

REMBRANDTS  
LEBEN UND KUNST

VON JAN VETH



R



# REMBRANDTS LEBEN UND KUNST

VON JAN VETH

LEIPZIG 1908

VERLAG VON E. A. SEEMANN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

WILHELM BODE  
DEM GROSSEN PFADFINDER  
DURCH REMBRANDTS WERK

ZUGEEIGNET  
VOM VERFASSER



Leiden war, als Rembrandt dort am 15. Juli 1606 geboren wurde, eine Stadt von Bedeutung, die besonders auch in der Malerei schon eine ehrwürdige Vergangenheit hinter sich hatte, und die jetzt nach den Prüfungen der Belagerung aufs neue in frischem, vollem Aufblühen begriffen war. An Ausdehnung blieb sie unter den holländischen Städten allein hinter Amsterdam zurück. Gerade in Rembrandts ersten Lebensjahren sollten die weisen Väter den Schnürleib weiten, der das Wachstum der Stadt zu beengen begann. Schon von alters her war hier die gewinnbringende Tuchweberei heimisch gewesen, die für Flandern schlechten Zeiten aber hatten dann noch zahlreiche gewerbfleißige Antwerpener hingeführt, und so war Leiden damals Hollands erste Fabrikstadt. Das stattliche Rapenburg beherbergte die reichen Tuchweber, die emsige Arbeiterbevölkerung füllte und belebte die schmalen Grachten und engen Straßen. Nach der Belagerung erwuchs der Stadt auch in anderem Sinne neue Blüte: die Universität, die zwar noch jung, aber bereits weitberühmt, auch aus der Fremde bedeutende Kräfte an sich zog, ward der geistige Mittelpunkt für das frisch erwachte, schon sehr selbstbewußte und weit um sich schauende Volk, das großen Dingen gegenübergestanden hatte und großen Empfindungen nicht fremd war.

Holland, das, obgleich von den spanischen Söldnern befreit, immerhin noch unter schwerem Kriegsdruck zu leiden hatte, war in seinem Freiheitskriege wachsam und stark geworden und ließ seine unternehmenden Seefahrer die ganze Welt kreuz und quer, allen Beschwerden und Gefahren zum Trotz, ferne und fremde Länder aufsuchen und urbar machen. Man stand am Vorabend jenes zwölfjährigen Waffenstillstandes, der nun auch dem Feinde

gegenüber die eigentliche Anerkennung der Sieben Provinzen als unabhängige Macht bedeutete und eine Zeit, zwar voll heftiger innerer Zwiste, aber doch auch von großer Wohlfahrt bringen sollte. Kein Wunder, daß aus diesem Treiben einer vielumspannenden Lebenskraft und bei einem Volke von so frappanter malerischer Veranlagung die Kunst etwas Großes sollte ernten dürfen.

Wie weitaus die meisten Maler dieser Zeit ist Rembrandt dem Kleinbürgertum entsprossen, das die große Kraft der Republik ausmachte. Sein Vater Harmen Gerritsz., der sich nach seinem am Rheine liegenden Besitztum van Ryn nannte, war Müller. Seine Mutter, Neeltje Willemsdochter van Zuytbrouck, war ein Bäckerskind. Beide Eltern konnten schreiben und genossen einen gewissen Wohlstand. Sie besaßen, wenigstens später, ein Grab in der Sint Pieterskerk. Harmen hatte bei seiner Verheiratung im Jahre 1589, gegen einen Schuldbrief von 1800 Gulden, von seinem Stiefvater und seiner Mutter die Hälfte einer Mühle, „die Südseite vom Müllerhaus zu besagter Mühle gehörig“ „und zu guterletzt ein neu gemachtes Häuschen“ gekauft, auf dem Weddesteeg nahe der Witte Poort. Außerdem besaß er anfangs noch die Hälfte eines Gärtchens „außerhalb des Rynsburger Tors in der Herrschaft von Ougtgeest“, von welcher er später auch noch die andere Hälfte erwarb. Beim Tode seiner Mutter erbt er 1600 ein größeres Haus und Grundstück am Weddesteeg, das an das erste grenzte, wo er nun einzog. Wahrscheinlich hier kam Rembrandt als achttes Kind seiner Eltern — zwei waren indessen damals schon gestorben — zur Welt.

Was die besagte Mühle betrifft — wo die Legende Rembrandt zu Unrecht geboren sein läßt, wohl vielleicht aber der Künstler in seinen Jünglingsjahren zeitweise eine Malstube finden mochte, weil das elterliche Haus nicht leicht so viel Raum übrig hatte —, so war es eine von Rembrandts Großmutter früher aus Noordwyk hierhin versetzte Windmühle aus Holz. Erst als Kornmühle, nach ihrer Versetzung als Malzmühle im Gebrauch, stand sie jenseits am Weddesteeg, zu

Ende des Noordeinde und dicht bei der Witte Poort, oben auf dem Pelikanswall, und wurde der Ryn genannt. Sie bot eine weite Aussicht über den Fluß hin nach den Ländereien außerhalb der Stadt, und wenn auch die „Landschaft mit der Windmühle“, im Besitz von Lord Lansdowne, die Rembrandt in späteren Jahren malte, gewiß nicht als treue Abbildung davon gelten kann — mag übrigens der Aufbau der Mühle sich darauf ungefähr so zeigen, wie die Zeichnung auf der alten Karte von Pieter Baft es andeutet —, so denkt man sich doch unwillkürlich das herrliche Bild als eine Erinnerungsvision der stattlichen Mühle, die da schräg gegenüber dem elterlichen Hause hoch oben auf dem Festungswalle gelegen war.

Von Rembrandts Vater ist uns, außer was seine Besitzungen betrifft, nicht viel anderes bekannt geblieben, als daß er im Jahre 1605 zum Herrn der „Gebuurte“, was wir etwa Bezirksvorsteher nennen würden, des Pelikansviertels erwählt, und daß er 1620 wieder mit diesem Amte betraut wurde. Aus den Radierungen und Bildern von Rembrandts Hand, die, wie sich vermuten läßt, das Bild seines Vaters wiedergeben, erhalten wir den Eindruck eines ernst dreinschauenden Mannes, einigermaßen martialisch in der Haltung, mit etwas starr Durchdringendem in seinem Blick, wie bei einem angstvollen Goldsucher, zuverlässig, aber mißtrauisch, nicht sehr intelligent, wohl auch etwas eingebildet, vielleicht selbst ein wenig kleinlich und von einem über seine Jahre alten Aussehen. Das Bildnis seiner Mutter hat etwas Ansprechenderes. Nach den Radierungen und Gemälden, in welchen man mit gutem Grunde ihr Bildnis erblickt, muß sie eine wahrhaft Eindruck machende Frau gewesen sein. Hinter der hochgewölbten Stirn regen sich hohe Gedanken, die Augen blicken kühn und weit vor sich hin, die Züge um die schöngeformte Nase und den resignierten Mund sprechen von großer Entschlossenheit, ohne doch weichere Gefühle auszuschließen. Es wohnt etwas von der erhabenen Würde und dem feierlichen Ernst einer Prophetin in diesem schöngeformten, vielerfahrenen Antlitze, und in der ganzen Haltung

liegt etwas so Majestätisches, daß es einer Fürstin nicht übel anstehen würde.

Während seine älteren Brüder ein Handwerk gelernt hatten, wurde Rembrandt anfänglich fürs Studium bestimmt, vielleicht weil es schon früh sich zeigte, daß er Geist besaß. Der Bürgermeister von Leiden, Orlers, der die Familie gekannt haben muß, sagt hierüber in seiner Beschreibung von Leiden (1641): Seine Eltern hatten ihn auf die Schule gegeben, um ihn dort, mit der Zeit, die lateinische Sprache lernen zu lassen und ihn dann auf die Leidener Akademie zu bringen, damit er, wenn er zu seinen Jahren gekommen ist, der Stadt und dem Staate mit seiner Wissenschaft dienen und mit förderlich sein könnte: er hat aber dazu gar keine Lust oder Geneigtheit gehabt, dieweil seine natürlichen Neigungen allein auf die Mal- und die Zeichenkunst gingen; weshalb sie genötigt gewesen sind, ihren Sohn aus der Schule zu nehmen und nach seinem Begehr bei einem Maler unterzubringen und auszutun, um bei diesem die ersten Fundamente und Grundsätze hiervon lernen zu lassen.

Indessen findet man den 20. Mai 1620 Rembrandus Hermannii Leydensis, in seinem vierzehnten Jahre und bei seinen Eltern wohnhaft, doch noch als Student der „Letteren“ an der Leidener Akademie eingeschrieben. Nimmt man an, daß diese Einschreibung nicht etwa, wie das zu jener Zeit wohl vorkam, nur geschah, um gewisse Freiheiten und Vorrechte zu erhalten, sondern bedeutet sie in der Tat, daß Rembrandt zu dem angegebenen Zeitpunkte fürs akademische Studium reif war, so muß er ungefähr in seinem siebenten Jahre auf die Lateinschule gekommen sein, da diese sieben Klassen hatte. Latein war auf dieser humanistischen Anstalt das Hauptfach. Griechisch wurde weniger getrieben. Lateinische Schriftsteller wurden fleißig gelesen. Lateinische Vorträge und Aufsätze spielten eine wichtige Rolle. Doch auch der Theologie wurde recht viel Aufmerksamkeit gewidmet. Und das Schönschreiben wurde ebenfalls gelehrt.

Kalligraphie nun hat Rembrandt in der Tat wohl

gelernt, wie die zierliche Hand beweist, die er schrieb. Die biblischen Geschichten kannte er wie kein anderer. Und verschiedene lateinische Schriftsteller muß er gut gelesen haben, sei es auch nur in Übersetzungen: das beweisen eine Anzahl feiner Bilder. Eine gewisse sorgfältige Erziehung bekundet ferner auch der gebildete Stil seiner Briefe.

Tatsächlich als Student kann man sich indessen Rembrandt schwerlich noch für lange Zeit vorstellen, ohne in Konflikt mit den Äußerungen Orlers zu geraten, der wohl hierin auf der Höhe gewesen sein wird, und mit der späteren Versicherung Sandrarts, der von Rembrandts Buchweisheit nicht viel Aufhebens machte. Es wird also wohl nicht lange nach diesem Zeitpunkte gewesen sein, daß er als Schüler die Malerwerkstatt betrat.

War Leiden auch mehr ein Mittelpunkt der Wissenschaften als der Kunst, so bot doch die Stadt Gelegenheit genug, um einen Knaben fürs Malen zu gewinnen. Auf dem Rathaus fand man, außer dem großen Triptychon von Cornelis Engelbrechtsz., auch das „Letzte Gericht“ seines Schülers Lucas van Leiden, welches letzteres Gemälde besonders sich großen Ruhmes erfreute. Hatte nicht kurz vorher van Mander über dieses Bild gesagt, „daß große ausländische Potentaten danach haben fragen lassen, um es zu kaufen, ist aber von den edlen Herren all dort höflich abge schlagen, weil sie ihrem berühmten Bürger zu Ehren nicht wünschen, es zu entbehren, wie große Summen Geldes man dafür auch wollte geben; alldieweil der Glanz der ruhmreichen und edlen Malerkunst einen herrlich klaren und blinkenden Widerschein gibt“. Es leidet also keinen Zweifel, daß Rembrandt in einer Sphäre voll Ehrerbietung für dieses ruhmreiche Werk aufgewachsen ist. Überdies läßt sich wohl annehmen, daß die berühmten Stiche des Großmeisters des 16. Jahrhunderts damals vielfach in Abdrücken in seiner Vaterstadt, wo man sein Andenken so hochzuhalten wußte, zu finden waren, und daß Rembrandt diese Drucke schon früh kennen lernte. Jedenfalls zeigte er sich später sehr auf sie verfaßten. Im Jahre 1637 ließ er auf

der Versteigerung eines gewissen Jan Basse ein Kunstbuch von Lucas van Leyden durch einen seiner Schüler für 637.10 Gulden ankaufen. Ein anderer Schüler, Johann Ulrich Mayr, versicherte Sandrart, daß er selbst bei einer öffentlichen Versteigerung Rembrandt 1400 Gulden auf vierzehn schöne Drucke von Lucas habe verwenden sehen. Und ein dritter von Rembrandts Schülern, Samuel van Hoogstraeten, erzählt, er sei dabei gewesen, „wie Rembrandt für ein Muselmännchen, bekannt als Eulenspiegel, von Lucas van Leiden gegen achtzig Reichstaler gegeben habe“. Nach der Inventaraufnahme von Rembrandts Eigentum im Jahre 1656 besaß er damals, außer einem Gemälde von Lucas, eine sehr reiche Sammlung seiner Stiche. Und noch ein Jahr vor seinem Tode konnte er Christian Düfart ein Kunstbuch mit Holzschnitten und Zeichnungen von Lucas in Pfand geben. Nicht allein in der phantastischen Ausstaffierung einiger seiner Figuren, sondern auch vielfach in der Grundauffassung seiner biblischen Darstellungen folgt dann Rembrandt seinem großen Leidener Vorgänger, und in einer seiner schönsten und bedeutendsten Radierungen entwickelt er deutlich ein von Lucas angegebenes Motiv.

Im Schützenaal und in der Bibliothek hingen in Rembrandts Jugend bereits eine Anzahl Porträts, und verschiedene Privatleute Leidens hatten, wie wir besonders durch van Buchel erfahren, größere oder kleinere Kunstsammlungen angelegt, in welchen die besten Namen jener Zeit vertreten waren. Wer zu den Sammlungen von Screvelius, Boissens und Baker Zugang fand, konnte dort Albrecht Altdorfer, Pieter Aartfen, Abraham Bloemaert, Antony van Blokland, Hans Bol, Paulus Bril, Pieter Brueghel, Cornelis Cornelisz., Gillis van Coningsloo, Albrecht Dürer, Frans Floris, Hendrik Goltzius, Frans Hals, Maarten van Heemskerk, Hans Holbein, Cornelis Ketel, Lucas van Leyden, Raffael, Rottenhammer, Rubens, Sadeler, Roeland Savery, Schongauer, Jan van Scorel und noch viele andere in Gemälden, Zeichnungen oder Drucken kennen lernen. Ferner arbeiteten dort, obschon die Stadt keine St. Lucas-Gilde

befäß, zu jener Zeit auch bedeutende Maler, wie Joris van Schooten, Jan van Goyen, David Bailly.

Die Wahl eines Lehrers für Rembrandt fiel indessen auf einen sehr mittelmäßigen Pinselführer, den damals etwa fünfzigjährigen und seit dem Jahre 1617 wieder in seiner Geburtsstadt anässigen Jakob Swanenburch. Dieser war der Sohn des tüchtigeren Malers Ifaac Claesz. Swanenburch, der, außer van Goyen, auch Otto van Veen, Rubens' Lehrer, zum Schüler gehabt und innerhalb Leidens zugleich eine Bürgermeisterstelle bekleidet hatte. Nach der Auffassung der Zeit verdankte Jakob ein gewisses Ansehen, wie man annehmen kann, seinem vieljährigen Aufenthalt in Italien, wo er in verschiedenen Städten gewohnt, eine Italienerin geheiratet und im allgemeinen viel erlebt, ja selbst nähere Bekanntschaft mit dem Inquisitionengericht gemacht hatte.

Indessen mag außer dem in einer Universitätsstadt vielleicht doppelt geltenden Einfluß seiner italienisch klassischen Ausbildung und dem Ansehen, das die Familie Swanenburch in Kunstfachen genoß (Jakob war nicht allein ein Malerskind, sondern hatte auch noch einen verstorbenen Bruder, der Graveur gewesen, und einen noch lebenden, der Maler war) noch der Umstand, daß die Familie van Ryn mit den Swanenburchs verwandt war, bei der Wahl Jakobs zum Lehrer mit in die Wagtschale gefallen sein.

Man ist geneigt, sich darüber zu wundern, daß Rembrandt bei einem wenig bedeutenden Künstler in die Lehre ging. Doch wer kann sagen, ob dieser schwache Künstler nicht vielleicht ein ausgezeichnete Lehrer gewesen ist, und was man auch von Swanenburch als seinem Wegweiser denken mag, jedenfalls war Rembrandt damit gedient, und niemand kann behaupten, daß bei ihm später ein Mangel an tüchtiger Grundlegung zutage getreten ist.

Doch wir wollen Orlers weiter erzählen lassen: „Diesem Beschluß gemäß haben ihn seine Eltern zu dem geschickten Meister Jakob Ifaacxz. van Swanenburch gebracht, auf daß er von diesem gelehret und unterwiesen solle werden, bei welchem er geblieben ist an die drei Jahre und er also

während dieser Zeit sich so sehr vervollkommnet hatte, daß die Kunstliebhaber darüber höchlichst verwundert waren, und daß man genugsam sehen konnte, daß er mit der Zeit ein ausgezeichneter Maler werden würde. So hat sein Vater gut befunden, ihn zu dem berühmten Maler P. Lastman in Amsterdam auszutun und zu bringen, damit er durch denselben noch weiter und besser gelehret und unterwiesen werden sollte.“

Daß Rembrandt zu Lastman in die Lehre ging, wurde offenbar als finishing touch seiner Kunstausbildung angesehen. Und zwar sollte dieser Abschluß im Geiste des früheren Unterrichts sein; denn Lastman vertrat die gleiche Geschmacksrichtung und die gleichen Tendenzen wie Jakob Swanenburch. Genau wie der andere hatte er den üblichen italienischen Anstrich los. Wie dieser Jacomo zeichnete, schrieb Lastman sich gerne, auch noch nach seiner Heimkehr, Pietro. Aber außerdem hatten beide in Italien speziell unter Malern gleichen Schlages verkehrt, verwandten Einflüssen sich hingeeben und verwandten Kunstprinzipien sich angegeschlossen. Nur war der Amsterdamer Künstler ganz sicher von größerer Bedeutung als der Leidener.

Pieter Pietersz. Lastman war, als Rembrandt, vermutlich ums Jahr 1623, auf sein Atelier kam, ein Vierziger, der sich eines großen Namens als Künstler und auch als Lehrer erfreute. Seine Lehrjahre hatte er bei dem tüchtigen Porträtisten Gerrit Pietersz., dem Bruder des berühmten Organisten Jan Pietersz. Sweelink verbracht, und besuchte in der Zeit von 1604–1607 Italien, wo er sich in dem Kreise des Frankfurters Adam Elsheimer bewegt hatte. Obschon er sich der neuen Formel Elsheimers anschloß, besaß er doch nichts von dessen zarteren Eigentümlichkeiten, und was er aus Italien nach Holland mit zurückbrachte, erinnerte mehr nur an die starken Gegensätze und krassen Bewegungen Michel Angelo Caravaggios, der auch Elsheimers Jugend beeinflußt hatte, als an das Besondere der idyllisch heroischen Poesie des in dem holländischen Kreise in Rom mit Recht damals als großen Pfadfinder gefeierten Deutschen.

Aber Stiche nach Elsheimer und Verehrung für ihn brachte Lastman entschieden mit nach Amsterdam. Denn die Kunst des Frankfurters hatte eine große Anziehungskraft für die Holländer jener Zeit. Einige seiner Werke muten uns an, nach einem nicht unzutreffenden Ausdruck Carl Neumanns, wie holländische Stücke vor dem eigentlichen Beginn der holländischen Kunst. In dem genrehaften Heimlichen von Elsheimers Handlung, in seiner pikant stimmungsvollen Verbindung der Landschaft mit der Handlung, in dem zarten Timbre seiner ganz auf das Pikturale angelegten Kompositionen lagen Elemente eines innerlicheren Gefühls, als die italienische Kunst ihnen bieten konnte. Und gerade in diesem intim durchdringenden Gefühl lag das vertraulich Fesselnde für die Jünglinge aus dem Norden, die suchend nach Italien gezogen waren, und die in der antimonumentalen Malerkunst ihrer eignen Rasse, sei es auch auf andere Weise, diese Grundeigenschaft schon von Kindesbeinen an gekannt hatten.

Eigentümlich ist es übrigens, insofern man Lastman als wirklichen Jünger Elsheimers gelten lassen kann, wie Rembrandt dadurch geistig von dem ungebändigsten Genie abstammte, das die deutsche Malerkunst des sechzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat, — von Matthias Grünewald. Dieser hatte nämlich einen Schüler namens Hans Grimmer, dessen Schüler wiederum Philipp Uffenbach, Elsheimers Lehrer gewesen war. So reicht dann wieder Elsheimer über Lastman hin Rembrandt die Hand. Gewiß ist es wahr, wollte man in der früheren Geschichte der Kunst nach einem Maler ausschauen, der an Rembrandts tiefinnerliche Lebensgestaltung erinnern könnte, man würde schwerlich jemand finden, der seiner Größe näher verwandt ist, als jener düstere Übermensch der älteren deutschen Kunst.

Wie Rembrandt dazu gekommen sein kann, sich gerade an Lastman zu wenden, läßt sich nicht entscheiden. Aber es liegt wohl nahe, daß er auf Empfehlung von Swanenburch selbst das Amsterdamer Atelier besuchte. Galt doch Lastman als der Phönix der neo-italisierenden Richtung, zu welcher

Swanenburch gehörte, die beiden Meister müssen einander in Italien gekannt haben, und es ist sehr möglich, daß dann letzterer, wie er als Lehrer au bout de son latin gekommen war, seinen Schüler selbst noch einmal zu jenem schickte, den er für einen großen Meister seiner eigenen Richtung gehalten haben mag. Auch wissen wir, daß schon von 1617 bis 1619 Rembrandts Stadt- und Zeitgenosse Jan Lievens zu demselben Amsterdamer in die Lehre gekommen war, und Lievens, der später ein großer Freund Rembrandts wurde, mag, bei seiner Rückkehr nach Leiden, seinem Kunstgenossen von Lastman erzählt, und ihn vielleicht für diesen erwärmt haben. Schließlich kann sowohl der eine wie der andere Umstand die Wahl Lastmans als zweiten Lehrmeister veranlaßt haben: gerade daß Lievens schon früher seinetwegen nach Amsterdam gegangen war, beweist zur Genüge, wie gut Lastman in Leiden angeschrieben stand.

Daß trotz der unendlich größeren Bedeutung, zu welcher Rembrandts Kunst sich auswachsen sollte, sie dennoch von Lastman beeinflusst wurde, ist un schwer zu erkennen. Schon allein der Umstand, daß Rembrandt später verschiedene Sujets malte, die er seinen Lehrer hatte behandeln sehen, könnte dies zeigen. Daß Rembrandt die Lehren seines Meisters auch später in Ehren hielt, beweisen aber nicht allein die Malereien und Zeichnungen, die er von ihm besaß, sondern geht auch aus dem Aufbau einiger seiner Werke hervor, die an Arbeiten Lastmans erinnern, wie er auch in mancher Hinsicht Lastmans Geschmack für orientalisches Beiwerk folgte. Allein, alles was bei Lastman rauh war, ist schon bei dem jungen Rembrandt fein kraftvoll, alles Gefuchte seines Lehrers ist bei ihm natürlich geworden. Alles Absichtliche hat bei Rembrandt Leben und alles Impotente in Lastmans Willen Seele bekommen.

Doch was er auch an dem Meister besessen haben mag, sehr lange blieb der junge Leidener doch nicht im Amsterdamer Atelier. Hören wir Orlers weiter: „Wie er bei demselben etwa sechs Monate gewesen war, hat er gut gefunden, allein und für sich selber die Kunst der Malerei zu üben

und zu praktizieren und ist darin so glücklich gewesen, daß er einer der gegenwärtig berühmtesten Maler unseres Jahrhunderts geworden ist.“

Rembrandt ging also, nach einem etwa halbjährigen Aufenthalt in der Hauptstadt, vermutlich nicht viel später als im Jahre 1624, wieder nach Leiden zurück, um hier auf eigene Faust zu arbeiten. Auffallend ist, daß der etwa achtzehnjährige Jüngling damals nicht auf Reisen ging, wie es seine Lehrer getan hatten. Aber es scheint wohl, daß die Generation, der Rembrandt angehörte, und die im Begriff war, die eigentliche holländische Malerkunst hervorzubringen, von dem Italien ihrer Lehrer genug hatte, und vielmehr auf eigene Faust das kräftige Leben, das in ihr pulsierte, offenbaren wollte. Die Generation, die sich staatlich von romanischer Autorität losgerissen hatte, wollte sich jetzt auch in ihrem Geistesleben, wollte sich auch in der Art ihrer Kunst freimachen, und sollte beweisen, daß sie hierfür die nötige Kraft besitze.

Man braucht bei Beurteilung dieser Dinge nicht zu leugnen, daß die auf italienische Kunst sich stützenden Holländer, die selbst wenig Bleibendes hervorgebracht hatten, unzweifelhaft das Verdienst besaßen, die nationale Malerei vor einer gewissen Verbürgerlichung bewahrt zu haben. Aber ihre weiter reichende Kunst konnte sich niemals gesund entwickeln, wenn sie nicht, dem Riesen Antäus gleich, immer wieder von neuem mit der Erde in Berührung kam. Nur dann konnte bei der holländischen Rasse die Malerei zur Blüte gelangen, wenn sie ihre Kraft aus dem andächtigen Studium der Wirklichkeit schöpfte. Und wie Fromentin es so richtig fühlen ließ, mußte sich die holländische Malerei in kritischer Zeit stets am Porträt wieder aufrichten. Dieser Nachbildung der Natur, dieser intimen Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit jagten die Jüngeren jener Zeit mehr oder weniger bewußt nach. Und Rembrandt wird ohne Frage seine ersten Jahre selbständigen Arbeitens mit zum Ausgraben jener Geheimnisse der Natur verwendet haben, ohne deren Durchgründung er später seine kühnen Visionen niemals so sinnlich wahr hätte ausbauen können.

Vielleicht mag dieses entschlossene Arbeiten nach eigenem Kurs den Eindruck starrköpfigen Übermutes erweckt haben. Schon damals nahmen Beteiligte Anlaß, dieser autodidaktischen Freibeuterei gegenüber, die, wie Andries Pels später in einer Tirade über Rembrandt es nennen sollte, „ . . . Alles aus sich selbst zu wissen sich erkühnt“, sozuzufagen, den Atem einzuhalten.

Auch der klassisch gebildete Constantin Huygens verwundert sich über den Eigenfinn eines so vielversprechenden Malers; aber wir verdanken es dieser Verwunderung, wenn er in seinen, während der Jahre 1629 bis 1631 aufgezzeichneten Notizen, mitteilt, was der junge Rembrandt und sein Freund Lievens antworteten, wenn man ihnen mit den üblichen Beschwerden gegen ihren Provinzialismus kam. „Sie sagen,“ schreibt Huygens, „daß sie in der Blüte der Jahre, worauf sie zu allererst Rücksicht nehmen müssen, keine Muße haben, um sie auf Reisen zu verlieren, und ferner, daß gegenwärtig Könige und Fürsten diesseits der Alpen auf die Malerei so veressen sind, sie dermaßen in Ehren halten und auszeichnen, daß man die besten italienischen Werke außerhalb Italiens sehen kann, und was man dort in verschiedenen Städten mit Anwendung aller Mühe aufspüren muß, hier aufgehäuft und mehr wie genug zu finden ist.“

Während in dieser ganzen Antwort eine Spur Ironie durchschimmert, mag im Ernst der erste Grund wohl schwerer gewogen haben als der zweite. Von Rembrandt kann man entschieden annehmen, daß er, wie er einmal die Schule hinter sich hatte, nichts anderes wünschte, als sich ungestört in sein Studium der Natur zu vertiefen. Von fremder Kunst und von weisen Vorschriften hatte er von seinen Lehrern genug gehört: er verlangte jetzt ruhig zur Ausführung bringen zu können, was in ihm an Verständnis gereift war, und sonst nichts. Sein Schüler van Hoogstraeten erzählt in seinem kuriosen Buch, das er uns nachgelassen hat, wobei es sich natürlich um spätere Zeit handelt: „Wenn ich meinem Lehrer Rembrandt einmal damit lästig wurde, daß ich zuviel nach den Ursachen fragte, so antwortete er

fehr richtig: „Strebe nur darnach, dasjenige, was du bereits weißt, gut ausführen zu lernen. Du wirst dann das Verborgene, wonach du jetzt fragst, frühe genug entdecken.“ Und wenn er nun in demselben Buch einen von ihm an seinen Bruder gerichteten Brief anführt, worin so ziemlich diese Ermahnung Rembrandts wiederkehrt, dann sind wir geneigt, auch die Erörterung dieses Gedankens, die van Hoogstraeten daran knüpft, in der Hauptsache als von Rembrandt herrührend, anzusehen. Und diese Stelle könnte man als eine noch bessere Antwort auf Fragen, wie sie Huygens gestellt haben wird, betrachten. Samuel van Hoogstraeten schreibt nämlich in seiner naiven Weise, und gewissermaßen wie Reineke Fuchs, der Moral predigt, seinem Bruder Jan, der ihm sein Verlangen, zu reisen, zu erkennen gegeben hatte: „Man muß alles das, was man weiß, auszuführen lernen, und alles, was man zur Hand nimmt, zu verstehen suchen. Und das kannst du im Vaterland am allerbesten beherzigen, bereite dich da, wie in der ersten Schule, in den Grundregeln vor, um danach in höheren Schulen zu höheren Anschauungen fähig zu sein. Lerne zuerst der reichen Natur folgen und nachbilden, was darinnen ist. Der Himmel, die Erde, das Meer, das Getier und gute und böse Menschen dienen zu unserer Übung. Die flachen Felder, Hügel, Bäche und Bäume verschaffen Arbeit genug. Die Städte, Märkte, Kirchen und tausend Reichtümer in der Natur rufen uns zu und sagen: Komme, Lernbegieriger, betrachte uns und folge uns nach. Du wirst im Vaterland so viel Lieblichkeit, so viel Süßigkeit und so viel Würdigkeit finden, daß du, sobald du es einmal erprobt hast, dein Leben zu kurz finden wirst, alles wohl auszugestalten. Und in diesen geringsten Gegenständen kann man all die Grundregeln zur Ausführung bringen lernen, die zu den allerherrlichsten Dingen gehören.“ Es ist alles im Grunde nicht viel anders, als was zweihundert Jahre später ein anderer, gleichfalls sich gegen eine italianisierende Richtung kehrender Maler, der ausgezeichnete Georges Michel, in seiner konziseren Formulierung meinte: „Celui qui ne peut pas

peindre toute sa vie sur quatre lieues d'espace n'est qu'un maladroit“.

In seine Vaterstadt zurückgekehrt, widmete sich Rembrandt jetzt selbständig seiner Kunst. Doch das will nicht etwa sagen, daß er keinen Verkehr mit Kunstgenossen suchte. Mit dem um ein Jahr jüngeren Lievens, den wir schon erwähnten und der ungemein frühreif war, studierte er nun wahrscheinlich sogar teilweise zusammen. Aber zweifelsohne blieb er auch anderen Leidener Malern jener Tage nicht ganz fremd. Er muß Joris van Schooten gekannt haben, der etwa um diese Zeit einige seiner tüchtigen Schützenstücke gemalt hat, und bei dem sein Freund Lievens als Knabe in der Lehre gewesen war. Er muß unbedingt van Goyen geschätzt haben, den großen Pionier van Goyen, mit seiner prächtig losen und doch so kernigen Hand, der vielleicht zuerst und am entschiedensten von allen Malern des siebzehnten Jahrhunderts den Atem der atmosphärischen Landschaft wiedergegeben hat. Er mag wohl noch van Goyens Lehrer, dem erfindungsreichen und sprühenden Esajas van de Velde, begegnet sein, der sich in seinen letzten Lebensjahren in Leiden aufgehalten haben muß. Recht gut kann er auch zu dem ausgezeichneten Seemaler Jan Porcellis, der im Jahre 1632 in der Nähe von Zoeterwoude dicht bei Leiden starb, persönliche Beziehungen gehabt haben; von ihm besaß er, der seine Kunstprüfer, später wohl sechs kleinere Stücke. Porcellis, den Ampzing (1628) „den größten Schiffmaler“ und Hoogstraeten „den großen Raffael der Seestücke“ nannte, war ein überaus feiner Künstler und der eigentliche Begründer der holländischen Seemalerei. Er war es, der nach der hübschen Erzählung bei Hoogstraeten den hübschen Wettstreit mit van Goyen und Knipbergen hatte, wobei Porcellis den Preis gewinnt: unwillkürlich stellt man sich vor, daß der Schüler die Geschichte in der Werkstatt Rembrandts, wo Porcellis so in Ehren gehalten wurde, gehört haben muß. — Aber entschieden blieb Rembrandt nicht ganz unbeeinflusst von der Leidener Schule von Stillebenmalern, die sich besonders unter dem übrigens auch

subtil porträtierenden David Bailly bildete, und zu welcher als dessen ausgesprochene Schüler Harmen und Pieter Steenwyck gehörten, indessen auch in vielleicht etwas loserem Verbande der Vanitasmalende Pieter Potter (Vater des Paulus) und dessen jüngerer Kunstbruder Jan Davidsz. de Heem, der mit Rembrandt gleichalterig war. In allen diesen Maler-Mitbürgern konnte er jedenfalls eine Stütze zu einem innigeren Sichvertiefen in die sichtbare Natur finden, als wozu ihn seine mehr akademisch gerichteten Lehrmeister angepornt haben werden.

Was nun Rembrandts allererste Arbeit gleich nach seinen Lehrjahren betrifft, so ist es bis heute nicht geglückt, etwas mit Bestimmtheit dafür anzuweisen. Zieht man aber in Betracht, daß seine ältesten bekannten Arbeiten einzelne in eine Stillebenumgebung hineingefetzte Figuren zeigen, und wie sich dann erst hieraus allmählich Kompositionen von drei und mehr Personen entwickelten, dann hat man Ursache zu glauben, daß sein Werk dieser ersten Jahre vor allem aus sorgfältigen Studien nach der menschlichen Figur und aus Stilleben bestanden hat: selbstverständlich noch ängstliche Studien, die indessen dem jungen Künstler die tüchtige Grundlage gaben, auf welcher er bald eine schon mehr psychologische Kunst herauswachsen lassen konnte.

Wenn uns nun beim Anschauen der bekannt gebliebenen Bilder selbst aus Rembrandts erster Zeit, der Gedanke an das Machtvolle seiner reifsten Kunst zu sehr erfüllt, so können sie nur enttäuschend auf uns wirken. Will man sie aber mit dem vergleichen, was andere in dieser Zeit oder in diesem Alter hervorbrachten, will man die schrittweise sich entfaltenden Bestrebungen eines entschlossenen Pfinders darin sehen, dann wird man sie als in der Tat schon bewundernswerte Beweise von Vertieftheit nach ihrem wahren Wert zu schätzen wissen.

Die früheste Jahreszahl, die wir auf zwei Bildern Rembrandts finden, ist 1627. Der „Paulus im Gefängnis“ zu Stuttgart ist eines davon. Es ist äußerst sorgfältige Arbeit; aber noch erscheint alles etwas gekünstelt, — trotz der sehr

durchdachten, sehr gefüllten Szene mutet das Stück etwas kahl, etwas nüchtern an. Das Andere, „der Goldwechsler“ in Berlin, ist eine wohl etwas überladene Darstellung, gleichfalls einer einzelnen Figur in einer bewegten, geräuschvollen Stillebenumgebung, diesmal bei Kerzenlicht; es ist nicht besser gemalt, aber wohl wärmer komponiert. Das überwiegende Stillebenelement in diesen Bildern läßt an einen Kontakt mit den Leidener Vanitasmalern denken. Viel mehr spürt man in dem „Schreibenden Philosophen bei Kerzenlicht“ (bei Frau Mayer in Wien) bereits Rembrandt in der Knospe, wo man, neben der brandspiegelartigen Konzentration des Ausdrucks, auch bereits das schön Gebundene des Tones antrifft, das selbst die pikant gegenübergestellten Licht- und Schattenpartien doch wie in der gleichen Sphäre erscheinen läßt.

In den Bildern eines späteren Jahres wird nach bewegterer Komposition von mehr Figuren gestrebt. „Simfons Gefangennahme“, im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, ist, wenn auch die Hauptfiguren nicht sehr sprechend, ja, vielmehr in der Handlung etwas bühnenhaft sind, doch in mancher Hinsicht schon eine recht tüchtige Arbeit. Viel durchdringender indessen ist das gleichfalls 1628 datierte kleine Nachtstück, die figurenreiche „Verleugnung Petrus“ (bei von der Heydt zu Berlin). Das intime Sichhineindenken in den schier schauerlich phantastischen Vorgang äußert sich durch eine ganz aparte Lebendigkeit der Anordnung. Es sind nicht nur Figuren, es ist eine Situation, und es ist vor allem eine eigenartige Sphäre, die man hier abgebildet sieht. Viel kühner ausgeführt, aber als Komposition noch dicht bei dem Stuttgarter Paulus stehend, ist der stark getragene, schön, tief, warm und geschmeidig gemalte „Paulus am Schreibtisch“ im Germanischen Museum zu Nürnberg, der nach Bodes Autorität auch auf ungefähr jene Zeit geschätzt wird.

Wahrscheinlich ein Jahr darauf entstand ein anderes Nachtstück, — ungewöhnliche Lichteffekte lassen ihm jetzt schon keine Ruhe — „Christus in Emmaus“ (bei Frau André).

Es ist das vollkommenste Bild, das man aus jener Periode des Malers kennt. Es ist ein kühner Griff und neben dem Gewagten findet man hier zugleich Beweise feinsten Überlegung. In diesem magischen Bilde, dessen Gegenstand er später noch so oft, und immer wieder anders und sicherlich mit noch viel tieferer Empfindung behandeln sollte, bricht das Rembrandt eigene Pathos des menschlich Familiären schon deutlich hervor. Was ihn bei alledem sehr beschäftigt, ist das markant Psychologische, das er besonders auch im Antlitz studieren will. Das gespannte Erstaunen in dem von vorn gesehenen Jünger auf diesem letzten Bilde verrät bereits eine seltene Kenntnis des Ausdrucks der Gemütsbewegungen. Aber er studiert den Ausdruck auch an einzelnen Köpfen. Er malt in allerlei Haltung, in verschiedenartiger Beleuchtung und in allerlei Ausdruck das Antlitz seines Vaters, seiner Mutter, vielleicht seines Bruders Gerrit und seines Bruders Adriaan und besonders von sich selbst. An fremden Modellen konnte er dem Heimlichen, das die Gesichtszüge erzählen, nicht so unmittelbar vertraulich nachspüren. Die Gemütsbewegungen will er indessen gleichzeitig auch in dem sich heftig Gebärdenden von Figurenkompositionen ausdrücken. Im allgemeinen macht die noch etwas verwirrte, mehr stillebenartige Anschauung der allerersten Malereien sehr bald einem Jagen nach dem stark Dramatischen Platz. Der „Judas, der die Silberlinge zurückbringt“ (bei Baron von Schickler zu Paris) ist der ausgesprochene Typus dieses Bestrebens. Es mag dann in diesem Bilde wohl etwas unwidersprechlich Theatralisches liegen, von ungeahnter Stärke und durchdringend im Ausdruck ist es ohne Zweifel. Und wenn man das in der Tat Neue, das es bietet, in Betracht zieht, kann man sich nicht zu sehr wundern, daß Constantin Huygens es in seinen merkwürdigen, oben schon erwähnten Notizen mit so nachdrücklicher, ja erregter Eingenommenheit bespricht. Im Gegensatz zu Lievens, der, wie Huygens sagt, nichts anderes erstrebt, als das Mächtige und Prächtige, gibt er dem Rembrandt jener Tage das folgende Zeugnis: „Während er sich in

seine Tätigkeit einhüllt, liebt er es, in einem kleineren Bilde zusammenzudrängen und in einem kleinen Raum einen Effekt hervorzubringen, den man auf der größten Leinwand anderer vergebens suchen würde. Das Bild des reuevollen Judas, der die Silberlinge, die Belohnung für den Verrat an seinem unschuldigen Herrn, dem Priester zurückbringt, führe ich als Beispiel aller seiner Werke an. Mag ganz Italien herkommen und alles, was vom höchsten Altertum an Schönes und Bewundernswertes übrig geblieben ist: die Gebärde des verzweifelten Judas allein, um von so vielen bewundernswerten Figuren dieser einen Leinwand zu schweigen, von Judas, der rast, jammert, Verzeihung erfleht und sie doch nicht erwartet oder diese Erwartung in seinem Angesicht ausdrückt, dieses abscheuliche Angesicht, diese ausgerauften Haare, das zerrissene Kleid, die gerungenen Arme, die bis zum Bluten zusammengepreßten Hände, die durch eine plötzliche Bewegung gebogenen Knie, der ganze Leib mit einer Wildheit, die Mitleid erweckt, zusammengerollt, diese Figur stelle ich jedem Kunstwerk aller Jahrhunderte gegenüber und ich möchte die unwissenden Menschen kennen wollen, die meinen, — schon an anderer Stelle trat ich dagegen auf — daß heutzutage nichts getan oder gesagt werden kann, was nicht schon im Altertum getan und gesagt ist. Denn ich behaupte, daß kein Protogenes, Apelles oder Parrhasius je gedacht, noch, wenn sie auf Erden zurückkämen, an das denken könnten, was — und ich bin sprachlos, wenn ich es sage — ein Jüngling, ein Niederländer, ein Müller, ein Bartlofer nicht alles in einer Figur zusammengehäuft und zusammen ausgedrückt hat. Bravo, Rembrandt! Es war von geringerer Bedeutung, daß Ilium und ganz Asien nach Italien hinübergebracht wurden, als daß der größte Ruhm Griechenlands und Italiens durch einen Niederländer, der bis jetzt kaum außerhalb der Mauern seiner Geburtsstadt gewesen ist, nach Niederland herübergepflanzt ist.“

Die ursprünglich lateinisch geschriebenen Notizen von Huygens, welchen diese überschwengliche Stelle entlehnt

worden ist, sind in mancher Hinsicht von besonderem Interesse. Während der klassisch gebildete Aristokrat sich an anderer Stelle noch darüber wundert und beinahe ärgert, daß ein holländischer Anfänger es nicht nötig findet, Italien zu besuchen, erkennt er hier, es sei mit mehr oder minderem Recht, in dem unbefchränkten Lob, das er für Rembrandts Judas übrig hat, doch in der Tat an, daß der junge Maler auf eigene Weise eine Kunst zu geben vermochte, welche nicht hinter jener Italiens zurückzustehen brauchte. Und das ist wohl bezeichnend für die Weise, in welcher Rembrandts Kunst von Anfang an von den Trägern der damaligen holländischen Kultur empfangen wurde. Man war erstaunt, aber ließ sich mit fortreißen. Schon frühe ging ein großer Ruf von ihm aus. Der Utrechtsche Jurist Arent van Buchel, der Aufzeichnungen über Kunst sammelte, schrieb 1628, wie viel man von einem Leidener Müllerssohn hermachte, doch fügte damals noch hinzu, daß diese Schätzung voreilig scheine. Nur einige Jahre später datieren Huygens Auslassungen, in welchen er das klassische Vorurteil gelten läßt und doch ohne Vorbehalt und ohne Maß zu rühmen weiß.

Merkwürdig ist der erst 1891 von Dr. J. A. Worp gemachte Fund der Huygenschen Handschrift auch darum, weil sie der Erzählung Houbrakens wieder Recht gegeben hat, die dem jungen Rembrandt einen Herrn aus dem Haag als Beschützer zuschreibt, — wenn auch die ganze Geschichte der glücklichen Reise, die Houbraken daran anknüpft, doch wohl etwas zu anekdotisch gefärbt bleibt. Huygens hat übrigens auch insofern ernstes Interesse für Rembrandts Kunst bewahrt, als er dem Maler später bedeutende Aufträge von Prinz Friedrich Heinrich zu verschaffen wußte. Im Jahre 1632 wurde sein älterer Bruder Maurits Huygens von Rembrandt gemalt (Hamburg).

Recht hübsch ist auch noch der persönliche Eindruck, den Huygens über die Erscheinung und das Tun und Lassen des jungen Rembrandt und seines Freundes Lievens wiedergegeben hat. „Beide“, schreibt er, „sind noch bartlos und,

beobachtet man Gestalt oder Gesicht, näher den Kinderjahren als dem Jünglingsalter . . . .“ Und weiter: „Ich kann versichern, daß ich solchen Eifer und solche Hingabe bei keiner einzigen Menschenklasse, bei keiner einzigen Bestrebung, bei keinem Lebensalter gesehen habe. Während sie sich wahrlich ‚ihre Zeit zunutze machen‘, ist das allein ihr Ziel, und, damit dem Wunderbaren nichts fehlen soll, haben selbst die unschuldigen Vergnügungen des Jünglingsalters, da sie Zeit kosten, so wenig Anziehendes für sie, als wären sie Greise, gesättigt vom Leben, die alle die kindischen Dinge früher genossen haben. Oft habe ich gewünscht, daß die ausgezeichneten Jünglinge dieses unermüdlige Ausharren in mühsamer Arbeit, welcher großen Fortschritt es auch unmittelbar verspricht, mäßigen und Rücksicht auch auf ihren zarten Körper nehmen möchten, der schon jetzt wegen ihrer sitzenden Lebensweise nicht sehr kräftig und stark ist.“

So wie Huygens ihn zeichnet, kennen wir Rembrandts junges bartloses Gesicht aus jener Zeit durch eine kleine Pochade zu Kassel, aber noch bestimmter aus einem beinahe lebensgroßen Kopf (Selbstporträt) im Mauritshuis, von dem sich im Germanischen Museum zu Nürnberg ein Duplikat befindet. Die Grundzüge des aus vielen und mannigfachen späteren Bildern so bekannten Gesichts sind bereits in diesem weich gemalten Jünglingskopf vorhanden. Die senkrecht stehende Falte zwischen den ziemlich starken Augenbrauen, die sehr horizontal liegenden und etwas zusammengekniffenen Augen, die klumpig runde und doppelte Nasenspitze, die senkrechte Vertiefung unter der Nase, die vorstehende Oberlippe, die tiefeingedrückten Mundwinkel, das Grübchen im Kinn, das sehr fleischige Ohr, das krause Haar, — diese Kennzeichen sollten später teilweise noch stärker hervortreten; aber sie sind schon alle vorhanden. Es spricht jetzt noch aus dem glatten Gesicht eine gewisse kindliche Unverdorbenheit und frische Zartheit; aber es liegt auch schon etwas von dem Stolze darin, das auf den stillen, eine brütende Welt in sich selbst wissenden Hochmut des Genies deutet.

Sein alles unterfuchendes, häusliches, den Studien geweihtes Leben brachte ihn auch schon frühe zu dem fesselnden, durchdringenden und an Alchimie grenzenden Verfahren des Radierens. Die ältesten Platten datieren aus dem Jahre 1628; aber diese beiden Köpfe seiner Mutter sind in ihrer schlichten Sicherheit schon so vollkommen, daß man sie schwerlich für coups d'essai ansehen kann, so daß wohl andere Versuche vorhergegangen sein werden. Doch muß man wohl annehmen, daß er auch als Radierer mit einzelnen Köpfen oder Figuren begonnen hat, während die Kompositionen darauf folgen. Bemerkenswert ist es, wie in seinen Radierarbeiten dieser Leidener Zeit eine Anzahl kleiner Bilder mit phantastisch verkleideten Bettlern oder Vagabunden vorkommt, die man in seinen Malereien so nicht antrifft, und die die Vermutung rechtfertigen, daß der junge Künstler durch die Stiche von Callot (die jedenfalls später in seinem Besitze waren) beeinflusst gewesen ist, wenn auch Rembrandts Zeichenmanier hier sofort eine ganz eigene ist. Denn das nur Zeichnerische von Callots Vagabunden ist bei diesen frühen Blättern Rembrandts durch das angeborene Mitgefühl für die Enterbten vertieft, das in seiner Arbeit ein so hervorragendes Element werden sollte. Ob man gerade innerhalb Leidens damals noch viele antraf, die in ihren Kinderjahren und während der Nöte der Belagerung zu Siechtum und Dürftigkeit verurteilt waren? Es ist nicht unmöglich, aber jedenfalls beherbergte die Stadt schon von alters her allerhand Gefindel, das durch die reichen Unterstützungen der zahlreichen Klöster an Notleidende hingelockt worden war. Doch auch bemitleidenswertere Bedürftige fehlten nicht. Schon die Fabrikindustrie des sechzehnten Jahrhunderts hatte sich der Ausbeutung des Arbeiters der Art, wie man ihr jetzt noch allgemeiner vorwirft, schuldig gemacht. Die wiederholte Auflehnung der Unterdrückten hatte nichts genützt, und obschon die reichen Tuchweber durch Prinz Wilhelm nach der Belagerung aus dem Leidener Rat entfernt worden waren, hatte doch diese Verkürzung ihrer Macht keine wesentliche Bese-

rung gebracht. Fortwährend wuchs unter den bleibenden Mißverhältnissen die Zahl der Müßiggänger. Und so war die reiche Stadt voller Bettler, die dann auch die ganze Umgegend unsicher machten. Es ist dann erklärlich, daß man diesen malerischen Herumtreibern in Rembrandts Leidener Zeit so häufig und später nicht mehr in dem Maße in seinen Werken begegnet, — wenn er auch in seinem Hundertguldenblatt in dem Zuge der Kranken und Gebrechlichen, die Christus sich nähern, gerade einen Aufzug menschlichen Elends darzustellen wußte, zu welchem die Geusen in jenen Radierungen wohl etwas wie ein dokumentarisches Vorstudium bildeten.

Gleichzeitig mit der Reihe solcher Bettler entstehen eine Anzahl Ausdrucksstudien, die er nach sich selbst im Spiegel machte. Er studiert sein Antlitz, während er gutmütig, schalkhaft, lauernd, stirnrunzelnd, drohend, weinend, belauschend, nachdenklich, lachend oder heftig bestürzt dreinschaut, und es ist deutlich, wie er in all diesen Gesichtern, wenn sie auch durch das Absichtliche bisweilen an Grimassen erinnern, danach strebt, den gewollten Ausdruck mit den einfachsten Mitteln aufs treffendste zu erreichen.

In demselben Jahr 1630, da die Bettlerserie und die nach sich selbst gemachten Ausdrucksstudien entstanden, radiert er drei kleine, aber reich komponierte Szenen aus Jesus Jugend, die zusammen einen Gipfelpunkt hohen Könnens seiner Jugendarbeit ausmachen.

Im ersten eine Beschneidung, wobei das Ätzwasser dem andächtigen Künstler nicht so willig gehorchte, als es die spitzenumschreibende Nadel tat, fesselt die figurenreiche Handlung durch eine — man möchte sagen — ausnehmend rhythmische Konzentration. Auf dem zweiten, ebenfalls noch nicht vollkommen geätzten Blatte eine Darstellung im Tempel, wo als Eckreppouffoir ein Teil eines solch krüppelhaften Bettlers angebracht worden ist, wie ihn Rembrandt in dieser Zeit gerne zeichnete: hier ist vor allem das reiche Raumgefühl bemerkenswert, mit welchem das stattliche Tempelinnere wiedergegeben ist. Das dritte, das ebenfowenig vollkommen

geätzt ist, das den Knaben Jesus unter den Schriftgelehrten vorstellt, überrascht durch das Neue, Freie der Mise-en-scène und einen, mit äußerst geringen Mitteln dargestellten, sprechenden Lichteinfall. Gemeinsam unterscheiden sich diese kleinen Radierungen, die von einem beispiellos intimen Sichhineindenken in die Handlung Zeugnis ablegen, von beinahe allem, was die Kupferstichkunst bis dahin hervorgebracht hatte, durch die Wärme spielenden Andeutens, wodurch vorzüglich das mysteriös Lebendige erreicht wird, das, selbst in der Tonfülle von Rembrandts durchgearbeiteter Kunst der Ölmalerei, kaum so, wie durch seine empfindliche Nadel, sich ausdrücken ließ.

Doch hat der geistvoll bewegliche Charakter der Radierung, womit der junge Meister hier so zu wuchern wußte, ihn wahrscheinlich auch bei dem mehr gebundenen Malen damals schon zu einem loseren, lebendigeren Vortrag verlockt. Ein vom Jahre 1630 datierter alter Männerkopf zu Kassel nämlich ist von geschmeidiger, man möchte fast sagen, geistvoll vibrierender Behandlung, die an das zugleich Abrupte und Schmeichelnde erinnert, das der gut geätzten Linie eignet. Es ist, als ob der Pinsel, der die pikanten Linien hinzeichnete, durch einen zitternden Äther hin das Holz erreichte. Und obschon er weder in seinen psychologisch tiefer eindringenden Kompositionen, noch in seinen auf Bestellung gearbeiteten, nun bald folgenden Porträts, die um ihres richtigen Charakterausdrucks willen zu strafferer Zucht zwangen, vorläufig noch die biegsame Weise dieses Phantasiekopfes beibehält, so ist doch gerade in den freien Porträtsstudien dieser Periode eine entschiedene Ausweitung wahrzunehmen. Die Feinmalerei wird hier aufgegeben und der Kopf in Lebensgröße hält seinen Einzug in Rembrandts Werk.

Man darf annehmen, daß ein gewisser Einfluß seines Kunstgenossen Jan Lievens, der, nach Huygens Zeugnis, von Anfang an den mehr vertieften und lebendiger fühlenden Rembrandt an „Großartigkeit der Erfindung und einer gewissen Brutalität der Vorwürfe und Figuren“ übertraf, sich hier geltend machte. Jedenfalls ist ein ihm wohlge-

glücktes Streben nach kräftigerer Malweise in den Studienporträts von 1630—31 nicht zu verkennen. Auf einige der besten gemalten Köpfe dieser Zeit kräftigen Sichauswachsens sei noch im besondern hingewiesen.

Der im Ausdruck sehr vertiefte, beinahe lebensgroße Kopf seines Vaters, mit dem Käppchen, der Dr. Bredius gehört, ist einfacher, größer gesehen als die nach ihm gemalten kleineren Köpfe. Aber ein wohl kaum später entstandener Studienkopf nach seiner Mutter in Lebensgröße, bei Arthur Sanderfon befindlich, überrascht ganz besonders. Hier sieht man einen großen Meister an der Arbeit. Im Griff, Durchfühlen und Behandeln reicht der Meister an das Gewaltige heran. Welch einen Stoff bot ihm auch der Kopf seiner Mutter! Man sagt, daß das Genie den Funken meistens von seiner Mutter hat, und wahrlich, diese majestätische Sphinx muß wohl die Mutter eines Mannes sein, der das Leben von solcher Höhe durchschauen sollte.

Anders, und dem doch schon ein paar Jahre früher entstandenen Kopfe seiner Mutter noch verwandter, gleichfalls Eigentum von Dr. Bredius, ein Bild, das trotz minder klugen Griffs in Haltung, Schmuck und Blick doch auch eine ungememe Würde verrät, ist die Studie nach seiner Mutter, die auf Windsor-Castle die Countess of Desmond genannt wird, als ob man das Aristokratische dieses Antlitzes durch Geburtsadel erklären wollte. Es ist ein prächtig gemalter Kopf, dessen Strenge durch einen gewissen reichen Zauber des Tones gemildert wird.

In einem F. Fleischmann zu London gehörigen und 1631 datierten Mannesbildnis, das auf den Rembrandtausstellungen zu Amsterdam und London die Aufmerksamkeit auf sich zog, und dort als Rembrandts Vater bezeichnet wurde, — was indessen nicht wahrscheinlich klingt, da er bereits im April 1630 gestorben war — möchte man fast meinen, schon einen ganzen, völlig entfaltetem Rembrandt zu finden, der seines Zieles und seiner Kraft sich vollkommen bewußt ist. Unzweifelhaft ist der Maler in diesem Liebhaberporträt, wobei er sich freier bewegen konnte, verglichen

mit feinen auf Bestellung gemalten, ein ganzes Stück, ja Jahre voraus. In diesem Werke des noch erst Fünfundzwanzigjährigen spürt man die Klaue des Löwen, sieht man den Mann, der, obschon er die „Anatomische Vorlesung“ noch vor sich hat, schon ein Vorgefühl der Nachtwache besitzt. Bemerkenswert durch die freie, schlichte und sichere Malerei ist auch ein Männerkopf zu Kassel, wahrscheinlich nach seinem ältesten Bruder Gerrit. Der unmittelbare Verband zwischen Sehen und Ausführen ist hier besonders treffend. Wahrscheinlich posierte derselbe Bruder, den man auch hinter einer phantastisch ausgeschmückten Mannesbüste bei Frau May zu Brüssel suchen möchte, zum Joseph auf einer großen Heiligen Familie (1631, in München); ein Bild, das sicherlich merkwürdig ist als ein Versuch, auch eine Komposition in Lebensgröße und in einer loseren, kühneren Malerei auszuführen. Doch ging das noch über seine Kräfte. Die Färbung ist teilweise bunt, die Hand schwer. Und ist auch in diesem durchdachten Bilde die ganze Zusammenstellung wohlabgewogen und das vorsichtige Beschauen des Kindes durch Joseph, die dem Säugling völlig anschniegende Haltung Marias, die Art, wie diese die nackten Kinderfüßchen liebkosend umfaßt, und vor allem der friedliche Schlaf des süßen Kinderköpfchens schön ausgedrückt, so ist dieses große Stück doch lange nicht so ausgefüllt, wie verschiedene kleine, schon früher gemalte Bilder, und man vermißt ungerne die wahrhaft religiöse Poesie, mit welcher Rembrandt doch später oft noch diesen selben Vorwurf durchdringen sollte.

Mehr Weihe liegt sicherlich über dem ungefähr zur selben Zeit in kleinerem Umfange ausgeführten Bilde des „Simeon im Tempel“ (1631 Mauritshuis). Man findet darin eine glückliche Zusammenfassung von vielem, das den Maler und Radierer schon beschäftigt hatte, und was subtiles Durchdringen betrifft, kann es — sollte auch der Künstler selbst später dieses Werk weit übertreffen — als ein Meisterstück gelten. Die Zusammenstellung ist zugleich kühn und fein abgewogen; sie ist sogar großartig zu nennen, ohne daß das Zartere dabei zu kurz kommt. Phantastische Architektur

begleitet feierlich die pathetische Hauptgruppe, von der, sei es auch bei ein wenig Theatralischem, eine stille Würde ausstrahlt. Und die Menge großer und kleiner Figuren der weiten Umgebung fügen sich lediglich zu einer glanzvolleren Konzentration dem heiligen Geschehnis in der stattlichen Tempelhalle ein.

Solche Malereien mußten den Ruf, der seit einigen Jahren von dem jungen, sich an alles wagenden Meister ausging, schnell verbreiten. Von 1628 ab hatte er, soviel wir wissen, wenigstens einen Schüler von Bedeutung: Gerard Dou. Vielleicht war auch Willem de Poorter schon in dieser Leidener Zeit, wenn nicht sein Schüler, so doch sein Jünger. Vermutlich arbeitete auch ein gewisser Isaac de Jouderville damals unter ihm. Ein Radierer, Joris van Vliet, machte, wie man annimmt, unter des Künstlers Leitung, Stiche nach seinen Bildern. Und offenbar waren solche von diesem und auch von de Balliu nach Rembrandts Kompositionen gefertigte Reproduktionen sehr gesuchte Ware. Im Jahre 1631 allein erschienen bereits eine Anzahl davon bei bekannten Händlern wie Clement de Jonghe, Danker Dankerts, Cornelis Dankerts und Hugo Allardt, allesamt in Amsterdam und selbst bei dem Pariser Herausgeber Ciartres. Aber überdies fing er an in Amsterdam Aufträge für Porträts zu erhalten. Die Zeit wurde reif für den sich seiner Kraft bewußten jungen Künstler, um sich eine weitere Bahn zu wählen.

Wir können hierüber seinen ältesten Biographen Orlers weiter zitieren. „Währenddem daß seine Kunst und Arbeit,“ so schreibt dieser, „den Bürgern und Einwohnern von Amsterdam höchlichst behagte und angenehm war, und darum daß er vielemal erfucht wurde, um, es sei Konterfeis oder andere Stücke allda zu machen, so hat er für gut befunden, von Leiden nach Amsterdam überzusiedeln . . .“ Das damalige Amsterdam war in der Tat wohl der geeignete Ort, um einen feurigen jungen Künstler, der das ganze Leben umfassen wollte, mit aller Kraft anzuziehen.

War Leiden eine Stadt der Industrie und Gelehrsamkeit, so

war Amsterdam der Mittelpunkt eines bunten Welthandels. Es wimmelte dort von fremden Kaufleuten in vielfarbiger Tracht. Eine kleine Radierung aus jenen Tagen, die einen paradierenden alten Perfer in reich geschmücktem Kleide darstellt, eine andere eines soldatesken Polen, und eine dritte eines ebenfalls sehr ausländisch ausgestaffierten sogenannten Quacksalbers geben wohl einen Eindruck jener Art malerischer Fremden, wie man ihnen in Amsterdam täglich begegnen konnte. Auch das prächtige Bild des Greifes im weiten Sammetmantel hat etwas Exotisches, ebenso wie die hübsche Komposition des Rattengiftverkäufers ein lebendiges Genrebild des damaligen Volkslebens darstellt. Jeden Tag bot die reiche Stadt etwas Neues zu sehen. Rembrandts Mut mußte dort gestärkt, sein Horizont erweitert werden, — für seine Phantasie war Nahrung im Überfluß vorhanden.

Wenn zu Beginn von Wilhelm Meisters Lehrjahren der Held der Erzählung von seinem Freunde Werner über die schöne Aufgabe des Handels unterrichtet wird, — wie dieser das Leben besser verstehen lehrt, den Geist erweckt und schärft, läßt Goethe den jungen Kaufmann seine hinreißende Darstellung mit dem folgenden schönen Satze enden: „Und dir, der du an menschlichen Dingen so herzlichen Anteil nimmst, was wird es dir für ein Schauspiel seyn, wenn du das Glück, das mutige Unternehmungen begleitet, vor deinen Augen den Menschen wirft gewährt sehen! Was ist reizender als der Anblick eines Schiffes, das von einer glücklichen Fahrt wieder anlangt, das von einem reichen Fange frühzeitig zurückkehrt! Nicht der Verwandte, der Bekannte, der Teilnehmer allein, ein jeder fremde Zuschauer wird hingerissen, wenn er die Freude sieht, mit welcher der eingesperrte Schiffer ans Land springt, noch ehe sein Fahrzeug es ganz berührt, sich wieder frey fühlt und nunmehr das, was er dem falschen Wasser entzogen, der getreuen Erde anvertrauen kann. Nicht in Zahlen allein, mein Freund, erscheint uns der Gewinn, das Glück ist die Göttin der lebendigen Menschen, und um ihre Gunst wahrhaft zu empfinden, muß

man leben und Menschen sehen, die sich recht lebendig bemühen, und recht sinnlich genießen.“

Der nach der Weltstadt ziehende, sechsundzwanzigjährige Rembrandt hat ähnliche Empfindungen gekannt und durchgemacht, davon können wir überzeugt sein. Seine kleine Radierung in Herckmans „Das Lob der Seefahrt“, aus dem zweiten Jahre seines Aufenthaltes in Amsterdam, beweist es zur Genüge. Selbst eine im Grunde häuslich angelegte Natur wie die des tieffinnigen Leidener Künstlers mußte unter den Eindruck des großzügigen Charakters der tüchtigen Stadt kommen, die so freigebig darbot, was eine Kraftnatur voll Phantasie wie die seine bezaubern konnte. Das einigermaßen romaneske radierte Selbstportät aus dem Jahre 1631 zeigt ihn uns wohl wie überall als einen Untersucher, aber um jene Zeit wenig als einen Denker und beinahe als einen Eroberer. Wie konnte es anders sein bei einem übermütigen, sich seines Genies bewußten jungen Manne, dem das Glück so freundlich zulachte!

Der junge Rembrandt gehörte dorthin, wo der Pulsschlag des Lebens am schnellsten ging, und in der Stadt, wo er jetzt im Begriffe war, sich niederzulassen, schlug die Herzader der ganzen blühenden Republik. Es war ein Staat regierender Kaufleute im Staate, aber die Regenten der Stadt waren Regenten des Landes. Wenn es darauf ankam, widersetzten sie sich dreist der Macht des Statthalters, um diese in so mancher Hinsicht zu bücken.

Doch wenn die Amsterdamer Bürgermeister in der Regierung des Landes ihre Macht schwer ins Gewicht fallen ließen, so wurden sie doch vor allem durch die Interessen des Handels geleitet. Ihre Politik war eine Handelspolitik. Die von Amsterdam angestifteten Kriege waren Handelskriege. Die Verträge, auf welche die Regenten der Stadt drangen, waren Handelsverträge. Wie es ein Jahrhundert früher mit Venedig der Fall gewesen war, beruhte auch ihre Kultur auf Handelsinteressen. Amsterdam war die große Handelsstadt des siebzehnten Jahrhunderts par excellence.

Sie war so sehr das Zentrum internationalen Verkehrs, daß man in ihrem Hafen, wie schon Guicciardini bezeugt hatte, manchmal wohl „fünfhundert große Schiffe aller Länder ankommen“ sah.

Seit die aus Antwerpen Entwichenen, unter welchen sich Männer von hervorragenden Gaben befanden, und auch die intelligenten und erfahrenen portugiesischen und spanischen Juden den schon weitreichenden Unternehmungsgeist noch zu verstärken gekommen waren, umspannte der Amsterdamer Handel beinahe die ganze Welt. Das Y schien einem Mastenwald gleich. „Alle Reichtümer des Ostens,“ so ungefähr dachten es sich die Zeitgenossen, „lagen aufgehäuft in Amsterdam zum Gebrauche für die ganze Welt.“

Besonders galt die Stadt als riesenhafter Kornstapelplatz für England, Frankreich, Spanien, Italien. Man nannte sie die „Kornscheuer Europas.“ Im Jahre 1601 waren binnen drei Tagen mehr als achthundert Schiffe um Korn nach der Ostsee ausgefahren.

Auch Holz lag dort in großer Menge auf Magazin. Es wurde gleichfalls von der Ostseeküste, aber noch mehr aus Norwegen geholt. Und „nicht allein in Gestalt von Brettern und Balken,“ sagt Brugmans, „sondern auch von stolzen Seeburgen, schlanken Galeonen und starken Transportschiffen verließ das norwegische Holz den Hafen von Amsterdam.“

Neben diesem sehr alten Handel auf der Ostsee und an der norwegischen Küste und Archangel blühte jener mit den deutschen Nordseehäfen, in Dänemark, England, Frankreich, im feindlichen Spanien und auf dem mittelländischen Meer. Und das mittelländische Meer, das bedeutete seit einiger Zeit nicht allein Genua, Neapel, Venedig, sondern auch noch die Levante, das sind „die Küsten von Ägypten, Syrien, Caramenien, Anatolien, Griechenland, Morea, die Insel Cyprien und all die Inseln des Archipels bis Xanthos mit inbegriffen.“ Dazu kam dann aber vor allem noch die große Fahrt nach Ost- und Westindien, Japan, Persien, Vorderindien. Der Handel der stolzen Ostindischen Kompagnie allein war von solchem Umfang, daß, wie man

sagte, zwölfhundert Arbeitsleute in Amsterdam regelmäßig Arbeit beim Bauen und Ausrüsten ihrer Schiffe fanden, während in den Schlachthäusern der Kompagnie jährlich wohl tausend Ochsen geschlachtet und eingesalzen wurden, die sie für ihre Indienfahrt nötig hatte.

„S'il y a du plaisir,“ so schrieb Descartes in jenen Tagen in einem Briefe aus Amsterdam, „a voir croître les fruits de nos vergers, pensez-vous qu'il n'y en ait pas bien autant à voir venir ici des vaisseaux qui nous apportent abondamment tout ce que produisent les Indes et tout ce qu'il a de rare en Europe? Quel autre pays pourrait on choisir, au reste du monde, où toutes les commodités de la vie et toutes les curiosités qui peuvent être souhaitées soient si faciles à trouver qu'en celui ci?“ Nach Neuem, Fremdartigem, Kostbarem und Seltenem zu forschen, was von selbst ein hauptsächlichliches Element dieses alles wagenden Handelsgewerbes ausmacht, mußte den ruhelos untersuchenden Sinn des Künstlers reizen.

Was die kostbaren Waren betrifft, die vor allem das Auge des prachtliebenden Künstlers erfreuen konnten, so kann man kaum sich welche denken, die nicht in Amsterdam ein- und ausgeführt wurden. Man fand da Atlas- und andere Seidenstoffe, Brokat, Gold- und Silbertuch, persische Teppiche, Marmor, rote Korallen, Perlen, Diamanten und andere Edelsteine, venezianische, brabantische und vlämische Spitzen, kostbare Tuche, Damast, Sammet, Plüsch, Mouffeline, Batist, Kristal, venezianisches Glas, Rauch- und Pelzwerk, Juchtenleder, japanische Lackarbeiten, chinesisches und anderes Porzellan, alles in reicher Auswahl. Schätze, die einem leidenschaftlichen Sammler wie Rembrandt den Mund wässerig machen konnten.

Von der Schönheit der damaligen Stadt selbst können wir uns eine Vorstellung machen, wenn wir erwägen, daß Amsterdam trotz einer jahrelang systematisch fortgesetzten Verunstaltung seines Stadtbildes selbst jetzt noch eine Stadt ist, die in ihrem großartig intimen Charakter kaum ihresgleichen findet.

Fragt man nach den Malern, die Amsterdam zur Zeit, als Rembrandt dort seinen festen Wohnsitz nimmt, beherbergte: sein Lehrer Lastman kränkelte schon, während der ihm geistesverwandte Jan Pynas gerade gestorben war. Nicht ohne Bedeutung war Claes Cornelisz. Moeyaert, der auch Italien besucht hatte, Porträts, historische und Genrebilder malte, und sich später dem Einfluß seines jüngeren Kunstbruders nicht entziehen sollte. Die begabtesten unter den Malern, die im siebzehnten Jahrhundert den Ruhm der Amsterdamer Schule ausmachen sollten, waren übrigens meistens noch nicht tätig. Doch wohnten dort eine Anzahl, deren Ansehen nicht zu unterschätzen ist.

Der scharfe Averkamp und sein Geistesverwandter Arent Arentz Cabel malten dort ihre hellen kleinen Winterstücke. Gillis d'Hondecoeter arbeitete noch an seinen sauberen und detaillierten Landschaftsbildern. Man kann wohl annehmen, daß der von Rembrandt verehrte Hercules Seghers dort noch seine stolzen Konzeptionen radierte und malte, der ungewöhnliche, obschon damals sich noch nicht mit Malen beschäftigende Pieter Stalpert lebte noch, und Aert van der Neer wohnte vielleicht schon dort.

Von Seemalern konnte Amsterdam — Simon de Vlieger sollte erst später dort landen — auf einen Abraham de Verwer, Claes Claesz. Wou und Porcellis' Schwager Hendrik van d'Anthonissen weisen. Was die Genremaler betrifft, so hatte der geniale Adriaen Brouwer sicher einige Zeit in der Stadt verweilt, wo man sich seiner wohl noch erinnerte. Pieter Quast arbeitete dort in seiner Richtung. Pieter Codde produzierte da seine Gesellschaftsstückchen, die sein Schüler Willem Cornelisz. Duyster noch übertraf. Sein Schwager war der eigenartige und verdienstvolle Symon Kick. Der vielseitige Pieter Potter, den wir schon unter den Leidener Vanitasmalern nannten, war gerade in Amsterdam angekommen.

Aber besonders für die Porträtmaler war Amsterdam der angewiesene Platz. Die Stadt war reich an Wohltätigkeitsanstalten, deren Vorstände begierig waren, sich ver-

ewigen zu lassen. In keiner anderen Stadt spielten die Schützen eine so große Rolle, und gern wurden sie miteinander für ihre Schützensäle auf die Leinwand gebracht. Aber außerdem wollten die reichen weltbeherrschenden Kaufleute selbst, die, obschon sie im täglichen Leben einen einfachen Stil liebten, doch auf ihre Weise Wert legten auf das Repräsentative und einem gewissen weicheren Luxus keineswegs fremd geblieben waren, für sich und die Ihrigen ihr Bildnis gemalt sehen.

Van der Helst war zu jenem Zeitpunkte noch damit beschäftigt, sein Handwerk, das er so vortrefflich beherrschen sollte, gründlich zu lernen. Ein gefeierter Bildnismaler war der kundige Nikolaes Eliasz. Pickenoy, der Maler einer Menge Regenten- und Schützenbilder. Thomas de Keyser hatte einen noch volleren kräftigeren Griff. Mit seinen ebenso verständigen wie saftigen Porträts gehört er zu den wackersten Meistern des siebzehnten Jahrhunderts. Seine Kunst war es vor allem, welcher Rembrandt als Porträtmaler in den ersten Jahren folgen sollte.

Auf Houbrakens nicht ganz sichere Autorität hin nimmt man an, daß unser Meister, in Amsterdam gelandet, „ein Packhaus auf der Blumgraft“ mietete. Dort muß er indessen nur seine Malerwerkstatt gehabt haben, denn tatsächlich hielt er seinen Einzug bei dem damals etwa fünfundvierzigjährigen Maler und Kunsthändler Hendrick van Uylenburch, mit welchem er bereits von Leiden her in Verbindung gestanden hatte. Man kennt einen Schuldschein von Uylenburch zugunsten Rembrandts über einen Betrag von 1000 Gulden, „urfächlich gelehnten Geldes von dem vorgenannten Hendr. van Ulenburch von dem vorgenannten Rembrandt zu seiner Zufriedenheit empfangen.“ Er ist vom 20. Juni 1631 datiert und erwähnt Rembrandt als noch „zu Leiden wohnhaft.“ Es kann nicht lange danach gewesen sein, daß er in der Tat nach Amsterdam verzog. Die „Anatomie“ wurde im Februar 1632 begonnen, und doch sicher muß für diese komplizierte Arbeit der Maler in der Hauptstadt gewohnt haben. Am 26. Juli 1632 jedenfalls „logierte“ — und man wird

dies wohl als zu Hause wohnen auffassen müssen, — Rembrandt „im Hause von Meister Heyndrick Ulenburch, Maler, auf der Breesstraet an der St. Anthonisfchleufe,“ also nicht weit von der Stelle, wo er sieben Jahre später ein eigenes Haus kaufen sollte.

Wie man sich nun dieses Wohnen denken muß, bleibt unsicher. Bode nimmt an, daß er seine eigene Wirtschaft hatte, und daß seine jüngere Schwester Lysbeth sie ihm führte. Und zwar vor allem aus dem Grunde, weil in dieser ersten Amsterdamer Zeit in Rembrandts Werk vielfach ein junges blondes Mädchen vorkommt, das wohl einige Ähnlichkeit mit den Zügen des Malers aufweist. Das besonders bei jüngeren Malern häufig zutreffende *chacun fait son portrait* läßt er dabei nicht gelten, und den bemerkenswerten Umstand, daß unter den gemalten Brustbildern dieses jungen Mädchens einige sind, bei welchen wieder Verwandtschaft mit den Zügen seiner späteren Frau, seines Hausherrn eigener Base, zu bemerken ist, so daß man hier möglicherweise mit einem anderen Mädchen der Familie Uyenburch zu tun hat, zieht Bode nicht in Betracht. Überdies würde man nach dem Brustbild, das dem Fürsten von Lichtenstein gehört, welches dieses Mädchen darstellt, ihr Alter um das Jahr 1632 kaum höher als sechzehn Jahre schätzen: sorgliche Eltern aber pflegen ihren Söhnen, die auf eigenen Füßen zu stehen beginnen, keine Schwestern dieses Alters zur Stütze mitzugeben. Doch ob nun dieses anmutige Mädchen, das erste junge weibliche Wesen, das er mit seinen Perlen, Juwelen, Stickereien, Spitzen und goldenen Ketten schmückte, seine Schwester war oder nicht, so viel steht fest, daß er nach diesem Lieblingsmodell ganz besondere Sachen gemalt hat. Das jugendlich Blanke bot ihm eine Augenweide, die er mit edler Schüchternheit genoß. Schön malte er ihre Sammetaugen, ihren fein geschwungenen Mund, aber besonders das zart aus der reinen Stirn Herauswachsende des blonden Haares. Man fühlt in diesen Brustbildern das Hellblühende des Kindes, während sie zugleich die vollere Reife des jungen Weibes bereits verheißen.

Ein gutes Beispiel seiner bestellten Porträts aus dieser Übergangszeit, die von selbst hinter jenen Brustbildern einigermaßen zurückstehen, ist das Porträt des zierlich herausgeschmückten Nikolaes Ruts, bei J. Pierpont Morgan. Es ist ein frappantes Bildnis, das, ohne bei längerem Anschauen mehr Tiefe zu offenbaren, eine beinahe übermütige Geschicktheit zu sorgfältiger Ausführung zeigt. Eine Arbeit nach weniger merkbarem Rezept bietet die gleichzeitige Malerei aus der Petersburger Eremitage jenes Mannes mit der Feder in der Hand, in welchem Waagen zu Unrecht den Schönreiber Coppenol hat erblicken wollen. Es ist appetitlich in der Farbe und greifbarer im Modell als die meisten seiner Porträts dieser Zeit. Die Partie um das Buch, die etwas knolligen Hände, die Halskrause, — das ist alles prächtig, frei und voll gemalt, und schwerlich läßt sich für einen Künstler vollendetere Arbeit als diese denken, um sich damit als Porträtist in Amsterdam einzuführen.

Nicht weniger anziehend ist indessen das Porträt von Maerten Looten aus dem folgenden Jahre, Colonel Holford gehörig. In seiner Malweise offenbaren sich neue Feinheiten, aber er bleibt darunter doch zurückhaltend. Wäre Rembrandt im Alter von sechsundzwanzig Jahren gestorben, so würden wir von dem großen Wundertäter ungefähr nichts besitzen. Doch würde man seiner als eines der wahrhaft vornehmsten unter den holländischen Porträtisten gedenken dürfen, um solcher Bildnisse willen wie dieses. Im selben Geiste und besonders vollendet ist die neununddreißigjährige Frau der Kollektion Hage zu Nivaa in Dänemark, gleichfalls aus dem Jahre 1632, die aussieht, als sei sie von einem innigeren und tiefer gebildeten de Keyser gemalt worden. Und eine sehr charakteristische Probe dieser Art ist auch der so fließend und schmeichelnd geknetete Schreibmeister Coppenol zu Kassel. Selten wurde in so schmelzendem Vortrag solch eine Lebenskraft ausgedrückt.

All diese Eigenschaften schiebenden Umschreibens aus sammetener Kernigkeit, von feinfühler Charakteristik und schier eleganter Tonbegleitung, von geschmackvollem Verzicht

und leuchtendem Offenbaren faßte er im selben Jahre zu einem dramatisierten Gemeinschaftsportrait von acht um eine Leiche gruppierter Doktoren zusammen, — in der „Anatomie“ von Professor Tulp im Mauritshuis. Darin hat er, auf vertiefterem Studium, auf weiterer Gefühlsbewegtheit und seltenem Begreifen fußend, eine bestehende Tradition, die viel Bemerkenswertes und wenig Schönes hervorgebracht hatte, plötzlich zu etwas Ungewöhnlichem emporgehoben, um aus einer verwirrenden Aufgabe ein Eindruck erweckendes und trotz all seiner Mängel harmonisches Bild herzustellen. Indem das einfache Schauspiel einer Anzahl Anatomen, die sich mit der Sektion einer Leiche beschäftigen, hier zu einem feierlichen und fesselnden Ereignis umgedichtet wurde, kann man darin nur einen Grundzug von Rembrandts Kunst selbst erkennen, die in ihrem Wesen wohl nie etwas anderes tat, als das Alltägliche, für andere Unbedeutende in die Sphäre des Geheimnisvollen zu tauchen und es so zu einer Erscheinung höherer Ordnung zu verherrlichen.

Ungefähr um 1632 und 33 beschäftigte sich Rembrandt in Radierung und Malerei auch mehr mit mythologischen Gegenständen. „Diana im Bade“ heißt eine sowohl radierte wie gemalte Nacktfigur, die schon von 1631 datiert, und die in Wirklichkeit nicht viel anderes zeigt, als eine besonders stark auf die lebendigen Formen eingehende Studie einer, in ungezwungener Haltung posierenden Frauengestalt. Vielleicht waren die Bilder aus Ovidius, die er für einen Amsterdamer Magistrat auf die Wand gemalt haben soll, auch aus dieser Zeit. „Danaë und Jupiter“ heißt eine Radierung aus demselben Jahre 1631, „Minerva“, „Andromeda am Felsen“, „Der Raub der Proserpina“ und „Der Raub der Europa“ sind die Darstellungen, welche er nun weiter malt. Bemerkenswert ist es, welche nicht antike Heftigkeit der Gemütsbewegung er solchen verwickelten Kompositionen wie diesen beiden letzten verleiht. Und nicht minder bemerkenswert, wie diese selben Stücke auch kunstvoll durchgeführt und in den Unterteilen zifeliert sind, als ob der Maler besonders in dem verfeinert Kostbaren schwelgte. In

den Hintergründen beginnt dann schon seine eigenartige Auffassung der dramatischen Landschaft durchzubringen. Was das Andromedabildchen anlangt (Mauritshuis, Eigentum Dr. Bredius'), so hat vielleicht niemals ein Maler durch geschmeidiges Kneten des lebendigen Farbenemals feinere Kernigkeit des Tons erreicht als Rembrandt in diesem kleinen Juwel, in dem wir wohl das reinste Stück Nacktheit bewundern dürfen, das er in seinen jungen Jahren geschaffen hat! ~

Aber Porträtbestellungen nehmen ihn doch vor allem in Beschlag. Aus dem Jahre des Entstehens der „Anatomie“ allein sind uns noch etwa zwanzig bestellte Porträts bewahrt geblieben, und wie viele gingen vielleicht noch verloren! Es sind Männer und Frauen, manchmal beide zusammen auf einer Leinwand, ein einzelnes Mal auch der Mann in ganzer Gestalt mit seinem Söhnchen, die Frau ebenso mit ihrem Töchterchen, als zwei Gegenstücke gemalt. Beinahe alle werden in etwas repräsentativer Haltung, den Beschauer mit durchdringendem Blicke betrachtend, dargestellt. Manchmal sind die Gebärden so lebhaft demonstrierend, daß man von etwas zu Unruhigem sprechen möchte, wenn nicht das totale Gleichgewicht doch so ausnehmend bewahrt wäre. Von starken, sogenannten Rembrandtschen Effekten ist jetzt wenig die Rede. Die Malerei ist gleichmäßig. Die Figuren atmen im hellen Lichte. Sie stehen deutlich darauf, möchte man sagen. Den Spitzenkragen und Krausen, den Mänteln, Wämfern, Kleidern und weißen Hauben widerfährt alles Recht. Es befinden sich unter diesen Bildern solche, die vor der Anmut eines van Dyck kaum zurückzutreten brauchen. Was Nicolaes Eliasz., de Keyser, Sandvoort, Moreelse getan hatten, wurde mit Entschiedenheit fortgesetzt, — aber Rembrandt besiegte seine holländischen Vorgänger allesamt mit ihren eigenen Waffen. Ihre kundige Porträtkunst wurde durch ihn zu etwas Magistralerem und Durchdringenderem emporgeführt.

Wir wollen nur einige Beispiele näher andeuten. Das Porträt des Dichter-Schmieds Jan Harmensz. Krul zu Kassel strebt nach mehr Individualisierung, aber bietet etwas we-

niger Vollkommeneres als die Köpfe der Anatomie. Margareta van Bilderbeecq in Frankfurt ist ein Beispiel unendlich freierer, leichterer, fließenderer Malerei. Aber in diesem gefunden Konterfei verrät sich eher ein vollblütiger und equilibrierter Maler als der einzig dastehende Menschen-spürer. Das Porträt eines „Jungen Mannes“ in der National Gallery zu Dublin, mit fragenden Augen im indolenten Antlitz, ist von entschieden pikanterer Psychologie und das noch besonders bei einer nicht weniger appetitlichen Malerei. Das „Porträt eines jungen Mannes, der sich von seinem Stuhle erhebt“, bei Graf Pourtalès zu Paris, erinnert wieder speziell an einen verfeinerten de Keyser. Es liegt etwas Affektiertes in diesem dandyartigen Kopfe und die Bewegung ist fast zu momentan, aber die Darstellung ist doch auffallend vollendet und angenehm. Das vermutliche Pendant bei Lord Leconsfield ist von größerer Tiefe und von bewundernswerter Vornehmheit! Prachtvoll kühl blickt die junge Frau uns aus diesen en-face-Augen an. Das Ganze ist von einer herausfordernd verlockenden Stattlichkeit. Die Gattin van Maerten Daey (bei Baron Gustav Rothschild zu Paris) geht in dieser Richtung fast noch weiter. Die in ganzer Gestalt gemalte schöne Frau ist von zurückhaltender Grazie, die bei vielleicht mehr Tiefe der van Dyckschen gleichkommt. Großen Rufes erfreut sich das Porträt des „Schiffsbaumeisters und seiner Frau“ im Buckingham-Palast, und sicher ist die Darstellung nicht konventionell. Aber auch hier ist die Bewegung beinahe zu plötzlich. Es bleibt etwas Genrehaftes an diesem tüchtigen Bilde, wobei der Kopf des Mannes wenig genießbar und an der Grenze des Maskenhaften, dagegen der Kopf der runden dienstfertigen Frau eigenartig von gutmütigem Ausdruck ist. Die dreiundachtzigjährige „Alte Frau“ in der National Gallery mit dem sanftgewölbten, vielerfahrenen, geduldigen Gesicht kann schließlich wohl als eins der schönsten und sprechendsten Porträts jener Periode gelten. Die Radierung des arminianschen Pfarrers Jan Uytenbogaert, die so voll leuchtender Würde ist, das ruhevoll Radierporträt des jüdischen Doktors

Menasse ben Israël und der herrliche kleine Stich des „Nachdenkenden jungen Mannes“ sind wohl kaum als Arbeit auf Bestellung anzusehen.

Viel weniger scheint in all diesem von einem Sichfügen nach irgend welcher Modevorschrift die Rede zu sein, als von einem Auffuchen der eigenartigen Schwierigkeiten, von strenger Übung und Selbstzucht, von geduldigem Ergründen der Anforderungen des Faches. Seine eigene schmelzende, an Manier grenzende Art wollte er ohne Zweifel überwinden. Er tritt seinem Modell mit Respekt gegenüber, er bläht sich nicht auf, um die Natur zu übertrumpfen, sondern in treuherziger Hingabe sieht man ihn alles Paradien vermeiden. Nur auf der Basis solch demütigen Anschauens kann eine tiefere psychologische Verdolmetzung sich entwickeln. Man kann der Meinung sein, daß Rembrandt in dieser breiten Reihe sehr positiver Porträts doch wenig so Magisches gegeben hat, wie es einige Werke seiner Leidener Zeit schon deutlich ankündigten; sicher ist, daß seine spätere wunderbare Entfaltung kaum denkbar wäre, ohne diesen Kampf mit so vielen ihm gestellten Aufgaben, ohne diese Periode steten, sachlichen, stählenden Studiums.

Neben all diesen im Auftrage gemalten Porträts entstanden indessen außer den mythologischen Stücken, die wir schon nannten, auch eine Anzahl Bilder religiöser Vorwürfe in kleinerem Format. Mit dem „Barmherzigen Samariter“ im Wallace-Museum zu London, das im Spiegelbild, leicht verändert und lebendiger, auch radiert wurde, möglicherweise unter Mitwirkung von Schülern und sicherlich weniger harmonisch, — mit dieser fesselnden kleinen Malerei, die schon so sehr das äußerlich Zurfschaustellende überragt, werden seine vielen herrlichen Wiedergaben dieses Gleichnisses auf glückliche Art eingeleitet. Das schon von Houbraken um seiner Ausführlichkeit willen gepriesene sogenannte „Petrosschiffchen“ bei Lord Clinton Hope ist vielleicht nicht das schönste dieser Art subtiler Bildchen. Die beiden „Philosophen“ aus dem Louvre sind von viel intimerem Gehalt und erscheinen wie eine mehr vertiefte und

zarte Fortsetzung von Aposteldarstellungen aus seiner allerersten Zeit. Seltsam ist es, daß diese sauberen Bildchen ungefähr zur gleichen Zeit mit einer zwar in vieler Hinsicht ausdrucksvollen, aber doch etwas stark theatralischen Radierung entstanden, wie es die populär gewordene „Auf-erweckung des Lazarus“ ist. Der noch müde, aus dem Todeschlaf erwachende Lazarus selbst ist wohl das Beste in dieser Komposition, aber das Mienenspiel der Umgebung ist etwas allzu barok beweglich und in der Eindruck erweckenden Christusfigur liegt mehr von einem rhetorischen Zauberer, der eine verblüffende Vorstellung gibt, als von jenem Heiland, den Rembrandt selbst später so oft in rein rührender Gestalt auf die Leinwand bringen sollte. Und doch, mag man in dieser Radierung eine gewisse Mitarbeit von Schülern annehmen, so muß dennoch die Komposition entschieden dem Meister und sonst niemand anders zugeschrieben bleiben. Auch auf den kleinen Radierungen „Christus und die Samariterin“, „Christus in Emmaus“ und der „Zinsgrofchen“ schadet das allzu Lebhaftige in Jesus Haltung der Intimität.

Die zwei frühesten aus der Serie der Passionsstücke in München, welche Rembrandt durch Vermittelung des ihn so sehr bewundernden Constantin Huygens für Prinz Frederik Hendrik machte, die „Aufrichtung des Kreuzes“ und die „Kreuzabnahme“, datieren wahrscheinlich bald danach. Der Einfluß von Rubens macht sich in diesen ebenfalls zu pompösen und selbst etwas überschwenglichen Kompositionen auf nicht glückliche Weise geltend, während die Ausführung fatigiert erscheint, soweit man bei dem schlechten Zustand, worin sich diese Stücke befinden, darüber urteilen kann. Unendlich höher als dies alles steht die wahrscheinlich ganz für sich selbst in einer köstlichen Gefühlsergießung gemalte Grablegung Christi im Universitätsmuseum zu Glasgow: eine prachtvoll lebendige Grisaille, worin vor allem das leidvolle Liegen des toten Körpers in dem verzogenen Laken unvergeßlich schön ist.

In dieser vorzugsweise fruchtbaren Zeit, in welcher der Kunsthandel zweifellos gierig nach dem Werk feiner

Hände ausfchaute, malte Rembrandt eine Menge Studienköpfe, darunter fhöne Proben empfindungsvoller fließender Pinselführung. Nicht ganz fo genießbar find unter diesen Studien einige orientalifche Typen, die man nach Bode für Südflaven oder Armenier wird halten müffen, und die den Turban auf dem Haupte und den Brokatmantel um die Schultern, einen ziemlich pompös herausfordernden Eindruck machen. Die Münchener Pinakothek bietet ein Beifpiel davon, in dem die barocken Neigungen, die eine Zeitlang in Rembrandts Werk zum Vorfchein kommen follten, unerfreulich typiert find.

Wie wir gefehen haben, hielt Rembrandt feinen Einzug bei feiner Überfiedelung nach Amfterdam bei dem Kunsthändler Hendrick van Uylenburch. In deffen Hauſe lernte er wahrſcheinlich wenig ſpäter eine Baſe Hendricks kennen, die 1612 zu Leeuwarden geborene Saskia van Uylenburch, die ihre Eltern ſchon früh verloren hatte. Ihr Vater, Rombertus van Uylenburch, Hendricks Onkel, war Bürgermeiſter von Leeuwarden gewefen und hatte in der Politik feiner Provinz eine achtenswerte Rolle geſpielt. Er ſaß im Jahre 1584 gerade als Abgefandter von Leeuwarden mit Prinz Wilhelm I. an der Tafel, als dieſer abgerufen und ermordet wurde. Als er 1624, fünf Jahre nach dem Tode feiner Frau Sjukje Ofinga ſtarb, hinterließ er neun Kinder. Zwei Söhne waren Advokaten, ein dritter Offizier; von feinen Töchtern verheiratete ſich Antje mit Johannes Maccovius, Profeſſor der Theologie zu Franeker, Hiſkje mit Gerrit van Loo, Sekretär der Gemeinde Het Bildt, Titia mit dem Komiffar François Coopal zu Vliffingen, Jeltje mit Doede van Ockama (die indessen ſchon zur Zeit, da Rembrandt Saskia kennen lernte, verwitwet war), Hendrikje mit dem Hiftorien- und Porträtmaler Wybrand de Geest: ein geſchickter und gefeierter Künſtler, der zu Rom, wo er eine Zeitlang gewohnt hatte, den Beinamen, „der frieſiſche Adler“ erworben hatte, und der beſonders durch Porträts der frieſiſchen Naſſaus bekannt geblieben iſt.

Dürfen wir der Unterſchrift einer kleinen Prachtzeichnung,

die im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt wird, vertrauen, dann fand Rembrandts Verlobung mit dem jüngsten Kinde jener Ehe, der anmutigen Saskia, im Juni 1633 statt.

„Dieses ist nach meiner Hausfrau conterfeyt, als sie 21 Jahre alt war den dritten Tag, daß wir getraut waren den 8 Junius 1633,“

fo lautete die Notiz. Die Ausdrücke Hausfrau und getraut werden als Verlobte und verlobt gelten müssen, wie das im 17. Jahrhundert nicht ungebräuchlich war, und das angegebene Alter von 21 Jahren muß als ein kleiner Irrtum angesehen werden, da Saskia am 10. Juni 1634 auch 21 Jahre alt genannt wird, und sie am 2. August 1612 getauft war.

Offenbar blieb Saskia nicht während der ganzen Zeit ihrer Verlobung, die ungefähr ein Jahr dauerte, in Amsterdam. Gegen Ende 1633 wenigstens weilte sie zu Franeker bei ihrer Schwester Antje, die im November dieses Jahres starb. Das Aufgebot der Trauung „bei den Herren Kommissarissen der Eheangelegenheiten“ geschah zu Amsterdam. Im Extraordinaris Trouwregister daselbst hat man folgendes gefunden:

„Den 10. Juni 1634 erschienen vor den Kommissarissen Outgert Pietersz. Spiegel und Luycas Jacobsz. Rotgans, Rembrant Harmansz. van Rijn, aus Leiden, alt 26 Jahre, wohnhaft auf der Brestraße, dessen Mutter in diese Heirat konfentieren wird, und Saskia v. Uylenburgh aus Lewarden, alt 21, wohnhaft zu Bilt auf St. Annenkerck, für welche Person erschienen ist Jan Cornelis, Pfarrer, als Vetter der vorgenannten Saskia, mit der Zufage für das dritte Aufgebot die gesetzliche Einzeichnung der vorgenannten Saskia einzubringen.“

Den 14. Juni gab Rembrandts Mutter, mittels notarieller Urkunde, zu Leiden ihren „freiwilligen Konfent“ und bei Obenstehendem findet man dann auch, offenbar etwas später, am Rande angezeichnet:

„Der Mutter Konfent ist richtig eingegangen, laut notarieller Urkunde.“

Saskia hatte sich beim Aufgebot durch den Pfarrer Jan Cornelis Sylvius vertreten lassen, der mit ihrer Base Aaltje van Uylenburch verheiratet war, und dessen Bild Rembrandt in demselben Jahre radierte. Sie selbst war in Friesland geblieben, wo die Heirat bald darauf vollzogen wurde. Im Kirchenbuch der Reformierten Gemeinde der Sankt-Anna-Parodie findet man folgende Notiz:

„Anno 1634 den 22. Juni sind durch die Trauung verbunden Rembrant Hermens van Rhyn, zu Amsterdam wohnhaft, und Saskia van Ulenborgh, jetzt zu Franeker wohnhaft.“

Das junge Paar nahm in Amsterdam abermals bei Vetter Hendrick van Uylenburch seinen Einzug. Im Juli finden wir Rembrandt, es ist nicht ersichtlich aus welchem Grunde, vielleicht ganz vorübergehend, in Rotterdam, wo er eine Urkunde aufsetzen läßt, durch welche seinem Schwager Gerrit van Loo Vollmacht gegeben wird, gewisse pekuniäre Interessen Saskias für sie wahrzunehmen. Ihr Vermögen scheint nicht unansehnlich gewesen zu sein. Hatte diese finanziell günstige Lage Einfluß auf Rembrandts Kunst? Bode ist der Meinung, daß er seit seiner Verheiratung weniger Aufträge für Porträts annahm und sich mehr nach eigenem Gefallen anderer Arbeit widmete. Jedenfalls malte er jetzt zahlreiche, mehr oder weniger erdichtete Porträts von Saskia selbst. Schon vom Jahre 1632, also vor ihrer Verlobung, datiert ein Profilporträt, das Ähnlichkeit mit Saskia zeigt (bei Mad. André-Jacquemart in Paris). Es ist schön, zurückhaltend im Ausdruck, kühl, von vornehmerer Tonkala und hat etwas von der feierlichen Ruhe der aller schönsten Leistungen. In dem bekannten, so zart ausgeführten Profilporträt von Saskia in Kassel, vermutlich aus dem folgenden Jahr, und wo sie mit federgeschmücktem, rot-samtenen Hut und einem Rosmarinzweiglein als bräutliches Symbol in der Hand abgebildet ist, hat Rembrandt

mit erfindungsreichem Kunstgeschmack die (nach der Berliner Zeichnung) von Natur etwas gedrungene Gestalt schlanker gemacht und der lieben Erscheinung auch durch den ungewöhnlichen Faltenwurf des Mantels und die herabhängenden weiten seidenen Ärmel ein Etwas verliehen, das an eine Hindin erinnert. Während das Haar höher aufgenommen wurde, der Hut von hinten schelmisch in die Höhe wippt und die weiße Feder eine Erheiterung markiert, sind die Schultern mehr nach uns gewendet, wodurch das vorausgestreckte Profilköpfchen sich pikanter, der Hals sich schlanker zeigt. Auch ist der Gesichtsausdruck geistiger, gedankenvoller, wärmer, eigenartiger. Wenn wir an Rembrandt denken, sein Lieben, seinen Traum von Übermut, an sein allzu kurzes Glück, dann ist es dieses Bild, das vor unserem Geiste erscheint. Die ganze Poesie, die der Name Saskia in unserer Vorstellung wachruft, wird durch dies bezaubernde Bild getragen. Es geht eine Zaubermacht davon aus, auch auf die Menge, welche mit der von Botticellis Schönen, del Sartos jugendlichen Müttern und der Madonna Siffina schier auf einer Stufe steht.

Wir finden Saskia jetzt im Jahre vor ihrer Verheiratung und die ersten darauffolgenden Jahre, wiederholt in wechselnder Stellung, wechselnder Haartracht, wechselnder Kleidung und wechselndem Ausdruck von Rembrandt porträtiert.

„ . . . . chaquefois  
ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre.“ —

In Dresden lacht sie uns in einem mehr oder minder genrehaften Bilde unter dem Schatten ihres schief sitzenden Hutes vertraulich zu. Sanfter lächelnd finden wir sie bei Lord Elgin auf Broom Hall, in einem ebenfalls 1633 datierten Bilde. Auf einer kleinen Radierung aus dem ersten Jahr ihrer Ehe sehen wir sie in der reichen Tracht einer jungen Patrizierin. Holder sieht sie zwei Jahre später auf dem bekannten Bildchen aus, wo sie mit ihrem Manne bei Tische sitzt. Ihr Profilbild bei Mrs. Samuel Joseph in London (1635)

gibt einen weniger heiteren Ausdruck wieder, aber man wird dieses Stück wohl vor allem als eine schöne Kostüm- und Zierattstudie ansehen müssen. Ungefähr daselbe Kostüm ist auf einem anderen Bilde zu noch reicherer Pracht entfaltet. Vielleicht finden wir das beste Porträt von Saskias lieblichem Antlitze auf dem großen Bilde in Dresden, wo das kleine Frauchen ihrem lachenden Manne auf dem Schoße sitzt, und das Köpfchen nach uns umkehrt mit einem Ausdruck, als wollte sie den Zuschauer fragen, was er wohl von so großer Ausgelassenheit denken mag.

Während dieses Dresdener Stück den Maler selbst mit seinem lachenden Gesicht ganz besonders genrehaft aufgefaßt zeigt, finden wir aus derselben Periode eine große Anzahl nach seinem eigenen Gesicht gemalte Köpfe, die, mindestens was die Darstellungsweise betrifft, mehr im Rahmen eines Porträts bleiben. Doch sind auch die meisten hiervon mehr für Studien nach seinen eigenen Wesenszügen, oder für Paraphrasen hierzu anzusehen.

Das ovale Brustbild im Louvre aus dem Jahre 1633 gleicht mehr einem eigentlichen Bildnis; das andere freundlichere Ovalporträt an gleicher Stelle und aus derselben Zeit, worauf er mit einem Barrett dargestellt ist, geht etwas mehr ins Genrehafte, — während ein drittes Ovalporträt noch in derselben Sammlung, aber einige Jahre später datiert, dagegen einen Eindruck von wohl auf Zierlichkeit zugespitzter aber doch minder forcierter Naturtreue gibt. In einem nicht weniger anziehenden Selbstporträt bei Captain Heywood-Lonsdale in London fällt es besonders auf, wie der tief eindringende Künstler sich bisweilen ersichtlich darauf verlegte, flott zu malen.

Wieder mehr aufgeschmückt sind der pikante „Rembrandt als Offizier“ im Mauritshaus, das ähnlich kostümierte, aber in gedämpfterem Tone gehaltene Brustbild im Wallace-Museum zu London, der ausschauend vornüber gebückte „Rembrandt mit dem Helm“, in Kassel, und der kaum weniger militärisch hergerichtete Kopf in Berlin, während auch das schwungvolle Selbstporträt von 1634 im selben

Museum wohl einigermaßen als eine Travestie wird aufgefaßt werden müssen. Das Porträt des Malers mit Mantel und Federbarett beim Fürsten von Liechtenstein ist recht wenig schlicht und kann als der Typus von Rembrandts manieriertem Modestil dieser Tage gelten. Es steckt zu viel drin von jenem interessant Herausfordernden, das ein Übermaß schwungvoller Bravour und zu wenig innerliches Leben verdolmetscht. Diese Arbeiten beweisen allesamt in erster Linie, wie Rembrandt in dieser ersten Amsterdamer Zeit allgemein gefeiert wurde, und wie groß die Nachfrage nach dieser Art mehr oder weniger romantisierender Porträts des schon weltberühmten Mannes war.

Stauenerregend bleibt es, wie Rembrandt in dieser Periode, da das so anspruchsvolle Porträtmalen ihn doch derart in Beschlag nehmen mußte, trotzdem gleichzeitig Gelegenheit fand, so enorm viel Verschiedenartiges von anderen Arbeiten zu liefern. Sicherlich wählte er sich oft, wie er es ebenso in Leiden schon getan hatte, Personen aus seinem Familienkreise zum Modell. Ein hübscher kleiner Kerl mit rundem Gesicht und großen Augen von etwa acht Jahren wird 1633—34 verschiedene Male, mit phantastischer Kleidung geschmückt, von ihm gemalt. Ein als Offizier herausstaffierter junger Mann und seine hübsche junge Frau, zwei Porträts aus der Liechtenstein-Galerie in Wien, werden auch wohl zu seinem näheren Kreise gehört haben. Für seine, bei seinen Zeitgenossen mehr gesuchten als von uns goutierten, doch etwas plumparkadischen Darstellungen der Flora hat wahrscheinlich Saskia posiert. Nichts von dem Frisierten dieser Stücke hat die „Badende Susanna“ aus dem Mauritshaus, in deren Gesichtszügen man ebenfalls Saskia zu erkennen meint. Das Nackte ist hier in Bewegung und Modellierung von einer warmen schmeichelnden Lebensvollheit, so wie man sie eigentlich aus den Werken keines anderen Malers kennt. In beinahe noch höherem Maße ist dies der Fall mit der großen sogenannten Danaë von 1636 in Petersburg. In der pompösen Holzschnitzarbeit und dem üppigen Fall der schweren Gardinen kommt das Barock zu Worte. Auch

wird das große Licht überall noch umgeben durch ein launiges Spiel malerischer Schatten. Aber es sind schöne durchfunkelt-bronzefarbige blonde Schatten, die auf den vollen Umrissen zart zurückweichen vor dem überstrahlenden Gold. Und so groß ist die warme Reife dieser sacht phosphoreszierenden Figur, daß das Werk um die Wette als eine der herrlichsten Nacktmalereien gepriesen wird, die die Welt kennt.

Wenn hierbei seine eigentlichen Porträts ausgefondert werden, könnte man sagen, daß Rembrandts Kunst jener Tage vielleicht glücklicher war im Auskleiden als im Ankleiden. Ging er ans Kostümieren, dann hielt ihn seine Neigung zu dem gequält Pompösen allzusehr gefangen. Daß er seine Frauen arkadisch oder orientalisches verkleidet, sehen wir schon. Malt er männliche Personen, so werden sie, wenn sie nicht wieder als einigermaßen schauspielermäßige Kriegerleute erscheinen, am liebsten als Rabbiner, Hohepriester oder Propheten phantastisch angekleidet, mit Mütze oder Turban auf dem Kopfe, im weit herabhängenden Mantel und in goldener Zierat auf der Brust. Der berühmte „Rabbiner mit weißem Turban“ (1635, beim Herzog von Devonshire), der von einer so reifen und kräftigen Ausführlichkeit ist, kann als eine der vollkommensten Proben dieser doch allezeit etwas herausfordernd manierten Malereien gelten.

Aber auch dann, wenn er verwickeltere Szenerien unbekleideter Figuren zusammenstellt, wird die ungewöhnliche Fähigkeit ungestümen Dramatisierens noch nicht zu größerer Harmonie vertieft.

Eine eigentümliche Komposition mit kleinen Nacktfiguren in eigenartiger Aktion, die „Auffindung Moses“, und ein sehr bemerkenswert größeres Bild von „Diana und Actaeon“, mit wohl etwa zwanzig sich lebhaft gebärdenden nackten Frauen (1635), schließen sich in den Grundzügen wohl an die mythologischen Stücke der vorhergegangenen Jahre an. Die krasse Realistik, die man besonders in einigen Teilen dieses letzten Bildes beobachten kann, wird noch durch diejenige des gleichzeitig lebensgroß gemalten „Raub des Ganymedes“

in Dresden übertroffen. Die überraschende Erfindung, das drastische Charakterisieren und Ausdrücken der Bewegung, sozusagen mitten in der Bewegung selbst, sind hier von einer Stärke, bei welcher die Kühnheit der anderen gewalttätigen Entführung, des früheren „Raub der Proserpina“, ganz verbleicht. Es würde in der Tat schwierig sein, in dieser Art, die antike Welt wie in Momentaufnahmen zu verwirklichen, noch weiter zu gehen.

Bei diesen und ähnlichen Werken des Meisters hat Bode mit vollem Recht von einer Sturm- und Drangperiode in seiner Kunst gesprochen. Sie kennzeichnen sich durch eine gewisse barocke Kraftaufwendung, die erst später tieferen Harmonien Platz machen sollte.

Ohne Zweifel setzte er sich bewußt und einigermaßen demonstrativ gegen angenommene Kunstregeln zur Wehr. Er scheute sich nicht, erzählt Sandrart, „wider unsere kunst-Regeln, als die Anatomia und Maas der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspektiva und den Nutzen der antiken Statuen, wider Raffaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchstnötigen Akademien zu streiten, und denenselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einig und allein an die Natur und keine andere Regeln binden solle.“ Wenn man ihm von den Antiken sprach, wies er, wie de Piles mitteilt, auf seine alten Waffen, alten Instrumente, alten Kopfbedeckungen und alten bearbeiteten Stoffe, „et il disoit que c'étoit là ses Antiques“. Rembrandt selbst nennt in einem Briefe an Huygens, was ihn in diesem starken Reagieren gegen das Akademische deutlich beschäftigte, das Beobachten der „natürlichsten Beweglichkeit“. Er sollte auf die Dauer weniger beweglich und mehr innerlich bewegt sein.

Vier umfangreiche alttestamentarische Vorstellungen, die zwischen 1634 und 1636 entstanden, gehören noch im besonderen zu den stark mimischen, mit Handlung überladenen Bildern. Es sind „Abrahams Opfer“ in St. Petersburg, „Simson seinen Schwiegervater bedrohend“ in Berlin, „Simson durch die Philister gefesselt“ in Frankfurt und „Das

Mene Tekel“ beim Earl of Derby. Während schon Constantin Huygens in dem reuevollen Judas gerühmt hatte, wie Rembrandt hier im kleinen Raum einen Effekt gab, wie man ihn in den größten Bildern anderer vergebens suchen wird, so sind es hier lebensgroße und mehr als lebensgroße Figuren, die solche heftige Gemütsbewegungen auf nicht minder ungewöhnliche Weise ausdrücken. In den ungezwungenen Posen, im Kolorit, in der Malerei und im allgemeinen in der ganzen dem Meister eigenen Beherrschung des Stoffes ist der Fortschritt bedeutend. Doch während man in dem Leidener Jugendwerk schon an die Grenzen des Theatralischen denken mochte, werden die Grenzen hier in einer noch ausbündigeren Tragik wiederholt freimütig überschritten. Was in „Abrahams Opfer“ zu geräuschvoll ist, fällt sofort auf, wenn man die Komposition mit der prachtvollen Radierung vergleicht, die Rembrandt später von diesem Vorwurf machen sollte. Der drohende „Simfon“ in Berlin erinnert an einen Kirmesathleten. Bei unwiderleglich enormen Vorzügen fehlt dem Frankfurter „Simfon“ nicht viel zum Spektakelstück. Bei dem „Mene Tekel“ kann das prächtige Stück eines Frauenleibes rechts nicht verhindern, daß in dem grotesken Belsazar rundweg zu viel Theaterlärm dargestellt wird.

Es ist, als schlüge in solcher Kunst ein spekulativer Übermut aus, der an den törichten Tulpenhandel erinnert, in dem man sowohl in als um Amsterdam etwa zu derselben Zeit extravagierte. Das Fieber einer glücksuchenden Wagehalfigkeit um ihn her fiel zusammen mit einem Wagehalfigkeitsfieber auch in Rembrandts von Leben schier ausplatzender Kunst.

Carl Neumann hat über die Malereien und Radierungen dieser Art eine gute Bemerkung gemacht. Er weist darauf hin, wie Rembrandts Streben, gegen die akademische Pose und die konventionelle Gebärde loszuziehen, ihn in dieser Periode dazu bringt, den Ausdruck des Lebens vorzüglich im Plötzlichen, Transitorischen zu suchen. In der Luft schwebende und fallende Figuren und Gegenstände kommen

nun in der Tat wiederholt in seinen Arbeiten vor. Der „Raub des Ganymed“ ist in voller plötzlicher Flucht dargestellt. Auf dem Bilde „Abrahams Opfer“, wo der Engel Gottes aus der Luft fällt, läßt der erschrockene Erzvater das Messer, das er schon zum töten bereit hielt, seinen Händen entgleiten. Es schwebt in diesem Bilde zwischen Himmel und Erde. In der schaurig bewegten Radierung der „Verkündigung an die Hirten“ (1634) lassen diese, aus lauter Bestürzung vor dem glorreichen Himmelsbild, den Stab aus den Händen fallen. Auf gleiche Weise sieht man auf der ebenfalls treffenden Szene der „Eltern des Tobias mit dem Engel“ (im Louvre), wo der keineswegs ätherische Himmelsbote frischweg in die Wolken hineinfliegt, der Hand der erschreckten alten Frau den Stock entgleiten. Auf dem Blatte vom „Verlorenen Sohn“ ist beim stürmischen Herbeieilen des alten Vaters der Wanderstab von dem bußfertigen Sünder so plötzlich niedergeworfen, daß er beinahe von der Stufe herunterrollt. Die kleine Radierung „Joseph und die Frau des Potiphar“ gibt die Bewegung so heftig wieder, daß die Decke von der Bettstatt hinabschleift. In der Radierung der „Aus dem Tempel getriebenen Goldwechsler“ rollen von einem umgefallenen Tische die Goldstücke über den Boden hin und wird einer der Viehhändler von seinem scheu gewordenen Ochsen über den Boden geschleift. Auf dem „Mene Tekel“ strömt der Wein aus einem durch den hastig sich emporrichtenden Belfazar umgestürzten Pokal, während die sich zur Seite beugende Frauenfigur den Inhalt ihres Bechers durch ihre schnelle Wendung ausgießt. Lauter Beispiele dieser antimonumentalen Momentenjagd, der durch eine nicht zu leugnende scharfe Beobachtung und krasse Erfindung gedient wurde, doch mit welcher Rembrandt noch allzu weit von seiner eigentlichen tieferen Künstlerart entfernt blieb.

Und dann, wie der junge Meister als psychologischer Maler ungemein an Kraft gewonnen hat, indem er sich in seinen mannigfaltigen Auftragporträts zu einer konkreten Formgebung zwang, so ist auch all dieses Kämpfen, in

der Richtung eines beinahe gewalttätigen Ausdruckes, später ein Nutzen für seine große Kunst geworden. Wenn an und für sich diese äußerlich zu bewegten Werke dem Freunde der Rembrandtschen Kunst nur bedingungsweise gefallen mögen, so bleibt es doch unanfechtbar, daß solch ein erstaunlich eifriges Durchforschen der menschlichen Figur in ihren ungekanntesten Bewegungen bei erprobter Selbstbeherrschung schließlich zu seinem Vorteil dienen mußte. Wie sehr es Rembrandt auch später gelingen sollte, die geheimsten Regungen des menschlichen Gemüts viel tiefer ergreifend zum Ausdruck zu bringen, so kann es uns doch nicht in Erstaunen setzen, wenn die tiefgewurzelte Kraft dieser reiften Kunst nicht auf ruhig alltäglichen Wegen erworben wurde.

Wie man über alle diese Arbeiten denken mag, von ungewöhnlich selbständigem Können zeugen sie unzweifelhaft, und das Neue, das Kühne, das beinahe Verblüffende darin war ganz zweifellos geeignet, die Aufmerksamkeit zu erregen, ja selbst die Gemüter hinzureißen. Seine Kunst wurde denn auch, wie Houbraken versichert, „solchermaßen geachtet und gesucht, daß man ihn (wie das Sprichwort sagt) bitten mußte und Geld noch dazu geben.“ Nicht allein jedoch fand Rembrandts Kunst Teilnahme und Absatz im Überfluß, auch seine Person und seine Lehre zogen die Aufmerksamkeit in ungewöhnlichem Maße auf sich. Das stolze Selbstbewußtsein, das Huygens schon bei dem jungen Manne angedeutet hatte, trug sicher noch dazu bei, den jetzt weit berühmten Künstler zum Mittelpunkt eines Kreises von Nachfolgern werden zu lassen.

Schon bald nachdem der junge Meister sich in Amsterdam niedergelassen hatte, waren von allen Seiten die Schüler zu ihm gekommen. Zu den ersten gehörte wohl der Harlinger Jacob Adriaensz. Baker, der nur zwei oder drei Jahre jünger war als Rembrandt selbst. Lange kann er übrigens nicht bei ihm gewesen sein. Anders war es mit dem Dordrechter Ferdinand Bol, der wahrscheinlich als sechzehnjähriger Knabe, um 1632, zu ihm aufs Atelier kam, um

mehrere Jahre zu bleiben. Govert Flinck aus Cleve, der anfangs bei Lambert Jacobs in Leeuwarden, Backers erstem Meister, gelernt hatte, und von da nach Amsterdam zu Rembrandt kam, war ein Jahr älter als Bol, und arbeitete 1636 bereits selbständig. Ungefähr zur selben Zeit oder etwas später war der Amsterdamer Goldschmiedssohn Gerbrand van den Eeckhout bei Rembrandt auf dem Atelier. Von ihm weiß man, daß er nicht allein länger als die oben Genannten dem Vorbild seines Meisters getreu blieb, sondern daß er auch persönlich freundschaftlichen Umgang mit ihm gepflogen hat. Ferner waren da noch die Amsterdamer Jan Victors, Leendert van Beyeren und Philips Koninck.

Durch Houbraken sind wir ein wenig darüber unterrichtet, wie es sich mit diesen Schülern verhielt. Von Rembrandts Übersiedelung nach Amsterdam erzählend, sagt er: „Als er dort war, floß ihm die Arbeit von allen Seiten zu, wie auch eine Menge Schüler, zu welchem Ende er ein Packhaus mietete auf der Blumengracht, wo seine Schüler jeder für sich einen Raum, entweder durch Papier oder Leinwand abgeteilt, um ohne einander zu stören nach dem Leben malen zu können.“ Auf einer Zeichnung von Rembrandts Hand im Louvre meint man die Darstellung, wie Houbraken sie hier gibt, in Wirklichkeit abgebildet zu sehen.

Eine Stelle bei Sandrart wirft auf Rembrandts Verhältnis zu seinen Schülern ein eigenartiges Licht. Wir lesen nämlich bei ihm:

„ . . . dannenhero ihme das Glück große baare Mittel zugetheilt, und seine Behausung in Amsterdam mit fast unzahlbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet, deren jeder ihme jährlich in die 100 Gulden bezahlt, ohne den Nutzen welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Mahlwerken und Kupferstücken erhalten, der sich auch in die 2 bis 2500 Gulden baares Geld belaußen, samt dem, was er durch seine eigene Hand-arbeit erworben.“ Auf einer Notiz von Rembrandts eigener Hand, die in einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett auf uns gekommen ist, findet man diesen Handel mit Arbeiten seiner Schüler näher be-

stätigt. Diese Notiz, von der ein Teil abgeschnitten wurde, lautet:

Sijn vaendraeger synde	15.—.—
en floora verhandelt	4.6.—
fardynandus van sijn werck verhandelt	
aen ander werck van sijn voorneemen	
den Abraeham een floora	
Leenderts floora is verhandelt tegen	5.—.—

Wie Dr. de Groot bemerkt hat, geben diese Ziffern, die wohl Gulden bedeuten werden, keine hohe Vorstellung von dem von Sandrart so groß genannten Einkommen, das Rembrandt aus der Arbeit seiner Schüler (es müssen Kopien nach eigenen Arbeiten gewesen sein) beziehen konnte. Vielleicht war es anders mit Bildern, an denen er selbst noch etwas arbeitete. In der Pinakothek zu München findet man nämlich eine weniger schöne Wiederholung des großen „Abrahams Opfer“ (in St. Petersburg) mit folgender Inschrift: „Rembrandt verändert und übermalt 1636“. Man muß also hier annehmen, daß er die Kopie eines Schülers nach dem Bilde aus dem Jahre 1635 noch einmal zur Hand genommen hat. In der Tat zeigt das Duplikat eine bemerkenswerte Veränderung in dem Fluge des Engels. Dieses Dazumalen, teils bei Kopien nach eigenen Arbeiten oder von Erzeugnissen anderer, hat Rembrandt entschieden öfter gemacht. In seinem Inventar des Jahres 1656 trifft man nicht weniger als acht Beispiele davon:

Ein still liegend Leben, von Rembrandt retuschiert. — Eine Vanitas, von Rembrandt retuschiert. — Eine ebensolche von demselben mit einem Zepter, retuschiert. — Ein Bildchen eines Samariters, von Rembrandt retuschiert. — Eine Vanitas, von Rembrandt retuschiert. — Eine Vanitas, retuschiert von Rembrandt. — Ein Totenkopf, von Rembrandt übermalt. — Eine kleine Mondscheinlandschaft, von Rembrandt übermalt. — Ferner gilt eine Grablegung Christi (in Dresden) als eine Schülerkopie, von Rembrandt selbst übermalt.

In Rembrandts Radierungen ist etwas Ähnliches nachzuweisen. Auf den drei sogenannten „Orientalischen Köpfen“ findet man als Signaturen: Rembrandt ret. 1635 — Rembrandt retuschiert — und Rembrandt ret. 1635. Sie waren also ursprünglich nicht von seiner Hand, er tat nur die letzte Arbeit daran. Da diese Blätter nun im Spiegelbild große Ähnlichkeit mit drei Radierungen von Lievens zeigen, muß angenommen werden, daß Rembrandt die Arbeit seines Leidener Freundes, wahrscheinlich durch Schüler und für ihr Studium, hat kopieren lassen und dann den Platten selbst noch ein wenig Anstrich gegeben hat. Bei einer vierten kleinen Radierung, die vielleicht ebenso entstanden ist, doch worin etwas mehr verändert wurde, setzte Rembrandt einfach sein Namenszeichen auf das Blatt. Auf jeden Fall scheint hier der Beweis vorzuliegen, wie dem Meister das Bearbeiten von Blättern, die durch andere präpariert waren, tunlich erschien.

Schon bei der Radierung des „Barmherzigen Samariters“, wovon ein gemaltes Vorbild vorhanden ist, wiesen wir darauf hin, wie hier einige Mitarbeit nicht unmöglich ist. Vielleicht wurde auch die Radierung „Joseph erzählt seine Träume“ von einem Schüler nach der schönen Grisaille von ungefähr 1633 aus der Sixtischen Sammlung begonnen, um später von Rembrandt selbst vollendet zu werden. Noch wahrscheinlicher ist dies bei der großen Radierung der „Kreuzabnahme“ (1633), die in der Hauptsache nach dem Münchener Bilde gearbeitet wurde. Eine erste Platte, die offenbar mit ungewöhnlicher Sorgfalt für die Beize vorbereitet war, mißglückte im Ätzwasserbad. Vermutlich gebrach es dem Künstler damals an Zeit oder Lust, die große figurenreiche Darstellung nochmals auf die Radierplatte zu zeichnen. Jedenfalls zeigt die zweite bei Uylenburch im Druck erschienene Platte mit demselben Vorwurf, neben der ersten Bearbeitung, eine Übertriebenheit und Plumpheit, die sehr stark an die Hand von Mitarbeitern erinnert.

Gleichermaßen aber noch rauher ausgeführt ist der große „Ecce Homo“ (1635), wozu eine schöne flotte Gri-

faille der National Gallery in London (1633) offenbar das Vorbild war. Mindestens weist der erste Zustand, worin ein ganzes Stück einfach weiß gelassen wurde, während der Rest schon ausgeführt ist, auf ein Nachfolgen der Radierung nach der Ölfarbenkizze, wobei wahrscheinlich das leere Stück zu weiterer Vorbereitung dem Meister überlassen wurde. Ein Abdruck dieses Zustandes im British Museum ist offenbar von Rembrandt selbst mit breiten Sepiastrichen verbessert. Auch auf dem späteren Blatt des sogenannten „Goldwäger“ (1639) wurde das Ganze schon fertig gemacht, bevor der Kopf von Uytenbogaert an die Reihe kam, der darauf wohl sicher von Rembrandts eigener Hand hineingesetzt wurde. Wer bei dieser ganzen Arbeit der oder die Mitarbeiter gewesen sein mögen, ist schwer zu bestimmen, besonders auch darum, weil wir sicher nicht alle Schüler Rembrandts aus jener Zeit kennen. Van Vliet und Lievens kommen nicht in Betracht, wie Hofftede de Groot bewiesen hat. Bol scheint nicht ausgeschlossen, wenn er auch 1633 erst sieben Jahre alt war. Aber daß Sandrart Ursache hatte, von den Vorteilen zu sprechen, die Rembrandt aus den „Kupferstücken“ seiner Schüler zog, läßt sich schwerlich ganz leugnen. Es ist nämlich in Verbindung hiermit auch bemerkenswert, daß gerade drei Blätter dieser Art, der „Barmherzige Samariter“, „Die Kreuzabnahme“ und „Ecce Homo“ nach den Hinzufügungen zur Signatur — sie lauten cum priv. l. — cum pryvl — und cum privile — noch spezieller für den Handel bestimmt wurden.

Wir deuteten bereits oben an, daß die Bilder der „Kreuzerrichtung“ und „Die Kreuzabnahme“ zu München die beiden ersten einer Reihe Passionsstücke bilden, die Rembrandt für Frederik Hendrik gemalt hatte. Das wärmer empfundene erste Werk überragt das zweite, worin bloß die Behandlung des schlaffen Leichnams besonders packt. „Christi Himmelfahrt“ aus dem Jahre 1636 ist ein kühner Versuch, im Entwurf einigermaßen verwandt der Radierung der „Botschaft an die Hirten“, die ebenfalls ein Lichtphänomen im Bilde bringt. Die „Auferstehung“ aus dem

Jahre 1639 ist im achtzehnten Jahrhundert zu stark restauriert worden, um noch eigentlich einen Eindruck von Rembrandts Werk geben zu können. Sehr reif und tief dagegen ist die „Grablegung“ aus demselben Jahre in ihrer prachtvollen, nächtlichen Vornehmheit. Ergreifend vor allem ist hier das stumme Wehklagen der Frauen in dem düsteren Winkel. Welch ein wunderbarer Zauberer war doch dieser Maler, der in linkischen Gebärden und verfunkenen Zügen die menschlichen Gemütsbewegungen am sprechendsten verdolmetscht hat! Noch viel zauberischer durchwirkt ist indessen das letzte, wieder sieben Jahre später entstandene Bild dieser Serie: die „Anbetung der Hirten“, das schwer durchgearbeitet scheint wie eine wiederholt abgeschliffene und dann wiederum sammetartig, mit Grat bearbeitete Kupferstichplatte. Prachtvoll ist hier die heilige Scheu der in ihrer Ehrerbietung still in sich gekehrten Umstehenden, am schönsten diese geradezu durchgeistigte Maria.

Es sind sieben Briefe von Rembrandt an Constantin Huygens, die auf diese Bilderreihe Bezug haben, bekannt geblieben, die, sind sie auch nicht viel mehr als Geschäftsbriefe, um so größeres Interesse haben, als uns so wenig von Rembrandts eigener Schrift zuteil geworden ist.

Der erste dieser Briefe ist vom Februar 1636. „Ich hoffe,“ so sagt Rembrandt dort, „daß Ihr gerne Seiner Exzellenz sagen werdet, daß ich sehr fleißig damit beschäftigt bin, die drei Passionsstücke, welche Seine Exzellenz mir selbst aufgetragen hat, weiter mit Eifer zu beenden, eine Grablegung und eine Auferstehung und eine Himmelfahrt Christi: selbige passen zu Errichtung und Abnahme des Kreuzes Christi.“ Die „Himmelfahrt“ ist schon fertig. Er gibt an „nächst dem Lyonaeus Bureau in der neuen Doelenstraße“ zu wohnen. Offenbar war er erst seit kurzem von Uylenburch weggezogen.

Der zweite Brief datiert wenig später. Rembrandt berichtet selbst kommen zu wollen, um zu sehen, wie das Gemälde „Die Himmelfahrt“ zu den früher gelieferten Passionsstücken paßt. „Und was den Preis des Stückes betrifft,“

fährt er fort, „so habe ich da wohl 200 Pfund dafür verdient, aber ich will mich zufrieden geben mit dem, was Seine Exzellenz mir zuteilt.“

Als Postskriptum fügt er hinzu: „auf der Galerie Seiner Exzellenz wird es am besten zu sehen sein, da dort ein starkes Licht ist.“

Im dritten Brief vom 12. Januar 1639 meldet Rembrandt, daß die zwei Stücke, von denen schon drei Jahre früher die Rede war, das eine, „wo der tote Körper Christi in die Grube gelegt wird, und das andere, da Christus von den Toten aufersteht unter großem Erschrecken der Wächter . . . mit emsigem Fleiß nun auch beendet“ sein. „Diese zwei sind es,“ heißt es weiter, „da die meiste und die natürlichste Beweglichkeit dabei beobachtet ist, das ist auch die größte Ursache, daß die selbigen so lange unter den Händen gewesen sind.“ Ferner bietet er Huygens aus Erkenntlichkeit für seine Bemühungen ein großes Gemälde als Geschenk an. Rembrandt ist inzwischen wieder umgezogen. „Mein Herr,“ so sagt er am Rande, „ich wohne auf der binnen emster, das Haus ist genannt die Zuckerbäckerei.“

Schon einige Tage später folgt der vierte Brief, in welchem er die Absendung der zwei Gemälde berichtet, „von denen ich meine,“ sagt er, „daß sie so befunden werden, daß Seine Hoheit jetzt selbst mir nicht minder als tausend Gulden für jedes hinlegen wird, doch so es Seiner Hoheit dünkt, daß sie es nicht verdienen, solle sie nach eigenem Belieben minder geben.“

Der fünfte ist vom 27. Januar 1639. Huygens hat offenbar geschrieben, daß er das angebotene Bild nicht annehmen darf, worauf Rembrandt es ihm nichtsdestoweniger zusendet. Weiter lautet er: „der Herr Einnehmer Wittenboogaert ist bei mir gewesen, als ich beschäftigt war diese zwei Stücke zu verpacken. Er mußte die noch erst einmal sehen. Er sagte, so es Seiner Hoheit gefiele, wolle er mir hier aus seinem Kontor wohl die Bezahlung machen. So möchte ich Sie, mein Herr, erfuchen, daß ich, soviel als Seine Hoheit mir für die zwei Stücke zugesteht, selbiges Geld hier

den ersten empfangen möge, da mir nun besonders damit gedient sein würde.“

Über das Huygens selbst als Geschenk gefandte Gemälde schreibt er noch: „Mein Herr hängt dieses Stück in starkem Lichte auf und daß man davon sich weit entfernt hinstellen kam, so wird es am besten passen.“

Im sechsten Brief, vom 13. Februar, beantwortet Rembrandt ein Schreiben von Huygens, worin ihm offenbar bedeutet war, daß der Prinz den für seine zwei letzten Bilder bedungenen Preis von 1000 Gulden das Stück zu hoch fand. Rembrandt sagt hierauf: „Und so Seine Hoheit mit gutem Fuge zu höherem Preise nicht zu bewegen ist, alldieweil sie es deutlich verdienen, ich mich mit 600 k. Gulden für jedes zufrieden stelle, falls daß ich meine Auslagen für die 2 Ebenholzrahmen und die Kiste, was zusammen 44 Gulden ist, dazu möchte gerechnet werden. So wollte ich meinen Herrn freundlich erfuchen, daß nun mit dem ersten möchte meine Bezahlung hier zu Amsterdam haben.“

Die Bezahlung blieb noch zu lange aus nach Rembrandts Wünschen, der in Geldverlegenheit war. Einige Tage später schreibt er, in dem letzten der sieben, von Dr. Hofftede de Groot zuerst in gute Ordnung gebrachten Briefe: „Mein Herr, es ist mit Scheu; daß ich Sie mit meinem Schreiben belästigen komme und zwar auf das Sagen des Einnehmers Wittenboogaert hin, dem ich das Ausbleiben meiner Bezahlung klagte . . ., so bitte ich Sie, mein gütiger Herr, daß meine Forderung nun mit dem nächsten möge fertig gemacht werden, auf daß ich meine wohlverdienten 1244 Gulden nun möge einmal erhalten.“

Aus dem Ordonnantiebuch von Frederik Hendrik erhellt, daß „den 17. Februar 1639 deposesiert ist: Anweisung auf Attestation des Herrn van Zuylichem zu Gunsten des Malers Rembrandt.“

Inzwischen hatte Rembrandt am 5. Januar 1639, also noch bevor er die drei letzten Briefe an Huygens geschrieben hatte, gemäß erhalten gebliebener notarieller Urkunde gekauft: „ein Haus und Grund an der Südseite der Breefstraße,

das zweite Haus außerhalb der St. Toonis-Schleufe.“ Der Käufer sollte „den Besitz antreten mit Mai dieses Jahres 1639 . . . Und zwar für die Summe von 13000 Gulden.“ Bei der Übernahme sollte Rembrandt 1200 Gulden bezahlen, und den Rest in Terminen binnen fünf oder sechs Jahren. Der Ankauf dieses Hauses, in einem Augenblick, da er offenbar schon in einiger Geldverlegenheit war, sollte für Rembrandt eine Quelle endloser Sorgen werden.

Wie Rembrandt schon jetzt in eine gewisse finanzielle Schwierigkeit hineingeriet, ist nicht ohne weiteres deutlich. Denn auch wenn Sandrart es uns nicht versicherte, würden wir es vermuten können, daß die Einkünfte all seiner Arbeit, die sehr im Schwange war, überaus ansehnlich waren, ungerechnet dann noch das Vermögen Saskias. Wir werden später Gelegenheit haben, hierauf noch zurückzukommen. Es soll nur jetzt noch angedeutet werden, daß seine Kauflust in jener Zeit außerordentlich war. Bereits 1635 kaufte er außer einer kleinen Holzfigur allerhand Kupferstiche und Zeichnungen. Im Jahre 1637 sehen wir ihn wieder eine Anzahl Stiche, Zeichnungen und Kunstbücher, aber auch Muscheln und Gipsabgüsse anschaffen, und später Gemälde, darunter einen Rubens für fl. 424.—. Im folgenden Jahre wieder viele Kupferstiche und Zeichnungen. Und dabei wissen wir doch nur von öffentlichen Auktionen, worüber zufällig Dokumente gefunden wurden. Man muß hierbei auch in Betracht ziehen, wie Baldinucci erzählt, daß Rembrandt sofort, wenn ein Kunstwerk von Bedeutung verkauft wurde, mit einem so hohen Angebot einsetzte, daß niemand mehr nach ihm bot. Auch erwähnt derselbe Schriftsteller in seiner Skizze über Rembrandt dessen bis zur Extravaganz getriebene Gutmütigkeit, wobei man unwillkürlich an jemand denkt, der links und rechts weggibt. Ganz bestimmt ging in jenen Tagen der Ruf eines Verschwenders von ihm aus, wie aus den Dokumenten eines sonderbaren Prozesses hervorgeht. In einer von Rembrandt angestregten Klage gegen Dr. Albertus van Loo und dessen Schwester erklärt er nämlich am 16. Juli 1638, „daß, obschon er ‚Impetrant‘ und

feine vorgenannte Hausfrau reichlich und ex superabundanti begütert seien (wofür sie dem Allmächtigen nimmer genugsam konnten danken), dessen ungeachtet die Angeklagten am letzten 5. Juli sich nicht gescheut haben, auf eine Deklaration von Schaden und Interessen, statt Abzahlungen, zu setzen und respektive setzen zu lassen, daß des Impetranten vorgenannte Hausfrau mit Prunken und Prahlen ihrer Eltern Erbe vergeudet hätte.“

Rembrandts Forderung, die Verklagten für diese Beleidigung büßen zu lassen, wurde vom Gerichtshof zu Leeuwarden nicht zulässig erklärt. Und wenn wir nun nicht lange danach, während er noch nicht einmal vor dem ersten Zahltermin für den Kauf seines Hauses stand, Rembrandt so heftig bei Huygens um Bezahlung drängen sehen, dann erhält man den Eindruck, daß schon damals von einer ordentlichen Verwaltung seiner Finanzen wenig die Rede war. Schon vor 1640 konnte er, allem Anschein nach, die Ausgaben nicht nach den doch reichlichen Einnahmen regeln. Es sollte noch viel schlimmer kommen. Doch: coming events cast their shadow before.

Kehren wir jetzt wieder zu Rembrandts biblischen Darstellungen zurück.

Ein eigenartiges Bild aus dem Jahre 1638 ist „Christus als Gärtner“ im Buckingham Palace, worin die Bravour einiger seiner biblischen Kompositionen der früheren Jahre schon mehr zur Ruhe gekommen ist. Es hat eine gewisse Verwandtschaft mit der Münchener Grablegung des folgenden Jahres; indessen hat hier doch vor allem die landschaftliche Stimmung den Oberton. Das magische Leuchten des goldenen Morgens erhöht in diesem poetischen Gemälde den Glanz der Vision.

Eine Komposition von großem Interesse, die aber doch wohl von Vosmaer etwas überschätzt wurde, als er sie zu den Werken von Rembrandts allerhöchstem Können zählte, ist die gleichzeitig entstandene „Hochzeit des Simfon“ in Dresden. Trotz eines eifrigen Sichhineindenkens in die Handlung und großartiger Griffe bei der mise-en-scène

zieht die Malerei im Ausdruck doch nicht besonders an; das düster-bacchantische Schauspiel mit der streng dämonischen Delila in der Mitte neben dem unruhig herausfordernden Simfon behält als Ganzes etwas Gezwungenes. Es ist alles zu dick aufgetragen. Wenigstens was Handlung und Zeichnung betrifft. Aber der malerische, künstlerische Vortrag neigt in dieser komplizierten Malerei schon stark zu tieferen Farbenharmonien. Rembrandts Vorliebe für Überladung und Pracht veredelt sich. Die ungebundene Bewegung seiner Figuren steht im Zusammenhang mit der Farbgebung des ganzen Bildes. Das Licht, wie sehr auch auf ein Hauptmoment konzentriert, ist überall, bis sogar in den schweren Schattentönen, die sich in durchscheinende Luft auflösen. In einem von Olivgrün getragenen Totalton fügen sich die reichen Abstufungen von Stumpfblau und Rotgold festlich zusammen zu reich wogenden Modulationen gedämpften Glanzes. Allmählich wird so das Hohelied der „Nachtwache“ vorbereitet.

Die in dieser „Hochzeit“ mehr unter der Farbenmusik versteckte Neigung Rembrandts für das Ungeschliffene, das Rauhe, das Heftignatürliche, spricht noch nackter aus der gleichzeitigen Radierung Adam und Eva, die oft zu hart verurteilt wurde, und die in der Herausbildung einer gewissen animalischen Urwald-Menschlichkeit von einer seltenen Kraft ist, man mag im übrigen über die Auffassung denken wie man will. Aber in Rembrandts vielumfassendem Geist liegen die größten Widersprüche oft dicht nebeneinander, und während er sich mit solch schwer sinnlichen Visionen trug, schuf er auch die schöne, melodisch pathetische Grisaille der Predigt Johannes des Täufers im Berliner Museum, die voll feinsten Durchdachtheit ist und vom Atem des Spiritualismus getragen zu sein scheint. Jedenfalls muß er diese, wie Bode annimmt, ungefähr um 1638 vergrößert und ihr noch reicheren Schwung verliehen haben; denn die ursprünglich auf Papier gemalte Hauptgruppe wird wohl ein paar Jahre früher entstanden sein und war vielleicht als Vorlage bestimmt für eine Radierplatte, die unter seiner Aufsicht ge-

macht werden sollte. Daß diese niemals wirklich zustande kam, ist indessen kaum zu bedauern. Es sind nun einmal nicht seine schönsten Radierungen, welche auf dieser mehr oder minder reproduktiven Basis entstanden.

Ganz als Radierung gedacht und ausgeführt ist das große Blatt, das „Sterbebett der Maria“ (1639). Obschon nun gerade einige Croquis davon vorhanden sind, und die Komposition, was Gleichgewicht und Zusammenklang betrifft, ausnehmend erwogen ist, so ist doch der Vortrag dieses umfangreichsten aller Rembrandtschen Blätter weit und frei, und man möchte sagen, mehr improvisiert als bei den anderen großen Radierungen. Das Gekritzelt der ersten Entwurfslinien ist auf manchen Stellen sichtbar geblieben. Es ist der Mühe wert, eine Radierung wie diese im Grundcharakter mit dem zu vergleichen, was ein anderer großer Künstler von demselben Gegenstand gemacht hatte. Auf dem bekannten Holzschnitt aus Dürers Marienleben ist es vor allem eine vornehme Persönlichkeit, der man große Ehrbezeugungen erweist. Rembrandt ergreift uns, indem seine Sterbende uns rührt. Und doch, wir haben es bereits wiederholt gesehen, wollte er gewiß das großartig Erscheinende nicht vernachlässigen. Er legte größeren Wert darauf als irgend ein anderer. Aber er verarbeitete es auf seine Weise. Auch in dieser Radierung noch ist dem Repräsentativen, dem Statlichen eine große Rolle zugeteilt. Aber dieses prachtvolle Schauspiel ist wie die reiche Umrahmung, die einen Kern von großer Innigkeit umfaßt. Und während bei Dürer die ganze Umgebung sich beinahe ausschließlich mit dem Rituellen um das Sterben hin beschäftigt, ist es hier das Ringen mit dem Tode dieser alten Frau selber, wodurch die Andacht der Umstehenden mit Liebe erfüllt wird. In der Figur des Hohepriesters am Sterbebett kulminiert das Zusammengehen des Zeremoniell-Statlichen mit dem zart Pathetischen, das mit das Eigenartigste ist, im Charakter der ganzen für Rembrandts Kunstart jener Periode so prächtig charakteristischen Radierung.

In dasselbe Jahr setzt von Seidlitz, der die zuverlässigste

Klassifizierung von Rembrandts Radierungen gemacht hat, ein meist nicht hoch genug geschätztes Blatt, die große „Vorstellung im Tempel“. Der Schwung ist vielleicht minder grandios als beim „Sterbebett der Maria“, der Wurf ist weniger keck, die Farbe nicht so reich, die Szene spricht weniger laut. Aber in der säuselnden Grauheit der schüchternen Deutung von Raum und Gestalten liegt mehr Zartheit geheimnisvoller Weihe, und eine Torheit erfcheint es, diese fein ausgesprochene Radierung für unvollendet halten zu wollen. In die ehrfurchtsvolle Demut des verherrlichten Simeon, in Marias frommem Niederknien und vor allem im erhabenen Schreiten der herrlichen Gestalt der Seherin ist eine stille Hoheit des Ausdrucks hineingelegt, die Rembrandt selbst sicher nur selten übertroffen hat.

Bis dahin hatte Rembrandt der Landschaft allein in Hintergründen und als Begleitung eine Rolle in einigen seiner Radierungen und Malereien zuerteilt. Aus dem Jahre 1638 ist seine früheste eigentliche Landschaftsmalerei datiert: ein mächtig beseeltes Stück Naturdekor, heftig, beinahe schrill von dramatischem Effekt, doch worin als Pointe noch eine biblische Staffage hineingesetzt wurde. Wir meinen die „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ (in Krakau). In der zu gleicher Zeit entstandenen „Landschaft mit dem Obelisk“ (in Budapest) ist das Ungefüme der Einbildung noch harmonischer gezügelt. Groß, weit und warm ist der Vortrag dieser Vision eines Dichters. In dem berühmten „Stadt am Berge bei Unwetter“ (in Braunschweig) liegt das Wesen solcher Bilder zusammengefaßt. Die Stimmen zitternder Bäume, drohende Bergrücken, stürzende Ströme, spukende Festungsmauern, lodender Azur und klagende Wolken scheinen in diesen stolzen Metamorphosen der Natur aufzuschreien, zusammen zu rauschen, anzuschwellen zu einem prachtvoll leidenschaftlichen Orgelklang.

Auch in seinen biblischen Kompositionen spielt die stimmungsvolle Landschaft jetzt eine wichtige Rolle. Die 1640 datierte „Verstoßung der Hagar“ (bei Ionides zu Brighton) lebt im Glanze nächtlichen Dunkels der Umgebung.

Das in lebensgroßen Figuren dargestellte „Opfer Manoahs“ (1641, in Dresden) wird in freier Luft entzündet. Die „Verföhnung von David und Abalom“ (1642, in Petersburg) geschieht am hellen Tage im Freien. In der schmelzend vollendeten „Bathseba“ (bei Steengracht) nimmt die landschaftliche Umrahmung eine wichtige Stelle ein.

Was die Figuren in solchen Bildern betrifft, so ist all das Gewalttätige, das Übertriebene, das zu heftig Bewegte der vorangegangenen Jahre ganz überwunden und hat einer viel vertrauteren, man möchte sagen mehr melodischen Ausdrucksweise Platz gemacht.

Stark tritt das zutage auf dem mit 1640 datierten Bilde, die „Begegnung von Maria und Elifabeth“ (beim Herzog von Westminster), die beim sinkenden Tage auf der Terrasse vor einem großen Gebäude, mit einer im Tone schlummernden Städteansicht als Hintergrund dargestellt ist. Man steht hier vor einem prächtigen Stück bedachtamer Arbeit von unglaublicher Ausführlichkeit, die indessen niemals kleinlich wird. Das Pathetische der ehrerbietig entzückten Elifabeth, das Vornehme der in die feinste Modellierung geliebkosten Maria, deren Gesicht die Kaffelsche Saskia wie kondensiert wiederzugeben scheint, die Haltung der Negerin, die auf den Zehen stehend ihrer Herrin respektvoll dienend den Mantel abnimmt, der aus dem Hause die Stufen herabwankende, weißbärtige Zacharias, auf diesen merkwürdigen Knaben gestützt, das reiche Repoussoir dieser Pfauenpracht im Vordergrund, — es ist alles wunderbar fein ausgeführt und doch gleich wie mit dem stillen Glanz geweihter Majestät umgeben.

Auch auf der wahrscheinlich gleichzeitigen Radierung „der Triumph des Mardochai“ ist, trotz der sehr lebendigen Bewegung in der Volksgruppe rings um den alten Mann zu Pferd, nichts mehr von dem „too much salt“, das Josuah Reynolds an den jetzt zu München befindlichen Passionsstücken nicht so ganz mit Unrecht getadelt hat. Ist die Komposition auch lebhaft, so ist sie doch prachtvoll zusammengehalten. Mit schlichten, krassen Zügen dringt

Rembrandt hier überall bis auf den Nerv des Dramas durch.

Noch weiter ab von der einigermaßen gewundenen Beobachtung der „natürlichsten Beweglichkeit“ steht das kleine Gemälde die „Heilige Familie“ im Louvre, ebenfalls von 1640, ein Bildchen, das bei einem feinen Sichvertiefen in das zufällig Wirkliche, voll von jener süßen Träumerei des Heimlichen ist, wobei man unwillkürlich auch an ein friedsam häusliches Glück bei dessen Schöpfer denken möchte. Mit Recht sprach Fromentin bei diesem Stück von einer Geistesgegenwart im Grüblerischen, von einem erstaunlichen Hellsehen im Anschauen des Unsichtbaren. Blickt man dabei zurück nach dem neun Jahre jüngeren, mit offener Sorgfalt dargestellten großen Gemälde die „Heilige Familie“ in München, so sind, nach vielen Kämpfen, viel Umwegen und viel Studium, wohl unfagbar tiefere Regungen in Rembrandts Kunst zu vollendetem Ausdruck gekommen.

So fordert auch ein Bildnis, das Rembrandt 1639 von sich selbst radiert, zu einem Vergleich auf mit einem schon früher besprochenen Selbstporträt in Radierung von 1631. Das Repräsentative in dem gerade zur Zeit seiner Ankunft zu Amsterdam entstandenen Blatte war lärmend und von etwas herausforderndem Schwung. Dieses letztere Bildnis ist wohl ebenfalls noch etwas auf äußeren Schein gestellt, aber von großer Überlegtheit, von einer gehaltenen Zierlichkeit. Es ist klar, wie Rembrandt 1639 ein Motiv wieder aufnahm, das schon 1631 seinem Geist vorgeschwebt hatte, doch zugleich, wie der junge Himmelfürmer inzwischen auch in dieser Richtung ein reiferer Künstler geworden war. Ohne Zweifel bot in jenen Tagen die aristokratische Kunst der Italiener in ihrem Ebenmaß ihm Nahrung für das, was er für sich selbst suchte. Raffaels Castiglione, aber vor allem Tizians sogenannter Ariost halfen ihm den Weg weisen zu der schönen Anordnung dieses fein schwungvollen Radierbildnisses, das, wenn es als Bildnis des tief schauenden Künstlers sicherlich nicht ganz und gar genügen kann, doch, was Linienführung und graziöse Darstellung mit der Radier-

nadel anbelangt, als ein vollkommenes Meisterwerk angesehen werden darf.

Das lebensgroße Bild des „Herrn in schwarzer Seide beim Ausgehen“ in Kassel kann wohl schwerlich Rembrandt selbst vorstellen, wie man oft gemeint hat. Aber es ist in dem Stil dieser Arbeit etwas, weshalb man sehr gut begreift, daß es gleichzeitig mit dem schönen Radierbildnis entstanden ist. Dennoch, wenn auch das Suchen nach stattlichem Schwung in Putz und Haltung sich nicht verkennen läßt, so ist das Porträt, auch als einfache Malerei, ein Meisterwerk. Das Repräsentative ist hier vom Atem duftigen Geheimnisses umstrahlt. Es ist ein in magischem Goldglanz kühl und fest durchfunkeltes Stück Malerei, mit welcher der Künstler die bronzene Tönepracht der „Nachtwache“ präludiert.

Auch bei dem sogenannten „Porträt von Rembrandts Mutter“ in Wien, aus dem Jahre 1639, erscheint ein Zweifel nicht ausgeschlossen, ob der übliche Name der richtige sein mag. Die Übereinstimmung mit den Bildnissen der Mutter des Künstlers aus früherer Zeit tritt wenig zutage. Aber es ist ein selten anziehendes altes Frauenbildnis und es muß auffallen, mit welcher geschmackvoller Mäßigung des Vortrags auch hier das doch so besonders Sprechende erreicht worden ist.

So ist es übrigens mit beinahe allen Rembrandtschen Porträts aus dieser Periode. Die Charakterzeichnung ist nicht dick aufgetragen. Die Behandlung ist von einer geschmackvollen Sorgfalt. Man könnte den Vortrag sanft nennen. Das Besondere scheint hinter dem Allgemeinen wegzuschmelzen. Wenn de Piles (1699) in einigen Porträts des Meisters die Lieblichkeit zu preisen weiß, dann muß er diese Kategorie meinen. Hinter den Gesichtszügen von vielleicht alltäglichen Menschen entdeckte Rembrandt den glimmenden Brand des ruhigen Lebens, während er mitten in diesem zarten Glanz dann die tiefe Glut des heimlich Feiernden fühlt, — und strahlend, aber zugleich schüchtern, läßt er seine also still erschauten Gestalten, die sich mit fammetiger Stattlichkeit wie durch hohe weite Zimmer hin

bewegen, aus einer schlanken Nische von Raum und Luft nach vorne scheinen in der Liebkosung des goldenen Tages.

Das der Familie van Weede gehörende „Damenbildnis“ (Reichsmuseum in Amsterdam) hat leider früher unter der Hand eines französischen Restaurators sehr gelitten. Und doch erlabt man sich an dem beinahe vornehmen Kräufeln des doch groben Mundes, der, so wenig, an den Ecken sich in die glatten Wangen zurückzieht, tut man sich zugute an dem liebäugelnden Schwarz der geheimnisvoll blickenden Augen unter den eigentümlich geschwungenen Brauen, an dem seidigen Niederhüpfen des sanftgekräufelten Haares, das wie eine Haube ist um das lichte, ruhig fragende Antlitz, an der Schlichtheit, mit der der Überfluß von Perlen und Zieraten, vom vollen Spitzenschmuck und dem reich ausgearbeiteten Gürtel hinaufgeführt ist zu einem matten Glanz getragener Pracht.

Beim Anschauen des leider nicht ganz intakten „Selbstporträts“ (1640) aus der National Gallery in London bekommt man den Eindruck, auch wenn man späteren Selbstporträts noch den Vorzug geben mag, daß Rembrandt in einem lange durchgearbeiteten Motiv, mehr noch als in der äußerlicher gebliebenen Radierung des vorhergegangenen Jahres, auf der er offenbar fußte, hier etwas Definitives erreichte. Das Bildnis ist voll Würde, ohne jeden äußeren Schein. Und wenn wir annehmen dürfen, daß, wie schon in dem Selbstporträt von 1639, Raffael und Tizian ihm hier den Weg gewiesen haben, um die Pose, die ihm bereits bei der Radierung von 1631 vor dem Geiste schwebte, zu einem kräftigen und ruhigen Ganzen zu verarbeiten, — so finden wir hier doch auch sicherlich ein Beispiel, wie das „prendre son bien où il le trouvait“ bei ihm wohl vor allem von innen heraus Kraft erwarb. Rembrandt war zweifelsohne „un grand profiteur“, aber er besaß vor allem jenen inneren Reichtum, der alles, was er in sich aufnahm, harmonisch wieder erstehen ließ. Oder ist nicht dieses Porträt, verglichen mit den offenbar dabei zu Rate gezogenen Werken der Italiener, vor allem mit dieser — man möchte sagen wollen — häuslichen Heimlichkeit erfüllt, die

der weitumfassende Holländer wohl am meisten als sein eigenes Element in die Weltkunst eingeführt hat?

Es scheint, als habe Rembrandt seine Selbstporträts zum guten Teil gemalt, um da, ohne die Verantwortlichkeit gegenüber einem fremden Modell, auf ruhige Weise Schwierigkeiten zu lösen, die sich in der Praxis gezeigt hatten, — und als ob er dann die Resultate wieder näher bei Bildnissen anderer anwandte. So finden wir das Motiv, das er in dem 1640 gemalten Selbstkonterfei aus der National Gallery festlegte, deutlich in dem schönen „Mannesbildnis“ zu Brüssel wieder, das das Pendant der berühmten „Dame mit dem Fächer“ (1641) gewesen ist.

Dieses letzte Gemälde im Buckingham Palace ist mit das bezauberndste, was Rembrandt gemalt hat. Pose, Schmuck, Ausdruck, alles ist gleich ungewöhnlich und edel. Weich und zögernd ist das Glänzen der Lichter durch die Flitterschatten hin, aber beißend scharf, sei es auch mit sammetenem Strich, das Markieren der zeichnenden Kräfte in der reichen und doch zarten Modellierung.

☞ Eine besonders schöne Radierung eines schreibenden „Mann mit Halskette und Kreuz“ (1641), den er im selben Jahre auch als Kartenspieler radierte, ist von wahrhaft florentinischer Noblesse.

Das fein charakterisierte Bildnis von „Anna Wijmer“, der Mutter von Jan Six, ist eine vortreffliche Probe der Art, wie Rembrandt zu jener Zeit (1641) ältere Damen malte. Sein Ruhm wird indessen durch das wahrscheinlich nicht lange darauf gemalte „Porträt von Elisabeth Bas“ (Amsterdam, Reichsmuseum) übertroffen, das wohl das denkbar würdigste Monument jenes Geschlechts tüchtiger Frauen aus Hollands goldenem Zeitalter ist. Es ist auf dieses Gemälde eine Menschenkenntnis, ein Takt, ein Gefühl für die Würde eines kraftvollen Alters verwendet, wodurch das verständig Bürgerliche, und zwar ohne die mindeste Absichtlichkeit, wie etwas beinahe Heroisches dargestellt wird. So und nicht anders möchte man sich die zu Amsterdams Schutzherrin gewordene Haesje Claesz. denken. Und was für eine Frau

auch die imponierende Bäckerstochter und Admiralswitwe weiter gewesen sein mag, so wie Elisabeth Bas uns aus diesem sprechenden Bilde entgegensteht, hat das spätere Geschlecht, in voller Bewunderung des klassischen Bildnisses, ihr unwillkürlich einen Platz unter Hollands Heiligen gegeben.

Das große Gemälde des „Mennonitenpredigers Cornelis Anslø“ (1641), in Berlin, ist ein Werk, von welchem verschiedene Vorstudien bewahrt geblieben sind. Das erste, so können wir wohl annehmen, das Rembrandt von Anslø machte, war die 1640 datierte Rötzelzeichnung im British Museum, eine Vorbereitung für die Radierung aus dem Jahre 1641. Dieses Blatt selbst gehört zu Rembrandts weniger schönen Porträtradierungen. Die Ausführung ist hier und da etwas zahm. Der Ausdruck des Kopfes hat etwas Schafsmäßiges. Wahrscheinlich entstand bald nach dieser Rotstiftstudie eine gleichfalls 1640 datierte größere Federzeichnung (bei E. de Rothschild zu Paris). Daß diese Zeichnung, ebenso wie die Radierung, noch als einzelne Figur, nicht als Teil einer Komposition gemeint war, beweist der abgeschnittene Schlag Schatten neben dem Stuhl. In der stark demonstrierenden Handbewegung ist hier der gemächlich autoritäre Redner markiert. Doch scheint es, als habe Rembrandt erwogen, wie er das Eigenartige, das von Anslø ausging, durch eine genaue Gestaltung seiner Erscheinung selbst doch nicht zu vollem Ausdruck zu bringen vermochte. Vielleicht teilten auch andere diese Empfindung. Auf einem Abdruck der Radierung findet man unter der Aufschrift: „Auf der Zeichnung von Cornelis Nicolaesz. Anslø, kunstvoll durch Rembrandt gemacht“ dieses Verslein von Vondel:

Kornelis Stimm muß Rembrandt malen,  
Sein sichtbar Teil ist nicht zum Prahlen.  
Unsichtbares dem Auge geht verloren.  
Wer Anslø sehen will, gebrauch die Ohren<sup>1)</sup>.

- 
- 1) Ay, Rembrant mael Kornelis stem,  
Het zichtbre deel is't minst van hem,  
't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren.  
Wie Anslø zien wil, moet hem hooren.

Wie dem auch sei, wohl um eine fühlbare Lücke auszufüllen hat er auf dem großen, offenbar aus dieser Skizze weiter entwickelten Gemälde Anslø eine etwas niedriger sitzende, eifrig laufende Figur hinzugefügt, eine Frau, nach der Tradition des achtzehnten Jahrhunderts seine Ehefrau, nach Bode wohl mit mehr Recht eine Witwe, — in deren Gesichtsausdruck jedenfalls der Effekt der Worte des erbaulichen Trösters sehr bemerkbar ist. In der Radierung von Uytenbogaert hatte Rembrandt auch, um die Handlung deutlicher zu machen, eine Figur hinzugefügt. Bei dem kleinen Coppenol sollte er später etwas Gleiches tun.

Während nun die Figur von Anslø in dem Bilde an sich selbst, und auch dadurch, daß er sich so ganz mit der Frau beschäftigt, viel imponierender wird, ist diese wie nach einem lockenden Lichte weit hinaus vor sich hin starrende Frau, in der ganzen Hingabe ihres Vertrauens, in dem sanften Aufhellen ihrer Traurigkeit, mit dem verweinten Antlitz, das wie von Leid und Trost verschleiert ist, zu etwas so Prachtvollem geworden, daß diese unvergeßliche Erscheinung zu den ergreifendsten Gestalten der ganzen Rembrandtschen Werke gezählt werden mag.

Das Porträt der „Jungen Frau, die sich auf einen Tisch stützt“ (1642), bei Lord Iveagh zu London, ist ein Beispiel, wie der Maler wunderbar zart und zu gleicher Zeit enorm fest und elastisch fein kann. Partien wie eine hinter der Nasenspitze zurückweichende Wange gegen ein Stück gefältelten Kragens als Hintergrund, gehören zu den feinsten Wölbungen, die sich unter dem schlicht gedämpften flachen Licht denken lassen, — und dabei ist die Zeichnung so summarisch und forsch, daß die sich stützende Hand an ein griechisches Relief erinnert.

In dem „Herrn mit dem Falken“ (1643) des Herzogs von Westminster hat Rembrandt nochmals an den Ariost gedacht. Aber wie frei, wie sicher seiner selbst bewegte er sich hier beim Entleihen eines Linienmotivs! Welch schönes Ebenmaß des Vortrags hier, welche Biegsamkeit, welche Eleganz, die vor der der schönsten italienischen Kunst kaum

zurückzutreten braucht, — und das alles während das Gemälde doch besonders prächtig von zarter Luft umhüllt ist. Die „Frau mit dem Fächer“, die das Pendant dazu bildet, aus derselben Sammlung, eine kleine Figur in einer großen Umrahmung, steht in dem tiefen Fond prangend im vollen Tageslicht. Es ist ein wenig eigenartiges Antlitz, aber durch haarscharfe Vertieftheit hat der Maler doch etwas Herrliches herausgeholt.

Mitten in die Periode dieser Porträts kam der Auftrag, um die Korporalschaft des Kapitäns Frans Banning Cocq zu malen, jenes Gemälde, das wegen seines schweren Tones, den schon die Zeitgenossen hervorhoben, später die „Nachtwache“ genannt werden sollte, und das vielleicht das berühmteste Werk des Meisters wurde.

Es lag ganz in Rembrandts Geist, als er die sechzehn Schützen der Korporalschaft auf die Leinwand bringen sollte, nicht, wie die andern es getan hatten, Mann für Mann in ihren verschiedenen Gestalten malerisch zu inventarisieren, sondern sie in einem glanzvollen Gesamtbild zusammenzufassen.

Wenn van Hoogstraeten einen Vortrag aus seinem fünften Buche folgendermaßen resumiert hat:

Breng yder werkstuk, zoo 't behoort,  
Slechts enkel en eenweezich voort,

so sagt er mit gutem Grunde weiter:

„Rembrandt hat dies in seinem Schützenstück in Amsterdam sehr gut, aber nach vieler Empfinden zu gut wahrgenommen, indem er mehr von dem großen Bilde seiner Wahl hermachte, als von den besonderen Bildnissen, die ihm aufgetragen worden waren.“

Malt Rembrandt ein Menschenantlitz, dann gibt er nicht die Kabalistik von Augen, Nase und Mund, die sich gegenseitig ergänzen, sondern er gibt, magnetisch zusammengezogen, das tiefere Leben des Ganzen. Wie sollte er jetzt, beim Porträtieren einer großen reichbewegten Menschenmenge, anders zu Werke gehen? Auch von diesem bunt

Zusammengefügten stellte er vor allem die sprechende Erscheinungsmenge in ihrer ganzen feierlichen Pracht dar, wie sie sich goldig umhüllt im Raume bewegte. Auch der geheimnisvolle Hintergrund lebt als etwas Befehltes um die glanzvolle Gruppe und in ihr. Denn von diesem Werke wohl hätte Delacroix ganz besonders sagen können: „Chez Rembrandt même — et ceci est la perfection — le fond et les figures ne font qu'un.“ Er wollte — vielleicht dem Verlangen seiner Auftraggeber zum Trotz — nicht die Schützen sehen lassen, sondern die Korporalschaft, und in diesem Fähnlein eine ganze Welt von Bewegung und Illusion.

Nichts galt ihm an und für sich oder um sich selbst und bei der Nachtwache war es ihm sicher um ein mächtig anschwellendes Ganzes zu tun, in dem er den ganzen Schatz dessen, was seine reiche Kunst vermochte, zusammenbringen zu wollen schien.

Das volle Raumgefühl, das schon aus einigen seiner Leidener Radierungen sprach, — die zusammengefaßt orchestrale Komposition, wodurch das frühe Bild von Simeon im Tempel bereits hervorstach, — das Einhüllen in eine Sphäre von Geheimnis, wie er es bei der „Anatomischen Vorlesung“ so gut ausgeführt hatte, und das dabei angewandte Dramatisieren einer Porträtaufgabe, wie es uns im Kleinen auch der „Schiffsbaumeister“ und „Anslo“ zeigen, — der Tumult des „Mene Tekel“, — das Großartige in der Radierung von „Marias Sterbebett“, — die tief durchwärmte Farbengebung des Dresdener „Simfon“, — das Ungefühl seiner Einbildungskraft in den gemalten Landschaften, — die zusammengehaltene Bewegung in dem „Triumph des Mardochai“, — das wie aus einer hohen Nische Heraustreten von Raum und Licht, wie es seinen letzten Porträts eigen war, — die natürlichste Beweglichkeit seiner Passionsstücke, — alles das drängt in der „Nachtwache“ zusammen zu einer Apotheose alles dessen, was bis dahin in seinem Geist umgegangen war. Diese Bewegung insbesondere, die Rembrandt in der hinter ihm zurückliegenden Periode so sehr beschäftigt hatte, sollte er hier, aber dann als bindendes

Kompositionselement, für eine herrliche Gruppe gelten lassen, in phantastischer Situation „zierlich gewaffnet zu erscheinen“, als ein breiter Menschenstrom farbig hingestellt, um die braune und die gelbe Hauptfigur ihres voranschreitenden und demonstrierenden Kapitäns und ihres Leutnants.

Aber all die Köpfe auf dem zweiten Plan, unter welchen prachtvoll sprechende sind, — all die Bewegung: der rote Schütze, der seine Muskete ladet, der andere, der schräg hinter Banning Cocq ausfällt, der abwehrende und der in das Zündloch seines Gewehrs blasende Mann hinter Ruytenburg, der wackere Fähnrich, der sein Banner so stolz entfaltet, die Sergeanten mit ihren Hellebarden und Partisanen, alle die mit Hüten und Helmen und Federn bedeckten Pikeniere, und der dreiste Trommler mit den zwei prachtvollen plaudernden Burschen hinter sich, und das Hündchen, und der mit dem Pulverhorn weglaufende Junge, bis selbst zu der kleinen rätselhaft leuchtenden Fee unten an der Treppe, — sie schmelzen doch allesamt zusammen zu dem wunderbaren Spiel weicher Dämmerungen und goldenen Scheines und sammetener Schatten, von leuchtendem Goldstaub stolz umglänzt.

Alles klingt zusammen in einem Schall, zwar nicht von klarer Farbe, sondern von Tönen, von tiefen, gebundenen, schwer getragenen Tönen. Die Anmerkungen, mit denen man dieses Werk länger als zwei und ein halbes Jahrhundert lang verfolgt hat, reichen, sozusagen, nicht weiter als bis zu dem Stande der Bäume, niemals erreichen sie die Majestät des Waldes. Hoogstraeten hatte Recht, als er seine soeben angeführte Bemerkung so weiterführte: „Indessen wird dasselbe Werk, wie tadelnswert auch, nach meinem Gefühl alle seine Nebenbuhler überdauern, da es so malerisch in seiner Idee, so kühn im Schwung und so kräftig ist, daß nach der Meinung einiger all die anderen Stücke wie Kartenblätter daneben stehen.“

Kräftige Licht- und Farbenstöße lösen sich in eine große Tonleiter glühenden Bronzetones auf. Gewagte Bewegungen werden durch einen Dunstkreis von Heimlichkeit getragen.

Rauhe Gegenfätze ordnen sich einer gauklerischen Vorstellung unter, die zugleich blendend und zurückhaltend, launisch aber festumschlossen, verwirrend und doch ausnehmend beredt ist. Es ist das schwer auf uns Anstürmende einer immensen Erscheinung, verschmelzend im fernen Glanz eines glorreichen Erinnerungsbildes, es ist der Töne Reichtum einer alle Schattierungen sezirenden Wahrnehmung, verherrlicht in den dichterischen Nebeln des fieberhaftesten, des phänomenalsten aller Künstlerträume.

Die Beendigung „der Nachtwache“ fällt in die erste Hälfte des Jahres 1642. Bald darauf starb Saskia. Am 5. Juni läßt sie den Notar kommen und macht ihr Testament. Obchon „krank zu Bette liegend“ weiß sie dennoch, wie der Anschein zeigte, Gedächtnis und Verstand wohl zu gebrauchen. Die Unterzeichnung wird indessen mit bebender Hand geschrieben. Am 14. Juni stirbt sie, und hinterließ ein neun Monate altes Kind, namens Titus.

Schon im Dezember 1635 war ein Sohn von Rembrandt und Saskia, namens Rumbartus, in der Alten Kirche getauft. Pfarrer Johannis Silvyus und seine Hausfrau kamen vor den Kommissär Francois Kopal aus Vlissingen, der mit Saskias Schwester Titia verheiratet war, als Zeugen. Bezüglich dieses Knäbleins ist nichts bekannt, wie lange vor Saskias Tode es schon gestorben war.

Am 22. Juli 1638 findet man ferner im Taufbuchregister der Alten Kirche folgende Notiz:

1638. Den 22<sup>en</sup> July hebbent he verbond teeken ontfangen

Rembrandt van Ryn  
schilder

Sassa van Ulenburch

Tysja van Uylenburch

D. Johannis Silvyus fat

ende stont op ende doopte

Cornelija.

Diese Cornelia, offenbar nach Rembrandts Mutter genannt, wie Rumbartus nach Saskias Vater, lebte vermutlich nicht lange; denn man findet im Taufregister der Alten Kirche weiterhin noch folgende Notiz:

1640 July

Den 29<sup>en</sup> dito op sondach syn gedoopt dese navolgende kinderen:

Rembrandt van Ryn	de Commissaris Fran-
Saskia van Uylenborg	coys Copal
	Titia van Uylenborg
	brachten
	ten h. doop Cornelya.

Das war also eine zweite Tochter, die ebenso den Namen von Rembrandts Mutter erhielt, doch die gleichfalls nur kurze Zeit lebte, da sie bei Saskias Tode nicht mehr erwähnt wird.

Reichlich ein Jahr später findet man im Taufregister der Zuider-Kirche folgendes angezeichnet:

Op den 22<sup>en</sup> September 1641 syn gedoopt dese navolgende kinderen door d. Basius.

Rembrandt van Ryn, Saskya van Ulenburgh. Getuygen de secretaris Gerardus Loo, de heer Commissaris franchoys Kopal, Aeffgen Pieters, weduwe van domyne hoannis selyvus.  
Titus.

Es war das einzige Kind, das bei Saskias Tode Rembrandt behalten sollte.

Bereits in der allerletzten Zeit, da Saskia noch lebte, finden wir in Rembrandts Arbeit einige radierte Landschaften, welche, im Gegensatz zu den Blättern, in denen er die Landschaft bloß als Umgebung gebrauchte, und auch zu seinen gemalten Landschaften, unmittelbarer der holländischen Natur entlehnt sind.

Die „Hütte mit dem Heuschaber“, die „Hütte mit dem hohen Baum“ und „Die Mühle“, alle 1641 datiert, machen den Eindruck, ebenso wie die „kleine Brücke von Six“ und das herrliche Blatt „Der Omval“, beide vier Jahre später entstanden, direkt nach der Natur und im engsten Verkehr mit ihr auf die Platte radiert zu sein. Echtere radierte Landschaften, die mit

geringeren Mitteln schöner den warmen Charakter des flachen Landes gestalten, kennt man nicht. Nach 1642 bietet dann bei weitem der größere Teil seiner Landschaftsradiierungen solche auf der vollen Wirklichkeit basierte Ansichten des holländischen Landes dar. Man hat das Entstehen dieser Blätter in Verbindung mit dem Verlust seiner eigenen Häuslichkeit bringen wollen, wodurch er mehr hinaus in die Felder getrieben worden sei. Doch dies stimmt wenig damit überein, daß gerade diese drei schönen Radiierungen noch zu Saskias Lebzeiten entstanden. Wie sehr denn auch diese Neigung, die Entwicklung im Werk eines Künstlers mit den Ereignissen seines Lebens in engen Verband zu bringen, begreiflich ist, so findet man hierzu in Rembrandts Kunst doch nicht allzeit guten Grund. Es steht allein fest, daß die bedeutendste seiner Landschaftsradiierungen, die „Landschaft mit den drei Bäumen“ im Jahre nach Saskias Tode gemacht worden ist.

Man möge bei diesem Bilde in einer gewissen Schroffheit der Gegensätze etwas mehr oder minder Komponiertes sehen können, im Grundcharakter dieser Landschaft kann man doch, ebenso wie bei Rembrandts anderen Landschaftsradiierungen, an Wanderungen denken, die er nicht weit von der Umgegend Amsterdams gemacht hat. Wer die Gegend bei Naarden, Huizen, Valkeveen kennt, möchte fast glauben, diese Landschaft mit den drei Bäumen dort noch genau so wiederzufinden.

In dieser Radiierung ist dem Himmel eine große Rolle zugeweiht, anders als bei Rembrandts übrigen radierten Landschaften. Bis auf drei Ausnahmen ließ Rembrandt den Himmel in seinen radierten Landschaften ganz weiß. Es war ihm dann um das zeichnerische Motiv einer Mühle, einer Bauernwirtschaft, einer Baumgruppe, einer Stadtsilhouette oder eines Heuschobers zu tun, nicht so sehr um ein Stimmungsmoment. Der Effekt des Blattes die „drei Bäume“ hingegen ist zum großen Teil von dem prachtvollen Himmel getragen, es stürzen darin hinter einem Regenschleier mutwillige Wolkenstöße durcheinander. Es ist, als ob Feen

und Satyrn, Engel und Dämonen aus dem Nichts auftauchend und wieder im Nichts dahinschmelzend drohend und lockend durcheinander tanzen in diesem strahlenden Lichtspiel, das am stärksten die drei schweren Bäume umscheint, die ihre rauhen Gipfel sieghaft emporstrecken in den majestätischen holländischen Himmel.

Bald darauf sehen wir Rembrandt wieder eine Anzahl biblische Gegenstände behandeln, von welchen die „Ehebrecherin“ (1644), in der Londoner National-Galerie, die in mancher Hinsicht noch an den „Simeon“ aus dem Jahre 1632 erinnert, um der schönen Komposition und der seltenen Vollendung willen den größten Ruhm genießt. Anziehender sind ein paar kleinere Stücke aus dem folgenden Jahr im Berliner Museum: „Der Engel erscheint Joseph im Traum“ und „Der blinde Tobias“, wo besonders in dem letzten die feine Empfindung von einem reifen Ton getragen wird. So schön hatte er die Poesie der Armut noch nie gemalt.

Das Thema der „Heiligen Familie“, im Louvre, wird auch wieder aufgenommen. In „die Wiege“ (± 1644, bei Boughton Knight) darf man sicher Maria und Anna bei dem Jesuskinde erblicken. In dem tiefgefärbten Bilde „Familie des Zimmermanns“ (1645), aus der Eremitage, wird der Gegenstand durch herabfliegende Engel näher angedeutet. Aber, wie Bode sagt, die lieblichste dieser Malereien und in seiner Art eines von des Meisters schönsten Werken ist die „Heilige Familie“ (1646) in Kassel.

Es waren seit der „Nachtwache“ schon vier Jahre vergangen. Das Luxusfieber hat ausgetobt, das Feuer lodert weniger nach außen hin, um innerlich desto heißer zu glühen. Er war schwer geprüft. Er hatte viel verloren und ohne Zweifel viel gelitten. Es kommen Schmerzensteine in seine Arbeit, die ihr nur größere Schönheit verleihen. Wie tritt in diesem kleinen Gemälde die Herrlichkeit zutage!

Ist im Grunde, und wird hier die Wirklichkeit auch noch so unentwirrbar durcheinandergewoben mit der Vision, — ist im Grunde die Poesie des häuslichen Herdes je großartiger und zugleich zarter ausgedrückt als in dieser Angst

und Wonne, Friede und Kampf atmenden Malermähr von schmerzreicher Mutterluft? Wie sonderbar, daß da ein Herzschlag tönt, der uns so rührend nahe erscheint, trotz des schauernd Romantischen, des beklemmend Wunderdeutigen, des absichtlich wie zu einem geheimnisvollen Geschehen Inszenierten in dieser Malerei?

Aber gerade darin offenbart sich Rembrandt ganz besonders. Das Konkrete eines aus der Natur herausgeschnittenen Stückes Wirklichkeit vor das Auge zu rufen, gehört nicht zu den Mitteln, womit er tiefere Lebenswahrheit in eine Form kleidete. Eine Vertrautheit mit den tiefsten Verborgenenheiten der organischen und sichtbaren Natur war sein eigen, daß sie die Flucht der Phantasie überall hinbegleiten konnte. Hat er nicht — richtig erfaßt — allzeit die Phantasie verwirklicht und die Wirklichkeit aufs neue erschaffen zu Gestalten höherer Art, indem er Fleisch, Blut und Nerven den am reichsten orchestrierten Traumgestalten gab? Und ist es nicht durch diese einzige Gabe, daß er auch hier wieder das am nächsten Liegende und das Fernste zusammen so symphonisch herausgesagt hat, — ist es nicht darum, daß wir uns bei diesem Werk zugleich so schneidend armselig und doch so herrlich reich, so bang gefangen und doch so weit befreit fühlen?

Gemälde wie die „Heilige Familie“ sollten vermuten lassen, daß der Rembrandt jener Jahre in seinem häuslichen Dasein besonderen Stoff für solche Darstellungen fand. Doch ist darüber nichts bekannt geworden. Wie sein Leben in den ersten Jahren nach Saskias Tod und während Titus noch in den Kinderschuhen steckte, sich gestaltete, kann nicht festgestellt werden. Man weiß allein, daß er im Jahre 1649 Streit mit einer Trompeterswitwe Geertje Dirks bekam, die bei ihm gedient hatte.

Wann diese Frau in Rembrandts Haus gekommen war, bleibt unsicher. Es braucht nicht gleich nach Saskias Tode gewesen zu sein; denn sie sagt am 24. Januar 1648 in einem Testament, worin sie sich „kränklich von Körper“ nennt und Titus zum Universalerben einsetzt, daß sie dessen Kinderfrau

gewesen sei, und war somit nicht seine Amme. Sie selbst erkennt später an, alles, was sie besitzt, im Hause des freigebigen Rembrandt erworben zu haben. „Seit sie aus dem Hause von Rembrandt gegangen ist, um auf einem Zimmer zu wohnen“, so erklärt sie am 28. Juni 1649 vor einem Notar, kann sie indessen nicht mehr auskommen, und sie bittet darum ihren früheren Herrn um Unterstützung. Rembrandt will, „um ihre Habe, die versetzt ist, von Silber und Gold, wieder auszulösen, und sie also völlig zu retten, unter Kürzung dessen, was er ihr schon vorgeschossen hat, noch so viel geben, daß alles zusammen die Summe von zweihundert car: Gulden beträgt. Und obendrein noch zu ihrem ehrlichen Unterhalt und Alimenten jährlich die Summe von hundert-undsechzig car: Gulden ihr Lebenslang . . .“, alles unter der Bedingung, daß das Testament zugunsten Titus in Kraft bleibe. Wahrscheinlich war es Rembrandts Absicht, daß die Kostbarkeiten, die er ihr wohl etwas unbedacht geschenkt hatte, auf diese Weise später an Titus zurückkamen. Dieser vorgeschlagene Vergleich scheint indessen nicht zustande gekommen zu sein, und drei Monate später läßt Geertje Rembrandt vor das Gericht für Heiratsfachen und Injurien rufen, ohne daß der Verklagte erscheint. Sechs Tage darauf kommt Rembrandts junge Dienstmagd, Hendrickje Stoffels, vor dem Notar Zeugnis davon ablegen, was Rembrandt Geertje angeboten hatte. Wieder dreizehn Tage danach erklärt der Schuhmacher Octaef Octaefsz., derselbe, der bei Geertjes Testament Zeuge gewesen war, vor demselben Notar, daß er vier Tage vorher, während einer neuen Zwiesprache Geertjes mit Rembrandt, mit dem Notar „in der Küchen“ anwesend gewesen ist, und daß „selbige Geertje Dirks gegen den Requisite sehr heftig und unvernünftig ausgefahren sei, und den Akkord nicht lesen hören noch minder unterzeichnen wollte.“ Geertje erklärte zwar, daß die Urkunde, die sie nicht vorlesen hören wollte, die getroffene Verabredung enthielt, aber sie machte die „Ausflucht, bei Krankheit und andern Schwächezuständen eine Magd oder Beschließerin, und somit mehr jährlich als hundertsechzig Gulden, nötig

zu haben, worauf, obſchon der Requirent ſagte, folches nach ſeiner Diskretion verbeſſern zu wollen, vorgehen. Geertje Dircx keinen Akkord für dieſe Zeit hat unterzeichnen wollen.“

Zum dritten Male vorgeladen, erſcheint Rembrandt am 23. Oktober 1649 vor den genannten Kommiſſaren. Jetzt erſt kommt Geertje mit der Erklärung, „daß der Verklagte ihr mündlich ein Trauerverſprechen getan und ihr dafür einen Ring gegeben habe.“ Außerdem erklärt ſie, intimen Verkehr mit Rembrandt gehabt zu haben. Sie „verlangt, daß der Angeklagte ſie heiraten ſolle oder ſonſt für ihren Unterhalt ſorge.“

Rembrandt beſtreitet Geertjes erſte Behauptung und erklärt, daß er ſich über die zweite nicht auszuſprechen brauche. Die Kommiſſare fällen darauf das Urteil, daß der Verklagte der Klägerin ſtatt hundertundſechzig Gulden die Summe von zweihundert car: Gulden geben ſolle, und das jährlich auf Lebenszeit.“

Mit dieſem Reſultat, das Geertje gewiß auch ohne Prozeß hätte erzielen können, war dieſe wenig erquickliche Sache inſoweit zu Ende. Sieben Jahre ſpäter vernehmen wir indeſſen noch ein letztes Stückchen dieſer Geſchichte. Der Bruder Geertjes, Peter Dirksz., hat ſie 1650 in eine Anſtalt bringen laſſen, wofür Rembrandt die Koſten bezahlte. Wahrfcheinlich verlangt er jetzt, überdrüſſig, ſich länger ausnutzen zu laſſen, dieſes Geld zurück, und läßt Peter, da dieſer ſich deſſen weigert, feſtſetzen. Bald darauf kommt nun eine gewiſſe Cornelia Jans erklären, daß ſie „in dem Jahre 1650 auf Erfuchen der Freunde von Geert Dircx dieſe ſelbe Geert Dircx geholfen hat ins Arbeitshaus in Gouda zu bringen, und daß ſie, die Zeugin, in dieſer Zeit und um dasſelbe zur Ausführung zu bringen, ſo ab und zu vorgeſchoben und gegeben habe . . . die Summe von ungefähr 140 Gulden, eher mehr als weniger, welches Geld ſie, Zeugin, erklärte, auf Erfuchen der genannten Freunde, geholt und empfangen zu haben aus der Hand des Produzenten.“

Daraus geht also hervor, daß Geertje auf Veranlassung ihrer Umgebung in eine Anstalt eingesperrt worden war, doch daß Rembrandt auch dann noch fortwährend um Geld angesprochen wurde. Da dies alles, im Zusammenhang mit der Art und Weise, wie sie sich im Oktober 1649 bei Rembrandt „in der Küchen“ verhalten hatte, zu der Vermutung berechtigt, daß die Trompeterswitwe, die sich „von Körper kränklich“ nannte, von uns wohl unter die Nervenkranken eingereiht worden wäre, die vielleicht mit ihrer Familie die Grenzen des Begriffes Erpressung wohl mal überschritten hatte, — so wäre es nicht billig, aus dieser Geschichte scharfe Konsequenzen mit Bezug auf Rembrandts Betragen zu ziehen. Es ist wohl wahrscheinlich, daß er sich von Geertje eine Zeitlang hat gefangen nehmen lassen, und vielleicht war es charakteristisch für ihn, daß er schließlich aus Ärger darüber nun auch extra krasse Maßregeln nahm. Aber in jedem Fall hatte, wer es mit Rembrandt gut meinte, alle Ursache froh zu sein, als die so wenig sanftmütige Kinderfrau nun endlich aus seinem Hause war.

Durch die „Nachtwache“, so nimmt man ziemlich allgemein an, hatte Rembrandt die Leute, die sich malen lassen wollten, abgeschreckt und sich entfremdet. Dennoch, bezeichnet auch das große Schützenstück sicher einen Wendepunkt in seiner Laufbahn, mag man das nicht so absolut hinnehmen. War er auch nicht mehr wie zehn Jahre früher der Modemaler der deftigen Amsterdamer, so kennt man doch eine Anzahl Porträts seiner Hand, die bald nach 1642 entstanden und die nicht alle nur aus Liebhaberei gemalt sein können. Es sind prächtige darunter, von allerlei Art.

Das Bildnis eines „Herrn in einem Halsberg“ (1644) mit Banning Cocqs Handbewegung, bei B. Altmann zu New York, erinnert in seinem etwas äußerlichen *Achévé*, das an der Grenze der Fatigiertheit steht, an einige etwa zehn Jahre früher entstandene Werke. Ein feineres Mannesbildnis (1643), bei Mrs. Alfred Morrison, das dort mit Unrecht Dr. Ephraim Bonus genannt wird, wiederholt

die Haltung des elf Jahre früher gemalten Maerten Looten, bietet aber in der subtilen Charakteristik des scheuen scharfen Kopfes etwas viel durchdringender Gewagtes. Die „Junge Frau an einem Treppengeländer“ (1644), bei Alexander Henderson, verkehrterweise die „Frau des Bürgermeisters Six“ genannt, hat ein wenig von der „Jüngeren Frau“, bei der Familie van Weede van Dykveld, ist aber viel voller, schöner, pikanter. Neuer und kühner ist ein „Junger Mann, der sich vom Schreibtisch erhebt und nach seiner Mütze greift“ (1644), bei Earl Cowper. Das von glühendem Farbenton durchtränkte Bild ist von erstaunlicher Eigenart, was Anordnung und Ausdruck sowohl als auch Stoffverarbeitung betrifft. Vielleicht muß man dieses Stück nicht als bestellte Arbeit betrachten, eher als ein aus Liebhaberei gemaltes Porträt.

Der „Lesende Mann am Fenster“, aus der Glyptothek zu Kopenhagen, der sich, was Satttheit des Tones betrifft, hieran genau anschließt, gilt meistens als ein Genrestück, obchon man in der letzten Zeit auch einen biblischen Gegenstand darin hat suchen wollen. Die Möglichkeit liegt nahe, daß es einfach das Porträt eines Bekannten war, etwa wie die Radierung von Jan Six in ein reich ausgestattetes Interieur gesetzt. In jedem Fall ist es ein Juwel einer Malerei, voll farbiger Illusion und stimmungsvollem Ernst.

Wahrscheinlich aus etwas späterer Zeit ist das „Porträt eines jungen Malers“, vielleicht einer von Rembrandts Schülern, der seinerseits wieder den Maler zu zeichnen scheint. Das Bild macht den Eindruck eines von Rembrandt ganz für sich selbst auf die Leinwand geworfenen Motivs, das auf etwas direkt Erschautes basierte. Obchon repräsentativer dargestellt, ist das Porträt des „Jungen Malers mit hohem Hut“, jetzt bei H. C. Frick zu Pittsburg, von gleicher Intimität. Auch in dieser schlichtreif gemalten Arbeit denkt man an einen Vertrauten oder Freund des Meisters. Es ist ein ganz besonders fesselndes Bildnis: der fragend blickende junge Mann, dem der Welt-schmerz so traurig sanft um die Lippen schwebt.

Das Porträt eines weniger träumerischen Kunstgenossen, das er um dieselbe Zeit radierte, ist leichter zu identifizieren. Es ist der kurz vorher aus Italien zurückgekehrte Landschaftsmaler Jan Asselyn, dessen pikante Erscheinung das Motiv zu einem von Rembrandts sprechendsten Porträtstudierungen hergab, voll kameradschaftlicher guter Laune und zigeunerhaftem Schwung. Im ersten Entwurf erhielt Asselyn eine Staffelei als über seinen hohen Spitzhuthervorragenden Hintergrund. Im endgültigen Zustand ist diese weggeschliffen und wurde der Fond ganz weiß. Tieftönig durchgearbeitet ist dagegen der Hintergrund auf dem Radierporträt des portugiesischen jüdischen Arztes Ephraim Bonus (1647), der in dem Augenblick dargestellt ist, wo er eine Treppe herabkommt, und, während er uns sein vertrauenerweckendes Gesicht zukehrt, über einen gemachten Besuch nachzufinnen scheint. Es liegt eine Sphäre wohlthuenden Geheimnisses in dieser Radierung, deren Sujet er, nur etwas einfacher in der Umgebung und fast noch lebendiger im Ausdruck, auch gemalt hat (Kollektion Six).

Was sammetne Tönung betrifft, schließt sich bei diesem Bilde die gleichzeitig entstandene große Radierung des Jan Six an, der beim Fenster stehend liest, und die zu Rembrandts gelungensten Blättern gezählt wird. Als Stimmungsinterieur ist die technisch unvergleichlich verfeinerte Radierung noch schöner als der Bonus. Der Ausdruck der sinnenden Figur löst sich völlig auf in den der sammetnen Tiefe der subtil geliebkosten Umgebung. Das ganze Blatt atmet eine Sphäre wohlbehaglicher Einsamkeit in geistigem Genießen.

In solcher intimen Auffassung, im Zimmer am Fenster sitzend, hat Rembrandt in dieser Zeit (1649) auch sich selbst in einer Radierung dargestellt. Aller Zierat, Frisur und wohlüberlegte Pose früherer Selbstporträts sind hier nicht vorhanden. Die Travestie hat einer Wiedergabe in Negligee Platz gemacht, die direkt auf den Mann losgeht und uns in der unverhohlenen äußerlichen Erscheinung so viel mehr vom inneren Menschen offenbart. Wir sehen hier

Rembrandt selbst, wie er im Hut und einer weiten Arbeitsjacke, in andächtiger Beobachtung versunken, hinter seinem Zeichentisch in die Welt hineinblickt, während er im Begriffe ist, das so Erschaute dem Papier anzuvertrauen. Sein schmerzlich gespanntes Antlitz zeigt die Spuren vielen Kampfes und vielen Leides, aber die tiefgefurchten Züge sprechen auch von ungebrochener, ja selbst gestählter Hartnäckigkeit und von einer entschlossenen Einkehr in Schätze tieferer Lebensweisheit.

Biblische Gegenstände fesselten den so vertieften Seher mehr als je. Wie der Künstler grade zu dieser Zeit in religiösen Kompositionen lebte, beweist auch der Umstand, daß man aus seinen zahlreichen Zeichnungen biblischer Vorwürfe wohl den dritten Teil ums Jahr 1650 und kurz darauf setzen zu müssen meint. Wir sahen schon, wie oft er die „Heilige Familie“ behandelte, um das Sujet schließlich in dem Kasseler Gemälde am schönsten zu vollenden. Den Vorwurf der „Anbetung der Hirten“ in München, den wir bei der Serie der Passionsstücke erwähnten, malte er ebenfalls 1646 nochmals wieder, kleiner im Format und anders, in einem noch tonvolleren Stück, das die Londoner Nationalgalerie bewahrt.

Im folgenden Jahre vollendete er, von der früheren Komposition im Mauritshuis ausgehend, die „Susanna“, in Berlin, nachdem er dazu noch wieder einige Vorstudien gemacht hatte. In bezug auf sensuelle Glut und Farbe gibt es kaum ein Stück dieser Periode, das diesem Bilde hoher Reife gleichkommt; doch in der Innigkeit des Ausdrucks wird es von anderen Werken dieser Jahre weit übertroffen.

„Die Ruhe auf der Flucht“, in der Irischen Nationalgalerie, gehört zu den phantasievollsten Erzeugnissen Rembrandtscher Kunst. Es ist in diesem geheimnisvoll nächtlichen Bilde etwas von dem Stil der früheren Radierung „Die Verkündigung der Hirten“, aber es ist alles unendlich zarter, säufelnder und die prangende Luft mit dem Monde hinter den Wolken ist feierlich still, wie es kaum je ein hol-

ländischer Landschaftsmaler, van der Neer mitinbegriffen, gemalt hat. Einige Jahre später entstanden die „Emmausgänger“ aus dem Louvre, ein kleines bescheiden aussehendes Bild. Aber um wie viel ergreifender ist hier die unscheinbare Gestalt des wehmuthstrahlenden Christus, als der noch immer einigermaßen gebieterische Jesus aus Rembrandts früheren Werken. Aus demselben Jahre 1648 ist das dunkle Traumphantom vom „Barmherzigen Samariter“, gleichfalls im Louvre. Auch hier ist die Vertieftheit unendlich größer, als da Rembrandt in früheren Jahren dasselbe Sujet doch schon so treffend gemalt hatte. Diese biblischen Bilder atmen jetzt eine Empfindung erhabener Gelassenheit. Niemals ist in demütig in sich selbst gekehrten Gestalten das Evangelium der Enterbten beredter verkündigt worden.

Im „Tobias und seine Frau“, bei Sir Francis Cook, 1650 gemalt, ist der wundervollen stillen Traurigkeit des Interieurs eine noch intimere Weihe gegeben durch die Pracht, die man draußen durch das offene Fenster erblickt. Man denkt an den „Jungen Mann am Fenster“, in Kopenhagen, und an die Fidelholzmusik des Berliner Tobiasbildchens, — aber so wie hier der alte Mann mit gefalteten Händen klagend beim dunklen Kamine träumend dasitzt und die farbenvollere Frauenfigur, mit dem Rücken nach uns zu, das schnurrende Spinnrad hantiert, während man durchs Fenster, an welchem ein kleiner Vogelkäfig hängt, droben ein rotes Dach und über sich windendem Weinlaub hinweg den lockenden Himmel erschaut, ist jetzt alles noch bedeutender, noch wunderbarer, noch mehr veredelt. Auf der Londoner Rembrandtausstellung mochte dieses Bild wohl als das schönste all der hundert anwesenden Bilder gelten.

Es war auf dieser Ausstellung auch eine lebensgroße „Beweinung Christi“, aus demselben Jahre, die dem Duke of Abercorn gehört: ein Bild, an dem viel verdorben worden ist. Aber der Körper des toten Christus, so wie er in der tragischen Haltung eines, der ausgekämpft hat, sich matt

leuchtend in das weiße Leichentuch fñgt, ist von so fremd-  
artig großzñgigem Stil, daÙ schon dadurch allein diese in  
den Werken des Meisters wohl einzig dastehende Schöpfung  
unvergeÙlich bleibt.

Mitten in diesen hochgestimmten Bibeldarstellungen steht  
„Das Hunderguldenblatt“ ( $\pm$  1649), an welches Baudelaire  
gedacht haben muÙ mit seinem:

Rembrandt, triste hñpital tout rempli de murmures,  
Et d'un grand crucifix dñcoré seulement,  
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,  
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement . . . .

Christus steht auf einer Erhöhung, wo er sich gegen  
eine dunkle Nische abhebt. Er trägt ein einfaches, in geraden  
Falten herabhängendes Gewand. Nichts Äußerliches zeichnet  
ihn aus. Aber um sein Antlitz hin, das einen sanft ekstatischen  
Ausdruck trägt, zittert ein phosphoreszierender Glanz im  
tiefen Dunkel des sammetartig geätzten Hintergrunds. Wäh-  
rend neben ihm einige Apostel und eine Reihe disputieren-  
der Pharisäer stehen, drängt sich von unten, auÙer einer  
Gruppe Frauen mit ihren Säuglingen, ein breiter Zug  
Kranker und Gebrechlicher nach ihm hin. Da ist eine schwer-  
atmende Frau in einer Matte liegend, ein in ein Tierfell ge-  
hülltes altes Weib, ein um Segen flehendes Mädchen in besserer  
Kleidung, ein ausätziger Mann, ein wankender Wasser-  
suchtkranker, den ein runzliges Frauchen leitet, ein ganz  
Erschöpfter in einem Schubkarren, dahinter seine klagende  
Mutter, ein Mann auf einem Kamel, ein Äthiopier mit  
einem Esel: lauter Gestalten der allernächsten Wirklichkeit,  
die alle nach Jesus schmachten. Doch auch abgesehen davon,  
daÙ die Zusammengeströmten sich hoffnungsvoll zu ihm  
wenden, beherrscht der Glanz um Christus Gestalt völlig  
die unbegreiflich reich und vertieft komponierte Radierung.  
Möge in dem optischen Fallen des Lichts dieses in seiner  
bunten Abwechselung doch so gebundenen Bildes auch etwas  
Unerklärbares bleiben, — das Licht, das das innerliche

Leben von allem dem bescheint, das die Handlung regelt, das der Darstellung die Weihe gibt, kommt von nirgend sonst woher als von jenem Prediger, dessen offene Gebärden liebevollen Helfens, und dessen sanfte Züge von reinster Majestät zeugen.

Währenddessen läßt dieser allseitige Künstler, der sich so fortdauernd der Darstellung des geistig nach innen Gekehrten widmet, auch das sinnliche Anschauen dessen, was er auf Wanderungen und Streifzügen angetroffen hat, noch nicht ruhen. Eine Masse seiner schönsten Landschaftszeichnungen, in vielen Sammlungen zerstreut, müssen während dieser Jahre entstanden sein. Und was die Radierungen anbelangt, die ruhig-rauhe „Landschaft mit dem Turm“, in welcher Vosmaer das Dorf Loenen erblickte, die kleinere „Landschaft mit der trinkenden Kuh“, die noch kleineren Blätter von den „Schwänen im Strom“ und der „Landschaft mit dem Kahn“, dem „Heuschaber und der Schafherde“, der prächtig erzählenden „kleinen Landschaft mit dem Milchbauer“, des fogenannten „Obelisk“, worauf man jedoch in Wirklichkeit einen der Grenzpfähle, die rings um Amsterdam standen, abgebildet findet, die herrliche Platte von den „Drei Bauernhäusern“ und der „Viereckige Turm“, so sind sie alle aus dem Jahre 1650 oder von kurz vorher. Aus dem darauf folgenden Jahre ist die von der Endlosigkeit der Ebene rauschende Radierung „Das Landgut des Goldwägers“, während die „Landschaft mit dem Jäger“, der „Waldrand“ und der „Weg längs dem Kanal“ die allerletzten Abbildungen des Landlebens in Rembrandts Radierungen darstellen.

All diese Blätter sind im Gegensatze zu den früheren Landschaftsradierungen, die zart und reif erwogen und sehr sorgfältig mit Scheidewasser geätzt waren, hauptsächlich durch direkte Behandlung der Platte mit der kalten Nadel im Kupfer entstanden. Sie packen uns darum durch eine abrupte Feinheit von schmeichelnd schiebender oder kraß schneidender Zeichnung, wodurch eine glänzende Offenheit des Effekts erreicht wird.

Auch unter Rembrandts Malereien findet man ungefähr um 1650 wieder eine Anzahl Landschaften, von denen einige von großer Kraft sind. Was ihren Grundzug betrifft, so schließen sie sich hauptsächlich denen an, die bald nach 1642 entstanden sind; doch sind sie, bei noch höher hinaufgeführtem Tongehalt und geschlossenerem Effekt, von weniger ungestümer, von milderer Dramatik.

Das „Tal mit der Ruine auf dem Berge“, in Kassel, gehört zu den aller schönsten Stücken dieser Art. Oberflächlich betrachtet ist nicht viel mehr Farbe verwendet als auf eine kühne Grisaille wie „Die Eintracht des Landes“ (Museum Boymans Rotterdam, 1648). Doch was entwickelt sich bei näherem Eindringen für ein Klang aus diesen eingefogenen Tönen! Das ist wohl das völlige Ineinanderfügen verwandter Farben, das van Hoogstraeten in Rembrandt rühmt; aber es wird ein musikalisches Ineinanderfließen zu so mächtigen Akkorden, wie man sie bei Malern der ungebundenen Farbe kaum antrifft. Schaffen nicht diese unzähligen Schattierungen saftigen Dunkels und tiefer Goldbronze und Braunkocker und zartem Bister und sanft glühenden Graus und rötlicher Sepia, von blassem Lapislazuli und Warmrot und Olivgrün nur wenig gehoben, zusammen einen Reichtum und eine Tiefe, vor denen ausgedehntere Farbenskalen meist erliegen?

Die berühmte „Windmühle“, bei Lord Lansdowne, ist, ob schon ebenfalls beinahe monochrom, an großartiger Tonfülle unübertroffen. Alles ist hier zu einem einfachen Bau fließender Flächen zurückgeführt. Ob schon die Durcharbeitung erstaunlich ist, packt das Ganze durch eine in der Tat monumentale Stimmung. Es ist das Prangende des Sonnenscheins, vermählt mit dem Schüchternen der Dämmerung, es ist das melodische Nachleben des bewegten Tages im Abschiedsliede des Ruhe erfennenden Abends.

In diese Periode fallen von Rembrandts Werken wieder eine Anzahl Porträts und andere Bilder, für welche wahrscheinlich ihm Nahestehende als Modell dienten.

Wiederholt erscheint nach 1650 in seinen Malereien eine Frauengestalt, zu welcher, wie man annimmt, das kleine, von Houbraken erwähnte Bauernmädchen aus Ransdorp, Hendrickje Stoffels, gefessen hat, die schon seit 1649 als Dienstmädchen in seinem Hause war und in einer viel späteren Urkunde „Gouvernante für Rembrandt van Rijn“ genannt wurde, und die in seinem ganzen späteren Leben einen wichtigen Platz einnehmen sollte.

Der Louvre ist im Besitz der wie aus breiten Akkorden der Dämmerung lieblich hervortretenden Erscheinung einer in offener Pelzjacke gekleideten jungen Frau, ernst, beinah forgenvoll, aber dabei tröstend sanftmütig und verständig im Ausdruck, vermutlich das Bild, das am meisten als ihr eigentliches Porträt gelten kann ( $\pm$  1652).

Aus nicht viel späterer Zeit — denn sie sieht eher jünger als älter aus — mag dann wohl „Hendrickje im weißen Mantel“, bei Charles Morrison, sein, ein Bild, das, trotzdem es viel gelitten hat, noch einen großen Zauber ausübt, während das entzückende Malerstück, das „Badende Mädchen“, das vielleicht Hendrickjes Formen wiedergibt, in der Londoner Nationalgalerie, 1654 datiert ist.

Die zu gleicher Zeit hiermit entstandene lebensgroße „Bathseba“, im Louvre, die, wie man gleichfalls annimmt, nach Hendrickje gemalt wurde, ist als Komposition, was man eine arrangierte Aktstudie nennen könnte. Aber diese auf tiefe Schattenbewegungen, in schweren gefättigten Lichttönen unerhört kühn ausgearbeitete Nacktheit ist von so pulsierendem Leben, der Kopf ist so würdevoll und schön von schüchterner Traumwonne, daß man hier nicht anders als von der größten Kunst sprechen kann. Das junge Weib hat nicht, was man edle Formen nennt, aber es spricht aus dem Körper ein anderer Lebensadel, der auf mehr als äußerlicher Vollkommenheit beruht. Matt und leuchtend steht das großartig Organische dieser geschmeidigen Menschennacktheit in steif stehender Farbe schwelgend geknetet, so daß alles körperlich warm, tastbar und in voller Luft weit atmend erscheint. Es war nicht ohne Grund, daß Léon

Bonnat, bei der Eröffnung des Saales Lacaze, diese Bathseba für die schönste Malerei des ganzen Louvre erklärte.

In einem von Dr. Bredius 1891 erworbenen Männerkopf, der die Jahreszahl 1650 trägt (im Mauritshaus), erkannte Dr. Bode mit großer Wahrscheinlichkeit Rembrandts damals noch einzig lebenden Bruder Adriaen.

Es ist ein rauhes, rotes, borstiges Gesicht. Das graue Kraushaar sitzt wirr um die durchfurchte Stirn dieses kräftigen ungeleckten Bären, einfach in ein loses Wams gekleidet, resigniert unter großem Leid schwerer Arbeit, mit fragend zugekniffenen Augen und der Nase des Malers selbst. Der verwitterte, gedunsene Kopf ist, über einem Untergrund kühl-warmen Dunkels hin, mit kräftigen fetten Strichen in einem Impuls gemalt, obschon man an eine bloß auf einer Saite gespielte Melodie denkt, ein Prachtstück von vortrefflicher grauer Kernigkeit.

Während das Bild das Höchste an Schlichtheit ist, finden wir diesen Bruder, im selben Lebensalter, im Berliner Museum noch einmal wieder, dramatischer im Ausdruck und phantastisch geschmückt, mit einem großen Helm von getriebenem Golde auf dem Haupte und einem Halsberg unter dem trotzigen Kinn. Die gedämpfte Tonart des barschen verbitterten Gesichts und des prachtvollen Bruststücks stützt den schmetternden Effekt der Helmpartie, während umgekehrt das unbeschreibliche Lichtrelief dieser quälerisch durchgearbeiteten Goldpracht das düster Schicksalschwere in dem fahlen Antlitz noch mehr vertieft.

Beim Grafen Potoki in Paris findet sich vermutlich Adriaen wieder, mit minder lebensmattem Ausdruck. Aus reichen Schattierungen von köstlichem Goldstoffdüster dämmert dieser räthelhafte wehmutsvolle Wahrsagerkopf nach vorn dem Lichte zu und weiß, trotz vielleicht einer Spur von Frisiertheit, so seltsam von glimmendem Feuer und von Schwachheit, von Tränen und von Stolz zu erzählen. Bei Jules Porgès begegnet man — in einem wohl angezweifelten Bilde — seinem Kopf in einem mehr genreartigen Gemälde: mag auch in den zugekniffenen kleinen Augen und dem ganzen

scharf erfaßten Typus etwas fein, das, mehr als dies bei Rembrandt der Fall ist, an manchen deutschen oder altvlämischen Kopf erinnert, so gleicht doch die schöne, reife Malerei sehr der Rembrandtschen. Höchstens würde man dahinter, im Hinblick noch mehr auf das Maesartige Pendant, eine Arbeit suchen, die von einem begabten Schüler vorbereitet und vom Meister weiter ausgeführt wurde, — wie die „Alte Frau mit einem Buch“, aus derselben Sammlung, durch das Zusammengehen prachtvoller Stellen und unbegreiflich schwacher Partien, an teilweises Arbeiten des Meisters, wenn auch auf andre Weise, in eines Schülers Werk erinnert.

Noch einmal (1654) malte Rembrandt seinen Bruder in einem Stück, das die Petersburger Eremitage birgt, und wo sein knochiges Antlitz schwermütig, ja jammervoll unter einer schwarzen Mütze ausschaut wie ein Bild trauernder Abgelebtheit. Auf einem Bilde der Emmausgänger der Rembrandtschen Schule (Darmstadt) und noch bestimmter auf einem früher Sokrates genannten Ferdinand Bol (Louvre) findet man nochmals denselben Kopf, so daß offenbar der alte Mann auch den Schülern Rembrandts gegessen hat. Beinahe möchte man hieraus schließen, daß Adriaen in der letzten Zeit seines Lebens in Amsterdam einige Zeit bei Rembrandt wohnte. Um dieselbe Zeit, wo das Petersburger Bild entstand, war es, daß der alte Müller ins Grab stieg.

Es hat seine bedenkliche Seite, auf den wenigen Daten, die wir haben, zu fest weiter zu bauen. Aber das Vermuten, daß Adriaen bei seinem Bruder eingezogen war, könnte noch durch den Umstand bekräftigt werden, daß man in jenen Tagen auch eine alte gebrochene Frau in Rembrandts Arbeiten auftauchen sieht, die viel Ähnlichkeit mit dem obengenannten Pendant zu einem Porträt Adriaens zeigt (Jules Porgès), und in welcher man also nicht so unwahrscheinlich Elisabeth van Leeuwen, Adriaens Frau, erkennen kann. Eines ihrer Bildnisse, „Die Frau mit der roten Kappe“ (1654), aus der Eremitage, kann auch ein

Pendant zu Adriaens Porträt an gleicher Stelle gewesen sein.

Am treffendsten ist sie auf der wie aus Elfenbein und Ebenholz zusammengeschnittenen „Frau mit der schwarzen Mütze“ (1654), ebenfalls in der Eremitage. Ihr trüber Blick starrt niedergeschlagen in abgrundtiefes Sinnen: es ist, als laufte sie dem Rauschen ferner Wasser. Ein Schauen ist es mitten hinein in die Tiefe des Unabwendbaren, aber nichts ist in ihr, das zur Auflehnung dringt. In Haltung und Gesichtsausdruck ist sie ganz Leid, ganz Hingabe, ganz Resignation.

Es weckt beinahe Befremden, daß man in dieser Zeit, wo er anscheinend wenig Aufträge für Porträts hatte, unter Rembrandts Werken einem Bilde begegnet (Kassel), das man um seiner äußerst intimen Auffassung willen eher für das Bildnis eines vertrauten Freundes halten sollte, doch das nach einem ziemlich untadelhaften Stammbaum niemand anders vorstellen kann als einen gewissen Nicolaes Bruyningh (1652), von dem weiter nichts Besonderes, auch nicht die mindeste Beziehung zu dem Künstler bekannt geworden ist.

Dürften wir ohne Vorbehalt an die objektive Wirklichkeit dieses Konterfeis glauben, dann müßte dieser Bruyningh ein wahrlich sublimer Grüblerkopf gewesen sein: ein irrender Ritter vom Geist, ein sanftmütig erstaunter Schlafwandler, ein Geisterseher mit vertröstenden, versöhnten Augen. Wie dem auch sei, ein stärkerer Odem ist nie von einer schlichteren Malerei ausgegangen, und man könnte wohl fragen, ob hinter Mona Lisas Lächeln tieferes Leben brütet, als hinter diesem, zwischen weichen Zweifelzügen so wunderbar gewölbten Lippen.

Ganz aus dem durchadelteten Empfinden heraus, das in diesen unvergleichlichen Kopf hineingelegt ist, sind eine große Anzahl radiierter biblischer Vorstellungen aus ungefähr jener Zeit.

Das Blatt „Christus erscheint den Jüngern“ (1650) gibt sich etwa wie eine lustig hingekritzelte Komposition; aber die magische Weihe des Auferstehungswunders haucht

ganz von innen heraus, durch diese zitternd hingeshobenen Striche. Mit beinahe ebenfowenig Mitteln ist „Der blinde Tobias“ (1651) von Rembrandt auf einer kleinen Platte ins Leben gerufen worden. Schönerer Traurigkeit läßt sich nicht denken als wie sie in der wankenden Gestalt des vor sich hin tastenden Blinden liegt, der von seinem Stuhl am stillen Herd aufgestanden ist, weil er da draußen die Stimme seines Sohnes vernommen hat. Auch das „Christuskind unter den Schriftgelehrten“ (1652) ist eine in wenigen Linien ausgesprochene Radierung, besonders durch die Macht bewundernswert, mit der die unscheinbare Gestalt des jugendlichen Sehers mit feiner Gebärde den breiten Kreis seiner erstaunten Zuhörer und damit die ganze Komposition beherrscht. Daselbe von atemloser Andacht Erfüllte findet man in der „Kleinen Christuspredigt“, dem sogenannten Blatt von la Tombe, worin auf kleinerem Raum die Komposition des früheren „Hundertguldenblattes“ noch krasser und eckiger zusammengefaßt erscheint. Die letztere Radierung mutet an wie aus hartem Stoffe entschlossener herausgehauen zu sein. Und doch findet man in diesem kräftigen Stil Einzelheiten, wie das kleine Kind mit dem Kreisel, das mit den Fingern in den Sand schreibt, von dem Frauchen, das seine Pantoffeln in der Ecke hat stehen lassen, und von dem abgezehrten alten Mann, der mit der Hand am Kinn so eifrig in seinem Laufchen aufgeht, die von seltener Zartheit sind.

Auf andre Weise ist das Aufgehen in einem fesselnden Phänomen treffend ausgedrückt auf einem wohl ungefähr gleichzeitigen Blatte mit profanem Gegenstand, der gewöhnlich Faustus genannt wird, jedoch in einer Liste des siebzehnten Jahrhunderts einfach „Der praktizierende Alchimist“ heißt. Wir sehen den orientalisches hergeputzten Zauberer, während er die Zauberformel ausgesprochen hat und von seinem Stuhl aufgestanden ist, vornübergeneigt nach der leuchtenden Erscheinung blickt, auf seine Fäuste gestützt, in straffer Spannung. Und es würde schwierig sein, sich den müden Forscher, der sich

sehnd nach dem Lichte des Übernatürlichen zukehrt, in einem konzentrierten Bilde lebendiger zu denken, als sie uns dieses von geheimnisvollen Schatten rauschende Blatt gegeben hat.

Und dann daneben der mit so wenig Mitteln so groß ausgeführte „Betende David“ (1652). Der königliche Kämpfer in der Einsamkeit seines Schlafgemachs, aller Pracht entledigt, die verstummte Harfe neben ihm am Boden liegend, auf die Knie niedergefunken, die müden Arme auf den Rand seines Bettes gestützt, mit seinem ganzen zermürbten Wesen in bußfertiger Demut seinem Gott zugekehrt.

Und im selben Jahre die nächtliche „Anbetung der Hirten“, worin keine Gestalt sich loslöst, keine Form akzentuiert ist, keine Gebärde freikommt, alles Erscheinung bleibt. Das Ganze verliert sich in ein Dämmern erhabener Schatten, die in der dunklen warmen Glut von Frömmigkeit aufgehen, so wie sie hinflüstert um die vom Laternenchein eben erhellte Mutter mit dem Kinde in der dürftigen Krippe.

Aber das am meisten überwältigende Werk all dieser nicht genug zu preisenden Radierungen aus des Meisters reifster Zeit, ist der umfangreiche Stich „Die drei Kreuze“ (1653), der weit und groß, mit schnellen Zügen, beinahe in Striemen auf die Platte gesetzt ist. Wir finden hier den eindrucksvollen Augenblick dargestellt, von dem Matthäus schreibt: „Und der Vorhang im Tempel riß entzwei von oben bis unten, und die Erde bebte und die Felsen klapften.“

Unter dem plötzlichen Schein einer dreizackig nieder-schlagenden Welle überirdischer Lichtstrahlen sieht man Jesus, hoch oben an einem hohen Kreuz, zwischen den angstverzerrten Mördern, die durch den Blitzstrahl auseinander stiebende Gruppe in seinem überwindenden Tode streng und hoheitsvoll beherrschen.

Mit einer die ganze Renaissance beschämenden Gläubigkeit, wie aus der frühesten Christenzeit, hat Rembrandt hier die bange Vision in die volle Wärme jemandes ausgeschüttet, der mit klopfendem Herzen zum ersten Male

die furchtbare Mär vernommen haben würde vom Erlöser, der gekreuzigt wurde auf dem Berge Golgatha: das Schauspiel so vielen Leidens und so vieler Herrlichkeit, von so viel Schrecken und so viel Offenbarung.

Im Jahre 1654 entstehen wieder zwei Serien Radierungen, die erste in kleinerem Format in offener, milder, beinahe idyllischer Zeichnung Jesus' Kindheit, die andere in schwerem Tone Christus Leiden im Bilde darstellend.

Unter der Serie der Kindheitsbilder ist die von zu Wenigen begriffene „Heilige Familie“ am schönsten. Im Bilde dieses irrenden Joseph, der so wehmütig durch das Fenster hineinblickt, während Maria beim Herd im traum-erfüllten Kämmerlein sitzt, ihrem Sinnen hingegeben, mit trauriger Zärtlichkeit das Kindchen an ihr Herz drückt, — in diesem prachtvoll poetischen Bild wohnt die Wesensart der ganz nach innen gekehrten Gemütszartheit Rembrandts.

Die zweite Gruppe, die mit einer düster prächtigen, schwellend-unheilverkündenden „Vorstellung im Tempel“ als Posaunenschall eingeläutet wird, bietet ferner eine ganz ungewöhnlich komponierte „Kreuzabnahme bei Fackellicht“, die unter der Feierlichkeit, worein die Nacht das stille Geschehen hüllt, wieder erfüllt ist von einer, bei schlichten Gebärden, überraschend ansprechenden, in einem großen Zug schön getragenen Handlung. Kaum minder erhaben in tragischer Kraft ist dann die „Grablegung“, die noch dunkler gedämpft ist in düstrem Geheimnis, — während eine stille, einer leuchtenden Flamme gleich empfundene Radierung, welche den Lieblingsgegenstand „Christus in Emmaus“ noch einmal in großen Zügen zusammenfaßt, diese schöne Serie beschließt.

Wenn man diese letzte Radierung mit einem kleinen Bilde vergleicht, das den gleichen Gegenstand behandelt und zwanzig Jahre früher von Rembrandt datiert ist, dann sieht man, wie die schwungvolle Mimik völlig einer höheren Abgeschlossenheit strafferer Linien Platz gemacht hat, die viel mehr innerliche Bewegungen bloßlegt. Dasselbe fällt bei einer Radierung „Abrahams Opfer“ (1655) auf, die in mehr

gebundener Darstellung den zwanzig Jahre früher gemalten Gegenstand so viel treffender zum Ausdruck bringt. Bei geringerem Gebärdenpiel unendlich tieferes Leben.

Endlich auch „Christus vor dem Volke“ (1655), das herrlich errungene Blatt, welches mehr oder minder ein Gegenstück zu den „Drei Kreuzen“ bildet, zeigt neben dem „Ecce-Homo“ (1635) in seinen summarischen Linien und edigen Flächen etwas unendlich viel Großartigeres, als durch das Durcheinanderschieben der bewegten Figuren auf dem früheren Blatt erreicht wurde. Man mag mit Grund vermuten, daß diese Radierung als Ganzes Rembrandt selbst niemals vollständig befriedigt hat, — die stolze Zusammenstellung ihrer heruntergefäbelten Linien spricht dennoch zu uns mit einer feierlichen Wahrhaftigkeit, die in der höchsten Kunst ihresgleichen sucht.

Während der Künstler so viel innerlich tief Erlebtem das Dasein schenkte, wurde Rembrandt in seinem äußerlichen Leben immer mehr von peinigenden Geldsorgen gequält, die ihm schließlich beinahe alles rauben sollten, und die, ärger noch, ihm so wenig Ruhe gegönnt haben müssen, daß es wie ein Wunder erscheint, wie jemand sein Leben und seine Arbeit hoch darüber hinaus zu halten wußte.

Mit etwas größerer Anstrengung, ist man wohl zu denken geneigt, hätte er seine Angelegenheiten besser ordnen können. Aber war Rembrandt nicht in allem ein Illusionist? Ist es so sonderbar, daß jemand, der von seiner Höhe über die Wirklichkeit hinwegsieht, den realen Lauf der Geldgeschäfte nur mühsam verfolgen oder im Kopfe behalten konnte? Erfüllt von stolzen Träumen, wie er war, wurden die täglichen Sorgen leicht vergessen. Er pflegte bei jeder Krisis, ohne Zweifel in gutem Glauben, Verpflichtungen einzugehen, denen er fast immer nachzukommen versäumte, allein deshalb, weil er in einer Welt der Visionen lebte und von weltlichen Dingen nie einen rechten Begriff gehabt hat. Darum auch konnten so viele grausame Schicksalsschläge ihn nicht brechen. Sein Geist blieb allezeit unangetastet über dem niederen Gewühl, das das Leben Andrer ganz

beherrscht. Die Welt kühler Beziehungen und freundlicher Kompromisse lag außerhalb seiner wirklichen Beobachtung. Hätte er sich mit den Menschen besser zu verstehen gewußt, sagt Sandrart, wäre es ihm besser ergangen. Besser, zweifels- ohne, nach Sandrarts weltlichem Sinne, aber nicht in bezug auf das Wahrhaftigere, dessen Dienst Rembrandt seine ganze phänomenale Geisteskraft gewidmet hatte. „Wenn er an der Arbeit war,“ so bezeugt Baldinucci auf Keihls Autorität hin, der lange als Schüler bei Rembrandt gewohnt hatte, „würde er den Eintritt dem obersten Monarchen der Welt nicht erlaubt haben, der dann gezwungen gewesen wäre, immer wieder zurückzukommen, bis er ihn ohne seine Arbeit angetroffen haben würde.“ Wenn er mit seiner Kunst beschäftigt war, hatte er einen Gast, der ihm höher galt. Und wenn die Arbeit getan war, konnte dieser Ergründer des Unsichtbaren die Genugtuung entbehren, die eine Welt des Scheines ihm anzubieten hatte. Äußere Ehrfucht und das Verlangen nach gesellschaftlichem Ansehen hat er vermutlich niemals gehabt. „Wenn ich meinem Geiste Erholung gönnen will, so ist es nicht Ehre, die ich suche, sondern Freiheit,“ lautet ein Ausspruch von ihm, den Houbraken uns aufbewahrt hat.

Een vroom gemoet  
Acht eer vóór goet.

Diesen Vers schrieb er in der Zeit seines größten Erfolges, ungefähr im Monat seiner Eheschließung, in ein Album, und sicherlich war es keine äußere Ehre, die hiermit gemeint wurde: diese Ehre war für ihn seine Kunst selbst. Der Besitz hingegen galt ihm wenig. Aus keiner der endlosen Urkunden, die er aufsetzen ließ, spricht ein Mann, der auf seinen Vorteil bedacht ist. Wenn es ging, schenkte er fort, was er hatte. Und währenddessen widmete er sich unverdrossen dem, was ihm teurer war als die ganze Welt.

Schon Huygens rühmte seine Abneigung gegen alltägliche Genüsse. Wenn er an seiner Arbeit war, bezeugt Houbraken, pflegte er zur Mahlzeit sich mit einem Stück Käse

und Brot oder einem Hering zu begnügen. Baldinucci sagt von ihm, daß „sein Hirn sehr verschieden von dem anderer Menschen war, was ebensowohl in seinem Betragen als in seiner ganz ungewöhnlichen Malweise zum Ausdruck kam,“ und an anderer Stelle nennt er ihn „einen Sonderling vom reinsten Wasser, der alle Dinge gering schätzte.“ Jemand von solchem Gehalt war gegen viele Beschwerden des Lebens gefeit. My mountains are my own and I will keep them for myself, dieses hohe Wort von William Blake, dem Geisterfeher, wie gut würde es aus Rembrandts stolzem Munde geklungen haben!

Nichtsdestoweniger waren die Sorgen da, und auf das Äußere feines Lebens übten sie einen schweren Druck aus. Schon zu einer Zeit, da noch scheinbar von allen Seiten volles weltliches Glück ihm zufällt, beginnen die Geldverlegenheiten, die endlosen Prozesse, die leichtherzig eingegangenen Geldanleihen mit ihrem ganzen langen Gefolge.

Auf den ersten Blick scheint es fast unglaublich, wie jemals solche Verwirrungen entstehen konnten, bei so großem nachweisbarem Reichtum. Doch ist vielleicht die einfache Erklärung manches scheinbar Rätselhaften, außer in Rembrandts Charakter, wie wir ihn soeben zu zeichnen bemüht waren, zum Teil in seinem Besitztum selbst zu finden, indem alle Umstände so angelegt schienen, daß er sich stets für reicher halten mußte, als er es war.

Als die zwei Hauptquellen von Rembrandts Wohlfahrt in dieser Zeit des Glücks werden stets betrachtet: einerseits das reiche Einkommen, das ihm aus seiner eigenen Arbeit zufließt, mit dem, was er durch seine Schüler verdiente, vermehrt, — und dann das Vermögen, das Saskia mit in die Ehe brachte.

War da indessen nicht, was die erstgenannten Verdienste anbelangt, schon bei Zeitgenossen eine gewisse sehr erklärliche Übertreibung im Spiel, — ein Überschätzen seines Besitzes, woran schließlich Rembrandt selbst teilnahm?

Es ist wahr, daß die im Jahre 1642 gelieferten Porträts ihm 500 Gulden einbrachten, und daß er 1646 von

Friedrich Heinrich sogar noch 2400 Gulden erhielt für zwei Bilder. Aber hiermit steht keineswegs fest, daß für jedes Porträt nun auch 500 Gulden, für jede Komposition nun auch 1200 Gulden, oder auch nur die Hälfte bezahlt wurde. Die Taxations- und Verkaufspreise seiner Stücke, die wir zwischen 1640 und 1668 aufgezeichnet finden, gehen sonderbar weit auseinander, — und wenn auch ein einzelnes darunter vorkommt für 1500 Gulden (es war die von alters her berühmte, äußerst fein ausgeführte „Ehebrecherin“), so sinken sie auch, und noch viel häufiger, auf 90, 60, 20, ja selbst 6 Gulden herunter (dies war im Jahre 1653). Und wie stark und wie schnell in solchen Dingen das Gerücht zu übertreiben geneigt ist, wird durch Baldinuccis Erzählung bewiesen, daß der Maler für seine „Nachtwache“ 3500 scudi (d. i. ungefähr 5250 Gulden) ausbezahlt erhielt, während wir wissen, daß dieser Betrag nicht größer als 1600 Gulden gewesen ist.

Der jährliche Ertrag allein der von Rembrandt verkauften Arbeiten seiner Schüler wird von Sandrart auf 2000 bis 2500 Gulden geschätzt, — aber ist nicht auch gegen diese Angabe ein gewisser Vorbehalt angezeigt? Wir sahen bereits, wie eine, von Rembrandts eigener Handschrift erhalten gebliebene Notiz Preise meldet, die das Bedenken wachrufen, daß dann doch sehr viel solcher Schülerarbeiten „verhandelt“ worden sein müssen, bevor es ein solches Sümmdchen geben konnte. Und auch wenn wir glauben wollen, daß er für solche, von ihm selbst noch weiter ausgearbeitete Stücke mehr erhielt, so geht doch aus nichts hervor, ob von dem Ertrage nicht wieder ein Teil den Schülern selbst zugute kam. Das sorgfältige Aufschreiben ihrer Namen zu dem Verkaufspreis scheint vielmehr dafür zu sprechen, und es wäre sicher nicht im Streit mit Rembrandts freigebiger Art. Selbst der scharfe Houbraken, der übrigens Rembrandt „geldliebend (geldgierig klingt nicht gut)“ genannt hat, erzählt an anderer Stelle, daß der Meister sich weigerte, Jan Griffier als Schüler aufzunehmen, indem er sagte: „daß Roghman und er zu gute Freunde waren, um seine Schüler

ihm wegzulocken.“ Eigenfucht und Geldliebe pflegen anders zu handeln. Daß Rembrandt, wie Baldinucci sagt, wenn Bilder und Zeichnungen großer Meister unter den Hammer kamen, „beim ersten Angebot den Preis dafür derart in die Höhe trieb, daß kein zweiter Liebhaber sich je dafür fand, indem er sagte, er täte das, um den Malerberuf zu Ehren zu bringen,“ haben wir schon früher berührt. Und noch merkwürdiger als Charakteristik ist folgender Ausspruch: „Er war auch sehr freigebig im Ausleihen dieser seiner Raritäten an jeden Maler, der sie zur Ausführung irgend einer Arbeit nötig haben mochte.“ Denn wir können wohl glauben, daß, wo er sich so edelmütig zeigte beim Leihen der ihm teuern Kunstschätze, er mit Geld noch weit freigebiger umgegangen sein wird.

Eine wunderliche Urkunde vom Dezember 1655 teilt uns mit, daß Rembrandt damals von den Brüdern van Cattenburch (von denen der eine mit einer Enkelin von Elisabeth Bas verheiratet war) ein Haus kaufte, in welchem der Maler Hercules Sanders wohnte, „für die Summe von viertausend carolus Gulden an Geld, welche er van Rijn gegen Zinsen folle behalten dürfen, und daneben noch an Bildern und Druken dreitausend Gulden, . . . .“ Und wenn wir uns in die Frage vertiefen, was wohl in aller Welt Rembrandt bewogen haben mag, solch eine drückende Verpflichtung einzugehen, drängt sich uns unwillkürlich die Antwort auf, daß er nichts andres im Sinne hatte, als es einem verarmten Kunstgenossen zu ermöglichen, in seinem Hause zu bleiben. Diese Vermutung gewinnt noch an Kraft durch eine frühere Urkunde vom Mai 1654, aus welcher hervorgeht, daß die Cattenburchs damals schon Geld von Sanders zu fordern hatten, vielleicht wegen schuldig gebliebenen Mietzinses. Der Verkauf des von Sanders bewohnten Hauses an Rembrandt macht in diesem Zusammenhange dann den Eindruck, als hätten die Cattenburch damit ein gutes Geschäft gemacht: sie wurden einen schlecht zahlenden Mieter los, und sahen ohne Zweifel in den von Rembrandt gemäß Kontrakt zu liefernden Kunstwerken eine gute Gelegenheit auf Gewinn.

Auch dem Sanders mag für den Augenblick geholfen gewesen sein. Die einzig verlierende Partei war Rembrandt selbst.

Aber mehr noch als etwas andres ist das sogenannte Vermögen Saskias für Rembrandt eine Quelle ewiger Bemühungen und Sorgen geworden. Die einzige kurze Freude, die er vielleicht daran erlebte, mag die gewesen sein, daß er in der ersten Zeit ihrer Ehe bisweilen sich dadurch in stand gesetzt sah, die vielfältigen Kostbarkeiten zu erwerben, womit es ihm ein Genuß war, sein Haus zu zieren und seine Frau zu schmücken. Aber im übrigen — kann man sich für einen Phantasten wie Rembrandt einen fataleren Block am Bein denken, als ein Vermögen auf dem Papier, das ohne Zweifel einen gewissen Wert darstellte, an das er indessen nie heranzukommen vermochte, wenn es nötig gewesen wäre, — worüber er in späteren Jahren, kraft eines Überflusses schön klingender notarieller Ausdrücke in Saskias Testament freie Verfügung erhalten sollte, während es ihm doch wieder nicht als Eigentum zugehörte, und er Andern darüber Rechenschaft schuldig war?

Doch lagen die Tatsachen ungefähr so. Es sind keine Dokumente erhalten geblieben, aus denen hervorgehen könnte, was Saskia bei ihrer Heirat besaß. Aber im Jahre 1647 ließ Rembrandt, auf das Drängen der Blutverwandten des kleinen Titus von Muttersseite, die offenbar dessen pekuniäre Interessen bei seinem Vater in wenig sicherer Verwaltung glaubten, ein Inventar aller Besitztümer machen, die nach dem Tode seiner Frau in der Gemeinschaft vorhanden waren. Die Urkunde selbst ist verloren gegangen, doch das Urteil des Gerichtshofes von Holland sagt darüber im Prozeß zwischen Isaak van Hertsbeed, der eine Forderung an Rembrandt hatte, und Louis Crayers, Titus Vormund, im Jahre 1662: „welche Güter und Effecten nach der Schätzung, also aufs Niedrigste gemacht, zusammen miteinander aufgebracht hatten eine Summe von vierzig tausend sieben hundert und fünfzig Gulden . . .“, — sicherlich für jene Zeit ein ganz ansehnlicher Betrag.

Woraus bestand indessen dieses Vermögen? Der direkte Geldwert wird wohl vornehmlich auf dem Papiere gestanden haben. In den späteren schlimmen Jahren von Rembrandts Fallissement wird von dem Silberschmied Jan van Loo und seiner Frau eine Erklärung abgegeben: „daß sie sehr gute Bekannte gehabt haben an . . . Rembrandt van Rhijn und seiner verstorbenen Hausfrau Saskia van Uylenburch und aus diesem Grunde und auch sonst sicher wissen, daß selbige zusammen gehabt haben, und er, van Rhyn, noch nach dem Tode seiner Hausfrau besessen hatte zwei Schnüre große Perlen um den Hals und die kleinen um die Arme bis ins Jahr 1649.“ Die Frau allein, die offenbar noch aufmerksamer nach all den schönen Dingen gesehen hatte, fügt noch eine ganze Liste davon hinzu, worin vorkommen: „Zwei Birnenperlen, Ein großer Diamantring, Zwei Diamantene Pendants,“ außerdem kleinerer Zierat und allerlei Haushaltfilber. Vielleicht hatte Saskia einzelne Kleinodien von ihrer Mutter geerbt; aber daß sie, die jüngste von den vier Töchtern aus einem zwar ansehnlichen, aber keineswegs fürstlichen Hause, diesen ganzen Juwelenchatz mitgebracht haben sollte, ist nicht wahrscheinlich. Die Annahme liegt also wohl auf der Hand, daß die gewiß manchmal sehr großen Einkünfte des Hauses meist zum Ankauf sowohl von Kostbarkeiten, als auch von Kunstwerken verwendet worden waren. Aber zugleich hat man allen Grund zu glauben, daß das elterliche Erbteil Saskias nur so tropfenweise in die Hände des jungen Ehepaares kam, daß sie die Gelder viel eher unter ihre gewöhnlichen Einkünfte gezählt als sie als Kapital bewahrt haben mögen. Zum großen Teile jedenfalls saß die Nachlassenschaft in unbeweglichen Gütern fest, und außerdem waren die Friesischen Besitzungen der alten Uylenburgs vorläufig in gemeinschaftlichem Eigentum der acht Kinder geblieben, wie aus Prozeßakten hervorgeht, worin Rembrandt wiederholt stets für ein Achtel als Kläger auftritt.

Mit der Administration dieses ungeteilten Besitzes, oder bei Verkauf von Teilen davon, mit der Bezahlung scheint es auch keineswegs flott gegangen zu sein. Schon einen

Monat nach seiner Hochzeit gibt Rembrandt, wie wir schon sahen, seinem Schwager Gerrit van Loo eine Vollmacht, um für ihn „zu mahnen und in Empfang zu nehmen die Eingänge von allen seinen Debitoren . . . alle solche Gelder, Renten oder Interessen . . .“ Einen bequemen Posten wird van Loo hiermit nicht auf sich genommen haben. Die Friesen hielten fest: selbst ein Legat, das Saskia von ihrer Patentante vermacht worden ist, muß 1640 mit den Zinsen seit 1634 durch Vermittlung eines Advokaten abgefordert werden, da es „bei den vorgenannten Erben zurückbehalten wurde.“ Und über nicht weniger als vier Prozesse, die wegen der elterlichen Hinterlassenschaft geführt wurden, sind die Akten erhalten geblieben. Einer davon betrifft den Verkauf eines Erbgüterchens der Familie, Ulenburchstade in der Gemeinde Ryperkerck, ein anderer den eines Bauernhöfchens in Niemirdum. Obschon diese beiden Prozesse in allen Punkten von den Klägern gewonnen wurden, scheint fünf Jahre später der Saskia zukommende Teil des Ertrages des Bauernhofes noch immer nicht abbezahlt zu sein. Und selbst 1646 finden wir Rembrandt deshalb aufs neue einen Prozeß beginnen. Der Käufer sucht dann seinen Verpflichtungen durch Schikanen zu entgehen, wird indessen abermals zur Leistung der Zahlung und in die Kosten verurteilt. Nichtsdestoweniger wird diese langwierige Rechtsfache Rembrandt leicht etwas mehr gekostet haben, als die 137.70 fl., um welche es sich dabei handelte, — und wahrscheinlich wird es früher und später mit einem großen Teil dieses Friesischen Besitzes auf dieselbe Weise gegangen sein. Übrigens wird Rembrandt in allen solchen Fällen wohl einfach, ohne selbst etwas zur Sprache zu bringen, seinen prozessierenden Schwägern zugestimmt haben, auch in seinem Namen zu handeln. Anders scheint der Fall allein mit dem schon früher erwähnten Prozeß gelegen zu haben, in welchem Rembrandt mit so heftigem Nachdruck gegen die Lästerreden auftritt, daß er der Vergeuder des Erbteils seiner Frau sein sollte.

Wie stand es indessen schon damals, 1638, mit dem

„reichlich begütert“ sein, worauf Rembrandt sich berief? Kaum ein halbes Jahr später fand der Ankauf jenes Hauses statt, an welchen sich solch eine unheilvolle Reihe von allerlei ineinander geketteter Schulden festknüpfen sollte. Nach Bürgen wurde nicht einmal gefragt: Die Verkäufer hielten Rembrandt allem Anschein nach für einen vermögenden Mann, — sowie jeder es von ihm, sowie auch er es allzu lange von sich selbst glaubte. Und die Leichtigkeit, mit der er, infolge dieses Rufes, überall Kredit erhielt, mußte ihn wohl in immer größere Schwierigkeiten bringen. Es ist indessen ganz klar, wäre damals auch nur ein Teil von Saskias Vermögen zu freier Verfügung gewesen, so hätten die 13000 Gulden daraus in der Hauptsache bezahlt werden können und wäre dieser sonderbare, grade durch seine scheinbaren Erleichterungen für Rembrandt so unheilvolle Kaufkontrakt niemals so aufgesetzt worden.

Ohne Zweifel wird Rembrandt, sobald als wieder Einkünfte zuströmen, mit dem Ankauf von allerlei Kostbarkeiten fortgefahren sein, ohne viel daran zu denken, daß sein Haus noch unbezahlt war. Und wenn ihm im Jahre 1640, nach dem Tode seiner Mutter, als sein Erbteil ein Schuldschein seines Bruders Adriaen im ungefähren Werte von 2500 Gulden zugeteilt wird, setzt er das zwar so schnell wie möglich in flüssiges Geld um, aber wird dieses eher für alle anderen Zwecke verwendet haben, als um etwas von der Schuld zu tilgen, die noch auf seinem Hause liegt.

Ziemlich deutlich ist es also — fahen wir ihn nicht auch 1639 Huygens dringend um Geld mahnen? —, daß schon in den letzten Lebensjahren Saskias der Haushalt am Abhang materiellen Rückganges stand, den wir ihn nach ihrem Tode rettungslos hinunterrollen sehen werden.

Am 14. Juni 1642 stirbt Saskia dann, noch nicht ganz dreißig Jahre alt, nach einem Leben, das reich an Gegensätzen war. Eine einigermaßen farblose Jugend, die sie bei älteren verheirateten Schwestern in Franeker oder Bilt verbrachte, — dann die strahlende Zeit ihrer jungen Ehe, aber dazwischen hinein die immer wieder aufs neue wachgerufene Trauer

um drei früh verstorbene Kinder, und als sie endlich den kleinen Titus behalten darf, gar bald die Wehmut, da sie fühlt, wie sie selbst hinscheiden muß.

Für Rembrandt müssen danach düstre Jahre angebrochen sein in dem von ihr verlassenen kunsterfüllten Hause, mit seinem mütterlosen kleinen Knaben. Weibliche Hilfe mußte natürlich da sein, aber die Sorge für Haus und Kind fiel — es sei etwas früher oder etwas später, denn eigentlich wissen wir davon sehr wenig — schließlich eine Zeitlang grade nicht in die geeignetsten Hände, in die von Geertje Dircx. Man braucht nicht viel Einbildungskraft zu haben, um sich vorzustellen, wie es unter der Leitung dieser Frau im Haushalt zuging. Vater Cats reimte nicht mit Unrecht:

Ein Weib trägt mehr aus mit einem Löffel,  
Als ein Mann einbringt mit einem Scheffel. \*)

Und wie wenig Geertje für die Erhaltung ihres eignen kleinen Besitzes sorgte, kann wohl daraus hervorgehen, daß, als sie noch kaum Rembrandts Haus verlassen hat, ihre Habe schon im Pfandhaus steht.

Es ist eine wahre Erlösung, wenn wir an ihrer Stelle neben Rembrandt und dem heranwachsenden Titus die ruhige mütterliche Gestalt Hendrickje Stoffels finden, die bis zu ihrem Tode getreulich auf ihrem schwierigen Posten bleiben wird, selten in den Vordergrund tritt, aber in den ärgsten Zeiten finanzieller Not eine ehrfurchtgebietende Einsicht und Geistesstärke zeigt.

Rembrandt selbst kehrte sich in diesen Jahren der Prüfung mehr und mehr von der schimmernden Seite der Welt ab, innerlichen Dingen zu, und eine allmähliche Umkehr im Geschmack des Publikums, das sich nun auch von ihm abwendete, wird, außer in Rembrandts Sonderbarkeit, wohl darin ihren hauptsächlichsten Grund gehabt haben. Von ganz anderer Art, aber nicht weniger einschneidend, war der Einfluß der allgemein schlechten Zeiten

---

\*) Een wijf draeght meer uyt met een lepel,  
Als een man inbrenght met een schepel.

nach 1651, als der Krieg gegen die englische Republik ausbrach, wodurch das Geld immer feltener und das Leben für jedermann schwieriger wurde. Vor allem bekam die Hauptstadt einen jämmerlichen Stoß. Wagenaar sagt darüber: „In Amsterdam war der Niedergang von Industrie und Handel so groß, daß da, wie manche melden, zu dieser Zeit wol dreitausend Häuser leer standen. Doch andere sprachen nur von vierzehn- oder fünfzehnhundert: woraus die Verminderung des Handels in dieser ansehnlichen Handelsstadt aufs deutlichste zu entnehmen war.“ Wie auch besser situierte Leute tief in Schulden stekten, und wie sie damit umsprangen, davon findet man ein Beispiel in jenem Joris de Caullery, Kapitän zur See im Dienst der Republik, der im Jahre 1654, bevor er sich einschiffte, aus Furcht, daß Gläubiger während seiner Abwesenheit sein Hab und Gut für ein Butterbrot verkaufen könnten, einzelne wertvolle Besitzungen auf den Namen seiner Kinder setzen läßt, darunter auch sein von Rembrandt gemaltes Konterfei.

Rembrandts Einkünfte waren also merkbar zurückgegangen, und doch wurden noch von vielen Seiten die alten Ansprüche an ihn gestellt. Die Zinsen der noch nicht bezahlten Kauffumme seines Hauses mußten, wenn es ging, gezahlt werden, ebenso Zinsen, und wenn möglich sukzessive Kapital von vielerlei andern Anleihen. Die zweihundert Gulden jährlich für Geertje Dirckx — mit so viel als vielleicht dazu gekommen sein mag — mußten zur Zeit da sein. Auch den zuletzt übrig gebliebenen, mehr und mehr verarmten Leidener Familiengliedern wird er wohl geholfen haben.

Aber das Ärgste war, daß nun die Verkäufer seines Hauses, die sich so lange als ungewöhnlich nachsichtige Gläubiger gezeigt hatten, zu Beginn des Jahres 1653 auf Zahlung zu dringen anfangen, — sei es, weil sie selbst um flüssiges Geld verlegen waren, oder daß es sie verdroß, sogar die ausbedungene Rente nicht länger zu erhalten. Von dem ursprünglichen Betrag von 13000 Gulden scheint im Laufe der Zeit beinah die Hälfte abbezahlt zu sein, so-

daß die Schuld noch 7000 Gulden betrug, eine Summe, die indessen durch aufgelaufene Rente und Vorschüsse an den Käufer bis auf 8470.06 Gulden gestiegen war. Rembrandt wurde also durch einen Notar gemahnt, endlich zu bezahlen, mit der Anfrage, daß „im Falle längeren Trainierens processirt werden würde, wegen sehr gewichtiger Ursachen, auf Gebrauch solcher Mittel, als geraten scheinen werden.“ Um diese alte Schuld zu tilgen, versuchte er nach allen Seiten neue Anleihen zu machen, und dies scheint im Beginn ihm noch immer wunderbar leicht geglückt zu sein. Von Cornelis Witsen leiht er 4180 Gulden, von Jan Six (wahrscheinlich) 1000 Gulden, von Ifaak van Hertsbeek 4200 Gulden. Für die Schuld an Jan Six scheint Lodewyk van Ludick Bürge geblieben zu sein, die beiden andern fordern keine Bürgenstellung, — wohl kommt in beiden Schuldscheinen die Klausel vor: „sich verpflichtend die genannte Summe zu bezahlen ein Jahr nach Dato dieses, hierfür alle seine Güter verhaftend.“

Auch gibt Rembrandt einem gewissen Francoys de Coster eine Vollmacht, alle seine ausstehenden Forderungen für ihn einzuziehen. Ob das, was davon einlief, ihn viel reicher gemacht haben wird, scheint, im Hinblick auf die Zeitumstände, zweifelhaft. Daß Rembrandt wegen der Bezahlung seiner Arbeiten wohl manchmal auf Schwierigkeiten stieß, aber daß zugleich sein Stolz nicht im allermindesten durch die quälenden Geldsorgen dieser Jahre gebrochen war, geht aus dem Zwischenfall mit einem gewissen Diego Andrada hervor, der Zahlung ablehnt und ihm mitteilen läßt, daß er ein gewisses Porträt eines jungen Mädchens „verändern müsse und solchermaßen zu machen habe, daß es ihm nach Gebühr gleiche.“ „Worauf der Insinuierte, als es ihm vorgelesen worden ist, erwiderte: „daß er an dieses Stück Malerei nicht Hand anlegen noch daselbe verändern wolle, bevor und ehe der Insinuant ihm sein noch zu erhaltendes Geld bezahlt oder dafür Satisfaktion gebe.“

Vom gleichen unbeugsamen Selbstgefühl zeugt auch die

Erzählung bei Houbraken, worin leicht ein Körnchen Wahrheit liegen mag, wie Rembrandt in einer Familiengruppe, woran er grade beschäftigt war, einen eben gestorbenen ihm gehörigen Affen anbrachte. Die Porträtierten hatten sehr viel dagegen; aber „er hatte so viel Liebe für dieses Bild des toten Affen, daß er lieber das Stück unvollendet für sich behalten, als ihnen zu Gefallen den Pinsel darüber führen wollte.“

Obwohl nun die von Rembrandt 1653 geliehenen Summen zusammen mehr betragen als die Forderung von Christoffel Tyffens über die Hausschuld, wird diese auch jetzt noch nicht gänzlich getilgt. Es bleibt wieder ein Rest von 1168.04 Gulden. Seine Schulden beliefen sich weit höher und bald darauf ließ er auch noch 3150 Gulden von dem Chirurgen Daniel Francen. Da jetzt selbst von Bezahlung der Zinsen nicht mehr die Rede sein kann, erfolgt im Juli 1656 der Bankrott mit seinen endlosen Folgen von Quälereien und Elend, und im November 1657 gemäß Urteil der „Desolate Boedelskamer“ der gerichtliche Verkauf von Rembrandts Besitztum. Inzwischen hatte er noch vor der Katastrophe sein Haus bei dem Waisengericht als zum mütterlichen Erbteil von Titus gehörig einschreiben lassen, was aber nicht verhindern sollte, daß dies Haus ebenfalls und mit Verlust verkauft wurde, während Titus nur als bevorzugter Gläubiger angesehen wird. Auch das Übrige der kunstreichen Einrichtung ging unter dem Druck der schlechten Verhältnisse weit unter dem wirklichen Wert ab.

Brachte dieses Fallissement mit sich, daß Rembrandt auch seine Rechte als Vormund verlor? Jedenfalls scheint danach das Waisengericht ganz in seine Rechte einzutreten. Es ernennt im September 1656 einen Vormund für Titus, der zugleich als „Administrator über deselbigen Güter gestellt“ wurde, ein Fall, der sicherlich niemals von Saskias Notar vorausgesehen war, als dieser sie testamentarisch erklären ließ, daß sie „item alle Waisengerichte und deren Anordnungen, speziell auch mit diejenigen dieser Stadt (bei aller Reverenz) ausdrücklich ausschließt.“ Wahrscheinlich

waren die Waifengerichte allgemein wegen ihrer Sucht, sich einzumischen, gefürchtet. Schon im Testament von Rembrandts Mutter wurden sie mit ebensoviele Nachdruck ausgeschlossen, und zwanzig Jahre später sollte Hendrickje Stoffels wieder gerade daselbe tun.

In jenen Tagen, da solche Sorgen ihn unaufhörlich quälten, malte Rembrandt unverstandene Werke, die von der höchsten Geistesanspannung zeugen. Um sich her sah er abbröckeln und hinwegfließen, was er in dieser Welt gesammelt und aufgebaut hatte; aber die Bitternis dieser irdischen Plagen drang nicht bis zu den Kammern seiner Seele, wenn er Gestalten schuf wie den in rätselhaftes Nachdenken versunkenen „Jungen Mann im Harnisch“ (Glasgow), die uns berührt wie die durch einen köstlichen Zauberspiegel heraufbeschworene Fata Morgana eines farbendurchtränkten Leidenstraumes. Aus derselben Zeit (1655) wahrscheinlich, ist der noch unwirklichere, aber noch wirkungsvollere „Mann mit der Lanze“, in Kassel: der lebensmüde Wächter, der unter schwerer Panzerlast gebeugt, und mit schwerem Druck prüfender Gedanken hinter seinen ermüdeten Brauen, nach düster strömenden Stimmen eines unerbittlichen Schicksals zu lauschen scheint. Wäre es denkbar, daß Rembrandt Shakespeare gelesen hätte, so möchte man bei Gestalten wie diesen beiden und bei dem wie aus einem Rausch sonor und schlanker Schönheitslust geborenen „Polnischen Reiter“ (bei Graf Tornowski), diesem stolzen jungen Mann, der auf dem königlichen Pferd so sieghaft in die Welt hinein reitet, an schöne Paraphrasen auf Hamlet und Macbeth und König Heinrich IV. denken wollen.

Und auch jetzt folgen wieder biblische Gegenstände. Joseph und Potiphars Frau malte er zweimal. Das früheste Exemplar ist in Petersburg, eine bessere Variation in Berlin (1655). Koloristisch ist diese von tiefem Farbenton reich durchglühte Malerei eins von des Meisters mächtigsten Werken, — während die figurenreiche, zwei Jahre jüngere „Anbetung der Könige“ (Buckingham-Palast) sich wieder enger ähnlichen Malereien einer früheren Epoche anschließt,

aber besonders durch die breitere mächtigere Behandlung diese überragt.

Ganz auf sich selbst steht die herrliche Tonorgie der bei Kerzenlicht dargestellten „Verleugnung Petrus“ in der Eremitage. Aber das Hauptwerk aus diesen Tagen der Prüfung ist das Kasseler Bild „Jakobs Segen“ (1656). Das Gemälde ist erfüllt mit dem Odem alttestamentarischer Größe. So wie Jakob selbst einmal mit dem Engel Gottes rang, so hat hier der Maler wild und verzweifelt mit seinem Stoffe gerungen: bei der Schöpfung dieses Werkes, das mit größerem Werkzeug als dem Malerpinsel geschaffen zu sein scheint, muß etwas von dem herrlichen: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn“ in ihm gerufen haben.

Jakob hat sich mit einer heftigen Kraftanspannung in seinem Bette aufgerichtet. Aus den tiefen, dunklen Höhlen seines mächtig herausgearbeiteten, schier assyrischen Hauptes klingt die düstre Macht des begnadeten Patriarchen, die noch stärker hervortritt neben der milder ausgeführten Blondheit des mehr höfischen und kosmopolitischen Menschenkennerantlitzes von Joseph, der den alten Mann, während er ihm den Rücken stützt, bei der Segnung sanft leiten will.

Wunderbar ist, neben diesem Joseph und seinen Kindern an Jakobs Bett, die Gestalt der Asnath, die, ohne piktoral völlig bei der lichtdurchglänzten Hauptgruppe angeschlossen zu sein, für sich allein in feierliches Nachsinnen versunken, vor sich hinblickt, an ihren Kindern vorbei in die Ferne kommender Geschlechter.

Inzwischen bleiben auch die Porträts nicht ganz aus. Im Jahre 1654 malt er, in so gewählter Pose und mit so ungefuchter Natürlichkeit, das klassische „Bildnis von Jan Six“ (Kollektion Six), so breit in seiner Selbstbeschränkung und in seinem geschmackvollen *laissez-aller*, so delikats und geradezu, — mit so viel mühevoller Klarheit und doch so geheimnisvoll.

Zwei Jahre später entsteht die ruhig ernste „Junge Frau mit der Nelke“ (Eremitage) in der vollen stehenden Farbe so prachtvoll gesund durchknetet, und das offenerzige

Porträt von Dr. Arnold Tholinx (bei Ed. André zu Paris), der kurz vorher, aber weniger stark von Odem, auch von Rembrandt radiert worden war. Das frisch gebildete Gemälde gibt ein Vorgefühl der Köpfe in den „Staalmeesters“.

Vielleicht geschah es durch diesen Tholinx, der ein Schwiegersohn von Nicolaas Tulp und ein Schwager von Jan Six war, daß Rembrandt mit Dr. Joh. Deyman in Berührung kam, den er in diesem Jahre wieder auf einem Anatomiestück malte, von welchem uns leider ein Brand im Jahre 1723 nur ein kleines Bruchstück gelassen hat. Aber die davon bewahrt gebliebene „Leiche“ (Reichsmuseum in Amsterdam) ist beinahe das machtvollste Stück Malerei, das man von Rembrandt kennt, und unbegreiflich ist es, wie dieser hingeworfene halbe Kopf, der in einzelnen Tönen angesetzt, farblos, blicklos, selbst ohne Atem blieb, mehr als vielleicht eines feiner lebenden Angesichter den schmerzvollen Abgrund des Bodenlosen offenbart.

Auf den ersten Blick steif, aber in der Tat von köstlicher Schlichtheit ist das Bildnis der fünfzigjährigen Catharina Hooghfaet (bei Lord Penrhyn), die fogenannte „Dame mit dem Papagei“ (1657), die, ohne die geringste Emphase und von allem Nachdruck oder absichtlichem Vortrag absehend, voll heiterer Straffheit und zarter Kühnheit, herrlich ausgeführt ist. Die Haltung ist ungesucht, beinahe gleichgültig — verloren: aber gerade das Kunstlose birgt die höchste Kunst. Die mehr oder weniger verlegene Frau hat sich niedergelassen, um gemalt zu werden: aber der Maler hat uns in der etwas steifen Pose alles von ihr berichtet: ihr Alter und ihren Stand, ihre Manier sich zu bewegen, und ihre Gemütsart, ihre Erfahrungen und ihre Tüchtigkeit, ihren Humor und ihre Beschränktheit, mit einem Wort den ganzen Komplex ihres Wesens. Wieder ganz anders, aber nicht minder eigenartig, ist das uns über seine Schulter hin anblickende „Porträt eines Kaufmanns“ (bei dem Earl of Feversham, 1659), das aus sonorem Tone gemalt in einer gedämpften Glut prangt, die schon des

Meisters mächtigstes Werk seiner letzten Jahre aus nächster Nähe verkündigt.

Alle diese Gemälde sind etwa aus der Zeit seines Fallissements oder einige Zeit danach entstanden. Als im Jahre 1658 sein Haus verkauft war, zog er wahrscheinlich, obschon die Dokumente darüber keine vollkommene Klarheit geben, sehr bald nach der Wohnung auf der Rosengracht gegenüber dem „Doolhof“, wo er jedenfalls seine letzten Lebensjahre verbrachte. Aber auch da blieben ihm die gesellschaftlichen Schwierigkeiten nicht erspart.

Der Notar hatte in Saskias Testament, in welchem er das Waisengericht hatte ausschließen wollen, das sich nichtsdestoweniger später in Rembrandts Angelegenheiten mischte, noch eine andere kurze Klausel gesetzt, die nicht zum leeren Buchstaben gemacht werden konnte und die Ursache vielen Leides geworden ist: die Bestimmung, „daß Rembrandt van Rhyn, ihr Mann, in vollem Besitze und Nießbrauch aller von der Erblasserin zu hinterlassenden Güter bleiben solle,“ — aber nur bis „zur Wiederverheiratung“. Denn in der vor Saskias Tod schon vorhandenen und später so rettungslos verschlimmerten Unordnung seiner Geschäfte lag jetzt der Grund, weshalb Rembrandt an eine zweite Ehe und eine damit wohl untrennbar verknüpfte Rechenschaft über seine Vormundschaft schwerlich denken konnte.

Große Betrübniß und Beschämung muß es für Hendrickje Stoffels, die Frau, die in späteren Jahren sein Leben teilte, gebracht haben, als sie im Jahre 1654 wegen dieses Zusammenlebens vor den Kirchenrat gerufen, „dafür ernstlich bestraft, zur Bußfertigkeit ermahnt und vom Tische des Herrn fern gehalten“ wurde. Trotzdem kann man Hendrickje in jeder Beziehung Rembrandts zweite Frau nennen, außer eben im Sinne des Gesetzes, wie sie auch von Nachbarn und guten Bekannten angesehen wurde, und als welche sie auch in einem notariellen Akt erscheint, worin sie eine unbedeutende Zeugenerklärung ablegt. Und daß sie auch für Titus eine liebevolle Mutter und später eine gute Beraterin war, scheint wohl durch die einträchtige

Treue bewiesen zu sein, in welcher sie mit ihm zusammen hat arbeiten dürfen, um die Last und die Härten materiellen Elends von ihm abzuwenden, den sie beide ohne Rückhalt verehrt haben.

Im Jahre 1651 oder 52 (wenn wir der Richtigkeit einer Urkunde von 1670 vertrauen dürfen) wird ihr ein Töchterchen geboren, das, ebenso wie die zwei jung verstorbenen Mädchen von Saskia, nach Rembrandts Mutter Cornelia genannt wird, und im Testament von Titus als „sein Schwesterlein“ bezeichnet wird.

Sorgend und schützend hat Hendrickje, solange sie lebte, dem kleinen Haushalt vorgestanden, verständig die desolaten Geldgeschäfte, wenn es sein mußte, mit ordnend. Die Abwicklung der Geschäfte nach 1656 ging langsam von statten: noch Ende 1658 läßt der Konkursverwalter „durch Exekution verkaufen die weitere Papierkunst, zu derselben Masse noch gehörig, bestehend in der Kunst von mehreren der bedeutendsten so italienischen, französischen, deutschen und niederländischen Meister und bei demselbigen Rembrandt van Ryn mit großer Kuriosität zusammen gesammelt. Wie auch zugleich eine gute Partie Zeichnungen, und Skizzen von demselbigen Rembrandt van Rhyn selbst.“ Aber schließlich konnten doch nicht alle Schulden abbezahlt werden und ebensowenig kam es zum Akkord mit den Gläubigern. Das Fallissement Rembrandts wurde darum niemals aufgehoben, so daß er kein Stück sein eigen nennen und kein Bild vollenden durfte, ohne daß nicht der eine oder andre Gläubiger darauf seine Rechte geltend machen konnte. Und die Gläubiger, die er jetzt hat, zögern da nicht lange, wenn sie ihr Interesse dabei erblicken. Neue Schulden sind dazu gekommen, an einen gewissen Harmen Becker, und auch der ursprüngliche Schuldschein an Jan Six, von diesem an Sr. Gerbrand Ornia verkauft, ist auf diesem Umwege in dieselben Hände geraten. Dieser Ornia geht nämlich den Bürgen L. van Ludick um Bezahlung an, und erhält sie auch, so daß nun van Ludick selbst diesen Betrag von Rembrandt zu fordern hat. Aber er verkauft nach einer Weile

die Forderung für weniger als die Hälfte des Wertes an Becker, der indessen von Rembrandt doch wieder den vollen Betrag fordert, der ihm durch ein schiedsgerichtliches Urteil auch zugewiesen wird. Wieviel Vorteil er noch außerdem daraus zog, wird durch die Tatsache deutlich, daß er die von Rembrandt angebotene Tilgung seiner Schuld ablehnt, da er wenig Lust verspürt, die von ihm zum Pfande empfangenen Bilder zurückzugeben, die sicherlich einen viel größeren Wert repräsentiert haben werden.

Im Gegensatz zu diesem gewissenlosen Geldverleiher hatte Rembrandt gewiß auch wohl einzelne treue Freunde behalten, wie jenen „Apotheker und Kunstliebhaber“ Abraham Francen, der ihm bei allerlei Geschäften als Zeuge und Berater zur Seite steht, und später auch Vormund seines hinterbliebenen Töchterchens werden sollte. Aber die beste Freundschaft und Hingebung fand er doch im eignen Hause, bei seiner Frau und seinem Sohn.

Denn um ihn, soweit es tunlich war, vor der Ausbeutung beehrlicher Gläubiger zu schützen, wird es wohl geschehen sein, daß im Dezember 1660 Hendrickje Stoffels mit dem neunzehnjährigen Titus die Vereinbarung trifft, bei welcher beide „erklärten verabredet und sich vertragen zu haben über eine Compagnie und einen Handel mit Bildern, Papierkunst, Kupfer- und Holzschnitten, ingleichen Abdrücken hiervon, Raritäten mit allem Zubehör hiervon“ u. s. w., worin auch von „der Haushaltung“ gesagt wird, daß sie von diesen Beiden ist „eingegangen halb und halb“, während sie zum Schlusse mit großer Bestimmtheit konstatieren, „daß obengen. Rembrandt van Rhyn nicht den mindesten Anteil an diesem Unternehmen haben soll, noch ihm auch Hausrat, Einrichtung, Kunst, Raritäten, Gerätschaften mit Zubehör und was zu irgend welcher Zeit in ihrem Hause gefunden werden möchte, zukomme, worauf vielmehr die vorgen. Parteien ihre vollkommne Macht und Gerechtigkeit behalten gegen alle diejenigen, die wegen vorgen. Rembrandt van Rhyn irgend eine Actio oder Prätension würden machen wollen“ ufw.

Daß hinter der schützenden Fürsorge, die aus diesem allen spricht, kein Mangel an Ehrerbietung lag, davon zeugt der andere Satz aus demselben Dokument: „sintemal es indessen ihnen höchst nötig ist, daß ihnen in diesen Geschäften und Zubehörigkeiten werde assistiert und geholfen, auch dazu Niemand geschickter könnte sein als der vorgeh. Rembrandt van Rhyne“ usw. Die ihm am nächsten standen, sahen in ihm ein Kind, für das sie die kleinen täglichen Dinge besorgen und ausgleichen mußten, einen Mann, der mehr und mehr sich auf seine Arbeit zurückzog und in einer Sphäre lebte, wo materielle Interessen und das weltliche Getriebe der Menschen untereinander bedeutungslos wurden, aber doch von dort aus in tieferem Sinne seine Umgebung beherrschte.

Im Jahre 1661 macht Hendrickje ihr Testament, worin die Sechszwanzigjährige „kränklichen Leibes, indessen gehend und stehend“ genannt wird. Alle Bestimmungen darin sprechen von einem unbegrenzten Vertrauen zu Rembrandt, dem sie als Vormund „solche Macht gibt als irgend erforderlich ist, selbst auch um die Besitztümer, bewegliche und unbewegliche, aus eigener Macht zu verkaufen u. s. w., ohne irgendwie darin molestiert, kontradiert oder verhindert zu werden,“ zugleich aber von einer schirmenden Sorglichkeit, die sie gerne bis über den Tod hinaus erstrecken lassen möchte, wie aus der Klausel hervorgeht, die ihm den Nießbrauch zuerkennt: „ohne daß diese Früchte durch Jemand auf der Welt beansprucht werden dürfen, exekutiert, sei es für irgend welche Schulden, sei es für Lasten desselben, gemacht oder noch zu machen.“ Sorgen bis über den Tod hinaus will sie auch für Titus, den sie offenbar sehr gern hat, und den sie, falls ihr eignes Töchterchen kinderlos sterben sollte, als ihren Erben „substituirt, ohne daß ihr Kind gegenteilig disponieren dürfe, weder unter Lebenden noch Todes halber.“ Und nachdem sie zum Vormund über ihr Kind „dessen Vater Rembrandt van Rhyne“ eingesetzt hat, läßt sie hinzufügen: „den sie freundlich darum bittet“. Wie wenig passen

diese kindlichen, beinahe demütigen Worte in eine notarielle Urkunde hinein, — es macht vielmehr den Eindruck, als ob Hendrickje hier noch zum letzten Male mit ihrer eigenen Stimme zu Rembrandt spricht. Kurze Zeit darauf muß sie gestorben sein. Nach ihrem Tode fährt Titus damit fort, nicht allein den Kunsthandel für seinen Vater zu führen, sondern hilft ihm auch mit derselben anhänglichen Treue seine Sorgen tragen.

Es kann wohl kaum anders sein, als daß die Familienmitglieder von Mutterseite, die seinerzeit so sehr auf eine Aufnahme des Inventars gedrungen hatten, und später seine vom Waifengericht ernannten Vormünder dem jungen Mann wohl in den Ohren gelegen haben müssen wegen der Manier, in welcher sein Vater seine Interessen verwahrloßt habe. Aber wir mögen so viel Akten durchstöbern, als wir nur wollen, nirgends finden wir auch nur den Schatten einer Vermutung, daß jemals in das Verhältnis zwischen Vater und Sohn etwas Kühles oder gar Kaltes gekommen ist, wegen des Wirrwarrs streitiger Interessen, worin sie unaufhörlich verwickelt waren. Im Gegenteil, wir erhalten aus allem den Eindruck, daß zwischen Vater und Sohn schon sehr frühe ein herzliches Vertrauen bestanden haben muß, das bis ans Ende von Titus kurzem Leben gedauert hat. Im Jahre 1659 gibt Rembrandt seinem achtzehnjährigen Sohne schon eine Vollmacht, um in kleineren Angelegenheiten für ihn aufzutreten, später abermals, um die kleine Erbschaft von Peter van Medemblick, einem entfernten Vetter, in Empfang zu nehmen. 1666 gibt er ihm eine sehr ausgedehnte allgemeine Vollmacht.

Zwar ist Titus noch erst ein Knabe von sechzehn Jahren, als er das Testament macht, worin er „sein Schwesterlein“ zur Erbin einsetzt und seinem Vater die Nutznießung gibt, mit der Ermächtigung, um „auch im Falle der Notdurft und Not selbst von dem Kapital abnehmen, es angreifen und zum Unterhalt gebrauchen zu dürfen, was ihm ganz und gar überlassen werde,“ weiter mit der Bestimmung, „daß des Erblassers Vater Niemand in der Welt verpflichtet sein

folll, irgend welche Eröffnungen, Status oder Inventar der Güter zu geben.“ Aber auch viel später, da er selbst schon mit Magdalena van Loo verheiratet ist, erklärt er „wohl mit Vorbedacht, sich selbst zu stellen und zu konstituieren als Bürger und principaliter für den vorgem. Rembrandt van Rhyn, seinen Vater“ und zwar gegenüber Harmen Becker, während er sehr gut weiß, ein wie wenig sanftmütiger Gläubiger jener ist, wie er denn auch in der Tat sehr bald darauf seine Forderung an den Vater von dem Sohne, der Bürge geblieben war, einzuziehen weiß. Kaum drei Monate später, im September 1668, ist Titus gestorben, und sein Vater hat diesen bitteren Kummer noch ein volles Jahr überlebt. Daß er in dem letzten traurigen Lebensjahr nicht eigentlich Armut gelitten hat, wissen wir aus dem Stande seines Nachlasses, der für Cornelia und Titus Töchterchen beide noch ein kleines Erbteil brachte. Doch würde es wahrscheinlich bei längerem Leben so weit gekommen sein, da jetzt niemand mehr da war, der über seine weltlichen Interessen wachte.

Eigentümlich wird man berührt, liest man folgende Erklärung der Rebecca Willems, die, als Rembrandt am 4. Oktober 1669 starb „im selbigen Sterbehaufe diente“. „Daß am Tage nach dem Ableben des besagten Rembrandt van Rhyn, als besagte Magdalena van Loo zu der Zeugin kam und sie, die Zeugin, fragte, ob denn kein Geld im Hause war, sie, Zeugin, antwortete: nein, indem sie sagte, daß Sr. Rembrandt van Rhyn ihr, der Zeugin, wohl gesagt hatte, daß er schon einige Zeit aus Cornelias Kasse gewirtschaftet habe, worauf selbige Magdalena sagte, wie perplex dastehend: ich hoffe nicht, daß Vater die goldnen Sparpfennige Cornelias genommen hat, da mir die Hälfte davon zukommt,“ und wie dann weiter Rembrandts Schwiegertochter „den Schlüssel von Cornelias Schrank abverlangte, und damit den Schrank öffnete und in Gegenwart der Zeugin einen Sack Geld heraus holte, in welchem Sack ein Säckchen mit Gold enthalten war“ usw.

Cornelia war selbst dabei offenbar nicht zugegen, und

es tut einem wohl, sich vorzustellen, daß sie irgendwo in einen ruhigen Winkel des Hauses mit ihrer Trauer geflüchtet sein wird vor solch harter Berührung mit weltlichem Eigennutz.

Kaum vierzehn Tage später mußte auch diese Magdalena van Loo, deren Herz mit solch peinlicher Sorge am irdischen Besitze hing, ihm auf immer entsagen: am 21. Oktober wird ihr Name zum letzten Male erwähnt im Totenregister der Westerkirche.

Von allen, die Rembrandt im Leben nahe gestanden, sind nur noch seine kleine Enkelin Titia übrig, deren Lebensalter nach Monaten zählt, und die kaum erwachsene Cornelia, Hendrickjes Tochter. Ob in dieser Cornelia etwas von dem geistigen Leben ihres Vaters fortglühte, und ob sie in ihrem Wesen etwas von ihrer geheimnisvollen, stattlichen Großmutter hatte, deren Namen sie trug? Wir wissen nichts davon, es sind selbst keine Bilder übrig geblieben, in denen man Ursache fände, ihr Konterfei zu erkennen. Aber in jedem Falle erbte sie von ihren beiden Eltern das warme, weite Herz, das nicht ängstlich irdisches Gut wägt und rechnet, und von ihrer Mutter dazu den schlecht und recht gefunden Menschenverstand der Frau aus dem Volke, der über alle schriftgelehrten Spitzfindigkeiten hinweg ist. Gewiß war über ihr Kinderleben der Schatten ewiger Verdrießlichkeiten in Geldsachen gefallen, die stets von neuem in das friedliche Haus von draußen hineingetragen wurden, [die schließlich auch die Ursache davon waren, daß die Ehe ihrer Eltern niemals gesetzlich geregelt wurde, — und eine gewisse Ängstlichkeit muß ihr davon zurückgeblieben sein. Als sie 1670, nach ihrer Angabe achtzehn Jahre alt, „assistiert von ihrem Vormund,“ dem treuen Abraham Francen, sich mit dem Maler Cornelis Suythoff verheiratete, und sie zusammen nach Batavia gehen sollen, so ist etwa das letzte, was die zwei jungen Menschen vor ihrer Abreise tun, einen Notar aufzusuchen, um mit seiner Hilfe ihre Angelegenheiten für Lebzeiten oder für den Todesfall so einfach wie nur möglich zu ordnen.

Mit einer verblüffenden Kürze und Kernigkeit, über welche der Mann des Gesetzes wohl erschrocken sein muß, haben sie „gegenfeitig, es fei, daß der Zuerftablebende von ihnen beiden Testatoren zu sterben kommt mit, oder ohne Kind oder Kinder . . . .“, zum alleinigen und Univerfalerben aller Güter . . . . eingefetzt und ernannt der Eine den Andern.“

Und welche zarte Erinnerung Cornelia in ihrem eignen Eheleben, fern dem Heimatland, ihrem großen Vater bewahrt hat, den sie nur kurze Zeit kennen durfte, verrät die schlichte Notiz in den Taufbüchern der niederdeutschen Gemeinde in Batavia, die uns meldet, daß daselbst, am 5. Dezember 1673, ihr erster Sohn auf den Namen Rembrandt getauft worden ist. Fünf Jahre später wurde ein zweiter Sohn, nach seiner Großmutter, Hendric genannt.

Wir haben über der Besprechung dieser Familienangelegenheiten Rembrandts spätere Radierarbeiten aus dem Auge verloren. Eine Reihe radiierter Porträts mögen zunächst noch erwähnt werden. Diejenigen von Bonus und Six waren die letzten, die wir nannten. Auf diese tonreichen Arbeiten folgt dann das klare Bildnis des Kunsthändlers Clement de Jonghe (1651), mit dem er schon zwanzig Jahre bekannt war. Wegen ihrer mildscharfen aber summarischen Charakterzeichnung wird diese Radierung unter die vollkommensten seiner Porträts gezählt. Auch der gleichzeitige, prächtige „kleine Goldschmied“ war möglicherweise als Porträt gemeint. Einige Jahre später, als er mit der Desolaten Boedelskamer zu tun hat, sieht er im Concierge und in dem Auktionator dieser gefürchteten Einrichtung, dem alten und dem jungen Haring, verlockende Modelle für zwei, wieder sehr viel tonreichere Porträts von so großer Schönheit, daß man nicht weiß, welchem von beiden man den Vorzug geben soll. Aus dem alten Manne macht er ein vom Schicksalsflor umnebeltes Bild voll zarten Seelenadels, das wohl als das Höchste einer in Gedankenphären eindringenden Radierkunst gelten darf. Der Sohn, den man ebenso wie den Vater besonders aus

einem Druck ersten Zustands kennen sollte, ist fast noch magisch merkwürdiger im Ausdruck. Hierauf folgen das pikante Porträt des alten Goldschmieds Jan Lutma (1656), das bei weniger vollkommener Harmonie und noch größerer Gewagtheit an das Sixtische erinnernde Porträt seines Freundes Abraham Francen, und 1658 sein letztes Radierporträt, das große Blatt des schon fünfundzwanzig Jahre früher von ihm gemalten Schreibmeisters Copenol, in prächtig modellierender Art mit der Nadel gestreift und geschnitten, in wohligerem Zusammenspiel.

Zwischen diesen Porträts radiert er auch noch einzelne biblische und phantastische Gegenstände. Im Jahre 1656 das fremdartige, aber doch eigentlich superbe Blatt „Abraham mit den Engeln“, wobei er auf dem, was er im Judenviertel Lebendiges um sich herum sah, und zugleich auf Motiven indischer Miniaturen fußt. Dann der prachtvolle „Christus auf dem Ölberge“, worin der verzweifelte Seelenkampf, den auch Rembrandt selbst gekannt haben muß, so schön dargestellt ist. Im Jahre 1658 die wie ein fremdartiger Schauer emporsteigende Vision von „Christus mit der Samariterin“ und der rätselhafte, aber prachtreiche „Phönix“, in beinahe gradlinigen Striemen, breit erfaßt. Im folgenden Jahr das großzügig-niedergegriffelte, von Raum und feierlichem Getön erfüllte Blatt „Petrus und Johannes an der Tempelpforte“.

Zu diesen letzten seiner Radierungen gehören auch noch eine Anzahl Studien nackter Frauengestalten. Die immer wieder veränderte „Frau beim Ofen“ (1658), die viel ausdrucksvollere „Badende Frau mit dem Hut neben sich“ aus demselben Jahre, und die im Schatten liegende Frau, die gewöhnlich die „Negerin“ (1658) genannt wird, sind keck schattierte Blätter voll warm pulsierenden Lebens, die, ebenso wie „Antiope und Jupiter“, aus dem folgenden Jahre, seine früher radierten Nacktgestalten als etwas beinahe Zahmes erscheinen lassen. Mit der „Frau mit dem Pfeil“ (1661), dem letztdatierten Blatt, ist dann sein unfäglicher Reichtum an Radierwerken abgeschlossen.

Der Vollständigkeit wegen sind noch Rembrandts bekanntere Schüler aus seiner späteren Zeit zu nennen, ob schon ihre Lehrjahre bei ihm weniger um des Meisters als um der Schüler selber willen von Bedeutung sind.

Um das Jahr 1640 oder bald danach muß es gewesen sein, daß der merkwürdige Delfter Carel Fabritius, der durch Zeichnungen bekannt gebliebene Landschaftsmaler Abraham Furnerius, der Amsterdamer Jan Victors, und der schon mehrfach genannte Dordrechter Samuel van Hoogstraeten, bei Rembrandt arbeiteten. Zwei andre Dordrechter, der anfangs beinahe glänzende, später so sonderbar in Modearbeiten untergegangene Nicolaes Maes, und Jacobus Lavecq, waren um 1653 zusammen mit dem Rotterdamer Heyman Dullaert und vielleicht mit dem Schleswiger Juriaen Ovens. Der Niedersachse Christophel Paudiß wird wohl ebenso wie Willem Droft zu den früheren Schülern gerechnet werden müssen. Dagegen wird der Lübecker Godfried Kneller wohl erst in des Meisters allerletzter Zeit bei ihm gewesen sein, ebenso wie der Dordrechter Arent de Gelder, der vermutlich noch zwischen 1662 und 64 sein Atelier besuchte. Er war es, der die Auffassungen seines Meisters, noch selbst bis in das achtzehnte Jahrhundert, getreulich hinübergetragen hat, und das, während er nicht mehr den hinreißend glänzenden, sondern allein den von der Welt abgekehrten Rembrandt gekannt hat.

Die Bilder, in denen Rembrandt sich selbst in den Jahren, wo die Stürme um ihn her am heftigsten wüteten, gemalt hat, lassen uns an einen vereinsamten Zauberer denken. Das grandioseste unter ihnen, als körperliche Erscheinung, ist das große Stück bei Lord Ilchester (1658), das, im einzelnen besehen, als Mache ungläubliche Bruchstücke enthält. Doch sind darunter einige, die als Bildnis des Sehers ansprechender sind, wie das Prachtstück in der National Gallery, wo, bei etwas vielleicht zu Schwammigem in der Gesichtsfarbe, in dem leise herausfordernden Ausdruck eine Spur von Ironie, die sich über die Dinge erhebt, gelegen ist.

Das Selbstporträt aus dem Jahre 1659, beim Herzog

von Buccleuch, ist indessen noch viel durchdringender und ergreifender. Hier ist nichts mehr, das an den übermütigen Eroberer erinnert. Das Schicksal hat das eigenartig mißgestaltete Antlitz heftig durchwühlt, geschlagen und durchfurcht; es hat darin Beulen und Höhlen und Hiebe hineingerammt; es drückte sein Brandmal darauf: aber es hat diesen weisen Grübler nicht im mindesten gebrochen. Der resignierte Mund steht zurückgefohen hinter den Hängewangen; die zur Spürnase ausgewachsene Stumpfnase reicht heftig fragend darüber hin, und unter der ängstlich nach vorwärts gedrunghenen Stirn starren zwei feurige Kohlenaugen uns aus tiefen Höhlen dunkel glühend an. Doch wenn es auch hinter den weitgeöffneten Augen kochen und spuken mag, so hält er doch das wütende Fieber fest in sich verschlossen. Dieser Mann lauert brennend auf das Leben, aber er schlägt nicht mehr feuerprühend darauf ein. Er blickt forschend durch die Erscheinungen der Welt hin und langt gierig nach dem, was er in solch ununterbrochenen Entdeckungszügen gesammelt hat. Dieser Sonderling, mit dem unzählbaren, alles verschlingen wollenden Kopf, der heißhungrige Perlenfischer, der rauhe Patron mit den so fein geschliffenen Seiten, der halsstarrige Einsame, durchschaut das Sein bis in die unerkanntesten Regungen und in das innerste Mark, ergreift aus tastbarer Form und flüchtigem Schatten das Eine, was nottut, das schreckt und rührt, spürt nach der Wurzel des Daseins unter der Tiefe seines Wehs und der Pracht seiner Herrlichkeit, und still in seiner Werkstatt stellt er das aus der vorüberziehenden Welt im Titanenhirn zusammengefaßte Bild nach außen dar, das Bild eines unter dem glimmenden Glanz der Unendlichkeit rein ins Innerliche verherrlichten Lebens.

Ungechoren und vernachlässigt, eine weiße Mütze auf dem kahlen Haupte, einem spukenden Nachtwandler gleich, steht er auf dem nur wenig späteren Selbstporträt, aus dem Louvre, in einer ihn rot umflatternden Jacke, hinter seiner Staffelei erhoben, wie ein düsterer Geuse, nur allein einen Teil des umflorten Antlitzes in eine Lichtwelle gebadet:

furchtbar und verlockend, wild und mitleidig, grimmig und sanftmütig, ganz erfüllt von seinem Königreich, das nicht von dieser Erde ist. Er hört nicht das Murmeln um sich her und in seinen umrunzelten Augen liegt die herrliche Befessenheit eines, der, unbetretene Wege wandelnd, zitternd in fremde Welten geschaut hat und das ergründete, dem nur die größten Denker sich nähern. Gab es denn auf dieser Welt nichts mehr, das ihn schmeichelnd bezauberte? Wir sind geneigt, vor allem an Titus zu denken; aber wie wenig wissen wir wirklich von ihm: nur daß er in seinen Jünglingsjahren gemalt haben soll, und daß er sich bis an seinen frühen Tod aufopfernd den Interessen seines Vaters gewidmet hat!

In einer Anzahl von Rembrandts Arbeiten glaubt man seine anziehende Persönlichkeit zu erkennen, ohne daß man hierfür eine bestimmte Gewähr erhalten hat. Das am frühesten gemalte Porträt, in welchem man die Züge von Saskias Kind vermutet, ist etwa aus dem Jahre 1650 (beim Earl Spencer). Es ist von einer satten, mattsilbernen Feinheit der Palette, die Velasquez nahe verwandt erscheint, doch nur in Ton und Haltung. Das Knifflige in dem freundlichen Köpfchen ist durch und durch Rembrandtisch, wenn er auch selten etwas so Fürstliches gemacht hat. Kaum weniger bezaubernd ist „Titus am Lesepult“ (beim Earl of Crawford), 1655 datiert. Prachtvoll ist das von langen Locken umrahmte, mächtig ausgeführte Träumerantlitz, das so arglos auf der im Schreiben innehaltenden Hand ruht. Aus demselben Jahre ist das köstliche Bildnis aus der Kollektion Rud. Kann, das durch das sanft Verlockende in Ausdruck und Haltung den Beschauer so eigenartig gefangen nimmt. Ein paar Jahre älter ist der interessante Jüngling auf einem Porträt im Wallace Museum in London. Aus zitternder Lebenskraft, im vollsten, satten Tone gemalt, ist ein schalkhaft blickender Knabe (beim Herzog von Rutland), in dem der gleiche Typus, indessen weniger deutlich, hervortritt. Auch stimmt die Jahreszahl 1660 dort nicht so gut mit Titus Alter. Dieser Knabe scheint

noch nicht neunzehn Jahre zu zählen, und wenn die andern Bildnisse in der Tat Titus vorstellen, war er, was auch sonst für wahrscheinlich gelten kann, grade besonders frühreif. Auf dem edel konzentrierten Porträt bei Colonel Holford, das man wohl eher vor das Jahr 1660 stellen wird als danach, ist er schon ein junger Mann voller Wehmut und Weisheit im lang und spitz gewordenen Antlitz.

So wie man sich die Gestalt des Titus unwillkürlich denkt, hat ihn van Deyssel treffend geschildert: „Titus gehörte zu den halben Künstlernaturen, die für einen Künstler so einen besonderen Reiz haben, für den Vater aber einen mit schneidender Wehmut vermischten Zauber besitzen. Eine halbe Künstlernatur, nicht in dem Sinne eines unfähigen, eines törichten, eines emphatischen, eines mürrischen, eines krämerhaften Künstlers, sondern zur Hälfte ein Künstler in dem Sinne eines Menschen, der die Zartheit und Feinfühligkeit einer Künstlernatur hat, aber nicht die Kraft, um die Feinheit und Empfindlichkeit zu etwas Objektivem außerhalb seines Ichs, zu einem Kunstwerk umzugestalten; jemand, der mit seinem Gefühl alles begreift, alle Gedanken und Naturerscheinungen eines höheren Seelenlebens, aber dem die Gabe fehlt, diese Eigenschaften nach außen hin zu zeigen. Solche Menschen sind den Künstlern besonders wert. Sie sind in gewissem Sinne die andre Hälfte der Seele des Künstlers selbst. Sie verstehen den Künstler, den ungewöhnlich feinfühligem Menschen; sie können mit ihm sprechen und lieben ihn ihrerseits . . .“

Zur Zeit, da Titus zum Manne heranreifte, stand Rembrandt als Maler in seiner vollsten Kraft. Aus dem Jahre 1661 ist der sogenannte „Koch von Rembrandt“ (bei Boughton Knight), eine in schwergesättigtem Ton fest herausgemeißelte Malerei, die auf der Londoner Rembrandt-Ausstellung vor allem die Bewunderung der Maler hervorrief. Noch schöner ist die gleichzeitig entstandene „Alte Dame“ (bei Lady Wantage), worin die köstliche Qualität der Frau auf dem Berliner Bilde des „Anslo“ sogar noch viel höher hinaufgeführt ist. Die anbetungswürdige Alte mit ihren ruhig blickenden

Augen, dem saugenden Mund und den zarten Kinnreflexen, aus so zauberhaften schön hingetasteten Strichen zusammengemalt, . . . . es ist als ob sie aus ihrer zurückgezogenen Umrahmung das Unbewußte Auge um Auge widerpiegelt.

Ein Prachtstück reiner Malerei geben die Dr. Bredius gehörenden „Zwei Neger“ (Mauritshuis). Es ist eins von des Meisters ganz auf sich selbst stehenden Stücken, worin er, ebenso wie z. B. beim „Polnischen Reiter“, sozusagen aus seiner eignen Haut herausgeht. Von Licht- und Linienkonzentration der üblichen Art ist keine Rede. Das Ganze ist in einen tiefen Ton getränkt, und die Zeichnung ist groß hingeworfen, beinahe knodig und in Wahrheit monumental.

Indessen bleiben auch umfangreichere Kompositionen nicht aus. Rembrandts früherer Schüler Govert Flinck hatte den Auftrag erhalten, für das Amsterdamer Rathaus ein großes Gemälde der Verschwörung des Claudius Civilis zu malen. Nach seinem Tode 1660 fiel die Ausführung davon Rembrandt zu. Im Jahre 1662 befand sich dieses Stück, nach einer Beschreibung von Melchior Fokkens, tatsächlich im Rathaus. In einer Urkunde vom 28. August 1662 indessen wird darauf hingedeutet, daß diese große Leinwand noch nicht bezahlt sei, und vom Ertrage einer etwaigen Übermalung dieses Gemäldes gesprochen. Es war also wahrscheinlich wegen des Bildes Streit entstanden und Rembrandt muß es wohl oder übel zurückgenommen haben; denn im folgenden Jahre hing bereits an dessen Stelle ein Gemälde seines Schülers Juriaen Ovens, das denselben Gegenstand behandelt, und Rembrandts Arbeit ist uns allein in einem herrlichen Fragment zu Stockholm erhalten geblieben. Wahrscheinlich wird man die grandiose Skizze des sogenannten „Scipio“, die indessen schon einige Jahre früher (1655) datiert ist, und die kürzlich in England wieder zum Vorschein kam, gleichfalls als einen Entwurf für ein Rathausgemälde ansehen müssen, z. B. für ein Stück über den Kaminplatz in die früher fertig gewordenen unteren Säle. In dem Gegenstand wird man eher „Der alte Quintus Fabius Maximus

steigt vor seinem Sohn, dem gleichnamigen Konful, vom Pferde“ zu fuchen haben.

Aber das schönste Werk aus dieser Zeit, und in welchem man wohl den Höhepunkt von dem, was Rembrandt erreichte, wird sehen dürfen, ist das im Jahre 1662 beendete durchaus klassische Gemälde der Staalmeesters.

Rembrandt übernimmt hier ohne weiteres die Tradition des Regentenstücks in seiner ganzen Sachlichkeit. Keine phantastische Aufftellung, keine Zugabe, kein Schwung mehr, keine Sprünge. Nur allein die Porträts der Wardeine, zusammengefügt zum allereinfachsten Sachverhalt, in einer Anordnung, die wie von selbst sich versteht. Das Bild ist mit großer Bestimmtheit fundiert, prächtig im Ausbau, über die Maßen herrlich in der Entfaltung von Valeurs und Farben. Die Manier, die Gruppe im Viereck darzustellen, die Verteilung der Figuren in dieser Gruppe, das unmerkliche sich nach der Mitte Neigen der Haltungen, das natürliche Zurseiteneigen der mittelsten Köpfe, — alles zusammen spricht von einer gewaltigen Konzentration. Man sieht die fünf Männer in einer ruhigen Reihe, alle ungefähr gleich weit entfernt vom Zuschauer. Drei Perückentragende sitzen hinter dem Tische, auf dessen Seite ein älterer Mann, der aufgestanden ist, sich auf ein Buch stützt. Der fünfte, ohne Perücke, wie der Stehende, sitzt dicht unter dem unsichtbaren hohen Fenster, dessen Licht das Zimmer mit einem vornehm-gemütlichen Gesumm erfüllt, und die Männer alle, ohne parti-pris, beinahe gleichmäßig beleuchtet. Zwischen den zwei mittelsten Gestalten hindurch gesehen, steht der Knecht barhaupt da. Die Wardeine haben hohe, breitrandige schwarze Filzhüte auf, ihre Kragen sind glatt, ohne jegliche Spitzenverzierung, weiß, aber von einem durch Zimmerlicht ganz gesättigten Weiß, ihre Wämser und Mäntel sind schwarz, aber von einem glühenden volltönigen Schwarz. Sie heben sich ruhig gegen das bronzefarbene Getäfel des gradlinigen Hintergrundes ab. In ihren Bewegungen sind diese energischen und ganz in ihrem Geschäft aufgehenden Männer ungezwungen und von äußerst schlichtem Mienenspiel. Alle kehren sich

dem Beschauer zu und sehen ihn an, ohne ihn zu fixieren. Der mittelfte macht mit der Hand, die auf dem vor ihm liegenden Buche ruht, die demonstrierende Gebärde des Anslo und von Banning Cocq, — aber wieviel vertiefter! Nirgend sieht man eine Spur von Emphafe, auch nicht in dem pikturnalen Vortrag. Nichts was sich aufdrängt oder rätselhaft bleibt. Alles klingt harmonisch zusammen. Die Köpfe sind darauf losgehauen, breit geschmiert, in voller Farbensicht durchmodellt; doch schlägt keiner aus dem Verband, — man weiß auch nicht, welcher der schönste ist. Reich und doch schlicht ist die Farbengebung: die Schatten sind aus graugrüner gedämpfter Umbra, die Übergänge meist rötlich, die Lichter warm, bei der mittelften Figur wie von geschmolzenem Elfenbein, und durch alles hindurch das bindende Element schwül-grauer Töne. Die Abrundungen sind reichlich, — nirgends ein billiger Uebergang, überall an den Seiten ein vollausgestrichener Farbenton. Akzente stehen da, wo man sie nicht zu sehen gewöhnt ist, aber sie stehen beredter da als bei irgend jemand. Eine Nase, eine Braue, ein Fingerknöchel zeigen kaum eine Struktur; dennoch heben sie sich aufs Vortrefflichste ab. Die Malweise ist nicht fließend, sondern massiv, oft kreuz und quer gegen den Strich, weglassend, wo andere unterstreichen, rauh, wo andre weich sind. Aber sie ist von großer Selbstbeherrschung; der Maler läßt die Hand nicht feiern, und die tiefsten Töne haben ebensoviele Glanz wie das Licht. Alles ist in der Atmosphäre gemalt, und in der zitternden Luft erhielt das Ganze seine Reife, seinen Inhalt. Man steht hier vor der endgültigen Lösung der schwierigsten Probleme, ein vollkommener Sieg nach jahrelangem Suchen, die Krone eines Lebens ununterbrochenen und heldenhaften Kampfes. Die ehemalige Prachtliebe ist auf das kleinste Maß beschränkt: das wunderbare Blutladkrot auf der Seite der nach vorn hängenden Tischdecke, die gestickten Ränder von ein paar Handschuhen, einige Streiflichter noch auf dem geschnitzten Kamin, vielleicht etwas Franse an dem linksstehenden Armstuhl, — und sonst alles Zurückhaltung,

in einer dröhnend kühnen Schöpfung, die von einer auf den glänzendsten Erfahrungen beruhenden Malkunst getragen wird, prächtig von Luftgeflimmer, aber eminent greifbar, von erstaunlicher Kraft und doch voll zartem Flüstern, groß, einfach, tief und reif von hellem inneren Feuer. Hier ist nicht die Verwirklichung einer prächtigen Phantasie, hier ist die Wirklichkeit selbst, nur erschaffen zu einem Bilde höherer Tragweite, und aus dem ein Odem aufschwillt, so breit und mächtig, daß es verwirrend wirkt wie Po-faunenschall.

Wie Rembrandt, der Schöpfer der „Staalmeesters“, aus-fah, verkündigen uns noch wieder besonders drei große ge-malte Bildnisse. Das bei Lord Kinnaird ist prächtig ge-pinselt, aber nicht so bedeutungsvoll im Ausdruck, als das vielleicht kaum jüngere im Louvre, wovon wir sprachen. Wohl aus späterer Zeit ist das Stück aus der Kollektion Carstanjen (jetzt im Berliner Museum), wo der Maler die Büste eines römischen Kaisers, die in einer beschatteten Nische steht, wunderlich behangen und ausstaffiert hat, und die uns nun entgegenrinst, als ob er mit der Vergänglich-keit irdischer Größe seinen Spott treiben wollte. Stolzer und wirkungsvoller hingegen ist das Selbstporträt bei Lord Iveagh, das machtvollste, das man von Rembrandt kennt. Die große Pyramidenform, die die schwere Gestalt umschließt (ein Linienmotiv, das man schon in des Meisters Leidener Kompositionen beobachtet hat, und das durch sein ganzes Werk immer wieder in allerlei Variationen auftaucht), verleiht der Erscheinung etwas von einem alten in seine Mähne gehüllten Löwen. So stellt man sich den nach einem Leben voll Kampf zu kolossaler Kraft herangereiften Sieger vor, den äußerer Schein nicht mehr lockte, weil er die Pracht der Lebensäußerungen schließlich am meisten in ihrem kühnen Zusammenhang selbst gefunden hatte. So war der wirkliche, der zum Olympier geläuterte Rembrandt, als er sich sein Glück, sein Spielzeug, seine Ehre, seinen Ruhm hatte nehmen lassen, als er durch Unheil gestählt, durch Enttäuschung noch heldenmütiger geworden war, als er alles gesehen hatte,

alles kannte, von allem genossen hatte, und des Genießens satt sich erst recht wie ein Gott fühlen konnte, er, der weise Dionysos!

Doch hört er auch jetzt noch nicht auf, uns zu überrafchen.

Ein faszinierendes Porträt einer „Jungen Frau“ (1666), in Kolmar, gehört zu den eigenartigsten Bildern aus Rembrandts letzter Zeit. Man mag ruhig sagen, daß die Kleidung merkwürdig modern, der Kopf kokett, die Hände oder das Hündchen nicht schön seien, — das alles berührt nicht das Wesen dieses Gemäldes. Rembrandt ist nun einmal bis zum Ende seinen eignen Weg gegangen, und wenn man es auf die Liste seiner Launen setzen will, die Frau so herauszuffaffieren, so hinzustellen, so zu malen, dann wird man es allzeit als eine geniale Laune ansehen müssen, durch die eine Malerei entstand, bei welcher sich der Meister so glänzend in seinem stolzeften Malerstil ergötzt hat.

Doch erhalten wir auch jetzt wieder äußerst schlichte, aber jugendlich und üppig gemalte Bildnisse, wie der „Knabe“, bei Lord Leconsfield (1666), der ein Söhnchen eines der Staalmeesters zu sein scheint, und das treuherzige „Sitzende Mädchen“, aus der National Gallery, das so ganz besonders voll, fein und leuchtend ist.

Aber die Hauptwerke aus dieser letzten Zeit sind Gruppen von nur wenigen lebensgroßen Figuren, bei welchen von einer imposanten begleitenden Umgebung beinahe ganz abgesehen ist, und die in großlinigen Haltungen dargestellten Menschen selbst den mächtigen Effekt des Ganzen tragen.

Im „Saul und David“ (Mauritshuis, Besitz des Dr. Bredius) empfangen wir, in Farben von tiefster Pracht, Nuancen von schwerem Weinrot und Purpur und jauchzendem Goldbrokat, eine machtvoll empfundene Gestaltung des Textes: „Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe und spielte mit seiner Hand, so erquickte sich Saul, und ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.“

Wir sehen die spitze, bewegliche Figur dieses feurigen, aber umsichtigen und schon gefalbtten jungen Schafhirten, seitwärts geneigten Hauptes, mit niedergeschlagenem Blick, dem Saitenspiel seiner nervös sich bewegenden Hände folgend, gegenüber der düsteren, purpurnhüllten hohen Königsgestalt, gegenüber diesem dämonischen Saul, der größer war als alles Volk von seiner Schulter an aufwärts, und der mit dem seelenkranken Ausdruck in dem doch so königlichen Auge sich, in einer gewagten, aber durch ihre rauhe Einfachheit ergreifenden Gebärde, die Tränen mit dem großen Vorhang wegwischt.

Das Familienporträt in Braunschweig ist vor allem eine äußerst magistrale Farbenpochade, am prächtigsten vielleicht noch, wenn man die in Farbenfattheit fließende, blühende, glühende Emaillage der vollen Farbe auf der Hand betrachtet. Aber fast alles, was in dieser überaus herrlichen Malerei von so wildem Duft verwirrt und entzückt, finden wir in dem verwandten Bilde, der sogenannten „Judenbraut“ (Reichsmuseum), die bei tieferem Ausdruck doch auch ein geschlosseneres Ganzes darbietet.

Über den Gegenstand dieses Gemäldes sind viele Vermutungen laut geworden. Man hat darin außer einer Judenbraut auch Ruth und Boas, ja selbst Juda und Thamar gesucht. In der letzten Zeit ist nicht ohne Grund die Frage aufgeworfen, ob es nicht einfach Titus mit seiner Braut Magdalena van Loo vorstellen sollte. Es ist wahr, daß der Mann viel älter aussieht. Aber Saskias Kind war augenscheinlich kränklich, und durch Vertiefen des Ausdrucks machte Rembrandt seine Modelle meistens nicht grade jünger. Überdies, wenn das köstliche Porträt des „Jüngling“, im Louvre, mit dem scharfen Ausdruck im leidenden Antlit, und der noch viel ausdrucksvollere Schwindsüchtige, in der Eremitage, der sich eben einem schnellen Lichtschein aus einer Höhle des Leidens zuwendet, — wenn diese zwei Jünglingsköpfe, wie es wahrscheinlich ist, Titus vorstellen, so kann man in dem sogenannten „Jungen Haring“, aus dem Jahre 1658 (Kollektion M. Kann), den damals grade Siebzehnjährigen

ebenfalls, und als einen doch schon sehr frühgealterten, wiederfinden. Und daraus, und aus einem kleineren Mannesbildnis derselben Sammlung, aus dem folgenden Jahre, läßt sich dann der acht Jahre darnach gemalte Mann auf dem Bilde „Die Judenbraut“ ohne Mühe als ein Titus von inzwischen wieder so viel verschärfteren Zügen erkennen.

Rembrandt hat in dieser sogenannten Judenbraut, ebenso wie in anderen glorreichen Bildern jener Tage, neue, noch unbekannte Farben gebraut, reicher gedämpft, kühner gebrannt, jauchzender hinausgefungen, köstlicher emailliert. Farben funkelnden Granat- und dröhnenden Mohnrots, und geschmolzenen Bernsteins, und Nuancen von glühendem Goldleder, worin durch fließendes Olivengrün hin Karmoisinsglanz von altem Violett lacht. Und in diese reichen Töne hat er zwei Menschen nebeneinander in eine Stellung gebracht, die er aus dem einen oder andern der verschiedenen Bilder Tizians oder Giorgiones „Liebendes Paar“ gekannt haben muß. Aber grade der Vergleich solch eines italienischen Bildes mit dem, was Rembrandt von demselben Motiv machte, beweist aufs neue den Geistesreichtum seiner unendlich vertieften Kunst. Was ein frivoler Gegenstand war, wird bei ihm zu einem Dinge wunderbarer Menschlichkeit, ein schönes Mysterium, beinahe ein heiliges Geschehnis.

Die zwei in ihren Gebärden so wunderbaren Wesen sind ganz in jener Pyramidenform gefangen, der er von seiner Jugend an so oft nachgejagt hatte. Sie neigen sich zärtlich zu einander, weder sieht er sie, noch sie ihn an, während sie sich schüchtern berühren, sie in verlockender Zurückhaltung und doch still vertrauend, er mit einer mitfühlenden Weisheit in seiner schützenden Umarmung, — wie Kinder, die bei einem schweren Unwetter Schutz suchen wollen, zusammen unter einem großen Baum sich demütig dem hingeben, was eine höhere Macht beschließen will.

Beinahe möchte man, wie gewiß schon zu oft geschehen ist, zwischen Rembrandts Gemütsleben und den von ihm behandelten Gegenständen einen Zusammenhang suchen, wenn wir den beim Glück in Ungnade Gefallenen in dieser letzten

Periode dreimal in umfangreichen Gemälden den Vorwurf von Hamans Fall behandeln sehen, — am packendsten in der Eremitage zu Petersburg. Von einer unerwarteten Tragik ist da die Haltung der beinahe den ganzen Raum in Beschlag nehmenden Figur des plötzlich in Ungnade versetzten Reichsgroßen, dem unter seinem riesenhaften Turban ein Schauer über das fahle Antlitz gleitet, dessen Zähne zu klappern scheinen, dessen Atem stockt, der sich mit niedergeschlagenem Blick die Hand aufs Herz drückt, und im Bewußtsein, daß alles verloren ist, dahinwankt, als ob der unentrinnbare Tod ihn bereits von der Bühne stieße.

Von stillerer aber noch mächtig innigerer Tragik ist dann der „Verlorene Sohn“, ebenfalls in der Eremitage, und worin man wohl eines der allerletzten Bilder Rembrandts vermuten darf.

Der ganz von vorn gesehene, weißbärtige alte Vater, in einen tiefroten Schultermantel gehüllt, unter welchem gelbe Ärmel hervorkommen, ist aus dem dunklen Tor seines Hauses dem verirrtten Sohn entgegengestürzt, der sich in wildester Bußfertigkeit auf die Knie geworfen hat, um das halb vertierte Haupt stöhnend, beschämt zu verbergen in den schützenden Schoß des Greises, der sich in einer überaus herrlich selbstvergessenen Haltung großer, segnender Güte zu dem Büßer niederbeugt, von dem man nur den Rücken sehen kann — um mit den steif gewordenen Händen über die zerrissenen Lumpen hinzutasten, auf dem mürben Rücken des Schweinehirten. Und dabei der Nachklang des ergreifenden Geschehnisses bei den Umstehenden: ein Mädchen in der beschatteten Pforte, das ihren abwartend erstaunten Kopf gegen den Bogen anlehnt, — der niedergekauerte Bruder zuschauend und verdrießlich, — und ein wartender Wanderer, in einem Mantel vom gleichen Rot wie das des Vaters, der die Vergangenheit sieht und die Zukunft erschaut: ein Magier, der begreift und vorübergeht. Aber niemals hat Rembrandt selbst etwas geschaffen von höherem, edlerem groß-menschlichen Pathos, als die schier hart umrissene, gewaltig gemalte Gruppe des rauhen rüdigten

Bettlers, unter der heiligen Hut dieses Vaters voll Erbarmen und Gnade.

Versuchen wir nun, nachdem wir diese letzten und vielleicht herrlichsten Werke des Meisters betrachtet haben, seine Kunst noch einmal zu überschauen, dann beobachten wir, daß, wo andre sich von Anfang an nach einer elementaren Tradition richten, und, das neuerworbene Kapital auf Zins setzend, allmählich sich dem einmal gestellten Ziele nähern, dieses unruhvolle Genie, das die Malkunst als Ketzer begann, sich zudem allezeit an das Unerreichbare gewagt hat, seine Flügel immer stolzer ausbreitete, und wie ein des eignen Heils vergessender Weltentdecker, fortwährend sich nach neuen unbekanntem Reichen und weiteren Horizonten sehnte. Äußerliche Vollkommenheit erstrebte er nicht, — deshalb erreichte er sie höchstens vorübergehend. Sein Wollen war kühner als das der anderen, und so waren es auch seine höchsten Leistungen.

Ein noch nicht gelöstes Problem läßt ihm keine Ruhe, er setzt dafür alles aufs Spiel, er schleppt alle möglichen Dinge dabei zusammen. Aber was er heute erreicht hat, — und wie unermesslich viel erreichte er nicht in der Tat — scheint ihn oft morgen schon nicht zu befriedigen; denn sein stolzer Geist will immer höher steigen, immer tiefer gründen, immer mehr umfassen. In ihm pochte unbekanntes Verlangen, und ein unendliches Visionenmeer brauste in ihm, und alles mußte einen Weg nach außen hin finden in Zeichnung, Druck oder Malerei.

So zusammengesetzt war das überreiche Geistesmaterial, das in ihm brütete und nach Gestaltung verlangte, daß er nicht selten ein Motiv, womit er sich brennend beschäftigt, durch die Übermacht neuen Stoffes verdrängen läßt, um erst viel später das fallengelassene Thema wieder in seiner inzwischen immer reifer werdenden Kunst durchzuarbeiten. Hatte er erst einmal die Hand auf etwas gelegt, so konnte er gehörig festhalten: festhalten wie kaum ein Anderer, — und keine Mühe war ihm zu groß, kein Wagstück zu kühn, um einen Halt zu suchen für seine

grandiosen Vorstellungen. Aber so hastig suchten bisweilen seine Gedanken das Papier, daß er erhalten gebliebene Kritzeleien auf Todesanzeigen hinwirft, oder neben einer Entwurfzeichnung, die er in der Eile nicht sprechender machen kann, in Worten memoriert, was seine spontane Absicht gewesen ist.

Gewiß, und wir sagten es schon: für das, was ihn grade beschäftigt, zeigt er oft die unbegreiflichste Geduld; man glaubt es gern, daß er „wohl einen oder zwei Tage damit zubringen konnte, einen Turban nach seinem Geschmack herzurichten“, und niemand hat schwerer sich abgearbeitet und gegrübelt als dieser unermüdlige Goldsucher, — die Radierung des Jan Six, dieses unerklärte Wunder der allersorgfältigst warmen Ausführung, ist dafür ein Beweis für viele. Aber wenn er jemand, und selbst kontraktlich, zusagt, sein Porträt genau so als die vor ihm befindliche Platte auszuführen, wird niemals was aus dieser frommen Absicht. Sich wiederholen war ihm ein Greuel. Läßt das nicht die Geschichte der radierten Kreuzabnahme, die im ersten Zustand prächtig, aber verkehrt geätzt war, und die er auf einer zweiten Platte größerer Hand überließ, gleichfalls vermuten? Und lieber warf er seine ganze Meisterschaft über den Haufen, als daß er da stehen geblieben wäre, wo er gelandet war. Die berühmte „Frau mit dem Fächer“ und ihr in Brüssel befindliches Gegenstück sind Bilder, die geeignet wären, Künstler und Publikum ihm zu Füßen zu bringen, aber er antwortet darauf mit dem fieberhaftesten Traum, der fabelhaftesten Phantasmagorie, die je ein Porträtmaler auszuführen sich erkühnt hat, und wagt es, mit der „Nachtwache“ sich alle zu entfremden.

Wie war es in der Tat möglich, ihm zu folgen! Der Reichtum des in ihm gärenden Stoffes ist so überwältigend, daß er „bisweilen eine Person wohl auf zehn verschiedene Weisen skizzierte, bevor er sie selbst auf die Panele brachte“, und von verschiedenen biblischen Momenten wohl ein Dutzend Kompositionen entwarf, die alle voneinander

so abweichend waren, daß sie von ebensoviele verschiedenen Künstlern herrühren konnten. Einer dieser Vorwürfe, „Die Flucht nach Ägypten“, spukte ihm so unter immer neuer Gestaltung durch den Kopf, daß es ihm nicht genügt, ihn zahllose Male aufs neue zu behandeln, sondern daß er selbst nicht unterlassen konnte, noch einmal eine Platte von Hercules Seghers halb abzuschleifen, und unter neuem Dekor die heilige Familie hineinzuzüchten.

Wir wissen, wie er sich gesellschaftlich ruiniert, durch das unbezwingliche Verlangen, für seine königliche Einbildungskraft immer wieder neuen Stoff zu erraffen. Niemals hat ein Künstler eine wunderlichere Sammlung Kostbarkeiten zusammengebracht. Seine Vorliebe für Überladung schien, wo Zeitgenossen im übrigen seine einfache Lebensweise erwähnen, in dieser Beziehung maßlos. Seine bekannte Neigung für ungewöhnlichen Schmuck verlockte ihn schon frühe zur Anschaffung der kostbarsten Zieraten. Was er zu Lebzeiten Saskias an Perlen und Diamanten besaß, haben wir schon gesehen. Aber vor allem sättigte er den Durst seiner Augen auch gern an fremdartigen Waffen und Kostümen. Ein Zeitgenosse spricht davon, wie er

Auf Neu- und Nordermarkt sehr eifrig ging suchen,  
Harnische, Moriljons, Japanische Ponjerts, Pelz,  
Und Spitzenkragen, die er malerisch befand \*).

Und in seinem Hausrat findet man derartiges in der größten Verschiedenheit. Das merkwürdige Inventar vom Jahre 1656 erwähnt Assagaien, Bogen, Schilde, antike und indianische Gewehre, Kürasse, Schwerter, Sturmhauben, Hellebarden, Pulverflaschen, Stücke antiken Stoffes, ostindische Kästchen, spanische Stühle und was nicht sonst noch alles. Unterfucht man, was in diesem kunsterfüllten Hause

---

\*) Op Nieuwe- en Noordermarkt zeer yvrig op ging zoeken,  
Harnassen, Moriljons, Japansche Ponjerts, bont,  
En rafelkragen, die hij schilderachtig vond.

alles aufgestapelt war, dann erhält man den Eindruck, als ob alles, was Natur und Kunst nur hervorbrachte, ihm begehrlieh erschien, und als ob er, wie ein anderer Doktor Faustus, seine Ruhe verkauft hätte, um seinen Blick an allen Schätzen der Erde erlaben zu können. Mit Recht sagt derselbe eben erwähnte Reimschmied, daß

. . . . er in seine Dienste nahm,  
Was je aus allen vier Weltteilen zu uns kam\*).

Denn dieser ruhelose Spürer, der mit Männern von weltlichem Ansehen und Gelehrten, ebenso wie mit Bettlern und Schlampampnern umgeht und sein Heil ebenfogat bei Mennoniten wie bei Orthodoxen oder auch Rabbinern sucht, ist in seinem Kunstgeschmack gleichfalls nicht im allermindesten beschränkt und vom seltensten Eklektizismus. Er entlehnt Motive holländischen und deutschen Malern des sechzehnten Jahrhunderts, italienischen Gemälden und Gravüren, selbst antiker Plastik, spätgotischen Figuren, Renaissancemedailien und indischen Zeichnungen. Die Wände seines übervoll gefüllten Hauses waren mit Bildern von Caracci, Giorgione, Giacomo Bassano, Raffael, Michelangelo, Palma Vecchio, Novellara bedeckt, ebenso sehr wie mit Arbeiten von Brouwer, dem jungen Hals, Lievens, Hercules Seghers, Lastman, Pinas, Porcellis, Anthonissen, Simon de Vlieger, während er zugleich als Sammler besonders auch Lucas van Leyden und selbst van Eyck in Ehren hielt. In seinen zahllosen Mappen findet man außer einer Menge Zeichnungen großer Meister alles beieinander versammelt, was sozusagen der Grabstichel geschaffen hatte. Stiche teils von, teils nach Goltzius, Heemskerck, Lucas, Bloemaert, Mantegna, Raffael, Michelangelo, Tempesta, Tizian. Aber auch Israel van Meckenen, Schongauer, Dürer und Holbein, und ebenso Brueghel, van Dyck, Rubens, Jordaens, Mierevelt, Callot sind da so vollständig wie möglich zu finden. Be-

---

\*) . . . . hij tot zijn voordeel nam,  
Wat ooit uit 's werelds vier gedeelten herwaarts kwam.

gierig nach allen Darstellungen des Ausländischen, sammelt er Abbildungen von Tiroler Landschaften, türkischer und römischer Gebäude und von Kriegsschauplätzen. Er muß Hirschhörner und Felle wilden Getiers haben, selbst ausgestopfte Tiere, und neben Erdkugeln eine Harfe und Blasinstrumente, auch Medaillen und Fächer, Minerale, Korallen, ja, was eigentlich nicht alles, — und wie er sich in solch eine Rarität vertiefen konnte, beweist die herrliche kleine Radierung der „Muschel“ (1650). Außer marmornen Skulpturen besitzt er zahllose Antiken in Gips und dazu noch nach der Natur aufgenommene Gipsabgüsse schlafender Kinder und von allerlei Händen und Köpfen, wovon die eines Mohren und des Prinzen Moritz erwähnt werden. So sehen wir ihn all das Ungewöhnlichste, das Überraschendste, das Verborgenste, das Glänzendste an sich bringen, — ihn unaufhörlich vom Hundertsten ins Tausendste kommen, alles durchstöbern, nach dem Phantastischsten und auch nach dem Natürlichsten greifen, und ihn am Schlusse, so alles umfassend wie er war, in allem, was dem Auge wahrnehmbar ist, Nahrung für seine immense Lebenssynthese suchen.

Nicht allein, daß er als Maler das ganze Leben einbegriff, indem er jedes Genre der Kunst behandelte, von biblischer Geschichte, Mythologie, Porträts und Nacktfiguren, bis zu Landschaften, Stilleben, Allegorie und Genre, — er umfaßte auch die menschliche Gesellschaft auf der einen Seite bis in ihre Erscheinungen des übermäßigsten Luxus und der fürstlichsten Pracht, andererseits bis zu dem, was am meisten von allem Prunk entblößt war, bis zur dürftigsten Armut, bis zur absolutesten Weltvergessenheit. Dies gilt auch für den Grundzug seiner Konzeptionen selbst. Niemand, der einen reicher glänzenden Prunk gemalt hat, als der Mann, der die erstaunlich orchestrierte „Nachtwache“ schuf, und wiederum niemand, der auf schönere Art flüsternde Innigkeit ausgesprochen hat, als er, dem wir die „Heilige Familie“ in Kassel oder den „Tobias mit der Frau am Spinnrad“ bei Cook verdanken.

Das Gebärdenpiel seiner Gestalten ist bisweilen von

einer stark demonstrierenden, nach außen dringenden, besonders beweglichen Mimik; aber dem steht gegenüber, daß kein anderer in stillen, gelassenen Haltungen so sehr die Bewegungen der Seele von innen herausprechen ließ, wie es dieser Adler mit der Sanftmut einer Taube zu tun vermochte.

So hatte sich ihm das Leben überall offenbart. An allem, dem er seine Aufmerksamkeit schenkte, entdeckte er neue Seiten. Aus dem physisch Gewöhnlichen grub er das psychisch Schöne hervor. Es ist, als legte er überall einen tieferen Grund, einen wahrhafteren Organismus bloß. Das clair-obscur, das bei den Caravaggisten ein Mittel zur Verstärkung des äußerlichen Effekts blieb, wurde bei ihm zum Träger einer ganz neuen, fremdartigen, zarten Geistesphäre. Aber so wenig wurde ihm doch die Sprache des nuancierten Helldunkels, die er beherrschte, wie nie ein anderer, zum unentbehrlichen Medium seiner Kundgebungen, daß er, in einfachen, grauen Umrissen, Bilder erschaffen konnte von ebenso tiefer Deutung als die seiner tonreichsten Malereien. Es war allein die Vision des Totalanschauenden, die ihn in jedem Ausdrucksmittel ein Element seltener Kraft finden ließ.

Selbst in seinen öfters mißverstandenen gemalten Landschaften wird das kühne Ungefühl unwahrscheinlicher Darstellung doch von dem am tiefsten wurzelnden Gefühl für das Organische genährt. Mag er einen Kompositionsstil italianisierender Vorgänger oder Freunde und Motive fremder Kupferstiche verwenden, und ist der Aspekt unmittelbarer Naturwahrheit dem heroischen Schwung, der ergreifenden Allüre auch noch so untergeordnet, so ist es der lebendige Kosmos, der ihn belehrte, ihm diesen Odem einzublafen. Und der ihm eigne Sinn für das Grandiose grade ist es, der ihn dann zu einem Stil der Landschaftsmalerei treibt, worin das Orchestrieren der Linien und Töne zu großer Bewegung und kühnen Akkorden ihn Lüften und Gefilden und Gewächsen und Hügelketten eine Stimme geben läßt, daß sie wie in frei dramatisierte Naturkräfte umgesetzt werden.

Wie er übrigens, wenn sein Sinn darauf gerichtet ist,

allem Lebendigen gründlich nachzufolgen versteht, wenn seine gezeichneten und radierten Landschaften, in welchen er, bei scheinbar nüchtern-fachlichem Nachfolgen eines Motivs, doch den Duft selbst des funkelnden Plainair auszudrücken weiß, — wenn diese Landschaften nicht wären, so könnten seine Tierstudien es noch beweisen. Nicht allein beobachtete er wiederholt Hunde, Kühe, Hühner, Schweine, Katzen, Esel, Hasen, Schafe, Ziegen, Pferde im Tun und Treiben, er hat obendrein noch Gelegenheit gefunden, den Eigentümlichkeiten der Bären, Löwen, Elefanten, Adler, Paradiesvögel, Papageien, Rohrdommeln, Pfauen, Schwäne, Falken, Affen, Dromedare im besonderen nachzuforschen. Wiederholt malt er mit staunenerregender Kraft des Griffes eine aufgeschnittene Kuh am Haken, als wollte er bis in die noch zitternden Eingeweide des toten Körpers der Wurzel des Lebens nachjagen. Ein Bild mit toten Pfauen ist ein andres sprechendes Beispiel, wie er das Erschaffene verherrlicht durch Einblasen des Odems in alles, was für andre bloß ein Stilleben bleiben würde. Er malt da nicht nur die Oberfläche, nicht die äußerliche Landkarte des schönen Gefieders, sondern gibt das selbst im Tode noch Kraftvolle der Schwungfedern, das schauernd Prunkende, den elastischen Schwung dieser hängenden Tiere wieder, in einem Rythmus, der auf einen wirkt mit Furienkraft. Und das Nackte, das den Besten meistens Anlaß war, äußerliche Formenschönheit nachzubilden, wie weiß er auch ihm in seinem Wesenskern zu nahen, es zu durchdringen, zu verschlingen für seinen Pinsel. Sein ist der in Bewegung und Materie lebendig erspähte, kunstlos entkleidete Menschenkörper, in seinen vollen Rundungen und strafferen Zuckungen und glatten Wölbungen und umschwellten Kniffen: im Blühenden, Wärme Ausstrahlenden, zur Liebkosung Lockenden seines lebendigen, leuchtenden Fleisches.

Und dabei ist seine Wiedergabe der Menschen so wenig rein sinnlich, daß man ihn als Porträtmaler einen vollkommenen Spiritualisten hat nennen dürfen. Dieser begierig sensuelle Beobachter war ein Seelenkenner wie kein anderer.

Seine Konterfeis zumeist vergessener Bürger haben etwas so Faszinierendes an sich, daß die Überlieferung es nicht unterlassen konnte, diesen Männern, die so bedeutend aussehen, mindestens berühmte Namen zu verleihen. Der Connétable von Bourbon, der Graf van Hoorne, Prinz Wilhelm III., Sobieski, Turenne, Vondel, Cats, Hooft, Arminius, Grotius, Janfenius, der Graf von Lumey, De Ruyter und Tromp, ja sogar Wilhelm Tell, wenn auch keiner von allen ihm gefesselt hat, so wurden sie ihm, wie um das Besondere im Ausdruck dieser Porträts zu erklären, von späteren Geschlechtern unwillkürlich als Modelle aufgedrungen. Den Aufzug von Banning Cocqs Korporalschaft umgibt er mit einem Glanze, der ein tatsächlich als Schützenstück gedachtes Gemälde beinahe zu einem Welträtself gemacht hat, und die Syndici des Staalhofs stellt er in ihrem doch wenig erhabenen Prüfungsmeisterberuf dar, mit einer Fülle an Weisheit in ihren fragenden Augen, die uns Glauben machen möchten, daß diese Männer dort wie ein Sanhedrin über die höchsten Fragen der Philosophie vor uns ständen. Und dieser fanatische Maler, der voll der buntesten Widersprüche war, dieser launische unternehmungslustige Geist der ungezügeltsten Sans-gêne, dieser Wildfang des Pittoresken, dieser Liebhaber des Allerprunkvollsten, dieser Ringer mit dem Unmöglichen, hat in seinen biblischen Illustrationen eine fromme Vertieftheit, eine sanftmütige Liebe und oft eine weihevollte Schönheit hineingelegt, die an das edle Pathos eines Glaubenshelden erinnern.

Es ist, als kannte Rembrandts stolzer und zugleich so fein angelegter Geist eine vierte Dimension oder verfügte über einen sechsten Sinn, wodurch das Sehen des mächtigen Totalanschauers noch durchdringender, noch prophetischer wurde. Meister im Nichtallesfagen, der er war, fesselt er um so mehr, da man fühlt, wie er immer noch ein Geheimes bewahrt. Vielleicht mehr als bei irgend einer anderen Gestalt aus Rembrandts Werken findet man in seiner sibyllenhaften Asnath des Kasseler Gemäldes „Jakobs Segen“ diesen wunderbaren Blick der Augen, welchen man den von Rem-

brandts eigenster Kunst nennen möchte, der tiefer und weiter schaut als unfre armen, vom Schein verblendeten Menschaugen, — der jedes Ding im Raume und jede Handlung, jede Bewegung des Gemüts wie ein Glied des Einigen und Unteilbaren fühlen läßt, — der im eminent Sichtbaren das Unsichtbare, im scharf Gedeuteten das Über-sinnliche verdolmetscht. In letzter Instanz auch denken wir bei Rembrandt mehr an den großen Ergründer des Unaus-sprechlichen als an den dionysischen Lebensverschlinger. Denn in und hinter all dem schneidenden und blitzenden Geschehen der dauernd bewegten Wirklichkeit, mit ihrem Schmerz und ihrer Luft, ihrem Glanz und ihrem Dunkel, ihrem Linien-wirrwarr und ihrem Farbenpiel ist es grade, daß seine Kunst vor allem den steten Strom des geheimnisvoll Maje-stätischen, düster Ewigdauernden offenbart hat.







17/18

19/20

22

28

87



GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 01076 6604

