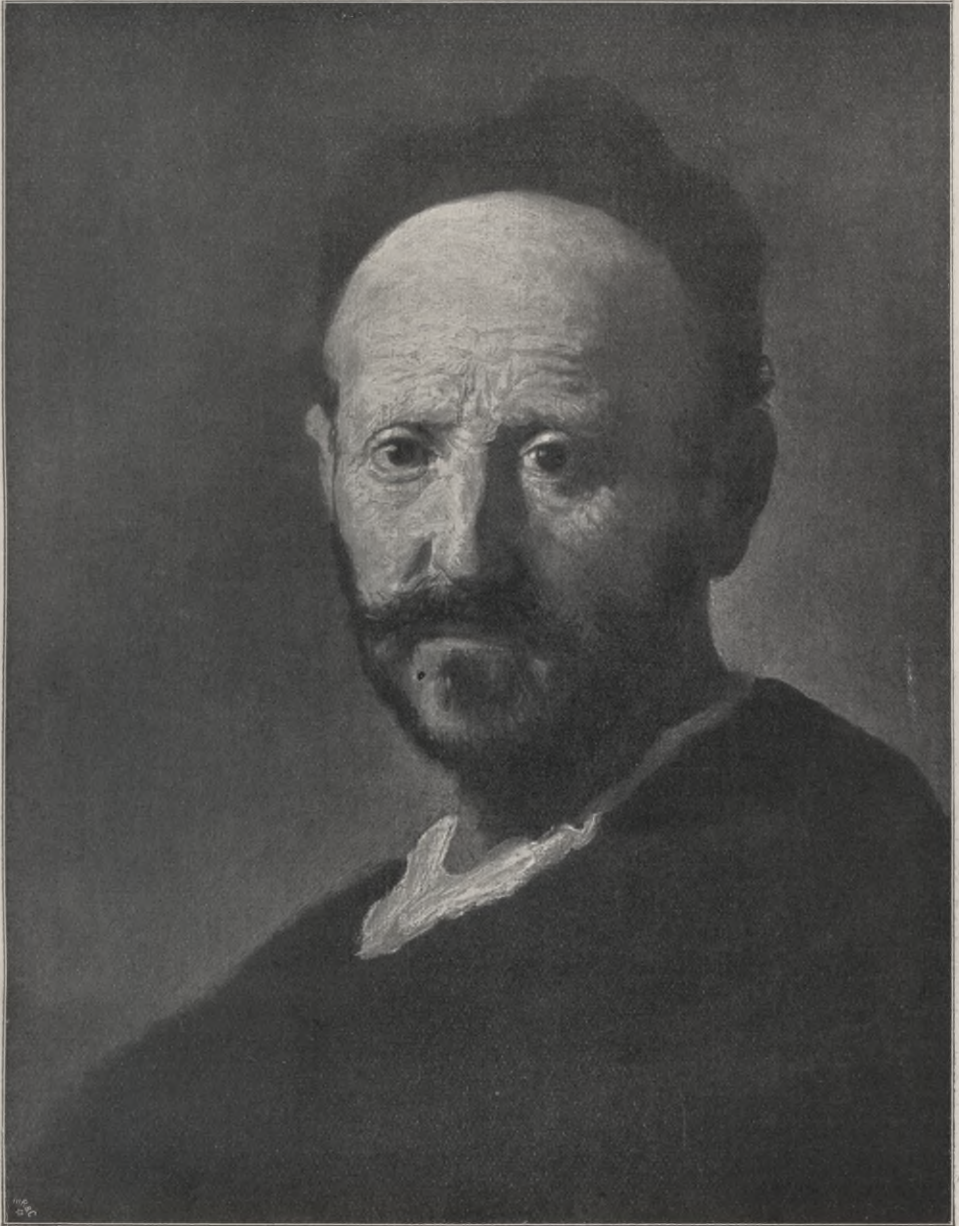


Abb. 11. Bildnis eines alten Mannes (Rembrandts Vater). In der Gemädegalerie zu Kassel.  
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 10.)

Rembrandt übte sich mit Eifer in der Bildnismalerei. Zahlreiche Studienköpfe aus der Zeit von 1629 bis 1632, nach seinen Verwandten oder nach fremden Personen — die aus gutem Willen oder gegen Bezahlung ihm saßen — gemalt, legen Zeugnis ab von dem Fleiß und der Gewissenhaftigkeit seiner Übung. Wie das innere Leben und den Ausdruck des menschlichen Gesichts, so erforschte er auch die Erscheinungen der Oberfläche, das Wesen der Haut und der Haare; und er schuf sich, nach seiner unabhängigen Weise, seine eigene, von dem sonst damals

üblichen glatteren Malverfahren durchaus verschiedene Art der Sfarbenbehandlung, um alles so kräftig und so leuchtend, wie es seinen Augen erschien, wiederzugeben (Abb. 11). Auch suchte er durch verschiedene Arten der malerischen Technik der Verschiedenartigkeit der Modelle gerecht zu werden. Durch bildmäßige Anordnung in künstlerischem Abwägen der abgeschlossenen Wirkung des Ganzen, durch geistig vertiefte Auffassung und durch sorgfältigste Durchbildung erhob er bisweilen die Studie zu dem Ansehen eines anspruchsvollen Bildnisses. So ist das mit der Jahreszahl 1630 bezeichnete Bild eines Greises, dem die schwarze Sammetkleidung und die doppelte Kette mit Anhängekreuz ein vornehmes Aussehen leihen, in der Gemäldegalerie zu Kassel, ein vollendetes Meisterwerk. Es liegen auch Zeugnisse vor, daß die Kunst des jungen Malers gerechte Anerkennung fand; aber an Aufträgen scheint es in Leiden gefehlt zu haben.

Im Jahre 1631 verließ Rembrandt seine Vaterstadt. Er siedelte nach Amsterdam über; in der stolzen und reichen Hauptstadt der vereinigten Provinzen mußte für die Betätigung seines Könnens das fruchtbarste Feld bereit sein. In der That gelangte der Fünfundzwanzigjährige hier schnell zu großem Rufe. Auch die jungen Maler erkannten sein hohes Können, und es dauerte nicht lange, so begann sich eine Schar von Schülern um ihn zu sammeln. Es wird erzählt, er habe seine Schüler in gesonderten Zellen arbeiten lassen, zu dem Zwecke, daß das Individuelle ihrer Begabung besser gewahrt bleibe und ihre Kunst vor schulmäßiger Gleichförmigkeit behütet werde.

In Amsterdam fand Rembrandt guten Boden für seine natürliche Fähigkeit und Neigung, die stärksten künstlerischen Reize aus Erscheinungen zu gewinnen, die einem anderen unerfreulich oder abstoßend vorkommen mochten. Vor allem zog ihn das Judenviertel mit seinen malerischen Erscheinungen an. Hier waren für Geld die ausdrucksvollsten Modelle zu haben, und mit wahrer Lust verewigte Rembrandt die jüdischen Charakterköpfe. Die an und für sich schon auffallende Tracht der Amsterdamer Juden bereicherte er dabei gern in phantastischer Weise durch bunte Stoffe und mancherlei Schmuckstücke aus dem Vorrat seiner Werkstatt. Rembrandts Werkstatt gestaltete sich nämlich allmählich zu einer förmlichen Sammlung von malerischen Kostbarkeiten und fremdartigen Kleidungsstücken. Zu deren Anschaffung gab es wohl nirgends bessere Gelegenheit als in Amsterdam, wo Kaufleute von allen Enden der Welt zusammenströmten und wo die Trödlerläden des Judenviertels, das Rembrandt so gern durchstreifte, solcher Liebhaberei gar einladend entgegenkamen.

Rembrandt suchte die jüdischen Modelle nicht bloß um ihres persönlichen malerischen und charakteristischen Äußeren willen als dankbare Vorwürfe für Radierungen und Studienbilder auf. Er erblickte in ihnen auch die Vertreter des auserwählten Volkes, und es war eine Art geschichtlicher Gewissenhaftigkeit, wenn er sie als die einzig echten Modelle für biblische Kompositionen ansah, — und Gewissenhaftigkeit war ja der eigentliche Grundzug der holländischen Kunst. Die ehrwürdigen Erscheinungen der alten Patriarchen wurden vor ihm lebendig. Wenn er sie verbildlichen wollte, brauchte er dem, was die Wirklichkeit ihm zeigte, nicht viel aus der Phantasie hinzuzufügen. Was er bei Schilderungen aus dem Leben der biblischen Urväter an Fremdartigem hinzutat, beruhte nicht auf Willkür, sondern auf der ehrlichen Absicht, sie wahrheitsgetreu als Bewohner des Morgenlandes darzustellen. Er suchte mit ernstem Eifer in Büchern und in Sammlungen nach allem, was ihm eine anschauliche Kenntnis von morgenländischen Dingen verschaffen konnte. Seine Vorstellung füllte sich mit Bildern, in denen Erzählungen des Alten Testaments Gestalt annahmen. Das ließ sich gar nicht alles malen. Auch die leichtere Art des Mitteilens, die ihm die Aßkunst gewährte, reichte nicht aus für die Fülle des innerlich Geschauten. So legte er manches, um es wenigstens für sich selber auszusprechen, in schneller Zeichnung fest. Rem-



Abb. 12. Simeon im Tempel. Gemälde von 1631. Im Mauritshuis im Haag. (Zu Seite 12–16.)

brandt hatte eine Vorliebe für die einfache und doch so reiche Welt des Patriarchenlebens beibehalten. Unter seinen Handzeichnungen kehren die Bilder aus diesem Kreise immer wieder, jedesmal neu geschaut. Ein schönes Beispiel von den frühesten der Gattung gibt ein Blatt in der Albertina zu Wien (Abb. 13), das den alten Juda zeigt, wie er an einem schönen Sommertage mit der am Wegrand im Grünen sitzenden Thamar gekost hat, und ihr beim Weggehen Ring und Stab zum Pfande läßt. Der so schlicht und so sprechend veranschaulichte Vorgang ist köstlich gefaßt durch die Sonnigkeit der Landschaftsstimmung. Ein paar einrahmende Striche zeigen, wie dem Künstler die Vorstellung gleich zum



Abb. 13. Juda und Thamar. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 11.)

abgeschlossenen Bilde wurde. Die „krigelige“ Art des Federstriches ist bezeichnend für die ersten Jahre des Amsterdamer Aufenthaltes.

Als Rembrandt zum ersten Male einen Bildgedanken, dem Tiefe des Inhalts erhöhte Bedeutung verlieh, als Gemälde ausarbeitete, nahm er einen Stoff aus dem Neuen Testament: „Die Darstellung im Tempel“. Das in kleinem Maßstab mit der größten Sorgfalt durchgebildete Werk befindet sich in der königlichen Gemäldesammlung im Haag. Es ist mit der Jahreszahl 1631 bezeichnet; seine Vollendung fällt noch in die der Übersiedelung nach Amsterdam vorausgehende Zeit. Die Radierung von 1630 erscheint fast wie eine Vorübung für das gemalte Bild. Beiden ist der Grundgedanke der Komposition gemeinsam, daß mit dem Erscheinen des Kindes Jesus im Tempel ein strahlendes Licht aufleuchtet, hinter dem das Heiligtum des Alten Bundes im Dunkel verschwindet. Im einzelnen aber sind die beiden Darstellungen ganz verschieden. Rembrandt hat sich selten in seinem Leben wiederholt; wenn er eine Aufgabe mehrmals behandelte, so war sie ihm jedesmal ein neues Erlebnis. Bei jener Radierung hat der Künstler seine Absicht insofern noch nicht vollständig erreicht, als über der Einzelausarbeitung der Figuren die Gesamtwirkung eine Beeinträchtigung erlitt. Bei dem Gemälde aber hat er seine künstlerische Empfindung voll und ergreifend zum Ausdruck gebracht; er offenbart sich in diesem Werk als der unvergleichliche Meister des Hell dunkels, der geschlossene Dunkelheitsmassen von flutendem Licht durchbrechen läßt und auch die tiefsten Schatten noch durchsichtig macht. Im Vordergrund des Bildes steht, vom Rücken gesehen, ein Priester; er hebt die Rechte zum Segen über das Kindlein, das da in den Tempel gebracht worden ist. Vor ihm kniet, neben Maria und Joseph, der greise Simeon mit dem Jesuskind auf den Händen; sein glückseliger Dankesblick wendet sich nach oben, und bei seinen begeisterten Worten schaut das Elternpaar ihn mit innerer



Abb. 14. Die heilige Familie. Gemälde von 1631.  
In der Älteren Pinakothek zu München.  
Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 16.)



Abb. 15. Bildnis des Schreibmeisters Copenol („Der Federstecher“).  
In der Gemäldegalerie zu Kassel. Photographie von Franz Hansstaengel in München. (Zu Seite 22.)

Bewegung an, während einige zufällig Herbeigekommene das Kind betrachten. Ein helles warmes Licht aus der Höhe sammelt sich auf dieser kleinen Gruppe; der Priester ragt nur noch mit dem Oberkörper in die volle Helligkeit hinein. Der weite Raum der phantastischen Tempelhalle erscheint diesem Lichte gegenüber wie in Dämmerung gehüllt, am dunkelsten unter dem Baldachin, das den Hauptaltar überbaut; Widerschein des Lichts aber dringt mit goldigem Flimmer in die Dämmerung hinein, bis zur Höhe der Wölbungen hinauf; hier und da blüht ein goldenes Altargerät auf, und man gewahrt zahlreiche Menschen, die in



Abb. 16. Rembrandts Schwester. Gemälde von 1632.  
In der Fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien.  
Photographie von Franz Hanffstaengl in München. (Zu Seite 20.)

dem Kircheninnern teils verweilen, teils kommen und gehn. In der Lichtpoesie hat Rembrandt das Ausdrucksmittel für das überirdisch Weihevollte des Vorganges gefunden; überirdischer Erscheinungen, wie er sie in den Radierungen beifügte, bedurfte er hier nicht (Abb. 12).

Dieses Bild eröffnet die stattliche Reihe der gemalten Meisterwerke Rembrandts. Der hervorstechendste Zug im Wesen Rembrandts war eine unverwüsthliche Arbeitslust; sein ganzes Leben hindurch, in guten und in bösen Tagen, hat er mit unermüdhlichem Fleiß gearbeitet. So ist es möglich geworden, daß er mehr als fünfhundert Gemälde hinterlassen hat, abgesehen von solchen, deren Echtheit fraglich ist, und von einigen zugrunde gegangenen. Dazu kommen über zweihundert eigenhändige Radierungen. Da er seine Arbeiten gern mit der Jahreszahl bezeichnete, so läßt sich bis zum Ende seines Lebens seine Tätigkeit fast Schritt für Schritt verfolgen.

Das Jahr 1631 sah außer der „Darstellung im Tempel“ noch ein religiöses Gemälde entstehen: die „Heilige Familie“ der Münchener Pinakothek. Ein Kirchenbild war dieses Werk, die erste Komposition, für deren Ausführung Rembrandt den lebensgroßen Maßstab wählte, ebensowenig wie jenes kleine Gemälde; für solche hatte das damalige Holland ja gar keine Verwendung. Aber aus tiefstem religiösem Gefühl ist es hervorgegangen. Die Heiligkeit dieser Familie wird freilich durch nichts Außerliches gekennzeichnet, es fehlt auch der Eindruck des Außergewöhnlichen, der bei der „Darstellung im Tempel“ durch die Anordnung der Beleuchtung hervorgerufen wird. Wir sehen Maria — nach demselben Modell gemalt wie in der „Darstellung“ — als eine Frau aus dem Volke in schlichter alltäglicher Kleidung, ein anspruchsloses, liebliches Wesen; sie betrachtet mit dem stillen Lächeln des Mutterglücks das Kind auf ihrem Schoße, das eben die Brust losgelassen hat und eingeschlafen ist, und das sie nun in das weiße Leinen der aufgedeckten Korbwiege betten will. Joseph beugt sich über die Wiege und versenkt sich in den Anblick des Kindes; auch er ein Mann aus dem Volke, ein schlichter Handwerker — das an der Wand aufgehängte Zimmermannsgerät kennzeichnet seinen Beruf. Es ist ganz still in dem Gemach; wir fühlen das Schweigen wie eine stumme Andacht, und wir empfinden die Heiligkeit der Liebe, die diese Menschen miteinander verbindet. Gerade darin liegt die Innigkeit von Rembrandts Auffassung, daß er die heiligen Gestalten dem Betrachtenden so ganz menschlich nahe bringt und dabei doch eine weihevollte Stimmung hervorrufen; und der weihevollen Stimmung dient auch die malerische Poesie des lichterfüllten Farbentons, der das scheinbar Alltägliche mit einem verklärenden Zauber umgibt (Abb. 14).

So stellt sich Rembrandt in sehr entschiedenem Gegensatz zu der Auffassungsweise religiöser Darstellungen, welche die italienische Renaissance gebracht hatte, indem sie, nach dem Vorbild des klassischen Heidentums, die höchste Schönheit zur künstlerischen Erscheinungsform des Göttlichen und Heiligen machte. Wenn man unter „Renaissance“ den engeren Begriff der Veredelung der Kunst durch die Kenntnis antiker Schönheit versteht, so ist für Rembrandt die Renaissance gar nicht dagewesen; zu einem Freunde sagte er einmal, auf seine Sammlung alter Stoffe, Waffen und Geräte zeigend: „Das sind meine Antiken.“ Es fehlte ihm durchaus die Empfänglichkeit für das, was wir im Sinne der griechischen Kunst schön nennen. Darum berühren uns diejenigen Werke Rembrandts sehr fremdartig, zu denen er die Vorwürfe aus der antiken Mythologie geschöpft hat. Unter den Radierungen aus der ersten Zeit des Amsterdamer Aufenthalts finden wir eine „Diana im Bade“. Bei diesem Titel denken wir unwillkürlich an eine klassische Schönheit oder doch mindestens an eine Erscheinung von straffer Jugendllichkeit. Rembrandt aber hat seine Diana nach einem reizlosen, abgeblühten Modell mit fast erschreckend ehrlicher Naturtreue gezeichnet. Es war ihm auch gar nicht um die Göttin zu tun, sondern um die Ausnutzung einer ihm wohl



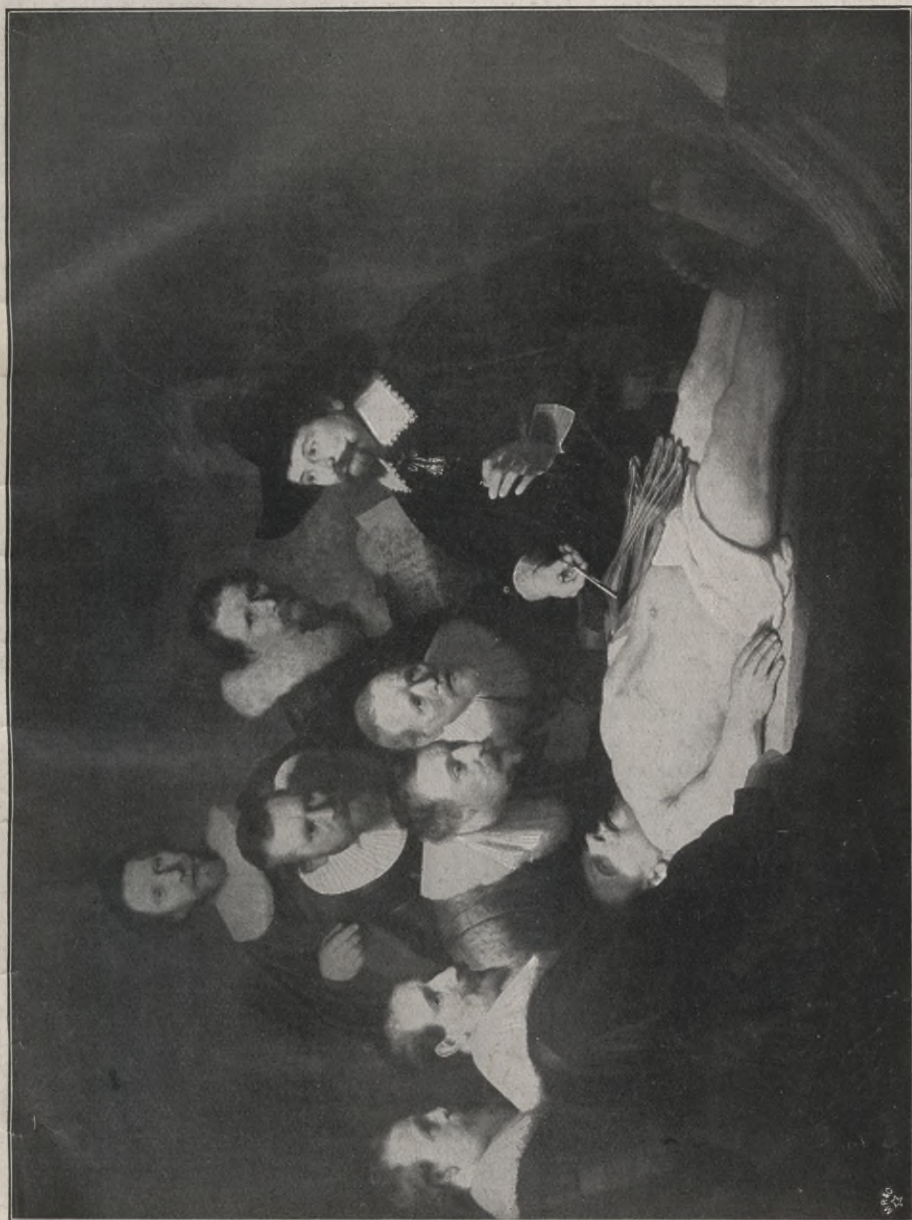


Abb. 17. Doktor Nikolas Tulp im Kreise von Mitgliedern der Chirurgengilde von Amsterdam. („Die Anatomiestunde.“)  
Gemälde von 1632. Im Mauritshuis in Haag. (Zu Seite 22.)

noch selten gebotenen Gelegenheit, einen weiblichen Körper abzubilden. Wieviel Wert er der Aufgabe beilegte, ist daraus zu ersehen, daß er außer der grundlegenden Naturstudie, einer angetuschten Kreidzeichnung, ein Bild in der Größe des Aßblattes als Vorarbeit angefertigt hat. Diana gab nur den Vorwand, und ein neben der Figur im Ufergebüsch liegender Köcher genügte zur Kennzeichnung. Bei einer anderen Radierung aus derselben Zeit — von den Sammlern „Die nackte Frau auf dem Erdhügel“ genannt — hat er auf jeden Vorwand verzichtet und das Modell einfach als Studiengegenstand hingesezt. An das, was man im Sinne naturwissenschaftlicher Erkenntnis oder sinnlichen Wohlgefallens Schönheit nennt, hat er dabei nicht im allerentferntesten gedacht; er hat die Formen und die Haut, die er vor sich sah, mit aufrichtiger Künstlerfreude wiedergegeben, ebenso prachtvoll lebendig wie bei anderen Gelegenheiten Formen und Fell selten gesehener fremdländischer Tiere. Ein drittes Blatt wiederum, mit einer liegenden Frau, ist durch die Hinzufügung einer wie aus dunstiger Luft auftauchenden Männergestalt deutlich als Götterabenteuer, „Danae und Jupiter“, ausgearbeitet. Die damalige internationale Kunst und somit auch die Schule, aus der Rembrandt hervorgegangen war, wurde ja von einer Vorliebe für Darstellungen aus der antiken Götterwelt beherrscht; so war ein mythologischer Titel allgemein verständlich. Rembrandts Landsleute hatten freilich nicht mehr viel Geschmac für die Mythologie; dem nüchternen Sinn und der protestantischen Strenagläubigkeit der Holländer konnte die Verbildlichung heidnischer Göttersabeln nicht zusagen. Aber wie Rembrandt so etwas malte, da trat nichts Göttliches, nichts Heidnisches in die Erscheinung. Rembrandt hat sich



Fig. 1.

R. 1655

Abb. 18. Der Perser. Radierung von 1632. (Zu Seite 22.)

schwerlich viel mit den Dichtern des klassischen Altertums beschäftigt. Sein Buch war die Bibel, und es scheint fast, als ob er überhaupt nicht viel anderes gelesen hätte. Doch war er von der Lateinschule her mit den griechisch-römischen Göttersagen vertraut, und es kamen ihm auch aus diesem Vorstellungskreise heraus Bildgedanken. Was Ovid und andere in der Schule gelesene Schriftsteller von den seltsamen Erlebnissen der Überirdischen erzählten, darin konnte er unmöglich etwas Erhabenes finden; das waren ihm bunte Märchen von poetischem und teilweise auch komischem Inhalt. Wenn aber eine Vorstellung aus dieser Märchenwelt Bildgestalt in ihm annahm, dann vertiefte er sich dahinein mit demselben künstlerischen Ernst wie in jede andere Aufgabe.

Unter seinen mythologischen Gemälden erscheint an erster Stelle „Der Raub der Proserpina“ im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Das war



Abb. 19. Der Rattengiftverkäufer. Radierung von 1832. (Zu Seite 24.)

ein Vorwurf, der dem Künstler, im Gegensatz zu den bis dahin behandelten ruhigen Stoffen, Gelegenheit gab zur Verbildlichung schneller Bewegungen und heftigster Erregtheit. Das merkwürdige Bild ist wie alle Gemälde dieser seiner frühen Zeit sehr fein und sorgfältig gemalt. Die Kräuter des Vordergrundes, bei denen man die einzelnen Aderchen der Blätter sieht, sind staunenswürdig, und ebenso genau bis ins einzelste sind die etwa zollgroßen Köpfschen und die reichen Stoffe ausgeführt. Bei dieser fast peinlichen Vortragsweise ist das Bild dennoch von wahrhaft gewaltigem Leben erfüllt. Die schwarzen Rösse des Hades sausen wie eine flüchtige Erscheinung in den dampfenden Abgrund hinein; schwarzer Wolkendampf liegt unter dem Himmelsblau festgebalt über dem Eingang der Schlucht. Proserpina kraht und schlägt ihren Entführer ins Gesicht; entsetzt versuchen ihre Gespielinnen ihr Gewand festzuhalten, um sie von dem goldenen Wagen herabzuziehen, dessen Schnelligkeit doch ihr rasendes Racheilen vereitelt.



Abb. 20. Besender Mann. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 71.)

Liechtensteinschen Galerie (Abb. 16). In der nämlichen Sammlung ist sie in ganzer Figur zu sehen, in prächtige Stoffe gekleidet, mit einer alten Dienerin als Zutat, die hinter dem Stuhle steht und das Goldhaar kämmt. In ähnlich reicher Tracht erscheint sie, mit einer gewissen strengen Feierlichkeit dasitzend, in einem kleinen Bilde im Besitz des ehemaligen deutschen Kaisers; blinkende Waffen an der Wand und auf einem Tische zeigen an, daß sie hier die jungfräuliche Göttin Minerva vorstellt.

Rembrandts Haupttätigkeit in Amsterdam war zunächst die Bildnismalerei. Damit wollte er Geld verdienen. Er hatte Erfolg. Schon im Jahre 1632 bekam er die Bestellung eines Gruppenbildes von acht Personen, und erschuf in dem Porträtstück das von Wit- und Nachwelt hochbewunderte Werk, das unter der Be-

Als Werk Rembrandts galt früher ein in seinem Sinne erdachtes mythologisches Bild von eigenem Reiz „Diana und Endymion“ in der Liechtensteinschen Gemäldegalerie zu Wien. Die Forschung hat das als Arbeit eines seiner Schüler erkannt. Aber eine besondere Beziehung zu Rembrandt besteht doch. Das Gesicht der Göttin zeigt unverkennbare Ähnlichkeit mit einem rotblonden Mädchen, das Rembrandt im Jahre 1632 wiederholt gemalt hat. Man hält dieses Mädchen mit Grund für eine von seinen Schwestern, die vielleicht mit ihm nach Amsterdam übersiedelte. Mehrere Brustbilder zeigen ihr frisches Gesicht, besonders ansprechend eines in Vorderansicht in der



Abb. 21. Alte Frau. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 71.)

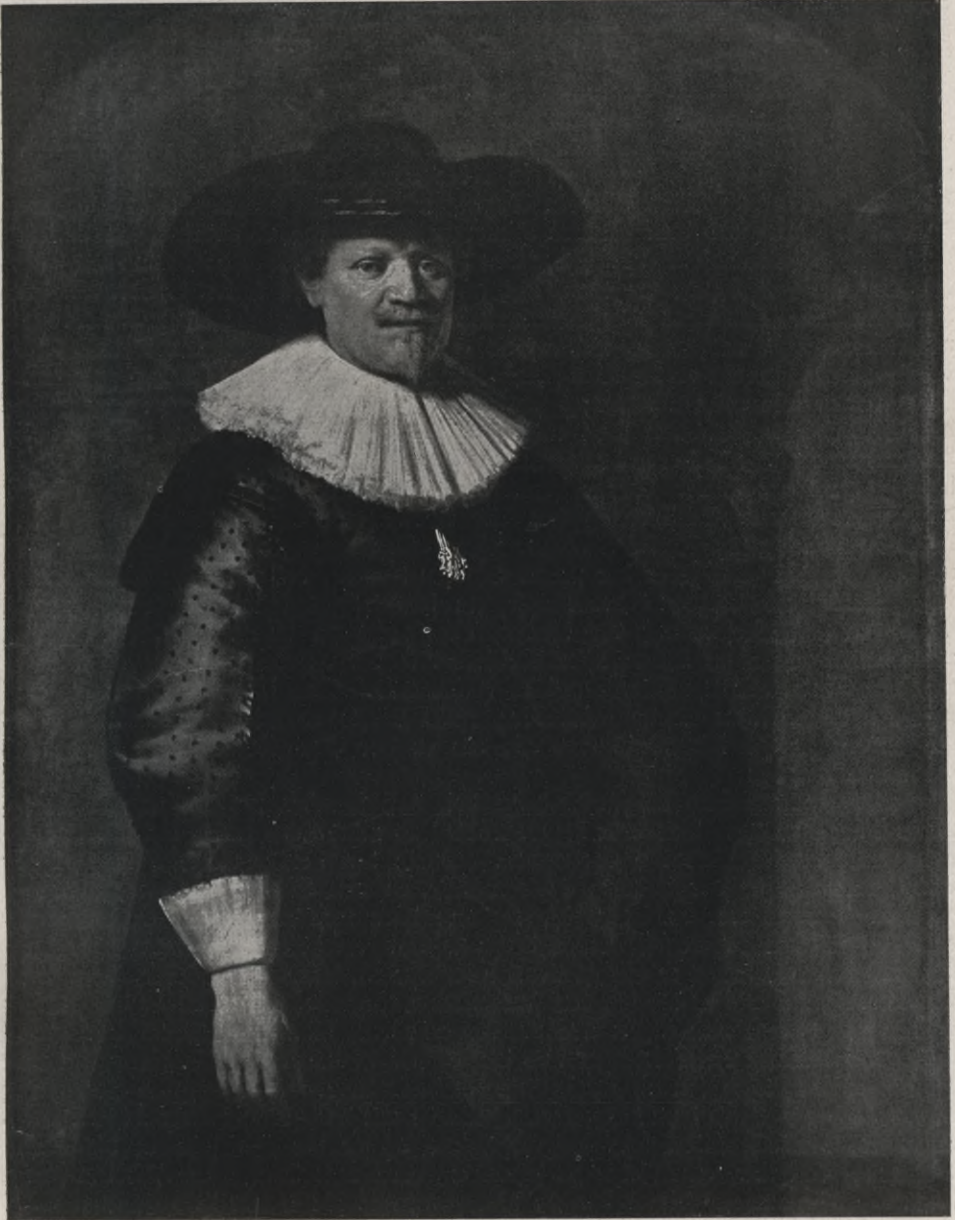


Abb. 22. Der Dichter Jan Hermanz Krul. Gemälde von 1633. In der Gemäldegalerie zu Kassel.  
Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 32.)

nennung „Die Anatomiestunde“ bekannt ist. Das Gemälde war zum Schmuck eines Hörsaales bestimmt. In der Snytkamer (Schneidezimmer, Seziersaal) zu Amsterdam hingen schon mehrere Genossenschaftsbilder, in denen Vertreter der Chirurgen Gilde mit einem Anatomieprofessor in ihrer Mitte dargestellt waren. Jetzt sollte ihnen das Bild von Doktor Nikolas Tulp und sieben an der Spitze der Zunft stehenden Wundärzten angereicht werden. Rembrandt hat es mit hoher Meisterschaft verstanden, aus der Nebeneinanderstellung mehrerer Bildnisse ein ein-

heitliches, in sich abgerundetes und schon an und für sich als Komposition den Beschauer fesselndes Kunstwerk, ein Bild im eigensten Sinne des Wortes zu schaffen. Er gab in der Porträtgruppe die Schilderung eines belebten Vorganges, indem er einen Anatomen darstellte, der mit kundiger Hand an einer Leiche arbeitet und mit beredtem Munde spricht, und eifrige Hörer, die mit Auge und Ohr Belehrung suchen. Auf einem Tische liegt, schräg verkürzt von unten gesehen, die Leiche; sie ist in ihrer oberen Hälfte hell beleuchtet und bildet so als große Lichtmasse ein Gegengewicht gegen die vereinzelt aus den dunklen Kleidern und dem dunklen Hintergrunde hervorleuchtenden Gesichter mit den weißen Halskrausen. Tulp, der den Hut auf dem Kopfe hat, während seine Zuhörer ihn barhäuptig umgeben, hat an der Leiche den linken Vorderarm der Haut entkleidet und erklärt dessen Muskulatur; er hebt gerade einen der Beugemuskeln der Finger heraus, und indem er die Finger der eigenen linken Hand beugt, veranschaulicht er die Tätigkeit, welche diesem Muskel im Leben zukommt. Wir fühlen, wie der Anatom fast unabsichtlich die Muskeln, über die er spricht, bei sich selbst in Wirkung setzt, und bewundern Rembrandts feine und scharfe Beobachtung. Die Hörer, teils sitzend, teils sich herandrängend, folgen mit verschiedenartig abgestufter Aufmerksamkeit dem Vortrage des Professors. Über dieser lebensvollen Schilderung hat der Maler den ersten Zweck des Bildes keineswegs vergessen. Wie Professor Tulp mit überzeugender Bildnistreue vor uns steht, so ist auch jeder der sieben anderen Herren, bei aller Mannigfaltigkeit in Haltung und Ausdruck der Köpfe, zu seinem guten Recht gekommen, ein Abbild seiner Person auf die Nachwelt gebracht zu sehen. Dabei ist alles prachtvoll gemalt, zu körperhafter Natürlichkeit der Erscheinung herausgebracht, und die Farbe mit Leuchtkraft gefüllt (Abb. 17). Das Gemälde ist lange an seiner ursprünglichen Stelle geblieben; 1828 kaufte es König Wilhelm I. der Chirurgicalde für 32000 Gulden ab, um es der Gemäldesammlung im Haag einzuverleiben.

Das Anatomiebild trug viel dazu bei, daß Rembrandts Ruf als Bildnismaler schnell wuchs. Aus dem Jahre 1632 sind mindestens zwölf auf Bestellung von ihm gemalte Bildnisse vorhanden. Durch die gewissenhafteste sorgfältige Ausführung wußte der Maler in diesen Werken den Wünschen seiner Auftraggeber gerecht zu werden. Es sind mehrere darunter, denen man ansieht, daß das Modell kein tieferes Interesse des Künstlers erregt hat. Immer aber hat Rembrandt, auch wenn er auf geistvoll lebendige Auffassung verzichtete, durch die Art und Weise, wie er die Farbentöne zusammenstimmte, die Abbilder der Wirklichkeit zum Range von echten Kunstwerken erhoben. Eins der fesselndsten Werke unter Rembrandtschen Bildnissen aus dieser Zeit ist das eines Mannes, an dem der Name des Schönschreibers und Schreiblehrers Lieven Willemsz van Copenol haftet (in der Kasseler Gemäldegalerie). Da ist mit der höchsten Lebendigkeit und Wahrheit der Abgebildete so aufgefaßt, als ob er die ihn sehr in Anspruch nehmende Tätigkeit, eine Feder zu schneiden, eben unterbräche, um sich dem Beschauer, gleichsam auf dessen Anrede hin, zuzuwenden (Abb. 15).

Dabei ließ Rembrandt die Radiernadel niemals ruhen. Er setzte seine Studien nach dem Leben unermüdllich fort, und neben Gestalten aus dem Volke hielt er gelegentlich eine fremdartige ausländische Erscheinung fest, wie jenen seltsam gekleideten Mann, der den Kupferstichsammlern unter dem Namen „Der Perser“ bekannt ist (Abb. 18). Manches, was er in den Straßen der Stadt und auf ländlichen Spaziergängen sah, gestaltete er zu inhaltlich geschlossenen Bildchen, denen er durch das wunderbare Leben seines Striches einen unvergänglichen Reiz verlieh. Ein köstliches Beispiel ist der „Rattengifthändler“. Es ist ein schauderhafter Kerl, den wir da in einer Dorfstraße von Haus zu Haus ziehen sehen, einen Säbel an der Seite und eine Stange mit einem Korb in der Hand, von dem tote Ratten herabbaumeln, während auf seinem Rande eine lebende

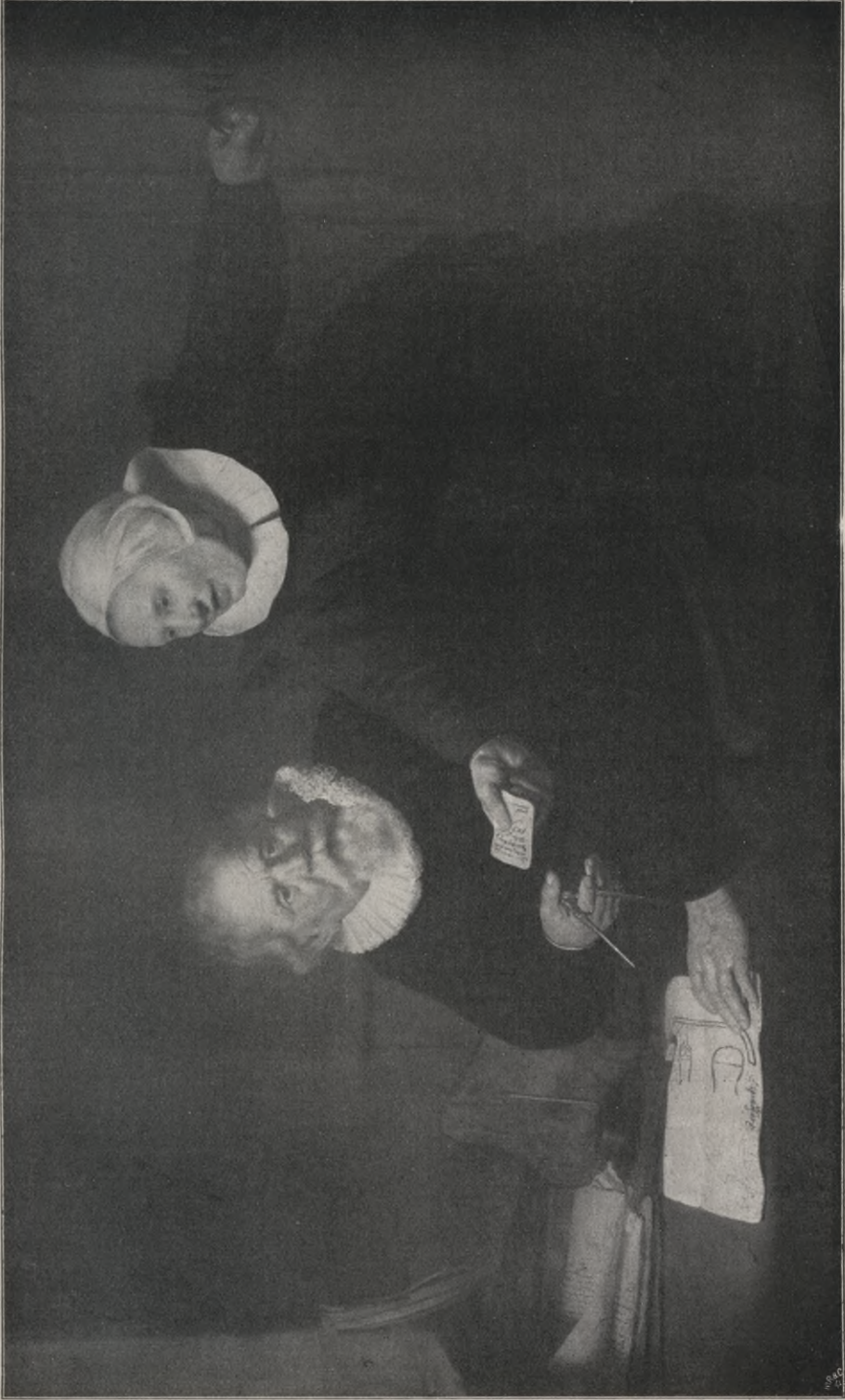


Abb. 23. Doppelbildnis („Der Schiffsbaumeister und seine Frau“). Gemälde von 1688. Sm Buckingham-Palast zu London. (Zu Seite 32.)



Abb. 24. Selbstbildnis, gemalt 1633. Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 34.)

Ratte herumklettert und ein anderes dieser Tiere auf der Schulter des Mannes sitzt, um von dessen Macht über ihresgleichen sichtbares Zeugnis abzulegen; fast noch schauderhafter als der Rattenfänger ist sein Begleiter, der Knabe mit der Giftschachtel, ein Urbild körperlicher und geistiger Verkommenheit; wir begreifen die Gebärde des Ekels, mit welcher der alte Jude, der da auf den unteren Flügel seiner Haustür gelehnt ins Freie schaut, die Hand zurückweist, die ihm den Rattentod anbietet (Abb. 19).

Rembrandts einzigartige Kraft, in jeder Persönlichkeit, die er schildert, nicht nur ihr inneres Wesen, sondern auch ihre augenblicklichen Empfindungen, stärkste und feinste Regungen der Seele, dem Beschauer wahrnehmbar zu machen, kommt am mächtigsten zur Geltung, wenn er nicht in der Wirklichkeit, sondern im Geiste





Abb. 25. Saskia van Uylenburgh. Gemälde von 1633. In der Gemäldegalerie zu Dresden. (Zu Seite 34.)

geschaute Personen wiedergibt. Zu den Radierungen von 1632 gehört ein Blatt, das den heiligen Hieronymus im Gebete darstellt. Das Blatt zeigt in den meisten vorhandenen Abdrücken Überarbeitungen von fremder Hand. Aber Rembrandts Urheberschaft spricht durch in der Tiefe und der Klarheit, mit der hier die Empfindungen eines Mannes, der in heißem Gebet um Erleuchtung fleht, zum Ausdruck gebracht sind.

Im Besiz einer unübertrefflichen Fertigkeit in der Handhabung der Radier-  
nadel begnügte sich Rembrandt nicht mehr damit, Studien und Kompositionen in  
kleinerem Maßstabe, mehr für sich selbst als für andere, in Kupfer zu äzen. Er  
trat mit großen, sorgfältig ausgeführten und in Wirkung gebrachten Radierungen  
biblischen Inhaltes an die Öffentlichkeit. An der Spitze dieser Blätter steht die



Abb. 26. Saskia van Uylenburgh.

Silberstiftzeichnung, mit Unterschrift von der Hand Rembrandts: „Dit is naer mijn huysvrouw geconterfeyt do sij 21 jaer oud was den derden dach als wij getrouwt waeren. Den 8 junijus 1633.“ Im Kupferstichkabinett zu Berlin. (Zu Seite 31.)



Abb. 27. Rembrandts Braut Sascha van Uylenburgh. In der Gemäldegalerie zu Kassel.  
Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 34.)

„Auferweckung des Lazarus“, die zum Unterschied von einem späteren, kleineren Blatte desselben Inhalts „die große“ genannt wird. Der Vorgang ist mit einer seltsam kühnen Einbildungskraft geschaut. Wir sehen uns in das Innere eines Grustbaues versetzt; der Raum ist mit Vorhängen ausgestattet und an den Wänden mit den Waffen des Verstorbenen geschmückt. Von dem eigentlichen Grabe ist die Erde beiseite geschaufelt und so das enge Steinbett bloßgelegt worden; die Vorhänge des Einganges sind zurückgezogen, so daß ein volles Licht von draußen her in das Dunkel des Todes hineinflutet. Über ein herangelegtes



Abb. 28. Fischerboote. Sepiazeichnung. Im Britischen Museum zu London. (S. Seite 36.)

Brett ist der Heiland an den Rand des Grabes getreten, und mit einer großen Gebärde der Hand ruft er den Toten empor, der sich langsam, wie von schwerem Traum befangen, aufzurichten beginnt. Dem Wiedererweckten stürzen die Schwestern entgegen, noch etwas zagend die eine, mit freudig ausgebreiteten Armen die andere. Staunend sehen die übrigen Anwesenden den unglaublichen Vorgang. — Die „Große Auferweckung des Lazarus“ ist in guten Abdrücken zu allen Zeiten sehr gesucht gewesen und von den Sammlern hoch bewertet worden. Die Gegenwart aber, die sich mit dem künstlerischen Wesen Rembrandts liebevoller befaßt, als es jemals früher geschehen ist, nimmt Anstoß daran, daß die Darstellung mit einer gesuchten Großartigkeit wirken will und dadurch etwas Außerliches bekommt.

Außerlichkeit in der Auffassung ist sonst dem Wesen Rembrandts ganz fremd. Besonders bei religiösen Stoffen zeigt sich die Fähigkeit herzlichen Versenkens in den Gegenstand als eine seiner stärksten Eigenschaften. Wenn seine Gestaltungskraft sich mit biblischen Erzählungen von rein menschlichem, nicht wunderbarem Inhalt beschäftigte, dann wurde ihm äußerste Natürlichkeit der Darstellung ein Mittel, den Vorgang so recht glaubhaft zu veranschaulichen und sich und dem Beschauer menschlich nahe zu legen. Eine Radierung von 1633, „Der barmherzige Samariter“, ist ein beredtes Beispiel. Das ziemlich große Blatt gehört nicht zu den glücklichsten Schöpfungen Rembrandts. Aber die Lebendigkeit, mit der das Einbringen des Verwundeten in die Herberge geschildert wird, die Kennzeichnung der handelnden Personen und das Anschauliche der Örtlichkeit sind so überzeugend, daß das Erzeugnis der künstlerischen Einbildungskraft wie die Wiedergabe von etwas in der Wirklichkeit Gesehenem wirkt. In diesem Sinne ist selbst die häßliche Erscheinung eines im Vordergrund angebrachten Hundes nicht bedeutungslos. Rembrandt hat die Radierung durch die Worte „Rembrandt inventor et fecit 1632“ als sein geistiges Eigentum und als Arbeit seiner Hand bezeichnet. Er fing um diese Zeit an, seinen ungewöhnlichen Taufnamen anstatt des Monogramms auf seine Arbeiten zu setzen. Trotz der Bezeichnung wird heute bezweifelt, daß „Der barmherzige Samariter“ viel eigenhändige Nadel- und Äggarbeit des Meisters enthalte. Die Radierung wiederholt ein gleichgroßes Bild Rembrandts, in der Wallace-Sammlung in London.

Eine kleine Radierung von 1633, von Rembrandt mit derselben ausführlichen Inschrift bezeichnet wie „Der barmherzige Samariter“, verbildlicht „Die Flucht nach Ägypten“. Sie zeigt besonders schön, wie Rembrandt, auch von dem allerleisesten Anflug von äußerlichem Idealismus frei, sich die heiligen Gestalten so vorstellte, wie er in der ihn umgebenden Wirklichkeit die Armen und Bedürftigen sah. Unedler in der äußeren Erscheinung läßt sich der Nährvater Joseph füglich nicht denken. Aber unendlich lebenswürdig wird dieser ärmliche Handwerker mit den krummgearbeiteten Schultern durch die Herzlichkeit, mit der der Künstler sein inneres Wesen gezeichnet hat. Das Gefühl des Mannes kommt ergreifend zum Ausdruck, der in banger Sorge sein Liebstes in Sicherheit zu bringen sucht. Mit pochendem Herzen und bebenden Knien leitet er den Esel, der die eingehüllte junge Mutter und spärliches Gepäck trägt, in hastendem Gange über die unwegsamen Waldpfade. Den Wanderern gehen ihre Schatten gestreckt

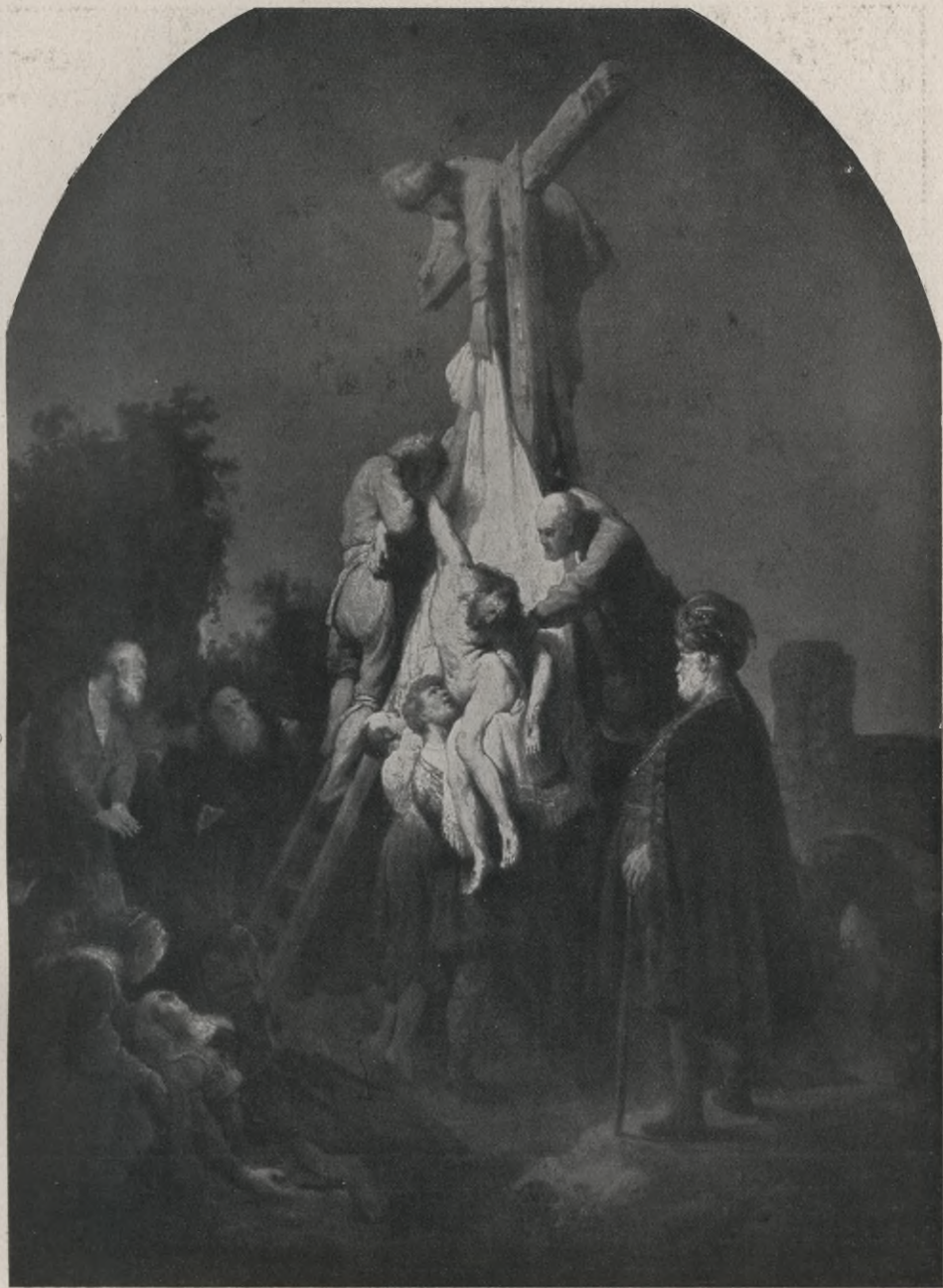


Abb. 29. Die Kreuzabnahme.  
Gemälde von 1633. In der Älteren Pinakothek zu München.  
Photographie von Franz Hanffstaengl in München.  
(Zu Seite 36.)



Abb. 30. Selbstbildnis, gemalt 1634. Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 34.)

vor aus; man fühlt, daß das Tageslicht dem Erlöschen nahe ist und daß bald die Schrecken der Finsternis die Flüchtigen umgeben werden. — In anderen Blättern, in denen Rembrandt zu verschiedenen Zeiten das für ihn unerschöpfliche Thema von der Flucht nach Ägypten behandelt hat, versetzt er uns in diese Nacht. Da sehen wir, wie Joseph mit dem spärlichen Schein einer flackernden Laterne den unebenen Pfad zu erhellen sucht, und ein anderes Mal, wie die Flüchtlinge, an der Grenze ihrer Kräfte angekommen, unter einem Baume ausruhen; an einem Ast ist die Laterne aufgehängt und bescheint mit unsicherem Lichte die dichtbelaubten Zweige und die todmüden Wanderer.

Ein radiertes Selbstbildnis brachte Rembrandt im Jahre 1633 in Gestalt einer Beleuchtungsstudie. Wir sehen ihn bei scharf auf seinen Rücken ein-



Abb. 31. Bildnis einer dreiundachtzigjährigen Dame, gemalt 1634.  
In der Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 44.)

fallendem Lichte mit ganz beschattetem Gesicht, aus dem nur die Augen blühend hervorleuchten; die vom Licht gestreiften Locken hängen lang und wirr auf die Schultern herab.

Jetzt bekam Rembrandt auch Bestellungen auf Radierungen. Ein Amsterdamer Buchhändler beauftragte ihn mit der Anfertigung eines Kupfers für ein Werk, das im folgenden Jahre (1634) herausgegeben wurde: „De Zeevaerts Lof“ (Lob der Seefahrt), und Rembrandt führte für diesen Zweck das Bild aus, das unter dem Titel „Das widrige Geschick“ bekannt ist. In einer Barke, die mit fröhlichen Menschen — genießenden und tätigen — angefüllt ist, steht Fortuna und hält Mast und Segel des Schiffes; sie wendet dem Beschauer den Rücken

und so auch einem Lorbeerbekränzten Reiter, dessen Roß gestürzt ist, und 'der jammernd dem davonsegelnden Schiffe nachblickt; hinter ihm sieht man eine große Herme des Janus mit dem Doppelantlitz und einen Tempel, auf dessen Treppe viel Volk sich drängt. Die Darstellung bezieht sich, nicht gerade deutlich, auf die Seeschlacht bei Actium und die Schließung des Janustempels.

Angesehene Persönlichkeiten, deren Bild zu besitzen der Wunsch größerer Kreise war, ließen gern ihr Bildnis in Kupferstich herstellen; oder wenn sie selbst es nicht taten, so veranlaßten wohl ihre Freunde die Anfertigung eines solchen Bildes. Daß einem Porträtmaler wie Rembrandt, der die Radiernadel so gewandt handhabte, derartige Aufträge zuzugingen, versteht sich von selbst. Den Anfang machte das Bildnis des Predigers Jan Cornelius Sylvius (Janus Sylvius). Das Blatt kam im Jahre 1634 heraus. Aber Rembrandt hat sich hier, wie man jetzt allgemein annimmt, mit der Anfertigung einer Vorlage begnügt, die Ausföhrung hat er ganz einem Schüler überlassen.

Die Zahl der gemalten Bildnisse aus dem Jahre 1633 ist kaum geringer als die des Vorjahrs. Rembrandt wurde der gesuchteste Porträtmaler Amsterdams. Herren und Damen der besten Gesellschaft wandten sich an ihn, und er schuf in ihren Bildnissen Meisterwerke ersten Ranges. Dahin gehören, um nur einige der hervorragendsten zu nennen, das Kniestück des Dichters Jan Hermansz Krul in der Gemäldegalerie zu Kassel (Abb. 22) und das prächtige Doppelbildnis eines unbekanntem Herrn und seiner Frau in der Sammlung des Königs von England im Buckingham-Palast. Bei dem Doppelbildnis hat der Maler wieder aus dem Porträtstück ein belebtes Bild gemacht, und ganz gewiß hat er dabei in der

Art und Weise, wie er die beiden Personen sich bewegen läßt, ihr Wesen treffend gekennzeichnet: der Mann ist damit beschäftigt, die Zeichnung eines Schiffes zu entwerfen, und wird durch seine Frau, die mit einem Brief eilig hereinkommt, in der Arbeit unterbrochen (Abb. 23).

Aus der Zeit von 1632 bis 1634 werden im ganzen einige fünfzig von Rembrandt gemalte Bildnisse aufgezählt. Davon ist freilich ein Teil nicht auf Grund von Bestellungen entstanden. Seinem rastlosen Streben war die wachsende Menge der Porträtaufträge nur ein Sporn, sich durch unausgesetzte Arbeit immer mehr in der Bildniskunst zu vervollkommen. Er wurde nicht müde, zu seiner Übung und zu seiner Freude Bildnisse eigener Wahl auszuführen. Sich selbst hat er gerade in dieser und der nächstfolgenden Zeit sehr oft gemalt. Wie er seine jüdischen Modelle mit hohen Turbanen und sonstigem phantastischen Kleiderschmuck zu Patriarchen und Hohenpriestern



Abb. 32. Christus und die Jünger in Emmaus. Radierung von 1634. (Zu Seite 45.)





Abb. 33. Die Verkündigung bei den Hirten. Radierung von 1634. (Zu Seite 44.)

herauspuzte, so saß er selbst sich auch in mannigfaltigem Ausrüß Modell. So erblicken wir ihn in allerlei Verkleidungen, bald in goldgesticktem Sammetmantel und Federbarett, mit vornehmer Miene (Abb. 39), bald als ernstblickenden Krieger in Harnisch und Sturmhaube. Wir dürfen bei Betrachtung derartiger Bildnisse nicht vergessen, daß es ihm hier nicht darauf ankam, ein Abbild seiner Person zu liefern, sondern daß es sich für ihn um irgendeine künstlerische Aufgabe handelte, sei es um etwas Innerliches, einen Ausdruck, sei es um etwas Malerisches in Beleuchtung oder Tracht, sei es um all dieses zusammen. Daher erkennen wir in diesen Studien wohl die Züge Rembrandts alsbald wieder, aber von den wenigsten gewinnen wir den Eindruck, ein sprechend ähnliches Porträt vor uns zu haben. Doch malte Rembrandt sich auch wiederholt in solcher Weise, daß wir über seine ausgesprochene Absicht, sich selbst, wie er

war, getreulich für die Seinigen und für die Nachwelt abzubilden, nicht im Zweifel sein können. Zu diesen Selbstbildnissen im engeren Sinn gehört das prächtige Bild von 1633 im Louvre, aus dem, trotz der Prunkkleidung von violetter Sammet mit juwelenbesetzter Goldkette, der ernst denkende und beobachtende Künstler uns anblickt (Abb. 24), und das ebenso schöne aus dem folgenden Jahr, in der nämlichen Sammlung, das uns den Künstler zugleich als einen mit heiterem Selbstbewußtsein ins Leben blickenden Mann zeigt (Abb. 30), sowie das ähnlich aufgefaßte, ebenfalls von 1634, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 1).

Rembrandt hatte im Jahre 1633 wohl besonderen Grund, seine Person mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Ein in der Dresdener Galerie befindliches Gemälde aus diesem Jahre zeigt uns das Brustbild einer jungen Dame mit zarter, rosiger Haut und goldblondem lockigen Haar, die unter dem Schatten eines rotsammetnen Hutes hervor dem Beschauer mit lustigen Augen entgegenlacht (Abb. 25). Das ist Saskia van Uylenburgh, die verwaiste Tochter des zu Leeuwarden ansässig gewesenen Rechtsgelehrten Rombertus Uylenburgh. Wahrscheinlich hat Rembrandt diese Tochter eines alten und hochangesehenen friesischen Geschlechts bei dem Prediger Janus Sylvius kennen gelernt, dessen Frau eine Base Saskias war. Wurde ihm, bei einem Besuch der jungen Dame bei ihren Amsterdamer Verwandten, die Aufgabe gestellt, ihr Bild zu malen, und ist ihm bei dieser Gelegenheit das sonnige Lächeln, das er so reizvoll festzuhalten wußte, ins Herz gedrungen? Oder galt dieses Lächeln Saskias schon dem Manne ihrer Wahl? Genug, sie ward seine Braut. Am 8. Juni zeichnete er sie auf ein kleines Blatt Papier, wie sie ihm gegenüber saß, den Kopf leicht auf die Hand gestützt, und unter dem Schatten eines breitrandigen Strohhutes hervor ihn mit stillem, sonnigem Blicke anschaute, in der auf dem Tische ruhenden Hand eine Blume — wohl eine Nelke, die Blume der glücklich Liebenden; und der Zeichner faßte seinen Herzensjubil in die Worte, die er darunter schrieb: „Dies ist nach meiner Hausfrau abgebildet, da sie 21 Jahr alt war, den dritten Tag nachdem wir verlobt waren.“ Das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt dieses entzückende Blatt (Abb. 26).

In bräutlichem Ernst sehen wir Rembrandts Erwählte dastehen in dem herrlichen Bildnis in der Kasseler Gemäldegalerie, einem wundervoll durchgearbeiteten Werk von fast feierlich ergreifendem Farbenklang. Saskia erscheint hier in vornehmem Schmuck, in einem von der herrschenden Mode abweichenden Kostüm. Sie trägt einen rotsammetnen Hut mit Goldverzierungen und weißer Straußenfeder, ein Kleid aus dunkelrotem Sammet, mit Unterärmeln aus einem leichten goldiggrauen Stoff mit farbigen Mütterchen, einen mattbläulichen, mit Gold und Farben bestickten Kragen; einen Pelzmantel hat sie leicht umgeworfen; im Haar, um den Hals, an der Brust und den Armen glänzt und blitzt es von Gold, Perlen und Juwelen. In der behandschuhten Rechten hält sie einen Zweig von Rosmarin, und sinnend blickt sie vor sich hin. Das Gesicht zeigt dem Beschauer die jungfräulich reinen Linien des Profils (Abb. 27). Saskia war keine blendende Schönheit, aber sie war sehr hübsch und dabei von blühender Jugendfrische und glücklicher Heiterkeit reizvoll umkleidet.

Ein Jahr nach der Verlobung wurde die Ehe geschlossen. In Amsterdam ist eine von Rembrandt unterzeichnete Urkunde vom 10. Juni 1634 vorhanden, die bezeugt, daß Rembrandt und der Prediger Jan Cornelis (Sylvius) als Vertreter der Braut, vor der zuständigen Behörde erschienen sind, um das Aufgebot anzumelden. Die Trauung fand am 22. Juni 1634 statt.

Rembrandts Unermüdlichkeit fand neben den vielen bestellten und freiwilligen Bildnisgemälden des Jahres 1633 auch noch Zeit für Gemälde freier Erfindung. Das Louvre-Museum bewahrt zwei untereinander sehr ähnliche kleine Bilder, beide mit dem Titel „Ein Philosoph in Betrachtung versunken“, von denen das eine



2156. 31. Doppelbildnis: Rembrandt und Saskia (früher genannt „Bürgermeister Pancras und seine Frau“). Im Badingham-Palast zu London. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. G. (Zu Seite 50.)



Abb. 35. Rembrandts Frau am Fenster. Angetuschte Federzeichnung. Im Museum zu Budapest. (Zu Seite 48.)

diese Jahreszahl trägt. Auf jedem ist ein sinnender Mann dargestellt in einem winkligen, durch eine Wendeltreppe eingeengten Raum, dessen Dunkelheiten das einfallende Licht nur unvollkommen aufzulösen vermag. Der Stimmungsgedanke dieser Darstellungen ist augenscheinlich aus der Anregung hervorgegangen, die eine in der Wirklichkeit vorhandene Räumlichkeit dem Auge und dem Geist des Malers darbot. Die blendende Helligkeit, mit der ein einzelnes Fenster in einen geschlossenen Raum strahlt, wurde ihm zum malerischen Gedicht. Wie stark er einen solchen Reiz empfand, das hatte er schon früher einmal ausgesprochen in einem 1631, noch in Leiden, gemalten Bilde. Nach der Kennzeichnung, die hier dem am Fenster sitzenden lesenden Greise gegeben ist, wird

das Bild „Der heilige Anastasius“ genannt; es ist im Nationalmuseum zu Stockholm. An eine für ihn ganz ungewöhnliche Aufgabe ging er mit einem Bilde „Christus auf dem Meere“. Da hat er die sturmbewegte See zu schildern versucht, die ein Schiff umherwirft. Das Gemälde hängt in einem Museum zu Boston. Eine reizende kleine Zeichnung von Fischerbooten, die in starkem Winde segeln (im Britischen Museum zu London) mag ihm als Naturstudie dabei gedient haben (Abb. 28).

Große Bedeutung bekamen für Rembrandt zwei als Gegenstücke zueinander gehörige religiöse Gemälde, die im Jahre 1633 in seiner Werkstatt standen: eine „Kreuzaufrichtung“ und eine „Kreuzabnahme“. Die beiden Bilder kaufte ihm der oberste Leiter des niederländischen Freistaates ab, Prinz Friedrich Heinrich von Oranien. Rembrandt hat die inhaltsgleichen Kompositionen von Rubens gekannt. Er hat seine Bilder ganz ähnlich aufgebaut. Sicherlich wurde er von dem Gedanken getrieben, das, was er als künstlerisch groß bewunderte, in seinem Sinne besser zu machen. In der Kreuzabnahme zeigt sich die Übermacht der Erinnerung an Rubens' gewaltige Schöpfung am deutlichsten. Alles Einzelne aber mußte eine von dem Vorbild wesentlich verschiedene Gestalt annehmen. Eine Rubenssche Magdalena zum Beispiel hatte in Rembrandts Vorstellungswelt gar keinen Platz. Ganz rembrandtisch und durch nichts in der Rubensschen Komposition vorgebildet ist der Joseph von Arimathia, der nicht mit den Händen zugreift, sondern das Werk beaufsichtigt; er ist durch seine Kleidung als der reiche Mann gekennzeichnet, und wie er auf seinen Stock gestützt mit gemessener Ruhe dasteht, weiß er in seiner Haltung bei aller Ergriffenheit die Würde des angesehenen Rats Herrn zu bewahren. Die größte Verschiedenheit liegt natürlich in der Farbenstimmung. Der blasser Leichnam und das weiße Leintuch bilden



Abb. 36. Rembrandt mit seiner Gattin. In der Gemäldegalerie zu Dresden. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 48.)

auch bei Rubens eine mächtige Helligkeitshöhe des Bildes. Bei Rembrandt bekommt das Licht, das sich hier blendend sammelt, die Bedeutung einer übernatürlichen Erscheinung; es berührt nur in der nächsten Nähe des Leichnams noch die Menschen und Dinge, ringsum liegt die Dunkelheit der hereinbrechenden Nacht (Abb. 29).

Rembrandt wollte das Gemälde, bevor er es weggab, durch Radierung vervielfältigen. Die Platte verdarb beim Ätzen. Nur ganz wenige Abdrücke davon sind vorhanden. Der Meister beauftragte einen Schüler mit der Ausführung einer neuen Radierung. Daraus wurde „Die große Kreuzabnahme“, eine gute



Abb. 37. Studienkopf: Rembrandts Frau. Radierung. Erster Zustand der Platte von Abb. 38. (Zu Seite 48.)

— nur durch den Druck umgekehrte — Wiedergabe des Gemäldes; früher ein hochbewertetes Blatt, jetzt weniger geschätzt, weil von Rembrandts eigenhändiger Mitarbeit nicht viel wahrzunehmen ist.

Die beiden im Jahre 1633 vom Prinzen Friedrich Heinrich angekauften Gemälde befinden sich jetzt in der Münchener Pinakothek. Sie bilden mit drei anderen von gleicher Größe und gleicher Art der Ausführung eine zusammenhängende Folge, die in den Bildern der Kreuzaufrichtung, der Kreuzabnahme, der Grablegung, der Auferstehung und der Himmelfahrt das Ende von des Erlösers irdischem Dasein schildern. Alle fünf sind tief ergreifende, malerische Dichtungen nach den Berichten des Evangeliums. In den heiligen Gestalten, die wir da sehen, ist nichts von äußerer Körperschönheit aufgewendet, um sie vor gewöhnlichen Sterblichen auszuzeichnen; dafür sind sie um so überzeugender, als Gestaltungen aus dem Herzen eines Mannes, der mit ganz ungetrübter Gläubigkeit

als zweifellose Wahrheit erlebt, was er dem Beschauer mitteilt. Wohl mag einer, der an äußerlicher Kunstbetrachtung Gefallen findet, auch in der Art und Weise der Darstellungen einzelne Sonderheiten und Unschönheiten entdecken; aber durch die geheimnisvolle Poesie der Lichtwirkung, die hier um so eindringlicher wirkt, als die siegreiche Kraft des Lichtes gegenüber ringsum breitgelagerter Finsternis dem Inhalt des Dargestellten so unmittelbar entspricht, wird der Beschauer wie mit Zaubermacht gebannt. Die größte Bedeutung hat das Licht



Abb. 38. Drei Studienköpfe. Radierung. Zweiter Zustand der Platte von Abb. 37. (Zu Seite 48.)

für die Glaubhaftmachung des Unbegreiflichen. Bei der Auferstehung saust ein Engel in zuckendem, flammendem Blitze herab, mit Blitzkraft und Plötzlichkeit reißt er den Stein vom Grabe auf, daß der Kriegsknecht, der auf dem Steine saß, köpflings zwischen seine entsetzten und geblendeten Gefährten purzelt; in dem wirren Schwarm springt der Widerschein des Blitzes auf den Waffen umher, — und in einem beruhigten Strahl der Himmelslohe richtet der Gestorbene und Begrabene sich langsam zum Leben auf (Abb. 77). Bei der Himmelfahrt öffnet sich der Himmel in einer großen strahlenden Helligkeit, die leuchtende Gestalt des Heilandes wird als Licht im Lichte verschwinden. — Wenn auch der Farbenreiz der Gemälde durch spätere Auffrischungen hier und da beeinträchtigt worden sein mag, so kommt die ursprüngliche Stimmung doch zur Geltung, und sie dringt gleich den Melodien alter Kirchenlieder in die Seele des Betrachtenden. Auch die „Grablegung“, die „Auferstehung“ und die „Himmelfahrt“ malte Rembrandt für den Prinzen Friedrich Heinrich, der an den beiden zuerst erworbenen Gemälden solches Gefallen fand, daß er die folgenden bestellte. Rembrandt vollendete die Aufgabe erst im Anfang des Jahres 1639. Er bekam für die zuletzt gemalten Bilder je 600 Gulden. Über die Vollendung der „Himmelfahrt“, Anfang 1636, und über Ablieferung und Bezahlung der „Grablegung“ und der „Auferstehung“ sind eigenhändige Briefe Rembrandts erhalten. Sie



Abb. 39. Selbstbildnis in gesticktem Sammetmantel und Federbarett, gemalt 1635.  
In der Fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien.  
Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 33.)

sind alle an den Geheimschreiber des Prinzen, Constantin Huygens, gerichtet. Huygens hatte Gelegenheit gehabt, Rembrandts erste Anfänge in Leiden zu beobachten. Er hatte damals schon begeisterte Aufzeichnungen gemacht über die hohe Begabung des Müllerssohnes; in einem seiner schriftstellerischen Werke hat er die damaligen Beobachtungen veröffentlicht. Das einzige, was er an dem jungen Rembrandt auszufehen fand — abgesehen von dessen ausgesprochener Abneigung gegen eine Reise nach Italien —, war der übergroße Fleiß, der ihn sogar hinderte, an den unschuldigen Vergnügungen seiner Altersgenossen teilzunehmen.





Abb. 40. Bildnis eines Herrn mit Spizenragen und Kette, gemalt 1635.  
In der Nationalgalerie zu London.  
Photographie von Braun & Cie in Vornach i. E. (Zu Seite 50.)

Zu den Passionsbildern ließ der Prinz von Oranien später, um die bildliche Geschichte des Erlösungswerkes zu vervollständigen, noch zwei Darstellungen aus der Kindheit Jesu malen; und er bezahlte dafür einen doppelt so hohen Preis wie für die früheren. Von diesen Bildern ist nur eins, die „Anbetung der Hirten“, gemalt im Jahre 1646, erhalten geblieben. Alle sechs Gemälde sind durch Erbschaft in die kurfürstliche Gemäldegalerie zu Düsseldorf und von da mit den übrigen wertvollen Schätzen dieser Sammlung nach München gekommen. Das Bild der Geburt Christi ist fast noch ergreifender als die übrigen. Maria und Joseph sitzen auf Stroh im Stalle. Sie sind ganz schlichte Leute, und doch



Abb. 41. Simson bedroht seinen Schwiegervater. Gemälde von 1635.  
 Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Photographie von Franz Hanfstaengl in München.  
 (Zu Seite 50.)

nehmen sie es wie etwas Selbstverständliches hin, daß die Hirten kommen, um das Kind anzubeten. Drei knien schon, und Joseph beleuchtet ihnen das Kind mit einer herangehaltenen kleinen Lampe. Einer von den zuerst gekommenen Hirten kniet zwischen der Lampe und dem Beschauer. So wird seine Gestalt, der die ausgebreiteten Arme einen bewegten Umriß verleihen, zu einer starken Dunkelheit; sie steigert die Helligkeit des Kindes in den Windeln. Der Neugeborene erscheint dadurch wie etwas Selbstleuchtendes, wie die Quelle des Lichtes, das die in ehrfürchtiger Stille herantretende Hirtenschar umfängt, und das in die Armseligkeit des Stalles eindringt, hinauf zur Hühnerstiege und in die Tiefe zu den Tieren an der Krippe, bis es sich in der Dunkelheit



Abb. 42. Abrahams Opfer. Gemälde von 1635.  
In der Ermitage zu St. Petersburg. (Zu Seite 50.)



Rembrandt's 1635

Abb. 43. Die Kuchenbäckerin, Radierung von 1635. (Zu Seite 55.)

des leeren Raumes verliert (Abb. 112).

Unter den Meistern seiner Bildniskunst aus diesem Jahre sei das Brustbild einer bejahrten Dame in weißer Haube und Halskrause, in der Nationalgalerie zu London, hervorgehoben (Abb. 31).

Unter den Radierungen des Jahres 1634 ist ein großes Meisterwerk: „Die Verkündigung bei den Hirten“. In prachtvoller waldiger Berglandschaft haben die Hirten bei der Herde geruht. Da bricht aus einer dicht geballten Wolke, die sich herabsenkt, ein Himmelslicht in die dunkle Nacht hinein, daß das Vieh geängstigt aus dem Schlafe aufspringt und davonrennt. Auch die Hirten fliehen, werfen sich nieder, blicken starr empor, ihre bebenden Hände lassen die Stäbe fallen. Auf den Rand der Wolke ist, von dem strahlenden Licht durchschienen, dessen Urquell Scharen kleiner Englein jubelnd umkreisen, ein Engel in weißen Gewändern getreten. Mit einem Aufweis zum Himmel und einer Gebärde des Beruhigens spricht er zu den Erschreckten die Himmelsworte: „Fürchtet euch nicht, ich verkündige euch eine große Freude!“ (Abb. 33.) In diesem Blatte hat Rembrandt das Bildgestalten aus Licht und Dunkelheit, das er beim Malen anwendete, auf die Radierung übertragen, und zwar mit voller Kraft. Im Dresdener Kupferstichkabinett ist ein Probedruck des Blattes von der noch unfertigen Platte genommen. Da sieht man, wie die Komposition aus zwei großen Helligkeiten — der leuchtenden Wolke und dem beleuchteten Vordergrund — und dem zwischen beiden ausgebreiteten Dunkel der Nacht sich entwickelt. Die Menschen und Tiere im Vordergrunde sind da mit feinen, klaren Umrißlinien hingezeichnet, so sicher, daß bei der späteren Ausführung nichts umgeworfen zu werden brauchte.



Abb. 44. Die Austreibung der Wechler aus dem Tempel. Radierung von 1635. (Zu Seite 52.)

Ein paar kleinere Radierungen entfalten wieder den wunderbaren Reiz, der von der Innerlichkeit des Künstlers ausgeht. Beim Anblick des heiligen Hieronymus, der sich ein stilles Plätzchen unter einem Baume ausgesucht hat, um in der Bibel zu lesen, empfinden wir die Stimmung feiertäglichen Friedens in sonniger Einsamkeit. Wenn man sich in die Schilderung des Begegnens von Christus und der Samariterin am Jakobsbrunnen vertieft, glaubt man zu hören, wie von den Lippen des ermüdeten Wanderers Worte fließen, die das Weib befremden und ergreifen. Ebenso überzeugend spricht das kleine Blatt „Christus in Emmaus“. Wir sehen die drei Wanderer an einem Tischchen der Herberge sitzen. Eben hat der Heiland das Brot mit beiden Händen gefaßt, um es zu brechen. „Da wurden ihre Augen geöffnet“: starr blickend schlägt der eine Jünger, ein bäuerlich aussehender Mann mit hoher Judenmütze, die Hände zusammen, und der andere, ein würdevoller Greis, hält im Zerlegen des Fleisches inne, mit einem Blick, der in das Innerste des Unbekannten dringen will mit der Frage, ob er wirklich der Gefreuzigte sei; um dessen Haupt aber flammt ein mächtiger Strahlenkranz, der weit über die Bedeutung des sonst in der Kunst gebräuchlichen Heiligenscheins hinausgeht. Wir würden, auch wenn uns der Vorgang ganz unbekannt wäre, doch nicht darüber im Zweifel sein können, daß hier zwischen Sterblichen ein Überirdischer sitzt, der gleich verschwinden wird (Abb. 32). Dieses Verschwinden selbst hat Rembrandt einmal darzustellen versucht in einer geistreichen Handzeichnung, die im Dresdener Kupferstichkabinett aufbewahrt wird: in dem Augenblick, wo die Jünger den Christus erkannt haben, ist er ihren Blicken entschwunden, und sie starren auf den leeren Stuhl, über dem noch ein geheimnisvoller Lichtglanz zu schweben scheint.

Im Gegensatz zu solchen Schöpfungen dichterischer Gestaltungskraft stehen Blätter, die mit schlichter Wirklichkeitstreue aus dem Leben abgeschrieben sind, wie die lesende Frau, die sich in sonntäglicher Muße so ganz in ihr Buch vertieft hat. Dieser Gattung reihen sich zwei zusammengehörige, durch Beischriften erläuterte Blättchen an: die launigen Gestalten zweier Müßiggänger, die am Ufer stehen, wo andere fischen. „Es ist eklig kalt,“ sagt der eine, eine klägliche Grimasse schneidend und mit den Füßen trampelnd; „das ist nichts,“ erwidert lächelnd der andere, den die Kälte ebensowenig wie sonst irgend etwas aus der Unererschütterlichkeit seiner Gemütsruhe herausbringen kann. Es ist bemerkenswert, daß Rembrandt die Anregung hierzu durch deutsche Kupferstiche des 16. Jahrhunderts, von Hans Sebald Beham, bekommen hat.

Die Selbstbildnisse fehlen auch unter den Radierungen dieses Jahres nicht. Da finden wir Rembrandt in der Maste eines unternehmungslustigen Kriegs-



Abb. 45. Quacksalber auf dem Markt. Angetuschte Federzeichnung. Im Kupferstich-Kabinett zu Dresden. (Zu Seite 71.)



Abb. 46. Jan Uytenbogaert, Prediger der Remonstranten-Gemeinde. Radierung von 1635.  
(Zu Seite 55.)

mannes und ein anderes Mal in einer Art Fürstentracht mit Hermelinfragen, Brofatgewand und federgeschmücktem Barett, mit einem Säbel von ungewöhnlicher Form, einem gekrümmten Flamberg, in der Hand.

Von biblischen Gemälden des Jahres 1634 bewahrt die Ermitage in Petersburg zwei: eine Kreuzabnahme und ein kleines Bild der Bekehrung des ungläubigen Thomas, auf dem sich Christus als eine strahlende Lichterscheinung zwischen den Wirklichkeitsgestalten der Apostel zeigt. Die Kreuzabnahme ist merkwürdig. Rembrandt hat die Idee vom vorigen Jahre zum zweitenmal, in etwas größerem Maßstab, ausgearbeitet; in der Komposition dem Rubenschen Bilde noch ähnlicher als das erstemal und in Farbe- und Lichtwirkung mit noch stärkerer Rembrandtscher Eigenart. Es ist, als ob er sich von dem Kampf mit dem übermächtigen Vorbild nicht hätte losmachen können. Der Sammlung des Lichtes hat er hier eine natürliche Begründung durch eine hochgehaltene Leuchte gegeben.

In der nämlichen Gemäldesammlung ist die lebensgroße Halbfigur einer jungen Frau, die, mit Blumenschmuck am Kopf und mit einem Zepter in ihrer Hand, wohl eine Flora vorstellt. Ein Bild im Prado-Museum zu Madrid behandelt einen aus dem Livius geschöpften Stoff. Da sehen wir eine weibliche Gestalt — Kniestück — in phantastischer Fürstinentracht, mit einer Dienerin, die ihr kniend einen Nautiluspokal überreicht, und im Dunkel des Hintergrundes



Abb. 47. Samuel Manasse ben Israel. Radierung von 1636. (Zu Seite 57.)

wird ein starr und finster blickender Mann wahrnehmbar. Das ist die Karthagerin Sophonisbe, die das von ihrem Gatten Masinissa übersandte Gift nimmt.

In den Frauengestalten dieser beiden Gemälde von 1634 erkennen wir unschwer, daß Frau Saskia für sie das anregende Urbild gewesen ist. Es ist selbstverständlich, daß die anmutige Erscheinung der Gattin dem Künstler mancherlei Bildgedanken eingab. Und seiner beständigen Freude am Studium war sie ein willkommenener Gegenstand; wie er sie gerade sah, in dieser oder jener Haltung oder Beleuchtung, die ihm gefiel, hielt er sie in Zeichnungen fest, auf Papier und auf der Kupferplatte. So zeigt uns eine mit Feder und Tusche ganz flüchtig, aber sehr treffend hingeworfene Zeichnung die junge Frau in ganzer Gestalt, wie sie mit der häuslichen Schürze angetan am Fenster sitzt, in dessen Nische die aufgeschlagene Bibel lehnt (Abb. 35). Besonders lieblich erscheint ihr Gesicht in einem radierten Blatt mit verschiedenen Studienköpfen, das sie in gerader Bordenansicht, die Hand an Stirn und Wange gelehnt, mit einem leichten Schleier über den seitlich lose herabhängenden Haaren zeigt (Abb. 38). Auf diese Platte hatte Rembrandt zuerst Frau Saskia allein gezeichnet, mit einer Belebung des leeren Raumes ringsum durch freie Striche; erst nachträglich entschloß er sich zur Ausnutzung der Fläche für weitere Studien. Abdrücke, die er von der Platte in jenem ersten Zustand genommen hat, gehören zu den größten Seltenheiten; die einzigen vollständig erhaltenen Exemplare — neben einem am Rande beschnittenen im Britischen Museum — befinden sich im Museum zu Amsterdam und im Pariser Kupferstichkabinett (Abb. 37).

Es drängte Rembrandt, sein eheliches Glück in einem größeren Gemälde der Nachwelt gleichsam urkundlich zu überliefern. So schuf er das weltberühmte Doppelbildnis, das die Dresdener Gemäldegalerie besitzt. In der Tracht eines Kavaliere, den Kaufdegen an der Seite, ein Sammetbarett mit wallenden Straußenfedern auf dem langen lockigen Haar, sitzt Rembrandt vor einer reichbedeckten Tafel; mit der Rechten schwingt er ein Glas schäumenden Weins empor, die Linke hat er um die Hüfte der Gattin gelegt, die er auf seinen Knien wiegt.





Abb. 48. Bildnis eines Rabbiners. Im Buckingham-Palast zu London.  
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 57.)

Mit ungebändigter Fröhlichkeit lacht Rembrandt in die Welt hinein; mit starker Wendung des Halses sieht Saskia sich um und blickt den Beschauer vergnügt, aber doch mit schicklicher Gemessenheit an. Ein unbeschreiblicher üppiger Farbenreiz verklärt das Bild und verstärkt den rückhaltlosen künstlerischen Ausdruck höchster Daseinsfreude (Abb. 36). Das ganze Bild atmet Wohlleben; Saskia trägt kostbaren Juwelenschmuck, der doch nur einen geringen Teil vorstellt von den Schätzen, mit denen Rembrandt das geliebte Weib überhäufte. Wir erfahren, daß im Jahre 1638 einige seiner Verwandten bei Gelegenheit einer an und für sich geringfügigen Vermögensauseinandersetzung ihn laut anschuldigten, er habe

sein ganzes väterliches Erbteil in Schmuck und Prunk vergeudet, und daß er deswegen — freilich ohne Erfolg — eine Verleumdungsklage gegen jene Verwandten anstrebte. Rembrandt selbst hat in einem Gemälde bekundet, wie er sich des erworbenen Reichthums um der Gattin willen freute. Das ist der Sinn des Doppelbildnisses in der Sammlung des Königs von England im Buckingham-Palast, mag es auch, nach der Annahme eines der allerersten Rembrandtkenner der Gegenwart, nur zum geringsten Teile von ihm selbst gemalt sein. Das Bild hat sozusagen eine Schaustellung des Reichthums zum Inhalt. Die junge Frau sitzt in glänzend prunkvollem Gewand vor dem Spiegel und legt Juwelenschmuck an. Der Gatte, schon fertig in Festanzug und Überkleidung zum Ausgehen, hält weitere Juwelen für sie bereit. Die Tracht des jungen Paares ist nicht diejenige, in die man sich damals im wirklichen Leben kleidete. Es ist ein Kostümfest, das der Künstler sich selbst gab (Abb. 34). So reiht sich dieses Doppelbildnis, wie auch das Dresdener, an die sonstigen Verkleidungsbilder. Die Porträtähnlichkeit ist ausgesprochen, aber sie ist nicht die Hauptsache. Solche Gemälde sollten eine allgemeinere Bedeutung haben, als die von Bildnisstücken im engeren Sinne.

In den Jahren 1635 und 1636 entstanden wieder mehrere großartig schöne Bildnisse fremder Personen. Es sind Damen und Herren aus den höchsten Ständen, die Rembrandt mit vornehmer Auffassung in der gelassenen Ruhe ihres Wesens und in der Gewähltheit einer tadellosen Modifikation wiederzugeben wußte. Neben dem Brustbild eines jungen Herrn, in der Nationalgalerie zu London (Abb. 40), seien diejenigen eines sehr eleganten jungen Paares — die Dame (Abb. 49) eine außerordentliche Schönheit —, in der Gemäldegalerie des Fürsten von Liechtenstein zu Wien, besonders erwähnt.

Von Gemälden, die aus der schaffenden Vorstellungskraft hervorgingen, brachte das Jahr 1635 drei sehr verschiedenartige. Da ist in der Gemäldesammlung zu Dresden ein merkwürdiges mythologisches Bild: „Der Raub des Ganymedes“. Der Liebling des Göttervaters ist als ein noch ganz kleiner Knabe gedacht, der eben Kirschchen essen wollte, als der Adler auf ihn herabstieß, um ihn in die Lüfte zu führen; und nun schreit er ganz erbärmlich und gibt seinem Schrecken in einer nicht näher zu beschreibenden Weise Ausdruck. Der Körper des strampelnden Kindes, dessen dürstige Bekleidung unter den Fängen des Adlers hinaufgerutscht ist, ist so prachtvoll gemalt, wie die Bewegungen und die durch Angst und Schreien verzerrten Gesichtszüge lebendig naturwahr wiedergegeben sind. Und da der Beschauer nicht im Zweifel darüber ist, daß dem Jungen bei der Entführung durch den Göttervogel kein Leid geschieht, so kommt die derbe Absicht einer ergötzlichen Wirkung zu ihrem Recht. Ein Gemälde biblischen Inhalts, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, macht zunächst auch einen befremdlichen Eindruck. Ein ungeschlachter, starkknochiger Mann steht vor einer Haustür, der er den Rücken gekehrt hat, unter einem Fenster des Hauses und hält einem Alten von sehr jüdischem Ansehen, der dort herauschaut, die geballte Faust unter das Gesicht. Man hat lange geglaubt, das Gemälde schildere eine Begebenheit aus dem Leben des Herzogs Adolf von Geldern. Aber der morgenländisch gekleidete Riese mit der Überfülle des langen dunklen Haupthaars ist deutlich genug als Simson gekennzeichnet, und das Bild stellt vor, wie Simson zu seinem Schwiegervater, der ihn um die Gattin betrogen hat, die Drohworte spricht: „Ich habe einmal eine rechte Sache wider die Philister, ich will euch Schaden tun.“ Der Mangel an unmittelbarer Verständlichkeit und die man möchte fast sagen unbehilfliche Anordnung der Komposition verschwinden hinter der mächtigen Wirkung des warmsonnigen Tons und der Kraft der Farbe (Abb. 41). Keinen Schönheitsgenuß gewährt das bedeutendste Gemälde von 1635: „Abrahams Opfer“, in der Ermitage zu Petersburg. Auf dem Gipfel des Berges, dessen Höhe durch die weite Fernsicht fühlbar wird, am Fuß einer Felsen Spitze hat Abraham seinen Sohn gebunden und rücklings über das zum



Abb. 49. Bildnis einer Dame. Gemalt 1636. In der Fürstl. Lichtensteinschen Galerie zu Wien.  
(Zu Seite 50.)

Brandopfer gespaltene Holz gelegt. Mit fester Hand drückt er den Kopf des geduldigen Schlachtopfers nieder und macht die Kehle frei für den tödlichen Schnitt. Da streift ihn der Schatten des in einer Wolke herabfliegenden Engels; er fühlt seine Rechte, die zum Schnitt ausholen wollte, festgehalten, und das Messer entfällt ihm; mit einem großen Blick der Frage, der Erregung und der Erwartung schaut er den Himmelsboten an, und er liest von dessen Lippen die Worte, die durch das Festhalten der todbereitenden Hand, durch den Blick auf das Opfer und durch den Hinweis nach oben zu sichtbarem Ausdruck gebracht werden: „Lege deine Hand nicht an den Knaben; denn nun weiß ich, daß du



Abb. 50. Brustbild eines alten Mannes. Federzeichnung.  
In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 71.)

schöne Personen porträtierte. Dieses Bild stellt die Bewirtung der drei Engel dar, in denen der Herr dem Abraham erscheint. Eben spricht der eine der Gäste, eine hehre Jünglingsgestalt, und mit ihm richten seine beiden jugendlichen Begleiter die Blicke auf Abraham. Der Greis vernimmt die Worte: „So ich lebe, siehe, so soll Sarah, dein Weib, einen Sohn haben,“ — und er erstarrt in Verwunderung, die Hand, die den Braten vorlegen sollte, sinkt zurück; aber keine Miene des Zweifels gesellt sich zu dem Ausdruck des Staunens. Sarah dagegen, hinter ihm, die es hinter der Tür des Hauses gehört hat, lacht bei sich selbst (Abb. 69).

Rembrandt liebte es, ein Thema, in das er sich einmal vertieft hatte, öfter zu behandeln und von verschiedenen Seiten anzufassen. Der Besuch der drei Himmlichen hat seine Vorstellungskraft manches Mal erfüllt und ihn angeregt, einen Bildgedanken, wenn auch nur in flüchtigen Strichen, niederzuschreiben. Ein Beispiel unter vielen ist die hochpoetische Federzeichnung in der Albertina. Hier ist die Erscheinung des Herrn nicht durch drei Engel wiedergegeben, sondern Jehova schreitet als ein erhabener Greis zwischen zwei jugendlichen geflügelten Begleitern. Und Abraham, „da er sie sah, lief ihnen entgegen vor der Tür seiner Hütte und bückte sich nieder auf die Erde“. Um das Haupt des Herrn strahlt es wie eine flammende Sonne, und die ganze Gruppe der drei Männer ist eine großartige Lichterscheinung; in der irdischen Umgebung aber ist die natürliche Tagesstimmung, „da der Tag am heißesten war“, durch ein paar Tuschlagen wundervoll zum Ausdruck gebracht; der tiefe Ton des wolkenlosen Himmels, von dem alles beleuchtet sich hell abhebt, läßt uns die Sommerglut empfinden, und einladend winkt der Schatten des Baumes, unter dem der Patriarch die himmlischen Gäste bewirten wird (Abb. 67).

Zu den Radierungen des Jahres 1635 gehört ein hochberühmtes Blatt: „Christus reinigt den Tempel“. Es ist eine wichtige Darstellung voll bewegten

Gott fürchtest“ (Abb. 42). Beim Betrachten von Rembrandts biblischen Kompositionen muß man den Text zur Hand haben, um alle Feinheiten, mit denen der Künstler die Schriftworte verbildlicht, zu würdigen. Zu der großartigen Schönheit der Komposition von „Abrahams Opfer“, im Aufbau, im Zug der Linien, in der malerischen Wirkung, kommt eine bei Rembrandt ganz ungewöhnliche äußere Schönheit der Gestalten, namentlich in den Köpfen Abrahams und des Engels.

Dieselbe überraschende Erscheinung hoher Formenschönheit finden wir in einem anderen Gemälde aus der Geschichte Abrahams, das wahrscheinlich bald nach jenem entstanden ist, und das sich ebenfalls in der Sammlung des ehemaligen Kaisers von Rußland befindet. Man fühlt sich fast versucht zu glauben, Rembrandt hätte besondere Anregungen empfangen daraus, daß er gerade damals einige auffallend



Abb. 51. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Radierung von 1636. (Zu Seite 59.)

Lebens. Christus, eine kraftvolle Gestalt, die wie eine Erinnerung an eine Dürersche Figur aussieht, dringt in leidenschaftlicher Entrüstung auf die Käufer und Verkäufer ein, die, unbekümmert um die im inneren Tempelraum vor sich gehende gottesdienstliche Handlung, in der Halle ihren Schacher treiben. Der strahlende Heiligenschein ist von dem Haupt des Erlösers auf die Faust hinübergegangen, die die Geißel schwingt. Die Tische der Wechsler stürzen, das Geld rollt auf den Boden, auch Leute stürzen hin in der Hast des Fliehens, während andere ihre Waren noch schnell zu sichern bemüht sind; mit den Taubenkrämern sind auch Viehhändler da, das Vieh durchbricht die zum Ausgang drängende Menschenmenge, und um die Gewänder des Christus kläfft, ohne sich an ihn heranzuwagen, ein häßlicher Köter. Je länger man das Bild betrachtet, um so staunenswürdigere Einzelheiten wird man entdecken, nament-



Abb. 52. Isaak segnet Jakob. Federzeichnung. Im Kupferstich-Kabinett zu Berlin.  
(Zu Seite 69 u. 70.)

lich in den Gesichtern und Gebärden der verschiedenen in ihrem Geschäft gestörten jüdischen Händler (Abb. 44).

Als Gegenstück zu der großen Kreuzabnahme gab Rembrandt in der nämlichen, für eine Radierung ungewöhnlichen Größe ein Blatt heraus mit der Darstellung von Christus vor dem Volke. Die figurenreiche Komposition zeigt vorn auf einer Terrasse des Palastes Pilatus auf dem Richtersthule. Er bemüht sich noch, die Hohenpriester und die anderen zu beschwichtigen, die zu ihm heraufdrängen und ihn um das Todesurteil bestürmen. Ein Schwarm von Kriegsknechten hat den gefesselten, dornengekrönten Gefangenen heraufgebracht, und unten, auf dem Platz vor dem Palaste, wogt ungeduldig das Volk. Rembrandt hat als Vorlage für die Radierung ein Ölbild in der vorgesehenen Größe grau in grau gemalt. Das Bild ist in der Nationalgalerie zu London. Seine genaue Durcharbeitung scheint zu beweisen, daß Rembrandt von vornherein die Absicht hatte, das Ausführen der Radierung einem Gehilfen zu überlassen. Die ersten Abdrücke wurden 1635 gemacht. Im folgenden Jahre kam das Blatt, das die Sammler als „Das große Ecce homo“ kennen, als fertig an die Öffentlichkeit.

Eine kleine Radierung schildert den Tod des heiligen Stephanus. Schön ist da weder die Gestalt des jugendlichen Glaubenszeugen, noch der ganze Linienzug der Komposition. Aber wie diese rohe Menge mit wahrer Wonne den Schuld- und Wehrlosen steinigt, das ist eine für alle Zeiten wahre Schilderung des zu wilden Leidenschaften aufgeheizten Pöbels.

Auch ein kleines Blatt mit der Kreuzigung gehört wohl dieser Zeit an, das überaus einfach komponiert ist und durch die Gegenüberstellung der ohnmächtig



Abb. 53. Jesus bei Maria und Martha. Federzeichnung. (Zu Seite 69.)

zu Boden gesunkenen Mutter und des hilflos am Kreuze emporgestreckten Sohnes eine ergreifende Wirkung ausübt.

Neben den tief empfundenen ersten Schöpfungen fehlen auch die leichteren Bilder aus dem Leben nicht. Ein ganz kleines Blatt von 1635 mit einer einzelnen Jahrmachtsfigur wirkt durch die bloße Erscheinung des Mannes, der in burlesker, harlekinartiger Tracht mit seiner Ware herumzieht, hochergötzlich. Dabei ist das Blättchen ein entzückendes Kunstwerk von wunderbar farbiger Wirkung in den verschiedenen Stoffen. Ebenso köstlich wird eine Kuchenbäckerin geschildert. Der dankbare Gegenstand kehrt auch unter den Handzeichnungen Rembrandts wieder. Die Alte ist ganz Aufmerksamkeit; sie sieht den Augenblick gekommen, wo sie beginnen muß, die Kuchen in der Pfanne zu wenden. Große und kleine Kinder umgeben sie, gesättigt, genießend, erwartungsvoll. Das sieht aus wie ein Zufallsbild, und ist ein künstlerisches Meisterwerk von herzerfreuender Frische (Abb. 43).

Eine prächtige Bildnisradierung schuf Rembrandt in diesem Jahre in dem Porträt des Remonstrantenprediger Jan Uytenbogaert. Aber nur die ganz seltenen Probedrucke, die die Halbfigur des achtundsiebzigjährigen Herrn in einer durch die Beschäftigung mit Büchern leicht bewegten Haltung, zu farbig malerischer Wirkung durchgebildet, vor einem fast leeren Hintergrunde zeigen, gewähren ganz reinen Genuß von Rembrandts Kunst. Der endgültige Zustand des Blattes, in dem es, mit einer Unterschrift in Versen von Hugo Grotius versehen, an die weitere Öffentlichkeit kam, zeigt einen von fremder Hand ausgearbeiteten Hintergrund (Abb. 46).

Die geätzten Kupferplatten nutzten sich durch das Drucken schnell ab. Je mehr gedruckt wird, um so mehr Feinheiten gehen verloren. Jede Aufarbeitung



Abb. 54. Sechs Studientöpfe, in der Mitte Rembrandts Frau. Radierung von 1636. (Zu Seite 59.)

bringt naturgemäß eine Veränderung mit sich, besonders unter den Händen eines so temperamentvollen Künstlers wie Rembrandt. Daraus entstehen die verschiedenen „Zustände“ einer Radierung. Ihre Unterschiede sind bei manchen Blättern Rembrandts sehr groß. Aufarbeitung einer Platte durch fremde Hand ist die Vernichtung ihres Ursprünglichkeitswertes. Die Forschung der Gegenwart prüft die Radierungen, die in den alten Verzeichnissen unter Rembrandts Namen gehen, mit scharfer Kritik. Manches früher nicht bezweifelte Blatt erscheint jetzt zweifelhaft, und viele werden ganz aus dem Werke des Meisters ausgeschieden. Die Arbeit von Gehilfen oder Schülern, die untereinander wieder verschieden sind, wird festgestellt. Eine Zwischenform, die begreiflicherweise häufig vorkommt, ist die, daß eine echte Radierung Rembrandts in späteren Zuständen fremde Nacharbeitungen — von größerem oder geringerem Umfange — zeigt. Seltener ist die andere Zwischenform, die aus der Mitarbeit Rembrandts an Radierungen



seiner Freunde oder Schüler hervorgeht.

Ein solches Zusammenarbeiten wird auf zwei Blättern des Jahres 1635 durch die Inschrift ausdrücklich bezeugt. Das Brustbild eines Mannes mit Pelztragen und Käppchen hat die Bezeichnung „Rembrandt geretuc.“, das eines Mannes mit großem Turban „Rembrandt geretuck“. Das heißt „getuckert“ (retuschiert). So steht das Wort ausgeschrieben bei einem dritten, ebenfalls orientalisches eingekleideten Kopf, ohne Jahresangabe. Ein gleichartiger Fall liegt



Abb. 55. Rembrandt und seine Frau. Radierung von 1636. Zweiter Plattenzustand. (Zu Seite 60.)

bei einem Gemälde aus derselben Zeit vor. Die Münchener Pinakothek besitzt eine Wiederholung des Bildes „Das Opfer Abrahams“, mit der Bezeichnung „Rembrandt verändert en overgeschildert“ (verändert und übermalt). Auch hier hat also Rembrandt die Arbeit eines Schülers für würdig befunden, daß sie seinen Namen als den eines Mitbeteiligten trage. Die von ihm entworfene Veränderung betrifft den Engel, der hier nicht von der Seite, sondern ganz im Rücken Abrahams herabkommt. Der Zweck war offenbar eine Steigerung des Eindruckes von plötzlichem, unvorhergesehenem Erscheinen. — Die Schüler strömten in dieser Zeit dem Meister zu.

Unter Rembrandts Judenbekanntschaften fanden sich auch solche ein, die nicht als bezahlte Modelle oder als Antiquitätenhändler, sondern als Auftraggeber mit ihm in Verkehr traten. So ist das schöne Bild eines Rabbiners, im Buckingham-Palast, gewiß als ein wirkliches Porträt anzusehen (Abb. 48). Das Bild eines Juden von großem Namen lernen wir in einer Radierung von 1636 kennen. Dieser Mann, der auf den ersten Anblick kaum einen jüdischen Eindruck macht, und hinter dessen unbedeutend scheinenden Zügen mit den schweren Augenlidern man den vielseitig begabten und geschulten Verstand eines großen Gelehrten kaum vermuten kann, ist Samuel Manasse ben Israel (Abb. 47). Zu Lissabon im Jahre 1604 geboren, war er als Kind mit seinem Vater nach Amsterdam gekommen, wo so viele portugiesische Juden damals Zuflucht und Freiheit der Religionsübung fanden; seine in jungen Jahren erworbene Gelehrsamkeit war so groß, daß er im Alter von achtzehn Jahren zum Oberrabbiner einer der drei Amsterdamer Synagogen ernannt wurde. Sein besonderer Ruhm war eine un-



Abb. 56. Danae. Gemälde von 1636. In der Ermitage zu St. Petersburg. (Zu Seite 62.)

gewöhnliche Sprachenkenntnis; außerdem war er Doktor der Medizin. Er hat zahlreiche, meist theologische Schriften hinterlassen. Es ist befremdlich, daß Rembrandt beim Porträtieren eines solchen Mannes sich mit einer zwar vorzüglich gezeichneten, aber fast ausdruckslosen Formwiedergabe begnügt hat.

Aus dem biblischen Vorstellungskreise bringt das Jahr 1636 ein Blatt, das die Rückkehr des verlorenen Sohnes ergreifend schildert. Wie dieser verkommene, nur mit den notdürftigsten Lumpen bedeckte Mensch sein von den Spuren des Lasters und des Elends entstelltes Gesicht, das aber jetzt durch den Ausdruck der Reue und des durch die Vergebung wiedergefundenen Friedens innerlich verschönt wird, an die Vaterbrust drückt, und wie dieser Vater, erschüttert über den Anblick, den sein Sohn ihm bietet, aber für kein anderes Gefühl zugänglich als für das der alles vergebenden und vergessenden Freude über den Wiedergefundenen, mit großen Schritten herbeigeilt ist und sich liebevoll über ihn beugt, das ist ein Meisterwerk der Seelenmalerei. Ebenso lebendig sprechen die Empfindungen der Nebenpersonen zu uns. Die Mutter, die hastig den Fensterladen aufstößt, ist noch nicht Herr geworden über die Gefühle, die auf sie einströmen. Die herbeigerufenen Diener kommen eilig über die Treppe; der vorderste, der Schuhe und schöne Kleider für den Ankömmling herbeibringt, weiß nicht, wohin er sehen und was er dazu sagen soll. Durch den Bogen des Hoftores sieht man ins Freie, wo ein Hügel mit einigen Gebäuden die Aussicht beschränkt; es sind nur wenige Striche, welche die Landschaft andeuten, aber sie genügen, um die Vorstellung in



Abb. 57. Die Blendung Simsons. Gemälde von 1636. Im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 62.)

uns zu wecken, daß der Heimgekehrte in weiter Wanderung über Berg und Tal gekommen ist (Abb. 51). — Ein anderes Bild der Vaterliebe, unendlich tief in seiner Einfachheit, gibt ein Blatt aus der nämlichen oder wenig späteren Zeit: „Abraham liebkost Isaak“. Man sieht, wie das Kind mit fröhlichem Lachen zwischen die Knie des Vaters gesprungen ist, der ruhend vor dem Hause sitzt, und das Glück strahlt aus den Augen des Alten zum Beschauer herüber (Abb. 75). Die Zusammenstellung eines bejahrten Vaters mit dem kleinen Sohn, der sich ihm zwischen die Knie schmiegt, kommt auch unter den Zeichnungen vor. Hier ist sie vielleicht noch reizvoller durch die Frische einer ersten schnellen Niederschrift, und noch innerlicher, weil die Beziehung zum Beschauer ausgeschaltet ist. Der Vater wendet sich hier um zu einem jungen Manne, der mit einer Gebärde der Beteuerung vor ihm steht. Man fühlt, wie er das Kind in Schutz hält, und man erkennt den biblischen Gegenstand. Der alte Jakob will seinen Benjamin den Brüdern nicht mitgeben nach Ägypten, und Juda spricht zu ihm: „Laß den Knaben mit mir ziehen; ich will Bürge für ihn sein, von meinen Händen sollst du ihn fordern!“ (Abb. 76).

Von der Emsigkeit, mit welcher der Meister studierte, legt ein Blatt mit sechs Studienköpfen Zeugnis ab, die mit rücksichtsloser Ausnutzung des Raumes, den die gerade bereit liegende Platte gewährte, zusammengedrängt sind und sich gegenseitig den Platz streitig machen. Am weitesten ausgeführt ist der mittelste von diesen Köpfen, und leicht erkennen wir hier die von ungebändigten krausen Löckchen umrahmten, sehr anmutig aufgefaßten Züge von Frau Saskia (Abb. 54). Auf einem anderen Blatte aus demselben Jahre 1636 finden wir Saskia in Gesellschaft ihres Gatten. Diese Radierung bildet gewissermaßen den Gegensatz zu dem



Abb. 58. Der Bürgerfährich. Im Besitz des Barons G. von Rothschild zu Paris. (Zu Seite 62.)

Dresdener Gemälde (Abb. 36); während dort die Lust des Genießens geschildert ist, sehen wir hier, wie das liebende Beisammensein dem Ernst der Arbeit keinen Abbruch tut. Es ist Abend; denn nur von einer oberhalb des Bildes über dem Tische hängenden Lampe können wir uns die Beleuchtung ausgehend denken. Saskia hat sich hingesezt, um von des Tages Arbeit zu ruhen; Rembrandt aber, der Unermüdliche, wechselt, indem er die Werkstatt mit dem Wohngemach vertauscht, nur die Art seiner Tätigkeit; die Augen durch ein breitrandiges Barett vor dem Lampenschein beschirmend, hat er Papier oder Kupferplatte herbeigeholt, um den künstlerischen Eingebungen zu folgen, die der Augenblick ihm bietet (Abb. 55).



Abb. 59. Selbstbildnis, gemalt 1637. Im Louvre-Museum zu Paris. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 62.)

Eine Radierung größeren Formats, die in einem bildnismäßig angeordneten Kniestück eine behäbig darsitzende Frau mit prächtigem aufgelöstem Haar zeigt, führt von alters her den befremdlichen Namen „Die große Judenbraut“. Ihr liegt eine Zeichnung zugrunde, die Rembrandt, anscheinend nach seiner Gattin, mit Feder und Tuschkopel anfertigte (Nationalmuseum zu Stockholm). Ob er an der Kupferausführung viel mit eigener Hand gearbeitet hat, wird bezweifelt.

Zwei große Gemälde tragen die Jahreszahl 1636. Das eine wird „Danae“ genannt oder nach einer in neuerer Zeit vorgeschlagenen Erklärung „Die Braut des Tobias“: ein entkleidet auf weichem Lager ruhendes junges Weib, das beim Nahen eines Mannes sich abwendet. Für die mythologische Deutung spricht, daß

ein zu Häupten der Frau erscheinendes Flügelwesen mehr einem Liebesgott als einem Engel gleicht. Im übrigen aber scheint die biblische Deutung zutreffender. Die Tochter Raquels erwartet ihren Bräutigam, aber da er kommt, macht sie eine Gebärde warnenden Zurückweizens, weil sie fürchtet, daß er das Schicksal der sieben früheren Männer teilen würde. Dem entsprechen Bewegung und Ausdruck der Figur viel besser als einer Ausrufung des Überraschtwerdens. Daß die Frau ein entschieden jüdisches Gepräge trägt, ist ohne Belang für die Frage nach ihrer Bedeutung. Übrigens tut der Name nichts zur Sache. Das, worauf es Rembrandt ankam, war das Malen eines nackten weiblichen Körpers im Schimmer eines zwischen den dunklen Vorhängen hell einfallenden und sich allmählich verlierenden Lichtes, mit flimmerndem Widerschein des weißen Leinenzeuges in den Schatten. Und das hat sein wunderbares Können mit einer solchen Wahrheit und zugleich mit einer so hohen malerischen Poesie ausgeführt, daß Licht und Farbe ein Schönheitsgewand weben um die von blühendem Leben erfüllte Gestalt (Abb. 56). Das Bild befindet sich in der Ermitage zu St. Petersburg, die überhaupt eine größere Zahl Rembrandtscher Gemälde besitzt, als in irgendeiner anderen Sammlung vereinigt sind.

Das andere große Gemälde dieses Jahres ist aus der gräflich Schönbornschen Sammlung zu Wien für die Gemäldegalerie des Städtischen Instituts zu Frankfurt erworben worden. Es stellt die Überwältigung Simsons durch die Philister dar. Über den zu Boden geworfenen wehrlosen Helden, der mit Händen und Füßen um sich schlägt, stürzen die Gegner im Eisenharnisch, und einer bohrt ihm den Stahl ins Auge, während Delila mit den abgeschrittenen Haaren in der Hand triumphierend davonläuft. Die Schilderung des Vorganges ist grauenerregend; mancher mag sie auch häßlich nennen. Aber die packende Gewalt der Vorstellungskraft, mit der die rasende Anstrengung und die verzweifelte Wut des seiner Stärke beraubten Riesen, der feige Mut der zu unverdienter Überlegenheit gelangten Feindesmenge und der grausame Hohn des Weibes zu lebendiger Verkörperung gebracht sind, zwingt jeden zu staunender Bewunderung. Und dazu kommt eine großartige Gewalt der Licht- und Farbenwirkung; der letzte Lichtstrahl, den der Überwundene schaut, bricht furchtbar grell durch die auseinandergerissenen Vorhänge in das verdunkelte Ruhigemach (Abb. 57).

Demselben Jahr gehört wahrscheinlich die prächtige Figur des sogenannten Bürgerfährnrichs an, der, ganz in Braun gekleidet, in stolzer Haltung dasteht, die Rechte auf die Hüfte gestemmt, in der Linken eine über die Schulter genommene Fahne, von deren weißlichem Seidenton der dunkle Kopf sich wundervoll abhebt; in dem Gesicht dürfen wir wohl die ins kriegerisch Derbe übersehten Züge des Malers wiedererkennen (Abb. 58). Das Bild ist im Besitz des Barons Gustav Rothschild zu Paris.

Das Jahr 1637 bringt uns wieder ein herrliches Selbstbildnis des Meisters (im Louvre, Abb. 59). Ferner ein Prachtwerk lebensvoller Bildnismalerei in dem Kniestück des Predigers Eleazar Swalmius im Museum zu Antwerpen. Die nämliche Jahreszahl ist auf einem merkwürdigen Bildnis im Ermitage-Museum zu St. Petersburg zu lesen. Da steht ein stolz blickender Mann mit großem Schnurrbart; er trägt einen mit reicher Goldkette geschmückten, pelzbesetzten Mantel, eine ebenso geschmückte Pelzmütze, hat Perlenghänge in den Ohren und hält einen Stock mit verziertem, goldenem Knopf. Es ist anscheinend ein polnischer Edelmann, den sein Weg einmal in den damaligen Mittelpunkt des Weltverkehrs, nach Amsterdam, geführt hat. Undenkbar wäre es freilich auch nicht, daß wir hier wieder nichts weiter als ein verkleidetes Modell Rembrandts vor uns sehen. Der dem Bilde früher gegebene Titel „Sobieski“ ist selbstredend eine sinnlose Bezeichnung (Abb. 60).

Unter den wenigen Radierungen dieses Jahres herrschen die Studienköpfe vor. Wie ein Porträt wirkt das merkwürdig sprechende Bild eines jungen

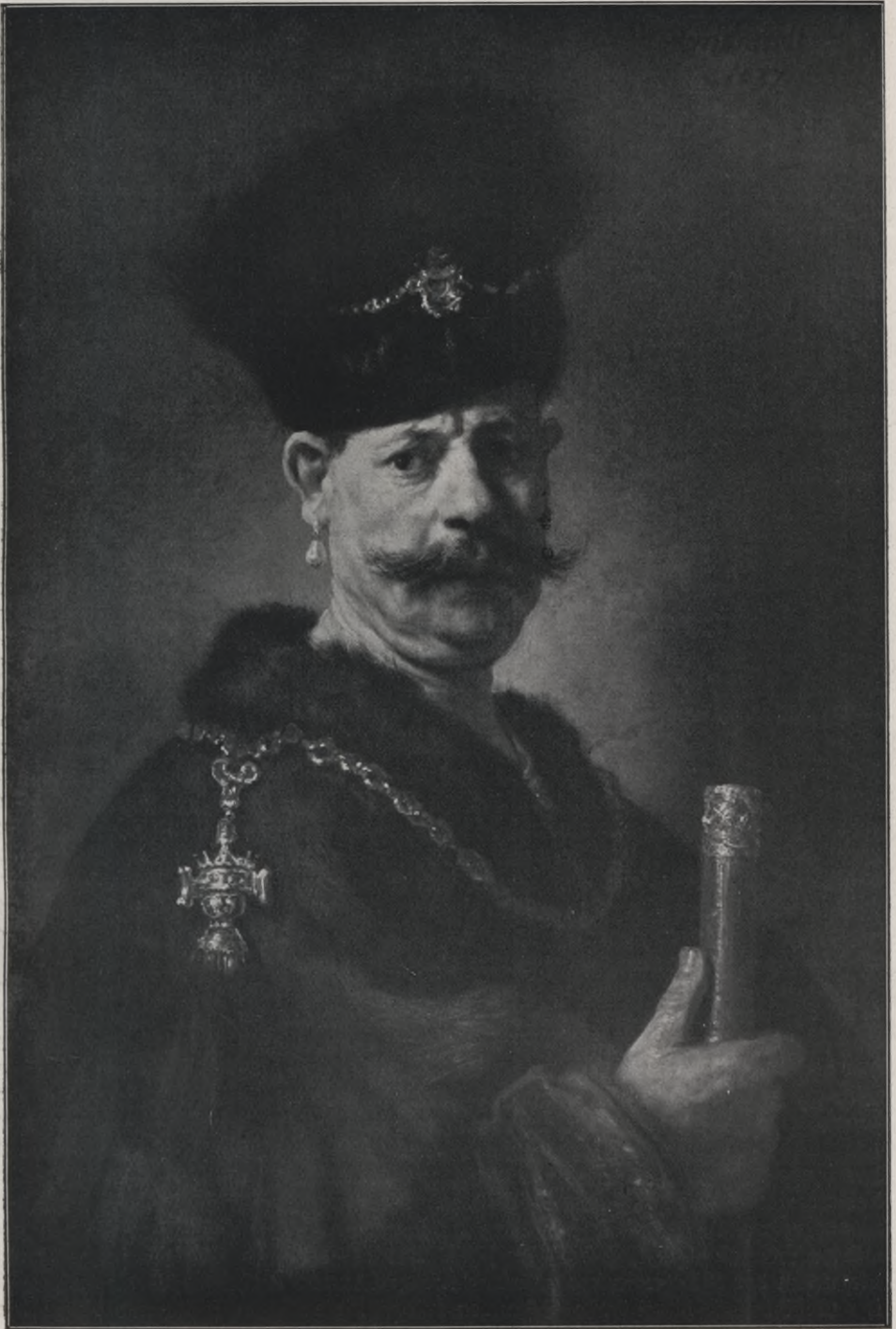


Abb. 60. Ein polnischer Edelmann. Gemälde von 1637. In der Ermitage zu St. Petersburg.  
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. C. (Zu Seite 62.)

Rembrandt  
f. 1637



Abb. 61. Nachdenkender junger Mann. Radierung von 1637.  
(Zu Seite 64.)

Mannes, der mit sorgfältig gegen Erkältung geschütztem Halse neben seinen Büchern sitzt. Man sieht, wie er nachdenkt, und man sieht die Blässe seiner Hautfarbe (Abb. 61). Die lebendigste und reizvollste Behandlung zeichnet drei Frauenköpfe aus, die nach verschiedenen Modellen auf eine Platte radiert sind (Abb. 62).

Die einzige biblische Komposition unter den Blättern von 1637 stellt die Verstoßung Hagar dar. Das ist wieder eine merkwürdig sprechende Schilderung. Abraham, in reiche morgenländische Tracht gekleidet, steht an der Schwelle seines Hauses. Er hat den Fuß auf die Eingangstreppe gesetzt, um in das Haus zurückzukehren. Denn eben

hat er zu Hagar sein letztes Wort gesprochen, und seine Handbewegung sagt: Wir sind fertig miteinander, dein Weinen rührt mich nicht mehr. Die Verstoßene geht schluchzend fort, mit einer Trinkflasche und wenigen Habseligkeiten beladen; der kleine Ismael folgt ihr bedrückt, mit einem Täschchen an der Seite und Stab und Bündel zusammengefaßt in den Händchen. Aus dem laubumrahmten Fenster aber schaut Sarah nach dem Gatten hin, und über ihre alten Züge fliegt ein Lächeln. Neben ihr sieht man im Schatten der Haustür das dickwangige Gesicht ihres Söhnchens, eines echten Judenknäbleins (Abb. 63).

Dem Alten Testament ist auch der Stoff zu einem herrlichen Gemälde von 1637 entnommen, das sich im Louvre-Museum zu Paris befindet. Wie der Engel Raphael die Familie des Tobias verläßt, ist der Inhalt der Darstellung. Eben hat der Engel sich zu erkennen gegeben, und Vater und Sohn Tobias, die eben noch mit ihm wie mit einem guten Freunde vor der Haustür stehend gesprochen haben, sind auf die Knie gefallen, während eine Wolke sich herabsenkt, um den entschwebenden Himmelsboten aufzunehmen. Mit unendlichem Staunen erkennt der junge Tobias, dessen Blicken die schattende Wolke den Engel schon entzieht, das überirdische Wesen seines Begleiters. Der greise Vater aber begreift leichter das Wunder Gottes; mit gefalteten Händen hat er sich demütig zu Boden geworfen. Er ist vom Himmelslicht scharf beleuchtet und so auch die junge Frau, die neben der Mutter in der rebenumlaubten Haustür erscheint und die, während ihr Gesicht noch das höchste Erstaunen spiegelt, die Hände faltet und betet; die Mutter, ganz überwältigt und geblendet von der Erscheinung, wendet sich ab, und die Krücke entfällt ihren zitternden Händen (Abb. 64).

Die Geschichte des Tobias war ein Lieblingsgegenstand Rembrandts. Die Handzeichnungensammlung der Albertina enthält eine ganze Reihe von Federzeichnungen Rembrandts aus verschiedenen Zeiten, die diese Geschichte behandeln.



Da sehen wir, wie Tobias, sein Bündel am Stock über dem Rücken tragend, an der Seite des Engels, dessen Gesprächen er lauscht, durch eine baumreiche Landschaft wandert; das Hündlein fehlt nicht, das mit ihm lief (Abb. 104). Eine ungemein reizvolle feine Zeichnung versetzt uns dann an das Ufer des Tigris, das durch Wiesen und Gesträuch allmählich zu ferner liegenden Höhen hinansteigt. In ganz kindlichem Schrecken hat Tobias die Füße aus dem Wasser zurückgezogen beim Anblick des Fisches; er drückt sich schutzsuchend gegen den Engel, und der weist ihn ruhig an, den Fisch zu ergreifen (Abb. 105). Noch schöner ist das durch Tusche in malerische Wirkung gebrachte Blatt, das mit köstlicher Anschaulichkeit

Rembrandt  
J 1637



Abb. 62. Drei Frauentöpfe. Radierung von 1637. (Zu Seite 64.)

schildert, wie Tobias unter Aufsicht des Engels den zappelnden Fisch aufschneidet und die heilbringenden Eingeweide herausnimmt. Man kann sich nichts Poetischeres denken als diese sonnige Uferlandschaft; man fühlt die Hitze des Tages, die das Hündchen antreibt, seinen Durst mit begierigen Zügen zu löschen, und man glaubt im Schatten der üppig wachsenden Bäume erfrischende Wasserluft zu atmen (Abb. 106).

Außer dem Tobiasbilde des Louvre sind noch zwei biblische Gemälde mit der Jahreszahl 1637 bezeichnet. „Susanna im Bade,“ in der Gemäldegalerie im Haag, nimmt den biblischen Stoff nur als Vorwand zur Darstellung unverhüllter weiblicher Schönheit, freilich der Schönheit, wie sie Rembrandt verstand, nicht als Formen-, sondern als Farbenreiz. Die Nebenfiguren der beiden Alten sind nur durch den Kopf des einen, der zwischen dem Gesträuch des Gartens sichtbar wird, angedeutet. Susanna ist dargestellt, wie sie sich eben von dem Sitze, auf dem sie ihre Kleider niedergelegt hatte, erheben will, um ins Wasser hinabzusteigen. In diesem Augenblicke hört sie ein Geräusch, duckt sich zusammen und sieht sich scheu um, ihr Blick trifft gerade den Beschauer. Die Lebenswahrheit der jugendlichen Gestalt in Form und Bewegung ist Naturtreue. Aber wie die zarte blonde Haut aus dem tiefen Ton der dichten Gebüsche hervorleuchtet, das ist echtste Poesie.

Knaackfuß, Rembrandt.

Das dritte, in ganz kleinem Maßstab gemalte Bild, in der Ermitage zu Petersburg, hat seinen Stoff aus dem Neuen Testament geschöpft. Es behandelt mit einem wunderbaren Reiz malerischer Innenraumdarstellung das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge. Beim Schein der letzten Abendsonne sitzt der Herr des Weinbergs in seinem nach dem weiten Hausflur hin offenen Geschäftszimmer; von den eben abgelohnten Arbeitern sind einige zu ihm herangetreten, um zu murren, und man sieht, wie er dem einen, der der Sprecher ist, antwortet: „Mein Freund, ich tue dir nicht unrecht“ (Abb. 68).

Durch die Macht des Ausdrucks, mit der Rembrandt selbst das scheinbar ganz Undarstellbare anschaulich zu machen wußte, verstand er in ganz einziger Weise die Gleichnisse des Evangeliums zu verbildlichen und die Möglichkeit der Darstellung in Stoffen zu finden, wo kein anderer eine solche Möglichkeit erblicken würde. So hat er in zwei Zeichnungen, die jetzt weit voneinander getrennt sind, die eine im Schloß Chantilly, die andere in der Albertina zu Wien, das Gleichnis von dem unbarmherzigen Knecht behandelt, das im achtzehnten Kapitel des Matthäusevangeliums erzählt wird. Auf dem einen dieser Blätter sehen wir, wie der Knecht in demütiger Bitte, mit der Gebärde der Anbetung vor dem

Herrn auf die Knie gefallen ist, der nachrechnend über den Büchern sitzt, und wie dieser mit leicht gewendetem Haupt und milder Handbewegung — man glaubt ihn sprechen zu hören — dem Flehenden die Schuld erläßt. Das zweite Blatt (Abb. 133) zeigt uns die nämlichen zwei Figuren; wieder kniet der Knecht am Boden, aber diesmal kann er keine Vergebung mehr erwarten; denn zornig ist der Herr von seinem Sitze aufgestanden, und die nämliche Hand, die vorhin Gnade gewährte, ist jetzt zum erbarungslosen Urteilspruch über den Unbarmherzigen erhoben, der unter der Wucht des Urteils zusammenkniet.



Abb. 68. Abraham verstoßt Hagar. Radierung von 1637. (Zu Seite 64.)



Abb. 61. Der Engel verläßt Tobias. Gemälde von 1637. Im Louvre-Museum zu Paris.  
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. C. (Zu Seite 61.)

Die von Rembrandt hinterlassenen Zeichnungen bilden eine wesentliche Ergänzung seines in Gemälden und Radierungen vorliegenden Lebenswerkes. Man zählt ihrer mehr als anderthalbtausend. Mancher sonst nicht verwertete Bildgedanke ist in ihnen ausgesprochen; und in der Unmittelbarkeit dieser künstlerischen Äußerungen liegt ein unendlicher Reiz. Bei weitem die meisten der Zeichnungen, die

Stoffe aus der Bibel oder, in seltneren Fällen, aus der Mythologie behandeln, tragen ihren Daseinszweck in sich selbst. Der Künstler hat sie hingeschrieben, um eine Vorstellung, die ihn erfüllte, festzuhalten, für sich allein. Nur ein verhältnismäßig geringer Teil hat die Bedeutung von Entwürfen für eine beabsichtigte Ausführung. Es ist wunderbar, wie deutlich in solchen Skizzen immer dasjenige, worauf es dem Künstler ankam, gesagt ist. Das Wichtigste war ihm das innere Leben der Gestalten. Das Sprechende des Ausdrucks ist die Grundlage der Komposition; das ist immer zur Geltung gebracht, einerlei, ob die Zeichnung ganz flüchtig, oder ob sie bis zu einer gewissen Bildmäßigkeit durchgearbeitet ist. Wenn man die in ungestümer Hast mit ein paar Federstrichen



Abb. 65. Ruhender Löwe. Feder- und Pinselzeichnung.  
In der Albertina zu Wien.  
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. G. (Zu Seite 72.)



Abb. 66. Ein Elefant. Kreidezeichnung von 1637. In der Albertina zu Wien. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. G. (Zu Seite 72.)

hingesezte Veranschaulichung des Vorganges betrachtet, wie Jakob seines Vaters Segen erschleicht (Abb. 52), so erscheint einem die Kraft und die Sicherheit des Künstlers, mit so wenigem so viel zu sagen, wie etwas Unbegreifliches. Der Kopf des blinden Alten, der mit fragender Gebärde nach der Hand des Sohnes tastet, ist noch mit einer gewissen Sorgfalt gezeichnet, und man kann die Natürlichkeit des Aufrichtens in den hochgelegten Kissen bewundern. Aber das Merkwürdigste sind Kopf und Gestalt des Jakob, der in seines Bruders Jagdkleidung vor dem Bette kniet; er drückt die mit dem betrügerischen Fell bedeckten Hände mit einer gewaltsamen Festigkeit auf das Bett, und seine Haltung und sein Blick — ein mit zwei Strichen gezeichnetes Auge — spiegeln die Besorgnis vor der Entdeckung des Betrugers. Wie zwischen drei Menschen sich Empfindungen, Gedanken und Worte bewegen, läßt der Künstler den Beschauer miterleben in einer Zeichnung, die den Besuch von Jesus bei Martha und Maria verbildlicht (Abb. 53). Man sieht, wie die geschäftige Martha noch nicht ganz



Abb. 67. Der Herr erscheint Abraham im Hain Mamre. Angetuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 52.)

fertig ist mit ihrem Vorwurf gegen die Schwester, den diese, weltentrückt, kaum vernimmt; und man hört, wie Jesus ganz freundlich sagt: „Martha, du hast viel Sorge und Mühe; eins aber ist not“. Es ist, als ob die Vergegenwärtigung dieses Herganges in einem so ganz häuslichen und ganz innerlichen Bilde den Zeichner genötigt hätte, die Feder mit etwas mehr ins einzelne gehendem Behagen zu führen, als sonst wohl bei solchen Einfällen. Aber nur soweit es sich um die Figuren handelt, soweit die deutlichere Form dem Ausdruck zugute kommt. Was die handelnden, sprechenden, denkenden Personen als Zubehör umgibt, das ist in den Zeichnungen fast immer nur in abgekürzter Form behandelt. Bisweilen sind Nebendinge nur durch ein paar große Federzüge, die gleichsam den Sinn von offenen Fragen haben, angedeutet (Abb. 76). Bisweilen aber erwecken solche Federzüge auch vollkommen klare Vorstellungen. So gewahrt man bei der Zeichnung von Maria und Martha den Kamin und die Flamme, — das trägt mit bei zu der Stimmung des Wohnlichen; an dem Bett des alten Isaaß werden zurückgeschlagene Vorhänge sichtbar und ein am Kopfende stehendes niedriges Tischchen; in der Zeichnung vom Unarmherzigen Knecht sind Fenster und



Abb. 68. Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg. Gemälde von 1637. In der Ermitage zu St. Petersburg. (Zu Seite 66.)

Wendeltreppe zu erkennen, und es entsteht sofort der Gedanke an einen hell beleuchteten Schreibtisch und an ein mit verschiedenen Räumen des Hauses verbundenen Geschäftszimmer. Auch die Verschiedenartigkeit der Mittel, die der Künstler angewendet hat, um seine Gedanken möglichst schnell und vollständig niederzuschreiben, fesselt den Betrachtenden. Bald ist alles in nicht viel mehr als Umrißlinien, in offenen Federstrichen gesagt; das kann kürzeste Form der Niederschrift sein (Abb. 42), aber es kann auch dazu dienen, den Eindruck von klarem Tageslicht zu erwecken (Abb. 104 und 105). Bald wird durch Zuhilfenahme des Tuschpinsels eine vollständige malerische Wirkung erzielt (Abb. 106); oder es wird durch kräftig hineingesezte Federstriche ein farbiger Eindruck hergestellt (Abb. 13). In anderen Fällen wieder ist beides, die kräftigen Federstriche und die getuschten Töne, zusammen angewendet, um im Verein mit düstigen feinen Linien volle Bildwirkung zu erreichen (Abb. 67). Die Verbindung von Federzeichnung und Tuschlagen ist für Rembrandt das ausgiebigste Verfahren gewesen. Damit hat er eine unermessliche Mannigfaltigkeit der Wirkungen und Stimmungen hervorgebracht. Das verschleierte Licht der sinkenden Sonne nach einem heißen, staubigen Tage kommt zum Ausdruck in den zarten Strichen und den weichen Tönen einer köstlich feinen Zeichnung, die das Gespräch zwischen Abrahams Knecht und Rebekka am Brunnen schildert (Abb. 84). In einer großen überirdischen Klarheit leuchtet der Ostermorgen in einem herrlichen Blatt mit der Erscheinung des Engels, der die Auferstehung verkündigt (Abb. 97).

Nicht nur die Kompositionen unter den Zeichnungen bilden eine Fülle des Genusses. Die Zeichnungen nach dem Leben sind ebenso fesselnd. In seiner Jugend hat Rembrandt fleißig nach dem stillhaltenden Modell gearbeitet. Zu diesen sorgfältig ausgeführten Studien gebrauchte er mit Vorliebe Röteln oder



Abb. 63. Abraham und die drei Engel. In der Ermitage zu St. Petersburg. (Zu Seite 52.)

Kreide. Auch wenn er in späteren Jahren Altstudien zeichnete, wendete er bisweilen ein solches Verfahren an (Abb. 114). Aber im allgemeinen bevorzugte er dann das ihm so ausgiebige Tuschen, und zuletzt kam er darauf, mit Verschmähung der Feder gleich mit dem Tuschpinsel zu zeichnen. Einen besonders großen Reiz haben die nicht vorbereiteten, sondern bei gegebener Gelegenheit schnell hingeworfenen Studien. Da lernt man die Treffsicherheit kennen, mit der Rembrandt eine Stellung oder eine Bewegung, die ganze Erscheinung eines Menschen oder einen Kopf mit diesem oder jenem Ausdruck, ohne daß der Abgebildete ihm stillhielt, in hastiger Skizze festlegte (Abb. 20, 21, 50). Auch einem in scherzhafter Übertreibung gekennzeichneten Kopf begegnet man hier und da unter diesen Augenblicksbildern. Zu den Einzelercheinungen kommen die Gruppen und die Mengen, wie die köstliche Darstellung eines Quacksalbers, der auf dem Markte seine Allheilmittel dem staunenden Volke anpreist; es ist wunderbar, wie die treffende Wirklichkeitswiedergabe gleich als fertiges Bild, wie eine durchgearbeitete Komposition, im Rahmen des Papierblattes steht (Abb. 45). Kleine Bilder aus der Alltäglichkeit, wie Rembrandt sie im eigenen Hause sehen konnte, wurden dadurch, daß er sie künstlerisch erlebte, zu großen Kunstwerken, herrlich in der formbestimmenden Zeichnung, in der Lichtwirkung und in der Innerlichkeit (Abb. 127). Manchmal ist es der rein malerische Reiz von hell und dunkel, der den Künstler ergriffen hat. In mächtiger Kraft der Wirkung hielt er mit dem Mittel von ein paar Tuschlagen über Feder- oder Pinselzeichnung den Eindruck fest, wie er Menschen zu dem Licht stehen sah, das durch Fenster oder Tür hell in einen Raum fiel. Ein Blatt aus einer Pariser Privatsammlung gibt ein prachtvolles Beispiel: drei Frauen, die vom Hausflur aus den Blick in die hellsonnige Straße genießen, eine — die Herrin — auf einem an die Tür gerückten Stuhl sitzend, die andere auf die Untertür gelehnt und

die dritte, vom Licht und vom Widerschein des Lichtes ganz überbadet, auf der Schwelle (Abb. 141).

Die Entstehungszeit der Handzeichnungen läßt sich meistens nur annäherungsweise vermuten. Jahreszahlen hat Rembrandt diesen Skizzen selten beigelegt. Unterschiede in der Art des Zeichnens — die sich allmählich entwickeln, wie die Handschrift eines Menschen von der Jugend zum Alter sich verändert —, im Verein mit äußeren Anhaltspunkten, wie es die Beziehungen auf ausgeführte Werke sind, geben demjenigen, der sich eingehend mit den Zeichnungen beschäftigt, Möglichkeiten der Zeitbestimmung. Die große Verschiedenheit zwischen dem ungeduldigen Jugendstrich (Abb. 13) und der ruhigen Sicherheit späterer Zeichnungen (Abb. 133) mag auch ein Ungeübter leicht erkennen. Wenn das landschaftliche Beiwerk große Bedeutung für die Komposition hat, liegt die Annahme nahe, daß die Zeichnung in eine Zeit fällt, in der Rembrandts Blick sich für die Landschaft öffnete (Abb. 106). Die Jahreszahl auf einem Studienblatt zu vermerken, hat Rembrandt für der Mühe wert gehalten, als er 1637 Gelegenheit hatte, einen Elefanten nach dem Leben zu zeichnen. In den Städten Hollands, das damals den ganzen überseeischen Handel beherrschte, und insbesondere in Amsterdam wurden wohl öfter als irgendwo anders ausländische Tiere zur Schau gestellt, und Rembrandt, der das Studium um des Studiums willen liebte und zudem eine besondere Vorliebe für Ungewöhnliches und Seltsames hatte, suchte mit dem Skizzenbuch in der Hand solche Schaustellungen auf. Einen Elefanten hat er mehrere Male prächtig gezeichnet; nicht nur das Ganze der Erscheinung, sondern auch die Eigentümlichkeit der Haut gab er mit unübertrefflicher Charakteristik wieder (Abb. 66). Flüchtiger, aber ebenso treffend hat er wiederholt Löwen nach dem Leben gezeichnet. Er erfaßte großartig das Wesen des Tieres, dessen Gestalt und Ausdruck ihm vorher öfters bei Hieronymusdarstellungen große Schwierigkeiten gemacht hatte (Abb. 65).

Zu den biblischen Erzählungen, welche auf Rembrandt eine ganz besondere Anziehung ausübten, gehören neben den Geschichten des Abraham und des Tobias diejenigen von Simson und vom ägyptischen Joseph. Mit beiden beschäftigte er sich im Jahre 1638. Den zwei vorhergegangenen lebensgroßen Gemälden aus der Geschichte Simsons ließ er ein figurenreiches Bild von kleinerem Maßstabe folgen, das das Hochzeitsfest des Helden schildert. Die Dresdener Galerie besitzt dieses mit einem wunderbaren Zauber der von den zartesten leuchtenden Perlmuttertönen zu den glühendsten goldig-purpurnen Tiefen abgestuften Farbe bekleidete Gemälde. Durch die Farbe allein schon empfangen wir den Eindruck vornehmer festlicher Pracht, und wir vergessen darüber die Seltsamkeiten in der Darstellung der Personen. Den lichten Mittelpunkt des Gemäldes bildet die im reichsten bräutlichen Schmucke prangende Tochter des Thimnithers; die stolze Gelassenheit, mit der sie unter dem prächtigen Thronhimmel sitzt, läßt die Kaltherzigkeit ahnen, mit der sie das Rätselgeheimnis Simsons ihren Landsleuten verraten und eines anderen Mannes Weib werden wird. Zu ihrer Linken hat Simson auf breitem, kissenbedecktem Ruhesitz seinen Platz am Kopfende der Tafel; mit ungeschlachter Bewegung hat er seine wilde Kraftgestalt herumgedreht und gibt, mit Mund und Händen sprechend, den Philistern das Rätsel auf, das ihm nur ein Vorwand zum Händelsuchen ist. Wie die Umstehenden ihm zuhören — da ist jeder Kopf wieder ein Meisterwerk des Ausdrucks! Weiter unten an der reich besetzten Tafel geben die gepuzten Gäste in bunter Reihe der zwanglosesten Lustigkeit hin, — „wie die Jünglinge zu tun pflegen“. Es liegt eine Stimmung der Berauschtigkeit über dem Gemälde, in den Figuren und in der Farbe, und die kalte Erscheinung der Braut wird dadurch doppelt scharf hervorgehoben (Abb. 70).

Der Geschichte des ägyptischen Joseph gehört eine der berühmtesten Radierungen Rembrandts an: „Joseph erzählt seine Träume“. Das unmittelbar





Abb. 70. Simjons Hochzeit. Gemälde von 1688. In der Gemäldegalerie zu Dresden (Zu Seite 72)

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW.

Sprechende des Ausdrucks bei den verschiedenen Personen, die innerliche Erregung Josephs, der beim Erzählen sich besinnt, um nicht das geringste ungenau wiederzugeben von dem Merkwürdigen, das er geträumt hat, der nachdenkliche Ernst des im Lehnstuhl sitzenden greisen Israel und der altersmüden, auf dem Bette ruhenden Lea, alle Abstufungen der Mißgunst bei den Brüdern, die teils mit der Aufmerksamkeit des Neides lauschen, teils spöttisch untereinander zischeln, und von denen nur der junge Benjamin ohne Arg und ohne Falsch, mit rein kindlicher Neugier dem Erzähler über sein Lesebuch hinweg zuhört, — und nicht minder die reizvolle malerische Wirkung des Blattes rechtfertigen in vollstem Maße dessen alten Ruhm (Abb. 71). Schon bei Lebzeiten Rembrandts galt man, nach der Äußerung eines Zeitgenossen, in den Kreisen kunstsinziger Leute für ungebildet, wenn man nicht mindestens zwei Abzüge davon besaß, ein „Josephchen mit dem weißen Gesicht“ und ein „Josephchen mit dem schwarzen Gesicht“. Auf den Abzügen nämlich, die Rembrandt von der Platte in ihrem ersten Zustand genommen hat, ist bei dem hinter Joseph stehenden Bruder mit dem Turban auf dem Kopfe und dem Sammetmantel um die Schultern das Gesicht hell beleuchtet. Als aber ein Vorrat von Abzügen hergestellt war, veränderte Rembrandt die Platte, indem er über jenes Gesicht, einen Teil des Turbans und die auf der Brust sichtbare Unterleibung kräftige Schattentöne legte und im Anschluß daran die beiden benachbarten Gesichter und den anstoßenden Teil des Hintergrundes, Tür und Vorhang, mehr oder weniger abtönte. Bei dieser Behandlung hat das „schwarze Gesicht“ gegen das weiße entschieden an Ausdruck verloren, aber der Hervorhebung der Hauptfigur kommt die Änderung wesentlich zugute.

Übrigens wußte Rembrandt nicht bloß durch nachträgliche Bearbeitungen der Kupferplatte derartige Abwandlungen in eine Radierung zu bringen, daß die verschiedenartigen Abdrücke von den Sammlern wie verschiedene Werke geschätzt wurden und heute noch geschätzt werden. Auch die von ein und demselben Zustand einer Platte gezogenen Abdrücke sind bei wirkungsvollen Blättern häufig voneinander verschieden. Denn Rembrandt druckte seine Radierungen eigenhändig, und indem er hier den Ton verstärkte, dort milderte, erzielte er neue künstlerische Reize und Mannigfaltigkeiten der Wirkung. Wenn das Gerücht umging, er besitze Geheimnisse der Kupfer-



Abb. 71. Joseph erzählt seine Träume. Radierung von 1638.  
(Zu Seite 73.)

stecherkunst, die keinem anderen bekannt seien, so bestand das Geheimnis außer in seinem Genie eben nur darin, daß er, selber druckend, auch beim Druck noch als schaffender Künstler zu Werke ging.

Zu den Radierungen von 1638 gehört ferner der einzige Versuch Rembrandts, die beliebte Künftleraufgabe von Adam und Eva zu behandeln. Daß er die Stammeltern nicht als schöne Menschen dargestellt hat, befremdet bei ihm nicht; sehr merkwürdig aber ist, daß er sie als wilde Menschen von niedriger Kulturstufe gedacht hat, rauh und ungelent in Aussehen und Benehmen. Die Schlange liegt als ein unheimlicher Drache auf Stamm und Geäst des Baumes, im Schatten eines dichten Daches von Feigenblättern, und sie züngelt mit boshaftem Blick über Eva. Das Weib, mit der gepflückten Frucht in der Hand, blickt mit dem trohigen Bewußtsein des Ungehorsams Adam eindringlich an; der Mann macht eine warnende Gebärde mit der Rechten, aber seine Linke streichelt



Abb. 72. Selbstbildnis mit dem Federbareit. Radierung von 1638. (Zu Seite 74.)

schon die dargebotene Frucht. Prachtvoll ist die landschaftliche Wirkung des Ganzen, mit scharfem Sonnenlicht und Schatten auf den Figuren und mit dichten Bäumen in der Ferne, unter denen ein Elefant umherwandelt.

Ein radiertes Selbstbildnis von diesem Jahr mit einem Ausdruck gemachter Strenge, hinter der eine natürliche Ermüdung nicht ganz verschwindet, gibt uns den ungewöhnlichen Anblick, daß Rembrandt seinem Bartwuchs an Kinn und Wangen volle Freiheit gelassen hat. Gesicht und Haare sind hier mit besonderer Feinheit ausgeführt, und prächtig sind die verschiedenen Stoffe gekennzeichnet, der Sammet

der mit einer Straußenfeder geschmückten Mütze, die Seide und die Goldtressen des pelzgefütterten Mantels (Abb. 72). Frau Saskia finden wir als Heilige Katharina in einer Halbfigur mit offenem Haar, in einem lichten, feierlichen Gewand, die Hände übereinandergelegt, mit ernster Miene. Das Blatt führt die Benennung „Die kleine Judenbraut“, obgleich die Heilige deutlich durch das herkömmliche Beiwerk gekennzeichnet ist.

Einige Gemälde von 1638 führen uns auf ein neues Gebiet, das Rembrandt seinem Schaffensdrang erschloß. Früher gab er der Landschaft in seinen Werken selten eine höhere Bedeutung als die der Ortsbezeichnung oder des Hintergrundes. Jetzt malte er landschaftliche Kompositionen, in denen er großartige Stimmungen der Natur, die Bewegungen der Luft und des Lichtes, das zwischen Wolken hindurch einen Weg sucht, dichterisch schilderte. Er hatte eine neue Form, den Kampf des Lichtes gegen das Dunkel zu malen, entdeckt. Das wichtigste unter den Anfangswerken seiner Landschaftskunst wirkt mit starken Mitteln. Der Sturm braust durch alte Eichen, ganz schwarz ziehen die Wolken, und ein greller Licht-



Таб. 78. Ландшафт с добродушными самаритянами. Картина 1838. Из Музея Горторыски в Краков. (Зу Seite 76.)



Abb. 74. Zwei Skizzen von Frauen mit kleinem Kind. Angetuschte Federzeichnung. (Zu Seite 98.)

fleck jagt über die Erde. Die Vorstellung des Naturereignisses hat sich dem Künstler noch mit einer biblischen Vorstellung verknüpft. Durch dieses unheimliche Wetter führt der barmherzige Samariter sein Reittier mit dem aufgeladenen Verwundeten über den beschwerlichen Weg, der am Waldrand entlang und weiter durch bewegtes Gelände zu der Ortschaft am Fuße des Gebirges führt (Museum Czartoryski in Krakau, Abb. 73). Die Verknüpfung von Landschaft und biblischem Bild war eine Übergangsform. Sie kommt später nur selten bei Rembrandt vor. Schon in demselben Jahre 1638 fing er an, Landschaften ohne Zutat von bedeutungsvoll sprechenden Figuren zu malen. Deutschland besitzt schöne Beispiele von Rembrandts Landschaftsmalerei aus dieser oder etwas späterer Zeit in einem hochpoetischen Gewitterbild im herzoglichen Museum zu Braunschweig und in einem im Motiv einfacheren, in der Wirkung aber fast noch mächtigeren, ganz kleinen Bilde der großherzoglichen Gemäldegalerie zu Oldenburg.

Wie sich Rembrandts Blick für die Landschaft öffnete, davon erzählt auch ein Bild von 1638, im Buckinghampalast zu London, mit der Darstellung des auferstandenen Christus, der als Gärtner der vor dem Grabe knienden Maria

Magdalena erscheint. Die Figurengruppe, die durch die grabhütenden Engel noch erweitert wird, ist nicht so klein, daß sie sich der landschaftlichen Umgebung, dem Grabeingang im Garten und dem Fernblick auf Jerusalem, unterordnete. Aber die ergreifende Wirkung des Gemäldes beruht in gleichhohem Maße auf der landschaftlichen Stimmung, der Schilderung der Morgenfrühe, wie auf dem Ausdruck der Gestalten.

Wie einst Dürer in dem Fell eines Hasen, in Grasbüscheln und in anderen sonst unbeachteten Dingen Schönheiten entdeckte, die ihn zu künstlerischer Wiedergabe reizten, so erfreute auch Rembrandt sich daran, den Farbenzauber von Einzelgebilden der Natur nachzuschaffen. So fand er im Jahre 1639 bei dem Anblick einer erlegten Rohrdommel in dem Zusammenklange der gelben und grauen, rot- und schwarzbraunen Farben, in der Zeichnung der Bänder und Flecken des Gefieders die Anregung zu einem Bilde. Er malte den an den Füßen aufgehängten Vogel in Lebensgröße ab, mit der Treue eines Naturforschers und mit der Schönheitswonne des Künstlers. Um das Bild reicher zu gestalten, fügte er den Jäger hinzu, der, hinter dem Vogel stehend, ihn an den Ständern hochzuheben scheint, und dessen zum Teil beleuchtetes, zum Teil von einem Schatten überzogenes Gesicht einen malerisch reizvollen hellen Fleck in den sonst dunklen Hintergrund bringt (Gemäldegalerie zu Dresden, Abb. 78).

Ein Hauptwerk des Jahres 1639 ist das Bildnis von Rembrandts Mutter, in der Gemäldegalerie zu Wien. Früher, um das Jahr 1630, hatte er sie öfter gemalt. Dieses war wohl das letzte Bild, das er von ihr nahm; sie starb im September 1640. Es zeigt die hochbetagte Dame in halber Figur, stehend, mit den mageren Händen, die die Spuren der Arbeit tragen, auf einen Stock gestützt; die dunkle Kleidung ist durch eine große, mit Steinen besetzte Mantelschließe geschmückt; unter dem schwarzen Kopfstuch blickt das verschrumpfte, zahnlose Gesicht mit müden, aber liebevollen Augen aus einer weißen Umhüllung hervor. Das Gemälde ist herrlich in der Innigkeit der Auffassung wie in der Ausführung. Ganz wunderbar ist in Haltung und Zügen der ehrwürdigen Frau



Abb. 75. Abraham liebt Isaak. Radierung. (Zu Seite 59.)



Abb. 76. Jakob und Benjamin. Angetuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 59.)

der Seelenfrieden eines ruhigen, gottesgegebenen Greisenalters zur Anschauung gebracht; und jede einzelne Runzel ist mit Liebe gemalt.

Die Zahl der in diesem Jahre auf Bestellung gemalten Bildnisse ist, ebenso wie im vorhergegangenen Jahre, nicht groß. Vielleicht war Rembrandt durch die Vollendung der vom Prinzen von Oranien bestellten Folge von Bildern aus der Erlösungsgeschichte sehr in Anspruch genommen; zwei von diesen Gemälden, die Grablegung und die Auferstehung, sind im Jahre 1639 entstanden. Unter den Bildnissen ist ein hervorragend schönes, ein unbekannter Herr in ganzer Figur lebensgroß, in der Gemäldegalerie zu Kassel: ein etwas eitler Mann in der Mitte der dreißig, der, ganz in schwarzen Atlas korrekt nach der Mode gekleidet, vor dem Maler posiert hat und in der Pose festgehalten worden ist. Das Bild ist wieder so ausgeführt, daß man die einzelnen Haare des blonden Bärtchens zu sehen glaubt. Aber in einer Steigerung malerischen Könnens ist dieser Eindruck äußerster Durchbildung erreicht, ohne daß, wie in den Werken früherer Jahre, jede Einzelform mit spitzem Pinsel gezeichnet wäre.

Aus dem letzten der Briefe, die Rembrandt in der Angelegenheit seiner für den Prinzen von Oranien gemalten Bilder an Constantin Huygens richtete, erfahren wir, daß er Anfang 1639 diesem Herrn aus Erkenntlichkeit für das Wohlwollen und die Zuneigung, die er ihm bewiesen hat, ein großes Gemälde schenkte. Den Gegenstand des geschenkten Bildes nennt Rembrandt nicht; aber er bittet den Empfänger, es in sehr heller Beleuchtung und so, daß man es mit weitem Abstand betrachten könne, aufzuhängen.

Bei der Bezahlung der an den Prinzen abgelieferten Gemälde nahm Rembrandt vielleicht den Anblick in sich auf, der ihn zu der berühmten Radierung „Der Goldwäger“, auch „Der Bankier“ genannt, anregte. Das Blatt wird auch als Bildnis des Pieter Uytenbogaert bezeichnet, der als Steuerempfänger der Staaten im Bezirk Amsterdam einer der ersten Finanzbeamten Hollands war. Obgleich der Name seit Jahrhunderten an dem Blatt haftet, so erscheint doch





Abb. 77. Die Auferstehung Christi.  
Gemälde von 1639. In der Älteren Pinakothek zu München.  
Photographie von F. Bruckmann, München. (Zu Seite 39.)

für ein wirkliches Porträt die Tracht des hier abgebildeten Mannes sehr befremdlich, da sie mehr an Rembrandts Kostümgarderobe als an die damals gebräuchliche Herrenkleidung erinnert. Der Steuereinnnehmer ist in seiner amtlichen Tätigkeit dargestellt. Er sitzt in einem Gemach, dem, obschon es der dienstliche Arbeitsraum ist, ein gewisser Aufwand der Ausstattung nicht fehlt. Auf dem Arbeitstisch stehen Geldsäcken; die Wage hängt von einem über dem Tische angebrachten Aktengestell herab. Der Beamte reicht eines der Säcken, dessen Inhalt eben festgestellt worden ist, dem mit der Verpackung der gezählten und gewogenen Summen betrauten Diener. Im Hintergrunde blickt man durch eine Art Schalter in einen Vorraum, wo mehrere Personen auf ihre Abfertigung warten. Augenscheinlich hat Rembrandt bei diesem Blatt fast die ganze Ausführung dem Fleiß eines Gehilfen überlassen. Für eigenhändige Arbeit hat er sich nicht viel mehr als den Kopf des Goldwägers vorbehalten.

Sein eigenes Bildnis hat uns Rembrandt in diesem Jahre in der herrlichen Radierung gegeben, die wohl das am meisten bekannte von all seinen Selbstbildnissen ist: „Rembrandt mit dem aufgestützten Arm“. Der Meister steht oder sitzt hinter einer am unteren Rande der Platte angegebenen Brüstung, aufgelehnt auf den linken Arm, um den der bestickte Schultermantel malerisch herumgenommen ist; den Kopf, den ein feck auf das rechte Ohr geschobenes Barett bedeckt, wendet er über die linke Achsel dem Beschauer zu. Die nachdenkliche Stirn ist schon furchig geworden, und die Gewohnheit prüfenden Sehens hat die Haut über den Augenlidern herabgesenkt; aber trotz solcher Zeichen scheidender Jugend spricht die höchste Frische des Geistes und des Körpers aus diesem Gesicht, das die noch unverminderte Lockenfülle in üppiger Länge einrahmt und das neben dem Schnurrbart ein spitzer Kinnbart ziert.

Dies ist das Gesicht, das den meisten neuzeitlichen Darstellungen von Rembrandts Person zugrunde liegt. Auch zu dem Standbild, das dem Meister im Jahre 1852 zu Amsterdam errichtet worden ist, hat es gedient. Der heute nach Rembrandt genannte Platz, auf dem das Standbild steht, ist nicht weit vom Judenviertel entfernt. An der Hauptstraße des Judenviertels, der Jodenbreestraat, steht noch das Haus, das Rembrandt sich im Jahre 1639 für einen ansehnlichen Preis kaufte.

Ein sehr fremdartiger Gegenstand kommt unter den Radierungen des Jahres 1639 vor. „Die Jugend vom Tode überrascht“ heißt das Blatt. Vor einem jungen Herrn und einer jungen Dame in gewählter Modetracht taucht plötzlich der Tod als Gerippe mit Sense und emporgehobener Sanduhr aus einem Gruftgewölbe auf. Sicherlich ist Rembrandt durch die Betrachtung der Totentanzbilder Holbeins, dessen Holzschnitte einen Bestandteil seiner sehr umfangreichen Kunstsammlung bildeten, zu dieser Phantasie angeregt worden. Das Blatt ist auch wegen seiner Herstellungsart bemerkenswert. Es ist keine Radierung im eigentlichen Sinne, sondern eine Kaltnadelarbeit. Das heißt, der Künstler hat nicht in einen auf die Kupferplatte aufgetragenen Grund gezeichnet und dann durch Abung der bloßgelegten Stellen seinen Strich in das Kupfer eingetieft; sondern er hat mit der sogenannten kalten Nadel seinen Strich unmittelbar in die Kupferplatte gerissen. Rembrandt wendete das Verfahren seit 1639 öfter an. Bei dem Selbstbildnis von diesem Jahre hat er an mehreren Stellen mit der kalten Nadel in die geätzte Platte hineingearbeitet. Auch das Werkzeug des eigentlichen Kupferstechers, den einschneidenden Grabstichel, dessen Gebrauch er bis dahin lieber seinen Schülern überließ, hat er hier mit zu Hilfe genommen. — Später hat er öfters die verschiedenen Verfahren zusammen angewendet, und die Vorteile, die ihm jedes bot, verwertet.

Das eindruckvollste Werk des Jahres 1636 ist die große Radierung „Der Tod Marias“, eine großartige Schöpfung und wundervolle Arbeit. Maria liegt in einem Himmelbett. Zu ihrer Rechten steht ein Priester, den ein stabtragender



Abb. 78. Die Rohrdommel. Gemälde von 1639  
In der Gemäldegalerie zu Dresden (Zu Seite 77)

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

Knabe und ein Küster begleiten, in phantastischer, dem katholischen Bischofsornat in freier Umbildung entliehener Tracht; die herabhängenden Hände ineinander faltend, blickt er die Sterbende ernst und sinnend an; was seines Amtes war, hat er vollendet. Noch weiter im Vordergrunde sitzt an einem Tische ein Vorleser in reicher morgenländischer Tracht; er hat aufgehört zu lesen und wendet den Blick gleichfalls nach Maria hin. Denn diese hat eben den letzten Atemzug getan, schlaff liegen Haupt und Hände in den Kissen. Durch die Schar der Apostel und Frauen, die sich an der linken Seite des Bettes zusammendrängen, geht ein Schauer; eine Frau kämpft mit Gewalt einen lauten Schmerzensausbruch nieder, eine andere faltet die Hände zum Gebet, und Johannes breitet in stummer Wehklage die Hände aus; ein Mann, der eben eintreten will, bleibt zwischen den Türvorhängen stehen. Wohl hebt Petrus das Haupt Marias mit dem Kopfkissen empor und versucht durch ein Riechmittel, das er in ein Tuch gegossen hat, das Leben noch einen Augenblick zu fesseln; ob noch eine Spur von Leben vorhanden sei, sucht der mit einem Turban bekleidete Arzt am Puls zu erforschen. Aber die Seele gehört der Erde nicht mehr an. Während alles im Gemach unter dem Banne des irdischen Todes steht, dringt vom Himmel herab eine Wolke durch die Balkendecke des Zimmers; sie ist mit Licht gleichsam gefüllt und wirft flutendes Licht auf das Bett und die Leiche. Mit der großen Helligkeit kommt ein Engel, von Kinderengeln begleitet, um die Seele der Reinsten in Empfang zu nehmen. — Während die unteren Figuren, wenn auch mit leichter Hand, so doch sehr sorgfältig ausgeführt sind, sind die Engel und Wolken nur wie mit flüchtigen Strichen angegeben; aber was bei einem anderen Künstler als Nachlässigkeit erscheinen würde, dient hier als wirksamstes, geistvollstes Mittel, um von dem Irdischen das Überirdische, Traumhafte, Erscheinende, nicht mit dem leiblichen Auge Wahrnehmbare und Festzuhaltende zu sondern. Vor diesem Blatt wird einem offenbar, welche Poesie im Strich des Künstlers liegen kann (Abb. 80).

Von ähnlich poetischer Wirkung ist eine nicht datierte, aber ihrer Entstehungszeit nach nahe liegende kleinere Radierung, die den gekreuzigten Heiland zwischen den zwei Schwächern darstellt. Die qualvoll lange Dauer der Marter ist ergreifend zur Anschauung gebracht. In stummer Pein kauern die Frauen am Fußende des Kreuzes. Einer der wachthabenden Kriegseleute hat es seinem Pferd bequem gemacht. Mit den durch ihren Dienst festgehaltenen Beamten harren noch einige Zuschauer auf der Richtstätte aus, schwachend die einen, stumpf oder niedergedrückt die anderen. Die am Kreuz ausgespannten Männer sind keiner Bewegung mehr fähig; nur der eine Schwächer hebt den Kopf, er vernimmt die Antwort auf seine an Jesus gerichtete Bitte. Wie von dessen Lippen die Worte kommen: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein“, da sendet der Himmel



Abb. 79. Der Jude mit der hohen Mütze. Radierung von 1639. (Zu Seite 82.)

Lichtstrahlen herab, und der Dornengekrönte am Kreuze ragt hell aus der Finsternis empor (Abb. 81). Bei diesem Kreuzigungsbilde wird die starke malerische Wirkung durch dunkel auf hell stehende Figuren hervorgerufen. In einem Blatte von 1640, das die Enthauptung Johannes des Täufers schildert, ist es umgekehrt: vorn stehen die Hauptfiguren im Licht und heben sich mit hellen Umrissen von der Dunkelheit ab, die mit zunehmender Dichtigkeit nach der Tiefe des Kerkers hin sich über die Zuschauer und die Gewölbe legt.



Abb. 80. Der Tod Marias. Radierung von 1639. (Zu Seite 81.)

Gleichsam zur Erholung von seinen gedanken- und empfindungsreichen Schöpfungen radierte Rembrandt zwischendurch immer wieder einmal Straßenbilder nach dem Leben. Die komische Figur eines armen alten Mannes mit hoher Judenmütze trägt die Jahreszahl 1639 (Abb. 79). Auch die Übungen nach den Köpfen bezahlter Modelle setzte der Meister nicht aus. So ist die wunderbar fein gezeichnete Radierung von 1640 mit dem Brustbild eines härtigen Greises, der eine ungewöhnlich geformte Mütze trägt (hiernach als „Mann mit der gespaltenen Mütze“ oder auch als „Greis mit dem viereckigen Bart“ bezeichnet), sicherlich kein bestelltes Bildnis, sondern nur eine derartige Übungsarbeit (Abb. 82).

Ein mit der Jahreszahl 1640 bezeichnetes Gemälde, Brustbild eines Mannes in schlichtem schwarzem Rock und schwarzem Hut, mit kleiner Halskrause, wird



Abb. 81. Christus am Kreuz zwischen den zwei Schächern. Radierung. (Zu Seite 81.)

durch die Überlieferung als das Porträt des Vergolders bezeichnet, der für Rembrandts Gemälde die Rahmen anfertigte. Man kann sich wohl vorstellen, daß diese kräftigen, ehrlichen Züge, die der Maler mit überzeugender Wahrhaftigkeit und in kräftiger Wirkung wiedergegeben hat, einem ehrsamem Handwerker angehören, der sich jedoch mit der Würde, die einem Bürger der Stadt Amsterdam zukommt, zu tragen weiß (Abb. 83). Das Bild hat vor einigen Jahrzehnten die Öffentlichkeit viel beschäftigt. Es war eins der ersten in der später groß gewordenen Reihe von altberühmten Gemälden, die von amerikanischen Kunstliebhabern durch Bezahlung unerhörter Preise erworben wurden. Es befindet sich jetzt im Besitz von Herrn Havemeyer zu Newyork.



Abb. 82. Der Greis mit der gespaltenen Mütze. Radierung von 1640. (Zu Seite 82.)

Wie der Künstler selbst in dieser Zeit aussah, hat er der Welt durch ein herrliches Bild in halber Figur (in der Nationalgalerie zu London) mitgeteilt. Daß er hier ein wirkliches Porträt gab, hat er ausdrücklich hervorgehoben, indem er zu Namensunterschrift und Jahreszahl das Wort „conterfeyet“ hinzufügte. Aus dieser Erklärung kann man auch schließen, daß Rembrandt sich tatsächlich in die von der Mode durchaus abweichende Tracht, die wir auf den meisten seiner Selbstbildnisse sehen, zu kleiden pflegte, und daß er für seine Person die Halskrause und die breiten Umlegekragen verabscheute (Abb. 85).

Von mehreren Gemälden kleineren Formats, in denen Rembrandt im Jahre 1640 biblische Stoffe behandelte, ist eines, „Hagars Verstoßung“, im Victoria and Albert Museum zu London: Hagar reitet weinend auf einem von dem kleinen Ismael geführten Esel zum Tore von Abrahams Behausung hinaus; ihr leidvoller Blick rührt den Patriarchen nicht, der ihr ein hartes „Geh!“ zuruft. Ein anderes, „Die Heimsuchung“, ist in der Sammlung des Herzogs von Westminster zu London; wie Elisabeth auf der Schwelle ihres Hauses Maria begrüßt, das



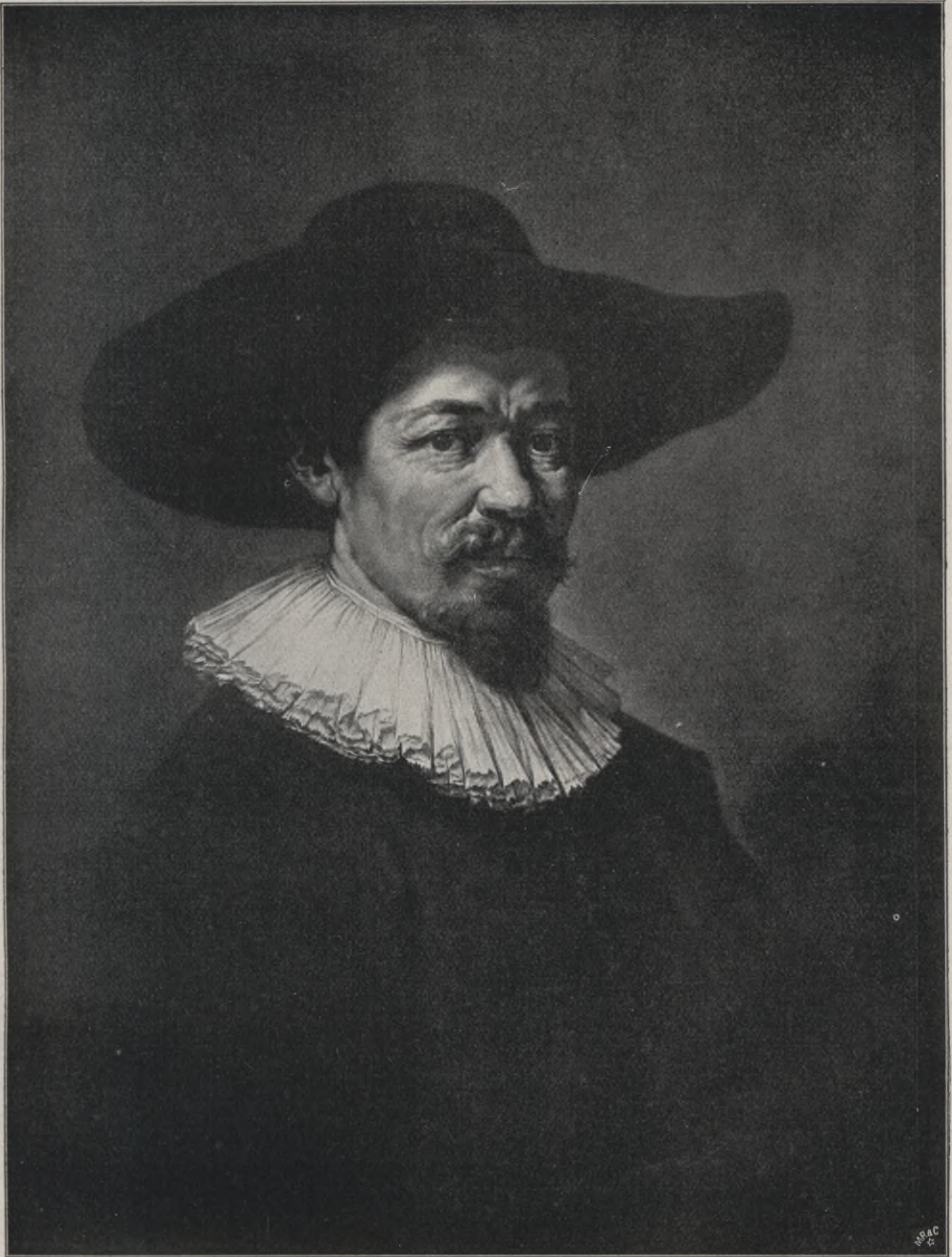


Abb. 83. Bildnis, genannt „Der Vergolder“ oder „Der Rahmenmacher Rembrandts“. Gemalt 1640.  
Im Besitz von H. D. Havemeyer zu Newyork. Nach einem Schabkunstblatt von J. Dixon.  
(Zu Seite 83.)

ist mit innerlichster Erfassung der Worte des Evangeliums und mit hoher malerischer Poesie geschildert, und zugleich ist der Vorgang mit hoher Natürlichkeit zur Anschauung gebracht: wir sehen, wie der alte Zacharias sich beeilt, dem Besuch entgegenzugehen, wie eine Dienerin Maria den Reisemantel abnimmt, und wie das Reittier, auf dem sie gekommen ist, in den Stall geführt wird. An erster Stelle aber steht die „Heilige Familie“ des Louvre-Museums, ein Bild, das



Abb. 84. Eliezer und Rebekka. Angetuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. C. (Zu Seite 70.)

noch weit mehr als das große Gemälde von 1631 seine innerliche Bedeutung hinter einer schlicht menschlichen Auffassung verbirgt und das deswegen auch einfach „Die Familie des Tischlers“ genannt wird. Wir blicken in das dürftige Heim eines Handwerkers, Werkstatt und Wohnraum zugleich. Am Kamin hängen ärmliche Vorräte, ein paar Holzscheite liegen bereit, um Feuer unter dem Suppentopf anzuzünden. Am offenen Fenster steht der fleißige Arbeiter und glättet ein Holzstück. Durch ein anderes Fenster, das wir nicht sehen, scheint die sich neigende Sonne in den Raum; ihr Strahl ruht auf der Gruppe von Mutter und Kind. Die junge Mutter, auf einem niedrigen Sitz, hat dem Kinde die Brust gereicht, bevor sie es in die Wiege legt. Das warme Licht hüllt das Körperchen des Kindes ein, daß dieses selbst zu leuchten scheint, und bestrahlt mit voller Kraft, was mit dem Kinde in Berührung kommt, Brust und Hände der Mutter; und es umwebt mit goldigem Widerschein das glückbeseelte, liebevolle Mutterantlitz und die derben Züge der alten Frau, die das Abendgebet vorgelesen hat und die jetzt noch einen Blick großmütterlicher Zärtlichkeit auf das Gesicht des eingeschlummerten Kindes richtet. Das ist alles ganz einfach und natürlich; auch das Licht ist kein überirdisches, sondern ein echter goldener Sonnenstrahl, der einen Teil des Fensters auf die Fliesen des Fußbodens malt. Und doch liegt in der heiligen Vertiefung, mit der der Künstler das Natürliche aufgefaßt hat, eine solche unendliche Poesie, ein so hohes, feierliches Hinausheben über die Alltäglichkeit, daß wir, wenn wir auf die Absichten des Malers eingehen, keinen Augenblick darüber im Zweifel sein können, daß der Darstellung eine Bedeutung des Übernatürlichen innewohnt; wir erkennen, daß diese Handwerkerfamilie Göttliches umschließt (Abb. 87). Was die Italiener der Renaissancezeit an Verklärung des Menschlichen erreichten durch die höchste sinnliche Schönheit, das erreicht Rembrandt ebenso vollkommen durch die höchste Poesie des Lichtes.

Vom Jahre 1640 an kommen Landschaften öfter vor unter Rembrandts Radierungen. Die meisten dieser Blätter unterscheiden sich wesentlich von den gemalten Landschaftskompositionen des Meisters und auch von den Landschaftsblickern, die er auf manchen seiner Darstellungen als dichterisch ersonnene, stimmungsvolle Hintergründe anbrachte. Er hat in ihnen Stückchen seines Heimat-

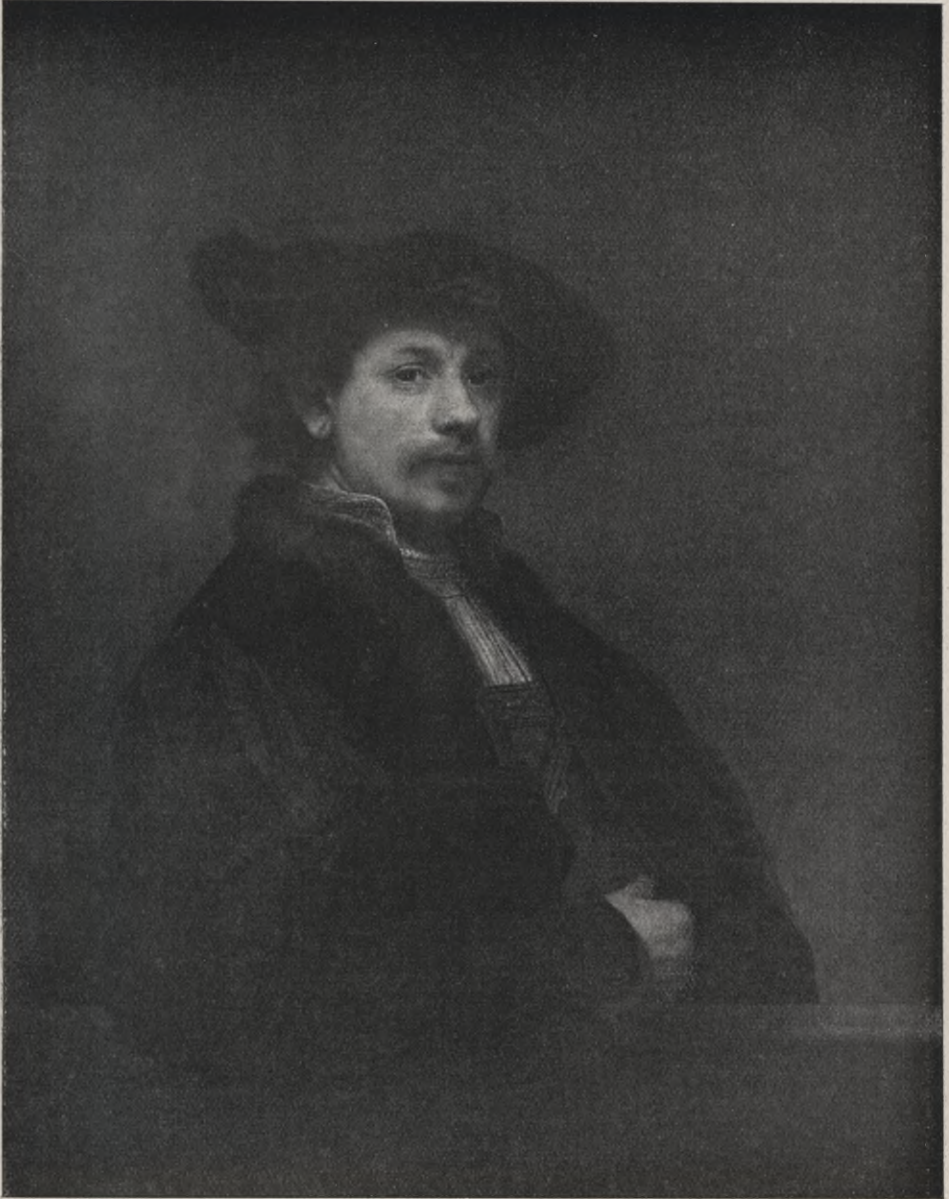


Abb. 85. Selbstbildnis Rembrandts, gemalt 1640. In der Nationalgalerie zu London.  
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 81.)

bodens schlicht und treu der Wirklichkeit nachgezeichnet, und er hat dabei Gegenden, die einem anderen ganz und gar poesielos erschienen wären, künstlerische Reize abgewonnen, weil er sie eben mit Künstleraugen anschaute. Das Jahr 1641 bringt drei von solchen mit malerischem Feingefühl der Natur nachgeschriebenen Blättern, darunter zwei besonders berühmte, „Die Windmühle“ und „Die Strohütte mit dem großen Baum“. Auf dem erstgenannten, das auch als „Die Mühle Rembrandts“ bezeichnet wird, weil lange Zeit die irrige Meinung verbreitet war, Rembrandt, der Müllerssohn, hätte in einer Windmühle am



Abb. 86. Der Triumph des Mardochai. Radierung. (Zu Seite 113.)

Rhein das Licht der Welt erblickt, sehen wir nichts als eine Windmühle, ein paar Häuser und einen ganz flachen Horizont; aber welcher feine, namenlose Reiz — das unerklärbare Geheimnis echter Kunst — liegt in der Wahrheit, mit der dieses an und für sich so reizlos scheinende Stück aus einer eintönigen Gegend wiedergegeben ist! (Abb. 89.) Das andere, in bedeutend größerem Maßstabe ausgeführte Blatt zaubert aus einer niedrigen alten Strohhütte und einem Lindenbaum, einem zwischen flachen Wiesenuffern regungslos hingleitenden Wasser, einigen in der Ferne sichtbaren Windmühlenflügeln und einer den niedrigen Horizont abschließenden Stadt ein hochpoetisches Bild hervor (Abb. 88). Neben den Radierungen mögen ein paar Skizzenblätter Rembrandts als Beispiele seiner Landschaftskunst dienen. Sie zeigen, wie der große Meister des Helldunkels bei solchen auf Spaziergängen gesammelten Studien mit ganz wenig Wirkungsmitteln von Hell und Dunkel ausgekommen ist. Seine Fähigkeit, den Federstrich ausdrucksvoll abzuwandeln von markiger Kraft bis zu zartester Feinheit, läßt ihn in Umrißzeichnungen mit Hinzufügen von wenigen leichten Tuschungen einen farbigen Eindruck herstellen (Abb. 92); und bisweilen genügen ihm fast reine Umrißlinien mit ein paar Nachdruckstellen des Federstriches (Abb. 91). Er weiß mit seinen Linien eine ganze Stimmung entzückend zu malen, er läßt uns den eigentümlichen Zauber einer ruhigen, spiegelnden Wasserfläche und den feinen Reiz der in duffiger Zartheit schimmernden weiten Ferne so vollständig empfinden, als ob alle Mittel der Farbkunst hier aufgeboten wären.

Die landschaftlichen Zeichnungen Rembrandts sind eine unerschöpfliche Quelle reinsten Kunstgenusses. Die Mannigfaltigkeit ist hier noch größer als in den Radierungen. Man kann verfolgen, wie in einem Zeitraum, der etwa dem Jahrzehnt von 1640 bis 1650 entspricht, die Freude an dieser neu entdeckten

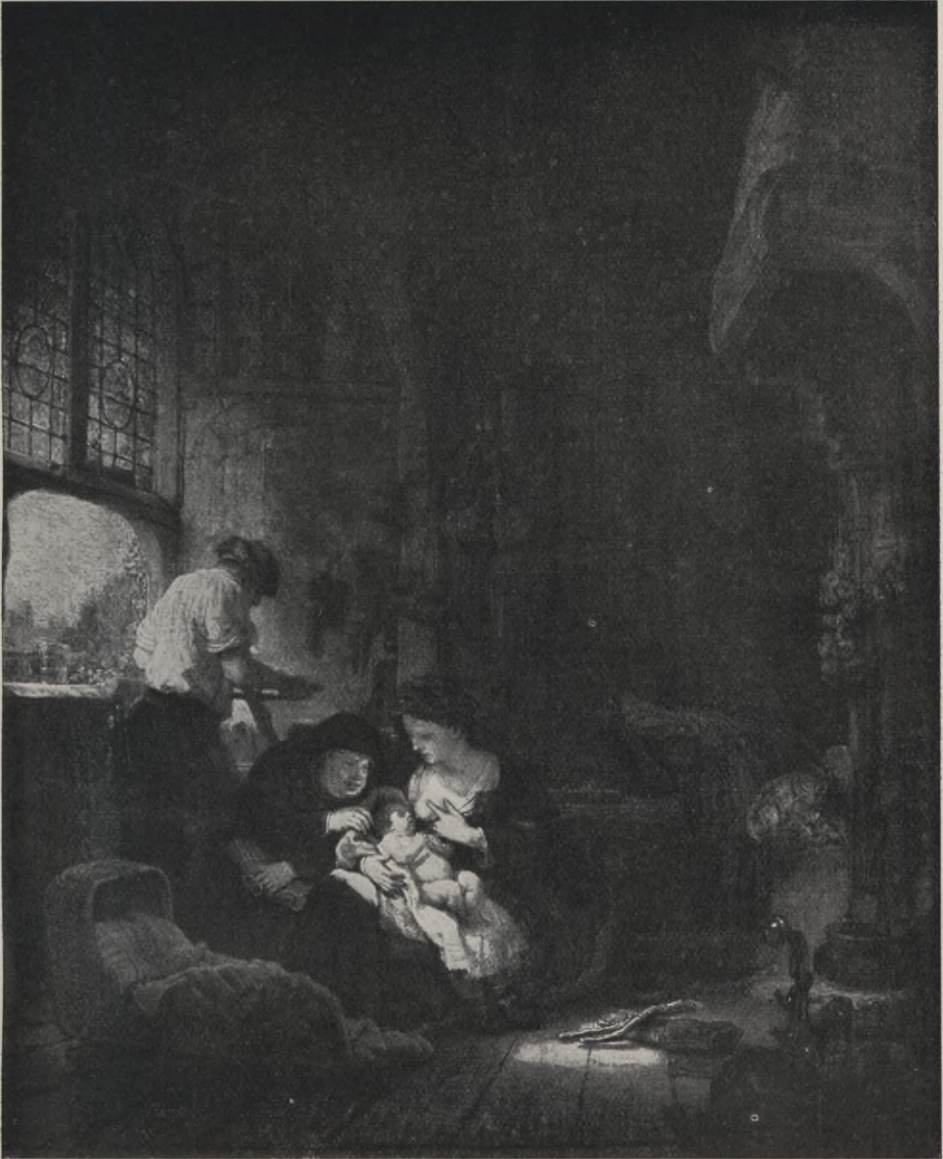


Abb. 87. Die heilige Familie. „Die Familie des Tischlers.“ Im Louvre-Museum zu Paris.  
(Zu Seite 86.)

Welt ihm immer neue Darstellungsmöglichkeiten offenbarte. Auf die große, klare Einfachheit ist er nicht gleich im Anfang gekommen. Neben den Weiten und den Zusammenhängen bodenständiger Baulichkeiten und Gehölze fesselten ihn gelegentlich auch engbegrenzte Einzelstücke. Gebäude und Gebäudeteile hat er mit Sorgfalt studiert, und nicht bloß ihre Formen, sondern auch wie sie in Licht und Luft stehen, hat er mit der Feder und dem Tuschpinsel zum Ausdruck gebracht (Abb. 90 u. 175); dabei konnten ihm auch die malerischen Wunder zum Gegenstand der Darstellung werden, die der Sonnenschein, ebensogut wie beim Eindringen in das Dunkel von Innenräumen, an der offenen Luft im Freien schafft (Abb. 129).



Abb. 88. Die Strohütte mit dem großen Baume. Radierung von 1641. (Zu Seite 88.)

Das Jahr 1641 war fruchtbar an Radierungen. Blätter verschiedenster Art sind mit dieser Jahreszahl bezeichnet. Ein schönes Bild zeigt den Mennonitenprediger Anso in lebendiger Auffassung, wie er, in Hut und Pelzrock hinter einem mit Büchern bedeckten Tische sitzend, sich umwendet, um mit einer seitwärts zu denkenden Person zu sprechen. Ein Blatt von wunderbarer Ausführung in höchster malerischer Weichheit gibt das Bild eines vornehm, aber nicht nach der Mode der Zeit gekleideten jungen Mannes, der vor seinem Schreibpulte sitzt; eben hat er ein Buch zugeschlagen und denkt nun über etwas nach, das er niederschreiben will (Abb. 95). Denselben Mann hat Rembrandt in dem nämlichen Jahre mit viel Humor abgebildet, wie er beim Kartenspiel sitzt, in einer ganz hastig, augenscheinlich ohne Wissen des Betreffenden, auf die Kupferplatte gekrahten Zeichnung (Abb. 94). Neben diesem Meisterwerk feinsten Beobachtung mag als ein weiteres Beispiel der reizvollen Augenblicksbilder, in denen Rembrandt zufällig in seinen Gesichtskreis kommende Erscheinungen verewigte, das kleine Blatt mit der Halbfigur einer vom Markte heimkehrenden Frau hier

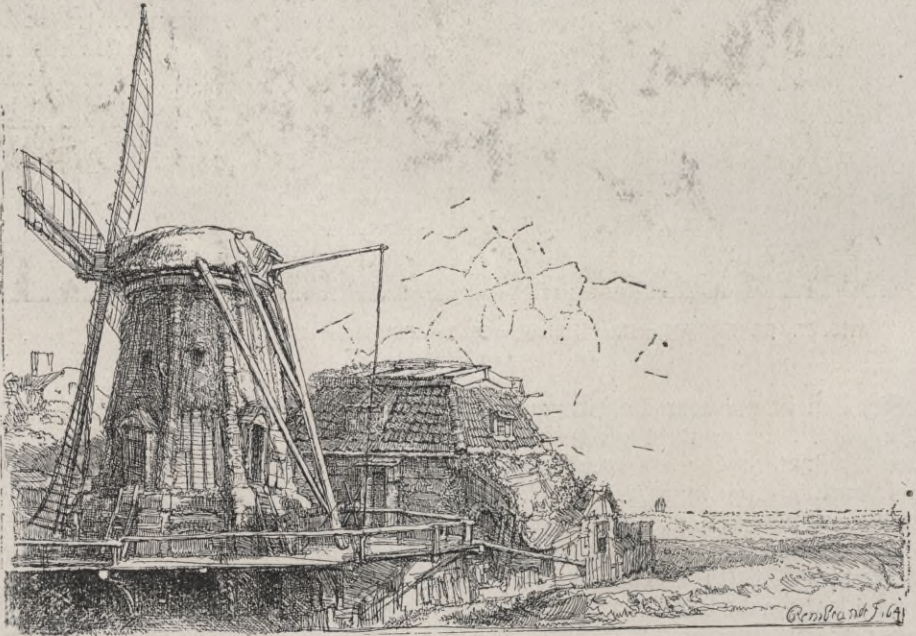


Abb. 89. Die Windmühle. Radierung von 1641. (Zu Seite 88.)

Erwähnung finden. Etwas zufällig Gesehenes gibt auch ein reizendes kleines Nachtstück wieder, das mit dem Titel „Der Schulmeister“ belegt wird: ein alter Mann steht mit mehreren Kindern im Dunkeln vor einer Tür, die eine Frau, ebenfalls von einem Kinde begleitet, öffnet; helles Licht von drinnen beleuchtet ihr grinsendes Gesicht und trifft die Nase und den Hutrand des Mannes.

Solchen Wirklichkeitsbildern steht eine lebensprühende Phantasie gegenüber, eine mit schnellen, großen Strichen hingeworfene Löwenjagd: in wildem Getümmel verfolgen türkisch gekleidete Reiter mit Pfeil und Bogen, mit Wurfspeer und mit Säbel ein Löwenpaar; die Löwin wälzt sich pfeilgetroffen am Boden, aber auch ein Mohr ist mit seinem Pferd gestürzt; ein großer Palmbaum deutet die Landschaft an. Zwei kleinere Löwenjagden, augenscheinlich zu derselben Zeit

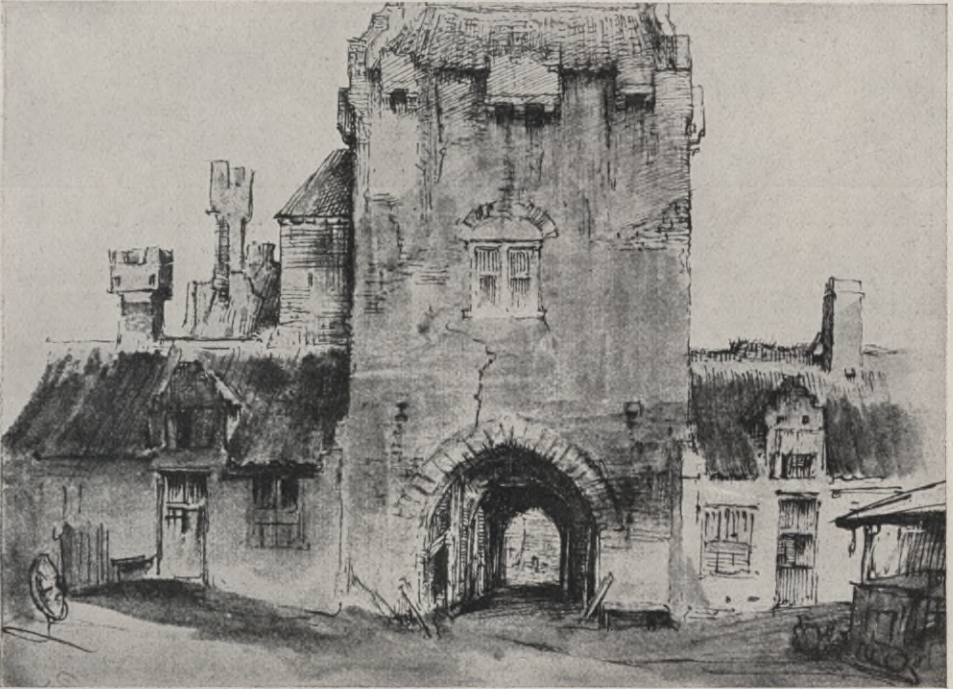


Abb. 90. Stadttor. Tuschezichnung. In Taylers Museum zu Haarlem. (Zu Seite 89.)

entstanden und in höchster Lebendigkeit mit einer wahren Hast skizziert, bringen die Reiter in schlimmere Lage den angreifenden Löwen gegenüber.

Unter den Radierungen biblischen Inhalts ist eine, die mit dem Vorstellungsfreis, aus dem die jagenden Türken hervorgingen, gewisse Berührungen hat und die ebenfalls mit leichter und schneller Hand ausgeführt ist: „Die Taufe des Kämmerers aus Mohrenland durch den Apostel Philippus“. Der Eindruck des fremdartig Ausländischen ist hier sichtlich angestrebt. Der Kämmerer, mit negerartiger Gesichtsbildung, kniet vor dem tausenden Apostel, einer würdevollen Gestalt mit langem Haar und Bart; hinter ihm hält ein Mohrenknabe das abgelegte Übergewand und die reiberbuschgeschmückte Mütze. Ein Reiter, mit Speer und Säbel, Köcher und Bogen nach Türkenart bewaffnet, aber mit phantastischem Federkopfschmuck, sieht zu mit dem Ausdruck eines Mannes, der sich über nichts, was sein Herr tut, zu wundern hat. Weiter zurück sieht man den dreispännigen Wagen des Kämmerers, mit thronartigem Polstersitz und großem Sonnenschirm; ein Speerträger und ein Mohr mit Turban und Reiberbusch stehen dabei. In



Abb. 91. Landschaft mit Häusern am Wasser. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 88.)

dem dichten Wald am Ufer des Wassers ragt eine Palme. Auf dem Ganzen liegt eine Helligkeit, die die Vorstellung von alles einhüllender Sonnenglut erweckt.

Andere Blätter bringen Bilder aus dem Alten Testament in der bei Rembrandt üblichen Einkleidung. Eines gibt eine Umwandlung der Komposition, die der Meister vier Jahre vorher gemalt hatte: „Der Engel verläßt die Familie des Tobias“. In der oberen rechten Ecke des in Breitformat gehaltenen Blattes sieht man nur noch die Beine des Engels, der in einem breiten Lichtstrahl in die Wolken emporsteigt. Der Himmelsstrahl beleuchtet grell die irdischen Gestalten. Die beiden Tobias sind auf die Knie gesunken; der alte schaut dem Entschwindenden betend nach, der junge neigt sich ehrfürchtig zur Erde. Auch die junge Frau ist niedergekniet, ihr Staunen macht sich in Worten Luft. Die Frau des Alten ist auf der Schwelle stehen geblieben; während ihr Blick dem Himmlischen



Abb. 92. Landschaft mit Kanal und Zugbrücke. Getuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. C. (Zu Seite 88.)





Abb. 93. Jakob fordert von Laban seine Entlassung („Die drei Orientalen“). Radierung von 1641.  
(Zu Seite 93.)

folgt, breiten sich ihre Hände wie zum Segen über das junge Paar. Von Tür und Fenster aus sieht die Dienerschaft verständnislos das Wunder an. Um dem Übernatürlichen durch recht Natürliches eine Gegenfahwirkung zu geben, hat der Künstler im Vordergrund durch einen Keitessel und einen Koffer die für die Abreise des Fremden getroffenen Vorbereitungen angedeutet. Ganz die äußerste Natürlichkeit herrscht wieder in einem sehr reizvoll gezeichneten feinen Blatt, das drei Männer in Rembrandts Patriarchentracht im Gespräch vor einer Haustür zeigt. Hochmütiges Verschließen gegen einen heftigen Vorwurf kommt sprechend zum Ausdruck; der dritte stimmt dem Angreifer bei, und ein vierter Mann, der auf die Untertür gelehnt aus dem Hause schaut, bemüht sich, zurückhaltende Unparteilichkeit zu wahren. Die Darstellung wird auf Jakob, der von Laban die versprochene Entlassung fordert, gedeutet. Die alte Benennung sagt einfach:



Abb. 94. Der Kartenspieler. Radierung von 1641. Erster Plattenzustand. (Zu Seite 90.)

„Die drei Orientalen“ (Abb. 93).

Ganz vereinzelt steht eine Radierung dieses Jahres da, in der Rembrandt den irdischen Boden vollständig verlassen hat: „Die heilige Jungfrau mit dem Jesuskind in Wolken“. Weder die Jungfrau noch das Kind ist schön, und die starke Betonung der jüdischen Stammeseigentümlichkeit und der Zugehörigkeit zu den niederen Ständen berührt uns gar fremdartig; und dennoch liegt eine unbeschreibliche Erhabenheit in dem gottergeben nach oben gewendeten Antlitz der Mutter, die kniend und mit gefalteten Händen den Sohn in ihren Armen hält. Dem Erddunkel, das wir unter dem Schatten der Wolken ahnen, sind die beiden ent-

rückt; Licht aus der Höhe umfließt sie, und Licht strahlt von ihren Häuptern aus. Es ist bemerkenswert, daß Rembrandt für den stärkeren Strahlenschein, der den Kopf des Jesuskindes umgibt, sich die Art, wie Dürer solche Glorien zeichnete, zum Vorbild genommen hat.

Unter den Gemälden von 1641 sind wieder mehrere vorzügliche Bildnisse. Zu ihnen gehört das groß und schlicht aufgefaßte Porträt der Mutter von Rembrandts Freund Jan Six, das sich noch im Besitz der Familie Six zu Amsterdam befindet. Ferner das entzückende Bildnis einer jungen Frau vornehmen Standes, mit dem Fächer in der Hand, im Buckinghampalast. Dann das großartige Bild des Mennonitenpredigers Anso mit seiner Frau, im Kaiser-Friedrich-Museum, das den geistlichen Herrn, in ähnlicher Auffassung wie in der gleichzeitigen Radierung, sprechend darstellt; er spendet Zuspruch, und die Frau lauscht dem Worte (Abb. 98). Ein sehr reizvolles Bild der Dresdener Galerie zeigt uns Frau Saskia in der blühenden Fülle ihrer achtundzwanzig Jahre. Sie reicht mit freundlichen Blicken dem Beschauer eine Nelke dar, und die an die Brust gelegte linke Hand, die an ihren Fingergelenken niedliche Grübchen bewundern läßt, scheint zu sagen, daß die kleine Blumengabe herzlich gemeint sei (Abb. 96).

Die Dresdener Galerie besitzt auch ein in Lebensgröße ausgeführtes biblisches Gemälde von 1641: „Das Opfer des Manoah“. Mit der großartigen Wirkung durch die Feierlichkeit der Farbe und durch die Einfachheit der Komposition verbindet das Bild wieder eine merkwürdige Kraft des Ausdruckes. Die beiden alten Leute, denen die Geburt des Simson verheißen worden ist, knien in frommer Demut vor dem Opferaltar. In ruhiger Zuversicht betet das Weib; nicht minder gläubig, aber erschüttert durch den Anblick des in der Lohe emporfahrenden Engels, der Mann. Wunderbar ist es zur Anschauung gebracht, wie die Erscheinung des Engels sich verflüchtigt — im nächsten Augenblick wird er unsichtbar sein, wie im Rauch zerflossen (Abb. 99).



Abb. 95. Der Mann mit Kette und Kreuz. Radierung von 1641. (Zu Seite 90.)

Ein biblisches Gemälde aus dem folgenden Jahr, in kleinem Maßstabe mit großem malerischen Reiz ausgeführt, befindet sich in der Ermitage zu St. Petersburg. Wir sehen zwei Männer, zwischen denen eine Versöhnung stattfindet. Der eine ist mit dem Säbel an der Seite und mit Sporen an den Füßen herbeigekommen, hat Mantel und Röcher abgeworfen und birgt nun sein Gesicht an der Brust des andern; der steht groß und ruhig da, mit Hoheit und Rührung blickt er auf den Schluchzenden herab und legt sanft die Hände an, um ihn aufzurichten. Früher hielt man die Versöhnung Esaus mit Jakob für den Gegenstand der Darstellung. Aber da der Vorgang sich nicht im freien Felde abspielt,

sondern in einem, wenn auch etwas unklar gehaltenen Gebäude, das einen weiten Ausblick auf eine Stadt offen läßt, so ist die Deutung auf David und Absalom richtiger, für die auch die reiche Tracht der beiden besser paßt. „Und er betete an auf seinem Antlitz zur Erde vor dem Könige, und der König küßte Absalom.“ Es liegt eine seltsame Stimmung über dem Bilde. Dunkle Wolken bedecken den Himmel, sie widerstreben einer Helligkeit, die sie zerteilen will; in einem unbestimmten matten Licht schimmern die Gebäude von Jerusalem und das Mauerwerk des Raumes, der die beiden Männer umgibt. Diese selbst aber sind hell beleuchtet, daß der reiche Schmuck an ihren Kleidern und an Absaloms Kriegsschwert glänzt und blüht. Niemand könnte sagen, woher bei einer solchen Dunkelheit ein solches Licht kommt; es ist der künstlerische Ausdruck einer Empfindung, das Licht des Friedens, das wie ein plötzlicher Himmelsstrahl in die Nacht des feindseligen Haders hereinbricht (Abb. 100).

Das Wirken eines geheimnisvollen Lichts, für das es keine natürliche Erklärung gibt, dessen Quelle nur eine künstlerische Einbildungskraft ist, die an die Stelle alles dessen, was auf der Erde Licht spenden kann, eine selbstgeschaffene Sonne setzt, beherrscht von nun an Rembrandts Kompositionen. Mit einem seltsam zauberischen Goldton beginnt es die natürlichen Eigenfarben der Dinge aufzuzehren.

Nirgends tritt dieses Licht so stark, nirgends aber auch so befremdlich in die Erscheinung, wie in dem größten und berühmtesten Gemälde des Meisters, das er in dem nämlichen Jahre 1642 vollendete. Das ist das unter dem unzutreffenden Namen „Die Nachtwache“ (oder „Die Scharwache“) bekannte Schützenbild im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 103). Wie Rembrandt zehn Jahre früher die Mitglieder der Chirurgengilde und den Professor Tulp in einem gemeinschaftlichen Bilde abgemalt hatte, so wurde ihm jetzt die Aufgabe gestellt, den Amsterdamer Schützenhauptmann Frans Banning Cocq mit seinem Leutnant Willem van Ruytenburg und seiner Korporalschaft in einem großen Gemälde zu verewigen, das für den Saal ihres Gildehauses bestimmt war. Aber hier war eine ungleich größere Zahl von Personen zu vereinigen, als in dem Chirurgenbilde. Rembrandts Vorgänger hatten derartige Aufgaben so gut es ging gelöst und sich bemüht, einem jeden der Beitragzahler sein Recht zukommen zu lassen, daß er ebenso deutlich gesehen und erkannt würde wie die übrigen; die Vereinigung der Personen bei einem Festmahl war die beliebteste Art und Weise, Leben in die Nebeneinanderstellung der vielen gleichmäßig beleuchteten Bildnisköpfe zu bringen. Rembrandt gestaltete ein Bild bewegten Lebens, indem er den Augenblick wählte, wie die Korporalschaft, im Begriffe aufzumarschieren, aus dem Versammlungshaus ins Freie tritt. Und über diesen bewegten Vorgang goß er sein Zauberlicht aus, mit dessen Hilfe er aus dem Genossenschaftsbild der Amsterdamer Schützen ein in seiner Art ganz einzig dastehendes, jeden Beschauer mit einer seltsamen Macht ergreifendes Kunstwerk schuf. Den Mittelpunkt der gewaltigen Licht- und Farbenkomposition bilden die beiden Offiziere. Wie sie an der Spitze der Korporalschaft schreiten, sind sie ganz vorn im Bilde, nahe dem Beschauer. Der Hauptmann ist dunkel gekleidet, der Leutnant in Gelb und Weiß. Ein voller Lichtstrahl trifft den Hauptmann am Oberkörper und hüllt den Leutnant in eine fast blendende Helligkeit ein. Die im Gespräch erhobene Hand des Hauptmanns wirft einen starken Schlagschatten auf das treffensbesetzte Lederkoller. Der Hauptmann führt als Würdezeichen einen Stab, der Leutnant trägt die Partisane in der Hand. Hinter den beiden Offizieren drängen sich die mannigfaltig gekleideten und ausgerüsteten Schützen mit Arkebussen und Spießen; Sergeanten mit Hellebarden stellen sich zum Ordnen des Zuges auf, und der Tambour rührt seine Trommel. Der Fahnenträger mit einigen anderen ist noch auf den Stufen des Hauseinganges. Neben einem der Schützen, der eben beschäftigt ist, im Gehen sein Gewehr zu laden, läuft ein Knabe, der sich eine Sturmhaube



Abb. 96. Saskia mit der roten Blume. Gemälde von 1641  
In der Gemäldegalerie zu Dresden (Zu Seite 94)



aufgestülpt hat. Zwei andere Kinder und ein größerer Junge mit Helm und Gewehr bewegen sich quer durch den Zug. Das Eindringen der Kinder, so natürlich es bei einem derartigen Vorgang in der Wirklichkeit sein könnte, erscheint befremdlich. Ob diese Nebenfiguren eine Bedeutung im Sinne der Auftraggeber gehabt haben, ist sehr fraglich. Aber dem Maler sind sie von größter Bedeutung gewesen. Das weißgekleidete kleine Mädchen fängt einen Lichtstrahl, der hier einen zweiten Heiligkeitskern des Bildes entstehen läßt, ein Gegengewicht gegen die leuchtende Gestalt des Leutnants. Das Blendende des Lichtfleckes wird gesteigert durch ein paar kleine dunkle Überschneidungen — den Gewehrkolben des ladenden Schützen und den ausgezogenen Handschuh des Hauptmanns. Die kleineren und geringeren Helligkeiten des Bildes verteilen sich in der Flut eines dunklen Tons, der sich nach den unteren Ecken hin verdichtet und oben, wo man nach Formen der Hauswand und des Einganges suchen möchte, alles ganz undurchsichtig einhüllt. — Da, wo von der Baulichkeit noch etwas zu erkennen ist, am Torpfeiler, sind auf einer Tafel die Namen der Porträtierten angeschrieben. Siebzehn Männer werden hier genannt. Von ihnen waren, wie aus einer Gerichtsurkunde ermittelt worden ist, sechzehn mit einem Beitrage von je hundert Gulden an der Bezahlung des Bildes beteiligt. Rembrandt bekam mithin 1600 Gulden für sein Werk. Wenn wir erfahren, daß nicht alle Beteiligten mit der Arbeit des Meisters zufrieden waren, so können wir das sehr wohl begreifen; denn manches Gesicht hat sich eine starke Unterordnung unter die malerischen Absichten des Künstlers gefallen lassen müssen. Schwerer ist es zu verstehen, wie man einmal darauf hat kommen können, dem Gemälde den Namen „Die Nachtwache“ zu geben; denn, soviel Schatten auch über das Bild ausgebreitet ist, das Licht, das in diesen Schatten hineinfällt, hat ganz und



Abb. 97. Der Engel am Grabe Christi. Angetuschte Federzeichnung in der Sammlung Hofftede de Groot. (Zu Seite 70.)



Abb. 98. Der Menmonitenprediger Anso und seine Frau. Gemälde von 1641. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 94.)

gar nichts Nächtliches, es ist eher sonnenartig. Das Gemälde befand sich bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in dem am Singel gelegenen Vereinshause der Bürgerschützen. Dann wurde es in das Stadthaus übergeführt, und im Jahre 1808 kam es in die von König Louis Bonaparte begründete öffentliche Gemäldesammlung, die seit 1885 in dem eigenen Gebäude des Reichsmuseums untergebracht ist.

In dem Jahre der Vollendung des großen Bildes verlor Rembrandt die Gattin. Saskia hatte in achtjähriger Ehe ihm vier Kinder geschenkt. Rührende Beurkundungen von der Freude des Vaters sind in mehreren Zeichnungen erhalten, die er mit prachtvoll schnellen Strichen, mit der Feder und dem Tuschkpinsel, vom Augenblick abschrieb. Da hat er festgehalten, wie so ein Kleines, schön mit Tüchern zurechtgemacht, in die Hände der matt aussehenden Mutter gelegt worden ist, die es bald in dieser, bald in jener Haltung betrachtet; oder wie die kräftige Amme für das Kind sorgt, wie sie selbst halb schlafend ihre Schuldigkeit tut, und wie Beruhigungsversuche durch Zureden gemacht werden (Abb. 74); oder wie das Kind am Gängelbände die ersten Schritte tut. Auch die junge Mutter ohne das Kind erscheint bisweilen in solchen Zeichnungen; einzelne Blätter sehen fast wie Äußerungen der Besorgnis aus. — Drei Kinder starben klein; nur das letzte, ein Sohn, der am 22. September 1641 auf den Namen Titus getauft wurde, überlebte die Mutter. Am 5. Juni 1642 machte Saskia, krank und bettlägerig, ihr Testament. Vierzehn Tage später ward sie aus dem Hause in der Jodenbreefstraat, das Rembrandt wenige Jahre vorher





Abb. 99. Das Opfer des Manoah. Gemälde von 1641. In der Gemäldegalerie zu Dresden. Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 94.)

gekauft und mit künstlerischer Pracht eingerichtet hatte, hinausgetragen und auf dem Friedhof der Alten Kirche begraben.

Rembrandts *Trost* war seine Arbeit. Verschiedene Radierungen, die die Jahreszahl 1642 tragen, legen den Gedanken nahe, daß er in ihnen einen Teil der Empfindungen, die ihn beim Verlust der Gattin bewegten, verarbeitet hat. Er stellt den heiligen Hieronymus dar, wie er tief versunken über dem Buch der Bücher sinnt und sich nicht davon trennen kann, ob auch die Nacht hereinbricht und nur noch ein spärlicher Dämmerungsschimmer durch das Fenster des Gemaches dringt: so sucht auch er Beruhigung in der Einsamkeit und in der Heiligen Schrift. Er denkt an den Tod des Erlösers und skizziert mit wenigen ausdrucksvollen Strichen eine ergreifende Darstellung der Kreuzabnahme auf eine Kupferplatte (Abb. 102). Er vergegenwärtigt sich die Verheißungen des Siegers über den Tod und zeichnet den Heiland als eine Lichtgestalt vor dunkeln Felsen, wie er den Lazarus auferweckt, nicht wie auf jener älteren Radierung mit machtvollem Gebot, sondern mit ruhigem Wort, mit dem Ausdruck der Liebe (Abb. 101). — Dann versucht er sich das Bild der Verstorbenen so lebendig zurückzurufen, daß er das, was in seinem Gedächtnis erscheint, auf die Leinwand bannen kann, als ob Saskia noch leibhaftig vor ihm säße. Nicht ohne Rührung können wir das im Jahre 1643 gemalte, wunderbar schöne Bild im Berliner Museum betrachten, das uns die Gattin des Meisters in verkürzter Lieblichkeit, mit einem stillen Lächeln zeigt.

In ähnlicher Weise scheint er in demselben Jahre das Bild seiner Mutter wieder lebendig gemacht zu haben in dem prächtigen Bildnis einer alten Dame (in der Ermitage zu St. Petersburg), die in einer reichen, dem Phantasiegeschmack Rembrandts entsprechenden Tracht dasitzt, mit den Händen auf der zerlesenen Bibel, die auf ihrem Schoße liegt.

Die Unzufriedenheit mehrerer Bürgerschützen mit dem großen Porträtstück von 1642 hinderte nicht, daß Rembrandt fortwährend Bildnisbestellungen bekam.

Neben Porträten und porträtartig gemalten Studien, denen sich das Bild einer alten Frau, die Goldstücke auf ihre Vollwichtigkeit hin prüft (in der Dresdener Galerie), anreicht, bringen die Jahre 1643 und 1644 wieder je eine in kleinem Maßstab ausgeführte Figurenkomposition. Von 1643 ist „Bathseba“, in der Sammlung des Barons Steengracht im Haag. Die junge Frau sitzt, dem Bade entstiegen, in ihrem Garten, und zwei Dienerinnen sind mit der Pflege von Haar und Nägeln beschäftigt; sie ahnt nicht, daß der König sie von seinem entfernten Palast aus beobachtet, aber die Eitelkeit lebt in ihr. Das helle Fleisch der blonden Frau steht in prachtvoller Leuchtkraft vor den dunklen Tönen der dichten Parkgebüsch; und ein bunter Teppich, auf dem sie sitzt, Schmucksachen und blinkende Metallgefäße, dazu ein Pfau im Vordergrund, beleben die Komposition durch verschiedenartige Farbenflecke. Von 1644 ist „Die Ehebrecherin vor Christus“, in der Nationalgalerie zu London. Der Schauplatz ist in den Tempel verlegt, dessen Hauptaltar man über der Erhöhung eines Einbaues sieht. Durch hohe Fenster einfallendes Licht und schwebende Reflexe beleuchten den Vorgang, der sich da zwischen interessierten und uninteressierten Zuschauern abspielt. Die Figuren, ganz klein im Verhältnis zu dem hohen Raum, sind von der höchsten Lebenswahrheit erfüllt; wir sehen, von welcher Art die Worte sind, die jeder spricht. **W.**

Nur wenige Radierungen stammen aus diesen Jahren. Ein Blatt von 1643 gibt die prachtvoll radierte Naturstudie nach einer behaglich ruhenden Sau; mit ein paar leichten Strichen ist eine Bauernfamilie dazu skizziert, die sich über das fette Tier freut. Ein großes Landschaftsbild, das man „Die drei Bäume“ nennt, gibt in mächtiger Wirkung von Hell und Dunkel eine großartige Wetter Schilderung. Der Sturm eines heranziehenden Gewitters bewegt die dunklen Kronen von drei Buchen, die auf einer niedrigen Anhöhe vor weiter, flacher Landschaft stehen; in der Ferne türmen sich hohe Wolken auf, und aus einer tief streichenden Wolke weiter vorn prasselt schon der Regen nieder (Abb. 107). Die einzige Radierung mit der Jahreszahl 1644 zeigt eine Schäferfamilie am Bach in einem gerbig ansteigenden Gelände, wie Rembrandt es in seiner Heimat nirgends sah.

Zwei radierte Landschaften von 1645 erscheinen wieder ganz als schlichte Wiedergaben der Wirklichkeit. Von der kleineren der beiden, die den Namen „Die Sixbrücke“ führt, berichtet ein altüberliefertes Geschichtchen die auch aus dem Blatt selbst mit Deutlichkeit sprechende Tatsache, daß es unmittelbar nach der Natur radiert ist. Rembrandt wurde von seinem begüterten Freunde Jan Six häufig auf dessen Landgut mitgenommen. Bei einem dieser Ausflüge, so wird erzählt, bemerkte Six, als die Freunde sich zu Tisch setzen wollten, daß kein Senf da war, und er schickte seinen Diener in das nahe Dorf, um das Fehlende zu holen; da Rembrandt die Langsamkeit des Dieners kannte, bot er die Wette an, er werde vor dessen Rückkehr eine Radierung ausführen; er nahm eine der Kupferplatten, die er bei sich zu tragen pflegte, radierte die vom Fenster sich darbietende Aussicht und gewann die Wette. Das äußerst seltene Blatt zeigt einen Steg, an dessen Holzgeländer sich zwei Männer lehnen; ein größerer und ein kleinerer Kahn liegen auf dem Wasser, das der Steg überbrückt; ein Segel und Häuser, Bäume und Kirchturm eines Dorfes überschneiden in einiger Ferne den niedrigen Horizont; im Vordergrund ein paar Bäumchen und hohes Gras. Es ist in derselben Weise mit Umrißlinien gezeichnet, wie Rembrandt es bei seinen landschaftlichen Stift-



Abb. 100. Die Ausöhnung zwischen David und Absalom. Gemälde von 1642.  
Im Museum der Ermitage zu St. Petersburg.  
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 96.)

und Federzeichnungen nach der Natur zu tun pflegte. Die größere Radierung, „Ansicht von Omval“ (Abb. 108), entfaltet reichen farbigen Reiz in einem prachtvoll malerischen Weidengebüsch, neben dem man über das Wasser auf einen hell daliegenden Ort mit Windmühlen und spitzem Kirchturm sieht. Es ist wunderbar, was für Möglichkeiten Rembrandt entdeckt hat, die Vorstellung von Weite und flimmerndem Licht durch Striche hervorzurufen. — Eine köstliche, radierte Studie reiht sich den beiden Landschaftsbildern an: ein Stückchen von einem dunklen Bach unter sonnig durchflimmerten Bäumen, im tiefen Schatten liegt ein Kahn.

Auch biblische Darstellungen sind unter den Radierungen von 1645. Ein Blatt von feiner farbiger Wirkung zeigt Abraham und Isaak auf der Opfer-



Abb. 101. Die (kleine) Auferweckung des Lazarus. Radierung von 1842. (Zu Seite 99.)

stätte. Die beiden sind auf der einsamen Höhe des von Wolken umzogenen Berges angelangt. Abraham hat das Feuerbecken zu Boden gesetzt und hat sich nach seinem Knaben gewendet. Der aber steht erstaut und hält das Holzbündel, das er von der Schulter genommen hat, noch unschlüssig vor sich; seine Augen suchen fragend nach dem Opfertier, das unter dem breiten Schächtmesser, das der Vater am Gürtel trägt, verbluten soll; sein kindlicher Verstand kann nicht fassen, was der Vater mit einem Gesicht, dessen Züge gewaltsam in Ruhe gehalten werden, und mit aufwärts deutender Hand ihm sagt: daß Gott sich schon das Opferlamm ersehen habe. Wie die erste Niederschrift einer Eingebung, in wunderbar lebendigen, fast skizzenhaften Strichen, erscheint eine Radierung, die mit ergreifender Empfindung schildert, wie die Leiche Christi zu Grabe getragen



Abb. 102. Christi Abnahme vom Kreuz. Radierung von 1642. (Zu Seite 99.)

wird. Der Zug erreicht gerade den Eingang der Grabhöhle in einem Gelände, dessen schroffe Formen bedeutsam mitsprechen in der Komposition.

Ein Gemälde und eine Radierung widmete Rembrandt dem Andenken des ihm verschwägerten Predigers Johannes Sylvius, der im Jahre 1638 gestorben war. In der Radierung stellte er den Kanzelredner mit einer Lebendigkeit, die nahe an das Gesuchte geht, zum Bilde heraus sprechend dar. Das Blatt kam mit biographischen Angaben in der ovalen Einfassung und mit einer langen Unterschrift in lateinischen Versen an die Öffentlichkeit. Die undeutliche Jahreszahl wird 1646 gelesen.

Das gemalte Bild des Sylvius (bei Herrn A. von Carstanjen in Berlin) trägt die Zeitangabe 1645. Es zeigt den Prediger an einem Tische mit Büchern

sitzend, in großer und ruhiger Auffassung. Weitere Bildnisse mit der Jahreszahl 1645 sind die Halbfigur eines alten Rabbiners, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, und das Kniestück eines jüdischen Mannes, anscheinend eines wohlhabenden Kaufmanns, in der Ermitage zu St. Petersburg. Dazu kommt ein Bild von ganz anderer Art: ein kleines Mädchen, das mit aufgestützten Ellenbogen über die Fensterbank schaut, ein liches Kinderporträt von reizend kindlichem Ausdruck (in der Kollegiumsgalerie zu Dulwich). An dieses Mädchen erinnert eine Zeichnung (im Britischen Museum zu London), die einen Höhepunkt in der Sicherheit des Erfassens bedeutet. Wie das Kind sich einmal in eine Ecke gekauert hatte und eingeschlafen war, hat Rembrandt es mit ein paar Strichen des Tuschpinsels abgezeichnet, in schmälern und breiteren Zügen, mit kleinen Abwandlungen der Tonstärke; durch einen kräftig einsetzenden und schnell ausklingenden gewachsenen Ton als Hintergrund hat er das Fingürchen zu körperhafter Wirkung herausgebracht (Abb. 109). Sich selbst malte Rembrandt mehrmals in der Zeit von 1643 bis 1646, besonders schön und in ausgesprochener Porträtauffassung in einem Brustbilde, das sich im Buckingham-Palast befindet (Abb. 113).

Wenn wir die Bildnisse dieser Zeit, zu denen Studientöpfe nach Juden und anderen Modellen kommen, mit früheren vergleichen, so gewahren wir ein Wachsen des Könnens. Das gleiche Maß von Vollendung, das sonst durch fleißige Sorgfalt der Behandlung erzielt wurde, wird jetzt mit einer kühnen Sicherheit des Farbauftrags scheinbar ganz mühelos erreicht. Auch in Gemälden mit kleineren Figuren wußte Rembrandt jetzt in noch gesteigertem Maße dem schweren Stoff der Ölfarbe Wunderkräfte zu entlocken. In den vierziger Jahren beginnt, ungefähr gleichzeitig mit dem Auftreten der eigentümlich goldigen Beleuchtung, in Rembrandts Malerei die freie, auch im kleinen breite Vortragsweise, die das Staunen und die Bewunderung aller ist, welche die Gemälde des großen Meisters mit Handwerksinteresse betrachten.

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt zwei kleine Bildchen, nur Skizzen, von 1645. Das eine stellt die Frau des Tobias dar, wie sie die Ziege heimbringt, die ihr Mann nicht annehmen will wegen des Verdachtes, daß sie gestohlen sei (Abb. 110). Das andere verbildlicht mit großem Farbenreiz und poetischer Lichtwirkung den Traum des heiligen Joseph, wie ihm, während Maria und das Kind ruhig schlafen, ein Engel erscheint, um ihm die Flucht nach Ägypten zu befehlen.

Ein in halber Lebensgröße ausgeführtes Bild desselben Jahres, in der Ermitage zu St. Petersburg, enthält den Versuch, bei einer Darstellung der heiligen Familie in stiller Häuslichkeit das Überirdische, das hier wohnt, durch ein äußeres Mittel sichtbar zu machen. Wieder zeigt uns der Künstler eine ärmliche Handwerkerfamilie, und die Zugehörigkeit zum Judentum hebt er namentlich in dem Kopf der Jungfrau hervor. In der dämmerigen Tiefe des engen Raumes sehen wir Joseph bei der Zimmermannsarbeit. Born sitzt Maria mit der Bibel auf dem Schoße neben der Wiege; sie unterbricht das Lesen und beugt sich vor, um das schlafende Kind durch Vorziehen eines Tuches vor dem hellen Licht zu schützen, das in goldener Klarheit hereinflutet. Aber das ist nicht das Alltagslicht der Erdensonne; mit ihm schwebt eine Schar von Engeln aus der Höhe herab (Abb. 111).

Fast macht es den Eindruck, als ob dem Meister diese Art, das Heilige zu veranschaulichen, wie ein Zugeständnis an das Fassungsvermögen der Beschauer, die nicht in die Tiefe seiner künstlerischen Absichten eindringen, vorgekommen wäre. Im folgenden Jahre bearbeitete er die nämliche Aufgabe noch einmal; und dieses kleine Gemälde, das kostbarste Kleinod der Kasseler Galerie, ist gleichsam Rembrandts letztes Wort in der Verbildlichung der heiligen Familie. Eine unergründliche Fülle von heimlicher häuslicher Poesie hat der Künstler in das scheinbare Alltagsbild, wie eine Frau ihr Kind schlafen legt, hineingearbeitet.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW



Abb. 103. Die Schützenkompanie des Kapitäns Franz Banning Cocq („Die Nachtwache“). Gemälde von 1642. Im Reichsmuseum zu Amsterdam (Zu Seite 96)





Die junge Mutter sitzt in bescheiden bürgerlichem Hauskleid da und drückt den in einen roten Nachttanzug gekleideten Knaben an sich; der flüstert ihr zärtliche Wörtchen ins Ohr. Sie blickt in das auf dem Estrich brennende Feuer, an dem das Breitöpfchen für den Kleinen gewärmt worden ist. Wir glauben zu sehen, wie sie den Oberkörper vorwärts und rückwärts wiegt. Wir glauben zu hören, wie die Roseworte von dem traulichen Knistern der Flamme und von dem behaglichen Schnurren der neben dem Feuer liegenden Hauskaze begleitet werden. Ein warmes, sonniges Licht umfließt die innige Gruppe; am hellsten sammelt es sich auf dem frischen Linnen der Korbwiege und wirft von da aus goldige Reflexe auf die dürstige Bettstatt. Draußen aber ist es schon dunkel, der Abendwind rauscht in den Wipfeln der Bäume, die undeutlich durch die Fensterscheiben zu sehen sind. Um keinen Zweifel darüber zu lassen, daß es für das hereinscheinende Licht eine Quelle in der Natur nicht gibt, hat der Künstler die ganze eine Seitenwand des Gemaches weggenommen und so einen großen Blick ins Freie geöffnet. Da schauen wir in die beginnende Nacht; die Umrisse der Bäume



Abb. 104. Tobias und der Engel auf der Reise. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.  
(Zu Seite 65.)



Abb. 105. Tobias erschrickt vor dem Fisch. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 65.)

heben sich nur schwach vom Himmel ab, und beim letzten spärlichen Dämmerungschein arbeitet der fleißige Hausvater noch mit der Zimmermannsaxt. Und Rembrandt hat, um sich mit Beschauern, die das alles nicht verstehen können oder wollen, abzufinden, ein übriges getan. Er hat, anknüpfend an den in den Niederlanden herrschenden Gebrauch, Kirchenbilder an den Wochentagen durch einen Vorhang zu verdecken, um das Bild herum einen breiten Goldrahmen gemalt mit einer oben befestigten Stange, von der ein beiseite gezogener rotseidener Vorhang herabhängt. Wem Rembrandts Auffassung nicht gefällt, der mag in Gedanken den Vorhang über das Bild ziehen.

Es wurde schon erwähnt, daß Rembrandt im Jahre 1646 das von dem Prinzen von Oranien bestellte Bild der Geburt Jesu vollendete. Ein gleichzeitiges Gemälde desselben Inhalts, etwas kleiner und mehr skizzenhaft gehalten, befindet sich zu London in der Nationalgalerie. Im Allgemeinen des Kompositionsgedankens ist es dem Münchener Bilde ähnlich, ebenso rührend und ebenso



Abb. 106. Tobias nimmt den Fisch aus. Getaufchte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.  
(Zu Seite 65.)

erfüllt von malerischer Poesie. Aber während dort die Helligkeit, in der das Kindlein leuchtet, durch eine Lampe in Josephs Hand ihre natürliche Erklärung findet, ist in dem Londoner Bild eine solche nicht zu sehen; wer will, kann sich eine Lampe hinter dem Kopf eines vorn knienden Hirten verborgen denken, aber der künstlerische Eindruck ist erreicht, daß das Kind selber leuchte.

Ein ganz kleines Landschaftsbild von 1646, in der Gemäldegalerie zu Kassel, gibt, im Gegensatz zu den sonstigen gemalten Landschaften Rembrandts, den Eindruck von einem anspruchslosen Stückchen Wirklichkeit reizvoll wieder. Mit drei Tönen — einer blauen Luft, einer bräunlichen Reihe von Gebäuden und einer goldig überstrahlten Eisfläche — versetzt es uns in einen sonnigen holländischen Wintertag, an dem die Schlittschuhläufer vergnügt in der erfrischenden Luft sich tummeln.

Mit großartiger Dichterkraft ist dagegen ein Landschaftsbild des Jahres 1647 gestaltet, ein Nachtstück, das einer biblischen Darstellung als Fassung dient (in der Nationalgalerie zu Dublin). Regenschwere Wolken ziehen auf und lassen nur ein Stückchen matter Helligkeit am Himmel. Über dem dunklen Wald zeichnen hochliegende Gebäude, Reste einer Burg, ihren Umriß gegen die Luft. Das Gehölz zieht sich mit hochstämmigen Erlen bis vorn an den Bachrand heran. Da brennt das Lagerfeuer von Hirten. Die Flamme wird geschürt, denn müde Wanderer wärmen sich an ihr: die heilige Familie hat auf dem Wege nach Ägypten eine nächtliche Zuflucht gefunden. Die beleuchteten Baumzweige glitzern; Feuer und Menschen und Tiere spiegeln sich in dem stillfließenden Wasser.

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt aus dem Jahre 1647 ein ganz kostbares Gemälde: „Susanna und die beiden Alten“. Es ist eine Schöpfung voll wunderbaren Farbenzaubers. Den Lichtpunkt bildet das weiße, jugendwarme Fleisch der Susanna, die unter dem Schutze des dichten dunkelgrünen Gartengebüsches sich sorglos entkleidet hat; auf der Steinbank, die sie, nur mit einem schmalen weißen Tuch bedeckt, eben verlassen hat, um in das spiegelnde Wasser hinabzusteigen, liegt ihr roter Rock. Ebenso bewunderungswürdig wie die Licht- und Farbenwirkung ist der Ausdruck der Figuren. In ganz unvergleichlicher

Weise ist die nichtswürdige Lüsternheit der beiden Alten gekennzeichnet, die geräuschlos wie Diebe von hinten herangeschlichen sind; gerade erfaßt der vorderste Susannas Badetuch, und sie duckt sich entsetzt zusammen, während er flüsternd droht. Das Louvre-Museum bewahrt die in größerem Maßstabe, nach einem recht häßlichen Modell, gemalte Naturstudie zu der Figur der Susanna, durch die Hinzufügung eines Gartenhintergrundes als Bild zurecht gemacht.

Ein großes Meisterwerk in kleinstem Maßstabe ist das 1647 gemalte Bildnis des gelehrten Arztes Ephraim Bonus, eines portugiesischen Juden, das sich in der Sammlung des Hauses Six zu Amsterdam befindet. Das Bildchen ist nur 19 Zentimeter hoch, kaum größer als eine gleichzeitige Radierung, durch die Rembrandt das Porträt desselben Mannes weiteren Kreisen überlieferte.

In dem nämlichen Jahre schuf Rembrandt seine berühmteste Bildnisradierung. Er bildete seinen Gönner, den damals als Sekretär in der städtischen Verwaltung tätigen nachmaligen Bürgermeister Jan Six in ganzer Figur ab, wie er an einem Fenster seiner vornehm eingerichteten Wohnung lehnt und irgendein wichtiges Aktenstück aufmerksam durchliest. Es liegt ein unbeschreiblicher Zauber in der diesmal ganz naturgetreuen Beleuchtung, die durch das offene Fenster zwischen den dunklen Vorhängen voll einfällt, den Kopf und den linken Arm des Mannes umfließt und durch den Widerschein des ins Licht gehaltenen Schriftstückes das Gesicht erhellt, sich dann abgeschwächt auf dem Boden verbreitert, einen mit Aktenstößen beladenen Stuhl hervorhebt und weiter seitwärts im Zimmer befindliche Gegenstände mit blickartigen Streiflichtern berührt. — Die Behandlung der Kupferplatte ist in der vollendeten malerischen Durchbildung so eigenartig, daß gute Abdrücke geradezu den Eindruck machen, als ob sie mit weichem Pinsel getuscht wären (Abb. 115).

Rembrandt hat den für ihn immer von neuem reizvollen Bildgedanken des lesenden Mannes am Fenster um diese Zeit auch in einem Gemälde behandelt. Das feine Bild in der Sammlung Ny-Karlsberg zu Kopenhagen schildert die Stunde des Dunkelwerdens. In der Tiefe des Gemaches ist das Licht schon angezündet. Der junge Mann aber, der mit einem Buche in der Fensternische saß, will sein Lesen nicht unterbrechen; er ist aufgestanden und benützt den warmen Schein des schwindenden Tages (Abb. 116).

Wenn wir aus den Bildnissen, die Rembrandt anfertigte, auf seinen Umgang schließen dürfen, so verkehrte er in der allerbesten Gesellschaft von Amsterdam. Mit Six jedenfalls war er in Freundschaft verbunden. Dagegen scheint er mit seinen Kunstgenossen nur wenig Umgang gehabt zu haben. Er stand in seinem Eigenwesen den übrigen Malern — abgesehen natürlich von seinen Schülern — fremd gegenüber, und seine Abgeschlossenheit mag zum großen Teil die seltsamen Gerüchte veranlaßt haben, die in jenen Kreisen über ihn umliefen. Doch fehlen die Malerbildnisse nicht ganz unter seinen Werken. Als Porträt des Tier- und Landschaftsmalers Nikolas Berchem, der gleich Rembrandt ein Sammler von Kunstgegenständen und Merkwürdigkeiten war, gilt das von 1647 datierte Brustbild eines Mannes mit beobachtendem und selbstbewußtem Blick, das sich nebst dem dazugehörigen Frauenporträt in der Sammlung des Herzogs von Westminster zu London befindet. Ein um dieselbe Zeit gemaltes, prachtvoll lebendiges Bild eines jungen Mannes, der durch Skizzenbuch und Stift und fast noch mehr durch den Beobachterblick als Maler gekennzeichnet wird, ist in einer amerikanischen Privatsammlung. In einer Radierung von schönster farbiger Wirkung und sprechendem Ausdruck porträtierte Rembrandt den 1646 aus Italien zurückgekehrten Maler Jan Asselyn, den die Kunstgenossen het Crabbetje (die kleine Krabbe) nannten. Man sieht, wie Rembrandt dem Bestreben des Modells, die Mängel der körperlichen Erscheinung hinter einer stolzen Haltung zu verbergen, entgegengekommen ist (Abb. 117 u. 118). Auf den ersten Abdrücken ist hinter Asselyn ein auf der Staffelei stehendes Landschaftsgemälde angebracht;



Abb. 107. Die Landschaft mit den drei Bäumen. Radierung von 1643. (Zu Seite 100.)

nachher hat Rembrandt einen weißen Grund vorteilhafter gefunden. In den Kreisen der zeitgenössischen Sammler wußte man ein Geschichtchen zu erzählen. Der durch die Seltenheit gesteigerte Preis der Drucke des ersten Zustandes soll einen Kupferstecher verleitet haben, Exemplare von „Asselyn mit der Staffelei“ zu fälschen; da ihm aber keines als Vorbild erreichbar gewesen wäre, so hätte er, irregeleitet durch den Doppelsinn des Wortes „ezel“, mit dem man im Holländischen die Staffelei nennt, im Hintergrunde seiner Asselynkopie anstatt des Malgerätes einen Esel angebracht. Das Geschichtchen ist dumm; aber es bekundet, daß betrügerische Nachbildungen Rembrandtscher Drucke in den Handel kamen.

Unter den mit der Jahreszahl 1648 bezeichneten Werken sind mehrere, die zu den glücklichsten Schöpfungen des Meisters zählen. In einer Radierung von prächtig farbiger und malerischer Wirkung zeigt er sich selbst in der Emsigkeit der Arbeit. Ohne seine Erscheinung durch irgend etwas von den sonst beliebten Auffälligkeiten hervorzuheben, mit einem Hut von allgemein gebräuchlicher Form auf dem Kopfe sitzt er an einem kleinen Fenster und zeichnet in ein vor ihm liegendes Heft; die Gewißheit des sicheren künstlerischen Erfassens leuchtet aus dem scharf beobachtenden Blick (Abb. 119). In verschiedenen Radierungen dieses Jahres bringt er uns die unmittelbaren Ergebnisse seiner scharfen Beobachtung. Das köstliche Blättchen, das uns in eine Synagoge blicken läßt, wo verschiedene alte Juden kommen und gehen und sich in einer Weise unterhalten, daß wir das Durcheinandersummen der gedämpften Stimmen zu hören glauben, ist wie aus dem Leben abgeschrieben (Abb. 123). Das wunderbar schön radierte Blatt mit der Bettlerfamilie, die an einer Haustür von einem freundlichen Greis mit einer Gabe bedacht wird, ist eine der vollendetsten von des Meisters meisterhaften Schilderungen



Abb. 108. Dyval. Radierung von 1645. (Zu Seite 101.)

aus dem Leben der Armen (Abb. 124).

Zur Behandlung eines heidnischen Stoffes wurde Rembrandt veranlaßt durch die Veröffentlichung des von seinem Freunde Six gedichteten Trauerspiels „Medea“. Dazu lieferte er die große Radierung „Vermählung des Jason mit Kräusa“. Archäologische Studien hatte Rembrandt nicht gemacht. Eine Hochzeit im griechischen Sagenalter dachte er sich als eine religiöse Feier, deren Formen den christlichen Kirchengebräuchen entsprachen. Wir blicken in einen phantastisch erdachten Säulenhau, in dessen Bogen und Wölbungen ungeachtet der Seltsamkeit ihrer Konstruktion die eigen-



Abb. 109. Schlafendes Mädchen. Pinselzeichnung. Im Britischen Museum zu London. (Zu Seite 104.)

tümliche Poesie hochgewölbter mittelalterlicher Kirchen lagert. Der Standpunkt des Beschauers ist im Chorraum hinter dem Altarbau. Der Altar mit der lodernen Opferflamme steht erhöht; über ihm thront das Bild der Ehegöttin Juno mit dem Pflug als mythologischem Kennzeichen. Am Altar steht der Priester in einer Amtstracht, die aus phantastischer Umbildung der bischöflichen Ornatstücke geschaffen ist, und spricht den Segen über das in fürstlicher Tracht vor ihm kniende Paar. Vornehme Zuschauer erfüllen das Schiff der Kirche, und dem Altar gegenüber hat auf einer Emporbühne der Sängerkhor Platz genommen. In starkem Gegensatz zu der festlichen Helligkeit, die durch die hohen Fenster in den Raum dringt, liegt der Chorumgang hinter dem Altar im Dunkel. Hier gewahren wir eine vornehm gekleidete Gestalt, der ein kleiner Diener die Schleppe trägt. Die Gesichtszüge dieser Frau verschwimmen im dämmerigen Schatten; aber wie sie da ungesehen einherschleicht, das hat etwas Unheimliches, und auch ohne den Ausdruck ihres Gesichts zu erkennen, ahnen wir, daß sie Verderben bringt. Könnten wir ihres erraten, daß dies die verlassene Medea ist, so würden uns die Verse der Unterschrift darüber belehren, die in hochdeutscher Übersetzung also lauten:

Kräusa und Jason hier einander Tren' geloben:  
Medea, Jajons Frau, unrecht beiseit' geschoben,  
Wird angefaßt vom Zorn, der Rachsucht nachzugehn.  
Ach, ungetreuer Sinn, was kommst du teuer zu stehn!

Die ersten Abdrücke dieses Blattes zeigen das Junobild mit einer kleinen Haube auf dem Kopf (Abb. 120); später fand der Künstler es nötig, der Göttin durch





Abb. 110. Die Frau des Tobias mit der Ziege. Gemälde von 1645. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 104.)

Auffetzen einer Krone ein würdevolleres Ansehen zu geben; im dritten Plattenzustand sind die Namensunterschrift Rembrandts mit der Jahreszahl 1648 und die angeführten Verse hinzugekommen. Das Blatt gehört zu denjenigen, von denen man als Kunstliebhaber mindestens zwei Abdrücke besitzen mußte, ein „Junochen ohne Krone“ und ein „Junochen mit Krone“.

Bei dem großen Wert, den die Sammler allen seinen Radierungen damals schon beilegten, so daß sie mit wahrer Begierde immer neuen Blättern entgegenzusehen, konnte Rembrandt sich schon erlauben, auch solche Platten, an denen ihm die Lust vergangen war, so daß er sie unfertig liegen ließ, durch Hinzufügung seiner Namensunterschrift für abgeschlossen zu erklären und Abzüge davon in den Handel zu bringen. Ein sprechendes Beispiel ist der „Große heilige Hieronymus“ von 1648, ein Blatt, auf dem fast nichts Weiteres ausgeführt ist, als ein Weidenstamm im Vordergrund. Freilich hat das Blatt auch so einen unbestreitbaren hohen Kunstwert; so reizvoll wie das Ausgeführte, so fesselnd ist das bloß Angelegte; das Gesicht des Heiligen, der mit einer Brille bewaffnet an seiner Übersetzung des heiligen Wortes schreibt, ist, obgleich erst mit wenigen Strichen angedeutet, ein Wunderwerk des Ausdrucks. Man könnte bei dieser Radierung annehmen, daß es Rembrandt nur um die Naturstudie nach einem malerischen Weidenstumpf zu tun war, und daß ihm dabei der Bildgedanke einfiel, den er nun schnell hinskizzierte, ohne später darauf zurückzukommen. Ganz offenbar aber zeigt sich das Abbrechen einer begonnenen Arbeit in dem ohne Grund mit dem Namen „Pygmalion“ belegten Blatte, das einen in seiner Werkstatt nach dem nackten weiblichen Modell zeichnenden Maler darstellt. Hier ist das meiste mit feinen, leichten Umrissen angegeben; aber der obere Teil des Hintergrundes ist mit Ausparung der hineinragenden Formen in kräftiger Dunkelheit ausgeführt, mit einer auf die Heranziehung von Schülerhilfe deutenden Genauigkeit. Man erkennt, daß es dem Meister leid geworden ist, den Reiz der lebendigen ersten

Aufzeichnung, in dem die Figuren dastanden, unter der weiteren Ausführung<sup>7</sup> in Hell und Dunkel zu begraben. Mit ebenso scharfer Ausparung stehen die Umrisse der Figuren vor dem dunkel ausgearbeiteten Grund auf einem Blatte, das die Darbringung im Tempel in einer Komposition von Breitformat verbildlicht. Da hier in die feine Linienzeichnung der Figuren an einigen Stellen ein paar Töne hineingebracht sind, kommt ein gewisser Ausgleich zustande, und der Eindruck des Unvollendeten tritt zurück hinter dem Reiz, den das Vorhandene besitzt. — Rembrandt soll einmal zu jemand, der an der „Unfertigkeit“ einer Arbeit Anstoß nahm, das schöne Wort gesagt haben: „Ein Bild ist fertig, wenn der Meister seine Absicht darin erreicht hat.“

Bisweilen ließ Rembrandt bei sonst zu kräftiger Wirkung durchgearbeiteten Radierungen einzelne Stellen in leichter Ausführung, scheinbar unfertig, mit weißer künstlerischer Absicht stehen. Das sehen wir zum Beispiel in dem schönen Blatt „Der Triumph des Mardochai“. Von Haman geleitet, der das Empfinden seiner Demütigung hinter gewaltsamer Gebärdensprache verbirgt, reitet Mardochai, mit Zepter und goldener Halskette, mit Fürstenhut und hermelinbefetztem Mantel ausgestattet, auf einem Schimmel durch das Volk, das sich unterwürfig und jubelnd um ihn drängt, wie eben die Menge dem Helden des Tages zu huldigen pflegt, mag sie auch gestern noch dessen jetzt gedemütigtem Gegner zugejauchzt haben; von einer Art von Balkon aus, in einer Säulenhalle, sehen der König Ahasverus und Esther dem Schauspiel zu. Da ist gerade durch die nur mit leichten Linien angegebenen Stellen ein so wunderbar sonniger Eindruck erzielt, der durch das tiefe Schwarz eines Teiles der Architektur doppelt hervorgehoben wird (Abb. 86).

Zweimal malte Rembrandt im Jahre 1648 die Erscheinung des Erlösers zu Emmaus. Das eine dieser Bilder befindet sich im Museum zu Kopenhagen, das andere, das zu den ausdrucksvollsten Meisterwerken Rembrandts zählt, zu Paris im Louvre. Der Augenblick des Erkennens ist dargestellt. Ganz überwältigt blicken die



Abb. 111. Die heilige Familie. Gemälde von 1615. In der Ermitage zu St. Petersburg. (Zu Seite 104.)

beiden Jünger den Heiland an, der, von geheimnisvollem Licht umflutet, die Augen nach oben wendet und das Brot bricht; die schmerzlichen Züge seines Antlitzes spiegeln noch das überstandene Erdenleiden wider. Einen wirkungsvollen Gegensatz gegen die weihervolle Ergriffenheit, mit der die Jünger das Wunderbare erkennen, bildet die verhaltene blöde Verwunderung des jungen Dieners, der eben ein Gericht auf den Tisch zu setzen sich anschickt und der das Staunen der beiden nicht begreift; man meint zu sehen, wie seine Augen von jenem auf diesen und dann wieder auf den dritten wandern (Abb. 125). Das Kopenhagener Bild ist in der Auffassung ähnlich, in der malerischen Wirkung fast noch stärker.

Ein ebenso fesselndes Meisterwerk aus demselben Jahre besitzt die Louvre-Sammlung in dem Bilde „Der barmherzige Samariter“. Wie in der frühen Radierung ist das Einbringen in die Herberge geschildert. Es ist Abend; in dem Gasthaus, das vor dem Tore einer Stadt an der Landstraße liegt, beginnt es lebendig zu werden; mehrere Pferde sind neben dem Brunnen am Hause angebunden, und die Gäste legen sich, da sie wieder Hufschläge gehört haben, mit gewohnheitsmäßiger Neugier ins Fenster der Wirtsstube, um zu sehen, wer da noch ankommt. Die Wirtin eilt dienstbeflissen an die Treppe des Hauses, um den neuen Ankömmling in Empfang zu nehmen. Es ist ein gut gekleideter Mann, der da die Treppe hinaufsteigt; aber nicht diesen soll sie beherbergen, sondern den unglücklichen Verwundeten, nach dem jener mit liebevoller Besorgnis sich umsieht. Dieser Verwundete ist ein Bild des Jammers, er stöhnt, jede Bewegung der beiden Knechte, die ihn eben vom Pferde gehoben haben, verursacht ihm Schmerzen. Niemand kann ihn ohne Bedauern ansehen, außer dem Stalljungen, der das Pferd hält und der sich mit der Mitleidslosigkeit des Knabenalters, bloß von Neugierde erfüllt, auf die Zehen hebt, um über den Rücken des Pferdes hinweg besser sehen zu können (Abb. 126). Eine Skizze zu diesem Bilde, in der Anordnung etwas von ihm verschieden, ist seit 1906 im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Die großen weltgeschichtlichen Ereignisse des siebzehnten Jahrhunderts gingen im allgemeinen fast unbemerkt an den holländischen Malern vorüber. Aber der Abschluß des Westfälischen Friedens, der ja für den niederländischen Freistaat die endgültige Anerkennung seiner Unabhängigkeit brachte, ward wie von den Dichtern, so auch von den Malern gefeiert. Zumeist beschränkten sich die bildlichen Verherrlichungen des Ereignisses auf die Abbildung von Festmahlzeiten, die zur Feier des Friedens stattfanden. Rembrandt aber widmete dem Ereignis eine große allegorische Komposition. Es ist eine Skizze, vielleicht zur Ausführung in großem Maßstabe, die dann aber nicht zur Tat wurde, bestimmt; unter dem Namen „Die Eintracht des Landes“ wird sie im Boymans-Museum zu Rotterdam aufbewahrt. Allegorien waren freilich nicht Rembrandts Fach, und es ist ein Gemisch von Großartigkeit und Sonderbarkeiten, was wir da vor uns sehen. Es ist dem Maler nicht gelungen, die Fülle der Gedanken, die er zum Ausdruck bringen wollte, im einzelnen verständlich zu machen, und es sind Stöße von Erklärungsversuchen über dieses unter Rembrandts Werken ganz vereinzelt dastehende Bild geschrieben worden.

Die Jahreszahl 1649 findet sich merkwürdigerweise weder auf einem Gemälde noch auf einer Radierung.

Unter den Radierungen von 1650 ist eine, die das Äußerste bietet in der Vereinigung von vollendetem Ausdruck mit flüchtiger Skizzenhaftigkeit. Sie stellt die Bekehrung des ungläubigen Thomas dar. Fast alles ist nur in leichten Umrissen angegeben; das Licht ist angedeutet durch einen großen Strahlenschein, der das Haupt des auferstandenen Christus umgibt und sich mit einem besonderen Strahl auf den knienden Thomas herabsenkt; Gesicht und Hände sind mit wenigen Strichen hingezeichnet, und doch erkennen wir die verschiedenen Empfindungen und Gedanken der Apostel.



Abb. 112. Die Anbetung der Hirten. Gemälde von 1646.  
In der Älteren Pinakothek zu München. (Zu Seite 41.)



Abb. 113. Selbstbildnis, gemalt um 1646. Im Buckingham-Palast. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 104.)

Von der gerade entgegengesetzten Seite zeigt sich uns der Künstler in einem Blatt desselben Jahres, das mit der liebevollsten Treue ein Stückchen Natur abbildet, eine Muschel — von der mit dem Namen Dambrett belegten Kegelschneckenart —, die durch den malerischen Reiz ihrer hellen und dunklen Flecken das Künstlerauge erfreute. Es ist unglaublich, was für Tonfeinheiten er an der glatten, schimmernden Rundung entdeckt hat.

Ferner gehören diesem Jahre mehrere reizvolle Landschaftsradierungen an. In schneller Zeichnung und mit kräftigen Wirkungsmitteln hat der Meister Ausschnitte aus der Wirklichkeit malerisch gefaßt in der „Landschaft mit dem vier-eckigen Turm“ — ein Stück Dünengelände, in dem eine Strohütte sich eindruckt und eine Turmruine aufragt, — und in dem Stück Ebene mit der hohen und



Abb. 114. Alt. Kreidezeichnung. In der Sammlung L. Bonnat, Paris. (Zu Seite 71.)

breiten Masse eines Baumgartens, mit dem dunklen Einschnitt eines Baches und mit den Nebendingen, die zu der Benennung „Der Heuschaber und die Schafherde“ den Anlaß geben; auch in dem großen Blatt „Die drei Hütten“. Am Dorfweg, der schlängelnd weiterführt, ein paar niedrige Hütten, hinter den Strohdächern das Dunkel von dicht stehenden Bäumen, im Vordergrund ein allein stehender Baum, der mit halbdürrem Geäste alles überragt: daraus ist ein Wunderwerk malerischer Poesie geworden. Daneben stehen sehr feine kleine

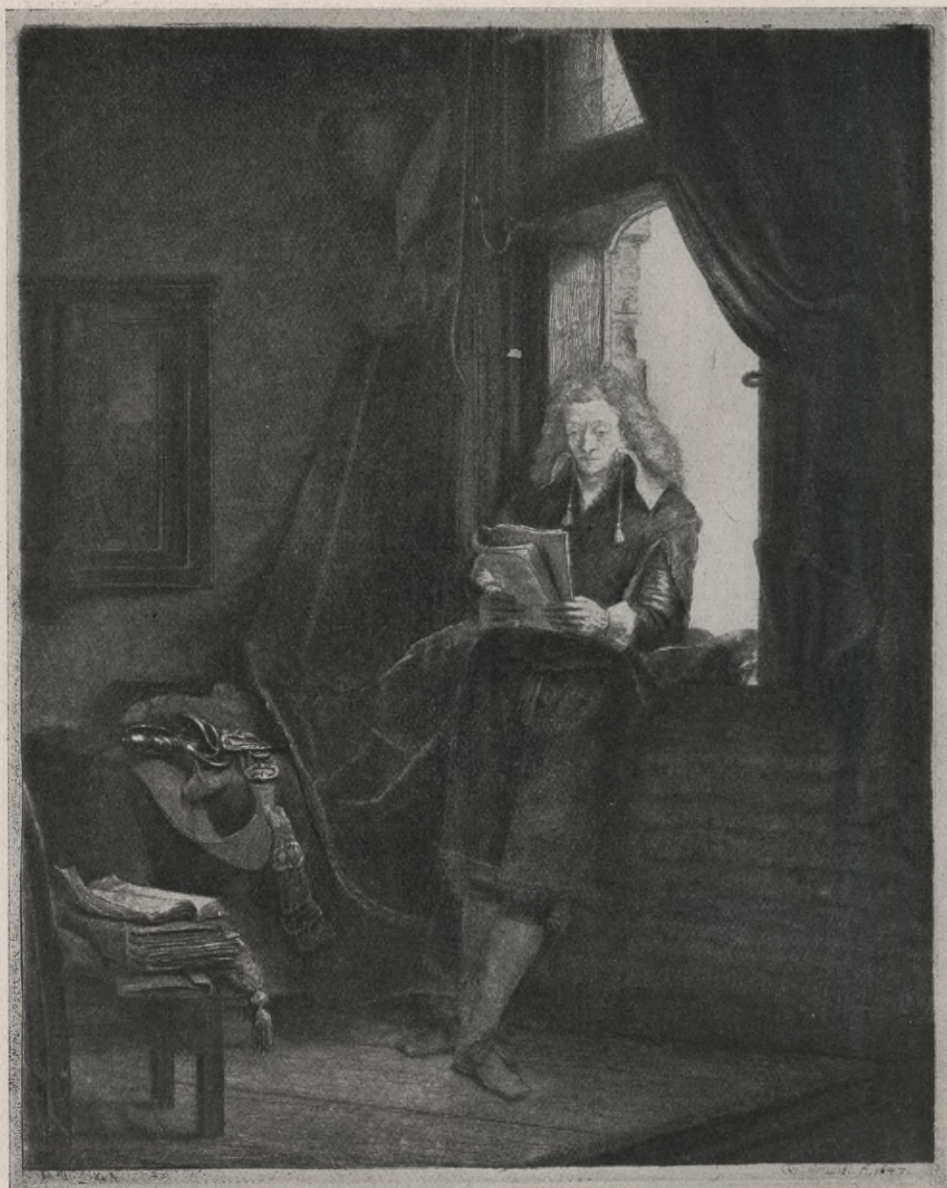


Abb. 115. Jan Six. Radierung von 1647. (Zu Seite 108.)

Blätter, die „Landschaft mit dem Rachen“, die über einen im Vordergrund im Kanal liegenden Kahn hinweg einen Blick auf ein Dorf und einen langgestreckten Dünenrücken gibt, und der „Kanal mit den Schwänen“, wo über den Wiesen und der Wasserfläche mit den dunklen Schilfrändern und dem Gehölzsaum eine stärkere Dünenerhebung als formenreiche Lichtmasse lagert (Abb. 122). Anscheinend den nämlichen Dünenberg zeigt ein undatiertes Blatt, „Die Landschaft mit dem Jäger“. Hier führt ein Weg den Beschauer auf die Düne zu; eine Ortschaft mit gotischem Kirchlein am Fuß der Bodenerhebung und die Reste eines Schlosses in halber Höhe steigern das Gebirgsartige ihres Aussehens. Fast alles ist in Umrissen gezeichnet, mit wenig Schatten. Man fühlt den



Abb. 116. Ein junger Mann am Fenster. In der Sammlung Ny-Karlsberg zu Kopenhagen.  
(Zu Seite 108.)

sonnigen Tag. — Auf den meisten Landschaftsradierungen, die Rembrandt in den Jahren um 1650 schuf, liegt eine Stimmung von friedlicher Ruhe, in Stille und klarer Beleuchtung. Eine Ausnahme macht das Blatt, dem man den Namen „Die Landschaft mit dem Turm“ gibt. Da entfaltet sich eine prachtvoll lebendige Stimmung: an einem sandigen Weg sieht man Strohhöhlen zwischen Weidenbäumen, von einem Turm überragt, in stechendem Sonnenlicht; die schwarzen Schatten eines schnell aufziehenden Gewitters rücken heran, der Wind fällt in die Bäume. Auch unter den Skizzenbuchblättern Rembrandts finden sich vereinzelt solche, in denen er bewegte Stimmungen mit kräftigen Licht- und Schattenangaben festgehalten hat. So zeigt eine großartig wirkungsvolle Tuschezeichnung ein paar Strohhöhlen in der grellen Beleuchtung, die entsteht, wenn die zum Untergang sich neigende Sonne ihre Strahlen unter schweren, schwarzen Gewitterwolken herfendet (Abb. 129). — Neben diesem an die Anfänge von Rembrandts Landschaftsmalerei erinnernden Blatt mag man ein anderes betrachten, das mit den nämlichen einfachen Mitteln von groß zusammengetuschten Flächen über offener Federzeichnung und mit der nämlichen malerischen Kraft eine gerade entgegengesetzte Stimmung zum Ausdruck bringt. Da legt sich klarer Sonnenschein vom wolkenlosen Himmel herab auf die Bedachungen und das Rebengeranke einer Hofecke. Es grenzt an das Unbegreifliche, wie die Tuschlagen das Durchleuchtete der Schatten fühlbar machen (Abb. 128). Als das Höchste im Landschaftszeichnen erscheint schließlich eine wahrhaft monumentale Größe und Einfachheit, die wie mit einem mächtigen Griff Form und farbigen Eindruck



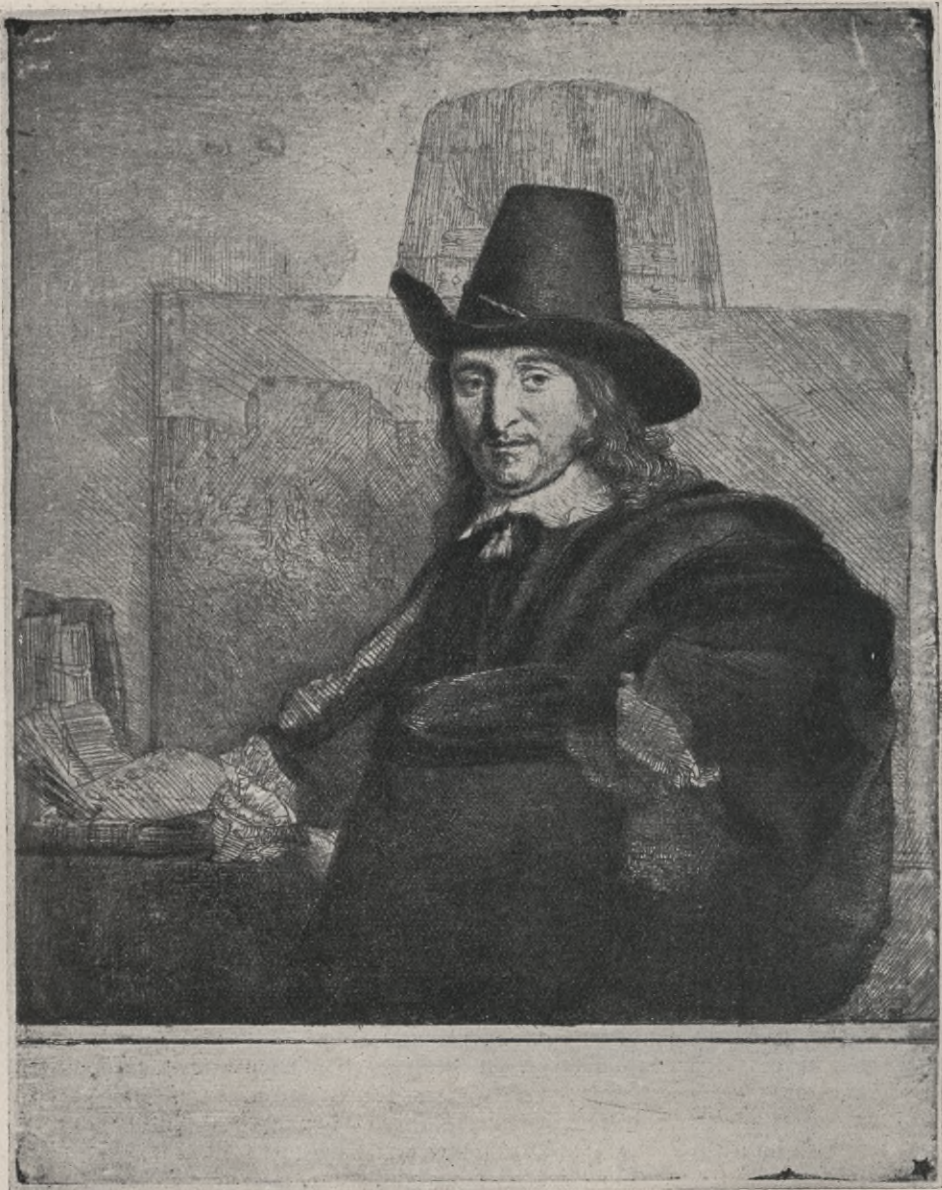


Abb. 117. Der Maler Jan Asselijn. Radierung. Erster Zustand, mit der Staffelei. (Zu Seite 108.)

zusammenbindet (Abb. 161). Gelegentlich hat Rembrandt eine Zeichnung von landschaftlicher Art im Sinne einer Urkunde angefertigt; als 1652 das Rathaus zu Amsterdam abbrannte, bildete er die Ruine ab und schrieb einen erklärenden Vermerk dazu.

Den stimmungsvollen Landschaftskompositionen kann man eine wunderbar farbig gezeichnete, große Radierung zuzählen, die mit dem Namen „Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft“ belegt wird. In dem tiefen Schatten alter Bäume ist zwischen den Stämmen ein Schlupfwinkel zurechtgemacht, am Rande einer Schlucht, durch die ein Bach mit starkem Gefälle rauscht. Am sonnigen

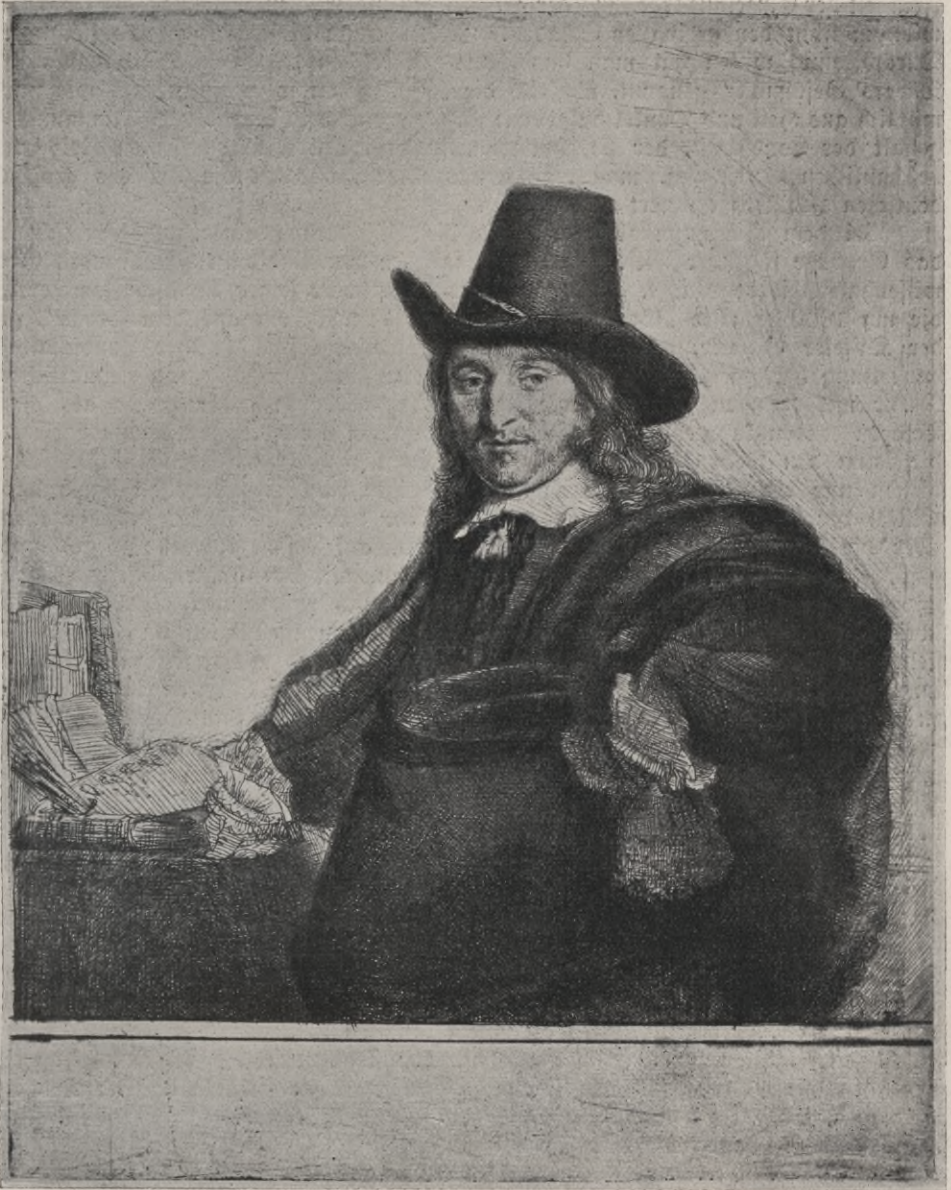


Abb. 118. Der Maler Jan Asselijn. Radierung. Zweiter Zustand. (Zu Seite 108.)

Fleck vor dem Eingang der Klause sitzt der Kirchenlehrer und versenkt sich in das Lesen der Schrift; neben ihm steht sein Löwe wie ein sorglicher Wächter und hält Umschau, daß kein Störer aus der bewohnten Welt da drüben in diese heilige Einsamkeit dringe. Die Figur des Hieronymus ist, bis auf das von einem breitrandigen Hut beschattete Gesicht, nur mit leichten Strichen angelegt. So erscheint sie wie überblendet, dem Auge unscharf gemacht durch volles Sonnenlicht in geringem Abstand vom Beschauer. Im Schatten und in größerem Abstand werden die Dinge deutlicher. Die Gebäude jenseits der Schlucht erscheinen so scharf, daß man fast die einzelnen Dachziegel zu sehen meint. Dabei tut die

Feinheit der Einzelausarbeitung der großartigen malerischen Schönheit der Gesamtwirkung nicht den geringsten Schaden. Vielleicht um dieser treuen und fleißigen Durchbildung willen hat man das Blatt früher den „Heiligen Hieronymus in Dürers Geschmack“ genannt, obgleich die Komposition so rembrandtisch wie nur möglich aus Hell und Dunkel aufgebaut ist. Aber auch in dem starken Stimmungsgehalt der Landschaft, der sie zusammenklingen macht mit dem stillen Reiz der beschaulichen Vertiefung, mag man etwas finden, das an die Art des großen deutschen Meisters erinnert (Abb. 143).

Bei dem Hieronymusbild erscheint die Schilderung einer unholländischen, das Gepräge südlicher Felsengegenden tragenden Landschaft in Rembrandts Gewissenhaftigkeit begründet. Aber auch das Hauptwerk seiner Landschaftsmalerei, die um 1650 gemalte „Große Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge“, in der Kasseler Galerie, befundet Anregungen, die von südländischer Landschaftsdarstellung herkommen. Das Gemälde zeigt eine Verschmelzung von heimatlicher Natur mit fremden Formen, wie sie Rembrandt kaum anderswoher als aus Bildern kennen konnte. Die Formen sind sogar in einer Weise zusammengesetzt, die kaum den Gedanken an eine Wirklichkeitsmöglichkeit aufkommen läßt. Sie dienen nur als Träger der Stimmung, die ihre poetische Wahrheit durch das Mittel der Farbe zum Ausdruck bringt. Eine dunkle Wolke ist dahingezogen über die Ebene mit dem schlängelnden Bach, auf dessen klarem Spiegel eine geschmückte Gondel gleitet und Schwäne spielen, mit den dichten Ufergebüsch und den in Feiertagsruhe liegenden Mühlen und rotbachigen Gehöften, und über den Felsenausläufer des Gebirges mit zusammengestürzten und mit hochstehenden Resten antiker Bauwerke auf dem Rücken und mit ragenden Zypressen im Gehölz des Abhanges. Noch ist von der Wolke ein Streifen in der Höhe zu sehen; das Licht überholt ihren Rand, unten fliehen ihre Schatten. Eine große, feierliche Klarheit erfüllt die wieder heiter gewordene Luft und legt sich mit einem goldigen Schimmer über Berg und Tal, bis zu den fernen Höhenzügen hin, die mit dem lichten Blau des Himmels verschmelzen. Selten wohl ist es einem Landschaftler alter oder neuer Zeit gelungen, eine solche Tiefe der Stimmung im Beschauer hervorzurufen; es liegt etwas, man möchte sagen, Befreiendes in dieser ruhigen und erhabenen Licht- und Farbenpoesie des weiten Raumes, etwas, das sich nur empfinden, nicht in Worte fassen läßt (Abb. 130). Eine Stimmung von ähnlicher Macht spricht aus einem vor kurzem aus englischem Adelsbesitz nach Amerika verkauften Gemälde mit einer Mühle. Hier ist nichts Fremdländisches in die Komposition gebracht. Die Mühle steht auf den Resten eines Festungswerkes an einem langsam fließenden Wasser, an dessen jenseitigen Ufer ein Gehölz sich ausdehnt. Ein leuchtender Abendhimmel ist frei geworden durch das abziehende schwere Gewölk. Alles steht in dunkler Umrißwirkung vor der Luft und ihrer Spiegelung im Wasser; nur die Windmühlensflügel fangen einen glühenden Strahl (Abb. 131).

Von 1651 sind einige Hauptwerke der Radierkunst. Das große Blatt „Der blinde Tobias“ gehört zweifellos zu Rembrandts allerschönsten Schöpfungen. In leichten Strichen und doch mit wunderbarem malerischem Reiz ist da eine tiefergreifende Schilderung gegeben. Der erblindete alte Mann hat die Stimme seines heimkehrenden Sohnes gehört, er ist aufgesprungen von dem Sitz am Ramin, schon fühlt er die schmeichelnde Begrüßung des Hündchens, das seinem Herrn voraus durch die offene Tür hereingekommen ist; in rührender Eile tastet er mit Stab und Hand vor sich her, er ist durch das umgestoßene Spinnrad seiner Frau aus der Richtung gebracht, hilflos tappt er an der Türe vorbei (Abb. 134). Das Porträt des Kupferstichhändlers und Verlegers Clemens de Jonghe gibt das Bild eines ruhigen Mannes, der mit klugen Augen aus dem Schatten des Hutes heraus den Beschauer fest ansieht, in gerader Vorderansicht, groß und einfach in lichter farbiger Wirkung vor eine weiße Wand gesetzt



Abb. 119. Rembrandt beim Zeichnen. Selbstbildnis. Radierung von 1648.  
(Zu Seite 110.)



Abb. 120. Die Hochzeit von Jason und Krēusa. Radierung von 1648. (Zu Seite 111.)

(Abb. 135). Neben diesem Meisterwerk der Bildniskunst sei ein ihm zeitlich nahestehendes, wieder ganz andersartiges genannt: das in Haltung und Ausdruck so überaus liebenswürdige Porträt des Arztes Jan Antonisz (oder — nach der Schreibweise der Gelehrten — Johannes Antonides) van der Linden, der an der Hochschule zu Franeker wirkte; van der Linden ist in seiner Amtstracht als Professor dargestellt, und in dem Gartenhintergrund will man einen Hinweis auf die Verdienste erblicken, die er sich um den botanischen Garten der Stadt erwarb (Abb. 145). Eine Landschaft von 1651, „Das Landgut des Goldwägers“ genannt, gibt eine offenbar ganz getreu aufgenommene weite Ansicht. Sie ist das Erstaunlichste in der Darstellung einer unermesslichen Ebene, in der man alles mögliche erkennt und in der Ferne noch zu erkennen glaubt. Wie hier der Anschein äußerster Vollendung fesselt, so erfreut in einer anderen





Abb. 121. Christus heilt Kranke und läßt die Kinder zu sich kommen. Radierung, genannt „Das Hundertguldenblatt“. (Zu Seite 130.)





Wirklichkeitswiedergabe der Reiz des Schnellerfaßten. Da hat eine rasche Skizze badende Männer unter den Bäumen am sonnigen Flußufer als köstliches Augenblicksbild festgehalten.

Ein biblisches Gemälde, das mit der Jahreszahl 1651 bezeichnet ist, befindet sich im herzoglichen Museum zu Braunschweig: die mit höchster malerischer Dichterkraft geschaffene Verbildlichung von Christi erstem Erscheinen am Auferstehungsmorgen. Vor dem Felsengrab, das mit dem dichten Baumwerk des Gartens sich dunkel von dem dämmernden Himmel abhebt, steht der Auferstandene in einem Licht, das der Frühsonne gleicht, das aber nur ihm gilt und von ihm herübergleitet zu der auf die Knie gesunkenen Maria Magdalena; er weicht durch eine Biegung des Körpers ihren zaghaft vorgestreckten Händen aus und neigt den Kopf, um ihr ruhig und geheimnisvoll zu sagen: „Rühre mich nicht an!“ (Abb. 136).

Dieselbe Jahreszahl liest man auch wieder auf einem abgemalten Stückchen Wirklichkeit, in der Ermitage zu St. Petersburg. Da steht ein junges Mädchen, noch halb Kind, hinter einem Plankenzaun und schaut mit übergelegten Armen, mit dem Kehrbesen in der Hand, in die Welt hinaus.

Ein ganz herrliches Bild von 1652 besitzt die Gemäldegalerie zu Kassel: das Porträt eines Mannes, für den der Name Nikolas Bruyningh feststeht. Es ist ein lebensfroher junger Herr, den wir da in vornehmer, schwarzer Atlaskleidung vor uns sitzen sehen; mit munterer Bewegung hat er sich auf dem Stuhl umgedreht und blickt lächelnd vor sich hin; eine Fülle dunkelblonder Locken umwallt das freundliche Gesicht (Abb. 138).

Rembrandts unvergleichliche Fähigkeit, mit wenigen Strichen unendlich viel zu sagen, zeigt sich in Kompositionsentwürfen aus dem Anfang der fünfziger Jahre zu einem Höchstmaß entwickelt. Als eines der sprechendsten Beispiele sei ein Blatt in der Albertina angeführt, das in ganz flüchtiger Federzeichnung und in ganz vollkommener Mitteilung der künstlerischen Absicht den Augenblick veranschaulicht, wie Kaiphas beim Verhör des ihm vorgeführten Christus sich vom Richterstuhl erhebt und ausruft: „Ihr habt gehört die Gotteslästerung, was dünkt euch?“ (Abb. 140).



Abb. 122. Der Kanal mit den Schwänen. Radierung von 1650. (Zu Seite 118.)



Abb. 123. Juden in der Synagoge. Radierung von 1648. (Zu Seite 110.)

In den Jahren 1648 bis 1653 entfaltete Rembrandt eine viel reichere Tätigkeit, als die Jahreszahlen auf seinen Werken dartun. Nach dem Vergleich der malerischen oder kupperstecherischen Behandlungsweise undatierter Arbeiten mit den datierten wird von mehreren seiner vorzüglichsten Schöpfungen, denen die Jahresbezeichnung fehlt, mit Sicherheit festgestellt, daß sie diesem Zeitraum entstammen. Dahin gehört das herrliche Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum, welches das Gesicht Daniels am Wasser Uai (Daniel 8, 3) zum Gegenstand hat, ein Meisterwerk großartiger traumhafter Stimmung. In erhabener Berglandschaft kniet der Prophet, mit einem bräunlichgrünen Rock bekleidet, und wartet mit Schauern der Ehrfurcht auf das, was der Engel, der in leuchtend weißem Gewande hinter ihn tritt, ihm zeigen wird: dämmerig erscheint jenseits der Schlucht der Widder mit den seltsamen Hörnern (Abb. 132). Ferner, in demselben Museum, die mit einem Können ohnegleichen gemalte Wiedergabe eines reichverzierten Helms von goldfarbigem Metall. In dem Kopf, der diesem Helm als Träger dient, vermutet man, ebenso wie in einem Brustbild des Haager Museums von 1650, das Bildnis eines Bruders von Rembrandt; das Gesicht hat Ähnlichkeit mit dem Maler; aber im Ausdruck des ganzen Wesens ist dieser trockenere, in Arbeit müde und grämlich gewordene Mann sehr von ihm verschieden. Weiter sind noch einige Gemälde der Ermitage zu St. Petersburg hervorzuheben: eine ausdrucksvolle Darstellung der Brüder Josephs, die ihrem Vater den blutigen Rock bringen, in lebensgroßen Figuren; ein durch die reine Schönheit des Gesichts ausgezeichnetes Brustbild in Seitenansicht, das mit einem großen, seltsam geschmückten Helm auf den Locken und mit in skizzenhafter Ausführung angegebenen weiteren Waffen eine Pallas Athene vorstellen mag; und das prächtige, in allen Teilen vollendet durchgebildete Porträt einer alten Dame (Abb. 139).

Verschiedene hierhin gehörige Radierungen (Abb. 145 u. 147, die Landschaften mit dem Turm und mit dem Jäger, Seite 116 bis 118) wurden schon besprochen. Neben der künstlerischen Wirklichkeitswiedergabe in Landschaft und Bildnis erfreute ihn die Vertiefung in die Welt des Wunderbaren. Man möchte sagen, daß die geheimnisvolle Lichtquelle selbst, die Rembrandts Bilder beleuchtet, sich uns in einer gespensterhaften Erscheinung offenbart, wenn wir das unvergleichliche Blatt „Doctor Faust“ betrachten. Die alte Benennung kann



Abb. 124. Die Bettler an der Haustür. Radierung von 1648. (Zu Seite 111.)

man wohl gelten lassen, wenn auch der Name ganz Nebensache ist. Die Sage von dem wissensdurstigen, mit Hilfe böser Mächte in übernatürliche Geheimnisse eingedrungenen Doktor Johannes Faustus war seit dem 16. Jahrhundert in Deutschland und in England ein beliebter Gegenstand volkstümlicher Bearbeitung. Das 1588 zu Frankfurt am Main erschienene Volksbuch war in mehrere Sprachen übersetzt worden. Die Erzählung konnte daher Rembrandt sehr wohl bekannt sein. Die Darstellung eines Doktor Faust bot damals der bildenden Kunst weniger Schwierigkeiten als heutzutage. Denn auch die Gebildeten glaubten

noch allgemein an die Möglichkeit eines persönlichen Verkehrs mit den Mächten der Finsternis und an die Möglichkeit, durch sie ein höheres Wissen zu erlangen, als sonst den Sterblichen beschieden ist; und es gab wohl kaum jemand, der an der buchstäblichen Wahrheit dessen, was das Buch erzählte, gezweifelt hätte. So hat denn Rembrandts „Faust“ den Reiz der vollsten Ursprünglichkeit, man möchte fast sagen, der Wahrhaftigkeit. Wir blicken in ein dunkles Gemach, das mit allerlei Geräten der Gelehrsamkeit vollgepfropft ist. Tag und Nacht hat der Gelehrte über die Geheimnisse der schwarzen Kunst gegrübelt, und er hat sich nicht Zeit genommen, seine Morgenkleidung mit einem anderen Anzug zu vertauschen. Endlich ist ihm eine Verschwörung gelungen; aus dunklen Dämpfen, die den unteren Teil des großen Fensters verhüllen, leuchtet eine strahlende Lichtscheibe empor und trifft mit einem blitzenden Strahl das vertrocknete Gesicht des Gelehrten. Der ist aufgesprungen, und beide Hände aufstützend, den Oberkörper vorwärtsbeugend, blickt er mit Spannung und Erregung in den Spiegel, den nebelhafte Hände, die unterhalb der Lichtscheibe sich aus den Dämpfen gebildet haben, ihm zeigen. Wird seine Wissensbegehrlichkeit da eine Befriedigung finden? Wiederholt ihm der Zauberspiegel die kabbalistischen Worte, die in dem Lichtgespenst erscheinen? Das einzige für uns verständliche Wort in den freisenden Schriftreihen ist der Name des ersten Menschen; und in der Mitte des Lichtes erscheinen in den vier Winkeln eines Kreuzes die vier Buchstaben INRI. Heißt das „Jesus Nazarenus Rex Judaeorum“, und wird damit dem Schwarzkünstler die Warnung erteilt, daß der Abkömmling Adams sich die Offenbarungen des Christentums genügen lassen und nicht weiter nach dem Unbegreiflichen forschen soll? Daß dieser Gedanke in der Darstellung verborgen liege, hat bei Rembrandts streng christlicher Gesinnung nichts Unwahrscheinliches (Abb. 137).

In dem Schimmern von kleinem Licht in großer, weiter Finsternis fand er ein neues Mittel, die Heilige Nacht ergreifend zu verbildlichen. Eine Radierung versetzt den Beschauer in die dunkle, stille Nacht. In einer Ecke des Stalles ruht Maria, in ihren Mantel eingewickelt, auf einem kärglichen Lager, an ihrer Seite der Neugeborene; beim Schein eines spärlichen Lichtchens lesend, wacht der Mann Marias. Da dringt der noch schwächere Schein einer Laterne in den Stall, Maria zieht den Mantel vom Gesicht, hinter dem Mann mit der Laterne kommen mehr Leute aus dem Dunkel in den matten Lichtkreis; die Hirten sind da, um in der Stille das Kind zu begrüßen. — An diese wundervolle Dichtung klingt ein kleineres Blatt an, bei dem eine ähnliche Bildwirkung von einem Wirklichkeitseindrucke aus gewonnen ist: die rührende Darstellung der armen Kinder, die am Dreikönigsabend mit einem erleuchteten Papierstern von Haus zu Haus durch die dunkle Straße ziehen.

Sein Bestes hat Rembrandt in dieser Zeit in zwei Radierungen gegeben, welche die Heilstätigkeit des Erlösers schildern. Das eine der beiden Blätter zeigt Christus als Lehrer. Ein Bild der Menschenliebe, wie kein Künstler es wärmer zu gestalten vermocht hat, steht der Heiland in einem dunklen Raum auf einer hell beleuchteten Erhöhung und spricht mit erhobenen Händen zu dem Volke, das sich um ihn geschart hat. Nur wenige der Zuhörer tragen eine einigermaßen ansehnliche Kleidung; bei weitem die meisten, die da aufmerksam stehen und sitzen, sind Leute, auf denen die tiefste Not des Daseins lastet; ärmlich ist auch der Raum und ärmlich die Gasse, in die wir durch eine niedrige Toröffnung blicken. Die Mühseligen und Beladenen sind es, die da erquickt werden; welchen Reichtum müssen die Worte spenden, denen diese Hörer so regungslos lauschen! Wie in der dunklen Umgebung, von der sich die mild erhabene Gestalt des Lehrers leuchtend abhebt, ein helles Sonnenlicht auf dem Kreise der Hörer liegt, so ist das Ganze eine unergleichliche malerische Dichtung über das Wort: „Ich bin das wahre Licht“ (Abb. 142).

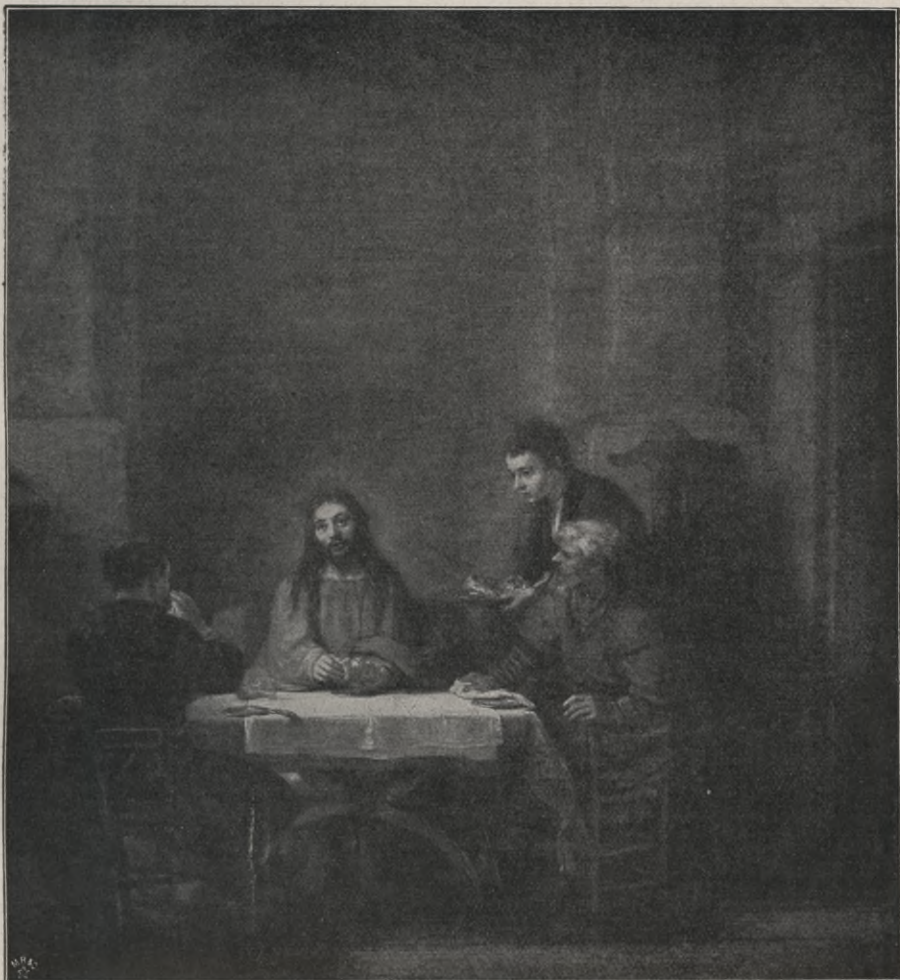


Abb. 125. Christus und die Jünger zu Emmaus. Gemälde von 1618. Im Louvre-Museum zu Paris.  
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 114.)

Das andere, größere Blatt — vielleicht schon viele Jahre vorher entworfen — ist eine geistvolle Verbildlichung der Vorgänge, die das 19. Kapitel des Matthäusevangeliums erzählt. Wieder blicken wir in einen dunklen Raum, und in der Mitte steht hell beleuchtet der Heiland zwischen gedrängten Gruppen von Menschen, die seine Gegenwart angezogen hat. „Es folgte ihm viel Volkes nach, und er heilte sie daselbst.“ Gebrechliche aller Art haben sich zu seinen Füßen gelagert, und weitere kommen herbei und werden herbeigebracht, wenn sie selbst sich nicht mehr schleppen können. Man hört die Bitten der für sich oder für die Ihrigen in gläubigem Vertrauen um Hilfe Flehenden, und man kann nicht zweifeln, daß ihnen allen geholfen wird. Die armen Kranken füllen die rechte Hälfte des Bildes aus; man ahnt, daß durch die Türöffnung, die man da sieht, noch viele herbeikommen werden. An der anderen Seite des Bildes gewahren wir neben den Jüngern, die mit den Blicken am Munde ihres Meisters hängen und mit schlichter Einfalt seine Worte erfassen, eine Schar von Männern ganz anderer Art, in weite Gewänder stattlich gekleidet, mit dem Ausdruck des Selbstbewußtseins und des Weisheitsdünkels auf den Gesichtern; mit lebhaften Mienen

und Gebärden reden sie untereinander und können sich nicht einigen. Das sind die Pharisäer, die herangetreten waren, um Jesus zu versuchen. Was sie erregt, ist der eben vernommene Ausspruch, der ihre Angriffe abgeschnitten hat: „Das Wort fasset nicht jedermann, sondern denen es gegeben ist.“ Mit den Worten: „Wer es fassen kann, der fasse es!“ hat der Heiland sie stehen lassen, um sich einer Gruppe zuzuwenden, die ihm vom Vordergrunde her naht. „Da wurden Kindlein zu ihm gebracht, daß er die Hände auf sie legte und betete.“ Einer der Jünger — die herkömmliche Tracht von Haar und Bart läßt ihn als Petrus erkennen — will die junge Frau, die ihren Säugling zu Jesus emporhebt, unwillig zurückschieben. Jesus aber streckt ihr seine Rechte entgegen, und indem er die andere Hand beschwichtigend erhebt, spricht er mit himmelsmildem Blick die Worte: „Lasset die Kindlein und wehret ihnen nicht, zu mir zu kommen!“ Zwischen der Gruppe der Mütter und den Pharisäern sehen wir einen jungen Mann mit langen Locken, in reicher, mit Stickereien verzierter Kleidung am Boden sitzen; nachdenklich stützt er sein Gesicht in die Hand. Das ist der reiche Jüngling, den die Frage bewegt, was er tun soll, um das ewige Leben zu haben, und der, um diese Frage an Jesus zu stellen, auf dessen Weggehen aus der umgebenden Menge wartet. Damit ist in dem Bilde auch auf das, was dem unmittelbar zur Anschauung Gebrachten nach dem Bericht des Evangelisten folgt, ein Hinweis gegeben. Die ganze, an Inhalt in Beziehungen und Gegensätzen so reiche Darstellung ist ein Meisterwerk des Ausdrucks, wie es nichts Vollkommeneres gibt, und in der Poesie des Lichtes hat Rembrandt hier wieder etwas Wunderbares gegeben. Das ist mehr als Sonnenlicht, was hier die Gestalten fast schattenlos einhüllt und dort seinen weichen Widerschein voraussendet in die Gruppe derer, die aus dem Dunkel herauskommen; es ist das Licht der Erlösung, das in die Nacht des menschlichen Daseins scheint (Abb. 121). Das Blatt war immer eine der höchstgeschätzten unter den Radierungen Rembrandts. Es führt von alters her die Bezeichnung „Das Hundertguldenblatt“. Über die Entstehung dieser Bezeichnung wird folgendes erzählt: Eines Tages kam ein Kupferstichhändler aus Rom und bot Rembrandt einige Stiche von Marcantonio Raimondi zum Kauf an, für die er zusammen hundert Gulden forderte; da bot ihm Rembrandt als Bezahlung für die Stiche einen Abdruck dieses eben fertig gewordenen Blattes an, und der Verkäufer ging auf den Handel ein, sei es nun — fügt der Gewährsmann hinzu —, daß er dadurch Rembrandt sich verpflichten wollte, sei es, daß er wirklich mit dem Tauschgeschäft zufrieden war. Heute ist die Bezeichnung „Hundertguldenblatt“ nicht mehr ganz zeitgemäß. Schon im Jahre 1867 erzielte ein schöner Abdruck bei einer Versteigerung den Preis von 29500 Frank, und 1893 wurde ein anderer für 35000 Mark verkauft.

Neben dem Hundertguldenblatt steht, zwar nicht so durchgearbeitet in allen Figuren, aber an malerischer Schönheit es überbietend, ein noch größeres Blatt, das die Kreuzigung darstellt. Es ist mit der Jahreszahl 1653 bezeichnet und wird durch die Benennung „Die drei Kreuze“ von den anderen Kreuzigungsbildern unterschieden. Auf der Höhe von Golgatha strömen Lichtstrahlen, die eine Bewegung in die ringsum lagernde dichte Finsternis zu bringen scheinen, herab auf den gekreuzigten Christus und seine Umgebung: auf klagende Frauen und Jünger, auf Kriegersleute und auf die beiden Mitgekreuzigten. Der eine der beiden Schächer wendet sich ab von dem Licht und kehrt sein Gesicht dem Dunkel zu; aber der andere reckt sich am Kreuz empor und empfängt einen vollen Strahl des Himmelsglanzes. Der römische Hauptmann ist vom Pferd gestiegen und kniet in Anbetung vor dem, den er als den Sohn Gottes erkennt. Hinter ihm hat sich einer, überwältigt von dem, was da vorgeht, mit dem Gesicht auf die Erde geworfen. Durch eine Gruppe von Leuten, die zu den Anhängern des Nazareners gehören, sich aber mit dem übrigen Volk in einiger Entfernung

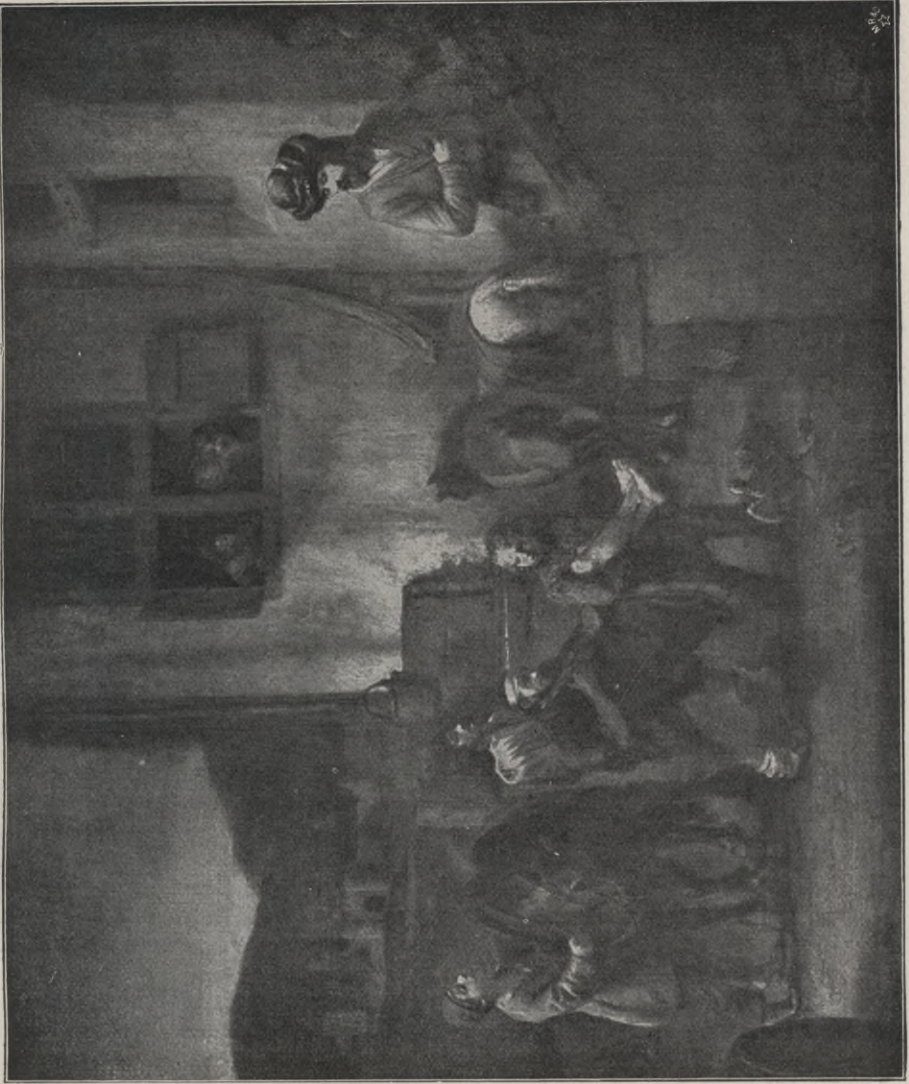


Abb. 126. Der barmherzige Samariter. Gemälde von 1648. Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 114.)

gehalten haben, geht eine erschütternde Bewegung. Ein Greis, der tief ergriffen wankt, wird von zwei Männern fortgeführt, zurück in das Dunkel. Und die das Licht nicht sehen wollen, gekennzeichnet durch einen Priester und einen Vornehmen der Juden, verlassen eilig die Stätte (Abb. 148). Von diesem wunderbaren Blatte gibt es, abgesehen von den Proben, die Rembrandt von der Platte gezogen hat, bevor er sie durch seine Namensunterschrift für fertig erklärte, zweierlei Abdrücke. Diejenige Art, die unsere Abbildung wiedergibt (der sogenannte dritte Zustand, da bei den Probedrucken zwei Zustände unterschieden werden), ist nur in geringer Zahl vorhanden. Die nachträgliche Überarbeitung, die Rembrandt mit der Platte vornahm, hat ihn zu einer völligen Umgestaltung der Komposition geführt. Mit einem wahren Angestüm hat er ganze Figurengruppen beseitigt, andere umgewandelt und den größten Teil des Bildes mit Dunkel überzogen. Fast möchte man sagen, auch Rembrandt hätte erfahren müssen, daß bei Gebilden der schaffenden Kunst Veränderungen selten Verbesserungen sind. Aber seine gewaltige künstlerische Absicht wird fühlbar: die Schilderung des Ereignisses, daß der Himmel sich verfinstert.

Mehrere Meisterwerke der Radierkunst tragen die Jahreszahl 1654. Zwei größere Blätter, „Die Kreuzabnahme mit der Fackel“ und „Christus in Emmaus“, sind Bestandteile einer nach Inhalt, Format und Ausführungsweise zusammengehörigen Folge, die als Ganzes eine von Rembrandts tiefsten Schöpfungen ist. Zu dem Thema von Christi Tod und Auferstehung gibt die Darstellung im Tempel die Einleitung. „Meine Augen haben den Heiland gesehen“. Der alte Simeon, der die Worte spricht, ist hier die Hauptperson; Maria und Joseph treten in dämmerigem Schatten zurück. Simeon, mit dem Kind auf den Armen, kniet vor einer Bühne, auf der die Priester zur Annahme der Opfergaben bereit sind. Die Bildkomposition ist wie ein wunderbares Schauen, traumhaft prächtig. Das volle Licht, in dem das Haupt Simeons strahlt, umfängt auch den einen Priester und spielt glitzernd auf den Goldstickereien von dessen kostbarem Mantel. Der andere Priester ist aufgestanden, seine ragende Erscheinung wird durch Kopfpuz und Stab noch vergrößert; von seinem seltsamen Ornat schimmert und funkelt es geheimnisvoll aus dem Dunkel des weiten Tempelraumes heraus. Auf das einleitende Bild folgt gleich die Kreuzabnahme, eines der größten Wunder von Rembrandts Malerpoesie. Am dunklen Abend haben die Leute des Joseph von Arimathia bei Fackelschein den Leichnam Jesu vom Kreuze gelöst und auf einem untergebreiteten Leintuch herabgeholt; auf den starken Armen eines Mannes, der eben von der Leiter auf den Boden getreten ist, und auf dem oben befestigten Tuche ruht der tote Körper; noch haftet er mit einem Fuß an dem Fußbrett des Kreuzes, und der Mann mit der Fackel leuchtet zum Herausziehen des letzten Nagels. Im Vordergrunde, auf dem von feuchtglitzerndem, zertretenem Grase bedeckten Boden, breitet Joseph von Arimathia ein zweites Leintuch über die bereitstehende Bahre. Das grelle Fackellicht, dem gegenüber Luft und Ferne nächtlich schwarz erscheinen, zerfließt schnell im Dunkeln; es trifft die emporgestreckte Hand der Mutter, und an der Grenze seines Bereiches berührt es noch einige leidvoll zuschauende Jünger und Frauen. In der umgebenden Finsternis nimmt ein hochragendes Gebäude der Stadt Jerusalem einen verlorenen Lichtschein auf (Abb. 146). Dann kommt die Grablegung. Im Boden des Grustgewölbes ist das Grab eingetieft. Unten im Grabe hält einer ein Licht. Der Schein gleitet über den Leichnam zu einigen Männern, die ihn hinabsenken, trifft mit scharfen Randlichtern die am Grabesrand sitzende Maria und geht mit abnehmender Kraft an dem aufrechtstehenden Joseph von Arimathia hinauf. So liegt der größte Teil des Bildes in tiefem Dunkel, die hellste Stelle rückt nah an den unteren Rand hinab. Es ist wie ein Versinken des Lichtes in Finsternis. Und dazu nun ein Schlußblatt, das ganz Licht und Klarheit ist. Helles Tageslicht fällt in einen offenen Raum, und im Hellen leuchtet der Strahlenschein des





Abb. 127. Eine Frau im Bett, davor sitzt ein Mädchen. Tuschzeichnung.  
In der Graphischen Sammlung zu München. (Zu Seite 71.)

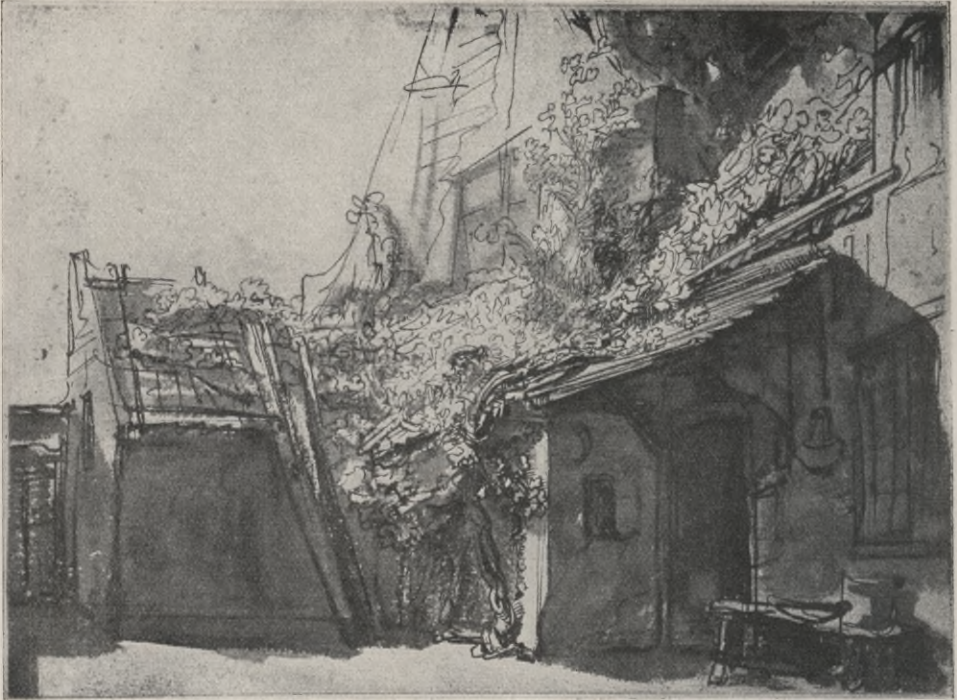


Abb. 128. Stück eines Bauernhauses. Tuschzeichnung. Im Museum zu Budapest. (Zu Seite 119.)

Auferstandenen, der sich den Jüngern zu erkennen gibt. Wie auf den Gemälden von 1648 hat der Künstler auch hier in gebührender Unterordnung, aber in einer für die innere und für die äußere Abrundung des Ganzen nicht unwesentlichen Bedeutung den aufwartenden Diener hinzugefügt. Der mit der Wirtschürze bekleidete Bursche schiebt sich eben an, die Kellertreppe hinabzusteigen, hält aber plötzlich inne, da er gewahrt, daß bei den Gästen etwas Merkwürdiges vor sich geht; es ist ihm unerklärlich, warum die beiden den dritten, der doch als ihresgleichen mit ihnen gekommen war, mit solcher Ergriffenheit anstauen, in dem Augenblick, wo er jedem von ihnen mit milder Freundlichkeit ein Stück Brot darreicht (Abb. 147). Das ist alles mit einem unsagbar feinen Reiz gezeichnet, und die lichten Töne fügen sich mit ein paar kleinen Dunkelheitstiefen zu einer reichen malerischen Wirkung zusammen.

Ganz andersartig ist wieder die Vortragsweise bei einem Blatt, das die Beschneidung Jesu darstellt. Hier sind sowohl die Formen wie die Lichtwirkung mit schnellen, ausdrucksvollen Strichen skizziert in kräftiger Frische. Eine ungewöhnliche poetische Fassung hat der Künstler dem Gegenstande dadurch gegeben, daß er den Beschneider in den Stall zu Bethlehem kommen läßt; die vorgeschriebene Handlung wird verrichtet bei einem Licht, das in den dunklen, durch Stallgerät eingengten Raum durch das schadhafte Dach hereinstrahlt. Ganz übereinstimmende Behandlung läßt ein auch in der Größe ähnliches Blatt als diesem gleichzeitig erkennen. Auch hier werden wir in den Stall zu Bethlehem geführt; in die Nacht der Geburt. Wie die armen Hirtenleute, die da hereingekommen sind, voran ein Alter mit dem Dudelsack, neugierig und ehrfürchtig das Kind betrachten beim Schein einer Lampe, die an der Lehmwand eines Verschlages hängt; wie Maria freudig bewegt ihren Mantel, mit dem sie das Kind zugedeckt hatte, aufhebt, und wie Joseph von seinem Sitz, einer umgelegten Schiebekarre, aufsteht, um die Besucher zu begrüßen; wie alles das mit



Abb. 129. Landschaft mit Gewitterstimmung. Tuschezeichnung. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 89 u. 119.)

der armseligen Umgebung, mit Bretterwerk und Stroh und Heu und enggestellten Pfosten, zwischen denen Rinder ihre Köpfe herausstrecken, zu einer künstlerischen Einheit wird: das ist wieder eine von den tiefinnerlichen Schöpfungen, die jedesmal entstanden, wenn Rembrandt sich in das Geheimnis der Heiligen Nacht versenkte (Abb. 149). Mit den beiden Blättern verbinden sich vier weitere, von übereinstimmendem Format und alle mit 1654 bezeichnet, zu einer zusammenhängenden Folge, einer Geschichte der Kindheit Jesu. In allen findet die Herzlichkeit des künstlerischen Erlebens ihren Ausdruck in einer köstlichen Frische der Darstellung. Da wird die bange Sorge der Flucht nach Ägypten geschildert; die Flüchtlinge durchschreiten einen Waldbach. Dann die stille Häuslichkeit in Nazareth; Maria herzt das Kind, Joseph schaut von draußen durch das Fenster. Darauf folgt eine wieder neu gefaßte und wunderbar beredete Darstellung des Gespräches zwischen dem Knaben und den Schriftgelehrten im Tempel. Ein merkwürdig ausdrucksvolles Bild macht den Schluß: der Heimweg nach Nazareth nach dem Wiederfinden im Tempel. Auf einer Straße, die sich durch das Gebirge windet, geht Jesus zwischen den Eltern, Hand in Hand mit ihnen; mit leuchtenden Augen spricht er, und wortlos schreiten Maria und Joseph.

Einmal, skizzierte Rembrandt in diesem Jahre ein Bild aus dem Alltagsleben auf die Kupferplatte. Mit dem Namen „Das Kolf-(Kolben-)Spiel“ wird das Blatt bezeichnet. Der Beschauer befindet sich in einem überdachten Raume am Spielplatz. Draußen sieht man Männer mit dem Spiel beschäftigt; hier vorn ruht einer von der anstrengenden Bewegung aus. Was den Künstler gereizt hat, waren nicht die Spieler, und der Ausruhende auch nur nebensächlich. Ihm ist es darauf angekommen, den Eindruck einer Lichterscheinung festzuhalten. Auf dem Spielplatz draußen liegt praller Sonnenschein, der die Formen verschlingt. Die Helligkeit ist so groß, daß sie in der engen Einfassung durch das kleine Fenster neben der Tür das Auge blendet und den Fensterrahmen überstrahlt.

Diese Kraft des Lichtes, die einengende Form aufzulösen, ist offenbar das Merkwürdige, das Rembrandt gereizt hat. Das Fensterchen mit den verschwindenden Rändern war ihm der eigentliche Kern des Bildes, und dann hat er sich in die weitere Beobachtung vertieft, wie in dem Dunkel des Innenraumes durch das von Tür und Fenster her einfallende Licht mannigfaltiger Widerschein geweckt wird, der flimmernd um den Mann und die anderen Dinge im Raume spielt und die Schatten von unten nach oben wirft.

Unter den Gemälden von 1654 steht an erster Stelle eine lebensgroße nackte weibliche Figur im Louvre-Museum. Die biblische Bathseba hat den Vorwand gegeben, und der Künstler hat sich neben der einen Aufgabe, eine Frauengestalt, die dieses Mal von der Natur auch mit einigen Formenreizen bedacht war und die vor den meisten früheren Modellen die Jugendfrische voraus hatte, in seiner wunderbaren Malerei durch Farbenzauber zu verherrlichen, zugleich die andere Aufgabe gestellt, einen verwickelten Seelenvorgang zu schildern. Bathseba hat die Botschaft Davids bekommen; sie sitzt nach dem Bade auf einer erhöhten Bank und läßt sich von einer alten Dienerin die Fußnägel schneiden; ihre Gedanken aber irren umher; sie hält den Brief in der Hand und erwägt mit widerstrebenden Gefühlen die Aufforderung des Königs. Neben diesem Bilde einer Badenden, in das ein höherer Inhalt hineingedichtet ist, steht ein gleichzeitiges kleineres Bild in der Nationalgalerie zu London, das in einer nur durch die Pracht der Malerei geadelten Wirklichkeitswiedergabe ein junges Weib zeigt, das zum Bade in ein Wasser hinabgestiegen ist und, in vorsichtigem Waten die Tiefe prüfend, noch zögert, das emporgezogene Hemd abzustreifen. Das nämliche Modell, das dem Maler die Anregung zu den beiden Badenden gegeben hat, ist wiederzuerkennen in einem Brustbild des Louvre-Museums, wo dieses Mädchen in noch etwas jugendlicherem Alter, nach Rembrandts Geschmack gekleidet und kostbar geschmückt, in dem sonnigsten Zauber von des Meisters Farbenkunst erstrahlt (Abb. 144).

Von Porträtbestellungen war in dieser Zeit nicht mehr viel die Rede. Ein Meisterwerk der Bildnismalerei hat Rembrandt im Jahre 1654 noch geschaffen in dem Porträt in halber Figur von Jan Six, das ebenso lebendig aufgefaßt wie wunderbar gemalt ist, unsagbar schön im Farbenton, und das ein schlicht natürliches und zugleich tief befeeltes Abbild der Persönlichkeit gibt (im Sixschen Hause zu Amsterdam, Abb. 151). Aber dem Durchschnittsgeschmack von Porträtbestellern sagte seine Malweise nicht mehr zu. Und er selbst mochte es auch nicht mehr leicht über sich bringen, seine Kunst an das Abbilden von Leuten zu wenden, die ihn menschlich und künstlerisch kalt ließen. Um so mehr Vergnügen machte es ihm, Persönlichkeiten, die er selbst sich aussuchte, deren Aussehen in seelischer und in malerischer Beziehung Reize für ihn hatte, zu malen. Die ehemals kaiserliche Sammlung zu Petersburg besitzt vier solcher Bildnisse von Greisen und Greisinnen, die mit der Jahreszahl 1654 bezeichnet sind. Der Künstler hat in diese Bilder eine eigentümlich ergreifende Stimmung gelegt, in der die Auffassung, der Ton und eine gewisse Weichheit der Behandlung zusammenwirken. Besonders rührend erscheint eine wiederholt gemalte Frau, deren von einem dunklen Kopftuch umrahmtes Gesicht in seinen welken Zügen die Spuren tiefen Leides und stiller Lebensmüdigkeit trägt (Abb. 150). Auch in anderen Sammlungen finden wir diese ehrwürdige Matrone wieder, das Gesicht in den Schatten des Kopftuches wie in einen Schleier eingehüllt und vergeistigt im Ausdruck, wenn sie sich in das Lesen einer Erbauungsschrift versenkt. Das Brustbild eines vollbärtigen Greises in der Dresdener Galerie gehört als eines der ausdrucksstärksten zu diesen Gemälden.

Ein Selbstbildnis von 1654 in der Galerie zu Kassel, in dunklem Ton gehalten und mit einem Ausdruck, der eine Umdüsterung der Züge niederkämpfen will, läßt die Anzeichen vorzeitig beginnenden Alters erkennen.



Abb. 190. Die Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge. In der Gemäldegalerie zu Kassel.  
Photographie von Franz Hanflaengl in München. (Zu Seite 122.)



Abb. 131. Die Mühle. Gemälde. (Zu Seite 122.)

Aber Arbeitskraft und Arbeitslust nahmen noch nicht ab. Ein im Jahre 1654 bereits durch Bezeichnung als abgeschlossen erklärtes Gemälde, „Joseph wird bei Potiphar verklagt“, überarbeitete Rembrandt im folgenden Jahre, und zugleich malte er dieselbe Komposition mit geringen Veränderungen frisch noch einmal. Das mit der umgeänderten Jahreszahl bezeichnete Bild befindet sich in der Ermitage zu St. Petersburg. Das andere ist im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin; es reiht sich den feinsten Schöpfungen des Meisters ein. Potiphars Weib sitzt neben dem hellbeleuchteten Bett, und während sie mit der Linken den halbentblößten Busen zu verhüllen sucht, deutet sie mit dem Daumen der rechten Hand auf Joseph, der im Gefühl seiner Unschuld aufwärts blickt und die Hand betauernd emporhebt; sie vermeidet es, beim Vorbringen ihrer erlogenen Anschuldigung den Gatten anzusehen, der hinter ihr steht und seine Entrüstung über Joseph noch hinter der Miene vornehmer Gelassenheit und ernstern Erwägens verbirgt. In der Farbenwirkung hat Rembrandt hier Wunderbares, im Ausdruck — namentlich bei der lügenden Frau — Unglaubliches geleistet (Abb. 153).

Mit sichtlich Freude hat er eine ungewöhnliche Aufgabe gelöst, die ihm um diese Zeit gestellt wurde. Das war das Reiterbildnis eines polnischen Herrn. Über die Bestellung ist nichts bekannt. Aber daß das Bild kein Phantaststück, sondern ein Porträt ist, geht deutlich aus ihm hervor. Nach Besonderheiten der mit großer Genauigkeit gemalten Kleidung und Ausrüstung weiß man sogar das Regiment zu nennen, dem der Reiter angehört hat. Der junge Pole, leichtbewaffnet mit Säbel und Bogen, reitet in flottem Schritt am Beschauer vorbei mit einem Blick über die Schulter, der das Gesicht in gerade Vorderansicht bringt.



Abb. 132. Das Gesicht Daniels am Wasser Mai. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 126.)

Etwas Sonniges von jugendlichem Kriegsmut liegt in der ganzen Erscheinung, und ein sonniges Licht faßt den Mann und den Schimmel, daß sie sich fast ganz hell von der dunklen Berglandschaft abheben. Das prachtvolle Gemälde ist dauernd in polnischem Privatbesitz gewesen, bis es vor kurzem nach Amerika verkauft wurde (Abb. 155).

Rembrandt fand auch ohne Aufträge immer etwas zum Malen. Wenn seine schöpferische Phantasie ruhte, so erfreute er sich auch daran, von der Wirklichkeit ihm in sonst ausdruckslosen Dingen geoffenbarte Geheimnisse schöner Farbenzusammenklänge nachzuschaffen. Wie einst in einer toten Rohrdommel, so entdeckte er jetzt in einem geschlachteten Ochsen, der abgehäutet und ausgespannt im Keller hing, so viel Farbenschonheit, daß er daraus ein Bild machte. Und er begnügte sich nicht damit, dieses Farbenstudium einmal vorzunehmen; er wiederholte es nach drei verschiedenen Exemplaren. Um der bildmäßigen Abrundung willen fügte er das eine Mal eine Magd hinzu, die den Kellerboden aufwäscht, das andere Mal die zufrieden hereinschauende Hausfrau. Das bekannteste und schönste der drei Bilder ist im Louvre-Museum. Es ist mit der Jahreszahl 1655 bezeichnet. Die Galerie zu Kassel besitzt aus dem nämlichen Jahre das lebensgroße Kniestück eines mit eisernem Bollharnisch bepanzerten Mannes, der sich mit beiden Händen auf einen Speer stützt und finster zur Seite blickt. Was den Meister zum Malen dieses Bildes veranlaßt hat, ist der Reiz der Töne in der schwarzbrünierten Eisenrüstung. Der Beschauer fühlt die künstlerische Freude nach, mit der der Maler dieses Blinken und Schimmern betrachtet und nachgebildet hat. Aber zugleich gewahrt man, wie in Ausdruck und Haltung des Mannes, so auch im Ton des Ganzen etwas eigentümlich Düsteres. Ein dunkler



Abb. 133. Das Gleichnis vom unbarmherzigen Knecht. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 66.)

Hauch legt sich von nun an öfter über Rembrandts Gemälde und läßt den Goldton verschwinden. In dem geschlachteten Ochsen, dem polnischen Reiter, den Botipharbildern und dem Sixbildnis war noch einmal eine lebhaftere Farbenfreude aufgeflackert.

Eine Erfindungslust betätigte Rembrandt auch in diesem Jahre wieder in Meisterwerken der Zukunft. In dem Hauptblatt von 1655 hat er ergreifend geschildert, wie Pilatus den gefesselten Christus, eine rührende Duldergestalt, auf der Terrasse des mit den Figuren der Gerechtigkeit und der Stärke geschmückten Amtsgebäudes dem schreienden, höhnnenden Volke vorstellt. Dieses „Ecce homo“ stimmt in der Größe und in der Herstellungsart — fast ausschließlich Kaltnadelarbeit — mit dem Blatt „Die drei Kreuze“ überein. Es ist wohl als Gegenstück dazu gedacht. In lebhafter Gegensatzwirkung zu der überirdischen Lichterscheinung der „Drei Kreuze“ liegt hier scharfer Sonnenschein auf dem Vorgang. Die Abdrücke der frühen Zustände zeigen die beabsichtigte Wirkung in kräftiger Weise vorbereitet. Die meisten Figuren stehen ganz hell, in klaren, ausdrucksvollen Umrisslinien gezeichnet, besonders schön ein Volkshaufen, der sich am Fuße der Terrasse ansammelt; daneben vollkommene Schwärzen in einzelnen Schatten und in den Tiefen der Architektur (Abb. 152). Bevor Rembrandt die Platte für fertig erklärte, entschloß er sich zu einer durchgreifenden Umgestaltung der Komposition. Offenbar hat es seinen Richtigsinn gestört, daß die Volksgruppe vorn sich zu dicht vor der Wand der Terrasse aufreichte und zu wenig Tiefe hatte. Da hat er diese ganze herrliche Gruppe herausgeschliffen, und um die so entstandene Leere des Mittelplatzes vor der Bühne zu rechtfertigen, hat er hier einen Wassergraben angebracht mit zwei Durchlaßbögen. Es scheint, daß Rembrandt das Unvorteilhafte der Änderung bald erkannt und die Platte vernichtet hat. Denn die Abdrücke nach der Umarbeitung, die von den Sammlern „Ecce homo mit der Maske“ genannt werden, wegen einer zwischen den Kanal-





Abb. 134. Der erblindete Tobias. Radierung von 1651. (Zu Seite 122.)

bogen angedeuteten Brunnenfigur, sind noch seltener als die früheren Abdrücke. Vier kleine Radierungen fertigte Rembrandt an als Buchschmuck für die Ausgabe einer Schrift des Manasse ben Israel, „La Piedra gloriosa“. Der „Ruhmreiche Stein“ des Buchtitels ist der Stein, der in Nebukadnezars Traum die tönernen Füße des Riesen zerschlägt (Daniel 2, 31–35), und Rembrandt hatte die Erscheinung des Riesenbildes mit den zerbrechlichen Füßen, Daniels Traumgesicht (Daniel 7), Jakobs Traum von der Himmelsleiter und Davids Kampf mit Goliath zu verbildlichen. Man gewahrt auch hier die Macht von des Meisters Vorstellungskraft; aber man kommt zu der Empfindung, der Künstler hätte sich beengt gefühlt durch das Mißverhältnis zwischen den großen Bildgedanken und



Abb. 135. Der Kupferstichverleger Clemens de Jonghe. Radierung von 1651. (Zu Seite 122.)

dem vorgeschriebenen knappen Format, vielleicht auch durch Dreireden des Schriftstellers. — In einem wundervollen Blatt hat er für einen Stoff, der ihn schon früher beschäftigte, eine neue Form gefunden: Abrahams Opfer. Der gewählte Augenblick ist der nämliche wie in dem vor zwanzig Jahren gemalten Bilde, aber die Komposition baut sich viel einfacher und großartiger auf, und der Ausdruck ist ergreifender. Abraham hält dem Kinde, das sich geduldig wie ein Lamm mit opferwillig vorgestrecktem Halse über das Knie des Vaters legt, die Augen zu, das Messer ist gezückt, um das Blut in das am Boden stehende Becken fließen zu lassen. Der Ausdruck harter Entschlossenheit weicht nicht gleich



Abb. 136. Christus erscheint Maria Magdalena. Gemälde von 1651. Im Museum zu Braunschweig.  
(Zu Seite 125.)

aus dem Gesicht des Mannes in dem Augenblick, wo ein Lichtstrahl den Wolkendampf der Bergeshöhe durchbricht und ein Engel da ist, um mit starkem Griff ihm beide Arme festzuhalten. Im Schatten der Wolke, hinter den abgelegten Oberkleidern Abrahams, sieht man den Widder, der sich mit den Hörnern im Gesträuch verfangen hat; abwärts am Bergeshang gewahrt man die unterhalb des Gipfels zurückgelassenen Knechte mit dem Lasttier; fern an einem gegenüberliegenden Hang sieht man zwei Männer, die Weite wird fühlbar, die sich zwischen den Bergen spannt. Das alles klingt herrlich zusammen in hellen und dunklen Tönen; die drei eng miteinander verbundenen Gestalten stehen als eine große Helligkeitseinheit im klaren Licht (Abb. 157).

Im folgenden Jahre schöpfte Rembrandt aus der Geschichte Abrahams eine merkwürdige Darstellung der Bewirtung der drei Himmlischen durch Abraham. Der Patriarch, der die Weinkanne bereit hält, um seine überirdischen Gäste zu bedienen, horcht mit demütiger Verneigung auf die Worte des Herrn, der in der Gestalt eines ehrwürdigen Greises an seinem Tische Platz genommen hat. Die beiden Begleiter Jehovas sind durch Fittiche als Engel gekennzeichnet, aber sie sind nicht in der sonst üblichen und auch von Rembrandt früher gebrauchten Weise als Jünglinge, sondern als gereifte Männer dargestellt, und diese Verbindung von härtigen Gesichtern und Engelsflügeln hat für uns etwas gar Befremdliches; in der Schrift ist allerdings von Männern und nicht von Jünglingen die Rede. Hinter der Haustür horcht Sarah verstohlen und lächelt ungläubig über die Verheißung eines Sohnes. Vor der Haustür übt sich Hagers Sohn Ismael, der zukünftige Stammvater der Araber, im Bogenschießen (Abb. 158).

Eine hervorragend schöne Porträtstudie — als malerische Komposition vielleicht seine allerschönste — schuf Rembrandt 1656 in dem Bildnis des Goldschmieds Janus Lutma aus Groningen. Sie zeigt den freundlichen alten Herrn in sprechender Lebenswahrheit, wie er eine Weile behagliche Ruhe genießt. Der Hintergrund ist ein umgebender Raum, man sieht in die helle Fensterische der Werkstatt (Abb. 154). Die Bekanntschaft mit Lutma mag die Anregung gegeben haben zu einem reizend ausgeführten Blättchen, das „Der kleine Goldschmied“ genannt wird; es zeigt einen Metallbildner in seiner Werkstatt, der an einer Caritasgruppe hämmert. Mit dem „Lutma“ wetteifert an malerischer Schönheit das um dieselbe Zeit radierte Bildnis von Jakob Haaring, genannt „Der alte Haaring“. Auch hier ist die sitzende Figur bis zu den Knien gegeben, man bekommt eine Vorstellung von der ganzen Gestalt. Wie dort ist die Porträtkomposition durch einen zu der Figur gehörenden Raum vollkommen bildmäßig ausgebaut. Ebenso wird durch ein Fenster das Leuchtende des Kopfes nicht gedrückt, sondern gehoben. Bei Haaring ist das Fenster vergittert, — er war Hauswart des Schuldgefängnisses. Während bei Lutma die Schrägstellung der Gestalt den Eindruck der Leichtbeweglichkeit steigert, trägt hier eine fast symmetrische Anordnung des Bildes wesentlich bei zu einer Stimmung von fast feierlicher Ruhe, wie sie dem von leidvollen Erinnerungen gefurchten Greisenantlitz entspricht. Noch ein Meisterwerk der Bildniskunst ist von 1656. Es wird mit dem Namen des Doktor Arnoldus Tholinx belegt. Nur eine Halbfigur hinter einem mit Büchern bedeckten Tisch. Kein Raum hinter der Figur; man kann sich eine weiße Wand vorstellen, an die der Lehnstuhl dicht herangerückt ist. In der Farbigkeit der Wirkung ist hier ganz Außerordentliches erreicht; namentlich sind die schwimmenden Töne des durchleuchteten Schattens wunderbar gezeichnet, der unter der Krempe des steifen schwarzen Filzhutes den oberen Teil des Gesichts überzieht, aus dem ein Paar schlaue Augen zwischen leicht zusammengedrückten Lidern hervorblicken. Die Schönheit dieser Radierung hat mit ihrer Seltenheit zusammengewirkt, um ihre schon früh sehr hohe Bewertung — die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kam ein Abdruck über 250 Gulden — ins Ungeheure zu steigern; im Jahre 1883 wurde in England für einen Abdruck die Summe von 37750 Frank bezahlt.

Ein als Malerei der Radierung ebenbürtiges Brustbild des Doktor Tholinx befindet sich in einer Pariser Privatsammlung. Von einem großen Porträtmalerei, mit dessen Ausführung Rembrandt im Jahre 1656 beauftragt wurde, ist nur noch ein Bruchstück vorhanden. Die Aufgabe war derjenigen gleichartig, durch die er vor einem Vierteljahrhundert zu einem berühmten Manne geworden war: eine Gruppe von Wundärzten, die um einen vortragenden Anatomen versammelt sind. Das vielbewunderte Bild wurde 1723 durch Brand zerstört. Der rettete, begreiflicherweise auch nicht unversehrt gebliebene Rest (im Reichsmuseum zu Amsterdam) enthält die in stärkster Verkürzung gemalte Leiche — man sieht ihr gerade gegen die Fußsohlen —, die Hände des Anatomen Dr. Deyman und die halbe Figur eines ihm dienstbereit zur Seite stehenden jungen Mannes. Ein gezeichneter Entwurf in der Sammlung Six zu Amsterdam zeigt die Anordnung: der Professor stand in der Mitte, die Hörer reiheten sich zu beiden Seiten.

Rembrandts Malweise zeigt um diese Zeit eine Veränderung, die sich seit einigen Jahren vorbereitete, in augenfälliger Ausprägung. Die handsichere Festigkeit ist zu einem lockeren Hinsetzen der Farben übergegangen, das der Malerei einen flimmernden Reiz verleiht und das hier und da die scharfen Umgrenzungen der Dinge auflöst.

Ein Gemälde der Kasseler Galerie, das einen graubärtigen Mann in rötlicher, mit Fuchspelz besetzter Kleidung zeigt, der, mit Feder und Winkelmaß in den Händen, scharf nachdenkend am Schreibtisch sitzt, bietet ein sehr bezeichnendes Beispiel dieser Malweise. Es verdankt ihr einen großen Teil seiner Wirkung,



Abb. 137. Doktor Faust. Radierung.  
(Zu Seite 128.)



Abb. 138. Nikolaus Bruynningh. Gemälde von 1652. In der Gemäldegalerie zu Kassel.  
(Zu Seite 125.)

die wunderbare Weichheit von Haar und Bart und Pelz, und das Verschwimmende des in sich gekehrten Blickes. Als Porträt ist dieses „Bildnis eines Architekten“ wohl nicht aufzufassen; die alte Benennung „Archimedes“ ist vielleicht richtiger (Abb. 159).

Die Kasseler Galerie besitzt aus dem nämlichen Jahre 1656 ein in lebensgroßen Figuren ausgeführtes biblisches Gemälde, das gleich ausgezeichnet ist durch die Schönheit der das Ganze in weichen Tönen überziehenden Farbe und durch die Größe und Empfindungstiefe, mit der hier ein Stück patriarchalischen Familienlebens geschildert ist: „Jakob segnet seine Enkel“. Der dem Tode entgegensehende Greis hat sich, nach den Worten der Schrift, stark gemacht und sich gesetzt in seinem Bette. Er ist mit einer hellen Jacke und einem weiß und gelben Mützchen bekleidet; über die fröstelnden Schultern hat man ihm einen Mantel

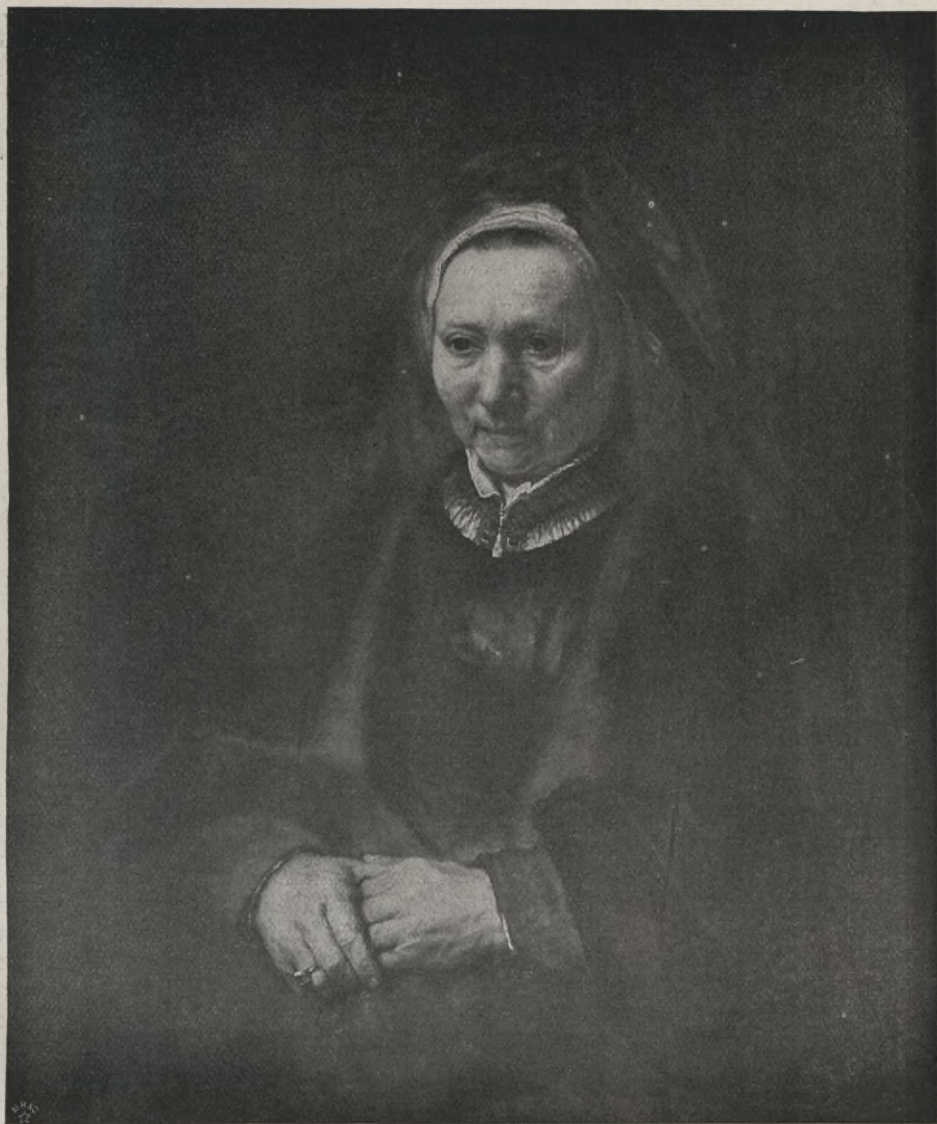


Abb. 139. Bildnis einer alten Dame. Im Museum der Ermitage zu Petersburg. (Zu Seite 126.)

von Fuchspelz gelegt, als er sich aufrichtete. Der Bettvorhang ist beiseite gezogen und läßt ein gedämpftes Tageslicht einfallen; ein graugoldiger Ton, der Lichter und Schatten verbindet, wird in großartiger Zusammenstimmung durch die rote Farbe der Bettdecke gehoben. Joseph, mit einem großen Turban von gelblicher Seide — Würdezeichen seiner Stellung am Hofe des Pharao — geschmückt, steht dicht bei dem Vater, so daß er ihm durch seine Schulter eine Stütze bietet. Er versucht ehrfürchtig und schonend die Rechte des Greises von dem blondlockigen Kinderkopf, den sie berührt, hinwegzuführen und den Kopf des andern Knaben unter die segnende Hand zu bringen. Aber Jakob weiß, was er will; seine ausgestreckte Hand widerspricht der Annahme des Sohnes, daß seine verdunkelten Augen die Kinder verwechselt hätten; und Ephraim empfängt mit verständnisvoller Ehrfurcht den ersten Segen, während der erstgeborene



Abb. 140. Christus vor Raiphas. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 125.)

Manasse enttäuscht ausblickt. Josephs Gattin Usnath, in einem Kleid von unbestimmter grünlich-brauner Farbe, mit Haube und durchsichtigem Schleier, steht regungslos da; sie läßt ihre Augen zärtlich auf den Kindern ruhen; aber ihr innerer Blick geht weiter, sie schaut, den Verheißungsworten Jakobs folgend, in eine ferne Zukunft hinein (Abb. 156). Das Bild ist mit großen, breiten Strichen gemalt; man sieht, daß der Künstler sich beeilt hat, seinen Gedanken in Form und Farbe auszusprechen. In die Ruhe des Arbeitens griffen die äußeren Verhältnisse störend ein.

Die Einsamkeit des häuslichen Herdes nach dem Tode Saskias mochte Rembrandt allmählich unerträglich geworden sein. Mit der alten Amme, der die Erziehung des heranwachsenden Titus überlassen blieb, hatte er üble Erfahrungen gemacht, er hatte die Gerichte zu Hilfe nehmen müssen, um sich ihrer Anmaßlichkeit zu entledigen. Nach ihrem Weggang, im Jahre 1650, hatte er dann die Führung seines Hauswesens der schon seit einiger Zeit bei ihm dienenden jungen Magd Hendrickje Stoffels überlassen, einem Mädchen von bäuerlicher Abkunft, das statt der Namensunterschrift nur drei Kreuzchen machen konnte. Titus war ein zartes Kind von weichem Gemüt. So steht er vor uns in dem 1655 gemalten Bilde eines in Rembrandttracht gekleideten vierzehnjährigen Knaben mit feinem, hübschem Gesicht (in Privatbesitz zu Paris). Beim Lernen hat ihn der Vater gemalt, mit einem über das Schreibheft hinweg ins Weite träumenden Blick; und, als etwa Sechszehnjährigen, ganz vertieft in ein Buch (Abb. 163). Auch Bildnisse des erwachsenen Jünglings behalten den sanften Ausdruck und den weltfremden Blick der schönen Augen. Hendrickje füllte bei Titus die Mutterstelle aus. Und mit der Zeit trat sie dem Herzen Rembrandts näher. Die Wiederholung eines leicht zu erkennenden Frauenkopfes in verschiedenen Gemälden von etwa 1652 bis 1662 stellt es außer Frage, daß sie es ist, die Rembrandt in dem herrlichen Bildnis gemalt hat, von dem neben der „Bathseba“ des Louvre



die Rede war (Abb. 144). Wenn man das Bild des Kaiser-Friedrich-Museums betrachtet, das sie körperlich und geistig reifer geworden und mit einer herzgewinnenden Liebenswürdigkeit des Ausdrucks zeigt (Abb. 162), so kann man leicht verstehn, welchen Wert solch ein gutes und hingebendes und dabei zweifellos tatkräftiges Wesen für den alternden Rembrandt haben mußte. Bald nach dem Hendricke den Haushalt übernommen hatte, durfte sie sich als die Nachfolgerin Saskias in dem stattlichen Hause der Breesstraat betrachten.

Wie es in diesem Hause ausah, darüber gibt ein urkundliches Schriftstück aus dem Jahre 1656 genaue Auskunft. Schon im Flur waren die Wände mit Gemälden bedeckt, darunter viele Studien — Landschaften, Tiere, Köpfe und anderes — von der Hand des Meisters, mehrere Genrebilder von Rubens' berühmtem Schüler Adriaan Brouwer und Landschaften von Jan Lievens und Herkules Segers; außerdem sah man da Kinderfiguren in Gips und eine Gipsbüste; die Stühle waren zum Teil mit schwarzen Rissen bedeckt, zum Teil mit Leder bezogen. Im Vorzimmer hingen einige fünfzig Bilder, neben Werken von Rembrandt und verschiedenen zeitgenössischen holländischen und vlämischen Malern auch solche italienischen Ursprunges, eins von Palma Vecchio und eins, das dem Raffael zugeschrieben wurde; unter den eigenen Werken des Meisters zeichnete sich hier eine in reichem Goldrahmen prangende große „Kreuzabnahme“ aus. Ein Spiegel in Ebenholzrahmen, ein Tisch von Nußbaumholz mit einem kostbaren Teppich, sieben spanische Stühle mit grünen Sammetkissen und ein marmornes Kühlbecken

vervollständigten die Einrichtung des Vorzimmers. Ein anstoßendes Zimmer war einfacher eingerichtet, an den Wänden aber gleichfalls mit Gemälden geschmückt; neben Bildern und Skizzen von der Hand des Hausherrn und seiner Zeitgenossen hingen da auch Werke der alten niederländischen Meister, von van Eyck war der Kopfeines alten Mannes da; ferner Kopien nach Annibale Caracci und Kopien nach Rembrandt, die letzteren wohl Arbeiten, die seine Schüler ihm verehrt hatten. In dem sogenannten Saal prangten zwischen den niederländischen Bildern, von denen die meisten wieder von Rembrandt selbst, eines von seinem Lehrer Lastmann war, Werke



Abb. 141. Drei Frauen an einer offenen Tür. Tuschzeichnung. In der Sammlung L. Bonnat, Paris. (Zu Seite 72.)



Abb. 142. Christus predigt dem Volke. Radierung. (Zu Seite 128.)

von Giorgione und Raffael — echte oder vermeintliche —; der Tisch war von Eichenholz, der Tischteppich war gestickt, die Stühle mit blauen Kissen bedeckt. Hier stand auch das Bett, mit blauen Vorhängen umzogen; ein Wäschschrank von Zedernholz und eine aus demselben Holz angefertigte Wäschmangel be- kundeten, daß hier das Bereich der Frau vom Hause war. Ein besonderer Raum war das Kunstkabinett. Da sah man Standbilder und Köpfe römischer Kaiser, vielleicht auch den einen oder anderen wirklich antiken Kopf, neben indischen Gefäßen und chinesischen Porzellanfiguren eine eiserne Rüstung und mehrere Helme, auch einen japanischen Helm und Gerätschaften wilder Völker, ferner Erdkugeln, mineralische und zoologische Gegenstände, sowie verschiedene Gips- abgüsse nach dem Leben, darunter den Abguß eines Negers. Auf einem Gestell befanden sich eine Menge von Muscheln und Seegewächsen, Naturabgüsse „und viele andere Kuriositäten“. Da waren mancherlei Waffen, ein kostbarer, mit Figuren geschmückter eiserner Schild, eine Totenmaske des Prinzen Moritz von Dranien und die plastische Gruppe eines Löwen mit einem Stier. Auch eine geschnitzte und vergoldete Bettstelle stand da. Den reichsten Schatz aber bargen die Mappen. Mehrere Mappen waren ganz mit Kupferstichen von Rembrandts berühmtem Landsmann Lukas von Leiden angefüllt, andere mit den Stichen Marcantonios nach Raffael; eine enthielt die Werke des Andrea Mantegna, eine andere die Holzschnitte und Kupferstiche Lukas Cranachs, ein ganzer Schrank war mit den Werken von Martin Schongauer, Israel von Meckenen, Hans Brosamer und Holbein gefüllt; Stiche nach fast allen Bildern Tizians und nach den Schöpfungen Michelangelos waren gesammelt. Man sieht, Rembrandt kannte die großen Meister der Renaissance ganz genau, aber er war zu selbständig, um sich von ihnen beeinflussen zu lassen. Er besaß eine Sammlung von Abbildungen der römischen Baudenkmäler, die er doch gar nicht in seinen Schöpfungen ver- wertete; eher mögen die gleichfalls in einer Mappe vereinigten Bilder aus dem



Abb. 143. Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft. Radierung. (Zu Seite 120.)

Morgenlande, welche Melchior Vorch und andere gestochen hatten, gelegentlich von ihm benutzt worden sein, freilich auch nur sozusagen ganz von weitem und in der freiesten Weise. Die Zahl der Mappen, in denen er weitere Stiche von und nach berühmten früheren und gleichzeitigen Meistern der Niederlande und Italiens bewahrte, war außerordentlich groß; Rembrandt würdigte die Werke seiner Zeitgenossen, so verschieden ihre Weise auch von der seinigen sein mochte.

Ein Teil des Kupferstichkabinetts war nicht in Mappen untergebracht, sondern lag in indischen und chinesischen Körbchen zur bequemen Besichtigung auf. Natürlich fehlten auch Rembrandts eigene Radierungen nicht in der Samm-



Abb. 144. Hendrickje Stoffels. Im Louvre-Museum zu Paris.  
(Zu Seite 136 u. 149.)

lung. Die Stiche des van Vliet nach Rembrandts Gemälden nahmen einen besondern Schrank ein. Zu den Stichen kamen die Handzeichnungen, die sorgfältig geordneten Studien und Entwürfe des Meisters selbst, Studien von Lastmann, nach der Herstellungsart, ob Federzeichnungen oder Rötzelzeichnungen, gesondert, und solche von anderen Meistern. In diesem Kunstkabinet, das noch manche andere Dinge, einen Schrein voll Teller, eine Sammlung Fächer, einen ausgestopften Paradiesvogel und sonstige bunte Sachen enthielt, befand sich auch Rembrandts Bibliothek; diese war nicht groß: eine alte Bibel, das Trauerspiel „Medea“ von Six, Dürers Proportionslehre, mehrere

Bücher in hochdeutscher Sprache, die wohl nur um ihrer Holzschnitte willen da waren, und fünfzehn nicht näher bezeichnete Bände. Im Vorzimmer des Kunstkabinetts sah man wieder mancherlei Bilder und plastische Bildwerke, auch eingerahmte Stiche. Mit diesem Raum stand die Werkstatt, die aus einem kleinen und einem großen Atelier bestand, in Verbindung. Das erstere zerfiel in mehrere Abteilungen, die in verschiedenartiger Weise ausgestattet waren; die vorderste war mit alten Urkeusen und Blasrohren geschmückt, die zweite mit Büchsen und mit Bogen und Pfeilen, Wurfspeisen und Keulen aus Indien; die dritte enthielt Trommeln und Pfeifen, die vierte Gipsabgüsse von Händen und Köpfen, außerdem eine Harfe und einen türkischen Bogen; die fünfte umschloß außer Naturabgüssen, Bogen, Armbrüsten, alten Helmen und Schilden eine Sammlung von Hirschgeweihen, ferner mehrere Standbilder und Büsten, die zum Teil als antik galten, eine kleine Kanone, eine Sammlung von alten bunten Stoffen, sieben Saiteninstrumente und zwei kleine Gemälde von Rembrandt. In dem großen Atelier befanden sich Hellebarden, Degen und indische Fächer, vollständige indische Kleidungen, eine hölzerne Trompete, ein großer Helm und fünf Brustharnische, ein Bild mit zwei Mohren von Rembrandt und eine Kinderfigur — es ist nicht gesagt, ob eine gemalte oder eine plastische —, die unter dem Namen Michelangelos ging. Der Flur vor dem Atelier war mit zwei Löwenfellen, einem großen Bilde, welches Diana vorstellte, und einer Naturstudie nach einer Rohrdommel geschmückt. Zehn größere und kleinere Gemälde des Meisters

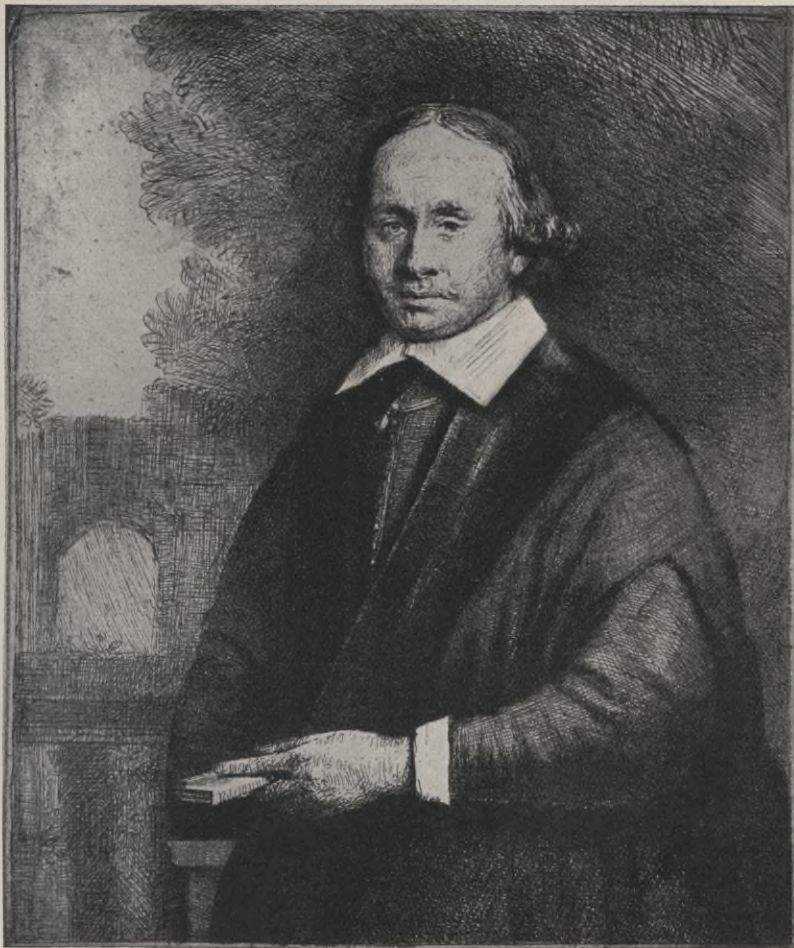


Abb. 145. Johannes Antonides van der Binden. Professor der Medizin. Radierung. (Zu Seite 124.)

zierten ein kleines Zimmer, in dem ein hölzernes Bett stand. — Was sich in der Küche und im Gange befand, dürfte den Leser weniger interessieren.

Es ist eine traurige Urkunde, der wir diesen Einblick in das Innere von Rembrandts Wohnung verdanken. Es ist das von der Insolventenkammer behufs öffentlicher Versteigerung aufgenommene Verzeichnis der beweglichen Habe des Meisters. Rembrandt muß zu allen Zeiten bedeutende Einnahmen gehabt haben; er selbst sagte zur Zeit seiner Ehe mit Saskia, als er der Verschwendung beschuldigt wurde, gerichtlich aus, daß er überreichlich mit Gütern versehen sei. Aber er gab das Geld mit vollen Händen aus; als Saskia nicht mehr da war, um Juwelen über Juwelen von ihm zu empfangen, verschlang der Sammeleifer des Kunstliebhabers alle Einnahmen des Künstlers; auch das nicht unbeträchtliche Vermögen, welches Saskia hinterlassen hatte, reichte nicht aus.

Seit Anfang 1653 befand sich Rembrandt in Geldverlegenheiten. Trotz eines sehr bedeutenden Darlehens, durch das Six ihm aufzuhelfen suchte, kam er immer tiefer in Schulden. So brach im Sommer 1656 das Verhängnis über ihn herein, daß er für zahlungsunfähig erklärt wurde. Als Rembrandt die Un-



Abb. 146. Die Kreuzabnahme (mit der Fadel). Radierung von 1654. (Zu Seite 132.)

vermeidlichkeit dieses Ereignisses vor sich sah, im Mai 1656, übertrug er das Eigentumsrecht an seinem Hause seinem noch minderjährigen Sohne Titus, um diesen, dem die Hälfte von Saskias Vermächtnis zukam, wenigstens einigermaßen sicher zu stellen. Aber nachdem gegen Ende 1657 der größte Teil der beweglichen Habe Rembrandts und in einer zweiten Versteigerung einige Zeit nachher der noch übrige Teil seiner Zeichnungen und Stiche verkauft worden war, wurde im Januar 1658 auch sein Haus versteigert. Das führte zu langwierigen Prozessen zwischen dem Vormund des jungen Titus und den Gläubigern Rembrandts. Erst im Jahre 1665 wurde diese Sache endgültig zugunsten des ersteren ent-



Abb. 147. Christus und die Jünger in Emmaus. Radierung von 1651. (Zu Seite 134.)

schieden, und im November 1665 kam Titus van Ryn in den vollständigen Besitz des Vermögens, das ihm als mütterliches Erbteil zustand.

Als Rembrandts Haus ausgeleert wurde, suchte er mit Titus, Hendrickje und einem Töchterchen Cornelia, das diese ihm im Oktober 1654 geschenkt hatte, im Gasthof „Zur Kaiserkrone“ Unterkommen, und in eben diesem Gasthaus fand die Versteigerung seiner Habe statt.

Um dem Meister die Möglichkeit zu verschaffen, so sorglos, wie es unter den Umständen ging, seiner Arbeit zu leben, fing Hendrickje in Gemeinschaft mit Titus, der sich anfänglich ohne großen Erfolg auf die Malerei gelegt hatte,

einen Handel mit Bildern, Kupferstichen, Holzschnitten und Kuriositäten an. Am 15. Dezember 1660 wurde diese Geschäftsvereinigung in aller Form vor einem Notar und zwei Zeugen abgeschlossen und dabei ausdrücklich erklärt, daß Rembrandt ohne Entschädigung für Kost und Wohnung bei den Geschäftsinhabern, denen er sich nach Möglichkeit nützlich machen werde, bleiben solle.

Unter so beklagenswerten Verhältnissen verlor Rembrandt weder den Schaffensmut noch die Schaffenskraft. In dem Zimmer eines Gasthofes, wo er kümmerlich auf Borg lebte — die Rechnung der „Kaiserkrone“, welche 1660 bezahlt wurde, ist noch vorhanden —, später in Mietwohnungen, die er immer nach kurzer Zeit wechselte, alles dessen beraubt, was sonst seiner Werkstatt Behaglichkeit und Schmuck verliehen hatte, fuhr er fort, die herrlichsten Werke zu schaffen.

Seine Selbstbildnisse reden. In einem mit der Jahresbezeichnung 1657 versehenen Bilde der Dresdener Galerie sitzt er mit dem Skizzenbuch in der Hand, zum Zeichnen bereit. Mit einem Ausdruck kühler Überlegenheit blickt er aus einem Gemälde der Affziengalerie zu Florenz. In einem Bilde der ehemals Kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien steht er, mit einem Arbeitskittel über dem Anzug, in gerader Haltung da und schaut mit festem Blick unter zusammengezogenen Brauen die Welt beobachtend, fast herausfordernd an. Solange er seine Kunst besaß, durfte er das Haupt hoch tragen.

In einem Gemälde von 1657 entfaltete er sogar einen Reichtum und eine Pracht der Farbe, wie sie sonst seiner Malerei schon fremd geworden waren. Das in jeder Beziehung großartige Bild befindet sich im Buckingham-Palast; es stellt, in Figuren von etwa Viertelensgröße, die Anbetung der Weisen aus dem



Abb. 148. Die drei Kreuze. Radierung von 1653. (Zu Seite 130.)





Abb. 149. Die Anbetung der Hirten (mit der Lampe). Radierung. (Zu Seite 135.)

Morgenlande dar. Die Weisen erscheinen auch bei Rembrandt nach der altgeheiligten Auffassung als drei Könige. Maria sitzt demütig und bescheiden vor der Hütte und hält das von himmlischem Lichte hell bestrahlte Kind dem ältesten der Könige entgegen, der mit zwei Gefolgsleuten niederkniet und seine Gabe darreichend die Stirn gegen des Kindes Füße senkt. Joseph hält sich ganz bescheiden im Schatten unter dem Strohdach des Stalles. Der zweite König nimmt aus den Händen eines Bagen, dem er mit schweigender Gebärde beiseite zu treten gebietet, das kostbare Geschenk, welches er darbringen will. Der dritte tritt mit einer Bewegung des Staunens, daß er in solcher Armlichkeit den neugeborenen König findet, aus dem Dunkel in das Licht, dessen Widerschein den Gold- und Juwelenschmuck seiner eigenen reichen Königskleidung funkeln macht. Im Dunkel der Nacht verschwinden die Gestalten des Gefolges, der Schirmträger und der übrigen prächtig gekleideten Leute, die unter himmlischem Geleit vor diese Hütte gekommen sind. Ein gleiches Maß von Ausdruck der innersten Frömmigkeit, wie die drei vor dem Christkind knienden Figuren sie zeigen, hat kaum je ein anderer der größten Meister erreicht, ähnliches enthalten in dieser Beziehung vielleicht nur die tiefempfundenen Werke der spätgotischen Zeit (Abb. 160).

Für ein Werk von 1657 muß man der Malweise nach ein Bild des Louvre-Museums halten, bei dem in der aufgeschriebenen Jahreszahl die letzte Ziffer nicht ganz deutlich ist und mehr einer 1 als einer 7 gleicht. Es ist das schöne Bildnis eines jungen Mannes mit einem Stab in der nur flüchtig gemalten linken Hand (Abb. 164). Ob das ein bestelltes Porträt ist, erscheint fraglich. Daß er gelegentlich noch einen Porträtauftrag bekam, beweist das mit der Jahreszahl bezeichnete Bild einer Dame in schwarzem Atlas mit weißem Kragen und weißem Häubchen, in einer englischen Privatsammlung. Leute,



Abb. 150. Bildnis einer alten Frau, gemalt 1654. In der Ermitage zu St. Petersburg.  
(Zu Seite 136.)

die er zu seinem Vergnügen und zur Übung malen konnte, fand er immer. Die alte Frau, die ihm 1654 mehrmals saß, kommt auch in Bildern von 1657 und 1658 wieder.

Ein fast stolz aussehendes Selbstbildnis von 1658 ist in Privatbesitz in England. Das porträtmäßig aufgefaßte Brustbild eines ruhig und vornehm blickenden jungen Herrn im Louvremuseum ist mit derselben Jahreszahl bezeichnet.

Nur eine Radierung trägt die Jahresbezeichnung 1657. Das in der malerischen Wirkung, in der Landschaftsstimmung und in der Tiefe des Ausdrucks

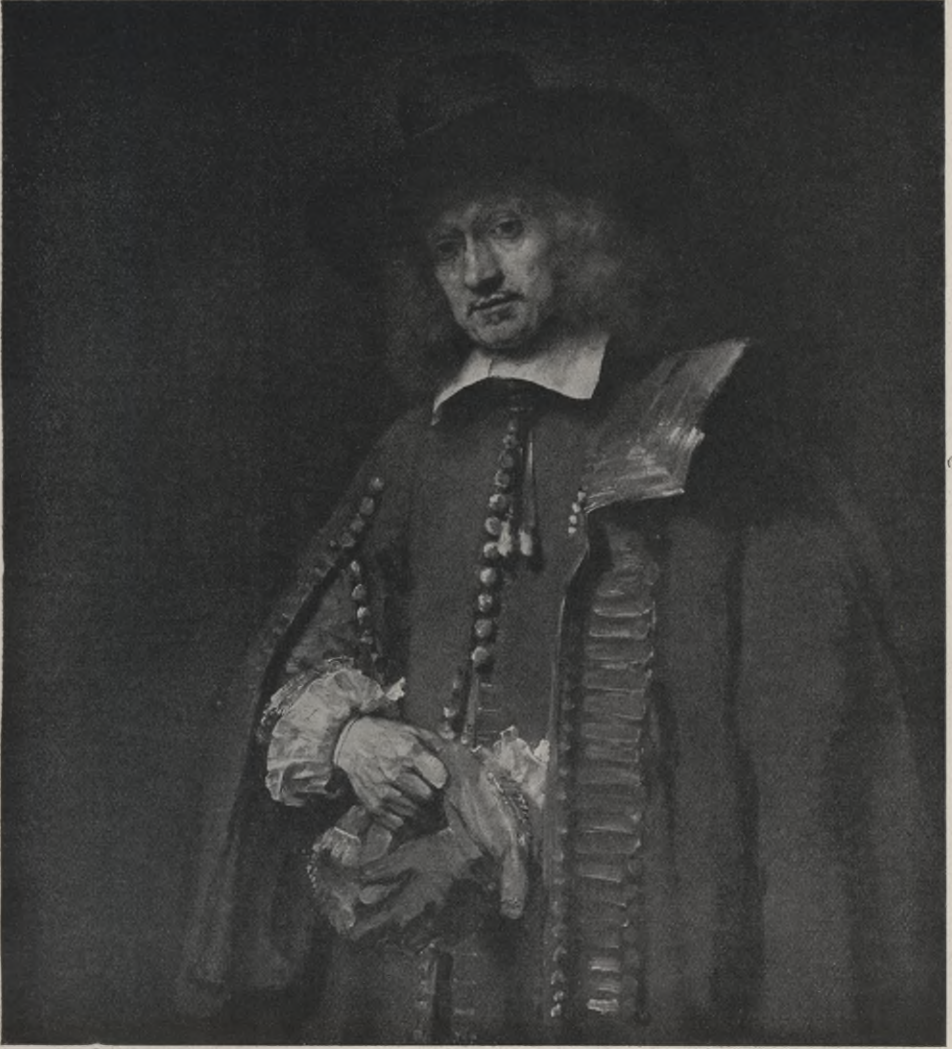


Abb. 151. Jan Six. Gemälde von 1654. Im Hause Six zu Amsterdam. (Zu Seite 136.)

gleich großartige Blatt zeigt Rembrandts Geist mit einer Persönlichkeit beschäftigt, die früher nicht in seinen Gesichtskreis gekommen war. Der heilige Franziskus von Assisi ist darauf eingestellt; er kniet in seiner Bergklause im Gebet, den Blick auf ein Bild des Gekreuzigten geheftet. Wenn man von diesem Blatte zurückblickt auf den inhaltsgleichen Hieronymus von 1634, so gewahrt man, wie gewaltig Rembrandts Kunst an Innerlichkeit zugenommen hat. Damals gebrauchte er noch augenfällige Mittel von Bewegung und Mienenspiel, um die Inbrunst des Gebetes zu veranschaulichen; jetzt kommt alles in vollkommener Ruhe und Selbstverständlichkeit, und dadurch um so ergreifender, zum Ausdruck. Als Erzeugnis der nämlichen Zeit erscheint eine Radierung von mächtiger malerisch-poetischer Wirkung: „Christus am Ölberg“. Um den Seelenkampf des im Gebete Ringenden tobt ein Kampf der Natur, es stürmt, das Licht des Mondes liegt mit schwarzen Wolken im Streit. Merkwürdig ausdrucksvoll sprechen die Striche, in langen gleichmäßigen Schrägzügen und in schroffen Durchkreuzungen.



Abb. 152. Christus wird dem Volke vorgestellt. Radierung von 1655. (Zu Seite 140.)

Die Jahreszahl 1658 ist auf mehreren Radierungen zu lesen. Eine behandelt das Gespräch zwischen Christus und der Samariterin am Brunnen. Auch hier wirkt die Kraft des stillen Ausdrucks: Christus hat gesprochen, und das Weib steht in Schweigen; in der schönen Landschaft bewegen sich die verwundert herüberblickenden Jünger und gleichgültige Leute. Seit Rembrandt das Thema zum ersten Male vor vierundzwanzig Jahren behandelt hatte — damals ganz anders, lebhafter —, hat er sich wiederholt damit beschäftigt. Eine Tuschezeichnung in der Albertina bringt das Sprechen und Hören, wie die frühe Radierung, aber ganz verschieden von ihr, mit möglichst wenig Bewegung. Christus sitzt mit dem Rücken angelehnt an den Rand der Brunnengrotte; er wendet kaum den Kopf, aber mit einer eindringlichen Bewegung des Arms und des Zeigefingers begleitet er das Wort, das die Frau im Innersten trifft. Wie die Frau durch die Macht des Wortes angezogen wird und, vornübergeneigt, regungslos steht, das ist wieder ein Höchstes von stummem Ausdruck (Abb. 166).

Vier Radierungen von 1658 bringen Wirklichkeitswiedergaben, Aktstudien nach dem weiblichen Modell. Früher, bei mehreren Akten, die Rembrandt 1646 nach einem öfters von ihm gezeichneten jungen Mann (Abb. 114) radierte, hatte er sich mit dem fleißigen Naturstudium begnügt; jetzt gab er den Studien durch Ausarbeitung des Hintergrundes eine bildmäßige Abrundung, und zwar vom Gesichtspunkte der malerischen Komposition aus, in kräftiger Wirkung von Hell und Dunkel. Bei einem der Blätter hat er den Raum, der die nur halbentkleidete Frau umgibt, eine Stube mit Ofen, ebenso durchgearbeitet wie die Figur selbst. Bei zweien gibt das Bad den Vorwand für die Entkleidung; einmal in der Stube, wo der weiße Körper hell leuchtet, einmal im Freien, wo Licht und Schatten sich in ihn teilen. Auch ein Blatt von 1659 bringt eine Aktstudie, die



Abb. 153. Potiphars Frau verklagt Joseph. Gemälde von 1655  
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Zu Seite 138)



sehr hübsche Figur einer Schlafenden, die durch Hinzufügung eines launig geschilderten lüsternen Satyrs zu einem mythologischen Bilde zurechtgemacht ist: Antiope, zu der sich Jupiter in Satyrgestalt heranschleicht.

Daneben entstand 1659 ein Blatt, das die Heilung des Lahmgeborenen durch Petrus und Johannes an der Schönen Tür des Tempels zu Jerusalem verbildlicht. Der kräftigen malerischen Wirkung gibt der große lichte Ausblick aus der Tempelforste einen eigenen poetischen Gehalt (Abb. 167). Das war die letzte aus freier Vorstellungskraft gestaltete Komposition, die Rembrandt in Ätzung ausführte. Nur eine einzige Radierung trägt eine spätere Jahreszahl: die „Frau mit dem Pfeil“ von 1661, wieder eine Altstudie, eine weibliche Rückenfigur, die sich oben von ganz dunklem Grunde abhebt; die Arbeit ist mit allen kupferstecherischen Mitteln ausgeführt.

Seine Tätigkeit als Porträtradierer schloß Rembrandt 1658 mit dem großen Bilde des Schreibmeisters Coppenol, den er im Lauf seines Lebens mehrmals, mit Farben und mit der Radiernadel, abgebildet hatte. Er malte als Vorlage für das zu druckende Porträt ein Selbstbild in der nämlichen Größe. Das Gemälde ist in einer englischen Privatsammlung. Die Radierung, „Der große Coppenol“ genannt, schließt sich eng an die Vorlage an, sie sucht der Ölmalerei in der Vielzahl der Töne und in der Durchmodellierung des Kopfes gleichzukommen. Ob Rembrandt viel mit eigener Hand an dieser Arbeit getan hat, bleibt zweifelhaft. Auf jeden Fall ist das Blatt eine seinen Absichten entsprechende Wiedergabe von Coppenols Bildnis. Es gibt eine lebendige Vorstellung von dem alten Schönschreiber, der sich dem Maler gegenüber in Haltung setzt und eine Miene von wohlwollender Wichtigkeit annimmt (Abb. 168).

Jedenfalls ist der Grund dafür, daß Rembrandt am Gebrauch von Radiernadel und Grabstichel die Lust verlor, in der Weitsichtigkeit zu suchen, die dem beginnenden Greisenalter



Abb. 154. Janus Lutma, Goldschmied zu Groningen. Radierung von 1656.  
(Zu Seite 144.)



Abb. 155. Bildnis eines polnischen Reiters. Gemälde. (Zu Seite 139.)

voranzugehen pflegt. Das Alter kam nun auffallend schnell über ihn. Ein Selbstbildnis von 1659, beim Herzog von Buccleuch, zeigt ihn sehr verändert gegen die jüngst vorhergegangenen; das Haar ist ergraut, und die Haut hängt schlaff und welk um die vor kurzem noch so kräftigen Formen (Abb. 170). Noch eingefallener erscheinen die Züge auf einem Porträt des folgenden Jahres, im Louvre, in dem er sich bei der Arbeit, mit der Palette in der Hand, abgebildet hat; aber die Haltung bleibt aufrecht, und aus den Augen blickt die ungebrochene geistige Kraft. Das Bild gibt an sich schon eine Probe von dieser Kraft. Es zeigt, wie der Meister immer noch neue malerische Aufgaben suchte; während er sonst die Lichtwirkung des Kopfes durch den Gegensatz einer dunklen Kopfbedeckung zu heben pflegte, hat er sie hier gesteigert durch ein weißes Mützchen, das über die helle Stirn eine noch stärkere Helligkeit setzt. In der Einfachheit und überzeugenden Wahrheit der Auffassung liegt eine solche Größe, und in der Malerei, die mit flott hingeworfenen Farbflecken wie in spielender Leichtigkeit die höchste Leuchtkraft erzielt, liegt ein solches Können, daß die in der nämlichen Sammlung befindlichen früheren Selbstbildnisse trotz ihrer Pracht hinter dem Alterswerk zurückstehen.

Zwei Bilder im Kaiser-Friedrich-Museum, von denen das eine die Jahreszahl 1659 trägt, das andere augenscheinlich zu derselben Zeit, sozusagen von derselben Palette, gemalt ist, behandeln biblische Stoffe: „Moses zerschmettert die Gesezestafeln“ und „Jakob ringt mit dem Engel“. Sie sind in lebensgroßen Halbfiguren mit einer wilden Hast hingestrichen, ihre Wirkung ist farbenarm aus





Abb. 156. Jakob segnet seine Enkel Ephraim und Manasse. Gemälde von 1656.

In der Gemäldegalerie zu Kassel. Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 146.)

einem dunkelbraunen Ton heraus entwickelt. Es liegt etwas Erschütterndes in ihnen, man fühlt, daß der Künstler sie gestaltet hat, um bei einem Ringen mit furchtbar Schwerem und Bitterem seine Seele zu befreien.

Mit 1659 ist auch ein prächtig malerisches Bild der Nationalgalerie zu London bezeichnet, die Halbfigur eines alten Herrn im Pelzrock, mit einem roten Mützchen auf dem grauen Haar. Das scheint ein Porträt zu sein. Rembrandt hatte Freunde, die ihn im Unglück nicht verließen. Daß ihm immer von Zeit zu Zeit Porträtbestellungen zuginen, bekunden mehrere Bilder von Herren und Damen in vornehmem Anzug nach der Mode. Und bei der Erledigung solcher Aufgaben bemeisterte der Künstler die Erregtheit seiner Hand.

Im Jahre 1661 bekam er sogar noch einmal einen großen und lohnenden Bildnisauftrag, und noch einmal zeigte er, daß er ein Maler ohnegleichen war. Die Vorsteher der Amsterdamer Tuchmachergilde, die das Amt hatten, als „Staalmeesters“ die Tuche zu begutachten und mit in Blei gestempelten Marken zu versehen, ließen sich von ihm in einem Gruppenbild malen. Wie Rembrandt in seiner Jugendzeit in der „Anatomiestunde“ und in seiner Blütezeit in der „Nachtwache“ Marktsteine seiner Kunst hingestellt hatte, so krönte er auch im Alter seine Tätigkeit wieder durch ein Genossenschaftsbild. Aber während er in jenem Gemälde sich die strengste Naturwahrheit als Ziel gestellt und in diesem den Versuch gemacht hatte, aus der an sich trockenen Aufgabe ein malerisches Gedicht zu gewinnen, so vereinigte er jetzt, beide überbietend, mit staunenswürdiger Ruhe und Kraft die beiden Seiten seines Könnens. Er schuf ein Bild



Abb. 157. Abrahams Opfer. Radierung von 1655. (Zu Seite 143.)

von der ungesuchtesten Natürlichkeit und mit schlichter, gleichmäßiger Beleuchtung, ohne von dem Zauber seiner ihm allein eigentümlichen Farbe das geringste zu opfern; er dichtete in Farben, ohne der überzeugenden Lebenswahrheit auch nur im mindesten Eintrag zu tun. Das Mittel, das Rembrandt gefunden hat, um die Porträtgruppe zu einem Bild zusammenzufassen, ist scheinbar einfach. Die fünf Herren sind dargestellt, wie man sie in Sitzungen am Vorstandstische sah, auf einer erhöhten Bühne, — man erkennt, daß der Maler sie von dem tieferen Raum des Sitzungszimmers aus beobachtet hat, seine Gesichtslinie liegt unterhalb der Platte des Vorstandstisches. Irgendetwas lenkt die Aufmerksamkeit der Herren nach vorn. Einer ist aufgestanden, sein Blick scheint jemand zu suchen; der Vorsitzführende schlägt mit der Hand auf eine beweiskräftige Stelle in dem aufliegenden Buche. Alle sind in Schwarz gekleidet, mit weißem Kragen und



Abb. 158. Abraham bewirbt den Herrn. Radierung von 1656. (Zu Seite 143.)

schwarzen Filzhüten; auch der barhäuptig hinter ihnen stehende Diener hat dunklen Rock und weißen Kragen. Auf dem Tische liegt eine türkische Decke von rotem Grundton. Das Zimmer ist mit Eichenholz getäfelt, über dem braunen Holz ist etwas von dem kühleren Ton der getünchten Wand zu sehen. Jeder Gegenstand hat deutlich und bestimmt die Farbe, die ihm zukommt: aber auf dem Ganzen liegt ein einheitlicher warmer Ton, der alles zu einem Zusammenklang von unfassbarer Schönheit verbindet. Dazu kommt ein Höchstmaß von treffender Kennzeichnung in den Personen. Diese ehrbaren Männer leben vor unseren Augen. Das Gemälde befand sich ursprünglich im sogenannten Staalhof; jetzt ist es als Leihgabe der Stadt Amsterdam im Reichsmuseum (Abb. 169).

Auch ein andersartiger großer Auftrag wurde Rembrandt zugewendet und im Jahre 1661 von ihm erledigt. Es galt, für das Rathaus von Amsterdam

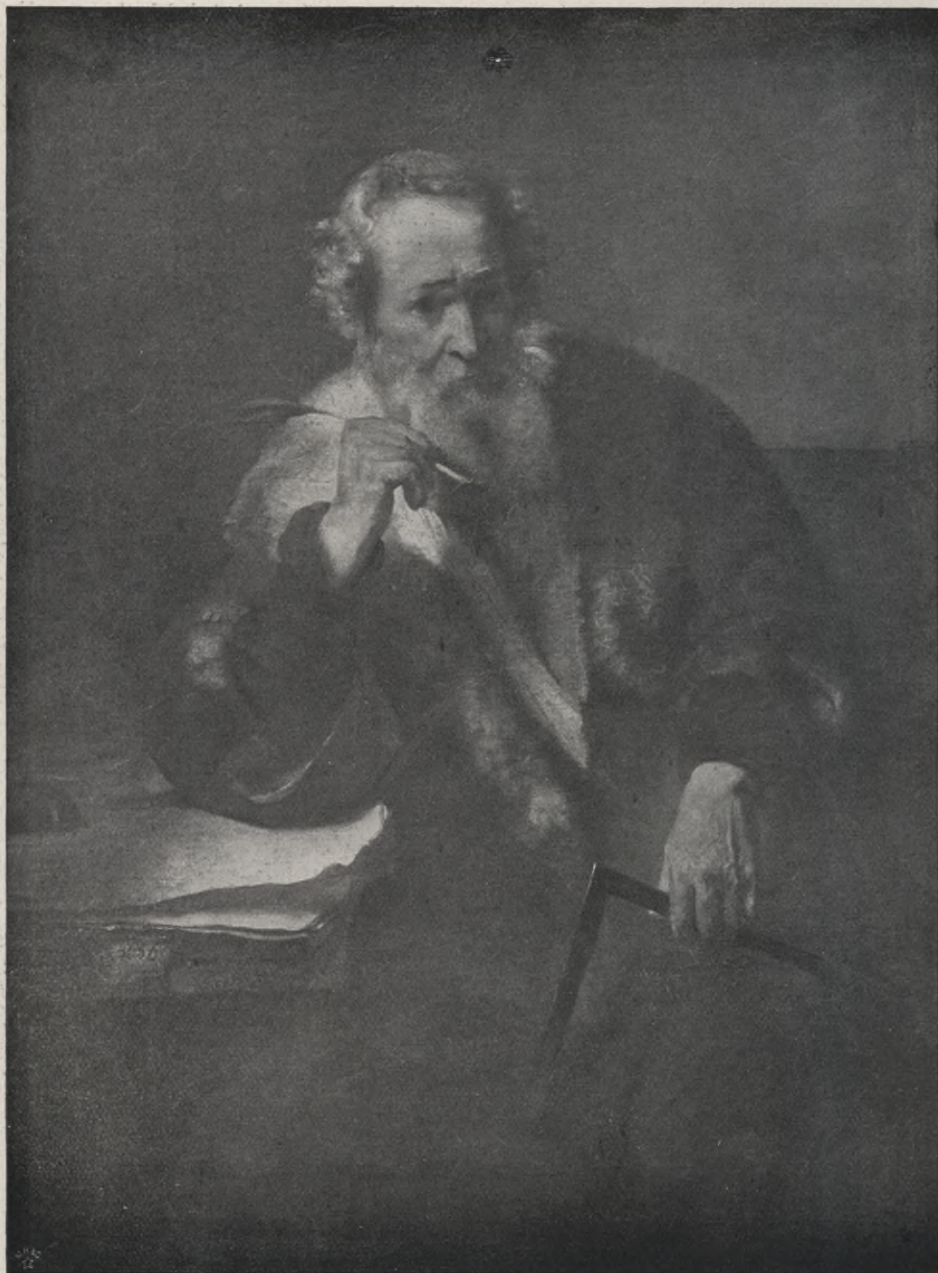


Abb. 159. Bildnis eines Architekten. Gemälde von 1656. In der Gemäldegalerie zu Kassel.  
Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 146.)

ein Bild aus der vaterländischen Vorzeit zu malen: „Die Verschwörung der Bataver unter Claudius Civilis zum Freiheitskampf gegen die Römer.“ Von der Art, wie Rembrandt diese Aufgabe löste, scheinen die Auftraggeber nicht befriedigt gewesen zu sein; in seiner Auffassung waren die tapferen Vorfahren wohl nicht heldenhafte genug geraten. Das sehr umfangreiche Gemälde ist nach kurzer Zeit von seinem Platze weggenommen worden. Wie sein weiteres Schicksal



Abb. 160. Die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande. Gemälde von 1657.  
Im Buckingham-Palast zu London. Photographie von Braun & Cie. in Vornach i. E. (Zu Seite 157.)

war, weiß man nicht. Ein nach starker Beschneidung von ihm übrig gebliebener Rest ist in das Nationalmuseum zu Stockholm gekommen. Da sieht man ein nächtliches Gelage von Männern in seltsamer, zum Teil landsknechtmäßiger Kleidung; der Vorführende hält ein breites Schwert über die Tafel, die anderen berühren mit Händen und Schwertern die Klinge, — das ist die Eidesleistung.

Wahrscheinlich durch diese Aufträge war es Rembrandt möglich geworden, mit seinen Angehörigen eine einigermaßen bequeme Wohnung zu beziehen, in einem Hause an der Rosengracht. Die so gewonnene größere Ruhe der Arbeit benutzte er fleißig. Ziemlich viele Gemälde kleinen Umfangs sind mit 1661 bezeichnet. Deutschland besitzt davon ein Christusbild in der Gemäldeammlung des Schlosses zu Wschaffenburg. Es ist ein Brustbild von ganz idealer Auf-

fassung und scheint das Endergebnis einer Reihe von Versuchen zu bilden, zu denen der Kopf eines jungen Juden, in dem der Meister ein geeignetes Christusmodell entdeckte, die Anregung gab. Diese Christusstudien nach der Wirklichkeit reichen einige Jahre zurück. Mehrere sind in einer Privatsammlung zu Paris; ein ergreifend ausdrucksvoller Kopf schließt sich ihnen an, der 1911 aus deutschem Privatbesitz von einem holländischen Sammler erworben wurde (Abb. 165). Von den Gemälden von 1661 ist im Louvre-Museum ein Bild des Evangelisten Matthäus, großartig in den Formen und großartig im Ausdruck des Greises, der in sinnendem Lauschen von dem Engel die Worte empfängt, die er niederschreiben soll; und staunenswert ist es dabei als Malerei, — man möchte sagen, daß Rembrandt die Alterssichtigkeit selbst, die ihm verwehrte, die genaue Begrenzung der einzelnen Pinselstriche zu erkennen und nachzuarbeiten, sich dienstbar gemacht hat, um mit schnell treffenden, locker neben- und übereinander gesetzten Farbflecken die äußerste Lebendigkeit des Formen- und Farbeindrucks zu erreichen (Abb. 171). Durch den Gegenstand befremdet die Halbfigur eines betenden Mannes in Pilgertracht (in einer Pariser Privatsammlung). In der Nationalgalerie zu London ist das Bild eines Kapuzinermönches aus der nämlichen Zeit.

Auch die Zeichnungen reichen bis in den Anfang der sechziger Jahre. Das Kupferstichkabinett zu Berlin besitzt ein wunderbares Blatt aus dieser Zeit: die Ansicht einer Stadt, aus der sich eine Kirche von gewaltiger Größe erhebt. Mit leichten, feinen Federstrichen, die nur an einzelnen Stellen, am Kirchendach, unsicher geworden sind und zum Wiederholen der Linien gezwungen haben, sind die ragenden Gebäude und die Ferne hingezeichnet, die Masse der beleuchteten Dächer zusammengehalten und durch ein paar Krizel belebt; und dann ist mit ein paar mächtigen, zeichnenden Strichen des Tuschpincels die Fläche des Vorder-



Abb. 161. Bauernhäuser am Wegesrand. Angetuschte Federzeichnung. Im Museum zu Stockholm. (Zu Seite 120.)



Abb. 162. Hendrickje Stoffels. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin  
(Zu Seite 149)

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW





Abb. 163. Titus van Ryn, Rembrandts Sohn. Im Hofmuseum zu Wien. (Zu Seite 148.)

grundes klar gemacht; kräftig hingetuschte Töne, die einen Wolken Schatten über den vorderen Teil der Stadt legen, mit Andeutungen von Gehölz und Häusergruppen, und lichte Tönungen auf der Kirche und einem den Gesichtskreis schließenden Hügelrücken bringen eine packende malerische Wirkung und zugleich Beleuchtung und räumliche Weite in das mit ungestümer Schnelligkeit entworfene Bild (Abb. 172). In dem großen Kirchengebäude erkennt man merkwürdigerweise die alte, 1666 abgebrannte St. Paulskirche in London. Eine vereinzelt Nachricht sagt, Rembrandt habe sich in den Jahren 1661 und 1662 längere Zeit hindurch in England aufgehalten.

Das Louvre-Museum besitzt ein Gemälde, das etwas später als der Matthäus entstanden zu sein scheint. Da sitzt eine Frau — Kniestück, lebensgroß — und herzt ihr Kind, das sich mit Kopf und Händchen zärtlich an sie schmiegt. Die Mutter, eine Erscheinung von stattlicher Fülle der Formen, trägt eine Kleidung, die sich nicht allzuweit von der damals gebräulichen Haustracht entfernt; das

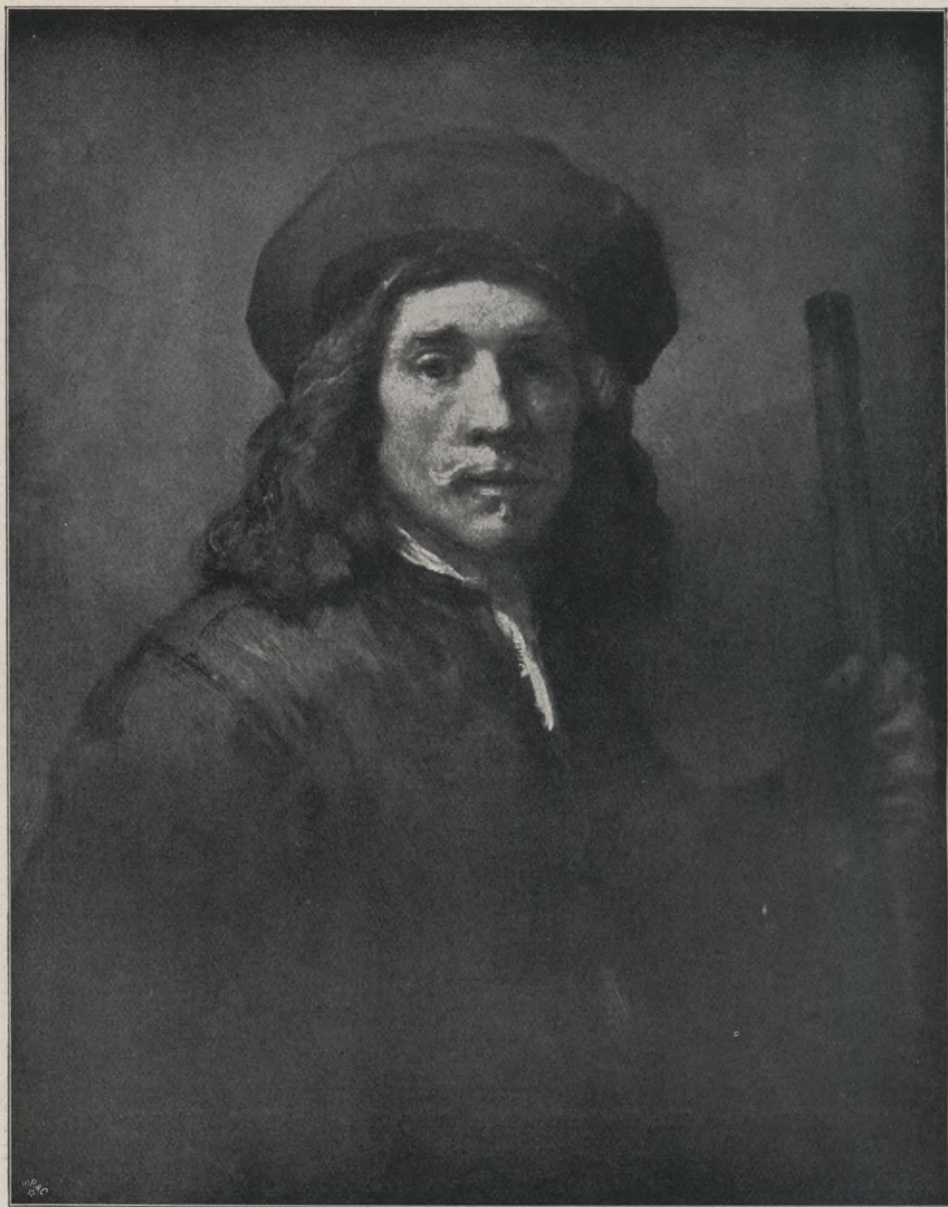


Abb. 164. Bildnis eines jungen Mannes. Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 157.)

Kind aber ist nur mit einem knappen, dünnen Gewand bekleidet, und es hat Flügel an den Schultern. Wegen der Flügel hat man dem Bilde den Titel „Venus und Amor“ gegeben. Es ist denkbar, daß Rembrandt mit diesem Titel einverstanden gewesen wäre; wenn wir jedoch annehmen müßten, er hätte hier mitteilen wollen, wie er sich die Liebesgöttin vorstelle, so wäre das mehr als befremdlich. Aber warum sollen wir in dem Bilde etwas suchen, was nicht darin liegt? Das geflügelte Kind zwingt uns nicht zu der Annahme, daß der Maler bei diesem Bilde liebender Mütterlichkeit an die Heidengöttin gedacht hätte. In Rembrandts Augen war das Kind, das er hier malte, ein kleiner

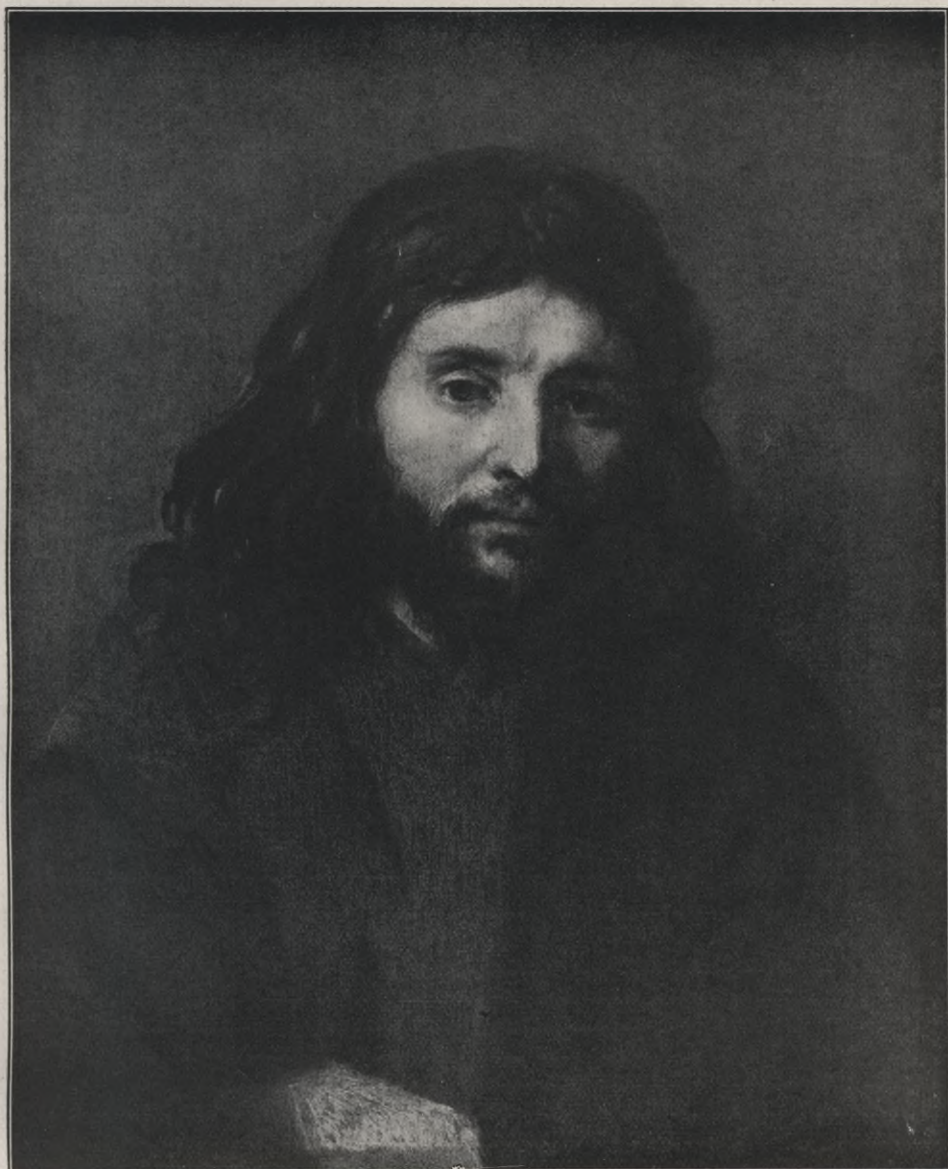


Abb. 165. Christus. In der Sammlung Dr. Brebius, Haag. (Zu Seite 168.)

Engel; einerlei ob er ein lebendes abbildete, oder ob er vielleicht die Erinnerung an ein verstorbenes wiedergab. Und die Mutter ist Hendrickje Stoffels. — Das war wohl das letztemal, daß Rembrandt Hendrickje malte. Sie starb zwischen 1661 und 1664, und nach ihrem Verlust verdunkelte sich sein Leben noch mehr.

Die Jahreszahl 1663 ist auf einem Gemälde der Mauritshuis-Galerie im Haag zu lesen. Es zeigt in einer Halbfigur den blinden, greisen Homer, nach der antiken Büste in eine glaubhafte Erscheinung von Fleisch und Blut übertragen. In derselben Gemäldesammlung hängt, nahe den glanzvollen Jugendwerken Rembrandts, noch ein mächtiges Werk seines Alters, eine packende Darstellung des Königs Saul, dem David durch sein Harfenspiel Tränen entlockt.



Abb. 166. Christus und die Samariterin. Angetuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. (Zu Seite 160.)

Anderere Bibelbilder aus der Mitte der sechziger Jahre, alle ebenso wie der König Saul in Lebensgröße gemalt, zeigen eine Freude des Künstlers an Stoffen, bei denen eine gewisse Prachtentfaltung den malerischen Rahmen für den tiefen Inhalt gab. Eöther, die neben dem König Ahasver thront und den bittflehenden Haman anhört, das Händewaschen des Pilatus waren solche Stoffe.

Ein seltsames Bild im Reichsmuseum zu Amsterdam mit der herkömmlichen Benennung „Die Judenbraut“ behandelt wohl auch einen biblischen Gegenstand; doch hat es noch keine ganz sichere Deutung gefunden. Es zeigt einen älteren Mann und eine junge Frau, beide in reicher Phantastiekleidung, als bräutliches Paar. Befremdlich ist hier die Ausdruckslosigkeit der Gesichter; die Frau sieht aus, als ob sie zum Porträtmalen still hielte. Um so stärkeres Leben hat in dem Gemälde die Farbe, sie glüht und glizert.

Die Jahreszahl 1666 tragen zwei Bildnisse: die Halbfigur einer bürgerlich gekleideten Frau, ansprechend durch die Schlichtheit der Auffassung, in der Nationalgalerie zu London; und das als Porträt des Dichters Jeremias de Decker geltende Brustbild in der Ermitage, bei dem des Meisters wunderbares Hell Dunkel seine feinsten Reize noch einmal entfaltet in der Durchleuchtung der Schatten, die unter dem breitrandigen Hut auf dem Gesicht liegen. Decker war ein alter Freund Rembrandts. Vor fast dreißig Jahren hatte er dessen Gemälde „Christus erscheint der Maria Magdalena“ in einem Sonett gefeiert. In einem Gedicht dankte er nun auch dem Meister für das Bildnis, daß dieser ihm, wie er hervorhebt, nicht



Abb. 167. Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Pforte des Tempels.  
Radierung von 1659. (Zu Seite 161.)

um Lohnes willen, sondern rein aus Freundschaft und aus Liebe zur Kunst der Musen gemalt hatte; der Dichter fand klangvolle Worte, um zu sagen, daß er mit seiner Kunst des Malers Geist und Liebenswürdigkeit vor aller Augen malen möchte, „trotz Neid, dem bösen Tier“, und daß es ein zweckloses Bemühen sei, für den berühmten Namen noch etwas Ruhm durch Reim und Verse zu suchen.

Merkwürdige Steigerungen der künstlerischen Kraft äußern sich in Werken Rembrandts aus der Zeit seines körperlichen Verfalls. Im Museum zu Braunschweig ist das Gruppenporträt einer Familie (Abb. 173). Eine lebendige Anordnung bringt die fünf Figuren zusammen. Man denkt an ein Fest der Mutter; die Frau hat das jüngste Kind auf den Schoß genommen, zwei kleine Mädchen kommen zu ihr heran, das größere mit einem Korb voll Blumen; der Vater steht dabei mit einer roten Nelke in der Hand. Das Leben in den Kindern ist reizend, die flimmernde Malweise kommt ihnen zugute; die Herzlichkeit der Mutter ist etwas zurückgehalten, und dem Vater mag man den ziemlich nichtsagenden Ausdruck, mit dem er zum Beschauer herüberfieht, verzeihen. Das Merkwürdige an dem Bild ist seine Farbe. Der mächtige Farbenklang, der von dem vollen glühenden Rot des Frauenkleides seinen Ausgang nimmt, hat etwas Überwältigendes. Was bei der „Judenbraut“ schon fühlbar wird, hat hier Gewalt bekommen: es ist, als ob die Farbe die dämpfende Hülle des Tones gesprengt hätte. Neben solchem Aufflammen der Farbenkraft steht ein Höchstes von Verinnerlichung des Seelenmalens. In der Gemäldesammlung des ehemaligen Kaisers von Rußland ist ein Bild der Heimkehr des verlorenen Sohnes in lebensgroßen Figuren (Abb. 174). Man sieht den Vater von vorn. Er legt die Hände auf die Schultern des knienden Sohnes, und dessen Gesicht birgt sich am Herzen

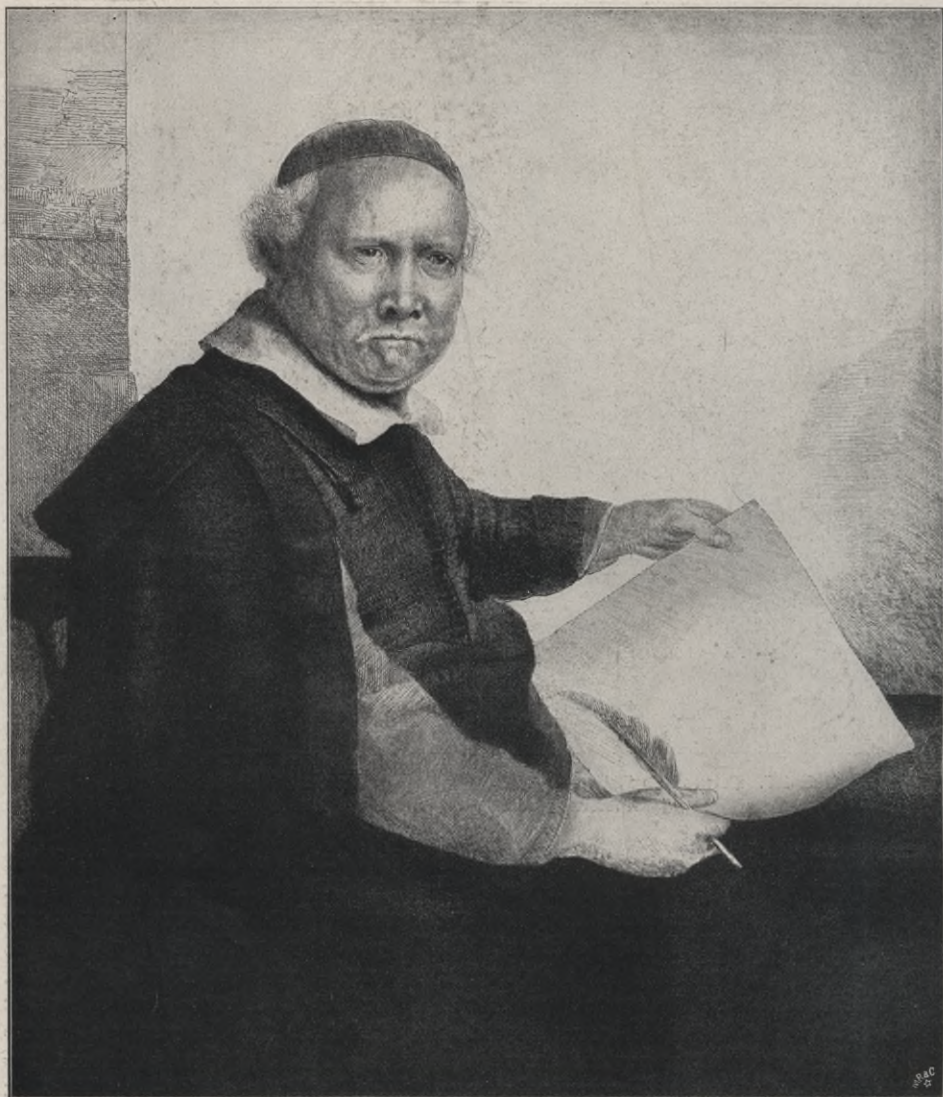


Abb. 168. Bildnis des Schreibmeisters Copenol. Radierung, genannt „Der große Copenol“  
Erster Zustand, mit weißem Hintergrund. (Zu Seite 161.)

des Vaters. Keiner spricht ein Wort. Ein volles Licht trifft die beiden, hinter ihnen verschwindet die Welt im Dunkel. Aus dem Dunkel kommt undeutlich eine Frau an einem Eingang zum Vorschein; weiter vorn sitzt ein Mann in dämmerigem Schatten, und ganz vorn, im Bereich des Lichtes, steht einer, mit den Händen auf einen Stab gestützt. Die drei Zuschauer heften ihre Blicke auf Vater und Sohn; sie sind regungslos und still. Die geschlossenen Kompositionslinien machen das Gefühl der Stille noch eindringlicher. Das Bild ist erschütternd.

Wesentlich verschieden von den großen Bildern aus Rembrandts letzter Lebenszeit ist ein in kleinerem Maßstabe — unter halber Lebensgröße — ausgeführtes, mit der Jahreszahl 1668 bezeichnetes Gemälde im Großherzoglichen Museum zu Darmstadt: „Christus an der Marterssäule“. Ein bitteres Gefallen an der Verbildlichung des Qualvollen spricht aus der Darstellung. Der Heiland



Abb. 169. Die Bardeine der Tuchmachergunft (De Staatmeesters). Gemälde von 1661. Im Reichsmuseum zu Amsterdam. (Su Seite 165.)



Abb. 170. Selbstbildnis, gemalt 1659. In der Sammlung des Herzogs von Buccleuch zu London.  
Nach dem Schabkunstblatt von Richard Carlom. (Zu Seite 162.)

wird durch zwei Schergen in eine grausame Stellung zum Empfang der Geißelhiebe gebracht; der eine zieht ihm die gefesselten Hände mittelst einer Rolle gewaltsam in die Höhe, während der andere ihm die Füße in Eisen legt; die Magerkeit des entblößten Körpers erhöht die Peinlichkeit des Anblicks. Das Gemälde ist in seinem schwarzgoldigen Ton noch ein echtes Werk Rembrandts, und zugleich ist es das echte Werk eines müden, alten Mannes, mit vollem Können, aber ohne Herzenswärme gemalt.

Auch der müde, alte Mann war dem Künstler noch ein Gegenstand des Studiums. In seinen letzten Jahren hat er immer wieder von Zeit zu Zeit sich selbst gemalt, in jedesmal neu gestellter Aufgabe mit unverwüstlicher Frische der Auffassung und



schärfster Beobachtung. Hier, wo er für niemand anders als für sich arbeitete, spielte er förmlich mit der Ölfarbe; mit einer, man möchte fast sagen, lustigen Kühnheit warf er die Farbenflecken hin, daß sie sich zum ausdrucksvollen Bild zusammensfügten. Mit Vorliebe faßte er sich als den unverdrossen Arbeitenden auf; der Maler im farblos braunen, nachlässigen Anzug hebt mit einem Blick des Erhabenseins über alles Mißgeschick den Kopf; bisweilen zuckt ein Lächeln, fast spöttisch, um die Mundwinkel. Eines dieser Bilder, in englischem Privatbesitz, trägt die Zahl von Rembrandts letztem Lebensjahr, 1669. So endete der Meister seine

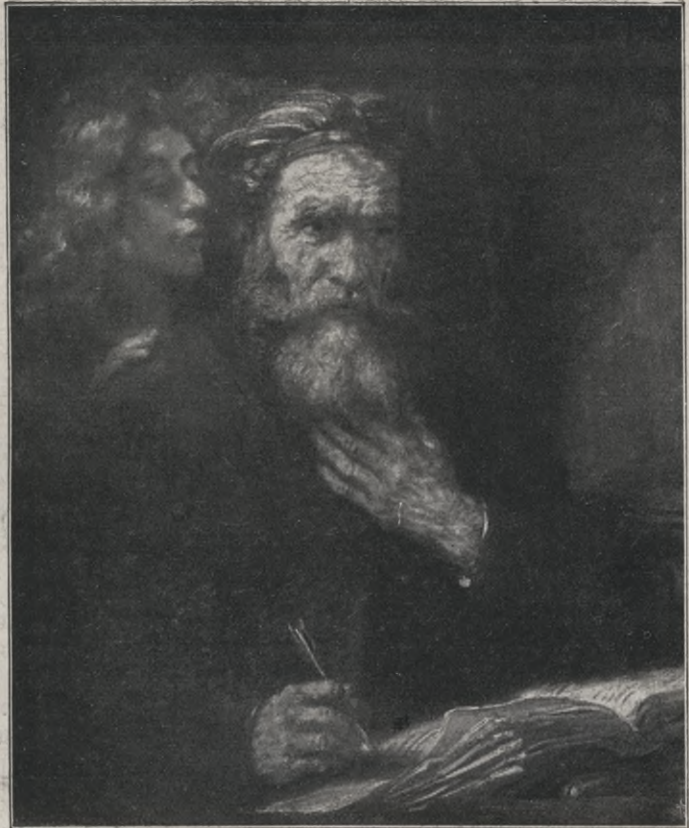


Abb. 171. Der Evangelist Matthäus. Gemälde von 1661. Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 168.)

Malerlaufbahn, wie er sie begonnen hatte, mit der künstlerischen Selbstbetrachtung. Bevor er das Malgerät für immer niederlegte, mußte er noch Bitteres erleben. Es schien ihm vergönnt, seinen Sohn glücklich zu sehen. Titus van Ryn verlobte sich mit einer jungen Dame aus der Verwandtschaft seiner Mutter Saskia van Uylenburgh. Aber wenige Monate nach der Verheiratung, vor Vollendung seines 27. Lebensjahres, im September 1668, wurde Titus vom Tode ereilt. Seine Witwe gab im März 1669 einem Töchterchen das Leben und starb vor Ablauf desselben Jahres.

Rembrandt beschloß sein arbeitsames, von Ruhm und glänzenden Erfolgen erhelltes und von harten Schicksalschlägen verdüstertes Leben im Dunkel der Armut. Die Begräbnisliste der Westerkirche zu Amsterdam verzeichnet den 8. Oktober 1669 als den Tag seiner Beerdigung. Sein Nachlaß bestand, wie die amtliche Aufnahme feststellte, nur aus Kleidungsstücken von Wolle und Leinen und aus dem Arbeitsgerät.

Als Rembrandt starb, war er fast ein vergessener Mann. Der Kunstgeschmack der Zeit hatte sich ganz anderen Richtungen zugewandt, und seine Werke wurden gering geschätzt. Die Geschichte seines Lebens verschwand auffallend schnell im Dunkel. Ein Gemisch von albernen Werkstatengeschichten und von böswilligen Verleumdungen, das aus den Kreisen seiner eigenen Schüler hervorging, hat die Stelle seiner Lebensbeschreibung vertreten müssen, bis im vorigen Jahrhundert holländische Forscher die urkundliche Wahrheit ans Licht förderten. Sein Künstler-ruhm aber war zu groß, um vom Neide berührt zu werden. Die Zeit, wo man, wie ein zuverlässiger Zeuge berichtet, Bilder von ihm für wenige Groschen haben



Abb. 172. Ansicht von London. Angetuschte Federzeichnung. Im Kupferstichkabinett zu Berlin. (Zu Seite 169.)

konnte, ging bald vorüber. Und dann stieg seine Würdigung in fast ununterbrochenem Wachsen. Die Bewunderung seiner Werke erwachte im Ausland früher als in der Heimat. Ein deutscher Fürst, Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen, legte sich in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine Sammlung von Gemälden Rembrandts an, die ganz ohnegleichen da stand, bis sie, nach der Napoleonischen Zeit, durch die Sammlung des ehemaligen Kaisers von Rußland überholt wurde. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts waren es vor-



Abb. 173. Familienbild. Im Museum zu Braunschweig. (Zu Seite 173.)



Abb. 174. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. In der Ermitage zu St. Petersburg.  
Photographie von Franz Hanffstaengl in München. (Zu Seite 173.)

nehmlich die Engländer, die mit Eifer Rembrandts Gemälde sammelten. Wie die Schätzung seiner Werke sich verbreitete, bekundet die Menge der Veräufertigungen. Das im siebzehnten Jahrhundert in Deutschland erfundene Kupferstichverfahren der sogenannten Schabkunst wurde namentlich in England als ein vorzüglich geeignetes Mittel zur Wiedergabe der kräftigen Wirkung und des Hell dunkels Rembrandtscher Gemälde erkannt (siehe Abb. 83 u. 170). In Deutschland hat in der Rokokozeit, deren Wesen doch die Tiefe und die Natürlichkeit Rembrandts sonst sehr fern lagen, der Berliner Kupferstecher G. F. Schmidt sich Rembrandts Radierverfahren

anzueignen gesucht, und er hat in diesem Verfahren Gemälde des Meisters mit großem Fleiß, wenn auch nicht mit vollkommenem Verständnis, wiedergegeben. Daß einzelnen Kunstkennern des ausgehenden achtzehnten und des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts das Verständnis — vom Gefühl gar nicht zu reden — für Rembrandts Schöpfungen fehlte, ist nicht zu verwundern; denn eine Kunstbeurteilung, die ihren Maßstab nur von der Antike nehmen wollte, war auf diesen Meister ganz und gar nicht anwendbar. Im neunzehnten Jahrhundert ist Rembrandts Kunst zu allseitiger uneingeschränkter Anerkennung gekommen. Die Photographie und die auf ihr beruhenden Vervielfältigungsverfahren, die uns von seinen weit zerstreuten Gemälden eine Anschauung gewähren und die uns die sonst nur mühsam aufzufuchenden Radierungen und Zeichnungen des Meisters in bis zur Täuschung getreuen Wiedergaben vor Augen führen, tragen die Möglichkeit, sich dem Genuß seiner Schöpfungen hinzugeben, in weite Kreise. Um die unermessliche Schönheit seiner Farbkunst zu genießen, muß man freilich die Gemälde selbst betrachten. Gerade als Farbkünstler steht Rembrandt, von den ganz großen Meistern der Malerei der uns auch zeitlich am nächsten stehende, unseren Herzen wieder so nahe, wie nur je den feinfühligsten seiner Zeitgenossen.



Abb. 175. Der viereckige Turm der Westerkirche zu Amsterdam. Tuschezzeichnung. Im Museum Fodor in Amsterdam. (Zu Seite 89.)

## Verzeichnis der Abbildungen\*).

Abb.	Seite	Abb.	Seite
1. Selbstbildnis, gemalt 1634 (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin). Farbiges Titelbild.		27. Rembrandts Braut Saskiavan Uylenburgh (Gemäldegalerie Kassel)	27
2. Der Geldwechsler. Gemälde von 1627 (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin)	2	28. Fischerboote, Septazeichnung (Britisches Museum London)	28
3. David bringt Saul das Haupt des Goliath (Galerie D. Heinemann München)	3	29. Die Kreuzabnahme, 1633 (Ältere Pinakothek München)	29
4. Rembrandts Mutter, 1628 (B. 354)	4	30. Selbstbildnis, 1634 (Louvre-Museum Paris)	30
5. Kahlköpfiger Mann (Rembrandts Vater), 1630 (B. 292)	4	31. Bildnis einer dreiundachtzigjährigen Dame, 1634 (Nationalgalerie London)	31
6. Das erste Selbstbildnis Rembrandts, 1629 (B. 338)	5	32. Christus und die Jünger in Emmaus, 1634 (B. 88)	32
7. Rembrandt mit stieren Augen, 1630 (B. 320)	6	33. Die Verkündigung bei den Hirten, 1634 (B. 44)	33
8. Bettler und Bettlerin, 1630 (B. 164)	6	34. Doppelbildnis: Rembrandt und Saskia (früher genannt „Bürgermeister Pancras und seine Frau“), (Buckingham-Palast London)	35
9. Rembrandts Mutter im schwarzen Schleier (B. 343)	7	35. Rembrandts Frau am Fenster, 3.	36
10. Der blinde Geigenspieler, 1631 (B. 138)	8	36. Rembrandt mit seiner Gattin (Gemäldegalerie Dresden)	37
11. Bildnis eines alten Mannes (Rembrandts Vater), (Gemäldegalerie Kassel)	9	37. Studienkopf: Rembrandts Frau, Erster Zustand der Platte Abb. 38 (B. 367, I.)	38
12. Simeon im Tempel, 1631 (Maurits-huis im Haag)	11	38. Drei Studienköpfe. Zweiter Zustand der Platte Abb. 37 (B. 367, II.)	39
13. Juda und Thamar, 3. (Albertina Wien)	12	39. Selbstbildnis in gesticktem Sammetmantel und Federbarett, 1635 (Liechtensteingalerie Wien)	40
14. Die heilige Familie, 1631 (Ältere Pinakothek München)	13	40. Bildnis eines Herrn mit Spitzentragen und Kette, 1635 (Nationalgalerie London)	41
15. Bildnis des Schreibmeisters Coppenol („Der Federschneider“) (Gemäldegalerie Kassel)	14	41. Simjon bedroht seinen Schwiegervater, 1635 (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin)	42
16. Rembrandts Schwester, 1632 (Liechtensteingalerie Wien)	15	42. Abrahams Opfer, 1635 (Ermitage St. Petersburg)	43
17. Doktor Nikolas Tulp im Kreise von Mitgliedern der Chirurgengilde von Amsterdam. („Die Anatomiestunde“), 1632 (Maurits-huis Haag)	17	43. Die Kuchenbäckerin, 1635 (B. 124)	44
18. Der Perser, 1632 (B. 152)	18	44. Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, 1635 (B. 69)	45
19. Der Rattengiftverkäufer, 1632 (B. 121)	19	45. Duachsalber auf dem Markt, 3. (Kupferstichkabinett Dresden)	46
20. Lesender Mann, 3. (Albertina Wien)	20	46. Jan Uytenbogaert, Prediger, 1635 (B. 279)	47
21. Alte Frau, 3. (Albertina Wien)	20	47. Samuel Manasse ben Israel, 1636 (B. 269)	48
22. Der Dichter Jan Hermanz Krul, 1633 (Gemäldegalerie Kassel)	21	48. Bildnis eines Rabbiners (Buckingham-Palast London)	49
23. Doppelbildnis („Der Schiffsbau-meister und seine Frau“), 1633 (Buckingham-Palast London)	23	49. Bildnis einer Dame, 1636 (Liechtensteingalerie Wien)	51
24. Selbstbildnis, 1633 (Louvre-Museum Paris)	24	50. Brustbild eines alten Mannes, 3. (Albertina Wien)	52
25. Saskia van Uylenburgh, 1633 (Gemäldegalerie Dresden)	25		
26. Saskia van Uylenburgh, 1633, 3. (Kupferstichkabinett Berlin)	26		

\* Bei den Radierungen ist die Nummer der Bartsch'schen Aufzählung (B.) angegeben. Die Handzeichnungen sind durch ein beigefügtes 3. von den Gemälden unterschieden.

Abb.	Seite	Abb.	Seite
51. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, 1636 (B. 91) . . . . .	53	81. Christus am Kreuz zwischen den zwei Schächern (B. 79) . . . . .	83
52. Jaak segnet Jakob, 3. (Kupferstichkabinett Berlin) . . . . .	54	82. Der Greis mit der gespaltenen Mütze, 1640 (B. 265) . . . . .	84
53. Jesus bei Maria und Martha, 3. . . . .	55	83. Bildnis, genannt „Der Vergolder“ oder „Der Rahmenmacher Rembrandts“, 1640 (S. D. Havemeyer, New York) . . . . .	85
54. Sechs Studentenköpfe, in der Mitte Rembrandts Frau, 1636 (B. 365) . . . . .	56	84. Elieser und Rebecka, 3. (Albertina Wien) . . . . .	86
55. Rembrandt und seine Frau, 1636. Zweiter Plattenzustand (B. 19) . . . . .	57	85. Selbstbildnis Rembrandts, 1640 (Nationalgalerie London) . . . . .	87
56. Danae, 1636 (Ermitage St. Petersburg) . . . . .	58	86. Der Triumph des Mardochai (B. 40) . . . . .	88
57. Die Blendung Simsons, 1636 (Städtisches Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.) . . . . .	59	87. Die heilige Familie. „Die Familie des Tischlers“ (Louvre-Museum Paris) . . . . .	89
58. Der Bürgerfährich (Baron G. von Rotzschild, Paris) . . . . .	60	88. Die Strohütte mit dem großen Baume. 1641 (B. 226) . . . . .	90
59. Selbstbildnis, 1637 (Louvre-Museum Paris) . . . . .	61	89. Die Windmühle, 1641 (B. 233) . . . . .	90
60. Ein polnischer Edelmann, 1637 (Ermitage St. Petersburg) . . . . .	63	90. Stadttor, 3. (Teylers Museum Haarlem) . . . . .	91
61. Nachdenkender junger Mann, 1637 (B. 268) . . . . .	64	91. Landschaft mit Häusern am Wasser, 3. (Albertina Wien) . . . . .	92
62. Drei Frauenköpfe, 1637 (B. 368) . . . . .	65	92. Landschaft mit Kanal und Zugbrücke, 3. (Albertina-Wien) . . . . .	92
63. Abraham verstößt Hagar, 1637 (B. 30) . . . . .	66	93. Jakob fordert von Laban seine Entlassung („Die drei Orientalen“), 1641 (B. 118) . . . . .	93
64. Der Engel verläßt Tobias, 1637 (Louvre-Museum Paris) . . . . .	67	94. Der Kartenpieler. Erster Plattenzustand (B. 136) . . . . .	94
65. Ruhender Löwe, 3. (Albertina Wien) . . . . .	68	95. Der Mann mit Kette und Kreuz, 1641 (B. 261) . . . . .	95
66. Ein Elefant, 1637, 3. (Albertina Wien) . . . . .	68	96. Saskia mit der roten Blume, 1641 (Gemädegalerie Dresden). Farbige Einschaltbild . . . . . zw. 96/97	
67. Der Herr erscheint Abraham im Hain Mamre, 3. (Albertina Wien) . . . . .	69	97. Der Engel am Grabe Christi, 3. (Sammlung Hofftede de Groot) . . . . .	97
68. Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, 1637 (Ermitage St. Petersburg) . . . . .	70	98. Der Mennonitenprediger Anso und seine Frau, 1641 (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin) . . . . .	98
69. Abraham und die drei Engel (Ermitage St. Petersburg) . . . . .	71	99. Das Opfer des Manoah, 1641 (Gemädegalerie Dresden) . . . . .	99
70. Simsons Hochzeit, 1638 (Gemädegalerie Dresden). Farbige Einschaltbild . . . . . zw. 72/73		100. Die Ausöhnung zwischen David und Absalom, 1642 (Ermitage St. Petersburg) . . . . .	101
71. Joseph erzählt seine Träume. 1638 (B. 37) . . . . .	73	101. Die (kleine) Auferweckung des Lazarus, 1642 (B. 72) . . . . .	102
72. Selbstbildnis mit dem Federbarett, 1638 (B. 20) . . . . .	74	102. Christi Abnahme vom Kreuz, 1642 (B. 82) . . . . .	103
73. Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, 1638 (Museum Czartoryski Krakau) . . . . .	75	103. Die Schützencompagnie des Kapitäns Frans Banning Cocq („Die Nachtwache“), 1642 (Reichsmuseum Amsterdam). Einschaltbild . . . . . zw. 104/105	
74. Zwei Skizzen von Frauen mit kleinem Kind, 3. . . . .	76	104. Tobias und der Engel auf der Reise. 3. (Albertina Wien) . . . . .	105
75. Abraham liebkost Jaak (B. 33) . . . . .	77	105. Tobias erschrickt vor dem Fisch, 3. (Albertina Wien) . . . . .	106
76. Jakob und Benjamin, 3. (Albertina Wien) . . . . .	78		
77. Die Auferstehung Christi, 1639 (Ältere Pinakothek München) . . . . .	79		
78. Die Rohrdommel, 1639 (Gemädegalerie Dresden). Farbige Einschaltbild . . . . . zw. 80/81			
79. Der Jude mit der hohen Mütze, 1639 (B. 133) . . . . .	81		
80. Der Tod Marias, 1639 (B. 99) . . . . .	82		

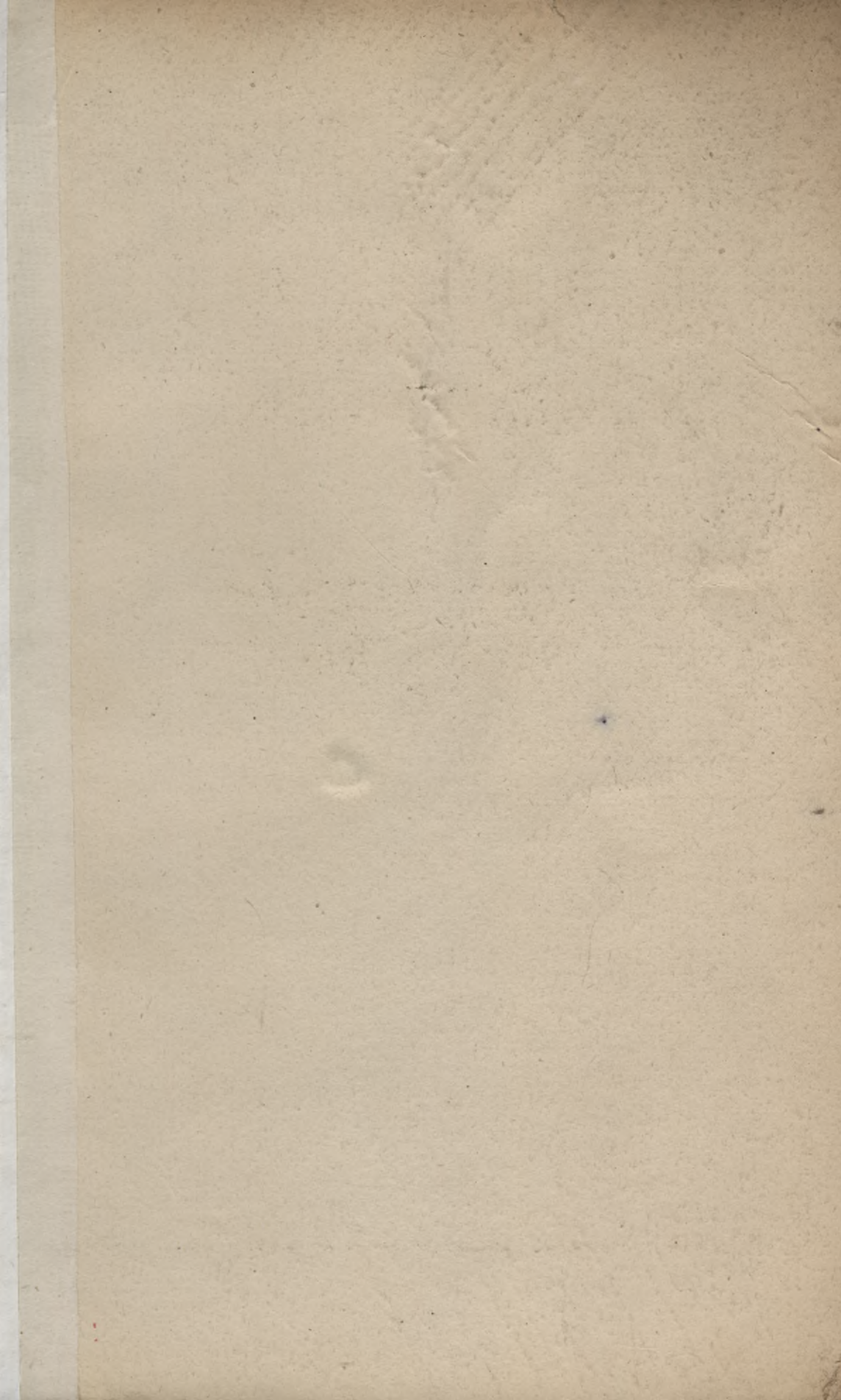
Abb.	Seite	Abb.	Seite
106. Tobias nimmt den Fisch aus, 3. (Albertina Wien) . . . . .	107	133. Das Gleichnis vom unbarmherzigen Knecht, 3. (Albertina Wien)	140
107. Die Landschaft mit den drei Bäumen, 1643 (B. 212) . . . . .	109	134. Der erblindete Tobias, 1651 (B. 42)	141
108. Dmval, 1645 (B. 209) . . . . .	110	135. Der Kupferstecherverleger Clemens de Jonghe, 1651 (B. 272) . . . . .	142
109. Schlafendes Mädchen, 3. (Britisches Museum London) . . . . .	111	136. Christus erscheint Maria Magdalena, 1651 (Museum Braunschweig) . . . . .	143
110. Die Frau des Tobias mit der Ziege, 1645 (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin) . . . . .	112	137. Doktor Faust (B. 270) . . . . .	145
111. Die heilige Familie, 1645 (Ermitage St. Petersburg) . . . . .	113	138. Nikolaus Bruynningh, 1652 (Gemäldegalerie Kassel) . . . . .	146
112. Die Anbetung der Hirten, 1646 (Ältere Pinakothek München)	115	139. Bildnis einer alten Dame (Ermitage Petersburg) . . . . .	147
113. Selbstbildnis, um 1646 (Buckingham-Palast) . . . . .	116	140. Christus vor Kaiphas, 3. (Albertina Wien) . . . . .	148
114. Alt, 3. (Sammlung L. Bonnat, Paris) . . . . .	117	141. Drei Frauen an einer offenen Tür, 3. (Sammlung L. Bonnat Paris)	149
115. Jan Six, 1647 (B. 285) . . . . .	118	142. Christus predigt dem Volke (B. 67)	150
116. Ein junger Mann am Fenster (Sammlung Ny-Karlsberg Kopenhagen) . . . . .	119	143. Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft (B. 104) . . . . .	151
117. Der Maler Jan Afseljn. Erster Zustand, mit der Staffelei (B. 277)	120	144. Hendrickje Stoffels (Louvre-Museum Paris) . . . . .	152
118. Der Maler Jan Afseljn. Zweiter Zustand (B. 277) . . . . .	121	145. Johannes Antonides van der Linden (B. 264) . . . . .	153
119. Rembrandt beim Zeichnen. Selbstbildnis. 1648 (B. 22) . . . . .	123	146. Die Kreuzabnahme (mit der Fackel), 1654 (B. 83) . . . . .	154
120. Die Hochzeit von Jason und Kreusa, 1648 (B. 112) . . . . .	124	147. Christus und die Jünger in Emmaus, 1654 (B. 87) . . . . .	155
121. Christus heilt Kranke und läßt die Kinder zu sich kommen, „Das Hundertguldenblatt“ (B. 74). Farbiges Einschaltbild. zw. 124/125		148. Die drei Kreuze, 1653 (B. 78) . . . . .	156
122. Der Kanal mit den Schwänen, 1650 (B. 235) . . . . .	125	149. Die Anbetung der Hirten (mit der Lampe), (B. 45) . . . . .	157
123. Juden in der Synagoge, 1648 (B. 126) . . . . .	126	150. Bildnis einer alten Frau, 1654 (Ermitage St. Petersburg) . . . . .	158
124. Die Bettler an der Haustür, 1648 (B. 176) . . . . .	127	151. Jan Six, 1654 . . . . .	159
125. Christus und die Jünger zu Emmaus, 1648 (Louvre-Museum Paris) . . . . .	129	152. Christus wird dem Volke vorgestellt, 1655 (B. 76) . . . . .	160
126. Der barmherzige Samariter, 1648 (Louvre-Museum Paris) . . . . .	131	153. Potiphars Frau verklagt Joseph, 1655 (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin). Farbiges Einschaltbild . . . . . zw. 160/161	
127. Eine Frau im Bett, davor sitzt ein Mädchen, 3. (Graphische Sammlung München) . . . . .	133	154. Janus Lutma, Goldschmied zu Groningen, 1656 (B. 276) . . . . .	161
128. Stück eines Bauernhauses, 3. (Museum Budapest) . . . . .	134	155. Bildnis eines polnischen Reiters	162
129. Landschaft mit Gewitterstimmung, 3. (Albertina Wien) . . . . .	135	156. Jakob segnet seine Enkel Ephraim und Manasse, 1656 (Gemäldegalerie Kassel) . . . . .	163
130. Die Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge (Gemäldegalerie Kassel) . . . . .	137	157. Abrahams Opfer, 1655 (B. 35) . . . . .	164
131. Die Mühle . . . . .	138	158. Abraham bewirbt den Herrn, 1656 (B. 29) . . . . .	165
132. Das Gesicht Daniels am Wasser Mai. (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin) . . . . .	139	159. Bildnis eines Architekten, 1656 (Gemäldegalerie Kassel) . . . . .	166
		160. Die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande, 1657 (Buckingham-Palast London) . . . . .	167
		161. Bauernhäuser am Wegesrand, 3. (Museum Stockholm) . . . . .	168
		162. Hendrickje Stoffels (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin). Farbiges Einschaltbild . . . . . zw. 168/169	

Abb.	Seite	Abb.	Seite
163. Titus van Rijn, Rembrandts Sohn (Hofmuseum Wien) . . .	169	zunft (De Staalmeesters), 1661 (Reichsmuseum Amsterdam) . .	175
164. Bildnis eines jungen Mannes Louvre-Museum Paris) . . .	170	170. Selbstbildnis, 1659 (Sammlung Herzog von Buccleuch London) . . . . .	170
165. Christus (Sammlung Dr. Bredius, Haag) . . . . .	171	171. Der Evangelist Matthäus, 1661 (Louvre-Museum Paris) . . .	177
166. Christus und die Samariterin, 3. (Albertina Wien) . . . . .	172	172. Ansicht von London, 3. (Kupferstichkabinett Berlin) . . . . .	178
167. Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Pforte des Tempels, 1659 (B. 94) . . . .	173	173. Familienbild (Museum zu Braunschweig) . . . . .	178
168. Bildnis des Schreibmeisters Coppenol, genannt „Der große Coppenol“. Erster Zustand, mit weißem Hintergrund (B. 283) .	174	174. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes (Ermitage St. Petersburg) . .	179
169. Die Wardeine der Tuchmacher-		175. Der viereckige Turm der Westerkirche zu Amsterdam, 3. (Museum Fodor Amsterdam) . . . . .	180

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

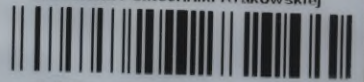






WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306690

L.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298805