

Fritz Stahl  
Wie sah Rembrandt aus?



Mit 28 Tafeln.

Berlin.

Gose & Tezloff, G. m. b. H., Verlagsbuchhandlung.  
1906.





3-  
7-

12





Tafel 21.

Um 1657.  
(51. Lebensjahr).

<http://rcin.org.pl>

# Wie sah Rembrandt aus?

Von

Fritz Stahl.

Mit 28 Tafeln.

**INSTYTUT**  
**BADAŃ LITERACKICH PAN**  
**BIBLIOTEKA**  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72  
Tel. 26-68-63

Berlin.

Gose & Teßlaff G. m. b. H.  
Verlagsbuchhandlung.

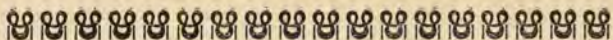
1906.



23.804

<http://rcin.org.pl>





Rembrandt hat selbst in Bildern die vollständige Geschichte seiner Gestalt geschrieben: auch darin ein einziger unter allen Künstlern, die jemals waren.

Die einzige Selbstbiographie in Bildnissen. Und eines Rembrandt. Welch' ein menschliches und künstlerisches Dokument! Welch' ein kostbarer Besitz der Menschheit! Auch wer nur einzelne Blätter aus ihm gelesen hat, mußte ahnen, wie reich, ergreifend und erhebend diese Geschichte in ihrem Inhalt, wie groß und herrlich sie in ihrer Form ist. Es haben auch viele geahnt, und mancher hat es ausgesprochen. Und dennoch — es ist wunderbar zu sagen — hat es bis auf diesen Tag niemanden gereizt, ihre zerstreuten Blätter zu sammeln und zu sichten und sie vom Anfang bis zum Ende ruhig durchzulesen.

Diese drei Dinge gehören zusammen. So lange man die Bilder, die wirklich oder angeblich Rembrandt darstellen, nicht nebeneinander gelegt hat,

hat man kein Urteil über ihren dokumentarischen Wert und über die Stelle, an die sie gehören. Und so lange man nicht aus einem solchen Urteil heraus eine richtige Reihe der gesicherten Bildnisse geschaffen hat, kann man nicht hören, was ihre Folge uns zu sagen hat. Diese Sätze werden durch eine sonst unerklärliche Tatsache bewiesen: auch die größten Meister der Rembrandt-Forschung, denen wir in Verehrung unser Wissen über diesen Großen danken, und die doch alle einzelnen Bilder, auf die es ankommt, genau kennen, haben auf diesem Gebiete geirrt, haben falsche Blätter seiner Geschichte stehen lassen, echte an die unrechte Stelle gestellt und durch den Eindruck, den die falsche Reihe machte, sich und andere bis zu dem Zweifel geführt, ob überhaupt das Ganze eine vertrauenswürdige Geschichte seiner Gestalt ist.

Sammeln, sichten und lesen. Das will nun zum ersten Male dieses Büchlein versuchen.

\* \* \*

Vorher aber ist es notwendig, gewissen Zweifeln gegenüber den Wert des Selbstbildnisses überhaupt und derer Rembrandts im besonderen als geschichtliche Zeugnisse zu prüfen.

Der allgemeine Zweifel, der aus der Vorstellung erwächst, es werde der Künstler sich wohl nach irgend einer Seite hin „idealisieren“, sich nicht so schildern, wie er aussehe, sondern wie er aussehen wolle, ist für die alten Kunstepochen durchaus unberechtigt. Dieser Begriff ist überhaupt erst im neunzehnten Jahrhundert entstanden; die Sache, die er meint, kam freilich auch früher unter bestimmten Verhältnissen, besonders etwa im Porträt höfischer Kreise vor, tritt aber auch da zum mindesten nicht stärker im eigenen des Künstlers als in denen der anderen hervor, die ja als Besteller einem so gerichteten Willen allen Nachdruck geben konnten. Im allgemeinen kann man jedenfalls feststellen: die Bildnisse aller dieser Zeiten, auch solcher, deren Menschen heiß nach Schönheit strebten, beweisen auf das Deutlichste, daß der heute verbreitete Wunsch, im Bilde anders, schöner, stärker, klüger, auszufehen als im Leben, früher unbekannt war. Wie sie das beweisen können, da wir doch ihre Urbilder nicht kennen? Ihre individuellen Formen, ihr organisches Leben überzeugen unmittelbar von ihrer Treue. Solche Köpfe lassen sich nicht erfinden. Es wäre nicht einmal nötig, daß die ganz naive Wiedergabe von Unregelmäßigkeiten und Häßlich-

keiten, ja von Auswüchsen und Gebrechen in vielen Porträts zeigte, daß diese Treue bis zu einem Grade ging, den wir als Erbarmungslosigkeit empfinden. Sie war aber offenbar den Menschen und den Künstlern etwas ganz Selbstverständliches. Auch die Mächtigsten kamen nicht darauf, etwas anderes zu verlangen, und auch Künstler, die in Briefen recht schmaruzend schmeicheln konnten, dachten nicht daran, es auch in Bildern zu tun. Da liegt denn auch nicht der geringste Grund vor, anzunehmen, die Künstler wären gerade im Selbstporträt von dieser Achtung vor der Einzigkeit jeder menschlichen Gestalt gewichen und hätten ein ihnen ganz unbekanntes Vorgehen gewählt. Nein, das Selbstbildnis verdient nicht mehr Mißtrauen als jedes andere. In sehr, sehr vielen Fällen wird seine skrupulöse Treue noch dadurch bewiesen, daß nicht einmal die Spuren der Arbeit nach dem Bild im Spiegel, die Starrheit der Haltung und des Blickes beseitigt sind. Den Kredit, den ein Künstler durch sein Lebenswerk erworben hat, können wir ruhig auch seinem Selbstbildnis geben.

Absolute Sicherheit haben wir aber da, wo uns mehrere oder gar viele solcher Bilder erhalten sind, und also der Vergleich sehr schnell jede Abweichung

von der Wirklichkeit feststellen kann. — Nun besitzen wir von keinem Künstler mehr als von Rembrandt. Auch wenn man nicht alles als Selbstbildnis gelten läßt, was so bezeichnet wird, werden es nicht viel weniger als fünfzig sein. Aus allen Zeiten seines Lebens, aus fünf Jahrzehnten. Und doch wird diese Ueberlieferung mit zweifelnden Blicken betrachtet und ihr ein dokumentarischer Wert kaum zugesprochen.

Die Meinung über Rembrandts Selbstporträts ist etwa diese. Der Maler liebte es, sich zu konterfeien. Er war sich ein bequemes und billiges Modell, an dem er allerlei Lichteffecte studieren konnte. Er putzte sich für diesen Zweck phantastisch auf, und da es ihm nicht eigentlich um Porträts zu tun war, so nahm er es nicht nur nicht sehr genau mit der Ähnlichkeit, sondern gab sich je nach artistischer Laune oder Absicht Bart und Haar in beliebiger Form und Farbe.

Wenn man's so hört, so mag es leidlich scheinen. Aber wenn man es überlegt? Rembrandt, der auch in den Zeiten, da er seiner Phantasie und seinem Ungeßüm die letzte Freiheit ließ, sich sofort zu phlegmatischer und wahrhaft holländischer Sorgfalt zusammenraffte, sobald es ein Porträt, auch ein

indifferentes, galt? Rembrandt, diese persönlichste Persönlichkeit, die sich selbst so viel, so alles bedeutet haben muß? Rembrandt sollte mit seiner Gestalt so willkürlich umgesprungen sein?

Nein, diese Meinung ist falsch. Sie konnte nur entstehen durch den Eindruck, den die ungesichtete Masse der sogenannten Selbstbildnisse erweckt. (Es ist ein fataler Zirkel, daß sie dann wiederum die Schuld trägt, daß diese Sichtung niemals ernsthaft angegriffen wurde.)

In Wirklichkeit gibt es eine zusammenhängende, in sich fest verbundene Reihe von Selbstbildnissen, in denen der Meister seine Gestalt treulich abgemalt hat, und von denen man ihre äußere Geschichte (bis auf das Wachsenlassen und Beschneiden von Haar und Bart) und ihre innere (mit allen Wechseln der Grundstimmung) ablesen kann.

Den strikten Beweis für diese Behauptung wird die Darstellung dieser Geschichte zu liefern haben.

Aber sie muß nach Umfang und Zweck der Sammlung, zu der dieses Büchlein gehört, so knapp gehalten sein, daß für die Wiedergabe und Kritik der ausgeschiedenen Bildnisse in ihr kein Raum ist. Konnten doch nicht einmal alle für echt gehaltenen Aufnahme finden. So mag denn wenigstens im

allgemeinen gesagt werden, was für Bilder es sind, die zu der falschen Meinung über Rembrandts Selbstporträtur geführt haben.

Man kann da mehrere Gruppen unterscheiden.

Die erste enthält Bildnisse von Menschen, die ihm wirklich ähnlich sahen. So gehen eine große Zahl radierter Bildnisse aus den Jahren vor und um 1630, die seine Brüder darstellen, unter seinem Namen. Sobald man nur das Vorurteil über die Art, wie der Maler mit seinem Selbst künstlerisch verfuhr, abgelegt hat, wird diese Benennung völlig unbegreiflich. Diese ruppigen und struppigen Müllergesellen mit den groben Zügen und den stumpfen oder wilden Blicken sollen mit dem wohlgepflegten, zierlich angetanen, feinen Künstlerjüngling identisch sein, den die unzweifelhaften Selbstporträts aus diesen Jahren zeigen?! Das Unglaublichste ist, daß unter diesen Radierungen sich auch das auf den ersten Blick erkennbare Jugendbildnis seines aus späteren Bildern uns wohlbekannten Bruders Adriaen befindet, der mehr als ein Jahrzehnt älter als Rembrandt war. Kein Wunder, daß sich aus solchen Prämissen dann ungeheuerliche Schlüsse ergeben.

Die zweite Gruppe besteht aus Bildern, in denen die Ähnlichkeit nur oberflächlich, man darf in den

meisten Fällen sogar sagen, nur scheinbar ist. Solche Arten von Aehnlichkeit sind auf mancherlei Weise zu erklären. Zunächst gibt es, wie jedermann aus persönlicher Erfahrung weiß, Menschen, die sich bis zur Möglichkeit der Verwechslung gleichen, und, wenn dieser Fall selten ist, doch sehr oft solche, bei denen man scharf zusehen muß, um sie zu unterscheiden. Hat man diese Prüfung aber einmal angestellt, so begreift man meist nicht mehr, wie man die Verschiedenheiten übersehen konnte. Diese Aehnlichkeit ist natürlich unter Volksgenossen am häufigsten. Wer einmal Rembrandts Bildnisse, die bestimmt andere Personen darstellen, daraufhin durchsieht, wird erstaunt sein, wie oft sie ihm da entgegenblickt. Als Beispiel für diese Gruppe können die beiden Bildnisse eines Offiziers (eines im Mauritshuis im Haag und eines in der Wallace-Collection in London) gelten, dessen Aehnlichkeit mit Rembrandt unbestreitbar ist, und der doch eigentlich keinen Zug mit ihm gemeinsam hat. Aber bei einer Prüfung von Bildnissen derselben Hand sollte man auch an eine Aehnlichkeit denken, die nicht in den Modellen, sondern in dem Maler ihre Ursache hat. Leicht gleitet etwas von seinen eigenen Zügen in fremde Köpfe hinein und macht sie ein-



ander und ihm selbst verwandt. Und gerade bei Rembrandt, der sich so oft und so eingehend studiert hat, ist es leicht begreiflich, daß er, wenn das Modell ihn nicht zu scharfer Aufmerksamkeit reizte oder er ermüdet sich nicht bewachte, ihm mehr oder weniger von sich selbst gab.

• Eine dritte Gruppe: das sind Bilder, die ihn darstellen, und die doch nicht Selbstbildnisse sind. Für die das zutrifft, was auf die Gesamtheit nicht paßt: daß er sich als Modell benutzt hat und ganz frei mit seinem Kopf umsprang. Die manche entscheidenden Züge haben und andere nicht haben. Sobald das Auge aus den notorischen Selbstbildnissen den Typus Rembrandts erfaßt hat, erkennt es diese uneigentlichen leicht und vermeidet die große Gefahr, sich von ihnen beirren zu lassen. Sie haben am meisten dazu beigetragen: die falsche Meinung über seine Selbstporträtur zu schaffen, weil man sie als gleichwertig mit den anderen hingenommen hat.

\* \* \*

Das früheste Bildnis, das wir von Rembrandt besitzen, ist ein Kopf in der Galerie zu Cassel (Tafel 1). Vieles drängt dazu, ihn sehr früh zu

sehen, noch früher als das gewöhnlich geschehen ist. Man kann sogar zweifeln, ob man diesem jungen Menschen, wie das hier geschieht, auch nur zwanzig Jahre geben darf. Das Gesicht hat etwas ausgesprochen Knabenhaftes in der Breite und Rundlichkeit seiner Formen. Sein bäuerlicher Typus ist noch in ganzer Ursprünglichkeit erhalten. Das einfache Wamms mit dem schmalen Linnenstreifen, der den unschönen Hals frei läßt, das wenig gepflegte wuschelige Haar, das im Nacken in einem Schopfe herunterfällt, verstärken diesen Charakter. Der Müllerssohn aus Leiden hat sich zu dieser Zeit für das nicht sehr gut sehende Auge noch kaum von den Brüdern merklich unterschieden. Nur ein solches vermag zwischen Ruhe und Stumpfheit zu unterscheiden und in diesem schwer beweglichen und fast unbewegten Gesicht dem ausdrucksvollen Mund und Blick die bewegte Seele und die höheren Aspirationen zu entdecken. Es ist ein Kopf von einem Schlage, wie man ihn manchmal bei Bauernstudenten findet, die auf den geistlichen Herrn studieren.

Kann aus diesem jungen Menschen in zwei Jahren der Künstlerjüngling des Bildes im Mauritshuis im Haag (Tafel 3) geworden sein, der

weder in Haltung und Kleidung noch im Ausdruck mehr an den bescheidenen Ursprung erinnert? Mit diesen Erwägungen, die aus der Erscheinung fließen, verbinden sich andere, die das Handwerk diktiert. Der dieses Porträt gemalt hat, kämpft noch um den technischen Ausdruck. Wie er das Buschelhaar zu charakterisieren versucht, indem er die Masse als dunkle Fläche hinlegt und dann mit aufgesetzten hellen halbkreisförmigen Strichen herübergeht, das ist nicht ohne Geist, aber doch recht primitiv. Und wieder erscheint der Zeitraum von zwei Jahren für die Erreichung der verhältnismäßigen Sicherheit des anderen Porträts zu gering.

Das Bildnis paßt gut zu dem ganz jungen Rembrandt, wie wir ihn aus der späteren Entwicklung ahnen. Es zeigt eine ernste, gehaltene, innerliche Natur. Das sind die Augen, die mit so eigenen und tiefen Blicken die Reize des Lichtes genossen, die Landschaft und Haus in dieser einzigen Atmosphäre haben; und die wieder über dies Nahe und Heimatlische träumend in fremde Fernen schweiften, wenn die Mutter aus der Bibel die heiligen Geschichten und die seltsamen Abenteuer vorlas, in fremde Fernen, in ein Märchenland, in dem alles Geschehen und alles Gehaben

leidenschaftlicher, reicher, glänzender war als hier und heute, in dem aber holländische Luft um holländische Menschen in holländischer Landschaft webte.

Die nächsten Bilder, der Kopf des Museums in Gotha (Tafel 2) und der des Mauritshuises in Haag (Tafel 3), sind ein paar Jahre später entstanden. Auf den ersten Blick sehr verschieden, gehören sie doch — schon der franzenbesetzte Leinenbogen beweist das — ziemlich eng zusammen. Nur daß das erste eine flüchtige Studie ist, wie zufällig entstanden, da den jungen Maler einmal in einem Augenblick innerlicher Arbeit sein ausdrucksvolles Gesicht im Spiegel überraschte, das zweite ein durchgeführtes und sozusagen repräsentatives Bild, aus dem Gefühl einer gewissen Bedeutung heraus mit Sorgfalt und Nachdruck modelliert. Sie ergänzen sich durch diese Verschiedenheit vortrefflich. Ist es zu kühn, wenn man in dem zweiten Bilde das Porträt vermutet, das der inzwischen schon zu Ansehen gelangte junge Maler im Vaterhause zurückließ, als ihm seine Verbindungen bewogen, im Jahre 1631 nach dem reichen Amsterdam überzusiedeln? Es ist doch kaum eine andere Veranlassung zu denken, die den Jüngling bewogen

haben könnte, ein Selbstbildnis mit solcher Importanz zu behandeln.

Rembrandt ist hier nicht mehr der unbewußte und unbekante Knabe von niedrigem Stande. Constantin Huygens, der um diese Zeit seine Selbstbiographie niederschrieb, sprach von ihm als einem bartlosen, aber schon berühmten Jüngling. (Wen das Gefühl und die Betrachtung der folgenden Bildnisse nicht überzeugen, daß die schnurbärtigen Männer, die Rembrandt um diese Zeit gemalt und radiert hat, nicht Selbstporträts sein können, dem müßte dieses Zeugnis es beweisen.) Das künstlerische Schaffen und der Erfolg und die Verührung mit den guten Kreisen der Hauptstadt haben ihre umwandelnde Wirkung auf seine Gestalt und seine Haltung ausgeübt.

Der Kopf ist verfeinert und durchgeistigt. Zwischen den Braunen kündigt sich eine Steilfalte an, die rechte Malerfalte, die durch die Gewohnheit des scharfen Hinsehens entsteht. Vielleicht hat sogar schon die Runzelung der Stirn begonnen, die zwei oder drei Jahre später dem Siebenundzwanzigjährigen etwas Altes gibt, und ist nur durch die auffallend tiefgezogene Stirnlocke verdeckt. Das Auge blickt groß und frei. Und frei steht der Kopf

auf dem Halse. Nichts Bäuerliches mehr ist in diesen Formen und ihrem Ausdruck, eher etwas Junkerliches, das freilich zum Teil wohl durch den Stahlkragen hereinkommt, mit dem sich der Maler aufgeputzt hat. Das Haar, dessen wirklichen Charakter er noch immer nicht ganz ausdrücken kann, ist mit einer Art von Kofetterie zurecht gemacht, wie überhaupt eine gewisse Absicht auf Eleganz in der Art des Menschen und der Wunsch, sie zu betonen, in der Art des Malers nicht zu verkennen sind.

Dies ist das Bild, von dem man die entscheidenden Züge der Erscheinung Rembrandts ablesen muß, um von der Verwirrung durch „Aehnlichkeiten“ geschützt um nicht auf bloße Sentiments angewiesen zu sein. In allem, was ernsthaft als Selbstbildnis gemeint ist, müssen sie sich finden, und sie allein entscheiden. Diese Züge, die eine exakte Methode (soweit bei nicht meßbaren Dingen von Exaktheit gesprochen werden kann) bei der Durchforschung des Gebietes ermöglichen, sind zahlreich und deutlich genug. Vor allem einzuprägen hat man sich folgende Merkmale rein anthropologischer Art: die Linie des Haaransatzes, der vom Ohr merkwürdig steil und hoch hinaufgeht, um dann nach der Mitte der Stirne zu im Bogen abzufallen; der auffallend

tiefe Ansatz des Ohres (dessen Muschel doch gewöhnlich in der Augenlinie anzusetzen pflegt) und der dicke Ohrappen; die Stirnfalte; die Augenbrauen, die sich innen, wo sie ziemlich dicht sind, in das Fochbein hineinschmiegen, um dann dünn nach oben zu verlaufen; der sehr regelmäßige und schöne Mund mit seinen geschwungenen Linien und den tiefen Winkeln; das Kinn mit dem kleinen, rundlichen, festen Kern. Auch die Form der Nase mit der abgesetzten Kuppe ist bezeichnend, aber nur für diese Stellung. Man braucht nur das Bild aus dem Louvre (Tafel 7) zu vergleichen, um die Wichtigkeit solcher Merkmale zu verstehen. Es „wirkt“ diesem gegenüber verblüffend fremd, aber alle Merkmale finden sich darin und halten beide Porträts zusammen.

\* \* \*

Mag Rembrandts junger Ruhm sich auch an seine phantastischen Historien geknüpft haben, die Amsterdamer machten ihn zum Porträtisten. Und es hieße, den Jüngling Rembrandt weit überschätzen, wenn man nicht glaubte, daß er aus ganzem Herzen froh war, als solcher in Mode zu kommen. Gab ihm das doch nicht nur reichen und sichern Ver-

dienst, sondern auch Zutritt zu der stolzen und feinen Gesellschaft der Hauptstadt; was beides nach allen Erfahrungen dem unbegüterten Handwerkerssohn aus der Provinz sehr verlockend winken mußte.

Modeporträtisten müssen immer ein bißchen mit der Gesellschaft mitleben, die sie in Nahrung setzt. Und es ist psychologisch interessant und ergötzlich zu sehen, wie dieses junge Genie, in dem eine neue und große Kunst wenigstens im Keime lag, sich den jungen Herren anähnlicht, die er zu malen hat, mit ihrer Tracht, wenn auch nur für kurze Zeit, ihre Gebärde annimmt, und mit behaglicher Redheit sein Glück zur Schau trägt. Vielleicht tat die aufkeimende Liebe zu Saskia van Uylenburgh, der Bürgermeisterstochter aus Leeuwarden, die er im Hause seines Kunsthändlers, der ihr Onkel war, kennen lernte, das ihrige, ihn zu dieser Umwandlung seines äußeren Menschen zu treiben, denn, wenn er diesem reichen Fräulein aus gutem Hause den Hof machen wollte, so mußte er wohl schon etwas vorstellen.

Diesen sehr weltlichen Rembrandt zeigt uns eine schöne Radierung vom Jahre 1632 (Tafel 4). Den Kopf allein gibt das Bild in der Sammlung des Lord Deconfield in Petworth (Tafel 5).



Wichtiger ist die Radierung. Rembrandt trägt das schwarze Kostüm mit dem fallenden weißen Kragen und den breiten schwarzen Hut. Der zurückgeworfene Kopf und ein selbstzufriedenes Lächeln zeigen, wie fein er sich in diesem guten bürgerlichen Anzug vorkommt. Und auch der flott gebogene Hut und der kühn geworfene Mantel, die etwas Freies und Künstlerisches in die sonst steife bourgeoise Kleidung bringen, sprechen diese Stimmung aus. Eine ähnliche Stimmung wie die, aus der heraus Dürer von Venedig an Pirckheimer schrieb: „Mein welscher Rock läßt Euch grüßen und mein französischer Mantel auch.“

Er hat die Locken freier fallen lassen, und auf den Lippen wächst der erste Flaum.

Nur in diese Zeit kann das berühmte Bildnis im Palazzo Pitti in Florenz gehören (Tafel 6), das gewöhnlich in das Jahr 1634 gesetzt wird, in dem aber Rembrandt bärtig war und älter aussah.

Es ist kein Selbstporträt im strengen Sinne. Der Maler war, wohl angeregt durch die Aufgaben, die ihm nach dieser Richtung die „Anatomie“ mit ihren durch geistige Vorgänge bewegten Physiognomien gestellt hatte, in dieser und der nächsten

Zeit darauf aus, auch das Einzelbildnis immer mehr von der alten starren Ruhe zu befreien und die Beweglichkeit der Züge wenigstens ahnen zu lassen. Die Fähigkeit dazu mußte er sich Schritt für Schritt erwerben. Und wie so oft in der Kunst war auch hier der erste Schritt die Uebertreibung: viele Modelle Rembrandts und nicht zum wenigsten er selbst „machen“ auf den Bildern dieser Jahre „ein Gesicht“. Einen der ersten Versuche zu solcher Lebhaftigkeit des Ausdrucks ist dieses Bild, also mehr eine Studie, die denn auch die letzte Genauigkeit des eigentlichen Porträts vermissen läßt.

Wenn das Bild trotzdem gegen das Prinzip hier Aufnahme gefunden hat, so ist das durch zwei Dinge begründet. Einmal ist es wunderschön und dann bedeutet es etwas für uns, zu sehen, welchen Ausdrucks das Gesicht fähig war, das uns eben so unbekümmert und harmlos entgegenlächelte. Das Bild steht neben den letzten, von denen es höchstens ein Jahr trennen könnte, wie ein Porträt der Seele neben solchen des Leibes. Es erinnert daran, daß auch der Modedepotratist der Amsterdamer Mynheers nicht aufhörte, ein Seher heimlicher und wilder Gesichte zu sein. Es ist der wahre Rembrandt neben dem wirklichen.

Das Jahr 1633 ist durch eine Gruppe von drei Bildern vertreten, die durch die Technik, das Kostüm, durch jedes Detail der Züge und durch den Ausdruck auf das Engste zusammengedrängt werden. Es sind die zwei Porträts im Louvre (Tafel 7 und Tafel 8) und der Berliner Kopf, der mit dem zweiten so genau übereinstimmt (als Dokument, denn als Kunstwerk hat er hohen Eigenwert), daß seine Wiedergabe unnötig erschien.

Diese Köpfe gehören in die Reihe, die das Pitti-Porträt begann, und deren Charakter bei seiner Besprechung klargelegt wurde. Auch darin zusammen, daß der Künstler nicht das Kleid seines Landes trägt, sondern ein Phantasieloküstüm: hier einen violetten Mantel, über den er eine prächtige goldene Kette gelegt hat, und dazu auf dem zweiten Bilde eine Samtkappe, die mit einer Perlschnur verziert ist. Aber auch eine wichtige Abweichung ist zu vermerken: bei allem Streben nach lebhaftem Ausdruck ist offenbar eine skrupulöse Treue in der Wiedergabe der Züge gewahrt worden; das beweist der Augenschein.

Rembrandts Ruf war immer mehr gewachsen, bis zum wirklichen Ruhm. Und die Heirat mit Saskia, der reichen Erbin, stellte ihm ein immerhin

stattliches Vermögen zur Verfügung. Da ist es menschlich nur zu begreiflich, daß es ihm nicht lange befriedigte, nur eben eine Stellung in der Gesellschaft zu haben. Er fühlte sich berechtigt, eine Ausnahmestellung einzunehmen und zu betonen, wobei ihm als ferne Vorbilder ein Raffael und ein Tizian, als nahes Rubens vorgeschwebt haben mögen. Eine leidenschaftliche Neigung zu kostbaren, fremdartigen Stoffen und Geschmeiden, die zu eng mit seiner Künstlerschaft und seinem Malertum, mit der Arbeit seiner Phantasie und seiner Augen zusammenhängt, als daß man sie parvenühaft schelten dürfte, — diese leidenschaftliche Neigung, die seine Frau mit ihm teilte, konnte er jetzt befriedigen. Er hat, scheint es, ziemlich wild und unbedenklich, mit der Sorglosigkeit des genialen Menschen, gesammelt. Und wenigstens im Hause, und auf Bildern, hat das junge Paar diese Herrlichkeiten auch getragen. Vielleicht umso lieber und trotziger, je lauter die Philister, voran die Verwandtschaft der Saskia, über die ruchlose Künstlerwirtschaft Wehe schriehen.

Mit ganz anderer Wirkung als die trockenen Inventare, aus denen man es ja schließlich auch erfahren kann, stellen uns die Bildnisse des nächsten Jahrzehntes die für Rembrandts ganzes Wesen so

bedeutfame Tatsache vor Augen, daß er ſich mitten in Amſterdam eine Art von Märchendafein ſchuf, daß er ſich und ſeine Frau zu ſo phantaſtiſchen Geſtalten fremder Länder und Zeiten machte, wie er ſie liebte. Bedeutfam, weil das ganze Schaffen Rembrandts nur zu verſtehen iſt aus einer unwiderſtehlichen und niemals beruhigten Sehnsucht aus dem Alltag heraus ins irgendwie Ferne.

Der Kopf ohne Barett iſt nach und neben dem Jünglingsbild des Mauritshuiſes das wichtigſte Dokument für den Rembrandt der erſten Lebenshälfte. Da er faſt dieſelbe Stellung hat, ſo kann man bequem vergleichen, die entſcheidenden Merkmale, die bleibenden, noch ſicherer ſtellen und ergänzen und die Veränderungen ſich klar machen und deuten. (Dieſer Vergleich hat außer dem unmittelbaren Wert für den einzelnen Fall noch den weiteren, das Auge für das Weſentliche und das Unweſentliche einer Phyſiognomie zu ſchärfen und es dadurch erſt für eigene exakte Porträtforſchung oder doch das Verſtändnis fremder fähig zu machen. Um dieſe Fähigkeiten iſt es noch ſchlimm beſtellt.)

Zu den oben feſtgeſtellten anthropologiſchen Merkmalen, die hier nicht wiederholt werden ſollen, kommen durch dieſes Bildnis, natürlich durch das

farbige Original, hinzu: Charakter und Farbe der Haare und Beschaffenheit der Haut. Kommen hinzu, weil Rembrandts Kunst jetzt erst so weit gereift ist, diese Dinge auszudrücken. Das Haar ist ein krauses und wirres, aber weiches Gelock von ins Rote schlagendem Braun. Die Haut ist, wie oft bei solchem Haar, frauenhaft zart und weiß mit rosigem Infarnat.

Die wesentlichsten Veränderungen sind: die für einen achtundzwanzigjährigen Menschen auffallend starke Runzelung der Stirn und das auch sehr frühzeitige Hervortreten eines zweiten Kinnes; der Nasenknorpel hat seine rundliche, kuppige Form verloren und hat etwas eckiges bekommen. Aber alle diese wesentlichen Veränderungen wirken zu der „Fremdheit“ des Bildes nicht so stark mit, wie die ganz unwesentlichen wenigen ersten Haare eines spät keimenden Schnurrbartes, die an den Seiten (nicht in der Mitte) der Oberlippe keimen und ziemlich gewaltsam in die Höhe gewirbelt sind. Durch diese paar Haare wird nämlich die Mundlinie vollständig verschoben; statt in den Winkeln zu fallen, steigt sie für das Auge, und der Effekt ist ein ganz anderer Ausdruck. Wer die Bedeutung eines solchen Details für eine Phy-

siognomie erkennen will, der halte einmal diese sechs Härchen zu!

Hier ist diese Bedeutung freilich ganz besonders groß. Der starke und intrigierende Eindruck dieses ganz einzigartigen Kopfes beruht auf unvereinbaren Gegensätzen, die er umschließt. Dem Gegensatz zwischen den Spuren des Alters und dem Jünglingsbärtchen und dem Gegensatz zwischen dem tiefen und bedeutenden Ernst des Auges und des Mundes zu der etwas gezwungenen Redlichkeit dieses Bärtchens. Man sieht: die paar Haare spielen in beiden ihre Rolle.

Soll man den Eindruck formulieren, so möchte man sagen: ein großer Mensch, aber verwöhnt, eigensinnig, unruhig bis zur Nervosität und mit sich selbst nicht einig. Und das wird ja wohl für den Rembrandt dieser Zeit auch zutreffen.

Der Kopf mit dem Barett ist nicht ganz so bezeichnend, da die Stirne bedeckt ist, und der Bart weniger betont. Er ist übrigens eher etwas früher entstanden als, wie man gewöhnlich annimmt, später.

Eine gewisse Abweichung zeigt die Nase. Aber das darf nicht zu Schlüssen über die Ähnlichkeit führen. Rembrandts Nase war, wie die sehr vieler

Menschen, ganz unregelmäßig und bot bei jeder Wendung des Kopfes eine andere Linie. Von der rechten Seite gesehen (bei den Radierungen ist es durch die Umkehrung der Zeichnung, die bei allen Drucken erfolgt, scheinbar die linke) hat sie einen absehbenden Zipfel (Tafeln 7, 13, 26), von vorne gesehen, wirkt sie rund und etwas dick (Tafeln 9, 21), während sie, von der linken Seite gesehen, ziemlich lang, gerade, in fein gebogener Linie verläuft (Tafel 23).

Zwei Jahre später, wie die Inschrift bezeugt, ist die Radierung entstanden, auf der neben Rembrandt seine Gattin Saskia zu sehen ist (Tafel 9). Sie ist, streng genommen, das einzige Ehestandsporträt des Paares, denn das Dresdener Bild kann auf Bildniswert keinen Anspruch machen, und das im Buckingham-Palast mindestens nicht viel.

Auch die Radierung greift nicht tief. Sie ist kaum mehr als die schnelle Aufzeichnung einer zufälligen Situation. Rembrandt sitzt, und seine Hand (natürlich in Wirklichkeit die rechte, aber auf der Radierung deshalb die linke) scheint spielend zu kritzeln. Saskia, von anmutiger Fraulichkeit, sitzt daneben. In der Unabsichtlichkeit des Ganzen, die zutage tritt, liegt aber gerade sein besonderer Wert:



zunächst wird durch sie ein eigener Stimmungskreis geschaffen, ist es doch, als ob wir in die Intimität des Hauses zugelassen werden, und dann, was recht wichtig erscheint, bewiesen, daß die merkwürdigen Trachten nicht nur für den Zweck der Bildnismalerei angelegt wurden.

Der stärker gewordene Schnurrbart, der jetzt den Mund verdeckt, nimmt dem Kopfe etwas von seinem Ausdruck. Wenn man aus diesem schnellen Bildnis überhaupt Schlüsse ziehen darf.

Der Zusammenhang des berühmten Dresdener Bildes (Tafel 10) mit dieser Radierung springt in die Augen. Aber wenn in jener die Unabsichtlichkeit, so ist in diesem eine sehr bestimmte Absicht das entscheidende Merkmal. Rembrandt sitzt in einer abenteuerlichen Soldatentracht, ein Barett mit riesigen Federn auf den Locken, einen Degen am Bandelier, vor einem üppig besetzten Tisch, saßt die Frau Liebste, die auf seinem Schoß sitzt, um die Taille und winkt lachend mit dem Bierglas dem Beschauer zu. Die zur Schau, recht aufdringlich zur Schau gestellte übermütige Stimmung wirkt gerade deshalb nicht sehr überzeugend und steckt nicht an. Und das Bild ist künstlerisch ebenso unfrei und falsch wie menschlich.

Man hat das Gefühl, daß diese Stimmung, die ja auch in Rembrandt gar nicht lag, erfunden ist. Daß er sehr einfach gelebt hat, ist uns gut beglaubigt. Aber warum hat er das Bild überhaupt gemalt, das so aus seinem Werke herausfällt? Hat ihn ein fremder Auftrag bewogen? Oder hat er vielleicht in trotziger Laune dem Klatsch der Bürger über das wilde Leben in seinem Hause den scheinbaren Beweis geben wollen? „So, nun entsetzt Euch, Ihr Philister!“?

Am besten würde es wohl durch eine solche Absicht erklärt werden. Wir werden nachher sehen, daß eine ähnliche bei dem Bilde des Ehepaars mit den vielen Juwelen fast bewiesen werden kann.

In dieser Zeit müssen italienische Bildnisse in Rembrandts Gesichtskreis gekommen sein. Wahrscheinlich die des Raffael. In Stichen, ein Original, das Porträt des Grafen Castiglione, hat er erst bei einer Auktion im Jahre 1639 kennen gelernt, wie die datierte Skizze danach beweist.

Er hatte — und nur Menschen, die von dem engen und falschen Begriff von Persönlichkeit ausgehen, der heute verbreitet ist, werden sich darüber wundern — er hatte für die Italiener und besonders für Raffael eine leidenschaftliche Vorliebe. fand er doch in ihnen Dinge, die den Künstlern

des Nordens und gerade ihm selbst fehlten: Schönheit und Ruhe der Form.

Diese Eigenschaften aber genoß er nicht nur, sondern sie wirkten auch auf ihn. Wie sie ein Jahrhundert früher auf Dürer gewirkt hatten. Die jähe Leidenschaftlichkeit, die stürmische Bewegtheit ihrer ersten Periode hört bei beiden unter diesem Einfluß auf. Bei Dürer verrät er sich äußerlich stärker, weil er auch der schönen Linie der fremden Gestalten nachgab, was Rembrandt nicht tat. Aber bei Rembrandt ging er am Ende noch tiefer, gab nicht dem einzelnen Werk und der einzelnen Figur, sondern seinem ganzen Wesen eine neue Note.

Im Bildnis gerade ahmte aber auch Rembrandt direkt nach. Die prachtvolle alte Frau Elisabeth Jacob Vas im Amsterdamer Rijksmuseum hat nicht nur die Stellung der Maddalena Doni, sondern hält auch die Hände wie sie. (Die Doni Raffaels kopiert ihrerseits in beiden bekanntlich ganz genau die Mona Lisa. Es ist ein amüsantes Schauspiel, das die drei Werke nebeneinander bieten: wie sich erst die plumpere florentinische Landsmännin und dann die derbe Niederländerin in die Haltung schicken müssen, die Leonardo der geschmeidigen und raffinierten Dame Gioconda abgelauseht hat.) Eine

andere alte Frau, in der Sammlung Lindsay Holfond in London, bekommt sogar Körper- und Handhaltung von Raffaels Papst Julius.

Aber diese Bilder gehören erst in die vierziger Jahre. Zunächst versuchte Rembrandt das Neue im Selbstbildnis, wie ein paar Jahre vorher die damals gewollte neue Beweglichkeit. Und er ähnlichte sich den vornehmen Italienern der Renaissance nicht nur in der klassischen Ruhe ihrer Haltung, sondern auch im Kostüm und in der Tracht des Bartes und der Haare an. Veränderungen, die neben dem psychologischen Interesse eine besondere Bedeutung dadurch haben, daß sie die Datierung einer ganzen Reihe von bisher willkürlich verteilten Bildnissen sicher stellen.

Das erste ist ein Kopf der Sammlung Königswarter in Wien (Tafel 11), auf dem der Künstler im Schmuck eines Vollbartes erscheint. Daß er diese Veränderung mit sich unter dem Eindruck des Castiglione vorgenommen hat, beweist die Radierung vom Jahre 1638 (Tafel 12), in der das feine weiße Vorhemdchen und die übrigen Elemente der Tracht des italienischen Grafen auftauchen, die für die nächste Zeit auf allen Selbstbildnissen Rembrandts wiederkehren. Aber es muß noch ein anderes

Porträt Raffaels stark auf ihm gewirkt haben: eines Mannes, der noch die langen Haare der Quattrocentomode trug. Denn auch die Locken läßt Rembrandt nun weit über die Schulter wallen. Offenbar wollte er es recht gut machen. Für unsere kritischen Augen wirkt es ein wenig komisch, daß er in diesem Willen niemals vereinte Dinge zusammenstellte. Wir wissen, daß zu dem langen Haar die Bartlosigkeit und zu dem Vollbart das verkürzte Haar gehörte.

Hat er es dann auch erfahren oder empfunden? Oder wuchs der Bart nicht gut, wie es nach den Bildern scheint? Oder gefiel ihm seine Farbe nicht? Hat vielleicht der Anblick des Originals des Castiglione eine Rolle gespielt, das er, wie gesagt, im Jahre 1639 sah und skizzierte? Jedenfalls hat er in diesem Jahre den Bart bis auf eine kleine Spitze am Kinn und die Fliege wieder abnehmen lassen.

So zeigt ihm die berühmte Radierung (Tafel 13), die diese Jahreszahl trägt, und auf der die ganze Stellung, die Haltung des Kopfes, des Armes und der Hand, aber mehr noch, der ganze Umriß (das Barrett ist deshalb so gewaltsam schief gesetzt, damit es etwa dieselbe Linie gibt wie auf der Skizze des

Vorbildes der übrigens falsch gezeichnete Hut) den Castiglione genau nachahmen.

Durch diese Absicht ist in das Porträt eine Gezwungenheit gekommen, die weit über die jedem Selbstbildnis notwendig anhaftende hinausgeht. Ueberdies mußte Rembrandt, da ja Arm und Hand, die auf der umkehrenden Radierung seine linken zu sein scheinen, in Wirklichkeit seine rechten waren, unter besonders schwierigen Verhältnissen arbeiten, wodurch auffallende Mängel in diesen Teilen entstanden sind.

Trotzdem ist das Bildnis wieder ein besonders wichtiges; denn der Wunsch nach sehr genauer Ähnlichkeit ist unverkennbar.

Rembrandts Glück steht in dieser Zeit auf der Höhe. Er hat am Anfang des Jahres ein stattliches Haus in der Breestraat erworben, in dem nun sein Besitz und sein Leben erst die rechte Heimstätte fand und den rechten Rahmen gewann. Und er empfand gewiß diesen neuen Schritt in seinem Aufstieg in seiner ganzen Bedeutung. Er ist ja auch stolz genug angetan und blickt auch so. Aber von der Freude an seinem Glück, die in den ersten Amsterdamer Bildnissen, von dem Uebermut, der in den späteren so naiv hervortrat, ist nichts mehr zu

spüren. Und das ist nicht der Zufall eines Tages. Wer dem Augenschein nicht glaubt, dem zeigen es die folgenden Bildnisse: der schmerzliche Ernst dieser Züge, der besonders durch die vertieften Falten und Runzeln der Stirn und die Fältchen der eingesunkenen untern Augenlider, dann aber auch durch den Blick hineingebracht wird, ist und bleibt von nun an das bestimmende Moment seiner Physiognomie.

Fragt man nach der Ursache, so scheint keine andere nachweisbar zu sein als das Schicksal des Menschen, da der Künstler doch allen Grund hatte, sich zu freuen. Und als Mensch hatte ja auch Rembrandt in diesen Jahren genug des Schlimmen zu durchleben gehabt. Dreimal hatte die geliebte Frau seit dem Jahre 1635 geboren, und dreimal hatte er die Kinder sterben sehen. Solche Verluste warfen den ersten Schatten auf sein Glück, nicht erst, wie man zu sagen pflegt, der Tod der Saskia.

Alle bezeichnenden Züge, die äußeren und die inneren, finden sich in dem dritten Selbstbildnis des Louvre wieder, das also nur in diese Zeit und nicht in das Jahr 1637 gehören kann. Seine Abbildung ist für unseren Zweck bei dieser Uebereinstimmung unnötig.

Und auch das zweite Chestandsbildnis, im Buckingham-Palast in London (Tafel 14), das gewöhnlich noch vor das Dresdener gestellt wird, wird durch dieselbe Uebereinstimmung in diese Zeit gerückt. Das Fortlassen der alt machenden Falten kann nur auf einen Augenblick darüber täuschen. Uebrigens zeigen auch die sehr gereiften Formen der Saskia (deren Bildnisse auch eine gründliche Durchforschung verlangen), daß dieses Werk vor der Radierung vom Jahre 1636 und dem Dresdener Bilde ganz sicher nicht entstanden sein kann.

Saskia sitzt vor dem Spiegel, um ihre Toilette zu vollenden. Sie ist in kostbarer Kleidung und trägt noch kostbareres Geschmeide. Gürtel und Mantelfette sind edle Goldarbeiten, mit edlen Steinen besetzt. In die Ohren hat sie Gehänge mit großen Perlen getan. Perlenketten legen sich um die Arme, und eine, die um den Hals gehört, hält Rembrandt.

Man hat das Bild wie das Dresdener als wirkliche Szene aus Rembrandts Haus genommen. Aber es ist doch mehr als nur unwahrscheinlich, daß Saskia diese Schätze wirklich besessen hat, die denn doch leichter gemalt als bezahlt waren.



Warum er aber dann das prozenhafte Bild gemalt hat? Gerade in diesen Jahren hatten die Angriffe der Sippe Saskias sich immer häufiger und lauter wiederholt. So häufig und laut, daß Rembrandt schließlich im Jahre 1638 Verleumdungsflage erheben mußte. Da liegt es nahe, dieses Werk als Trugbild anzusehen, in ähnlichem Sinne, wie oben das Dresdener aufgefaßt wurde.

Aber dieses Werk hat als Dokument für Rembrandts Aussehen wenig Wert. Von einer ganz anderen Bedeutung ist das Bildnis der Wallace-Collection in London (Tafel 15), das durch den Vergleich mit der Radierung in das Jahr 1639 oder 1640 gerückt wird. (Bisher hat man es in das Jahr 1634 gestellt.)

Die langen Locken sind nun auch wieder gefallen, was dem Eindruck des Kopfes sehr zugute kommt. Die große Ruhe, die Rembrandt anstrebte, ist hier zum ersten Male ganz erreicht. Die Stellung mit der auf die Brust gelegten linken Hand und der Umriß lassen an Raffaels Porträt des Bindo Altoviti denken, das früher als Selbstbildnis des Künstlers galt und in dieser falschen Deutung Rembrandt wohl bekannt gewesen sein mag.

Schließlich hat Rembrandt dann auch das Kinnhärtchen abgelegt. So sehen wir ihn auf dem herrlichen Bilde der Londoner National-Gallery (Tafel 16). Noch einmal hat er das Motiv des Castiglione aufgenommen, aber diesmal fühlt man keinen Zwang mehr: Haltung und Ausdruck sind sichtlich und frei. Zum ersten Mal seit dem Jünglingsbildnis des Mauritsshuises hat Rembrandt sein Gesicht ganz ohne gewollten Ausdruck wiedergegeben. Damals war er vielleicht noch zu bescheiden gewesen, eine gewisse Miene aufzusetzen, jetzt ist er großbewußt genug, um es nicht mehr zu tun. Dieses Bewußtsein, das von dem etwas eiflen Selbstgefühl der Zwischenzeit wohl zu unterscheiden ist, findet in der selbstverständlichen vornehmen Würde seinen Ausdruck. Der Malerfürst. Nur noch die besondere Kleidung hält das Bild mit der Reihe zusammen, die mit dem Bilde des Louvre (Tafel 7) begann, und für die eben wechselnde Absichten bezeichnend sind. Alles andere weist schon auf die Altersbildnisse mit ihrer erhabenen Absichtslosigkeit hin. So ist es ein Abschluß und ein Anfang zugleich.

Das ist der Rembrandt der „Nachtwache“. Der sich so souverän fühlte, daß er statt des Gruppen-

porträts, das die Klobeniersdoelen bestellten, und auf dem jeder für seine hundert Gulden sein großes und deutliches Konterfei zu finden erwartete, etwas so ganz Anderes zu schaffen wagte: einen Traum, den der Eindruck dieses Aufbruchs der Schützen zum Fest in seiner Phantasie geweckt hatte, einen Auszug von Helden; statt einer banalen Wirklichkeitschilderung eine Eroica in Farben.

Seine Kraft hatte er nicht überschätzt, wohl aber seinen Einfluß. Er eroberte sich durch dieses Werk die Nachwelt, aber er verlor die Mitwelt.

\*                    \*                    \*

„Dies Bild“, sagt Hoogstraten, der damals Rembrandts Schüler war, von der Nachtwache, „war von allem verschieden, was man bis dahin in Holland gemalt hatte.“ Kein Wunder, daß die Menschen nichts davon wissen wollten und ihn seinen kühnen Eigenwillen schwer entgelten ließen. Man mag sich vorstellen, wie ihre Abkehr und ihre Angriffe auf diesen Rembrandt, der so unerschütterlich in die Welt sah, gewirkt haben. Er zog sich auf sich selbst zurück.

Auf sich ganz allein. Saskia konnte ihm nicht mehr helfen, den Schlag zu tragen. Das vierte

Kind, das erste lebenskräftige, das sie geboren hatte, hatte ihre Lebenskraft zerstört. Im Juni des Jahres 1642 war sie gestorben. Damit hätte, auch wenn Rembrandts Stellung dieselbe geblieben wäre, das Leben, das er seit zehn Jahren führte, von selbst sein Ende gefunden.

Rembrandt zog sich auf sich selbst zurück. Und er wurde dadurch nicht ärmer, sondern reicher, nicht schwächer, sondern stärker. Eine wunderbare Fülle und Kraft muß in seiner Seele gelegen haben, damit das möglich wurde. Eine Fülle und Kraft, die sich vielleicht ohne diese Schicksalsschläge, ohne den Verlust alles dessen, was ihn nach außen zog, niemals offenbart hätte. Wer möchte diese Episode des eitlen und fröhlichen Glanzes, die jetzt abschloß, in Rembrandts Leben und Schaffen vermissen?! Aber tiefer und gewaltiger ist der Teil seines Lebenswerkes, der jetzt beginnt.

Wie männlich die Antwort war, die er dem Schicksal gab, das zeigen am allerunmittelbarsten seine Bildnisse. Und zwar sowohl durch die Veränderung seiner Gestalt als der Art, in der er sie malte.

Zunächst werden sie seltener. In den vierziger Jahren, an deren Anfang das Bild der National-

Galery steht, sind nur noch ein einziges Gemälde und eine Radierung entstanden. Sollte die Menge der Selbstporträts in dem Jahrzehnt vorher doch nicht mehr als innere den sehr äußerlichen Grund gehabt haben, daß Nachfrage nach Bildnissen des Modemalers vorhanden war? eine Nachfrage, die eben aufhörte, als sich die Gunst der Gesellschaft von ihm abwandte?

Das Bildnis des Londoner Buckingham-Palastes (Tafel 17) ist offenbar nur wenige Jahre nach dem der National-Gallery entstanden. Die angenommenen sechs scheinen eher zu viel zu sein. Aber welche Veränderung bei so naher Ähnlichkeit aller Züge, deren einziger äußerer und sozusagen meßbarer Unterschied in dem Vollerwerden des Gesichtes und besonders des Untergesichtes liegt! Welche Veränderung!

Hält man die beiden Bilder zusammen, so hat man das Gefühl, daß in diesem Manne etwas erstorben ist. Die Kraft, die dort die Züge anspannte und gleichsam hob, wirkt hier nicht mehr, und sie fallen nach unten. (Man kann vor dem Spiegel durch das Anspannen und Fallenlassen der Gesichtsmuskeln sich die Empfindung für diesen Vorgang verschaffen). Auch im Auge wird diese „Abspannung“

fühlbar: das Aktive, Suchende und nach außen Greifende, ist erloschen. Eine gewisse Unbeweglichkeit liegt in dem ganzen Gesichte.

Auf den ersten Blick sieht man nur den Verlust. Die Kraft, die hier zu wirken aufgehört hat, ist die Jugend.

Aber mit ihr ist nicht nur das liebenswert Heiße und Stürmische, sondern auch das Problematische gewichen, das nur bei dem Jüngling liebenswert ist. Schaut man tiefer, so sieht man auch den Gewinn, der mit jenem Verlust verbunden ist und ihn voraussetzt, die neue Kraft, die zu Tage tritt: das Alter.

Die Unbeweglichkeit des Gesichtes wirkt nicht müde, sondern fest. Und fest ist der Blick, mit dem der Künstler, wie aus einer größeren Tiefe heraus als früher, in die Welt sieht. Ein Gereifter, der ganz auf sich selbst ruht, der nach allem, was außer ihm ist, nicht mehr viel fragt, dem Welt und Schicksal nicht mehr viel geben und nehmen können.

In dem Kostüm klingt noch etwas von der alten Pracht nach. Aber es ist dunkler, ernster und zierloser geworden. Und der Maler hat es durch die Lichtverteilung noch mehr zurückgedrängt, daß es kaum noch mitwirkt. Es bedeutet ihm nichts mehr.

Daß das nicht eine willkürliche Deutung ist, beweisen die folgenden Bildnisse. Rembrandt, dieser Rembrandt, der sich so naiv und leidenschaftlich an den phantastischen und glänzenden Brunkgewändern gefreut hatte, die ihn den alten Malerfürsten äußerlich ähnlich machen sollten, hat sie abgeworfen wie schlechten Plunder.

Die Zeichnung, die auf dem Umschlag dieses Buches steht, zeigt, was er nun statt dieser fremdartigen Künstlerkleider trug: nicht etwa das Gewand des Bürgers, sondern den langen Rock und den runden Hut des holländischen Bauern. Dieselbe Tracht, die sein Vater und sein Müllerbruder Adriaen trugen. Das ist durchaus nicht wunderbar: er ist nicht der einzige Aufgestiegene, der, auf die Höhe gelangt, stolz den bescheidenen Ursprung empfindet und betont.

Und auch in seiner Gestalt tritt dieser Ursprung wieder hervor, den sie in ihrer Wandlung durch Lebensweise und geistige Arbeit fast hatte vergessen lassen. Der junge Rembrandt von dem Bildnis des Mauritshuis (Tafel 3) bis zu dem der National-Galerie (Tafel 6) wirkt eher schlank, schmal, elegant. Jetzt steht er breit, unterseht, behäbig da, und läßt an den bäuerlichen Knaben des

ersten Porträts dieser Reihe denken, den er damals so schnell und bestimmt „überwunden“ hatte.

Brachtvoll, dieser Mann. Und Wilhelm Bode hat recht, die unscheinbare Zeichnung so hoch zu stellen. Sie gibt einen Großen der Menschheit ganz ohne Pose und ist monumentaler als tausend anspruchsvolle Denkmäler in Farben oder Stein. So stand Rembrandt gegen Welt und Schicksal.

Eine wertvolle Ergänzung zu diesem Blatt, auf dem der Kopf nur angedeutet ist, gibt die Radierung vom Jahre 1648 (Tafel 18). In derselben Tracht, die auf der Zeichnung zu sehen ist, sitzt Rembrandt hinter den Zeichentisch am Fenster bei der Arbeit.

Auch das Gesicht hat sich gewandelt wie der Körper. Je voller und breiter sich die Kinnpartie entwickelt und gegenüber der früher auffälligeren Stirnpartie hervortritt, desto deutlicher wird auch in ihm der häuerliche Typus. Ohne daß es deshalb das geistig Bedeutende verliert.

Diese durchgeistigten Bauernköpfe, die so imponierend wirken, tragen gerade die großen Männer niederdeutschen Stammes in ihrem Alter. Man denkt vor diesem Bildnis Rembrandts an Luther und an Bismarck. Bodentwüchsige Kraft, durch hohe Kultur veredelt. Stolzeste Exemplare der Gattung



Mensch. Männer, die aus starken Wurzeln bis in die Wolken wachsen.

\* \* \*

Sechs Jahre später ist der Kopf der Kasseler Galerie entstanden (Tafel 19), der die ersten Spuren des körperlichen Verfalles zeigt, der dann ziemlich schnell vorschreitet. Das Fleisch verliert, namentlich um den Mund herum und in den Backen und dem Kinn, seine Fülle, und die Haut runzelt sich.

Rembrandt war durch die Schicksalsschläge, die ihn trafen, — dem Verluste der Saskia und der Gunst seines Publikums war der Vermögensverfall gefolgt, der ihn bis zum Bankerott führte und ihn aus dem Hause der Breesstraat trieb —, Rembrandt war nicht hart geworden. Im Gegenteil: die Teilnahme, mit der er die schmerzreichen Gesichter seiner Freunde aus dem Judenviertel malte, und seiner Bilder dieser Zeit, zu denen er gern Szenen wählte, in denen Trost zu den Leidenden kommt, beweisen eine gewisse Weichheit seines Gefühls. Und man wird diese in Mund und Auge des Kasseler Bildnis unschwer wiederfinden.

Nur auf zwei Bildern blickt er finster und drohend. Beide hängen im Wiener Hofmuseum.

Das eine zeigt ihn in halber Figur, die Hand im Gürtel (Tafel 20), das andere gibt nur den Kopf (Tafel 21), der bisher um 9 Jahre später datiert und dadurch hinter die Greisenbildnisse gerückt worden ist, dessen Zusammengehörigkeit mit dem ersten Bild aber durch die genaue Uebereinstimmung der Züge und der Kleidung unzweifelhaft erscheint. Beide gehören also in das Jahr 1657. In das Jahr, in dem Rembrandts Haus und die mit so vieler Liebe gesammelten Kunstschätze unter dem Hammer kamen. Sie sind unter dem unmittelbaren Eindruck dieses furchtbaren Erlebnisses gemalt.

Der Kopf, in dem die Furchen und Falten sich immer tiefer graben, hat eine Ehrfurcht gebietende Größe. Und man würde diesen Mann für alles andere eher halten, als für einen obdachlosen Habenicht's.

Aber, wie gesagt, der finstere Ausdruck war offenbar nur die Folge dieses unmittelbar vorher erlebten Schlages. Sonst überwiegt in allen Bildnissen bis zum Lebensende stiller Frieden, der hier und da sogar etwas Lächelndes hat, einen Ausdruck, der in keinem aller Bildnisse aus der Zeit seines Glückes zu finden ist.

Das große Bildnis der Sammlung des Earl of Chester in Melbury Parle (Tafel 22) zeigt eine große und wahrhaft majestätische Ruhe. Es kann nicht sehr lange nach dem Kopfe des Wiener Hofmuseums entstanden sein, und ist das letzte Bildnis, das uns den Mann noch im Vollbesitz seiner Kraft zeigt. Wie der patriarchalische Fürst eines Bauernvolkes sitzt er da, der kommt zu richten und zu schlichten.

In den Bildnissen des letzten Jahrzehntes ist dann der körperliche Verfall zu verfolgen. Das Haar wird zuerst grau, dann weiß, und dabei immer dünner, so daß es das Krause und Buschlige verliert und sich in glatte Locken legt, die der Greis immer länger über die Schulter fallen läßt. Die Runzelung der Haut nimmt zu, und das Einsinken der Mundpartie läßt darauf schließen, daß die Zähne ausfallen. (Diese peinlichen Spuren des Verfalles, auf die bei den einzelnen Bildern nicht mehr eingegangen werden soll, dienen uns dazu, die Bildnisse dieser Periode zu verteilen.)

Die eigentliche Krisis muß im Jahre 1660 eingetreten sein. Das Bild des Herzogs von Buccleuch (Tafel 23), das die Jahreszahl 1659 trägt, und das Bild des Louvre (Tafel 24), das durch ein

offenbar gleichzeitiges und datiertes des Lord Kinnaird in das Jahr 1661 gezogen wird, beweisen das. Dort sieht er noch ziemlich aufrecht und hell in die Welt, hier ist nicht nur das Gesicht viel stärker verwittert, sondern es ist etwas Zittriges in der ganzen Gestalt und im Blick.

Rembrandt war immer erst vierundfünfzig Jahre alt. Und man kann vor diesem Bilde die alte Erzählung, daß er in späten Jahren getrunken habe, doch nicht einfach als Klatsch abtun. Es ist etwas darin, was an Alkohol denken läßt. Und dieses Etwas weicht nicht mehr aus den Zügen, trotzdem es in den späteren Bildern manchmal so weit zurücktritt, daß man es, ohne dieses erste gesehen zu haben, kaum verspüren würde.

Seine Kunst hat auch unter solchem Verlust an Kraft nicht gelitten. Denn in demselben Jahre wie dieses Bild sind die „Staalmeesters“ entstanden, als Malerei das Schönste, was er gegeben hat. Er war jetzt nicht mehr in der Gefahr, wie zwei Jahrzehnte vorher bei der „Nachtwache“ eine Wirklichkeit willkürlich in eine Phantasie umwandeln zu wollen. Er konnte jetzt sein Kunstwerk auch aus einer Wirklichkeit ziehen. Schwarze Männer in einem braungetäfelten Saal, alle gut beleuchtet, alle

treffend konterfeyt: und schuf daraus ein Bild, so schön in seinem goldenen Licht, daß jedes andere zur bemalten Leinwand werden muß neben ihm, in dem aller Stoff überwunden ist.

Ist ihm durch dieses Bild etwas wie ein neuer Wohlstand gekommen, und hat ihm dann auch Reminiszenzen an die alte Herrlichkeit erweckt? Wunderlich genug nimmt sich der zusammengeraffte und beinahe ausgeputzte Rembrandt auf dem Bilde des Lord Ashburnton (Tafel 25) zwischen den Altersbildnissen, die ihm gern im beschmierten Malkittel und mit der Leinenmütze zeigen, manchmal vor der Staffelei, wunderbarlich genug nimmt er sich aus.

Am Anfang der sechziger Jahre ging auch noch Hendrickje Stoffels von ihm, die in den letzten Jahrzehnten seine kluge und treue Lebensgefährtin gewesen war. Nach ihrem Tode war er so gut wie ganz vereinsamt.

Aber von dem Bildnis des Lord Iveagh (Tafel 27), das ihn in seiner Werkstätte zeigt, fühlt man, daß ihm nichts mehr weh tun konnte. Sogar der Troß gegen die Welt ist überwunden. Was übrig bleibt, ist die Kunst.

Zwei Bilder einsamer Menschen hat der Meister in dieser Zeit gemalt, die man neben dieses Selbst-

porträt als eine Art Ergänzung stellen darf. Sie zeigen, wie er immer tiefer (nicht nur immer malgewaltiger) geworden war. Zwei Bilder — zwei Melodien. Erschütternd das eine, auf dem in des Großkönigs Saul verzweifelnde Einsamkeit Davids Spiel als stiller Trost klingt. Erhebend das andere, auf dem der blinde Homer aus schaffender Einsamkeit sein Lied singt.

Das letzte Bildnis (Tafel 28) zeigt uns, was von Rembrandts Körper noch übrig war in diesem Jahre 1669, in dem er starb. Wie stark er noch geistig war, das müssen uns die leidenschaftlich strahlenden Bilder, wie die „Judenbraut“, zeigen. Das Bildnis zeigt es nicht mehr.

Wie denn überhaupt Rembrandts Greisenbildnisse nicht seine ausdrückvollsten sind, und ihre Wirkung mehr erst durch die Vorstellung von seinen gleichzeitigen Werken erhalten, als durch die unmittelbare Anschauung.

\* \* \*

„Die einzige Selbstbiographie in Bildnissen. Und eines Rembrandt. Welch ein menschliches und künstlerisches Dokument! Welch ein kostbarer Besitz

der Menschheit!" Das stand am Anfang dieses Buches.

Kann man sie als gleichwertig neben die großen Selbstbiographien in Worten stellen?

Die Frage wird heute noch sehr verschieden beantwortet werden. Ein klares Ja als allgemeine Antwort wird erst einmal erklingen, wenn die Menschen gelernt haben werden, Bilder so gut zu lesen wie Worte, und wenn ihnen die Werke der großen Künstler so vertraut werden wie die der großen Dichter.

Für die solches gilt, denen kann nichts weniger, als was Goethe über sich geschrieben hat, bedeuten, was Rembrandt über sich gemalt hat.

---

## U n m e r k u n g.

Das Material für dieses Büchlein habe ich hauptsächlich dem großen Rembrandt-Werk von Wilhelm Bode und der Biographie von Charles Bosmaer entnommen. Ich bin vielfach gezwungen gewesen, in den Fragen des Wertes und der Datierung der Bilder von diesen Forschern abzuweichen. Um die Leser nicht im Unklaren zu lassen, wo ich den Autoritäten eine eigene Meinung gegenüberstelle, habe ich in dem Verzeichniß der Abbildungen neben meiner Datierung die Bodes angeführt. Gerade weil diese Abweichungen des öfteren vorkommen, möchte ich ausdrücklich darauf hinweisen, daß, wie wohl alle Forschungen über Rembrandt, auch diese spezielle Untersuchung nur durch Bodes Werk ermöglicht war.

Die volkstümliche Absicht und Form der Serie, als deren Teil diese Untersuchung erscheint, machte eine eingehende Stellungnahme zu allen wirklichen und angeblichen Bildnissen Rembrandts und eine vollständige Begründung meiner Ansichten unmöglich. Hier kam es nur darauf an, eine in sich verbundene Reihe durchaus zweifelloser Selbstporträts zusammenzustellen.

Ich werde an einer anderen Stelle auf diese Frage zurückkommen.

Vielleicht liegt aber auch in der Behandlung, die hier allein möglich war, ein, wenn auch bescheidener Beitrag zur



wissenschaftlichen Erforschung des Rembrandt-Werkes. Viele Bilder, die Rembrandt darstellen, erscheinen dieser Reihe gegenüber als zweifelhaft und schlimmer. Und mit der Kritik gewinnt die Datierung eine Unterstüßung durch die Festlegung einer größeren Zahl von Bildern, die sich über Jahrzehnte verteilen, mittelst einer Methode, die sich nicht auf stilistische Eigenheiten, sondern auf Tatsachen stützt.

Es kann, bei weiterer Durchführung dieser Untersuchung, ein vollständigeres und sicheres Gerüst für die Chronologie der Bilder Rembrandts geschaffen werden als wir heute besitzen.

F. St.

## Verzeichniß der Abbildungen.

- Auf dem Umschlag: eine Zeichnung, im Besitze des Herrn John P. Geseleine, London. Um 1648 (42. Lebensjahr).
- Tafel 1. Oelgemälde in der Königl. Gemälde-Galerie in Kassel. Um 1626 (20. Lebensjahr). Bode 11. (Um 1627/8).
- Tafel 2. Oelgemälde im Herzoglichen Museum in Gotha. Bezeichnet: R H 1629. (23. Lebensjahr.) Bode 13.
- Tafel 3. Oelgemälde im Mauritshuis im Haag. Um 1631 (25. Lebensjahr). Bode 16. (Um 1629, 30).
- Tafel 4. Radierung. (Bl. 211.) Von 1632 (26. Lebensjahr).
- Tafel 5. Oelgemälde in der Sammlung des Lord Leconfield in Petworth. Bezeichnet: R H van Ryn 1632. (26. Lebensjahr.) Bode 61.
- Tafel 6. Oelgemälde im Palazzo Pitti in Florenz. Um 1633 (27. Lebensjahr). Bode 170. (Um 1634.)
- Tafel 7. Oelgemälde im Louvre in Paris. Bezeichnet: Rembrandt f. 1634. (28. Lebensjahr.) Bode 163.
- Tafel 8. Oelgemälde im Louvre in Paris. Bezeichnet: Rembrandt f. 1634. (28. Lebensjahr.) Bode 164.
- Tafel 9. Radierung (Bl. 203). Von 1636 (30. Lebensjahr).

- Tafel 10. Oelgemälde in der Königlichen Gemälde-Galerie in Dresden. Um 1636 (30. Lebensjahr). Bode 157. (Um 1634/5.)
- Tafel 11. Oelgemälde im Besitze des Freiherrn von Königswarter in Wien. Um 1637/38 (31./32. Lebensjahr). Bode 172. (Um 1634/5.)
- Tafel 12. Radierung (Bl. 233). Von 1638 (32. Lebensjahr).
- Tafel 13. Radierung (Bl. 234). Von 1639 (33. Lebensjahr).
- Tafel 14. Oelgemälde im Buckingham Palace in London. Um 1639 (33. Lebensjahr). Bode 158. (Um 1634/5.)
- Tafel 15. Oelgemälde im Wallace Museum in London. Um 1640 (34. Lebensjahr). Bode 171. (Um 1634.)
- Tafel 16. Oelgemälde in der National Gallery in London. Bezeichnet: Rembrandt f. 1640 conterfeyct. (34. Lebensjahr.) Bode 256.
- Tafel 17. Oelgemälde im Buckingham Palace in London. Bezeichnet: Rembrandt f. 164?. Um 1646. (40. Lebensjahr.) Bode 261.
- Tafel 18. Radierung (Bl. 235). Von 1648 (42. Lebensjahr).
- Tafel 19. Oelgemälde in der Königl. Gemälde-Galerie in Kassel. Bezeichnet: Rembrandt f. 165?. Die letzte Ziffer kann nur als 4 gelesen werden, die Lesart 9 ist nach einem Vergleich mit den Bildnissen aus diesem Jahr unmöglich. (48. Lebensjahr.) Bode 349.
- Tafel 20. Oelgemälde im Kaiserl. Hofmuseum in Wien. Um 1657 (51. Lebensjahr). Bode 424. (Um 1655—57.)
- Tafel 21. (Titelbild.) Oelgemälde im Kaiserl. Hofmuseum in Wien. (Um 1657 (51. Lebensjahr.) Bode 505. (Um 1665.)

- Tafel 22. Oelgemälde im Besitze des Earl of Chester in Melbury Park. Bezeichnet: Rembrandt f. 1658. (52. Lebensjahr.) Bode 428.
- Tafel 23. Oelgemälde im Besitze des Lord Buccleuch, Montague House, in London. Bezeichnet: Rembrandt f. 1659. (53. Lebensjahr.) Bode 431.
- Tafel 24. Oelgemälde im Louvre in Paris. Durch Vergleich mit dem bezeichneten und datierten Bilde, das sich im Besitze des Lord Kimrind, Koffie Priority, Inchtore befindet, in das Jahr 1661 gerückt. (55. Lebensjahr.) Bode 434.
- Tafel 25. Oelgemälde im Besitze des Lord Ashburnton in The Grange. Um 1663 (57. Lebensjahr). Bode 429. (Um 1659.)
- Tafel 26. Oelgemälde in der National Gallery in London. Um 1664 (58. Lebensjahr). Bode 433. (Um 1659.)
- Tafel 27. Oelgemälde im Besitze des Lord Iveagh in London. Um 1666 (60. Lebensjahr). Bode 503. (Um 1663.)
- Tafel 28. Oelgemälde im Besitze des Sir Audley W. Neeld, Guiddleton House: Bezeichnet: Rembrandt f. 1669. (63 und letztes Lebensjahr.) Bode 507.



## Voranzeige.

Es werden von diesen „Biographien in Bildern“ noch folgende vorbereitet:

Wie sah Luther aus?

Wie sah Schiller aus?

---





Tafel 1.

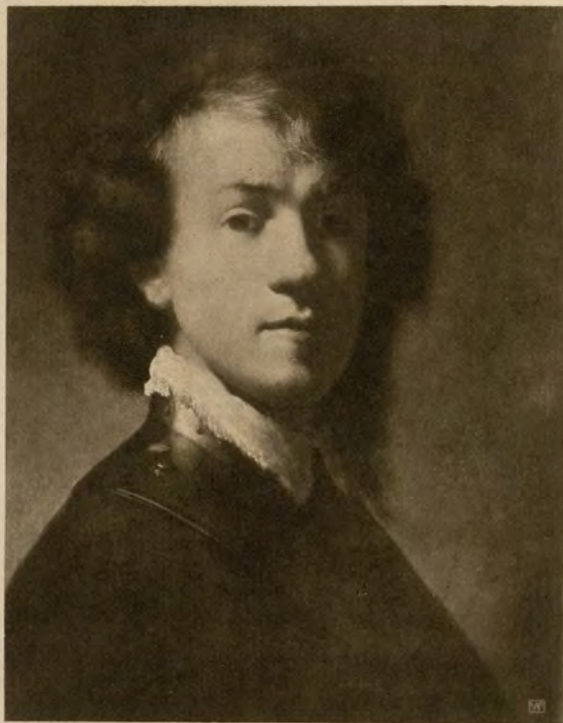
<http://rcin.org.pl> Um 1626.  
(20. Lebensjahr.)



Tafel 2.

<http://rcin.org.pl> Um 1630.  
(24. Lebensjahr.)





Tafel 3.

<http://rcin.org.pl>

Um 1631.  
(25. Lebensjahr).



Tafel 4.

Radierung von 1632.  
(26. Lebensjahr.)

<http://rcin.org.pl>



Tafel 5.

1632.  
<http://rcin.org.pl> (26. Lebensjahr.)



Tafel 6.

<http://rcin.org.pl> Um 1633.  
(27. Lebensjahr.)



Tafel 7.

Um 1634.  
<http://rcin.org.pl> (28. Lebensjahr).



Tafel 8.

<http://rcin.org.pl>

Um 1634.  
(28. Lebensjahr).



Tafel 9.

Radierung von 1636.  
(30. Lebensjahr.)

<http://rcin.org.pl>



Tafel 10.

Um 1636.  
<http://rcin.org.pl> (30. Lebensjahr.)





Tafel 11.

Um 1637/38.  
(81./32. Lebensjahr.)

<http://rcin.org.pl>



Tafel 12.

Radierung von 1638.  
<http://rcin.org.p>(32. Lebensjahr.)



Tafel 13.

Radierung von 1639.  
<http://rcin.org.pl> (88. Lebensjahr.)



Tafel 14.

<http://rcin.org.pl>

Um 1639.  
(33. Lebensjahr.)



Tafel 15.

Um 1640.

<http://rcin.org.pl> (34. Lebensjahr.)



Tafel 16.

Um 1640/1

<http://rcin.org.uk> (84/85. Lebensjahr).



Tafel 17.

Um 1646.

(40. Lebensjahr).

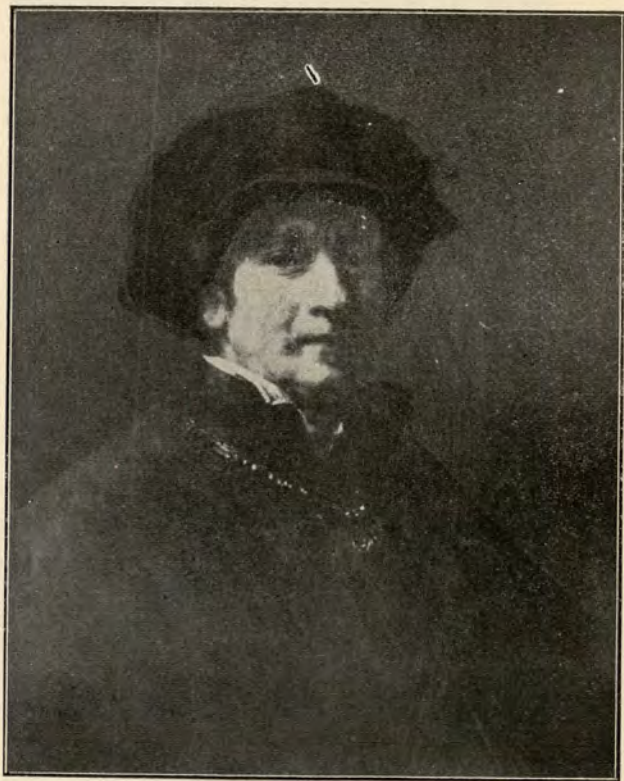
<http://rcin.org.pl>



Tafel 18.

Radierung von 1648.  
(42. Lebensjahr.)





Tafel 19.

<http://rcin.org.pl>

Um 1654.  
(48. Lebensjahr.)



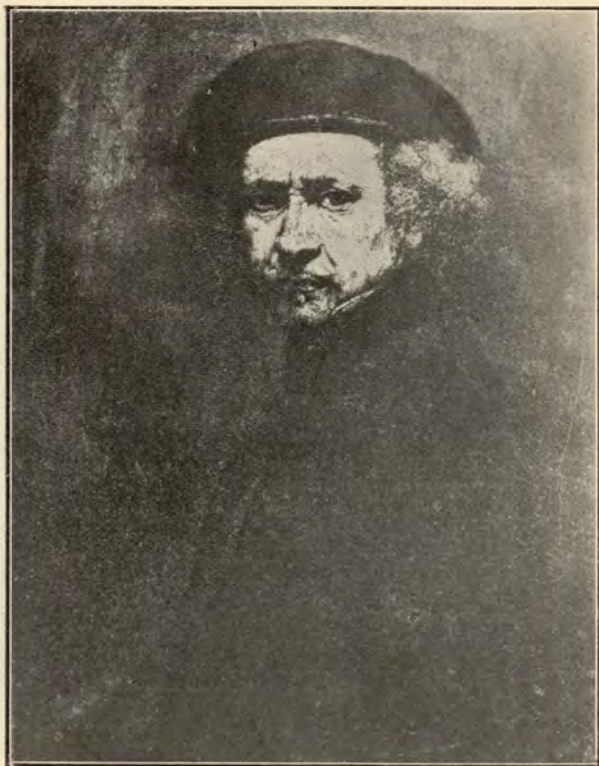
Tafel 20.

<http://rcin.org.pl> Um 1657.  
(51. Lebensjahr).



Tafel 22.

<http://rcin.org.pl> Um 1658.  
(52. Lebensjahr).



Tafel 23.

<http://rcin.org.pl> Um 1659.

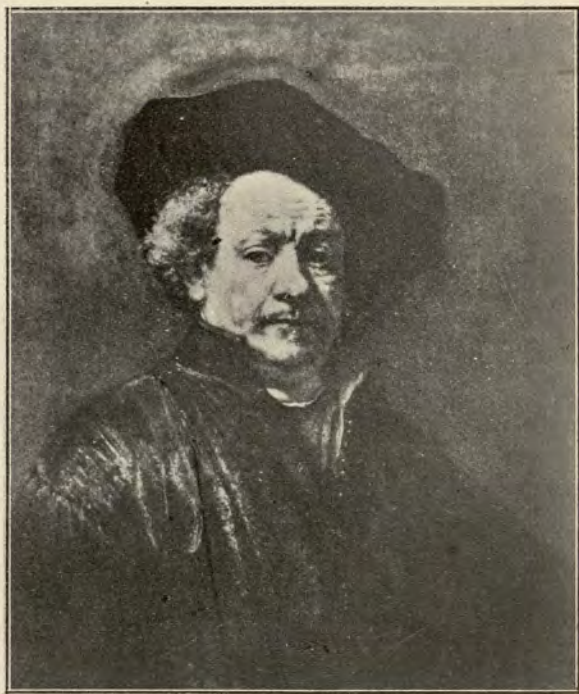
(53. Lebensjahr)



Tafel 24.

<http://rcin.org>

1111 1661.  
(55. Lebensjahr).



Tafel 25. <http://rcin.org.pl> Um 1663.  
(57. Lebensjahr).



Tafel 26.

<http://rcin.org.pl> 11m 1664.  
(58. Lebensjahr).



Tafel 27.

Um 1666.

<http://rcin.org> (60 Lebensjahr).





Tafel 28.

1669.

<http://roa.org.pl> (63. and lastes Lebensjahr).

INSTYTUT  
BADAŃ LINGWISTYCZNYCH PAN  
BIBLIOTEKA  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72  
Tel. 26-68-63









F

23.804