

anxa
86-B
361

REMBRANDT
ALS
LANDSCHAFTER
VON MAX EISLER

REMBRANDT ALS LANDSCHAFTER

REMBRANDT ALS LANDSCHAFTER

VON

MAX EISLER



F. BRUCKMANN A. - G., MÜNCHEN 1918

By

Von diesem Buche wurde eine Vorzugsausgabe auf starkem Papier in 300
handschriftlich nummerierten Stücken hergestellt

THE GETTY CENTER
LIBRARY

JOSEF STRZYGOWSKI
IN DANKBARKEIT ZUGEEIGNET

INHALTS-ÜBERSICHT

	Seite
Erstes Kapitel: Die Vorbereitung	I
Zweites Kapitel: Die Zeichnungen	33
Drittes Kapitel: Die Radierungen	109
Viertes Kapitel: Die Gemälde	171
Fünftes Kapitel: Das Ergebnis	221
Anmerkungen	265
Verzeichnis der Abbildungen	269

Die hinter den Bildtiteln in Klammern beigefügten Nummern verweisen auf die Rembrandtkataloge u. z. für die Handzeichnungen auf Hofstede de Groot, für die Radierungen auf Bartsch und für die Gemälde auf Bode-Sedelmeyer. — Das dem Bildtitel im Texte beigefügte * zeigt an, daß dieses Bild in unserem Buche wiedergegeben ist; den Ort der Abbildung findet man mit Hilfe des Illustrationsverzeichnisses.

ERSTES KAPITEL

DIE VORBEREITUNG

(Die Landstadt Leiden. Alte Karten und Ansichten. Die Beschreibung des Bürgermeisters Orlers. Landgrund wird Stadtboden. Rembrandts Wohnung. In der Mühle, auf dem Wall und vor den Toren. Die Lebensweise des Jünglings. Die Lehrgänge und die drei Vorbereitungen des Landschafters. Lastman und die heroische Landschaftsszene; Altleidener Bilderschätze und der freie, leere Figurenraum; die Haarlemer, das Freilicht und die Naturlandschaft. Der Rattengiftverkäufer. Wann begann Rembrandt zu landschaftern? Der Übergang von Leiden nach Amsterdam.)



1. Pieter Bast, Ansicht von Leiden 1601 (Kupferstich).

Die Stadt Leiden war, als Rembrandt darin geboren wurde, seit langem schon ein ansehnlicher Tuchmacher- und Gelehrtenort. Aber über den Merkmalen dieser menschlichen Betriebsamkeit, der ökonomischen und der geistigen, hatte sie den beständigen, tiefer reichenden Charakter der Landstadt niemals verloren. Im Ländlichen ankerte ihre Wirtschaft im Landschaftlichen ihre Anmut.

Schon dem einheimischen Bürger jener Zeit erschien sie so. Wenn auch sein besonderes Interesse, wie es sich für den erzählenden Chronisten und Zeugen einer handlungsvollen Epoche schickte, immer wieder auf Geschehnisse und Männer der Stadt abgelenkt wurde, wenn er auch mit den Schreibern der Nachbarorte in dem Lob des baulichen Wesens seiner Heimat wetteiferte, er war doch zu sehr Zeitmensch und Holländer, sein Auge zu empfänglich für die Wunderhaftigkeit der Natur, die sich ihm täglich erneuerte, als daß er ihr seine Teilnahme verschlossen hätte. Dem trefflichen Bürgermeister Jan Orlers treten so als exaktere Zeugen der

Stecher Pieter Bast und der geschworene Landmesser Mr. Jan Pieters Dou zur Seite. Wenn schon diesen dreien, die doch kühlere Betrachter ihrer Umwelt waren, die Leidener Landschaft so gegenwärtig blieb, wie sehr muß sie erst einem nach Erlebnissen des Auges ausblickenden, jüngeren und leidenschaftlichen Geschlecht ans Herz gegriffen haben.

Schon die beiden Bilderpaare, die Ansichten von Bast¹⁾* und die um eine Fernsicht vermehrte Karte von Dou²⁾*, reden eine deutliche Sprache. Durch das flache Weideland, auf dem die fetten Schaf- und Rinderherden grasen, den breiten Strom entlang, der auf seinem Rücken die reichbeladenen Segelschützen trägt, nähern wir uns dem mitten dichterem, seitwärts lockeren Laubstand, der die Stadt umgibt. Erst hinter diesem lebendigem Ring liegt der andere von Menschenhand, der den Feinden wehrt. Aber auch er schnürt hier nicht — wie anderswo — das Siedlungsfeld beklemmend ein. Wohl hat es sich nach außen mit Graben, Wall und ihrem gemauerten Zubehör gar stattlich versehen, aber im Innern blieb freier Raum von überraschenden Maßen. Ein nach allen Seiten hin geeigneter Baugrund und die dem heftigen wirtschaftlichen Aufschwung unmittelbar folgende Bürgereinsicht haben die Stadt mehr in die Weite als ins Hohe und Enge wachsen lassen. Im Laufe von vier Erweiterungen wird eine im Verhältnis zur Einwohnerschaft ungewöhnlich große Zahl von ländlichen Morgen zu Siedlungsboden, nach wie vor atmet aus breiten Lungen, aus Straße und Gracht, die Stadt, deren Menschen — auch innerhalb ihres sicheren Mauerkranzes — das Landschaftliche ausgiebig genießen können.

Und sie tun es mit saftigem Behagen. Von ihrem gemeinbürgerlichen Schlage ist auch Orlers³⁾. Schon das Stadtinnere findet er „zierlich und playsant“. Nicht bloß in folgeder wohlgebauten Häuser. Sondern zunächst wegen der lustigen Straßen, die allhier breiter und größer seien als an irgendeinem andern holländischen Orte. Und dann wegen der außerordentlichen Menge an Wassern und Grachten, die wohl zuvörderst dem Gewerbe und der Frachtung dienen, die aber weiterhin — zusammen mit den aufgeschlossenen Gassenzügen — doch auch dem herrlichen Äther der Landschaft freie Bahn lassen und den hohen, flüchtigen Himmelswundern ihren träumenden Spiegel geben. Mit gleicher Lust ergehe man sich innerhalb der reinen und ruh-



2. Jan Pieters Dou, Fernsicht und Plan von Leiden 1614 (Kupferstich).

samen Stadt, die allenthalben schöne und erquickliche Spaziergänge bietet, wie draußen vor den Toren.

Damals lebt noch das Land weit in der Runde mit der Stadt. Siebenundfünfzig, zum Teil stadtgroße Dörfer gehören zu ihrem Markte und sowohl in zivilen wie in kriminalen Dingen zur Vierschaar dieses Vorortes von ganz Rheinland. Hochgelegene Weide-, grüne Baum-, gute Korn- und Gemüseböden sowie andere profitliche Kulturländereien, von größerer Morgenzahl als im Umkreis einer anderen holländischen Stadt, durchschnitten und getränkt von allerhand Flüssen und Bächen: Rhein, Does, Sijl, Vliet und Maeren, sie alle für Schiffe und Schützen im Sommer

und Winter befahrbar, bezeugen die ungewöhnliche Fruchtbarkeit dieses Erdstriches. Dazu der Kranz von vielen, vielen Lusthöfen und Gärten, die im Werte um so höher stehen, als ihre Mehrzahl mit schönen Spielhäuschen, fruchttragenden Bäumen, seltenen Blumen und mit anderen Lieblichkeiten verschwenderisch versehen ist. Nicht minder aber spricht für diesen Landsegen die kaum absehbare Fülle des stattlichen Hornviehs, das — mit dem Saatgut und mit den auf Wasserwegen leicht herbeigeschafften Nordseefischen von Katwijk und Noordwijk — den kräftigen Appetit der Stadtbürger überreich befriedigt. Und endlich die besondere Menge von nunmehr teils zerstörten, teils arg heimgesuchten Klöstern, von Ritter- und Herrenhäusern im nahen und fernerem Umkreis, die ja niemals dürrtigen, wohl aber gern gerade den fettesten Boden aufgesucht und gewählt haben. Fürwahr, wenn einer seine durch ernstes Studium ermüdeten und auseinander geratenen Sinne wieder erfrischen und sammeln will, er braucht nur durch irgendeines der Stadttore hinauszutreten und wird auf einladenden Wegen leichthin zu jeder ländlichen Ergötzung kommen, die sich nur wünschen läßt.

Klingt das nicht fast wie ein Lockruf an den jungen Rembrandt, der sich etwa zur selben Zeit in stubenhockerischer Arbeit erschöpft haben soll? Und wird er diesem Lockruf, der täglich mit vielen Stimmen zu ihm sprach, glattweg und anhaltend widerstanden haben?

Schon der Knabe bekam Gelegenheit, der *Umwandlung von Landgrund*, meist Lusthöfen und Gärten, in *Stadtboden* beizuwohnen⁴). Er war wohl erst vier Jahre alt, als 1610 die Stadtväter zum vierten Male eine Erweiterung ihres Ortes unternahmen. Aber erst 1612 ist die Umfestigung des neuen nördlichen Stadtteiles fertig, werden herüber und hinüber acht Aufziehbrücken geschlagen. Und nun braucht es noch viele Jahre, ehe sich die Baugründe auch tatsächlich mit schmucken Bürgerhäusern versehen. Auch als Rembrandt Leiden verließ, war man noch nicht zu Ende gekommen. Frühzeitig wurde so seine Aufmerksamkeit auf ein und nicht das unwesentlichste Motiv seiner Landschaftszeichnung, auf das Baufeld mit Abbruch und Neuwerk, gerichtet. Aber das ging nur nebenher. Tiefer mußte zu seiner für kräftige Erscheinungen und Handlungen gleich

empfindlichen Natur der Vorgang sprechen, der unter seinen Augen die spießende Landschaft stückweise austrieb und Häuser an ihre Stelle setzte. Es bot sich ihm so der Gegensatz von Stadt und Land in seinem allmählichen Vollzuge dar, den er von der Wallhöhe an des Vaters Mühle noch schroffer, in seinem dramatisch gereiften Sein, wahrnehmen konnte, wahrnehmen mußte.

Von hier zu dem neuen Baufelde war es nicht weit. Denn dieses hatte ja am Rhein eingesetzt, dem Pelikanturm etwas schräg gegenüber, von wo nur wenige Schritte zur Wittepoort und damit zum väterlichen Hausbezirk führten. In diesem engsten Kreise mußte das Kindeserlebnis von ländlicher Art sein. Schon die Großmutter hatte eine Windmühle besessen, der Vater war Müller, dem Sohne lag so das Ländliche im Blute, noch ehe er seiner nächsten Umgebung inne zu werden vermochte. Dann versucht er — wie er es später oft dargestellt hat — an der Hand der Mutter die ersten Schritte. Ihr Feld ist von dem durch Kauf und Erbschaft allmählich wachsenden Besitz des Vaters genau umschrieben, ein Anteil an der Mühle und an dem Mahlhaus, zwei neue Häuschen und ein Grundstück, alles dicht beisammen an und hinter dem Weddesteg, gehören dazu⁵). Was das Kind zuerst vernimmt, sind ländliche Eindrücke. Wie die mächtigen Flügel der Mühle mit dem Winde gehen, wie das Korn von den Bauern herbeigebracht, vermahlen und im Hinterhause geschüttet wird, das Treiben in den Höfen und auf dem freien Grundstück — das sind die frühesten Eindrücke. In den Schlaf wiegt ihn der Rhein und bringt ihm den Morgengruß.

Dann darf der Knabe nach der alten Gewohnheit dieses Landes tagsüber mit den anderen auf die Gasse. Der breite Wallgrund von der Wittepoort, dort wo eine Brücke zur Stadtherberge hinüberführt, bis zum Pelikansturm wird sein Tummelplatz. Zunächst muß ihn das leichter verständliche Bild im Norden, jenes Baugetriebe jenseits des Rheins angezogen haben. Er kann sich in der Nähe des Vaterhauses halten und dabei doch in den Guckkasten eines bewegteren Lebens schauen, aus dem die Sonne in unaufhörlichem Wechsel Glanz und Farben holt. Man kann sich unschwer vorstellen, wie er da in seinen Spielen innehält und mit voller Augenlust in diesem weithin überblickbaren Panorama verweilt. Das ist

aber nur die e i n e Seite der Szene. Die andere tut sich seinem Begreifen später auf. Sie umfaßt das freie, fruchtbare Westland, worin sich alle Formen des Landlebens, der vornehme Schütze mit Degen und Büchse, der korbtragende Bauer und Fischer, der Hirt und der Schiffer, das grasende Vieh und der treibende Strom ihr Stelldichein geben⁶). Hier stand der Knabe auf der Höhe, tief unter ihm liegt die Landschaft, in weite Fernen späht das Auge, bis es dort, vom Silberdunst der Luft aufgefangen, hinauf zum Himmel muß. Noch wird ihm, der an den kleineren, unruhigen Dingen mehr Gefallen hat, die große, ruhevolle Eigenheit seines Landes nicht klar bewußt, aber sie ist schon in ihn eingegangen, um später aufzustehen. Erst später wird er auch inne, daß er hier an einer Grenze gestanden war. Er muß erst durch die Widersprüche des Lebens, durch Licht und Schatten, ehe er auch den energischen Gegensatz von Stadt und Land, den er vom Auslug am Vaterhause täglich empfing, ganz begriff und ganz bewältigte. Er muß erst zur inneren Anschauung kommen, ehe ihm die äußere seiner Jugend wieder gegenwärtig wurde. Aber s i e ist es, die ihm gegenwärtig wird, als er „die Mühle“ malte — auch wenn er sich im Vorbilde nicht an den vaterländischen Heimbezirk, sondern an ein Nijmegener Exemplar⁷) gehalten hat. Man spricht vom Wesentlichen, wenn man trotzdem an der Beziehung des Bildes zur Schauwelt des Knaben festhält. Von Anfang an für das dramatisch Entgegengesetzte begabt, mußte gerade die Gegensätzlichkeit des Grenzerlebens, das er — eingeklemmt zwischen dem städtischen Weber- und Doelenbezirk an der Rapenburch und Aftergraft auf der einen Seite, dem neuen Baufeld nordwärts des Rheins und dem freien Westland jenseits des Grabens auf der andern — führte, nachhaltig und bedrängend auf ihn wirken.

Überdies kam er auch jetzt schon ü b e r L a n d. Daß von den üblichen Spaziergängen der Erwachsenen in die einladende Umgebung der Stadt auch sein Teil auf ihn abfiel, steht nicht näher zur Rede. Wohl aber wird hier der Hinweis auf den zum Familienbesitz gehörigen Garten außerhalb des Rijnsburger Tores nicht unterdrückt werden können. Der Vater hatte eine Hälfte davon schon geraume Zeit besessen, ehe er im Frühling 1601 auch die andere vom Vormund seiner Schwesterkinder hinzukaufte⁸). Es

war kein leichter, doch ein ungemein anregender Weg dorthin, man mußte über den Rhein, dann über eine der Grabenbrücken oder umgekehrt. Und endlich öffnet sich das Tor, man ist draußen, und der Kinder Lust ergeht sich nun völlig befreit in der Landschaft und ihren Lebensweisen.

Alles findet sich zusammen. Das Ländliche ist zum ersten Erlebnis von Rembrandts Jugend geworden.

Es ist das Element, durch das er hindurch mußte, ehe es mit dem Stubenhocken begann.

Von Constantin Huygens wissen wir, daß der junge Rembrandt eine absonderlich sitzende *Lebensweise* führte, die seinen vom selben Gewährsmann als ohnedies wenig kräftig bezeichneten Körper ebenso schädigen mußte, wie sie auch unschuldigen Vergnügungen keinen Raum gewährte. Der Bericht ist 1629—1631 geschrieben⁹⁾, also bald vor der Übersiedlung Rembrandts nach Amsterdam und betrifft derart die spätere, in Leiden verbrachte Jünglingszeit. Er kommt von einem glaubwürdigen, durch seinen vertrauten Verkehr mit dem Künstler durchaus zuständigen Zeugen. Aber man wird ihn nur cum grano salis nehmen dürfen und das umsomehr, als er auch den Kameraden Lievens pauschaliter mitbetrifft. Der erwähnte „unkräftige“ Körper erschien in den Selbstbildnissen dieses Zeitabschnittes nicht gerade zart, erwies sich auch in der Folge äußerst widerstandsfähig, und aus denselben Lebens- und Bilderquellen spricht keineswegs eine dem Jugendvergnügen abholde, sondern eine stark sinnliche Natur, die sich zwischen Anschauung und Genuß, zwischen Arbeit und Leben zu teilen wußte, ohne in Zwiespältigkeit zu geraten. Nur mag sie sich, wie sie im Selbstporträt einmal lachend-derb, dann wieder romantisch-gespannt erschien, auch im Umgang mit Menschen frühzeitig verschieden gegeben haben, wobei — wie der Briefwechsel zeigt¹⁰⁾ — auf den gelehrten und vornehmen Huygens die rückhaltendere Form abfiel. Auch im Verhältnis zum Leben sollten Amsterdam und Saskia eine wesentliche Wandlung bewirken, mehr nicht. Das Naturell war schon da. Gerade in Leiden wird man seine robustere Gangart suchen dürfen. Der Student Rembrandt war eine Episode, der unmäßige Arbeiter, im Lehreratelier und auf eigene Faust, gab schon der Frühzeit das Rückgrat des männlichen



3. Pieter Lastman, Paulus und Barnabas in Lystra (Schloß Romanow, Graf Stezki).

Ernstes, aber darum blieb doch noch genug Lust und Gelegenheit zum Wandern und Schauen in den Gassen der Heimatstadt und auf dem Lande vor ihren Toren.

Neben diesen unzweifelhaften täglichen Begegnungen mit der Landschaft und dem Landschaftlichen um Dinge und Menschen, womit sich vorerst das Auge sättigte, liefen nun auch die Erfahrungen an fremder Kunst.

Von den beiden Lehrern, von Jacob Isaacks Swanenburch und dann von Pieter Lastman, schien in dieser Hinsicht nicht viel zu erwarten. Und doch sollte namentlich die Landschaft des letzteren, in der sich eine schon akademisierte romanische Manier mit wenigen und unsicheren Einflüssen



4. Rembrandt, Paulus und Barnabas in Lystra nach Lastman (Rötel; Paris, Bonnat 671).

von Elsheimer her berührte, für eine ganze bis in die Spätzeit des Schülers reichende Bilderkette heroischen Charakters wirksam bleiben. Der Grund dazu wurde schon jetzt gelegt, einerlei ob die näher in Betracht kommenden vorbildlichen Werke Lastmans erst im Anfang der dreißiger Jahre von Rembrandt kopiert wurden¹¹⁾, einerlei auch wann sie sonst in der Verarbeitung durch den lange schon selbständig Gewordenen auftreten mochten. Die Kunst des Lehrers hatte schon ihre bezeichnenden Merkmale entwickelt und dem Zöglinge mitgeteilt, der auch nach dem Verlassen des Meisterateliers (1624) mit dessen Erzeugnissen in gelehrig teilnehmendem Verkehre blieb.

So setzt als erste Werkreihe die begleitende Phantasielandschaft, zunächst mit abhängiger Haltung, ein.

Das erwies sich fürs erste an den beiden frühen Rötelzeichnungen,



5. Rembrandt, Susanna und die beiden Alten nach Lastman (Rötel; Berlin, Kupferstichkabinett, 45).

die er nach Lastmans Gemälden „Paulus und Barnabas in Lystra“ (beim Grafen Stezki auf Schloss Romanow) und „Susanna und die beiden Alten“ (der Sammlung Delaroff in Petersburg) anfertigte¹²⁾. Zunächst ergeben sich allerdings mehr negative Wirkungen. In dem ersten Lastmanbilde* wird die heroisch staffierte Landschaft zur dreifach gestuften Bühne für den Opferzug, auf den sich auch die Aufmerksamkeit des Nachzeichners besonders gerichtet hat. Aber der landschaftliche Teil sinkt bei ihm* noch unter das Wertmaß des Vorbildes. Zwar sind dessen Schärfe und Starrheit durch bewegte und nach hinten noch erleichterte Andeutungen aufgehoben, die körperhaften Formen mehr zu Eindrücken von Erscheinungen verflüchtigt. Aber das geht doch zu gutem Teil auf Rechnung des weicheren Zeichnensmittels und der ungefähren Notiz. Entscheidend bleibt, daß der klare architektonische Aufbau verloren gegangen und an Stelle der von Gruppe und



6. Pieter Lastman, Susanna und die beiden Alten (Petersburg, Delaroff).

Bauwerk vollführten durchgehenden Tiefenwendung ein unruhiges Über-einander in zwei abgesetzten Streifen getreten ist, das im Flächenhaften endet. Die Nachzeichnung der „Susanna“* ist landschaftlich belanglos. Gerade sie beweist, wie unwirksam die Vorlage* in diesem von ihr so stattlich und sorgsam durchgeführten Teile blieb, nicht etwa weil Rembrandt damals für Landschaft unempfindlich gewesen wäre, sondern eben weil er sich schon aus frischeren Quellen nährte. Aber auch als er in eigenen Werken späterer Zeit, z. B. in den Susannen von 1637 (im Haager Mauritshuis) und von 1647 (im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin) diesen Stoff¹³) wieder aufgriff, bleibt als gleiche negative Fernwirkung Lastmans, die nicht in dessen Werk, wohl aber in seiner Aufnahme durch Rembrandt be-

gründet ist, ein Rest vom Flächenhaften. Gemeint ist der sehr merkwürdige Widerstand, den hier gerade die Figur der Susanna einem freieren räumlichen Ausleben anhaltend entgegengesetzt, indem sie sich nahe der vorderen Bildebene mehr in der Silhouette bewegt.

Hat Lastman derart auf Rembrandt, den Landschaftler, nicht im Kerne, nicht raumhaft anregend eingewirkt, so ist sein Einfluß sonst doch genug reich und bedeutsam. Er betrifft zunächst den Apparat, dann die Anordnung der Szenen im orientalistisch gemeinten Bilde. Fast alles davon findet sich schon in jenem Opferzug zu Lystra und der Susannades Lehrers und wird von seinem „Lesenden Einsiedler“ (beim Baron Janssen in Brüssel), der Flucht nach Ägypten (des Museums Boymans zu Rotterdam) und der Van Nordt'schen Radierung nach seiner „Italienischen Landschaft“ bloß mehr bestätigt als ergänzt. Die Lattichpflanzen, die in der Silhouette gespreizten Bauformen, der Himmelausschnitt im Fels oder Walde, die dorthin auf die Höhe gesetzten Baumassen, scharfkantig oder gerundet, die schon bei Lastman gelegentlich in der Form des Berggrundes aufgehen, das alles bleibt unvergessener Eindruck, der zu seiner Stunde wiederkehrt und dann, frei gewählt und verarbeitet, mit neuen und eigenen Erfahrungen vermischt, eine bestimmte Reihe im Werke des Meisters andauernd begleitet. Von ihr wird noch eingehend die Rede sein. Für die erste Verwendung dieses szenischen Requisites, die bis zur Komposition heranreicht, wird der Hinweis auf zwei am Wege liegende Beispiele genügen. In Rembrandts Haager Susanna erscheint noch hintereinander das kulissenartige Zickzack von Balustrade, Baum und Palast des Vorbildes, in der Berliner wird schon die runde Turmmasse des Opfers von Lystra auf die Berghöhe im Himmelsausschnitt gesetzt. Mit ähnlich stofflicher Befreiung wird der Apparat derselben Vorlage in die „Predigt Johannis des Täufers“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) hinüber genommen, hier aber auch gründlich umgeordnet: im Ganzen sind rings um den jetzt mit der Büste geschmückten Pfeiler Rechts und Links vertauscht, im Proszenium die Mauerstufe Lastmans zur natürlichen Bergstufe geworden und auf die andere Seite vertragen, die Rundmasse vom hinteren Hügel in den Mittelgrund gebracht und an den Fuß des Pfeilers gesetzt, während jetzt die Gesamtform jenes

Bauhügels im linken Hintergrunde erscheint¹⁴). Aber zuletzt bleibt dieser und jener Einzelfall unwichtig gegenüber der größeren Tatsache, daß Lastman, zunächst als Bereiter von Kulisse und Hintergrund, weiterhin auch auf den gesamten Aufbau der Landschaft in einer ansehnlichen, später nachzuweisenden Reihe Rembrandtscher Bilderszenen aus dem Alten und dem Neuen Testament richtunggebend gewirkt hat.

Ja sogar die allgemaine Auffassung Rembrandts von solchen Umgebungen hat hier wenigstens ihren bestimmenden Anstoß erhalten. Deutlich scheidet sich so schon in seinen Anfängen der heroische, für die Aufnahme des biblischen Vorganges bestimmte Teil seines Landschaftswerkes von dem natürlichen, der auch deshalb erst später einsetzt, weil er — nach der vorläufig befolgten Atelierlehre — für jene das räumliche Anfangswerk des Künstlers beherrschenden Stoffe weder brauchbar noch nötig war. Man wird das anfangs schroffe, niemals gänzlich aufgehobene Nebeneinander dieser beiden Arten von Landschaften, der Phantasielandschaft, die einem außer ihr liegenden Zwecke, Handlung oder Stimmung diene, und der Naturlandschaft, die im Selbstzweck aufging, schon jetzt und ein für allemal ins Auge fassen müssen.

Die begleitende Phantasielandschaft kam von Lastman her. Freilich mußte ihr dürres Gerüst erst in Licht und Schatten tauchen, an innerer Anschauung sich sättigen, ehe es zu dem wurde, wozu es von der Art des Schülers schon seit Beginn berufen war: nicht Szene mehr, sondern Stimmungsgrund zu werden. Ob für diese Umwertung, die, vielleicht von langer Hand vorbereitet, sich doch frühestens erst um 1632 in dem „Raub der Proserpina“ (des Kaiser-Friedrich-Museums) sichtbar vollzog, schon jetzt ein bestimmter Unterweiser, namentlich auch Adam Elsheimer in Betracht kam, bleibt mehr als zweifelhaft. Sicher ist, daß Rembrandt sich noch 1635/36, zur Zeit der Entstehung jener Grauskizze der Berliner Täuferpredigt, wohl mannigfach an Lastmans, nicht aber an Elsheimers Gemälde gleichen Stoffes (der Alten Pinakothek in München) gehalten hat. Auch sonst ist eine direkte Einwirkung des deutschen Meisters so früh nicht erweisbar. Man wird sich mit den vielseitigen Möglichkeiten mittelbarer Einflüsse begnügen müssen, die schon den Jüngling durch zahlreiche rompilgernde

Adepten dieser Kunst erreichen konnten, worunter neben Lastman auch jener Paulus Bril zu finden war, den Rembrandt wenigstens später so gut kannte, daß er 1653 eine Landschaft seiner Hand auf ihre Echtheit hin in aller Form begutachten konnte¹⁵).

Was die Vaterstadt an alten Bilderschätzen darbot, enthielt manchen energischen Hinweis auf die landschaftliche Leistung der Vorfahren. Vor allem fesseln die niederländischen Künstlernamen im Leidener Privatbesitz¹⁶). Pieter Aertsen, Pieter Brueghel, Gillis van Coninxloo, Paulus Bril und Roelant Savery, dessen Tiroler Bilder nicht ohne Einfluß auf Rembrandts spätere Landschaftsmalerei bleiben sollten und der sich nachmals ebenso wie der Bauernbrueghel in der Sammlung Rembrandts vorfand, — das ist fast die geschlossene Kette der älteren südlichen Landschaftszunft in ihren bestimmenden und bindenden Gliedern. Es ist nicht unwichtig, daß derart die klassische Vergangenheit mit starken und leicht erreichbaren Zeugnissen zur Stelle war, während sich zugleich — wie wir noch sehen sollen — von anderer Seite der lebendige, nunmehr holländische Strang des Faches darbot.

Aber ehe der Lernende mit diesem in tätige Verbindung geriet, mußte sich nach seiner sonstigen Art und Arbeit erst das in Vorbildern erreichbare Figurenstück völlig aussprechen und hergeben, was es auch dem Landschaftler zu geben hatte. Und da war es vor allen anderen jener hochgehaltene Lucas van Leyden, in dessen Verehrung schon der Knabe aufgewachsen war, den später der Sammler Rembrandt jedem andern vorziehen sollte. Auch der Leidener Pfahlbürger achtete sein „Jüngstes Gericht“* als einen unveräußerlichen Stadtbesitz, und seine Stiche waren in Vieler Händen. Die einfache, urtümliche Größe seiner gemalten Landschaftszenen mußte dem Jüngling freilich noch verschlossen bleiben; erst als er in vorgeschrittenen Jahren mit landschaftlichen Ölgemälden begann, hat er auch darin den Altmeister ganz begreifen können. Auch was der Holzschneider und Kupferstecher an Waldszenen und felsigen, baulich versehenen Hintergründen vorbrachte, entsprach mehr dem etwa mit Roelant Savery ab-



7. Lucas van Leyden, Mittelbild des jüngsten Gerichtes (Leiden, Museum).

blühenden und peinlich verfeinerten Zeichnerzweige, den wohl der Sammler Rembrandt schätzte¹⁷), gegen den sich aber schon sein Frühwerk entschieden stellte — auch wenn sich erst weit später die Gelegenheit fand, s e i n e n Charakter dem des Meisters aus Courtrai in einem Beispiel gleichen Gegenstandes — dem Amsterdamer Montelbaansturm — schlagend entgegenzusetzen (die Zeichnung Saverys im Atlas der Oudheidkundig Genootschap, die Rembrandts im Rembrandthaus zu Amsterdam)¹⁸)*. Was zunächst auf ihn wirken mußte, das war der kühne und machtvolle Figurengestalter Lucas. Aber eben dieser konnte dem Landschaftlichen der frühesten Rembrandtschen Fassung kräftigsten Vorschub leisten.

Man wird, da einmal Tatsachen der Anschauung und ihrer nachhaltigen Wirkung gegeben sind, nicht ausschließlich auf dem engeren Standpunkte der „Entlehnungen“ beharren dürfen. Solche liegen hier nicht vor. Aber eindrucksvoll bot sich hier eine Art, d u r c h K ö r p e r g r o ß e R a u m v o r s t e l l u n g e n auszudrücken. Und das mußte der zweite Schritt Rembrandts zur Landschaft werden. Bedenkt man nun vorher, daß es dabei für die Einzelfigur vor allem auf ihre energische Isolierung, für das Figuren paar auf die sprechende Gegenüberstellung der Körper im freien, vorderhand noch leeren Raume ankam, so fällt es schwer, den Namen des Lucas van Leyden ganz von der Hand zu weisen, auf dessen primitive, aber großartige Raumkunst eben alle jene Merkmale sinngemäß zutreffen. Ein Verhältnis von Vorlage und Nachbildung wird damit keineswegs behauptet. Aber eben dieses ist nicht die einzige, nicht die wichtigste Form, in der die jugendliche Kraft einer Anschauungsweise vom Schlage jener Rembrandts mit den Eindrücken ihrer Umgebung verkehrt. Und wäre es auch nur eine Parallele, sie müßte zu denken geben.

Dringender aber als solche allgemeine Beziehungsfragen ist vorderhand die Sache, um die es jetzt geht. Man hat sie bisher beinahe völlig übersehen. Von dem außerordentlichen Phänomen des Helldunkelmalers gefesselt, verlor man die Fühlung mit einem gleich wichtigen Entwicklungsstrang in seinem heraufkommenden Werke: nach der Herkunft und Haltung von Raum und Licht in ihren natürlichen Erscheinungsweisen hat man kaum gefragt. Und doch beherrschen sie die Arbeit des Zeichners, greifen

tief in jene des Radieres und beschränken sich selbst in den Gemälden nicht etwa nur auf die wenigen Ausnahmestücke von naturräumlichem Charakter. Für die Landschaft im engeren Sinne sind sie geradezu ausschlaggebend; ja man wird die Selbständigkeit dieses Arbeitszweiges innerhalb des ganzen übrigen Rembrandtwerkes gerade durch sie bezeichnen dürfen. So bietet sich hier der kunstwissenschaftlichen Untersuchung ein grundsätzlich bemerkenswertes Beispiel: sie wird schon bei ihren genetischen Herleitungen gut tun, von den bloß beschreibenden und beschreibbaren Merkmalen mehr abzusehen und auf die reifenden Qualitäten von Anschauung und Vorstellung näher einzugehen. Für unseren Fall heißt das, zwischen den greifbaren Stofflichkeiten in den Phantasie- und Naturlandschaften die verbindende, kernhafte Mitte aufzusuchen: die Frage geht nach dem Werden vom natürlichen Raum und Licht oder, genauer gesagt, nach dem freien Körperraum und seiner landschaftlichen Steigerung zur Lichterscheinung.

Damit ist nun schon die zweite Reihe, mit der sich die Vorbereitung des Landschafters vollzieht, der Freiraum im Figurenstücke, vielfach berührt. Während nämlich die heroische Landschaftsszene ihren vorhin geschilderten Verlauf nahm, ist auch schon der Figurenbildner an verwandter, tiefer langender Vorarbeit und strebt darnach, seine Personen in eine näher noch unbestimmte Räumlichkeit zu versetzen, von der der künftige Landschaftsraum seinen Nutzen ziehen konnte und sollte. Frühe ein- und zweifigurige Blätter, handgezeichnet und radiert, geben von diesem stetigen, aufwärts steigenden Bemühen reichlichen Aufschluß.

Die ersten Kreidezeichnungen einzelner, stehender, sitzender und knieender Männer zeigen auch darin noch ihren Zusammenhang mit dem Ateliers des zweiten Lehrers, dessen Rötel- und Federstudien zwei volle Bündel im Inventar der Rembrandtsammlung ausmachten¹⁹⁾, daß der Halt des Stehens, Sitzens und Knieens nicht immer gegeben ist. Das Widerlager fehlt und damit irgendwelche Bestimmtheit des Umgebungsraumes. Statt des Bodens, des Stuhles, des Schemels oder des Felsens erscheint dann eine krause Linie oder auch nur der Schlagschatten. Damit wird — und das ist die Hauptsache — nicht etwa die absolut-räumliche Umschreibung der Gestalt beabsichtigt, sondern nur vernachlässigt. Es ist im Ganzen noch das Verfahren Last-



8. Pieter Lastman, Betender Hieronymus (Feder; London, British Museum).

mans, wovon seine Studie eines betenden Mannes im British Museum* — trotz der Baumfolie hinten — eine runde Vorstellung gibt.

Die zwischen 1630 und 1631 radierten Bettler lassen dann diesen ganzen, von dem unbestimmten und leeren Freiraum, der über seinen körpernahen Teil niemals hinausgerät, zum Landschaftsraum vorschreitenden Weg wie in einem knappen Vorbericht überblicken. Der „Bettler mit der Glutpfanne“ (173) sitzt und lehnt noch in seinem Schatten, nur der schräge Stock mit dem Bettelsack daneben schafft eine verkümmerte räumliche Beziehung. Der „zerlumpte Kerl mit den Händen auf dem Rücken“ (172) gibt schon die aufrechte, im umgebenden Freiraum isolierte Figur,

wobei dieser zunächst nur durch den gegen ein Festes fallenden Beinschatten und den dorthin gerichteten Stecken angedeutet, im Übrigen aber leer und unbestimmt bleibt. Doch die als freistehender Körper erfaßte Gestalt ist im Raume und an ihr beweist er sich auch durch Licht und Schatten, die aus ihm kommen müssen. Über den „Stelzfuß“ (179) hinweg zeigt der — auch schon farbig reiche — „Perser“ (152)* den vorläufigen Abschluß der einen, einfigurigen Reihe. Hier wie dort ragt die Gestalt nach oben völlig für sich und fast statuarisch in den leeren Raum, wiewohl auch jetzt der Körper beleuchtet und eben dadurch an seinen Rändern leicht aufgelöst ist, — unten aber hat sie schon festen, landschaftlichen Fuß gefaßt, hier streben Erdstufe und Waldtal zur luftlosen Tiefe.

Auch dem Anfang des zweiten, z w e i f i g u r i g e n Z w e i g e s dieser Reihe kommt es zunächst auf das Groß- und Ganzsehen der Körper im leeren, unbestimmten Raume an, der in erster Linie durch ihre Korrespondenz angezeigt wird. Denn auch die kräftige Lichterscheinung ist doch vor-

erst mehr haftende und begleitende Charakteristik der freiständigen Gestalten als Raumschilderung, keinesfalls aber schon Raumfüllung. So stehen noch „Bettler und Bettlerin einander gegenüber“ (164). Der „Blinde Geiger“ (138)* des nächsten Jahres zeigt schon den ausgebauten und landschaftlich bestimmten Raum. Zwar hat die vordere Figur noch die Führung. Zwar ist sogar ihre räumliche Wirkung gegenüber dem Bettlerpaare zunächst noch dadurch vermindert, daß sie in die Silhouette gerückt und an die erste Bildebene gedrückt ist. Aber von hier aus wird dann die Bühne energisch ausgebildet. Das linke Bein ist schräg vorge setzt, die Leine mit dem Hündchen reicht noch tiefer, dann wendet sich unser Blick mit einem Ruck um zur alten, übermäßig verkleinerten Frau an der wiederum schräg-hin eingestellten Hütte, bis im letzten Plane die Zeichnung der Bäume erscheint. Aber mehr noch als diese heftige und fast komplette körperliche Konstellation wird jetzt das Licht zum Träger der freiräumigen Charakteristik. Zwischen den überstarken Kontrast des Gewandschattens im Geiger vorne und der Baumhelle hinten wirksam eingespannt, spielt es jetzt nicht nur auflösend um Personen und Dinge, sondern auch zwischen ihnen und hat schon mit dem Landschaftsraum, den es erfüllt, Natürlichkeit angenommen.



9. Rembrandt, Der Perser (Radierung, 1632; 152).

Man wird gerade den Beitrag, den das derartige Figurenwerk im Freiraume lieferte, für die Vorbereitung des Landschafters Rembrandt hoch bewerten und genauer noch verfolgen müssen. Denn einmal betraf er die absolute Form des Raumhaften und damit auch das Landschaftliche und dann mündete er schon, wie wir gesehen haben, beidemal geradewegs in die natürliche Landschaft, die dritte Art von Vorarbeit.



10. Rembrandt, Der blinde Geiger
(Radierung 1631; 138).

Natürlich.“ Wenigstens erschien sie so „Neben der heroischen Landschaftszene, die sich gleichzeitig und mit ihr entwickelte. Aber ihre weitgehende Abhängigkeit vom Figurenstück, das sie hier nur begleitete, ließ jenes Wort noch nicht zu seinem volleren Rechte kommen. Man wird sich nicht täuschen dürfen. Die Natürlichkeit dieses Landschaftlichen, nicht bloß seines Beiwerks, ist nur von mehr allgemeiner Art und von der echteren der beobachteten Figuren bloß abgeleitet. Noch am Ende beider Werkstrecken bewies das die durchaus unbeobachtete Bodenschilderung im „Perser“ und der magere Baumschlag Lastmanscher Abkunft im „Blinden Geiger“. Um, vorerst noch lernend, die Selbständigkeit und Natürlichkeit seiner Landschaft voller und

fester zu begründen, bedurfte es der näheren Einkehr Rembrandts bei holländischen Meistern vom Fache, die in jenen Figurenräumen wohl schon mitgesprochen hatten.

Sie fanden sich bereits in seiner Leidener Umgebung und beleuchten nun einigermaßen den dritten Weg der Vorbereitung, den Rembrandt, der Landschaftler, nahm. Wieder spitzt sich die Frage nicht so sehr auf ein Motiv und seine Entlehnung, etwa auf das der Bauernhütte, zu, sondern vielmehr auf ein landschaftlich Allgemeines und Ausschlaggebendes, auf das Tageslicht in freien Räumen, d. i. auf nicht weniger als die Wurzel der Naturlandschaft, wie er sie ansehen und handhaben sollte. Sicher ist, daß ihn die Hinweise des Lehrers Lastman auf die lokkernden, lösenden und farbigen Wirkungen des Lichtes nicht lange befriedigen konnten, wahrscheinlich ist und bei der ungleichen Haltung seiner gleichzeitigen Frühwerke mehr als das, daß er zu so schnellem Fortschritt einer Anleitung von dritter Seite bedurfte und wieder sicher ist, daß sich die Gelegenheit zu einer solchen von beinahe schon gereiftem Charakter nahe



11. Esaias van de Velde, Dorfstraße mit Kühen (Lavierte Kreide; Haag, Hofstede de Groot).

und täglich darbot. Der Name Jan van Goyens bezeichnet in dieser Hinsicht nur einen größeren Kreis Haarlemer Abstammung, der nicht bloß durch jenen Sendboten auf ihn wirken konnte.

Eine eigene, weiter zurückreichende und nun noch lebendige L a n d - s c h a f t e r s c h u l e besaß Leiden zur Zeit noch nicht. Sie war eben erst durch Jan van Goyen begründet worden, der selber zu Esaias van de Velde nach Haarlem mußte, um sich für sein Fach gehörig auszubilden. Aber der Knabe van Goyen hatte wenigstens einen Teil seiner Vorschulung bei dem Leidener Coenrat Schilperoord durchmachen können, der seiner Zeit als ein guter Landschaftsmaler galt²⁰). Als er dann in die Heimat zurückkehrte, war Rembrandt noch Lateinschüler wider Neigung und Willen; denn die Bewegung seines Naturells strebte schon jetzt den malenden und zeichnenden Künsten zu. Aber Van Goyen bleibt dann noch fast gerade

solange hier wie der andere, und wenn sie auch nachher getrennte Wege nahmen, so hatte sich die erste Stufe ihrer Kunst doch am nämlichen Orte entwickelt. Die Tätigkeit des älteren, namhaften Künstlers konnte Rembrandt gewiß noch weniger entgehen als etwa seinem mitbürgerlichen Schneidermeister Cornelis Thymansz van Geesdorp, der — nicht der einzige Leidener — ein Stück dieser Hand in seiner Sammlung hatte²¹). Die biographische Kette schlingt sich weiter. Daß Rembrandt auf dem Notizblatt des Arent van Buchel, welches das früheste Urteil über ihn enthält, schon um 1628 in Gesellschaft des Esaias van de Velde und des größten Haarlemers erschien, hat wohl kaum etwas zu bedeuten²²). Mehr schon, daß er bereits bei seinem ersten Auftreten als Kunstkäufer gerade zwei Zeichnungen von Adriaen Brouwer erwirbt, den er auch fürderhin im Auge behält²³). So ist der Kreis, um den es geht, beinahe geschlossen. Denn aus H a a r l e m* kam die Botschaft, die sich 1632 im „Rattengiftverkäufer“ (121) zeugniskräftig verdichtet, nachdem sie in Zeichnungen und Radierungen schon vorher allerhand leichtere Andeutungen hinterlassen hatte.

Der Rattengiftverkäufer*. In die mit Adriaen Brouwer und Esaias van de Velde väterlich bestimmte Kette verweist zunächst Einzelnes, der tölpelhafte Junge mit dem Kästchen und das Hinterhaus mit dem Strohdach, das in verwandter Erscheinung und übereinkommender Auffassung schon innerhalb einer Sammlung (Haag, Hofstede de Groot) in zwei gezeichneten Beispielen dieses Kreises begegnet (das eine irrtümlich als Avercamp, das zweite mit Van Goyen bezeichnet und um 1630 entstanden). Die Blattbildungen der drei Bäume geben, da sie dreimal wechseln, keinen sicheren Hinweis, sie sind ebenso unruhig und verschieden wie bei dem Van Goyen des ausgehenden Jahrzehnts. Faß, Baumstrunk und Vordach weisen mehr durch ihre isolierte und harte Haltung auf die Haarlemer Genreschule, in deren Gefolgschaft, namentlich bei Adriaen van Ostade, das Motiv des Vordaches mit der Tür- und Außenszene (Prag Hoschek und Haag, Mauritshuis) derart verharrete, während es sich bei Rembrandt in Zeichnungen (Dresden) und Radierungen (Verstoßung der Hagar, 30 und die drei Orientalen, 118) selbständig weiter entwickelte.

Aber Wichtigeres noch als diese Zusammenstückung des Werkes



12. Rembrandt, Der Rattengiftverkäufer (Radierung, 1632; 121).

aus mehreren, einander nahestehenden An-, nicht Entlehnungen besagt der hier einen übersichtlichen Rückblick gewährende Freilichtgrad: wie er im ersten Plane die Körperlichkeit der Dinge behärtet, im Mittelgrunde eine aufgelockerte Ausgleichszone schafft und endlich den Landschaftsteil der Tiefe im hellen Dunste aufgehen läßt, das ist wohl noch doktrinär abgestuft, aber erscheint eben darum aus einzelnen Quellen zusammengebracht, die sich schon in früheren Werken dieser Hand deutlich befruchtend kundgetan. Man braucht jetzt nur die Federstudie

des auf den Knien betenden Hieronymus (aus dem Amsterdamer Kupferstichkabinett, 1176) neben das Blatt gleicher Technik und gleichen Stoffes von Pieter Lastman (aus dem British Museum)* zu legen, um der in wenigen Jahren erfolgten entschiedenen Abkehr des Schülers vom Lehrer²⁴⁾ und seines Eintrittes in einen anderen, gegenwärtigen, ganz holländischen Schaffenskreis völlig inne zu werden: bei Lastman Statuarisches und Proformmäßiges, körperlich Isoliertes und Flächenhaftes in unaufgegangenem Nebeneinander und — trotz einer allgemeinen, übrigens ungleichen Unterscheidung von beleuchtetem und beschattetem Teile — eine mehr unruhige, als lichtgelöste Linie ohne Umgebungssphäre, während bei Rembrandt schon durch die energischen Körperwendungen ein näherer Raum bestimmt und dann der weitere durch die Auflösung des Umrisses und die brandende Lichtwelle zu jenem geschlagen wird. Für die Lehre vom natürlichen Freilicht stand aber — durch Tatsache und Geist — dem jungen Rembrandt niemand so nahe als der zum Haarlemer gewordene Esaias van de Velde und sein Leidener Jünger Jan van Goyen. Aber auch die schon erwähnte, fortschreitende Lichterscheinung der Figuren mündet nun völlig ins Landschaftliche ein; und mit ihr tritt nun wieder jener Adriaen Brouwer auf den Plan, der einer solchen Verflüchtigung des Körperlichen den kräftigsten Vorschub leisten konnte, mit dessen Zeichnungen der Kunstkauf Rembrandts einsetzt²⁵⁾, bis 1656 — neben inzwischen erworbenen Gemälden — ein ganzes Bündel voll davon geworden ist²⁶⁾. Der Kreis um Rembrandt, den Sucher des Naturlichtes, scheint geschlossen.

Und dieses freie Naturlicht wird nun das eigentlich tragende Element, in dem sich der Landschaftler Rembrandt fürderhin mit zunehmender Freizügigkeit bewegen, dem auch er alles Einzelne unterwerfen sollte. Hier ist er nicht Begründer, sondern stellt sich bloß in die volle *S t r ö m u n g* der Zeit. Das im ersten Drittel des Jahrhunderts wirkende Zeichnergeschlecht hatte sich inzwischen vom Körperhaften zum Atmosphärischen durchgearbeitet. Schon im Verlaufe der Tätigkeit eines Buytewech und Avercamp war dieser Umschwung merkbar geworden, seit jenem Esaias van de Velde griff er namentlich im Landschaftlerwesen aufs kräftigste um sich. Nachdem diese der Zeit und Rasse entsprechende Gemeinarbeit, durch

welche die Behandlung und Auffassung der verschiedenartigsten Stoffe ins Unbestimmte, Flüchtige und Lichträumliche geführt wurde, einmal geleistet war, stand schon das zweite Geschlecht von 1630, soweit es holländisch und fortschrittlich gesinnt war, fast unter einem Zwange des Gesichtes und Geistes. Es mußte mit. Und das galt auch für Rembrandt. Sein persönliches Verdienst lag vorerst nur in dem schnellen und ganzen Verständnis, das er der neuen Anschauungsweise entgegenbrachte, und in der spielenden Kraft, mit der er sich sie darstellend aneignete.

Bedeutsamer als alle näher nachweisbaren und reichlich nachgewiesenen Entlehnungen einzelner Motive ist solche Verknüpfung einer schon allgemeiner herrschenden Anschauungsweise mit der persönlichen. Man wird, um näher bei der Kunstsache zu bleiben und tiefer in ihre Geschichte vorzudringen, diese wurzelhaften Bindungen an Stelle der überschätzten „Entlehnungen“ wieder in ihr ganzes Recht setzen müssen. Denn nur so kann Wesentliches von Unwesentlichem geschieden, können die Merkmale der Abhängigkeit in einer Kunstentwicklung auf ihr entsprechenderes Maß gebracht werden. Mit der Feststellung des jeweils wirksamen Vorbildes ist noch nicht genug, ist nicht das Wichtigste getan. Denn für die selbständige Begabung ist das Vorbild fremder Kunst häufig nicht mehr als das der Natur, eine Quelle äußerer Erfahrung und ein Anlaß, sie eigenmächtig zu überwinden. Dabei muß jenes zunächst durch Auge und Geist der Zeit, worin auch das freieste Künstlerwesen verankert ist, um erst dann in das emporwachsende Subjekt verändert einzugehen. Man wird auch in dieser Sache nicht auf halbem Wege stehen bleiben, sondern die ganze Strecke der Aufnahme, Aneignung und Neugestaltung begleiten, dem Spiel mitwirkender sozialer und persönlicher Kräfte die gleiche Aufmerksamkeit gewähren wollen.

Aber im übrigen spricht jetzt schon das Selbständige. Und auch hierauf gibt das Blatt mit dem Rattengiftverkäufer den Rückblick. Zunächst in Hinsicht auf den Freiraum. In einer Schräge aufgereiht, führt es — nicht mehr in ein flächig verschobenes Hintereinander wie beim Blinden Geiger aufgeteilt — durch die drei Lichtstufen stramm zur äußersten Tiefe. Stilleben, Genre und Landschaft liegen noch lose beieinander,

aber schon ist der Figurenvorgang zweimal zur Raumfunktion geworden: das einmal in der Vordergruppe, indem der Mann vor der Tür und der hinter ihr, dann dieser wieder, infolge seiner Wendung, mit einer dritten Person in der Stube und damit Außen- und Innenraum sichtbar und handelnd verbunden werden, das anderemal hinten, indem sich dort der übers Hüttenfenster lehrende Mann zur Tiefe kehrt und mit seiner auch unsere Beobachtung dorthin zwingt. Zwei raumwirkende Figurenmotive von grundsätzlicher Bedeutung sind so schon selbständig aufgegriffen. Und wie das nur auf dem Wege unmittelbarer Wahrnehmung zu erreichen war, so auch der Schritt zur natürlichen Landschaft, der hier fast schon vollzogen ist.

Die Wahrscheinlichkeit, daß der junge Künstler dabei von den Haarlemern ausgegangen war, hindert seine selbständige Beobachtung des Landschaftsstoffes, auf den jene Vorbildlich hinwiesen, so wenig, wie es die Kostümfiktionen Lastmans verhindert hatten, daß er zu seinen Orientalen und Lumpen kam. Immer war es ja so, daß er die Lehre durch die Natur kontrollierte und nachträglich eigenmächtig zu bezwingen suchte. Wie im „Rattengiftverkäufer“ der Orientale mit Kopfbund und Gewandbausch in einen alltäglichen Vorgang versetzt wird, wie die Natürlichkeit der anderen Personen die zunehmende der Landschaftszene im Gefolge hatte, so werden ihre Stücke wiederum zu Ausgangspunkten der Nachprüfung an natürlichen Objekten, worauf sich der Künstler durch die genannten Vorbilder hingewiesen sah. Schon werden alle Anlehnungen durch parallele Naturbeobachtungen verarbeitet: die Strohütte durch den Mann an der Fensterbrüstung, das Faß und der Baumstrunk, die fast unvermittelt aus einer Interieurbeleuchtung hinaus versetzt sind, durch freiere Außenstudien wie den Ledersack des „Bettlers mit der Glutpfanne“ und durch den ganz beobachteten Stock mit dem Rattenkorbe, endlich die Tür unter dem schattenden Vordach mit der ins Licht gerückten Gestalt durch eine Reihe von schon erwähnten Kreidezeichnungen desselben, jetzt aber unmittelbar wahrgenommenen Motivs. Gerade dieser „Rattengiftverkäufer“ ist voll von Hinweisen auf solche voraufgehende Naturwahrnehmungen. Und in ihnen zeigt sich nunmehr der Landschaftler auch an der dritten und einfachsten Form seines Faches schon vielseitig beschäftigt.

Damit ist, schon ehe Rembrandt nach Amsterdam verzog, sein dreihohes Schaffen im vollen Gange. Phantasielandschaft, figürlicher Freiraum und Naturlandschaft im Freilichte, — all dies hat er bereits nacheinander aufgegriffen, zunächst wohl in Anlehnung an fremde Kunst begonnen, dann aber durch eigene Beobachtung in einer geeigneten und anregenden Umwelt weitergeführt. Schon war auch das anfängliche Nebeneinander dieser drei Arbeitsreihen bei Gelegenheit einem lockeren Ineinander gewichen und überdies klar geworden, daß alle selbständige Entwicklung von dem Naturlandschafter auf eigene Faust kommen mußte. Die Landstadt Leiden wirkte aus. In Leiden, nicht erst in Amsterdam, ist auch Rembrandt, der Landschaftler, geboren.

Man hätte also keinen Anlaß, auf diese Frage nach dem Anfangsdatum näher einzugehen, da sie sich von selber erledigt. Aber sie ist so hartnäckig anders beantwortet worden, daß man dazu noch besondere Stellung nehmen muß. Man hatte sein Augenmerk auf die reine Landschaft gerichtet und übersah so ihre weit zurückreichende Vorbereitung in der Landschaftsszene des Figurenbildes. Und doch ist gerade sie entwicklungsgeschichtlich die Hauptsache. Denn hier vollzieht sich schon vorher alles, was dann gelegentlich nur stofflich abgesondert und verselbständigt erscheint, — nicht aber als ein Ding für sich, das zusammenhanglos im übrigen Werke stände. Die begleitende Landschaft wieder in ihr ganzes Recht setzen, heißt auch die selbständige erklären und in ihre unlösbare Verkettung mit der Gesamtarbeit, Gesamtanschauung des Künstlers zurückbringen.

So aber hat man an Hand der näher datierbaren Gemälde und Radierungen den Beginn des Landschafters zuerst gegen den Ausgang der dreißiger Jahre gesetzt und ihn zuletzt an Hand einiger Kreidezeichnungen zögernd ein wenig zurückgerückt²⁷). Unter das Jahr 1635 ist man auch dann nicht herabgegangen. Das Datum war in jeder Hinsicht unhaltbar. Denn die herangezogenen Zeugnisse treten zu ihrer Zeit schon mit so vielen Zeichen einer geübten und gereiften Faktur auf, daß auch sie die Frage nach ihrer Vorgeschichte hätten dringend machen müssen. Wohl geben sie die frühesten erhaltenen Beispiele der Landschaft als Selbstzweck. Aber

eben diese hat in den weiter zurückliegenden Landschaftszenen der Figurenstücke aller drei Techniken so viele Hinweise auf ihre vorerst notizenhafte Aufzeichnung hinterlassen, daß man schon für das Leidener Schaffen Rembrandts die Begleitung durch derartige landschafternde Skizzen und Studienblätter nach der Phantasie und der heimatlichen Freilichtnatur annehmen darf. Die Tatsache, daß sich von ihnen nichts oder nichts Sicheres erhalten hat, kann gegen die geschlossene Kette von Indizien und gegen die von Anschauung und Arbeitsweise des Künstlers getragene Notwendigkeit nicht mehr aufkommen.

Die derart hervorkommende Frage nach dem Verbleib jener Leidener Frühzeichnungen will umfänglicher beantwortet sein. Selbst wenn man der weitherzigsten Gesamtzählung Rembrandt'scher Handzeichnungen rechtgäbe und mit ihr rund 1600 Meisterblätter annehmen würde²⁸⁾, kämen davon nur etwa 40 Stücke auf das Arbeitsjahr. Bedenkt man nun den überwiegend notizenhaften Charakter dieser Aufzeichnungen, ferner ihre — bei gleichem Gegenstande — häufig geringen Abweichungen voneinander, die auf eine rasche Abfolge schließen lassen, endlich den schon von Houbraken hervorgehobenen Gedankenreichtum des Künstlers, der sich in der Abwandlung desselben Vorwurfes niemals genug tun konnte²⁹⁾ und hier sein natürliches Reservoir fand; schlägt man die eigene Sorglosigkeit bei der Aufbewahrung solcher loser Blätter und Schnitzel zu der zweier Jahrhunderte, die gerade an den früheren Kreidezeichnungen achtlos vorbeigingen und rechtzeitig, d. h. schon zu des Meisters Lebzeiten eigentlich nur den Federzeichnungen einigen Wert beimaßen — auf der Leidener Auktion von 1645 drei Stücken allerdings nur die Summe von 2 Gulden 18³⁰⁾, — erinnert man daran, wie summarisch die Konkurskommissare im Jahre 1656 diese Dinge behandelten: „Post 275. Einige Pakete Skizzen von Rembrandt und anderen“³¹⁾; und vergegenwärtigt man sich zuletzt nur das handwerkliche Verhältnis dieser eiligen Niederschriften zu der anspruchsvollen Ölarbeit, die doch aus dem einen Jahre 1632 einunddreißig Werke, dazu zwanzig, die zeitlich benachbart sind, hinterlassen hat, dann erscheint schon fürs Ganze das Verschollene und Verlorene im starken Gewichte. Und nun erst die

Leidener Lernjahre und das Landschaftsblatt! War dem jungen Rembrandt die achtsame Erhaltung und der Transport dieser Papiere nach Amsterdam zuzutrauen, für die auch die Sammler bis über seinen Tod hinaus kein Auge hatten, nicht nur weil es Schwarzkreidiges, sondern weil es Landschaftliches war? Gewiß, der Maler und Radierer kam erst später zur reinen Landschaft, aber begleitend hatte er sie schon vielfach gebraucht. Und eben diese Begleitungen setzen, je nachdem sie natürlichen oder phantastischen Charakter tragen, Skizzen oder Studien, diese wieder als einfachste Werkformen Handzeichnungen voraus. Wir werden sie zu dem fast auf ein Nichts gelichteten Leidener Bündel schlagen müssen.

Um den nun fortab von allen Seiten zuströmenden Stoff zu überblicken, müssen wir einen Weg wählen, klarer, als ihn das vermischt abrollende Schaffen des Künstlers in seinem historischen Vollzuge gewährt. Die bisher beobachtete Scheidung in die das Figurenstück umgebenden Landschaftsszenen von erdichteter oder wahrgenommener Form und in die Naturlandschaften als solche kann weiterhin nicht aufrecht gehalten werden, weil nunmehr eines in das andere übergreift. Dagegen gewinnt jetzt, je freier er sie handhabte, je mehr er sie begriff, die technische Sonderung an Bedeutung: im allgemeinen geht die Arbeit des Zeichners der des Radierers und Malers voraus, im allgemeinen durchmißt er so, immer vom neuen, den Weg von der Natur zur Form, von der Wahrnehmung zur Vorstellung, von der gegebenen zur selbständig veränderten und erhöhten Stimmung. Aber schon an Anfänge wird die Einheit dieses Dreiartigen verbürgt durch die äußere und innere Anschauung, in der es wurzelt, die das getrennt Erscheinende im Grunde verbindet. Wir werden also nacheinander von den Zeichnungen, Radierungen und Malereien zu sprechen haben, ehe wir sie zuletzt wieder in ihre gegenseitige Beziehung versetzen.

Nur ungerne und gezwungen nimmt so die Darstellung eine neue Richtung auf. Denn sie möchte keinesfalls dem Gedanken Nahrung geben, daß sich jetzt auch im Dargestellten eine plötzliche Wendung vollziehe. Im Gegenteil. Es kommt ihr, wie sich zeigen soll, viel darauf an, den Nachweis von dem allmählichen Übergang der Leidener Vorbereitung in die Amsterdamer Entfaltung des Landschafters Rembrandts zu erbringen.

ZWEITES KAPITEL

DIE ZEICHNUNGEN

(Großstadt und Landschaftsgefühl. Rembrandt in Amsterdam. Seine Wohnorte. Das Itinerar des Spaziergängers und des Reisenden. Der Sammler. Die Landschaftsmalerei in Amsterdam. Das Gesamtwerk des Landschafters Rembrandt. — Echte und unechte Zeichnungen. Der landschaftliche Vorakt in den Figurenzeichnungen. Allgemeiner Charakter und Chronologie der Landschaftszeichnungen. Die periodischen Typen: 1632—1640: Erprobung von allerhand Zeichenmitteln; erste, freiere Entwicklung des Kreidestils; Detailstudien der Feder. [Überblick der Bauordnungen.] 1640—1648: Fortführung der Detailstudie an beleuchteten Körpermassen; Skizzen von atmosphärischen Räumen unter Hinzutritt des Pinsels. 1648—1650: Verbindung beider Richtungen. [Vom Körper- zum Raummotiv; von kubischer Würfelung zur Blattschichtung.] 1650—1655: Feder und Kaltnadel an Teilstudien; breitgelagerte Großräume im offenen Freilicht; Blattrhythmik. 1655—1660: Der Ausdrucksstil im Flächenhaften. Die vier Arten des Impressionismus. Nachtrag von Ausnahmswerken und -werten. Die Freiräume im Figurenstück seit 1640.)



13. Pieter Bast, Ansicht von Amsterdam im Jahre 1601 (Kupferstich).

„Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß die Gewohnheit, genau zu zeichnen, was wir sehen, eine entsprechende Fähigkeit verleiht, das genau zu zeichnen, was wir ersinnen.“

Aus den Akademischen Reden des Sir Joshua Reynolds.

In einem Briefe an Théodore Rousseau erinnert 1844 W. Bürger-Thoré den fernweilenden Freund an alte, gemeinsame Stunden, verbracht auf den schmalen Fensterbänken ihrer Mansarden, den Wald von Dächern, Häuserecken und Schornsteinen vor und unter sich. Nur ein kleiner Baum war zu sehen, eine junge Pappel. An dieses Grün klammert sich die Sehnsucht des Landschafters, sie folgt den ersten Trieben im Frühling und zählt im Herbst die fallenden Blätter. Mitten in der Großstadt entsteht so ein Übermaß von landschaftlicher Empfindung, es bestimmt die Flucht aus der Rue Taitbout in den Urwald von Fontainebleau, es erklärt die heftige Spannung und den reichen Wechsel in den Stimmungen seiner Landschaftsbilder.

Es ist nun auch hier für alles Weitere nicht unwichtig, vorerst nach dem Grundgefühl zu fragen, das den Landschaftler Rembrandt — abgesehen von den mannigfachen Anlässen, wie sie der Tag brachte, — der Natur zu-

geführt hat. Mancherlei scheint die Parallele mit jenem inneren Vorgang, dem wir die Entstehung der neuen paysage intime verdanken, zu stützen. Allerdings, Rembrandt kam aus einer Landstadt, durchtränkt mit ländlichen Erfahrungen. Aber auch er fand sich jetzt an seinen Wohnstätten gerade in das engste Getriebe der Großstadt Amsterdams verschlagen. Auch bei ihm schien lange Zeit künstlich zurückgehalten, was sich dann, seit den ersten Landschaftsmalereien, breit und scheinbar plötzlich Bahn brach. Wir hätten also auch hier heftige Reaktionen auf das einpferchende Stadtleben zu erwarten, Landschaften, die weniger ländlich als städtisch empfunden sind, erfüllt von der Unruhe, der Eindringlichkeit und dem befreiten Atem des Städters ländlicher Herkunft. Und gewiß, das hymnisch Umfassende schon der frühesten Gemälde hat hier eine Ursache.

Aber man wird, um fürs ganze Landschaftswerk zu seinem wahrhaftigen inneren Rahmen zu kommen, genauer zusehen und wägen müssen. Rembrandt war ein Holländer und gehörte zu dem vollblütigen Schlage der ersten Hälfte seines Jahrhunderts. Das bedeutet Gesundheit und einen unverwüstlichen Teil vom Landmenschen. Auch hatte die mächtige Kaufstadt Amsterdam ein zweites Gesicht. Das Wasser greift ein, überall öffnet es Wege, und dann tritt man aus der Bedrängung der Gassen in überraschende Weiten, auf den Dam, in geschäftige Singel und Grachten und weiter hinaus längs der Amstel zum Y. An diesen überall möglichen, plötzlichen Wendungen gewinnen Wasser, Grün und Himmel die Oberhand, die Sonne flutet durch die Räume, die Massen sammeln und lösen sich, Farben blühen auf, und alles wird Erscheinung der Atmosphäre. So sah Rembrandt, der Landschaftler, sein Amsterdam, an diesen plötzlichen Wendungen machte der Zeichner Halt.

Freilich, an dem Großstadtswesen der Handelsempore ist auch der Landschaftler nicht achtlos vorbeigegangen; schon 1632 tritt ein Kran, seltsam ins Bild des „Raubes der Europa“, 1633 entsteht die „Marine“ des „Christus auf dem Meer“, 1634 beteiligt er sich mit einer historischen Allegorie an der Illustration von Herckmanns Buch „Das Lob der Seefahrt“, um 1640 erscheinen auf der radierten Ansicht von Amsterdam die Magazine und Werften der indischen Kompagnie, und in den Handzeichnungen sind auch wei-

terhin Hafenszenen nicht selten,—aber das hält sich zuerst im Allgemeinen, tritt gegen die übrigen Vorwürfe doch erheblich zurück und bewahrt durchaus die landschaftliche Auffassung. Die treibende Gasse gehört mehr dem Figurenzeichner. Dem Stadtporträtisten geht es wenig um Architekturen, wenig um menschliche Geschäftigkeit, wohl aber um das Landschaftliche beider.

Auch wird noch zu erwägen sein, daß — wie wir schon dargelegt haben — die Beschäftigung mit der Landschaft nicht erst spät und mit einem Male losbrach, sondern, was in Leiden nach allen Seiten hin vorbereitet war, jetzt in Amsterdam — namentlich in Zeichnungen — seinen mählichen Fortgang nahm, mag es sich auch erst um 1638 und dann nochmals um 1650 auffällig verdichtet und in Malereien und Radierungen zugleich freier und höher hinaufgearbeitet haben. Doch auch dann gibt es keine Pause. 1647 ausgenommen, haben wir für jedes Jahr Radierungsberichte; und zwischen den beiden Malperioden ist 1646 die Winterlandschaft (der Galerie zu Kassel) entstanden.

Alle diese Zeichen eines sicher ankernden und schrittweis entfalteten Landschaftserwesens können aber nicht die ungewöhnliche Heftigkeit dieses Naturells und seiner Teilnahme an der charaktervollen Eigenart der neuen Umgebung, die den Lebenssucher mit starken Stimmen ansprach, ganz beiseite bringen. Man braucht sich nur des schwerblütigen Landstädtlers Jacob von Ruisdael zu erinnern, der 1657 nach Amsterdam kam, — wie ruhsam ging die bewegtere Umwelt in sein beständiges Wesen ein! Gewiß, die Landschaft Rembrandts gedeiht aus einem erregteren, großstädtisch genährten Lebensgefühl und sie trägt davon das durchgehende Merkmal des Bild gewordenen, heftigen Erscheinungssaktes.

Die Wohnhäuser, die Rembrandt nacheinander bezog, das seit 1632 benützte Logis bei dem Kunsthändler Hendrick van Uyenburch auf der Breestraet bei der St. Anthonissluys¹⁾, das neue Quartier in der Doelenstraat neben dem Pensionar Boereel, das er seit 1636 innehatte²⁾, bis er drei Jahre später das noch unermittelte Haus, genannt die Zuckerbäckerei, als

seinen Wohnort nennt³⁾), während er sich zur selben Zeit in der Südflucht der Breestraat, jenseits der St. Anthonisbrücke ankaufte⁴⁾), das alles liegt nicht allzuweit voneinander, im dichtesten, lärmendsten Viertel, etwa halbwegs zwischen Amstel und Y. Man hat von hier aus nur wenige Schritte vor die Tore oder in das Herz der Stadt, zum Dam. Freilich, als ihn 1656 der finanzielle Zusammenbruch auch um Haus und Hof brachte, kehrt er wieder in den abgelegenen Außenbezirk zurück, wo er schon am Beginn seines Amsterdamer Aufenthaltes in einem von Houbraken erwähnten Packhaus auf der Bloemgracht⁵⁾) mit seinen Schülern Atelier gehalten hatte, und wohnt fortan nahe dieser Stelle, wenige Schritte von der Stadtmauer entfernt, in der Rozengracht. Aber das fällt schon in eine beinahe landschaftslose Zeit. Vorerst nützt Rembrandt reichlich die Gelegenheit, um mit Stift und Feder schon seinen städtischen Umkreis abzusehen. Auf dem kurzen Wege vom Dam her vermerkt er das Abbruchfeld hinter dem alten Rathaus, die Reste dieses im Sommer 1652 niedergebrannten Bauwerks*, die Grimnesseschleuse, den Turm der Westerkerk*, dann den seinem Wohnraume nächstgelegenen Montelbaanstorm*, die Landschaft an der Anthonis-schleuse* u. ä. m.). Das ist gewiß nicht alles. Vieles ging verloren, manches wird aus bisher örtlich unbenannten Zeichnungen noch zu ermitteln sein.

Dann ergeht er sich a u f d e n W ä l l e n , sieht die Bollwerke mit den weiten Ausblicken, die ragenden Windmühlen, die Tore und Brücken, die nistenden Häuschen und dazwischen, wie das Wasser und die Bäume die Stadt an ihrer Grenze bedrängen und in jede Lücke eindringen wollen. Und weiter geht es, mit der Amstel zum Y. Er steht auf Brücken oder schreitet mit dem Schlepferd des Schiffers das Ufer entlang, — die Freie nimmt überhand, weit ist unten ihr feuchtes oder fruchtbares Bett, hoch der Himmel, die Hütten und Bäume ducken sich, verschwimmen, verschwinden, und durch die größeren Räume geht die Windung des Weges, die still erglänzende, spiegelnde Flut des Flusses, das Zittern der Segler in sonnigen oder verhangenen Lüften, dem Meere zu. Nun ist man ganz draußen.

Dann gibt es noch einen oft begangenen Spazierweg, längs des Anthonisdeichs zum Y bis Diemen. Aber das ist selbstverständlich nicht alles. Er wandert auch sonst durch und rund um Amsterdam, ohne daß es dafür

besondere Anlässe brauchte. Solange er mit Saskia ein freundliches Heim hat, mögen die Ausflüge seltener, ihre Zielpunkte näher vom Hause gelegen sein. Doch auch vor ihrem Tode kommt er schon in der ferneren, freien **U m g e b u n g d e r S t a d t** ziemlich weit herum. Als sie dann starb und mit Geertje Dirks der Unfriede ein täglicher Hausgast wurde, wird der auch sonst von Peinlichkeiten aller Art arg heimgesuchte Mann öfters und ausgiebiger hinausgewandert sein. Darauf deutet u. a. das Motiv der Landschaften mit dem Zeichner, das erst um 1645, dann aber nicht mehr selten auftritt.

Aber außer diesen Stundentouren gab es auch Tagesausflüge und Reisen. Rembrandt geht mit dem Skizzenbuch über Land. Sein **I t i n e r a r** läßt sich an Hand dieser Blätter nur sehr beiläufig bestimmen. Haarlem, Dordrecht, Nijmegen, Hillegom, Rhenen und Utrecht, dann Arnheim, Spaarndam, Wijk bei Duurstede und Muiderberg werden — sicher oder zweifelnd — genannt⁷⁾. Das erstreckt sich wohl über vier benachbarte Provinzen, von der Nord- und Zuidersee bis zur Maas, vom Gooi- bis ins Gelderland, aber es bleibt im Küsten- oder Flachland und reicht nicht allzuweit von seiner zweiten Heimatstätte. Jedenfalls kann fürderhin von einer seßhaften Lebensweise keine Rede mehr sein. Wie der Künstler auch sonst immer wieder zur Anschauung der Wirklichkeit zurückkehrte und, ein anderer Antäus, aus der Berührung mit dem Irdischen die Schwungkraft zu neuem Höhenfluge schöpfte, so verweilt er auch immer wieder im Anblicke der Landschaft, die ihn an seinem jetzigen Wohnorte nicht vergeblich überall einlud, durch Wasserbreschen und Tore hinauszog und ihm mehr und mehr Stätten tiefatmender Erholung darbot.

Bei seinem schon anfangs fast selbständigen Umgang mit dem Landschaftsstoffe waren solche Lehrgänge in der Natur bereits wichtiger geworden als die Beziehungen zu **K ü n s t l e r n** des Faches, vergangenen und gegenwärtigen. Soweit nun diese zu Einflüssen auf sein Werk führten, wird davon an seinem Orte die Rede sein. Hier mag nur das Inventar des Sammlers vom Jahre 1654 zu Rate gezogen werden, um den näher nachweis-

baren Interessenkreis Rembrandts an Landschaftswerken anderer Hand herauszustellen⁸).

Von den v l ä m i s c h e n M e i s t e r n sind Abel Grimmer mit einer kleinen Winterlandschaft und Roelant Savery mit einem großen Buch von Tiroler Zeichnungen „nach dem Leben“ vertreten.

Unter den h o l l ä n d i s c h e n V o r l ä u f e r n der Landschaftsmalerei tritt Hercules Seghers bestimmend hervor. Der Besitz Rembrandts an Werken dieser Hand war allmählich auf acht Gemälde gestiegen. Das war nun mehr als bloßes Sammlerinteresse. Der Reihe nach werden sie angeführt als „eine kleine Landschaft“, „ein kleines Waldstück“, „einige Häuschen“, „zwei kleine Landschaften“, „eine große Landschaft“, „eine Landschaft in Grau“ und „eine kleine Landschaft von Hercules Seghers“. Weiter zurück greift Jan Porcellis, von dem vier Gemälde vorhanden waren u. zw. „ein Dünenblick“, „ein ebensolcher, aber kleiner“, „ein Graustück“ und „eine kleine Marine“. Daneben erscheinen die weniger bekannten Hendrick van d'Anthonissen (geb. um 1606) und der schon von Van Mander gerühmte Govaert Jansz (geb. um 1578), jener mit einem Seestück, dieser mit einem Dorfbild und einer Landschaft, wohl derselben, die Rembrandt schon 1637 aus dem Nachlaß des Nicolaes Was für die beträchtliche Summe von 30 Gulden erstanden hatte⁹). Eigenartig war ja die ganze Auslese, aber namentlich an Porcellis und Seghers erwies sich das seiner Zeit vorausseilende, das Starke und Stärkste ergreifende Verständnis auch des Urteilers über andere Landschaftskunst.

Aus dem Fehlen gerade der besten Z e i t g e n o s s e n wird man keine weitergehenden Schlüsse ziehen dürfen. Gehörte doch auch jener Jan van de Capelle zu ihnen, den Rembrandt porträtiert, also wohlgekannt hat¹⁰). Das Vorhandene dagegen ist so mager — ein Graustück von Simon de Vlieger — oder Gelegenheitssache — wie die drei Landschaften seines Jugendfreundes Jan Lievens — oder endlich unbestimmt — wie das kleine Waldstück eines unbekanntenen Meisters, — daß daraus überhaupt kein irgendwie wesentliches Bild von Rembrandts Stellung zu der ihm gegenwärtigen Landschaftskunst möglich wird. Immerhin machen alle Landschaftswerke zweiter Hand, wozu noch zwei Bücher mit Landschaften ver-

schiedener, berühmter Meister kommen, einen ansehnlichen Teil der ganzen Sammlung aus.

Auch stand, schon als Rembrandt nach Amsterdam kam und bald nachher, dieser Malzweig hier im blühenden Betriebe. Zu dem durch den Sohn des Aert Pietersz, durch den Küstenmaler Arent Arentsz, dann durch den Winterschilderer Hendrik Avercamp und durch Raphael Camphuysen, den Mondscheinlandschafter, vertretenen älteren Geschlecht traten die Bereiter des neuen, trat Hercules Seghers, Roelant Roghman im Gefolge, und Aert van der Neer, und bald sollte sich auch der Ortsgeist von Amsterdam auf seinem zuständigsten Felde, in der Seemalerei Simon de Vliegers, Jan van de Capelles und des älteren Willem van de Velde frei und voll entfalten. Alle Stoffe, alle Arten, die schlichten Darsteller des Heimatbodens, die weitbreitesten Gebirgsschilderer und die stürmisch bewegten Phantasiekünstler fanden sich hier zusammen. Dabei zeigte die Stadt gerade für die engere Zunft der Landschaftler eine bedeutende Anziehungskraft. Schon jener Genter Jan Porcellis war vorübergehend hier gewesen, dann kamen aus Rotterdam Simon de Vlieger, aus Leiden Willem van de Velde, aus Haarlem der Alkmarer Allaert van Everdingen, und seit 1657 beherbergt die Metropole den großen Jacob van Ruisdael. Man sieht, es braucht hier — auch für Rembrandt — keiner bestimmten und ungewöhnlichen Anlässe, um zu solcher Beschäftigung zu kommen; durch Natur und Geschichte gleich geeignet, erwies sich A m s t e r d a m bald geradezu als V o r o r t der holländischen Landschaftsmalerei.

So war es nur verständlich, daß Rembrandt, wenn auch auf eigenen Wegen, dem allgemeinen Zuge ausgiebig folgte. Die Summe seiner L a n d s c h a f t e n läßt sich nicht leicht überblicken, keinesfalls aber auch nur annähernd vorausbestimmen. Schon die Grenzfälle bereiten Schwierigkeiten. So bleibt es einer recht willkürlichen Entscheidung überlassen, die Glasgower Darstellung des Tobias mit dem Engel (344) noch als Landschaft, dagegen die Dubliner Ruhe auf der Flucht (342)* schon als Figurenstück anzusprechen, wiewohl hier die Landschaft an Umfang und an Bedeutung stärker hervortritt als dort. Damit ist auch, selbst wenn man sich nur an einsichtige Zählungen hält, schon die Schwankung persönlicher

Eingriffe gegeben. Dann spielt — namentlich für die Radierungen und noch mehr für die Zeichnungen — die Frage der E c h t h e i t. Die Summen gehen noch so weit auseinander wie die Standpunkte der Beurteiler, je nachdem sie mehr auf Dokumentarisches und äußere Merkmale oder aber auf die Qualitäten und ihr Eingehen in den Gesamtorganismus von Werk und Künstler hauptsächlich Bedacht nehmen. Die eine Richtung, der man schon darum die nützlichste Vorarbeit verdankt, weil sie das grundlegende handwerkliche Merkmal näher untersucht hat, ist für sich sowenig berechtigt wie die andere, die bloß die jeweils vorliegende Anschauungsweise gelten lassen möchte. Berechtigt ist nur die Verbindung beider¹¹⁾. In diesem Sinne wird man — da vorderhand der eine Forscherteil das Zwei- und Dreifache von dem für echt erklärt, was der andere dafür hält — zu dem noch reichlich verworrenen Stoffe immer wieder neue Stellung nehmen müssen. Endlich fällt das V e r s c h o l l e n e schwer ins Gewicht. Wo sich noch der literarische Hinweis darauf erhalten hat, ist man gelegentlich Gewißheiten nahe. Aber das Gesamtbild der landschaftlernden Tätigkeit Rembrandts bleibt auch hier nur im ungefähren Umriß. Für die Einführung dürfte in dieser Hinsicht schon ein Blick auf das Inventar vom Jahre 1656 genügen. Von den insgesamt dreizehn Landschaftsgemälden eigener Hand, die der Künstler damals noch besaß, — mehr als das Unveräußerte irgend eines anderen Stoffgebietes, — werden sieben bloß als Landschaften schlechthin bezeichnet, wobei in drei Fällen der Vermerk „nach der Natur“ besonders hinzugefügt ist; näher benannt werden zwei Mondscheinlandschaften, — wovon die zweite von Rembrandt nur übermalt ist, — eine Abenddämmerung, eine Weidelandchaft, ein Hinterhaus und noch einige Häuser nach der Natur. All dies läßt sich mit heute Vorhandenem nicht mehr identifizieren oder ist verschollen. Und doch erreicht seine Summe beinahe die aller erhaltenen Landschaftsmalereien. Dazu kommen aber noch in jenem Inventar drei Bücher mit Zeichnungen nach der Natur, Landschaften und Ansichten. Und hier wieder wird eines als Pergamentbuch bezeichnet; geht das nicht bloß auf den Einband¹²⁾, sondern auch auf die Blätter des Buches¹³⁾, dann würde auch in diesem Falle das Verschollene und Verlorene die kleine Anzahl vorhandener Pergamentzeichnungen um ein Mehrfaches übertreffen.



14. Die Landschaft mit dem Zeichner (Radierung um 1646; 219).

Und dasselbe gilt fürs Ganze. Die Zahlen: 74 für die Gemälde (wovon 57 verschollen), 27 für die Radierungen (wovon eine nicht mehr vorhanden) und rund 240 für die Handzeichnungen (wobei das noch nicht Gefundene und endgültig Verlorene nicht einzuschätzen ist) sind in jeder Hinsicht unsicher, die Gesamtsumme — trotz der mitgerechneten, nur literarisch nachweisbaren Malereien und einer sehr erheblichen Reihe von zweifelhaften Zeichnungen — entschieden zu niedrig¹¹⁾.

* * *

Die notizenhafte Aufzeichnung landschaftlicher Eindrücke, die wir schon für die späteren Leidener Tage annehmen dürfen, setzt sich nun seit der Übersiedlung nach Amsterdam in steigendem Maße fort, geht seit etwa 1636 in die Gemälde, seit etwa 1640 in die Radierungen ein, überdauert beide, aber reicht wohl nicht weit über das Jahr 1655 hinaus. Dabei enthält

der Zeitraum von 1635—1655 die überwiegende Fülle, mögen auch während dieser zwei Jahrzehnte, wie das die stilistische Zusammengehörigkeit größerer Gruppen zeigt, gewisse Lebensjahre besonders ergiebig gewesen sein. Von der Künstlerhand sind nur zwei Blätter datiert, die Landschaft mit der Hütte aus dem Jahre 1644 (1049)* und die Ansicht des abgebrannten Amsterdamer Rathauses (1040)*, die, kurz nach der Brandkatastrophe, am 9. Juli 1652 entstanden ist (beide früher in der Sammlung Heseltine zu London). Einige Blätter verweisen als freie Vorlagen auf datierte Radierungen und Gemälde, ohne daß sie darum unmittelbar vor ihnen gearbeitet sein müssen. Die Versuche einer *chronologischen Ordnung* werden von diesen spärlichen Anhaltspunkten vorsichtig Gebrauch machen dürfen, im übrigen aber den Fortschritt von Handwerk und Geist, von Behandlung, Auffassung und Ausdruck, zugrunde legen müssen. Eine bemerkenswerte Unterstützung haben sie von dem einhergehend veränderten zeichnerischen Wesen der Radierungen zu erwarten. Aber gerade dieses zeigt — etwa an der Beispielsreihe der Jahre 1645/46, an den „Hütten am Kanal“ (228)*, der „Brücke“ (208)*, der Ansicht von Omval“ (209)*, dem „Kahn unter den Bäumen“ (231)* und der „Landschaft mit dem Zeichner“ (219)*, — daß auch knapp nacheinander Entstandenes schon infolge der jeweils verwendeten Darstellungsmittel sein Gesicht grundlegend verändern kann und daß der nunmehr schon vollreifen Hand zur selben Zeit das Verschiedenartigste möglich ist.

Auch bei den Handzeichnungen enthält nun das freiräumige Figurenwerk den landschaftlichen Vorkakt. Soweit er sich mit jenem der Radierungen und Gemälde deckt, wird man auf sie, wo er näher behandelt wird, verweisen dürfen. Hier muß die Nennung dreier Wesentlichen bezeichnender Beispiele aus der Frühzeit, der Diana im Bade (Gehöhte Kreide, British Museum, 893), des Christus auf dem Meere (Feder, Kupferstichkabinett Dresden, 219)* und des Abschieds von Hagar (Tintenlavierung, British Museum, 865)* genügen, die als Entwürfe zu Radierungen durch deren Daten, um 1630, 1633 und 1637, zeitlich annähernd bestimmt sind.



15. Der Abschied von Hagar (Feder und Pinsel; British Museum, 865).

Sie geben nacheinander den nackten Körper im Freilicht, die elementare Bewegung — namentlich des Wassers unter der Einwirkung des Sturmes und der Bootschwere — und endlich die Auflösung und Vereinigung alles einzelnen Dinghaften in dem Erscheinungswert einer heißen, vollen Atmosphäre, — zusammen also die wichtigsten Momente des Freiraumes in ihrer fortschreitenden Bewältigung. Das eilt den gleichzeitigen Landschaftszeichnungen entschieden voraus, und das kann es nur, weil es bloß allgemein, aus dem gleichzeitigen Gemäldestil, aus Naturerinnerungen und aus Vorstellungen, noch nicht aber auf Grund eingehender Beobachtung gegeben ist. Das beweist auch das landschaftliche Beiwerk, etwa die nur von einer heftig ausfahrenden Handbewegung angedeuteten Bäume, das beweist allerhand Unsicheres und Überflüssiges in der Strichführung und

dann der Ausdruck, der in Einzelheiten versagt und nur das Ganze bezeichnet. Die derart noch ausstehende Nacharbeit am Natürlichen besorgt die schon einhergehende Landschaftszeichnung, die nun näher zusehend, forschend und wägend, aus bescheidenen Anfängen den Schritt der Erfahrung nimmt und damit auch ihre merkwürdige Rückständigkeit gegenüber den landschaftlichen Freiräumen im Figurenwerk der Frühzeit erklärt.

Alle Landschaftszeichnungen stehen zunächst unter gemeinsamen Merkmalen. Alle sind unmittelbare Niederschriften der Natur, des heimatlichen Ausschnittes, von bestimmter, auch heute z. T. noch bestimmbarer Örtlichkeit; alle sind Skizzen oder Studien, also vom Selbstzweck gekennzeichnet, und nicht Entwürfe, die schon im voraus auf eine bildmäßige Ausführung Bedacht nehmen. Sie entstehen ja — wie das viele, auch radierte Blätter zeigen — im Anblicke der Natur, entweder draußen im Freien oder beim offenen Fenster; im ersten Falle ruht das Notizbuch, von einer Hand gefaßt, auf dem Unterarm oder es schwankt aufgeklappt zwischen den Knien des Sitzenden, im anderen Falle halten Unterarm und Hand den lockeren Papierbausch fest, — und auf dieser immer unsicheren Unterlage ist die andere Hand mit Stift oder Feder zu flüchtiger Tätigkeit gezwungen.

Dies und die einmal gebannte, dann wieder schweifende Aufmerksamkeit des Zeichners sagen schon ein Weiteres: Durch alles geht die Entwicklung von verweilender Anschauung zur augenblicklichen Impression. Aber man wird sie näher überblicken, die periodischen Unterschiede des im Grunde Einartigen feststellen wollen.

Schon die Arbeit, ihre Mittel und Weise, geben dazu Anlaß und eröffnen Möglichkeiten. Das gewöhnliche Papier, weiß belassen oder bräunlich und grau getönt, hält durch, Pergament mit Silberstift (einmal auch mit Feder und Pinsel, 1208)* ist nur gelegentliche Ausnahme; zunächst werden namentlich für die Kreide Schnitzel, wie sie gerade zur Hand sind, genommen, später wird der Künstler schon in dieser Hinsicht achtsamer, er wählt das Papier, nimmt dünneres, flach-

geripptes für die feine, rauhes, grobkörniges für die breite Federzeichnung, er greift zu verschiedenen Unterlagen, je nachdem er eine fliehende, eine fließende oder fleckig haftende Lavierung vorbringen will, — die Materialempfindung wird stärker. Die Beispiele sorgfältiger Abschneidung und Umrandung mehren sich, größere, lang gestreckte Formate treten auf. Aber auch jetzt sind allerhand Fahrlässigkeiten noch möglich; einmal — in der Ansicht des Montalbaensturmes zu Amsterdam (früher London, Heseltine. 1050)* — wird ein Blatt ringsum mit kleinen Streifen angestückt, ein anderes Mal — in der Kanallandschaft (der Sammlung Bonnat, Paris. 763)* — auf der Rückseite mit dem Rötel ein Farbzept notiert. Schwarze Kreiden werden meist vor 1640 gebraucht, aber die Tintenfeder, Kiel oder Rohr, und der mit braunbleibendem Bister oder grauwerdender Tusche lavierende Pinsel werden nicht nur schon jetzt, sondern auch späterhin so wechselhaft, spitz oder breit, für sich oder kombiniert, verwendet, daß man darauf allein eine Zeiteinteilung nicht vornehmen kann. In dieser Hinsicht wird die zunehmende Freiheit der Handhabung, die zuletzt den wischenden Finger und das klecksende Holz zu Hilfe nehmen darf, die fortschreitende Knappheit, Schärfe oder Auflockerung des Mittels und mit ihm die vollere Richtung auf den atmosphärischen Erscheinungswert, namentlich aber die wachsende Ausdruckskraft, die den Einzelstrich und das Ganze gleichermaßen betrifft, die vom mühsamen, unruhigen Abbild zu seinem einfachsten, rhythmischen Vermerk, von beschränkter Wiedergabe zur größeren, vollkommenen Illusion vorschreitet, den Ausschlag geben müssen. Von besonderer chronologischer Bedeutung wird dann auch die Auseinandersetzung der Feder mit der Nadelführung der Radierungen; denn namentlich während des fünften Jahrzehnts stehen beide technischen Arten in einem engen gegenseitigen Verhältnis.

Auch der Darstellungsstoff scheint vorerst nur in seinem Wechsel beständig. Hütten, Häuser, Schober und Verschläge zwischen Bäumen, Mühlen und Brücken, Laubstände aller Arten, Wegkrümmungen und Flußbilder, Siedlungen hinter Wasser- und Weideflächen, Stadtperipherien und Freiländisches, Lüfte aller Jahreszeiten — dies und Ähnliches von schlichtem, naturhaftem Ansehen, nicht das Künstliche und Außerordent-

liche, kehrt immer wieder. Denn Amsterdams nächste Umgebung ist und bleibt das Hauptfeld des Spaziergängers, der seine Lieblingsplätze hat und sie — wie etwa die Uferbiegung auf dem Amsteldeich (der sieben Zeichnungen in Chatsworth) — immer wieder aufsucht¹⁵).

Man wird sagen wollen, daß früher das *Einzelding* und später die umfassende *Räumlichkeit* sein Interesse fesselt; aber am Anfang steht der weitreichende Blick auf den Pauwengarten an der Amstel (Haag, Hofstede de Groot, 1306) und nahe dem Ende das Stadttor im Sonnenschein (Amsterdam, Reichsmuseum, 1211). Und man wird mit demselben, nur sehr beiläufigen Rechte sagen können, daß das *Nahegerückte* früher, das *Ferngesicht* später vorherrsche; denn in der Mitte des Zeitraumes entstehen um 1646 die radierte „Landschaft mit dem Zeichner“ (219)* und nicht lange nachher die Federskizze von Diemen (Haag, De Steurs, 1314), die einmal den Porträtisten des Bauerngehöftes, dann wieder den Betrachter des Dorfbildes nahe und entfernt von den Gegenständen ihrer Aufmerksamkeit zeigen.

Und doch nimmt schon die Auswahl des Stoffes immer bestimmtere Richtungen. Aber dieser Fortschritt kommt nicht vom Stoffe, sondern vom geordneten Geist des Zeichners, mit dem sich das Auge verändert, neue Aufmerksamkeiten und neue Ziele gewinnt. Jeder Versuch einer zeitlichen Einteilung wird deshalb in erster Reihe den *Wandel der landschaftlichen Auffassung* — Raum, Bau, Licht und Luft — zugrunde legen müssen. Denn wie sie recht eigentlich das Werk mit der Abkunft vom Meister bezeichnet, geht in ihre Entwicklung auch das Übrige, gehen alle Arten verflüchtigter Handhabung, die wechselnden Stoffe, die nahen und mittleren, erhöhten und entfernten Standpunkte, aber auch die veränderten Darstellungsformen — etwa die der Blatt-, Zweig- und Baumbildungen — ein und auf. Und ebenso enthält sie den Fortschritt vom Körperhaften zum atmosphärischen Element, in dem jenes nicht mehr bestimmt und beständig ist, sondern verändert, vereinheitlicht und fliehend erscheint, in einen zugleich größeren, feineren und bewegteren Zusammenhang geraten, welcher der Entfaltung von Hand, Auge und Geist des Künstlers entspricht.

Aber auch das gilt nur ganz allgemein. Und der Kunstwissenschaft

kann nichts so gefährlich werden als die Bereitwilligkeit, sich solchen allgemeinen, logisch gültigen und einleuchtenden Entwicklungsordnungen hinzugeben, d.h. die Gesetzmäßigkeiten des Fortschritts im menschlichen Denken dem frei und anders gearteten Werdegang eines eigenmächtigen Künstlerwesens zu unterschieben. Denn die bildende Natur hat ihr eigenes Gesetz und schreibt es nicht selten so, daß es dem allgemeinen Denken wie Willkür erscheint. Hier gilt immer wieder nur der Einzelfall: Um 1650, also in einem weit vorgeschrittenen Zeitpunkte, zeigt die Handzeichnung Rembrandts — in Verbindung mit der gleichzeitigen Radierung — gelegentlich einen scharf, spitz zulaufenden Federstrich und ein auf die heraufgehobene Körpermasse beschränktes Interesse, noch später wendet sie sich dem tonigen Duft und der linearen Rhythmik der Fläche zu. Das sind nun lauter Merkmale, die jenem allgemeinen Fortschreiten zur breiteren, loserer Arbeitsweise, zum Landschaftsganzen und zum Raumhaften zu widersprechen scheinen. Aber es ist doch so. Und einem näheren Zusehen wird solch' scheinbarer Widerspruch zur Notwendigkeit dieser Künstlernatur. Man wird eben in ihren Ausnahmeweg mitgehen müssen.

1632—1640. Voran gehen die Kreidezeichnungen, sie setzen früher ein und nehmen eine schneller reifende Entwicklung. Der auf Braunpapier gebrachte Pauwengarten an der Amstel (Haag, Hofstede de Groot, 1306) zeigt etwa den weder durch Wahrnehmung noch Auffassung besonders eigenartigen Zustand um 1635. Die Skizze hat ein außerordentliches und stattlicheres Format (159×316 mm) als die verwandten, kleinen und kleinsten Blätter, welche Papierbogen und Schnitzel, wie sie gerade zur Hand sind, benutzen; sie werden nachher manchmal mit dem Lineal gerade umrandet, seltener in den oberen Ecken bildhaft abgerundet. Auch die Breite und mit ihr die bestimmende Erstreckung des holländischen Flachlandes treten hier stärker hervor als sonst. Der Strich, der in einhergehenden Beispielen kurz und gleichmäßig erscheint, stellenweise überflüssig, anderwärts wieder aussetzt, ist hier im Nahegelegenen kräftig, im Ferneren leichter, aber weder fest, noch fliehend und ohne besondere plastische oder atmo-



16. Landschaft an einem Kanal (Kreide; Berlin, Kupferstichkabinett, 167).

sphärische Wirkung. Das Bauwerk — etwa der Turm — wird, selbst im Hintergrunde, noch recht kleinlich verzeichnet und schraffiert, das Gelände, das Wasser und die verschiedenartigen Bäume nur oberflächlich, flau bis flockig, angedeutet. Die leichte Wölbung des Flusses, ihre beidseitige, für den Blick geschlossene Uferfassung und der Himmelsstreif darüber sind klar und geräumig genommen und bildmässig abgeschnitten. Aber das ist schon Ausnahme. Sonst sind die Ausschnitte zufällig, die Aspekte trotz der vorbei oder zur Tiefe ziehenden Gewässer räumlich beengt, unfrei und unruhig bewegt. Die Entwicklung setzt nachträglich im Einzelnen ein, das nun auf sein intimeres Wesen hin beobachtet wird. Etwa in einem Brückenbogen, der in seiner sanften Linie verfolgt, dessen mit Weiß gehöhter Lichtteil gegen den Schatten im Unterholze dahinter gehalten wird (Berlin, Kupferstichkabinett, 180); oder in den Wasserspiegelungen eines Bootes und der Uferböschung (95×157 mm, ebenda, 167)*; oder in der Auflockerung der Ferngründe (Albertina, 1478)*. Die Atmosphäre tritt ein, alles wird



17. Das Amsterdamer Bollwerk De Passeerder (Kreide; Bremer Kunsthalle, 194).

raumhaft, fließend und wenigstens im gelösten Umriss auch ausdrucksvoll. Die Entwicklung schlägt sich aufs Ganze. Um 1640 zeigt das Blatt mit dem Bollwerk De Passeerder (Bremen, Kunsthalle, 194)*, worin man wohl den freien Vorakt der radierten „Mühle“ von 1641 (223)* erblicken darf¹⁶⁾, das vorläufige Ergebnis. Unter dem Einfluß der feucht verhangenen Lüfte gerät die früher harte Abstufung der Plane in mählichen Übergang, die raumschiebenden Vorbildungen, Hütten, Schiffe und Menschen, weichen dem breit einsetzenden Gefüge des Uferbodens, das nach rückwärts leicht zusammengerafft und in die horizontale Lagerung des Hintergrundes eingeführt wird und das jetzt auch die Schatten natürlicher zur Tiefe leitet. Eine größere Ordnung wird wahrgenommen und über dem Einzelnen festgehalten. Das früher bunte und stumpfe Aneinanderstoßen von Senk- und Wagerechten folgt jetzt einer beruhigten Schichtung, eine vorbei oder einwärts ziehende Linie sammelt die Richtungen zum Hauptmotiv hin, eine schwellende und verdünnte den allgemeinen Lichtgang. Die körperhaften Dinge werden zu leicht abgesetzten, lockeren Massen verbunden. Alles ist Erscheinung des zugleich eingeschränkteren und bestimmteren Freiraumes geworden, auch das Angedeutete trägt jetzt die Wirkung des Naturhaften. Der Strich, sparsamer und länger, fließend, fliehend oder duftig, bezeichnet nur die optischen Merkmale und ruft — mit bloßem Druck oder Gleiten — an dem Bruchstück verhangener Lichtnatur,

das die Skizze gibt, schon die Illusion der weiterreichenden Heimatlandschaft hervor.

Den *Federstil* dieser zweiten Hälfte des vierten Jahrzehnts charakterisiert zunächst die Landschaft mit den Kühen (Berlin, Kupferstichkabinett, 164)*. Das Blattmaß ist voller genommen (135×225 mm), die Federführung ungleich, in dem Rasenwuchs, den Melkerinnen und den Kühen scharf, kurz und eingehend, in den Bäumen und im rückwärtigen Gelände langgezogen und wellig, in den Vorderschatten breit und mit dem Pinsel verwischt, der Einzelstrich noch ohne Ausdruck. Der Vordergrund wird plastisch klar gebildet, seine Bodenfurchung, die Gruppe und die starke Beschattung treiben mit dem offen auffallenden, noch nicht füllenden und durchwirkenden Licht seitwärts zur Tiefe in die einfach und karg bezeichnete Ebene. Der Raum ist ruhig ausgespannt, aber auch noch leer. Man wird, was ihm fehlt, am besten durch den Vergleich mit dem späteren Weg zwischen zwei Kanälen (Paris Bonnat, 759)* einsehen, wo ein ähnlicher Uferbruch und ein ebenfalls rundlich umrissener Baumstand mit allem Übrigen in die volle, bewegte, dunstheiße Atmosphäre tauchen und jede Andeutung einen um Vielfaches reicheren angeschauten und vorstellbaren Gehalt gewonnen hat, als ihn der genaueste Vermerk des Frühblattes vermitteln kann. Und außerdem wird an beiden Ausschnitten und ihrer Tiefenordnung der nicht unwesentliche Unterschied von beinahe bildmäßig gemessener Abwägung, die auch die beiden letzterwähnten Kreideblätter betrifft, und von skizzenhafter Freizügigkeit schon jetzt recht offenkundig.

Die Kreide eilt der Feder entschieden voraus. Das flüchtigere Mittel nimmt spielend das atmosphärische Ganze, der eingehendere Kiel eignet sich vorerst mehr für die Durcharbeitung eines Stückes Vordergrund, das gegenüber dem noch wenig wirksam und unbestimmt vermerkten Fernbild fast isoliert verbleibt. Die Feder übernimmt recht eigentlich die Detailstudie. Das beweist noch am Ende des Zeitraumes das Uferstück an der Amstel (Dresden, Kupferstichkabinett, 285). Die Absicht und Kraft liegt hier im Besonderen, in der Herausnahme und Durchstößerung einer lichtplastischen Masse, welche die Brücke, das Haus und den Heuschober zwischen den nun näher gezeichneten Bäumen mit ihren lappenförmigen Laubkronen umfaßt.



18. Landschaft mit Kühen (Feder und Pinsel; Berlin, Kupferstichkabinett, 164).

Das führt nun wieder zurück. Die Frühzeit charakterisiert sich auch als eine der verschiedenartigsten graphischen Versuche. Die Lust an der Kreide, mit der Rembrandt schon im Atelier Lastmans vertraut worden, geht durch. Doch sind Feder, Pinsel und Silberstift auch schon da. Und ihr eigentümliches Feld, an dem sie sich erproben, finden sie vorerst in dem getreuen Porträt eines körperhaften Nahbildes. Das beweist u. a. das Motiv der breiten, mit ihren Giebelseiten zum Wege gestellten Hütten unter Schilfdächern. Die zusammengehörige Reihe setzt nicht lange nach 1635 mit der Federstudie zweier Bauernhäuser (Chatsworth, 852)* ein, die jener Berliner Landschaft mit den Kühen nahesteht, erscheint dann kräftiger und mit dem Pinsel verwischt in dem raumleeren Blatt mit den drei Häusern am Wege (Stockholm, Nationalmuseum, 1612) und wird von zwei heftig durchwühlten Silberstiftzeichnungen auf Pergament (London, Heseltine und Berlin, Kupferstichkabinett, 1023 Revers und 169*) fortgesetzt. Die Radierung — die „Hütte bei dem großen Baum“ (226)* — übernimmt zunächst



19. Bauernhäuser mit Schilfdächern (Feder; Chatsworth, 852).

die Weiterführung des Federstiles, dann — die „Hütten am Kanal“ (228)* — die des Silberstiftes, sie lockert nacheinander die harte Körperplastik durch ein dünnes Lichtnetz und gibt ihr dann durch Farbe und Luft die feineren Merkmale örtlicher Bestimmtheit. Erst durch die Feder (und den Silberstift) gerät so die Handzeichnung in eine feste Verbindung mit der Radierung, die fortab anhält. Vielleicht ist auch die seit etwa 1640 auftretende Landschaftsradiierung und ihre intimere Absicht mitschuld, daß die Kreidezeichnungen nunmehr seltener, wenn auch nicht zu Ausnahmen werden, während der fließende Tintenpinsel den Zusammenhang mit der gleichzeitigen Landschaftsmalerei und ihren größeren, vollbewegten Zielen auf sich nimmt.

Sehr merkwürdig bleibt vorderhand das verschiedene Verhältnis dieser Handzeichnungen zu den Landschaften im gleichzeitigen, gemalten oder radierten Figurenwerk des Meisters.



20. Bauernhäuser mit Schilfdächern (Silberstift auf Pergament; Berlin, Kupferstichkabinett, 169).

In den Gemälden ist der natürliche Niederschlag, der von dem Beobachtungswerk der Zeichenstudien her zu erwarten war, kaum oder nur in Einzelheiten, namentlich in den seit 1632 volleren Laubkronen und dem seit 1635 knorrigen Astwerk, bemerkbar, aber das Ganze geht — auch in seinem getönten Phantasielichte — den eigenen, nicht näher-heimatlichen Weg. Die Radierungen geraten mit ihrem Beiwerk, mehr noch mit ihrem Freilicht frühzeitig und voller in die Gemeinschaft mit den Zeichnungen, besonders dort, wo das Genreleben der holländischen Gasse eine naturhafte Umwelt verlangt. Aber es sind nicht nur Ausnahmen möglich — wie die durchaus romantische Brücken- und Bergszene in der „Verkündigung bei den Hirten“ vom Jahre 1634 (44)* — sondern die allgemein gehaltene Andeutung an Stelle der Niederschrift einer näheren Beobachtung geradezu gewöhnlich.

In jenem Blatte der Verkündigung werden erschreckt auseinander sprengende Kühe, Böcke und Schafe vorgeführt. Auch bei der weiteren Bearbeitung der Platte bleibt der erste, leichte Vermerk ihrer Bewegungsakte



21. Uferlandschaft am Y (Kreide; Albertina, 1478).

erhalten. Diesen genialen Notizen liegen zunächst Erinnerungen an Natureindrücke, wahrscheinlich aber auch Erfahrungen an verwandten Zeichnungen des von Esaias van de Velde abstammenden Landschafterkreises zugrunde (vgl. die Abb. auf S. 23). Deshalb eilen sie den Studien eigener Beobachtung so weit voraus, deshalb erscheinen die Kühn der gewiß später entstandenen Berliner Melkszene (164)* noch so rückständig. Aber wenn auch gerade der Handzeichner von Anfang an selbständige Wege ging, auch er kann und wird wohl von jenem Künstlerkreise einige, nicht unwesentliche Förderung, besonders für die frühe Auffassung des Körperhaften als Freilichterscheinung erfahren haben. Dem vorgeschrittenen Zeitgeiste, dem er angehörte, konnte und wollte er sich nirgend entziehen.

Einem Rückblick ergeben sich als wichtigste Merkmale dieses ersten Zeitraumes: die Erprobung fast aller Zeichnungsmittel, die vorseilende Entwicklung der Kreide von

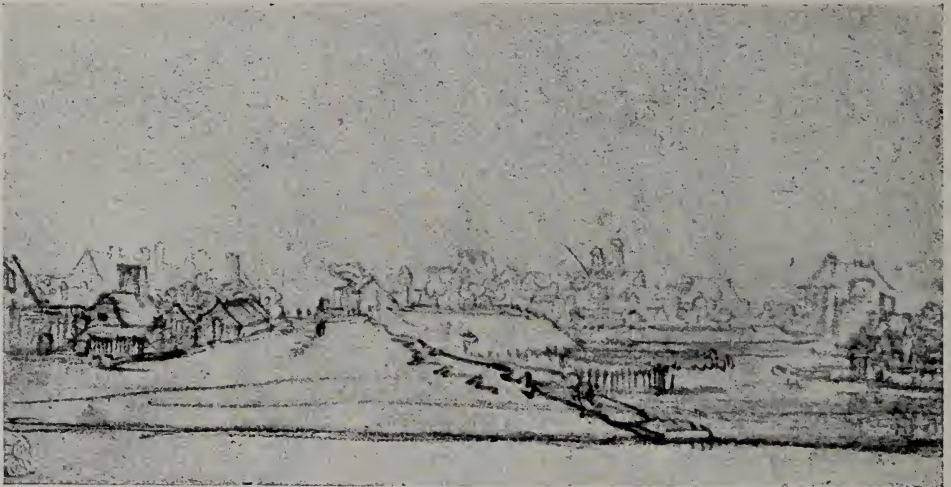


22. Winterlandschaft (Feder und Pinsel; British Museum, 962).

einer Niederschrift der Naturwahrnehmung ohne besonders eigentümlichen Charakter bis zum neuartigen Stile, der das aufgelockerte Freilichtganzes, geordnet und leicht betont, aber doch mehr als ungefähren Eindruck erfaßt, endlich die nachherige, nähere und nachdrückliche Gewinnung des Detailstückes und seiner vom auffallenden Lichte begleiteten Plastik durch die bis zuletzt rückständigere, eingehende Arbeit der Feder.

In der Arbeit der Kreide keimt schon die Impression, die den Kern der künftigen Entwicklungen enthält, während die Feder noch vom forschenden Absehen beherrscht wird, um nun bald in die verweilende Anschauung eines größeren Naturbildes und seiner Stimmung überzugehen, ehe sie sich mit dem Impressionismus der Kreide verbindet.

Das wirft nun auch auf die Arten des Raumbauers überhaupt ein volleres Licht. Wohl bleiben die Stoffe und räumlichen Motive der Landschaftsausschnitte bis zuletzt natürlich bestimmt und — innerhalb der Grenzen unseres Wissens — auch bestimmbar; so ist etwa das späte Leitmotiv des gerade ins Bild führenden Slootes, an den die Körpermassen in



23. Der Amsterdamer Wall beim Heiligewegstor (Kreide; Albertina, 1488).

abfolgenden Plänen seitlich heranrücken, eine nicht weniger bodenständige Erscheinung wie die übrigen Gliederungen des Geländes, die hier allmählich zu Worte kommen. Wohl bleibt auch die Wahrnehmung bis zuletzt durchaus unmittelbar. Aber der reifende Bausinn des Künstlers nimmt an ihren Wiedergaben zunehmenden Anteil, ist immer gegenwärtig und — kaum bewußt — auch mittätig. Denn das Auge wird anders. Seine organische Beschaffenheit und seine Anschauungsweise ändern sich. Seine Aufmerksamkeit folgt jeweils bestimmten Richtungen, immer einfacheren Ordnungen, immer größeren und feineren Beobachtungsstoffen. Auge und Hand entwickeln ihren Formsinn. Und dieser nimmt auch beim unmittelbaren Anblick der Natur doch schon reinere Formen wahr, in denen sich das gefestigte, eigenmächtige Künstlerwesen leichthin spiegelt. Selbstverständlich ist zu jeder Zeit jede Art von Landschaftsstoff möglich. Aber zu bestimmter Zeit wird nicht nur ein Motiv bevorzugt, sondern erhält auch leitende Bedeutung, wird zum ordnenden Prinzip des Raumes und — unbeschadet des naturnotierenden Charakters der Handzeichnung — ein grundlegendes Formelement. Man wird demnach von nacheinander auftre-



24. Ansicht von Diemen (Feder und Pinsel; Haarlem, Teylers Museum, 1333).

tenden Bauordnungen sprechen können und sie im voraus überblicken wollen.

Durch den unruhig gedrängten und verworrenen Naturstoff bahnt sich schon vor 1640 eine klarere Ordnung den Weg und erhält in dem Uferbild am *Y* (Albertina, 1478)* ihre erste Form: in nahezu parallelen Ebenen werden die Plane flach hintereinander geschoben.

Nicht viel später — zwischen den Radierungen der „Hütte mit dem Heuschober“ (225)* und der „Hütten am Kanal“ (228)* — erscheint innerhalb der vorläufig natürlich gebundeneren Federarbeit und belegt durch die Winterlandschaft mit den kahlen Bäumen (British Museum, 962)* eine zweite Ordnung: schräg und langhin durchlaufende Kurven beschreiben den ruhigen, allseitigen Zug des Geländes und nehmen den Hauskörper in die Mitte eines größeren, aber noch nicht groß gesehenen, den Blattrand noch nicht überflutenden Raumes.

Wie sich nun diese, aber auch die folgende Ordnung aus einem vorerst vermischten, heftig durchstöberten Zwischenzustande herausarbeiten, das



25. Wegbiegung am Amsteldeich (Feder; Chatsworth, 837).

zeigt der Silberstift auf Pergament in der Flußlandschaft (des Berliner Kupferstichkabinetts, 169 B).

Dann, bald nach 1645, ist, nun wieder zuerst im selbstständigeren Kreidewerk, eine neue Bauordnung ausgesprochen, die sich, von langer Hand vorbereitet, in dem Wallbild beim Heiligewegstor (Albertina, 1488)* deutlich darstellt: der links vorne breit ansetzende, aufsteigende Boden wird im Mittelplane energisch zusammengerafft und geradewegs zur Tiefe geführt, wo ihn die noch flache Aufrollung des Hintergrundes aufnimmt und seitwärts bringt. Diese Form greift dann auch auf die Feder über und wird mit ihrer — der Lavierung verbundenen und angeglichenen — leichteren Führung immer lockerer, einfacher und unabsichtlich; die rostbraun getönte Ansicht von Diemen (Haarlem, Teylers Museum, 1333)* gibt ein besonders klares Beispiel für diesen entwickelteren, auch späterhin noch oft verwendeten Typus.



26. Wegschenke mit spitzem Giebel (Feder; Chatsworth, 850).

Zwischenformen werden möglich; so durchmißt jetzt immer häufiger das volle Halbrund einer Uferwindung den Grund, schafft — an Stelle der früher winklig abgesetzten Plane — deren fließenden Zusammenhalt und lenkt damit wieder näher ins Abbild der Natur, dessen Auswahl und Ausschnitt hier fast schon genügen, um die baumäßige Erscheinung herbeizuführen; man vergleiche daraufhin die merkwürdig oft wiederholte Wegbiegung am Amsteldeich in ihrem das Baugerüst bloßlegenden Beispiel (Chatsworth, 837)* mit den reicher, natürlich ausgestatteten Fällen (etwa London, Heseltine, 1062), die ihm wohl folgen. Denn auch sonst scheint die einmal gewonnene Ordnung nachträglich wieder eine engere Fühlung mit dem Naturbild zu nehmen und jede frühere Schärfe zu verlieren.

Wenn etwas, so beweisen diese, das Jahr 1650 überschreitenden Wall- und Uferführungen den vollen Raumsinn des Künstlers zu ihrer Zeit.

Aber wir sind auch sonst in eine Epoche reichster, reifer Formbewegung dieses Naturells vorgerückt. Doch treibt sie jetzt immer sichtlicher der Fläche zu.

Seit etwa 1650 entwickeln sich nebeneinander zwei neue Ordnungen und sind nun wieder je durch ganze Blattreihen hin verfolgbar; die eine führt einen Kanal- oder Landweg gern geradewegs ins Bild, aber



27. Blick vom Diemerdeich auf die Amstel (Feder und Pinsel; Chatsworth, 844).

zu beiden Seiten senkrecht gegen ihn in verschiedenen Planen andere Wege oder Massen, die seine Tiefenwirkung hemmen, sie seitwärts, in die auch vom Längsschnitt des Blattes betonte Dimension des holländischen Flachlandes ablenken und ausströmen lassen (z. B. Chatsworth, 850)*. Diese Längsschichtung herrscht dann in der zweiten Blättergruppe ausschließlicher vor, indem hier in der vollen Breite des Papiers eine — gerade oder geknickte — Uferbank, ein Wasserstreifen und endlich eine Häuserreihe aufeinander folgen (z. B. Chatsworth, 844)*. Die Verbindung beider Arten ist schon vor 1655 in dem Blick auf die Amstel (Amsterdam, Kupferstichkabinett, 1208)* geschehen, der geradewegs zur Tiefe geführte Fluß erscheint nicht nur in die Breite gezogen und an seinen Rändern seitwärts ausgebogen, sondern zu beiden Seiten schieben sich auch immer wieder Ufergründe vor — die letzte Ordnung ist schon vorbereitet.

Diese letzte Bauordnung umfaßt eine Reihe langgestreckter, schweifende Bodenwellen überblickender Blätter und zeigt — nur äußerlich an die früheste Ordnung erinnernd — ein jetzt vielfaches und durchziehendes Hintereinander der Pläne, das — durch den zugleich höheren und ferneren Standpunkt des Zeichners — zu einem streifenartigen Übereinander wird und derart in der Fläche auswirkt: ihr einfachstes Beispiel hat diese Spätform in dem feinen Pinselwerk eines Flußpanoramas (bei Hofstede de Groot im Haag)*.

Daß hier, aber auch in den übrigen Ordnungen schon Formansätze vor-



28. Panorama einer Flußlandschaft (Pinsel; Haag, Hofstede de Groot).

liegen, das beweist ihre jeweilige Spiegelung in den Landschaftsradiierungen, wo sie — dem strengeren Stil dieser Technik gemäß — klarer und entschiedener durchgeführt werden.

Damit sind wir der übrigen Stilentwicklung schon weit vorausgeeilt; sie zeigt nun innerhalb dieser reifenden Bauweise ihre näheren Merkmale.

1640—1648. Am Anfang steht die Mühlenlandschaft (Chatsworth, 861), eine leichte Federskizze mit oben abgeschrägten Ecken, die sich in jeder Hinsicht mit der radierten „Ansicht von Amsterdam“ (um 1640; 210)* deckt. Sie zeigt schon, daß fortan die Feder nicht nur ihre eigene Frühentwicklung an dem feiner und voller ausgebildeten Detailstück fortsetzt, sondern daß sie auch das atmosphärische Objekt der Kreide auf sich nimmt. Derart erfüllen zwei Richtungen den Zeitraum. Ihre gegenseitige Berührung war unvermeidlich, aber erst um 1648 gehen sie reiner ineinander auf. Man wird sie deshalb der Übersichtlichkeit halber auch getrennt betrachten dürfen.

Die Atmosphäre mit ihren verhaltenen Lichtzuständen der letzten Kreidezeichnungen war doch mehr naturhaft als näher natürlich gewesen. Jetzt wird sie — ähnlich wie vorher die körperhafte Masse — zum



29. Flachlandschaft (Feder und Pinsel; Paris, Bonnat, 766).

Gegenstand eingehender, abgestufter Beobachtung. Mit unentschlossen vorstastender Feder und zögernd nachfärbendem Pinsel war in der Flachlandschaft (Paris, Bonnat, 766)* zunächst — nach Art der wohl gleichzeitig radierten „Hütte bei dem großen Baum“ (226) — von der Raumweite Besitz ergriffen. Dann geht es auf die Atmosphäre. Das breite, strömende Blatt der Landschaft mit der Hütte vom Jahre 1644 (London, Heseltine, 1049)* im Großformat zeigt noch die enthusiastische, allgemeinere Aufnahme dieser Sache durch die neue Technik, alle Mittel, Feder, Rötel und Pinsel, müssen heran, um ein der gleichzeitigen Ölmalerei Verwandtes hervorzubringen. Erst dann folgt wieder das Bestimmtere. Die Studie einer alten Weide (Paris, Bonnat, 769)*, die nacheinander in zwei Radierungen, 1645 in der „Ansicht von Omval“ (209)* und 1648 in dem „Heiligen Hieronymus unter dem Baum“ (103)* ungefähr verwertet erscheint, setzt den Baumstamm, das Blattwerk und die Gräser in den schwebenden Dunstkreis des heißen Sommerlichtes am Wasserrand. Winterlandschaften, die eine mit den Booten im gefrorenen Kanal (Haag, Hofstede de Groot, 1309) und die andere mit dem



30. Baumlandschaft mit Hütte (Feder, Rötel und Pinsel; früher London, Heseltine, 1049).

„Rembrandt f 1644.“

eingeschnitten Wegzaun (Florenz, Loeser, 1142)*, im Stile gleichzeitiger Radierungen, der winterlichen „Hütten am Kanal“(228)* und der „Brücke“ (208)*, und des gemalten Winterbildes (Kassel, 341)*, oder feuchte Dämmerungen wie die der Landstraße mit der Kirche (Chatsworth, 842) geben zart beobachtete Luftstimmungen auf leichtbraunem oder grauem Papier, die Formate werden eingezogen, die Feder gerät in bündige Kraft, der Pinsel in milde Akzentuierung, das Ganze in schwimmenden Ton. Das Sonnige und das Verhangene gewinnen flüssigen Duft und nähern sich. Die Wiesenlandschaft, der Kanal mit dem Bauernhof und das Flußbild (846, 861 und 848 der Sammlung in Chatsworth) zeigen nacheinander, wie innerhalb der lang gestreckten Pläne die einheitliche Haltung der Fernansichten vom Vordergrund zum Hintergrund vorschreitet, die Häuser mittlerer Ent-



31. Bauernhof mit Trockengestell (Feder und Pinsel; Paris, Flameng, 776).

fernung ihre beengtere Zeichnung aufgeben, die rückwärts mehr für sich arbeitende Feder ihre Schriftform aus dem vorne herrschenden Pinsel herleitet und zuletzt im kleinsten Blatt die reichste, feine Lufterscheinung möglich wird.

Zugleich ist schon die Verbindung mit der einhergehenden Gruppe der schärferen, detaillierenden Kielzeichnungen vorbereitet. Diese richtet sich mehr auf den näheren und engeren Ausschnitt und mehr auf die Dinge im Raume als auf diesen und sein atmosphärisches Gesamtbild. Das Bauernhaus hinter zwei Bäumen (Berlin, Kupferstichkabinett, 185), bald nach 1640 entstanden, wechselt noch unruhig zwischen der klaren und durchgearbeiteten Wahrnehmung der beschatteten Holzhütte und der ungefähr bewegten Lichtnotiz im rechten Blatteile. Auch in der gegen 1645 gezeichneten Landstraße (ebenda, 183) steht noch ein kräftig umschriebener, vollerer Baumwirbel gegen die eingehendere, spitz vorgetragene Beobachtung des ersten Hauses und seine Beleuchtung. Diese mehr begleitende als hüllende und auflösende Beleuchtung und die noch harte Einstellung der Körpermasse in dem näher nicht durchgeführten Raumansatz



32. Hütte und Heuschober am Wege (Feder; Haag, Hofstede de Groot, 1307).

kennzeichnen dann die beiden Blätter mit dem gleichen Bauernhof (Chatsworth, 855 und Paris, Flameng, 776)*, die das von der ganzen Gruppe bevorzugte mittlere Format einhalten, in dem sich die Haus- und Raumbildungen stattlich ausleben können. Aber sie enthalten auch Merkmale des Fortschritts. Das Gehöfte und mit ihm der Kanal werden nacheinander schräger, mit kräftigerer Raumwirkung vorgeführt, ein ruhiger Luftzustand wechselt mit einem windbewegten, der die Netze auf dem Trockengestell treiben läßt, ein mattfeuchter mit einem sonnigen, der die körperhaften Dinge merklich auflockert. Der Eingriff einer gleichzeitig vorschreitenden Blattreihe atmosphärischer Stimmungen gewinnt schon breiteren Boden: Die Studie eines ansteigenden Geländes in dem Bauernhof am Damme (Chatsworth, 858), womit ein Motiv der Radierung des „Heuschobers mit der Schafherde“ (214)* vorausgenommen wird, die Studie einer runden Wegbiegung und nun auch des dichten Laubstandes in einer der Amstelansichten (ebenda, 835) und endlich das Haus mit dem Storchennest (ebenda 856), worin die Federarbeit nun wieder der zarten Vereinigung mit dem Pinsel zustrebt, liegen schon auf dem Wege zu den am Ende des Zeitraumes entstandenen, deutlich verwandten Schilderungen des Freiluftganzen.

Jetzt, zwischen 1648 und 1650, werden beide Richtungen zusammengefaßt und energisch weitergeführt. Die Feder hat jede Fähigkeit, Kraft und Intimität, gewonnen. In der Baumgruppe am Amstelufer (Chatsworth, 837) gibt sie mit einer markigen Umrißzeichnung, die in den klaren Raum eingreifende Masse, in dem Buschweg zwischen zwei Hütten (Berlin, Kupferstichkabinett, 171) mit fahriger Breite das Holz, das Standfeste und die trockene, aufsaugende Sonne, in der Waldlandschaft (Wien, Strauß, 1517) mit ausgiebigster Hilfe des Pinsels auch die zwischen Schatten und Helle schwebende Luft und ihre Lichttönung. Aber das liegt mehr auf der Seite stattlicher Wirkungen, äußert sich in ausgebreiteten Formaten und vervollständigt das offene Freilichtwerk der Mitte des Jahrzehnts durch das Merkmal einer sicheren und freien Kraft. Mit dem — trotz der motivisch verwandten Omvalplatte (209)* — späteren Amstelblick mit Reiter und Kahn (Chatsworth, 841) lenkt die Feder ins Intime und erreicht nun auf kleinster Fläche wieder mit derb absetzender, ausdrucksvoller Umrißzeichnung nicht bloß den stämmigen Körperbau und ganz erfüllten Raum, sondern auch die feinere Luftstimmung. Aber erst Hütte und Heuschöber am Weg (Haag, Hofstede de Groot, 1307)* kündigen das Äußerste der bisherigen Entwicklung an. Das hellgraue Papier und die leichteste Lavierung sprechen mit. Doch die zugespitzte Kielfeder, die erst der Kreide nachgestrebt, dann den Pinsel zu Hilfe genommen, beherrscht jetzt alles. Sie hat den Unterschied von Andeutung und Durchzeichnung aufgehoben, sie hält die Dinge in dem abgestuften Maß ihrer atmosphärischen Erscheinung, sie bringt durch den leichtesten Strichwechsel die verschiedenartigsten Stoffe, durch eine ungefähre Verdichtung den Schattendunst, durch ein bloßes Aussetzen Lichtmassen und zwischen all dem Luft und Ton in duftigster Haltung hervor. Doch alles, auch der Raum, hat schon seine Eigengeltung verloren und die letzte Wirkung an das Graphische, an das feine, bewegliche Spiel der Feder auf dem nun wieder völlig skizzenhaft charakterisierten Blatte abgegeben. Jenes Äußerste aber ist erreicht in dem mit ein paar feinen, fliehenden Strichen im Duft gegebenen, lang gestreckten Bauernhof (London, British Museum, 961). Damit ergab sich schon die Anknüpfung für den neuen Stil, der um 1650 ausgebildet wird.

Man wird vorher die Entwicklung des Jahrzehnts zusammenfassen wollen. Bis etwa 1648 gehen zwei Richtungen, die fortgesetzte, mehr auf die Feder beschränkte, den beleuchteten Körpermassen gewidmete Detailstudie und die vom Pinsel geförderte Gesamtskizze der atmosphärisch erfüllten und gestimmten Landschaftsräume, in denen die vorangehende Leistung der Kreide durch das neue Darstellungsmittel nachgeholt und nun zu nachdrücklichen Impressionen weiter geführt wird. Das geschieht schon unter mannigfachen gegenseitigen Berührungen, bis seit 1648 die völlige Gemeinschaft beider Arbeitswege hergestellt ist. Von da an bis 1650 beherrscht die zu äußerster Fähigkeit gereifte Feder das Blatt und ruft je nach ihrer Art und Führung mit bündiger Freiheit Körperhaftes, Räumliches oder endlich schon nur graphischen Flächenrhythmus hervor.

Die breit und knapp gezeichnete, schwebend lavierte und stämmig gebildete Federstudie einer Häusergruppe auf dem Amsterdamer Bollwerk De Rose (Budapest, Nationalmuseum, 1392)* dürfte um 1650 entstanden sein. Darauf deutet schon die Faktur, namentlich aber der kurz-kräftige Wellenumriß der vom Winde gedrückten und nach einer Seite gefegten Laubkronen, womit auf das leicht erkennbare Merkmal einer ganzen zusammengehörigen Blattreihe hingewiesen wird. Die Zeichnung gibt Anlaß zum Innehalten. Denn sie birgt ein klar gewordenes und wichtiges räumliches Formmotiv, mit dessen grundlegender Veränderung sich das von 1645—1655 reichende Jahrzehnt bezeichnet. Dieses Motiv betrifft den Hauskörper, es setzt mit seiner schon vereinfachten Würfelung ein und endet mit seiner Flächensilhouette. Die Entwicklung der Anfangsform zur gegensätzlichen Endform wird auch hier natürlich vermittelt durch den ins Duftige überleitenden Eingriff feucht verhangener Atmosphären bei tiefer abgerückten Körperplanen.

Auch in diesem Falle war die Arbeit der Kreide, die der reifenden Auffassung schneller folgen konnte, entschieden vorangegangen. Der Prozeß war wohl schon an den klobigen Hüttenbildungen des „Molentje“ (Chats-



33. Das Amsterdamer Bollwerk De Rose (Feder und Pinsel; Budapest, Nationalmuseum, 1392).

worth, 860) um 1640 bemerkbar, aber hatte damals, wie das die unruhig durchgezeichneten Vorderkörper und der verflauende Hintergrund zeigen, weder Kraft noch Klarheit. Das lag nicht nur an der früheren Zeit, sondern auch an der vorläufigen Rückständigkeit der Federarbeit. Der consequentere Formwille gewinnt erst in der Kreide das gefügte Mittel. Die durch stärkeren oder minderen Kreidedruck das optische Bild der Freiraumpläne leicht und sicher niederschreibende Wallansicht beim Heiligewegstor (Wien, Albertina, 1488)* zeigte schon bald nach 1645 eine durchgehende Vereinfachung der Bauwürfel, deren kubische Schrägstellung bis in den äußersten Hintergrund anhielt. In der zweiten Hälfte des fünften Jahrzehnts greift dann — unbeschadet andersgearteter einhergehender Interessen — der auf solch vereinfachte Körperbildungen begründete, **e n e r g i s c h e R a u m - b a u** auch im Bereiche der Kiel- und Rohrarbeit um sich und erfaßt nun auch größere, derart gefügte und geordnete Massen. Das in seiner einfachen



34. Aussicht von der Blaubrücke auf die Amstel (Feder und Pinsel auf Pergament;
Amsterdam, Kupferstichkabinett, 1208).

Grundform genommene Volumen einer Häusergruppe wird entschieden in die Tiefe gestellt und so gewürfelt. Ein in klaren Teilen gehaltenes Licht löst diese kräftig reduzierte und ausdrückliche Bauweise nicht auf, aber lockert ihre plastische Wirkung. Um 1650 ist diese durch mehrere Blätter verfolgbare Entwicklungsstufe in jenem Hüttenwerk auf der Bollhöhe De Rose schon voll erreicht.

Die nächsten Jahre bringen dann die allmähliche Umwandlung des Formmotivs. Der Schriftzug ändert sich wenig, kurz und eckig fährt die breite oder dünne Feder übers Blatt. Aber zuletzt ist statt der schrägen, vollen Körpermassen nur ihr aufgelockertes Flächenbild da. Die 1652 entstandene Kreideskizze des Abbruchfeldes hinter dem niedergebrannten Amsterdamer Rathaus (Wien, Albertina, 1472) und die Federstudie auf Pergament mit dem Blick von der Blaubrücke auf die Amstel (Amsterdam, Kupferstichkabinett, 1208)* zeigen die natürliche Begründung dieser neuen Entwicklungsstufe. Die rechten, noch vollkörperlichen und tiefen-

schrägen Vordergründe gehen in flach verschobene Hinterpläne mählich und natürlich über. In den beiden Omvalblättern (der Universität in Oxford, 1139 und der Sammlung in Chatsworth, 841) wird dann diese abgesetzte Tiefenschichtung durch eine breite Uferkrümmung fließend vermittelt, die Hintergründe kommen zu stärkerer Geltung, sie rücken heran, werden durch die dunstige Atmosphäre locker, endlich schon nahezu flach, — die beiden vorn vorbeikommenden Reiter machen den flächenhaften Zug mit. Es braucht jetzt nur noch den Wegfall der körperlichen Mittel- und Hintergründe, an deren Stelle ein frei durchziehender Wasserstreifen tritt, um hinter ihm nun vollends die einfache Flachschicht einer in der Silhouette bewegten Baureihe hervorkommen zu lassen. Das geschieht nach einigen im feuchten Duft vorgetragenen, feinen Federstudien um 1655 in dem kraftvollen Blatte mit den Mühlen an der Westseite von Amsterdam (Kopenhagen, 1039)*, welches das klare Schlußwort dieser mitentscheidenden Entwicklung spricht. Das aufs knappste vereinfachte Baubild ist geblieben, — aber an Stelle seiner raumhaften Würfelung die in Streifen übereinander abgesetzte, rhythmische Blattschichtung getreten.

Im Laufe dieser Entwicklung war auch das in den Raum ragende *Körpermotiv*, das luftdurchflossene Brücken- und Weggeländer sowohl wie die lichtgelockerte Hausmasse, womit sich das fünfte Jahrzehnt mit intimster Aufmerksamkeit beschäftigt hatte, an Bedeutung und Wirkung immer mehr zurückgetreten gegen die einfache umfassendere Grundlegung des Raumes selber. Schon indem der Weg oder das Wasser, eine Böschung, ein Anstieg, eine Krümmung, eine spiegelnde oder dunstige Fläche, zum herrschenden Motiv genommen werden, wird die *Richtung* aufschlechthin *Räumliche* klar. Die räumliche Umgebung eines Gehöftes wird noch knapper vermerkt (British Museum, 963)*, aber sie — nicht das durchgebildete Porträt des Gehöftes — trägt die weiterreichende Illusion und den vollen Ausklang aller Wirkungen. Jetzt mehren sich die Ausschnitte größerer Räume, in denen alles Einzelkörperliche untertaucht und zusammenfließt, über den langen Linien des Geländes zittert die dünnere Sommerluft, über den breiteren Wassern schwebt leichter



35. Bauernhaus unter Bäumen, ein Karren beim Zaune (Feder; früher London, Heseltine, 1037).

Dunst, — die Vorstellung des holländischen Gesamt-raumes ist da, aber durch die Art, wie sie vorgebracht wird, auch der Übergang in den Flächenrhythmus wieder nahe.

Damit sind wieder einige Grundlagen der folgenden Arbeitszeit vorweg genommen. Sie will nun näher beschrieben und geordnet sein.

1650—1655: Nachdem sich der Zeichner in der Frühzeit mit beiläufigen Umschreibungen des Baumwuchses begnügt, ihn dann als Begleiter der Körpermassen, besonders der Hütten und Schober, mitgenommen und gelegentlich auch den Einzelbaum kräftiger vermerkt hatte, gewann schon seit 1645 der Laubstand für sich sein eingehendes Interesse. Die ersten derartigen Blätter, sämtlich größeren Formates, fielen in die Zeit der Radierungen des „Kahnes zwischen den Bäumen“ (231)* und der „Landschaft mit



36. Waldweg mit Zugbrücke (Feder; Chatsworth, 843).

dem Zeichner“ (219)*. Gute Beispiele geben die Landschaft mit dem Bauernhaus in der Mitte, ein Karren beim Zaune (London, Heseltine, 1037)*, das Gehöft unter den Bäumen, rechts eine Kuh (ebenda, 1055) und der Waldweg mit der Zugbrücke (Chatsworth, 843)*. Die Feder ist spitz, wird immer dünner und loser geführt, bezeichnet erst voller und farbig die lockeren Laubkronen, dann mehr ihre leichtere Lichtstofflichkeit, die schlanken, hochwachsenden Baumformen runden sich später unter seitwärts gerichteten Strichen, die Wedel werden zu Fächern. Die übrige Landschaft tritt gegen die Beobachtung der immer zarter beschatteten Belaubung zurück. Zuletzt werden Flächen verschiedener Helligkeit mit ihren durchzitterten Glanzspielen gegeneinander gesetzt. Man ist der radierten „Landschaft mit dem Turm“ (223)* nahe, und die sonstigen Baumstudien liegen zwischen ihr und der Platte mit dem „Waldsaum“ (222)*, also zwischen 1648 und 1652. Vier Blätter, eine Kreidezeichnung, der Laubstand mit der Zugbrücke



37. Ausblick beim Anthoniestor zu Amsterdam (Feder und Pinsel; London, British Museum, 955).

(London, British Museum, 953), dann drei Federstudien, der Bauernhof unter Bäumen, links ein Weg am Graben (Chatsworth, 849), die Schenke mit dem spitzen Giebel an der Landstraße (ebenda, 850)*, die sich mit der Radierung des „Kanals mit der Uferstraße“ (221)* berührt, und die Holzhütte am Waldesrand (Berlin, Kupferstichkabinett, Freise-Lilienfeld 175)*, die jenem radierten „Waldsaum“ zugrunde liegt, enthalten alle Merkmale dieser ausgedehnten Gruppe. Sie trägt einen enger graphischen Charakter und bietet die unmittelbarste Auseinandersetzung des Zeichenblattes mit der Radierplatte: die Feder arbeitet der Kaltnadel vor* (vgl. die Zeichnung mit der Radierung des „Waldsaumes“ im 5. Kapitel). Daß die breiten Laubwellen der Frühzeit, die schmälere Lappen des mittleren Jahrzehnts jetzt den kurz absetzenden, spitzen Zacken weichen, ist weniger wichtig, als daß ihr strahlig verdünnter Federstrich Art und Schärfe der Nadel angenommen hat. Das Malerisch-Fließende wird fast ausgeschaltet, aber auch das Raumhafte auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Die Lavierung ist auf leichtbrauner oder grauer Grundtönung äußerst zart, die Formate werden wieder kleiner, die Umgebung des Hauptobjektes und die Fernen werden immer knapper, aber bestimmt und aus-

drucksvoll angedeutet. Auch die neue Bauordnung strebt schon ins Flächenhafte. Die Tiefe wird nicht mehr wie früher durch die Zusammenraffung eines breit einsetzenden, gegen den vorbeiziehenden Hintergrund vorstoßenden Geländes einfach, aber auch nicht mehr wie gelegentlich später durch schräge Massenstellungen energisch beschrieben, sondern: gegen eine gern geradewegs ins Bild geführte Richtung schieben sich beiderseits gelagerte Zwischengründe in parallelen Ebenen vor, welche die ohnedies gewichtslose Erstreckung der Tiefendimension noch weiter halten und mildern. Aber auch das Hauptobjekt selber wird nicht mehr voll und tief, sondern eher flach genommen. Und es bleibt das durchgeführtere Bruchstück im durchaus skizzenhaften Blatte, das in feingelenkige, mattschimmernde Beweglichkeit gesetzt ist. Alles ist intimste r h y t h m i s c h e E m p f i n d u n g , mehr d e r H a n d als des Auges, geworden.

Aber dieses A u g e verlangte immer wieder sein ganzes, natürlicheres Recht. Der zu äußerster Intimität gereifte Rhythmus mußte dem nach großen Lichträumen verlangenden I m p r e s s i o n i s m u s gelegentlich das Feld frei geben. So steht inmitten der andersgearteten Radierungen des Zeitraumes das „Landgut des Goldwägers“ aus dem Jahre 1651 (234)*. Ihm treten Zeichenblätter wie die Ansicht von Rhenen (Haag, Bredius, 1245), der Ausblick beim Anthoniestor zu Amsterdam (London, British Museum, 955)* und die Ruinen der Kirche in Muiderberg (Haag, De Steurs, 1315) zur Seite. Die Formate werden stattlich, die Grundzeichnung der Feder breit und kräftig, ebenso die ragenden oder lagernden Bildungen, die sie bezeichnet, die volle Lavierung nimmt die strömende Abfolge des offenen Lichtes auf sich. Die Standpunkte werden höher und vom Blatte ziemlich abgerückt, durch beides wird eine größere, stärker gespannte Räumlichkeit erzeugt. Das Naturbild erscheint zugleich einfacher und voller, in übersichtlicher, p a n o r a m e n h a f t e r A u f r o l l u n g. Aber auch im malerisch geordneten Zusammenhalt der Massen. Und selbst in diesen selteneren Fällen ist die nunmehr überhandnehmende Geltung des Flächenhaften noch merklich, die Pläne werden mit dem Blattsschnitte seitwärts gedehnt und übereinander geschichtet und damit auch die ohnedies beschränkte Tiefe noch weiter aufgehalten. Auch die durch das Datum des Brandes, den 7. Juli 1652, be-



38. Das Amsterdamer Rathaus nach dem Brande (Feder und Pinsel; Amsterdam, Rembrandthaus, 1040)
 „vand waech afte sien stathuis van Amsteldam doent afgebrandt was den 9 Julij 1652. Rembrandt van rijn“.

zeichnete Ansicht des zerstörten Amsterdamer Rathauses (Amsterdam, Rembrandthaus, 1040)*, der die Skizze des angelegenen Abbruchfeldes (Wien, Albertina, 1472) als nun schon gleichartiges Kreidebeispiel zur Seite tritt, fällt nicht aus solcher Haltung; dem stumpf Ragenden ist das Lagernde entgegengehalten, die Breite wirkt durch und auch die jetzt der Lavierung angegliche, volle Federführung hält den plastischen Eindruck zurück.

Aber auch diese beiden, anfangs auseinandergelassenen Arbeitsrichtungen finden nun wieder in einem neuartigen Dritten zusammen, Flächen- und Raumhaftes vereinigt sich zum vibrierenden



39. Omval mit dem Diemermeer (Feder und Pinsel; Chatsworth, 840).

Bilde feuchter Duftigkeit. Das gibt einer Blattreihe das gemeinsame Merkmal, die näher an das Jahr 1655 heranrückt. Die beiden Blicke vom Pfahlwerk des Diemerdeichs über das Y (London, Heseltine, 1056 und Chatsworth, 844)*, von denen der zweite schon durch die scharfe Gratigkeit seiner Dächer mit jenem „Landgute des Goldwägers“ zusammenfällt, gehen voran, die Uferbiegung (Chatsworth, 839) und das geöffnete Bild der Amstel, gesehen von der Blauen Brücke (Amsterdam, Kupferstichkabinett, 1208)*, geraten ins Flüssige, die Zugbrücke zu Ouderkerk (ebenda 1212) taucht in die Klarheit des Wasserspiegels und seines Raumes, und, über das schwimmende Blatt des Omvals mit dem Diemermeer (Chatsworth, 840)* hinweg, überschreiten die Windmühlen im Westen Amsterdams (Kopenhagen, 1039)* schon die Mitte des Jahrzehnts. Immer ist eine breite, glatte Wasserfläche zum Vordergrund genommen, erst heftig, von den vorgelagerten Schattenbänken abgestoßen, dann ruhig treibt die allgemeine Bewegung mit voller Breite zu den in mittlerer oder weiterer Entfernung, aber immer langhin geschlossenen Baustreifen vor, je nach



40. Die Windmühlen im Westen von Amsterdam (Rohrfeder und Pinsel; Kopenhagen, 1039).

den trüben oder hellen Zuständen der Luft greift der Pinsel überall oder nur stellenweise tönend ein, ist feuchter Duft oder blankes Glänzen da; die zuerst naturhaftere Grundform wird durch ihre wiederholte Vornahme und Abwandlung geklärt, gespannt, verfeinert, bis sie dann auch zuweilen bildmäßig umrandet erscheint. Auch so wird das Räumliche nun wieder zur Fläche zurückgebracht, zugleich aber die reinere Mitte zwischen beiden gewonnen. Alles ist jetzt Gleichgewicht, die reichste und satt geschlürfte Impression verschränkt sich mit einer voll bewegten Blatt-rhythmik.

Derart hatten während der abgelaufenen Periode zwei Arbeitsreihen von durchaus verschiedenartigen Ausgangspunkten, einem rein graphischen, im Blatte spielenden, von der Empfindung der Hand geleiteten und einem vollräumlichen, in der ungestümen Lust des Auges begründeten, durch das jetzt rhythmisch erfüllte und gefestigte Künstlerwesen hindurch zuletzt doch den Weg zum Gemeinsamen, zum Flächenhaften gefunden. Das war nun keine Rückbildung in den Formbeginn am Ausgang des vierten Jahrzehnts, wo die flache Hinter-schichtung der Pläne nur den ersten Versuch einer Raumordnung bedeutet hatte. Denn jetzt enthielt das stumpfe Wort vom „Flächenhaften“ den



41. Landschaft mit zwei Kanälen (Pinsel; Paris, Bonnat, 759).

Inbegriff aller vorangegangenen Entwicklungen, die sich hier zu ihrer äußersten rhythmischen Form vollenden. Der Ausgleich alles Gegensätzlichen ist erreicht. Zugleich war auch der technische Prozeß zu seiner Reife gebracht: nachdem die früher rückständige *F e d e r* schon vor 1650 der Beweglichkeit der *K r e i d e* gleichgekommen, ist ihre Ausdruckskraft jetzt entschieden *v o r a u s* und beherrscht das letzte Werk des Meisters.

Schon ist auch durch jene Windmühlen auf der Westseite von Amsterdam der Hinweis auf die letzte, noch mögliche Steigerung beider vereinigten Elemente, Raum und Fläche, gegeben. Sie liegt in dem *A u s d r u c k s - s t i l j e n e r S p ä t z e i t*, die sich nun, kaum bis zum Jahre 1660, immer seltener dem Landschaftsstoffe zuwendet und jedes Blatt mit dem Merkmal des Außerordentlichen bezeichnet. Ein robusteres Zugreifen erinnert an den Maler der geschlachteten Ochsen von 1655, die Rohrfeder wird das Mittel derber, kraftvoller Handhabung, aber auch Kiel und Pinsel teilen gelegent-



42. Das „Panorama von London“ (Feder und Pinsel; Berlin, Kupferstichkabinett, 170).

lich ihre Haltung, die Hilfe des Fingers und des Holzes geben ihr Nachdruck. Alles ist Auswahl. Nur die wesentlichsten, stärksten Erscheinungswerte werden genommen und von einer Technik verzeichnet, die mit einem Zuge alles, Linien und Massen, Licht und Luft und ihren Bewegungsgrad festhält. Der äußerst karge, kurze und entschiedene Strich verleiht schon den Windmühlen (Kopenhagen, 1039)* den gedrungenen Bau, der starke Grauton des Papiers, die fliehende Lavierung und die langgestreckte Aufbereitung der Szene wirken ins Blatt. Fast nur mit dem Pinsel wird das in heißem Licht- und Schattendunst aufdampfende Gemälde der Landschaft mit den beiden Kanälen (Paris, Bonnat, 759)* vorgeführt. Und in das lockere, luftige Gebilde der Feder greift in dem breithin gelagerten sogenannten „Panorama von London“ (Berlin, Kupferstichkabinett, 170)* die strömende Lavierung und setzt es in die einfache Ordnung helldunkler Massen, bis zuletzt der breitere Kiel das Ganze mit dem heftig entschlossenen Schriftzug des rüstigen Meisters durchsetzt.

Sein Werk ist beschlossen. Ein Rückblick darauf zeigt wieder, daß es bis zuletzt das Bild einer bestimmten Natur geblieben war. Allerdings immer weniger ein Bild ihres ruhenden, greifbaren Stoffes und immer mehr eines ihrer atmosphärischen Erscheinung, das sich nur den flüchtigen Eindrücken des Auges darbot. Damit ist nun schon das Impressionistische als ein hier grundlegendes und durchgehendes Merkmal des Fortschrittes bezeichnet. Die Handzeichnung Rembrandts gibt ein treffendes Beispiel für die Vieldeutigkeit dieses einen Wortes. Vergegenwärtigt man sich nochmals auch nur das in natürlichen Fluß geratene Kreidewerk des ausgehenden vierten Jahrzehnts (etwa das Blatt in der Wiener Albertina, 1478)*, dann die beiden um 1650 schon voll ausgebildeten Zweige formaler Vorführung des Beobachtungsstoffes, den des Raumbaues (Budapest, Nationalmuseum, 1392)* und den des graphischen Rhythmus (Chatsworth, 849)*, endlich den (mit der Zeichnung der Sammlung Bonnat, Paris, 759 belegten)* Ausdrucksstil der Spätzeit, so ergeben sich schon vier impressionistisch benennbare, nacheinander auftretende Schauarten. Denn die Impression hält durch, das Naturbild bietet sich so verschiedenartig schon der unmittelbaren, plötzlichen Wahrnehmung eines zu neuen und höheren Fähigkeiten entwickelten Auges dar. Seinen schlechthin natürlichen Impressionen folgen formale, u. zw. solche räumlicher und solche rhythmischer Ordnungen, bis es zuletzt auch den Ausdruck der Erscheinungen unmittelbar erfaßt. Mit dem übrigen Künstlerorganismus schreitet auch die Wahrnehmung vom Normalen zum Außerordentlichen, von objektiver zu subjektiver Haltung vor, — und die Hand vollstreckt nur diese veränderten Anschauungsweisen. Man wird demnach von einem natürlichen, einem räumlich-formalen, einem rhythmischen und einem Impressionismus der Ausdruckswerte in der Landschaftszeichnung Rembrandts sprechen können. Die Sehweise der Zeit und Rasse entfaltet sich erst in dieser Persönlichkeit zu allen ihren Möglichkeiten.



43. Die Allee mit den Hütten (Rohrfeder und Pinsel; Berlin, Kupferstichkabinett, 171).

Es wird zum Schlusse nochmals und entschieden betont werden müssen, daß es sich bei allen vorhergehenden Versuchen der Typenbeschreibung und Periodisierung eines durchaus naturhaft verbleibenden Zeichnerwerkes immer nur um ein leichtes Mehr oder Minder formaler Umbildung handelt. Da die spätere Form alle früheren Stufen in sich aufgenommen hat, braucht es nur ein Weniges, die geringste Verschiebung des entwickelten und nun vollfähigen Temperamentes, seiner Aufmerksamkeit und Stimmungen, um in zwei Blättern gleicher Zeit das eine oder das andere Formmoment bestimmend hervortreten zu lassen. Zur gleichen Zeit wird so Verschiedenartiges möglich. Aber das gilt nur für seine Hauptwirkungen: die Mischung, aus der sie sich ergeben, muß die gleiche, alle Elemente des betreffenden Reifezustandes in ihr vorhanden sein. So erklärt sich an einem Beispiel der Spätzeit das scheinbar widersprechende Nebeneinander einer ausdrucksvollen Impression und eines zarten Flächenrhyth-



44. Die Ruine Kostverloren bei Amsterdam (Feder und Pinsel;
Dresden, Friedrich August II., 320).

mus in den beiden Blättern der Allee (Berlin, Kupferstichkabinett, 171)* und der Flußlandschaft (Haag, Hofstede de Groot, Abb. S. 63)*. In dem einen Falle ist alles jähe Kraft; derb und eilig, um dem Eindruck nichts von seiner plötzlichen Erscheinungsfrische zu nehmen, verzeichnen Rohr und Pinsel das nah herantretende Waldesstück, die welligen Kugeln und die scharfen Zacken der Baumkronen, den durchgreifenden Weg, die sommerlich strahlende Lichtfülle, — das heftig bewegte Naturphänomen. Aber man wird neben der magistralen Behandlung nur die eigentümlich platte Aufbreitung ins Auge fassen müssen, um selbst hier das raumhemmende Merkmal einer vorgeschrittenen Zeit zu erkennen und damit schon die Brücke zu jenem anders gearteten, anders wirkenden Blatte mit der Flußlandschaft zu gewinnen. Dieses zeigt nach Art der Flachlandspanoramen ein langgestrecktes, aufsteigendes Fernbild. Schon die technische Führung ist voll milder Empfindung; sparsam, dünn, langhin, aber mit fortwährend wechselndem Drucke fährt der Pinsel übers Papier, dessen feine Rippen mit der Hauptachse und den Hauptlinien des Blattes gehen, eine nur geringfügige Nach-



45. Flußlandschaft (Feder und Pinsel; Paris, Bonnat, 770).

arbeit bringt mit einigen Schraffen den Ufer- oder Laubschatten an und wäscht in den Ferngründen das warme Gelbbraun der Tinte blasser aus. Die vermittelte Vorstellung hält sich auch hier durchaus ans Natürliche. Aber schon indem sie die Grenzen des gebotenen Ausschnittes überschreitet und ihr kaum faßbarer Reichtum recht eigentlich zwischen den Zeilen der kargen Schrift gelegen ist, rückt das Blatt von der bloßen Abschrift in die Sphäre der größeren Künstleranschauung. Unmittelbarer und eingehender setzt der abbildende Akt im linken Vordergrund mit den kräftigen Bodenwellen, dem seichten Gewässer und den mannigfaltigen Bäumen ein; dann sind es die Biegung des Flusses, die nach kurzem Einwärts im allgemeinen Linienzuge untertaucht, und die nach rechts und hinten immer längeren, immer flacher gestreckten Streifen des Geländes, die fast nur mehr im rhythmischen Spiele der Hand fortlaufen und eine dem etwa gleichzeitigen Berliner Werke entgegengesetzte Wirkung vollenden. Man sieht also, es braucht jetzt nur eine ungefähre Gewichtsveränderung, um das Verschiedenartige zuwege zu bringen. Aber der Widerspruch ist bloß scheinbar und löst sich einem näheren Zusehen in der Einheit des zu unerhörter Reichhaltigkeit gereiften Künstlerorganismus.



46. Zwei Häuser hinter einem Deiche (Kreide; Berlin, Kupferstichkabinett, 166).

Nach diesen periodenhaft ausgebildeten Typen wird man noch einigen Besonderheiten näher nachgehen wollen, wobei die organisch abrollende Gesamtentwicklung durch mehr Gelegentliches und Ausnahmestecke ergänzt und bereichert wird.

Zu dem äußerst beweglichen Bild der Technik eines Jahrhunderts, 1645—1655, gehören noch folgende, feiner unterschiedene Merkmale der Federarbeit und des Pinsels. Bereits in dem alten Stadttore (Chatsworth 857)* war jene, hier rein auf den spitzen Kiel beschränkte atmosphärische Nacharbeit klar hervorgetreten, die seither, sofern es um eine derartige Arbeitsweise ging, mit gleicher Haltung die Figuren, Bauwerke und Baumstände in ihre schwebende Hülle versetzte. Dieses Verfahren zeigte dann am einfachsten die Landschaft mit der Hütte (Paris Bonnat, 760)*. Hier haben sich den langen Umrißblappen der Laubzweige dünne, nahezu parallele Schrägstriche beigemischt, womit nachträglich sowohl die lockere Fülle der Kronen, wie ihr flüchtiges zitterndes Lichtwesen bezeichnet wurde; schon die beiläufige Verdichtung dieser das Zweigbild flach kreuzenden Linien und die leichteste Lavierung genügten, um auch die Vorstellung dunstiger, sich lösender Schatten hervorzurufen. Um 1650 gewinnen zwei Arten breiterer Federführung, eine holzige und eine rauhe, charakteristische



47. Kanallandschaft (Pinsel; Paris, Bonnat, 763).

Bedeutung. Jene eignet sich besonders für die Wiedergabe ruinenhaft abbröckelnder Bauwerke und wird deutlich belegt von den Trümmern des Hauses Kostverloren (Dresden, Friedrich August II., 320)*. Mit kurzen groben Splittern begleitet die Feder das rieselnde Gerümpel. Für einige unvergleichliche Meisterblätter gilt dann der lange biegsame und rauhe Schriftzug der Hütte mit dem Heuschober (British Museum, 963)* und der Landschaft mit Häusern, Scheune und Trockengestell (früher London, Heseltine, 1046)*. Das Papier spricht bestimmend mit. Nicht nur durch seine graue Tönung, sondern auch durch sein gröberes Korn, das — jetzt mehr als in den früheren Spitzfederzeichnungen auf flachgeripptem, feinkörnigem Papier — auch den durchlaufenden Strich zu fortwährendem Aussetzen bringt. Ein Bedürfnis, ihn nachzuziehen und zu füllen, besteht nicht. Die Hand hat an ihrem ersten, geschlossenen und lebendig erfüllten Akt genug. Diese in eine rhythmische Empfindung der Hand aufgegangene und in ihr befriedigte Naturwahrnehmung des Auges bezeichnet dann auch einen

nicht viel späteren Werkteil, in dem sich nun wieder eine feine Feder mit leichtester Lavierung zum Duftigen vereint. Das Flußland mit dem Bauerngehöft (Paris, Bonnat, 770)* gibt ein vollsprechendes Beispiel. Es ist ja zunächst genug Naturhaftes da. Innerhalb des langgestreckten Formates wird durch die breit und weich ausladenden Uferkrümmungen, durch das gewichtslose Aufgehen alles Körperlichen in schwimmende Lufterscheinung das vollkommenste Bild des flach und weit gedehnten, fließenden und lichtdunstigen Heimatstriches erreicht. Aber jede Linie, jeder Strich ist aus dem gegebenen Beobachtungsanlaß in ein Gefühl der Hand herübergebracht. Die Entmaterialisierung des dargestellten Körperstoffes verbindet sich mit einer solchen des darstellenden Mittels, der Weg zum Rhythmus ist offen.

Damit mußte sich das **Merkmal dekorativer Blattbehandlung** selbst in der Handzeichnung gelegentlich einstellen. Und so klingt es schon in dem letztgenannten Werke, wenn auch bloß unterstimmig mit. Daß es sonst nur sehr selten auftrat, erscheint bei Niederschriften der Naturwahrnehmung ohne weiters verständlich. Aber zwischen den beiden klarsten Beispielen, dem frühen Kreidestück mit den beiden Häusern hinter dem Deiche (Berlin, Kupferstichkabinett, 166)*, das die Fläche in die einfache Aufteilung einer dunklen und hellen Masse bringt, und der späten Kanallandschaft (Paris, Bonnat, 763)*, die das Blatt nur durch breite Pinselklexe in tonige Bewegung setzt, gibt es doch noch einige, weniger ausgesprochene Zeugnisse für solche zwischen der Handzeichnung und dem Malwerk spielende Beziehungen.

Das eben erwähnte Kanalbild führt wieder zum Technischen zurück. Doch gilt es jetzt einer fortentwickelten Eigenschaft der **Pinselführung**. Enger abgegrenzte, klar abgestufte Drücker des Pinsels rufen um die Mitte des fünften Jahrzehnts das räumlich vollere Bild eines Laubbaumes — etwa in der Landschaft mit dem Heuschober (Amsterdam, Kupferstichkabinett, 1207)* hervor, wenige Jahre später sind in jenem Kanalbild — nach Art der beiden Entwürfe zum barmherzigen Samariter von 1648 (British Museum, 885 und Rotterdam, Boymans 1350)* — die im Papier haftenden oder darüber hin fließenden Pinselflecke breit und kräftig geworden, Raum- und Blattbewegungen ineinander verwirkt, um bald nach-



48. Landschaft mit Heuschober (Feder und Pinsel; Amsterdam, Kupferstichkabinett, 1207).

her, auf einigen grauetönten Papieren, der dünnen Lavierung nur die lockernde Begleitung des weitmaschigen, energischen Liniennetzes zu überlassen.

In diesen späten Graupapieren ist auch die letzte Form des körperlichen Einzelmotivs gegeben, das dem immer mehr zum Ganzen strebenden Künstlerauge doch niemals entgangen war. Denn bis zuletzt waren neben den umfassenden Griffen in das Heimatbild die engeren Ausschnitte und in ihnen wieder die näher und voller gesehenen Einzelbildungen, namentlich Häuser und Scheunen unter Bäumen, da. Je entschlossener nun die Entwicklung auf das Atmosphärische ging, desto mehr Bedeutung gewann nach den stattlichen Windmühlen das Rahmen- und Netzwerk der Wegzäune und Schleusen, der Brücken und Segler, die flachen Unterwölbungen, die breit gelagerten Brüstungen und das freiragende Gestänge der festen, drehbaren und der Zugbrücken, das dünnere Gefüge der Masten und Stricke auf den ruhenden Booten im Hafen. Das waren lauter Bildungen, an welchen sich die Raumempfindung so recht schärfen und intimer erfreuen konnte. An und für sich waren sie ja unscheinbar, aber auf diesem Boden, in dieser Luft traten sie besonders hervor.



49. Der Baum am Damme (Feder und Pinsel; Paris, Gay, 785).

Sie unterbrachen die große Monotonie des Flachlandes mit ihren feineren Gliedern, und durch ihre geöffneten Maschen rann die unstete Flut des Lichtes in seinen hellen und trüben Stunden, in den Stimmungen aller Jahreszeiten. In diesen Gelenken spielt hier der Raum. Immer hat sich das Augenmerk eines zarter eindringenden holländischen Landschafters gerade auf sie gerichtet. Und so begleiten sie auch Rembrandts Zeichenwerk seit den Kreideblättern des ausgehenden vierten Jahrzehnts, sind die ersten Zeugnisse eines näheren Zusehens, das den Körper in seiner Raumlücke erfährt, und scheidet erst spät aus der nunmehr größeren Zusammenhängen zugekehrten Anschauung des Meisters. Dabei werden sie — wie das schon unsere Illustrationsreihe erkennen läßt — zunächst immer körperhaft klarer und feiner, dann zu verhaltenen Akzenten der Luftstimmung, weiterhin zu Bestandteilen der rhythmischen Ordnung und endlich zu bloßen Ausdrucksvermerken, d. h. immer weniger Abbilder, immer mehr Symbole. Doch gilt die zeitliche Folge nur ganz allgemein und das nicht nur, weil das ver-



50. Die Kutsche (Feder und Pinsel; British Museum, 966).

schiedene Darstellungsmittel formbedingend eingreift, sondern auch weil hier die lichträumliche Impression zu allen Zeiten wieder in den Vordergrund treten kann.

Das beweisen unter anderm der Baum in der Dammlandschaft (Paris, Gay 785)* und die Kutsche (British Museum, 966)*. Die Bodenbildung durch den rechts zum Mittelgrunde hin gerafften Damm und die Würfelung der hinteren Häuserreihe verweisen das erstgenannte Blatt in die Zeit um 1650. Stamm und Äste des Baumes sind mit grober Feder und dichter Lavierung fest gebildet, die dünnblättrige Krone durch kräftige Kielfegen und leichteste Antuschung in Licht und Wind gesetzt, der Baum erscheint in der Mitte des Raumes, der vor allem durch ihn bezeichnet, gesammelt und zur Spannung gebracht ist. Die Kutsche gehört in die Nähe der datierten Skizze des abgebrannten Amsterdamer Rathauses, ist also später, um 1652, ent-



51. Die Stube mit dem lesenden Manne am Fenster
(Feder und Pinsel; München, Kupferstichkabinett, 419).

standen. Die bildhafte Umrandung, die schwache Schrägstellung des Wagens mit der diagonal umgelegten Deichsel, die angenäherten Färbungen des hellbraunen Grundes und des mit dunkler Tinte und breiter Tusche vorgeführten Gefährtes mildern zunächst — im Stile der Zeit — das Räumliche. Aber dann sprechen der holzig splitternde Federstrich, das weitmaschige Stangenwerk und die warme, lichtvolle Atmosphäre, die durch die Öffnungen des Körpers rinnt, ihn umschwebt und erleichtert. Dieser Auffassung wird jetzt auch ein Stück Stilleben im Freiraume zum rein Landschaftlichen.



52. Der Turm der Westerkerk zu Amsterdam
(Feder und Pinsel; Amsterdam, Fodormuseum, 1230).

Landschaftlich gesehen und erfüllt sind dann der Hof der Handboogsdoele (Amsterdam, Fodormuseum) und die Stuben mit dem zeichnenden und dem lesenden Manne (Paris, Moreau-Nelaton und München, Kupferstichkabinett 419)*. Schon bald nach 1645 — d. i. übrigens beträchtlich später als in den Gemälden — greift so das voll entfaltete Landschaftserwesen auch auf das Interieur über. Die breiten Fenster stehen offen, draußen rinnt mattsilbernes Licht überm Hafengewässer oder duftet wärmere Sonne



53. Altes Stadttor (Feder; Chatsworth, 857).

in den Bäumen und diese zart unterschiedenen Atmosphären dringen in die Stuben, überallhin, bis in die tiefsten Schatten, gleitend, schwebend — alles wird Erscheinung des lockeren freiräumigen Elements.

Und dieser landschaftlichen Auffassung fügt sich auch schon frühzeitig allerhand altes F e s t u n g s w e r k , das dem Spaziergänger in Amsterdam und auswärts immer wieder fesselnd begegnete. Tore, Bastionen und Türme, Wälle und Brücken, sind die wiederkehrenden Stoffe. Feine Federzeichnungen sind namentlich in dem Jahrfünft zwischen 1645—1650, häufiger, aber schon sie werden nicht selten von leichten Lavierungen begleitet und diese Behandlung tritt dann gelegentlich auch so selbständig hervor wie in dem breiten Torbau (der Sammlung Bonnat, 761), wo Bister und Tusche eine reiche fließende Farbigkeit zustande bringen. Durch die spitze



54. Altes Stadttor (Feder und Pinsel; Louvre, 656).

Feder wird mehr der architektonische Körper, durch den Pinsel mehr die malerische Natur des ruinenhaften Mauerwerks betont.

Der kraftvolle Bau sinn dieses Künstlers sucht kurzstämmige oder breithin gelagerte Massen auf, er geht nicht nur an den schlanken, spitzen Bildungen der Gotik achtlos vorbei, er hat auch kein Auge für die gestreckten Linien, die kantigen Würfel und das RegelmäÙ des Klassizismus, der gerade zu seiner Zeit und nicht zuletzt in Amsterdam im Wettstreite Hendrick de Keyzers und Jacob von Campens sein Bestes hergab: die Trümmer des alten Rathauses hält er fest, der Neubau, der ganz allgemein als ein Weltwunder angestaunt und von allen Architekturmalern dargestellt wurde, interessiert ihn nicht. Nur den Turm der Westerkerk, an dem sich die Kunst jener beiden führenden Baumeister nacheinander erprobt hatte, verzeichnet er in einem Ausblick von der Leliebrücke (Amsterdam, Museum Fodor, 1230)*; aber er hat nicht nur die schlanken HöhenmaÙe des Bauwerkes ein wenig eingezogen und sein luftig gelockertes Bild geben, son-

dern er hat auch noch ein Stück des Kirchenkörpers hinzugenommen, dessen fragmentarische Wiedergabe und Behandlung der Breiten- und Massenvorstellung kräftige Beisteuer verliehen. Dem Bausinn Rembrandts entsprach am meisten der romanische Stil, nicht so sehr in seinen näheren Merkmalen, als in seinem Raunkörper.

Das bewies sich durch allen Wechsel jener Festungsskizzn. In den früheren, feinen Federblättern ist mit der näheren Beobachtung auch eine strichreiche Durchzeichnung des Objekts da. Ängstlich, peinlich ist sie niemals. Denn bei genauerem Zusehen zeigt sich auch in dem Blatte mit dem Swijght-Utrecht-Turm und der Kloeveniersdoele (Haag, Hofstede de Groot), daß keine der vielen, parallel gedachten Schattenschraffen gerade und durchgezogen, sondern daß jede auf dem dünnen, flachgerippten Papier gebogen und aussetzend verläuft, wie es die eilige, selten bessernde, niemals nachziehende Arbeitsweise dieser Hand mit sich bringt. Wie es aber auch das zitternde Lichtwesen des Vorwurfs schon von dieser früheren Anschauungsweise verlangt. Die mehr breite als tiefe Vorführung der Sache hält dann an; an das Stadttor (des British Museums, 958) kommen derart die Streifen des freien Flachlandes langhin heran, in dem Velpertor zu Arnhem (Dresden, Kupferstichkabinett, 278) spricht die reifer fahrende, gröbere und knappere Feder, besonders an den gedrückten Laubkronen, mit solcher Wirkung mit. Zwischendurch läuft wieder Raumhaftes und setzt sich mit laivierten Gegenständen auseinander: die feine Federzeichnung eines Stadttors (Chatworth, 857)* ist — wohl nachträglich — mit, seither verblaßter, Tusche wiederholt (Louvre, 656)*. In dem vorausgehenden Blatte wird der Vorraum links durch einige ungemein lockere Hausstaffeln, rechts durch einen schrägen Bretterzaun bis zum Torwerk geführt, das sich — unter der fast ziselierenden und doch an den Rändern rissigen Feder — vom Mittelgrunde aus plastisch im Körper, klar im Raume ausbaut; das getuschte Gegenstück zeigt dann an seiner zugleich flacheren und geschlosseneren Gesamthaltung, die als Zwischenstufe von dem früher typischen Raumbau der Federstudie zu den Breitfüllungen späterer Blätter leitet, dann aber namentlich an der Erhöhung eines linksstehenden Hauses, an der nunmehr vollen, stumpferen und kegelförmig gerundeten Darstellung des Turm-



55. Die Marienkirche zu Utrecht (Feder und Pinsel; Haag, Hofstede de Groot).

paares, womit ein Bauverhältnis ins Bild gebracht wird, den Formeingriff des Künstlerwesens selbst bei solcher Niederschrift einer unmittelbaren Anschauung. Daß es eine zweite Niederschrift war, will nicht allzu viel sagen. Denn auch dieser Stoffkreis hat noch andere Belege für die immer mehr formal wahrnehmende Anschauungsweise des Zeichners. Die beiden Studien einer Schloßruine (München, Kupferstichkabinett, 511 und 512) breiten das Gemäuer mit einer nunmehr weit abständigen, entschiedenen Feder und voller Tuschung recht flach auf das braungetönte Blatt und umrahmen es mit entsprechender Abrundung. Und wenn sich hier der vorhin charakterisierte Bausinn des Künstlers mehr an der Auswahl der stumpfen, prisma- und zylinderartigen Architekturen beweist, so tut er es anderwärts noch eigenmächtiger: in dem Stadttor (der Sammlung Bonnat, Paris, 761) erscheint das strömend lavierte Blatt mit dem dicken Mauerwerk nicht nur bis an den Rand gefüllt, sondern oben werden auch alle Bauspitzen kurz und

derb abgeschnitten. Der späte malerische Blattstil hat hier einen neuen, klaren Beleg, der Baugeist des Meisters sein konsequentes Zeugnis.

Man tut noch ein Übriges, wenn man für diese in letzter Zeit angezweifelte, übrigens sehr Ungleiches enthaltende Blattgruppe auf ihren festen Zusammenhang mit der sonstigen Landschaftszeichnung Rembrandts verweist. Und wird dabei gerade dort anknüpfen müssen, wo der Zweifel mit einem Anschein von Recht seine Wurzeln fassen konnte, also bei dem Feinfederwerk der Kloeveniersdoele (Haag, Hofstede de Groot). Daß es sich mit dem des Stadttores (zu Chatsworth, 857)* deckt, dessen lockere linke Hälfte mit Mutter und Kind in der Straße nur von der Hand Rembrandts stammen kann, könnte genügen. Aber das Gleichartige und parallel Entwickelte muß sich auch im anders Stofflichen vorfinden. Die Landschaft mit dem Heuschouer (Amsterdam, Kupferstichkabinett, 1207)* nimmt den klarräumlichen Feinstil des eben genannten Stadttores auf und führt ihn mit Hilfe des Pinsels fort, der die Baumkronen und die Wegböschung durch einige kleine, übereinander gebrachte Drücker weich plastisch formt. Noch weiter geht dann mit ihrer knapperen, eilenden Federführung, der fliehenden Tuschung und der flacheren, streifenartigen Hinterreihung die Ansicht der durch die Darstellungen Pieter Saenredams bekannten, romanischen Marienkirche zu Utrecht (die erst kürzlich aus der Sammlung Goldschmidt zu Frankfurt in den Besitz von Hofstede de Groot gekommen ist)*. Die Skizze zeigt übrigens schon rein motivisch, durch den räumlichen Ausschnitt und sein Pflanzenbild, wie maßgebend die landschaftliche Auffassung auch solche Stoffe beherrschte, wobei in der Regel die vorderen Bäume durch ihre kräftigere, meist lavierte Bezeichnung noch besonders hervortraten. Indem sich nun dieses Blatt hart neben das Velpertor zu Arnhem (Dresden, Kupferstichkabinett, 278) stellt, wird die Reihe der Festungszeichnungen mit sicheren Parallelbelegen bis dorthin begleitet, wo jeder Zweifel aufhört.

Als spätere Beispiele kräftiger Raumimpression von besonderer Arbeits- und Bauweise sollen hier die in eine entschiedene Tiefenschräge gebrachte, dorthin konvergierende und verjüngte Bildung des Zeltlagers (British Museum, 925) und dann der Landweg (Berlin, Kupferstich-



56. Die Allee (Feder und Pinsel; Berlin, Kupferstichkabinett, 177).

kabinett, 177)* angeführt werden. Die Allee setzt vorn, in der Mitte des letztgenannten Blattes, breiter ein und stößt geradewegs in die Tiefe vor. Es ist eines der wenigen, sämtlich späteren Blätter, die in einigem Abstand gehalten sein wollen, um nicht nur die weichen, krausen Pinselstriche als feste Bildungen, sondern auch den Raum in seiner heftigen Entfernung und Lichtfülle ganz erkennen zu lassen. Sie sind wohl auch derart, d. h. unter mehrmaliger Prüfung ihrer Wirkung bei fernerer Ansicht, gearbeitet worden, beziehungsweise Zeugnisse für die allmähliche physische Veränderung dieses Auges.

Übrigens sind selbst hier die tiefenhemmenden Seitengründe da, die in einem mittleren und einem rückwärtigen Plane rechtwinkelig an der Allee ansetzen und — mit dem langgezogenen, die Baumkronen abschneidenden Blattformat — den vorherrschenden Tiefeneindruck nun wieder in die Horizontalität des heimatlichen Flachlandes ausströmen lassen. Für die weitere, vom Ausschnitt angeregte Raumvorstellung wird ja diese Dimension, je später desto mehr, die Hauptsache. Die halb dekorativen, halb raumtreibenden Randbäume (etwa der spannungsvollen, kurzen Rohrskizze von Amstelveen in der Sammlung zu Chatsworth, 842), von deren derbem, schattigem Vermerk die Lichtfläche dahinter energisch abstößt, müssen



57. Bauerngehöft (Feder und Pinsel; British Museum, 963).

fallen, die hintere Häuserreihe muß heranrücken, das Format noch entschiedener gestreckt werden, damit nun wieder der typische Boden des späten Flach- und Streifenbildes gewonnen werde. Auf dem Wege dorthin liegt das technische Ausnahmsblatt mit dem Dorf an einem Kanal (Berlin, Kupferstichkabinett, 170b), das die Feder auf ziegelrot getönter Unterlage ihr krauses Spiel treiben läßt und zugleich die Entwicklungsfrage von Raum und Blatt auf eine besonders einfache Zwischenform bringt: das langgeschnittene Papier wird etwa in halber Höhe geteilt, die untere Hälfte von dem dichten Körperbilde erfüllt, das nur mit seinen Spitzen in den oberen Himmelstreif gerät, — die stämmige Schichtung braucht nur ein Weniges, um ins Plane überzugehen.

Das kann in einem Werk anhaltender Naturdarstellung nur durch die rhythmische Verbindung von Raum- und Flächenhaftem erreicht werden. Und nur sie erklärt das Vorhandensein beider entgegengesetzten Elemente noch in den letzten landschaftlichen Darbietungen dieser Hand. Darauf ist in unserer Kennzeichnung der typischen Perioden schon ungefähr hingewiesen worden. Aber zwischen den beiden, dort mit

Rhythmus und Ausdruck bezeichneten Spätstilen gibt es eine Zwischenstufe und sie wird von einer kleinen, auch handwerklich hervortretenden Gruppe rauher Graupapiere belegt, an der man nicht vorbei kann. Das charaktervolle Blatt des Bauerngehöftes (im British Museum, 963)* mag hier auch für die übrigen stehen. Wiewohl die vielfachen Wandstellungen des Bauernhofes, die links senkrecht zum Bilde einsetzen und rechts in einer bildparallelen Ebene auslaufen, im Ganzen also die äußerste Raumspanne durchmessen, bleibt das gewichtslos, wird das kubisch volle Baubild im ruhig durchgehenden Zug der Feder nicht so sehr von hinten nach vorn als vielmehr von links nach rechts vorgeführt und unmerklich ausgebreitet. Rings um das Haus nehmen die leer belassenen Papierteile überhand, wird der Strich noch karger, mit längeren, gebogenen, empfindungsvollen Zeichen gibt er die Notiz einer Wegböschung, einer Baumkugel und des Horizontes. Dadurch wird der Ausschnitt wohl in eine größere Raumvorstellung als früher versetzt, aber zugleich auch wieder mehr ins Flachbild gebracht, das die Handschrift des Meisters mit rhythmischen Ausdrucksvermerken durchmessen hat. Die formale Entwicklung hat ihr Äußerstes erreicht. Darüber hinaus gibt es — etwa in den großräumigen Panoramen — nur noch natürlichere Erfrischung. Sie stand am Anfang des Zeichnerwerkes, sie spricht nun auch das letzte Wort.

Das Bild des Landschaftszeichners wäre unvollständig, würde man es nicht zuletzt noch durch einige Charakterzüge der *Landschaften* in den *Figurenkompositionen* ergänzen. Ihre Frühzeit ist schon einigermaßen gekennzeichnet worden. Für das seitherige Werk werden hier knappe Hinweise umso mehr genügen, als seine landschaftliche Haltung durch lange Perioden hin recht typisch verbleibt. Wieder treffen wir die Auswahl vor allem aus den handgezeichneten Entwürfen zu datierbaren Malereien, die im Kapitel der Gemälde noch näher herangezogen werden, aus den Vorstudien zu der 1635/36 entstandenen „Predigt Johannes des Täufers“ in Berlin*, zu dem „Christus als Gärtner“ vom Jahre 1638 (Buckingham Palace)*, zu dem „Barmherziger Samariter“ des Louvre vom Jahre



58. Entwurf zur Predigt Johannes des Täufers (Feder und Pinsel; Paris, Bonnat, 687).
(Vgl. die Grisaille auf S. 179.)

1648 und zu dem jetzt gegen 1655 hinaufgerückten Tobiasbilde in Glasgow.

Der Entwurf zur Täuferpredigt (Paris, Bonnat, 687)* zeigt an einem besonders kräftigen Beispiel einleitend am besten, daß der Landschaftsteil nur als szenischer Kompositionsvermerk zur Figurengruppe behandelt wird. Man wird also auch in eingehenderen Studienblättern einen bloß allgemeinen Niederschlag der gleichzeitig fortschreitenden Entwicklung des Landschaftszeichners erwarten dürfen. Das gilt schon für den Stoff der Landschaftsschilderung, der — wie es der meist biblische Figurenakt verlangte — nicht der heimischen Natur, sondern einem frühzeitig, namentlich aus Lastmanvorbildern entwickelten und seither nur wenig bereicherten Apparat entnommen wird: ein stark bewegtes Gelände, hohe Steinbögen über wassergefüllten Talschluchten, derbe Raummassen auf Bergbänken, palmenartiges Gewächs, lauter Bildungen, die der Naturskizze fremd waren, herrschen vor und kehren immer wieder. Was sich ändert, ist zunächst die



59. Christus als Gärtner (Feder; Haag. Hofstede de Groot, 1275).

(Vgl. das Gemälde auf S. 204.)

Ordnung dieses romantischen Requisites, auf dem Blatte, im Raume, und dann das atmosphärische Element, in dem alles Dinghafte zur bewegten Erscheinung wird. Aber auch hier ist der Fortschritt nicht logisch einfach und übereinstimmend mit dem sonstigen Werke. Sein eigenmächtiger Weg wird schon an einigen Kreuzungspunkten klar, die durch die folgenden Blätter ungefähr bezeichnet werden.

Die Kompositionsstudie zur Predigt Johannes des Täufer zeigt zunächst die ungewöhnliche Abwägung des dekorativen Gesamteffekts, den das in einen breiten Rahmen und an eine Wand gebrachte Bild aus einer beträchtlichen Entfernung ergeben soll. Dabei fällt im allgemeinen landschaftlichen Sinne nur ins Gewicht, inwieweit der dunkel lavierte Rahmen die Lichterscheinung des Bildes zur Tiefe treibt und dieses wieder durch eine knapp und grob bezeichnete Gruppenordnung räumlich ausgebaut wird;

das geringe, keineswegs intime Maß solchen Interesses bei der ersten Niederschrift der Bildidee läßt sich am besten an den drei leichten Pinselflecken ablesen, womit drei Tiefenpläne vorerst nur sehr beiläufig angemerkt werden.

Die Federstudie zum „Christus als Gärtner“ (Haag, Hofstede de Groot, 1275)* gibt das ungefähr gleichzeitige, nun näher gesehene und behandelte Gegenstück zum Täuferblatte. Wieder erscheint es in fast gleichmäßig hellem Lichte, der durch die breite, unruhige Baum-, Berg- und Bauzeichnung bewegte Hintergrund und dann die Grabhöhlung hinter dem hervortretenden Gärtner werden nur äußerst schwach laviert und vertieft. Auch in freiräumlicher Hinsicht liegt das Meisterzeichen des Beispiels und einer zugehörigen Blattreihe in der leichten Bildung, Gebärde und Gegenbewegung der beiden Figuren, namentlich der demütig knieenden Frau, an deren warmer Lufthülle die dünn schraffierende Feder ihre intime landschaftliche Kraft beweist. Nur dieses Motiv gibt auch die Brücke zu den Handzeichnungen nach der heimatlichen Natur. Aber es eilt ihnen durch die Behandlung entschieden voraus. Denn sie enthalten kein, auch nur annähernd so früh datierbares Federblatt, das einen Einzelkörper der Landschaft in eine so feine Atmosphäre versetzt hätte wie den Kopf dieser Frau. Daß diese schlechthin überzeugende Schilderung des schwebenden Elementes aus unmittelbarer Beobachtung gewonnen wurde, beweist schon das gleichzeitige Radierwerk. Aber auch die intuitive Kraft des Genies, das die äußere Anschauung durch die innere ergänzt und überholt, ist immer gegenwärtig. Und sie erzeugt immer wieder die logisch unfaßbaren Überraschungen und Anachronismen. Am meisten in jenen handgezeichneten Figurenskizzen, wo sich ja die Erfindung plötzlich, eruptiv und besonders frei bewegen konnte. Das erklärt nun auch ein anderes, für den ersten Blick unzeitgemäßes Merkmal dieses Entwurfes. Die linke Blatthälfte enthält sehr verschiedene Niveaus und Entfernungen und sie werden zunächst — etwa durch die aus der Talung heraufschießenden, überschnittenen Baumkronen und durch die vier den Berg hinansteigenden, äußerst verjüngten Rückenfiguren — auch genug entschieden vermerkt. Aber dann sind die Tiefenpläne und Höhenschichten doch wieder derart aufbereitet, daß sie — über die Bogenmauer hinweg —



60. Der barmherzige Samariter (Feder und Pinsel; Rotterdam, Museum Boymans, 1350).

mit dem doch höchsten und entferntesten Burgberg flach an die rechte Vordergrundkulisse stoßen, und da auch der nähere Ausbau durch den Luft-raum fehlt, bleibt zuletzt ein derb durchzeichnetes Planbild, in dem das gedrängte Neben- und Übereinander die Wirkung bestimmt. Das sind nun lauter Merkmale, die erst reichlich zehn Jahre später den Charakter der handgezeichneten und radierten Figurenkompositionen voll und rein beherrschen sollten.

Wir legen Wert darauf, das Datum dieses Blattes offen zu lassen, um wenigstens an einem Beispiele der Verschiedenartigkeit der urteilenden Gesichtspunkte und der Unsicherheit ihrer Ergebnisse freien Lauf zu geben. Die Beziehung der Zeichnung zum Gemälde gleichen Gegenstandes kann im allgemeinen für das Vor- und Nachher nicht so ausschlaggebend sein, als man bisher gern angenommen hat; die fein behandelte, innig erfaßte Frauenfigur spricht für die frühere, mit Saskia verlebte Zeit, — die übrige Kiel-

führung, der Blattbau und damit die Gesamtauffassung weisen ins Späte. Gehört das Stück nicht in jene vorerwähnte Spätreihe, dann wäre es ein klares Zeugnis für die besondere Eigenart der Handzeichnung, der schon zu früher Zeit gelegentlich möglich ist, was lange nachher erst zum anhaltenden Stile ausreift. Und auch auf diese Feststellung legen wir Wert.

Man wird allerdings, namentlich innerhalb des zwischen 1635 und 1645 währenden Jahrzehnts, auch von den Figurenlandschaften jene räumliche Fülle erwarten, die jetzt in der übrigen Künstlerarbeit vorherrscht. Aber einmal gehört es zum Charakter dieser Entwürfe, die ein Werk höherer Ordnung, Radierung oder Gemälde, vorbereiten, daß sie sich in ihrem Landschaftsteil mit der Rohnotiz begnügen oder sie auch gänzlich fortlassen, und dann wird schon durch das bloße Hinzutreten eines technischen Mittels das Raumbild durchgreifend verändert. Besonders der tuschende Pinsel, der das Breitbild der Zeichnung durch den Licht- und Schattenvermerk in volle, strömende Bewegung setzt, bewirkt solchen Umschwung. Man braucht hier nur die Vorzeichnung der 1637 radierten „Verstoßung der Hagar“ (London, British Museum, 865)* zum Beispiele nehmen. Wenn etwa zehn Jahre später von einem anderen, reiferen Verfahren die Hand zu fast entgegengesetzten Wirkungen geführt wird, dann ist ein neuer, zeitbestimmter Stil da. Die beiden Studien zu dem Nachtbilde des „Barmherzigen Samariters bei der Herberge“ vom Jahre 1648 im Louvre (London, British Museum, 885 und Rotterdam, Boymans, 1350)* zeigen ihn. Denn wiewohl einmal das Körperhafte, auch Haus und Bäume, grobholzig vorgezeichnet und beidemale der Beleuchtungsgegensatz mit Schwarzbraun und grell Weißlichem dramatisch dargeboten wird, spricht zuletzt doch der breite, tonig abgesetzte Pinseldruck und mit ihm die Bewegung in der Fläche.

Jetzt erreicht sie selbst die fein geführte Federzeichnung. Die rhythmisch empfindende Hand und ihr leichtes Hinspielen auf dem Blatte kennzeichnen die auch landschaftliche reiche Zeichnung des jungen Tobias, der vor dem Fisch erschrickt (Wien, Albertina, 1406)*. Trotz ihrer nahen Verwandtschaft mit dem erst um 1655 gemalten Glasgower Gemälde ist sie kaum vor 1650 entstanden. Der szenische Vorwurf, die Berglandschaft

hinter Wasserrand und Talung, ist an sich raumhaft genug, auch werden auf der ausgedehnten Uferstufe vollgenommene und übermäßig verjüngte Figuren vorgeführt. Aber das geht dann in der Gesamthaltung des Blattes unter. Seinen graphischen Charakter beschreibt — neben der geringfügigen Lavierung eines mehr dekorativ als tiefenwirksamen Halbbaumes am linken Bildrande — die Arbeit der Feder. Wohl setzt sie die Köpfe und Körperkehlen des Tobias und des Engels durch flüchtige Schraffen einigermaßen in ihren Luftraum, wohl wird sie nach hinten und oben zugleich dünner und lockerer, — aber schon das hält sich im mindesten Maße. Denn es will weniger dem Tiefenbau als der Blattfüllung dienen. Die drei Pläne, die Wasserfläche, der Talgrund und der Berghang mit Burg- und Bogenmauer, werden streifenweise übereinander gebracht. Ja selbst die Figurengruppe folgt dieser Ordnung. Denn wiewohl sie einen vollen Bewegungsakt im Raume, das erschreckte Zurückfahren des Tobias zwischen dem auftauchenden Fisch und dem vornüber geneigten Engel, vorhat, wird nicht nur die Gruppe breit umschrieben, geschieht ihre Gliederung eher seitwärts und in angenäherten Ebenen, sondern auch die gemeinsame Schrägachse wird mehr flach hinauf als tief hinein geführt.

Das Raumbild ist mit der wachen Wahrnehmungslust des Auges noch immer gegenwärtig. Aber gerade auf diesem Felde, den gezeichneten Figurenlandschaften, geriet es schon bald in eine fortwährende Auseinandersetzung mit der Hand, die das Blatt durchspürt. Diese Weise greift dann immer klarer, immer stärker durch. Aber sowie sich aus ihr, nach 1650, der neue Ausdrucksstil der Spätzeit entwickelt, ist auch die raumhafte Begleitung wieder da, — allerdings in die stämmige Ordnung nur als ein derber Akzent mehr eingefügt. Man wird für diesen Stil auf die gleichzeitigen, zugehörigen Landschaftszeichnungen und Figurenradierungen verweisen dürfen, wo seine Merkmale näher beschrieben wurden oder noch werden sollen. Hier muß die Anführung jenes anderen Federblattes mit Tobias und dem Fische (Kopenhagen, Kupferstichkabinett) genügen, das gut in den Charakter des Spätwerkes einleitet. Jetzt ist eine Talfurche, wenn auch langhin, doch auch in die Tiefe geführt und in ihr erscheinen Hirt und Herde, verjüngt, im Rücken gegeben, einwärts ziehend. Aber selbst das geht in der

knappen, bündigen Schriftart auf, die nun bald Raum- und Blattbild auf die neue Einheit ihres bloßen Ausdrucksvermerkes bringen sollte. Davon wird in den folgenden Kapiteln noch eingehender die Rede sein.



61. Tobias erschrickt vor dem Fisch
(Feder und Tinte; Albertina, 1406).

DRITTES KAPITEL

DIE RADIERUNGEN

(Ihr Verhältnis zu den Gemälden und Handzeichnungen. Der Vorkurs in den Freiräumen und Landschaften des Figurenwerkes bis etwa 1640. Zeit, Zahl, Technik und Formate der Landschaftsradiierung um 1640–1653. Ihre drei Perioden: die formale Auseinandersetzung; das reine Naturbild; die graphische Charakteristik. Rhythmus und Impressionismus. Der persönliche Stimmungsakt in der Landschaft mit den drei Bäumen. Das freiräumige Figurenstück: während der Landschaftszeit; das Übergangswerk; der Ausdrucksstil der Spätzeit. Raum und Blattfüllung.)

„Um zwischen Richtigkeit in der Zeichnung und jenem Teile, welcher die Einbildungskraft betrifft, zu unterscheiden, können wir sagen, daß das eine sich dem Handwerksmäßigen, das in seiner Art auch gerechte Ansprüche auf Genie besitzt und das andere dem Poëtischen nähert.“

Aus den Akademischen Reden des Sir Joshua Reynolds.



62. Pole mit hoher Mütze (um 1633; 140).

Die Worte Reynolds' haben ihren besonderen anleitenden Wert, weil sie nicht nur von einem Künstler, sondern auch von einem vorzüglichen Kenner und Sammler Rembrandtscher Blätter kommen. Dieses nun, das den Radierungen vorangesetzt ist, gilt hier nicht ganz. Sehr willkommen betont es das Genie im Handwerk und richtet unsere besondere Aufmerksamkeit auf die technische Bedingung, die im Bereiche der vervielfältigenden Graphik mehr als irgendwo sonst Grundlage, Form und Wirkung des Werkes mitbestimmt. Aber der zweite Sinn des

Satzes ist geeignet, einer nun schon stark verbreiteten Ansicht von der Zwischenstellung der Radierung im Gesamtwerke des Meisters Vorschub zu leisten, wonach ihr gegenüber der natürlichen Haltung der Handzeichnungen und der poetischen der Gemälde eine an beiden Elementen gleicherweise teilnehmende Haltung zukäme. Diese sehr nahe liegende Ansicht entspringt dem Bemühen einer Logik, die weniger betrachtend folgert, als vielmehr ihre eigene Natur der anders gearteten und geordneten, vor- und rückgreifenden, reichhaltig strömenden des bildenden

Geistes aufzuzwingen versucht. Ihre Ansicht ist so halb wahr, wie alle Verallgemeinerungen. Wollte man im vorhinein den Gesamtcharakter der radierten Landschaften einigermaßen beleuchten, man müßte sagen, daß sie das Natürliche, sein Bild und seine Stimmung, durchaus hervortreten lassen. Die „Landschaft mit den drei Bäumen“ ist die phantasievolle Ausnahme der Veranschaulichung einer bewegten Lebensstunde des Mannes durch eine landschaftliche Erscheinung. Als Architektur und als Schattenbild steht sie, wiewohl in unmittelbarer Anschauung genugsam verwurzelt, befremdlich inmitten der übrigen Blätter, die von Anfang an vom Tageslicht in eine natürliche Sphäre gerückt sind und darinnen weiterleben.

Neben dem alle nähere Beobachtung umhüllenden Freilicht, das den Gewitterstunden und ihren Schattenhäufungen beharrlich aus dem Wege geht und das durchwegs helle und leichte Bild dieses Werkteiles sichert, entscheidet noch ein handwerkliches Merkmal im voraus schon für seine natürlichere Haltung. Radierung ist eine Form der Zeichnung. Schon durch ihre Technik der Handzeichnung nahe gebracht, gewinnt sie mit dieser noch engere Fühlung, indem sie nicht selten die federgezeichnete Studie zur Vorlage nimmt. Durch die häusliche Übertragung solcher Freiluftskizzen in die Radiermanieren, durch das Zwischentreten von Erinnerungsbildern und namentlich durch den jetzt erst ausschlaggebend beteiligten Formwillen gerät das entwickeltere Radierwerk in einen wechselnden Abstand von der Handzeichnung. Aber sie bleibt mit ihm im festen Verbande und so auch ihre naturhafte Wirkung.

Der Vorkakt vollzieht sich auch jetzt in dem Freiraum und in dem landschaftlichen Beiwerk der Figurenstücke, bis sich um 1640 die besondere Landschaft einstellt,—vorbereitet, aber hier doch auch überraschend selbständig. Bis fast dahin dauert auch die reine Radierarbeit, die Ätzung der Nadelzeichnung auf der Firnissschicht.

Die motivischen Einflüsse von fremder Seite fallen hier nicht mehr ins Gewicht. Soweit sie eine allgemeine Natur haben, also die Lichtan-

schauung des Raumes, seiner Formen und Farben, betreffen, sind sie von Haarlem aus bereits so sehr Gemeingut des neuen holländischen Malergeschlechtes von 1630 geworden, daß ihr Gebrauch fast als eine Zeitnotwendigkeit erschien. Man richtet sich hier deshalb aufs Wesentliche, wenn man schon für die Vorbereitung der radierten Landschaft die selbständigen Züge knapp ins Auge faßt¹⁾.

Figur, Farbe und Licht werden die ersten Mittel, um den Freiraum darzustellen.

Das Interesse für die Körperplastik nimmt zunächst so sehr überhand, daß es sich die Beleuchtung und Farbe dienstbar macht. Die Frauenakte der „Diana im Bade“ (201) und der „Nackten Frau auf einem Erdhügel sitzend“ (198) stehen hinsichtlich der — hier allerdings fast rüden — Lichtmodellierung in der Linie des zwischen beiden Blättern um 1632 gemalten Andromedabildchens im Haag (Bredius, Mauritshuis). Der zweite Zustand der „Pfannkuchenbäckerin“ (124) setzt durch Überätzung die Frau in Farbe und hebt sie dadurch kräftig aus ihrer ungefärbt belassenen Umgebung. Drei Jahre später, um 1638, stehen „Adam und Eva“ (28)* schon in der schwebenden Hülle des Freilichts, unter dessen Einwirkung sich der Kontur stellenweise verdünnt, aber noch nicht aussetzt; diese, auch in der Körperbildung merkbare und nun schon unzeitgemäße Prägung wird wohl auf Rechnung des technischen Versuches, Stichähnlichkeit hervorzubringen, zu setzen sein. Denn gleichzeitig gehen Körper und Kleidfarben sonst schon der Auflockerung und Lösung im Lichte entgegen, wofür das Blatt mit „Abraham Isaak liebkosend“ (33) ein gutes Übergangsbeispiel bietet.

Die räumliche Einstellung schon der Einzelfigur ist bis zuletzt vor Rückfällen nicht sicher; sie ergeben sich überall dort, wo sich die Körper oder ihre Teile flach zur ersten Bildebene stellen und von da aus beschränkte und steife Wendungen vollführen. Schüchtern löst sich um 1633 der „Pole mit der hohen Mütze“ (140)* von seiner bildparallelen Silhouette, nur wenig wendet sich sein rechter Fuß auswärts, entschiedener, aber auch ostentativ das andere Bein einwärts zur Tiefe; die Wiederholung desselben Falles, der „Jude mit der hohen Mütze“ (133)*, zeigt dann sechs Jahre nachher die natürliche Befreiung: in der raumstatuierenden Kreu-



63. Der Quacksalber (1635;
129).

zung der beiden Schrägen von Wegrichtung und Mannesbreite erscheint jetzt der herankommende Alte mit vorschürfenden Füßen und vortastenden Armen. Der zwischen beiden Blättern entstandene „Quacksalber“ (129)* trägt noch das örtlich bestimmtere Element einer reichen Färbung.

Besonders beachtenswert ist dann das Motiv der in Rückenansicht gegebenen und schräg in den Raum losgehenden Figuren, die also die herankommende Richtung des Juden mit der hohen Mütze umkehren und recht eigentlich und energisch Tiefenbewegung erzeugen. Hierher gehört die Skizze zu der später von fremder Hand verstümmelten „Flucht nach Ägypten“ (um 1630, 54) und der rund drei Jahre nachher radierte „Reiter“ (139)*. Nicht nur die — dort von dem verkürzten Arm mit dem Stocke, hier von der abwärts geneigten Lanze — verstärkte Schrägstellung, die Schreit- und Reitrichtung, die Zielsicht der abgewandten Personen, die aus der dämmernden und vollen Helle einem unbestimmteren, verdunkelnden Ferneren zustreben, — das einmal einem Wald-, das zweitemal einem Reiterschatten, — sondern vor allem die einmütige Zusammenfassung all dieses Einzelnen bringt eine räumliche Entschiedenheit hervor, die sich von nun ab auf anderen Wegen vermannigfaltigen, abschwächen oder natürlich erleichtern, die aber nicht mehr verloren gehen kann.

Zugleich zeigten schon diese frühen Beispiele den räumlichen Umgang von mehreren Personen untereinander und mit Dingen. Auch hier weicht die flache Hinterreihung weniger Figuren, die fast parallel mit der ersten Bildebene gehen, zunächst einer reicheren, aber noch in deutlichen Tiefenschichten gehaltenen Bewegung, wie sie die Pfannkuchenbäckerin gegenüber einigen zweifigurigen Blättern aufweist, um — über strengere und beeinflusste Gruppenkompositionen: die Kreuzabnahme (81) und die Samariterin (71) hinweg — schon 1634 zu der heftigen Freizügigkeit der

„Verkündigung an die Hirten“ (44)* zu gelangen. Und schon ein Jahr vorher war in dem „Reiter“ der impressionistische Sturz von der ragenden Vorderfigur zu der verkleinerten hinten gegeben worden.

Allerdings, Bildhaftes und Deko-
ratives, beides die größere räumliche
Freiheit des graphischen Blattes beschrän-
kend, geht gelegentlich noch mit. Die „kleine
Darstellung im Tempel“ (51) und der „Je-
susknabe unter den Schriftgelehrten“ (66),
beide als offene Hallen, noch mehr durch die
Auffassung dem Freiraume nahestehend,
zeigten schon 1360 eine bildmäßige Geschlos-
senheit und in ihrem Gefolge einen strengen,
hier einmal in zwei konzentrischen Kreisen

spielenden Aufbau; dieser architektonische Aufbau, der nicht nur die
Körper, namentlich die Figurengruppen, sondern auch die Lichtauf-
teilung in feste, übersichtliche Ordnungen bringt, hat verschiedene
Formen und meldet sich mit seinen starrerem Raumwirkungen wäh-
rend des Jahrzehnts immer wieder. Und auch die anfangs stark hervor-
tretende, in deutlichen Zusammenhängen mit der gleichzeitigen, namentlich
mit der mythologischen Malerei stehende dekorative Haltung, die um 1633
der „Großen Auferweckung des Lazarus“ (71) den Rahmen und die Hell-
dunkelmassen gab, wirkt im späteren Raumwerk weiter, um noch 1638
jene Gruppe des seinen Sohn liebkosenden Abraham ornamental zu um-
schreiben.

Aber endlich entscheidet das Licht — die Körper, den Aufbau und
die Farben leichternd und lösend — für die zuletzt alles zusammenfassende
Raumerscheinung. Auf verschiedenen Wegen strebt es einer natürlichen
Haltung zu, aus zusammengehaltenen Massen zur überallhin reichenden
Zerstreuung, aus unbestimmter Raumwirkung zu örtlich sprechender Raum-
füllung, aus der stubenartigen Halbdämmerung zum klar unterschiedenen,



64. Der Reiter (um 1633; 139).

offenen Freilicht. Man halte nur das etwa 1631 entstandene Blatt mit „Danaë und Jupiter“ (204) gegen das „Liebespaar und der Tod“ aus dem Jahre 1639 (109), das warme, in Massen strömende Phantasielicht gegen seine zarte, luftige Naturerscheinung, der die Ätzung zu schwer ist und die darum zur Kaltnadel greift. Oder man halte die breite, tonige Wellung der „Großen Kreuzabnahme“ von 1633 (81) gegen den am Ende unseres Zeitraumes, um 1640, entstandenen „Christus am Kreuz“ (79): wie ist jetzt trotz bildmäßigen Oval und trotz dreiseitiger, von den Kreuzesbalken bezeichneter Komposition schon der ganze Vorrat an Arbeitsmitteln, Ätzung, Stichel und kalte Nadel, dazu aufgebracht, um das zunächst Feste und Gebaute in seine fließende, flüchtige Erscheinung umzusetzen und allen heimlichen Reichtum der Dämmerung sichtbar und wirkend in den Raum zu tragen!

Aber das sind nur stattliche Grenzfälle. Die zuletzt alles ergreifende, alles umschaffende Energie des atmosphärischen Elementes äußert sich eindringlicher noch an einigen studienhaften, intimeren Blättern des ausgehenden Jahrzehnts. Da ist der „Greis, der die Linke zum Baret führt“ (259), die Hand in momentaner Bewegung, die Sammetkappe voll gefärbt, aber — gleich dem Ärmelfell — an den Lichtstellen in vibrierende Helligkeit aufgelöst, zwischen Hand und Gesichtsschatten die heiße Atmosphäre. Da ist das „Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau“ (369), links unten zwei Halbfiguren hintereinander, darüber zwei Bettler, Mann und Frau mit Stöcken, nebeneinander; Nahes und Bestimmtes wird in seinem Lichtgrad dem verblassenden, duftigeren Fernen mit spielender Sicherheit entgegengesetzt. Und da ist endlich der „Schlafende Hund“ (158)*.

Tiere waren ja auch sonst als körperliche Anzeiger der Raumbewegung verwendet worden. Ja man kann sagen, daß sie den jeweils herrschenden Takt alles Übrigen am unmittelbarsten und einfachsten ablesen ließen. Die entsetzt aufspringende Herde der Verkündigung und der losfahrende Kläffer der Pfannkuchenbäckerin bezeichnen sehr gut den heftigen Bewegungsgrad um 1635, das von der Haustreppe Abrahams gemächlich absteigende Hündchen der „Verstoßung Hagens“ und der bedächtig vorstapfende Elefant im Paradiese von „Adam und Eva“ haben das beruhigtere

Tempo des ausgehenden Jahrzehnts. In dem schlafenden Hund ist nun die Bewegung von dem jetzt lagernden Körper ganz auf Licht und Luft im Raume übergegangen, alles zu seiner schwebenden, dünnen und duftigen, durchsichtigen Erscheinung geworden. Freilicht und Freiraum, worauf die ganze Entwicklung losging, mögen technisch vollkommener Beispiele haben, ein einfacher und klarer das Ziel bezeichnendes haben sie nicht.

Einem zusammenfassenden Überblick der freiräumigen Frühleistung im Figurenstück möge die „Verstoßung der Hagar“ (30)* aus dem



65. Der schlafende Hund (um 1640; 158).

Jahre 1637 dienen. Das Blatt führt das mit dem Rattengiftverkäufer aufgegriffene Motiv der Verbindung von Innen- und Außenraum nun auch ins vorgerückte Jahrzehnt, das dann im nächsten entwickelter wiedererscheinen sollte. Überdies bietet es die Möglichkeit eines Vergleiches mit der einhergehenden Arbeit des Handzeichners. Durch beides gewinnt es eine über den Beispielsfall hinausreichende Bedeutung.

Die breit braunlavierte Federzeichnung des British Museums (865)* darf nur als freier Entwurf für das gegenseitig radierte Blatt genommen werden. Sie ist auch für sich ein noch unfertiger Versuch: die Stufenplatte vor dem Hause steht noch zuletzt wider den Willen des Meisters derart übereck, daß sie an die Treppe im Torgang keinen Anschluß findet. Die oben derb abgeschnittene Hauswand zieht in schwacher Schräge breit durch's Bild und läßt nur links einigen lose angedeuteten Laubbäumen Raum, deren kraftlose Notierung sich aus dem anderwärts gerichteten Interesse des Ent-



66. Die Verstoßung der Hagar (1637; 30).

Gruppe nachträglich mit dem durch Hauswand und Vortreppe fixierten Raumgerüst überein zu bringen. Die Meisterzeichen dieses Blattes liegen in dem ungemein leichten Schreiten, Wenden und Neigen des Figurenteiles und in der warmen, breit strömenden, energisch wirkenden Lichtfülle, die — im Zuge der übrigen Bewegung — auch den Schatten aus dem vertieften Torgang nach vorne und dann zur Seite treiben läßt. Es sind Merkmale räumlicher Vollreife.

Nun muß gleich gesagt werden, daß die Handzeichnungen, besonders auch in ihrem Raumwesen, den Radierungen einstweilen entschieden voreilen. Die Platte mit der Verstoßung Hagars gibt dafür ein klar sprechendes Zeugnis. Alles ist hier gleichmäßiger, ruhiger und geschlossener wor-

den, Körper, Farbe und Licht werden gegeneinander gestimmt und wohl gewogen. Aber man wird nicht leugnen wollen, daß dabei — gegenüber der Handzeichnung — ein guter Teil von unmittelbarer Ausdruckskraft verloren ging. Die schwierigere Technik, aber auch der strengere Formgedanke zahlen ihren Preis. Für die Verminderung an naturhaftem räumlichem Leben entscheidet die überall hervortretende Teilnahme des dekorativen Elementes, das nicht nur den Ausschnitt bestimmt, Webmuster, Laubgehänge und Baumwirbel an ihre Stellen setzt, sondern auch die Aufteilung von Schatten und Licht in der Hand hält; dann der strammere, mittelschrägs zu der nur angedeuteten Tiefe geführte, aber auch starre Aufbau, der aus dem Breitformat der Zeichnung in vertikale Bindungen gebracht ist; und endlich das Lichtverhältnis: In seinem jetzt abgedämpften Zustande tritt das Körperhafte, treten Stoffe, Felle, Schmuck und Farben bestimmter hervor, die Schilderung der orientalischen Örtlichkeit gerät ins Nähere. In der Zeichnung blieb sie der heißen Atmosphäre überlassen und in der von ihr hervorgerufenen Illusion erschien auch das Exotische, obwohl es dort nur berührt wurde, natürlicher und überzeugender.

In dem Spalt der Halbtür kommt jetzt der kleine Isaak zum Vorschein, in dem Schatten des mitten und senkrecht geschnittenen Torbogens erblickt man den Rücken Sarahs, während ihr Vorderkörper aus dem Fenster ins Licht lehnt. Das Hündchen steigt über die beiden oberen Stufen der Vortreppe, auf die unterste setzt Abraham den rechten Fuß, um nach dem Abschied nun wieder heimzukehren. Gegenüber dem Rattengiftverkäufer ist eine in jeder Hinsicht reichere und fließendere *V e r b i n d u n g* von *I n n e n -* und *A u ß e n r a u m* zustande gekommen, die sich bis auf die Abwägung von Stuben- und Freilichtatmosphäre erstreckt, das Stillebenhafte ist jetzt weiter unterdrückt, das Genremässige dem Freiräumlichen näher geführt und eben darum auch das Stehende und die verbindende Geste auf einen stärkeren Bewegungsgrad gebracht. Dabei hat dieser schon eine heftigere Stufe hinter sich. Sie bezeichnet die fünf Radierjahre 1632 bis 1636, die Jahre des „Barmherzigen Samariters“ (90), das die Haustürszene des Rattengiftverkäufers in den neuen Zeitraum eingeführt hatte, des Blattes „Jacob empfängt den blutigen Rock Josephs“ (38), das

jenes Motiv geschlossener vorwärts brachte, der großen Auferstehung des Lazarus (73), der Verkündigung (44)*, der Tempelsäuberung von den Händlern (69) und der „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ (91), die auch jenem Motiv der Verbindung von Stuben- und Freiraum angehört und seiner Fassung in der Verstoßung Hagars vorarbeitet. Losfahrendes Temperament, Saskia, kurzes Kinderglück geben die Lebensklärung für die Bewegungskraft dieser Blattreihe, aber auch fremder Einfluß spricht mit. Der Hauptgruppe in der „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ lag der stoffentsprechende Stich Maertens van Heemskerck zugrunde²). Aber die hier in ein weitoffenes Dreieck gespannte Gegenbewegung von Vater und Sohn wird bei Rembrandt gerundet, weicher und geschlossener, stellt sich flacher zur ersten Bildebene und läßt den Stab nicht mehr korrekt parallel, sondern plötzlich hingeworfen, an den Rand der Mittelstufe gekollert und in die Luft hineinragend erscheinen. Sonst ist gegenüber dem leer gedehnten und architektonisierten Vorbilde des älteren Stechers, dessen Gesamtwerk der Sammler Rembrandt erwarb³), der Bildraum in eine flache Hinterreihung und Höhenstaffel gebracht, nur die Treppenmitte greift zweimal — nach Art der Handzeichnung zur Verstoßung Hagars — übereck vor. Links wird unter einem Bogen der Durchblick in eine Berglandschaft mit einer rapid verjüngten Herde im Talgrunde und mit Höhenhäuschen angedeutet. Dieselbe Heftigkeit, die übrigens auch die Nadelführung kennzeichnet, ist an der den derben Fensterladen aufreißenden Frau, aber auch in der ganzen jähen Kurve wahrzunehmen, die von ihr zu dem knieenden Sohne hinabführt und von den beiden Männern auf der Hausstiege mit starken Wendungen und Höhenabsätzen begleitet wird. Das Blatt bedeutet innerhalb des doppelräumigen Motivs den Versuch zu energischer Raumbildung und Raumbewegung zu kommen; näher zum Künstler gebracht und bemeistert ist er erst auf dem Wege über die durchaus zwischenstehende, ja der Rückkehr des verlorenen Sohnes räumlich sogar noch viel enger verknüpfte Handzeichnung der Verstoßung Hagars in der Radierung dieses Stoffes vom Jahre 1637.

Überblickt man das Figurenwerk des Jahrzehnts auf seine freiräumliche Leistung hin, dann erscheint ihr illusionäres Maß fortschreitend dadurch vermindert, daß es näher,

natürlicher begründet wird. Die früheren Blätter des Großen Lazarus und der Verkündigung hatten als lichte und dämmernde Phantasieschöpfungen eine ungleich größere, aber auch unbestimmtere Raummacht als die engeren, gründlicher durchgebildeten Ausschnitte am Schlusse des Zeitraumes. Aber diese bezeichnen durch ihre bestimmteren Merkmale, namentlich durch ihre zuletzt vollkommene Beobachtung der Freilichtwirkungen, den eigentlichen Fortschritt zu den Räumen der reinen Landschaftsradiierung, die sich ihrer Mittel bedienen sollte.

Die bestimmtere Wahrnehmung des Außenlichtes und seine nähere Scheidung vom Stubenlicht wird die Brücke vom Freiraum zur Landschaft. Auch hierin waren die Zeichnungen vorausgegangen. Dann bot die Phantasiebeleuchtung von Innenräumen ein frühes Mittel, um die Gegensätzlichkeit der verschiedenen Lichtarten zunächst in allgemeiner Weise auszugleichen, doch auch hier war schon während kaum eines Jahrzehnts der Schritt zu freilichtartiger Naturhaftigkeit genommen: man braucht bloß die gemäldehafte, schwerflüssige Beleuchtung der Kindheitsszenen Christi (48, 51, 66) aus dem Jahre 1630 mit dem leicht und hell schwebenden Element im „Tod der Maria“ (99) vom Jahre 1639 zu vergleichen. Das ungefähr gleichzeitige „Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau“ (369) erklärt diesen Fortschritt und seine wesentlichen Folgen. Er kommt von der unterscheidenden Beobachtung nicht nur des Binnen- und Außenlichtes, sondern auch seiner durch Nähe und Ferne und durch den Luftzustand bedingten Grade. Was noch fehlt, ist die offene, sommerliche Sonne. Im gleichen Jahre bringt auch sie der „Jude mit der hohen Mütze“ (133)*.

Mit dieser Entwicklung des Freiraumes geht nun das auch im Stoffe Landschaftliche Hand in Hand und beschert schon im Jahre 1634 eine ausgesprochene und durchgebildete Phantasielandschaft. Das ist die „Verkündigung an die Hirten“ (44)*. Die seit dem Vorjahre aufgenommene Einführung der dekorativen Malerei in die Radiierung wird von dem ersten Zustande der Platte (Abb. S. 182) bloßgelegt; eine mittschrägs geführte Schattenmasse erscheint zwischen zwei in die entgegengesetzten Ecken verlegten Lichtmassen. Ebenso enge verknüpft ist das Blatt

als eines der äußersten Bewegungen, sowohl der Körper wie des Atmosphärischen, mit der erwähnten Serie der Jahre 1632—1636, näher noch mit voraufgehenden Darstellungen des Schreckens in Josephs blutigem Rock und im großen Lazarus. Den tintorettesken Bewegungsmotiven der Himmelserscheinung stehen die näher beobachteten der Hirten und dann mit äußerster Steigerung die der entsetzt nach allen Seiten sprengenden Tiere entgegen; näher natürlich sind auch sie nicht, die erhaltenen Tierzeichnungen der Zeit, etwa die Elefantenstudien der Wiener Albertina, die für das Blatt mit Adam und Eva verwertet wurden, sind anders und ruhig, eine Berührung mit vorgeschrittenen Tierzeichnern, etwa sehr verwandten Blättern aus dem Kreise des Esaias van de Velde⁴),* mögen mitgewirkt haben. Aber man wird — schon im Hinblick auf die allgemeine Andeutung derartiger Bewegungserscheinungen von naturhaften Dingen, wie sie die Handzeichnungen damals an Bäumen, Booten, Wellen u. ä. zeigen — gut tun, sie doch auch als summierende Erinnerungsbilder des Beobachters und dann als Ausdruckswerte zu nehmen, die einer genauen Nachprüfung an ihren Objekten von Natur aus widerstehen. Vom Beginn der Ätzung an, also schon im ersten Zustande der Verkündungsplatte, sind übrigens auch sie dem Gegensatze von Hell und Dunkel untergeordnet, und das bleiben sie auch später noch.

Die Umlegung der den Arbeitsanfang beherrschenden dekorativen Ordnung in eine räumliche setzt dann im Schatten und im Landschaftlichen früher ein, selbst die Höhle unten ist schon im ersten Zustande ausgebildet, Die schrägen und gekreuzten Richtungen der Fläche kommen dann der zur Tiefe geführten Raumbewegung noch zustatten. Indem sich diese von der vorgearbeiteten nächtlichen Berglandschaft aus die dämmernden Übergänge zu der Engelswolke oben und der Hirtenszene unten schafft, vermindert sie das Gewicht der dekorativen Anlage und durchdringt es mit Raumhaftem. Zuletzt ist der Ausgleich da. Die Wolke ist in die erste Ebene, die Schattenschräge in den Mittel- und Hintergrund getreten, unten sammelt sich jetzt das Licht in einem Dreieck, das mit seinen einwärts laufenden Seiten nicht mehr flächiger Fleck, sondern räumlicher Bauteil ist und den überallhin ausladenden Vordergrund sichert.

Diesem Ausgleich entspricht zuletzt auch der andere von Figurenstück



67. Die Verkündigung an die Hirten (1634; 44).

und Landschaft, die sich auf dem Boden einer natürlich gestärkten Phantasie verschränken. Die natürliche Stärkung betrifft auch einige landschaftliche Teile, den schon beobachteten Baumstrunk, den Bretterverschlag dahinter, die knorrigen, zeitbezeichnenden Astbildungen. Alles Übrige hat eine allgemeine Natur oder entspringt — wie etwa die Fächerpalme über der Höhle — einer an Vorbildern genährten Phantasie, die nun an der zwischen Wasserspiegel und Höhendämmerung stimmungsvoll träumenden Brücken- und Berglandschaft ihre noch Lastmananregungen verarbeitende, aber doch eigenste Kraft beweist.

Auch in den übrigen Blättern des Zeitraumes schwankt das landschaftliche Beiwerk noch bis zuletzt zwischen Entlehntem, Er-

innerung und unmittelbarer Beobachtung, die ihre erste Niederschrift in Handzeichnungen vor der Natur erhielt, sowie zwischen ihrer dekorativen und raumhaften Verwendung. Die Kreidezeichnung der „Diana“ (im British Museum, 893) hatte schon um 1630 den nackten Frauenkörper nur in ein Bad von Licht gesetzt, die bald darauf folgende Radierung (201) gibt ihr nach Art des Lastman'schen Dekors, das auch die beiden Hieronymusdarstellungen (100 und 101) beherrscht, ein Pflanzennetz zum Hintergrund, — aber noch um 1638 wird im „Abraham den Isaak liebkosend“ (33) die vom Blattrand geschnittene, flächenschmückende Distelranke möglich. Die reichere Auseinandersetzung mit dem Verschiedenartigen zeigt dann die Reihe der Haustürszenen. Die Schauwand mit dem Torbogen, der Frei- und Vortreppe, gelegentlich auch mit dem blattüberhangenen Schutzdach wechselt ihre patrizierhafte und exotische Haltung, am derbsten erscheint sie in Josephs blutigem Rock. Aber wie sie allmählich zusammenrückt, entschiedener tiefenschräg wird und abbricht, wie sie der Landschaft verschiedenen Raum läßt, wie sich schon frühzeitig Bildungen hinzugesellen — der Ziehbrunnen, das Faß, die rohe, aufgehende Brettertür — die, wenn sie nicht gesehen sind, doch naturwahr vorgebracht werden, wie dann die unmittelbare Wahrnehmung eingreift und die früher flache Baumsilhouette hinter dem Hause im Lichte auflockert, wie die Hintergründe Atmosphäre gewinnen, wie sich so aus dem wachsenden Beobachtungsvorrat die landschaftliche Reinigung und Sättigung ergibt, das führt weiter. Ein Überhandnehmen der enger heimatlichen Landschaftsmotive verhinderte hier schon das Figurentheme, das in fast allen Fällen die Künstlerabsicht beherrschte. Aber selbst die Paradieseslandschaft von „Adam und Eva“ hat noch genug holländischen Atem, die zitternde Spannung seiner Sommerluft im offenen Licht und in der Schattenkühle.

Zwei unscheinbare Blätter stehen an der Grenze. Der „Jude mit der hohen Mütze“ (133)* ist, wiewohl nur eine vom Sonnenschein umflossene Figur, ein Endchen Rasen, ein Weg, ein ferner Baum und eine halbe Bodenwelle zu sehen sind, doch eine volle, reiche Freilichtlandschaft, worin die Figur aufgegangen ist und worin nun Freiraum und landschaftliche Bestimmtheit, die beiden Elemente der Vorbereitung, rein zusammen-



68. Adam und Eva (1638; 28).

kommen. Das „Studienblatt mit Rembrandt im Baret“ (372)* eröffnet dann das Tor, das geradewegs zum Landschaftsradierer führt. Neben einer farbigen Sammetkappe erscheint die Skizze eines schlanken Laubbaumes, ganz in Licht getaucht. Das Auseinanderhalten

von örtlich bestimmten und atmosphärisch aufgelösten Erscheinungswerten, das die Stufe der Entwicklung bezeichnet, hat kein klareres Zeugnis als dieses Blatt. Aber auch der leichte dekorative Einschlag ist noch da. Und so treffen sich hier die für die erste Entfaltung des Landschaftsradiers entscheidenden Elemente. Was sich von nun an begibt, ist gewiß genug überraschend, aber es ist doch auch wesentlich schon vorgesehen.

Die mit der „Ansicht von Amsterdam“ um 1640 einsetzende Landschaftsradiierungen erstrecken sich auf die nächsten dreizehn Jahre bis zu der etwa 1653 entstandenen „Landschaft mit dem Jäger“. Anfangs- und Enddatum gelten nur ungefähr, die datierten Blätter beginnen 1641 und schließen 1652, stilistische Gründe veranlassen die Verlängerung des Zeitraumes je um etwa ein Jahr vor- und nachher. Auch in der Zwischenzeit weist nicht jedes Jahr datierte Stücke auf, und dem Jahre 1647 konnte selbst die formale Erwägung keines zuweisen. Immerhin bietet sich hier eine fortlaufende Arbeitskette. Daß sie im Figurenstück vorbereitet war, ist bereits dargestellt, und ebenso läuft sie auch nachher in freiräumigen Szenen weiter. Aber davon abgesehen, steht die selbständige Landschaft als isolierte Epoche im Radierwerk des Künstlers. Die Landschaftszeichnung und nachher die Malerei hatten Jahre früher eingesetzt, dann folgt schon vor dem Tode Saskias die Radierung, die auch deshalb nicht geradezu als eine Zwischenstufe zwischen Handzeichnung und Gemälde anzusehen ist, sie erfüllt mit den beiden anderen Arbeitsweisen den Zeitraum des häuslichen Unfriedens nach dem Heimgang der Gattin, aber dauert über ihn und die bis 1650 reichenden Malereien hinaus, um nun wieder der weiter währenden Handzeichnung das Feld zu überlassen. Die Gründe, die jetzt den Radierer zum Abbruch der offenen Fühlungnahme mit der heimatlichen Natur führten, gehen aus dem Künstlerleben nicht rein hervor. Die seit dem Beginn der fünfziger Jahre wieder auftretende, aber jetzt wesentlich wirkendere Beeinflussung von italienischer, namentlich venezianischer Seite, von der bei dem Malwerk näher die Rede sein soll, ist wohl eine, aber kaum die einzige Ursache gewesen.

Die verlässlichste Zählung⁵⁾ spricht sechsundzwanzig Blätter der



69. Der Jude mit der hohen Mütze (1639; 133).



70. Studienblatt mit Rembrandt im Barett (um 1638; 372).

Meisterhand zu, die „Landschaft mit dem kleinen Mann“ (239) ist nicht mehr vorhanden, der „Waldsee“ (207) zweifelhaft.

Für die Technik ausschlaggebend ist die Mitwirkung der kalten Nadel an der Ätzung, sie wird schon seit 1640 einigermaßen herangezogen, charakterisiert dann 1645 näher die Ansicht von Omval, aber ergreift bestimmend erst 1649—50 eine ganze Blattrihe; die beiden folgenden Jahre werden endlich durch reine Kaltnadelarbeiten bezeichnet. Daraus ergeben sich schon entscheidende Änderungen in der fortgeschrittenen und reicheren Haltung der Blätter. Man braucht nur etwa die geätzte „Hütte bei dem großen Baum“ (226)* vom Jahre 1641 gegen das Nadelwerk des „Waldsaumes“ (222)* von 1652 zu halten: dort der Strich fast gleichmäßig, weich und fließend, hier kurz, scharf, spitz und hart, dort ein einfacher, warmer Satz, hier duftiger Glanz in allen Stufen, dort dichtes Schattengewebe, das sich zu Helligkeiten allmählich erleichtert, hier geschlossenes tiefdämmerndes Gratschwarz, strahlende Lichter und dann die feinen, unfaßbaren Zwischentöne — ein Flimmern und Flackern

ohne Ende. Dazu kommt nun noch gelegentlich, und das schon frühzeitig, die Mitarbeit des Grabstichels. Die „Landschaft mit den drei Bäumen“ (212)* vom Jahre 1643 verdankt ihm einen guten Teil ihrer breitmalersischen Wirkung.

Die F o r m a t e bevorzugen die Breite, in der Mehrzahl der Stücke herrscht sie vor, Hochschnitte sind ausgeschlossen. Auch hierher wirkt die Horizontalität des heimatlichen Flachlandes.

Auch hier gilt der allmähliche Vollzug des Gesamtwerkes. Nur der menschlich erklärte Zwischenakt der „Landschaft mit den drei Bäumen“ steht für sich. Aber man wird auch das Übrige einfach überblicken wollen: Der P e r i o d e f o r m a l e r A u s e i n a n d e r s e t z u n g folgt eine der reinen N a t ü r l i c h k e i t, zuletzt gehen beide Elemente in ihrer g r a p h i s c h e n C h a r a k t e r i s t i k völlig auf oder: am Ende steht der veredelte Selbstwert der Technik im Vordergrunde.

I n den Beginn der Landschaftsradiierung und damit in den der P e r i o d e f o r m a l e r A u s e i n a n d e r s e t z u n g fallen die „Ansicht von Amsterdam“ (210) und „Die Windmühle“ (233). Sie leiten das übrige Werk beinahe programmäßig ein, indem sie ein Beispiel von ausgesprochen natürlicher Haltung einem dekorativ geordneten entgegensetzen und so sehr klar auseinanderhalten, was sich künftighin vermischt und verarbeitet darbieten sollte.

Es wird für den ersten Blick nicht leicht, die A n s i c h t v o n A m s t e r d a m* als das erste Landschaftsblatt hinzunehmen. Denn es ist in seiner Art schon ein Meisterwerk, mit leichtem Griff wird hier das neue Feld erobert. Aber dann spricht — neben der technischen Verwandtschaft mit den übrigen Radiierungen um 1640 — das Verhältnis des Blattes zu den Handzeichnungen und zu der radierten Reihe, die es anführt, für dieses frühe Datum. Man braucht nur Räumlichkeiten wie die der Kreideskizze des „Pauwentuin“ (1306) und die fortgeschrittene Federtechnik des „Bauernhauses, umgeben von Bäumen“ (285) heranzuziehen, um einzusehen, daß hier die landschaftliche Auffassung und der Stil der vorhergehenden Zeichnungen fast geradewegs in das andere Verfahren übertragen sind. Wie dieser engste Anschluß an eine bisher geläufige Werkweise den ersten



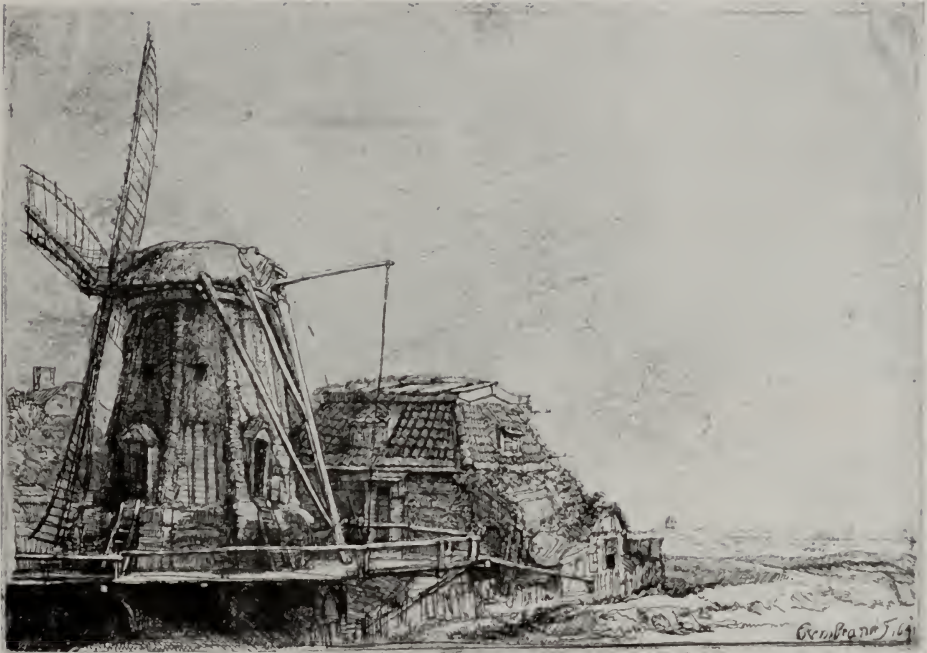
71. Amsterdam (um 1640; 210).

Versuch charakterisiert, so auch die unmittelbare Hingabe an den gegebenen Ausschnitt von Amsterdam, der vorerst noch nicht formal weiter verarbeitet wird. Die persönlichere Umschaffung tritt erst mit der Windmühle ein. Das ist ein durchaus natürlicher Hergang, und er hatte schon im Malwerke des Landschafters sein Vorspiel: nach der ersten Auseinandersetzung mit einem Kunstvorbilde (Seghers), das hier wegfiel, nimmt der Meister in dem Gemälde des Reichsmuseums intimere Stellung zum Heimatsbilde, und erst daraus entwickelt sich dann die eigenere Form seiner Landschaftsmalerei.

Gegeben ist das Stadtbild von Amsterdam hinter dem Kadijk, in der Mitte auf dem Bollwerk Rijzenhoofd die Magazine und die Werft der Ost- und Westindischen Kompagnie, rechts reicht der Blick, von Windmühlen ge-

leitet, bis zur Blauwbrücke, links schweift er über das Y, an dessen weichendem Ufer der Montelbaans-, Oudekerks- und Haringspakkerturm sichtbar werden⁶⁾). Wie von ungefähr wird — wir kennen diesen Vorgang schon von den früheren Handzeichnungen her — vorn die ganze Breite durch einen Land- und einen Wasserweg aufgenommen und ihre entschiedenen, aber unscharfen Tiefenrichtungen mit der immer flacher werdenden Linienzeichnung der weichgründigen Ebene zusammengeführt, bis der diesseitige Uferrand das Bewegliche sammelt und, gestützt von dem Strohhaufen und vorschreitenden Personen, beruhigter in seine milde Schräge bringt. Dort wo sie endet, hat auch der Hintergrund seinen Baukern. Denn von der Mühle auf dem Bollwerk wendet er sich zu beiden Seiten weithin einwärts. Auch die Lichtsammlung ist nur behutsam, ihre leichten Massen kreuzen das Liniennetz und vermehren seine Beweglichkeit. Eine dichtere im Wasserschatten steht vorn übereck und treibt die Helle über das rechte Wattenland. Auf der anderen Seite stößt sie hart gegen den matt glänzenden Spiegel des Y. Die atmosphärische Stimmung ist reich und schlicht, ihre Abwägung vollkommen. Der schwere Dunst des nahen Sumpfbodens, der dünne Schleier des Meeresarmes, dann die verschiedenartige Auflösung der see- und landwärts gerichteten Baureihen, all das und noch mehr beweist eine volle Vertrautheit mit den intimsten Seiten der flüchtigen Erscheinungswelt nicht nur seines Vaterlandes, sondern auch seiner näheren, neuen Heimstätte. Und es beweist, daß auch seiner Radierkunst gelegentlich die reine Niederschrift solchen Anblicks genug war.

Daß er diesmal und auch sonst in unmittelbar wirkenden Fällen die zubereitete Platte im Freien angelegt hat, ist wahrscheinlich. Wo — wie in der „Brücke“ von 1645* — dem ersten Eindruck nichts Wesentliches hinzugefügt ist, ist auch die völlige Durchführung am offenen Fenster oder draußen möglich. Aber selbst bei durchaus natürlich wirkenden Blättern wird zumindest die nähere Nacharbeit, an starken Lichterscheinungen, an der feineren Lufttönung und an den Glanzlichtern der Kaltnadel, im Hause geschehen sein, da das offene Freilicht solche Wahrnehmungen nur fliehend darbietet und ihre Abwägung stört. Die Berliner Federzeich-



72. Die Windmühle (1641; 233).

nung zum Waldsaum von 1652⁷⁾) deutet auf den gewiß nicht vereinzelt Fall, in dem das ganze Radierwerk auf Grundlage der Zeichenskizze zu Hause erfolgt sein dürfte. Und diese graduell verschiedene Heimtätigkeit, die den nachprüfenden Zwischenverkehr mit der Natur niemals ausschließt, gilt namentlich für die formal eigenwilligeren Blätter.

Das beweist schon die „Windmühle“ (233)*. Sie trägt zum erstenmal ein Datum: 1641. Die Schwarzkreidezeichnung des Amsterdamer Bollwerkes De Passeerder mit dem weiteren Blick auf das Pesthaus (in der Kunsthalle zu Bremen, 194)* gibt ihren, den Naturblick — allerdings im bildhaften Ausschnitt — niederschreibenden Vorakt⁸⁾, aber nicht auch geradezu ihre Vorlage, da die Radierung wenigstens die Mühle und ihren Anbau von der entgegengesetzten Seite sieht. Das erklärt auch, daß ihr Abdruck



73. Die Hütte bei dem großen Baum (1641; 226).

nicht im Gegensinn der Handzeichnung erscheint. Aber eben weil es sich hier einmal um ein sehr freies Verhältnis des Radierers zum Zeichner handelt, ist der Fall äußerst belehrend und weiterhin von grundsätzlicher Bedeutung. Das Format wechselt, das gedehnte Kreideblatt wird auf der Platte zusammengezogen und erhöht. Die Windmühle rückt breit in den Vordergrund und treibt mit dem jetzt schräg hinter sie tretenden Haus den Himmel zurück und hinauf, während rechts nur zwei schmale wagerechte Stufen, Ebene und Wall, übrig bleiben. Der nahegebrachte Baukörper ist jetzt wohl stärker durchgezeichnet, aber auch dadurch geschlossener, daß die Hütte mit dem Rauchfang in den Rücken der Mühle versetzt und dort nur zum Teil und mit der Giebelbreite sichtbar wird. Ebenso wird der Erdgrund vereinfacht, das Zufällige und den Hauptwirkungen Abträgliche fortgelassen. In tiefschräger Abfolge stellt sich neben die ragende Windmühle mit ihrem bewegten Flügel- und Stangennetz das breitgelagerte Müllerhaus und als unterste Stufe der Wall, der die Richtungen ins Horizontale wendet und beruhigt. Nur auf ihm erscheinen jetzt noch zwei zu äußerst verjüngte Figuren, mit denen der Blick den Weg seitwärts ins Weite nimmt. Diesen sicher abgesetzten Massen, über die der Himmel seine stille Wölbung spannt, folgt auch die Lichtführung. Die lockere Impression der Kreidestudie weicht einer wohlbedachten Ordnung. Zwar ist zwischen dem



74. Die Hütte mit dem Heuschöber (1641; 225).

satten Gratschatten unterhalb der Mühle und der ins Matthelle schwimmenden Ferne Glanz und Duft von mannigfacher Tonart, aber der Lichtgrad hält durchaus Schritt mit den Absätzen des Tiefenbaues und wird mit ihm erst schräghin, dann seitwärts erleichtert. Die beiden wagerechten Stufen des Erdgrundes, die eine, die den dünneren Hausschatten und damit den ganzen Vorbau an seiner Grenze in die Ebene führt, und die andere dahinter und darüber, hell und fern in den zart verhangenen Himmel aufgehend, enthalten eigentlich schon die Form, womit auch späterhin das Bild des breit gedehnten Flachlandes hervorgerufen wird. Bei aller feinen Natürlichkeit rückt das einseitig schräg geführte Blatt doch entschieden von der zentralen Amsterdamer Ansicht, aber auch von seiner Vorzeichnung ab, mochte auch diese schon durch Ausschnitt und Anordnung dem dann stärker durchgeführten dekorativen Zug Vorschub geleistet haben. Indem es ihn nun mit dem klaren Aufbau, weniger bedacht als empfunden, verarbeitet, vereinfacht und vereint, erreicht es nicht nur das ruhende Gleichgewicht von Fläche, Massen und Raum, sondern über das sichtbar Gegebene hinaus auch die größere und reinere Vorstellung des heimatlichen Freiraums überhaupt. „Die Windmühle“ bezeichnet den vollen Eintritt des Form- und Vorstellungsaktes in das landschaftliche Radierwerk des Meisters. Wieweit er dabei Maß hielt, zeigt schon, daß er die

Eigenstimmung eindämmte, die Naturstimmung durchaus vorwalten ließ. Aber auch so ist es ihm für diese Arbeitsrichtung noch ein Zuviel. Die künftige Landschaftsradierung verfolgt die Linie der Entlastung von solcher Spannung, sie sucht näher die Mitte zwischen der Ansicht von Amsterdam und der Windmühle, zwischen Natur und Form.

In den drei folgenden Radierungen dieses und des nächsten Jahres scheint nun dieser Weg verfolgt, auf dem sich die strengere Bildform natürlich erleichtern sollte. In der Art, wie die „Hütte bei dem großen Baum“ (226)* das Blatt in eine dunkle und eine helle Masse aufteilt und die Randbildungen abschneidet, wie es dann durch Sumpfgras, Baum und Stadtbild die drei Plane festlegt und sie durch das Zickzack ihrer Richtungen aufs einfachste her und hin, aber auch hinauf und hinunter bewegt, ist die Nachbarschaft der Windmühlenkomposition noch merklich; aber indem jetzt der Raum mit einer hellen Kurve um den körperhaften Mittelgrund geführt, der impressionistische Sprung von dem breiten und kräftig abgeschnittenen Baum zu dem verschwindenden Laubstand der Ferne durch zahlreiche Zwischenbildungen vermittelt wird, die Schichtlinien der Ebene sich vermehren und weiter dehnen und endlich in dem verdichteten und verdünnten Gewebe der Ätzung die Wirkung des Lichtes auf Körper im Freien eingehend beobachtet ist, verstärkt sich die natürliche Haltung des Werkes. Die „Hütte mit dem Heuschouer“ (225)* läßt die kalte Nadel einigermaßen hinzutreten und verweist schon durch diese Nacharbeit auf das die Dinge umhüllende, von der Atmosphäre getragene Licht, das nun der vordringenden Wahrnehmung des Radierers zunächst gelegen ist; der verschiedene Duft der Büschel und Kronen tritt an Stelle der Blätterzeichnung. Der Hauptkörper rückt stärker in den Mittelgrund und völlig vom Rande ab, — Blattdekor und Tiefenbau verlieren das Auffällige. Mit geschlossenem Rund wird der Freiraum um die Hütte geführt, der leere Heuschouer verstattet den Durchblick bis zum Stadtbild am Horizonte, die Einbiegungen der Lichtstreifen zu beiden Seiten des Bauwerkes bringen den Blick und die Vorstellung hinter dieses. Die zunehmende Natürlichkeit wird jetzt — stärker als zuvor — von dem gestreckten Längsschnitt des Blattes genährt, der auch den Himmel an der Dehnung des flachen Heimat-



75. Die Hütte hinter dem Plankenzaun (um 1642; 232).

bodens und seiner lagernden, von Senkrechten nur nebenstimmig begleiteten Bildungen teilnehmen läßt. Näher noch und kräftiger wird dann die Beobachtung an der „Hütte hinter dem Plankenzaun“ (232)*. Ein Strohdach im Baum-schatten und in Bretterfassung am Wasserspiegel wird herausgenommen und durchgearbeitet. In der starken, aber doch auch mehr stehenden Beleuchtung tritt das Plastische und Farbige deutlich hervor. Und diesen Merkmalen örtlicher Bestimmtheit, die auch im freiräumigen Figurenwerk der Frühzeit erst nachträglich näher durchforscht worden waren, wird jetzt im engeren Ausschnitt entschlossen nachgegangen, die verschärfte und verman-



76. Der Kahn unter den Bäumen (1645; 231).

nigfachte Wahrnehmung braucht reichere Mittel für ihre Darstellung, zur Ätzung und Nadel tritt nun auch der Stichel.

So schien die Entspannung des Formaktes durch forschende Anschauung im vollen Zuge. Da reißt ein schweres Ereignis des Lebens, Saskias früher Tod, den Arbeitsstoff völlig an sich und beschert die Ausnahme der „Landschaft mit den drei Bäumen“. Aber jenseits dieser menschlich erfüllten Episode, die sich nach jenem Schattendrama in verinnigten Figurenlandschaften besänftigte, kommt das Naturhafte nur noch sicherer herauf. Mit seiner beruhigten Unmittelbarkeit bezeichnet sich die zweite Periode der Jahre 1645—48. Deutlich steht sie gegen das ungleichere Frühwerk des Landschaftsradierers. Nun kommt alles aus der reinen Anschauung, in der der umhergetriebene Mann den Frieden fand.



77. Die Brücke (1645; 208).

Jetzt deutet alles auf einen nahen Umgang mit der Natur. In diese Jahre fällt die „Landschaft mit dem Zeichner“ (219)*; der im Rasen sitzende Mann hat nur die Wegbreite und ihren Lichtraum zwischen sich und dem mächtigen Bauernhaus, für einen Augenblick hält seine Hand in der Arbeit inne, für einen Augenblick bannt der Vorwurf das forschende, wägende Auge. Alles verweilt in diesem Augenblick seiner gespannten Aufmerksamkeit. In diese Jahre fallen drei Blätter mit männlichen Akten. Sie haben die reine naturstudienhafte Haltung des „Kahnes unter den Bäumen“ (231)*, die das Hauptding isoliert und seinen Erscheinungswert — hier den Wasserspiegel und den Wasserdunst im Baumschatten — mit voller technischer Anspannung — hier unter Zuhilfenahme des Polierstahles — eindringlich bestimmt. Aber das ist jetzt kein Ausnahmefall mehr. Er wiederholt und bereichert sich. Die unmittelbare Abzeichnung betrifft den Einzelkörper sowohl wie das Landschaftsganze. Die breit lavierte Federstudie einer alten Weide (früher in der Sammlung Bonnat zu Paris, 769)*

taucht innerhalb dreier Jahre in zwei Radierungen auf, in der „Ansicht von Omval“ (209)* und in dem „Heiligen Hieronymus unter dem Baum“ (103)*. Und wie sich auch die übrige Landschaft jener Ansicht von Omval mit einer vor der Natur gearbeiteten Federskizze (des Duke of Devonshire zu Chatsworth, 841) berührt, so ist die „Brücke“ (208)* vielleicht geradewegs von der Natur, dem Blick auf Hillegom, wo das Landgut seines Freundes Six gelegen war, auf die Platte gebracht worden. So gewinnen wir den Weg zum Beginn des Zeitraumes zurück. Dort stehen die „Hütten am Kanal“ (228)*, — eine Winterlandschaft wie die, welche der Maler nicht lange nachher zutage brachte (Kassel, 341)* und wie sie und einigenahestehende Winterzeichnungen (bei Loeser in Florenz und Hofstede de Groot im Haag, 1142 und 1309)* ein Dokument für sein betrachtendes Verweilen in milden atmosphärischen Stimmungen, womit diese natürliche Reihe ihren entsprechenden Anfang nimmt.

Bei solchen Umständen wird ihr Verhalten zur Naturzeichnung besonders wichtig. Der in dem flüchtigeren und volleren Darstellungsmittel begründete Vorzug der lavierten Federstudien charakterisiert auch jetzt noch das allgemeine Gegenbild jener gezeichneten und radierten Weiden. In der Pariser Zeichnung* ist der Wasserdunst alles, in seinem weichen Schatten fließen die Sumpfräser zusammen, in dem Licht darüber lösen sie sich, schweben und zittern; der ähnliche Wahrnehmungsstoff des „Kahnes unter den Bäumen“ erreicht diese Leichtigkeit und Fülle nicht, alles wird bestimmter, das Licht blanker, die Luft dünner. Die Weide selber geht dann in den beiden Radierungen durch deutliche formale Veränderungen, sie wird in der Mitte eingeschnürt, der Riß geschlossen, zuletzt ihre Armstümpfe ausgebildet und gegeneinander gebogen, das seitliche Blattwerk beschränkt und auf ein ausstrahlendes Büschel gebracht, die kompaktere Fassung auch durch den verdichteten Schatten gefördert, der die dunkle Masse gegen die Lichtfläche absetzt und zugleich — von der kalten Nadel unterstützt — im Raume plastisch schärfer abschließt. In der radierten Ansicht von Omval wird die Weidenzeichnung mit der Amstelstudie zu Chatsworth zusammengeführt, aber die rein landschaftliche Haltung schon durch die Hinzufügung des Liebespaares unter dem Laubdach und die nähere, leb-



78. Die Hütten am Kanal (um 1645; 228).

haftere Ausführung des Fluß- und Stadtbildes vermindert; der im Rücken gesehene Mann, der in den Zeichnungen als Halbfigur und zu Pferde, beide mal aber im Schatten gegeben war, erscheint jetzt vorschreitend und im Lichte und durch jedes dieser Merkmale als ein Baustück der allgemeinen Tiefenordnung. Aber im Ganzen halten sich die Veränderungen des Naturbildes jetzt im engsten Maße, geraten die Auffassungen des Zeichners und Radierers nahe aneinander.

Eine niedrige Wegstufe, die Strassenwindung am Ufer, der flache Brückenbogen, dann allerhand Senkrechte, — die kurzen Pfähle, die Segelmaste, entblätterte Baumstämme, — das Netz, das sie mit schrägen Stricken und horizontalen Balken bilden, die Luft, die solche Dinge umgibt oder durch ihre breiten Maschen rinnt, Wasserdunst und Sonnenschatten, farbig klare Winter- und lichtdurchflossene Sommerstimmungen, all dies geringfügig



79. Ansicht von Omval (1645; 209).

Einzelne und die zusammenhaltende Atmosphäre beschäftigt den Radierer nun gleich liebevoll. Niemals bewies er sich mehr als Holländer als in solcher das Kleine und das Große gleichhaltenden Hingabe und seiner treuen, schlichten Niederschrift.

Die letzten fünf Jahre bis 1653 werden schon technisch zusammengehalten durch das Hervortreten der kalten Nadel. Das bedeutet Farbe und Glanz. Das bedeutet gegenüber dem formal bestimmten Werkbeginn die Herausarbeitung des graphischen Charakters am Werk-



80. Alte Weide (Lavierte Federzeichnung; Paris, Bonnat, 769).

ende, womit sich nun die dritte Periode am entschiedensten bezeichnet. Aber auch gegen die Mittenperiode ist die Absonderung da. Bei einer nun wieder mehr aufs Erscheinungsganze gehenden Naturhaftigkeit wird alles unter der dünnen und scharfen Kaltnadel zum verschieden dichten, verschieden hellen Duft. Es ist nicht mehr so sehr die lichttragende Atmosphäre selber als ihre feinere Spiegelung im Darstellungsmittel. Alles wird leicht und schwebend²— aber nicht wie in der einhergehenden Handzeichnung, die das Mittel hinter seine Naturwirkung zurückstellt. Jetzt erst wird das Zeichnerwerk von der Radierung nicht nur erreicht, sondern



81. Die Landschaft mit dem Turm (um 1648; 223).

auch schon überholt; denn erst nachher setzt die gleichartige Entwicklung auch in der Handzeichnung ein.

Die „Landschaft mit dem Turm“ um 1648 (223)* und das „Landgut des Goldwägers“ aus dem Jahre 1651 (234)* zeigen Grenzfälle, zwischen denen sich das meiste Übrige bewegt. Beide bringen ihre langgestreckten Ausschnitte noch zu bildmäßiger Abwägung. Das frühere Blatt rückt den Baum- und Hüttenkörper mit Zugbrücke und Turm in den Mittelgrund und durchsetzt ihn kräftig mit Farb- und Lichtmassen;



82. Das Landgut des Goldwägers (1651; 234).



83. Die Landschaft mit dem viereckigen Turm (1650; 218).

für den breiten Bausinn und die helldunkle Flächenordnung ist die Nacharbeit der späteren Zustände sehr bezeichnend; die Turmspitze wird entfernt, nur der stämmige Rumpf bleibt übrig, eine Himmelsstelle wird weiß geschliffen, hingegen der Brückengang dichter schraffiert. Das zumeist mit kalter Nadel durchgeführte Landgut des Goldwägers zeigt den von Hercules Seghers entlehnten Standpunkt des Landschaftsmalers: er liegt ziemlich weit von der Bildfläche in der Mittelhöhe des Blattes und gibt demnach ein aufsteigendes Fernbild. In der Raumwirkung verbindet sich derart, was im Bilde sichtbar wird, mit dem Zwischenraume von Radiererstandpunkt und Blatt und mit den vom Längsschnitt und der durchziehenden Linienführung des Erdgrundes angeregten Seitenräumen zu einer großartigen Vorstellung. Kein künstlicher Aufbau mehr. Die Geländestreifen folgen mit flachen Wellentälern und Wellenbergen hintereinander und verschwimmen in der seichten Brandung des Horizontes, — aber keiner hält von Rand zu Rand an, ein fortwährendes Ab- und Einsetzen, wie Boden und Licht es wollen.



84. Der Heuschober und die Schafherde (1650; 224).

Und in dieser einfachen Tiefenschichtung erscheinen alle Arten von Pflanzen, Wegen, Wassern, Häusern und Menschen, auf- und untertauchend im Glanz der Erntesonne, — örtlich durchaus bestimmt und doch auch ein allgemeines Bild der reichgesegneten Heimatflur, ihrer beglückenden Luftstimmung und ihrer befreienden Geräumigkeit.

Das Übrige hält sich mehr an den ungefähren Ausschnitt der Natur. Bildhafte s ist selten oder klingt nur mit und an. Der kräftigen, auch im vollen Schattengrad leicht romantischen „Landschaft mit dem vier-eckigen Turm“ (218)* und dem warm und ruhig bewegten „Heuschober mit der Schafherde“ (224)* hat es wenigstens die oben abgerundete Rahmung gegeben. Der gleichfalls und stärker gerahmte „Obelisk“ (227)* erscheint auch durch die kühne Abschneidung und den schräghin stürzenden Tiefenbau als eine, die früheste Werkstufe wieder aufnehmende Ausnahme. Anders, aber immerhin vernehmlich greift das bildhafte Element dann noch in zwei Blätter des Jahres 1650 ein, die das auch in den Handzeichnungen der Zeit nicht seltene Motiv der Aufbreitung eines flachen, tief reichenden Vordergrundes, Wasser- oder Bodenebene, zeigen, der an der Bank des Baum-, Stadt- oder Hafengebildes absetzt; dann treibt ein wagrecht vorge-



85. Die Landschaft mit dem Kahn (1650; 236).

legter, dunkler Pfahl-, Pflanzen-, Weg- oder Uferbalken die hell erglänzende Fläche gegen jene mittelferne Dufterscheinung. In der „Landschaft mit dem Kahn“ (236)* wird dieser ohnedies bildmäßige, wenn auch völlig naturhafte, echt holländische Aufbau durch die Randbildung des zugeschnittenen Baumes und die schräg gegenüber gebrachte Mauermaße, in dem „Kanal mit den Schwänen“ (235)* durch die abschließende Fernzeichnung eines Bergstockes einigermaßen verstärkt. Und dazu ist in beiden Fällen der den Gemälden entsprechende, erhöhte Standpunkt genommen, der die Draufsicht begründet.

Aber schon dies hält sich im Maße, und sonst herrscht das unmittelbare



86. Der Kanal mit den Schwänen (1650; 235).

Zugreifen vor. Das gewählte Stück Natur wird ausgewogen, aber seine Abschneidungen lassen eine weiter reichende Vorstellung nicht nur zu, sondern regen sie kräftig an — zwischen Geschlossenheit und Fragment wird die graphische Mitte gewahrt: in der nach ihm benannten, kristallklaren Landschaft (213)* hat der Milchmann gerade den schräg^{er} einlaufenden Weg betreten, auf der anderen Seite führt der Hügel die sanfte Welle fort und trägt sie über den Rand hinweg ins Weite. Dem Abstand des Radierers vom Blatte und dann wieder dem der Hauptkörper von der ersten Ebene sind die schroffen Gegensätze der Nahsicht in der „Landschaft mit dem Zeichner“ und des Fernbildes in jenem „Landgut des Goldwägers“



87. Die Landschaft mit dem Milchmann (um 1650; 213).

gleich fremd, auch sie halten nun die Mitte. Und endlich ist der Aufbau nur noch Auswahl der Natur; man braucht bloß nach dem ungemein intimen „Kanal mit der Uferstraße“ (221)* zu sehen: man wird immerhin noch drei bestimmtere Bildebenen auffinden können, die erste, die der halbe Baum am rechten Rande feststellt, die zweite, in der hinter Schobern, Hütte und Bäumen der Kanal mit dem Segelboot herankommt, und die dritte mit dem Ferngrund, Hügelstreif und Stadtbild; und auch das Richtungsdreieck zwischen diesen flach abfolgenden Planen ist noch da, läuft vom Halbbaum schräg über die



88. Der Kanal mit der Uferstraße (um 1652; 221).

Straße zum überschatteten Hauseingang und von dort wieder schräg nach rechts zur Tiefe. Aber wie wenig bedacht, wie fein empfunden ist jetzt dies sachte Rücken und Schieben! Wie sehr das Ganze nur veredeltes Naturgewächs! Man braucht nur etwa der breiten Strasse, die recht geradeaus durch den klaren Raum führt, und ihrer neuen, den gleichzeitigen Handzeichnungen verwandten Ordnung, zu folgen: wie die mitfließenden Wegspuren die Hauptrichtung abwandeln, wie sie sich unmerklich verschmälert und dann dem Fernblick Bahn schafft, wie ihr dabei querüber kommende Schatten helfen oder wie ein übereinander gebrachtes, wagerechtes Linienpaar Tiefe und Weite, sein kurzes Aussetzen Lichtschimmer erzeugt; endlich wie mit dem geringsten Aufwand von Nadelstrichen mannigfaltige Gebilde in ihrer Atmosphäre vollkommen erscheinen, — man braucht nur darauf zu sehen und wird schon des unkünstlich waltenden, zart beobachtenden und fügenden Geistes ganz inne werden.

Aber die feinere Natur dieser Reihe bewahrt auch ihre *t e c h n i s c h e* *U r s a c h e*. Von Anfang bis zu Ende wirkt sie mit und durch. Wie reich und voll gedeiht das Werk auf dem Wege durch die einzelnen Plattenzustände! Wie gründlich verändert sich um 1649 Bild und Stimmung der „Landschaft mit der saufenden Kuh“ (237)* durch ihre in Wärme und Schweben geratene Luft! Und wie deutlich beweist drei Jahre später der Arbeitsvorgang an dem „Waldsaum“ (222)*, daß zuletzt nicht solche blanke Natürlichkeit, sondern ihre Überwindung durch den graphischen Charakter das Ziel geworden ist! Der Naturabsicht hatte die Federstudie genügt (Berlin, Kupferstichkabinett)*. Schon die erste Anlage der Platte, die nur das Mittenstück, die Holzhütte und den Steg mit ihren Bäumen, näher durchführt, rückt energisch von ihr ab, indem sie — neben der flüchtigen Andeutung der reicheren Laubarten — jetzt das starke, strahlende Licht vornimmt. Aber das ist, wie die Dinge nun liegen, nur eine Vorbereitung fürs Letzte und Äußerste. Die kalte Nadel will ihr ganzes Recht. Sie erhält es nach der Prüfung des Probedruckes in der durchgeführten Platte. Nicht mehr Luft- oder Lichtstimmung schlechthin, sondern der Glanz flackernder Hell- und Dunkelheiten wird gegeben, auch die gefiederten und geballten Laubkronen sind jetzt nur noch Erscheinungen der scharfen und



89. Die Landschaft mit der saufenden Kuh (um 1649; 237).

duftigen Nadelführung und selbst der Raum ist auf die Rhythmik des Blattes zurückgebracht.

Wie enge dabei die F ü h l u n g mit der H a n d z e i c h n u n g als der grundlegenden graphischen Form erhalten blieb, das beweisen u. a. die in allen drei Perioden zwischendurch auftauchenden Beispiele reiner Spiegelung der jeweiligen Federstudie — die „Ansicht von Amsterdam“, die „Brücke“ und die „Landschaft mit dem Zeichner“ und dann zuletzt noch „die Landschaft mit dem Jäger“, — das beweisen aber auch in Stücken von völlig selbständigem technischem Stil die skizzenhaft verbliebenen Rand-



90. Der Obelisk (um 1650; 227).

bildungen, wie etwa der linke, überschnittene, kräftig angedeutete Baumschlag im „Waldsaum“. Sie legen das Handwerk bloß und tragen den ungeheuren Reiz der Spannung aller graphischen Arten und Arbeitsstufen in ein Blatt.

Der Weg, der durch Form und Natur gegangen war, vollendet sich in der Technik, die auf beiden Grundlagen ihren veredelten Eigenwert statuiert.

Man erwähnt noch ein Übriges, wenn man im Rückblicke das niemals ganz aussetzende, aber gründlich veränderte, verschiedenartige und hier mindergewichtige impressionistische Merkmal streift. Die „Landschaft mit dem Zeichner“ zeigte das Augenblickliche der Wahrnehmungs- und Arbeitsakte des Handzeichners, das auch für einige Fälle des Radierers gilt. Für alle galt das von Anfang an beherrschte Darstellungsmittel, das eine fliehende oder jähe Führung verstattete. In den früheren Nabsichten und noch im „Obelisk“ (227)* brachten die vorn, nahe und breit aufwachsenden und abgeschnittenen Bildungen im Verhältnis zu den verjüngten Hintergründen einen seitwärtigen Tiefensturz, in einigen späten Fern- und Draufsichten



91. Die Landschaft mit dem Jäger (um 1653; 211).

die zwischen Radierer und Blatt gelegten Räume einen heftigen Tiefenruck zustande. Die Freilichterscheinung des Ganzen tat ein Übriges. Aber auch hier schied sich ein formaler, im Bausinn des Künstlers begründeter Impressionismus von einem unmittelbarer natürlichen. Und man wird Bedenken tragen, dasselbe Wort auch noch auf jene letzten, mit hellen und dunklen Glanzlichtern bewegten Blätter anzuwenden, wiewohl gerade sie im fließenden Flimmern und Duften völlig aufgehen. Die Sprache der Kunst hat eben viele Worte, wo die Mundart nur eines hat.

Nicht nur durch ihre Zeit, sondern auch durch ihren Stil rückt die um

1653 entstandene „Landschaft mit dem Jäger“ (211)*, Rembrandts letzte Radierung solchen Stoffes, vom Vorhergehenden ab. Nur das kräftig angelegte Studienblatt des „Stieres“ (253) hatte eine ähnliche, den Rohrfederzeichnungen verwandte Haltung. Die Striche sind stark, klar und weit abständig geführt. Sie charakterisieren mehr allgemein einen offenen Lichtzustand. Durch den ins Bild ragenden Baum wird die „Landschaft mit dem Kahn“, durch den Bergblock die „Landschaft mit den Schwänen“ wieder in Erinnerung gebracht. Der bildmäßige Baugebrauch dieser Stücke und dann die Bergform mit ihren Mauermassen verweisen auf die Tätigkeit des Malers, dessen zweiter und nun voller Umgang mit den Italienern damals eingesetzt hatte. Im Ganzen fehlt dem Blatte die intimer wägende, die gereifte Meisterart bezeichnende Durchführung. Das Landschaftsinteresse scheint hier nachzulassen und setzt nachher auch wirklich aus.

Die „Landschaft mit den drei Bäumen“ (212)* aus dem Jahre 1643 ist ein Ausnahmsakt, hervorgerufen durch ein Ausnahmsgefühl, die Erschütterung durch den Tod Saskias. Mitten auf dem Wege zu den objektiven Stimmungen der Natur wird der Radierer unterbrochen, reißt dieses eine Mal den Stoff menschlich ganz an sich und gibt in ihm das Spiegelbild der eigenen, einsamen, schwer durchwühlten Seele. Nur ein großer Raum, größer als irgendeiner, den er bisher darstellend aufgenommen, kann diese Empfindung fassen, das Licht darin muß im Kampfe stehen, Schatten ihre mächtigen Flügel breiten. Schon ehe er an die Arbeit ging, waren so dem Werke diesmal mit der Grundstimmung auch die Maße und die Gesamterscheinung gegeben. Und ebenso war es schon beschlossen, daß die dunkel entflammte Phantasie ein Bauwerk vollbringen mußte.

Aber das in der Natur verankerte Temperament muß dann doch mit ihren näheren Schritt der Arbeit nehmen. Ehe Nadel und Stichel und mit ihnen die oberen Wolkenballen, die schweren Regenstriche und das Gewebe des linken Himmelgrundes hinzutraten, bot sich auf der Platte das dekorative Bild der schrägen, hellen und dunklen Flächenteilung, das dann die Nadel natürlich und raumhaft fördert, indem sie den durchaus wahren und wahrgenommenen Fernblick und die Hütte zwischen den Bäumen ausführt



92. Die Landschaft mit den drei Bäumen (1643; 212).

und abtönt. Aber auch so hielt sich das Zwischenergebnis noch nahe der um dieselbe Zeit und wohl etwas früher gemalten Landschaft mit dem Eichbaum (Berlin, Kappel). Dann bringt jene Nacharbeit dem Blatt und dem Raume die Kraft des Baues und schürzt den dramatischen Knoten. Sie vermehrt das Dunkle. Sie schafft der Schattenmasse des Baumhügels das Gegengewicht des Regenschauers, sie schließt den Griff um die Lichtfläche und bringt den Kontrast zur Spannung. Sie legt eine erste Bildebene fest und treibt von ihrem dunklen Rahmen aus das Helle vor sich her zur Tiefe, sie erleichtert unten die Dämmerung und füllt die Luft darüber mit dichterem Gespinnst. So gewinnt alles seinen höheren, ausdrucksvolleren Grad. Das abziehende Gewitter, die Laubkronen, die sich nun wieder heben und



93. Ruhe auf der Flucht, Skizze (1645; 58).

dehnen, die abgeschiedene Welt am Weiher mit ihren im Schatten und Halblight verweilenden Menschen, die ruhsam und tätig forttreibende in der weit hin gelagerten, besonnenen Ebene, schon das nimmt Teil an der größeren Stimmung und ihrer einfachen Ordnung. Jene aber braucht reichere Mittel, um ihrer Bewegung Herr zu werden. Zum erstenmale muß alles Werkzeug, müssen Ätzung, Kaltnadel und Grabstichel, aber auch jede Form, Malerisches, Natürliches und Bauhaftes, heran. Eines löst das andere heftig ab, aber zuletzt greift doch alles geschlossen ineinander und erzeugt die elementare Wirkung des einzigartigen Blattes.



94. Die drei Orientalen (1641; 118).

Dieser Augenblick des Aufruhrs wird abgelöst von einem Zustand der Rührung, die Sehnsucht nach dem verlorenen Familienglück führt dessen innige Bilder in die Landschaft ein, von der sie nun ganz aufgenommen und eingehüllt werden. Das bezeichnet Stoff und Stimmung einer zusammengehörigen Reihe, die in den beiden folgenden Jahren durch die „Hirtenfamilie“ (220) und die zwei Blätter der Ruhe auf der



95. Die Bettlerfamilie an der Haustür (1648; 176).

Flucht, die Skizze (58) und das Nachtstück (57), gegeben ist, woran sich 1647 die Malerei desselben Vorwurfes (Dublin, Nationalgalerie) anschließt.

So ergibt sich schon die Anknüpfung an das Figurenstück im Frei- und Landschaftsraum, das wir um 1640 verlassen haben



96. Abraham bewirbt die Engel (1656; 29).

und das nun in seiner seitherigen und weiterreichenden Entwicklung betrachtet sein will.

Wie es sich gegenüber der vorlandschaftlichen Zeit zunächst mit der einhergehenden Landschaftsradiierung und dann nach ihr und über sie hinaus entfaltet, das zeigt einleitend nun wieder am einfachsten das alte Motiv der Haustürszenen. In den „drei Orientalen“ (118)* wird

der durch das gewölbte Vordach und die sanfte Rundung der rückwärtigen Mauerbrüstung begrenzte Raum eingeengt, zugleich seine Füllung luftig aufgelockert; die leichte Lichterscheinung des Baumes steht in der Mitte zwischen dem noch in der Silhouette ausgebreiteten des „Studienblattes mit Rembrandt im Baret“ (um 1638; 372)* und dem durch Zweige und Vögel allseitig die Fühler vorstreckenden jener Skizze zu einer Ruhe auf der Flucht (1645; 58). Die durch Kaltnadel und starke Farbigekeit der „Landschaft mit dem Turm“ verwandte „Bettlerfamilie an der Haustür“ (176)* des Jahres 1648 ist in jeder Hinsicht, auch in der Farbe, örtlich bestimmt, bringt, im Oval geschlossen, Gruppe und Haus stämmig zusammen und läßt die nun mit entschiedener Schräge geführte Wand kurz abbrechen; das plastische Gebilde ist jetzt noch näher gerückt und abgegrenzt. Den Charakter der Spätzeit vertritt dann das Blatt mit „Abraham die Engel bewirtend“ (29)* aus dem Jahre 1656, das dieses mit dem Rattengiftverkäufer begonnene Leitmotiv zu seinem Abschluß bringt. Der flach im Rücken gesehene Knabe der Bettlerfamilie hatte ihn schon angekündigt. Jetzt wird die Flachsichtung hinter und übereinander zum ordnenden Prinzip, dem sich auch die Figuren unterwerfen: das horizontal Gelagerte in der mit seichter Kurve umrissenen Tischszene wirkt durch sein Schwergewicht den ohnedies gebeugten Gebärden im Knaben und der Mutter noch weiter hemmend entgegen, und selbst die Vertikalen, Hauspfeiler und Bäume, sind kurz abgeschnitten oder breit gebildet, also dem Wagerechten durchwegs angenähert; die Tiefenpläne rücken nahe aneinander, flach seitwärts und steil abwärts richtet sich der Pfeil Isaaks in den Talgrund — selbst das Rückenmotiv, das einstmals jäh und schräg in ungemessene Fernen vordrang, wird so in die Fläche zurückgebracht. Derart ist seit den drei Orientalen der im flutenden Freilicht gelockerte Aufbau von Figuren und Landschaft zuerst in der farbigen Nahsicht plastisch fest, dann in der milder ausgleichenden Beleuchtung flächenhaft gedrängter worden — ohne darum die naturhafte Wirkung zu verlieren.

Sehr bemerkenswert und für zahlreiche Beispiele nicht nur dieser Zeit grundsätzlich maßgebend ist das in den drei Blättern der genannten Reihe unterschiedene Verhältnis des durchgeführten Bildraumes zu seiner



97. Der h. Hieronymus unter dem Baum (1648; 103).

weiteren Vorstellung. Die drei Orientalen und die Bettlerfamilie an der Haustür bilden bloß den Umgebungsraum der Personen näher durch und geben sonst nur die skizzenhaft verflüchtigte Andeutung seiner Übergänge in den übrigen Freiraum. Aber während dort das strömende Licht



98. Der h. Hieronymus in bergiger Landschaft (um 1653; 104).

auch die aufgelöste Fernbildung erklärt und ihren Ausbau durch unsere Illusion natürlich fördert, erhält sie hier durch den Abbruch eines örtlich Ausgesprochenen einen nur begrenzten Anstoß; und das dritte, ganz ausgearbeitete Blatt mit Abraham und den Engeln nimmt ihr nun völlig die Freizügigkeit. Auch so hat sich das Raummaß, nun das der absoluten Raumvorstellung, verfestigt und vermindert. Aber auch der Hinweis auf



99. Der h. Franziskus (1657; 107).

zwei graphische Grenzformen ist damit wieder gegeben: dem der Handzeichnung näheren Fragment tritt das bildhaft Ganze und Geschlossene entgegen. Zwischen beiden lebt hier auch sonst der bewegliche Stil der Radierung.

Landschaftlich beherrscht ist dann die Blätterfolge der Hieronymus- und Franziskusdarstellungen, die dieses Motiv der beschaulichen Abgeschlossenheit aus den Innenräumen des Jugendwerkes, wo es mit Gelehrten und Heiligen erschienen war, in den Freiraum versetzen. Der „Heilige Hieronymus bei dem Weidenstumpf“ (103)*, derselbe „in bergiger Landschaft“ (104)* und der „Heilige Franziskus“ (107)*, gehören hierher, 1648, um 1653 und 1657 entstanden, umspannen sie ein volles Jahrzehnt.



100. Christus zu Grabe getragen (um 1645; 84).

Der Beginn der Kette, die nun eine näher bestimmte, durch eine im Schreiben, Lesen oder Beten verweilende Person geführte Landschaftsstimmung vorbringt, fällt mit der Mitte der Haustürreihe zusammen. Der Bettlerfamilie entspricht auch die volle Farbenplastik der bis an die Bildfläche vorstoßenden Weide, während — bei anhaltender räumlicher Einschränkung — der zweite Grund mit dem Pult und Schreiber im leichteren Lichte



101. Die badenden Männer (1651; 195).

flimmert, der letzte, kaum angezeichnet, sich völlig verflüchtigt. Diese drei einfachen Grade würden genügen, um — etwa gegenüber dem Rattengiftverkäufer — die jetzt vollkommene Meisterschaft der Freilichtbeobachtung zu beweisen. Sie hat sich nun auch des Nahen mit seinen lokal ausgesprochenen Merkmalen der Körperlichkeit und des Kolorits bemächtigt, 1650 belegt diesen Fortschritt eines Jahrzehnts gegenüber dem „schlafenden Hunde“ die „Muschel“ (159): selbst die Schatten und das Tiefendunkel sind jetzt mit Hilfe der kalten Nadel reich gefärbt und räumlich klar gebildet. Die dann wieder mehr malerische Gesamthaltung jenes zweiten Hieronymusblattes erklärt sich zunächst aus der Benützung eines tizianischen Landschaftsmotivs. Aber auch der allgemeine, veränderte Geist der Radierung ist daran tätig. Gegenüber der vollräumigen und von der Lichtatmosphäre getragenen Federzeichnung der Hamburger Kunsthalle (345) wird hier die Schichtung und Füllung des Blattes betont, der lesende Mann kehrt sich

jetzt breit zur Fläche und selbst das im Löwen nun wieder auftauchende Motiv des schräg in den Bildraum gerichteten Rückenaktes wird durch die Umbiegung des Kopfes und die flächig abgesetzte, dämmernde Beleuchtung entschieden gemildert. Unter der Nadel wird das Fließende fein und duftig, aber nicht ausgesprochen raumhaft. Endlich der „Heilige Franziskus“. Bevor die Überätzung eine störende Ungleichheit in die Platte bringt, also in seinem ersten Zustande, ist dieses späteste eines der reichsten und feinsten Landschaftsblätter des Meisters. Ein frischer, saftiger Natureindruck wird wunderbar gegenwärtig, die ungeschwächte Phantasie durchdringt ihn mit größerer Kraft und Wärme, das einsam gewordene Alter schenkt ihm seine Stimmung. Das alles vereint sich und wird so von einer bewegten, alles in Einem ausdrückenden Hand festgehalten. Aber selbst in diesem außerordentlichen Augenblick ist noch das übrige, ausgereifte Radierwerk mit dabei. Gegenüber den beiden früheren Blättern ist jetzt — mit dem Formate — alles ins Breite geraten, die Fläche gefüllt, ihre Bildungen von den Rändern mitten durchschnitten, — dem Raum weder zur Seite noch zur Tiefe ein volleres Ausleben gewährt. Hier hat sich eine entschiedene Entwicklung vollendet. Sie will nun näher überschaut sein.

Deshalb wird es — nach dem ungefähren Blick auf diese aus der Landschafts- in die Spätzeit führenden Motivreihen — zum Schlusse ratsam sein, die Charaktere des freiräumigen Figurenwerkes periodenhaft fester zu sondern, das inmitten der Landschaftsradiierung Entstandene, die Übergangsbildungen und das Nachherige umfassend zu bezeichnen.

In die Mitte der Landschaftsradiierung bringt das um 1645 gearbeitete Blatt der „Landschaft mit dem Zeichner“ zurück. Es ist das klarste Beispiel für die angeschaute Landschaft und sein alles erfassendes, alles veränderndes Freilicht. Dieses offen fließende Licht, das ein dünnes Gewebe erzeugt, teilen nun mit jenem Werke das etwas früher entstandene „Begräbnis Christi“ (84)* und das infolge der Sonnenhitze ganz in schwimmende Fäden aufgelöste Stück mit den „badenden Männern“ (195)* des Jahres 1651. Dem entspricht die graphische Haltung, die leichteste Ätzung auf den gegen die Ränder nur studienhaft angemerkten und weiter-



102. Die große Flucht nach Ägypten (um 1653; 56).

strömenden Blättern. Das gibt dann auch den einzelnen Bildungen bloß die Wahrhaftigkeit von Lichterscheinungen und mit ihnen auch dem Raume die volle landschaftliche Freiheit; Felsblock, Höhle und Talschlucht werden jetzt — wiewohl die Heimat sie nicht darbot — rein glaubhaft, die Figurengruppen locker bis aufgelöst, ihre Gebärden natürlich, ihre Gesamtbewegung — etwa die des Begräbniszuges, der aus der Wegeshelle in die Kurve zum Höhlendunkel einlenkt — geht aus der leichten Ordnung der Landschaft hervor. Die Komposition hat kein starres Gewicht mehr, der Raumbau geht in unbegrenzte, fließende Räumlichkeit auf.

Im Übergange steht zunächst die um 1653 gefertigte „Große

Flucht nach Ägypten“ (56). Mit ihr erreichen Einflüsse, die Rembrandts Landschaftsmalerei vielfach berührten, erreichen Elsheimer und Seghers einmal auch seine Radierung. Sie erklären auch, warum trotz aller Um-
arbeit das in breiter Dekoration angelegte Blatt fremdartig verblieb. Die landschaftliche Veränderung der zugrunde liegenden Seghersplatte, die wieder auf einen Goudt'schen Stich nach Elsheimers Gemälde „Tobias und der Engel“ zurückgeht, die Aufbereitung des Vorderhügels und seines dunkelnden Baumschlages, mußten die erhellte Ferne zurücktreiben, die nun auch von einer neuen Flußbiegung in nähere Bewegung gesetzt wurde. Mit der Um-
wandlung der Segher'schen Tobiasszene in das Bild der Flucht wurde die Einstimmung eines entsprechenderen Figurenstoffes in die Landschaft unter-
nommen. Durch beides, durch den räumlichen Ausbau und die zunehmende Figurenstimmung, bei schließlich vorwiegender Flächenwirkung ist Künftiges vorbereitet. Die „drei Kreuze“ (78) desselben Jahres zeigten dann —
namentlich gegenüber dem um 1640 entstandenen Ovalblatt des gleichen Stoffes (79) — wie Bau, Tiefe und ihre Bewegungen in den abfolgenden Zu-
ständen malerisch gemildert wurden; und das galt auch für die späteren Nachtstücke, die ihre um 1650 vom Hundertguldenblatt (74) betonte Archi-
tektur immerhin länger beibehielten als die Tageslichtblätter. Auf diese wiederum verweist einleitend das „Kolfspiel“ des Jahres 1654; die beiden starken Lichtgrade, die es vorführt, mußten erst auf ihre verhaltene Mitte
gebracht, dann aber auch der neue, zunächst von der Kaltnadel bestimmte, graphische Charakter entschieden durchgeführt werden, um jene gemein-
same Haltung der freiräumigen Figurenstücke im Spätwerk des Meisters zu begründen, die im selben Jahre schon von der „Flucht nach Ägypten, Übergang über einen Bach“ (55) locker angedeutet wurde.

Die gemeinsame Haltung des ausgebildeten Spätwerkes, der landschaftlichen Unmittelbarkeit und Intimität entfremdet, zugleich in näherer Fühlung mit der eigenen gleichzeitigen, venezianisch beeinflussten Malerei, bezeichnet sich nun durch die stärkere Nadel- und Stichelarbeit, die wieder strengere Komposition, die seitlich bis zum Gedrängten und nach vorn bis zum Flächenhaften vorschreitende Raumeinengung, die breite Fül-
lung der Blätter, die vorwaltende Teilnahme der Figuren auch an der Stim-



103. Die Rückkehr vom Tempel (1654; 60).

mung und endlich durch die Vorführung all dessen bis zur vollen Ausdrücklichkeit. Es ist ein kräftiger, das Wesentliche knapp niederschreibender Ausdrucksstil.

Im allgemeinen gilt dann auch noch die Scheidung von Tag- und Nachtstücken. Dort hat durchwegs das horizontal Gelagerte, hier gelegentlich das schräg und aufwärts Geführte, dort das mittlere Licht, hier der Kontrast, dort die Zeichenform, hier die malerische mehr Gewicht. Aber auch diese Unterschiede werden zuweilen völlig aufgehoben.

Man wird diese Leitsätze mit allgemeiner gültigen Beispielen belegen wollen. Seit 1653 war die unter Teilnahme der Kaltnadel feste, abrupte Zeichenweise der „Landschaft mit dem Jäger“ auch weiterhin wirksam geworden. Klare, gratige und auseinander stehende Striche werden nun in alle Richtungen geführt, bezeichnen mit deutlichem Um- und Inriß, aber

doch nur allgemein die plastische Natur der Körper, ihren derben, holzigen Zuschnitt und ihren breit abgesetzten Bewegungsakt. Die Tageslichtgruppe hat in der „Rückkehr vom Tempel“ (1654; 60)* ein zutreffendes Beispiel.⁹⁾ Der nach vorn seitwärts ausmündende Weg, den die drei Personen schwer beschreiten, steht gegen die Windung zur bergumschlossenen Tiefe; der vorderen Weghöhe folgt nach hinten die Wassersenkung, dann der Straßenanstieg längs der Bogenmauer, die gleich dem nun wieder aufragenden Felsmassiv dem alten Bauvorrat des Malerwerkes entnommen ist. Das greift durchaus naturhaft ineinander. Aber das Räumliche ist doch energisch aufs Blatt zurückgebracht, die Flächenschichtung überwältigt die ohnedies gedrungene Raumschichtung. Der schon im Stamm kurz abgeschnittene Baum vorne und die infolge ihrer Entfernung ungleich höhere Felsplatte erscheinen hart beieinander und fast in nämlicher Höhe; die nahe, breite Gruppe scheidet nur der Stock Josephs von der aufs kleinste verjüngten Herde jenseits des Talwassers, — das Bild ist jetzt bis an den Rand gefüllt und auf ihm das Entlegenste hart nebeneinander, die verschiedensten Höhenlagen übereinander gesellt, gesammelt und zu gesteigerter Wirkung geführt. Die stämmigen Abschneidungen, die gedrungene Tiefenfolge und dann die im Kommen aufwachsenden Personen spannen den Raum bis zur Sprengung. Bei freier, sicher zugreifender Handhabung ist jetzt alles weniger auf das Eingehende und Augenblickliche, sondern auf das einfach und zuäußerst Ausdrückliche gerichtet. Und das bei Verzicht auf die früher obwaltende Lichtbewegung. Denn das Licht hält sich in einem abgedämpften, verweilenden Satze, der überall — im Schatten sowohl wie im Fernen — die gleich klaren Erscheinungen zuläßt.

Dieser durch die markante und alles sagende, federartige Strichführung, durch das Groß- und Ganzsehen des Auges geförderte Ausdrucksstil der Spätzeit, der die Landschaft meist nur als Ausschnitt um die vorherrschenden Personen gelten ließ, bezeichnet nicht nur einen guten Teil des Figurenwerkes im tageshellen Freiraume und als seinen bewegtesten Gipfel das Blatt mit „Abrahams Opfer“ (35). Sondern er durchdringt auch die außenräumigen Nachtsstücke der Zeit, ohne ihre vom Stoff und Tiefendunkel begründete Sonderstellung ganz aufzuheben. Die „Kreuzab-



104. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein (1654; 83).

nahme bei Fackelschein“ (83)* des Jahres 1654 lebt in dem breiten Gegensatz der Beleuchtung, der die volle Teilnahme der Ätzung wieder herbeiruft. Er trägt nun wieder in seinem Lichtteile eine zugleich einfachere und strengere Architektur — die Diagonale in der Fläche, die Halbpypamide im Raume — und dazu die schwermütige Stimmung. Aber selbst hier ist jetzt — man

halte nur die früheren Blätter dieses Themas daneben — dem Aufragenden das Gelagerte wirksam entgegengesetzt und beides durch Aufbreitung und nur seichte Schrägstellung der ersten Bildebene nahe gehalten. Die breit im Nächtigen auftauchenden Erscheinungen, Personen und Burgmauer, und die großen helldunklen Massen bewirken weiter die Rückkehr zur Fläche und die, hier malerische, Milderung des Räumlichen. Das ändert sich nicht mehr entscheidend, auch wenn — wie in den Blättern mit der Vision Daniels (36b) und der Jacobsleiter (36c) — der fremde Schein von obenher in die Nacht fällt und die Illustrationsweise naive Bildungen und beweglich Erzähltes darin aufleuchten und verdämmern läßt. Blattfüllung im Ausdrucksstil bleibt es doch.

So erfährt im Figurenwerk fast alles — auch in der Frühzeit schon Vorhandenes — zuletzt eine grundlegende Veränderung und kehrt seine Wirkungen ins Gegenteil. Die kräftigen Schrägen werden zu seichten, langgestreckten Fluchten, die Rückenfiguren mit ihren tiefentreibenden Bewegungen werden flach eingestellt und — wie auch anderes — seitwärts, in die Breite hin wirksam. Hatte früher, was in den Bildraum führte, besonderes Gewicht, so ist die Tendenz jetzt eher umgekehrt; Personen ziehen vorbei, aber sie kommen auch heraus, und die zunehmende Beschattung abfolgender Plattenzustände — der „drei Kreuze“ und des „Christus dem Volke vorgestellt“ (76), der, als deutlichstes Beispiel der Blattschichtung, auch durch die spätere Wegräumung der flachgestellten Vordergruppe der ersten Bildebene näher geführt wird — rückt die Tiefenplane nicht nur untereinander zusammen, sondern bringt sie auch nach vorn. Wie dieses Zusammen- und Heranrücken erzeugt auch die breite Aufrollung der verschiedensten Lagen und Richtungen hart über- und nebeneinander eine entschiedene Raumspannung. Aber sie ist nicht mehr als ein beigeordneter Wert des Ausdrucksstils. Auch sie folgt dem nunmehr allgemeinen Zuge zur ersten Bildebene und zur Blattfläche hin, womit der einseitig-tiefen, aber unbestimmten Geräumigkeit des frühen Figurenwerkes, aber auch dem allseitig-ausgewogenen Naturraume des Landschaftswerkes ein neuer, letzter Charakter hinzugefügt wird.

Die Entwicklung geht vom Raum zum Blatt.

VIERTES KAPITEL

DIE GEMÄLDE

(Die Stellung der Gemälde zu den Zeichnungen und Radierungen. Begleitende und selbständige Landschaften. Das freiräumige Figurenbild erster Periode: von Lastman zum Raum und zur Stimmung; von den niederländischen Übergangsmeistern spätitalienischer Färbung zur Dekoration; die natürliche Vorbereitung der Landschaft. Der Anlaß Seghers. Die Landschaft des Lichtdramas von etwa 1636 bis um 1640. Die Spiegelung der selbständigen Landschaft im gleichzeitigen Figurenstück. Das Intermezzo eines Jahrzehnts: Saskias Tod und der hausflüchtige Mann; die reine Anschauung im Kasseler Winterbild, das reine Aufgehen der Menschen- in der Landschaftsstimmung der Dubliner Ruhe auf der Flucht, die Barmherzigkeitsszenen. Die Landschaft des formalen Ausgleichs und der inneren Versöhnung um 1650: die Mühle. Das Nachspiel im Figurenstück auf venezianischer Fährte. Der Tätigkeitsbericht des Landschaftsmalers. Das germanische Bekenntnis zur Natureinheit.)

„Es ist wohl am Platze, zu erwähnen, daß die sichere Vertrautheit mit dem Technischen in der Kunst vielfach Kühnheit im Poetischen erzeugt. Wer von der Güte seines Schiffes und des Takelwerkes überzeugt ist, verläßt das Ufer ohne Furcht; und wer weiß, daß seine Hand ausführen kann, was immer seine Phantasie vorschlägt, ergreift sich mit größerer Freiheit in der Verkörperung der im Geiste selbst erschaffenen Gestalten.“

Aus den Akademischen Reden des Sir Joshua Reynolds.

Die gemalten Landschaften Rembrandts sondern sich von den gezeichneten und radierten ab, sie stehen für sich. Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Wenn auch alle drei Arten — nach Arbeit und Geist — einem Organismus entstammen, so ergreift sich dieser hier doch ganz entschieden und fast ausschließlich im Bereiche seiner Phantasie. Ein widersprechenderes Nebeneinander als das der radierten Ansicht von Amsterdam aus dem Jahre 1640 und der gleichzeitig gemalten Landschaft des Londoner Wallace-Museums (233) ist nicht zu denken: es ist, einfach gesagt, der Gegensatz von Objekt und Subjekt. Die innere Anschauung des Landschaftsmalers pflegt den freiesten Umgang mit den Erinnerungsbildern der äußeren und schafft sich daraus in großartigen Synthesen ihre selbstherrlichen Ausdrucksformen. Der Stil wird umschreibend, wo er eingehend gewesen. Der landschaftliche Gegenstand, noch mehr seine einzelnen Motive werden zu durchaus untergeordneten Hilfsmitteln für die Darstellung höchst subjektiver Stimmungen, die hier sowohl Anlässe wie auch Ziele des Werkvorganges enthalten. Gegenüber der mehr natürlichen Haltung der Zeichnungen und der gemischten der Radierungen bevorzugen die Malereien eine, in der Sache und im Sinn, weitgehende Unabhängigkeit vom Gegebenen, worin man nicht gerade die höhere, wohl aber insofern die reinere Form des schaffenden Geistes erblicken darf, als er hier seine eigene Existenz, die Idee im Gefühlsgang machtvoll durchlebter Stunden, unbedingter als sonst zur Anschauung bringt.

Enger als dort schließen sich hier auch die Landschaften, die das Figurenbild begleiten, zusammen, unmittelbarer geht hier eines aus dem andern hervor, – völlig verschweißt, weniger durch die Berührungen des szenischen Apparates, als durch seine Verwendung und Auffassung, namentlich aber durch das die Stimmungen tragende Mittel des Helldunkels. Das Ineinandergehen wird allmählich so stark, das Landschaftliche der Figurenstücke nimmt an Ausmaß und Wirkung gelegentlich derart überhand, daß die Bezeichnungen der Werke dem Zufall und der Willkür überantwortet werden; die attributive Nennung des Figürlichen in der „Landschaft mit Tobias und dem Engel“ (der Corporation Art Gallery zu Glasgow, 344) gilt vielleicht mit weniger Recht als die den Figurenvorgang hervorhebende in der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (der Nationalgalerie zu Dublin, 342)*. Aber wenn auch das durch dieses Bild bezeichnete Lichtdrama im Landschaftsraume erst im fünften Jahrzehnt auch das Figurenstück gelegentlich überwältigt, so ist seine malerisch zugrunde liegende Erwägung doch schon in figurenreicheren Werken des vorhergehenden Dezenniums da. In seiner Mitte entsteht das Gemälde „Diana und Aktäon“ (1635, beim Fürsten zu Salm-Salm in Anhalt, 196)*; hält man es neben die ähnlich bewegte im Jahre vorher entstandene Radierung der Verkündigung an die Hirten“, namentlich neben den ersten Zustand der Platte (44)*, dann tritt schon hier das Merkmal deutlich hervor, das den Maler auch bei der Anlage der reinen Landschaften zunächst bestimmen sollte: die breite, gegensätzliche Führung der Lichtmassen durch freie Räume, während das nähere Motiv, landschaftlich oder figürlich, in solchen Fällen untergeordnet blieb und gelegentlich wohl auch erst nachher hinzutrat. Ob man also den Arbeitsvorgang, ob man das lichtmalerische oder das gegenständliche Interesse des Künstlers ins Auge faßt, immer ergibt sich eine kaum lösbare Einheit der begleitenden und selbständigen Landschaften, mögen auch für das Zustandekommen der letzteren besondere Anlässe des Lebens und Einflüsse von anderer Künstlerseite her wirksam geworden sein.

Solche Anlässe und Einflüsse führen gegen das Ende der dreißiger Jahre zu jener ersten Verselbständigung der gemalten Landschaft, in welche die vorher begleitende eingeht und ausklingt. Man wird deshalb für die folgende Darstellung gut tun, diese Epoche der Figurenlandschaft von der späteren zu scheiden und in ihrem gegebenen Zusammenhalt vorzuführen.

In dem landschaftlichen Figurenstück des ersten Zeitraumes spielen zunächst die auf die Leidener Tage zurückreichenden Einflüsse von Lastman her weiter, ohne mit dem Ende der Zeitraumes völlig aufzuhören. Um 1635 gewinnt neben offenbaren spätitalienischen Einflüssen, die sich näher im figürlichen Bildteile aussprachen, vielleicht auch ein Kreis älterer vlamischer Landschaftsmaler, dem Adam Elsheimer nahestand, nicht aber auch schon dieser selbst, merkbare Wirkung. Und diese, von ihm schon eigenartig zusammengefaßten Einwirkungen fremder Kunst führt Rembrandt seit 1638 in seine Auseinandersetzung mit Hercules Seghers hinüber, die sich aber schon ganz ausschließlich auf dem Boden reiner Landschaftsstücke vollzieht.

Doch darf man nicht aus dieser Abfolge der fremden Einflüsse auf ihre schritthaltende Abfertigung durch Verarbeitung schließen. Der späte Rückgriff auf ein sonst lange schon überholtes Vorbild bleibt möglich, die noch 1637 auf Lastman hinweisende „Susanna“ (193) ist nur ein Beispiel. Wie der Künstler gleichzeitig reine Natur und reine Dichtung im selben Stoffkreise geben konnte, so ist auch sein Verhältnis zu den einmal gebrauchten Vorbildern nicht das einer allmählichen Entfernung und Entfremdung. Es bleibt Gelegenheitssache. Das gilt selbstverständlich nur in Bezug auf die entlehnten Motive. Der verarbeitende Fortschritt liegt auch hier in der Veränderung und Erhöhung der Qualitäten.

Eine erste Bilderreihe enthält als Wichtigstes die räumliche Umbildung der Lastmanlandschaft und deren Erfüllung mit lebensvoller Phantasie und ihren Stimmungen.

Für den Nachweis der Lastmanschen Fortwirkungen wird man nicht nur fast alle seine Gemälde und die Van Noordt'sche Radierung nach seiner „Italienischen Landschaft“, sondern auch die Federzeichnungen, besonders „Die Vertreibung der Hagar“, „Der Engel bei Manoah“



105. Ruhe auf der Flucht (um 1630, Downton Castle; 37).

und „Elias in der Wüste“ (im Amsterdamer, Berliner und Braunschweiger Kupferstichkabinett) zum Vergleiche heranziehen müssen. Von Einzelmotiven ist es namentlich das krautartige Bodengewächs, der knorrige Baumstumpf, die lappenförmigen Blattbildungen, ihre Silhouettenkrause gegen den erhellten Himmelsgrund — alle vier in Rembrandts „Ruhe auf der Flucht“ (um 1630; 37)* noch beisammen —, dann die im Wald- oder Felsausschnitt erscheinenden Bauformen, wobei eine romanische mit einer renaissancehaften Turmmasse wechselt, die hier ihr zugleich beschränkteres und freieres Fortleben führen

und mit der „Susanna“ von 1637 (193) über andere Einflüsse hinweg die Zeit der ersten reinen Landschaftsmalereien erreichen. Aber selbst solche entlehnte Bildungen geraten schon in eine entwickeltere Form; ein gutes Beispiel bietet das Aufgehen jener Baulichkeiten in der sie tragenden Bergform etwa im Entwurf der „Predigt Johannes des Täufers“ (um 1635—36; 215)*. Ebenso hält der flache oder beengte Gebrauch der beiden Versatzstücke, des ausgebreiteten, beschatteten Baumes vorne und des ins Lichtere gerückten, erhöhten Himmelsblickes hinten, noch weiterhin an, aber dazwischen kommt es schon gelegentlich auch zu einem plastischen Ausbau der Kulissen. Im Übrigen verändert das Entlehnte schon malerisch seine Natur: ein Lastmanscher Blattsaum erscheint unter diesem Pinsel als goldkörnige Bordüre zwischen zwei kräftig getönten, in Fluß und Wärme geratenen Lichtstufen, die beim Lehrer ein etwas härlicher Wald und ein flauer Himmel gewesen.

Schon dies ist ein Fortschritt: daß das Lastmansche Erbe, Requisit und Apparat, hier malerisch interpretiert wird und in die ungewissen Dämmerungen als ihr Teil eingeht. Die Grauskizze zur „Predigt Johannes des Täufers“ zeigt dann in der Mitte des Jahrzehnts die übrige, bis fast zur Freiheit reichende Verarbeitung der Schullehre. Wo Lastmann in einem Bilde gleichen Gegenstandes zu beiden Seiten einer Himmelsöffnung drei flach hintereinander gelegte und erhöhte Figurenreihen gegeben hatte, so daß der Raum in den spärlichen



106. Der Raub der Proserpina (um 1632, Berlin Kaiser Friedrich-Museum; 70).

Lücken erstickte, ist hier alles Freiraum, ausgedrückt durch Massen, geworden.

Man wird sich des bisherigen Aufstieges entsinnen müssen. Bei den früheren Versuchen, eine oder nur wenige Personen in die Landschaft zu versetzen, bei dem „Jeremias“ (39) und bei der „Ruhe auf der Flucht“ (um 1630; 37)* gab es in der Umgebung der Figuren noch genug leere und flache Stellen, da das Vermögen des Künstlers vorderhand nicht ausreichte, um sie auch atmosphärisch zu füllen. Sie waren stückweise gearbeitet und nur stückweise geraten. Das Unbehagen an dieser nicht restlosen Lösung mochte den Künstler zur Flucht in den Innenraum bewegen; denn die „Heilige Familie“ (38) des nächsten Jahres läßt sich als komplettere Wiederholung des figürlichen Raummotives jener „Ruhe“ ansehen. Dann erfolgt auch im Außenraum die Synthese erster Fassung. Sie ist bezeichnet durch die in Tonfluten getauchte Farbe und belegt durch den „Raub der Proserpina“ (um 1632; 70)* und den „Christus auf dem Meer“ (1633; 120). Auch wenn man beide Werke nur als Phantasieen

nimmt, wird es schwer, dort noch von Landschaft, hier schon von Marine zu sprechen. Alles ist Aufrauschen des farbig durchwirkten Helldunkels, in dessen Gebrauch sich der Künstler erst mit losgelassener Lust und dann mit tragischer Erregung ergeht. Wir brauchten nicht erst die Zeichenstudie für das letztere Bild (219)* zum Zeugnis, daß ein landschaftlich irgendwie eingehendes Interesse fehlt. Rembrandt begnügt sich in dieser Fassung mit den unerläßlichen Andeutungen der Szene, die er nicht weiter verfolgt, nicht näher ausbaut, und bleibt im Übrigen rein malerisch bewegt.

Man wird hierin nur einen selbständigen und das Folgende befruchtenden Zwischenakt sehen können, der von den räumlich noch ungegorenen und flächenhaft durchsetzten Landschaftsszenen um 1630 zu der nun wirklich r a u m h a f t e n S y n t h e s e zweiter Fassung in der „Predigt Johannes des Täufers“ führt. Derart spielt also in der Kette von Verarbeitungen Lastmanscher Einflüsse der eigenste Rembrandt unlösbar mit.

Nicht zum erstenmal werden mit der T ä u f e r p r e d i g t* große Figurenmassen in den Freiraum eingeführt. Das und die an allem teilnehmende Dämmerung erleichtert ebenso sehr das Gelingen des umfassenden Versuches wie vorher die koloristische Behandlung das landschaftliche Thema leichter bewältigt hatte, indem es dieses recht eigentlich beiseite schob. Hier aber fällt die Färbung weg, das Stück ist Grau in Grau angelegt. Der R a u m b a u e r muß sich näher beweisen. Drei Raumkeile durchsetzen das Bild. Der erste umfaßt die Figuren im ersten Felde und führt rechts hin hinauf und zur Mitte, der zweite stößt dort an ihn, umfängt die Baulichkeiten und die Berglehne dahinter, der dritte läuft mit dem äußersten Burgberge in entgegengesetzter Richtung. An den Grenzen dieser Schiebungen erscheint das hellere Licht; es ist ebenso in schrägen, tiefenfördernden Massen gehalten und setzt das Gebaute in fließende, atmosphärische Bewegung. Schon die vom Künstler an allen Seiten vorgenommene Anstückung des papiernen Malgrundes stellt die eine, für alles weitere entscheidende Frage, ob er durch diese Randvergrößerung zuletzt die dekorative oder aber die räumliche Wirkung verstärken wollte. Insofern dadurch der Rahmen, d. h. sowohl der Schattenbalken unten wie die gemalten runden Rahmenecken oben hinzukamen, kann nur das erstere der Fall



107. Predigt Johannes des Täufers (Grauskizze, um 1635—36, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum; 215).

sein. Aber bestimmenderen Vorteil zog daraus der Freiraum, der sich auf diese Weise linkshin zur Weite aufschloß, oben aber die namhafte Stärkung durch die Himmelswölbung erhielt. Man wird, um verlässlicher zu wägen, schon hier die nicht lange vorher entstandene Radierung der „Verkündigung an die Hirten“ (44)* in ihrer ersten Anlage heranziehen müssen, mit der sich ja das Landschaftsbild des Mittel- und Hinterplanes nahe berührt, um klar einzusehen, daß jetzt die raumhafte Erwägung bereits in den Vordergrund getreten ist. Nicht weniger aber bedeutet, daß bereits das Landschaftliche, namentlich das Licht, die Stimmung führt. Schon indem er diese von dem Predigerakte auf die atmosphärische Erscheinung über-

tragen hatte und nun auch die eigene Bewegtheit vollen Anteil nehmen ließ, dem steifen Lastmanschen Apparat also das Leben einer phantasievollen Stimmung verlieh, hat er den selbständigen Ausklang der ganzen Werkreihe deutlich gemacht und eine spätere, freiere und größere Entwicklung angekündigt.

Eine zweite, vorerst ebenfalls abhängig einsetzende Bilderreihe zeigt dann die Auseinandersetzung von Flächendekoration und Raumbau.

Die barocken Merkmale der Täuferpredigt: die Asymmetrie der Anordnung rings um den aus der Mitte gerückten Bildnis Pfeiler, die schrägen, gegensätzlichen Richtungen, die strömende Bewegung, enthalten ebenso viele Hinweise auf Rubens und seinen Kreis, mit dem er nach den Zeugnissen der Figurenstücke nun schon zumindest zwei Jahre lang in tätiger Verbindung stand. Das gleichzeitig oder kurz vorher gemalte Abrahamsopfer (207), das übrigens nicht nur durch die breite Körperlichkeit und die kühnen Wendungen im Figurenakte, sondern auch durch die geradewegs zur Tiefe führende Talfurche, eine, wenn auch noch gewaltsame Steigerung des Raumhaften bedeutet, läßt deutlich erkennen, wie stark sich Rembrandt damals selbst innerhalb eines von Lastman dargestellten Stoffes zu dem großen Vlamen hingezogen fühlte. Aber für die Landschaft kam Rubens weniger in Betracht als sein Kreis. Von ihm zu Jan Brueghel war nur ein Schritt. Doch will es scheinen, daß Rembrandt weiter ging und mit der durch Lucas van Valkenborch, von dem er zwei Bilder besaß¹⁾, von Gillis van Coninxloo, Paul Bril und Roelant Savery gegebenen Reihe, nicht aber schon mit dem ihr nahestehenden und fortgeschritteneren Adam Elsheimer, in eine, wenn auch nur leichte und vorübergehende Berührung geriet. Anlässe, sie kennen zu lernen, gab es genug. Der Kunsthändler Hendrick Uylenburch, Saskias Vetter, vermittelte. Einmal erscheint er als Taxator einer Bildersammlung, in der neben Rembrandt auch jener Coninxloo und Savery vertreten sind, ein andermal mit Rembrandt als Gutachter eines Brilwerkes. Der Künstler, der übrigens später diesem Kreise auch als Sammler nahetreten sollte, — er besaß ein „großes Buch“ mit Tiroler Zeichnungen von Roelant Savrij nach der Natur gezeichnet“, —

muß sich also allmählich zu einem die näheren Unterscheidungen beherrschenden Echtheitskenner jener vlamischen Landschaftskunst ausgebildet haben. Und das setzt langen, vertrauten Umgang voraus. Dazu kommt nun der direkte und mittelbare Verkehr mit den Italienern. Giorgioneskes und Lionardo scheiden vorderhand aus, mag auch der Künstler schon jetzt eine irrtümlich dem Meister von Castelfranco zugeschriebene Darstellung der Samariterin am Brunnen für die Radierung des Jahres 1634 (71) benützt und 1635 das Mailänder Abendmahl nachgezeichnet haben; die großfigurige, breit und weich geführte Malerei speziell venezianischer Ausbildung sollte erst die spätere Epoche der begleitenden Landschaften Rembrandts durchgreifend beeinflussen. Vorerst gelangt ein späterer Schlag italienischer Mythologienmaler, wieder Elsheimer nahestehend, aber wieder nicht geradewegs durch ihn, sondern durch die Vermittlung dritter Hand, durch holländische Übergangsmeister von der Art des Cornelis van Poelenburgh und des Jan Pynas, von dem Rembrandt außer zwei Köpfen eine Juno erwarb²⁾, zur Wirkung; damit stimmt auch, daß sich in dem entscheidenden Werke dieser Gruppe „Diana und Aktäon“, ein Teil der badenden Frauen näher an das „Preisschießen der Diana“ Domenichinos in der Galerie Borg-hese anzulehnen scheint³⁾.

Immerhin, wie auch diese Lebensdinge näher und zeitweise liegen mögen, schon seit 1632 hebt sich der Stil einer durchaus viel- und kleinfigurigen Bilderreihe aus dem Gesamtwerk merklich ab, die sich weder aus dem Zusammenhang mit Lastman herleiten, noch auf des Malers eigene Rechnung setzen läßt. Und einer ersten fragenden Vermutung der hier mitwirkenden Einflüsse stehen jene Vlamen am nächsten. Wenigstens für die allgemeinen, bestimmenden Merkmale: für den zugleich volleren und weicheren Pflanzenwuchs, für das reichere und unterschiedene Pflanzenbild, für den tiefer gerückten, breit gebotenen und nun auch ausladenden und auswachsenden Laubstand, für sein intimeres Dunkel und für das Blaugrün der Färbung. Wenn diese Vorbilder gleich beim Eintritt in das Malerwerk ihre mehr durchgezeichnete Haltung aufgaben, so lag das an der schon entwickelteren, freieren Strichführung der Meisterhand, — in der Radierung erhielt sich ihr Charakter reiner.



108. Die Verkündigung an die Hirten (Erster Zustand, 1634; 44).

Dieser Reihe gehören an: „Der Raub der Europa“ (1632; 71), „Die Findung Mosis“ (um 1635; 95) und „Diana und Aktäon“ (1635; 196). Eine ausschlaggebende Rolle für ihre Entwicklung spielt aber die radierte „Verkündigung an die Hirten“ (1634; 44) die übrigens auch motivisch den Zusammenhalt mit der im Graubild der Täuferpredigt ausklingenden Gruppe herstellt, insofern sie nämlich im Hintergrunde eine ähnliche Landschaft mit Bogenbau und Burgberg enthält wie jene Grisaille.

Zwischen dem großblättrigen Bodengewächs vorne und dem Krahnne hinten, den schwachen Zeichen der fortdauernden Beziehungen zu Lastman und einer natürlichen Szenerie, entwickelt sich die See- und Waldlandschaft im „Raub der Europa“. Der Stil ist durchaus dekorativ bei



109. Diana und Aktäon (1635, Anhalt, Fürst zu Salm-Salm; 196).

einer ausgesprochenen, helleren und härteren Farbigkeit, die dem ans Halbdunkel gewöhnten Auge Rembrandts so aus seinem Vorbildkreise entgegnet, selbst die purpurnen, braunen, violetten und goldenen Kleiderflecken stehen nur als Akzente gegen die breiten Massen von Mattblau und dunklem Blaugrün im Himmel und Walde. In den beiden folgenden Bildern gewinnt die Lichtmasse, gesammelt an einer Gesellung nackter Körper, steigende und führende Bedeutung. Es ist ein ungewöhnlich helles, auffallendes Licht, in dessen Kreisen die reichlichen Einzelfarben aufblühen. In der „Findung Mosis“ beschreibt es das mittlere Oval, während im beschat-

teten äußeren das Ufer und das Dickicht erscheinen, beide mit pflanzlichen Sonderbildungen, entlehnten und beobachteten, schon ausgiebig versehen. Diese nehmen dann in „Diana und Aktäon“* phantastisch überhand. Aber ehe man zu diesem Bilde kommt, wird man nun wieder das Blatt mit der „Verkündigung an die Hirten“* vornehmen müssen. Denn es erklärt das Gemälde in jeder Hinsicht. Und es beleuchtet nicht bloß zwei im wesentlichen übereinkommende Beispiele, sondern einen grundsätzlichen Zug dieses Schaffens überhaupt. Vorweg gesagt, stellt es fest: daß der Künstler in erster Reihe die — hier lichtmalerische — Dekorationsform, in zweiter die räumliche — hier landschaftliche — Massenaufteilung und erst in dritter den — hier zwischen Neutestamentlichem und Mythologischem wechselnden — Figurenvorgang ins Auge faßte und in solcher Aufeinanderfolge auch behandelt hat. Man wird zunächst den ersten Zustand der Platte heranziehen müssen. Zu beiden Seiten einer schräg durchs Blatt geführten, breiten Schattenachse werden zwei inkongruente Lichtmassen in den überquer entgegengesetzten Ecken festgelegt — die barocke Grundordnung hat schwerlich einen sprechenderen Werkstattbeleg. Dann nimmt der Schattenteil den Künstler gefangen, er braucht nur eine breit andeutende, malerische Behandlung und wird in beiden Fällen als romantische Waldlandschaft mit knorrigem, kriechendem und gesträubtem Gewächs durchgeführt, das aus dunkelndem Grunde nur mit den äußersten Blättern und Halmen ins Halblicht vordringt; dabei wird man sowohl an dem Schattenbalken der Verkündigung wie schon vorher an dem Lichtoval der Findung Mosis das Geschick und Verständnis des Künstlers bemerken müssen, dem es gelingt, die hellen und dunklen Mittelmassen der Bildflächen zu räumlichen Mittelgründen auszubilden. Doch kehren wir zu dem Arbeitsfortschritt an unseren beiden Stücken, zunächst wieder dem radierten ersten Zustande, zurück. Dem durchlaufend bewegten Umriß des oberen Lichtflecks soll der kantig absetzende des unteren mit zweifachem Wellenberge entgegenwirken; die Radierung behilft sich mit Baumstrunk und überwachsender Felshöhle, das Gemälde, das sich nun wieder zu nackten Körpern veranlaßt sieht, muß — unter dem Zwange der lichtmalerischen Erwägung — zwei einander fremde Mythologien, die Aktäon- und Kallisto-

sage, zusammenführen, um für die Doppelwelle zwei Höhe- und Sammelpunkte der untergeordneten Bewegungen zu finden. Die Gestalten des Aktäon und der Kallisto übernehmen die Rollen des Baumstrunks und des Höhlendaches, zu ihren Füßen aber spielt sich der figürliche Vorgang ab, dem sich jetzt das Interesse des Menschen- und Seelendarstellers näher zuwendet. Die vollendete Ausführung beseitigt dann mit den Spuren der Arbeitsstufung auch die kompositionellen Härten und verschiebt das Gewicht der Sachen dermaßen, daß in der Wirkung die Landschaft gegen den äußeren und inneren Personenakt wieder mehr zurücktritt. Aber die Erkenntnis bleibt, daß beide Figurenvorgänge einem entscheidenden Augenblick des Künstlerschaffens beinahe nebensächlich erschienen waren. Und das war der bildende Augenblick, in dem das Gegenständliche noch leicht hindämmerte, während der leitende Formgedanke Helles und Dunkles in Ordnung brachte.

Und das Ergebnis der Reihe für den Fortschritt der begleitenden Landschaftsbildung? Sie führt — ebenso wie jene Täuferpredigt die erste Gruppe — zum Selbständigen und läßt — wie dort — den näheren, abhängigen Ausgangspunkt der Entwicklung fast gleichgültig erscheinen. Das zunächst Dekorative — im ersten Zustand der Verkündigung ist in der linken oberen Blattecke vorderhand eine Helle, noch nicht der Himmel, d. h. eine Fläche, noch nicht der Raum — zeigt sich dann doch schon ins Räumliche übertragen, ohne seine bestimmende Geltung zu verlieren. Und dieses Un-sachliche, dieses Formale von zweierlei Art wird dann noch weiterhin ausgebildet, indem das Lichtmalersiche an erste Stelle tritt und sich alles Übrige, auch die Landschaft, unterwirft. Damit ist wieder ein grundlegender Stützpunkt des herankommenden Malers reiner Landschaftsbilder gewonnen.

Man wird nun geneigt sein, nach einer dritten Bilderreihe auszusehen, die schon in den begleitenden Landschaften offenkundige Hinweise auf die Natur enthielt.

Im Einzelnen war ja schon in den beiden herangezogenen Werkreihen Beobachtetes mitgegangen. Der Baumstrunk wird frischer durchgebildet, kriechendes Knüppelholz und ähnlich hervortretende Astbildun-



110. Christus auf dem Meer
(Federzeichnung, Dresden, Kupferstichkabinett; 219).

gen kommen hinzu, an den Rändern konventioneller Laubkronen erscheinen schon statt der krauslappigen fingerförmige Blätter, die mit den mehr unmittelbaren Niederschriften der Zeichnungen und Radierungen einigermaßen Schritt halten, vor allem aber scheinen die mannigfachen Wasserpflanzen, niedriges Seegras und wedelartig ausgebogenes Schilf, auf Studien nach der Natur zurückzugehen, wie ja das Inventar der Rembrandtsammlung auch „ein großes Seegewächs“ verzeichnet⁴). Fast alles davon findet sich im Aktäonbilde zusammen. Aber es bleibt untergeordnetes Motiv, das die Haltung des Ganzen kaum beeinflusst. Das erläutern die gezeichneten Vorstudien. Sie betreffen in der Hauptsache den Figurenakt und bleiben im Übrigen bei bloß allgemeiner Andeutung; in diesem Verhältnis steht die Zeichnung (1251) zur Malerei der „Findung Mosis“. Aber auch die Feder-skizze (219) zum „Christus auf dem Meer“* wird man weniger eine Studie als einen Entwurf nennen müssen; wohl ist die Gesamthaltung gemessener als im Bilde, die Stellung und der Tiefgang des gedrungenen Bootes aus der einseitigen Belastung und den niedrigeren, brandenden Wo-

gen näher erklärt, aber all dies ist nur ungefähr und, wenn überhaupt gesehen, nur aus einer Summe von Erinnerungen niedergeschrieben. Man wird sich das Datum vergegenwärtigen müssen. Wenn diese Zeichnung vor dem Bilde, also etwa 1633, entstand und eine unmittelbare Wiedergabe des Landschaftlichen enthalten würde, dann müßte sie mit den übrigen Landschaftsstudien irgendwie übereinkommen. Aber selbst beträchtlich spätere zeigen sich an das Objekt noch ebenso gebunden wie jene frei von ihm. Und auch die geringen Merkmale unmittelbarer Beobachtung werden dann von der gehobenen Sprache des Gemäldes völlig überwältigt. Endlich verhindert die Selbstwilligkeit der atmosphärischen Erscheinung ein Überhandnehmen der natürlicheren Merkmale. Mag sich auch das Mattblau des Himmels gelegentlich mit wolkigem Dunst überziehen, so steht doch die eigenmächtige Tönung, steht das Licht, das sich aufhellen kann, aber trotzdem nicht Tageslicht wird, einer beschließenden naturhaften Wirkung entgegen.

Doch wird man wenigstens dem „Barmherzigen Samariter“ (123)* und der „Gefesselten Andromeda“ (104) auch für s G a n z e eine natürlichere Haltung zuschreiben müssen, die in beiden Fällen mit den Mittelpunkt gebenden Nacktstudien, im ersten auch mit der genrehaften Auffassung Hand in Hand ging. Das Samariterbild ist um 1632 gemalt. Die rechte, schräg zur Tiefe geführte Kulisse mit Haus, Freitreppe und Ziehbrunnen wahrt an Naturhaftigkeit den Zusammenhang mit der Radierung des Rattengiftverkäufers, dessen entlehnter Baumriß auch hier hinter dem Hause hervorkommt, während das Gebüsch der Ferne eine ungefähre Andeutung



111. Der barmherzige Samariter (um 1632/33. London, Wallace Museum; 123).

bleibt. Einzelstücke der Beobachtung werden hier durch das glaubhafte Abendlicht innerhalb der intimen Absichten zu einem der Wirklichkeit nahen Landschaftsbilde gebracht. Aber der Wunsch nach natürlicherer Verstärkung bleibt dennoch offen: er wird in der nachträglichen Radierung schon durch die Zutaten, Hund, Faß und Bretterverschlag, befriedigt, mehr noch durch den Ausbau des Hintergrundes, der das Interesse an landschaftlicher Geräumigkeit stärker hervortreten läßt. Die ganz aufs Unmittelbare losgehende Nacktstudie des etwa 1634 gemalten Andromedabildchens braucht eine Szenerie von ähnlicher Haltung. Das Schilfgewächs am Fels- hang ist so, nach Zeichnung und Farbe, frisch aufgegriffen. Und das Übrige erscheint wenigstens zusammengehalten durch ein Licht, das, wenn es auch nicht Natur schlechthin ist, ihr mit seinem fahlen Akzent doch sehr nahe kommt.

Darüber hinaus geht es nicht. Nur motivisch und gelegentlich greift die Naturarbeit des Zeichners und Radierers auch in das Werk des Malers ein. Aber auch im äußersten Falle entfernt er es vom natürlich Gegebenen, bringt es näher zu sich und läßt es teilnehmen an dem gesteigerten, höchst persönlichen Zustand, in dem er sich beim Malen befand. Und dieser Zustand mußte auch den nun folgenden reinen Landschaftsgemälden einen umfassenden Rahmen geben.

Wann diese Tätigkeit einsetzte, läßt sich nicht genau sagen. Bald nach 1633 war Hercules Seghers wieder nach Amsterdam gekommen, und unter seiner Einwirkung entstand die vom Figurbild losgelöste Rembrandtlandschaft, wie sie sich ja auch in ihrer ersten Fassung entschieden an jenes Vorbild anlehnt. Aber auch die Malweise und die Beziehungen der frühesten derartigen Werke zu den bisher begleitenden Landschaftsszenen geben der Annahme recht, daß Rembrandt erst um 1636 dieses verselbständigte Stoffgebiet in Angriff nahm. Bis etwa 1640 hat er zehn erhaltene Stücke gemalt, die sich als eine Gruppe erster Periode zusammenschließen.

Aber was sich so begibt, geschieht nicht über Nacht und ist zunächst



112. Hercules Seghers, Berglandschaft (Florenz, Uffizien).

nur sachliche Absonderung. Und wenn auch Seghers das Kunstereignis machtvoll befruchtet hat, so ankert es doch ebensosehr in den V o r b e r e i t u n g e n , welche die Landschaft des F i g u r e n s t ü c k e s enthielt. Hier war schon neben der natürlichen Beimischung motivischer Art, neben den großen Zusammenfassungen, neben Dekoration und Räumlichkeit, auch die alles ergreifende Steigerung zu einer durchaus persönlichen Stimmung und ihr darstellendes Mittel, die tonige Lichtdämmerung, gegeben. Auch war der Figurenvorgang gelegentlich schon so rein im Malerischen und in der Künstlerstimmung aufgegangen, daß sein Wegfall keine grundlegende Veränderung herbeiführen, sondern nur das Gewicht der Sachlichkeit weiter vermindern konnte. Und endlich war auch schon die werkmäßige Brücke zu Seghers da: sie bot sich in dem schon zur Breite und Fülle gediehenen Pinselstrich. Es wurde auch sonst von Bedeutung, daß Rembrandt, als er mit dem Landschaftsmalen im engeren Wortsinne begann, bereits über eine freie und reife Malweise verfügte. Und so trägt alles, was nun erfolgt, weder das Zeichen des Plötzlichen noch das eines ängstlichen, suchenden

Anfanges, sondern das einer sammelnden, gehobenen Erfüllung von energischer, neuartiger Gesamtwirkung.

Mit Seghers verwandt ist zunächst der romantische Stoff, der seine lokale Natur bei Rembrandt verallgemeinert, sich hier ins durchaus komponierte umsetzt und Vorstellungen von Berglandschaften im auf- oder abziehenden Gewitter vorführt. Dann der Standpunkt gegenüber der Szene, der mittlere Höhen bevorzugt. Je nachdem er nahe oder weiter von der Bildfläche gelegen ist, erscheinen die Bildungen des Vordergrundes größer und bestimmender, die horizontalen Schichtlinien dicht übereinander, die Gesichtsgrenze nahe oder aber die Bühne tief, ihr Grund gegen rückwärts leicht aufgestellt, die Bergformen in den Hintergrund gebracht, das Himmelsbild tritt in volle Wirkung, der Raum wird groß. In solchen Fällen verbindet sich dann die Übersichtlichkeit des erhöhten Augenpunktes mit der Distanz des Malers, der schon zwischen sich und der ersten Bildebene Raum legt, zu besonders mächtiger Raumhaftigkeit. Die beiden, von Seghers noch deutlich abhängigen Stufen sind aus der etwa 1636/37 gemalten Waldlandschaft des Freiherrn von Ketteler (572)* und aus der um 1638 entstandenen Landschaft mit dem Obelisk (230)* leicht abzulesen. In dem erstgenannten Bilde wird dann — ähnlich wie in der Uffizienlandschaft des Seghers* — den flachen Horizontallinien durch die beiden parallelen Schrägen der Lichtmassen im Vorder- und Mittelgrunde raumvertiefend entgegengewirkt. Im zweiten Bilde sind die Vertikalen mit Seghers'scher Sparsamkeit und noch etwas systematisch, aber doch schon recht selbständig und energisch für den Aufbau genützt; der verschlungene Baum gibt dem ersten, der Obelisk dem mittleren, der Steilabfall der Bergbank dem dritten Plane Halt, — aber wie sie im Zickzack zum Richtungsdreieck eingestellt sind, gehört schon zur Grundlegung Rembrandtscher Kompositionsweise. Von beiden Stücken fällt auch auf den verwandten Szenenbau der Täuferpredigt einiges neues Licht: sollte nicht in ihr der früheste Niederschlag der schon in Amsterdam anwesenden Kunst des Hercules Seghers im Rembrandtwerke zu finden sein?

Die Bildgrößen dieser ersten Landschaftsgruppe sind gering oder mittel sie schwanken zwischen 22×29.5 und 55×71.5 cm. Auf mäßigen



113. Waldlandschaft (um 1636/37, Schloß Ehringfeld, Freiherr von Ketteler; 572).

Flächen erscheint das Großartige und verstärkt durch solche Zusammenziehung seine Wirkungen. Die Formate lassen durchwegs der Breite den Vortritt, ihr Verhältnis zur Höhe bezeichnet sich etwa wie 3 : 2 (nur in der Nachtlandschaft zu Christiania⁵⁾ verbreitert es sich auf etwa 7 : 4); die Horizontalität der Heimatlandschaft wirkt — trotz allem — durch, selbst der Himmel wird mehr weit und tief als hoch, das vorüberziehende Gewitter bekommt schon vom Format seine Richtung. Alle Stücke sind auf Eichenholz gemalt; der Untergrund kommt schon der flüssigen bis rauschenden, niemals eingehenden, immer breiten Malweise entgegen.

Wenn auch das Ganze, soweit es körperlicher Art ist, nicht der Natur entnommen wird, so ist doch fast jedesmal wenigstens ein Ding aus näherer, unmittelbarer Beobachtung hervorgegangen. Windmühlen, Hüt-

ten, eine Wegschwellung, Bogen-, Fall- und Zugbrücken, dann aber vor allem Einzelbäume. Diese Baumform tritt zunächst in einer der Seghersschen verwandten auf, bis an den Grund belaubt, unten enger gefaßt, nach oben wedelartig ausgebogen (572 und 232). Dann entwickelt sie sich selbständiger, die schon früher gebrauchten kahlen, knorrigen Stämme treten heraus und verknoten sich (229), und endlich mündet sie vollends im natürlichen Bilde der Weide (234). In den Laubkronen wird die straffe Bildung des Astwerks, das schon die letzten Figurenlandschaften zeigten, fortgesetzt, die Blätter erscheinen, je nachdem sie mit körnigem Auftrag ins Licht oder flach und fließend in den Schatten gebracht sind, als lappig verwirktes Netz oder als kugelige, duftige Massen, die der Wind in Streifen treibt. Die Isolierung und besondere Rolle, die nun der Aufbau all diesen wahrgenommenen und durchgebildeten Einzelmotiven zuweist, sagt deutlich, daß sie dem Meister haltgebende Ansatz- und Mittelpunkte bedeuteten, um die sich die freiere, umfassendere Gestaltung des Übrigen ungebundener bewegen konnte. Durchgehend natürlich, wenn auch verschieden dramatisch gesteigert, ist aber in allen Landschaften die atmosphärische Grundlegung. Und das ist die Hauptsache; denn sie beherrscht das Bild.

Übrigens wird man die Landschaft des Amsterdamer Reichsmuseums auch im Ganzen als eine naturhafte Ausnahme ansehen dürfen. Schon die Anlage hat nichts Künstliches, wie von selbst ergeben sich die beiden Richtungen, der breit ansetzende Wasserweg, der linkshin zur Tiefe führt, und die ihn überschlagende Brücke, die das Buschbild etwas schräg in die Breite bringt. Auch alles Einzelne hat diese einfache, holländische Haltung, die unterschiedenen Bäume, der Bretterschlag, die Hütte, der Schober und der Turm, dann die Menschen und Tiere, das von hinten her gesehene Wägelchen mit den drei Insassen, der schreitende Bauer, der andere mit der Frau bei der Hütte, der Mann, der die Kuh treibt, die zwei anderen Kühe und die beiden Kähne mit den Arbeit verrichtenden Schiffen. Es ist, als ob sich hier alle Arten und Formen des Ländlichen, der Menschen tägliches Tun und der Dinge lichtfließende Erscheinungen, im ruhsamen Vereine zusammenfänden. Und so ist auch die Malerei. Zwar



114. Brückenlandschaft (um 1637/38, Amsterdam, Reichsmuseum; 232).

fällt auf die Mitte ein breiter Strahl, setzt die Bäume am Verschlage in gelbes Gold und entzündet auf dem Hüttendach ein blasses Rot, zwar dämmernd auf diesem leicht überzogenen Himmel zwischen Weißlichem und rauchigem Schwarz blaue, rosafarbene und braune Töne, und auch unten ist dem Braun und Grün noch Reichliches beigemischt, aber alles gleitet und löst sich auf in Ruhe. Nicht großstädtisch erregt und nicht so sehr aufs Ganze gehend, sondern fast beschaulich eingehend, labt sich hier einer an dem Wiedersehen mit der heimatlichen Natur, die er in allen ihren kleinen Teilen umfassen will, — Herr seiner größeren Bewegung, die unten bleibt. Und es ist ein Meister seines Handwerks. Reich ist die Sprache seines Pinsels, glatt, strichweise vertrieben, dann wieder breit und weich oder körnig, je nach der Sache und ihrem Licht, und von einer darstellenden



115. Landschaft mit dem barmherzigen Samariter (1638, Krakau, Museum Czartoryski; 229).

Kraft, der schon alles möglich ist: mit e i n e m Hiebe sitzt schon der vorgebeugte Mann mit dem Ruder im Kahne.

In den übrigen Werken ist das Fig ü r l i c h e nur Beiwerk. Aber es spielt seine nicht unbeträchtliche Rolle. Die Kutschen und Pferde, namentlich Schimmel, die Reiter und Fußgänger sind zunächst Träger lokaler, mit Vorliebe roter Farbflecke, aber wie sie selber in Aktion sind, so führen sie auch ihr buntes Kleid bewegend in die tonig durchbrauste Fläche und ihre körperliche Bewegung unterstimmig in den Lichtstrom des Raumes. Das näher Bestimmte ist immer untergeordnet, aber es ist auch immer da und spricht mit. Dabei stützt die Figur mit Schritt und Blick, die sich dorthin wenden (233 und 573), gelegentlich auch die Hauptrichtung des Aufbaues. Nur in der „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ (229) bean-



116. Die Landschaft mit dem Obelisken (um 1638, Boston, Mrs. Gardner; 230).

spricht die Figurenbehandlung einen starken Anteil an der sonst durchaus persönlichen, düsteren Stimmung dieser Werkreihe.

Sonst ist schon die szenische Ausstattung Erfindung oder vereinigt und erhobenes Erinnerungsbild. Nirgend hat der Künstler seine Gabe, das Kleine zu vergrössern, das Zufällige zum Wesentlichen zu erheben, deutlicher bewiesen. Nirgend ist er zusammenfassender und freier mit Gegebenheiten umgegangen. Ruinenhaftes Gemäuer, runde Bastionen und abgestumpfte Türme spielen eine Rolle; sie zeigen samt und sonders einen auf geschlossene Massen gerichteten Bausinn, der sich vielleicht aus den gewohnten Bildern der Leidener und Amsterdamer Stadtmauerung



117. Berglandschaft mit Ruinen (um 1638, Braunschweig, Herzogl. Museum; 231).

nährte. Mit diesen Motiven kommt auch die Auffassung des Baumstandes, der Hügelwellen und der Gebirgshänge und der Ferngesichte überein, in denen sich gelegentlich alle Massenteile zur breithin gelagerten oder steil abfallenden Gesamtform verbinden. Schon das Körperhafte ist in Massen gesehen und zu Massen geordnet.

Diese Ordnung kommt nun allmählich von dem starren, regelhaften Verfahren des Tiefenbaues mit Körpern ab und gerät immer mehr aufs Atmosphärische: Hand in Hand damit geht auch die Aufsaugung der Dekoration durch den Raum.

Der **A u f b a u** nimmt den Schritt zur Freiheit. In der Samariterlandschaft ist noch der ziemlich konventionelle Gebrauch mit schräg korrespondierenden Versatzstücken beobachtet, dem — allerdings schon eigenartig



118. Landschaft (um 1540, London, Wallace Museum; 233).

geöffneten, die durchziehende Wegwindung fassenden — Baumschlag vorne, nah und breit aufragend, wird der Bergsturz hinten entgegengesetzt; in der Landschaft mit dem Obelisken erscheinen beide schon hintereinander, aber der seitwärts und in den Mittelgrund gerückte Obelisk schafft statt einer, zwei im Winkel gebrochene Schrägrichtungen. Das Braunschweiger Bild (231) zeigt dann das selbständigere Mittel zweier gegeneinander verschobener Bergkeile. Der körperhafte Mittelgrund tritt seither mehr ins Gewicht. Mit großartigem Schwung wird er in der Landschaft des Wallace-Museums (233) vom begangenen Weg und dem Wassergraben umfaßt und rückt im Madrider Werke (593) von der Seite ab, völlig in die Mitte. Die Doktrin ist in jeder Hinsicht beseitigt. Das kleine Stück des

Earl of Northbrook (235) gewinnt den schlichten Boden holländischer Flachlandschaft, und innerhalb der nun vorherrschenden Horizontalität führt auch der zweifach erhöhte Himmel sein heimatlich zuständiges Wort.

Solchen ungestümen, in kaum fünf Jahren vollzogenem Fortschritt ermöglicht allein die atmosphärische Behandlung und Auffassung des Raumes, an die der Künstler von seinen übrigen Werken her schon gewohnt war und die nun auch über seine Landschaften zunehmend Macht gewinnen. Umwölkte, bis zu Gewittern und Nächten verhängter Himmel ist immer da⁵). Und ebenso der Strahl, der sich durch das brauende Dunkel der Erde kämpfend Bahn bricht. Aber von dem einfachen oder Doppelfleck, auf den er fällt — in zwei schräg-parallele Bildebenen (572) oder auf zwei verschiedene Höhenstufen (231) verlegt — verbreitet sich seine Austönung und sein Rückschlag nach allen Seiten und, wiewohl sein dramatischer Kontrast zum übermächtigen Dunkel gewahrt bleibt, dringt er nun doch mit seinen dämmernden und füllenden Wirkungen in alle Richtungen des Raumes. Auf demselben Wege verliert er auch die schematische Haltung seiner baumäßigen Aufgabe, die körperlichen Massrichtungen mit seinen eigenen zu durchkreuzen und dadurch die Tiefe aus ihrer festgelegten Starrheit in allseitige Bewegungen zu setzen.

Das zerstört nun nicht das zu Beginn noch vorherrschende Dekorative, aber schafft dem Räumlichen zunehmende Geltung. Alle früheren Werke kommen darin überein, daß sie zunächst als breit zusammengehaltene Tonmassen in der Fläche bedacht und so abgestimmt sind. Das Braunschweiger Bild steht dann im Übergange, indem es die Flecken verkleinert und vermannigfacht. Die um 1640 gemalten Stücke, geführt von dem Gemälde des Wallace-Museums, lassen — schon infolge der übrigen, bereits genannten und sämtlich raumwirkenden Elemente — die Räumlichkeit voller hervortreten. Immer tiefer, immer weiter reicht das Land, stärker wölbt sich der Himmel und wächst auch zur Höhe. Aber schließlich ist doch das Gleichgewicht da. Freilich, immer noch steht beim Werkvorgange die Aufteilung der Fläche in Helles und Dunkles, in tonige Verschiedenheiten voran, die nähere Farbakzentuierung und Durchbildung des vorerst nur angedeuteten Körperhaften, also auch die



119. Landschaft mit einer Zugbrücke (um 1640, Madrid, Herzog von Berwick und Alba; 573).

Umlegung ins Räumliche folgt nach; die Arbeit beobachtet durchwegs den an den beiden Zuständen der radierten „Verkündigung an die Hirten“ nachgewiesenen Weg. Aber in dem einfach und ruhig gewordenen Ergebnis halten sich zuletzt die beiden Wirkungen die Wage: die näher auf den Naturraum hin durchgearbeitete Landschaft des Earl of Northbrook (235), auf zwei wagerechte Streifen gebracht, und das diagonal auf zwei Massen von Sonnenlicht und Dunkel verteilte Oldenburger Brückenbild (234), das sich nur in der Berührungszone beider Flächenmassen räumlich näher auslebt, geben die gleichstehenden Schalen von Raum und Dekor.

Natürlich bleiben alle Werke, natürlich ist keines. Der Landschaftsraum wird zum Behältnis der freiesten Expansion des Malertemperaments, das schlagende Licht, das geballte Dunkel, im Kampfe gegeneinander geführt, dann auch schon in Dämmerungen aufgelöst, werden zu Zeug-

nissen von Gefühlsvorgängen. Der natürliche Anlaß bringt nur den phantasiereichen Geist zu seiner Tätigkeit, zu seinen größeren Formen. Alles ist zunächst Zusammenfassung: die Körper werden zu Massen, die Einzelfarben und Lichter zu Tonwellen, zu Hebungen und Senkungen einer von Braun und Grau zur Goldbronze aufsteigenden, jeweils fast einheitlichen Färbung. Auf diesem Wege gehen die natürlichen Ursprungszeichen zu gutem Teile verloren, das Ding gibt seine kleineren Merkmale auf, die Farbe ihre örtliche Bestimmtheit, das Licht seinen Tagesglanz. Alles wird höhere Erscheinung und gewinnt den Charakter der Künstleranschauung.

Alles wird in Bewegung gesetzt. Auch hier fehlt zunächst nicht die natürlichere Grundlegung. Menschen und Tiere bewegen sich vorwärts, der Sturmwind treibt die Baumkronen nach einer Seite, Gewitter kommen und gehen, und der durchbrechende Strahl schafft das Plötzliche, den Augenblick der Gesamterscheinung. Aber auch hier bestimmt die persönliche Steigerung das Weitere und die Wirkung. Sie trägt es mit breiten, hastigen und heftigen, fliehenden oder strömenden Pinselstrichen vor, sie schafft die Ordnung der kleinen und großen Bewegungen, sie regelt den Kampf und entscheidet ihn zugunsten der helldunklen Mächte.

Wie schon für die erste Anlage des Holzes die malerische Bewegung dieses Helldunkels den Ausschlag gab und dem näher Bewegten, das nun schrittweise hinzutrat, die allgemeine Richtung vorschrieb, so bestimmt sie auch die schließliche Wirkung. Zwischen Anfang und Ende waltet ihre des Weges sichere Energie, die persönliche Stimmung, deren Bild sie wird, hält an. Man möchte sich diese z. T. ohnedies kleinen Werke sehr schnell gemalt denken, einige erscheinen in einem Zuge erledigt, auch die Malweise deutet darauf, noch mehr die in einer Empfindung gesammelte innere Spannung. Von dem Amsterdamer Werke abgesehen, herrschen tragische Stimmungen vor. Anlässe des Lebens könnten sie erklären. Wohl sind alle Bilder noch im häuslichen Eheglücke mit Saskia gemalt, aber gerade in diesen fünf Jahren starben die ersten Kinder, Rumbartus und Cornelia, und 1640, wohl dem fruchtbarsten Jahre seiner Landschaftsmalerei, auch die tief verehrte Mutter⁶⁾. Es gab genug beschattete Stunden. Haben sie den Landschaftler am Werke gesehen, ehe zuletzt der



120. Landschaft (um 1640, London, Earl of Northbrook; 235).

Rückhalt an seiner Frau wieder die Sonne versöhnlich ins Bild brachte? Jedenfalls berichtet das Lichtdrama dieser Werke nicht nur von der Großartigkeit der anschauenden Phantasie, sondern auch von der im Düsternen kämpfenden Stimmung seines Meisters. Durch beides so dem von Natur und Alltag Gegebenen entrückt, gerät es ganz in die persönlich gehobene Sphäre des Menschen und des Malers, deren reinster Spiegel es wird.

Inzwischen und nachher hatten sich in der Figurenlandschaft allerhand Rückfälle ergeben, in denen die Erinnerung an die heroische Szene Lastmans ausklang und Überholtes eigener Herkunft wieder aufge-



121. Landschaft mit Brücke (um 1640, Oldenburg, Großherzogl. Galerie; 234).

griffen wurde. Die Öffnungen im Hintergrund mit dem Burgberge, die zylindrischen und prismaartigen Baumassen, die Baumsilhouetten hinter Körpervereinigungen, ja selbst die Krautpflanzen auf dem Boden vorne setzten niemals gänzlich aus. Und auch der räumliche Umgang mit diesen Baustücken, die Hinterreihung und Höhenordnung, geriet nicht ganz aus der betretenen Spur. Noch 1643 und 1647 werden Bathseba- und Susannadarstellungen (246 und 322) möglich, die den Lastmanschen Apparat immerhin durchblicken ließen, noch um 1650 ein „Abschied der Hagar“ (334), der nicht nur durch seine Figurengruppe den Gedanken an den Lehrer wachrief, mit dessen Amsterdamer Federzeichnung er und seine Vorstudie (Wien, Albertina, 1397) sich berühren. Und ebenso erscheint noch am Ende der

ersten Landschaftsperiode jener 1640 datierte „Besuch der Maria bei Elisabeth“ (241)*, der wenigstens mit seiner Vorderbühne auf eine Bilderreihe selbständigeren Baues zurückgriff, die aber schon 1632 in dem radierten Rattengiftverkäufer derartig gegeben war.

Aber gerade dieses Bild zeigt im Beispiel ganz gut, wie frei er mit solchen Resten, auch wo sie noch deutlich nachklangen, umging, wie wesentlich er sie fortbildete. Die Vorbereitung hierfür wird man schon 1634 in der Radierung „Christus und die Samariterin“ (71) an der Vertiefung des Mittelgrundes und dem erhöhten Baubild dahinter, dann in dem

Pariser Tobiasbilde von 1637 (291) finden, wo die dicke Rauchwolke und der mit ihrem Licht kraftvoll, tintorettesk entschwebende Engel die räumliche Vermittlung zwischen vorne und rückwärts schaffen, aber auch zur Höhe tragen und ihrer Bewegung den Ausschlag geben⁷). Im „Besuch der Maria bei Elisabeth“ hat das Stadtbild im Hintergrunde nicht mehr romanische oder renaissancemäßige, sondern gotische Formen, allerhand Tiere, das Löwenhündchen, der an der Staude ruhende Pfau und die aus dem Wasser kommenden Vögel, sind nicht nur — wie es die gezeichneten Vogelstudien und das Selbstbildnis des Malers mit der Rohrdommel aus dem Vorjahre (238) erklären, — natürlich beobachtet, sondern auch in Bewegung gebracht. Stärker noch als im Motivischen sprechen die Veränderungen des Aufbaues. Die Vorderszene liegt jetzt auf der Höhe einer Terrasse, den Mittelgrund durchzieht eine Talung, aus der der Mann mit dem Tragtier aufsteigt, hinten erhebt sich wieder das Stadtbild. Die bewegte Bodenbildung und ihr schon durch das Bildformat vorgeschriebener Höhendrang



122. Besuch der Maria bei Elisabeth (1640, London, Herzog von Westminster; 241).



123. Christus als Gärtner (1638, London, Buckingham Palace; 221).

werden dann räumlich weitergeführt. An die Stelle des Baumrandes hinter dem jetzt mit Säule und Torbogen hochragenden Hause ist ein aufsteigender Rauch getreten, der den versenkten Mittelgrund raumhaft bezeichnet, den Bauschatten vorne mit der aufdämmernden Ferne verbindet und statt der die zwei Plane scheidenden Kulisse als füllendes Element in Erscheinung tritt.

Und so ist auch alles andere, selbst in diesem rückständigeren Teil seiner Figurenlandschaften: die entwickelte Malweise, der duftig gewordene Baum, das blühende Licht, all dies und noch mehr tut seine erleichternde und vollere freiräumliche Wirkung.

Die Beschäftigung mit dem reinen Landschaftsstoff wirkt auf die begleitende Landschaft der Figurenstücke auffällig zurück. Die früher mehr unbestimmte und phänomale Füllung des Freiraumes mit Hell- und Dunkel gewinnt eine näher atmosphärische Haltung, womit auch die schattendurchdringende und auflockernde Kraft des Lichtes zunimmt. Es geschieht nicht von ungefähr, daß 1638, also mitten in der ersten Arbeitszeit des Landschaftsmalers, eine für nächtlich aufstrahlende Beleuchtung vorbestimmte und so auch noch etwa drei Jahre vorher in der „Ruhe auf der Flucht“ (132) verwendete Felsszene von sanftem, den Kontrast lösendem Morgenlichte erfüllt wird. Und auch sonst steht dieser „Christus als Gärtner“ (221)* am Anfang einer Reihe von Figurenwerken, deren Freiraum landschaftlicher wird. Die Geräumigkeit nimmt zu, die Dimensionen, nicht nur die Tiefe, werden näher ausgearbeitet, die Pläne und Staffeln, das Hinter- und Übereinander in fließende Verbindung gebracht, Personen und Dinge gehen als Lichterscheinungen im Raume auf. Wenn früher der Innen-

raum auf den Außenraum fördernd gewirkt hatte, so ereignet sich jetzt das Umgekehrte. Der ältere Vorgang hatte ein sinnfälliges Zeugnis in den Figurenakt vor dem Hause, von denen ein Teil zuerst hinter dem Türverschlage, dann auf der Schwelle und ihr zugewandt erschienen war, bis auch er völlig ins Freie trat; erst allmählich sondert sich auch das Stubenlicht von dem Außenlicht. Freilicht, allerdings im tongebundenen Sinne, wird es erst jetzt. Und im Zusammenhang damit tritt, als Umkehrung jenes Türmotivs, ein Fenstermotiv jetzt neuartig auf, welches das Freilicht in die Stube einläßt. In seiner älteren Fas-



124. „Die heilige Familie“ (1640, Paris, Louvre; 242).

sung, die bis zu den beiden 1633 gemalten Philosophen des Louvre (121 und 122) reicht, stellt es innerhalb gewölbter Räume nur die entwickeltere Form des Jugendwerkes „Paulus im Gefängnis“ (2) dar. Jetzt, 1636, taucht es wieder auf und gewinnt nun, über die Tobiasheilung des Herzogs von Arenberg (216) und das Petersburger Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (220) hinweg, im Jahre 1640, am Ausgang der ersten Landschaftszeit, die seither bewahrte natürliche Haltung. Das geschieht in der „Heiligen Familie“ des Louvre (242)*. Wie in der stillenden Frau die Mutter Saskia, die damals wieder ein Kind geboren hatte, wie in der Erscheinung der Anna eine alte, einmal auch gezeichnete Amme (1008), wie in dem arbeitenden Manne, in der Stube und ihrem Hausrat eine Flut intimer Beobachtungen zusammenströmt, so kommt ihre innig natürliche Wirkung nicht zuletzt von dem Fenster, dessen obere bleigedäerte Fassung überhängendes Laubwerk beschattet, während durch die Öffnung unten die Landschaft hereinblickt und warmes Sonnenlicht eindringt. Wie mit dem „Christus als Gärtner“ die Rückwirkung des Land-



125. Landschaft mit der Eiche (um 1643, Berlin, M. Kappel).

schaftsmalers auf das außenräumliche Figurenbild eingeleitet wird, ist hier die auf das innenräumliche bereits im vollen Gange, kraft des nun verbindenden und tragenden Elementes, des Landschaftlichtes. Und überdies erscheint hier auch die Kette der Lebensanlässe geschlossen. Im Sommer 1640 hatte Saskia den durch den frühen Tod der beiden ersten Kinder heimgesuchten Vater mit einem Töchterchen beschenkt. Der durch das neue Glück im Hause befreite Vater läßt nun von der tragischen Landschaftsform und greift mit der „Heiligen Familie“ auf jene schlicht beschauliche, ruhevoll bewegte Fassung zurück, die in der Landschaft des Amsterdamer Reichsmuseums ein Ausnahmszeugnis hinterlassen hatte.

Aber dann erreicht ihn das Unglück. Am 14. Juni 1642 stirbt Saskia, nachdem schon vorher auch das dritte Kind heimgegangen. Für das hinterlassene Söhnchen Titus wird Geertje Dirks eine fürsorgliche Kinderfrau, aber im Übrigen erfüllt sie das Haus mit Unfrieden. Und ehe Hendrickje Stoffels hier festeren Boden gewinnt, hat es noch seine Zeit. Die acht Jahre bis 1650 sind mit Schmerz, Peinlichkeiten und Unrast erfüllt. Es sind wieder Jahre einer ausgiebigeren Beschäftigung mit dem Landschaftsstoffe und sie führen zu einer neuen Landschaftsform, die sich seit 1643 vorbereitet, um 1650 vollendet und dann noch ein für sich stehendes Nachspiel hat.

Auf dem Wege dorthin liegen zwei reine Landschaften, das Berliner Bild (bei Marcus Kappel) und das Kasseler Winterstück (341), um 1643 und 1646 entstanden, dann die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (342) aus dem Jahre 1647 und endlich die drei den drei folgenden Jahren angehörenden Samariterszenen (328, 329 und 330).

Die Berliner Landschaft ist aus der gleichen Zeit und Stimmung nach Saskias Tode hervorgegangen wie die Radierung mit den drei Bäumen*. Die Verwandtschaft ist auch unverkennbar. Im kleinen Flächenmaß und auf Holz gemalt, zeigt es rechts, in die Tiefe des Vordergrundes gerückt, den — hier vereinsamen — Eichenbaum, dann auch die Hügelwelle, die hier ebenfalls zum Wasser abfällt und links den ebenen Grund mit dem Himmel freilegt. Aber in dem Maße, in dem hier der Standpunkt höher genommen ist, steigt auch der Horizont, der Himmel ist niedriger, die Weite beschränkter. Der ganze Ausschnitt mit dem roten Ziegeldach hinter dem Baume, der tiefer liegenden Häusergruppe zwischen Bäumen, dem Kornfeld und den weißen Segeln in dem willkürlich ausladenden Flußbett, ist naturhafter als der der Radierung, die hier ihren gemalten Vorläufer zu haben scheint. Die Bewegung ist nun wieder weniger einfach und geschlossen als in den letzten Landschaften. Licht und Schatten sind überall, — alles treibt. Und es scheint auch, als ob sich der Mann, der das Stück gemalt hat, in seiner zerrissenen Stimmung der Natur anheimgegeben hätte und sich einstweilen von ihr treiben ließe, ohne sie schon wieder eigenmächtig zu beherrschen.



126. Winterlandschaft, Lavierte Federzeichnung (Florenz, Loeser; 1142).

Drei Jahre später hat er sich schon in dem einfachsten Anblicke der Natur, den der Maler gegeben, zur Beschaulichkeit durchgerungen. An behutsamer Niederschrift der Wahrnehmung und an feiner atmosphärischer Stimmung stehen die beiden Winterzeichnungen in Florentiner und Haager Besitz (1142* und 1309) der Kasseler Kanallandschaft sehr nahe und gleich ihnen hält sich dieses holzgemalte Bildchen im engsten Ausmaße (16 × 22 cm). Die schlichte, dreifach horizontale Schichtung der Heimat ist wieder aufgenommen. Vorne der gefrorene Kanalstreif, tiefhin freigelegt, mit einigen unkünstlich verteilten Bauern und ihrem Gerät, das rechte Versatzstück verkümmert; dahinter, in eine Reihe gebracht, Brücke, Baum, Haus und Heuschober; darüber der nur oben streifig bewölkte Himmel. Die zahlreichen Vertikalen bekommen Geltung, das Stehende und Sitzende wiegt hier mehr als selbst nur das Schreitende, es ist keinerlei Heftigkeit im Bilde, bloß Ruhe und Innehalten. Durchaus ländlich und dörfisch, ebensoweit weg von der Großstadt wie von den Bedrängnissen des Lebens. Wenigstens für diesen Augenblick hat sich der Künstler frei ge-



127. Winterlandschaft (1646, Kassel, Königl. Galerie; 341).

macht und verweilt aufatmend in reiner Anschauung der Natur und in ihrer — also in objektiver — Stimmung.

„Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Dublin, 342)*, 1647 gemalt, ist eine *Nachtlandschaft*. Schon 1639 sind wir einer solchen begegnet, später nennt das Inventar eine „Abenddämmerung“ und eine von Rembrandt übermalte „Kleine Mondscheinlandschaft“⁸⁾ und endlich ist eine solche berichtweise überliefert⁹⁾. Auf diese nicht gerade häufigen Stücke scheint Aert van der Neer einigen allgemeineren Einfluß genommen zu haben. Die beiden früheren Darstellungen des Themas in Downton Castle und in Mauritshill (37 und 132) waren Figurenbilder mit landschaftlicher Adaptierung im Tageslicht und bei künstlicher Beleuchtung gewesen. Jetzt wird die Landschaft beinahe alles. Hinter dem rechtshin einwärts



128. Die Ruhe auf der Flucht (1847, Dublin, Nationalgalerie; 342).

ziehenden Uferboden eines stehenden Wassers erhebt sich mit dichtestem Baumwuchs die sanfte Welle des Berges, die den ruinenhaften Rundbau mit zwei vorgelagerten Turmstümpfen trägt. Durch den schwer verzogenen Himmel dringt das Mondlicht, erscheint in den Fensterlöchern der Ruine und begegnet unten dem warm aufstrahlenden Holzfeuer, in dessen Umkreis die Familie, die Hirten und die Herde, vom Spiegel des Teiches zurückgegeben, verweilen. Die Beleuchtungen sind mild, ihre Gegensätze abgedämpft, ihr Austausch vollzieht sich ohne Heftigkeit. Doch die Nacht führt das Wort. Zwischen dem Himmelsschein und dem Hirtenfeuer wühlt und braut sie in den Bäumen, ist die Wurzel der schweren und düsteren Stimmung, die sich erst in den beiden Lichtern, nicht befreit, aber erleichtert. Die ausruhende

Familie, die betrachtenden Hirten und dann hinten der Mann mit der Laterne, dem die Kühe auf dem Heimweg folgen, das alles nimmt teil und verstärkt zuletzt den versöhnlichen Ausklang, aber im gleichen Gewichte der Wirkung steht die romantische Landschaft und des Künstlers zur Ruhe strebende Erregung. Nirgend sonst hat er das Verschiedenar-



129. Der barmherzige Samariter (um 1650, Paris, J. Porgès; 330).

tige, das Landschaftliche und den Figurenvorgang, — dieses jetzt unter Elsheimers Einwirkung, — dann das vom Stoffe Gegebene und die eigene Bewegung so sehr auf eins gebracht. Schon ist er aus Bitterkeit und Unrast, die noch aus der Berliner Landschaft deutlich sprachen, über das anschauende Verweilen, aus dem das Kasseler Winterbild hervorgegangen, wieder ganz zu sich gekommen. Aber er fand sich verändert. Die Gegensätze und ihr Kampf haben nun keine Macht mehr über ihn, wohl aber ihre A u s s ö h n u n g¹⁰).

Diese Stimmung bestimmt in der nächsten Zeit nicht nur die Auswahl der Stoffe, sondern auch ihre gemeinsame, veränderte Haltung. Für die Herbeiführung seiner letzten Landschaftsmalerei kommt das Thema der Barmherzigkeit, in den Samariterbildern zwischen 1648 und 1650 dreimal behandelt, besonders in Betracht. Alle drei zeigen nunmehr nächtliche Freiräume, das eine verlegt die Szene vor das Haus (329), das zweite zwischen Haus und Landschaft (328), das dritte völlig in diese (330)*. Von künstlichem Aufbau ist keine Rede mehr. Innerhalb der schon vom Bildschnitt angezeigten Horizontalität entwickelt sich aus flachen Neben- und

Hinterreihungen die natürliche Aufteilung der Menschen und Tiere im Bildraume des spätesten Werkes, ebenso wird die Landschaft links von der nahestehenden Hauswand immer mehr freigelegt, zuletzt der Vorraum breit ausgebaut und in die Ferne unversehens übergeleitet. Zwischen den aufrechten Personen und den lagernden Pferderücken vermittelt die sanfte Kurve des getragenen oder liegenden Wunden. Das mittlere Licht verbreitet sich allmählich nach allen Seiten, die künstlich erhellte Nacht wird zu natürlichen Dämmerungen. Alles wird milde, alles versöhnt sich. Das an allem Menschlichen teilnehmende, alles Menschliche verstehende und verzeihende Gefühl des gereiften Mannes reinigt ihn von der leidenschaftlichen Anklage und bewirkt jenen höheren Standpunkt, der sich in den letzten Landschaften durch Darstellung befreit.

Die beiden Landschaften, die — übrigens angezweifelte — mit den Schwänen (Paris, Adolphe Schloß, 574) und das Flußtal mit Ruinen (Kassel, kgl. Galerie, 343) bedeuten nur die Z u r ü s t u n g zu dem Akt höchster Ordnung, der sich bald nachher, auch um 1650, in der „Mühle“ (Philadelphia, P. A. B. Widener, 345) vollziehen sollte. Das erste, übrigens — ebenso wie die Mühle — ausnahmsweise auf Leinwand gemalte Stück, das sich durch Weiher und Bergrücken einigermaßen mit dem 1650 radiereten „Kanal mit den Schwänen“ (235) berührt, bewahrt bei skizzenhafter Erscheinung noch ganz die Haltung der ersten und grundlegenden, dekorativen Anlage. Sie spricht noch im zweiten Bilde vernehmlich mit, aber verschränkt sich nun mühelos und ruhevoll mit der räumlichen. Der Aufbau berührt sich im Vordergrund ebenso sehr mit der Amsterdamer Brückenlandschaft wie rückwärts mit jenen Bildern, welche die Berglehne von der Seite her eingeführt hatten. Aber er bringt jetzt nicht nur beides zusammen, sondern ist zugleich reicher und einfacher geworden. Die Scheidung in drei Gründe ist aufgehoben, alles fließt ineinander. Die Kreuzung des Steinbogens mit dem Flusse, der durch seine Verengung und das zunehmende Licht ebenso in den Bildraum wie durch seine Strömung wieder herausführt, ist gegenüber dem älteren, Amsterdamer Stücke etwas nach rechts gedreht, die flachere Flußschräge der Berglehne angenähert, die sich



130. Flußtal mit Ruinen (um 1650, Kassel, Königl. Galerie; 343).

nun langhin mit mählich gestuftem Abfall bis nahe an den Bildrand erstreckt. Das näher gelegene Natürliche, die Windmühle, die Boote, die Hütten und die Flußbrücke, geht — von den freieren Baumformen vermittelt — in die ferner gerückten Gebilde einer beruhigten Phantasie unmerklich über. Es ist Bewegtes da, der Reiter, die Schwäne, der obere Bach, das gleitende Licht, — aber das alles hat keine Schwere, keine Heftigkeit und gerät dem Motiv des verharrenden Anglers nahe. Die Bewegung hat nur Unterstimmen. Aus zartesten rötlichen, grauen, braunen und goldenen Zwischentönen webt die Färbung nur einen Duft, der so leicht und eins ist wie alles in der Träumerei dieses Bildes.

Und zuletzt „Die Mühle“. Ob Leiden oder Nijmegen das Motiv geliefert, jedenfalls ist sie nicht Abschrift, sondern vereinfachte, vergrößerte Erinnerung der Natur. Auf Leinwand gemalt, hat sie allein unter den Landschaften ein stattliches Flächenmaß (86×102.5 cm). Ausnahmsweise rückt auch die Höhe in ein stärkeres Verhältnis zur eingezogenen Breite. Die Sicherheit des Ausschnittes nach allen Richtungen ist so einzigartig wie seine Fülle. Was sonst der Aufschluß des Hintergrundes, besorgt hier die Windung des wassergefüllten Grabens. Rund um die Bastion führt er die Vorstellung zur Tiefe, während der Blick an dem Baumufer drüben doch nahen Halt erfährt. Unter dem breiten, weich und ruhig geführten Pinsel schließt sich alles zu Massen. Aus dem mächtigen Rundbau des Festungswalles wächst in zentraler Ordnung das Hüttenwerk, daraus die ragende Mühle; erst ihre oberen Flügel erreichen über den sich sammelnden und lösenden Schatten auch das Licht. Denn es will Abend werden. Die leicht verzogene Himmelswölbung schickt den milden hüllenden Schein zum Wasserspiegel, in dem die Bäume träumen. Heimkehrende, ihr Tageswerk vollendende Menschen sind da, die Fähre mit dem niedergeholten Mast fährt ein, eine Frau spült die Wäsche, ein Mann schaut ihr zu, eine Mutter und ihr Kind kommen herbei, einer schiebt seinen Karren nachhause. Selbst diese wenigen und scheuen Bewegungen tauchen unter in dem großen Atem der Feierstunde. Alles Feste verliert seine Härte, alles Laute seine Stimme, alles Einzelne geht in die Dämmerung ein, alles Feindselige versöhnt sich. Alles nimmt teil an der erhabenen Andacht der Natur.

Immer wird dieses Werk zu den größten Zeugnissen der Kunst gehören. Denn hier ist alles Gegensätzliche zu einer ganzen, höheren Einheit gebracht. Das Lagernde und das Ragende, das Dekorative und das Räumliche, das Lichte und das Dunkle sind völlig in eins verwirkt, sind, von mächtiger Tonflut erfaßt, gewichtlos geworden und nur ein monumentaler Rhythmus. Durchaus Natürliches ist hier das einzige Mal rein in jene Sphäre des Phantasihaften eingerückt, die bisher immer den Rückhalt an erfundenen Bildungen, Landschaft und Bauwerk, gebraucht hatte. Aber das natürliche Pathos führt kraftvollere Rede. Es spricht von der durch Licht und Nacht gegangenen und nun mit ihrem Ausgleich in Dämmerun-



131. Die Mühle (um 1650, Philadelphia, P. A. B. Widener; 345).

gen versöhnten Stimmung des Mannes, der am Abendfrieden der Natur den eigenen Frieden und ein mildes Herz errungen hatte.

Es ist eigentlich das Schlußwort des Landschaftsmalers. Von solcher Höhe gab es nur Abstieg. Die 1654 entstandene Landschaft mit einer Holzbrücke (bei Sir W. C. van Horne in Montreal, 950)* bedeutet nur eine gelegentliche Rückkehr zu natürlicher Haltung, die auch durch die mit Zeich-

nung und Radierung belegte Werkgeschichte des Bildes näher erläutert wird (s. das Schlußkapitel). Und das Übrige, die nunmehr folgende Figurenlandschaft, ist bloß ein N a c h s p i e l.

Die durch Handzeichnungen reichlich vorbereiteten Werke, die Berliner „Vision Daniels“ (332) und der „Tobias mit dem Engel“ in Glasgow (344), die beide eine knieende oder sitzende Person, der sich eine Engelserscheinung zuneigt, in die Landschaft brachten, das einmal — schon in der Figurengruppe — räumlich entschiedener bewegt, das anderemal in beinahe flacher Hinterreihung, sind merkbar aus dem Zeitraum der Mühle hervorgegangen. Aber namentlich in dem zweiten Bilde spricht auch schon das I t a l i e n i s c h e mit, das nun, von einem äußeren Anlaß, der Versteigerung des Bilderschatzes Karl I. von England, begünstigt und zu gesammelter Wirkung geführt wurde. In das landschaftliche Figurenstück des sechsten Jahrzehnts geht der vereinfachte und beruhigte Stil der Samariterlandschaften und die Elsheimersche Vereinheitlichung des figuralen und szenischen Teiles über, aber die Führung gewinnt jetzt der italienische, speziell der venezianische Einfluß von tizianesker Färbung.

Wieder vermittelt eine thematisch verbundene G r u p p e , jetzt durch drei den Jahren 1655 und 1658 angehörende Darstellungen d e r S a m a r i t e r i n a m B r u n n e n (Berlin, Berlin-Kappel und Petersburg)* bezeichnet, in ihrer fortschreitenden Verarbeitung die grundsätzliche Haltung auch des Übrigen. Sein jetzt ungemein reges Interesse für die italienische Hochrenaissance veranlaßt den Meister das „groot stuck van de Samaritaens vrouwe van Sjorjon“¹¹) wieder vorzunehmen, das er — gemeinsam mit dem Kunsthändler Pieter de la Tombe — mindestens schon seit 1634, dem Jahre der Radierung gleichen Stoffes (71), besaß. War es auch kein Giorgione, sondern ein Moretto¹²), so führte es doch in den nunmehr allseits bestimmenden Kreis. Die Malerarbeit begleiteten jetzt Handzeichnungen (in der Albertina, 1420 und im Budapester Nationalmuseum, 1372) und eine neuerliche Radierung (70). Daß er mit dem Vorbilde frei umging, braucht nicht erst gesagt zu werden. Die Szene wechselt ihr Requisit und seine Anordnung. In den Turmrest und Anbau des Gemäldes bei Kappel scheint fast die drei Jahre vorher entstandene Federskizze des abgebrannten Amsterdamer Rat-



132. Die Samariterin am Brunnen (1658, Petersburg, Eremitage; 592).

hauses (1040)* hinübergenommen. Gleich bleibt der dreiteilige Aufbau, die vordere Brunnenterrasse, die mit Halb- oder Kniefiguren gefüllte Mittelgrundversenkung und die hochragende, mit verfallenen Bauten versehene Ferne. Nur daß zuletzt Rechts und Links vertauscht sind und das Höhenverhältnis von vorn und hinten derart verschoben wird, daß endlich der nahe gebrachte Vordergrund mit Säulen und Bogen über den oberen Bildrand hinaufstrebt. Aber nicht mehr räumliches Interesse hat die Oberhand und bestimmt diese Änderungen. Die Schichtungen in der Fläche, Neben- und Übereinander, führen die Handhabung. An wagerechte Balken lehnt sich Aufrechtes und wenig Geneigtes, aber beides hat in dem weichen Vortrag kaum mehr körperhaftes Gewicht. Die Figuren- und Landschaftsmassen kommen jetzt zu gleicher Geltung. Alles wird Farbe. Man wird noch an dem letzten Bild der Reihe, das die Figuren sogar hinter die Brunnenbrüstung bringt und nun vollends zu Halbfiguren werden läßt,

immerhin den Widerstand des raumhaften Nordländers feststellen können, aber im Ganzen hat ihn der italienische Einfluß zu einer, hier allerdings rechteckig und ruhig abgesetzten Flächenkomposition gebracht. Das flach vor die Bergsilhouette geführte Reiterporträt eines polnischen Offiziers (466), um 1655 entstanden, und noch mehr die beiden 1659 und um 1660 gemalten Berliner Bibelwerke, „Moses zerschmettert die Gesetzestafeln“ (409) und „Jakob ringt mit dem Engel“ (410), legen die Richtung der Entwicklung vollends klar. Schon die Abschnitte des Figürlichen und der Landschaft stehen einem körperlichen Ausleben so sehr entgegen wie dem des Freiraumes, die Bildfläche wird vom Figurenteil in solchem Maße eingenommen, daß nur gerade seine Maschen noch landschaftliche Ausblicke gewähren, aber diese sind nun nichts mehr als szenische Andeutung — Raumfragment — und im Übrigen dunkel bewegter Farbgrund.

Es ist keine förmliche Absage an das Vorhergegangene, aber doch eine entschiedene Wendung. Der nach mannigfachen Vorbereitungen durch anderthalb Jahrzehnte von großen Freiräumen und ihrer rauschenden, leuchtenden Atmosphäre gefesselte Geist, hat seinem derartigen, männlichen Bedürfnis dort genug getan. Nachdem er einmal — und das geschah in der „Mühle“ — die Naturlandschaft auf die äußerste Höhe phantasievoller Wirkung geführt, war sie für seine Malerei erledigt. Diese sah sich nach neuen Aufgaben um. Der regere Umgang mit den Italienern bot eine solche dar: die Bewegung farbiger Massen in der Fläche. Einmal aufgenommen, mußte sich ihr auch die das Figurenstück begleitende Landschaft fügen. Jetzt erscheinen beide, Figur und Landschaft, einander völlig beigeordnet. Und das, eben weil beide zu Farbmassen geworden sind, wobei das entferntere Landschaftliche nur zum Entfärbteren wurde.

Damit ist die Tätigkeit auch nur des reinen Landschaftsmalers keineswegs vollständig überblickt. Daß sie sich bis etwa 1650 im Aufstieg bewegte und daß dann die Entspannung folgte, wird wohl zu treffen. Bald nach 1635 hatte sich die Figurenlandschaft zum reinen Landschaftsstoffe verselbständigt, der dann mindestens bis 1654, also durch zwei Jahrzehnte vorhielt, um nachher wieder der begleitenden Landschaft neuer Form das selten begangene Feld zu lassen. Ein Jahr des Lebens-

kampfes, 1640, und ein Jahr der Aussöhnung, 1650, bezeichnen die fruchtbarsten Zeiträume dieses Kunstzweiges.

In diese allgemeine Ordnung wird sich auch das nur literarisch Überlieferte finden müssen. Auch wenn man es bloß auf den reinen Landschaftsstoff beschränkt, rückt es diese Richtung des Malertuns nach Art und Zahl in volleres Gewicht. Besonders bemerkenswert in diesen ungleichwertigen Werkberichten sind die Hinweise auf einige Naturstudien, auf eine Ansicht und eine Landschaft in der Umgebung Amsterdams und auf eine Feldgegend mit Uytenbogaerts Landsitz, womit die spärliche Reihe der vorhandenen Naturstücke vermehrt würde; hierher gehören auch der Blick in ein Hinterhaus, der Heuschouer und der holländische Bauernhof, die mit der Felsenquelle und vier Seestücken den beschriebenen Stoffkreis erweitern; die für eine dieser Marinen genannte Staatsszene, die Abfahrt der Statthalterjacht, und die tanzenden Figuren im Vordergrund eines anderen Werkes deuten auf eine ungewöhnliche und starke Teilnahme der Staffage an dem Landschaftsbilde; wie bestimmt gelegentlich einige in der ersten Epoche beobachteten Farbmotive und Lichtmomente hervortraten, bezeugen die „Landschaft mit einem Schimmel, der stark ins Auge fällt“ und die „Gewitterlandschaft, in die der Blitz einschlägt“. Die bisher bekannte Gesamtzahl solcher Stücke würde sich damit — gegenüber 15 erhaltenen — auf rund siebenzig belaufen¹³⁾.

So hatte nun auch die gemalte Landschaft ihre wechselvolle Geschichte im Werke des Meisters beschlossen. Fläche, Raum, dann ihr Ausgleich, das alles in den großen Aufteilungen des Lichttons, endlich wieder mehr die Fläche, aber jetzt durch Farbe bewegt und geordnet, das waren ihre allgemeinen Stufen gewesen, wobei die letzte eher hinunter führt. Kunstmäßiges Vorbild, Natur, Stimmungsaufnahme und Stimmungsdichtung und nun wieder kunstmäßiges Vorbild hatten den Weg begleitet. Immer aber war, wenn auch im verschiedenen Maße, neben der äußeren die innere Anschauung da. Aus jener kam die stets gegenwärtige bildhafte Kraft, aus dieser die Größe der Vorstellung und die Bewegtheit des Ausdrucks, die sich in einigen raumhaften Werken zusammenfinden. Diese stehen dann sondergleichen da. Den machtvollen Raumedanken durchdringt dann das innig

verweilende oder leidenschaftlich rauschende Gefühl und, von allem Näheren und Gegebenen befreit, vollzieht sich im Angesichte und Innewerden der Natureinheit alles Erdenseins die religiöse Andacht des Germanen Rembrandt.

Fünftes Kapitel

Das Ergebnis

(Die „Holzhütte am Waldrand“, Zeichnung — der „Waldsaum“, Radierung — die „Landschaft mit der Holzbrücke“, Gemälde. Vergleichende Übersicht des landschaftlichen Gesamtwerkes nach Stoff und Werk, Gegenstand, Gestalt, Form und Inhalt. Rembrandt und die altholländische Landschaftskunst.)



133. Die Holzhütte am Waldrand (Feder; Berlin, Kupferstichkabinett).

Um das Jahr 1650 hatte Rembrandt die Federskizze einer alten Bretterhütte mit einem turmartigen Obergeschoß entworfen; ein Steg führt nahe daran über den Sloop in einen dichten Laubstand (Berlin, Kupferstichkabinett, Freise - Lilienfeld - Wichmann, 175)*. Sowohl die Zeichenweise, der spitze, kurzgeführte Kiel, die gedrückten Baumkronen, deren Astwerk und Umriß durch parallele, flach gebogene Schraffen nachträglich in ein flimmerndes Tageslicht gesetzt wurden, aber auch die forschende Eindringlichkeit der Beobachtung, der beschränkte Ausschnitt mit seinen in bloßer Andeutung belassenen Rändern, endlich die lockere Fülle der hervorgebrachten Erscheinung, das alles spricht für die Entstehung zu jener Zeit. Und dann die Art, wie hier die Feder der kalten Nadel geradewegs vorarbeitet.

Nicht lange nachher, im Jahre 1652, erfolgt auch tatsächlich die Ausführung in einem ausschließlich mit der Kaltnadel gearbeiteten Blatte. Das ist der „Waldsaum“ (222)*. Sowie die Platte zu einem Teile durchgeführt ist, wird sie vom Künstler probeweise abgedruckt. In diesem un-



134. Der Waldsaum (erster Zustand der Radierung, 1652; 222).

fertigen Zustande ist sie höher als ihre Vorzeichnung, die Hütte, der Steg und das Waldesdunkel dahinter sind schon kräftig durchgebildet, im Übrigen Laubkugeln und -fächer nur leicht vermerkt. Nur so weit reicht auch die Abhängigkeit des Radierers vom Handzeichner und damit von der genaueren Niederschrift der Natur. Denn was nun folgt, ist — selbst in so naturhaften Grenzen — freiere Bewegung des zu voller Kenntnis der Heimat gereiften Künstlers. Das setzt schon im Zustande des Probedruckes ein. Mit der gegenseitigen Zeichnung verglichen, zeigt er links ein Mehr und rechts ein Minder. Links erscheint schon die Faustskizze eines jener derb überschnittenen, jetzt splittrig aufschießenden Randbäume, mit denen seit 1645, dem Jahre des „Omval“*, der Radierer seinen Blättern gelegentlich den



135. Der Waldsaum (Radierung, 1652; 222).

bildmäßigen Abschluß und zugleich den Anstoß zu schräger Tiefenbewegung gegeben hatte. Rechts wird der Baumstand durch eine duftige Laubkugel rhythmisch abgesetzt und zugleich eine Strecke offen gelassen, die den — in der Zeichnung fehlenden — Horizont und damit das Bild des weiter reichenden Flachlandes aufnehmen soll. Und hier fährt auch die Nadelarbeit fort: Von der ursprünglich größeren Platte wird unten fast ein Viertel weggenommen und ein Langformat erzielt, das der Horizontalität der holländischen Ebene entgegenkommt, noch ehe im rechten Hintergrund ihr streifenartiges Liniamment erscheint. Zu ihm hin streben jetzt in seichtschräger Aufrollung die drei klar unterschiedenen Stufen des fertigen Blattes: heftig, wie mit der lavierten Rohrfeder gezeichnet, stoßen links die Stämme gegen den oberen Rand, daran reiht sich im mittleren Grunde der niedrigere Waldessaum — der Umriß seiner Masse klar und geschlossen gegen den Himmel abgesetzt, farbig das Gratschwarz seiner Schatten, flackernd seine Helligkeiten — und endlich der niederste, wie mit leichter

Feder angemerkte Streif des Weidebodens, der in die ungemessene Weite austönt. Diese technische und formale Unterscheidung der drei Stufen, womit das Bild des Blattes von dem der Natur schon wesentlich abgerückt wird, erscheint dann noch verstärkt durch die Vorführung dreier einigermaßen flach gehaltener, seitwärts vorgeschobener Pläne. Aber im Einzelnen erfährt dann die strengere Form doch wieder ihre natürliche Entlastung. Schon die links vorn ansetzende Krümmung des Kanals, die der äußerste Weidestreifen aufnimmt und fortführt, vermittelt zwischen den Plänen, der Umriß des Waldsaumes setzt, wie das Licht es verlangt, im Einzelnen fortwährend aus, und namentlich der Mittelgrund wird durchdrungen von dem reichsten und intimsten atmosphärischen Leben. Fläche und Raum, graphische Form und Naturbild greifen vollkommen ineinander und erzeugen — gegenüber der Handzeichnung — neben der größeren, erfüllteren Vorstellung den höheren Grad künstlerischer Spannung in dem radierten Blatte. Selbst die Stimmung hat jetzt von der Werkweise und der teilnehmenden inneren Anschauung den erhobenen, erregteren Charakter angenommen und ist mehr naturhaft als geradezu natürlich.

Der weitere Arbeitsweg führt dann im Jahre 1654 zum Gemälde, zur „Landschaft mit der Holzbrücke“ (bei Sir William C. van Horne in Mont-real*.¹⁾) Der geänderten Technik entspricht zunächst die malerische Zusammenfassung in Massen. Der breite und weiche, an den Lichtstellen stark aufgelegte Pinselstrich verweigert sich der eingehenden Schilderung. An Stelle der stöbernden Unruhe der Federzeichnung, an Stelle der flimmernden Beweglichkeit der Radierung ist die Hebung und Senkung der Tonwelle getreten. Aber damit setzt auch schon die entscheidende Wendung des Werkes ein: Die große Eintönigkeit des Helldunkels braucht den farbigen Akzent, der die Schwingung des Lichtflecks bereichert und steigert. Und so steht hier am Rande der erhellten Hüttenmasse eine Frau mit dunkelrotem Rocke und tiefblauer Jacke. Sie ist — wie auch die beiden von links herankommenden Personen — von der freien Erwägung des Malers hinzugefügt, und verweist nun auch auf die übrigen Merkmale des selbständigen Fortschreitens im Gemälde. Sie liegen — gegenüber der Zeichnung, aber auch gegenüber der Radierung — vor allem in der raum-



136. Die Landschaft mit der Holzbrücke (Gemälde, 1654; Montreal, Sir W. C. van Horne).

hafteren Durchbildung und Erweiterung. Der Kanal am Waldsaume wird jetzt entschiedener tiefenschräg eingeführt, hinter dem Durchblick im Laubschatten erscheint der Horizont, der dann links wieder aufkommt und ins Fernere taucht. Das alles vollzieht sich zwar innerhalb jener dekorativen Eindämmung, die der Landschaftsmaler jetzt weniger als je aufzugeben bereit war, aber sie hat doch die herrschende Kraft schon verloren. Und ebenso ist auch die Stimmung nicht mehr so eigenmächtig wie früher, sondern natürlich veranlaßt und erklärt. Wohl gerät sie darin über die Unmittelbarkeit der Radierung hinaus, daß sie aus freiem Ermessen den Stoff unter einen dämmernden Himmel stellt, aber eben dadurch gewinnt sie die natürliche Brücke zu ihrer beruhigten inneren Bewegung. Abend und Alter finden mild zueinander.

Die durch die Zeichnung, die Radierung und das Gemälde zum Waldsaum gegebene Werkreihe steht gut am Ende einer Betrachtung des Landschafters Rembrandt. Nicht bloß, weil sie in sein letztes Landschaftsgemälde ausklingt, weil auch der Radierer schon vor diesem Jahre 1654 dem Landschaftsstoffe entsagt hatte und von der Zeichnerarbeit nur Weniges an diesen Zeitpunkt heran- oder über ihn hinausreicht. Sondern vor allem, weil sich hier das einzige Beispiel eines durch alle drei Arbeitsweisen gehenden Motivs bietet, die in unserm Buche gesondert vorgeführt werden mußten.

Gewiß bleiben die Unterschiede der drei Arbeitsformen auch sonst deutlich genug: Nachdem einmal die Handzeichnungen, früher in der Kreide als in der nachrückenden, vom Pinsel geförderten Feder, von der Wahrnehmung der Körper im engeren Ausschnitt zur atmosphärischen Gesamterscheinung, von abforschender oder in Betrachtung verweilender Anschauung zum augenblicklichen Eindruck vorgeschritten, gibt ihnen für den lange währenden Zeitraum der Reife der Freilichtimpressionismus das herrschende Merkmal; es ist ein Merkmal des Auges. Die Radierung widmet sich — mehr als irgendeine andere Werkart — der Ausbildung des darstellenden Mittels, des näheren, immer reicheren und feineren graphischen Charakters; sie beruht recht eigentlich auf der rhythmischen Empfindung der Hand. Die Gemälde aber sind weithin gekennzeichnet von der freien Phantasie und den Lebensbestimmungen des Künstlers; sie sind das Land seiner Seele.

Doch ist das Wesen dieser drei Gruppen nicht so einfach, sind schon ihre äußeren Berührungen mannigfaltig, und sie sind nur die verschiedenen Erscheinungen eines wirkenden Organismus. Eine Werkart spielt in die andere, alle drei gehen zeitlich nebeneinander her, durchdringen einander kraft der Einheit ihres schaffenden Urhebers. Und so wird man sie im Rückblick wieder vergleichend zusammenführen, nach den getrennt gegebenen Entwicklungen der drei Arbeitsformen ihren künstlerischen Zusammenhalt einigermaßen vorbringen wollen. Eine solche Übersicht des Kunstergebnisses braucht eine geordnete Betrachtungsweise. Sie soll sich hier nacheinander auf die Arbeit, Stoff und Werk, auf den Gegenstand,

die Gestalt, die Form und den Inhalt der Meisterlandschaft richten, um so zuletzt noch im Dreifältigen dem Einfachen auf die Spur zu kommen.²⁾

Stoff und Werk. Papier (ausnahmsweise auch Pergament), Kupfer und Holz (nur zweimal auch Leinwand) sind die verschiedenen Unterlagen des zeichnenden, radierenden und des malenden Landschafters. Aber schon insofern die durchgearbeitete Kupferplatte zum Abdruck auf Papier bestimmt ist, nähern sich die beiden graphischen Arten einander; allerdings, bei dem Dünnpapier der Radierungen haben Rippe und Korn, die bei der Handzeichnung wesentlich mitsprechen, keinerlei Bedeutung. Doch in den meist kleinen bis kleinsten Flächen, die beide zugrunde legen und wobei die Radierung als die intimere, intensivere Arbeitsform bis zum Mindestmaß heruntergeht, rücken sie wieder ebenso entschieden zusammen wie von den mittelgroßen Malereien ab; Ausnahmen bleiben möglich, die „Landschaft mit der Hütte“ (London, Heseltine, 1049)* bedeckt mit 29,8×45,2 cm eine für die Zeichnungen überstättliche Fläche, die „Winterlandschaft“ (Kassel, 341)* sinkt mit 16×22 cm beträchtlich unter den Durchschnitt der Gemälde. Aber in den Formaten kommen dann alle drei Werkgruppen wieder überein, die Länge herrscht im Verhältnis zur Höhe durchaus vor, — schon beim Beginn der Arbeit wird so der weiten Dehnung des holländischen Flachlandes, nicht dem freien Aufstieg seines Himmels, die Hauptwirkung zugeteilt. Derart bezeichnen sich die radierte „Landschaft mit den drei Bäumen“ (212; 21,1×28 cm)* und die gemalte „Mühle“ (345; 86×102,5 cm)* schon durch ihre größeren Flächen wie durch ihre ungewöhnlichen Höhenmaße als Ausnahmswerke.

Als Mittel der Darstellung kommen für die Zeichnung die Schwarzkreide, Tintenfeder und -pinsel, für die Radierung die auf der Firnissschicht oder auch auf der bloßen Kupferplatte arbeitende Nadel und der Stichel, für die Malereien der Farbenpinsel hauptsächlich in Betracht. Die ursprüngliche Farberscheinung hat sich bei den Radierungen am reinsten erhalten, bei den Gemälden hat sie durch Nachdunkelung an Deutlichkeit und Frische fast ebensoviel verloren wie an Wärme gewonnen, während die Zeichnungen von der Zeit am schlimmsten mitgenommen wurden: der Bister ist wohl braun geblieben, hat aber gelegentlich einen trockenen, harten Ton er-

halten und die Tusche ist nicht selten fahlgrau geworden. Insofern nun die schwarz-weiße Radierung das weitere farbige Bild der freien Vorstellung anheimgibt, berührt sie sich wieder nahe mit der darstellend auf Braun und Schwarz beschränkten Handzeichnung. Und das gilt auch fürderhin: Schon der auf geschlossene Massen abzielenden Ätzung, die sich der Malerei zur Seite stellt, hält in einer starken Reihe von Zeichnungen der hier ähnlich mitarbeitende Pinsel die Wage. Dann aber gerät mit dem Hervortreten der kalten Nadel die Radierung in einen unmittelbaren und anhaltenden Austausch mit der Zeichenfeder; zuerst war es der Silberstift, der in den Pergamentblättern von Berlin* und London (169 und 1023) den radierten „Hütten am Kanal“ (228)* geradewegs vorgearbeitet hatte, dann reift vor 1650 die spitze Kielfeder zu einem Werkstil, der in den gleichzeitigen Platten seine klare, verschärfte und verfeinerte Spiegelung findet, und endlich erreicht noch die derbe, bündige Rohrführung wenigstens zwei Beispiele — „Stier“ (253) und „Landschaft mit dem Jäger“ (211)* — auch der reinen Landschaftsradierung.

Damit sind wir bereits aus den Stoffen und Mitteln in die Werkweise vorgerückt. Voran steht wieder die Verschiedenheit der drei Gruppen. Und für sie ist das zeitliche Merkmal vom allergrößten, rahmengebenden Gewichte: Der Anfang der Zeichnerarbeit steht ebenso sehr unter dem Zeichen der Selbständigkeit wie der Unfertigkeit; von Lastman hatte Rembrandt wohl die Führung der Kreide, aber nicht auch für landschaftliche Naturanblicke gelernt, und den Gebrauch der Feder für solche Niederschriften mußte er aus Eigenem erwerben; so sind auch die frühesten Kielzeichnungen sehr ungleich und unruhig, in Einzelheiten ängstlich, in den umfassenderen Andeutungen leer (die Berliner Landschaft mit den Kühen, 164)*. Der Landschaftsradierer erscheint dagegen schon im Anfange, in der „Ansicht von Amsterdam“ (210)*, beinahe gereift und selbständig; er hat schon mehr als ein Jahrzehnt Radierarbeit hinter sich und darin hatte die begleitende Landschaft, auch die natürliche, einen nicht unbeträchtlichen Platz eingenommen. Der Landschaftsmaler endlich kann schon am Anfange alles, aber gerade hier spricht — neben der langjährigen eigenen Handhabung des Pinsels — doch auch das werkmäßige Vorbild, spricht

Hercules Seghers bestimmend mit. Von diesen verschiedenen Anfängen aus ergeben sich nun die großen Unterschiede der Entwicklungen: Während das Landschaftsgemälde seine technische Haltung nicht mehr grundlegend verändert, erfährt die Radierung durch das Hervortreten der kalten Nadel auf Kosten der Ätzung einen völligen Umschwung, die Handzeichnung bereichert sich durch neue Werkweisen und bleibt dann in fortwährender, vielfältiger Bewegung. Anders gesagt, verläuft die technische Entwicklung der Landschaftsmalerei mehr im vereinfachenden Aufstieg, die der Radierung intensiv, die der Zeichnung extensiv. Selbst in außerordentlichen Augenblicken, wie in dem des Mühlenbildes (345)*, verfügt die Malerei nur über ihren ständigen Werkvorrat, während die Radierung die besondere Bewegtheit der schaffenden Stunde in der „Landschaft mit den drei Bäumen“ (212)* auch durch die Verwendung aller drei verfügbaren Arbeitsarten, Ätzung, Kaltnadel und Grabstichel, verdeutlicht und die Zeichnung sich, namentlich anfangs, dem Zusammenwirken der neu erworbenen Mittel gelegentlich, z. B. in der Hüttenlandschaft vom Jahre 1644 (1049)*, völlig hingibt. Aber je länger je mehr geraten dann die drei Werkweisen doch wieder näher aneinander, schon äußerlich durch das Hinzutreten gröberer Mittel, bei den Handzeichnungen durch die Rohrfeder und das klecksende Holz, bei den Radierungen durch den Stichel und bei den Gemälden durch das Palettmesser. Und am Ende ist eine wesentliche Übereinstimmung da. Denn wiewohl die Mittel und Verfahren der Darstellung nicht nur nicht unterdrückt werden, sondern verstärkt hervortreten — das Grobkorn des Zeichenpapiers, das Gratschwarz und die Glanzlichter der kalten Nadel, der gehöhte und schäumende Farbsaft des strichweise absetzenden Malerpinsels u. a. m., — wiewohl mit der Materialempfindung auch die Materialfreude sichtlich zunimmt, so ist das ehemals Rohstoffliche und Mühsame darin überwunden und beides als ein edler Teil in die Form und den Ausdruck des Werkes aufgegangen. Bei voller Herausarbeitung der Sonderarten aller Werkweisen stehen sie alle zuletzt doch gleichberechtigt inmitten der schönen und bewegenden Wirkungen dieser Landschaftskunst.

Das vorausgenommen, werden sich die zusammenfassenden Hinweise

auf das Einzelne der Arbeitsvorgänge mit nur Wenigem begnügen dürfen.

Bei den Zeichnungen ist schon in der Auswahl des Papiere eine bestimmte Werkabsicht ausgesprochen. Nach dem frühesten Zeitraum, in dem der Künstler jedwedes Schnitzel, das ihm gerade zur Hand ist, für seine Notizen recht findet, und zwar schon seit den auf Pergament mit Silberstift gefertigten Skizzen unterscheidet er — je nach der spitzeren oder breiteren Feder, dem zart oder voll mitwirkenden Pinsel — sehr deutlich zwischen den Unterlagen: für feine Federzeichnungen nimmt er meist flachgeripptes, dünnes Papier, dagegen starkes von rauherem Korn für den groben Kiel oder das Rohr, die beide dem Widerstand der Unterlage angemessen erscheinen. In nicht seltenen Fällen wird sie dann mit einer leichten braunen oder grauen Grundtönung angelegt, die — anders als die graue Untermalung der Gemälde — bis zuletzt offen mitspricht.

Die derart vorbereiteten Blätter werden dann draußen, im unmittelbaren Anblicke der heimatlichen Natur, durchgezeichnet. Das besagen — auch abgesehen von dem Zeugnis der radierten „Landschaft mit dem Zeichner“ (219)* — die auch heute noch vielfach benennbaren Örtlichkeiten der Darstellung, das besagt die schlichte Treue der Abbilder. Aber schon hier wird je später je mehr — bei der aufnehmenden Kraft dieses Auges, bei der anschauenden Klarheit dieses Geistes — die häusliche Nachschrift des Erinnerungsbildes möglich. Für die Radierung, die sich ja handgezeichneter Anmerkungen bedienen konnte und nachweisbar bedient hat, wird das die Regel, die Arbeit im Freien die Ausnahme sein. Die Gemälde endlich sind wohl durchgängig Hausarbeiten, nicht nur weil in ihnen die freie Phantasie das Wort führt, sondern auch weil ihre Dunkelheiten die Arbeit im Freien unmöglich machen und weil selbst in helleren oder natürlicheren Fällen (in dem Kasseler Winterbild* oder in den Landschaften zu Amsterdam* und bei Marcus Kappel in Berlin*) das offene Freilicht die Abstimmung der Töne geradezu ausschließen würde.

Das Zeichnen ist Schnellarbeit. Ob es im Freien, stehend oder sitzend, auf dem zwischen linkem Unterarm und Brust geklemmten oder auf dem zwischen den Knien schwankenden Skizzenbuch (s. die radierte „Land-

schaft mit dem Zeichner“ 219)*, ob es am häuslichen Tisch vor dem offenen Fenster auf lockerem Papierbausch (s. das lavierte Blatt mit dem „Zeichner“, Paris, Moreau-Nelaton* und das radierte mit dem „Selbstbildnis als Zeichner“, 22) geschieht, immer muß — schon infolge der beweglichen Unterlage, welche überdies das flüssige Darstellungsmittel rasch aufsaugt — die das Werkzeug führende Hand eilig arbeiten; ein Nachbessern durch Deckweiß und Auswaschen ist, namentlich bei den Tinten und Tuschen, schwierig und wird mit der zunehmenden Sicherheit der Hand ebenso vermieden wie ein Nachziehen und Ausfüllen des zutreffenden Striches: je nach dem feiner oder gröber gekörnten und gerippten Papier setzen selbst die durchziehenden Linien (und Pinselzüge) fortwährend aus und beweisen so auch von sich aus, daß das Zeichnen eine eilige, einmalige Urschrift ist. Dagegen wird die Radierung von der Nachschrift beherrscht. Die erste Anlage geschieht auch hier meist genug eilig, und gelegentlich — wie in der „Brücke“ (208)* — bewahrt sie diesen skizzenhaften Charakter. Aber je später, desto mehr werden — neben handgezeichneten Vorstudien und Probedrucken (der „Waldsaum“ 222)* — mehrere Plattenzustände die Regel, in denen auf vorgeätzttem oder auch nur vorgeritztem Kupfergrunde der Grabstichel und die Kaltnadel ihre wesentlich verändernde Nacharbeit leisten (vgl. z. B. die abfolgenden Zustände der „Landschaft mit der saufenden Kuh“, 237)*. Fast immer enthält diese Nachschrift neben der graphischen Veredelung auch jene formale und innere Steigerung, die das Werk von dem Anfangsbilde seiner gestaltlichen Gegebenheiten entfernt und es mit luftiger Räumlichkeit, mit Glanzlichtern, mit Rhythmen und Stimmungen versieht. Die Gemälde stehen in dieser Hinsicht zwischen den Zeichnungen und den Radierungen. Zunächst erscheinen sie gegenüber dem mehrmaligen Erzeugnis der Radierungen gleich den Zeichnungen wieder als ein Einmaliges. Aber sie sind nicht immer ein Erstmaliges wie diese. Sie halten sich an Vorbilder oder zumindest für ihre naturhaften Einzelheiten an handgezeichnete, einmal auch an radierte Vorstudien (die „Landschaft mit der Holzbrücke“, Montreal, Sir W. C. van Horne)*. In der Frühzeit tritt auch, wenigstens für die begleitende Landschaft, der gezeichnete Kompositionsentwurf auf

und die Leinwand wird—wie übrigens manchmal auch das Zeichenpapier— nachträglich angestückt (der Entwurf* und die Grisaille* der „Predigt Johannes des Täufers“, Paris, Bonnat, 687 und Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 215). Und wenn auch beides später unnötig wird, so bleibt doch zwischen der ersten Untermalung des Holzes (oder der Leinwand) und den letzten, freien und fliehenden Pinselstrichen ein reicher, allmählicher Weg prüfender, bessernder Nacharbeit, dem der Radierungen auch darin nicht unähnlich, daß er das zunächst grundlegend vorbereitete und dann mit einem umfassenden Zuge vorgebrachte Ganze nachträglich und stellenweise in seine intimeren Wirkungen setzt. Die abfolgenden Arbeitsstufen werden von der Radierung auf den Abdrücken mehrerer Plattenzustände getrennt, vom Gemälde auf einer Unterlage gesammelt vorgeführt.

Von diesen näheren Werkbedingungen abgesehen, ist aber alles doch nur im Grade verschiedene Schnellarbeit. Das bezeugt selbst für das anspruchvollste Verfahren, das der Ölmalerei, die gelegentliche Fülle der Werke während eines kurzen Zeitraumes (einunddreißig Gemälde in dem einen Jahre 1632, wozu noch zwanzig zeitlich nahestehende, dann die gleichzeitigen Radierungen und Handzeichnungen kommen), das bezeugt, je später je mehr die in allen Stufen und Teilen eines Werkes treibende oder fliehende Pinselführung, die zuletzt mit einem Strich die Sache, ihre Farbe, ihre Luft, ihr Licht und ihren Ton vorbringt.

Und so stehen alle drei Werkweisen schon aus den angeführten Gründen der Arbeit unter dem gemeinsamen, wenn auch unterscheidbaren Merkmal der Impression. Davon soll noch anderwärts die Rede sein. Hier muß nur auf das Verfahren als auf eine und nicht die geringste Ursache des heftig Erscheinungshaften aller drei Werkarten hingewiesen werden. Wiewohl der flüchtige Vermerk, bei den begleitenden Landschaften der Entwurf, sonst die Skizze, nur die Handzeichnungen beherrscht, wiewohl die ungefähre Studie in den Radierungen zur Ausnahme wird und die Landschaftsmalereien sie noch weniger kennen, — wiewohl sich Zeichnungen und Gemälde als äußerste Pole der Anschauung von Auge und Phantasie geradezu entgegenstehen, sind auch sie bloß Spielarten der Impression, der äußeren und der inneren. Und so muß sich ihre Niederschrift im Atem des Augen-

blicks, im fliehenden Schritt der Lichterscheinung oder der vergänglichen Seelenstimmung halten.

So münden zuletzt, wie es nicht anders sein kann, schon Stoff und Werk in Form und Wirkung, die hier ihre Grundlage haben. Je nachdem der flächenschmückende oder aber der raumhafte Gedanke das Künstler-tum beherrscht, regelt eine entgegengesetzte Ordnung auch schon den Arbeitsvorgang. Im gereiften Frühwerk wird zunächst für die helldunkle Massenteilung der Flächen Sorge getragen und erst nachher an der Raumvertiefung gearbeitet; der erste Zustand der „Verkündigung an die Hirten“ vom Jahre 1634 (44)* deckt sich in dieser Hinsicht mit dem 1635 entstandenen Bilde „Diana und Aktäon“ (196)*. Das ist eine malerische Angelegenheit und sie betrifft deshalb neben den Gemälden nur die bildmäßig behandelten Radierungen. Aber es wäre verfehlt, zu meinen, daß diese und die im bewegten Flächenschmuck verharrenden Gemälde die angegebene Arbeitsordnung logischerweise einhalten müßten: Am Beginne des zweiten Jahrzehnts seiner Meisterschaft, im Jahre 1643 radiert Rembrandt jene zuletzt nicht weniger malerisch wirksame „Landschaft mit den drei Bäumen“ (212)*. Aber bevor hier die Kaltnadel am oberen Plattenrande die schrägen Regenstriche und Wolkenballen hinzufügt und so das Gegengewicht der dekorativen Massen einführt, also in einem Frühzustande der Arbeit, bot sich ein vorwiegend raumhaftes Bild — nicht unähnlich der gleichzeitig, aber wohl vorher gemalten „Landschaft mit dem Eichbaum“ (Berlin, Marcus Kappel)*. Unlösbar verbindet sich in diesem, auch späterhin wechselnden Verhältnis das Formergebnis mit dem Arbeitsvorgang.

So tritt zum Schlusse nun wieder das Gemeinsame des Dreiartigen hervor. Gewiß, die handwerkliche Abgrenzung der drei Gruppen erhält sich nicht nur, sie wird je später je mehr klar erkannt und schärfer herausgearbeitet. Ein gezeichnetes, ein radiertes und ein gemaltes Werk von 1650 legt nicht nur das jeweils gebrauchte Mittel und Verfahren deutlich bloß, sondern es befestigt die gegenteiligen Formen geradezu durch die charaktervolle Verschiedenheit ihrer Arbeitsweisen. Denn nachdem einmal die Hand die ganze Herrschaft über die verschiedenen Darstellungsmittel, zuerst auf fremder Spur, dann auf eigene Faust, erreicht hat, also

seit ihrer handwerklichen Befreiung, gewinnt ihr Zug eine neue Haltung, die schon auch Form und Ausdruck enthält: gerade das bezeichnet die wesentliche Entwicklung und die beiden wichtigsten Perioden der Technik. Und sie gelten für alle drei Werkarten. Damit rückt nun wieder das allen Gemeinsame in den Vordergrund. Gerade für die Landschaft haben sich nur wenige Beispiele erhalten, die das Ineinanderarbeiten der drei Techniken an gleichen Vorwürfen bezeugen. Aber diese wenigen genügen, um den fortwährenden Zusammenhang der Arbeit zu erweisen. Denn was sie für den gleichen Vorwurf besagen, gilt für den gesamten Organismus der Arbeit: er ist eine unter gegenseitiger Befruchtung fortschreitende Einheit. Man braucht nur auf jenen engen Austausch hinzuweisen, der sich um 1650 zwischen der dünnen Kielfeder und der Kaltnadel vollzieht, man braucht nur die Rückwirkung des malenden Pinsels auf die späten Panoramazeichnungen anzuführen. Selbst jetzt, auf der Stufe äußerster Ver selbstständigkeit und Veredelung der drei Werkarten ist es doch eine Hand, die in ihnen spielt und die Summe ihrer reifen Eigenschaften, die Freiheit und Bündigkeit des Zuges, die rhythmische Empfindung für das leichte Hingleiten und den derberen Druck des Mittels, seine intime oder machtvolle Ausdruckskraft, spiegeln sich in jeder der drei Arbeitsweisen.

Gegenstand. Die einfachste Scheidung des Gesamtwerkes nach seinen Bedeutungen ist gegeben durch den Gegensatz von Natur- und Phantasielandschaften, von Handzeichnungen und Radierungen auf der einen und den Gemälden auf der anderen Seite; aber wenn auch derart die Gemälde eine sehr entschiedene Sonderstellung einnehmen, so gibt es unter ihnen nicht nur reine Naturstücke (z. B. das Kasseler Winterbild), sondern fast alle haben durch ein mehr oder minder starkes Hinzutreten heimatlicher Motive eine gemischte Haltung (z. B. die „Mühle“) — wie anderseits die radierte „Landschaft mit den drei Bäumen“ durch die Teilnahme der Phantasie, namentlich im Bilde des Himmels.

In den begleitenden Landschaften des Figurengemäldes führt die von dem Lehrer Lastman übernommene heroische Landschaft auch weiterhin das Wort; aber der anfangs dürre und zuständliche Apparat wird allmählich durch die Hinzunahme und Verarbeitung neuer Einflüsse, die Vlamen,

die Venezianer und Elsheimer, durch die eigene Beobachtung und innere Anschauung, durch das fortschreitende Gewicht der Figuren- und Künstlerstimmung derart fortgebildet, daß auch hier — wie in den reinen Landschaftsbildern — die Stimmungslandschaft (z. B. die „Ruhe auf der Flucht“, Dublin, 342)* um sich greift. Dieser freieren Haltung entziehen sich auch die das Figurenstück begleitenden Landschaften der Radierung und Handzeichnungen nicht ganz (z. B. die „Verstoßung der Hagar“, Radierung 30*, Zeichnung 865*); aber stärker durchdringt sie — namentlich die Radierungen — jene natürliche Auffassung, die auch den fremdartigen figürlichen Gegenstand in den schlichten Kreis des gegenwärtigen Genrelebens bringt (z. B. „Abraham, die Engel bewirtend“, 29)*.

Sehr deutlich wirkt die veränderte Lebensstimmung des Künstlers auf die Wahl der Gegenstände. Nach dem Tode Saskias erstrecken sich die Darstellungen von beschaulichen Familien, im Alter die von Barmherzigen und Einsiedlern jeweils auf ganze Gruppen gezeichneter, radiierter und gemalter Stücke. Und schon hier wird der Figurenvorgang, der früher in ähnlichen Fällen den Aufenthalt im Stubenraum bevorzugt hatte, immer mehr ins Freie verlegt; der Jugend liegt das Bild mönchischer Einsamkeit im überwölbten Gemache geradeso nahe (etwa das Anastasiusgemälde vom Jahre 1631 im Stockholmer Nationalmuseum; 40) wie der Spätzeit seine Einhüllung in der Landschaft (z. B. der radierte Franziskus vom Jahre 1657; 107)*.

Zwei Beispiele zeigen dann einen merkwürdigen Gegenstandswechsel innerhalb der vorbereiteten Landschaftsszene. In dem einen nicht sicheren Falle, in dem gemalten „Abschied der Hagar“ vom Jahre 1640 (London, Victoria- und Albertmuseum; 240) soll die für eine Flucht nach Ägypten gedachte Umgebung und Beleuchtung nachträglich für jenes altbiblische Thema verwendet worden sein³⁾, bei der Radierung der „Großen Flucht nach Ägypten“ vom Jahre 1653 (56)* ist die von Hercules Seghers herührende Darstellung des Tobias mit dem Engel nachträglich in das neutestamentliche Thema umgeändert worden. Doch sonst steht wohl schon im Anfang der Arbeit auch ihr Gegenstand fest.

Aber mit der vorrückenden Kraft des Landschafters vollzieht sich

auch ein entschiedener Bedeutungswandel: Zunächst in den begleitenden Landschaften. War in der Frühzeit der gegenständliche Charakter derartiger Werke von ihren Figurenvorgängen bezeichnet, die Landschaft nur als szenisches Zubehör aufgefaßt (etwa in den mythologischen Gemälden der Jahre 1632—1635), war er dann seit der Beschäftigung mit reinen Landschaftsbildern (spätestens seit dem „Christus als Gärtner“ vom Jahre 1638; 221)* von Figur und Landschaft gleichermaßen bestimmt worden, so gewinnt zuletzt (seit der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ vom Jahre 1647; 342)* selbst in Figurenstücken das Landschaftliche gelegentlich die Oberhand. Das wird in den Malereien am deutlichsten, aber es gilt nicht nur für sie. In gleicher Weise gipfelt die Entwicklungsreihe der radierten Einsiedlerstücke 1657 in der Landschaft des „Heiligen Franziskus“ (107)*, und ebenso nehmen innerhalb der Handzeichnung die Höfe (jener der Handboogsdoele im Fodormuseum zu Amsterdam), die Stuben (Paris, Moreau-Nelaton und München, Kupferstichkabinett, 419)* und die Stilleben („Die Kutsche“, London, British Museum, 966)* immer mehr landschaftliche Bedeutung an. Und so wird schon dieser Bedeutungswandel zu einem wichtigen Gradmesser für die allmähliche Ausbreitung und Vertiefung des Landschaftserwesens.

G e s t a l t. Unter den Gegebenheiten, von denen das Künstlerschaffen ausging, stehen die künstlerischen Vorbilder an erster Stelle. Sie werden zeitlich früher wirksam. Sie betreffen aber auch schon die Arbeitsweisen und Gegenstände des Werkes und stellen so die Verbindung mit seinen bereits betrachteten Eigenschaften her.

Stark und mannigfach sind die Zeichen der Abhängigkeit innerhalb der Malerei und sie treten als Ausgangspunkte des Fortschrittes immer wieder in diese Werkart. Der begleitenden Figurenlandschaft haben anfangs Lastman und die Vlamen, später Elsheimer und zuletzt die Venezianer die wichtigste Beisteuer geleistet; sie erstreckt sich am Beginne auf die Malweise, das szenische Gerüst und die heroische Auffassung, später auf die Stimmung und endlich auf die breite, flächenhafte Farbhaltung. In die Mitte des Schaffens fällt das reine Landschaftsgemälde. Und dieses leitet sich in vieler Hinsicht von der Kunst des Hercules Seghers ab,

während andere Einflüsse — wie die der Tiroler Zeichnungen des Roelant Savery — nur äußerlich bleiben. Ist derart die Landschaftsmalerei Rembrandts von fremder Seite anhaltend befruchtet worden, so bedeuten diese Einwirkungen für seine sie schnell verarbeitende und wesentlich umbildende Kunst nicht mehr als Zeugnisse seiner allezeit offenen Empfänglichkeit und darüber hinaus nur erste Anstöße, die das eigene Formvermögen in Bewegung setzen — nicht anders als der natürliche Erfahrungsschatz, an dem es sich fortwährend erfrischte. Zuletzt trägt doch auf jeder Stufe der Entwicklung jedwedes Werk das unverkennbare Merkmal der Meisterhand und ist mit keiner andern mehr zu verwechseln.

In der landschaftlichen Figurenradiierung spielt die motivische Anlehnung an ein fremdes Vorbild nur untergeordnet mit und bleibt Gelegenheitssache. Für die frühen Blätter mit dem „Rattengiftverkäufer“ (121)* und der „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ (91) ist schon auf dem Haarlemer Kreis und auf Maerten van Heemskerck hingewiesen worden. Später setzen solche Anklänge völlig aus. Nur einmal, um 1653, wird eine von Seghers herrührende Platte vorgenommen und zur „Großen Flucht nach Ägypten“ (56)* umgearbeitet. Die reinen Landschaftsradiierungen kennen — will man die kleine und die große Ansicht auf Rhenen von Hercules Seghers¹⁾, die sich mit dem „Landgut des Goldwägers“* einigermmaßen berühren, nicht dafür gelten lassen — keine Vorbilder.

Unter den Handzeichnungen weiß man von zwei sehr frühen Blättern, daß sie Lastmans Gemälde „Paulus und Barnabas in Lystra“ (Schloß Romanow, Graf Stezki)* und „Susanna und die beiden Alten“ (Petersburg, Delaroff)* wiedergeben. Auch als Rötelzeichnungen verweisen sie auf diesen Lehrer. Aber sonst war schon der junge Rembrandt, namentlich in den reinen Landschaftszeichnungen, recht aufs Eigene angewiesen. Das bekundet am klarsten die schrittweise vorrückende Feder. Und es liegt nur an uns, nicht aber an diesem Werkteile, wenn wir trotz seiner hohen Eigenart noch immer im Ungewissen sind und ihm noch immer eine große Zahl von Blättern zuschreiben, die anderen Künstlerhänden angehören.

Die Schwierigkeit dieser Scheidung hat übrigens eine triftige Ursache,

die auf das Verhältnis von Vorbild und Wirkung ein neues Licht wirft und den Kreis der gegenseitigen Beziehung wesentlich erweitert. Wir sind nur zu sehr gewohnt, die Abhängigkeit auf den Fall äußerlicher Entlehnung zu beschränken. Uns gilt der unwesentliche Anklang der Gruppe von Vater und Sohn in jener „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ an den älteren Stecher noch mehr als der auf die fortgeschrittene Strömung der Zeit, insbesondere auf die Haarlemer Genrelandschaft gerichtete Hinweis, den die alles durchdringende Freilichtauffassung des „Rattengiftverkäufers“ enthält. Und das Gleiche gilt auch für die Anfänge der Handzeichnungen. Auch sie setzen eine neue, nun schon allgemeinere Anschauungsweise voraus, in deren Bewegung sie sich stellen. Überall findet Rembrandt, der Landschaftler, über die bestimmten vorbildlichen Persönlichkeiten hinaus, frühzeitig den Anschluß an die neuen, in Zeit und Rasse gleichermaßen verankerten Fähigkeiten des holländischen Auges, die sich auf das atmosphärische Erscheinungsganze richten und das Einzelkörperliche aus ihm, die Farbe aus dem Ton herleiten. Mehr als die motivische Entlehnung gilt so die Verwurzelung der Anschauungsweise des Künstlers in der seiner Umgebung. Aber auch hier hat er das bereits Vorhandene nicht nur schnell und richtig verstanden, sondern auch als der bedeutendste Vorkämpfer zu eigener, einsamer Höhe geführt.

Das weist nun schon auf das Milieu, in dem sich die geistigen, gesellschaftlichen und örtlichen Gegebenheiten begegnen. Für den Landschaftler kommen zunächst die letzteren in Betracht, das Heim seiner Kindheit an der Mühle des Vaters, die Landstadt Leiden, die Spaziergänge in Amsterdam, die Wanderungen durch die nächste Umgebung der Stadt und die Ausflüge in vier benachbarte Provinzen des Landes. Aber der Wechsel der beiden Wohnorte war auch einer der Lebensstätten, und man weiß, wie tief er den Landschaftler berührte. In der Enge der Großstadt wird das bis dahin ruhig fließende Landschaftsgefühl heftig aufgewühlt, sein Verlangen und seine Empfindlichkeit gesteigert, vom Getriebe des Hafens mitbewegt und auf den Wegen der Schiffer und Bauern zu jenen größeren Räumen hingezogen, die sich draußen, an der Küste und im Flachlande, dem befreiten Auge eröffnen. In Leiden hatte der Jüngling nur noch an

den Anfängen Van Goyens teilnehmen können, hier, in Amsterdam, steht der Mann alsbald inmitten einer allseitig auslangenden Landschafterkunst, von deren Früchten auch der Sammler Rembrandt wenigstens Einiges, darunter den bahnbrechenden Hercules Seghers, an sich brachte.

Schon diese Kunst, die den jungen Rembrandt mit ihrer ersten, vollen Bewegung umgab, enthielt viele Hinweise auf die heimatliche Natur. Er bedient sich ihrer und lernt so die Natur auch aus zweiter Quelle kennen. Wenn schon im ersten Zustande der Platte zur „Verkündigung an die Hirten“ (44)* mit einigen fliehenden Strichen die entsetzt auseinander sprengende Herde vollkommen gegeben wird, so eilt mit dieser im Freiraume bewegten Körpergruppe die Kraft der Intuition — wie auch sonst immer wieder — der näheren Beobachtung entschieden voraus. Aber das überzeugend Naturhafte dieser Gruppe braucht doch auch bestimmtere Anhaltspunkte. In der unmittelbaren Wahrnehmung dürften sie kaum gelegen sein; wenigstens erscheinen die Tiere in den unmittelbaren Niederschriften der Feder, etwa in der wohl nachher gezeichneten „Landschaft mit den Kühen“ (Berlin, Kupferstichkabinett, 164)* noch auffällig rückständig. Als Ausweg bleibt das Vorbild. Es dürfte in dem Zeichnerkreise des Esaias van de Velde gelegen sein*. Wichtiger als das Motiv ist aber die hier und anderwärts, in den Radierungen und Handzeichnungen, frühzeitig auftretende Freilichtauffassung, die nur die flüchtigen Erscheinungswerte gelten läßt. Auch sie und damit der grundlegende Teil der Naturschauung wurzelt — wie eben erwähnt — in einem vorbildlichen Kreise, der schon von Haarlem aus seinen Weg nach Leiden und Amsterdam gefunden hatte. Das schließt nicht aus, und wir wissen es schon vom „Rattengiftverkäufer“ her, daß der Künstler sowohl die eigene voraneilende Intuition wie auch das gebrauchte Vorbild immer wieder nachträglich an der entsprechenden Naturbeobachtung überprüft und die größere Vorstellung durch strengere Wahrhaftigkeit nachträglich oft vermindert hat; dieser Vorgang kennzeichnet ganze Entwicklungsreihen, namentlich in der Radierung (siehe S. 137 und 159). Und es hält diesem anderen die Wage: nämlich daß auch der Phantasiekünstler der Landschaftsgemälde immer wieder die erfrischende Berührung mit der

Heimaterde suchte und daraus die stets verjüngte Kraft zu neuem Höhenfluge gewann.

Schon infolge ihrer verschiedenen Arbeitsweisen, wobei die Handzeichnungen den unmittelbaren Umgang mit der Natur bevorzugten, die Radierungen von frischen Erinnerungsbildern und unterlegten Zeichenskizzen ausgiebigen Gebrauch machten und die Gemälde sich sowohl auf den Wegen der Kombination wie auf denen der inneren Anschauungen freier ergingen, nimmt das Maß der Naturtreue in den drei Werkgruppen ab. Der malerischen Synthese treten die analytischen Anfänge der Handzeichnungen entgegen und auch späterhin erreichen ihre fortschreitenden Zusammenfassungen doch niemals ein so selbständiges Verhältnis gegenüber den Ausschnitten der Heimatlandschaft. Sie und die Radierungen verbleiben näher natürlich, die Gemälde auch in den äußersten Fällen nur allgemein naturhaft.

Aber selbst sie bedienen sich von Anfang an wenigstens in Einzelheiten eines natürlichen Rückhaltes. Schon in den frühen Figurenlandschaften nimmt das Pflanzenbild, nehmen die Gräser, die Äste und die Laubkronen, wenigstens nachträglich die Richtung auf das Beobachtete und dazu treten studienartige Motive, deren naturhafte Wirkung schon auf die übrigen Werkteile ausstrahlt: der Amsterdamer Hafenkran kann die Haltung des „Raubes der Europa“ (1632; 71) noch nicht wesentlich beeinflussen, ein Jahr später färbt schon die Vorzeichnung des Bootes im schwerbewegten Meere (219)* auf die naturnähere Erscheinung des gemalten „Christus auf dem Meer“ (1633; 120)* merklich ab und wieder etwa ein Jahr nachher wird das überraschend frische Gesamtphänomen der „Gefesselten Andromeda“ (um 1634; 104) von einer unmittelbaren Nacktstudie völlig beherrscht. Das bleibt auch in den reinen Landschaften. Selbst in ihren freiesten Beispielen ist doch immer der Halt an einigen schlicht heimatlichen Dingen, an Brücken, Hütten, Bäumen, Menschen und Tieren, da, und wie gerade sie in kräftige örtliche Farben oder ins vollere Licht gesetzt werden, das läßt sie als rechte Ausgangs- und Spannungspunkte der übrigen, freieren Malerbewegung erscheinen.

In den Radierungen wird das näher erforschte Einzelding — sieht man

von der anfangs vorherrschenden, in den Frei- oder Landschaftsraum eingestellten Einzelfigur ab — nur selten vorgeführt. Doch haben wir wenigstens die Skizze eines schlanken Laubbaumes in dem „Studienblatt mit Rembrandt im Barett“ (um 1638; 373)*, dann den leichten Vermerk eines andern mit Vögeln auf den Zweigen in der „Ruhe auf der Flucht, Skizze“ (1645; 58)* und aus demselben Jahre die Naturstudie des „Kahnes unter den Bäumen“ (231)*. Sonst und späterhin werden hier solche Einzelaufzeichnungen unnötig, gleichmäßig erstreckt sich die Erinnerung an Gesehenes auf das Blattganze, auf Nahes und Fernes, und wo sie einmal aussetzen mag, kommt ihr die Handzeichnung zu Hilfe.

Die Handzeichnung ist und bleibt unmittelbare Niederschrift der gegebenen Naturausschnitte. Wie schon in den Radierungen sind es immer wieder Amsterdamer Stadt- und Landschaftsbilder und dann solche aus dem benachbarten Küsten-, Fluß- und Flachlande mit seinen geschlossenen Dorf- und seinen weithin verstreuten Einzelsiedlungen, den Bauernhäusern, Wegschenken und Strohschobern, den Landstraßen mit Holzzäunen und Brücken, breite Fahrten, auf denen die Segelboote ruhsam hingleiten, und schmale, schnurgerade Sloote, die ihr schimmerndes Netz durch die Weideböden legen. Sieht man von der Reihe der Ruinenzeichnungen, von den beiden Blättern mit dem alten Amsterdamer Rathause und von dem einen mit dem Turm der Westerkerk ab, so ist nichts Außerordentliches darunter, sondern nur das schlicht Alltägliche; denn wenn auch sonst noch manchmal ein ungewöhnliches Bauwerk (wie etwa die Marienkirche in Utrecht, Haag, Hofstede de Groot)* vermerkt wird, so wird es dann nur mitgenommen und geht im Bilde der Landschaft völlig auf. Und so ist auch verständlich, daß dieselbe unscheinbare Örtlichkeit (wie etwa eine Uferkrümmung an der Amstel) zwei- und mehrmal zu verschiedenen Zeiten wieder aufgegriffen wird.

Dieses Treuverhältnis der Handzeichnungen zur Natur ändert sich niemals, wohl aber das Auge, — die Richtungen seiner Aufmerksamkeit und die Arten seiner Anschauung. Mögen sich auch die weiten, panoramenartigen Übersichten erst später häufen, so gehen doch zu allen Zeiten neben den engeren die großräumigen Ausschnitte, geht neben dem Einzel-

motiv das Umfassende neben dem Nah- das Fernbild einher. Die Linie der Entwicklung liegt anderwärts: Das Auge gerät von dem Körperhaften auf das freie Tageslicht, von den Einzelfarben auf den Ton, die Linien lockern und lösen sich, alles wird Erscheinung des atmosphärisch erfüllten und bewegten Raumes, wiewohl die Himmels-schilderung meistens außer Acht gelassen und nur gelegentlich, aber auch dann bloß summarisch von der Grundtönung getragen wird. Man weiß, wie — nach der voraneilenden Kreide — Feder und Pinsel schrittweise diesen Weg nehmen. Ein Ganz- und Großsehen des Auges — auch bei Einzel- und Nahdingen — greift um sich. Bei den Malereien war es schon von Anfang da, aber sie scheiden als innere Anschauungen hier aus. Und sie würden hier nicht erwähnt werden, könnten sie nicht die eigentümliche, phantasievolle Großräumigkeit einiger früh radiierter Figurenlandschaften (etwa der „Großen Auferstehung des Lazarus“ 73 und der „Verkündigung an die Hirten“ 44*) miterklären, von der aus dann der Weg ins Natur- und Engerräumliche genommen wird.

Die Landschaftsradierungen wollen hier für sich betrachtet sein. Zunächst teilen sie das Freilichtwesen der Handzeichnungen und stellen es — wie diese, namentlich die Federskizzen — zumeist unter einen wolkenlosen Himmel⁵⁾. Freilich, im dünnen, dehnbaren Netz der Ätzung, etwa in der „Hütte bei dem großen Baum“ (226)* erscheint es unmittelbarer natürlich als in den späteren flammenden Spielen der kalten Nadel. Auch das Verhältnis der Ortsfarbe zum alles aufsaugenden Lichttone ist nicht einfach; während dieser schon anfangs vorherrscht, wird doch noch um 1648 ein farbig so ausgesprochenes Blatt wie das der „Landschaft mit dem Turm“ (223)* möglich und es findet im gleichen Jahre innerhalb des Figurenfreiraumes seinen verstärkenden Beleg in der reich gefärbten „Bettlerfamilie an der Haustür“ (176)*, die damit auf ein frühes Merkmal des freiräumigen Genrewerkes (etwa auf den „Quacksalber“ v. J. 1635*, 129); zurückgreift. Und ebenso bleibt noch zuletzt die Auswahl der Räumlichkeiten in den reinen Landschaftsblättern gemischt: neben dem Panorama des „Landgutes des Goldwägers“ (234)* steht der intime Ausschnitt des „Kanals mit der Uferstraße“ (221)*; aber das erscheint nur so lange unge-

reimt, bis die in beiden Fällen wirkende formale Einheit sichtbar wird. Jedenfalls tritt die reine, in Betrachtung verweilende Naturanschauung als eine geschlossene Periode in die Mitte des Radierwerkes, ihre Haltung wird erschöpfend geschildert von der um 1646 entstandenen „Landschaft mit dem Zeichner“ (219)*.

Sehr bald erwirbt das Auge die Fähigkeit zur Aufnahme eines augenblicklichen Lichteindrucks, je nach dem Vorwurf und dem Mittel folgt ihm mit verschiedener Schnelligkeit auch die darstellende Fähigkeit der Hand, in der Radierung gehen die in der Freilichthülle bewegten Körper („Der Jude mit der hohen Mütze“; 133)*, in der Handzeichnung die Kreideskizzen (etwa die Blätter 1478 und 1488 der Wiener Albertina)* als vollkommene Abbilder des Lichtaugenblicks entschieden voran. Aber dann geraten auch die Federstudien allmählich von dem beleuchteten Einzelstück auf das Luftganze, vom abforschenden Ansehen auf den umfassenden flüchtigen Eindruck. Die unbeschränkte Herrschaft über die verschiedenen, immer eilig geführten Darstellungsmittel, die reichste, im vertrauten Umgang mit der Heimatnatur gewonnene Erfahrung kommen hinzu, — der Impressionismus wird zum eigentlichen Nerv der zeichnerischen Abschrift. Seine Art ist schon hier nicht einfach, sie hat ihre Entwicklung, sie nimmt allmählich schon unmittelbar und augenblicklich im Angesichte der Landschaft bauliche Ordnungen, lineare Rhythmen und endlich Ausdruckswerte wahr; aber das gehört — wenigstens zum Teile — schon dem persönlichen Formvermögen des Künstlers an und soll daher dort näher betrachtet werden. Hingegen muß hier noch ein Wort von der physischen Veränderung dieses Auges gesagt sein. Mit dem zunehmenden Alter mehren sich die Anzeichen seiner Weitsichtigkeit. Die längshin geschichteten Panoramen, die schon zwischen den erhöhten Zeichnerstandpunkt und die erste Bildebene einen beträchtlichen Raum treten lassen (etwa die Ansicht von Rhenen, Haag, Bredius, 1245 und das radierte „Landgut des Goldwägers“)*, die von breit vorgelegten Uferbalken kräftig abstoßenden Fernblicke (etwa die Aussichten vom Diemerdeich über das Y hinweg, London, Heseltine, 1056 und Chatsworth, 844, mit denen sich die Radierungen der „Landschaft mit dem Kahn“, 236, und des „Kanals mit den Schwänen“, 235 berühren)*, die

von dem derben Abschnitt eines seitlichen Nahkörpers schräghin (im „Obelisk“; 227)* oder von einem mittleren Nahgebilde geradewegs (die Allee des Landweges, Berlin, Kupferstichkabinett; 177)* einwärts vorstossenden, übermäßig verjüngten Hinterschichten, — sie zeigen samt und sonders eine heftige, ruckweise Tiefenabnahme und das bei einer Naharbeit, wobei zwischen dem aufliegenden Blatt oder der Platte und dem vorgebeugten Kopf ein nur sehr geringer Abstand besteht. Die Summe dieser späten und gleichzeitigen Werkmerkmale muß eine gemeinsame natürliche Ursache haben, sie wird in der das Ferne nähersehenden Art des alternden Auges gelegen sein. So kommt, als die Frische des überanstrengten Auges nachließ, ihm eine natürliche Veränderung zu Hilfe, die das impressionistische Wesen der Handzeichnungen nicht nur bis zuletzt erhält, sondern jetzt geradezu noch verstärkt.

Die Radierungen nehmen daran in gemindertem Maße teil. Sie sind nicht so unmittelbar von der Natur empfangen, anfangs tritt die formale Erwägung stärker dazwischen, dann die gleichmäßig verweilende Anschauung und endlich die Hinwendung auf das verfeinerte graphische Mittel. Nachdem sie schon in ihrer mittleren Periode die auf dem leichten, fließenden Wechsel des Himmels beruhenden atmosphärischen Stimmungen deutlich gepflegt, die je länger je mehr auch die Handzeichnungen beherrschten, erreichen sie auch noch die gegebenen Ausdruckswerte — freilich, innerhalb der reinen Landschaft, die zu früh abbrach, nur mit dem Spätwerk der „Landschaft mit dem Jäger“ (um 1653; 211)*. Aber desto kräftiger entfaltet sich hier der Ausdruck innerhalb des späten freiräumigen Figurenwerkes, er schöpft dabei nicht weniger aus den Gegebenheiten der Personenvorgänge als aus denen der gewählten Landschaftsszene (etwa in der „Rückkehr vom Tempel“, 1654; 60)* und stellt sich so neben jene späten Beispiele der derberen Feder, die schon aus dem unmittelbaren Vorwurf hervorholt, was an ausdruckshafter Erscheinung in ihm gelegen ist (das Blatt mit den Windmühlen in Kopenhagen 1039)*.

F o r m. Es ist bereits erwähnt worden, daß mit der fortschreitenden Fertigkeit der Hand und ihrer wachsenden Ausdrucksweise schon die verschiedenen Arbeitsweisen in die Kunstform als ihr unlösbarer Teil ein-

gehen. Was zuerst ein der gestaltlichen Abbildung dienendes Mittel gewesen, nimmt späterhin immer selbständigeren Schönheitswert an. Das gilt schon für den in Saft schießenden Farbstoff und für den rauschenden Vortrag der Gemälde, der den Zug der übrigen Bewegung im Werke — aber auch den Atem des inneren Aufruhrs im Maler — einhält, das gilt insbesondere für die immer freiere und reichere Schriftweise der Graphik. Denn wesentlicher als sonstwo wird hier die Form von ihr getragen. Je weniger sich diese Schriftweise mit blosser Darstellung begnügt, desto mehr wird schon sie zum Merkmal der reifenden Gestaltung. Mit ihrer rhythmischen Handhabung bezeichnet sich aber nur ein Gipfel der Entwicklung. Man wird deshalb auch immer wieder und mit gutem Recht geneigt sein, die Unterscheidung der Stilperioden bei den Handzeichnungen auf ihre veränderten Arbeitsweisen zu stützen. Und innerhalb der Landschaftsradierungen ist zumindest die späteste Werkgruppe am wesentlichsten gekennzeichnet durch ein technisches Merkmal und seine formalen Folgen, durch das flackernde Spiel der kalten Nadel, das die Blätter mehr durch dunklen und hellen Glanz in flächenhafte Schwingung als durch Farbe und Freilicht in räumliche Bewegung setzt (z. B. der „Waldsaum“, 222)*.

Die Malerei hat als technische Form anfangs derart die Oberhand, daß sie gelegentlich auch das graphische Werk an sich zieht, d. h. es entstehen gezeichnete Malereien (z. B. die Hütte vom Jahre 1644, London, Heseltine, 1049)* und malerische Radierungen (die „Landschaft mit den drei Bäumen“)*. Das wird später entschieden anders, die technischen Eigenformen entwickeln sich. Wohl werden, namentlich zuletzt, unter dem lockeren Tintenpinsel wahrhaftige Gemälde (wie etwa das der Landschaft mit den beiden Kanälen, Paris, Bonnat, 759)* möglich, aber diese Ausdrucksart ist jetzt aus den Eigenbedingungen des Mittels gewonnen, seine bloße, voll empfundene Umrißführung (die Flußlandschaft bei Hofstede de Groot im Haag)*, seine zarteste Duftgebung (das Flußland mit dem Bauerngehöft bei Bonnat, Paris, 770)* — beides Eigenschaften, die das Malerwerk nicht kennt — vereinen und steigern sich jetzt zu einer das Malen nicht mehr nachahmenden, sondern durchaus selbständigen Haltung.

Und die Radierungen geraten, seit sie sich von der breiten Flächenätzung immer mehr der Kaltnadel zugewendet, nicht wieder in das Gehege der Malerei. Dagegen nehmen sie — wie eben erwähnt — um 1650 eine Zeitlang besonders enge Fühlung mit der dünnen Federzeichnung; das führt gelegentlich (wie etwa in dem scharfgratigen Dächerwerk der Y-Ansicht vom Diemerdeich, Chatsworth, 844 und seiner radierten Spiegelung in dem „Landgut des Goldwägers“)* zu einer ausgesprochenen technischen Formvermischung. Aber im weiteren Verlaufe dieses Austausches entfernen sich die beiden Arbeitsweisen immer mehr, so daß ihre Ergebnisse zuletzt nicht weniger und ebenso wesentlich auseinander liegen wie die der malenden und der zeichnenden Pinselformen.

Durch die Abschneidungen der Unterlagen — Holz, Leinwand, Kupfer, Papier — werden zumeist Formate erzeugt, die der Länge und Tiefe, zusammen also der Weite des Raumes kräftigeren Vorschub leisten als seiner Höhe. Die Zeichnungen und Radierungen bedecken niemals die ganze Fläche ihrer Papiere, auch über den Darstellungsteil hinaus spricht noch die Unterlage mit. Und deshalb werden sie nicht selten von Randlinien umzogen, die hier an die Stelle der Bilderrahmen treten. Bei den Gemälden bleiben die oberen Abrundungen auf einige Figurenlandschaften beschränkt, bei den gezeichneten und radierten Blättern tritt auch in den reinen Landschaften nicht selten und zu allen Zeiten — an Stelle der vorherrschenden langgestreckten Rechtecke — eine flache oder stärkere Überwölbung, zuweilen auch die Abschrägung oder Abrundung der oberen Ecken. So wird schon durch das Format der räumlichen, durch die Rahmung der bildhaften Gestaltung bestimmend vorgearbeitet.

Eine Übernahme von Formwerten aus dem Vorbilde kennen in weitgehendem Maße nur die Anfänge der reinen Landschaftsgemälde (Seghers), in mehrfacher Hinsicht auch die beiden, mit dem vierten und sechsten Jahrzehnt angehenden Stufen der gemalten Figurenlandschaften (Lastman, die Vlamen und die Italiener). In dem einen wie in dem andern Falle gipfelt diese Einwirkung im Dekorativen, das sich derart schon an der Quelle fremdartiger erweist als das Raumhafte, worin des Künstlers germanisches Wesen reiner zu seinem Ausdruck kommt. Die Formen der Handzeich-

nungen und Radierungen sind geradezu frei von Vorbildern und auch darum nur wenig berührt von dekorativer Haltung.

Der Arbeitsvorgang auf der Fläche setzt bei den gemalten Figurenlandschaften mit der großen Aufteilung der helldunklen Massen ein, wobei die Ortsfarben dem helleren Teile vorbehalten bleiben. Um 1635 werden so „Die Findung Mosis“ (95) und Diana und Aktäon“ (196)* angelegt; in dem einen Falle tritt ein helles Oval in das umrahmende dunkle, im andern eine breite Schattenachse schräg zwischen einen kleineren, matthellen Fleck und eine zweifach emportreibende Lichtwelle,—und auch die radierte Figurenlandschaft folgt gelegentlich (in der „Verkündigung an die Hirten“)* dieser ersten, malerischen Flächenordnung. Erst dann werden die hellen oder dunklen Mittelmassen auch in räumliche Mittelgründe umgelegt. In den reinen Landschaftsgemälden herrscht diese dekorative Anlage, die von einem oder mehreren ins Dunkel brechenden Strahlen getragen wird, bis zu Ende vor und ihre Wirkung wird von der räumlichen Nacharbeit um so weniger aufgehoben, als in der Mehrzahl der Fälle die erhöhten, vom Bilde abgerückten Standpunkte der Flächenschichtung auf halbem Wege entgegenkommen. Das Übrige besorgt die fließende, tonig zusammengehaltene Farbe. Und sie ist es, die, jetzt stärker hervortretend, breiter und weicher vorgetragen, auch den späten Figurenlandschaften das gemeinsame Merkmal farbiger Massenbewegung in der Fläche gibt.

Den Landschaftsradierungen ist das flächenschmückende Element nur am Anfang stärker (die „Windmühle“, 233)* und dann bloß gelegentlich und motivisch (in den Umrahmungen und überschnittenen Randbildungen des „Obeliskens“, 227, des „Kanals mit den Schwänen“, 235 und der „Landschaft mit dem Kahn“, 236)* beigemischt. Dazwischen tritt der raumhafte Ausschnitt. Die Umkehr wird schon von dem Ausnahmewerk der „Landschaft mit den drei Bäumen“ insofern angekündigt, als hier — gegenüber der neun Jahre älteren „Verkündigung“ — die dekorative Nacharbeit der räumlichen Anlage folgt, also erst auf der letzten Werkstufe hinzutritt. Erst gegen das Ende erfolgt dann wieder in einigen Kaltnadelplatten kleinsten Formates die Rückkehr zur flächenhaften Bewegung, man wird sie schon an dem Abstände der räumlichen Vorzeichnung zur radierten

Fassung des „Waldsaumes“ ermessen können; aber es ist eine neue Form, — nicht mehr Blattdekor, sondern Blattrhythmik.

Noch weniger nehmen naturgemäß die gezeichneten Papiere an den flächenschmückenden Ordnungen teil; zwischen dem frühen Kreidestück mit den zwei Häusern hinter dem Deiche (Berlin, Kupferstichkabinett, 61b)* und der breitgefleckten Pinselstudie einer späten Kanallandschaft (Paris, Bonnat, 763)* gibt es nichts von ähnlich starker dekorativer Haltung. Dagegen fällt hier ein letzter und wesentlicher Werkteil unter das Merkmal rhythmischer, das Raumbild durchaus unterordnender Blattbewegung.

Für alles Weitere ist das sehr verschiedene Verhältnis der drei Werkarten zur Analyse und Synthese von vielfacher Bedeutung. Bei den Handzeichnungen verläuft die Entwicklung recht geradeaus von dem einen zum andern Pol, bei den Radierungen, wenigstens bis zur Mitte ihres Zeitraumes eher umgekehrt, die Malereien sind und bleiben große Zusammenfassungen. So stehen in dieser Hinsicht am Anfang die Radierungen, am Ende die Zeichnungen den Gemälden entschieden näher.

Innerhalb der ersten Landschaftsradierungen (die „Hütte bei dem große Baum“, 226)* tritt nun das Motiv des seitwärts vorne, in den Schatten gesetzten, breit aufwachsenden und von den Rändern überschrittenen Gebildes, Baum, Haus u. Ä., auf, das in mehrfacher Hinsicht von der Fläche zum Raume leitet. Denn es führt nicht nur das Vorgebrachte zu einem bildhaften Abschluß, sondern setzt auch das Rückwärtige in eine entschiedene Tiefenbewegung, — immer aber erscheint es als das einfache Merkmal einer strenger waltenden Ordnung, dem die natürliche Freizügigkeit der handgezeichneten Ausschnitte den Gegenpart bieten.

Die Malereien, von denen es herkommt, haben mannigfaltigere und stärker hervortretende Mittel des kunstmäßigen Raumbaues. Schon in der „Predigt Johannes des Täufers“ (215)* werden drei körperhafte Massenteile nach hinten neben- und gegeneinander verschoben, die Starrheit dieser Abfolge durch kreuzende Beleuchtungsmassen gemildert, aber noch nicht aufgehoben. Das Bild ist um 1635/36 angelegt, also zur Zeit, als der Einfluß des Hercules Seghers zu wirken begann. Und unter diesem Einfluß tritt an Stelle der flachen Kulissen Lastmanscher Herkunft und zu

jenem Zickzack der drei abfolgenden Gründe als neue Ordnung die gedehnte Übereinanderschichtung der Pläne, von dem abgerückten und erhöhten Malerstandpunkte natürlich erklärt. In dieses Gerüst bringt nun das obwaltende Dunkel und der strömende Ton den Zusammenhalt, der einfallende Strahl und die von ihm berührte Ortsfarbe die höhere Spannung. Innerhalb bildhafter Abschlüsse erhebt sich so — über die Grenzen des Dargestellten hinaus — die Vorstellung machtvoller Räume.

In demselben Maße, in dem die Radierungen von ihren Formverknüpfungen mit den Malereien loskommen und in engere Fühlung mit der Handzeichnung und dem Naturbild geraten, vermindert sich auch das Maß ihrer freieren, nicht aber ihrer natürlichen Raumvorstellungen. Die „Hütten am Kanal“ (228)* halten sich schon im näher begrenzten Ausschnitte, und selbst die einzelne Körpermasse mit ihrem Umgebungsraum (die „Hütte hinter dem Plankenzaun“, 232)* oder der atmosphärische Ausschnitt (der „Kahn unter den Bäumen“, 231)* werden jetzt möglich. Aber nebenher entwickelt sich aus dem natürlichen Abbild (der „Ansicht von Amsterdam“, 210)* und seinem fragmentarischen Abbruch (in der „Brücke“, 208)* doch wieder die Vorstellung der größeren, über die Blattgrenzen hinausdrängenden Heimatlandschaft, die vom Nahbild ins Ferne und von da (der „Kanal mit der Uferstraße“, 221)* oder gleich vorne zu beiden Seiten in ungemessene Weiten (das „Landgut des Goldwägers“, 234)* fortstrebt. Das zerstreute Freilicht ist zu allen Zeiten da, es befördert anfangs die natürliche Auflockerung der Gesamtform und verhindert zuletzt nicht ihre wieder strengere, einfache und intensivere Fassung; aber mitten drin wird auch das begleitende, den Körper und seine Farbe ins Recht setzende Licht gelegentlich möglich (die „Hütte hinter dem Plankenzaun“, 232)*. Dem entspricht nun auch die Entwicklung der Bauformen. Nahe dem Anfang und dem Ende steht zunächst Ähnliches; denn sowohl die „Hütte bei dem großen Baum“ vom Jahre 1641 (226)* wie der um 1650 entstandene „Obelisk“ (227)* zeigen eine links vorne gegen den Blattrand stoßende Masse, von der aus sich der schräge Abfall des übrigen Bildteiles ergibt; aber er vollzieht sich in dem früheren, der „Windmühle“ nahestehenden Beispiele allmählicher, mehr seitwärts und wird im Umriß der

Flächenmassen empfunden, im Spätwerke dagegen heftiger, ruckweise, an klaren Körpermassen und nach der Tiefe hin, — der dichteste Schatten tritt jetzt in den Mittelgrund zwischen zwei Lichtpläne. Zwischen den beiden verwandten Formarten muß eine ihren Unterschied erklärende Entwicklung verlaufen: Ihr Beginn liegt schon bei der „Hütte mit dem Heuschaber“ (225)*, wo der mittlere Schattenkörper in natürlicher Weise von der Flachlandschaft umkreist wird, ihr vorläufiges Ende bei der „Landschaft mit der saufenden Kuh“ (237)*, wo hinter das linkshin schräge, schlichte Uferbild der rechtshin einwärts gerichtete Steilabfall eines Bergrückens tritt. So greift inzwischen zuerst das Natürliche mit allen seinen erleichternden und flüchtigen, atmosphärischen Merkmalen, dann das Phantasiebild in die Bauform ein. Und dieses bewirkt zuletzt wieder mit seiner Annäherung an die malerischen Ordnungen auch die Abkehr von den allseits offenen Naturräumen zu bildhaften Geschlossenheiten: Diese späteste Stufe ist — nachdem die „Landschaft mit dem Turm“ (223)* schon das Merkmal kräftiger Färbung hinzugefügt — gegeben durch die zeitlich benachbarten Blätter der „Landschaft mit dem viereckigen Turm“ (218)*, der „Landschaft mit dem Kahn“ (236)* und dem „Kanal mit den Schwänen“ (235)*, erreicht aber über sie hinaus auch noch das letzte Werk, „die Landschaft mit dem Jäger“ (211)*. Sie alle sind — gegenüber jenen einseitigen Schrägbauten — gekennzeichnet durch den zentralen Aufbau. Zwar spricht gelegentlich der tiefenschräge Anstieg des Geländes oder das schräge Gegenüber des vorderen Randbaumes und eines fernen Bergfelsens noch mit, aber auch dann bleibt die Mitte betont und erhebt sich aus horizontalen Lagerungen zur sammelnden, spannenden Senkrechten. Zweimal fällt die derart betonte Flächenmitte auch in die Raummitte, zweimal erscheint sie im ansteigenden Hintergrund. Immer aber wahrt diese umrahmte und geschlossene Bauform die Verwandtschaft mit der Malerei, mag sich auch ihre Selbständigkeit schon an den nun wieder gedrungenen und bestimmten Raummassen erweisen, welche die Vorstellung in den Grenzen des Bildes zurückhalten.

Die Handzeichnungen sind die sehr eiligen Niederschriften von Eindrücken der Freilichterscheinungen. Damit scheint ihr gestaltlich ab-

bildender Charakter ebenso hervorgehoben, wie ihr frei formaler in enge Grenzen verwiesen. Aber schon die immer zugrunde liegende, unmittelbare Wahrnehmung des Auges macht eine Entwicklung durch, die sehr bald in eine formale Anschauung mündet. Nachdem sich das Auge innerhalb der frühen Federzeichnungen eine Zeitlang der verweilenden Betrachtung von Einzelkörpern und Massen im begleitenden, auffallenden Lichte gewidmet, wird — was von der lockeren Kreide vorbereitet war und jetzt von der fließenden Mitarbeit des Pinsels erleichtert wird — das umfassende Feld atmosphärischer Impression gewonnen. Die Hand folgt, je nach dem gebrauchten Mittel, zögernder oder schneller dieser veränderten Beobachtung, die Verschiedenheiten der noch flauen Umschreibungen (etwa der Landschaft mit den Kühen, Berlin, Kupferstichkabinett, 164)* hören auf, Nahes und Fernes geraten in eine übereinstimmende Haltung, alles kommt vom zerstreuten, bewegten und füllenden Tageslicht, das auch die Körper in sich aufnimmt, in ihre Umrisse eindringt und diese zu fortwährendem Aussetzen bringt. Alles ist Zusammenfassung einer durch immer leichtere Hebungen und Senkungen, durch Helle und Schatten schwebenden Lichtmasse. Schon in ihrem ersten Zustande trägt nun diese Impression das eigentümliche Merkmal eines erhöhten Bewegungsgrades, sie gibt nicht die Erscheinung schlechthin wieder, sondern einen heftigeren Erscheinungsakt. Und von hier aus entwickeln Auge und Hand schon in ihrer unmittelbaren Tätigkeit vor dem Gegebenen jene zugleich freieren und strengerer Haltungen, die uns nach dem natürlichen einen baulich-formalen und einen rhythmischen Impressionismus unterscheiden ließen. Schon der reinen und augenblicklichen Wahrnehmung bietet die Heimatlandschaft einfache und übersichtlich zusammenfassende Bauordnungen dar, der Geist der Anschauung, die veredelte Empfindung der Hand haben ihre fortschreitenden Formen unmittelbarer Spiegelung. Gleichzeitig werden die Räume — nicht so sehr nach den Maßen der dargestellten Ausschnitte, wobei noch spät ein beschränktes Nahstück möglich wird (die Allee, Berlin, Kupferstichkabinett, 171)*, wohl aber nach denen der angeregten Vorstellungen — immer voller, größer und bewegter. Frei flutet der Raum über die offenen Grenzen des

Blattes, alles weist über sie hinaus. Wie innerhalb des Blattes das Meiste zwischen den bündigen, ausdrucksvollen Linien zu lesen ist, so ist der ganze vorgeführte Vermerk nicht mehr als der anschauliche Knotenpunkt des drauß weiter, ins Ungemessene schweifenden holländischen Lichtwunders.

I n h a l t. Man weiß, wie das Landschaftsgefühl, das sich an den Erlebnissen des Knaben im Müllerhaus, an den Wahrnehmungen des Jünglings in der Landstadt Leiden und ihrer ländlichen Umgebung ruhig entfaltet und befriedigt hatte, innerhalb der Großstadt Amsterdam in die Enge getrieben wurde, wie es hier in Erregung geriet und sein aufgerütteltes Verlangen erst an immer häufigeren Wanderungen und ihren zeichnerischen Niederschriften stillte, bis es in den Hymnen der Gemälde seine vollströmende, künstlerische Befreiung fand, finden mußte. Von den Vorbildern, deren sich sein Werk bediente, hatte das innere Wesen Rembrandts wenig Bereicherung zu erwarten, Lastman war nüchtern und aus den Italienern sprach das fremde Blut, mit dem sich das eigene im Grunde doch nicht mischen konnte; wohl aber haben die Meister des Helldunkels, haben Seghers und Elsheimer, mit ihren tragischen und intimen Stimmungen zeitweise tiefer auf ihn eingewirkt. Reiner als die Form stellt sich so der Inhalt seines Werkes schon angesichts der Vorbilder auf das Germanische, die Seele des Künstlers konnte nur mit Verwandtem ihre Bindungen eingehen. Daneben greift dann das bewegte Familienleben, der kurze, hochgemute Aufstieg an der Seite Saskias mit Kinderglück und Kindertod, die Unrast und Bitternis der Witwerjahre und der wehmütige Abend mit Titus und Hendrickje auch in das innere Gesicht der Landschaften ein. Sein jeweiliger Niederschlag läßt sich nicht mehr genau bemessen, nicht bestimmter abwägen. Aber im Ganzen haben die drei Lebensabschnitte im Werke des Landschafters doch ihre erkennbare Spiegelung gefunden: Zuerst ist kraftvolles, streitbares Licht da, kühn und siegreich durchbricht sein Strahl die andrängenden Schatten, dann rettet sich der Meister aus dem Unfrieden des Hauses in die reine, besänftigende Naturanschauung und zuletzt löst Sturm und Stille sich im versöhnten Bilde der Dämmerungen.

Schon die äußeren Umstände deuten darauf, daß gerade die Landschaften die reine und ausschließliche Sprache der urhebenden Persönlichkeit führen mußten. Sie sind zur eigenen Erquickung und Erhebung entstanden, nicht für andere gedacht und nur wenig von ihnen beachtet. Kein Zeitgenosse weiß von ihnen auch nur ein Wort zu berichten, und auch der Kunstkäufer hält sich lieber an die seinem Verständnis leichter zugänglichen Landschaften der neuen Amsterdamer Schule. Allerdings, auch dieses Werkstattzeugnis findet gelegentlich schon seinen Weg in den bürgerlichen Sammlerbesitz, recht frühzeitig, im März 1644, erscheint eine gemalte Rembrandtlandschaft im Nachlaß des Delfter Steuereintreibers Boudewijn de Man und erzielt den immerhin ansehnlichen Preis von 166 Gulden, während im selben Jahre ein Priesterbild des Meisters auf nur 100 Gulden und drei Jahre später ein Simon de Vlioger auf bloß 90 Gulden eingeschätzt wurden⁴⁾. Aber das ist wohl in jeder Hinsicht ein Ausnahmefall. Mehr als alle Erörterungen besagt die nüchterne Zahl von 13 unverkauften Landschaftsbildern, die sich (neben den drei Büchern mit Landschaftszeichnungen) noch im Inventar vom Jahre 1656 verzeichnet finden. Von den Studien abgesehen, hält kein anderes Malgebiet diesem Tatbestand auch nur annähernd die Wage. Hier war der Künstler ganz bei sich und, was er schuf, durchaus erfüllt von seinem Willen und Wesen.

Für den ersten Blick erscheinen nun die Handzeichnungen als das geeignetste, natürliche Behältnis der objektiven Landschaftsstimmungen. Und gewiß sind diese seit dem Ausgange des vierten Jahrzehnts nicht nur immer da, sondern sie treten auch meistens bestimmend hervor. Aber die von der Lebensstunde getragene und gefärbte Landschaftsempfindung des Menschen Rembrandt, also die Landschaftserstimmung, ist doch auch gegenwärtig und bricht wenigstens gelegentlich durch. Denn unmittelbare Niederschriften, wie es diese Blätter nun einmal sind, können sie es auch für die inneren Zustände des Künstlers sein. Ganz zweifellos sind sie Temperamentsakte. Gewiß, der Meister hat sich so sehr in der Hand, daß er gerade hier zu immer neuen Aufmerksamkeiten, zu stets erfrischter Anschauung zurückkehrt. Aber man wird darum nicht verkennen wollen, daß in einzelnen Fällen das besonders Zarte (Paris, Bonnat, 770)* oder be-

sonders Heftige (ebenda, 759)* nicht bloß Abbild des Ausschnittes, sondern auch Spiegelung der offen oder verhalten teilnehmenden Künstlerseele ist. Unlösbar tritt schon hier das Lebensgefühl in die Landschaftsstimmung.

Dagegen ist die länger währende, nachbessernde Arbeit der Radierungen mit darauf gerichtet, die gegebene Landschaftsstimmung von persönlichen Zutaten zu säubern und in ihrem Eigengehalt immer reiner und eindringlicher vorzuführen. Die in der Trauer um Saskia entstandene „Landschaft mit den drei Bäumen“, das einzige Helldunkelblatt innerhalb der übrigen Tageslichtblätter, ist ein Ausnahmefall. Sonst sind nur die radierten Figurenlandschaften von den wechselnden Künstlerstimmungen deutlicher gekennzeichnet, sie teilen diese Haltung mit den gemalten und bieten so die Brücke zu dem reinen Landschaftsgemälde.

Innerhalb dieser Figurenlandschaften hatte sich die Verselbständigung des jungen Künstlers vollzogen und am wesentlichsten dadurch bewiesen, daß hier das dürre, heroische Gerüst der Lastmanschen Landschaftsszene durch die helldunkle Tönung in eine rauschende Farbstimmung umgewandelt wurde; das geschah schon um 1632 im „Raub der Proserpina“ (70)*. Dann werden die Figuren zu näheren Trägern ihrer Eigenstimmung, die sie an die umgebende Landschaft abgeben: Diese Entwicklung setzt schon 1634 ein, schon die radierte „Verkündigung an die Hirten“ (44)* und die nicht lange nachher gemalte Grauskizze der „Predigt Johannes des Täufers“ (215)* leiten das bewegte Bild ihrer Landschaften von den inneren Figurenvorgängen ab und diese beherrschende Rolle des Figurenteiles wird späterhin nur noch bestimmter. Dann, seit der Beschäftigung mit den reinen Landschaftsgemälden, ergibt sich von ihnen aus die Rückwirkung: Im Jahre 1638 entsteht der „Christus als Gärtner“ (221)*, die leichte Morgenstimmung der Felslandschaft erstreckt sich auf das Übrige, das innere Gleichgewicht der beiden Bildteile wird — auch in der Radierung (etwa in der Skizze zu einer „Ruhe auf der Flucht“ vom Jahre 1645; 58)* — immer reiner, und nachgerade gewinnen die Landschaftsstimmungen gelegentlich derart die Oberhand, daß 1647 jene gemalte „Ruhe auf der Flucht“ (Dublin, 342)* möglich wird, die sich inhaltlich vielleicht mit größerem Recht als eine düster bewegte Nachtlandschaft ansprechen läßt.

Doch wer würde aus diesem und anderen vorhergehenden Werken, in denen der Künstler schon durch die Wahl des Gegenstandes an das verlorene Familienglück erinnert, nicht auch die Stimmen seiner Sehnsucht und Rührung vernehmen? Und so ist diese persönliche Teilnahme an dem Vorbrachten immer da. Immer freier schaltet sie über Figuren und Landschaft: Wenn—wie man annimmt—die in dem Gemälde des „Abschieds der Hagar“ vom Jahre 1640 (London, Victoria- und Albert-Museum; 240) vor-entworfene Darstellung einer Flucht nach Ägypten nachträglich in das alt-testamentliche Bild umgearbeitet, wenn um das Jahr 1653 auf einer Platte des Hercules Seghers (56)* die Darstellung des Tobias mit dem Engel in ein Bild der Flucht nach Ägypten verändert wird, so zeigt sich durch solche Beispiele aufs deutlichste, wie selbstwillig der Meister über den Inhalt seiner Vorwürfe verfügte, — aber auch wie unsicher die genaue innere Abwägung für den Betrachter bleiben muß. Jedenfalls aber zeigt die späte Figurenlandschaft — innerhalb der Radierungen beweisen das die Einsiedlerblätter (103, 104 und 107)*, innerhalb der Malereien die Barmherzigkeitsszenen (328, 329, 330, dann Berlin, Harrogate und Petersburg)*, die sämtlich in das Jahrzehnt 1648—1658 fallen — schon durch ihren merkwürdigen gegenständlichen Zusammenhalt, daß die der Einsamkeit und Aussöhnung zustrebende Künstlerstimmung jetzt das Wort führt.

Die Landschaftsgemälde wachsen aus denselben Seelengängen heraus, sind aber deren reinere, unmittelbare Niederschläge. Wie die Zeichnungen von gestaltlichen Anlässen, so nehmen die Malereien von den Künstlerstimmungen ihren Ausgang. In erhobenen, großbewegten Stunden entstanden, sind sie dem Vorbild und der Wirklichkeit nicht geradezu fremd, aber an ihrer hier kaum mehr gewichtigen Beisteuer entflammt sich die ureigene Phantasie des Meisters und nimmt ihre freiesten Flüge. Die innere Anschauung ist alles. Von Anfang bis zu Ende bringt sie Hymnen hervor, hymnisch ist die Erregung, hymnisch ihre Umfassung. Von Anfang bis zu Ende ist das Helldunkel Träger und Sinnbild der durchs Düstere vordringenden Künstlerseele. Aber am Anfang steht der tragische Konflikt, am Ende seine Lösung, — zwischen beiden die Läuterung am Naturanblick. So sondert sich die frühere Gruppe des Lichtdramas von jener

späten der milden, versöhnten Dämmerungen, — zwischen beiden das an Betrachtung erquickte Verweilen des Kasseler Winterbildes. Und auf dem Gipfel, nicht auch am Ende des Malwerkes, steht die „Mühle“, die religiöse Naturandacht des Germanen Rembrandts.

Wahrhaft umfassend ist so auch das innere Bild des Landschafters. Wie in den Größten seiner Rasse steht auch bei Rembrandt neben dem Realismus das Romantische, neben der ungeminderten Lust am Wandern und Schauen der freie Aufschwung, der das Empfangene reiner und reicher als ein eigenstes Erlebnis wiedergibt.

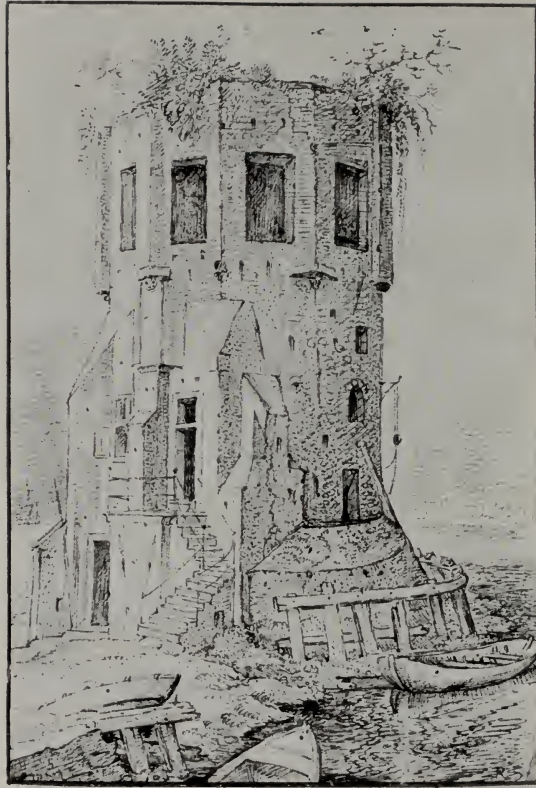
Zeichnung, Radierung und Malerei — Erscheinungseindruck, Werkform und Künstlerstimmung — Auge, Hand und Seele, so stehen die drei Arten der Landschaft gegeneinander, so wirken sie ineinander, so streben sie zu ihrem rhythmischen und ausdruckschaften Vereine. Das Dreifache ist immer da, aber auch seine Berührung und Durchdringung, immer die Gemeinschaft, immer die Einheit.

Nach diesem Versuche, den Charakter der Landschaft Rembrandts zu beschreiben, würde nichts näher liegen als eine Kennzeichnung ihrer Rolle innerhalb der gemein-holländischen Entwicklung. Doch verbietet es die Würde des Gegenstandes, sich mit Halbheiten zu begnügen. Und ein Ganzes ist nicht möglich, ehe die Grundzüge der Geschichte jener altholländischen Landschaftskunst gegeben sind, namentlich auch, ehe die Handzeichnung Rembrandts von der seiner Schüler und Nachahmer sicherer geschieden ist.

Und gerade hier stehen wir erst in Anfängen. Wohl ließ sich schon seit langem der bedeutende Abstand ermessen, der zwischen dem bis ins siebzehnte Jahrhundert fortwirkenden linear-körperlichen Zeichenstil und dem malerisch-atmosphärischen Rembrandts gelegen ist, und er ist erst jüngst wieder durch ein Gegenbeispiel am gleichen Objekte, durch die Federzeichnungen Saverys und Rembrandts nach dem Amsterdamer Montelbaansturm, das isolierte Sachbildnis und den fließenden Gesamteindruck, aufs glücklichste belegt worden⁷⁾. Aber dieser Umschwung betrifft die

allgemeine Anschauungsweise der Zeit, in der Rembrandt nur e i n e n, allerdings hohen Einsatz mehr bedeutet. Wie er unter diesen allgemeinen Notwendigkeiten und unter Haarlemer Einflüssen die eigene Art so frei und selbständig entwickelt, daß er auch das gleichzeitige und Haarlemer Erzeugnis — man vergleiche etwa nur die Zeichnungen Pieter Saenredams nach dem alten Amsterdamer Rathaus und der Marienkirche zu Utrecht (Haarlem, Teylers Museum) mit den entsprechenden Rembrandts — weit hinter sich läßt und wesentlich überholt, das ist bereits geschildert worden. Nicht aber, wie ihn dann ein stattlich wachsender Kreis von Anhängern umgibt, der den leichten, reichen Spielen seiner Hand bewundernd, nach-eifernd und doch niemals ebenbürtig folgt. Neben Jan Lievens erscheinen hier namentlich Jacob und Philips Koninck, Govaert Flinck, Gerbrandt van den Eeckhout, Anthonie van Borssum, Abraham Furnerius und Lambert Doomer, streben dem Meister nach und wollen es ihm gelegentlich gleich-tun. Gelernt von ihm haben alle, erreicht hat ihn keiner. Selbst in den ähnlichsten Fällen ist die Faktur der Schüler weniger einfach und zutreffend, die Auffassung kleiner, und die äußersten Eigenschaften des Rembrandtblattes, nämlich gerade das Beste zwischen den Zeilen lesen und außerhalb der Darstellungsgrenzen wirken zu lassen, also gerade die Mitarbeit seiner besonderen, größeren Vorstellungswelt, wird man bei allen vermissen. Mit jedem Blatt, das die Kritik aus dem Rembrandtwerke ausscheidet, wird dieses um ein — wenn auch nur verhältnismäßig — schwächeres Stück vermindert, das der Schüler um ein höherwertiges bereichert (etwa durch das oben abgebildete, bedeutendes Beispiel des Van Borssum⁸⁾). Die Sichtung ist im vollen Flusse, die Zahl der Rembrandtblätter verringert sich, — aber wunderbar wächst damit vor unsern Augen das Bild der näheren und ferneren Wirkungen schon seiner Zeichenkunst. Und das sind, da ja die Zeichnung aller anderen Landschaftsarbeit zugrunde liegt, grundlegende Wirkungen.

Auch den Spuren des Radierers folgten einige Zeitgenossen. Platte Nachahmungen (wie die von Vorwurf und Stil des „Kanals mit der Uferstraße“ in dem Blatte B. 247) sind nicht selten. Neben noch Unbekannten erscheinen vor allen Pieter de With und jener Jacob Koninck, der den



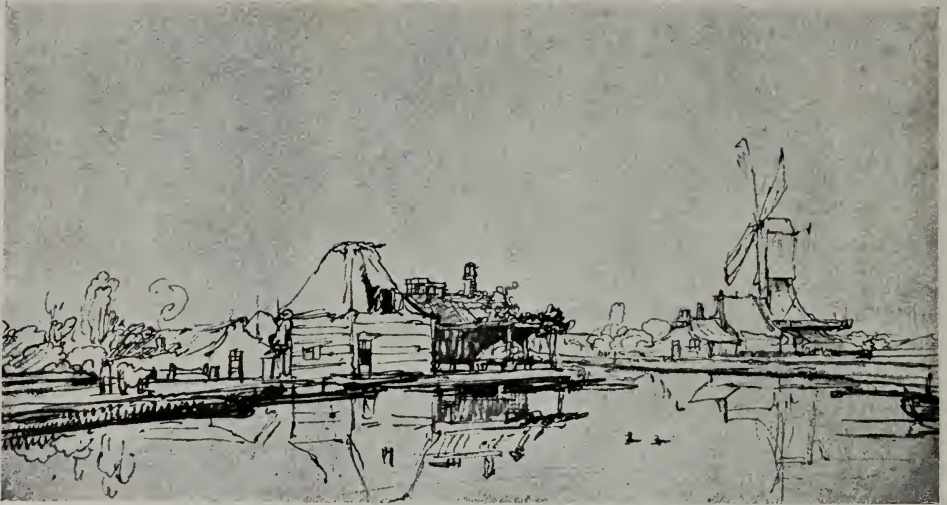
137. Roelant Savery, Der Montelbaansturm zu Amsterdam
(Feder; Amsterdam, Oudheidkundig Genootschap)

Meister insofern am besten verstanden hat, als er sich von ihm aus recht selbständig durcharbeitet (davon geben mit ihren Vorzeichnungen im British Museum die beiden Blätter B. 214 und 238 am klarsten Zeugnis). Aber im Ganzen steht das spannungsvolle Edelwerk der Landschaftsradiierung doch mehr für sich, noch weniger als in den Zeichnungen vermag hier eine andere Hand der feinen Empfindung, der durchsichtigen Klarheit und beweglichen Fülle des Vorbildes nachzukommen.



138. Rembrandt, Der Montelbaanstorm zu Amsterdam (Lavierte Feder;
Amsterdam, Rembrandthaus; 1050).

Und das gilt im stärksten Maße für die Malereien. Vieles hat hier Rembrandt empfangen, besonders von Hercules Seghers, vieles hat er weiter gegeben, namentlich an Philips Koninck, an Lambert Doomer, Simon de Vlioger und Aert de Gelder; und wenigstens die Großartigkeit der Panoramen jenes Koninck ist ohne den Vorgänger nur schwer zu denken⁹⁾. Aber sonst reicht seine Beisteuer nicht bis zum Wesentlichen. Gerade dieser Werkteil mußte sich breiteren Wirkungen versagen. Solange die Schüler in der Werkstatt, im Bannkreis seiner Persönlichkeit tätig waren, wurde ihre ergriffene Jugend mitgenommen. Aber sowie die lebendige Berührung aussetzt, geraten auch die Werke auseinander, ihre Beziehungen



139. Anthonie van Borssum, Kanallandschaft (Feder; Wien, Albertina).

mehr ins Äußerliche. Den übrigen Landschaftsmalern der Zeit mit ihren hohen Tugenden des Auges konnten aber gerade diese Bekenntnisse einer übergroßen Künstlerseele nicht allzuviel sagen. Sie vermochten weder die Last ihrer düsteren Leidenschaft mitzutragen, noch ihrem Schweifen ins Ungemessene zu folgen. Recht einsam ragt gerade dieser Teil vom Schaffen des Landschafters über seine Umgebung.

Das spricht nicht gegen die anderen, sondern nur für die Eigenart des Genius, der letzten Endes seine Maße in sich selber trägt. Und so wird der Vergleich fruchtbarer, wenn er sich nicht dem Ähnlichen, sondern dem Entgegengesetzten zuwendet.

Auch der Landschaftler Rembrandt kann nur am Größten gemessen werden. Nur Jacob van Ruisdael gestattet den freien Ausblick auf diesen anderen Gipfel. Im Grunde sind sie verwurzelt, aber zwischen beiden ist die Kluft. Es wäre ungerecht und äußerlich, wollte man den Nachweis ihres Gegensatzes auf Stoffverwandtes, also etwa auf eine radierte „Landschaft mit drei Bäumen“ beider Meister* beschränken. Aber schon dieses Beispiel zeigt, um wieviel enger sich bei dem Haarlemer die Vorstellung an das



• W. J. van R. 1649 •

140. Jacob van Ruisdael, Die Landschaft mit den drei Bäumen (Radierung, 1649).

Dargestellte schließt, während bei Rembrandt das geistige Bild, Gefühl und Gedanke, über das sinnliche weit hinauswächst und das Wesentliche seiner Leistung enthält. Das begründet den Unterschied beider Künstler auch noch vor jenen Malereien, in denen „Ruisdael als Dichter“ erscheint. Selbst in ihren freiesten Bewegungen ist seine Phantasie noch klar und voll verankert in den Erfahrungen des Auges, ist großgestimmte, aber immer doch auch äußere Anschauung und hat den stahlkühlen, wahrhaftigen Einschlag von seinem Volke. Rembrandt aber ist die Flamme. Ihm, dem Umfassenden, ist die Natur nicht alles, und er kommt vom Menschen zu

ihr: beides unterscheidet ihn von allen übrigen Landschaftern seiner Heimat. Er läßt das Menschliche, die Stimmung der Figuren und das Eigene, offen ins Naturbild ein, bis die Mischung vollkommen ist. Eine reiche, inwendige und unabhängige, durchaus persönliche Welt ist da und wählt nach ihrem leidenschaftlichen Ermessen die verschiedensten Mittel und Gegenstände, — darunter auch die Landschaft, — um sich in ihnen ausdrucksvoll darzustellen.

Anmerkungen

Zum ersten Kapitel: 1) Pieter Bast, Ansicht von Leiden, Kupferstich: *Lugdun: Batavor: Leyden in Hollande. P. bast f. 1601.* 2) Jan Pieters Dou, Plan und Profil von Leiden: *Geometrische Grondt-Caerte der stad Leyden, met alle sijne straten ende wateren, ghemaect bij Mer Jan P^{is} Dou 1614* bei Orlers s. u. 3) Der folgenden Schilderung liegt zugrunde: J. J. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, Zweite Ausgabe vom Jahre 1641, S. 3 ff., 9 und 54—56. 4) Die vierte Stadterweiterung von Leiden bei Orlers, S. 49 ff. 5) Die Nachweise des väterlichen Haus- und Grundbesitzes stehen in den *Urkunden über Rembrandt*, her. von C. Hofstede de Groot, Haag 1906, Nr. 5, 7 und 8; C. Vosmaer, *Rembrandt, Sa vie et ses oeuvres*, 1877, hat in dem Stadtplan des P. Bast v. J. 1600 die einzelnen Liegenschaften bezeichnet. 6) Vgl. die Fernsicht auf Leiden des P. Bast v. J. 1601. 7) Nach einer vorläufigen, mündlich mitgeteilten Vermutung C. Hofstede de Groots. 8) Urkunde Nr. 8 vom 3. Mai 1601. 9) Die *Selbstbiographie des C. Huygens*, her. v. J. A. Worp in den Bijdr. en Mededeel. v. h. Histor. Genootschap, 1897, XVIII, S. 1—122. 10) Der *Briefwechsel Rembrandts mit Huygens* bei Hofstede de Groot, Urkunden Nr. 47, 48 und 65—69. 11) Zur Zeitfrage der von Rembrandt kopierten Lastmanbilder vgl. Six im Bulletin v. d. Nederl. Oudhk. Bond, 1907, VIII, S. 141 ff., Bode in der Zeitschrift f. bild. Kunst, Oktober 1909 und Freise, *Pieter Lastman, Sein Leben und seine Kunst*, Leipzig 1911, S. 242—252. 12) Es sind die Nummern 671 und 45 bei Hofstede de Groot, *Katalog der Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem 1906. 13) *Rembrandts Susannendarstellungen* behandelt eingehend Valentiner in der Zeitschrift f. bild. Kunst, November 1907. 14) Sollte in dieser umständlichen Auseinandersetzung mit Lastman nicht ein Grund mehr für die Zusammenstückung der Rembrandt'schen Täuferpredigt gelegen sein? 15) Das Gutachten Rembrandts in der Urkunde Nr. 149. 16) Die vollständige Aufzählung der niederländischen Künstlernamen im damaligen Leidener Privatbesitz gibt J. Veth, *Rembrandt, Leben und Kunst*, Leipzig 1908, S. 6. 17) Im Inventar v. J. 1656 heißt es zur Post 270: *Een dito (boeckje), groot, met teeckeninge in't Tirol van Roelant Savrij nae't leven geteeckent*; Urkunde Nr. 204. 18) Die Gegenüberstellung beider Zeichnungen hat F. Lugt, *Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam*, Amsterdam 1915, S. 31 ff. — auch im Bilde — gegeben. 19) Orlers, a. a. O., S. 375. 20) Orlers, a. a. O., S. 375. 21) Vgl. die Urkunden Nr. Nr. 116, 148 und 356. 22) Urkunde Nr. 14. 23) Im Februar 1635, Urkunde Nr. 42; dann die Nummern 163, 169, 216

und 310. 24) Rembrandt besaß auch später noch viele Feder- und Kreidezeichnungen Lastmans; im Inventar v. J. 1656 nennt Post 263: *Een dito* (boeckie), *vol schetsen van Pieter Lastman met de pen geteekent*, und Post 264: *Een dito van Lastman met root krijt*, Urkunde S. 204. 25) Urkunde 42 vom 22. Februar 1635. 26) Inventar v. J. 1656, Urkunde 169, S. 189 ff. 27) Die ersten Versuche einer durchgehenden ungefähren Datierung von Sammlungen Rembrandt'scher Handzeichnungen sind — auf den Spuren des Kataloges von Hofstede de Groot — unternommen von Freise-Lilienfeld-Wichmann, *Rembrandts Handzeichnungen*, I. Reichskupferstichkabinett Amsterdam, II. Königl. Kupferstichkabinett Berlin, Parchim i. M. 1913 und 1914, dann vom Berliner Kupferstichkabinett und Hofstede de Groot auf den Ausstellungen ihrer Bestände Berlin 1915 und Leiden 1916 (vgl. Bode, *Ausstellung von Rembrandts Handzeichnungen* in den Amtl. Ber. d. Kgl. Museen, XXXVI, 11. August 1915 und Hofstede de Groots *Catalogus, Tentoonst. in h. Sted. Mus. „De Lakenhal“ te Leiden*, 11. April bis 10. Mai 1916. 28) Bode übereinstimmend mit Hofstede de Groot in den Amtl. Ber., s. o. 29) Houbraken, *Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam, 1718, S. 254 ff. 30) Urkunde 103. 31) Urkunde 169.

Zum zweiten Kapitel: 1) Urkunde 25 vom 26. Juli 1632. 2) Veth, *Kunstchronik* 1910, 13. Mai; W. R. Veder, *De Navorscher* 1911. 3) Lugt a. a. O., S. 29. 4) Urkunde 64 vom 5. Jänner 1639. 5) Houbraken a. a. O., S. 256. 6) Die Amsterdamer Spazierwege Rembrandts sind an Hand seiner Werke, namentlich der Zeichnungen, eingehend beschrieben bei Lugt, a. a. O. 7) Die Lokalisierungen der weiter abliegenden Landschaften bei Hofstede de Groot, *Katalog der Handzeichnungen*; Nijmegen und Rhenen nach einer mündlichen Mitteilung dieses Forschers; über London s. jetzt Oud-Holland XXXV, 1917, S. 129 ff. und Hofstede de Groot im N. Rotterd. Courant vom 4. Dezember 1917. 8) Die Anführungen findet man in dem Inventar v. J. 1656, Urkunde 169, S. 189 ff.; die Bezeichnung bei Valentiner, *Rembrandts Umgebung*, Straßburg 1906, S. 98 ff. 9) Urkunde 52. 10) Bredius, *Zeitschrift f. bild. Kunst*, N. F. X, 193. 11) Auf Hofstede de Groots erstem umfassenden Versuch eines kritischen Katalogs der Rembrandtzeichnungen fußen die folgenden Teilversuche, worunter Bodes *Übersicht der Handzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett*, Amtl. Berichte der Kgl. Preuß. Kunsts., XXXVI, und Friedländers Aufsatz *Rembrandts Zeichnungen* in d. *Zeitschr. f. bild. Kunst*, Juni 1915, als Beispiele einander ergänzender Anschauungsweisen besondere Erwähnung verdienen. 12) Wie Hofstede de Groot, *Urkunden* S. 203, annimmt. 13) Wenigstens ein pergamentnes Skizzenbuch hat Rembrandt jedenfalls besessen; da nun die Mehrzahl der erhaltenen Pergamentblätter Landschaften zeigen, könnte mit der Pauschalbezeichnung des Inventars dieses Exemplar gemeint sein. Bode, Amtl. Ber. d. Kgl. Preuß. Kunsts., XXXVI, äußert sich über die vermutliche Herkunft des Büchleins. 14) Die Gesamtzahlen für die Gemälde nach Hofstede de Groot, *Beschreib. und krit. Verzeichnis der Werke holl. Maler*, Eßlingen 1915, VI. Band; die der Radierungen nach Seidlitz, *Krit. Verzeichnis der*

Radierungen Rembrandts, Leipzig 1895; die der Handzeichnungen nach Hofstede de Groot, *Katalog der Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem 1906. 15) Diese und die folgenden Lokalisierungen sind zum größten Teile von Lugt a. a. O. vorgenommen worden. 16) Siehe Lugt a. a. O., S. 74.

Zum dritten Kapitel: 1) Für die Fragen der Echtheit und Technik kommt noch immer in erster Reihe W. v. Seidlitz, *Krit. Verzeichnis der Radierungen Rembrandts*, Leipzig 1895, in Betracht; A. M. Hind, *Rembrandts Etchings*, London o. J., vermerkt auch die Flächenmaße der Blätter. 2) Den Hinweis auf Heemskerck gab Hofstede de Groot im Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XV, S. 175. 3) Urkunden Nr. 169, Post 227. 4) Vgl. das im ersten Kapitel wiedergegebene Blatt des Dorfweges mit den Kühen aus der Sammlung Hofstede de Groot im Haag. 5) Die Zahl nach Seidlitz, s. o. 6) Die Benennung der Einzelheiten in der „Ansicht von Amsterdam“ nach Lugt a. a. O., S. 134. 7) S. die Bilderreihe zum Beginn unseres fünften Kapitels. 8) Die Gegenüberstellung bei Lugt a. a. O., S. 74 ff. 9) Vgl. R. Hamann, *Rembrandts Radierungen*, 2. Aufl., Berlin 1913, S. 219 ff.

Zum vierten Kapitel: 1) Urkunde Nr. 169. 2) Urkunde Nr. 169. 3) Hofstede de Groot, *Beschr. u. krit. Verzeichn.* VI, S. 112. 4) Urkunden, S. 208, Post 330. 5) S. die „Nachtlandschaft“ der Sammlung Chr. Langaard in Christiania bei Hofstede de Groot, *Beschr. u. krit. Verz.* VI., Nr. 945. 6) Urkunden Nr. 43, 60, 61 und 80. 7) Der Engel geht über Heemskerck auf Tintoretto zurück; Valentiner, *Rembrandts Umgebung*, S. 84. 8) Urkunde Nr. 169, Post 125 und 301. 9) Hofstede de Groot, *Beschr. u. krit. Verz.*, Nr. 967 a. 10) S. die Einstellung der Landschaftsmalerei in das Gesamtschaffen Rembrandts bei C. Neumann, *Rembrandt*, Stuttgart 1902, S. 225 ff. 11) Urkunde Nr. 169, Post 109. 12) Valentiner a. a. O., S. 80. 13) Näheres bei Hofstede de Groot, *Beschr. u. krit. Verz.* B. VI., S. 397—403.

Zum fünften Kapitel: 1) Hofstede de Groot, *Beschr. u. krit. Verz.* VI., Nr. 950; die Zusammenstellung der drei Werke geht auf Hofstede de Groot und Lugt zurück. 2) Das sind die Hauptbegriffe der *Künstlerischen Wesensforschung* J. Strzygowskis u. zw. in ihrer letzten Fassung, wie sie sein Werk über Altai—Iran und Völkerwanderung, Leipzig 1917, S. 302 enthält. 3) Hofstede de Groot im Rep. f. Kunstw. XXII, S. 163. 4) XIII. und XIV. Veröffentl. der Graphischen Gesellschaft, *Die Radierungen des Hercules Seghers*, her. v. Jaro Springer, Berlin 1910 und 1911, Taff. XVI u. XXXIV. 5) J. Springer hat in den *Monatsh. f. Kunstw.* I, 1908, S. 798 auf die Ausnahme einer Himmelschilderung in der „Landschaft mit den drei Bäumen“ hingewiesen und u. a. auch damit seine Vermutung gestützt, daß Rembrandt hier eine Platte des Hercules Seghers überarbeitet hätte. 6) Urkunden Nr. 102, 99 u. 112. 7) Die Gegenüberstellung nach Lugt, a. a. O., S. 32. 8) Siehe A. M. Hind, *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists*, I., London 1917, A. van Borssum, Nr. 3. 9) Näheres bei Hofstede de Groot, *Beschr. u. krit. Verz.* VI, S. 463 ff. *Schüler und Nachahmer Rembrandts*.

Zum Schlusse habe ich zu danken. In erster Reihe Herrn Dr. C. Hofstede de Groot im Haag, der mir seine reiche Erfahrung und seine umfassenden Sammlungen immer wieder aufs freundlichste zur Verfügung gestellt hat. Nächst ihm seinem Assistenten Herrn Dr. O. Hirschmann. Dann Herrn Frits Lugt in Blaricum sowie den Leitern und Besitzern der von mir benützten Rembrandtsammlungen.

Zu aufrichtigem Danke fühle ich mich endlich verpflichtet dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien, welches mir die wiederholten Studienreisen ermöglicht hat.

Verzeichnis der Abbildungen

Z. = Zeichnung, R. = Radierung, G. = Gemälde.

Bei den öffentlichen Sammlungen ist Näheres nur hinzugefügt, wo Verwechslungen möglich sind. Die Nummern hinter den Titeln entsprechen den Rembrandtkatalogen, u. z. für die Zeichnungen dem von Hofstede de Groot, für die Radierungen dem von Bartsch und für die Gemälde dem von Bode-Sedelmeyer.

A. Werke von Rembrandt:

Nr.		Seite	Nr.		Seite
96	Abraham bewirbt die Engel, R., 29	157	35	Bauernhaus unter Bäumen, ein Karren beim Zaune, Z., früher London, Heseltine, 1037	73
15	Der Abschied von Hagar, Z., British Museum, 865	45	19	Bauernhäuser mit Schilfdächern, Z., Chatsworth, 852	54
68	Adam und Eva, R., 28	125	20	Bauernhäuser mit Schilfdächern, Z., Berlin, 169	55
56	Die Allee, Z., Berlin, 177	99	31	Bauernhof mit Trockengestell, Z., Flameng, 776	66
43	Die Allee mit den Hütten, Z., Berlin, 171	83	49	Der Baum am Damme, Z., Paris, Gay, 785	90
71	Amsterdam, R., 210	129	30	Bauernlandschaft mit Hütte, Z., früher London, Heseltine, 1049	65
33	Das Amsterdamer Bollwerk De Rose, Z., Budapest, 1392	70	117	Berglandschaft mit Ruinen, G., Braunschweig, 231	196
17	Das Amsterdamer Bollwerk De Passeerder, Z., Bremen, Kunsthalle, 194	51	122	Besuch der Maria bei Elisabeth, G., London, Herzog von Westminster, 241	203
38	Das Amsterdamer Rathaus nach dem Brande, Z., Amsterdam, Rembrandthaus, 1040	77	95	Die Bettlerfamilie an der Haustür, R., 176	156
23	Der Amsterdamer Wall beim Heiligewegstor, Z., Albertina, 1488	58	27	Blick vom Diemerdeich auf die Amstel, Z., Chatsworth, 844	62
24	Ansicht von Diemen, Z., Haarlem, 1333	59	77	Die Brücke, R., 208	137
79	Ansicht von Omval, R., 209, s. auch Omval	140	114	Brückenlandschaft, G., Amsterdam, 232	193
37	Ausblick beim Anthoniestor zu Amsterdam, Z., British Museum, 955	75	59	Christus als Gärtner, Z., Haag, Hofstede de Groot, 1275	103
34	Aussicht von der Blaubrücke auf die Amstel, Z., Amsterdam, 1208	71	123	Christus als Gärtner, G., London, Buckingham Palace, 221	204
57	Bauerngehöft, Z., British Museum, 963	100	110	Christus auf dem Meer, Z., Dresden, 219	186

Nr.	Seite
100	Christus zu Grabe getragen, R., 84 162
109	Diana und Aktäon, G., Anholt, 196 183
	Diemen s. Ansicht
58	Entwurf zur Predigt Johannes des Täufers, Z., Paris, Bonnat, 687 102
	s. auch Predigt
124	Die hl. Familie, G., Louvre, 242 205
29	Flachlandschaft, Z., Paris, Bonnat, 766 64
102	Die große Flucht nach Ägypten, R., 165 165
45	Flußlandschaft, Z., Paris, Bonnat, 770 85
130	Flußtal mit Ruinen, G., Kassel, 343 213
99	Der hl. Franziskus, R., 107 . . . 161
10	Der blinde Geiger, R., 138 . . . 22
46	Zwei Häuser hinter einem Deiche, Z., Berlin, 166 86
84	Der Heuschober und die Schafherde, R., 224 144
97	Der hl. Hieronymus unter dem Baum, R., 103 159
98	Der hl. Hieronymus in bergiger Landschaft, R., 104 160
133	Die Holzhütte am Waldrand, Z., Berlin 223
65	Der schlafende Hund, R., 158 . . 117
73	Die Hütte bei dem großen Baum, R., 226 132
74	Die Hütte mit dem Heuschober, R., 225 133
32	Hütte und Heuschober am Wege, Z., Haag, Hofstede de Groot, 1307 67
75	Die Hütte hinter dem Plankenzaun, R., 232 135
78	Die Hütten am Kanal, R., 228 . . 139
69	Der Jude mit der hohen Mütze, R., 133 127
76	Der Kahn unter den Bäumen, R., 231 136
86	Der Kanal mit den Schwänen, R., 235 146

Nr.	Seite
88	Der Kanal mit der Uferstraße, R., 221 137
47	Kanallandschaft, Z., Paris, Bonnat, 763 87
104	Die Kreuzabnahme bei Fackelschein, R., 83 169
50	Die Kutsche, Z., British Museum, 966 91
82	Das Landgut des Goldwägers, R., 234 142
118	Landschaft, G., London, Wallace Museum, 233 197
120	Landschaft, G., London, Earl of Northbrook, 235 201
92	Die Landschaft mit den drei Bäumen, R., 212 153
121	Landschaft mit Brücke, G., Oldenburg 234 202
125	Landschaft mit der Eiche, G., Berlin, M. Kappel 206
48	Landschaft mit Heuschober, Z., Amsterdam, 1207 89
136	Die Landschaft mit der Holzbrücke, G., Montreal, Sir W.C. van Horne 227
91	Die Landschaft mit dem Jäger, R., 211 151
85	Die Landschaft mit dem Kahn, R., 236 145
16	Landschaft an einem Kanal, Z., Berlin, 167 50
41	Landschaft mit zwei Kanälen, Z., Paris, Bonnat, 759 80
89	Die Landschaft mit der saufenden Kuh, R., 237 149
18	Landschaft mit Kühen, Z., Berlin, 164 53
87	Die Landschaft mit dem Milchmann, R., 213 147
116	Die Landschaft mit dem Obelisk, G., Boston, 230 195
115	Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, G., Krakau, 229 194
81	Die Landschaft mit dem Turm, R., 223 142
83	Die Landschaft mit dem vier-eckigen Turm, R., 218 143

Nr.		Seite
14	Die Landschaft mit dem Zeichner, R., 219	43
119	Landschaft mit einer Zugbrücke, G., Madrid, Herzog von Berwick und Alba	199
101	Die badenden Männer, R., 195	163
55	Die Marienkirche zu Utrecht, Z., Haag, Hofstede de Groot	97
138	Der Montelbaanstorm zu Amsterdam, Z., Amsterdam, Rembrandthaus, 1050	261
131	Die Mühle, G., Philadelphia, P. A. B. Widener, 345	215
90	Der Obelisk, R., 227	150
39	Omval mit dem Diemermeer, Z., Chatsworth, 840	78
	s. auch Ansicht	
94	Die drei Orientalen, R., 118	155
28	Panorama einer Flußlandschaft, Z., Haag, Hofstede de Groot	63
42	Das „Panorama von London“, Z., Berlin, 170	81
4	Paulus und Barnabas in Lystra nach Lastman Z., Paris, Bonnat, 671	11
9	Der Perser, R., 152	21
62	Pole mit hoher Mütze, R., 140	111
107	Predigt Johannes des Täufers, G., Berlin, 215	179
	s. auch Entwurf	
63	Der Quacksalber, R., 129	114
12	Der Rättengiftverkäufer, R., 121	25
106	Der Raub der Proserpina, G., Berlin, 70	177
64	Der Reiter, R., 139	115
103	Die Rückkehr vom Tempel, R., 60	167
93	Ruhe auf der Flucht, Skizze, R., 58	154
105	Ruhe auf der Flucht, G., Downton Castle, 37	176
128	Die Ruhe auf der Flucht, G., Dublin, 342	210
44	Die Ruine Kostverloren bei Amsterdam, Z., Dresden, Friedrich August II, 320	84

Nr.		Seite
111	Der barmherzige Samariter, G., London, Wallace Museum, 123	187
129	Der barmherzige Samariter, G., Paris, J. Porgès, 330	211
60	Der barmherzige Samariter, Z., Rotterdam, Museum Boymans, 1350	105
132	Die Samariterin am Brunnen, G., Petersburg, 592	217
53	Altes Stadttor (Rhenen), Z., Chatsworth, 857	94
54	Dasselbe Stadttor, Z., Louvre, 656	95
51	Die Stube mit dem lesenden Manne am Fenster, Z., München, 419	92
70	Studienblatt mit Rembrandt im Baret, R., 372	127
5	Susanna und die beiden Alten nach Lastman, Z., Berlin, 45	12
61	Tobias erschrickt vor dem Fisch, Z., Albertina, 1406	108
52	Der Turm der Westerkerk zu Amsterdam, Z., Amsterdam, Fodormuseum, 1230	93
21	Uferlandschaft am Y, Z., Albertina, 1478	56
108	Die Verkündigung an die Hirten, R., erster Zustand, 44	182
67	Die Verkündigung an die Hirten, R., 44	123
66	Die Verstoßung der Hagar, R., 30	118
113	Waldlandschaft, G., Schloß Ehringerfeld, 572	191
134	Der Waldsäum, R., erster Zustand, 222	224
135	Der Waldsäum, R., 222	225
36	Waldweg mit Zugbrücke, Z., Chatsworth, 843	74
25	Wegbiegung am Amsteldeich, Z., Chatsworth 837	60
26	Wegschenke mit spitzem Giebel, Z., Chatsworth, 850	61
80	Alte Weide, Z., Paris, Bonnat, 796	141
72	Die Windmühle, R., 233	131

Nr.		Seite	Nr.		Seite
40	Die Windmühlen im Westen von Amsterdam, Z., Kopenhagen, 1039	79	126	Winterlandschaft, Z., Florenz, Loeser, 1142	208
22	Winterlandschaft, Z., British Museum, 962	57	127	Winterlandschaft, G., Kassel 341	209

B. Werke anderer Künstler:

Nr.		Seite	Nr.		Seite
13	Pieter Bäst, Ansicht von Amsterdam 1601, Kupferstich . .	35	6	Susanna und die beiden Alten, G., früher Petersburg, Delaroff	13
1	Ansicht von Leiden 1601, Kupferstich	3	7	Lucas van Leyden, Mittelbild des jüngsten Gerichts, G., Leiden, Museum	17
139	Anthonie van Borssum, Kanallandschaft, Z., Albertina	262	140	Jacob van Ruisdäel, Landschaft mit drei Bäumen, R., .	263
2	Jan P. Dou, Fernsicht und Plan von Leiden 1614, Kupferstich	5	137	Roelant Savery, Der Montelbaansturm zu Amsterdam, Z., Amsterdam, Oudheidkundig Genootschap	260
8	Pieter Lastman, Betender Hieronymus, Z., British Museum	20	112	Hercules Seghers, Berglandschaft, G., Uffizien . . .	189
3	Paulus und Barnabas in Lystra, G., Schloß Romanow, Graf Stezki	10	11	Esaias van der Velde, Dorfstraße mit Kühen, Z., Haag, Hofstede de Groot	23

ARBEITEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS DER K. K. UNIVERSITÄT WIEN

(LEHRKANZEL STRZYGOWSKI)

- Band I: MAX EISLER: Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes (Kultur und Kunst). Haag, M. Nijhoff, 1914.
- Band II: LUISE POTPESCHNIGG: Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Wien, k. k. Schulbücherverlag, 1915.
- Band III: ARTUR WACHSBERGER: Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. (Zweite Sonderveröffentlichung der Ostasiatischen Zeitschrift.) Berlin, Oesterheld & Co., 1916.
- Band IV: RICHARD KURT DONIN: Romanische Portale in Niederösterreich. (Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege.) Wien, Anton Schroll & Co., 1915.
- Band V: JOSEF STRZYGOWSKI: Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien. Leipzig, J. C. Hinrichssche Buchhandlung, 1917.
- Band VI: HEINRICH GLÜCK: Der Breit- und Langhausbau in Syrien auf kulturgeographischer Grundlage. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft XIII.) Heidelberg, C. Winter, 1916.
- Band VII: ERNST DIEZ: Churasanische Baudenkmäler. Ergebnisse einer 1912 - 1914 vom kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) zur Forschung der Geschichte islamischer Kunst in Iran unternommenen Forschungsreise. Berlin, Dietrich Reimer, 1918.
- Band VIII: MAX EISLER: Der Raum bei Jan Vermeer. (Jahrbuch der Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses Bd. XXXIII [1916], Heft 4.) Wien, F. Tempsky.
- Band IX: MORITZ DIMAND: Die Verzierung der koptischen Wollwirkereien. Strömungen des Weltverkehrs im Kreise der Mittelmeerkunst. (Druckfertig)
- Band X: JOSEF STRZYGOWSKI: Armeniens altchristlicher Kuppelbau. Ergebnisse einer vom kunsthistorischen Institute der k. k. Universität Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise. Wien, Anton Schroll & Co., 1918. (2 Bde.).
- Band XI: KARL WITH: Frühbuddhistische Plastik in Japan. Ergebnisse einer 1913—1914 vom kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) nach Ostasien unternommenen Forschungsreise. Wien, Anton Schroll & Co., 1918.
- Band XII: HEINRICH GLÜCK: Die Bäder von Konstantinopel und ihre Stellung in der Bauentwicklung des Morgen- und Abendlandes. In Fertigstellung.
- Band XIII: MAX EISLER: Rembrandt als Landschaftler. München, F. Bruckmann A.-G., 1918.

56-B.361



