

Zur Einführung unserer Schüler in die Kasseler Bildergalerie, II.

(Rembrandt).

Zur Fortsetzung der Einführung unserer Schüler in die Kasseler Bildergalerie und zugleich, wie wir hoffen, zur Förderung eines Interesses und Verständnisses für dieselbe auch in weiteren Kreisen betrachten wir in dieser Abhandlung die Gemälde des zweiten großen niederländischen Malers, Rembrandts.

Wir haben von ihm eine größere Anzahl Porträts zu betrachten. Für solche sind die Schüler zunächst weniger interessiert und müssen auch erst allmählich in ein richtiges Verständnis derselben eingeführt, der Blick dafür muß geübt und geschärft werden. Es wird daher gut sein, zu einer propädeutischen Übung der Primaner zuvor mit ihnen die meisterhafte Abhandlung von Goethe über das Abendmahl von Leonardo da Vinci zu lesen.

Schon am Anfang dieser Abhandlung heißt es: „Was ihm besonders am Herzen lag, war die Verschiedenheit menschlicher Gesichtsbildung, in welcher sich sowohl der bestehende Charakter als die momentane Leidenschaft dem Auge darstellt, und dieses wird der Punkt sein, wo wir, das Abendmahl betrachtend, am längsten zu verweilen haben.“ Unter der Überschrift „das Abendmahl“ werden dann die einzelnen Persönlichkeiten charakterisiert, das ihnen u. a. im Gesichtsausdruck Eigentümliche und Unterscheidende betont und klar gekennzeichnet; es wird gezeigt, wie das Ganze in dem Eindruck, den die Worte des Herrn machen, sich zu einer schönen Komposition zusammenschließt*); unter dem Abschnitt „Vergleichung“ werden in feiner und treffender Beobachtung die Vorzüge

*) Man vergleiche damit Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp“, von der Bode „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei“ S. 398 sagt: „Was dieselbe epochemachend in der holländ. Malerei erscheinen läßt, was dem Künstler einen durchschlagenden Erfolg errang, ist nicht nur die Meistererschaft in der Wiedergabe der Individualität, sondern die Art, wie durch Anordnung und Beleuchtung eine meisterlich abgerundete Komposition geschaffen ist, wie sich dieselbe in glücklichster Weise in dem Hauptmoment, dem Vortrag des gelehrten Anatomen an der Leiche, concentriert.“

der Köpfe in der Kopie des Marco d'Oggiono, eines Schülers Leonardos, vor denen in der Kopie des Bianchi Vespino dargelegt. Die Schüler folgen mit Spannung und Interesse dieser sorgfältigen und aus tiefem Kunstverständnis geflossenen Darlegung unseres großen Goethe und gehen somit auch mit lebhafterem Interesse an die Betrachtung Rembrandtscher Porträts. Weiter wird ihr Interesse für diesen Maler noch gesteigert, wenn sie in Goethes Dichtung und Wahrheit unter den Malern, die Goethes Vater und der Königsleutnant Thorane beschäftigten, von Trautmann lesen (S. 28 Cottasche Ausgabe): „Er hatte sich den Rembrandt zum Muster genommen und es in eingeschlossenen Lichtern und Widerscheinen, nicht weniger in effektvollen Feuersbrünsten weit gebracht, so daß er einstens aufgefordert wurde, einen Pendant zu einem Rembrandtschen Bilde zu malen“, und später (S. 104): „Trautmann rembrandtisierte einige Aufweckungswunder des neuen Testaments und zündete nebenher Dörfer und Mühlen an.“ Von ihm, der 1769 in Frankfurt starb, haben wir in Kabinett 19, rechts von der Thür, wenn man hereintritt, drei Bilder: Brustbild eines härtigen Mannes mit einem Turban (Nr. 666), ebenso Brustbild einer Frau mit einem Turban (Nr. 667) und eine Feuersbrunst (Nr. 668), die man nach Betrachtung der Rembrandtschen Gemälde noch besonders auffuchen mag*).

Ehe man zur Betrachtung der Rembrandtschen Gemälde selbst schreitet, ist etwa folgendes über sein Leben mitzuteilen:

*) Auch von den meisten anderen von Goethe a. a. O. genannten Malern sind Gemälde in unserer Galerie, und es sind diese bei Gelegenheit der Lektüre des ersten Teils von Dichtung und Wahrheit eines besondern Besuchs der Galerie und einer besondern Betrachtung wert. So von Hirt, Schüyl, auch Sachtleben oder Saftleben, Juncker, deren Gemälde nach dem Eisenmannschen Katalog leicht aufzufinden sind.

Rembrandt ist das Haupt der holländischen Maler, der größte und originellste Maler der holländischen Schule und überhaupt einer der größten Künstler aller Zeiten. Er war geboren zu Leiden im Jahre 1606 und starb 1669, also im Alter von 63 Jahren. Bis 1631 war er in Leiden, von da ab in Amsterdam thätig. Er genoß ein reiches Glück an der Seite seiner Gemahlin, Saskia van Ulenburgh, mit der er sich 1634 vermählte. Als sie ihm 1642 durch den Tod entzogen wurde, versank er in tiefe Trauer. Dazu kam später pekuniäre Bedrängnis, 1656 mußte er seinen Bankerott erklären, und alle seine Kunstwerke und Antiquitäten wurden versteigert. Zwar vermählte er sich vielleicht noch einmal, aber die frühere Lebensfreude kehrte nicht wieder. Ihm, der zu Leiden geboren war, ward viel Leid und Trauer im Leben beschieden. Aber doch fallen gerade manche der größten Schöpfungen von ihm in diese schwerste Zeit. Er starb zu Amsterdam und wurde da begraben, und hier ist ihm auch 1852 ein Bronzestandbild errichtet worden.

Während Rubens ein Maler des Freilichts ist, ist Rembrandt Meister im geschlossenen Licht, im Helldunkel. Die meisten seiner Gemälde tragen einen zauberhaften, besonders goldigen Schein.

Wir treten nun vor den Eingang zur Gemäldegalerie und sehen zur rechten Seite in einer Nische, aus Sandstein gefertigt, die überlebensgroße Statue Rembrandts, Rubens gegenüber, ein Werk des verstorbenen Professors Hassenpflug. — Der warme goldige Lichtschein, von dem wir beim Eintritt in das Treppenhaus überrascht werden und der uns schon etwas an den eigentümlichen Zauber Rembrandtscher Beleuchtung erinnert, rührt von der matten Glasdecke darüber, die gelblich mit feinen roten Ornamenten gehalten ist. — Haben wir die Treppe erstiegen, so gehen wir zunächst durch die Thüre zur Linken in die Loggia. Hier sehen wir über der Büste Bouwermanns, der gleichfalls ein hervorragender Vertreter der holländischen Schule ist, eine allegorische Darstellung der Malerei Rembrandts: Iris auf dem Regenbogen, die wunderbare Farbenharmonie Rembrandts darstellend, und ihr zur Seite Tag und Nacht, eine Verfinnbildlichung seiner Meisterschaft im Helldunkel. Ein schönes Beispiel dafür gibt Bode S. 504, wo er von zwei Bildern sagt: „Sie haben jene prächtige Farbenharmonie, worin ein glühendes Rot mit tiefem Schwarz und leuchtendem Weiß durch das zauberhafte Helldunkel verbunden ist.“

Wir gehen nun zurück, durch die Hauptthüre und den ersten Oberlichtsaal rechts durch die Thüre bis in Kabi-

nett 14, den umgekehrten Weg einschlagend, wie wir ihn in der Besprechung der Gemälde von Rubens genommen, um nun zu der Betrachtung der einzelnen Gemälde zu schreiten.

Da meine vorjährige Programmabhandlung dem Mißverständnisse begegnet ist, als solle alles, was zur Erklärung und Würdigung der einzelnen Gemälde gesagt ist, so vom Lehrer in die Schüler „hinein角度iert“ werden, so bemerke ich ausdrücklich, daß natürlich in der Hauptsache alles in gemeinsamer Betrachtung aus den Schülern „herausgefragt“ und von ihnen unter angemessener Leitung „erarbeitet“ und zusammengestellt wird und werden soll, so besonders auch die zusammenfassende Charakteristik am Ende. Der Lehrer gibt dazu die ordnenden, ergänzenden und vertiefenden Bemerkungen. Es wird hier nur der Vereinfachung wegen von mir alles in „Darbietung“ gegeben wie es bei so vielen Abhandlungen in den bekannten von Fried begründeten „Lehrproben und Lehrgängen“ der Fall ist. Diese Abhandlung soll aber zugleich weiteren Kreisen dienen und diesen den Stoff zu vertiefender Betrachtung und Würdigung geben, wie die vorjährige Abhandlung über Rubens so in weiteren Kreisen benutzt worden ist und bei maßgebenden Persönlichkeiten volle Billigung gefunden hat. Für sie und für die Lehrer, denen ja die Arbeit zunächst dienen soll, kann doch nicht jedes einzelne Bild in Frage und Antwort besprochen werden. Doch sei für die rechte Behandlung solches Stoffs in der Schule hier ausdrücklich hingewiesen auf Musterarbeiten wie die Programmabhandlung von Bromig „Wie kann das Gymnasium den Sinn für Kunst wecken?“ Hamburg 1896, und das Buch von Lichtwark „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken“, 2. Aufl., Dresden 1898.

Als Quellen für meine folgenden Ausführungen führe ich auch hier wieder besonders an den großen Katalog der Gemäldegalerie von Dr. Eisenmann und die Monographie Rembrandts von Prof. Knackfuß. Dazu kommen noch die Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei von W. Bode, Braunschweig 1883, und der erläuternde Text zu den Radierungen von Meisterwerken der Galerie zu Kassel von W. Unger, verfaßt von Dr. Eisenmann. Den trefflichen in diesen Büchern gebotenen Stoff habe ich vielfach nur bequem für den Besucher unserer Galerie geordnet im Sinne Lessings, der sagt: „Nun denke ich, keine Mühe ist vergebens, die einem anderen Mühe ersparen kann“, und bin überzeugt, daß auch damit schon ein Interesse für die Galerie gefördert werden kann.

Wir betrachten zunächst die einander gegenüberhängenden Studienköpfe Nr. 232 und 233, den Mann mit

der Glaze und den Mann mit der Kupfernase, zwei vorzügliche und trotz ihrer Verschiedenheit sehr charakteristische Greisenbildnisse aus dem Jahre 1632, die typisch sind für die ganze Malweise Rembrandts. Der Mann mit der Glaze, eine Beleuchtungsstudie, blickt in gebeugter Haltung aufmerksam abwärts. Durch diese Haltung wird sein hell beleuchteter kahler Schädel zum Mittelpunkt des ganzen Bildes und gibt ihm dadurch sein eigentümliches Gepräge. Es ist ein warmer, goldiger Schein, der über das ganze Bild ausgegossen ist, und so ersetzt der Künstler durch den Zauber der Farbe und des Lichts den Mangel an Schönheit des Gesichts und Kopfs. — Das rötlich braune Gesicht des andern ist stark von Falten durchfurcht, in denen Sorgen und Gram sich ausdrücken. In breiten, kühnen Pinselstrichen ist Falte neben Falte gesetzt: eine Vortrags- und Tonstudie. Auch dieses Bild trägt besonders in der Inkarnation den eigentümlichen Farbenton Rembrandts.

Rechts davon hängt das Bildnis eines alten Mannes (Nr. 230), das, um 1631 gemalt, teils als ein Studienkopf, teils als ein Porträt von Rembrandts Vater bezeichnet wird. Es ist mehr in grauem Ton gehalten, erzählt auch von dem Fleiß und der Gewissenhaftigkeit der Übungen Rembrandts und fordert durch die geistreiche Weise der Auffassung und Ausführung unsere höchste Bewunderung heraus (Knackfuß, Rembrandt, S. 16).

Rembrandt nahm seine Modelle für Studienbilder gern aus dem Alter. Hier zog ihn an der scharf ausgeprägte Charakter in den gefurchten ausdrucksvollen Zügen, die Leidenschaftslosigkeit und Bescheidenheit des inneren Lebens, dessen beredtester Schilderer er gerade wurde; auch gaben die faltenreichen Züge, die welke Haut, der straffe Bart ihm Gelegenheit zum wirkungsvollen Spiel seines Hell dunkels (Bode S. 413).

An der Wand links hängt dann (Nr. 243) das lebensgroße Kniestück des Nikolaus Bruynningh, der als Sekretär an der Gerichtsabteilung für Zahlungsunfähige in Amsterdam angestellt war. Es stammt aus dem Jahre 1652. Es ist ein lebensfroher junger Mann, den wir da in vornehmer schwarzer Kleidung vor uns sitzen sehen. Mit munterer Bewegung hat er sich auf dem Stuhle umgedreht und blickt lächelnd vor sich hin. Eine Fülle dunkelblonder Locken umwallt das freundliche Gesicht (Knackfuß S. 126). Ein herrliches Bild voll köstlichen Künstlerhumors! Nur ein letzter Schein der untergehenden Sonne beleuchtet gedämpft das Gesicht, alles andere ist schon in Dunkel gehüllt. Der traumhaft schöne Kopf ist, so zu sagen, nur hingehaucht und mit einem geistigen Lichte um-

gossen, wie es Rembrandt so kaum wieder erreicht hat. Es ist das am dunkelsten gehaltene Gemälde Rembrandts in unserer Galerie, wenn auch wohl anzunehmen ist, daß es ursprünglich etwas heller war und mit der Zeit noch dunkeler geworden ist.

Zwischen dem Mann mit der Glaze und dem Mann mit der Kupfernase hängt nun noch ein Gemälde Rembrandts, bei dem wir etwas länger verweilen: Die heilige Familie, bekannt unter dem Namen „die Holzhackerfamilie“ (Nr. 240). Es trägt die Jahreszahl 1646 und gehört der Zeit an, in der er so manches vollendete Werk schuf. In dem nach rechts offenen Raume sitzt links Maria in einem Lehnstuhl. Auf ihrem Schoße steht der kleine Jesusknabe, den sie zärtlich an sich drückt. Sie trägt ganz die Kleidung einfachster holländischer Bürger, wie Kleid, Halstuch und Häubchen zeigen. Links von ihr steht eine Korbwiege. Die Hütte ist in die Ruinen eines spitzbogigen Gebäudes eingebaut und wird spärlich erleuchtet teils durch ein Licht, das von links hereinfällt, teils durch ein Feuer, das in der Mitte am Boden brennt. Neben dem Feuer steht ein Breinäpfchen mit einem Löffel darin, und daneben sitzt eine Katze. Rechts in einem dunklen Hofe, zu dem einige Stufen hinabführen, sieht man Joseph Holz hacken. Um das Bild ist ein barocker Goldrahmen gemalt, vor dem eine gemalte Eisenstange sich befindet, an welcher rechts ein bis zu einem Drittel zurückgezogener roter Vorhang hängt. Dieser Vorhang, dessen tiefes Rot mit beiträgt zu der wunderbaren Farbestimmung des Bildes, deutet zugleich an, daß wir es hier nicht nur mit einer einfachen Darstellung aus dem alltäglichen Familienleben zu thun haben. Noch jetzt besteht in den Niederlanden die Sitte, Heiligenbilder in den Kirchen an Wochentagen mit einem Vorhang zu verhüllen und sie nur an Sonn- und Feiertagen sehen zu lassen. Hier von abgesehen fehlt dem Bilde jede Zuthat, die wir sonst bei Bildern der heiligen Familie gewöhnt sind, eine Anbetung der Hirten, des Joseph, Sternenschein oder ein von dem Kinde selbst ausgehendes Licht, wie wir es bei Rubens sahen. Bei einer ähnlichen Darstellung desselben Gegenstandes in der Ermitage zu St. Petersburg hatte Rembrandt ein anderes Mittel gebraucht, um das Familienbild in das Gebiet des Göttlichen zu erheben: dort schweben leuchtende Engelgestalten über Mutter und Kind. Mit schönen Worten würdigt Knackfuß a. a. O. S. 112 f. das Gemälde, die ich hier folgen lasse: „Es versetzt uns in die ärmliche Behausung eines Handwerfers; aber welche Fülle heimlichster häuslicher Poesie, die das scheinbare Genrebild weit über das Alltägliche hinaushebt, hat der

Meiſter dahineingearbeitet! Die junge Mutter ſiſt in beſcheiden bürgerlichem Hauskleid da und drückt den Knaben an ſich, der ihr zärtliche Wörtchen ins Ohr flüſtert. Man glaubt zu ſehen, wie ſie den Oberkörper vorwärts und rückwärts neigt, während ſie in das auf dem Eſtrich brennende Feuer blickt, an dem das irdene Breitöpfchen für den Kleinen gewärmt wird. Ein warmes Licht, wie von eben erlöſchender Abendſonne, erhellte das Gemach; ſeine Strahlen jammeln ſich auf dem friſchen Linnen der Korbwiege und werfen von da aus goldene Reflexe auf die dürſtige Bettſtatt. Draußen aber, wo vor der Thüre der fleißige Hausvater noch mit Holzhacken beſchäftigt iſt, herrſcht ſchon kühle Dämmerung. Während drinnen die Koſeworte, die Mutter und Kind austauſchen, von dem traulichen Kniftern der Flamme und von dem behaglichen Schnurren der neben dem Feuer liegenden Hauskaſe begleitet werden, glaubt man in den Wipfeln der Bäume, die man durch das Fenſter und den offenen Eingang erblickt, den Abendwind leiſe rauſchen zu hören.“ — So wie hier gab Rembrandt oft den bibliſchen Darſtellungen ein ſo ſchlicht natürliches Anſehen, daß man einfache Genrebilder in ihnen zu ſehen glaubt. Das gilt auch u. a. von der heiligen Familie im Louvre, ſchlechtweg die Familie des Tiſchlers genannt. Auch dieſes kleine ſchöne Bild iſt ganz häuſlich und ganz menſchlich aufgefaßt. Auch die Beleuchtung iſt keine überirdiſche, ſondern ſie geht von einem ganz natürlich zu erklärenden Sonnenſtrahl aus. Trotzdem aber hat Rembrandt auch hier durch die Poesie des Lichtes die Darſtellung weit über das Alltägliche hinauszuhoben gewußt, ſo daß wir das Göttliche ahnen, das in dieſer Handwerkerfamilie wohnt.

Gehen wir nun in Kabinett 11, ſo finden wir zwei Köpfe älterer Männer, den Alten mit der goldenen Kette, aus dem Jahre 1630 (Nr. 231), und den Studienkopf eines Alten, eine Kopie (Nr. 250). Jener trägt ein ſchwarzes Samtbarett und ein Obergewand aus demſelben Stoff. Er hat eine doppelte goldene Kette um die Schulter gelegt, daran ein goldenes Kreuz mit einem hellen Stein. Es iſt wohl nur eine Studie, wirkt aber wie ein Porträt, und aus ihm läßt ſich ſchon der ganze Rembrandt vorahnen. Es iſt liebevoll behandelt, im Hell Dunkel fein und im Ausdruck lebensvoll und ſorgfältig. Über ihm liegt ſchon der eigenartige Zauber des Rembrandtſchen Hell Dunkels ausgebreitet, auch ſpricht jenes tiefinnerliche Gefühl aus ihm, das ſo viele ſeiner Schöpfungen kennzeichnet; und doch war der Künſtler erſt 24 Jahre alt, als er es ſchuf. Die Kopie zeigt ebenfalls einen Studienkopf eines alten Mannes mit grauem Bart, ſchwarzem Ge-

wand und einem Barett auf dem Haupte, über der Bruſt trägt auch er eine doppelte goldene Kette. Früher galt das Bild für echt.

Eine reichere Ausbeute bietet uns Kabinett 8, nämlich 7 Rembrandtſche Bilder.

Hier haben wir zunächſt des Malers eigenes Bildnis im Alter von ca. 20 Jahren (Nr. 229), vielleicht das früheſte ſeiner Selbſtbildniſſe. Wirre bräunliche Locken bedecken ſein Haupt. Das Geſicht iſt keineswegs ſchön zu nennen. Die runde Kopfform, die kleinen Augen, die kurze, in einer etwas knolligen Spitze auſlaufende Naſe, geben ihm einen faſt gewöhnlichen Ausdruck, den erſt die durch das Leben und die mannigfachen Schickſale ausgearbeiteten Züge des Alters verlieren ſollten. Es iſt dieſes Bild vor allem eine Beleuchtungs- und Hell Dunkelſtudie aus der früheſten Zeit und als ſolche wertvoll und intereſſant. Dunkle, ſchwere Schatten liegen neben hellen, grell beleuchteten Partien noch ohne feine Übergänge und Ausbildung eines wirklichen „Hell Dunkels“, auch noch ohne den Reiz der goldigen Färbung ſpäterer Bilder des Künſtlers.

Die oben angedeuteten Vorzüge ſpäterer Zeit trägt das Selbſtporträt des Künſtlers Nr. 244, dem Jahre 1654 angehörig. Er trägt ein ſchwarzes Barett und einen braunen Rock und hat einen Anflug von Schnurr- und Knebelbart. Die goldige Färbung iſt die charakteriſtiſche der Rembrandtſchen Bilder. Wohl war er damals ſchon weit über ſeine Jahre hinaus gealtert, aber ſeine Schaffenskraft bewahrte ihre unverwundliche Friſche (Knackfuß S. 130).

Etwa aus derſelben Zeit ſtammen die Studienköpfe älterer Männer unter Nr. 247 und 248. Das erſtere Bild, etwa $\frac{1}{5}$ der Lebensgröße, das zweite $\frac{1}{3}$ der Lebensgröße, ſind urſprünglich ohne Beziehung zu einander, doch hat man dieſes ſchon in älterer Zeit als Seitenſtück zu jenem zugeſchnitten. Sie ſtammen wohl aus den Jahren 1655—57, ſind beide in dem etwas trüben und kühleren Ton dieſer Zeit gehalten, ſind aber geiſtlich voll behandelt und von feiner Empfindung.

Etwas länger verweilen wir bei dem Bildnis des jungen Mädchens mit der Nelke in der Hand (Nr. 238). Man hielt es früher für eine Tochter Rembrandts, vielleicht iſt es eine Schweſter oder Verwandte von ihm. Es trägt ein grünliches Kleid mit weiten Ärmeln und einen dunkeln, pelzverbrämten Mantel, der über die linke Schulter herabhängt, hat rötliches gelocktes Haar, auf dem Hinterkopf eine mit Perlen beſetzte Haube, auch Perlen am Hals und im Ohr. In der handſchuhbekleideten

Linken hält es Melken. Nach Färbung und Behandlung ist das Bild etwa in das Jahr 1635 zu setzen. Bode rechnet es mit Recht zu den vollendetsten Bildnissen des Meisters aus dieser Zeit. „Das hell einfallende Licht spielt im feinsten Halbdunkel auf den keineswegs besonders anziehenden Zügen. Die kühlen, graugrünen Töne mischen sich hier mit warmen, bräunlichen Tönen in feinsten Weise. Die Lokalfarbe kommt mehr als gewöhnlich zur Geltung, und die Karnation ist von größter Zartheit.“ So hat es der Künstler verstanden, das Porträt der einzelnen, überdies unbedeutenden Person zu einem typischen, für alle Zeiten gültigen Kunstwerk zu gestalten.

Klein, aber sehr beachtenswert ist die kleine Winterlandschaft (Nr. 241) aus dem Jahre 1646. Im Vordergrund ein gefrorener Kanal, darauf mehrere Schlittschuhläufer, eine Frau mit einem Hund und ein Schlitten mit Fuhrmann und einem Schimmel davor. Im Mittelgrunde rechts ein Dorf, links eine Brücke. Hintergrund blauer, leicht bewölkter Himmel. Das Ganze ein reiner Wintertag bei klarer, blauer, wenn auch kalter Luft. Knackfuß sagt darüber S. 112: „Ein anspruchloses Stückchen abgemalte Wirklichkeit zeigt uns die ganz kleine reizende Winterlandschaft von 1646, die uns mit drei Tönen — einer blauen Luft, einer bräunlichen Reihe von Gebäuden und einer goldig überstrahlten Eisfläche — mitten in einen sonnigen holländischen Wintertag versetzt, an dem die Schlittschuhläufer vergnügt in der erfrischenden Luft sich tummeln.“ Und Bode S. 491: „Das anspruchloseste Stückchen Erde, das sich ein Künstler zum Vorwurf wählen kann; und doch heimelt uns dasselbe an, wie die Idylle eines kalten klaren Wintertags. Leuchtend in den kräftigen Farben mit voll einfallendem Licht und von höchst geistvoll breiter Behandlung trotz dem kleinen Raum ist das Bild ein charakteristisches, schönes Werk dieser an Meisterwerken aller Art so reichen Jahre.“ Fast alle landschaftlichen Gemälde, die wir von Rembrandt haben, gehören dieser Blütezeit im Leben und der Kunst des Meisters an. Ein ganz einfaches Motiv seiner Heimat gibt er treu wieder, und doch ist er hier Idealist, ein wahrer Naturdichter, wie denn keine Gattung seiner Gemälde in höherem Grade die „Stimmung“ zum Ausdruck bringt als seine Landschaften. Hier ist es eine idyllisch heitere Stimmung.

Dann neben diesem kleinsten Bild das nach Umfang und Gehalt größte Rembrandtsche Gemälde unserer Galerie unter Nr. 249: Jakob segnet im Beisein der Eltern, Joseph und Asnath, seine Enkel Manasse und Ephraim, in lebensgroßen Figuren (1656). Im 1. Buch Moje, Kap. 48, wird die Sache also erzählt:

Die Augen Israels waren dunkel geworden, und er konnte nicht wohl sehen. Er streckte seine rechte Hand aus und legte sie auf Ephraims, des jüngsten, Haupt, und seine linke auf Manasses Haupt und that wissend also. Da aber Joseph sahe, daß sein Vater die rechte Hand auf Ephraims Haupt legte, gefiel es ihm: übel, und faßte seines Vaters Hand, daß er sie von Ephraims Haupt auf Manasses Haupt wendete und sprach zu ihm: Nicht so, mein Vater, dieser ist der Erstgeborene, lege deine rechte Hand auf sein Haupt. Aber sein Vater weigerte sich und sprach: Ich weiß wohl, mein Sohn. Dieser soll auch ein Volk werden und wird groß sein, aber sein jüngster Bruder wird größer denn er werden, und sein Same wird ein großes Volk werden. — Jakob, der ehrwürdige blinde Greis in langem, grauem Bart, hat sich mit noch einmal zusammengerastten Kräften aufgerichtet, und Joseph, der neben ihm steht, unterstützt ihn. Er versucht ehrfurchtsvoll und schonend die zitternde Hand des dem Tode nahen Greises vom Haupte des blondlockigen Ephraim, der mit verständnisvoller Ehrfurcht den Segen empfängt, auf das des dunkelhaarigen Erstgeborenen Manasse zu lenken, der in kindlicher Zerstreutheit um sich blickt. Rechts steht Asnath; sie läßt ihre dunkelen Augen zärtlich auf den Kindern ruhen und scheint zugleich, den Verheißungsworten Jakobs folgend, sinnenden Blicks in eine ferne Zukunft zu schauen. In den Zügen dieser Frau, die hier ein so schöner Ausdruck verklärt, vermutet man das Bildnis der Persönlichkeit, die damals Rembrandt am nächsten stand. — Betrachten wir die Kleidung und Ausstattung noch etwas näher. Jakob ist mit einer hellen Jacke und einem gelb und weißen Nachtmütchen bekleidet. Über die fröstelnden Schultern hat man ihm einen Mantel von Fuchspelz gelegt, und er liegt unter einer mattroten Bettdecke, deren stumpfe Farbe den graugoldigen Ton des übrigen Bildes wunderbar hervorhebt. (Knackfuß S. 142). Joseph trägt einen großen Turban, Asnath ein dunkles, olivenfarbiges Kleid, eine bläuliche, mit Gold verzierte Haube mit einem nach hinten herabfallenden Schleier, der vorn auch die Stirn bedeckt, große schwere Ohrringe im Ohr und eine Perlschnur um den Hals, — beide im Schmuck reicher Orientalen der Zeit des Künstlers. Links von Jakob und rechts hinter Asnath hängen dunkle Vorhänge herab, den Hintergrund bildet eine bräunliche Wand. Das Licht bricht durch eine Fensteröffnung neben dem Vorhang hinter Jakob herein und beleuchtet die rechte Seite Jakobs, Josephs und der beiden Kinder Gesicht zum Teil, während Asnaths Antlitz hell beleuchtet ist. Es sind die letzten Strahlen der untergehenden Sonne, die ihren goldenen Schein in den sonst dunkelen Raum werfen und die

wunderbar schöne Beleuchtung hervorrufen. Es ist Abend, und bald wird die Sonne hinabgesunken sein. Ihre letzten Strahlen sendet sie in einen Raum, wo ein Lebensabend zu Ende geht und ein reiches Leben bald niedersinken wird in die Gruft. Aber wie die sinkende Sonne uns einen neuen Tag hoffen läßt, so knüpft sich an den verheißungsvollen Segen des Patriarchen der hoffnungsvolle Ausblick auf eine reiche, gesegnete Zukunft.

Sehr treffend spricht Bode S. 509 über dieses Gemälde: „Wahrer und gemütvoller läßt sich der einfache Vorgang, mannigfaltiger und charakteristischer die Teilnahme in den Beteiligten nicht wiedergeben: die erhabene Größe in der Greisengestalt des blinden Patriarchen, die pietätvolle Art, mit der Joseph seine Hand leitet, die kindliche Schüchternheit und fromme Andacht in den anmutigen Köpfchen der Knaben (doch wohl nur des blonden Ephraim) und die innige Teilnahme der zuschauenden jungen (?) Mutter. Es ist eine der großartigsten und tiefstempfundenen Schöpfungen des Meisters, und die ergreifende und doch so einfach naive Auffassung, die den Geist des altjüdischen Patriarchenlebens in so unübertrefflicher Weise zum Ausdruck bringt, ist ein beredtes Zeugnis dafür, wie ein ähnlicher, ernst patriarchalischer Geist im alten Holland in und durch die Reformation und ihre Kämpfe wiedererwacht war. Auf ihm beruht im wesentlichen Hollands fast einzig in der Geschichte dastehende rasche Entwicklung und seine kurze, großartige Blüte. — Noch sei erwähnt, daß dieses Gemälde in dem Jahre entstand, in dem der finanzielle Ruin über Rembrandt hereinbrach. Welche Geistesstärke muß er gehabt haben, daß er fähig war, in solcher Zeit noch solche Werke hervorzubringen!

In Kabinett 7 betrachten wir zuerst den sog. Federschneider aus dem Jahre 1632 (Nr. 234), angeblich Bildnis des Amsterdamer Schreib- und Rechenmeisters Koppensol, dessen Züge aber auf andern Bildnissen Rembrandts mit diesem nicht übereinstimmen. Er ist eben im Begriff eine Feder zu schneiden, blickt aber gerade aus. Rechts steht ein Tisch, auf dem Schreibmaterialien und Bücher liegen. Es ist ein meisterhaft gemaltes, lebensvolles Bild, das unter den Einzelbildnissen jener Jahre besonders gerühmt wird. Bode S. 401 hebt hervor „den außerordentlichen Fortschritt des jungen Künstlers in dem kurzen Zeitraum von einem oder höchstens zwei Jahren. Statt der etwas gesuchten und schulgerechten Anordnung dort die völlig freie, vornehme Haltung hier; statt der übertriebenen Gegensätze zwischen grellem Licht und dunkeltem Schatten ein sonniges Licht, von dem die ganze Figur umflossen ist und das selbst den tiefsten Schatten durch seine

Reflexe aufhellt. Dem entspricht die weiche vertriebene Behandlung und die unbestimmte, malerische Zeichnung.“

Ein besonders anziehendes und wertvolles Gemälde in diesem Kabinett ist noch das Bildnis von Rembrandts Braut Saskia van Ulenburgh, der Tochter eines holländischen Geistlichen, aus dem Jahre 1633 oder dem Anfang des folgenden (Nr. 236). Es ist das lieblichste, strahlendste und reichste Abbild dieser Sonne seines Lebens. Sie ist im Profil nach links gewendet und zeigt sich im vornehmsten Schmuck: einem rot-samtnen Hut mit Goldverzierungen und weißer Straußenfeder, einem Kleid aus dunkelrotem Samt und haushigen Ärmeln, aus einem goldiggrauen Stoff gewirkt, einem in Gold gemusterten und mit Perlen besetzten mattbläulichen Tragen und einem Pelzmantel, den sie leicht um die rechte Schulter geworfen. Am Ohr, im Haar, um den Hals, an der Brust und den Armen glänzt und blüht es von Gold, Perlen und Juwelen. In der handschuhbekleideten Rechten hält sie einen Zweig aus Rosmarin. Das rötlich blonde Haar ist in leichten Locken gekräuselt, und sinnend blickt sie vor sich hin, „in feierlichem Ernst, wie die Braut vor dem Altare“, dem Beschauer die jungfräulich reinen Linien ihres Profils zeigend. — Viele halten dieses Bildnis für das schönste Werk Rembrandts; jedenfalls ist es das vollendetste. Denn mit größerer Liebe und Sorgfalt als hier hat er wohl nie gemalt. Namentlich das kostbare Beiwerk, Kleidung, Perlen und Juwelen, wetteifert mit der Wirklichkeit, und alles ist in wunderbarer Weise übergossen von dem warmen goldigen Schein, der bei ihm so charakteristisch ist. — Selten hat Rembrandt, wie auch alle anderen bedeutenden Bildnismaler, und dann meist nur bei Männern den Kopf im Profil genommen, und es gereicht dies, das läßt sich nicht leugnen, dem Porträt nicht zum Vorteil. Denn ein Mädchenkopf im Profil kam nur in seltenen Fällen interessieren, wenn es nämlich besonders schön, interessant und charakteristisch ist, und all dies liegt bei Saskia nicht vor. Sie war keine Schönheit, aber lieblich, anmutig, von blühender Jugendfrische und glücklicher Heiterkeit reizvoll umkleidet. Und daß sie in hohem Grade anregend auf den Künstler wirkte, beweist uns ein Blick auf die Werke jener Zeit — er vermählte sich mit ihr im Juni 1634, — denn durch den Pinsel oder die Radirnadel verewigt, im Bildnis oder als Heldin seiner biblischen und mythologischen Kompositionen tritt sie uns überall entgegen; und zwar ist ihr Bild stets mit einer so liebevollen Sorgfalt behandelt und zugleich von einem so eigenartigen Zauber übergossen, daß man nicht verkennen kann, wie hier das Herz bei der Arbeit war. Auch hatte sie ihm ein

ansehnliches Vermögen mit in die Ehe gebracht, wodurch er freier gestellt wurde und nun ausschließlich aus dem inneren Bedürfnis heraus schaffen konnte. Im Jahre 1642 entriß sie ihm der Tod. Im Juni d. J. ward sie aus dem Hause, das Rembrandt einige Jahre vorher gekauft und mit künstlerischer Pracht eingerichtet hatte, hinausgetragen auf den Friedhof. Sein Trost war seine Arbeit, und aus manchen seiner Radierungen fühlen wir die Empfindungen heraus, die ihn beim Verluste der Gattin bewegten. Dann versuchte er sich wieder das Bild der Verstorbenen lebendig zurückzurufen und malte sie noch einmal 1643, als ob sie lebhaftig vor ihm säße, in verklärter Leiblichkeit mit einem holdseligen Lächeln. Das Bild ist im Berliner Museum. (Knackfuß S. 110).

Wir gehen jetzt in den dritten Oberlichtsaal und betrachten hier zuerst das Bild „die Wache“ aus dem Jahre 1655 (Nr. 245). Ein geharnischter Mann steht mit dem linken Arm gegen eine Erderhöhung gelehnt, mit dem Körper nach rechts, dem Kopf nach links, den Blick abwärts gewendet. Mit beiden Händen hat er eine Lanze gefaßt, die er gegen die linke Schulter lehnt. Sein Blick ist ernst, finster, mißmutig und schwermütig, das ganze Gemälde von eigentümlich düsterem Charakter, der goldige Ton hat sich verdunkelt zu tiefem Braun und Grau; und eine solche Düsterei wird ungefähr seit dieser Zeit in Rembrandts Gemälden vorherrschend, (doch wechselnd mit solchen, die magisch beleuchtet und wirkungsvoll gemalt sind), im Zusammenhang mit seiner sich immer düsterer gestaltenden Lebenslage. Schon seit dem Jahre 1653 zog sich das Gewitter des Zusammenbruchs seines Vermögens unabwendbar über seinem Haupte zusammen. In rastloser Thätigkeit suchte er nach Zerstreuung und Ruhe und fand darin vielleicht auch die Mittel, die dringendsten Gläubiger zu befriedigen. Aber im Sommer 1656 wurde sein Bankrott erklärt, und in den folgenden Jahren wurde sein Hausrat, seine Gemälde, seine Sammlungen und sein schönes Haus versteigert, — er selbst mußte in einem Gasthof Unterkommen suchen. Daß das alles nicht ohne tiefgehenden Einfluß auf seine künstlerischen Produktionen blieb, ist natürlich und selbstverständlich.

Das Bildnis eines Mannes Nr. 253 ist eine gute, alte Nachbildung eines Hauptwerks von Rembrandts Porträtmalerei. Es trägt die Jahreszahl 1645. Ein alter jüdischer Kaufmann sitzt da in dunkelbraunem Rock, braunem Pelzmantel und Pelzmütze, die mageren Hände auf einen Stock gestützt, die Blicke kühl und ruhig auf den Beschauer heftend. Das Original befindet sich in der Ermi-

tage zu St. Petersburg, eine weitere gute Nachbildung in der Nationalgalerie zu London.

In Saal II betrachten wir zunächst das Bildnis des Dichters Krul aus dem Jahre 1633. Auch dies ist ein Meisterwerk ersten Ranges (Nr. 235). Er ist stehend gedacht, hat blondgelocktes, kurzes Haar und schwachen Schnurr- und Kinnbart. Er trägt schwarzes Gewand und Mantel, einen breitrandigen Schlapphut, einen Umlegefragen und einfache, anliegende Manschetten. Die Rechte läßt er sinken, die Linke ruht in dem aufgenommenen Mantel. Das Gesicht zeigt einen etwas schmerzlichen Ausdruck, das Licht ist von kühlerem, etwas ins Grau spielendem Ton.

Krul war 1602 in Amsterdam geboren, also 4 Jahre älter als Rembrandt, und starb daselbst 1644. Er dichtete Dramen, Hochzeitsgedichte und Minnelieder. Sie sind nicht ohne Anmut und zeigen des Dichters musikalische Begabung. Später führten trübe Lebenserfahrungen, Vermögensverlust, Freundesuntreue ihn zu einer ernsteren, erbaulichen Dichtart. Wir sehen also hier ein Lebensschicksal, ähnlich dem unseres Meisters. Rembrandt wurde damals der gesuchteste Porträtmaler Amsterdams. Herren und Damen der besten Gesellschaft wendeten sich an ihn, und er schuf in ihren Bildnissen Meisterwerke ersten Ranges.

Unter Nr. 239 haben wir das „Bildnis eines Unbekannten“, der etwa in der Mitte der dreißig steht, aus dem Jahre 1639. Wahrscheinlich ist es ein Selbstporträt Rembrandts, was damit stimmen würde. Früher galt es als Bildnis des Bürgermeisters Jan Six, doch dieser war damals um 10 Jahre jünger als der Dargestellte. — In vornehm nachlässiger Stellung lehnt er, in schwarzen Atlas gekleidet, an dem Vorsprung eines Kamius. Es ist das einzige Bild in ganzer stehender Figur, das wir hier von ihm haben. Er steht im Begriff auszugehen, denn er trägt einen kurzen Mantel und einen Schlapphut auf dem langen, leicht gewellten Haar. Die ganze Auffassung läßt es sehr wohl begreiflich erscheinen, daß man in diesem Bildnis den vornehmen Gönner Rembrandts, Jan Six, zu sehen glaubte. Doch er, damals anerkannt der erste Künstler Hollands, der Gatte einer jungen hübschen Frau aus einer angesehenen Gelehrtenfamilie, in völlig unabhängiger Stellung und in wohlhabenden, fast reichen Verhältnissen, dünkte sich damals gewiß nicht viel weniger als seine vornehmen und gelehrten Freunde und Gönner. Und so stellt er sich uns hier dar. Der eine Handschuh liegt vor ihm am Boden. Hat er in übermütiger Stimmung ihn als Fehdehandschuh hingeworfen, daß der ihn aufnehme, der es wagt, mit ihm zu wetteifern oder sich ihm gleichzustellen?

Es herrscht hier der für Rembrandt so charakteri-

stische leuchtende, warme, goldig braune Ton, zu dem das rötlich blonde Haupt- und Barthaar schön stimmt. Hier haben wir nicht mehr einfach einfallendes Tages- oder Kerzenlicht möglichst naturgetreu in seinem Effekt wiedergegeben, sondern wir sehen jenes magische Licht, das Rembrandts späteren Werken als Mittel zum Ausdruck seiner Stimmung so eigen ist und über dessen Natur und Herkunft wir uns meist keine genaue Rechenschaft zu geben vermögen. (Bode S. 372).

Das Bildnis eines Architekten (Nr. 246) gehört dem Jahre 1656 an, also einer wesentlich spätern Zeit als das vorige, demselben Jahre, in dem er das von uns betrachtete Bild „Jakobs Segen“ malte und — in dem über ihn der Bankrott ausgesprochen wurde. Ein Mann von ansprechenden Zügen, dessen Stirn und Züge durchfurcht sind von vielem Sinnen und Denken, in weiß meliertem Haar und Vollbart, in einem mit buntem Fuchspelz besetzten Mantel, ein Winkelmaß in der Linken, in der Rechten eine Feder, sitzt da, in Sinnen über einen Plan vertieft. Das Bild wurde auch „der Archimedes“ genannt, und an diesen großen Mathematiker des Altertums kann es wohl erinnern. Wir haben hier das voll einfallende Licht, eine reiche, aber nicht sehr tiefe Färbung, worin gelbe und rotbraune Töne im Licht neben grünlichen und bläulichen Schattentönen vorherrschen. (Bode S. 515).

Der Bürgerfährnrich (Nr. 251) wahrscheinlich aus dem Jahre 1636, ist eine alte Kopie eines jetzt im Besitz der Baronin Rothschild in Paris befindlichen Gemäldes Rembrandts. Die prächtige Figur ist ganz in Braun gekleidet, trägt ein Barett mit brauner Feder, eine Halsberge, Puffärmel, eine Schärpe um die Brust und einen Dolch an der Seite. In stolzer Haltung steht er da, die Rechte in die Hüfte gestemmt, in der Linken eine über die Schulter genommene Fahne, von deren weißlichem Seidenton der dunkle Kopf sich wundervoll abhebt. In dem Gesicht dürfen wir wohl die ins kriegerisch Derbe übersehten Züge des Malers selbst wiedererkennen.

Die Blendung Simjons (Nr. 252), demselben Jahre angehörend, ist ebenfalls eine gute alte Kopie des jetzt im Besitz des Grafen Schönborn in Wien befindlichen Gemäldes. Es stellt die Überwältigung Simjons durch die Philister dar, wie sie uns im 16. Kap. des Buches der Richter erzählt wird. Er gewann ein Weib lieb, die hieß Delila. Zu der kamen der Philister Fürsten und sprachen: Überrede ihn und besche, worin er solche große Kraft hat, und womit wir ihn übermögen, daß wir ihn binden und zwingen; so wollen wir dir geben ein jeglicher

tausend und hundert Silberlinge. Nachdem Simson sie wiederholt getäuscht, gesteht er ihr endlich auf ihr Drängen: Es ist mir kein Schermesser auf mein Haupt gekommen, denn ich bin ein Verlobter Gottes von Mutterleibe an. Wenn du mich beschörest, so wiche meine Kraft von mir, daß ich schwach würde und wie alle andern Menschen. Da ließ sie der Philister Fürsten rufen und ließ Simson einschlafen auf ihrem Schoß und rief einen, der ihm die sieben Locken seines Hauptes abschöre. Da war seine Kraft von ihm gewichen. Die Philister aber griffen ihn und stachen ihm die Augen aus und führten ihn hinab gen Gaza und banden ihn mit zwei ehernen Ketten, und er mußte mahlen im Gefängnis.

Im Vordergrund eines hinten nach links sich öffnenden Gemachs liegt Simson mit dem Rücken auf einem Geharnischten, der selbst am Boden liegt und ihm den Hals umschlungen hält. Von links her bedroht ihn ein Soldat, mit gespreizten Beinen dastehend, phantastisch in rote Pluderhosen und Pelzwerk gekleidet, mit vor die Brust gehaltener Hellebarde. Rechts fesselt ihn ein zweiter Geharnischter mit einer Kette am rechten Arm. Vor diesem kniet ein vierter, eben im Begriff dem entkräfteten Helden das rechte Auge mit einem Dolch auszubohren. Im Mittelgrunde flieht nach links hin Delila mit triumphierendem Lächeln, in der Linken die abgeschnittenen Haare, in der Rechten die Schere haltend.

Dies Gemälde kann auch von den begeistertsten Verehrern Rembrandts kaum bewundert werden. Wir können uns des Eindrucks einer fremdartigen Kälte und einer gewissen Roheit nicht erwehren. Das Gewaltige ist zum Gewaltfamen und Gräßlichen gesteigert, das uns mit allen Schrecken, allerdings lebendig und wahr, vor die Augen geführt wird. Aber nichts mildert den Eindruck des Grauens, den dieser Moment auf die Beschauer hervorrufen muß. Und doch ist das *μαγόν*, das Aristoteles von der Bühne ausschließt, auch auf dem Gemälde nicht erlaubt. Knackfuß jagt mit Recht (S. 70): „Die Schilderung des Vorgangs ist so grauenhaft wie häßlich, und was das Schlimmste ist, die grauenhafte Häßlichkeit streift an das Lächerliche.“ Bode (S. 429) zeigt, wie Rubens, der mit Vorliebe ähnliche Vorgänge darstellt, durch seine Meistererschaft in der Darstellung des Nackten und seine dramatische Schilderung der Wirkung auf die umgebende Menge den Blick des Beschauers von dem widerwärtigen Ausdruck des körperlichen Schmerzes ablenkt und so den grauenhaften Eindruck wesentlich zu mildern versteht. — Übrigens übten auf Rembrandt die biblischen Erzählungen von Simson ebenso wie des ägyptischen Joseph und des Tobias einen besonderen Reiz.

In Saal I finden wir dann Rembrandts Selbstbildnis mit der Sturmhaube, ein Brustbild in Lebensgröße (Nr. 237). Es stammt aus dem Jahre 1634. Er lehnt sich mit etwas geöffnetem Munde über eine Brüstung vor und schaut lauernd hinaus wie auf der Wacht gegen den Feind. Auf dem Kopfe trägt er eine glänzend polierte stählerne Sturmhaube, die weiße und blaue Federn schmückt. Wir beachten noch besonders die stählerne Halsberge, darüber ein bläuliches Halstuch, die dunkle bläuliche Schärpe um die Brust und den braunen Mantel um die Schultern. — Die Auffassung ist ebenso originell wie lebendig, die Beleuchtung außerordentlich wirkungsvoll, die Färbung in dem zarten graulichen Ton von großer Feinheit. Darum nennt Bode (S. 410) dieses Selbstporträt des Meisters vollendeter und anziehender als irgend eins aus dieser Zeit.

Gerade aus jenen Jahren stammt eine große Anzahl von Selbstbildnissen, darunter merkwürdige Versuche mit ungewöhnlichen Kostümstücken und in allerlei Verkleidungen: bald im goldbesticktem Samtmantel und Federbarett, bald, wie hier, als ernstblickender Krieger in Harnisch und Sturmhaube. Bei solchen Bildnissen müssen wir berücksichtigen, daß es Rembrandt dabei sehr oft nicht in erster Linie darauf ankam, ein getreues Abbild seiner Person zu liefern, sondern daß es sich für ihn um irgend eine künstlerische Aufgabe handelte, sei es um einen inneren Geistes- und Gemütsausdruck, sei es um etwas Malerisches in Stellung, Beleuchtung oder Tracht, sei es um all dieses zusammen. Und dabei war ihm der eigene Kopf und die eigene Person das bequemste und billigste Modell. Daher erkennen wir in solchen Studien wohl die Züge des Meisters wieder, aber in den wenigsten derselben haben wir ein sprechend ähnliches Porträt vor uns.

Das letzte Bild von Rembrandt, das wir noch zu besprechen haben, ist Nr. 242 in Saal I: „Die große Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge“, oder das „Schloß auf dem Berge“, wohl die bedeutendste, jedenfalls die bekannteste und berühmteste Landschaft von ihm. Es ist eine eigentümliche Verbindung von holländischer Landschaft mit Geländen, von denen er in den Mappen seiner Freunde, die in Italien gewesen waren, die Vorbilder fand. Der Vordergrund mit dem kleinen Kanal, über den eine Brücke führt und auf dem sich ein von drei Leuten besetzter Kahn, ein leerer Rachen und zwei Schwäne befinden, am Ufer diesseits ein angelnder Fischer und jenseits die Windmühle — das alles ist ganz holländisch, der Mittel- und Hintergrund dagegen mit dem Höhenzug, der zu einer schroffen Felswand emporwächst, und dessen

Kamm nahe dem Abhang Trümmernmassen bekrönen, die in einem hochragenden Bauwerk gipfeln, das wie Überbleibsel eines antiken Rundtempels aussieht, und daneben die Cypressen — das alles ist ideal komponiert und gemahnt eher an Italien. Und doch fällt diese merkwürdige Verbindung idealer mit ganz realen Elementen bei dem wunderbar einheitlichen Ton und der Stimmung, in die das Ganze getaucht ist, nicht auf. —

Eben ist die Sonne untergegangen, ein wunderbar goldiger Dämmerungston verbindet Berg und Thal, in weiter Ferne verschmelzen duftige Höhenzüge mit dem lichten Blau des Himmels, der den letzten Schimmer der Sonne festhält, deren Strahlen noch die phantastischen Ruinen auf der Höhe wunderbar vergolden. Vorn aufs Thal senkt sich schon die Nacht mit ihren Schatten nieder, und rechts oben am Himmel hängen die dunklen Wolken eines eben abziehenden Gewitters. Selten wohl ist es einem Landschaftsmaler alter oder neuer Zeit gelungen, eine solche Tiefe der Stimmung im Beschauer hervorzurufen. Eine stille Feierlichkeit, eine feierlich sonntägliche Stille, ein leiser Anflug von Schwermut, eine eigene sehnsüchtige und doch wieder ruhige Stimmung ergreift uns beim Beschauen mehr und mehr, je länger wir diese Landschaft betrachten, eine Stimmung so rein und mächtig, wie sie keine andere der modernen Zeit hervorzurufen vermag. Und gerade an Rembrandts landschaftlichen Gemälden sieht man so recht, wie der Künstler überall das in der Natur Geschaute in wahrhaft poetischem Geiste zum tief empfundenen Kunstwerk umschafft, hier ist er, wie oben schon gesagt, am meisten Idealist, ein wahrer Naturdichter: das seelische Leben, die Stimmung in der Landschaft weiß er meisterhaft zum Ausdruck zu bringen. In dem geheimnisvollen Verkehr mit dem Naturgeist muß Rembrandt der erste und größte moderne Landschaftsmaler genannt werden. Daher machen die wenigen Landschaften, die von ihm erhalten sind, selbst auf diejenigen Beschauer den tiefsten Eindruck, denen Rembrandts Kunstweise sonst nicht sympathisch ist (Bode S. 489).

Es ist dieselbe Tiefe des Naturgefühls, dieselbe Stimmung, wie sie zu uns aus Goethes beiden mit „Wanderers Nachtlied“ überschriebenen Gedichtchen spricht:

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllst,
Ach ich bin des Treibens müde,
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

Und besonders die gleichsam nur „hingehauchten Worte, die tönen wie Sang und Musik“:

Über allen Gipfeln	Kaum einen Hauch;
Ist Ruh',	Die Vöglein schweigen im Walde.
In allen Wipfeln	Warte nur, balde
Spürest du	Ruhest du auch.

Hier haben wir nur Naturgefühl in reinsten zartester Form; ganz wie bei Rembrandt Sehnsucht, Wehmut und Befriedigung. Das ist das tiefe germanische Naturgefühl, das in gleicher Weise zum Ausdruck bringen Maler und Dichter. —

Nun fassen wir das im vorhergehenden Besprochene unter verschiedenen Gesichtspunkten zusammen.

Wir haben hier in Kassel 25 Gemälde von Rembrandt, 21 eigene und 4 gute alte Kopieen. Was Zahl und Wert der Werke unseres Meisters anlangt, so ist Kassel die erste Sammlung Deutschlands und, Petersburg ausgenommen, die reichste überhaupt. Hätte nicht der Erbe der Josephine Beauharnais, ihr Sohn Eugen, mehrere der kostbarsten Gemälde Rembrandts 1815 an den Kaiser Alexander von Rußland verkauft, so würde Kassel die reichste und beste Sammlung Rembrandtscher Bilder haben.

Da die meisten von Rembrandt selbst mit der Jahreszahl der Entstehung bezeichnet sind, so ist es leicht, daran seine künstlerische Entwicklung zu verfolgen. Gruppieren wir sie danach etwas im Anschluß an die Studien von Bode,

I. Die Jugendzeit, 1627—1636.

1. Erste Anfänge in Leiden 1627—1631.

Dahin gehört sein frühes Selbstbildnis, etwa aus dem Jahre 1627, der Alte mit der goldenen Kette aus 1630 und der alte Mann (vielleicht sein Vater) aus 1631 oder etwas früher. Die schroffen Gegensätze von Licht und Schatten bilden sich allmählich zu einem künstlerischen Helldunkel aus, und schon erkennt man den künftigen Meister in der tiefen Charakteristik und Schilderung des Gemütslebens.

2. Erste Thätigkeit in Amsterdam: Sturm und Drang, 1632—1636.

In diese Zeit gehören: der Mann mit der Gläze und der Mann mit der Kupfernase (1632), der Federschneider (c. 1633), Krul (1633), Saskia (1633 od. 1634), das Selbstbildnis mit der Sturmhaube (1634), das Mädchen mit der Nelke (c. 1635), der Bürgerfährich und die Blendung Simsons (c. 1636).

Das Helldunkel bildet sich zu künstlerischer Vollendung aus, noch hat es aber nicht den mysteriösen Charakter der späteren Zeit. Er gibt durchgeführte Bildnisse, Charakter-

figuren und historische Darstellungen, nicht selten in lebensgroßen Gestalten. Rembrandt wurde damals ein gefeierter Porträtmaler. Auch fallen in diese Zeit eine Reihe von Selbstbildnissen und Studienköpfen, Bildnisse seiner Braut und seiner Familie.

II. Mannesalter und Meisterschaft, 1637—1657.

1. Herrschaft des goldig braunen Tons, 1637—1642.

Dieser Periode gehört in unserer Galerie nur das Bild eines Unbekannten (1639), das uns ein durchgebildetes Helldunkel und Auflösung der Lokalfarben in einen klaren, leuchtenden und warmen braunen Gesamton zeigt. In diese Periode fallen aber auch die ersten Tierstudien, und es eröffnet sich ihm die heimatische Landschaft in ihrem vollen, poetischen Reiz.

2. Das farbige Helldunkel, 1642—1654.

Dahin gehören das Bild eines Mannes, von dem hier in Saal III eine Kopie (1645), die Holzhackerfamilie (1646), die kleine Winterlandschaft (1646), die große Landschaft (c. 1650), Nik. Bruynningh (1652), ein Selbstbildnis (1654).

Diese Periode zeigt uns die harmonische Verbindung aller malerischen Mittel des Künstlers in ihrer glücklichsten und am schärfsten ausgeprägten Form, wodurch sie der treueste Abdruck der tief empfundenen Stimmung werden. Es gehören in diese Zeit viele vollendete Werke.

III. Die Werke des Alters, 1655—1669.

1. Trübe Tage, 1655—1657.

Dahin gehört die Wache (1655), der Architekt, Jakobs Segen (1656) und die beiden kleinen Studienköpfe älterer Männer. Die schweren Schicksalsschläge übten ihre Wirkung, der Ton ist oft ein trüber, grau-brauner, wenn Rembrandt sich auch gerade in dieser Zeit zu gewaltigen malerischen Leistungen aufzuraffen weiß. —

Aus der letzten Zeit, die Bode bezeichnet als

2. Letzte Thätigkeit in gesammelter Kraft und leuchtender Färbung, 1658—1669,

haben wir hier keine Gemälde. Die Bilder aus dieser Zeit zeigen aber, wie er die ungünstigen Einwirkungen der vorhergehenden Jahre vollständig überwunden und wie sich in ihnen eine neue, die letzte Entwicklungsphase des Künstlers vorbereitet hat. Sie zeigt gehaltene Kraft, großen Ernst, äußerste Einfachheit, und mehrere Gemälde aus dieser Zeit gehören wegen der Tiefe und Innerlichkeit der Auffassung und Großartigkeit der malerischen Vorzüge

zu den Meisterwerken Rembrandts und der Malerei überhaupt. —

Wir haben in der Galerie von ihm also Porträts, Selbstbildnisse, Studienköpfe, Darstellungen aus der biblischen Geschichte und Landschaften. Auf diesen Gebieten hat sich seine Malerei hauptsächlich bewegt.

Rembrandt besaß eine unermessliche Arbeitskraft und einen nicht erlahmenden Schaffensmut, der selbst in den schwersten Zeiten ihn nicht verließ. Es sind von ihm weit über 300 Gemälde vorhanden und eine noch größere Zahl von Radierungen und Zeichnungen.

Er war einer der selbständigsten und eigenartigsten Künstler der Welt, individuell und originell im höchsten Grade, und in dieser seiner Eigenart stand er den anderen Malern fremdartig gegenüber. Er steht durchaus auf holländischem Boden und auf eigenen Füßen. Die Meister der Renaissance kannte er sehr wohl, aber er war zu selbständig, sich von ihnen beeinflussen zu lassen.

Ehrlichkeit, Gewissenhaftigkeit in der Darstellung der Wirklichkeit, ein gewisser Realismus — das ist der Grundzug seines Wesens und seiner Kunst, im Gegensatz zu den Italienern und der Renaissance, wobei er jedoch besonders in der Farbgebung auch Idealist ist so gut wie einer. Mit Vorliebe wählte er Erscheinungen aus dem niederen Volksleben, die ihren Charakter unverhüllt tragen; das menschliche Antlitz ist Gegenstand seines unausgesetzten Studiums, besonders um darzustellen, wie die Seele sich im Antlitz spiegelt. So wird er Meister des seelischen Ausdruckes, alle Köpfe sind von innerem Leben erfüllt, im Ausdruck der Seelenstimmung hat er geradezu Unglaubliches geleistet, und er wirkt hier nicht durch körperliche, sondern durch geistige und sittliche Schönheit. Mit Vorliebe nahm er für solche psychologische Studien sich selbst zum Gegenstand, war aber auch längere Zeit der gesuchteste Porträtmaler Amsterdams. Mythologische Stoffe hat er selten bearbeitet, Allegorien waren nicht sein Fach, die beide u. a. Rubens pflegte, — sein Buch war die Bibel, ihr hat er eine reiche Menge von Stoffen entnommen und ist in der Art der Darstellung dieser gleichwie Dürer einfach und natürlich und ist so ein Hauptvertreter des protestantischen Christentums in der Kunst geworden. Auch die Natur machte er zum Gegenstand eingehenden Studiums. Seine große Begabung für das Landschaftliche haben wir kennen gelernt und gesehen, welche Tiefe der Empfindung und des Naturgefühls er damit verbindet.

Vor allem fanden wir bemerkenswert die eigentümliche Art der Beleuchtung seiner Bilder. Früh schon offenbart er sich als den Meister des Helldunkels, der im Durchbrechen geschlossener Schattenmassen durch strahlende Lichtwellen das Mittel findet, seine dichterischen Empfindungen ergreifend zum Ausdruck zu bringen. Allmählich bildet sich dieses Licht zu einem wunderbar magischen und geheimnisvollen aus, dessen Lichtquellen uns verborgen sind, und hier hat er in Farbenzauber und Farbenwirkung Wunderbares geleistet. Nicht Formen, sondern Farbenreiz ist's, der bei ihm so mächtig auf uns wirkt, sonst unschöne Formen werden geadelt durch die Macht der Farbenwirkung und durch die Poesie des Lichtes weit über das Alltägliche hinausgehoben. Mit einem Lichtstrahl läßt er Seele und Gefühl aus äußerster Häßlichkeit und aus dem Elend hervorleuchten und bringt Wärme und Leben in die ärmste Wohnung hinein. In dieser Lichtwirkung und in dem tief ergreifenden Ausdruck der Seele ist er Idealist, und er schuf einen Stil, der als höchster und vollendetster Ausdruck des germanischen bildnerischen Vermögens dem romanischen ebenbürtig zur Seite steht.

Wir haben ein Buch von Langbehn „Rembrandt als Erzieher“, das seiner Zeit viel Aufsehen erregte und in dem er Rembrandt wegen seines echt germanischen Wesens und seines Individualismus zum Ausgangspunkt pädagogischer und volksbildender Erwägungen für Kunst und Wissenschaft macht. Auf dem Titelblatt ist Rembrandts Bildnis „mit den drei Bartspitzen“, nach der Radierung des Meisters aus seiner Jugendzeit. Ich führe einige Stellen aus diesem Buche an.

Wenn die Deutschen das vorzugsweise individuelle Volk sind, so kann auf künstlerischem Gebiet ihnen auch nur der individuellste ihrer Künstler als geistiger Wegführer dienen; denn ein solcher wird sie am ehesten auf sich selbst zurückweisen. Unter allen deutschen Künstlern ist aber der individuellste Rembrandt. (S. 8). — Der Farbensmelz seiner Bilder nähert sich öfter geradezu einem musikalischen Empfinden. . . . In seine Gemälde scheint etwas von dem leisen Rauschen des Meeres hineinzutönen, das seine Heimat umspült; weiche, süße, schmelzende Farbensakkorde durchfluten sie. Sie haben etwas von jenem stillen, tiefen, dunkeln, bezaubernden Wohlklang an sich, wie er gewissen Volksliedern des nördlichen Deutschlands eignet. . . . Die musikalisch-melancholische Natur des Deutschen findet in Rembrandt ihr Echo. . . . Goethe sagt „es ist unbedingt ein Zeichen von Wahrheitsliebe, überall in der Welt das Gute zu sehen.“ Und wenn ein solcher Ausspruch richtig ist, so muß man Rembrandt für einen und vielleicht den

wahrheitsliebendsten unter allen Künstlern erklären. Keiner hat wie er im Schmutz der Welt das Gold des Geistes aufzulesen verstanden (S. 22). — Er ist ein Kind und dabei doch großartig, furchtbar, unheimlich durch die Tiefe seines forschenden Blickes, dem nichts verborgen bleibt. (S. 23). — Rembrandt ist der höchste und reinste, der freiste und feinste Ausdruck des volkstümlichen deutschen Geistes. . . . Echte Religiosität, diese tief deutsche Eigenschaft, ist ihm in hohem und bis jetzt unübertroffenem Grade eigen. Er gibt uns die biblischen Geschichten so, wie wir sie uns als Kinder vorgestellt haben; er ist der Mund des Volkes in künstlerischen Dingen. . . . In Bezug auf religiöse Malerei ist Rembrandt, der Protestant, der denkbar stärkste Gegensatz zu Rafael, dem Katholiken. (S. 24). — Es wäre thöricht, Rembrandt einen Realisten oder Naturalisten zu nennen; wie Rafael in der Form ist er in der Farbe nichts weniger als naturwahr. So sieht z. B. kein wirkliches Feuer aus wie das, welches Rembrandt malt; es ist ein Feuer aus einer andern Welt, aus einer Welt, die Rembrandt heißt. (S. 28). — Rembrandt und Shakespeare haben das mit der Sonne und dem Geiste gemein, daß sie auch das Geringste vergolden, verklären, adeln. (S. 44). — Rembrandt ist ein niederdeutscher und erdbefreundeter

Künstler; und eben diese Eigenschaft befähigt ihn, auf geistigem Gebiet als Kolonisor zu wirken; weil er Bauer ist, kann er Erbauer sein. Hierin ist sein Beruf zum Erzieher des deutschen Volks am tiefsten, weil am volkstümlichsten begründet (S. 122).

Doch genug hiervon. Diese Stellen sollten nur anregen, im Anschluß an die Betrachtung der Bilder Rembrandts sich auch mit dem Urtheil dieses in mancher Hinsicht bedeutungsvollen Buches über Rembrandt und der Tendenz desselben bekannt zu machen.

In raschem Anstieg hatte Rembrandt die holländische Malerei zum Gipfelpunkte geführt, dann freilich mußte er es mit ansehen, wie sie trotz der gewaltigen Anregung, die er gegeben, wieder abwärts gieng, in äußerlicher Glätte und leerem Virtuositentum endigend. Er ist der letzte wirklich große Maler gewesen.

Auch für diese Abhandlung haben mir bei Gelegenheit einer Durchsicht der Korrektur die Herren Museumsdirektor Dr. Eisenmann und Oberlehrer Paulus wertvolle Bemerkungen geboten, wofür ich ihnen zu Dank verpflichtet bin.

Dr. Fr. Heußner.

