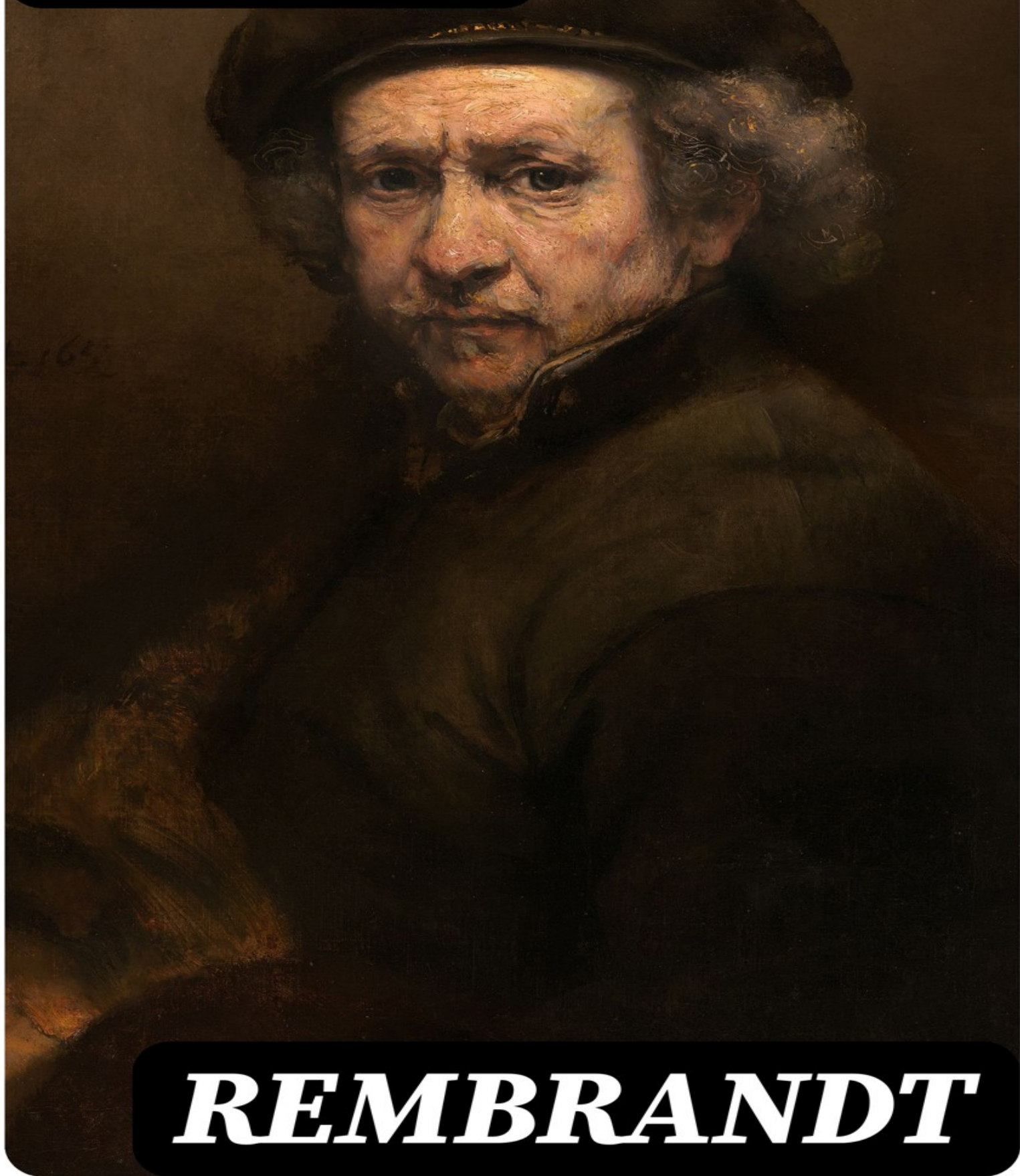


***HERMANN
KNACKFUSS***



REMBRANDT

Hermann Knackfuss

Rembrandt

EAN 8596547074779

DigiCat, 2022

Contact: DigiCat@okpublishing.info



Inhaltsverzeichnis

[Cover](#)

[Titelblatt](#)

[Text](#)



Selbstbildnis Rembrandts, gemalt um 1641. Im Buckinghampalast.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)



Rembrandts Gattin Saskia, gemalt um 1640. In der königl.
Gemäldegalerie zu Dresden.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und
Paris.)

Rembrandt.

Inhaltsverzeichnis



Abb. 1. Rembrandts Bildnis, zubenannt mit den drei Bartspitzen.
Radierung des Meisters aus seiner Jugendzeit.

Die holländische Malerei kann man füglich als ein Erzeugnis der staatlichen Selbständigkeit Hollands bezeichnen. Solange die Niederlande ein Ganzes bildeten, war von einer besonderen holländischen Kunst gegenüber der tonangebenden flandrischen nicht die Rede. Die Verschiedenheit des Erfolges aber, mit dem die nördlichen und die südlichen Provinzen aus dem langen, blutigen Kriege gegen die spanische Herrschaft hervorgingen, hatte eine ausgesprochene Verschiedenheit der Kunstentwicklung hier und dort zur Folge, wenn auch die Stammverwandtschaft sich niemals ganz verleugnete und namentlich in der Wesenseigentümlichkeit die flandrische und die holländische Malerei übereinstimmten, daß in der Farbe mehr als in der Form das Mittel dichterischen Ausdrucks gesucht und

gefunden wurde. Das Jahr 1609, in welchem der Abschluß eines zwölfjährigen Waffenstillstandes thatsächlich die Anerkennung der sieben vereinigten Provinzen als eines selbständigen Staates in sich trug, war gewissermaßen das Geburtsjahr der holländischen Malerei, die sich nunmehr in höherem Maße als jemals irgend eine andere Kunst des christlichen Zeitalters als eine nationale gestaltete. Ein lebendiges Kunstbedürfnis war in diesen Provinzen von alters her vorhanden, und der hohe Wohlstand, der nach dem Waffenstillstandsabschluß so unglaublich schnell aufblühte und der selbst während der Wiederaufnahme der erst 1648 endgültig zum Abschluß gelangenden Freiheitskämpfe fortwährend zunahm, brachte naturgemäß eine Steigerung dieses Bedürfnisses mit sich. Aber der junge protestantische Freistaat hatte mit allem gebrochen, was bisher der Malerei die höchsten Aufgaben geboten hatte. Hier waren jetzt nicht mehr die Kirchen mit prunkvollen Altargemälden auszustatten, die Fürstenpaläste nicht mit üppigen Göttergeschichten und Thaten antiker Helden zu schmücken; es handelte sich darum, die behagliche bürgerliche Häuslichkeit durch künstlerische Zierde würdig zu verschönern und für Rathäuser und Gildehäuser Werke zu liefern, die frei von jeder Überschwenglichkeit das Wesen nüchterner und stolzer Bürgerlichkeit wahrten. Worin die Aufgabe bestand, die das neue Volk seinen Künstlern stellte, faßt ein französischer Schriftsteller sehr zutreffend in das Wort zusammen: „es verlangte, daß man ihm sein Abbild liefere“. Das ist in der That der Inhalt der holländischen Malerei: das ehrliche, wahrheitsgetreue Abbild von Land und Leuten und Dingen, die Wiedergabe der schlichten Wirklichkeit, wie die Heimat und die Gegenwart sie zeigten

und im Künstlerauge sich spiegeln ließen, mag nun Bildnis, Genre, Landschaft, Tierstück oder Stilleben der Gegenstand des Gemäldes sein. Dieses ehrliche Abbilden der Wirklichkeit war ein großer Teil der Kunst des einen, der über zahlreiche ausgezeichnete Maler hoch emporragend als der größte holländische Maler dasteht; aber es war nicht seine ganze Kunst. Rembrandt wußte seine staunenswürdige Befähigung zu geistreich treffender Wiedergabe der Natur seinem eigenen freien Schaffensdrange dienstbar zu machen und fand in ihr das Mittel, den Gebilden seiner eigenwilligen und lebhaften, gelegentlich geradezu schwärmerischen Einbildungskraft eine Gestalt zu verleihen, die nicht nur seinem eigenen Wesen entsprach, sondern auch seine damaligen Landsleute unmittelbar ansprechen mußte. So offenbarte er sich, unterstützt durch eine großartige Vollkommenheit in der Beherrschung seines Handwerkszeuges, die ihn zu einem der allerbesten Maler und zum geistreichsten Radierer aller Zeiten machte, als einer der selbständigsten und eigengestaltigsten Künstler der Welt.



Abb. 2. Rembrandts Mutter. Radierung von 1628.

Rembrandts Elternhaus stand zu Leiden, am Weddesteeg in der Nähe des Weißen Thores (Wittepoort). Es war eine Mühle, Besitztum einer Familie, deren einer Zweig vom Rhein, das heißt von dem Mündungsarm des Flusses, der allein diesen Namen behält und der in mehreren Kanälen die Stadt durchfließt, den Zunamen van Ryn führte. Als das fünfte von sechs Kindern der Eheleute Harmen (Hermann) Gerritszoon (Gerrits oder Gerhards Sohn) van Ryn und Neeltje (Cornelia) Willemsdochter wurde am 15. Juli 1606 oder 1607 – die Jahreszahl steht nicht ganz fest – der Knabe geboren, der in der Taufe den ungewöhnlichen Vornamen Rembrandt erhielt und der daher, nach der damals in Holland und auch anderwärts verbreiteten Sitte, den Vornamen des Vaters dem eigenen hinzuzufügen, Rembrandt Harmenszoon (oder abgekürzt Harmensz) van Ryn hieß.



Abb. 3. Rembrandts Mutter. Radierung. Das Monogramm ist aus *RH* (Rembrandt Harmensz) und *L* (von Leiden) gebildet.

Während Rembrandts drei ältere Brüder zu handwerklichen Berufsarten erzogen worden waren, wurde ihm eine gewähltere Ausbildung zu teil. Er ward in eine Lateinschule geschickt und sollte später die Universität seiner Vaterstadt besuchen, „um, wenn er das Alter erreicht hätte, durch seine Wissenschaft der Stadt und dem Staate nützen zu können.“ Aber seine ausgesprochene Neigung und Begabung zur Malerei führte frühzeitig den Übergang zu diesem Beruf herbei. Jakob van Swanenburgh, ein sonst kaum bekannter Leidener Maler, wurde zuerst sein Lehrer; nachdem er dessen Unterricht drei Jahre lang genossen, wurde Rembrandt nach Amsterdam zu Pieter Lastman geschickt, von dem er nur sechs Monate lang unterrichtet worden sein

soll. Beide Maler hatten, wie man es zu ihrer Zeit für unbedingt erforderlich hielt, in Italien studiert, und ihre Kunst ward von dem Bemühen, die Italiener nachzuahmen, beherrscht; Lastman war in Rom ein Schüler des Frankfurters Adam Elshaimer gewesen, der seinen fein gemalten Bildchen durch starke Lichtwirkungen – Lampen-, Feuer- und Mondschein – einen besonderen Reiz zu verleihen strebte. So untergeordnet die Stellung ist, welche Rembrandts Lehrer in der Kunstgeschichte einnehmen, unzweifelhaft hat der gelehrige Schüler aus ihren Unterweisungen großen Nutzen gezogen; von Lastman wurde er vermutlich auch in der Kunst des Radierens unterrichtet. Nach Leiden zurückgekehrt, bildete er selbst sich weiter, und man darf annehmen, daß sein eigener Trieb ihn auf das eingehende Studium der Natur in einer Weise hinwies, wie seine Lehrer es wohl schwerlich gethan hatten.



Abb. 4. Selbstbildnis Rembrandts mit stieren Augen.
Radierung. (Auch unter der Bezeichnung „Der Mann mit dem beschnittenen
Barett“ bekannt.)



Abb. 5. Kahlköpfiger Mann. Radierung von 1630.

Die ersten bezeichneten Gemälde des jungen Künstlers tragen die Jahreszahl 1627. Das eine derselben, „der Apostel Paulus im Gefängnis,“ befindet sich im Museum zu Stuttgart, das andere, „der Geldwechsler,“ im Museum zu Berlin. Beide Bilder besitzen keine hervorstechenden Reize; es sind glatt gemalte Jugendwerke, die den unbefangenen Beschauer recht kalt lassen; und dennoch kann man in ihnen schon diejenigen Eigenschaften gleichsam keimen sehen, welche Rembrandt später so groß gemacht haben: der tiefe, gedankenvolle Blick des gefangenen Apostels kündigt den zukünftigen Meister des seelischen Ausdrucks an, das kleine Berliner Bild zieht den Beschauer durch die von einer verdeckten Kerze in der Hand des Wechslers ausgehende malerische Helldunkelwirkung an, obgleich diese Wirkung hier noch mehr an die Bilder des Gerhard Honthorst, als an Rembrandts spätere Meisterwerke erinnert. Zwei kleine

Gemälde biblischen Inhalts aus dem Jahr 1628, beide mit *R H* (Rembrandt Harmensz) und daran gehängtem *L* (als Hinweis auf des Künstlers Vaterstadt Leiden) bezeichnet, sind durch die zu Berlin im Jahre 1883 zu Ehren der silbernen Hochzeit des damaligen Kronprinzenpaares veranstaltete Ausstellung von im Berliner Privatbesitz befindlichen Werken alter Meister weiteren Kreisen bekannt geworden. Das eine, im Besitz Seiner Majestät des Kaisers, stellt Simsons Verrat durch Delila vor, das andere, im Besitz von Herrn Otto Pein, den Apostel Petrus zwischen den Knechten des Hohenpriesters; das letztere ist ein durch Feuer- und Kerzenlicht wirkungsvoll gemachtes Nachtstück. Noch auf einige andere Bilder ist in jüngster Zeit die Aufmerksamkeit gelenkt worden, in denen man Erstlingsarbeiten des jungen Rembrandt erblicken zu dürfen glaubt, namentlich auf einige malerisch beleuchtete Studienköpfe (in Kassel, Gotha und an anderen Orten), die man für Selbstbildnisse des Künstlers hält. Rembrandt hat nämlich während seines ganzen Lebens sich selbst mit Vorliebe zu einem Gegenstand seines Studiums gemacht; mochte er eine Beleuchtung des menschlichen Antlitzes, einen Ausdruck, eine kleidsame Tracht studieren wollen, so fand er in seiner eigenen Person ein stets bereites und williges Modell, das zugleich wegen seiner kräftigen, offenen und ansprechenden Züge und seiner gesunden Farbe ein sehr dankbarer Gegenstand der Darstellung war. Daher die außerordentlich große Anzahl der gemalten und der in Kupfer geätzten Selbstbildnisse, die Rembrandt hinterlassen hat.



Abb. 6. Der Mann mit dem breitzkrepfigen Hut.
Radierung von 1630.

Das erste mit einer Jahreszahl bezeichnete Werk der Radiernadel Rembrandts, von 1628, macht uns mit der ehrwürdigen Erscheinung seiner Mutter bekannt. Dieses köstliche kleine Brustbild, so sprechend lebenswahr, so geistreich und zugleich so liebevoll hingezeichnet, ist ein vollendetes Meisterwerk, in der Ausführung ebenso unübertrefflich wie in der Auffassung ([Abb. 2](#)). Außer in diesem Brustbildchen hat Rembrandt in den ersten Jahren seines Schaffens für die Öffentlichkeit noch mehrmals die eigentümliche Schönheit seiner betagten Mutter in Radierungen festgehalten. Darunter zeichnet sich besonders eines aus (zubenannt „mit dem schwarzen Schleier“), welches die alte Dame von der Seite, vor einem Tische sitzend, zeigt; man kann nur staunen, wenn man sieht, wie

lebensvoll hier wieder, bei weiter durchgebildeter malerischer Ausführung, das von zahllosen Runzeln durchfurchte, ausdrucksvolle Gesicht gezeichnet ist, wie wunderbar die verschrumpfte Haut der alten Hände mit den hervortretenden Adern wiedergegeben, wie meisterhaft die Stoffe behandelt sind (Abb. 3).



Abb. 7. Unbärtiger Alter mit hoher Mütze.
Radierung.

Die Art und Weise kennen zu lernen, wie die Seele des Menschen sich in seinem Antlitz spiegelt und wie das Spiel der Gesichtsmuskeln zum Ausdruck der Empfindungen wird, war für Rembrandt von Anfang an ein Gegenstand der eifrigsten Beobachtung. Um das eingehend studieren zu können, setzte er sich mit der Kupferplatte vor den Spiegel und machte sich selbst irgend einen bestimmten Ausdruck vor, den er dann mit der Radiernadel festhielt. So hat er sich lachend gezeichnet, mit verdrießlichem Gesicht, mit verschlossener, finsterer Miene und mit dem Ausdruck

starren Entsetzens (Abb. 4); aber auch in der Ruhe seines natürlichen Ausdruckes hat er das von den Sorgen des Lebens noch nicht belastete, jugendheitere Antlitz mit dem ersten sprossenden Barte der Nachwelt durch die Kupferplatte überliefert (Abb. 1). Personen aus seiner Umgebung, die wohl nicht daran dachten, ein Kupferstichbildnis ihrer Person zu bestellen, die aber dem jungen Künstler gutwillig ein paar Stunden still hielten, waren weitere Gegenstände der Übung von Auge und Hand (Abb. 5 und 6).



Abb. 8. Bettler und Bettlerin. Radierung von 1630.



Abb. 9. Die Frau mit der Kürbisflasche. Radierung.

Eine ganze Anzahl von Radierungen legt ferner Zeugnis davon ab, wie Rembrandt sich mit großem Fleiße übte, zufällig Gesehenes mit der denkbar größten Schnelligkeit in wenigen treffenden Strichen festzuhalten oder auch aus dem Gedächtnis wiederzugeben. Ganz besonders reizten ihn Erscheinungen aus den niedersten Volksschichten, die ihren Charakter am unverhülltesten zur Schau trugen und deren zerlumpte Kleidung ebenso wie ihre Häßlichkeit ihm eine eigentümliche Anregung boten, eben weil sie sich so charakteristisch darstellen ließen. Es war der natürliche Widerwille gegen die kalt und leer und dadurch abstoßend gewordene äußerliche Schönheitssucherei der den Italienern

nachtretenden Kunst, der sich in dieser Weise – bei Rembrandt nicht zuerst, aber bei ihm vielleicht am kräftigsten – äußerte. Da fielen ihm die verschmitzten Augen eines alten Bettlers mit lächerlich hoher Mütze auf oder ein auf der Straße in langatmigem Gespräch sich unterhaltendes Bettlerpaar und ähnliche lumpige Gestalten, und er bannte sie auf die Kupferplatte; oder es reizte ihn, die Erscheinung eines Bauern festzuhalten, der seine Verschlagenheit hinter einer unglaublich dummen Miene verbirgt (Abb. 7, 8, 9, 12, 13). – Aber auch zur Niederschrift von Kompositionen, in denen der jugendliche Schaffensdrang sich Luft machte, wurde die Radiernadel benutzt (Abb. 16).



Abb. 10. Der Mann mit der Pelzmütze. Radierung von 1631.



Abb. 11. Bildnis eines alten Mannes, um 1631 gemalter Studienkopf. In der königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Es fehlte dem jungen Maler nicht an Bestellungen. Aus dem Jahre 1630 ist schon das Bildnis eines augenscheinlich den

besten Ständen angehörigen, in schwarzen Sammet gekleideten und mit doppelter goldener Kette geschmückten alten Herrn vorhanden. Dieses in der Gemäldegalerie zu Kassel befindliche Bild legt zugleich in seiner leichten und freien Behandlung Zeugnis ab von Rembrandts schneller Vervollkommnung in der Ölmalerei. Mehrere um die nämliche Zeit gemalte Studienköpfe, die in verschiedenen Sammlungen aufbewahrt werden, erzählen von dem Fleiß und der Gewissenhaftigkeit seiner Übungen und fordern durch die geistreiche Weise der Anpassung und der Ausführung unsere höchste Bewunderung heraus ([Abb. 11](#)).



Abb. 12. Bettler. Radierung.



Abb. 13. Bauer, die Hände auf dem Rücken haltend. Radierung von 1631.

Im Jahre 1631 verließ Rembrandt seine Vaterstadt Leiden, in die er nur zu kurzen Besuchen zeitweilig zurückkehrte, und siedelte nach Amsterdam, der stolzen und reichen Hauptstadt der vereinigten Provinzen, über, wo für seine Thätigkeit das denkbar fruchtbarste Feld bereit sein mußte. In der That gelangte der Vierundzwanzigjährige hier schnell zu großem Rufe, und es sammelte sich bald eine Schar von Schülern um ihn; es wird erzählt, er habe diese in gesonderten Zellen arbeiten lassen, zu dem Zwecke, daß das Individuelle ihrer Begabung besser gewahrt bleibe und ihre Kunst vor schulmäßiger Gleichförmigkeit behütet werde.

In Amsterdam fand Rembrandts Neigung, dem an und für sich Häßlichen künstlerischen Reiz abzugewinnen, reiche

Nahrung. Vor allem zog ihn das Judenviertel mit seinen malerischen Erscheinungen an. Hier waren für Geld die interessantesten Modelle zu haben, und mit wahrer Lust verewigte Rembrandt die jüdischen Charakterköpfe; die an und für sich schon auffallende Tracht der Amsterdamer Juden bereicherte er dabei gern in phantastischer Weise durch bunte Stoffe und mancherlei Schmuckstücke aus dem Vorrat seiner Werkstatt ([Abb. 10](#)). Rembrandts Werkstatt gestaltete sich nämlich allmählich zu einer förmlichen Sammlung von malerischen Kostbarkeiten und fremdartigen Kleidungsstücken; zu deren Anschaffung gab es wohl nirgends bessere Gelegenheiten als in Amsterdam, wo Kaufleute von allen Enden der Welt zusammenströmten und wo die Trödlerläden des Judenviertels, das Rembrandt so gern durchstreifte, solcher Liebhaberei gar einladend entgegenkamen. Übrigens suchte Rembrandt die jüdischen Modelle nicht bloß um ihres persönlichen malerischen und charakteristischen Äußeren willen als dankbare Vorwürfe für Radierungen und Studienbilder auf. Er erblickte in ihnen auch die Vertreter des auserwählten Volkes, und es war eine Art geschichtlicher Gewissenhaftigkeit, wenn er sie als die einzig echten Modelle für biblische Kompositionen ansah, – und Gewissenhaftigkeit war ja der eigentliche Grundzug der holländischen Kunst. Die ehrwürdigen Erscheinungen der alten Patriarchen wurden vor ihm lebendig, und er versuchte, wenn auch fürs erste noch nicht in Gemälden, so doch in Zeichnungen, die er nur für sich selber machte, Vorgänge aus deren Leben in einer unmittelbar der Wirklichkeit abgelauscht scheinenden Weise zu verbildlichen. Ein Beispiel gibt uns die anscheinend in dieser frühen Zeit entstandene Federzeichnung in der Albertina zu Wien, welche den Vater

Jakob zeigt, wie er seinen Benjamin zärtlich zwischen den Knieen hält, während Juda vor ihn hintritt und spricht: „Laß den Knaben mit mir ziehen; ich will Bürge für ihn sein, von meinen Händen sollst du ihn fordern“ ([Abb. 17](#)).



Abb. 14. Die heilige Familie. Gemälde von 1631 in der königl. Pinakothek zu München.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)



Abb. 15. Bildnis eines polnischen Edelmannes, gemalt 1631. Im Museum der Ermitage zu St. Petersburg.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Das erste bedeutendere biblische Gemälde, welches Rembrandt ausführte – die Probe eines gewaltigen Fortschritts gegen jene frühen Leidener Versuche –, war eine „Darstellung im Tempel;“ dasselbe befindet sich in der königlichen Gemäldesammlung im Haag und ist mit der Jahreszahl 1631 bezeichnet. Den nämlichen Gegenstand behandelte die erste datierte figürliche Komposition unter Rembrandts Radierungen. Vielleicht war das eine Vorübung für das Gemälde. Das zart ausgeführte Blättchen, von 1630, fesselt durch die Tiefe und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in den kleinen Figuren; es führt den Beinamen, „mit dem Engel,“ weil über der Gestalt der Prophetin Hanna ein Engel herabschwebt, welcher der Greisin in dem Knäblein den Erlöser zeigt. Auch in einer späteren, größeren Radierung desselben Inhaltes – denn Rembrandt liebte es, sich in einen Gegenstand, den er einmal erfaßt hatte, immer von neuem zu vertiefen – erscheint die greise Seherin, eine hohe, feierliche Gestalt, im Mittelpunkt der Komposition als deren eigentliche Hauptfigur; von oben senkt sich eine dunkle Wolke in die dämmerigen Wölbungen des Tempels herab, von der Seite bricht ein Lichtstrahl herein, und wo sich beide berühren, schwebt über dem Haupte Hannas die Taube des heiligen Geistes. Dieses Blatt ist unvollendet geblieben, zum Teil nur in leichten Umrissen angelegt; aber auch so macht es einen mächtigen Eindruck durch die hohe Poesie der Lichtwirkung; ein unübertreffliches Meisterwerk ist für sich allein schon der Kopf des alten Simeon. In dem Gemälde von 1631 ist, nach der zumeist üblichen Auffassungsweise, Simeon der Hauptträger der Handlung. Das Bild, in kleinem Maßstab mit der größten Sorgfalt ausgeführt, offenbart den Maler als den unvergleichlichen Meister des Helldunkels, der