

„BILDSPRUNG“ UND DUKTUS

Gabriele Groschner

Seine Heimatstadt Leiden zehrte noch zur Zeit Rembrandts von einem florierenden Wirtschaftsboom, befand sich aber bereits in den 1620er-Jahren zunehmend in einer Regression. Obwohl immer noch die zweitgrößte Stadt der Niederlande nach Amsterdam, galt die Kunstszene hier für überschaubar.

Zudem hatte sich die politische Situation mit der gewaltsamen Vereinnahmung der Stadtregierung Leidens 1618 durch Prinz Mauritz dramatisch verändert (siehe S. 22). Das tolerante Klima war mehr als angespannt. Katholiken und Remonstranten wurden von den einflussreichen Ämtern enthoben, durch Calvinisten bzw. Contra-Remonstranten ersetzt, und mussten – bei Festhalten an ihren verfemten Lehrsätzen – sogar um ihr Leben fürchten.

1620 ist Rembrandt 14 Jahre alt und hatte sich endgültig für die Laufbahn als Maler entschieden. Der Vater gab seinen Sohn vorerst in die Lehre des Leidener Malers Jacob Isaakszoon van Swanenburgh (1571–1638). Die Lehre zum Malermeister war kostspielig und damit meist nur für Sprösslinge wohlhabender Familien leistbar. Harmens Gerritszoon zählte als Mühlenbesitzer durchaus zu den eher besser verdienenden Bürgern der Stadt. Das hohe Lehrgeld, das an den Meister zu zahlen war, sollte aber nicht nur die Ausbildung, sondern auch den Lebensunterhalt des Schülers abdecken. Da der Lehrling in der Regel bei seinem Meister im Hause wohnte, musste dieser für dessen Kost und Logis aufkommen. Konnte das Lehrgeld nicht voll-

“BEELDSPRONG” AND STYLE

Gabriele Groschner

When Rembrandt was born, his native town of Leiden was still experiencing an economic boom, but during the 1620s regression was already setting in. Although it was the second largest Netherlands town, after Amsterdam, the art scene was considered to be of a manageable size.

In addition, the political situation had undergone a dramatic change since Prince Maurice took the town and its government by force in 1618 (p 21). The hitherto tolerant climate was now more than tense. Catholics and Remonstrants, removed from influential offices and replaced by Calvinists and Counter-Remonstrants, went in fear of their lives if they persisted in their proscribed doctrines.

By 1620 the 14-year-old Rembrandt had decided on a career as a painter. His father began by sending him to the Leiden painter Jacob Isaakszoon van Swanenburgh (1571–1638); such an apprenticeship being expensive, it was usually affordable only for the offspring of prosperous families. As the proprietor of a mill, Harmens Gerritszoon was certainly one of the town's better-situated burghers. The high apprenticeship premium paid to the master, however, covered not only the pupil's training, but also his bed and board, since the apprentice generally lived in the master's house. If the premium could not be paid in full, this was compensated for by the apprentice's contributing more to work in the studio. In Rembrandt's day, an apprenticeship lasted at least four years and included the basic techniques of the trade. If

ständig aufgebracht werden, wurde dies durch verstärkte Beteiligung an Werkstattproduktionen des Meisters ausgedehnt. Die Dauer der Lehre betrug zu Rembrandts Zeit mindestens vier Jahre und umfasste in diesen ersten Jahren die technischen Grundlagen des Handwerks. Wollte sich der angehende Künstler daraufhin bezüglich Gattung oder Malmanier spezialisieren, wechselte er die Lehre zu einem dazu als geeignet angesehenen Meister.

Im Haushalt seines Lehrers Swanenburgh, in dem er ständig als Lehrling verkehrte und lebte, konnte Rembrandt dazu noch Eindrücke italienischen Flairs gewinnen. Swanenburgh war viele Jahre in Italien gewesen, hatte sich mit der Italienerin Margarita Cordona vermählt, und war 1617 mit seiner italienischen Familie nach Leiden zurückgekehrt. Der Haushalt Swanenburgh muss wie ein kleines Italien auf die holländischen Bürger gewirkt haben.

Rembrandt selbst trat nie die obligatorische Studienreise der Künstler und Kunstliebhaber in den Süden an. Es wurde dem jugendlichen Eifer und dem immer wieder erwähnten großen Selbstbewusstsein Rembrandts zugeschrieben, dass dieser schon sehr früh und konzentriert seinen Fokus auf die Entwicklung seiner eigenen Kunstmanier legte, und deshalb auf eine Italienreise verzichtete oder schlichtweg keine Zeit dafür finden wollte. Die Argumente, die Rembrandt gegen eine Italienreise zu haben schien, zitiert Constantijn Huygens in der Beschreibung seiner Jugend in Leiden, in der er monierte, dass Rembrandt etwas sehr selbstbewusst die Meinung vertrat, dass es nördlich der Alpen wohl genug Sammlungen gäbe, an denen man die beste italienische Kunst kennenlernen konnte.¹ Zweifelhaft scheint jedoch, ob Rembrandt je die Gelegenheit genutzt hatte, dies zu tun, bemerkt Hoofstede de Groot² dazu.

Die erste Konfrontation mit der Hell-Dunkel-Malerei waren für Rembrandt wohl Swanenburghs markante Feu-

the artist then wished to specialise in a particular genre or style, he would seek a respected master for further training.

In the Swanenburgh household, where he lived and worked, Rembrandt also experienced an Italian ambience. Swanenburgh had spent many years in Italy, married an Italian, Margarita Cordona, and returned to Leiden in 1617 with his Italian family. So the household must have seemed to the Dutch youth like a miniature Italy.

Rembrandt himself never embarked on the obligatory study tour to southern Europe, customary for artists and art-lovers. It was generally ascribed to his youthful enthusiasm and his reputed self-confidence, that he very soon concentrated on developing his own style, and either found a trip to Italy unnecessary, or simply did not wish to make time for it. His arguments against going are cited by Constantijn Huygens in his description of Rembrandt's early years in Leiden, criticising the artist's somewhat self-assured opinion that there were plenty of collections north of the Alps offering the opportunity of getting to know the best Italian art.¹ Hoofstede de Groot,² however, calls in question whether Rembrandt ever took advantage of this opportunity.

Rembrandt's first experience of clair-obscur painting was probably in Swanenburgh's striking nocturnal scenes and representations of fire, developed in the Mannerist tradition around the Roman painter Federico Zuccari (1542–1609). Representations of witches' sabbaths and the occult, in the mediaeval tradition of artists such as Hieronymus Bosch (c 1450–1516), brought Swanenburgh more than once into conflict with the Inquisition in Naples. His pictures give a faint, though not masterly, foretaste of the new treatment of light in the Italian baroque painting of Michelangelo Merisi da

er- und Nachtdarstellungen, die dieser in der Tradition des Manierismus im Umkreis des römischen Malers Frederico Zuccari (1542–1609) entwickelte. Die Themen Hexensabbat und okkulte Darstellungen, die in der mittelalterlichen Tradition eines Hieronymus Bosch (um 1450–1516) stehen, brachten Swanenburgh wohl nicht nur einmal in Konflikt mit der Inquisition in Neapel. Entfernt – wenn auch nicht in großer Meisterschaft – kündigt sich in seinen Bildern die neue Lichtregie italienischer Barockmalerei des Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) an. Swanenburgh ist darin Meister, in kleinformatigen Bildern eine Fülle an Figuren und Bewegungen erfassen zu können. Er stellt Themen dar, die bislang nur für monumentale Altarbilder gedacht zu sein schienen und komprimiert plausible Szenerien im Kleinen. Gerade diese kleinen Bildformate, die Rembrandt beinahe ausschließlich in seiner frühen Künstlerlaufbahn in Leiden verwenden wird, scheinen auf diese erste Lehrzeit zurückzugehen.

Apokalyptische Feuerszenen standen beim Publikum hoch im Kurs, da ihre spektakuläre Thematik unterhielt und faszinierte. Künstler und Fachpublikum schätzten die spezielle künstlerische Herausforderung, die Feuerszenen maltechnisch abverlangten. Eine gelungene dramatische Darstellung mit wechselnden Farbspielen von Flammen und Qualm im Bild zeugten von großem Können. Diese Licht-Spiele dürften auch Rembrandts Interesse geweckt haben. Sehr früh war die Wiedergabe von Licht in immer komplexeren Beleuchtungssituationen, über die er eine große Kenntnis entwickelt zu haben scheint, das große Thema des jungen Rembrandts. So konnte er – ausgehend von den natürlichen Eigenschaften des Lichts – Möglichkeiten einer variantenreichen Modifikation und manipulativen Spiels dieser Phänomene für seine Kunst gewinnen und ausloten.

Caravaggio (1571–1610). Swanenburgh, however, was a master of the small-scale picture filled with figures and movement. He represented subjects that had hitherto apparently been intended only for monumental altar-paintings, condensing plausible scenes into a limited space. The small formats Rembrandt used almost exclusively in his work in Leiden were probably derived from this early apprenticeship.

Scenes of apocalyptic fire were very popular at the time – a spectacular subject both entertaining and fascinating. Artists and art-lovers appreciated the specific technical challenge involved. A successful dramatic scene rendering the colourful interplay of flames and smoke demonstrated great skill, and Rembrandt rose to the challenge. Very early, he concentrated on rendering light in ever more complex lighting situations, of which he seems to have developed a thorough knowledge. Thus, starting from the natural properties of light, he explored methods of varying, modifying and manipulating this phenomenon in his painting.

Parallel to this, the latest style of painting, known as Caravaggism, which was rapidly spreading throughout Europe, must have come to his notice, having been brought from Italy to the northern provinces by Dutch painters. This special kind of strongly contrasting chiaroscuro, using hard shadow, became an important source of inspiration for Rembrandt. The new style of Caravaggio, and his anti-classicism, which negated aesthetic regulation and took nature as its model, was adopted primarily by Utrecht painters, who established the painting school of the Utrecht Caravaggisti in the predominantly Catholic province. The idea of looking at nature, with all its greatness and weaknesses, as an immediate model did not meet with unanimous approval. The tradition of fine

Parallel dazu musste ihn schon bald die neueste und sich rasant über Europa ausbreitende neue Malmethode des Caravaggismus erreicht haben, den niederländische Maler von Italien in die nördlichen Provinzen brachten. Diese spezielle Mode der kontrastreichen Hell-Dunkel-Malerei unter der Verwendung von extremen Schlagschatten, entwickelte sich zu einem wichtigen Impulsgeber für Rembrandt. Die neue Malweise des Chiaroscuro von Michelangelo da Caravaggio und seines Antiklassizismus, der ästhetisches Reglement negiert und sich vor allem die Natur zum Vorbild nimmt, wird überwiegend von Utrechter Malern aufgenommen. Die wiederum in der vor allem katholisch geprägten Provinz die Malerschule der Utrechter Caravaggisten etablierten. Die Idee, die Natur in all ihrer Größe und mit ihren Schwächen als unmittelbares Vorbild zu sehen, fand nicht überall Anklang. Die Tradition der Feinmalerei beanspruchte wieder einmal mehr die Kunstbühne. Samuel van Houbraken (1627–1678), ehemaliger Schüler Rembrandts in Amsterdam zur Zeit, als die „Nachtwache“³ entstand, schrieb in den 1640er-Jahren mit Verweis auf die Kritik am Rembrandt'schen Antiklassizismus: „Karel van Mander erzählt, dass Michel Angelo zu sagen pflegte: Jedes Gemälde, es sei was immer oder von wem immer, wäre nur Tand und Bettel, wenn nicht alles nach der Natur gemalt ist, und es gäbe nichts, was dieser Meisterin vorzuziehen ist. Deshalb that (!) er auch keinen Strich, ohne das lebendige Modell vor sich zu haben. Derselben Meinung war auch unser großer Meister Rembrandt, der den Grundsatz aufstellte, man müsse lediglich der Natur folgen, und alles Uebrige war ihm werthlos (!) – Er wollte sich nie an die Muster Anderer binden, und nicht einmal den ausgezeichnetsten Beispielen Jener folgen, welche sich mit der Darstellung des Schönen einen ewigen Ruhm bereitet, sondern er begnügt sich, die

painting was now increasingly taking centre stage in the art scene. Samuel van Houbraken (1627–1678), a former pupil of Rembrandt's in Amsterdam at the time when he painted The Night Watch (1642),³ wrote during the 1640s, referring to criticism of Rembrandt's anti-classicism: "Karel van Mander tells us that Michelangelo used to say: every painting – whatever it is and whoever painted it – would be mere rubbish if it is not entirely painted from nature, and there is nothing that is to be preferred to this paragon. This is why he painted not a stroke without having the living model before him. Our great master Rembrandt, of the same opinion, stated the principle that one need only follow nature, and everything else was worthless. – He never wanted to be tied down to the pattern of others, not even to follow the most outstanding examples of those who gained eternal fame with their representation of beauty, but he was content to imitate nature as it appeared to him, without being particular." Referring to this trait, the poet Andries Pels observed wittily in his didactic poem Gebruik en Misbruik des Toneels: "When he painted, as he often did, a nude woman, he chose no Grecian Venus as his model, but more probably a washerwoman or a peat-treader from a barn, and called his bizarrerie 'an imitation of nature'; anything else he considered empty decoration. Sagging breasts, misshapen hands, even the marks of girdles on the belly and garters on the legs had to be visible, in order to do justice to nature – that is, his nature, which refused to accept any rules nor any principles of proportion in the human body."⁴

It seems that only Rembrandt's early work shows a peripheral influence of Caravaggiesque painting. His stylistic rebellion against normative traditions soon followed different artistic issues.⁵

Natur nachzuahmen, so wie sie ihm erschien, ohne dabei wählerisch zu sein.“ Mit Bezug darauf bemerkte auch der Dichter Andries Pels in seinem Lehrgedicht „Gebruik en Misbruik des Toneels“ sehr geistreich über ihn: „Malte er, wie dies zuweilen geschah, eine nackte Frau, so wählte er keine griechische Venus zu seinem Modell, sondern eher eine Wäscherin oder Torftreterin aus einer Scheune und nannte seine Bizzarrerie: Nachahmung der Natur; alles andere war ihm eitle Verziehrung (!). Schlawfe Brüste, unförmige Hände, ja die Spuren der Gürtelbänder der Röcke am Bauche und der Strumpfbänder an den Beinen mussten sichtbar werden, wenn der Natur Genüge gethan (!) sein sollte, das heisst seiner Natur, welche keine Regel und keine Grundsätze von Ebenmass (!) an dem menschlichen Leibe dulden wollte“.⁴

Augenscheinlich findet man lediglich im Frühwerk Rembrandts eine periphere Annäherung an caravageske Malerei. Rembrandts stilistische Rebellion gegen normative Traditionen verfolgte bald unterschiedliche künstlerische Fragestellungen.⁵

Im Laufe der zweiten Hälfte der 1620er-Jahre, nach der Lehre in Amsterdam und in der Auseinandersetzung mit der Historienmalerei Pieter Lastman, begann Rembrandt nach und nach die kräftigen Buntfarben zugunsten des sensiblen Lichteffekts und tonaler Harmonie zu vernachlässigen.

Rembrandts exzeptionelle Weise der subtilen Zwischentöne versucht nicht – wie im Fall Caravaggios – die Haut der Gegenstände durch ein „Zeigelig“ plastisch dem Betrachter vorzuführen und in den Vordergrund zu rücken. Seine Bilder formen die Leere beinahe greifbar zwischen bzw. vor den Dingen zu tonalen Farb- und Lichträumen, denen Rembrandt äußerste Bedeutung beimisst. Er bildet sie durch ein Gefüge von Schatten unterschiedli-

In the course of the latter 1620s, after his apprenticeship in Amsterdam and during his study of Pieter Lastmann's history painting, Rembrandt began gradually to use stronger colours to achieve differentiated lighting effects, and to neglect tonal harmony.

Rembrandt's exceptional style of subtle nuances is not an attempt – as it is with Caravaggio – to highlight the subject's skin so that it looks sculptural, taking the foreground. His pictures make the space between or in front of things into tonal spaces of light and colour, which he considered extremely important. He shapes them by means of a structure of shadows in highly diverse light density and coloured reflections. Although the viewer's eye is directed towards the visible objects in the picture, a kind of “new invisibility” is perceptible – an indication of “something in between”, something not immediately discernible.⁶

*Rembrandt's singular lighting technique is an achievement of his early experiments in Leiden with colour and light. Contrary to its natural course, the beam of light directed at an object is soon interrupted, passing into a diffuse, lighter area of shade, or else broken abruptly by encountering a massive dark area. Through the contrast with extensive areas of shadow, Rembrandt's light is enhanced and intensified within the overall composition; this constitutes the special term *houding*⁷.*

In his didactic poem,⁸ painter and art theorist Karel van Mander (1548–1606) describes mainly production structures in painting studios, and adds a further disquisition on art theory. He drew inspiration from the famous Lives of the Artists⁹ by Giorgio Vasaris (1511–1574). In the mid-17th century, in his book on art theory,¹⁰ Samuel van Hoogstraten was to discuss Van Mander's theories and the practice he learned in Rembrandt's workshop.

cher Helligkeitsdichte und bunten Reflektionen. Der Blick des Betrachters wird zwar zu den sichtbaren Gegenständen im Bild geführt, nimmt aber dennoch eine „neue Unsichtbarkeit“ wahr. Ein Zeigegestus auf ein „Dazwischen“, auf etwas, das nicht unmittelbar gesehen wird.⁶

Das besondere Bildlicht Rembrandts ist eine Errungenschaft der frühen Farb- und Lichtexperimente in Leiden. Der gerichtete Lichtstrahl bricht – wider seines natürlichen Verlaufs – rasch ab, um in eine diffuse hellere Schattenpartie überzugehen oder aber, um abrupt, auf ein massives Dunkel treffend, abzubrechen. Rembrandts Licht erhält durch das Gegenhalten von großen weitläufigen Schattenpartien eine enorme Aufwertung und Intensivierung innerhalb der Gesamtkomposition, was den speziellen Begriff des *houdings*⁷ definiert.

Der Maler und Kunsttheoretiker Karel van Mander (1548–1606) beschreibt in seinem Lehrgedicht⁸ in erster Linie Produktionsstrukturen der Malwerkstätten und fügt dieser eine weitere kunsttheoretische Schrift hinzu. Er lässt sich dabei von dem berühmten biografischen Kunstlexikon⁹ Giorgio Vasaris (1511–1574) inspirieren. Mitte des 17. Jh.s wird sich Samuel van Hoogstraten in seinem Werk¹⁰ über optimale Theorien Van Manders und die unter Rembrandts Obhut gelehrte Praxis auseinandersetzen.

Schon Van Mander erwähnt als einen der wichtigsten Punkte für ein gelungenes Kunstwerk die *ordonatie* (Anordnung, Gestaltung) neben der ersten, schöpferischen *inventie* (Idee) eines Künstlers. Van Mander ist in seiner Meinung zur Darstellung ausgewogener Kompositionen noch weitgehend vom Manierismus, seinen klaren und plakativen Bildgestaltungen und einer umfassenden reineren Farbpalette beeinflusst. Doch Van Mander bemerkte bereits individuelle Abweichungen in der opti-

Van Mander already mentions ordonnantie (composition) as one of the principal criteria for a successful work of art, beside the first, creative inventie of an artist. Mander's opinion on how to create a well-balanced composition was still largely influenced by Mannerism, with its clear, bold design and an extensive palette of purer colours, but he already noticed individual divergences in the optical perception of colours of objects in the natural world. On closer inspection, the local colour of an object – never truly objectively perceived by the human eye – is subjectively and fleetingly influenced by changing light conditions in the surroundings. The viewer's eye never really perceives a pure colour, since light, shade and reflections alter the colour perception. So the brain is required to counteract this by reconstructing the local colouration. In the representation of light entering a closed room through an opening – seen particularly in history and genre paintings, but also in the Salzburg tronie –, the relation and distribution of light and shade is considerably more complex. In an interior, the areas directly sunlit, as well as the areas in shadow, are significantly darker than they would be outdoors. Rembrandt made an intensive study of light in interiors (kamerlicht) in all its modifications and variations. Comparison of Rembrandt's clair-obscur with that of other artists shows the high degree of mastery and specialisation he had already achieved by the end of his Leiden period.

During the early years of his career, around 1624–1626, Rembrandt – like his teachers Swanenburgh and Lastmann – used mainly a wider spectrum of purer local colours still largely pertaining to a Mannerist tradition (illus. 10). Soon, however, this colouration in his paintings began to change, as he reduced the colour value in



Abb. 10 Rembrandt van Rijn, Tobit und Hanna mit dem Ziegenböckchen, 1626, Öl auf Holz, 39,5 x 30 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-4717; © Rijksmuseum, Amsterdam

Illus. 10 Rembrandt van Rijn, Tobit and Anna with the Kid, 1626, oil on panel, 39,5 x 30 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no. SK-A-4717; © Rijksmuseum, Amsterdam

schen Wahrnehmung von Farben der Dinge in der Natur. Die Lokalfarbe eines Gegenstandes, deren tatsächliche Farbigekeit vom menschlichen Auge nie wirklich objektiv wahrgenommen werden kann, wird subjektiv und ganz flüchtig bei genauerer Betrachtung von wechselnden Lichtverhältnissen des Umraumes beeinflusst. Das Auge des Betrachters nimmt nie wirklich einen reinen Farbton wahr, da Licht, Schatten und Reflektionen die sinnliche Farbwahrnehmung verändern. Vielmehr ist es die Aufgabe des Gehirns, gegenzusteuern und die Lokalfarbigekeit zu rekonstruieren. Bei der Darstellung von Licht, das durch eine Öffnung in einen geschlossenen Innenraum dringt – wie es in Historien- und Genrebildern ebenso wie im Salzburger Bild –, gestaltet sich die Beziehung und Anordnung der Licht- und Schattenpartien wesentlich komplexer. Das Sonnenlicht im Innenraum, also die direkt bestrahlten Flächen, sind ebenso wie die Schattenpartien wesentlich dunkler als sie es im Freien wären. Rembrandt hat sich sehr intensiv mit dem Licht in Interieurs (*kamerlicht*) in all seinen Modifikationen und Varianten beschäftigt. Vergleicht man das Hell-Dunkel Rembrandts mit dem anderer Künstler wird klar, wie kunstfertig und hoch spezialisiert er bereits am Ende seiner Leidener Schaffensperiode in diesem Bereich war.

In den ersten Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit, etwa 1624–1626, verwendete Rembrandt – ähnlich wie seine Lehrer Swanenburgh und Lastman – bevorzugt ein größeres Spektrum an reineren Lokalfarben, die noch weitgehend in einer manieristischen Tradition stehen (Abb. 10). Doch bald beginnt er, diese Art der Farbigekeit in seinen Bildern zu verändern. Er reduziert ihren Buntwert zugunsten einer Braun-Grau-Monochromie. Warum Rembrandt diese Entwicklung schon sehr früh und auch außergewöhnlich rasch vollzogen hat, kann nur

*favour of a grey-brown monochrome. The reason for this early, exceptionally rapid development can only be a matter of conjecture. The most common explanation, already assumed by Rembrandt's 17th-century contemporaries, was that the artist wished to create as natural a representation of the world as possible. The world that presented itself to the view of baroque man was not – as it was during the Renaissance – to be imitated by means of clear, calculable classical rules, but was subject to deceptive atmospheric or optical influences. In 1675, Joachim van Sandrart wrote about Rembrandt's colours: "This, however, speaks in his favour, that he was most skilled in mixing the colours, artificially modifying and refining them in harmony with life; thus he opened the eyes of all those who, according to common tradition, are rather dyers than painters, blatantly juxtaposing the hard, rough qualities of colours in such a manner that they bear no relation to nature, but look like boxes of pigments in a shop, or fabrics fresh from the dyer's."*¹¹

From 1627 onwards, Rembrandt focused on special lighting effects. Van de Wetering assumes, very plausibly, that his tendency to use monochrome derived mainly from his fondness for such effects, in all possible manifestations and reflections. For the enhancement and harmonising of light, the palette used had to give precedence to the subtle interplay of light and dark areas. He preferred broken colours, which he muted by mixing them with other pigments, making them a mere "shadow" of the original colour.¹² During this period in Leiden, he probably collaborated zealously with his colleague Jan Lievens on possible ways of rendering light and shade, and later continued to do so. He transmitted this obsession, or perhaps persistence, to his pupils, who wore themselves out in theorising and

vermutet werden. Die gängigste Begründung, die bereits Rembrandts Zeitgenossen des 17. Jh.s annahmen, war eine möglichst naturnahe Abbildung der Welt durch den Künstler zu schaffen. Die Welt, die sich dem Auge des barocken Menschen zeigte, war nicht – wie noch in der Renaissance – durch berechenbare klare klassische Regeln zu imitieren, sondern unterlag täuschenden, atmosphärischen bzw. optischen Einflüssen. Joachim van Sandrart schreibt 1675 über Rembrandts Farben: „Dieses aber dienet zu seinem Lob, dass er die Farben sehr vernünftig und künstlich von ihrer eigenen Art zu brechen mit guter Harmonie des Lebens auszubilden gewußt, womit er dann allen die Augen eröffnet, welche dem gemeinen Brauch nach mehr Färber als Maler sind, indem sie die Härteigkeit und rauhe Art der Farben ganz frech und hart neben einander legen, daß sie mit der Natur keine Gemeinschaft haben, sondern nur in den Kramläden gefüllten Farbschachteln oder aus der Färberei gebrachten Tüchern ähnlich und gleich sehen.“¹¹

Ab 1627 stehen besondere Lichteffekte im Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses. De Wetering vermutet sehr plausibel, dass bei Rembrandt die Tendenz zu monochromer Farbigkeit von seiner Vorliebe für besondere Lichteffect, in allen seinen möglichen Formen der Erscheinung und Reflexion herrührt. Zur Unterstützung, Steigerung und Harmonisierung des Lichts musste sich die verwendete Farbpalette dem subtilen Zusammenspiel heller und dunkler Flächen unterordnen. Rembrandt bevorzugt gebrochene Farben, indem er deren Farbwert durch Mischen mit anderen Pigmenten abschwächt, sodass dieser letztendlich zu einem bloßen „Schatten“ der Ursprungsfarbe wird.¹² Zusammen mit seinem Künstlerkollegen Jan Lievens soll er in diesen Jahren in Leiden intensiv an möglichen Varianten von bildlichen Licht- und

attempting this so-called “shadow painting” – but outside his workshop this kind of painting had no appreciable influence. The majority of clients and art-lovers, who much preferred fine painting and decorum,¹³ appreciated the effect of his painting, but did not commission paintings.

Van Mander describes the new fashion of the time for shades and nuances (bevriende kleur), which not only allowed free mixing of colours, but also drew attention to lighter or darker nuances. This provided the artist with sometimes very subtle means of emphasising objects or drawing them into the foreground or background, or even causing them to pale into insignificance or to disappear.¹⁴ In order to render these gentle transitions from light to dark, the hard shadows had to be abandoned in favour of nuanced shading.

Rembrandt worked hard on complex systems of subtly gradated areas of shadow. The edges of the picture – or of the fictive, three-dimensional pictorial space – are usually in deep shadow. This creates a focus on the few illuminated places in the centre of the picture, which are then perceived as more radiant. Full or pure colours were eliminated early on, as being counterproductive for the tonal system, and his approach to painting made daylight increasingly unsuitable for his pictures. If we follow the criticisms levelled at his Night Watch, this method – which, when fully developed, led to an impasse – subsequently resulted in a dilemma.

Van Hoogstraten, who had learned this style as a pupil of Rembrandt, emphasises in his work the deliberate manipulation and skilful nuancing of light and dark (schikschaduwe) in order to create a complex spatial structure which makes the figures appear to stand out or recede (beeldsprong).

Schattensystemen gearbeitet haben und verfolgte dies auch noch während seiner weiteren Künstlerlaufbahn. Diese Obsession, oder zumindest Beharrlichkeit, konnte er seinen Schülern vermitteln, die sich an der sogenannten „Schattenmalerei“ versuchten, aufrieben und theoretisierten; außerhalb seiner Schule fand diese Malerei keinen nennenswerten Einfluss. Der Großteil der Auftraggeber und des Publikums, die vielmehr großen Gefallen an Feinmalerei und Dekor¹³ fanden, schätzten die Wirkung seiner bisherigen Malerei und versagten ihm die Aufträge.

Van Mander beschreibt die damals neue Mode der Halb- und Zwischentöne (*bevriende kleur*), die eine großzügige Mischung der Farben ebenso zuließ wie ein starkes Augenmerk auf Verdunklung und Aufhellung des Farbtons. Dabei konnten auf teilweise sehr subtile Weise Gegenstände noch intensiver in den Vorder- bzw. Hintergrund gezogen, besonders betont werden oder gar völlig verblassen und verschwinden.¹⁴ Um diese weichen Übergänge von Licht zu Dunkelheit im Bild zu schaffen, musste man von den harten Schlagschatten abrücken, und stattdessen eine nuancenreiche Schattierung der Zwischentöne schaffen.

Rembrandt arbeitete intensiv an komplexen Systemen aus subtil abgestimmten Schattenflächen. Die Ränder der Bildfläche bzw. des fiktiven dreidimensionalen Bildraumes sind meist durchwegs von dunklen Schatten umrandet. Damit schafft er eine Konzentration auf die rar gehaltenen, beleuchteten Stellen in der Bildmitte, die damit strahlender wahrgenommen werden. Satte oder gar reine Farben werden von ihm schon früh eliminiert, da sie kontraproduktiv für das tonale System wären. Tageslicht wurde durch seine malerische Auffassung daher immer weniger bildwürdig. In der ausgereiftesten Form

Above all, Rembrandt takes into account that when light falls on objects in a picture, they not only reflect it into the space, but also transmit it to neighbouring objects. According to colour and surface structure, this reflectie mentioned by Van Mander (also termed weerschijn) passes the light from a light source (lux) on to the surroundings, also throwing colour from one object on to another. In Rembrandt's pictures, white light is transformed into coloured light spaces (lumen), or – as Hoogstraten calls it “the second light”.¹⁵ Rembrandt raised this light effect – a phenomenon found in Dutch painting since the 15th century – to the highest level of expertise. Hoogstraten wrote that the “second light” was Rembrandt's real element, and that he applied the paint so freely and with such panache that he actually made mistakes, even in front of his pupils.¹⁶

The use of light and shade serves to emphasise an aesthetic, logically connected grouping of the figures in a picture, without making them appear either too crowded or lost. This beeldsprong is artistically most effective, since the figures are freely arranged, always asymmetrically – asymmetry being an important element of Rembrandt's art. His concurrent practice of graphic reproduction developed his skill in shaping light and shade through subtle nuances of fine hatching. Hoogstraten emphasises the importance of making as many studies and sketches as possible of the same motif. The advantage of graphic art and prints was that problems could be more quickly dealt with and solved, since prints were quicker and easier to make than oil sketches. They also served to bring the artist's work to the notice of a wide public, of experts and colleagues, making it a subject for discussion. It was easy to distribute a large number of copies over the entire European market. These were in great demand amongst

sollte diese Methode als methodische Sackgasse zu einem Dilemma werden – verfolgt man die Kritiken seiner „Nachtwache“.

Van Hoogstraten, der diese Manier als Schüler bei Rembrandt kennengelernt hatte, hebt in seinem Werk die bewusste Manipulation und gekonnte Nuancierung von Hell-Dunkel im Bild (*schikschaduwe*) zugunsten eines komplexen Raumgefüges hervor, das hervorragend vor- und zurückspringende Figuren (*beeldsprong*) erscheinen lässt.

Rembrandt trägt vor allem dem Umstand Rechnung, dass Gegenstände, wenn sie vom Bildlicht erfasst sind, das Licht nicht bloß in den Raum reflektieren, sondern wiederum auf benachbarte Dinge übertragen. Diese *reflectie*, wie von Van Mander bereits erwähnt oder auch als *weerschijn* bezeichnet, gibt je nach Farbe und Oberflächenstruktur das Licht einer Lichtquelle (*Lux*) an die Umgebung weiter und wirft dabei Farbe von einem Objekt auf das andere. Weißes Licht transformiert sich in den Bildern Rembrandts zu farbigem Lichträumen (*Lumen*), oder – wie Hoogstraten es nennt – „das zweite Licht“. ¹⁵ Diesen besonderen Lichteffect – ein Phänomen, das seit dem 15. Jahrhundert in der niederländischen Malerei zu finden ist – brachte Rembrandt zur Meisterschaft. Hoogstraten schrieb, dass das „zweite Licht“ das eigentliche Element Rembrandts gewesen wäre und das er derart virtuos und frei auftrug, dass er dadurch durchaus Fehler machte – auch vor seinen Schülern. ¹⁶

Licht und Schatten formieren und unterstreichen eine logisch zusammenhängende und ästhetische Gruppierung der Bildfiguren, ohne dass diese zu sehr gedrängt oder verloren erscheinen. Dieser *beeldsprong* wirkt besonders kunstfertig, da die Figuren frei arrangiert bzw. immer asymmetrisch angeordnet sind. Die Asymmetrie wird eine wichtige Komponente in Rembrandts Kunst.

*collectors, and served as models for every artist's workshop. Not without reason is it frequently pointed out that the (early) fame of the uomo famoso was due primarily to the wide distribution of his prints.*¹⁷

Houbraken had high praise for Rembrandt's etchings: "It pleases us [...] to say something about his lifelike and inimitable etching, which alone would have sufficed to maintain his fame. Of the literally hundreds known to the lovers of art in print, and similarly no smaller number of sketches done with pen on paper, in which the emotions related to all kinds of incidents are so artfully and clearly shown in their essential characteristics that one is amazed. Anger, hate, sorrow, joy and so forth are all so naturally depicted that one can read from the lines of the pen what each of them wants to say... Many brilliant historical representations, figures, portraits and a great number of male and female heads were etched by him with a needle alone, and many of them were etched in copper with extreme care, and prints distributed for the delight of art-lovers. He had a method all his own of gradually treating and finishing his etched plates, a method which he did not communicate to his pupils, and it is not possible to determine how this was done, for the secret has been buried with the inventor."¹⁸ Between 1630 and 1635, engraver Jan Joris van Vliet (c 1610 – c 1635), a pupil of Rembrandt's in Amsterdam, made numerous etchings of Rembrandt's works at the artist's behest. After Van Vliet's death, Rembrandt apparently set no store by the distribution of his works, since he sought no further such collaboration.

In his early period, when he was concentrating on small-scale history pictures, he generally produced series of very small prints in numerous variations (illus. 4–7).

Nicht zuletzt durch die zeitgleiche Beschäftigung mit der Druckgrafik konnte er sich ein formbares Hell-Dunkel durch die subtilen Nuancierungen der feinen Strichelung der Grafik aneignen. Hoogstraten betont in seiner Schrift die Wichtigkeit der Beschäftigung und Anfertigung von möglichst vielen, stets das Motiv wiederholenden Skizzen. Grafiken hatten ebenso wie Druckgrafiken den Vorteil, künstlerischen Problemstellungen rasch nachgehen und diese lösen zu können, da die Drucke schneller und einfacher hergestellt werden konnten als Ölskizzen. Sie dienten auch dazu, das Oeuvre des Künstlers für Publikum, Experten und Kollegenschaft weiträumig publik zu machen und damit sich und das Werk öffentlich zur Diskussion zu stellen. Die hohe Auflage der Blätter konnte schnell und einfach auf den gesamten europäischen Markt gebracht werden. Sie waren begehrtes Sammlerobjekt und Bildvorlage für jegliche Malerwerkstatt. Nicht umsonst wird immer wieder darauf hingewiesen, dass der (frühe) Ruhm des *uomo famoso* vor allem auf die Verbreitung seiner Druckgrafik zurückzuführen war.¹⁷

Houbraken schreibt mit größtem Lob über Rembrandts Radierungen: „... und wollen nur noch von seinen unnachahmlichen Radierungen(!) sprechen, die allein hinreichen würden, seinen Ruhm zu erhalten. Es sind ihrer den Kupferstichfreunden einige Hundert bekannt, wie auch eine nicht geringere Zahl von Federzeichnungen auf Papier, in welchem er die Gemütsbewegungen bei verschiedenartigen Ereignissen so geschickt und deutlich in den Gesichtszügen ausgedrückt hat, dass man nur staunen muss. Zorn, Hass, Trauer, Freude etc. sind so naturwahr dargestellt, dass man aus den Federstrichen herauslesen kann, was jedes zu bedeuten hat... Viele geistreiche historische Darstellungen, Figuren, Porträts und eine große Anzahl männlicher und weiblicher Köpfe sind von ihm lediglich

After Rembrandt's return, the Leiden art scene – which by the early 1620s had brought forth no notable masters – had changed, and played (if only for a limited period) an appreciable role in the field of painting. The young painter Jan Lievens had also returned to Leiden in 1621, after a brief apprenticeship with Lastmann, and his talent initially caused something of a sensation amongst the town's art-lovers. Works by Rembrandt and Lievens, shown together, were compared for style, subject and even choice of models, so that a joint workshop and even a close friendship may be assumed – collaboration between the two may even have taken place during Rembrandt's apprenticeship with Swanenburgh. The striking parallels in their artistic development indicates particular closeness, perhaps also a certain rivalry, or at least healthy competition between them.

*Besides Lievens, Jan Porcellis (c 1583–1632), who developed his tonal marine paintings in Haarlem, settled in Zouterwoude near Leiden in 1626. Jan van Goyen (1596–1656), celebrated for his monochrome landscape painting, also moved back to Leiden at the beginning of the 1620s, and his work – together with the early still lifes of Jan Davidszoon de Heem (1606–1683/84) – contributed to shaping a specific Leiden style, restrained and tonal, which may be accounted for, at least in part, by the intellectual climate of the town. Leiden was the home of the country's oldest and most important university,¹⁹ which attracted the most liberal-minded and innovative intellects in the land. The Leiden pictures of this period – influenced by the monochrome Haarlem still lifes or *banketje*, in which the colouration was reduced to a single basic colour – was distinguished primarily by compositional restraint, stringency, monochrome, and experimental use of material. This was a new kind*

mit der Nadel, und vielen derselben höchst sorgfältig, in Kupfer geätzt und zum Vergnügen der Liebhaber in Abdrücken verbreitet. Er hatte auch eine ganz eigene Weise, seine geätzten Platten zu behandeln und fertig zu machen, die er seinen Schülern nicht mitteilte, und es ist gar nicht zu ermitteln, wie sie gemacht sind, denn das Geheimniss (!) ist mit dem Erfinder zu Grabe getragen.“¹⁸

Der Stecher Jan Joris van Vliet (ca. 1610–ca. 1635), Schüler Rembrandts in Amsterdam, fertigte von 1630 bis 1635 auf Bestellung Rembrandts zahlreiche Radierungen von dessen Werken an. Nach dem Tod Van Vliets scheint Rembrandt der Verbreitung seiner Arbeiten keine Bedeutung mehr beigemessen zu haben, da er eine derartige Kooperation nicht mehr anstrebte.

In der frühen Werkperiode, als er sich auf kleinformatige Historiendarstellung konzentrierte, stellte er ambitioniert sehr kleinformatige Grafiken meist in Serien und in zahlreichen Variationen her (Abb. 4–7).

Die Leidener Kunstszene, die auch Anfang der 1620er-Jahre keine nennenswerten Künstlergrößen verzeichnen konnte, zeigte sich nach der Rückkehr Rembrandts verändert, und spielte – wenn auch nur für eine kurze überschaubare Zeit – eine bedeutende Rolle auf dem Gebiet der Malerei. Der junge Maler Jan Lievens war 1621 ebenfalls nach einer kurzen Lehre bei Lastmann nach Leiden zurückgekehrt und erregte bei den dortigen Kunstliebhabern durch sein außergewöhnliches Talent anfänglich großes Aufsehen. Intensiv verquickt zeigen sich die Arbeiten Rembrandts und Lievens in Bezug auf Malstil, Themen und sogar Auswahl der Modelle, dass man von einer gemeinsamen Werkstatt und sogar von einer näheren Bekanntschaft ausgehen kann. Ein gemeinsames Arbeiten zwischen Rembrandt und Lievens ist bereits während der Lehrjahre Rembrandts bei Swanenburgh vorstellbar.

of painting, focusing on a specific artistic idea – that of reduction in colour and composition, together with light as a structural means of creating perspective. Figures were shaped through the use of light and shade, and – a further innovation – the monochrome, amorphous background provided a new space for observing light. Leiden must have attracted this new generation of artists, as a place for particularly understated painting, where Rembrandt very early explored the complex question of a picture's internal lighting.

Rembrandt, who produced “all manner” of painting, was always described by his contemporaries as an unusually versatile painter. The stylistic variations and the virtuosity of his rough, unrestrained application of paint, regarded by them as odd and headstrong, was ascribed to his youthful impetuosity.

The application of pastose paint in the manner of a sketch was mentioned in ancient times; it gained currency from 16th-century Venetian painting, in the often misunderstood “blotch painting” in the late works of Titian (Tiziano Vecellio, 1488/90–1576) and his successors, such as Jacopo Tintoretto (1518–1594) and Jacopo Bassano (Jacopo da Ponte; 1510–1592), in Italian baroque painting. Its influence is also to be found in Spanish, Southern German/Austrian and Flemish painting.

The northern provinces of the Netherlands, by contrast, were known for their mastery of fine painting – famous exceptions being the Haarlem artist Frans Hals (1580/85–1666), the most distinguished portrait painter of his time, and Rembrandt.

Just as for the Venetian masters, Rembrandt's “rough” painting was not a question of covering up technical inadequacies or a lack of talent, nor was it to be seen as

Vor allem die Parallelität ihrer künstlerischen Entwicklung lässt eine besondere Nähe wie auch eine gewisse Rivalität zwischen den beiden vermuten, zumindest aber ein gesundes Wettfeiern.

Neben Lievens ließ sich Jan Porcellis (ca. 1583–1632), der in Haarlem seine tonalen Marinebilder entwickelte, 1626 in Zouterwoude in der Nähe von Leiden nieder. Jan van Goyen (1596–1656), gefeiert für seine monochrome Landschaftsmalerei, kehrte Anfang der 1620er-Jahre ebenfalls nach Leiden zurück und prägte zusammen mit den frühen Stilllebenbildern des Jan Davidszoon de Heem (1606–1683/84) einen besonderen Leidener Stil. Diese zurückhaltende und tonale Malerei lässt sich, wenn nicht ausschließlich, jedoch auch durch das intellektuelle Klima der Stadt erklären. In Leiden befand sich die bedeutendste und älteste Universität des Landes¹⁹, von der sich die aufgeschlossensten und innovativsten Geister des Landes angezogen fühlten. Der Tenor der Leidener Bilder dieser Zeit, beeinflusst durch die monochromen Haarlemer Stillleben bzw. *banketje* (Bankettbilder), die das Kolorit auf nur einen einzelnen Grundton reduzieren, zeichnet sich vornehmlich durch kompositionelle Zurückhaltung, Stringenz, Monochromie und besondere Materialeexperimente aus. Eine neue Art des Malens wird geprägt, die eine besondere künstlerische Idee in den Fokus stellt, nämlich die farbliche wie kompositionelle Reduktion; und in Zusammenhang damit das Licht als Perspektive erzeugendes Strukturmittel. Figuren werden durch Licht und Schatten geformt wie gestaltet, und – als zusätzliches Novum – wird der monochrome, gestaltlose Bildhintergrund als neuer Raum der Lichtbeobachtung gewonnen. Diese innovative Künstlergeneration muss Leiden zu einem Ort für die Malerei eines besonderen *Understatements* geführt haben, innerhalb der sich Rembrandt schon sehr

aiming to save work or material. The “casual” application of paint is a deliberately chosen and acquired skill; it is primarily a test of the viewer’s imagination, which is required to combine shapeless blotches and apparently aimless brush-strokes into a plausible picture – possible only when the painting is viewed from a sufficient distance. This feature belongs mainly to the artist’s later development. According to Houbraken, Rembrandt advised visitors to his Amsterdam studio, if they stood too close to the paintings, to step back, saying “the smell of the paint will incommode you”, and “it is said that he once painted a portrait in which the paint was applied so thickly that the picture could be picked up by the nose”.²⁰

Descriptions of the styles used by Rembrandt range from “fine painting” to “rough mannerism”. But Rembrandt was never really a fine painter, in the sense of the Leiden school, which his pupil Gerard Dou (1613–1675) brought to great renown. Fine painting was an exception in Rembrandt’s oeuvre; his use of partial relief structures to contrast or emphasise individual parts of a picture is possibly a legacy from his teacher Pieter Lastmann and subsequently from Adam Elsheimer (1578–1610). Rembrandt’s painted surfaces are never completely even and smooth, but full of fine, animated textures which, only in comparison with his noteworthy pastose paintings, seem somewhat more restrained and glazed. Colour – for him always to be seen as shaped material – was the focus of his interest, thus constituting a sensory experience for both artist and viewer. For many people, this versatility and keenness for experiment – which swept aside all previous painting traditions – went rather too far. When Rembrandt was called “the first heretic in art”,²¹ it was certainly not always intended as a compliment.

früh mit der komplexen Frage der internen Bildbeleuchtung auseinandersetze.

Rembrandt, der „allerhand Sorten“ von Malerei hervorzubringen verstand, wurde stets von seinen Zeitgenossen als ungewöhnlich vielseitiger Maler beschrieben. Die Stilvarianten und die Virtuosität, vor allem seines rauhen und wilden Farbauftrages, galt bei seinen Zeitgenossen als ebenso ungewöhnlich wie eigensinnig und wurde seinem jugendlichen Ungestüm zugeschrieben.

Das Auftragen von pastoser Farbe in einem skizzenhaften Farbauftrag wurde bereits in der Antike erwähnt. Ausgehend von der venezianischen Malerei des 16. Jh.s fand diese oft unverständene „Fleckenmalerei“ des Spätwerks Tizians (Tiziano Vecellio; 1488/90–1576) und seiner Nachfolger, wie Jacopo Tintoretto (1518–1594) und Jacopo Bassano (Jacopo da Ponte; 1510–1592), Verbreitung in der italienischen Barockmalerei. Einflüsse finden sich in der spanischen wie auch süddeutschen/österreichischen und flämischen Malerei.

Die nördlichen Provinzen der Niederlande hingegen waren bekannt für ihre meisterliche Feinmalerei. Berühmte Ausnahmen sind Frans Hals (1580/85–1666), bedeutendster Porträtmaler seiner Zeit aus Haarlem, und Rembrandt.

So wie bei den venezianischen Meistern war die raue Manier auch keinesfalls eine Talentschwäche Rembrandts, die über technische Unzulänglichkeiten hinwegtäuschen hätte müssen und sie war definitiv nicht als arbeits- und materialsparendes Verfahren zu verstehen. Der „lässige“ Malauftrag ist eine bewusst gewählte und erlernte Kunstfertigkeit, die in erster Linie die Imaginationsfähigkeit des Betrachters auf den Prüfstand stellt, dem die Aufgabe zufällt, gestaltlose Flecken und scheinbar richtungslose Pinselstriche zu einem plausiblen Bild

1 Huygens/Heesakker, 1994, p 89

2 Hoofstede de Groot, 1906, p 19

3 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *The Night Watch, 1642, oil on canvas, 363 × 437 cm, Rijksmuseum Amsterdam*

4 Houbraken/Wurzbach, 1880, p 115, para. 262–268

5 Van de Wetering, 2016, p 250f

6 Gutjahr, p 138f.

7 William Goeree, *Inleyding tot d'Algemeene Teykenkonst, Middelburg 1670; quoted from: van de Wetering, Rembrandt, 2009, p 150*

8 *First part of his famous work Schilder-Boeck, completed in 1603/04 and reprinted in 1616–1618.*

9 *This work, published in 1650, was reprinted in three volumes in 1668, as Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567.*

10 *De Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst: Anders de Zichtbare Wereldt, 1678.*

11 *Quoted from: Rembrandt, 1960, p 12*

12 *Van de Wetering, 2009, p 189ff*

13 *The refinement, hypersensibility and elegance of the High and Late Baroque spirit influenced public taste in art in the latter half of the 17th century.*

14 *Van Mander, chap. 5 : 42; quoted from van de Wetering, 2016, p 135*

15 *Hoogstraten, Inleyding, p 262, quoted from van de Wetering, 2016, p 154*

16 *Hoogstraten, Inleydingf, p 273, quoted from: van de Wetering, 2016, p 156*

17 *Houbraken, Inleyding, p 199; quoted from: van de Wetering, 2016, p 143*

18 *Houbraken/Wurzbach, 1880, p 117f., para. 270f*

19 *The University of Leiden was founded in 1575 by William of Orange, after the end of the siege by Spanish troops in the Eighty Years' War. It was the first university of the Republic of the Seven United Provinces, founded in 1581. Leiden soon developed into the academic centre of the land. p 14*

20 *Houbraken/Wurzbach, 1880, p 116, para. 269*

21 *Andries Pels, 1681; quoted from: Bernhard Schnackenburg, „Die rauhe Manier des jungen Rembrandt“, in: The Mystery of the young Rembrandt, 2001, p 94.*

zusammenzufügen. Erst der genügende Abstand zum Bild zeigt die Komposition. Dies zeichnete vor allem die Bilder Rembrandts späterer Entwicklung aus. Laut Houbraken soll Rembrandt die Besucher seines Amsterdamer Ateliers, die sich den Bildern auf der Staffelei zu weit genähert hatten, mit den Worten „der Geruch der Farben wird Euch belästigen“ zum Zurücktreten veranlassen haben. „Man sagt, dass er einmal ein Porträt gemalt habe, in welchem die Farbe so dick aufgetragen war, dass man das Bild bei der Nase vom Boden aufheben konnte“.²⁰

Die Bandbreite der Malweisen, die Rembrandt verwendete, wird von Feinmalerei bis raue Manier beschreiben. Doch Rembrandt war wohl nie wirklich ein Feinmaler im Sinne der Leidener Schule, die sein Schüler Gerard Dou (1613–1675) zu großem Renommee führte. Feinmalerei bleibt im Oeuvre des Künstlers eine Ausnahme. Die Verwendung von partiellen Reliefstrukturen, um einzelne Bildteile von anderen haptisch abzusetzen bzw. hervorzuheben, geht möglicherweise auf seinen Lehrer Lastman und in weiterer Folge auf Adam Elsheimer (1578–1610) zurück. Rembrandts Malflächen sind nie völlig eben und glatt, sondern voller feiner belebter Texturen, die lediglich im Vergleich mit seinen nennenswerten pastosen Malereien nur etwas verhaltener und lasierender wirken. Farbe ist bei Rembrandt immer als gestaltende Materie sichtbar – im Zentrum seines künstlerischen Interesses und damit etwas sinnlich Erlebbares – für den Künstler ebenso wie für den Betrachter.

Manchen ging diese Vielseitigkeit und Experimentierfreudigkeit dann doch etwas zu weit, fegte sie doch über alle bekannten Maltraditionen hinweg. Mit Sicherheit war die Bezeichnung Rembrandts als „der erste Ketzler der Kunst“²¹ nicht immer als Kompliment gemeint.

- 1 Huygens/Heesakker, 1994, S. 89.
- 2 Hoofstede de Groot, 1906, S. 19.
- 3 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Die Nachtwache*, 1642, Öl auf Leinwand, 363 × 437 cm, Rijksmuseum Amsterdam
- 4 Houbraken/Wurzbach, 1880, S. 115, Abs. 262–268.
- 5 Van de Wetering, 2016, S. 250f.
- 6 Gutjahr, S. 138f.
- 7 „... invoegen yeder ding, sonder verwerring, losen wel uyt andere die'er nevens en ontrent zijn, en op sijn eigen stantplaats, soo wel van grootte als van koleur, ligt en schaduwe gehouden blijft; ja datmen de tussen-ruimte van de plaats, of distantie die tussen yder lichaam open en ledig is, van zig wijkende, of na zig toekomende natuurlijk met de oog, als of het met de voeten toegankelijk war ...“, William Goeree, *Inleyding tot d'Algemeene Teykenkonst*, Middelburg 1670; zitiert nach: Van de Wetering, Rembrandt, 2009, S. 150.
- 8 „Den Grondt der Edel vry Schilder const: Waer in haer ghestalt/aert ende wesen / de leerlustighe Jeugd in verscheyden Deelen in Rijndicht wort voorghedraghen“. Erster Teil seines berühmten Werkes „*Schilder-Boeck*“, das 1603/04 fertiggestellt und 1616–1618 neu aufgelegt wurde.
- 9 Das 1650 erschienene Werk wurde mit leicht verändertem Titel erweitert (dreibändig) 1668 wieder aufgelegt: „*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*“.
- 10 „*De Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst: Anders de Zichtbare Wereldt*“, 1678.
- 11 Zitiert nach: Rembrandt, 1960, S. 12.
- 12 Van de Wetering, 2009, S. 189ff.
- 13 Feinheit, Hypersensibilität und Eleganz des hoch- und spätbarocken Zeitgeistes prägen bereits den Kunstgeschmack der zweiten Hälfte des 17. Jh.s.
- 14 Van Mander, Kap. 5 : 42; zitiert nach Van de Wetering, 2016, S. 135.
- 15 Hoogstraten, *Inleyding*, S. 262, zitiert nach: Van de Wetering, 2016, S. 154.
- 16 Hoogstraten, *Inleyding*, S. 273, zitiert nach: Van de Wetering, 2016, S. 156.
- 17 Houbraken, *Inleyding*, S. 199; zitiert nach: Van de Wetering, 2016, S. 143.
- 18 Houbraken/Wurzbach, 1880, S. 117f., Abs. 270f.
- 19 Die Universität Leiden wurde durch Wilhelm I. von Nassau-Oranien nach dem Ende der Belagerung der Stadt durch spanische Truppen im Achtzigjährigen Krieg 1575 gegründet. Sie ist die erste Universität der später gegründeten Republik der Sieben Vereinigten Provinzen. Leiden entwickelte sich schnell zum wissenschaftlichen Zentrum des Landes. Siehe S. 14.
- 20 Houbraken/Wurzbach, 1880, S. 116, Abs. 269.
- 21 Andries Pels, 1681; zitiert nach: Bernhard Schnackenburg, *Die „rauhe Manier des jungen Rembrandt“*, in: *Der junge Rembrandt*, 2001, S. 94.