

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

Die großherzogliche Gemäldegalerie im Augusteum zu Oldenburg

Bredius, A.

Oldenburg, 1906

Rembrandt Harmensz van Ryn. Der Apostel Philippus tauft den Kämmerer
der Königin Candace.

urn:nbn:de:gbv:45:1-6289

REMBRANDT HARMENSZ VAN RYN

Leiden 1606 — Amsterdam 1669.

DER APOSTEL PHILIPPUS TAUF DEN KÄMMERER DER KÖNIGIN

CANDACE (Alte Copie?)

H. 115. Br. 90. Eichenholz.

REMBRANDT'S MUTTER

H. 93. Br. 48. Eichenholz. Bez. mit dem Monogramm R. H. und 1631.

BRUSTBILD EINES GREISES

H. 92 $\frac{1}{2}$. Br. 51. Bez.: R. H. van Ryn. 1632. Leinwand.

BRUSTBILD EINES GREISES

H. 61 $\frac{1}{2}$. Br. 47 $\frac{1}{2}$. Bez. (falsch): Rembrandt f. 1642. Eichenholz.

LANDSCHAFT VOR DEM GEWITTER

H. 29. Br. 40. Eichenholz.

Der Apostel Philippus tauf den Kämmerer der Königin Candace. Das hier abgebildete Gemälde wurde seiner Zeit in einer längeren Besprechung durch Bode als frühes Werk des Meisters gewürdigt. Später kam der grosse Rembrandtkenner davon zurück und glaubt jetzt nur eine gute alte Kopie darin erblicken zu müssen. Das Bild wurde schon in Rembrandt's Jugendzeit (1631) von Joris van Vliet radiert, und das Original stammt gewiss aus den ersten Jugendjahren von Rembrandt's Tätigkeit (1627—28).

Gerade in diesen Tagen entdeckte ich ein ganz ähnliches Bild aus Rembrandt's frühesten Zeit, einen Bileam auf dem unwilligen Esel mit dem ihm erscheinenden Engel. Hier ist die Komposition merkwürdig ähnlich aufgebaut. Wie auf dem Oldenburger Bilde befindet sich rechts im Schatten eine kleine Gruppe von Zuschauern, darüber noch einige Figuren, unter ihnen Rembrandt's Vater mit Turban. Die Malerei dieses Jugendwerkes ist schon merkwürdig breit und pastos. Interessant ist das Vorkommen derselben sonderbaren ledernen Tasche (mit schön gemalten Papieren gefüllt), welche wir auf einigen Jugendarbeiten sehen. Der Ausdruck des Propheten, seine Bewegung, der Kopf des Engels, der merkwürdig gelungene Eselskopf mit sprechendem Auge — man empfindet deutlich, dass er redend dargestellt sein soll —, alles weist auf eine geniale Hand. Nur das Kolorit ist noch mangelhaft; das unangenehme Rot des Prophetenmantels stört, und bei manchem wird man noch an den übrigens weit geringeren Lastman erinnert.

Ich möchte die Möglichkeit noch nicht für ganz ausgeschlossen halten, dass das Oldenburger Bild ein etwas schwaches Original ist. Die Kopieen des Bildes, merkwürdig zahlreich in England, Brüssel, Schwerin, sind alle doch unendlich schwächer und wertloser. Auf dem Oldenburger Exemplar sind, wie Bode mit Recht sagte, „die Zeichnung und Modellierung des Reiters mit der Lanze, die Köpfe der neugierig hinter dem Wagen zuschauenden Männer aus dem Gefolge, die malerische Behandlung der Kostüme und der Pflanzen im Vordergrund“ schon vortrefflich. Mich störte immer die rohe Zeichnung des Pferdes. Auf dem Bileam ist ein ganz ähnliches Pferd, während auf demselben Bilde freilich keine Hand vorkommt, so schwach wie die des Apostels. Die anderen, ähnlichen Frühbilder des Meisters, der Geldwäger in Berlin, der Paulus in Stuttgart (beide von 1627), die Ergreifung Samsons (1628), im Besitz S. M. des Deutschen Kaisers, sind alle bestimmter, besser in der Zeichnung; es bleibt nur die Möglichkeit, dass die Taufe des Kämmerers noch etwas früher gemalt wurde, oder — was ich nicht mit Bestimmtheit zu behaupten wage — eine sehr gute, gleichzeitige Kopie ist. Dieses Bild muss einmal stark gereinigt sein, was auch den Eindruck, den es jetzt macht, beeinflusst.

Das Bild bleibt merkwürdig genug, um in diesem Werke weiterem Studium zugänglich gemacht zu werden. Bei manchem Abtossenden und Unerfreulichen in dem Bilde dürfen wir nicht vergessen, dass Rembrandt erst vor kurzem das Atelier des damals berühmten Lastman verlassen hatte, an dessen Gemälde die Komposition zum Teil erinnert, und dass solche Darstellungen biblischer Gegenstände in jenen Tagen gesucht und bezahlt wurden. Erhielt doch der weit schwächere Jan Pynas dreihundert Gulden für einen ähnlichen Gegenstand ausgezahlt.

Rembrandt's Mutter. Wohl kaum hat ein anderer Künstler seine Eltern so oft in der Jugendzeit als Modelle benutzt, wohl kaum hat je eine Mutter treuer und öfter ihrem Sohne als Modell gesessen, — welche prächtigen Arbeiten verdanken wir ihr! Die schönen Radierungen von 1628 und zahlreiche Portraits in allen Grössen sind Beweise dafür. Ja, noch in hohem Alter, kurz vor ihrem Verschwinden, malte Rembrandt seine alte, gute, fromme Mutter (1639), die durchfurchten Hände auf dem Krückstock lehnd, und dieses Bild gehört, wie Bode mit Recht sagt, „zu den hervorragendsten Leistungen jener Zeit“.

Das hier abgebildete Oldenburger Portrait von Rembrandt's Mutter trägt sein Monogramm R H und die Jahreszahl 1631. Wie viel höher steht der Künstler hier schon als in seinen Arbeiten aus den zwanziger Jahren! Wie liebevoll ist der alte Kopf studiert, durchgeführt! Wie fein ist das Helldunkel, worin er ihn, nur leicht durch die Reflexe der stark beleuchteten Bibel auf ihrem Schosse erhellt, gehalten hat! Auch die Farbe ist vortrefflich im Ton; der carmoisirote Mantel ist in voller Harmonie mit den feinen Nuancen in Schwarz, welche alle merkwürdig durchsichtig, nicht schwarz sind. Das Bild galt immer für eine Darstellung der alten Prophetin Hanna. Es stammt aus der an Meisterwerken so reichen Galerie von Pommersfelden. Wenn man ähnliche, liebevoll durchgeführte Bilder Rembrandt's aus dieser Zeit sieht, z. B. die Darstellung im Tempel in der Haager Galerie aus demselben Jahre, dann versteht man so recht, dass Dou um diese Zeit Rembrandt's Schüler war.

Aber gleichzeitig und früher schon entstanden breit hingestrichene Studien, und nicht lange sollten solche, fast miniaturartige Produkte Rembrandt's Atelier verlassen. Der hier abgebildete Greisenkopf trägt die prächtig echte Signatur R. H. van Ryn mit der Jahreszahl 1632. In diesem Jahre hat der Meister ausnahmsweise eine Anzahl seiner Bilder mit dem vollen Namen bezeichnet. Der nach rechts gewandte Kopf, ein Modell, welches Rembrandt sehr häufig, oft auch in seinen Radierungen und Handzeichnungen, benutzt hat, und das auch von Lievens mehrfach benutzt wurde, schaut etwas mürrisch drein, als gefiele es ihm nicht besonders, so lange „sitzen“ zu müssen. In diesen ersten Jahren übte Rembrandt sich viel an solchen Greisenköpfen. Meisterhaft ist der Kopf modelliert, der Ausdruck der müden, schwer umränderten Augen gelungen, das struppige Haar gemalt, vortrefflich hebt er sich ab von dem feinen, zum Teil hellgrauen Hintergrunde, und schon ganz „rembrandtisch“ ist die Beleuchtung, welche den interessantesten Teil des Kopfes im hellsten Lichte zeigt. Noch etwas schwach ist der dicke Bart wiedergegeben, aber, neben einen guten Greisenkopf von Lievens gehalten, erscheint dieser doch schwächer und flau.

Ist der dann folgende Kopf eines Rabbiners, welcher an einer Kette eine goldene Medaille auf der Brust trägt, wirklich eine Arbeit Rembrandt's selbst? Bode behauptet es. Allerdings kommt ein ähnlicher Kopf auf des Meisters Radierung der Auferweckung des Lazarus (1632) vor. Aber das Bild des Rabbiners trägt eine sichtlich falsche Signatur Rembrandt's mit der Jahreszahl 1642. Und halten wir den soeben erwähnten Studienkopf daneben, dann bekommt dieser Kopf mit den langweilig parallelen Runzeln, dem matten, flauen Ton, dem lievensartig gemalten Bart etwas Befremdendes. Früher galt das Bild als Werk des Lievens. Aber auch zu dessen Arbeiten will es nicht so recht stimmen. Ich kann es Rembrandt nur mit einem eindringlichen Fragezeichen zuschreiben.

Herrlich sicher können wir dagegen bei der schönen Landschaft sein, welche zwar nicht bezeichnet ist, aber mit Recht Rembrandt's Namen immer trug. Sie gehört zu der Gruppe von Landschaftsbildern, welche der vielseitige Künstler um 1638 schuf. Das eine nur, in Krakau, mit dem barmherzigen Samariter, trägt eine Bezeichnung aus dem Jahre 1638. Die anderen sind alle ohne Signatur oder mit einer verdächtigen, wie das Bild mit dem Obelisken, welches früher Herrn von Rath in Budapest gehörte. Es sind im ganzen nur ein kleines Dutzend Bilder, in denen Rembrandt sich ausschliesslich als Landschaftsmaler zeigt, während fast zahllose Zeichnungen und viele Radierungen seine Meisterschaft in dieser Richtung verkünden. Aus späterer Zeit, aber wohl die schönste, ist die grossartige Landschaft mit der Mühle im Besitze des Lord Lansdowne. Diese früher gemalten um 1638—1640 entstandenen Landschaften haben alle etwas mehr Komponiertes, Phantastisches als seine Zeichnungen und Radierungen, die meist frische, direkte Aufnahmen nach der Natur sind.

Wieder sind es Beleuchtung, Helldunkel, welche auf diesem Bilde eine Hauptrolle spielen. Nach einem Sturm scheint die Sonne auf einen Teil der Landschaft, während die Wolken rechts die Dorfstrasse auf dem Vordergrunde im Halbdunkel erscheinen lassen. Links sehen wir über eine grosse, alte Brücke hinweg in weite, weite Fernen. Eigentümlich ist es, dass Rembrandt bei diesem und ähnlichen Bildern, z. B. auf dem ganz analogen Werke im Rijksmuseum zu Amsterdam, fast auf alle Farben verzichtet, und er, der grosse Kolorist, der in jenen Jahren die Farbe auf seiner Palette nicht sparte, hier fast nur mit Braun und Gelb und Grau malte. Er sieht darin van Goyen merkwürdig ähnlich, der auch um 1640 und etwas später fast nur tonig malt und manche Landschaft nur braun in braun gibt. A. B.

GERRIT (Gerard) DOU

Leiden 1613 — Leiden 1675.

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES.

II, 98. Br. 31.

Das feine kleine Portrait, welches aus der Galerie Pommersfelden erworben wurde, hiess in den älteren Katalogen Thomas de Keyser. Bode hatte ganz recht, als er es als ein frühes Werk von Dou erkannte. Es ist ein neuer Beweis dafür, dass Dou, der als 15jähriger Jüngling in Rembrandt's Atelier kam, wohl dessen erster, aber durchaus nicht geringster Schüler war. Merkwürdig gingen die Wege der beiden Künstler bald nachher auseinander. Während Rembrandt kaum wieder zu der Feinheit der Ausführung seines Simeon im Tempel, 1631 (Haag) zurückkehrte, wurde Dou in seinen späteren Arbeiten immer minutiöser, glatter, ausgeführter. Frühe Portraits, wie dieses, etwa um 1632—1635 entstanden, zeigen eine viel breitere Auffassung als seine späteren Interieurs, die man mit einer Lupe besehen kann. Rembrandt's früheste Portraits waren dem Schüler hierbei zweifelsohne ein Vorbild. Der Lichteffect, der besonders den Kopf und den Kragen am stärksten beleuchtet hervortreten lässt, erinnert ganz an Rembrandt's frühe Bildnisse seiner Mutter. In diesen Frühbildern ist das Impasto bei Dou auch noch stärker als später.

Sehr viele Portraits hat er nicht gemalt, aber es gibt deren doch eine ganze Anzahl. Bei Steengracht (Haag) sind ein paar gute kleine Bildnisse, welche übrigens seiner späteren und schon geleckteren Weise angehören. Im Rijksmuseum (Amsterdam) haben wir das köstliche Ehepaar im Park mit Berchem'scher Landschaft und Hund; es ist schon glatter, aber äusserst charaktervoll in der Auffassung. Seine Selbstbildnisse in Amsterdam, London und Braunschweig sind auch etwas später, gehören aber mit zu seinen anziehendsten Arbeiten. In Rembrandt's Atelier malte er häufig dessen Mutter, welche eine rührende Geduld gehabt haben muss, um ihrem Sohne und dessen Schüler immer wieder als Modell zu dienen. Einmal malte er sie fast lebensgross, noch ganz breit, in durchaus rembrandt'scher Weise (Herr Hoekwater, Haag), doch dieses Bild steht fast einzig da. Rembrandt's Vater hat auch für ihn erhalten müssen. Das schönste dieser Vater-Portraits ist leider im Privatbesitz in Amerika (W. A. Clark), ein anderes, mit dem Globus, bei Baron von Liphart in St. Petersburg, ein drittes in Cassel. In Bridgewater House (London) findet man noch ein besonders frühes Selbstbildnis, ähnlich wie das Oldenburger gemalt. A. B.

JOHANNES PORCELLIS

Gent, um 1580—1585 — Soeterwoude bei Leiden 1632 (Januar).

SEESTÜCK.

II, 47^{1/2}. Br. 60^{1/2}. Leinwand. Bez.: J. P.

So werde Porcellis an dieser Stelle erwähnt,

Der grösste Künstler auf dem Gebiete der Schiffsmalerei sind der Geschichtsschreiber der Stadt Haarlem, Ampzing, im Jahre 1628, und für seine Zeit hatte er gewiss recht. Auch späterhin wurde Porcellis hochgeschätzt. Rembrandt besass Bilder von ihm, und seine Seestücke wurden häufig hoch bezahlt.

Bode hat zum ersten Mal wohl auf die hohe Bedeutung dieses Meisters für die Entwicklung der holländischen Marinemalerei gewiesen. In der Tat genügt das feine Bildchen der Alten Pinakothek zu München mit der Jahreszahl 1629, um zu beweisen, wie weit Porcellis seine Vorgänger auf diesem Gebiete überragt. Er brach mit der Tradition, malte das Meer natürlich, wie er es sah, aber mit dem Auge eines feinsinnigen Künstlers, schuf auf diesem Gebiete das Malen in einem feinen, bestimmten, fast immer silbergrauen Ton, belebte es in künstlerischer Weise mit Schiffen und Booten, mit einem Worte, er war der erste wirklich grosse Marinemaler.

Es ist schade, dass seine Bilder fast ausnahmslos mit dem Monogramm J. P. bezeichnet sind; nur ein einziges Mal ist ein Bild datiert. Da sein Sohn Julius Porcellis, der 1644 noch in Rotterdam arbeitete, auch dieses Monogramm geführt hat, und der vlämische Marinemaler Jan Peters sich auch J. P. signierte, ist es nicht so ganz leicht, aus allen diesen Bildern das Oeuvre des Jan Porcellis zusammenzustellen. Aber das glücklicherweise voll bezeichnete Bild in München ist ein kostbarer Anhaltspunkt. Bode sagt darum ganz richtig,