

Alfred Bader

Alfred Bader Fine Arts

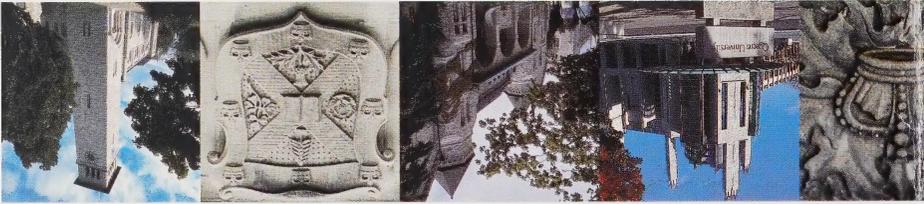
[Kurt Bauch - Die Kunst Des Jungen  
Membrandt]

1933

QUEEN'S UNIVERSITY ARCHIVES	
LOCATOR	229116
BOX	A
FILE	11







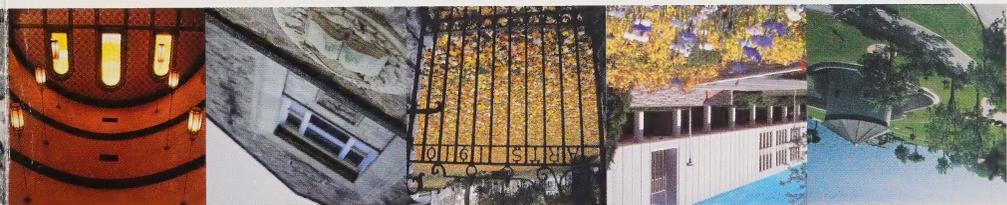
Queens  
UNIVERSITY





Queen's  
UNIVERSITY

Kingston, Ontario  
Canada K7L 3N6  
[www.queensu.ca](http://www.queensu.ca)





KURT BAUCH

DIE KUNST

DES JUNGEN REMBRANDT



Kurt Bauch  
Die Kunst  
des jungen Rembrandt



# Die Kunst des jungen Rembrandt

Von Kurt Bauch

\*

Mit 221 Abbildungen

\*

KUNSTHISTORISCH INSTITUUT  
DER RIJKSUNIVERSITEIT.

Heidelberg 1933

Verlag von Carl Winters Universitätsbuchhandlung

# Heidelberger Kunst- geschichtliche Abhandlungen

herausgegeben von Dr., D. theol. h. c. Carl Neumann,  
o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität,  
und Dr.-Ing. E. h., Dr. phil. h. c. Karl Lohmeyer,  
Direktor des Kurpfälzischen Museums

\*

Vierzehnter Band

\*

Heidelberg 1933  
Verlag von Carl Winters Universitätsbuchhandlung

RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT



2021 0781

---

Viele haben zum Gelingen dieses Buches beigetragen und herzlichen Dank verdient. Der reichen wissenschaftlichen Literatur, die die Voraussetzung für die Arbeit war, soll später gesondert gedacht werden. Die Förderung durch meinen Lehrer und die Anregung durch meine Freunde wird unvergessen bleiben. Unter den vielen, die durch wissenschaftliche Hinweise und Auskünfte oder bei der Beschaffung von Literatur und Photographien geholfen haben, seien allein Hans Schneider und Wilhelm R. Valentiner genannt. Bei den technischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten wurde von vielen Seiten Rat und Beistand geliehen. Die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft gab bedeutende Reise- und Druckkostenzuschüsse. Auch das Kuratorium der Universität Frankfurt und die Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft gewährten eine Beihilfe. Doch bedeutete die Übernahme der Arbeit für den Verlag noch ein Wagnis. Allen sei gedankt, besonders auch Herrn Professor Carl Neumann, der schon 1922 erklärt hat: „eine wissenschaftliche Monographie: Rembrandt in Leiden, ist eine dringende Aufgabe“. Indem er diese Arbeit in die Heidelberger Kunstgeschichtlichen Abhandlungen aufnahm, hat er die Erfüllung seiner Forderung ermöglicht.

---

Seriegö-Nr. 2297.

## Inhalt.

	Seite
Dorwort . . . . .	V
Einleitung . . . . .	1

## I.

Anfänge:	
Die Überlieferung . . . . .	7
Einschränkung:	
Die Einzelperson . . . . .	25
Ausdehnung der Aufgaben:	
Die aus Einzelpersonen aufgebaute Komposition . . . .	31
Grundlegung des Eigenen:	
Die Zusammenfassung der Einzelelemente . . . . .	38
Ein Sonderproblem:	
Köpfe . . . . .	55
Der eigene Stil	
Der Geschehnisraum . . . . .	63
Sortentwicklung der Einzelprobleme . . . . .	
Die Historie . . . . .	88
Der Mensch . . . . .	99
Die Bettler . . . . .	114
Das Antlitz . . . . .	129
Das Ich . . . . .	151

## II.

Zur Bestimmung und Chronologie:	
1626 . . . . .	173
1627 . . . . .	180
1628 . . . . .	182
1629 . . . . .	191
1630 . . . . .	201
1631 . . . . .	212
Anhang:	
Sälschlich als Leidener Arbeiten Rembrandts geltende Werke	219
Verzeichnisse . . . . .	229

---

Erster Teil

---

## Einleitung.

Auf den folgenden Blättern ist die Kunst des jungen Rembrandt dargestellt von den Anfängen des Zwanzigjährigen bis zu seiner Übersiedlung aus Leiden nach Amsterdam.

Diese Kunst erscheint in der Gesamtheit der Werke; aber jedes einzelne von ihnen enthält wiederum diese ganze Kunst. In der eifrigsten Zeichnung ist Rembrandts künstlerische Welt ebenso völlig verwirklicht wie in einem quantitativ ausführlicheren Gemälde. Jedes einzelne Werk ist vollgültig, ja allein gültig. Es ist so erschöpfend und einzig, daß es eigentlich jede Vergleichen, jede Zusammenstellung ausschließt. Es beansprucht aus seinem Wesen heraus Ausschließlichkeit, es will nur aus sich selbst verstanden werden, nämlich in den Kategorien, die es selbst erzeugt, enthält und aufgibt. Alles Gestaltete ist also zunächst nur positiv anzuerkennen und so, wie es gemeint ist, als Ausgangspunkt zu nehmen. Nichts darf als etwa „noch nicht“ oder „unvollkommen“ verwirklicht gelten, sondern nur das Verwirklichte gilt. Das Kunstwerk ist so komplex und total vorhanden wie das Hier und das Jetzt, deren Erlebnis in ihm Form gewonnen hat.

Allein indem ein Kunstwerk nicht bloß Kunst, sondern auch Werk ist, indem es eine Erlebniswelt nicht bloß widerspiegelt, sondern gestaltet und setzt, reicht es gleichzeitig in eine vollkommen andere Sphäre hinein, in der es die Anlegung fremder Gesichtspunkte erlaubt und fordert. Indem es seiner Einmaligkeit eine wirkliche und währende, unabhängige Form verleiht, tritt es ja neben andere Werke und beansprucht Gültigkeit unter ihnen und für sie. Gerade aus der Einzigkeit eines jeden Kunstwerks ergibt sich als wiederum wesentlich, daß es mit anderen Kunstwerken zusammengehalten und verglichen werden will. Es ist ja — gegenüber früheren Werken — nicht auch eine Gestaltung des Erlebten oder — gegenüber fremden — nicht die Gestaltung auch einer Erlebniswelt, sondern grundsätzlich die einzige gültige. Das einzelne Kunstwerk tritt eigentlich nicht neben, sondern vor alle vorhergehenden. Es wäre nicht, was es ist, wenn es nicht gegenüber fremden und eigenen Kunstwerken immer als die letzte, also die gegenwärtigste und äußerste Verwirklichung aufträte. Somit erscheint die Gesamtheit der Einzelwerke nicht als unwesentliches Beieinander, sondern als bedeutungsvolles Nacheinander, nicht als bloße Dialektik, sondern als sinnvolle Entwicklung. Indem schon jedes einzelne Werk durch die Art und Richtung seines Überholens diese Entwicklung schöpferisch in sich erzeugt, verlangt es Gültigkeit und Betrachtung in Zusammenhängen, die den Gesamtverlauf erfassen. Und dieser Verlauf ist andererseits die einzig erkennbare Erstreckung, in die das Gesamtwerk, um das es sich hier handeln soll, projiziert erscheint — wie jeder Gegenstand der Geschichte.

Diesem Doppelsinn richtungsloser Ausschließlichkeit und zeugender Geschichtlichkeit im Einzelwerk sucht die folgende Darstellung gerecht zu werden. Sie läßt zuerst wesentlich das Kunstwerk selbst sprechen, jedes einzeln und ausführlich. Jeweils gesondert wird dann am Ende der einzelnen Abschnitte der in der Abfolge sich abzeichnende Gesamtverlauf angedeutet. Erst hier unter diesen entfernteren Gesichtspunkten gibt es ein „Schon“ und „Noch“, werden Richtungen und Ziele über das Einzelne hinausgeführt, nicht als Verbesserern oder Aufsteigen oder überhaupt im Sinne eines von außen herangebrachten Entwicklungsschemas, sondern nach Gesichtspunkten, die sich allein aus dem später tatsächlich Erreichten ergeben. Daß hier ein schöpferisches Geschehen vorliegt, wird ja bei einem Nebeneinanderstellen zweier beliebiger Werke — etwa der beiden Berliner Bilder von 1627 und 1628 — in aller Unmittelbarkeit und Drahtik erlebbar. Schon eine bloße anschauliche Reihung kann vieles aussagen, und daher sind auch trotz mancherlei Bedenken und Unzulänglichkeiten alle Werke hier abgebildet worden. Nur in dieser Gleichachtung alles Geschaffenen konnte gleichzeitig das Einzelne und das Ganze sichtbar deutlich gemacht werden, diese Entwicklung von äußerster Hefigkeit und Schnelligkeit mit dem einen Ziel: zu sich selbst hin. Die einzelnen Abschnitte, in die die Darstellung sich willkürlich, doch notgedrungen gruppiert, sind nach je einem Hauptanliegen der behandelten Phase überschrieben. Doch sind diese Überschriften mehr Motto als Titel. Denn jedes einzelne Werk (gleichgültig was, wie und wie ausführlich es darstellt) wirft ja in sich das gesamte Stilproblem auf. Gewiß tritt inhaltlich bald dieser, bald ein anderer Einzelvorwurf in den Vordergrund. Doch erscheint dem Betrachter vielleicht manches sich mehr in der Entwicklung zu vollziehen, was sich in Wahrheit tiefer innerhalb des einzelnen Werkes selbst abspielt. — Als Angelpunkt dieser ganzen Entwicklung tritt das Zinsgroßschreibenbild heraus. Sobald mit diesem Hauptwerk ein vollkommen eigener Stil gewonnen worden ist, erscheint die Schaffensweise anders. Eine viel dichtere Produktion wird erkennbar. Deutlich und ausschließlich treten einige Hauptvorwürfe hervor, die immer wieder und schließlich geradezu in Reihen gestaltet werden. So verschiebt sich die Aufgabe der Darstellung: Rembrandts schnelles, intensives und folgerichtiges Entwickeln einzelner Probleme wird ihr Hauptthema. Die Unbedingtheit und Ausschließlichkeit des Kunstwerks tritt erst in einigen Hauptvorwürfen wieder hervor, die am Ende Sinn und Ziel der ganzen Entwicklung sichtbar werden lassen.

\* \* \*

Indem so zunächst die Werke und die Entwicklung dargestellt werden, sind die Fragen, ob die einzelnen Denkmäler auch von Rembrandt und in dieser Abfolge geschaffen worden sind, nicht anders als durch die dargestellte Sinn-einheit des Gesamtwerks und der Entwicklung beantwortet, jedoch nicht gesondert gestellt worden. Denn isoliert genommen liegen diese Probleme der Echtheit und der Chronologie in einer anderen Sphäre. Sie werden daher gesondert im zweiten Teil der Arbeit behandelt.

In welchem Kalenderjahr auf jenem Gemälde die Farbe trocknete, wie der bürgerliche Name des Verfertigers dieser Radierung lautete, das sind ja zunächst ganz inhaltlose Fragen. Feststellungen solcher Tatsachen beweisen sich mit Indizien: Inschriften, biographisch-historischen Dokumenten, Einzelbeziehungen der Motive, der Technik oder der Maché. Diese sehr verschiedenen, von verschiedenen Voraussetzungen und voneinander abhängigen Indizien reichen jedoch nicht aus, um etwas aus der Sphäre des eigentlich Geschichtlichen zu beweisen, dessen Elemente nicht Jahreszahlen, Registernamen und Ölfarbe, sondern Zeiten, Persönlichkeiten und Schöpfungen sind. Sondern sie können nur jene Vorfragen entscheiden, deren Bedeutung darin besteht, daß sie historische Setzungen ermöglichen oder ausschließen. Beweise der Zuschreibung oder Datierung können mit Bestimmungsindizien nur vorbereitet oder gestützt und etwa dadurch, daß anderen, aber nicht diesen widersprochen wird, wahrscheinlich gemacht werden.

Diese Vorfragen sind also in einem zweiten Teil abgehandelt worden, nach Jahren geordnet, innerhalb derer die bezeichneten und datierten Denkmäler entstanden sind, um die als Fixpunkte sich die weiteren Zuschreibungen und Einreihungen gruppieren. Auch hier müssen alle Werke einzeln angeführt werden. Da als Datierungen nur Jahresangaben vorliegen, so kann hier, bei einer Produktion von über 150 Werken in 5 Jahren, natürlich nur eine Gruppierung, nicht etwa auch eine Reihung der einzelnen undatierten Denkmäler gegeben werden. Denn die Indizien sagen kaum etwas aus über die chronologische Richtung, sicher nichts über den zeitlichen Abstand des Objekts vom Fixpunkt. Bei so fruchtbarem Schaffen ist ein Jahr lang und zwei Werke mit gleicher Datierung können 364, zwei andere mit verschiedener Jahreszahl nur einen Tag voneinander entfernt fertiggestellt worden sein.

Im zweiten Teil können daher die einzelnen Denkmäler nicht ihrer Reihenfolge nach angeführt werden, während im ersten Teil aus der Abfolge der datierten Stücke eine Stilentwicklung erschlossen und auf die Reihung im einzelnen angewendet worden ist. Das erscheint erlaubt, weil ungewöhnlich viele Daten bekannt sind, weil die Produktion überhaupt sehr dicht ist und weil die Entwicklung sich in einem fast unbegreiflichen Tempo vollzieht, so daß jedes neue Werk gegenüber dem vorigen völlig verändert, mindestens stark unterschieden erscheint. Dennoch bleibt die Einzelreihung natürlich hypothetisch, selbst abgesehen von den technischen Erkenntnischwierigkeiten. Unmöglich aber wäre der Versuch, zu einer absoluten Datierung nicht belegter Stücke zu gelangen. Mehr als das Reihenfolgeverhältnis, also mehr, als daß zwischen zwei Werken kein anderes der bekannten entstanden sein kann, läßt sich nicht behaupten. Zwei zeitlich benachbarte Werke können ja so unmittelbar diesseits und jenseits einer Wassercheide der künstlerischen Entwicklung liegen, daß sie weit voneinander erscheinen, ohne daß damit eine zeitliche Entfernung behauptet oder nur vermutet werden dürfte. Das Tempo des künstlerischen Reifens ist nicht mit dem Kalender zu messen.

So also sind die Probleme des ersten und zweiten Teiles nach ihrer unterschiedenen Lagerung gesondert behandelt. Zuerst erscheint alles vorausgesetzt,

was später erst bewiesen wird. In Wahrheit ist ein Teil ohne den andern nicht möglich: die Indizien in ihrer Totalität haben ja erst die historische Gesamtdarstellung entstehen lassen, und der Sinn der Entwicklung ist der beste, der eigentliche Beweis für die Zugehörigkeit und zeitliche Reihung der Werke.

\* \* \*

Eine geschlossene Darstellung der Kunst des Leidener Rembrandt ist bisher noch nicht versucht worden. Daher soll diese Aufgabe zunächst rein positiv erfüllt werden. Was in der Literatur, den bekannten Rembrandtmonographien, in den Abbildungswerken und in den Einzelveröffentlichungen an Auffassungen über Rembrandts Frühstil geäußert worden ist, weicht meist so grundsätzlich von dem hier Vertretenen ab, daß nur über jenes Grundsätzliche, nicht über Einzelpositionen diskutiert werden könnte. Diese Auseinandersetzung wird in einem kritischen Referat über die „Beurteilung von Rembrandts Frühstil seit C. Huyghens“ gesondert durchgeführt werden. Dabei soll dann auch eingegangen werden auf Fraengers Buch (Der junge Rembrandt, Heidelberg 1920) und zwei neuere Arbeiten, die sich ihr Thema ähnlich wie die vorliegende stellen, aber zu meist anderen Resultaten gelangen: auf Debrunners Dissertation „der junge Rembrandt“, Zürich 1926, und auf die wichtige Arbeit von Helmut Lütjens „Untersuchungen zur Graphik des Rembrandt-Kreises“ (Diss. Freiburg i. B. 1921, nicht gedruckt).

Was die Zuschreibungen und Datierungen im einzelnen angeht, so liegen die bisherigen Ergebnisse der Forschung in den bekannten, nach Techniken spezialisierten Katalogwerken über Rembrandts Gesamtwerk vor: C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler, Bd. VI: Rembrandt, Eßlingen u. Paris 1915 (zitiert als HdG. Nr. ...); W. R. Valentiner, Rembrandt, des Meisters Gemälde, Klassiker der Kunst Bd. 2, Stuttgart, 3. Aufl. 1909 mit Ergänzungsbänden: Rembrandt, Wiedergefundene Gemälde, Stuttgart 1921 und 2. Aufl. 1923 (zitiert als Kl. d. K. I und III); W. v. Seidlitz, Rembrandts Radierungen, Leipzig, 2. Aufl. 1922; A. M. Hind, A Catalogue of Rembrandts Etchings, London 2. Aufl. 1924; C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts, Haarlem 1906 (zitiert als HdG. Nr. ...); W. R. Valentiner, Rembrandt, des Meisters Handzeichnungen, vorläufig Bd. I Stuttgart o. J. (ca. 1925). Jene Arbeiten (und außer ihnen Einzelpublikationen wie besonders Bodes Aufsatz in der Wiener Zeitschrift „Die Graphischen Künste“ 1881 S. 49 ff.) bilden Grundlage und Ausgangspunkt für alles hier Gesagte. Doch berufen sich die vorgeschlagenen Ansetzungen, auch wenn sie neu oder abweichend sind, nicht eigens auf das dort kodifizierte. Eine Diskussion im einzelnen wäre schon deswegen schwierig, weil in dieser Katalogliteratur nur selten eingehende Begründungen geboten werden. — Die als Leidener Rembrandtwerke abgelehnten Denkmäler sind in einem Anhang zusammengestellt.

\* \* \*

gegen 1640 die Synthese vorbereitet, die dann in der Nachtwache vollzogen wird, diesem lebensgroßen Kabinettbild, das ein Amsterdamer Monumentalporträt und dennoch eine düster-leuchtende Historie im Leidener Sinne ist. Im gesamten Werk ist der Frühstil lebendig als Grundlage, Anfang und Wesens teil des Ganzen, also mit im Brennpunkt des Problems, wie diese Kunst für die Malerei, für das 17. Jahrhundert, für Holland und damit für die europäische Gesamtgeschichte schöpferisch geworden ist.

So wird die hier vorgelegte Arbeit ergänzt werden müssen. Aber auch in der Breite muß weiter ausgeholt werden. Eine inhaltreiche wissenschaftliche Literatur läßt jetzt schon die allgemein-historische und politisch-geistige Situation Hollands im Beginn des 17. Jahrhunderts als einzigartige geschichtliche Leistung erkennen. In dem wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Konzipieren und Verwirklichen dieses außerordentlichen Volkes in diesen außerordentlichen Jahrzehnten tritt zum erstenmal in der Geschichte die innere Struktur der „Moderne“ nach Stil und Ergebnissen rein in Erscheinung. Diesem nationalen und kommerziellen, protestantischen und toleranten, bürgerlichen und demokratischen Liberalismus entspricht die in radikalen Umwälzungen vollzogene Verwirklichung einer grundsätzlich neuen Religiosität, Wissenschaft und Kunst. Was ein Kunstwerk, ein Kunstkäufer, ein Künstler, die Kunst sei, diese Fragen wurden damals im praktischen Betriebe der Spezialmalerei von Grund auf neu beantwortet. Innerhalb (nicht mehr oberhalb) dieser Spezialmalerei vollzogen die „Prärembrandtisten“ die entsprechende Neuformulierung für die „Historie“. Denn die antike, die alttestamentliche und die Historie der Evangelien waren gemeinsam zu vollkommen neuartig gelagerten religiösen und Bildungsinhalten geworden. Sie wurden in den jedes kulturellen und architektonischen Zusammenhang entkleideten Bildern jener Maler grundsätzlich neu gestaltet. Hier steht Rembrandt ein. Sofort gewinnt alles neue Form und neuen Sinn. Das Religiöse, Geschichtliche, Menschliche wird neu begriffen und geformt, aber auch das allgemein Geistige und Weltanschauliche bis in die tiefen Schichten des Gesellschaftlichen und Wirtschaftlichen, des Holländischen und „Barocken“ erhält eine neue und bleibende Formulierung. Wie all diese Kräfte in Rembrandt wirksam werden und von ihm her ihre Bedeutung empfangen, das wäre die andere Seite jener Frage nach Rembrandts historischer Leistung, durch die die hier vorgelegte Arbeit zu ergänzen wäre (die aber ohne vorherige Klarheit über Rembrandts Werk selbst unbeantwortbar ist), nämlich der Frage, wieso das Werk schon des jungen Rembrandt in unserer Geschichte etwas durchaus nicht Wegzudenkendes, etwas Integrierendes ist.

Indem im Hauptteil dieses Buches jene spannende Entwicklung dargestellt ist, ist das Wesen von Rembrandts Leidener Kunst als ihr Geschehen wiedergegeben. Indem sie in ihrer inneren Geschichtlichkeit behandelt wird, soll sich ein Bild ihrer geschichtlichen Erscheinung ergeben.

Aber hier ist ja alles bloß von innen, von Rembrandt her gesehen. Was er aus der künstlerischen Überlieferung, durch seine Lehrer und Vorbilder gelernt hat, ist hier nur als „Fremdes“ aufgefaßt, was um ihn war, tritt nicht in Erscheinung, und mit den letzten Werken dieser Frühperiode schließt die Behandlung einfach ab. — Weder wird Rembrandts Traditionsgrundlage auf ihre eigene Erscheinung und Bedeutung hin behandelt, noch das Einzigartige, das nur Rembrandtische seiner künstlerischen Erkenntnisse durch Absezung nach außen hin deutlich gemacht, noch wird etwa am Schluß die Entwicklung dieser Erkenntnisse zusammengefaßt und ihre Wirkung auf die Geschichte im engeren und weiteren Sinne festgestellt. Rembrandts Leidener Weg — als Kurs und Straße — wird sozusagen nur vom Heck bis zum Bug verfolgt, nicht darüber hinaus nach dem Kompaßsystem der allgemeinen Geschichte auf Richtung und Ort bestimmt.

Die Frage nach der geschichtlichen, also heutigen Bedeutung von Rembrandts Frühstil, von seiner Leistung gegenüber allem Vorher und für alles Nachher soll das Thema einer später vorzulegenden Arbeit sein.

Denn das einzelne und allein wirkliche Kunstwerk verlangt, nicht bloß aus sich selbst und nicht bloß als Frühwerk und Rembrandtwerk, sondern darüber hinaus als Leistung innerhalb der gesamten Geschichte zu gelten. Um diese zu erkennen, bedarf es zunächst einer Vorstellung von der geschichtlichen Leistung der „Prärembrandtisten“, die aus den Elementen des holländischen Spätmanierismus, des Klassizismus der Carracci und des „Naturalismus“ Caravaggios, Elsheimers und der Venezianer eine neben Rubens völlig neuartige und eigenartige holländische Geschichtsmalerei schufen. Denn diese Kunst wählte Rembrandt als Grundlage, indem er die national-holländischen Sittenbilder, Landschaften, Bildnisse und Stilleben der Spezialmaler zunächst völlig unbeachtet ließ und sich ausschließlich an jene Italiener angeschlossen. In den Fragen, was diese Entscheidung bedeutete und worin dann die sofortige und völlige Umbildung alles Überkommenen bestand, darin ist schon der Ansatzpunkt zu einer allgemein-historischen Beurteilung von Rembrandts Werk gegeben. Das zweite Problem wäre dann, wie die Geschichte seine künstlerischen Erkenntnisse in sich aufgenommen hat. Der unmittelbarste Reflex ist im Werk der vielen Schüler schon des Zweiundzwanzigjährigen zu erkennen, die die in ganz Holland wirksame Leidener Schule bilden. Die eigentlich geschichtliche Auswirkung des Frühstils vollzieht sich jedoch bei Rembrandt selbst. Mit der Übersiedlung nach Amsterdam scheint er allerdings den in Leiden zu völliger Selbständigkeit entwickelten Stil zunächst ganz vergessen zu haben. Aber neben den neuen Anregungen der nationalholländischen Malerei, des Rubens, der Italiener, erneut auch der „Prärembrandtisten“ tauchen immer wieder Leidener Gedanken und Erkenntnisse auf, immer wieder erscheinen in seiner vielgestaltigen Produktion der 1630er Jahre die kleinen, dunklen Historienbilder, bis sich

gesprengt. Das geschieht nicht einfach chronologisch allmählich fortschreitend. Denn erst allmählich wird ja diese Welt überhaupt als Welt verstanden und erreicht. Der Unterschied zwischen den Werken des Meisters und denen des Schülers ist zuerst nur als anfängerhaftes Nichterreichen des vorgestekten Zieles erkennbar, bevor noch neue eigene Ziele gefunden sind, die dann vom Lehrer abführen. Andererseits ist auch das Einfallen eigener Erlebnisse und Resultate in das bis dahin Geglaubte von Anfang an gegeben und äußert sich bald im Gesamten, bald im Detail, bald in der Auffassung, dann wieder in der Gestaltung, bald in einer Ausweitung, einem Weiterdenken des Überkommenen, bald in seiner Zerreißung und Durchbrechung. Angriffe, Rückfälle, erneute Anerkennung, völlige Gegnerschaft, Zurücksinden zu neuerkannten Ergebnissen des Meisters, neue, neugedichtete Impulse lösen einander ab oder durchkreuzen sich in den verschiedenen Ebenen oft eines Werkes. Und so weit sich später die Entwicklung vom Lehrer und seiner Richtung entfernen mag, — er bleibt immer ein Faktor in ihr, und sei es nur als der außerpersönliche Ausgangspunkt ihres ersten Kurjes.

\* \* \*

Das Historienbild der Sig. Chabot(1), dessen jetzige Gestalt für Rembrandt zeugt und von ihm als sein eigen anerkannt ist, ist ein Bild aus Lastmans Schule (2). Außer dem fremdartigen, vielleicht aus Leidener Anregungen erklärbaren Waffensilleben vorn, ist alles ganz in seiner Sprache geredet. Überdies schließt sich bekanntlich die Komposition an Bilder Lastmans in der Art des Coriolan, Dublin, und des Junoopfers, Stockholm, an.

Das Thema ist als Vorgang aufgefaßt, jedoch in einer merkwürdig stockenden Erzählungsweise berichtet, die das Geschehen erdrückt und zu stummer Pose erstarren läßt.

Die Personen sind alle an der Handlung klar und eindeutig beteiligt — doch mehr als Statisten statt als Handelnde, mehr als Figuren statt als Menschen.

Sie sind als Körper entschieden motiviert und sinnvoll gerichtet, doch erdrückt von ihrer eigenen überstarken Plastik und der Überfülle ihrer Uniformen und Waffen. Ihre Antlitze, Hände und Glieder, ebenso wie jedes Einzelding, sind von kräftig individueller Bildung — jedoch unbeweglich. Obgleich irgendeine südliche Sonne von der Seite auf den Boden und zwischen die Figuren einfällt, wendet sich doch alles ohne Gemeinsamkeit nach vorn, der Rampe zu. Das Schauspiel bleibt im Nebeneinander. Einer der grellbunten Figurenkomplexe steht hart neben dem anderen. Der Ort der Handlung ist eine flache Bühne, hinter der wie auf einen Prospekt gemalt die Architektur neben dem opaken Himmel als Hintergrund angedeutet ist.

Es scheint also, als wäre alles völlig in Lastmans Weise gelöst. Allein manches ist doch anders. Lastman würde diese Architektur unverständlich schelten; bei ihm ist stets etwa eine obere Abschlußlinie der Architekturkullisse sichtbar. Er würde die Figurenkomposition haltlos und ungeführt nennen, schon weil sie nicht an beiden Seitenrändern durch eine starke, einwärts gerichtete Figur gestützt werde, sondern sich im Mittelgrunde rechts fortsetze. Der Vorder-

## Die Überlieferung.

Rembrandt hat an Lastmans Welt geglaubt und sie erlernt, wie jeder erst in die fertig vorhandene Welt eines anderen hineinlebt und mit ihr beginnt, bevor er sich daheraus seine eigene er-lebt. Niemand ist nur er selbst und kein Künstler Autodidakt. Ein jeder übernimmt anfänglich das Weltbild eines Lehrers oder Vorbildes und damit das Endresultat der künstlerischen Welterschöpfungen aller vorausgegangenen Generationen. Jedes einzelne in seinen Werken dargestellte Ding stellt jene Welt dar als Ganzes und als Teil: jede Hand, jeder Turm, jeder Heilige, jede Gruppe, jede Gebärde. Aus dem Nichts kommt niemand zu einer Darstellung der Dinge. Und im Vergleich zu dem Ererbten ist es wenig, was aus der Umwelt selbst unmittelbar in den einzelnen strömt und ihn zu einer wahren, eigeneren Verwirklichung „der“ Welt, zur Realisierung seiner Welt veranlaßt und befähigt.

Hierbei sind die Lehren, Erklärungen und Korrekturen des Lehrers von geringerer Bedeutung. Sie beziehen sich etwa auf Themenwahl und Auftritts-gestaltung, Gruppenarrangement und Figurenbildung, Bühnenbau und Lokal-behandlung, Beleuchtung und Drapierung, Flächenkomposition, Linienführung und Farbenstellung, Einzelausführung und Durchführungsgrad. Auch wo sie über das Technische, Praktische, Rezeptmäßige hinausgehen, geben sie nur Auffassungsdogmen und Gestaltungsprinzipien, Hinweise für die Formulierung — aber nichts vom Weltbild selbst. Dieses teilt der Lehrer allein in seinen Werken zur Nachahmung mit, die eben nicht nur Resultat der eigenen Befolgung seiner Lehren und Prinzipien, sondern unmittelbar und komplex das Abbild seiner Welt sind. Die Lernenden nehmen dies vorläufig für die wahrste Welt, indem sie seine Werke glauben und erlernen. Und damit wachsen sie in alles hinein, was jene künstlerische Begreifung der Welt in sich mit einschließt. Sie machen sich praktisch des Lehrers Auffassung zu eigen, was ein Bild, „die Kunst“, das Künstlertum sei. Was sie lernen, sind nicht bloß die Dinge selbst, sondern in ihnen weit mehr: eine Fläche, ein Körper, das Stehen, ein Ort, die Schwere, ein Aspekt, ein Anschwellen, die Spannung zwischen den Gegenständen im Raum, die Gegenwart, das Verschwinden, das Gegenüber, das Innen, das Oben. Denn indem sie lernend und nachschaffend erfahren, was ein Antlitz, ein Mensch, ein Heer ist, was eine Gebärde, ein Vorgang, eine Historie oder was ein Fußboden, ein Palast, ein Schauplatz ist, — übernehmen sie nicht nur diese Elemente, sondern gleichzeitig alle jene Grundanschauungen, die sich und insofern sie sich implex dort verwirklicht haben: was ist eine Greisin und das Altern, was ein Leichnam, das Sterben und der Tod? Was das Sprechen, eine Rede, das Heldische, das Evangelium, die Liebe, die Fremde, der Tag?

Später wird diese als Ganzes übernommene Welt, die dennoch von Anfang an durch Einflüsse aus anderen Sphären durchkreuzt ist, dann von innen her

grund, der bei ihm eine gleichmäßige, leichte Süllung aufweist, käme ihm zerrißen und einseitig belastet vor. Er würde erklären, daß die Figuren einander hart, zufällig und unüberlegt überschneiden und in der flächenmäßigen und räumlichen Entfaltung beeinträchtigen, statt sich Platz zu machen und sich zu foliieren; daß sie statt gleichmäßiger Behandlung zu verschieden plastisch, zu verschieden nahe und genau wiedergegeben seien, als daß sich ihre Blicke treffen und ihre Gesten miteinander korrespondieren könnten. Und statt daß alle Form in ein klares, zähes, harmonisches Ornament gegossen sei, würde er überall Härten, Lücken und Risse als Folgen des Durchbrechens seiner Formenlogik feststellen. — Alles ist eben unmittelbarer und etwas problematischer geworden.



Abb. 5. Ausschnitt aus Abb. 1.

Durch die nahe Lebendigkeit mancher Antlitze und Gesten ist die schematische Einheit zerrissen. Die derben Hände haben zuviel Gesicht, um ganz aufzugehen in ihrer motivischen Funktion. Ein stiller Blick aus übergroßen Augen sieht durch das Geschehen hindurch. Fast eine eigene Welt innerhalb des Bildes ist die Gruppe oben in der Mitte: der Schreiber, der Alte, der Hellebardier und Rembrandt (3). Hier neigen und drehen sich die Körper, die Blicke sprechen, so unfehl und schielend sie sind. Statt starrer bunter Uniformen sind hier bewegte, wenn auch spröde Gewänder, die im Licht graulich und graugrün verschwimmen. Zwar sind ihre Entfernungen voneinander ganz unklar, der Grundriß ihrer



Abb. 1. Historische Szene. Utrecht, Leihgabe Chobot.



Abb. 2. Pieter Laifman 1614. Paulus und Barnabas in Lystra. Smlg. Stedl in Romanow.  
\* a m a n s u m e x p u r a n t e m b r a n d i .



Abb. 4. Christus und die Wechler. Mostau. 1626.

Anordnung nicht vorstellbar, die Körper unbeherrscht. Aber Rembrandts aufmerksamer Blick verschafft sich am Szepter vorbei Geltung. Und der Hellebardier lebt ganz nach vorn; die Hände lässig übereinander geschlagen, schaut er auf den König.

Die Geißelung der Wechsler ist ein Halbfigurenbild (4). Die Idee, aus der gesamten Erscheinungswelt einzelne menschliche Oberkörper auszuwählen und nur in diesen ein Geschehen zu verwirklichen, diese merkwürdige und eigenwillige Auswahl übernahm Rembrandt als etwas Fertiges, als den „Utrechtser Bildtypus“. Vielleicht war ein derartiges Halbfigurenbild Lastmans sein direktes Vorbild. Die Gebärde des Soldaten mit den schützend erhobenen Händen kommt auf dessen Auferstehungsbild von 1610 ebenso vor, und Lastman wiederholte derartige Motive häufig in seinen Werken. (Sein Bild müßte seinerseits auf die bekannte Stradanuskomposition zurückgehen, mit der Rembrandts Christus, der Kaufmann und die Korbträgerin Übereinstimmungen zeigen.)

Allein diese Halbfigurenwelt ist hier nur äußerlich als Schema benutzt, nicht in ihrer notwendigen, in langer Entwicklung herausgebildeten Eigengesetzlichkeit begriffen worden. Sie bestand ja in Utrecht inhaltlich und gestaltlich nur aus diesen großen einzelnen oder in dialogischer Beziehung zusammengestellten menschlichen Oberkörpern; auf alles, was sich so nicht aussprechen ließ, war konsequent verzichtet worden. Hier jedoch ist aus dem lebensgroßen Menschenbilde ein Kabinettstück, aus dem paratattischen oder antithetischen Nebeneinander weniger Figuren ein vielfiguriges Übereinander gemacht, ja ein Hintereinander versucht worden; eine große und bedeutungsvolle Aktion findet statt, und der Pfeiler ist nicht eine aphoristische Lokaldeutung ohne räumlichen Sinn, sondern soll in die Darstellung eingreifen: neben und selbst hinter ihm erscheinen Figuren, die weiter entfernt und daher keine Halbfiguren mehr sind. Aber infolge der Verschiedenheit dieser Sphären hat niemand Boden unter den Füßen, die Entfernungen bleiben ungewiß, und es ist unklar, wie alle zwischen Tisch und Pfeiler Platz finden. Alles drängt nach vorn.

Unverständlich bleibt, wie Christus, von irgendeinem Gewand umwogt, ausstreitet und wie seine Schultern sitzen. Selbst jene drei übernommenen Bewegungsmotive setzen sich nicht ganz ohne Rest durch. Denn die Leiber sind in ihrem Volumen wie in ihrer Funktion formlos oder unzusammenhängend. Im einzelnen ist manches in Lastmans Art gebildet: die stark plastischen Gesichter, die herausquellenden Augen, die flatternden Gewänder. Anderes wieder ist schematisch oder ganz kraftlos wie die Modellierung der Stirnen und manche Hände. Die Oberfläche der Dinge ist in großen Partien der Gewänder ganz ohne Leben, in den Antlitzern meist faserig spröde und nur hier und da in den Haaren aufgelockert und ausdrucksvoll. — Eine „Austreibung aus dem Tempel“ findet nicht statt. Kaum ist als Handlung verwirklicht, daß Christus zwischen die Wechsler schlagen will. Wie alle sich nach vorn wenden, treffen einander die Handlungen und Blicke nicht. Aber statt daß Leeren und Süden aufträten, ist es vielmehr die Dichte und Wucht der Gebärden, die den Handlungszusammenhang zerpreßt. Und die Leblosigkeit der Substanz wird

vergessen über der gespannten Vitalität der Bewegungen. Die Blicke aus den tierhaft stehenden Augen blitzen, die Aktionen aus den unbeherrschten Körpern stürzen hart übereinander her. Jeder ist nur Streben und Richtung: Richtung ingrimmissen Schlagens, starrer Wut, angstvoller Abwehr, schiefen Sich-fort-Drückens, hastig-heimlichen Zusammenrassens. Indem der Arm und die dunklere Hand des alten Knechtes gehorsam die gleiche Bewegung wie der Herr ausführt, ergibt sich in dieser linksischen Parallelität ein merkwürdig eindringlicher Zusammenklang. Das scharfe Licht trennt mehr, als daß es verbindet. So entsteht jenes splitternde Gegeneinander von reinen Kräften und Spannungen: keine Kontrapunktik der einzelnen Stimmen, sondern ein einziges Durcheinanderschreien erregter Menschen, dieses aber im Ganzen intensiv und voll Sinn und in der Art, wie sich neben den links einfachen Gegensätzen nach rechts alles zusammenpfercht, sich duckt und beiseitedrängt, durchaus mit eigener notwendiger Gestalt.

In der Beschneidung Christi (5) ist im einzelnen noch so vieles in der erlernten Art begriffen, daß wieder an ein direktes Vorbild gedacht werden muß, an das sich die Gestaltung angeschlossen. Vielleicht war es eine Darstellung im Tempel, von der die Tauben stammen könnten, die doch bei der Beschneidung nicht vorkommen. Das Motiv des über das Geländer lehrenden Mannes stammt aus Lastmans „Predigt in Lystra“ (2). Das übernahe Durcheinander körperlich heftig bewegter Menschen, die vielfach gegliederte, aber doch nur als Hintergrund wirksame Architekturfulisse, die anfängliche Farbigeit und Plastik der beiden Vordergrundsgestalten in ihren wulstig gefalteten oder weit hinströmenden Gewändern, dies alles ist ganz in Lastmans Art, ähnlich etwa dessen Braunschweiger Davidsbild.

Doch hinter jenen beiden Vorderfiguren drängt sich ein Haufe leidenschaftlicher und struppiger Menschen zusammen. Ihre Leiber erscheinen unfest und unklar, ihre eifrigen Bewegungen linksich. Allein jeder setzt sich mit äußerster Klarheit als ein anderer und Andersgerichteter vom Nachbarn ab. Einzelne sind fast wie von einem Lichthof umgeben, etwa an der Rückenlinie des Hohenpriesters oder den Schultern des Langbärtigen. Ja, indem gegenüber den vorderen Figuren die hinten und oben Stehenden an Körperlichkeit zurücktreten, gewinnen sie an Schärfe und Kraft in ihrer Richtung.

Aus solchen Elementen kann sich nicht eine Gruppe mit klarem Grundriß und Aufbau ergeben. Nur die hölzerne kräftige Lastmanfigur vorn ist positiv und selbständig hingestellt. Alle anderen sind weniger aus sich selbst, als aus der Besonderheit ihres Miteinanderseins vorhanden und verständlich, ebenso wie die Architekturteile es sind. Denn alles ist in der Beziehung auf die Lichtdifferenzen hin geordnet. Die konstruktiv fast unverständliche Architektur ist ganz durchleuchtet und besonnt. Trotz aller Härten und Risse, trotz toter Stellen und trotz des Mangels an allem Oberflächenleben des Stoffes ist dennoch das Dasein dieser Menschen, deren Unterkörper zu fehlen scheinen, in ihrer Unterschiedlichkeit und der Eigenwilligkeit ihrer Geste, ihr Beieinander durch die gemeinsame Beleuchtung und den Zusammenklang ihrer Richtungen deutlich ausgedrückt.



Abb. 5. Beschneidung Christi. B (diff. m.) 7H f388.



Abb. 6. Bileams Eselin redet. Paris. Musée Cognac, 1626.

Die Stellung, die diese Menschen einnehmen, ist innere Stellungnahme: das stille innere Beteiligtsein im ganzen Raum, entschieden, vielfältig und bei jedem einzelnen anders wirksam; der hart vorgejtreckte, wie aus Metall geschnittene Kopf mit der Mitra; die bedauernde Kopfneigung desjenigen, der das Kind hält (die Alte dahinter wiederholt reflektiv diese Bewegung); Joseph bäurisch und ehrfürchtig vorgeneigt; das gleichmütige Herabschauen der Unbeteiligten auf der Treppe. Mittels dieser Kräfte und Spannungen ist aus dem traditionellen Thema ein Drama gemacht worden. Alle äußeren Anzeichen, daß es sich um die heilige Beschneidung Christi handle, fehlen; keine Engelsglorie, keine Nimben, keine Heiligen. Doch Marias bleiches Antlitz wendet sich mit zuckendem Mund und dunklem Blick zu Joseph hinüber, und durch alle Gesichtlichkeit hindurch blickt Rembrandts Jünglingsantlitz uns an mit zusammengepreßten Lippen und aufgerissenen Augen.

Wie Bileams Eselin in die Kniee bricht und sich nach ihrem Herrn umwendet, der halb reitend, halb stehend an ihrem Zaum zerrt und den Stoc hebt, das hat Rembrandt nicht erdacht, sondern übernommen (6). Die Zeichnung Dirk Vellerts (7) gibt den Motiv-, sogar den Formkomplex, der für diese beiden Hauptpersonen in Rembrandts Bild vorbildlich gewesen ist. Aber auch den Engel hat Rembrandt in seiner Bewegung fertig vorgefunden und ihn verwandt, ohne das hölzerne Wesen der Modellpuppe ganz mit Leben zu füllen. Auf Dous Bilde „Das Maleratelier“ (8) (Gesamtabbildung bei Martin, *Klassiker der Kunst* Bd. 24 S. 59) steht sie auf dem Schrank dieses Künstlers, der sie bei Rembrandts Weggang von Leiden übernommen haben mag.

Eine und dieselbe zufassende Faust, von innen gesehen, erscheint dreimal. Unterarm und Hand Bileams und des Engels entsprechen sogar dem Christus auf der Geißelung der Wechßler. Diese Art, eine einmal gewonnene Formulierung in ganz verschiedenem Zusammenhang mehrfach zu verwerten, ist charakteristisch lastmanisch. Auch sonst ist dessen Anschauungsweise und Anordnungsart so sehr wirksam, daß das Bild früher für ein Werk des Lehrers gehalten worden ist. Jedes Einzelbild tritt in dem scharfen Seitenlicht gleichmäßig aufringlich hervor. Metallisch und fest breitet sich die große Lattichpflanze aus, als hätte sie etwas zu bedeuten. Das Lederzeug des Esels scheint ebenso wichtig wie ihre Glieder. Die Gewänder flattern unmotiviert herum, erdrücken mit ihren schweren, wulstigen Saltengebilden und ihrer grellbunten Sarbigkeit die Menschen selbst oder behindern sie in der Bewegung, statt ihnen nur zu dienen und sich unterzuordnen. — Und alles agiert bis zu völliger Zusammenhanglosigkeit des eigentlichen Vorgangs nach vorn hin, fast ohne vom andern Notiz zu nehmen.

Denn sowohl die gleichmäßig hervorgetriebene Plastik aller Einzel Dinge wie die Frontalität aller Figuren soll jener eigentümlich reliefartigen Flächenwirkung dienen, wie sie Lastmans Gemälde zeigen. Alle Bewegungen vollziehen sich bildparallel. Die überscharfe Rundung des Einzel Dings befreit nicht den ganzen Körper zu wirklichem Leben. Jedes feste Aufrufen auf dem Erdboden ist vermieden, jeder Fußpunkt der Gestalten verdeckt. Nur der Fuß des schwebenden Engels tritt auf. Alles andere baut sich in symmetrischer

stehen in ganz verschiedener Entfernung und werden durch das scharfe Seitenlicht eigenmächtig hervorgehoben oder im Schatten verborgen, so daß die Beziehung von hinten nach vorn das Nebeneinander durchstößt und spaltet. — Durch die Gewalt der Handlungen und die Eigenwilligkeit der Gesten verbleibt alles in hartem dissonierendem Gegeneinander. Statt der gedrunghenen Ruhe von Lastmans Detailformen, die sich mit reifer Klarheit in ganz bestimmter Begrenzung ihres Eigenwertes aneinanderfügen, stößt hier jede Form brutal an oder wird selbst im Kampf um die Eigengeltung verlegt.



Abb. 8. Ger. Dou. Modellpuppe.  
Smlg. Rothschild London. Ausschnitt.

Denn Rembrandts Welt ist doch nicht mehr Lastmans Welt. Den Dingen ist der Schleier oberflächlicher Gleichförmigkeit fortgerissen. Sie zeigen etwas von ihrem eigenen Gesicht. Der Weg will nach links und vorn weiter, die zerlesenen Bücher sind hineingestopft in die alte Ledertasche am Sattelbock. Der derbe Stoß ganz zerprügelt und schartig. Die Bewegungen der Menschen erscheinen fremd und äußerlich — aber es ist ein tiefer Unterschied zwischen Bileams Drauflosprügeln und der Art, wie der Engel schwebend, warnend, drohend sein Schwert erhebt. Die Antlitz sprechen alles aus: Der Prophet zieht in äußerster Wut die Lippen von den Zähnen; der hilflos flehende Blick der Eselin, das überlegene Darüberhinhinblicken des Engels; die Ungeduld des Amalekiters, der die Faust hebt.

So erhält das Beieinander der Menschen unterhalb alles Schematischen der Figurenstellung einen neuen Sinn: Bileam starrt, automatisch prügeln, geradeaus, — die Eselin spricht zu ihm, — aber sie sucht vergeblich seinen Blick. Der Engel schwebt schicksalhaft hinter, über beiden. Nach hinten verflingt es. Die „zween Knaben, die mit Bileam waren“, stehen stumm im Dunklen, und von den Reitern ist einer ärgerlich, einer nur noch spöttisch, der letzte hinter Bileams Faust schon unsichtbar. Das Geschehen ist das innere Geschehen. Die Handlung ist nicht das Schreien, das Prügeln und das Drohen, sondern das leidenschaftlich in Angst und Wut hervorgestoßene Gespräch: „Ach, daß ich ein Schwert hätte, ich wollte dich erwürgen!“ „Warum schlägst du mich? Bin ich nicht deine Eselin, darauf du geritten bist bis auf diesen Tag? Habe ich auch je gepflegt, dir also zu tun?“ Die Eselin fleht mit einem Antlitz, das menschen-

Sächerfigur hervorwachsend um den Propheten herum auf, so daß ein innerer Bezirk der Bildtafel mit Figuren gefüllt ist, der von dem „Gebirge“, einem großen Stein unmittelbar hinter der Gruppe, foliert und ringsherum von einem gegenstandsleeren Bildstreifen eingerahmt wird. In dieser symmetrischen Konsequenz geht Rembrandt noch über Lastmans Strenge hinaus.



Abb. 7. Dirk Dellert. Bileam. Braunschweig.

Aber im Gegensatz zu der folgerichtigen Einheitlichkeit, mit der bei Lastman alle Dinge in der Bildebene sich aussprechen, ist hier alles nur äußerlich in dem Flächenzusammenhang der Gruppen-silhouette gebracht. Denn die Figuren

\* auch: mund des jungen Rembrandt.

licher ist als das ihres Herrn. Dahinter der Bote Gottes. Das Wunderbare der jüdischen Legende wird menschlich erlebbar: die Heli ist auf derselben Grenze zwischen Tierhaftigkeit und Menschlichkeit wie der Prügelnöde. Und Bileams Blick ist so verhängen von blindem Ingrim, daß der Verblendete nichts mehr sieht — auch nicht das Schwert des Schicksals über sich.

Auch in der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (9) ist die Flächenverteilung symmetrisch angelegt. Die Figurenkomplexe sind beiderseits der Mittellinie gleichmäßig gruppiert, und auch in der Schwarzweiß-Komposition der gesamten Blattfläche ist überall, oben und unten, ein gewisses Gleichgewicht hergestellt. Die Figuren folieren sich, runden einander ab und sind in der Fläche auf allen Seiten von vielen kleinteiligen Formen gleichmäßig umtränzt und eingeschachtelt. Die Umrisslinie der Figurengruppe scheint umgeben von einem größeren Kreis, der durch die Konturen der Säge, der Bodenpflanze und des Baumes angedeutet, sich um die Mitte legt, auf die alles als Flächenfigur Beziehung gewinnt.



Abb. 9. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. B 59, H 1307.

So sehr dieses Geltendmachen der Flächenfigur Lastmanschen Gestaltungsprinzipien entspricht, so geht die konzentrische Symmetrie doch wiederum über ihn hinaus. Auch sind die Einzelformen in ihrer spröden, uneinheitlichen, teilweise kraftlosen Bildung frei von allem Lastmanschen Schematismus, wenn auch rein motivisch einiges übernommen scheint: etwa der weiche große Strohhut und der Korb mit der Säge darauf aus Lastmans Göttinger „Flucht nach Ägypten“ oder die von oben herabhängende Laubjilhouette und

der schematische Landschaftsausblid aus Kompositionen in der Art des Rotterdamer Bildes. Aber selbst das Gezwungene der frontalen Anordnung,



Abb. 10. Tobias verdächtigt seine Frau des Diebstahls. Kunsthandel, Warschau, 1626.

aus der jene Flächenfigur resultiert, ist hier weitgehend motivisch begründet. Man sitzt eben wie in einer Nische am Waldsaum oder an einem Abhang.

Durch das Verhältnis zu dem hellen Sonnenlicht, das von der Seite zwischen die Figuren fällt, gewinnt alles innerhalb der Bildwelt selbst Leben und Beweglichkeit. Die Menschen lösen sich voneinander, die Pflanze am Boden dehnt ihre zarten Blätter der Sonne entgegen. Der Eselsattel ist warm besonnt. Über dem Strudel des knorrigen Astlochs beschattet das Laub den Baumstamm. Alles Beleuchtete an Dingen und Menschen ist durch kräftige, scharfe Randschatten hervorgekehrt, das Beschattete in aufloderndem Reflexlicht durchsichtig schimmernd.

So gewinnt alles eine lebendige Beziehung zu der stillen, mit täglichen Rast: Joseph hat Hut und Gepäck neben sich niedergelegt, hat Holz zerjägt, dann zwischen seinen Beinen auf einem Feuerchen die Suppe gekocht und hält nun den Napf Maria hin, die das Kind daraus füttert. Seine freundliche Neigung zum Kinde hinauf, seine abwartende, ruhende Hand, die Mutter, die lächelnd von der Seite dem heiteren Knaben ins Gesicht blickt, der Esel der still seine Kräuter kaut, — alles ist so miteinander und eines Sinnes, daß über diesem Zusammenhang alles dasjenige vergessen wird, was spröde, faserig und herb im einzelnen, was arrangiert und gezwungen in der Anordnung, was nicht durchdacht und nicht zu Ende geführt im Beisammensein der Menschen und Dinge sein mag.

Auch in dem Bilde „Tobias verdächtigt seine Frau des Diebstahls“ (10) ist Laetmans Formenwelt noch stellenweise lebendig, etwa im Kopf der Alten mit dem schweren Tuch, der dem einer Knienden rechts auf Laetmans „Predigt zu Lystra“ (2) nachgebildet zu sein scheint. Aber die Auswahl und Zusammenstellung der Bildelemente schließt sich, wie Janßen zeigte, nahe an Buytewechs von J. v. d. Velde gestochene Zeichnung an (11). Dagegen ist Rembrandt in Gestalt und Auffassung im ganzen wie im einzelnen andere Wege gegangen.

Sämtliche Gegenstände des Bildes sind von Buytewech übernommen. Sie sind dort scharf umrissen, klar und gleichwertig placiert, geschickt und übersichtlich in den Rahmen des Ganzen eingepaßt. Bei Rembrandt dagegen schiebt und drückt sich alles durcheinander, drängt alles sich sperrig in der Enge vor, um



Abb. 11. Tobias verdächtigt seine Frau des Diebstahls. Jan van de Velde nach W. Buytewech.

zur Geltung zu kommen, sei es selbst auf Kosten des Ganzen. Denn jedes Ding zeigt jetzt ein eigenes Gesicht: der niedergefallene abgegriffene Stof, der Freund und Bruder des Blinden, das Feuerchen mit seinem eigenen kleinen Wirkungskreis unten, die zertragenen Holzpantoffeln, der alte Stuhl, das trübe, schlechte Fenster, der leere Korb — alles gezeichnet durch Alltag, Armut, Alter; die Garnhappel auf ihrem Flechtstuhl, die Arbeit des Alten, und das Schellenhalsband des Hündchens der einzige Ton, den er in seinen stillen, dunklen Stunden vernimmt, wenn es ihn umspielt.

Das Buytewech'sche Interieur ist eine symmetrische, perspektivisch scharf durchgezeichnete, erschöpfende Wiedergabe mit sorgfältigster Festlegung aller sechs Begrenzungsflächen des Raumes. Bei Rembrandt ist das Zimmer völlig unklar. In welchem Winkel laufen die Seitenwände, die ganz verschieden verfürzt sind, aufeinander zu? Der Hintergrund ist ganz im Dunkeln und durch ein Bort verbaut. Wie es nach oben verläuft, ob die Tür lebensgroß oder nur die eines Wandschrankes ist, ist nicht zu erkennen. — Und dennoch ist das Zimmer viel mehr Zimmer als der Bühnentafeln Buytewechs. Das eigene Hinleben des kleinen, ärmlichen Wohnraums der beiden Alten ist hier angedeutet. Alles ist eng und vollgestellt mit den armseligen Geräten des Alltags und überfangen von dem wenigen Licht, das trübe durch das schadhafte Fenster dringt. So erscheint es viel mehr als das Heim der Menschen, obgleich das Zimmer erst hinter ihnen beginnt, statt sie wie bei Buytewech zu umgeben, und obgleich sie nicht einmal in dessen Lichtführung einbezogen, sondern von einem fremden Licht von vorn beleuchtet werden.

Gleichförmig und schematisch ordnen sich Buytewechs Figuren leicht dem Ganzen ein. Rembrandts Menschen sind allein miteinander, alles andere weicht hinter sie zurück. Ja sie scheinen einander zu verdrängen mit ihren unförmigen, greisenhaft plumpen Leibern in den heruntergekommenen Gewändern, mit ihren luntischen, schweren Bewegungen, den leidenschaftlich verzerrten Antlitzern, mit ihrem ganzen erschreckend drastischen, heftigen Wesen. Sein Körper steht in keinem wahren Verhältnis zu dem ihren. Ihr Blick trifft nicht sein Gesicht.

Bei Buytewech eine andere Szene, lebhafteste Gesticulation, Beschuldigung und Widerrede. Bei Rembrandt das frömmelnde Vor-sich-hin des Alten und dort die hinstarrende Frau voll Angst, Schmerz und Zorn, als sei jeder für sich.

\* \* \*

Die Entwicklung verläuft offenbar in der Abfolge: Das Historienbild, die Geißelung der Wechsler, die Beschneidung, Bileams Eselin, die Ruhe auf der Flucht, die Eltern des Tobias.

So werden die Vorgänge lebendiger. Sie sind zuerst in einer unerkennbaren Historie, dann in rein körperlicher Aktion vergraben. Doch darauf beginnt — noch überschichtet von vielfachen fremden Elementen — das menschliche Geschehnis sich zu entfalten und mehr und mehr alles Übrige seinen eigentlichen Trägern, den Menschen, unterzuordnen. — Diese Menschen sind zuerst

ohne rechtes Leben, entweder in die bunte Maske stummer Figurinen gezwängt oder wie aus einem gemeinsamen Unterkörper hervorwachsend. Aber allmählich gewinnen sie Selbständigkeit in Körperlichkeit und Stellungnahme, lösen sich voneinander und von ihrer Umgebung und sind am Ende ganz allein da, wie zwei Einzelpersonen. Ihnen ordnen sich allmählich auch die Nebendinge mehr unter. Die Örtlichkeit selbst beginnt eine dem Gesamtsinn gemäße Rolle zu übernehmen, sie wirkt mit, ohne den handelnden Personen Konkurrenz zu machen. In sich wird sie geschlossener, intensiver und lebendiger. — Die Einzelformen ändern sich. Zwar füllt die fast brutale Leidenschaftlichkeit des Vortrages sie von Anfang an mit Ausdruck. Aber erst allmählich tritt hervor, daß gerade dort zu neuen Gehalten vorgestoßen wird, wo man zunächst Fehler oder Unvollkommenheiten festzustellen glaubt. In dem Undurchsichtigen und Gesperrchten liegt ein wesentlicher Ausdruck der „Geißelung“. Die überscharf unterschiedene Körperlichkeit auf der Beschneidung ergibt eine besondere Eindringlichkeit des figürlichen Beieinanders, das faserig-Unfeste des rastenden Elternpaares löst sich in Sonne und Andacht auf. Die Unklarheit des Tobiasstübchens (als sei nie vorher ein Innenraum „richtig“ gezeichnet worden!) erzeugt gerade das Zurücktreten der Örtlichkeit im dramatischen Aufbau, sie wird bloß „Hintergrund“. Und indem die Billeamkomposition ein hergebrachtes Schema benützt, gewinnt sie gleichzeitig aus der „sinnwidrigen“ Frontalität der Figuren besondere Ausdrucksmöglichkeiten für die Erzählung der Wunderlegende, aus der Einfügung der Hauptfigur in eine sächerförmige Gesamtsilhouette eine Hervorhebung des Propheten: er wird von vielen Kräften umspielt, die nach den Rändern zu abklingen. Anstelle einer unmittelbaren Handlungs- und Formenkausalität bereitet sich eine Sinngemeinschaft vor, die in einer tieferen Schicht des anschaulichen Erkennens gelegen ist.

In der Entwicklung scheint die Form etwas von ihrer Herbhheit zu verlieren. Die harten Linien und regellosen Formen, die scharfen Schwarz-Weiß-Gegensätze, die lauten, bunten Farben bleiben zwar ebenso wie die vielen Reuezüge und die unausgefüllt, undurchdacht gelassenen leeren Stellen, besonders der Radierungen. Allein mit der Zusammenfassung und Klärung der Anordnung und mit der Verfestigung des Bildgefüges scheint es allmählich zu einer größeren Differenzierung und Gefügigkeit der Einzelformen zu kommen, als legten sie sich ein wenig friedlicher aneinander als zuerst.

Daß diese Entwicklung von Rembrandts künstlerischer Welt so und so geradlinig verläuft, wird sich erst aus den späteren Etappen begründen lassen. Weder irgendwelche Teilprobleme allein (Beleuchtungsart, Lokalangabe, Personenzahl) ergeben diese Entwicklung, noch etwa nur seine allmähliche Entfernung von Lastmans Stil. Im Gesamtbild jenes Fortschreitens ist alles Derartige sekundär, auch das Verhältnis zu Lastman, das ja durch die Vielfältigkeit der Vorbilder und die Zufälligkeit ihrer Nebenwirkungen noch verfleiert wird.

Allerdings Lastman bleibt weit zurück. Schon jetzt wird deutlich, wie seine klar durchdachte, kraftvoll einheitliche Form nur gerade seine ruhige, einfache und eindeutig begrenzte Welt faßt. Denn seine Geschefnisse erschöpfen sich

in Auftritten, seine Spannungen in Handlungen, seine Menschen in Akteuren, seine Regungen in Gesten, seine Kleider in Draperien, seine Gegenstände in Requisiten. Seine Welt vollzieht sich auf ferner Bühne in künstlicher Beleuchtung und einheitlichem Versmaß, stets klar, gedrungen, ernst, ausgeglichen, abgerundet und durchdacht — aber nur jene seine Welt.

---

## Die Einzelperson.

Die aus Figuren aufgebaute Handlung war zu einem menschlichen Geschehnis entwickelt worden, dabei hatten die Menschen selbst eigenes Leben gewonnen. Jetzt waren sie fähig, einzeln aufzutreten. Aus der besonderen und ausdrücklichen Gestaltung ihres Beieinanderseins ließ sich jetzt etwas Neues entwickeln: das Alleinsein. Aus dem Dialog erst ergab sich die Möglichkeit des Monologs. Alleinsein ist immer Alleingelassensein.

Indem Rembrandt Historien mit einer Person schuf, setzte er — ähnlich wie in seiner Darstellung des Innenraums — ganz selbstständig und eigenwillig an. Denn, die zahllosen Einzelfiguren der Überlieferung waren für ihn nicht wirklich Menschen und nicht wirklich allein. Sie blieben stets, was sie ursprünglich gewesen waren, Figuren. Es waren heilige oder Allegorien in einem außer ihnen, außerhalb ihres Alleinseins gültigen Bedeutungszusammenhang.

Deswegen konnten auch die modernsten Einzelfiguredarstellungen, die der Utrechter

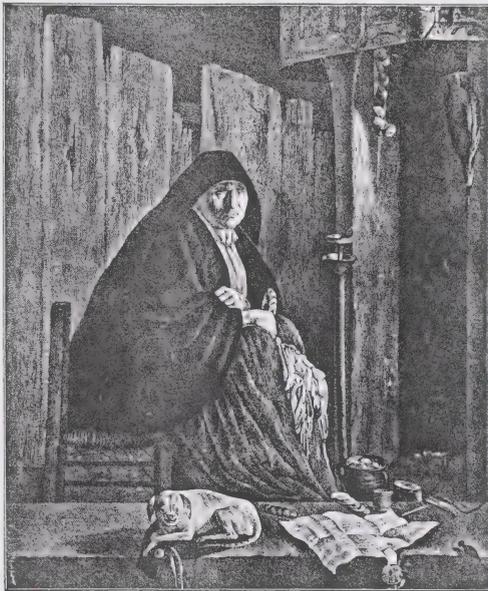


Abb. 12. Die Geizige. Radiert von A. Corbon Fils.

Schule, in denen lebensgroße Halbfiguren in anspruchsvoller Gestik dem Betrachter gegenüberstanden, zunächst keine als höchstens rein thematische Anregungen geben: aus ihnen ist die Darstellung des Geizes in Gestalt einer geldgierigen Alten zu erklären (12). Auch die aufdringlichen symbolischen

<sup>12</sup> a u. d. j. Staatl. des jungen Rembrandt.

Attribute rühren daher, wenn sie auch, wenigstens der Hund und der Pfandbrief, recht eigenwillig ausgewählt oder ergänzt zu sein scheinen. Außer in diesem rein Thematischen hat das Werk mit Utrecht nichts zu tun. Es erweilt sich äußerlich und innerlich als Ergebnis der bisherigen Entwicklung von Rembrandts Geschehnisdarstellungen.

Denn hier ist weder eine Figur aufgestellt, noch eine Halbfigur präsentiert, sondern ein altes Weib hat sich allein zu Hause hingesezt und blickt sich um. Ihr faltiges Gesicht verzerrt sich von Mißtrauen und tieffster Bosheit. Wie sie sich knurrend umwendet, plump in ihrem schweren Gewand dastehend, mit ihrer unförmigen Hand die Börse zwischen den Knien bergend, — das ist eine Handlung.

Ein Zimmer ist es nicht, in dem sie sitzt. Der Boden ist unsichtbar. Die Brüstung vorn, die Lattenreihe seitlich, die unklare kahle Rückwand ergeben nur die unvollständige Andeutung einer ärmlichen Zelle, die diese wüste Gestalt, deren Aufruhen ja nirgends sichtbar wird, nicht wirklich zu umgeben vermag.



Abb. 13. Paulus im Gefängnis. Stuttgart. 1627.

Hinter der großen Stirn und den drängenden Schläfen arbeitet es in dem mächtigen Schädel. Die schwarzblauen, aufgerissenen braunen- und wimperlosen Augen in dem erregt geröteten Antlitz starren durch die Gefängnismauern hindurch. Die große Rechte liegt wie vergessen am Mund. Der Oberkörper sinkt zusammen, umgeben von einem schweren, grauen Gewand, das in großen Bahnen vor dem übergroßen, eigentümlich leblosen Unterkörper herabfällt. Er ist mißsamt dem unmotivierten Stein von einem Hieronymus Laßmans übernommen (Greife) und kommt mit dem übrigen nicht ganz zur Einheit. Alle

Auch der Paulus in Stuttgart (13) ist ein anderer als die heiligen Anachoreten, die nur fromm im Wald oder im Gehäus sitzen, als die schreibenden Evangelisten, die erst zu viert einen Gesamtsinn ergeben, und als die Paulusfiguren, die sich jenen Vorbildtypen anschlossen (Utrecht; Lambert Jakobsz), indem einem würdigen Greis Motiv und Beiwerk rein attributiv als Abzeichen beigegeben wurden. Wiederum schließt sich vielmehr das Bild schon äußerlich mit seiner kleinen Ganzfigur an Rembrandts Historienbilder an, und tatsächlich ist auch wiederum eine Handlung dargestellt in diesem leidenschaftlich gespannten Menschen, den sie eingesperrt haben und der auf dem Sprunge sitzt, zu schreiben, zu handeln.

Formationen, besonders die metallischen Füße und Schuhe, sind von gemeißelter Schärfe, sie steigen und verdichten sich nach oben dem alles beherrschenden Kopfe zu.

Die Menschenfigur drängt die Nebendinge beiseite. Der metallgrüne Mantel ordnet sich unter, seitlich die Formen des Gewandes fortsetzend. Die verschließbaren Solianten liegen wie Lebewesen da, angefügt der Figur des zerlesenen Buches

unter der schweren Einken. Der scharftige Zweihänder lehnt dagegen, auf das Stroh gestellt, hinter dem von vielen Gefangenen abgetretenen Stein. Die Nebendinge, farbig reich, nicht mehr scharf gegensätzlich, ordnen sich zu kleinen Gruppen: das „Stilleben“ links, die Boden„region“, die Mantel „draperie“. Die Haftzelle tritt zurück. Streifenhaft unfein und unklar im Verlauf der Rückwand wird sie fast zum bloßen „Hintergrund“. Denn das Sonnenlicht hat beim Auftreffen auf die Mauer schon vergessen, daß es durch das Gitterfenster eingedrungen

ist, und es trifft nicht einmal die Menschengestalt, die ein eigenes kaltes Licht von vorn her empfängt. — Dieser Paulus ist in Wahrheit nirgends darinnen und von nichts umschlossen. Er ist wirklich vorhanden, als alles um ihn, als könnte er sich erheben und alle Mauern durchdringen.

Nicht „der Schmerzensmann“, sondern eine Passionszene ist dargestellt (14). Sie haben ihn allein zurückgelassen nach der Geißelung. Vor der Säule hockt Christus, die Arme auf den Rücken gebunden, die Beine kraftlos nebeneinander, das düstere Antlitz gesenkt.

Der fahle Raum um ihn ist von Dunkel verhängen. Daraus schiebt sich der weiche Haufen von Schild, Mantel, Dornenkrone, Ruten und Rohrzepter vor.



Abb. 14. Christus nach der Geißelung. Smlg. Aufspls. Wien.

Ein oder zwei Wächter versinken beziehungslos im Schwarzen. Doch dies alles weicht zurück hinter die einsame Gestalt des Dulders, die allein von einem hellen, fremden Lichtstrahl getroffen und herausgehoben ist. Er sitzt unbeweglich da, nackt, geschlagen, bewacht und zur Kreuzigung bestimmt.



Abb. 15. Der Goldwäger, eine Münze betrachtend. Berlin. 1927.

Der „Goldwäger“ (15) hat befanntlich sein Vorbild in einem Utrechter Bilde. Das geluchte Motiv, die sehr künstliche Beleuchtung, die kühle Glätte der holzartig festen Gewänder, die schematische Handbildung sind deutlich übernommen. Doch wiederum unterscheidet sich das Bild schon im Typus von Utrechter Halb-

figurenstücken. Es ist klein und breitformatig, und um den Dargestellten ist ein Zimmer angedeutet. Er ist für sich, statt nur dem Betrachter apostrophierend gegenüberzustehen.

Wiederum ist ein in sich geschlossener Vorgang wiedergegeben. Die durchleuchtete Hand scheint die Münze am Licht langsam zu drehen, der sich öffnende Mund die Inschrift abzulesen, die Schattentrajse der Kneiserränder auf der mürben Haut des Antlizes sich zu bewegen. Die Kerze knistert, und es raschelt in den Büscheln alter Papiere und hebräischer Rechnungen. Gerade ist der Gewichtskasten geöffnet, die letzten Posten in dem riesigen Hauptbuche gestrichen. Alles liegt um ihn herum, wie er es in Hast oder in Gewohnheit verteilte. Wie alles sich zu dieser porösen, welken Durchsichtigkeit auseinanderentwickelt und die schärfer kontrastierten Partien des Menschenkörpers allseitig umgibt, das macht die stille Beschäftigung des Mannes zu einem geschlossenen Vorgang. Aber über seinen nächsten Bereich geht seine Wirkung nicht hinaus. Das „Zimmer“ ist nicht verwirklicht. Wo stände er, wenn er sich erhöbe? Die halben, fernen Andeutungen von Schrank und Kamin ergeben keinen Zusammenhang. Nur in dem heimlichen Zusammensein des Wechslers mit seinen nächstlichen Papieren ist das Drinnensein, das Zuhause, ausgedrückt.

\* \* \*

Das Dasein auch dieser einsamen Menschen wird immer mehr vom Geschehnis bestimmt. War in dem wüsten Leib der Geizigen noch etwas gespenstisch Starres, in Paulus etwas Heroisch-Steinernes, so ist der Akt Christi nur still und kraftlos, und der Wechsler ist mit jedem Glied ganz bei der Sache inmitten seiner Utensilien. — Und diese Nebendinge werden vom menschlichen Geschehnis aus umgestaltet: gegenüber den vielen einzelnen, rein emblematisch bedeutungshaften Dingen der Geizigen bilden sich allmählich Gruppen, die differenzierter und eindrücklicher der Erzählung dienen. Paulus wird noch von mehreren solcher Gruppen flankiert, Christus aber ist schon wie verwachsen mit dem einzigen, am Boden liegenden Haufen, der das ungeheuerliche Gleichnis der Spottkrönung berichtet. Beim Wechsler sind die Papiere, der Tisch, die Bücher nur noch seine Dinge, wie eine Hohlform für ihn und seine steten Bewegungen. Die Einzeldinge erscheinen verwandt, eines Sinnes innerhalb ihrer Gruppe, auf Kosten eigener schlagkräftiger Sonderexistenz, aber in Anpassung und Unterordnung unter den Menschen, der das Geschehnis trägt. — Von der Ortlichkeit, an der sie sich befinden, werden diese Menschen immer unabhängiger. Christus ist schon in gar keinem Gemache mehr, die Stufen führen ins Nichts. Die Andeutungen hinter dem Wechsler ergeben kein „Interieur“. Die Menschen vollziehen jetzt ihr geschlossenes Leben unabhängig vom Lokal, das nur noch apboristisch genannt ist. Nur der Vorgang im Licht lebt, alles übrige ist gestaltloses Dunkel. — Die neue Form wird entsprechend vereinheitlicht, die Komposition klarer einem Hauptgedanken unterstellt. Die Formen werden gefügiger und geschmeidiger, sie verlieren an Schärfe und Eigenbedeutung, ja an Wahrhaftigkeit (die Bücher des Wechslers sehen etwas

arrangiert aus). Die harte, eigenwillige, undisziplinierte Farbigkeit der Einzel-  
dinge, die spröde Härte der Oberfläche ist unter der beherrschenden Einwirkung  
des Lichts zu größerer Verwandtschaft und Freundschaft gemildert. Die Men-  
schenfigur beherrscht das einheitliche Gesamtornament der Formen.

---

---

## Die aus Einzelpersonen aufgebaute Komposition.

Aus Einzelmenschen, wie Paulus und Christus es sind, ist die Lothszene aufgebaut (16).



Abb. 16. Loth und seine Töchter. Radiert von J. van Vliet.

Vergnügt zurückgelehnt, die stämmigen Beine unanständig ausgestreckt, den Leibrod überm Bauche offen, so lärrt Loth vernehmlich vor sich hin. Dicht neben ihm sitzt die Tochter, ihm zugewandt, um aufs neue einzuschenten. Über ihm lacht die zweite in sich hinein. Loth hat keine Hände, die Tochter keine Stütze.

Ihre Leiber sind ungelent, mit übergroßen Köpfen und ziellosen Blicken, doch von starkem Volumen und entschiedener Bewegung. Sogar die sich Abwendende hat Gesicht und Geſte. Doch ihre Richtungen durchſchneiden ſich und die linkeſchen Bewegungen fahren durcheinander ohne gegenseitige Rückſicht. Auch die Gewänder ſelbſt, einmal metalliſch hart, einmal weich und beweglich, ſind von dieſer draſtiſchen, aber gehemmtten Lebendigkeit.

Sie ſind an einem Wegrand, nicht in einer Höhle. Hinter ihnen erhebt ſich Geſtein, kaum erkennbar und ohne eigene Form. Das Gepäc, Gerät ihrer Wanderschaft, liegt ſeitlich. Fern — kaum erinnerlich — die Diſion Sodoms und der Frau.

Nur die Körper, wie aufgeheftet, ſind da. Aus ihrer ſelbſtherrlichen und excluſivſten Individualität türmt ſich das Ganze auf. Vereint ſind ſie nur durch das ſeitlich hereiſtreichende Licht. Ein ineinander greifendes Geſchehen findet nicht ſtatt. Blind tobt der Trunkene, hintergangen von der heimlichen lüſternen Schlaueit der Frauen.

Simeon erkennt Jeſus (17). Der würdige große Prophet wendet ſich Maria zu, die in die Knie geſunken, die gefalteten Hände preſſend, an ihm vorbeijarrt. Vorn kniet der Zimmermann hinter ſeinem Strohhut im Arbeitskleid, gläubig, doch nicht erleuchtet. Hinter ihnen erhebt Hannah, die 89-jährige Prophetin, in ſtarrer Geſte ihre alten Hände und blickt dumpfen Auges über alle hinweg.

Nur in ihrer mit koſtbarem Stoff behängten Geſtalt iſt etwas Widerſpruchsvolles. Den Oberkörper nach der einen, den Kopf ſcharf nach der anderen Seite gewandt, beide Wendungen aufgehoben durch das bauſchige Fallen ihres Kopftuches und die künſtliche Gebärde der Arme — ſo erhält ſie etwas



Abb. 17. Simeon erkennt Jeſus. Hamburg.

Maskenhaftes, Starres. Allein die anderen sind ganz für sich selbst: alles an ihnen kniet, segnet, betet. Einiges bleibt als übernommen erkennbar (Hannas Gebärde, Marias blaues Kopftuch), einiges Derbe und Unlebendige verdeckt der Schatten, sonst ergeben sich alle Bewegungen, Regungen, Richtungen dieser klar unterschiedenen Körper einheitlich und eindringlich. Auch das Einzelne an ihnen ist klar und kräftig, manchmal fein und reich wie Josephs Haupt, das Gewand Hannas mit seinen blauen und grauen Tönen und vielfältigen Stoffen, die kräftige Männerhand, die behutsam das weiße, strahlende Kind hält, — dann wieder derb und hart sich durchsetzend wie die kräftigen Bahnen an Gewand und Fuß des Propheten, die mit Josephs Knien und Marias Gewand zusammenstoßen.

Wie die einzelnen Körper ist auch der Körper der ganzen Gruppe. Sie baut sich kräftig und bedeutungsvoll aus jenen Menschen auf. Das dunkelbescheidene Elternpaar kniet vor den beiden hohen, hellen prophetischen Gestalten. Doch spielt sich zwischen Maria und Simeon das eigentliche Geschehnis ab; die andern sind verstummt. Wer gehört zu wem? Ihre Richtungen durchdringen sich nicht ohne Reibungen und Härten: die Blicke treffen sich nicht recht, man kniet aneinander vorbei, unten wächst alles ineinander.

Das Kirchenschiff, die Stufe (auf der Hanna stände), das Fenster sind kaum angedeutet. Die Menschen allein bauen diese Bildwelt auf. Damit, wie sie sich in das Licht gestellt haben, haben sie alles in ihrem Verhältnis zueinander geklärt: flach davor, halb beschattet oder scharf gegen die Sonne, einen energischen Schatten im Rücken. Dahinter ist nur Kulisse. Aber ganz vorn auf dem Estrich, der dieses gedrängte Geschehnis trägt, kniet Joseph im Schatten — neben dem Betrachter.

Der reiche Kämmerer aus dem Mohrenland (18) neigt knieend sein williges Haupt unter die Hand des greisen hohen Apostels. Sie sprechen miteinander, wenden sich zueinander — selbst nach rückwärts —, als seien sie allein. Um sie herum ist Platz. Am Bachufer sprießen Pflanzenbüschel im Halbschatten oder in



Abb. 18. Die Taufe des Kämmerers. Radiert von J. van Vliet.

der Sonne, die gerade die Mitte bescheint. Doch auf der hoch aufgebauten Böschung wartet der Troß. Hinter dem grotesken, bunten Negerwachtmeister, beiderseits der Reisetarisse drängen sich die Sklaven. Auseinander hervorzwachsend, den Kopf gespannt vorstreckend, blicken sie schweigend auf die stille Handlung herab, jeder in seiner Art, zu Gruppen und Paaren ins Licht oder in den Schatten tretend, ein feierliches, verhaltenes Echo menschlicher Anteilnahme.



Abb. 19. Delila verrät Simson. Berlhr. 1628.

auch nach vorn, selbst nach rückwärts in Schatten aufgelöst, trägt es in der Mitte vor der Stufe fest und hart den Simson-Delila-Körper in scharf absetzendem Licht. Dieses Licht ordnet die Verhältnisse der Figuren zueinander: vorn bleiben die reichen, farbigen Körper, goldgelb und grauviolett, klar und unmittelbar, aber schon Delilas Oberkörper ist umhüllt von bläulich-grünlichem Halbschatten und damit in Verbindung gebracht zu denen hinten. Zeigt sie auf die Locken, die ihre Linke erhebt? Streckt er, dem sie zuflüstert, schon die Hand danach aus oder tastet er nur vorwärts in atem-

Simsons (19) starker Körper in der höhrenden Pracht seiner Waffe und seines überbunten Gewandes — eigentlich schon kopflos, gebunden und besiegt — liegt schwer in Delilas Schoß wie ein Stück von ihr. Denn ihr Bein und Fuß bleibt unbewegt bei ihm, während sich ihr falsches Antlitz zurückwendet zu den Philistern.

Der Betthimmel verschwindet mit einigen Metallgeräten im seitlichen Dunkel. Sonst ist der Ort nicht angegeben. Er ist nach allen Seiten, auch nach hinten, unbegrenzt. Nur der Fußboden ist sichtbar, leicht ansteigend wie eine Bühne: nach dem Bett zu,

loser Spannung? Er ist noch zurück, noch umhüllt von dem fahlen Halblicht, noch leise, schleichend, unsicher, nur seine Hand mit der Schere fest und entschlossen. Hinter ihm, noch weiter zurück, taucht der Behelms auf, ein hohles Gespenst — mit dem Schwert.

Bis dort hinten erstreckt es sich, durch diese Schichten von Stille und Dämmer verstehen sie einander. Frei beweglich können sie ihre Gesten weit ausbreiten, sogar nach hinten hin agieren. Ohne alles Krampfhaftes sind sie jetzt in sachlicher Differenzierung an dem furchtbaren Augenblick beteiligt, ein jeder in anderem Grade. Zwar treffen sie einander nicht immer ganz genau, und es scheint in Delilas Gestalt und Motiv etwas Geistes und Schematisches zu sein. Aber wie sie sich daheraus ins Miteinander, in die Zone hinter sich wendet, das ist das Hintergründige in ihr. Alles biblisch starre Figurieren löst sich gerade hier auf in das tiefe und doppelstimmige Hintereinander der Personen, die nacheinander in ihrer Rolle als Akte des grauenvollen Dramas heraufkommen: der groteske Riese nur ein Rücken, die zweifach gewendete Verräterin, der Philister mit seiner Schere, ganz hinten und zuletzt der Scherge mit dem Schwert, das Simson blenden soll.

\* \* \*

Hatte in den ersten Geschehnisdarstellungen Rembrandts das Menschliche stets noch die traditionelle heroisch-biblische Epik in überstarker Dramatik durchstoßen müssen, so baut er seine Dramen jetzt auf aus Menschen, die ihre eigene, nur ihnen eigene Welt mit sich tragen. Die Geschehnisse sind die Durchdringungen dieser Ich-Sphären, ihr Miteinander, Ineinander, Gegeneinander.

Die Lothszene besteht aus selbständigen Menschenwesen, die in traditioneller Art zusammengestellt sind, um überhaupt ein Ganzes zu ergeben. Allein das Traditionelle ist jetzt nur noch ein äußerlich angewandtes Rezept. Gegenüber Lastmans aus lauter gleichartigen Figuren aufgeführten Szenen, gegenüber den figurierend nach vorn gerichteten Gruppen der eigenen früheren Werke, deren Personen in herkömmlichem Schematismus ineinander verwachsen erschienen, — ist hier die tiefe und exklusive Besonderheit menschlicher Einzelwesen der Ausgangspunkt. Jetzt hat jeder seine eigene Sphäre. Das wird weiterentwickelt in der Simeonszene. Zwar bleibt auch hier noch manches ungelöst in der Bildung und Bewegung der einzelnen Personen, es gibt noch uneinheitliche Proportionen, unzusammenhängende Körper — daher ungeklärte und unintensiv Beziehungen in der Gruppe. Doch schon ein Vergleich der bideinwärts gerichteten oder der über alles hinwegblickenden Figur mit den entsprechenden der Lothkomposition zeigt, wieviel mehr die Beziehungen hier ineinandergreifen und auseinander entstehen. In der Taufszene kann sich schon eine Hauptfigur nach rückwärts wenden, ohne an Eindringlichkeit zu verlieren, und in den herablickenden Sklaven wird ein später wichtiges Motiv angeschlagen, das der teilnehmenden Menge, noch überintensiv und vordrängend, doch klar gruppiert und distanziert. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildet das Simsonbild. Jetzt ist die Körperfestigkeit und die Bewegungsfähigkeit so abgestuft, daß jeder Menschentörper, jedes Glied bis in das Mitleben

der Gewänder hinein nicht nur in sich einheitlich, sondern auch gemäß seiner dramatischen Funktion verschieden intensiv verwirklicht ist. Wie jeder einzelne in dem Geschehnis mitwirkt und aufgeht, darin ist seine Besonderheit ausgedrückt.

Die Nebendinge und Lokalangaben treten weiter zurück. Hatten sie schon bei den Einzelmenschen schließlich nur noch als deren Echoträger Existenz behalten, so werden sie jetzt zu rein aphoristischen Andeutungen. Schon seit dem Christusbilde ist außer dem Menschen nur noch die Bodenfläche da, das übrige ist reine Kulisse. Auf der Taufe des Mohren lebt nur der Boden, der die Handlung trägt, eine Landschaft, offen, kontinuierlich, mit Himmel und Horizont und eigenen Formen, fehlt; nur Versatzstücke sind vorhanden. Die nächtliche Simeonszene könnte fast ebenso gut im Freien vor sich gehen, so wenig ist der Schauplatz charakterisiert. Nur der Boden ist wiederum sehr deutlich als Träger der Figuren, in denen alles selbst gegeben ist.

In den früheren Werken fiel das Licht scharf, aber gleichmäßig und gleichgültig aus einer oder mehreren Quellen auf Menschen und Dinge. Seit es nur noch Menschen gibt, werden sie von einem willkürlich isolierenden Licht getroffen, meist alles Sonstige in Dunkel gehüllt. Seit dem Simeonslegen treten sogar handelnde Menschen in den Schatten und gewinnen in dieser Zone ein stilles, ins Licht zum Hauptvorgang hingewandtes Nebenleben, das dann im Halblicht abgestuft und gesteigert werden kann, bis zu den Wellenschwingungen des Mitlebens in der Simsonszene.

Im Lothbilde erscheinen die einzelnen gesehenen Figuren wie an den Felsgrund geheftet und turmartig traditionell übereinanderggebaut, und nur das Seitenlicht bringt eine gewisse Einheit hervor. Schon bei der Simeongruppe ist durch den Lichteinfall der Flächenaufriß der Gruppe zerrissen und das Aufragen Hannahs dadurch begründet, daß sie als einzige (und vielleicht auf einer Stufe) steht. In demselben Maße, wie die „Turmfigur“ entwertet wird, nimmt die Bedeutung des Grundrisses der Gruppen zu. Die Fußpunkte, das Aufruhen, die Lagerung und Erstreckung des Bodens werden — im Gegensatz zu den Bildern um den Bileam — besonders hervorgehoben. Die Taufgruppe mit dem Mohren entwickelt sich sogar orthogonal hintereinander, das Auftürmen wird motifisch (Kriechen, Stehen, Reiten) und topographisch erklärt. Endlich beim Simsonbilde ist das Übereinander völlig als hintereinander motiviert. Die Bewegung schwingt spiralig nach rückwärts, die Figuren sind ihrer Stellung nach so differenziert, daß alles in Raum und Handlung projiziert erscheint.

Alle Einzelformen werden ihrer szenischen Funktion entsprechend zusammengefaßt und unterschieden. Während in der Loth-Komposition die großen Formgruppen noch hart gegeneinanderstoßen, mischen sich in dem Simeonsbilde schon weiche, zusammengefaßte, farbig ganz beruhigte und entwertete (Joseph) mit scharf, ja gewaltsam aufgebauten und abgesetzten Komplexen und neuartigen Einzelpartien, die eine kleinteilig vielfältige schimmernde Form und Farbigkeit aufweisen. Erst in Hannas Gewand wird das Reiche, das vorher bunt oder derb war, wirklich kostbar. Und im Simsonbilde geht alles

---

in dem feinen, komplizierten und expressiven Farbenklang auf. In der Differenzierung von dem überreichen, überbunten Gewand Simons bis zu der ganz verdämmernden Hintergrundsilhouette ist eine neuartige Polyphonie verwirklicht.

---

### Die Zusammenfassung der Einzelelemente.

Bei den Werken, die aus zusammengeschobenen Einzelfiguren aufgebaut sind, blickt stets eine „Gipfelsfigur“ auf den Betrachter. Am unmittelbarsten und fremdartigsten wirksam im Simeonsjagen und der Mohrentaufe, minder direkt im Lothbilde und der Simsonkomposition, scheint diese Figur allein dem Beschauer gegenüber zu stehen. Ihre Selbständigkeit wirkt durch das Geschehen hindurch, aus der Handlung heraus. Erst bei den Schergen Simsons wird ihr Charakter als Gipfelsfigur und der Blick nach vorn in seiner Eigenfönnigkeit entwertet und in den szenischen Gesamtsinn eingegliedert.



Abb. 20. Die Aufrichtung des Kreuzes. Kreide. Smlg. Koenigs, Haarlem.

Dagegen geschieht die Kreuzaufrichtung<sup>(20)</sup> noch unter den Augen eines hochaufgerichteten Orientalen, der von hinten auf die Szene herunterschaut, als sei er die Hauptperson. Der Kreuzfögnus ist nur ein formloses und bewegungsloses Gewicht am Kreuz.

Kein Himmel, keine Landschaft, kein Golgatha. Nur die Menschenfiguren sind auf der vorn angebeutelten Bodenfläche vorhanden. Drei Knechte wuchten das Kreuz empor: eine flache Schattenfigur, einer wächst ins Licht hinein, einer steht voll in der Sonne. Hinter ihnen erscheinen im Sonnendunst Zuschauer und über diesen der Hauptmann in Sederturban und reichem, weich fallendem Gewand.

Er blickt nach vorn, das erste Antlitz, das sichtbar ist. Doch neben ihm drängen sich viele andere Antlitz, in vielen Schichten und Stellungen, aber jedesmal gleich gespannt nach vorn gerichtet.

Die vielen Aktionen vollziehen sich lebhaft und glatt, indem jeder Platz und Bewegungsfreiheit um sich hat. Die einzelnen Körper erscheinen oft unvollständig, aber stets sind sie nach Stellung und Funktion unterschieden: die Knechte teils flach, teils kräftig wulstig, der Hauptmann über den gestaltlosen Mittelgrundsfiguren voll abgerundet, die Zuschauer gemäß ihrer Stellung immer flacher werdend, schließlich nur noch als Umriß und Gebärde erkennbar.

Alles das wird sichtbar durch das Licht, in das der Betrachter aus dem Vordergrundschatten blüht. Der Kopf des Knechtes links löst sich kraftvoll von Schulter und Rücken durch den Schlagschatten, der doch wieder durch Reflexe aufgelichtet erscheint. Der Hauptmann ist fern vom Licht umflossen. Allein die Schatten seiner Augenhöhlen ergeben das Gesicht; in der Schattenzone des vorhängenden Gewandes stehen die Beine. Die Zuschauer stehen flach im Schatten oder im Licht.



Abb. 21. David bringt Goliaths Haupt. Smlg. Smit van Gelder. Nieuwerfuis.

Wiederum eine vielfigurige Szene: Davids Siegestriumph (21). Mit dem Haupt und Schwert des Riesen kniet er vor den Fürsten. Samuel beugt sich herab, seitlich steht Abner, und von links tritt würdevoll Saul heran. Entschieden gruppiert und bewegt haben sich diese Hauptpersonen klar von den verschiedenen Gruppen des zuschauenden Kriegsvolks ab.

Die Anflüge aller zunächst Stehenden sind abgewandt oder nicht zu erkennen. In ihrem Knien, Schreiten, Reiten ist alles ausgedrückt. Mit äußerster Ge-

walt sind diese Körper und ihre Handlung verwirklicht. Der bellende Hund spannt jeden Muskel an. Alle Einzelheiten sind unterdrückt. Aber Arm und Bein Davids sind von schwerer Kraft, die wulstigen Formen überall schwellend und voll, das Pferd fest und eisengrau wie aus Metall. Völlig eins mit den Körpern sind die überreichen, schwer und wulstig zusammengefaßten Gewänder. Hell-lila, gelb mit weiß, grau mit rosa, türkis, zitronengelb mit orange sind ihre bunten, kühlen, gebrochenen Farbenklänge. Der pompöse Königsmantel walt hernieder bis zu den Schleppenträgern. Aber obgleich dies alles gewaltsam zusammengeschnitten ist, so daß einzelne Körperteile unvollständig oder vernachlässigt erscheinen, ist stets das Ganze mit äußerster Drastik gegenwärtig. Denn die Körperlichkeit ist abgestuft. Der Reiter ist eine monströs-massige Gestalt. Aber hinter der Hauptgruppe wird alles flacher. Weiter zurück scheint alles grünlich in Staub und Dunst zu verschwinden, und die Soldaten vorn sind bloß Silhouetten.

Somit wird — trotz mancher verflochtener oder toter Einzelpartien — das Gesamte als Aufbau und Aktion intensiv verdeutlicht. Die Figuren haben Platz und Freiheit, vor- und hintereinander zu stehen und sich überallhin zu wenden, sodaß alles ineinander greift.

Die Bühne ist ohne Tiefe und Weite, das Zelt eine bloße Kulisse. Aber der unebene Boden trägt klar und deutlich die Figuren über ihrem Schlag-schatten. Vorn bleibt eine Rampe im Dunklen, hinter der das bunte, leuchtende Schauspiel sichtbar wird.

Menschen dieser Art sind auf den Blättern Abbildung 22—25 wiedergegeben. Drei sind Studien, das andere wahrscheinlich die Kopie nach einem früheren Meister. Dennoch ist es überraschend, wie ausschließlich jedesmal der Körper und die Bewegung spricht. Das lebhafteste Im-Stuhle-Sitzen, das müde Dahocken, der theatrale Dialog sind mit gespannter Lebendigkeit verwirklicht. Zwar einzelne Teile der Körper bleiben schwach oder unzusammenhängend, die Kniepartie des Alten, der Fuß des Hockenden, bei den Sitzenden Schädel und Schultern, vieles Einzelne an der Witwe von Sarepta. Die Antlitz sagen für sich nichts aus, und auch die Hände — blattförmig zusammengefaßt — haben kein Gesicht. Aber alles ist als Geiste von größter Schlagkraft: wie die Köpfe sich drehen oder senken, wie die Hände sich halten. So sind die ganzen Körper wirksam und mit ihnen die Gewänder: sie wallen und schwingen voll aus. Ein Ärmel verdeutlicht die ganze Haltung einer Figur. Die Jacke spannt und öffnet sich über Brust und Bauch, die Hose bildet eine große Falte zu dem schwer eingestückten Knie. Die Ortlichkeit ist verschwiegen oder unklar oder rein theatrale. Dennoch sieht alles fest ineinander durch die eindeutige Beziehung zum lebendigen Licht, das in die Gesichter und an die Gelenkpunkte greift, die Ärmel mit Randschatten hart heraushebt und als Schlag-schatten alle Form verschlingend den Stützpunkt aller hellen Gegenstände bildet.

Glackernder Lichtschein huscht über menschliche Gestalten, die aus formlosem Dunkel hervorwachsen (26). Zwischen ihnen spielt sich halb verborgen in Angst und Heimlichkeit, halb ausleuchtend in Blüten und geflüsterten Worten die gefährvolle Szene ab. „Verlegen lächelnd“ (Valentiner) dreht Petrus sich



Abb. 22. Kopie nach einem früheren Meister? Elias und die Witwe von Zarpas. Rötel. Smlg. Kodj, London.



Abb. 23. Sitzender Mann. Feder. Rotterdam.

U a n d. Münd des ungen. Entwands.



Abb. 24. Zwei Sitzende. Kreide. Rückseite von Abb. 20.

U

langsam und heimlich um zu einem schnellen, spähenden Blick hinter sich. Sein Unterkörper bleibt — als wüßte er nichts — ruhend dem wärmenden Feuer schein zugewandt. Dort schieben die dumpfen Gestalten der Schlafenden ihre frierenden Glieder zusammen. Hinter ihnen tauchen aus der Nacht die beiden Soldaten auf, deren Flüstern Petrus gehört hat. Der Gepanzerte blickt argwöhnisch und drohend. Der andere wirft den Kopf herum und schaut ihn an. „Wahrlich, dieser war auch mit ihm, denn er ist ein Galläer“.



Abb. 25. Mann im Lehnstuhl. B 160, H 10.

ins Dunkel verschwindend. Allein die Personen sind da. Ihre Stellung und Spannung untereinander ergibt den Aufbau der kurzen starken Szene. Beide Hauptpersonen stehen auf heller fester Standfläche. Doch um sie ist nichts als kalte Nacht. Hinten taucht noch ein Feuer mit schattenhaften Gestalten auf — doch weder die Magd, noch der Hahn, noch der Hof, noch der Palaß. Für Schilderungen ist bei dieser Art von Geschehen kein Platz und keine Zeit.

Die Körper, fragmentarisch vorhanden, lappig-schematisch zusammengefaßt, gehen in ihrer drastischen Bewegung auf, in dem atemlos intensiven Vorgang dieses einzigen Momentes. Sormlos wachsen die Mäntel der Schlaffer aus dem Schatten. Nur zum Feuer hin wird alles an ihnen enger und lebendiger. Petrus gehört ganz zu ihnen, verwächst in ihrer Sormenreihe, scharf und genau am Feuer, außerhalb seines flackernden Bereiches verschwimmend und unseß. Was bietet sich seinem angstvoll schielenden Blick? Ubergroß, übere nahe, in vollstem Licht der gefährliche Sergeant. Neben dem flüstert es. Man hört den im Barett mehr als man ihn sieht: nur seine Geste, eine überraschte heftige Wendung. Wie die Körper, so lebt auch die Gruppe ganz im Vorgang, regellos erbaut, unvollständig vorhanden, ineinander vielfach beziehungsweise, vom Feuer aus

Hell und unerreichbar hoch, dennoch näher, sichtbar als die schwarzen Dinge vorn, erscheint das Fenster (27). Dort erkennt man im Schatten des halb geschlossenen Ladens das gesenkte Haupt des Lesenden, unbewegt und dennoch ganz beweglich lebend. Ohne Antlitz, ohne Körper, nur Lesender, wächst er mit den Solianten und dem Arbeitstisch zusammen, vom Vordergrund



Abb. 26. Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters. Privatbesitz, Japan. 1628.

durch das Dunkel entfernt, das jeden Zugang hindert. Hinter ihm ist es Tag. Die Fensterläden in ihren alten Angeln schauen in den Nachmittag hinaus, ganz umflossen von der sommerlichen Luft. Immer wieder sehen die alten Balken den tiefen, täglichen Himmel und spüren auf sich die Schattenmuster der Scheibenfassungen. Die große gefaltete Wand erträgt still das Licht, leuchtet in das geöffnete Buch und auf den Fußboden, wo alles einen Augenblick Grund und Standfestigkeit erhält, und huscht wie Spinnweben über die Globen

und Bücher, die auf verstaubten Regalen, in ihren Halbschatten zurückgezogen, ihr Leben führen.

Er liest. Während das Licht langsam über die Wand wandert, bleibt alles andere im Dunkel und in der Stille.



Abb. 27. Der Lesende am Fenster. London.

Hinter dem eilenden Joseph kucht der Esel unter seiner Last (28). Es scheint als bögen sie in einen Hohlweg ein, doch bleibt die Ortlichkeit ohne Gestalt. Nur der Boden trägt deutlich die Figuren, deren Einzelteile wiederum

manchmal unklar sind, ohne lebendige Oberfläche, die Glieder unvollständig, faserig oder lappig zusammengefaßt. Ähnlich wie Maria bloß in allgemeinsten



Abb. 29. Ein Bauer. Kreide. Amsterdam.



Abb. 28. Die Stucht nach Ägypten. B 54 H 17. I.

Zügen vergegenwärtigt ist, so erscheint in Amsterdam ein Bauer (29): der Blick und eine Schulter bleiben aus, doch er steht kraftvoll und einfach da, die

Hände in den Taschen, mit allen Arten von Schatten seine Stellung zum Licht anzeigend. Ein Zweiter (30) hat dieselben krüppelhaften Glieder wie Joseph — Arme, Hände, Füße — dieselbe gleichförmige Tonlosigkeit des Stofflichen. Aber in Budel, Kreuz und Beinen wird sein gebücktes und greisenhaft versteiftes Sich=Vorwärts=Schieben unmittelbar deutlich. Der Dritte (31) ist nur in den allgemeinsten Formen erkennbar, ohne Feinheit und Leben im einzelnen, die Beine ungewiß, doch das Körperliche im Gesamten und als Bewegung im Licht schlagend gegenwärtig. — Auch in der Flucht nach Ägypten greift das Licht scharf an die Gelenke, bei Joseph an Nacken, Arm und Beine, und verdeutlicht die Bewegungen voll Schwung und Fluß. Indem sie kraftvoll ineinandergreifen, fügt sich alles einzelne zu sinnvoller Vollständigkeit in einem (zwar rein motorischen) Leben zusammen.



Abb. 30. Ein Bauer. Kreide. Amsterdam.

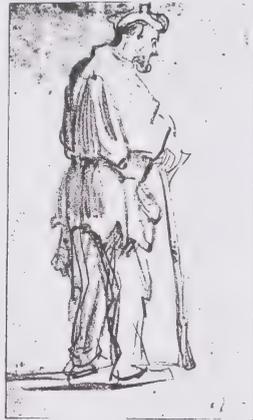


Abb. 31. Ein Bauer. Kreide. Amsterdam.

Der blinde Tobias (32), der vornübergebeugte Mann (33) und die „kleine Löwenjagd“ (34) sind ähnlich. Der Mann ohne Haar und Kleid, ohne Antlitz und Finger, ohne Tisch und Zimmer ist nur in seiner Geste, aber darin erschöpfend vergegenwärtigt.

Der alte Tobias tastet nach der Tür, alles an ihm im einzelnen derb und unklar, aber in der Vereinfachung von Gestalt und Bühne auf diesen einen Moment als Ganzes schlagträchtig zusammengefaßt.

Die Löwenjagd ist wie der um sich schlagende Körper eines einzigen Tieres. Von den sieben Weisen erkennt man nur drei, alles übrige verschwindet im Schatten oder im Licht. Über dem Pferdeschenkel vorn der überlang ausgereckte Arm des Zurückschreitenden. Dahinter ein ausschlagendes Pferd. Rechts springt



Abb. 32. Der blinde Tobias. B 153. H 74. 11.



Abb. 33. Mann, über einen Tisch gelehnt. Seder. London.



Abb. 34. Die Löwenjagd. B 116. H 6.

den Weichenden der Löwe an. Auf ihn zielt der Orientale mit Blick, Fuß und Waffe. Ortlichkeit, Luft, Horizont fehlen. In scharf trennendem Licht verlieren die Aktionen und die Körper ihre Vollständigkeit im einzelnen. Der aufgestützte Arm erreicht nicht den Boden, die Blicke treffen nicht. Doch das Fragmentarische erhält in der einzigen Gesamtbewegung, in dem einen splinternden Zusammenstoßen Sinn, Zusammenhang und Vollständigkeit.



Abb. 35. Die heilige Familie am Feuer (Kopie). Haag.

Im Innern einer Höhle sitzt die Heilige Familie am Feuer (35). Erst dort gewinnt der Boden Festigkeit und Fläche. Der Barhäuptige vorn wächst noch aus ungeformten Schatten dunkel auf. Maria beugt sich über das Kind, gestützt auf ihr vorgestrecktes Bein. Joseph wendet den aufgestützten Kopf zu ihr empor. Gesichter fehlen, alles Einzelne ist verallgemeinert. Der Ausblick ist bloß ein Prospekt. Nur der verborstene Turm lebt im Licht auf.

Breit und still sitzt die Mutter (40) da, lebhaft wendet sich der Mädchenkopf (43), mit durchgedrücktem Knie beugt sich der Krieger vor (36, 37), die Priesterin (38) schreitet hoch aufgerichtet, der Rücken der nackten Frau sinkt im Sitz zusammen (42), mit breiter Geste bedauernd verneigt sich Petrus (41), angestrengt schiebt sich der Lastzieher (39) vorwärts, die Zuglast seines Tauens auf die vorgedrückte Schulter und die zurückgreifende Rechte verteilend. Jeder nimmt eindeutig und zielbewußt seine Stellung.

Im einzelnen betrachtet, bleiben Körper und Glieder plump oder starr: die Hände wie Krallen, die Köpfe ohne Gesicht oder die Gesichter ohne Blick und Ausdruck, die Arme oder Oberschenkel wie Keulen, die Süße schwer. Vieles bleibt fragmentarisch. Aber an einzelne Punkte zusammengedrängt belebt die Bewegung das Ganze: die frei auf der Hüfte liegende Hand, der gedrehte Nacken, das Loch unter der Achsel, die redend herausgestreckten Hände, der herausgehobene Kopf des Kindes, die erhobene Stirn der Priesterin. — Auch die Gegenstände an diesen Personen beteiligen sich: das Schwert überschneidet unbeitrirt die schwerfällige Hose und den gemusterten Schärpenzipfel; der Schleier wallt locker und großartig herab; das Mieder öffnet sich vorn; fest umschließt eine Binde das Kinn des Soldaten; locker umhängt das weite Manteltuch Petrus' breitbeinig geneigte Gestalt. Die Stoffe und Geräte handeln mit. Darüber hinaus offenbaren sie jetzt ein wenig eigenes, von ihrer Funktion un-



Abb. 36. Rote, schwarze, weiße Kreide. München. < > Abb. 37. Rote, schwarze, weiße Kreide. Dresden.



Abb. 38. Kreide. München.

© auch, Muntz des jungen Rembrandt.



Abb. 39. Rote, schwarze, weiße Kreide. München.

abhängiges Leben: die schimmernde Oberfläche des männlichen Aktes, die Andeutung der Mantelbordüre, die farbige Unterschiedenheit von Baret, Feder,



Abb. 40. Mutter und Kind. Kreide. Wien.



Abb. 43. Mädchenkopf. Feder. Berlin.



Abb. 41. Petrus. Studie zu Abb. 56. Kreide. Dresden.



Abb. 42. Sitzende Frau. Kreide (?). früher Smlg. Pelzer.

Antlitz, Hemd und Köcher, der locker aufgelöste Glanz der Haarmasse beim Kinde und der sitzenden Frau, deren Nacken und Schulter weiß und hell bleiben.

Im Verhältnis zur schrägen Einfallstrichtung der Sonne hebt sich ein Gelenk, ein Glied, ein Kleid scharf vom andern ab. Gerade trifft das Licht Auge und Lippe der sich Umwendenden; läßt das Antlitz des Soldaten halb im Schatten, erreicht eben den Knäuel seines Schwertes; die Innenseite des Mantels Petri ist dunkel, aber in anderem Grade als die Schlagschatten; das Licht fängt sich in dem Priesterinnenschleier und huscht von da aus leicht über Rock, Ärmel und Weißbrauchsfaß; der Kopf des Kindes ist an Kinn und Nacken deutlich vom Licht hervorgehoben, deutlich die Füßchen vom Kleid der Mutter abgesetzt. Obgleich manches Einzelne fehlt oder unlebendig bleibt, so sind diese Menschenfiguren als Ganzes in ihrer durch die Beleuchtung verdeutlichten Einstellung klar, entschieden und vollständig.

Man glaubt zu wissen, wohin sie gehen, woher sie kommen. Auch dies spricht die Beleuchtung mit aus. Niemals ist von einer speziellen Ortlichkeit die Rede. Aber rings um die Mutter, ja eben hinter ihr ist es dunkel. Die Frau sitzt auf eben angedeutetem, doch durch Licht und Schatten eingeteiltem Grund. Der Schatten der Priesterin, in dessen Richtung sie wandelt, liegt flach und gleitend vor ihr. Alle treten fest auf einen festen Boden. Die herabhängende Leibbinde des Arbeiters vereinigt ihren Schatten mit dem seinen, über den er fortstrebend gebeugt ist, sodaß ein Schattenraum entsteht, in dessen erhelltes Dunkel das aufgefäserte Hanfende des Schlepptaues hineinhängt. So steht auch der dunkle Bogen des Kriegers vor ihm im Schatten.

Auch diese Schatten sind, allein betrachtet, formlos und unpräzise wie alles andere Einzelne. Auch sie geben nur in Gemeinsamkeit mit dem Ganzen Sinn, beantworten die Frage Wo? nur ganz allgemein und nur von der Figur aus. Aber eben in dieser äußersten Reduktion liegt ein schlagkräftiges und reiches Leben.

\* \* \*

Gegenüber den „Eltern des Tobias“ oder der Darstellung Christi erscheint die Kreuzaufrichtung und der Triumph Davids als eine Veräußerlichung. Dort war das Einzelmenschliche mit äußerster Eindringlichkeit verwirklicht, hier ist weder Christi Leiden noch die Qual des Zuschauens noch die Roheit der Schergen angedeutet, weder die eigenartige Erscheinung der Menschen noch des Ortes. Das liegt nicht daran, daß es eine Entwurfzeichnung ist. Entworfen wird stets das, worauf es am meisten ankommt. Hier ist die bloße Handlung dargestellt und jede Person in ihrem Verhältnis dazu. Ausführlich und in den verschiedensten Arten und Graden wird die Beteiligung der einzelnen wiedergegeben ohne jede Schilderung einzelnmenschlicher Problematik, die das Grundanliegen der Einzelpersonendarstellungen war und die auch das Loth- und Simeonbild überlastet hatte. Im Simsonbilde waren wieder nahe gelegene und in ihrer menschlichen Besonderheit sich ausdrückende Menschen vorgeführt, — aber sie waren entscheidend abgestuft bis zu rein gestenhafter Gestalt, so daß sich aus der spannenden Differenzierung des Menschlichen eine dramatische Szene aufbauen ließ. — Gleichzeitig wird jetzt das Problem der Handlung gesondert aufgeworfen, das nun jede menschliche Besonderheit

leugnet oder vielmehr im Handeln aufgehen läßt. Diese Menschen sind als Körper bloße Figuren ohne „individuelles Menschentum“. Dennoch sind sie geladen mit Lebensspannung, weil ihre menschliche Besonderheit in der tiefen und originellen Eigenart ihres jeweiligen Mituns liegt. Dieser Sprung, den Menschen nicht jeweils als „Ich“ gleichmäßig ernst zu nehmen, sondern bloß als Agierenden anzuerkennen, setzt eine neue Konzeption von dem, was Handlung heißt, voraus. Hier wird dem Tun eine höhere Wirklichkeit zuerkannt als dem Sein. Die vom Einzelnen erzeugte Handlung tritt aus ihm heraus in ein eigenes wesentlicheres Leben, als es das menschliche Einzelschicksal besitzt. Gegenüber allem Anfänglichen ist das eine Vertiefung — jenseits der Konzeption des Einzelmenschlichen. Hier liegt die Grundlage für die Darstellung der Historie.

Gegenüber der äußerlichen traditionellen Art, wie in den ersten Bildern die Personen gruppiert und abgestuft sind, ist hier zum erstenmal eine Szene mit dem beherrschenden Griff des Regisseurs gestaltet worden, noch immer mit Härten des Aufbaus, aber doch ohne den Schematismus des rezeptmäßigen Zusammenstellens früherer Jahre. Hier hat die Handlung alle ergriffen. Der Darstellung ist zum ersten Male eine Masse zugänglich, die wirklich teilnimmt, statt aus puppenhaften Statisten zu bestehen (Chabot) oder aus übernahmen, überintensiv vordrängenden, zusammengestopften Einzelpersonen (Taufe des Kammerers). Erst jetzt ist auch zum ersten Male eine wirkliche Abreviatur möglich. Gegenüber der Sprödigkeit und der Geheimtheit der ersten Radierungen und der Hintergründe der früheren Bilder beginnt hier der einheitlich distanziertere Blick, der weitere Gesichtspunkt die Möglichkeit zu eröffnen, in abgekürzten Formen doch Erschöpfendes auszudrücken. Besonders viele Werke in dieser Gruppe haben Skizzencharakter. Sie schließen darin an die Hintergrundspüppchen des Chabotbildes an, aber verlebendigen deren schematisch-traditionelle Steifheit.

Was in der Gipfelsfigur der Kreuzaufrichtung noch als Rest des früheren unmittelbar herauswirkenden vorhanden war, ist verarbeitet und eingefügt im Davidstriumph. Die Szene rollt glatt ab, bis in alle Glieder ihrer reichen Gruppen durchartifiziert und nirgends beeinträchtigt durch Selbständigkeitsansprüche einzelner Teilnehmer. — In diesen Werken und mehr noch in der Zeichnung mit der Witwe von Zarpas ist spürbar, daß manche der benutzten Formeln fremde sind, als fertiger Ausdruck anderer, der in der Richtung des eigenen Fortdenkens weiterführte. Auch in Petri Verleugnung spürt man etwas davon, aber dort ist das Geschehen ohne jedes Nebenher mit völliger Verarbeitung alles Fremden gestaltet. Keine Handlung sind dann die Flucht nach Ägypten, die Löwenjagd und entsprechend auch die Ruhe auf der Flucht. Bei dem Gelehrten am Fenster endlich (ähnlich bei dem letzten Philister hinter Delila) ist das Antlitz kaum sichtbar und der Raum unvollständig und nur angedeutet. Aber mit einer einzigen Bewegung heben sie sich ab und leben sie. Jetzt kann in einer einzigen Geste der Sinn der Gesamteristenz ihres Trägers in Erscheinung treten.

Die Menschen dokumentieren sich eben jetzt auf eine neue Weise. Statt der aus ruhenden Teilen aufgebauten Körper ist ihr Funktionieren dargestellt.

Im gleichen Maße, wie ihre Beweglichkeit zunimmt, verlieren vorläufig die einzelnen Teile des Körpers ihr Detailleben. Hände, Köpfe und Glieder geraten als Einzelding sogar manchmal völlig aus der Form. Die im Simeonsseggen oder der Mofrentaufe nahe und genau gesehenen Menschen sind in der Kreuzaufrichtung oder dem Davidstriumph als Einzelpersonen bloße Figuren. Die Gewänder, früher schwer und steif, oft überreich, sind jetzt ganz mit den Gliedern verwachsen, geben deren Bewegungen wieder und verzichten in hohem Maße auf selbständiges Wesen. Während noch das Gewand Simeons, so flüssig und breit es gemalt ist, unten derb und plump anstößt und die Figuren hart und heterogen zusammengeschoben erscheinen, sind hier die Körper und Gewänder in geschmeidige, leicht aneinandergefügte Formen gegossen, die Bewegungen eher schematisch oder übertrieben glatt als steif. Die Antlitze wirken nicht als Gesicht, sondern nur als bewegte Körperteile, wenn sie nicht überhaupt — wie meistens — ins verlorene Profil abgewendet sind, — alles das zeigt einen eigentümlichen, ja bisweilen fremden Schematismus. Auch in den wogenden Gewändern (25), in den lappigen Formen der Hände und Füße, dem groben Zusammenfließen der Schatten, in den punktförmigen Augenhöhlen lebt diese formelhaft ornamentale fremdartige Glätte des Ausdrucks. Und statt der lauten Buntheit des Bileam, statt der gedrängten Pracht auf Hannas Gewand glühen die Dinge jetzt in einer leuchtenden, schillernden, doch fast ungegenständlichen Farbigeit auf. Überreich gebrochen und abgewandelt werden die Farben zusammengefaßt zu eigenen, über das im einzelnen Gegebene hinausführenden Zusammenhängen.

Dennoch spricht jede Einzelfigur von Leben. In seinem Stellungnehmen, in der Spannung zum Vorgang und zu den übrigen, darin drückt jeder seine Eigenart aus. Nur er handelt so. Nur er ergibt diese Bewegung, diese Form, diese Farbe. Er schafft damit aus sich ein Kraftfeld um sich, das mit den übrigen Kraftfeldern die Gesamthandlung erzeugt.

Ebenso wie Körper, Glieder und Gewänder im Sinne ihrer Gesamtfunktion zusammenwachsen zu einer einheitlichen, einheitlich handelnden, fast detaillosen Gestalt, — wie die Gruppe aller Nebenhandlungen entledigt, von aller Selbständigkeit der Akteure gereinigt wird, so wird jetzt auch der Schauplatz von jedem Nebending befreit. Hatten die Nebendinge im Tobiasbilde und ähnlichen sich zahlreich und selbständig in die Handlung gedrängt, waren sie später im Paulusbilde mit ihrer deutlichen Eigenwirkung in den Gesamtaufbau herübergenommen und dann immer mehr reduziert, so sind sie jetzt so gut wie ganz verschwunden. Alles Beiwerk fehlt. Nicht wie anfangs in einer Landschaft oder in einem Zimmer gehen die Handlungen vor sich, sondern auf einer gegenstandsleeren Bühne (20, 21, 28, 34) oder im Finstern (26, 27, 35). Bisweilen eine aphoristische Andeutung der Örtlichkeit, nirgends eine Schilderung, nicht einmal die Schilderung des Bodens selbst. Sogar dieser ist nur in seiner Funktionsgestalt wiedergegeben, als bewegter Träger der Figuren, nicht als selbständiges Stück Erde. Eben daher ist jetzt das Aufstehen der Menschen so klar und intensiv fundiert. War beim Bileambilde kein einziger Fußpunkt wirklich deutlich, so läuft jetzt der Fußboden sichtbar unter den Figuren hin, trägt die

Gruppe und jede Figur. Der Grundriß wird das erste Ordnungsprinzip der Anordnung.

So erfährt auch die Beleuchtung ihrerseits eine Beschränkung auf ihre Hauptfunktion. Es ist nicht mehr die traditionelle Sonne, die anfangs alle vereinzelt Dinge zerteilt und zerriß, auch nicht mehr das gleichgültig oder zusammenhanglos auf oder hinter die Einzelfigur fallende Schlaglicht, sondern ein fanalisiertes, im Ausdruck differenziertes Licht, das jetzt ohne Gewaltigkeiten an die wichtigen Punkte des Gruppen- und Figurenmechanismus gelenkt wird, wo es flärt und gruppiert. Neben den Vordergrundskriegern im Dunkeln stehend, sieht der Betrachter auf die hunte Davidszene. Wo dafür nicht ausdrücklich eine Figur (zuerst noch eine Hauptfigur (17, Joseph) später Statisten) hingestellt ist, ergibt jetzt die Verdunklung des vordersten Planes eine rampenartige Repoussoirwirkung für die dahinter in stets scharfer direkter Beleuchtung sich abspielende Szene.

---

---

## Köpfe.

Insofern das menschliche Antlitz der bedeutendste Teil der körperlichen Gesamterscheinung ist und insofern es einen körperlich-physiognomischen Gestus vollführt, ist es vor seiner Verwendung im Gesamtaufbau eines Historienbildes eine vorbereitende Zeit lang gesondert Gegenstand des gestaltenden, sich in Teillösungen versuchenden Studiums. Wie Kompositionsentwürfe, Draperiestudien, Figurenskizzen, so entstehen auch „Studienköpfe“. Wie jene gewinnen diese den Charakter selbständiger Kunstwerke in einer Entwicklung, die allmählich weniger das praktisch wirksame Kunstwerk als das Zeugnis des Künstlerischen an sich wertet. Nun aber werden Studienköpfe auch in ihrer Struktur ein selbständiger Bildtypus: das Teilproblem wird in den Mittelpunkt gerückt und verselbständigt. Diesen Bildtypus des selbständigen Studienkopfes fand Rembrandt in Holland fertig vor und übernahm ihn wohl von seinem Lehrer Lastman, bevor er ihn dann selbst nochmals aus seinem eigenen Werk entwickelte. Der Landsknecht der Sammlung Rohonc3 ist ganz aus Lastmans Welt verstanden (44).

Schon der Typus des Mannes mit den vollen Schultern, der kraftvoll rundlichen Bildung aller Teile des Antlitzes — Kinn, Mund, Wangen, Nase, Augen —, mit der einfachen Haltung von Kopf und Gesicht, alles ist im Sinne des Lehrers. Unter scharfem Seitenlicht zu starkem Relief vorgetrieben, bauen sich die Formen in kräftiger, klarer Gruppierung auf: die Büste in stumpfrottem, graugefüttertem Umhang über dem gelben Gewand, darauf die von der olivgrünen Schärpe überzogene Halsberge, aus der das gelbliche, mit Rot belebte Antlitz zwischen dem dunkelbraunen Haar hervortritt, überhängen von dem zu bewegter Fülle gesteigerten Schlaufentand des Federbarets. Zu der schrägen Schattenteilung der Hintergrundswand treten die motivische Richtung des Mannes, die Konturen der Flächenfiguren und auch die hervorgetriebene Körperlichkeit der Formen in eine ausdrucksvolle Beziehung.

Allein fällt nicht — mit Lastmans Augen gesehen — der Augenaufschlag des feisten Gesichtes als ein wenig sentimental heraus aus jenem Zusammenhang? Gleitet die Figur nicht schräg nach links unten aus dem Bild heraus? Ist nicht die Rundung von Schulter und Brust so unenergisch, daß das Schwert mitten in der Brust statt unter der rechten Achsel zu stecken scheint? In der Tat bringt die asymmetrische Sundierung der Büste auf der Grundlinie eine gewisse Unruhe (nach links überschritten und fortsetzbar, nach rechts der eckige, sprechende Rückenkontur frei vom Rahmen). Der Grad der Modellierung des Barets ist in der Schulter so wenig durchgeführt, daß der Armanias plastisch unwirksam bleibt. Auch die Behandlung der Einzelformen schwankt im Charakter und Genauigkeitsgrad; neben der saftigen Schwerflüssigkeit des Lastmanbarets erscheinen feine, detaillierte Formen mit ganz anderem Bedeutungsgehalt:



Abb. 44. Ein Landsknecht. Studentopf. Smlg. Rohonc, Düsseldorf.

das stoppelige Kinn, die feuchten Augenränder, das Lichterpiel des Eisens, die scharfen, straffen, auch farbig fein und leicht nuancierten Gewandbahnen, die Oberfläche der schadhafte Hintergrundsmauer.

In die überall gleichmäßig vereinfachenden, folgerichtig distanzierenden, ebenmäßig zusammenfassenden Bedeutungsformen und Ornamentalschemata Lastmans läßt sich schon nicht mehr alles hineinpressen. In jenen unmittelbar gesehenen Oberflächendetails, in dem etwas „zu“ gehaltvollen Blick, in der problematischen Beweglichkeit der Figur — als sei sie im Vorübergleiten vom Rahmen eingefangen — leuchtet ein neuartiges Leben auf, das schon über den künstlerischen Selbständigkeitsgrad des motivisch so ähnlichen Chabotbildes hinausgeht und etwa dem Geldwechsler entspricht.

Nach diesem Anfangswert wird der ganze Entwicklungsprozeß des Studienkopfes nochmals von eigenen Grundlagen her begonnen und nicht bloß von der rein vorbereitenden Teilstudie zum autonomen Bild, sondern sogar darüber hinaus zu etwas grundsätzlich anderem, zum Porträt geführt, soweit für den Leidener Rembrandt überhaupt das Porträt ein künstlerisches Problem werden konnte: er hat seine Mutter und sich selbst zuerst als Teilnehmer an biblischen Historien, dann als selbständigen „Studienkopf“ und dann erst als Porträt dargestellt. Von Bildnissen Fremder ist keines erhalten. Sogar seine Mutter war ihm künstlerisch zuerst „Hannah“ und dann „eine alte Frau“, bevor sie als eigene Person ihm ein künstlerischer Gegenstand wurde.

Die Prophetin Hannah (45) hat ihren Kopf links verdreht und seitlich geneigt. Die Differenzen zwischen Kopffront und Körperfront und zwischen Kopfachse und Körperachse belästigen sich gegenseitig, und ein Hals, in dessen Scharnier sich alles fände, fehlt gänzlich. So bleibt in den unbestimmt wallenden Flächen des Kopftuches eine unverständliche Bewegtheit, der wiederum das regungslose Antlitz nicht entspricht. Denn im Gegensatz zu dem Hamburger Bilde (47) ist in der Radierung das momentane Starren der aufgerissenen Augen verschwunden. Statt dessen ein trübes, fast schielendes Blicken aus ungleichmäßig motivierten Augen. Das welke, zerrunzelte Antlitz hebt sich in großen verschwommenen Partien aus dem Dunkel heraus.

In dem Kruppschen Gemälde (46) ist das Widerspruchsvolle der Gesamtbewegung gemildert, wenn auch nicht aufgehoben. Jetzt ist eine Andeutung von Hals über dem Brusteingang gegeben. Zwar ist von den Schultern und daher von der Körperichtung nichts ersichtlich. Das Kopftuch verdeckt alles schwer und eigenmächtig. Aber dadurch, daß es weniger weit vorsteht, erscheint die Stirn, die auf dem Hamburger Bild halb (47), auf der Radierung ganz verdunkelt und zurückgesunken war. Stirn, Augenhöhlen und Mund erhalten ihre besondere Gestalt: in den greisenhaften Falten an der Nasenwurzel, dem faltenzerrissenen Kinn, den durchfurchten Lippen kündigt sich vage ein besonderes Leben an. Das Gesicht als solches ist zum Problem gestellt: trübe und zittig vor sich hinblickend, noch nicht befreit von den Resten studienmäßiger Motivation, aber doch selbständig. Noch ist kein eigener, wirklicher Mensch wiedergegeben, der lebt und atmet und um sich blicken könnte, sondern nur die Vorder-



Abb. 45. Studie zu der Prophetin Hanna. B 352 h 2 l.  
Mit Kreide vollendeter Probedrud. Amsterdam.



Abb. 47. Ausschnitt aus Abb. 17.



Abb. 46. Studienkopf nach Rembrandts Mutter. Essen, Smtg. Krupp.

seite eines alten, dunkel umhangenen Kopfes, dennoch ein Gesicht als eigenes Ding, nicht bloß als Teilstudie zu etwas Anderem.

Dagegen ist in der Radierung Abb. 48 die Mutter Rembrandts allein die Dargestellte. Noch vieles entspricht den Köpfen des Mädchens (43), der Hannah oder der einen Lothtochter (16) (von der Rembrandt vielleicht ebenfalls einen selbständigen Studienkopf malte; gestochen als „Mariana“ Abb. 196): der Kopf ist wiederum merkwürdig flach, die Augen selbständig und unsest nebeneinander blickend, die feilsförmige starke Nase von der Gesichtsaehse abweichend, der Mund schiefgezogen, die gesamte beschattete Partie und die weggeschliffene Andeutung der Büste ohne rechten körperlichen Zusammenhang. Allein dieser Kopf ist doch mehr er selbst, ist feiner, reicher, offener, bestimmter als alles Vorherige. Ein gealtertes Gesicht ist um seiner selbst willen da, unbedeckt im Licht. Die Augen sind eingetrodnet, die Wangen hängen hernieder, Runzeln durchziehen die dünnen Brauen und das kraftlose Kinn. Alle diese ganz einzelnen Dinge erzählen nur sich selber. In ihrem eigentümlichen Nebeneinander — ohne warmes, das Ubrige miterzeugendes Leben — scheint eben jenes Greisenhafte zu liegen, das sich hinter die saftlose, erstarrende Oberfläche zurückgezogen hat und von weit innen her ein halbes, trübes Lächeln durch sie hindurchsendet.



Abb. 48. Rembrandts Mutter. B. 354, H 1. 1. Unvollendet.

Wohl wiederum eine Prophetin Hannah ist die Betende bei Czernin (49). Das Antlitz ist ohne rechte Rundung, wenn auch klarer gegliedert als bisher. Das weißliche Licht auf ihrem rötlichen Kopftuch entspricht kaum dem stumpfen Hintergrund oder der Beleuchtung des Gesichts, dessen Kinn sich von der Brust in einem Schlagsschatten absetzt. — Allein in dem flüsternd betenden Antlitz und in seinem Rapport zu den faltigen Händen, in der durch das Gewand hindurch spürbaren Haltung von Schultern und Armen liegt eine neue Einheitlichkeit. Ein stiller, geschlossener Vorgang ist eindringlich in dieser Greisin dargestellt.

Eine zweite Reihe setzt mit dem Casseler Selbstbildnis (50) ein, das nicht an den wohlkomponierten Formenfluß noch den ruhig-simplen Ausdruck des Landsknechtes anschließt, sondern wiederum eher wie eine Teilstudie zu Bildern in der Art der Darstellung im Tempel wirkt. Seine Vorstufen sind die Rembrandtköpfe in dem Chabot'schen Historienbild (3) und der Beschneidung (5). Nur ist hier in der Verselbständigung alles intensiver und näher. Der starke Kopf reckt sich über muskulösem Hals wie eine Faust auf. Halb aus dem Schatten hervor drängen die blanken Wölbungen der Schulter, der vollen Wange, des

Ohres, des dicken Mundes, der glänzenden Nase. Darüber hängt ohne Sülle und Körper das Haar vor die Stirn herab. Die weit geöffneten Augen bleiben dumpf und groß im Dunkel, die Haut glatt und fest, die Schultern schwach, die helle Fläche dahinter nah und opaf. Dieser wie aufgeschreckt innehaltende Kopf



Abb. 49. Die Prophetin Hanna (?). Wien, Smig. Tjernin.

läßt nirgends in sich ein. Aus ihm spricht nur der eine starke Impuls nach außen, nach vorn und nach oben.

Der Frauenkopf (43) könnte dem Simsonbilde entsprechen: so eng die Sprödigkeit der Oberfläche, die Unfestigkeit im Ausdruck von Augen und Mund,

die Schiefheit von Mund und Nasenpartie noch mit den Köpfen von Rembrandts Mutter verwandt erscheint, so ist doch jetzt die lebhatte Geiste des jungen Kopfes über die Schulter hinweg gefüllt mit Bewegung und Leben.

Wiederum eine wirkliche Studie, in sich unvollständig, bestimmt, in die Radierung Abb. 56 eingefügt zu werden, ist der Studienkopf (51), in dem Rembrandt sich als Johannes dargestellt hat. Mehr Geiste als Antlitz, mehr Johannes als Rembrandt, so schiebt sich gedrückt der Kopf vor. Seine Bewegung setzt sich in dem beobachtenden Blick fort und spricht einheitlich aus den wenigen und fragmentarischen Andeutungen des Ganzen. Eigentümlich farblos und flach, vor flachen Schultern, der Haarbüschelkranz eben und untief, die Gesichtsfornen wulstig geschwungen oder kantig herb, der Blick schielend und unbestimmt, ohne Schilderung von Ortlichkeit und Oberfläche — so bleibt dieser Kopf eine reine Vorbereitung zu dem im Laufchen dargestellten Apostel.



Abb. 50. Studie nach Rembrandts Kopf. Kassel.

Rein als Bewegungsstudie zu verstehen gibt sich der kleine Berliner Kopf (52), bei dem trotz des schielenden, unscharfen Blickes, des undeutlichen Halsansatzes und der herben Oberfläche, des glatten, sich gar nicht nach hinten runden Hutes dennoch das seitlich vornübergeneigte Gesicht mit den kräftig zusammengezogenen Schattenpartien an Schulter, Wange und Krempe eine schlichte, eindruckliche Gesamtbewegung ergibt.

Immer mehr ist alles um der Bewegung willen studiert.



Abb. 51. Studie nach Rembrandts Kopf zum  
Johannes von Abb. 56. B 5, H 36 I.



Abb. 52. Studienkopf. Feder. Berlin.

---

---

## Der Geschehnisraum.

Das Sonderleben der einzelnen Menschen und Dinge war aufgegangen in der Rolle, die sie im Augenblick zu erfüllen hatten. Statt des traditionellen Studentkopfes waren die Kopfbewegungsstudien entstanden. Gemälde und selbst Radierungen nahmen den Charakter von Studien an, indem sie sich beschränkten, ihre Gegenstände nur in jenen Grundelementen darzustellen. Auch der Lesende am Fenster (27) und die Rötelzeichnungen (36—39) gehören zu diesen Werken. Allein in ihnen tritt doch das bloße Aussehen der Dinge wieder mehr hervor. Statt bloß eine Funktion zu erfüllen, erhalten allmählich der Mensch, die Gewänder, die Gegenstände, die Örtlichkeit wieder auch ein Gesicht. Doch jetzt, nachdem einmal das Bildganze bis in alle Teile von Grund aus durchorganisiert war, ist dieses Wiederaufleben des einzelnen etwas ganz anderes als die noch nicht einbezogene Sonderexistenz der Geräte des Tobias, der Lattichpflanzen des Bileam oder der Zelle und des Gewandes des Paulus. Jetzt ist vielmehr der Ausgangspunkt jenes innere Gesamtgerüst aller Teile eines Schauplatzes, einer Gruppe, einer Figur, innerhalb dessen das einzelne wieder an Sonderleben und Eigenbedeutung gewinnt.

Mit einigen „Genrestücken“ beginnt es: den Gemälden „die Fußoperation“ (53) und „Rembrandts Werkstatt“ (52a), den Radierungen „die Alte mit den Zwiebelknollen“ (54) und „der Bettler mit dem Hund“ (55), sowie mit den Zeichnungen einer „nähenden Alten“ (58) und eines „Mannes mit Sederhut“ (53a).

Gegenüber dem „Paulus im Gefängnis“ ist die Stellung dieser Menschen, als bloßes Bewegungsmotiv genommen, unvergleichlich intensiver: das stumpfe Daßocken des Zwiebelweibes, die stumme und emsig beschäftigte Alte, der halbaufgerichtete frierende Mann mit dem Kohlenbecken zwischen den Knien, der zurückgetretene, aufgerichtete Maler, der vorgebeugte Arzt mit dem wild zurückfahrenden Patienten. Überall sind die Körper ohne rechte Form im einzelnen wie bei der Näherin oder dem Arzt oder beim Oberkörper des Mannes mit dem Sederbusch, unklar im Ansatze der Beine wie beim Patienten und



Abb. 52a. Rembrandts Werkstatt.



Abb. 53. Die Süßoperation. Schweiß, Privatbesitz. 1628.

beim Bettler oder monströs unförmig und wüst wie bei der Alten. Darin gleicht noch manches der Gruppe um die Kötzelzeichnungen, selbst der Glucht nach Ägypten. Die Antlitz sind ohne eigene Form und eigenes Leben, alle Augen geschlossen (nur die des Malers Rembrandt dumpf aufgerissen), die Hände und Füße nur eben angedeutet, brüchig oder wulstig. Dennoch spricht auch dieses Einzelne sich völlig in der Gesamtheit aus: wie die Hände sich einander und den gebeugten Gesichtern nähern, wie Kniee und Schultern eindringlich den Aufbau mitbewirken, wie die plumpen Ober- und Unterkörper der Stehenden doch in klarer Gegensätzlichkeit eine ausdrucksvolle Gesamthaltung erzeugen, das hat eine größere Nähe und Besonderheit. So ist denn auch in der Operation die Gruppe in heftiger Verschränkung wie ein Körper entwickelt, dennoch beide Figuren in sich einheitlich und zu einander in stärkstem Gegensatz des Motivs und der Erscheinung.

Die Gewänder haben noch etwas von dem Lappigen, Wogenden der früheren. Aber jedes ist ausführlicher und eigenartiger: der schwerfällige braune Rock des Operierten verbindet sich mit dem blanken Holzstuhl, aber er tritt in Gegensatz zu den gelblichgrauen und violetttrötlichen Tönen des fahlgrauen Arzttalars, ähnlich die zarten und reichen violett-braun-



Abb. 53a. Mann mit Federhut. Lucino, Smitg. Wendland.

grauen Gewänder des Malers gegenüber der hellen Wand und den massiven Stoffgegenständen des Vordergrunds. Deutlich unterscheiden sich Schürze, Jacke, Leinen und Haube der Nähenden voneinander. Der formlose Mantel trennt dunkel den Ton der Bein- und Rumpfspartie von den feineren Farbstellungen um Antlitz und Federhut. Die schmutzigen, verflachten Kleider des Zwiebelweibes scheinen in allen Farben zu schillern und der verformene Pelz über den mageren Schultern des Bettlers zeigt seine struppige Innenseite. Die zerrissene Hölse läßt das frierende nackte Knie sehen.

Dorn hebt sich alles scharf vom Fußboden ab. Doch das „Stoojje“, der Hund, der massige Stuhl — alles scheint mit den Körpern zusammengewachsen. Die schwerwiegend kräftigen Formen des Vordergrunds vom Schuh, Korb und

Stuhl bis zu Schulter, Säusten und Kopf des Leidenden arbeiten sich voll und breit aus dem Schatten ans Licht hervor, während der Operateur mit seinen Geräten flach in die nur hinter ihm sichtbare bläulichgraue Wandzone zurücktritt. Aus diesem zentralen Gegenpaß schafft sich die Gruppe selbst ihren Platz und ihren Ort. Bei der Ma-



Abb. 54. Die Alte mit den Zwiebelschnüren.  
B 154, H 176 II. Von v. Vliet überarbeitet.

lerwerkstatt stoßen die scharfen, schweren Vordergrundsformen um die Staffelei so sehr vor, daß die Verbindung nach hinten abreißt, und der Raum fragmentarisch wirkt. Doch um den Maler selbst ist wieder Leben und Zusammenhang. Auch das Zwiebelweib und der Bettler gestalten aus ihrer Figur heraus ihre Umgebung. Aber indem diese Umgebung jetzt auch schon in ihrer eigenen Erscheinung angedeutet ist, finden jene Kräfte eine Art Resonanz, die das Ganze über das bloß Studienhafte (etwa der Flucht nach Ägypten) hinausführt. Hier ist eine Horizontallinie, dort Wände mit einzelnen Geräten, da eine Zimmerecke angedeutet. Der kahle Atelierraum drängt sich als Hauptproblem vor, nah und genau gesehen. Doch kann sich aus der Operations-Gruppe ihre nahe Beziehung zu der aufgeteilten Zimmerwand eindrucksvoll ergeben, aus dem Dasthen der schmutzigen Alten

ihr dumpfes Drinnensein. Und der Bettler hoßt im Freien, irgendwo draußen, wie in einer kalten Wintersonne.

Dies wird gesteigert in der „Heilung des Lahmen an der Tempelpforte“ (56) und ins Dramatische übertragen im Bilde: „Judas bringt die Silberlinge zurück“.

„Gold und Silber habe ich nicht . . .“ Unmittelbar vor uns spricht der Apostel das erste Wort. Greifbar gegenwärtig beugt er sich über den zerkümpften Krüppel herab, mit voller Gebärde, im hellen Mantel, aus dessen Schatten Gesicht und Hand redend heraustreten. Die beiden anderen sind stumm. Die einzelnen Figuren, in Sonderstudien (Petrus, 41; Johannes, 51) intensiv vorbereitet, stoßen einander. Die Körper, die Körperteile wachsen zusammen.

Alles ist von spröder, rauher Derbheit der Erscheinung (verstärkt, nicht hervorgerufen durch das technische Mißlingen des überakuten Blattes). Nirgends ein Blick, selbst bei Petrus nicht, nur seine Gebärde: sein Wort. Ganz vorn hockt der Bettelnde mit seinen rohen Krüden auf der Plattform. Erst hinter ihm steht der hochgewachsene Greis, noch weiter zurück beugt sich lauschend Johannes vor. Dahinter erscheint dann eine helle Wand und links fern hinter dem gebeugten Rücken des Petrus die hohen Gewölbe.

Die nahe Gruppe scheint nicht in, sondern vor dem Bau zu stehen. Auch sind die Architekturformen so unvollständig, daß sie sich zu etwas Ganzem kaum zusammenfügen. Doch vieles Neue ist angedeutet: Hallen, Bögen, Wölbungen, Räume, Durchblide, Höhen, Distanzen, Ferne, Horizont und Himmel. — Und dort hinten zirkulieren die Kirchgänger, eintretend unter die Dorhalle, in verschiedenen täglichen Gewändern, den fernen alltäglichen Häusern zugewandt oder herannahend, wie vor einigen Augenblicken auch die Apostel von dort hinten herangenah sind! Der Schauplatz lebt sein gewöhnliches Leben weiter, während vorn das Einmalige sich vollzieht: die Begegnung der heiligen Boten mit gerade diesem irgendeinen Kirchenbettler an gerade diesem irgendeinen Tag und Ort.

Zwei grausame Worte werden gesprochen (57). Judas vernimmt, daß seine ungeheure Schuld besiegelt ist, endgültig, bis zum allerletzten Ende gültig, ewig weit über sein eigenes trostloses Ende hinaus. Hinter ihm das Nichts und vor ihm nichts als das Nichts.

Blind vor Verzweiflung, außer sich vor Angst, und ganz allein, so kniet der Judas da. Der Hohepriester inmitten seines Kollegiums wendet sich verächtlich ab: „Was gehet uns das an!“ — Die Priester schweigen. Der Sekretär sieht auf von seinem Buch. Ein anderer steht breit und prächtig hinter dem Thron. Sie drängen sich heran, schauen hintereinander hervor — bis einer mit vorgestreckter Hand das letzte böse Wort ruft: „Da siehe Du zu!“ — Wie aufkommen, wie nur in den Tod flüchten! Schon hört man ferne Schritte: der nächste



Abb. 55. Der Bettler mit dem Hund B 175.  
H 75 II. Don v. Dillet überarbeitet.

Klient nähert sich zur Verhandlung. Sinnlos darüber hinwegziehend besiegelt der Alltag diesen großen und grausamen Augenblick.



Abb. 56. Petrus und Johannes an der Tempelpforte. B 95 H 5.

Alle haben ihre eigene und besondere Äußerungsweise und Bewegungsart, sind auch im Verhältnis zu ihren Gewändern unterschieden: elend, pompös,

gleichgültig, in steifem Ornat. So ist Judas ganz in seiner jämmerlichen Menschlichkeit geschildert, die Priester einheitlich als machtvolle Akteure oder prächtige Statisten, summarischer die Nebenrollen, in denen die Handlung nach vorn und nach hinten verklingt bis zu dem Heraufsteigenden hinten, der nichts ist als ein ferner, gleichgültig sich nähernder Schritt.

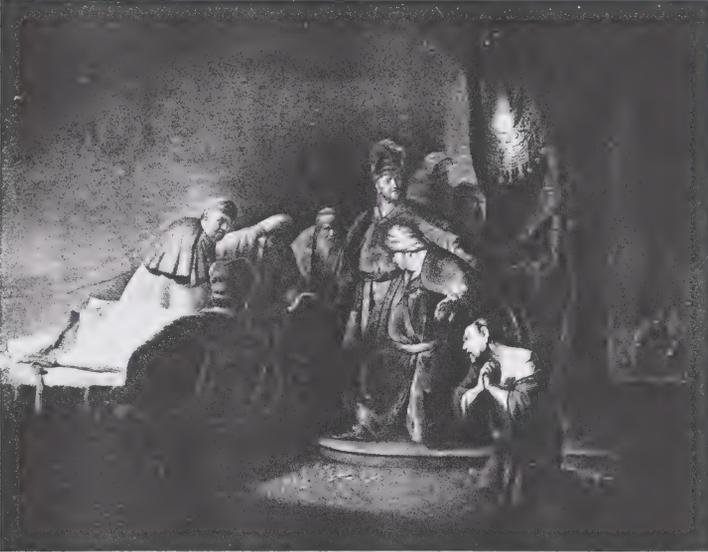


Abb. 57. Judas bringt die Silberlinge zurück. (Kopie.) Privatbesitz.

Aus diesen unterschieden handelnden Menschen baut sich die Szene auf, als Vorgang und als Schauplatz: Judas wie im luftleeren Raum, die Priester beweglich und bewegt, doch aneinandergereiht in undurchdringlicher Gemeinsamkeit hinter dem Hohenpriester. Die Wände scheinen nicht erwähnt zu sein. Doch ein bretterner Fußboden trägt die Gruppe in deutlichster Erstreckung. Er kommt unter dem Protokolltisch hervor, trägt Judas und alle seine 30 Silberlinge, erhebt sich in der Stufe unter dem Thron, wo die Wand der Priester und die drapierte schildgeschmückte Säule steht, und reicht bis ganz nach hinten an den Rand der fernen Zugangstreppe.

Doch alles umfängt das Licht. Es gliedert die weite Halle, sammelt sich im Zentrum der Handlung, läßt das Nebenächliche verschwinden, verschleiert die Selbständigkeit der Priester, hebt jedoch die beiden redenden Hände kraß

hervor und verflingt im Raum. Hinten an der Treppe verfestigt es sich noch einmal in der fremden Alltagsbeleuchtung, die unbeteiligt und unabhängig von der wilden Hauptszene bleibt.



Abb. 58. Nähende Alte (Rembrandts Mutter?).  
Rötel. Braunschweig (S. Abb. 61.)



Abb. 59. Beine einer sitzenden Frau.  
Rote, schwarze, weiße Kreide. Amsterdam. (S. Abb. 60.)



Abb. 60. Drei Priester. Seder und Tische; gehöhlt.  
Amsterdam. Rückseite von Abb. 59.



Abb. 61. Danae. Seder und Tische.  
Braunschweig. Rückseite von Abb. 58.

Studien für solche Bilder müssen ganz anders aussehen als etwa die Kreuzaufrihtung. Denn die Welt, in der sich das Drama des Judas vollzieht,

muß schon in den ersten Elementen anders erfaßt sein. Diese Elemente sind in Zeichnungen wie die drei Priester (60) und Danae (61) eingefangen. Auch eine Vorzeichnung unmittelbar zum Judasbild (62) ist erhalten, doch nur in einer Kopie. Man ersieht aus ihr nur, daß wie in den beiden anderen Blättern trotz äußerster Flüchtigkeit, ja Derbheit der Andeutung sofort der Schauplatz in allen Tönen des Lichteinfalls mit dargestellt ist. Darin leben und handeln die Menschen. Sie haben noch teilweise die wulstig zusammengefaßten Formen, aber auch scharfe und eckige. Die Köpfe sind plump mit dem krummen Rücken verwachsen, hager vorgestreckt, steif aufgerichtet, schräg ins Licht gewandt oder über der Schulter, die Danaes Oberkörper stützt, scharf und abwehrend herumgeworfen. Die Haltungen sind eigenartig und entschieden: das unterschiedliche Sitzen in einem tiefen oder auf einem hohen Stuhl und dagegen das plötzliche Auffahren, bei Danae die komplizierte und zwiespältige Lage des vorgebeugten Körpers, der auf Ellbogen und vorgehobenem Schenkel ruhend, sich zurückwendet, halb abwehrend, halb schon erliegend.

Nirgends bemerkt man die Raumgrenzen. Die Stühle, der Tisch, das Buch, die Portiere sind kaum erkennbar, ebenso der Tisch vor dem Bett, die vordere Kante, die davor nach links zurückgeschobene Decke, die Rückwand und der Baldachin. Und dennoch wird der Schauplatz durch diese Requisiten eindeutig erklärt. Denn in ihnen realisiert sich, so derb und unbeherrscht die Wiedergabe dieser ganz neuen Zusammenhänge im einzelnen auch ist, das weiche, vielfältige, überallhin reichende Licht. Es offenbart die Gegensätzlichkeit des dunkel Dajizenden, des von den Reflexen des Solianten erhellten und schon halb

direkt beleuchteten gegenüber dem dritten Priester, der (technisch durch Weißhöhung herausgehoben) hell aufspringt, und doch gleichzeitig ihre Gemeinsamkeit, wie sie rings um den Tisch herum sind, alle drei überhangen von der wolkenhaften Portiere, jeder in seinem bestimmten Verhältnis zur Schattengrenze. Und in dem gegenständlichen Licht, das von links oben auf Danae niedergeht, verdeutlicht sich ihre Haltung. Der Schatten von Hinterkopf und unterer Körperseite geht hinter dem stützenden Oberarm hindurch auf das breite Kopfpolster über. Die Höhlung des wogenden Baldachins tritt dunkel



Abb. 62. Kompositionsskizze (Kopie) zu Abb. 57. Früher Wien.

zurück, die weichen Flächen des Bettes finden sich gegenüber den vertikalen Teilen der Rückwand und der Vorderfläche. Und während vorn in der zurückgeworfenen Decke und dem teppich-überdeckten Tisch der unmittelbare Zugang zur Bild-



Abb. 63. Der Jüngste. London, Smlg. Beit. 1629.

bühne angegeben ist, läuft auf der anderen Zeichnung der Boden aus der nahen, betretbaren vorderen Dunkelzone in feiner allmählicher Abtufung nach hinten in das Helle durch, die Gruppe umschließend und tragend.

„— Und Gott, was Gottes ist!“ (63) Christus weist empor. Wieder ist das, was geschieht, ein Wort. Es hallt durch den hohen Tempelraum. Still verharren die Pilaster der fernen Rückwand; der Raum ist ganz geschloffen.

Gegenüber den frühesten, schematisch zusammengesetzten „hintergründen“, den dann folgenden unabgegrenzten, nach den Seiten ins Licht oder meist ins Dunkel verklingenden Schauplätzen, wo allein die Figuren handelnd ihre eigene Welt bildeten, hatte in der Fußoperation und den verwandten Werken die neue Beachtung des selbständigen, vom Geschehnis unabhängigen Daseins der Dinge auch in der Angabe der Ortlichkeit einen eigenen Zusammenhang der Einzeldaten hergestellt. Doch erst die Tempelvorhalle des Heilungswunders war ohne Lücke angegeben, wenn auch in tastender Derbheit, die stellenweise zur Unverständlichkeit und damit wieder zur Inkohärenz führte. Selbst der Tempelraum der Zinsgroßszene hat noch etwas Zusammengefügtes.

Wie vergeblich strebt die Säule empor; eine Holzterrasse führt in ein oberes Stodwerk, dessen Vorderwand und Fenster sichtbar werden. Dahinter verschwimmt die Rückwand. Der architektonische Sinn dieser Teile, ihr Verhältnis zueinander, ihr Ganzes wird nicht völlig deutlich. Nur die Grundfläche ist wieder in klarer, durch Figuren und Beleuchtung belebter Erstreckung geschildert. Allein jene zusammengesetzten Bauteile sind von eigentümlich sprechendem Ausdruck. Wie die Säule gealtert ist, der Putzbesatz von ihrem ziegelgemauerten Kern ebenso abgefeuert und angenagt wie die herangebaute Wand mit ihrer Kartusche und ihren fensterlosen Öffnungen über dem dunklen Hohlraum unter der Treppe; wie diese Treppe sich aus dem hintergrundsdämmer hervorwindet, sich anlehnt, wie ihr bescheidenes Lattengeländer unordentlich aus dem grob verputzten Steinunterbau herauskommt, — überall ist jetzt das stille Dahinleben dieser Dinge gegeben — und in neuartiger Funktion. Aus dem sperrigen Gerümpel hinter den Tobiaseltern oder auch dem einen, einzig sichtbaren Lichtfleck am Fenster des Lesenden ergab sich nicht der Gesamtsinn eines „Zimmers“, sondern die Figuren oder das gestaltlose Dunkel blieben vorn ohne eindeutige Beziehung zu jenen Einzeldaten des Lokals. Auch die höchst eindringlich wiedergegebenen Raumteile der „Malerwerkstatt“ schienen noch einzeln zusammengestellt. Hier ist aber das gemeinsame Leben aller Architekturteile das neue Wesentliche. Die Rückwand tritt fern hinter die dunkle Stufe links, hinter die Treppe, hinter das monströse Säulentapitel zurück, in deutlichem und jedesmal andersartigem Verhältnis zum vorgelagerten Bauteil. Und die Treppe verbindet alle Einzelgedanken: das Hinten, das Seitliche, das Nach-Vorn, das Hinauf, das Oben und das dunkle untere heraus hinter den Figuren rechts. Die Oberfläche des Fußbodens, die Epidermis des Geländers, das Gesicht der Mauern blicken einander an und ergeben in ihrer „Gegenseitigkeit“ das als Raum lebendige Wesen dieses eigentümlichen Tempels, der, eine Leidener Phantasie, reich und abgenutzt, dürftig und gewagt zugleich erscheint.

Und diese Architekturglieder erhalten jetzt durch schattenhafte Menschengestalten noch wirklich Auge und Ohr. Aus der Öffnung oben blickt einer herab,

ein Lauschender beugt sich über das Geländer und wiederholt Richtung und Bewegung der Treppe, — und wieder (es war erst in der Krüppelheilung (56) und dem Judasbilde (57) gewagt worden) kommen gleichmütige, dunkle, erst halb sichtbare Leute im Hintergrunde herauf. Untereinander deutlich unterschieden in räumlicher Distanz und Funktion, noch merkwürdig überintensiv, als seien nie vorher oben, seitlich, hinten befindliche Personen dargestellt worden, verleihen sie den Architekturteilen ein eigentümlich eindringliches Mitleben und sprechen (wenn auch nicht völlig im Einklang, so doch) zusammen mit dem Tempel in überraschender Unmittelbarkeit über die Hauptgruppe hinweg.

So hat diese Hauptgruppe mit anderen, auch autonomen Faktoren zu rechnen. Der Vorgang ist nicht mehr allein da, der dominiert nur. Er spielt sich „unten“ ab. Denn das Wort Christi schwingt durch den Raum auch zu den Fernerstehenden hin. — Während anfangs ein starr-frontales Aufbauschema (Bileam, Paulus, Loth) wirksam gewesen war, dann eine nach dem Gruppenrundriß d. h. der Handlung motivierte, doch silhouetten- und symmetrische oder wenigstens auch im Umriß sprechende Anordnungsweise (Darbringung, Simon, Davidstriumph und selbst Judasbild ein wenig), so ist jetzt jene Entwicklung durchgeführt, die sich schon etwa in der Verleugnung Petri und dem Judasbilde angekündigt hatte: die ausschließlich aus dem Gesamtgrundriß entwickelte, völlig vom Flächenbild unabhängige Gruppierung. Die Gruppe steht nicht nur „unten“, sie steht auch seitlich. Neben ihr ist ein fast figurenloses Feld. Als Silhouette ist sie sinnlos, und doch geht die Gesamtrechnung ohne Rest auf. Denn „die Gruppe“ ist eben nicht mehr allein vorhanden. Auch als reine Form sind die übrigen Dinge mitbeteiligt, viel unmittelbarer als die spröden Formen des Tobiasbildes oder die gegenstandslosen Hintergrundfolien der nächsten Werke. Die Architektur trägt nicht nur die Ausgleichung der Hell- und Dunkelwerte, sondern bezieht vor allem auch die Gruppe in die Gesamtrechnung ein: die Treppe nimmt die Form der Priester in sich auf, Christus findet in der Säule seine Stütze und die frei verteilten Männer rechts wachsen alle aus der dunklen Treppenöffnung hervor. Vor allem aber ist jetzt die Anordnung aus dem Gesamt- nicht bloß aus dem Gruppengrundriß entwickelt: neben der Gruppe ist eben nicht ein Nichts. Dort ist nicht ein Loch, wie es bei der früheren Kompositionen bei Herausnahme einer Figur entstehen würde. Hier zum erstenmal ist neben den Menschen etwas Neues, Spürbares, Substantielles, etwas in die Komposition nach jeder Richtung Einbeziehbares, ein Element für ganz neue Möglichkeiten des Bildaufbaues: nämlich Raum.

Christus, gerade vor der Säule, ist von seinen Versuchern wie von einer Zange umgeben. In zwei Halbtreisen umstehen sie ihn: links schiebt sich die Schar der klerikalen Provokateure zusammen. Kaum wagt der eine vorzutreten, um die verfängliche Frage zu tun. Sie vertrieben sich hintereinander, einer schleicht noch von der Seite heran, um die Wand um Christus zu schließen. Auf der anderen Seite die „Knechte des Landpflegers“. Sie hören von hinten, hören zu oder blicken sich überrascht an („ . . . und verwunderten sich“). — Von allen Seiten, aus allen Ecken sind sie herangeschlichen. Sie stehen nicht als steife Front da wie die Garde des Eunuchen oder als bloße farbige Statisten

wie die Krieger beim Triumph Davids — sondern sie handeln ja. Gerade sie sind ja die Tragenden. Daher sind sie auch nicht wie jene Leibwache oder die Zuschauer der Beschneidung oder der Kreuzaufrichtung alle nebeneinander nach vorn gerichtet, in eine passive Frontalität gespannt — sondern ihre Bewegungsfähigkeit entspricht der aktiven Rolle, die jeder einzelne von ihnen übernommen hat. Sie wenden sich in voller Freiheit überallhin, auch nach rückwärts, so daß sie klar und eindringlich sprechen, obgleich man kaum ein Gesicht erblickt. — Im Verrat Simjons war in der Wendung nach hinten und der Differenzierung der Figuren nach Rolle und Entfernung die Befreiung des Menschen aus der Frontalität versucht worden, in den Werken um das Davidsbild war das Funktionieren reibungsloser, „allseitiger“ geworden; jetzt führt — schon in der „Sußoperation“ vorbereitet — gerade das eigentlichere, speziellere Leben der Figuren die Handlung aus. Jeder ist anders als der Nachbar, selbständig zum Gesamtgeschehen gehörig und doch sogar noch in seinem Selbstständigkeitsverhältnis dazu unterschieden: Christus etwas steif und schematisch, etwas weniger Mensch als alle anderen; die Priester zusammenhaltend, alle in die schwerfälligen, gestickten Mäntel gehüllt, alle mit demselben lauernden Vorstrecken des Turbantopfes, — dagegen die Polizeispizel einzeln, aufmerksam daßitzend, aus dem Dunkel herauslaufend, nach vorn, hinten, seitlich gewendet, — weiter die fernen Horcher in eine einzige Geste zusammengedrängt wie zuerst bei den Hintergrundsfiguren der Kreuzaufrichtungszeichnung und des Simjonsbildes, — endlich noch in der Tiefe „die Leute“. Indem so jeder von seinem Plaze her das Geschehen mitträgt in dieser verschiedenartigen Selbstverständlichkeit, entfallen alle überhastigen Gebärden der früheren Zeit, alle schematisch zusammengefaßten Gliederformen (wie die blattartigen oder übergroß vorstoßenden Hände), alles Zusammenstoßen und Durcheinanderfahren — sondern die Gesten, Blicke und Richtungen treffen einander in ruhigem Begegnen, selbst weit durch den Raum hindurch.

Die „Jünger des hohenpriesters“ stehen stumm. Einer hält fragend den Großen hin. Die Spizel tuscheln miteinander. Hinten die Lauscher. Der ganze Raum lauscht auf das große Wort.

Die Kräfte und die Wirkungen greifen ineinander. Ton und Resonanz vereinigen sich. Darin entfaltet sich eine neue Allseitigkeit und Vollständigkeit alles Dargestellten. Im Anfang war ja alle Möglichkeit und Eigenartigkeit der künstlerischen Erkenntnisse in traditionelle Darstellungsschemata gepreßt worden: Werke wie das Bileamsbild oder die Tempelreinigung scheinen zu bersten unter der Überlastung mit Einzelbedeutung und der spröden Wucht des Vortrags. Dann wurde die künstlerische Fragestellung eingeengt. Einerseits wurde der einzelne Mensch dargestellt. Sein Einzelfein wurde zum sich selbst bedingenden Alleinsein vertieft. Aber diese extreme Auffassung des Menschlichen verbot im Grunde ein Zusammenfügen solcher eigentlich exklusiver Einzelwesen unter übergeordnete Gesichtspunkte, wie es die „Darbringung im Tempel“ (17) versuchte. So wurde andererseits das Problem der reinen Handlung gesondert aufgeworfen und alle Darstellungsgehalte auf das bloße Funktionieren der Dinge, Menschen und Gruppen reduziert. Damit war sowohl das Individuelle,

als auch das Funktionelle zu einem neuen gesonderten Eigenleben entwickelt. Erst in der „Krüppelheilung an der Tempelpforte“ wird versucht, diese Einzelslösungen zu vereinigen zu einem Aufbau der Bildwelt aus den in notwendiger Gegenseitigkeit sich bedingenden Einzeldingen und -menschen. Indem damit das Eigenleben alles Einzelnen vereinigt wird mit den darüber stehenden, aber doch daraus erwachsenen Zusammenhängen, wird der Grund gelegt zu einer neuen Darstellung der Historie. Erst jetzt wird darstellbar, wie der Kopf zu diesem Antlitz, das Gewand zu diesem Mantel, die Bühne zu dieser Vorhalle — und auf Grund davon, wie der Krüppel zu diesem Bibelbettler, der Greis zu diesem Apostel und seine Geste zu diesem seinem heiligen Wort wird.

Im Bileam- oder Tobiasbilde kommen die heftigen Worte wie ein Text auf einem Spruchband aus den rein frontalen oder antithetischen Menschenfiguren hervor. Noch in der „Darbringung Christi“ reden die gedrängten Menschen ein wenig durcheinander. Dagegen wortloses, gedankenloses Funktionieren im Davidstriumph oder der Flucht nach Ägypten, ein untiefes, resonanzloses Durcheinanderschreien in der Löwenjagd. Im Simsonbilde ist alles atemlos stumm. Und mit dem Versuch der Krüppelheilung beginnend, werden die menschlichen Beziehungen — wie das Licht im Raum — so allseitig zu wirksamem Leben entwickelt, daß schon im Judasbilde, einheitlicher noch (trotz mancher Schroffheiten) im Zinsgrotschenbilde das Wort selbst darstellbar erscheint. In diesem Wort ist die historische Handlung über die ständigen Beziehungen der Menschen und Dinge gelegt. In diesem menschlichen, jetzt erst wirkenden und bedeutenden Wort erklingt der Raum, das Medium der Gegenseitigkeit aller Dinge, Menschen und Geschehnisse.

Jeder Mensch wird von Anfang an, auch schon als Einzelstudie, als an einem bestimmten Platz befindlich wiedergegeben. In der Studie eines redenden Orientalen (64), die im Zinsgrotschenbild verwertet wurde, ist zwischen Schlag Schatten und Horizontlinie gleich eine Plattform mitangegeben, auf der sich die Figur entwickelt. Der Reichtum der Stoffandeutung entspricht dieser Lokalisierung und auch der Lockerheit der Bewegung. Die Figur steht mit hellem, aufrechtem Nacken ganz im Licht, das am Rücken jede Form und Farbe aufzehrt. — Auch die flüchtigeren Zeichnungen eines Orientalen (65) und einiger Köpfe mit Turbanen (67, 70) haben, obgleich immer noch das Gesicht nicht frei aufblickend, noch nicht jedes Glied gleichmäßig belebt erscheint, eine viel größere Lockerheit in der Gegenfächlichkeit der einzelnen Dinge zueinander (Schlag Schatten — Gewand — Füße — Turban — Kopf — Schultern) als etwa noch die Blätter Abb. 29—31. Der Alte mit dem Buch auf dem Gayschen Blatt (67) zeigt besonders deutlich die Flüssigkeit der Bewegung etwa von Ellbogen und Händen gegenüber denen des Petrus an der Tempelpforte (56), dem noch das weichere Herauswachsen aus dem Hintergrund, das einheitlichere Übergreifen des Haupt- und Barthaars in die Umgebung verwandt erscheint. — Und der „Lazarus Klapp“ (66) hat in der Bewegung, mit der sein Kopf aus dem vorgebeugten Rücken vorstößt, in der Energie, mit der er laut die Aufmerksamkeit auf sich zieht und vorausschaut, etwas in ähnlicher Weise Be-



Abb. 65. Ein Orientale. Kreide. Düsseldorf.



Abb. 64. Studie zum Zinsgroßhcn. Seder. Berlin.



Abb. 67. Zwei Studien. Seder. Paris, Smlg. Gay.



Abb. 66. „Lazarus Klapp“. B 171 H 77 II.

stimmtes wie die Versuchter im Zinsgroßschennbild. Er sitzt am Wege, — während etwa der Alte mit Hund und Kohlenbeden (55) nur „draußen“ hockt. — Flüssiger, faseriger und aufgelöster ist alles bei dem „Bettler mit der hohen Mütze“ (68), der auf seinen Stock gestützt auf uns zu humpelt in seinen zipfelig herabhängenden Lumpen, eindeutig in seiner Richtung festgelegt, von Licht umgeben und durch seinen beweglich emporsteigenden, aufgelihteten Schlagschatten mit



Abb. 68. Bettler mit hoher Mütze. B 162 H 15 I.

seinem Ort verbunden (vgl. dagegen noch 54, 55). — Immer zwar bleibt Gesicht und Blick noch blind oder abgewandt wie in den Bettlergestalten der Radierungen Abb. 69 und 71 — aber gerade bei diesen Gestalten ist der Reichtum und die Vielsältigkeit der Beziehungen unter den Körperteilen groß, ihre Richtung und das feste Aufstehen auf der Unterlage, scheinbar etwas von unten gesehen, klar und kräftig. — Endlich schließt sich hier die „weiße Negerin“ (131) an: die Augen verschwinden fast unter den Stirnwülsten, und in der Blicklosigkeit dieses tierischen, gepuzten Kopfes liegt etwas Ungelöstes, Unverständenes und Unverständliches — jene „sefere domicheyt in de ogen“, die Hoogstraten als für Negerantlitze typisch empfindet. Bei einer Vergleichung mit Abb. 48 wird deutlich, wie jetzt die mannigfaltige, wenn auch herbe Gegenfältlichkeit von Antlitz, Hals und Brustgewand zu lebendiger Gemeinsamkeit

kommt, wie auch der überallhin durchgeführte Raum in seinem Zurückweichen hinter die wulstig-fugeligen Formen von Kopf und Antlitz ganz die Richtung und Stellung dieses Mohrenmädchens erkennen läßt.

\* \* \*

Über das Zinsgroßschennbild hinaus führt eine Gruppe von Werken mit vergleichsweise schlichterem Bildthema: es sind die „beiden disputierenden Philosophen“ in Berliner Privatbesitz (75), das verschollene Gemälde gleichen Gegenstandes (72) und die Berliner Studienzeichnung dazu (73), ein ähnlicher Kopf im Amsterdamer Privatbesitz (73a), der „schlafende



Abb. 69. Bettlerin mit Kalabasse. B 168 H 80 II.



Abb. 71. Ein Bettler. B 166 H 79 I.



Abb. 70. Mann mit Turban. Seber. London.

Alte" in Turin (74), die Rötelstudie von zwei Frauenbeinen (59) und die Radierung der „große" Hieronymus (76). An diesen einfacheren Werken läßt sich besonders klar der Entwicklungsstand einiger reiner Gestaltungsprobleme: Lichtführung, Kolorit, Einzelbehandlung ersehen.

Das Licht war in den frühesten Werken, den Tobiaseltern, dem Paulus, Christus an der Säule, dem Landsknecht oder dem Goldwäger in scharfer,



Abb. 72. Zwei Gelehrte, disputierend. Radiert von Pietro Monaco.

künstlicher Helle unmittelbar auf und zwischen die Dinge gefallen. Der Weg des Lichtes durch den Raum wurde bis zu offener Zusammenhangslosigkeit unbeachtet gelassen (Knabengruppe neben Bileam, Doppelbeleuchtung der Tobiaseltern, Lichteinfall durch das Gefängnisfenster). — Im folgenden bleibt dieser Sonnen- oder Feuerschein kompakt und direkt. Aber er ergießt sich in homogener Erstreckung über die ganze Bühne und die Personen. In der Kreuzaufrichtung, im Davidstriumph, in der Verleugnung Petri, den Studienfiguren, dem Casseler Selbstbildnis oder dem Löwentampf wird die Bühne

in helle und dunkle Zonen geteilt, einzelne Menschen treten in den Schattenbereich, Schlagschatten laufen am Boden hin, die Gruppen werden gegliedert und geklärt, ihre Scharnierpunkte ebenso wie die der einzelnen Menschengestalten, ja wie die der Köpfe und Antlitz in ihrem Verhältnis zur Einheitsrichtung des Lichtes verdeutlicht. Ebenso wie die Szenengestaltung (als Erzählungsweise und als Bühnenerstreckung), ebenso wie die Gruppenform und die Figurenbildung ist auch die Beleuchtung auf einfache schlagende Normen gebracht worden. So wie die nur aus Handlung bestehenden Vorgänge sich



Abb. 73. Studie zu Abb. 72. Rote, schw., weiße Kreide. Berlin.



Abb. 73 a. Ein bärtiger Greis.  
Rötel. Smlg. van Ceeghen, Amsterdam.

im nächsten Moment völlig verändern würden, erschöpft sich dieses eindeutig direkte Licht in der Augenblicklichkeit seines Auftreffens. — Schon im Simsonbilde und dem Lesenden am Fenster, deutlicher in den Versuchen der Fußoperation und des Ateliers, der Zwiebelfrau und der Krüppelheilung wird dann das Licht abgestuft. Es tritt in Wechselbeziehung mit dem Gesicht der Ortlichkeit, die ja eine neue unabhängige Eigenbedeutung erhalten hat. Und indem dann die Ortlichkeit zu allseitig vollständiger Schilderung gelangt, indem sie durchzogen und durchschimmert wird von einem eigenen Licht, ist darin die Atmosphäre als Gestalt, sozusagen als Substanz des Raumes dargestellt. Bei den flüchtig notierten Zeichnungen zum Judas und zur Danae ist zu allererst den Lichtvaleurs als dem Wichtigsten mit größter Ausführlichkeit nachgegangen. Jeder einzelne

Teil der Tempelarchitektur des Zinsgroschens zeigt eine eigene besondere Beziehung zum Licht, und nur so wird ein „Tempelinneres“ daraus. Denn — gleichgültig wie der rationale Zusammenhang gedacht ist — dieses bis in die fernsten Ecken, bis in die tiefsten Schatten hinein lebendige und wirksame Licht steht zu dem einfallenden Sonnenstrahl in einem nur mittelbaren Verhältnis, ähnlich wie



Abb. 74. Der schlafende Alte. Turin. 1629.

die steten, alltäglichen Besucher des Tempels zu der plötzlichen Zusammenballung eines Geschehnisses. Es ist, als wäre gegenüber dem direkten, einmaligen und veränderlichen Sonnenstrahl das den Raum ausfüllende Licht etwas Selbständiges, Währendes, dem Raum Eigenes und stets Eigenes. Dies ist die Bedeutung des „Hellbunkels“.

Das Zimmer der beiden Greise ist — anders als das des szenisch so verwandten Tobiasbildes (10) — durch ein vorn seitlich zu denkendes, nicht hohes Fenster beleuchtet. Die Ecke links liegt im Schatten der Fensterbank, hinten leuchtet reflektierend ein Wandspiegel auf, — dahinein das ruhige Eindringen des

direkten Lichtes, das alles in dieser stillen Welt umgibt. In dem anderen Bilde scheint das Licht noch reicher und ausdrucksvoller geführt zu sein. — Und während früher das scharfe Licht sofort aussetzte oder den Zusammenhang verlor, sowie es über die Figur hinaus ging, umfängt den schlafenden Alten in Turin das gleiche, gleichmäßige Licht wie seinen Platz. Der „große“ Hieronymus kniet zwar in vollem Sonnenstrahl, aber wieder breitet sich das Licht über ihn hinaus aus: die ganze Zelle ist hell durchschienen, auch dort, wo nur Reflexlichter sind, die den Schatten bis überallhin durchschimmern, etwa wo sein Rücken aufgelichtet und sein Hüftstrich ganz hell wird. — Schon in den Zeich-

nungen sind alle Möglichkeiten des Verhältnisses zum Licht beobachtet. Schimmernd taucht das Knie (59) aus der tiefen, dunklen Höhlung auf, die Füße liegen wieder im Halbschatten. — Das direkte Auftreffen der Schlag Schatten, die Dunkelheit unterm Arm, das Aufleuchten des silbernen Haares und des weißen Buches — von allen Arten von Schlaglicht, Halblucht, Randlicht, Reflexlicht ist die Gestalt des sitzenden Greises überrieselt.

Die Farbigeit war scharf, laut und bunt in den frühesten Werken gewesen mit aller Heftigkeit und Grellheit leidenschaftlicher erster Versuche. Die rückwärtigen Figuren etwa des Utrechter und des Bileamsbildes waren durch eine schematisch traditionelle Aufhellung und Erweichung der kühl und bunt bleibenden Farben gekennzeichnet, die auch im Gewand des Landstnechts vorkommen. Allein im Paulus, dem Wechsler und dem Simonsjungen wurden die überreichen Farben zu einer bestimmten Skala zusammengefügt und innerhalb der einzelnen Figur komplex zusammengezogen. Es sind eigentümlich mit Grau verlegte Töne: beigefarbig, hellgraublau, weißgrau, olivbraun, grau-violett. — Von hier aus steigert sich die Farbigeit zu einer merkwürdig schillernden Bewegtheit, die weniger von der Oberfläche der Dinge, sondern ähnlich wie der schematisierende Schwung der Zeichnung eher von einer gewissen gleichförmig ornamentalen Manier auszugehen scheint, die auch hier eine reduzierende Klärung schafft. Das ist besonders deutlich etwa im



Abb. 75. Zwei Gelehrte, disputierend. Berlin, Privatbesitz.

„Triumph Davids“. Einzelne Werke erscheinen fast farblos (Casseler Selbstbildnis), andere sind wirkliche Grisailen und die gleichzeitig wiederaufgenommene Graphik (Stucht nach Ägypten 28) verzichtet im Gegensatz zu den lebhaften Farbelementen der allerersten beiden Radierungen auf zeichnerische Andeutung der Farbigeit. — Aber schon im Simsonbilde kündigt sich eine neue Farbhaltung an. Während beispielsweise beim Goldwäger kaum ein Verhältnis der kompakten „hölzernen“ Farben der Figur zu den bräunlich-transparenten farblosen Papierhaufen besteht und die Hintergrundsformen farblich gänzlich unverhältnismäßig bleiben, — wird jetzt die Farbigeit unter einheitlicher Einwirkung

der Atmosphäre, des Raumlichtes abgestuft. Von Simsons lauter Sarbigkeit bis zu dem letzten Schergen sind die Farben der Distanz der Personen entsprechend unterschieden. Das vielteilige Gewand des Philisters hinter Delila hat mit seiner reichen Sarbigkeit eine dämpfende Schicht zu durchdringen.



Abb. 76. „Der große Hieronymus“. B 106. H 309.

Wenn darauf in der Fußoperation und der Malerwerkstatt eine neue, entschiedene gruppierte Sarbigkeit aufgenommen wird, so wird gleichzeitig ihre atmosphärische Bedingtheit aufgenommen. Und im Zinsgroßchenbilde wo die graubraune Kirchenluft dominiert, tritt die raumgebundene Selbständigkeit der Sarbbeziehungen voll in Erscheinung.

In dem „Schlafenden“ und den „Zwei Greisen“ werden jetzt in dem ruhigen nahen Licht ganz neue Töne gewagt. Aus dem stumpfen Duntel hebt sich der graue, violett getönte Leibrock über dem schwärzlichen Anzug ab; der Mantel ist braun mit violett-schwarzen Partien und grauem Futter; über dem weißlichen Antlitz überraschend eine blaue Kappe. Noch reicher erscheint die Farbigeit des Berliner Bildes: der hinterm Tisch Sitzende trägt hellgrün, der Vordere einen grauen Pelz, der mit lebhaft farbigen Lichtern, ja mit gelben und roten Tönen belebt ist, wie auch die scharfe helle Stirn, die mit Blau versehenen silbernen Haare und das rot aufleuchtende Käppchen eine eigentümliche, aus größter Nähe empfundene Pracht und Kostbarkeit der Farbe aufweisen. Und in den Zeichnungen bringt der Papierton mit den drei verschiedenfarbigen, ineinander fließenden Kreiden die feinsten und reichsten Farbtöne heraus: Gewandteile, Buch, Haar des sitzenden Alten, die schimmernde, weißliche Haut des Knies unter der stumpferen Draperie (55).

War die Behandlung im Einzelnen anfänglich von größter Herbhheit und Derbheit, so gelangte auch sie in den folgenden Werken zu einer gewissen Ausgleichung. So schwer und steinern die Detailformen etwa des Paulus (13) noch wirken, eine gewisse Gleichmäßigkeit ihrer Erscheinung ist ausgedrückt. Bei komplizierteren Anordnungen wie bei der Darbringung, der Lothszene, der Mohrentaufe, selbst noch dem Simsonbilde gibt es Ungelenkheiten: derbe oder derb unterschiedliche Malweise, plötzliche Übergänge, scharfe Formbrüche. Aber gleichzeitig damit entsteht hier ein Reichtum und eine Intensität des Ausdrucks der Einzelform selbst, wie er in den Anfangswerken nur selten zwischen den Schichten traditioneller Gebundenheit hervorgebrochen war. Jetzt leuchtet ein Fels, eine Schläfe, eine Gewandstickerei auf, als sei wiederum eine Haut mehr davon abgezogen, als habe noch niemand das anschauliche Wesen dieser Dinge so unmittelbar erfaßt. Jetzt wird auch die Formenintensität in feiner Beherrschung abgestuft. Joseph wird gegenüber dem überreichen Formenkomplex des Simeon zur reinen Silhouette. Auch der Scherge hinter Delila ist eine erschöpfende Abbeviatur. Dieser Vereinfachung werden dann alle Dinge unterzogen und damit die formale Gesamtstruktur geklärt und gesteigert, wenn auch die Einzelform dabei an selbständigem Ausdruck einbüßt. In den Werken um den Davidstriumph ist alles in jene, überall gleichartigen, lappig schwungvollen Formen zusammengefaßt. Diese Manier lodert und zerteilt sich zum erstenmal wieder in Einzelpartien der Verleugnung Petri, des Lesenden am Fenster, der Flucht nach Ägypten (Esel) und des Löwenkampfes. Das glatte, die Details nicht berücksichtigende Ineinanderfließen der Form weicht dann in der Krüppelheilung einer noch schärferen, zunächst gröberen, dem Einzelcharakter der Dinge wieder Rechnung tragenden Formensprache. In dem Maleratelier und der Fußoperation ist mit stärksten Gegensätzen experimentiert: von verschwimmender Andeutung über zarter Schilderung zu massiv-derber Formzusammenfassung. Die zusammenfassende Art für Skizzen und für Neben- und Hintergrundfiguren bleibt verwendbar — wie sie sich auch aus der traditionellen Skizzen- und Hintergrundmanier entwickelt hatte — aber jetzt doch in eine Gesamtrechnung ein-

gestellt, die außerdem noch mit völlig anderen Ausdrucksarten arbeitet. Im Zinsgroschenbild ist die Differenzierung deutlich. Die Priestergruppe und die Hintergrundsfiguren zeigen die wellig zusammenziehende Manier, dagegen sind die Figuren rechts von neuartiger Unmittelbarkeit. Die Köpfe sind anders als die Gewänder gemalt, auch diese untereinander verschieden. die Augenhöhlen zwar noch ohne wirkliches Auge, aber doch nicht nur Punktschnörkel, die Hände nicht mehr bloß blattförmige Gebilde ohne Besonderheit, sondern individuelle, mit dünnen Fingern sich bewegende Hände wie die des Mannes mit dem Buch (67) und des heranrührenden Bettlers (68).

Jedes Einzel Ding hat bei den beiden Greisen seinen besonderen Charakter. In ihren Gewändern und dem stumpf umrissenen Zeug des Hieronymus und des gezeichneten Sitzenden tritt gegenüber der früheren Geschmeidigkeit eine gewisse Ertigkeit hervor ähnlich den kantigen, ungerundeten Zeugbahnen der zipfeligen Lumpengewänder von Abb. 69, 71. Die Antlitz, wenn sie auch nicht mehr bloß aus rundlich beschatteten Augenhöhlenpunkten bestehen, haben gleichwohl noch kein offenes, lebendiges Auge. Entweder das verlorene Profil herrscht noch vor, oder sie sind seitlich weggewandt, oder bei wirklicher Frontalität des Antlitzes hat der Blick etwas Starres, Starrendes wie bei dem einen der beiden Greise. Erst allmählich vollendet sich die so viel kompliziertere, hintergründigere Formensprache.

Die beiden Alten sitzen still am Tisch. Vielleicht sind Demofrit und Hippokrates dargestellt oder eine biblische Episode. Allein ihr Zusammensitzen in diesem Raum scheint Spannung und Problem genug. Gleich hinter ihnen ist die nahe Wand mit Spiegel, unter ihnen der nahe, abgetretene Bretterfußboden, vor ihnen wieder ein wenig Schatten. Sie schweigen. Vielleicht löst sich gleich ein Blatt des aufgestützten Folianten und gleitet still auf die andere Seite? Von allen Seiten her klingt Echo und Resonanz in diese kleine ruhende Welt.

Wie der Alte schläft! Seine Brust hebt und senkt sich, mit ihr die eingesteckte Hand. Die andere zerdrückt das daraufgestützte Antlitz. Der im Schlaf offene Mund läßt seine Zähne sehen. Er sitzt trotz des tiefen Schlummers in greisenhafter Steifheit da, allmählich auf die linke Seite sinkend. — Ist es Tobias' Vater, der im Schlaf erblindete? Die Wand ist nahe, still im Halbschatten. Der Kamin ist erloschen. Die kleinen Geräte stehen wie im Traum.

Breit auf seine Fersen zurückgefunten kniet Hieronymus. Hier sind die Formen und Übergänge herber als bei diesen übrigen Werken. Doch er ragt, umschlossen von all seinen Dingen, in seiner durchsonnten Zelle hell ins Licht.

Nachdenkliches Innehalten, einfaches Schlummern, stilles Gebet ist jetzt das Geschehen. Die Heftigkeit früherer Einzelfiguren oder Paare ist getilgt. Die Spannung liegt nicht mehr rein in den Personen, sondern in der Mitwirkung des Raumes.

## Die Fortentwicklung der Einzelprobleme.

Allmählich heben sich innerhalb der dichter werdenden Gesamtproduktion einzelne Gegenstände ab, die immer wieder behandelt werden. Auch jetzt bleibt die Gesamtentwicklung das Primäre, eben die von Werk zu Werk realisierte Veränderung von Rembrandts Erlebniswelt. Aber die Bearbeitungen einzelner Themen schließen sich zu eigenen Gedankenreihen zusammen und die in immer größerer Fülle entstehenden Werke gruppieren sich deutlich nach Problemkreisen.

Die Hauptsache bleibt die Darstellung der Historie. Sie umfaßt alle anderen Themen mit. Aber jetzt rücken die einzelnen Lösungen so nahe zusammen, daß sie sich aus der jeweiligen Vorlösung unmittelbar abzuleiten, selbst jede nächste aus sich allein zu beüngen scheinen.

Dazu treten — in völlig entsprechender Entwicklung — als selbständig verfolgte Problemreihen die Darstellung des ursprünglich biblisch-historischen, bald bloß noch menschlich-frommen einzelnen Menschen, die früher auf anderer Entwicklungsstufe schon einmal gesondert eine Rolle gespielt hatte, weiter das neue Problem der Bettlerdarstellung, das der Wiedergabe des menschlichen Antlitzes und im Zusammenhang damit das des Selbstbildnisses.

\*

## Die Historie.

Der Überfall auf Susanna geschieht tief im bläulich dämmernden Halbdunkel des Parks (77). Nur das scharf weiße, von hellen Schatten überzogene



Abb. 77. Susanna und die beiden Alten. Kunsthandel, Berlin.

Leintuch und davor der in warmem Grau getönte weißliche Akt heben sich ab. Der Boden ist vorn in reichen braun-grau-gelben Tönen aufgebrochen, ein rotes Geschmeide leuchtet dort auf, ein Blütenbusch rankt sich empor. So drückt alles einzelne sich besonders und lebendig aus: das Hindämmern der Pflanzen im Park, die reiche Eigenart des Felsbodens mit Sand, Moos, Gräsern und einem ausgetrockneten Wässerchen, das locker herabfließende Lafen. Oberfläche und Formen des Aktes sind ohne jedes Schema und von eigenstem Leben — wie ein Antlitz. Die Hände mit den beweglichen Fingern haben ihre eigene Sprache. Die Antlitze sind ohne Blick und Eigenart, eigentlich kaum mehr als ein Körperteil.



Abb. 78. Christus bei den Jüngern in Emaus. Paris. Museum Jacquemart-André.

Es ist die schändliche Entblößung Susannas durch die beiden Alten. Einer reißt ihr das Tuch weg, der andere packt mit beiden Händen ihren Leib. Sie wehrt sich schreiend. Indem sie dem einen ins Gesicht fährt, die Hand des anderen von sich abdrängt, breitet sich der in leidenschaftlicher Doppelbewegung angespannte, feste Körper schonungslos sichtbar aus. Dieser Hauptsache ordnet sich alles unter: daß alle drei in die gleiche Richtung blicken, von wo Hilfe kommen könnte, daß die Gartenluft des einsamen Parkwinkels alle umspielt, als wäre jede Hilfe doch fern; daß vorn im grünlichen Schatten dunkel leuchtend das Wasser wartet, in das sie hätte steigen wollen.

Bei der Emaus-Szene (78) ist der Moment des Begreifens gegeben. Wie ein Wort vernommen wird, so wird hier Christus, indem er das Brot

bricht, erkannt. Durch die mächtig gesteigerte Einwirkung des Lichtes wird er zu einer einzigen großen, geisthaften Form. Der vorn in die Knie gesunkene Jünger bleibt ganz im Dunkel. Aus dem trübe sich öffnenden Blick des zweiten, aus seinem erschrockenen Zurückfahren spricht Überraschung, Ahnung, Ehrfurcht.



Abb. 79. Die Auferweckung des Lazarus. Kunsthandel, London.

Wie endlich die Magd am Herd im Hintergrunde mit den Tellern klappert, darin ist die ganze Erstreckung des sonst dunkeln Zimmers angedeutet. Vor der Säule, an der der Rucksack hängt, erscheint Wand und etwas Boden in hellem Licht. Manche Lücke in der Kontinuität der Bühne ist hier — ähnlich der

Jelle des Hieronymus oder dem Zimmer der beiden Gelehrten — durch das starke und eindringliche Licht überdeckt und zusammengezogen. Es sammelt sich auf der ausführlich und kräftig geschilderten Halbfigur vor der Säule hinter der Schattenhaft-pathetischen Erscheinung Christi, deren Lichthof die kleinen blindenden Dinge auf dem Tisch, die abgeschweuerte Wand und schließlich auch den zurückweichend begreifenden Mann mitüberstrahlt.

Ähnlich wie hier das starr silhouettenhafte Profil, wie im Sufannabilde die fast an die Lafoonkomposition erinnernde Frontalität der Hauptfigur, endlich ebenso wie im Zinsgrofchenbilde die Sonderbehandlung des steifen Christus etwas Steigerndes und hervorhebendes im Ausdruck hat, in den das Traditionelle oder Schematische aufgeht, so hat das Ubergrofze und Starre in der Figur Christi bei der Auferweckung des Lazarus seine eigene Bedeutung (79). Christus redt beschwörend seine Hand auf. Pathetisch den Fuß vorsehend, die Linke unter dem Mantel eingestützt, starrt er mit aufgeriffenem Auge über das Grab hinaus, als ginge er nicht auf in diesem Bild, in dieser Gruft, in diesem Augenblick. — Aber sein Ruf hat die enge Endlichkeit der Felsenhöhle durchhallt. Außer sich vor Entsetzen und Staunen drängen die Menschen herzu: — aus dem Grab erhebt sich mühsam, wie ein Gespenst der Totgewesene.

Wieder ist jeder ein anderer: im Dunkel erschrocken zurückweichend, in das scharfe Seitenlicht hereinwachsend, weit darin vorgestreckt, hinten vor der Rückwand erscheinend oder ganz im Dämmer verschwimmend, über allem Christus in völliger Ausbreitung und unten das leichenhafte Antlitz über dem rieselnden Totenhemd. Die vielen, vielartigen Regungen und Bewegungen, Blicke und Gesten, Impulse und Reaktionen, Erscheinungsarten und Handlungen — zusammengedrängt auf die Enge des kleinen Raumes, des kurzen Augenblicks, entwickeln sich und wachsen aus einander und dem gemeinsamen Raum, dem gemeinsamen Erleben hervor. Weitet sich der Raum und das Geschehnis über den dargestellten Ausschnitt? Die enge Felsengruft ist von Atmosphäre weich durchleuchtet, die Erdschollen verschwimmen nach vorn, wo wir mit in dieser hallenden Höhle zu stehen glauben. Und das Geschehnis erscheint aus dem Nacheinander in das Augenblickliche gezwungen: der Ruf Christi, das langsame Auftauchen des Lazarus, da der Ausschrei der Frauen, dann das Herzudrängen der Neugierigen — steht Christus immer noch wartend? Steht er im Angesicht dessen, das ihm diese Kraft verlieh und das er in diesem Moment wirkend und bestätigend spürte, so daß er immer noch hinstart und seinen erhobenen Arm in der Luft vergißt?

Die Radierung „der zwölfjährige Jesus im Tempel“ (80) hat noch manche Einzelzüge gemeinsam mit dem Judasbild, dem Zinsgrofchen und dem großen Hieronymus. Allein schon die Gesamtanlage ist völlig neuartig, und sie wird noch zweimal durchgearbeitet und durch Veränderungen intensiviert.

Die beiden flachen Stufen, von denen die eine den unteren, die andere den seitlichen Bildrand tangiert, geben eigentlich die Front des Podiums an, auf dem sich das Geschehen abspielt. Wir aber sind seitlich in den Schatten getreten und sehen etwa dasjenige Bild, das sich dem in der Mitte vor uns sitzenden, aus dem Schatten ins Licht vorgebeugten Schriftgelehrten aus größerer

Nähe bietet. Der Knabe steht redend vor einem Halbkreis von fünf Zuhörern. Sie lauschen stumm; einer zu ihm hingewandt, einer tief zusammengesunken in seinem Sessel, der Barhäuptige nachdenklich das Kind über sein Buch hinaus musternd, einer massiv und ruhig gegen den Tisch gelehnt und der Fünfte vor sich hinbrütend, nur mit einem langen, prüfenden Seitenblick auf den Knaben. So umgeben ihn still ihre aufmerkenden Blicke.

Rembrandt deckte darauf den links befindlichen Schriftgelehrten mit Schatten zu (II. Zustand Abb. 80). Jetzt ist der Kreis noch mehr geschlossen, alle wachsen noch mehr aus ihrem Platz hervor — nur der Christustnabe bleibt allein in der Mitte.

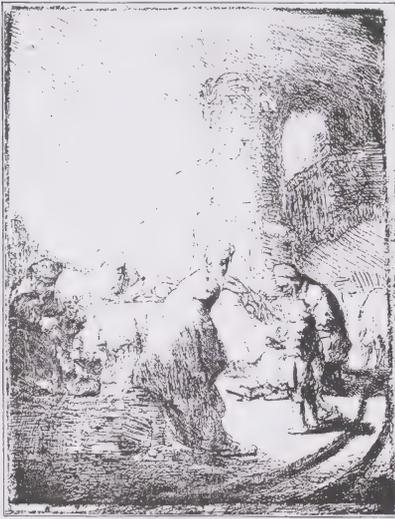


Abb. 80. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. B 66 H 20 II. 1630.

Bildes verändert. Dadurch daß das Ausklingen der Rückwand nach links und nach oben abgebrochen wurde und die unten abschließende Form des Gestühls wegfällt, ist die große, roh gemauerte Säule viel mehr Mittelpunkt des ganzen Lokals geworden. Die Bühne weitet sich nicht mehr ruhig aus, sondern alle Architekturteile schließen sich straff und fest an die Säule an. So wird durch die verstärkte Bedeutung, die die Bodenstufen und die mehrfach geschichteten Bögen und Durchblicke erhalten haben, die Tiefenerstreckung des Raumes betont und der Blick in die ferne Tempelvorhalle gezogen. — Erst

Allein dann änderte Rembrandt das Ganze nochmals, indem er links und oben die Platte beschneit (81). Nun ist die ganze Situation neu. Indem einer der Zuhörer wegfällt, steht Christus nicht so sehr vor einem Halbkreis als vor einem Hohlraum, mehr in der Mitte, seitlich mehr und näher von ihnen umdrängt. Denn nachdem ihr eigener Zusammenhang unterbrochen ist, wird ihr Zusammenhang mit der Knabengestalt schärfer wirksam. Außerdem sind jetzt zwei neue Personen hinter den schweigenden Zuhörern erschienen. Man flüstert dort, — anerkennend oder zweifelnd? Der eine, dessen Studienzeichnung erhalten ist (82), scheint lächelnd Schweigen zu gebieten. So erscheint alles kritischer und zugespitzter. — Auch die Räumlichkeit ist durch die Verkleinerung des

Jetzt wird dort ein Motiv recht wirksam, das ebenso wie die Unterbrechung des Zuhörerkreises, wie die Einfügung der Glüsternden, wie die Unruhe des forridorartigen Raumes eine Bereicherung und Zuspitzung der Konflikte bedeutet: — ganz hinten im Vorraum nahen, jetzt deutlicher und sichtbarer als vorher, zwei Gestalten: die Eltern, die herzukommen, ihr Kind zu holen.

Jetzt wird eine große, vielfigurige Szene (83) anders entworfen als etwa bei der Kreuzaufrichtung (20). Nicht mehr die einzelnen, hier ganz unpräzise und beweglich umrissenen Figuren, bauen die Szene auf. Sondern eine reich unterteilte Bühne mit Stufen, Podesten und Höhlungen

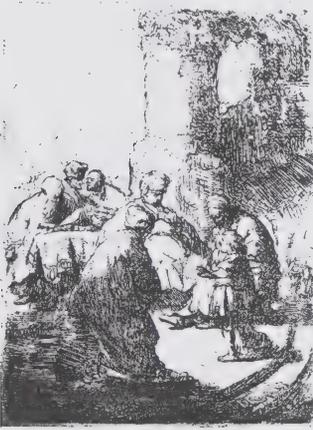


Abb. 81. Dieselbe Radierung nach der Veränderung des II. Zustandes (V).



Abb. 82. Studie zu Abb. 81. Feder. Wien.

wirft als Schauplatz und als Raum von vornherein mit. Dadurch und durch eine in all ihren Wirkungen angedeutete Beleuchtung erscheint alles mehr gegliedert: es sind die einzelnen Gruppen, die im fließenden Zusammenspiel das Geschehnis vollziehen.

Neue Gedanken sind in der „Darbringung Christi im Tempel“ (84) verwirklicht. Eine so riesige Kirchenhalle war noch nicht gewagt worden: der Flächenboden in Stufen unterteilt, der wie im Freien helle Raum um die Achse der großen fernen Säule sich ausbreitend, links hinter dem heraufsteigenden Mädchen das Schiff der Basilika in der Weite verschwimmend. Die vielen Zuschauer sind verschiedenartig beteiligt: sie knien, tauchen im Schatten auf, beugen und drängen sich vor, reden miteinander — alles ist aus einer nivellierenden Vielfältigkeit entwickelt, als verschwände das Besondere und heilige

und historienhafte. Alle diese auf die helle Bodenfläche aufgesetzten Figuren bedeuten gleich viel. Maria und Joseph sind kaum herauszufinden. Hanna — merkwürdig übergroß — ist von einem fremdartig schematischen und eleganten Engel geleitet, als sei sie die Hauptperson. Auch die grotesk bewegte Silhouette des in der vorderen Schattenzone aus dem Bild heraushintenden Stelzfußes ist etwas Neuartiges. Doch das wichtigste ist die lebendige Vergegenwärtigung eines fernen und unbeteiligten Raumbezirkes: die mächtige Treppe, auf der selbständig miteinander verbundene Menschen sich bewegen, schreiben, knien. Zwei Personen sind auf halbem Wege zwischen der vorderen Gruppe und der in durchsichtigem, lebensvollem Schatten daliegenden Treppe, über der sich ein mächtiger, vom Außenlicht durchschienener Vorhang erhebt. Ja, eine Person ist durch den hellen Schlitzz noch außen zu sehen!



Abb.83. Entwurf zu einer Grablegung. Rötel. London. 1630. Abb.84. Darbringung Christi im Tempel. B 51 H 18. 1630.

Überall sind wohl noch Brüche und Unstimmigkeiten. Aber in der Weite des Raumes, in seiner alles Einzelne, Besondere, „frontale“ aufsaugenden Kontinuität, in dem Sonderleben der Treppenzone mit ihren vielen Menschen-gestalten zeigen sich Gedankenansätze, die zu einer wirklichen Einheit gebracht, alle Ahnungen, Versuche und Einzellösungen der vergangenen Jahre zu einer erschöpfenden und endgültigen Zusammenfassung führen werden.

In der Synagoge am Sabbath spielt sich das Geschehnis ab. Simeon erkennt den Christusknaben (85). Der weite Raum erscheint wie durch eine aufgestoßene rundbogige Tür gesehen. Der kühle hallende Gielesboden setzt sich von vornher links bis an einen hinabführenden Treppenabsatz und rechts



Abb. 85. Simeon und die Darbringung Christi im Tempel. Haag. 1631.

bis in den Mittelgrund fort, wo dann die riesige Freitreppe anhebt, über der ein gewaltiger Baldachin unter dem Gewölbe hängt. Diese große Treppe füllt eine Art Querschiff aus, das dämmernde Langhaus zieht sich unten mehrere Joche tief nach hinten. Überall bleibt die phantastische und reiche Architektur deutlich.

Denn die große Kirche ist ganz angefüllt mit schimmerndem, warmem Licht. Fern im Langhaus leuchtet das Antlitz eines Kirchgängers auf, die Pfeiler treten vor die lichtlosen Emporenischen, die Grate der hohen Gewölbe leuchten eben erkennbar im Raumdunst hervor. Am den aufragenden Dierungspfeiler sammelt sich das Licht stärker. Die Knorpelornamente um die Nische und am Pfeiler leuchten einzeln auf, treten in einen unmittelbaren Rapport durch alle Raumschichten hindurch zu der fernen Lichtquelle: ein stetes-einmaliges In-Erscheinung-Treten dieser fernen Punkte, die einer nach dem anderen je nach ihrer Lage zum Licht still erglänzen — still wieder verlöschen und versinken. Bestimmter streicht das Licht über die vielen Treppenstufen. Es umfängt die vielen Menschen, die sich darauf bewegen. Hier treten in gedämpfter Farbigkeit einige ferne Gewänder hervor, dort leuchtet ein Nacken, ein Antlitz, ein blonder Kopf, eine Buchseite auf. Schlagshatten gleiten über die Stufen. Nichts verschwimmt oder verschwindet, selbst im Dunkel des Baldachins bleiben alle Zusammenhänge deutlich. Dorn endlich liegen die Glieder in kühlem Reflexlicht da: ein wenig ausgetreten, nicht ganz regelmäßig gefugt, erstrecken sie sich von der hinteren Kante bis in die vorderste Schattzone unter die Füße des Betrachters. Neben ihm im halben Licht sitzen zwei alte Juden.

In dieses lebendige, ständig den Raum lautlos verändernde Schimmern fällt in klarer Direktheit ein Sonnenstrahl. In seinem Bereich leuchten alle Farben plötzlich in ungemildeter Absolutheit auf: der bronzene Mantel der Prophetin, das scharfe Hellblau, das leuchtende Weiß, das kalte Grau. Hier, nicht im Hintergrunde, sind die tiefsten Schatten, in stärkster Gegensätzlichkeit zu unmittelbar leuchtenden Flächen. Hier ist aber wiederum die Schlagshattzone, soweit die leuchtenden Reflexe sie treffen, auch am hellsten aufgelichtet: Joseph kniet ganz in diesem hellen, kühlen, indirekten Schein. Maria wächst aus dem Schlagshatten Hannas in das direkte Licht hinein, wie auch Hanna aus dem allgemeinen Halblight des Raumes in den Sonnenstrahl hineinragt.

Die Synagoge ist voll von Gläubigen. Das stete, allseiertägliche Leben fluktuiert in der weiten Halle, Menschen kommen, gehen, sitzen, reden, lesen, schauen herüber. Überall bewegen sie sich in ihren eigenen Richtungen. Alle haben ihre eigenen Ziele, ihre eigene Etappe auf dem Weg dorthin, ihren eigenen Ort, ihre eigene Einstellung, ihr eigenes Tempo. Sie durchfluten den Raum mit dem Dunst ihrer Anwesenheit und mit dem Leben ihrer Bewegung. — Eine dieser Gruppen ist diejenige, die sich durch das Zusammentreffen Simeons und Hannas mit Maria, Joseph und dem heiligen Kinde gebildet hat. Sie ist entfernt, aber nicht isoliert von den übrigen. In der Nähe sitzen ja die beiden Alten neben uns; einige gewöhnliche Leute sind von hinten herzugetreten; dahinter nähern sich oder könnten sich weitere nähern. Es ist

wie mit der Plattform des Vordergrundes, wie mit dem Sonnenstrahl, — auch ohne die Hauptgruppe hätte alles Ubrige Bestand und Leben. Sie ist ein Teil des Ganzen: Maria und Joseph waren wie viele andere die Treppe heruntergekommen, als ihnen die beiden Propheten entgegentraten, die im Tempel gestanden oder wie die beiden Alten irgendwo gesessen hatten. Jetzt sind sie zusammengetroffen und über der Größe und Bedeutung dieses ihres Zusammentreffens ist alles um sie her vergessen.

Die mächtigen schweigenden Hallen des Tempels sind der Resonanzraum für die hundertfach differenzierte Existenz der Einzelleben. Die beiden Alten sind keine „Reposoirfiguren“, sondern fassen betrachtend in sich wie in einen Parabolspiegel das Ganze (mitsamt der Simeongruppe), das tausendfältige, in fortwährenden Spannungen, Dehnungen, Zusammenziehungen sich verändernde und bewegende Leben dieses Sabbathmorgens im Tempel. Wie einige von hinten fern herüberbliden, wie Simeon emporichaut in die Gewölbe, wie die Männer herzutreten — so umfängt wiederum jeder einzelne von ihnen das Ganze wie ein Hohlspiegel. Jeder hat den Raum vor sich mit weitgeöffneten Organen. Das Geheimnis der Vielheit (daß in jedem Alles ist, daß jeder Alles ist) wird noch vertieft dadurch, daß auch die toten Dinge Auge, Ohr und Stimme zu haben scheinen: die hallenden Fliesen, der leise schwingende Baldachin in der Höhe, die stumm aufblinkenden Ornamente in der Ferne, der langsam durch den Raum wandernde Sonnenstrahl. Der Raum scheint ganz durchlebt von den vielen Empfangenden, von überallher begriffen. Das Lauschen, das Voraussehen, das Zusammensein, das Aufeinandertreffen der Menschen — alles verwirrt sich in der Art, wie sie diesen Kirchenraum aufnehmen, ihn um sich fühlen, sich zu ihm und in ihn stellen. — Darin geht die große Szene auf, aber nicht unter. Sie wird von allen gesehen und betrachtet, sie ist ganz von ihrer Gegenwart umgeben und umringt. Allein aus dem dumpf vibrierenden Gemurmel, das sich zu den hohen Gewölben als die Stimme der sonntäglichen Menge erhebt, tönt dennoch Simeons Wort klar und ungeboren hervor: „Herr, jetzt lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren. . .“ Das Gemurmel verflingt, wird vergessen, wird eine ferne Folie zu dem leuchtenden Klang dieser großen Worte. Denn hier ganz innerhalb der steten allsonntäglichen Vorgänge geschieht ja etwas. Hier ist Geschichte, nicht bloß Leben.

Die Simeongruppe ist trotz allem die Hauptgruppe. Sie baut nicht mehr die „Komposition“ auf wie früher, prinzipiell könnte sie überall auf der räumlich ausbalancierten Bühne sein. Aber umso wichtiger ist es, daß sie umflutet von selbständigem Leben dennoch in der Mitte steht, — daß sie trotz ihrer Verbundenheit mit allem Übrigen dennoch grundrißmäßig abge sondert ist — und daß sie innerhalb dieses von sich aus lichtvollen Raumes allein direktes Himmelslicht empfängt.

Daß sie in dieser kreisenden eigenen Welt in der Mitte steht, heißt jetzt, daß wir uns unter dem rahmenden Rundbogen ihr gerade gegenübergestellt haben, weil wir das historische und nicht das tägliche Geschehnis anschauen wollen.

Daß sie allein steht, heißt, daß alles Alltägliche „zurücktritt“, daß das Gemurmelt sich entfernt, daß über der Größe dieses geschichtlichen Momentes die Umwelt versinkt, daß die großen Geschehnisse innerhalb aller Umwelt in unbezweifelnder Absolutheit sich entfalten.

Und der Strahl scheint still zu stehen, als hielte die Geschichte den Atem an, als verwirklichte sich alles ewige Vorher und alles ewige Nachher in diesem einen geschichtlichen Jetzt.

---

## Der Mensch.

In dem „großen Hieronymus“ und wohl auch in dem Turiner „Schlafenden“ war das alte Thema der biblisch-historischen Einzelperson neu gestaltet worden. Jetzt gewinnt dieses Problem solche Wichtigkeit und Selbständigkeit, daß es immer wieder, schließlich in einer laufenden Reihe fast gleichformatiger Gemälde, zur Darstellung kommt. Die Abfolge vom lesenden Eremiten (86) zum Paulus in Nürnberg (87) von dort zu dem Sitzenden in Halbfigur (88, 89) und zum Jeremias entspricht der Entwicklung der Historie etwa von den „beiden Greisen“ zum Emauswunder und zur Lazaruserweckung.

Der „Lesende Eremit“ (86) setzt den Gedanken des „großen Hieronymus“ fort: ein heiliger Greis, in fromme Beschäftigung versunken, eng umgeben von seiner ärmlichen Klausel, in die von oben das Licht einströmt. Aber alles scheint gesteigert: die Gegensätzlichkeit der Licht- und Schattenmassen, ihre Einwirkung auf die Menschenfigur, die Nähe und Zerteiltheit der Zelle, auch die Ausdrucksstärke, mit der das Buch gehalten und das Haupt gesenkt wird. Scharfe, feste Formen sind absichtsvoll mit den hell- und Dunkelpartien zusammengefügt und in der Mitte der Bildfläche zu einer silhouettal wirkenden und — ähnlich wie im Emausbilde — auch inhaltlich wesentlichen Hauptfigur herausgehoben.

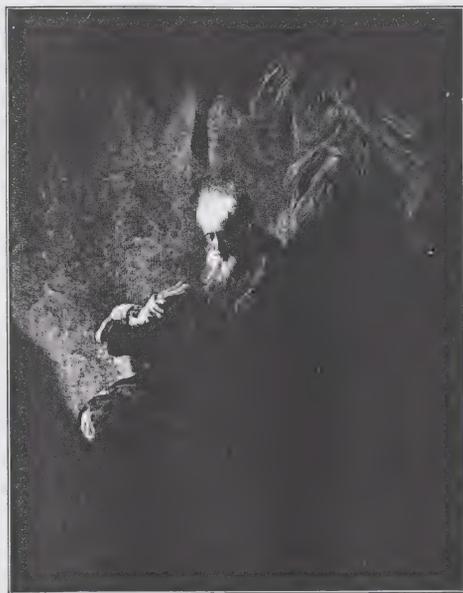


Abb. 86. Eremit. Paris. 1630.

Auch der Paulus (87) berührt sich mit dem Emausbilde: die Engigkeit des Raumes mit der abgeschabten, nach vorn zu vor die Figur greifenden Wand, die Gewaltjamkeit, mit der das Hauptlicht hinter einer Silhouette hervorquillt, während alles andere zurücktritt und nur ein von vorn gesehenes Gesicht, ein beleuchteter Wandgegenstand unter dieser Lichtwirkung eigentümlich auflebt. Allein gegenüber dem lesenden Eremiten ist alles tiefer und komplizierter. Die große Schattensilhouette, überspielt von herausstrahlendem Licht, in den Konturen verdünnt und transparent erweicht, ist hier nur ein Buch. Am Punkt der stärksten Formgegensätze trifft vor der beleuchteten Wand nur die aufgestützte Hand grau-rosa mit dem braunroten Tischteppich, dem Bücherschatten und dem



Abb. 87. Paulus. Nürnberg.

goldgelben Gewand unter den blinkenden Schwertern zusammen. Die kräftige, doch selbstvergessen zusammenstinkende Gestalt des Apostels dagegen hebt sich halb vom hellen, halb vom Dunklen ab: von der Hand mit der Feder, die farblos und passiv vor der verblässenden Wand ins Dunkle hinabhängt, entwidelt sich die gelbbraune Schauben über den schwärzlichen Ärmel aus dem Schatten herauf in das graue Tageslicht, das sie von links berührt. Rechts mildert dieses fühlbare Licht die schärfsten Gegensätze unmittelbaren warmen Schlaglichts und schwarzen Schattens durch halbbeleuchtete Partien. Aber über allem erscheint das Haupt des Apostels reich und silbern, in den Konturen verfliegend, doch in der plastischen Konzen-

tration seiner starken Binnenformen vor die bewegungslose, grau und gleichmäßig schimmernde Wand tretend, über dem bewegt ansteigenden Sockel des Körpers schon rein als Form die Krönung der Gesamtfiguration.

Das Antlitz ist still. Um die schweigende Gestalt wogen die Formen in mehrschichtig bewegtem Aufbau. Gegenüber der spannungslosen Einfachheit, mit der etwa „der Schlafende“ vor seiner stillen Wand in seinem schlichten Licht sitzt, erscheint hier die Ausgeglichenheit erst erkämpft, als hätte das leidenschaftliche Greisenhaupt sich erst eben beruhigt und geneigt, als begännen die ausladenden Geistes seines machtvollen Körpers sich eben erst zu senken, als fänden die harten und lauten Gegensätze von hell und dunkel, von unten und oben,

von vorn und hinten erst in der Form und Gebärde des starken Hauptes ihren Ausgleich. Einzelnes bleibt herb. Aber verglichen mit dem Stuttgarter Paulus (13), auch noch mit dem Schlafenden (74) und selbst dem lesenden Eremiten (86) scheint alles einer anderen Welt anzugehören.

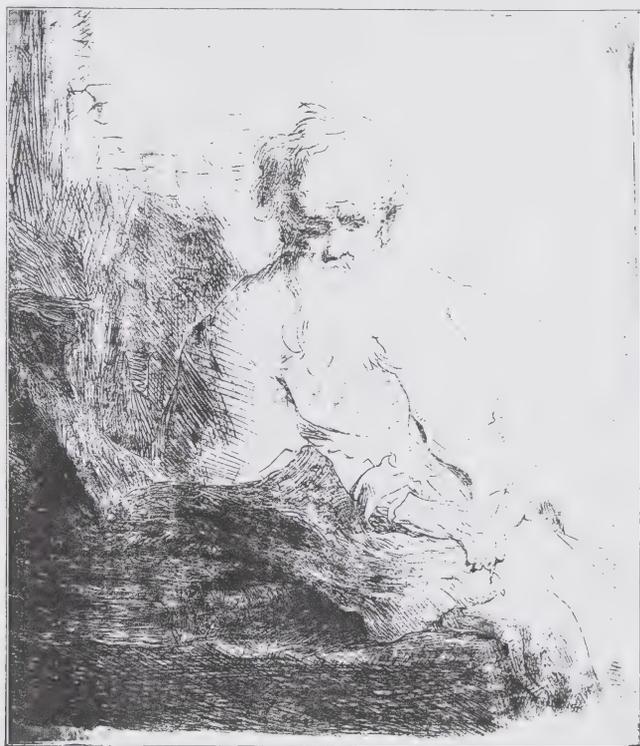


Abb. 88. Greis mit Büchern (Halbfigur). B 149 H 4 A.

Zu einer Halbfigur ist der Greis mit den Büchern zusammengefaßt (88, 89). Wollen die Hände auffahren, will der aufgestützte Arm den Körper emporstemmen, ist der Kopf schnell und aufmerksam erhoben? Nein, gleichzeitig ist alles beruhigt. Mit eingesenker Brust, hängenden Schultern, un-

jährigerem Blicke sitzt der Alte da. Der Reichtum aller seiner Bewegungsimpulse ist zusammengezogen in diesen einfachen Gesamtausdruck. — Alles ist in dem wohligen Licht erweicht und aufgelöst. Das Gewand öffnet sich leicht, bläht sich locker auf, schließt sich faltig an die festen Handgelenke heran. Die Wand ist warm und nahe hinter dem Nacken, die Bücherhäufen gleich dabei, in reicher Tönung zusammengestellt. Vorn scheint das Licht durch eine aufgeschlagene Seite des Solianten, dessen weiche Masse unten mit der Tischdecke zusammenwächst, rechts in den Halbschatten übergeht. Die Mittel der Zeichnung —



Abb. 89. Vorzeichnung zu 88. Rötel, Tusche, Deckfarbe. Paris.

Rötel, Tusche, Deckfarbe — sind kompliziert. Die Radierung nach diesem Entwurf (88) versucht im Schwarzweiß folgerichtig alles nur aus Tonflächen aufzubauen, ohne den Reichtum und die Einheitlichkeit der Zeichnung zu erreichen.

Rings umgibt den in ruhiger Gespanntheit Dastehenden in einheitlichem Aufbau die warme Zimmerdecke. Denn die gedrehte Haltung dieses Mannes findet ihre Entsprechung in den klaren Raumpoints um ihn herum. Indem jetzt die Einzelmenschen in ihrer Bewegung gesteigert werden, durchdringen sie ihre Einsamkeit durch ein intensiveres, ausdrücklicher motiviertes Leben.

Sie gestalten ihre Umwelt, ihren Raum besonderer, sicherer, weiter. Von Werk zu Werk wird alles noch Sperrige im Motivischen, im Räumlichen, im Ornamentalen überwunden.

In der Gestalt des Jeremias (90) schließt sich der hingegossene Körper mit den grünlichen Böschungswellen zur Einheit zusammen. Das Herbe und Ertige am zurückgesetzten Arm und Bein tritt kaum noch hervor. Der Teppich zieht die Linie des Fußes aus, die Metallgefäße tragen die Formen des Oberkörpers. Das Gelände erscheint in weitem Ausschnitt, aber ohne Tiefe: die

Andeutung des zerstörten Jerusalem in der Ferne ist räumlich noch ebenso wenig verständlich, wie Loths Weib es war (16). Aus dem atmosphärischen Dunst des Vordergrundes hebt sich — ähnlich wie die Zuschauer der Lazarus-

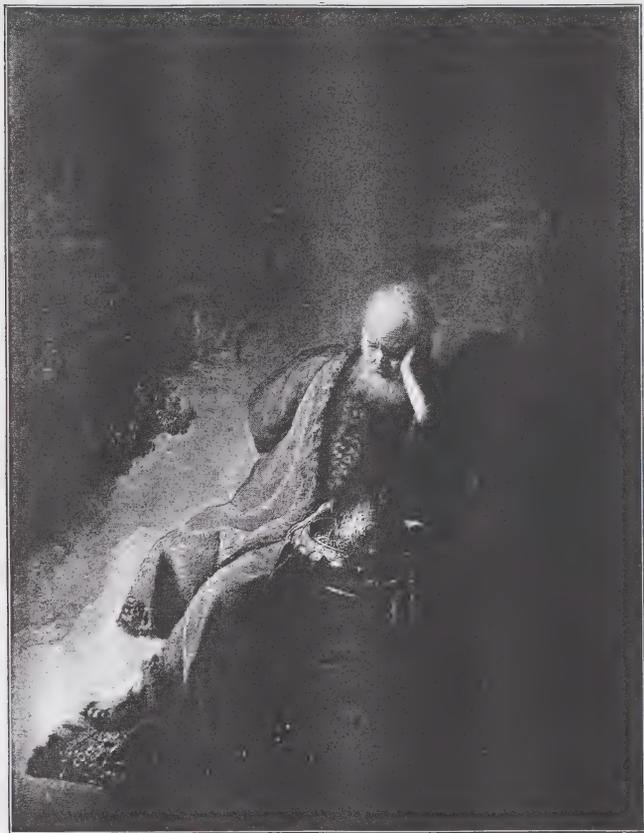


Abb. 90. Jeremias. Stockholm, Smlg. Rafsch. 1650.

erweckung — der Kopf frei heraus. Er wendet sich zart und klagend hinweg von diesem Ort und in die Ferne.

Eine wirkliche Handlung ist in dem Stuttgarter Saul-Bilde (91) dargestellt. Allerdings: es geschieht nichts. Vom Knaben ist nur das Harfenpiel bemerkbar; er selbst bleibt im Dunkel. Alles ist von Saul her gesehen; mit seinem stummen Monolog ist er ebenso allein wie Jeremias. — Aber das Licht fällt wie aus einem Scheinwerfer auf diesen Punkt. Alles Drum-herum gerät in



Abb. 91. Saul. Stuttgart a. M.

Vergessenheit und Dunkel: hier und jetzt fällt die Entscheidung. Aus den farbig reich differenzierten Halbtönen, den wogenden Flächen der Vorhänge, Draperien und Gewänder hebt sich allein das furchtbar gespannte Antlitz ab, die überdeutliche Harfe und — gerade im Mittelpunkt — die bebende Saute, die den schneidend blanken Speer gepackt hält.

Hier werden die dramatischen Elemente rücksichtslos auf den Kampf in Saul beschränkt und dieser Hauptgedanke in frontaler Direktheit in die Mitte gerückt. Die nach überallhin beweglichen Menschen sind auf eine einzige Aktion konzentriert, der an sich vollständige Raum durch eigenmächtigen Lichteinfall zusammengedrückt, alles ähnlich brutal und pathetisch wie im Sulanabilde.

Schon in den Studien zu solchen Darstellungen spricht sich dieses Zugehörte aus. Mehrere Zeichnungen sitzender Greise erweisen sich offen als Teillösung. Sie sind qualitativ unvollständig, weil sie nur die Figur, nicht auch — wie etwa die vollständige Bildzeichnung Abb. 89 — den Raum selbst andeuten. Denn an diesem Punkt der Entwicklung könnte nur aus der Wechselseitigkeit zwischen Mensch und Umgebung ein vollständiger Gedanke, formal eine vollständige „Komposition“ aufgerichtet werden.

Aber diese Endlösungen sind es eben, die in jenen Greisenstudien studiert und vorbereitet werden. Während noch der Hieronymus (92) bei aller Verbundenheit mit der Atmosphäre und bei aller Eindringlichkeit der über sich hinausgreifenden Gebärde doch nur ein mürrer, alter Mann bleibt (vgl. Abb. 104), ohne als Betender, als Frommer, als Hieronymus zur Darstellung zu kommen, sitzt der Alte (93) vollkommen gelöst und frei da. Gewand und Haar paßt sich ihm natürlich und unpathetisch ein. Sein Blick scheint trästiger konzentriert als der des Mannes in Halbfigur (89): die energisichere Modellierung des Kopfes bringt das Vorschieben der Brauen klar heraus, unter denen der Blick hervorkommt. Er dringt jetzt weiter: es ist potentiell mehr Raum in dieser schlichten Figur mit dargestellt.



Abb. 92. Hieronymus. Kreide. Bremen.

In der „Sitzenden Alten“ (94) ist ausschließlich das Sitzen selbst studiert, alles darüber hinausgehende, selbst Antlitz und Hände ausgelassen. Das weiche ruhige Dazwischen im Stuhl mit aufgestelltem linkem Bein entwickelt sich einheitlich aus dem ganzen Körper und aus dem ganzen Gewand. Beim Vergleich mit Abb. 58 wird deutlich, daß hier alles viel geschmeidiger, gelöster und weicher ineinander greift, ähnlich wie beim Jeremias.

Die Ganzfigurenzeichnungen zweier Greise (95, 96) zeigen gegenüber dem Eremiten (86) — zu schweigen von der motivisch so ähnlichen Studie des



Abb. 93. Sitzender Greis (Halbfigur).  
Rötel. Früher Smlg. Hejeltine. 1630.



Abb. 94. Sitzende alte Frau (Rembrandts Mutter?).  
Kreide. Dresden.



Abb. 95. Sitzender Greis. Rötel und Kreide, Haarlem. 1631.



Abb. 96. Sitzender Greis. Rötel und Kreide. Berlin.

Sitzenden (73) — eine große Freiheit und Beweglichkeit. Hier ist von dem ganzen Reichtum der farbigen Gewandpartien, des Holzstuhls, der greisenhaft mageren Fleischteile, der Körperhaltung nichts ausgelassen, doch wieder alles konzentriert auf das Sitzende. Die Studie Abb. 73 scheint viel schwerer und weniger konzentriert aufgebaut. Jetzt ist alles vielfältig und doch einheitlich bewegt: vom Fußpunkt über die Ellenbogen bis zum Nacken, vom Niederfallen der reichen Gewänder über die Konstruktion des Stuhles bis zur Haltung des Kopfes. Die Totalangaben des einen Blattes sind ungestaltete Hinzufügung. Ihre „Räumlichkeit“ haben beide Figuren in sich selbst. Sie könnten — in irgendeinem Zusammenhang gebracht, sofort aufstehen, einhergehen und handeln.

Diese Entwicklung entspricht derjenigen, die sich in den Radierungen „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ (80, 81) und der „Darbringung“ (84) vollzieht. Sie setzt sich für das Problem der Halbfigur in der Darstellung der Prophetin Hanna (97), für das der Ganzfigur in einer Petrus- und einer Hieronymuskomposition fort.

Das Amsterdamer Bild läßt alle früheren Formulierungen des Halbfigurenproblems (15) oder des Hanna-Themas (49) in der Entwicklung hinter sich, selbst die Halbfiguren Abb. 89 und 93. Gegenüber etwa dem Jeremias ist die Figur der Prophetin viel mehr zentriert. Alles Frontale ist von ihr abgefallen. Sie sitzt so frei in dem Lichtkegel, daß ihre Ansicht als etwas Zufälliges erscheint, als sei sie um sich selbst drehbar und der Betrachter habe auf eigene Verantwortung hin gerade diese Ansicht gewählt. Seit verankert ist sie nur in dem Lichtstrahl, der sie umfängt. Hinter ihrem Haupt und an der vorderen Buchdecke sichtbar begrenzt, läßt er die stofflich und farbig vielfältigen Bahnen ihres Mantels in weißlichen, in der Verkürzung des Rückens sich zusammenschiebenden Gärten aufleuchten, treibt die Rundform der Gebetshaube blank heraus und



Abb. 97. Die Prophetin Hanna (?). Amsterdam. 1631.

fällt blendend in das große ausgebreitete Buch mit seinen vielen Zeilen, über denen die runzlige, rötlich-weißliche Hand der Alten liegt. Ihr Lesen (nämlich, daß sie auf das Beleuchtete blickt) erscheint bedingt vom Lichteinfall: das Antlitz liegt ganz im Schatten, aber in dem weißlichen Reflektlicht, das unter die Haube dringt, „spiegelt sich“ die Buchseite, die ihr greiser Blick, ihr flüsternder Mund liest. Die Ortlichkeit ist nicht vermerkt. Wo die Prophetin sitzt, ist kein Problem. Sie ist eingehüllt in ihre eigene Welt, in ihr eigenes tiefes Beschäftigtsein, — als habe sie alles um sich herum vergessen.



Abb. 98. Petrus im Gefängnis. Früher Smlg. Rubempré, Brüssel. 1631.

Bei Ganzfiguren ist ihr Verhältnis zur Bodensfläche der Ausgangspunkt zur Darstellung ihrer Umwelt. Die enge Zelle des gefangenen Petrus (98) wird durch das Scheinwerferlicht (das ihm jetzt gerade ins Gesicht scheint) noch verengert, der Boden, auf dem die jammernde Gestalt kniet, in ausdrücklicher Erstreckung beleuchtet.

Schon in Skizzen und Entwürfen sind diese Beziehungen besonders wichtig genommen. Während etwa noch die Studie Abb. 73 nur eine gleich-

mäßig reich, gleichmäßig bewegt aufgebaute Figur über einer schlicht angedeuteten Bodenfläche zeigt, ist in der Zeichnung zu dem verschollenen Hieronymusbild (99, 100) bei aller Flüchtigkeit ein ganz anderes Gesamtbild gegeben. Auf dem Boden, dessen Böschung ansteigt und sich unterm Ellenbogen dem Körper wieder nähert, kniet Hieronymus. Die Spannung der gekrümmt vorgebeugten Gestalt ist schon hier in der Studie etwas Wesentliches: an Füßen und Unterarmen vereinigt sich der Körper, lässig angedeutet mit dem Boden, — aber im Kreuz des Knienden ist die Plastik des Rückens mit der energisch zusammengehaltenen Gewandfalte stark gesteigert. An Unterschenkeln und Armen



Abb. 99. Der heilige Hieronymus in der Höhle. Radiert von v. Vliet.



Abb. 100. Studie zu Abb. 99. Rötel und Kreide. Paris.

wiederum wird das Gewand flach; Füße, Hände und Kopf sind bloß konturierte Andeutungen.

Aus dieser Studie muß die Einzelwirkung des verlorenen Bildes rekonstruiert werden. Die Reproduktion von Vliets (99) läßt nur erkennen, wie der Lichtstrahl die Gestalt des heiligen heraushebt und ihr ihren Schatten auf Böschung und Buch folgen läßt, während ringsum aus dem Halbdunkel die

Gewächse und Pflanzen aufleuchten. Das weiche Lager an der Lichtgrenze, das Stroh des Bodens, die Mauerung der Rückwand ergeben Gestalt und Antliz des zurücktretenden, aber doch ganz lebendigen und wirksamen Höhlenraumes.

In einigen motivisch verwandten Werken erreicht diese Entwicklung dann Höhepunkt und Abschluß.

Der sitzende Greis (101) hängt noch eng mit den Zeichnungen Abb. 95, 96 zusammen. Allein hier hat alles einen großartigen und fast pathetischen Reichtum. Schon die bei aller Flüchtigkeit eindringlichste und kraftvollste Differenzierung der Stofflichkeit, die pelzverbrämte Schabe, aus deren aufgeschlizten Ärmeln das dunklere Untergewand hervorkommt, aus dem sich wiederum die mageren Greisenhände entwickeln; die Steigerung des trockenen Schädels vor dem dunklen Nacken über dem weich beginnenden Bart und das vornehme Gesicht, das ist mit einer klar gliedernden, souverän hervorhebenden Farbigeit und Vielsältigkeit wiedergegeben wie nie zuvor.



Abb. 101. Sitzender Greis. Rötel. Stüber Sinlg. Mitchell. 1631.

Entsprechend dieser freien Belebung aller Teile erscheint auch die Haltung in einen eigentümlichen Kontrapost gesteigert: der hoch aufgestützten Schulter entspricht ein weit niedergesetztes Bein, die vordere senkt sich tief auf den hochgestellten Oberschenkel herab. Aus diesen Lagerungen ergibt sich die starke innere Wendung des Körpers. Aber alles erhält erst Sinn und Ziel im Blick. Der nachdentliche, weit geöffnete Blick reicht von der Basis des ganz konzentrierten Körpers und der

durch Schlagschatten ihm verbundenen Wand weit und fern in den Raum hinaus. Nichts von diesem Raum ist angegeben. Aber der Mann ist dargestellt als einer, der etwas fern Gegenüberstehendes „ins Auge faßt“. Nach dem blinden Dazigen des Mannes im Stuhl (25), dem bloß richtunggebenden Vorstreifen des Kopfes (36 ff., 64) und den unsicher Dreinschauenden (etwa noch Abb. 89) ist das bestimmte Aussehen des suchenden Blickes wiedergegeben, gleichzeitig und gleichbedeutend damit das Sichöffnen für den von fern her tief hereindringenden Anblick, das sich aufhebende und mit sich identische Her und Hin durch den Raum hindurch, gleichermaßen durch den äußeren und den inneren Raum dieses Menschen.

In dem Mann am Tisch (102) ist alles das zusammengefaßt. Diese Zeichnung ist keine Studie, nicht die Gestaltung eines Teilproblems, sondern ein qualitativ erschöpfend durchgeführtes Bild.

Ein Mann sitzt neben einem Tisch und blickt vor sich hin, als blicke er bis an den Rand seiner Umwelt. Je ferner ihm alles rückt, desto weniger sein und weniger wirklich wird es. Der Globus taucht eben noch aus einem großen Gewirr auf; der bedeckte Tisch setzt einfach aus, und hinter seinem Rücken ist gar nichts mehr. Aber von all diesen — jetzt auch flächig sich ausrundenden — räumlichen Peripherien her rücken die Formen zu immer stärkerer Konzentration auf die Figur hin zusammen. Hier wird alles fest und substantiell, hier berühren sich die Dinge schärfer in Ton, Form und Richtung.

Hier im Mittelpunkt spielt sich die kühne und reiche Kontrapostik, der Ausgleich der stark und vielfältig durcheinanderfahrenden Raumbewegungen ab. Der Tisch stößt nach links, die Figur nach rechts. Die Stuhllehne beugt sich hintenüber, der Mann auf der Sesselfante sitzend nach vorn. Seine Glieder entsprechen sich in breit ausladenden Bewegungen: die Beine eines vor, eines zurück und weit hinausgesetzt, die Arme in korrespondierender Gegensätzlichkeit, dazu einer hebend, einer lastend. Endlich spitzt sich alles zu in dem scharfen Kontrast zwischen dem Hernieder der Mühe und dem Unbeirrten, tief von unten und innen hervordringenden Hinauf des Blickes. Er kommt hell aus dem beschatteten Antlitz heraus über der dunklen mittleren Körperpartie, an die sich wieder der flutende Mantel und der reich geformte Stuhl, die bordierte Tischdecke und anschließen.



Abb. 102. Der Mann am Tisch. Kreide. Paris.

Jeder dieser Gegenstände ist in seiner besonderen Substanz schlagend angedeutet, durch viele kleine klärende Durchblicke unter Tisch und Stuhl hindurch abgehoben und gelockert. Vom blanken Schuh bis zum fernen Globus ist ein räumlicher Gedankengang — nicht in allen Etappen durchgeführt, aber durch feste Punkte zu kontinuierlicher Entwicklung gebracht. Die Linien und Töne der Zeichnung bringen ohne fortlaufende Substanzwiedergabe (und ohne das Rahmenproblem zu erörtern) dennoch den formgedanklichen Aufbau

so erschöpfend und tragfähig hervor, daß der Raum aus der eigentümlichen und konsequenten Zentriertheit der Gesamtlage heraus nach allen Richtungen fortsetzbar und erweiterbar erscheint.

Aus dem Dunkel eines Rundbogens erblicken wir einen gewölbten Raum (103). Auch nach hinten hin öffnet er sich in einen Rundbogen, hinter dessen zurückgeschlagener Portiere im eigenen gedämpften Licht ein weiterer Raum erscheint. Zwischen diesen beiden Öffnungen liegt das Gemach. — Das Licht fällt seitlich durch das geöffnete Fenster ein. Es fließt in Stufen über das



Abb. 103. Ein biblischer Greis in der Zelle. Stockholm. 1651.

Sensterbrett, die Bank, den Boden hinab. Es dringt um drei aufleuchtende Kanten herum nach vorn ins Dunkel. Es scheint über mehrere konzentrische Bogentanten und busige Formen aufwärts in die verschwimmenden hohen Gewölbe. Aber es trifft direkt und hell auf die Nischenwand uns gegenüber, wo ein Vorhang, ein Wandaltar, ein angeschlagener Spruch sich zusammenfinden, während sonst kaum Einzelheiten sichtbar sind: die Wände sind nur Bogenöffnung, Nische oder Wölbung in vielfacher und komplizierter Wiederholung, aber ohne alles Detail. Der Boden trägt nichts als den Tisch, an dem der fromme Greis

sitzt und liest.

Die Figur erhebt sich über der runden Tischplatte, die ihrerseits über zwei parallelen, aber verschobenen Kreisflächen schwebt: der beleuchteten Ebene des Bretterfußbodens und dem darauf fallenden Schatten des Tisches. Hinter diesem Sockel erscheint die Figur über den wenigen Büchern, durch Silhouette und Schlagschatten mit der Nischenwand verknüpft, durch die Wendung des Unterkörpers und die lichtbedingte Richtung des Lesens mit der Fensterwand

verbunden, nach vorn hin sich ausbreitend und durch den einen großen Pfeiler gestützt, um den herum es nach hinten geht.

Der Lesende sitzt völlig im Zentrum: nicht der Flächenkomposition (der Ausschnittbogen ist asymmetrisch verschoben und keine Mittellinie trifft die Figur), nicht des Grundrisses (man könnte ihn gar nicht ermitteln) — sondern im dynamischen Zentrum des Raumes. Hier, im Nodus der Kraftlinien des lebendigen Raumes liegt der Mittelpunkt für diese vollständig zentrierte Komposition. Alles kreist und schwingt um ihn herum, reflektiert von unten, von allen Seiten, von oben her auf ihn hin. Über der kräftig eingepflanzten Basis des Tisches zwischen Hell und Dunkel, in der Schnittfläche zwischen Bildfront und Lichtfront, zwischen Hauptgemach und Nebenzimmer, zwischen Nische und Gewölbepfeiler, vor sich, um sich, über sich die großen verhallenden Räume, so sitzt der stille Mann da.

Das Geheimnis und die Spannung der Räume liegt nicht mehr im Fragmentarischen und Unbegreiflichen, sondern gerade in ihrem vollständigen Vorhandensein. Das Herabreichen des Gewölberaumes, das Emporblicken der Bodenfläche, das Tneinander des lichtdurchwärmten Nischenraumes mit Hauptraum und Nebenraum, alles vollzieht sich in lautloser Dynamik und lebendigem Fluktuierten — um den einen Menschen herum.

Daß sich dennoch in dieser Konzentration aller Dinge auf die eine Figur hin überhaupt eine Ansicht ergibt, ein Flächenbild entsteht, daß hier eine kontrastische und pathetische Steigerung und Aufgipfelung aller Formen auf die konkreteste Figur hin stattfindet, wird als etwas Besonderes eigens begründet. Daß es in diesem konzentrischen Raumleben überhaupt zu einer sinnvollen Front, zu einer betrachtbaren, objektivierbaren Form nach außen hin kommt, wird erklärt aus der Besonderheit des Belauschtseins: indem diese ganz in sich selbst kreisende frontlose Welt in den Ausschnitt des Gewölberundbogens als Rahmen gezwungen ist, ist gesagt, daß wir fremd aus dem dunkel sich schließenden Vorderraum in sie hineinblicken.

Denn der Greis trüge natürlich seinen Lebensraum überall mit sich herum. Es gibt in dieser letzten Schicht der Formulierung eines eigengesetzlichen menschlichen Raumes ja keine andere Erscheinung als die stete Aufgipfelung alles Umweltlichen im Ich. Der Wirklichkeitsgrad der Dinge ist je nach ihrer Entfernung von dem Manne abgestuft, als sei alles ein Reflex von ihm. Er ist ohne spezielle Bewegung, ohne speziellen Ausdruck, ohne speziellen Namen, weder ein Anastasius noch ein Eremit oder Apostel. Inmitten und umdrängt von den Kräften seiner ausschließlich eigenen Welt hat dieser alte Mensch keine Stützen oder Bindungen, kein Refugium oder Ziel, keinen anderen Sinn — als sich selbst.

## Die Bettler.

Die schmutzige, krüppelhafte und heimatlose Armut, das soziale Elendsein als einzel menschliche Schicksalsform war schon mehrfach in Zeichnungen und Skizzen dargestellt worden. Jetzt tauchen immer wieder die Gestalten jener Ärmsten auf: Bauernproletarier, Eckensteher, Hausierer, Straßenmusikanten, Bettler, Krüppel, Landstreicher. Anschließend an die vereinzelt früheren Darstellungen dieser Art — den Szierenden mit seinem Hund (55), das Zwiebelweib (54), den „Lazarus Klap“ (66), die alten Kerle der Amsterdamer Zeichnungen (29—31) und die Radierung Abb. 68 — sammeln sich jetzt die Formulierungen dieses Themas zu einer eigenen, gesondert entwickelten Reihe.

Gegenüber dem Früheren sitzt der sich Wärmende (104) natürlicher und qualitativ vollständiger da. Man schaut ihm mehr ins Gesicht, sein Sitzplatz ist hinter seinem Rücken und nach vorn her ausführlicher und lebendiger vorhanden. Alles an ihm macht einheitlich die eine Bewegung nach rechts hin. Das elende friedende Sich-Vorbeugen ist entschiedener. — Der Stehende (105) hat gegenüber dem von Abb. 68 an Farbigkeit gewonnen. Die Tonifferenzen öffnen sich reicher im Licht, der Gliedern am Ellenbogen hat eine eigene Farbe, weiß und haarig schauen Schenkel und Wade aus dem in zahllose Fäden, Säden und Streifen zerschlissenen Lumpenkleid, das beweglicher als die früheren schematisch glatten Kleider (30, 31) den Körper in feinen zipfeligen Formen umgibt. Der Schlagschatten folgt der Form des Bodens. — Bei dem Bettlerpaar (106) fällt er sogar von einem auf den anderen. Auch dort scheint alles looser und freier. Der Blick resultiert mehr aus der Körperhaltung, das Dastehen des zerlumpten, sich stützenden, aber rüstigen Alten überzeugt in seiner Gegenfächlichkeit zu der zusammengesunkenen, greisenhaft formlosen Frau. Allein sie blicken einander nicht an, sondern aneinander vorbei; sie stehen und sind nicht wirklich miteinander in dem Maße, wie es dem geschilderten Wirklichkeitsgrade ihrer Einzelercheinung entspräche. Beide haben — gelodert und bereichert — noch das Umrißhafte des Stehenden und des Hochendenden. Ihre Schatten fallen verschiedenartig, die Blicke reichen nicht weit. Ihre Welt ist eng. — Ebenso gehen die Bettlerköpfe Abb. 108—110 zwar sicherlich in Beweglichkeit und Stoffreichtum über das Bisherige dieser Art — etwa die Köpfe der Abb. 67 — weit hinaus. Aber trotz der lebhaften Aktion bleibt ihr Körper flach, ihr Kopf wie angelehnt, ihr Antlitz starr und ihr Blick kurz und stumpf.

Handelt es sich bei der Zeichnung Abb. 111 um eine Szene, etwa daß die Frau dem beschämten Manne Vorwürfe machte? Schon in dieser Vermutung liegt die Feststellung weiter bereicherter Äußerungsfähigkeit der Figuren, vor allem etwa des Mannes. Allein sie sind räumlich in ganz verschiedenem Verhältnis zur Bodenfläche. Sie treffen einander nicht, sondern handeln aneinander vorbei, weil ihre jeweils eingehend gegebene Lokalisierung

nicht zur Übereinstimmung kommt. Denn auch hier ist der Platz um den ein-



Abb. 104. Bettler mit Glutpfanne. B 173, H 8.



Abb. 105. Bettler. B 163, H 9.



Abb. 106. Bettlerpaar B 164, H 7. 1630.



Abb. 107. Angelehnter Bettler. B 150, H 73 I.

zeln eng. Die kraftvolle Bewegung seiner Schultern und seines seitlich ge-  
senkten Hauptes greift nicht weit, sein Blick ist niedergeschlagen. Und der

Radius der Frau ist noch geringer. — Ähnlich reicht die treffend und drastisch verdeutlichte Bewegung, die der nur flüchtig gezeichnete sich anlehende Bettler (107) mit Bein, Kopf und Hand vorbringt, kaum über sein eigenes



Abb. 108. Bettlerkopf. B 327 H 37.



Abb. 110. Ein Bettler, den Arm in der Binde, und ein Kopf mit hoher Mütze. B 182 H 78A.



Abb. 109. Bettlerköpfe. Seder und Tuschke. Paris, Smlg. Béarn.

Profil hinaus. — Bei einer vielfigurigen Gruppe müssen sich aus dieser Darstellungsart räumliche Differenzen ergeben. Die Musiker (112) sind jeder wie aus verschiedener Entfernung gesehen. Die starke und bei aller flüchtig-

feit der Zeichnung reiche und genaue Beleuchtung ordnet zwar die Gruppe. Aber die Schatten auf Wand und Boden verdeutlichen das Total nicht zusammen-



Abb. 111. Bettlerpaar. Feder. Smlg. Campbell.



Abb. 115. Der dicke Bettler mit dem Stod. B 172 H 16.



Abb. 112. Die Musiker. Feder und Tusche. Smlg. Gathorne-hardy.



Abb. 114. Bettler m. Pelzmütze. B 299 H 135.

hängend. Die Blicke fehlen fast. Selbst die Unterkörper sind unklar. Nur die Oberkörper sind sehr kraftvoll und ausdrucksvoll beschäftigt, bewegt und be-

leuchtet. Aufgerichtet vorn im Stuhl, Haupt- und Ausgangspunkt des Ganzen, sitzt der Flötist da. Sein Nebenmann tritt zurück, beugt sich (über sein Instrument?) hinab. Sein unbeteiligtes Gesicht ist völlig anders gegeben als das offen sichtbare des Querpfeifers und als das Profil des Stehenden. Seine ruhende Hand vergessend, hört er zu. Hinter ihm beugt sich noch eine Gestalt laufend vor, räumlich näher, doch der Musik ferner als der Lockige. — Hier sind neue Beziehungen. Noch in den Zeichnungen der Danae und der drei Priester (60, 61) hatte der Ort ganz einheitliches Leben in sich und mit den Figuren, die alle aus einem Stoff zu sein schienen. Im Zinsgroschenbild (63) wurde das Sonderleben des Ortes und der Einzelmenschen zuerst wieder zum Problem. In der Entwicklung, die von der stofflichen Verschiedenartigkeit der Priester dort gegenüber den Knechten des Landpflegers ausgeht, ist in der Zeichnung (Abb. 112), die ja nicht eigentlich Bettler darstellt, eine Etappe erreicht, die etwa mit der des Louvre-Eremiten verglichen werden kann.

Mag auch der Beschämte der Zeichnung Abb. 111 nicht als von seiner Frau beschämt klar werden, in sich selbst ist er reich differenziert und durchgeführt, wie sich aus den gleichzeitig steif und schlaff aufstehenden Beinen der Hängebauch, aus diesem und den von hinten her kommenden Armen die kräftige Brust und über den Schultern der zur Seite niederblidende Kopf in seiner struppig reichen Erscheinung vom Profil in die offene Enfaceansicht entwickelt. Der D i c k e mit dem S t o c k auf dem Rücken (113) steht gerade so da, nur etwas weiter gedreht, so daß jetzt der Körper links, das Antlitz rechts am Beschauer vorbeigerichtet ist und die Neigung der Rückgratslinie erkennbar wird, die von den standfesten Beinen über den Leib und die schon verschobene Brust stark und ohne Gegengewicht nach rechts ausweicht. Auch die Zusammenhänge der Erscheinung sind vielfältig schichtenweise unterschieden, gesteigert und abgestuft geschildert. Die Hose über den aufgespaltenen Schuhen schließt sich in steifen, plumpen Formen dem Bein an. Ein Sezen ist herausgerissen. Der Schlagschatten der Jade oben ist dort, wo das Messer hängt, durch die Reflexe des hellen Bodens aufgelichtet. Darüber hängt der Wanst unter der mühsam zusammengeknöpften Jade, die in grotesken Klappen, Ansätzen und Flicken die Schultern umschließt. Die Zipfel der unförmigen Pelzmütze fallen neben das knollige, stoppelige Antlitz herab. So einheitlich das Ganze ist, so entschieden ist die Steigerung auf den schweren Hängebauch, die Unterscheidung der derben Figuren der Hofe von den hellen, feinen an Oberkörper und Antlitz, der Ausdruck des D a s t e h e n s mit dem eingekerbten Stock auf dem Rücken. Jetzt beginnt das Antlitz zu blicken: der unoffene, schiefe Blick unter den wehleidig gerunzelten Brauen ist Grundgedanke und Gipfelpunkt der ganzen Haltung, des ganzen Mannes. — In den vereinfachten Gegensatz zu einer grotesken und überförmig wiedergegebenen Pelzmütze gebracht, wiederholt sich das Gesicht mit anderem Ausdruck, aber mit dem gleichen, gerade sehend gewordenen Blick in der kleinen Studie Abb. 114.

Wird die Frage Wo? hier nur eben angedeutet, so wird sie mit neuer Unmittelbarkeit und neuer Bedeutung gestellt in einer Radierung, in der das Motiv des am Wege Hodenden wieder aufgenommen ist.

Die Wegböschung breitet sich warm beschienen nach vorn aus, empfängt den weichen Schlagschatten des dahingenden Bettlers (115) (wie anders lag noch der steife Schatten hinter den Beinen des sich Wärmenden (104) auf der Böschung) und erhebt sich in dem Lichtumspielten Stamm zur Höhe. Nur dieser Saß, den er gerade „besitzt“, scheint für eine kurze Zeit Eigentum, Basis, Heimat des Landstreichers, nur dieser Punkt ihm zur Wirklichkeit verdichtet zu sein. Fest und farbig setzen sich die Füße davon ab, eindringlich und ausführlich in ihrem elenden Aussehen, ihrer ordinären Haltung geschildert. Sie stützen den im unförmigen Mantel verschwindenden Körper. Die schmutzigen Pelzteile erscheinen farbig, die Schatten durchsichtig. Nur die Gebärde der vorge-



Abb. 115. Bettler an der Böschung: Rembrandt. B 174 H 11. 1630.      Abb. 116. Der Stelzfuß. B 179 H 12.

streckten Hand versinnt ein wenig. Dafür gipfelt alles in dem übergroß vagegestreckten Kopf. Aus dem Profil in die Wegrichtung gewandt, ruft er den Passanten an, immer mit den gleichen wehleidigen und verbitterten Worten. Aus dem Antlitz dringt ein erwartungsvoller, düster beobachtender Blick.

Dieser bettelnde Landstreicher ist Rembrandt selbst. Indem er dem verwilderten Gesicht seine eigenen Züge gibt, rückt er das Problem jenes Menschen in die größte Nähe zu sich selbst. Wie die Gestalt gegenüber allem Früheren plötzlich in erschreckender Nähe direkt auf uns zukommt, so ist auch das Antlitz vorbehaltslos hingehalten und entgegengestreckt, — so nahe wie es nur geht. Aus dieser Nähe ergibt sich die Transparenz des Blickes und des Antlitzes und der ganzen Gestalt im Ausdruck, in der Bewegung, im Licht, im Raum. Das

ferne Ansehen — mochte es neugierig, erschrocken oder bedauernd sein — ist zu einem äußersten Sichhineinversetzen vertieft.

So kommt jetzt auch der Stelzfuß (116) unmittelbar auf uns zu. Das Terrain fällt etwas ab. Das dumpfe Aufsetzen des Holzbeins vollzieht sich vorsichtig und stoßend, noch während der fest gepackte Stock und dahinter der gesunde Fuß auftrüben. Oberkörper und Kopf, in Binden und altem Zeug, hängen vornüber. Das Auge schaut prüfend auf den Weg, der Mund stöhnt vor Anstrengung und Schmerz. Alles ist ganz nahe und eindringlich in Stellung und



Abb. 117. Der Alte an der Böschung. B 151 H 14.



Abb. 118. Studie eines Bettlers mit kurzem Mantel. Kreide. Berlin.

Ausdruck, ganz einheitlich und durchsichtig im Aufbau aus so vielen Form-, Farb- und Lichtgegensätzen (die beiden Süße hinter den Stöcken, die Mantelbahnen, Stirn — Binde — Mützenpelz).

Die Dinge werden farbiger, die Töne leuchten in den Raum hinaus. Während etwa der Bettler auf Abb. 68 farblos, bewegungslos, raumlos im Hellen da stand, ist bei dem Alten an der Böschung (117) schon von weither zu sehen, daß er eine helle Hose, dunklen Mantel mit gestüfter Borte und eine noch dunklere Pelzmütze trägt. Ähnlich offen sind die Farbgegensätze gezeichnet

bei dem Mann mit dem kurzen Mantel (118). In der besonderen und schlagkräftigen Art, wie die helle Hose sich gegen den kurzen, dunkelfarbigen Umhang absetzt, wie er bewegungsfähig vor seinem Schlagschatten dasteht, ist eine große Reichweite seiner Er-



Abb. 119. Studienblatt. B 366 H 41.

scheinung dokumentiert anders als bei dem Mann mit dem Federhut (53 a), dessen Glieder wie zusammengewachsen und verfilzt erscheinen. — Der Alte an der Böschung (117) ist nicht bloß eine Studie, sondern ein abgeschlossenes Bild. Sein interessierter, mit Nase und Mund vorgeschobener Blick dringt weit hinaus, als sähe er ebensoweit, wie er sichtbar ist. Hinter ihm ist der Himmel, der Platz, auf dem er steht, zieht sich nach hinten hin, die Böschung des Steines, an dem er lehnt, senkt sich hinter ihm ab, und selbst jenseits wird vor dem Himmel noch hell durchleuchtetes Strauchwerk sichtbar. Vor allen diesen Schichten: Boden, Fuß, Böschung, Strauch, Himmel führt sein knorriger Stod frei abgehoben vorbei. — Die gleiche durchsichtige Vielfältigkeit haben die Skizzen auf den Radierungen Abb. 119, 120; die hundert Oberflächenformen eines alten Pelzes, an jeder Stelle anders und auch anders beleuchtet, der prü-



Abb. 120. Ein Mann mit hoher Mütze. B 502 H 59 11.

W a u c h, Studien des jungen Rembrandt.

fend vorstoßende Blick, die verschiedene Dichtigkeit und Nähe der einzelnen Köpfe: in scharfem Licht und stark bewegt oder ganz hell und durchsichtig oder auch ganz auf das Oberflächenleben hin durchgearbeitet.

Auch in der Studie des im Stuhl sitzenden Alten (Abb. 121) ist alles auf Einwirkung des direkten Lichtes gestellt, dem der Greis sich zuwendet. In scharfem Randschatten sind die abgewandten Teile abgetrennt: unter Füßen, Beinen, Stuhl, Augenhöhle und Nase, an Nacken und Rücken sitzen kompakte Dunkelheiten. In dieser weiten und überreichen Constata ergänzt sich der ganze Raum um die Figur: die flimmernde Helligkeit ruht so faßbar vor ihm, daß der schwere, müde Mann aufstehen und vorwärtschreiten könnte. Wiewiel vollständiger sitzt dieser Mann gegenüber denen auf Abb. 23 und 25, ja noch gegenüber dem Lazarus Klap (66)! Das „In-der-Sonne-sitzen“ ist so gut in



Abb. 121. Sitzender Alter.  
Seder und Tuschje. Früher Smlg. Hejeltine.

dem standfesten, fischenbelegten Stuhl ausgedrückt wie in der zusammengefuntenen Gestalt, in den passiv ruhenden ausgebreiteten Ellenbogen auf der Lehne wie in den ausgestreckten Beinen. — Und ebenso wie dieser Kopf ist jener auf der winzigen Skizze im Sodor-Museum (122) und auf der Radierung Abb. 123 mit dem budligen Rückenansatz ganz von Licht und Raum umflossen als ständen diese Männer sonnenumschienen auf einem Turm oder auf einem Schiff. Ein Kopf, wie der auf den Radierungen Abb. 66, 105 oder 106 läßt nichts dergleichen ergänzen.

Wie jener Alte sitzt, so steht der junge Bettler (124) da. Nur in kühnster Flüchtigkeit angedeutet, ohne zusammenhängende Körperwiedergabe, ohne ein fesselndes Spezialmotiv, ohne jede Angabe der Ortlichkeit — aber in dem wenigen Gesagten ist gerade das Wesentliche, qualitativ Alles verwirklicht. Die Sohlen, der Stab, das zerschlossene überhängende Gewand, der verkürzte Rücken, der eine Schatten am Armel, der Nackenträger, das dem „Zweifler“ Abb. 82 verwandte Antlitz — alles ist ohne jede quantitative Vollständigkeit und dennoch absolut erschöpfend vergegenwärtigt, so daß nicht nur die Erscheinung und der gehaltliche Aufbau dieser reich bewegten Gestalt hervorgerufen wird, sondern daß dieser junge verkommene Mann mit seinem intensiven körperlichen und menschlichen Wesen über sich hinausgreifend mit seiner Beweglichkeit seinem Raum, mit seinem Bedeutungsgehalt sein Schicksal mitverdeutlicht.

Wie diese Zeichnungen hat offenbar das verlorene Original der Zeichnung mit dem Bettlerpaar (125) ausgesehen. Wie bei dem sitzenden Alten in der schlichten Seitenansicht gerade das Hineinsinken in den Stuhl klar wurde,

wie bei dem Bettler die gedrehte, ausgreifende Haltung viel mehr als nur den Umriss verdeutlichte, so ist auch in diesen einfachen Profilfiguren etwas Neuartiges: das gemeinsame Wandern. Erst jetzt ist (innerhalb der neuen Nähe



Abb. 122. Männerkopf. Seder und Tuijche.  
Amsterdam, Museum Sodor.



Abb. 123. Halbfigur eines Mannes.  
B 135 H 69 IV (von van Dliet überarbeitet).



Abb. 124. Ein junger Bettler. Seder.  
Smig, van Regteren-Altena, Amsterdam.



Abb. 125. Bettlerpaar.  
Seder (Kopie). Früher Smig, Hefeltine.

und Unmittelbarkeit) die Reichweite der Menschen so vergrößert, daß wirklich eine Gemeinsamkeit im Raum zustande kommen kann. Die früheren Paare standen beziehungslos beieinander; aber dieses umfängt in dem gleichen Licht

der gleiche weite Raum. Das Licht dokumentiert sich gleichartig in den Schatten ihrer Augenhöhle und Wange, ihres Rückens, der Schürze, unter der sie die Hand trägt, wie auch in den Schattenformen an seinem Hut, Stoß, Mantel und Beinwerk. Ihr Raum ist der seine, sie leben in der gleichen Weite. — Und ihre Bewegungen entsprechen einander. Während der Blinde mit zögerndem Schritt und tastendem Stoß immerfort hinter der Leine des Hundes her-



Abb. 126. Bettlerpaar. B 185 H 77A.



Abb. 127. Dider Mann im Mantel. B 184 H 77A.

marschiert, hört er stets neben sich den Wandersschritt der Frau. Sie blickt für ihn. Er bettelt für sie. In dem Weitermüssen durch diese heimatlose Weite erscheint nur dies ihr nahes Nebeneinander als wirklich.

Das Einzelne, das sich hier nicht beurteilen läßt, ist in der Radierung Abb. 192, auf der sich in zarter Andeutung ein Bettlerpaar räumlich ausdrucksvoll begegnet, in den technisch mißlungenen, daher verworfenen Blättern Abb. 126 und 127, die ebenfalls ein zu voller Gemeinschaft vereinigt Bettlerpaar und einen breit und ausgreifend dastehenden Mann ähnlich Abb. 121,

122 wiedergeben, — näher verwandt noch in der Radierung Abb. 128 gegeben. Zwar ist hier eine unverständliche Kulisse vor etwas Nichtgelungenes geschoben, so daß der Mann nur teilweise sichtbar wird. Aber einige der Gräser vorn sind ursprünglich: sie fixieren zusammen mit der Andeutung der Bodenwelle hinten den Platz und den Fußpunkt der Figuren. In diesen ist die raumumgebene Gemeinsamkeit in der Steigerung von der haarfein konturierten Frau zum kräftiger, näher gesehenen Mann in ihrer Stellung zum



Abb. 128. Bettlerpaar. B 165 H 13.



Abb. 129. „Der kleine Pole“. B 142 H 40. 1651.

Licht deutlich. Und in dem Gegensatz zwischen der energisch Voranschreitenden und dem klagenden, tranken Mann scheint eine innere Kontrapostik angedeutet. Beide sprechen. Man glaubt, ihre verzweifelten und rohen Worte zu hören, die sie sich in ihrer Mühseligkeit und Verbitterung zurufen — ohne sich anzusehen.

In dem blinden Geiger (130) vollendet sich diese Entwicklung. Alle Teile der Figur vom Fuß bis zur Mütze werden zur Gemeinsamkeit zusammen-

gesehen, nicht wie zur Zeit des Davidtriumphes (21) in einem rein figurierenden Dasein, so daß Hand und Arm, Körper und Gewand, Figur und Nebenfigur zusammenwuchs, auch nicht wie darauf in den starren, verfilzten Figuren des Mannes mit dem Hund (55) und des Zwiebelweibes (54), sondern aus der bis ins Letzte durchschauten und differenzierten Besonderheit der Teile und ihres jeweiligen Miteinanderseins wird jetzt die ganz in sich selbst sinnvolle Figur aufgebaut in ausgewogener, wenn auch weit ausgreifender Kontrapostik der Einzelelemente. — Die Reichweite der Figur ergibt sich schon aus ihrer eigenen Gebärde. Der Mann mit dem Kohlenbecken (104), ganz zusammengekröchen, fast blicklos, ohne Ausgleich nach einer Seite gerichtet, in allem nur vor sich hin, konnte keinen Raum um sich spüren, weder in seiner Oberflächenreaktion noch in seiner Gebärdung. Er empfand nur seinen kleinen Fleck, auf dem er saß. Wie jetzt die Gebärde vom Rückgrat her bis in die Glieder entwickelt die Weite in sich aufnimmt, wie der Blick den Horizont umfängt, damit ist die Freiheit im Raum, das Mittelpunktsein in der „Landschaft“ schon allein in der Figurenbewegung ausgedrückt. — Aber die Figur des Menschen ist weiter als im Freien befindlich, in ihrem Draußensein dargestellt. Nicht nur ist ihr Platz stets angegeben, sondern ihr Verhalten zu dieser Bodenandeutung ist neu, aktiver und produktiver geschildert. Und in der Beleuchtung zeigt sich die Freiheit, von der sie umflossen sind — selbst in einem isolierten und winzigen Kopf (122) ist jetzt spürbar, von wie weit her das Licht, in dem er steht, kommen könnte.

Alles dies ist in äußerster Konzentration in der Radierung der „Kleine Pole“ (129) verwirklicht.

Aber in der Verfolgung des besonderen Problems der Landstreicherdarstellung vertieft sich die Bedeutung jener neu formulierten Zusammenhänge. Das Gefangensein in der immer nur eigenen Welt, das stete Zurückgewiesenwerden auf das eigene Selbst hat bei jenen Ausgestoßenen und Elenden seinen besonderen Sinn. Das Draußensein in seiner laugenden Weite, das stete vernichtende Umgebenwerden von Horizont und Firmament hat bei den Heimatlosen eine sonst nicht gefühlte Schwere.

— Man hört das dünne monotone Siedeln auf der Straße. Der Blinde arbeitet stumpf vor sich hin, während er langsam seinen dunklen Weg wandert, eine furchtbar zusammengesunkene Gestalt mit wüstem Gesicht. Vor ihm ist es ganz leer. Nur das Hündchen an der Leine schnuppert in die Luft. Hinter den tastenden Pantoffeln des Blinden hat der Weg ein wenig Form. Und weiter zurück hört er seine Frau an einer Türe betteln. Dort ist also eine Hütte und vielleicht ein Baum.

Nach rückwärts bettelt die Frau, auf die er warten muß. Nach vorwärts spürt er das Hündchen an der hängenden Leine. Das sind die einzigen Pole in dieser armen und lichtlosen Welt. Das ist alle Spannung und Kontrapostik, zwischen deren nach vorn und zurück, nach rechts und links ausschwingender Kurve die schwere, abgeleitet einsame Gestalt dahinschreitet, ganz Mittelpunkt dieser zurückweichenden Dorfstraße, Mittelpunkt zwischen Frau und

Hund, nach innen und nach außen durchschaut und durchformt in seinem furchtbar eigenen Sein.

Er wandert vorbei. Wie in den halbrunden Ausschnitten der Gemälde ist hier in dem reinen Profil dieser grausamen Silhouette die Bedingtheit unseres Anschauens selbst mitgeteilt: das traurige Bild zieht an uns vorüber, als wären wir stumm zur Seite getreten.



Abb. 130. Der blinde Geiger. B 138 H 38. 1631.

## Das Antlitz.

Schon im Anfang war das menschliche Antlitz gesondert dargestellt worden. Aus Vorbereitungsstudien, die nur Teilprobleme eines größeren Zusammenhanges aufwarfen, waren selbständige Bilder geworden mit eigener Vollständigkeit in Aufbau und Bedeutung. Diese Entwicklung war — nach dem ganz in der Tradition beruhenden Anfangswerke — ausgegangen von den Studientöpfen zu der Prophetin Hanna zum Simeon (17) und zu dem Johannes vom „Wunder an der Tempelpforte“ (51, 56). Dann waren daraus Darstellungen des Antlitzes der Mutter, des Künstlers selbst, des Vaters, einer Mohrin geworden, in denen die Selbständigkeit des Problems erfaßt und der Gestaltung zu Grunde gelegt worden war.



Abb. 131. Die „weiße Mohrin“. B 357 H 364.

scheint ähnlich wie beim Zinsgroßeszenbild zum erstenmal die Gegenteiligkeit und Gegenseitigkeit der Dinge eine Andeutung des Lebensraums zu geben. Zwischen dem sichtbaren Hintergrund und der vorderen Schattenzone spielt sich das Dasein dieser Frau ab. Entsprechend ist ihrer äußeren und inneren Bewegungsfähigkeit eine bestimmte Reichweite zugewiesen, in deren Begrenztheit das Besondere und besonders Dargestellte dieses Negerchidsals zu liegen scheint.

Hier schließt sich der Alte im Barrett (132) an. Er dreht sein Antlitz zum Beschauer heraus, aber das hochgebaute und vorgewölbte Barrett beschattet das

Mit dem Brustbild der Mohrin (131) ist diese Entwicklung etwa bis zu dem Punkt geführt wie die der Historie im Zinsgroßeszenbilde (63). Die Einzelformen sind teils noch schematisch ründlich (wie dort die Priester), teils unschematisch (wie die Spione), mehrfach struppig oder hölzern oder überknauf hervorgekehrt (wie etwa die Architektur). Gerade in diesen neuen Substanzgegensätzen des Kopfes zur Büste, des Haarschmuckes zum Kleid, der hellen zu den derb beschatteten Teilen basiert der kühne und kräftige Aufbau, der über alle früheren Lösungen etwa des Casseler Selbstbildnisses hinausgeht. Denn in dieser hier noch unverträglichen Verschiedenartigkeit der bloßgelegten Einzelheiten, in die das als Hintergrund durchgeführte Total einbezogen ist,

magere und struppige Gesicht. Nur zu ahnen sind im Dunkel die Augen als Inhalt für die entschiedene Bewegung, für die in starken Gegensätzen aufgerichtete Komposition: umgeben und umspielt von den drei Schattenräumen



Abb. 152. Ein Mann im Barett (Kopie?). Amerita, Privatbesitz (1629?).

links, vorn und rechts, an jedem Fleck in anderem Kontrast gegen das Zurückliegende hervortretend, so setzen sich die Körper von Büste, Kopf und Mütze aufeinander auf. — Ähnlich derb in der Einzelwiedergabe, ähnlich unbestimmt

in der Blickrichtung, allein ebenso fest durch Motiv, Gewand und Hintergrundsgliederung in die Mitte gesetzt wirkt der struppige Kopf auf Abb. 135.

Anders sind die Darstellungen eines alten Paares (134), des alten Harmen van Rhyn (135) und eines vollbärtigen Greises (136, 137). Die gleiche Entwicklung wie vom Zinsgroßhändler (63) zum Paulus in Nürnberg (87), zu dem Mann in Halbfigur (88) hat stattgefunden. Jetzt wachsen die Partien von Büste und Kopf aus einem dunkel durchwogten oder hell schimmern-



Abb. 135. Bärtiger Mann (Kopie?). Kunsthandel.

den Räumlichen einheitlich hervor. Von der plastischen Eigenwilligkeit der Formen finden sich höchstens Reste (Armpartie Abb. 137). Sonst werden die Schärpen und Gegenständlichkeiten in Oberfläche, Farbe, Umriss oder Relief im Atmosphärischen aufgenommen und zusammengebaut. Die Antlitz, Gewänder, Kopfbedeckungen, Schultern dieser Menschen verlaufen ohne Grenzen ineinander. Das Licht erzeugt einzelne Akzente wie das starke Hervortreten der Nasen und die Schlagshatten des Kopfes auf der Schulter, aber es hat jedesmal

die weiche Atmosphäre des Raumes zu durchdringen, in den diese Menschen eingebettet sind. Sie sind stumm, ihre Augen bleiben gesenkt. Der alte van Rhyn — er starb bald darauf — hält sie fast geschlossen. In der trüben Willenlosigkeit dieses gedunsenen Antlitzes spricht sich die Verengung der Welt eines Absterbenden aus.



Abb. 134a. Ein alter Mann. Rötel, Tusche. Wien.      Abb. 134b. Eine alte Frau. Rötel, Tusche. Wien.



Abb. 155. Rembrandts Vater, Harmen Gerrits van Rhijn. Rötel, Tusche. Oxford.

Doch die Augen öffnen sich. Bei dem Kopenhagener Profilkopf (138) erscheint das kleine scharf gerichtete Auge, der (gleiche?) Mann auf Abb. 140 und der Alte auf Abb. 141 schauen offen nach der Seite, die alte Frau der Zeichnung Abb. 142 blickt mit fast stehendem Blick geradeaus und die blühenden dunkeln Äuglein des lachenden Soldaten (139) sind eben aufgerissen. Es

ist die Entwicklungsstufe der sehend werdenden Bettler (der Dicke mit dem Stod 113), der Komposition des zwölfjährigen Jesus im Tempel, zu der der „Zweifler“ gehört (80—82). Die Blicke gewinnen gerade etwas Leben. Die Augen gehen noch nicht völlig in der Richtung und der Weise des Blickes auf, entsprechen einander nicht einheitlich, behalten in ihrem gemeinsamen Schauen etwas Unfestes. Aber ihre Aktivität ist stark. Sie entwickeln sich aus den Partien um die Höhlung, entsprechen dem Ausdruck von Brauen und Nasenwurzel, nehmen schon teilweise am Beleuchtetsein des Kopfes teil. Nach der Abstreifung des plastischen Formenschematismus wird jetzt auch die Bewegung des Antlitzes auf neue Weise angedeutet, indem das Licht in die



Abb. 136. Dorgeneigter Greis. B 325 Fi 27.



Abb. 137. Dorgeneigter Greis. Rötel. Stodholm.

poröse lichtfangende Haut mehr als bisher eindringt. Zwar sind in diesen flüchtigen Skizzen Haut, Gesichtsformen, Haare, Gewandteile, Hintergrund nur eben angedeutet. Noch kommt es zu eigentümlichen Verzerrungen der Antlitzteile oder der Schulterzone, zu linksüben oder starren Bewegungen, als sei die lichtempfangende Porosität aller Teile, ihr neues Geöffnetsein — die Öffnung des Blickes ist ja eine Teilerscheinung davon — noch nicht einheitlich in die wirkliche Bewegung eingefügt worden. Gerade aus der Zerrissenheit zwischen wild verzerrendem Grinsen und einem merkwürdig eindringlichen, fast stetigen Blick erhält die wüste Erscheinung des lachenden Soldaten ihren grotesk-tragischen Zug.



Abb. 139. Endender Solbat. Haag.



Abb. 138. Ørreierntopf (Kopie). Kopenhagen.

Ein voll ausgeführtes Gemälde dieser Art ist das Bild in Boston, das anscheinend den reuigen Petrus wiedergibt (143). Allein in der genauen Ausführung der Einzelheiten ist das Motiv erstarrt. Bewegung und Blick scheinen



Abb. 140. Mann mit Kappe. Feder u. Tusche. Früher Smig, hejeltine.



Abb. 141. Bärtiger Alter. B 514 H 187 I.



Abb. 142. Alte Frau im Kopftuch. Feder und Tusche. Smig. Strölin, Lausanne.



Abb. 144. Ein Mann mit hoher Mütze. B. 321, H. 22.



Abb. 143. Der reine Petrus (?). Bolton.

nicht wirklich aus einem gemeinsamen Zentrum entwickelt, so daß alles Kraftvolle und Großangelegte des Aufbaus, alles Feine und Reiche des Einzelnen nicht zu klarer Einheitlichkeit gelangt.

In den Köpfen auf den Abbildungen 144—150 ist dagegen jedesmal ein voller deutlicher Blick gegeben. Man sieht diesen Menschen aus nächster Nähe gerade ins Auge. Es sind nicht Skizzen, sondern ganz durchgeführte, teilweise mehrfach umgearbeitete Radierungen und Gemälde, von denen eines (149)



Abb. 145. Ein Mann mit Kappe. Kafjel.

sogar Lebensgröße besitzt, wenn es auch nur ein aus dem gewöhnlichen Kleinformat vergrößertes Bild bleibt. Der offene Blick behält immer noch etwas Schielendes, Starrendes oder Stechendes, das Antlitz etwas Glattes und Mastenhaftes. Die Radierung Abb. 144 geht in ihrer größeren Durchsichtigkeit deutlich über 136 hinaus, aber es ist, als habe die Linse sich noch nicht ganz auf diese äußerste Nähe eingestellt, sodaß perspektivische Verschiebungen eintreten. Die Büste ist wie hereingeschoben ins Bildfeld, die gewand-

bedeckten Schultern sind einesteils ausführlicher und reicher geschildert, andererseits behält doch auch die Tracht etwas Haftendes und Flaches, besonders bei den Köpfen Abb. 149, 144, 145. Die Prophetin mit ihren steinernen Zügen unter dem unheimlich erglänzenden Kopfstuch wirkt wie eine Erscheinung (150.) Bei Abb. 148 und dem zugehörigen Bilde (147) ist zwar das pelzbesetzte Gewand, aus dem das übernahe gesehene Antlitz herauswächst, lebendig und klar dar-



Abb. 146. Ein Mann mit Barett und Halsberge. Leningrad.

gestellt. Aber gerade hier sind die Umarbeitungen während der Ausführung am beträchtlichsten gewesen. Die Raumangabe der Radierung, der Blick auf dem Gemälde sind nicht völlig gelöst. Diejenige Unmittelbarkeit, mit der Rembrandt jetzt alle Erscheinung und alle Bedeutung erfassen wollte, erscheint erst für die Hauptpunkte, noch nicht für die Durchführung aller Einzelheiten gewonnen.



Abb. 147. Ein Mann im Pelz mit gestifteter Kappe. Haag, Smlg. Bredius.



Abb. 148. Ein Mann im Pelz mit Kappe. B 504 H 21 I. 1650.



Abb. 149. Ein Orientale. Brüssel.

Diese Entwicklung kommt zu einer vorläufigen Vollendung in drei Greisenköpfen (151—153), die etwa dem Bettler am Wegrand Abb. 115 entsprechen.

Die Blicke dieser Gesichter schielen nicht mehr. Sind auch die Augensterne nicht sichtbar, so ist im Gegensatz etwa zum Harmen van Rhyn (135) ihr nachdenkliches Vorwärtsniederblicken völlig artifiziert, es entspricht jetzt im Ausdruck genau der gerunzelten Stirn an der Nasenwurzel, den Brauenwülsten, dem Wangenontur. Der Blick ist in die Gesamthaltung dieser Menschen einbezogen, die sich kontrapostisch aufbaut. Der Mann auf dem Louvreblass greift mit beiden

Schultern nach vorn, darüber sitzt ruhig der starke Kopf; der auf der Radierung hängt mit dem Oberkörper zurück, mit dem Kopf vornüber (vgl. dagegen Abb. 136). Auf Abb. 153 ergibt der kühne und mächtige Aufbau aus dem nach rückwärtstendierenden Pelz, der gleichgerichteten feinen Kragenform und dem dagegen vorgeneigten, reich profilierten Haupt die stolze Gesamtform. Der kontrapostische Aufbau umfaßt jedoch nicht bloß die jetzt ganz artifizierte Haltung, sondern auch die substantielle Erscheinung der Teile. Gegenüber den farblosen oder im Schatten zusammenwachsenden oder in verschiedenem Grade lebendig gemachten Einzelpartien früherer Köpfe, drückt jetzt alles Einzelne gleichermaßen seine Besonderheit aus. Unerlöschlich ist die Differenzierung etwa der Haare: auf dem Louvreblass voll und buschig, oben noch grau mit dünnem Anfaß über der weit zurücktretenden blanken Stirn, auch im Schatten noch in seidige und mehr strähnige Büschel unterteilt, der Bart unmerklich aus Wange und Schnurrbart sich entwickelnd, ungliedert und breit, auf der Radierung das völlig weiße Haar in feinen Fäden die Glaze umspielend, nur über dem



Abb. 150. Eine Prophetin (Die Mutter Rembrandts). Windsor.



Abb. 151. Bärtiger Greis. B 309 H 28. 1650.



Abb. 152. Bärtiger Greis. Rötel. Paris.



Abb. 153. Bärtiger Greis. Rötel und schwarze Kreide. England, Smlg. Batejon.



Abb. 154. Eine alte Frau mit Turban. Seder. Wien.



Abb. 156. Die Mutter Rembrandts. B 354 H 1 11.  
(vgl. Abb. 48; 1628.)



Abb. 155. Drei Studien eines bärtigen Mannes. B 374 H 25.



Abb. 157. Ein Mann im Pels. B 292 H 23 11. 1630.

Ohr etwas dichter, der gepflegte Bart von Mund und Schnurrbart abgesetzt, in zwei silberne Partien leicht geteilt über den Pelz herabgleitend; endlich der in Profil Gesehene, dessen Bart sich voll und weißlodig über dem Pelz hervorstäubend scheint, während das dünne, feine Haupthaar vor dem Schädelkontur über der Stirn sich verdichtet, über Ohr und Schläfe erglänzt und nach hinten bis an den Kragen herabgleitet. Und ebenso vielfältig sprechen sich die Haut, die Pelze, die Kragen, die Gewänder aus.



Abb. 158. Ein Greis mit Barett und doppelter Kette. Kaffel. 1650.

Daß diese Gesichter und alles Einzelne an ihnen gerade und nur so aussehen, wird jetzt zum eigentlichen Darstellungsproblem. Sie sind alt. Die Antlitz sind so, wie sie geworden sind. Die Spannung zwischen Anlage und Schicksal ist auf ihnen angedeutet. Die Gesichtigkeit des Menschenantlitzes ist auf ihnen abzulesen. Alle Verzerrungen der Leidenschaft und des Leidens sind zu toten Runzeln erstarrt, wie die leeren Erfahrungen, zu denen ihre Erlebnisse erstarrt sind. Denn sie haben das Gesicht, das sie gemacht haben, immer gemacht. Was einst Ausdruck war, ist

jetzt bloß Form — gegenständlich und inhaltslos geworden.

Jetzt sendet (ähnlich Abb. 117) die Alte im Turban (154) ihren scharfen Blick aus den angespannten Teilen des sonst runzlig-schlaffen Antlitzes weit hinaus, viel weiter als etwa der Mann mit der Mütze (140) oder selbst die Alten mit den stechenden Augen (142). — Wie hier sind in den drei Studientöpfen (155) von vornherein die für die Ausdrucksbehandlung des Kopfes entscheidenden Punkte herausgehoben: die Nasenwurzel, der Gegensatz zwischen Ober- und Unterlippe, der Naseneinschnitt. — Die gleiche locker transparente Gewand-

wiedergabe liegt Strich für Strich bei dem Pelzkleid der Mutter Rembrandts (156) vor, ohne daß mit dem festeren und detaillierteren Antlitz selbst (48) die Einheit hergestellt worden wäre.

Bei dem Alten im Pelz (157) ist wiederum die Profilhaltung nur eine der vielen Stellungsmöglichkeiten dieser ganz zentrierten Figur. Stirn und Brust sind ebenso eindringlich vorhanden wie etwa Schläfe oder Schulter. Wie es um die Nase herumgreift, wie eigentlich der Raum zwischen Nase und Oberlippe dargestellt und wie im Verschwinden der Kette, im Vorhängen des jenseitigen Schnurrbartendes, im Ansatze der abgewendeten Augenhöhle die andere Seite dieses Menschen völlig mitdargestellt ist, das geht über die flachen, spröden Büsten oder Gesichter von 146, 144, 131, auch über die Zeichnung des Vaters (135) und alles Ähnliche weit hinaus. Die Rundheit dieses Menschen erscheint aus ihm selbst begriffen und entwickelt. Alles farbige Hinausleuchten ist als Reflex davon verstanden. Der in starken Gegenätzen behandelte Pelz umschließt zwei wirkliche Schultern, eine Brust, einen Rücken und einen Hals. Das Ohr scheint zu lauschen, der Mund zu zucken. Der Nacken könnte sich bewegen und sofort die Stellung zur Beleuchtung verändern. Der Blick könnte sich ruhig und beobachtend in die Ferne richten.

Dies geschieht in dem Casseler Kopf (158). Seine Ruhe ergibt sich erst aus dem Ausgleich starker, fast pathetisch gesteigerter Gegensätze. Der schwierige Aufbau (wie viel einfacher waren 149, 150) verarbeitet in sich die Spannung zwischen den Schultern und dem Kopf, dem Bart, den Ketten, dem Barett, dem Hintergrund, der Achteckform des Rahmens. Wo die Steigerung sich auf das Physiognomische selbst bezieht und die frühere Gezwungenheit noch nicht völlig durchgeformt erscheint (Abb. 159 und, sehr in der Abbildung verschärft, 162), da zeigt doch das durchleuchtete Auge und die räumliche Bewegtheit der Schulterstellung, der Halsberge, der Feder, daß auch diese Werke schon ganz im Zusammenhang mit denen stehen, die den Höhepunkt und Abschluß dieser Entwicklung bilden.

In den Köpfen der Abbildungen 160—164 sind dann die inneren und äußeren Beziehungen zur Umwelt geklärt und die ersten Versuche von Abb. 136 und 152 zu voller Bewegungsfähigkeit entwickelt. Der Kontrapost von Kopf und Büste, von Blick und Körperwendung, von Schulter und Stirn, von Vorn und Hinten, von Hell und Dunkel, von Rahmen und Kopf- oder Barettform ist jetzt noch freier, kraftvoller und ausgreifender. In der Radierung Abb. 160 fügt sich die breit vorgestreckte Schulter mit dem Kopf und dem wehenden Haupt- und Barthaar in eine räumlich kreisende, raumumflossene Bewegung ein. Das Verfließende der Grenzen zwischen den Einzelteilen hat jetzt einen neuen Sinn gegenüber Abb. 135. Welche Bedeutung hat allein das Sichtbarwerden des helleren Kragens im Nackenschatten! Auf die ganze Blattfläche scheint sich das atmosphärische Schimmern des Kopfes auszudehnen. — Ähnlich raumfugend in der sehr komponierten Gestalt seiner Büste, wenn auch in Erscheinung und Ausdruck ohne jenes Verfliegen in die kreisende Umwelt, ist der Mann mit der Pelzmütze (163) aufgebaut. — Mehr im Kleinen steht alles in den Köpfen der Abb. 161 und 164 gegeneinander. Aber auch hier ist die



Abb. 159. Ein alter Mann mit Kette. London, Smith, Steißmann. 1631.



Abb. 160. Ein Greis. B 260 H 47 I. 1631.



andere bewegte Beleuchtung wiedergibt und obgleich schließlich das eine eine Radierung, das andere ein Gemälde ist.

Von den Figuren selbst und dem Platz um sie herum ist viel zu sehen. Doch auch „qualitativ“ wird „Platz geschaffen“. Man könnte vor diese Bilder einen Ovalrahmen legen, der ähnlich wie das Achteck in dem Casseler und dem Detroitter Gemälde (oder wie der obere Halbkreisabschluß in Abb. 85 und 103, wo jedoch der Boden als Basis unbeeinträchtigt bleiben muß) — die Kanten und Ecken abschleife. Denn während einerseits die Formen im Innern — Kopf-  
onal, Ellbogenkontur; Feder, Frisur — sich einem solchen Gesamtausschnitt speziell einzupassen scheinen, werden gegen Ecken und Ränder zu die Formen dunkel, stumpf und ereignislos. Die untere Hand scheint sogar wie am Rande des Blickfeldes einer Linse flach zu verschwimmen. Aus dieser Konzentration



Abb. 165. Ein Mann mit Pelz und Pelzmütze. B 263 H 53. 1651.

der Schädelinie, im Hervorblicken des linken Auges, im Einjinken der Brust entwertet wird. — Und um den Jüngling herum macht die besondere Beleuchtung die Atmosphäre selbst sichtbar. Mitten durch den Raum hindurch trifft ein einziger Lichtstrahl das leicht geneigte Haupt. Der Halsansatz, das Untergesicht, der Schwerpunkt der Feder glänzen auf. Der Lichtkegel steht isoliert in eigenmächtiger und freier Beziehung zu allen etwa denkbaren Koordinaten des Wagrechten, des Senkrechten, der Bildfront, der Körperfront. Ringsherum ist nur die Atmosphäre. Allein indem das Licht sich durch Reflexe und indirektes Durchschimmern in diese Atmosphäre hinein fortsetzt, erreicht es eine Kontinuität, die jenes „Hellbuntel“ schon für sich beitehend, sozusagen von dem ein-

der Flächenformen, aus diesem ihrem Zurückweichen vor der in der Mitte verdichteten und zusammengeschobenen Substanz ergibt sich das Ausschwingen und Hinaushallen dieser Körperfiguren in den Raum ringsum. Denn nicht nur an der seitlichen, sondern auch an der vorderen Peripherie verschwimmt es gegenüber den klareren, energischeren Formen von Kopf und Schultern. So ist schon in den Körpern selbst ihr Umkreisförmigkeit ausgedrückt. In der Verfeinerung und Heraushebung des eigentlichen Antlitzes gegenüber dem Kopf (165), in der fein verkürzten Projektion der Stirn, der Oberlippe, des Kinns erscheint das Enface ebenso vollständig verdeutlicht wie das Profil, das in der Verschleierung

maligen Seichteinbruch unabhängig als Körper der um die Büste schwingenden Raumatmosphäre erscheinen läßt. (Ein Vergleich mit dem Landstnecht (44), auch



Abb. 164. Bärtiger Alter. Detroit, Smlg. Stevens.

noch mit dem Brightoner Krieger (162) macht die Entwicklung deutlich). Von den Wangen gleitet der helle Schein in die Augenhöhlen und die Augen zurück.



Abb. 165. Ein junger Mann im Barett. Toledo, Smlg. Sibbey. 1631.

Die Goldkette erglänzt in kompliziert bewegter, auf ein Grundrißoval projizierbarer Kurve. Senkrecht dazu steigt und sinkt in räumlich schwingender Torsion vom beleuchteten Hutrand die Feder nach hinten ins Dunkle.

Auch das Oberflächenleben der Dinge in all seinem differenzierten Reichtum wird auf den Hauptgedanken hin konzentriert. Die — abwärts schwächeren — Gegenfäße steigern sich nach dem Kopf zu: das jugendlich weiche Infarnat gegenüber den scharfen Formen am Hals und an der Metallkette, das hervor-



Abb. 166. Die Mutter Rembrandts als Prophetin Hanna (?). B 548 H 51 II. 1631.

treten der dünnen Greisinnenhaare aus dem orientalsch farbig glänzenden Tuch, der vollen Büschel aus dem eleganten Barett.

In der kontrapostischen Konzentration ihrer äußeren und inneren Gegenfäße sind diese Menschen aufgebaut. Sie sind Mittelpunkt, um-

geben und umraunt von ihrer ganz eigenen Welt. Nicht mehr ein einfaches Hinhalten von Oberkörper und Antlitz (Abb. 48), nicht mehr ein gemeinames Verklingen (134), sondern eine klare Steigerung des Ausdrucks auf das Antlitz hin, dem alle die übrigen, sehr vielen Teile des Oberkörpers untergeordnet sind. Was sagt nicht jetzt das zusammengesunkene Daßien oder die aufrechte, dennoch weiche Haltung des Mannes alles aus. Was bedeutet nicht in beiden Fällen die Bewegung des Halses! — Und wie der ganze Oberkörper seinem Ausdruck nach im Kopf, dieser im Antlitz gipfelt, so konzentriert sich weiter der Gesichtsausdruck im Blick. Unverborgen, ohne Gewalttätigkeit, ohne Unsicherheit dringt aus dem Innern dieser Antlitze sprechend ihr Blick hervor. Er entwickelt sich in völliger Entsprechung zu der müden Lässigkeit des Körpers (166), der einst oft schmerzlich bewegten, jetzt erstarrten Stirn, dem mürrchen feinen Mund, dem festen Kinn, der zierlichen fast jugendlichen Nase. So erscheint dieser Blick ruhig, fein, überlegen, klug und gleichzeitig dünn, mühsam, trübe und alt. — Und aus den weichen reichen Formen von Tracht und Antlitz des Jünglings (165) drängt sein ganz und gar jugendliches Auge verhangen, unausgesprochen und suchend hervor mit dem gleichen Ausdruck, den die Nase, der volle Mund, die weichen, noch nicht gefurchten Wangen, der feste, doch noch glatte Hals haben. Aus dieser Sinneseinheit der jetzt so gegensätzlichen Einzelelemente ergibt sich der innere Aufbau, der im Blick gipfelt. Dieser von innen herausgehende Blick des Menschen in seinen Lebensraum — er dringt so weit, wie jener reicht.

## Das Ich.

Rembrandt hat in Leiden keine Porträtaufträge ausgeführt. Seine Werke gestalten die biblischen oder klassischen Historien, stellen den einzelnen Menschen in seinem Lebensthum dar, behandeln das Schicksal des Bettlerdaseins oder sie erzählen die Historie des menschlichen Antlitzes, anfänglich als Teilproblem



Abb. 167. Selbstbildnis. Haag, 1629.

der großen Historie, sodann als eigenen Vorwurf. Diese Gestaltungen des schicksalhaften Seins, nämlich des Gewordenseins eines Menschengesichtes, sind ohne Beziehung zu der bürgerlichen Individualität des zur Darstellung gewählten Menschen. Die Beziehung dahin ist die gleiche ganz allgemeine und unspezielle wie die der Bettlermenschen, der einsamen Propheten, die der

Krieger oder historischen Personen zu ihrem jeweiligen „Modell“. In den Köpfen ist bisweilen der Blick oder das ganze Gesicht im Schatten verborgen. Oder sie tragen phantastische Tracht: Baretts, Ketten, orientalische Shawls. Einige wenige, besonders markante Köpfe werden immer wieder dargestellt. Schon aus diesen äußeren Merkmalen ergibt sich, daß es Werke der Dichtung sind, nicht Referate, keine Porträts.

Nur drei Menschen wurden um ihrer selbst willen dargestellt. Allein das war nicht der Müller van Rhyn sondern „mein Vater“, nicht die Leidener Bürgerin sondern „meine Mutter“, nicht der Kunstmaler Rembrandt Harmensz sondern „ich“. Von diesen kommen richtige Bildnisse vor, wenn auch die Selbstbildnisse und die der Mutter fast stets „dichterische“ Elemente in Aufputz oder Ausdruck behielten. Das Porträt der Mutter war doch erst aus einer Darstellung



Abb. 168. Selbstbildnis. Seider und Tuschje. London.

der Prophetin Hanna entwidelt worden und nahm noch mehrfach wieder deren Titel an. Und Rembrandt selbst erscheint zuerst inmitten der Historien (3, 5). Erst darauf folgen besondere Darstellungen seines Kopfes, jedoch auch diese (50, 51, 52a) sollen oder könnten anfänglich noch in einen fremden größeren Zusammenhang eingeordnet werden, bevor dann das Problem des eigenen Aussehens als selbständig erfährt und in einer langen Reihe von Werken immer wieder neu gestellt wird.

In bläulich fahlem Licht erscheint Rembrandts Kopf (167) mit weichen Wölbungen und Höhlen, umwallt von einer flächförmigen Perücke, auf eine unbewegliche Büste gesetzt. Stirn, Nase, Augenhöhlen und Mund sind nur Formen des Kopfes, glatt und fest — ohne eigene Sprache. Die großen Augen ohne Licht und Tiefe sind nichts anderes als eine Teilform des Kopfes. Ton, Ausdruck und Stimmung haben fast noch etwas von Delilas Antlitz und Gestalt (19), der Kopf selbst noch manches von Rembrandts Selbstdarstellung bei der Arbeit (52a). Und gerade in dieser Gebundenheit hat das Rembrandtgesicht etwas Angespantes, mit tiefem, eifrigem Ernst aufgerichtet und hergewandt. — In der Zeichnung Abb. 168 ist die Bewegung der Büste loedrer, wenn auch nicht eindeutig; die Wiedergabe des Lichtes fließender, wenn auch die Oberfläche nicht eigentlich lebendig; das physiognomische Motiv lebhafter — aber nur am Mund, in den die Sonne scheint, wirklich bewegt und sonst starr und leblos in den Gesichtsteilen, auch den großen, tierhaften Augen. Das Ganze hat wiederum den ernsten, erregten Ausdruck.

Erst in dem Philips'schen Bilde (169) scheint Rembrandt sich zum ersten mal wirklich ins Auge zu sehen. Zwar ist (wie in der weißen Mohrin 131) die Model-

lierung der Gesichtsformen noch so schematisch vorgetrieben, daß das Antlitz in der Bildfläche wie eine Maste erscheint, an die Übergangslos, körperlos, bewegungslos Perücke und Büste angefügt wären. Allein in dem Schönen, zu



Abb. 169. Selbstbildnis. Smlg. Phillips, Eindhoven.

allem Ausdruck fähigen Mund, in den unregelmäßigen, schmerzlich zur Stirnfalte hingezogenen Brauen und in den ernstesten Augen wird ein tiefes, jugendliches, nachdentliches, sinnliches Ich lebendig.

In dem „mit dem Nagel radierten“ Selbstbildnis (170) ist das Problem der Einheitlichkeit von Antlitz und Körper angefaßt: aus den steilen Schultern reckt sich das Haupt heraus, gedreht und geneigt wie in lauschendem Aufmerken.



Abb. 170. Selbstbildnis. B 338, H 4. (Das sog. „mit dem Nagel radierte“.) 1629.

Noch ist die Bewegung linsisch überhaftet, die Form an Wange, Nase und Augenbettung überscharf zusammengerissen, das Einzelne bisweilen von struppig-spröder Derbheit — allein alles geht auf in einer leidenschaftlichen Lebendigkeit des Ganzen. Bohrend dringt der Blick unter den gesträubten

Brauen heraus, der Mund über dem gestrafften Kinn schiebt sich angestrengt vor. Der Kopf wächst aus der Brust heraus — in schärfstem Sonnenlicht, das alle Formen und Töne scharf hervorhebt. Es sammelt die Schatten an Augenhöhlen, Wange, Nase, Kragen und Schulter, wirft die Schlagschatten des Kinns auf den Kragen, den der Kragenzipfel auf die Brust, den des Kopfes nach hinten (gleichgültig wohin) und treibt so die belichteten Teile in äußerster Schärfe heraus: den Kopf, umsprüht von blond glänzendem, knisterndem Haar, den gestickten Leinentragen, der wie von einem Lichthof umgeben ist, die bewegte, farbige Schulterpartie, die diesen mageren, wachen, fast wilden Kopf trägt.

Das Selbstbildnis der de Bruyn'schen Zeichnung (171) ist dann ruhiger und voller. Vieles ist noch herb und spröde. Aber die ruhige Breite der Büste,



Abb. 171. Selbstbildnis. Feder und Tusche.  
Smlg. de Bruyn, Spiez.



Abb. 172. Selbstbildnis. B 27, H 3.

die beobachtende Neigung des Kopfes, der scharfe, unausweichliche Blick unter den struppigen, leidenschaftlichen Brauen hervor, der einfache Ausdruck der sinnlich-unedlen Formen von Nase und Mund, das lockere, weitere Verhältnis zum Bildraum — alles scheint eine große Vereinheitlichung und Beruhigung vorzubereiten. — In der Radierung Abb. 172 wird das Verhältnis zum Licht entwidelt. Die Büste ist nicht bloß von direktem Licht getroffen, sondern die vordere Schulter entwidelt sich aus dem Dunkel ins Lichte, das weiche Haar fällt zum erstenmal nicht nur in, sondern wirklich räumlich vor die Stirn. Aus seinem Schatten blicken — noch zwinternd — die kleinen, hellen Augen hervor, unter denen die geblähte Nase und der zusammengepreßte Mund erscheinen. Die Oberfläche von Mantel, Leinen, Haar, Fleisch wird ruhiger und farbiger

differenziert und rings um die bequem und frei in die Bildfläche gesetzte Figur erscheinen die feinen Töne der Atmosphäre.

In diesen Werken sind viele verschieden gelagerte Darstellungsprobleme gestaltend berührt. Wie soll Rembrandt im Rahmen erscheinen, welchen Platz im Bilde soll er einnehmen, wieviel um sich herum haben? — Zuerst schiebt er den Kopf — Cassel, Haag, London — groß und nah in das Bildfeld bis an den seitlichen und oberen Abschluß hinan ähnlich früheren Werken (45, 139). Vom Selbstbildnis „mit dem Nagel“ und dem Philips'schen Bilde wird dann wie bei der „weißen Mohrin“ (131), dem Brüsseler und Brightoner Bilde (149, 162) die Bildfläche um die Figur ausgedehnt, die zunächst noch bisweilen unseht, unermittelt oder in den Boden versinkend erscheint. Nur in der de Bruyn'schen Zeichnung ist die Gruppierung ausgewogen und beruhigt. — Wie das Umrißverhältnis zur Bildfläche, so ist auch das körperliche Verhältnis des Kopfes zur Büste gerade in dieser Zeichnung schon geklärt: aus dem ganz durchgegliederten Sockel von Brust, Schultern, Armen ist der Hals mit dem Kopf entwickelt. Alles Gesonderte der Körperteile (Haag, Philips) oder alle Differenzen in der Bewegung (168, 172) sind hier zum Ausgleich gebracht: in notwendiger Einbeziehung des Körpers in die Darstellung des Gesichtes ist der Kopf mit der Büste in einem inneren Funktionszusammenhang gesehen. — Damit ist aber überhaupt das Sich-Bewegen neu gefaßt: nicht mehr als einziges, fragmentarisch aus größeren Zusammenhängen herausgeschnittenes Gesamt-„motiv“ (50, 51), auch nicht mehr als allgemeine, gehemmte oder gesteigerte, „Bewegtheit“ (Nagelselfbildnis, Philips — ähnlich lachender Soldat, „weiße Mohrin“) — sondern als wirkliche Bewegung, begründet, aufgebaut und vollendet rein aus den eigenen Gegebenheiten des Bildes. Jenes Zentrum, in dem die Bewegungen des Antlitzes und die des Körpers gemeinsam entstehen, scheint vortastend erreicht. Schultern und Nacken sprechen das gleiche aus wie das Auge. — Denn diese Bewegung gipfelt ja im Blick. Da er das eigene Auge zu treffen hat, ist er natürlich von Anfang an mit dargestellt, nicht motivisch verdeckt oder verschleiert wie zuerst bei den Antlitzern anderer. Aber während das Auge zuerst rein als Gesichtsteil vorhanden war, groß, dumpf und nur tonver, — beginnt in dem Philips'schen Bild doch ein Sichtstrahl in das Innere zu fallen. Das Auge öffnet sich dem eigenen Blick, es läßt sich in sich ein. Damit ist das Problem in seiner ganzen Kompliziertheit angerührt: daß hier gleichzeitig in sich hinein und doch auf sich geblickt wird — und noch von denselben Augen, die auf dem Bild erscheinen und für immer fixiert sind. Das Sichanblicken ist wiedergegeben. Auf dem Bilde erscheint das Gesicht, das der Künstler beim Anblick, infolge des Anblicks seines eigenen, dieses selben Antlitzes macht: die Wirkung der Erscheinung des Ichs auf das Ich. Gleichzeitig ein Bericht, eine gespielte Rolle und die Gedanken über sich selbst.

Doch daß das Auge blickt, nämlich sein Durchdringen der vorgelagerten Schichten in sich potentiell enthält und ausdrückt, daß die eingenommene Haltung oder die ausgeführte physiognomische Aktion als jeweils eine von unzählig vielen möglichen deutlich wird, bedeutet gleichzeitig, daß das Problem des Raumes auftaucht. Was zwischen Schläfe und Schulter ist, die Spannung zwischen Kinn



Abb. 173. Selbstbildnis. Smlg. Gardner, Boston. 1629.

und Brust, diese Stragen sind noch nicht im Casseler, sondern erst im „Nagel“-Selbstporträt aufgeworfen.

Aber erst in Abb. 172 ist die fremde Härte der plastisch absoluten Motive in den gleichmäßigen Schimmer toniger Oberfläche aufgenommen. Denn das Licht gleitet jetzt auch auf die beschatteten Teile hin, unter Kinn und Brauen und hinter dem Kopf sichtbar in die Tiefe.

In dieser Richtung verläuft die weitere Entwicklung. Wie bisher wird im folgenden einmal dieses, einmal jenes Problem in den Vordergrund gerückt, vielleicht ein anderes mehr zurückgestellt. Die Entwicklung bis hierher entsprach etwa derjenigen vom



Abb. 174. Selbstbildnis. B 1, H 33.



Abb.175. Selbstbildnis. Smig. Warburg, New York. 1629.



Abb. 177. Selbstbildnis. B 316 H 34. 1630.



Abb.176. Selbstbildnis. Gotha. 1629.

Zinsgroßchenbilde zum Emausmahl, vom „großen“ Hieronymus zum Nürnberger Paulus, vom „Lazarus Klap“ zum Bettler mit dem Stock auf dem Rücken. Wie in jenen Motivreihen folgen jetzt weiter angestrebte, gespannte Versuche, bis bald die Ausweitung, Ausrundung, Ausgleichung erreicht ist.



Abb. 178. Selbstbildnis. Smig, Stoop, Byffeet.

In dem lebensgroßen Gardner'schen Bilde ist der Raum geweitet (173). Er reicht hoch über die Figur hinaus und selbst an beiden Seiten bis an die untere Rahmenleiste hinab. Aber weder erscheint das Licht folgerichtig, noch bedingt sich in der Büste alles aus einander: trifft das Licht nicht das obere

Ende der Feder ganz anders als das untere, das Barett anders als das Haar, wiederum verschieden Gesicht und Büste? Bleibt nicht das Haar gegenüber dem überplastischen Barett unsubstantiell? Und versinkt nicht die ganze Figur einsam im Bildraum? — Dagegen ist in der Radierung Abb. 174 die Farbige betont: der schwarz glänzende Ärmel steht im Gegensatz zum Leinentragen, das weiße Gesicht zum dunklen Kinnbart und zum buschigen Haar. Umriß und Modellierung gehen auf im Ton. Der spöttische Mund und die kleinen, seitlich gerichteten Augen geben einen lebendigen Ausdruck, der ein wenig



Abb. 179. Selbstbildnis. Smlg. Lugt, Haag.

gehemmt und nicht völlig aus der Gesamthaltung entwickelt doch das in Abb. 171 und 172 zuerst Angedeutete zuspitzt und verfeinert. — Indem Warburg'schen Bilde (175) wiederum gibt der wache Blick der schrägen Augen und der Ausdruck der vorstoßenden Nasen- und Lippenpartie dem Ganzen trotz der Weichheit der Tonübergänge etwas Gespanntes, aus dem Rahmen Drängendes, wie es stärker noch bei dem Gothaer Selbstbildnis erscheint (176). Hier ist zwar der Rahmen weniger eng. Aber die heftige Kopfdrehung, die aus dem

Halbschatten auftauchenden rundlichen Gesichtsförmungen würden in ihrem schematisch eigenmächtigen Relief dennoch hinausdrängen, wenn nicht ein grünlicher Dunst weich das Ganze umfaßte, Farben und Töne räumlich differenzierte, die Schichten von Schulter, Kragen, vorderem Haarbüschel, Brust und hellem Hintergrund gegeneinander auspielte und so die Figur atmosphärisch ausgleichend umschriebe. — Stärker noch sind die inneren Gegenätze in den lachenden Selbstbildnissen (177, 178). Die Bewegungsmotive, Kopfdrehung und Lachen erscheinen übertrieben und doch starr. Auch das Verhältnis zum

Rahmen, sogar Einzelzüge der plastischen Modellierung, hier der Büste, dort des Gesichtes behalten etwas Starres. Allein gleichzeitig belebt sich die Oberfläche im Haar, in den Stoppeln und kleinen Zügen um Mund und Kinn. In der Radierung werden die Umriss des Inkarnats durch das helle Lichtflimmern fast aufgesogen. Das ausgelassene Motiv des nachlässig zurückgeschlagenen Halsfragens nimmt auch der Büste etwas von ihrer Steifheit. Das Unmittelbarste ist in beiden Fällen der Blick: durch die Lachermaske schauen warm und glänzend Rembrandts eigene Augen hindurch. — In dem Selbstbildnis Kopf der Smlg. Lugt (179) ist von diesen Schwierigkeiten und Differenzen nur noch ein Rest in dem eigentümlichen Verhältnis zur Schulter und zu dem fast quadratischen Rahmen zu spüren. Aus dem Antlitz selbst ist alles Gepreßte oder Uneinheitliche geschwunden. Alle Regungen und Formen vollziehen sich in der sichtbar gemachten Atmosphäre des eigengesetzlichen Lebensraumes dieses Antlitzes, dieses Hauptes, dieses Menschen. Sie nimmt die leicht gefurchte



Abb. 180. Selbstbildnis. B 9, H 35.

Stirn ebenso auf wie den vorgeschobenen Mund und den spähenden tiefen Blick, der gerade so viele Raumschichten zu durchdringen hat, wie vor den Formen der Nase, des Haares, der Wangen sichtbar werden, als dränge die Zimmerluft in die Poren der Form ein, als wäre hier etwas vom Zimmer selbst mit verlebendigt — so völlig ist alles in sich selbst geschlossen und gerundet.

Dieser Raum nimmt jetzt alles in sich auf: auch das stärkste Bewegungsmotiv der Büste wie in Abb. 180 erscheint vollständig und ausgewogen, die reine Frontalanzeige des Antlitzes wie in Abb. 181 und 182 ohne alles Starre oder Maskenhaftes, vielmehr ganz im Raum beweglich und nur zufällig gerade in dieser Enfacestellung wahrgenommen. Das Rahmen-

problem wird gegenstandslos: so eng der Ausschnitt in Abb. 180 oder im Morgan'schen Selbstbildnis (183) ist, so fügt sich die Büste dennoch gelassen und bequem hinein. Als sei sie gleichmäßig dicht mit dargestelltem Raum gefüllt, ist die Bildfläche jetzt ausbalanciert.

Die Welt, in der jetzt das Bild Rembrandts erscheint, wird bei jedem Ausschnitt, ob groß oder klein, in einer qualitativen Totalität gezeigt. Das Reliefhafte des haager Kopfes in Ausdruck und Körpererscheinung, das Zweispältige der Zwischenlösungen, das Herausdrängen etwa noch des Gothaer Kopfes ist überwunden. Denn die Bildwelt ist der menschliche Raum, aus dem nichts mehr in die Unbedingtheit herausdrängen kann. Er umfängt die stärksten Gegensätze, die anspruchsvollsten Regungen. Eine vorgeneigte Schulterpartie, ein herumgeschwenkter Kopf, dunkel blinzelnnde Augen treten nicht mehr heraus

wie noch in Abb. 178. Denn das warme Licht erfüllt von den Schultern an bis in die letzten Haarlocken und um sie herum den Raum so vollständig, daß alle Umrisse und alle Formplastik darin aufgehen und gleichzeitig alles motivisch. Besondere nur als eine von unendlich vielen Möglichkeiten dieser leidenschaftlichen und tiefen Menschlichkeit erscheint.

(Ausschließlich aus diesen Bildern ist das kleine Porträt der Sammlung Beattie zu verstehen (184). Es gehört äußerlich und innerlich — nach dem kleinen Format, der studienhaften Ausführungsweise, der häuslichen Kleidung und Haltung, der räumlich gedämpften Beleuchtung und Färbung, dem schlichten, intimen Ausdruck — so völlig hierher, daß es bis vor kurzem wirklich unter die



Abb. 181. Selbstbildnis. B 4, H 2 A.



Abb. 182. Selbstbildnis. Smlg. Andraffy, Budapest. 1630.

Selbstbildnisse gerechnet wurde. Doch stellt es nach Schmidt-Degner wahrscheinlich Constantijn Huyghens dar, den Gönner des jungen Rembrandt, der von ihm zuerst beachtet, verstanden und in einer bis heute gültigen Weise beurteilt wurde. Er ist hier nicht als der Hofmann, nicht einmal als der Gelehrte und Dichter, der er war, wiedergegeben. Alles, was für die Verwandtschaft des Bildchens mit den Selbstbildnissen aufgezählt wurde, unterscheidet es von jeder Art üblicher holländischer Bildnisse. Wie Neeltgen van Zuytbrouck nur als „meine Mutter“ in Erscheinung tritt, ist Huyghens hier wie zur Familie gehörig, ganz privat, nur als „mein Freund“ dargestellt.)

Rembrandts Kopf taucht wie unter einem seitlichen Fenster auf (185): vorgeschoben, zuckend und spitzig, so entsendet dieses aufgewühlte Gesicht seinen scharfen, dunklen Blick, seinen lauten Schrei wie jener Bettler Rembrandt

am Wegrand (115). Wie dort steht alles so durchsichtig in Bewegung und Licht, daß die heftige Apostrophierung ganz innerhalb dieser Züge begründet, innerhalb dieses Zimmers vollzogen erscheint. — Allein als wäre doch dieser Raum in dem Schlagschatten, der den Hinterkopf abzeichnet, nicht erschöpfend verlebendigt gewesen, wird im zweiten Zustand die Radierung verkleinert (186). Der Kopf rückt in die Mitte. Der letzte Rest Exzentrizität ist getilgt. Der heftig



Abb. 185. Selbstbildnis. Smlg. Morgan, New York.

bewegte Kopf erscheint geschlossen und ausgerundet als Mittelpunkt in einer fast alltäglicheren, ganz ruhenden Beleuchtung.

Dagegen ist die Öffnung, durch die wir in die Bildwelt einblicken, in der Radierung Abb. 187 von vornherein bestimmt. Hier ist kein Schreien oder Lachen wiedergegeben, jedoch ein leidenschaftliches, zu allen Ausbrüchen fähiges Gesicht, angestrengt, spähend mit weiten Augen über einem gepreßten Mund; keine besondere Motivation der Büste — aber in der steilen Rückwärts-

drehung des Kopfes über leicht vorgeneigten Schultern alle Wendigkeit und Schnelligkeit dieses jugendlichen Oberkörpers ausgedrückt; keine Lokalandeutung, nicht einmal mehr irgendein Schlagschatten — aber in jenen Schatten, die das Haar, die Nase, das Stirnbein in das helle Gesicht werfen, mehr noch in dem flaumigen Erglänzen der zuckenden Haut, der seidigen Transparenz des Haares, dem warm besonnten Schimmern des wolligen Pelzes ist alles Wie, Woher und Wohin der raumbedingten, Raum bedeutenden Lichtbahn



Abb. 184. Constantijn Huyghens (?). Smlg. Beattie, Glasgow.

mitenthaltan. Es ist, als ob alle Erregung des Schaffens, alle Schwere des Sich-ins-Auge-Blickens, alles Hier=Sitzen, der ganze aufgerichtete Körper (mit angezogenen Knien), die Stille des Ateliers, die Morgenstunde mit der wandernden Sonne und eben das gesamte Lebendsein dieses Menschen mitvergegenwärtigt wäre.

Diese neuen Gedanken sind in der Radierung Abb. 188 in besonderer Richtung weiterentwickelt und gesteigert. Hier ist jenes Mitvergegenwärtigen, das Enthaltensein des Ganzen im Partiellen zu einer Abbeviatur des über-



Abb. 185. Selbstbildnis. B 13, H 31 I. 1630.



Abb. 186. Selbstbildnis. B 13, H 31 II. 1630.



Abb. 187. Selbstbildnis. B 10, H 30 I. 1630.



Abb. 188. Selbstbildnis. B 24, H 29 I. 1630.

haupt Dargestellten zugespielt. Alles ist so erschöpfend aus dem Mittelpunkt heraus verständlich gemacht, daß die Peripherie jetzt verschwindet und verflingt. Jede kleinste Form, jedes entfernteste Motiv gipfelt im Zentrum. Jede Linie schwingt in die straffe Flächenform des nachträglich durch die Mütze verstärkten Antlitzes ein (im Gegensatz etwa zu dem Zerflattern der Formen auf Abb. 51). Jede einzelne Form, von der hellen flachen Brust bis an die Stelle zwischen Haar, rechter Schläfe und Mütze scheint die räumliche Organisation des Ganzen gleichmäßig mitzutragen. Und aller Ausdruck von Schultern, Hals und Kopf gipfelt in dem schweren Blick über dem unglücklichen Mund. In dieser vielschichtigen Konzentration erscheint die Ichgestalt als etwas qualitativ Voll-



Abb. 189. Selbstbildnis.  
Kunsthandlung Colnaghi, London.



Abb. 190. Selbstbildnis. Feder und Tusche.  
Paris. 1630. Vorzeichnung zu Abb. 192.

ständiges (im Gegensatz zu dem abrupt Fragmentarischen etwa von Abb. 51 oder selbst 174). Der konstruierbare Ovalrahmen um die Figur drückt nur die Besonderheit, das Ausgewählteste gerade dieses Ausschnittes aus. Dahinter läßt sich alles fortsetzen. Und dieses Oval — das in dem breit angeordneten Colnaghi'schen Selbstporträt (189) tatsächlich vorhanden ist — ist als zufällige Beschränktheit nicht nur ein Flächenausschnitt, es umgibt auch räumlich die durch keinen Schlag Schatten abgesetzte Figur. In ihm erscheint dargestellt, wie ausschnitthaft und eigenwillig beschränkt all unsere Aufnahme des Menschlichen ist, wie sich doch in dem notwendig Fragmentarischen das Ganze offenbaren kann.

Aus dieser Lösung ergeben sich neue Möglichkeiten. Sie werden in einigen Versuchen erprobt.

So ist in der Couprezeichnung (190) der Oberflächenausdruck stark gesteigert. Das Antlitz mit seiner haarigen, bewegten Haut, den tiefen Schatten, den kleinen blanken Augen steht vor dem durchleuchteten Hintergrund zwischen dem reich modellierten Haar, dem schwarzglänzenden vorhängenden Barett und dem weißleinenen Kragen über dem dunklen Anzug.

Oder eine physiognomische Bewegung wird nur aus Antlitz und Schulterandeutung aufgebaut (191): das entsetzte schielende Starren der aufgerissenen Augen, der wüste vorgetriebene Mund, das Herumreißen des Kopfes. In der Ausbalanzierung der Bewegungsrichtungen, der Flächenfigur, des Ausfühllichkeitsgrades, der Körperplastik unterscheidet sich dieses kleine Blatt grund-



Abb. 191. Selbstbildnis. B 320 H 32.  
1630.



Abb. 192. Selbstbildnis und Bettlerstudien. B 363 H 90.

sächlich von Abb. 186, auch 180. Statt einseitigen Hereintragens ins Bildfeld oder gleichmäßigen Umsfängenens von der Atmosphäre ist hier alles bis ins kleinste ausgewählt und zusammengedrängt, kontrapostisch aufgebaut und konzentrisch gesteigert. In diesem vielschichtigen Aufbau geht alles, was vielleicht selbst in Abb. 187 noch an persönlichen, tagebuchhaft ungeformten Elementen ist, ganz auf in die dramatische Form.

Oder allein die in äußerster Nähe gebrachte Körperlichkeit des Antlitzes wird dargestellt (192). Wie die weiche, weiße Bude mit dunklen Bartstoppeln in die dicke Nase überfließt, in den Schattenbezirk verdämmert, aus dem ebenso substantiell und ruhig die hellen Augen nach vorn blicken, darin ist eine völlige Kontinuität der ausgebreiteten Form erreicht.



Abb. 193. Selbstbildnis. B 8 H 55 I.



Abb. 194. Selbstbildnis. B 16 H 56.

Oder die fonturlose Weichheit dieses dicklichen Gesichtes wird wiedergegeben (195) mit dem verschwommenen Vortreten der Gesichtszüge, dem Zuden in Augen- und Mundwinkeln. Hier scheint alles zu zerfließen. Was aber dabei für die von jedem Umriß befreite Darstellung eines Antlitzes gewonnen wurde, zeigt nicht nur der Vergleich mit jeder vorausliegenden Lösung, sondern besonders die Abb. 194, in der das gleiche Gesicht nochmals erscheint, aber durch Überarbeitung — eingelegte gliedernde Akzente, durchsichtig angefügter Pelzmütze und Pelzjacke — zu großer Sülle des Form- und Oberflächenausdrucks gesteigert ist. — Hierin wiederum ist die unmittelbare Grundlage zu Abb. 195 gelegt, dem Höhepunkt und Endpunkt dieser gesamten Entwicklung.

Dieser „Rembrandt mit den drei Bartspitzen“ ist der einfachste von allen. Nur Kopf und Hals ist wiedergegeben, ohne besonderen Gesichtsausdruck oder besondere Kopfbewegung, ohne Lokalandeutung. Nicht einmal das wenige, was zur Darstellung kommt, ist ganz ausgeführt. Aber dieses winzige Blatt ist keine Studie und kein Versuch.

Das Oval des Antlitzes sitzt mitten in der Bildfläche. Ihre vier Ecken sind leer, sie bleiben außerhalb der vollen Kurven des Baretts, des geträufelt herabgleitenden Haares, der kürzeren, aber kompakteren Form des Schulterschattens. Alle diese Formen umgreifen und erstreben jede in ihrer Weise das Antlitzoval. Hier verdichten sich die Formgegensätze. Die locker symmetrischen Figuren der Augen, der drei Bartspitzen, des Halses entsprechen einander. Alles sitzt unveränderlich fest in der Bildfläche. — Gleichzeitig verdichtet sich die Körperfestigkeit in der Mitte. Die zart angedeutete Schulterschräge führt über den zylindrischen Hals zu dem stark plastischen Antlitz mit seinem klaren kräftigen Relief unter der vollen Form der Mütze. Alles scheint von allen Seiten her das Vortreten der Partien von Nase und Mund vorzubereiten. — Allein das Aufragen und Vortreten des Kopfes geschieht im Räumlichen. Das seitliche Licht treibt nicht nur die Formen plastisch heraus, es umschimmert das ganze Haupt, getragen von den Ausstrahlungen des Haares,



Abb. 195. Selbstbildnis. B 2 H 57.

von den Andeutungen der Büste, den nach oben und hinten gewendeten Formationen des Baretts, deren Anfänge sichtbar sind, von dem atmosphärischen Glanz, der auf dem Antlitz als Realisation der davorliegenden Raumschicht liegt. In ihr vollzieht sich — eine von vielen Möglichkeiten — das momentane Stillhalten des Kopfes. Seine elastische, bewegungs- und energiegeladene Spannkraft schafft sich ihren Raum, dessen Substanz in der lichtgefüllten Atmosphäre angedeutet ist. — Dies Licht gibt jeder Form ihren besonderen Charakter. Es treibt sie nicht nur plastisch heraus. Indem es in ihre Poren eindringt, ihre Oberfläche aufreißt, ihre Farbigeit hervorholt, erzeugt es darin gerade ihre Bedeutung für den Raum, das Hindurchschimmern und das weite hinausleuchten der Töne, die Beziehung zu den aus der Ferne anlangenden und weiterstreichenden Lichtbahnen. Die Individualität der Einzelform, die Besonderheit ihres Oberflächenlebens ist bis zu starker Gegenständlichkeit durchgeführt: das Weiße der Haut, das Stoppelige, die Samthügel des Baretts, das Herdorquellen des blond knisternden Haares oder seine Sil-

houettenhaftigkeit im Schatten, das Wieder-Aufgehelltein beschatteter Teile, das Zerteilte des Nasenrückens innerhalb des weichen Gesichtes, die rote, blanke Lippe zwischen den Bärten, die dunkelbraunen, körperhaften, festen Augen innerhalb der weichen Lider. Aus diesen vielen und gewagten Gegensätzen baut sich das Antlitz in kontrapostischer Konzentration der Elemente auf.

Dieses Antlitz blüht sich an. Jeder Teil in seiner Besonderheit steht sich gegenüber: die Nase zwischen den Wangen, der volle, empfindliche und leidenschaftliche Mund, der unausweichliche Blick, tief und entschieden aus dem Mittelpunkt des Ich in diesen seinen Mittelpunkt dringend. Der ganze übrige Mensch mit allen Möglichkeiten und Notwendigkeiten erscheint in diesem einfachen Abbild enthalten. In dieser Frontalität einer weitgetriebenen Objektivierung, mit der Beschränkung auf ganz Weniges und Simples, ohne alles Atzidentelle oder Pittoreske liegt das Wagnis des bloßen Sich-selbst-Gegenübertretens. Wie hat sich Rembrandt sein Gesicht verändert seit dem aufgerissenen Knabenantlitz der Beschneidung (5), dem dumpfen Jünglingstopf in Cassel (50), dem geladenen Angesicht von Abb. 187. Seine Züge scheinen ihm zu gerinnen, seit sich auf ihnen das Bild einer eigenen, enger werdenden Welt in seinen Umrissen abspiegelt. So sieht sich Rembrandt. „Gesicht“ ist Sehen und Antlitz. Wie man hinausieht, so sieht man aus. Das Ich, in allen Schichten und Aspekten erschaut, erscheint dargestellt als notwendige Gestalt — und als Reflex dieser eigenen, zugewiesenen und doch selbsterzeugten Welt.

---

---

## Zweiter Teil

172

1626.

Die frühesten für Rembrandt gesicherten Werke sind die Gemälde „Bileams Eselin redet“ (6)<sup>1</sup> im Museum Cognac-Jay in Paris,\*\* „Der alte Tobias verdächtigt seine Frau des Diebstahls“ aus der Moskauer Sammlung Tschugin, jetzt im Warschauer Handel (10)<sup>2</sup> und „Christus vertreibt die Wechslter aus dem Tempel“ im Rumianzoff-Museum in Moskau (4). Alle drei sind echt monogrammiert<sup>3</sup> und 1626 datiert<sup>4</sup>. — Eine von Dosmaer, Rembrandt . . . et . . . ses précurseurs, Haag 1863, S. 134 Anm. 1 erwähnte Seederzeichnung, die eine Kreuzabnahme darstellte und angeblich R v R 1626 bezeichnet war, kam auf einer Pariser Versteigerung vor (Drouot, Oktober 1859), ist aber seitdem verschollen.

Mit jenen datierten Gemälden zeigt ein Bild weitgehende Verwandtschaft, das im Londoner Handel als „Rubenschule“ auftauchte und von C. Hoffede de Groot als Frühwerk Rembrandts veröffentlicht wurde (Burl. Magazine 44, 1924, 126 ff.). Es gelangte als Leihgabe des Herrn Chabot in das Utrechter Centraal-Museum (1).

Der Gegenstand ist unbekannt. Die von Stechow, Oud Holland XLVI, S. 134 ff., mitgeteilte Deutung des Herrn Schuylenburg befriedigt nicht. Die Verurteilung der Söhne des L. Junius Brutus kann nicht dargestellt sein, da nicht ein Consul, sondern ein König mit Szepter und Krone auftritt, da die knieenden Waffen tragen, also keine Gefangenen sind, und da die Schwurgebärde der Hauptfigur unter den drei barhäuptigen Gewaffneten keinen Sinn abgibt. Auch befehlen noch sonst Abweichungen vom Livius-Text und feinerer Beziehungen zu den traditionellen Darstellungen dieser Episode (als Enthauptungsszene). Es dürfte sich um eine Huldigungsszene vor einem König aus der römischen Geschichte oder dem Alten Testament handeln (übereinstimmende Uniformen auch auf dem Frankfurter Simsonbilde).

Daß das Gemälde von Rembrandt ist, geht aus der Signatur hervor: auf dem Stein in der rechten unteren Ecke befindet sich das zuerst übersehene Monogramm, scheinbar mit einer Zahl und einem f (? . . . ecit?) dahinter<sup>5</sup>. Es entspricht in der Form und in der Art der Anbringung (oder und ziemlich groß in die breit, transparent und naß aufgetragene Farbschicht eines Vordergrundsteines hineingeschrieben) dem Monogramm auf dem Bileam-Bilde.

Indeß ist das Bild nicht einheitlich. Überall sind weitgehende Übermalungen festzustellen. Die ursprüngliche Oberfläche ist erhalten in der Hintergrundgruppe links (bärtiger Alter, Jüngling mit Barett, wohl auch das [schleppentragende?] Kind), in dem Profilkopf des Hellebardiers in der Mitte oben und in dem aufgestellten Bein des knienenden Schildträgers. Auch scheinen auf der linken Bildhälfte weitere Teile des Vordergrundstilllebens z. B. die Trommel, die Architektur und Einzelnes

<sup>1</sup> Da das Tier in die Kniee bricht, sich nach seinem Reiter umwendet und das Maul öffnet, so ist deutlich 4. Moses 22, Vers 27ff. dargestellt. Dgl. auch das Glasgemälde in Gouba mit der Legende: „Waarom slaet Ghij mij?“. Die Abhängigkeit dieses Bildes von der Zeichnung Dirk Velerts (7) zuerst erwähnt bei HdG Nr. 26. Abbildungen auch bei Hofmann, Ungarisches Jahrb. Budapest 1927/28.

<sup>2</sup> Das Zeichen \*\* bedeutet, daß ich das dahinter genannte Werk nicht im Original habe sehen können. <sup>3</sup> Über die kompositionelle Verwandtschaft des Bildes mit einer Radierung des J. v. d. Velde nach Buxtemech siehe Hans Jansen, Rembrandt, 2. Aufl. 1923 S. 40; auch Valentiner, in Kl. d. Kunst III 1925, S. XIX, darauf nochmals W. Martin, Oud Holland 1925, S. 48 ff. — Dgl. auch Valentiners allgemeinen Hinweis in „Rembrandt und seine Umgebung“ 1905, S. 110.

<sup>4</sup> Über die Form und Bedeutung des Monogramms siehe Hind, R's Etchings . . . London 1923 S. 15, wo auch Coppier's Versuch, das Monogramm als gemeinamete Sigma Rembrandt-Vieens zu deuten, zurückgemieden wird. Über die ganze Frage der Zusammenarbeit der beiden Künstler siehe jetzt H. Schneider, Jan Vieens, Haarlem 1931, passim.

<sup>5</sup> Die „Tempelaustragung“ wurde 1925 veröffentlicht; siehe Bauch, Jahrb. d. preuß. Kunsthimg., Bd. 45, S. 278 ff. Bei der 1929 vorgenommenen Reinigung wurde die echte Signatur und die Jahreszahl 1626 sichtbar. Als originale Größe des später angeklebten Bildes ergab sich 43,2 × 32,1 cm.

<sup>6</sup> Inzwischen auch von Corn. Müller beobachtet, der das für mich nicht entzifferbare Datum 1626 liegt. Jahrb. d. preuß. Kunsthimg. 1929, S. 78.

in den Figuren noch das erste Aussehen zu zeigen, jedoch ist da das Maß der Übermalung nicht festzustellen. — An exponierten Stellen ist dagegen die Überarbeitung deutlich von der darunterliegenden ursprünglichen Bildsicht zu unterscheiden. Der Kopf des in der Mitte stehenden Mannes mit Handschod zeigt jetzt eine so merkwürdig absteigende Perücke, weil das absteigende Stück nachträglich angefügt wurde über den Obelisk (?) dahinter hinaus, den der ursprüngliche Kopf kaum tangierte. Unter dem Profil des vorn Knieenden ist noch das darunterliegende ursprüngliche zu erkennen. Die hohe Feder an dem Barett des Jünglings links hinten ist wegetulsiert durch die Architektur, in der Formen ganz anders gelagerter ursprünglicher Bautelle erscheinen. Bei den Hellebarden in der Mitte ist vor dem Himmel deutlich unter der tuffenden, flüssigen Übermalung der ursprüngliche



Abb. 196. Sog. Mariana. Studie zu Abb. 16. Stich von W. de Leeuw.

Zustand zu erkennen. Der Helm des am weitesten links stehenden Hintergrundsoldaten setzt sich in der Unterschicht eine Strede in den Panzer des Schwörenden vorn fort, so daß sich schließen läßt, dieser Panzer sei durch die Übermalung nach rechts hin verbreitert worden. Denselben Eindruck gewinnt man unabhängig davon, wenn man den Panzer in seinem Verhältnis zum übrigen Körper des Schwörenden betrachtet, und auch sonst kann man aus dem Mißverhältnis mancher Hände und Köpfe zu den Körpern auf nachträgliche Änderungen schließen: bei dem Herold links scheint es, als sei dem Kopf eine Maste vorgelegt, und wenn man das Stilleben wegräumte, so wären die Unterschentel überlang zu ergänzen.

Ganz übermalt sind die vier Vordergrundsfiguren und insbesondere die vier Figuren auf dem Podium in der Mitte (3), von denen der Bärtige und der Schreiber vielleicht gar nicht auf einer

darunterliegenden Darstellung bajiern. Wie der ganze Mittel- und Hintergrund ist von dem nach vorn herumschauenden Hellebardier der Rumpf, der wohl ursprünglich eine andere Kopfhaltung bedingte, leicht übergangen, der Kopf ganz neu gestaltet. Und der Kopf zwischen dem König und dem Bärtigen ist ganz neu eingefügt: in der ersten Fassung befand sich hier eine emporführende Form (etwas wie ein Arm), deren plastischer Farbkörper durch den darübergemalten Kopf hindurchgewachsen ist und jetzt dessen Eindruck empfindlich stört.

Dieser Kopf nun ist ein Selbstbildnis Rembrandts und also eine Art Signatur für die obere Schicht des Bildes, der auch die breit und flüssig hingewischte Bodenpartie angehört, in der das Monogramm sitzt. Die Übermalung, die im einzelnen wesentlich den heutigen Eindruck bestimmt,



Abb. 197. Judas. Studentkopf zu Abb. 57? Radierung von J. van Vliet.

ist von Rembrandt, der so sehr das Bewußtsein einer Neuschöpfung hatte, daß er das Bild signierte. Ob die darunterliegende Schicht ebenfalls von ihm stammt, ist nicht mehr zu erkennen.

Die Datierung des Bildes in die zeitliche Nähe der 1626 datierten Stüde ergibt sich auf Grund zahlreicher und verschiedenartiger Übereinstimmungen, die für alles später Entstandene nicht mehr gelten. — Ein wichtiges gemeinsames Element ist die Farbigkeit. Beim Bilembild ist charakteristisch, daß in den Hauptfiguren harte, stark bunte Farben und schroffe Gegensätze der einzelnen Farbflächen auftreten, während hintergrunds- und Nebenfiguren die gebrochenen, mit Weiß versetzten Töne zeigen, die etwa für Moeyaert bekannt sind. Das Tschuginische Bild soll, wie mir C. Hofftede de Groot mitteilte, die gleiche Farbhaltung aufweisen. Dasselbe zeigt sich auf dem Chabotschen Gemälde: die Vordergrundsfiguren sind in den stark ausgeprochenen und gegensätzlichen, bunten Farben angelegt, wie sie auch auf der Tempelaustreibung erscheinen, dagegen die

weiter zurücktretenden Gruppen in der Mitte oben und rechts in hellblauen, hellviolett und hellgrünen Halbtonen. — Weiter fällt gleichermaßen in allen vier Bildern die ganz ungewöhnlich breite, fahrig wischende, dann wieder derb-frügelnde, stellenweise fast rohe Dartragsweise auf. — Serner ist das Chabotsche Bild in allem das am nächsten Laßman verwandte Historienbild, das überhaupt bekannt ist. — Endlich gibt es noch eine Reihe Detailübereinstimmungen: das Gesicht des Krienden, der beide Hände erhebt, stimmt weitgehend mit dem der Tobiasmutter überein; die Hände hier wie wie dort zeigen große Verwandtschaft in Bildung und Haltung; bei der zum Selbstbildnis gehörigen Hand legt sich der Daumen auf den Mittelfinger, und ganz ähnliche Fingerstellungen finden sich bei Bileams und der Tobiasmutter rechter Hand. Ein ebenso herumgewandter Kopf mit sehr ähnlich



Abb. 198. Die heilige Familie am Feuer. Lithographie von Langlade.

gemalten Augen erscheint auf der „Tempelreinigung“, und der Christus dort hat den gleichen Typus wie der König hier.

Mit diesem Bild hängt das Brustbild eines Landsknechts der Sammlung Schloß Rohoncz zusammen (44), das wie eine Teilstudie dazu wirkt (Kat. 1950 Nr. 268 Holz 39,8 × 29,5). Derselbe Typus mit dem gleichen Barett erscheint rechts im Mittelgrund des Chabot-Bildes, das Barett nochmals auf dem Kopf des Herolds ganz links und in der Hand des Schwörenden rechts. In der fließenden Modellierung, der Arbeit des Pinselstodes, der Wiedergabe des Auges stimmt das Bild mit Einzelheiten der Tempelaustreibung überein. Vielleicht ist Farbigeit und Malweise etwas einheitlicher als dort; sie erinnert schon an die Werke von 1627 (15). Es ist wiederum der bei weitem laßmanartigste Studienkopf Rembrandts. Dessen Autorität ist durch die genannten Über-

<sup>7</sup> S. Martin, Oud Holland XLII (1925) und Baudy, Jahrb. d. pr. Kunsthlg. 1925, S. 278.

einstimmungen sichergestellt. Auch scheint die nicht unberührte Signatur „Rt. v. Rin“ auf eine alte und echte Bezeichnung zurückzugehen, die aus dem Monogramm (ähnlich gebildet wie auf der Tempelreinigung) und einer Jahreszahl (wohl 1626 oder 1627) bestand.

An das Chabotsche Historienbild läßt sich weiterhin eine Radierung anschließen, die trotz Ludw. Burchards eingehenden Nachweises als Werk Rembrandts nicht allgemein anerkannt ist<sup>1</sup>: die Beschnidung Christi H 1388, B (diff. matres) 7 (5). In beiden Werken sind die Figuren haufenweise und wie aneinanderklebend zusammengestellt, jedoch scharf von links (in der Radierung natürlich im Gegenfinne) beleuchtet. Für Rembrandtradierungen einzigartig ist auf der Beschnidung eine primitive „Sarbigkeit“, die den unmittelbaren Lokalfarben auf den Bildern dieses Jahres



Abb. 199. Der Vater Rembrandts (?). Radierung von J. van Dliet.

entspricht: das Schwarz im Hermelintragen des rechts Sitzenden ist einfach als Schwärze, als absolute Farbe statt als Ton gegeben, und ähnlich wirkt die gleichförmig starke Schraffierung der Ärmelstreifen des Priesters. Mit dem Chabotschen und dem Bileambilde hat die Radierung weiter die unermittelte, dunkle, von feiner Figur überschrittene Randulise an der Seite des Lichteinfalls gemeinsam. Auch stimmen drei Gesichtstypen überein: Joseph hat denselben edigen Kopf wie der Schwörenne, mit vollem, wirrem Haar, kurzem Vollbart und etwas platt gedrücktem Gesicht, dessen Nase kaum über die Ebene der Stirn hinaus vorpringt; der Hohepriester dieselbe gebogene herabhängende

<sup>1</sup> S. Ludw. Burchard, *holl. Radierer vor Rembrandt*, 1917, S. 88ff. — Dagegen sind, sub Nr. 1388 und Hoffede de Groot, *Beschr. u. feit. Derzeldnis. Rembrandt Nr. 85* (Smith 70), wo das Blatt als Stich nach einem Gemälde angesehen wird. — Auch von Seidlich nicht aufgenommen (*Die Radierungen Rembrandts*, Leipzig 1922).

Nase, die emporgezogenen Lippen und das vorstehende Kinn mit leichtem Badenbart wie der König (und wie der Christus bei den Wechslern). Und endlich schaut auf beiden Werten an gleicher Stelle, mit demselben Blicke, an ähnlichen Widerständen vorbei das Selbstbildnis des zwanzigjährigen Künstlers auf den Betrachter.

Eine Zumeisung etwa an einen Rembrandtnachahmer wie van Dliet verbietet sich auch außerdem, weil das Blatt innerhalb der Entwicklung der holländischen Radierkunst eine völlig selbständige Weiterführung des bis dahin Geleisteten darstellt. Schon deshalb kann es nicht von dem unoriginnellen van Dliet oder ähnlichen Meistern sein. Außer mit den Radierungen des Werner von den Valdert bestehen Berührungspunkte besonders mit dem wichtigen Blatt des



Abb. 200. Sog. Mahomet. Radierung von J. van Dliet.

Jan Dumas vom Jahre 1600 (1602?) (völlig bildartige Durchführung; scharfe seitliche Beleuchtung; rundliche Wulstfalten in den Gewändern; parallele Schraffuren, jedoch in den Schattenpartien systemlose Richtungsgegensätze der Strichlagen). Allein diese Elemente sind bei Rembrandt originell und kraftvoll weiterentwickelt (während sich der etwa gleichzeitige Bleecker in seiner schwachen Radierung „die Auferweckung des Casarus“ B 4 mit bloßer Nachahmung begnügt). — Andererseits hat Rembrandts Blatt sichtlich bereits anregend gewirkt. Es wurde kopiert (s. Hind bei Nr. 7388). Außerdem zeigt sich sein Einfluß in einer Zeichnung des Britischen Museums, die die Steinigung des Stephanus darstellt und in Hinds „Catalogue of Drawings by dutch and flemish Artists in the Brit. Museum“ Bd. I, 1915, S. 95 fälschlich als van Dliet abgebildet ist. Wie später begründet werden soll, scheint dieses Blatt ein Frühwerk von Lievens zu sein, dessen Abhängigkeit von der „Be-

schneidung“ einerseits deren Zuschreibung an Rembrandt, andererseits die frühe Ansehung befrä-  
tigten würde.

Mit dieser „Beschneidung“ hängt, wie stets betont worden ist, eine zweite Radierung „die  
Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, B 59 H 7307, eng zusammen (9). Sie hat etwa die gleiche  
Größe und könnte mit zu einer beabsichtigten Serie von Darstellungen des Lebens Christi gehört  
haben. Die stilistische Übereinstimmung ist offensichtlich. Jedoch auch mit den Gemälden von etwa 1626  
gibt es gewisse kleine Übereinstimmungen: Maria erinnert in Kopftypus und -haltung sehr an den  
Engel des Bileambildes; auch der Esel zeigt auf beiden Darstellungen ähnliche Kopfbildung (etwa im  
Gegensatz zu dem auf Abb. 28). Die Vordergrundspflanze ist ähnlich in die Bildecke gesetzt. Die auf-  
fallend zahlreichen und wulstigen Armelfalten auf dem Tobiasbilde kehren auch bei Joseph wieder.  
Auch entspricht die linke Hand Marias weitgehend derjenigen des Wechslers auf der Tempelreinigung  
und die stark zusammengezogenen Gesichter mit beschatteten Augenhöhlen kommen ebenfalls dort  
vor.

Endlich soll noch mit den nötigen Vorbehalten ein Gemälde in diese Zeit gesetzt werden, das  
nicht im Original, sondern nur aus einer Reproduktionsradierung von A. Gordon Jils bekannt  
ist und sich nirgends sonst einordnet, die „Geizige“ (12). Es stimmt mit dem Tschugin'schen Bilde  
in vielen Elementen überein: auch dort kommen die plumpen Umrisse der Figuren vor, die großen  
Hände, die merkwürdig gebaute Zimmerede, die scharfe Beleuchtung von links her (die Radierung  
wohl im Gegenjinn), das Mohnbündel an der Wand. Spätere Darstellungen ähnlicher Motive (etwa  
das Zwiebelweib 54) sind anders organisiert. — Das finster zusammengezogene, blicklose Gesicht  
mit den bitter herabgezogenen Mundwinkeln entspricht dem des Bileam oder des Reiters hinter ihm.

## 1627.

1627 datiert sind Rembrandts Gemälde „der Goldwäger“ in Berlin (15) und „Paulus im Gefängnis“ in Stuttgart (13).

Mit dem letzteren Bilde steht das Gemälde „Simeon erkennt Jesus“ in Hamburg in besonderem Zusammenhang (17). Für Simeon und Paulus scheint das gleiche, in der Folge mehrfach benutzte Modell gedient zu haben, das hier zuerst auftritt. Die Art der Saltengebung stimmt überein, ist jedoch von der früherer Werke recht verschieden, jetzt fallen die dickwolligen Gewänder in einfachen und wenigen, aber treffenden Falten. Die Lichtführung und Komposition ist so, daß das Licht hinter die Figur fällt und rings um sie herum wie ein Rahmen eine gegenstandsleere Schicht liegt. Dies läßt sich auch bei dem „Goldwäger“ beobachten, mit dem das Hamburger und Stuttgarter Bild noch die gleichmäßig feste, pastose, nirgends mehr lodere, strähnige, nach wädhende Vortragsweise gemeinsam hat. Die Farbigeit ist hier nicht mehr so grell und totalfarbig bunt, sondern gedämpfter und heller als ein Jahr zuvor. Zum erstenmal kommt eine Repoussoirfigur vor.

Andererseits ergeben Beziehungen zu einem Werk von 1628 einen Anknüpfungspunkt der Datierung nach unten. Kopf und Kopftuch der Hanna stimmen im Gegeninn fast völlig überein mit dem von Rembrandt überzeichneten Probedruck der im 11. Zustand 1628 datierten Radierung B 352 H 2 (45). Der Kopf scheint in beiden Fällen auf Grund derselben Studienzeichnung ausgeführt zu sein.

Zu den etwa 1627 entstandenen Werken muß wohl auch das Gemälde „Loth und seine Töchter“ gerechnet werden, das 1631 von van Dliet reproduziert wurde und sich nur in dessen Radierung B 1 (im Gegeninne) (16)<sup>9</sup> und einer gezeichneten Kopie von Moeyaert — wahrscheinlich nach dem Originalbild — erhalten hat<sup>10</sup>. Das Datum der Radierung gibt natürlich nur den terminus ante quem an. Auch Valentiner setzt jetzt mit dem Londoner Blatt das verschollene Originalbild auf 1628—30 an. Die Lothkomposition steht den 1627 entstandenen Werken am nächsten. Die Lichtführung hebt auch hier die ähnlich der Hamburger „Darstellung“ übereinandergetürmten Figuren in der Mitte scharf hervor. Das Stilleben seitlich in mittlerer Höhe erinnert an die Bücher des Paulus. Verwandt sind die Hände: die erhobene Hand der unten Sitzenden macht denselben Gestus wie Simeons Rechte; die gleiche etwas schematische Bildung zeigt auch die Hand des Goldwägers.

Mit der zuoberst sitzenden Tochter Loths hat nun motivisch die sog. Mariana, ein von W. de Seeuw nach Rembrandt gestochenes weibliches Brustbild, weitgehende Ähnlichkeit (196). Der Typus, die Stirnpartie mit Haaransatz und Kopfsuß, die linksche Drehung des Kopfes, das halbe Lächeln, die Silhouette des Kopftuches, die Form des Brustauschnittes stimmen überein. Abweichend ist nur der Schmud, der am Halse fehlt und am Gewand hinzugefügt ist und die von der anderen Seite kommende Beleuchtung. Valentiners Vermutung, es könne sich hier um die Reproduktion einer Vorstudie zu der Loth-Tochter handeln, hat angesichts der auffällig ähnlichen Veränderungen, die der Kopf der Prophetin Hanna (45, 46, 47) durchmachte, viel Wahrscheinlichkeit. Mit seiner Neubatierung der Lothkomposition müßte auch die Datierung der „Mariana“ in Übereinstimmung gebracht werden. Später läßt sich ein so linksch verdrehter Kopf und Oberkörper vor solcher Folie und hellem Hintergrunde nicht mehr nachweisen. (Schon die sog. „weiße Moërin“

<sup>9</sup> Die von Smith, Rembrandt 7 HdG 4 genannte Radierung (?) von Haelweg (nicht „Häweg“) nach einer Lothkomposition hat nichts mit diesem Bild oder überhaupt dem Leidener Stil Rembrandts zu tun.

<sup>10</sup> Letztere im Brit. Museum als Rembrandt. Bei hind Catalogue of Drawings . . . Nr. 115 als „Rembrandt? oder v. Dliet?“ — Ähnlich Valentiner, Rembrandts Handzeichnungen, Kl. d. K., Bd. I, Nr. 41 m. Abb. — Kauffmann, Repert. f. Kw. 47, S. 176 erklärt das Blatt für „echt, um 1631“. Der Nachweis der Autorschaft Moeyaerts wird an anderer Stelle erbracht werden.

[Abb. 131; ca. 1629], ein sehr ähnlicher Gegenstand, zeigt in jeder Hinsicht eine andere, entwickeltere Gestaltung.)

Auch das Bild „Christus nach der Geißelung“ in der Wiener Sammlung Aufsitz ist in diese Zeit zu setzen (14). Mit dem „Goldwäger“ verbindet ihn die betonte Lichtführung. Wie dort und auf dem Paulusbilde umgeben große leere Flächen ringsum die Figur. Auch die Bildung der Süße, die stark ins Profil gedreht sind, erinnert an den Paulus. Die Malweise ist körnig und fest<sup>11</sup>, nicht mehr fließend wie in den Werken von 1626, an die noch einzelnes, beispielsweise der Typus Christi gemahnt.

In diese Zeit gehört nach Bode (111) auch das im Original verschollene Gemälde der „Heiligen Familie am Feuer“ (198). Die Verwandtschaft mit dem „Segen Simeons“ scheint eng. Die Repoussoirfigur links, die spärliche Architekturandeutung, die schwere, teigige Faltenbildung und die pralle Plattik des Kindes sind übereinstimmende Elemente. Die sehr unscharfe Lithographie trägt die Angabe „Rembrandt Pinx.“ und den Namen des (Pierre) Langlade, der von 1812—1906, seit 1864 in Schottland gelebt hat.

<sup>11</sup> Für die Eigenhändigkeit dieses Exemplars, das sicherlich unmittelbar auf ein Rembrandtwerk zurückgeht, wenn es nicht selbst eines ist, möchte ich nach Kenntnis der Photographie nicht sicher einstehen.

## 1628.

Die Gemälde „Simson und Delila“ in Berlin (19)<sup>13</sup>, \*\* „Petri Verleugnung“ (26)<sup>13</sup> im Privatbesitz in Japan und die „Sußoperation“ in Schweizer Privatbesitz (53)<sup>14</sup>, sowie die Radierungen B 354 H 1 II (156) und B 352 H 2 II (205), die beide den Kopf von Rembrandts Mutter<sup>15</sup> wiedergeben, sind 1628 datiert.

Von diesen Radierungen darf der erste Zustand von H 2 wegen seiner nahesten Beziehungen zu dem hier 1627/28 angefertigten Hamburger „Segen Simeons“ eher hinaufgerückt werden. Erst die zweiten Zustände der beiden Radierungen tragen die Jahreszahl. Während nun die ursprünglichen Fassungen (45, 48) sich stilistisch völlig in die Werke von 1627/28 und 1628 einfügen lassen, verändert die Überarbeitung das Gegebene so stark, in so neuem Sinn und mit so neuartigen Mitteln, daß man annehmen muß, Rembrandt habe die Platten, die fast nur den Kopf zeigten, nach etwa zwei Jahren wieder vorgenommen, sie vollendet und dann das Entstehungsjahr des ersten Zustandes darauf angegeben (156, 205. Vgl. S. 203 f.)

Die Rembrandt sich dagegen noch etwa in der Entstehungszeit des ersten Zustandes von H 2 dessen Vollendung dachte, davon gibt ein Abdruck in Amsterdam Kenntnis, der mit Kreide zu Ende geführt ist (45). Zeichenweise und Komposition unterscheiden sich grundlegend von der späteren Redaktion<sup>16</sup>.

Mit dieser frühen Komposition von B 352 H 2 I stimmt nun diejenige des \*\*Gemäldes der Sammlung Krupp in Essen, früher Donaldson, fast genau (im Gegenfiss) überein (46)<sup>17</sup>. Die Übereinstimmung zeugt dafür, daß Rembrandt eine gewisse Zeit lang an die spätere Redaktion und Reduktion der Darstellung noch nicht dachte. Die Datierung auf etwa 1628 dürfte sich aus der Jahreszahl der Radierung, wie man sie auch interpretiert, ergeben.

An die „Verleugnung Petri“ läßt sich das signierte Bild „David bringt Saul Goliaths Haupt“ anfügen (21), jetzt Sammlung Smit van Gelder in Nieuwerluis (Holl.). Das Datum ist unleserlich geworden. Früher wurde es 1625, 27 und 29 gelesen, de Groot, Nr. 34, datiert das Bild „um 1628“, Bode (Zeitschr. f. bildende Kunst 1910 S. 1 „1630/31“), Valentiner (Klaff. d. Kunst III S. 1) „um 1625/26“, der Katalog der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam 1932 Nr. 1 liest „1627“.

Die von Martin (Oud Holland 42, 1925, S. 59) nachgewiesene kompositionelle Verwandtschaft mit einem Lastmangemälde von 1622 läßt sich für eine besonders frühe Datierung nicht heranziehen, da Rembrandt immer wieder Lastman-Elemente aufgenommen hat. Dielmehr weicht das Bild von den 1626 entstandenen Werken durchaus ab in der Art, wie diese Lastman-Elemente aufgenommen werden. Dort ein mühsames Einbauen Lastmanscher Einzelformen, hier die souveräne Neureaktion einer Lastmanschen Komposition. Dort im einzelnen, in den Gewändern, den Typen, den Farben ein Kleben an Lastmans Lösungen — hier eine selbständige und neuartige Formenprache, eine eigene Farbigkeit, die nicht mehr bunt und direkt, sondern gebrochen und schillernd ist und eher vom Utrechter Manierismus als von Lastman, höchstens von dessen ober

<sup>13</sup> Einen Beitrag zur Deutung dieses Bildes gab Baudissin im Repertorium f. Kw. 45, 1925, S. 167.

<sup>14</sup> An dieser Deutung ist mit Valentiner festzuhalten entgegen Hostede de Groot, der hier nur „eine Sol-datenjense“ dargestellt sieht; HdG Nr. 333.

<sup>15</sup> Holz 31,4 × 24,4. Links an dem Hoder, auf dem der Instrumentenbeutel des Arztes liegt, bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1628. Den Hinweis auf dieses noch nicht erwähnte Bild verdanke ich W. Hugelshofer. Bis auf die im Schatten gelegenen Partien ist es gut erhalten. Es fügt sich stilistisch durchaus der „Verleugnung Petri“ und den übrigen, im folgenden an jenes Bild anschließenden Werken an. Über das Sortieren der Komposition in Leiden (Dou, Sievens [?], van Driet u. a.) soll später gesondert behandelt werden.

<sup>16</sup> Daß diese alte Frau Rembrandts Mutter sei, läßt sich nicht beweisen. Doch spricht auch nichts gegen die Richtigkeit der traditionellen Benennung.

<sup>17</sup> Die Radierung B 353 H 353 ist eine Kopie des II. Zustandes unter Zuhilfenahme auch des I. für die Büste.

<sup>18</sup> Siehe Deth in Onze Kunst 1908 II S. 194.

Moeyaerts Hintergrundstönen auszugehen scheint. Vor allem ist die Malweise verändert: nicht mehr wischend, dünn, naß und transparent einerseits, förmig fest und dicht andererseits — sondern fließend, aber voll und fett, stets bedend. Schon das Skizzenhafte des Vortrags<sup>18</sup> unterscheidet sich von der früheren Art etwa der ersten Radierungen, die doch ebenfalls eilig hingeworfen scheinen, aber eben die herbe, spröde Vortragsweise zeigen wie die gleichzeitigen Gemälde. — Dagegen weisen scheinbar die „Verleugnung Petri“ und in anderer Art auch die Fußoperation (stellenweise auch schon der Goldwäger von 1627) eine ähnlich flotte und fette Malweise auf. In der Verleugnung



Abb. 201. Selbstbildnis. Esmg. Ecm-m, Nasty.

Petri finden sich auch der Panzer und das Barett des rechts stehenden Kriegers vom Davidstriumph wieder. Diese Figur ist schon als ausgesprochene Repoussoirfigur für 1625/26 wohl nicht darstellbar, erinnert jedoch darin an die „Verleugnung Petri“ und in der dünn getuschten, relieflosen silhouettenhaften Behandlung noch an den Joseph auf dem Hamburger Bilde.

Ebenfalls nahe mit der „Verleugnung Petri“ hängt ferner ein Grisaillebild zusammen, das sich in einer scheinbar guten, jetzt im Maurits huis im Haag befindlichen Kopie erhalten hat und die „heilige Familie auf der Flucht ruhend bei Seuerstein“ (35) darstellt. Denn gegenüber

<sup>18</sup> Eine \*\*Kopie in der Smlg. Mandel in Hamburg (Photo im Apparat Hofstede de Groot's im Haag) erweitert die Szene und verändert die Beleuchtung im Sinne der 1640er Jahre, scheint jedoch gleichwohl auf das Smit'sche Bild (und nicht etwa auf ein „ausgeführtes“ Rembrandtgemälde) zurückzugehen.

der allgemeinen Ansicht ist den (mündlich geäußerten) Zweifeln Hans Schneiders an der Echtheit dieses 1850 in England aufgetauchten, auf Papier gemalten Exemplars zuzustimmen. Das bezeugen allein die derb aufgesetzten Sels- und Mauerrisse, die sich auch am Himmel zeigen, also mißverständlich dorthin fortgesetzt sind. Immerhin scheint von der Formenprache des zu Grunde liegenden Originals (das eben wegen der für Rembrandt ungewöhnlichen und dennoch charakteristischen Formenprache existiert haben muß) so viel in der Kopie bewahrt zu sein, daß der allgemeinen Datierung des Stüdes auf 1634/35 widersprochen werden muß. Man vergleiche die Einzelbehandlung, die Lichtführung und Kompositionsweise von Grisailen jener Zeit (Christus vor Pilatus 1633, London; Joseph erzählt seine Träume, 1636, Smlg. Stg, jetzt Doiz, Haag), um sofort den Abstand zu erkennen. Dielmehr ist schon die Figurenverteilung hier ähnlich wie auf der „Verleugnung Petri“. Die Repoussoirfigur ist mehr in die Mitte gerückt, wo sie zusammen mit dem schräg aufsteigenden Schattentour eine Silhouette bildet. Der seitlich aufblühende Kopf Josephs gleicht dem ähnlich heringeworfenen Kopf des Kriegsgottes im Baret. Serner fällt selbst in der Kopie die mit flotter, fetter Pinselführung zusammenfassende Detailbehandlung etwa des vorgestreckten Beines auf. Beides erinnert an die Petrusverleugnung und das Davidsbild.

Wie eine solche Grisaille im Original ausgesehen haben mag, davon gibt das Bild der National Gallery in London Kenntnis, das einen Lesenden Mann in einem hohen Innenraum darstellt (27). Der hier sorgfältig beobachteten Oberfläche der Architektur entsprach wahrscheinlich die Behandlung des Turmes mit dem Gitterfenster auf dem Original des Haager Bildes. Sie hat ihre Parallele in dem überragenden Tonreichtum und der eingehenden Oberflächenwiedergabe einzelner Partien, so des Königsmantels im Davidsbilde, während auf beiden Bildern an anderen Stellen die Einzelbehandlung ausgesprochen furiosisch und zusammenfassend ist. (Kopf des Gelehrten einerseits — fast alle Köpfe des Davidsbildes andererseits; in beiden Fällen das undifferenzierte Dunkel des Vordergrundes).

Das Selbstbildnis Rembrandts (50)<sup>19</sup> in der Kasseler Galerie unterscheidet sich von allen anderen durch das jugendliche Aussehen des Künstlers. Aber auch wegen seiner stilistischen Abweichung von allen anderen muß es in die früheste Zeit gesetzt werden. Das Motiv des ganz beschatteten Gesichts mit allein beleuchteter Nasenspitze kommt schon auf der Hamburger Darbringung vor. Endlich stimmt das Bild in der pastosen, zusammenfassenden Malweise (Ohr, Nase) und dem festen, hellen, etwas schillernden Kolorit weitgehend mit den genannten auf etwa 1628 datierbaren Werken überein<sup>20</sup>.

Einige graphische Werke, die sich zu einer stilverwandten Gruppe zusammenschließen, stehen in Rembrandts Produktion isoliert. Verwandt den gesicherten Werken des Jahres 1629 sehen sie sich doch deutlich von ihnen ab, aber in einer Richtung, die der auf 1630 hinführenden Entwicklung entgegengesetzt zu sein scheint. Allerdings bieten die beiden 1628 datierten Radierungen kaum spezielle Berührungspunkte. Aber diese sind Porträts und haben daher ihrerseits wieder mit den graphischen Werken von 1629, noch auch mit den hier zusammengestellten Gemälden von etwa 1628 besondere Ähnlichkeit. Gerade mit diesen Gemälden sind aber die im folgenden zu nennenden Blätter nahe verwandt.

Die Radierung B 160 H 10, ein Mann, im Armstuhl sitzend (25), weicht von den im 1630 entstandenen, zwischen die sie datiert wird (Hind, Seidlitz), deutlich ab. Die Nadelstriche sind ganz gleichmäßig stark, lang durchgezogen und haben rein konturierenden Charakter. Die Schattenschichten sind lange, weit auseinander liegende Linien, die sich oft zu Sitzadformen verbinden. Lange Züge deuten die Falten, leicht geschwungene Parallellagen (sich gegenständig am Ende oft überlappend) das Einsinken des farblosen Gewandes an. Die Schlag Schattenpartie ist undifferenziert, die beschatteten Teile am Arm und Gesicht unvermittelt dunkel. Infolge der Kleinheit des Kopfes wirkt die Gestalt lang und hager, was wahrscheinlich die unbegründete Bezeichnung „der Bettler“ veranlaßt hat. Diese Züge unterscheiden das Blatt stark von allem, was 1630 ent-

<sup>19</sup> Nur dieses Bild oder das der Mutter dürfte unter den erhaltenen Werken mit dem schon im Januar 1629 in der Sammlung des Barent Scheunij genannten „Kleyn tronnye van Rembradt“ identisch sein können S. Oud Holla: 8, 1910, S. 1.

<sup>20</sup> Das Bild wurde von van Dliet B 19 reproduziert. Eine späte, nach H. Schneider nicht mehr dem 17. Jahrhundert entstammende Kopie nach dieser Radierung war auf der holländischen Ausstellung in Rom 1928 Nr. 92 Sammlung Guaglio, Turin).

stand, finden jedoch ihre Parallelen in einzelnen Figuren der Verleugnung Petri und des David triumphes. Die zusammenfassende Formbehandlung, die beispielsweise aus den Händen ohne Binnenzeichnung eine einzige lappige Form macht, entspricht der zusammenmelzenden Darstellungsweise der Gemälde. Außerdem scheint sogar mit den frühesten graphischen Werken, den Radierungen der „Beißneidung“ und der „Ruhe auf der Flucht“ (5, 9), noch eine entfernte Verwandtschaft erntennbar zu sein. Die linksch in die Fläche gedrehten Ellenbogen mit seitwärts hängendem Kopf kehren bei den Zuschauern oberhalb der Beißneidungsjene wieder, die derben Zickzacklagen zur Angabe beschatteter Partien (wie am Stuhl des Sitzenden) am Eßstisch, die langzellige Gewandbehandlung bei Marias Kopf und den Zuschauern der Beißneidung, endlich die scharfen Randschatten am Bein Josephs und dem Kopf des Christkinds auf der Flucht, am Gesicht Josephs auf der Beißneidung.



Abb. 202. Studienform.  
Radierung von J. van Dliet.



Abb. 203. Christus in Emmaus. Radierung v. Houbraten.

Mit dieser Radierung stimmt die Rötzelzeichnung „Elias und die Witwe von Sarepta“ jetzt im Londoner Privatbesitz, überein (22)<sup>21</sup>. In diesem Blatt hat Rembrandt offenbar die Komposition eines früheren (italienischen oder eher prärembrandtischen) Bildes abgezeichnet. Es wurde wegen seines eigentümlichen Charakters, der auch von den sonst bekannten Kopien Rembrandts nach fremden Vorbildern abweicht, verkannt, da es in einer Zeit entstanden ist, aus der bisher überhaupt noch keine Handzeichnungen bekannt waren. Drehung und Form des Kopfes, besonders der spitzen Nase und des eingewölbten Oberhäuels beim Propheten, die Zeichnung der nur konturierten Hände und Arme, die Falten des langen, weiten Gewandes mit den parallelen Strichlagen, die formverdeckenden Schlagchatten in Zickzacklinien, — das alles stimmt mit der Radierung Abb. 25 und nur mit dieser überein.

Auch der sitzende Mann, eine Federzeichnung im Boymans-Museum in Rotterdam (23) gehört in diese Gruppe. Wiederum sind die Hände in reiner Konturzeichnung als blattartiger

<sup>21</sup> Die Zeichnung stammt aus dem Besitz des Stantfurter Malers Moot, der sie im Mannheimer Handel fand und als Stühwert Rembrandts bestimmte. Versteig. J. Baer in Stantfurt a. M. am 3. 5. 1921 Nr. 2. — Später im Stantfurter Bücherfreund, Nr. 923 1 88 abgebildet als „Bader“. Dgl. Bauch, Jaf. A. Bader, 1925 S. 111: Sämtlich Bader zugeschriebene Zeichnungen Nr. 1.

Gegenstand gegeben, was sonst im gesamten Werk Rembrandts so nicht vorkommt. Der scharfe Randschatten am Oberarm ist übereinstimmend schraffiert. Die flotte, fließende Strichführung, die Zickzacklinien im Schatten, die spitze Nase, die großen, graden Saltenläufe sind weitere gemeinsame Elemente.

Eine dritte Zeichnung schließt sich an: die Kreuzaufrichtung der Sammlung Koenigs (früher Teixeira de Mattos). Die Rückseite zeigt einige sitzende Gestalten (24) in Kreide, ebenfalls in flüchtigster Andeutung, ohne Charakterisierung der Oberfläche, mit spitzen Gesichtsförmern, scharfen Randschatten am Armel, breiten, lockeren Parallellagen der Schattenstriche. — Auch die Vorderseite (20), ist unmittelbar vergleichbar, obgleich hier eine viel- und kleinfigurige Darstellung vorliegt. Das Zusammenfassen etwa von Arm und Rücken des Lebenden vorn oder vom linken Bein des ganz links Befindlichen entsprechen durchaus der Art, wie Gefäß, Oberschenkel und Fuß der Knienden zusammengenommen oder wie der aufstehende Unterschenkel des sitzenden Mannes konturiert ist. Die beschatteten Augenhöhlen, die oberflächlich angedeuteten Hintergrundsfiguren, die unvermittelten Randschatten kommen in ähnlicher Art hier wie dort vor. Die Schattenschraffuren im Vordergrund der Kreuzaufrichtung entsprechen fast wörtlich denen der Londoner Rötelszeichnung. Im Schatten wird alles flach und formlos. Alle diese Elemente, die das Blatt von den Werken der 1630er Jahre trennen, — die Komposition steht zwischen den frühen „Turntkompositionen“ und derjenigen des Davidsbildes —, stimmen andererseits gerade mit diesem Gemälde überein<sup>22</sup>.

Nicht ganz so unmittelbar scheint die Darstellung eines Mannes, der sich über einen Tisch beugt, eine Federzeichnung in London (Hind, Catalogue of Drawings . . ., S. 18 „um 1630–35“), zu dieser Gruppe zu gehören (33). Immerhin ist die herbe, fonturierende Strichführung verwandt. Die systemlosen Zickzacklagen der Schattenschraffuren, die unvermittelten Randschatten, die Zusammenfassung der Stirn und endlich der Grad der Totalangabe entsprechen der Rotterdamer Zeichnung.

Die Radierung H 17, die „Flucht nach Ägypten“ (28), ist stilistisch der haager Grisaille der heiligen Familie in der Höhle, dem Davidsbilde und der Kreuzaufrichtungszeichnung verwandt. An jene Werte erinnert die lockere Verteilung der kleinen Figuren, ihre eigentümlich geschwungenen, lappigen Formen (etwa Josephs Schulterpartie und Mütze), die oberflächliche, derbe Behandlung in bloß konturierender Zeichnung ohne Oberflächencharakterisierung, die Vernachlässigung des Landschaftlichen, die Schattenschraffierung, in der besonders im Vordergrund alle Formen flach werden. Graphisch ist manches der Radierung des am Armstuhl sitzenden Mannes (25) ähnlich. — Aus der Produktion des Jahres 1630, in das das Blatt fälschlich datiert wird, fällt es gänzlich heraus, wie ein Vergleich mit der motivisch ähnlichen Radierung Abb. 106, Bettlerpaar, sofort deutlich macht. — Die Platte ist bekanntlich später zerschnitten und von Rembrandt für das kleine Selbstporträt B 5 H 36 (51) wieder benutzt worden<sup>23</sup>. Dieser Kopf ist jedoch, wie gezeigt werden wird, eine Studie zu der Radierung „Petrus und Johannes an der Tempelpforte“ (B 95 H 5 Abb. 56), so daß die „Flucht nach Ägypten“ schon deswegen nicht nur vor B 5 H 36, sondern auch vor B 95 H 5 zu rufen ist.

Mit der „Flucht nach Ägypten“ ist wiederum die „Kleine Löwenjagd“ B 116 H 6 (34) durch nächste Verwandtschaft verbunden. Gemeinsame Züge sind die kaum angedeutete Landschaft, die schematische Einteilung des Hintergrundes in eine helle und eine dunkle Seite, die scharf plastische Heraushebung einer Figur bei lockerster Andeutung der anderen, die schematische Beschattung des Vordergrundes, weiter die Strichführung sowohl in den scharfen, spitzwinklig sich kreuzenden Lagen der Schatten im Vordergrund, wie auch in der losen, freien, doch nicht völlig trefflicheren Konturierung der Körper, die von dunklen Schattenstellen unterbrochen sind. Die Augen des Pferdes entsprechen graphisch denen des Esels, das Reiterantlitz dem der Maria, die linke Vorderhand des Esels dem rechten Hinterfuß des Löwen. Der Köcher des vorderen Reiters hängt in ähnlicher Weise beaufachtet in den Schatten hinein wie Josephs Messer. Die Art, wie die enge Schraffierung am Plattenrand, besonders in den unteren Ecken abschließt, ist die gleiche.

<sup>22</sup> Die von v. Regteren-Altena in Oud Holland 1925 betonten kompositionellen Zusammenhänge mit der Kreuzaufrichtung von 1633 belegen nichts für die Datierung. Dafür daß Rembrandt Kompositionsideen seiner frühen Zeit in den 1630er Jahren wiederaufnahm, sind auf S. 213 weitere Beispiele angeführt.

<sup>23</sup> Der Kopf Marias ist auf dessen 1. Zustand noch zu sehen. — Von der anderen Hälfte der Platte wurde die Figur Josephs ausgeschnitten, überarbeitet und als selbständige Darstellung abgedruckt. Siehe Hinds genaue Angaben auch der älteren Literatur.

Auch die Kreidezeichnung in Amsterdam (50, HdG 1186), die einen im verlorenen Profil abgewandt stehenden Bauern wiedergibt und unten mit einem halb weggeschnittenen R signiert ist, zeigt enge Verwandtschaft mit der „Flucht nach Agypten“. Die Schattierung der Mütze, des ab-



Abb. 204. Rembrandts Mutter mit orientalischem Tuch (Kopie). Smlg. Bondy, Wien.

gewandten Gesichtes, von dem seitlich ein Fleckchen beleuchtet bleibt, des Arms und der Hofe unterhalb des Obergewandes, die ganze wellige und schematische Formbehandlung, die Unklarheit etwa der Fußrichtungen — alle diese Elemente stimmen weitgehend überein. Die langgezogene, ornamentale Strichführung, die Behandlung des unfarbig wirkenden Stoffes mit Parallellinien, auch

der Typus (spitze Nase und abgesträubter Bart) ähneln außer der Darstellung des Joseph auf Abb. 28 auch noch dem im Armstuhl sitzenden Manne Abb. 25.

Zu diesem Blatt gehören zwei gleich große, ebenfalls mit einem unten weggeschnittenen Rignierte Kreidzeichnungen (sitzender Männer (29, 31 HdG 1184, 1185), die, obwohl freier und looser in den Strichlagen, doch den gleichen Stilcharakter haben.

Mit den drei Amsterdamer Blättern, besonders dem Alten im Mantel, ist die Rötelszeichnung einer nähernden Frau im Braunschweiger Kupferstichkabinett (58) nächst verwandt. Die langgezogenen engen Schattenschraffuren kehren auch hier wieder, und charakteristisch ist, wie in diese dann die Unterarme kräftig hineingezeichnet sind, ähnlich wie die Füße auf Abb. 30. Die Bildung der Hände ist ähnlich, vgl. auch Abb. 33. Die flotten, offenen, loderparallelen Strichlagen, die die Einseitungen des Gewandes vorn kennzeichnen, die welligen Umrißformen, das Hervortreten der Füße an unermuteter Stelle, die derb durcheinandergestrichelte Schattenpartie erinnern auffallend an den Mann im Armstuhl (25). — Diese Zeichnung gilt in Braunschweig als Werk eines Rembrandtnachahmers und ist in der Literatur nicht erwähnt<sup>24</sup>. Die Bezeichnung links oben ist allerdings nachgezogen und in dieser Form wohl nicht original, so wenig überraschend es wäre, daß Rembrandt eine Zeichnung signierte. Aus der Frühzeit sind allein sechs bezeichnete Zeichnungen bekannt, darunter eine von 1630, an deren Jahreszahl ein ähnlicher Schnörkel vorkommt wie an dem Namenszug hier (95). — Außer der Qualität und der stilistischen Übereinstimmung mit gesicherten Werken spricht noch für die Echtheit des Blattes, daß der Stil der Zeichnung so stark von den bisher allgemeiner bekannten Zeichenmanieren Rembrandts abweicht, daß man schwerlich gerade diese nachgeahmt hätte. Außerdem befindet sich auf der Rückseite der Rötelszeichnung eine Federstizze, von deren Stil das gleiche in noch stärkerem Maße gilt. Sie bietet nicht nur ein ganz anderes Bild als die Rötelszeichnung, sondern auch alle bisher publizierten echten Rembrandtfederzeichnungen überhaupt. Drittens steht diese rüdflechtige Zeichnung mit einem sicheren Rembrandtgemälde in Verbindung und läßt sich durch zwei verwandte Zeichnungen für Rembrandt belegen. Viertens kommt genau die gleiche Zusammenstellung einer Rötelszeichnung mit einer rüdflechtigen Federstizze, diese ebenfalls für ein Gemälde dieser Jahre bestimmt, noch ein zweitesmal vor (s. u. S. 195).

Die lavierte Federzeichnung auf der Rückseite des Braunschweiger Blattes stellt Danae unter dem Goldregen dar (61). Vergleicht man die Zeichnung mit dem sitzenden Mann in Rotterdam (23), so fällt die Ähnlichkeit seines Gesichtes (Nase, Kinnlinie, Augenhöhle) mit dem der Dienerin auf. Der Schriftcharakter der Schattenstriche an seinem Arm und hinter seinem Rücken stimmt mit denen überein, die oberhalb Danaes rechts den Vorhang andeuten. Danaes Gesicht mit den nur durch einen feinen Strich angegebenen Augen ähnelt dem des sich Vorlehenden der Londoner Zeichnung (33). Die Komposition der Danaestizze wird — ähnlich der Kreuzaufrichtung (20) in einem Gemälde der 1630er Jahre in allgemeinen Zügen wieder aufgenommen, dem lebensgroßen Bild der Lenigrader Eremitage, dessen Deutung als Danae durch diese Zeichnung bekräftigt wird<sup>25</sup>.

Ein Vergleich mit der bezeichneten und datierten „Sußoperation“ (53) sichert das Selbstbildnis vor der Staffelei (52a, London, Kunsthandel) für Rembrandt und für die Zeit um 1628. Schon die ungewöhnliche sittenbildliche Auffassungsweise ist ähnlich. Vielleicht sind die Bilder Darstellungen des „Gefühls“ und des „Gesichts“ aus einer — dann allerdings nicht gleichformatigen — Folge der fünf Sinne<sup>26</sup>. Aber auch die Ausführung ist verwandt: die merkwürdig unzusammenhängende und fußstehhafte Wirkung der doch sorgfältig durchgeführten Wandpartien, die unklare Stellung der etwas plumpen Figuren im Raum, die grauvioletten und bräunlichen Töne in den Gewändern, die

<sup>24</sup> M. R. Valentiner teilte mit, daß auch er das Blatt als echt bestimmt habe.

<sup>25</sup> Vgl. zu dem Lenigrader Bild u. a. Tschichowin in *Starve God* 1912, S. 39 ff. (Guges); Kauffmann, *Jahrb. d. preuß. Kunsthist.* 1920 S. 61, 65 (Mesjalina); Neumann, *Rembrandt* 1922, S. 440 (Danae); v. Baudiffin, *Repert. f. Kw.* 1925 S. 157 ff.; Kofenthal, *Jahrb. f. Kw.* 1928, S. 106 (Rahe); Niemeyer, *Repert. f. Kw.* 1930/31, heft 2 (Bagar).

<sup>26</sup> Noch zwei andere Rembrandt zugeschriebene Bilder könnten dazu gehören. Wobei das Gefühl wäre in dem \*\*Bild der Dubliner Galerie gegeben, das Collins Baker zusammen mit dem Maler vor der Staffelei dem Dou gibt (*Burl. Mag.* 1926, S. 42 und 162 m. Abb.). „Das Gehör“ könnte gemeint sein mit dem \*\*„Drei Singenden“ in halbfürig bei Kerzenlicht, die H. Schneider dem frühesten Rembrandt zumeist (Holl. Kunsthandel). Dieses uneroeffentlichte Bild hat die gleichen Maße wie die „Sußoperation“ und weist unvertennbare Rembrandtszüge (von etwa 1626) auf. Aus der Photographie kann ich Rembrandts Hand hier jedoch nicht erkennen.



Abb. 205. Rembrandts Mutter. II. Zustand von Abb. 45.



Abb. 206. Selbstbildnis.  
Stich von Claejens.



Abb. 207. Selbstbildnis (Kopie?). Smig. Lubomirski, Lemberg.

Abstufung der Malweise: stellenweise dünn und durchscheinend mit sichtbaren Pinselspuren gewischt, so daß alles in der Wand und im Schatten verschwimmt, stellenweise bis ins Einzelne fein behandelt, dann aber im Vordergrund kraftvoll fett und fast derb zusammengefaßt im Holz der Staffelei und des Stuhles, in den derb angedeuteten Fußbodenplanen. Auch die später anzuführenden Radierungen das Zwiebelweib (54), der Bettler mit Hund (55) und das „Wunder an der Tempelpforte“ (56) haben vieles Ähnliche nicht nur in Einzelheiten, sondern überhaupt in dem noch Ungelösten fühl- und kraftvoll ergriffener neuer Fragestellungen. Für Künstler wie Ger. Dou gibt es diese Probleme nicht. — Das Antlitz Rembrandts scheint nach Alter und Ausdruck zwischen dem Kasseler (50) und dem Haager (167) zu stehen<sup>27</sup>.

Über das nur in Kopien (mehreren Gemälden und der 1631 datierten Radierung von van Dliet B 12) erhaltene Gemälde der Taufe des Kämmerers läßt sich nur aussagen, daß diese Komposition zwischen dem Lothbilde und dem Segen Simeons (16, 17) einerseits und der Kreuzaufrichtungsfizze und dem Triumph Davids (20, 21) andererseits zu stehen und sich am nächsten mit „Simson und Delila“ (19) vergleichen zu lassen scheint, so daß die herkömmliche Ansetzung auf etwa 1628 wohl berechtigt ist.

<sup>27</sup> Das Selbstbildnis vor der Staffelei wurde veröffentlicht von Hoffede de Groot, *Burl. Mag.* 1925, S. 264; vgl. *Burl. Mag.* 1926, S. 111f. Eine Kopie erwähnt in Bredius-Seeftbundeel Amsterdam 1915, S. 82, m. Abb.

## 1629.

Für das Jahr 1629 durch Datierung gesichert sind Rembrandts Selbstbildnisse im Haag (167), in Gotha (176), in den Sammlungen Warburg in New York (175) und \*\*Gardener in Bolton (173) und das („mit dem Nagel“) radierte B 338 H 4 (170); ferner die Gemälde „der Zinsgroßhändler“ in der Londoner Sammlung Beit (63), der „schlafende Alte“ (wahrscheinlich eine biblische Figur; der alte Tobias?) in Turin (75) und ein 1629 datierter \*\*Studienkopf (132)<sup>28</sup>, der aus der Mainzer Sammlung Busch nach Amerika gelangte<sup>29</sup>.

Der Ausgangspunkt für die Datierung einer größeren Gruppe graphischer Werke ist die Zeichnung eines stehenden Orientalen mit Turban und Stod im Berliner Kupferstichkabinett (64 HdG 105). Obgleich im Gegeninne ist sie, wie schon Weisbach (Rembrandt, Berlin 1927, S. 610) beobachtete, die Vorstudie zu einer Figur auf dem datierten Zinsgroßhändlerbilde, nämlich dem Mann links von dem Alten mit dem Geldtüt. Der Fall des schweren, unten mit einem breiten Stüdmulter geschmückten Mantels, der sich hinten und vorn etwas hochzieht, die Faltenanordnung, die Rückenlinie, die Haltung des nach vorn aufblickenden Kopfes mit dem aufgetürmten Turban, die Beleuchtung, der im gleichen Winkel zur Körperachse eingefügte Stod stimmen überein.

An dieses Blatt, das also in der zeitlichen Nähe des 1629 datierten Zinsgroßhändlerbildes entstanden zu denken ist, zumal es von den hier etwa 1628 datierten und allen späteren Studien stilistisch abweicht, schließt sich nun zunächst ein verwandtes in \*\*Düsseldorf an, das in schwarzer Kreide einen von vorn gesehenen Orientalen (65) wiedergibt. (J. Budde, Besch. Kat. d. Handzeichn. i. d. Staatl. Kunstakademie Düsseldorf, 1930, Nr. 899 HdG 323 als „nicht zweifellos“). Die Figur steht ähnlich, auf ähnlichen Füßen, mit ähnlichem Schatten da. Die Strichlagen sind unregelmäßig und schneiden ineinander ein. Der untere Saum des Rockes ist wiederum durch Nachziehen verstärkt, das Gesicht nur schematisch angedeutet.

In anderer Richtung mit der Zinsgroßhändlerzeichnung verwandt ist die Radierung B 171 H 77 (66), die unter dem Namen „Lazarus Klapp“ bekannt ist und einen aussäthigen Straßenbettler mit seiner Klapper darstellt. Der erste Zustand ist, wie auch noch der überarbeitete zweite erkennen läßt, ein um 1629 entstandenes Originalwerk Rembrandts. Die Signatur mit dem Datum 1631 ist falsch<sup>30</sup>, mit den acht 1631 datierten, feinflinigen Bettlerradierungen, etwa Abb. 130, besteht kein Zusammenhang. Dagegen ist die Zinsgroßhändlerzeichnung in der Strichführung sehr verwandt. Die langen Linien am Rücken, die Kontur und Falten des hell gelassenen Mantels andeuten, die flache, undetaillierte Behandlung der beschatteten Teile, sogar die Haltung des Stodes, die Verzierung des Mantels, auch die Andeutung des Bodens (Horizontlinie oberhalb des Schlagdattens) ist ähnlich. Außerdem kommt auf dem Zinsgroßhändlergemälde rechts eine ganz ähnliche, in weitem Mantel tief dahitzende Profilfigur mit vorgestrecktem Kopf vor.

Auch die drei großen Rötzelzeichnungen in München und Dresden (36, 37, 39 HdG 389, 424) zeigen mit der Zinsgroßhändlerstudie große Verwandtschaft. Haltung und Beleuchtung etwa des Dresdener „van Segen“ (?) bezeichneten Blattes erinnern ebenso daran wie die regellosen Schattenstraffuren, innerhalb derer alle Formen, so die Hände, ganz flach und dunkel werden. Auch die Profilzeichnung und die Strichlagen des beschatteten Gesichtes stimmen überein, vor allem aber die Wiedergabe der Gübe: längs des vorderen legt die starke Schattenstraffung des rüdwärtigen, vorgestellten Fußes aus, selbst die untere Ablußlinie führt nicht bis an den Spann des vorderen heran.

<sup>28</sup> Da ich das Bild im Original nicht gesehen habe, kann ich zu der verschieden beurteilten Frage, ob dieses Exemplar das eigenhändige sei, nicht Stellung nehmen. Jedenfalls kann weder das Bild noch sein Datum als sicher gelten. Die Kopenhagener Wiederholung (Abb. Kl. d. K. I, S. 41) ist wohl sicher nur eine Kopie.

<sup>29</sup> Ein weiteres acht bezeichnetes und 1629 datiertes Werk ist im Anhang S. 220 aufgeführt.

<sup>30</sup> Über das falsche Monogramm siehe S. 212.

Mit diesen (unter sich nächst verwandten) Blättern hängt unmittelbar auch eine Zeichnung in schwarzer Kreide zusammen, die eine Frau im Schleier mit einem Weibhrauchfaß in der Rechten darstellt und ebenfalls in der Münchener Graphischen Sammlung ist (38 HdG 460). Die Führung der Kreide in loderen, heftigem, etwas regellosen Strich, die systemlosen Schattlagen, das Herausheben farbiger Differenzen, endlich das große Format erinnern durchaus an die Münchener Blätter, die Art, wie etwa das verlorene Profil im Schatten liegt, auch an die Zinsgroßentstudie.

Diese „Priesterin“ nun stimmt in Bewegung und Umriß mit einer Figur ganz rechts auf Lastmans „Predigt in Lystra“ (2) überein. Nur ist sie im Gegensinn, und Beleuchtung sowie Kostümdetails weichen ab. Da Lastman mehrfach dieselben Figuren in gleichem oder Gegensinn in verschiedenen seiner Werke wiederholte, so dürfte in dieser „Priesterin“ eine Kopie Rembrandts nach Lastman vorliegen. Aus der Köpeltchnik, dem merkwürdig großen Format, der Sorgfalt der Tonwiedergabe und Aktmodellierung, endlich aus dem exceptionellen Gesamtcharakter der Zeichnungen und der lastmanartigen Tracht, besonders des Ziehenden, ist zu schließen, daß auch die nächstverwandten Münchener und Dresdener Blätter solche Kopien nach Lastman sind, vielleicht nach seinem verschollenen Gemälde, das einmal (Greife Nr. 3) als die „Karamane von Abrahams Frau auf dem Weg zu Melchisedek“<sup>31</sup>, einmal (Greife Nr. 4) als „Abrahams feierlicher Empfang durch Melchisedek“ beschrieben wird. Während die Deutung dieser Zeichnungen als Studien zu einer Kreuztragung (HdG 389: „Simon von Kyrene, das Kreuz tragend“) nicht befriedigt, würden eine Priesterin, ein Diebstecht (?), ein Soldat sehr gut aus jener alttestamentlichen Szene herauskopiert sein können. Damit erkärt sich auch, daß Rembrandt die Figur des Bogenschützen zweimal, einmal mit, einmal ohne rechten Arm gezeichnet, eben abgezeichnet hat. Denn die Annahme Wichmanns (Handzeichnungen Rembrandts in Dresden 1925, S. 16), das Dresdener Blatt sei eine Kopie nach dem Münchener, ist bei dem durchaus rembrandtischen Charakter beider Stücke und den vielen Abweichungen in Einzelheiten gewiß nicht zutreffend. Rembrandt veränderte das kopierte Vorbild bekanntlich stets von Anfang an sehr stark. So hat er die gleiche Schützenfigur zweimal verschiedenartig gezeichnet; so hat er überhaupt in diesen Kopien einen so ausgeprägten eigenen graphischen Stil angewendet, daß sie sich deutlich von früheren Nachzeichnungen nach Gemälden seiner Lehrer (22) und von den späteren der 1630er Jahre unterscheiden und sogar deutlich und unmittelbar an die Studie zum Zinsgroßentbild anschließbar sind.

Die Kreidezeichnung eines sich vorbeugenden Mannes im Dresdener Kupferstichkabinett (41, HdG 233) hat mit jenen Blättern vieles Verwandte, obgleich es sich hier nicht um eine Kopie, sondern um eine rasch und flüchtig nach dem bewegten Modell hingeworfene Skizze handelt. Die eilig hingesezten Schattlagen, die Schlag Schatten auf dem Körper, die nur oberflächlich ange deuteten Füße, die tralligen, den Daumen abspreizenden Hände finden sich auch hier. Die Zickzacklinie, die den unteren Abschluß seiner Schärpe bezeichnet, ist in ihrem Verlauf derjenigen an der gleichen Stelle bei der Priesterin ähnlich, der Schmudstreifen am Mantel unterm linken Arm dem der Zinsgroßentfigur. Auch mit den Amsterdamer Zeichnungen (29, 30, 31) besteht eine gewisse Verwandtschaft.

Zu dieser Gruppe von Zeichnungen gehört wohl auch ein vom Rücken gesehener \*\*weiblicher Akt in schwarzer Kreide, der auf der Derfsteigerung Pelker u. a. in Stuttgart am 13. 5. 1914 Nr. 308 war (42). Die derbe Strichführung, die den Kontur ständig verändert, die Gleichtöne grob strichelnd angibt und den Schlag Schatten formlos hinstreicht, stimmt sehr überein. Auch die unsichere anatomische Proportionierung ist ähnlich: wie bei der Priesterin ist der Oberarm schwächlich. Aber wie dort sind die Conturen vom Beschatteten bis in das hellste Licht abgestuft, und in Haar und Nasen lösen locher hingesezte Lichtpunkte.

Die Dresdener Studie des sich vorneigenden Alten wurde bekanntlich für die Radierung B 95 H 5 gemacht, die „Petrus und Johannes an der Tempelpforte“ zeigt und ebenfalls meist in diese Zeit datiert wird (56).

Mit dieser Radierung hängt eng eine zweite zusammen: das Selbstbildnis B 5 H 36(51) ist eine Studie zu dem Johannes oder wenigstens auf Grund der gleichen Studienzeichnung entstanden. Form und Haltung des geduckten Kopfes, die merkwürdigen Schulterlinien, der lebhaft,

<sup>31</sup> Dgl. das zu der Schülerzeichnung ähnlichen Inhalts S. 227 Gesagte, auf der allerdings nicht dieselben, wenn auch ähnliche Figuren vorkommen.

etwas seitlich gerichtete Blick stimmen überein. Aus der Reihe der 1630 und 1631 entstandenen Selbstbildnisse, zwischen die das Blatt bisher datiert wird, fällt es stilistisch völlig heraus. Jene in sorgfältigster Oberflächenwiedergabe fein punktierten Blätter haben nie so derbe Köpfe, so harte Konturlinien, so unregelmalte Schattenschraffuren, so schematisch geschwungene Mündler und so dunkle, große, schielende Punktaugen.

Gerade solche Elemente fallen auch in dem sehr flüchtig mit der Feder gezeichneten Studienkopf mit Hut in Berlin auf (52, HdG 111), der vielleicht ebenfalls ein Selbstbildnis ist. Selbst der Schlagschatten neben dem Kinn stimmt überein.

Matr der Radierung der Apollon an der Tempelpforte ist der 1. Zustand der Radierung B 134 H 176 verwandt, die eine vor einem Lattenverschlag sitzende Alte darstellt und im 2. Zustand von anderer Hand überarbeitet und falsch signiert sowie 1631 datiert worden ist (54). Schon die derbe Strichführung und grobe Ätzung ist die gleiche. Das Gesicht der Alten geht in einer ähnlichen dichten Strichlage unter wie das des Johannes. Die Silhouette der ganzen Figur steht hier wie dort vor der hellen Wand einer Architektur, die flüchtig und unplastisch behandelt ist mit zitterigen Konturen und derben, räumlich unklaren Sitzschraffuren. Diese wechseln in beiden Sälen in der linken unteren Ecke merkwürdig die Richtung und gehen in geträufelte Linienführung über, darin fast noch an den Mann im Armstuhl (25) erinnernd. Doch drücken hier bei der Alten mit ihrem schwarzen Kopftuch, dem geflickten Gewand und dem weißen Umschlagetuch die Strichlagen die Tonwerte eingehender aus, ähnlich wie bei den Figuren an der Tempelpforte oder auf den Gemälden „der Maler vor der Staffelei“ und „die Fußoperation“.

Noch der 2. Zustand der Radierung B 175 H 75 (55)<sup>22</sup> läßt ihre Verwandtschaft mit jener „sitzenden Alten“ erkennen. Das Blatt stellt einen Bettler, der sich an seinem Kohlenbenden die Hände wärmt, mit seinem Hunde dar. Hände und Süße sind ähnlich gezeichnet. Haltung und Gesichtsausdruck entsprechen einander weitgehend. Sehr verwandt in der Gruppierung der vielen hellen und dunklen Gliedmaßen und in der Strichführung am Gewand ist auch die Figur des Lahmen an der Tempelpforte (56).

Etwa hierher gehört eine \*\*Kreide(?)zeichnung der Sammlung Wendland in Lucino, die Mellaraat im Internat. Studio 1931, Mai, S. 23 ff. m. Abb. veröffentlichte (53a). Sie stellt einen bärtigen Mann mit Sederhut und kurzem Mantel dar und hat ähnliche schraffierende Strichlagen, ähnlich zusammengefaßte Formen, ähnlich unplastische Schattenpartien wie die genannten Radierungen. Von Zeichnungen wäre die Braunschweiger Näherin heranzuziehen (58). Gegenüber den ebenfalls verwandten Dresden-Münchener Rötelzeichnungen ist die Stoffangabe ausführlicher. Das Modell scheint das gleiche wie auf der Fußoperation von 1628 zu sein.

Mit den Rötelzeichnungen, der Priesterin, dem sitzenden weiblichen Akt geht ein in der Albertina in Wien befindliches Blatt zusammen, das eine Mutter mit ihrem Kind auf dem Schoß darstellt (40 HdG 1455). Das Material ist, ähnlich wie auf Abb. 29 eine weiche Kreide, in deren dichten Strichen sich die Unterlage abzeichnet und die bisweilen, so unterhalb der Taille des Bauern und am Arm der Mutter, infolge eines Materialfehlers (hartes Einzellorn) gleichzeitig einen weichen und darin einen dünnen, scharf eingeritzten Strich zieht. Die Strichführung arbeitet mit denselben langen, fahrigten Linien, leicht und locker in den beleuchteten Partien, dagegen scharf und schwarz in den Randschatten. Ähnlich ist der Schattenfontur des Arms beim Kinde und das große, dunkle, wenig ausdrucksvolle Auge der Mutter. Neben anderem erinnert die Zeichnung der Hand und der Süße des Kindes an das Dresdener Rötelblatt des Bogenbüchsen, das locker ange deutete Haar an das des sitzenden Aktes (42).

Diesen Zeichnungen und der Berliner Zinsgroßchenstudie ist eine kleine Sederstizze in Berlin, ein über die Schulter auf den Beschauer blickender Mädchenkopf (43 HdG 128) verwandt in der eigentümlichen Art, wie das Gesicht durch breite Schraffuren unter- und oberhalb der Wangen modelliert ist (besonders ähnlich in Dresden, 37) und wie die feine Sederlinie, oft ohne abzusehen, von Druck in Haartrich übergeht. Der noch starre Ausdruck des unseinen Blickes und des Mundes mit ähnlich beleuchteter vortretender Unterlippe und Kinnpartie ist speziell dem Wiener Blatt (40) verwandt, ebenso die freie Haarbehandlung mit den lockeren Strähnen des Kindes. Auch der Rückenakt hat ähnlich behandeltes Haar (42). In mancher Hinsicht erinnert das Blättchen noch an das Bild-

<sup>22</sup> Überarbeitet, falsch monogrammiert und 1631 datiert. I (Unicum in Paris, Bibl. Nat.) ist im Druck völlig verledigt, so daß sich daraus nichts erkennen läßt.

nis von Rembrandts Mutter (48) und in der Bewegung an die Maria auf der Flucht nach Ägypten (28).

Auch die Radierung B 162 H 15, die einen Bettler stehend, von vorn gesehen, zeigt (68), steht jenen Zeichnungen nahe, wenn auch einzelnes, etwa die Handbildung (schon auf Späteres hinweist). Die Strichführung hat ihre nächste Parallele in der Petrusstudie (41); die lässige eilige Konturierung des farblosen Mantels, der Wechsel von beleuchteten und dunklen Teilflächen, die durch derbe, teilweise sich kreuzende Schraffuren als beschattet gefennzeichnet sind; die zächtige untere Abschlußlinie, die der Mantel des Bettlers und der Kittel des Apostels im Hellen, der Mantelsaum beider im Dunkel bilden; die Angabe der Augen nur durch eine dunkle Linie; das Durchlaufen des Schattens hinter den rechten Fuß ohne weitere Lokalangabe.

Hier wären auch die Radierungen B 166 H 79 und B 168 H 80, ein stehender Bettler und eine Bettlerin mit einer Kalebasse, einzufügen (68, 69). Das Fremdartige und Gefühlslose des Striches scheint wesentlich auf der zu scharfen Ägung der nur leicht hingeworfenen Skizzen zu beruhen. Die Beziehungen mit den genannten Radierungen, außerdem mit den Rötelzeichnungen, den Amsterdamer Bauern und der Zinsgroßenzzeichnung sind nahe und wesentlich.

Ganz unmittelbar an die Studienzeichnung zum Zinsgroßenzbilde schließen sich noch zwei andere Federzeichnungen an. Die Halbfigur eines Orientalen in London (70) hat die gleichen Strichlagen am Hals, denselben Ansat der Rückenlinie, dieselbe Zeichnung des Turbans und die gleiche Federführung mit teils starken, teils ganz fein werdenden Linienzügen.

Daselbe gilt von einem Blatt der \*\*Sammlung Gay, auf dem links ein dem Londoner ganz entsprechender Orientalentopf erscheint (67). Rechts daneben ist der Studentkopf eines bärtigen Mannes mit Buch, der eine etwas kräftigere, gleichzeitig lockerere Zeichenweise zeigt und darin, besonders in der Handbildung, an den Bettler Abb. 68, in der Darstellung des Kopfes an den Petrus auf Abb. 56 erinnert.

Die breite, lässige Angabe jener etwas plumpen Hand findet sich wieder in der Radierung B 182 H 78\* (110), auf der in skizzenhafter Ausführung die Halbfigur eines Bettlers mit dem Arm in der Binde und ein Profilkopf mit hoher Mütze dargestellt ist. Auch die Konturierung des Schädels, die derben Strichlagen im Gesicht, die flüchtige Charakterisierung der Farbwerte lassen die Blätter verwandt erscheinen.

Das Gemälde „Judas bringt die Silberlinge zurück“, das in der etwa 1629–31 geschriebenen Selbstbiographie des Const. Huygens<sup>33</sup> erwähnt ist, wird allgemein auf das Jahr 1629 datiert. Soweit sich aus der \*\*Kopie (57)<sup>34</sup> etwas entnehmen läßt, steht das Bild kompositionell so deutlich zwischen dem Berliner Delila-Bilde von 1628 und dem Zinsgroßenz von 1629, daß sich die Datierung bestätigen dürfte.

Die Radierung B 22 des van Dliet gibt Judas als Halbfigur allein wieder und gilt allgemein als Teilkopie des Gemäldes (197). Da aber die Kleidung stark verändert ist und Teilkopien des van Dliet nach Rembrandt sonst nicht bekannt sind, so hat dem Radierer hier wahrscheinlich ein Studentkopf Rembrandts ähnlich der „Mariana“ (196) oder dem Haager „Lachenden Soldaten“ (139) zur Reproduktion vorgelegen.

Eine Zeichnung, die sich in der Albertina befand, später aber verkauft worden ist, gilt als \*\*Vorstudie zu jenem Judasbilde. Die Komposition stimmt in großen Zügen überein (62, HdG 1421), doch mit erheblichen Abweichungen: anstelle des links sitzenden und des dahinter auftauchenden Priesters mit der abweisenden Gebärde steht hier eine imposante Rückenfigur als wichtiger und selbständiger Bestandteil der Komposition. — Aber als Vorzeichnung ist das Blatt dennoch nicht überzeugend. Die Linien innerhalb der großen Figur des in der Mitte stehenden Priesters sind mißverständliche Wiedergaben einerseits seiner Mantelfonturen, andererseits des vor ihm sich abwendenden Höfnerpriesters. Gerade diese Hauptperson jedoch ist vollkommen übersehen worden. Infolge dieser Mißverständnisse und anderer Schwächen kann die Zeichnung nur als Kopie nach einem verlorenen Entwurf Rembrandts gelten<sup>35</sup>. Immerhin kann angenommen werden, daß

<sup>33</sup> So J. A. Worp in Oud Holland 1891, IX, S. 106 ff.

<sup>34</sup> Früher Smlg. Schilder, Paris, darauf Versteigerung A. Preyer u. a. bei S. Müller in Amsterdam 8. 11. 1627 Nr. 10, angeblich mit der Signatur „Is J“, 100ab J. Joudreville der Kopist wäre. — Das Exemplar, früher in München, jetzt in Rom im Privatbesitz, von dem Breidius, Gaz. d. B. Arts 1924, Vol. 9, S. 291, als möglicherweise original den Kopf des Judas abbildet, hat ebenfalls keinen Anspruch auf Eigenhändigkeit.

<sup>35</sup> Weitere, noch schwächere Kopien in München und Paris.

in diesem Blatt, das in Strich und Cavierung so völlig von allen sonst bisher bekannten Federentwürfen Rembrandts abweicht, doch manches von dem einheitlichen und eigenartigen Formcharakter des zu Grunde liegenden Originals erhalten geblieben ist, umso mehr als sich einige verwandte Zeichnungen aus dieser Zeit aufweisen lassen.

In einer Federzeichnung in Amsterdam scheint das Judasbild vorbereitet zu sein (60; HdG 1300). Es entspricht mehr dieser Komposition als etwa derjenigen von Abb. 80, wo noch eine ähnliche Gruppe vorkommt. Die Zeichnung stellt drei Priester an einem Tisch dar (vgl. auch Abb. 24); zwei sitzen, einer steht hellbeleuchtet rechts; über ihnen hängt ein geraffter Vorhang. Das verlorene Original der Albertinatopie dürfte diesen Stil gehabt haben: die regellosen, scharf und schnell hin- und herfahrenden Linien, die starke, die ganze Fläche ausfüllende, von dünnen, krausen Strichen unterstützte Cavierung und die kräftige Hervorhebung beleuchteter Figuren (der stehende Priester ist hier mit Dedweiß gehöht) findet sich auf beiden Blättern. Die Angabe der „geschliffen“ Augen einfach durch schräge Striche erinnert an den Düsseldorf Orientalen (65), einige Einzelformen, etwa die geschwungene Mütze, noch ein wenig an die Skulptur nach Ägypten (28). Sehr verwandt im Gesamtcharakter ist besonders die hier an Werte von etwa 1628 angeglichene Danaezeichnung (61), die die gleiche Cavierung, die flüchtige Federarbeit, die Zusammenfassung etwa der Hände und Gesichter, die Beschränkung auf die Hauptpersonen bei flüchtigster Wiedergabe aller Nebenachen zeigt.

Ebenso wie auf der Rückseite jenes nächst verwandten Blattes befindet sich nun auch hinten auf der Amsterdamer Studie eine Rötliche Zeichnung (59). Dieses Blatt, das zwei halbbedeckte Frauenbeine wiedergibt, hat in den großen Mündener und Dresdener Rötlichezeichnungen, dem sitzenden Akt und dem Orforders Bildnis von Rembrandts Vater (36–39, 42, 135) seine nächsten Parallelen teils wegen der aus Rötlich, Weiß und Lischje kombinierten Technik, teils wegen der Führung der Linien im Schatten, der Konturierung von faltigen Gewandteilen oder der sorgfältigen stofflichen Heraushebung feiner, mit weißer Kreide gehöhter Einzelpartien, besonders des Nacktes.

Das Turiner Gemälde des schlafenden Mannes, datiert 1629, gibt den Ausgangspunkt für einige weitere Ansetzungen (75). Die Darstellung zweier Gelehrter in einem Innenraum (Berliner Privatbesitz) stimmt, wie schon Bode bei der Veröffentlichung betonte, in Kolorit und Malweise unmittelbar überein (72)<sup>26</sup>. Weitere Übereinstimmungen sind gegeben in der gleichmäßigen seitlichen Lichtführung, der eigentümlichen Betonung des Fußbodens, während der Hintergrund nur angedeutet wird, endlich in dem schweren, steifen, kantigen Galten der diden Gewandstoffe.

Eine Art Gegenstück dazu scheint ein Bild gewesen zu sein, das als „Elija, seinen Tod weisagend“ gedeutet wird und sich nur in einer Stichreproduktion des 18. Jahrhunderts erhalten hat (72). Dieses Bild ist erwähnt im Testament des Leidener Künstlers, späteren Utrechter Kanonikus Jac. de Gheyn III und folgendermaßen beschrieben: „een schilderye van Rembrandt gedaen, daar twee oude mannekens sitten en disputeren, den eenen heeft een groot bouck op sijn schoot, daar comt een sonnelicht in“<sup>27</sup>. Diese Beschreibung spricht doch gegen die Deutung des Bildes als biblische Szene, die im Hause eines Kanonikus nach so kurzer Zeit (de Gheyn starb 1644) zweifellos als Name des Bildes noch bekannt gewesen wäre. Eher scheinen zwei Philosophen in der Disputation“ wiedergegeben, ein nach langer Tradition im 16. Jahrhundert entwickeltes Thema, das mehrfach bei Rembrandt und seinen Zeitgenossen vorkommt. Wie wenig aus dem Stich für die stilistische Beurteilung zu ersehen ist, beweist die in Rötlich, weißer und schwarzer Kreide ausgeführte Berliner Vorstudie zu einem der beiden dargestellten Greise, die im stilistischen Gesamtcharakter völlig von der im Stich wiedergegebenen Figur abweicht (73; HdG 112). Es kann also nur aus Motiven und der Kompositionsanlage etwas geschlossen werden. Hierin findet sich manches dem Berliner Bild Verwandte, so die Stellung der schräg voreinander Sitzenden oder das Abfallen des Bodens bei verdeckter Anschließlinie der Hintergrundswand. Die Vorzeichnung wiederum

<sup>26</sup> Hfdr. f. bild. Kunst 58, 1924 25, 1 ff. Zu den dort angeführten Kopien des Bildes ist noch eine weitere im Schloßmuseum in Mannheim („Rembrandtschule“) hinzuzufügen, von der eine Aquatintareproduktion existiert mit der Unterschrift: „Peint par Rembrandt gravé par A. Bissell. — Les Docteurs. — Du Cabinet de Monsieur le Baron de Villiez a Mannheim chez Dom: Artaria“.

<sup>27</sup> Auch das Turiner Bild und ein Porträt de Gheyns von Rembrandt werden erwähnt (f. S. 217). Breubis, Oud Holland 1915 S. 127 f. — In dem Katalog eines Restaurators in Philadelphia fand Valentiner eine Kopie nach dem Bild ober dem Stich unter dem Namen Salvator Rosa abgebildet.

erinnert im Motiv und besonders in dem eigentümlichen Gewandstil durchaus an die Rückenfigur des Berliner Bildes. Wieweit das Beleuchtungsmotiv, das abweicht und eher mit der Art von etwa 1630 übereinstimmt, durch den Stecher verschärft worden ist, läßt sich nicht beurteilen.

Mit dieser Zeichnung, dem Turiner Bilde und besonders mit dem Berliner Gemälde der beiden Alten hat auch die Radierung B 106 H 309, der sogenannte „große Hieronymus“ (76), jene eigentümlich kantige Bildung des steif fallenden, edig konturierten Gewandes gemeinjam, die hind früher zu Zweifeln an der Echtheit des Blattes veranlaßte. Erst in der zweiten Auflage seines



Abb. 208. Selbstbildnis. Kopie. Paris, Kunsthandel.

Kataloges hat er es mit der richtigen Datierung 1629/30 unter den eigenhändigen Werken abgebildet. Weitere gemeinsame Züge sind die nahe Wand ohne erkennbare Fußleiste, die Betonung des unteren Konturs, mit dem sich die Figur vom Boden abhebt und das ähnliche Bücherstilleben. Graphisch geht das wegen seiner Größe (ca. 40 cm hoch) schwer vergleichbare Blatt mit der Löwenjagd (34), der „weißen Mohrin“ (131) und endlich auch schon ein wenig mit der 1630 datierten Radierung „der zwölfjährige Jesus im Tempel“ (80) zusammen.

Das Motiv des einen langbärtigen Greises, der hinter einer dunklen Kulisse hell beleuchtet vor einem Hintergrund mit Bücherstilleben sich aus seitlichem Sitz dem Betrachter zuwendet, kommt

noch mehrfach vor. Als Einzelfigur erscheint er in der voll durchgeführten Zeichnung eines Gelehrten („Paulus“? „Hieronymus“?) im *Louvre*, die schon in den sehr komplizierten Mitteln (Rötel, Graphit [Silberstift?], Tusch, schwarze, rote und weiße Deckfarbe) ihren bildartigen Charakter zum Ausdruck bringt (89). Als Gesamtentwurf zu einer Radierung ist das Blatt graphisch ganz anders behandelt als die Teilstudie zu dem Philosophenbilde, einerseits flüchtiger im einzelnen, andererseits loöderer und mehr auf das Ganze ausgehend.

Die nach dieser Zeichnung auffallend genau ausgeführte Radierung B 149 H 4A (88) bewältigt das sehr große Format nicht ganz. Sie entspricht im Graphischen dem „großen Hieronymus“ (76) und dem „Alten mit Köppchen“ (141).



Abb. 209. Kopie nach dem verschollenen Original von Abb. 208. Kreide, Tusch. Hamburg.



Abb. 210.  
Abb. 180 (B 9 H 35) seitenvertehrt.

Eine ähnliche Technik wie jene Pariser Zeichnung zeigt das große Blatt in Oxford, das nach der Inschrift „HARMAN. GERRITS. van den Rhiijn“ Rembrandts Vater darstellt (135). Die Schrift stammt, was stets betont worden ist, aus dem 17. Jahrhundert und hat deswegen einen gewissen dokumentarischen Wert.

Hiergegen scheint zu sprechen, daß der Porträtierte nicht identisch ist mit dem Mann, dessen zahlreiche Darstellungen auf Werken Rembrandts und seiner Leidener Schüler allgemein als die von Rembrandts Vater betrachtet werden<sup>38</sup>. Dieser Mann mit seinem romanischen oder orientalischen Aussehen, dem mageren scharfen Gesicht mit gebogener Nase, lebhaften, etwas vortretenden Augen, fahlem, trockenem Schädel und kleinem Kinn- und Schnurrbart weicht als Typus völlig von dem „Harman Gerrits“ der Oxford Zeichnung ab. Nun ist die einzige Begründung für die Identifizierung jenes Modells mit Rembrandts Vater die Tatsache, daß sein Abbild von G. Dou in Kassel ein Gegenstück zu der „Mutter Rembrandts“ ist<sup>39</sup>. Aber erstens ist jenes Bild kein Porträt, sondern aus-

<sup>38</sup> Zu dieser Frage siehe u. a. Hind in seinem Katalog S. 48 und Deth, *Onze Kunst*, 1905 II S. 133 ff.

<sup>39</sup> Denn daß im Nachlassinventar des Kunsthändlers A. de Jonghe 1679, also 50 Jahre später, eine Radierung „der Vater Rembrandts“ genannt wird, kann kein Beweis sein. Schon damals wußte man Kunstwerte so interessanter zu machen. Rembrandt war seit einem Jahrzehnt tot, seit mehreren verzeßten. Aber selbst wenn sich

gesprochen ein Studientopf mit fettem Federbrett, theatralischer Halsberge und leidener Schärpe, so daß hier schon deswegen nicht das „Bildnis eines Ehepaars“ vorliegen kann, abgesehen davon, daß man sich den alten Müller in seinem 65. Jahre schlecht in diesem Aufzug vorstellen kann. Und selbst wenn es ein Bildnis wäre (und nicht ein beliebter, häufig verwendeter Studientopftypus, der von den phantasielosen Nachahmern ebenso wie der der Mutter immer wiederholt und beliebig mit anderen zusammengestellt wurde, was das Wahrscheinliche ist), selbst wenn ferner sicher wäre, (was hier nicht angezweifelt werden soll, obgleich irgendeine schriftliche Beglaubigung — wie die in Oxford — nicht existiert), daß die Frau in Kassel tatsächlich Rembrandts Mutter wiedergibt, so wäre immer damit noch nicht bewiesen, daß die beiden Dargestellten Ehegatten waren. Denn auch Rembrandt hat sich 1631 als Gegenstück zu einem jungen Mädchen porträtiert, in dem man seine Schwester oder ein Modell vermutet, das aber jedenfalls nicht mit ihm verheiratet war. Nach einer gewissen Ähnlichkeit (vgl. etwa Abb. 157 mit 166) könnte man fast vermuten, daß jener vermeintliche Vater Rembrandts ein Blutsverwandter seiner Mutter gewesen sei. Er kommt während der ganzen Leidener Zeit (1626—31) bei Rembrandt vor<sup>40</sup> und verschwindet dann bis auf einzelne als solche kenntliche Erinnerungsnachklänge aus seinem physiognomischen Formenreichtum. Der Tod des alten van Rhijn (April 1630) bedeutet also für das Vorkommen dieses Gesichtstypus in Rembrandts Werk keinen Abbruch, vielmehr erst der Wegzug des Künstlers von Leiden. Das spricht dafür, daß es sich nicht um seinen Vater, sondern um ein Leidener Modell handelt. Umso entscheidender ist es, daß der auf der Oxford Zeichnung dargestellte Mann wohl 1630, aber nicht mehr danach erscheint.

Diesen Mann, der hier offenbar nach dem Leben (rechts unter der Lavierung eine weitere flüchtige Skizze des Kopfes) festgehalten ist, kann man sich auch eher als den alten Müller vorstellen. Ja, in der knolligen Nase, den vortretenden Brauen, dem plumpen Gesichtsbau mit den breiten Kiefern ist vielleicht eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Typus Rembrandts erkennbar, den dieser weder von seiner Mutter noch von dem „Orientalen“ so hätte erben können.

Die Zeichnung in Oxford ist der erwähnten Louvre-Zeichnung unmittelbar verwandt, nicht nur im Format, im Zusammenwirken von Kötelzeichnung und starker Lavierung, wodurch ein bildmäßiger Eindruck erzielt wird, sondern auch in Einzelheiten etwa den nur als Strich gegebenen Augen (beschattetes Auge des Mannes auf Abb. 89), dem hervorgehobenen Winkel von zusammengesogener Braue und Nasenkontur, weiter in der Schraffierung der Gesichtspartien, die etwa an der Schatten- grenze der Stirn herauskommt.

Die 1634 nach Rembrandt gefertigte Radierung des van Dliet B 23 gibt diesen Kopf im Gegenfuss wieder (199). Wahrscheinlich liegt ihr ein verschollenes Gemälde zu Grunde, von dem sich eine \*\*Kopie in der Sammlung Oulmont in Paris erhalten hat (Abb. Klafj. d. Kunst III, 1. Aufl. S. 103 als „tragisch“). Es ist möglich, daß dazu die Oxford Zeichnung als Studie sehr frei verwandt wurde. Daß die Daten der van Dlietschen Reproduktionen für die Datierung der Originale nur einen terminus ante quem abgeben, wurde schon betont.

Auch das kleine Bild in Leipzig Kat. 1921 Nr. 804 Abb. Kl.d.K. 1 S. 45 könnte Rembrandts Vater wiedergeben mit der hohen, breiten, gefurchten Stirn, den vorgeschobenen Brauen, unter denen die kleinen Augenschlitz liegen, der großen, lang herabhängenden breitflügeligen Nase und dem struppigen Bart. Doch ist dieses Exemplar nicht von Rembrandt selbst, sondern eine etwas spätere Kopie, wie die weichen, grünlichen Töne, die nasse Malweise, in der der herbe Vortrag der Frühzeit nur nachgeahmt erscheint, und die flauen Details dartun.

Weiter ist es vielleicht dieser Typus, den Rembrandt in Dous Gemälde der Tobiaseltern (London) hineingemalt hat<sup>41</sup>. Das Bild übernimmt in Lichtführung und allgemeiner Anordnung manches aus Rembrandts Bild Abb. 75; die sitzende Frau vor den Latten erinnert in Umriss und Motiv an die sitzende Alte auf Abb. 54.

Jene Angabe nur auf den Orientalentopf unter den erhaltenen beziehen könnte, so wäre einzuwenden, daß natürlich nicht alle Radierungen Rembrandts erhalten sind. S. die Zusammenstellung bei Bind S. 14. — Dehls Dorfschlag, die Kasseler Dou-Bilder als früheste Werke Rembrandts anzusehen, hat mit Recht keinerlei Beachtung gefunden.

<sup>40</sup> Dalentiner, der diesen Typus ebenfalls als harmen van Rhijn anliest, datiert das Bild in Chicago, das ihn wiedergibt, mit Recht auf 1631. Das Bild der Sml. Sleijdmann in London, in dem gleichfalls Rembrandts Vater vermutet wird, ist 1631 datiert. Die fünf 1630 datierten Wiedergaben dieses Kopfes müßte Rembrandt alle vor dem April gemacht haben! Seine in Leiden verbleibenden Schüler (z. B. Dou und Cienens) benutzten das Modell jedoch noch jahrelang weiter.

<sup>41</sup> cf. Sollins Vater im Burl. Magazine 1926, S. 42ff.

Mit der also „vor April 1630“ zu datierenden Orzforder Porträtstudie stimmen zwei ebenfalls bildmäßig lavierte Kötelzeichnungen überein, die in der Albertina jetzt fälschlich als Werke Bols gelten<sup>42</sup>. Sie haben, das Frauenbild deutlich, doch auch der Männerkopf scheinbar in der Anlage, die abgerundeten oberen Ecken mit dem Orzforder Blatt gemeinsam, die die Bildmäßigkeit noch hervorheben. Hier wie dort wurde der männliche Kopf ganz vollendet und erst dann mit der Mütze bedeckt, wie das von dieser Zeit ab häufig auf Radierungen, sogar auf Gemälden geschieht. Auch im Graphischen stimmen viele Elemente überein: die Wiedergabe des geschlossenen Auges des Mannes, des beleuchteten Fleckes über der linken Wange und dem Auge der Frau, der Nasenkontur des Mannes, die Formationen der Lavierung im Hintergrund, die Strichelung am Kragen, der Schattens des Kopfes auf der Schulter. Auch zu dem fragwürdigen, angeblich 1629 datierten Studienkopf Abb. 132 bestehen Beziehungen in der Art der Beleuchtung und der Loslösung vom Hintergrund.

Wie ein Gegenstück zu diesem Gemälde wirkt ein Bild, das ebenfalls einen älteren Mann, aber barhaupt, wiedergibt und ebenfalls in mehreren \*\*Repliken vorkommt, unter denen das echte Exemplar kaum mit Sicherheit erkannt werden kann (133). Besser als das von Valentiner Kl.d.K. Bd. III S. 18 abgebildete Exemplar sind nach den Photographien, die ich ihm selbst verdanke, die Bilder der Sammlungen Neuerburg und Maßart. Hier zeigt sich eine der Abb. 132 sehr verwandte Einstellung in den Rahmen, ähnliches Verhältnis des Kopfes zur Schulter, ähnliche Malweise in Gewand und Antlitz. Auch die Verschleierung des Bildes (vgl. Abb. 109 und 67) ist ähnlich.

Don den 1629 datierten Selbstbildnissen steht das im Haag befindliche (167) zu dem Gotthart (175) in einem gewissen Gegensatz, dagegen eher dem hier etwa 1628 datierten Kaffeler Kopf (50) stilistisch nahe. Es zeigt die ähnliche porzellanartig blante, untransparent glatte Malweise, die kühl, kaum durch vermittelndes Braun gedämpfte Farbigeit, die etwas harte Plakitt, endlich das Motiv des aufgerichteten, nicht vorgebeugten Kopfes, der die Bildfläche stark füllt. In einigen dieser Elemente erinnert das haager Bild noch an das Berliner Delila-Gemälde (19), scheint also eher vor dem stilistisch abweichenden Gotthart Selbstbildnis entstanden zu sein. Das Antlitz ist in Typus und Ausdruck das des Selbstbildnisses vor der Staffelei (52 a).

Eine Art Studie zu dem haager Bild ist eine Feder- und Tuschzeichnung in London, wenn auch in der Mundbewegung und Körperhaltung einiges abweicht (168)<sup>43</sup>. Der Kopf ist auffallend ähnlich beleuchtet mit dem gleichen dreieckigen hellen Fleck auf der beschatteten Wange. Ähnlich ist auch die Lippen- und Kinnpartie, die Anordnung des Haares über der Stirn, die Modellierung der Nase, die besondere Form der großen lichtlosen Augen.

Der Studienkopf eines lachenden Soldaten im Haag (139), zu dem Rembrandt sich doch wohl kaum selbst als Modell diente, hat mit dem haager Selbstbildnis die eigentümlich gepreßte Stellung im Rahmen, der dich über dem Kopf sitzt, die im einzelnen scharfe Modellierung, das Gezwungene der Haltung und den kühlten, fast eher bläulichen als bräunlichen Gesamton gemeinsam. In der flotten, offenen Behandlung ähnelt diese eilig hingeworfene Skizze jedoch eher dem „mit dem Nagel radierten“ Selbstbildnis (170; vgl. auch Abb. 132). Gerade mit der Radierung besteht Verwandtschaft in der etwas gezierten Drehung des Kopfes, der Behandlung der dunklen, feinen, etwas schiefen Augen und ihrer Umgebung, der aus wenigen gesträubten Haaren bestehenden Brauen, des wüsten Kinnbarts und der gesamten struppig modellierten Wangen- und Kinnpartie.

In seiner Reproduktion dieses Bildes hat van Driet (B 21) die Komposition verändert und den stilistischen Charakter völlig verwischt. Das gilt wohl auch von seiner radierten Wiedergabe des sog. „Mahomet“ (B 20), dem Studienkopf eines turbangeschmückten Orientalen (200). Stilistisch läßt sich nichts aus dieser Reproduktion ersehen. So fallen für die Datierung gewisse Übereinstimmungen mit Abb. 144, 148 und ähnlichen Studienköpfen von 1630 weniger ins Gewicht als die Tatsache, daß van Driet den „Mahomet“ zusammen mit dem Judas, dem lachenden Soldaten, dem Kaffeler Selbstbildnis und dem „Dater Rembrandts“ (?), alles Studienköpfe aus der Zeit um 1629,

<sup>42</sup> Dies auch die Anschauung Hoffede de Groots. Meine Ansicht wird geteilt von H. Lütjens, dem ich eine Photographie, und G. Sald, dem ich den ersten Hinweis auf diese Stücke als Rembrandtwerte verdanke. Schönbrunner-Meder Taf. 337 (als Rembrandt).

<sup>43</sup> Hoffede de Groot, Nr. 544, formuliert den Zusammenhang vielleicht etwas zu einfach, überhaupt sind die Beziehungen zwischen den gemalten, radierten und gezeichneten Selbstbildnissen von der Literatur schon vielfach herorgehoben, allerdings nicht immer ganz zutreffend.

in gleichem Stil und Format reproduzierte (wahrscheinlich alle 1634)<sup>44</sup>. Die Wiedergabe des Orientalen von 1631 B 26 ist dann völlig andersartig (215).

Nähe mit der „Nagelradierung“ (170) hängt weiter das Selbstbildnis B 27 H 3 (172) zusammen, dessen Augen nicht, wie die Abbildungen vermuten lassen, ganz von Schatten bedeckt, sondern in den tief verdunkelten Höhlen als kleine helle Öffnungen sehr wohl vorhanden sind. Hierin und in der nicht mehr bloß konturierenden, sondern schon durch Punkte und kurze Striche modellierenden Behandlung ähnelt aber das Blatt schon dem Selbstbildnis Abb. 174 und ist daher wohl als zwischen dem „Nagelselftbildnis“ und diesem Blatt entstanden anzunehmen.

Auch dieses Selbstbildnis B 1 H 33 (174) hat die kleinen, hell gelassenen Augen, eine ähnliche Form des Kragens, die mit dichten Strichlagen schwarz und etwas glänzend modellierte Büste, die entsprechende Nasenpartie und besonders den fest geschlossenen, schmalen, scharf geschnittenen Mund.

Auf die Radierung Abb. 172 läßt sich noch ein weiteres graphisches Werk anschließen: die sogenannte „weiße Negerin“ B 357 H 364 (131), die vielfach angezweifelt wird, aber jetzt von Hind in seiner zweiten Auflage mit Recht unter die eigenhändigen Radierungen Rembrandts eingereiht worden ist. Die unseß blidenden Augen und die Anlage des gesamten Hintergrundes mit lockeren, langen, lässigen Linien sind verwandt. Das Monogramm erinnert in der Form und, weil es in Spiegelschrift erscheint, an die Radierung Abb. 170, die spröden, gleichmäßig starken Linien, die die Büste aneuten und sich in den Strichlagen über der Schulter überkreuzen, noch ein wenig an die Löwenjagd (34), die in den Schattenpartien fleißig zusammenlaufenden Striche auch an die noch zu erwähnende Selbstbildniszeichnung der Sammlung de Bruyn (171). Die hindische Datierung auf 1630 ist unmöglich. Nach H 23 (157) (siehe seinen Textband S. 129) kann das Blatt schon deswegen nicht entstanden sein, weil ein Abdruck der „weißen Negerin“ im Britisch Museum auf seiner Rückseite einen Probedruck des ersten Zustandes jener Radierung trägt, den Rembrandt selbst mit Tusche vollendet hat. Da nun das Papier genau die Größe der „weißen Negerin“ (98×77) und nicht die von B 292 H 23 I (118×97) hat und sich Rembrandts Tuschezeichnung an diese vorhandene Blattgröße anschließt, ist auf das schon mit der „weißen Negerin“ bedruckte Blatt die erst begonnene Platte H 23 I rückseitig aufgedruckt, also notwendig die „weiße Negerin“ früher entstanden.

Auf der Selbstbildniszeichnung der Sammlung de Bruyn in Spiez (171), früher Hoffstede de Groot, die in der Feder-Tusche-Technik dem Londoner Selbstbildnis verwandt ist, trägt Rembrandt einen leichten Baden- und Schnurrbart wie auf der „Nagelradierung“ (170) von 1629. Auch stilistisch besteht Übereinkunft. Die Zeichnung von Lippe und Bart, besonders die Strichelung direkt unterhalb des Mundes ist fast wörtlich dieselbe. Die Einbettung der Augen, unmittelbar unter die zusammengezogenen, mit Lidstrichen angedeuteten Brauen stimmt überein, weiter die derbe Konturierung der härtigen Kinnlinie, die Hervorhebung des Kieferwulstes in der Wangenpartie, Haar und Kragen, endlich die sehr charakteristische Schlagschattendarstellung.

Das \*\*Selbstbildnis der Sammlung Philips in Eindhoven (169) wirkt im Gesicht wie eine Übertragung der Radierung (Abb. 170) in ein lebensgroßes Gemälde. Bis auf Abweichungen in Ausdruck, Beleuchtung, Schulterhaltung — die Büste wirkt wie hinzugefügt — liegt hier im Gegenjinn dieselbe Darstellung vor. Die kurzen Brauen, zwischen denen die Stirn vertikal gesucht ist, die stark herausmodellerte, eingeferbte Nase, die Grenzlinie von Haar und Stirn (die sonst stark variiert), die etwas hervorgekehrte Schürzung der Oberlippe, Bart, Mund, Kinn — alles ist unmittellbar verwandt.

Ein \*\*Selbstbildnis der Sammlung Lamm in Näsby (201), früher Berens-London, scheint zwischen dem Philipschen Bild, mit dem es die maskenhafte Starre des Antlitzes und die Lichtführung gemeinsam hat, und dem wichtigen Bild der Sammlung Gardner in Boston (173), datiert 1629, zu stehen.

<sup>44</sup> In der Versteigerung Sullerton u. a. bei Sotheby in London am 20. April 1932 war ein \*\*Gemälde, das im Gegenjinn etwa dieser Radierung entsprach (Nr. 51, Holz 47,5×41,5). Wenn man in Rechnung zieht, wie sehr van Dliet das Kompositionelle und Physiognomische bei seiner Wiedergabe veränderte, so ist es sehr möglich, daß hier kein Vorbild erhalten ist, allerdings sicher nicht in dem originalen Exemplar Rembrandts, sondern in einer Schulpilpe.

## 1630.

Sür das Jahr 1630 sind 21 Werke durch Daten gesichert. Von Gemälden sind dies der „Jeremias“ der Sammlung Rajch in Stockholm (90), der „Eremit“ des Louvre (86) (der die gleiche Größe aufweist und vielleicht mit dem Jeremias und zwei Bildern von 1631 eine Art Folge von „Propheten“ darstellungen gebildet hat), der „Mann mit der Kette“ in Kassel (158), das Selbstbildnis der Sammlung Andrassy (früher zeitweise im Museum) in Budapest (182) und vielleicht das im Original verschollene Brustbild eines „Orientalen“, dessen in Innsbruck erhaltene Kopie das Datum 1630 trägt (202)<sup>45</sup>. Unter den Radierungen sind 1630 datiert die Bettlerstudie B 164 H 7 (106) und B 174 H 11 (115), die Studienköpfe B 304 H 21 (148), B 321 H 22 (144), B 292 H 23 (157), B 325 H 27 (136) und B 309 H 28 (151), die Selbstbildnisse B 24 H 29 (188), B 10 H 30 (187), B 13 H 31 (186) (eine Art Dorfstudie zu B 174 H 11) und B 316 H 34 (177), ferner „der 12 jährige Jesus im Tempel“, B 66 H 20 (80) und die „Darstellung Christi im Tempel“ B 51 H 18 (84)<sup>46</sup>. Endlich tragen die Zeichnungen „Grablegung“ in London HdG 891 (83), „Selbstbildnis“ der Sammlung Bonnat im Louvre HdG 708 (190) und die \*\*Studie eines älteren Mannes, früher Sammlung Hefeltine HdG 997 (93), das gleiche Datum<sup>47</sup>.

Das Nürnberger Gemälde „Paulus im Gefängnis“ (87) zeigt gegenüber Werken von 1629, etwa dem Turiner „Schlafenden“ (74), eine transparente, mehr ins einzelne gehende Malweise und eine Lichtführung, die den Vordergrund so stark in den Schatten hüllt, daß die Figur im Herauswachsen eine Form damit zu bilden scheint. Damit stellt sich dieses Bild in die Reihe der beiden datierten Darstellungen ähnlicher Größe Abb. 86 und 90.

Am auffallendsten tritt diese Art der Lichtführung hervor in dem Emaus-Bilde des Museums Jacquemart-André in Paris (78). Der Vordergrundsschatten ist mit der Figur Christi so zu einer Silhouette vereinigt<sup>48</sup>, daß man den vorn knienden, dunkelgrün gekleideten Jünger kaum bemerkt. Er stimmt in der Stellung der Füße, in Motiv und Silhouette, mit dem vollen Haupthaar und der Gewandartierung überein mit dem etwas mehr aufgerichteten Bauern, der im Gegenlicht auf der 1630 datierten Radierung der Darstellung im Tempel (84) erscheint<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Radiert von J. G. van Dliet B 24. In dem Innsbrucker Bilde kann ich ebenso wenig Rembrandts wie Dous Hand erkennen, den der Katalog 1928 Nr. 599 als Autor vorschlägt, sondern ebenso wie Martin in dem Pommersfelder Eremiten (Dou Klaff. d. Kunst S. 180) nur eine Schulkopie nach Rembrandt. — Wegen eines vielleicht 1630 datierten Bildes der Sammlung Warneé v. u. S. 208.

<sup>46</sup> Eine Kopie nach dieser Radierung wurde als Originalgemälde Rembrandts publiziert von R. Marc, Etude d'un Tableau de Rembrandt, 1907.

<sup>47</sup> Die letzte Ziffer der Jahreszahl auf dem Hefeltineschen Blatt ist eine 0 und keine 9, wie man bisweilen gelesen hat. Der Schnörkel unten an der 3, der für die Stellung der letzten Ziffer als 0 unentbehrlich ist, da er die Fortsetzung der Linie bis zum 0-Kreis motiviert, ist durchaus in einem Zuge mit dem oberen Teil der 3 entstanden. Dagegen ist die Verbindungslinie zwischen 3- und 0-Kreis, deren Ursprünglichkeit für den Charakter der letzten Zahl als 9 unerlässlich wäre, offenbar erst nachträglich zwischen 3 und 0 eingefügt worden, um so als schwungvolle Fortsetzung des 3-Schnörkels zu gelten. Es ist ein in der Stärke deutlich unterschiedener Strich, dessen Aufhören innerhalb des 0-Kreises deutlich sichtbar ist. Außerdem schrieb Rembrandt die 9 stets wie wir umgekehrt eine 6, also ohne abzulegen in einem Zuge, wofür in den Radierungen viele Beispiele vorliegen. — Dagegen ist die letzte Ziffer des Datums auf B 311 H 158 (siehe eine 8, trägt liegen und so geschrieben, wie es heute noch in Holland geschieht: man beginnt oben rechts und zieht zunächst die Linie von dort nach links unten, umgekehrt wie bei uns üblich). Gegenüber der Ansicht Hinds und Grauls die 1630, Sirs der 1632 hielt, ist die Selbststudie und die Driesche Lesart 1638 außerdem auch für die stilistische Einordnung des Blattes die am meisten befriedigende.

<sup>48</sup> Das Gemälde läßt rechts starke Reuezüge erkennen, aus denen sich aber irgendwelche Schlüsse nicht ziehen lassen.

<sup>49</sup> H. Widmann hat in der Festschrift für A. Goldschmidt 1923, S. 102ff. Houbraens Radierung nach einer zweiten Emauskomposition für die Wiedergabe eines verschollenen frühen Gemäldes gehalten, entgegen der Ansicht Hoffstede de Groots, der aus dem Text bei H. auf eine zugrunde liegende Zeichnung Rembrandts schließt. Wenn

Diese beiden Bilder und der Nürnberger Paulus haben jene bestimmte Lichtführung gemeinsam. Hinter einem Repoussoir dringt hell und blendend das Licht hervor, breitet sich dann aber — dies ist der Gegenjah zu den Lichtkompositionen des Goldwägers (15) oder der Verleugnung Petri (26) — weich, differenziert und fließend durch den ganzen Raum hindurch aus. Während der Vordergrund im Dunkel bleibt, tritt die Rückwand in dieses diffuse Licht ein, meist zerteilt in eine flach verflingende und eine sich nähernde, durch aufgehängte Gegenstände oder sonstige speziell hervorgehobene Seite. Ganz ähnlich ist es auf der „Auferweckung des Lazarus“ bei Langton Douglas in London (früher Sedelmayer) (79). Auch hier ist das Repoussoir, der Vordergrund, die verschwimmende und durch Schwerter charakterisierte Wandseite entsprechend behandelt. Die Londoner Rötzelzeichnung der Grablegung (1630) gibt diese Komposition teilweise wieder (83)<sup>20</sup>.

Dagegen zeigt sich das Gemälde „Saul und David“ in Frankfurt (91) in der einfacheren und zentrierten Lichtführung, der großflächigen, kaum lasierenden Dortragsweise, den derber nebeneinandergesetzten, grau getönten Farbflächen mehr dem Jeremias (90) verwandt. Die Kanten der Faltenpartien des Gewandes werden in zähen, strähnigen Farbzügen sichtbar, nur an einzelnen Stellen (Anlitz, Gefäß, Harfe) verdichtet und verfeinert sich die Malweise. Insofern bei dem Saul-Bilde die Konzentration des Lichtes noch gesteigert und zugespitzt ist, weist es schon auf das 1631 datierte Hanna-Bild in Amsterdam hin (97).

Das Gemälde „Susanna und die beiden Alten“ im Berliner Handel (77) ist so wenig gut erhalten, daß eine Datierung nur mit größtem Vorbehalt gegeben werden kann. Bisher wurde das Bild in die erste Amsterdamer Zeit gesetzt. Im Gesamtton erinnert es wirklich an das Berliner Profexinabild und die Attaeon-Kallisto-Komposition in Anholt. Aber während dort und in dem Raub der Europa (Broglie, Paris) lodert in der Landschaft verteilte Stigüchen sich frei bewegen, ist hier die fast dem Laotoon ähnelnde Gruppe nahe, frontal und zusammenhängend aufgebaut<sup>21</sup>. Die Nebenfiguren wachsen aus dem Dunkel hervor, ähnlich wie es auch Saul, Jeremias und die Seitenfiguren der Casaruserweckung (79) tun. Die feine — auf der Abbildung nicht sichtbare — Färltelung des Leintuches ähnelt der von Lazarus' Leichentuch. Die dünnfingrig ausgebreiteten Hände lassen trotz der schlechten Erhaltung noch Verwandtschaft mit der des auferweckenden Christus, ja des Christus vom Sinsgroßen (63) erkennen. Überhaupt sind die Beziehungen zu Werken von etwa 1629 zahlreich. Die sorgfältige Hervorhebung des Bodens wurde dort des öfteren (z. B. Abb. 72) beobachtet. Die merkwürdig weggewandten, trotz der Frontalität der Gruppe kaum sichtbaren, zusammengezogenen Gesichter mit spitzen Nasen zwischen dunklen Augenhöhlen erinnern außer an das Casarus- und das Jeremiasbild (79, 90) noch an die Gaysche Zeichnung (67) an dem sich umwendenden Mädchenkopf (43) und die Danaezeichnung (61). Endlich scheint die mit dem letztgenannten Blatt indirekt in Zusammenhang stehende (Abb. S. 70) Rötzelzeichnung Abb. 59 eine Art Studie zu der Susanna zu sein. Zwar ist die Stellung der dargestellten Frauenbeine zueinander anders, und das eine ist von einer Draperie überdeckt, aber das ungewöhnliche Motiv und die ähnliche Haltung des frontalen Knies mit verkürztem Oberschenkel machen einen, wenn auch losen Zusammenhang wahrscheinlich.

Eine Vorzeichnung zu der Radierung von 1630 „der 12jährige Jesus im Tempel“ (80) ist der Profilkopf in der Albertina in Wien HdG 1432 (82). Die linke der im III. Zustand (81) eingefügten beiden Hintergrundfiguren geht auf die Zeichnung zurück.

Zu der 1630 datierten Radierung B 309 H 28 (151) kann die Zeichnung eines \*\*alten vollbärtigen Mannes der Sammlung van Egghen in Amsterdam als freie Vorzeichnung gelten (73 a). Sie zeigt noch Anlätze an die Berliner Rötzelzeichnung des Sitzenden Abb. 73.

Eine ähnliche Zeichnung fand Otto Beneš im \*\*Stodholmer Kupferstichkabinett (137) und stellte sie als Vorzeichnung zu der gleichfalls 1630 datierten Radierung B 325 H 27 (136) fest (Graph. Künste 1925, Heft 2/3, S. 25 ff.).

20 S. Ansicht, die allerdings durch die von ihm gefundene Kopie des 18. Jahrhunderts nicht bündig bewiesen erscheint, richtig wäre, so läge in dieser Wiederaufnahme und Abwandlung vielleicht ein ähnlicher Fall vor wie bei den einander so verwandten Prophetenbildern oder bei den beiden Bildern mit „disputierenden Philosophen“ (203).

21 Über die besondere Problematik dieser Zeichnung werde ich an anderer Stelle handeln. Dgl. dazu Sagl, Oud Holland XII 1923—24 S. 145 ff.

22 Die Laotoongruppe war 1619 von dem Rembrandt persönlich beauftragt, die Gheyn III in einer Radierung dargestellt worden.

Mit diesen Blättern stimmt die S. 201 erwähnte Rötelseichnung der Sammlung Heeltine (93), die neben der Kniefigur eines Bärtigen das umstrittene Datum trägt, so sehr überein (Modellierung von Gesicht und Stirn, Behandlung des Bartes über dem Gewand, der Nasenwurzel u. ä.), daß die Leistung 1630 sich auch aus diesen Gründen ebenso notwendig ergibt, wie sich eine Datierung auf 1639 ausschließt.

Gerade die genannten Elemente finden sich verwandt in einer im Louvre befindlichen Rötelseichnung mit einzelnen Kreidelstrichen, die den gleichen Greis in einer der Radierung B 309 H 28 (151) ähnlichen Haltung darstellt (152).

Wiederum daselbe Modell, aber in reiner Profilhaltung — wie der „Mann im Pels“ von 1630 (157) — ist wiedergegeben in der \*\*Zeichnung (153) der englischen Sammlung Bateson (Publ. Dajari Society IX 1928 Nr. 11). Nicht nur die Behandlung, auch die mit wenigen Kreidelstrichen untermischte Röteltechnik ist die gleiche.

Die Radierung B 304 H 21, datiert 1630 (148), ermöglicht die Ansetzung des im Haager Mauritshuis als Leihgabe Bredius' befindlichen Gemäldes, das den gleichen Studienkopf offenbar auf Grundlage derselben Vorzeichnung wiedergibt (147). Jene Vorzeichnung hat wahrscheinlich den Kopf ohne Mütze gegeben, da diese sowohl in der Radierung wie auf dem Gemälde erst nachträglich und nicht ganz übereinstimmend hinzugefügt worden ist.

Die fette, leder ansehende Malweise dieses Bildes stimmt überein mit einem Studienkopf in Kassel (145), der gleichfalls in breit und flüssig hingesezten Farbflächen modelliert ist und dieselben leicht abgestimmten, kaum farbigen Töne zeigt. — Die 1631 datierte Radierung B 263 H 53 (163) zeigt anderen Ausdruck und andere Körperhaltung und ähnelt dem Bilde nur in der ähnlichen Ansicht des gleichen Modellkopfes, der nach Dehfs Vermutung (Onze Kunst 1905, II, S. 146ff.) derjenige von Rembrandts Bruder Gerrit Harmen's sein könnte. Dieser Bruder war krank und starb im September 1631. In der Tat könnte man einen tränklichen Zug in den beiden Darstellungen finden, nach 1631 kommt der Kopf nicht mehr vor, und eine gewisse Ähnlichkeit mit der Mutter, mehr allerdings mit dem „Orientalen“ (144, 148) ist unverkennbar.

Den gleichen Mann mit Turban gibt das lebensgroße Brustbild in der Brüsseler Gemädegalerie, Leihgabe May (149), wieder, allerdings in detaillierterer und sorgfältigerer Malweise, die mit vielen Lasuren arbeitet, und in völlig veränderter Komposition. Mag auch dieses in diesem Bild noch an Werke von etwa 1628/29 gemahnen, so scheint es doch in der eigentümlich flachen Projektion der Gesichts- und Schulterformen der Radierung Abb. 144 (dat. 1630) so ähnlich, daß es ungefähr in deren Entstehungszeit datiert werden muß.

Mit diesem Bild wiederum ist wohl das \*\*Brustbild des Museums in Boston (143) in dem großen Format, der höchst sorgfältigen, detaillierten Malweise und der losen Stellung besonders der Arme im Rahmen am ehesten zusammenzubringen. Nach dem seitlich geneigten Haupt und den übereingelagerten Händen scheint eine biblische Figur, etwa ein „reiuiger Petrus“, dargestellt zu sein.

Auch das Bildnis von Rembrandts Mutter mit großem Kopftuch in Windsor (150) läßt sich mit dem Brüsseler Bilde vergleichen, besonders in der eigenartigen Einteilung in die Bildfläche, in der flachen Ausbreitung der Formen und der genauen Ausführung.

Ein anderes Bildnis der Mutter mit orientalischem Schleier, das wahrscheinlich oval war und ebenfalls in diese Zeit gehören dürfte, ist nur in mehreren Kopien erhalten; eine befindet sich als Leihgabe Bredius im Mauritshuis im Haag (Klaj. d. Kunst I S. 35), eine (genauere ?) \*\* in der Wiener Sammlung Bondy (204).

An die Radierungen Abb. 148, 144, besonders 157 wird mit Recht ein weiteres Blatt B 374 H 25 (155) angegeschlossen, das drei Studien eines bärtigen Kopfes wiedergibt. Gerade weil dieser Kopf dem auf jenen Blättern wiedergegebenen als physiognomischer Typus nur ähnelt, ohne doch mit ihm identisch zu sein, fällt die fast Strich für Strich übereinstimmende Behandlung des reinen Profilkopfes an Wange und Nasenwurzel auf.

Auf Grund dieses Blattes läßt sich für den II. Zustand der Radierung B 354 H 1 (156), die Rembrandts Mutter darstellt, eine Entstehung vermuten. Was zu dem I. Zustand (48, Unikum im British Museum) hinzugekommen ist, paßt in der Bewegung so wenig und weicht im Schriftcharakter von den ursprünglichen Partien so sehr ab, ist dagegen darin dem allerdings flüchtigeren Blatte Abb. 155 so unmittelbar verwandt, daß eine nachträgliche Datierung des Blattes durch Rem-

brandt auf die Entstehungszeit des ersten Zustandes, also 1628, angenommen werden muß. Der Kopf ist mit ganz kleinen Strichen angelegt, ganz ins einzelne gehend, im Schatten formlos dunkel, alle Formen des Gesichtes ohne Rundheit nebeneinander aufgereiht, die Augenschlitze seitlich offen, alles ohne jede Farbigkeit, die Andeutung des Schleiertuches in der locker-deren, oberflächenlosen Art angegeben, wie sie auf der „Löwenjagd“ und der „Flucht nach Ägypten“ vorkommt. Wie jedoch darauf im 11. Zustand dieser Schleier an Stirn und Waden fortgeführt, wie die Schulter und Brust modelliert, wie Hemdeinsatz, Kleid, Pelz und Schultergewand nach Oberfläche und Farbe differenziert sind, das ist etwas völlig Andersartiges. Die locker hingeworfenen, ungefähr gleichgerichteten Strichbündel, zwischen und über denen lose Zickzacklagen erscheinen, und die ganz flüchtig hingeworfenen Zickzacklinien, die teilweise in den Rückenkontur eingreifend den Schatten hinter der Schulter andeuten, stimmen mit denen auf Abb. 155 völlig überein, während die feine und routinierte Art, das Pelzwerk anzugeben, den Radierungen Abb. 157 und 188 am meisten entspricht. Auf Blättern aus der Zeit um 1628 (25, 34, 28, 56) wäre das ganz unvorstellbar.

Auch der 11. Zustand von B 352 H 2 (205), in dem alles, was noch an die lebhaft bewegte Prophetin Hanna des überzeichneten Amsterdamer Probedrucks (45) erinnert, abgechnitten und nur das Gesicht übrig gelassen ist, scheint etwa in dieser Zeit entstanden zu sein. Denn das breite Kopftuch, das das Gesicht umgibt und beruhigt, ist in seiner haarfeinen und doch absolut treffenden und scharfen Modellierung 1628 noch nicht zu denken. Diese zart andeutende und doch völlig beherrschte Projektion hat vielmehr ihre Parallelen in der Art wie ein Pelz unter dem Kinn des „Orientalen“ auf Abb. 157 oder auch wie ein kahler Kopf auf Abb. 151 (beide 1630 datiert) verfürzt wird. Der dünne, ganz lebendige Strich ist ähnlich auf den Selbstbildnissen Abb. 188 und besonders Abb. 191, beide ebenfalls datiert 1630, zu finden.

Der Abb. 155 steht ferner die Federstizze eines Frauenkopfes im Turban (154, HdG 1444, fälschlich als Mann) in der Albertina in Wien stilistisch sehr nahe. Die dunklen Schatten in Augen, Augenhöhlen und am Mund, die krüchelnden, jedoch flotten, kurzen Parallelstrichlagen an Schläfe, Wange und Kiefer, das zadige Liniengewirr am Halsansatz, die lockeren, teilweise zusammengelaufenen Striche am Manteltragen stimmen überein.

In die Nähe der Radierungen Abb. 148 und 157 wird mit Recht das Bild der Leningrader Eremitage gesetzt, das denselben „Orientalen“ wiedergibt und stilistisch mit den Arbeiten dieses Jahres zusammengeht (146).

Eine Reihe von kleinen Radierungen gruppieren sich um das 1630 datierte Bettlerpaar (106). Einige davon zeigen auch noch Anfänge an frühere Werke, so der Bettler B 163 H 9 (105) an die Amsterdamer Bauernzeichnungen (29–31), etwa in der tauartigen Bildung des Stabes, der Behandlung des abgewandten Profils und der Schattenpartien.

Der Bettler mit der Glutpfanne, B 173 H 8 (104) steht im gleichen Verhältnis zu Abb. 106.

Mit dieser Radierung läßt sich eine Kreidezeichnung in Bremen zusammenbringen, die den hl. Hieronymus in halbfigur zeigt (92) HdG 191. Mit den halbgeöffneten Augen, der mageren, am Ende verdickten Nase, den großen, dünnen Händen ähneln sich beide Figuren. Graphisch hat das Blatt Beziehungen zu den Zeichnungen mit Studienköpfen Abb. 137 und 152, in denen auch die leicht ornamentale Haarbehandlung, die feine, mit kurzen Strichen arbeitende Modellierung der stark gefurchten Stirn und eine ähnlich scharfe Hervorhebung der beleuchteten Nase vorkommt. Das feine Blatt ist durch späteres Nachziehen mancher Konturen entstellt worden.

In die zeitliche Nähe von Abb. 106 und dem gleichfalls 1630 datierten Selbstbildnis als Bettler (115) wird mit Recht auch der „Dicke mit dem Stod auf dem Rücken“, B 172 H 16 (113) gesetzt.

An dieses Blatt muß eine \*\*Zeichnung der Sammlung Campbell (111) in England angeschlossen werden, die ähnlich wie Abb. 106 einen Bettler und eine Bettlerin einander zugewandt sitzend darstellt (Dajari Society IV, 26). Der Mann ist in der auffallenden und sonst nicht wieder vorkommenden Haltung des „Dicke mit dem Stod“ (113) wiedergegeben: er steht etwas breitbeinig da, hat beide Hände auf dem Rücken und neigt den Kopf auf dem kurzen Hals nach links. Obgleich der Bettler der Radierung ein wenig anders gekleidet und mehr von vorn gesehen ist, stimmen doch auch viele Einzelheiten wie die Beschattung der einen Gesichtshälfte, die Modellierung der Brust, das Drehwinden des rechten Arms so auffallend überein, daß ein Zusammenhang

angenommen werden muß. Mütze und Tasche des Bettlers finden sich auf anderen gleichzeitigen Radierungen wieder, deren Strich die zeichnerische Art ebenfalls entspricht. Das Motiv, daß ein Bettlerpaar kaum bewegt, nur einander gegenüberstehend wiedergegeben wird, kommt weder früher noch später jemals vor. (Die Frau wurde später auf der Radierung „der blinde Geiger“ (130) verwendet, wo sie im Gegeninne erscheint).

Mit dieser Zeichnung wiederum läßt sich ein kleines \*\*Blatt der Sammlung Béarn in Paris zusammenstellen, das in derber Federzeichnart zwei Studienköpfe zeigt, deren Büße durch flüchtige Lavierung angedeutet ist (109). Die durcheinanderfahrenden, hart und edig fonturierenden Linienzüge, in denen dennoch gerade das Farbige der Erscheinung zum Ausdruck kommt, stimmen zu der Behandlung des Bettlerpaares. Die starke Profillinie des linken Kopfes gegenüber der dünnen, schwingenden Strichführung an der beleuchteten Seite findet sich in ähnlichem Gegenpaß bei der Bettlerin, die niedergeschlagenen Augen mit beleuchtetem Lid und die spitzige Nase des Bettlers bei dem rechts befindlichen Studentkopf.

Ungefähr in gleicher Zeit muß auch eine \*\*Zeichnung der Sammlung Gathorne-Hardy entstanden sein (112), die vier Männer, darunter einen Flöte spielenden, um einen Tisch versammelt zeigt (Dafary Society VII, 14). Auch hier ist die sehr flüchtige, oberflächlich angedeutete Zeichenweise zu beobachten (Figur ganz links), teils sogar unklar durcheinander fahrend (die Unterkörper rechts), teils bei aller Eile sorgfältiger und gerade das Farbige betonend (Kopf und Hand des Stehenden in der Mitte); auch hier ähnlich niedergeschlagene Augen, eine ähnlich flüchtige, doch trefflichere Lavierung. Einzelnes erinnert noch an die Judasfizzi und die Danaezeichnung (61, 62), die lockere Zeichnung der beweglichen Hände an das Blatt der Sammlung Gay (67) und den Bettler der Radierung Abb. 68.

In die Nähe dieser Blätter ist auch der 1. Zustand der kleinen Radierung B 150 H 73, Bettler am Wegrand, zu datieren (107). Die Strichführung ist ähnlich locker. Erst der II. Zustand trägt die falsche Signatur und Datierung 1631.

Mit jenen Zeichnungen stimmt auch die \*\*Federfizzi eines bärtigen Mannes der Versteigerung Hejelstine (London, Mai 1915 Nr. 14) überein (140). Die leichte, mit ziemlich trockenem Pinsel aufgetragene Lavierung, die farbige Wirkung, die unregelmelten, teils starken, teils dünnen Linien entsprechen den Studienköpfen (Abb. 109), die Zeichnung des kleinen dunklen Auges, der Lider und besonders der an der Spitze aufgebogenen Nase findet sich übereinstimmend auf der Studie Abb. 82. Auch zu der Frau mit dem Turban (154) und der Radierung mit den drei Studienköpfen (155) bestehen Beziehungen.

Der gleiche Mann scheint dargestellt zu sein in dem kleinen, nicht sicher eigenhändigen Profilkopf in Kopenhagen (138). Allerdings erscheint auf der Zeichnung die Oberlippe fahl, aber bei dem Stizzencharakter beider Werke kann diese Abweichung durch die verschiedene Technik, Stellung oder Beleuchtung erklärt werden. Denn in allem übrigen stimmt der Typus in Kopfform und Gesichtsbildung (Nase, Augen, Brauen, Schläfe, Wange) überein. In dem breiten, flüssig zusammenfassenden Vortrag entspricht das Bildchen dem Kopf in Kassel (145), während es sich von dem technisch ähnlich behandelten Studentkopf (Abb. 132) durch größere Festigkeit und Schärfe in der Wiedergabe des Blicks und der feiner unterschiedenen Einzelformen abhebt.

Eine Federzeichnung der Sammlung Strölin in Lausanne, die eine alte Frau mit Kopftuch wiedergibt (142)<sup>92</sup>, hat — bei einiger Verwandtschaft mit dem sitzenden Gelehrten Abb. 89 etwa in den Kreuzschraffuren des Gesichtes — die nächsten Beziehungen mit den eben genannten Zeichnungen. Die schwungvollen, breit verlaufenden Züge am Kopftuch sind wie die an der Mütze des hejelstineschen Männerkopfes, die dünnen, am Halbe flechtig zusammenlaufenden Linien, die das Schultertuch andeuten, ferner die Zeichnung von Kinn, Mund und Nase mit lauter kleinen, edigen Strichen, die trockene Lavierung, die Behandlung des Auges, dessen Spaltöffnung zeitlich nicht geschlossenen erscheint, — alles dies stimmt mit den erwähnten Zeichnungen überein. Das Glanzlicht im Auge kommt ähnlich auf dem Selbstbildnis Abb. 187, datiert 1630, vor, ebenso die durch Kreuzlagen vereinheitlichte, etwas einformige Schraffierung der beschatteten Gesichtshälfte.

<sup>92</sup> Nicht „Rembrandts Mutter“, als deren Darstellung das Blatt gilt, sondern die gleiche Frau wie auf der Radierung B 358 H 783, die jedoch, wie schon hind offen läßt, nicht von Rembrandt, sondern wahrscheinlich von Lievens stammt (s. u. S. 221).

An diese Gruppe von Federzeichnungen, die im einzelnen eine flüchtige und derbe Strichführung zeigen, muß der I. Zustand der Radierung eines Alten mit Käppchen B 314 H †87(141)



Abb. 211. Studientopf. B 524 H 85 III.



Abb. 212. Studientopf. Stich von Philips.



Abb. 213. Studientopf. Kunsthandel, Berlin.

angeschlossen werden. In der Ätzung wirken die einzelnen Strichlagen noch unelastischer als die Gesichtsschraffierung, die Andeutung der Augen, des Bartes, der Kopfbedeckung in den genannten Blättern. Die derben Strichlagen der Gewandangabe erinnern noch an die spröde Art

des großen Hieronymus (76), des Gelehrten (88) und der weißen Kegerin (131). Der II. Zustand hat unter van Diets Überarbeitung alles Rembrandtische verloren.

Wegen der nahen Verwandtschaft zu dem Selbstbildnis als Bettler (115) wird stets der „Alte an der Böschung“ B 151 H 14 (117) mit Recht als gleichzeitig betrachtet.

Mit dieser Radierung ist eine Kreidezeichnung in Dresden eng verbunden, die eine ältere Frau auf einem Stuhl sitzend darstellt (94)<sup>53</sup>. Die Strichführung ist in beiden Werken ähnlich stark differenziert. Das Gewand ist in breiten, lockeren Parallelschraffuren angelegt, die zwischen scharfen Außen- und Binnenkonturen verlaufen und in die hinein dann nur wenige Detailformen gezeichnet



Abb. 214. Studienkopf (Kopie). Früher Smg. Müller, Paris.

sind. Dagegen bleibt das Gesicht mit einem Streifen am Halse weiß, ebenso hier die Hand, dort der Fuß. Die eiligen vertikalen Strichbündel links unten neben dem Stuhl entsprechen denen an der gleichen Stelle auf der Radierung. Ebenso ähnlich ist die Andeutung des Bodens, die in zusammenlaufenden, engen, nachlässigen Strichlagen gegeben ist.

Gleichzeitig mit dem datierten Bettler selbstbildnis (115) und dem „Alten an der Böschung“ (117) wird allgemein mit Recht B 179 H 12, der Stelzfuß, angeführt (116).

Auch die Datierung des Bettlerpaares B 165 H 13 (128) in die Entstehungszeit jener Radierungen ist einleuchtend, wenn auch einzelne Elemente schon auf Werke von 1631 vorausweisen.

<sup>53</sup> HdG 243 Wichmann, Rembrandts Handzeichnungen III. Band. Dresden 1925. Nr. 49.

Wie auf mehreren anderen Radierungen dieser Zeit sind, um etwas Mißlungenes zu verbergen, Teile der Figuren durch Strichlagen überdeckt, die hier wie eine Böschung oder ein Baumstamm wirken.

Mit diesem Blatt hängt eine \*\*Zeichnung der Versteigerung Heselbine in Amsterdam am 11. Juni 1912 Nr. 218 zusammen (125), die zwar nur die Kopie nach einem verschollenen Rembrandtblatt sein kann (wie ein Bild auf die sinnlos und zusammenhanglos hingetrickelte Form an Untertörper der Frau und am Hund dartut), aber dennoch von dem Charakter des Originals manches getreu wiederzugeben scheint. Schon das Motiv eines nebeneinander schreitenden Bettlerpaares, der Mann vorn, die Frau hinten, ist daselbe wie auf Abb. 128. Einzelsüge wie der vorgelegte Stof, Typus, Wuchs und Haltung der Frau, ihre unter der Schürze verborgenen Hände, der Korb, die Modellierung der Brust stimmen überein. Der Bettlerradierung Abb. 68 ähnelt die Zeichnung der Singer am Stof, das lappige Herabhängendes des Mantels, der unten zickzackartig abgegrenzt und dessen Falten durch nachlässige Schlangellinien modelliert sind.

Wie das Original dieser Zeichnung ausgesehen hat, davon kann man sich außer etwa durch die Radierung Abb. 128 auch durch die \*\*Zeichnung der Versteigerung Heselbine im Mai 1913 Nr. 15 ein Bild machen (121). Sie stellt einen alten Mann im Stuhl sitzend (vielleicht Sederbrands Vater?) im Profil gesehen dar, HdG 1005. Hier findet sich völlig die entsprechende Sederarbeit: feinere Striche modellieren die hellen Partien etwa am Ellbogen und an der Brust, sprigen bisweilen in losen Schnörkeln hin und her wie an und unter dem Knie; dagegen ist der Schatten schwer und kompakt, die dicke Linie vom Nacken abwärts ist die gleiche wie bei der Bettlerfrau, ebenso die edige Begrenzung des Schattens am Oberarm. Auch die Angabe des Gesichts ist ähnlich. Dem Bettlermann jedoch entspricht die Modellierung der Kopfbedeckung, die Angabe der Hände und der Stuhlpfosten (wie beim Stof) und die flüchtige Wiedergabe der Süße.

Eine Kopfstudie dieser Art ist die kleine Zeichnung des Museums Godor in Amsterdam, HdG 1222, die in der weichen, feinen, sicheren Linierung und etwa in der Modellierung der Mühe dem Heselbine-Blatt außerordentlich ähnelt (122).

Als reine Sederzeichnung am nächsten der Kopie des Bettlerpaares, aber auch dem sitzenden Alten vergleichbar erweist sich der „junge Bettler“ der Amsterdamer Sammlung van Regteren Altena (124) als unmittelbar zu dieser Gruppe gehörig. Die sehr freie und gestreiche Sederarbeit stimmt in jedem der Blätter überein (Kniepartie, Süße, Armschatten, Stof).

Außer dem Bettlerselbstbildnis (115) sind noch vier radierte Selbstporträts, das zugehörige Abb. 186, ferner 187, 188 und 177 1630 datiert. Unmittelbar mit Abb. 177, wo Rembrandt lachend dargestellt ist, hängt das früher in der Sammlung Stoop in Byfleet befindliche \*\*Gemälde zusammen, wie mehrfach betont worden ist (178)<sup>54</sup>. Zwar kommt die Beleuchtung von der entgegengesetzten Seite, während die sehr ähnliche Silhouette des Kopfes nicht seitenvertehrt ist, sondern sich dreht. Doch ist aus der ganz abweichenden Behandlung der Büste ersichtlich, daß sie jeweils locker und schnell zu dem in vielen Einzelheiten übereinstimmenden Gesicht hinzugefügt wurde.

Hier ist wegen der motivischen Verwandtschaft und leichter stilistischer Anklänge ein verschollenes Selbstbildnis Rembrandts (206) anzuführen, das von Claessens als Wert des S. Hals gestochen worden ist (Hoffede de Groot Rembrandt Nr. 601a). Daß hier ein Rembrandtwerk zugrundeliegt, ist nach Typus und Aufmachung deutlich erkennbar. Kriterien zur genaueren Datierung sind aus dem offenbar sehr eigenmächtigen Stich kaum zu gewinnen. Nicht einmal die Komposition, die vielleicht schon an Späteres erinnert, erscheint wirklich zuverlässig wiedergegeben. — Mit einem Barrett, ohne die Halsberge und in engerem Ausschnitt ist derselbe Kopf auf dem Bilde der Versteigerung Warnes wiedergegeben. (Paris 26. Mai 1926 Nr. 68. Nach Klaff, d. K. I S. 553 1653 datiert, nach dem Verst. Kat. (Lugt) S. 86 wahrscheinlich 1630). Sicherlich besteht hier ein Zusammenhang, doch ist — gerade für diese frühe Zeit — die Ausführung des Bildes zu weich und verschwommen, als daß es für eine Originalvorstudie gelten dürfte. Eher die Kopie nach einer solchen.

Mit dem datierten Selbstbildnis Abb. 188 (und auch noch mit Abb. 174, für das trotz der stilistischen Abweichungen die gleiche Zeichnung wie für 188 benutzt sein könnte), läßt sich das Gemälde

<sup>54</sup> In einer Zeichnung des Berliner Kupferstichtabinetts ist dieser Kopf kopiert. (Schwarze und weiße Kreide. Kat. 1950, Nr. 139.33) Abgebildet als Originalzeichnung des Jan Steen (wegen eines Monogramms J S) bei A. Rosenbergs „Gerboord und Jan Steen“, Bielefeld und Leipzig, 1897, S. 63.

in der Sammlung S. Lugt im Haag zusammenstellen (früher Delaborde), das den Kopf Rembrandts mit ähnlich nachdenklichem, ruhigem Ausdruck (zusammengezogener Stirn, vorgehobenem Mund, geradeaus blickenden Augen), in der gleichen Beleuchtung, mit ähnlicher Silhouette und verwandter Behandlung der bärtigen Kinnlinie zeigt (179). Die fein lazierende, mit kleinsten Contournuancen rechnende Malweise entspricht der zarten, kurzlinigen, ja punttierender Intarnatsmodellierung in den Radierungen.

In der befonderen Art des Ausdrucks, der Modellierung und der Tönung scheint mit diesem Bildnis das **\*\*Selbstbildnis** der Sammlung Morgan in New York nahe Beziehungen zu haben, ja in der Einheitlichkeit der Kopf- und Schulterbewegung und in der Ausgeglichenheit der Rahmereinfügung noch darüber hinauszugehen (183). Die einzig bekannte Reproduktion ist wenig scharf. Von dem „mit dem Nagel radierten“ Selbstbildnis von 1629 (170), an das Valentinier es anschließt, unterscheidet sich das Bild scheinbar in den angeführten Punkten doch einigermaßen.

In die gleiche Gruppe gehört wegen der freieren Einstellung in den Rahmen — trotz deutlicher Verwandtschaft mit Bildern von 1629 (175, 176) — auch wohl das kleine **\*\*Bildnis** der früheren Sammlung Beattie in Glasgow (184), das nicht Rembrandt selbst, sondern nach Schmidt-Degeners Vermutung seinen Bekannten Constantyn Huygens darstellt.

Die Bewegungsskizze B 9 H 35 (180), in der Rembrandt sich vorgebeugt, wie gebendet nach der Seite schauend dargestellt hat, ist trotz mader Beziehungen zu Radierungen von 1629 doch dem 1630 datierten Selbstbildnis Abb. 185, 186 am nächsten verwandt. Auch dieses Blatt nämlich sitzt enger im Rahmen, als es nach der Abbildung bei Hind scheint: schon im I. Zustand war die engere Umgrenzung angegeben (und die Platte nur zufällig, wie übrigens auch das von Hind abgebildete Exemplar von Abb. 187, auf ein etwas größeres Stück Papier gedruckt). Und im II. Zustand schnitt Rembrandt von dieser nur 85 × 72 mm messenden Platte in Höhe und Breite noch je 10 mm ab, so daß nun eine ähnlich gedrängte Komposition wie auf Abb. 180 entstand. In der graphischen Behandlung sind die Blätter sehr verwandt, etwa in der Art, wie die Schulter weiß gelassen ist und weiter unten die Strichlagen ansetzen, sich verdichten und schließlich von allen Seiten zusammenfüßen; ferner in der fein punttierenden Art der Gesichtsmodellierung und der Behandlung des Haars, endlich auch in der Bildung der kleinen, in taum modellierten Höhlen liegenden, lichtlosen, aber stark sprechenden Augen.

Diese beiden Köpfe sind in zwei Kopien verwandt worden, die vielleicht auf verschollene Originalgemälde Rembrandts zurückgehen. Schon aus der Abbildung scheint doch deutlich zu werden, daß das **\*\*„Selbstporträt“** der Sammlung Lubomirski in Lemberg kein Original ist (207). Die hölzern-harte, ausdruckslose Behandlung des nur durch das Beleuchtungsmotiv wirkungsvollen Bildes läßt vermuten, daß es sich hier um eine Kopie in der Art früher Schüler, etwa des Joubreville, handelt. Weber für den Rembrandt von 1628/29 ist diese Behandlungsweise möglich, noch gar für den von etwa 1630. In diesem Jahre ungefähr muß aber das Bild oder sein Vorbild entstanden sein. Denn von dem Barrett und seinen Schattenkonsequenzen abgesehen ist hier im Gegenlinie eine Studie ähnlich Abb. 186 benutzt worden. Einzelheiten stimmen schlagend überein: die Lichtführung am Munde, wo das Licht auf der Unterlippe und an der Vertikalfalte unter der Nase entlangläuft, die sichtbaren Zähne, die Schattengrenze am Kinn, die beleuchtete Schulterstelle, der Kontur der beschatteten Wange. Dabei wird jedoch gerade deutlich, wie tot und mißverstanden alles auf dem Gemälde ist: die Nase wird durch Nichtbeachtung des halbschattens am Kontur windschief (ähnlich wie bei B 355 H 182 und B 360 H 1365 gegenüber B 358 H 83), da die Nase jetzt statt knollig spitzig ausläuft, der Mund ausdruckslos mit herabhängender Unter- und geschürzter Oberlippe, die Wange durch Weglassung der fein ange deuteten Modellierung hölzern, der Blick leblos, die Stellung im Bildraum eng und gepreßt. — Eine zweite **\*\*Kopie** (Sammlung Pacully, Paris; Abb. in Onze Kunst 1903 II, S. 125), die an malerischer Qualität dem Lemberger Stück unterlegen sein soll (Onze Kunst 1906, III S. 86), weicht beträchtlich von diesem ab. Die Form der Nase und Nasenflügel, der Augen, des Mundes, des Kinnes sind voller, weicher und runder und scheinen darin und auch im Ausdruck eher Rembrandts Aussehen zu entsprechen, sodaß das verlorene Original hier vielleicht „schlechster, aber getreuer“ reproduziert sein könnte. Weitere Kopien in Gatschina und (identisch mit dem Exemplar Pacully?) in der Sammlung Warned in Paris (nicht in der Versteigerung 1926).

Dagegen geht das Rundbildchen im Pariser Handel (208), das sich früher in der Sammlung Tarnowski in Dsitow befand, indirekt auf dieselbe Zeichnung zurück wie die Radierung Abb. 180. Schon der merkwürdige Typus mit hagerem, langem Gesicht, langen, schmalen Augenschlitzen, unregelmäßiger, feulenförmiger Nase, gerader Mundlinie, leichtem Schnurrbart auf der Oberlippe fällt auf. De Groot (Nr. 379 und *Onze Kunst* 1909 I S. 177) hat hier Rembrandts Gesicht überhaupt nicht erkannt. Einen ähnlichen Typus hat der Bettler der Radierung Abb. 68, die hier noch etwa 1629 datiert wurde. Daß jedoch dem Bilde wirklich die gleiche Selbstbildniszeichnung wie der Radierung Abb. 180 zugrundeliegt, ergibt sich aus zahlreichen Übereinstimmungen des Kopfes (im Gegenjinn s. Abb. 210), so aus der Führung des Wangenkonturs mit dem Vorsprung des Badenochens, der Zeichnung der Brauen, von denen die beleuchtete etwas hochgezogen ist, während die andere in den Nasenschatten übergeht, der den unteren Teil der Nase feulenartig rundlich hervortreten läßt; die Grenze zwischen Stirn und überhängendem Haar wird an der gleichen Stelle von der Braue getroffen. — Wiederum treten aber die Schwächen des Gemäldes hier hervor, das trotz flatter, dünner, transparenter Malweise nur eine Kopie sein kann. Die schiefe Kopfhaltung, der seitliche, schielende Blick der unplastischen und untiefen Augen bleiben bei der schulterlosen, bewegungsunfähigen Büste unmotiviert und tot. Eine Zeichnung in Hamburg (209 HdG 347 „zweifelhaft“), die diesen Kopf wiedergibt, ist nur eine Kopie. In den regelmäßigen Strichlagen der schwarzen Kreide mit den getuschten Druckern und in der Verallgemeinerung des Kopfes zu einem hübschen, tofetten Knabenantlitz ist schon das 18. Jahrhundert zu spüren. Hier ist offenbar ein anderes Gemälde als das Tarnowski'sche wiedergegeben. Es war viereckig, hatte die Ausschnittgröße der Radierung und eine Signatur Rt f 1629 oder 1630. Das Rundbild (von dem Hoffstede de Groot annimmt, daß es „ursprünglich viereckig“ gewesen sei), kann nun kaum der Keit des in der Zeichnung wiedergegebenen Bildes sein. Denn die Blickrichtung, der bewegte Schulterkontur, der Hemdausschnitt und das Haar der Zeichnung stimmen viel mehr mit der Radierung überein als mit dem Rundbild. Es scheint also zwingend, in dem hamburger Blatt die Wiedergabe des verschollenen Originalgemäldes zu sehen, das auf Grund der gleichen Zeichnung wie die Radierung angelegt war und nach dem das Rundbild nur eine Schulkopie sein kann.

Mit dem 1630 datierten Budapester Selbstbildnis (182) stimmt im Gegenjinn sehr weitgehend die Radierung B 4 H 2 A (181) überein, wie schon beobachtet wurde. Nur der Kopf scheint auf Grund genauer Studien entstanden, die Büste dagegen nur flüchtig, hier sogar fast etwas lieblos hinzugefügt worden zu sein. So gut wie identisch auf Bild und Radierung ist das Antlitz mit der leicht von oben, kaum von der Seite beleuchteten, daher sehr breit wirkenden Nase, dem unter den gleichmäßigen Brauen geradeaus gerichteten Blick, dem runden Kinn und den vollen Wangen, dem leichten Schatten, den die reichen, regelmäßig fallenden Haare auf die Stirn und das eine Auge werfen und der auf der bärtigen Oberlippe liegt. Die graphische Verwandtschaft des Blattes mit anderen in dieser Zeit entstandenen Selbstbildnissen ist unmittelbar, besonders mit Abb. 180. Übereinstimmend ist das lichtlose, doch ausdrucksvolle Auge, die merkwürdig konzentrischen Strichlagen am Halsansatz, besonders aber der Gegensatz der Behandlung des Inkrnats und des Haares, die in feinen kurzen Strichen das Fleischige oder Lichthaltige herausbringt, gegenüber der derberen Angabe der Büste.

Das bei Colnaghi in London befindliche **\*\*Selbstbildnis (189)** dürfte doch seine nächsten Parallelen in dem 1630 datierten Mann mit der Kette in Kassel (158) haben, dem es in der Flächenkomposition, der Drapierung und Ausstattung, der Lichtführung (Hintergrund am Nacken rechts aufgelichtet), auch im Format (oval, beziehungsweise achteckig) und Größe entspricht.

Endlich ist die Radierung B 363 H 90 (192), die ein nicht beendetes Selbstporträt und einige Bettlerstudien zeigt, etwa in dieser Zeit entstanden. Die Dorzeichnung zu dem Selbstbildnis (Bonnat, Louvre) ist 1630 datiert (190). Die Stoffbehandlung in der Radierung entspricht dem 1630 datierten Selbstbildnis auf Abb. 191: die stichtartigen Kreuzlagen im Gesicht, der nicht modellierte Übergang von der Wange zur Nase, die stark schwarz-weißen Augen mit hellen Glanzlichtern, das dicke Strichlagengewirr im Schatten, das Ansehen des Gewandes mit vielen kurzen Parallelstrichen. Die Bettlerfiguren haben ihre nächsten Verwandten in einzelnen Figuren (3. B. der Hanna) der Darstellung im Tempel (84), die ebenfalls 1630 datiert ist.

---

Die \*\*Rötelzeichnung eines stehenden Mannes in der Eremitage in Leningrad ist mir weder im Original noch in einer Photographie erreichbar gewesen. Der Katalog der Zeichnungen-Ausstellung 1927 führt unter Nr. 148 folgendes an: „Bartloser junger Mann in kurzem Mantel und hohem Federhut mit einem Schwert umgürtet ist von vorn gesehen und wendet den Kopf dreiviertel nach rechts. Sein Schatten liegt rechts auf einer Wand. 24,5×17,5. Smlg. Behty, Akademie d. sch. Künste. In die Eremitage übernommen 1924, Inv. 14946. — Um 1630; vgl. stehender Bettler Berlin Sippm. I, 35; Petrus in Dresden usw. usw.“

## 1631.

Rembrandt hat 24 Werke mit dem Datum 1631 versehen, die zusammen eine so deutliche Darstellung vom Stil dieses Jahres ergeben, daß kaum Meinungsverschiedenheiten über die Zugehörigkeit undatierteter Stücke entstehen können.

Außer diesen Werken tragen noch 18 Radierungen neben einem Rembrandtmonogramm die Jahreszahl 1631<sup>85</sup>. Sowohl die Form dieser Zahl wie die des Monogramms wie auch der graphische Stil der betreffenden Zustände gleichen einander auf allen 18 Blättern und weichen ebenso gleichmäßig von allem sonst von Rembrandt Herrührenden ab. Dagegen stimmt der Vortrag mit dem aus signierten Blättern bekannten des J. G. van Dliet eng überein. Es scheint, daß dieser Berufsgraphiker, der hauptsächlich Reproduktionen herstellte, von Rembrandt bei dessen Weggang von Leiden 1631 eine Anzahl kaum begonnener oder halbfertig verworfener, teilweise schon älterer Platten übernahm, sie in seiner unerkennbaren Weise nacharbeitete und mit Rembrandts Monogramm und dem Datum 1631 verließ<sup>86</sup>. — Von einigen dieser Platten haben sich Absätze vor der van Dlietschen Überarbeitung erhalten, die noch Rembrandts Hand zeigen. So wurde hier B 150 H 73 I (107) auf etwa 1630 (f. S. 205), B 175 H 75 I (55), B 171 H 77 I (66) und B 134 H 76 I (54) schon auf etwa 1629 datiert.

In der zweiten Hälfte des Jahres (nach dem 20. Juni) 1631 siedelte Rembrandt von Leiden nach Amsterdam über. Dieser äußere Einschnitt zeichnet sich mit größter Schärfe in der Reihe der erhaltenen Werke ab. Unter den 1631 datierten Werken stehen einige ikonographisch, stilistisch, technisch und im Format außerhalb jedes Zusammenhangs mit allem bis dahin Geschaffenen, dagegen in engstem Verband mit der so andersartigen Produktion der fortgeschrittenen 1630er Jahre. Wenn aber auf Grund dieser Abweichungen einzelne Werke von 1631 hier als „amsterdamsch“ bezeichnet (und damit aus dem Material dieser Arbeit ausgeschlossen) werden, so ist es nicht im rein historisch-biographischen Sinne zu verstehen. Eine derartige künstlerische Wandlung kann sich allmählich vollziehen, mit Vornahme und Vorlösungen des Neuen und mit Nachhallen und Wiederauftauchen des Alten. Sie ist nicht bloß Resultat, sondern ebenso gut Ursache einer solchen Übersiedlung. Vielleicht ist auch die Überlieferung wahr, daß Rembrandt durch seine historischen und Studienbilder so berühmt wurde — Porträts der Leidener Zeit sind ja kaum erhalten —, daß er noch vor der Übersiedlung Aufträge aus Amsterdam erhielt und sie zunächst etwa bei vorübergehenden Aufenthalten dort erfüllte, bis er schließlich ganz dorthin zog, weil der Auftrag zu Tulpus Anatomie das erforderte.

„Simeon und die Darbringung im Tempel“ im Haag (85) und die „Heilige Familie“ in München (Abb. Kl. d. Kunst I S. 22) die beiden einzigen Historienbilder (im engeren Sinne), die das Datum 1631 tragen, unterscheiden sich grundsätzlich voneinander. Während das haager Bild in allem als die Fortsetzung und Krönung der Leidener Entwicklung erscheint, geht das Münchener von ganz anderen, neuen Voraussetzungen aus. Bis dahin hatte Rembrandt noch nie „eine heilige Familie“ dargestellt, sondern stets nur „die Flucht nach Ägypten“ oder „die Ruhe auf der Flucht“. Zum erstenmal wird jetzt eine Gruppe in lebensgroßen Figuren gegeben, während im Laufe der Leidener Entwicklung die Figurengröße sich von dem Lastmanformat immer mehr zu den kleinen Ausmessungen des haager Simeonslegens verringert. Entsprechend ist die Malweise so großflächig wie vorher nie. Statt des tiefen wie durch eine Öffnung gesehenen Bildraums wird jetzt eine flache Bühne gegeben vor der die großen Figuren ihre Gruppe bilden, ganz andersartig gruppiert, bewegt, modelliert, beleuchtet, gebildet, traditionsbedingt als je zuvor. Alles, was hier in Gegensatz steht zu dem bis dahin Geschaffenen, berührt sich dagegen so eng mit Werken von 1632—36 (Mene tekel,

<sup>85</sup> Es sind die Nummern B 349, 25, 14, 15, 322, 135, 317, 167, 150, 175, 134, 171, 355, 307, 324, 298, 314, 297 = H 50, 760, 762, 63, 765, 69, 770, 72, 73, 75, 776, 77, 782, 784, 785, 786, 787, 7351. Siehe im einzelnen, besonders auch wegen des Datums von H 63 noch den Anhang. Literatur bei Hind a. a. O. S. 5 ff., 15 u. passim.

<sup>86</sup> Einzelne dieser Stücke (B 167, H 72, B 353, H 782, B 307, H 784) sehen eher aus, als läge ihnen eine Radierung von Lievens zugrunde.

Sophonische, Opferung Isaaks, Simson, Danae), daß das Münchener Bild zu der Amsterdamer Produktion Rembrandts gerechnet werden muß.

An die 1631 datierten Darstellungen von Einzelfiguren, nämlich den \*\* „Petrus im Gefängnis“, Sammlung Rubempré in Brüssel (98), den grundlos „St. Anastasius“ genannten \*\*biblischen „Greis in der Zelle“ in Stockholm (103)<sup>57</sup>, die „Prophetin Hanna“ in Amsterdam (97), ferner an die beiden Rötel-Kreide-Zeichnungen im Haarlemer Teyler Museum (95) HdG 1322 und in der \*\*Sammlung Mitchell (101) lassen sich zunächst noch einige weitere Werke anschließen.

Diese beiden Blätter scheinen in einem Zug mit einem dritten in Berlin (96) entstanden zu sein, auf dem in gleicher Technik ebenfalls ein im Stuhl sitzender Greis wiedergegeben ist. Der Kopf der Berliner Figur ist in einer Radierung kopiert worden, die in ihrer samtigen oder fiederigen, mit winzigen Strichen arbeitenden, hell bis tief schwarz differenzierenden Oberflächenbehandlung die Hand eines Amsterdamer Schülers in der Art des S. Bol zeigt B 291 H 26. Serner ist die ganze Figur für den „Philosophen“ des 1633 datierten Bildes im Louvre verwendet worden, ähnlich wie das Mitchell'sche Blatt für die erst 1638 datierte Radierung „Joseph erzählt seine Träume“ B 37 H 160. Alles weist auf die Entstehung um 1631 hin.

Eine ähnliche Anbeutung des Lokals wie das Berliner Blatt zeigt die Kreidezeichnung eines am Tisch sitzenden Mannes im Louvre (102), wo sie als Werk des G. Dou gilt<sup>58</sup>. Allein abgesehen davon, daß nichts außer der Tradition für diese Benennung spricht, daß unter den noch nicht geordneten und zusammengestellten Dou-Zeichnungen keine einzige dem Pariser Blatt verwandte, ja wohl überhaupt keine aus dieser Frühzeit bekannt ist, abgesehen auch von den unmittelbar einleuchtenden Qualitätskriterien, hat doch dieses Blatt als Komposition wie im Graphischen so viel unmittelbare Verwandtschaft mit den Greisen in Rötel, daß Rembrandts Autorität nicht zweifelhaft sein kann. Einen Augenausdruck wie diesen hat Dou nie in seinem Leben wiedergeben können. Die ungewöhnlich fräftige und sichere Strichführung arbeitet wie dort einerseits mit dunklen, festen Konturen, andererseits mit dicken, weichen, locker und schnell hingestrichenen, Farbe und Musterung der Stoffe andeutenden Schraffuren. Ähnliche Linienfiguren wie an der Borte und den Stranzen des Tischteppichs sind an den Gewandfalten der Greise zu finden. Die Hintergrundbedeutung kommt nicht nur auf dem Berliner Blatt, sondern auch auf Abb. 94 und auf der noch zu erwähnenden Londoner Aktstudie zu der Radierung B 300 H 42 ähnlich vor.

Mit den Rötelszeichnungen geht in Technik und Stil ein weiteres im Louvre befindliches Blatt zusammen, das ebenfalls in Rötel mit eingefügten Kreidestrichen einen betend knienden Mann darstellt (100) HdG 615. Die Zeichnung ist flüchtiger gezeichnet und in den nassen Teilen fast nur konturiert. Doch die gleichen dichten, fahigen Strichlagen deuten dort wie hier den Schatten an, die großzügige Modellierung des Gewandfalles ist ähnlich, die schwarzen Kreidestriche entsprechend eingefügt.

Dies Blatt ist die Studie zu einer verschollenen Darstellung des „heiligen Hieronymus in der Höhle“, die sich nur in einer 1631 datierten Radierung von Diets erhalten hat (99)<sup>59</sup>. Obgleich motivisch einzelnes noch auffällig mit der Radierung des gleichen Themas von etwa 1629 (76) übereinstimmt (der fagenartige Löwentopf, das Badsteingemäuer, der Soliant mit der überfallenden Blattecke und der gleichen Druckseite), so spricht doch alles, was sich stilistisch aus der graphischen Reproduktion erheben läßt, für eine Datierung in die Entstehungszeit der haager Darbringung (85), des Stockholmer Greises (103), des Petrus der Smlg. Rubempré (98). Das zentrierte Scheinwerferlicht, die Stellung der kleinen Figur in Raum und Fläche, die Zuordnung der kleinen Einzel motive ist nächsterwand.

<sup>57</sup> v. Rijdevoortel, Rembrandt en de Traditie, Rotterdam 1932 S. 62 versucht nachzuweisen, daß in dem Stockholmer Bild wegen der roten Kalotte und einem mißverständenen Kardinalshut der heilige Hieronymus wiedergegeben ist. So lieder hier eine religiöse Persönlichkeit gemeint ist, so scheint mir doch die Kalotte zu wenig Anhalt für eine nähere Bestimmung zu geben. Der Kardinalshut ist mir nicht ersichtlich. — Beide Bilder haben wiederum miteinander und mit dem „Lebenden Eremiten“ des Louvre und dem „trauernden Jeremias“ der Sammlung Rich etwa die gleiche Größe.

<sup>58</sup> S. Lugt, Inventaire général des Dessins. Ec. Hollandaise Tome I 193. Nr. 247 m. Abb. — Vgl. auch Oberheimsche Kunst V 1931/32 S. 255.

<sup>59</sup> B 13. — Die Kopie in Aachen (in der Art Dous, aber nicht von ihm selbst) ist nicht nach Rembrandts Gemälde, sondern, wie sich aus der Umkehrung gegenüber der Louvre-Zeichnung ergibt, nach van Diets Radierung ausgeführt worden.

Bilden diese Werke, datiert oder undatiert, eine Einheit im Sinne der Fortsetzung der Leidener Entwicklung, so fallen zwei Darstellungen des Apostels Paulus in Bremen (früher Harjes, Paris) und in Wien (Abb. Kl. d. Kunst I S. 16) in ähnlicher Weise heraus wie die Münchener „heilige Familie“. Beide ähneln in der Gesamtanlage Zeichnungen, die hier um 1630 angefertigt wurden, das Bremer Bild (im Gegenjinn) dem datierten Blatt der früheren Smlg. Hejeltnie (95), das Wiener dem Louvre-Blatt (89). Damit ist jedoch nichts für die Datierung gesagt, da Rembrandt in diesen Jahren ja häufig das gleiche Motiv abwandelnd wiederholte. Dielmehr lassen sich die beiden Gemälde in die Leidener Entwicklung nicht einordnen. Sie stellen als einzige stehende Halbfiguren in der utrechtischen, den Beldhauer apostrophierend anblickenden Haltung dar. Sie sind die einzigen Bilder, die über 1 m hoch sind. Die Malweise, die Beleuchtung, die Art der Bewegung, die hier stark polenhaft ist, die Modellierung — alles weicht grundsätzlich von den früheren Werken ab, auch von den größerformatigen Studientöpfen etwa in Brüssel (149) oder Chifago (Kl. d. K. III S. 17) oder dem Bojotner Bild (145), die alle motiisch und stilistisch völlig andersartig und auch im Format noch um ein Diertel kleiner als die Paulusbilder sind. Dagegen bietet das Amsterdamer Werk der dreißiger Jahre Parallelen. Das entwideltere der beiden Bilder in Wien zeigt auch im Modelltypus schon unmittellbare Anklänge an die folgenden Jahre, während der Bremer Paulus eher als Übergangsstück gelten kann.

An Studientöpfen sind 1631 datiert die Radierungen B 260 H 47 (160), B 315 H 48 (161)<sup>90</sup>, die den gleichen bärtigen Greis wiedergeben, und B 263 H 53 (163), ein orientalistisch gefeierter Mann, ferner die Gemälde in der \*\*Smlg. Gleichmann in London (159) und in der \*\*Smlg. Sibbey in Toledo (165).

Sie haben alle nähere Beziehungen zu Leidener als zu Amsterdamer Werken, während die Gemälde der Sammlung Logan in Chifago (Kl. d. K. I S. 49) und der Jünglingstopf in Windsor (Kl. d. K. I S. 50) sich eher dem Amsterdamer Stil Rembrandts nähern<sup>91</sup>.

Hier sind einige nicht datierte Stücke anzuschließen. Nur in der Stüchreproduktion von Philips erhalten ist das Brustbild eines Orientalen im Barett, das in den scharfen Gesichtsfornen am ehesten dem Gleichmannschen Bildnis ähnelt, in der ausponderierten Komposition jedoch eher darüber hinauszuweisen scheint (212). Es ließe sich natürlich nur vor dem Original entscheiden, ob dieses Sorgenpathos überhaupt noch Rembrandt eigen ist und nicht vielleicht auf Schüler wie J. des Rouseaux hinweist (cf. Brebius Gaz. d. b. Arts 1922 I Abb. S. 3 u. 9). — Doch liegt diesem Kopf wohl sicher eine Studie Rembrandts zugrunde. Er wiederholt, in Ausdruck und Aufmachung gesteigert, den kleinen Kopf im Berliner Kunsthandel, der wohl in der Oberfläche etwas gelitten hat (213). Hiernach ist wiederum die Radierung B 324 H 85 (211) angelegt, die uns schon im I. Zustand nur in van Diets Überarbeitung erhalten ist (f. hinds Bemerkungen bei H 85). — Infolge der mangelnden Unmittelbarkeit der Erhaltung erscheint der Gesichtsausdruck jeweils anders. — In der \*\*Kopie der Sammlung Müller in Paris (214) ist auch die Beleuchtung verändert (f. Valentines Bemerkung Kl. d. K. III S. 13). In Nantes und Tours gibt es ebenfalls Kopien dieses Kopfes.

Der große \*\*Mann im Barett in der Chifagoer Sammlung Kimball (Abb. Kl. d. K. III S. 17), ähnelt im Verhältnis der Büste zum Kopf und zur ganzen Bildfläche der Radierung Abb. 163, zeigt jedoch in der pathetischen Sorgensteigerung, dem großen Format (81×75) und der hellen, gleichmäßigen Beleuchtung schon deutliche Züge des „Amsterdamer“ Stiles.

Der Orientale, den van Dielt 1631 tabiert hat (B 26) erinnert dagegen sehr an den Studientopf im Barett in Toledo (165), sowohl in der Stellung in den Rahmen, wie auch in Haltung, Aufmachung und Aufbau.

Dagegen haben die Köpfe in Brighton, Smlg. Chamberlain (162) und in \*\*Detroit, Sammlung Stevens (164) zwar ihre nächsten Beziehungen zu Werken von 1631 (einerseits zu Abb. 163 und 159, andererseits zu 165), doch auch deutliche Verwandtschaft mit 1630 datierten oder zu datierenden Stücken, nämlich den beiden achteckigen Leningrader und Kasseler Gemälden (146, 158).

<sup>90</sup> Eine zeitgenössische Schullöpie des Vorbildes zu dieser Radierung (im Gegenjinn) befand sich 1928 im Berliner Handel.

<sup>91</sup> Es ist mit unmöglich, in diesen einander und den übrigen Rembrandtöpfen sehr unähnlichen Köpfen Selbstbildnisse zu sehen (vgl. Kl. d. K. I S. 33 und Kl. d. K. III S. 121). Der seitliche Blick und die regelmäßige Nase, im anderen Falle der romanische oder orientalische Typus sprechen zu stark dagegen.

Von den zahlreichen graphischen Werken aus dieser Zeit, die Bettler oder Studienfiguren



Abb. 215. Studientopf. Radierung von J. van Dliet.



Abb. 216. Mann mit Halskrause.  
Radierung von J. van Dliet(?).



Abb. 217. Schreibender Gelehrter. Radierung von J. B. P. Lebrun 1792.

wiedergeben, sind zunächst nur die Radierungen, „der blinde Weiger“ B 138 H 38 (130), und der „kleine Pole“ B 142 H 40 (129) 1631 datiert.

An dieses letztere Blatt erinnert sehr eine Kreidezeichnung in Berlin, die einen stehenden Mann in dunklem kurzem Mantel und sehr hoher Mütze wiedergibt (118). In der Zeichnung der Hosenbeine erscheinen die gleichen Kurven und Ecken. Die kräftige Konturierung und die großzügige, auf den Farbcharakter des Stoffes eingehende Schraffierung ähnelt einerseits dem „Mann am Tisch“ (102), andererseits auch deutlich der Radierung „der Alte an der Böschung“ (117), die noch etwa 1630 angefertigt wurde.

Das gleiche Modell wie der blinde Geiger ist wiedergegeben in der Hauptfigur des radierten Blattes B 366 H 41 (119), das 5 Studien nach älteren Männern darstellt. Auch die Kleidung ist ähnlich, nur Haltung und Ausdruck abweichend. Der ganz lockere und durchsichtige, dabei farbig differenzierende Dorteil ist ebenfalls sehr verwandt, wenn auch vieles wiederum noch an die Radierungen Abb. 117 erinnert, der sich dieses Blatt unmittelbar anschließen dürfte. Diesem und den ziemlich verschiedenartig gezeichneten übrigen Köpfen sind nun eine Reihe radierter kleiner Einzelstudien nahe verwandt.

Wiederum derselbe Mann scheint dargestellt in der Radierung B 135 H 69 (123), die Rembrandts Hand noch deutlich erkennen läßt, obgleich schon der l. bekannte Zustand von dem Hinzufüger des falschen Monogramms und Datums leicht überarbeitet sein dürfte. In den frühen Zuständen ist die Behandlung des Gesichts und seines Verhältnisses zur Mütze und zur Schulter sehr ähnlich der Abb. 119.

Schwieriger auf ihre Eigenhändigkeit zu beurteilen sind zwei kleine Profilköpfe, die sich ebenfalls den genannten Radierungen anschließen, jedoch in den erhaltenen Zuständen schon von Anfang an eine durchgreifende Überarbeitung erfahren haben dürften (B 135 H 68 und H 389, nicht bei Bartsch, Uniform im Brit. Mus. abgeb. Hind II bei H 37).

Wieweit unter den völlig von fremder Hand nachgearbeiteten Köpfen B 317 H 70 und B 323 H 71 noch eine Vorzüglich Rembrandts liegt, die sich ebenfalls hier anreihen müßte, läßt sich, da keine Erstzustände erhalten sind, nicht mehr sagen.

Die Radierung B 327 H 37 (108) stellt einen schreienden Bettler dar, ähnlich einem der Studentköpfe auf Abb. 119, etwa in der Behandlung des flachen, in helle und beschattete Partien zerteilten Antlitzes.

Dagegen ähnelt der in dünnen, feinen Strichen gezeichnete Kopf B 302 H 39 (120) mehr den beiden links auf Abb. 118 befindlichen<sup>62</sup>.

An diese letztere Gruppe ist auch der Kopf mit der hohen Mütze B 113 H 135 (114) anzuschließen: die Pelzmütze ist wie auf Abb. 119 links unten, das Antlitz wie auf demselben Kopf und auf Abb. 120, die schraffierte Schulterpartie wie auf Abb. 108 behandelt. Der Pelz und das Gesicht in der besonderen Art ihrer Wiedergabe erinnern fast noch an das Selbstbildnis Abb. 187 von 1630.

Gegenüber diesen und allen Leidener Werken haben die beiden 1631 datierten sogenannten freien Darstellungen B 190 H 45 und B 191 H 46 einen neuartigen Charakter, obgleich auch sie formal an die letzten Leidener Bettlerdarstellungen anschließen, die überhaupt eine gradlinige Sortenentwicklung in Amsterdam erfahren. So schonungslos Rembrandt stets in der Schilderung des Elenden und Ordinären gewesen war, so liegt in der Darstellung dieses Bettlers und dieser Landstreicherin, die ihre Notdurft verrichten, etwas Absichtsvolles und Herausforderndes, das bis dahin fehlte, aber in den Amsterdamer Werken, besonders der 1630er Jahre immer wieder einmal aufkommt.

Auch bei der Radierung B 198 H 43, die im Gegensatz zu den Studien und der Susannaszene zum erstenmal nur eine Aktfigur und nur um ihrer selbst willen wiedergibt, muß man, wenn sie auch in der graphischen Behandlung eng an Radierungen von 1631 anschließt, ebenfalls an neue einschneidende Anregungen denken, wie sie eben Amsterdam vermitteln mochte. — Ein zweites ähnliches Blatt, B 201 H 42, auf dem die Aktfigur als Diana gegeben ist, zeigt dann auch schon in der Behandlung des Körpers, des Antlitzes, der Draperie, vor allem auch des Landschaftshintergrundes völlig neue Elemente<sup>63</sup>. — Eine Kreidezeichnung in London hat als Vorstudie zu diesem Blatt gebient (HdG 893 Abb. Sppm. IV 75).

<sup>62</sup> Die Abbildung 120 gibt den II., schon stark überarbeiteten Zustand des Blattes wieder.

<sup>63</sup> Das Warnedische Gemälde (Klass. d. K. I S. 20) ist, wie schon hind angedeutet, eine Schulfarbe nach dieser Radierung.

An Bildnissen aus der Leidener Zeit hat sich außer denen von Rembrandts Vater und Mutter und Selbstdarstellungen nichts erhalten, auch diese haben noch meistens durch winzige Ausmaße, physiognomische Aktion oder phantastische Tracht den Charakter von Studentöpfen<sup>64</sup>. Und das Huygens-Bildnis unterscheidet sich in Auffassung, Form und Format ebenfalls so durchaus von dem, was man damals (und auch Rembrandt später) unter „Porträt“ versteht, daß es sich zu jenen dazurechnen läßt (184). Auch einen Bekannten und vielleicht einen Freund Rembrandts stellt das dokumentarisch nachgewiesene Bildnis des Malers Jacob de Gheyn dar (Oud Holland 33, 1915, S. 128). Es könnte etwa in dem verschollenen, nur in van Diets (?) Reproduktion B 25 erhaltenen Kopf mit Halskrause erkennbar sein, aber auch dieser sieht eher wie ein Studentkopf aus (216)<sup>65</sup>.

Ganz in diesem Leidener Darstellungsstil sind die 1631 datierten Radierungen der Mutter in einem orientalischen Shawl B 348 H 51 (166) und Rembrandts selbst mit Mütze und Pelzmantel B 16 H 56 (194) gehalten. Hier lassen sich die beiden Selbstbildnisradierungen B 8 H 55 (193) und B 2 H 57 (195) anschließen, von denen die erste in der kurz strichelnden Wiederergabe der Gesichtformen unmittelbar mit Abb. 194 übereinstimmt, während Abb. 195 sich schon wesentlich Werken der folgenden Jahre nähert.

Dagegen erweist sich das 1631 datierte \*\*Bildnis des Nicolaes Ruts, Sammlung Morgan in London, schon durch die Persönlichkeit des Dargestellten, aber auch durch den völlig veränderten künstlerischen Charakter als in Amsterdam gemalt. Zum erstenmal erscheint hier das echte Bildnis eines Fremden, lebensgroß, neuartig im Stil, eng an die traditionelle Amsterdamer Porträtmalerei angelehnt, Ausgangspunkt einer langen Reihe ähnlicher Werke, zu denen auch der ebenfalls 1631 datierte „Gelehrte“ in Leningrad und die „junge Frau“, die früher in der Sammlung Bredius war, gerechnet werden müssen (Abb. Kl.d.K. I S. 66, 65, 51).

Die gleiche Frau scheint porträtiert zu sein in dem früher James Simon in Berlin gehörigen \*\*Bilde. Der Schauplatz und die Lichtführung mit dem Repoussoir links entsprechen der Art, wie Rembrandt 1630/31 seine Apostel- und Propheteneinzelfiguren placierte. Über die Malweise läßt sich aus der Abbildung nichts erfassen. Das Neue an diesem auf Leidener Art angeordneten Bilde ist nur, daß es ein Porträt ist (Kl.d.K. I S. 52).

Eine Reihe weiterer Werke ist offensichtlich auf der Grenze zwischen der Leidener und der Amsterdamer Zeit entstanden.

Ganz im Leidener Stil gehalten und dennoch wieder gegenüber dem bisherigen neuartig ist das Selbstbildnis der Sammlung Dutuit in Paris, das sich in der phantastischen Aufmachung mit Turban und Stod, in der scheinwerferartigen Lichtführung, in der metallischen Farbigeit und der Malweise unmittelbar aus der Leidener Entwicklung ergibt, aber als einziges Selbstbildnis in ganzer Figur (außer der nicht vergleichbaren Radierung Abb. 115) und besonders als einziges mit Gegenstück wiederum für sich steht. Denn das \*\*Frauenporträt in phantastischer Tracht in der Pariser Sammlung Schidler muß wegen der völlig entsprechenden Komposition und Bühnenbehandlung trotz der abweichenden Maße (vielleicht Kopie?) als Gegenstück angesehen werden. Es stellt offenbar daselbe Modell dar, das für die Radierungen B 198 H 43 und B 102 H 42 als Attmodell gedient hat und in der frühesten Amsterdamer Produktion auch sonst häufig vorkommt. Auf Leidener Bildern begegnet diese Frau noch nicht.

Das Selbstbildnis scheint noch in der Heimatstadt gemalt zu sein. Wenigstens entspricht das Gesicht in einer das Zufällige ausschließenden Weise den frühen Zuständen des radierten Selbstbildnisses B 7 H 54: der unabgegrenzte Übergang von Nase und Wange, der seitliche Blick, die Wangenmodellierung neben dem Kinn, der aufgedrehte Schnurrbart mit dem Schlag Schatten abwärts vom Mundwinkel stimmt im Gegeninn überein. Dieser Kopf ist nun in zwei Abdrücken (London, \*Paris) erhalten, die mit Kreide vervollständigt und „Rembrandt AET. 24 Anno 1631“

<sup>64</sup> Dies ist ein Grund mehr gegen die Datierung der Bildnisradierung B 311 H 158 auf das Jahr 1630.

<sup>65</sup> Eine \*\*Kopie wohl des 18. Jahrhunderts war etwa 1915 bei dem Basler Kunsthändler Kaufmann, eine alte \*\*Kopie des Kopfes allein (ohne Halskrause) befindet sich im Kunsthandel als Original (Mitteilung Prof. John Meier und Dr. W. R. Valentiner), beide Fassungen im Gegeninne zu van Diets Radierung, also vielleicht nach Rembrandts Original. — Die Kopie nach einem ähnlichen Stück könnte in dem \*\*Kopf mit Saltenfragen der Sammlung Mc. Ilhenny in Philadelphia vorliegen. (Abb. Kl.f. d. Kunst III S. 14; vgl. Valentiners zweifelhafte Bemerkungen S. XX.)

bezeichnet sind, also vor Rembrandts Geburtstag 15. Juli, d. h. noch in Leiden entstanden sein müssen<sup>66</sup>. Obgleich also dies Selbstbildnis in der bürgerlich-gesellschaftlichen Tracht und auch schon in der detaillierten samtigen Stoffbehandlung aus der Leidener Entwicklung heraustritt und „amsterdamsch“ wirkt, ist die tatsächliche Herstellung doch noch vor der Übersiedlung geschehen.

Ähnliche ganz neue Elemente zeigt das Bildnis der Mutter B 343 H 52<sup>67</sup>, das im Gegensatz zu Abb. 166 ausgesprochenen Porträtcharakter hat und darin weit über das frühe Blatt Abb. 48 hinausgeht. Denn hier hat das Blatt eine beträchtliche Größe, eine Kniefigur ist gegeben, der bürgerlich-gesellschaftliche Charakter durch die gepflegte Tracht und die Wiedergabe des Stuhles und des Tisches hervorgekehrt. Alle diese Elemente sind in der Leidener Entwicklung nicht begründet und nähern das Blatt eher Kompositionen wie dem Leningrader Gelehrtenbildnis oder dem des Nic. Ruts.

<sup>66</sup> Eine \*\*Kopie nach diesem Blatt (Brit. Mus. 1853. 10. 8. 77 erwähnt von Middleton) gilt als Arbeit van Diets. Träfe das zu, so wäre hier ein Grund mehr für die Entstehung des Originals noch in Leiden, da van Dliet wohl nur Leidener Werke kopiert hat. Allein hind findet (brieflich) die Zuschreibung nicht zwingend.

<sup>67</sup> Nach diesem Blatt existiert eine Schulkopie, die Amsterdamer Werkstattstil zeigt. Siehe hinds Bemerkungen bei H 191.

## Anhang:

## Fälschlich als Leidener Arbeiten Rembrandts geltende Werke.

Infolge der ungenügenden Kenntnis von Rembrandts Stil und Entwicklung in Leiden sind ihm viele Werke fälschlich zugeschrieben worden, die im folgenden ausgeschieden werden. Die meisten sind Erzeugnisse seiner schon damals zahlreichen Schüler<sup>68</sup>.

Der wichtigste Künstler dieses Kreises ist Jan Lievens, über den H. Schneiders Monographie (Haarlem 1932) erschöpfend berichtet. Er ist Rembrandt so nahe gekommen, daß seine Arbeiten für dessen Werke gehalten wurden. Ja, Rembrandt hat bekanntlich einige Gemälde des Lievens übergangen, ebenso wie er das Londoner Bild von Dou (Abb. Burlington Magazin 1932 bei S. 55) und die Münchener Jsaacsopferung eines unbekanntem Schülers übermalt hat.

Das Knabenbildnis in Amsterdam (Schneider Nr. 221 m. Abb.) trägt die Inschrift „Rembrandt geretucee(r)d) Liev. — 30“ (?). Deutlich ist die fremde Hand zu erkennen: die Büste ist durch energisch hingeworfenes Weiß an den Konturen und am Hemdausschnitt stark verändert. Augen, Wangen und Mund sind belebt. Dem Haar ist mit frei und fließenden Pinselzügen Körper und Bewegung verliehen worden.

Auch das Schweriner Brustbild eines alten Mannes, das früher als Rembrandt, später auf Vorschlag von Hoffstede de Groot und Bode als Lievens galt, ist wahrscheinlich eine gemeinsame Arbeit beider (J. Schneider Nr. 169 m. Abb.). Lievens, der offenbar der wesentliche Urheber des Gemäldes ist, fügte in der Komposition auf der Rembrandtradierung B 260 H 47 von 1630 oder vielmehr auf deren — nicht erhaltener — Vorzeichnung<sup>69</sup>. Das Haupt erscheint etwas weniger gesenkt; das Gewand wird ganz formlos, sobald die Vorlage nicht mehr ausreicht. Gegenüber dieser fahlen und leeren Großformigkeit wirkt der Kopf fest und ausdrucksvoll modelliert. Mit traftollen überzeugenden Zügen sind die Augenhöhlen, der Wangenfontur, die Haarpartien, die Formationen der Stirn zusammengefaßt und zurechtgerückt. Hier hat offenbar Rembrandt das Bild seines Freundes fast völlig übergangen.

Durch die Annahme eines ähnlichen, wenn auch weniger durchgreifenden Prozesses könnte sich die Problematik der \*\*Darstellung des Apostels Paulus bei Sedelmeyer-Paris erklären, die vielleicht deswegen so verschiednen beurteilt und benannt worden ist, weil sie eben nicht einheitlich ist. Hoffstede de Groot hielt das Bild für ein Werk Rembrandts von etwa 1632, Valentiner setzte es „um 1626/27“ an, indem er auf die Schwierigkeit der zeitlichen Einordnung und auf die Möglichkeit einer Urheberchaft des Lievens oder S. Koninck hinwies. Siz und Bredius hielten Lievens für den Autor, was Schneider jedoch ablehnte (a. a. O. Nr. XV; dort die Literatur zitiert). Aus der Abbildung in Klajf. d. K. III S. 3 ist nur festzustellen, daß das Bild als Gesamtkomposition für Rembrandt nicht in Betracht kommt, jedoch „in den breiten, plumpen Formen, besonders der Hände“ (Valentiner) unmittelbar an Lievens erinnert (Schneider Abb. 2, 7, 9, 18). Könnte nicht Rembrandt das offenbar

<sup>68</sup> Kopien nach Rembrandt sind bei den betreffenden Originalen angeführt.

Fälschlich in Rembrandts Leidener Produktion eingereiht, vielmehr von ihm erst in Amsterdam geschaffen sind die folgenden Radierungen: Bescheidenung Christi, Radierung B 48 H 19 (in Komposition und graphischer Behandlung ebenso von B 66 H 20 und B 51 H 18 unterschieden, wie mit B 44, 52, 81, 90, 75 = H 120, 105, 102, 101, 96 verwandt). — Die mehrfach angezweifelte Radierung B 204 H 44, Jupiter und Antiope, hat wohl nur wegen der flüchtigen und in den Schraffuren etwas derben Strichführung Anlaß zu einer Datierung auf etwa 1631 gegeben. Für diese Zeit ist ein so weiches Verfließen aller Formen, ein so leichtes Ansetzen aller Konturen jedoch unmöglich. Wenn überhaupt von Rembrandt, ist das fragliche Blatt wohl erst in der Amsterdamer Zeit geschaffen. — Ferner die Gemälde David vor Saul (1631 nach Klajf. d. Kunst III, 1. Aufl. S. 20. Berichtigt auf 1633 in der 2. Aufl. S. XXII und 28). — Bildnis einer Frau (Klajf. d. Kunst III, 1. Aufl. S. 13 „um 1630“, in der 2. Aufl. S. 54 richtig „um 1645“). — Handszeichnungen [ u. S. 227.

<sup>69</sup> Abb. 160. — Dgl. die Skulptkopien nach den Vorbildern von Abb. 161 und 180.

weicher und organischer modellierte Gesicht und Haar sowie einzelnes an dem Bücherstilleben vorn übergangen haben? Vielleicht hat der Zettel links außer der (echten?) Signatur Rembrandts noch eine Angabe wie auf dem Amsterdamer Knabenbilde getragen?

Ein viertes gemeinsames Werk von Lievens und Rembrandt könnte das Brustbild einer alten Frau mit Kopftuch sein, das sich im Schweizer Privatbesitz als Rembrandt befindet<sup>70</sup>. Es trägt — wie das Schweriner Bild — das Monogramm Rembrandts und außerdem die Jahreszahl 1629. Wie dort liegt auch hier offenbar eine Rembrandtkomposition, die Vorzeichnung zu Radierung B352 H2 und dem Gemälde bei Krupp zu Grunde (45,46). Aber gegenüber diesem Bilde ist die Haltung, das Antlitz und der Blick der aufgerissenen Augen starr und steif. Schulter und Halsansatz bleiben ohne Körper und die flach nach unten verlängerte Silhouette steht ohne Schwung im allzu großen Bildfeld. Während in Rembrandts Bild überall große Kurven und verhalten bewegter Ausdruck gegeben ist, ist hier die starre Frontalität, die gleichförmige Umrandung des Gesichtes, die derbe Wiedergabe des Hemdes, die trodene, wie ausgechnittene Silhouette vor dem unlebendigen Grunde — alles charakteristische Züge für Lievens (vgl. besonders Schneider Abb. 7, 12, 15, 18). Dennoch ist im Ausdruck des Kopfes und in einzelnen Partien des Stofflichen ein intensives Leben, das Lievens in dieser Art fremd bleibt. Einige Lichter auf den Wangen und im Auge, die deutlich erkennbaren Berichtigungen des Konturs, die breite und kraftvolle Modellierung des Kopftuches könnten von Rembrandt eingefügt sein. So ließe sich die Zweipfältigkeit der künstlerischen Erscheinung dieses Kopfes auflösen. Denn von beiden Künstlern hat das Bild etwas, ohne einem von ihnen zugesprochen werden zu können.

Die folgenden früher Rembrandt zugeschrieben Werke haben sich als Arbeiten des Lievens herausgestellt:

**\*\*Brustbild eines alten Mannes, Sammlung Sabbri, New York, Kl.d.K. S. 46. HdG 410** als fraglich. Signiert J. L. Schneider Nr. 164.

**Seder Schneider, Sedelmeyer, Paris; dann van Diemen, Berlin. HdG 233: „Rembrandt oder Lievens“.** Kl.d.K. III, 1. Aufl. S. 108 als „Leiden um 1630; Lievens? van Vliet?“. Schneider Nr. 118.

**\*\*Brustbild eines Orientalen, Sammlung Johnson, Philadelphia. HdG 352, Kl.d.K. III, 1. Aufl. S. 107: fraglich. Schneider Nr. 149.**

**\*\*Halbfigur eines Jünglings bei künstlicher Beleuchtung. HdG 799. Gesicht von Smith als Dou; der Kopf gest. von Heß als Rembrandt. Schneider Nr. 283 m. Abb.**

Außer diesen in das Lievenswerk aufgenommenen Bildern läßt sich hier noch die Halbfigur eines Gelehrten, früher bei Sedelmeyer in Paris, anschließen. Bode hatte in dem Bild ein Frühwerk Rembrandts vermutet, was Valentiner (Kl.d.K. III, S. XXV I m. Abb.) zurückwies. Der effektvolle, doch äußerliche Aufbau, die flache frontale Büste mit ausdruckslos durchgezogenem Kontur, das arrangierte Repoussoir, der Typus des leer blickenden Kopfes mit der (wie in dem Sabbri'schen Bilde) aufgesetzten Mütze und dem auseinandergewickelten Bart (mit Pinselfadentechnik), endlich die grobe Hand lassen Hoffede de Groots Ansicht, es handle sich hier um eine Arbeit des Lievens, richtig erscheinen. Vgl. u. a. Abb. 3, 7, 15 bei Schneider, der das Bild nicht aufgenommen hat.

Auch der **\*\*Hlg. Bartholomäus der New Yorker Sammlung Friedsam, Abb. Kl.d.K. III S. 19** ist von Schneider nicht aufgenommen worden. Doch die unklare Einfügung des Kopfes in die Schulter, die unsichere, grobe Modellierung des Gesichtes mit den abstehenden Ohren, die strähniige Malweise und die plumpe, grobschlächtige Bildung der Hand scheint ebenso sehr Lievens Werken in der Art der Trittraktspieler (Schneider Abb. 2), des hl. Franziskus (Abb. 4) oder des Kapuziners (Abb. 7) verwandt zu sein, wie von allem von Rembrandt Bekannten abzuweichen, soweit sich das nach der Abbildung des bisher nicht bezweifelten Bildes sagen läßt.

Das **\*\*Brustbild eines turbangeschmückten Orientalen** der Versteigerung in Amsterdam am 5. Juni 1917, Kat. m. Abb. Nr. 12, Holz, 26,5 × 20, (früher Smig. Blom und Warwid) trägt ein Rembrandtmonogramm, scheint aber am ehesten dem Lievens oder einem ihm verwandten Schüler zu gehören. Die großzügig und sicher, doch grob und ausdruckslos zusammengefaßten Umriß- und Binnenformen sprächen dafür.

<sup>70</sup> Aus der Sammlung Großfürstin Maria Nikolaiewna, Kat. St. Petersburg o. J. (russisch) von Wrangel m. Abb. — Später Sammlung Dehn. Von Bode als Rembrandt anerkannt. Nicht bei Schneider.

Einige Handzeichnungen und Radierungen, die mit Unrecht für Rembrandt in Anspruch genommen worden sind, sollen in einer besonderen Abhandlung dem Jan CIEVENS zugeschrieben werden. Sie sind im folgenden aufgezählt, ohne daß vorläufig die Attribution begründet oder in dem Grade ihrer Bestimmtheit präzisiert und ohne daß hier die sehr reiche Literatur (besonders die eingehende Arbeit von Lütjens) einzeln angeführt worden ist.

1. Der Zorn des Ahasver. Kreide, Tusch, Feder. Dresden, Kupferstichkabinett als „Cievens“. Nicht bei Schneider. Von C. Müller im Jahrb. d. preuß. Kunsth. 50, 1929, S. 78ff. m. Abb. als Rembrandt veröffentlicht.

2. Darbringung Christi im Tempel. Rötel, Kreide, Tusch. Paris, Louvre als „Schule Rembrandts“. HdG 602: „höchst wahrscheinlich von Rembrandt selber“. Von C. Müller a. a. O. m. Abb. mit Bestimmtheit für Rembrandt beansprucht.

3. \*\*Möhrentopf. Kreide (?). Diese unveröffentlichte Zeichnung der Sammlung van Eggen in Amsterdam wurde von Hoffstede de Groot für ein Werk Rembrandts gehalten, ist jedoch eher in der Art des Cievens.

4. Enthauptung Johannis des Täufers. Feder. Paris, Louvre. Abb. Kl.d.K. Rembrandts Handzeichnungen Bd. I S. 303. Valentin: „sehr zweifelhaft“. Ist für Rembrandt unmöglich. Die Radierung B 93 H 7308, mit der das Blatt in Verbindung steht, ist mit Wahrscheinlichkeit Cievens zuzuschreiben (s. u.), von dem also vielleicht auch die Zeichnung ist. HdG 689.

1. Bildnis Rembrandts B 532 H 61.

2. Bildnis einer alten Frau B 358 H 783<sup>1</sup>.

3. Schreitender Bettler B 167 H 72 (wohl schon im I. erhaltenen Zustand von van Dliet überarbeitet).

4. ? Zwei schreitende Bettler B 154 H 78.

5. Enthauptung Johannis des Täufers B 93 H 7308.

6. ? Verstoßung der Hagar B 52 H 7306.

Arbeiten des Ferdinand Bol sind die folgenden fälschlich als Frühwerke Rembrandts betrachtet worden:

Handzeichnung: Lesender Greis, Weimar, Katalog HdG Nr. 521 Abb. Preßelgesellschaft, Weimar II, Taf. 23. Freie, teilweise mißverstandene Kopie nach Rembrandts Gemälde (86). Sehr roh in der Zeichnung der traltenartigen Hände mit dem abgebogenen letzten Finger (vgl. B (Bol) 5 Abbildungen bei Rovinski), in der Modellierung des formlosen, Iodenumspieltens Kopfes (vgl. B (Bol) 6 und dagegen Rembrandts Zeichnung Abb. 136), in der Wiedergabe des zerfließenden Buches (vgl. B (Bol) 3 und 6) und in der ausführlichen, doch im einzelnen unsinnigen Andeutung des Hintergrundes durch bedeutungslose Schlangellinien (vgl. Münz, Belvedere VI 1924 S. 106ff. Abb. 4). In der aus Tusch, mit roter und schwarzer Kreide kombinierten Technik ganz übereinstimmend 3. B. mit der Zeichnung zu dem Dresdener Bilde, Kupferstichkabinett in Frankfurt.

Radierungen: 1. Orientalentopf B 294 H 24. Kopie nach B 292 H 23 (157) oder der Vorzeichnung dazu. Wieder völlige Deformation des Kopfes, Fehlen jeglichen Ausdrucks in Gesicht und Blick, inhaltloser Schädelkontur (vgl. B (Bol) 3), dagegen sorgfältig strichelnde, faserig auflösende Tonanlage. Daß Bol — ähnlich wie Sal. Koninck — in Amsterdam gerade auch Leidener Radierungen Rembrandts zum Vorbild nahm, beweist ein Vergleich von B (Bol) 6 mit Rembrandt B 27 H 3. Vgl. auch Schneiders Bemerkung bei B (Cievens) 5 a. a. O. S. 262.

2. Kopf eines alten Mannes B 291 H 26. Kopie nach der Zeichnung Rembrandts Abb. 96. In der Modellierung mißlungen wirkt der Kopf eiförmig (vgl. B (Bol) 6), alle Plastik flau (Nase!), der Blick trübe (vgl. die von Rovinski wohl mit Recht Bol zugeschriebene Radierung B [diff. maîtres] 39 Rovinski Atlas Diff. M. Abb. 376); dagegen die feine Tonabstufung viel entwickelter als alles andere von 1630 (vgl. B (Bol) 15 und Rov. Atlas Bol Abb. 29). Das einfache Aussetzen der Samtschraffur vgl. B (Bol) 2.

3. Vorgebeugter Kopf B 296 H 789. Nach einem Vorbild, das demjenigen von B 298 H 786 (s. u. van Dliet) ähnlich gesehen haben dürfte. Viel zu fein und durchsichtig in den Tonlagen

<sup>1</sup> Nicht die „Mutter Rembrandts“, sondern die auf Rembrandts Zeichnung Abb. 142 Dargestellte. — Die Radierung wurde zweimal kopiert s. S. 225.

für van Dliet, sondern wohl erst gegen Mitte der 1630er Jahre möglich und eher in der Art Bols als von Lievens (Hind).

4. Alter mit Pelzmütze B 312 H 49. — Ebenfalls in der überreifen, spitzigen und faserigen Anlage später als die Leidener Blätter. Der schiele Blick, die linke Partie um Schläfe und Ohr, die Sortierung der Haarstrahlen am Schulterkontur über den Bereich des Bartes hinaus, lassen Rembrandts Urhebererschaft als ausgeschlossen und diejenige Bols als möglich erscheinen (vgl. B (Bol) 15, B (Bol) 39 und Kov. Atlas Bol Abb. 29).

5. ? Stehender Bettler B 169 H 781. Erinnert in der zarten, aber nirgends wirklich treffenden Strichführung ein wenig an Bol-Zeichnungen wie die von Münz a. a. O. Abb. 4 und 8 abgebildeten oder an Bols „Todesstunde“ B (Rembrandt) 108 H 310 und B (Bol) 2.

Die Radierung Frau mit frantem Bettler B 185<sup>73</sup>, die auch manche Anklänge an Lievens zeigt, scheint sich am besten Bols Radierungen anschließen zu lassen.

Auch der Gelehrte am Tisch B 146<sup>73</sup> käme für Bol in Betracht. Rembrandt hat an diesen rohen und sentimentalen Blättern keinen Anteil.

Eine Anzahl von Radierungen, die mit Rembrandt in Verbindung gebracht werden, müssen in ihrem heutigen Bestand als Werke des Jan Joris van Dliet gelten<sup>74</sup>. Nur selten ist es möglich, einseitig zu ermitteln, ob es sich um ein Originalblatt von Dliets, um eine Kopie von ihm nach Rembrandt oder um die Überarbeitung einer Rembrandtschen (oder auch einmal einer Lievensschen?) Radierung handelt, die in ihrem ursprünglichen Zustand nicht erhalten ist. Das etwa zu Grunde liegende Original ist jedenfalls — außer in den S. 212 genannten Fällen — nicht mehr künstlerisch erkennbar.

Das gilt selbst für B 349 H 50, ein Bildnis von Rembrandts Mutter, das noch das echte Monogramm und Datum (1631) trägt. Schon der heute als I. bekannte Zustand zeigt, daß nicht nur der Hintergrund, wie Jordan beobachtete, hinzugefügt, sondern auch Büste und Kopftuch vollkommen mit der für van Dliet charakteristischen gefühllosen und monotonen Strichlegung übergangen worden ist. Alle Oberfläche ist leer und ohne Form, die Hand wirkt wie ausgeschmitten, im Gesicht sind alle Linien durch rohes Nachziehen in ihrem Ausbruch erstötet. Immerhin ist an sich die Überarbeitung sorgfältig und fein, fast wie auf dem Orientalen B 26, 1631, Abb. 215, der wohl ein Gemälde Rembrandts wiedergibt.

Ähnlich sorgfältig ist die Überarbeitung von zwei männlichen Studienköpfen, B 307 H 784 und B 324 H 785. Die eben sichtbare Vordrängung scheint bei B 307 durch den engen Zusammenhang mit den Gemälden Abb. 211—213 für Rembrandt gesichert, bei B 324 könnte sie auch von Lievens sein. In beiden Fällen liegt jedoch van Dliets dichte Ägung darüber. So sorgfältig sie abgestuft und so tüpfelnd sie durchgeführt ist, die Modellierung und Oberflächenschilderung bleibt im einzelnen vollkommen ausdruckslos, die Punkt- und Strichlagen gleichförmig, die Büste schlecht modelliert und umrissen.

Auch in der Radierung B 319 H 58, die Rembrandts Kopf wiedergibt, ist keine Linie mehr von Rembrandt. So vieles Rembrandtsche sich errahnen läßt, schon in dem als erstem erhaltenen Zustand ist jeder Strich der Konturen und Schraffuren in der van Dlietschen Art nachgezogen.

<sup>72</sup> Seidlitz: nicht Rembrandt; Rovinsky: nicht Rembrandt; H 7322: vielleicht Lievens.

<sup>73</sup> Seidlitz: wohl Bol; Rovinsky, Atlas: Lievens, Abb. 164; Hind 7316: Lievens?

<sup>74</sup> van Dliet hat offenbar die späteren Zustände vieler Rembrandtplatten nachgearbeitet. Im folgenden werden jedoch nur die aufgeführt, die in ihrem heute bekannten Erstzustand schon van Dliets Hand erkennen lassen. Sraengers unter dem Titel „Der junge Rembrandt“ 1920 erschienene Monographie über van Dliet gibt eine eindringliche Charakteristik der selbständigen Schöpfungen dieses Graphikers mit vielen drastisch treffenden Bemerkungen auch über Rembrandts Kunst. Allein die Hauptthese, van Dliets Entwicklung, die als eine rapide Selbsterneuerung hingestellt wird, kann nicht überzeugen. Das Werk van Dliets läßt sich nicht in frühe und späte Arbeiten zerlegen. Denn alles liegt nur fünf Jahre auseinander, und abgesehen von einem Nachlassen der Rembrandteinwirkung ist eine Entwicklung nicht aufweisbar. Eher muß unterschieden werden zwischen reproduzierenden und selbstentworfenen Radierungen. In diesen bleibt dasjenige, was allein eine Handhabe zur Beurteilung der Entwicklung abgibt — von Unterschieden der Kompositionen, Formate und Themen der Vorbilder ist ja abzusehen — nämlich der graphische Stil sich fast gleich. Auch innerhalb der selbstgezeichneten Werke ist kaum eine graphische Entwicklung zu erkennen. Sie unterscheiden sich wesentlich nach der Kunst, die sie jeweils nachahmen (Rembrandt, Callot, Haarlem, van de Venne) als nach ihrem Vortrag oder ihrer künstlerischen (oder gar psychologisch-moralischen) Qualität.

Ein zweites Bildnis Rembrandts, B 15 H 63, erweist sich schon im „ersten“ Zustand als überarbeitet, zwar sorgfältig punktiert und schraffiert, im Gesamton hell und locker, doch in Einzelform und Einzelausdruck überall roh und ohne Sinn. Auch hier liegt eine Rembrandtdrängung zu Grunde. Nach dem Gesamtaufbau und einzelnen Detailformen an Augen und Mund zu schließen, mag sie ähnlich wie Abb. 174 im Gegenfinn angelegt gewesen sein. Dafür spricht auch, daß unter der Bezeichnung van Diets noch Rembrandts echtes Monogramm und seine Datierung 1630 erkennbar ist.

Ebenso hell, monoton und leer in den Tönen sind die frühen Zustände eines weiteren Bildnisses Rembrandts (?) B 14 H 762. Wieder scheint eine feine Vorzeichnung Rembrandts darunter zu liegen, etwa in der Art von Abb. 188. Zwar ist die Beleuchtung — wie öfter bei Rembrandt (vgl. S. 208) umgekehrt, doch läßt der seitliche Wulst der Pelzmütze, der offenbar auf den mißverständlichen Haarbüschel von Abb. 188 zurückgeht, auf einen gewissen Zusammenhang schließen.

Serner zeigt der Studienkopf B 336 H 67 in der derben Schraffur über den Haaren und der beschatteten Wange, auch in der Punktmodellierung der Mütze deutlich Spuren von Dietscher Überarbeitung, doch kann man das Darunterliegende, das hier stärker hervortritt, schwerlich Rembrandt zuweisen.

Daß es auch „selbständige“ Arbeiten von Diets in Rembrandts Manier gibt, zeigen die beiden Darstellungen einer alten Frau B 355 H 782 und B 360 H 7365. Obgleich beide das falsche Rembrandt-Monogramm von Diets tragen, ist keine Vorzeichnung erkennbar. Vielmehr sind beide Blätter Kopien nach B 358 H 783 (von Lievens s. S. 221). Wenn auch van Diets eine neue und daher vollkommen form- und sinnlose Kopfbedeckung hinzugefügt und das Gewand ein wenig verändert hat, ist der Zusammenhang an den Wangen und Stirnfalten, den Augenlidern, dem Nasenfunktor, der merkwürdigen Kieferlinie und dem Schatten der Haube vor dem Ohr unmittelbar deutlich: alles ist in B 355 H 782 sinnlos kopiert und danach in B 360 H 7365 nochmals vergörbert.

In dem Rembrandtbildnis B 25 H 760 hat van Diets seine beste Radierung geschaffen. Sie ist in dem feinen Eingehen auf alle Tonwerte und sogar auf den Gesichtsausdruck nur mit seiner Nachschöpfung von Rembrandts „Orientalen“ (Abb. 215) zu vergleichen. Eine Vorzeichnung von Rembrandt ist nicht sichtbar, vielmehr hat van Diets hier Rembrandts Selbstbildnis Abb. 188 frei kopiert, bevor dort die Pelzmütze hinzugefügt worden ist. Natürlich wird bei einem Vergleich der beiden Blätter jogleich deutlich, wie die Tonlagen des Gesichtes, die Punktierung des Pelzes, die wollig-filzige Haarperücke ohne Atmosphäre und Form in einer eigentümlichen Zusammenhangs- und Ausdruckslosigkeit als bloßes Grau oder Schwarz nebeneinander stehen. Aber gerade darin liegt andererseits wieder der eigene Charakter des sorgfältigen Blättchens.

Viel roher in der Zeichnung, aber scheinbar ebenfalls ohne Vorzeichnung entstanden sind die Studienköpfe B 322 H 765 und B 298 H 786. Für diesen könnte eine Rembrandtzeichnung in der Art derjenigen als Vorbild gedient haben, nach der die offenbar spätere Radierung B 296 H 789 („Bol“?) gefertigt sein mag (s. S. 221).

Die beiden offenbar als Gegenstücke gedachten Studienköpfe B 337 H 788 und B 297 H 7351 weisen in ihren ersten Zuständen einen ganz entsprechenden graphischen Stil auf, in dem sich doch, so grob er ist, van Diets in ganz bestimmter Richtung von Rembrandt entfernt.

Die konsequenteste und schlagträchtigste Ausbildung dieses selbständigen Stiles zeigen die beiden Blätter B 6 H 66 und Seidlitz 377 (B. Add.) H 764. Sie stellen — das erste scheinbar mit leichter Vorzeichnung Rembrandts — die von Rembrandts Selbstbildnissen abgeleitete Halbfigur eines phantastisch gezeichneten Mannes dar, tragen aber kein Monogramm und können auch nicht als Nachahmung von Rembrandts Radierstil gelten. Denn hier ist aller Einzelausdruck von Form und Linie, alle atmosphärisch-räumliche Einbettung des Dargestellten beseitigt, vielmehr alles auf rein farbig wirkende Schwarz-Weiß-Kontraste des Gesamten abgestellt.

Als erster eigener Versuch in dieser Richtung könnte die merkwürdige Radierung B 12 H 59 erscheinen, ebenfalls die Wiedergabe eines Rembrandt-„Selbst“bildnisses. Das Blättchen hat in seinem energisch zusammengefaßten Schwarz-Weiß-Aufbau etwas Schlagträgliches und Eindrückliches. Doch verglichen mit Rembrandts Selbstbildnissen (172), von denen sich dieser Stil wahrscheinlich ableitet, ist es in den Tonflächen, besonders aber in den Linien viel zu platthaft und leer, um je als Werk von Rembrandt selbst in Betracht zu kommen.

Ein Werk in der Art des Gerard Dou<sup>75</sup> dürfte der \*\*Gelehrte in der Sammlung Meyer in Wien sein (Abb. Klaff. d. Kunst I S. 14), da sich darauf die Buchstaben G. D. S befinden. Ist diese Inschrift und damit die alte Zuschreibung an Dou auch noch problematisch, obgleich es stilistisch Parallelen unter den anerkannten Frühwerken Dous gäbe (Abb. Martin, Klaff. d. Kunst, S. 21 lfs., 66, 80), so scheint wenigstens sicher, daß hier ein Werk zweiter Hand (vielleicht die Kopie nach einem Werke Rembrandts in der Art des Nürnberger Paulus?) vorliegt, wie sich schon nach der Abbildung aus den vielen Schwächen, etwa dem nur halb vorhandenen Globus und dem völlig ausdruckslosen Gesicht ergibt<sup>76</sup>.

Einem bestimmten Schüler Rembrandts aus seiner Leidener Werkstatt sind die folgenden Werke zuzuschreiben: \*\*Alte Frau, ein Buch haltend, Sammlung Schall-Riaucourt in Gauszig (Sachsen). Klaff. d. Kunst III S. 11 als „Rembrandts Mutter“. Das Modell ist schon durch die große Nahe von dem feinen Gesicht der Mutter unterschieden. Das Buch wirkt rein als Repoussoir, spielt weder für die Bewegung noch den Ausdruck des Ganzen eine Rolle. Die harte, scharfe Modellierung des Antlitzes steht der äußerst locker zusammenfassenden der Gewandteile gegenüber. Alles ist steif und starr in Ausdruck und Bewegung, doch geschickt und flott in der Pinselführung. Gerade das ist für Rembrandt in jeder Entwicklungsstufe unmöglich.

\*\*Frau mit Kasse, 1926 im Berliner und Amsterdamer Kunsthandel. Datiert 1631. Angeblich ursprünglich signiert A o O, veröffentlicht in The Art World, Brüssel 1925 I (einzige Nummer). Von Breibus dem Meister des Bildes in Gauszig zugewiesen und mit diesem Rembrandt abgeprochen. Die Verwandtschaft ist schlagend. Schon aus dem Datum ergibt sich die Unmöglichkeit der Zuschreibung an Rembrandt. Die herbe saferige Modellierung des Gesichtes ist allenfalls 1628 denkbar. Doch sind diese Elemente hier mit viel späteren vermengt. Auch ist das geuchte Genremotiv kaum denkbar für Rembrandt. Über die Möglichkeit, daß diese Bilder Frühwerke Ostades sind, der anfänglich dem Leidener Rembrandt sehr verpflichtet war, wird später eingehend gehandelt werden.

Bärtiger Greis, Versteigerung Warned am 26. Mai 1926 Nr. 69. Klaff. d. Kunst III S. 57: „um 1645“, nach Hoffede de Groot Nr. 435: „um 1633“. Die Art, die Künzeln wiederzugeben, der starre, starrende Ausdruck sind ebenso wie bei den Frauendarstellungen, besonders der Frau mit der Kasse, und widersprechen durchaus einer Datierung auf 1645. Bemerkenswert, daß das Bild um 13 Jahre verschieden angezeit wird! Von derselben Hand und aus etwa derselben Zeit wie die beiden vorigen, nur durch Sirnis und schlechte Erhaltung gebräunt und vermischt.

Von anderer Hand, doch dieser Gruppe nahesteheend sind die folgenden beiden fälschlich als Rembrandts Werke geltenden Bilder:

\*\*Orientaler neben einem Tisch mit Geld und Pokal. Links im Hintergrund ein übermalter Kopf. 1923 bei Kleinberger in Paris.

\*\*Betender Petrus im Gefängnis, Sammlung van Gelder in Uccle. Beide Photographien im Archiv Hoffede de Groots<sup>77</sup>.

Ein anderer Schüler Rembrandts hat die nachstehenden Bilder gemalt:

Die hl. Familie auf der Flucht, Smlg. Boughton Knight in Dominion-Castle, Klaff. d. Kunst I S. 21. Die Gründe gegen die Eigenhändigkeit des Bildes, das schon die Radierung B 60 H 95 und die Münchener heilige Familie voraussetzen scheint, habe ich angeführt in der Zeitschrift für bildende Kunst 1929/30, Heft I S. 16.

<sup>75</sup> Siehe zu Dou noch die Bemerkungen auf S. 201.

<sup>76</sup> Hoffede de Groot gibt unter seiner Nr. 240 an, das quadratische Bild sei von Lebrun 1790 als Rembrandt radirt worden und die dort angegebenen Maße (15,9 × 13,8) beruhen auf einem Irrtum. Jedoch existiert ein anderes ebenfalls nicht eigenhändiges Exemplar des Bildes (früher Sammlung S. G. Murray), das dem Größenverhältnis der Radierung entspricht. Dieses Bild oder ein verlohrenes Original dürfte also in der Galerie Lebrun reproduziert und das Wiener Bild nur eine im Format veränderte Schulfopie sein. Abb. 217 (aus Galerie des Peintres . . . J. B. P. Lebrun. Paris 1792 II).

<sup>77</sup> Jeft Rijksbureau voor kunsthistorische en iconografische Documentatie, Haag, Herengracht 2. Directie Dr. H. Schneider.

Minerva, Sammlung Dr. Bredius, Leihgabe im Mauritshuis in Haag. Nach der hochaufgetürmten Gesamtanordnung, der unbeholfenen Projektion, der dickflüssigen Malweise der Einzelheiten erinnert das Bild zunächst an früheste Rembrandtwerte. Aber die gebrochene dunkle Farbigeit, die detaillierte Wiedergabe der Gesichter, auch Einzelschöningen der Raumdarstellung widersprechen einer solchen Ansetzung. Wiederum ist aus den Rembrandtelementen verschiedener Entwicklungsstufen dieser Stil eines Nachahmers zusammengestellt. Das zähe Zusammenhängen der einzelnen Farbkomplexe, der plumpe Aufbau erinnern sehr an das vorige Bild.

Gelehrter am Tisch, Braunschweig, Klaff. d. Kunst I S. 19, wo schon der Vergleich mit daneben abgebildeten echten Werken des Jahres 1631 die Unmöglichkeit der Zuschreibung an Rembrandt ergibt. Alles scheint lederartig zäh aneinander zu kleben ohne Körper und Tiefe. (Vgl. als Gegenstück die Zeichnung Abb. 89.) Die Tönung des Infarnats, die Draperien und die Wiedergabe der Bücher erinnern an die „Minerva“.

Von verschiedenen Nachahmern von Rembrandts Leidener Stil rühren die folgenden Gemälde her:

\*\*Aufwärts blickender Mann, Sammlung McJhenny, Philadelphia, Klaff. d. Kunst III, S. 14 rechts. (Vgl. die zweifelnde Bemerkung Valentiners S. XX.)

\*\*Mann mit doppelter Kette, ehemalige Sammlung Wassermann in Paris. Klaff. d. Kunst I S. 40. (Wohl Kopie nach Lievens, Radierung B 21, vgl. die Radierung B 286 H 131.) Eine \*\*Kopie nach der Radierung B (Lievens) 19 oder nach dem Vorbild von B (Lievens) 21 abgeg. als „Rouffeaur“ in Weltkunst 1932 Nr. 19.

\*\*Petrus im Gefängnis, Sedelmeyer, Paris. Klaff. d. Kunst III, 1. Aufl. S. 111. (Nach Hoffede de Groot echt; nach Valentiner, S. XXVI nicht; nach H. Schneider von Horatius Paulijn.)

\*\*Petrus im Gefängnis, Neumanns, Paris. (Bredius, Art in America, 1915: „Rembrandt um 1626“. Valentiner, Klaff. d. Kunst III S. XXXI: nicht Rembrandt.)

\*\*Bildnis Rembrandts (?), Goudstikker, jetzt Sammlung Simbrystoff in Helsingfors. Klaff. d. Kunst I S. 48 rechts als „Mädchenbildnis“ (Angeweielt von Seibitz München, Allg. Ztg. 1906 Nr. 51). Ist ein Jünglingsbildnis (Rembrandts?) in einem Stil ähnlich dem des Porträts der Sammlung Fleitmann in New York (Abb. Klaff. d. Kunst I S. 67 links) oder die Kopie eines frühen Selbstbildnisses (vgl. die Tracht von B 15 H 763) wie das Lubomirskijde Bild (207).

Von der gleichen Hand könnte das \*\*Mädchenbildnis im Berliner Kunsthandel (38×30 cm) sein, das in der absteigenden Perücke, dem glatten, unpräzise modellierten Infarnat, der Anbeutung von Hemd und Gewand und der Einstellung der schulterlosen Büste in den Raum nächste Verwandtschaft zeigt. Bei beiden Bildern wäre die Autorschaft des Joudreville zu erwägen.

Die Eltern des Tobias, Sammlung Kronig in Haag, Oud Holland XXXIII 1915 S. 191 f. (nach Valentiner Klaff. d. Kunst III S. XXX nicht Rembrandt. Nach H. Schneider von Cornelis Brouwer).

\*\*Anbetung der Könige, ehemals Sammlung Gramberg, jetzt Göteborg Museum, Klaff. d. Kunst III, S. 20. (Ist ebenso wie Radierung B 48 H 19, die kompositionell im Gegenjense manches Gemeinsame hat, wohl nach 1631 entstanden. Galt früher als Werk Sal. Konincks, was jedenfalls eher möglich erscheint als die heutige Bestimmung „Rembrandt um 1631“.)

\*\*Minerva, Sammlung Charbonneauz in Reims, Klaff. d. Kunst S. 105 (In der Art Sal. Konincks?).

Krieger mit Waffenstillleben, Goudstikker, Amsterdam (Katalog der Verkaufsaussstellung im Haag 1924 Nr. 100 m. Abb. Nach Hoffede de Groot echt).

Mann mit Bogen, Sammlung Gualino in Turin; Katalog der holländ. Ausstellung in Rom 1928 Nr. 26 m. Abb. (Hoffede de Groot: echt). Scheint von dem gleichen Schüler zu sein wie das Gemälde „der 12 jährige Jesus im Tempel“ der Sammlung Delaroff in Petersburg, das in Klaff. d. Kunst I S. 531 unter den unechten Werken abgebildet wurde. Die perlengeschmückte Mütze, der Streifenbesatz des Rodes, die sorgfältige, aber zeichnerisch völlig verfehlte Behandlung des Körpers und Antlitzes stimmen überein.

Rembrandts Mutter, Radierung von A. Riedel, Abb. Klaff. d. Kunst S. 519. Ist nicht nach einem verschollenen Original, sondern nach einem noch in anderen Exemplaren vorkommenden

Schulbild in Dresden, Katalog 1908 Nr. 1580c. Vgl. Valentiner Bd. III S. 128 und Hoffede de Groot, *Bejdr. und Krit. Verz.*, S. 461 Anm. 105. Nach der Komposition eher von oder nach Dou (oder Mieris?) als eine Kopie nach Rembrandt. Die beiden Darstellungen von **\*\*Rembrandts Mutter** in der Sammlung Silvestre in Genf (Abb. Klaff. d. Kunst III, S. 12. Bezeichnet) und in der Sammlung Pembroke in Wilton House (Abb. Klaff. d. Kunst I S. 37. Bezeichnet) sind mir nur aus Reproduktionen bekannt, nach denen ich in ihnen Werte Rembrandts nicht erkennen kann.

Kopf einer alten Frau, Berlin, Privatbesitz, nicht veröffentlicht. Das nicht gut erhaltene Bild erinnert an Radierungen des Lievens. Doch kommt weder dieser noch Rembrandt als Urheber in Betracht.

Der große **\*\*Kopf eines alten Mannes bei Haagerats im Haag**, den Valentiner Klaff. d. Kunst III S. 21 als „nicht von Rembrandt“ abbildet, ist wohl ebenso wie das Kopenhagener Bild (ebendort S. 114) nur eine Schulkopie. Ob hier dasselbe Modell wie in dem Oulmont'schen Bilde (j. S. 198), also vielleicht der alte Harmen Gerritsz, zu erkennen ist, kann bei der geringen Qualität dieser Exemplare nicht entschieden werden. Vielleicht liegt den Kopien ein Original von Lievens und nicht von Rembrandt zugrunde.

Weder von Rembrandts Stil noch von demjenigen seines Leidener Schüler- oder Nachfolgerkreises ist in den folgenden Bildern etwas zu erkennen:

**\*\*Jünglingsporträt**, Sammlung Jaffé in Nizza, Klaff. d. Kunst S. 48 links.

Jünglingsporträt, Sammlung v. Pannwitz in Hartefamp, Klaff. d. Kunst S. 51. Bezeichnet.

Selbstbildnis Sammlung Hoffede de Groot im Haag, jetzt Museum in Groningen, Klaff. d. Kunst III S. 113. Signiert und 1628 datiert. Nach Valentiner nicht Rembrandt; nach Bredius englisch 18. Jhr.

**\*\*Studienkopf eines weißbärtigen Alten**, Sammlung Chasles, Paris. (Bredius im Burlington Magazine 1926, S. 205 m. Abb.). Die Bedenken, die Hugh Blaker ebendort S. 274 gegen die Zuschreibung vorbringt, scheinen berechtigt. Sie werden auch durch Bredius' Entgegnung ebendort 1926 II S. 102 nicht widerlegt.

**\*\*Selbstbildnis**, Hoogendijk, Amsterdam (Abb. im Reflektenteil des Burlington Magazine ca. 1929).

**\*\*Joseph deutet Pharaos Träume**, Sammlung Israels in Holland, veröffentlicht im N. Rotterdamsche Courant während der Kriegsjahre. Nach der Photographie im Archiv Hoffede de Groot unmöglich.

**\*\*Der zwölfjährige Jesus im Tempel**, Sammlung Ravajion-Mollien in Paris (Abb. in „Les Arts“ 1903 Nr. 25). Offenbar ebenfalls englisch 18. Jahrhundert in Rembrandts Frühstil wie die Lazaruserweckung der Sammlung Hoffede de Groot (früher Bissing, Klaff. d. Kunst III. S. 115 als „nach Rembrandt“).

„Selbstbildnis“, Braunschweig (Klaff. d. Kunst S. 34. Nach Klaff. d. Kunst III, S. 121 von G. Glind, nach Bredius, *Zeitch. f. b. Kst.* 1921, Heft 7, S. 8, Kopie nach einem Bilde Bols der Smlg. Taft).

**\*\*Bacchus und Ariadne**, Sammlung Kronig im Haag (Abgeb. im Kat. d. Ausstlg. bei Kleyfamp im Haag, März 1925, Nr. 39). Leidener Schüler der 1630er Jahre.

Frau auf dem Totenbett, Brüssel (Debrunner im Kunstwanderer VIII 1926—27, S. 267 ff.). Stimmt nach H. Schneider mit einer Radierung von C. A. Renesse überein und ist vielleicht diesem Schüler der 1650er Jahre zuzuschreiben.

**\*\*Alte Frau mit Stilleben, Verfeigerung Pourtalès u. a.** in Zürich am 26. 5. 32 Nr. 1176 m. Abb. Holz 18,5×13,5. Nach Hoffede de Groot von Rembrandt, nach der Abbildung zu urteilen von einem Leidener Schüler zweiten Ranges.

Don den folgenden Handszeichnungen wurde mit Unrecht vermutet, sie seien von Rembrandt in Leiden geschaffen worden<sup>78</sup>:

<sup>78</sup> Siehe auch S. 228.

Jafob, den blutigen Rod Josephs empfangend, München (Valentiner Nr. 95 „wenn echt, um 1630. Wohl Imitation. Vgl. Nr. 97 und den Federschnneider in Weimar“).

Jafob empfängt den blutigen Rod Josephs, Berlin (Valentiner Nr. 97: „wenn echt um 1630. Sehr zweifelhaft. Vgl. die Radierung B 38 H 104, die eher 1629—30 [statt 1632 entstanden ist“).

Die Auferweckung des Lazarus, Dresden. (Valentiner Nr. 420 „Kopie nach einem um 1630 entstandenen verlorenen Original“).

Die drei Zeichnungen sind, wenn echt, um 1632—33 entstanden. Sie zeigen den Stil dieser Jahre, wie er u. a. in der Federtopie nach Lionardo (1635, Berlin), im Federschnneider in Weimar, in der Radierung B 38 H 104 (die schon wegen der Landschaftsbehandlung nicht in Leiden entstanden sein kann) und 3. B. in den Radierungen B 101, 73, 121, 52, 111 = H 94, 96, 97, 105, 106 vorliegt.

\*\*Die Auferweckung der Tochter des Jairus, Sammlung Königs in Haarlem (Valentiner Nr. 418 „um 1630“).

\*\*Christus bei Maria und Martha, Kunsthändler S. Muller, Amsterdam. (Valentiner Nr. 395: „wenn echt, um 1629“). Beide Zeichnungen zeigen den graphisch ganz geklärten, in seinen gleichmäßig dünnen Linien arbeitenden Stil der mittleren 1630er Jahre, das Mullersche Blatt allerdings nur in der Nachahmung eines Kopisten.

\*\*Die Begegnung Davids mit Abigail, Weimar, Schloßmuseum (Valentiner Nr. 161 „wenn eigenhändig um 1630; eher von einem Schüler“). Diese Komposition mit vielen Figuren in weiter Landschaft ist sowohl für den Leidener Rembrandt wie für einen seiner damaligen Schüler nicht möglich. Vielmehr wahrscheinlich von einem Schüler der ersten Amsterdamer Zeit. Auch ob die Korrekturen von Rembrandt sind, erscheint fraglich. Die ziemlich exzeptionelle Komposition geht vielleicht auf Lastman zurück, der ja damals für Rembrandt eine erneute Bedeutung gewann. Freise erwähnt unter seinen Nummern 3 und 4 ein ähnliches Bild.

Salomons Gößenbildnis, Louvre (Bonnat) in Paris (Valentiner Nr. 455 „um 1630“). Diese große Rötelszeichnung scheint eine der Kopien nach früheren Meistern zu sein, die Rembrandt um die Mitte der 1630er Jahre anfertigte. Die Komposition ist ungewöhnlich und unrembrandtisch, die Zeichnung stark forrigiert, einzelne Figuren neu fonturiert, oben eine dunkle Form eingefügt und das Gößenbild über seinem ursprünglichen Platz nochmals leicht angedeutet. Graphisch ganz in der Art der Lastmankopien oder der ebenfalls sofort veränderten Lionardotopie in Dresden. Auch das große Rötelsblatt „Ecce Homo“ in Dresden ist zu vergleichen.

Joseph vor Pharao, Frankfurt (Valentiner Nr. 114 „wenn eigenhändig, um 1630. Im Stil des Frankfurter David und Saul-Bildes“).

\*\*David und Abjalom (?), Stockholm (Valentiner Nr. 169 „wohl Kopie nach einem um 1630 entstandenen, verlorenen Original [oder Schülerarbeit]“).

Elija und die Sunamitin (?), Dresden (Valentiner Nr. 189: „wenn eigenhändig, um 1629. Teilweise von anderer hand ergänzt“). — Diese drei Zeichnungen zeigen nicht Rembrandts, sondern „prärembrandtischen“ Stil. Das Stockholmer Blatt ist eine Kopie, das Dresdener aber ganz von einer hand, auch in den Ubersetzungen, die ebenso auf der Frankfurter Zeichnung vorkommen.

Die Leidener Zeichnung „Gefangennahme Simjons“ (Valentiner Nr. 141 „wenn eigenhändig, um 1629. Erinnert an Maes oder Hoogstraeten“) hat weder kompositionell mit den Simjonsbildern, noch graphisch mit den frühen Zeichnungen etwas gemeinam. Valentiners Vermutung, daß ein vom Stil der späteren 1640er Jahre ausgehender Schüler das Blatt zeichnete, ist einleuchtend.

Eiþher vor Ahasver, Amsterdam (Valentiner Nr. 198 „wenn eigenhändig, um 1630. Die Komposition erinnert an die Frühwerke Rembrandts, vgl. Ahasver mit der Sigur Sauls auf

dem Straßfurter Bild"). Scheint ohne kompositionelle oder motivische Berührungspunkte mit Frühwerken und ähnlich wie das vorige Blatt eine Schulzeichnung aus den 1640er Jahren.

\*\*Bärtiger Greis, Brustbild, Darmstadt, Rötelzeichnung („Stift und Feder“ 1930, 16; Darmstadt 212. Freund: „Rembrandt? Da mit dunklerem Rötel überarbeitet, bleibt offen, ob von Rembrandt um 1630 der von v. Dliet oder Lievens“). Scheint am ehesten dem Stil des J. des Roussieur zu entsprechen.

Isaak segnet Jakob, München (Valentiner Nr. 60: „wenn echt, um 1628—30. Kopie [?] oder Fälschung“).

Die Taufe des Kämmerers, München (Benesch, Graphische Künste 1925 Heft 2/3 S. 25ff. „Entwurf für das verschollene, von van Dliet radierte Gemälde Rembrandts“). Beide Blätter sind offenbar von dem gleichen Nachahmer. Die Form ist nirgends konturiert und ohne Zusammenhang, die Gesichter sind unausgeführt und nicht einmal angedeutet, die Kompositionselemente willkürlich umgestellt, das Landschaftliche ebenso wichtig genommen wie die Figuren und überhaupt alles in eine tonige Gemeinsamkeit gebracht, in der jedes plastische, figurale, motivische Einzelement verschwimmt. Alles schließt die Autorität Rembrandts (und gar des Leidener Rembrandt, der doch allein in Betracht käme) mit Sicherheit aus.

## Nachträge und Berichtigungen.

S. 182. Die lange angezweifelte Darstellung einer betenden „Prophetin“ (Rembrandts Mutter) in der Wiener Sammlung Czernin (49) ist mit Recht von Valentiner wieder unter die eigenhändigen Werke eingereiht worden. Gerade in seinen angeblichen Schwächen ist das Bild dem Kruppigen Kopf und den Radierungen Abb. 45 und 48 unmittelbar verwandt: in der ungestellten Stellung im Rahmen, in der derben Mache und der Steifheit der überausführlich behandelten Fleischteile, besonders der Mund- und Augenpartien.

S. 188. Zu dieser Gruppe von flüchtigen Skizzen gehört auch die Radierung B 153 H 74 „der blinde Tobias“ (32). Die Wiedergabe des farblosen Mantels mit seinen hängenden, grobschattierten Bahnen und den funktionell wenig klar unterschiedenen Beinen entspricht den Abb. 28 und 30, wo auch Nacken und Mütze ganz ähnlich von hinten beleuchtet sind. Auch die derb und spitz durcheinanderfahrenden, relieflosen Strichlagen und die schematische Angabe des Ausblicks kommen ebenso auf der „Flucht“ und der „Löwenjagd“ vor, die hatenartig gebildete Hand auf Abb. 56, 61, 67 und 71.

S. 201. Es sind nicht 21, sondern 22 Werke 1630 datiert, nämlich außer den genannten noch die Selbstbildnis-Radierung B 320 H 32 (191).

S. 214. Am Schluß des zweitletzten Absatzes hinter „Aufbau“ ist zu ergänzen: (215).

S. 215. Die Radierung Lebruns (Abb. 217) ist nicht 1792 sondern 1790 datiert.

## Verzeichnis der Kunstwerke nach Gegenständen.\*

## Altes Testament.

- Hagars Verstoßung 221.  
 Loth und seine Töchter (16) 31, 180.  
 — 180. — 180.  
 Abraham und Melchisedek (?) 192.  
 Opferung Isaaks 215. — 219.  
 Isaak segnet Jakob 228.  
 Joseph erzählt seine Träume 184.  
 — 215.  
 Jakob und der blutige Rod Josephs 227. — 227.  
 Joseph deutet Pharaos Träume 226.  
 — 227.  
 Belsazar 212.  
 Bileams Eselin redet (6) 15, 173.  
 Simson und Delila (19) 34, 182.  
 Gefangenahme Simions 227.  
 Blendung Simions 215.  
 David vor Saul (91) 104, 202.  
 — 219.  
 David bringt Goliaths Haupt (21) 39, 182. — 185.  
 David und Abigail 227.  
 David und Achisom 227.  
 Salomons Götterdienst 227.  
 Elias und die Witwe von Sarepta (22) 40, 185.  
 Elisa und die Sunamitin 227.  
 (Elisa seinen Tod weislegend s. unt. Gelehrte).  
 Ahasver und Esther 221. — 227.  
 Der alte Tobias (52) 46, 228.  
 Der alte Tobias erbächtigt seine Frau des Diebstahls (10) 21, 173.  
 Die Eltern des Tobias 225.  
 Susanna und die beiden Alten (77) 88, 202.  
 Studien zu einer alttestamentlichen Darstellung f. 192.
- Neues Testament.**
- Entscheidung des Johannes 221.  
 — 221.  
 Anbetung der Könige 225.  
 Bekehrung Christi (5) 13, 177.  
 — 219.  
 Darbringung im Tempel (17, 47) 32, 180. — (84) 93, 201. — (85) 94, 212. — 221.  
 heilige Familie (197) 181. — 212. — 224.  
 Sucht nach Ägypten (28) 44, 186.

- Ruhe auf der Sucht (9) 19, 179.  
 — (35) 48, 183. — 224.  
 Der zwölfjährige Jesus im Tempel (80, 81) 91, 201. — 225. — 226.  
 Studie dazu (82) 92, 122, 202.  
 Austreibung der Wechler (4) 11, 173.  
 Christus bei Maria und Martha 227.  
 Der Zinsgroßchen (63) 73, 191.  
 Jairi Tochter 227.  
 Auferweckung des Lazarus (79) 91, 202. — 226. — 227.  
 Emmaus (78) 89, 201. — (203) 201.  
 Abendmahl (203) 201, 227.  
 — (203) 201.  
 Abendmahl 227.  
 Christus vor Pilatus 184. — 227.  
 Verleugnung Petri (26) 43, 183.  
 Judas bringt die Silberlinge zurück (57) 67, 194.  
 Studie dazu? (24) 40, 184. — (60) 71, 195. — (198) 194.  
 Christus nach der Geißelung (14) 27, 181.  
 Kreuztragung f. 192.  
 Kreuzaufrichtung (20) 38, 186.  
 Kreuzabnahme 173.  
 Grablegung (83) 93, 201.  
 Das Heilungswunder an der Tempelpforte (56) 66, 192.  
 Studie dazu (41) 48, 192. — (51) 61, 186, 192.  
 Tausch des Kämmerers (18) 33, 190. — 228.

## Religiöse Einzelfiguren.

- Soa „Anastasis“ (103) 112, 215.  
 Bartholomäus 220.  
 Hanna (97) 107, 215. — (49) 59, 228.  
 — s. Rembrandts Mutter.  
 Hieronymus (76) 80, 196. — (92) 105, 204. — (99) 109, 213. — (100) 109, 213.  
 Jeremias (90) 102, 201.  
 Paulus im Gefängnis (15) 26, 180. — (87) 100, 201. — 214. — — 214. — 219.  
 Petrus im Gefängnis (98) 108, 213. — 224. — 225. — 225.  
 Petrus betend (?) (143) 134, 205.  
 Ein Eremit (86) 99, 201, 221. — — 221.

## Mythologie und Geschichte.

- Bacchus und Ariadne 226.  
 Callisto 202.  
 Danae (61) 71, 188.  
 — 188, 215.  
 Diana 216.  
 Europa 202.  
 Minerva 215, 216. — 216. — 225. — 225.  
 Jupiter und Antiope 219.  
 Proserpina 202.  
 Sophonisbe 215.  
 Ungeübte historische Darstellung (1, 2) 8, 173.

## Allegorien.

- Die Geizige (12) 25, 179.  
 Die Tobesjunde 222.  
 Die fünf Sinne f. unter Sittenbildliche Darstellungen.

## Mehrfigurige sittenbildliche Darstellungen (außer Bettlern).

- Zwei Philosophen (72) 78, 195.  
 — (75) 78, 19.  
 Cämening (34) 46, 186.  
 Mutter und Kind (40) 48, 193.  
 Die Suboperation (53) 63, 182.  
 Müller (112) 116, 205.  
 Die Singenden 188.  
 „Schintentopfen“ 188.

## Sittenbildliche Einzelfiguren (außer Bettlern).

- Gemälde:  
 Goldwäger (15) 28, 180.  
 Lesender Gelehrter (27) 43, 184.  
 Stehende Frau 217.  
 Maler vor Staffelei (Selbstbildnis) (52a) 65, 188.  
 Schlafender Alter (75) 80, 191.  
 Ein Philosoph 215.  
 Gelehrter (217) 224. — 220. — 225.  
 Federkneifer 220.  
 Jüngling 220.  
 Orientale 224.  
 Krieger 225.  
 Mann mit Bogen 226.

\* Im folgenden sind alle im Text erwähnten Kunstwerke, die mit der Leidener Produktion Rembrandts in Verbindung gebracht werden, nach Gegenständen, Sammlungen, Künstlernamen und den Nummern der Kataloge von Bartsch und hind aufgezählt. Die eingeklammerte Zahl gibt die Nummer der Abbildung, die darauffolgenden die Seitenzahlen der Erwähnungen an.

Alte Frau mit Buch 224.  
— mit Käte 224.  
— mit Stilleben 226.  
— auf dem Totenbett 226.

## Zeichnungen:

Bogenschieße (37) 48, 191. — (56) 48, 191.  
Tanzlehrer (39) 48, 191.  
Prießlerin (38) 48, 191.  
Gelehrter (89) 101, 197.  
Stehender Bauer (29) 45, 188. — (30) 46, 187. — (31) 46, 188.  
Nähende Frau (58) 63, 188.  
Sitzender Mann (23) 140, 184. — (93) 105, 201, 203. — (95) 105, 213. — (96) 105, 213. — (101) 110, 213. — (102) 111, 213. — (121) 122, 208.  
Sitzende Frau (94) 105, 207.  
Dorgebeugter Mann (33) 46, 186.  
Stehender Orientaler (64) 76, 191. — (65) 76, 191.  
Weibl. Akt (42) 80, 195.  
— (Beinjude) (59) 80, 195.  
Stehender Mann (53a) 63, 193. — 211.

## Radierungen:

Mann im Armstuhl (25) 40, 184.  
Alte mit Zwiebelknäuren (54) 63, 193.  
Gelehrter (88) 101, 197.  
Der „Heine Dole“ (129) 126, 215.  
Weibl. Akt 216.  
Sreie Darstellungen 216.

## Bettler.

Bettlerpaar (106) 114, 201. — (111) 114, 204. — (125) 122, 208. — (128) 125, 207. — 222.  
Mehrere Bettlerjuden (109) 114, 205. — (110) 114, 194. — (119) 121, 216. — (192) 124, 210. — 221.  
Bettler am Wegrand (107) 116, 205. — (117) 120, 207. — (Selbstbildnis) (115) 119, 201.  
— mit Klapper (66) 76, 191.  
— mit Glutpfanne (104) 114, 204.  
— mit Hund (55) 63, 193.  
Bettlerin (69) 78, 94.  
Stelsfuß (116) 120, 207.  
Blinder Geiger (130) 125, 215.  
Bettler, stehend (68) 78, 194. — (71) 78, 194. — (105) 114, 204. — (113) 118, 204. —

Bettler, stehend (118) 121, 216. — (124) 122, 208. — (123) 122, 216. — 221. — 221.

Köpfe und Brustbilder  
(außer Selbstbildnissen).

## Gemälde:

Rembrandts Vater(?) (199) 198. — 198, 225. — 198. — 226.  
Studentkopf eines „Orientalen“ (132) 128, 191. — (145) 136, 203. — (146) 136, 204. — (147) 136, 203. — (149) 136, 203. — (159) 143, 214. — (162) 143, 214. — (165) 145, 214. — (200) 199. — (202) 201. — (212) 214. — (213) 214. — (214) 214. — 191. — 214. — 217. — 220. — 220. — 225. — 225.  
Bärtiger Greis (133) 130, 199. — (138) 131, 205. — (158) 143, 201. — (164) 145, 214. — 219. — 220. — 224. — 226.  
Knabe 219.  
Jüngling (215) 214, 222. — 214. — 214. — 226. — 226.  
Landstecht (44) 55, 176.  
Schwender Soldat (139) 131, 199.  
Bildnis des J. de Gheyn (?) 217.  
Bildnis des C. Huygens (184) 162, 209, 217.  
Bildnis des Nic. Ruts 217.  
Bildnis eines Gelehrten 217. — (216) 217.  
Rembrandts Mutter (46) 57, 182, 220. — (150) 136, 203. — 225. — 226. — 226.  
Junge Frau 217. — 219. — 225. — („Mariana“) (196) 180.  
Alte Frau 220. — 226.

## Zeichnungen:

Rembrandts Vater (135) 130, 197.  
Studentkopfes eines „Orientalen“ (67) 76, 194. — (70) 76, 194.  
Bärtiger Greis (73a) 78, 202. — (134a) 130, 199. — (137) 130, 202. — (140) 131, 205. — (152) 139, 203. — (153) 136, 203. — — 228.  
Möhrentopf 221.  
Junger Mann (52) 61, 193.  
Bettlerköpfe (109) 114, 205.  
Kopffüße zu Abb. 80 (82) 92, 122, 202.  
Junge Frau (43) 48, 193.

Alte Frau (134b) 130, 199. — (142) 131, 205. — (154) 142, 204. — 222. — 222.

## Radierungen:

Studentkopf eines „Orientalen“ (144) 136, 201. — (148) 136, 201. — (157) 143, 201. — (163) 143, 214. — (211) 214. — 221. — 222. — 222.  
Bärtiger Greis (136) 130, 201. — (141) 131, 206. — (151) 139, 201. — (160) 143, 214. — (161) 143, 214. — 221. — 222. — 222.  
Drei Studien eines bärtigen Kopfes (155) 142, 203.  
Sandstreichertopf (108) 114, 216. — (120) 121, 216. — 216.  
Männliches Bildnis 217.  
Rembrandts Mutter (45, 205) 57, 180, 182, 204, 220. — (48, 156) 182, 203. — (166) 149, 217. — 218. — 222.  
Alte Frau 221. — 223. — 223. — 223.  
Die sog. weiße Heegerin (131) 128, 200.

## Selbstbildnisse.

## Gemälde:

(50) 59, 184. — (52a) 63, 188. — (167) 152, 199. — (169) 152, 200. — (173) 159, 191. — (175) 160, 191. — (176) 160, 191, 199. — (178) 160, 208. — (179) 161, 209. — (182) 161, 201. — (183) 161, 209. — (189) 166, 210. — (201) 200. — (207) 209. — (208) 210. — 217. — 225. — 225. — 226. — 226. — 226.

## Zeichnungen:

(168) 152, 199. — (171) 155, 200. — (190) 167, 201.

## Radierungen:

(51) 61, 192. — (115) 119, 201. — (170) 154, 191. — (172) 155, 200. — (174) 160, 208. — (177) 160, 201. — (180) 161, 209. — (181) 161, 210. — (186) 163, 201. — (187) 163, 201. — (188) 164, 201. — (192) 124, 210. — (193) 168, 217. — (194) 168, 217. — (195) 168, 217. — 217. — 221. — 222. — 225. — 225. — 225.

## Verzeichnis der Sammlungen und Sammler.

- Aachen 213.  
 Amsterdarn (97) 107, 213. — 219.  
 — Kupf.-Kab. (29) 45, 188. — (30) 46, 187. — (31) 46, 188. — (45) 180, 182, 204. — (59) 80, 195. — (60) 71, 195. — 227.  
 — Sobor-Mut. (122) 122, 208.  
 — Kunsthandel 224.  
 Andrály (182) 161, 201.  
 Artaria 195.  
 Aufpits (14) 27, 181.
- Baer (22) 40, 185.  
 Batejon (153) 139, 205.  
 Béarne (109) 114, 205.  
 Beattie (184) 162, 209.  
 Beit (65) 73, 191.  
 Berens (201) 200.  
 Berlin (15) 28, 180. — (19) 134, 182. — 202.  
 — Kupf.-Kab. (43) 48, 193. — (52) 61, 193. — (64) 76, 191. — (73) 78, 195. — (96) 105, 213. — 227. — 227.  
 — Priv.-Bef. (75) 78, 195. — 226.  
 — Kunsthandel (77) 88, 202. — 214. — 224. — 225.  
 Beshly j. Leningrad. Kupf.-Kab.  
 Bijlma 226.  
 Blom 220.  
 Bojton (143) 134, 205.  
 Boughton Knight 224.  
 Braunichweig 225.  
 — Kupf.-Kab. (58) 63, 188. — (61) 71, 188.  
 Brebuis (147) 136, 203. — 217. — 225.  
 Bremen 214.  
 — Kupf.-Kab. (92) 105, 204.  
 Broglie 202.  
 Brüljel 226.  
 de Bruyn (171) 155, 200.  
 Busch (132) 128, 191.
- Campbell (111) 114, 204.  
 Chabot j. Utrecht.  
 Chamberlain (162) 143, 214.  
 Charbonneau 225.  
 Chesles 226.  
 Cognac-Jau (6) 15, 173.  
 Golinaghi (189) 166, 210.  
 Czernin (49) 59, 228.
- Darmstadt Kupf.-Kab. 228.  
 Dehn 220.  
 Delaborde j. Eugt.  
 Delaroff 225.  
 Derby 212.  
 v. Diemen 220.
- Donaldson j. Krupp.  
 Dresden 226.  
 — Kupf.-Kab. (37) 48, 191. — (41) 48, 192. — (94) 105, 207. — 221. — 227. — 227.  
 Dufin 188.  
 Düsseldorf Kupf.-Kab. (65) 76, 191.  
 Dutuit 217.
- van Egghen (73a) 78, 202. — 221.
- Fabbri 220.  
 Fleidmann (159) 143, 214.  
 Fleitmann 225.  
 Frankfurt M. (91) 104, 202. — 213.  
 — Kupf.-Kab. 227.  
 Friedlam 220.  
 Fullerton 200.
- Gardener (175) 159, 191.  
 Gatlina 209.  
 Gay (67) 76, 194.  
 v. Geibler 224.  
 Götzeberg 225.  
 Gotha (176) 160, 191.  
 Goudliffier 225. — 225.  
 Gramberg 225.  
 Groningen 226.  
 Guatino 184. — 225.
- Haag (35) 48, 183. — (85) 94, 212. — (139) 151, 199. — (167) 152, 191.  
 Haagerats 226.  
 Haarlern Veiler-Muf. (95) 105, 213.  
 Hamburg (17) 47, 32, 180.  
 — Kupf.-Kab. (209) 210.  
 Hejeltine (93) 105, 201, 203. — (121) 122, 203. — (125) 122, 208. — (140) 131, 205.  
 Hoffste de Groot j. Groningen.  
 Hoogenbijd 226.
- Jacquemart-André (78) 89, 201.  
 Jaffé 226.  
 Japan Priv.-Bef. (26) 43, 183.  
 Mc. Jihenny 217. — 225.  
 Innsbruck 201.  
 Johnson 220.  
 Israels 226.
- Kajfel (50) 59, 184. — (158) 143, 201. — (145) 136, 203.  
 Kaufmann 217.  
 Kimball 214.  
 Kleinberger 224.  
 Koch (22) 40, 185.  
 Koenigs (24) 40, 186. — 227.
- Kopenhagen (138) 131, 205. — 191 — 226.  
 Kronig 225. — 226.  
 Krupp (46) 57, 182, 220.
- Lamm (201) 200.  
 Langton Douglas (79) 91, 202.  
 Leiden Kupf.-Kab. 227.  
 Leipzig 198.  
 Leningrad (153) 136, 203. — 188. — 213. — 213. — 217.  
 — Kupf.-Kab. 211.  
 Sibbey (165) 145, 214.  
 Logan 214.  
 London (27) 45, 184. — 184 — 198.  
 — Kupf.-Kab. (53) 46, 186. — (70) 76, 194. — (83) 93, 201. — (168) 152, 199. — 180. — 213. — 216. — 217.  
 — Kunsthandel (52a) 63, 188.  
 Subomirski (207) 209.  
 Sugt (179) 161, 209.
- Madrid 213.  
 Mandel 183.  
 Mannheim, Schloßgalerie 195.  
 Marjart 199.  
 May (149) 136, 203.  
 Meyer (217) 224.  
 Mitchell (101) 110, 213.  
 Moof (22) 40, 185.  
 Morgan 217.  
 Moskau Rumiankoff-Muf. (4) 11, 173.  
 Müller (214) 214.  
 Müller 227.  
 Murray 224.
- Nantes 214.  
 Neumanns 225.  
 Neuerburg 199.  
 Nifolejewna, Großf. 220.  
 Nürnberg (87) 100, 201.
- Oulmont 198, 225.  
 Orford Kupf.-Kab. (135) 130, 197.
- Pacully 209.  
 Paris (86) 99, 201, 221. — 213.  
 — Hand-Siml. (89) 101, 197. — (100) 109, 213. — (102) 111, 213. — (152) 139, 203. — (190) 167, 201. — 194. — 221. — 221. — 227.  
 — Bibl. Nat. 193. — 217.  
 — Derf. Drouot 1859. 173.  
 Pellet (42) 48, 192.  
 Pembroke 226.  
 Philadelphia 195.

- Philips (169) 152, 200.  
 Pommersfelden 201.  
 Pourtalès 226.  
 Preyer 194.
- Rajch** (90) 102, 201.  
 Ravailjon-Mollien 226.  
 v. Regieren-Altena (124) 122, 208.  
 Riaucourt 224.  
 Rohonyz (44) 55, 176.  
 Rom, Priv.-Bej. 194.  
 Rotterdam (23) 40, 185.  
 Rubempré (98) 108, 213.
- Salm 202.  
 Schiedler 194. — 217.  
 Schweiz, Priv.-Bej. (53) 63, 182. —  
 220.  
 Schwerin 219.
- Sedelmeyer (79) 91, 202. — 219. —  
 220. — 225.  
 Silbestr. 226.  
 Simbrustoff 225.  
 Simon 217.  
 Smit v. Gelder (21) 39, 182.  
 Stebens (164) 143, 214.  
 Stodholm (103) 112, 213. — 227.  
 — Kupf.-Kab. (137) 150, 202.  
 Stoop (178) 160, 208.  
 Strölin (142) 131, 205.  
 Stuttgart (13) 26, 180.
- Taft** 226.  
 Tatnowski (208) 210.  
 Teixeira de Mattos (20) 38, 186.  
 Theunisz, Barent 184.  
 Tours 214.  
 Tschugin j. Warjchau.  
 Turin (75) 80, 191.
- Utredt** (1, 2) 8, 173.
- de Dilliez 195.  
 Dofz 184.
- Warburg** (175) 160, 191.  
 Warned 208. — 209. — 216. —  
 224.  
 Warjchau. Kunsthandel (10) 21, 175.  
 Warwid 220.  
 Wassermann 225.  
 Weimar, Kupf.-Kab. 221. — 227.  
 Wendland (53a) 63, 193.  
 Wien 214.  
 — Albertina (40) 48, 193. — (82)  
 92, 122, 202. — (137 a und b)  
 130, 199. — (154) 142, 204.

## Verzeichnis der Radierungen nach Bartsch.

B 1 (174) 160, 200.	135 (125) 122, 212, 216.	302 (120) 121, 216.
2 (195) 168, 217.	138 (130) 125, 215	304 (148) 156, 201.
4 (181) 161, 210.	142 (129) 126, 215.	307 212, 222.
5 (51) 61, 186, 192.	149 (88) 101, 197.	309 (151) 139, 201.
6 225.	150 (107) 116, 205, 212.	311 201, 217.
7 217.	151 (117) 120, 207.	312 222.
8 (195) 168, 217.	155 (32) 46, 228.	314 (141) 131, 206, 212.
9 (180) 161, 209.	154 (110) 114, 194.	315 (161) 143, 214.
10 (187) 163, 201.	160 (25) 40, 184.	316 (177) 160, 201.
12 225.	162 (68) 78, 194.	317 212, 216.
13 (186) 163, 201.	163 (105) 114, 204.	319 222.
14 212, 225.	164 (106) 114, 201.	320 (191) 167, 228.
15 212, 225.	165 (128) 125, 207.	321 (144) 156, 201.
16 (194) 168, 217.	166 (71) 75, 194.	322 212, 225.
23 (157) 143, 200.	167 212, 221.	323 216.
24 (188) 164, 201, 223.	168 (69) 78, 194.	324 (211) 212, 214, 222.
25 212, 223.	169 222.	325 (136) 130, 201.
27 (172) 155, 200, 221.	171 (66) 76, 191, 212.	326 216.
32 221.	172 (115) 118, 204.	327 (108) 114, 216.
37 215.	173 (104) 114, 204.	332 221.
38 227.	174 (115) 119, 201.	336 223.
48 219, 225.	175 (55) 63, 193, 212.	337 223.
51 (84) 93, 201.	179 (116) 120, 207.	338 (170) 154, 191.
52 227.	182 (110) 114, 194.	343 218.
54 (28) 44, 186.	185 222.	344 218.
59 (9) 19, 179.	190 216.	348 (166) 149, 217.
62 224.	191 216.	349 212, 222.
66 (80, 81) 91, 201.	198 216.	352 (45, 205) 57, 59, 180, 204,
73 227.	201 216.	220.
93 221.	204 219.	353 182.
95 (42) 48, 192.	260 (160) 143, 214, 219.	354 (48, 156) 59, 182, 203.
101 227.	263 (163) 143, 214.	355 212, 223.
106 (76) 80, 196.	291 215.	357 (131) 128, 200.
108 222.	292 (157) 143, 201, 221.	358 205, 221, 225.
111 227.	294 221.	360 223.
113 (114) 118, 216.	296 221, 223.	363 (192) 124, 168, 210.
116 (34) 46, 186.	297 212, 223.	366 (119) 121, 216.
121 227.	298 212, 221, 223.	374 (155) 142, 203.
134 (54) 63, 193, 212.	299 (114) 118, 216.	Add. 377 223.
		diff. matres 7 (5) 13, 177.

## Verzeichnis der Radierungen nach Hind.

H 1 (48, 156) 182, 205.	38 (150) 125, 215.	† 76 (54) 63, 193, 212.
2 (45, 205) 57, 59, 180, 204, 220.	39 (120) 121, 216.	77 (66) 76, 191, 212.
2A (181) 161, 210.	40 (129) 126, 215.	78 (110) 114, 194.
3 (172) 155, 200, 221.	41 (119) 121, 216.	79 (71) 78, 194.
4 (170) 154, 191.	42 216.	80 (69) 78, 194.
5 (42) 48, 192.	45 216.	81 222.
6 (54) 46, 186.	44 219.	† 82 212, 223.
7 (106) 114, 201.	45 216.	† 83 205, 221, 223.
8 (104) 114, 204.	46 216.	† 84 212, 222.
9 (105) 114, 204.	47 (169) 143, 214, 219.	† 85 (211) 212, 214, 222.
10 (25) 40, 184.	48 (161) 143, 214.	† 86 212, 221, 223.
11 (115) 119, 201.	49 222.	† 87 (141) 131, 206, 212.
12 (116) 120, 207.	50 212, 222.	† 88 223.
13 (128) 123, 207.	51 (166) 149, 217.	† 89 221, 223.
14 (117) 120, 207.	52 218.	90 (192) 124, 168, 210.
15 (68) 78, 194.	53 (163) 143, 214.	† 91 218.
16 (113) 118, 204.	54 217.	94 227.
17 (28) 44, 186.	55 (193) 168, 217.	95 224.
18 (84) 93, 201.	56 (194) 168, 217.	96 227.
19 219, 225.	57 (195) 168, 217.	97 227.
20 (80, 81) 91, 201.	58 222.	104 227.
21 (148) 136, 201.	59 223.	105 227.
22 (144) 136, 201.	† 60 212, 223.	106 227.
23 (157) 143, 201, 221.	61 221.	† 135 (114) 118, 216.
24 221.	† 62 212, 223.	158 201, 217.
25 (155) 142, 203.	63 212, 223.	160 213.
26 213.	† 64 223.	† 306 221.
27 (136) 130, 201.	† 65 212, 223.	† 307 (9) 19, 179.
28 (151) 139, 201.	66 223.	† 308 221.
29 (188) 164, 201, 223.	67 223.	309 (76) 80, 196.
30 (187) 163, 201.	68 216.	310 222.
31 (186) 163, 201.	69 (123) 122, 212, 216.	† 351 212, 223.
32 (191) 167, 228.	† 70 212, 216.	† 363 182.
33 (174) 160, 200.	† 71 216.	364 (131) 128, 200.
34 (177) 160, 201.	† 72 212, 221.	† 365 223.
35 (180) 161, 209.	73 (107) 116, 205, 212.	† 388 (5) 13, 77.
36 (51) 61, 186, 192.	74 (32) 46, 228.	389 216.
37 (108) 114, 216.	75 (55) 63, 193, 212.	

## Verzeichnis der Künstlernamen.

Bader 185.  
 Bijffel, A. 195.  
 Bleeker 178.  
 Bol 213, 221, 222, 226.  
 Brouwer, Corn. 225.  
 Buytewech (11) 17.

Callot 222.  
 Claejens (206) 208.  
 Gordon fils (12) 179.

Don 182, 188, 190, 197, 198, 201,  
 215, 219, 220, 224 (217), 226.

Sind 226.

de Gheyn, J. III, 195, 202, (216?)  
 217.

Hals 208.  
 Haelweg 180.  
 Heß 220.

Hoogstraten 227.  
 Houbraten (205) 201.

Joubertville 194, 209, 225.

Konind, S. 219, 221, 225.

Langabe (197) 181.  
 Lajman (2), 176, 182, 192(?), 227.  
 Lebrun 224 (217).  
 de Leeuw, W. (196), 180.  
 Sievens 173, 178, 182, 198, 205,  
 212, 219—222, 225, 226, 228.  
 Lionardo 227.

Maes 227.  
 Mieris(?) 226.  
 Moeyaert 180, 183.  
 Monaco, Pietro (72).

van Oltabe, A. 224.

Daulijn 225.  
 Philips (212) 214.  
 Pynas, Jan 178.

van Renesse 226.  
 Riedel 225.  
 Roja, Salo. 195.  
 des Roujfeuz 214, 225, 228.  
 Rubens 175.

Smith 220.  
 Steen 208.

v. d. Daldert 178.  
 v. d. Delfe 175.  
 Delfert (17) 173.  
 v. d. Denne 222.  
 v. Driet 178; (16) 180; 182; 184;  
 (18) 35, 190. (199) 198; 199  
 (200); 202 (201); 212; (99)  
 215; 214 (211); 214 (214);  
 (216) 217 (?); 218—223, 228.





