

Rembrandt van Rijn

Maler des Lichts
und des menschlichen Ausdrucks

Fortschritt und Ethik in der Familie

Die Rolle der Kindererziehung
in der Moderne

Die Interpretation
von Nahtoderfahrungen
in Natur- und Geisteswissenschaften





Selbstporträt, 1630

Zu seinem 400. Geburtstag



Rembrandt van Rijn

*Maler des Lichts und des
menschlichen Ausdrucks*

Rembrandt (1606–1669) gehört zu denjenigen Malern, die sich schon zu Lebzeiten ihres Erfolges erfreuen durften. Bereits in jungen Jahren wurde er in Holland als Künstler gefeiert, und früh verkaufte er seine Werke auch ins europäische Ausland.

Mit seinem Talent, eine – insbesondere auch biblische – Szene effektiv ins Bild zu fassen und den unterschiedlichsten menschlichen Empfindungen ihren treffenden Ausdruck zu verleihen, blieb er über seinen Tod hinaus wegweisend.



Die frühen Jahre

Rembrandt war nur sein Vorname. Offiziell hiess er *Rembrandt Harmenszoon van Rijn*, also »Rembrandt, Sohn des Harmen vom Rhein«. Väterlicherseits entstammte er einer Müllersfamilie, deren Windmühle im niederländischen Leiden am Ufer des Alten Rheins stand, was der Familie den Namen gegeben hatte. Rembrandts Vater *Harmen Gerritszoon van Rijn* (1568 bis 1630) hatte die Getreidemühle geerbt und weiterbetrieben. Er scheint ein sorgsamer Unternehmer gewesen zu sein, denner und seine Frau, die etwa gleichaltrige Bäckerstochter *Neeltgen Willemsdochter van Zuytbrouck* (gest. 1640), haben bei ihrem Tode beide ein ansehnliches Vermögen hinterlassen, und dies, obwohl sie insgesamt zehn Kindern das Leben geschenkt hatten. Drei davon sind allerdings früh gestorben.

Rembrandt, geboren am 15. Juli 1606, war das zweitjüngste Kind. Er muss ein aufgeweckter Junge gewesen sein; jedenfalls war er der Einzige, den die Eltern nach der Grundschule noch auf eine höhere Schule schickten. Dies war damals ein eher aussergewöhnliches und zudem kostspieliges Unterfangen. Seine vier Brüder – von der älteren und der jüngeren Schwester ist diesbezüglich nichts bekannt – hatten alle eine handwerklich-gewerbliche Laufbahn eingeschlagen; sie wurden Bäcker oder Müller beziehungsweise Schuhmacher. Rembrandt dagegen trat nach der Grundschule im Alter von ungefähr neun oder zehn Jahren in die »Lateinschule« von Leiden ein, um, wie der Name es besagt, in erster Linie Lateinisch, das die eigentliche Unterrichtssprache war, sowie Griechisch und die Grundlagen der Mathematik zu erlernen. Gemäss einer Inschrift über dem Eingang zur Schule sollte den Knaben dort auch »Ehrfurcht vor Gott« vermittelt werden. Entsprechend nahm die Religion in der Schulordnung einen wichtigen Rang ein und wurde auf Bibelkunde und die Unterweisung in der reformierten, calvinistischen



Lehre, welche damals in der niederländischen Republik Staatsreligion war, grosses Gewicht gelegt. Zwar besass das Studium der Heiligen Schrift auch im Hause van Rijn seinen festen Platz; so hat Rembrandt seine Mutter auf zahlreichen seiner späteren Bilder mit der Bibel auf den Knien porträtiert. Es dürfte jedoch die an der Lateinschule eingeübte intensive Auseinandersetzung mit den alt- und neutestamentlichen Texten gewesen sein, die ihn mit ihren Darlegungen sowie mit dem Charakter und den Empfindungen der beschriebenen Personen in einer solchen Tiefe vertraut gemacht hat, dass er sie dann als Maler so detailliert und einfühlsam wie damals wohl kaum ein anderer wiederzugeben vermochte.

Die Lateinschule sollte die Knaben auf ein Universitätsstudium beziehungsweise auf den Beruf eines Gelehrten vorbereiten. Aber Rembrandt hat sich offenbar noch vor Abschluss dieser Schule gegen eine solche Laufbahn entschieden:

»Er verspürte dazu gar keine Lust oder Neigung, weil seine natürlichen Regungen allein auf die Mal- und Zeichenkunst gerichtet waren. Deshalb sahen

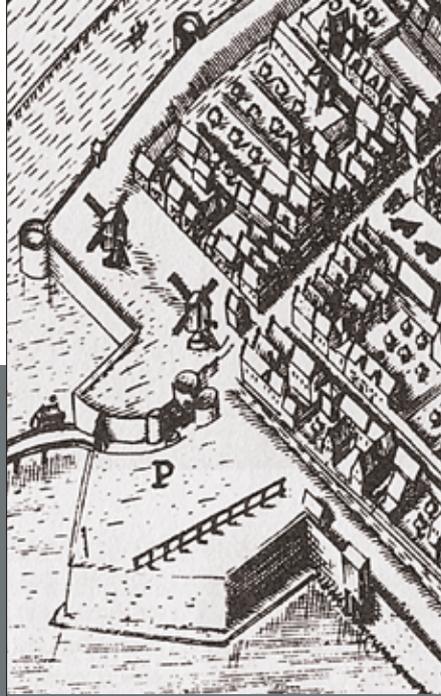
sich seine Leute genötigt, ihren Sohn von der Schule zu nehmen und ihn nach seinem Begehren zu einem Maler in Lehre und Kost zu geben, damit er bei demselben die ersten Fundamente und Anfänge der Malkunst lerne.«

So berichtet Rembrandts erster Biograph, *Jan Janszoon Orlers* (1570 bis 1646), in seinen »Beschreibungen der Stadt Leiden« aus dem Jahre 1641 in einer kurzen Abhandlung über den mit ihm befreundeten Maler. Dieser Mitteilung widerspricht nicht, dass sich Rembrandt gemäss dem Immatrikulationsregister der Universität Leiden am 20. Mai 1620 als Student an der Philosophischen Fakultät einschrieb. Ein solches Vorgehen war nicht unüblich, weil für einen Leiden mit der Immatrikulation gewisse Privilegien, wie etwa die Befreiung vom Militärdienst, verbunden waren. Von Rembrandt selbst ist dazu aber kein näherer Aufschluss zu erhalten; von seiner eigenen Hand sind gesamthaft nur wenige Schriftstücke überliefert: sieben Briefe an ein und denselben Auftraggeber und eine kurze Mitteilung an einen weiteren. Aus Schriftquellen weiss man daher praktisch nichts über sein Denken und Empfinden.

Zeichnungen Rembrandts von seinem Vater, um 1630, und der Mutter, 1638.

Stich von Leiden mit der Mühle von Rembrandts Vater am Alten Rhein; das nicht näher bekannte Wohnhaus der Familie befand sich wahrscheinlich direkt dahinter.

Karte von Holland – Rembrandt hat den abgebildeten Ausschnitt zeitlebens nie verlassen.



Lehrzeit in Leiden

Wie Orlers ferner schreibt, haben Rembrandts Eltern den um die vierzehn Jahre alten Sohn in Leiden sodann

»zu dem ausgezeichnet malenden Herrn Jacob Isaaczoon van Swanenburgh [1571–1638] gebracht, damit er von diesem belehrt und unterwiesen würde. Er ist dort ungefähr drei Jahre geblieben, und er hat während dieser Zeit so viel gelernt, dass die Kunstliebhaber sich darüber höchst verwunderten und man zur Genüge sehen konnte, dass er mit der Zeit ein ausserordentlich guter Maler werden würde.«

Ein Befund, den andere Zeitzeugen teilten.

Swanenburgh wird den jungen Rembrandt zuerst einmal in die technische Seite des Malens eingeführt haben. Zwar gab es zu Beginn des 17. Jahrhunderts durchaus schon Utensilien, die man in einem Geschäft erwerben konnte; vieles aber musste in der Werkstatt selber her- oder fertig gestellt werden. So hatte ein angehender Maler beispielsweise zu lernen, wie man die noch relativ einfache Grundierung für Holzbildtafeln – normalerweise

nur tierischer Leim mit fein pulverisierter Kreide – oder die anspruchsvolleren Mischungen für die Leinwände anfertigt. Bei Letzteren trug Rembrandt anfangs meist, wie damals üblich, zwei Schichten auf, um die gewünschte Hintergrundfarbe und die ausgeglättete Fläche zu erhalten: eine erste mit rötlichen Erden und darüber eine zweite mit Bleiweiss- und schwarzen Pigmenten. In späteren Jahren waren seine Grundierungen dagegen oft nur mehr einschichtig; sie bestanden aus grobem, in Öl gebundenem Quarzsand, was, mit gelblichen Farbstoffen versetzt, eine hellgraue Grundierung ergab. Dieses Verfahren war nicht nur schneller und darüber hinaus günstiger, die Leinwände blieben auch flexibel; sie können noch heute ohne Beschädigung gerollt werden. Trotz dieser Vorzüge scheint Rembrandt der einzige Maler gewesen zu sein, der auf Quarzgrund malte – ein bedeutsamer Umstand, wennes darum geht, herauszufinden, ob ein Gemälde von Rembrandt beziehungsweise aus seiner Werkstatt oder von einem anderen Maler stammt.

Nicht weniger anforderungsreich war die Herstellung der Malfarben. So musste Rembrandt während seiner

rund dreijährigen Lehre auch lernen, wie man die aus der Natur, aus Pflanzen, Erden und bestimmten Tieren, gewonnenen Farbstoffe zu Pulver vermahlen und sie sorgsamst in ein Bindemittel, wie zum Beispiel Leinöl, einrühren muss, um eine zum Malen geeignete Farbe zu erhalten (siehe dazu den Artikel »Kunstgeschichte der Farbe – vom Barock bis zum Impressionismus« in Heft 6/04).

Maltechnisches Kennzeichen für Rembrandts Werk wurde indes nicht die Farbigkeit, sondern die Auseinandersetzung mit Licht und Schatten. Die Kunst, mit den Gegensätzen Hell und Dunkel Komposition und Wirkung eines Bildes zu bestimmen, fand ihre Anfänge in Italien bei Leonardo da Vinci (1452 bis 1519) und sodann einen Höhepunkt bei Caravaggio (1571–1610). Rembrandt führte dieses sogenannte Chiaroscuro (Helldunkel) zu einer Meisterschaft. Man darf annehmen, dass sein Lehrer Swanenburgh, der 25 Jahre in Italien gelebt hatte, hierbei prägend auf ihn gewirkt hat. Denn Swanenburgh hatte sich auf das Malen von Unterweltszenen spezialisiert und seinem Schüler so wohl auch beigebracht, wie man durch das Spiel von Licht und Schatten, von Feuerschein und



Das von Rembrandt noch im hergebrachten Stil gemalte Historiengemälde »Palamedes vor Agamemnon« von 1626 (links).

Sein Ölbild »Das Gleichnis vom reichen Kornbauern« von 1627.

Finsternis, gewisse Figuren oder Szenen hervorheben und weniger Wichtiges im Hintergrund belassen kann. Vermutlich hat er Rembrandt auch darin geschult, den Gefühlen und Empfindungen der dargestellten Personen ein besonderes Augenmerk zu schenken. Denn wie Swanenburgh seinen Figuren Schrecken, Panik oder Resignation ins Gesicht malte, so wurde es später eines der wichtigsten malerischen Ziele Rembrandts, die Empfindungen und Leidenschaften der gemalten Menschen genau zu erfassen. In unzähligen Zeichnungen und Studien des menschlichen Antlitzes, darunter sehr häufig seines eigenen, hat er sich zeitlebens darin geschult, die unterschiedlichsten Gefühlsregungen und Seelenzustände festzuhalten.

Erste Werke

Ungefähr drei Jahre lang war Rembrandt bei Swanenburgh in Leiden in die Lehre gegangen.

»Da befand sein Vater es für richtig, weiterhin Geld aufzuwenden und ihn zu dem berühmten Pieter Lastman [1583–1633], der in Amsterdam lebte, zu bringen, damit er durch diesen weiterhin und besser belehrt und unterwiesen werden möchte«,

überliefert Orlers.

Lastman, der ebenfalls in Italien studiert hatte, war ein angesehener sogenannter Historienmaler, also ein Maler von Szenen, die durch die Bibel, die Mythologie oder die Geschichte überliefert sind. Es ist beziehungsweise war dies ein Genre, das einen Maler vor besondere Herausforderungen stellte; denn nirgends galt es so wie hier, die Darstellung von Landschaften, Gebäulichkeiten, Pflanzen, Tieren und Menschen im Einzelnen als auch in ihrer gesamten Komposition zu beherrschen und so die gewünschte nacherzählende Wirkung zu erzielen. In diesem Genre also sollte Rembrandt bei Lastman in Amsterdam näher unterwiesen werden.

Rembrandt blieb jedoch nicht lange in Lastmans Atelier; nach nur einem halben Jahr kehrte er um 1625 wieder in seine Vaterstadt Leiden zurück, um fortan als selbständiger Maler zu arbeiten. Warum er nur so kurz in Amsterdam blieb, weiss man nicht. Doch lag der Grund gewiss nicht darin, dass er mit der Historienmalerei nichts hätte anfangen können, im Gegenteil: Er machte sie und insbesondere die Interpretation biblischer Szenen schon bald zu einem Eckpfeiler seines Schaffens. Das Wesen der Historienmalerei hat er während der wenigen Monate bei Lastman derart gut erfasst, dass er ihr sodann

in verblüffend kurzer Zeit eine so eigenständige wie kraftvolle neue Ausrichtung zu geben vermochte. Lastman hatte seine Historienbilder, wie üblich, fast ausnahmslos als Landschaftsgemälde gemalt, und Rembrandt war seinem Lehrer darin anfänglich gefolgt. So sind seine ersten Historienbilder, »Die Steinigung des Stephanus« von 1625 – es ist sein frühestes datierbares Werk – oder das vermutlich »Palamedes vor Agamemnon« darstellende Gemälde von 1626, ebenfalls noch im Freien angesiedelt. Aber dann begann Rembrandt die Historien in Innenräume zu verlagern. Seiner bereits damals deutlicher erkennbaren Vorliebe und seinem Talent für die Helldunkelmalerei entsprach dies besser; denn die Lichtquellen eines Raumes, etwa ein Fenster, ein Feuer oder auch nur eine Kerze, konnte er viel gezielter für die Gestaltung und Interpretation des Geschehens einsetzen. Er schuf so nicht nur eine intimere Gesamtwirkung, sondern konnte den Blick eines Betrachters auch direkter, gleichsam spotlightartig, an eine bestimmte Stelle eines Gemäldes hinlenken.

Aber Rembrandt liess es nicht bei dieser Technik bewenden; er fand auch inhaltlich einen neuen Zugang zur Wiedergabe der – von ihm bevorzugten – biblischen Erzählungen. Bereits mit seinem 1627, im Alter von einundzwanzig



Jahren also, gemalten Gemälde »Das Gleichnis vom reichen Kornbauern« zeigte er dies beispielhaft auf. Dieses lautet:

»Das Land eines reichen Kornbauern hatte gut getragen. Und er dachte bei sich selbst: "Was soll ich tun, da ich keinen Raum habe, wohin ich meine Früchte sammeln kann?" Und er sagte: "Das will ich tun – ich will meine Scheunen abbrechen und grössere bauen und dorthin all mein Getreide und meine Güter sammeln und will zu meiner Seele sagen: 'Seele, du hast viele Güter auf viele Jahre daliegen; ruhe aus, iss, trink, sei fröhlich!'" Aber Gott sprach zu ihm: "Du Tor! In dieser Nacht fordert man deine Seele von dir. Was du aber bereitlegt hast, wem wird es zufallen?" So geht es dem, der für sich Schätze sammelt und nicht reich ist vor Gott.«
Luk. 12, 16–21

Das Gleichnis hatte schon andere Künstler angeregt; aber sie hatten den Bauern inmitten all seiner Schätze und seiner Knechte sowie den Tod im Hintergrund als Knochenmann mit einer Sanduhr dargestellt. Rembrandt hingegen wählte einen neuen Weg. Er verzichtete auf solcherlei Hinzufügungen und malte den Reichen – die Nacht und damit den bevorstehenden Tod andeutend – in einer dunklen Kammer, wie er im Schein einer verdeckten

Kerzenflamme innig eine einzelne Münze betrachtet. Rembrandt erfasst den Kern des Gleichnisses allein durch die Art und Weise des auf diese Münze gerichteten Blicks; darin kommt die Geisteshaltung dieses Mannes zum Ausdruck. Ihn interessiert nur das Materielle; seine Aufmerksamkeit gilt einzig dem durch diese eine Münze repräsentierten irdischen Besitz.

Lehrer und Schüler

In Leiden war Rembrandt nach seiner Rückkehr von dem Aufenthalt bei Lastman bald selbst zu einem begehrten Lehrmeister geworden. So konnte er ungeachtet seines noch jugendlichen Alters für die Ausbildung eines Schülers in seiner Werkstatt von Anfang an das ansehnliche Honorar von 100 Gulden im Jahr verlangen. Dies entsprach in den Niederlanden ungefähr dem Monatslohn eines Handwerkers, etwa eines Webers – und bei Rembrandt waren in diesem Betrag, anders als sonst üblich, Unterbringung und Verpflegung der Schüler nicht enthalten. Als vermutlich erster Schüler kam 1628 der damals fünfzehnjährige *Gerrit Dou* (1613–1675). Dou begründete später mit seiner Vorliebe für fast mikroskopisch fein ausgearbeitete Details und seiner glatten, wie emailliert wirkenden Malweise die sogenannte *Leidener*

Feinmalerei. Er blieb drei Jahre, bis 1631, ein Schüler Rembrandts.

Je angesehener Rembrandt wurde, desto mehr Schüler, darunter auch viele aus dem Ausland, kamen zu ihm. Zu den bekannteren zählten die Niederländer *Govaert Flinck* (1615–1660) und *Ferdinand Bol* (1616–1680) oder, als einer der letzten, *Aert de Gelder* (1645 bis 1727). Von vielen Malern weiss man nur dank einer zufälligen Notiz, dass sie sich bei Rembrandt ausbilden liessen; denn leider sind die entsprechenden Verzeichnisse verloren gegangen. Es dürften jedoch insgesamt deutlich mehr als fünfzig Schüler gewesen sein, die er zwischen 1628 und 1663 – zuerst in seiner Werkstatt in Leiden, dann in derjenigen in Amsterdam – im Malen, Zeichnen und Radieren unterwies. Soviel man weiss, war darunter nie ein Anfänger; die Grundausbildung in der Malerei mussten seine Schüler zuvor bei einem anderen Lehrer absolviert haben.

Für Rembrandt bedeutete die doch aussergewöhnlich grosse Zahl an Schülern einen wichtigen Zusatzverdienst; für die Nachwelt aber war und ist dies mit besonderen Schwierigkeiten verbunden. Denn Rembrandt liess die Schüler anfänglich seine eigenen Gemälde und Zeichnungen detailliert kopieren; und später schufen sie, bevor sie dann ihren persönlichen Stil auszugestalten begannen, Bilder »im Stile« ihres Lehrmeisters. Ein solches Vorgehen war in den Malwerkstätten des 17. Jahrhunderts durchaus üblich, aber wegen der hohen Schülerzahl von Rembrandt und weil er ganz offenkundig auch ein hervorragender Lehrer war sowie talentierte Schüler hatte, kam damals eine grosse Zahl von Bildern auf den Markt, bei denen sich nicht eindeutig sagen liess – oder lässt –, ob sie nun von Rembrandt oder von einem seiner Schüler stammen. Diese Sachlage wird noch durch den Umstand verschärft, dass bereits zu Lebzeiten Rembrandts viele von den Bildern der Schüler als Werke von *seiner* Hand verkauft wurden.

Es war zu Rembrandts Zeiten nicht üblich, dass ein Maler ein detailliertes Verzeichnis seiner eigenen

- »Der Maler in seinem Studio«, um 1629.
- »Jeremia beklagt die Zerstörung Jerusalems«, 1630.
- »Judas bringt die dreissig Silberlinge zurück«, 1628/29.
- »Nicolaes Ruts«, 1631.



Werke erstellt hätte; so ist auch von ihm selbst keine solche Aufstellung erhalten. Mit modernsten wissenschaftlichen Methoden ist es heute jedoch in vielen Fällen – und auch dies nicht immer ohne Vorbehalt – möglich, die Zuordnung vorzunehmen und zu sagen, ob es sich bei einem bestimmten Gemälde um einen echten Rembrandt handelt oder ob es von einem seiner Schüler, allenfalls auch gemeinsam mit ihm, gemalt wurde – ebenso, ob es sich um eine Fälschung handelt. Es ist nun zwar verschiedentlich vorgekommen, dass ein Bild, das bisher für ein Werk eines Schülers gehalten worden war, Rembrandt selbst zugeschrieben werden konnte. Umgekehrt aber musste sich manch ein Sammler und Museum schon damit abfinden, statt eines echten Rembrandts 'nur' ein Bild eines seiner Schüler zu besitzen. Das wohl prominenteste solche Beispiel ist das Gemälde »Der Mann mit dem Goldhelm« von etwa 1650 in der Gemäldegalerie Berlin, das heute einem nicht näher bestimm- baren Schüler Rembrandts zugeschrieben wird.

Maler seelischer Regungen

Während Rembrandts Leidener Zeit war auch ein Mann auf ihn aufmerksam geworden, der bald zu einem wichtigen Gönner wurde. Dieser Förderer war *Constantijn Huygens* (1596–1687), der als Sekretär von Prinz *Frederick Hendrick*, dem Statthalter der Vereinigten Niederländischen Provinzen, grossen Einfluss besass. *Constantijn Huygens*, Vater des bekannten Physikers und Astronomen *Christiaan Huygens*, war ein umfassend gebildeter Kunstkenner, der die Arbeiten der bedeutenderen niederländischen Maler schon als junger Mann ebenso gut kannte wie die der italienischen. Er hat Rembrandt vermutlich im November 1628 zum ersten Mal in seiner Werkstatt in Leiden besucht und dabei ein besonderes Charakteristikum von Rembrandts Schaffen bemerkt, wie er in seiner Autobiographie von etwa 1631 festgehalten hat:

»Rembrandt legt seine ganze Konzentration, sein ganzes Mitgefühl in

ein kleinformatiges Bild hinein, um in diesem bescheidenen Rahmen einen Effekt zu erzielen, den man noch in den grössten Gemälden anderer vergeblich suchen würde.«

Hier ist anzufügen, dass die meisten von Rembrandts frühen Werken tatsächlich eher kleinformatig und jedenfalls weit von den Dimensionen vieler späterer Gemälde entfernt sind. Das vorne erwähnte Bild »Das Gleichnis vom reichen Kornbauern« beispielsweise ist nur 32 × 42,5 cm gross. Die sogenannte »Nachtwache« von 1642, auf die wir noch eingehen werden, mass demgegenüber ursprünglich 400 × 500 cm.

Huygens war bei seinem Besuch in Rembrandts Werkstatt von einem Bild besonders beeindruckt, das der damals 22-jährige Maler gerade fertig gestellt hatte oder das zu beenden er im Begriffe war, nämlich »Judas bringt die dreissig Silberlinge zurück«:

»Das Bild [...] möchte ich als Beispiel für alle seine Werke bezeichnen. [...]



Ich behaupte, dass es keinem [früheren Maler] jemals in den Sinn gekommen wäre [...], was – und ich spreche es in Verwunderung aus – ein junger Mann, ein Niederländer, ein Müller, der noch keinen Bart hat, an verschiedenen Gemütsregungen in einer einzigen Figur zum Ausdruck gebracht hat.»

Rembrandt hat in diesem Bild versucht, die enorme Tragödie des Judas wiederzugeben. Er malte Judas, der seinen Meister für ein Blutgeld von dreissig Silberlingen seinen Widersachern in die Hände geliefert hatte, in dem Moment, in dem er – voller Reue zu den Hohepriestern zurückgekehrt – verzweifelt erkennen musste, dass er seine Tat nicht rückgängig machen konnte (vgl. Mat. 27, 3–5). Rembrandt hat dem Judas, der sich in der Folge das Leben genommen hatte, das ihn beinahe zerreisende seelische Empfinden nicht nur ins Gesicht gemalt; es kommt in seiner ganzen Körperhaltung zum Ausdruck.

Das Judas-Gemälde erregte noch über Jahre grosses Aufsehen,

wovon die vielen Kopien zeugen, die von der Judas-Figur allein angefertigt wurden.

Huygens hatte Rembrandt geraten, sich wie etwa der Flame *Peter Paul Rubens* (1577–1640) in Italien weiter ausbilden zu lassen und seine Fähigkeiten dort an den Werken der klassischen Vorbilder *Raffael* (1483–1520) und *Michelangelo* (1475–1564) zu schulen. Rembrandt lehnte den Vorschlag ab – er ging zeitlebens nie mehr als einhundert Kilometer von seiner Heimatstadt weg. Aber Huygens dürfte ihm klar gemacht haben, dass er sich in Leiden künstlerisch und wirtschaftlich nur beschränkt würde entfalten können. So entschied er sich für einen Umzug in die reiche und kulturell blühende Handels- und Hafenstadt Amsterdam.

Anerkennung in Amsterdam

Als sich Rembrandt 1631/32 in Amsterdam niederliess, war sein Name bei den interessierten Kreisen der Stadt – wohl nicht zuletzt dank den Verbindungen von Huygens – bereits bekannt. Von

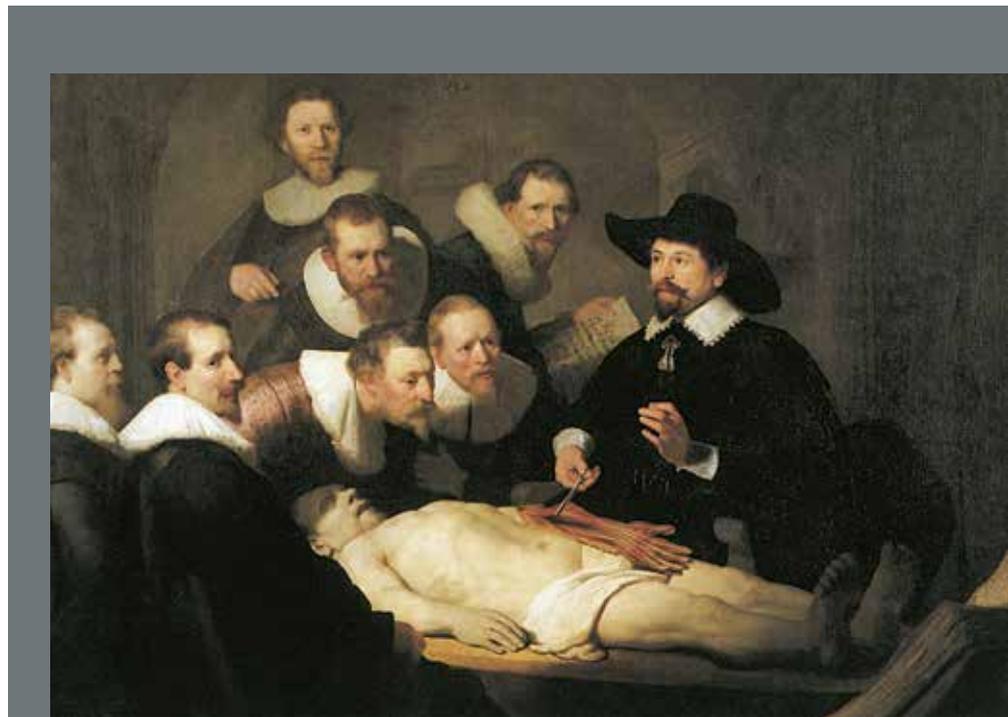
grosser Bedeutung für den sich dann rasch einstellenden Erfolg in Amsterdam war jedoch auch, dass er sich vom Kunsthändler *Hendrick van Uylenburgh* unter Vertrag nehmen liess. Denn Uylenburgh hatte sich auf den Handel mit Porträts spezialisiert, und für diese bestand damals im aufstrebenden Amsterdam bei den vermögenden Kaufleuten, Funktionären und Geistlichen eine rege Nachfrage.

Rembrandt, der in der ersten Zeit in Uylenburghs Haus an der »Breestraat [heute: Jodenbreestraat] bei der St. Anthonisschleuse« arbeitete und wohnte, hatte zuvor keine eigentlichen Porträts gemalt – jedenfalls ist bis heute keines bekannt. Aber gleich mit seinem ersten solchen Bild hat er, inzwischen Mitte zwanzig, der gängigen Porträtmalerei neue Impulse verliehen: Mit seinem Gemälde »*Nicolaes Ruts*«, eines in Köln geborenen Amsterdamer Kaufmanns, übertraf er die auf Porträts spezialisierten Maler, die diese Szene bislang beherrscht hatten, bei weitem. Im Unterschied zu ihnen verzichtete Rembrandt

auf die Beifügung von Details und auffällige Hintergründe und malte die Person mit zwar einfachen, aber wirkungsvollen Konturen. Das Gesicht und die Hände sind durch helles Licht hervorgehoben. Der Blick des Betrachters schweift so nicht ziellos durch das Bild, sondern wird direkt zu den Augen des Dargestellten hingelenkt, die einen ihrerseits anzuschauen scheinen. Die von Rembrandt so erzeugte lebendige und persönliche Wirkung des Gemäldes wird noch dadurch verstärkt, dass er Hauttöne treffend wiederzugeben imstande war.

Das Bild von Nicolaes Ruts löste eine Flut von weiteren Aufträgen aus, und so wurde Rembrandt in Amsterdam binnen kurzem zu einem der gefragtesten Porträtisten. Nur schon bis 1635 malte er mehr als drei Dutzend Gemälde dieser Art. Wahrscheinlich hat er sogar noch mehr geschaffen, doch sind diese verloren gegangen.

Für Aufsehen bei den Amsterdamer Bürgern sorgte Rembrandt im Jahre 1632 noch mit einem weiteren Gemälde, mit seinem ersten sogenannten Gruppenporträt, »Die Anatomiestunde des Dr. Nicolaes Tulp«. Gruppenporträts waren in Holland eine typische und weit verbreitete Bildgattung. Sie hatten ihren Ursprung im Bestreben der Mitglieder von Bürgergarden, Kaufleutevereinigungen oder anderen Organisationen, sich selber auf den Wänden ihrer Versammlungsstätten abgebildet zu sehen. Dargestellt wurden so jeweils mindestens ein halbes Dutzend bis über zwanzig Personen, wobei jede von diesen ihren Beitrag zum Honorar des Malers beizusteuern hatte. Ein solcher Auftrag war zwar finanziell interessant; aber künstlerisch gab es grosse Einschränkungen, musste der Maler bei der Ausführung doch darauf achten, dass jeder der Porträtierten in etwa die gleich prominente Darstellung erfuhr. Als Resultat wurden die Personen – ähnlich einer heutigen Klassen- oder Gruppenfoto – zumeist spannungslos symmetrisch nebeneinander gestellt, ohne dass sie zum Beispiel durch eine gemeinsame Aktivität miteinander verbunden gewesen wären.



Ausgehend von seinen Historienbildern, hat Rembrandt nun mit der »Anatomiestunde« auch für Gruppenporträts eine gänzlich neuartige Konzeption geschaffen, die sowohl die individuelle Wesensart der gemalten Personen erfasst als sie zugleich auch als ein lebendiges, spannungsvolles Ganzes darstellt. So bildete er die Ärzte auf seinem Gemälde einerseits nicht formal gleichberechtigt ab, sondern positionierte eine Gruppe von sieben nahe beieinander stehenden Beobachtern gegenüber dem die Sektion durchführenden und darüber referierenden Dr. Tulp; ihm räumte Rembrandt fast die ganze rechte Bildhälfte ein, um die Komposition im Gleichgewicht zu halten. Andererseits malte er jedem einzelnen der Männer eine hohe individuelle Anteilnahme an dem Geschehen ins Gesicht, die er noch durch ihre unterschiedliche Körperhaltung unterstrich. Einen jeden von ihnen lässt er zudem interessiert auf einen anderen Punkt hinschauen, wodurch er den Blick eines Betrachters unwillkürlich ins Bild hineinzieht, weil man mit den Dargestellten sehen will, worauf



diese genau ihr Auge gerichtet haben – ein Effekt, der dadurch noch verstärkt wird, dass die beiden hintersten Ärzte über die Köpfe der anderen hinweg uns als ausserhalb des Bildes stehende Zuschauer ins Auge fassen und uns so gleichsam einladen, doch auch an dieser Anatomiestunde teilzunehmen.

Mit seiner neuartigen Malerei, dem ungewohnten Bildaufbau, dem stimmungsvollen Helldunkel und seiner packenden Erzählweise, hat Rembrandt nicht nur die Bürgerschaft von Amsterdam zu begeistern verstanden, sondern auch der Malerei kräftige Impulse verliehen. Schon für das Jahr 1634 ist festzustellen, dass er von anderen Malern nachgeahmt wird beziehungsweise dass sie sich von dem neuen, lebendigen Stil haben inspirieren lassen.



Das für die damalige Art von Gruppenporträts revolutionäre Gemälde »Die Anatomiestunde des Dr. Nicolaes Tulp« von Rembrandt aus dem Jahre 1632 (links aussen). »Die Anatomiestunde des Dr. Sebastiaen Egbertsz« von Thomas de Keyser, 1619, ist dagegen ein Beispiel der traditionellen Form dieser Bildgattung (links unten).

Mit Silberstift auf Pergament gezeichnetes Porträt Rembrandts von seiner Verlobten Saskia, 1633, und »Landschaft mit Steinbrücke«, um 1638.

Saskia

Im Hause seines Kunsthändlers hatte Rembrandt wahrscheinlich kurz nach der Ankunft in Amsterdam auch dessen Nichte *Saskia van Uylenburgh* (1612–1642) kennen gelernt, eine Tochter des Bürgermeisters von Leeuwarden in der niederländischen Provinz Friesland. Rembrandt und die sechs Jahre jüngere Saskia scheinen sich von Anfang an sehr gut verstanden zu haben. Jedenfalls verlobten sich die beiden bereits am 5. Juni 1633, also ein gutes Jahr nachdem sie sich wohl zum ersten Mal gesehen hatten. Aus Anlass der Verlobung hat der damals beinahe 27-jährige Rembrandt ein sehr liebevolles, zärtliches Porträt von seiner Braut angefertigt. Er zeichnete es mit Silberstift auf weiss grundiertes Pergament – Materialien, wie man sie damals bei besonders wertvollen Dokumenten zu verwenden pflegte. Die Hochzeit fand sodann ein Jahr später, am 22. Juni 1634, statt.

Saskia hat Rembrandt künstlerisch offensichtlich noch zusätzlich beflügelt. Denn er war in diesen Jahren nicht nur ausserordentlich produktiv, er wandte sich auch neuen Gattungen zu. Weiterhin einen wichtigen Stellenwert nahm die Porträtmalerei ein, war sie doch der einträglichste Bereich seines Schaffens. Aber daneben begann er sich

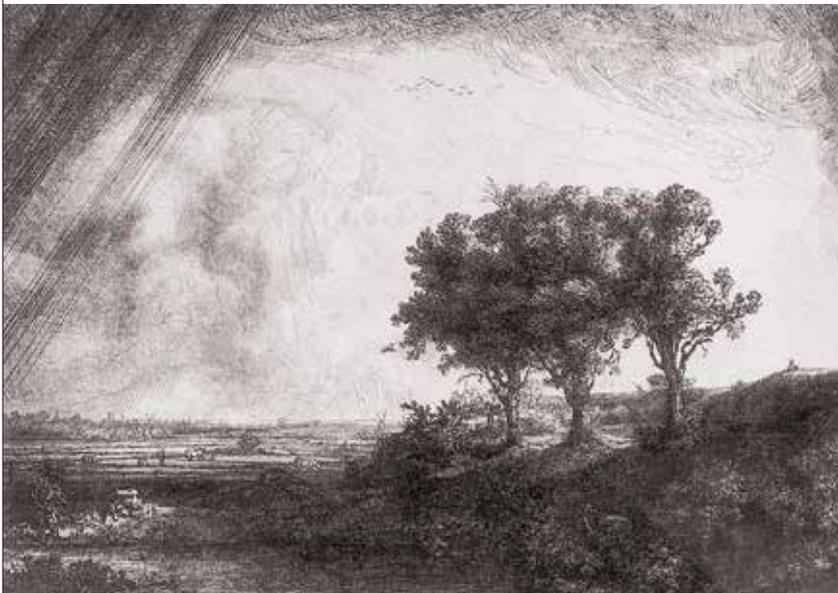


nun mit der heimischen Landschaft zu befassen – zuerst in Zeichnungen und Radierungen, dann auch in Gemälden, wobei er da überwiegend Phantasielandschaften malte. Vereinzelt schuf er zudem Stillleben. Bei alledem blieben die Historienbilder, insbesondere die biblischen Themen, sein bevorzugtes Gebiet. So malte er eine Serie von sogenannten Passionsbildern, also Bildern zur Leidensgeschichte Christi. Es war dies ein sich über einige Jahre erstreckender Auftrag von Statthalter Prinz Frederick Hendrick, den er seinem Förderer Huygens verdankte.

Viele von Rembrandts Historienbildern aus diesen Jahren atmen jedoch einen für ihn neuen, hochbarocken und auf Effekte ausgerichteten Geist: Sie sind, anders als die früheren, nicht nur in lebensgrossem Format gemalt, sondern oft auch stark ausgeschmückt, leidenschaftlich und dramatisch. Die Gebärden der dargestellten Personen sind heftig, und zuweilen hat Rembrandt auch gewalttätige Charaktere und Szenen gemalt. In Fachkreisen wird die Meinung vertreten, er habe sich – unter dem Eindruck des mit solchen Bildern in Europa



- »Das Gastmahl des Belsazar«, um 1636.
- »Die drei Bäume«, 1643.
- »Ein Vater füttert sein kleines Kind«, um 1642.
- »Die Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq und des Leutnants Willem van Ruytenburch«, 1642.



erfolgreichen Rubens – zu einer für ihn selbst noch ungewohnten Malweise inspirieren lassen. Hinsichtlich seiner gewaltvollen Bilder kann man sich aber vorstellen, dass er in ihnen ein Erlebnis verarbeiten wollte, das ihn im Innersten der Seele getroffen hatte. Da von seiner eigenen Hand, wie erwähnt, fast nichts Schriftliches erhalten ist, lässt sich dazu jedoch nicht mehr ausführen.

Rembrandts brutalstes Bild aus dieser Zeit, ja seines ganzen Lebens ist das 205 × 272 cm grosse Gemälde »Die Blendung Simsons« aus dem Jahre 1636 (Richt. 16, 4 ff.). Ein auf andere Weise beeindruckendes Werk ist das wohl kurz vorher entstandene, 168 × 209 cm grosse »Gastmahl des Belsazar«. Wie bei

der Blendung von Simson hat Rembrandt hier genau den Moment einer Schicksalswende dargestellt: Er malte den babylonischen Herrscher Belsazar, der ein grosses Fest feierte, als auf einmal eine Geisteshand die Prophezeiung an die Palastwand schrieb, dass er Herrschaft und Reich verlieren werde, weil er die aus dem Tempel von Jerusalem geraubten Geräte entweiht hatte (Dan. 5). Bei der Betrachtung dieses Bildes wird die schreckensstarre Stille der Beteiligten geradezu hörbar, die den Raum nach dem lauten Festen auf einen Schlag erfüllt haben musste.

In den Gemälden, Zeichnungen und Radierungen dieser Jahre kommt indes regelmässig auch Saskia vor. Verschiedentlich gab er einer

Frau auf einem Historien Gemälde ihre Gesichtszüge; aber er malte seine Frau auch allein und dabei mehrfach als üppig mit Blumen geschmückte *Flora*, die bei den alten Römern die Göttin alles Blühenden, des Lebensgenusses und der Jugend war. Zuvor hatte Rembrandt kaum Porträts von Frauen gemalt, und wenn, so waren deren Gesichtszüge nicht mit solcher Einfühlsamkeit gezeichnet. Aber mit Saskia hat er offenkundig den Liebreiz und die Anmut eines weiblichen Antlitzes zu erfassen gelernt.

Im Laufe der Zeit begann Rembrandt seine Saskia jedoch auch als geschwächte, kranke und müde Frau zu zeichnen. Sie hatte 1635 den ersten Sohn, *Rombertus*, geboren, der nach zwei Monaten starb. 1638 verloren sie das zweite Kind, *Cornelia*, im Alter von drei Wochen; 1640 das dritte, das sie ebenfalls *Cornelia* nannten, nach sogar nur zwei Wochen. 1641 kam schliesslich das vierte Kind, der Sohn *Titus*, zur Welt. Der Kleine gedieh, aber Saskia erholte sich diesmal nicht mehr vom Kindbett; sie starb neun Monate nach der Geburt im Alter von erst 29 Jahren. Rembrandt blieb alleine mit Titus zurück.



»Die Nachtwache«

Im Sterbejahr von Saskia beendete Rembrandt ein Gemälde, das zu seinem bekanntesten werden sollte: die ursprünglich rund 400 × 500 cm grosse und später – weil sie nach der Überführung ins Amsterdamer Rathaus um 1715 zwischen zwei Türen passen musste – auf 363 × 437 cm zurückgeschnittene »Nachtwache«. Dieser heutige Titel ist indes unzutreffend und gibt auch nicht den Inhalt des Bildes wieder, denn es hat weder mit Nacht noch mit Wache etwas zu tun. Ursprünglich hiess das Kolossalgemälde »Die Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq und des Leutnants Willem van Ruytenburch«. Diese Kompanie, eine etwa einhundert Mann umfassende Schützengilde, hatte zu Rembrandts Zeit keine kriegerische und auch keine Wachaufgabe mehr, sondern in erster Linie nur noch eine gesellschaftliche Funktion. Sie bestand denn auch mehrheitlich aus vermögenden Tuchhändlern. Der heute verwendete Name des Bildes kam erst um das Jahr 1800 auf, als die vielen Firnissschichten – die

vom Maler auf das fertige Bild aufgetragenen Schutzschichten – nachgedunkelt waren und des Nachts tatsächlich wieder Schützengilden durch Amsterdams Strassen patrouillierten, weil es in der Zeit der von Frankreich aufgezwungenen Umwandlung der Niederlande in die Batavische Republik verschiedentlich zu Unruhen kam.

Rembrandt war spätestens um 1640 beauftragt worden, für den neuen Festsaal von Hauptmann Cocqs Kompanie ein Gruppenporträt zu malen. Darauf sollten neben Cocq und Ruytenburch sechzehn weitere Mitglieder abgebildet werden, von denen jeder rund 100 Gulden zu bezahlen hatte – »der eine etwas mehr, der andere ein bisschen weniger, je nach seinem Platz [auf dem Gemälde]«, wie einer von ihnen überliefert. Rembrandt sah sich bei diesem Auftrag vor eine ähnliche Aufgabe gestellt wie bei der bereits beschriebenen, zehn Jahre zuvor fertig gestellten »Anatomiestunde«. Selbstverständlich hatte er auch jetzt nicht die Absicht, die zahlenden Personen einfach nebeneinander und in gleicher Grösse darzustellen, obwohl dies noch immer

die gefragteste und nicht zuletzt deshalb die übliche Darstellungsweise bei Gruppenporträts war. Aber er wollte nun auch über seine Konzeption für die »Anatomiestunde« hinausgehen. So wählte er für sein Kompaniebild nicht wie bei dieser einen scheinbar zufälligen Moment im gewöhnlichen Ablauf des Geschehens; er malte die Gruppe also nicht während der Parade und auch nicht beim Posieren – beides hätte einformig ausgesehen –, sondern er wählte den viel spannenderen Augenblick des Aufbrechens, des Übergangs vom ungeordneten Zusammensein der Schützen hin zu einer sich in Reih und Glied fortbewegenden Paradeformation.

Dieser Moment, dieser Scheitelpunkt zwischen dem »noch nicht« und dem »ab jetzt«, erschliesst sich einem Betrachter allerdings nicht sofort. Beim ersten Hinschauen nimmt man vielmehr nur eine unruhige, ja fast schon tumultuöse Stimmung wahr. Weder aus der Haltung noch der Gestik oder dem Blick der Personen lässt sich etwas Gemeinsames, Verbindendes herauslesen. Auch die Speere und die Musketen weisen grossenteils in unterschiedliche

Richtungen. Ebenso wirkt die Lichtführung irritierend; sie hebt ausser der Figur des hell gekleideten Leutnants Ruytenburch ein Mädchen hervor, das sich in die Szene verirrt zu haben scheint. Gleichsam noch akustisch verstärkt wird dieses optische Durcheinander durch den Trommler am rechten Bildrand, den ein Hund anbellt, sowie durch einen eben abgefeuerten Schuss aus einer Muskete direkt neben dem Kopf des Leutnants. Ein Weiteres trug Rembrandt dadurch zu dem unruhigen Bildeindruck bei, dass er nicht nur die achtzehn für ihre Darstellung zahlenden Kompaniemitglieder, sondern noch eine Anzahl zusätzlicher Figuren hineingemalt hat; drei davon sind in der heutigen Fassung jedoch weggeschnitten.

Erst auf den zweiten Blick erkennt man den tieferen Sinn der Bildaussage: dass diese Männer nämlich eine Gruppe darstellen, die gerade dabei ist, sich zu formieren. Die beiden Anführer, Hauptmann Cocq mit der roten Schärpe und sein Leutnant, haben vielleicht gerade noch mit den direkt hinter ihnen stehenden Männern gesprochen. Nun aber haben sie den Befehl zum Abmarsch zu der Parade erteilt und bewegen sich selbst bereits im

Gleichschritt und nach links auf die Mitte des Gemäldes zu. Wie es aber bei nicht militärischen Gruppen so geht: Noch nicht alle haben den Befehl auch wahrgenommen. Ein rot gekleideter Schütze auf der linken Bildseite stopft noch sein Gewehr, ein anderer rechts vom Leutnant bläst die Pulverreste aus dem Lauf, links sind zwei noch in ein Gespräch vertieft, ein weiterer am rechten Bildrand schliesslich macht einen Kollegen mit ausladender Handbewegung darauf aufmerksam, dass es losgeht. Die für die Parade erforderliche Ordnung ist also gerade im Entstehen begriffen. Und auch das hell gekleidete und zusätzlich beleuchtete Mädchen erhält plötzlich einen Sinn: Es trägt an seinem Gürtel ein totes Huhn mit deutlich sichtbaren Klauen – einem Kennzeichen der Schützengilde, denn das holländische Wort für Klaue ist etymologisch mit dem seinerzeitigen für Gewehr (clovere) verwandt.

Rembrandts Darstellung war und blieb einzigartig. Vor und nach ihm hat kein anderer Maler ein Schützenporträt auf eine solche Weise gemalt. Einer seiner Schüler, *Samuel van Hoogstraten* (1627 bis 1678), schrieb Jahrzehnte später über dieses Bild:

»Es spricht nicht für einen guten Maler, wenn er einfach eine Figur neben die andere stellt, wie man es in den Schützenhäusern bei uns in Holland ja nur allzu oft sieht. Ein wirklicher Meister malt vielmehr so, dass alles, was er auf dem Gemälde zeigt, von e i n e m Gedanken getragen wird. [...] Nach meiner Einschätzung wird dieses Werk von Rembrandt sämtliche anderen Bilder dieser Gattung überdauern; denn es ist so bestechend, wie ungezwungen er die Figuren darauf angeordnet hat, es ist künstlerisch dermassen durchdacht und in seiner Wirkung so stark, dass, wie viele es sagen, die Schützenporträts der anderen Maler daneben wie Spielkarten aussehen.«

Schicksalsträchtige Jahre

Nach dem Tode seiner Frau Saskia hatte Rembrandt für den erst einige Monate alten Titus eine Amme eingestellt und ihr auch die Führung des Haushaltes übertragen. An ihrer statt kam dann, als Titus etwa siebenjährig war, *Hendrickje Stoffels* (1626–1663) ins Haus. Hendrickje und Rembrandt haben sich bald ineinander verliebt und wurden ein offensichtlich glückliches Paar. Das lässt sich – persönliche schriftliche Zeugnisse sind, wie erwähnt, keine bekannt – daraus schliessen, dass er sie wie seine erste Frau Saskia viele Male zeichnete und malte und sie ihm dafür Modell stand. 1654 kam zudem eine gemeinsame Tochter zur Welt, der sie – wie Rembrandts früh verstorbene beiden ersten

»Liegender Löwe«, um 1651.
Hendrickje Stoffels als »Flora«, um 1654.
»Jakob segnet die Söhne Josephs«, 1656.



Töchterchen – den Namen *Cornelia* gaben.

Ungeachtet dieses Familienglücks und auch anhaltender künstlerischer Erfolge sah sich Rembrandt in diesen Jahren mit immer grösser werdenden finanziellen Problemen konfrontiert. Ein Grund dafür lag im ersten englisch-niederländischen Seekrieg von 1652 bis 1654, der die Niederlande eine Zeit lang vom Handel mit den Kolonien abschnitt und im Lande eine Wirtschaftskrise auslöste. Diese wurde für Rembrandt insofern verhängnisvoll, als er für den Erwerb eines Hauses im Jahre 1639 eine grosse Schuldverpflichtung eingegangen war, die vollständig zu erfüllen er sich nun ausserstande sah. Der Kaufpreis für das stattliche Haus an der Breestraat in Amsterdam – das Haus an der heutigen Jodenbreestraat 4 ist seit 1911 das Rembrandt-Museum der Stadt – hatte stolze 13000 Gulden betragen. Vierzehn Jahre später, als seine Gläubiger in der Zeit von Krieg und Krise ihre Guthaben einzufordern begannen, betrug seine Schuld noch immer 8470 Gulden. Rembrandt blieb letztlich nichts

anderes übrig, als den Bankrott anzumelden und sein Vermögen zur Versteigerung freizugeben.

Das amtliche Verzeichnis seiner Besitztümer, das zu diesem Zweck aufgenommen werden musste, ist erhalten geblieben und gibt auch Einblick in die Sammlung von Kunst- und weiteren Objekten, die Rembrandt seit seiner Leidener Zeit, also innerhalb von etwa zwanzig Jahren, aufgebaut hatte. Die Sammlung war einzigartig; sie umfasste Gegenstände aus aller Welt – naturkundliche wie ausgestopfte Tiere, Muscheln und Schnecken oder volkskundliche wie Trachten, Musikinstrumente und Waffen; ferner Gipsabgüsse von Büsten griechischer Philosophen und römischer Kaiser sowie schliesslich auch neuzeitlichere Kunstwerke. Denn Rembrandt hatte in diesen Jahren eine ganze Reihe von Gemälden, Zeichnungen oder Stichen erworben, darunter auch welche von *Tizian*, *Raffael* und *Michelangelo*, von *Hans Holbein dem Jüngeren*, von *Lucas van Leyden*, *Rubens* oder *van Dyck*. Dies alles diente als Studienobjekt, als Kopier- oder Abzeichenvorlage für Rembrandts viele Schüler, und

einiges fand seinen Niederschlag auch in seinem eigenen Werk.

Für diese Sammlung hat Rembrandt viel Geld ausgegeben, und zwar insgesamt deutlich mehr, als der Kaufpreis für das Haus betragen hatte. Nun aber, als er gezwungen war, sie zu veräussern, und die Zeiten aufgrund des Krieges mit England eh schwieriger geworden waren, reichte nicht einmal der gesamte Erlös aus dem Verkauf von Haus und Sammlung mehr aus, die Gläubiger zu befriedigen. Rembrandt musste daher sein Heim verlassen und zog mit Hendrickje und der kleinen *Cornelia* sowie seinem inzwischen siebzehnjährigen Sohn *Titus* in ein kleines Haus an der *Rozengracht* im bescheidenen Amsterdamer Stadtviertel *Jordan*.

»Jakob segnet die Söhne Josephs«

In Rembrandts Werk ist von all diesen Ereignissen kaum eine Spur zu entdecken. Zwar ging die Zahl seiner Werke nach dem Tod seiner Frau *Saskia* 1642 deutlich zurück und schuf er nach den vorherigen, ausserordentlich produktiven Jahren während rund eines Jahrzehnts nur wenige Bilder – gemalte Porträts, von denen er zuvor so viele angefertigt hatte, machte er während dieser Zeit gar keine mehr. Bei den Gemälden der 1640er Jahre fällt zudem eine grosse Variation im Malstil auf, was sein Suchen nach neuen Ausdrucksformen aufzeigt. Aber in den Bildern selbst findet sich weder von den familiären Schicksalsschlägen noch seiner finanziellen Notlage ein direkter Widerhall.

Ab den frühen fünfziger Jahren werden allerdings die Elemente immer deutlicher erkennbar, die für Rembrandts späte und letzte Schaffensphase kennzeichnend werden sollten: Die Farben sind nun oft mit breitem Pinsel oder dem Spachtel aufgetragen, und der Pinselstrich ist freier, fast schon zufälliger. Das will nicht besagen, dass seine Malweise unbestimmter geworden wäre, im Gegenteil: Im Vergleich mit seinen früheren Werken haben die späteren an Intensität





Ein Selbstporträt, das Rembrandt 1669, kurz vor seinem Tod, angefertigt hat.

und Intimität weiter gewonnen. Es sind denn auch nicht mehr die grossen Gesten, die er in den 1630er und den frühen 1640er Jahren oft gemalt hat, und auch nicht mehr seine ausgeprägte Helldunkelmalerei, die nun seine Gemälde prägen; sondern es sind in dieser Spätzeit – gerade bei den biblischen Szenen, die ihn jetzt noch intensiver beschäftigten – meist ruhige, besonnene und das Innerliche über das Äusserliche stellende Bilder mit einer neuen, viel weniger akzentuierten und zuweilen beinahe übernatürlich wirkenden Lichtführung.

Ein besonders anrührendes solches Werk ist das Gemälde »Jakob segnet die Söhne Josephs« von 1656. Hintergrund ist die alttestamentliche Überlieferung von Joseph, der seine beiden Söhne ans Sterbelager seines fast erblindeten Vaters Jakob holt, damit dieser sie segne beziehungsweise die von Gott ausersehene Nachfolgerschaft für die Führung Israels bestimme. Jakob legte seine rechte Hand, die im Judentum als heilig galt, nun aber nicht dem Erstgeborenen Manasse auf den Kopf, wie Joseph es erwartet hatte und es Sitte gewesen wäre, sondern dem jüngeren Ephraim. Joseph wollte seinen Vater korrigieren; denn er glaubte, Jakob habe wegen seiner Sehschwäche einen Irrtum begangen. Jakob aber

erwiderte, dass Manasse wohl gross sein werde, aber Ephraim werde grösser sein als er. (1. Mos. 48.)

Rembrandt hat mit diesem auf der vorherigen Seite abgebildeten Gemälde ein für seine Spätzeit typisches Werk geschaffen. Dies zeigt sich schon im gewählten Ort des Geschehens – es findet nicht öffentlich, sondern in Jakobs Kammer und im engsten Familienkreise statt. Der Bettvorhang scheint eigens für den Betrachter zurückgeschoben zu sein, damit er an dieser Szene teilhaben kann. Und diese hat nichts Dramatisches, sondern ist von einer feierlichen und würdevollen Stimmung geprägt. Das Licht leuchtet, von den Dargestellten aus betrachtet, von der rechten – im biblischen Sinne also: heiligen – Seite ins Bild hinein und hebt im ersten Moment den im Sterben liegenden, von seinem Sohn gestützten Jakob hervor. Aber der Blick des Betrachters verweilt nicht bei ihm, sondern folgt dem Arm zum Kopfe Ephraims. Dieser ist nun nicht, wie Rembrandt es vielleicht bei einem früheren Gemälde getan hätte, in helles Licht getaucht, sondern es ist jener Arm und es sind – unterstützt noch durch ihre Kopfhaltung – die Blicke von Vater Joseph, Mutter Asnath und Bruder Manasse, die auf Ephraim im Zentrum von Bild und Geschehen gerichtet sind.

Die letzten Jahre

Rembrandts eigene letzte Lebensjahre erwiesen sich nicht als geruhsam, er hatte vielmehr noch weitere Schicksalsschläge hinzunehmen. Nachdem er schon seine erste Lebensgefährtin, Saskia, früh verloren hatte, starb im Sommer 1663 auch seine zweite, Hendrickje, im Alter von erst 37 Jahren. Zurück blieb die gemeinsame, damals erst gerade achtjährige Tochter Cornelia.

Und auch von seinem Sohn Titus, den er mit Saskia gehabt hatte, musste er früh Abschied nehmen. Titus starb 27-jährig im September 1668 und liess seine junge Frau, die er ein halbes Jahr zuvor geheiratet hatte, schwanger zurück.

Rembrandt erlebte noch die Geburt seiner Enkelin *Titia* – er war ihr Taufpate –; doch wenige Monate später, am 4. Oktober 1669, verliess auch er diese Welt. Die Todesursache kennt man nicht. Aber Rembrandt scheint bis kurz vor seinem Tod gearbeitet zu haben, wovon auch noch ein allerletztes Selbstporträt zeugt. ☹

Literatur

A corpus of Rembrandt paintings, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, bisher erschienen: Bände 1–4, Dordrecht 1982–2005 (Band 5 erscheint im August 2007). Michael Bockemühl, Rembrandt, Das Rätsel der Erscheinung, Köln 2001. Jeroen Giltaij, Rembrandt, Frankfurt a. M. 2003. Otto Pächt, Rembrandt, München 2005. Gary Schwartz, Das Rembrandt-Buch, Leben und Werk eines Genies, München 2006. Christian Tümpel, Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 2002; Rembrandt, Mythos und Methode, Antwerpen 1986. Robert Wallace, Rembrandt und seine Zeit, Verona 1971. Mariët Westermann, Rembrandt, London 2000. Ernst van de Wetering, Rembrandt, The Painter at Work, Amsterdam 1997; Rembrandt van Rijn, in: Encyclopaedia Britannica 2006. Christopher White und Quentin Buvelot, Rembrandt by himself, Den Haag 1999. Stefano Zuffi, Rembrandt, Köln 1999.