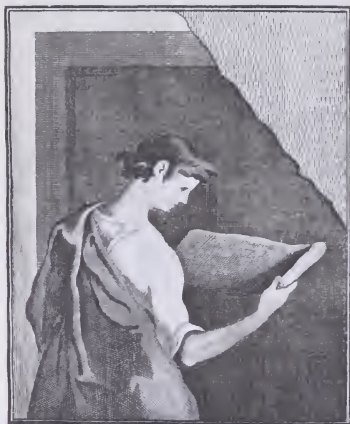


Carl Neumann

Rembrandt

F. Bruckmann A.-G. München



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/rembrandt02neum>



Rembrandt

Rembrandt

von

Carl Neumann

o. Professor an der Universität Heidelberg

*

Zweiter Band

Dritte, umgearbeitete Auflage

*

München 1922

Verlag von F. Bruckmann A. G.

2495

Alle Rechte,
auch das der Übersetzung, vorbehalten
Für Amerika:
Copyright 1922 by S. Bruckmann K. G.
München

Rembrandt im Zenith

Diese Richtung ist gewiß,
Immer schreite, schreite!
Finsternis und Hindernis
Drängt mich nicht zur Seite.

Goethe.

Der Goldton und die Braunmalerei.

Künstler von heftig herausgebildeter Subjektivität, die ihren Außerungen etwas sicher Erkennbares, nicht zu Verwechselndes geben, erwecken leicht die Vorstellung, als müßten alle Schmerzen und Freuden ihres äußeren irdischen Lebens aus ihren Werken herauszulesen sein. Zumal wenn wie im Fall Rembrandts die Nachrichten über den Menschen, den man genauer zu kennen wünschte, fehlen oder spärlich sind, liegt die Versuchung nahe, den Künstler zur Aussage über den Menschen zu zwingen. Allein dies hat seine enggezogenen Grenzen. Der gewöhnliche Sterbliche, den seine Stimmungen und Verstimmungen in die Berufstätigkeit verfolgen, muß sich hüten, die Anwendbarkeit seiner psychologischen Erfahrung zu überschätzen und zu glauben, am hastigeren und unruhigeren Strich eines Rembrandt sei die Spur der Verzweiflung über den Tod Sastias oder des Drucks finanzieller Nöte zu erkennen, und die Wahl dieses oder jenes Gegenstandes verrate etwas von den menschlichen Neigungen des Künstlers. Auf diesem Gebiet ist für den Beurteiler die größte Vorsicht vonnöten. Denn Wesen jener Ordnung führen vermöge des Reichtums ihrer Innenwelt und des Werdedrangs ihrer schöpferischen Kräfte ein doppeltes Leben. Das Leben des Tages ist eines, und das Leben in der Kunst ein anderes. Nicht das

Leben des Tages, sondern ein viel tieferes, das nur die ewigen Momente des Daseins als wirklich und erlebt empfindet, drängt zum Ausdruck in der Kunst. Und so schwinden dann die Widerstände der äußeren Welt, die an uns so vieles mit der Zeit hart und taub machen, im Reich der Freiheit: all die zerplitterten Teilkräfte, die sich sonst hemmen und lahmlegen, fließen in eine einzige große Kraft zusammen; alles wird flüßig und rauscht, von unsichtbarer Hand gelockt, nach oben. Hier hören die Bedingungen irdischer Zusammenhänge und Verkettenungen auf.

Die Nachtwache hat Rembrandt vollendet, während seine Frau mit dem Tode rang, und von den Werken, die die nächsten Jahre entstehen sahen, ist die durchschnittliche Meinung der Kenner, daß sie zu den schönsten und einschmeichelndsten gehören, die sein Pinsel hervorgebracht hat.

Hin und wieder findet man die Werke der vierziger Jahre als Werke von Rembrandts zweiter Manier bezeichnet, Unterscheidungen, die, von der italienischen Kunstkritik aufgebracht, mit *prima, seconda bis ultima maniera* die wechselnde technische Ausdrucksweise zum Einteilungsgrund der Werke nehmen. Wenn man die Tragweite dieses Kriteriums nicht überspannt¹⁾, da es eigentlich zutreffend und erschöpfend nur auf Virtuosen paßt, so gewinnt man daran eine bequeme äußere Handhabe, die Perioden zu scheiden. In diesem Sinn pflegt man bei Rembrandt zunächst die ausführende, präziöse, kältere Manier der ersten Zeit einer wärmeren und breiteren Manier gegenüberzustellen. Indessen wäre mit diesen Gegensätzen das Wesen des technischen Problems nur ungenügend erkannt.

Der wärmere Ton, der allmählich zum Goldton wird, und das Bemühen, mit ihm den Hauptfaktor der Vereinheitlichung des Bildes zu gewinnen, meldet sich bei Rembrandt schon zu einer Zeit, da dieser Stimmung noch die Vorliebe für genaue Durchführung und Modellierung eine

¹⁾ Fromentin geht so weit, von Rembrandts Bildern zu sagen: „Le vrai et le profond mérite de ses ouvrages n'a presque rien à voir avec les nouveautés de son travail“, was freilich der rein technischen Beurteilungswiese, auf die sich viele Kenner etwas zugute tun, widerspricht.

Art Widerstand leistet. Diese Vorliebe läßt den Künstler seine Gegenstände gern nach vorn ziehen, um ohne trübende Medien alles gehörig durchbilden zu können. Die neue Manier siegt erst in dem Augenblick, da Rembrandt hierauf verzichtet, seine Gegenstände von der vorderen Ebene des im Bild dargestellten Raumes nach der Tiefe zurückschiebt und ihnen das gibt, was die Franzosen „enveloppe“ nennen. An einer ganzen Anzahl Bilder vom Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre ist hierin das Schwanken des Künstlers zu bemerken. Das Kasseler Brustbild¹⁾ einer reichgekleideten jungen Dame z. B. zeigt alle Eigenschaften des schönen erwärmten Tons, dabei aber die Figur ganz nach vorn gezogen. Besonders charakteristisch nach dieser Seite ist das Berliner Doppelbildnis des Anso mit seiner Frau (vgl. zuvor S. 282 f.). Die größere Hälfte des Bildes, der Tisch mit seiner Decke, den Büchern, dem Leuchter, die Gestalt des Anso sitzen prachsvoll im Ton, und dies ist für die Person des dargestellten geistlichen Herrn ein nicht zu unterschätzender Vorteil. Sein fettes, wenig geistiges Gesicht fanden schon die Zeitgenossen für den Charakter dieses hochgeschätzten Nonnitenpredigers unbezeichnend. „Man muß Anso hören, um ihn zu sehen“, schrieb Vondel. Warum hat nun Rembrandt, der die Hauptperson mit dem Stillebenzubehör der schmeichelnden Wirkung zuliebe abrückte und dem Zauber seines Tonbades aussetzte, für die Frau eine Ausnahme gemacht? Wer sein Auge geübt und auf Schätzungen dieser Art eingestellt hat, wird verwundert bemerken, wie ungleich der Beschauer die Entfernung des Mannes und der Frau, viel stärker als die wirkliche Entfernung gemeint ist, empfindet. Der höchst ausdrucksvolle Kopf der Frau sitzt ganz vorn und wirkt als heller Fleck hart gegen den Grund. Das stärkste Beispiel solcher zwiespältiger Behandlung haben wir bereits kennengelernt. Es ist der Leutnant Ruytenburch in der Nachtwache.

Das Zurückschieben der Figuren, das Freilassen des Vordergrundes, so daß der vordere Raum im Gemälde leer bleibt, d. h. nur mit Luft gefüllt ist, kann seinem Wesen und seiner Wirkung nach verschieden bezeichnet werden. Die Luft im Bild scheint dicker und undurchlässiger zu werden; sie

¹⁾ „Rembrandtwerk“, III, Nr. 122.

breitet das Schönheitsmittel ihres Schleiers über die Gegenstände. Es ist ein Unterschied ungefähr derart, wie wenn man sein Auge erst auf die wirklichen Dinge und dann auf ihr Abbild im Spiegel richtet. Der Spiegel nimmt den Dingen die Härte und Unverträglichkeit des Nebeneinanderstehens; er verbindet, er laviert die Übergänge, er schafft den einheitlichen Tonnenner, er schmeichelt dem Auge. Immer ausschließlicher ergreift nun Rembrandt das Thema der bei sorgfältig geschlossenem Licht interieurinäsig empfundenen Stimmungen, deren Weichheit noch nicht dagewesene Akorde enthüllt. Es ist, als habe er alle Dinge mit Sammet umkleidet. Das Hauptmittel dieser Kunst ist Dämmer und Dunkel, nicht mehr als Kontrast für die Wirkung des Lichts, sondern um seiner eigenen Eigenschaften willen. Eine der frühesten vollkommenen Schöpfungen dieses warmen Hellsdunkels ist die kleine Darstellung der Parabel Christi von den Arbeitern im Weinberg (St. Petersburg)¹⁾. Es ist in der Anordnung der Lichtgegenstände das Ideal eines Ovale, ein großer abenddunkler Saal mit einem großen hellen Fenster links; aber das Fenster nicht ganz vorn. Der Vorgrund hat keine Figuren, sondern Ballen, eine Kiste mit Skripturen und Büchern, eine Katze, einen Hund, alle ohne Lokalfarben in den Schattenton gesetzt. An einem Tisch im beleuchteten Mittelgrund die Hauptgruppe; die rote türkische Decke dieses Tisches ist völlig entfärbt, die Hauptgruppe von drei Personen vortrefflich im Ausdruck, der Herr sitzend, zwei Arbeiter, die sich über die ungerechte Verteilung des Lohns beklagen, stehend; danach rechts weiter in die Tiefe sich verlierend andere Gestalten in Durchgängen, unter Wölbungen, die den tiefsten Schatten sammeln. Schon in diesem Werk, das 1637 datiert ist, sind die Abstufungen im Schatten, die skizzenhafte, aber völlig erschöpfende Zeichnung der Hintergrundfiguren von nicht zu überbietender Meisterschaft, die Fähigkeit, Schatten und Dunkel zu beleben, eine kaum glaubhafte (zumal, wenn man das Bild mit dem gleichzeitigen, an malerischer Qualität viel geringeren Tobiasbild des Louvre vergleicht). Diese Schattenharmonien mit ihrer tiefweichem Klangfarbe verfolgt Rembrandt eine ganze Weile — oder sind sie es, die Rembrandt verfolgen? —; er wählt danach die Stoffe seiner

¹⁾ Abbildung s. o. Nr. 52.



92. Der Prediger Anslo und seine frau

Berlin



93. Sufanne im Bad überredet

Berlin

Darstellung. Was er braucht, sind Interieure, Dunkel, Abend oder Nacht, Stille, Heimlichkeit eines leidenschaftslosen Glücks. Wo aber die anderen Holländer unbefehen in das gewöhnliche Leben greifen, bevorzugt Rembrandt das biblische Genre, und zwar in jener alles Pathos abstreifenden Umbildung, für die in den Niederlanden von Lukas van Leyden, dem alten Brueghel, Aertsen, Beuckelaer an schon eine lange Überlieferung vorlag. Die Bibelstoffe haben den Vorteil allgemeiner Verständlichkeit; man braucht sich über die Motivierung der Figuren nicht zu besinnen. Gefällt dem Maler ein Eselchen, so kann er eine Flucht nach Agypten malen; mag er eine Kinderstube, so bietet sich die heilige Familie.

Solcher heiligen Familien hat Rembrandt in diesen Jahren mehrere gemalt¹⁾, alle sehr ähnlich in der Stimmung. Dickliche Kinderstubenluft, Stille, die nur vom Schnurren der Kage, vom Zusammenjinken der Scheite im verglimmenden Feuer, vom Atmen des Säuglings und etwa vom Anarren der geschaukelten Wiege unterbrochen wird (ab und zu stört die Arbeit des Zimmermanns Josef, der mit seinem Hacken nicht recht in diese Stille paßt). Maria liest in einem großen Buch; eine ältere Frau, Anna, ist dabei; alle sind schläfrig; es ist Nacht vor den Fenstern, und wenn der Schauplatz die große Diele des Hauses ist, so sieht die Nacht vielängig dunkel auch von den Wölbungen und von den Treppen herunter, die sich in finsternen Räumen verlieren. Noch brennt eine Kerze und zeichnet große Schattenbilder an die Wand; was von Gläsern, Flaschen, Metallsachen da ist, fängt inmitten dieses allgemeinen Einschlafens ein kleines Lichtchen. Oder man findet wirklich alle eingeschlafen, Josef, Maria und das Kind: da erscheint der Engel und mahnt zur Flucht nach Agypten. Maria hat ein tiefdunkelblaues Kleid wie der Nachthimmel, der Engel ist weiß und blond. Stimmungen dieser Art kamen Rembrandt auch aus dem Buch Tobit entgegen. Hatte er sonst wohl aus diesem Buch den dramatischen Augenblick des sich enthüllenden Wunders und des entschwebenden Engels gewählt, so boten sich ihm nun Züge familienhaften Jofylls, woran dieses merkwürdige kleine Buch reich ist, das, der Zeit der Zerstreuung der Juden entstammend,

¹⁾ „Rembrandtwerk“, IV, Nr. 250—252.

die Innigkeit der Familienbande, die Eltern- und Kindesliebe, den engen Zusammenhang der Glaubensgenossen, die Rechtlichkeit in allem Tun, das friedentreiche Vertrauen in den Herrn und seine Engel, „die die Gebete hinaustragen und Zutritt haben zu der Herrlichkeit des Heiligen“, in so ergreifender Weise vor Augen stellt. Da ist also in der dunklen Kammer der alte Tobit, dem seine Frau das Bäckchen bringt. Er aber hebt warnend die Hand; denn er mißtraut ihr, daß das Tier am Ende nicht geschenkt, sondern gestohlen sei, um ihrer Armut aufzuhelfen. Wie in dem warmen Dämmer kein Ton zu Unrecht sitzt, so atmet das ganze kleine Bild eine Zufriedenheit in der Armut und in streupulöser Rechtlichkeit des Wandels in Gottes Wegen. Oder man sieht die beiden Alten schweigend sich gegenüber sitzen, er am Kaminfeuer, sie das Spinnrad drehend. Durch das Fenster scheint der blaue Himmel, und die Sonne beleuchtet rote Ziegeldächer. Innen aber ist alles still und gedämpft; kein Ziegelrot, sondern vom glimmenden Feuer bis zur Lade der Frau nur erlöschende Töne. Was die zwei Leute sich sagen könnten, haben sie sich längst gesagt; sie haben die nämlichen Gedanken und Gefühle; sie sehnen sich nach ihrem Kind Tobias, das in der Ferne weilt. Der Alte ist blind. Im Fenster hängt ein Vogelbauer. Etwas von Gefangensein, vom Nichtgenießen der blinkenden Sonne und der Luft da außen, von langsamem Sichverzehren tönt aus diesem Bild und legt sich schweremütig schön dem Beschauer auf den Sinn¹⁾.

Hierher gehören auch Darstellungen der Anbetung der Hirten, wo sich unter dem weichen Mantel der Nacht Männer, Frauen und Knaben, die Hirten, in den dumpfigen Stall drängen, um beim Laternenschein das Kindlein zu verehren. Von den dunklen Sammettönen ist Rembrandt so umschmeichelt, daß er auch die Begegnung der Magdalene mit dem auferstandenen Herrn statt am frühesten Morgen in nächtlichem Dunkel geschehen läßt (Braunschweig). An einer ganzen Anzahl Themata läßt sich in diesen Jahren verfolgen, daß Rembrandt Abstufungen von Dämmerung, tiefer Dunkelheit und Nacht mit künstlicher Beleuchtung an den nämlichen Stoffen

¹⁾ „Rembrandtwerk“, V, Nr. 33! (Sir Francis Cook, Richmond); das andere IV, Nr. 249 (Berlin).

versuchte, wobei dann auch die kompositionelle Erfindung nicht dieselbe blieb. Die Guttat des barmherzigen Samariters, Jesus mit den Jüngern in Emmaus, das Bad der Susanna besitzen wir in solchen zeitlich dicht beieinanderstehenden Doppelredaktionen, deren Hauptunterschiede im Grad und in der Stimmung der Dunkelbehandlung liegen. Wo Farbe ein verzehmliches Wort mitsprechen sollte, war der Verdunkelung, seit die Manier, die Figuren vorn an die Kampe zu ziehen, verlassen wurde, eine natürliche Grenze gesetzt. Weiter als späte Dämmerung konnte nicht gegangen werden, sollte die Farbe im Mittelgrund nicht erlöschen, und nun entstanden in der Richtung auf Farbenmelodik in den vierziger Jahren Schöpfungen, die ergänzend neben die Richtung auf Tonharmonie treten und Rembrandt in nächster Verwandtschaft mit den Symphonikern des farbigen Hell dunkels, mit Murillo, unter den Landesgenossen mit Metsu und de Hoogh (dessen Dunkelbilder hier allein in Frage kommen) zeigen.

Das Berliner Bild der Susanna mit den beiden Alten wird immer als ein Hauptbeweis gegen diejenigen bestehen, welche Rembrandt nach der Fromentinschen Formel als „luminariste“ und nicht als Koloristen gelten lassen mögen. Der Stoff des Bildes kann kaum anders denn als widerwärtig bezeichnet werden, so sehr er der Kunst von der Frühzeit der Katastrophen an durch alle Jahrhunderte Anregung gegeben hat. Die Geschichte der keuschen Susanna, einer der apokryphen Zusätze zum alttestamentlichen Buch Daniel, ist die Erzählung eines Verleumdungsprozesses, den zwei Richter der jüdischen Gemeinde, sehr gegen ihren Beruf, aus Rache gegen eine schöne Frau anstrengen, die sie im Bad belauscht und ihren bösen Anträgen nicht willig befunden haben, ein warnendes Beispiel der Zuchtlosigkeit und des Unrechts innerhalb der jüdischen Diaspora¹⁾. Den Schauplatz und die Anordnung, die Rembrandt gewählt hat, muß man wohl oder übel kurz beschreiben; denn von dem, worauf es ankommt, der Farbe, gibt die Photographie keine Vorstellung. Es ist ein Teich im Park des Palaſtes, Steinſtufen, über die Susanna, fast ausgekleidet, eben hinabsteigen wollte, um die Füße einzutauchen, als sie durch den handgreiflich zudringlichen

¹⁾ Raugſch, „Die Apokryphen“, I, 177.

Alten erschreckt wird. Die eine Hälfte des Bildes dient nur der Resonanz und Instrumentierung der anderen, ein farbiges Halbdunkel, das die Bäume noch grün erscheinen läßt. Dann mischen sich nach rechts graue, grüne, braune Töne; im Mantel des hinteren, weißbärtigen Alten kündigt sich Rot an, vorbereitend und allmählich sich nähernd, bis wie ein klarer Hornton aus dem Dunkel eines Waldes das leuchtende Kardinalrot hervorbricht, in dem der abgelegte Mantel der Susanna gefärbt ist. Dieses Rot des Mantels mit den schweren Worten und das Rot der Schuhe ist ein Meisterstück von Farbenglanz; von der einen Seite sorgfältig angestuft, plagt es nach der anderen gegen den Fleischton des nackten Körpers und das weiße Linnen in einer prachtvollen Kontrastwirkung auf. Niemals vor dieser Malerei ist so viel Brillanz der Farbe mit so viel Reichtum modulierender und diskreter Begleitung verbunden gezeigt worden. Es ist nicht das Forte italienischen Farbenausdrucks noch die deutlich phrasierende italienische Melodik mit ihren leicht ins Auge fallenden Intervallen der Farbe, sondern eine geheimnisvoll rauschende Flut, die nur auf Augenblicke die Wunder ihrer Tiefe zu enthüllen scheint. Die schwül bewölkte Sommernacht, das stille, kühle Wasser, die ganze dumpfe Lüsterheit der Szenerie finden in den Personen einen dämonisch elementaren Ausdruck.

Das künstlerische Wesen dieser Behandlungsart könnte man in diesem Fall und einigen ähnlichen (wozu die Peteraburger heilige Familie gehört) als koloristische Spannung bezeichnen. Ein Zurückhalten, Verbüllen, Abnehmenlassen, Entschleiern von Farbe, die plötzlich in einem mächtigen Akzent an den Tag bricht. Oft aber bleibt es bei dem harmonisierenden Stadium, ohne daß das sich ballende Tongewölk einen solchen Blitz und Schlag aus sich entsendet, und dies gilt in besonderem Maß von den Bildnissen dieser Periode des goldenen Tons.

Von dem Porträtcharakter dieser Werke der mittleren Schaffensperiode Rembrandts war schon bei einem früheren Anlaß die Sprache. Die Kunst des Geschmacks, der die Goldtonmanier bevorzugt, bleibt auch den Bildnissen dieser Klasse treu. Man kann hier leichter als bei irgendeiner anderen Gruppe Rembrandtscher Werke von einem Bildnistypus reden. Ein sorgfältig angelegter Hintergrund, oft etwas Architektur, in schwach auf-

leuchtendem oder mäßig erhelltem, grünlichem, leicht zu mattrotlich erwärmtem Ton; davon sich herauslösend die Gestalt in schweren, weichen Kleidern lichtschwacher Farbe, dunkelrot, dunkelgrün, goldrostfarben, braunrot, weich im Dunkel und weich in den Stoffen. Viel Sammet und Pelz. Das Licht ist sparsam, aber auf Gesicht und Händen um so wirklicher; der rötliche Lokalkton des Fleisches ist dem Gesamtton, der Inszenierung in Grün und Gold, gewichen. Die Nebendinge spielen ihre Rolle: Pelzmützen, Federbarette, goldene Ketten, Schmuck, Sächer, Goldborten, Gerät, die ihren besonderen halblauten Dialog mit dem Licht führen. Ein vergilbender Schimmer, der über die Blätter eines aufgeschlagenen Buches fällt, ein Licht, das in der Metallfassung eines Aneifers gefangen wird, geben kleine Akzente, die in die wundervollen Tonübergänge Gliederung bringen. Eine gewisse Verliebtheit in die vier abschließenden Wände, die jedes Geräusch, jede starke Farbe, jedes grellere Licht ausperren, jeden lebhafteren Luftzug fernhalten, aber keine stikige Schwüle, sondern das ungetrübte Behagen des Kammermusiklers an seiner süßen, heimlichen Musik. Gegen die etwas herausfordernde Art der Bildnisse der dreißiger Jahre ein Zurückweichen, das die Entfernung vom Beschauer vergrößert und die Nahbarkeit erschwert, offensichtlich ein Zug zur Distinktion, ja zur Pose und Gefallsucht. Rembrandt ist ein Stückchen auf dem Weg zu van Dijk, dem Idol des vornehmen Publikums jener Zeit. Sogar die Säule des Architekturgrundes mit der Draperie, ein echt van Dijk'sches Inventarstück, findet sich¹⁾. Dazu absichtlich gezeigte Hände sorgfältigster Ausführung wie auf der stehenden Figur des Kasseler Bildnisses von 1639, der Dresdener und Berliner Saskia von 1641 und 1645, dem sehr nobel gegebenen Berliner Rabbiner von 1645 und dem absichtsloseren Petersburger vom gleichen Jahr²⁾. In all diesen Bildnissen ist mehr Neigung, das Arrangement zu betonen, Härte und Hände zu pflegen, als das Psychologische über eine gewisse Grenze hinaus zu individualisieren, und so meinen manche ein großes Lob auszusprechen, wenn sie an diesen Rembrandtporträten rühnen, die

1) „Rembrandtwerk“, IV, Nr. 206.

2) „Rembrandtwerk“, IV, Nr. 254, 264, 265, 295, 297.

besten Eigenschaften venezianischer Bildnisse seien ihnen zu eigen gegeben. In der Tat findet sich Rembrandt auf dem Weg zu dem, was der gewöhnliche Sprachgebrauch „Idealisieren“ (d. h. Schmeicheln) nennt. Wie seltsam bei einem Mann von Rembrandts Kunstüberzeugungen: er mildert sogar die Häßlichkeit! In der Radierung einer männlichen Halbfigur von 1641 (B 261) macht er durch den Schnitt der Haare, durch reiches Kostüm und Schmuck, die wunderbar glänzend aus dem dunklen Grund hervorsichillern und den Blick gefangen nehmen, durch den Ausdruck des Nachsinnens, das leicht vergeistigend wirkt, die Häßlichkeit des Gesichts vergeffen. Auffälligere Beispiele sind die berühmten Bildnisradierungen des Jan Asselijn und Ephraim Bonus (B 277, 278). Asselijn, ein Landschaftsmaler der italienisierenden Richtung, war klein von Gestalt; seine eine Hand war so verkrüppelt, daß sie mit Mühe die Palette hielt; weshalb ihm die lustigen römischen Malbrüder den Namen Krabbetje gaben. Rembrandt hat beide Merkmale, die er sich in der Zeit seines heftigen Naturalismus schwer hätte entgehen lassen, verdeckt; durch einen hohen Hut, durch Abschneiden der Figur nach unten, durch eine fast trotzige Haltung mit eingestemtem Arm hat er ihn stattlicher gemacht; die große Hakennase und das Doppellinn sind durch die Frontstellung gemäßigt. Es ist nicht der lustige Bentbruder, sondern der Signore, der aus Italien nach Holland zurückkam. Ähnlich unansehnlich war das körperlich Gegebene bei dem Dr. Bonus, eine zwerghafte Erscheinung, stark jüdische Züge. Der Arzt ist zerstreut — denn seine Gedanken sind anderswo — die Treppe hinabgestiegen; er hat den Mantel ungeworfen; die Handschuhe sind noch nicht angezogen. Die kürzer abgeschnittenen Baluster des Treppengeländers und die sich senkende Brüstung deuten die Bewegung an und ergänzen die vorangegangenen Schritte des Mannes. Nun macht er Halt und sieht mit nachdenklichem Blick, der einen Grund von Güte und Freundlichkeit der Seele verrät, heraus. Daß er stehen bleibt, hat einen sozusagen mechanischen Grund. Das Treppengeländer, an dem seine rechte Hand herabgeglitten war, ist zu Ende. In der Schwebung des leisen Konflikts zwischen einer — wie eben deutlich wird — unbewußten körperlichen Bewegung und einer divergierenden Bewegung der Gedanken und der Empfindung liegt der



94. Junger Mann

Radierung



95. Der Landschaftsmaler Hesselijn

Radierung



95. Dr. Ephraim
Bonus

Radierung



97. Lievens

Dr. Ephraim
Bonus

Ausdruck der Gestalt. Mehr dürfte man nicht hineinlegen wollen als die Spannung dieses Augenblicks. Das übrige tut die wunderreiche Illusion der Kunst, die die Gestalt aus der Flut vibrierenden und atmen den Zells dunkels mild dämmerhaft hervortauchen läßt, doch durch die starken Glanzlichter der Treppenbaluster in einer gewissen Ferne gehalten. Das Schönheitsmittel weicher Einbettung stumpft die Spitzen und Härten des Charakteristischen ab und wickelt sie ein; die lange, spitze Nase, die zwergbaste Kleinheit der Figur fallen nicht mehr auf; nur die Hand ist sehr individuell gebildet. Alles dies ist leise Dämpfung, aber nicht schmeichelnde Veränderung im Sinne der Renaissancekunst. Hierüber darf kein Mißverständnis aufkommen. Die lehrreichste Gegenprobe ist die, neben dem Rembrandtschen Bonus das Blatt von Kievens nach dem nämlichen Bonus (B 56) zu betrachten. Hier ist der Geist der in Antwerpen adoptierten Renaissancekunst offenbar, welcher nicht der Rembrandts ist. Der gleichen Zeit (1647) und der nämlichen stilisierenden Richtung gehört das radierte Bild des jungen Herrn (späteren Bürgermeisters) Sir an (B 285). Aus gemalten und gezeichneten Vorstudien kennen wir die Umwege und sorgfältigen Überlegungen genau, über die Rembrandt zum Entschluß kam. Seine Kupferplatten hat er selten so völlig bis in alle Ecken durchgearbeitet (so daß ein moderner Künstler [Legros] eben wegen dieser „unrembrandtschen“ Umständlichkeit die Echtheit zu bestreiten wagte!). Mit dem Rücken an das offene Fenster gelehnt, derart, daß das Gesicht zum Teil durch den Reflex des Buches, in dem er liest, beleuchtet wird, steht Sir in dem dunklen Zimmer; was zur Straße, zu den Menschen, zur Welt gehört, seine junkerliche Kleidung, Hut, Degen, Mantel hat er abgelegt, das Wams aufgekнопft; er ist allein mit dem Buch und seinen Gedanken. Es ist nicht so sehr dieser bestimmte junge Mann, als ein allgemeineres, in das hinüberfüllt wird, die Einsamkeit im Genuß des Denkens. Vergegenwärtigt man sich einen Augenblick Dürers „Hieronymus im Gehäug“, welcher ein Unterschied! Bei Dürer die Sonne breitflächig im Zimmer und der Einklang eines tapferen Gemüts mit Gott und seiner Schöpfung. Hier bei Rembrandt die gesuchte und betonte Einsamkeit; schwere, eben zurückerastete Vorhänge, das aus allen Ecken und Winkeln quellende Dunkel, das Abdämpfen aller zer-

streuenden Einzeldinge, wodurch erst der moderneren Empfindlichkeit die Sammlung und Versenkung ermöglicht wird; eine weichwarme, dunkle Brutstätte stiller und ernster Gedanken. Der Stimmungswert des Dunkels in seinem Crescendo und Decrescendo ist doch in Bildnissen dieser Art Hauptsache und der ausschlaggebende Faktor¹⁾; diese Porträte, die radiereten und die gemalten, sind in erster Linie schöne Bilder und stimmungsvolle Dekorationen; sie sprechen mit einem wohlklingenden Organ, mit sanfter Stimme von den Wänden herab, und wie sich eine weiche Hand wohlthuend auf unsere Stirn legt, so umfassen sie streichelnd den Sinn des Beschauers. Will man wissen, wie die Radierung von Jan Sir in Farbe überetzt zu dieser Zeit geraten würde, so gibt das Kopenhagener Bild eines jungen Gelehrten oder einer biblischen Person am Fenster die Antwort (Ny Karlsbergmuseum). Kein Bildnis, sondern Genre, in wohlklingenden Farbenton gebadet.

Selbst sehr geistig wirkende Stimmungen, Sammlung, Nachdenken, Gebet (man denke an das Dresdener Bild des Manoah) erscheinen in dem Wesentlichen ihres intensiven Lebens eng an die hochgesteigerte Ausdrucksmacht einer sehr empfindlichen sinnlichen Beobachtung gebunden, die das Dunkel in unerhörter Weise bereichert, belebt und zum Sprechen bringt. Begreiflich daher das Interesse, mit dem Rembrandt in unaufhörlichen Studien dem Dunkel all seine Geheimnisse abzufragen trachtet. Neben den Helldunkelporträten und Historienbildern des Goldtons, neben den nächtlichen Darstellungen der heiligen Familie, der Anbetung durch die Hirten, den Tobias- und Sufannabildern laufen Radierblätter her, die, frei von Erwägungen über Farbenverteilung, das Dunkelstudium als solches bekunden. Da ist der sogenannte Schulmeister von 1641 (B 123), ein kleines Blättchen von acht Figürchen, davon sieben im Dunkel sind; da ist die Ruhe auf der Flucht (B 57), wo die drei heiligen Personen nachts unter einem Baum der Ruhe pflegen, an dem die Laterne von einem Ast herabhängt; dann kommt

¹⁾ Im achtzehnten Jahrhundert erzielte das Blatt von Jan Sir unter allen Rembrandtschen Radierungen wegen der Seltenheit guter Abdrücke die höchsten Preise. Gerfaint, „Catalogue raisonné“, p. 216. „Supplément“ von Noer, p. 28.



98. Jan Siv

Nadierung



88. Junger Mann am Fenster lesend. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Karlsberg



100. Das Kind
mit dem Besen

St. Petersburg

anfangs der fünfziger Jahre ein neuer Anstoß in der gleichen Richtung: der sogenannte Dreikönigsabend (B 113), Kinder, die einen sternförmig gebildeten Lampion durch die nachtfinstere Straße tragen; eine Flucht nach Ägypten (B 53), tiefe Nacht, Josef, die Laterne in der Hand, führt den Esel am Zügel; eine Anbetung (B 46), die heiligen Personen unter Decken schlafend, indessen die Hirten mit der Laterne störend die nächtliche Ruhe unterbrechen. Es handelt sich nicht um den Effekt des grell auftreffenden Lichtes, ein Problem, das viel älter ist als Rembrandt; sein Studium ist der Prozeß der Ausgleichung zwischen Hell und Dunkel, das Entdecken der unendlichen Stufenleiter, soweit sich noch im Schatten Leben regt. War indessen eine Zeitlang die Radierung das bevorzugte Mittel seiner Experimente, so wendet sich dies in den fünfziger Jahren; die Malerei wird unbedingt Herr, und die Kupferplatte muß sich malerischen Absichten dienstbar machen. Der leichte, einfache, geistreiche Zug der Nadel schwindet; um die Stala zu erweitern, wonach Rembrandt verlangt, um die tiefsten, klangvollsten Schattenwirkungen zu erzielen, reißt die Nadel immer tiefere Furchen; die Gräte, die sich an den Rändern erheben, werden ausgenützt, um Farbe festzuhalten. Mittels einer sich komplizierenden Technik malt Rembrandt seine Radierungen. Immer mehr steigt die Flut, immer sonorer wird der Klang, in dem die Dunkelmassen heranschwellen, immer weicher die Kissen, in die sein Figürliches hineinzubetten Rembrandt alle seine Erfindung und Kunst anstrengt. Etwas Psychopathisches scheint endlich vorübergehend doch auch mitzusprechen, ein grenzenloses Bedürfnis nach Ruhe, nach Auslöschten des verwirrenden Tages, nach Betäubung, nach der Wohltat gnädigen Dunkels, Nacht, Schlaf und hold aufblühendem Traum. . . .

In seiner Malerei hat dieses Sehnen von den vierziger Jahren bis in die fünfziger hinein eine tiefe Spur hinterlassen. Es ist die Zeit, wo der Goldron in eine ausgesprochene Braunmalerei übergeht, wo der Temperaturgrad der Bilder eine letzte Steigerung erfährt, die es fast zu einer Überbeizung kommen läßt, wo sich über die temperierte Wärme seines grünlichen Golds eine Schwüle breitet, und eine Treibhausluft entsteht, die wohl üppige, noch üppigere Blüten hervorlockt, aber als übertreibende Gewaltfamkeit und als Druck empfunden wird.

Erinnern wir uns nochmals des schönen Berliner Susannabildes mit dem wohligen Glanz seiner Farbe. Es mochte Stunden geben, wo diese Farbe Rembrandt allzu herausgespitzt und berechnet vorkam; in einem zweiten Susannabild (im Louvre) ist die Pracht des roten Mantels, sind die beiden Alten weggefallen; geliebt ist die nackte Frau, der Teich, die Bäume, aber alles in noch tiefere Heimlichkeit einer späteren Stunde gerückt, der leuchtende Fleischton gegen lauter Braun und rötliches Gold gesetzt, das Ganze um einen Grad weicher, geheimnisvoller, süßer, verführerischer. Ein Hauptstück dieser Art ist aber die Bathseba des Louvre. Eben nach dem Bad hat sie den Brief, den ihr der verliebte König David geschrieben hat, gelesen. Dies ist der Gegenstand; alles übrige sprechen Farben und Töne. Das weiße Briefpapier ist schon ein starkes Gelb; der nackte Körper sitzt als Ton zwischen einem Goldbrotatgewand, das weiter hinten liegt, und einem weißen Laken, das über einem roten Pfuhl erscheint. Das Rot spritzt nochmals in dem roten, mit Korallen geschmückten Haar empor. Als dunkler Hauptkontrast kniet zu Füßen eine Dienerin; alle Schatten sind ein vollkommenes Schokoladebraun. Die venezianische Art, an die auch der Schmuckreif an dem nackten rechten Arm erinnert, ist hier noch überboten, der Kontrast des leuchtenden nackten Körpers gegen das warm umfangende Braun der Schatten von unerhörter Mächtigkeit. Wirklich, hier kann man sehen, wie aus tiefverschlungenem, dunklem Wurzelgeflecht von braunen Tönen hervorwachsend „blühendes“ Fleisch hervorgetrieben worden ist.

Der Pariser Maler Bonnat erzählt, wie er im Louvre bei der Eröffnung des Saales der Sammlung Lacaze (mit der das Gemälde dem Louvre vermacht wurde) zugegen war. „Nie werde ich diesen Eindruck vergessen. Mein alter Lehrer Robert-Fleury kam gerade dazu, und wir sagten uns: das ist das schönste Bild im Louvre. Vielleicht war das eine Übertreibung des damaligen Augenblicks; aber es ist unbestreitbar, daß es kein Stück Nacktmalerei gibt, welches es an mächtiger Wirkung des technischen Verfahrens mit diesem Frauenkörper aufnehmen könnte, (que nul morceau de nu, pour la puissance d'exécution, ne vaut ce torse de femme).“ Das Malverfahren, über das er dann weiter spricht, erscheint ihm als Sachmann wie ein Wunder und unerklärbar.



101. Bathseba mit dem Briefe König Davids

Paris



102. Joseph, von Potiphar verflagt

Berlin

Dieselbe Konstruktion beleuchteter Körper auf schokoladebraunem Grund zeigen, nicht am nackten Körper, sondern an farbigen Stoffen die beiden Darstellungen von Josef, den die Frau des Potiphar bei ihrem Mann verklagt. In der Mitte steht das weiße Bett, links Josef, rechts das arge Weib und Potiphar. Josef hat Goldoliv an und einen roten Gürtel, Potiphar leuchtet unbestimmt wie von dunklen Perlen und altem Gold; zwischen ihnen erscheint das Bett und die Frau und ein Sessel. Die Lokalfarbe der Gesichter, der Lippen ist zugunsten des braunen Tons aufgegeben. Auf dem Petersburger Exemplar hängt ein dunkelroter Mantel ganz vorn über das Bett; die Frau trägt ein gelberes Kot und Hermelin; auf dem überlegteren und überlegenen Berliner Exemplar ist die Frau ebenso gekleidet, aber das zweite Kot des Mantels vom Bett vorn entfernt und rückwärts auf die Sessellehne geschoben. Das Weiß des Bettes ist in seinem Umfang verengt worden, der Baß der reichen dunklen Samtvorhänge spricht vernehmlicher mit. Alles ist besser zusammengefaßt. Wie nun die glühend roten Farben hier gegen das Weiß und das unbestimmtere Phosphoreszieren der grüngoldenen Töne und der braunen Schattengründe wirken, kann nicht beschrieben, kaum mit durstigen Augen gefaßt werden. Es ist, als säße man den Farbengeist aus dunklen Tiefen heraufquirlen und an der Oberfläche mouffieren; überall steckt er darin, ist mit allem vermischt, aber nur an bestimmten Stellen hat er freien Durchpaß. Daher spricht die Farbe nicht so frei und glänzend wie auf dem Susannabild; ihr Charakter ist hier der einer bewegten Vibration; alles funkelt, glitzert, glüht und sprüht, daß die Wirkung ganz einzig in ihrer Art ist. Man darf nicht vom Ausdruck und der Bewegung der Figuren ausgehen, um diese Bilder zu würdigen; die Figuren sind wie Glühkörper zauberischen Scheins; daß sie Träger einer sehr dramatischen Aktion sein könnten, hat Rembrandt völlig vergessen.

Einmal auf diesem Gleis eines bestehenden, sich willig der energischsten und ins Auge springenden Modellierung bietenden Tonsystems, ist ihm Rembrandt mit fühlbarer Wonne nachgegangen. Die kleine badende Frau, die eben, das Hemd in die Höhe hebend, ins Wasser schreitet (London), das Mädchen mit dem Besen (St. Petersburg) zeigen die starke illu-
sio-

nistische Seite dieser Kunst. Wie an dem letztgenannten Bild, das ein kleines Dienstmädchen über eine Brüstung lehndend zeigt ¹⁾, die trogige Kinderstirn modelliert ist, wie überall auf den Bildern dieser Klasse aus den schokoladebraunen Schatten irgendein Rot, sei es rotes Haar, eine rote Mütze, ein rotes Kostümstück mit dem Reiz einer enthüllten Heimlichkeit heraussieht, das sind Wirkungen, bei denen vielleicht etwas zu viel an die Wirkung gedacht ist, und die sich deshalb leicht der Nachahmung darbieten ²⁾.

In demselben Jahr, da Rembrandt das Datum 1654 auf seine Bathseba setzte, war, neunundzwanzig Jahre alt, Paul Potter gestorben. Von demselben Jahr ist das Bildnis, das Bartholomäus van der Helst von Potter gemalt hat, datiert, ein wahrhaft bewundernswertes Stück (im Haag). Man sieht den jungen Potter, wie er vor der Staffelei sitzt und sich eben umwendet, ein bleiches Gesicht zwischen fahlen, röthlichblonden langen Locken, ein unbestechlicher Blick zweier etwas zugeprückter Augen. Noch hält die Sand Palette, Pinsel und Malstock. Der frühe Tod Potters ist eines der verhängnisvollsten Ereignisse der holländischen Kunstgeschichte des Jahrhunderts. In die letzten Jahre seiner unausgesetzten, fleißig bedächtigen Tätigkeit drängen sich jene zahlreichen Tierstücke, in denen er eine so eindringliche Predigt ruhigen Naturstudiums (Naturstudium auch in der Wirklichkeit der Farbenerscheinung) hinterlassen hat. Er ist allmählich breiter im Vortrag und minder ausführend in jeder Einzelheit geworden; aber er bleibt dabei, wenn er einen Tierkörper in freier Luft modelliert, blaue Schatten zu geben; der Verführung der braunen Schatten und ihrer vehementen Wirkung hat er widerstanden. Die letzte Zeit seines Lebens hat Potter wie Rembrandt in Amsterdam gewohnt. Über seinem Grab, kann man fast sagen, schlugen die braunen Fluten der Malkünster zusammen.

¹⁾ Im Vordergrund des Petersburger Bildes bemerkt man ein kreissegmentförmiges dunkleres Rund, das wie ein Brunnen schacht aussieht. Vielleicht lehnt das Kind über eine Brunneneinfassung. Auf verschiedenen Bildern der Zeit kann man Brunnen sehen, deren Rand teilweise von Stein gemauert, an einer Seite aber aus Holzbrettern gefügt ist.

²⁾ „Bei Rembrandt ist der braune Ton Absicht und wirkt wie eine warme Beleuchtung. Ihm nachzuahmen, dürfte nur dann ratsam sein, wenn man ein dem seinen ähnliches Wissen ins Feld zu führen hat.“ Ludwig, „Grundsätze der Malerei“, 261.

Rembrandt trägt nicht die Hauptschuld daran; in einem früheren Kapitel haben wir zu zeigen versucht, wie allgemein die Neigung nach dieser Ausdrucksart war. Ein Gegensatz blieb aber übrig, und der Geschmack blieb geteilt, freilich nicht im Sinne Potters; der Gegensatz war der der reineren Farbigkeit und der monochromen dunklen Art. Als um die Zeit von Rembrandts Ende der junge Jan Griffier, der sich durch seine Flusslandschaften bekannt gemacht hat, zu Roghman, einem Freund Rembrandts, in die Lehre kam, trat er in die Überlieferung der braunen Manier ein; damals waren das feststehende Übungen, und man hatte gelernt, nach dem Wunsch der Käufer in Rembrandts Manier oder jener anderen zu malen.

Die Vorstellung des braungoldenen Rembrandtones sitzt in uns allen so fest, daß man immer aufs neue erstaunt, von den Werken der dreißiger Jahre vielfach feststellen zu müssen, welche andere Wege und Möglichkeiten damals offen lagen. Ebenso wie bei Franz Hals in den zwanziger Jahren hat es bei Rembrandt eine Zeit ganz anderer Tonideale gegeben, die erst allmählich dem Geschmack der warmbraunen Inszenierung gewichen sind. Es gab eine Kombination von Hellblau und Blond auf vorwiegend grauer, nicht brauner Grundlage, die später völlig verschwindet. Besonders sprechende Beispiele jener Frühperiode sind die Bilder: Diana und Aktäon und die große Blendung Simons. Auf dem einen ist ein von dunklen Fichten abgeschlossener Waldsee, der die Göttin mit ihren Nymphen zum Bade gelockt hat. An der Uferböschung hat man auf einer hellblauen Decke das Jagdgeschütz, die Spieße und Pfeile und Köcher, niedergelegt, und alles tummelt sich in dem kühlen, blauen Wasser. Die nackten Körper der Mädchen stehen als zartes Blond gegen den blauen See. Das andere Werk, die Blendung Simons, 1630 datiert, während Diana und Aktäon von 1635 ist, weicht schon darin von der üblichen Anordnung aufs stärkste ab, daß (vgl. Abbildung Nr. 34) statt des sonst gleichmäßig geschlossenen dunklen Hintergrundes dem Licht von hinten eine breite Gasse geöffnet ist. Das Dunkel bildet also nicht die Grundfläche und Tiefe, sondern den Rahmen. (Hierin besteht eine starke Ähnlichkeit mit der gleichzeitigen Petersburger sogenannten Danaë, Abbildung Nr. 118) Delila hat eben dem schlafen-

den Helden die Haare abgeschnitten und die Mörder hereingerufen, die ihr Opfer überwältigen. Die triumphierende Delila und der zu Boden geworfene Simson sind hell beleuchtet, indes die Vorhangportieren oben und links, die gepanzerten Philister rechts den dunklen Rahmen bilden. Dieser Rahmen ist auf vorwiegend grauer Unterlage gehalten, wobei die Stoffe zu violett neigen, die Wand zu steingrau, indes die Panzer und Waffen dieses Steingrau auf metallischer Unterlage und mit nervöseren Lichtern wiederholen. Inmitten dieser Begleitung neutraler Töne die Hauptfiguren im vollen Licht, beide halb entkleidet. Delila in weißem, weitärmeligem Hemd und blauscidnem, goldgesticktem Unterrock, dessen Leuchtkraft durch ein helleres Blau des Hintergrunds noch gehoben wird; Simson trägt über dem Hemd, das auf der Brust geöffnet ist, einen zitronengelblichen Leibrock und graue, kurze Hosen, die von einem graubraunen Bund gehalten werden. Dazu nun der Gegensatz der zartbläulichen Kosahaut an den nackten, perlengeschmückten Armen der Frau und des dunkleren Fleischtons Simsons. Alle diese blauen und gelblichblonden Farben sind schließlich durch Schatten und Reflexe in einer Weise belebt, die dieses Bild zu einem koloristischen Meisterwerk Rembrandts erhebt. Von unvergleichlicher Meisterschaft ist die Schattenpartie an Delilas Hemd; wie durch einen durchsichtigen Rauchtropas scheint die Körperfärbung heraus. Am Simson erinnert das Gemenge zitronengelber, grauer und fleischfarbener Töne mit den rötlichen Reflexen an jenes Wunderstück von Murillos Geburt der Maria, der „Perle des Louvre“, wo das Kind in ein ähnlich delikates Aroma von Farben gebettet ist.

An diese aus Rembrandts Werken mit den Jahren verschwindenden Beispiele einer kühlen, feinen Farbenwirkung muß man denken, wenn man verstehen will, daß eine gewisse Festigkeit, ja Umkehr und Betebrung zu dem braunen Tonbad geführt hat. Jene blaublonde Phase tönt noch 1642 in der „kleinen See“ der Nachtwache und dem ihr engverwandten David- und Absalombild (oben S. 333 f.) nach. Dann bleiben Potter, der Delfter Vermeer, van der Helst zeitweise die einzigen, die kühle Farben gern verwenden. Das Blau, sonst die Lieblingsfarbe der vornehmen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, tritt bei Rembrandt

gänzlich zurück. Heiße, dunkle Töne kommen auf seiner Palette zu unbedingter Herrschaft.

Der Zauber des warmen, stark geheizten Tones hat durch das ganze achtzehnte Jahrhundert nachgewirkt. Es wäre von Belang, einmal die Geschichte des Rembrandtkultus, zumal in dem England des achtzehnten Jahrhunderts, zu vernehmen. Dabei würde vielleicht manches wichtige Resultat auch für die Echtheitsfrage gewisser vermeintlicher Werke des Meisters gewonnen werden¹⁾. Während in Italien und Frankreich die Wiederauflichtung der Palette bereits früher einsetzt, hat in England erst Turner den Bann der Dunkelmalerei gebrochen. Im neunzehnten Jahrhundert hat dann die Anknüpfung an die alten Meister mit einer gewissen Notwendigkeit aufs neue die Verföhrungskünste des braunen Tons herausbeschworen; wie viele sind nicht von den fünfziger bis in die siebziger Jahre durch die braune Phase hindurchgegangen! Wie viele, die starke Wirkungen wollten, haben nicht wie Bonnat empfunden: „Ce qui frappe chez Rembrandt, c'est la puissance, la force et l'éclat!“

Künstler dürfen sich ihr Idol schnitzen, wie sie es brauchen. Wir dürfen aber sagen, daß Rembrandt, der „éclat“ macht, nur eine vorübergehende Ansicht dieser mächtigen Künstlerpersönlichkeit darstellt. Die Übereinkömmlichkeit der braunen „Sauce“ (der „décoction de pruneaux“) kann sich auf Rembrandt berufen; aber Manier und Meister sind zweierlei, und erst die Schule zimmert das System, von dem sich in keinem Fall die lebendig flüssige Kraft und das Freiheitsgefühl eines Meisters bändigen läßt. Die Meister können von allen Parteien angerufen werden, weil sie vielseitig sind und, über den Parteien stehend, jedem etwas geben. Daß dies so ist, hat Rembrandt im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in seltsamer Weise erfahren. Als nämlich infolge des Angriffs von Pleinair und Naturalismus der braune Topf in die Ecke gestellt werden mußte und Sepia und „terre de Sienne“ verschwanden, kam ein französischer Kunstkritiker, Durand-Gréville, unter dem Eindruck der zunehmenden

¹⁾ Auf einem radierten Blatt von Benj. Wilson im britischen Museum liest man, es sei 1761 „as a very fine Rembrandt to one of the greatest connoisseurs“ verkauft worden.

Zelligkeit aller Bilder auf den Gedanken, Rembrandts brauner Ton sei nichts anderes als Entstellung und Verleumdung. Wenn das achtzehnte Jahrhundert gern, „pour chauffer“, braunen Firnis über Gemälde legte, so sei eben Rembrandt jaft dasselbe widerfahren; seine ganze mystische Tiefe und Phantastik sei Täuschung und falscher Schein, sein Goldbraun eine Legende. Man brauche nur den Firnis zu entfernen, so werde der wahre Rembrandt, nüchtern, hell und klar wie der Tag, erkannt werden, von der Nachtwache angefangen jedes Dunkelstück sich lediglich als verdorben und mißverstanden erweisen. Diese Meinung, in Rede und Schrift vorgetragen, zog weite Kreise. War man lange in der Täuschung befangen gewesen, Schmutz und Firnis, den die Zeit auf alte Bilder gehäuft, für wesentliche Bestandteile des „schönen Galeriesons“ zu halten, so fiel man nun in das Extrem, die alten Meister als Propheten der modernen Hellmalerei in Anspruch nehmen zu wollen. Einem der berühmtesten unter den lebenden holländischen Malern trug ich einmal meine Verwunderung vor, daß die Alten in unübertrefflicher Beobachtung Land und Landesart charakterisiert hätten, ja, daß in keinem Land der Welt die alte Kunst so restlos als etwas Gegenwärtiges und Lebendiges in die Empfindung trete wie in Holland; nur die natürliche Farbe, das reiche Grün, welches auf so kurze Entfernung durch das trübende Luftmittel in Blau übergebe, sei auf den meisten alten Bildern nicht zu finden. Worauf ich die Antwort erhielt, über die Farbe zu urteilen, seien wir nicht recht zuständig, weil Firnis und Alter den Bestand völlig verändert hätten.

Dieser Meinung entgegen und selbst zugegeben, daß insonderheit das Grün, was Haltbarkeit anlangt, eine sehr heikle Farbe ist, kann festgestellt werden, daß viele alte holländische Bilder nicht braun geworden und nie braun gewesen sind. Was dagegen Rembrandt betrifft, so spricht, einerlei wie im Einzelfall Erhaltung und Zustand eines Gemäldes ist, die ganze technische Entwicklung seiner Kunst eine Sprache, die jede Unsicherheit ausschließt. Seit der Mitte der dreißiger Jahre, wo die Erwärmung des Tones anfängt, drängt alles auf dieser Grundlage zur Harmonisierung und erreicht im Goldton der vierziger Jahre seinen Idealausdruck. Von hier führt ein weiterer Schritt und eine Art von Übertreibung zur Braunmalerei, die an-

fangs der fünfziger Jahre ausgebildet ist. Rembrandt war aber nicht der Mann, auch wenn er lange gesucht und sich im selben Gleis bewegt hat, bei einer Lösung stehenzubleiben und Sklave seiner eigenen Manier zu werden. Seine graue Töne melden sich wieder, die Stickluft und Hitze des braunen Tonbades zu kühlen.

Der Maler der Seele. Das Hundertguldenblatt.

In all diesen Jahren verraten sich an Rembrandts künstlerischem Weg zwei Klippen, die sein Schaffen bedrohen. Die eine ist das Spezialistentum, die andere der Geist der italienischen Kunst.

In Holland, wo seit der konfessionellen Trennung der Bedarf an religiöser Monumentalmalerei, der, wie die südlichen Niederlande zeigen, in den katholischen Ländern noch immer der Kunstproduktion ihr Gepräge gab, geschwunden war, mußte die Malerei sich ihr Publikum neu schaffen. Als Mittelsmann zwischen Künstlern und Publikum erlangte infolgedessen der Kunsthandel eine große Bedeutung, und die Schwierigkeit, Brücken zum Publikum zu finden, brachte es mit sich, daß, wer einmal den Zugang hatte, leicht in Gefahr geriet, bei dem stehenbleiben zu müssen, was ihn zuerst in Gunst gesetzt hatte, also eine Spezialität zu pflegen. Daß so viele holländische Maler sich in einem engen Kreis von Motiven und Darstellungen bewegen, hat keinen anderen Grund, als daß sie von den Liebhabern auf gewissen Rollen festgenagelt wurden, und so rückte in dem Augenblick, wo der Rembrandtton etwas Bekanntes und sozusagen Marktgängiges geworden war, an Rembrandt wie an jeden, dem das Malen auch ein

Mittel für das äußere Dasein war, die Gefahr heran, sich in ein Spezialistentum zu verfangen.

Die Werte des schönen grüngoldenen Tons sind innerhalb der Gesamtleistung seiner Kunst eine Gruppe, die der durchschnittlichen Gewöhnung und dem Verständnis des Kunstsinnes am leichtesten entgegenkommt. An keiner Stelle seiner Bahn stand Rembrandts Gestirn dem italienischen Kunstgeist näher, sofern man nicht auf Zufälligkeiten äußerer Ähnlichkeit und Berührung, sondern auf die innere, tiefere Verwandtschaft sieht. In Holland trug dies bei der starken und stärker werdenden Liebhaberei für italienische Kunst zweifellos zum Erfolg Rembrandts bei: Friedrich Heinrich von Oranien, der Statthalter, bezahlte ihm Mitte der vierziger Jahre den doppelten Preis von dem, was er in den dreißiger Jahren gegeben hatte. Mitten in Holland, in Utrecht, saß enklavenartig eine Malerschule, die die arkadische Schäferpoesie Italiens, die glatten Gottheiten des Olymps und die süßen Amoretchen importierte. Selbst Rembrandt fand gelegentlich an den sauberen Putten sein Gefallen; anders als sein vom Adler entführter Ganymed erscheinen die Engelbüchchen auf den Radierungen der Verkündigung an die Hirten, des Todes der Maria, auf dem Petersburger Gemälde der heiligen Familie, wohlherzogene, anständige Kinder guter Leute. Die Hauptsache ist aber, daß Neigung und Nachgiebigkeit, die körperliche Erscheinung zu verschönern und durch Inszenierung vorteilhaft zu machen, wie sie sich in den Bildnissen der vierziger Jahre verrät, daß überhaupt das Einhüllen in die Wolke des „schönen“ Tons einem poetisch traumhaften Entrücken aus der Wirklichkeit gleichkommt, welches jenem mutlosen Zurückweichen, jener Flucht vor Wahrheit und Wirklichkeit (wie wir nun einmal im Norden Wahrheit und Natur empfinden) verwandt ist, welche Flucht das Grundelement der antiken und der Renaissancekunst bildet, und die sich mittels einer bis heute wirksamen sophistischen Umdeutung als Schönheitsideal maskiert.

Auf diesem Wege weiterzugehen, an jenen beiden Klippen sich festzufahren, war Rembrandt durch die Vielseitigkeit seines gebieterischen Genius und durch seinen künstlerischen Charakter geschützt.

Als wir zuvor von den Gemälden der Bathseba und Susanna sprachen, waren wir lediglich auf Ton und Farbe aufmerksam, achteten aber nicht auf

die Wiedergabe der nackten Frauengestalt, die im Mittelpunkt jener Gemälde steht. In beiden Fällen entspricht die Darstellung des weiblichen Körpers so wenig dem Kanon der Schönheit, daß selbst erfahrene Rembrandtkenner daran Anstoß nehmen, wie denn Michel bekennet, die Beine dieser Bathseba seien von einer „grande vulgarité“, ihr Leib zeige die offenbaren Spuren „de déformations“, und nur der Oberkörper sei von sehr reiner Zeichnung. An derselben Stelle also, wo Rembrandts Kolorit des Nackten als dem der größten Darsteller weiblicher Schönheit unter den Italienern ebenbürtig gepriesen wird, verwehrt Rembrandt durch die bewußte „Gemeinheit“ der zeichnerischen Form, die Vergleichung weiter auszudehnen und lehnt die wohlwollenden Zensuren akademischer Ästhetik ab. Hier ist der Punkt, wo sein Gewissen Rembrandt zurückhielt, sich irgendeiner Nachgiebigkeit gegen die klassizistische Schönheit schuldig zu machen.

Der Unverstand drückt das anders aus; er pflegt zu sagen, Rembrandt fehle das Schönheitsgefühl, und es sei ihm nicht gegeben, schöne Körper zu erfinden. Als ob nicht jeder Akademiestüler, der die Antikentasse hinter sich hat, Alte nach dem Muster des belvederischen Apoll, des Hermes des Praxiteles oder jeder gewünschten Venus zeichnen könnte! Künstler, die dieses Bedürfnis des Publikums befriedigen, pflegt es überall zu geben; nur daß die Nachwelt keinen Anlaß findet, ihre Namen zu nennen. Man muß nicht glauben, Rembrandt hätte etwas derart nicht gekonnt. Der Unterschied ist, daß ein Genius dieser Kraft vieles nicht will, daß ihm sein Gewissen verbietet, Dinge zu machen, die ihm innerlich nach seiner Art zu empfinden unwahr erscheinen. Dieses Gefühl wird unüberwindlich, wenn es im Erbe und sozusagen im Blut liegt, wenn hinter der Empfindung der Künstlerpersönlichkeit die Empfindungsweise einer Zeit oder — was mehr sagt — eines ganzen Volkes steht, dessen Geschichte eine Art Gesetz ist, das durch die Jahrhunderte gilt. Von Shakespeare sagte der junge Goethe, „daß ihm das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele wehte“. Nichts kann wahrer sein als diese Bemerkung.

Die Jahrhunderte, die in Holland geistig noch mitlebten, so wie sie in Spanien und England zur Erneuerung nationaler Kunst entgegen der kosmopolitischen Renaissance das Beste taten, waren die des Mittelalters. Mag

einiges in der natürlichen Anlage des Volkes liegen — „un peuple réfléchi, qui n'a pas une vie de surface comme les Italiens, mais une vie intérieure, recueillie, profonde“ (sagt Ch. Blanc von den Holländern) —, das Entscheidende tut die historische Formung des Volkscharakters, und hier war an den Rändern kontinentaler Kultur dem Mittelalter ein wirksames Nachleben gegönnt.

Wann wird der Bann von uns genommen werden, daß wir alles, was immer groß und mächtig im Mittelalter uns entgegentritt, die Gestalten eines Dante, Franz von Assisi, eines Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer, die vom tiefsten Herzblut und der spiritualistischen Seele des Mittelalters genährt sind, den Vorläufern der Renaissance oder dieser selbst zurechnen? Daß wir im Widerwillen vor einer in Politik und Korruption verkommenen kirchlichen Hierarchie, in Abneigung vor einem sich selbst zum Stillstand verurteilenden System geistiger Bevormundung und Verdummung die ewigen Werte der Erziehung und Zucht der Seele übersehen, die das Mittelalter vollbracht und geschaffen hat?!¹⁾ Stark im Besitz dieser Werte hat sich allmählich ein Widerstand bilden können, das Anfluten der Renaissance zurückzudämmen, und die Elemente dieses Widerstandes sind heute noch die Reserven, mit denen dieser Kampf bis zum endlichen Sieg fortgeführt wird.

Italien hat mit der Wiederbelebung des Heidentums unter dem Schein eines Fortschritts eine verhängnisvolle Reaktion heraufgeführt; die Erneuerung des heidnischen Kunstideals, die nicht als Nachahmung der Antike, sondern als eine frei wahlverwandte, zum Mittelalter und seiner Seele gegenständig gerichtete Bewegung auftrat, hat auch die Verherrlichung, die Steigerung, die Divinisierung des Körpers, hat Götter und Göttinnen erneuert, sie hat den selbständigen und unabhängigen Wert der Form (einen Glauben, ohne den freilich überhaupt keine Kunst leben kann) in einem Grad betont,

¹⁾ Meine Ansichten über das wahre Verhältnis von Mittelalter und Renaissance habe ich inzwischen ausführlicher entwickelt und begründet in der kleinen Schrift: „Byzantinische Kultur und Renaissancekultur“, 1903, Berlin und Stuttgart, Spemann. Dazu meine Studien über Jakob Burckhardt und die Entstehung seines Renaissancebegriffs in: „Jakob Burckhardt, Deutschland und die Schweiz“, Gotha, Perthes, 1919.

daß sie unwillkürlich in den stärksten Gegensatz zu Ausdruck, Seele, Gehalt gelangen mußte. Es ist niederdrückend, zu sehen, wie etwa ein Fra Bartolomeo in seinen Spätwerken die Gestalten entseelt, sich das Herz aus dem Leibe reißt, nur um die großen Airt und das vornehme Auftreten der neuen Kunstsprache zu gewinnen. Dies war die Kunst, die in den hochstehenden und international sich nahestehenden Klassen aller Länder angenommen wurde: die Tiefe des Volkgeistes wurde von diesem humanistisch-ästhetischen Betrieb nicht berührt. Die Volksseele war es, die sich mit dem siebzehnten Jahrhundert wieder zum Wort meldete, den starken Strom mittelalterlichen Empfindens, der eine Weile, unbeachtet von den Modegefühlen der oberen Schichten, unterirdisch geflossen war, zur Oberfläche brachte. Handgreiflich ist es in Spanien, wie das Mittelalter mit seinem Supranaturalismus und seiner leidenschaftlichen Religiosität in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts auflebt: der Dienst der Immakulata, die Wunder und Ekstasen weltflüchtiger Seelen, die Taten der Demut und Aufopferung erfahren durch die Kunst eine Verwirklichung und Verklärung, dergleichen an Inbrunst und Glut des Ausdrucks noch nirgends und niemals erlebt worden war. Bei Shakespeare müßte man sehr am Außerlichen seiner gezierten Sprache und seiner klassischen Metaphern kleben bleiben, wenn man nicht mit der mittelalterlichen Robeit und Kampflust zugleich die christliche Spiritualisierung der Liebe, die Atherzartheit des Weiblichen, die in der Schule des Christentums erwachte Strupulosität des Gewissens, in aller Erfindung und Gestaltung aber die romantische Phantasie des Mittelalters gewahren wollte. „Tout l'art de Shakespeare“, ist vielleicht mit leichter Übertreibung gesagt worden, „toute son inspiration émanent du moyen âge“ (Littre). Und Rembrandt! Wo ist an diesem Menschen eine Ader von dem positiver-kommerziellen Geist seiner Umgebung, von der Nüchternheit ihrer Berechnungen, wo hätte der klassische Modezauber, dem die politisch führenden Kreise Hollands erliegen, Macht über ihn? Aus dem Virtuosen arbeitet er sich heraus; das monumental Prunkende ist ihm fremd; das bühnenmäßig Posenhafte, das Hauptblendwerk und -reizmittel der kosmopolitischen Kunst, berührt ihn nicht. Seine Wurzeln greifen in ein ganz anderes Erdreich tieferen und echten Volkslebens, seine Augen dringen höher als der bes-

fangene Blick; aus den dunkelnden Gewölben in Dämmerung webender mittelalterlicher Dome holt er seine Magie und seine Mysterien herab; Wunder und supranaturale Wahrheit erschaut er in den Dingen der Wirklichkeit. In einem Jahrhundert geboren, welches äußere weltliche Ehre über alles schätzt, die Standestrennung verschärft, Duellregeln und Rangordnung peinlich feststellt, verachtet Rembrandt den Anstands- und Ehrenkatechismus der Leute von Welt; Pose und schöne Linie gelten nichts bei ihm, überhaupt nicht das Ansehen der Person¹⁾. Denn er sieht Dingen und Menschen ins Herz und lernt, nichts schön finden als ihre Seele; ja, er entdeckt in sich die evangelische Vorliebe für die Letzten, die die Ersten sein werden, für die Armen und Bresthaften und Häßlichen und öffnet ihnen sein mitleidiges Fühlen. Dies ist das große Licht, das in Rembrandts Herzen in seiner zweiten Schaffensperiode immer heller aufgeht, nachdem er sich selbst, vom Leiden heimgesucht, innerlich erneuert hat. Dies ist die Seele des Mittelalters, die in Rembrandt erwachend sich von Organen bedient findet, welche modern, scharf unerbittlich in das Irdisch-Wirkliche verliebt sind, und diese Seele gibt dem Blick neben seiner Schärfe die Tiefe, daß er das Weite und Breite durchdringt und die Abgründe und Unermeßlichkeiten des Daseins blitzartig erleuchtet und ergründet.

Die Kenner pflegen die formale Seite von Kunstwerken in den Vordergrund zu stellen, so ausschließlich von Schönheit des Tons und den interessanten Seltensheiten technischer Behandlung zu reden, daß man sich ganz laienhaft vorkommt, indem man an seelische Eigenschaften, an den moralischen Charakter von Kunstwerken erinnert, Dinge, die der Betrachtungsweise einer „Kunst um der Kunst willen“ völlig überwunden und altfränkisch

¹⁾ Valdinucci: „Era umorista di prima classe e disprezzava tutti.“ Dann folgt die Stelle über sein plebejisches Aussehen, seine schmutzige Kleidung und die über die Malergewohnheiten, welche zuvor S. 126 zitiert worden ist. „Umorista“ hat den Sinn von: launisch extravaganter Sonderling, Original.

erscheinen. Tatsächlich hängen aber diese Eigenschaften und Wirkungen so verschiedener Ordnung enger zusammen, als es den Anschein hat.

Die Neigung zur Harmonisierung, welche in den vierziger Jahren auf der Höhe steht, darf in Ansehung des Sachinhaltes der Darstellungen das Verdienst für sich beanspruchen, manche Quersprünge der anfänglichen, etwas wilden naturalistischen Erfindung beseitigt, aufdringliche Willkürlichkeiten und bizarre Liebhabereien gemäßigt zu haben. Wenn das weichere Ton-system beim Bildnis das psychologische Interesse verminderte, so kam für die übrigen Darstellungen das Zurückdrängen der Figuren, der Akteure, von der Rampe der ruhigen, einheitlichen, sachlichen Wirkung zugute. Daß der Glanz der Nebendinge gedämpft wird, daß die schönen Kleider und Stoffe nicht mehr auf den besten Plätzen sitzen, daß der Ernst der Handlung Zubehör und Ausstattung, die sich nicht mehr vordrängen dürfen, beherrscht, verstärkt das Gewicht der inneren Bedeutung des Dargestellten. Jene doch eigentlich bequeme Charakterisierungsart des extremen Naturalismus aller Zeiten, äußerliche Kennzeichen zu unterstreichen (das „Käuspern und Spucken“ nachzumachen), tritt schon deshalb zurück, weil sich bei einem in zarten Übergängen modulierenden Vortrag die Häufung auffälliger Akzente von selbst verbietet. Dieser weich einhüllende, die Schroffheit der Lokalfarben abstumpfende Vortrag, den wir früher in der Simonshochzeit mit dem Inhalt des Bildes in Konflikt fanden, drängt allmählich zu sorgfältigerer Auswahl der Inhalte und zu sachgemäßer Behandlung. Wir betrachten kurz zwei Beispiele.

Jan Sir, zu dem Rembrandt Beziehungen hatte, schreibt eine Tragödie Medea, die der Künstler in der Buchausgabe mit einem Kupfer schmückt. Der Inhalt des Stückes ist reich an Pathos und Greueln, Wunderzeichen und großen Worten, Gift und Mord, welsch eine Gelegenheit für Illustrationen in der Art von Simons Blendung durch die Philister! Rembrandt hat nicht die Ermordung der Kinder, noch das jammervolle Ende der Kreüsa, noch den Drachenwagen gewählt, überhaupt keine Szene, die im Stück vorkommt, sondern die Trauung Jasons und Kreüsens im Tempel der Juno (B 112 von 1648), eine Massenszene mit Musikanten, Gästen, Teilnehmern und Zuschauern, wobei der Ausdruck der Figuren in aller Steno-

graphie des kleinen Formats bewundernswert geraten ist. Vorn im Schatten der Architektur naht das dunkle Verhängnis in der Gestalt Medeas, unerkennbare Züge, eine unter dem Gewand drohend erhobene Hand, ein blinkender Stern auf der Brust. Ist Rembrandt hier der Verlockung zum Affektvollen und Krassen, dessen Ausdruck in seiner Kunst der dreißiger Jahre eine beträchtliche Rolle spielt, aus dem Weg gegangen, so weiterhin der anderen Verlockung, glänzenden und malerischen Dingen auf Nebenpfade zu folgen. Die Anbetung der Könige ist ein Thema, das den Malern aller Zeiten Versuchung ward, reiche Stoffe und Schmuck, ein ethnographisch buntes Gewimmel von Menschen und Tieren zur Schau zu stellen, ähnlich wie sich Rembrandt in der Berliner Täuferpredigt Gelegenheit ersah, einen ganzen Jahrmarkt von Typen, Trachten und Tieren zur Augenweide zu bekommen. Auf dem späten Bild der Anbetung, das Rembrandt 1657 gemalt hat (London, Buckingham-Palast. Vgl. weiterhin S. 570 und Abbildung 174), bedeckt Dunkel das reiche königliche Gefolge. Der wunderbare Stern scheint auf das Dach der Hütte, und die Könige, jeder nur von einem Diener begleitet, nähern sich dem Kind wie einem Altar. Es ist ein großes Mysterium, das sich da vollzieht; man hält den Atem an, um die Feierlichkeit nicht zu stören, den Zauber nicht zu brechen. Keine von diesen Gestalten hat ein Bewußtsein, daß sie gesehen wird und eine Rolle spielt; ihre Bewegungen sind die von Leuten, die bei einer Sache sind und keine anderen Gedanken haben: wenn sie einen Arm heben oder sich niederbeugen, so liegt in der Gebärde eine Ausdrucksfülle, als sei es anders überhaupt undenkbar. Allmählich wächst die sachliche Gegebenheit mit dem technischen Ausdrucksmittel und der Auswahl der Anordnung so zusammen, daß es kein einseitiges Vordrängen mehr gibt. Figuren wie in dem zweiten Lichtzentrum der Nachtwache, die lediglich durch die technische Ökonomie gefordert werden, aber außer dem geistigen Zusammenhang der Komposition stehen, kommen kaum mehr vor; Widersprüche zwischen dem Tun der Figuren und der Stimmung des Bildes schwinden; je fester Rembrandt alle Mittel und Möglichkeiten in der Hand hat, um so mehr scheinen sie für ihn den Anreiz zu verlieren, damit zu prunken. Das Kostüm, das Rembrandt im Unterschied von der Antike und einem Teil der italienischen Schulen nie als „Echo der

Gestalt“, nie nach seinen Linienatzent verwertet hat, sondern immer nach seiner Stoffart, die durch Licht und Farbe belebt wird, ist in der frühen Zeit der eigentliche Tummelplatz für die Licht- und Farbenlust des Künstlers; das Rembrandtostium ist keine Laune, sondern ein wesentliches Stück seiner Kunst. Aber wieviel einfacher und sachlicher wird er auch nach dieser Seite! Man braucht nur die Kleidung auf den Radierungen der großen Lazaruserweckung oder des „Ecce homo“ der dreißiger Jahre mit der des Hundertguldenblattes, des David im Gebet oder des Tobias (B 41 und 42) zu vergleichen, um sofort des Unterschieds inne zu werden. Dem oberflächlichen Urteil, welches, von so viel Meisterschaft technischen Könnens verblüfft, mit einer gewissen Blendung den Verwegenheiten dieses Könnens folgt, erscheint Rembrandt als ein Virtuos. Diesem immer wiederholten Verdikt gegenüber kann nicht genug versichert werden, daß die wahren Kenner die entgegengesetzte Meinung vertreten. „Einfalt und Bestimmtheit des Ausdrucks, Tiefe und Wahrheit der Empfindung, Zusammenhang und Deutlichkeit der Anordnung sind bei ihm ebensoviel wert, als seine wunderbaren Licht- und Schattenspiele“ (Koloff). „In seinen Werken scheint alles durch einen Akt des Willens, richtiger gesagt, unmittelbar aus der innersten Empfindung heraus geschaffen. Sein technisches Verfahren ist nichts als der gehorsame Übersetzer der Wahrnehmungen seiner Seele“ (Blanc). Diese Urteile treffen den Kern des Wesens von Rembrandts späterer Kunst. Es sind Eigenschaften, die wohl von Anfang an sich ankündigen und hervorbrechen, aber mannigfache Ablenkung erfahren. In künstlerischen Kämpfen mußten sie sich herausläutern, mit dämonischen Mächten ringen. Nun aber wird Rembrandts Kunst frei und freier; man spürt (mit Goethe zu reden), wie alle Hülle vom Herzen sich lösen, und wie Rembrandt den Menschen und Dingen in die Seele sieht. Die Innigkeit und Herzlichkeit, die tiefe Ergriffenheit dieser Sprache ist noch nie gesprochen worden; sie ist ganz und gar unerhört und neu; äußerlich, wie wir alle sind, finden wir am Anfang Mühe, sie zu verstehen. Im Unterschied von den früheren Werken, jener Heimführung Mariä oder dem „Noli me tangere“ (von 1640 und 1638), deren schöne Klangwirkung schneller vergeht (s. oben S. 219 ff.), sind die späteren von der Art, daß man sich immer tiefer in sie hineinzieht, ihre Seele immer un-

ergründlicher findet. Und so stelle man in Gedanken neben das wunder-
 same Blatt von Christi Predigt (B 67) Kaphaels Predigt Pauli in Athen!
 Trotz ihrer bloßen Füße stehen und sitzen diese Kaphaelschen Athener, kunst-
 reich in ihre Gewänder und Mäntel gehüllt, wie Fürsten da, gewohnt, etwas
 vorzustellen und gesehen zu werden, alle wie auf einer Bühne und mit den
 notwendigen Übertreibungen, die Rolle und Öffentlichkeit verlangen; keiner
 dreht dem Beschauer den Rücken. Von dieser vornehmen Erziehung und
 Pose ist allerdings bei Rembrandt nichts zu finden; seine Menschen sind viel
 zu sehr mit dem Innersten ihrer Seele beteiligt, um an edlen Anstand und
 gute Bühnenwirkung zu denken. Es ist eine ergreifende Intimität des Ge-
 habens in diesen sechsundzwanzig Gestalten; vorne sitzt breit eine Frau mit
 ihrem Kind, vom Rücken gesehen; ein zweites Kind liegt spielend auf dem
 Boden, ohne Interesse an der Predigt zu heucheln¹⁾. Die Erwachsenen den-
 ken in diesem Augenblick nicht daran, stattdlich zu erscheinen; alles Körperliche
 ist wie ausgehängt und außer Tätigkeit; denn das Wort berührt jeden in
 der Tiefe. Viel mehr durch den Refler seiner Worte in allen Abstufungen und
 Ausprägungen der Aufmerksamkeit ist Christus in seiner Macht über die Ge-
 müter kenntlich als an irgendwelchem übertreibendem Herausheben der
 eigenen Gestalt und ihrer Bewegung. Die Rhetorik und die große Gebärde
 der Italiener haben hier keine Statt; das Herz spricht zum Herzen, und
 die Gemeinschaft ist die der Seelen. Von einem Schüler Rembrandts, dem
 Maler Hoogstraten, ist bekannt, daß er späterhin, da er selbst Schüler erzog,
 ein Theater für sie einrichtete, um ihnen die Gebärdensprache besser beizub-
 bringen. Von Rembrandt hat Hoogstraeten diese Methode sicherlich nicht
 gelernt; denn Rembrandts Kunst fängt eben da an, wo das Theater und
 die Bühne aufhört.

Je mannigfaltiger die Komposition, je zahlreicher die Figuren, je kom-
 plizierter die Rechnung wird, die Verteilung, Haltung und Bewegung der
 Mitwirkenden aufgeben, um so höher und seltener ist die Fähigkeit, alle
 Schwierigkeiten und Behelfe, alle Absichten und bloßen Geschicklichkeiten
 vergessen zu machen und Geist und Seele des Werkes zu unmittelbarem

¹⁾ Vgl. auch meine Schrift: „Rembrandt und Wir“, 1906, S. 30 f.

Ausdruck zu bringen. Hierin ist Rembrandts großes Radierblatt Christus als Arzt (B 74) eines der Wunder der Kunst zu nennen. Man nennt es das Hundertguldenblatt, weil für Abzüge des Werkes schon zu Lebzeiten des Künstlers jener nach damaliger Schätzung erstaunlich hohe Preise gelolten haben soll. Das Bild zeigt neben dem Herrn und seinen Jüngern in der Hauptsache zwei Gruppen, die Mühseligen und Beladenen, die sich zu Jesus drängen, und die Gesättigten, die Pharisäer, die ihm feind sind. Soll man auf die Frage antworten, warum in dieser breiten Schaustellung von Elend und Bedürftigkeit auf der einen, von Hochmut, Verachtung, Kritik auf der anderen Seite, nichts, aber auch nichts, widerwärtig und aufdringlich, abstoßend und dadurch anziehend und ablenkend wirkt, sondern alles aus einem Guß ist, so wäre zu sagen, daß dieses Bild die reife Frucht jahrelanger Studien und Bemühungen gibt. Es steht inmitten eines großen Gefolges verwandter Darstellungen, die sich zeitlich darum schließen. Das Personal, das hier auftritt, kannte Rembrandt aufs genaueste; wie von selbst wuchs es schließlich zu dieser großen zentralen Schöpfung zusammen.

An den Kompositionen der Historienmaler, und manchmal selbst der größten, wird man Stellen bemerken, wo man fühlt, daß die Inspiration versagte, und daß für gewisse Motive von Haltung und Bewegung das Modell herangeholt werden mußte; ein kleines Juwel, eine leise Absichtlichkeit verrät sich und verrät Unsicherheit und Gedächtnisschwäche des Künstlers. Die größten Werke sind da entstanden, wo einem verzehrenden Feuer gleich der Künstler die Gestalten, die ihn umdrängen, die ganze Wirklichkeit, in sich hineingefogen hat und sie nun als sein Eigenwerk heißen Atems aus sich heraus schafft. Wo dieser Atem aussetzt und stockt, wo eine Kontrolle und Nachprüfung an dem Wirklichen nochmals nötig wird, da entsteht fast immer ein kübler Fleck, etwas wie eine kleine Nacht oder ein Riß. Das Hundertguldenblatt wäre nicht, was es ist, hätte nicht Gedächtnisfülle und lange Vertrautheit mit dem Gegenstand Rembrandt ermöglicht, in einem Atem und aus einer tiefen Empfindung zu schaffen.

Dies ist nicht so gemeint, als hielten wir dafür, das Werk sei schnell und in einem Zug entstanden. Ganz im Gegenteil. Durch eine Zeichnung steht fest, daß die Krankengruppe zu Füßen Christi in den dreißiger Jahren, über



103. Christi Predigt

Radierung



104. Die Synagoge

Radierung



105 106. Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten

Radierungen

zehn Jahre vor der Ausführung auf der Kupferplatte, ganz anders gebaut war; Christus selber war zuvor maßstäblich größer gedacht und streckte den Ankommenen beide Hände entgegen. Der Mauerpfeiler, auf dem jetzt sein linker Arm aufruht, erinnert an einen ähnlichen auf dem lebensgroßen Herrenbildnis von 1639 (in Kassel; vgl. zuvor S. 270). Und wie das einzelne Veränderungen erfahren hat, so vielleicht überhaupt die Auswahl der evangelischen Episoden¹⁾. Es erinnert an Bildgewohnheiten des mittelalterlichen Theaters und der Malerei jener Zeit, wenn die Krankenheilungen, der Streit mit den Pharisäern, der reiche Jüngling, die Rede von den Kindern und dem Himmelreich, alle in einen Rahmen gefaßt werden. Indessen hat Rembrandt durch seine Hellbunkelabstufung eine dermaßen überzeugende Raumillusion und Einheit zustande gebracht, daß sich alles Episodische einordnet, und die vielen Geschichten durch das beherrschende gemeinsame Gefühl als eine Geschichte erscheinen. Ohne die Erfahrungen der Nachtwache hätte selbst Rembrandt nicht den Mut zur Vollendung des Hundertguldenblattes fassen können. Mit der sorgfältigsten Berechnung und Durchbildung des Einzelnen, mit der umständlichsten Ausführung verbindet sich ein untrügliches Empfinden dafür, was das Ensemble den Teilen an Opfern und Entfagungen auflegt. Darin liegt die Größe des Werks, das Geduld und Temperament, kühle Überlegung und langen Atem, Besonnenheit und Feuer besitz. Es gehört in die vorderste Linie von Rembrandts Meisterwerken, die samt und sonders — und das gilt besonders für die Nachtwache — die endlose Überlegung durch einen unverwüßlichen Instinkt des Künstlergenius ausgleichen. Die peinliche Technik des Hundertguldenblattes, die auf der Höhe aller Erfahrungen handwerklicher Übung steht, hat man als Werk „mennonitischer Strupulosität“ bezeichnet, das somit nur aus Rembrandts religiöser und gewissen-

¹⁾ Coppier meint den Engel vom Teich Bethesda zu erkennen. (In seinem mehrfach genannten Buch, S. 81—112, „La technique des cent florins.“) Dem Zergliederer der unfäglichen Feinarbeit in Rembrandts Radierungen darf man die Phantasien zugute halten, die das Geheimnis der Biographie des Meisters enträtseln wollen. Hier fehlt die Erziehung historisch-philosophischer Kritik. Dagegen ist das Technische sehr anschaulich und lehrreich behandelt. Schon Hamann machte in seinem Buch über die Radierungen auf die Vorentsatz aufmerksam. Über die im Text erwähnte Zeichnung habe ich „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 88 ff., eingehend geschrieben.

mäßiger Einstellung zu erklären sei. Ein Geheimnis bleibt, wie mit so viel Treue im Kleinen, so langsamer Ausführung und immer wacher Selbstkritik eine gleichhohe Dauertemperatur künstlerischer Leidenschaft und innerer Anteilnahme möglich geworden ist. Neben Schützenstück und Bildnissen, neben Landschaft und Genre müssen in der Phantasie und im Empfindungsleben des Künstlers die Kernstücke christlicher Heilserfahrungen einen von keiner Weltlichkeit geschmälerten sicheren Platz gehabt haben, und als Einkleidung der urchristlichen Welt stand ihm die tägliche Sinnenerfahrung der Amsterdamer Judenheit zur Verfügung.

Um mit der Seite der hochmütigen Pharisäer zu beginnen, so waren die Typen einem Künstler, der im Judenviertel von Amsterdam gewohnt und zeitlebens die Juden mit unverfennbarer Vorliebe studiert hat, völlig bekannt. Alle seine zahlreichen biblischen Bilder, dazu die Einzelbildnisse der Rabbiner, zeigen in Kostüm wie Charakteren diese Quelle seiner Erfahrung. Es wird noch davon zu sprechen sein, welche Eigentümlichkeiten der Amsterdamer Juden sein menschliches und künstlerisches Interesse rege gehalten haben: an der Witterung für seltsame und malerische Staffierung war sein Auge, an dem psychologischen Rätsel einer vielflächig und widerspruchsvoll geratenen, primitiven und zugleich raffinierten Kultur sein Kopf und Herz beteiligt. Blätter wie Jesus als Kind unter den Schriftgelehrten (B 64 und 65 von 1654 und 1652) und die Synagoge (B 126 von 1648) zeigen Rembrandt tief in jene Beobachtungen versenkt, deren Ergebnis, mögen die Blätter im einzelnen zeitlich früher oder später als das Hundertguldenblatt fallen, dort doch am klarsten gezogen erscheint. Das Blatt der Synagoge zeigt eine Anzahl schreitender Gestalten und den dunklen Grund des Betsaales, vorn links ein Gespräch zweier alter Juden, wobei Psychologie der Köpfe und Hände uns eine Vorstellung geben kann, wie oft Rembrandt solche Gruppen auf der Straße oder in halbdunklen Türen gesehen haben mag. Dicht an das Thema des Hundertguldenblattes rühren die beiden Blätter, die Jesus unter den Schriftgelehrten zeigen. Hier sind die Besigenden, die über die Macht und die Intelligenz verfügen, geschildert, wie sie aus Kindermund neue Weisheit vernehmen, die Glücklichen, die das Wissen haben und mit herablassendem Mitleid, feindseliger Teuergie, mit Erbitterung

und Hohn ein anderes Wissen nicht gelten lassen. Alle Spielarten des Ausdrucks sind vertreten, die Beschränktheit, die abweist, was sie nicht begreift; die satte Gleichgültigkeit, die nach keinen Beweisen fragt: Denn haben wir's nicht und sind wir nicht von der Welt als die „beati“ und „possidentes“ anerkannt? Ihnen gegenüber die Armen und Glücklosen, die gebeugt warten, lauschen und hoffen¹⁾. Es gibt Behandlungen dieses Gegenstandes in der modernen Kunst, die karikierend übertreiben und alle Merkmale unterstreichen. Rembrandt aber blieb nicht bei den Juden stehen, wo er menschliche Charaktere, Untugenden und Schwächen entdeckte und darstellte. Welche Erfahrungen muß der immer einsamer werdende, so oft nicht Verstandene durchgekostet haben, um mit so unerhörter Schärfe den Hochmut des Verstandes, die ägende Kritik, die behagliche Selbstzufriedenheit in den Pharisäer gestalten auszuprägen! Nun stehen sie da, die ewig gegenwärtigen Vertreter der selbstgewissen Kritik, die alles beweisen und in dem Dekalog ihrer Regeln den sicheren Wertmaßstab in der Tasche führen, scharf, aber ohne Bitterkeit, gezeichnet, ein Stück dieser wirklichen und vielverschlungenen Welt. Nirgends zeigt sich deutlicher, daß Rembrandt kein Satiriker ist, sondern ein Poet und Philosoph. Er ist kein Daumier; er ist kein Politiker: er klagt nicht an, er will nichts beweisen, er sieht die Welt und die Dinge in ihren Tiefen, und aus diesem Hineinsehen in die Abgründe erblüht jene Nüchternheit und Ergriffenheit, die die Seelenschönheit seiner Werke ausmacht. Sein Herz wird Herr über sein Auge, und er überwindet sich als Künstler, daß er nicht mehr der Versuchung unterliegt, die Dinge in malerisch und unmalerisch zu klassifizieren und nach der Lust seiner Augen zu wählen; er erkennt, daß das innere Wesen alles ist, und daß Hülle und äußere Erscheinung nur Bedeutung haben, soweit sie das Wesen ausdrücken, verkörpern und verdeutlichen.

In diesem Punkt ist zwischen den Armen und Kranken des Hundert-

¹⁾ Auf beiden Blättern bemerkt man eine Art Logenbrüstung, über welche Figuren oder Köpfe heraussehen. Dies ist in den fünfziger Jahren besonders beliebt (B 45, 47, 70), findet sich aber schon auf dem Hundertguldenblatt und früher, immer in der gleichen Absicht, Gruppen zu sondern, Halbfiguren zu geben und darunter eine helle Fläche auszusparen. Sehr häufig ist das gleiche Motiv auf den Zeichnungen.

guldenblattes und den zahlreichen Darstellungen der „Geusen“ aus der Frühzeit des Künstlers ein fühlbarer Unterschied. Bei aller thematischen Verwandtschaft ist die Empfindung eine andere geworden. Als junger Künstler gab Rembrandt die Lumpen der Bettler noch verlumpfter, die vom Schicksal geknickten Gestalten noch brüchiger; die Kinder der Heerstraße waren ihm interessante Kerle und malerische Objekte. Im Sinne des Naturalismus charakterisierte er von außen nach innen und lebte am Stofflichen; der Blick auf der Hofe, der Sitz auf dem Kopf waren ihm überaus wichtige Dinge; die Widerwärtigkeit körperlicher Ohnmacht und Häßlichkeit, die Wollust des Lichts auf einer Leiche reizten die Beobachtungsorgane des Künstlers. Später erscheint diese Sezierfreude und Koeheit des Malerhungers überwunden; er setzt keinen Ehrgeiz mehr darein, das Felerregende und Ubelriechende von Elend und Krankheit mitzumalen und mitauszudrücken; er entdeckt die Möglichkeit, von innen nach außen zu charakterisieren und nicht nur mit den Augen zu sehen, sondern mit einem fühlenden Herzen voller Mitleid und Liebe. Die Bettlergestalten der vierziger Jahre (B 170, 176) haben einen neuen, erschütternden Ausdruck, vorwärts sich streckende Hände, die eine ganze Geschichte des Jammers erzählen, in Blick und Haltung etwas, das das Herz zusammenpreßt, daß man unwillkürlich nach Erleichterung des Seelendruckes verlangt. Deshalb ist auf dem Blatt der Bettler vor der Haustüre der Knabe, der, vom Rücken gesehen und den Sitz über den Kopf gezogen, etwas brutal dasteht, als Kontrastfigur so unvergleichlich; er empfindet keinen Seelenschmerz, sondern nur Hunger und berechnet, wie er so zusieht, nichts anderes als was von dem Almosen auf sein Teil kommt¹⁾.

Das Hundertguldenblatt zieht nach allen Seiten diese Fäden zusammen. Ein furchtbares Bild des Jammers, die Kranken, die herangebracht, geführt und gefahren werden, die Gichtbrüchigen, die Blinden und die Lahmen, die halb Verbungerten und stumpf Verzweifelten, Schatten von Menschen,

¹⁾ Der stilistische ebenso wie der Gefühlsunterschied gegen die Bettlerdarstellungen Callots und van Vliets scharf und klar herausgearbeitet von W. Fraenger, „Der junge Rembrandt“, I, S. 21—33.



107. Bettlergruppe an der Haustüre

Kopierung



108. Bettlerin

Kadierung



109. Die badenden Männer

Kadierung

ärmer als die Tiere, die in dem Gedränge stehen, und jener Tod unbewußt sind, die tiefer drückt als alle Gebrechen des Körpers. Was macht nun, daß all dieses Elend seinen üblen Atem verliert, vor unseren Augen verklärt wird und sein grausam Stoffliches abstößt?

In der Finsternis der Not, in der schattenlosen Klarheit der Verstandeshellen geht ein Licht ganz anderer Ordnung auf, weich und warm aus dem Dunkel scheinend. Mit milder Gebärde steht Christus an einen Pfeiler gelehnt, als ein Magnet den einen, als ein Stein des Anstoßes den anderen. Unwillkürlich falten sich die Hände, Hände heben sich, den Saum seines Kleides zu berühren, zu beten; aller Augen, der Reichen und der Armen, der Weißen und der Mohren, gehen zu ihm, die Blinden finden ihren Weg; sie hoffen, sie glauben, sie vertrauen, und der Schwung ihrer Seele vergoldet ihre zitternde Bedrängnis. Eine leise Spannung geht durch diese ganze Seite; manche stehen da wie ein Vorwurf oder wie die Ungeduld. Christus ist der anderen Seite zugewendet und läßt diese warten. Dort stehen die Jünger, die an den Herren glauben, aber ihn nicht immer verstehen, demütig in Haltung und Miene; einer aber glaubt, Mittler zwischen dem Mittler und dem Volk sein zu sollen, er will eine Frau zurückdrängen. „Da wurden Kindlein zu ihm gebracht, daß er die Hände auf sie legte und betete; die Jünger aber subren sie an. Aber Jesus sprach: Lasset die Kindlein und wehret ihnen nicht, zu mir zu kommen; denn solcher ist das Himmelreich. Und legte die Hände auf sie“¹⁾. Weiter unten ist ein Knabe, der seine zaudernde Mutter lebhaft anfaßt, um sie zu Jesus hinzuziehen. Unmittelbar daneben steht ein „Herr“ in einem hermelin- und schnürez besetzten Rock, das Gesicht in das Bild hineingewendet. Auch ohne daß man seine Züge sieht, verrät seine Haltung mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit, wie herzlich er die Dummheit des Volkes verachtet; auch sein Hund liebt die Leute nicht, die geflickte Kleider tragen. Unmittelbar darüber ist die Gruppe der Pharisäer.

Die Hauptfigur, Christus, ist nicht wie in der Nachtwache heraus-

¹⁾ Ev. Matthäi 19, 13 ff. Daß dies das Thema ist, hat Jordan im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, XVI (1895), S. 300, richtig bemerkt.

gelöst, in den Vordergrund gezogen und dem hellsten Licht ausgesetzt, sondern steht im Mittelgrund, erhöht, zwischen der hellen und der dunklen Hälfte des Bildes. Diese einfache Scheidung ist die Hauptgliederung einer Komposition, die über vierzig Figuren enthält. Die Seite mit den Kindern, den Jüngern und Pharisäern hat volles Licht. Rembrandt hat es mehr als einmal entgegen seiner vorherrschenden Gewöhnung versucht, in skizzenhafter Zeichnung fast ohne Schatten zu arbeiten. Mit unbegreiflicher Sicherheit zeichnet er leichte Umriffe auf seine Platte wie auf ein Stück Papier, alles im vollen Sonnenlicht¹⁾. Aus dem Beginn der vierziger Jahre sind mehrere Blätter da, eine Löwenjagd, die Taufe des Kämmerers von Moreland, die kleine Auferweckung des Lazarus, die Skizze einer Kreuzabnahme (B 114, 98, 72, 82), in ein so schattenlos sengendes Sonnenlicht getaucht, daß ein Maler, der immer nur in der Wüste oder im Morgenland diese Effekte studiert hätte, den Lokalton nicht besser treffen könnte. Vielleicht daß Rembrandt, der im übrigen diese Sorgen moderner Bibelmaler nicht teilte und die holländische Luft dem kobaltblauen Himmel des Südens vorzog, es doch einmal versuchte, nicht nur im Kostüm, sondern auch in der Sonne des Morgenlandes, „echt“ zu sein. Von 1651 gibt es ein Radierblatt, die Badenden (B 195) mit seltsamen Figuren, „die eher wie menschenfressende Polynesier denn wie friedliche Holländer aussehen“, schattenlos skizziert. Derart ist ein Drittel des Hundertguldenblattes, die Pharisäerseite, geblieben. Wer möchte die oft ausgesprochene Behauptung vertreten, diese Stellen und ähnliche Blätter seien „unvollendet“? als unfertige Platten in der Werkstatt verblieben? Diese Stellen und Blätter sind in reiner Radiertechnik, bloß durch Ätzung erzielt worden. Aber Rembrandt, der seinen Jan Six am Fenster in Hellsdunkel durchführte, mochte auch das Gegenteil als Reiz empfinden und den reinen Ätzzustand bewußt innerhalb des Rahmens als endgültig und schön gelten lassen.

¹⁾ „Der Kunstgriff Rembrandts, im vollen Licht stehende Figuren, kaum mehr als leicht umschrieben, einem voll und tief modellierten Hintergrund, einem Schattenteil mit durchgearbeiteten Figuren und detaillierter Umgebung entgegenzustellen, gibt eine Lichtwirkung, die der Malerei immer verschlossen bleibt. Wir empfangen den Eindruck des leuchtenden Sonnenscheins.“ Max Klinger, „Malerei und Zeichnung“, S. 28.



Abb. 110. Das Zundergaulbenblatt. Habierung

№ 110 Док. Шприслитоцирплет. 4000000000



Aus dem stärksten, etwas nivellierenden Licht ist der Christus des Hundertguldenblattes hinausgerückt, wie es überhaupt bei Rembrandt nach der Nachtwache eine Art Grundsatz wird, den Akzent des stärksten geistigen Belangs und den stärksten optischen Akzent auseinanderzulegen. Hinter der Gestalt Christi und auf seiner anderen Seite quillt das Dunkel hervor; barmherzig — denn schon meint man, die tiefe Macht der Symbolik in den Ausdrucksmitteln zu spüren — breitet es sich über den langen Zug der Kranken, rhythmisch einige helle Gestalten heraushebend. In diesen Heranfluten des Dunkels, das den Vordergrund, die Tiefe und Höhe mit Schatten überspült, nicht in irgendwelchem Gefüge der Linien liegt das Geheimnis der Komposition dieses Werkes. Die Rhythmil von Licht und Dunkel macht, daß alles, worauf es ankommt, mit einem Blick gefaßt werden kann; dazu erzeugt das samtartig weiche, überall durchsichtige Dunkel, die schillerndfarbige Art der Behandlung (auf die Rembrandt später verzichtet, die aber hier nochmals ihren vollen Akkord entfaltet) einen Wohlklang und einen Kunstzauber, der alles Gegenständliche vergeistigt. Indessen mag man gern unterlassen, die technische Vollkommenheit eines Werkes zu preisen, dessen höchstes Lob ist, daß es seine Technik vergessen macht. Der Tiefgang des geistigen Ausdrucks ist es, der nicht überboten werden kann. Wenn man die Köpfe des Bildes durchgeht, muß man immer aufs neue über die Menschenkenntnis staunen, die Rembrandt bewährt; in ähnlichem Tiefblick bietet sich nur ein Name dar und eine Vergleichung: Shakespeare. Das Hundertguldenblatt ist eine gewaltige Synthese, in der das zerstreute Schaffen und die jahrelangen Beobachtungen eines Genius zum Zusammenschluß und zur vollkommenen Reife gelangen. Wenn die Kenner und Liebhaber nicht müde werden, die völlig sichere Meisterschaft der technischen Arbeit zu bewundern, und wenn die Preise für die vorhandenen acht Abzüge des ersten Zustandes und die fünfundzwanzig des zweiten immer schon phantasiemäßig gewesen sind¹⁾, so muß wiederholt werden, daß die Kunst Rembrandts ihren höchsten Triumph feiert, indem sie die

¹⁾ Coppier findet gewisse Abzüge des zweiten Zustandes am schönsten, weil die Proportion der Lichtabstufungen vollkommener sei als im ersten.

Kunst verbirgt und zur unmittelbarsten Sprachäußerung der seelischen Empfindung zwingt. „Die Spitze der Nadel scheint hier nicht mit der Hand geführt, sondern mit dem Herzen“ (Blanc). Hinter dem Spiel der Lichter und der Schatten, hinter der ganzen, reizend bewegten Oberfläche der Dinge kündigt sich ein Tieferes, ein unendlich Tiefes an, in dem sich die ewigen und notwendigen Gegensätze dieser Welt lösen und befrieden. Daß man es biblisch ausdrücke: durch das Reich der Welt scheint, bald mit abnungsvollem Leuchten, bald mit ruhigem Glanz, das Reich Gottes herein.

Werke dieser einzigen Art, an deren innerem Leben gemessen berühmte Werke der italienischen kirchlichen Kunst leicht äußerlich und heidnisch erscheinen, ergreifen empfängliche Seelen so heftig, daß man wohl hören kann, eine moralische Wirkung gehe von ihnen aus. Von einem nahe verwandten Werk, dem Gemälde des barmherzigen Samariters im Louvre, ist geurteilt worden, daß es gleichsam eine Schule der Nächstenliebe sei (Koloff, S. 514). In solchen Meinungen mag man Äußerungen tiefer Ergriffenheit sehen, Ahnungen eines letzten und tiefsten Zusammenhangs, in dem die schauende Erkenntnis: Das bist du! mit dem sittlichen Gebot: Das sollst du!, die Wahrheit mit der Pflicht in eine und dieselbe Offenbarung zusammenmünden.

Von der gesammelten Kraft der beiden Betenden auf dem Dresdener Mosaikbild war schon in früherem Zusammenhang die Rede. Diese Menschen liegen auf den Knien und berühren die Erde; aber ihr Geist ist weit weg, in ganz anderen Räumen (Abb. Nr. 91). Der Ausdruck, den Rembrandt Betenden verleiht, läßt uns fast greifbar die Brücke gewahren, die von den irdischen Bedingtheiten in das Reich der Wunder führt. In einer Zeichnung hat er uns Daniel in der Löwengrube, betend inmitten der Bestien, gezeigt, die sich mit lagenhafter Freundlichkeit an ihm reiben und ihn umschleichen. Das Wunderhafte des Vorgangs, wie der fromme reine Jüngling die Bösartigkeit der Tiere transsubstantiiert, hat hier einen herrlich ergreifenden Ausdruck gefunden¹⁾. Man wird an Goethes Löwen-novelle erinnert, wo der Sieg des Kindes über das wilde Tier in ähnlicher

¹⁾ „Zeichnungen“, dritte Reihe, Nr. 46.



111. Daniel in der Löwengrube. Zeichnung

J. de Groot, Haag



112. Der barmherzige Samariter

Paris

Weise die Wirklichkeit zur Heiligkeit verklärt. Rembrandt muß daran gedacht haben, jenen Vorgang in einem Gemälde darzustellen; alle seine zahlreichen Löwenstudien gehören wohl in diesen Zusammenhang. Daß dieses Bild nicht gemalt wurde, ist für uns ein großer Verlust. Aus der Geschichte Daniels, die die Rabbiner von Amsterdam immer neu deuteten, haben wir auch das schöne Stück des Berliner Museums, wie der Engel ihm die Vision des seltsamen Tieres zeigt.

Der Louvre besitzt zwei Werke, die der nämlichen Zeit und demselben Geist angehören, das Gemälde der Emmauspilger und das des Samariters. Fromentin hat eine begeisterte Schilderung davon gegeben¹⁾. Als malender Sachverständiger wie als Meister des Worts muß er seine Verzeiweißung bekennen, die Art von Rembrandts künstlerischem Ausdruck in diesen Bildern irgendwie definieren zu können. Ob man die Bilder dicht in der Nähe oder von der Ferne betrachte, man wird, sagt er, keinen Strich und keinen Akzent sehen, der an Gewohntes oder an Routine erinnerte; überall das Bemühen, den Sinn des Lebens unmittelbar auszudrücken; als Wirkung alles richtig, ohne daß man den Weg dazu und das Mittel, das angewendet ist, begreifen oder gar mit Worten bestimmen könnte; ein Ausdruck, der von innen nach außen, aus der Seele kommt, natürlich ohne Naturnachahmung, schön in der Häßlichkeit. (Hierzu wäre das übereinstimmende Urteil Theophil Gautiers anzuführen: „Digne Samaritain, Rembrandt t'a donné la plus honnête, la plus cordiale et la plus sympathique physionomie qu'on puisse voir dans ta bonne laideur hollandaise“). Und nun beschwört Fromentin alle Größen der Kunst, Italiener und Nichtitaliener; selbst bei Holbein und Leonardo sei es möglich, ihre Vorzüge zu begründen, die Quelle ihrer Phantasie zu fassen. Nur hier nicht. Wie diese Bilder gemacht seien, von wannen ihre Inspiration komme, sei nicht zu sagen; niemand vor Rembrandt, niemand nach ihm habe ähnliches ausgedrückt.

Die Bilder haben einen dunkelgrünlichen Gesamtton. Es ist Dämme-

¹⁾ „Les maîtres d'autrefois“, p. 376—382, das Beste, was über die Bilder gesagt werden kann. Das „Rembrandtwerk“ unterläßt es V, S. 70, wie gewöhnlich, Fromentin zu zitieren.

rung; noch liegt auf den Bergen des Samariterbildes der helle Abendhimmel und wirft verirrte Lichter auf die Szene. Eines trifft die rechte Schulter des Trägers, der den Schwerverwundeten unter den Armen gefaßt hat und sich anschickt, ihn ins Haus zu bringen. Das Licht berührt wohlgenert die Schulter, nicht ein Gesicht; hier, wo alle Seelenausdruck ist, Haltung, Anfassens, Bewegung, liegen die Gesichter unter einem Schleier, im Halblight der Ahnung. Der Samariter, der schon die Treppe hinaufgestiegen ist, um mit der Wirtin das Nötige abzureden, wendet sich nach dem Ärmsten um; Neugierige strecken die Köpfe aus den Fenstern; links hebt sich hinter dem Pferd der kleine Stallknecht auf die Fußspitzen, um besser sehen zu können: alle diese Blicke konvergieren nach der Mittelgruppe¹⁾. Auf dem Emmausbild ist die Komposition einfacher: die zwei Jünger, die an der Handbewegung des dritten in plötzlicher Eingebung den Herrn erkennen; dazu ein Diener, der die Symmetrie unterbricht. Dieser Diener bemerkt von dem Wunder nichts und hilft durch diesen Kontrast den Ausdruck der anderen Figuren steigern²⁾. Das Entscheidende ist aber, daß aller Ausdruck stufenweise in geheimnisvollen Ton-
 schleier gebüllt ist, einen legierten Ton, aus dem zögernd und trüb etwas Rot, als fürchte es, zu viel Lärm zu machen, hervorbricht und einen Ruck, eine Müge, auf dem Samariterbild die Fensterläden der Hauswand färbt. Eine kurze Skala von unendlichem Reichtum, nicht die Schwäche verschoffener Farben moderner Neurastrhenie, sondern in dem zurückhaltenden Schweigen der lauten Farbe ein Atemhalten ergriffener Stille, die nichts als ein Schluchzen unterbricht. Dies ist die Abendstunde, von der Dante sagt, daß sie die Sehnsucht weckt und das Herz weich macht („che volge il disio ed intenerisce il cor, Purgatorio VIII“). Musikalischer, seelis-

¹⁾ Das Samariterbild des Louvre ist eine ähnliche Synthese wie das Hundertguldenblatt. In unendlichen Versuchen hat Rembrandt diesen Stoff variiert. Es würde sich lohnen, in einer Studie alle diese Entwürfe und Fassungen des Themas vergleichend zu betrachten. Vgl. mein Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 96 ff. Goethe hat von der Samariterrauberei (B 90), novellistisch deutend, Anlaß zu einem Aufsatz genommen: „Rembrandt, der Dentel.“

²⁾ Der Gegenstand begegnet gleichzeitig nochmals in dem Bild zu Kopenhagen. Zwei Bedieneude als Gruppe, und diese im stärksten Licht. Die drei Hauptfiguren im Halblight.



113. Christus und die Jünger in Emmaus

Paris

scher ist Malerei nie gewesen. Unbegreiflich, wie die Figuren aus dem Dämmer herausmodelliert sind, als erhebe sich aus tiefer Stille ein nächtlicher Gesang, eine klagend emporsteigende Melodie, nicht allzu laut, nicht zu deutlich, auf dem Emmausbild mit Violinen „con sordino“, auf dem Samariterbild mehr in der Mittellage mit Violoncell geführt; eine Melodie, die man nie vergißt, weil sie nicht nur das Ohr berührt, sondern sich tief im Herzen eingräbt.

Neuer Anlauf. Der Segen Jakobs.

Am Ende der vierziger Jahre des Jahrhunderts, um die Zeit, da Holland mit dem Münsterschen Frieden in den Hafen eines von ganz Europa anerkannten und gesicherten politischen Daseins einlief, konnte der Schöpfer der Nachtwache und ihrer leidenschaftlichen Gegensätze auf eine Anzahl von ihr sehr verschiedener, befriedeter und ausgeglichener Werke zurücksehen. Die heiligen Familien und das Sufannabild, der Samariter und die Emmauszene, das Hundertguldenblatt endlich, waren harmonische Meisterwerke und wurden zweifellos in vollem Maß dafür anerkannt, so daß nach menschlicher Ansicht Rembrandt hierbei hätte stehenbleiben und Anker werfen können. Für die Vorstellung vieler ist der Rembrandt dieser Jahre mit Rembrandt überhaupt gleichbedeutend; in dieser Ansicht seiner Kunst pflegt man ihn Rubens gegenüberzustellen: der eine, Rubens, seine Farben wie einen überquellenden Blumenstrauß über die ganze Bildfläche bis zum Rahmen hin ausgießend, Gleichnis eines expansiven, lichten Temperaments, das nach außen drängt; der andere Licht und Farbe zu einem Herd in der Mitte der Bildfläche sammelnd, derart, daß meist kein Licht an die Ränder der Komposition gerät, und also selbst wenn der Gegenstand im

Freien spielt, zu dem Bildrahmen eine zweite Rahmenfassung von Halbshatten und Schatten zu vermehrter Absonderung hinzuzufügend, die Aufferungsweise eines Gemüts, das sich tief in sich selbst zurückzieht¹⁾. Indem es Rembrandt immer mehr gelang, seine Kräfte zu sammeln und zu bändigen, bei vorwaltend lyrischer Stimmung Gehalt und Behandlungsweise seiner Stoffe in ein glückliches Gleichgewicht zu bringen, war er zunächst bei der Vorliebe für ein mäßiges Format kleiner Figuren geblieben. Die passende Fassung dieser Figuren und Szenen war dabei ein Hauptbemühen. Wo er, was bei den Bildnissen der Fall war, das lebensgroße Format wählte, stehen ihm die Fragen der Fassung und Inszenierung durchaus im Vordergrund. Täuschen wir uns nicht, so lag doch in all diesen Subtilitäten und höchst vorsichtigen Umständlichkeiten noch ein Rest von dem kleinmeisterlichen Rembrandt der Frühzeit mit seiner Neigung zu Preziosität und Akratie, und dies muß er selbst gefühlt haben.

In seiner künstlerischen Entwicklung ist es eines der größten Schauspiele, wie er in der gleichen Zeit, da es mit den äußeren Umständen seines Daseins unaufhaltsam bergab geht, da die finanzielle Not zunimmt und endlich zum Bankerott führt, einen Anlauf sondergleichen nimmt, seine Kunst aus dem betäubenden Dämmer ihrer Tonharmonien zu einer neuen Freiheit, Breite und Größe emporzuführen und für großartige Offenbarungen seines Genius neue Möglichkeiten zu gewinnen.

Nicht das erstmal ist es in Rembrandts künstlerischer Laufbahn, daß sich ein Übergang vom Feinen und Kleinen zum Breiten und Großen vollzieht. Der Schritt des Jünglings von Leyden nach Amsterdam, von der tüftelnden Detailmalerei zum lebensgroßen Bildnis und innerhalb des großen Formats wieder zu toniger Gesamthaltung wiederholt sich auf einer anderen Stufe, und in der Wiederholung eines solchen Anlaufs liegt das ewig Staunenswürdige, daß Rembrandt auch bei zunehmenden Jahren und aner-

¹⁾ Sandrart: Er ließ wenig Licht sehen außer an dem fürnehmsten Ort seines Intents, um welches er Licht und Schatten künstlich besammeln hielt.

kannter Meisterschaft nie stillsteht, sondern immer wieder, ja bis zuletzt, die Jugendkraft zu neuem Ausstreiten und noch höherem Wachsen lebendig und drängend in sich fühlt. Eigentlich wird man indes diesem Phänomen nicht durchaus gerecht, wenn man es zu sehr unter dem Gesichtswinkel einer zeitlichen Entwicklung betrachtet. Denn durch alle Stadien seiner Laufbahn geht die vehement leidenschaftliche Skizze neben einer ruhig überlegenden und fein ausführenden Art, die unmittelbar frische Studie neben dem wohl überlegten Bild einher. Zumal im Fach der Bildnisse ist allemal ein großer Unterschied zwischen der künstlerisch fachmännischen Behandlung der Studien und den auf Bestellung gemalten Porträten zu bemerken. Vielleicht läßt sich aber behaupten, daß dieser Unterschied, der in der Frühzeit groß ist (ich nenne z. B. das wildradierte Selbstbildnis von 1629, B 338), sich mit den Jahren abschwächt und gegen Ende fast verschwindet, je erfahrener und gehorsamer Hand und Auge des Künstlers werden, je seine Gedanken und Empfindungen auszudrücken. Eben in der Neuheit der technischen Erfindungen, in dem Schritt für Schritt erkämpften Können liegt jedenfalls die Ursache, weshalb dieses Können, und geben wir selbst zu, seine Virtuosität in den dreißiger Jahren mit einer Neigung zur Selbstgefälligkeit und Schaustellung, mit einer dämonischen Verführungsmacht über den Künstler zutage tritt, die später, wo das Können ein Selbstverständliches geworden ist, jeden Reiz auf ihn verliert und größter Einfachheit weicht. Dieser Unterschied macht es leicht, die Werke des breiten Stils aus den dreißiger und aus den fünfziger Jahren voneinander zu scheiden. Die Petersburger Eremitage besitz in der Halbfigur eines vornehm gekleideten „Slawen“ von 1657 den Typus energischer breiter Behandlung der früheren Zeit¹⁾. Die Farbe ist zugunsten einheitlicher Tönung sehr zurückgehalten; auf

¹⁾ Der früher sogenannte Sobieski. Es ist nicht unmöglich, daß dieser Slawe sich noch einmal ähnlich entpuppt wie der berühmte Orientale von Rubens in der Kasseler Sammlung, von dem der Eisenmannsche Katalog bereits annahm, daß er ein kostümierter Abendländer sei, was durch eine Entdeckung von Mar Kooses nachher bestätigt worden ist. Danach ist es ein Antwerpener Kaufherr, der lang im Orient gelebt hat und sich in dessen Tracht hat malen lassen. Ich setze hierzu eine bezeichnende Stelle aus Huygens' Selbstbiographie her über ein Bild von Livens, das Ende der zwanziger Jahre der Statthalter befaß: „Turcici quasi ducis effigies ad Batavi cuiuspiam caput



114. Figur in slawischem Kopfm

St. Petersburg



115. Sogen. Abrian van Nijn im Goldhelm

Berlin

dieser Grundlage sind aber die Akzente des Reliefs mit einer fast brutalen Mächtigkeit gegeben. Wirkungen dieser Art, wo die Figur herausfordernd dem Beschauer auf den Leib rückt, begegnen nicht leicht in der späteren Zeit, die bei aller Breite des Vortrags der Technik das Aufdringliche nimmt, die Gegenstände einhüllt, abrückt und zurückschiebt. Wieviel stoffloser, geistiger, in Farbe und Licht nicht bloß den Sinn fesselnd, sondern tiefer ergreifend und allmählich symbolische Kraft gewinnend die spätere Technik wirkt, würde am besten eine Vergleichung gegenständlich übereinstimmender Werke lehren. In der Tat ist zu einer solchen Vergleichung einige Gelegenheit.

Rembrandt hat bei dem neuen Anlauf der fünfziger Jahre für seine Studien auf geliebte alte Lieblingsmodelle, auf die Stillebenmotive, zurückgegriffen, und noch einmal treten uns, auf einer anderen Stufe technischer Versuche, Arbeiten entgegen, die Tiere, Waffen, Kleidungsstücke darstellen. Die Tierstücke sind die prachtvollen Darstellungen geschlachteter Ochsen, die den fünfziger Jahren angehören und den Laien von heute zwar durch die Erinnerung an Metzgerladen und Schlachthaus abzustoßen pflegen, damals aber bei einem Publikum, das eben erst aus einfachem Dasein in künstlichere städtische Verhältnisse hineingewachsen war, schon durch den Gegenstand allein die angenehm primitiven Empfindungen von Schlacht, „fest“ und Festszeit erregte, den Malern nun gar zu dem Ritzel solchen angenehmen stofflichen Reizes die willkommene Gelegenheit hinzubachte, rote Farbe in ihren Spielarten und reichen Abstufungen zu studieren¹⁾. Ostade, Jan Victors, B. Sabritius, van der Helst haben die gleichen Motive behandelt. In Rembrandts Gemälden, die in diesen Jahren gern Rot in breiteren Massen verwenden, ist der Zusammenhang mit jenen Studien zu greifen (der nachdenkende, sitzende Greis, „Rembrandtwerk“, V, Nr. 381, der Brediusische

expressa.“ Der „Sobieski“ ist in einem sehr eingehenden Aufsatz: „Der vornehme Pole“ von A. Risa als Selbstbildnis Rembrandts mit phantastischem Schnurrbart bezeichnet worden, „Königliche Volkszeitung“, 15. Juli 1906, zweite Beilage.

¹⁾ Besonders auf das Glasgower Stück des Rembrandtschen Ochsen wäre aufmerksam zu machen. Hier ist der abgetrennte Kopf des Tieres, der noch im Fell und mit den Hörnern vorn rechts liegt, in der Mischung bläulicher Töne mit dem Blut wie ein Prachtgewand gemalt. Rembrandt hatte wirklich einen Zauberstab, der alles verwandelte.

Saul und David). Hier meldet sich nun auch die alte Neigung wieder, gleißendes Metall und Waffen mit ihren Reflexen zu malen. So begegnet ein Nachzügler der früheren, soldatisch maskierten Selbstbildnisse und des lebensgroßen Aniestüdes einer gepanzerten, als Bellona bezeichneten Frau von 1633 in dem großen Cambridger Gemälde mit dem Harnisch und dem riesigen Schwert („Rembrandtwerk“, V, Nr. 348); ferner das Aniestüd des schwarzhaarigen Kasseler Gewappneten (Jahreszahl nicht eigenhändig!) und die Halbfigur der Petersburger sogenannten Pallas. Der mächtige Stahlhelm der Göttin des Petersburger Bildes mit goldenenzieraten, darüber ein blaurotes Federgewölck, eine breite rote Schärpe über dem blendenden Kürass, den ein rotgefütterter Schild überschneidet, diese Teile umrahmen ein Antlitz von wenig sprechendem Ausdruck, das aber mit dem Gelock seiner Haare und in diesem wie eine Fansare tönenden kriegerischen Aufzug die Empfindung heroischen Daseins weckt. Wenn hier die Akzessorien mit ihrem an Kubens gemahnenden dekorativen Effekt ein Außerliches bleiben, so kommt es zu einer echt rembrandtschen mystischen Wirkung in dem Berliner Kopf des sogenannten Adrian van Rijn im Helm und in dem Glasgower geharnischten Mann (1655)¹⁾. Der Mann im Helm, das beliebte Bild des Berliner Museums, mag nur durch einen Werkstattstherz zu seiner glänzenden Kopfbedeckung gekommen sein; seltsam liegt dieses müde Gesicht wie eine metrische Sentung zwischen den zwei Lichthebungen von Helm und eisernem Halskragen, finster und verbittert mit unrafiertem, grauem Bart, verstimmt wie ein Stoppelfeld unter grauem Novemberhimmel. Darüber hebt sich der vergoldete Helm, ein Prachtstück der Plattnerkunst, mit einem Busch von Rot, Blau und Grün, Farben, wie man sie an bunten tropischen Vögeln sieht, und von dem Busch scheinen die Reflexe auf das Metall. Wie eine

¹⁾ Daß Bilder dieser Gattung beliebt waren, beweist eine Mitteilung Houbrakens, wonach später ein Mars in Rüstung von der Hand eines Schülers Rembrandts, Heyman Dullaert, der die Werke des Meisters nachzuahmen verstand, für einen echten Rembrandt in Amsterdam verkauft worden sei. Dieser Dullaert, ein Rotterdamer, kommt im März 1653 als Zeuge in einer Urkunde zugleich mit Rembrandts Namen vor. Um diese Zeit war er also bei Rembrandt in der Lehre („Oud Holland“, VIII [1890], S. 178). „Uomini armati“ mit Helldunkeleffekten mochte Rembrandt von den Venezianern her kennen. Von Giorgione, Tizian, Kotto gibt es berühmte Beispiele.



115. Geharnischter (Alexander der Große?)

Glasgow

Sata Morgana, die ihn narret, wie eine Krone, die einem siegreichen Helden, einem Glücklichen gehört, ist das güldene Kleinod mit seinem trügerischen Glößen ironisch auf den Kopf eines Enterbten der Fortuna geküßt¹⁾.

Der Glasgower Geharnischte ist ein lebensgroßes Kniestück vor einer Architektur im Profil nach links; er hat einen Helm auf, Schild und Lanze in den Händen; über den Harnisch fällt nach hinten ein roter Mantel. Das Licht trifft den gewölbten Brustharnisch, die Buckeln und Flächen des Helms und verliert sich nach der Tiefe in nächtigem Dunkel. Mitten über die Brust ist ein brauner Lederriemen gezogen, in seinem stumpfen Ton das Hauptlicht des Metalls unterbrechend und also steigend. Das Gesicht des Mannes dagegen ist in Schatten gehüllt, und sein Ausdruck ist nicht zu entziffern. Der Maler Josua Reynolds, der das Bild einst besaß und es Achill nannte, spricht darüber in seiner Akademierede von 1778 und meint als nüchterner Sohn des achtzehnten Jahrhunderts, es sei Rembrandt nur darum zu tun gewesen, eine Rüstung zu malen; da nun das hohe Licht des Metalls jenseits der Fähigkeit der Farbenstala des Pinsels liegt, so habe, um den der Natur ähnlichen Gegensatz herzustellen, der Ton des Gesichts entsprechend vertieft werden müssen²⁾. Kolloff macht die nämliche Beobachtung (S. 549), und neue Beurteiler fügen unbegreiflicherweise die Erklärung hinzu, der Kopf sei Rembrandt Nebenache gewesen. Zunächst wäre gegen die Wichtigkeit dieser Auffassung einzuwenden, daß Rembrandt tatsächlich auch bei nicht gepanzerten Figuren das Gesicht ganz oder teilweise verdunkelt hat, wonach jene technische Erklärung nicht das Ausschlaggebende treffen kann. Wie kann man aber so blind sein, nicht zu fühlen, daß die Wirkung des Gemäldes just auf dem Gegensatz der scharfen Lichter der metallenen Rüstung und der in Schatten gehüllten, undurchbringlich rätselhaften Züge des Gesichtes beruht, und daß dieses Antlig in seiner Schattenhülle die Hauptsache bleibt?! Das geheimnisvolle Aufleuchten umspielt einen dunklen Kern, der Ahnung und Schauer weckt. Den Hüter eines Schatzes, eines Grals, irgendwelcher beschwiegenen Dinge möchte man vermuten. Das Bild er-

¹⁾ Man sehe auch die Mitteilungen von Laban, „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1897/98, S. 73 ff.

²⁾ Übersetzung der Reden von Leisching, S. 145.

innert in seiner wunderreichen Mystik an jene Stelle von Mozarts Zauberflöte im Sinal des zweiten Akts, wo vor den verschlossenen Pforten des feurigen und des flüssigen Elements zwei geharnischte Männer Wache halten, und zu den hohlen Oktavengängen ihres Zwiesganges jener rätselhaft schaurige figurierte Choral, von Blasinstrumenten begleitet, ertönt, der auf eine alte Kirchenmelodie gebaut ist. Man ahnt, daß ein Außerordentliches bevorsteht, daß dunkle Pforten ihren Mund öffnen, und daß ihre Schrecken nur von dem höchsten Mut der Herzen werden überwunden werden. Inzwischen hat dieser Geharnischte Rembrandts neue Rätsel aufgegeben. Man hat ihn auf Grund einer urkundlich nachgewiesenen Bestellung aus Italien vom Jahr 1660 auf Alexander den Großen gekauft. Der italienische Edelmann, der das Bild bestellt hat, nahm damals Anlaß, sich bei Ablieferung des Bildes zu beschweren, weil statt der verlangten Halbfigur ein geflicktes Bild, bestehend aus einem Kopf mit Randaustückungen gekommen sei. Nun ist die Leinwand des Glasgower Bildes in der Tat, wie jene Beschwerde lautet, gestückt¹⁾. Sollte sie also der vom Besteller zur Verfügung des Künstlers gestellte Alexander der Große sein? Dann hätte Rembrandt einen vielleicht ein paar Jahre zuvor gemalten Kopf neubergerichtet und geändert, wie er auch sonst wohl tat, und als einen Alexander aufgemacht²⁾. Man soll jedenfalls nicht sagen, diese Waffen und Kostüme seien um ihrer selbst willen gemalt, wie man ab und zu von Werken ähnlichen Inhalts in den dreißiger Jahren behaupten möchte, daß sie dem Künstler den gewünschten Vorwand liefern, seine Lieblingsfächer zu malen. Vielmehr hat die spätere Technik allemal einen geistigen Bezug, und dadurch kann der Sinn von Gegenständen, die an sich die nämlichen sind, ein sehr verschiedener werden. Woher käme es sonst, daß Darstellungen gewöhnlichen

¹⁾ De Groot, „Verzeichniss“, Nr. 208, behauptet: in neuerer Zeit vergrößert.

²⁾ Ruffo im „Bollettino d'arte“, 1910. Ricci, „Rembrandt in Italia“, S. 44, wo das Glasgower und Petersburger Stück abgebildet ist. Wenn de Groot, „Beschreibendes Verzeichniss“, VI, Nr. 210, auf dem Petersburger Bild Eule und Medusenhaupt richtig gesehen hat, so müßte dies eine Pallas und kein Alexander sein. Das Petersburger Bild hatte Sie schon früher als Alexander angesprochen und sogar dessen ikonographische Abhängigkeit von einer antiken Medaille, die freilich Stirnstellung gibt, behauptet („Jahrbuch des archäol. Instituts“, 26, 1910, 147 ff.).

Tuns durch diese späte Vortragsart und ihren Spiritualismus in rätselhafter Weise geadet werden? Es gibt z. B. eine lebensgroße Darstellung einer älteren Frau, die im Sessel sitzt und sich die Fingernägel schneidet („Rembrandtwerk“, VI, Nr. 477, wo indes die Heliogravüre keinen Begriff von der Macht des Originals, früher bei R. Kann, Paris, jetzt Newyork, unsere Abb. 149, gibt). Die Farben bewegen sich zwischen einem schmutzigen Braunrot, einem „bordeaux“, Pelzfarbe und violett; die Lippen sind blauviolett, und die Augen sind gänzlich unsichtbar. Wie aber die Vibration des Lichts über dem schwarzen Grund gegeben ist, und wie die Hände modelliert sind, dies hat etwas dermaßen Aufregendes, daß man ein Übermenschliches vor sich zu sehen glaubt. Nur das Nägelschneiden, das überfieht man völlig. Auch wenn gewisse Liebhabereien Rembrandts dieselben bleiben, verlieren sie ihr Vordringliches und Auffälliges, und diesen Unterschied beweist wie die Behandlung von Waffen und Metall so auch die Vergleichung in der Behandlung der Kostüme. Rembrandt wäre nicht der Antipode der Antike mit ihrem Kult des nackten Körpers, hätte er sich nicht sein Lebenlang auf Gewandstudien als auf eine materisch sehr interessante und dankbare Sache verlegt. Die Kleider und Turbane der späteren Zeit sind mit nicht minderer Sorgfalt gewählt und gemalt, aber sie fallen weniger ins Auge, weil ihre Wirkung durch geistige Schwerpunkte gemäßigt erscheint. Auf dem Bredius'schen Saul und David (Abb. Nr. 173) trägt der König einen prächtigen roten Turban mit blauen Streifen; aber darunter sieht ein Gesicht mit nassen Augen hervor; die Töne der Harfe bringen Saul zum Weinen, und er trocknet seine Tränen. Dies ist so furchtbar erschütternd ausgedrückt, wie der König nach dem nächsten besten Tuch, nach dem Vorhang, greift, daß alle Nebendinge mit dem großen Gefühlston nur eben harmonisierend mitschwingen¹⁾. Auf dem Kasseler Bild des Jakobsegens erscheint Josef in einem Turban von Weiß und Gold, der die obere

1) Eine solche Gebärde hat selbst Rembrandt nicht beim ersten Anlauf gefunden. Man kann die Probe an den nun wieder entdeckten zwei Philosophen machen (Valentiner, „Wiedergefundene Gemälde“, S. 66). Sie sind über einen Globus gebeugt, und der eine weint wie Saul. Doch ist die Bewegung lahm und ausdruckslos. Schon Livens hatte zehn-jährig zwei Philosophen nach Cornelis von Haarlem kopiert.

Gesichtshälfte beschattet, ganz breit und wenig eingehend, nicht um seiner selbst willen, aber mit der Wichtigkeit behandelt, die eine Kopfbedeckung als Tonausgleichung zwischen Gesicht und Hintergrund besitzt. Derart sieht man bei den lebensgroßen Studien alter Frauen in eben diesen Jahren Kopfstuch oder Kapuze bei aller Einfachheit des Anzugs koloristisch eine große Rolle spielen. Häufig zwischen Olivgrün und Stumpfmahagoni als Hauptfarben hineingesetzt, bekommt der Kopf eine schwärzliche Kapuze, ähnlich wie auf einer anderen Farbenunterlage Tizian das weiße venezianische Kopfstuch der Frauen verwendet hat.

Indem sich nun Rembrandt in diesen Studien, wo er seiner alten Neigung für Tierstilleben, Waffen, Kostümteile, Schmuck freien Lauf ließ, aus dem beschränkten Format, aus der vorsichtig harmonisierenden Tüftelei herausarbeitete, übertrug er die Breite des neugewonnenen Vortrags auf seine gesamte Malerei; sie gibt seiner weiteren Kunst das Gepräge. Zu der Kühnheit seiner Licht- und Farbenanschauung, zu der neuen Schönheit seines Hell dunkels trat nun eine Selbständigkeit der Pinselführung, welche die Dinge so wenig mehr nach ihrer zeichnerischen Form und so sehr nach ihrer optischen Erscheinung und Wirkung im Licht wiederzugeben trachtete, daß seine Art sich auszudrücken, nicht anders als großes Aufsehen erregen konnte. Sie wich von seiner eigenen älteren Art, wie sehr aber erst von der der anderen ab. In einem Jahrhundert, das sich mit jedem Jahrzehnt mehr dem neuen Ideal der Korrektheit näherte, das sich zusehends dem despotischen Zwang eines Klassizismus und seinen Gesetzen und Regeln unterwarf, konnte eine so selbständige Neuerung nur als Republikanismus und Inkorrektheit empfunden werden. Die Tempelwächter des Klassizismus haben seitdem nie aufgehört, Rembrandt als den Oppositionsmann und Revolutionär anzuklagen und zu verfeimen.

Die übliche Formulierung, in die die Acht über Rembrandt gekleidet wird, ist, daß er nicht habe zeichnen können; und daß man die Schwere dieses Vorwurfs nicht unterschätze: es liegt in ihm nicht nur die Behauptung

tung einer technischen, sondern die einer moralischen Unvollkommenheit, in dem Sinn, als seien Künstler, die den reinlichen Kontur der Zeichnung in Farbe und Licht auflösen, eine Art Betrüger, die mit sinnlichem Blendwerk ihr Nichtkönnen und ihren Unfleiß zudecken, was schon die Meinung Vasaris war, der Tizian kritisiert, als hätte er Rembrandt kommen sehen, von Ingres aber schließlich in die Formel gebracht wurde: „Le dessin, c'est la probité de l'art.“ Sehen wir aber von dieser von Politik und Verfolgungsgeist eingegebenen Zutat ab, so enthält die Anklage mangelhafter Zeichnung immer ein Doppeltes: das eine Mal wird die Zeichnung ohne weiteres für unrichtig und falsch erklärt, das andere Mal nur für ungenügend und undeutlich, Dinge, die sehr wohl gesondert werden müssen.

Zum ersten dieser beiden Fälle lautet die Meinung eines so urteilsfähigen Kunstfreundes, wie es Wilhelm Lübke war, so: mit Rembrandt als Zeichner dürfe man nicht rechnen; kaum sei je ein anderer Künstler von Bedeutung so willkürlich, ja liederlich mit Wahrheit und Richtigkeit der Formen umgesprungen. Viele von seinen Gestalten seien, wenn man sie auf ihren Organismus hin prüfe, kaum für lebensfähig zu halten, besonders seien Hände und Füße oft unglaublich verzeichnet¹⁾. Diese Beobachtung wird von einem modernen Maler, dem man alles eher als Abneigung gegen Rembrandt zutrauen darf (M. Liebermann), bestätigt, indem er gelegentlich äußert: „Mit der größten Leichtigkeit könnte man jedem Rembrandt oder Franz Hals Verzeichnungen nachweisen“, aber er fügt hinzu: „trotzdem ziehe ich die verzeichneten Rembrandts und Franz Hals' den formvollendetsten van Dijcks oder van der Helfts vor. Denn Korrektheit ist nicht das Wesen der Kunst.“ In der Tat stehen wir hier an einer Stelle, an der das richtige Maß zu beobachten zu den schwierigsten Taktfragen des Kritikers gehört und eine fast salomonische Urteilskraft fordert. Wir haben im neunzehnten Jahrhundert einen Künstler wie Peter Cornelius wegen der Größe seiner Erfindungen mit Michelangelo vergleichen hören und dann wegen der alle

¹⁾ Adam Bartsch, „Catalogue raisonné“, p. XXV: „Son dessin est très-incorrect. Les extrémités surtout lui réussirent toujours fort mal . . . Les figures nues sont courtes, les emmanchements lourds, les extrémités trop petites ou trop grandes.“

Grenzen überschreitenden Verzeichnungen über ihn den Stab brechen sehen. Mediziner und Orthopäden pflegen, zur Kunstkritik berufen oder nicht berufen, in diesem Punkt am unerbittlichsten zu sein und den Maßstab anatomischer Richtigkeit für den einzigen Wertmesser der Kunst zu erklären. Ein Punkt, in dem die Mediziner in Rembrandts Jahrhundert — nach den vielen zu urteilen, die ihm Modell gefessen sind, die Doktoren Tulp und Deymann mit ihren Genossen, die Bonus und Tholinr — künstlerischer empfunden haben müssen, als viele Mediziner von heutzutage. Künstler pflegen ihr Werk dann für gelungen und in ihrem Sinn für fertig zu halten, wenn das, was sie ausdrücken wollten, ausgedrückt worden ist und denjenigen Grad von Illusionsstärke erlangt hat, der den Beschauer überzeugt. Das Kunstwerk hebt aus der Natur gewisse Dinge heraus und opfert andere, deren Selbständigkeit der als wesentlich empfundenen Hauptsache schaden könnte, so daß es als künstlerische Pflicht betrachtet werden kann, gewisse Seiten zu vernachlässigen. Unkorrektheiten der Zeichnung mögen also die Stellen verzerren, die dem Künstler als gleichgültig und der Vernachlässigung fähig, ja vielleicht bedürftig erschienen. Die Kunstgeschichte der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland warnt uns, einer Geringschätzung technischen Könnens das Wort reden zu wollen; es wird sich indes für die Beurteilung allemal darum handeln, ob Verzeichnen Nichtkönnen oder Nichtwollen, d. h. Unfähigkeit oder bewußte Nachlässigkeit ist, und hierüber ist das Urteil selten im Zweifel. Dem Laien muß gesagt werden, daß es sich für Rembrandt nicht darum handelte, eine Hand oder ein Gesicht korrekt zu zeichnen (wie man es von einem Schüler verlangt), sondern einen bestimmten Ausdruck von körperlicher Haltung oder Bewegung oder seelischem Zustand zu gewinnen. Für diesen Ausdruck kann ein Finger oder in einem Gesicht 3 wei Striche erschöpfend sein. Sind diese richtig beobachtet (was sehr schwer ist) und stehen sie an der richtigen Stelle, so ist es gleichgültig, ob die Hand noch drei oder vier Finger und das Gesicht noch andere Züge zeigt. Jenes aber, das für den Ausdruck Entscheidende, muß richtig gesehen und muß auf dem Kunstwerk da sein. Es setzt ein ungeheures Können voraus, zu wissen, was spricht und daher sprechen muß, und was für die größere Deutlichkeit des einen am anderen ausgelassen

werden muß. Eigentlich kann man bei großen Meistern über solche Punkte keinen Streit führen. Die Pausen, sagte man von Beethovens neunter Sinfonie, seien so inhaltsreich wie die Töne.

Der akademische Rationalismus nähert das Vorurteil — und dies führt uns zum zweiten Punkt —, als werde das wahre Kunstwerk aus so und soviel Elementen, Farbe, Zeichnung, Hell-dunkel usw. zusammendossiert. Dieser Ekklettizismus ist eine Abstraktion verarmter Zeiten. Die Antike und die italienische Kunst haben den plastischen Umriß der Dinge gepflegt¹⁾, womit nicht nur eine bestimmte Kunstanschauung, sondern auch eine Art Weltanschauung bezeugt ist. Aus optischen und vielleicht auch aus tieferen Gründen hat Rembrandt diese Art von Zeichnung, die ihm nicht anders denn als unwahr erschien, verschmäht. Es war seine Natur, die Dinge als Farben- und Lichterscheinung im großen atmosphärischen Zusammenhang zu sehen, wofür die Zeichnung ein unvollkommenes Mittel ist. Da seine Endabsicht keine zeichnerische ist, so wird ihm die Zeichnung selten ein Studienmittel im herkömmlichen Sinn. Man wird finden, daß in der ungeheuer großen Zahl dieser Blätter nur ein Teil der Vorbereitung seiner Gemälde und Radierungen dienen. Der überwiegenden Menge nach sind Rembrandts Zeichnungen selbständige Kunstwerke und bilden neben den Radierungen und Gemälden eine Welt für sich. Der Laie und Nichtkünstler wird nicht so schnell den Zugang dazu finden, und es bedarf einiger Vertrautheit mit dem Prozeß künstlerischer Rezeptivität, um sie mit Genuß zu sehen. Ist Rembrandt schon in seinen anderen Werken in der Ausschließlichkeit der künstlerischen Antriebe rücksichtslos — beispielsweise wäre man in Verlegenheit, zu der Radierung der Medea (B 112) einen Grundriß des Tempels zeichnen zu sollen, dessen Architektur der Künstler lediglich als Rahmen der Szene, wie er sie brauchte, erfunden hat —, so ist seine Sprache, wo er wie in den Zeichnungen mit seinen Gedanken ganz allein ist, von mächtigster, dem Uneingeweihten zunächst unverständlicher Originalität und Kürze. Nie handelt es sich um eine korrekte, immer aber um die sprechendste, ausdrucksreichste,

¹⁾ Über die Nachteile der gesuchten Korrektheit im Konturzeichnen hat de Piles eine auffallend vernünftige Bemerkung in der Kritik des Hannibal Carracci, „Abrégé de la vie des peintres“, p. 252.

die Empfindung verdolmetschende Form. Mit einem eiligen Strich der schmierenden Feder wird ein Körperglied, eine Bewegung, irgendein Ver-
satzstück, eine Brüstung, ein Baum angegeben, und mit dem Pinsel nachher
das Relief bewirkt; in dieser Kürze ist vielleicht nie soviel Ausdruck erzielt
worden. Der Maler Bonnat beschreibt die Eigentümlichkeit der Zeich-
nungen so: manchmal Umrisse von unendlicher Zartheit, manchmal die
Feder nur so hingequetscht, Akteuse, scheinbar von einem Finger, der in die
Tinte getaucht war; ein Arm, mit einem Strich angegeben, eine Figur mit
zwei eilig hingeworfenen Zügen; aber dieser Arm, diese Figur, dieser Strich,
diese Akteuse drücken wunderbar aus, was Rembrandt durch sie hat aus-
drücken wollen. Hierin zu folgen, erfordert einige künstlerische und von
der schulmäßigen Gewöhnung abweichende Bildung. Dann wird man aber
erkennen, daß das angeblich Ungenügende von Rembrandts Zeichnung, das
in der Leugnung des Konturs und der Berücksichtigung der verschwebenden
Übergänge zwischen Hell und Dunkel besteht, eben sein Neues und Ursprüng-
liches ist, neben dem die Verehrer des „reinen Umrisses“ als die Altmodischen,
die die Gewöhnung hindert, mit eigenen Augen zu sehen, erscheinen¹⁾.

Ungewöhnlich fand man, zumal im siebzehnten Jahrhundert, auch
an den Gemälden Rembrandts die neue Technik, da sie ebensosehr von der
italienischen wie von der „geleckten“ niederländischen Art abstach. Den un-
mittelbaren Niederschlag ihres überraschenden Eindrucks genießt man in den
„Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres“,
die Félibien, ein Freund Poussins, in dialogischer Form am Ende des Jahr-
hunderts herausgab. Sein Gesellschafter Pymandre, mit dem die Unter-
haltungen geführt werden, läßt sich also über ein Rembrandtsches Bildnis

¹⁾ Sandrart bemerkt, daß Rembrandt, statt korrekte „saubere Umzüge“ zu geben, den
Hintergrund mit Finsterschwarz ausgefüllt habe. Valdinucci wiederholt, das Charakteristische
seiner Zeichnung sei: „Senza dintorno o circonscrizione di linee interiori ne esteriori“,
und de Piles sagt: „Si ses contours ne sont pas corrects, les traits de son dessin sont
pleins d'esprit“ und rühmt in den Zeichnungen „le sel et le piquant“. Bei jeder Ge-
legenheit überzeugt man sich, daß das Kunsturteil des 17. Jahrhunderts, auch wo es ablehnt,
unendlich viel böher steht und reifer als das moderne ist. Über den Zeichnungsstil von
Rembrandts Frühzeit vgl. zuvor S. 134. Dazu „Rembrandt als Zeichner“, die Ein-
leitung zu meinem Band „Rembrandts Handzeichnungen“, 1918.

aus: Die Farben seien statt verschmolzen getrennt nebeneinander gesetzt, die Pinselstriche sichtbar gelassen, und die Farbe so stark aufgetragen, daß in der Nähe gesehen das Gesicht „quelque chose d'affreux“ sei. Sage man aber, ein solches Bild müsse aus größerer Entfernung betrachtet werden, so könne der Grund dazu nicht zugegeben werden; denn ein Bildnis lasse sich ohne die Nötigung, wie vor einer großen Komposition zurückzutreten, bequem mit dem Auge in der Nähe übersehen. Warum sei also das Bild nicht fertig gemalt („si peu fini“)? Darauf wird erwidert, es gebe für die Notwendigkeit, ein Bild aus der Ferne zu betrachten, noch andere Gründe als die Rücksicht auf seinen Umfang. Rembrandts Gemälde seien kunstvoll, und wenn auch ohne Grazie, so doch voller Kraft. Die Entfernung des Beschauers vom Gemälde sei ein Kunstmittel nicht anders als der Sirois, der die Festigkeit der Farben ausgleicht, oder die Zeit, die durch Austrocknen die Farben besser verbinde, oder die Glastafel, die über eine Miniatatur oder ein Pastell gelegt werde, um die einzelnen Teile weicher zu machen und einander anzupassen. Ein solches Kunstmittel sei also die Luft, die sich bei gehöriger Entfernung des Auges vom Gegenstand vor dem Gemälde ausbreite und bewirke, daß das unfertig Scheinende, die stehengelassenen Pinselstriche und die dicke Farbensubstanz sich verbinden und so den Effekt von etwas völlig Fertigen hervorbringen. Diese Wirkung sei zweifellos und sicher; nur freilich vermöge man die Mittel, sie zu erzielen, nicht so genau anzugeben wie etwa in der Musik, wo sich alle Verhältnisse in Zahlen ausdrücken lassen; soweit sei die Theorie der bildenden Kunst noch nicht, und wenn die Praxis im Besitz der Wirkungen sei, so wüßten die Künstler wohl selbst nicht, wie sie es machten, und jedenfalls könnten sie es anderen nicht lehrend beibringen. „Cependant ils n'ont pu découvrir cette raison si cachée et pourtant si vraie, par le moyen de laquelle ils pourroient établir des règles assurées et démonstratives, pour faire des ouvrages, qui pussent aussi bien satisfaire les yeux, comme avec le temps on a trouvé moyen de satisfaire l'ouïe par des proportions harmoniques“ („Entretiens“, II, 243). Man sieht, daß die Unergründlichkeit des Verfahrens eine Art Verzweiflung für eine Zeit war, die in Gesetz und Regel den Prüfstein nicht nur der Wahrheit, son-

dem auch der Schönheit zu besitzen glaubte. In diesem Punkt war ein anderer Akademiker der Zeit, Roger de Piles, scharfsichtiger. Ein eindringendes Gemäldestudium hat ihn gelehrt, daß die Meinung, Rembrandt habe seine Mittel nicht genau gefannt und überlegt, sondern darauf losgepinselt und im Instinkt das Richtige getroffen, verkehrt sei. Eine längere, treffende Vergleichung der Malweisen Tizians und Rembrandts schließt er mit der Beobachtung, in der richtigen Entfernung gesehen sei das Zusammensinken der Farben und die Wirkung der Pinselstriche Rembrandts eine vollkommene, und es werde damit zweifellos bewiesen, daß seine Kunst über jeden Zufall erhaben sei, daß er über seine Farben Meister gewesen und ihre Handhabung „en souverain“ besessen und geübt habe („Abrégé de la vie des peintres“, p. 386). Die neuere Wissenschaft hat denn hierauf ihr Siegel gedrückt, indem sie erkannt hat, daß man die Farben ebensogut auf der Netzhaut wie auf der Palette mischen könne. „Ein erfahrener Maler soll ebensogut auf der Netzhaut wie auf der Palette zu mischen verstehen. Manche Meister haben sogar etwas darin gesucht, mehr auf der Netzhaut zu mischen . . . und man muß anerkennen, daß dieses Mischen auf der Netzhaut durch Nebeneinanderlegen der Farben wesentliche Vorteile bietet, indem man an Wirkung gewinnt. Die verschiedenen nebeneinandergesetzten Tinten zerstören, im richtigen Abstand gesehen, den Eindruck der Fläche, auf welcher sie angebracht sind“¹⁾. Eben dies haben die Liebhaber im siebzehnten Jahrhundert bereits herausgeföhlt, daß nämlich die unverschmolzenen Pinselstriche und die reinen Farben (die „teintes vierges“, wie de Piles sagt) sich der Kraft und Frische der Natur am meisten nähern, daß sie über den Flächencharakter des Gemäldes wegtäuschen und der Oberfläche Bewegung und gleichsam Atem geben.

Nicht alle kunstverständigen Zeitgenossen teilen indessen diese Meinung. Der Florentiner Baldinucci sagt, die „professori dell' arte“ schätzten Rembrandt als Radierer höher denn als Maler; seine Malereien seien wild und regellos und mehr Glücks- und Zufallsache als vollendete Werke der Kunst. Dieses Urteil ist deswegen auffällig, weil Rembrandts malerischer Vortrag

¹⁾ E. Brücke, „Physiologie der Farben“, S. 282 ff.

seine späteren Radierungen deutlich sichtbar — und man kann streiten, ob zu ihrem Vorteil — beeinflusst hat. Die Technik seiner späten Radierungen, die mit ihren breiten Hell- und Dunkelmassen mehr gemalt denn radiert scheinen, empfand man als neu; de Piles sagt, sie erinnere an die Schabkunst („manière noire“), die doch erst später aufgekommen sei. Im achtzehnten Jahrhundert findet man sogar Rembrandt irrigerweise als den Erfinder dieser Manier genannt¹⁾. Es ist aber klar, daß Baldinucci Rembrandts Malkunst nur auf Hörensagen beurteilte; denn was er an ihr tadelt, lobt er an den Radierblättern und erweist sich hierin als echten Sohn des Jahrhunderts, das mit Marini den Kult der „maraviglia“ und alles Erzentrischen übte. Die Radierkunst des Holländers sei eine höchst bizarre und unerhörte Erfindung, sie arbeite ohne Umrisse mit ganz unregelmäßigen Strichen auf Hell-dunkelwirkung von großer Kraft; der malerische Sinn sei hier aufs höchste ausgebildet und die Gegensätze so stark, daß manche Stellen mit Schwarz gedeckt seien, anderwärts das Weiß des Papiers stehen gelassen, die Figuren vorn in der Nähe wohl mit ganz wenig Schatten, ja bloß als Umrißzeichnung gegeben seien. Mit dem Verkauf dieser Blätter habe Rembrandt ein Vermögen gemacht.

Unter den modernen Beurteilern wird es manche geben, die bei aller Bewunderung der tieferegreifenden Kunst doch die Radierungen der fünfziger Jahre in technischer Beziehung den früheren hintansetzen. Die vorzugsweise angewendete kalte Nadel, welche die Platte aufreißt, so daß in den Suchenrändern die Farbe geschluckt und festgehalten wird, erzeugt Wirkungen, die der Platte mehr zugemutet als natürlich sind, indes die reine Radierung einfacher und die kombinierte Technik der mittleren Jahre in ihrer erstaunlichen Farbigkeit reicher wirkt.

Es ist nicht recht zu sagen und verschlägt auch nicht viel, ob Rembrandt seit ungefähr 1650 von seinen neuen technischen Problemen auf das

¹⁾ In der Einleitung, die die Herausgeber Gerfaints „Catalogue raisonné“ vorgelegt haben, 1751. Erst Adam Bartsch hat diesen Irrtum richtig gestellt („Catalogue raisonné“, 1797, p. XXXVII). Von den sieben Radierungen Rembrandts, die man für Schabkunstblätter hielt, gehören fünf den fünfziger Jahren an.

große Format geführt wurde, oder ob die Hinwendung zum größeren Format ihn auf den breiteren Vortrag gebracht hat. Eine ganz vereinzelt Nachricht meldet, Rembrandt habe in einem Privathaus die Fabeln des Ovid in zahlreichen Bildern mit Öl auf die Wand gemalt¹⁾. Eine Spur davon ist nicht bekannt. Die Metamorphosen waren ein sehr beliebtes Buch; Karl van Mander hatte sie ausführlich erklärt, und Sandrart übersetzte diesen Kommentar ins Deutsche. Shakespeare's Imogen liest im Bett vor dem Einschlafen in den Metamorphosen, wie denn schon im sechzehnten Jahrhundert Brantôme zu berichten weiß, die jungen Damen läsen in den Unterrichtsstunden — nicht zum Vorteil ihrer Moralität — mit ihren Lehrern das Buch des Ovidius („Œuvres“, IX, 571 f.). Wann Rembrandts Wandmalereien zu Ovid entstanden sind, wird nicht berichtet; die Tatsache ist aber merkwürdig genug und möchte wohl auf größeren Maßstab schließen lassen. Dagegen besitzen wir aus dem Anfang der fünfziger Jahre eine Reihe von biblischen Darstellungen mehrfiguriger Gruppen in lebensgroßen Halb- oder Aniefiguren. Sie sind merkwürdig, weil sie ein neues Ringen mit Natur und Modell bekunden, und man darf hinzufügen, weil sie bei einem Künstler, der sich eine Weile an die Kammermusik des kleineren Maßstabes gewöhnt hat, große Schwierigkeiten erkennen lassen, den Übergang zu finden. Eines und das andere dieser Werke sieht nicht allzu Rembrandtisch aus und ist auch wohl angezweifelt worden. Das ungewohnte Format drängt zur dekorativen Behandlung, die nicht eigentlich in Rembrandts Art lag und uns deshalb wie in der früher erwähnten Petersburger Pallas fremd berührt. Durch die große zu deckende Fläche veranlaßt, mehr

¹⁾ Denen, welche die Wahrheit der Angabe Baldinuccis bezweifeln, möchte doch entgegen werden, daß in den vorhandenen Werken Rembrandts, zumal in den Zeichnungen aller Perioden, die Stoffe aus den Metamorphosen sehr häufig sind. Ich nenne: Diana und Aktäon, Pyramus und Thisbe, Philemon und Baucis, Merkur und Argus, Ganymed, Danaë (in der Perseusfabel), Pygmalion, Iphigenie (wahrscheinlich „Zeichnungen“, erste Reihe, Nr. 106), Europa, Kallisto, Proserpina, Medea. Houbraten erwähnt II, 268, Zoogstraten habe vor seinen Schülern Rembrandt gestudelt, daß er auf der Adams und Evaradiierung die Paradieseschlange wie einen Drachen aus den Metamorphosen des Ovid gebildet habe. Freilich ist das kein Zeugnis, daß Rembrandt selbst eine solche Drachenszene (etwa den Adamus) dargestellt habe. Über Ovid in der italienischen Malerei vgl. J. Burchardt, „Beiträge“, S. 447 f.

in die Farbe zu gehen, hat er nicht gleich den Mut, die Farbe reich und sprechend zu machen. Indem in diesen und verwandten Bildern¹⁾ der Wille zur Komplementärfarbe mangelt, schiebt sich die Farbe zwischen Rot, einem Pelzgelbbraun und Oliv modulierend hin und her; obwohl ab und zu im Licht ein wirksames Weiß hervorspringt, fehlt es doch an entscheidenden und bezwingenden Akzenten. Die vorwiegend verstumpften Töne haben in ihren breiten Massen etwas Deprimierendes und Quälendes (ich erinnere an das Kasseler Bild des sogenannten Architekten, dessen Echtheit freilich nicht über Zweifel erhaben ist [Abb. Nr. 100], und den Petersburger Jakob mit dem blutigen Rock Josefs, „Rembrandtwerk“, V, Nr. 340). Jedenfalls war Rembrandts Hauptzweck, Hand und Auge wieder an das große Format und seine veränderten Farbenprobleme zu gewöhnen, wofür die Bildnisse mit der beschränkten Farbmengenge der zeitüblichen Tracht nur eine unzureichende Unterlage boten. Noch in den weiteren Jahren begegnen Versuche in dieser Richtung, die als dekorative Stücke durch die Seltenheit im Umkreis von Rembrandts Schaffen eine gewisse Aufmerksamkeit erregen. Dazu gehört die große Verleugnung des Herrn durch Petrus (St. Petersburg), wo aus dem flackernden Widerschein der Kerze auf der Rüstung des Soldaten, auf dem Hals der Magd, auf Petrus' weißem Mantel eine hochmomentane, spannende Wirkung gewonnen wird; hierher auch die großen Berliner Stücke des Moses mit den Gesetzestafeln und des mit dem Engel ringenden Jakob, wo es hauptsächlich auf gewisse statische Probleme der Verteilung von Licht- und Farbengewichten ankam. Endlich das über lebensgroße Selbstbildnis von 1658, früher im Besitz des Earl of Ilchester (jetzt Sammlung Fried, Newyork, „Rembrandtwerk“, VI, Nr. 428): der Künstler sitzend, im Hut, einen Knotenstock in der Hand,

¹⁾ Es sind die Nummern 337—340 im fünften Band des „Rembrandtwerkes“, wozu meines Erachtens auch III, Nr. 223 gehört, Abraham und die Engel, welches ich nach längerem Schwanken doch mit v. Tschudi, Text zur Publikation der „Eremitage“, S. 47, und v. Siedlig gegen Vode für ein Werk der fünfziger Jahre halte. Zu dem Motiv von Halbfigurenbildern im allgemeinen ist auch auf J. Burchardt, „Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien“, S. 408 ff. zu verweisen, wo über ihren Zusammenhang mit dem venezianischen Naturalismus einiges angedeutet wird. Daß Rembrandtsche Halbfigurenbilder mit den venezianischen in einem Anregungs- und Zusammenhang stehen könnten, hat de Groot, „Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen“, XV (1894), S. 180 bemerkt.

von vorn gesehen. Mächtig in Gelb und Rot; dazu das Weiß des Hemdes am Halsauschnitt, womit der Künstler jetzt gern die Brust der Kleidungsstücke unterbricht, um eine Fläche für Weiß zu erlangen.

Die breite, effektreiche Faktur wird allmählich wieder so geläufig, daß man sich nicht wundern kann, wenn dafür ab und zu der Sinn für das kleine Format geschwächt erscheint. 1655 machte Rembrandt vier biblische Illustrationen für das Buch des ihm befreundeten Theologen Manasse Ben Israel. Diese Radierungen (B 36) befriedigen wenig; mit ihrem breiten Vortrag zersprengen sie den Rahmen. Offenbar fühlte sich Rembrandt durch den Miniaturstil von zehn Zentimeter Plattenhöhe beengt. Die Entschuldigung Michels, das Allegorische sei nicht Rembrandts Geschmack gewesen, kann nicht gelten; denn einmal sind zwei von den Darstellungen (die Jakobsleiter und der Kampf Davids mit Goliath) Historien, und sodann ist weder in Rembrandts Schaffen noch in seiner Natur ein Beweis zu finden, daß er der Allegorie abhold gewesen sein sollte. Das Richtige wird sein, daß er mit jedem Jahr dem sein ausführenden Vortrag des kleinen Formats mehr entwuchs. Noch eine andere Erscheinung geht zeitweise damit Hand in Hand. Der Größe der Form entspricht nicht durchaus der geistige Ausdruck der Köpfe; man hat dies Diskretion des Ausdruckes genannt: es ist aber eine manchmal fühlbare Leere und sogar Trivialität; im Interesse der breiten Wirkung findet sich die individuelle Charakteristik vernachlässigt, so daß einige dieser Bilder für das Ausmaß ihres geistigen Gehalts zu groß erscheinen und geistig von ihrem Gegenstand nicht ausgefüllt werden. Sie gehören einer Übergangsphase an.

Bei einem Künstler vom Wuchse Rembrandts kann man solche Beobachtungen gefahrlos aussprechen. Gerät er eine Weile auf die Fährte technischer Interessen, so reißt er sich unversehens auf und zeigt uns, daß über dem Maler und seinem Handwerk der Genius des Künstlers steht, und daß, was er uns zu sagen hat, unvergleichlich viel mehr ist als, wie er es zu sagen weiß. Betrachtungen dieser Art regt ein Gemälde an, ein Hauptwerk des neuen Stils, der Segen Jakobs in der Kasseler Sammlung, datiert 1656.



Abb. 117. Der Segen Jakobs. Kaffel



Als Jakob in Ägypten hochbetagt war, wünschte er, bei seinen Vätern in Kanaan begraben zu werden, und sagte es seinem Sohn, und Josef schwur ihm. Danach ward Josef gesagt: „Siehe, dein Vater ist krank. Und er nahm mit sich seine beiden Söhne, Manasse und Ephraim. Da ward es Jakob angesagt, und er machte sich stark und setzte sich im Bette und sahe die Söhne Josefs und sprach: Wer sind die? Josef antwortete seinem Vater: Es sind meine Söhne, die mir Gott hier gegeben hat. Er sprach: Bringe sie her zu mir, daß ich sie segne. Denn seine Augen waren dunkel geworden vor Alter, und er konnte nicht wohl sehen. Da nahm sie Josef beide und brachte sie zu ihm, daß er sie segne. Da aber Josef sahe, daß sein Vater die rechte Hand auf Ephraims Haupt legte, gefiel es ihm übel und faßte seines Vaters Hand und sprach zu ihm: Nicht so, mein Vater; dieser ist der Erstgeborene. Aber sein Vater weigerte sich und sprach: Ich weiß wohl, mein Sohn. Also segnete er sie des Tages und sprach: Wer in Israel will Jemand segnen, der sage: Gott setze dich wie Ephraim und Manasse. Und setzte also Ephraim Manasse vor und sprach: Siehe, ich sterbe, und Gott wird mit Euch sein.“ (1. Mos., 48.)

Dies ist der Gegenstand des Bildes; Rembrandt hat noch eine weitere Gestalt hinzugefügt, Asnath, Josefs Frau. Koloristisch gehört das Gemälde durchaus in die zuvor besprochene Gruppe; ein starker Farbensausbruch oder Kontrast ist nicht da; alles bewegt sich in Kompromissen und Reflexen. Stark leuchtend und mit außerordentlicher Wirkung springt das Weiß der Bettkissen heraus; schon der weiße Ärmel und die Bettjacke des Patriarchen sind durch Reflexe in zartes Graugelb und Grauviolett gestimmt; der eine sich beugende Knabe hat Zitrongelb. Doch ist diese Hauptgruppe beherrscht von dem kalten, geisterhaften Weiß des Kissens und Umschlags der Bettdecke: gesteigert wird es durch die eingeprengten warmen Stellen, das blonde und schwarze Haar der Kinder, das wärmende Fuchspelzchen, das dem Sterbenden über der Schulter hängt, das Gold am Turban Josefs. Mit Licht und Farbe vereint sich die körperliche Modellierung, um diesen vier Personen ein Höchstmaß von räumlicher Lebendigkeit zu geben. Vom Ellbogen des Patriarchen abwärts sind die brückenartigen Unterarme Jakobs und Josefs und die beiden Kinder von Luftschichten umspült, die ein

Wunder von plastischer Illusion hervorbringen. Es galt aber, diesem Hauptstück des Bildes die Alleinherrschaft zu sichern, und dies hat zu einer Reihe von Änderungen geführt, die heute noch am Gemälde mit Sicherheit ablesbar, die „Doretats“ des endgültigen Zustandes, ähnlich wie am Hundertguldenblatt und besser als an der Nachtwache, erkennen lassen.

Das erste Opfer wurde die Frau. Sie war zuerst als rechter Pfeiler des Gemäldes von Rembrandt aufgenommen worden, damit das Bild nicht durch das Schwergewicht seiner Hauptgruppe nach links überkippte. Sie ist in einer Art burgundischer Tracht gekleidet¹⁾. Nun wurde ihr, da der Meister eine figürliche Ablenkung fürchtete, das Körperliche fast genommen; nur das Gesicht blieb in auffälliger Modellierung übrig, unter dem sackartig flach ein goldolivgrünes Gewand niedersinkt. Als auch dieses noch zu körperlich wirkte, gab Rembrandt eine zurückdrängende goldene Halskette darüber. So ist eine gotisierende Figur herausgekommen, an der nur Kopf und Hände körperlich sind; ja die Hände sind in den Olivton des Gewandes getaucht. Die Hauptänderung vollzog sich indessen auf der linken Seite. So wie die Achse des Bettes angenommen war, kam die Verkürzung der Bettfigur zu schnell; Jakob erschien dem Beschauer zu nahe. Da knickte Rembrandt die Achse des Bettes und ließ die untere Betthälfte mehr nach rechts biegen. Die zwei metallenen Knäufe der Bettposten am Fußende zeigen durch ihren Ort diese gewaltsame und unmögliche Achsenbrechung un- widersprechlich. So wie nun die Verkürzung des Bettes geraten ist, liegt Jakob mit seinem Körper außerhalb des Bettes nach links²⁾. Der Beschauer bemerkt es kaum, denn der gesamte Vordergrund ist undeutlich gemacht und verdunkelt. Wenn Rembrandt fünf Jahre später vor seine Wardeine der Tuchmacher eine leuchtend rote Tischdecke breitete, so hat er 1656 das Rot der Bettdecke völlig verstimmt, im Ton entkörpert und

¹⁾ Schon von Franz Augler, „Alcine Schriften“, II, 425, bemerkt. Dies hat nebst motivischer Übereinstimmung neuerdings zu der Annahme geführt, Rembrandt müsse die herlichen zehn kleinen Bronzefiguren des fünfzehnten Jahrhunderts gekannt haben, die, von Jacques de Gérints gegossen, jetzt der plastischen Abteilung des Amsterdamer Reichsmuseums gehören und wahrscheinlich Teile eines spätmittelalterlichen Fürstengrabmals sind.

²⁾ Diese Beobachtung hat mir Direktor Gronau in Kassel mitgeteilt. Sie scheint mir sicher.

diesen tonigen Block durch die zwei Anläufe nur eben eingedämmt. Es sollte nur Rahmen werden und für die in Weiß gebettete Vision der Hauptgruppe Entfernung sichern¹⁾. Dieser Solienwirkung entspricht Füllung und Tönung der Bilddecken. Die Vorhänge rechts und links schaffen einen zweiten Binnenraum im ersten um das Bett herum; ihre Saltenzüge in helleren und dunkleren Lagen schwanken von Altgold zu Blaugrün, und auf dieser vibrierenden Begleitung melden sich mit zartem Einsatz die stärkeren Töne.

Alles dies ist nun in einer mächtigen, skizzenhaften Breite mit dem Feuer einer Studie und ersten Umgebung und mit der Sicherheit eines Meisters, der von seinem Gegenstand erfüllt ist, vorgetragen, und läßt die Täuschung auskommen, als sei eben jeder Pinselstrich im Kopf prästabiliert gewesen. Alle Farben sind durch Reflexe vermählt und fluten ineinander, als müßten sie über Kissen, Decken, Vorhängen selbst etwas von den weichen Flächen dieser Stoffe annehmen. Auch die Anläufe am Bettende haben das Metallische verloren und wirken weich wie Stoff. In diesen Rahmen ist die Darstellung von drei Menschenaltern hineingebettet. Die Kinder, die sonst nicht Rembrandts stärkste Seite sind, sind hier ausgezeichnet und von einer

¹⁾ Das Weiß im Licht als Hauptakzent kommt in dieser Zeit mehrfach vor. Von dem Mantel Petri auf der Petersburger Verleugnung war schon die Sprache. Dazu auf dem Braunschweiger „Noli me tangere“ das weiße Leinentuch Christi, einige Jahre früher. Hauptaufgabe würde die Anatomie des Dr. Deyman vom gleichen Jahr wie der Kaffeler Jakobsofen sein, wenn das Bild nicht durch Brand verwüstet wäre. Seine Ruine im Amsterdamer Reichsmuseum zeigt neben der schroffen Verkrüppelung der Leiche (vgl. zuvor S. 76, Anm. 1) eine merkwürdige koloristische Behandlung, die manchen modernen Künstler an Manets Frühstück erinnert hat. Der Arzt, der die Schädeldecke des Toten abgenommen und die Bauchhöhle geöffnet hat, hat einen grauen Anzug; der Assistent, der das Schädelstück in die Hand genommen hat, ist schwarz gekleidet. Die Feinheit der verschiedenen Grau, am Doktor, an den beschatteten Sohlen der Leiche usw., wird sehr bewundert. Doch ist diese Wirkung bei Rembrandt ungewöhnlich, und ich möchte glauben, daß sie in diesem Fall Zufallswirkung und die Folge von Zerstörung der Lasuren ist, welche die Untermalung sichtbar gemacht hat. Dies, soweit der Ruinenzustand und die Herstellung überhaupt ein Urteil zuläßt. Sicher war der Doktor ursprünglich schwarz angezogen, und der Gegensatz der Farben war auf das herrschende Weiß gebaut, indem eine weiße Decke über die Brüste des Toten gebreitet ist, die das stärkste Licht bekommen hat, sehr im Unterschied von der Tulpischen Anatomie von 1632, wo die nackte Leiche das Hauptlicht fängt (siehe zuvor S. 76 f.). Die Behandlung der Anatomie des Dr. Deyman scheint (immer unter Vorbehalt) auf Farbflecken gebaut zu sein, was an die Delfter Defizienz der Sabritius und Vermeer erinnert.

vollkommenen Kindlichkeit des Ausdrucks. An den Eltern ist, wenn man an den Rembrandt der dreißiger Jahre denkt, die Zurückhaltung in der naheliegenden Verdeutlichung des dramatischen Moments erstaunlich; das novellistische Interesse ist überwunden. Die Frau sieht mit abwärts zusammengelegten Händen in stummer Rührung zu; Josef hat die eine Hand am Kopf des Knaben; die andere sucht die zitternde Greisenhand zu führen, ganz sachte und leidenschaftslos; die Erstgeburtsfrage, die etwas nach juristischen Antiquitäten des Alten Testaments schmeckt, ist als Nebensache dem ergreifenden menschlichen Gehalt der Segnungsszene geopfert. Endlich der Großvater mit Köppchen und langem Bart! Wie oft hat Rembrandt alte, halbblinde Bettler — und ist nicht jeder Sterbende ein armer Mann? — mit dem suchend vorgestreckten Haupt, mit tastenden oder Gaben heischenden Händen beobachtet, gezeichnet, radiert¹⁾, ehe er diese Bewegung fand! Ein Suchapelmantel deckt die Schultern; freierend, zitternd hat er sich von den Kissen aufgerichtet; doch fühlt er sich in die Liebe des Sohnes eingebettet und zwingt die verlöschende Kraft, bis er das Erbe seines Großvatersegens ausgeteilt hat. Dieser Ausdruck gehört in seiner Kürze und Mächtigkeit zu den tiefsten Tiefblicken der Kunst.

Immer schon und fast von Anfang an hat Rembrandt mit umdunkelnden Portieren, mit zeltartiger Umbauung gearbeitet, wenn er starke gegensätzliche Lichtwirkung suchte: hier verschwindet das rationale Element und die künstlerische Absicht. Ein Mysterium der Nacht breitet sich, in das ein Licht eindringt, welches aus unbekanntem Welten kommt. Kein Laut dringt in diese Rührung. Man hört die Herzen pochen. Eines ist selbst bei Rembrandt neu und klingt erst seit dem Gebet des Manoah (Abb. Nr. 91) an: die einzige Gebärde, in die sich die Handlung zusammenzudrängt, ist nicht mehr bloß natürlich; sie hat sich zu liturgisch zeremonialem Ausdruck gesteigert. Aus einer plastischen Körperlichkeit ohnegleichen er-

¹⁾ Halb Aufgerichtete, im Bett Liegende, Sterbende hat Rembrandt des öfteren wieder gegeben. Das Isaak- und Esaubild („Rembrandtwerk“, III, Nr. 217), der Tod der Maria, B 99. „Zeichnungen“, erste Reihe, 47, 51, 76. Im Münchener Kabinett die Frauen im Bett. Auch ist als dem Gestus nach verwandt die herrliche Radierung von 1652, der blinde Vater des Tobias, B 42 zu vergleichen.

blüht, alles Körperliche vergessen machend, die Wunderblume feierlicher Beseltheit.

Achtet man auf das Datum des Gemäldes: es ist das Jahr 1656, in dem der Künstler sein Haus und seine Habe dem Drängen der Gläubiger hat überlassen müssen. Er verlor sein Vermögen und verschwand vor der Welt. Die Not des Lebens scheint seine Riesenkraft nicht anzutasten; dieser Jammer schlägt nicht bis zur Höhe seiner geistigen Welt empor. Achtet man auf die technische Durchführung des Kasseler Bildes: auch sie verschwindet dem Blick vor der Macht der inneren Vision. Es ist, wie schon Kolloff vor langen Jahren sagte: Das Geheimnis von Rembrandts Malerei ist nicht Ocker und Asphalt, sondern Herz und Seele.

Rembrandt und das Nackte.

Die neue Hinwendung zum großen Format war ganz und gar aus dem inneren Antrieb des schaffenden Bedürfnisses erfolgt. Die Zeichen der Zeit waren aber oder wurden dieser Wandlung im Umfang der Gemälde nicht günstig. Es wird berichtet, daß die Sitte, die Räume mit großen Bildern zu tapezieren, späterhin abgekommen sei, als man die Mode der Tapeten („Tapytzeryen“) einführte, und insbesondere von den großen Landschaftsstücken Adam Pynakers, ja selbst denen von Everdingen wird vermeldet, daß sie vom Schicksal, eingerollt zu werden und auf den Speicher zu wandern, bedroht oder ereilt wurden. Weiter aber stellte sich Rembrandt außer der Abneigung gegen das große Format als solches ein Geschmack entgegen, der immer leicht Liebhaber und Feinschmecker beherrscht, nämlich der für fleißige und feine Durchführung. Es ist für Rembrandt wenig schmeichelhaft, wenn man sich später erstaunte, daß ein so vortrefflicher Künstler wie Dou bei ihm habe lernen können. Man hatte eben vergessen, daß Rembrandt selbst in dem präziösen Miniaturstil angefangen und ihn nur eben aufgegeben hatte, um sich der breiteren Malerei zuzuwenden. Dou

dagegen nahm von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Schätzung zu, und wenn ein hoher Herr wie König Karl II. von England Holland die Ehre seines Besuchs erwies, so ließ man es sich in der richtigen Annahme, daß solch hohe Herren manchmal die Kunst im Kunststück sehen, schweres Geld kosten, ein Bild von Dou zu bekommen und ihm zu verehren. Die Sammler suchten mit Vorliebe die feingemalten Bilder. Und so galt das überragende Ansehen, das Rembrandt von den dreißiger zu den vierziger Jahren hin genoß, vielleicht nicht mehr in der nämlichen überwältigenden Ausschließlichkeit. Damals hing er noch enger mit dem holländischen Geschmack zusammen, teilte seine Derbheiten und Trivialitäten und machte sie durch die ihm eigene Zuspitzung des malerischen Vortrags anziehend. So war es, als der junge Govert Flinck nach Amsterdam kam und mit einer gewissen Selbstverständlichkeit in die Rembrandtsche Werkstatt ging. Rembrandt war Mode. Es schien gar keine andere Malerei zu geben, und lernen hieß sie nachmachen. Seitdem aber waren doch noch andere Richtungen zum Wort und Erfolg gekommen. Der Geschmack war geteilt; die einen zogen die dunkle, wenig farbige, die anderen die hellere, farbige Malerei vor, und zumal im Bildnisfach stellte man Rembrandt die reiche Behandlung der englischen Periode van Dycks entgegen. Von Jan de Baen, einem übrigens mittelmäßigen Porträtmaler, wird berichtet, daß er in den fünfziger Jahren zwischen jenen Körperphäen lange geschwankt habe, bis er sich van Dyck zum Vorbild genommen¹⁾.

Alles dies in Betracht gezogen, würde man doch sehr irren, wenn man sich Rembrandts Stellung erschüttert vorstellte. Hierüber laufen die größten Irrtümer um, und sie haften um so fester, als eine gewisse Selbstgefälligkeit der Nachwelt sich viel darauf zugut tut, ein zu früh in die Welt gekommenes Genie zu entdecken und ihm auf den Thron zu helfen, wobei es geläufig ist, die Zeitgenossen des Genius ob ihres geringen Ver-

¹⁾ Die Bemerkungen von de Groot, „Arnold Houbraken“, S. 210, mögen zutreffen oder nicht: die historische Vorstellung jener zwei Wege ist doch richtig. Sie wird bestätigt durch van Campens Wettbewerb mit Rembrandt, worüber ich die bezeichnende Anekdote Campo Weyeremans in meinem Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 60 mitgeteilt habe.

ständnisses anzulagen, ja eben diese Verkennung und Anfeindung zu einem der Merkmale zu machen, an denen als an indirekten Beweisen der Genius mit seinen Begleiterscheinungen zu kennen sei. Es ist fast eine stehende Wendung der Rembrandtbiographie geworden, den Mißerfolg der Nachtwache als den Stoß zu bezeichnen, der Rembrandts Ruf erschütterte habe; die Eigenmächtigkeit seiner malerischen Behandlung, die Rücksichtslosigkeit gegen die Besteller, die in diesem Bild eigentlich betrogen worden seien, habe allgemeine Unzufriedenheit erregt, und der damit erfolgte Bann, der auf Rembrandt seitdem lastete, habe ihn zum Menschenfeind gemacht und in seinen Sonderlingsneigungen bestärkt. (In dieser Art weit ausgesponnen bei Michel, p. 296 ff.) Für solche und ähnliche Behauptungen fehlt indessen jeder ausdrückliche Anhaltspunkt in zuverlässigen Berichten. Im Gegenteil beweisen die Zeugnisse, die des Bildes überhaupt gedenken, daß es als Kunstwerk großes Staunen erregte und seinen großen Eindruck zu machen fortfuhr. (Was Baldinucci über Rembrandt geschrieben hat, fängt überhaupt mit der Nachtwache als seinem anerkannten Hauptwerk an.) Daß Rembrandt weiter keine Schützenstücke gemalt hat, beweist nicht, daß ihm keine bestellt worden seien; denn vielleicht wies er solche Aufgaben ab und wollte sich ihren ausdrücklichen Bedingungen nicht fügen. Von dem vorhandenen Entwurf eines halballegorischen Gemäldes von 1641, der sog. Eintracht des Landes (s. o. S. 329 ff.), ist nicht bekannt, ob Rembrandt aufgefördert war, einen solchen zu liefern, und ob er keinen Anklang fand. Die erste und einzige Erwähnung davon geschieht in dem Inventarverzeichnis von 1656, woraus hervorgeht, daß das Stück damals im Besitz des Künstlers war. Dagegen wurde 1656 ein großes Bild von neun Figuren fertig, das Rembrandt auf Bestellung einer Korporation ähnlich wie die Anatomie des Dr. Tulp von 1652 und die Nachtwache von 1642 gemalt hatte, die Anatomie des Dr. Deyman, ein Werk, das nur in verwüsteten Resten auf uns gekommen ist (vgl. zuvor S. 76 und 433). In die sechziger Jahre fallen dann wieder zwei solcher großen Bestellungen, indem erstens die Stadt Amsterdam für ihr neues Rathaus ein großes Gemälde, eine Szene aus dem Abfall der batavischen Niederlande von den Römern, und zweitens die Vorsteher der Tuchmacherinnung ein Regentenbild in Auftrag gaben. Das

Historienbild hat nicht den Beifall der Amsterdamer Stadtväter gefunden; es ist später, vermutlich weil die große Leinwand unbequem war, von Rembrandt selber kleiner gemacht und abgeschnitten worden, und diese Überreste befinden sich jetzt im Museum zu Stockholm. Das Porträtsstück, die fünf Regenten, in Holland „Staalmeesters“ genannt, weil sie die fertigen Tuche zu kontrollieren und plombieren hatten, hängt im Reichsmuseum zu Amsterdam. Aus dieser kurzen Zusammenstellung mag man sich überzeugen, daß die großen und außergewöhnlichen Aufträge sich ziemlich gleichmäßig über die ganze Schaffenszeit Rembrandts verteilen (1632, 1642, 1656, 1661), indem in jedes Jahrzehnt einer davon fällt, in das letzte sogar zwei. Sprechen diese Tatsachen also ausdrücklich gegen die Legende von der Verlehnung Rembrandts, so nicht minder, was wir von der Meinung der heranwachsenden Malergeneration und was wir aus den Kreisen der Sammler von damals wissen.

Es ist eine alte Erfahrung, daß der Genius nicht immer der beste Lehrer ist, und daß das Handwerkliche oft von Arbeitern mittleren Schlages besser gelernt werden kann. Daher wäre es kein Wunder, Rembrandt einsam zu finden. Gerade das Gegenteil ist aber der Fall. Einzelnen mochte Rembrandt nicht anziehend sein, da denn große Künstler ebenso entschiedene Sympathien wie Antipathien wecken; wenn z. B. der junge Spilberg nach Antwerpen zu Rubens wollte und sich später auf die Nachricht von dessen Tod (1640) nach Amsterdam in das Flincksche Atelier wandte, so mochte ein bestimmter Geschmack mitsprechen. Im ganzen aber ist zu sagen, daß sich jederzeit Schüler zu Rembrandt gedrängt haben. In den dreißiger Jahren war er ein großer Atelierherr mit Großbetrieb ganz in der Art des Rubens, und die Einnahmen aus dem Lehrgeld der Schüler und dem Vertrieb der unter Umständen von Rembrandt übergangenen Werkstattarbeiten waren ein starker Posten seiner Einkünfte. Für die spätere Zeit ist kein ausdrückliches Zeugnis da, daß er, wie Sandrart für die dreißiger Jahre berichtet, seine „Behausung mit fast unzahlbaren fürnehmen Kindern zur Instruktion und Lehre erfüllet“. Hört man aber die Meinung Sandrarts, daß sich Rembrandt mit den Leuten nicht hätte wissen zu halten, und daß er seinen Reichtum merklich vergrößert haben würde, wenn er „seine Sache vernünftig

angestellt“ hätte, und hält das übereinstimmende Urteil Baldinuccis dazu, so kann man daraus abnehmen, daß ihm seine künstlerischen Interessen höher standen als die Möglichkeit, viel zu verdienen, und daß er daher aller Wahrscheinlichkeit nach jenen Großbetrieb als Geschäft aufgab oder einschränkte. Dies hinderte indessen nicht, daß er in großer Zahl in den vierziger, fünfziger, sechziger Jahren Schüler in seiner Werkstatt gebildet hat; einzelne kamen von weit her aus der Fremde, und wenn einer oder der andere später die Art des Meisters aufgab, so blieben andere Holland und ihm treu¹⁾. Auch reichte sein künstlerischer Einfluß viel weiter als die unmittelbare Anregung und Lehre seines Ateliers, wie die holländische Malerei der vierziger und fünfziger Jahre in größtem Umkreis bezeugt. Selbst der Helst, den man gern im Gegensatz zu Rembrandt nennt, geht gelegentlich auf seinen Spuren; ein Selbstbildnis von 1649, in dem er sich beim Malen vor der Staffelei, eben nach dem Beschauer umblidend, darstellt, ist bräunlich und mit wenig Farbe ganz Rembrandtisch gehalten (Sammlung Semjonof, St. Petersburg). Mochte Rembrandt auf die Beziehungen zur Welt, auf gesellschaftlichen Zusammenhang immer weniger Wert legen und die Freiheit in der Einsamkeit suchen: künstlerisch war er nicht vereinsamt; sein Schatten fiel über die ganze holländische Malerei. Noch mehr: Rembrandt war bei Lebzeiten eine europäische Berühmtheit und wurde als solche anerkannt und bezahlt. Die Sammler hörten nicht auf, seine Kunst hochzuschätzen und mit ihrem Verlangen seine Preise zu steigern. Daß der Prinz von Oranien Mitte der vierziger Jahre den doppelten Preis gegen die dreißiger Jahre für einen Rembrandt zahlte, ist schon erwähnt worden. Auf die fünfziger Jahre bezieht sich die Angabe Baldinuccis, er habe sich andauernd in so großem Ansehen behauptet, daß auf einer Versteigerung eine Zeichnung von ihm, „auf der wenig oder nichts zu sehen war“, für dreißig Taler verkauft worden sei; eine Federzeichnung mit der Skizze eines Abendmahls wurde auf mehr als zwanzig Dukaten Wert geschätzt. Die briefliche Aussage eines italienischen Bestellers von 1661 bestätigt, daß der Rembrandt zugestandene Preis für ein Bild das Achtefache von dem bedeutete,

¹⁾ Die Geschichte des Deutschen Willmans, wie sie Houbraken gibt, beruht allerdings auf einem gründlichen Mißverständnis seiner Quelle. De Groot, „Houbraken“, S. 302.

was damals die besten italienischen Maler für ihre Werke erhielten. Houbraken bezeugt, Rembrandts Atelier sei so überlaufen gewesen, daß man ihm Geld und gute Worte gegeben habe, um ein Bild zu erhalten, und lange auf das Bestellte habe warten müssen. Auch muß man nicht glauben, daß wir erst heute die Unterschiede in den Abzügen und Zuständen der Radierungen zu bemerken und zu schätzen wüßten. Schon damals (sagt de Piles) waren von den „curieux“ die Drude auf getöntem und besonders auf chinesischem Papier sehr gesucht, und von drei Radierungen (B 37, 112, 197) wird ausdrücklich angegeben, daß wer für einen rechten Kunstliebhaber habe gelten wollen, sich einen ersten Zustand davon habe verschaffen müssen. Alle diese drei Blätter sind datiert: 1638, 1648, 1658, und man mag darin den bündigen Beweis finden, daß die Leidenschaft der Liebhaber Rembrandt durch alle Phasen seiner Stilwandlungen treu geblieben ist. Offenbar hat man sich das kunstfreundliche Publikum des damaligen Holland als kunstverständlich vorzustellen, was nicht zu allen Zeiten der Fall ist. Die geistreichen Briefe und Berichte von Sorbière, wovon einige Holland gewidmet sind, lassen sehen, daß das Sammeln von Bildern dort allgemein verbreitet war, und daß große Summen dafür ausgegeben wurden; sein Eindruck davon (er selbst scheint wenig Kunstsinne zu haben) ist, daß dieses Sammeln in dem betriebsamen Holland eine Form der Kapitalanlage geworden sei, und daß mit den Bildern spekuliert werde. Diese Äußerungen beziehen sich auf die fünfziger Jahre¹⁾. Später hat dann der eindringende Akademismus, der sogenannte gute Geschmack und die Vornehmheit den wirklichen Kunstsinne zerstört. Aber noch 1661 spricht ein in Antwerpen gedrucktes Buch, „het gulden cabinet van de edele vrij schilderconst“ von Cornelius de Bie in den höchsten Ausdrücken über Rembrandt, von dessen Kunst die Natur beschämt werde (S. 290). Der Rückgang seines Ansehens fällt wohl erst in die allerletzten Jahre seines Lebens²⁾.

¹⁾ De Sorbière, „Relations, lettres et discours“, Paris 1660. Der neunte Brief handelt „de l'excessive curiosité en belles peintures“. Auch p. 187.

²⁾ Dieser Rückgang ist ausdrücklich bezeugt in den von W. Vode mitgeteilten Notizen des Hamburger Malers Matthias Schreits, eines Schülers von Wouwerman, aus dem Jahr

Der Widerstand der akademischen Malerei, der schon mit Sandrart zu Wort gekommen war, verstärkte sich, je mehr der Akademismus durch die allenthalben sich fühlbar machende Übermacht Frankreichs den Wind in seine Segel bekam, und er fand im Urtheil der Frauen einen nicht zu unterschätzenden Bundesgenossen. Bereits von einem der erfolgreichsten Rembrandtschüler, von Nikolaus Maes, der in den fünfziger Jahren in der Werkstatt des Meisters lernte, wird gesagt, er habe dessen Manier verlassen, da er zumal bei den Bildnissen die Erfahrung gemacht habe, daß die Damen der braunen Malerei die helle vorzögen, d. h. mit anderen Worten, daß ihnen bei der weitgehenden Verdunklung der Leinwand, die Rembrandt liebte, Toilette und Schmuck nicht mehr zur genügenden und ihrer Wichtigkeit entsprechenden Geltung kämen. Wird also hiermit angedeutet, daß der spätere Rembrandt kein Damenmaler gewesen sei, so mag der Vorwurf nicht bei den Bildnissen stehen geblieben, sondern zu dem allgemeineren erweitert worden sein, daß überhaupt weibliche Schönheit seiner Kunst verschlossen sei. Houbraken, der erzählt, daß Rembrandt tagelang an einem Turban gepostelt habe, bis er ihn seinem Geschmack zusagend gefunden, fügt unmittelbar daran (I, 261) das Urtheil, mit dem nackten Modell habe er sich weniger Umstände gemacht,⁴ und daher seien seine nackten Frauen, sonst der höchste Gegenstand der Malerei und der edelste Ehrgeiz der berühmtesten Künstler, kein Titel seines Ruhmes; sie erregten Widerwillen, und man könne sie nur als Verirrung seines Eigensinnes ansehen. Daran schließt sich das Zitat des akademischen Verdichtes, das wir in seinem bezeichnenden Unsehlbarkeitsgefühl bereits an anderer Stelle (S. 362 f.) mitgeteilt haben.

Wäre dies das einseitige Urtheil einer Partei, so möchte man es auf sich beruhen lassen, und auch das dürfte man überhören, daß Rembrandt kein Frauenlob gewesen sei. Anders aber ist es mit der Anklage, daß Rembrandt an den „höchsten Aufgaben der bildenden Kunst, der Darstellung nackter Schönheit“, geringschätzig vorübergegangen. Eine Anklage, die den

1679 (Zahns „Jahrbücher für Kunstwissenschaft“, IV [1871], S. 65 ff.). Es heißt da von seinem Ruhm, daß er „in't leest mit hem wat verminderde“. Diese Notizen findet man wiederabgedruckt in Lichtwarks Monographie des M. Scheits (Hamburg 1899), S. 43 ff. De Groot, „Urkunden“, S. 410.

Kern seiner Künstlerschaft berührt, kann uns nicht gleichgültig lassen. Es sei also erlaubt, zunächst die Tatsachen und Zeugnisse seiner Beschäftigung mit dem Nackten zusammenzuordnen, um danach das etwaige Prinzip dieser Seite seiner Tätigkeit und die ästhetische Frage zu erörtern.

Von den frühesten Spuren von Altstudien und ihren Schwierigkeiten ist schon die Rede gewesen (S. 51 und 76). Bald ging aber Rembrandt über die Studien hinaus und ließ die erworbene Erfahrung bildmäßigen Darstellungen dienen. Unter den frühen Radierungen begegnen nächst einer Modellstudie (B 198) zwei nackte mythologische Gestalten (B 201 und 204), eine im Waldesdunkel am Wasser sitzende Diana mit eingetauchten Füßen, deren Körperformen nicht anziehend, aber wie das Modell sie bietet, mit meisterhafter Sicherheit ausgedrückt sind. Blanc urteilt von dieser Diana, sie sei „aussi admirable pour un artiste qu'elle parait laide aux gens du monde“¹⁾ (s. o. Abb. Nr. 16). Das andere Blatt, Danaë und Jupiter, zeigt unter dunklen Bettvorhängen, in deren Öffnung der Gott, umrauscht vom goldenen Regen, erscheint, im hellen Licht einen wollüstig im Schlaf hingestreckten Frauenkörper. Sie ist im Träumen mit dem Kissen herabgeglitten und liegt nahezu wagrecht da; die eine Hand hängt zum Bett heraus; die Decken sind zurückgestoßen; ohne Hemd, ohne Hütle bietet sie ihre Nacktheit dem vollen Licht. Eine Hauptausgabe über Rembrandts Wiedergabe des nackten weiblichen Körpers in der Frühzeit, sowohl was Darstellung der Formen, als was Aufbau, Bewegung und Gebärde anlangt, bietet sodann das mehrerwähnte größere Gemälde des Bades der Diana und ihrer Nymphen mit den Episoden von Aktäon und Callisto (1635). Was aber immer an Radierungen und Gemälden dieser Art dem ersten Jahrzehnt, in dem sich die Tätigkeit Rembrandts verfolgen läßt, angehört, es wird überträgt von einem einzigen Werk, dem Gemälde der sogenannten Danaë in der Petersburger Eremitage.

¹⁾ Das gleiche Modell in einem kleinen Gemälde für eine Andromeda mit hochgebundenen Händen benützt und an Lievens' Susanna erinnernd, im Haag, Sammlung Vredius.

Dieses wichtige Werk ist auch in den Abmessungen sehr umfänglich (1 m 85 auf 2,03). Lebensgroß, auf dem Bett ausgestreckt und dem Beschauer die Vorderseite ihres nackten Körpers zur Schau bietend, hat die junge Frau sich eben aufgestützt und aufgerichtet. Den Kopf dreht sie nach dem Grund des Bildes zurück und begleitet diese Wendung mit der zum Willkommgruß erhobenen rechten Hand. Denn eben hat sie Schritte gehört; die alte Dienerin rafft hinten die Vorhänge zurück, um dem erwarteten Geliebten aufzutun; noch ist er selbst unsichtbar; nur die Bewegung der beiden Frauen verrät seine Gegenwart. Die herkömmliche Bezeichnung des Bildes ist Danaë. Wo ist aber der goldene Regen, der für diese Darstellung Erkennungszeichen wäre, wie er das eben genannte Radierblatt kenntlich macht und zumal in der Frühzeit Rembrandts — das Datum ist 1656 —, wo er sich die literarischen Texte für seine Bilder genau ansah, bei einer Danaë nicht vergessen worden wäre? Indessen müssen unsere Bedenken und die Vorschläge für andere Benennungen schweigen, seit wir aus einer Urkunde von 1660 gehört haben, daß es damals in einem Amsterdamer Nachlaß eine Danaë von Rembrandt, „een groot stuck“, gab, und daß zwei frühere Schüler Rembrandts, Vol und Ovens, die sich auf die Hand des Meisters verstanden, diesen Nachlaß tariert haben¹⁾. Dem Sinn nach ist es eine ähnliche Szene, wie auf einer Zeichnung in Dresden, wo Sara die Hagar dem im Bett ruhenden Abraham zuführt²⁾. Man wird übrigens bemerken, daß auf diesem Zeichnungsblatt das kleine runde Tischchen, die Pantoffel vor dem Bett, besonders aber die kreissegmentförmige Stufe unten sehr an das große Gemälde erinnern. Es mochte Liebhaber für solche Stoffe geben.

Die Hauptfigur nennt der vortreffliche Petersburger Katalog von Somof „une femme jeune, mais non jolie, entièrement nue“. Man darf allerdings nicht an eine antike oder italienische Venus denken, deren sanfter Umriß, das spezifisch Weibliche der breiteren Hüften hinwegfortigerend, jeden Anid in der Kurve ausschließt; viel eher an die Venus des Velazquez,

¹⁾ Bredius in „Oud Holland“, 1908, 222. Damit erhält auch die Nennung einer großen Danaë im Inventar von 1666, Nr. 347, bei der Rembrandt als Maler nicht genannt wird, auch hier als „een groot stuck“ bezeichnet, vermehrtes Gewicht.

²⁾ Sammlung Friedrich August. „Zeichnungen“, zweite Reihe, Nr. 49.



118. Danaë

St. Petersburg

die liegend und vom Rücken gesehen mit dem lebhaften Vorsprung ihrer Schulter und Hüfte einen sehr wenig klassischen, aber höchst lebendigen Umriß besitzt. Es lag nicht in Rembrandts Art, Naturformen anmaßlich zu verbessern; das von der antiken Skulptur so ängstlich vermiedene Anschwellen des Konturs in der Mitte des weiblichen Körpers störte ihn nicht; er ließ den breiten Durchmesser des Leibes; neben der Straffheit eines gespannten Armmuskels ließ er an anderen Stellen das Sichsacken und Niederziehen der Fettheile; er ließ ferner entblößt, was sonst gern verdeckt werden mag, und vermied die Handrichtung der Medicaischen und Tizianischen Venus, die akzentuiert, was sie verbergen will. Soviel, was den Unterschied des linearen Aufbaus betrifft; aber auch in den malerischen Ausdrucksmitteln geht Rembrandt seine eigenen Wege.

Die anderen suchten Farbe und Licht des nackten Körpers mit der Umgebung von Stoffen, Draperien und Farben in ein derartiges Verhältnis zu bringen, daß das Nackte nicht allein als Gegenstand, sondern auch als Qualität von Farbe und Licht der angenehmste und anziehendste Fleck des Bildes bleibt; es darf durch keine Nachbarfarbe überschrien und geschädigt werden; der Fleischfarbe wird so viel Braun oder Rot zugesetzt, bis sie den stärkeren Farben gewachsen ist, oder umgekehrt werden die Nachbarfarben entsprechend gebrochen; Rubens hat zumal männliche Körper bis zum Bronzeton hinübergestimmt. Als Rembrandt dieses Bild malte, war ihm das Problem, nackte Körper mit der Umgebung auszugleichen, bereits vertraut. Von der gegenständlichen Verschiedenheit, die in Künstleraugen nicht dieselbe Rolle spielt wie in denen der Laien, abgesehen, waren die Anatomie des Dr. Tulp mit der hellbeleuchteten Leiche und die Kreuzabnahme verwandte Aufgaben. Jenes aber hatte fast nur schwarze Kostüme, diese hatte Kerzenlicht. Für dieses Mal nahm Rembrandt Tageslicht an, das auf Körper und Bett gesammelt ist; der Bettpfosten links empfing ein schwarzes Licht; für die Farben war er durch nichts gebunden. Er begann, mit einem unvergleichlichen Feingefühl zu instrumentieren: das prächtige Bettgerüste ist vergoldet; schwere seidene Bettvorhänge zwischen Oliv und Gold, an der stärksten belichteten Stelle, unter dem ausgestreckten Arm, bis zu Resedagrün gefärbt, hängen herunter. Die Vorderfläche des Bettes ist in der

Sarbe eines grünblauen Kristalls mit goldenen Knöpfen; das Tischchen hat eine Decke von verschoffenem, goldübergleisstem Rot, alles in breitströmenden, begleitenden Rhythmen ohne ablenkendes Detail; besonders interessant für diese Kunst der Gesamtwirkung, die Auslassungen und Opfer im einzelnen fordert, ist die malerische Behandlung der Dienerin; während Bettposten und Pantoffel ziemlich genau gegeben sind, sind an dieser Figur die beiden Hände nur eben angelegt; nicht einmal ihre Finger erscheinen voneinander geschieden. Freilich, wer sieht auf die Alte? Es ist da nur ein Kontrast, den sich Rembrandt in ähnlichen Darstellungen fast nie entgehen läßt, das Alter neben der Jugend, ein dunkler Farbenton neben hellem Fleisch; irgend eine fast mechanische Tätigkeit neben der rubigen Entfaltung enthüllter Reize. Mit dieser breiten dekorativen, stimmenden Behandlung wird in der Hauptfigur nicht fortgefahren: die Figur ist nicht breit hingestrichen, sie ist ein Stück peinlichsten Naturstudiums, und wer sie mit der Bathseba der fünfziger Jahre vergleicht, wird mit Staunen die völlige Abwesenheit jenes Goldtonbades bemerken, dessen Gewohnheit sich erst später ausgebildet hat. Diese sachliche Gelassenheit gibt dem Bild — und zumal bei diesem Stoff — seine fast einzigartige Bedeutung. Manche haben in der Kampfstellung gegen die italienische Konvention der schönen Linie eine andere Konvention geschaffen; Manet ist in der Feindseligkeit gegen die klassische Phrasologie in eine andere Phrasologie verfallen; selbst Rembrandt, fühllos gegen die schöne Linie, ist zeitweise, sich und andere betäubend, ein Opfer des schönen Tons geworden: hier ist aber nichts von alledem, keine Polemik, keine Voreingenommenheit, keine Manier, keine Versüßung, sondern eine Beobachterleistung, eine Ehrfurcht sondergleichen vor Wirklichkeit und Natürlichkeit. Es gibt nichts, was schwerer wäre als dies: die Augen rein zu waschen und durch die Übereinkömmlichkeiten, die uns alle binden, durchzusehen, zu sehen, was ist. Es ist eine moralische Kraftanstrengung ersten Ranges, und eben dadurch erschüttern uns die Donatello, Rembrandt, Velasquez in der Tiefe. Wenn Rembrandt die beiden anderen überragt, so war eben seine Natur die reichere, die poetischere; aber es ist gut, in einer Zeit, da man den Naturalismus als vorübergegangene Mode betrachtet, daran zu erinnern, daß die Subjektivität und poetische Phantasie der großen Mei-

ster um deswillen die Launen und Einfälle der Phantasten und bloß Subjektiven so unendlich überragt, weil sie vom Naturalismus ausgegangen sind und ein natürliches Schwergewicht und die eingeborene Sicherheit vor jeder Fackelei in sich tragen. Dies ist der Grund, weshalb wir das gegenwärtige Bild trotz seines nicht anziehenden Gegenstandes für eine der größten Schöpfungen Rembrandts halten, und der vielleicht auch andere bestimmt hat, es für „eine der großartigsten Schöpfungen der Malerei überhaupt“ zu erklären.

Man hat das Hauptthema des Bildes nur ungenügend bezeichnet, wenn man es eine Aktstudie oder eine Beleuchtungsstudie nennt. Es ist dies zwar, aber außerdem noch viel mehr. Rembrandt hat nichts getan, um die Schwierigkeiten zu vermindern; er hätte die Figur in die Reflexe der farbigen Umgebung baden können; aber er stellte durch das scharf einfallende und die Figur abtrennende Tageslicht das Problem der Lokalfarbe im Licht. Der englische Maler Reynolds bespricht bei Gelegenheit von Rubens' großer Kreuzabnahme, wie schwer es sei, weißes Linnen neben Fleisch zu malen („the linens hurting the colouring of the flesh“), und daß nur große Koloristen dies wagen könnten: Rembrandt legt die nackte Gestalt auf weißes Bettzeug und bläuliche Schatten. Wenn er später um der harmonischen Gesamthaltung willen gern die Schärfe des individuellen Ausdruckes abstumpft, den Reiz eines novellistischen Interesses ausschleidet, so stand er jetzt noch der Periode seiner großen Bildnisleistungen vom Anfang der dreißiger Jahre nahe. So machte er den Kopf zu einem Meisterstück genauer psychologischer Beobachtung und die Aktstudie zum Träger einer dramatisch spannenden Situation. Aber immer noch mochte ihm die Figur in die grüngoldenen Begleitungsharmonien, in den Rahmen der großen Draperien und Stoffe zu weich eingebettet erscheinen; er suchte nach einem lebhafteren Akzent, nach einer Würze, die das Individuelle der Erscheinung, welches schon da war, noch vermehre und den Betrachter reizt, und er gebrauchte ein kleines, aber sehr wirksames Mittel. Er durchflocht die metallenen Armreife der Figur mit zinnoberroten Schleifen und Bändchen.

Die Beurteiler des Bildes pflegen diesen Umstand nicht der Erwähnung

wert zu halten; dennoch scheint mir diese Zutat entscheidend; denn das Rot verleiht erst dem Nackten seine krüde Natürlichkeit. Hiervon kann nur das Studium des Originals überzeugen; die farblosen Nachbildungen lassen nichts davon ahnen und täuschen also über wesentliche Eigenschaften des Wertes.

Es ist bei der Betrachtung der Nachtwache an der Figur des Leutnants Nuytenburch auf die Bedeutung kleiner blauer Farbstellen hingewiesen worden (S. 315), die den Charakter der umgebenden Farbenflut verschärfen; in der Dosierung solcher kleinen, andersgearteten Farbmengen, in dem Ausnützen ihrer inselhaften Erscheinungsweise war Rembrandt Meister. So unterstützt auf der Anatomie des Dr. Tulp das Rot der bloßgelegten Sehnen die grünliche Wirkung des Kadavers; so bringt auf der Kreuzabnahme das rote, von Stirn, Händen und Füßen herabtrinnende Blut das Werk der Zerstörung des Lebens in der gegen das Rot fahl erscheinenden Fleischfarbe zu krasserer Wirkung. Ähnlich läßt auf dem Bild der Blendung Simons das über den Kopf Simons hingespritzte rote Blut die Gesichtsfarbe grünlich übermäßig erscheinen¹⁾. Blutfarbe für dekorativ-technische Zwecke ausgenützt zu sehen, will uns schwer eingehen. Rubens hat in seinen Märtyrer- und Passionsstücken diesen Effekt des öfteren gebraucht oder mißbraucht. Wie nahe hätte es aber jedem anderen gelegen, bei der Darstellung eines atmenden, sinnlich lebenden Frauenkörpers alles zu unterdrücken, was dem Stolz und der Gefallsucht körperlicher Pracht im Wege war! Rembrandt dachte an derartiges nicht: in dem großen Ernst seiner Beobachtung, den Körper im Licht zu modellieren, hatte er nur die eine Angst, sich und andere von dem Reiz der Erscheinung nicht bestechen und von der künstlerischen Gegebenheit ablenken zu lassen. Wenn er später seiner Bathseba (im Louvre) ein rotes Bändchen und rote Haare gab, so ist dies deshalb von ganz anderer Wirkung, weil das ganze Inkarnat dort auf brauner Basis erwärmt ist und das Rot wie einen belebenden Akzent ange-

¹⁾ Der Simson und die sogenannte Danaë sind aus einem und demselben Jahrgang. Auf Gleichheiten der Anordnung ist schon früher S. 385 f. hingewiesen worden. Auch das kleine Tischchen mit der Decke ist das nämliche. Ebenso die blaue Farbe an der Bettstelle.

nehm empfindet. Hier wirken dagegen im Tageslicht die zinnoberroten Schlei-
fen und die sehr roten Lippen der Schönheit der Hautfarbe entgegen;
zu der Unerbittlichkeit eines nüchternen Lichtes fügen sie die zweite Uner-
bittlichkeit einer dem Tackten unvoreilhaften, jede Schmeichelei ausschließen-
den Farbe. Eben darauf scheint mir der Eindruck des höchsten Grades
illusionärer Wirklichkeit zu beruhen, den alle angesichts dieser Figur emp-
finden. Die Nacktheit ist oft schöner, aber nie natürlicher, wirk-
licher, furchtbarer, d. h. sinnlicher gemalt worden als in diesem Werke Rem-
brandts. Die anderen Maler pflegen bei Aufgaben wie diese zu ändern, zu
süßen und damit den Wirklichkeitsgehalt zu verflüchtigen; Rembrandt sollte
denn einmal das ganz andere gelingen, in strengem Festhalten an Valeur
und Farbe die Wirklichkeit zu zwingen; es lag ihm nicht daran, jene
völlige Abstraktion und Ausdrucksleere zu malen, die wir das schöne Tackte
der Antike und der Italiener nennen, sondern das Seiende, das wir nicht
schön nennen, und für das die Ästhetik noch keinen Schmeichelnamen ge-
funden hat. Die stoffliche Wirkung des Bildes aber, von der wir nicht zu
lang reden mögen, hängt aufs engste mit der Eigenartigkeit der technischen
Ausdrucksmittel zusammen. Sie ist weniger angenehm und süß bestrickend
als die einer „klassischen“ Nacktheit, weil sie stärker und komplizierter ist.
Das will sagen: sie vereint das Abstoßende des entkleideten, nicht mehr
(gnädig) verhüllten Körpers mit der sinnlichen Macht, die gleichwohl von
der Wirklichkeit körperlichen Lebens ausgeht. Manche empfinden mehr das
eine, das Erschreckende des ungeschminkt Wirklichen, manche mehr das
andere, den enormen Ausdruck von Sinnlichkeit, der auch allegorisch des
weiteren durch die Gestalt eines kleinen Amor am Betthimmel verdeutlicht
wird, welcher heulend mit gefesselten Händen der Befreiung, dem Genuß,
entgegendrängt. Dementsprechend sind die literarisch faßbaren Zeugnisse
über dieses Werk verschieden genug. „Kaum erträglich“ findet man es
bezeichnet; dann wieder als „durch Goldglut der niederen Sinnlichkeit ent-
rückt“ (was angesichts des Originals einfach unrichtig ist). Nie sei „ge-
maltes Fleisch lebendiger gesehen“ worden; endlich: ein Werk „von be-
rauschend sinnlicher Wirkung“. Die Wahrheit ist, daß ein Gemälde wie
dieses ganze ästhetische Systeme umwirft, wobei es denn nicht an der Komik

fehlt, daß gute Doktrinäre lieber den Genius mißverstehen oder schmähen, um die angenehme Wohnlichkeit ihres Systems nicht zu beeinträchtigen.

Überhaupt muß man sich täglich wundern, wie die Menschen, gegen Tatsachen sich blind machend oder wirklich blind, sich einen Normalgenius erfinden und an diesem Maßstab den lebendigen Genius prüfen, statt die empirischen Gegebenheiten genialer Äußerungsweise zu sammeln. In der Literatur über Rembrandt fehlt es nicht an Ansichten, jede Vulgarität und Platttheit sei seiner unwürdig, und in diesem Sinn habe die Kritik die Aufgabe, seine Werke von fälschlich ihm zugeschriebenen zu „reinigen“. Die grotesken Gestalten der Geusen, hört man sagen, paßten nicht zu Rembrandt, und gar die sogenannten „sujets libres“ seien als anstößig der Unechtheit verdächtig. Ein bekannter, in England lebender Künstler (Alphonse Legros) hat geäußert: „Aucun sujet erotique n'a été produit par la main du maître“¹⁾. In der Tat ist aber Rembrandt, so wie er Nacktheit und sinnliches Verlangen aus der Höhe und Ferne göttlicher Lizenzen in die beklommene Nähe menschlicher Heimlichkeiten und Schamgewöhnung versetzte, vor dem Unanständigen und Obszönen nicht zurückgeschreckt. Wir unterlassen es, die Radierblätter dieser Klasse im einzelnen zu betrachten. Nagler, der sonst Rembrandts Kunst nicht wohlwill, hat lakonisch dazu bemerkt, diese unsittlichen Darstellungen seien bei weitem nicht so anstößig wie die Obszönitäten des folgenden Jahrhunderts („Künstlerlexikon“, XII, 513), und Blanc findet (S. 151), diese freien Stücke seien so ernst, daß man sie nicht indezent nennen könne. Das Ordinäre liege in Gegenstand und Modell, nicht im Künstler, der unbarmherzig wie ein Philosoph die menschliche Natur darstelle; auch sei die Wirkung der Blätter derart, daß man darüber weder lache noch lächle. Man darf für die Beurteilung dieser Dinge, die nicht leicht ist, noch zweierlei nicht außer acht lassen. Das eine ist die Berücksichtigung zeitüblicher Gewöhnung und Anstandsanschauung. Wenn die italienischen Damen Bandello und Boccaccio ertrugen, so war man in Holland nicht pröder; die Freiheit der Sitte und die Roheit war groß, und vielleicht scheint manchem die Derbheit bei Ostade und Jan Steen sogar genießbarer

¹⁾ „Gazette des beaux-arts“, 1885, 2, 508. Auch Sträter im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, IX (1886), 259.

als die Demimonde der Maler der Gesellschaft. Unflätereien und laszive Darstellungen haben sogar Justiz und öffentliche Meinung genötigt, sich mit den Künstlern zu beschäftigen (Fall des Torrentius und Romein de Hooge, des „zweiten Arctin“), und besorgte Väter haben wohl kunstbegabte Söhne ungern Maler werden lassen, weil sie die Zuchtlosigkeit dieser Kreise fürchteten. Daher denn Houbraken in seiner Kunstgeschichte gern Anlaß nimmt, zur Ehre des Standes den Künstlern Moral zu predigen, daß sie sich der „keuschen Nymphen des Parnas“ würdig zeigen möchten.

Der andere Punkt betrifft die Frage, wie weit freie Darstellungen einen Rückschluß auf das persönliche Wesen des Künstlers gestatten, und, so vorsichtig man mit diesem Schritt von der Kunst zum Leben im allgemeinen sein muß, hier scheint der Zusammenhang nicht abzuweisen. Die Ärgernisse, die Rembrandt in seinem Haus gab, seit Saskia gestorben war, und von denen früher kurz die Sprache war, deuten nach dieser Richtung. Den gleichen vierziger Jahren gehören mehrere der Radierblätter mit obszönen Darstellungen an; unter den Mappen seiner großen Kupferstichsammlung kommt eine mit „sujets libres“ vor, welche italienische Blätter von Raphael, Koffo, Hannibal Carracci und Bonafone enthielt¹⁾. Es ist beliebt, über solche Dinge abzuspoken oder — was ärger ist — Künstlern mildernde Umstände in Moratibus zuzubilligen. Erfahrene psychologische Beobachter möchten der Meinung sein, daß bei starken und mächtigen Naturen ebenso häufig sexuelle Unempfindlichkeit zu finden sei wie das Gegenteil. Die einen gehen unberührt wie der Salamander der Fabel durch das Feuer, die anderen werden vom Dämon geschüttelt. Dies sind weit mehr Mysterien der natürlichen Mitgift als Bereiche sittlicher Verantwortlichkeit. Was bei dem einen tragischen Kampf hervorruft, besitzt der andere mühelos und ohne Ansehung. Und so mag man Rembrandt, wenn es nötig gefunden wird, in Schutz nehmen, daß er nicht aus diesem Grund auf die Bank der Sünder gesetzt werde. Von mehr als einem Dämon hat er sich in jenem großen Läuterungsprozeß befreit, der aus dem Maler der sinnlichen Dinge

¹⁾ Gegen Hannibal Carracci, Marc Anton und Giulio Romano hat „Houbraken“ (III, 289 f.) wegen ihrer freien Darstellungen einen Angriff gerichtet, den er sich aus Florent le Comtes „Cabinet des singularitéz“ angeeignet hat.

den Maler des Geistes machte, und daß er über gewisse Dinge, soweit sie die Öffentlichkeit berühren, nicht nachsichtig dachte, beweist jene Erzählung Houbraekens von den Zellen, in denen Rembrandt seine Schüler getrennt voneinander arbeiten ließ und aus deren einer er einmal einen Schüler, den er mit seinem Modell Paradies und Adam und Eva spielend über- raschte, samt dem Modell die Treppe hinunter und zum Haus hinaus- warf¹⁾.

Die späteren Malereien des Nackten sind von dem in Petersburg be- findlichen Werk von 1636 und der Radierung Adam und Eva von 1638, von der früher die Sprache war (Abbildung Nr. 29), insofern verschieden und bilden eine Gruppe für sich, als der fast furchtbar zu nennende Wirk- lichkeitsinn, der sich in jenen ausdrückt, zugunsten des schönen Tons eine starke Abschwächung erfährt. Indem der nackte Körper wie ein guter Bissen von Licht und Farbe inmitten einer dunklen und gestimmten Um- gebung aufgetragen wird, nähert sich das Problem der uns von den kolo- ristischen Schulen Italiens her geläufigeren Behandlungsweise. Deshalb sind diese Werke, die Susanna im Haag und in Berlin, die Bathseba der früheren Sammlung Steengracht im Haag und die Bathseba des Louvre schon in anderem Zusammenhang früher erwähnt worden. Diese Werke sind Wunder von koloristischem Zauber und brauchen die Vergleichung mit allen anerkannt- ten Darstellungen nackter Körper nach dieser Seite nicht zu scheuen, übertreffen sie sogar in der Belebtheit und dem Lichtspiel der weichen Oberfläche. Für einzelne davon hat sich Rembrandt in Studien und Varianten der Insze- nierung kaum genug tun können, und Reynolds, der einst die Berliner Susanna besaß und sich wunderte, wenn ihm bei Gelegenheit wieder eine Studie zu seinem Bild vor Augen kam, knüpft die Bemerkung daran, es sei äußerst merkwürdig, daß Rembrandt trotz all diesen Anstrengungen zu-

¹⁾ Daß die Anekdote wahr sein kann, wird einmal durch die Geschichte der Leinwand mit dem Affen, welche später als Zellenwand dienen mußte, sodann durch die urkundliche Erwähnung dieser Trennungswände in dem gerichtlichen Ausgebot von Rembrandts Haus 1658 bei Scheltema, „Discours“, p. 84, bestätigt. Seitdem bei de Groot, „Urkunden“, S. 236.

legt eine so häßliche Figur geschaffen habe¹⁾. In der Richtung der linearen Schönheit Nachgiebigkeit zu bezeigen, hat es Rembrandt offenbar am Willen gefehlt. Wenn man bei der Susanna im unklaren wäre und die Haltung des bei allen Feinschmeckern so großen Anstoß erregenden linken Beines wie die geduckte, im Winkel gebrochene Haltung des Körpers damit entschuldigen wollte, daß alles der Wahrheit des momentanen Ausdrucks geopfert werde, und daß der Schrecken des Überfalls jene so charakteristischen Stellungen völlig motiviere, so fällt für die Bathseba jeder derartige äußere Grund weg (Abbildungen Nr. 93 und 101). Hier kann über die wahre Meinung des Künstlers kein Zweifel sein.

Die Radierungen dieser Klasse ergeben dieselbe Wahrnehmung. In das Jahr 1688 fallen allein vier Altblätter, und ein weiteres von 1661 galt überhaupt lange Zeit als die letzte Radierung des Meisters. Die Mittel, die in den Gemälden des braunen Tons auf den Beschauer wie Überheizung drücken, haben hier, auf Weiß und Schwarz beschränkt, die zauberhafteste Wirkung. Denen, die an diesen Blättern die Zeichnung oder die unangenehmen Formen tadeln, würde Rembrandt geantwortet haben: Habt ihr denn, blinde Toren, für den Glanz meines Lichts auf der hellen Haut keine Augen? Unreine Tölpel, die ihr nur schlaffe Brüste seht, wo ich mein Licht auf einem Paradies schwellender Oberflächen und an sammetenen Tiefen vorbeispazieren führe! Könnt ihr denn nicht eueren alten Adam ausziehen, um die Wonne dieses stillen Kosens und Geflüsters des Lichts zu genießen! Seid ihr so unsein, um der Feinheit meines Blicks in den Tonabstufungen nicht folgen zu können? Könnt ihr meinen Stolz nicht mitfühlen, da ich mit grellem Licht und schwarzen Schatten angefangen und nun gelernt habe, im Licht mit voller Körperlichkeit zu modellieren und im Schatten immer noch Farbe durchschimmern zu lassen? Alles andere aber und zumal das Verhältnis des Ober- und Unterkörpers, worin ihr gewohnt seid, die weibliche Natur nach eurem Kanon zu korrigieren, habe ich gelassen, wie ich es fand; ich habe die Formen nicht wählen mögen, einerlei ob ihr sie nun als ungewählt tadelt.

¹⁾ „A journey to Flanders and Holland.“ The complete works, II, 250.

Von den radierten nackten Frauen geben die Abbildungen zwei Rückenfiguren und zwei von der Vorderseite. Von der sogenannten liegenden Negativen (B 205) hat man geurteilt, daß „vielleicht alle fünfhundert Jahre“ so etwas in der Kunst möglich sei, dieses Einbetten des nackten Körpers zwischen Lager, Decke und dunkel sich senkenden Vorhängen, das Atmen und Sichrunden des Schenkels, das in tiefsten Schatten Entweichen der Kniekehlen, das Andeuten der Füße im Halblight neben dem Eingefogenwerden des Gesamtkörpers in die Nacht. Die andere Rückenfigur (B 202) sitzt auf dem Bettrand, klemmt die Lichtspalte des Vorhangs zu (fälschlich als Pfeil gedeutet, vgl. Anmerkung) und blickt nach dem dunkel auftauchenden Gesicht in der Tiefe der Vorhänge. Der Halbakt der anderen Sitzenden (B 197) hat das volle Licht angezogen, indes der Ofen daneben (mit der bildlichen Darstellung eines Mannes im Oval) geheimnisvoll aufglimmt¹⁾.

Die Forschung ist häufig so indiskret gewesen, daß sie feststellen zu müssen glaubt, für Danaë sei Rembrandts Frau Saskia oder für spätere Alte Hendriekje Altmodell gewesen. In der Tat führte im siebzehnten Jahrhundert eine Radierung den Namen: Rembrandts Kontubine. Von Rubens' Helene Sourment sagt de Piles, sie sei schön wie Helena gewesen und habe ihrem

¹⁾ An diese beiden letztgenannten Radierblätter hat sich ein Streit über ihre Technik geknüpft. Bredius hat aus einem Leydener Notariatsarchiv („Oud Holland“, 1909, 111 ff.) eine seltsame Urkunde gezogen. Bei einem Besuch in Leyden sei 1664 der Sohn Rembrandts, Titus, von einem Buchverleger angesprochen worden, er suche einen Kupferstecher für ein Porträtstücker. Es müsse aber ein gestochenes und kein radiertes Bildnis sein. Worauf Titus: das könne sein Vater liefern; denn er habe vor kurzem ein „vrouwtje niet een pappotje“ gestochen, d. h. eine nackte Frau. Über die Bedeutung des Attributs geben die holländischen Erklärer auseinander. Es könne ein Geschirr zum heißmachen von Speisen, aber auch einen kleinen Anaben bedeuten. Auf der Radierung der Frau am Ofen wird ein Töpfchen bemerkt, auf der sogenannten Frau mit dem Pfeil ein Cupido (?). Vor allem: beide zeigen weitgehende Grabsticheltechnik. Coppier bezieht die unklare Notiz auf B 197, die Frau am Ofen „Les eaux fortes“, p. 75 und „Revue des deux mondes“, 1. Januar 1917, p. 100. Sir, „Festbündel“ für Bredius, 258 ff. auf B 202, datiert 1661. Ich bemerke, daß dieses Blatt mit einem, scheint es, unausrottbaren Dauerirrtum die Frau mit dem Pfeil genannt wird. Die Gebärde, die nach Coppier unverständlich ist, wird klar durch die richtige Deutung. Die Frau streckt den Arm aus, um die Lichtspalte des Vorhangs zu schließen. Dies ist längst von V. von Loga, „Goya“, S. 30, angemerkt worden. Die richtige Beobachtung rühret von Goya selber her. Später auch von Schrey in der „Kunstchronik“, N. S. 18 (1906/07), S. 84 wiederholt.



118/120. Nackte Frauen

Nadierungen



121/122. Nackte Frauen

Nadierungen

Mann als Modell gedient. Dinge dieser Art sind selbstverständlich. Es ist aber überflüssig, darüber Worte zu verlieren, wo nicht, wie bei Rubens' *Helene im Pelz* die Bildnisähnlichkeit beabsichtigt war. (Über die Manier, Rembrandts Bilder nach den Modellen, die vielleicht seine Familie darbot, etikettieren zu wollen, ein Wort weiterhin S. 551, Anm. 1.) In den männlichen wie weiblichen Akten tritt durchaus das Bemühen und die Gewöhnung zutage, in allen Zweifeln Auskunft bei der Natur zu suchen. Manche dienen, die Konstruktion des Körpergerüsts festzustellen, manche für das Spiel der Oberfläche; in einer unvollendeten Kadierung, welche den Künstler arbeitend im Dunkel hinter dem hellbeleuchteten, einen langen Palmzweig haltenden Modell zeigt (B 192, het beeldt van Pigmalion früher in Holland genannt) und in einer dazu gehörenden Zeichnung handelt es sich wie in den Gemälden um den Effekt von leuchtender Nacktheit gegen Dunkel. Andere wieder sind Studien für Verkürzungen, mit denen Rembrandt nicht paradierte, die er aber beherrschte¹⁾. Hierher gehört die Kadierung einer Allegorie (B 110, Abb. Nr. 421 und den zugehörigen Text S. 507) mit einer kopfvoor abgestürzten Figur, hauptsächlich aber das verstümmelte Gemälde der Anatomie des Dr. Deyman (Amsterdam). Auf diesem Bild ist der Kadaver, an dem eben die Schädeldecke entfernt worden ist, um das Hirn bloßzulegen, und dessen Leib bereits aufgeschnitten ist, so verkürzt, „daß die Hände fast die Füße berühren“. Im ganzen wird man beachten, daß Rembrandt mit seiner Kenntnis der Verkürzungen so wenig Staat macht wie überhaupt mit seinen Aktstudien. Er hat die Gelegenheit offensichtlich vermieden. In der Szene des barmherzigen Samariters hat er den Schwerverwundeten, von den Mördern nackt Ausgezogenen meistens mit irgendeiner Hülle zugedeckt; den himmelfahrenden Christus hat er bekleidet. Mit Ausnahme von zwei nicht umfänglichen Darstellungen Jesu an der Marterssäule und denen des Kreuzifixus, mit Ausnahme von Kreuzabnahme und Beweinung — wie sind die Themata, nach denen die Italiener so begierig griffen, von ihm verschmäht worden! Wo sind die heiligen Sebastiane und wo die große

¹⁾ Unter den publizierten „Zeichnungen“, erste Reihe, Nr. 162 b; außerdem die Darstellungen entschwebender Engel auf Manoahs und Tobiaszzenen, schlafende Jünger in der Ölbergdarstellung und ähnliches.

Altparade der Italiener, das Jüngste Gericht? Selbst seine Venus (im Louvre) hat er in Kleidern gegeben, wie es überhaupt der Kunst vor der großen Flut der Renaissance selbstverständlich war, sogar in der Darstellung der Versuchung des heiligen Antonius die Damen angezogen zu lassen.

Indem Rembrandt an den Altaufgaben vorüberging und das Ziel der Kunst anderswo als im Kult des Nackten suchte, schritt die Renaissance auch ihrerseits unbeirrt ihren Weg weiter. In Rubens' Malerei tritt das große Thema in weitestem Umfang auf und wird in allen Variationen abgewandelt. Dann mit der Einrichtung der Akademien am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, wo allenthalben dem Altisaal das Studium der Gipsabgüsse nach der Antike maßigend und der Natur das Konzept korrigierend zur Seite tritt, wird die Altmalerei und das Nackte als höchste Aufgabe der Kunst Schuldogma. Die Schüler wünschen, was sie gelernt haben, auch im Examen der Öffentlichkeit zu zeigen. Die zunehmende Laszivität und Paganisierung der Sitten in den bevorrechteten Ständen greift als ein zweiter Hebel ein.

Rembrandt war nicht dieses Geistes Kind. In einer Zeichnung hat er sich im Werkstattmittel vor uns hingestellt, schwer und rubig, entschlossen und fähig, die Dinge zu sehen, wie sie sind, ohne Getändel, ohne Gefallsucht und ohne die Rücksicht, die die Mutter so viel furchtsamen Beschwiegens und Belügens ist. Dieser Mann wußte, was er als Künstler wollte und was er nicht wollte, und hatte beides, die Kraft zum Reden und zum Schweigen.

Also, das Nackte sei „eine der höchsten Aufgaben der Kunst; denn das Nackte ist das Schöne, und Schönheit ist der Endzweck der Kunst!“ Diese Sätze werden wie Axiome allgemein vorgetragen, und sogar die Reichstagstribüne hat sie als inappellabel verkündet hören. Man argumentiert, wie es scheint, folgendermaßen. Wenn die Kunst der Schönheit dient, so muß sie vorzugsweise diejenigen Stoffe ergreifen, die den stärksten Schönheitsgehalt besitzen. Nun nennen wir die Frauen das schöne Geschlecht, beurteilen sie vom Mannes- (oder soll man sagen: Herren-)standpunkt nach ihrer Schönheitsqualität und sind gewohnt, die Inszenierung dieser Schön-



123. Selbstbildnis. Zeichnung

Bisher Jansen † Amsterdam

beit als weiblichen Hauptberuf gelten zu lassen. Wie sollte aber die „heitere“ Kunst die Freude des Lebens mißbilligen! Und so wird das reichst ausgestattete Gefäß irdischer Schönheit, die Frau („das Weib“), — und daß man nicht mißverstehe, worum es sich handelt: die nackte Schönheit zum würdigsten Gegenstand der Kunst erklärt. Die nackten Götter und Göttinnen der Antike, die Nacktheiten der Renaissance bis herab zu „La femme dans l'art“ und „Le nu au salon“ beweisen, daß Künstler und Publikum hierüber zu allen Zeiten einig gewesen. Dieser universalis consensus mit seinem nicht vier Jahrtausende, aber doch über zwei Jahrtausende alten Ansehen tritt nun vor Rembrandt, prüft ihn und zuckt mit den Achseln. Wie soll man glauben, fragt diese Kritik, daß von einer Rembrandtschen Bathseba König David so lebhaft erschüttert und verführt werde, und diese Susanna, ist sie nicht eine Dienstmagd, und nicht des Belauerns im Bad und in der Heimlichkeit wert, es sei denn, daß das Dunkel über ihre nicht vorhandenen Reize täusche? Gerfaint, ein berühmter Kunstkenner der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und Watteaus Freund, bemerkt zu einem Rembrandtschen Akt („Catalogue raisonné“, p. 156): „Es ist eine alte Frau von sehr unangenehmem Ausdruck mit einem so vertrockneten und abgemagerten Körper, daß ihr Anblick eine wahre Kur gegen die Liebe ist („un vrai remède d'amour“). Ich weiß nicht, was Rembrandt so oft dazu trieb, solche Akte zu machen. Sie sind alle mißlungen und für das Auge unerfreulich. Vielleicht bekam er keine guten Modelle und gab die Dinge, so wie er sie sah, wieder. Indes war er ein so vortrefflicher Künstler, daß er die lächerliche Wirkung und die Unkorrektheit in diesen Sachen hätte bemerken und daß er hätte fühlen müssen, daß sie ihm nicht lagen („que ces sortes de sujets n'étaient pas de son genre“). Wahrscheinlich legte er nur auf das Helldunkel Wert und vernachlässigte deshalb korrekte Zeichnung, Auswahl und Schönheit seiner Figuren.“

Man muß hierzu etwas anmerken. Die öffentliche Meinung, die in Rembrandts nackten Darstellungen eine „Medizin gegen die Liebe“ sieht, steht in abgrundtiefem Gegensatz zur geltenden Ästhetik. Wenn hier Werke getadelt werden, weil sie keine Reiz oder sogar das Gegenteil des Reizes ausüben, so unterstellt man, daß das schöne Kunstwerk gefallen, d. h. einen

Reiz ausüben, d. h. auch gegenständlich interessieren müsse. Wie verhält sich aber diese Meinung zu dem angeblichen „uninteressierten Wohlgefallen“, das die Kunst erregen soll? Kant hat diese Formel gebraucht, und Schopenhauer hat aus dem Willen und seiner Ausschaltung und Brechung durch Kunst und Religion den Angelpunkt seines Systems gemacht. (Nietzsche hat freilich als Satyr eine aphoristische Kritik dieser Theorien und Systeme vom Standpunkt der Künstlererfahrung gegeben [„Zur Genealogie der Moral“, III, 6], die dem zu denken gibt, der gewohnt ist, über diese Dinge nachzudenken). Wer die Theorie von Dasein und Aufgabe der „Kunst um der Kunst willen“ für verkehrt hält und der gegenständlichen Seite der Kunst eine sehr viel größere Bedeutung zuerkennt als der Hochmut der Kennerschaft vielfach zugibt, wird zu der Meinung gedrängt, daß es auch Stellen gibt, an denen die öffentliche Meinung nicht unrecht hat, und an denen Ästhetik und Philosophie gründlich Schiffbruch leiden. Vielleicht also, daß in dem Urteil über die aufdringliche Häßlichkeit Rembrandtscher Nacktheiten ein Gran Wahrheit steckt, daß wenn das gegenständlich Anziehende und Interessierende zum Wesen der Kunst gehört (und wer will bestreiten, daß die heidnische Kunst ihre Götter und die christliche ihre Madonnen usw. nicht nur mit den Augen, sondern auch mit dem Herzen geliebt habe?), umgekehrt das gegenständlich Abstoßende ihrem Wesen widerspricht. Eigentlich sind Kenner und Laien hierin nicht so verschiedener Meinung; nur daß die Kenner fähig sind, über den großen künstlerischen Eigenschaften eines Werkes das Häßliche und gegenständlich Gleichgültige zu übersehen, das sich dem Laien als einzig Vorhandenes aufdrängt. Offenbar ist aber, daß die ganze Frage falsch gestellt ist. Das Schöne oder Häßliche sind nicht die Hauptachsen, um die sich die Kunst dreht.

Die Aufgabe der Kunst, würde Rembrandt sagen, ist nicht die, aus der Wirklichkeit zu fliehen, durch die Gaukelei eines Traumes, durch das Festhalten der Traumgestalten in der Form des Schönen über sie hinwegzutäuschen, sondern ihre Aufgabe ist, die Wirklichkeit zu deuten. Man kann die Formen nicht aus der Wirklichkeit wählen, dieses annehmen und jenes verwerfen; vor der ungeheuren Größe der Aufgabe wäre solch ein wählerischer Luxus frevelhaft. Die Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfang ist als

Material kaum ausreichend, Sinn und Wesen zu deuten. Und so muß alles helfen, das Geheimnis zu enträtseln, das sogenannte Schöne und das Häßliche, das Große und das Unansehnliche. Gibt es überhaupt ein Schönes in den Dingen selbst und also ein Nichtschönes, ein Häßliches? Oder ist dieses sogenannte Schöne nicht vielmehr das geheimnisvolle Ingrediens, das der Künstler aus den Dingen deutet, und das der Beschauende als Beglückendes fühlen muß, worin also ein gemeinsames Interesse sich knüpft, eine Saite künstlerischer Leidenschaft in uns eine Saite mitschwingen heißt? Auf dieser — nicht Sympathie, sondern Synergie beruht die Macht der Kunst. Sie deutet und gibt, worüber wir unwissend waren und wonach wir fragend verlangen. In der Tat, sie befriedigt ein tiefes Interesse unseres Lebens und Daseins.

Alles in der Welt hat Kern und Schale. Rembrandt fing damit an, das Äußere zu deuten. Er gab den körperlichen Menschen wieder; er gab ihn mit Kleidern und ohne Kleider. Er machte auch die Sinnlichkeit zum Gegenstand der Kunst. Wer hat nun den Mut, zu sagen, sie sei kein Gegenstand der Kunst? Kunstwerke aller Zeiten und aller Künste, der bildenden und der Musik, sind da und sprechen vernehmlich. Für sich persönlich hat jeder die vollkommene Freiheit, sie abzulehnen; aber keine Theorie, die allgemeine Gültigkeit beansprucht, kann sie aus der Welt schaffen. Auch die Kant'sche Ästhetik, hierin die Schwester eines Kunstgeschmacks, dem in der Opposition gegen die Erzeße des achtzehnten Jahrhunderts kein Marmor weiß genug und kalt genug war, dem die Polychromie als Sinnlichkeit und die Farbe als Unkeuschheit erschien, ist dagegen ohnmächtig. (Womit freilich ihre übrigen Verdienste ungeschmälert bleiben, da sie das Künstlerische im engeren Sinn erst für alle Welt und Zeit entdeckt hat.)

So waren also die Anfänge von Rembrandts Kunst. Wie ging es aber weiter? In dem Leben vieler großer Künstler, die mit Wirklichkeit und Naturalismus begonnen haben, kommt ein Augenblick oder eine Wendung, wo sie ein Ekel an der Wirklichkeit erfährt, und sie nichts anderes als Flügel, die sie weg- und emporheben möchten, wünschen. Dies ist der kritische Zustand, wo die Versuchung der Antike mit ihren Lockungen der Erdferne, des Traumes, der Formenschönheit und Klarheit anhebt. Rem-

brandt kannte die Antike einigermaßen und nicht nur die spätantiken Kaisers- und Philosophenbüsten des kleinen Museums von Gipsabgüssen, das er besaß, obwohl ihm diese realistischen Werke wahrscheinlich am besten gefielen. In seinen Mappen hatte er reichlich Stiche nach der Antike. Die Gebildeten in Holland sammelten, schon aus Interesse für die älteste vaterländische Geschichte, antike Inschriften und Reliefs, Münzen, Medaillen, Gemmen; bereits war die Archäologie eine Hilfsdisziplin der klassisch philologischen Studien. Alles dies war Rembrandt nicht fremd; er mochte diese Kunst vielleicht bewundern, aber er folgte ihr nicht nach. In seinen Werken gibt es keine solchen Überraschungen, wie sie einmal Rubens bietet, indem er einen gemalten Apoll von Belvedere auf der Leinwand sehen läßt, wie er überhaupt antike Figurenmotive, die er in den acht Jahren italienischer Lehrzeit aufgezichnet haben mochte, gern adoptiert. Die kanonischen Idealverhältnisse und -umrisse antiker Nacktheiten waren Rembrandt unmöglich; er glaubte einfach nicht an diesen Glauben. So wie seine Gestalten sich bewegten und gekleidet waren, darf man nicht erwarten, daß sie apollinische oder herkulische Formen besäßen. Überhaupt gehört es zu den Grundtatsachen seines künstlerischen Verhaltens, daß er von der bekleideten Figur als dem nordisch Gegebenen ausging und genau wie die Gotik die Gewandfigur als Normalaufgabe der Kunst nicht nur empfand, sondern auch schöner fand. Rembrandt ist, wie wir des öfteren festgestellt haben, Kostümmaler; nie ist ihm das Gewand „Echo der Gestalt.“ Die Italiener der Renaissance empfanden hierin anders und ähnlich wie die Antike; sie glaubten an das Dogma der Körperherrlichkeit und haben, indem sie von der nackten Figur und ihrem Idealkanon ausgingen, einfach und folgerichtig die Stattlichkeit der Bekleidung, den großen Wurf der Gewänder, die große Gebärde als etwas von der nackten Gestalt Abhängiges hinzukonstruiert. Was sie damit erreichen, ist eine Welt für sich, die Kunstwahrheit besitzt. Rembrandt hat etwas anderes, das, „was für germanische Anschauung die Kunst besitzen muß: nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Wirklichkeit; was Shakespeare besitzt und die Dichter, die wie zu unseren besten zählen“ (German Grimm). Er hatte die Nachbildungen der Werke der Raphael, Michelangelo, Tizian in seinen Mappen; aber in Körperbildung und Aufbau der Gestalt ging er seine eigenen

Wege. Er glaubte an die Wirklichkeit und suchte in ihrer Deutung, nicht in ihrer Verneinung seine Kunstwah:heit. Dies ist auch der tiefere Grund, warum das Häßliche einen so breiten Raum bei ihm einnimmt. Wir haben schon früher erörtert, daß das Häßliche einen stärkeren Wirklichkeitsgehalt hat als das Schöne, das aus einer Art Abstraktion zustande kommt (S. 208 und 211 f.). Hierin ruht die große Macht des Häßlichen. „Die biblischen Szenen“, sagt Grimm, „zeigt uns Rembrandt mit oft schauerhaften Figuren ausgestattet, Christus zuweilen von erschreckender Häßlichkeit, immer aber so wirklich, daß uns Widerspruch niemals in den Sinn kommt.“ Dies aber führt zu einer weiteren Betrachtung.

Wenn zum Wesen der Kunst, sagen wir allgemein: das Lebensfördernde gehört, das unsere Energie erhöht, und wenn wir diese Eigenschaft mit wechselnden Ausdrücken: Tröstung der Kunst, Schönheit usw. benennen, so könnte das Häßliche, indem es jenem entgegenwirkt, als ein zu Vermeidendes empfunden werden. Dies war eine der Grundanschauungen Goethes, von dem

„unsäglichen Augenschmerz,
Den das Verwerfliche, Ewig-unselige
Schönheitsliebenden erge macht.“

In diesem Gedanken haben wir zu erklären versucht, warum die allgemeine Ansicht zu der Theorie im Widerspruch steht, das Schöne als das Belebende und Interessierende begrüßt, das Häßliche aber nicht unrichtig ablehnt, da sein Dasein und Anblick unsere Energie herabsetzt und die Lebenskraft lähmt. Indessen ist mit dieser einfachen Alternative der Streit nicht erledigt. Schön und Häßlich sind Vorstellungen, die der Schale und dem Sinnlichen der Welt angehören. Sowie sich die Betrachtung und die Kunst dem Kern der Dinge zuwenden, verlieren sie ihre Bedeutung und ihren Gehalt. Wer glaubt, daß der Weg der Kunst immer mehr von außen nach innen und vom Körper zur Seele führe, wird der Meinung sein, daß hierin Rembrandt einer der mächtigsten Bahnbrecher gewesen ist. Vor seinem Auge wird das Sinnliche zum Tor des Nichtsinnlichen, das sich immer williger öffnet.

Von je schon ist bemerkt worden, wie viel mehr Raum in seiner Dar-

stellung dem Alter, körperlicher Gebrechlichkeit und dem Ausdruck gesammelter, sorgenvoller geistiger Betrachtung gegönnt ist als der sorglosen Jugend und Schönheit. Das Thema des alten Mannes und der alten Frau geht durch alle Perioden seiner Kunst. Schon früh, in der Leydener Zeit, tritt das Bild der alten Frau auf, die in einem großen Buch, wohl der Bibel, liest (Oldenburg, Abb. 7); in der heiligen Familie des Louvre leistet sie als Elisabeth der Maria Gesellschaft. (Abb. 53.) Dann wiederholt es sich in mannigfacher Abwandlung, die Greisin nachdenkend, die Hände mit dem Augenglas auf dem Buch ruhend, auch wohl ohne Buch und die Hände einfach zusammengelegt, so viele Male, daß man wohl an den Jugendeindruck seiner alten Mutter denken muß, der ihm sein Leben lang vor Augen geblieben ist. Die ernst gefurchten Züge, mannigfacher Gram, Gefühl von Einsamkeit, ein Nachdenken wie ein Weg ohne Ende und ins Unendliche blicken aus Gesicht und Haltung dieser Greisinnen und Greise. Man pflegt naiver Weise alten Leuten manchmal und mit einiger Verwunderung das Attribut: schön zu geben — ein schöner alter Mann —, als wäre normaler Weise Häßlichkeit und Alter gleichbedeutend. Was diese Gesichter auszeichnet, ist der hohe Gehalt an Empfindung und Seele. Wäre es nun aber so, daß das Häßliche mehr Seele enthielte als das Schöne, gleichwie Sokrates sein häßliches Gesicht als eine verhüllende Maske bezeichnet hat? Rembrandt mochte antworten, wie Goethe in seinem Alterswerk die schöne Suleika sprechen läßt:

„Der Spiegel sagt mir: ich bin schön!
Ihr sagt: zu altern sei auch mein Geschick.
Vor Gott muß alles ewig stehn,
In mir liebt Ihn, für diesen Augenblick.“

So gesehen, gehören Häßlichkeit wie Schönheit nicht ihrem Träger; beide sind von Gott. Aber freilich liegt in der Schönheit mehr Verführung und Außerlichkeit, und so mag dem Künstler, der den seelischen Ausdruck sucht, die Häßlichkeit als das passendere Gefäß erscheinen. Die nordischen Maler, die die Muttergottes mit einem gehaltenen, innerlichen Ausdruck malten, müssen wohl ihre Häßlichkeit schöner gefunden haben als die süßen Madonnengesichter der Italiener.

Die große Rolle, die das Häßliche bei Rembrandt spielt, stellt man



124. Alte Frau

St. Petersburg



125. Junge Frau

St. Petersburg

sich immer gern als einen Defekt vor, als habe er den Sinn für das „Schöne“ und die Fähigkeit, es auszudrücken, nicht bebesen, oder als habe ihm Holland zu wenig Material dafür geliefert. Aber Holland war nicht arm an schönen Frauen und Mädchen. Ein Venezianer urteilt: „le donne sono piuttosto belle“, und selbst die Franzosen, die sich von jeher in dieser Sache als Kenner fühlten, fanden eigentlich an der Schönheit der Holländerinnen nichts auszusetzen; nur sei ihre Schönheit weniger zart und ohne Grazie, und dieser Mangel an Grazie ward besonders ihrer Kleidung zur Last gelegt¹⁾. In Holland selbst bezeichnete man in vier Versen, was zu einer schönen Frau gehört, und was an besonderer Schönheit die Frauen der Städte des Landes dazu mitbringen.

„Een Amsterdam aensicht (Gesicht), een Delfse gangh,
Een Leydse rongh (?), een Goudse sangh (Gesang),
Een Dortse middel (Körpermitte, Taille), een Haerlems wesen
Voor schoon in Holland zijn gepresen²⁾.“

Rembrandt hat anfangs der vierziger Jahre mit Interesse junge hübsche Frauen porträtiert, und wir wollen nochmals an jenes tumbe, glatte Gesicht (London, Buckingham-Palast, Abbildung Nr. 60) erinnern. In den kleineren Radierblättern begegnen in den dreißiger Jahren höchst feine und liebenswürdige Gesichter. Das Hauptstück der späteren Zeit möchte die junge Petersburger Dame von 1656 sein in ihrem stark beleuchteten weißen Tragen. Neben ihr steht ein Tisch mit einem Buch, zwei Äpfeln und einem dritten, halbgeschälten. Sie scheint also nicht unbesehen in Apfel zu beißen. In ihrer gar nicht van Dijkmäßigen, eher großen Hand, hält sie eine kleine rote Nelke. Aus ihren tiefliegenden Augen kommt ein ruhig angenehmer Blick, der alles Problematische ausschließt; sie hat etwas von dem sicheren Wesen

¹⁾ Das Abstreifen der Ohren, so lautet die Kritik, wissen sie nicht durch Darüberstreifen der Haare zu korrigieren; auf ihre Wangen drückt irgendein schweres Metallstück; das Kleid ist bis ans Kinn hinauf geschlossen. Der Kopf sitzt lächerlich eingeteilt in einen Tragen von zwei Ellen Umfang, und ihre Bewegung ist maschinenmäßig wie durch eine Feder, ganz ohne Freiheit. „Elles sont caparaçonnées d'un Hû“. Was Hû bedeutet, vielleicht ein Toilettenstück, ist mir weder aus alten noch aus neuen holländischen oder französischen Wörterbüchern, noch aus sonstiger Umfrage festzustellen gelungen.

²⁾ „Serberiana“, p. 115, woher auch das Zitat der vorhergehenden Anmerkung stammt.

der stilltätigen Frauen, wie sie in Wilhelm Meisters Wanderjahren vorkommen.

Trotzdem in diesen Werken der vollgültige Beweis geliefert ist, daß es Rembrandt nicht an Schönheitsfönn gefehlt, bleibt doch die Empfindung, als habe eine große Wandlung in ihm stattgefunden, und eine Ansicht von der Vergänglichkeit der schönen und sinnlichen Dinge in ihm Platz gegriffen, derart wie der Vater Cats in seiner nüchternen Prosa von der Eitelkeit der Welt zu seinen Lesern gesprochen (oben S. 96), eine Weltanschauung, die von der Schale zum Kern gedrungen ist, und auf welcher ruhend die Kunst, so sehr sie an die Sprache der sinnlichen Form gebunden ist, nichts anderes als eine innere Welt der Seele und Ahnung verkünden kann.

Damit stoßen wir auf den letzten Grund, warum Rembrandt dem schönen Nackten und der Altmalerei überhaupt einen so geringen Raum in seiner Kunst gewährt hat. Das Nackte ist die Verklärung des Körperlichen in der Kunst. Eine Kunst, die als Inhalt und Aufgabe die Darstellung der körperlichen Figur betrachtet, kommt folgerichtig dazu, das Nackte als höchste, ja einzige Aufgabe zu stellen. Eine solche Kunst ist die Antike und, in wesentlichen Stücken ihr verwandt, die der Renaissance, soweit sie, dem Christentum und Mittelalter sich entgegenwerfend, den Kult des Menschenheros, des Sinnenmenschen mit dem Recht seiner Triebe und seiner mehr als menschlichen, seiner titanischen Ubergewalt verkündet, soweit sie das Heidentum erneuert hat. Eine neue Kunst aber, die erstens soweit von christlichem Gefühl durchdrungen ist, daß sie von der Selbständigkeit des Geistes und seiner außerkörperlichen Verankerung ausgeht, und zweitens den Alleinanspruch der Figur und ihre Vordergrundsrolle nicht anerkennt, sondern den Menschen mit dem All der Welt zusammensieht, muß notwendig eine ganz veränderte Stellung zur Wiedergabe des Nackten einnehmen. Das Nackte verschwindet als Hauptstück ihres Programms. Für den Künstler wird das Studium des Nackten für alle Ewigkeit als Grammatik der Form unerläßlich bleiben; aber dies beweist nichts für die Welt außerhalb der Werkstatt. Und hierin ist Rembrandt moderner gewesen als wir es heute sind. Die Macht der Phrase verblendet uns über die einfache Wahrheit, daß, wo das Leben das Nackte ausstößt und zudeckt, Kunst und Künstler nicht

mit einem eingebildeten Besserwissen sich verschanzten dürfen, sondern den heilbringenden Bund mit dem Leben schließen müssen, aus dem zu allen großen Zeiten der Kunst ihre Wahrheit und die Kraft ihres Ausdrucksvermögens erwachsen ist!).

¹⁾ Diese Gedanken habe ich vor Jahren in meinem „Kampf um die neue Kunst“, S. 116 ff., des näheren entwickelt. Seitdem im „Kunstwart“, Jahrgang 26 (1913), 280 ff. Das Unverständnis, auf das diese Gedanken treffen, kann mich so lange nicht überraschen, als unsere Justiz in gedankenloser Gewohnheit bei allen Anstößigkeitsprozessen Künstler als Sachverständige aufruft, wo es sich doch um ganz andere als bloß künstlerische Erheblichkeiten handelt, und wo der Laie der einzige wirklich Sachverständige und Urteilsfähige ist.

Veränderung der Kompositionsweise. Das Bild der
Wardeine der Tuchmacher. Rembrandts Historie und
das Bild des Civilis.

In den Kunstbetrachtungen, die Goethe, von der Sammlung Boisseree angeregt, in die Beschreibung seiner Reise am Rhein, Main und Neckar in den Jahren 1814 und 1815 hineinflocht, begegnet folgende Stelle: „Es ist nur ein schwacher Behelf, wenn man bei Würdigung außerordentlicher Talente voreilig auszumitteln denkt, woher sie allenfalls ihre Vorzüge genommen. Der Mensch weiß nie zu unterscheiden, was ursprünglich und was abgeleitet ist. Er bedient sich der Welt, wie er sie findet, und hat dazu ein vollkommenes Recht. Den originalen Künstler kann man also denjenigen nennen, welcher die Gegenstände um sich her nach individueller, nationeller und zunächst überlieferter Weise behandelt und zu einem gefügten Ganzen zusammenbildet. Wenn wir also von einem solchen sprechen, so ist es unsere Pflicht, zu allererst seine Kraft und die Ausbildung derselben zu betrachten, sodann seine nächste Umgebung, insofern sie ihm Gegenstände, Fertigkeiten und Gefinnungen überliefert, und zuletzt dürfen wir erst unseren Blick nach außen richten und untersuchen, nicht sowohl was er Fremdes gekannt als wie er es benutzt habe. Denn der Zauch von vielen Guten,

Vergnüglichen, Nützligen weht über die Welt, oft Jahrhunderte hindurch, ehe man seinen Einfluß spürt. Sieht man es denn Albrecht Dürern sonderlich an, daß er in Venedig gewesen? Dieser Treffliche läßt sich durchgängig aus sich selbst erklären. (Und mag auch bei den Niederländern im sechzehnten Jahrhundert das Beispiel der Italiener hervorscheinen): Der Niederländer bleibt Niederländer, ja die Nationaleigenthümlichkeit beherrscht sie dergestalt, daß sie sich zuletzt wieder in ihren Zauberkreis einschließen und jede fremde Bildung abweisen. So hat Rembrandt das höchste Künstlertalent betätigt, wozu ihm Stoff und Anlaß in der unmittelbarsten Umgebung genügte, ohne daß er je die mindeste Kenntnis genommen hätte, ob jemals Griechen und Römer in der Welt gewesen.“

Neben diese Äußerung Goethes über das natürliche Wachstum des Genius, die man als eine Erfahrung aus der Arbeit an seiner Selbstbiographie („Dichtung und Wahrheit“, in den Hauptteilen 1811—14 erschienen) bezeichnen kann, mag der Kuriosität halber das Urteil Houbrakens gesetzt werden, der die Sonderart Rembrandts auf ein vorsätzliches Andersseiner wollen als die Italiener zurückführt. Jede Vergleichung mit der italienischen Kunst habe er bewußt ausschließen wollen und zu diesem Zweck in allem das Gegenteil getan, derart wie Tacitus vom Kaiser Tiberius erzähle, daß er alles mit Vorbedacht vermieden habe, was Vergleichungspunkte mit seinem Vorgänger, dem Kaiser Augustus, dargeboten hätte. Die Meinung Houbrakens, daß die Furcht, die Vergleichung hätte nur zu Ungunsten Rembrandts und des Kaisers Tiberius ausfallen können, hier die Lebens- und dort die Kunstweise bestimmt habe, ist durchsichtig genug.

Beide Urteile, das feindliche und das liebend bewundernde, kommen darin überein, daß die Gleichgültigkeit Rembrandts gegen die antike und die italienische Kunst sein wesentlicher Charakterzug sei. So unanfechtbar nun diese Tatsache ist, und so sicher die Betrachtung Rembrandts, von welchem Punkt immer ausgehend, zu diesem Kern zurückkehrt, so hat die neuere Forschung, die so vieles als konventionelle Fabel erwiesen zu haben meint, auch an dieser Tatsache zu rütteln und abzubreckeln versucht. Aus dem 1834 zuerst veröffentlichten Verzeichnis von Rembrandts Habe, der gerichtlichen Inventaraufnahme, sah man mit Verwunderung, welch ausge-

breitete Kenntnis der Künstler von antiker und italienischer Kunst besessen, wie viele Mappen voll von Stichen nach den Hauptmeistern des Südens, wie mancherlei Gipsabgüsse er sein eigen nannte und jedenfalls mit großem Kostenaufwand gesammelt hatte. Denn alles Italienische stand in Holland höher im Preis als die einheimische Kunst, und die 3500 Gulden, die 1639 in Amsterdam für ein gemaltes Bildnis Raphaels (den Castriglione des Louvre) bezahlt wurden, hat Rembrandt sicher nie für ein eigenes Werk bekommen. Der Besitz all dieser Nachbildungen war fast ein Ersatz einer Reise nach Italien, die Rembrandt als junger Mann hochmütig abgelehnt hatte. Es ist klar, daß ein Künstler solchen Besitz anders wertet und genießt als ein Laie und Liebhaber seine Photographien und Stiche; für Rembrandt war es ein Studienmaterial, für manches Vorlage und Muster, und so hat er wie aus der Antike so auch aus der neueren Kunst gelegentlich Motive entlehnt, sei es, daß er Interesse fand, etwas ohne weiteres zu kopieren, sei es, daß er es sich als Anregung zu freierer Benützung dienen ließ. Fälle beider Art hat die neuere Forschung entdeckt und zu einer Liste zusammengestellt, die zweifellos bei fortgehender Beobachtung noch vermehrt werden wird¹⁾, und dies ist es, was man mit einer nur zu geläufigen Bezeichnung „Beeinflussung Rembrandts durch die italienische Kunst“ nennt.

Es ist eine Erbsünde menschlicher Betrachtungsweise, sich von Angerbildheiten aufhalten zu lassen und mehr auf die Worte des zufälligen Ausdrucks als auf die Sache zu achten. Zu allen Zeiten haben Künstler Motive und Melodien genommen, wo sie sie fanden, aber freilich auf die Auswahl

¹⁾ E. Müng, „Rembrandt et l'art italien“, „Gazette des beaux-arts“, 1892, 1, 196 ff. Hofstede de Groot, Rembrandts Entlehnungen, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen“, XV (1894), 175 ff. Weitere Literatur bei C. Neumann, „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 152, in dem zusammenfassenden Abschnitt über Rembrandts Verhältnis zu Antike, Italien, Akademie. Hier noch ein Beispiel für viele aus dem Bereich dieser Niederjagd. Zu Rembrandts Radierung von Schff der Fortuna (Abb. 17) ist für den mit dem Pferd stürzenden Reiter auf eine Zeichnung Heemskerks nach einer reitenden zusammenbrechenden Amazone und das Mercurmonument von Antbus hingewiesen worden. Für solche Darstellungen gab es in der Überlieferung zahllose Vorbilder. Der Paulus von Damaskus ist in Schedels „Weltchronik“, eine Lasterdarstellung ist schon bei Villard de Honnecourt auf stürzendem Pferd gegeben. Wer will sagen, wenn überhaupt, welche Vorlage, antike oder nichtantike, Rembrandt allenfalls angeregt habe?



126. Leonardo da Vinci, Abendmahl



127/128 Zwei Zeichnungen Rembrandts nach Leonardos Abendmahl. 127 Secundogenitur (Friedr. August), Dresden, 128 Berlin

und Verarbeitung den Stempel ihres Genius gedrückt, und so glauben wir allerdings, daß mit jener Liste von Entlehnungen, auch wenn sie sich immer weiter vergrößert, wenig oder nichts bewiesen wird. Das Verhältnis Rembrandts zur italienischen Kunst wird nicht an diesen äußerlichen Berührungen erkannt, sondern an ganz anderen Ausagen seiner Werte, auf die einzugehen nicht versäumt werden darf.

Für die frühere Periode liegt ein Zeugnis vor, wie man es sich klarer kaum wünschen kann, zwei Zeichnungen nach Leonardo da Vincis Abendmahl mit sehr auffälligen Veränderungen. Die eine (Köstelzeichnung, Sammlung König Friedrich August in Dresden) läßt die Figuren und Gruppen triaden, wie sie auf dem Stich nach Leonardo waren, der Rembrandt vorlag, in der Hauptsache unverändert. Aber das lineare Gefüge dieser Gruppen befriedigte ihn, wie es scheint, nicht; für sein Gefühl fiel offenbar die Komposition in zuviel Figuren- oder Gruppeneinheiten, die das Interesse verzetteln, auseinander. Der novellistische Zusammenhang des Vorgangs war ihm zu gedanklich und zu wenig augenfällig. Hierüber läßt das Mittel, zu dem er griff, um den Italiener zu verbessern, keinen Zweifel. Er schloß die drei Hintergrundsfenster, deren helle Landschaftsaussicht ihm völlig gegen sein elementares Empfinden ging; er brauchte Dunkel im Hintergrund. Vor diesen Fenstern errichtete er ein großes Baldachin, dessen Vorhänge die notwendigen Schattentiefen als Folie für den Nimbus Jesu und für seine nächsten Nachbarn hergaben. Nun hatte er, was ihm unentbehrlich schien: statt des fünfteiligen Rhythmus Leonardos einen einfachen Gegensatz, die Gruppe unter dem Baldachin und die Figuren außerhalb. Um der Hauptgruppe noch mehr Einheit und Rückgrat zu geben, korrigierte er die Haltung Jesu und brachte sie in die vollkommene Vertikale¹⁾. Die zweite

¹⁾ Die Zeichnung weist offenbare Merkmale von Rembrandts Korrekturen auf. Es ist eine seltener gezeichnete Arbeit der dreißiger Jahre, die er zwanzig Jahre später energisch übergegangen hat. Genaueres zu diesem Fall und ähnlichen bringt meine „Werkstatt Rembrandts“, S. 107 ff. Auffällig ist, daß in dem Schülerkreis Rembrandts das Abendmahl so selten vorkommt. Das Bild von Leithout im Reichsmuseum ist von 1654.

Zeichnung (Berlin, Kupferstichkabinett, datiert 1635) verfolgt einen anderen Weg, indem sie sogleich die Gruppenanordnung des Vorbildes zerstört. Links sind vier Figuren zu einer Gruppe zusammengezogen; alle Gruppen sind anders gebaut. Ein französischer, in der Orthodoxie der Italiener erzogener Kritiker bemerkt, indem er dies feststellt: „est-il nécessaire d'ajouter que Rembrandt a estropié le modèle italien? Ses groupes sont confus, ses attitudes et ses gestes des plus vulgaires“. Gehört wirklich so viel dazu, Rembrandt verstehen zu wollen? Das Sonderdasein der italienischen Figuren beruht auf ihrem lebhaften Gebärden spiel, einer Sprache, die den nordischen Menschen ungewohnt und unfein erscheint. Man muß nur beachten, wie Rembrandt die Haltung des äußersten Apostels rechts verändert: statt ihn beide Hände vorstrecken zu lassen, nagelt er sie an den Tisch; dies schien seinem Empfinden der wahrere Ausdruck. In diesem Sinn erklären sich alle Abänderungen; sie bewegen sich in der Richtung von der theatralischen Gebärde (nach unserem, nicht nach dem italienischen Gefühl), von der äußeren Aufgeregtheit, die Rembrandt auf wenige Personen beschränkt und in diesen noch steigert, zum natürlich einfacheren Ausdruck und zur inneren, mit Grauen gemischten Erschütterung. Waren es im Fall der ersten Zeichnung die linearen Ausdrucksmittel, die der Holländer kritisierte, so diesmal die fremdartige Lebendigkeit und Außerlichkeit der Gebärden sprache.

Da nun aber Gebärden für den körperlichen Umriß zugleich Linien bedeuten (man denke an den Parallelismus der Armbewegung bei Raphael!), so bilden beide Ausdrucksmittel im Grund nur eines, und Rembrandt konnte, wenn er die Lebhaftigkeit der Gebärde, worauf der bewegte Umriß und die brückenartige Verbindung der Gestalten zur Gruppe beruht, einschränkte, gern auf die Linie verzichten, die in seinem System von Hell und Dunkel sehr an Wichtigkeit verloren hat. Als Rembrandt anfang, stand er, sowohl unter dem Eindruck der italienisierenden Kunstüberlieferung als auch durch eigene Neigung, noch im Bann südlicher Rhetorik. Unter vielen Beispielen ist die gebieterische Bewegung seines Christus, der den Lazarus auferweckt (B 73), wohl das stärkste. Im übrigen setzen uns besonders die Zeichnungen in die Lage, zu verfolgen, wie sich Schritt für Schritt die Erfindung von der rhetorischen Gebärde abwendet. Zu der höchst ers

greifenden Darstellung der in Gebet versinkenden Eltern Simons, denen der Engel die wunderbare Botschaft verkündet hat (Dresden, Abbildung Nr. 91), gibt es eine frühere Variante, wo die zwei alten Leute erschreckt die Arme von sich strecken¹⁾; ferner den Entwurf einer Susanna aus den dreißiger Jahren, wo der eine der beiden Greise stark mit den Händen redet²⁾. In diesem siebzehnten Jahrhundert, wo jeder Ausdruck gern zur Übertreibung und zum Schwulst neigt, ist es eines der merkwürdigsten Zeugnisse der Unverdorbenheit, man könnte sagen der Immunität des Genius, wie Rembrandt im Ausdruck der Gebärde zur Natürlichkeit und Wahrheit gelangt. Daß einer die Fehler seiner Zeit bemerkt und kritisiert, ist nicht so selten; Huygens hat z. B. in seiner Selbstbiographie einen langen und leidenschaftlichen Ausfall gegen die Phraseologie und Affektation der Kanzelberedsamkeit seiner Zeit, die er „affectationis cultu inculta“ nennt und zur kunstlosen Natürlichkeit vermahnt. Das Überwinden der Fehler ist das Schwere, und hier ist denn vor der Macht der Wirklichkeit in Rembrandt die Ansteckung der italienischen Konvention („foedissimi erroris contagium“, sagt Huygens) erloschen. Man sollte meinen, es erfordere nur, die Augen aufzumachen, um den ungeheuren Unterschied im Grad der Gebärdensprache zwischen dem Norden und dem Süden zu bemerken: bei holländischen Menschen gar ist Phlegma und Langsamkeit der Bewegung überaus auffällig³⁾. Es bedarf aber einer großen künstlerischen Anstrengung, um in der Darstellung diesen Tatsachen zu ihrem Recht zu verhelfen; festgewurzelte Vorurteile, falsche Gewöhnungen des Auftretens in der Öffentlichkeit, das

¹⁾ „Zeichnungen“, erste Reihe, Nr. 22. Schöner ist die andere, erste Reihe, Nr. 128, steht aber auch hinter dem Gemälde zurück.

²⁾ „Zeichnungen“, zweite Reihe, Nr. 20. Einen Entwurf zur Berliner Susanna sollte man das nicht nennen, wie der begleitende Text tut; auch ist das Blatt zeitlich viel zu weit entfernt davon. Über den häufigen Fehler in de Groot's so verdienstvollem Katalog der Zeichnungen, Blätter von gegenständlicher Übereinstimmung voreilig mit Gemälden zu verbinden, vgl. „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 74 ff.

³⁾ Taine, „Philosophie de l'art dans les Pays-Bas“, in der zweibändigen Ausgabe der „Philosophie de l'art“ wiederabgedruckt I, 262 ff.: „Leur machine expressive a besoin de temps pour se mettre en branle“ und ebenda die Geschichte von dem Toulouser Kaufmann in Amsterdam: „De vrais navets“. Das Fremdartige und lediglich Italienische der Gebärdensprache in Leonardos Abendmahl hat auch Goethe in seinem Aufsatz über dieses Werk hervorgehoben.

verderbliche Beispiel des Theaters sind die stärksten Hindernisse. Beurteiler Rembrandts, die von seiner „üblichen Beredsamkeit“ sprechen, sie hier und dort aber vermiffen, übersehen, daß in diesem Punkt eine deutlich sich abzeichnende Entwicklung vorliegt, und daß seine Kunst in der Abdämpfung, ja Unterdrückung der Gebärdensprache fast zur Unbeweglichkeit, in der Mimik, die er anfangs übertreibt, fast bis zum psychologisch Ausdruckslosen, wie wir denn weiterhin sehen werden, gelangt.

Die Unabsichtlichkeit und Unbelauschttheit der Haltung, das Austreiben aller modellmäßigen Pose aus dem Modell, die Abwesenheit jeglicher Rücksicht auf einen Zuschauer — einerlei ob eine solche Rücksicht aus Gefallsucht oder ob sie aus Verlegenheit entspringt — gehören zu den tiefsten Zügen von Rembrandts Kunst, auch zu denen, die der Torden am höchsten zu schätzen weiß. Hiermit hängt es dann zusammen, daß wie Natürlichkeit der einzelnen Gestalt und ihrer Bewegung so auch einer Verbindung von Gestalten in der Gruppenkomposition sich immer stärker ausprägt und aller Künstlichkeit und Schwierigkeit der Anordnung abhold wird.

Die Historie galt der Überlieferung der Renaissance so sehr als die höchste Leistung der Malerei, daß nach diesem Lorbeer jedem der Ehrgeiz schwoll. Raphael, dessen stärkere Begabung vielleicht von Haus aus die lyrische war, hat seine Kräfte in einem gewaltigen Kampf um jenes Ziel gesteigert; in den Anfängen dieses seines Kampfes ist aber mehr die Mühe als der Erfolg zu sehen; von seiner Grablegung lautet ein sehr unbefangenes Urteil, daß sie einem „Prix de Rome“ der „Ecole des beaux-arts“ gleiche. Aber einerlei, der Wettbewerb trieb jeden auf diese Bahn, und so ist auch für Rembrandt vermutet worden, daß ihn als jungen Mann die Erfolge des Rubens, dessen Werke in Stichen allenthalben verbreitet wurden, nicht gleichgültig gelassen hätten.

Bei dem tiefgreifenden Unterschied, der in Anlage, Schicksal und Kunstschaffen zwischen Rubens und Rembrandt besteht (s. auch oben S. 180 und 412), gerät man leicht in Gefahr, zu übersehen, wie stark Stoffe von leidenschaftlichster Bewegtheit Rembrandt in seinen früheren Jahren beschäftigt haben. Die ganze Skala des physiognomischen Ausdrucks bis zum Äußersten transitorischer Erregtheit hat er für die Lösung solcher Aufgaben studiert

und auch, was ihm später ganz fern lag, alle Künste reicher Linienkomposition aufgeboten. Daher drängen sich die großen Beispiele dieses seines dramatischen Stils, etwa die Radierung der Juden vor Pilatus mit dem „Ecce homo“ (oben Abb. Nr. 80) und die Frankfurter Blendung Simsons (oben Nr. 34), wegen des ungewöhnlich großen Formats als Hauptwerke Rembrandts auf, obwohl man seine anderen Werke, die weniger äußere Bewegtheit und desto mehr Tiefgang der Empfindung haben, zweifellos für die wahren Rembrandts halten wird.

Die Blendung Simsons geht als Gegenstand mit den graufigen Stoffen etwa des Abrahams, der im Begriff ist, seinen Sohn zu schlachten, und der Abnahme Jesu vom Kreuz zusammen und entspricht dem grausamen Zug einer Zeit, die auf katholischer Seite mit Vorliebe nach Darstellungen ausgedehnter Martyrien verlangte. Man denke an Rubens' heiligen Kiewin, dem die Zunge ausgerissen wird, nach der ein Hund als nach einem guten Brocken schnappt, oder an Poussins Erasmus, dem die Därme aus dem Leib gebaspelt werden. Sieht man aber von dem Stofflichen des Simsonbildes ab, worüber die moderne Empfindung und Empfindlichkeit wie über etwas gesucht Aufsehenerregendes nicht so leicht weglommt, so muß man die geniale Macht dieser Vergegenwärtigung und die furchtbare Illusionskraft des gemalten Vorganges bewundern. Die Philister, die Simson greifen und blenden, bilden eine Linie und Gruppe von so jäh niederprasselnder Gewalt wie eine Kaskade; es ist ein „Überfallen“ im wörtlichsten Sinn¹⁾. Und was für das Empfinden des Beschauers den Eindruck des Sturzes und Einschlagens verstärkt, das ist der spitze und stumpfe Winkel, in dem zu jener Gruppe Simsons und der Philister die Gestalt der Delila und des Mannes in Rot mit der Partisane gerichtet ist. Es sind Stellungen und Linien, die wie von der Vorstellung ritoschettierender und plagernder Geschossteile eingegeben sind. Die Konvergenz all dieser Linien auf den über-

¹⁾ Die Gruppe des überfallenen Simson hat bei Rembrandt einen unverkennbaren Vorläufer auf dem Bild von Diana und Aktäon von 1638. Hier zeigt rechts die Gruppe der von ihren Gefährtinnen niedergeworfenen und auf ihren Zustand untersuchten Callisto die größten linearen Analogien; nur alles ins Komische übertragen. Daß der große Tragiker auch ein großer Komiker sei, hat schon Plato behauptet. Wer Rembrandt mit Shakespeare vergleichen will, wird sich diesen Zug nicht entgehen lassen.

wältigten Simson drückt sich dem Beschauer ein, ehe er den Sinn der Szene verstandesmäßig erfaßt hat. Weiter wird man dann gewahren, mit welchen Mitteln im einzelnen das Attentat, dessen Gelingen die größte Schnelligkeit erforderte, anschaulich gemacht worden ist. Der Mörder hat seinen Dold nicht am Griff, sondern, um den kleinen Kreis des Auges sicherer zu treffen, an der Klinge selbst gefaßt, indem er mit der freien Hand Simson am Bart gepackt hält. Der nächste über ihm hat Handschließen mitgebracht, um den Helden zu fesseln; aber in dem wilden Kampf legt er ihm die Ringe der Kette um die Handgelenke und preßt sie zusammen, daß das Blut hervorkommt. Alle Gesichter und Gestalten sind auf den Superlativ von Ausdruck gesteigert¹⁾. Simson, der das noch verschonte Auge zupreßt, als könne er es dadurch schützen; die beiden stehenden Philister trotz ihrer Angriffshaltung voll unverkennbarer Furcht; der ganz rechts am Rand mit erhobenem Schwert und schreiend, um seine Angst zu betäuben. Schließlich Delila, die Sähre und das abgeschnittene Haar in den Händen, mit völlig ernervtem, blutlos blassem Gesicht, Augen und Mund atemlos aufgerissen. Selten ist ein elementarer Gefühlszustand so schonungslos bloßgelegt worden, wie in diesem überwachten, aufgeregten Antlitz.

Rembrandts Darstellung der Kreuzabnahme Christi, die er dreimal gemalt hat und in einer großen, als Wandschmuck verwendbaren Radierung vervielfältigen ließ, mag wohl durch Rubens herausgefordert worden sein. Die Komposition (von der schon bei früherer Gelegenheit die Sprache war, S. 205 f. nebst Abb. Nr. 42 und 43) ist in jeder Figur studiert; ein Ausdruckskopf neben dem anderen. Wenn das lange Überlegen und die Absichtlichkeit in der Zusammenfügung dieser knienden, stehenden, sich streckenden und auf die Leitern hinaufgebauten Figuren nicht stärker und nicht gleich beim ersten Eindruck auffällt, so kommt dies daher, daß jene künstlerische Kunst und die höchst sorgfältige Adjustierung jeder einzelnen Gestalt nach Haltung, Tracht und Färbung durch die sichere Behandlung von Licht

¹⁾ Der ausschlagende Simson schien Franz Augler „ein zappelnder Jud“. Je länger man mit dem Bild und mit Rembrandt bekannt ist: es ist nicht repräsentativ für ihn und trotz des Formates kein Hauptwerk, sondern ein *ταράξνον* und eine „Extratour“. Er wollte einmal Rubensisch kommen.



129. Die Kreuzabnahme bei factelschein

Kadierung



130. Die Grablegung

Nadierung

und Ton des Ganzen ausgeglichen wird. Der Grad der Verdunklung und das Verhältnis des dunklen zum hellen Flächenraum, die Auswahl der Stellen, wo die Lokalfarben vom Licht aufgeweckt werden und wo sie zu schweigen und in den allgemeinen Ton sich aufzulösen haben, der verbindende Wert der Reflexe, — alles dies gibt der Gesamtstimmung so viel Macht, daß sie über das Auseinanderstrebende Herr wird. Eine spätere Umarbeitung (Abb. 44) läßt sehen, wie Rembrandt über die Wahl gerade dieses Themas gedacht hat. Im Grund ist doch das Thema der Kreuzabnahme in der Kunst ein Virtuosenstück, und selbst ihren kühnsten Lösungen klebt etwas von dem schwierigen statischen Problem an, die schwere Masse eines toten Körpers langsam von der Höhe herabzusetzen, wobei das Herumturnen der Gestalten auf Leitern und Gerät immer etwas Künstliches hat, das der Würde und dem tiefen Ernst des Vorgangs Eintrag tut¹⁾. Von Rembrandt haben wir noch eine Radierungsstizze (B 82, von 1642) dieses Gegenstandes: der Heiland hängt am Kreuz; ein Arm ist bereits frei, und man sieht, alter Überlieferung getreu, die abscheuliche Hantierung, wie mit der Reißzange der Nagel an der anderen Hand gelockert werden soll. Vom gleichen Jahr ist aber die gemalte kleine Stizze in London („Rembrandtwerk“, IV, Nr. 245), wo der Leichnam bereits auf dem Boden, auf dem untergebreiteten Tuch, ruht; es ist mehr eine Beweinung als eine Kreuzabnahme. Dann folgt 1654 wieder eine Radierung (B 83); es ist Nacht, Fackelbeleuchtung. Schon ist der Leib des Herrn völlig herabgehoben und ruht horizontal auf starken Armen. Der eine Fuß haftet noch am Nagel; ein Mann kommt mit dem Hammer, um den Nagel von unten zu lockern. Die Figuren auf der Leiter sind Nebensache geworden; die ganze Szene spielt sozusagen einen Stoß tiefer; ganz unten streckt sich ein Arm und eine hellbeleuchtete Hand, die der Mutter, „wie ein Schrei“ empor (Blanc). Wenn der Nachdruck früher auf dem Gräßlichen der Szene lag, wenn das

¹⁾ Die Behandlung des Gegenstandes durch Rubens und Rembrandt habe ich in „Westermanns Monatsheften“ 100 (1906), 638 ff. verglichen. Was soll man erst von den Vorgängern des Rubens, von den italienischen Manieristen sagen, über die das Buch von S. Voss, „Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz“ eine Beispielsammlung von Kreuzabnahmen enthält!

Krasse des Vorgangs mit der Künstlichkeit des figürlichen Aufbaus in Bund trat, so ist nun alles gemildert, mehr die Hilfe, Verehrung, Liebe als das Grauen der Zerstörung dargestellt!). Dieselbe Beobachtung kann man an der nachfolgenden Szene, an der Grablegung, wiederholen, wie auch hier alles Virtuose, äußerlich Aufregende und Aufdringliche zugunsten der reinen feilischen Wirkung zurückgetreten ist. Die späte Grablegung (B 86) übertrifft an tief musikalisch:innere Wirkung wohl alles, was die Kunst in der Schilderung dieser Leidensgeschichte hervorgebracht hat. Bei Tizian, der in der herrlichen Grabtragung des Louvre den nächst vorangehenden Alt gewählt hat, ist immer noch die Augenlust einer wunderbar schönen Farbenharmonie: hier aber hat Rembrandt völlig Nacht gemacht; wir sind im Dunkel der Grabhöhle. Eine Figur, deren Kopf allein sichtbar ist, steht unten im Grab, die drei anderen Stützenden am Rand; die übrigen sind die leidtragenden Zuschauer. Indem durch das tiefe Dunkel, welches das schwache Licht fast überwältigt, eine palpitierende Bewegung wie von einer erlöschenden Kerze entsteht, überträgt sich Erregung und Anteil auf den Beschauer; man meint, ein Schluchzen zu hören. Es ist der Nerv des Vorgangs, der hier bloßgelegt ist; eine Stimmung, die diesem kurzen Augenblick angehört, da man glaubt, im Zwielicht den Toten hinabsinken zu sehen, und die einen Eindruck, mächtiger als alles, in der Seele zurückläßt.

Je sicherer ein Künstler seiner selbst wird, je unverkennbarer sich der Stempel seines persönlichen Wesens seinen Werken aufsprägt, je weniger er Bedacht zu nehmen braucht, sich von anderen zu unterscheiden und originell zu erscheinen, um so unbefangener, ja geneigter wird er sich finden, fremdes Gut anzuerkennen und ihm Aufnahme zu gewähren. Auch für den jungen Rembrandt möchten wir eine so moderne psychologische Erscheinung wie Originalitätssucht ablehnen, und so haben wir versucht, Darstellungen wie den Ganymed eher aus dem großen Natürlichkeitsstreben, dem die herkömm-

¹⁾ Unter den Berliner „Zeichnungen“ (erste Reihe, Nr. 5) ist noch eine anscheinend späte Kreuzabnahme, im Breitformat wie in der Erfindung gleich wenig glücklich. Sie ist angezeichnet worden. Sehr interessant ist erste Reihe, Nr. 199 (v. Bederath), ein Zeitpunkt zwischen Kreuzabnahme und Beweinung.

liche Stilisierung unwahr erschien, zu erklären. Auf dem großen radierten „Ecce homo“ von 1635 hat er der Büste des Kaisers Tiberius, die hoch über das Gewühl der leidenschaftlichen Szene wegsieht, einen Schnurbart gegeben, nicht anders als Velazquez seinen Mars mit einem Schnauzbart bedachte, der freilich martialisch genug, aber sehr unantik aussieht. Nach der Mitte der dreißiger Jahre vollzog sich indessen eine Wendung, die Rembrandt von dem starken Natürlichkeitsbedürfnis ablenkte und den Wirkungen italienischer Kunst zugänglicher machen mußte. Die Ehe mit Saskia, der Reichtum, gesellige Verbindungen, mochten mitwirken, ihm ein neues Ideal von Vornehmheit, Ruhe, Harmonie aufgeben zu lassen, das ihn, langsam an Macht gewinnend, in die vierziger Jahre hinein, ja noch weiter beherrscht. Die Richtung, die Erscheinung der Dinge zu verschönern, brachte ihn in jene fühlbare Nähe der italienischen Kunstart, wovon wir früher genauer zu sprechen Anlaß nahmen. In den fünfziger Jahren begegnet er sich aufs neue, aber an einer anderen Stelle, mit der italienischen Kunst; es macht ihm augenscheinliches Vergnügen, von ihr zu lernen, ihr allerhand Methodisches abzusehen; er weiß, daß es ihm ungefährlich ist, daß ihm dieser „Einfluß“ und Umgang nicht schadet. Damals drängte es Rembrandt zur Vereinfachung und zur klaren Deutlichkeit; er war an dem Punkt, der bei allen großen Menschen kommt, die sich eine lange Jugend durch an der Wirklichkeit und ihren Gedränge und an dem Gegenstoß einer leidenschaftlich bewegten Innerlichkeit gearbeitet haben, und da sie das Wirkliche endlich bemeistern gelernt, der Idee und ihrer ordnenden Kraft Gehör geben. „Die kleinen Leute“, sagt einmal Diderot (und er demonstriert selbstamerweise an Rembrandts Lazarus), „meinen, man brauche nur eben die Figuren zu stellen und herzurichten; sie wissen nicht, daß die Hauptsache ist, die große Idee zu finden, und daß man die Pinsel beiseite lassen und so lange herumgehen, nachsinnen, ruhig bleiben muß, bis die große Idee gefunden ist.“ Jeder nordische Künstler, dem an einer gewissen Stelle das Geheimnis der „grande idée“ Diderots aufgeht, wendet sich an die italienische Kunst; worauf es ankommt, ist nur, daß er nicht der Leere des sogenannten Idealismus verfallt, sondern sein Erbteil Wirklichkeits- und Natürlichkeitsinn festhalte und sichere.

Der ungeheure Reichtum seiner Erfindungsgabe, der schon den Zeitgenossen auffiel, bei dem Soubraken verweilt, und der uns in den immer neuen Abwandlungen gleicher Themata entgegentritt, ließ Rembrandt in den fünfzig Jahren ein Gebiet betreten, das er zur Zeit seiner vorwiegenden Hell-dunkelbefangenheit gemieden hatte, die italienische Einflusssphäre der Linienkomposition. War es ein Zeichen sich nähernden Alters, daß er das verstandesmäßige, abstrahierte, plastische Element der Linie aufsuchte? Wurde der revolutionäre Neuerer, der Unabhängige, konservativer, nachsichtiger, der alten Überlieferung zugänglicher? Schon früher sind Beispiele erwähnt worden, daß er von der Ungewöhnlichkeit und völligen Neugestaltung einer Komposition zum Geläufigen und Einfachen zurückgekehrt ist (das „Noli me tangere“ in Braunschweig gegenüber derselben Darstellung im Buckingham-Palast, London, wobei die beiden Figuren Christi und der Magdalene, die zuerst in der einen Bildhälfte standen, in die Mittelachse gerückt wurden [Abb. Nr. 48 und 131]); das größte Beispiel wird weiterhin das Regentenstück der Tuchmacher liefern. Was Rembrandt von der italienischen Malerei jetzt erfragte, war die Eigenschaft der Monumentalwirkung und ihre Ausdrucksmittel, architektonischer Aufbau und Symmetrie. Höchstmerkwürdig, wie er seinen Weg vorübergehend zur Überlieferung zurückbiegt! Auch tut er es nicht nur in den großen Aufgaben von Figurenbildern, die ihn beschäftigen, sondern auch in der Landschaft, sowohl wo er sie selbständig schildert, als wo er sie begleitungsweise zum Instrumentieren heranzieht.

Landschaft hat Rembrandt in seiner mittleren Zeit unaufhörlich gezeichnet; Blätter aus seinen Landschaftsstizzenbüchern machen einen sehr großen Teil der hinterlassenen Zeichnungen aus. Man fragt sich wohl einmal, wozu Rembrandt so viel im Freien skizziert hat, da zwar unter den Radierungen die Landschaften zahlreich, nicht ebenso zahlreich aber unter seinen Gemälden sind; auch danach möchte man fragen, was die Lebensgewohnheiten des Mannes so sehr verändert hat, daß der allzu seßhafte Experimentator und Stubenhofer der Leydener Zeit sein Atelier-Laboratorium nun so oft verläßt und in den Umgebungen von Amsterdam herumstreicht. Derselbe mächtige Beobachtertrieb, wie er ihn nach dem Brand des



131. Christus und Magdalene am Ostermorgen

Braunschweig



132. Landschaft mit dem viereckigen Turm

Radierung



133. Landschaft mit dem Jäger

Radierung

Amsterdamer Rathhauses hinstehen und die Ruine mit den Stüßbalken abzeichnen heißt, begleitet ihn auf all seinen Gängen und Wegen. Mit Stausen und ohne zu ermüden, betrachtet man die Früchte dieses Eifers (zumal die Zeichnungen der an Landschaftsskizzen besonders reichen Sammlung zu Chatsworth, die aus der Sammlung des Sohnes von Govert Jink, dem Rembrandtschüler, stammt), oft nur wenig Striche oder Federzüge, ein paar Bäume, Hütten, ein Kanal, aber jeder Strich ein Treffer; dieser Schnell-schrift des Zeichnens entspricht eine ungeheure Fähigkeit, das, worauf es ankommt, zu sehen, die Psychologie der Landschaft zu durchdringen. Hier ist nichts zurechtgerückt und erfunden, nur gefunden, wie denn große Künstler weniger Erfinder als Finder und Entdecker sind.

Sehr scharf scheiden sich nun aber von diesen Studien und Skizzen Amsterdamer Landschaft, die so porträtgetreu sind, daß man versuchen kann, heute noch die entsprechenden örtlichen Gegebenheiten in der Stadt und ihrer Umgebung nachzuweisen¹⁾, die komponierten Landschaften. Wir meinen nicht nur die Fälle, wo die Berge verraten, daß Rembrandt nicht unmittelbar nach der Natur gearbeitet hat, wie in der großen Kaffeler und Braunschweiger Landschaft, sondern auch rein holländische Motive, in denen die Linien nach bestimmten Rückfichten gewählt und geführt sind, wie in der früher besprochenen Windmühlenlandschaft (früher Lansdowne, jetzt Philadelphia, Abb. Nr. 179, 56 und 58). In ganz einfachen heimatlichen Motiven drückt sich das neuerweckte Liniengefühl aus; in der Kadierung der Landschaft mit dem Turm (B 223) ist lediglich aus Linierrückfichten vom dritten Zustand ab (Kovinski 604) das oberste Turmgeschloß weggenommen worden; die Landschaft mit dem viereckigen Turm (B 218) ist durchaus kunstvoll aufgebaut, wobei es für unsere Frage gleichgültig ist, ob der Künstler das Motiv genau so vorfand, also sich auswählte, oder ob er die Natur frei zurechtgeschoben hat; endlich die Berglandschaft mit dem Jäger (B 211), die bereits an Italien denken läßt. Zu diesen Blättern ohne oder mit geringer Staffage treten nun Landschaften mit Figuren oder umgekehrt Figurendarstellungen mit bedeutender landschaftlicher Begleitung. In dieser Verbin-

¹⁾ Lugt, „Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam“. Auch in deutscher Ausgabe: „Mit Rembrandt in Amsterdam“, 1920.

dung, da eigentlich keines dem anderen untergeordnet ist, sind die Venezianer Maler vorangegangen und haben die Historie nicht nur mit landschaftlichem Hintergrund, sondern mit landschaftlicher Umgebung gepflegt; ganz besonders bot sich auch hier das Thema der großen einsamen Büsser, wie Tizian Johannes den Täufer in der Wildnis gemalt hat, und wie es mit großem Erfolg später die Bolognesen übernahmen (Sannibal Carracci, London. Guido Reni, Dulwich College). Das siebzehnte Jahrhundert mit seiner großen Neigung zur Landschaft liebt diese Verbindung besonders¹⁾, und auch bei Rembrandt ist sie nicht selten. Man kann als Gemälde die Glasgower Tobiaslandschaft, unter den Radierungen Christus mit dem Engel am Ölberg (B 75), den heiligen Franz (B 107) und den lesenden Hieronymus mit dem Löwen (B 104) anführen. Zumal auf dem Hieronymusblatt wirkt der Aufbau der Landschaft (auch auf der entsprechenden Zeichnung, erste Reihe, Nr. 133) wahrhaft architektonisch: eine Kirche und Häuser²⁾ oben über einer Schlucht, durch die das Wasser hochüberbrückt herabstürzt. Auch auf dem späten Abrahamsopfer (B 35) zeigt der Prospekt das gewaltige Bild einer Bergschlucht. In den Zeichnungen begegnen ähnliche Entwürfe großer landschaftlicher Szenerie, in die das Sägürliche eingefaßt wird³⁾.

Weit deutlicher indessen und vernehmlicher als in der Landschaft spricht die Wendung der fünfziger Jahre zur Linienkomposition, zu einer Schematisierung des Aufbaues nach geometrischen Figuren und Linien, in den Figurenbildern. Wir betrachten zunächst den einfacheren Fall einer beschränkten Figurenzahl, um uns dann den Massenszenen zuzuwenden.

Bei der Radierung des die Engel bewirtenden Abraham (B 29 von 1656)

¹⁾ Murillo, der Jßlus der Geschichten Jakobs, der jetzt in London (Grosvenor House), in St. Petersburg usw. zerstreut ist, Justi, „Murillo“, S. 14.

²⁾ Daß dieses Motiv von Haus und Turm venezianischen Ursprungs ist, ist immer schon bemerkt worden. Man sehe die Abbildung einer Zeichnung aus dem Louvre, die bald dem Giorgione, bald einem der Campagnolas zugeschrieben wird, in der „Gazette des beaux-arts“, 1894, 2, 329. Vgl. auch, was in der Schlußbeilage über die Architekturen auf den Hintergründen bei Rembrandt gesagt wird.

³⁾ Erste Reihe, Nr. 20 und 134. Zweite Reihe, Nr. 33. Dazu etwa aus der Sammlung der Albertina Meckur, den Argus tödend, und Tobias, der den Fisch ausnimmt. Doch ist dieses Blatt wohl früher.



134. Der heilige Hieronymus

Nadierung



135. Abraham,
Gottvater und die
Engel bewirtend

Kupferung



136. Gottvater und die Engel erschrecken Abraham

Zeichnung Dresden

hat schon Blanc angemerkt, der schießende Knabe Jomael habe seinen Platz erhalten, „pour faire pyramider la composition“. Das Blatt ist vielbesprochen; der Ausdruck des bedienenden Patriarchen ganz innere Demut, nicht nur äußere Unterwürfigkeit. Nur diese harten Engel, die so ganz und gar unerhört sind, geben Anstoß! Man sagt, Rembrandt habe eine orientalische Miniatur benützt, die etwas ganz anderes vorstellte. Aber dies war nicht der Mann, sich von einem lebenden oder gar bloß gezeichneten Modell kommandieren zu lassen. Warum muß nun aber Jehovah mit dem großen Bart schöne Knaben bei sich haben? Es sind männlich verständige Gehilfen, Männerengel, „Männer“ Gottes, wo an dem Kontrast im italienischen Sinn zwischen dem Alter und der glatten Jugend nichts gelegen war, und die zwei Begleiter möglichst unscheinbar zu assistieren haben. Anders ist die Erscheinung Gottvaters vor Abraham in einer himmlischen Zeichnung (Dresden) gefaßt, aber allerdings in der Gruppe Gottvaters mit den stützenden Engeln ebenso italienisch empfunden wie der pyramidale Gesamtaufbau der Radierung¹⁾. Ganz offenbar ist die Quelle der Inspiration für das Abrahamsopfer (B 35 von 1655). Dieser kunstvolle Aufbau der drei Personen übereinander, die Geschlossenheit dieses Abrahams selbtritt, die höchst sorgfältige Gewichtsverteilung in Bewegung und Ausladung, worüber viel zu sagen wäre, ist sehr weit von dem gesucht transitorischen Charakter der früheren Darstellungen dieser Szene (s. o. S. 147 und Abb. Nr. 33) entfernt. Zum Vorwand eines schönen jugendlichen Altes wie nach italienischer Gewohnheit ist freilich der Knabe nicht mißbraucht worden: das Sichzusammennehmen ist in Armen und Beinen unübertrefflich ausgedrückt²⁾. Rembrandt sucht das Einfachere. Hieraus erklärt sich, warum in so vielen späteren Werken Architekturen ein ganz anderes Wort mitsprechen als früher, wo zwar dekorative Einzelformen mit Liebe herausgehoben wurden, auch wohl

¹⁾ Viel schwächer ist die nämliche Szene in einer Zeichnung der Albertina in Wien, aber als Erfindung ähnlich. Sehr zu bemerken ist ferner der pyramidenförmige Aufbau der Hauptgruppe in dem späten Gemälde der Beschneidung Christi (die ursprünglich nach der treffenden Beobachtung de Groot's als Anbetung der Könige gedacht war) im Besitz des Earl Spencer (jetzt Widener, Philadelphia).

²⁾ Ähnlich ist der Unterschied in der Darstellung des Mahles in Emmaus von 1634 gegen eine zwanzig Jahre ältere Komposition (B 27 und 28).

als Hintergrund eine Gebäudefilhouette erschien, die Architektur aber kein wesentlicher Linienbestandteil war. Jetzt werden dagegen die einfachen Linien der Architektur Hebel monumentaler Wirkung und helfen dem figürlichen Rhythmus und Rahmen geben.

Ein einfacher Fall ist das Petersburger Gemälde der Samariterin von 1659¹⁾; der Brunnen, an dem Jesus die Frau trifft, ist von einer säulengetragenen Kuppel überdacht; in die Arkadenöffnungen der Säulen sind die Figuren symmetrisch eingerahmt; auch die Landschaft ist sorgfältig aufgebaut. Vielleicht der anschaulichste Fall begegnet in dem großen Radierblatt von 1655, der Schaustellung Christi vor dem Volk von Jerusalem (B 76). Jesus und Barabbas aneinandergebunden stehen auf einer Estrade vor dem Tor von Pilatus' Haus; Pilatus überläßt dem Volk die Wahl, wer freigegeben werden und wer sterben soll. Es war nicht das erstemal, daß Rembrandt dieses Thema behandelte. Die jugendlich gewaltige Radierung des „Ecce homo“ von 1655 (B 77, Abbildung Nr. 80), eines der erstaunlichsten Werke Rembrandts, wollen wir hier nicht im ganzen mit der späteren Darstellung vergleichen, nur das Kompositionsprinzip der Spätzeit deutlich zu machen suchen. Während sich auf der älteren Darstellung die Architektur schräg verkürzt in das Bild hineinzieht, sehen wir jetzt die Architektur genau als Front in einem fast geometrischen Aufriß²⁾; der Gegensatz eines Oben und Unten zwischen Pilatus und der Menge ist beibehalten; aber statt eines

¹⁾ Somof, „Gazette des beaux-arts“, 1899, I, 268 ff. Ich glaube, man sollte die Darmstädter Geißelung Christi mit diesem Bilde konfrontieren. Dann wird man glauben, daß sie von 1668 ist. Der siebente Band des „Rembrandtwerkes“ hält an der Lesung und Datierung 1668 für das Darmstädter Bild fest. Sollte man glauben, daß in dieser Spätzeit, wo die Radierung verschwindet, und nur Gemälde mit lebensgroßen oder überlebensgroßen Figuren vorkommen, eine solche Ausnahme kleinen Formates mit Figuren von $\frac{1}{3}$ Lebensgröße möglich sei? Auf die künstlichen Vermutungen, es habe zwei Stücke gleichen Gegenstandes gegeben, oder das erste sei 1668 übergangen und datiert worden, wollen wir uns nicht einlassen. Der Darmstädter „Katalog“ von 1914, S. 136, ist unbedingt für 1668.

²⁾ Hierbei sind einige Anlehnungen an das große Blatt Lukas' van Leyden (B 71, abgebildet in: „Kupfersteine und Holzschnitte alter Meister“, herausgegeben von der Reichsdruckerei, I, Nr. 18), wie Lehns hervorhob, unverkennbar. Das Merkwürdige ist aber, daß gerade so etwas jetzt Rembrandt die Anregung gab. A. de Gelder hat auf seinem Dresdener Bild des gleichen Gegenstandes die Motive der zwei Darstellungen Rembrandts verbun-



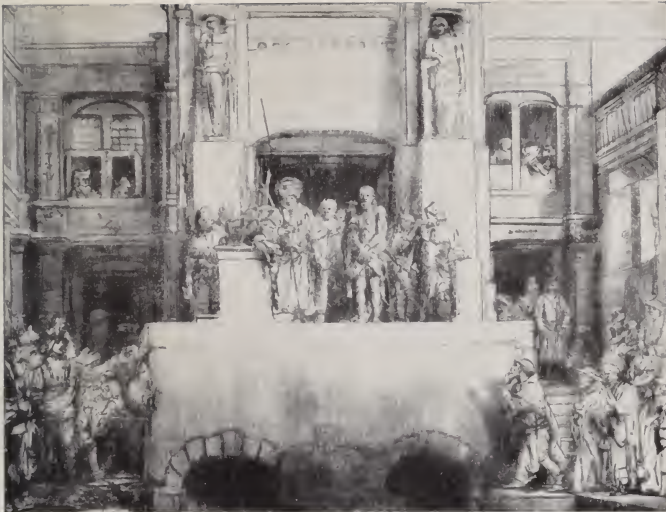
137. Das Opfer Abrahams

Kadierung



138. Christus und Barrabas dem Volke vorgestellt

Radierung



139. Christus und Barrabas

Späterer Zustand der Kadierung

Rechts und Links ein Vorn und Hinten gewählt. In diesem Zustand gefiel aber das Blatt Rembrandt nicht. Wie die Figurengruppen und die Hauptlinien der Architektur zusammengingen, störte ihn etwas, nicht, daß die Gruppe von Jesus und Pilatus durch das Gewühl unterhalb nicht isoliert genug schien, sondern etwas anderes. Es waren zu viele Parallelhorizontale geworden. Die Linie der ziemlich gleich hohen Scheitel der untersten Gruppe (die Isokephalie) wurde samt der ganzen Gruppe radikal entfernt; ein paar kleine Korrekturen sollten weiter dazu dienen, die zu große Regelmäßigkeit der Linienführung vergessen zu machen; deshalb erhielt das Portal hinter Pilatus eine kreissegmentförmige Giebelverdachung; am rechten Teil des Gebäudes wurde das Fenster erhöht und dergleichen mehr¹⁾. Die nun freigewordene Stirnansicht des Altars erhielt als unteren Abschluß zwei Rundbogenöffnungen mit einer Barockmaske dazwischen, und wenn diese rhythmisch lebhafter bewegte Linie samt den tiefen Schatten der Nischen der Erscheinung des Blattes wohlthat, so hatte diese Veränderung doch zugleich das unglückliche Ergebnis, daß durch die Entfernung der ganzen vom Rücken gesehenen Gruppe nun sämtliche auf dem Bild Beteiligten, von ein paar Profilfiguren abgesehen, wie von einer Bühne in den Zuschauerraum heraussehen, was vorher durch die Kehrtstellung der Mittelgruppe vermieden war. Die Neigung zum Verregelmäßigen hatte dazu geführt, daß schließlich nach allen Änderungen der Aufbau der Komposition etwas Schrankartiges mit lauter Schubladen bekam. Das Motiv, Figurengruppen in einen architektonischen Rahmen hineinzukomponieren, trägt also an einer systematischen Einschachtelung Schuld, deren Wiederholung den Eindruck von Armut der Erfindung macht, ein bei Rembrandt einziger Fall. Ähnliche Versuche architektonischer Hilfe hat der Künstler in diesen Jahren mit einiger Fähigkeit verfolgt, eine Tatsache, deren Beobachtung wohl davor schützen kann, eine ganze Reihe von Zeichnungen, die sich in dieser Richtung bewegen, anzuzweifeln. In einzelnen Fällen, wo die Etagerung der Figuren besonders absichtlich und symmetrisch wirkt und fast an Poussinsche Regelmäßigkeit

¹⁾ Über das einzelne der Veränderungen v. Seidlig, „Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts“, S. 67 ff. Vgl. auch „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 58 und 155.

erinnert, wird man italienische Stiche und Zeichnungen, an denen Rembrandt mit einer gewissen Planmäßigkeit die Methodik der Linienkomposition studierte, sicher als Vorlage anzunehmen haben. Die Architektur bildet auf den Rembrandtschen Blättern dieser Gruppe einen festen Rahmen und ein Gerüst, oder ihre Linien sprechen im übrigen so entscheidend mit, daß sich im Zusammenwirken von Figur und Gebäudelinie die seltene und auffällige Tatsache einer Vorliebe für den rechten Winkel erkennen läßt¹⁾.

Aber auch, wo sich die Architektur nicht zum Wort meldet, ist das Erwachen des Sinnes für Regelmäßigkeit und ein gewisses Rezept der Gruppierung auffällig. Eine Figur oder Gruppe rechts, eine links, die Mitte offen für die weiter rückwärts Stehenden, besonders aber die treppemäßige Anordnung der in verschiedener Höhe stehenden Gestalten oder ein Wechsel von Knienden und Stehenden, Sichbeugenden, eine halbkreisförmige Gruppenbildung, alle diese alten und ältesten Künste und Mittel werden mit selbstbewußtem Gleichmut und mit ausgesprochener Bequemlichkeit gutgeheißen und in Dienst genommen, als wolle Rembrandt sagen: ich kann alles gebrauchen; wie es von mir zusammengesetzt und gestaltet wird, läßt sich Prägemeister und Münzort doch außer allem Zweifel erkennen. Hierzu kommt dann, um das Bild des zunehmenden äußeren Schematismus zu vollenden, eine Neigung, die Verhältnisse der Figur zu normalisieren; man hat die Gestalten dieser Jahre wie aus dem Quadrat konstruiert befunden; jedenfalls ist der unteretzte, an Ostade und Teniers erinnernde Typus nicht zu verkennen; eine Regel ist aber nicht daraus geworden.

Das große Radierblatt der drei Kreuze (B 78 von 1653) gibt in der Entwicklung seiner verschiedenen Zustände ein endgültiges Beispiel des Kompositionsideals, das Rembrandt in dieser Zeit verfolgte. Das Thema gehört zu den schwierigsten unter den dramatisch bewegten Massenszenen, die der Kunst gestellt worden sind. Die Fülle der Gegensätze und Episoden — der Heiland zwischen den Schächern, Gläubige und Verfolger, die römische Soldateska, Veritene und Fußgänger, Gleichgültige und die Angehörigen

¹⁾ Beispiele in den veröffentlichten „Zeichnungen“, erste Reihe, Nr. 97, 108, 100, 105, 193. Zweite Reihe, Nr. 37. Für das Folgende erste Reihe, Nr. 156. Zweite Reihe Nr. 0, 12, 13, 21.



140. Die drei Kreuze

Kadierung, I. Zustand



141. Die drei Kreuze

Nadierung. 4. Zustand

mit ihrem Ausdruck der Liebe und Verzweiflung, Kriegstnechte, die die Kleider des Gerichteten auswürfeln, die Bekehrung des Hauptmanns — kann ebenso leicht abschrecken, wie sie alle Verwegenheiten des Könners herausfordert. Gegenüber der mächtigen Leistung Tintoretts in der Scuola di San Rocco zu Venedig wird man die Zahl der Motive und Episoden bei Rembrandt von vornherein beschränkt finden. Sein altbewährtes Hauptmittel ist, daß er die Nacht von einem grellen Himmelslicht durchbrechen und von diesem Licht die Handlung in all ihren Teilen akzentuieren läßt. In diesem Zustand des Blattes hat Rembrandt zunächst kleinere Veränderungen angebracht, die wir nicht weiter berühren, endlich aber eine eingreifende Umgestaltung. Sei es, daß ihm der Gegensatz zwischen Nacht und Licht zu stark schien oder zu wenig die Worte der Schrift ausdrückte: es ward Finsternis über das ganze Land, sei es, daß ihm die Wirkung durch das Vielerlei der Episoden verzerrt schien, vielleicht aus all diesen Gründen gefiel es ihm, das Bild einheitlicher zu machen, einfacher und regelmäßiger. Die ganze Mittelbahn wurde verdunkelt, als wenn eine Regenwolke ihren Inhalt ausschüttete. Dann wurde der Kreis der Figuren enger zusammengezogen. Von Anfang an waren die Zwischenräume der drei Kreuze sorgfältig mit Figuren ausgefüllt gewesen; aber die Gruppe wirkte nicht recht geschlossen, weil die Pferde vor dem Kreuz des Schächers links nach außen hielten. Jetzt wurden sie in der Richtung nach einwärts umgedreht; der Schächer rechts wurde vom Schatten überstrichen und so der Kreis verengt; endlich die mehrfigurige Gruppe links, Christgläubige, die, von so vielem Jammer gebrochen, sich wegwenden und nach Hause gehen, ganz und gar entfernt. Die regelmäßige Linie des Grundrisses war nun gewonnen; in der Hauptsache konvergieren jetzt alle Figuren zum Kreuz Christi. Es ist nicht zu verkennen, daß sich diese ganze Art der Linienpekulation dem Geist der italienischen Kunst nähert, und es hat nichts Verwunderliches, daß in der Schlußredaktion für den Reiter mit dem dreistöckigen Turban die Benutzung einer italienischen Medaille nachgewiesen worden ist¹⁾.

¹⁾ Wahrscheinlich geht auch das sich bäumende Pferd auf ein südliches Vorbild, die Dioskuren in Rom (damals Alexander und Bucefalus genannt) zurück, die in zahlreichen Stichen verbreitet waren.

Halten wir als Ergebnis fest, daß dieses Blatt ebenso wie das zuvor besprochene, Christus und Barabbas, durch Versuchen und Ändern schließlich verdorben worden ist, so könnte man darin ein Zeichen des Sinkens der epischen Kraft, der Kunst des Erzählens, finden, wenn nicht das Wort Sinken angesichts der unerschütterten Kraft Rembrandts eine falsche Vorstellung erweckt. Von seinen Frühwerken in der Klasse der vielfigurigen Kompositionen fanden wir die Kreuzabnahme nicht frei von Künstlichkeit; dagegen offenbart sich im „Ecce homo“, im Tod Mariä neben dem Naturalismus in der Bildung der Einzelfigur und der Gruppe ein höchst mächtiges Vermögen, mit Hell und Dunkel ein stilisierendes Prinzip zu handhaben; auf diesem Weg geht Rembrandt in der sogenannten Nachtwache weiter. Das Aufnehmen von Elementen der Linienkomposition verschiebt dagegen die Lage wesentlich. Diese Art zeigt sich als etwas nicht beliebig Übertragbares; das Mittel und die Wirksamkeit ihres Ausdrucks steht in unlöslichem Zusammenhang mit der Stilisierung der Einzelfigur. Die Symmetrie im Aufbau und der rücksichtslose Naturalismus der Einzelbildung sind nicht zusammenzuspinnen. (Hierfür gibt Rembrandt selbst einen Beweis in der Radierung B 110, einer Allegorie, auf der sich monumentaler Aufriß und die Natürlichkeit des Vogels und der beiden Genien übel genug vertragen.) Warum also, diese Frage drängt immer wieder, in den fünfziger Jahren ein Greifen nach den Krücken italienischer Rezepte, eine Annäherung an die Kunst, die Rembrandt innerlich fremd war und blieb?

Es gilt an dieser Stelle, das Maß des Tatsächlichen und gewisse allgemeine Gesichtspunkte festzustellen, ehe man ein Urteil in der besonderen Frage wagt.

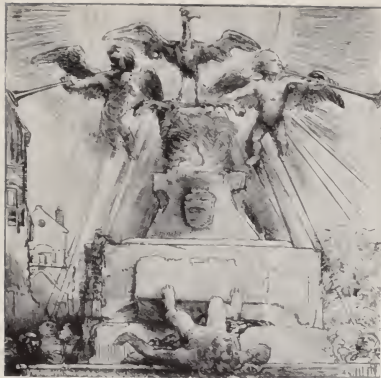
Auf das Gesamtbild der Kunst hin gesehen, boten die Niederlande seit dem zunehmenden sechzehnten Jahrhundert einen Provinzialfall des allgemeinen europäischen Kunstschicksals, indem die nordische Spätgotik vor der modischen italienischen Kunst zurückwich. Die Architektur stellte sich auf die Dogmatik des Serlio und Vitruv ein, und wenn es im Ornamentalen des Florisstiles zu seltsamen Mischungen kam, so hat sich im sieb-

zehnten Jahrhundert der Klassizismus eines Hendrik de Keyser, van Campen, Vingboons und Post streitlos durchgesetzt, da deren Architektur sich im öffentlichen wie im Privatbau als Stil des reichgewordenen, holländischen Bourgeois und seines Bedürfnisses nach vornehm modischer Kunst empfahl. Diesem Geschmack des jungen Amsterdamer Patriziats ist es z. B. (als eine der stärksten Belastungen seines Schuldkontos) zuzuschreiben, wenn, in unerhörter Abweichung von aller monumentalen städtischen Ueberlieferung, der neue Rathausplatz in Amsterdam turmlos blieb und so bis auf heute des beherrschenden, mittelalterlichen Symbols der Stadtherrlichkeit in der Art der flämischen und holländischen Velfriede entbehrt. Der Turm des alten Amsterdamer Rathauses wurde abgebrochen; er war lange, ehe ein Feuer ihn zerstörte, zum Abbruch bestimmt, um dem turmlosen Campenschen Modepalast zu weichen, der inzwischen kraft innerer Logik zur Königsresidenz geworden ist. Auch der für den Dom in nächster Nachbarschaft mit verspäteter Einsicht geplante Turmbau der 1645 abgebrannten neuen Kirche kam nicht zur Vollendung. An den Entwürfen sieht man, daß Campen dabei auf seltsame gotische Anleihen angewiesen war, was begreiflich macht, wenn niemand zur Verwirklichung des Planes sich ein Herz faßte. Von der Plastik Hollands, die den Bedarf an Grabmälern zu decken hatte, gilt, so viel wir sehen, das gleiche wie von der Architektur. (Nur die Hausgiebelplastik ist ein kleiner Ableger der Malerei.) Die europäische Kunstphrasologie wird auch auf diesem Boden herr. Nun geschah es aber, daß dieser Stilzwang, wenigstens auf dem Bereich der Baukunst, in drei kurzen Jahrzehnten zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gebrochen erscheint. Es ist durch einen Stil in der Art der sogenannten deutschen Renaissance mit reicher Entfaltung farbiger Materialwirkung geschehen, dessen Mittelpunkt die Haarlemer Bauten des Lieven de Key bilden. Die holländischen Gelehrten befinden, daß dieser sogenannte nationalholländische Stil aus Deutschland gekommen sei. Genug, diese Regung des Widerstandes gegen Italien und gegen Bourgeoisgeschmack blieb innerhalb der Architektur eine Episode, und es sollte nur ein einziges Stück Kunstland bleiben, das sich aus der ständisch beschränkten Modekunst heraus hob, und das die Nachwelt immer mehr als höchste Ehre Hollands und als den Grundpfeiler seines kulturell-

moralischen Ansehens in der Welt anerkannt hat, die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts.

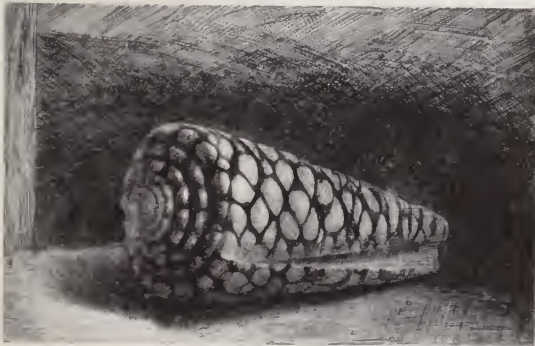
Auch diese Malerei ist nur eine Episode von fünfzig Jahren. Aber was mögen Zahlen und Statistik gegen eine Leistung beweisen, die in den zeitlichen Grenzen zwischen den Haarlemer und Utrechter Akademisten und dem erneuten reaktionären Anlauf des Wahlparisiers Laitresse ganz Europa in die Schranken fordern durfte, und die fraglos, wenn es zur letzten Entscheidung kommen wird, zukunfts mächtig durch ihre Volkstümlichkeit und die Sicherheit ihres Genius, Sieger bleiben wird! In diesen knapp fünfzig Jahren hat Europa die Neugeburt einer Kunst erfahren, neben der selbst das Genie eines Kubens epigonenhaft erscheint. Hier zuerst geschieht auf der ganzen Linie — soll man sagen: der Fortschritt vom Epos zum modernen Roman, das Aufgeben einer stilisierend steigenden Fernkunst zugunsten einer die Wirklichkeit künstlerisch gestaltenden Nahkunst. Das sogenannte Genre, längst durch die Parabelillustration des Neuen Testaments den Boden des religiösen Kunststiles unterhöhlend, wird frei und weltlich, ja, es vermag Grundlage eines ganz neuen religiösen Ausdrucks zu werden. In dem Augenblick, da Rembrandt seine Meermuschel radierte, ist der Grenzstein der neuen Welt und Kunst unverrückbar gesetzt. Wer die andächtig fromme Gewissenhaftigkeit und den heiligen Soringestaltungsdrang, mit dem dieses arme, von dem ungeheueren Meer als ein gleichgültiges Nichts an den Strand geworfene Gebilde zum Kunstleben umgeschaffen worden ist, empfindet, muß sagen, daß kein Mönchkünstler die biblischen Geschichten mit so viel Inbrunst und Geduld auf Goldgrund gepinselt hat, um gottesdienstliche Bücher zu schmücken, wie Rembrandt diese Muschel auf eine kleine Kupferplatte radiert hat. Aus dem Emailganz ihrer Oberfläche, aus dem Wechsel ihrer hellen Felder und dunklen Rahmentlinien, aus der im Helldunkel sich wölbenden Gesamtform, aus dem Gefühl des Geheimnisses ihrer Öffnungspalte, die in das Ohr das Rauschen des Weltmeeres überträgt, klingt Lebenswille und Schönheit eines neuen Kunsterteils. Das Amerika der neuen Kunst war Holland, Rembrandt ihr Kolumbus.

Die Welt begreift langsam, daß zu den neuen Stoffen neue Darstellungs-



142. Allegorie

Kadierung



143. Die Muschel

Kadierung



144. Die Anatomie des Dr. Deymann. Zeichnung

Amsterdam, Sammlung Sir

mittel kamen, daß die „gemeine“ Wirklichkeit durch Phantasie und Tiefblick ungemein wurde: es war zu viel auf einmal. Die Literaten besannen sich und da sie „gebildet“ waren, so wußten sie, daß auch in der Antike der Realismus in irgendeiner Lokalschule ausgeschlagen habe. So fiel ihnen Pyreikus und der Name der Xyparographen ein, der Rotmaler, die fern von olympischen Höhen ihre Modelle aus Rehrichtwinkeln holten. War nicht ein Peter Aertsen, der im sechzehnten Jahrhundert Bauernmädchen und Fische und Gemüsköpfe malte, ein solcher Pyreikus, „humilia secutus“? (So schon Adrian Junius). Solch eine widerkünstlerische Richtung auf das Niedere und Gewöhnliche, solch eine Verirrung schien wiederzukehren; die klassizistischen Literaten, auch die Poeten von Ansehen und Verbindungen gaben diesen Ton an. Vondel ließ mit den Trompetentönen seiner rauschenden Verse hören, die Poesie und die Kunst habe es mit den „großen Stoffen“ zu tun; er war der Zeitgenosse von Hals und Rembrandt und so vieler Maler des Alltagsente, und mußte wissen, daß es ihre Kunst war, die er als unmöglich erklärte und die er in den Bann tat. Aber wenn Rembrandt nicht Holland war, auch Vondel war nicht Holland. Für Rembrandts Kunst war der Weg klar: er konnte, freier als die Architekten und Bildhauer, auch ohne den Bourgeois-Patrizier leben; er wählte in dem zeitlichen Holland und in Amsterdam die Einsamkeit, die ihn nun für das Urteil der Nachwelt wie ein Lichtschein umgibt; er steht da wie ein Baumriese im Wald, um den in weitem Umkreis das Erdreich freibleibt. In ihm lebt nicht das „defzig“ gewordene, satte Holland seiner Lebzeit, sondern der Genius jenes Holland, das in achtzigjährigem Kampf der Vormacht Europas Trotz geboten hatte, um frei zu werden. Auch als sich nach 1648 die Fronten verschoben, als Frankreich und England Holland feind wurden, blieb dieser Stolz, doppelt schön in einem kleinen Land. Als Held holländischer Unabhängigkeit, der politischen wie der kulturellen, steht neben den Oranieren, neben Michel de Ruyter: Rembrandt.

Dieser Rembrandt also soll ein Klassizist sein. Er sei es nicht von Anfang an gewesen — das behaupten sogar die Tempelwächter nicht, die, Enkel des Humanismus und des Neuhumanismus, das Wehe und den Fluch dieses Enkeltums nicht nur nicht spüren, sondern sich für Erstgeborene hal-

ten. Rembrandt sei als Kind des Barocks aufgewachsen; dann habe er die Zeitlichkeit überwunden und sei um 1650, dem Einfachen und Klassischen sich zuwendend, zum vorbarocken Weltstil, zur Renaissance zurückgelangt, und diesem Rembrandt der Hochrenaissance und ihrem Vollender gebühre der Ruhmesplatz in der Weltgeschichte der Kunst! Aus einer wilden, gärenden Jugend sei er in entscheidender Krise wie der italienische Goethe oder — um näherliegende zu nennen, wie Anselm Feuerbach oder Max Klinger — im Klassizismus zu Ruhe und Reife gelangt. Es fehlt nur, daß man ein Kubens-Rembrandt-Denkmal setze! Am Sockel Raphael und die Antike. Wer hat nun recht, die so meinen, oder ein Bürger-Thore, von dem wir eingangs erzählten: für die Geschichte der Kunst seien ihm die zwei abgekehrten R zum Symbol geworden: Raphael, Kunst des Vergangenen, Rembrandt, Kunst der Zukunft?

Fragen wie die über Rembrandts Verhältnis zu Barock und Renaissance werden im übernächsten Abschnitt zur Sprache kommen. Hier ist die Auseinandersetzung begrenzt. Die Antikisten und Klassizisten haben ihre Methode gewechselt. Früher befehden sie Rembrandt als den Erzklerger, den Verleugner des guten Geschmacks, den Schmierer. Inzwischen ist Rembrandt im Ansehen der Welt zu groß geworden, als daß nicht solche Angriffe schädigend auf ihre Urheber zurückfielen. Und so entsteht die neue Methode. Dieses große Licht sei bisher verkannt worden, von Freunden und Gegnern mißverstanden; zwar sei der junge Rembrandt wild und geschmacklos gewesen; der wahre Rembrandt sei aber der, der sich freiwillig vor den Triumphwagen von Antike und Renaissance gespannt habe. Als der wahre Bundesgenosse Jakobs van Campen, des Architekten des Amsterdamer Rathauses, habe er nichts gesucht als das Einfache, er sei zum italienischen Figurenstil zurückgekehrt und habe die Weiträumigkeit seiner ersten Empfindenswelt verleugnet. Im Halbfigurenbild, im friesartigen Breitformat habe er sich den Italienern angenähert usw. Kleinigkeiten sind es nicht, um die sich dieser Streit bewegt. Sie wollen nichts anderes beweisen, als daß sich der große Bahnbrecher moderner Kunst, auf der Höhe seiner Kunst angelangt, wie der kirchliche Ausdruck lautet, den alten Mächten laudabiliter subjiciert, daß Rembrandt Rembrandt verleugnet habe, um

das narrende Phantom so vieler deutscher Ideologen, die Synthese des Nordens mit dem Süden, zu verwirklichen.

Es ist wahr, Rembrandt wird mit den Jahren einfacher. Sein Christus mit der Magdalene am Ostermorgen (Braunschweig, Abb. Nr. 131) stehen nun, die weiße Figur des Heilands, die schwarze der in die Arnie sinkenden, (man kann nicht einfacher) einander gegenüber. Aber dahinter tiefst sich ein gründunkelnder Grund, dessen nächtliche Mystik etwas von den Schauern von Passion und Grabesnacht ahnen läßt. Es kommt nicht auf glatte Oberflächen an, sondern auf die Tiefen darunter. Will man nicht mit Wörtern spielen, wo es Sachen gilt, so kann man im Ernst die Hamleteinfachheit Rembrandts nicht mit der Einfachheit Homers oder Raphaels vergleichen. Rembrandt hält seine Figuren bald von engeren, bald von weiteren Rahmen umschlossen. Für das Bildnis war es gegeben, nahe an der Figur abzuschneiden. Für die Historie zog er (nicht immer) eine weite Raumresonanz vor. Die Hauptsache war, daß es ihm gelang, in das Atmen der Figur das Raumleben — man sagt heute gern das Kosmische — aufzunehmen. In dieser Verwandlung und seltsamen Ausweitung des Figürlichen war das „Kosmische“ dann enthalten. Hätte Rembrandt das nicht gekonnt, so wäre es ein totgeborener Versuch gewesen, das Civilisbild mit seiner von Haus aus geplanten großen räumlichen Umpflügelung durch Abschneiden in ein „Figurenbild“ umzuformen. Nicht auf die soundsoviel Meter Dunkelfolie kam es schließlich an, sondern auf das Maß der Aneignungsfähigkeit des räumlichen Alllebens, das Rembrandt seinen Figuren verlieh. Kein Klassiker hat etwas dergleichen vermocht. Er hat es nicht vermocht, weil ihm jeder Antrieb und jeder Sinn fehlt, Figürliches anders denn als geformten Ausschnitt oder typisierende Abstraktion zu begreifen. Hier von wird weiter zu sprechen sein. Wenn schließlich Rembrandt die Halbfigurenhistorie der Venezianer und des Caravaggio-Kreises gefiel, wenn er sich Zeichnungen von Manfredi und der sonst ihm äußerlich wahlverwandten ansah oder sie benützte, so war das der Geschmack am italienischen Naturalismus: aus dem italienischen Klassizismus des siebzehnten Jahrhunderts, von Remi und Poussin, hat er nicht gelernt und nichts übernommen, und von dem des sechzehnten Jahrhunderts in den Grenzen, die wir eben anzugeben im Begriff stehen. Mit solch unterge-

ordneten Indizien aus dem formalen Bereich der Bildgestaltung wäre indes, auch wenn sie stimmten, was sie nicht immer tun, der entscheidende Beweis nicht zu führen. Es bleiben immer die abgrundtiefen Unterschiede, vor allen die Grundauffassung der menschlichen Figur. Dem italienisch antiken Proportionschema hat sich selbst ein Tintoretto nicht entziehen können. Die ganze französische Renaissance hat von Goujon bis Boucher und David diesen Kanon übernommen: nur Rembrandts Figur ist aus einer ganz anderen Vorstellung und aus anderem Keim erwachsen. Somit bleibt der Vorwurf gegen die vermeintlichen Entdecker des Klassizisten Rembrandt, daß sie die Wertakzente verschieben. Das Wesentliche an Rembrandt erreicht ihr Urteil überhaupt nicht. Und hier hört die Verbandlung auf. Alle geschichtliche Wissenschaft, auch wenn sie sich von Wertungen zurückhalten zu können meint, enthält eben in der Auswahl des geschichtlich Wesentlichen und Unwesentlichen eine vorwissenschaftliche Kategorie oder einen „meta“ wissenschaftlichen Einschlag, der aus kulturphilosophischer Intuition geboren sein mag, und für den es Blinde und Sehende gibt. An diesem Prellstein hört Wissenschaft auf¹⁾.

Es bleibt sonach zu verstehen, wie Rembrandts alte und neue Beziehungen zur italienischen Kunst zu bewerten sind. Wer die ungeheure Schwerkraft seiner erdhafte Gebundenheit und zugleich den Zug dieses Erdverhafteten nach Licht und Geist kennt, kann nicht erwarten, daß er

¹⁾ Es ist eine nicht zu verwerfende Übung katholischer Literatur, Autoritäten einzunehmen. Wir haben zu Anfang Goethes Lebenserfahrung über Rembrandts Ursprünglichkeit sprechen lassen; es mögen nach der Weise „teste David cum Sibylla“ einige, wir glauben, sehr unbefangene Zeugen folgen. Bode, „Rembrandt und seine Zeitgenossen“, S. 16: „Er ist der modernste aller neueren Künstler geworden, indem er die Schönheit des Geistes an die Stelle der antiken Formenschönheit gesetzt hat.“ Ein Engländer, Roger Fry: „Typical of the great Teutonic artists — no Latin could be at once so tasteless and so sublime.“ Es folgt die Zusammenstellung von Rembrandt und Shakspeare. Dies ist 1917 im „Burlington Magazine“ zu lesen. Herman Grimm („Michelangelo“, II, 446): „Rembrandts Kunst schafft nicht im antiken oder italienischen Sinne; aber sie enthält, was für germanische Anschauung die Kunst besitzen muß: nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Wirklichkeit; was Shakspeare besitzt und die Dichter, die wir zu unseren besten zählen“ (1863 geschrieben). Die letzten Worte haben wir schon zuvor S. 460 angeführt.

sich von seinen Wurzeln losreißt und eine Welt von ganz artfremden Voraussetzungen zu der seinigen macht.

Je älter Rembrandt wurde, desto tiefer sah er durch das äußere Sichbewegen und Wechseln der Dinge in die seelischen Kräfte des Inneren hinein; allmählich sah sein unheimlicher Tiefblick an der Außenseite des Geschehens vorbei nach der Welt, die ihn allein interessierte. In der Technik hängt damit das oft befremdlich Skizzenhafte und Ungleiche, welches andeutend das Vorhandensein der Gegenstände mehr suggeriert als glaubhaft macht, zusammen. Es ist, als ob er sich nicht schnell genug zur Sache, zu dem, was er vor allem ausdrücken will, gelangen könne. In dieser zunehmenden Gleichgültigkeit gegen das, was in seinen Augen nur noch dekorativ ist, gegen umständliche Jubehörs und alle Dehors, greift er nach den bequemen und als wirksam erprobten Mitteln der alten Überlieferung. Nicht weil er sie schätzt, sondern weil er sie geringschätzt, weil er sie vor dem Einen, was seine Seele füllt, und was er auszudrücken trachtet, als Adiaphora ansieht, nimmt er sie in seinen Dienst. Vielleicht käme man seinem Sinn nahe, wenn man sagte: Je weiter sich seine Kunst von der Schilderung der körperlichen Welt zurückzieht, und seine Kraft sich davon zurückhält, je mehr er sich von Inhalt und Aufgabe der italienischen Kunst entfernt, um so gelassener und ästhetischer wird sein Verhalten zu dieser Kunst, die mit dem Grundtrieb und Willen der seinen nichts mehr zu tun hat. Es tritt nun fast das Umgekehrte ein, wie in Rembrandts Anfängen. Je deutlicher und entschiedener er innerlich in Gegensatz tritt zur italienischen Kunst, um so toleranter wird er gegen ihre äußerlichen Rezepte. Wir beobachteten zuvor, wie er Leonardos Abendmahl korrigierte, indem er dessen Gruppenverband zugunsten einer natürlicheren und bewegteren Figurenhäufung auflöste. Hier bilden wir nun den Zeichnungsentwurf zu einem Anatomiebild von 1650 ab und bemerken, daß Rembrandt damit fast den entgegengesetzten Pol des Komponierens erreicht hat. In der Mitte vor einem Pfeiler steht der Arzt, der die Sektion vornimmt, zu Häupten des Kadavers; man kann die Mittelachse gar nicht stärker herausheben; in Nischen zur Seite sind fast schematisch Gruppen von vier und drei Personen gebildet. Dazu weiter vorn der assistierende Arzt. Zur Betonung der architektonischen Strenge der Anord-

nung ist das Ganze von einem Rahmen umschlossen, den ein flacher Giebel krönt. Fast in allen späteren Zeichnungen springt die Regelmäßigkeit des Entwurfs in die Augen. Bei Architekturen werden Verkürzungen vermieden, die Stirnstellung vorgezogen. Es scheint, als gehe Rembrandt jeder unständlichen und künstlichen Erfindung aus dem Weg. Zumal die Etagerung von Gruppen und Figuren und das Erzielen verschiedenen Niveaus wird so gleichgültig und ohne viel Besinnen gehandhabt, als wäre man in der Werkstatt, wo man ohne Publikum probiert. Mit einem Podium, einem Schemel, einer Bank, wird alles gemacht. Je eingehender man gewisse Radierblätter, die man hundertmal betrachtet hat, von neuem analysiert, um so verwunderter wird man über die herrische Willkür staunen, mit der sich Rembrandt die Fußbodenniveaueverhältnisse zurechtschiebt. Stufen, Bänke, Piedestale, Brüstungen scheinen wie beliebig verwendbare Typen aus einem Segertasten genommen. Man muß einmal ein so prachtvolles Blatt, wie die Predigt Christi (vgl. Abb. Nr. 103) daraufhin betrachten und sich vorstellen, wie lebensgefährlich ein Hofraum wie der hier dargestellte für das Passieren in Wirklichkeit sein würde.

Es ist nicht anders: Rembrandt ist gegen alles Kompositionelle gleichgültiger geworden; er greift nach dem ersten besten, und es dient ihm. Er besinnt sich nicht darüber. Alles dies ist ihm Handgriff und Außerlichkeit, und er nimmt es, ob es aus Italien oder anderswoher kommt. Dies ist auch der tiefste Grund, weshalb er nach der Nachtwache, die innerhalb der Schützenstücke eine Revolution bedeutete, in dem Regentenstück der Tuchmacher gelassen zur holländischen Überlieferung zurückkehrte. Rembrandt brauchte seine Erfindung nicht anstrengen. Auch ohne das war jedes Werk von ihm der echteste Rembrandt. So wird in seinem Alter die Komposition immer einfacher, gleichgültiger, nebensächlicher; die Figuren werden immer einspänniger, statuarischer, stiller. Aber sie haben unendlich viel zu sagen, auch wenn sie schweigen.

Indem Rembrandt in seinen Mitteln weniger wählerisch wird, bezeugt er, daß er überhaupt das selbstherrliche Gebaren seiner Ausdrucksmittel gebändigt hat und sie freier handhabt. Die dämonische Energie, der Fanatismus von Licht und Farbe, die in seinen Jugendwerken walten und

uns wie Naturphänomene erschüttern, sind als Kraft nicht schwächer geworden, und in dem letzten Jahrzehnt seiner Kunst werden wir die alten Elementarkräfte sich rühren sehen, aber die Weisheit ist stärker geworden; der „homo sapiens“ ist über das Maltier Herr geworden. Was Rembrandt so schwer fiel, sich abzugewinnen: mit den Mitteln haushalten, nicht alles auf eine Karte setzen, hat er mit der Zeit doch erworben, und zwar, ohne daß Kunst und Maßhalten Zeichen und Folge irgendwelchen Kraftrückgangs, irgendwelcher Schwäche wäre. Was in diesem Zusammenhang von Behandlung der Ausdrucksmittel in der späteren Zeit zu sagen ist, und was insbesondere, nachdem wir das Linienelement betrachtet haben, an Licht und Farbe als Mittel der Komposition zu beobachten ist, läßt sich füglich als das Akzentgesetz der Spätzeit bezeichnen.

Erinnern wir uns an dieser Stelle nochmals, wie in der Nachtwache der Leutnant Ruytenburch sein erstaunliches Relief und die Überkraft seiner Wirkung dadurch erhielt, daß alle Akzente, höchstes Licht, wärmster Farbenton, der beste Platz vorn an der Rampe, auf ihn vereinigt wurden, so kann man die Veränderung im Gebrauch der Mittel in der späteren Zeit dahin bezeichnen, daß diese Akzente nicht mehr gesammelt, sondern über verschiedene Stellen der Bildfläche verteilt werden. Als Hauptsache erscheint hierbei, daß diejenigen Teile, die gegenständlich den geistigen Hauptakzent enthalten, also bei einem Bildnis das Gesicht oder bei einer Handlung die Hauptbeteiligten, nicht auch die stärksten Licht- und Farbenakzente an sich ziehen. An Stelle der Kumulierung der geistigen und technischen Akzente tritt Trennung und Gewichtsverteilung.

Auch wer nur eine sehr geringe Kenntnis von Rembrandt hat, in dessen Vorstellung lebt als typische Form seiner Werke eine dunkle Fläche, aus der ein Kopf oder eine Szene von einem hellen Licht herausgehoben wird. Neben diese Form treten aber doch andere Gestaltungen, und vielleicht sind die Landschaftsstudien hierauf von entscheidendem Einfluß gewesen. Bei diesen ist umgekehrt wie in jenem typischen Fall der helle Himmels hintergrund die Regel, und das mag Rembrandt dazu geführt

haben, auch in nichtlandschaftlichen Gegenständen die Wirkung einer hellen Folie zu versuchen. In der späteren Zeit sind Inszenierungen dieser Art immer häufiger, wofür als Beispiele die früher besprochene Radierung der Bettlerfamilie (Abbildung Nr. 108) und vor allem die großen weißgelassenen Flächen auf der Predigt Christi und dem Blatt Christus und Barabbas (Abbildungen Nr. 103 und 138) dienen mögen. Auf dem ersten Blatt ist die ganze rechte Hälfte des Bildes weiß gelassen; auf dem zweiten steht Christus auf einer hohen, völlig schattenlosen Treppenstufe, und ebenso wirkt die Stirnseite des Altars, von dem herab Pilatus der Menge die Verurteilten zeigt, auf dem dritten Blatt. Auf landschaftlichen Ansichten begegnet es sodann, daß nicht nur der Himmel, sondern auch wohl der ganze Vordergrund hell bleibt, und so die Darstellung von einem breiten Lichtrahmen umgeben wird; besonders sind auch helle Wasserflächen im Vordergrund, in denen der Himmel sich spiegelt, in diesem Sinne wirksam¹⁾, so daß in allen diesen Fällen das höchste Licht nicht auf den Gegenstand der Darstellung gesammelt, sondern irgendwie neben ihm und am Rand erscheint. An den Bildnissen wird man bemerken, daß zwar ein Hauptlicht auf dem Gesicht immer wieder vorkommt — wer eine Grammatik von Rembrandts Kunst schreiben möchte, mag oft in Zweifel geraten, was Regel und was Ausnahme ist — daß daneben mit Vorliebe und von der Frühzeit des Künstlers an die Wirkung starker, von der Hutkrempe verursachter Schatten über die obere Gesichtshälfte versucht wird; meist wird aber späterhin irgendein Kostümteil in der Nähe des Gesichtes, die Mütze auf dem Kopf oder der Kragen oder ein Ärmel mit stärkerem Licht und reicherer Farbe ausgestattet. Ein weißes Halstuch pflegt das Hauptlicht zu fangen; auf den späten Selbstbildnissen lehrt fast regelmäßig die das kahl gewordene Haupt deckende Mütze wieder, die unmittelbar über der Stirn einen grellweißen, zitronengelben oder roten Streifen, immer in starker Belichtung, zeigt. Der dichtende Homer von Dr. Bredius (Haag) hat auf seinem zitronengelben Mantel Farben- und Lichtakzent vereinigt; der Aischaffenburger Christus hat einen leuchtenden weißen Mantel. Ein starker Lichtkontrast an beliebiger Stelle dient gern

¹⁾ „Radierungen“, B, 222, 225. „Zeichnungen“, erste Reihe, Nr. 42, 56, 60.

dazu, Halbtöne und Modellierung an den geistigen Hauptstellen ausdrucksvoller zur Wirkung zu bringen. Dies ist der einfache Grund, weshalb die Radierblätter B 282 und 283 an dem Schreibemeister Coppenol Hände und Schreibpapier weiß zeigen oder ihn auf dem einen Blatt ein stärkter beleuchtetes Papier in den Händen halten lassen (Abbildung Nr. 150). Bei all diesem Verfahren ist der Gedanke des Künstlers durchsichtig. Das Anliegend mit seinem seelischen Ausdruck ist geistig Mittelpunkt genug, um keiner weiteren Verstärkung zu bedürfen; vielmehr wird gegen diesen natürlichen Schwerpunkt eine dekorative Gegenwirkung angestrebt. Hieraus entsteht statt praller, zusammenstoßartiger Konzentration der Mittel ein rhythmisch gegliederter Vortrag, und zweifellos beruht darauf die ruhigere, weniger aggressive und absichtliche Erscheinung so vieler Spätwerke.

Das Beste von den Errungenschaften der Spätzeit, Verteilung der Akzente, Wendung zum Einfachen und deshalb Gewährenlassen überlieferter Formen, findet sich auf einem Werk vom Anfang der sechziger Jahre mit der ganzen Summe von Fähigkeiten vereinigt, die aus einer unerschöpflichen Begabung und unermüdblicher Kunstarbeit zusammengewachsen sind, mit der Macht der illusionistischen Vergegenwärtigung und psychologischem Tiefblick. Dieses Werk ist das Regentensstück der Tuchmacher, der „Staalmeesters“, wie man es in Holland nennt. „In diesem Gemälde hat die Malerei überhaupt ihr letztes Wort gesprochen (nicht etwa nur Rembrandt oder die holländische Schule). Das Interesse, ja die Rührung, die uns dieses Werk einflößt, ist ein Wunder zu nennen; denn der Gegenstand ist nichts weiter als fünf Beamte, die ihrer Gesellschaft Rechnung ablegen“ (Blanc).

Man kann die Vorstandsherren¹⁾ der Tuchmacher die Krone aller holländischen Regentensstücke nennen, während wir von der sogenannten Nacht:

¹⁾ Die Bezeichnung: Vorstand ist, wie ich hier ausdrücklich bemerken will, nicht ganz korrekt. In der Organisation der Tuchindustrie stehen, wie Bontemantel, I, 257 f. II, 174 f. zeigt, die Superintendenten der Tuchballe („laekenhal“), erst fünf, dann sechs an Zahl, und die fünf „Waerdijns“ oder „Staalmeesters“ zusammen an oberster Stelle.

wache nicht zu behaupten wagten, daß sie das beste aller holländischen Schützenstücke sei. Die Nachtwache verhält sich zu den anderen Schützenstücken, wie sich Rembrandt zu deren Meistern verhält; aber als Lösung einer bestimmten, oft formulierten Aufgabe gereicht es ihr nicht zum Vorteil, daß sie mit der Originalität ihrer Erfindung und Anordnung die alte, wohlbegründete Gewohnheit durchbricht. Bei dem späteren Auftrag läßt Rembrandt unbedenklich die gewohnte Übung gelten, nicht als wäre er, durch die etwaigen üblen Erfahrungen des früheren Falles gewitzigt, so klug geworden, jetzt auf die Wünsche der Auftraggeber zu hören und ihre Zufriedenheit zur obersten Richtschnur zu nehmen. Das Schicksal des gleichzeitigen Civilisbildes zeigt, daß er in seinem Trotz der Alte geblieben war. In dieser Art klug ist Rembrandt nie geworden, daß er seine Kunst nach äußeren Rücksichten gelenkt, ihren Mantel nach dem Wind gehängt hätte. Aber seine Kunst war eine andere geworden; das Gewalttätige und Erzentrische der Nachtwache lag hinter ihm. Und so beließ er es bei dem herkömmlichen Gruppenbildnis, welches fünf Herren mit einem Diener um den Tisch herum anordnet. Freilich, eine Nebeneinanderreihung von Porträtköpfen war er nicht gewillt zu geben. Hatte er in der Nachtwache einheitliche Bildwirkung gesucht, rücksichtslos und zu ausschließlich auf das eine Ziel losgehend, aber doch mit dem Erfolg, daß man zu jener Zeit schon die Ruhe des richtigen Urteils fand, neben der malerischen Kraft dieses Wertes sähen die anderen Schützenstücke wie Spielkartenblätter aus (1678, Hoogstraten, S. 176), so hat er diesmal mit gelinderen Mitteln, mit leisen Verschiebungen und Spannungen des Ausdrucks aus dem Personenverzeichnis und dem Nebeneinander ein kleines Drama geschaffen. Die Aufgabe (fünf Bildnisse gegen mehr als das Dreifache) war freilich leichter, und so soll man den Gegensatz in Rembrandts Verfahren damals und jetzt nicht übertreiben. Er blieb sich

Das Kollegium der fünf Wardeine reicht in die frühburgundische Zeit zurück und ist 1411 begründet worden, als in der damaligen Kleinstadt Amsterdam Tuchmacher und Fischer ansässiger waren als Kaufleute und Handel. Ihr Kontor hatten sie im Rathaus über der Wechselbank, bis es 1626 in den neuen Stablfhof gegenüber dem Kloveniersdoelen verlegt wurde. So kamen die zwei großen Stüde, Nachtwache und Wardeine, in enge Nachbarschaft. Der Name Stablfhof ist aus den alten Einrichtungen der deutschen Hanse übernommen. Hier wurden die Tuche geprüft.



145. Die Warden der Tuchmacher

Zimisterdam

darin treu, daß er aus der Porträtgruppe eine Art Historie machte, daß er die Einheit damit fand, einen Gedanken sich in sechs Köpfen brechen zu lassen. Vor dem „Anekdotischen“ und Zugespitzten, das somit in das Bild kommen mochte, hatte er keine Angst. Diesen Charakter der Darstellung richtig erfaßt zu haben, ist ein Verdienst Bürger-Thorés, und da seine Beschreibung („Musées de la Hollande“, I, 25 ff.) sehr treffend ist, empfiehlt es sich als das Einfachste, sie in der Hauptsache zu wiederholen.

Von den fünf Herren des Vorstandes sitzen drei hinter einem Tisch, der einen Teil des Vordergrundes einnimmt und jene drei Figuren in Brusthöhe abschneidet. Dieser Tisch mit seiner dicken, roten, orientalischen Teppichdecke drängt fast aus dem Rahmen hervor. Von den drei Figuren ist die äußerste rechts etwas schräg gesetzt und hält mit der Linken ein Säckchen¹⁾, das auf der Tischplatte ruht; in diesem Säckchen sind wohl die Stempel (die Kommission dieser Herren war, den Tüchern ein Ursprungszeugnis in Gestalt einer Metallplombe auszustellen, wonach der Ort, wo diese Kontrolle besorgt wurde, Stahlhof und die Herren Stahlmeister hießen). Vor den zwei nächsten Figuren liegt ein geöffnetes Buch; der eine will ein Blatt des Buches umschlagen; der andere hat seine Hand, die innere Fläche nach oben, auf dem Buch liegen und setzt einer Versammlung, die man nicht sieht, etwas auseinander. Diese drei sehen mit verschiedenem Ausdruck aus dem Bild heraus in die Versammlung ihrer Genossen, die außerhalb des Rahmens eben da, wo der Beschauer steht, zu denken sind; daher diese Obmänner den Eindruck machen, als sprächen sie mit einem und warteten auf Antwort. Die Debatte scheint wichtig und ziemlich lebhaft zu sein; denn der mit der Hand am Säckchen wird schon ungeduldig und zieht die Augenbrauen etwas zusammen, als wolle er gleich aufstehen und weggehen. Der andere aber, der das Wort hat, ist seiner Sache und seiner Gründe sehr sicher, und der neben ihm macht ein Gesicht, als wolle er sagen: Was läßt sich nun darauf erwidern? Nichts. Die Antwort müßt Ihr wohl schuldig bleiben. Diese drei Herren sind ungefähr in demselben Alter, um vierzig herum, und sind einerlei gekleidet: Rock und Mäntelchen

¹⁾ Das und das Folgende ist ein Irrtum. Es sind die Stulphandschuhe mit Goldborten und roten Ästernen, die der Herr etwas nervös anfaßt.

in Schwarz, großer weißer Umlegtragen darüber, breitrempiger weicher Hut und Perücken mit lang herabfallenden Locken (denn so hat sich seit der Nachtwache die Mode verändert. Hier hat Burger einen Exkurs über Kragen-, Haar- und Barttrachten, den wir beiseite lassen). Der vierte der Obmänner, ein alter Herr, sitzt links in einem Sessel, auf dessen Lehne die rechte Hand ruht. Man sieht ihn fast von hinten; sein Gesicht ist aber gegen die unsichtbare Versammlung, in der sich die Debatte entsponnen hat, herausgedreht. In dieser Wendung verrät sich ein Zug der Überlegenheit, des von oben her Sehens; in seinem Alter — er mag seine siebenzig Jahre zählen — erträgt man keinen Widerspruch. In Kragenform, Haar und Bart unterscheidet er sich von den Jüngeren; er hat sein natürliches silberweißes Haar und trägt nicht die aus Frankreich importierte Perücke; ein helles Licht fällt von links auf diesen alten Charakterkopf und bringt jeden Zug heraus. Der fünfte, fünfundzwanzig bis dreißig Jahre alt, könnte der Sohn des Alten sein; denn er gleicht ihm ein wenig; auch er ohne Perücke mit natürlichem Haar, auch er mit spitzgeschnittenem Bart, indes die drei rechts nur Schnurbärtchen tragen. Dieser junge Mann ist ungeduldig geworden und ist halb vom Stuhl aufgestanden; sein Blick streift suchend über die hinzuzudenkende Versammlung. (Hier erklärt Blanc richtig, diese Figur habe sich erhoben, um den Interpellanten besser zu sehen, und der Blick drücke Verachtung gegen die Interpellation aus.) Auch diese beiden sind schwarz gekleidet und tragen wie die anderen den üblichen großen Hut. Hinter diesen fünfen, die von einem Bildrand bis zum anderen fast auf dem nämlichen Plan angeordnet sind, steht etwas zurück eine sechste Figur, der Diener („Knecht“ in den amtlichen Akten genannt), und sieht, mit einem feinen und spöttisch blickenden Gesicht lächelnd, ebenfalls aus dem Bild heraus. Er ist im bloßen Kopf und hat lange, auf die Schultern fallende Haare. Den Hintergrund bildet eine Holztäfelung, auf der ganz rechts über dem Mann mit dem Säckchen ein Bild hängt, eine Landschaft mit einem Turm. (Es scheint uns ein brennender Turm zu sein; ein Mann mit einer Fackel ist sichtbar und noch eine weitere Figur; das Bild ist als Kaminstück zu denken. Denn darunter ist wohl ein Kamin, dessen Seitenpfosten Karyatiden sind; eine bläuliche Stoffdecke hängt herab.) Über

der Landschaft und dem Simsabschluß des Getäfels steht die Signatur: Rembrandt f. 1661.

Hier zunächst eine Zwischenbemerkung. Bei einer Restauration des Bildes im Jahre 1892 ist eine früher nie bemerkte zweite Bezeichnung zum Vorschein gekommen. Sie befindet sich in sehr großer Schrift vorn auf dem Tischteppich, ist seltsamerweise nicht mit Pinselzügen, sondern in lauter nebeneinandergesetzten Klecksen aufgemalt, so daß die Buchstaben wie perforiert aussehen, und lautet: Rembrandt f. 1662¹⁾. Es ist unnützlich, die Vermutungen, die über den Unterschied der zwei Daten 1661 und 1662 geäußert worden sind, zu vermehren. Dagegen darf wohl aufmerksam gemacht werden, daß bei den Radierungen mehrere Fälle von Doppelbezeichnungen vorkommen. Das Blatt des heiligen Franz (B 107) hat zwei übereinandergeschriebene, gleichlautende Bezeichnungen; auf dem Selbstbildnis von 1648 (B 22) sind in den ersten Zuständen der Platte Reste einer älteren Verwendung derselben sichtbar geblieben, und man glaubt, auch eine ältere Signatur mit abweichendem Datum zu erkennen, was sich auf die natürlichste Weise erklären würde²⁾. Für das Gemälde der Stahlmeister oder, wie sie amtlich hießen, der Wardeine, ist die Datumschwierigkeit insofern belangreich, als die Namenbestimmung der porträtierten Herren davon abhängt. Die Wardeine wurden nämlich ebenso wie die anderen Vorstandskommissionen der Tuchindustrie alljährlich neu besetzt; nach alten Briefen und Privilegien hatte die Wahl durch Bürgermeister und Schöffen von Amsterdam jeweils am Karfreitag auf ein Jahr zu erfolgen. Indessen scheint es mir nicht zu gewagt, anzunehmen, daß die vom 16. April 1661 ab amtierenden Herren die von Rembrandt gemalten sind. Ihre Namen kommen auf den anderen Jahreslisten wieder vor, so daß klar ist, daß man ihre Erfahrung durch Wiederwählbarkeit zu nützen wünschte. Auf der Liste von 1671 wiederholen sich von den fünf Namen der Wardeine von 1661 drei. Es sind aber Namen, die nicht wie die Nikolaus Tulp und Franz Cocq der

¹⁾ Verkleinert falsifiziert bei Sir in „Oud Holland“, XI (1893), S. 100.

²⁾ v. Seidlitz, „Britisches Verzeichnis“, S. 38. Zweifelhaft scheint mir die Behauptung von Blanc, p. 17 und Kovinski, p. 26, daß auf der Tobiastradierung (B 42) rechts unten eine zweite Bezeichnung stehe. Seidlitz schweigt darüber.

früheren Gruppenbilder Rembrandts zu den Ersten und Regierenden der Stadt zu gehören scheinen¹⁾.

Ehe wir uns der Betrachtung der Personen zuwenden, ein paar Worte über Kolorit und Beleuchtung.

Koloristisch ist der Tisch mit seiner Decke eines der einflussreichsten Stücke des Bildes. Er schiebt die Figuren, räumlich sowohl, indem die Vorderseite von Figuren freibleibt, als optisch, indem sich der stärkste Farbenton zwischen den Beschauer und die Figuren legt, zurück. Das Rot des Tischteppichs, durch Gold noch erhöht, ist die stärkste Farbkraft des Bildes. Die Horizontale der Tischplatte senkt sich auffällig nach links, als sei die Platte nicht aus einem Stück, sondern am Ende aufgetlappt; hier wird die Schmalseite des Tisches sichtbar, und an dieser Stelle liegt auf dem Rot des türkischen Teppichs das stärkste Licht, so daß wir hier ein gutes Beispiel der späteren Akzentverteilung begegnen, indem das große Stück leuchtender Farbe nicht als Doppelakzent einer der Figuren, sondern einem toten Gegenstand, dem Tisch, zuteil wird. Auch mag man es bewundern, daß die größere Masse des Rot, die Längsseite der Decke, nur Halblicht hat. Andere sind bei den gleichen Versuchen unvorsichtiger gewesen und haben es dahin gebracht, daß vom Bild nur solch ein türkischer Teppich gesehen wird, die Figuren aber nahezu erschlagen werden. Auf dem Tisch liegt der gelbe schweinslederne Band des Protokolls oder Rechnungsbuches. Zu braun verdunkelt erscheint diese Farbe im Gefäß des Hintergrundes; dazu tritt ein bläulicher Farbenton an der Kamindecke und ebenso vorn links an den Fransen des Sessels. Alle diese Töne treten bald klar und getrennt, bald verrührt und gemischt auf, doch so, daß ein Rot überall, zumal an den Haarpartien, an zwei Stühlen und am Gefäß, durchscheint und ebenso den warmen Grundton abgibt, wie wir bei der frühen Anatomie des Dr. Tulp fanden, daß überall ein Grün durchschimmere und die kühlere Tonhaltung bestimme. In das Rot der Tischdecke ist, besonders an der Langseite, etwas Blau kühlend gemengt, und hier sind die

¹⁾ Die Namen hat Sir in „Oud Holland“, XIV (1896), S. 66 mitgeteilt. Der Vierte der Reihe scheint mir unrichtig gelesen und wird wohl nach Bontemantel, II, 174 in van der Nije zu verbessern sein.

Lasuren so auffällig, daß man überhaupt an dieser Stelle, wo ja auch die zweite Bezeichnung entdeckt worden ist, weitgehende Retuschen vermuten mag. Indessen bleiben das Rot der Decke und das Gelb des Buches die wärmsten, höchstgradigen Stellen der Farbentemperatur. Die bläuliche Kamindecke bereitet den Ton des getünchten Wandstreifens vor, an dem sich Blau und das Braun des Getäfels mischen, und noch etwas Rot mitschwingt. Die harmonisierende Methode des Künstlers erscheint auf ihrer Höhe. Freilich, es ist alles eher als eine Primamalerei, und das Wunder lehrt wieder, daß trotz allem Grübeln der Töne schließlich alles unfehlbar sicher wie aus einem ersten Impetus gekommen zu sein scheint. Es sind wenige Farbenbasen, aus denen sich durch Legierung die Halbtöne herstellen, so daß die Farben, sobald sie ungebrochen einsetzen, nie überraschend, sondern allemal wohlvorbereitet kommen und nie stark aufeinanderstoßen, sondern allmählich an- und abklingend sich in einem harmonischen Wogen auflösen. Rembrandt tritt Pedal und läßt die Tonwellen sich durchdringen und die Töne ausschwingen. Burger drückt sich über das Verfahren so aus: Es seien vier Noten, mit ihren Kreuz- und B-Vorzeichen, in einer braunen Tonart, und alles ende ohne Disharmonie im Akkord von C, E, G, C. In diesem Farbensengewoge stehen nun in wunderbarer Ruhe die Figuren mit ihrem warmen Fleischton, dem durchsichtigen Schwarz der Kleidung und dem scheinbaren Weiß der Kragen und Manschetten, die warmgelblich lasiert sind. Die Hände haben nicht durchaus physiognomischen Charakter; sie gelten als Farbenvaloure, und bezeichnender Weise sind von den zwölf Händen der sechs Figuren nur fünf Hände sichtbar. Ja, die linke Hand der Hauptfigur, die demonstriert, gleicht in ihrer Verkürzung fast einer Leprosenhand. Der Daumen ist nicht einwandfrei. Der Ausdruck geistigen Wesens ist jedenfalls ohne wesentliche Mitwirkung der Hände für die Köpfe gespart, doch nicht so, daß wie in der früheren Art Rembrandts auch das Hauptlicht für sie reserviert und kanalisiert würde. Stellt man sich die Nachtwache oder andere ältere Werke vor, so ist die Vergleichung der Lichtmengen sehr lehrreich. Wo sind die leeren dunklen Ecken, wo die dunklen Resonanzflächen geblieben? Es ist nicht mehr so, daß die Figuren ein Finsternis oder die halbe Höhe der Bildfläche einnehmen, und ein großer verdunkelter Resonanzraum sie umgibt.

Statt der nächtigen Folie, statt des Geizens mit dem Licht, das die Erscheinung visionär und wunderbar macht, ein bis in alle Ecken sich verbreitendes, allbelebendes Licht¹⁾. Das Geheimnis des Unterschiedes kann man auch so aussprechen: das Problematische ist überwunden; das Licht als solches hat aufgehört, der Koloß zu sein, der alle anderen Interessen verschlingt, neben dem alles andere nur Vorwand und Gelegenheit bildet. Es herrscht jetzt eine große Aufrichtigkeit zwischen dem Künstler und der sachlichen Gegebenheit seines Stoffes; er malt diese Menschen ohne den Druck des Konfliktes, daß er sie irgendwie unschädlich machen müsse, um sie künstlerisch gebrauchen zu können. Daher denn das Aufregende, Rätselhafte, widerspruchsvoll Interessante, das wie ein Nimbus die Nachtwache umgibt und ihr eine einzigartige Sonderstellung verleiht, einer ruhigen, tief wohlthuenden und ergreifenden Wirkung gewichen ist.

Über die unbegreiflich hohe Lebendigkeit der Bildnisse ist nur eine Stimme. „Sie scheinen zu leben und zu atmen und sehen so wirklich aus, daß neben ihnen die ganze Nachbarschaft von Kunstwerken kalt und leblos wird.“ (Smith.) „Pas un ne pose, ils vivent.“ (Fromentin.) „Die Züge dieser gewöhnlichen Gesichter sind so mächtig ausgedrückt, daß sie sich unvergeßlich ins Gedächtnis graben.“ (Blanc.) Wenn man an moderne Werke ähnlichen Inhalts denkt, wird man sich wundern, wie wenig Witz und billigen Kontrast Rembrandt aufwendet. Die Zuspitzung und Abstufung des physiognomischen Ausdrucks ist in bescheidenen Grenzen gehalten; nichts wird bühlenmäßig übertrieben; man glaubt durch einen Zufall Zeuge des wirklichen Auftritts zu werden, wie da eine Interpellation erhoben wird, und die Herren zwischen Verwunderung und Überlegenheit ohne Aufregung und Gestikulation, mit dem Zusatz von Phlegma, den diese Menschen nun einmal haben, Rede stehen. Schöne Männer im gewöhnlichen Sinn sind es nicht. Sie gleichen wahrhaftig nicht italienischen Heiligen und Engeln, in die sich die jungen Mädchen vom Fleck weg verlieben. Ihre Schönheit besteht darin, daß sie so ganz und ohne eine Spur von Pose bei der Sache sind, in diesem Augenblick an nichts denken als an dieses bestimmte Geschäft,

¹⁾ Voormer, S. 361: „La lumière baigne assez également le tableau; il n'y a pas jeu de soleil comme dans la sortie des arquebusiers.“

das ihnen als Vorstandsherren obliegt, und auf dieser vollkommenen Sachlichkeit beruht die Wahrheit und dramatische Illusion des Eindrucks. Als man dem französischen Maler Millet die Häßlichkeit seiner Ahnenleserinnen (der berühmten Glaneuses des Louvre) vorhielt, gab er zur Antwort, hübsche Bäuerinnen seien nicht die richtigen Modelle für Personen, die das Holz im Wald sammeln, die Ähren in den Augustfurchen lesen und Wasser aus dem Brunnen schöpfen. Schönheit sei Wahrheit des Ausdrucks. Und ein anderesmal, als man ihn tadelte, daß er einer Mutter, die ihr Kind herzt, nicht ein schönes Madonnengesicht gegeben habe, wie es dem Publikum gefalle: solch unkünstlerische Gefallsucht zerstöre die Wahrheit der Empfindung. Die Mutter dürfe nur durch den Blick der Liebe zu ihrem Kind schön sein. Genau dasselbe würde Rembrandt geantwortet haben.

Es gibt keinen Künstler, in dessen Schaffen nicht Hebungen und Senkungen vorkämen. In den ganz großen Leistungen kommt aber die Gesamtmacht der Künstlerpersönlichkeit unwiderstehlich zum Ausdruck, und es ist vergebens, daß wir das Jahr und die Umstände nachrechnen, unter denen das Werk geboren ist. Denn seine Wurzeln greifen viel weiter und tiefer; sein Wuchs macht alle unsere künstlichen kritischen Einschachtelungen nach Manieren und Perioden zuschanden. Die Wardeine der Tuchmachergesellschaft sind nicht ein Werk der so und so vielen Manier Rembrandts, sondern sie offenbaren den ganzen Rembrandt. Die geistreiche Charakteristik und sachliche Beobachtung der frühen Bildnisse ist mit dem wonnevollen Tonbad der mittleren Zeit vereinigt. Durch den weichen Ather von Licht und Ton werden die Gestalten abgerückt, und mittels dieser magischen Transsubstantiation verwandeln sie sich, die eben noch nüchtern und wirklich dafaßen und rechneten und debattierten, aus ihrer individuellen Zufälligkeit in Bilder dauernden Lebens und Seins. Die Wardeine der Tuchmacher sind keine Träumer, die Monologe spinnen, wie sie uns das nächste Kapitel kennen lehren wird. Diesesmal hat Rembrandt den praktischen Menschen gefaßt, wie er handelt und sich entscheidet, und hat den Beschauer unversehens an dem Geschäft beteiligt. Dennoch, das, was da gestaltet worden ist, besagt weit mehr und weit tieferes. Unversehens öffnen sich dunkle Prospekte und ungemessene Räume, in die die Sonde von Rembrandts psycholo-

logischem Tiefblick erst in seiner Spätzeit hineinreicht, und wir verspüren das Wehen eines Geistes, der aus einer anderen Welt kommt und die Dinge mit einem anderen Maße mißt, als dem scheinbar selbstverständlichen und einzig möglichen.

Das Gruppenbildnis zu beleben und ihm Einheit zu gewinnen, hat Rembrandt in der Nachtwache und in den Wardeinen der Tuchmacher verschiedene Mittel angewendet. Im zweiten Fall wollte er die Erfahrung des Historienmalers nützen, während er im ersten — grob gesprochen — mehr den Landschaftsmaler hat walten lassen. Die Historie erzieht dazu, den Einzelkopf und -ausdruck als Teil und Glied einer Erzählung und Handlung auf das Ganze dramatisch-psychologisch abzustimmen, und mit dieser Gewöhnung fördert sie auch den Porträtmaler. Leonardos Mona Lisa ist nicht wohl ohne die vorausgegangene Schöpfung des Abendmahles zu denken. Beide Aufgaben, Bildnis und Historie, haben Rembrandt zeitlebens beschäftigt und stehen in ungleichmäßiger Verrechnung. Die Wardeine der Tuchmacher möchte man wegen der Ausdrucksspannung der Köpfe (die sich von der letzten großen Bildnisaufgabe, dem Braunschweiger Familienbild, völlig unterscheidet) als Abschluß der Richtung bezeichnen, die mit den Frühbildnissen und der Anatomie des Dr. Tulp anhebt. Die späte Historie Rembrandts geht dagegen in der Entspannung des Gesichtsausdrucks mit dem nach innen gekehrten Wesen der Spätbildnisse zusammen.

Wenn sich das Gruppenbildnis, ohne seinen Sinn zu verlieren, nur zu einer Art von Historie umbilden läßt, so lohnt es, die Historie Rembrandts da, wo sie freischaltet, in ihrer letzten Form und Ausbildung zu würdigen, und wir beginnen mit der Feststellung, daß die modisch so beliebte Allegorie einen sehr kleinen Anteil an Rembrandts Historienkunst in Anspruch genommen hat¹⁾. Von der frühen Allegorie des sogenannten Schiffes der Fortuna (vgl. Abb. 17) sehen wir ab, da sie als Buchillustration eine von außen gegebene und begrenzte Aufgabe war. Von dem sogenannten Phönix,

¹⁾ Hierüber „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 61 f.

ebenfalls einer Radierung (B 110) war S. 455 und 480 die Rede (Abb. 142). Die einen möchten das Blatt als Auferstehung in Geisteskraft nach dem Sturz des Mannon und dem Verlust des Vermögens, andere auf den Spuren der heidnischen Überlieferung vom Vogel Phönix und dem Sturz des Sonnengottes der Stadt Heliopolis historisch als christlich-heidnische Auseinandersetzung deuten¹⁾. Neben diesen Blättern kleinen Umfangs steht als einziges Beispiel einer Allegorie großen Stils das Entwurf gebliebene Gemälde der sogenannten Eintracht des Landes im Rotterdamer Museum. (Vgl. zuvor S. 329 ff. und Abb. 86). Auch für diesen Fall sind wir von eindeutiger Erklärung noch weit entfernt. Der allegorische Bestandteil des Bildes ist gegen den historischen, die Darstellung einer in Gang kommenden Schlacht, bescheiden. Der Löwe mit seinen früher beschriebenen Attributen, Justitia und die durch verschlungene Hände verbundenen Städtewappen bedeuten, wenn auch im Vordergrund sich aufdrängend, einen kleinen Aufwand, verglichen mit dem allegorischen Inventar von Rubens und seiner Schule. Vor allem muß für Rembrandts Art die Lockung, Allegorie als Anlaß zur Schaustellung mehr oder minder belleideter Weiblichkeit auszunützen, wenig bedeutet haben. Wenn der Rubens so nahestehende Theodor van Thulden die Huldigung der katholisch gebliebenen Provinzen Brabant, Flandern und Hennegau vor der heiligen Jungfrau so darstellt, daß sie als allegorisch verstandene Hofdamen vor dem Thron der Maria und des Jesuskindes knien und die Wappen ihrer Provinzen halten (Wien), so sieht man in die Fülle von Möglichkeiten, denen Rembrandt aus dem Weg ging.

Die Beteiligung Rembrandts an der allegorischen Historie ist demnach nicht groß (vgl. auch zuvor S. 430). Dagegen hat er von Anfang an das Geschichtsbild in zwei Formen gepflegt, von denen man die eine die kleine Historie nennen mag, wo die Figuren nach dem Beispiel der frühen Präsen-

¹⁾ Sie in „Onze Kunst“, 1918, 1, 151 ff. Coppier, „Les eaux-fortes de Rembrandt“, S. 73 produziert eine romanhafte Deutung. Es sei keine Allegorie, sondern eine „Boutade humoristique et vengeresse“ gegen den Prozeßgegner des Künstlers, den Bürgermeister Corn. Witsen und dessen laute Kellame gegen den gestürzten Marcus-Rembrandt! Veth, Gedentrede in „De Gids“, November 1919, IV, 285. Schmidt-Egener, „De Gids“, Mai 1918, II, 356.

tation im Tempel (Haag, Abb. 8) eine schmale Fläche in großer Raumumgebung besetzen. Ebenso häufig ist aber das überkommene Figurenz- und besonders Halbfigurenbild, für das der italienische Naturalismus zahlreiche Muster darbot. Mit dieser für Italien revolutionären Bewegung verknüpfte Rembrandt die stärkste Neigung und seine verwandte Anlage. Nicht nur motivisch berührte er sich mit ihr; auch formal fand er dort eine brauchbare und wie für ihn hergerichtete Erfindung. Durch ihn bekam, was in Italien Episode blieb, Weltruf. Hauptstoffe seiner Historienkunst begegnen uns ebenso in dem Kreis der Caravaggio und Ribera. Da sind nicht nur die Ausdrucksfiguren von Aposteln oder Sibyllen. Hier war der Homer des Raphaelschen Parnasses in die Zweigfigurengruppe des musizierenden oder diktierenden Khapsoden umgebildet, der Belsazar- und Estherstoff geformt, die Emmauszene in ihren Hauptakzenten neu festgesetzt worden¹⁾. Was Rembrandt derart vor Augen kam, was er fand und übernahm, es wurde unter seinen Händen allemal anders und neu. Auch für die größte Historienaufgabe von Rembrandts Spätzeit, die Verschwörung des Julius Civilis bot Italien hergerichtete Muster. Die „cena“ (das feierliche Abendmahl oder die Hochzeit zu Kana) hat, seit die Ehrfurcht vor der festen Überlieferung ver schwand, von Leonardo zu Tizian, Veronese, Tintoretto und Rubens ihre lange Stilgeschichte. Was das siebzehnte Jahrhundert an Würze von Geisteserscheinung, Verschwörung und Mord dem gewohnten Motiv des Gastmahls hinzuzugeben für gut fand, mag man an Pretis („il Calabrese“) großen Neapeler Bildern, dem Gastmahl Belsazars und dem Gastmahl Ab saloms mit dessen Blutrache an Amnon (2. Sam. 13) prüfen²⁾.

Gleichzeitig mit den Wardeinen der Tuchmacher hat Rembrandt ein Historienbild geschaffen, das, wenn es, wie zuerst geplant, auf uns gekommen wäre, das umfangreichste Bild des Meisters geworden wäre. Dieses Zwil lingsbild war die Verschwörung des Julius Civilis, ursprünglich von den

¹⁾ Vgl. das londoner Emmausbild Caravaggios, von Lionello Venturi abgebildet „L'arte“, XIII (1910), S. 199. Das Frühestillleben auf dem Tisch hat Rembrandt nicht. Dafür Raum und Besetzung. Die Neigung Caravaggios für das Stillleben sieht man auch auf dem Frankfurter Bacchusbild.

²⁾ Beide Bilder Mattias Preti's wiedergegeben bei Kolfs, „Geschichte der Malerei Neapels“, Tafeln Nr. 126, 127.



146. Mattia Preti, Das Mahl Belsazars

Neapel, Museum



147.

Zeichnung zum Stockholmer Civilisbild

München



148. Die Verführung des Julius Civilis

Stockholm

Stadtvätern von Amsterdam für eine Folge von Darstellungen aus dem Unabhängigkeitskampf der Bataver gegen die Römer als Wandbild für den großen, die Hauptämter verbindenden gewölbten Korridor im Obergeschoß des neuen Rathhauses bestellt. Der Umfang der zu bedeckenden Wandfläche und der halbrunde obere Bildabschluß waren damit vorgeschrieben, und von diesem Format und der Proportion der Bilderscheinung gibt eine Zeichnung Kunde, welche die Figuren zwischen eine breitanstieigende Freitreppe und einen hochgewölbten Raum mit Durchblicken ins Freie derart einlagert, daß den Figuren ein weithin hallendes Verklingen gegönnt ist. Auf ein Fünftel des beabsichtigten Umfangs verkleinert (als die Bestellung, wie es scheint, rückgängig gemacht wurde oder an Rembrandts Eigensinn scheiterte) und vom Meister selber beschnitten und in das Format der Wardeine der Tuchmacher gezwungen, befindet sich, was sonach von dem Bild übrig geblieben ist, im Nationalmuseum zu Stockholm¹⁾.

Während auf dem Sertett der Tuchherrs neben Licht, Farbe und Ton eine leise novellistische Spannung zu Hilfe gerufen wird, um dem Bild Einheit und festgewebten Zusammenhang zu geben, scheint Rembrandt für die Zwillingsschöpfung bemüht, das, was der Gegenstand an Spannung und Augenblickszuspitzung nahe legte, eher zu entspannen, zu verstumpfen, formelhaft zu binden. Die Aufgabe ordnete sich bei Rembrandt in den Zusammenhang seiner Bildererfahrungen ähnlichen Charakters ein, seine Beschäftigung mit Leonardos Abendmahl, die Hochzeit Simons und das Belsazarbild der dreißiger Jahre bis zu Emmaus und den Wardeinen der Tuchmacher. Allemal handelte es sich ja um die Wirkung eines plötzlich und überraschend gesprochenen Wortes oder einer Erschütterung oder unerwarteten Sanktionierung, ob diese Worte nun Christi Ankündigung des Verrats oder die schlagfertige Antwort im Rätselstreit oder in einer Verhandlung, oder ob sie die vorgespochene Aufforderung zu einer Eidesleistung bedeuten. Zumal das siebzehnte Jahrhundert hatte, wie die erwähnten italienischen Beispiele zeigen, Gefallen an theatralischer Überdeutlichkeit, und besonders, wo bei einer Verschwörung ein abgelegener Schauplatz und das verdeckende Dunkel

¹⁾ Über die abenteuerliche Geschichte und Entstehungsgeschichte des Civilbildes vgl. meine Monographie, „Aus der Werkstatt Rembrandts“, erster Abschnitt.

der Nacht als Reizmittel wirken. Aber Rembrandt ließ den üblichen Verschwöreraffekt beiseite; er zwingt uns, alle unsere Erinnerungen an solche Inszenierungen („Xuy Blas“ von Viktor Hugo, „Hugenotten“ von Meyerbeer), das will sagen, alles Theater hinter uns zu lassen. Statt mannigfach aufgeregter Gebärden gibt er deren nur zweierlei: die zum Schwur vorgestreckten Hände und (für die entfernteren Figuren) die sozusagen verlängerten Arme, d. h. die Schwerter, die das Schwert des Häuptlings berühren. (Das vereinzelte Motiv der gehobenen Trinkschale hat künstlerische Gründe. Die Schale ist bestimmt, die Lichtquelle zu verdecken, und ist ähnlich erfunden wie der hängende Handschuh des Hauptmanns Cocq in der *Nachtwache*). Damit wird die gewollte Wiederholung und Einkönigkeit erreicht, die Einheit der sich zu drängenden Eidleistenden um die Einzelfigur des Civilis, die wie ein Granit in der Brandung steht, durch die hohe tarabaste Krone ins Götzenhafte gesteigert, überindividuell feierlich mit dem starren Blick des einen Auges. Die Historie ist eine Zeremonie großen Stiles geworden, und die holländische Kunst scheint zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt, da Dirk Bouts die Passab- und Abendmahlsgäste seines Löwener Altarbildes nahezu auf Bewegunglosigkeit und feierliche Assistenz stimmte.

Die Geschichte der monumentalen Historie ist für Holland noch nicht geschrieben worden. Die Aufgabe selbst ist in engem Umkreis von der Familie der oranischen Statthalter (Waldschloß beim Haag), von den Städten in ihren Rathäusern und Schützenhäusern gepflegt worden. In der Werkstatt Rembrandts blieb sie eine dauernde Beschäftigung, wie die lebensgroßen Historien des Meisters wie der Schüler beweisen. Manche kamen dem Meister im Psychologischen nahe (so Jan Viktors und der nicht mit Sicherheit bestimmte Künstler der Arbeiter im Weinberg im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.¹⁾); manche in der technischen Behandlung (Slink). Den im Süden üblichen Apparat von Allegorien, Akten, schönen Frauen, wichtigtuenden Kontraposten ließ man beiseite (obwohl der vielgewandte Vol auch das versucht hat). Doch stehen die Durchschnittserzeugnisse auf diesem Gebiet hinter der Antwerpener Kunstware zurück, da die Gewöhnung der

¹⁾ Vgl. Weizsäcker im Frankfurter Katalog, S. 275 f., und de Groot, „Verzeichnis“, S. 468.



149. Die Nägelschneidende Marie

früher N. Kann, Paris, jetzt
Neuyork, Metropolitan Museum

natürlich-intimen Beobachtung Hemmungen mit sich brachte. Häufig wirken solche Stücke wie unnötig vergrößertes Genre, leer und im Format verfehlt. Selbst auf Rembrandts großen Historien der frühen Zeit muß der Zauber des malerischen Vortrags mehr als einmal die gezwungene Absichtlichkeit des mimischen Ausdrucks ausgleichen¹⁾. Das kleine Format scheint eine Weile seiner Historie das angemessene zu sein. Wenn dann lebensgroße Stücke wie der Jakobssegel und das Gebet Manoahs feierlich hervorragen, so bringt vollends das Civilisbild die endgültige Lösung der Aufgabe, die die große Historie an den größten Künstler des Nordens stellte. Dieses Werk wächst für den, der die Schwierigkeiten überlegt, wie sie der Geist der holländischen Kunst, ja der Rembrandts selber bereitete, durch seine Sonderstellung, Unvermitteltheit und zusammenhangslose Originalität zu einer der größten Schöpfungen von Rembrandts Genius empor. Von der Stimmung des gemütlich heimeligen Untersichseins und von der familienhaft vertraulichen Gefühlsäußerung hinweg ist hier der große Schritt zu dem öffentlich Repräsentativen geschehen. Kein falscher Ton von Sichbeobachtetwissen, von schauspielerischer Bewußtheit entstellt die Ursprünglichkeit der Wesensäußerung. Das Persönliche löst sich in eine liturgische Beteiligung und Andacht, die mehr über die Figuren kommt als aus ihnen heraus. Sie sind von einem magisch zwingenden Bann ergriffen, der geisthaft ihre Bewegungen lenkt und sie über alle Verschiedenheit von Stand, Alter und Charakter in überwältigender Stimmung zu einer Geistes- und Willenseinheit zusammenbündigt.

Das bloß Historische, Zufällige, Einmalige und lediglich Tatsächliche wird somit über sich hinausgehoben, jeder Alltags- und Genrebedingtheit entkleidet und zu absoluter poetischer Freiheit erlöst, und dies gilt auch von der Prägung von Einzelfiguren Rembrandts, die zwar äußerlich genrehaft beschäftigt erscheinen, aber dennoch als „große Historie“ empfunden werden. So jener geheimnisvolle Bewaffnete, so der Saul und Homer, vor allem die „nägelschneidende“ Alte (jetzt in Neuyork). Das genrehafte Motiv würde hier zunächst nichts anderes sein, als wenn ein Vermeer seine Damen Briefe schreiben und Perlenhalsbänder prüfen oder ein Metsu und Terborch ihre

¹⁾ Zu dieser ganzen Frage vgl. auch meine Ausführungen, „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 52 ff.

schwänenpelzgeschmückten Schönen Apfel oder Zitronen schälen lassen. Aber eben diese Vergleichen zeigen die völlige Unvergleichbarkeit und Einzigkeit der Rembrandtschen Gestalten. Die Beschäftigung ist für sie eben kein novellistisches Motiv und überhaupt nichts Wesentliches, sie ist nur körperliche Ablenkung. Durch alles dumpfe Farbenwogen und die spielenden, huschenden Lichter reißt sich diese alte Frau zu sibyllenbaster Mächtigkeit empor.

Gestalten dieser Art sind fast das einzige, was neben Slüters Propheten am Brunnen der Kartause von Dijon der Norden als gleichwertig den Propheten und Sibyllen der sirtinischen Decke Michelangelos gegenüberzustellen vermag.

Die Bildnisse.

Das Porträtmalen war in Holland wie zu allen anderen Zeiten und Orten das bequemste Mittel des Malers, mit seiner Kunst Geld zu verdienen. Wenn von der Kunst verlangt wird, daß sie den Neigungen und Interessen des Publikums sich anpasse, so ist (vor Erfindung der Photographie) eines der stärksten und wirksamsten Anerbieten der Kunst gewesen, dem sterblichen Menschen durch das Bildnis Dauer und Unsterblichkeit zu verleihen. Mittels dieser Verheißung ist der Kunst immer am ersten die Wunschelrute zur Verfügung gewesen, die geschlossenen Taschen auch der Barbaren zu öffnen. Von dem Maler Kneller, einem der Nachfolger van Dycks in der Gunst der englischen Gesellschaft, erzählt Houbraken die Aeußerung: die Historienmaler gäben zwar den Toten Leben; ihr eigener Name und Ruhm beginne aber meist erst zu leben, wenn sie selbst tot seien. Da wolle er lieber in Bildnissen die Lebenden malen und ihre Gunst ausbeuten. Freilich bedarf es, um aus dem Porträtmalen ein gutes Geschäft zu machen, dreier Dinge. Der Künstler darf nicht zu viel von seinem künstlerischen Gewissen behelligt werden, das immer nur zwischen den eigenen

Überzeugungen und den Wünschen, die von außen herankommen, Konflikt schafft. Zweitens muß der Maler schnell sein (solange die Photographie nicht ein gutes Teil der Vorbereitungen erledigt und die Langweile des Modellsetzens abkürzt). Von Bartholomäus van der Helst sagt Sandart: Er war nicht allein gut und perfekt, sondern auch fix und hurtig und gewann damit viel Geld. Zum dritten endlich wird die Fähigkeit erfordert, diejenige Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Vorbild herauszubringen, die wir heute photographische Ähnlichkeit nennen, und diese Fähigkeit besitzen erfahrungsgemäß minder Begabte häufiger als die Großen¹⁾.

Tritt man mit der Liste dieser drei für einen geschickten Porträtmaler erforderlichen Haupteigenschaften an Rembrandt heran, so darf man von dem Erfolg seiner Bildnisse nicht eben Großes erwarten. Als junger Mann mit dem gefunden Malhunger der Jugend hatte er jeden Bissen geschluckt und war für eine Weile der modische Bildnismaler von Amsterdam. Aber es machte ihm wohl kein Vergnügen, die Vernunft der Wirklichkeit in den Gesichtszügen eines jeden reichen Hinz und Kunz anerkennen und verewigen zu sollen. So ausgezeichnete und mit Liebe gemalte Porträte sich in der Reihe der Frühbildnisse finden, nach wenigen Jahren hört diese Tätigkeit auf oder wird sehr eingeschränkt, und Rembrandt verfolgt in aller Freiheit und Leidenschaft die Ziele, die seiner Kunst als die notwendigen erscheinen. Die sogenannte Nachtwache läßt erkennen, wie weit diese Ziele von den gewöhnlichen Erfordernissen der Bildnismalerei abliegen, und in welche Schwierigkeiten der große Porträtauftrag dieses Bildes den Künstler verwickelt. Dennoch bringen die vierziger Jahre einen neuen Aufschwung seiner Bildnistätigkeit, indem es ihm gelingt, durch typisierende Auffassung der Person seine neuen Ausdrucksmittel für die Bildnisaufgabe anwendbar zu machen. Es war aber deutlich, daß, während man die Köpfe und Figuren der dreißiger Jahre einfach als Porträte bezeichnen kann, die der vierziger Jahre schon ausgesprochene Rembrandtporträte waren von einer so gewollten und unterschiedlichen Sonderart, daß sie an einen bestimmten Geschmack appellierten. Auch wenn sie, woran nicht zu zweifeln ist, großen

¹⁾ Diesen Punkt findet man schon bei Félibien, „Entretiens sur les vies des peintres“, II, 234 f. in der Biographie van Dijks erörtert.

Beifall fanden, so wußte doch jeder, daß er, falls er sich von Rembrandt porträtieren lassen wollte, seine privaten Wünsche schweigen lassen müsse. So wenig wir von Rembrandts Lebensart wissen, so viel kann man bestim�mt annehmen, daß er in Sachen seiner Kunst sehr eigensinnig und im Verkehr mit dem Publikum schwierig war und es immer mehr wurde.

Würde man sich aber von hier aus, was wohl manchem geschehen ist, zu der Konstruktion verführen lassen, Rembrandt als einen Subjektiven hinzustellen, der schließlich alles aus der Tiefe des Gemüts gezogen und die Außenwelt nicht weiter respektiert habe, so wäre das eine vollständig irrige Meinung. Er war mit allen Organen seines künstlerischen Wesens viel zu sehr in die Wirklichkeit verliebt; für seine Figuren hat er unaufhörlich Studien gemalt, wie denn solche zumal aus den fünfziger Jahren in großer Zahl vorhanden sind, die weder sogenannte Ausdrucksköpfe noch Bildnisse sein wollen. Rembrandt malte dauernd nach Modellen, ob sie ihn nun durch Altersstufe, Temperament oder Charakter oder wegen ihrer Klasse (viele Studien nach Judentöpfen) anzogen. Die Bildnisse der Spätzeit endlich, die in der zurückgehenden Arbeitskraft dieser Jahre die zahlenmäßig am stärksten vertretene Klasse seiner Schöpfungen sind, gehören zu seinen höchsten Leistungen. Er mochte in der Annahme solcher Aufträge wählerisch geworden sein, und man darf voraussetzen, daß es in vielen Fällen persönliche Beziehungen mannigfacher Art waren, die ihn zum Porträtmalen veranlaßten.

Die Anforderungen an Geduld und Zeit der Personen, die von ihm gemalt wurden, waren freilich nicht gering. Die Analogie fast aller Künstler würde vermuten lassen, daß auch er, mit zunehmender Leichtigkeit der Technik zur Primamalerei geführt, später schneller produziert hätte. Auch ist tatsächlich an Stelle einer fein ausführenden, die unteren Schichten deckenden und verschmelzenden Technik die Studienbehandlung mit strengelassenen Pinselzügen zur Vorherrschaft gelangt. Was aber den außenstehenden Malgenossen ganz rätselhaft blieb, war, daß dennoch seine Langsamkeit sich nicht in Schnellmalen verwandelte. Baldinucci ist hierüber sehr lebhaft und deutlich. Man könne einfach, schreibt er, nicht begreifen, wie es zugehe, daß Rembrandt bei seinem nicht verschmelzenden Verfahren („col fare di colpi“) so langsam arbeite und viel mehr Zeit und Mühe aufwende, als irgendein

anderer Maler¹⁾. Bei dem großen Ruf, den er besaß, hätte er sehr viele Porträte malen können, aber da es allgemein bekannt gewesen, daß, wer von ihm gemalt sein wolle, gute zwei oder drei Monate Modell sitzen müsse, so hätten wenige dazu Lust und Mut gefunden. Und nun folgt die Beschreibung seines technischen Verfahrens, worin die Ursache seiner Langsamkeit gefunden wird.

Endlich war wohl auch die Ähnlichkeit, wie sie Rembrandt gab, nicht durchaus die gewünschte. Hierüber ist neuerdings ein merkwürdiges Altstüch mitgeteilt worden. Im Jahre 1654 hatte sich ein portugiesischer Herr in Amsterdam, Diego d'Andrada, bei Rembrandt das Bild eines Fräuleins bestellt, das, scheint es, auf Gastreisen in Holland war, das Porträt aber, als es abgeliefert wurde, weder im Charakter noch im Gesicht ähnlich finden wollen; daher er durch den Notar an den Künstler das Verlangen stellen ließ, er solle das Bild ändern und ähnlich machen oder behalten und das Handgeld zurückgeben. Rembrandt hat hierauf geantwortet, der Herr solle bezahlen oder „satisfactie“ geben; dann wolle er die Entscheidung über die Ähnlichkeit dem Urteil des Vorstands der Künstlergenossenschaft anheimgeben²⁾. Es ist wirklich sehr viel wert, daß hier endlich ein Dokument über diese Seite der Begabung des Porträtmalers vorliegt; denn aus den außerordentlichen Abweichungen unter den Selbstbildnissen des Künstlers oder unter denen seiner Frau Saskia, Unähnlichkeiten, die oft die Bestimmung zweifelhaft machen können, war kein Schluß zu ziehen, da man nie wissen kann, wie weit es Rembrandt im Einzelfall an Willen zur Ähnlichkeit gefehlt, und ob er sein Modell mehr als Anhaltspunkt für ganz andere künstlerische Zwecke als die der Porträtbildnerei benutzt hat. Zwei Zeichnungen³⁾, die Teile des Bildes der Wardeine der Tuchmacher wiedergeben

¹⁾ Houbraken hebt hervor, daß Rembrandt später schneller gearbeitet habe. Dies wird im Verhältnis zu seiner früheren Art gesagt. Das absolute Urteil Balbinucci über sein Maltempo erfährt hierdurch keinen Widerspruch.

²⁾ Vredius in „Oud Holland“, XVII (1899), S. 2 f. Die „Chronique des arts“ berichtete 1904 von einem genau ähnlichen Fall, nur daß der Rembrandtsche Portugiese ein Amerikaner war. Er wurde verurteilt zu bezahlen, da die Pariser Sachverständigen entschieden hatten: „La ressemblance dans une œuvre de peinture ou de sculpture ne peut être que l'interprétation personnelle d'une physiologie par l'artiste“.

³⁾ „Zeichnungen“, erste Reihe, Nr. 190. Zweite Reihe, Nr. 26.

und in erster Linie Versuche zur Gruppierung der Personen und zur Feststellung ihrer Haltung und Drehung zeigen, sind in den Gesichtern dem ausgeführten Bild ganz unähnlich, wo doch andere — man denke an die Karikaturisten der Wigblätter — oft mit drei Strichen die erkennbarste Ähnlichkeit hervorgerufen. Mit der geringen Rücksicht, die der äußeren Ähnlichkeit gewidmet wird, hängt es weiter zusammen, daß Rembrandt in einem besonderen Punkt, wo es schwer verziehen wird, sich alle Willkür erlaubte. Einer der gewöhnlichsten Vorwürfe, die Porträtisten hören müssen, ist der, daß sie ihr Modell älter gemacht haben. Zu diesem Kapitel liefert das berühmte Bildnis des Jan Six einen schätzenswerten Beitrag. Das Alter des Dargestellten erschien Smith, einem Mann von Urteil, als ungefähr sechzig Jahre. Seitdem haben wir die Biographie von Six genauer kennengelernt und können aus seinem Geburtsdatum und dem Datum des Bildes genau berechnen, daß der Mann damals nicht sechzig, sondern sechs- unddreißig Jahre alt war. Man sieht daraus, daß grenzenlose Vorsicht geboten ist (die tatsächlich von der Kritik nicht geübt wird), im Fall ein Gemälde nicht datiert ist, aus dem mutgemaßten Alter der Dargestellten Schlüsse zu ziehen ¹⁾.

Mit allem dem besteht nun die Tatsache, daß Rembrandts Porträte zu allen Zeiten als die höchstgeschätzte und zweifellos anerkannte Klasse seiner Werke gegolten haben, wie denn schon de Piles, Houbraken und Descamps mitten im Akademismus zugaben, daß die anerkanntesten Spezialisten des Porträtsachs durch Kraft und Lebendigkeit des Gesichtsausdrucks von Rembrandt geschlagen werden, und dies war auch Gerfaints Meinung, dessen Herausgeber weiter bemerken, die glänzendste Seite von Rembrandts Kunst bildeten die Porträte, und sie überstrahlten fast durchaus die Bildnisse der besten Meister. Das allgemeine Urteil der Kenner und unser persönlicher Eindruck, der sich völlig im Bann dieser überzeugenden und mächtigen Spätwerke befindet, scheinen also darauf hinzuweisen, daß für die Vortrefflichkeit von Bildnissen doch ganz andere Eigenschaften

¹⁾ Die Beschreibungen der Bildnisse des Bode'schen „Rembrandtwerkes“ haben regelmäßig Altersschätzungen. Einen großen Wert kann ich diesen Schätzungen nicht beimessen.

den Ausschlag geben als Beifall und Annehmlichkeit des Bestellers und die oberflächliche Ähnlichkeit.

Man pflegt zu sagen, das gute Bildnis stelle etwas dar, das über der von Jahr zu Jahr wechselnden, über der von Stunde und Minute und von der Zufälligkeit der Beleuchtung abhängigen Ähnlichkeit stehe, den Charakter des Menschen. Da aber das Kunstwerk nur Sichtbares geben kann, dieses freilich unter Umständen als Vehikel, um Unsichtbares ahnen zu lassen, so fragt es sich, wie weit die Natur entgegenkommend vorarbeitet, das Geistige auf der Oberfläche der Gestalt sich ausdrücken zu lassen. Erfahrungen, Erlebnisse, die Jahre hinterlassen ihren Niederschlag in den Zügen und in der Haltung eines Menschen; aber der eine ist von Natur stumpfer und nimmt den Druck des Stempels nicht so leicht an; der andere ist empfindlich und vielleicht elastisch wechselnd, und wieder ein anderer hat gelernt, sich beherrschen und sein Inneres verbergen. Zu diesen Schwierigkeiten der Beobachtung tritt die einstweilen übersehene Vorfrage, ob es denn so etwas wie Charakter als Einheit überhaupt gebe, oder ob es nicht am Ende eine Gewohnheit unserer Erkenntnismethode sei, zur Einheit der körperlichen Gestalt auch die Einheit der geistigen Persönlichkeit zu hypostasieren. Sollte das, was wir Charakter nennen, nicht ein künstlich abstrahierendes, hundert Dinge verschweigendes, zehn andere willkürlich unterstreichendes Resumé aus tausend zersplitterten Einzeläußerungen sein? Ist der Charakter vielleicht nur eine übereinkömmliche Abbréviatur, so hat nur die Geschichtschreibung die Macht, ihn im zeitlichen Nacheinander des Handelns und Schaffens in seinem wirklichen Wesen und Wirken zu zeichnen¹⁾. Auch die Poesie besitzt hier einen großen Vorsprung vor der bildenden Kunst, wie wir denn nur zu oft erfahren, daß, was uns in der Freiheit poetischer Phantasieanschauung entzückt, uns, sobald wir es durch die Maske eines Schauspielers auf der Bühne oder durch ein Werk der bildenden Kunst verkörpert sehen, Enttäuschung bereitet. Ein Hamlet, eine Mignon sind Schöpfungen der Poesie; die bildende Kunst ist arm, ihr Wesen zu erschöpfen, und dies

¹⁾ „Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegenreten.“ Goethe.

ist der Grund, warum Illustrationen literarischer und poetischer Werke für den feineren Sinn oft widerwärtig sind, da sie die Phantasie in Wahrheit nicht antegen, sondern lähmen. Wo wäre selbst die Christusfigur der bildenden Kunst, die dem, der das Evangelium liest, nicht arm erschiene? Daher denn die Kunst neben der Darstellung der Charakterfigur noch andere Mittel aufbietet, durch Handlung, durch Anschaulichmachen der Wirkung des Handelns Beziehungen zu schaffen, die die Mängel des Eindrucks ergänzen. Von den Einzelköpfen und -figuren, die man unter den Gemälden Rembrandts als Christusbilder bezeichnet, gehört wohl keines zu seinen großen Leistungen, und auch in den Szenen des Neuen Testaments, in deren Mittelpunkt der Heiland erscheint, ist immer das Ganze in seinem geheimnisvollen Zusammenspiel Träger der ergreifenden Wirkung. Selbst der Christus des Hundertguldenblattes würde herausgelöst nicht sehr bedeutend erscheinen¹⁾. Auf der gewaltigen Radierung des heiligen Franz im Gebet vor dem Kruzifix (B 107) ist das Haupt des Gekreuzigten im tiefen Schatten des Waldesdunkels; nur über seinen Körper fällt ein ahnungsvolles Licht. Man fühlt aber an der Andacht des betenden Heiligen, an dieser hingebenden Zweisprache, welche Macht von der Gestalt am Kreuz ausgeht, die im Dunkel halb verschwindet.

All diesen Schwierigkeiten entgegen und die Grenzen, die hier der bildenden Kunst gezogen scheinen, überfliegend hat Rembrandt in den Bildnissen seiner Spätzeit Lebenstiefen durchschaut, Charaktere und Menschenschicksale geschildert, die zu den größten Wundern der gesamten Kunst gehören. Er hat sie als Dichter erfaßt, und diesen tiefgreifenden Unterschied gegen die Bildnisse der Frühzeit, die sich enger an die Prosa der Wirklichkeit halten, muß man gegenwärtig haben, wenn man sie richtig würdigen will. Das Bildnis hat er zu einem Gefäß ergreifender Seelengeschichte und Wesenserkennnis der Menschen überhaupt gemacht²⁾.

¹⁾ Über den Aschaffener Auserstandenen meine „Werstatt Rembrandts“, S. 18 und über den Unterschied von Albrecht Dürer meine Schrift: „Rembrandt und Wir“, 1906, S. 29 ff.

²⁾ Dies ist ein Punkt, in dem sich Rembrandt völlig versehen und verbauen hat. Der Abstraktheit seiner Konstruktion zuliebe hat er die Unterschiede der Perioden gänzlich ver-

Unter dem immer wiederholten Vorbehalt, daß wir bei dem Versuch, Rembrandt verstehen zu lehren, gewisse Prinzipien und Gesetze des Schaffens wahrzunehmen meinen, die so gewonnenen Formeln und Regeln aber in ihrem Gehalt und in ihrer Tragfähigkeit nicht überschätzen, wollen wir zunächst die Hauptpunkte festzulegen unternehmen, an denen die Spätbildnisse sich von den früheren entfernen, um danach ihre positiven Eigenschaften zu betrachten.

Wenn der junge Rembrandt Spiel und Reiz der Oberfläche der Dinge, ihre Bewegung bis zum Ausdruck des Hochmomentanen und flüchtig Vorübergehenden, der spätere Rembrandt dagegen die Zustände der Ruhe und die Seele der Dinge aufgesucht hat, so bestätigen die Bildnisse diese allgemeine Unterscheidung. Zuerst will er gern seine Modelle in irgendeine Handlung verflechten, die bei Doppels- und Gruppenbildnissen wie dem Schiffsbaumeister (f. o. S. 72 und 282) und der Anatomie des Dr. Tulp leicht zu finden war. Aber auch bei Einzelbildnissen sind alle Möglichkeiten ausgebeutet. Ein Herr, mit Schreiben beschäftigt, im Profil (von 1631, St. Petersburg, „Rembrandtwerk“, I, Nr. 50), dreht den Kopf fragend heraus, als wäre er eben unterbrochen worden, in feiner Art ein vorzügliches Werk (man meint dem Dargestellten am Mund anzusehen, daß er etwas an Kurzatmigkeit leidet); oder auch das Kasseler Selbstbildnis in der Sturmhaube (von 1634, „Rembrandtwerk“, III, Nr. 169) mit dem vorgedrückten Kopf und den gespannt geöffneten Lippen: in diesen Fällen wirkt die Drehung, das Vorschieben oder Zurückwerfen des Kopfes ganz momentan, wozu, wenn Hände da sind, die Gebärde treten kann, wenn die Figur als Aniestück oder ganz gegeben ist, weitere Bewegungsmotive, Aufstehen, Schreiten, Hinzukommen mögen. Aber diese Motive sind für den Ausdruck der Bewegung nicht einmal notwendig. Lediglich durch Schärfen des Blicks der Augen kann der Eindruck hervorgebracht werden, daß der

wischt und es fertig gebracht, das Bildnis des Martin Daeij mit dem des Jan Six auf einer Linie zu behandeln. Dagegen ist in Simmels „Rembrandt“ die Analyse der Bildnistunft höchst anregend.



150. Der Schreib-
meister Copenol

Nadierung



151. Alter Mann

St. Petersburg



152. Junge Frau (Hendrickje?)

Paris

Beschauer angefaßt, angededet, daß mit ihm Sühnung gesucht wird. Diese Mittel werden eigentlich alle später verschmäh't. Nicht als könnten sie nicht ausnahmsweise noch einmal zur Verwendung kommen, wenn Gründe dafür vorlagen. Die zwei Bildnisradierungen des Schreibeisters Coppenol (B 282, 283, fünfziger Jahre) zeigen nochmals den herausgedrehten Kopf, einen Kopf rund wie eine Kegeltugel mit einem kanzleimäßig subalternen Ausdruck, mürrisch wie ein alter Pudel; aber vielleicht war es auch eine pudelhafte Treue, mit der er an Rembrandt hing. Der Anabe, der Schüler, der auf dem einen der beiden Blätter hinter dem Lehrer erscheint, ist wahrscheinlich von diesem so verlangt worden. Hier war nun nicht mehr Geist heranzubringen, als da war, und deshalb mag der Künstler zu dem alten Mittel der Belebung gegriffen und die Wendung des Kopfes beliebt haben. Das Motiv findet sich noch ein und das andere Mal. Im ganzen aber herrscht jetzt eine leicht modifizierte Stirnstellung vor; wenn Hände da sind, werden die Arme gern durch Lehnen unterstützt, um die Hände fallen lassen zu können, oder sie bekommen eine mechanische Beschäftigung, oder die Nervosität der Singer wird durch eine Blume, ein Buch, ein Augenglas, das sie halten, bemeistert. Häufig dient das Sitzen der gewünschten Wirkung von Ruhe, und man hat bemerkt, daß auf drei Radierungen, die verschiedene Bildnisse geben, auf dem Haaring senior, Lutma und Tholinx (B 274, 276, 284), derselbe Sessel mit Löwenköpfen an der Rücklehne vorkommt. Es war das Werkstattmöbel, in das die Modelle eingeladen wurden, sich zu setzen. Wenn Rembrandt früher die Gesichtszüge aufregte und spannte (das Studienblatt einer zuschauenden oder zuhörenden Menge, acht Köpfe von auffmerksamer Haltung, in den veröffentlichten Zeichnungen, erste Reihe, Nr. 195,¹⁾ ist hierzu ein vorzüglicher Beleg), so wünschte er nun, was hinter der körperlichen Form sich regte, auszudrücken, und mußte, um die Gemütskräfte sich sammeln zu lassen, jede äußerliche Geschäftigkeit und Bewegung ausschalten. Ein rechtes Normalbildnis dieser Richtung ist der schöne Petersburger Greis, geradeaus und mit zusammengelegten Händen im Sessel sitzend, prachtvoll im Ton zwischen Dunkelgrün und Rotbraun: dazwischen hell

¹⁾ Meine Auswahl von „Handzeichnungen“, Blatt 48.

beleuchtet das Gesicht von großer plastischer Wirkung; ein Ausdruck sorgenvoller Mutlosigkeit; schwielige Hände, die von Arbeit erzählen¹⁾.

Hand in Hand mit dem Zurückdrängen der dramatischen Bewegung geht die Einschränkung im Zulassen des Beweisen. Wer das Interesse auf den geistigen Ausdruck und die Fülle des inneren Lebens sammeln will, darf den Beschauer nicht mit Kostüm und überhaupt mit Gegenständen beschäftigen, die sich mit selbständiger Anziehungskraft geltend machen. Darin lag wohl ein großes Abschreckungsmittel für Damen, welche, wenn sie die Inszenierungskünste so gar hoch schätzen, verraten, daß sie auf das Stück selbst kein übermäßiges Zutrauen haben²⁾. Es ist schon einmal erwähnt worden, daß die Damen die monochrome Art Rembrandts nicht liebten. Von einem der jüngeren holländischen Maler heißt es, in seinen Anfängen sei ihm der Rat erteilt worden, die weibliche Jugend ja in Lilienweiß und Rosenrot zu malen; da werde es ihm an Erfolg und Verdienst nicht fehlen (Houbraten, III, 169). Auf diesen Wegen war Rembrandt als Porträtist nie gewandelt; aber es gab doch eine Zeit, in den dreißiger wie in den vierziger Jahren, wo er gern die glatte, gedankenlose Jugend malte und Perlen, Bänder, Spitzen und Stoffe mit sichtlichem Wohlgefallen umschmeichelte. Und nun trete man in Erinnerung dieser weltlichen Eleganz und dieser reichen Kleider vor das Frauenbild im früheren Salon carré des Louvre (nicht datiert, fünfziger Jahre). Einerlei, wer diese junge Frau ist (man pflegt in ihr jetzt Hendrickje, die kleine, aber hübsche Bäuerin aus dem Waterland oder Münsterland zu sehen, mit der Rembrandt seit dem Ende der vierziger Jahre lebte³⁾: Sie hat Perlen in den Ohren, Perlenreihen am Handgelenk, einen Perlenhänger am Ausschnitt; alles andere aber, Spitzenpassanterie, Pelzwerk, Goldstickerei, geht nicht über die Stufe der An-

¹⁾ Schon um dieser Hände willen möchte ich die Erklärung als Philosoph Jeno, die in „Oud Holland“, XV (1897), S. 3 ff. vorgeschlagen worden ist, ablehnen. Die Anordnung der Manteldrapierung erinnert an den alten Haarig. Vielleicht ist der Kopf, „Rembrandtwerk“, V, Nr. 377, dasselbe Modell.

²⁾ Es ist übrigens eine Anzahl Damenporträts der Spätzeit da. Die Dame mit dem Papagei; dann die alte Dame mit dem Taschentuch (London, Nationalgalerie); auch jüngere.

³⁾ Es ist zu bemerken, daß die Beschreibung ihres Aussehens bei Houbraten möglicherweise den Bildern Sastias entspricht, von der Houbraten keine Kunde mehr hatte und deren Bild er für die der zweiten Frau hielt.

deutung hinaus; es soll nicht aus dem Dunkel hervortreten, nicht mit der schlichten Schönheit des goldhaarumrahmten Gesichts, des Halses, kurzum der Gestalt selbst in Wettbewerb treten, die vom Licht liebkost wird. Immer bleibt, sieht man Rembrandt in der Nachbarschaft anderer Meister, erstaunlich, wie gering sein Ausmaß belichteter Fläche ist; hier aber gibt der Beschauer seinem Verfahren recht, und dieses Urteil ward unter den erschwertesten Umständen von der Welt gefunden. Denn im Louvre klang, so wie das Bild früher hing, von der einen Seite die Mondscheinsonate von Leonardos Mona Lisa, von der anderen blickte Tizians Schöne mit den zwei Spiegeln (sonst „la maîtresse du Titien“ oder Alfons von Estes Laura Dianti genannt) herüber. Es ist merkwürdig, Tizian sieht gegen die Weichheit und Fülle des Rembranditons, gegen die Mächtigkeit seines Lebens hart aus. Theophil Gautier hat das rund zugegeben; er entwirft eine begeisterte Schilderung von Rembrandts Frauenbild und nennt es „une peinture sans rivale“. Wenn Rembrandt in den vierziger Jahren die psychologische Spannung seiner Porträtköpfe herabstimmte, um aus Pelzen und Schmuckstücken samt Figur eine harmonische Einheit zu gewinnen, so hat er sich seitdem entschlossen, alles Nebensächliche dem Gesicht unterzuordnen. Trug das Gesicht wie auf diesem Frauenbildnis nicht die Auszeichnung des Geistes, so mochte es durch jene Gewalt fesseln, die von lebensgewisser Jugend ausgeht.

Überhaupt kam Rembrandt nun von der drohenden Veräußerlichung zurück, die in der weitgehenden Rücksicht auf Schönheit der Bildwirkung lag. Erst seine Spätbildnisse haben jene geheimnisvolle Eigenschaft, die von jeder Gefallsucht fern bleibt, und die uns wie ein Shakespearescher Monolog in die Seele des Menschen blicken läßt. Für die Malerei entdeckt er nun, was aller italienischen Kunst verschlossen bleiben mußte. Vielleicht mit Ausnahme der Maler von Brescia und Bergamo (denen wir Lorenzo Lotto als Bildnismaler zuzählen mögen) sehen durchschnittlich italienische Bildnisse wie aus größeren Kompositionen herausgeschnitten aus; es sind Bilder, von Historienmalern gemacht, mit einer Steigerung der Körperlichkeit ins Monumentale, als stünden alle diese Leute in der Öffentlichkeit und auf einem Piedestal, wo man gesehen wird und sich demgemäß hält und benimmt. Es ist das Volk der Gasse und des Marktes, das sich so verewigen

läßt, das die Häuslichkeit nur kennt, um zu schlafen und zu frieren, und dem erst das Eindringen moderner nordischer Gewohnheiten einen Begriff von häuslichem Behagen gegeben hat. Rubens und van Dyck halten sich in dieser Überlieferung; sie malen Menschen der Öffentlichkeit; seien sie lebhaften, seien sie phlegmatischen Temperaments, oder seien sie von diplomatisch vornehmer Zurückhaltung, auf allen diesen Gesichtern liegt der Reflex der Geselligkeit. Rembrandt hat aber den Ausdruck des Innerlichen und Heimeligen für die Malerei gefunden; er zeigt uns Menschen, deren Gedanken und Empfindungen, aus dem Dämmerlicht der Stuben herausgewachsen, eine eigene Welt neben der „Welt“ erraten lassen, und zwischen diesen beiden Welten scheinen die Gleise nicht allemal so gefugt zu sein, daß die Weichenstellung leicht zu handhaben wäre.

Die Innerlichkeit des Ausdrucks erscheint nicht wie etwas mühsam Beobachtetes und Erbohrtes, das sich in einer ängstlichen Technik verrichtete, sondern sie ist kraft einer mächtigen Intuition ergriffen und mit breit strömendem Fluß der technischen Mittel dargestellt. Ein und das andere Mal hat man vor Rembrandtschen Bildnissen den Namen Velazquez ausrufen hören, wobei freilich die ungeheure Verschiedenheit zwischen Begabung und Ausdrucksweise der beiden Meister unverrückt bestehen bleibt. Auch wird man finden, daß in den Bildnissen Rembrandt sich am ersten von der Übertreibung des erwärmten braunen, die Sinne des Beschauers bezaubernden und betäubenden Tones losmacht. Seine graue Töne treten wie ein kühlender Luftzug herein und beruhigen die Temperatur. Im Louvre, wo die Bathseba Lacaze, in Braungold gebadet, in der Nähe des Bildnisses eines jungen Mannes, der einen Stock hält, hängt oder hing, wird man an diesem Meisterporträt der Spätzeit die Wohlthat der grauen Töne besonders dankbar gewahren. In dessen mag man angesichts der späten Bildnisse Rembrandts nicht gern lange von ihrer Technik sprechen; denn ihre wesentliche Eigenschaft gibt sich darin kund, daß die Technik durchaus dem Gegenstand dient und für den Betrachter hinter dem Gegenstand verschwindet. Was nun dieser Gegenstand sei, und was der Künstler hauptsächlich auszudrücken trachtete, läßt sich im allgemeinen kurz so aussprechen, daß Rembrandt in diesen Bildnissen das Geistige habe darstellen wollen. Da der Geist vorzüglich dem Alter ge-



153.
Clement de Jonghe

Radierung



154. Jan Lutma

Radierung



155. Der Dichter
Jeremias Decker

St. Petersburg



156. Sogen.
Adriaen van Nijen

St. Petersburg

hört, so war damit gegeben, daß er alte Menschen bevorzugt oder aber jüngere — dies sei mit allem Vorbehalt, den man in nicht ganz beweisbaren Dingen anbringen muß, ausgesprochen — älter gemacht und also vergeistigt hat. Hierbei wollen wir gern Goethes Umschreibung des Wortes Geist gebrauchen, der ihn in seiner malerischen, jeder begrifflichen Einengung ausweichenden Sprache der Spätzeit: das Vorwaltende des obrten Leitenden nennt.

Da ist der Kunsthändler und Verleger Clement de Jonghe (B 272). Er ist im Lehnstuhl gezeichnet; die Hände, die in Handschuhen versteckt sind, hängen unbeteiligt herab und geben so der Person den Eindruck vollkommener körperlicher Ruhe. Doch ist der Oberkörper etwas nach vorn geneigt, in einer leisen Spannung, und der Blick beobachtend, als höre der Mann aufmerksam zu. Das kluge Gesicht hat eine kräftig-energische Nase, und die umrißlos verschwindenden Lippenränder geben diesem Gesicht eine große Geistigkeit. Deutlich ausgeprägte Lippen sind immer etwas wie Verräter der Sinnlichkeit. Es liegt etwas Unbestechliches, aber nicht Ungütiges in dem ruhigen Blick dieser Augen, wie von jemandem, der die Meinung und den Wunsch des anderen errät und durchschaut, dann aber vielleicht die Lippen zusammenpreßt und schweigt. Ferner der alte Lutma, der Goldschmied (B 276), dessen Kunst Rembrandt sehr geschätzt hat. In seiner Jugend war es gewiß ein lustiger, gutgelaunter, durchtriebener Kamerad, zu allen Streichen und Tollheiten ausgelegt. Seine sehr unklassische Kunst (von der die letzte der Beilagen dieses Bandes handeln wird) strahlt voll übermütiger Laune. Nun ist er älter und hat ein Käppchen auf; in der Hand hält er ein Sigürchen. Neben den vielen ernsten, manchmal trübsinnigen Gestalten ist diese joviale kaum zu entbehren¹⁾.

¹⁾ Das Bildnis des gelehrten Mediziners van der Linden (B 264) ist durch eine Entdeckung von Bredius, „Oud Holland“, 27, 1909, 111 ff. als letzte Radierung zu 1664 gewiesen worden. Sie war eine Bestellung, der ein Porträt des Doktors von Abraham van den Tempel als Vorlage diente, und als Titilluzer für ein Buch bestimmt, wurde aber nicht angenommen. Es ist also das Umgekehrte von dem, was man früher glaubte. Nicht Abraham van den Tempel hat Rembrandts Radierung benützt, sondern das Blatt Rembrandts ist nach dem Gemälde kopiert. Beide sind a. a. O. abgebildet. Nur den Hintergrund und den linken Arm (der im Gegensatz der rechte geworden ist) hat Rembrandt

Angeichts der tiefen Wirkung der Spätbildnisse fragt man sich wohl, mit welchen Mitteln Rembrandt zum Ziele komme, und ob nicht, neben der geheimnisvollen Macht seines Tiefblickes, andere, mehr äußerliche Mittel stehen, die der Analyse und wissenschaftlichen Erfahrung zugänglich sind. In der Tat sind solche vorhanden; sie beziehen sich auf die Behandlung der oberen Gesichtshälfte oder auch der Augen allein.

Sehr früh schon, da Rembrandt, um die Möglichkeiten des physio-
gnomischen Ausdrucks zu studieren, das Licht auf einzelne Kopftheile, z. B. die eine Gesichtshälfte oder den Schädel warf, begegnet auch der Versuch, Stirn und Augen durch die überragende Hutkrempe zu beschatten. Es war ein Spiel wie so viele andere Licht- und Schattenmöglichkeiten und erscheint als solches von der Frühzeit an durch alle weiteren Phasen. Endlich aber muß Rembrandt einen bestimmten Sinn damit verknüpft, das Symbol in diesem Schattenspiel enträtselt haben. In den Spätbildnissen kommt die Beschattung der Stirn- und Augenpartie zu häufig vor, als daß man nicht glauben sollte, er habe durch die Mystik dieses verhüllenden Mediums eine bestimmte Meinung ausgedrückt. Einen Verehrer, den Kaufmann und Poeten Jeremias Decker, hat er in einem Petersburger Gemälde so wiedergegeben, ein spätes Bild von 1666¹⁾. Ein sechsundfünfzigjähriger Mann von häßlichen Zügen; die etwas geschwollene Unterlippe gibt dem Mund etwas sehr Unschönes, und die Augen haben, was in Holland merkwürdig häufig ist, einen nervlos fischmässigen Blick. Wir wissen, daß der Mann viel Leid und häusliches Unglück erfahren hat²⁾, und so verstärkt der Schattenschleier den Eindruck eines Menschen, der manches durchgemacht hat und Ehrfurcht vor dem Unglück heischt. Ein Jeremias nicht nur dem Namen nach. Ganz ähnlich ist das Bildnis in der gleichen Sammlung, das man auf Rembrandts Bruder Adrian getauft hat (von 1654). Ein alter, gebrochener Mann; die Augen etwas schielend, die Lippen bitter zusammengedrückt, ein

verändert. Auch ist der Unterschied der beiden Augen so übertrieben herausgekommen, daß von Medizinern das linke Auge des Rembrandtschen van der Linden mit dem herabfallenden oberen Lid für atrophisch und blind erklärt worden ist. Das Original van den Tempels hat davon nichts.

¹⁾ Vgl. de Kaaf in „Oud Holland“, 30, 1912, 1 ff. und Vredius, ebenda 1913, 272.

²⁾ Jonkbloet, „Niederlandsche Letterkunde“, IV, 115 ff.

abgemagertes Gesicht, das unter dem Jochbein eine Höhle bildet. Die Melancholie des Eindrucks wird durch ein überfallendes Varet verstärkt, das wie ein umgekehrter Teller aufgestülpt ist und mit seinen niederziehenden Linien und dem Schatten, den es über die Augen herunterwirft, den deprimierenden Eindruck verstärkt. Diese verhüllten Augen haben etwas seltsam Schwermütiges und Sorgenvolles. Auch bei noch rüstigerem Alter (der Herr in der Sammlung Jusupof, St. Petersburg) geben sie dem Gesicht den Ausdruck tiefgehender Erlebnisse, die alle Harmlosigkeit verschleucht haben¹⁾. Wenn vollends dieser Blick aus dem Dämmer eines ganz jugendlichen Gesichtes, das von rötlichen langen Locken umgoldet wird, dringt, hat er etwas unerklärlich Zauberhaftes²⁾. Es sind Augen, die einem nachfolgen und zu denken geben, die aus dem Dunkel ihrer Beschattung heraus den Beschauer nicht eigentlich suchen, sich vielmehr vor ihm verstecken, als hätten sie ein Geheimnis zu hüten, das uns zur Teilnahme zwingt und erregt. Es kommt wohl vor, daß dasselbe Gesicht mit und ohne jene Verschleierung erscheint. Bei der Radierung des Dr. Tholin (B 284) mögen es nicht unbeabsichtigte Verschiedenheiten des Abdrucks sein, je nachdem die Platte mit mehr oder weniger Farbe getränkt war, daß Stirn und Augen das eine Mal beschattet sind, das andere Mal nicht. Hier ist der Dargestellte ein noch kräftiger Mann, dazu einer von den Patriziern der Stadt, der Schwiegersohn des Bürgermeisters Tulp, den Rembrandt früher als Chirurgen gemalt hatte, und Schwager von Jan Six. Er hat eben im Lesen abgesetzt und blickt sehr überlegen über den Tisch heraus. Je nachdem man den einen oder den anderen Abdruck sieht, ist das Gesicht frei, oder es gleitet eine Wolke darüber, und dieser Unterschied verändert den geistigen Ausdruck. Eine Manier ist indessen aus diesem Verfahren nicht geworden, und Rembrandt fährt fort, auch ganz beleuchtete Köpfe zu geben. Jedoch wird man etwa bei dem alten Saaring (B 274) bemerken, daß die Absichtlichkeit des kanalfierten, für das

¹⁾ Der Herr und die Dame der Sammlung Jusupof sind im Krieg nach London gettet worden. Prachtvolle neue Aufnahmen im „Burlington Magazine“, Maiheft 1921.

²⁾ Der junge Mann bei Holford, London („Rembrandtwerk“, VI, Nr. 448), zeitlich zum Kasseler Bruynigh gehörig. Über die Bezeichnung Titus, gegen die wir starke Bedenken haben, s. S. 531, Anm. 1.

Gesicht aufgesparten Lichtes gemindert, wenn nicht beseitigt ist. Über dem von vorn beleuchteten Kopf steht hinten eine zweite Lichtfläche (mehr Lichtfläche als Lichtquelle), ein Fenster. Hier kann man ein Verfahren beobachten, das der Künstler in dieser Zeit des öfteren anwendet, am erstaunlichsten auf dem Blatt des sogenannten Doktor Faust, den wir in dem später folgenden Kapitel über das religiöse Leben abbilden. Das Fensterlicht gibt die weißgelassene Papierfarbe; Gesicht und Hände aber sind durch den Gegensatz der umgebenden Schattenmodellierung für den optischen Schein so ins Helle gesteigert, daß ihre Helligkeit stärker wirkt als das unmodellirte Papierweiß des Fensters, das lediglich in der Fleckenverteilung mißspricht, ohne Herz einer Ausstrahlung zu sein. Unübertrefflich ist bei dem alten Mann ein Fragendes und Zitteriges im Gesicht ausgedrückt; von den sensibelsten Malern späterer Zeit ist vielleicht niemals ein so nervöser Ausdruck erreicht worden. Hierher gehört auch das Dresdener Greisenbildnis von 1654, das beste Stück der Spätzeit unter den Rembrandtschätzen dieser Sammlung. Ein prächtiger weißer Bart und ebenso stark beleuchtet das Gesicht, aber mit dem eigentümlich verwundeten Ausdruck, den Menschen tragen, die mit der Welt auch nach langen Jahren nicht haben fertig werden können.

Unter den Bildnissen seit der Mitte der fünfziger Jahre, und nicht nur an Bildnissen, sondern überhaupt an den Figuren dieser Periode begegnen indessen weit häufiger Köpfe, aus denen der Nerv vorübergehender Spannung mit allem Bewußtsein ferngehalten ist. Ein deutlich erkennbares System der Augenbildung dient diesem Zweck, und sein Kern ist die Unterdrückung des Augenlichts, des Lichts in der Pupille und Iris sowohl wie im Weißen des Auges, also ein ähnliches Verfahren wie in der antiken Plastik, wo niemals (vor der Diadochenzeit) die Pupille plastisch, d. h. mit Licht- und Schattenwirkung dargestellt worden ist, und insolgedessen das Auge auf einige Entfernung (in welcher gemalte Augen nicht mehr wirken) nur als Schattentiefe, wie sie sich zwischen Nase und Augenbögen ergibt, mißspricht. Allein, wenn zwei dasselbe tun, braucht es nicht dasselbe zu sein. Die Antike, in ihrer Richtung auf Typisierung der Gestalt den geistigen Ausdruck nur an der Oberfläche fassend, hat den Kopf nicht als



157. Jakob Haaring

Kupferung



158. Greifenkopf

Dresden

Herrscher der Gestalt, sondern im architektonischen Verhältnis des Aufbaus nur eben als Krone der Gestalt gebildet, und damit kommt vortrefflich und harmonisch überein, daß aus den pupillenlosen Augen kein Blick, der Aufmerksamkeit heischt, uns fixiert, sondern daß der Blick dieser Augen sanft über uns hinwegzugleiten scheint. Umgekehrt hat nicht leicht ein moderner Porträtist und Figurenbildner den Blick in der Pupille des Auges oder im Weißen sich entgehen lassen, da mit der anerkannten Vorherrschaft des Kopfes, des Geistes über den Körper in der christlichen Kunst, der Akzent seelischen Empfindens recht eigentlich im Auge, im Spiegel der Seele, zusammengedrängt erscheint. Dies geht soweit, daß bei modernen Künstlern manchmal die Darstellung des Auges nicht nur den Körper, sondern auch beinahe den Rest des Gesichtes überflüssig zu machen sich einbildet. Rembrandt folgt in der Handhabung des Augenlichtes bis zu seiner späten Zeit dem allgemeinen Beispiel. Dann aber tritt etwas Neues auf. Indem er sich von der Darstellung des Vorübergehenden dem Dauerzustand tiefer beselzten Ausdrucks und der vollendeten Durchgeistigung der Züge, die von den Interessen und Geschäften des Tages nicht mehr berührt werden, wandte, mochte ihn der Einzelakzent der Augen zu heftig dünken; er begann, das Gegenteil lebhafter Erregung und des Verkehrs mit der Außenwelt zu suchen; er gab dem Blick etwas nach innen Bezogenes, Unnervöses, Tiefes und Abgründliches. Das Licht im Auge ward unterdrückt, und dies wird das Hauptmittel des Künstlers, dem Auge jene geheimnisvolle Macht zu geben, daß es wie ein dunkles Tor der Seele erscheint. Die so behandelten Köpfe erhalten das, was Fromentin, ohne es näher zu analysieren, „l'accent de l'autre monde qui rend la vie réelle presque froide et la fait pâlir“ — nennt. Nicht wie aus der Wirklichkeit sieht dieser glanzlose, aus Abgründen und Fernen dringende Blick uns an, sondern wie aus einem Zauberspiegel, aus überirdischen Weiten, und wie aus dem Land der Seelen, von dem kein Wanderer wiederkehrt, und dessen Dortsein nichts zum Dasein zurück entläßt. Das Erschütternde dieser Wirkungen ist nicht zu beschreiben.

Unter Shakespeares späten Stücken ist eines, und in diesem eine Episode, die ein Gefühl davon geben mag, um den Ausdruck welcher Dinge es sich

handelt. Es ist ein Stück mit mehreren, kühn durcheinandergeflochtenen und in der eiligen Kürze reifster Technik skizzierten Handlungen, die in die älteste Zeit Englands verlegt sind, Cymbelin. Auf der einen Seite die Römer, das Volk der Eroberung, auf der anderen der britische Hof, an dem Schönheit voll innerer Bosheit und Herrschbegier, Verleumdung, Gift und Haß, Leichtgläubigkeit und blinder Eifer verblendeter Leidenschaft, Rubeit und Lüge ihr Werk treiben. Nirgends gilt echtes Wesen; Schein und Ansehung der Person regieren. Das ist die Welt, die den Bösen fördert und für Treue schlimmen Lohn zahlt. Ein Edler des Königs, Belarius, ist durch ungerichten Urteilspruch geächtet worden — diese Gestalt ist von Shakespeare frei erfunden —; darauf raubt er die zwei kleinen Knaben des Königs und verbirgt sich mit ihnen in der Einsamkeit der Felsenhöhen und Wälder von Wales. In reiner Natur erzieht er die Kinder zu Tüchtigkeit und Ehrfurcht, fern von allen Menschen und der Verderbtheit der Welt. Es ist kein Paradies; denn der Tod tritt herein, wenn auch mild verklärt durch Gesang und Blumen...

„Fürchte nie mehr Donners Krach
 Noch die dräu'nden Wetterstrahlen,
 Fürchte nie mehr Spott und Schmach,
 'Tun vorbei sind Freud' und Qualen.“

Wie in wunderfam heiliger Stille das Zusammensein dieser Weltflüchtigen und Weltfremden geschildert ist, des müden Alters und der unverdorbene, hoffnungseligen Jugend, wozu die verfolgte Unschuld holder Weiblichkeit in der Gestalt der (als Jüngling verkleideten) Imogen den Kreis schließend hereintritt, dies atmet inmitten von Vergänglichkeit und Schein eine Stimmung des Friedens, der nicht von dieser Welt ist. Und diese Unterströmung pessimistischer, ja religiöser Färbung bricht aus allen Verwirrungen und Verwicklungen schließlich hervor: Gnade ist das Wort für alle ¹⁾.

Etwas von seelischer Freiheit und Darüberstehen, von solchem Hauch des Jenseitigen ruht wohl auch auf den Spätwerken Rembrandts. Es ist

¹⁾ „Pardon's the word to all“.



Abb. 159. Jan Six. Amsterdam

...

...

...

...

...



das Ergebnis von Alter und Erfahrung eines Mannes, der alle Höhen und Tiefen durchgemessen hat. Man nennt es Reife; es ist aber das Ende unserer Weisheit.

Auch den Bildern der Jugend hat Rembrandt in diesen Jahren den Geist seiner müden Einsicht aufgeprägt; sie bekommen dadurch den Anschein, als seien sie früh gealtert. So ist die Radierung des jungen Haaring (B 275), so die Wunderwerke der gemalten Bildnisse des Jan Six (Samm- lung Six in Amsterdam) und des Nikolas Bruyningh (Kassel). Die Daten sind 1655, 1654, 1652¹⁾.

Der sogenannte Bürgermeister Six war damals, als das Bildnis ent- stand, noch nicht Bürgermeister, sondern Kommissar, d. h. Vorstand einer der subalternen Jurisdikturen der Stadtverwaltung, wie sie das Standesamt, die Konkursbehörde usw. waren. Er hat nach dieser Zeit noch 46 Jahre gelebt, und so lange man das nicht wußte, war es begreiflich, wenn Smith den 30 jährigen nach dem Augenschein des Bildes auf einen 60 jährigen schätzte. Auf dem Gemälde hat Six den Hut auf dem Kopf, zieht die Handschube an und ist im Begriff auszugehen. Ein roter Mantel ist über die linke Schulter geworfen, und diesem stärksten Farbenton entspricht als Gegengewicht die Neigung des Kopfes nach der entgegengesetzten Seite.

¹⁾ Erstkaulich sind neben den Bildnissen all dieser stark reflektierenden Menschen die Anabenbilder dieser Zeit, in denen der kindliche Ausdruck vollkommen geglückt ist. Von den schönen Kindern auf dem Kasseler Jakobsfesten war schon die Sprache. Von den Kinder- porträten im Besitz von Earl Spencer (jetzt Cook in Richmond), Earl Crawford (jetzt Metropolitan-Museum, Newyork), nebst einigen Jünglingsporträten hat W. Bode die Mei- nung ausgesprochen, daß sie den Sohn Rembrandts, Titus, in verschiedenen Lebensalter darstellten. Diese Identifikation hat dann Valentiner, Rembrandts Umgebung, für Titus und den ganzen Kreis um den Meister weiter verfolgt. Indessen ist es unstatthaft, die ver- schiedenen Farben der Augen und Haare zu übersehen. Ähnlichkeit kann wohl nur für wenig wie das Jünglingsbild der Wallace Sammlung in Anspruch genommen werden. Das etwa puppenhaft süße, übrigens sehr schöne Anabenbild, früher bei N. Kann in Paris, jetzt in Newyork, ist völlig brünett und sieht wie ein feines Kind aus dem Süden aus. Wie wenig wissen wir von den Bestellern Rembrandtscher Porträte. Zufällig hören wir einmal von einem Portugiesen. Es ist wissenschaftlich nicht zu empfehlen, der Sucht gewisser Rembrandtkritiker und der Händler, die Bilder auf bestimmte Namen zu taufen, nachzugeben, wo für den Künstler kein Wille zur Modellähnlichkeit vorlag. Jaf. Burdhardt ist in ähnlichen Fällen ungeduldig geworden: „Man höre auf, in den Köpfen Rubens und seine Familie erkennen zu wollen“ („Erinnerungen aus Rubens“, 185, 276).

Auf dem Mantel sitzen Goldborten und Ligen; der Rock darunter ist grau, mit etwas eingemengtem Gelb. Die koloristische Harmonie beruht wieder darauf, daß die Töne legiert sind, und einer zum anderen überleitet. Im übrigen ist freilich von dem Schneider- und Goldarbeiterinteresse, mit dem früher die Beiwesen von Kleidern und Schmuck behandelt worden sind, wenig mehr zu sehen. Alles ist summarisch behandelt, aber keineswegs unfertig. Die Dinge sind genau so weit gebracht, bis sie die nötige Wirkung tun. Wer sich davon überzeugen will, daß nichts unvollendet ist, braucht nur die Knöpfe am Rock untereinander zu vergleichen; alle sind sie in Farbe und Glanz verschieden behandelt, und je nach der Wölbung des Rockes über der Brust einer rötlich, einer weißlich schimmernd und ein dritter matt. Von den Händen sagt Smith, in der Nähe gesehen, seien sie mit einem halben Duzend Pinselstrichen erledigt, und darin offenbare sich eine so erstaunliche Sicherheit, daß sie jedem Kenner Verwunderung und Bewunderung erzeuge. Die Handschuhe ist Sir, wie gesagt, im Begriff anzuziehen; eine Hand ist bloß, die andere ist schon in den braungrauen Handschuh geschlüpft, und die kleine Anstrengung bewirkt (wie Smith richtig beobachtet hat), daß der Kopf sich etwas nach vorn neigt. Übrigens ist die Bewegung der Hände völlig mechanisch, und der Mann befindet sich mit seinen Gedanken ganz anderswo als beim Ankleiden. Da der Beschauer das fühlt, wendet sich sein Interesse sofort dem Gesicht zu. Diese Züge scheinen die eines älteren Mannes, und es mag hier wiederholt werden, daß Rembrandt sicher frei mit der Gegebenheit des Modells geschaltet hat, um den feelfischen Ausdruck, den er wollte, herauszubringen. Dünnes Schnurrbartchen und Mütze, rotblondes, langes, fast seidiges Haar¹⁾, das mit ein paar Pinselstrichen etwas nach dem Scharlachrot des Mantels gestimmt ist. Auf die Stirn wirft die breite Hutkrempe ihren Schatten; weiter

¹⁾ Dieses seidige Haar begegnet auf dem Bildnis eines jüngeren Mannes wieder („Rembrandtwerk“, V, Nr. 303, im Besitz von Herrn Henderson, England), das die Bezeichnung Sir führte, welche aber von den Kritikern der Londoner Rembrandtausstellung abgewiesen wurde. Es ist ein Bildnis ersten Ranges, und möglicherweise früher zu datieren als um 1652. Für die Identifikation mit Sir scheint mir ausgeschlossen, daß man von dem Bildnis von 1654 im Sirschen Besitz ausgehe, weil ich nicht an dessen starke Ähnlichkeit glaube. Mit der Radierung B 288 ist dagegen mannigfache physiognomische Verührung.

abwärts liegt volles Licht auf dem warmen Ton des Gesichts. Im Auge etwas Licht. Der Ausdruck ist ein Denken an allerhand Dinge, aber kein Nachdenken und Überlegen, das auf einen bestimmten Punkt gerichtet zu einem Entschluß führte. Will man sich eines ebenso berühmten italienischen Kunstwerkes erinnern, des Pensieroso von Michelangelo in der Sakristei von San Lorenzo in Florenz, so wird man die Unterschiede in der Schilderung geistiger Abwesenheit deutlich erkennen. Michelangelo hat den Zustand des Nachdenkens gegeben, der der Tat vorangeht; der körperliche Ausdruck ist der der Spannung, wie das Unbequeme der Haltung, besonders an der gedrehten rechten Hand, entscheidend beweist. Binnen kurzem wird das Überlegen am Ziel sein, die körperliche Haltung wird sich ändern, und der Entschluß wie ein elektrischer Funken herauspringen¹⁾. Dagegen hat Rembrandt alles Körperliche nahezu ausgehängt und in Passivität versetzt. Die Seele dieses Mannes ist voll von Bildern, und die Vision all dieser Dinge kann man von seinem Gesicht ablesen. Er will unter die Leute gehen, vielleicht aufs Rathhaus: da ziehen wie im Traum alle die Menschen an ihm vorüber, mit denen er regelmäßig zu tun hat; er hört sie reden und hört daneben ihre geheimen Gedanken und Interessen, von denen sie nicht sprechen. Und wie es so vor ihm „menschelt“, da tritt ein überlegenes, etwas melancholisches Lächeln in seine Augen; etwas Weltfremdes und ein bitteres Durchunddurchsehen spielt über seine Züge, und ein Ansatz mitleidiger Güte wie eines Unbeteiligten und Darüberstehenden mengt sich hinein, als Ganzes ein Gemisch von Ausdruck, das in dieser Unerforschlichkeit wohl in keinem zweiten Bildnis der Welt wiederbegegnet. „Man verliert den Mut“, sagte ein Maler eines Tages zu mir, als wir von dem Bild weggingen. In der gleichen berühmten Privatsammlung des Nachkommen von Jan Six hängt ein kleines Bildchen von Terborch, das auch den „Bürger-

¹⁾ Herman Grimm hatte das anders und, wie ich glaube, falsch verstanden. Der Ausdruck des Pensieroso schien ihm „ein Brüten ohne Ende“, ein „Versinken in ein bestimmtes Gefühl“. (1863.) Hiergegen hat, was jetzt wohl lange vergessen ist, Schnaase beständigen Widerspruch erhoben und den Ausdruck als „Konzentration der Seele auf einen bestimmten Gegenstand, Überlegung, die der Tat vorangeht“ erklärt. („Wiener Rezensionen und Mitteilungen“, III, 189, Jahrgang 1864.) Justi, „Michelangelo“, S. 380 f., hat je nach Stimm- und Seitenansicht beide Auffassungen zugelassen.

meister“ darstellt. Hier hat er den roten Mantel um beide Schultern hängen. So wie Rembrandt die Hände und die Handschuhe (von denen der zweite in der rechten Hand gehalten wird) ganz breit und anscheinend unfertig gab, um durch nichts vom Kopf abzulenken, so ließ er den Mantel nur auf der einen Körperhälfte sehen. Sein Scharlachrot mit Goldlitzgen ist in der Zeit des schwarzen Kostüms (wo es sich nicht um Militär und um Schützen handelte) ohnedies auffällig und wird einem Wunsch des Bestellers entsprochen haben. Denn das ist ja außer Frage: das spanische, zur Weltmode gewordene Schwarz der Kleidung kam Rembrandt wie kaum einem anderen Bildnismaler gelegen. Je geistiger seine Bilder werden, um so zwingender war der Verzicht auf die venezianische Art der Bildnissinszenierung. In den Niederlanden sind Prachtstücke im Sinn der farbigen Oberlieferung entstanden, besonders für Staatsmänner und Soldaten. So Moreelles herrlicher Christian von Braunschweig (ebenda, Galerie) ganz auf scharlachroter Hintergrunderdraperie; so Moors Wilhelm von Oranien in Kassel, so Rubens' Spinola in Prag (Mostig)¹⁾. Aber da Rembrandt die beschaulichen Naturen mehr lagen, so bleibt der Königsmantel seines Sir ein kostbares Sondergut in seiner Bildniagegestaltung.

Wir fügen hier zwei Bilder an, obzwar es keine Porträte sind. Aber bei der rein poetischen Absicht des Spätbildnisses wird die Grenze fließend. Auch ist diesen Gemälden das ungefähr quadratische Format gemeinsam. Das eine, sonst als Architekt bezeichnete, wird neuerdings als Aposteldarstellung in Anspruch genommen; auch wollen wir nicht verschweigen, daß wir — nicht hinsichtlich der Erfindung, aber in der farbigen Durchführung die Zweifel so vieler teilen, ob dieser Kasseler sogenannte Architekt eigenhändig von Rembrandt herrühre. Das andere Stück, das mit der Homerbüste, hat sich als ein „Aristoteles“ herausgestellt, den ein sizilianischer Sammler 1654 bestellte (vgl. S. 154 Anmerkung). Wie auch die richtigen Benennungen sein mögen, Rembrandt empfand nunmehr seine Bildnisaufgabe bei Zeitgenossen wie bei historischen Persönlichkeiten als gleichmäßig poetisch.

¹⁾ Der Spinola kommt in Wiederholungen in Braunschweig und Genua vor, und so sind die Meinungen über das Urbild geteilt. Michel, „Rubens“, S. 354; Justi, „Delazquez“, I, 361.



189. Nebenbrand? Ein Richtreiß über Hopsel

Kaffel



191. Herforderles

Weyersef (Gunnington)



162. Bildnis eines Kranken

Berlin, L. Koppel

Der sogenannte Architekt in Kassel ist ein ällicher Mann, der an einem Tisch sitzt und eben geschrieben hat, nun aber, die Feder in der Hand, sich nachdenklich herauswendet. In der anderen Hand hält er ein Winkelmaß. Man muß sich vergegenwärtigen, wie Rembrandt früher die einsame geistige Tätigkeit geschildert hat, etwa an einem Apostel im Gefängnis, den Philosophen des Louvre und ähnlichen Bildern. Die umgebende Käumllichkeit und manches Nebensächliche führte dabei ein stilllebenmäßiges Sonderdasein. Bei dem Kasseler Architekten spricht nichts als der gesammelte Ausdruck der Gestalt. Tiefes Nachdenken, Augen, die kein Stück Außenwelt sehen, sondern ganz mit innerer und geistiger Schauung beschäftigt sind, ein gewisses Drücken und Suchen, das Gedachte nun auch schriftlich erschöpfend auszudrücken und zu formulieren. Die Lust und Qual der Gedankenarbeit sind selten so ergreifend und mächtig im Bilde gegeben worden. Eine rätselhafte, fragende und aufregende Wirkung geht von diesen Bildern aus. Sie öffnen sich langsam dem Beschauer. Ein Werk dieser Art ist nun nach Newyork gelangt (Mrs. Huntington). An einem Tisch, über den eine Decke von erloschenem Rot gebreitet ist, steht ein Mann. Über dem Tisch werden in einer Nische Bücher sichtbar, über die eine dunkle Draperie hängt. Auf dem Tisch steht eine Büste Homers, und der Mann legt die eine Hand auf ihren Kopf. Er trägt einen schwarzen Rock mit weiten hellen Ärmeln und über dem Rock ein Geschmeide, das geheimnisvoll aufblitzt. Wie oft hat Rembrandt solche goldenen Ketten gemalt! Und warum macht sie gerade hier einen so besonderen Eindruck, als sei sie dem Mann nicht umgehängt, sondern als trüge er sie, wie ein Fisch den Blitzglanz seiner Schuppenhaut? Eitelkeit kann es nicht sein; es ist ein abgehärmtes Gesicht, dessen Blick so dumpf auf der Büste des alten Poeten ruht. Ein Mann ohne Pose und Schein, mehr von der Art, wie die Rembrandtschen Gestalten, die man sonst ohne die Homerbüste Kabbiner zu nennen pflegt. Niemand vermag diese stille Zwiesprache zu deuten. Man vernimmt Laute und Akkorde, wie von der Harfe, über die der Wind rauscht. Die Benennung des Bildes als Aristoteles ist, wie gesagt, nunmehr gesichert. Doch will das nicht viel sagen. Als ein berühmter italienischer Maler des Rembrandtjahrhunderts, Guercino, aufgefordert, ein Gegenstück dazu zu malen, eine Skizze des Bildes als An-

haltspunkt zu erhalten wünschte, äußerte er auf Grund der Zeichnung, die man ihm danach schickte: der Mann solle wohl einen Physiognomiker oder Phrenologen darstellen, da er den Kopf der Büste betaste, um Art und Charakter der Person abzufühlen.

Diese träumende Halbreflexion, die keinen Faden der Gedanken spinnst, sondern sich in Erinnerungen und Betrachtungen treiben läßt, kehrt auf dem zauberhaftesten aller Rembrandtporträte, das Deutschland besitzt, auf dem Kaffeier Bruyningh wieder (Titelbild). Aus tiefem Dunkel blickt uns diese lebensgroße sitzende Gestalt an; „lux in tenebris“; nur das Gesicht ist beleuchtet; ein schwaches Licht fällt auf die rechte Hand. Die Fülle der wirren langen Locken, die zwischen Blaubraun und Rötlich schimmern, gibt ihm etwas Genialjugendliches; aber es fehlt das harmlose Dasein, wie es sich auf dem Wiener Bild des lesenden jungen Menschen auf den Zügen ausprägt. Die Gestalt hat sich auf die eine Seite des Sessels geschoben und ist so herausgedreht gleichsam hängen geblieben; der Mund ein wenig geöffnet. Der Ausdruck ist wie eines Menschen, der krank gewesen ist und ins Grab geblickt hat, nun aber in jenem dumpfen Lebensdrang das Licht genießt, wie sich die Pflanzen zum Licht heben. Ein überstandenes Leiden, über das wie der Strahl einer lebenerhaltenden Kraft ein Lächeln aufgeht. Dieses rätselhafte Lächeln, mehr der Augen (die hier etwas schielen) als des Mundes ist es, was man nie vergißt. Auf das Bild des Bruyningh, das Bildnis aller Bildnisse Rembrandts und auf den Sinn der Spätbildnisse wird der folgende Abschnitt nochmals eingehen¹⁾.

An gegenwärtiger Stelle sei der Faden da weitergesponnen, wo wir bei Bruyningh die dunklen Ringe unter den Augen und Spuren überstandener Erkrankung zu gewahren meinen. Denkt man an das Hundertguldenblatt und seine Kranken, den blinden Tobias, an den Geschlagenen, dessen der Samariter sich erbarmt, an die Sterbenden wie der Patriarch Jakob und so vieles Ähnliche, zumal in Zeichnungen, so öffnet sich ein Ganzes von Vorstellungen, die nie genügend beobachtet worden sind. Sie erinnern an asketisch-mittelalterliche Gedankengänge. Krankheit und Elend gelten Rem-

¹⁾ Weiterhin S. 530 ff. Auch sei auf meine Schrift „Rembrandt und Wir“, S. 18, verwiesen.

brandt wie etwas heiliges; als sei körperliche Ohnmacht eine Brücke, an deren anderem Ufer sich ein Nichtsinnliches und Jenseitiges aufwie.

Erst neuerdings ist ein Bildnis bekannt geworden (zur Zeit Sammlung L. Koppel, Berlin), dessen Modell die Spuren schwerer und peinlicher körperlicher Vergiftung im Antlitz trägt und zugleich die Anziehungskraft aller Rembrandtscher Spätbildnisse besitzt. Ein junger Herr, sehr sorgfältig zurechtgestutzt, in goldglühendem Rock mit schwarzem Mantel darüber, mit stugerhaftem Bärtchen, langen goldbläulichen Locken, die das Gesicht umrahmen, ein Grübchen im Kinn, sitzt im Sessel vor dem Schreibtisch zum Beschauer herausgedreht in der ungefähren Anordnung wie Leonardos Mona Lisa. Die große, stattliche gesunde Hand, die einen Bogen Papier hält, steht in fühlbarem Gegensatz zu dem verwüstet kranken Antlitz. Die Nase ist verkrüppelt (so sehr die Frontansicht das mildert). Das volle Licht fällt auf dieses jammervolle Gesicht, von keinem Schatten des großen schwarzen Hutcs beschränkt. Die weit geöffneten, im Beschauer sich festbohrenden Augen enthüllen eine unendliche Tragik. Diese braunen Augen scheinen, wie verwundet, die Frage zu verraten, ob die Verkrüppelung des Körpers nicht jeden Anspruch auf das Leben, dem die ganze Aufmachung in Haltung und Kleidung zugewendet ist, kindisch und unvereinbar erscheinen lasse. Dieser Mann lächelt nicht wie der Bruyningh. Seine Krankheit wird nicht überwunden¹⁾.

Ein Lächeln jener Art taucht in Rembrandts Bildnissen und Figuren selten auf; nie begegnet es in der langen Reihe von Selbstbildnissen, die Rembrandt von sich gemalt oder radiert hat. Rembrandt lächelt nicht. Natürlich fallen diejenigen Bildnisse außer Betracht, in denen der Meister

¹⁾ Die Benennung dieses Bildnisses als Lairesse (der bekannte Maler und akademische Antipode Rembrandts) ist von Schmidt-Degenet in „Onze Kunst“, 23, 1913, 1, 117 ff., begründet und vielfach angenommen worden. Man würde sich wundern, Lairesse gerade von Rembrandt gemalt zu finden. Indessen gab es eine Frühzeit von Lairesse, da er sich an Rembrandts Manier hielt. Nicht zu übersehen ist aber angesichts der beigebrachten gefundenen Bildnisse von Lairesse, daß sie eine weit stärkere Kinnbildung aufweisen. Das Rembrandtsche Bild zeigt ferner, was die Anatomen ein negatives Kinn nennen. Freilich kann man z. B. an den Stichen, die de Raaf in „Oud Holland“, 1912, für Jeremias Deder mitgeteilt hat, starke Willkür, ja Ausdrucksverwandlung der gefundenen Bildnisse verfolgen.

sich selbst als Modell für das Studium des physiognomischen Ausdrucks benützt hat. Diese lachenden Rembrandts der früheren Zeit sind Ausdrucksköpfe, und ein Spätselbstporträt dieser Art (Sammlung von Karstansen, Berlin, seit Jahren in der Münchener Pinakothek ausgestellt) „fällt in seiner Auffassung ganz aus dem Rahmen aller späteren Bildnisse heraus“¹⁾. Lustigkeit ist kein Gemütszustand Rembrandts; sein Lachen — fast jeder macht vor dem Dresdener Doppelbildnis mit Saskia die gleiche Beobachtung — hat etwas Gewaltfames, fast Grinsendes²⁾ und entspricht nicht seiner unruhigen, stöbernden und grübelnden Sinnesart.

Die Selbstbildnisse Rembrandts sind durch ihre Zahl einzig in der gesamten Malerei. Aneinandergereiht bilden sie eine Art Selbstbiographie, die man mit den merkwürdigsten Erscheinungen dieser Gattung, wie sie in der Literatur von Augustin bis zu Rousseau und Goethe begegnen, vergleichen könnte. Bei der rein künstlerischen Gesinnung, in der Rembrandt sich selbst malte, haben sie den Wert unbefangener Zeugnisse; indem sie zeitlich getrennt und vereinzelt nebeneinander stehen, werden sie als Dokumente jenen literarischen Werken teilweise überlegen, bei denen Geschlossenheit und Zusammenhang der Kunstform notwendig die Porträtauffassung beeinflussen. Freilich sind es Aussagen in den Grenzen, die der bildenden Kunst gezogen sind, und die auszudehnen, alle Solter- und Erprefferkünste vergeblich sind.

Das Gesicht Rembrandts nannte schon Baldinucci „faccia brutta e plebea“. Bartsch spricht von „physionomie commune, air grossier et malpropre“. Jakob Burckhardt hat vom Selbstporträt des Palastes Pitti (das den dreißiger Jahren zugehört) geurteilt, es sei ein „gemeines“ Gesicht³⁾, und Charles Blanc tröstet, dieses Gesicht sei schön, wie Rembrandts Werke schön seien, durch den Ausdruck. Die Nase ist in der Tat von einer Vulgarität, wie sie dem Schönheitsfinn der Alten als Zeichen befangenen „Barbarentums“ erschienen wäre. Der junge Rembrandt bringt sie nicht ohne

¹⁾ Bode, „Studien“, S. 544.

²⁾ Man sehe auch die Bemerkung Vosmaers²⁾, S. 135.

³⁾ In der ersten Ausgabe des „Cicerone“, S. 1021. Seltsamerweise ist ihm dieses Urteil in den späteren, von anderer Hand besorgten Ausgaben des „Cicerone“ konfiziert worden.



163. Selbstbildnis

Näherung, 1. Zustand



164. Selbstbildnis

Näherung, 2. Zustand



165. Selbstbildnis

London, Disc. Joycegh

Witz zur Geltung, besonders wenn er sich den kacken, herausfordernden und draufgängerischen Ausdruck gibt. Die Stirn ist breit und leicht gewölbt, die Augen klein und lebhaft, der Mund sehr bestimmt, das Kinn sinnlich, aber nicht sehr energisch vorgebaut. Von einem und dem anderen der Selbstbildnisse der ersten und mittleren Periode ist schon in früherem Zusammenhang die Sprache gewesen. Mit allerlei Maskerade und mit Beleuchtungskünsten posselt er an sich herum. Unter den zwei Berliner Selbstporträten ist das mit dem Barett, das einen Schatten über Stirn und Augen gibt, und dem bläulichen Halstuch, das sich fein zwischen Gesicht und Pelz hereinlegt, ein sehr schönes Bild geworden. Je weiter er sich der mittleren Zeit des goldenen Tons nähert, um so besser stimmt sich das Gesicht mit goldenen Ketten, Pelz und Barett zu distinguiertter Wirkung zusammen. Dann aber setzt die Spätperiode ungeheuer mächtig mit der Radierung von 1648, Rembrandt, am Fenster zeichnend, ein (B 22). Im ersten Zustand erscheinen Papier und Hände als Hauptlicht ausgespart; zugleich wird durch höchst energische Grabstichelarbeit ein starkes Relief erzielt, womit die Gestalt nach vorn gedrängt wird und eine übermäßige Plastik erhält. Der zweite Zustand zeigt, wie Rembrandt durch gleichverteilte Schattenanwendung die Figur zurückschiebt. Hier ist nun kein Federbarett mehr und keine Kette um des Schmuckes willen; er hat einen Hut auf (weil sich die Haare des Scheitels zu lichten anfangen, und weil vom Fenster mit der Helle auch Kühlung kommt), und das einfachste Hausnegligé an. Der Schnurrbart ist ohne jede Koketterie kurz gehalten; das Gesicht ganz Beobachtung und Spannung. Seltsam, daß man hinzufügen möchte: dieser Rembrandt ist auch schöner und vorteilhafter als der Gepuzte mit seinem frisiierten Bärtchen und feinen Toiletteschmeicheleien; die hundemäßig breite Nase fällt vor der geistigen Energie kaum mehr auf, die sich in der Unerbittlichkeit durchdringender Forschung und Diagnose ausdrückt. Die ganze Umgebung, Tisch und Wand, alles scheint den Atem anzuhalten; es gibt keine Reize und Witze des undulierenden Tonspiels; nichts als vollkommene Ruhe und erwartende Stille. Wie auf der Radierung von Sir (siehe S. 379 f.) die völlige Versenkung des Gelehrten in Denken und Sinnen, so ist hier der Künstler dargestellt, der ganz in Sehen und Beobachten aufgeht. Es ist nur eine Seite

von Rembrandts Begabung; aber sie ist hier fast protokollarisch und urkundlich festgestellt. Der Poet ist ausgeschaltet. In diesem kühlen Blick mag man etwas Herzloses finden, als wäre die Welt ein großer Sezientisch, an dem man die Formen studiert. Rembrandt — und das ist bei dem tiefpoetischen Zug seiner Kunst sehr merkwürdig — hat nicht jene großen, scheinbar nach innen gewandten, wie auf Visionen gerichteten Augen der Poeten, die Märchen erzählen und die äußere Welt vergessen, sondern den Beobachterblick, der ihn bis ins Alter nie verläßt. In solchen ganz mächtigen Naturen erscheint diese Fähigkeit und dieser Zwang wie ein Gegengewicht, das dem Reichtum der Phantasie gesetzt ist, daß sie sich nicht zur Phantastik verliere. Die Schärfe dieses Blickes erweicht sich auch auf den Spätbildnissen nicht; nur wird sie von Empfindungen einer anderen Ordnung begleitet, deren Zusammenhang mit Rembrandts Schicksalen wir nur ahnen können.

Die Selbstbildnisse der fünfziger und sechziger Jahre gehören zu den ergreifendsten Stücken aller Porträtkunst der Welt. Von der Herabdämpfung des psychologischen Ausdrucks im Interesse der Bildwirkung ist Rembrandt nun längst zurückgekommen; wir dürfen nun, da ein Gott „ihm gab, zu sagen, was er leide“, das Äußerste seltsamer Empfindung erwarten. Das Kasseler Bild mit vom Barett beschattetem Obergesicht zeichnet sich noch durch einen Zug wohlwollender Freundlichkeit aus und stimmt insofern mit der Ansage Baldinuccis, der die „hontä“ des Meisters rühmt („Rembrandt-werk“, V, Nr. 349). Dann folgt als stehende Halbfigur ein Wiener Bild, sehr ernst, und, in dem gewaltigen, fast misanthropischen Ausdruck noch gesteigert, eine andere Halbfigur, deren Kopf wie eine glühende Kohle aus dem Dunkel leuchtet (1659, Duke of Buccleuch). Das überlebensgroße Porträt beim Earl of Alchester (jetzt in Newyork, Fried) haben wir absichtlich in anderem Zusammenhang (oben S. 429 f.) besprochen; denn hier handelte es sich mehr um eine breitwirkende Studie als um den Ausdruck des Gesichts; auch steht die pagodenhafte Wirkung dieses Bildes nicht recht mit dem etwas ängstlichen Blick der zugedrissenen Augen in Übereinstimmung. Für sich steht auch das durch die Ausstellungen in Amsterdam und London zu so großem Ruhm gelangte Bildnis im Besitz von Viscount Iveagh, das ich



166. Selbstbildnis

Wien



167. Selbstbildnis

Paris, Louvre



168. Selbstbildnis

Florenz, Uffizien



169. Selbstbildnis

Sammlung Carstanjen,
zurzeit München

hauptsächlich wegen der noch besser erhaltenen Züge (die von 1660 ab eine Veränderung erleiden) noch dem Jahr 1659 zuweisen möchte¹⁾. Rembrandt mit Malstock, Palette und Pinseln in der linken Hand, doch so, daß die Hände im Dunkel fast unsichtbar werden und verschwinden. Fast wäre dieses Stück als ein Repräsentationsbild zu bezeichnen; es ist von einer für diese Jahre ganz ungewöhnlichen, hohen Tonschönheit und Vollendung, und wenn man es im einzelnen der Gesichtsteile mit den anderen Bildnissen vergleicht, so zeigt sich, daß Rembrandt etwas geschmeichelt, d. h. Falten wie die starke Vertikalfalte an der Nasenwurzel unterdrückt und nur die Hauptfalten von der Nase zu den Mundwinkeln siehengelassen hat. Wundervoll ist auch das silberweiße Haar, das sich unter der Mütze zu beiden Seiten hervordrängt. Neben dieser Verschönerung der Greisengestalt wirkt die Veränderung der Züge von hier ab um so auffälliger. Sie ist eine doppelte. Einmal stellt sich mit dem Nachlassen der Spannmuskeln des Auges das Bedürfnis ein, die Augen mit einer gewissen Gewaltigkeit aufzureißen, wenn es zu beobachten gilt, oder die Augen sind überquellend schlaff, und zweitens verlieren auch alle anderen Formen ihre Straffheit; das Gesicht wird schwammig, wie aufgeschwemmt, was sich schon in dem Iveaghporträt ankündigt, derart, daß das Konstruktive der Schädelform gleichsam zugehängt und verflaut erscheint. (Bildnis bei Lord Kinnaird, wo Rembrandt sich mit einem Dolch und einem hebräischen Buch als Apostel maskiert, 1661 datiert; weiterhin Louvre, 1660; London, Nationalgalerie; Florenz, Uffizien). In den spätesten Porträten scheint ein etwas fataler Zug von Freundlichkeit hereinzuspielen, wie er dem Mann eigentlich fremd ist und den Beginn eines troddelhaften Greisentums bezeichnet (das Bild, das früher bei Sir A. W. Meeld und dann in Berlin in der Sammlung Kappel

¹⁾ Der siebente Band des Bodeschen „Rembrandtwertes“ gibt für einige der späten Selbstbildnisse eine andere chronologische Anordnung. Insbesondere findet man da selbst die Richtigkeit des Datums des Louvreporträts, 1660, angezweifelt. Dieses herrliche Bild fällt durch die abgemagerten Züge des Künstlers auf. Man meint, es sei nach einer Krankheit gemalt. Aber freilich, wir wissen ja so gut wie nichts von Rembrandts persönlichem Ergehen. Diese Lüden mit Kombinationen ausfüllen zu wollen, würde keinen wissenschaftlichen Wert haben. An dem obigen Text, der auf Notizen, die vor den Originalen gemacht worden sind, beruht, habe ich nichts ändern mögen, soweit ich nicht die Originale selbst wiedergelesen habe.

zu sehen war). In gedunsenem Gesicht schwillt die Knüppelnase auf. Furchtbar geradezu und erschütternd wegen der senilen Heiterkeit ist in dieser Art ein Bild, wo er sich nochmals bei der Arbeit vor der Staffelei gemalt hat (Sammlung von Carstanjen, vgl. S. 538)¹⁾. Etwas nach vorn gebückt, ein rotes Band um den Hals, an dem ein Augenglas oder ein Medaillon hängt, sieht er sich, von seinem Malwerk den Augenblick abgewendet, im Spiegel. Die Verbindung der hinsälligen Senilität, wie sie sich in dem fast geistes- schwach freundlichen Mund ausdrückt, mit der ungebrochenen Meisterschaft der technischen Ausführung und der Unerbittlichkeit des Beobachters, der an sich selbst den körperlich-geistigen Verfall protokolliert, hat etwas Unheimliches. Man kann angesichts dieser Leistung sagen, daß der Künstler in Rembrandt den Menschen überlebt habe.

Im einzelnen geben diese Bildnisse weitere Beiträge zu dem, was früher über die Alzentelehre von Rembrandts Spätwerken gesagt worden ist. Die Gesichter wirken sehr ruhig, weil das Hauptlicht meist auf einen weißen oder farbigen Streifen an der Nüge über der Stirn oder am Kock abgelenkt erscheint²⁾. Doch kommen auch Lichter auf der einen Stirnhälfte vor, und der gewaltige Kopf des Buccleuchbildnisses hat volle Beleuchtung.

Soll man nun auch eine Antwort auf die Fragen versuchen, die sich immer wieder vordrängen, obwohl keine literarische oder urkundlich geschriebene Überlieferung uns darüber aufklären mag, die Fragen nach dem Menschen, seinen Empfindungen und Seelenzuständen, die Fragen nach dem Glück oder Leid eines Mannes, der, von Reichtum und bürgerlichem Ansehen verlassen, aus der Fülle seines inneren Lebens die Nachwelt mit einem wahrhaft unererschöpflichen Erbe tiefster Genüsse und Gefichte zu beglücken vermochte?

Rembrandt und die Welt haben sich nicht vertragen. Als Maler und Techniker ist er wohl fast bis zuletzt anerkannt und geschätzt worden; ob er als Künstler verstanden worden ist, ist eine davon nicht berührte Frage.

¹⁾ In den meisten Beschreibungen wird der Gegenstand links als eine Büste bezeichnet. Es scheint aber eine Staffelei mit einer Leinwand darauf, die in einem Winkel von etwa sechzig Grad zur Wand steht, zu sein.

²⁾ Auch von Bode angemerkt, „Studien“, S. 542.

Sein Genius ist ein anderer als der Raphaels, welcher, zum Glück bestimmt, eine große Assimilationskraft besitzt, von überallher die Elemente seiner Kunst zusammenträgt, in seine eigene Form gießt und allen bringt, was ihnen gefällt. Rembrandt war nicht geboren, ein vorhandenes, von allen geahntes und gefordertes Ideal zu formen, das überall Gefühle nur eben auszusprechen und zu verklären, sondern eine neue Welt ans Licht zu gebären, einerlei ob jemand danach Verlangen trug, sie verstand und nach ihr fragte, oder ob erst eine ferne Zukunft für ihn reif werden und die Riesenschritte seines Ganges einholen sollte. Immer mehr zog sich Rembrandt auf sich selbst zurück. Etwas Mißtrauisches, fast feindlich Abwehrendes, nicht ohne einen Zusatz von Bitterkeit, prägt sich jetzt in den Zügen aus, und dies läßt ahnen, wie empfindlich weich die Seele des Mannes gewesen. Dies mag die Stimmung sein, die ihn mit Vorliebe zu dem Elixirstoff greifen ließ, der Geschichte der Leiden ungerechten Verfolgtwerdens, plötzlichen Schicksalswechsels und des Glaubens an schließliche Rechtfertigung und Krönung. Er ist in seinem Leben verwundet und geschlagen worden, aber nicht gebrochen. Eine ungeheure Willenskraft, nicht der Aktion, aber des Widerstandes sammelt sich, und dies ist der defensive Ausdruck, der auf allen Spätbildern liegt. Seit der Zeit, da der Dämon des sinnlichen Zaubers von Farbe und Licht ihn lockte und zwang, ist er zu einer stolzen Freiheit emporgewachsen, vor der kein Schein besteht; sein immer noch wachsendes Können verführt ihn nicht mehr; er steht auf beherrschender Höhe. Einsam freilich und ohne Siegrermiene. Es ist nicht so, daß eine „Sinfonia eroica“ in diesen späten Selbstbildnissen erklänge; die das glauben, täuschen sich. Nichts von Triumphgefühl und Siegespöze. Bitter, aber im Vollgefühl und der Sicherheit seines Rechts sieht er uns wie ein gestürzter König an, vertrieben und einsam, aber hoheitsvoll und doch ein König.

Rembrandt und der Barockstil.

Die Kunst Rembrandts in ihrem Verhältnis zur europäischen Kunst ihrer Zeit betrachten, ist ein historisches Problem für sich. In den früheren Ausgaben dieses Werkes hatten wir es kaum gestreift, und diese Auslassung war keine Lücke. Wir hatten uns begnügt, im allgemeinen die Kunst Rembrandts als Widerpart der italienischen Renaissance und daraus folgend ihre Sympathie für den italienischen Naturalismus hervorzuheben. Inzwischen hat sich der Geschmack und die historische Aufmerksamkeit in Deutschland entschieden dem Barockwesen zugewendet, und es zeigt sich eine Geneigtheit, ja ein Eifer, Rembrandt für die Barockkunst zu „annektieren“. Wohl oder übel muß man zu diesen Fragen Stellung nehmen.

In den derzeitigen Auffassungen unterscheiden sich zwei Möglichkeiten. Die eine nimmt Rembrandt als Einheit und behandelt ihn als „Barockfall“. Wird er aber als typischer Vertreter und Hauptbeispiel für Barockart in Anspruch genommen, so ergibt sich die abgründliche Schwierigkeit der Scheidung Rembrandt—Rubens. (Die allgemeinen Grundlagen dieser ganzen Betrachtungsweise, die kollektivistisch-positivistische Geschichtsphilosophie, die die Einzelpersönlichkeit nur als Sprechorgan der Gesamtheit gelten läßt und die Comtesche „Geschichte ohne Namen“ als ihr Ideal anruft, lassen wir hier gänzlich beiseite). Die andere Möglichkeit besteht darin, Rembrandt

entwicklungsmäßig zu fassen, ihn aus dem Barock hervorgehen zu lassen, zu untersuchen, wie er diese Zeitlichkeit abstreift, und wie seine Kunst nach der Krise geworden ist. Diese Betrachtung stößt auf die Klippe, einen „wahren“ Rembrandt von einem unwesentlichen scheiden und Rembrandt spalten zu müssen; auch sahen wir bereits, wie dieser zweite Rembrandt abermals an die europäische Zeitlichkeit gebunden werden soll, nur eben an die neuauflommende, keineswegs allgemeine Stilwandlung des Klassizismus. Die Schwierigkeit, den freien großen Rembrandt historisch einzuordnen, ist damit nicht zu Ende. Den Barockstil definieren, sein Wesen abgrenzen, ist nicht einfach. Auch herrscht über Epoche und Endausgang der Herrschaft des Barocks keine Übereinstimmung. Zumal das Datum seines Anfangens und die Unterscheidung, wo erst nur Symptome und wo verbindliche Kunstäußerungen anzuerkennen sind, ist strittig. Zu allem tritt für die Kunstbetrachtung die Frage, ob es möglich und fruchtbar ist, einen Stil auf das Formal-Künstlerische hin zu isolieren, wie denn einmal Jakob Burckhardt die Formalbetrachtung eines Bildes als „pedantisch“ gegenüber der Seele des Bildes seufzend bezeichnet hat. Hier öffnen sich denn die imponierbaren Perspektiven historisch-psychologischen Ahnens und kulturphilosophischer Zusammenhänge.

Für die Zeit des klassizistischen Geschmacks, d. h. von Winkelmann bis Jakob Burckhardt war die Stellung der Kunstkritik zum Barock eine einfach ablehnende. Barock galt als der entartete Erbe der Hochrenaissance, der statt Einklang Mißklang, statt Schönheit Unschönheit, statt Einfachheit Übertreibung und Schwulst, statt Ruhe eine der bildenden Kunst unangemessene Vorliebe für die Unruhe der Augenbläuerscheinung gebracht und sich somit gegen den ganzen Dekalog der vermeintlich ewigen Gesetze der wahren Kunst veründigt habe. Man bemerkt sogleich in der Entgegenstellung das Vorwalten negativer Eigenschaftswörter, als da sind: maßvoll — maßlos, klar — unklar, gleichgewichtig — gleichgewichtslos usw. Auch als sich eine neue Wertung ankündigte, als man geneigt wurde, die „Qualität“ des Barocks in Posten eines neuen selbständigen Stiles auszurechnen, gab

man es zwar grundsätzlich auf, die Züge des Barocks als Verfallseigenschaften der sogenannten klassischen Kunst anzumerken; aber der Versuch, aus den „Sünden“ des Barocks Tugenden zu machen, begegnete der Schwierigkeit, das Neue begrifflich treffend zu umgrenzen, da man denn über die Ohren in die altherrschende Gewöhnung der klassizistischen Ästhetik eingesponnen war. Man setzt z. B. Renaissance und Barock als polaren Gegensatz und bezeichnet den einen Stil als klar, den anderen als gewollt unklar. Das soll sagen: an die Stelle symmetrischer Bilderscheinung und der Kongruenz der Hälften und an die Stelle der leichten Ablesbarkeit des Bildlichen tritt eine Erschwerung, indem die Teile sich nicht mehr entsprechen und sich nicht mehr nach der Mittelachse neigen. An Stelle der organisch aufgebauten, in deutlichem Umriß vom Grund sich lösenden, in den Gelenken und im Binnenzusammenhang klar übersichtlichen Figur tritt der unklare, nicht mehr vom Raum abgetrennte, sondern vom Raum angezogene und flutend sich auseinandersetze Umriß, tritt eine das Organische optisch zerreißende Überspülung mit Licht und Schatten, die die Selbstherrlichkeit der Figur untergräbt und von fremden Gewalten abhängig macht. Unklar ist das so Bezeichnete nur vom Standpunkt der Gewöhnung rationaler Umgrenzung, der die plastische Klarheit als eine Art Korrelat der Begriffsbildung der Logik fordert, Verstand und Logik als einzige und oberste Erkenntnis-mittel wertet. Wie wäre aber die Kunst mit einem Kunstverstand zu erschöpfen, der nur das Zeichnerisch-Klare gelten ließe, den verschwimmenden und unterbrochenen Umriß oder die „unklare“ Zusammenfügung eines Bild-ganzen, wovon die Empfindung erregt und in Spannung versetzt wird, nur als Mangel, also negativ bewertete? Hier fehlt es an der richtigen Instanz. Die Empfindung ist kein schwächeres Erkenntnismittel, ja in ihrer triebhaften Sicherheit ist sie dem Verstand und seiner wechselnden Beeinflussbarkeit, seinen Überlegungen und Unterlegungen mehr als ge-wachsen (Talleyrand: „Méfiez-vous de vos premiers sentiments; ils sont presque toujours sincères...“). Was zuerst der rationalistischen Ästhetik als unklar erschien, zeigt sich vor anderem Forum als ein stimmungs-mäßig Bewegliches, als ein optisch Spannendes und Wechselndes, als ein Auftauchendes und sich Versteckendes. Das erst Ruhende ist zum Bewegten,

das gleichzeitig Einheitliche zu einem Subjektivem, das rational Fassbare zu einem musikalisch Unartikulierten geworden. Ist darum das Klare unklar geraten oder würde man behaupten: bildende Kunst sei klar, Musik unklar? Vielmehr müßte man sagen: das Begriffspaar klar — unklar liegt nicht in erschöpfender maßstäblicher Vergleichbarkeit. Es wendet sich an verschiedene Schichten und Organe unseres Erkenntnisvermögens. Das Unklare ist unter Umständen das viel Klarere, nur eben anderen Organen zugänglich. Die isolierte Sehfähigkeit und der Verstand reichen nicht aus, es zu erschöpfen. Ein kompliziertes Sehen, das die Gemütskräfte heranzuft, wird in Anspruch genommen. Sonach ist der Gegensatz klar — unklar irreführend. Er ist von der herkömmlichen rational-klassizistischen Begriffsweise her konstruiert, also von einer nicht zuständigen Stelle her, also falsch konstruiert.

Den formalen Unzulänglichkeiten der Ästhetik folgen sehr viel gewichtigere sachliche Schwierigkeiten. Die größte, gern übersehene: der Barock ist keine einheitliche Stilgröße, und daher kann sein Begriff nicht eindeutig sein. Mehr als bedenklich ist es, von einem polaren Gegensatz zur Renaissance auszugehen. Denn Barock ist zugleich Gegensatz zur Renaissance und ihre Vollendung im Sinn folgerichtiger Fortsetzung. Auf diese zwei Seiten des Barocks des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts können daher Definitionen, die aus der einen Ansichtsseite geschöpft sind, unmöglich passen.

Vor allem: Barock ist kein zwingender, unausweichlicher Stil; an dieser Tatsache zerfällt die Modephrase des „Kunstwollens“, eines kollektivistischen Begriffs, der nicht von der Sache gedeckt wird. Der Barock arbeitet mit fortwährenden Rückfällen in den „klassischen“ Stil. Hat schon das Zwischenland zwischen italienischer Renaissance und Barock, der sogenannte Manierismus, vielfältig auf ältere Stufen zurückgegriffen, haben dann die Carracci, indem sie die florentinisch-römische Vorherrschaft in der Kunst brachen und Parma und Venedig auf den Schild hoben, die farbige Stimmungsmalerei der Giorgione, Correggio, Tizian neubelebt, so ist schon in Hannibal Carraccis farnesischer Galerie der Wille der Rückkehr zu

Raphael fühlbar, und in gleichem Sinn haben dann Guido Reni und Nikolaus Poussin in reaktionärem Zurückbiegen ihre Anfänge verleugnet und den antiken Umriß und den „Basreliefmarsch“ erneuert. Dieser Rückschlag gegen die barockische Anarchie der Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kennzeichnet das Programm der Pariser Akademie und die Kunstübung des „großen“ Jahrhunderts Ludwigs XIV. Ihre Architektur ward zur „zweiten Auflage der Hochrenaissance“. Der Barock der Bernini und Borromini wurde abgelehnt, und in dem Wettbewerb um die Louvrefassade holte sich Bernini in Paris eine Schlappe¹⁾; ja Michelangelo war von der Akademie in die Acht erklärt worden, da man in ihm den Vater aller revolutionärer Gesinnungen zu treffen vermeinte. Die „Erfasse“ der Kokokunst sind in Frankreich auf das Innere der Hausarchitektur beschränkt geblieben; das Gehäuse wurde nicht davon berührt. Einen Dresdener Zwinger gab es in Frankreich nicht. Auch wo man sich nicht wie in diesem Land das Wort gab, muß die Architektur der Barockzeit überhaupt mit verschiedenen, gleichzeitig nebeneinanderlaufenden strengen, freien und „bizarreren“ Stilschwankungen rechnen²⁾. Somit ist das Fortbestehen der Renaissanceüberlieferung während der sogenannten Barockperiode geradezu als ein charakteristisches Kennzeichen zu nennen. Es ist ein Strom, der neben dem anderen herläuft, mag man auch den anderen (den wir nachher betrachten wollen) als den Hauptstrom ansehen. Neben die unmittelbare Fortführung der Renaissance tritt zweitens eine Steigerung der Renaissancekunstabsichten, wobei die Grundrichtung gemeinsam bleibt, also der Unterschied lediglich ein gradmäßiger ist.

Man kann z. B. die Perücke als Schwulst empfinden, kann die Tiefenwirkung und zunehmende Raumillusion barock nennen: in Wahrheit liegen lediglich offensichtliche Steigerungen bekannter Renaissanceantriebe vor. Polare

¹⁾ Vgl. übrigens zu dem besonderen Fall Berninis Brinckmann, „Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in den romanischen Ländern“, S. 233.

²⁾ In seiner „Geschichte der französischen Renaissance“ hat sich von Geymüller unablässig mit diesem Problem gequält und die Bauwerke in Klassen nach den im Text bezeichneten oder ähnlichen Einteilungen des strengen oder freien Stils geordnet. Eine weitere Liste derart habe ich im „Briefwechsel Jakob Burckhardts mit Heinrich von Geymüller“, München 1914, S. 163 ff. abdrucken lassen.

Gegensätze sind es ganz gewiß nicht. Die Mähne eines Pferdes oder Löwen wird niemand als Schwulst bezeichnen; diesem natürlichen Vorkommen hat das siebzehnte Jahrhundert die wirksame Rahmung von Haupt und Nacken abgesehen und völlig in der Linie der Renaissance mit ihr die menschliche Erscheinung weiterstilisiert. Entgegen spätgotischer (mißbräuchlich in Italien Frührenaissance genannter) Magerkeit, Schnelligkeit, enganliegend knittertigem Gewand, Dürftigkeit der Gesamterscheinung setzt die Renaissance mit vollen Formen und fließend schwingendem Gewand ein. Sie heroisiert die Figur und apotheosiert das Kreatürliche. Von Raphaels römischer Zeit, von den römischen Gestalten Sebastians del Piombo und von der Antike geht der wachsende körperliche Maßstab zu Rubens weiter. Die körperliche Uppigkeit ist bei Rubens keine Mitgift niederländischer Modelle, wie man immer wieder anhören muß, — denn die Modelle haben sich seit den Elysäischen Zeiten nicht geändert, und damals bildete man harte Knochen, eckige Gelenke und rachitische Kinder —, sondern es ist die Fortführung des Umbildungsdranges ins Heroische und Füllige und Eindrucksame, die schließlich in der Perücke des Königs Nobel gipfelt. Genau ebenso ist die zunehmende Tiefenwirkung in der Malerei die Weiterführung rationalisierend illusionistischer Bestrebungen, die in Italien mit den linearperspektivischen Kenntnissen des fünfzehnten Jahrhunderts wach werden, im folgenden zur Figurenaufstellung in der Vordergrundsschicht die Tiefenschichten hinzugewinnen und damit eine Figurenverteilung in nach der Tiefe abnehmendem Maßstab ermöglichen. Damit wird der älteren Gewohnheit der kleinen Nebenzenen im Hintergrund der Platz weggenommen und zugleich im Sinn einer neuen Bildeinheit dieser Episoden der Garaus gemacht. Ein Bild wie Memlings sieben Freuden der Maria, wo das ganze Marienleben, friesartig sich abwickelnd oder über- und hintereinander in einen Rahmen zusammengespannt ist, oder eine Kreuzigung, in deren Hintergrund die übrigen Passionsauftritte als Alleinbeigabe erscheinen, war dem nachmittelalterlichen Geschmack kaum mehr möglich. Was die Linearperspektive angefangen, setzt mit neuen und wirksameren Mitteln die Farben- und Tonperspektive fort. Einheit des Ortes und der Zeit werden für das Bild die überall selbstverständliche Forderung. Die gleichmäßige Interessenverteilung weicht schrittweise dem

Hauptakzent, dem alle anderen Anregungen, Glieder und Teile sich unterordnen müssen. Diese neue Disziplin und Unterordnung findet ihre klare Fortführung in der „tenebrosen“ Malerei des siebzehnten Jahrhunderts. Der Grundsatz der Unterordnung, den man gern als barocken bezeichnet, gilt schon bei Raphael¹⁾. Statt mit linearen Mitteln, mit Symmetrie, mit tektonischem Gleichgewicht, die das siebzehnte Jahrhundert verschmäht und in ihr Gegenteil verkehrt, arbeitet man nun mit Dunkelfolien von Schatten gegen Licht, um den Hauptakzent schlagkräftig zu unterstreichen. Das Licht wird Träger der Überordnung und gibt über frühere Renaissance-möglichkeiten hinaus eine Vereinfachung und Vereinheitlichung der Bildwirkung sondergleichen. Somit erweist sich für den gemeinsamen Zweck das Licht als das tauglichere Werkzeug. Der historische Betrachter darf sich durch das Geschrei von Renaissance und Spätrenaissance über die neue Dunkelmode nicht täuschen lassen. Nichts hat eine so erbitterte Gegnerschaft der lokalfarbigigen Überlieferung und der gleichmäßigen Helligkeit hervorgerufen, als die „bequeme Verdunklung“ und tonige Entfärbung der neuen Art des siebzehnten Jahrhunderts. Man nannte das Ignorantentum und fand, „das könne jeder“, ein Bild mit Dunkel abdecken und sich auf eine schmale Lichtstelle beschränken. Es fehlte nicht viel, daß man es als eine Art Betrug am Käufer des Bildes brandmarkte. Noch an Rembrandt tadelt die akademische Kritik die „ungleichmäßige Durchführung“ seiner Gemälde und Radierungen und schrieb sie als Faulheit, Laune und Reizerei an. Der Abstand der Jahrhunderte erlaubt uns, über all diese Parteilichkeit wegzusehen und wie so oft durch alle Feindschaft und Verfolgung die tatsächlich gemeinsamen Grundlagen und Zielsetzungen zu gewahren. Und so ist die tenebrose Malerei, die von Caravaggio auf die Spanier, Italiener und Niederländer überging, eine Fortführung der Kunstüberlieferung mit anderen Mitteln. Was erst im Dienst der geschlossenen Bildwirkung und der Stoffkraft seiner inhaltlichen Hauptvorstellung mit Klärung der Bildform, mit linearer Durchsichtigkeit, mit Kongruenz oder Gleichgewicht

¹⁾ Wölfflin, „Klassische Kunst“, für die Bildnisse und die heilige Lúcie, S. 118 und 120 der ersten Ausgabe.

der Teile versucht wurde, geschah nunmehr unendlich viel wirksamer, indem das Licht Träger der Bildeinheit wurde. Entgegen aller äußeren Gegebenheit oder Gewöhnung gibt es binnen kurzem von Italien bis Holland nur eine Methode des Malens. Selbst Rembrandt nimmt an diesem ebenso unitalienischen wie unholländischen Geschmack teil. Italien, das Land der Sonnigkeit und Helle, und gar auch sein Süden (von Neapel bis Malta) wird Hauptquartier der Tenebrosen. In Holland ist eine wahre Leidenschaft für Reinlichkeit und Helle. Dennoch brachte das siebzehnte Jahrhundert eine Woge von Finsternis in die Malerei, um triumphmäßig das Licht zur Majestät zu erheben. Wenn Rembrandt die formalen Effekte mit einem neuen Sinn versehen, sie seelisch gedeutet und entzöhrt hat, so bleibt die Gemeinschaft der Ausgangspunkte unverkennbar.

Vielleicht wird es manchem die Einsicht dieser durchlaufenden Richtungen erleichtern und bestärken, wenn man auf die Analogien der allgemeinen historischen Wandlung hinweist. Der Disziplinierung der Bildkunst, wie sie das allgemeine Augenbedürfnis zu fordern scheint, der zunehmenden Bereitwilligkeit der Unterordnung unter eine überragende Kraft und Einheit entspricht das Erleiden eines durchgängigen politischen Schicksals, die Umbildung der Staats- und Kirchenform jener Jahrhunderte. Die republikanische Gleichheit und der Freiheitspielraum des fünfzehnten Jahrhunderts weicht im sechzehnten Jahrhundert der Monarchie, und weiter weicht die ständisch beschränkte Monarchie und ihr Schwanken zwischen erbitterten Religionsparteien der radikalere Form einer absoluten Monarchie im siebzehnten Jahrhundert. Der zunehmenden Rationalisierung und Steigerung der politischen und ebenso der kirchlichen Gewalten (Tridentinum, Jesuitenorden) im Sinn gleichförmiger Macht und Einheit — eine historische Erscheinung, der Leopold Ranke sein Lebenswerk gewidmet hat, und wofür seine Darstellung der Umbildung der venezianischen Republik im Sinn einer wirksamen Exekutive und Zuspitzung in monarchische Organe ein besonders geistreicher Beitrag ist (Band 42 der Werke) —, der zentripetalen Reglementierung und dem verabsolutierenden Dogmatismus, der vereinsachsenden Systematisierung tritt halb bewußt, halb unbewußt eine Art Vergöttlichung des Grundwesens, eine Ausrühmung ins Sonnenhafte, gott-

gewollt Mittelpunktmäßige zur Seite. Alles, was man historisch Hispanisierung, Zeremonie, Pomp, Nimbus der Majestät nennt, liegt auf dieser Linie und bedeutet mit einem Gran mysteriöser Barockzutat Vollendung und Folge höfischer Auslese und Formausprägung des sechzehnten Jahrhunderts. Das Ubergreifen der Palastarchitektur auf den Garten, das Bezwingen der Natur durch die ordnende Kunst, die zunehmende Großräumigkeit aller Bauten und ihrer Teile wie der Treppenhäuser, die Verwandlung der Zimmer in Säle (salone = großer Saal) gehen parallel und helfen den Eindruck höchster Vornehmheit und den Rahmen einer wohlberechneten, im Sinn ihrer Machtverankerung sich freiwillig einordnenden und unfrei gewordenen Gesellschaft hervorbringen. An dieser Stelle setzt nun aber erkennbar eine seelische Reaktion ein, die der Keim des neuen und wirklichen Barockstiles wird und die als Auflehnung des ununterdrückbar Subjektiven gegen die alles bedrohende Majestät der Bindung bezeichnet werden mag. Ein privates Majestätsgefühl wirft sich auf, das nach anarchischer Losgebundenheit und willkürlicher Laune drängt, und in diesen seelischen Spannungen liegen die Wurzeln des Barocks.

Barock ist, um ein paar Schlagworte an den Anfang zu stellen, Bewegtheit bis zum sogenannten Transitorischen, Brechung der Horizontalen, Spannung und Dramatik, Pathetik und ein Dauerzusatz jenes Irrationalen, der im nordischen Barock ausschlaggebend und wesentlich wird und über alle formalen Eigenschaften hinauswächst. Indes gewisse Formerscheinungen allenthalben in der Weltgeschichte wiederkehren und eine Übertragbarkeit der Terminologie selbst in die Antike als möglich an die Hand geben, bleibt dieses, zumal nordisch Wesentliche unübertragbar. Sind das nun die Dauer-eigenschaften, so dient für den Umsturz der Kunst, den der Barockgedanke im Schilde führt, subjektive Willkür, ein wildes und respektloses Selbstgefühl als ein Haupthebel. Zugleich wird für die Ausbreitung des neuen Stils der Naturalismus die stärkste Waffe. Diese beiden Erscheinungen sind begleitende und von den zuvor bezeichneten wesentlichen Bestandteilen abzuschneiden. Für die historische Betrachtung der Entstehung

des Stils drängen die Begleiterscheinungen dennoch, was bei dem Kampf, in dem sich ein Stil durchsetzt, niemanden wundern kann, in den Vordergrund.

Der Etymologie nach scheint das Wort Barock aus dem Sprachschatz der Juweliere zu kommen und Perlen zu bezeichnen, die keine regelmäßige, runde oder birnenförmige, Gestalt haben. Die Meinung, daß barockisch etwas unregelmäßig unstimmliges und widerspruchsvollis bedeutet, spiegelt der Sprachgebrauch zu Winkelmanns Zeit wieder, als der Neuklassizismus im Barock seinen Todfeind ersah. In diesem Sinn zitiert man eine Stelle Wielands:

„Barockischer konnte man nichts als Blaffardinen sehn,
Vom Kopf zum Gürtel so scheußlich als bis zum Knöchel schön.“

Die Dissonanz, die sich sperrend wie ein Kiegel vor den Traum und die Sehnsucht eines Akkords legt, unvorhergesehene Überraschungen, Verwicklungen, Hemmungen sind dem Barock wesentlich. Er ist Bewegung und Streit, und vor allem Spannung. Er will keine ruhige Dehnung der Horizontalerstreckung, kein Gleichgewicht sich entsprechender Hälften, keine rhythmisch geordnete Bewegung; er liebt das sich Reden und sich zur Geltung bringen, das Ellbogen einstemmen und Ausfahren aller Glieder, die sich gegenseitig zu hemmen scheinen und gegen Einengung und Zwang ansgen. Das ist es, was Burckhardt die Demoralisation der Teile nennt, die schließlich gewaltsam durch Licht oder Masse gebunden werden. Und wie die Teile, so das Ornament. Die Dekoration schießt über trennende Gliederungen weg und verliert dabei jede mitgebrachte Form (der „verwilderte“ Renaissanceidialekt nach Burckhardts Ausdruck): Bald sackt sie sich müde und hängt nach unten, bald bläht sie sich auf und wuchert in Geschwüren. Knollige Ohrmuschelformen, bauchige Wölbungen her austreibend. Eben gleitende Flächen krümmen und spannen sich, bis sie zerreißen. Harmlos ruhenden Figuren werden unverständlich sinnlose Kontraposte bis zur Verrentung zugemutet. Schon Michelangelo fand das denkbar unbequemste Auflagern auf schiefer, gebogener Fläche, so daß nur das Gegenstemmen

der Beine vor dem Kutschen schügt. Kaum ein Motiv, das der Barock so gierig ergriffen hätte wie dieses! In der Architektur bleiben im Wesentlichen diese Neigungen auf den Binnenraum beschränkt. Der Außenbau ist durch Anstand und Majestät an die Überlieferung stärker gebunden. Nur die Konkav- oder Konvexkrümmungen der Fassade, die Zwiebellinie des Kuppeldachs ist der Tribut an den neuen Stil. Keine Kombination wird indessen wichtiger als das Verhältnis der Kuppel zu den Türmen. Die ruhig abschließende deckelförmig krönende, ja selbst die gesteilte Kuppel befriedigte längst nicht mehr. Der Turm, der im Verschwinden war, wurde als Begleitung und Ergänzung wieder verlangt. Bernini verbesserte die Antike und gab dem römischen Pantheon die zwei Fronttürme hinzu, die der feindselige Klassizismus als die Berninischen „Eiselsöhren“ anlagte. Es hat sehr viel mehr Stilgefühl dazu gehört, sie hinaufzusetzen als sie herabzureißen. Der ganze Barock folgte. Von Sankt Peter angefangen, erhielt die Kuppel wieder die Trabanten ihrer Türme, und die Sache ist nur verfeinert, nicht geändert, wenn die Wiener Karlskirche diese Fronttürme zu säulenfeinen begleitenden Minaretten verdünnt. Diese Vertikalleisten- und Turmrahmung entschied für die Gesamtsilhouette das Hochformat des Kirchenkörpers, und wieder ist es der Pariser Stil, der den Gegenbeweis liefert. Hier kommt der Kuppelbau der Hochrenaissance erst im siebzehnten Jahrhundert. Die Pariser Kuppeln (Val de grâce, Collège des quatre nations, Sorbonne, Invalides) haben keine Türme; die Steilkuppel ist das weiteste Entgegenkommen nach der Barockseite¹⁾. Wenn sich endlich auch hier die Barocktürme melden, so werden sie durch den neuen Anlauf des Klassizismus abgelöst. Die Schnittlinie liegt zwischen St. Sulpice und Sta. Genovefa (Pantheon). Die Phasen der Baustile laufen nicht synchronistisch, und die Fortdauer der Renaissance zeigt, daß die Barockperiode nicht einheitlich auftritt, sondern nur eben nach vorwaltenden, aber nicht ausschließlichen Richtungen benannt werden kann. Insofern der Turmbau zur Überwindung der Schwerkraft in Verjüngung seiner Geschosse, Erleichterung der Masse eine

¹⁾ Vgl. die treffende Analyse der Kuppel der Invalides bei v. Geymüller, „Baustil der Renaissance in Frankreich“, 574 ff. Über das Sortleben des Zweitürmemotivs der französisch-gotischen Kathedralfront, ebenda 462 ff.

zweite Natur mit eigenem Gesetz hochwachsenden Vertikaldranges ausbildet, ist er in der irrationalen Gotik das irrationalste Element und verleugnet die niederziehende Schwere der gewöhnlichen Natur am herausforderndsten. In der späteren Gotik kann er das Hauptstück baukünstlerischen Ehrgeizes werden, das eine ganze Stadtsilhouette beherrscht und den Kirchenkörper fast zum Anhängsel herabdrückt. Die Neuaufnahme des Turmproblems im Barock zeigt den Anteil des Irrationalen, der diesem Stil beigegeben ist. Was sich immer in ihm, um in Schlagworten zu reden, gegen das anscheinend objektiv Gesetzmäßige und Naturhafte, das vorbedacht Überlegte und Verstandesbewußte lehrt, also das Virtuose, subjektiv Willkürliche, die Neigung zum Abnormen, Berauschten, das unbegründet Plötzliche und Überraschende — das alles schließt seinen Bund mit jener Schicht des Irrationalen, erfindet Mittel, die einer neuen Kunstabsicht dienen und arbeitet gemeinsam auf einen „Effekt“ hin, einen irrationalen Zweck mit rationalen Mitteln.

Das Theater wird die große Erziehungsschule der Barockkunst, und ohne die vollendete Erfahrung der Routine in der sogenannten Szenographie sind Künstler wie Bernini unerklärbar. Er war Meister der Bühne, all ihrer Illusionsmittel und technischen Behelfe. Drei Viertel der Bewegtheit, des Transitorischen und der Pathetik kommen auf Rechnung des Podiums und der Fernwirkung des Theaters und seiner übertreibenden Gewohnheiten. Indem der Barock alles „mit Güte und Gewalt“ (Burckhardt) ins Momentane und Dramatische übersetzt, sucht er eine Bewegtheit um der Bewegtheit willen, auch ohne Anlaß sachlicher Begründung. Oder aber er bevorzugt Anlässe und Gegenstände, aus denen sich das seinem Temperament Entsprechende herausholen läßt, Visionen, Ekstasen. Die Bewegung ist nicht mehr wie sonst ein mittleres Abstraktum mehrerer Bewegungsmomente, eine Unterbrechung von Ruhezuständen, andeutungsweise und bedächtig, sondern sie wird als ein Einmaliges und Augenblickliches aus dem Bewegungsablauf herausgeschnitten. Wenn das Mittelalter einen Heiligen Franz darstellte, der in der Ekstase von dem erscheinenden Christus das Gemeinschaftssymbol der Wundmale empfängt, so begnügte es sich mit goldenen Verbindungsstrahlen zwischen den Händen des Welkreuzigten und denen

des Heiligen. Das Erkennbare vertrat jeden illusionistischen Verismus. Wenn Raphael in der Sirtinischen Maria oder in seiner Verkörperung Christi auf dem Berg Tabor Visionen, oder Michelangelo in seinen Propheten und Sibyllen die Hingenommenheit höchster Verzückungen und Erleuchtungen malte, so bewegten sich diese Gestalten, ob sie ruhen oder schweben, in irdisch halb göttlichem Selbstgenügen und in statuarischer Majestät. Gewiß ist keine Nervosität an ihnen. In Berninis Heiliger Theresia ist die Verzückung Raufsch, Krampf, Nervenhochspannung und Nerventladung. In Christi Verkörperung von Ludwig Carracci (Pinakothek in Bologna) und in Sebastian Riccis Behandlung des gleichen Gegenstandes (zweimal, SS. Apostoli, Rom und Dresden) findet man den Verklärten sich herabneigen und mit den auf der Erde gebliebenen Jüngern gleichsam disputieren. Und so werden überhaupt alle statuarischen Monologe in Wechsellrede umgesetzt, jede Schilderung wird in Handlung verwandelt, jede Aussprache wird Disput und Plädoyer. Ein Stil, dem nichts eindringlich, gegenwärtig, sprechend und wirksam genug sein kann, ist seinem Wesen nach dramatisch. Bewegtheit als Temperament, in der Dekoration wie im Figürlichen der Gebärde nichts als Spreizen und Ausschlagen, Schwellen, Glatern, Züngeln, Brennen setzt Leidenschaft und Pathos als Dauerzustand voraus. Da aber ein Dauerpathos durch sein Dröhnen ermüdet, den Träger des Affekts wie den Genießenden, so wird hier eine Gefahr für die Ausbreitung des Stils offenbar.

Das Pathetische ist vorwiegend romanische Mitgift des kosmopolitischen Barocks und ist zugleich dauernde, hochwirksame Äußerungsweise romanischer Rhetorik und Kunst geblieben. In der Begabung und Vorliebe für Theater und Oper wird dort Affekt und schauspielerischer Vortrag selbst in seinen Übertreibungen durch Pose und Affektation nicht als lästig oder unnatürlich vermerkt, indes der Norden sich schwerer in die „Rollen“ hineinfindet und dem flinken Gebärdenspiel sein unüberwindliches und unverwundliches Pflanzma, die Langsamkeit und Schwere seiner Körpermechanik entgegensetzt. Die Barockplastik unserer Schloßgärten und Kirchen mit dem Schleudern ihrer Glieder, dem Spreizen ihrer — man meint immer: mehr als zehn Finger, mit allem ballettmäßigen Gebaren und Getue, mit Gerede und aufgeregtem Gefuchtel ist und bleibt für uns ein unfählich Fremdes eines

längst vergangenen Klassengeschmacks. Jedenfalls ist das Irrationale, Phantasiüberschwängliche, das noch nicht Dagewesene unser Anteil am Barock, indes das Pathetisch-Theatralische ein äußerlich nur eben Mitgenommenes ist.

Das italienisch-pathetische Element war nun aber selbst in seinem Heimatland vom stärksten Rückschlag begleitet. Die kluge Ausdruckslosigkeit des Manirismus der Spätrenaissance rief nach der kräftigen und wirkungsstärkeren Häßlichkeit; das bloß Ererbte und Gekonnte, das Ungefühlte und effektlisch Phraselogische rief von der Künstlichkeit zur Natur, und so ist dem stelzenmäßigen Barock ein unähnlicher Zwilling Bruder im Naturalismus entstanden, der ihm Geselle blieb und in Art und Unart sich mit ihm verschlang. Freilich konnte er in Italien nur eine Partei neben anderen sein; hier blieb die Stilgewöhnung, der Gegensatz von arte und natura zu mächtig. Das Entscheidende war, daß er außerhalb seines Ursprungslandes Schule bildete und nirgends so viel Entgegenkommen und Bereitwilligkeit verwandter Anlagen fand wie in Holland. In diesen nordisch-germanischen Vereichen, die inmitten der furchtbaren Kriegswirren des mittleren Europas, wenn nicht neutral, so doch in einer Sonderpolitik und kulturellen Abgeschlossenheit geblieben waren, wurde der Naturalismus Konfession der Kunst.

Somit umstanden Naturalismus, Barockpathos und tenebrose Malerei, jede der drei aus besonderem Erdreich erwachsen, aber durch Zeitumstände in den Auswirkungen mannigfach verschlochten, die Jugend eines Kunstgenies, der in der Mächtigkeit seiner Kunsttribe aus allem Nahrung sog, ohne daß einsteuilen die Mitwelt, die ihm den Preis gab, ahnte, wie weit er über alles Zeitliche und Zudrängende hinauswachsen würde. Ehe wir indessen Rembrandts Verhältnis zum Zeitstil berühren, sei noch eine letzte allgemeinere Feststellung gewagt.

In den kunsttheoretischen Schriften der Italiener des späteren sechszehnten Jahrhunderts, soweit sie gegen die florentinische Parteiseite die venezianische vertreten, wird wohl in der umstrittenen Frage des Vorrangs der Malerei oder der Bildhauerei zugunsten der Malerei geltend gemacht, der Bildhauer arbeite in den wirklichen dreidimensionalen Raum hinein, der

Malerei erzeuge durch seine Geschicklichkeit auf zweidimensionaler Fläche die Tiefendimension. Da sie aus weniger Gegebenheiten die gleiche Wirkung erziele, sei die Malerei die künstlichere und künstlerischere Kunst. Die Architektur blieb hierbei außer Vergleichung. Die Barockstufe hat tatsächlich im Sinn jener Theorie entschieden. Die Skulptur des neuen Stils ist in ausgesprochene Abhängigkeit von den Idealen und Methoden der Malerei geraten. Nun geschah es aber, daß sich die Architektur in die nämliche Rangordnung und Abhängigkeit begab (soweit sie nicht die Hochrenaissanceüberlieferung aufnahm und verstärkte). Dies ist so gemeint.

Die bekannte Burckhardtsche Prägung der Vorstellung von Renaissancearchitektur als eines „Raumstils“ will besagen, daß ein als besondere Größe angenommener Raum stilisiert, d. h. geformt, begrenzt und in seiner Ausdehnung und Gliederung klar durchgebildet wird. Er ist eine Welt für sich. Der Barockraum dagegen ist kein in allen Teilen wirklich vorhandener, einer messenden Kontrolle entsprechender und ihr gewachsener Raum, sondern er rechnet über den wirklichen Raum hinaus mit einem durch optische Mittel künstlich vorgetäuschten, mit den tatsächlichen Dimensionen und Mäßen nicht übereinstimmenden Raum, der den Außenraum heranzieht und mit ihm kommuniziert. Man mag vorläufig an die Wasserbecken der Barockgärten denken, die der barocken Spiegelmode der Innenräume vorgreifend, den Himmelsraum spiegeln, endlichen und unendlichen Raum durcheinanderbringen. Es ist wohl überflüssig, von den Kunstmitteln zu sprechen, mit denen die Barockarchitektur einen Raum, der so nicht da ist, vortäuscht. Man könnte mit der häufenden Verstärkung der gliedernden Teilungen anfangen, den Säulen bis Halbsäulen in verschiedenem Reliefgrad, die wieder auf Pilastern von verschiedener Stärke auflagern, mehr oder minder Scheinstützen, die keinen Dienst tun, deren Gebälkteile mit zunehmender Verküppelung die Simslinie durch ihre Schatten zerreißen, und deren hintereinander sich abtiefende Schäfte eine Raumdehnung glaublich zu machen suchen, die nicht wirklich vorhanden ist; man könnte von der Vorliebe für kurvierte Grundrisse und der Unsicherheit sprechen, die sie bei wechselnder Verkürzung je nach dem Standpunkt des Beschauers über die Raumbegrenzung verbreiten, von der wechselnden Einziehung und Ausweitung, von der Verflechtung der Räume,

lauter Kunstmitteln, die an den Erfahrungen der Kulissen- und Theaterprospektwirkungen geschult sind; von der Entfremdung der Gewölbzone von ihrer ursprünglichen Aufgabe des Abschließens und Raumzudeckens, indem nun von den Seiten Stüchklappen den Zusammenhang der Wölbung zerfneiden und zugleich die Decke von oben durch gemalte Scheinarchitektur durchgebrochen wird, um den Blick in Himmelsweite dringen zu lassen, erfüllt mit Glorien und tanzender Figurenbewegtheit. Man müßte schließlich von dem Undeutlichmachen aller trennenden Gurten und Simse reden, indem Wolkenfleier sich an ihnen festhalten, Draperien vorüberauschen, Engel wie Vögel mit großen Flügeln herumgeistern und jede, auch die schwächste Sitzgelegenheit ergreifen. Eine allverbreitete und alldurchflutende Bewegtheit, in der kaum das Baugerüst als Bühnenträger so vieler Effekte stillzubalten scheint und sich an die Zwangsvorstellung des optischen Scheins verliert. Am Beispiel des Vorplatzes von St. Peter in Rom, wie ihn Bernini organisiert hat, fände man ähnliche und andere Kunstmittel für eine Aufgabe, die gleicherweise Eigenschaften des Innens wie des Außenbaues fordert, vereinigt, und somit wird Raum nicht als gegebene, sondern als Scheingröße bewiesen. Indem sich aber die Architektur die illusionistischen Gewohnheiten und Methoden der Malerei in so weitem Maß dienstbar gemacht hat, hat sie ihre Unterwerfung unter den malerischen Gedanken, hat sie den Triumph der Malerei besiegelt, die vom Barock als Siegerin und Führerin anerkannt wird¹⁾. Somit kann das letzte Geheimnis des Barockgeistes nur der Malerei selbst abgefragt werden, deren Mittel und Möglichkeiten von all den Hemmungen frei sind, die für Bildhauer wie Architekten die nicht zu überwindenden Widerstände des Stoffes bereiten, da der Thon in der Bildnerei und der ebenso proteische Stuck in der Architektur nicht für alle Improvisationen genügen können.

Der freieste malerische Genius der Barockzeit und ihr Zauberkünstler ist

¹⁾ Burckhardt, „Cicerone“¹⁰, S. 600: „Der Kunstgeist der Zeit konnte sich nur in der Malerei mit ganzer Fülle aussprechen.“ Man bemerkt auch den Ausdruck: Kunstgeist. Er scheint uns schon um seiner Neutralität willen viel besser als das sogenannte Kunstwollen, welches viel häufiger sein Gegenteil: ein Kunstverleiden bedeutet.

Rembrandt gewesen. Hier lagen von Anfang an alle Möglichkeiten offen. Rubens hat sich in seiner Jugend zu viele Jahre bei der Antike aufgehalten, um anders als durch langes Umlernen und auf Umwegen das koloniale Endziel seiner herrlichen Spätschöpfungen zu erreichen. Velazquez ist im Zwang des Hofdienstes — so verwundert die Kunstgeschichte sich für die Freiheit bedanken kann, die dieser Hofmaler des absoluten Fürstentums genoss — doch zu sehr auf die Bildnisaufgabe beschränkt gewesen, um poetische Wege zu wandeln oder barocke Anwendungen zu äußern. Auf der anderen Seite verrät der Haß, mit dem die akademische Kritik von Houbraten bis Jakob Burckhardt gegen Rembrandt wütet und die Waffen des Klassizismus gegen ihn scharf macht, durch diese Art indirekten Beweises, daß Rembrandt, je weniger man ihn kannte, um so mehr als Repräsentant des Barocks und seiner Sünden aufgefaßt worden ist. Burckhardt, der die holländische Kunst hochgeschätzt hat („das Amsterdamer Reichsmuseum ist die einzige Galerie ohne langweilige Bilder“) hat sehr richtig gefühlt, daß sich Holland und Rembrandt nicht völlig decken. Die Bildniskunst Rembrandts läßt er gelten; im übrigen sei er ein „Spezialist für Licht und Farbe“. Das andere „kann er nicht“ und deckt diese Blöße durch unordentlich flinke Behelfe, die ihn zum „Abgott aller Schmierer“ machen. Diese Anklagen werden dadurch nicht zutreffender, daß sie zweihundert Jahre alt sind und ihm in der Hauptsache einen Mangel an Begabung für das Schöne im Sinne eines Schönheitsbegriffs vorwerfen, der für Rembrandt und jede wahrhaft moderne Kunst ein für alle Male überwunden ist. Des weiteren sind aber solche Angriffe gegenstandslos, weil sie auf Unkenntnis der Kunst Rembrandts beruhen und den zeitlichen Charakter, soweit er sich in Rembrandts Jugend als Begleitschönung geltend macht, verallgemeinern und festlegen, als sei der Rembrandt der draufgängerischen Selbstcharakteristik, ja der Rembrandt der Nachtwache der ganze Rembrandt. Der genial legerische Virtuose, der groteske Umwerter, der pathetische Rhetoriker, der Physiognomiker und Ausdrucksimitier, der Mann der Dunkelkammer und Laterna magica, der Verächter des reinen (nackten) Umrisses zugunsten kostümlichen Schwulstes, kurz, der Barockanarchist wurde ein Popanz des gesetzepharisaischen Klassizismus.



170. Franz Gals, Herr van Seythuyfen Wien, Liechtenstein



171. Der italienische Heerführer Mess. del Borro.
Unsichere Zuschreibung. Berlin

Sieht man auf die unmißverständliche Äußerung des mitgebrachten Talents, so ist Franz Hals in barockmäßigem Sinn begabter als Rembrandt gewesen. Er hat die vorüberhuschende Bewegung des Augenblicksausdrucks, das Leben der Oberfläche im Gewandstoff wie im Mienenpiel des Gesichts in einer Flintheit des Zugreifens aufgefangen, die dem besinnlichen Rembrandt versagt war. Rembrandt ist dafür zu sehr Mystiker des Stillebens, dessen Innerstes er langsam und schluckweise ausschlüßt. Ihm fehlt der Witz des Haarlemers und die lebbarocke Pinselvirtuosität. In den Zeichnungen seiner Jugendzeit kommt er dem barocken Ehrgeiz des Hinschleuderns aus lockerem Handgelenk am nächsten; die Zeichnungen haben das Aufgeregt-geschwinde, fast Atemlose: man sieht, wie die Gestalten sich aus ein paar Strichen runden und ballen. Jedoch die Gemälde bekommen durch ihre umständlichere Mache, wobei Absichten merktbar werden, Polemisches einfließt, dann und wann etwas Erkältetes und zugespitzt Persönliches, Unsachliches. Die Aneignemien sind in der Pinselschrift von Hals frisch, flüssig, bezwingend herausgekommen: dem Dresdener Doppelbildnis von Rembrandt und Saskia glaubt man die Aneignenialität nicht; hier, wie in der Erotik der Simsonhochzeit fällt Rembrandt fast ins Plebejische, obwohl die Leute viel feiner angezogen sind als die lachenden Brüder von Hals, jedenfalls ins Grinsende und Gefrorene. Wo von Hals feierliche Pose gewünscht wird, bekommt seine Darstellung einen erleichternden humoristisch-ironischen Zusatz. Seinem stehenden Herrn van Heythuysen mit dem großen Schwert und der aufgemachten Draperie hat er einen spürbar schalkhaften B:glittton mitgegeben. (Man muß denselben Herrn in ganz unfeierlicher Haltung, ein Meisterstück transitorischer Barocklust, in Hals' anderer Darstellung, Abb. 33 damit vergleichen.) Selbst die Italiener haben das Feierliche nicht immer ernst genommen, wie das Bildnis des Generals Borro in ganzer Figur (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, unsicherer Zuschreibung) zur Vergnüglichkeit des Beschauers erweist. Ist hier Theatr, so hat der Komiker das Wort. Wenn dagegen von Rembrandt ein Mindestmaß von Pose derart, wie sie den Italienern und den Franzosen (der Zeit nach Rabelais) fast natürlich ist, verlangt wird, so zeigt er sich schwerfällig und wiglos. Der Hauptmann und Leutnant seiner Nachtwache sind, vom koloristischen Feuer-

werk abgesehen, wichtigtuende Philister. In der schwierigen Aufgabe der Historie und Komposition, der Hals sich entschlug, weiß der ehrgeizige, junge Rembrandt sehr genau, was er nicht will. Er empfindet die herkömmliche Bildgestaltung als unwirksam, er fühlt sich vor oftbehandelten Gegenständen weder künstlerisch noch kirchlich gebunden, zumal man ihm nicht wie Rubens Altarbilder für die kultische Öffentlichkeit bestellt, sondern Werke für häusliche Andacht, oder einfach Kunstwerke verlangt. Nun wird ihm der Naturalismus eine Art Sprengmittel gegen die Unfreiheit des herkömmlichen Anstandes, und dieses Draufgängertum in Erfindung und Bildausdruck ist es, was der Barockgeist der Zeit als seine große Originalität empfand¹⁾. Man könnte sich vorstellen, wie er in einen Stich von Rubens' Antwerpener Kreuzabnahme heftig korrigierend mit der Feder hineinfährt (Rubens selber hat in wacher Selbstkritik den Stoff wiederholt vorgenommen und viel besser gelöst als in dem mit Unrecht so berühmten Antwerpener Altarbild), um zu zeigen, wie ohne abgelebten Schönheitsdogmatismus solch ein Gegenstand im Zeichen der Wahrheit gezwungen werden könne. Man wünschte, diese Korrektur zu sehen, so wie man Rembrandt bei der Korrektur von Leonardos Abendmahl beobachten kann. Indessen beweist Rembrandts eigene, zumal die frühe Behandlung der Kreuzabnahme (S. 205 f. und 474 f., Abb. 42 bis 44) aufs neue die alte Wahrheit, daß Kritizieren leichter ist als Bessermachen. Dieser Naturalismus ist kritisch und äußerlich; mit einem Sticken auf der Arbeiterhose, mit einem breiartig zusammensackenden Körper des toten Christus kommt er dem Sinn des Gegenstandes nicht näher. Ähnlich äußert sich Rembrandts Naturalismus der Frühzeit auch sonst in polemisch würzenden Beigaben. So ist die Episode der Sektantheit in der Darstellung des schlafenden Christ im Sturm auf dem See Genezareth, so sind die „unanzständigen Hunde“ auf der Täuferpredigt, so der pissende Ganymed. Der naive Realismus seiner übermächtigen Anlage erhält bei Gelegenheit eine

¹⁾ Von Baldinucci wiederholt, wenn auch mehr von der Technik im engeren Sinn hervorgehoben: „Una maniera che si pud dire, che fosse in tiera mente sua“. So auch von der Radierung: „Maniera lutta sua propria“. An der Nachtwache untersucht der Biograph Bernini lediglich die Virtuosität. Die ganze Würdigung ist auf das Barockoriginal zugeschnitten.

bewußte Übersteigerung ins Gewöhnliche und, wo es sich um Pathetisches handelt, in das naheliegende Extrem des Theatralischen¹⁾. Auf dem großen Stück von Simfons Blendung streift doch das krampferzerzerte, blutüberströmte Gesicht des Helden (vgl. zuvor S. 149, 385 f., 473 f.) und die bleichen, liebesübermüdeten, angespannten Züge der Delila mit den weit aufgerissenen Augen ans Ordinäre. Die Verbindung von Naturalismus und Barockpathetik (die große Auferweckung des Lazarus) scheint Rembrandt in eine Sackgasse zu drängen. Er muß zurück von der theatralischen Überdeutlichkeit, er muß zu sich selber, er muß vor der lauten Welt, die ihn lockt, aber auch zum Widerspruch reizt, seinen Sinn verschließen, um die stille Stimme der eigenen Natur zu hören. Nicht Naturalismus, auf den ihn seine Feinde gern festnageln, sondern Natur. Nicht Pathetik, sondern Innerlichkeit.

Für diesen Befreiungskampf, der in den vierziger Jahren seine Krise erfährt, ist die Behandlung des Simfonsstoffes besonders belehrend. Die überstarke Natur des Helden und seine „bullenmäßige“ Erotik und Wildheit, die Goethe in einem Brief an Zelter drastisch beschrieben hat²⁾, gab Rembrandt eine Anzahl barocker und fast sensationeller Bildaufgaben. Da kam der Hochzeiter, der den Philisterbuben mit aufgeregtem Gebärdenpiel Käffel aufgibt, da der Liebhaber, der feiertäglich angezogen dem Schwiegervater mit grob drohenden Säufen begegnet, da der in Liebeshand gefangene und grausam Verraten und Geblendete. Diesem seltsamen Abenteuerroman von lockerer literarischer Zusammenfügung muß — so meint die moderne Bibelkritik —, als sein Held ins Politisch-Nationale umgebildet war, ein ganz und gar

¹⁾ Aber Rembrandt und etwaige Anregungen der Theaterbühne hat Rud. Wustmann wiederholt geschrieben. „Kunstchronik“, Neue Folge, 18, 1906/07, Sp. 81 ff. und „Die Gallerien Europas“, 1906, 57 ff. Die Preziosa B 120 ist wohl kein unmittelbarer Niederschlag eines Theatereindrucks, sondern als Illustration für ein gedrucktes Schauspiel entstanden. Diese ganze Frage verdiente erneute sachkundige Behandlung.

²⁾ Brief vom 19. Mai 1812. „Die alte Mythe ist ein: der ungeheuersten. Eine ganz bestialische Leidenschaft eines überkräftigen, gottbegabten Helden zu dem verfluchtesten Luder, das die Erde trägt, diese rasende Begierde, die ihn immer wieder zu ihr führt, ob er gleich, bei wiederholtem Verrat, sich jedesmal in Gefahr weiß. Diese Lüsterheit, die selbst aus der Gefahr entspringt, der mächtige Begriff, den man sich von der übermäßigen Prästanz dieses riesenhaften Weibes machen muß, das imstande ist, auf den Grad einen solchen Bullen zu fesseln.“

typisches Anfangsstück, die Erzählung seiner wunderhaften Geburt und ihrer Vorverkündigung vorangestellt worden sein, und dieses erste Kapitel von den Eltern Simsons, von Manoah und seiner Frau, gab dann den Stoff zu Rembrandts letztem und schönstem Simsonbild her, und dieses Bild wurde nicht barock. Diesen Stoff, da der Mann Gottes sich in einen Engel wandelt und davonfliegt, um die Wahrheit seiner göttlichen Botschaft von der Geburt Simsons zu beglaubigen, hätte auch mit dem Nachdruck auf das Transitorisch-Barock und Aufgeregte dargestellt werden können. Die Menge der zeichnerischen Entwürfe läßt schwarz auf weiß die Möglichkeiten barocker Lösung mit Kontraposten, übertriebener Proskynese, mit aller Finger- und Fußspitzenerregtheit sehen. Dazu bringen ähnliche Aufgaben der Tobiaslegende in aufgeregt ausfahrenden Gebärden, Sundegebell, verkürzten Armen und Beinen des auffliegenden Engels die beliebte und naheliegende Darstellungsweise. Aber dieses Mal überwand sich Rembrandt und griff nicht nach dem Bequemem und Nahen (vgl. Abb. 91). Er ließ dem Engel die erdhafte Schwere des Mannes Gottes. Die Verwunderung der alten Eltern aber drückte er nicht im Schlenkern und Fackeln ihrer Extremitäten aus. Er machte die zwei Alten zu Hauptpersonen, zwang sie in erhaben einfacher Umgebung auf die Knie, wo sie denn in tiefster Gebetsversenkung die Hände falten, die Augen niederschlagen, von nichts äußerem mehr abgelenkt oder angeregt, sondern ergriffen und festgebannt, abgeschlossen nach außen ganz der Erschütterung des Inneren hingegeben sind. Was mußte alles von Rembrandt abfallen, ehe er diesen Ausdruck fand! Das Drama, das in Wahrheit seinem Genius nicht liegt, wich der von Verschüttung freigewordenen Quelle tiefster Lyrik.

Die Krise des Naturalismus und der romantisch abenteuerlichen Gegenstände und Inhalte kann mannigfach enden. Goethe und wie viele mit ihm haben sich auf Zeit oder Dauer zum Klassizismus geflüchtet. Sie ließen sich, verzwifelt, von dem Glauben führen, in einer fremden Stilkunst eine Art objektiver Gesetzmäßigkeit, Schranke und Beruhigung zu finden, zumal in jener Krise bei Goethe nicht Kunst und Poesie, sondern Naturerkenntnisdrang die Führung an sich nahm. Sein Naturalismus wurde Naturandacht und wissenschaftliches Naturstudium. Was er hier fand, Gesetzmäßigkeit, All-

gemeingütiges, Typus, übertrug sich für ihn in naheliegender Verirrung auf die Kunst und raubte seiner Kunst eine ganze Weile den Lebensatem des Natürlichen. Anders Rembrandt, der sein Lebenlang nur Künstler blieb und nicht wie Leonardo die wissenschaftliche Begierde mit der Entfagung bezahlen mußte, der Kunst nur mit einer kleinen Zahl von Schöpfungen zu dienen. Rembrandts Fruchtbarkeit und künstlerisches Vermögen grenzte an das Unendliche, und er blieb bewahrt, eine so unnatürliche „Natürliche Tochter“ wie Goethe zu gestalten. Er entfernte sich nicht von der Natur; er gewann ihr, was von seiner eigenen, vom Zeitlichen freigewordenen Seele in sie überströmte, Seele und Gemüt; er schlug zwischen zwei weltenfernen Bereichen eine Brücke von größter Spannweite und Tragkraft; er band Natur und Geist zusammen.

Diese Fähigkeit und die stillen Bewußtseinshemmungen gegen modische Pathetik und übertriebenden Naturalismus kamen nicht in einem bestimmten Jahr und sind nicht Grenzen einer besonderen Periode. Sie waren immer schon da, auch als jugendlicher Widerspruchsgeist Rembrandt zum Verbündeten des italienischen Naturalismus, der als Widersacher dem Manierismus der Zeit entgegentrat, und zum Wortführer dieser Partei zu machen schien¹⁾. Rembrandt ist sofort und ohne Hemmung auf seiner Höhe, wo er Einsamkeit und häusliche Abgeschlossenheit, in die die Welt und ihr Narrenwesen nicht eindringt, Heimlichkeit eines in heiligen Stille vorbereiteten und endlich offenbar gewordenen Geschehnisses (Tempelpräsentation, Haag, Heilige Familie, München, die Philosophen und Heiligen (Paris, Stockholm) schildert. Diese beschwiegene Vorgänge mit ihren Unmeßbarkeiten von Glück und Frieden entlocken den unergründbaren Tiefen seines Wesens von Anfang an erschütternden Naturlaut. Je älter Rembrandt wird, um so freier wird sein Wesen von Angenommenem und Zeitlichem, das sich eine Weile an ihn geheftet hat. Die Umwelt und der Verkehr mit ihr verschwindet; indem

¹⁾ Schmidt-Degener hat in einem Essay „Het lot der naeturaelste Beweeglijkheid“ („Das Schicksal der naturalistischen Beweglichkeit“) in „de Gids“, Mai 1918, II, 334 ff. Rembrandts Beziehungen zum Barock besprochen. Dieser Aufsatz ist das Eigenständige zu dem anderen des gleichen Verfassers über Rembrandt und Vondel, den wir zuvor S. 112, Anm. 2, angeführt haben. Auch Schmidt-Degener hat schon für die Zeit vor 1642 Rembrandts „heimlichen Widerstand“ gegen den Barock hervorgehoben.

die Anregung von außen wegfällt, wird die Figur stumm und gebärdelos oder die Gebärde regt sich schüchtern und zögernd wie ein Versuch des Flügelhebens. Ein Pilatus, der der Welt das Opfer, das sie heischt, überlassen hat, wäscht sich die Hände; vielmehr, er läßt sie begießen. Sein Gesichtsausdruck verrät ähnlich wie beim Sirs oder Bonusbildnis Geistesabwesenheit. Die Figur sitzt im Profil, ohne unnütze Achsenverdrehung. Die Bewegung ist reflexmäßig, kaum bewußt. Die Seele ist fern vom Körper; sie weilt bei dem, was sie wie ein Zuschauer, gleichsam unverantwortlich, hat geschehen lassen (Neuyork). Eine Handgebärde wie die des Saul (Sammlung Bredius, Haag) ist von unerhörter Ursprünglichkeit. In königlichem Staat mit Turban und Krone unterliegt er der Gewalt, die von der Musik Davids ausgeht; seine Wut schmilzt in Tränen, und nun steckt er die Hand aus dem Königsmantel vor und greift nach dem nächstbesten Stück Zeug, dem herabhängenden Vorhang seines Thrones, um die Augen zu trocknen. Wo es sich indessen nicht um intime Stimmungen handelt, sondern um großartige Feierlichkeit einer fast sakramentalen Mitteilung, kann der Sinn des Gegenstandes auch nach der großen Gebärde rufen. In der segnenden Hand Jakobs, dem zur Schwurabnahme vorgestreckten Schwert des Civilis, den tastend vorsühlenden Armen beim Vater des verlorenen Sohnes wächst die Bewegung über die Charakteräußerung einer bestimmten Einzelperson hinaus. Dieses Einzelwesen in aller Bedingtheit einmaliger Züge ist geblieben; aber der pathetische Einzelaffect ist gelöst, das Individuelle durch die Gebärde in die Stellvertretung eines Allgemeinen gesteigert: Symbol des Segens, Schwurs, der Vergebung. Eine Bewegung von monumental großartiger Formelhaftigkeit, eine liturgische Geste, durchtränkt und gleichsam ordiniert durch ein Überirdisches, das mit Handauslegung und magischem Zwang das Einzelwesen regiert und leitet. (Abb. 117, 148, 189.)

Solche Lösungen und künstlerischen Entdeckungen greifen der Leistung ganzer Jahrhunderte vor, und Rembrandt ist darin bis heute einzig geblieben.

Die stärkste Belastungsprobe erfährt der Naturalismus des siebzehnten Jahrhunderts durch die Fortdauer der religiösen Aufgabe. Es ist nicht nur



172. Die Handwaschung des Pilatus

Früher N. Kamm, Paris, jetzt Newyork,
Metropolitan-Museum



173, Saul und David

Laag Bredius

die Malerei, in der der Naturalismus die ikonographische Überlieferung zerbricht.

Die Architektur bietet das nämliche Problem, seit das Abreißen der gotischen Überlieferung und das radikale Bemühen um eine absolute, an keinen äußeren Zweck gebundene ideale Form (Zentralbau) die Grenze des Kirchenbaues gegen den Profanbau verwischt, und danach der optisch-sinnliche Naturalismus die Aufgabe von Palast- und Kirchenbau ästhetisch ununterscheidbar gemacht hat. Die Empfindungen der Menschen säkularisierten sich, und für die künstlerische Darstellung bringt der Naturalismus die epische Distanz ins Wanken.

Jahrhundertlang haben Heilige, auf Altären über die Andacht der Gläubigen erhöhnt und aus goldenen Himmelsfernen herabblickend, in geistig-asketischer Unirdischkeit in der Kunst gelebt. Diese lange Gewöhnung legt die Betrachtung nahe, daß in der Beurteilung des religiösen Charakters einer Kunst nahezu alles auf Dauer und Kraft der Überlieferung gestellt ist. An sich sind goldene Hintergründe oder goldene Mäntel und Heiligenscheine nicht die Spur religiöser als natürliche, landschaftliche Hintergründe, als Figuren ohne Nimbus oder mit beliebigen Gewandsfarben. Daß das Gold die Gestalten auf eine unwirkliche Folie, sozusagen ins Leere und Ferne stellt, ist nur ein Mittel, den Abstand deutlich zu machen, aber nichts religiös Wesentliches. Nur die Übereinkömmlichkeit langer Zeiträume, durch jene Beigaben religiöse Gestalten auszuzeichnen, hat ihnen eine Art religiösen Stempels oder Passes gegeben. Als die Heiligenscheine ihre metallische Dichtigkeit verloren, sich in dünne Streifen auflösten und zergingen wie der Mond am Licht des jungen Tages, als das zunehmende Verlangen nach Bildniswirklichkeit den heiligen Gestalten Modelle unterlegte und sie aus mythischer Ferne in allzu nahe Deutlichkeit und Nachbarschaft heranzwang, warf sich ein neuer Idealstil mit neuen Heroisierungsmitteln und neu vergrößertem epischen Abstand dieser Gefahr entgegen. Die Kirche ging auf diesen Idealstil (so fremd seine Wurzeln waren) ein, nahm den neuen Kanon körperlich harmonischer Vollkommenheit, sein gesteigertes Menschentum für ihr Göttliches an und nahm an der verhängnisvollen Verwechslung zwischen ästhetischer und ethischer Vollkommenheit teil, die den

religiös instinktos gewordenen Katholizismus der Renaissance kennzeichnet. Das Heilige und das sinnlich Schöne sollten in eins gebracht werden¹⁾.

Erst als das neue Piedestal durch den Naturalismus erschüttert, als zugleich mit der Enteroisierung der Heiligenfigur der Respektszwischenraum weggenommen wurde, bemerkte die Kirche, daß ein Lebensnerv ihrer religiösen Kunst getroffen sei und schritt wie gegen die Ausschreitungen antiker Nacktvorliebe so gegen die Proletarisierung der religiösen Stoffe ein. Hierbei war der Erfolg der sogenannten tridentinischen und späteren Bestrebungen gering. Der Naturalismus wurde mehr durch den italienischen Stilwillen als durch die Kirche zurückgedrängt; aber die Renaissanceeinstellung samt ihrem Körperideal und dem Umstilisieren des Natürlichen in ein weltlich gesteigertes Überweltliches blieb. Pomp und Majestät nahmen zu, und der kirchliche Ausdruck folgte dem Zeremoniell und Nimbus des absoluten Fürstentums. Der Barock fügte dramatisierende Eindringlichkeit und den reichen Apparat seines steigenden Sensualismus hinzu, wie ihn die nicht mehr sakrale Kunst zur Verfügung gab.

Man könnte, an protestantische Urteile gewöhnt, die Anklage erheben, die gesamte religiöse katholische Kunst sei seit dem siebzehnten Jahrhundert säkularisiert worden und würde mit solcher Verurteilung auch alle katholischen, gotisch voringenommenen Köpfe zu Verbündeten haben. In der Tat fehlt den Barockkirchen, soweit in ihnen die theatralisch-illusionistische Raumphantasie waltet, und alle entsprechenden sinnblendenden Dekorationseffekte losgelassen sind, die religiöse Stimmung. Ob man sie nun das Festhaus Gottes oder einen Palast der Armen nennen mag, ob man sich Gott als den allerhöchsten maître de plaisir oder die Armen als Almosenempfänger an der Tafel des Reichen vorstellen mag — es bleibt der Eindruck einer paras

¹⁾ Drahtlich hat sich Goeth: über die Schwäche dieser Verwechslung in dem berühmten Brief an Jakob vom 7. März 1808 geäußert: „Bei den Alten, in ihrer besten Zeit, entsprang das Heilige aus dem sinnlich faßbaren Schönen. Zeus wurde erst durch das olympische Bild vollendet. Das Moderne ruht auf dem sittlich Schönen, dem, wenn man will, das Sinnliche entgegensteht; und ich verzage die's gar nicht, wenn du das Verloppeln und Verkluppeln des Heiligen mit dem Schönen oder vielmehr Angenehmen und Reizenden nicht vertragen magst: denn es entsteht daraus . . . eine lächerliche Redouten- und Halbordellwirtschaft“ uff.

doraten, kaum religiösen Ideenverbindung. Alles ist an diesen Bauten festlich und gepugt, ständisch vornehm und nur gemacht für schöne und wohlgekleidete, luxusfrohe Besucher. Armliche Leute oder die schwarzasketischen Geistlichen und Nonnen wirken als Staffage in solch weltglänzenden Binnenräumen wie fatale Akteuse, die, niemand weiß wie, auf eine hellfaubere Fläche geraten sind. Dennoch, das Religiöse kennt so unendlich viele Verpuppungen und Schalen, der romanische Katholizismus und sein Kunst ist etwas so Lebendiges, daß man vorschnelle Urteile nicht genug zurückhalten kann. Auch hat jeder Sensualismus seine mystischen Brücken zur Geistigkeit, und zumal die erotoforme spanische Mystik des sechzehnten Jahrhunderts, die die christliche Seele ästhetisch säkularisiert und aus christlicher Empfindung die sentimental weltliche, sich selbst genießende Empfindsamkeit umgebildet hat, hat das sinnlich-geistige Kleid der „schönen Seele“ gewoben. Wenn das durchschnittliche nordische Empfinden Berninis Relief der Ekstase der heiligen Theresie kaum anders denn als eine Danaë wertet, so könnte dieser Eindruck von „Zweideutigkeit“ doch auf unserer nordischen Befangtheit beruhen. In uns ist das christliche Erbe des Mittelalters, das nun einmal das Verhältnis des Körperlichen und Geistigen (und nicht zu unserem Nachteil) als eine polare Grundspannung fast dualistisch empfindet, lebendiger geblieben, indes die antike Grundlage, ihre Verstärkung und Erneuerung bis heute die Einstellung südllicher Völker mitbestimmt. Ob man das Geistige und Seelische als eine feinste Blüte des Körperlichen empfindet oder als ein ganz und gar Selbständiges und Unmittelbares, das wie gefangen aus den Gittern körperlicher Einsperrung hervorleuchtet, das sind Unterschiede der Welt- und Kunstanschauung, zwischen denen es keinen Ausgleich geben kann. Mag das unverlierbare christliche Gesamterbe der europäischen Völker eine Nitgift sein, die, verdunkelt und unkenntlich gemacht, doch nicht aufgebraucht werden kann, und die dem südllich katholischen Barock, das sich nicht nur geographisch weit nach Norden verbreitet und Bürgerrecht erhalten hat, jenes gleitende sensualistisch-spirituelle Hin und Her, jenes Schillern und Pendeln oder auch jenes Gran faustischer Sehnsucht nach Freiheit, Unendlichkeit und Erlösung gegeben hat, welches der echten und starken Antike, solange sie sich nicht zersetzt hat, fremd bleibt:

all dem entgegen ist das nordische Empfinden im Metaphysischen verankert. Rembrandts Kunst ist der unerschütterliche Rückhalt gegen die (Ruskinsche) Anlage, daß die holländische Kunst Materialismus sei und im Stofflichen des schönen Schimmelfells oder des blanken Kessels verhaftet bleibe. Rembrandt hat nicht nur die Grundstimmung der Andacht zur Natur mit ganz Holland gemeinsam; der Wille zur Natur tritt in dem Aus- und Umgreifenden seines Genius, der polare Gegensätze umspannt, mit antithetischer Verschärfung seinen Ahnungen höchster Geistigkeit zur Seite. Es ist aber unerlaubt kurz-sichtig, die religiösen Bilder Rembrandts als Belege moderner Vermenschlichung des evangelischen Christus (in der Art von Renans „cher confrère — Christus“) zu deuten. So greifbar und natürlich in Rembrandts Kunst aller körperliche Ausdruck bleibt, er ist ein für allemal zu einem Träger und Hebel einer von ihm sich ablösenden selbständig freien Geistigkeit geworden.

Ein Gemälde wie die Anbetung der Könige (Buckingham-Palast, London), dessen Gegenstand üblicher Anlaß für die Entfaltung von Hofstaat, Prachtgewändern, Zeremoniell und karawanenhaftem Troß war, wird Ausdruck fürstlicher, also doppelt eindrucksvoller Demut und Hingabe an das alle menschlich-ständischen Unterschiede auslöschende Gotteswunder. Die Huldigung an das Christkind vollzieht sich in dem geheimnisvollen Aufgleißen von zukenden Lichtern und auftauchenden Farbönen, die das Dunkel wie mit Ahnungen einer übernatürlichen Welt blitzartig durchreißen, Boten einer Macht, die von Jenseits waltet und herübergreift. In diesem Sinn ist die unbegreiflichste Gestaltung von Nichtsinnlichem, irrationalen Prorophezungen und Verzückungen durch eine an das Sinnliche gebundene Kunst das Radierblatt der Tempelpräsentation (B 50). Ein früherer Versuch Rembrandts, gleichfalls ein Radierblatt (B 49), erlaubt, den immer höher dringenden Flug des Künstlers abzumessen. Kein Breitformat mehr, das auf Nebenzentren ablenke, keine Taube des Heiligen Geistes mehr als äußerliches Anzeichen der Geistmitteilung, kein dem Bibeltext folgtes Gestalten einer doppelten Prophetie in den zwei Figuren des Simeon und der Hanna, sondern Simeon allein, der auf dem harten Steinboden des Tempels kniend das Christkind dem Priester darreicht und im Geist verzückt wird, indes der Priester und sein Gehilfe, in unwirklichem Licht strahlend, die Heilswirkung



174. Anberung der Könige

London, Buckingham Palast



175. Die Darstellung im Tempel

Kadierung

gleichsam gewährleisten (vgl. was zu diesem Bild weiterhin S. 617 bemerkt wird). Durch alle Hüllen und Bindungen hat hier ein rein Geistiges seine Ketten gesprengt und die überirdische Sprache gefunden. Aus den liturgischen Formeln bricht das Wesen einer magischen „Sukzession“, die in Tiefen und Fernen zurückführt und dem verwaltenden Stellvertreter den Abglanz des Nichtmehrpersönlichen, des Urtümlichen und Ewigen verleiht.

Freilich, es bleibt die Grenze aller sogenannten religiösen Kunst, und die Rembrandts nicht ausgenommen, bestehen. So weitgreifend die Dienste sind, die die Kunst in allen ihren Äußerungen, Musik, bildende Kunst, Bühne, der Religion geleistet hat und leistet, Religion und Kunst bleiben in ihrem Tiefsten unvereinbare Größen. Kunst ist eben nicht Religion, und hieraus erklärt sich die historische Spannung, die immer in Zeiten, da sich die Religion aus dem Überlieferungsmäßigen heraus zu sich selber befinnt, von den altchristlichen Zeiten zu den Histerziensern, zum Bildersturm der Reformationszeit wiedergekehrt und in der reformierten Kirche Dauerzustand geworden ist. Auch Rembrandt hat die assoziativen Fähigkeiten seiner Kunst souveräner Geistigkeit, die aus den schwersten sinnlichen Banden einer leibhaftigen Körperlichkeit frei wird, nur eben bis an die äußerste Grenze steigern können. Seine Kunstmittel haben die Feder- und Schwungkraft körperlicher Sprungbretter verstärkt. Aber es ist nicht anders. Über das Gleichnismäßige kann keine Kunst hinausdringen.

Die Veredelung des Naturalismus, die vergeistigende Kraft, die ihn zum Träger selbst der religiösen Aufgabe umgezwungen hat, wodurch der Naturalismus aus der italienischen Episode heraus Dauerform in der Kunst gewinnt, ist der eine Grundpfeiler des Kunstereignisses, das sich Rembrandt nennt. In einem Jahrhundert der Pose, des Scheinewollens, des rational Absichtsvollen und Übersteigerten hat er Einfachheit und Natürlichkeit, hat er die Sprache des Herzens gerettet und gegen den allmächtig sich breitenenden Strom von Renaissance und Barock, die aus der Kunst immer mehr ein Stück volksfremder Klassenrepräsentation mit allen Veräußerlichungen gesellschaftlich gebildeter Übereinkömmlichkeiten und barocken Aufputzes zu machen drohten, gegen den Geschmack aristokratischer Auslese, der sich ala-

demisch dogmatisch befestigte, den volkstümlichen, den menschlichen und insbesondere nordisch menschlichen Kern der Kunst gesichert.

Aber nun kommt ein zweiter großer Titel hinzu. Der Kolumbus der modernen Kunst — in den antiakademischen Pariser Malerwerkstätten um 1880 hieß Rembrandt der Luther der Malerei — wird eine Art Kopernikus, und wie dieser der Erde den Mittelpunktnimbus nimmt, so zerstört er die antikitalienische, im Barock fortdauernde Oberlieferung der Haupt- und Mittelpunktstellung des Figürlichen in der Kunst, indem er der Allseele und der Elementarkraft des Raumes Ausdruck gewinnt, diesen das künstlerische Sprachorgan schafft und die Figur zu einer Art Sprachrohr, um im Bild zu bleiben, herabdrückt.

Alle Figurenkunst beruht auf der Vorstellung, daß der Mensch das Maß der Dinge sei, und alle Figurenkunst kommt im Laufe der Zeit, da der Mensch an sich selber genug bekommt und die Welle des Pessimismus steigen fühlt, an einen Punkt, wo das Los-von-der-Figur, die Erlösung der Figur von sich selber — ausgesprochen oder nicht — Schlagwort wird, wo der Wunsch nach Beruhigung, Frieden, mindestens nach Betäubung allgemein wird und den Seelenzustand, der nach Glücksstimmung und Beschwichtigung verlangt, zur Aufnahme einer anderen Kunst bereit findet. In der altchristlichen Zeit ist der Antike der plastischen Figur die unvergleichliche Erfindung der in Architekturfläche gefangenen, beruhigt eingebetteten Mosaikfigur inmitten eines betäubenden Farbenrausches, der allen Raumsformen die umrissene Deutlichkeit nimmt, entgegengesetzt worden. Was im sechsten Jahrhundert der Aufschwung der Architektur ermöglichte, daß sie die Figur gefügig macht und fast einschluckt, das war im siebzehnten der Landschaft vorbehalten. Diese neue Kunst der Naturseelendeutung und der Eroberung des Alls erlöst die Figur aus der quälenden Jähzucht, die die unersättliche an eine Kette von Genüssen und neuen Begierden schmiedet, und weist ihr eine bescheidene Staffagenrolle zu. Die italienische Kunst konnte von sich aus diese Wandlung nicht erzeugen. Es sind dort Fremde von nordwärts der Alpen gewesen, Poussin und Claude, die dem Süden die Sprache der Landschaft erschlossen haben. Im ganzen gesehen behielt aber der Barock die alte Vorherrschaft der Figur, wie sie der Antike und der italienischen Kunst-

überlieferung selbstverständlich gewesen war und behielt die Renaissance-Steigerung ins Heroische und behielt gleichfalls die Steigerung der Figur ins heroisch-mythologisch Nackte. Wo immer italienisch-antike Erziehung wirkte (Rubens), erhielt sich der Stil des Figurensolosatzes. Der landschaftliche Satz aber, nicht als Ausnahme, sondern als Grundform, war dem Norden, insofern es von der Renaissance unüberspülter Boden war, vorbehalten. Holländische Landschaftsmalerei ist mit der Genrekunst das eigentliche Neuland der Kunst. Hier sind die Probleme vor- und durchgearbeitet worden, die sich maßstäblich und geistig mit den technischen Bemühungen, die Figur in Luft, Leben und Bedingungen des umgebenden Raumes einzupassen, ergaben und nicht nur aus veränderter Schweise, sondern vor allem aus verwandelter seelisch-geistiger Einstellung kamen. Die Selbstherrlichkeit der Figur, ihre Steigerung ins Heroische und Nackte wurde untergraben, und wir haben zuvor erkannt, daß in Rembrandts Kunst das Nackte nur ein kleiner Bereich, ein Sonderfall des Entstilisierens ins Natürliche, blieb, worüber sich die Akademisten aller Jahrhunderte als über eine Verpöbelung und Herabwürdigung der „höchsten Kunstaufgabe“ beschwert haben. In den früheren Kapiteln ist an zahlreichen Beispielen gezeigt worden, wie Binnenraum oder Landschaft über die Figur Herr werden, wie sie aus vernehmlicher Begleitung und Stimmung das Figurensolo gleich einer aus geheimnisvoll halberschlossenem Grund entlassenen Perle auftauchen lassen, die die Geheimnisse der Tiefe zu bewahren scheint. Da die Figur nur mehr als Teil von der Gesamtumgebung ihr Leben empfängt, so wird uns naher die Bildnisaufgabe als scheinbarer Widerspruch jener vorwaltenden Verrechnung noch besonders zu beschäftigen haben. Das Rembrandtsche Hellsdunkel, ein Ergebnis unausgesetzter Beobachtung und steigender Empfindlichkeit für alle Stadien des Kampfes zwischen Licht und Dunkel, eine Zeitlang fast zur selbstzwecklichen Virtuosität ausgebildet, verliert die Verwechselbarkeit von Mittel und Zweck und ordnet sich dem Endsinn der gegenständlichen Aufgabe unter. Es wird zum Hauptwerkzeug der Auflösung des altüberlieferten Figurenstils.

Das Gebot der Klarheit läßt es an dieser Stelle, um die endgültige Durchführung des neuen Figurenstils, diese einzigartige Folgemäßigkeit in

Rembrandts Stilwillen herauszuarbeiten, wünschbar erscheinen, Rembrandts Verfahren gegen ähnliche Anläufe anderer Meister abzugrenzen. Wir meinen die so beliebte Vergleichung mit Tintoretto. Die Berührungen mit ihm liegen auf der Oberfläche: die weitgehende Verdunklung der Bildfläche, das tonige Hellsdunkel des Raumes und dessen völlig selbständiges Leben, die Ausnützung der Tiefen für die Figurenkomposition, das Übergewicht des Ganzen über das Einzelne, die erstaunliche Rücksichtslosigkeit gegen die ikonographische Überlieferung, der Vorstoß in den landschaftlichen Bereich. Betrachtet man aber neben so vielen Gemeinsamkeiten die Behandlung der Figur, so sinkt die Waagschale des Unterscheidenden tief. Vom Stützang der italienischen Figurenkunst hat sich Tintoretto nicht befreien können. Erstlich hat er die Kulissenfigur des Vordergrundes beibehalten, die an sich selbst inhaltlich belanglos, lediglich als aufgeplanzter Maßstab für die zurückgebrängten Schichten der Tiefe dient und genau dasselbe zu verrichten hat wie der vielberufene braune Kulissenbaum eines landschaftlichen Vordergrundes. In dessen ist die störende Nebenwirkung der Kulissenfigur die größere. Denn der zurückschiebende Baum vorn am Rand der Landschaft verdankt zwar seinen Platz einer Kunstabsicht; doch ist er an seiner Stelle weder unglaublich noch ist er ein Hindernis der Bildwirkung. Dagegen lenken in der Historie jene riesigen Vordergrundfiguren, seien es Akte (was zumal der Manierismus gern als virtuose Sonderleistung ausnützt), seien es Gewandfiguren als Episoden, deren Volumen weit über ihr sachliches Gewicht hinausgeht, von dem Hauptvorgang ab. Auch ist ihre artistische Absicht aufdringlich. Seit die Malerei mit der Raumtiefe rechnet, ist diese Kulissenfigur des Vordergrundes da und behauptet sich, als sei für diesen Fall kein anderes Rezept zu finden. Die Holländer haben in ihren Historien häufig den Vordergrund mit Stillleben aller Art, mit Gerät, mit schräggestellten Stühlen bevölkert, oder auch das Proszenium leer gelassen und die Figurenzone erst im Mittelpunkt anfangen lassen. Dagegen hat sogar Rembrandt in seiner ersten Periode die italienischen Krücken benutzt, wie denn auf dem großen Blatt des Todes der Maria (B 99) eine sitzende Rückenfigur des Vordergrundes den üblichen Tribut an italienische Schulmethoden bezahlt. Dies konnte nicht Bestand haben, und noch weniger das Experiment, einem vom



176. Tintoretto, Abendmahl

Venedig, S. Giorgio Maggiore



177. Der Tod der Maria

Nadierung

Rahmen abgeschnittenen Figurenteil vorn (auf einer frühen Radierung, B 51, ragt das Stelzbein eines Krüppels wie ein japanischer Zweig vom Rand in die Bildfläche) jene tiefenabdrängende Wirkung zu übertragen: die ornamentale Verwendung der Figur, die dem Italiener durch seinen Figurenstil möglich ist, war bei Rembrandts sachlicher Ausdrucksstärke seiner Figur unmöglich. Nie kann man eine Figur Tintorettos mit einer solchen von Rembrandt verwechseln. Denn Tintoretto — das ist der zweite Hauptpunkt der Trennung — bleibt dauernd in der italienischen Überlieferung des Figurenvorzugs und ihrer Proportionsmode gefangen. Die grundsätzliche Heroisierung und Idealisierung hat in der Renaissance einestheils zu einer allgemeinen Zunahme des körperlichen Ausmaßes, also zu einer Gewichtszunahme und Steigerung des kubischen Verdrängungsinhaltes der Figur geführt, zum anderen eine Verschlankung der Idealproportion gebracht, die schon bei Michelangelo (sogenannte Siegergruppe), besonders aber im nordöstlichen Italien zu spüren ist. Dieser Typ ist dann von dem Schüler Michelangelos, Rossso, dem Florentiner, wie von Primaticcio, dem Bolognesen, nach Frankreich gebracht worden (1530) und hat das französische Figurenideal, von Fontainebleau ausgehend, geformt (Jean Goujon, „Fontaine des nymphes“, 1547)¹⁾. Moderne, manchmal etwas akrobatische Kunstbetrachtung mag mit Tintoretto oder Greco „Entwicklungs“brücken bauen: aber über die ganz in der italienischen Zeitmode stehende und sie nie überwindende Figurenstilisierung ist die Kunst dieser Venezianer nie hinausgekommen. Erst Rembrandt hat mit dem alten Figurenstile gebrochen; er hat, restlos die Folgerungen aus dem Naturalismus ziehend, die Stilisierung, die an dem Pramadonnencharakter der Figur hing, abgewiesen und die manieristische Figurenverschlankung eines Tintoretto oder Greco gemieden. Er hat nicht nur das „Bild“ neuorganisiert und neue Akzente gefunden; er glaubte die neue Stileinheit erst da erreicht zu haben, wo er auch die Figur vom alten Stilzwang erlöste und ihr Natürlichkeit und Raumausdrucksbeweglichkeit gewann. Alles Neuerungen, die die Beharrlichkeit und Enge der alten Ästhetik als stillos und formlos anzuklagen pflegt.

¹⁾ Dimier, „Le Primaticcio“, S. 98 ff.

So trat der räumliche oder landschaftliche an Stelle des figürlichen Sages, und wo Rembrandt Figurenmaler blieb, mußte seine Figur neugestaltet, d. h. von der altherkömmlichen Silhouette des Umrisses befreit, aus der Absperrung gegen den Raum enttast und zum Entströmen in die räumliche Umgebung befähigt werden. Es macht daher keinen Unterschied, ob die neue Rembrandtfigur in engem oder weitem Rahmen steht, ob sie in äußerlichem Sinn ausschließlich Figurenbild schafft oder auf einer breiten räumigen Folie wächst. Das Wesentliche ist vielmehr, daß sich die neue Figur mit dem Raum vollsaugt und optisch wie seelisch an seinem Wesen teilbekommt¹⁾.

Die Bewußtheit und Notwendigkeit, für die Figur eine völlig neue Darstellungsart zu suchen, läßt sich von allen seinen künstlerischen Anfängen her in Rembrandts Zeichnungen am deutlichsten ablesen²⁾. Mit immer neuem Anlauf sucht er die in den Raum entgleitende Umrissform des Körpers einzufangen, entgegen der herkömmlichen abstrakten Silhouettenform durch immer neuansetzende, mit Krümmungen in die Raumtiefe hineinstoßenden Strichen die rundkörperliche Form vor unseren Augen zusammenzuwachsen und sich ballen zu lassen. Indem die Gestalt nicht vorstellungsmäßig gegeben ist, sondern vor unseren Augen zu werden scheint, täuscht ein seltsames Hüpfen, Strahlen, Knistern und Auf- und Niedertauchen des Striches eine Art transitorisch-körperlicher Erscheinung vor. Die so zubereitete, nicht mehr plastisch isolierte, sondern vom Raum angefogene Figur gibt nunmehr ihre Vordergrundsz- und Kampengewohnheit auf; je mehr sie empfindet, daß sich ihr Leben vom Leben des Raumes nähert, vergeht der Zwiespalt zwischen Figur und von hinten angeschobenem Raumprospekt; sie werden eins, und eine Sehnsucht faßt die Figur, sich in den Raum zurückzuziehen und sich in seinem bewegten Atem zu wiegen. Ob die Vorderzone von der Figur geräumt wird oder nicht: die Raumsflut schlägt bis an den vordersten Strand heran und unspült die Figur, einerlei, wo sie ihren

¹⁾ Diesen Hauptunterschied gegen Italien hat Jakob Burckhardt deutlich gesehen: „Es fehlt den Italienern die Vorliebe für die Mitdarstellung des Raums und seiner Mitwirkung in Luft und Licht. Oft findet sich nur, besonders bei allen, die sich von Caravaggio ableiten, ein bloßer dunkler Grund und dabei ein scharfes reflektloses Licht.“

²⁾ Vgl. meine Einleitung zu der Ausgabe: „Rembrandts Handzeichnungen“.



178. Die Landschaft mit den drei Bäumen

Nadierung

Platz hat. Die Vereinheitlichung von Figur und Raum wird zum endgültigen Rembrandtstil, und das Hell-dunkel wird das immer feiner ausgebildete Werkzeug dieses Stilwillens.

Sonach mag man leicht bewerten, was für diesen neuen räumlichen Satz der landschaftliche Satz bedeutet. So lange Rembrandt etwa die Emmausbegebenheit auf den spitzigen Augenblick des Verschwindens Christi einstellte, einen verzweifelten Judas oder die Blendung Simsons malte, und die karikierte Gesichtsmimik samt vordringlicher Gebärde sein Interesse beherrschte, war die Landschaft kein Gebiet seiner künstlerischen Jagd. Erst mußte sich solch barocke Dramatik und ihr rhetorisches Pathos, deren Ausläufer Rembrandts Jugendstil umklammern, legen, erst mußte die Figur vom Raum gesänftigt sein, ehe die Landschaftsdarstellung das gegebene Maßnöckerfeld der neuen Stilversuche wurde. Was vorher in Hintergründen oder mehrschichtigen Bildteilen an Landschaft geboten wurde, fand sich aus dem Lastmanerbe, das ein Sammelbecken für Formen der Landschaftsbühne gebildet hat, bestritten. Daraus entnahm Rembrandt die stattlichen Brücken und Viadukte und Terrassenberge und ließ über diese nahezu fertig vorgefundene Bühne sein Licht und seinen vereinheitlichenden Ton spielen (vgl. zuvor S. 138 und 254). Auch die in Landschaft eingebettete Massenvolkszene fand Rembrandt in der Überlieferung vor. Wenn der Unterschied etwa zwischen Tizians einsamer Täufergestalt (Akademie, Venedig), an die die schöne Hintergrundlandschaft nur eben heranspült, und Rembrandts Täuferpredigt, wo sich auf tiefer Naturbühne ein lichtverzauberter Spul in jahrmärkthaftem Gewusel aufzut, überdeutlich ist, diese Masseninszenierung selber stammt aus der Überlieferung, die von Brueghel zu der sogenannten Franzenthaler niederländischen Schule und zu Lastman geht. Bis dahin war für Rembrandt Landschaft eine Zugabe und Szene menschlicher Gescheltnisse. Auch wenn die Bühne einmal leer bleibt, und nur die Schatten der Wolken darüberstürmen und des Licht Pfeile schießt, es bleibt jener barock-bizarre Charakter, der der (etwas zu berühmten) Braunschweiger Landschaft eigen ist. Noch in der 1643 bezeichneten Landschaftsradierung der drei Bäume¹⁾

¹⁾ Das Datum immer mit dem Vorbehalt, daß es nur den Zeitpunkt des Fertig-machens angibt. Die Erfindung mag älter sein.

(B 212) herrscht ein so heroisches Pathos, daß diese Baumbelden ein Terzett im Stil der großen Oper zu singen scheinen. Die Epoche fängt da an, wo das Landschaftsbild seinen überlieferungsmäßigen künstlichen Theateraufbau verliert, seinen Terrassen- und Piedestalkarakter und seine Kaskadenauf-treppe abtut, auf das überstarke Bodenrelief verzichtet und nichts mehr für sich, sondern nur Ausdruck der Raumszene sein will¹⁾. Am vollkommensten schwingt diese Seele in der Kasseler Landschaft. Sie ist einer der reinsten Rembrandtklänge innerhalb des Gesamtwerkes.

Sturm und Gewitter haben sich ausgetobt; die bligartigen Lichter, die durch jagende Wolken geschleudert werden, weichen dem beruhigten Spätnachmittagslicht; das Gewölk hat sich zerteilt und aufgelöst, alles badet sich in Himmelsblau und wiedergekehrter Sonne. Die Höhe des ruhigen Hügelzuges, der das Bild abschließt, wird von einer Architekturruine übertragen, die das Licht durch ihre Lücken fluten läßt und das allverbreitete Blau in einem engen Rahmen gefaßt hält und verstärkt²⁾. In diesem mildwarmen Licht fügen sich die Raumschichten der langsam ansteigenden Ebene, durch die Biegung des Flußlaufes, durch Schiffe, eine Brücke, zerstreute Figuren, Tiere, Häuser gegliedert, in unbeschreiblichem Wohlklang zusammen. Das Himmelslicht ist (im Unterschied von dem Kaltblau der in Kassel benachbart aufgehängten Winterlandschaft) erwärmt; der Lichtgegensatz zwischen Himmel und Ebene läßt die Erde in Dunkel zusammengehen und zu einbeitlicher Silhouette sich schließen, so daß die Bäume nur Randlichter gewinnen. Alle Farben der verdunkelten Ebene sind wie im Einschlafen. In der vorderen Ecke steht eine Windmühle wie eine Schildwache; auch sie ist in den Ge-

¹⁾ Das anregende Buch von Eisler, „Rembrandt als Landschaftler“, 1918, bringt die Gefahr, indem es das landschaftliche Inventar Rembrandts bis in die allerersten möglichen und tatsächlichen Anregungen und Gestaltungen zurückverfolgt, jene historisch wichtige Säsur unkenntlich zu machen.

²⁾ Von dieser phantastisch durchbrochenen, vieldeutigen Architektur sagte Jakob Burkhardt scherzend, sie stelle den Galgen vor, an den Rembrandt all die Italienfabrer hängen wolle, die sich nicht mit der Heimat begnügen. Ich weiß den Spaß aus dem Mund von Oskar Eisenmann, dem früheren Leiter der Galerie. Das Bild hängt jetzt ungünstig neben der Sastia. Der Janatismus des Einheitszaales für Rembrandt ist vom Publikum genährt worden. Über Rembrandts eigenhändige Verbesserungen an der Kasseler Landschaft vgl. „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 37.



21bb. 179. Flußtal mit der Ruine auf der Höhe. Raffel



samtton hineingemalt, damit nichts den Einklang dieser unerhört wohligen, verschwimmenden Farbenmusik störe.

Wenn die Radierungen und Zeichnungen bis in die fünfziger Jahre hinein das landschaftliche Thema fortspinnen und statt der Farben der Malerei alles auf den Tonunterschied von Schwarz und Weiß beschränken, so hören sie nicht auf, die Motive der Phantasielandschaft mit rhythmisch gliedernden Berg- und Turmsilhouetten zu bringen; aber ihr Lieblingsgebiet wird die holländische Flachlandschaft und ihre gänzlich pathoslosen Verfaßstücke, von denen allein die Windmühle einen Rest von Rhetorik behält. Alles andere sagen in denkbar größter Einfachheit die Strohdächer, die niederen Häuser, die windzerzausten Bäume, die stockenden Kanäle, die Zugbrücken, die flachen Boote, weidenden Tiere und die zerstreuten Menschen, deren Schritt sich langsam loswurzelt, dazu ein ferner Kirchturm, dünn wie ein Strich, aber als Fernzeichen spürbar. Alle diese Wesen sind nur mehr Symbole des All-Einen und haben Teil an der Elementarseele des Raumes, seinen Luft-, Wind-, Dunkel- und Lichtgewalten.

Für solche Verknüpfung des Geschöpfes mit dem elementar Urmächtigen, wo das Einzelne nur Brücke zu einem Drüben und Sehnsucht nach einem Unendlichen zu sein scheint, gibt es wohl Analogien in der italienischen Kunst. Sie sind auf die Architektur beschränkt. Das Spiel der Raumgestaltung, in die das Raumunendliche hereinspielt, die endlosen Gartenachsen, die dem älteren Renaissancegarten Strom und Richtung ins Weite und Grenzenlose verleihen, und deren Sinn Michelangelo vorgefühl hat, als er den Farneschof auf eine Tiberbrücke mit jenseits fortgesetzter Achse öffnen wollte¹⁾, verraten wohl ein Gran irrationalen Ferndrangs inmitten aller berechnenden Schlaubheiten und Verführungen des Sensualismus und aller Schauffstellungen des Individualitätskultes, der jede Laune und jedes Sorte

¹⁾ Man sehe auch, was Frankl, „Entwicklungsphasen der neueren Baukunst“, S. 96, über den Palast Andreas Doria in Genua und seine Vermählung mit dem Meer bemerkt. Andere nennen solche Anfüge mit scholastischer Terminologie „potential“ vorhanden. Vom Standpunkt des Architektes urteilt Weinmann, „Die raumbauenden Werte sind im Verschwinden, und die Auflösung der architektonisch geschaffenen Räume in die Unendlichkeit der umgebenden Landschaft beginnt sich zu vollziehen.“ „Baukunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in den romanischen Ländern“, S. 179, über Caserta.

als neuen kraftgenialischen Trumpf herausschleudert. Aber erst der Norden hat das Sensforn des Irrationalen aus dem verwehenden Gemeinbarock gerettet und zum Aufgehen gebracht. Sein landschaftlicher Satz hat den Hochmut der Figur gebrochen, und endlich hat das verarmte Deutschland mitten in der Vorherrschaft des Nationalismus durch seine Musik den Strömen der Empfindung die Bahn geöffnet und ist an die Spitze der neuen Kultur getreten, deren Schöpfer wir in Rembrandt verehren.

Die letzte Probe, vor die Rembrandts Kunst, sein geläuterter Naturalismus wie besonders sein landschaftlicher Satz gestellt wird, ist die Bildnisaufgabe. Hier scheint das Unauflösbare der „Individualität“ die Klippe zu werden, an die der landschaftliche Satz vergebens anbrandet. Hier scheint für einen neuen Stil die Möglichkeit zu fehlen.

In der Überlieferung der Bildniskunst liegt der eine große Trennungsschritt an der Grenze von Spätmittelalter und italienischer Renaissance. Die Epoche ist im Süden nicht die genau gleiche wie im Norden. Das italienische Bildnis des fünfzehnten Jahrhunderts steht einestheils als Medaille in der Formgewohnheit und dem Zwang der Profilstellung, anderenteils zieht ihm in der Malerei die Vorherrschaft des monumentalen Fresko enge Grenzen und läßt es nicht über das Allgemeine der Fernwirkung von der Wand her hinauskommen. Wonach man begreift, wie erschütternd für Italien das Bekanntwerden mit dem in allem Individuellen so viel reicherem niederländischen Bildnis des Fyftjahrhunderts gewirkt hat. In diesem Bereich und weiterhin in Deutschland hat der spätgotische Sinn für das Viele und Mannigfaltige die Bildnisaufgabe zu einem Beobachtungsfeld unendlicher Einzelzüge als Träger unerschöpflichen Ausdrucks gemacht, wobei der intuitive Sinn für Einheit schwach ist. Dürers Bildnisse, die das Kunstmittel der Vereinheitlichung durch betend gefaltete Hände und an-



180. Holbein,
König Heinrich VIII.

Rom, Gal nazionale



181. Raphael,
Johanna von
Aragonien

Paris



182 Bernini, Büste des
Kardinals Scipio Borghese
Rom, Villa Borghese



183 Bernini, Büste des Herzogs
Franz I. de' Medici
Medena, Galleria nazionale

dächtige Stimmung (Menning, Stifterbildnis) verschmähen, gehören der spätgotischen Überlieferung an. Sein Holzschuhler oder sein Kurfürst Friedrich (im Kupferstich) geben mehr zusammengezwungene als zusammengelebene Einzelheiten. Ja, der jüngere Holbein steht, wenn auch als Grenzfall, in der Linie dieser Überlieferung. Sein König Heinrich VIII. ist in der Umgebung zeitgenössischer italienischer Bildnisse (Galeria Nazionale, Rom) zu diesen ein vollkommener Gegensatz. Die Vielteiligkeit besteht fort; die lokal-farbenreiche, in jeder Einzelform bestimmte, übergewissenhafte Gewandbehandlung würde den Blick völlig auf sich ablenken und festhalten; es gibt keine Schattendeckung und keine Auslassung; vor allem, es gibt keine Unterordnung in formalen Mitteln. Wenn dennoch der Kopf beherrschenden Druck und Nachdruck übt und souverän das übrige zu Akzessorien, was sie nicht sind, herabdrückt, so ist es hier wie in hundert anderen Fällen der ganz persönliche ungewöhnliche Intellekt Holbeins, der die geistig-willensmäßigen Züge herauszwingt und als Einheit begreift und wiedergibt. Das eine ist da, aber auch das andere ist da. Da nun Holbein hohe Standespersonen zu malen hatte, so muß neben seiner Ausführlichkeit die fern von jedem schmeichlerischen Bemühen stehende Sachlichkeit und Offenheit, Ehrlichkeit und Strenge, die nur in Cranachs Schlichtheit einen Nebenbuhler hat, doppelt anerkannt werden als die endgültige Äußerung spätmittelalterlichen Empfindens, das auch in der Kunst keine Menschenfurcht kannte. Es ist kein Zufall, daß diese Bildniskunst als ein Stück Mittelalter in Frankreich und den Niederlanden so lang nachgewirkt hat. Die Umwandlung kommt erst, wo sich die Kunst der Forderung standesgemäßer Vornehmheit unterwirft. Weil Holbein von dem neuen typisierenden Zug des italienischen Renaissanceporträts unberührt bleibt, glauben wir seine historische Stellung, wie wir sie eben getan, richtig bezeichnet zu haben. Mit großem Recht hat Burckhardt den neuen Stil in dem Wort formuliert, Raphaels Bildnis der Johanna von Aragonien sei ein soziales Ereignis gewesen. Für eine neuentstandene Gesellschaftsschicht war mit einem Male ein so erfolgreicher künstlerischer Ausdruck gefunden worden, daß bald die ältere Bildnisiengewohnheit als zurückgeblieben und provinzial befangen beurteilt wurde. Wir nennen diesen neuen Ausdruck nicht so sehr aristokratisch als

(entsprechend der neuen Anstandsforderung des „cortigiano“) höfisch. Fortan ist Haltung und Zurückhaltung, das Maß der Gebärde und des mimischen Ausdrucks von den Umgangsformen der Spitzen des sozialen Körpers bestimmt. Mit klaren Mitteln (von deren Vielheit hier nicht zu reden ist) wird der Reichtum des Individuellen zugunsten eines abstrahierend Typisierenden und Allgemeinen zurückgedämmt. Unter der Decke der Gesamtvornehmheit und schmeichelnder Stilisierung bleibt Spielraum genug zwischen ruhiger Würde, beschaulichem Nachdenken und verhaltener oder offen ausgedrückter Tatkraft. Doch werden die Bildnisse immer mehr zu Typen; sie sind aber von bezwingender Einfachheit und Schlagkraft. Die befehlende Gebärde des Andreas Doria von Sebastian del Piombo (in den Privatgemächern des Doriapalastes, Rom) ist ein unvergessliches Beispiel. Könnte man Menschen auf eine Formel bringen, hier wäre es geschehen. Letzten Endes führt aber die Forderung des Außerpersönlichen und Idealen der neuen Bildnisauffassung folgerichtig zu einer Zurücksetzung der Bildnisaufgabe. Eben das Abbildliche wird als Fessel empfunden, und die Kunschtchriftsteller der Zeit lassen keinen Zweifel, daß man in Italien anfang, das Bildnis für eine untergeordnete Aufgabe, eine „cosa tediosa“ zu halten. Mit dieser Verarmung der Bewegungsfreiheit des Bildnisses der italienischen Renaissance hängt es zusammen, daß die nicht italienischen Fremden, die Suttermans, van Dijk, ja Velazquez sich als erfolgreiche Nebenbuhler zu den einheimischen Malern gefellen.

Bei solcher Lage der Bildniskunst bedeutet das Hochkommen des Barocks einen zweiten großen Abschnitt seit dem Mittelalter. Das siebzehnte Jahrhundert begünstigt überall das Bildnis, das zudem im Norden an die altbewährte Selbständigkeit, die sich der Renaissancestilisierung entzogen hatte, anknüpfen kann. Hängt nun diese neue europäische Vorliebe und Abkehr von dem „klassischen“ Geschmack mit einem Rückschlag des Irrationalen zusammen, mit der Neigung für alles Ungefestlich-Unlogische, Einmalige und Unwiederholbare, Willkürliche und unerschöpflich Veränderliche, als welches Natur aus ihrer Fülle das menschliche Antlitz und die Figur gestaltet? Genug, das Bildnis wird als vorzugsweise „barock“ Aufgabe empfunden. Freilich war das Standesporträt der Renaissance als soziale

Repräsentation künstlerisch bereits viel zu fest organisiert, — in dieser Voraussetzung war der „Hofmaler“ als fürstlicher Bedienter in die Rangliste aufgenommen — als daß sich diese Bildüberlieferung hätte brechen lassen. Gerade für das höfische Porträt beweisen die Ausnahmen die Unverbrüchlichkeit der Norm. Der ernüchternde Naturalismus des Velazquez, den der spanische Hof duldete, hatte seine Grenze an der anerzogenen Vornehmheit, zu der die fürstlichen Modelle von früh an dressiert waren, und eigentlich bleibt nur Velazquez' Papstbild (Innocens X., Doria) übrig als ein für den römischen Boden geradezu unerhörter Bruch der Tradition. Im übrigen war es selbstverständlich, daß für die „Elite“ der Gesellschaft nur eine Kunst der Auslese und des „Schönen“ passen könne, die den unbrauchbaren Naturrest wegzuschminken oder umzuformen habe. Als die Kurfürstin von Hannover, die die Königin Marie Henriette von England, eine geborene französische Prinzessin, nur aus den Bildern von van Dyck gekannt hatte, zum erstenmal der Königin in Person ansichtig wurde, konnte sie sich nicht genug wundern, daß sie schief gewachsen sei und einen Mund mit vorstehenden Zähnen habe. Die Kunst des van Dyck und dieser ganzen Richtung hielt sich der Hauptsache nach auf der Linie, die das sechzehnte Jahrhundert in Italien, sei es auf die Weise Raphaels, sei es auf die Tizians, in schmeichelnd „idealisierender“ Inszenierung für das Standesporträt gefunden hat. Nun blieb aber dem Barock die Rückindividualisierung des Bildnisses vorbehalten, und so zeigt sich abermals die Doppelheit des Stromes, da neben dem Barock der Renaissancestil dauernd in Geltung blieb. Die Barockzeit pendelt nicht nur zwischen dem Vornehmen, Majestätischen, Pathe-tischen und dem einfach Gegebenen, sondern das feierlich Posierende findet sich oft genug durch Ironie entwertet (vgl. zuvor S. 561), und so wäre es ein fast vergnügliches Studium, die Mittel nachzurechnen, mit denen ein so großer Porträtkünstler wie Bernini in die perückenhafte Aufgeblasenheit einen spürbaren spöttischen Unterton mischt und in die Gala der Amtstracht ein leises Negligé bringt. Die Büste des Kardinals Scipio Borghese mit dem etwas schief verschobenem Barett, dessen vordere Anicklinie aus der Achse des Gesichts, der Nase und des Spitzbartes, witzig abbiegt, und gar die Büste des Herzogs Franz I. von Modena, als Inbegriff des Serenissi-

mus in Anführungszeichen, sind dafür Hauptbeispiele und von genialer Überlegenheit künstlerischer Gestaltung¹⁾.

In dem republikanischen Holland, wo das Bildnis Rückgrat und Erziehung des gesamten Kunstschaffens wurde, fehlt es neben den Hofmalern der oranischen Statthalter im Haag zwar auch sonst nicht, zumal im Vordringen des Jahrhunderts, an Hofmalern des Bourgeois. Es fehlt auch nicht der karikierende Typ, wofür uns Hals' stehender Heythuysen ein Beispiel gab. Weiterhin pflegt van der Helst den Snob ernst zu nehmen. Aber im großen gesehen, hält das Bildnis mit seinem unstillbaren Interesse für physiognomischen Reichtum die kaum ernstlich unterbrochene Linie der vorrenaissancemäßigen Kunst fest, von der die gegenwärtige Skizze ausging. Dazu hat sich der Sinn für die Gesamtvorstellung und Einheit eines Kopfes und einer Körperhaltung gefügiger gezeigt; die Eigenschaften des Barockwesens, die Neigung für das Hochmomentane, das dramatisch Überraschende, das musikalisch Stimmungsvolle dringen ein und beleben den von Natur umständlichen Naturalismus, der in der Gotik des Nordens zu Hause ist und an der Schwelle des Barocks neuangeblasen wird. Schließlich werden alle Elemente auch der fremdländischen künstlerischen Überlieferung mobil gemacht und treten in den Dienst der heimisch gewohnten Bildnisaufgabe. Im venezianischen Porträt, das immer seine Vorbehalte gegen die gesamtitalienische Kunst behauptet, fand man die plötzlichen Kopfwendungen; man fand auch die geheimnisvoll stimmenden, als orchestrierende Begleitung mitschwingenden Melodien der „uomini armati“. Das hispanisch schwarze Herrenkleid nahm man als gefegliche Welttracht in das Bildnis herüber, und bald lernte man, neben den lustig bunten Soldatentrachten der Schützen- und Gesellschaftsstücke, das Schwarz des Zivilkolonialistisch abtufen und als Rahmen für physiognomische Feinheiten und Absonderlichkeiten von Gesicht und Händen wirksam machen. Sogar der

¹⁾ Über die Büste des Herzogs Franz von Este Fraschetti, „Il Bernini“, S. 223 ff. mit den Urkunden. Sie ist nicht nach dem lebenden Modell, sondern nach gemalten Vorlagen gemacht. Bernini arbeitete vierzehn Monate daran und erklärte, er werde sich auf so etwas nicht mehr einlassen: „ritratto di cultura cavato della pittura essendo cosa laboriosa e difficile da incontrare“.

Brabanter Rubens, der Farbenfrohe, hat seinem Selbstbildnis als Mann von sechzig Jahren (Wien, Halbfigur) das schwarze Kleid und den schwarzen Hut gegeben und damit dem von Krankheit angegriffenen Gesichtsausdruck einen besondern Zauber von Ernst und Melancholie verliehen. Von seiner Helene in Schwarz wird noch die Sprache sein.

In diese Gesamtüberlieferung der Bildnisgestaltung trat der junge Rembrandt ein, und wenn sein Naturalismus, sein Ehrgeiz für Augenblicksausdruck, ja vorübergehend seine Sucht nach dramatisch-dialogischer Zuspitzung den Wettbewerb so vieler begabter Künstler seines Landes aus dem Feld schlug, so war von Anbeginn seiner Laufbahn zu merken, daß er einer modischen Gewöhnung nachgab, daß ihn Franz Hals an barockem Temperament übertraf, und daß als besondere Begabung ihm mehr der Ausdruck stiller Gemütskräfte, mehr das Quellgebiet des Charakteristischen als dessen oberflächliche Äußerungen zu liegen schien. Die Bildnisaufgabe überhaupt erfuhr dann jene Krise, die wir kennen, als sich die Hellsdunkel- und Raumprobleme geltend machten, als der landschaftliche Satz die Figur, ja das Bildnismodell mit Zersetzung und Auflösung bedrohte. Die Nachtwache ist angesichts der herkömmlichen Verbindlichkeit von Bildnisgruppenaufträgen das große Beispiel, wie Rembrandt Charakter, Ähnlichkeit, kurzum jede Besonderheit des Einzelwesens, sozusagen umfälscht und das Bildnis der Bildwirkung opfert. Und wie im Gruppenbildnis, so nicht viel weniger im Einzelbildnis. Die Gefahr der zunehmenden Bettung in Hellsdunkel zeigt sich, je mehr dieses Tonbad den schmeichelnden Goldton annimmt, deutlich. Indem sich diese Goldtonfolie als Äquivalent italienischer Idealisierung herausstellt, gleitet Rembrandts Porträt dieser Stufe in die Ausdrucksphäre des Vornehmen, ständisch Gehobenen, des abstrahierend Typischen hinüber und scheint bei wachsender Entfremdung von der Natur Eigenschaften zu gewinnen, die dem allverbreiteten Schönheitsgeschmack entgegenkommen, aber die gemeinrembrandtische Grundlage einbüßen. Es war nicht die einzige Möglichkeit und Gefahr. Das ganze Barockjahrhundert begnügt sich nicht mit allgemeiner Steigerung des Bildnisses ins Majestätische und Pe-

rückenhafte; es nimmt gern die Attribute des Mythologischen und Olympischen, unter Umständen auch des Heiligen hinzu. In Italien erwies man höfischen Personen, die so schon oben auf der sozialen Leiter standen, die einzig mögliche Erhebung, daß man sie als Heilige oder Götter malte. Es wurde die beliebte Mode des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, sich mythologisch-heroisch maskieren zu lassen, auch wohl statt auf vergoldeten Sesseln auf Wolkensitzen zu thronen. Die Metaphern der Poesie wurden in der bildenden Kunst wörtlich genommen; die Vorliebe für allegorische Sprache tat das ihre. Rubens hat die medizinische Königin von Frankreich als Bellona oder Pallas gemalt. Wenn in Rembrandts Jugend eine Bellona mit Schild und Medusenhaupt als lebensgroßes Kniestück begegnet, so mochte das eine Stilübung sein. Aber es gab auch in Holland und nicht nur am Hof der Oranier und des böhmischen Winterkönigs (der sich von Honthorst als Olympier malen ließ!) solchen Geschmack¹⁾. In seinen Bildnissen scheint ihm Rembrandt nicht nachgegeben zu haben. Seine geheimnisvollen Gewappneten in Helm und Schild sind keine Bildnisfiguren, und der Mann im goldenen Helm (vgl. zuvor S. 416 f.) bedeutet alles eher als barocke Steigerung. Die heroisierten Herkulesse und olympischen Parvenus lagen Rembrandt nicht, eher die Karusse, die ein olympisch strahlender Goldhelm zu verhöhnern scheint. Auch die Neigung zum „Idealisieren“ ging bei Rembrandt vorüber.

Das Schauspiel ist einzigartig, wie Rembrandts Bildnis auch die zweite Stufe überwindet und eine neue Höhe gewinnt, die unverwechselbar und überragend mit seinem Namen verknüpft ist, daß es keinen Sinn mehr hat, von Gemeinschaft mit Barock oder einem anderen Stil zu reden.

Wir knüpfen unsere Betrachtungen an das Kasseler Bildnis des Nikolaus Bruyningh an (Titelbild). Früher hatte Rembrandt manchmal die Bildwirkung auf den Gegensatz wechselnder breiter und spitzer Behandlung oder auf farbige Kontraste gebaut, einen tonig weichen Kostümvortrag gegen

¹⁾ Bredeus bemerkt, „Amsterdam in de 17e eeuw“, III, 229, den Fall des jüngeren Livens, der einen Gastwirt am Rokin und seine Frau als Scipio und Pallas zu malen bat. Daß in dem Louvrebild Rembrandts, Venus und Amor, ein Bildnis von Hendricke Stoffels beabsichtigt gewesen, will mir nicht scheinen.

detaillierend scharfe Zeichnung des Gesichts gesetzt oder Farbigkeit der Tracht als Sockel des Inkarnats verwendet. Für den ersten Fall ist die Raffaeleer Saskia das Hauptbeispiel. Die fast holbeinische Schärfe des Kopfes steht zwischen dem Gewoge der Kopfbedeckung und einer bei allem stillebenhaften Reichtum herrlich zusammengehaltenen Gewandung. Ähnlich, noch drastischer, ist die wechselnde Behandlung bei der gebückten Wiener Alten (sogenannten Mutter Rembrandts) in Ovalformat, wo Haube und Kleid in breit samtner Weichheit und Einheit ein vielzerfaltetes Gesicht von fast Dennerschen Zerklüftung und Rissigkeit rahmen. Den anderen Fall zeigt das Bürgermeister-Sip-Bild, wo der Kopf in die Farbigkeit des Hutes und einer Kleidung von Grau, Scharlachrot und Gold eingebettet ist. Im Bruyningh ist kaum ein Gegensatz derart mehr geblieben. Die Behandlung ist einheitlich. Die Gewandung ist schwarz; die Haare rötlich mit etwas Blau, der Hintergrund zwischen blau und mattorange. Der Goldton ist überwunden. In zarter Stufenfolge steigt das Licht, auf Hand und Manschette wie veriert, über den Kragen, der seitlich des Kinns aufgestellt ist, zu dem in Locken gefaßten Gesicht empor, wo es sich mit stark modifizierenden Schatten niederläßt. Der Kopf ist nicht in der Mittelachse der Bildfläche, sondern in der linken Hälfte; die ganze im Stuhl sitzende Gestalt hat sich nach links über den Stuhl hinausgebeugt. Damit ist das Bild ungleichgewichtig geworden; der geistige Anziehungspunkt liegt für den Dargestellten jenseits des Bildrahmens, und so könnte man erwarten, daß mangels eigenen Schwerpunktes das Bild überklippe. Denkt man an eines der ausdrucksvollsten Barockbeispiele solchen Umlippens nach einer Bildseite, an Caravaggios Bild im Vatikan, wo der Leichnam Christi zu den Stufen, die sich in die Grabkammer senken, getragen wird, so ist von dem Wesentlichen dieses Bildes, dem Übergewicht nach der einen Seite, im Bruyningh keine Rede. Die Ähnlichkeit des Bewegungsvorganges ist ganz äußerlich. Die momentane Bewegung dient Rembrandt als Anregung fast für ihr Gegenteil; sie führt ins Raum- und Zeitlose. Die Bewegung des Körpers ist kaum willensmäßig; er ist wie automatisch verschoben, und auch, daß die Gestalt selber im Sinn des Modischen und Zeitlichen ins Herrenmäßige gesteigert sei, wird von Rembrandt niemand erwarten. Aber selbst an Rem-

brandts eigenen Frühbildnissen gemessen, die greifbar in erquickender Bestimmtheit, willensmäßiger Sicherheit und Körperlichkeit, beredsam und unterhaltend vor uns stehen, ist der Unterschied weltentweit. Der Bruyningh ist aktionslos, er schweigt; sein Körperliches ist vollkommen da, aber wie durchsichtig. Er ist entrückt und hört und schaut. Neben ihm sehen die Brüder der Frühzeit in all ihrer sprechenden Bewegtheit wie Masken von Schauspielern aus.

Ein Stück von ähnlich passivem Erleben ist der Jüngling mit dem Buch (Staatsgalerie, Wien). Wie oft hat Rembrandt Forscher, Apostel, Einsame aller Art beim Studium in großen Büchern oder im Nachdenken gebildet, meist in weiten, leeren, den Eindruck der Stille vermehrenden Räumen, so die sogenannten Philosophen (Louvre), den Jüngling am Fenster im Abendlicht (Kopenhagen) und die Radierung des Jan Sir. Auf diese begleitende räumliche Umgebung hat das Wiener Bild verzichtet; bildnisartig füllt die Halbfigur den ganzen Rahmen. Ihr Lesen ist kein Forschen und Besinnen, sondern wie ein Kind über einem Märchenbuch sitzt, ein verzaubertes Hingegenommensein. Im Halbllicht des Erlebens von lauter wunderbaren und abenteuerlichen Dingen schwingen all diese Träume mit und sind in den Rahmen gebannt, und es ist kein Unterschied mehr, ob ein kleinerer oder größerer Raumabschnitt mitgemalt ist.

Wir wissen nicht, wer Bruyningh war¹⁾. Das Wesentliche ist, was sein Bildnis bedeutet und aussagt, was Rembrandt aus einem zufällig foundso Genannten künstlerisch umgeschaffen hat. Rembrandt ist wie Goethe vom sinnlich Erfahrenen und von der menschlichen Erscheinung ausgegangen. Beide fühlten genau, daß der individuellen Gestalt eine Fülle des Allgemeinen zugemutet werden könnte, das sie gleichsam zu vertreten hat, daß sie damit bereichert und lebendiger gemacht wird. Was dagegen vom Allgemeinen und aus der Abstraktion her gewonnen ist, kann diesen Ursprung nie verleugnen, kann sich keinen glaubhaft persönlichen Körper anwachsen

¹⁾ Der Name stammt aus dem Inventar der Sammlung von Valerius de Köver in Delft, die 1760 vom Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel angekauft wurde. Das Inventar de Kövers, der 100 Gulden für den Bruyningh gegeben hat, ist von Moos in „Oud Holland“, 31, 1913, veröffentlicht. Über den Bruyningh ebenda S. 9.



184. Der lesende Jüngling

Wien

lassen. Goethe hat auch das versucht. Schon vor seiner italienischen Reise begegnet im Helden seiner geplanten „Geheimnisse“, im Humanus, eine solche Abstraktion. Die Personen der Natürlichen Tochter haben keine Eigennamen mehr; die Heldin führt einen solchen, Eugenie; aber er gibt nur die Anspielung auf den Konflikt des Stückes, die Frage der „Wohlgeborenheit“ und Ebenbürtigkeit. In den Gestalten des Faust und Mephistopheles bleibt das konkret Individuelle spürbar; aber die Belastung mit dem Allgemeinen, dessen Träger sie sein sollen, wird immer stärker, und vor Abstraktion und Symbol entschwindet schließlich jede Spur von Modell. Für Rembrandts Natur war ein Ausgangspunkt vom bloß Gedachten her unmöglich, ja auch eine Verflüchtigung des Individuellen ins Typische und Allgemeingültige war auf die Dauer nicht zu befürchten. Seine Kunst bleibt an der Sinnlichkeit festgewurzelt; sein Geistsüchtiges und Geistiges kann ohne diese festklammernde Verwurzelung nicht verstanden werden. Es ist die Grundspannung seiner Kunst.

Erinnern wir uns nochmals der „nägelschneidenden“ alten Frau (vgl. zuvor S. 511 f. und Abb. 149). Ihre Tätigkeit ist genrehaft; es ist Alltag, körperliches Bedürfnis und sinnliche Gegenwart. Aber dieser Erscheinung wachsen Flügel. Riesengroß, in dem irrenden und flackernden Licht, wie sie künstlerisch gegeben ist, wird sie geistmächtig, wird sie Sibylle, wird sie geistträchtig. Auch in seinen Bildnissen verläßt Rembrandt nie die körperliche Gegebenheit; er „steigert“ sie nicht zum Typischen; auch macht er aus dem Gesicht keinen „Ausdruckslopf“ (vom Selbstbildnis abgesehen, das ab und an für ihn Experimentierfall ist). Sein Bruyningh gibt mehr und anderes.

Die Gestalt taucht aus Nacht hervor; man glaubt eben noch Unfaßbares sich ballen zu sehen, ohne daß es zu Form (im herkömmlichen Sinn) gerinnt. Was die Nichtverstehenden formlos nennen, ist die neue Form, das Schweben zwischen Werden und Entwerden. Der Blick schaut, aber er fixiert nicht. Er bedeutet kein auf die „Welt“ gerichtetes Verlangen, und seine Sprache ist nicht mehr die gemeinverständliche des Alltags. Wie zwischen zwei Welten fängt er einen von fern aus einer Art von Jenseits gekommenen Strahl, aus Sternenerne. Indem sein Ohr einen silberklaren, leisen, fernen Ton vernimmt, hellt sich das Antlitz des Bruyningh auf. Es lächelt.

Jedermann kennt aus dem Heleneteil des Faust Goethes Vorstellung von dem präindividuellen Chaos, von dem Gestaltwerden der Wesen und ihrem Sichwiederauflösen in die Elemente. Und jeder kennt Goethes Glauben, daß das ganz individuell Gestaltete, das wahrhaft Persongewordene das Vorrecht der Unsterblichkeit genießt und von keiner Zeit und keiner Macht jemals mehr zerstückelt werden könne. Dem Zeitgenossen Spinozas mochte die Vorstellung eines restlosen Hingenommenwerdens jedes Einzelnen in das Kosmische, sein physisches oder ethisches Opfer für das All eine besonders nahe liegen. Bei Rembrandt kam das künstlerisch Zwanghafte hinzu, was wir den „landschaftlichen Satz“ genannt haben, um das Unterspülen des Individuellen, seine Umstimmung in ein Unter- und Über-tönendes, aus dem Besonderen in ein Unartikuliertes, vorzubereiten. Aber nichts dergleichen geschieht¹⁾. Das Individuelle, wenn auch anders gefaßt als das mehr oberflächlich Geformte seiner Frühzeit, kehrt bei Rembrandt wieder, als hätte es einen Umweg über das Kosmische gemacht und eine unendliche Mitgift von Ahnungen über Anfang, Ende und Neuwerden der Dinge mitbekommen, wobei Leiden Brücken sind, die das Leben an ein anderes Ufer schlägt, um sich bereichert reiner und vollkommener zu erfassen²⁾. Die Weltfeligkeit — das zriigen die Spätbildnisse, und dieses Mal die Selbstbildnisse eingeschlossen, — ist durch solche Aufflüge und durch das Wandeln ins pädalos Grenzenlose nicht gemehrt worden. „Im Leben ist's bald hin, bald wiederfällig. Es ist ein Tand und wird so durchgetandelt.“ Nun ist aber ein Standpunkt gewonnen, der über dem Leben und seinen Kämpfen ruht. Der vorwaltende Ausdruck ist also nicht der des Kraftverbrauchs gegen das Schicksal. Er ist mehr defensiv und entsagend. Genug, wenn die Abwehr einen Rest von der notwendigen Freiheit rettet, die sich in Rembrandts

¹⁾ Für diese wie für ähnliche Einstellungen hat Simmel den völligen Gegensatz Rembrandts zu Spinoza betont.

²⁾ Simmel formuliert in seiner Immanenzidee anders: „Akumulation der Lebensmomente, Totalität“. Vom Sterben an einer besonders ergreifenden Stelle, wo er sowohl gegen Totentanz wie Renaissancevorstellung, die den Tod „als Dolchstoß“ empfindet, bemerkt: „Rembrandts Menschen haben das Dämmrende, Gedämpfte, wie in ein Dunkel hinein Fragende, das eben in seiner deutlichsten Erscheinung Tod heißt.“ Vgl. auch in des gleichen Verfassers „Lebensanschauung“ das dritte Kapitel: Tod und Unsterblichkeit.

Selbstbildnissen wie in den Bildnissen von Fremden als Überlegenheit äußert und auch das Lächeln Bruyninghs erklären mag. Alle diese Sir' und Bruyninghs und wie sie heißen mögen, sie haben einen Abdruck der persönlichen Seele Rembrandts mitbekommen, auch wenn das Schöpferglück des Künstlers, das Höchste, das kein Schicksal zerstören kann, dem Meister allein vorbehalten bleibt. Und so bekunden seine Werke den Stempel dieser in Freiheit und Schöpferglück festgewordenen Persönlichkeit: ihre mächtige Gegenwart läßt keine *πάρτα ἑστὶ*-Stimmung auskommen. Als Kunstwerke sind sie in ihrer Rembrandtform und ihrem Rembrandtwesen zu dauernden Gestalten befestigt. In ihnen muß Rembrandt die Höchstspannung zwischen dem sinnlich erlebten körperlichen Modell und dem Geistoffenbarten in dessen dem gewöhnlichen Blick unsichtbaren Tiefen und Höhen als etwas Ue-
p h ä n o m e n a l e s erfahren haben. Das Hineinschauen in das Verhältnis zwischen dem einmalig Gebildeten und dem kosmisch Gedachten hat zu einer Entbindung des Seelischen geholfen, das in dieser Welt nur an den Körper gebunden vorkommt, aber für den Glauben an die Autonomie und Unmittelbarkeit des Geistes alle Wege offenläßt.

Noch nie zu Wort gekommene Lebens- und Geistesempfindungen haben somit in der bildenden Kunst Form gefunden. Freilich: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein für alle Male das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen; es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchemisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad.“ So der junge Goethe. Und hier hören, da die Form selber problematisch wird, die sonst so angenehmen Formalbetrachtungen der Kunstdeutung auf.

In früheren Abschnitten haben wir die Welt, in die Rembrandt gestellt war, die Aufgaben politischer wie kultureller Unabhängigkeit und Freiheit, die in ihr enthalten waren, zu umreißen versucht. Noch bleibt ein Wort zu sagen über das kunstgeschichtliche Problem, das die Überschrift des gegenwärtigen Abschnittes anzeigt.

Das Vieldeutige und in sich nicht Einheitliche des Barocks ist zuvor vielfach gestreift und erörtert worden. Dazu kommen die nationalen Abwandlungen. All dem entgegen die geniale Persönlichkeit, die aus geschichtlichen Zusammenhängen hinauswächst und im Höchstmaß ihrer schöpferischen Leistung außerhalb der Geschichte steht.

Die Renaissanceüberlieferung des Nackten und Erotischen hat sich zu einem profanierenden Sensualismus gesteigert, den von der kirchlichen Kunst abzuwehren sich das Tridentinum mit geringem Erfolg bemüht hat. Die heidnische Götterwelt, wie sie Ovids Metamorphosen als ein vergnügliches „Ancien régime“ der Götterlibertinage darstellen, gibt den Ton in der Kunst an, und auch Rembrandt hat ihr mit Bildern wie der Schande der Kallisto, den Symplegimen der Götter (Danaë, Antiope) und den Entführungen (Europa, Proserpina) — freilich auf seine Weise, und wir fragen hier nicht, ob freiwillig oder Bestellungen nachgebend —, seinen Tribut bezahlt. Die biblischen und legendarischen Stoffe sind jener Zeit vielfach nach der gleichen Seite zu ausgebeutet worden (Josef, Susanna, Bathseba, Magdalene) und so auch die Allegorie. Ist das der Herkunft nach zumeist italienisch, so nicht minder der Zug zum Pathetischen, Virtuosen, Theatralischen, Bewegt-Transitorischen, zum katholisch und weltlich Pomphaften. Wie das alles bei Rembrandt Boden findet oder auch selbständig, kürzer oder länger, sproßt und blüht, ist leicht zu verfolgen. Nur muß man immer das Urteil wachhalten, was an all dem für Rembrandt wesentlich ist. Neben der südlichen Mitgift des Weltstils steht nun aber die nordische, und man mag fragen, weniger, was die „Barbaren“ selbständig hinzugegeben, als was sie stärker und zu fühlbarer Eigenart herausgearbeitet haben. Denn die Reime liegen überall verstreut, und man kann die Ursprungsfrage übergehen.

Für eine solche, im Barbarenland mit Vorliebe gewachsene und gepflegte Eigenschaft hält man gern den Sinn für das Absonderliche, ja Schrullenhafte, das Einmalig-Originelle, das Regellose bis zum Manischen (ja Spleenigen), was sich gegen den romanischen Geist der Gesetzmäßigkeit und des Stils auflehnt; man begegnet bereits dem seltsamen Vorurteil, barock in dieser Auffassung und deutsch sei einerlei. Deshalb sei Barock nicht nur ein Stil

der und der Jahrhunderte in Deutschland, sondern Barock sei der heimliche Stil aller Zeiten deutschen Wesens. Dem kann man nur mit Verwunderung entgegenhalten, die Ansprüche des Barocks als deutscher Stil seien schwer mit der Tatsache in Einklang zu bringen, daß, wie schon der Name des Stils sich als fremdländisch verrät, der Name den größten Umfang der Stileigenschaften deckt, die in nicht deutschen Ländern entwickelt worden und wie das Pathetisch-Affektierte und Posemäßige nur vorübergehend bei uns geduldet worden sind. Gesezt aber, das Ohrenmuscheltrause und geschmacklos Übersubjektive sei dem Deutschen ganz und gar wesentlich, und das Andersseinwollende und Hemdärmelige sei sein Sinterwälderstil, so wäre einfach Goethe nicht mehr deutsch und der Faust nicht mehr deutsch. Für Rembrandt aber würde man die Charakterisierung als eines seltsamen Originals und geschmacklosen Barbaren doch als unzulänglich und zu eng ablehnen.

Wir fanden in der Kunst Rembrandts als Grundspannung ein Naturalistisches und ein geistig Religiöses. Aus der Gebundenheit des einen an das andere erwuchs ein leidenschaftliches Suchen nach Innerlichkeit und Seele, und dieses Geistsüchtige, das dem Sinnlichen entwächst und nicht darin beschloffen bleiben will, greift gern ahnend in ein Nichtsinnliches hinüber. Wird ein solcher Drang übermächtig und verlegt sich mehr auf das Gedankliche, als die bildende Kunst üblicherweise erträgt, so droht die Gefahr, daß durch Überbelastung die künstlerische Form erdrückt wird. Es ist die Eigenschaft, die die Stammfremden als Metaphysik im deutschen Denken und Gestalten mitleidig-seindselig benennen. Es ist auch das Illustrative, das mit ununterdrückbarem Schwergewicht des gegenständlichen Inhalts in der deutschen Kunst eine Hauptrolle spielt; und es ist die irrationale Transzendenz, die sich mit kritischem Verstand nicht bewältigen und in geläufige „Form“ nicht fassen läßt. Will man auch das barock heißen, weil Spuren davon begegnen, so täte man besser, es gotisch zu nennen, statt die Begriffe zu verwirren und in die Poloniusprache zu verfallen. Denn über den gemeinsamen Jügen, die vermerkt werden, steht der grenzenlose Unterschied der Wertakzente, der Unterschied der Haupteigenschaft und der Nebendinge. Rembrandts religiöse Kunst, ja all seine Kunst, und vor allem sein Lichtglaube, haben an jenem

Metaphysisch-Gotischen teil. Wenn aber Dürer und Grünewald nächste Erben gotisch-mittelalterlichen und deutschen Geistes sind, so gehört Rembrandt nach Reih und Glied nicht dazu. Er hat verwandte Züge und Voraussetzungen. Aber die Elemente sind in ihm anders gemischt. Will man es als Antithese aussprechen: die Gotik kommt aus spiritueller Überlieferung und nimmt den Naturalismus in sich auf, derart, daß sie, durch den Gegensatz bewußter geworden, ihr Geistiges übersteigert. Rembrandt dagegen kommt nach Überlieferung und Anlage vom Naturalismus her und dringt zum Spirituellen durch.

Was liegt schließlich daran, daß man Rembrandt, um zeitlichen Moden zu gefallen, barock oder gotisch nenne oder beides zugleich?

In Zeiten, die das Körperliche nicht nur, sondern auch das Geistige gern mechanisieren möchten, und die dazu den groben Einschachtelungen und Synthesen geneigt sind, ist es ein Glück, große Gestalten als Lebens- und Kunstmächte zu wissen, die sich nicht in eine Formel zwingen lassen.

Rembrandts letztes Wort. Farbensymbolik. Das Gemälde des verlorenen Sohnes.

Ist Malerei, wie man so oft hört, in Wahrheit die Kunst, die farbige Wirklichkeit mit Farben zum Bild zu gestalten? Und wäre Rembrandt ein eigensinniger Sonderling, ja vielleicht gar ein minderere Maler, weil er so sehr das Dunkel geliebt hat, das doch die Farbe beschränkt, wenn nicht auslöscht? Oder ist es so aufzufassen, daß Rembrandt in seiner Unabhängigkeit von der Überlieferung schließlich auch für seine Kunst einen besonderen, neu zu prägenden Namen zu fordern scheint, daß er der „luminariste“ ist, den Fromentin den Koloristen entgegenstellt?

Hört man weniger auf die Theorie und die hergebrachten Definitionen, was Malerei ist und sein soll, und sieht man statt dessen auf die Beispiele der großen Maler, so erscheint der Unterschied nicht mehr gar so groß. Die Geschichte des Kunstschaffens der großen Maler scheint zweierlei Typen oder Vorbilder zu ergeben. Der häufigere Fall ist der einer zunehmenden Einschränkung der Farbe.

Es gibt Künstler, denen erst ein ganzes Orchester kaum genügt, das Souveränitätsgefühl, mit dem sie über ihre Ausdrucksmittel schalten, zu

äußern; dann aber sieht man sie mit vorschreitendem Leben in ihren Mitteln hausälterischer, einfacher in der Technik werden, als vergäßen sie die Künste ihres Handwerks und hätten nur noch einen Gedanken, das, was sie sagen wollen, auf dem kürzesten, bestimmtesten Weg zu sagen.

Rubens wird in seinem Kolorit immer gesammelter und konzentrierter. Die Härte und Buntheit seiner großen Kreuzabnahme (eines Bildes, das im Stich schöner als im Original ist) weicht dem Helldunkel, das mit Farben spart. Auf dem wunderwürdigen Spätbild, das über seinem Grabe hängt, sind alle Farben gedämpft; nicht mehr das schallende Rubensrot, sondern schwarzer Atlas, dunkler Panzer, gedämpftes Rot, Gelb und Blau. Seine Helene hat er in einem Petersburger Porträt lebensgroß stehend in schwarzen Atlas mit kleinen, lilaseidenen Bändern gekleidet, und dies mag das schönste aller Bildnisse sein, die er als alter Mann von seiner jugendlichen Frau gemalt hat. Bei Franz Hals war die Neigung zu einem möglichst kurzen Verfahren, sich auszudrücken und auszusprechen, von Anfang an da und wohl in seinem Temperament begründet. Er hatte den stärksten Instinkt des Technischen, und da er den schlagenden Ausdruck mit einer ihm selbstverständlichen Geistesgegenwart findet, so gehört ihm, wie wenig tief und reich auch seine Natur ist, ein Platz in der vordersten Reihe der Maler. In seinen späten Werken ist, was man kaum für möglich halten sollte, die Schnelligkeit und Sicherheit noch gesteigert, und er erscheint darin wie ein Schütze, der immer gut getroffen hat, nun aber seiner Sache so sicher ist, als brauche er kaum zu visieren und zu zielen, und daß man denkt, er sei im Besitz von Freikugeln. Diese späten Werke, die gewiß nicht seine besten sind, haben etwas von Herenwerk an sich¹⁾. Oder man könnte sagen, Hals sei darin einzig, daß er das Malen wie die natürlichste Funktion ausübt. Die Farbe wird immer weniger, die Zeichnung wird weniger; aber die paar Farben, die paar Pinselstriche; die er hinsetzt, sind Gesichter, Hände, Kleider, und alles steht lebendig auf der Leinwand. Endlich Tizian. Man sollte denken, ein Meister, der in seinen Bacchanalen, in der großen Himmelfahrt

¹⁾ „C'est superbe et presque effrayant; je ne connais pas de tableaux exécutés avec une pareille fougue,“ sagt Burger, „Gazette des beaux-arts,“ 1868, 1, p. 438.

Mariä eine so gellende Janitscharenmusik von Farbe losgelassen, müsse sich verleugnen, wenn er das Farbclement beschränke. Und doch wirken seine Spätwerke nur mit ganz gedämpften Farben; statt heftiger Farbenkontraste Nüancen von Farben, beherrscht durch das Forte und Piano von Hell und Dunkel¹⁾; eine enge Farbenskala ähnlich jenen berühmten achtzehn Takten des Andante der drei Hälse in Mozarts Don Juan, wo am Schluß der ersten Szene Don Juan, der sterbende Komtur und Leporello sich zu einem dunkelfarbenen Terzett von rätselhafter Gewalt vereinigen.

Nun finden sich aber auch Beispiele einer entgegengesetzten Entwicklung. Böcklin ist von einer gestimmten Koloristik ausgegangen, die sich zu einem höchst raffinierten Modulieren auf enger Farbenbasis steigerte. Hieraus hat er sich zu einer unerwarteten und heftigen Farbigkeit ins Freie gearbeitet, die unmittelbar der Schönfarbigkeit unserer alten nordischen Meister verwandt scheint. Schrankenlose, schattenlose Farbe ist sein letztes Wort gewesen. Auch Goethe läßt sich in diesem Zusammenhang anführen. Aus der Richtung farbloser Plastik hinweg entwickeln seine Spätwerke einen farbig malerischen Zug; von dem Ideal der Einfachheit und Klarheit wenden sie sich zum Zusammengesetzten, ja Künstlichen; auf dem Weg von Hellas zum Euphrat und in den Himmel des Faust suchen sie das Verschlungene, Dunklere, Ahnungsreiche. Jedenfalls soll man nicht sagen, der Schluß einer jeden künstlerischen Entwicklung sei, mit geringeren Mitteln auskommen und einfacher werden.

Rembrandts künstlerischem Wesen läßt sich mit solchen Analogien schon um deswillen nicht leicht beikommen, weil durch seine ganze Laufbahn neben dem Maler der Radierer stand, der den Maler bald in enger Gemeinschaft der Probleme, bald in großer Selbständigkeit begleitete. Da in einer Beziehung, nämlich durch die Ausschaltung der Farbe, die Radierung das einfachere Problem ist, wird man nicht erwarten, daß, wo der Weg zur Vereinfachung anhaltend offenstand, der Maler einen besonderen Trieb nach dieser Seite empfunden habe. Da aber zugleich die Beschränkung auf Schwarz und Weiß ebensoviel geistiger wirkt wie der Mondschein gegen den farbigen

¹⁾ „Bei genauer Betrachtung ist man nicht imstande, die einzelne Farbe mit Worten zu nennen.“ Gronau, „Tizian“, 202.

Tag, so bot auch für das poetisch-phantastische Bedürfen die Radierung ein Gefäß von höchst empfindlicher, jedem Ausdruck sich anpassender Fassungs-fähigkeit und nahm damit manche Äußerungsweise, die die Malerei zu bes-timmten Aufgaben hätte drängen können, vorweg.

Dazu kommt, daß sich überhaupt die Farbe Rembrandts in e i n e m sehr stark von den anderen Ausdrucksmitteln seiner Kunst unterscheidet. Sie ist das wenigst problematische, vielmehr das in seinem Besitz von Anfang an sichere und innerha:b seiner Begabungen, wie es scheint, das stärkst angeborene Element seiner Kunst. Es gibt Bilder aus seiner Frühzeit, deren Kolorit, sehr individuell und zugleich sehr ansprechend, von einer Vollendung der Farbenzusammenstellung zeugt, die nie von ihm überboten wird. Ich weiß es nicht anders als aus dieser frühen und vollkommenen Beherrschung des Kolorits zu erklären, daß die Farbe das süßsamste und folgksamste Element in der weiteren Entwicklung wird. Sie muß sich alles gefallen lassen und alles dulden; sie ist jahrelang ein Aschenbrödel seiner Kunst, und daher ist das enorme Mißverständnis entstanden, als sei Rembrandt kein Kolorist. Was sich dafür in den Vordergrund drängt, das Lichtproblem, der Hell-dunkelprozeß, Ausdrucksmittel, die man für die vorzüglichste Anlage Rem-brandts hält, verraten durch das lange Ringen, durch die Selbständigkeit, zu der sie sich auswachsen und die sie in Anspruch nehmen, wieviel proble-matischer sie von Anfang an für Rembrandt waren als die Farbe. Ihnen zuliebe heißt Rembrandt die Farbe schweigen; die große Konzentration, auf die er zusteuert, die Schlagkraft, die ihm das Licht gewähren soll, erkaufte er mit dem Opfer der Farbe; zeitweise geht er durch Monochromie zur Konzentr-ation. Mit aller Gewalt wird die Farbenenergie zugunsten des verzögerten, launischen Lieblings, des Helldunkels, gebrochen, die Entwertung der Lokal-farben bis zur äußersten Grenze geführt. Sagt man nun, das sei unnatürlich, daß man am hellen Tag Nacht mache, um statt der einen Dämmerstunde immerfort nichts anderes als Dämmerstunden zu genießen, so wäre zu ant-worten, in der Kunst spiele, selbst wenn der Naturalismus sie durchdringe und sie fest an der Wirklichkeit halte, Natur und Natürliches gegenüber dem Persönlich-Künstlerischen nur eine einzelne, freilich wichtige Rolle. Mit einem gebieterischen Zwang heißt den Künstler sein Innerstes, gewisse Aus-

druckprobleme verfolgen; er muß andere wie mit Schreulappen übersehen. Was nützt es, ihm sagen, die Natur sei doch farbig, und jeder sehe sie so, farbig und nicht farblos! Große Künstler sind blind, weil sie sehend sind, blind wie Tiresias und Homer; die ungeheuere Macht einzelner Organe scheint nur auf Kosten und mit Auscheidung anderer sich entfalten zu können. Ohne Befangenheit und Idiosynkrasien dieser Art gibt es kein künstlerisches Sehen.

Freilich bemerkt man auch an den anscheinend farblosesten dieser Werke, wie fein und grenzenlos die koloristische Begabung dieses Mannes war. Kommt man vielleicht aus einem Saal venezianischer Bilder oder von Rubens, so begreift man im ersten Augenblick kaum, was diese Enthaltensamkeit an Farbe, diese Askese, diese triste Dämmerung folle. Sowie man sich aber vom Kontrast erholt und Rembrandt Zeit gegeben hat, seine Sprache zu gewinnen, so gerät man in den Zauber dieser Empfindungswelt. Man beginnt, auf diese gedämpftere, ergreifende Musik zu lauschen, ihre weniger scharfe und auffallende, aber in Wahrheit unendliche Melodie zu vernehmen. Aus der anscheinenden Monotonie leuchten allmählich tausend Lichter und Farben, Farben und Färbchen hervor. Schließlich erstaunt man, wie farbig Bilder sind, an denen man zuerst überhaupt keine Farbe zu gewahren vermeinte. Die ausgezeichnete Verteilung und Wahl der Farben läßt auf den — absolut gesprochen: farbenärmsten Bildern den Meister des Kolorits erkennen. Dieser Zustand, da Rembrandt den Interessen des Helldunkels zu Liebe in einer Art von Farbenangst lebt, die Farbe anhaltend bremsst und zurückhält, steigert sich an der Wende der dreißiger und vierziger Jahre. Danach aber bekommt die Farbe freiere Bahn; nicht, weil Rembrandt nun koloristischer empfände, sondern weil er mit den Tonproblemen des Helldunkels fertig geworden und jetzt ihr Meister ist. In den vierziger Jahren begegnen jene Farbenwicklungen, die, von den reich strömenden Fluten des Helldunkels getragen, einen prachtvoll sonoren Klang gewinnen. Die Farbe scheint erlöst und frei zu sein. Da beginnt ein neuer Konflikt. Mit dem stark sich vergrößernden Format der Bilder setzt eine abermalige Depression der Farbe ein. Um bei den zu deckenden großen Leinwandflächen die einheitliche Wirkung nicht zu zersplittern, wird die Farbe in engen Modula-

tionen herumgequält, die Hauptakzente aber dem Licht überlassen. Ist dies der Hauptsache nach der Zustand der fünfziger Jahre, soweit man überhaupt ein Verallgemeinern in diesen Dingen für angebracht hält, so wird er durch eine Periode neuer, leuchtender Farbigkeit in der Schlussphase abgelöst. Entgegen der Farbigkeit der vierziger Jahre tritt die späte Farbigkeit nicht ruhig harmonisch, sondern mit unverkennbarer Gewaltsamkeit auf. Man könnte sie explosiv nennen, und ich wüßte nicht, wie man die Heftigkeit dieses Farbentemperaments psychologisch besser zu erklären wüßte, als mit der osterfahrenen Zurückhaltung und Hemmung, unter der eine große koloristische Begabung gestaut lag, bis sie schließlich ihren Abfluß und, vielleicht die Sperren überflutend, Luft und mächtigen Strom gewann.

Zu allen Zeiten ist die Koloristik der Spätwerke Rembrandts als etwas Außerordentliches betrachtet worden; ihr Verfahren hat man beschrieben; das Urteil darüber hat geschwankt, aber stets eine unverkennbare Neigung, das Seltsame daran hervorzuheben, verraten.

Es ist wiederholt erwähnt worden, daß Rembrandt zum Erstaunen seiner Malgenossen und zumal der schnellarbeitenden Italiener seiner Zeit nicht zur Ausbildung einer konsequenten Primamalerei gelangt ist. Neben einzelnen, kleineren und größeren Flächen, die prima gemalt und gelassen sind, stehen andere, an denen die Farbe schichtenweise deckend und mit stärkster Pastosität aufgetragen erscheint. Baldinucci erwähnt, diese Schichten seien so hoch geworden, daß das Farbenrelief gelegentlich die Höhe von fast einer halben Fingerlänge erreicht habe. Woran die Notiz Soubratens sich anfügt, auf seinen Bildern erschienen Perlen und Edelsteine an Ketten und Turbanen so pastos gemalt, als wären sie modelliert („gebootzeerd“) und nicht gemalt; ja von einem Bildnis gehe die Sage, die Farbe sei so dick aufgetragen gewesen, daß man es an der Nase wie an einem Griff hätte vom Boden aufheben können. Daraus sei aber bei gehörigem Abstand des Beschauers die mächtige Wirkung entstanden; auch habe Rembrandt nicht gelitten, daß, wer auf seine Werkstatt kam, die Gemälde in der Nähe betrachtete, und habe gesagt: der Geruch von Farbe sei schädlich. Tatsächlich hätten die Bilder für den dicht Herantretenden ausgesehen, als sei die Farbe mit der Maurerkelle hingeworfen. Offenbar galt die letzte

Manier des Meisters als eine der sonderbarsten Sonderbarkeiten dieses Originals, und es liefen zahlreiche Anekdoten darüber um. Eine ist von de Piles aufbewahrt, wonach Rembrandt auf die Bemerkung, die Farbe sei so holperig („raboteux“) aufgetragen, erwidert habe: „Ich bin kein Särber, sondern Maler.“ Jeder, der diese Bilder sieht, begreift und teilt die Verwunderung, die ihre Technik von Anfang an erregt hat; daher kommt es, daß dieselben Ausdrücke sich wiederholen. Ein erster Eindruck Fromentins (dessen Aufzeichnung nicht in die „Maîtres d'autrefois“ aufgenommen, sondern später aus dem Notizenmaterial von Gonse in der Biographie Fromentins mitgeteilt worden ist) lautet: runzelig, holperig, wild und gequält („arraché, pénible“); eigentlich keine Farbe, oder richtiger: improvisiertes Geschmier häßlicher Farben („un aperçu de couleurs vilaines“). Wie dieses Malverfahren im einzelnen war und welchem Zweck es diene, kann jeder Sachmann leicht den Gemälden der Spätzeit absehen. Zu allem Überfluß besitzen wir indessen eine ziemlich genaue Schilderung, indem Houbraken uns Atelier und Malgewohnheiten eines Schülers der Spätzeit beschreibt, der mehr als je ein anderer Schüler Rembrandts auf dessen Art eingegangen ist und ihn kopiert hat. Dies ist Arent de Gelder, den Houbraken als einen Dordrechter Landsmann persönlich gekannt hat (III, 269), so daß alle Gewähr für die Zuverlässigkeit der Schilderung vorliegt. Man darf annehmen, und die Gemälde, die wir von ihm besitzen, bestätigen es, daß er zumal als junger Mensch ein Affe Rembrandts gewesen ist und alles Außerliche, der Nachahmung sich Bietende, völlig wie der Meister geübt hat. Die Stelle Houbraakens (III, 207 f.) ist zu wichtig, als daß wir sie nicht in ihrem ganzen Zusammenhang hier wiederholen sollten.

De Gelder lernte zwei volle Jahre bei Rembrandt (wohl um 1660)¹⁾. So wie von diesem berichtet werde, daß er in der ganzen Stadt alle Trödler auf Brücken und an Ecken aufgesucht habe, um Waffen, Pelze, altes Kostüm, japanische Dolche, kurz, alles mögliche malerische Zeug zu kaufen, so habe auch de Gelder eine ähnliche Sammlung bis herab auf Schuhe und Pantoffel angelegt und die Decke und Wände seiner Werkstatt mit Stoffen be-

¹⁾ Über den Irrtum der Jahreszahl bei Houbraken de Groot, Arnold Houbraken, S. 65.

hänge, von denen manche so zerrissen waren wie die alten Brigatrophäen im Haag. Mit diesen alten Fahnen werde dann der Gliedermann, nachdem ihm die richtige Stellung gegeben, angetan, und so sei er Modell für den Maler, der sich beim Farbenauftrag je nachdem des Pinsels oder auch der Singer, zumal des Daumens, bediene. Besonders bei der Wiedergabe von Franzen oder dicken Bordüren komme es dann vor, daß er die Farbe auch mit dem Malmesser auf das Holz oder die Leinwand auftrage und die Musterung der Bordüre oder die Flechten der Franse mit dem Pinselstiel sozusagen eingraviere. Er verschmähe kein Mittel, wovon er sich Wirkung verspreche, und in der That sehe dieser Auftrag in einiger Entfernung erstaunlich kräftig und natürlich aus. Diese Aussage kann man im einzelnen und im ganzen ohne Besinnen auf Rembrandt beziehen. Wie er den Pinsel umgedreht und die Spitze des Stiels verwendet hat, davon kann man sich an seinen Spätwerken (es kommt auch an den frühen vor) leicht durch den Augenschein überzeugen. Mit diesem hastigen, strupel- und rücksichtslosen, jedes dienliche Mittel willkommen heißenden Verfahren hängt es nun zusammen, daß diese Werke anscheinend unfertig sind und mehr als einem die Meinung erweckt haben, Rembrandt habe sie nur teilweise fertig gemalt und so stehen lassen. Auch diese Auffassung ist alt; mit der Begründung, in der Houbraken sie vorträgt, beweist er abermals, wie wenig er fähig war, Rembrandt zu verstehen. Er schreibt es nämlich der Kastlosigkeit der immer neuen und sich drängenden Ideen und Einfälle des Künstlers zu, daß er, von einem zum anderen geführt, in Gemälden und noch mehr in den Radierungen so vieles nur halb fertiggemacht habe, und nimmt durchgeführte Stücke wie das Hundertgildenblatt zum Maßstab, was uns alles durch die Ungeduld des Meisters im übrigen verlorengegangen sei. Hiermit wird die frühere, fein ausführende Art unbedingt über die spätere gestellt, und Rembrandt aufs neue als eigensinniger Sonderling charakterisiert. Auf demselben Bild habe er wohl einige Stellen genau ausgearbeitet, den Rest aber ohne Rücksicht auf Zeichnung wie mit einem Borstenpinsel („als met een ruwe tærkwast“, d. h. einem Pinsel, womit man Schiffstau teert) zugestrichen. In solchem Verfahren habe ihn kein Widerspruch erschüttert, und seine Antwort sei gewesen, das Werk sei dann fertig, wenn die künstlerische Absicht ver-

wirklich sei („dat een stuk voldaan is als de meester zijn voornemen daar in bereikt heeft“). Hierin ist Rembrandt nur sehr allmählich verstanden worden. Wir wollen uns nicht dabei aufhalten, die Fälle zu besprechen, in denen die Kritiker bis heute uneins sind, ob sie ein Werk für fertig oder nicht erklären sollen, sondern lieber die Meinung von Charles Blanc anführen, die unsere volle Zustimmung besigt und in der Hauptsache so lautet (p. 83): „Hätte Rembrandt nicht so häufig Proben von unerhörter Geduld gegeben, so wäre man versucht, in den Fällen, wo das eine fein ausgeführt, das andere aber bloß angedeutet ist, an Faulheit oder Unbeständigkeit zu denken. Indessen wiederholen sich diese scheinbaren Nachlässigkeiten zu häufig und beweisen also, daß hier nicht Schwäche, sondern Absicht vorliegt (*non pas une faiblesse, mais un calcul*).“ Rembrandt bringt die eine Stelle zur Wirkung und Geltung, indem er die andere opfert und verschafft neben dem Reiz dieses Kontrastes auch noch der Phantasie des Beschauers eine wohlthätig empfundene Anregung, das etwa Fehlende nachschaffend zu ergänzen.

Zu den Gewaltthaten der Technik, zu der Ungleichheit und scheinbaren Willkürlichkeit im Grad der Ausführung tritt endlich ein drittes hinzu, worüber keine ausdrücklichen Äußerungen vorliegen, was aber zweifellos die allgemeine Verwunderung über das Kolorit der Spätwerke gesteigert hat, die eigentümliche Farbenwahl. Wenn einmal die Studien über Farbenwahl und Farbengeschmack einzelner Meister, ganzer Generationen und Jahrhunderte begonnen haben werden, wenn einmal bestimmte Einsichten und Anschauungen darüber bestehen werden, wird auch hierin die Sonderstellung Rembrandts auffallen, von welchen Dingen wir uns mit einigen vorläufigen Andeutungen zu begnügen haben. Das siebzehnte Jahrhundert bringt zwei koloristische Richtungen, die sich wohl sogar bei dem nämlichen Meister berühren können, die aber, in der Hauptsache gesehen, auseinandertreten. Die eine entfaltet sich auf der Grundlage eines warmen Hellbunkels, die andere sucht eine vornehm zurückgehaltene, kühle Wirkung. Diese ist im ganzen die auffälligere; ihre Vorliebe für kaltes Blau und jede reservierte Haltung geht Hand in Hand mit der Erstarrung der Neigung für die Plastik der Antike, wie sie Guido Reni in dessen späterer Zeit und Poussin charakterisiert.

Ultramarin und dessen Mischung mit Weiß, also Violett, werden Hauptfarben, und es gibt gewisse Lieblingszusammenstellungen wie die Komplementärfarben Blau und Orange, denen man immer wieder — es sei bloß an die Immaculaten Murillos mit blauem Mantel auf orangeglühendem Wolfengrund oder etwa an Guercinos Halbfigurenbild der Beata in Mailand, die Ausweisung der Sagar, erinnert — begegnet. Bei Velazquez gehört die Kältung des Rot nach Violett und Blau hinüber zu den erstaunlichsten Zeichen des Farbengeschmacks dieses Meisters und dieser Zeit. Auf der anderen Seite stehen die meisten Niederländer, obwohl auch van Dijk das feierlich distinguierte Blau der offiziellen Kirchlichkeit mit großer Wirkung handhabt; ihre Koloristik setzt, jener Neigung des Jahrhunderts zur kühlen Skala gegenüber, die venezianische Tradition fort und huldigt der schönen Farbe. Wie sehr daneben in Holland die Vorliebe für Feinheit des Tons der Farbe das Feld streitig macht, ist schon bei früherer Gelegenheit beachtet worden.

Keiner dieser Richtungen kann man Rembrandt zuzählen. Die Geschichte des Blau auf seiner Palette verdiente fast eine monographische Behandlung; in den dreißiger Jahren tritt Hellblau oft sehr wirksam mit Pelzbraun oder Gelb auf; in der Hauptsache aber erwärmt sich die Farbgebung fortwährend, und diese Wärme steigert sich bis zum Übermaß. Unter den Farbzusammenstellungen ist der Neigung für Gelb und Rot schon gedacht worden, die der geläufigen Ästhetik für unerlaubt grell („Farbe von Sodom und Gomorcha“) gilt¹⁾; durch Verdunkelung der Gründe hat er gerade dieser Verbindung herrliche Leuchtwirkungen entlockt. Die Abneigung gegen Komplementärfarben, derart, daß er Ergänzungsfarben immer nur diskret zum Wort läßt, nie aber ihnen die gleiche volle Stärke erlaubt, hängt mit seiner Ablehnung jeder Buntheit und dem starken Bedürfnis nach Harmonisierung zusammen. In all dieses Gebaren, in alle Umständlichkeit seiner Farbenwahl und Inszenierung tritt die Farbe der Spätzeit überraschend, einigermaßen ungebärdig und mit einem Anschein elementarer

¹⁾ Auch Brücke, „Physiologie der Farben“, S. 121: die Verbindung Rot und Gelb ist für sich allein wenig brauchbar. Ganz anders John Russe, „Die Farben Rembrandts“. Stockholm, 1913. Schwedische und deutsche Ausgabe.

Wildheit herein; die Lokalfarbe macht sich geltend; unter den verschiedenen Farben hat der Geschmack an Rot schon eine Weile zugenommen, nimmt aber immer mehr eine Richtung, das grellere Rot, den Zinnober, zu bevorzugen. Dieser Rembrandt und dieses Kolorit ist in so vielen Punkten von dem gewohnten verschieden, daß sogar der Name Rubens, den man sonst wenig Anlaß findet, mit Rembrandt zu vergleichen, hier zur Vergleichung herangezogen worden ist. Ehe wir versuchen, die neue Wendung und ihren Charakter zu analysieren und zu verdolmetschen, mag es am Platz sein, das Warum dieser neuen und letzten Phase psychologisch zu ergründen. Der letzte Rembrandt hat manches mit dem letzten Beethoven gemein; es handelt sich darum, das ganz Ungewöhnliche und Fremdartige in seinem hohen künstlerischen Wert zu verstehen, und man muß gefaßt sein, daß einer und der andere das, was er nicht fühlt und versteht, einfach ablehnt und sich mit den verständlicheren und vertrauteren Seiten dieser Künstlererscheinung begnügt.

Nicht lange möchten wir uns bei der ersten Frage aufhalten, wie weit körperliche Ursachen, die Schwächung der Sehkraft Rembrandts, seinen letzten Stil bestimmt haben. Es ist nicht der einzige Fall, daß Möglichkeiten dieser Art ins Treffen geführt werden (als Beispiel sei an die Vorlesung eines berühmten Augenarztes, Liebreich, über Turner und Mulready, London 1888, erinnert, die manchen Widerspruch erfahren hat). Es mag genügen, zu erwähnen, daß die Ausschließlichkeit des großen Formats, der Lebensgröße der Figuren, das Fehlen von Radierungen (also des kleinen Formats), deren letztes, vereinzelt Datum 1665 ist, die Abnahme des harmonisierenden Bestrebens und die Vergrößerung der Effekte, die Vorliebe für starke Farbe, die immer zunehmende Breite des Vortrags und Ablürzung des Malverfahrens, damit erklärt worden sind, daß die Augen des Künstlers den geringen Ausmaßen und subtilen Wirkungen nicht mehr gewachsen gewesen seien (Michele, p. 487). Es ist möglich, daß solche Gründe mitgewirkt haben; jedenfalls entspricht eine derartige Erklärung der weitverbreiteten Neigung der gegenwärtigen Wissenschaft, geistige Erscheinungen pathologisch und mechanisch zu begründen. Immer wieder tauchen Versuche auf, auch Rembrandts Ton und Farbe mit pathologischer Abnormität seines Sehorgans zu

erklären. Wichtiger und der Selbstherrlichkeit künstlerischer Antriebe entsprechender scheint uns eine andere Erwägung.

Man beobachtet wohl an Menschen, wenn sie alt werden, eine Art Rückfall in Charaktereigenschaften des jugendlichen Alters, den man nur uneigentlich unter den Begriff Atavismus einreihen kann. Indem die Auseinandersetzung mit der Welt aufhört und der Einsamkeit und dem Stillstand des Alters weicht, indem so viele äußere Notwendigkeiten, Rücksichten und Hindernisse, deren Bewältigung dem Verstand die Oberhand verschafft hat, entfallen, findet sich auch die Leidenschaft von mancherlei Hemmungen und Dämpfungen befreit, und so begegnet, sofern nicht Stumpfheit ihren Druck ausbreitet und den höheren Lebenstrieb unterbindet, bei abnehmender geistiger Energie wohl eine Zunahme leidenschaftlichen Temperaments und ein Aufflammen instinktiven Verhaltens. Alte Neigungen und Leidenschaften werden wach, entringen sich dem Hügel des beaufsichtigenden Verstandes, und so entsteht, was die übereintömmliche Psychologie gern zugunsten der „Kube und Abgetlärtheit“ des Alters übersieht, jene charakteristische Wildheit des Greisentums, die man der Wildheit der Jugend vergleichen darf. Hier berührt sich das Alter, das noch nicht kindisch geworden ist, mit der Kindlichkeit leidenschaftlicher, unerzogener Instinkte, und die Kette des Daseins schließt sich. Ist es nun so, daß der Dämon, der den jungen Rembrandt beherrscht und ihn in allen Versuchen des Licht- und Selbstdunkelproblems umgetrieben hat, wieder Macht über ihn gewinnt, und daß die Farbe als Elementarkraft eine ähnliche Monomanie des alten Künstlers wird, wie es die Ausdrucksmittel von Licht und Schatten in der Jugend waren? Ständen wir hier wirklich vor dem Rätsel eines Rückfalls in die primitive Magie, da wie in den Anfängen der Kunst und des Künstlertums, bei Wilden und bei Kindern, ein glänzender Stein, ein bunter Lappen, Muscheln und rote Korallen höchstes, zauberähnliches Wohlgefallen erregen? Und wäre es so, daß wir unserer bisher gewonnenen Erkenntnis, wonach Rembrandt mit zunehmenden Jahren sich der Tiefsinnlichkeit entwunden und in ihr immer mehr ein Geistiges und Seelisches gesucht habe, zu widersprechen genötigt würden und eine letzte Besessenheit durch den Dämon sinnlicher Farbe zugeben hätten? Diese Fragen sind verwickelt und schwierig, und es mag

rätlich sein, sich einstweilen vor ihrer Beantwortung zu dem Beschauen konkreter Werke und Leistungen der Spätzeit zu retten.

Hauptwerke dieser Richtung sind die sogenannte Judenbraut in Amsterdam und das Familienbild in Braunschweig¹⁾. Das Amsterdamer Bild zeigt zwei Halbfiguren, eine junge Frau und einen etwas älteren Mann, der sie umfaßt und ihr die rechte Hand auf den Busen legt, beide stehend und reich gekleidet. Was stellt dieses Stück vor? Vosmaer fand die Köpfe „*admirables de vie et d'expression*“, und auch neueste Beurteiler haben den Ausdruck charakteristisch und fesselnd gefunden. Indessen scheint mir, daß man, um einen Ausdruck charakteristisch zu finden, genau wissen muß, was ausgedrückt wird; in diesem Fall ist aber die Unklarheit an der äußersten Grenze, und die Meinungen sind geteilt, ob die zwei Personen in einem väterlich-kindlichen, bräutlichen oder sonst einem Verhältnis stehen. Ein zweiter schwerer Fehler der Beurteiler ist, daß sie vergessen, die hier vorkommenden Gebärden im Zusammenhang der Gebärdensprache in Rembrandts Alterswerken zu betrachten. Wir werden noch weiter davon zu sprechen haben, und wollen hier nur soviel bemerken, daß alles, was nach dramatischer Zuspitzung verlangte, und worin der Künstler in der Jugend bis zum Äußersten geht, in den Spätwerken abgestumpft und bewußt abgesehen ist. Eine statuatische Vereinzelung und Versteinerung kommt jetzt über die Figuren. (Man sehe etwa die Samariterin der Radierung B 70 oder die thronende Esther auf dem Gemälde des Königs von Rumänien.) Die Handlung scheint nach außen einzufrieren. Geht man von dieser Tatsache aus, und stellt man fest, daß die zwei Personen des Amsterdamer Gemäldes in Physiognomie und Gebärde das Gegenteil von ausdrucksvoll sind, so wird man das vorhandene Mindestmaß von Handlung nur als Anregung und sozusagen Anzahlung betrachten müssen, da Rembrandt seinen Ausdruck jetzt mit ganz anderen Mitteln als denen der physiognomischen Charakteristik bestreitet. Und da scheint es mir zweifellos, daß die Bewegung des Mannes nur zu einer erotischen Darstellung paßt. Es wird also doch die früher geäußerte Vermutung Recht behalten, daß eine ent-

¹⁾ Verwandte Werke wie etwa Venus und Amor im Louvre übergehe ich, da ich grundsätzlich nur die charakteristischsten Beispiele heraushebe.

sprechende biblische Szene gemeint sei, welche im Ausdruck der Gebärde nach Rembrandts Altersgewohnheit bis zur Andeutung abgedämpft ist¹⁾.

Lebhaft in der Bewegung ist das Braunschweiger Gemälde, ein Familienbild, rechts die Mutter mit dem Jüngsten auf dem Schoß, zwei kleine Mädchen links, wovon das eine ein Körbchen mit Blumen heranzubringt; über diesen der Vater mit einer Nelke in der Hand. Auf den Bildnischarakter angesehen, sind die Köpfe von einer gewissen animalisch-vegetativen Geistlosigkeit, was den Kindern vorzüglich zugute kommt, weniger aber den Erwachsenen. Der Blick der Mutter ist auf den ammenhaften Ausdruck beschränkt; der Vater hat etwas durchaus Typisches. In der Tat liegt der Ausdruck dieses wie des Amsterdamer Werkes an einer ganz anderen Stelle als der Physiognomie²⁾, und dies ist der Grund, weshalb jede farblose Nachbildung eine völlig falsche Vorstellung dieser Malereien erweckt und eigentlich geradezu in die Irre führt. Die Farbe, und nicht nur als Farbigen, sondern in dieser besonderen Art des Auftrags, ist das ausschließliche Sprachorgan, und es wird ganz unmöglich sein, in Worten eine Vorstellung davon zu wecken. Die Frau des Amsterdamer Bildes ist in Hochrot gekleidet, das sich an der Korfage noch zu einem grelleren Rot steigert; der herübergreifende Arm des Mannes steckt in einem goldgrünen Ärmel, und der überreiche Schmuck von Ketten, Armbändern und Gebängen kann kaum eine Steigerung hinzufügen, weil die Stoffe bereits so zauberisch glühen und in ihrem Farbengleichen aufbrennen, als seien sie nicht aus

¹⁾ Die Benennung Juda und Thamar ist in einem sonst wenig brauchbaren und phrasenreichen Aufsatze von Woltmann vorgeschlagen worden. „Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte“ (1874), S. 144. Zur Vergleichung wäre notwendig die prachtvolle, dem Lastman zugeschriebene Färbung B 74 beizuziehen, wo freilich alles im Ausdruck viel drastischer gegeben ist (bei Kovinski, „Elèves de Rembrandt“, pl. 180). Jordan, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, VII, 144, hat Esther und Absar, Sir in „Oud Holland“, 27, 1909, S. 90, Preziosa und Don Juan, andere Kuth und Boas vorgeschlagen. Die Bezeichnung Titus van Nyn und Magdolent, die Valentiner gibt, weil er Rembrandts Kinder als Modelle benutzt glaubt, führt nicht weiter, da doch wohl eine Historien-Schilderung gemeint ist.

²⁾ Auch an den in Paris befindlichen Spätwerken, der Venus und dem Mattheüs des Louvre, muß es einen immer aufs neue überraschen, wie trivial, genau modellmäßig durchgeführt und ohne die Steigerung, die man von der angenommenen Rolle erwartet, die Gesichter gegeben sind. Die Steigerung kommt durchaus nur vom Ensemble.



185. Die sogenannte Judenbraut

Amsterdam



188. Das Familienbild

Braunschweig

einem irdischen Schneiderladen, sondern von Göttinnen und Magiern gewoben und gefärbt und nicht aus Fäden geschlagen, sondern in Edelstein gestickt.

Das andere Bild zeigt das nämliche Rot rechts am Kleid der Mutter und etwas blasser, mit Weiß gemengt und zu einer Art Salmfarbe gestimmt, am Kleid ihres Kindes, das sie auf dem Schoß hält. Nach links überwiegen grünliche und goldige Farben, und dies macht, daß das ganze Bild, obwohl der Blumenkorb die Wage zwischen Grün und Rot hält, stark nach seinem Schwerpunkt von Rot gezogen zu werden scheint und nach rechts fällt. Auf beiden Stücken wird man, obwohl das Grün untergeordnet ist, den Ansatze zur Komplementärwirkung gewahren¹⁾. Die Pinselstriche sind wie Mosaikpasten ganz unvertrieben nebeneinander gesetzt, und die Oberfläche ist völlig körnig und uneben, so daß die Farbensubstanz zu wogen, zu dampfen und quirlen scheint und eine Art Atembewegung besitzt. Zumal die Stoffe sind in einer höchst mannigfaltigen, nach Stärke und Richtung des Auftragens wechselnden Spachteltechnik gegeben, indes die Gesichter Lasuren erhalten haben. Indem der Hintergrund, der in beiden Fällen das Freie mit Laubwerk darstellt, im Amsterdamer Bild aber ursprünglich artikulierter angelegt gewesen zu sein scheint, wie aus Restfarben der Figuren zusammengerührt und undeutlich gemacht ist, erzeugt sich der Eindruck, als sei dort vom Farbenbrand der Gestalten eine erlöschende und verglimmende Asche niedergeschlagen.

Doch ist die Absicht unverkennbar, den Hintergrund, statt ihn wie sonst als einbettenden Raum zu beleben, lediglich als Dunkelfolie für die Plastik der Figurenmodellierung auszunützen. Dies ist eine Art Rückfall. Die Heftigkeit der Wirkung in der Schattengebung (Herausmodellierung der Augenhöhlen, der Lippen) ist zumal in dem Braunschweiger Bild gröblich. Man wäre — ohne die Einzigartigkeit der Farben — an Caravaggio erinnert. Das Merkwürdigste ist aber, daß dieses Familienbild gänzlich aus dem Zusammenhang der Spätbildnisse herausfällt. Es war doch ein Bildnis:

¹⁾ „Im ganzen sind die Verbindungen solcher Farbenpaare am gefälligsten, bei denen die zweite Farbe der Komplementärfarbe der ersten nabelommt, aber noch deutliche Abweichung behält.“ Helmbold, „Vorträge und Reden“⁴, II, 151.

auftrag, fünf Personen zu malen, und insofern den Wardeinen der Tuchmacher vergleichbar. Aber zwischen den beiden Bildern ist keine Spur von Zusammenhang. Dagegen taucht überraschend die Erinnerung an die Nachtwache auf, sowohl im Verschwinden des psychologischen Ausdrucks, über den sonst die Spätbildnisse so ergreifend verfügen, wie im restlosen Loslassen von Farbe, die im Rot weit über die Nachtwache hinausgeht (in der es nur gedämpft zugelassen war). Die Komposition ist mehr als einfach: zwei pyramidal hochgebaute Gruppen von ungleichem Gewicht. Die des Vaters ist steiler; aber Rembrandt hat dem schwarzen Rock des Mannes sogar den weißen Kragen genommen, um den Hauptganz auf die Mutter mit dem Jüngsten zu sammeln. Die rechte untere Ecke wurde als belanglos mit Rot einfach zugespinst. Zu der Frau in Rot war das Bildnis der blonden Dame, das früher in der Nachbarschaft Grünwalds in Colmar im Elsaß war und nun nach Amerika gewandert ist, ein Zwilling. Diese Dame mit dem Zwerghündchen zwischen den Händen, mit Pelz, Perlen und Diamanten hat die nämliche, mienenlos leere Gesichtsmaske, aber auch das gleiche rätselhafte Auflodern der roten Kostümfarbe.

Von den großen Aufträgen der Gruppenbildnisse, die die Stufen von Rembrandts unerhörtem Aufstieg bezeichnen, von der Anatomie des Dr. Tulp zum Schützenausmarsch des Hauptmanns Cocq und seines Leutnants und zu den Wardeinen der Tuchmacher fügt sich als viertes Hauptstück der spätesten Zeit dieses Braunschweiger Familienbild ein. Hier ist in unerwartet neuem Anlauf das alte Hellsdunkelproblem mit seiner gezügelten, ausgesparten und manchmal fast pretiösen Farbe wie vergessen; vergessen ist auch die psychologische Vertiefung; weder mit den Tuchmacherherren noch mit dem Civilis ist fühlbarer Zusammenhang. Die stärksten (und in der Modellierung nicht eben feinsten) Mittel sind losgelassen, um eine Farbenmagie ohnegleichen zu ermöglichen. Der Bildausdruck wird allein von der Farbe bestritten. Hemmungslos haben alle anderen großen Fähigkeiten, über die Rembrandt bis zuletzt Herr war, vor ihr kapituliert. Indem die Farbe gleichsam wild aufbrennt, vergnügt sich Rembrandt, sie mit allen Kunstmitteln des Auftrags noch zu schüren. In einer Mischung von Verwunderung und Grausamkeit, wie da ein dämonisches Element

seine Mitbewerber verzehrt, muß der alte Künstler an diesem Bild gearbeitet haben.

In der Tat steht man vor solchen Werken festgebannt, so wie man in die Flammen und glühenden Kohlen eines zusammensinkenden Feuers sieht, oder so wie Kinder nach dem Licht starren, geblendet wie ein armer Schmetterling. Angesichts der unglaublich pastosen Farbentextur dieser Bilder trifft besonders die früher erwähnte Vergleichung mit einem Haufen ausgeschütteter Edelsteine zu; zugleich wird man aber erinnert, daß vom ältesten Altertum bis an die Schwelle der Neuzeit an magische Kräfte der kostbaren Steine geglaubt wurde, und daß man ihnen Heilwirkung zuschrieb, was ursprünglich (wie Goethe meint) „aus dem tiefen Gefühl eines unaussprechlichen Behagens an farbigen Edelsteinen entstanden“ sein mag. In der Tat erweckt Rembrandts Spätkolorit alle diese Vorstellungen zugleich: den Eindruck von Glühen und Blitzen der Juwelen und von zauberischen, magischen Kräften. Hat schon Rembrandt in seiner Jugend in Leyden etwas vom Nimbus eines Herenmeisters an sich, so erscheint er hier mit seinen kunstvollen Farbmischungen und -lösungen als ein Alchimist, und man mag der Schilderung im Faust denken:

„Da ward ein roter Leu, ein kühner Freier,
Im lauen Bad der Lillie vermählt,
Und beide dann, mit offnem Flammenfeuer,
Aus einem Brautgemach ins andere gequält.
Erschien darauf mit bunten Farben
Die junge Königin im Glas . . .“

Vielleicht möchte aber der Charakter des Gequälten in solchen Alchimistenerperimenten auf die späte Rembrandtfarbe nicht zutreffen; sie hat etwas Elementarmächtiges wie die Flamme, die aus dem entzündeten Brennstoff herausschlägt. Über alle Gewöhnungen der Kunst alter und neuer Zeit greift dies hinaus, als sei hier ein Dämon und nicht ein Künstler menschlicher Art am Werk. Und so muß man es dulden, daß mancher sich von der Verbindung von Ausdruckslosigkeit in Gesichtern und Gebärden mit einer Farbensubstanz, die ein Alleräußerstes von Blut und Leuchtkraft hergibt, achselzuckend wendet. Fromentins erster (unedierter) Eindruck des Amsterdamer Bildes war: „Mal en toile, nul de geste,

insignifiant, n'a pas de sens“¹⁾. Es ist eine Eigenschaft des ganz Außerordentlichen, daß es auf die einen anziehend, auf die anderen abstoßend wirkt. Wer den Zugang zu diesen Gemälden gefunden hat und ihre Sprache versteht, der vermißt an ihnen nichts mehr und kritisiert nichts, sondern gibt sich ihrer magischen Gewalt hin. Wie der König und die Königin im Märchen keine deutlich beschriebenen Gesichter haben, sondern an der Krone auf dem Haupt und am Hermelin kenntlich sind, so ist hier die Stimmung des glühenden Rot und des eichensfarbenen Goldgrün alles; die zwei Gestalten brauchen keinen Namen; sie leben nur mit dem Sprühen ihrer Farbe und sind tot, wenn man (wie in den Nachbildungen) ihre Farbe auslöscht; sie haben etwas Allgemeines, poetisch Glänzendes und Anziehendes eben wie der König und die Prinzessin im Märchen, worüber die Kinder staunen, und so sind es die reflexionslosen Empfindungen glücklicher Kinderszeit, die Rembrandt mit diesen Werken in uns aufweckt. Aber es ist doch noch etwas mehr und etwas anderes. Der Schwanengesang der Rembrandtfarbe hat seinen besonderen Klang.

Goethe hat die sechste Abteilung seiner Farbenlehre überschrieben: Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe. Die Einleitung dazu beginnt mit diesen Worten: „Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist, und durch dessen Vermittlung auf das Gemüt, in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden... eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt.“ Daraus, fährt Goethe

¹⁾ Die etwas fatale, weder bedeutende noch eindeutige Gebärde des Spätstils lehrt auf der Lucretia von 1664 wieder, deren beide ausgestreckte Arme doch nichts sagen gegen das Grüngold des Kleides. Das Bild ist in den letzten Jahren über den Ozean hin und her gewandert. Waldmanns Urteil, der es auf der Hudson-Sultonausstellung in Newport 1909 sah, in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, Neue Folge, 21, 77.

weiterhin fort, folge, daß sich Farbe zu sinnlichen, sittlichen, ästhetischen Zwecken anwenden lasse, und es sei ein symbolischer, allegorischer, mythischer Gebrauch von Farbe zu unterscheiden. Da das Schema, worin sich die Farbenmannigfaltigkeit darstellen läßt, Urverhältnisse andeutet, die sowohl der menschlichen Anschauung als der Natur angehören, so sei kein Zweifel, daß man sich ihrer Bezüge, gleichsam als einer Sprache, auch da bedienen könne, wenn man Urverhältnisse ausdrücken wolle, die nicht ebenso mächtig und mannigfaltig in die Sinne fallen. Indessen will er sich mit aphoristischen Bemerkungen begnügen, um sich nicht „dem Verdacht der Schwärzerei“ auszusetzen.

Die neuere Ästhetik hat die in jenem Abschnitt von Goethe gegebenen Winke nur wenig verstanden und benützt. Irrten wir nicht, so waren die Hindernisse richtigen Verständnisses von zweierlei Art. Einmal war die Philosophie jener Zeit überhaupt zu ausschließlich auf das Nichtsinnliche und Ideenhafte gerichtet, um nicht in der Ästhetik über das Konkrete, allzu Konkrete der Farbe gern wegzusehen und das Sinnliche womöglich aus dem ästhetischen Verhalten ganz und gar auszutreiben. Des weiteren aber kam die sogenannte formale Ästhetik auf, welche, jeglichen Inhalt als gleichgültig, ja schädlich für die Kunst betrachtend, die Formenwerte, also Linie, Farbe, Ton möglichst rein und von jedem Inhalt befreit zu präparieren und der Kunst das Formenspiel als einzig wahre Aufgabe aufzudrängen suchte. Hierin stützte sie sich in einem grenzenlosen Irrtum auf die Musik, als in welcher das Leben der Form ohne Materie allgemein offenbar sei, eine Ansicht, gegen die die Lehre und das Beispiel Richard Wagners von der Vermählung von Ton, Wort und Gedanken eine glückliche Reaktion darstellte. Durch den Kampf und das Gewirre all dieser Elemente ist die neuere Ästhetik nicht zu einer einfachen Ansicht der Dinge gelangt.

In der Auffassung der Farbenwerte ist ein so grundgescheiter Mann wie Friedrich Vischer, dem es nicht an der vielseitigsten Begabung gebrach, sicher durch den Zwang einer Frontstellung gegen verschiedene Theorien zugleich mitbestimmt worden. Er ist geneigt, die ästhetische Wirkung der Formenwerte, also auch der Farbe als solcher, zu leugnen. „Farben, auch

ohne Körper, dessen innere Mischung und Stimmung sie ausdrücken, Linien und Flächen, auch ohne individuelle Gestalten, deren Grenze sie wären, Akkorde außerhalb einer Komposition, Versmaße in Lauten ohne Worte vorgetragen: das alles sehen und vernehmen wir allerdings nicht, ohne daß ein schwacher Schimmer von symbolisch befeelender Phantasie sich in die Wahrnehmung legt; Farben und Töne wirken in dieser Weise sogar vereinzelt; Rot fühlt sich wie Kraft, Pracht, Fülle; Blau wie Kühle, Entfernung, die ein Sehnen weckt usw.; allein in der Tat ist doch dieser Schimmer gar zu schwach, um Beseelung, ästhetisches Leben zu begründen, wenn wir nicht des Konkreten mehr hinzunehmen“¹⁾. Hier wird also der quasi-ästhetische Eindruck durch den Reiz erklärt, sich einen konkreten Gegenstand als Verursacher der ästhetischen Wirkung hinzuzuerfüllen. Andere haben diesen Faden weitergesponnen und die etwaige ästhetische Wirkung bloßer Formenwerte aus der Erinnerung konkreter Gebilde, an denen jene Formen vorzukommen pflegen, abgeleitet. „Will der Ästhetiker den symbolischen Eindruck einer abstrakten Form darstellen, so fließt ihm aus einer Menge konkreter Gestalten, in denen sie als Faktor vorkommt, die Bedeutung, die sie in den verschiedenen Gebilden hat, in einen ungefähren gemeinsamen Charakter zusammen, und mit Recht legt er dann das so aus konkreter Betrachtung Gewonnene der abstrakten Form bei; denn latent kommt es ihr ja zu“²⁾. Über solche umständliche Vorbehalte würden sich ausübende Künstler wohl ohne weiteres hinwegsetzen; in diesem Fall wissen die Maler sicher besser Bescheid. Es ist klar, daß eine von den Gegenständen gelöste Farbe ihrer Wirkung nach am nächsten der Musik verwandt ist. Sie ist Augenmusik („eye music“, Wordsworth). Ein englischer Ästhetiker, der der modernen Koloristik weit genug gefolgt ist, um den künstlerischen Wert der Farbenharmonie zu begreifen, bemerkt hierzu, die Malerei, indem sie musikalisch werde, d. h. den Inhalt verflüchtige und nur Harmonien und Verhältnisse suche, bleibe sicherlich eine Kunst; doch sage sie sich gewisser-

¹⁾ Man sehe Vischers sehr merkwürdige „Kritik meiner Ästhetik“ und die Fortsetzung dazu, „Kritische Gänge“, S. 5 und 6. Die im Text angezogene Stelle steht S. 136. Ähnlich S. 76: „Zusammenstellung harmonischer Farben kann niemand ein Kunstwerk nennen.“

²⁾ Volkelt, „Symbolbegriff in der neueren Ästhetik“, S. 46.

maßen von der Natur damit los¹⁾. Diese Meinung, welche in der Musik und musikalischen Malerei den Hauptunterschied gegen die übrige Malerei und die Plastik darein verlegt, daß jene nicht auf Nachahmung der Natur beruhen, wird, obwohl auch bei uns wohl die herrschende, doch hoffentlich einmal aufgegeben werden. Ist erst einmal die Lehre Schopenhauers von dem Vorrang der Musik als irrig erkannt, eine Einsicht, die sich wegen der ungeheuren damit verknüpften Interessen nur langsam Bahn brechen kann, so wird es wie Schuppen von den Augen fallen, und man wird zugeben, daß die Natur und ihre Nachahmung nicht auf das Sichtbare beschränkt ist, und daß, so wie die Musik eine akustische Gebärden Sprache des Gefühls genannt worden ist, alle Kunst überhaupt immer mehr der Einbeziehung des Seelischen, Nichtsinnlichen, in das Körperliche zudrängt. In der Körperlosigkeit der Farbe braucht sich keine Entfernung von der Natur auszudrücken; umgekehrt kann der seelische Ausdruck damit an Unmittelbarkeit gewinnen. Wir rühren hier an die tiefsten, unerschließbaren Geheimnisse der Kunst.

Die großen Künstler haben eine räthelhafte Reizbarkeit für Formen — für Farben, Linien, Bewegungen, Töne —, und diese dämonische Macht der reinen Ausdrucksmittel, wie wir sie an dem gewaltigen Beispiel des jungen Rembrandt haben kennenlernen, kann Unbesonnene zum Glauben verführen — dies ist der Fall der sogenannten formalen Ästhetik —, die Kunst sei in diesen Formen beschloffen. Die Wahrheit ist aber, daß der Künstler die Macht und den Bann der Form nie abstrakt, sondern immer untrennbar mit tausend Empfindungen und Gefühlsinhalten zugleich verspürt²⁾. Dies ist es, was die kühleren, verstandesmäßigen Naturen selten

¹⁾ „When we come to this kind of imagination, in which substance is either banished altogether or reduced to a minimum, whilst the delicacies of colour are retained, the only intelligent way of considering it is to think of it as an art existing on its own basis, which is almost, though not quite, independent of Nature.“ Hamerton, „Imagination in landscape painting“, 72 f.

²⁾ Zeugnisse dafür sind natürlich nicht ganz leicht beizubringen. Doch erinnere ich an Böcklins farbensymbolische Spekulationen, die durch die Mittheilungen Lenbachs schon für die Weimarer Zeit belegt sind. Lenbach erzählt, daß er ihnen widersprochen und sie nicht verstanden habe! (Wpl, „Deutsche Revue“, XXII, 1 [1897], 297 f.). Ferner Gustav Freytags Zeugnis über die Ueform von Richard Wagners Walküren, wovon freilich die unbegreiflich häßliche Kritik Freytags abzuziehen ist. („Erinnerungen aus meinem Leben“, S. 204 f.)

begreifen und deshalb mißverstehen; sie ahnen nicht die tiefe Symbolik des Weltzusammenhangs, der keine Trennung zwischen Innen und Außen, zwischen Form und Gehalt kennt, dem alles Kern und Schale zugleich ist. In dieses wahre Wesen sehen nur die Großen, fühlend und erschauernd, hinein.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Rembrandt zurück, so ist die Antwort auf die Frage, ob die Explosion der späten Rembrandtfarbe einen „Rückfall“ in die sinnlichen Bande der malerischen Ausdrucksmittel bedeute, gefunden. Diese Farbe hat allen sinnlichen Reiz, wie er die Kinder blendet, wie er Rembrandt, das große Kind, geblendet hat, aber sie hat zugleich tiefsymbolischen Gehalt und mystische Wirkung. Das Symbol ist das Verständigungsmittel, der Schlüssel vom Sinnlichen zum Nichtsinnlichen, worin das Vergängliche als Gleichnis des Unvergänglichen erkannt wird. In der symbolischen Kraft hat die Kunst ihr mächtigstes Mittel, die Sinnlichkeit zu einer unermeßlichen Perspektive der Ahnungen, ja der Gewisheiten zu erweitern. Ist einem erst dieser Geist und diese Kraft in Rembrandt aufgegangen, so wird man immer deutlicher die Spuren des Werdens dieses Geistes gewahren.

Zoubraken erzählt als einen der seltsamen Streiche Rembrandts, den er natürlich nicht begriffen hat, wie er einst auf dem Gemälde einer Kleopatra einer Perle zuliebe, deren Leuchtkraft um jeden Preis hervorgetrieben werden sollte, die ganze Figur zugestrichen habe. Auf den vorhandenen Werken fehlt es nicht an Beispielen verwandter Art. Jedermann kennt Tizians Jünglingskopf in Dresden, wo alles in dem wunderbaren Ausdruck der beiden Köpfe liegt. Derselbe Gegenstand ist auch von Rembrandt in einem kleinen Gemälde („Rembrandtwerk“, VI, Nr. 403, früher im Besitz des Herrn Beaumont, jetzt Lord Allendale, London) 1655 behandelt worden. Es sind drei kleine Figuren, nicht nur die zwei Hauptpersonen, Christus und der andere, der sich ihm fragend und die Münze reichend nähert, sondern zwischen diesen beiden, einander zugewendeten Profilgestalten noch eine dritte in Frontstellung, die wie ein Vorhalt in der Musik wirkt, indem sie sich zwischen den Fragenden und Befragten hineinschiebt. Die Figuren sind zu klein und zu entfernt, um ihre Gesichtszüge sprechen zu lassen;

aber wir nehmen ihre Haltung und Gebärden wahr und noch etwas weiteres. Jene dritte Gestalt, von der wir sehen, daß es ein alter Mann ist, der sich mit beiden Händen auf einen Stock stützt, hat am Turban eine große glänzende Perle. Dahinein hat Rembrandt ein gut Teil des psychologischen Ausdrucks der ganzen Szene verlegt. Die Perle leuchtet wie die Augen einer Katze im Dunkeln. Man fühlt, hier wird gewartet, bis Jesus ein Wort redet, aus dem man ihm einen Strick drehen könnte. Oder ein anderes Beispiel, die Darstellung Jesu im Tempel (Radierung B 50). Dieses Thema hat der Meister oft behandelt, in dem frühen Gemälde im Haag und in Radierungen (B 51, B 49). Immer hat er diesen Augenblick feierlich entzückter Prophezeiung, da Simeon das Kindlein auf die Arme nimmt und spricht: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen“ (Lukas 2, 28 ff.), mit zahlreicher Assistenz teilnehmender und ab- und zugehender Tempelbesucher wiedergegeben. In der späten Darstellung findet sich die Figurenzahl beschränkt; auch erscheint kein Engel mehr und kein himmlisches Licht und keine Taube, um dem Vorgang die Andeutung der Inspiration mitzugeben. Die Eltern Jesu und die Zuschauer sind in den Schatten gedrängt; unter einem finsternen Gewölbe des Tempels fällt das Licht auf drei Gestalten, eine kniende mit dem Jesuskind — dies ist der ekstatisch ausblickende Simeon —, den sitzenden Priester und eine stehende Figur. Diese drei sind in Rembrandts später Kompositionsweise in scharfem Rhythmus übereinander aufgebaut. Der Stehende ist seltsam wie ein Zauberer angezogen und erinnert an jenes mysteriöse Bild eines Gewappneten, von dem früher (S. 416 ff.) die Sprache war: er trägt eine metallglänzende hohe Mütze, eine gleißende Weste und hält einen Stab mit eigentümlich geformtem oberem Ende, einem Bischofsstab ähnlich. Eine Figur wie diese kommt als Motiv von früh an in Rembrandts Werken vor (auf B 48, Beschneidung; B 99, Tod Mariae, Abb. 177); hier ist sie aber eine Art Hauptperson geworden und wirkt wie ein enthülltes Allerheiligstes. Ihre Gesichtszüge sind im Schatten; aber das Alleinod an der Kopfbedeckung sowie der ganze gleißende Staat, worin eine letzte Erinnerung an das Kind auf der Nachtwache nachklingt, sehen wie magische Augen aus dem Dunkel. Das geheimnisvolle Zwielicht, aus

dem der hellere Schein ahnungsvoll augenhaft hervorbricht, lenkt unsere Vorstellung symbolisch zu dem anderen, dem großen Mysterium, hinüber, da das Göttliche in Kindesgestalt erscheint und prophetisch die erste Begrüßung und Weibe erfährt (Abb. Nr. 175 zu S. 570 f.).

Auf dieser Stufe haben in Rembrandts Kunst alle Ausdrucksmittel symbolischen Wert. So ist es mit der Handhabung von Licht und Schatten, da denn die Fälle, die wir früher besprachen, die Beschattung der Stirn auf den Bildnissen, die Lichtlosigkeit der Augen, nicht anders als eine Symbolik höchster geistiger Beziehungen, derart wie der Apostel vom verhüllenden Vorhang und vom Schauen von Angesicht zu Angesicht spricht, aufgefaßt sein wollen; so ist es endlich mit der Farbe. Immer hat Rembrandt Farbe und Licht als naheverwandte Mächte empfunden, an Licht als an ein Höchstes und Keinstes aus Farbe Geborenes geglaubt (wie Kepler die Farbe nennt: „Lux in potentia“, d. h. latentes Licht, „Lux sepulta in pellucidi materia“): der Symboliker des Lichts ist auch der Symboliker der Farbe. Und so läßt er der Neigung zu jener ertümlichsten aller Farben Lauf, die in den spätem Gemälden als seine unverkennbare Haupt- und Lieblingsfarbe erscheint, dem Zinnoberrot. Ich vermag nicht zu sagen, wie die Macht des Rot in der Beschaffenheit derjenigen Nervenfasern unserer Sehnerven, die rotempfindlich sind, begründet ist. Von der Energie dieser Farbe sagt Goethe, sie scheine sich wirklich ins Organ zu bohren und bringe eine unglaubliche Erschütterung hervor. „Man hat die Neigung zu derselben bei wilden Völkern durchaus bemerkt. Und wenn Kinder, sich selbst überlassen, zu illuminieren anfangen, so werden sie Zinnober und Mennig nicht schonen.“ Es ist dieselbe Farbe, mit der ertümliche Zeiten Götterbilder und Herrscher schmückten¹⁾. In diesem Augenblick hat man das Gefühl, als sehe man Rembrandt, den man uns so gern als den Persönlichsten und ganz Individuellen vorstellt, seine Person wie eine hemmende Schranke abwerfen; er reißt sich zu elementarer Größe empor und spricht zeitlos zu uns

¹⁾ Man sehe die Belege aus Plinius und anderen bei Magnus, „Geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes“, S. 15, wo freilich das, was über die verhältnismäßige Farbenblindheit der Alten gesagt wird, von unserer Wissenschaft nicht geglaubt wird. Helmholtz, „Physiologische Optik“²⁾, S. 348.

wie einer, der war, als die Urzeit Urtümliches empfand, und der bei uns ist wie ein Gegenwärtiger. An der Schwelle, wo die Zufälligkeit des Leibes und seiner Organe im Begriff ist, sich in das Ewige und Dauernde aufzulösen und zurückzuströmen, wird er das Gefäß sonderlicher, nie erlebter Offenbarungen. Ein rätselhaft gewaltiges Werk entsteht. Wir nähern uns dem Wunder aller Wunder, dem Gemälde des verlorenen Sohnes in St. Petersburg.

Das Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lukas 15) gehört zu den Gegenständen, die Rembrandt wiederholt behandelt hat. Es ist die evangelische Erzählung von dem jungen Mann, der mit dem Erbteil, das ihm der Vater ausgehändigt hat, davongeht und es in Ausschweifungen verprast, danach in Not gerät, bis er die Schweine hüten muß, und schließlich von Reue gequält heimkehrt, um Tagelöhner bei seinem Vater zu werden. „Denn ich bin hinfort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße.“ Der Vater aber freut sich des Wiedergefundenen und läßt ihm ein Freudenfest anrichten. Da sich nun der ältere Sohn, der brave und gehorsame, erzürnt und dem Vater vorwirft, wie er einen Sünder so ehren möge, erhält er jene Antwort, aus der die Vorliebe des Evangeliums für die Sünder spricht, die sich belehren und die, erst von den Leidenschaften irregeleitet, nun die Leidenschaft und Liebeaglut ihrer Seele auf das Heil und auf das Reich Gottes richten. Dieser Stoff begegnet, verschiedentlich geformt, in einer Anzahl Zeichnungen, ausgeführt aber in einer Radierung von 1656 (B 91). Über den Stufen der Treppe sieht man den Sünder halb nackt niederknien, indes der Vater mit eiligem Schritt heraustretend, sich liebend über ihn beugt. Dem evangelischen Text getreu sind Diener abgebildet, die auf das Geheiß des Herren „das beste Kleid“ herzubringen, um den Wiedergefundenen zu schmücken. In der Ferne werden weidende Tiere mit Hirten sichtbar¹⁾.

¹⁾ Daß die hinterste Figur den älteren, mißvergnügten Sohn darstelle (Blanc, p. 44), möchte ich nicht wiederholen. In der Frühzeit pflegt sich Rembrandt sehr an den Text zu halten, und dieser besagt, daß sich bei der Ankunft des Sünders der ältere Bruder auf dem Feld befand. Das Gemälde des verlorenen Sohnes, das 1899 in London ausgestellt war, „Katalog“, Nr. 89, ist wohl einstimmig Rembrandt abgesprochen worden.

Das Dramatische der Szene, die Zerknirschung auf der einen Seite, auf der anderen die freudige Bewegung, die das ganze Haus in Unruhe versetzt, ist höchst wirksam ausgedrückt worden. Blanc sagt, in den Werken der größten Meister werde man nicht leicht eine Komposition finden, aus der so viel Herz und innerstes Gefühl spreche. Verwandt als Motiv ist das kleine Petersburger Gemälde von der Versöhnung König Davids mit seinem reuigen Sohn Absalom (siehe Abbildung Nr. 87), welches früher sogar für eine Darstellung des verlorenen Sohnes gehalten worden ist¹⁾. Das Bild ist in unserem Zusammenhang dadurch merkwürdig, daß entgegen der eben beschriebenen Radierung, welche die zwei Hauptpersonen sich im Profil zugewendet zeigt, eine andere Anordnung erscheint, der Sünder vom Rücken gesehen, der Vergebende in Stirnstellung, wie sie auch für das späte Bild des verlorenen Sohnes beibehalten wird. Im übrigen ist das Davids- und Absalombild im Ausdruck von diesem sehr verschieden: der Sohn preßt sich lebhaft an den Vater; dieser aber ist ohne Ergriffenheit und hält sich in königlicher Vornehmheit aufrecht.

Das Petersburger Gemälde des verlorenen Sohnes hat lebensgroße Figuren; seine Maße sind sehr beträchtlich (Höhe 2 m 62, Breite 2,05²⁾); in der technischen Ausführung zeigt es die bestige Art von Rembrandts später Zeit, die wir zu schildern versucht haben. Die Szene ist die Plattform vor dem Haus, dessen laubüberspannte Wand den Hintergrund bildet. In der Architektur ist am Anfang des Portalbogens ein Steinrelief sichtbar, das einen mit übergeschlagenem Bein sitzenden Mann darstellt, der die Klarinette bläst, ein Hund neben ihm. Ist es eine Anspielung auf das zeitweilige Hirtentum des verlorenen Sohnes? Im Flur des Hauses ist eine schwach sichtbare Figur. An der Handlung sind fünf Personen beteiligt, links die zwei Hauptpersonen; rechts drei Zuschauer. Die Hauptgruppe enthält eine starke Abweichung vom biblischen Text. Während nämlich

¹⁾ Waagen, „Die Gemäldesammlung in der k. Eremitage“, S. 337 f., nicht ohne selbst einen Zweifel auszusprechen.

²⁾ In der französischen Ausgabe des „Katalogs der Eremitage“ (dritte Auflage) ist, wie mit Herr von Somof freundlich bestätigt, ein Druckfehler. Das Breitenmaß beträgt 2,05 und nicht 2,8 m. Auch der siebente Band des „Rembrandtwerkes“ hat noch die falsche Angabe des Breitenmaßes 2,80.



187. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes

Kadierung



188. Bildnis eines alten Mannes

Florenz

geschrieben steht: Da er aber noch fern war, sah ihn sein Vater, lief und fiel ihm um seinen Hals und küßte ihn, ist der Alte bei Rembrandt blind; es scheint, daß er die Schritte erkannt hat und eben herausgetreten ist; da sinkt ihm der Sünder entgegen und vergräbt den Kopf im Kleid des Vaters¹⁾. Wundervoll sind die Hände des Alten, wie er, um sein eigen Fleisch zu fühlen, sie, alle zehn Finger nebeneinander, dem Sohn über die Schultern legt; in der breiten Fläche der fühlenden Hände des Blinden ist ein Ausdruck sondergleichen. Der Junge hat mit seinem rasierten Kopf ein rechtes Galgen- und Sträflingsaussehen; die Gelegenheit, einen Alt zu malen, hat Rembrandt verschmäh't und den reuigen Sohn mit einem zerlumpten, durch einen Strick gegürteten Rock bekleidet, durch den an einer Stelle die bloße Haut durchsieht. Das Unterzeug scheint noch aus besseren Tagen geblieben zu sein; am Hals und an den Säumen läßt es sehen, daß es einmal ein gutes Stück gewesen; an der rechten Seite hängt ihm eine kleine Scheide mit einem Messer. In der Gruppe rechts steht vorn ein Alter, im Profil, auf den Stock gestützt; dann kommt eine sitzende jugendliche Gestalt, sehr merkwürdig gegeben. Die linke Hand faßt das übergeschlagene rechte Bein am Fußgelenk an; die rechte Hand liegt auf der Brust; alle Extremitäten sind sozusagen herangenommen und gesammelt; es ist nichts Divergierendes von Bewegung da. Endlich eine Frau, die im Mittelgrund an den Torpfeiler lehnt: von ihrem Gesicht, das in den Gesamtkon getaucht ist, sieht man das Rot der Lippen und dunkle Augen, Augen mit einem Blick, den wir aus den Bildnissen der Spätzeit kennen, die einem nachfolgen und einen Eindruck hinterlassen, wie ihn — mit ganz anderen Mitteln — in der Welt der Kunst nur die Sipylen und Propheten Michelangelos hervorbringen. Diese fünf Figuren sind alle von einer selt-

¹⁾ Von theologischer Seite („Monatshefte für Gottesdienst und kirchliche Kunst“, XII, 1907, 273 ff.) ist getadelt worden, daß alle Darstellungen des verlorenen Sohnes, auch die Rembrandts, den Sinn der Parabel verfehlen, der die überwältigende Liebe Gottes als eine *zu vor kommende* meine. Also dürfe der Sohn nicht erst das Sündenbekenntnis aussprechen und auf die Knie sinken. Aber diese geistlichen Herren übersehen die formale Schwierigkeit, zwei Köpfe auf gleicher Höhe zu geben. Es ist doch keine Aufgabe wie die Heimsuchung Mariens. Der Absalom des Petersburger Bildes ist sich duktend gegeben.

samen Geschlossenheit des Umrisses, die Gruppe von Vater und Sohn wie die Parallelvertikale des Alten mit dem Stock; kein herausgestreckter Arm, der die Umrisklinie unterbräche, keine Transversale, sondern eine gelähmte Unbeweglichkeit. Von der zusammengeschlossenen Kube des Sitzenden war schon die Sprache; die Frau scheint kaum einen Körper, nur Augen zu haben: die gesamte äußere Aktion in den Figuren ist gleichsam erstorben; eine Starre und ein vollkommener Stillstand herrscht rings um das Schauspiel von Reue und Gnade.

Die wenigen, die das Bild gesehen haben und davon sprechen (Bode und Michel), äußern die Meinung, die Umstehenden seien gleichgültig, sie verstünden nicht, was vorgeht oder hätten den Rückkehrenden nicht erkannt. Aber es ist doch wohl etwas ganz anderes. Auf seinen späten Werken hängt Rembrandt gern das Körperliche aus, um in dieser Starre oder Entkörperung das Spiel der seelischen Kräfte frei zu haben; es ist eine innere Ergriffenheit, die die äußeren Teile lähmt. Eigentlich bewegen sich alle nur durch ein Vorbeugen des Kopfes¹⁾. Die Zurückhaltung der Gebärde, die statuenhafte Versteinerung gibt diesen Gestalten etwas Allgemeines, Überindividuelles, als wären sie ein Chor heiliger Zeugen, die mit erbauter Empfindung, aber noch ohne deutlich erhelltes Bewußtsein und ohne Sprache den Vorgang auf der Szene begleiten.

Was wir bis hierber betrachtet haben, ist nicht viel mehr als die Schale. Der arme Sünder mit seinem wie abgenagt aussehenden Schädel drückt die Augen zu; der Vater ist blind²⁾; beide sind in diesem Augenblick blind; sie sehen nichts; sie fühlen nur die tiefe Erschütterung der Begegnung, des sich Wiederfindens, und die sechs Augen, die auf sie gerichtet sind, sind stumm; sie fassen noch nicht ganz. Aber eines spricht in dem

¹⁾ Die Länge der Gestalten ist auffallend. Doch kommt das auch sonst vor, z. B. der Christus der Radierung B 29.

²⁾ Ich glaube, daß Rembrandt für diese Figur die Studie eines Greisenkopfes (Halbfigur mit Händen) benützt hat, die an sehr sichtbarer Stelle in Florenz hängt, Pittigalerie, jetzt (nach de Groot's „Verzeichnis“, Nr. 280) im Uffizienmuseum. Solche Studien hat Rembrandt zunächst nach der Natur und ohne den Ausdruck gemalt, den sie im Zwang der Historie erhalten. Vgl. die Abbildungen hierneben, die erweisen lassen, was die Phantasie des Künstlers leistet.



189. Der verlorene Sohn

St. Petersburg

Gemälde, es sagt mehr als alles, es sagt alles bis zum letzten Wort, die Farbe.

Aus dem dunklen Grund lösen sich grünbräunliche Töne. Das Laub, welches die Wand des Hauses überspinnt, die Gewänder, sie klingen in dieser Tonart, allmählich und wie tastend zu einem Ansatz von Rötlich, ja Golden sich steigend. Der Aneide hat über seinem leinenen Unterzeug weißliche Lumpen, die in Lachs- und Olivtöne übergehen (dies ist die Mischung, die Rembrandts Schüler Arent de Gelder zu seiner Spezialität gemacht hat). Tastend, wie gesagt, *f r a g e n d* fluten die Tonwellen zwischen Grün und Gold, zwischen Grauliv und Rötlichbraun modulierend, heran. Da durchbricht ein mächtiger, bestimmter Farbenwille diese halberstickte und gedämpfte Schwüle, und mit unsagbarer Gewalt fährt das grelle Rot, ein gelbrotes Ziegelrot, dazwischen.

Der blinde alte Vater und der alte Mann rechts sind in diese Farbe gekleidet. Gegen die Verlumptheit des jugendlichen Sünders entfaltet sich aller Reichtum der Kleidung auf dem vergebenden Vater; er ist wie ein König. Über einem grüngoldenen Gewand, von dem weiße, in Rüschen endende Ärmel hervorkommen, breitet sich ein mantelartiger, zinnoberroter Umhang. An seiner Innenseite sieht man Bänder, durch welche die Arme gesteckt sind, um den Umhang festzubalten; Quasten in Rot schmücken seine Enden. Das Rot ist völlig ununterbrochen. Betrachtet man das schwarze Barett, das der sitzende junge Mann auf dem Kopf hat, so wird man gewahren, wie es mit einer Goldborte abgefaßt ist. Nichts derart begrenzt oder unterbricht das Rot. Wie oft hat Rembrandt Goldborten auf Rot und andere Farben gesetzt, um die Sprühkraft zu steigern! Hier hat er den Umhang des Vaters wie den langen roten Mantel des Alten auf der rechten Seite ohne jede Passenterie gelassen: mit einer furchtbaren Gewalt, zpklopischen Blößen gleich, stehen die roten Massen in dem Bild zu Tage.

Was bedeutet dies alles? Was sagt diese Farbe, was kündigt sie?

Ein starkes Licht fällt auf die drei Figuren des Vordergrundes; nach hinten kommen nur schwache Streiflichter; ein solches hat der sitzende junge Mann am Nasenrücken und an der rechten Handwurzel. Der Hauptakzent trifft das Gesicht des Vaters; unter dem grünen Käppchen hat die Stirn

das stärkste Licht; ehrwürdig umrahmen weißes Haar und weißer Bart ein Antlitz, in dem die Augen erloschen sind; sie haben kein Licht und sprühen keines; alle Empfindung ist nach innen gedrängt, zu einem großen, feierlichen Willensakt gesammelt, indes die anderen Seelen ringsum in gebeimer Sympathie mitschwingen. Und nun beginnen wir die Symbolik der Farbe zu ahnen. Sie ist das lösende Wort, das Erstgeborene aus dem Urgrund der Seele, was dem Chaos der Gefühle Form und Richtung gibt, und das Wort, das sie aus der Fülle des Majestätsrechtes, aus unerschöpflicher Macht hervorquellend spricht, lautet: G n a d e. Nun vernehmen wir die Antwort auf das fragende Wogen all dieser halb unterdrückten Töne, dieser schweigenden, gebärdelosen Blicke; denn aus dem Schweigen bricht mit einzigartigem Gewicht ein Herzton, der Laut der roten Farbe und kündigt Gnade. Unmittelbarer hat nie das Sinnliche zum Geist gesprochen wie aus diesem Bild. Hier hat die Form keine selbständige, eigenwillige Bedeutung mehr; sie spielt nicht und dekoriert nicht, und der Ausdruck macht keine Umwege. Form und Gehalt sind ein und daselbe; der Gedanke scheint sich nach seinem Bedürfen und ohne Umschweife den Leib gebaut zu haben; er scheint durch ohne Hemmung und Trübung, und was für uns sonst in den Gegensatz von Körper und Seele, Form und Inhalt auseinandertritt, hat hier seine ursprüngliche und göttliche Einheit zurückgefunden.

Dies ist Rembrandts letztes Wort. Die höchste Vergeistigung gelangt ihm in dem Ausdruck der Gnade.

Wir haben zuvor die Bilder besprochen, in denen die Zusammenstellung des letzten Rembrandtrot mit Grüngold eine Magie entfaltet hat, die sinnlich und übersinnlich zugleich ergreift und zwingt. Auf der sogenannten Judenbraut half es zu einem Hochpoetischen; auf der Lucretia ist statt Rot das Grüngold allein da. Dann begegnet das Rot an dem Samtkleid der (früher) Colmarer Dame wieder als ein Inbegriff zauberischer Anziehungskraft; im Braunschweiger Familienbild ist es Ausdruck höchster Lebensfähigkeit. Je nach der Aufgabe wechselt die geistige Spielart, wie sich am geschlif-

fenen Diamant der Glanz je nach dem Einfallswinkel des Lichtes ändert. Es ist nicht so, wie die kindlichen Stammbuchverse die Gleichung als eine dauernde voraussetzen: Rot ist die Liebe, Grün die Hoffnung usw. Wer Goethes Betrachtungen über Farbensymbolik nachempfindend erlebt hat, und jene Rembrandtwerke nicht nur gesehen, sondern in vertrautem, längerem Umgang erfahren hat, kennt den Schauer und die Verwunderung, mit denen kindliches Staunen anfängt, und mit denen der Greis, in dem sich wiederbelebtes Staunen zu hellseherischem Ahnen verdichtet, Letztes und Höchstes empfindet.

Jene letzten Farbensausbrüche der genannten Bilder Rembrandts sind wie Anläufe zu seinem letzten Wort, dem Bild des verlorenen Sohnes. Ein Akt der Gnade und das überwältigende Wesen der Gnade — konnte das von bildender Kunst dargestellt werden? Was andere in Gedanken denken, was andere fühlen, Rembrandt hat es gesehen und geschaut und sinnlich-geistig wiedergegeben. Er ist zu einem Urphänomen vorgeedrungen.

War es ein Zufall, daß sein letztes Wort gerade dieser Darstellung galt?

Im Hymnus des heiligen Bernhard hat Dante im letzten Gesang des Paradieses die Gnade gepriesen. Und so Goethe in der letzten Szene des letzten Faust. Und so Shakespeare durch den Mund der Porzia:

„Denn nach dem Lauf des Rechts wird von uns keiner
Einst selig, und wir beten all' um Gnade!“

Sie ist das Symbol des Göttlichen in der Welt.

Rembrandt und das religiöse Leben in Holland.

Eine Kunst, die ihre Gegenstände mit so entschiedener Vorliebe der Bibel entlehnt hat, fordert eine zusammenfassende Betrachtung ihres religiösen Charakters. In der kleinen Bibliothek Rembrandts war eine Bibel, und ihren Inhalt hatte er so genau und wörtlich inne, daß viele seiner Darstellungen in ihrer Abweichung von der herkömmlichen katholischen Fassung des Themas nur durch die Tatsache peinlicher Rücksicht auf die Textworte erklärbar werden. Manche Bilder, die man lange für Darstellungen der Profanhistorie gehalten hat, sind von bibelkundigen Forschern schließlich als biblische Stoffe erkannt worden (so der Berliner Simson, den man bis auf Koloff als einen Herzog von Geldern erklärte). Überhaupt hat die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts auf Grund allgemeiner verbreiteter Bibellektüre¹⁾ so viele Stellen der Schrift dem Kreis der gewohnten Auswahl hinzugesügt, daß der moderne Betrachter mit seiner sehr eingeschrumpften Bibelkenntnis manchmal Mühe hat, zu erkennen, welche biblische Erzählung im einzelnen Fall gemeint ist. Heute ist jene Bibelfestigkeit

¹⁾ „Oud Holland“, 1908, S. 190: Die Bibliothek, die ein holländischer Kapitän hinterläßt, besteht aus fünf Büchern, einer Bibel, zwei Psalmenbüchern und zwei nautischen Bänden.

keit wohl nur noch in kleinen Gemeinden von lebhaft entwickeltem, jeden einzelnen umfassendem, religiösem Leben zu finden. Aber noch Goethe stand jene Kenntnis in höchstem Maß zur Verfügung; seine Phantasie und sein Stil zeigen die auffälligsten Spuren jener frühen und nachhaltigen Einwirkung. „Wer sich noch“, bemerkt er selbst darüber, „aus der Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erinnert, wie unter den Protestanten Deutschlands nicht allein Geistliche, sondern auch wohl Laien gefunden wurden, welche mit den heiligen Schriften sich dergestalt bekanntgemacht, daß sie als lebendige Konkordanz von allen Sprüchen, wo und in welchem Zusammenhang sie zu finden, Rechenschaft zu geben sich geübt haben, die Hauptstellen aber auswendig wußten und solche zu irgendeiner Anwendung immerfort bereit hielten, der wird zugleich gestehen, daß für solche Männer eine große Bildung daraus erwachsen mußte, weil das Gedächtnis, immer mit würdigen Gegenständen beschäftigt, dem Gefühl, dem Urteil reinen Stoff zu Genuß und Behandlung aufbewahrte. Man nannte sie bibelste, und ein solcher Beiname gab eine vorzügliche Würde und unzweideutige Empfehlung“¹⁾.

Möchte man nun trotz der oft berührten Schwierigkeit, vom künstlerischen Interesse auf den menschlichen Anteil zu schließen, annehmen, daß eine durch Rembrandts gesamte künstlerische Laufbahn sich erstreckende, unausgesetzte Beschäftigung mit der Bibel ohne starkes persönliches Interesse nicht denkbar sei, und daß ein Mann, der so wenig von außen und so ganz und gar autonom bestimmt ist, in der Bevorzugung biblischer Stoffe Neigung und Bedürfnis einer vorzugsweise religiösen Bildung bekunde, so sieht sich unser Urteil von der Tatsache stutzig gemacht, daß gerade in diesem Punkt unter denen, die sich über Rembrandt geäußert und dieses Problem angerührt haben, keine Übereinstimmung herrscht.

Die meisten gehen wohl von dem Unterschied aus, den Rembrandts religiöse Darstellungen gegenüber der italienischen Behandlungsweise derselben Stoffe zeigen. Nicht das Monumental-Außerliche, das Kultische und Repräsentative, sondern den innerlichen religiösen Empfindungsgehalt habe

¹⁾ Die Stelle steht in den Noten zum Diwan, wo Goethe von Hafis, „dem Koranfelsen“, spricht.

er ausdrücken, das ins Göttliche Gesteigerte und Entfremdete menschlich nahe bringen wollen: so habe seine religiöse Kunst in der Bilderbibel den echten Volkston getroffen, das lautere und schlichte Evangelium verkündet und sei in Wahrheit der reine Ausdruck protestantischer Religiosität¹⁾. Andere haben das Besondere von Rembrandts Auffassung des Christentums weniger in der Betonung eines religiösen als eines sozialen und proletarischen Elements sehen wollen. Wenn schon Theophil Gautier seine religiösen Darstellungen als eine Armenbibel bezeichnet hat, so nennt ihn Taine den Maler des Dunkels, der auch in der moralischen Welt die Nachtseite, Elend und Enterbtheit, hervorgekehrt habe. Von hier aus sei ihm wie kaum einem anderen die Religion des Schmerzes und das Verständnis Christi aufgegangen, des Trösters der Armen, des Traurigen unter den Traurigen. Diese politische Auslegung stammt in der Hauptsache von den Schülern der Pariser Februarrevolution von 1848, und diese demokratisch-proletarische Inszenierung war es, die den Widerwillen des aristokratischen Jakob Burckhardt hervorrief und seine klassizistische Feindschaft gegen Rembrandt verstärkte.

Damit sind die Spielarten der Auslegung lange nicht erschöpft. Von dem Gegensatz ausgehend, daß Rembrandt an Stelle der überlieferten Pose und Majestät der heiligen Figuren strikte Natürlichkeit gesetzt, hat man in diesem Naturalismus ein Anzeichen des Rationalismus gewittert, der, das Übernatürliche und Irrationale in der Religion ablehnend, keine andere Grundlage als die einer natürlichen und vernünftigen Religion anerkenne und grundsätzlich auch die heilige Geschichte als Geschichte aufzufassen Ernst mache. Von hier aus hat nur ein Schritt dazu geführt, Rembrandt und der holländischen Kunst jede religiöse Empfindung völlig abzusprechen, sie als ein Beispiel der allgemeinen Säkularisation modernen Weltsinnes zu bezeichnen. Schon der englische Maler Reynolds hatte geurteilt, die holländische Malerei wende sich nur an den äußeren Sinn der Augen; daher sei sie für die Technik, sozusagen für die Grammatik der Kunst, ein ausgezeichnetes Unterrichtsmittel; wer Höheres und Geistiges verlange, müsse

¹⁾ So zuletzt S. Weisfäcker in dem Werk: „Der Protestantismus am Ende des neunzehnten Jahrhunderts“, S. 277—300.

zu den Italienern gehen. Dieser Meinung hat Ruskin in den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in den letzten Bänden seiner „Modern Painters“ die doktrinäre Wendung gegeben, die gesamte Kunst der neueren Jahrhunderte sei jedes religiösen Gehaltes bar. Da die Reformation auf ihrem Wege steckengeblieben sei, habe sie sich unfähig gemacht, der Weltlichung ein Hindernis entgegenzusetzen; die Kunst sei in den Abgrund des Nationalismus gestürzt. In diesem glaubenstosen modernen Europa seien die Holländer eine Rasse tüchtiger Maler ohne Geist und Empfindung, Handwerker in Ölmalerei. Es gefällt Ruskin, die „fleischliche“ Kunst Vouwermans mit Fra Angelico in Antithese zu bringen, und über Rembrandt mit bornierter Sicherheit zu urteilen, das Dresdener Doppelbildnis (Rembrandt mit Saskia auf dem Schoß beim Frühstück) sei dasjenige Werk des Meisters, aus dem seine Gesinnung am deutlichsten spreche; eine solche Art von Weltlichkeit sei dem siebzehnten Jahrhundert Ersatz für die verlorenen Ideale von Glauben und Hoffnung. Von dem Grunddogma ausgehend, daß Schönfarbigkeit im Sinn des fünfzehnten Jahrhunderts der einzig wahre Kunstausdruck sei, da denn Farbe die Unschuld, die Sündlosigkeit und das Göttliche in der Natur sei, nennt er die holländische Kunst eine todbringende Kunst, weil sie den Sinn für Farben ertöte. „Eine Kunst, die wie die Rembrandts oder Caravaggios nur in Braun und Grau malt, kann nicht anders als gemein und gottlos sein.“ Paradoxe Anschauungen dieser Art kann man nicht kritisieren, da sie aus der Willensrichtung bedeutender Persönlichkeiten und nicht aus ihrem Intellekt entspringen. Es mag also genügen, neben anderen Meinungen auch diese zu verzeichnen und, damit man sich nicht darüber erregt, zum Schluß auch davon Kenntnis zu nehmen, daß Fromentin genau die entgegengesetzte Auffassung vertritt, indem er Rembrandt für einen Ideologen, Spiritualisten und Metaphysiker erklärt. Von Simmels Versuch, die Transzendenz von Rembrandts religiöser Kunst zu retten, aber paradoxer Weise diese Transzendenz für Immanenz zu erklären, war in der Einleitung die Sprache.

Aus dieser kurzen Übersicht wird eines klar geworden sein. Die Lösung dieses schwierigen Problems kann nicht auf dem Weg erhofft werden, daß man sich für eine der vorhandenen Auffassungen entscheidet oder sie um

eine neue vermehrt, da das subjektive Befinden und Meinen in solchen Fragen dem einzelnen zwar genügen mag, aber wissenschaftlich nicht befriedigt. Ehe wir indessen die Möglichkeit einer aussichtsvolleren Methode erörtern, stoßen wir auf zwei Vorfragen, die eine, ob denn nicht etwa literarische ausdrückliche Zeugnisse über Rembrandts religiöses Verhalten vorhanden sind, die andere, wie man sich das Verhältnis des Menschen zum Künstler in religiösen Dingen grundsätzlich vorzustellen habe.

Aus Houbraekens Sammlung von Biographien holländischer Maler hat man den allgemeinen Eindruck, daß diese Klasse von Menschen in ihrer häufig unregelmelten äußeren Lebensführung es mit Kirche und Religion nicht allzu ernst genommen habe. Wenigstens fällt es auf, wenn in einzelnen Fällen das Gegenteil ausdrückliche Erwähnung findet, wie etwa, daß Everdingen, Flink und A. de Gelder regelmäßig in die Kirche gegangen, daß Albert Kuyp sogar Kirchenältester gewesen sei, daß der Südniederländer Champagne, der allerdings Beziehungen zu Port-Royal pflegte, am Sonntag zu malen abgelehnt habe. Über Rembrandts äußeres religiöses Gehaben besitzen wir eine einzige, sehr merkwürdige Nachricht, die uns der oftgenannte Florentiner Baldinucci mitteilt: Rembrandt habe zur Sekte der Mennoniten gehört. Die „Mennoniten“¹⁾, sagt dieser katholische Autor, bekennen eine falsche Religion; auch weichen sie vom Bekenntnis Kalvins ab, indem sie erst mit dreißig Jahren taufen. Ihre Geistlichen seien keine studierten Leute, sondern gewöhnliche, aber geachtete, ehrliche und gerechte Personen („galantuomini“²⁾); in den übrigen Dingen lebten sie „a lor capriccio“. Ob Rembrandt auch später bei jener falschen Religion geblieben sei, erklärt Baldinucci, nicht zu wissen³⁾. Vielleicht kann man aus der ganzen Fassung der Mitteilung schließen, daß Rembrandt die Zugehörigkeit zur

¹⁾ Diese Namenform ist mir wiederholt auch in holländischen Alten vorgekommen.

²⁾ Sogar der strenge Calvinismus der Dordrechter Synode hat in Ausnahmefällen die Wahlbarkeit von Personen, welche nicht Theologie studiert haben, zum Pastorenamt zugelassen, wenn es „mannen van singuliere gaven“ seien. Man nannte sie „duytsche klercken“. Goeters, „Vorbereitung des Dietismus“, S. 30.

³⁾ Seine Nachricht stammt aus der Erzählung eines dänischen Schülers von Rembrandt, Reil. Es ist nicht der geringste Anlaß, die Wahrheit dieser Überlieferung zu bezweifeln. Eine sehr ausführliche Verteidigung gegen Zweifel, die an dieser Tatsache zu

Sekte nicht etwa von seiner Familie ererbt hat, sondern aus eigenem Antrieb zu ihr gegangen sei. Wir werden auf diese Möglichkeit später zurückkommen. Daß der seltene Vorname Rembrandt, wie Blanc behauptet hat, ein bei den Mennoniten häufiger Name gewesen sei, ist nicht richtig. Der Name Rembrandt ist nirgends häufig; doch kommt z. B. ein berühmter Mathematiker und Astronom Dirk Rembrandts van Tierop vor (ca. 1612 bis 1662)¹⁾. Sehr viel weiter bringt uns zunächst das Wissen um Rembrandts Mennonitentum nicht; denn dieses Bekenntnis umschloß damals Menschen von sehr verschiedener Sinnesrichtung. Die religiöse Kunst Rembrandts wird aus seiner Zugehörigkeit zur Sekte an einigen Stellen Aufklärung gewinnen, und dies bleibt wichtig, auch wenn wir, den religiösen Menschen Rembrandt zu kennen, vielleicht verzichten müssen. Daß, religiöse Kunst hervorzubringen, nur frommen Menschen und Künstlern möglich sei, ist eine Vorstellung, die in den Kreisen der deutschen Romantik, der Tazarenen und Maler von San Isidoro, gern gehegt worden ist. Den Trugschluß, der in diesen Meinungen liegt, hat schon Schnaase deutlich durchschaut, und es ist um so wertvoller, seine Äußerungen, die schon 1834 in den Niederländischen Briefen ausgesprochen wurden, kennen zu lernen, als sein eigenes starkes religiöses Bedürfnis und sein Verständnis dieses Punktes außer jedem Zweifel steht, wovon man sich aus seiner Kunstgeschichte (insonderheit aus seiner Haltung gegen die Renaissance) wie aus seinem Briefwechsel mit Herrn von Uechtritz genügend überzeugen kann. Schnaase sagt also (im 13. und 14. der Niederländischen Briefe), der religiöse Charakter der Kunstwerke hänge mehr von ihrer Zeit als von ihren einzelnen Urhebern ab, da es denn zu allen Zeiten Fromme und Leichtsinrige auch unter den Künstlern gegeben habe. „Die Bilder des Giotto und des Filippo Lippi

rütteln versuchten, gibt C. H. Wyranda, „Rembrandt doopgezind?“ in „De Zondagsbode. Doopegezind weekblad“, Amsterdam, Juli und August 1906, Nr. 35—41. Ebenso K. Vos, „Rembrandts geloof“ in „De Gids“, 1909, Juli, III, 49 ff., wo Rembrandt als Mennonit vermutungsweise den Sozinianern zugerechnet wird, die die Gottheit Christi leugnen. Unsere Ausführungen, die seit zwanzig Jahren gedruckt sind, kennt dieser theologisch wohlgebildete Verfasser nicht.

¹⁾ Angaben, die ich der bewährten Gefälligkeit des frühverstorbenen Freundes E. W. Moes in Amsterdam verdanke.

scheinen uns mehr frommen Ausdruck zu haben als die des Rubens, und dennoch wird dieser wegen seiner Frömmigkeit gerühmt, während von Lippi ein entschieden leichtes Leben, von Giotto wenigstens Äußerungen einer gewissen religiösen Gleichgültigkeit berichtet werden.“ Weiter aber will es fraglich werden, ob das fünfzehnte Jahrhundert wirklich eine tiefere Frömmigkeit als das sechzehnte und siebzehnte besessen, und so wird der Schluß aus dem religiösen Ausdruck eines Bildes auf die Frömmigkeit der Zeit ebenso abgewiesen wie der auf die Frömmigkeit des einzelnen Malers. Da nun der religiöse Ausdruck unmöglich im Gegenstand allein gesucht werden kann, vielmehr aus den zarten Verhältnissen von Form und Farbe entsteht, aus Dingen also, für welche die eigentliche Religion gar keinen Maßstab besitzt, so meint Schnaase, eben dies weise auf den eigentümlichen Geist der Kunst, der, mit Religion keineswegs identisch, eine Selbständigkeit besitze, die in der geschichtlichen Erscheinung zum Alternieren dieser beiden großen Mächte, Kunst und Religion, führe.

Indem wir die Frage nach dem persönlichen religiösen Charakter Rembrandts gegen die sicherer zu beantwortende und wichtigere Frage nach dem religiösen Charakter seiner Kunst zurückstellen, wollen wir bekunden, daß jenes Verhältnis des religiösen Menschen zum religiösen Künstler nur als Einzelfall aus der viel allgemeineren Fragestellung gelten kann, wie das Verhältnis von Mensch und Künstler, von Mensch und Genius überhaupt zu denken sei. Dies zu erörtern, sei dem Schlußabschnitt vorbehalten. Wir wollen also vermeiden, die Beurteilung von Rembrandts religiöser Kunst irgendwie mit der des Menschen Rembrandt bewußt oder unbewußt zu verqueren und vielleicht zu kompromittieren. Wenn hiermit eine Hauptwurzel willkürlich subjektiver Auffassung beseitigt ist, so mögen wir um so mehr hoffen, zu einer wissenschaftlich begründbaren Ansicht zu gelangen, als wir auch des weiteren in diesem Fall unseren Ausgangspunkt nicht von Rembrandt noch seiner Kunst, sondern von einem Gesamtbild der religiösen Lage seiner Zeit nehmen wollen. Haben wir erst eine deutliche Vorstellung, wie mannigfach sich die holländische Religiosität des siebzehnten Jahrhunderts betätigt hat, so mag an einem Maßstab fester historischer Größen die religiöse Kunst Rembrandts gemessen werden. Ihr Wesen und Gehalt

wird so vielleicht müheloser und überzeugender erkannt werden, als wenn sich das in religiösen Dingen nicht untrügliche Gefühl des modernen Menschen zum Richter darüber aufwirft.

Die kalvinistische Kirche Hollands, wie sie auf der Confessio Belgica von 1562 ruhte und in der Hauptsache durch das Dordrechter Konzil von 1618 und 1619 befestigt war, erhob sich aus dem blutgedüngten Boden der spanischen Glaubensverfolgungen des sechzehnten Jahrhunderts. Noch war das Andenken der Märtyrer frisch, die als Ketzer auf den Scheiterhaufen der spanischen Inquisition verbrannt worden waren, deren Entel jetzt die Freiheit des Bekenntnisses im befreiten Land genossen. Die Saat des Hasses hatte ein streitbares Geschlecht emporwachsen lassen, das nicht an Milde geöhnt war. Daß auch Kalvin in Genf einen Ketzer, Servet, den Flammen übergeben hatte, fand in der holländischen Kirche rücksichtslose Verteidiger, und wenn das Dordrechter Konzil die Zeiten des Athanasius und Arius nicht in voller Stärke erneuerte, so lag die Ursache weniger in der religiösen Milde der Sieger als in den Rücksichten staatsbürgerlicher Politik. Der Calvinismus hatte von Haus aus seine Stärke in der Gewöhnung und Einsicht, daß, wer von den Menschen Großes erreichen will, noch Größeres, ja das Ungeheure von ihnen fordern muß. Nicht von dem Menschen und seinem Heilsbedürfen, sondern von dem Herrenwesen Gottes, zu dessen Ehre und Herrlichkeit die Schöpfung da ist, hat er seinen Ausgangspunkt genommen. In einen strengen Dienst ist der Mensch gestellt, und die furchtbare Lehre von der Gnadenwahl ist nur der Ausdruck der absoluten göttlichen Souveränität. Nüchtern ist die Stimmung dieses Dienstes; von der Weltliebe und ihren trügenden Freuden scheidet er die Gemeinde der Frommen ab, die in strenger Kirchenzucht und fortwährender Übung dem göttlichen Gesetzeswort nachzukommen trachten. Strenge Sonntagsfeier, Verbot des gemeinsamen Tanzes beider Geschlechter, Verbot öffentlicher Schauspiele im Theater, Einschreiten gegen Lurus in Tracht und Leben, Eifers gegen Eleganz und Schmuck der Frauen, gegen unzüchtige Kleidung, gegen die Perücken der Männer, gegen Wucher in der Geschäftswelt, gegen das Über-

greifen der weltlichen Obrigkeit: im Großen wie im Kleinen der Grundsatz, daß das Christentum sich nicht den Menschen anbequemem dürfe, sondern daß der Mensch, weit entfernt, sich Selbstzweck zu sein, nur in Unterwerfung der Ehre Gottes zu dienen habe¹⁾. Wo die kirchlichen Zuchtmittel der Exkommunikation nicht reichen, um die Unverächtigkeit und Unbescholtenheit der Abendmahlsgäste zu sichern, ist die Meinung, daß die weltliche Obrigkeit mit Strafen nachzuhelfen habe. Nichts natürlicher aber, als daß diesem eiservollen Geist der kalvinistischen Kirche die alttestamentliche Hälfte der Bibel als in manchen Stücken wesensverwandt entgegenkam. Wie die Juden sich als das Eigentum ihres Herren Gottes bekannt hatten, so fühlte man sich in dem kalvinistischen Holland als das auserwählte Volk, das der Herr sichtbarlich im Kampf gegen mächtige Feinde geschützt hatte²⁾. Wenn sich Konstantin Huygens erinnerte, wie dem zweijährigen Knaben die Mutter die von Clement Marot in französische Verse gebrachten Zehn Gebote als Kleinkinderlied vorgesungen, so begleitete die Gegenwart jener altgeheiligten Überlieferung den frommen Holländer durch sein ganzes Leben. Als der Leydener Professor Cunaeus sein Buch von der Staatsverfassung der Hebräer herausgab, sagte er in der Widmung den Staaten von Holland und Westfriesland, keine Geschichte sei reicher an guten Beispielen; denn dieser Staat der Hebräer sei nicht von Menschen, sondern vom ewigen Gott gegründet worden³⁾. Spinozas theologisch-politischer Traktat ist eine — freilich feindliche — Auseinandersetzung mit den „Aktualitäten“ der jüdischen Verfassung und ihrer dauernd angerufenen Vorbildlichkeit für die zeitgenössische Geschichte in England und Holland. In allen politischen Debatten erschienen die Vorgänge und Geschichten des Alten Testaments als Zeugnisse von schwerwiegender Autorität; wie nach dem Tod Wilhelms II. von Oranien die Generalstaaten 1651 zusammentraten und den großen Beschluß faß-

¹⁾ Für das einzelne, besonders die Würdigung der Tätigkeit Gisbert Voets, den die Geschichtschreiber der Philosophie meist nur als Gegner Descartes' kennen und behandeln, Nitsch, „Geschichte des Pietismus“, I, 101 ff.

²⁾ Dies war die allgemeine Überzeugung. Selbst einem Weltkind wie Rubens fiel es auf. Vgl. seine „Briefe“ (Rosenberg), S. 181.

³⁾ Petri Cunaei, „De republica Hebraeorum“, libri tres 1617, ein prachtvoller Elzevierdruck.

ten, die Statthalterwürde nicht wieder zu besetzen, unterstützte Cats diese Entscheidung mit dem Präzedenzfall, daß auch die Juden zwischen dem Auszug aus Ägypten und der Königszeit keine Unabsetzbarkeit der Heerführer gekannt hätten. In so mittelalterlichen Gedankengängen eignete man sich die Vorstellungen und Tatsachen der israelitischen Geschichte als wahre nationale Vergangenheit an, indes die Renaissance ihre Neigung der heidnischen Vergangenheit zugewendet und danach ihre Politik orientiert hatte.

Freilich war auch in Holland dafür gesorgt, daß die Antriebe eines an der Bibel genährten theokratischen Radikalismus, wie sie in England zu den größten Umwälzungen führen und den heftigsten Gegenschlag gegen die Renaissance erzeugen sollten, gemäßigt und von einer wohlgegründeten Staatsgewalt in Schranken gehalten wurden. Hatte schon auf rein theologischem Boden die Dordrechter Synode nicht bis zum Äußersten gehen können und sich (wie in dem Streit der sogenannten Supra- und Infrapapstler) zu Zugeständnissen genötigt gesehen, so bot das Grenzgebiet kirchlicher Disziplin und staatlicher Polizeigewalt eine Reibungsfläche, wo der Kampf der Prinzipien nur durch tatsächliche Machtäußerung entschieden werden konnte. Zumal die Kanzel mochte, so wohlthätig der erzieberische Einfluß der Predigt wirkte, zu jeder politisierenden Agitation mißbraucht werden. Ein Geistlicher wie Sylvius, der Verwandte und Vormund von Rembrandts Saskia, der über 28 Jahre in Amsterdam als Seelsorger tätig war, hinterließ, als er 1638 starb, ein gesegnetes Andenken; man fand ihm nachzurühmen, daß er noch mehr als durch seine Rede durch sein Beispiel Gutes gewirkt und in moribus die Amstelstadt neugegründet habe. Anderen gegenüber sah sich aber die Stadt in der unangenehmen Lage, von ihrem Recht, die Prädikanten in den Grenzen des Respekts gegen die Obrigkeit zu halten, Gebrauch machen zu müssen. Als die Hegereien gegen die dissentierenden sogenannten Remonstranten das Maß überschritten und Störungen der öffentlichen Ordnung befürchten ließen, griff die Regierung von Amsterdam zur Ausweisung der leidenschaftlichsten Kanzelredner. Unmittelbar danach, 1631, ordnete sie auf Grund der Dordrechter Beschlüsse, nachdem sie von je das Recht gehabt, die vom Kirchenrat vorgeschlagenen Prädikanten zu bestätigen oder abzulehnen, zwei Deputierte, Bürgermeister oder Bürgermeister-

kandidaten, zu den wöchentlichen Sitzungen des Kirchenrats ab. Die beiden Herren stimmten nicht mit, aber, indem sie die „préséance“ genossen, vertraten sie sichtlich den Vorrang der weltlichen Obrigkeit. Als 1660 in Utrecht, dem Hauptquartier des rigorosen Calvinismus, infolge von Streiktigkeiten dieselbe Maßregel ergriffen wurde, verschrieb man sich zur Aufrechterhaltung der kommunalen Autorität drei Kompagnien Stadtmiliz aus Amsterdam und verwies die heftigsten geistlichen Agitatoren der Stadt¹⁾. In Amsterdam gehörte der Kirchenrat zu den regelmäßigsten Querulanten auf der Bürgermeisterstube; man tat ihm zu Gefallen, was anging; aber man verlor die allgemeine Wohlfahrt nicht aus dem Auge. In Holland bestand seit 1580 die Zivilehe; seit 1656 galt sie für alle sieben Provinzen, und zwar für Katholiken und Dissidenten obligatorisch, für die Angehörigen der reformierten Staatskirche fakultativ. Die Eintragungen des städtischen Standesamts haben der historischen Forschung wichtige Daten geliefert. Im ganzen darf man sich die geistlich-weltlichen Beziehungen in einem Land, das mit größter Fähigkeit an alten Gewohnheiten hing, als altgeregelte vorstellen; es fehlte nicht an wahrhaft mittelalterlichen Rudimenten, und die Chronik verzeichnet zum Jahr 1672 den Fall, daß vier französische Soldaten, zum Galgen verurteilt, das Glück fanden, die Süesprache einiger Amsterdamer Damen zu gewinnen, welche denn kühn genug waren, auf das Bürgermeisteramt zu gehen und die Sache der Unglücklichen zu führen, worauf der Herr Bürgermeister die Frage erhob, ob denn die Damen „nach dem Brauch der alten Zeiten“ mit den Verurteilten in Ehebund zu treten bereit seien, da nur unter dieser Bedingung „gepardonneert“ werde. Die Damen erklärten, sie seien sämtlich bereits verheiratet, womit die Obrigkeit ein Einsehen hatte, die Sache jener Franzosen aber einem neuen Gericht überwies, das zu einem glimpflicheren Urteil kam. Dieser konservative Geist, der an den alten Bräuchen festhält und gegen Neuerungen mißtrauisch ist²⁾, die holländische

¹⁾ „Bontemantel“, I, 223 f. Dieser Utrechter Streit über das Recht der Nutznießung der Kanonikerpfünden aus der katholischen Zeit brachte eine sehr umfangreiche Streiteliteratur hervor und machte großes Aufsehen. Auch Sorbidiere berichtet darüber.

²⁾ Schiller, der die Geschichte der Niederlande kannte, hat in seiner Kritik von Goethes „Egmont“ auf die vorzügliche Charakteristik in der ersten Szene aufmerksam gemacht, wo ein Holländer, Bupst, als Schüßentönig im Scheibenschießen wider das Herz

Fähigkeit, von der ein Franzose witzig bemerkte, sie gleiche dem Torf, der langsam Feuer fängt, aber das Feuer hält, wandte sich wohl auch gegen die Kirche und erklärte, da man von alten Zeiten her in Holland Kirmes gehalten, getanzt und getrunken und die Freuden des Lebens nicht verachtet habe, die Strenge der kalvinistischen Regeln des christlichen Lebens für Neuerung und die allzu rigorose Moral für eine Hemmung freier kommerzieller Bewegung und Gewöhnung. Das Leben aber wußte eine mittlere Linie zu finden. Der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts war kirchlich, mit einem merkbaren Anhauch kalvinischen Eifers, und bewahrte dabei ein weltfröhliches Herz. Dr. Tulp 3. B. (der Nikolas Tulp von Rembrandts Anatomie) war als Mediziner nicht von der Aufklärung angesteckt, auf die sich seinesgleichen oft etwas zugute tun; er hatte den Mut, wenn auch erfolglos, gegen die Schaustellung der Heidengötter und -göttinnen bei öffentlichen Aufführungen (wie wir sie bei den Empfangsfestlichkeiten der Maria von Medici oben S. 102 ff. kennen gelernt haben) zu protestieren; auch ging er so weit, im Magistrat, als die Lutheraner Augsburgischen Bekenntnisses wegen Anwachsens ihrer Gemeinde ein Gesuch um Bauerlaubnis einer zweiten Kirche in Amsterdam einreichten (1659), „mit Exempeln aus dem Neuen Testament“ dagegen zu stimmen¹⁾. Der Geschichtschreiber von heute würde gut tun, die Kraft solcher Überzeugungen zu schätzen, ja vielleicht eine Zeit zu beneiden, wo noch nicht alles und jedes relativ und problematisch geworden war, wo dem einzelnen noch nicht jener unerhörte Kraftverbrauch zugemutet wurde, sich den Boden, auf dem er steht, in jedem Fall selbst festzutreten, sondern wo es an einigen Stellen noch Überlieferungen gab, in die man hineingeboren wurde, und bei denen man sich beruhigen konnte. Nur von diesem Selsengrund gewisser Elemente der Weltanschauung schreibt es sich her, daß die Männer jener Jahrhunderte mit so viel unverbauhteren Kräften zur Betätigung ihres Geistes gelangen, mit so erstaunlicher Frühreife ihren Platz nehmen und behaupten.

Jedenfalls muß man sich hüten, seine Vorstellung vom religiösen Geist

kommen die anderen traktiert, wozu der invalide Gelehrte Ruyssum sagt: „Laßt ihn! Doch ohne Präjudiz!“

¹⁾ „Bontemantel“, II, 49f., 516.

des damaligen Holland einseitig nach den Kreisen der Regierenden zu bilden, die natürlicherweise eine Minorität waren und ganz von politischen Gesichtspunkten beherrscht wurden. Hier sah man im Interesse der Ruhe und des prosperierenden Geschäfts auf gute äußere Beziehungen und hielt auf versöhnliches Wesen. Die Bürgermeister von Amsterdam gaben alljährlich den geistlichen Herrn „tot goede correspondentie“, wie es bezeichnenderweise heißt, ein Essen; die Herren vom Rat und die Prädikanten saßen dann in bunter Reihe; es war gewöhnlich eine fröhliche Mahlzeit, und die Herren gaben den Geistlichen, was vom Tisch überblieb, für Frauen und Kinder mit. Im ganzen aber drang von der Regierung her ein erkältender Zug in die Kirche, der die religiös empfindlicheren Naturen verletzte. Die aristokratische Rangordnung der offiziellen Kreise machte auch vor der Kirche nicht halt; auch in der Kirche gab es eine „Heerenbank“; die Behörden, der Kriegsrat, die Schützenoffiziere, alle hatten ihr besonderes reserviertes Gefühl, und so wollte man überhaupt finden, daß der offizielle Calvinismus, in Dogmen verfestigt und gesichert, aus Rücksichten der Politik im praktischen Leben und in der Moral nicht die erwarteten Früchte zeitigte. Die Hab- und Gewinnsucht war eigentlich schrankenlos, und die regierenden Kreise gingen nicht mit gutem Beispiel voran; man hatte keine Götzen „wie die Azteken“; aber Götze war das goldene Kalb¹⁾. Die strupellose Ausnützung von Familienverbindungen und Einflüssen aller Art, die rücksichtslose Amterjagd wurde in den regierenden Familien mit zynischer Offenheit betrieben²⁾; in diesen Kreisen war der Kult der Macht und des Erfolgs der einzige Glaube, der lebendig war. Daß es keine anderen Gesinnungen und Überzeugungen gebe, als die die Selbstsucht und der Vorteil diktiert, galt dem Skeptizismus der großen und kleinen Politiker für ausgemacht³⁾.

Indessen gab es eine ganz andere Seite, von der gesehen die Kühle

¹⁾ „Non Nitzliputzli Mexicanorum deus, sed nummus pro idolo est“ (Baerlaeus).

²⁾ Bezeichnende Beispiele bei Kerntamp, „Amsterdam in de zeventiende eeuw“ im Abschnitt über die Amterlaufbahn (de trap der ambten).

³⁾ Hier kann nur auf die grundlegenden Untersuchungen Max Webers hingewiesen werden, die den Geist des Kapitalismus auf dem religiösen Boden des Calvinismus betreffen und in der Formulierung des Begriffs der innerweltlichen Askese als einer reli-

und Nüchternheit der privaten und Staatsraison in vorteilhafterer Beleuchtung erschien. Zumal die Fremden konnten sich nicht genug erstaunen, daß an dieser einen Stelle der Welt das Feuer der religiösen Kämpfe, die seit einhundertundfünfzig Jahren Europa verwüsteten, durch Toleranz oder Gleichgültigkeit erloschen war. Wir haben früher die Befriedigung von Descartes vernommen, daß in der Stadt der Geschäfte, wo jeder nur an sich denke, die Freiheit des Denkens ungestört bleibe¹⁾. In der Zeit Jan de Witts hat am Schluß seines theologisch-politischen Traktats Spinoza das Gedeihen Amsterdams als Frucht der politischen und religiösen Freiheit, als Belohnung der Toleranz gepriesen. Wenn der Zweck des Staates Freiheit sei, so könne es nicht seine Aufgabe sein, die Menschen aus vernünftigen Wesen zu Tieren oder Automaten zu machen; nicht Haß und Kampf dürfe gepredigt, sondern nur die Entfaltung der geistigen und körperlichen Kräfte gefördert werden. Ob die grundsätzliche Freiheit Respekt vor der Freiheit mehr, ob der hochgesteigerte Verkehr mit aller Welt, der täglich die grenzenlosen Verschiedenheiten der Glaubensmeinungen und Riten kennen lehre, skeptisch mache und die Überzeugung eines Alleinseligmachenden erschüttere, einerlei welches immer die Ursache sei: die Tatsache des Erlahmens religiöser Leidenschaft ward konstatiert, und ein aufmerksamer Beobachter (Temple) wußte dies so zu formulieren, es möge sein, daß die Religion in anderen Ländern mehr Kraft habe, Gutes zu wirken; so viel sei aber gewiß, daß sie hier am wenigsten Böses verursache. Die Freiheit der Kulte, sofern sie sich der öffentlichen Kontrolle unterwarfen, war groß. Zwölf Jahre, nachdem die

giösen Legalisierung des Gütererwerbs eine Lösung finden. Diese berühmten Arbeiten sind im „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik“ 1904 und 1905 erschienen und in einer veränderten Ausgabe neugedruckt in Webers „Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie“, I, 1—206, 1920. Dazu ferner der ausgezeichnete Abschnitt: „Wirtschaftsethik des Kalvinismus“ bei Troeltsch, „Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen“, S. 704 ff. Vom gleichen Verfasser: „Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt“, S. 42 ff. Im allgemeinen ist, was mir einmal Julius Wellhausen bemerkte, Kapitalbildung wiederkehrende Erscheinung bei Sektten und Juden, so lange sie, freiwillig oder unfreiwillig, von der „Welt“ und ihren Lurusgewohnheiten und -gelegenheiten abgeschlossen sind.

¹⁾ „Ich ziehe Amsterdam der Kube jedes Kapuziners oder Kartäuserklosters vor“, schreibt der Katholik Descartes an Balzac. G. Cohen, „Ecrivains français en Hollande“, 1920, S. 403 f.

Dordrechter Synode die dissentierenden Remonstranten aus der Kirche gesetzt und für unfähig erklärt hatte, Staatsämter zu bekleiden, ward ihnen 1630 das Recht, Kirchen zu bauen und Schulen zu errichten, erteilt; die Juden hatten ihre Synagogen; für alle Sekten und Bekenntnisse gab es eine weitgehende (indessen nicht unbefchränkte) Toleranz. Nur für den k a t h o l i s c h e n Kult bestand eine, freilich mehr rechtliche als tatsächliche Ausnahme. Seine öffentliche Ausübung war verboten, was sich teils aus Entstehung und Verlauf des großen Unabhängigkeitskrieges, teils aus der fortdauernden Furcht vor dem Einfluß einer auswärtigen Macht auf die Katholiken, des Papsttums, erklärt. So wurde auch im Amsterdam des siebzehnten Jahrhunderts die Steuerfreiheit, die man protestantischen und sogar jüdischen Wohltätigkeitsanstalten vergönnte, auf katholische Anstalten nicht ausgedehnt, um Schenkungen entgegenzuwirken. Daß diese Ausnahme nicht aus religiösen, sondern aus politischen Gründen gemacht wurde, findet man ausdrücklich anerkannt; die katholische Religion war verboten, aber wenig verfolgt. Ein venezianischer Gesandtschaftsbericht von 1620 besagt, die Obrigkeit drücke ein Auge zu, und es sei kein Geheimnis, daß man allein in Amsterdam jeden Tag zwölf bis vierzehn Messen in Privathäusern hören könne. Von außen unkenntlich, waren diese katholischen Kapellen mit allem vom Kult erfordernden künstlerischen und liturgischen Schmuck ausgestattet. Daß das tolerante Verhalten der Behörde andauerte, und daß die Beschwerden der reformierten Geistlichkeit über die katholischen Messfeiern, den „gotteslästerlichen Abgötterdienst und die superstitiösen Zeremonien“, die das Bürgermeisteramt wegen deren vermeintlicher Begünstigung fortwährend zu hören bekam, beiseite gelegt wurden, bestätigt nach einigen Jahrzehnten ein weiterer Bericht von katholischer Seite, wonach an solchen Privattottesdiensten bis zu zweihundert Personen teilnahmen. Die einzige Vorsicht, die geübt werde, sei die, sich nicht auf einmal und gemeinsam, sondern in kleineren Gruppen zu entfernen, um das Aufsehen zu vermeiden, wozu auch eine Mehrzahl von Türen und Ausgängen dienten. Die Zahl der Katholiken war zumal in der bäuerlichen Bevölkerung, aber auch in den Städten groß ¹⁾,

¹⁾ Kante, „Die römischen Päpste“, II, 313, zitiert die Angaben eines Berichts über ihr fortwährendes Anwachsen. Vgl. auch Balduino in der Vita des Corn. Bloemaert.

und man darf von der Ruhe, die in der Hauptstadt aufrechterhalten wurde, nicht ohne weiteres auf das gesamte Land schließen. An kleineren Orten kam es mehr als einmal zu gewaltsamen Zusammenstößen mit Katholiken¹⁾. Hausdurchsuchungen und Kontrolle katholischer Gottesdienste, wie sie von den Prädicanten dauernd verlangt wurden, führten auf dem Land nicht selten zu Verhaftungen von Geistlichen und schweren Geldbußen. Doch wurden jene meist nach kurzer Zeit freigelassen und diese — auf vermittelnde Verwendung hin — erlassen. Märtyrer machte man keine mehr.

Auch war die Zahl katholischer Regenten (Bürgermeister, Schöffen) trotz der gesetzlichen Ausschließung immer noch beträchtlich²⁾. Aber selbst die kalvinistischen Behörden ließen sich, zum Teil auf Grund von regelmäßigen Abgaben in ansehnlicher Höhe, zur „conniventie“ bestimmen. Es gab sehr viel reiche Katholiken, und ihre geschäftliche Stellung sprach mit, wenn zumal die Staaten von Holland, wo der Handelsbelang vorherrschte, dem Andrängen der Prädicanten, ja der anderen Provinzen Widerstand leisteten und die heftigeren „Plakate“ immer wieder in den Kommissionen begruben. Dazu kam die versöhnliche, klug patriotische Gesinnung der apostolischen Vikare, die von Brabant aus am Werk waren, und von denen einer 1668 zu rühmen fand, nirgends sei die katholische Mission besser geordnet als in Holland; „splendent oratoria, nitent altaria“. Die Verfolgungen der Waldenser, die spätere Widerrufung des Edikts von Nantes und die Hugonottenverfolgungen Ludwigs XIV. haben in Holland kaum Rückschläge bewirkt, und so waren beim Französischen Krieg und Einfall in Holland die Rufe: „Lieber Frankreich als der Prinz von Oranien“ ganz vereinzelt. Die Folge der schlaffgewordenen Handhabung der Staatsgesetze gegen die Katholiken war dann wieder, daß die ausführenden Beamten sich erst recht nicht durch heftige Aufwallungen im Sinn des geistlichen Verlangens gegen die „Papstgesinnten“ dem contemptus publicae autoritatis aussetzen wollten. Es gab so viel Gelegenheit, die Messe zu hören, daß man den Schein wahren konnte,

1) Ein sehr anschaulicher Bericht von 1649 in „Oud Holland“, 37 (1919), S. 120 ff.

2) Eine Statistik von 1658 bei Knuttel, „De toestand der nederlandsche katholieken ten tijde der republiek“, 1892—94, I, S. 280 und 347 ff. Auch I, 61 und 62, zunehmende Zahl des Alters.

den Gesandten der katholischen Mächte, denen von Venedig, Portugal, Frankreich und nach dem Frieden von 1648 den „Herren Ambassadeurs“ des Kaisers und von Spanien aufzupassen, daß ihre Hausgottesdienste nicht mißbraucht, und daß die holländische Predigt in ihren Residenzen verboten wurde. Im ganzen aber blieb der Grundsatz maßgebend, da man einst „om de vryheydt van conscientie“ die Waffen ergriffen habe und nie, auch nicht in Zeiten des Kriegs und der Strenge, nach Art der spanischen Inquisition verfahren sei, daß man auch jetzt „niet behoorde, daer in te excedeeren“¹⁾.

Die Toleranz der Regierung in rein religiösen Dingen war mit einiger überlegenen Gleichgültigkeit gemischt. Als einmal in der neuen Kirche in Amsterdam drei Quäker während der Predigt die Hüte auf dem Kopf behielten (da ihr Stifter Fox damit vorangegangen war, nie zum Gruß den Hut abzunehmen, auch jeden mit Du anzureden), und sie nahe daran waren, nach Schluß des Gottesdienstes von der Menge verfolgt und mißhandelt zu werden, wurde einer von ihnen arretiert. Da er sich auf dem Rathhaus verantwortete, der Geist habe ihm nicht erlaubt, den Hut abzunehmen, hielt man ihm die Bibelstellen vor, daß der Mensch kein Argernis geben solle, und ließ ihn laufen. Von den schrecklichen Äußerungen des Fanatismus, die im achtzehnten Jahrhundert Voltaire die Feder in die Hand drückten, war hier keine Rede. Man kann behaupten, daß, wo Verfolgungen, Ausweisungen und dergleichen eintraten, teils die Politik, teils polizeiliche Rücksichten das entscheidende Wort sprachen. Maßregeln, wie die gegen Oldenbarneveld, Hugo Grotius, sind nur politisch zu erklären. Eben dies warf aber ein starkes Odium auf die kalvinistische Kirche, daß sie unter Umständen Vorwand und Instrument der Politik wurde. Die kirchliche Politik der Oranier, die für den orthodoxen Calvinismus Partei ergriffen, war von politischen Gründen eingegeben, und daß umgekehrt die Prädikanten gut oranisch waren, machte sich in den zwei Jahrzehnten der Parlamentsherrschaft bei Gelegenheit fühlbar. Die Regierenden scheuten sich nicht, die Kirche als Machtmittel der Politik zu gebrauchen, ja sich über religiöse Rücksichten völlig wegzuz-

¹⁾ Knuttel, a. a. O., I, S. 259.

segen. Hatte das Papsttum im Dreißigjährigen Krieg, von den Triumpfen des hababurgischen Hauses geängstigt, die Erfolge der schwedischen Waffen mit merklicher Erleichterung begrüßt, so nahm das protestantische Holland aus politischen Gründen kein Bedenken, den verbündeten Kardinal Richelieu gegen die nächsten Glaubensverwandten, die Hugonotten, bei der Belagerung von La Rochelle mit militärischer Macht zu unterstützen. In den sechziger Jahren des Jahrhunderts griff die Provinz Holland in die kirchlich-liturgie ein und verordnete, daß inskünftige die Pastoren im Kanzelgebet Holland vor den Generalstaaten zu nennen hätten; durch keinen Einspruch ließen sich die edelmögenden Herren von Holland davon abbringen, ihrer Ansicht vom Sitz der staatlichen Souveränität die kirchlich-religiöse Weihe zu verschaffen¹⁾.

Es ist begreiflich genug, daß dieses Verhältnis des Staates zur Kirche dem Ansehen der Diener dieser Kirche nicht in alle Wege förderlich war. Der politische Haß und die Verfolgung, die vom Dordrechter Konzil ausgingen, waren zugleich religiöser Haß und Fanatismus; die Unterlegenen sahen in den Prädikanten des orthodoxen Calvinismus verkappte Politiker; selbst wohlmeinende und reine Charaktere der holländischen Staatskirche und überzeugungstreue Professoren wie Voet in Utrecht haben in der allgemeinen Verbitterung über ihren Namen und ihre Person Verleumdung und Hohn sich ergießen sehen²⁾. Diese Stimmung verschaffte den Demonstranten, obwohl sie eine kleine Minorität waren und blieben, in der öffentlichen Meinung ein erhöhtes moralisches Ansehen.

In der ganzen damaligen Welt gab es eine stille Partei von Verschworenen, die alles Elend der Religionskriege und der Verfolgung den herrschenden Kirchen zur Last legten. Kam es in Schwaben während des Dreißigjährigen Krieges vor, daß einmal ein Mensch von solcher Gesinnung, der sich als wahren Kriegsmann Gottes fühlte, mit bloßem Schwert gegen

¹⁾ Abraham de Wicquefort, „Histoire des provinces unies“, in der Ausgabe der Utrechter historischen Gesellschaft, III, 102—111.

²⁾ Man sehe über Voet die Urteile der Sorberiana p. 224: „Bipes ineptissimus“ usw.; auch, was Tholud, „Vorgeschichte des Rationalismus“, I, 2, 214, zusammengestellt hat.

den predigenden Geistlichen auf die Kanzel losstürmte (er ist später im Hafen aller Verfolgten, in Amsterdam, gestorben), so erschien am Ende des Jahrhunderts, gleichfalls in Deutschland, Arnolds Kirchen- und Regers-historie, worin sich die ganze Kirchengeschichte umgewertet fand, überall gegen jede Orthodorie und zugunsten aller Ketzer und Separatisten Partei ergriffen war. Der Punkt, an dem nun in Holland die Sezession vom offiziellen Calvinismus der Kirche erfolgte, betraf einen Einwurf gegen die kalvinische Lehre, der so alt war wie diese selbst, die Frage, ob man nicht durch die Lehre der Prädestination zu Gnade und Verdammnis Gott die Verantwortung für die Sünde zuschiebe. Man nannte die Leute, die in diesem Glaubenspunkt vom Calvinismus abwichen und 1610 eine Remonstranz einreichten, *R e m o n s t r a n t e n*. Als religiöse Partei, als Weltanschauung aber waren sie viel älter. Die mildere Auffassung in der Lehre von Sünde und Gnade, die sie vertraten, war nur ein Stück der allgemeinen Ansicht, daß die Welt um der Menschen willen geschaffen sei, und daß man zu den Kräften des Menschen, insonderheit zur Vernunft, wohl Zutrauen haben dürfe. Sie standen auf dem Boden, der von Melancthon und Erasmus gegründet worden war, und hingen mit dem Humanismus nahe zusammen; sie begegneten sich in der Anerkennung des natürlichen Lichtes der Vernunft. Schon hatte die Philologie die Scheidewand zwischen heiligen und profanen Studien niedergebrochen; Scaliger, ein gottvertrauender Zugenotte, hatte dies grundsätzlich ausgesprochen: er wüßte die Religion und die Musen zu verbinden. Was aber dem einzelnen möglich war, ohne seine Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit zu gefährden, wurde kein Erbteil der ganzen Richtung. Der Humanismus der Renaissance hatte einen antireligiösen Zug; die neue Bibelerese unterminierte langsam das orthodoxe Dogma und drängte viel weiter. Wenn sich Gerhard Vossius weigerte, die Dordrechter Konzilsakten zu unterschreiben, so gelangte sein Sohn Isaak Vossius bereits auf den Standpunkt, alles wolle er glauben, nur nichts, was in der Bibel stehe, wie er denn auch zum Abendmahl zu gehen ablehnte. In diesen Kreisen war der Individualismus bereits ein zu mächtiges Element, als daß man nicht jeden Zwang, also auch jede Kirche, verabscheut hätte. Schon Coorn-
bert, einer der Veteranen des Toleranzgedankens, der als Katholik nachdrück-

sich dafür eintrat, daß die politische Unabhängigkeit gemeinsam von allen Bekenntnissen erkämpft worden sei, und daß der Staat nur auf diesem Grund bestehen könne, hat es ausgesprochen: besser für ungläubig, als für einen Heuchler gehalten werden. Er und andere, die das Christentum lediglich in die friedliche Liebesäußerung verlegten, bekannten sich in Wahrheit zur stoischen Philosophie, zu Cicero und Seneca. Jedes dogmatische Bekenntnis wollten sie ablehnen. In dieser Art gab es aber weit radikalere Strömungen. Aus dem italienischen Rationalismus der Renaissance geboren, hatten die beiden Sozzini mit Gründen der Schrift wie der Vernunft die Lehre der christlichen Trinität angegriffen; ins Ausland gedrängt, fand ihre Ketzeri in Polen lange Zeit Duldung und gelangte nach den Niederlanden. Hier, wo die Druckerpressen von Amsterdam, das man gern Fleutheropolis, Rosmopolis, Alethopolis, Irenopolis nannte, sich großer Freiheit erfreuten, und in der Hochburg des Calvinismus sogar Michael Servets antitrinitarische Lehren neugedruckt wurden, fand auch der Sozinianismus Zugang. Indessen erließen die Staaten von Holland und Westfriesland 1653 ein Verbot. Das Plakat verwies alle, die den Sozinianismus bekannten oder verbreiteten, als „Lästerer von Gottes heiligem Namen und Perturbatörs der öffentlichen Ruhe“, weil sie das Fundament und die Hauptpunkte der wahren christlichen Religion angriffen, des Landes und belegte den Buchhandel mit strengen Strafen, falls er nicht alle Druckschriften der Sekte der Obrigkeit ausliefere oder im Verdachtsfall der Hinterziehung mit Eidestistung sich reinige¹⁾. In der gleichen Stellungnahme gegen den Rationalismus und mit Rücksicht auf die Aufregung in der Kirche haben die Generalstaaten 1656 die Descartesche Philosophie auf den Universitäten verboten. Die Geschichtschreibung pflegt vom Standpunkt der jeweiligen Gegenwart in dem Bemühen, moderne Anschauungen möglichst weit zurückzubattieren, Tatsachen und Verfolgungen jener Art anklagend zu berichten; sie übertreibt gern die Bedeutung, die neue Gedanken bei ihrem ersten Auftreten haben, und fälscht, indem sie

¹⁾ Das Plakat bei Meinsma, „Spinoza en zijn kring“, 1896, Beilage IV. Dieses Buch enthält, in etwas loser Gruppierung um Spinoza, sehr interessante Beiträge zur Geschichte des geistigen Lebens im damaligen Amsterdam. Auch eine deutsche Übersetzung des Buches von Meinsma durch Lina Schneider ist inzwischen erschienen, Berlin, 1909.

stark und einseitig moderne Beleuchtung anwendet, die Perspektive. Von jenen Verfügungen der holländischen Obrigkeit darf man, wenn man historisch gerecht sein will, behaupten, daß sie der herrschenden Empfindung entsprachen, welche die Religion, und wäre es aus politischen Gründen, als einen der wertvollsten Bestandteile der damaligen Kultur anerkannte und demgemäß zu sichern bestrebt war. Es ist neuerdings ausgesprochen worden, von der Stoa gehe eine gerade Linie zu Erasmus, zu Coornbert, und von da zu den Sozinianern, den Arminianern und den Deisten; auch begegnen schon im siebzehnten Jahrhundert Stimmen, die das Remonstrantentum als eine Vorfrucht des Sozinianismus bezeichnen¹⁾; im Grund verschiebt man sich aber mit solchen Konstruktionen aus dem tatsächlichen Erfolg heraus die richtige Perspektive für die Ansicht der damaligen Dinge. In Wahrheit handelte es sich bloß um stärkere Betonung eines Elements, das auch in der kirchlichen Theologie anerkannt war.

Die Remonstranten waren eine kirchliche Partei; als die Liberaleren und Oppositionellen genossen sie die Sympathien des Humanismus und der Bildung. In den Professorenkreisen, in der Universitätsluft hatten sie viele Anhänger; man bemerkte, daß die beiden 1632 für die neue Universität nach Amsterdam berufenen Professoren, Barlaeus und Vossius, Remonstranten waren, und nach Arminius, der 1603—1609 in Leyden Professor der Theologie war und ihre Ansichten vertrat, hießen sie auch Arminianer. Als das Dordrechter Konzil durch das Eingreifen Moritzens von Oranien gegen sie entschied, machten sie zumal in den zwanziger Jahren schlimme Zeiten durch; ja, man hört die Ansicht äußern, es hätte zum religiösen Bürgerkrieg kommen können, wenn nicht der Wiederausbruch des Kriegs mit Spanien nach dem zwölfjährigen Stillstand die Gemüter vom theologischen Streit abgezogen hätte. Der Statthalter Friedrich Heinrich lenkte ein und gewährte ihrer Sonderkirche Duldung. Seitdem genossen sie wieder alle

¹⁾ „Per Arminianismum gradatim in Socinianismum“, sagen die Sorberiana p. 148. Für die Zusammenhänge des Rationalismus vgl. die sehr geistreichen und belehrenden Aufsätze von Wilhelm Dilthey, „Das natürliche System der Geisteswissenschaften im siebzehnten Jahrhundert“, und eine Anzahl sich daran anschließender Studien im „Archiv für Geschichte der Philosophie“ von Band V (1892) an. Jetzt in Dilthey's „Gesammelten Schriften“, II, 1914.

staatsbürgerlichen Rechte; die Amler standen ihnen offen, obwohl es tatsächlich keine Empfehlung war, remonstrantisch zu sein. Gesellschaftlich dagegen fand ihr Liberalismus großen Anklang; ihre Gottesdienste waren, in Amsterdam auch von Nichtmitgliedern der Gemeinde, stark besucht, und viele Angehörige der Staatskirche ließen ihre Kinder bei den Remonstranten taufen, was dann meist, um kein Aufsehen zu machen, im Haus geschah. Offenbar neigte das gebildete Patriziat stark zu ihnen hin¹⁾. Großen Ruf genoss als Schule das remonstrantische Predigerseminar; es hatte eine gute Bucherei. Dagegen stand die remonstrantische Kirche in Werken der Liebestätigkeit zurück; sie hatte kein eigenes Waisenhaus, was wohl mit der kleinen Zahl der Mitglieder dieser Kirche zusammenhing.

In eben den zwanziger Jahren, da die Remonstranten, von Kathedern und Paretanzeln verdrängt und der Schulen beraubt, an Geistlichen Mangel litten, ging eine Laienbewegung aus ihnen hervor, um Taufe und Abendmahl selbst zu verwalten, hauptsächlich aber, um gemeinsam die Bibel zu lesen. Der Abendmahltisch sollte, frei von engherzigem Konfessionalismus, für alle offenstehen, ausgenommen die Gottlosen und die Sittenlosen. Die Urheber dieser Bewegung hielten ihre Zusammenkünfte (collegia) in einem Dorf bei Leyden, Rijnsburg, und man nannte sie daher die Rijnsburger Kollegianten²⁾. Es war in den Jahren, da Rembrandt als junger Mensch in Leyden arbeitete. Die Kollegianten empfingen einen starken Zustrom von der Seite der Mennoniten, und dies bedarf einer kurzen Erklärung.

Die Mennoniten wuchsen ursprünglich aus der Bewegung der Wiedertäufer des sechzehnten Jahrhunderts heraus, die in dem Bemühen, eine Gemeinschaft der Heiligen wahrhaft christlichen Geistes herzustellen, dazu geführt wurden, die bloß passive Zugehörigkeit zur Gemeinde, wie sie die Kindertaufe erwirbt, zu verwerfen, und eine aktive Aneignung, also die Späuertaufe, forderten. Diese Bewegung wurde, als sie eine revolutionäre Wendung zur Unterdrückung der Gottlosen nahm, welche in der Münster-

¹⁾ Eine vielfach angeführte Liste aus den Taufregistern der Remonstranten hat Aernkamp in seiner Ausgabe von *Van der Aemstel*, Einleitung, S. LXIV f., zusammengestellt, lauter gute Namen von Umgebender Notabeln.

²⁾ van Stee, „De Rijnsburger Collegianten“, 1895. Meisner, a. a. O., S. 74 ff.

schen Katastrophe von 1535 endete, soweit sie sich ausgebreitet hatte, von Italien bis Holland, von der Schweiz bis nach Mähren in blutiger Verfolgung ausgerottet, ihre Anhänger geköpft, ertränkt, verbrannt und mit glühenden Zangen zu Tode gezwickt. Indem geschah es aber, daß ein Geistlicher im Ostfriesischen, Menno Simons († 1589), von dem Märtyrermut der Täufer erschüttert, sein katholisches Seelsorgeamt niederlegte und den reinen täuferischen Glauben von der Gemeinde der Heiligen, die auf der Erde Fremdlinge sein mußten, also an Staat und Obrigkeit keinerlei Teil zu haben, keine Ämter zu bekleiden und nicht die Waffen zu tragen begehren dürften, und deren Sakrament die Spättaufe sei, erneuerte und in erbaulicher Predigt wie in plattdeutsch geschriebenen Schriften verbreitete. Seine auch ins Holländische übersetzten Traktate gewannen ihm viele Anhänger, und diese Mennoniten hielten nächst der Bedingung der Spättaufe am meisten auf strengen Abschluß der Gemeinde in weltverleugnender Lebensform. Deshalb wurde auf die äußerlichen Trennungsmerkmale einer Unterscheidenden, sehr einfachen Kleidung und Haartracht Wert gelegt. Im Punkt der Disziplin heiligen Lebenswandels spalteten sie sich aber noch im sechzehnten Jahrhundert in verschiedene Observanzen, indem die Strengsten den Gemeindebann in allen Folgen mit äußerster Härte durchgeführt sehen, d. h. die Gebannten sogar von Frau und Kindern scheiden wollten. Im siebzehnten Jahrhundert kam es zu Versuchen, ihre drei Hauptstetten wieder zu vereinigen, die, aus landsmannschaftlichen Zusammenhängen begründet, Friesen, Fläminge und Waterländer hießen. Nun aber trat ein neuer Zwist hervor. Immer war die gemeinsame Richtung der Mennoniten gewesen, das Wissen zu verachten und das Praktisch-Moralische zu pflegen, wobei sie sich an die Bibel hielten; indem sie gegen Staat und Welt gleichgültig blieben, sorgten sie, was das äußere Leben angeht, wohlbedacht für das Nächste und kamen, brav und sparsam wie sie waren, meist zu ansehnlichem Wohlstand. Nun fanden sie sich aber in einer Umgebung, die immer mehr von dogmatischem Streit erfüllt wurde, und waren doch veranlaßt, irgendwie zu den großen Fragen der Prädestination und Erbsünde Stellung zu nehmen. Indem sie diese Dogmen verworfen und ein eigenes Bekenntnis zu formulieren suchten, sprach sich die Meinung der Waterländer (das Waterland ist ein Teil der

Provinz Holland, nördlich von Amsterdam an der Zuydersee) mit großer Entschiedenheit dahin aus, daß es ganz gleichgültig sei, welches Bekenntnis ein Mensch habe, daß hierin nicht der geringste Zwang statthafte, daß nur die Bibel für Glauben und Leben Richtschnur sei, und daß man niemanden wegen dogmatischer Unterschiede den Brudernamen weigern dürfe. Auch suchten sie den Spaltungen der strengen Mennoniten dadurch entgegenzuwirken, daß sie, gegenüber dem Anspruch, eine Gemeinde Gottes zu bilden, ihre Gemeinde als freie und lediglich menschliche Ordnung ansahen. Diese Taufgesinnten, wie sie sich nannten, stellten also einen äußersten linken Flügel der Mennoniten dar, verwarfen die Schranke, die bisher ihre Gemeinde von Kirchen und Sekten getrennt hatte, und erwiesen aller Welt eine dermaßen laze Toleranz und Verträglichkeit, daß die alten Mennoniten, die in streitlosem Wesen ihrer Wege gegangen waren und sich zurückgehalten hatten, darin doch etwas Fremdes fanden. Die Mennoniten waren somit als Glaubensgemeinschaft stark zersplittert; in einem gereimten Pamphlet der Zeit, das sie wegen all dieser Spaltungen verhöhnt, werden sie mit Fischen, die nicht beißen, verglichen; auch seien sie glatt wie Aale, die überall ein Türchen offen finden, um durchzuschlüpfen¹⁾. Eben diese große Latitudo bewirkte, daß allmählich zahlreiche gebildete und studierte Leute, denen der Druck der Kirche unerträglich war, zu den Taufgesinnten traten und hier durch ihre geistige Bedeutung als Führer zu Ansehen gelangten. Durch solche kam es dann auch auf Grund des gemeinsamen Strebens der Laien nach möglichst freier Lektüre und Forschung in der Bibel zu einer Verbindung mit den arminianischen Kollegianten²⁾.

Solche Verührungen mennonitischer Elemente mit dem Nationalismus des Remonstrantentums, die längst schon vorkamen, machen Äußerungen wie die dem Lipsius zugeschriebene erklärlich, die Mennoniten seien unwissend

¹⁾ Ein Gedicht von Joet, „Das große Fischnetz“, bei Meinama, 118 ff.

²⁾ Man sehe auch den Artikel „Mennoniten“ von Cramer, der manche Äzente etwas anders setzt, im XII. Band der „Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche“, 3. Auflage, 1903. Goeters, „Vorbereitung des Pietismus in der reformierten Kirche der Niederlande“, 1911, bemerkt von den Streitigkeiten der Taufgesinnten: „Sie waren ohne feste Einheit, ohne bindendes Bekenntnis, ohne bedeutende Theologie, ohne zünftige Vertreter dieser Wissenschaft, weltflüchtig, streng biblizistisch und von gesetzlichem Leben“.

und Heuchler, die Sozinianer aber seien Mennoniten, nur eben mit Gelehrsamkeit ausgerüstet. Dogmenfeindlich, wie diese kollegiantischen Kreise waren, las man hier auch die antitrinitarischen Schriften, und dies war der Grund, weshalb ihre auch nach Amsterdam sich ausbreitenden Konventikel vom Kirchenrat aufgespürt und von der Behörde verboten wurden. Es ist merkwürdig, zu beobachten, wie viel häufiger Menschen durch gemeinsame Gegner als durch innerliche Ideengemeinschaft zusammengeführt werden. Im Widerspruch gegen Kirche und Dogmenbekenntnis fanden sich Leute, deren starkes religiöses Empfinden sie gegen die Außerlichkeiten von Staat und staatahnlicher, weltförmiger Organisation, die doch jede Kirche ist, gleichgültig machte, mit solchen verbündet, deren antireligiöser Rationalismus sie zum Toleranzgedanken als zu Schutz und Schild greifen ließ. Es ist nicht möglich, in Herz und Seele all dieser Menschen zu sehen. Es gab da solche, die verärgert über den nicht endenden Streit über Erbsünde und die Zustände vor und nach dem Sündenfall die ketzerische Lehre aufstellten, es habe schon vor Adam Menschen gegeben. Einer ließ auf sein Grab schreiben, in achtzig Jahren seines Lebens habe er sich nicht für irgendeine Religion entscheiden können. Andere waren gewöhnliche Libertins, die das Himmelreich auf Erden suchten, alle Konfessionshäupter von Luther bis Menno verachteten und ihre Vorstellung vom Neuen Jerusalem in den Genüssen der Großstadt Amsterdam verwirklicht fanden. Der Anarchismus des gewöhnlichen Egoismus begegnet neben merkwürdigen Äußerungen sozialistischer Bestrebungen, die sich von Kirche und Staat freizumachen suchten. Ein Seeländer namens Plochboy, der, von der Herrschsucht der kalvinischen Prädikanten enttäuscht, nach England gegangen war und von Cromwell Förderung seiner Pläne, die Armen durch gemeinsame Arbeit und gemeinsamen Erwerb glücklich zu machen, erhoffte, kam 1662 nach Amsterdam zurück und erließ, von der Regierung unterstützt, einen Aufruf zur Gründung einer Kolonie in Amerika. Es sollte täglich sechs Stunden und nicht mehr gearbeitet werden; alle sollten wie eine Familie sein; die größte Gewissensfreiheit derart, daß in den Versammlungen nur die Schrift gelesen und Psalmen gesungen, von den Sakramenten aber abgesehen werden sollte, ward zugesichert. Alle, die sich für dieses Unternehmen meldeten, waren Tauf-

gesinnte¹⁾. Der Gemeinsinn der Mennoniten hat von jeher bis heute glänzende Proben bestanden, und diesen Ruf zu erwerben, war zumal in einem Land wie Holland nicht leicht, wo Kirchen und Gemeinden durch Kollekten und Hausfassammlungen enorme Mittel für Wohltätigkeitszwecke flüssig machten. Die Abgesandten der auswärtigen reformierten Kirchen zur Dordrechter Synode waren erstaunt, zu sehen, daß in Holland die Armen- und Kranken-, die Waisen- und Altmännerhäuser, die Irren- und Besserungsanstalten mehr Palästen als Wohltätigkeitsanstalten glichen. Diese Werke gehören zu den bleibenden Denkmälern, die sich der kalvinische Geist in Holland gestiftet hat²⁾. Die Erziehung und Disziplin des Gemeingeistes, die sich hierin so erhebend geltend macht, konnte aber nicht anders, als auf allen Gebieten eine Bindung und Strenge herbeiführen, gegen die sich in Separatismus und Individualismus mannigfacher Widerstand auflehnte. Das Remonstrantentum in all seinen liberalisierenden Verzweigungen bildete eine notwendige Ergänzung. Eifrige Calvinisten wie Voet warfen wohl alle diese Gegnerschaften in einen Topf: die Politiker und Machiavellisten, die Atheisten und Epikuristen, die Lukanisten und Naturalisten, Pelagianer, Sozinianer und Enthusiasten, „Pestbeulen größer an Zahl als Afrika monstra hervorbringe“, und in der Tat hatten diese Parteien und Einzelnen wenigstens in der Opposition gegen die herrschende und gegen jede herrschende Kirche etwas Gemeinsames. Als Spinoza 1656 aus der Synagoge ausgestoßen und auch, wie es scheint, aus Amsterdam verwiesen wurde, boten ihm mennonitische und kollegiantische Freunde das feste Land, auf das er sich retten konnte; der verträgliche und freiere Geist dieser Kreise bot jedem unabhängigen geistigen Ringen eine Zuflucht, und so ist das kleine Rijnsburg durch Spinozas Aufenthalt berühmter geworden, als durch den kollegiantischen Versuch eines Laienchristentums ohne Prediger³⁾. An diesem

¹⁾ Die Geschichte dieses Plokhoy ist von Quad, „Socialisten, personen en stelsels“³, I, 186—207, ausgegraben worden.

²⁾ Zu dem, was wir zuvor S. 111 angemerkt haben, vgl. die kurzen Zusammenstellungen nebst Literatur bei Wlbhorn, „Christliche Liebestätigkeit“, III, 188 ff.

³⁾ Über den Grad von Spinozas äußeren und inneren Beziehungen zu den Kollegianten vgl. die lesenswerten Aufsätze von Meier und Menzel im „Archiv für Geschichte der Philosophie“. N. S., VIII (1902).

Punkt angekommen, wo wir den aus dem Judentum gebannten Spinoza sich mit den Elementen der kirchlichen Opposition, die mehr oder minder auf christlichem Boden standen, berühren sehen, werden wir zu der schon früher erwähnten Verwandtschaft zurückgeführt, welche zwischen den gemeinsamen Gegnern dieser Sektierer, zwischen Calvinismus und Judentum, bestand.

„Es gibt keinen Staat in Europa,“ schrieb Basnage im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, „wo die Juden ruhiger leben als in Holland. Der Handel macht sie reich, und unter dem Schutz der Regierung brauchen sie für die Sicherheit ihres Besitzes nicht zu bangen. Es gibt in Holland zwei Sorten Juden, die einen sind Deutsche, die anderen stammen aus Portugal und Spanien; es sind nur einige äußerliche Riten, die sie trennen; aber sie hassen einander, als wenn es um die Grundlage der Religion ginge¹⁾. In unserem Zusammenhang kommen nur die sogenannten Portugiesen in Betracht, die sowohl im Leben Rembrandts wie in der religiösen und wissenschaftlichen Kultur und im wirtschaftlichen Leben der Zeit eine ansehnliche Rolle spielen. Im letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts in Amsterdam Fuß fassend, wurden sie erst mit Mißtrauen und als heimliche Papisten angesehen. Da man die gebasteten Heiligenbilder bei ihnen versteckt vermutete, wurden sie wohl beim Gebet überrascht; man fand aber nur hebräische Schriften und verlangte nun nichts weiter, als daß sie für das Wohl der Stadt Amsterdam beten möchten. Jener Verdacht erklärt sich folgendermaßen. Seit Jahrhunderten gab es in Spanien zum Christentum übergetretene Juden, die man Marannen nannte, und denen die Inquisition, in dem Verdacht, daß sie heimlich jüdischen Brauch übten, stets auf den Ferseu war. Den Juden trat die Inquisition erst insofern nahe, als sie sie in heimlichen Beziehungen zu den Marannen glaubte, und tatsächlich wurden die beiden Parteien von einem ähnlichen Schicksal ereilt und dadurch einander genähert, wenn nicht teilweise verschmolzen, seit 1492, im Jahr der Eroberung von Granada, dem letzten Stützpunkt mohammedanischer Herr-

¹⁾ Basnage, „Histoire des Juifs“, IX, 2, 929.

schaft auf der Pyrenäenhalbinsel, ein Dekret erschienen war, welches die Juden aus Spanien und den spanischen Besitzungen in Italien verbannte, womit zugleich ein neuer Anlauf der Inquisition gegen das des Scheinchristentums verdächtige Marranentum verbunden war. Die Ausgewiesenen wandten sich zunächst nach Portugal, bis auch dort das spanische Dekret Nachahmung fand, dann aber in die Länder des Mittelmeers und endlich auch nach Norden, wo der Abfall der Niederlande den von Spanien Versögten ein Asyl zu bieten schien. In dieser Bewegung des spanisch-portugiesischen Judentums geschah es nun, daß auch die Marrannen sich immer mehr auf ihre alte Religionszugehörigkeit besannen, daß viele von ihnen, die es im Heer, in der Justiz, im katholischen Klerus zu ansehnlichen Stellen gebracht hatten und zum Adel gezählt wurden, plötzlich alle Vorteile ihres Standes von sich warfen, in die Fremde zogen und wieder Juden wurden. Die meisten büßten dabei ihren Reichtum ein, nicht aber Bildung und Erziehung. Auch unter den jüdischen und neujüdischen „Portugiesen“ Amsterdams fehlte es nicht an solchen, die in ihrer früheren Heimat zu den obersten Kreisen der Gesellschaft gehört hatten, Offiziere, Leibärzte, ja Weichtväter gewesen waren und mit katholisch gebliebenen Gliedern des spanischen Episkopats und der Mönchsgeistlichkeit in naher Blutsverwandtschaft standen¹⁾. Daher schrieb sich denn ihr Halbjudentum und ihre katholisierenden Gewohnheiten, die nicht nur den Verdacht der Amsterdamer Behörde erregten, sondern auch bald in der Gemeinde selbst, seit eisernde Rabbiner auftraten, die zur Strenge des mosaischen Gesetzes mahnten, zu langwährenden Spaltungen führten. Endlich vereinigten sich 1639 die drei Gemeinden, in die bis dahin die jüdische Kolonie, das Neue Jerusalem von Amsterdam, geteilt war. Nächst einer neuen, größeren Synagoge wurde nun auch eine hebräische Schule gegründet, da viele nur des Spanischen mächtig waren, damit die Jugend die Sprache der heiligen Schriften lerne, in den oberen Klassen aber, wo die Rabbiner selbst unterrichteten, den Zugang zur jüdischen Theologie und Gesetzeswissenschaft erlange²⁾. Indem sich also die Gemeinde in Glauben

¹⁾ Man sehe die Vorgeschichte einiger Berühmtheiten der Amsterdamer Judengemeinde bei Grätz, „Geschichte der Juden“, X, 193 ff., auch S. 173, die Stelle aus Orobio.

²⁾ Über den Lehrplan Meinsma, Beilage III.

und Leben zu festigen suchte, darf man nicht erwarten, daß dieses Judentum, sei es ein biblisches Judentum, sei es die aufgeklärte, gegen Dogmen gleichgültige Sinnesart Nathans des Weisen darstellte: es war eine Konfession des siebzehnten Jahrhunderts, mit allem belastet, was die Jahrhunderte dem alten Kern hinzugetan, von keiner Reformation berührt, beschränkt, eiferjüchtig, stolz, verfolgungsfüchtig. Eben der Verfolgung und einer furchtbaren Märtyrerära entronnen¹⁾, dachte man so wenig wie die Reformationskirchen, als sie ihre Unabhängigkeit gewonnen hatten, daran, aus den schrecklichen Erfahrungen die Lehre der Toleranz zu ziehen; dies war nun einmal nicht der Geist des Jahrhunderts. Der Calvinismus hat die Kirchendisziplin nicht furchtbarer handhaben können, als sie die Synagoge gegen Uriel da Costa, einen portugiesischen Marannen und Hidalgo, der zum Judentum zurückgetreten war, aber enttäuscht seine Kritik nicht zurückhielt, geübt hat. In einem Strafgericht, das der Geschichtschreiber der Juden ein „jüdisches Auto da fé“ zu nennen sich genötigt findet, haben die Amsterdamer Pharisäer über den „Sadducäer“ triumphiert. Daß der Bann über Spinoza nicht zu einer ähnlichen Tragödie wie dem Selbstmord da Costas geführt hat²⁾, lag nur an der temperamentlos philosophischen Gemütsart dieses Denkers. Der harte Konfessionalismus des siebzehnten Jahrhunderts beherrschte die Gemeinde durchaus. Eben mit Christen, die anfangs vorliefen, wurden später verboten.

Indessen konnte die freiere Luft Hollands, die die Juden nicht in ein Ghetto verwies, sondern sie unter den Schutz der allgemeinen Gesetze stellte, nicht ohne Wirkung bleiben. Es gab allerdings gewisse Beschränkungen, wie sie denn zu den öffentlichen Ämtern nicht zugelassen waren, wie ihnen die Ausübung eines Handwerks (außer im Großbetrieb, wobei nicht unter einer bestimmten Menge verkauft werden durfte) untersagt war. Auf der anderen Seite bestand bei der alttestamentlichen Färbung der Kirche ein leb-

¹⁾ Gräg enthält a. a. O., X, 99 ff. 174, die Listen der jüdischen Märtyrer, die es noch in dem Spanien des siebzehnten Jahrhunderts gab.

²⁾ „Horrendum exemplum ac saevitiae dominationisque Judaicae documentum“, einen Eingriff in die dem Staat vorbehaltenen Befugnisse nannte später Philipp van Limborch, der Verfasser der „Geschichte der Inquisition“, das Verfahren gegen da Costa. Meinoma, Beilage II.

haftes Interesse für die Juden; daß sie die hebräischen Originale der heiligen Schriften unversehrt erhalten hatten, wurde ihnen besonders dankbar angerechnet¹⁾. War auch die Stimmung nicht in dem Grad judenfreundlich wie unter den Independenten in dem England Cromwells, wo zeitweise ein stark judaisierender Zug sich geltend machte, so war doch auch in Holland die Teilnahme der religiösen und wissenschaftlichen Kreise diesen lebendigen Zeugen ältester Überlieferung stark zugewendet, vielleicht ähnlich wie das Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts die Kolonie griechischer Flüchtlinge, die sich in seinen Mauern sammelte, begrüßt hatte.

Der Typus dieses sich gegen das Christentum nicht verschließenden, sondern dem allgemeinen Wohlwollen entgegenkommenden Judentums ist ein Mann, der zu den Amsterdamer Berühmtheiten jener Tage zählte, Manasse ben Israel (1604—1657). Sein Vater hatte noch die Tortur des Inquisitionsverfahrens gekostet; der Sohn gelangte unter den Rabbinern Amsterdams durch seine Gelehrsamkeit in der Theologie wie Jurisprudenz früh zu überragendem Ansehen; dabei war er arm und ernährte sich aus den nicht großen Erträgen einer hebräischen Druckerei. Bekannt wurde er zuerst durch ein Werk von harmonistischer Tendenz (in spanischer Sprache geschrieben, „El conciliador“), worin er die Widersprüche der mosaischen Bücher nicht etwa zum Ausgangspunkt historischer Kritik nahm, sondern auf den Spuren ältester und neuer Kommentatoren auszugleichen suchte. Die Humanisten, zumal die aus remonstrantischen Kreisen, wie Barlaeus, Gerhard Vossius und der Vorstand des Amsterdamer Remonstrantenseminars, Episkopius, näherten sich ihm; sie konsultierten ihn und verkehrten mit ihm; auch übersetzten sie seine meist spanisch geschriebenen Werke ins Lateinische, da er selbst allmählich zwar zehn Sprachen verstand, aber z. B. das Latein nicht so weit beherrschte, daß er sich darin frei unterhalten konnte. Unter den Amsterdamer Juden wird wohl gelegentlich eine Stimme laut, die in borniertem Konfessionalismus das Latein als Sprache des Teufels verdammt. Hierin dachte Manasse freier; auch hat er sich, wenn auch mit begreiflicher Vorsicht und Halbsheit, über die großen Streitpunkte von

¹⁾ Cunaeus, „De republica Hebræorum“, 1617, p. 174.

Freiheit, Sünde und Gnade geäußert¹⁾. Als er ein Buch über die Probleme der Schöpfung veröffentlichte, feierte ihn Barlaeus mit einem lateinischen Gedicht, in dem folgende Verse vorkamen:

Vera placent, placet egregiis conatibus autor,
Et pietas fidei disparis ista placet.
Cunctorum est coluisse Deum. Non unus aevi,
Non populi unus credimus esse pium.
Si sapius diversa, Deo vivamus amicti,
Doctaque mens precio constet ubique suo.
Haec fidei vox summa meae est, haec crede Manasse,
Sic ego Christiades, sic eris Abramides.

Verse, die, in ihrer Verkündigung der natürlichen Religion und des Deismus den Durchschnittsanschauungen der Zeit vorgreifend, nicht anders als starken Anstoß geben konnten. Ein Theologe in Deventer, dem dieses Hinwegsehen über jedes Bekenntnis doch zu stark war, klagte Barlaeus ohne weiteres der Neigung für den Sozinianismus an, und es entspann sich darüber ein sehr leidenschaftlicher und grober Streit. Warf aber die Orthodoxie dem Barlaeus vor, daß er judaisierte, so konnte an Manasse keine ähnliche Anklage herankommen. Umschmeichelt von der holländischen Bildung, von der Königin Christine von Schweden in Audienz empfangen, wurde er in seinem starren Glauben an den Vorrang der jüdischen Religion, die Gott gleich dem brennenden Dornbusch wunderbar in allen Fährlichkeiten erhalten habe, nicht erschüttert; auch hielt er peinlich an den Riten und Speisegesetzen fest²⁾.

Lernt man ihn in seinem Verkehr mit den Humanisten nur gleichsam an der Peripherie seines Wesens kennen, so zeigt sich an der berühmtesten Episode seines Lebens, seiner Reise nach England und der diplomatischen

¹⁾ Basnage, a. a. O., p. 1003 ff., hält ihm seine Widersprüche vor.

²⁾ Hierüber eint, wie mir scheint, übersehene Stelle Sorbieres, der mit ihm über Judentum und Christentum gesprochen hat. „Rabbi Manasses salutari meruit a me“, sagt er. Ferner: „apud Episcopum, cum diebus praeparationis ad superius Pascha invitaretur cyatho vini, excusavit se propter cyathum, cervisiae propinandae inservientem, in quo residua poterat esse atomus quaedam fermenti.“ Sorberiana p. 125. Im übrigen zu Manasse, Grätz, a. a. O., X, 12 ff., 24 f., nebst der dort angeführten Literatur. Verzeichnis der Schriften bei van der Aa, „Biograf. Woordenboek der Nederlanden“ sub voce.

Verhandlung mit dem Protektor Cromwell, welches die beherrschenden Gedanken dieses Daseins waren.

Soll man es für möglich halten, daß nach zwei Jahrtausenden die Phantasie des jüdischen Volkes immer noch um die Messiaserwartung kreiste und die Zeichen der Zeit danach deutete, so wie der Islam bis heute von der Vorstellung des Mahdi erschüttert wird? Man kennt Goethes Spott: „Ein Jude, der auf den Messias wartet, ein Christ, der aufs neue Jerusalem und ein Portugiese, der auf den Don Sebastian wartet, machten ihm das größte Mißbehagen.“ Es war nun so, daß die jüngere Ausbildung der Kabbala völlig im Dienst der messianischen Vorstellungen stand. Durch eine geheimnisvolle Deutung von Zahlen und Buchstaben wurde die Schrift zu einem Tummelplatz allegorischer Beziehungen und versteckter Prophezeiungen; es galt zu berechnen und zu wissen, wann das Gesetz des Talmud aufhören und die Gnadenzeit beginnen werde. Die messianische Bewegung des Sabbatai Jewi (1626—1676) hat, von Smyrna ausgehend, im östlichen Mittelmeergebiet das ungeheuerste Aufsehen unter den Juden gemacht; ihre Wellen schlugen bis in den Norden und Westen Europas hinüber; und nicht nur der Osten und die alte Heimat des Lukianischen Alexander von Abonuteichos zeitigte solche Gedanken und Erwartungen; auch in dem nüchternen Holland finden wir Manasse mit den gleichen Spekulationen beschäftigt; die Kabbala hielt er für heilige Lehre und Wahrheit; von seiner Frau war er überzeugt, daß ihr Stammbaum auf das königliche Blut Davids zurückführe. Durch die Not des Dreißigjährigen Krieges ward in jüdischen wie nichtjüdischen Kreisen die apokalyptische Schwärmerei gemehrt. Wenn denn die letzten Zeiten sich näherten, wenn alle Strafandrohungen der Propheten verwirklicht waren, sollten sich die Verheißungen als weniger wahr erweisen? Aller derer, die zum Mystizismus neigten, bemächtigte sich eine große Aufregung; man forschte nach den Anzeichen der alten Weisagungen, die ein Wiederfinden der zehn Stämme und die Rücknahme des heiligen Landes verkündeten. Wo waren aber diese zehn Stämme geblieben? Um das Jahr 1644 gelangte an die Amsterdamer Gemeinde die aufreizende Neuigkeit, daß in Brasilien unter den Indianern Reste eines der altjüdischen Stämme gefunden worden seien. Vor der

Phantasie erhob sich wie in greifbarer Wirklichkeit das prophetische Zukunftsbild; nur eines fehlte zur völligen Sicherheit. Die Propheten hatten von einer Zerstreung des jüdischen Volkes durch alle Länder der Erde gesprochen, ehe es zur Rückführung nach Palästina kommen sollte, und diese Vorbedingung war nicht buchstäblich erfüllt. Denn noch gab es ein Land, aus dem die Juden seit Jahrhunderten völlig ausgeschlossen waren, England. Kann man es nun fassen, daß, um das Prophetenwort wahr zu machen und dem Kommen des messianischen Reiches jedes Hindernis aus dem Weg zu räumen, Manasse ben Israel sich immer tiefer in den Gedankengang verlor, es müsse jene Ausnahme beseitigt, England müsse den Juden geöffnet werden, auf daß alle Umstände erfüllt würden, von denen das Eintreten der Gnadenzeit abhängig sei¹⁾. Vielleicht hat die ganze Weltliteratur kein Beispiel eines so lang andauernden Bannes, einer so schwelgerischen Zukunftstrunkenheit, wie sie von den Kapiteln des zweiten Jesaias ausgegangen sind.

Es sind mehr die Ideen als die Einzeltatsachen der Manasseschen Pläne, die uns in diesem Zusammenhang beschäftigen. Seine englische Reise 1655/56 entsprach nicht den übertriebenen Erwartungen; doch hat sie zur Zulassung von Juden in England den Anstoß gegeben. In dieser Zeit, 1655, erschien ein Buch Manasses über die Statue Nebukadnezars und den ruhmvollen Stein („La piedra gloriosa“, spanisch). Es enthält die Deutung jenes Gesichtes beim Propheten Daniel, Kap. 2, wie der Koloß mit dem tönernen Fuß von einem Stein, der ohne Hände herabgerissen ward, zermalmst wird, und wie der Stein dann zu einem großen Berg wird, der die ganze Welt füllet. Die ganze christliche Literatur des Mittelalters ist einig, den Koloß auf die großen Weltmonarchien zu deuten; aber das Geheimnis des Steines wird wechselnd erklärt. Nun kommt Manasse und kann in seinen Messiasvorstellungen nichts anderes finden, als daß der Stein den Messias bedeute, der das Reich der Juden zum Triumph führen werde. Das Merkwürdigste ist aber das Arabeskenwerk der Unterfuchung. Vor der Phantasie, die sich hier äußert, steht die Geschichte still und wird unbeweg-

¹⁾ Über den psychologischen Zusammenhang, Grätz, 95 ff., 103 f., 112.



198. Manasse ben Israel

Radierung



191. Der sogenannte Dr. Faust

Nadierung

lich. In den Messiasträumen des Judentums und des Islams sind die Geschehnisse nur Wiederholungen und völlig gleichmäßige Niederschläge der ewigen göttlichen Katschlüsse. Alles geschieht und repetiert in feststehender Typik. Schon Abraham trägt die Jüge des Messias. Der Stein, auf dem Jakobs Haupt ruhte, da er im Traum die Engelsleiter sah, der Stein, mit dem David den Riesen Goliath tötete, endlich der Stein der Danielischen Vision: es ist immer derselbe. Für den, der den Schlüssel der wahren Deutung besitzt, verschwindet der bunte Wechsel des Geschehens, verschwindet die Zeit. In allem wird der Finger Gottes sichtbar, der wie der Träger einer stehen- gebliebenen Uhr immer nur nach einer Richtung weist.

Sür die Illustration dieses Buches hat Rembrandt vier Kupfer geliefert (vgl. o. S. 450). Er muß mit dem Mann befreundet gewesen sein; sie wohnen in einer Straße; schon 1636, also fast zwanzig Jahre vor dem Erscheinen der „Piedra gloriosa“ hat Rembrandt das Porträt des damals 32jährigen Manasse radiert (B 269), ein Gesicht von etwas verschwommenen Formen. Die Augenlider sind gequollen, wodurch der Blick einen unkritisch- freundlichen Ausdruck erhält. Aus den langjährigen Beziehungen zu Manasse ist auch eines der schönsten Radierblätter Rembrandts zu erklären (B 270), das gewöhnlich Dr. Faust genannt wird¹⁾. Von Geisterhänden gefaßt, erscheint ein Zauberpiegel, beschworen durch kabbalistische Buchstaben, die sich kreisförmig um die Kreuzesinschrift Christi legen. Der Magier ist ohne jede Erregung; er sieht das nicht zum erstenmal. Sein Blick ist ruhig forschend; die Feder hat er in der Hand und wird alles, was er gesehen hat, zu Protokoll nehmen. Er betreibt Magie und Kabbala als Wissenschaft.

¹⁾ Gersaint sagt: „Connu en Hollande sous le nom de Docteur Fautrieus“, was Herer in „Faustus“ korrigiert hat. Das Verzeichnis mit alten Benennungen von Rembrandts Radierungen, „Oud Holland“, VIII (1890), S. 180 f., nennt unter Nr. 33 „Practiserende Alchimist“, was aber den Sinn der Darlegung nicht genau bezeichnet. Doch gingen all diese magischen Handwerke, ob Kabbala oder Alchemie, in der Ausübung Hand in Hand. Der geläufige Name des Blattes, Dr. Faust, scheint nicht der ursprüngliche, sondern aus dem beliebten Volksschauspiel herübergenommen zu sein, das als „Hellevaart van Docter Joan Faustus“ 1751 in Amsterdam gedruckt, aber schon im siebzehnten Jahrhundert — vielleicht in Leyden — ins Holländische übertragen worden ist. Über Zusammenhang und Bedeutung dieser niederländischen Fassung Roghmann, „Das niederländische Faustspiel des siebzehnten Jahrhunderts“, 1910.

Was uns an dem jüdischen Wesen der Amsterdamer Gemeinde des siebzehnten Jahrhunderts am fremdartigsten berührt, war sicher für jene Zeiten, und nicht am wenigsten für Rembrandt, das Interessante, ja Anziehende. Gegen die haarspaltende Kasuistik und die dürre Verstandesrabulistik in der Auslegung des Gesetzes, wie sie dem Talmudstudium eigen war, hatte längst das jüdische Gefühls- und Phantasieleben reagiert und sich in der mystischen Auslegung der Schrift ein Werkzeug geschaffen, abenteuerliche religionsphilosophische Spekulationen und Träume mit dem Ansehen geheiliger Autorität zu bekleiden. Dahinein wurden im Mittelalter versprengte Reste gnostischer und neuplatonischer Mystik gearbeitet, Lehren von der stufenweise sich vollziehenden Emanation der Gottheit, den Beziehungen von Makrokosmos und Mikrokosmos, und daraus ein System, die sogenannte Kabbala, entwickelt, das nicht nur religionsphilosophische Geheimlehre war, sondern auch in der Deutung von Buchstaben, Zahlen, Figuren als ein Schlüssel von magischer Kraft für Beschwörungen und Offenbarungen galt. Eben dieses ist der Gegenstand der genannten Darstellung Rembrandts. Mochte der Kartesieraner Bekker später schreiben, es sei kein Wunder, daß ein Volk, das den Geist der Buchstaben des heiligen Wortes verloren, sich nun so künstlich und mühsam mit den Buchstaben ohne Geist behelfe¹⁾: die Kabbala beherrschte die Gemüter, und mancher stellte den Glauben an sie höher als den an das Mosaische Gesetz. Nach der kabbalistischen Literatur wurde begierig gegriffen; die modernsten Werke dieses Zweigs, wie die spanischen des Herrera, wurden von den Amsterdamer Rabbinern ins Hebräische übersetzt, und das Denken war so sehr auf die Weise dieser phantastischen Spielereien geraten, daß man die nächsten Ereignisse der eigenen Zeit in den ältesten Schriften prophezeit finden wollte²⁾.

Dieses mystische Treiben erregte nun über die jüdischen Kreise hinaus in der damaligen Welt überall da Interesse, wo mystische Neigungen emporgekommen waren, die nach dunklen Rätselfn und uraltester Beglaubigung

¹⁾ „Bezauberte Welt“, I, 13, § 11.

²⁾ Man sehe bei Baanage, a. a. O., 990, die Nachweisung der Anspielung auf die neue Amsterdamer Synagoge und den Prinzen von Nassau aus Jesaias!!

verlangten. „Hebraei habent fontes, Graeci rivos, Latini paludes“ hörte man sagen. Manasses messianische Hoffnungen wurden auch in nicht-jüdischen Kreisen begrüßt, wo man das Kriegselend des Jahrhunderts nur als Endzeit zu deuten wußte und auf den Sonnenaufgang des Gottreiches wartete. Die Welt lechzte nach Offenbarung und Erneuerung.

Wir hören von einem reichen christlichen Kaufmann in Amsterdam, namens Johannes Kothe, der in dem vom Propheten Daniel genährten Glauben, das tausendjährige Reich stehe bevor und die Herrschaft Jehovas werde aufgerichtet, eine Gemeinde um sich sammelte. In einem Gesicht sah er über dem Löwen Judas das Banner des neuen Reiches sich erheben. Seine Anhänger ließ er beschneiden¹⁾.

Im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts war von Deutschland eine Sama von der löblichen Bruderschaft des Rosenkreuzerordens ausgegangen, Schriften, die man, wenn auch nicht mit völliger Sicherheit, einem schwäbischen Theologen zuschreibt, und worin von einem seit dem Ende des Mittelalters in tiefem Geheimnis sich fortpflanzenden Bund berichtet ward, der sich zur Aufgabe stelle, durch tiefstes Wissen dem Elend der Menschen entgegenzuarbeiten und eine Weltreformation herbeizuführen. Man sagt, es habe eine Satire auf Okkultismus und Geheimbündelei sein sollen; tatsächlich wurde aber die Sache sehr ernst aufgenommen, und man glaubte an einen solchen Rosenkreuzerorden, der alle geheimen Wissenschaften und Künste in seinen Dienst nehme und pflege. Jedenfalls entstand eine umfangreiche Literatur darüber, und es traten unter diesem Namen geheime Vereinigungen zusammen. Holland wäre nicht das freieste Land des damaligen Europa gewesen, wenn es nicht auch diesen Bestrebungen verlockenden Boden

¹⁾ Über seine politischen Konflikte mit der Polizei Wilhelms III. vgl. Rogge in „Amsterdam in de zeventiende eeuw“, II, im Abschnitt über die kirchlichen Zustände. Kothe war apokalyptischer Verkündiger der „Fürsten Monarchie“, die Holland erlösen sollte, auch von den Oranieren. Über sein Prophetentum vgl. auch P. Bayle, „Dictionnaire critique“ in der Anmerkung zu dem Artikel Rühlmann. Goeters, „Vorbereitung des Dietismus“, S. 48 ff., über die messianischen Erwartungen der Kollegianten und ihre Prophezeiungen.

dargeboten hätte. „Es gibt kein Land,“ bemerkte Sorbière in seinen Briefen über Holland, „wo die Rosenkreuzerbrüder es bequemer haben und mehr Freiheit genießen¹⁾.“ Man ist im ersten Augenblick erstaunt, eine solche Äußerung zu lesen. War dies nicht das Land und das Jahrhundert, wo die Wissenschaft erblühte, da Mathematik und Optik studirt wurde, da Christian Huygens, der Sohn Konstantins, den Ring des Saturn entdeckte, da Spinoza seine Ethik in Form mathematischer Lehrsätze und Beweise schrieb, da Descartes die mechanische Erklärung des Zusammenhangs der Dinge aufbrachte, da sich der Humanismus und Rationalismus der Renaissance auf die Universitätskatheder setzte? Es war eine Zeit des Ubergangs und trübender Mischungen. Von ein paar radikalen Plänktern abgesehen, stakten zweierlei Weltanschauungen und Geistesbedürfnisse in den nämlichen Köpfen. Es ist (besonders von Dilthey) hervorgehoben worden, daß Männer wie Hugo Grotius, die unter den Gründern des natürlichen Systems der Wissenschaft einen vornehmen Platz haben, keinen Anstand nahmen, die Wundererzählungen des Neuen Testaments als Tatsachen anzuerkennen; es ist kein Mangel an Folgerichtigkeit und Mut (wie wohl in anderen Fällen). Nur war in den Naturen dieses Jahrhunderts das Bedürfnis nach Wissen gleich mächtig wie das nach Glauben; sie waren noch nicht auf einen dürren Intellektualismus eingengt, wie ihre Nachkommen. Erstaunt nimmt man ferner wahr, wie dick das Gewöl und der Brodem von Aberglauben ist, der über dieser Zeit lagert. Balthasar Bekker, der, um diesen Bann zu brechen, seine „Bezauberte Welt“ schrieb, hat in seiner Gegenwart eine reiche Lese von Zaubers, Geister- und Gespenstergeschichten, Besessenheit, Hexen- und Teufelswahn halten und vorlegen können. Glaube und Aberglaube entstammen nicht unverwandten Gemütsbedürfnissen. Sie entspringen, wenn auch der eine als wilder Schößling, derselben Wurzel, und wo der Glaube schwindet, bleibt als Surrogat der Aberglaube haften. Gegen den Aberg-

¹⁾ Für das frühere siebzehnte Jahrhundert gilt das sicher nicht. Man sehe das Erkundigungsschreiben oder die Denunziation des Rates von Holland von 1625 beim Haarlemer Bürgermeisteramt in Sachen des Malers Torrentius als angeblichen Mitglieds der Rosenkreuzer und die schrecklichen Folgen dieser Anzeige. Vrebius, „Torrentius“, S. 17 f. Wir gehen einige Seiten weiter auf diesen Fall ein.

glauben hatte die Wissenschaft keinen leichten Stand, und vielleicht keine von den Wissenschaften, die damals zur Blüte kamen, hat mehr Mühe gehabt, sich von dem erstickenden Gescklinge des Wahns zu befreien, als die Chemie. Die Alchemie, aus der sie herauswuchs, berührte sich nahe mit kabbalistischen und anderen mystischen Vorstellungen, und dies mag das Recht geben, im vorliegenden Zusammenhang von Alchemie zu sprechen. Noch Robert Boyle, der als Begründer der Chemie als Wissenschaft gilt, glaubte an die Möglichkeit alchemistischer Goldmacherei.

Welche Rolle die Alchemie in damaligen Holland spielte, zeigen die Maler auf den ersten Blick. Einer, Thomas Wijk († 1677), hat die Alchemisten zu seiner Spezialität gemacht; nachdem er als junger Mann italienische Szenen gemalt hat, bringt er später jene einsamen Zauberer, die, in Solianten vergaben, zwischen Feueressen, Mörsern, Flaschen, seltsamem Gerät, Instrumenten, Globen und ausgestopften Tieren sitzen und über den Stein der Weisen grübeln. Ähnliche Gemälde gibt es vom jüngeren Teniers, von Hertschop u. a. Es verdient, bemerkt zu werden, daß mehr als einer unter den Malern sich mit Alchemie praktisch eingelassen und ihre Rezepte versucht hat. Von Heinrich Golgius sagt Huygens in dem Fragment seiner Selbstbiographie, er habe durch den Wahnsinn der Alchemie sein Vermögen und ein Auge verloren¹⁾. Auch von van Dijk hieß es, daß er, von den Alchemisten betört, viel Geld eingebüßt habe. Rubens dagegen gab, wie Sandrart zu berichten weiß, als ihn ein berühmter Londoner Alchemist namens Brendel in Antwerpen besuchte und ihn, sofern er ihm ein Laboratorium baue, am Goldgewinn zu beteiligen versprach, die Antwort: Meister Brendlin, Ihr kommt um zwanzig Jahre zu spät. Denn damals schon habe ich durch Pinsel und Farben den wahrhaften „Lapidem philosophicum“ gefunden.

Vor allen waren es die Ärzte, die sich von Berufs wegen für Alchemie interessierten; vom Professor van der Linden, den wir aus Rembrandts

¹⁾ „Bijdragen en Mededeelingen“, XVIII (1897), p. 70. Von dieser Tatsache spricht Mandr, der allerdings 1604 abschließt, nicht. Sie könnte also dem späteren Leben des Golgius angehören, der nach Hirschmann, „S. Golgius als Maler“, S. 26, am 1. Januar 1617 gestorben ist.

später Radierung kennen, wird es insbesondere berichtet. Denn seit dem sechzehnten Jahrhundert und seit Paracelsus war die Alchemie aus dem Dienst der Metallveredlung und Goldmacherei in den der Pharmakologie getreten. Freilich starb darum die andere Richtung nicht aus. Wo man Geld brauchte, fand der Alchemist älterer Observanz geneigtes Gehör, und viele Fürsten bezahlten Hofalchemisten. In den siebziger Jahren findet man einen der größten Projektentmacher des Jahrhunderts, der als Nationalökonom und Chemiker, Mathematiker und Philologe einen Namen hinterlassen hat, Johann Joachim Becher, in Verhandlungen mit den Staaten von Holland, um aus Silber und Seesand Gold darzustellen¹⁾. Die meisten übten aber die pharmazeutische Scheidekunst; ihre Probleme fanden bei aufgeklärten Köpfen große Teilnahme. Sorbidiere spricht von der rohen Empirie, die die Chemie der Kochkunst beherrsche; wenn man erst einmal dazu gelange, die Eigenschaften aller einfachen Körper zu kennen! Freilich, wie werde es bei der unerschöpflichen Fülle der Natur gelingen, so weit zu kommen? Wie viel Spiele seien schon bei sechsunddreißig Spielkarten möglich, und daneben die Milliarden von Milliarden Verbindungen in der Natur! Er lobt den Deutschen Glauber, der damals in Amsterdam zurückgezogen lebte und ein paar geräumige Laboratorien eingerichtet hatte; dieser beschränkte sich auf methodische Arbeit und lasse Philosophie und Spekulation beiseite. Die meisten seien aber Scharlatane, die in einem greulichen Gallimatias ihr Nichtwissen verhüllen, die mit der Physik anfangen und in der Theologie und Metaphysik aufhören, worin ein Narr den anderen übertrumpfe. (Hierzu muß man das unvergleichliche Kapitel lesen, das Goethe in der Geschichte der Farbenlehre über die Alchemisten und ihren Jargon geschrieben hat.) Sorbidiere gibt schließlich als abschreckende Probe den Titel eines Buches, das von einem sächsischen Arzt namens Kunrath verfaßt war: „Amphitheatrum sapientiae aeternae Christiano-Kaballisticum Divino-Magicum, Physico-Chimicum Tertriumum“²⁾. Sowie man an die Chemie rührte, schien es ohne alle

¹⁾ Kopp, „Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit“, I, 144 ff.

²⁾ Kopp hat in seiner doch so emsigen Bibliographie das Buch nicht verzeichnet. Doch fand ich es bei Schmieder, „Geschichte der Alchemie“, S. 222, angegeben. Ein Soliant, zuerst Magdeburg 1698 erschienen, dann wiederholt. Ich zweifle, ob seine Angaben

diese Mysterien nicht abzugeben. Von dem holländischen Mechaniker und Erfinder Drebbel, der aus den Diensten Kaiser Rudolfs II. in die Jakobs I. von England übergang, sagt Huygens, er habe ein kleines Buch über die Elemente verfaßt, das leider durch seine geschraubte Mystik („*quae chymicorum fastuosa insania est*“) entstellt sei. Die Alchemie fehlte selten als Würze bei Personen, die für ihren Beruf den Reiz und Nimbus des Geheimnisvollen brauchten oder die im übrigen zum Extravaganten und Sektiererischen neigten. Von Adam Boreel, einem der Häupter der Kollegianten, dessen Sprachkenntnisse mit denen des Manasse ben Israel verglichen werden, und der in seinen Konventikeln eine Kirche der Toleranz zu stiften suchte, heißt es, daß er viel Alchemie getrieben habe. Bei den Ärzten, und zumal solchen, die gern den Ruf von Wunderdoktoren zu genießen wünschten, war es selbstverständlich. Die Liste der praktizierenden Abenteurer ist nicht klein. In den sechziger Jahren tauchte in Amsterdam ein Italiener als Augenarzt auf, der sich später samt seinem Geist Homunkulus, den er in Diensten hatte, nach Dänemark verzog, nach des dänischen Königs Tod wieder auf die Wanderschaft ging und schließlich im Kerker der römischen Inquisition endete, die sich indessen den Versuch nicht hatte versagen können, seinen Stein der Weisen für sich nutzbar zu machen. Dieser italienische Arzt und Alchemist hieß Borri, gab an, von dem Erzieher Kaiser Neros, Buthus, abzustammen, und ließ sich Erzellenz titulieren; er hatte einen geweihten Degen vorzuweisen, den ihm der Erzengel Michael anvertraut, hielt in seinen Räumen einen Tiger an der Kette und ließ sich, wenigstens durch einige Jahre, mit großen Honoraren bezahlen¹⁾. Den packendsten Eindruck des Betriebs, mit dem ein Goldmacher jener Zeit seine geheimnisvolle Kunst geschäftlich ausbeutete, hat man wohl in Ben Jonsons, des englischen Dichters, Komödie „Der Alchemist“ (1610 aufgeführt). Hier ist alles vom Griffel des Satirikers in der für die Kunstwirkung geforderten Übertreibung, jeden-

ganz korrekt sind. Arnold, „Unparteiische Kirchen- und Regierhistorie“, 3. Teil, 2. Kap., nennt als in Magdeburg 1698 erschienen ein anderes Werk von ihm: „Vom hyläischen, d. i. primaterialischen Chaos“ usw., das im Text genannte aber erst Hanau 1609.

¹⁾ Meinsma, 199 ff. und die da angeführte Literatur. Dazu Schmieder, „Geschichte der Alchemie“, 465 f., Ropp, II, 235. Arnold, „Kirchen- und Regierhistorie“, 3. Teil, 18. Kap.

falls aber schlagend zu Anschauung gebracht. Ausnützung des Aberglaubens und der Gewinnsucht, Wucher, Falschmünzerei, Wahrsagelkunst und im Schutz all dieses geheimen Getues die zugkräftigen Mittel von Gelegenheitsmacherei und Kupperei — das alles fließt hier in ein lustig-trübes Gemenge von Betrug, Schwindel und Bauernfängerei zusammen¹⁾. Die Regel bei Abenteurern dieser Art ist es, daß inmitten der religiösen Gebundenheit der Zeit irgendwelche religiöse Färbung mitspricht, ja ihrer Physiognomie einen Hauptzug gibt.

Im Jahr 1627, während Rembrandt in Leyden saß, spielte in Haarlem ein Skandalprozeß gegen einen Maler namens Johann Torrentius. Alle stimmen überein, daß seine Stilleben unübertrefflich und hochgeschätzt waren; seine Figuren dagegen, sowohl die bekleideten wie die nackten, werden als gänzlich unfähig und schlecht bezeichnet. Er hat später ausgesagt, daß er, nur um Altmodell zu bekommen, seine Beziehungen zur Damenwelt ausgenützt habe; jedenfalls hatte er durch seine Eleganz und Frivolität Beziehungen zur besten Gesellschaft und erfreute sich hochstehender Gönner. Der Prozeß, der ihn vor das Haarlemer Gericht brachte, stützte sich auf die Anklage wegen skandalösen Lebenswandels und Gotteslästerung (*crimen laesae majestatis Domini*); er ward gefoltert, gestand aber nichts; dem Antrag, ihn zum Feuertod zu verdammen und seinen Leichnam auf dem Galgenfeld auszustellen, ward nicht stattgegeben; er erhielt eine Strafe zu zwanzig Jahren Gefängnis, aus dem er nach einigen Jahren auf wiederholte Verwendung des Gesandten des Königs von England, wobei sich die Großbritannische Majestät auf den künstlerischen Genuß berief, den ihr „la rareté de ses ouvrages“ bereitere, befreit wurde. Von London kam er später nach Holland zurück und starb 1644 in Amsterdam²⁾. Er war von Haus katholisch und erklärte bei seiner Vernehmung, vom fünfundzwanzigsten Jahr an konfessionslos gewesen zu sein. Das Interessante an dem Prozeß

¹⁾ Die Komödie ist auch ins Deutsche übersetzt worden, Daudiffin, „Ben Jonson und seine Schule“. Erster Teil 1836. Ein sehr eingehender Kommentar des Originals ist von Hathaway in den amerikanischen „Yale studies in english“ gegeben worden, Band 17, Newyork, 1903.

²⁾ Das richtige Begräbnisdatum bei de Vries, „Bogr. Anteekeningen“, „Oud Holland“, IV (1880), 142.

ist der Charakter als Kegerprozeß, was die Grundlage der Anklage war und worauf der Antrag zur Todesstrafe durch Feuer beruhte¹⁾. Er wurde bezichtigt, den Menschen „greuliche Kegerci weiszumachen“, die Heilige Schrift für Fabel erklärt, den Glauben an Gott und den Erlöser geleugnet und auf die Geseundheit des Teufels getrunken zu haben. Dies war in die Anklage der Behörde zusammengefaßt, daß er dem Geheimorden der Rosenkreuzer, der seinen Sitz in Paris habe, als einer „van de principaelsten“ angehöre, und daß er an dessen Zaubereien und Blasphemien teilnehme. Huygens, der ihn im elterlichen Haus gesehen hat, schildert ihn als persönlich bescheiden; die Ehebrüche seien notorisch; aber das Gericht habe ihn zu streng behandelt. Es sei eine Gemeinde um ihn gewesen, die an ihn geglaubt und ihn als „Herten“ angeredet, ja auch seine Kunst in ihrer zauberhaften Wahrheit für göttlich inspiriert gehalten hätte; er schildert, wie seine Gläubigen ihn auch bei ganz gewöhnlichen Verrichtungen bedienten, an seine Allwissenheit glaubten, ja in einzelnen Fällen, wenn sie zum Sterben kamen, ihn als Heiland angerufen hätten. Es bleibt nach allem der Eindruck eines unheiligen Heiligen, der als Hauptspañmacher und Scharlatan abwechselnd die Rollen des Wunderdoktors und Hexenmeisters, des Don Juan und auch des Seltenhauptes spielte und über die Dummen lachte, bis sein Schwindel ihm sehr übel geriet.

¹⁾ Dies wird in der Regel verkannt. So sagt Nagler im „Künstlerlexikon“: „Als Mensch stand Torrentius auf der tiefsten moralischen Stufe. Er malte höchst obszöne Bilder, daß selbst Wüstlinge über seine Darstellungen erstöteten.“ Nächst den Aussagen von Sandart und Houbraten kommt jetzt das sehr wichtige Zeugnis in Huygens' „Selbstbiographie“, „Oud Holland“, IX (1891), 131—136 in Betracht. Van der Willigen, „Artistes de Harlem“, 296 ff., der die Alten eingesehen hat, ist leider sehr kurz. Schließlich Aramm, „Levens en werken der holl. kunstschilders“, 6. Teil, 1640 ff., und Kernkamp in der Ausgabe Bontemantels, Einleitung, p. CXXXVII f. Inzwischen hat Vredius ein ganzes Bündel Urkunden und Protokolle gesammelt und in einem kleinen Buch „Johannes Torrentius“, 1909, herausgegeben. Viele dieser Aussagen entstammen dem übelsten Kneips und Vordellslatzsch. Der Ernst, mit dem eine Zeit, die Oldenbarnevelt aufs Blutgerüst gebracht hatte, über diesen Altenbündel vollschrieb, ist psychologisch erstaunlich. Es ist fast ein Nachklang der spanischen Inquisition. Ein einziges Bild von ihm, ein Stilleben, ist vor kurzem entdeckt worden (Reichsmuseum in Amsterdam, Nr. 2511 d). Eingehend hat über das Kunstverfahren und die Mal-„hererei“ des Torrentius B. W. J. van Riemsdijck geschrieben im „Festbündel“ für Vredius, 1915, S. 243 und Tafel 97. Die Buchstaben E. R. † auf dem Bild werden als „Equus Rosae crucis“ gedeutet.

Wir berühren hier das unsichere Grenzgebiet, auf dem Schwarmgeister, Sektierer, religiöse und andere Abenteuer, durch schwache Säden mit den Richtungen des kirchlichen Lebens zusammengehalten, sich bewegen. Spinoza, der die Hochschätzung und Übung der freien Prophetie aus den Kollegiantenkreisen in seiner Nähe kannte, liebte sogar die Propheten des alten Bundes nicht: sie hätten mehr Phantasie als Verstand und hätten die Menschen mehr aufgerezigt als gebessert. So fehlte es auch im Holland des siebzehnten Jahrhunderts nicht an den vorgeschobenen Posten von Separatismus und Individualismus; sie stehen außerhalb der Kirche, während innerhalb der Kirche für solchen Separatismus doch in den Formen von Pietismus und Mystik ein freilich bald mit mehr, bald mit minder günstigen Augen angesehenes Sonderdasein möglich ist. Diese beiden Mächte als typische Fassungen des religiösen Individualismus in der Kirche erfordern eine geforderte Betrachtung.

Der holländische Pietismus des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts wird auf Anregungen und Berührungen des englischen Puritanertums zurückgeführt¹⁾. Die Stärke des dortigen religiösen Familien- und Gemeindeglaubens mit fortgesetzten Andachten, Gebeten und Bibelbetrachtungen, in engen Verbänden um so wirksamer geübt, ergriff eine Anzahl holländischer Geistlicher, die kürzer oder länger in England gewilt hatten und sich von der Notwendigkeit durchdrungen fühlten, dem Volk mehr zu bieten als den Buchstaben des rechtgläubigen Bekenntnisses. Der Kirneslust, dem Materialismus des Geschäftsinnes und der Sitten, dem Lurus und der Macht haberei der Politik, die auch in die Kirche hineinregiere, all diesen „excelsa mundi“ müsse ein persönliches geistliches Leben entgegenstellt und gefördert werden. Ihr Schlagwort war, die reformierte Kirche wirklich zu reformieren, in den bei aller Kirchengängerei und dem Genuß der Sakramente roh und gottlos dahinlebenden Weltmenschen der Religion zu lebendiger

¹⁾ Zeppe, „Geschichte des Pietismus und der Mystik in der reformierten Kirche, namentlich der Niederlande“. 1879. Goeters, a. a. O., ist anderer und fast entgegengesetzter Meinung, es sei denn, daß verwandte Strömungen in England und auf niederdeutschem Boden zu gleichen Ergebnissen geführt haben.

Wirkung zu verhelfen. Es waren drei Mittel, den einzelnen anzufassen, Katechisationen, an denen auch Erwachsene teilnahmen, Fasten und asketische Verschärfungen, schließlich Bibelstunden und Gebetsübungen in Konventikeln, wo am ersten die religiöse Belebung sich geltend machte. Daneben ergoß sich eine Flut religiöser Literatur über das Land, wo teils in zusammenhängender Unterweisung, teils in der Form von Traktäthen an die Ereignisse des Tages anknüpfend, teils durch Übersetzungen der auf diesem Gebiet fruchtbareren englischen religiösen Literatur erbauliche Gedanken in alle Kreise getragen wurden. Einer von diesen Geistlichen, Wilhelm Teellink, hatte in seiner Gemeinde in Middelburg in Seeland so großen Erfolg, daß Vertreter des bekenntnistrengen Calvinismus wie Voet in Utrecht dieses Wirten lebhaft anerkannten. Je mehr man in diesem Utrechter Kreis auf „präzisen“ Calvinismus hielt, um so lieber nahm man eine Bundesgenossenschaft mit kirchenpolitischem Programm der Aussicht auf Verstärkung des kirchlichen Lebens an. In diesem Geist einer praktischen Theologie sind nochmals die großen Grundfragen und Gegensätze des sündlich unfähigen Naturzustandes und der Gnade und Wiedergeburt, die Forderung gewissenmäßiger Prüfung auf Gnadenstand und Berufung durchgearbeitet worden. Aber das Mißtrauen, das in diesen extrem kalvinischen Kreisen gegen die weltliche Obrigkeit und ihr Befehlen in kirchlichen Angelegenheiten herrschte, begegnete sich mit der puritanischen Gleichgültigkeit gegen Staat und Welt, die den Pietismus besetzte. Voet beförderte durch den Nachdruck, den er der „Praxis pietatis“ gab, das Konventikelwesen, und es nahm so überhand, daß die Synoden später wiederholt dagegen haben einschreiten müssen, weil sich ein Sonderkirchentum herauszubilden schien, das sich der Gottesverehrung und den regelmäßigen Gottesdiensten der Staatskirche anspruchsvoll gegenüberstellte¹⁾. Und so mündete der kirchliche Reformplan im Separatismus. In der Erscheinung des Utrechter Predigers Jodok van Lodenstejn traten diese Neigungen unverkennbar an den Tag. Die hochgesteigerten Anforderungen seines religiösen Bedürfnis ließen ihn nicht nur den moralischen Zustand Hollands und der holländischen Kirche, sondern darüber hinaus das

¹⁾ Hepp, a. a. O., S. 169, 390 ff.

ganze Werk der Reformation mit düsterem Pessimismus betrachten; ein hierarchischer Zug in seiner Natur lenkte seine Neigungen zum kirchlichen Mittelalter zurück. In „anspruchsvoller Zurückgezogenheit“ von der öffentlichen Kirche reibte er sich zu denen, die beim Genuß des Sakraments in besängligter Stupulosität an den Mitgästen des Abendmahls, „tote Glieder der Kirche“, Judasse, den „Leichengeruch der Sünder“ witterten und sich deshalb lieber freiwillig vom Mitgenuß des Sakraments ausschlossen. Zielten sie auch am gemeinsamen Bekenntnis fest, so führte doch von den Strupeln, die sie auf ihren Sonderweg drängten, und von dem starken Bedürfnis nach täglicher und fortwährender Heiligung ein gerader Weg dazu, alle überlieferten Formen mißtrauisch zu prüfen¹⁾ und das Heil, das sie in der Gemeinde zu finden verzeifelten, in unmittelbarem Ansturm des einzelnen auf Gott zu gewinnen, der Weg zur Mystik.

In der Zahl der Ketzer, die Voet wie eine Drachensaat rings um sich aufgeben zu sehen vermeinte, nennt er an letzter Stelle auch die „Enthusiasten“, Menschen, die sich in wilder Judringlichkeit oder in planmäßiger Abstötung ihres Willens dem Himmel entgegenheben und öffnen, um zur Einheit mit Gott zu gelangen. Seine Abneigung gegen die Mystiker, die so weit geht, daß er sie als außerkirchliche Ketzer betrachtet, ist nicht vereinzelt. Wie hat es im Christentum an Stimmen gefehlt, die die Mystik für einen fremden, aus heidnischem Neuplatonismus eingedrungenen Blutstropfen erklärten. Ihre Ablösung von Gemeinde und Welt, die Verwerfung der Heilmittel, um zum „unmittelbaren“ Verkehr und Genuß Gottes zu gelangen, hat sich zu oft als zersetzender Individualismus, als Verwechslung religiöser Ergebung mit ästhetischen Andachts- und Lustgefühlen geltend gemacht, um nicht ernste religiöse Charaktere die Mystik als ein mindestens dem Protestantismus gänzlich fremdes und ungeböriges Element ablehnen

¹⁾ Diesen „latenten Separatismus“ hat Nitsch mit der erquickenden Schärfe eines wohlbedeutenden Kopfes gezeichnet, „Geschichte des Pietismus“, I, 182 ff. Goeters, „Vorbereitung des Pietismus“, hat mit reichlichem Material Licht und Schatten gleichmäßiger verteilt.

zu lassen¹⁾. Soll aber die Religion vor der Gefahr bewahrt bleiben, sich in Mystik zu verlieren, so scheint ein mystisches Element doch zu ihren Lebensbedingungen zu gehören. Jene höchste und letzte Kraft, die den einzelnen beschwingt, ist nicht anders als aus der eigensten religiösen Erfahrung, zumal des Gebetslebens, abzuleiten. Hierüber weiter zu urteilen, besteht an dieser Stelle kein Anlaß und keine Nötigung. Die Führer des holländischen Pietismus streifen schon fast alle dicht an die Mystik heran. Amesius, Professor in Franeker in Friesland und 1632 als Prediger der englischen Puritanergemeinde nach Rotterdam berufen, bestreitet die Möglichkeit einer philosophischen Ethik und bestimmt die Theologie als eine „doctrina“ oder „ars Deo vivendi“. Fortan tritt die Glaubensfrage hinter der Beglückung des Liebesaffektes zurück, und alles drängt zu dem Verlangen, über Seelenschwäche und Umwölkung dem Gefühlszustand der Heiligung und Vereinigung mit Gott Dauer zu gewinnen. In den „Exercitia pietatis“ spielt das Gebet eine vorwiegende Rolle; von der anderen Hauptbeschäftigung, der Schriftauslegung, bekennen manche, daß ohne besondere göttliche Erleuchtung die Tiefe des Inhalts nicht geschöpft werden könne; ihre Schrifterklärung ist eine mystische. Indem sie das Bekenntnis nicht eigentlich aufgeben, sinkt es, von der Höhe ihres religiösen Flugs aus betrachtet, doch zu einer niederen Stufe herab; alle Formen werden als etwas Bindendes und Hemmendes empfunden, selbst dem Vaterunser das „freie“ Gebet entgegengesetzt. Es meldet sich das mystische Interesse für das Hohe Lied und sein Sehnen nach Vereinigung mit dem himmlischen Bräutigam, woran sich schon die mönchische Mystik des heiligen Bernhard entzündet hat. Nun treten wirkliche Mystiker auf, wie Theodor a Brakel, deren Sensualismus es verlangt, Gott zu kennen und zu schauen, und deren religiöses Leben ohne diesen Vorzug besonderen Verkehrs und besonderer Berufung nicht zu befriedigen ist, wie denn Brakel auf dem Sterbebett seinem Sohn erzählt hat, daß er, lang von Zweifeln gequält, sein Predigerexamen verzögert habe, bis sich in einer Nacht der Himmel geöffnet, und

¹⁾ Die Auffassungen Kitchels hierüber sind kurz und scharf, vielleicht etwas zu logisch formuliert bei Reischle, „Ein Wort zur Kontroverse über die Mystik in der Theologie“, 1330.

der Herr im Licht erscheinend ihn mit ausdrücklicher Stimme berufen habe¹⁾. Aus diesen Kreisen ging keiner leicht an der Persönlichkeit der berühmten Utrechterin, der Schurman, vorüber, die wir früher als Herde der gelehrten Frauen Hollands kennengelernt haben, die dann von Descartes, der ihr von dem allzu eifrigen Bibelstudium abgeraten, zu Voet sich gewandt hatte und mit zunehmendem Alter immer tiefer in religiöser Mystik versank. Eine Französin, Antoinette Bourignon, hat Ende der sechziger Jahre einige Zeit in Amsterdam gelebt, die als „Braut des heiligen Geistes“ über Dogmen und Sakramente als etwas Überwundenes hinweg sah und in ihrer Gotterfülltheit durch ihre Persönlichkeit wie ihre Schriften einen großen Zauber ausübte. Freilich wollen manche Beurteiler die Grenze nicht recht bemerken, wo die Schwärmerin aufhört, und die Abenteuerin anfängt. Von diesen Mystikern haben manche ehelos und in weitgehender Askese gelebt; doch zeigt das damalige Leben auch von jenem besonders häufigen Fall, da der der Mystik eigene Sensualismus, den nach dem Fühlen und Schmecken des Göttlichen verlangt, leicht mit der niederen Sinnlichkeit in Bund tritt und sich hierzu durch die Verachtung alles Gefeglichen und formal Bindenden als ein darüber erhabener Zustand berechtigt wähnt, ein Beispiel in einer Jüdin, die als Messiasbraut in Amsterdam hartete, bis sie nach mancherlei Abenteuern die Frau jenes Sabbatai Jewi von Smyrna ward, den die Juden des Orients als Messias begrüßten²⁾.

Das größte Aufsehen mystischer Gewalt über die Gemüter jener Tage bestete sich an die Gestalt eines französischen Katholiken, der zum reformierten Bekenntnis übertrat, in Genf als Seelsorger tätig war und 1666 als Prediger einer wallonischen Gemeinde nach Holland kam, in das sesseländische Mittelburg, wo früher Teellind 1612 bis 1629 als Pastor gewirkt hatte. Dies war Jean de Labadie. Wallongemeinden, zu denen sich auch die französischen Hugenotten hielten, gab es nicht nur in allen größeren Städten der Niederlande, sondern auch in England und Deutschland. Daß auf ihren Synoden die feingebildeten und gesellschaftlich hoch-

¹⁾ Kitzsch, a. a. O., I, 271, Zeppel, S. 178.

²⁾ Grätz, a. a. O., X, 215 ff.

stehenden Mitglieder den Ton angaben und auf gute Beziehungen zur reformierten Landeskirche der Niederlande hielten, konnte nicht hindern, daß die Kirchenräte und Geistlichen einzelner Gemeinden dem religiösen Separatismus zuneigten. In Middelburg war diese Neigung immer schon zu bemerken und verschaffte Labadie leidenschaftliche Anhänger. Als Prediger, Seelsorger, geistlicher Schriftsteller und Leiter eines klosterartigen Seminars hatte er die größten Erfolge. Aber durch die Weigerung, die belgische Konfession zu unterschreiben, sehr bald mit der vorgesetzten kirchlichen Behörde in Konflikte verwickelt, mußte er den öffentlichen Gottesdienst aufgeben und zog sich nach Amsterdam zurück, wo sich um seine Hausandachten eine Gemeinde sammelte, allen voran die Schurman, die völlig in die Hausgenossenschaft Labadies eintrat und über seinen Tod hinaus durch alle Wechselfälle der Labadistengemeinde seiner Sache treu blieb. In der Zeit seiner Anfänge, da er bei den Jesuiten war, hatte sich Labadie mit aller Mystik des Areopagiten und des heiligen Bernhard genährt; nun trachtete er, in seiner Gemeinde jenen Zustand der Erhöhung zur Gottesebene und Heiligung zum Dauergefühl zu machen, so daß jede historische Form christlichen Gemeinschaftslebens entbehrt werden, und sich das formlose urchristliche Gemeindeleben wieder entfalten könne. Alles Alttestamentliche, auch die Sabbath- und Sonntagsfeier sollte überflüssig sein, da der wahre Christ aus jeder Tätigkeit und Arbeit eine Gottesverehrung mache und also keiner auszeichnenden Formen des Gottesdienstes bedürfe. So verschwand freilich aus dieser ganz willkürlichen und auf persönliche Autorität gegründeten Fassung der Religion die Autorität Christi wie von selbst. Von den Prädikanten argwöhnisch betrachtet, erfuhr die Gemeinde die obrigkeitliche Verfügung, die Andachten auf die Hausgenossen zu beschränken, wodurch denn alles Wachstum abgeschnitten und die Notwendigkeit gegeben war, die Gemeinde an eine andere Stätte zu verpflanzen. Fünfzig Genossen der Gemeinschaft haben 1670 Holland verlassen und sich nach dem westfälischen Herford gewendet.

War dies alles nun Mystik in den Bahnen christlicher Überlieferung, so gab es daneben noch eine Fülle andrer mystischen Geistes. Von der jüdischen Theosophie und Kabbala war schon die Sprache; auch war sie

längst, schon in der italienischen Renaissance, durch Pico von Mirandola mit christlicher Mystik verbunden worden; beide wurden von der alchemistischen Geheimnisträumerei in Dienst genommen, um die Alchemie auf jede Weise mit religiösem Nimbus zu umkleiden und als gottselige Praxis erscheinen zu lassen, deren sich womöglich schon die Patriarchen der Bibel befleißigt hätten¹⁾. Hierzu trat die pantheistische Weltauffassung, welche die in der Religion vollzogene Trennung von Gott und Natur aufhebend das mystisch All-Eine verkündete. Hatte schon im ausgehenden Mittelalter Raimund von Sabunde jegliche Creatur einen vom Finger Gottes geschriebenen Buchstaben genannt, so fehlte es nun in Holland nicht an Selctiereen, die auf spinozistischer Grundlage pantheistische Mystik predigten.

Von allen diesen Elementen, Theosophie, Pantheismus, Alchemie, schimmert etwas in der philosophisch-religiösen Mystik des Deutschen Jakob Böhme, der selbst 1624 verstorben war, und dessen Jünger nachher seine Lehre nach Holland verpflanzten. Hier fand ein anderer deutscher Mystiker, Gichtel, der, aus seiner Vaterstadt Regensburg von den Theologen vertrieben, sich in Holland niederließ, Böhmes Schriften und Lehre lebendig und verbreitet²⁾; sie machte auf ihn so tiefen Eindruck, daß er 1632 in Amsterdam die erste deutsche Gesamtausgabe von Böhmes Werken veranstaltete³⁾. Sie führt den Titel: „Des gottseligen hocherleuchteten Jacob Boehmen Teutonici philosophi alle theosophischen Schriften“ (elf Teile in Oktav). Wundersam zu bedenken, wie die Gedanken Böhmes, diese „Gabe Gottes an Deutschland“, im Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges der Gefahr des Untergangs entgingen und nach Holland gerettet wurden. Die Urschriften und Abschriften sind bei Todesfällen und Erbgängen hin und her verschlagen worden; Einzeldrucke waren fehlerhaft und unvollständig. Die Wege, auf denen in Zeiten so schwieriger Verbindungen Handschriften und Drucke nach Holland gelangten, sind nur zu kleinem Teil nachweisbar. Die deutschen

¹⁾ Kopp, a. a. O., I, 207 ff., 252 ff., II, 228 ff.

²⁾ Auch der schlesische Apokalypstiker Kuhlmann hat erst in Holland Böhmes Schriften kennengelernt.

³⁾ Über Gichtel, v. Hartleb, „Jakob Böhme und die Alchymisten“, S. 117 ff. Eb. Sepp in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“.

Lutheraner bilden zum Beispiel in Amsterdam eine sehr zahlreiche Sondergemeinde und haben 1632 eine eigene Kirche. Hier im Ausland, außerhalb der Aussicht deutscher lutherischer Landeskirchen, bilden sie einen Sammelplatz deutscher religiöser Sonderlinge, auch apokalyptischer Schwärmer. Wie sehr sich auch Eingeborene von diesem Kreis angezogen fühlten, beweist die Tatsache, daß die lutherische Gemeinschaft wiederholt angegangen wurde, die Predigt statt in deutscher in holländischer Sprache zu halten. Es wird nicht nur wegen der Kinder der Eingewanderten, die in Holland geboren und aufgewachsen waren, gewesen sein. Unter diesen Deutschen fanden sich auch Anhänger Böhmcs. In der zweiten Jahrhunderthälfte greift diese Anhängerschaft immer mehr in die reichen und vornehmen Kreise von Amsterdam hinaus. Der Bürgermeister und Diplomat Conrad van Beuningen hat das Geld für jene deutsche Gesamtausgabe Böhmcs hergegeben, da er letzterfreundlich war, mit Spinoza Beziehungen unterhielt und so auch mit Gichtel und anderen, holländischen Chiliaften Gesinnungsgemeinschaft pflegte. Ihm geht als leidenschaftlicher Verehrer Böhmcs ein wohlhabender Amsterdamer Kaufmann, den die große Ausgabe der Werke von 1682 als „vroom en eenvoudig“ rühmt, voraus, Abraham Willemszoon van Beijerland. Es versetzt uns mitten in die Not jener Zeit, wenn wir hören, daß aus einem Zug von zwanzig Wagen, die von Leipzig nach Hamburg fuhren, um Waren über See nach Holland zu schaffen, und von einem Reitertrupp geplündert wurden, eine Kiste, die Beijerland in Gölitz gekauft und seinem Leipziger Vertreter hatte schicken lassen, „unter der Hut Gottes“ der Gefahr entging und ihren Bestimmungsort erreichte. In dieser Kiste waren Schriften Böhmcs. Beijerland besaß die Urhandschrift der „Morgenröte im Ausgang“ von 1612. Auf Grund genauer Vergleichung der Handschriften und Drucke seines Besitzes hat er Übersetzungen ins Holländische gearbeitet und in den Jahren um 1640 in Amsterdam (ohne seinen Namen zu nennen; er war Kirchenältester in der Amsterdamer Wallongengemeinde¹⁾ erscheinen lassen. Als er 1648 starb, erbte sein Sohn das Böhmearchiv, welches danach eine der Grundlagen

¹⁾ Goeters, a. a. O., S. 45.

der Ausgabe der Werke von 1682 wurde. Ihrem Erfolg hat eine lange Reihe holländischer und lateinischer Einzelausgaben vorgearbeitet; nicht zuletzt auch literarische Gegnerschaft von kalvinistischer Seite. Aus Houbrakens „Künstlergeschichte“ (III, 254 f., 318) erfahren wir, daß selbst ein und der andere Maler, von diesen Ideen erfaßt, durch die Lektüre von Schriften der Bourignon und Jakob Böhmes belehrt wurde. Der bekannteste Fall ist der des Johann Luyken, der als Dichter und Maler bekannt — seine Liebesgedichte werden in der Literaturgeschichte mit Auszeichnung genannt — sich sechsundzwanzigjährig von der Welt zurückzog und in freiwilliger Armut jenem Glauben nachging. Unabhängig von der Kirche sich bewegend, ohne mit ihr zu brechen, haben die Böhmeschen Ideen eine Anziehungskraft besessen und eine Verbreitung genossen, die man im einzelnen nicht völlig abschätzen kann, die aber aus der Breite ihres geistigen Stromgebiets wohl zu begreifen ist.

Schon die Kindheit Böhmes hatte Visionen von Licht und Gold. Im Jahre 1600 aber, da er sechsundzwanzig Jahre alt war und seit einigen Jahren als Schuhmachermeister in Görlitz lebte, fiel eines Tages sein Auge im Zimmer auf ein blankes Zinngesäß, in dem sich die Sonne spiegelte. Da ward von dem Schein sein Auge offen, er eilte ins Freie und glaubte, mit einem Blick wie nie zuvor allen Dingen ins Herz zu sehen. Als sich zehn Jahre später die Vision ähnlich wiederholte, da kam es „wie ein Platzregen“ über ihn, und er mußte zur Feder greifen, dem Drängen seiner Gesichte Gestalt zu geben. Im neunzehnten Kapitel seiner „Aurora“ schildert er, wie der „Geist durchbrach“, wie er hart wider Gott und wider alle Hölzlenpforten gestürmt, des Willens, das Leben daranzusetzen, bis denn nach etlichen harten Stürmen sein Geist bis in die innerste Geburt der Gotttheit durchgebrochen und „allda mit Liebe umfangen worden, wie ein Bräutigam seine liebe Braut umfänget“. „Was aber für ein Triumphieren in dem Geist gewesen sei, kann ich nicht schreiben noch reden; es läßt sich auch mit nichts vergleichen, als nur mit dem, wo mitten im Tod das Leben geboren wird, und es vergleicht sich der Auferstehung von den Toten. In diesem Licht hat mein Geist alsbald durch alles gesehen und an allen Kreaturen, an Kraut und Gras, Gott erkannt, wer er, wie er, und was

sein Wille sei. Auch so ist alsbald in diesem Lichte mein Wille gewachsen mit großem Trieb, das Wesen Gottes zu beschreiben.“ Diese große visionäre Erleuchtung hat all seiner Spekulation die Form aufgedrückt; der Kampf zwischen Finsternis und Licht ist ihm die Uratsache und das treibende Element aller Entwicklung; und er ist nicht der einzige, der darüber hart an den manichäischen Dualismus gestreift hat. Den Urgegensatz, der schließlich durch Lucifers und Adams Fall (da Adam von Haus aus als androgyn angenommen ist, und Eva erst der irdischen Welt angehört) zum Bösen in der Welt wird, verlegt er in Gott selbst. Um als lebendiger Gott offenbar zu werden, trägt er den Gegensatz als eine Verdunkelung in sich selbst, an welchem Dunkel der Glanz des Lichtes erst offenbar wird. In dem Urzustand vor aller Zeitlichkeit ist Geist und Natur ungeschieden. Aus diesen Möglichkeiten entspringt durch das Zwischenwalten von sieben Naturgeistern die Wirklichkeit. Diese Welt ist nicht Gott, nur ein Spiegel Gottes; die Entstehung des Substanzialen und Zeitlichen ist ein Geheimnis. Zeit ist nichts anderes als die Erscheinung des Kampfes wider die Finsternis. Mit dem endlichen Sieg des Lichtes hört die Zeit auf. Wir verfolgen diese Vorstellungen nicht ins einzelne. Alles biblisch Überlieferte spielt darin seine Rolle, wie denn Böhme im Leben an der heiligen Schrift und an den Sakramenten festhielt. Aber wie er den lebendigen Buchstaben verstand, erscheint alles in einer mystischen Umdeutung, derart er wohl die ewige Idee als den Spiegel, in dem sich Gott offenbart, der Jungfrau vergleicht, die nicht gebiert, nur das Bild zurückstrahlt. Ähnlich wird die Trinität in drei kosmische Prinzipien, ähnlich auch die Sakramente umgedeutet. Daß man so sage: das Biblische und Dogmatische ist in ein Metaphorisches umgewandelt, das dem Gedanken als bildliche Hülle dient. Nicht anders ist es nun mit der Alchemie. Bei dem Interesse, das Böhme für diese Wissenschaft besaß, hat er ihr vielfache Bilder, auch sie nur als Bilder, entlehnt. In grenzenloser Naivetät, aber in einer uns fast anstößig scheinenden Weise mengt er diese Bildersfülle durcheinander¹⁾. Ein alchemistisches Buch, in dem der Stein der Weisen umständlich mit dem Grund-

¹⁾ Dies ist von Harleß in dem zitierten Buch eingehend und mit der begrifflichen Erregung eines strengen Lutheraners nachgewiesen worden. S. 37—114.

und Erdstein unseres Seiles verglichen, der „irdische und hymische philosophische Stein“ als eine „wahre Harmonia und Kontrafaktur des wahren geistlichen und himmlischen Steines, Jesu Christi“ bezeichnet wird, findet sein großes Lob, wie denn in der Alchemie die Vergleichung des chemischen Prozesses mit dem Erlösungsprozeß Jesu altherkömmlich war, und so gemahnt überhaupt das starke Durchsetzsein seiner Sprache mit Bildern von Feuer, Wetterleuchten, Blitzen, wo zumal das Blitzen das Durchbrechen von Licht und Geist bedeutet, wie an den visionären Charakter seiner Phantasie so an deren starke Nahrung mit alchemistischer Literatur, wo der Stein der Weisen meist als das Licht aus dem Finstern benannt wird. Auch der Titel des ersten Hauptwerkes, „Aurora“ oder „Morgenröte im Aufgang“, kommt schon früher, ja bereits in einer dem Paracelsus zugeeigneten Schrift des sechzehnten Jahrhunderts vor.

Wir sind mit unserer kurzen Übersicht des religiösen Glaubens, der religiösen Anschauungen und Möglichkeiten, die das damalige Holland bot, zu Ende. Ehe wir zu der Frage zurückkehren, wo inmitten dieser vielf gestaltigen Empfindenswelt Rembrandts Platz zu suchen sein möchte, fügt sich noch eine Zwischenbetrachtung ein.

Die großen idealen Mächte der Kunst und Religion treten geschichtlich in einer Verbindung auf, die wohl zu dem Glauben verführen kann, sie seien innerlich wesensverwandt und also bestimmt, sich gegenseitig zu stützen und zu tragen, so daß es denkbar wäre, daß unter Umständen die religiöse Kunst eine Religion überlebe und ihr bestes Teil forterhalte. „Man könnte sagen (dies ist ein Zeugnis Richard Wagners), daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfäßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“ Die Frage ist aber, ob die sogenannte religiöse Kunst, in dem Augenblick, da sie sich als selbständig, d. h. als Kunst

empfindet, das Religiöse nicht in ein metaphorisches Spiel ästhetischer Beschauung verwandelt. Wenn man bescheiden genug ist, religiöse Empfindung auf die Stimmung und Weckung der Andacht einzuschränken, also das eigentlich Religiöse mit den vieldeutigen von der Kunst erweckten, vielleicht auch religiösen Stimmungen gleichsetzt, so mag man unter dieser Voraussetzung alle große Kunst auch religiös nennen. Auf dieser Strecke, über deren Bedeutung die Ansichten verschieden lauten mögen, geben Religion und Kunst zusammen.

Es kann eine Religion geben, und hiervon ist die griechische das stärkste Beispiel, die in Wahrheit Kunst ist, in der das religiöse Element verhältnismäßig schwach entwickelt und ganz und gar der freien Erfindung der poetischen Phantasie ausgeliefert ist. Sowie die religiöse Empfindung ihrer eigenen Selbständigkeit bewußt wird, wie in Plato, nimmt sie instinktiv die Wendung gegen die Kunst. Aus ethischen Gründen verbannt sein Staat die Kunst. Wenn der Theologe Plato dennoch Grieche, d. h. Künstler ist, so ist er Künstler wider Willen.

Die Kunst kann, indem sie Andacht weckt, ein Antrieb und gleichsam ein Sprungbrett zu religiöser Empfindung werden. Indem sie von der Anschauung des Sinnlichen zum Nichtsinnlichen hinführt, ist sie einer der mächtigsten Hebel der Ahnung und jedes über die Wirklichkeit hinaus in ihre Tiefe drängenden Verlangens. Indem sie religiöse Inhalte und Stoffe ergreift, sie zum Gegenstand ihrer Darstellung nimmt, kann sie durch die ihr innewohnende Macht der Vergegenwärtigung den Glauben stärken. Aber es ist eine Tatsache, daß dies einer Kunst, die nur Dienerin der Religion ist, mit besserem Erfolge gelingt als der freien und zur Selbständigkeit erwachsenen Kunst. Sowie die Kunst sich als eigentümliche Geistesmacht zu fühlen beginnt, deutet sie die Welt selbständig. Jeder große Künstler deutet sie selbständig, und so gibt die Kunst viele Deutungen. Die Religion aber steht über dem einzelnen und seiner Weisheit; sie deutet nicht. Die Religion weiß und glaubt.

Bei dem Versuch, den religiösen Gehalt von Rembrandts Kunst zu analysieren, darf man so wenig wie bei den anderen großen Eigenschaften seiner Kunst erwarten, diesen Gehalt in allen seinen Schaffensperioden gleich stark und dem Wesen nach streng einheitlich zu finden. In der Frühperiode, in der Zeit des heftigen Naturalismus, mochte das Hauptinteresse sein, die religiösen Stoffe gleich allen übrigen möglichst buchstäblich und treu darzustellen, mit dem denkbar größten Wirklichkeitsgehalt zu erfüllen. Man hat in der Peinlichkeit dieser Vergegenwärtigung eine archäologische Ader finden wollen, und sicher sind Spuren davon da; stärker aber ist das Verlangen, alle Dinge so erscheinen zu lassen, als wenn sie der nächsten und greifbaren Gegenwart angehörten. Dies ist nun nichts Neues, nichts, was besonders Rembrandtisch wäre. In der Phantasielosigkeit des nüchternen niederdeutschen Wesens liegt wenig Bedürfnis mythen-schaffender Kraft, kein Wunsch und keine Fähigkeit, die Dinge zu vergolden und zu legendarisieren. Die Verliebtheit in die Wirklichkeit zieht auch die heiligen Dinge ins Alltägliche und Erlebte, und wenn der alte Brueghel den bethlehemitischen Kindermord malte, so fand er es selbstverständlich, daß Bethlehem im Winter nicht anders ausgesehen haben könne als eine niederdeutsche, im Schnee vergrabene Dorfstraße, und daß die Knechte des Herodes sich wie die spanischen Infanteristen des sechzehnten Jahrhunderts kleideten und betrugten. Diese Überlieferung der nordischen religiösen Darstellung setzte der junge Rembrandt zunächst fort, und er konnte so wirklich in seiner Wiedergabe werden, daß man ab und zu vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht. Das will sagen: die Turbane seiner Orientalen sind so echt, der Strohhut seines auferstandenen Christus ist ein so richtiger Gärtnershut, der Maler des Proletariats und der Geusen nimmt es so wörtlich, was die Schrift von der Herkunft der Apostel aus Fischen und anderen kleinen Leuten sagt, daß über all dieser sorgfamen Fülle äußerer Charakteristik der geistige und religiöse Gehalt ein und das andere Mal zu kurz kommt. Dieses Bemühen, um jeden Preis wirklichkeitsgemäß zu sein, gibt Soubraten Veranlassung, Rembrandt zu tadeln, daß er einmal auf einem Bild, das Christus bei Maria und Martha darstellte, Martha in einer Lütticher eisernen Pfanne Kuchen baden lasse, da doch zu jener

Zeit „Lüttich noch lange nicht Lüttich genannt war“ (II, 240f. Das Bild ist verschollen). Houbraken nennt das Mangel an historischem Sinn. Im Grund aber und in der Wurzel ist der historische Sinn von jenem Wirklichkeitsbedürfnis nicht sehr entfernt. Beide suchen die Erscheinungen in die Kausalität des Geschehens und Seins einzufügen. Das Abstreifen der mythischen und vergöttlichenden Hülle, das Hervorkehren des Menschlichen und Natürlichen ist immer im Gegensatz zur katholischen Kunst als ein wesentlicher Zug an Rembrandt hervorgehoben worden.

Von hier aus gesehen, scheint nun deutlicher zu werden, was Rembrandt zu den Juden und auf der anderen Seite zu den Mennoniten geführt hat. In dem neuen Jerusalem Amsterdams mochte Rembrandt glauben, den Schauplatz und das Personal der evangelischen Geschichte, um wie viel mehr das des Alten Testaments in aller greifbaren Wirklichkeit gegenwärtig zu finden. Er zog 1639 in das Judenviertel, das außen vor dem Antonius-tor angesiedelt war. Sein Haus lag der Sankt Antoniuschule gegenüber und stieß mit seiner Ostmauer an das Haus der Erben des Salvador Rodrigues, auf der Westseite an das des Daniel Pinto, rückwärts an das Eigentum des Joseph Belmonte¹⁾. Alles dies sind portugiesisch-jüdische Namen. Hier hatte er alltäglich die Gestalten und viele der Vorgänge um sich, die ihm die Bibel als ein Buch von unveränderlicher Gegenwart erscheinen ließen. Das Leben in den Schulen und Synagogen, Schmutz²⁾ und Dunkel der Häuser und Durchgänge (sein eigenes Haus hatte einen Durchgang nach rückwärts unter dem des Belmonte) wurden ihm vertraut; er kannte die Feierlichkeit der Beschneidung, und vielleicht hat er in der neugegründeten hebräischen Schule den jungen Spinoza gesehen, wie er

¹⁾ Aus den urkundlichen Angaben des gerichtlichen Ausschreibens für den Verkauf von Rembrandts Haus von 1688 bei Scheltema, p. 23. Der Notariatsakt über den Hauskauf vom Jahre 1639, mitgeteilt in „Oud Holland“, V (1887), 218, nennt als Nachbarn östlich Salvador Rodrigues, westlich Nícolas Elias. Dies war der Maler Elias (jetzt bei de Groot, „Urkunden“, Nr. 186, 187, 64). Sehr interessant ist ein Aufsatz von Dr. Max Brunnwald, „Rembrandts Nachbarn“, Feuilleton der Wiener „Neuen Freien Presse“, 16. Juli 1906.

²⁾ Meinsma, a. a. O., p. 41. „Zwijnerig“ zitiert er aus Bentheims holländischem Ritz- und Schulenstaat.

unter den Schriftgelehrten durch seine frühreife Intelligenz Aufsehen machte, daß man ihn für die Hoffnung der Synagoge hielt¹⁾. Was von der Hamburger Judentum, die eine Kolonie der Amsterdamer war, damals ausgesagt wurde, galt wohl auch hier: „Sie gehen einher, geschmückt mit goldenen und silbernen Stücken, mit löstlichen Perlen und Edelsteinen. Sie speisen auf ihren Hochzeiten aus silbernen Gefäßen und fahren in Karossen usw.“²⁾. Man mag wohl ausdenken, was alles davon den Sinn des Malers erfüllt hat, als er seine Simsonhochzeit schuf. Im Alltäglichen unterschied sich die Tracht, jedenfalls der spanisch-portugiesischen Juden, die zur „Gesellschaft“ gehörten, in nichts von der der richtigen Holländer. Die Kupferstiche der Zeit, die Juden und jüdisches Leben darstellen, zeigen die übliche Tracht der Hüte, Bärte, Krägen, Kleider bis auf die vorübergehenden Willkürlichkeiten der Mode. Bei den ärmeren Juden und zumal denen aus Deutschland und Polen gab es freilich andere Gesichter, andere Bärte und Kleider. Rembrandt also, der alle Trödlcr von Amsterdam kannte, ließ sich dieses seltsame lebendige Museum der Judengassen nicht entgehen und hat siebzehn Jahre in ihrer unmittelbaren Nähe gewohnt. Wenn die italienischen Künstler das Heidentum studierten und mit ihren Kenntnissen heidnischer Antiquitäten auch in biblischen Darstellungen gern Staat machten, so folgte Rembrandt den religiösen Stimmungen und Interessen seines Heimatlandes, die stark alttestamentlich gefärbt waren, und daher schreibt sich der „Anflug von Jüdelci“ (wie es Kolloff genannt hat), der in seinen Werken so unverkennbar ist. An diesem Interesse war der Künstler wohl in erster Linie, sicher aber auch der Mensch beteiligt, wie die Beziehungen zu Manasse ben Israel und zu Ephraim Bonus, den er radirt und gemalt

¹⁾ Aus angeblich gemeinsamen talmudischen Studien Rembrandts und Spinozas bei den Rabbinern, aus angeblicher Gemeinsamkeit bei Mennoniten und verfolgten Kartesianern hat Coppier („Revue des deux mondes“, 1. Januar 1916, 160 ff.) einen ganzen Roman gedichtet und auf Rembrandts Saul und Davidbild (Vredius) das Bildnis Spinozas von Rembrandts Hand finden wollen! Auch Hoffede de Groot hat diese unkritischen Phantasien mit großer Schärfe zurückgewiesen („Nieuwe Rotterdamsche Courant“, 1. März 1916). Über Rembrandt und Spinoza vgl. nachher S. 689, Anm. 1 und zuvor S. 590, Anm. 1.

²⁾ Gräb, a. a. O., X, 21.

hat, beweisen ¹⁾. Offenbar teilte er in diesen Dingen die aufgeklärte Meinung der remonstrantischen Kreise.

Als Mennonit war Rembrandt in kirchlicher Beziehung zu nichts verpflichtet, und man kann wohl mit großer Sicherheit behaupten, daß er innerhalb der Sekte der strengen Richtung fern stand. Wenn man die große Vorliebe für elegante Kleidung und Schmuck, die in all seinen Werken der dreißiger Jahre zutage tritt, beachtet, so steht dieses stark weltliche Wesen zu der fast asketischen Kleiderordnung der strengen Mennoniten im stärksten Gegensatz. Allein schon die Tatsache, wie oft sich Rembrandt mit dem Degen oder einer Waffe an der Seite gemalt hat, ist ein vollgültiger Beweis, daß er das Prinzip der vollkommenen Streitlosigkeit und des Waffenverbots der Mennoniten nicht teilte ²⁾. Der Lurus, den Rembrandt in seinem jungen Haushalt trieb, gab unfreundlich gesinnten Verwandten in Saaskias Heimat Friesland Anlaß, sich über diese Verschwendung zu äußern, worauf Rembrandt beim Gerichtshof in Leeuwarden eine Beleidigungsklage einreichen ließ ³⁾. Dies war 1638. Die Klage ward abgewiesen; aus dem ganzen hitzigen Vorgehen des Künstlers, aus seinem ausgesprochenen Wohlgefallen an Glanz und Reichtum sieht man aber, daß sein Mennonitentum nur zu jenem Zweig der Sekte paßt, der sich den Rijnsburger Kollegianten genähert hatte und mit diesen eifriges Bibellesen pflegte.

Die freie Schriftforschung, das Kreisen um die Bibel als einen Lebensmittelpunkt und der Glaube an ihre einzige normative Bedeutung hat Rembrandt von Herzen zum Mennoniten gemacht, indes ihn das Bekenntnismäßige der offiziellen Kirche gleichgültig lassen mochte. In diesem Kreis gab es keinen Heidelberger Katechismus und keine Auslegung und Lehre ver-

¹⁾ Die Vermutung, die Smith, „A catalogue raisonné“, VII, p. XXVII, in der Anmerkung, mitteilt, als habe Rembrandt, durch die kabbalistischen Ideen seiner Freunde verführt, sein Vermögen durch alchemistische Versuche zerrütet, entbehrt jeden Anhaltspunktes. Dies hat schon Scheltema, p. 26, abgetan.

²⁾ Die Wichtigkeit dieses Grundsatzes wurde durch öffentliche Anerkennung bestätigt. Als für die Aushebung zur Amsterdamer Bürgerwehr 1669 der Loskauf beschränkt wurde, ließ man die Ausnahmen „op gesintheit wille“ bestehen, d. h. wer Gewissensbedenken gegen das Tragen von Waffen hatte, sollte weiterhin vom Dienst verschont bleiben.

³⁾ Das Altentstück bei Scheltema, S. 62 ff. (de Groot, Nr. 59).

mittelnde geistliche Autorität. Es gab nur die Heilige Schrift. Die Bibel muß Rembrandt durch und durch gekannt haben; es war eine Äußerung seines Wirklichkeitsbedürfnisses, in der Luft vollkommen zu Hause zu sein, in der seine religiösen Darstellungen webten und atmeten. Auch gibt es keine religiösen Bilder, die so wenig kultisch und repräsentativ und dafür so ganz und gar biblisch sind wie die Rembrandts.

Kein Zeugnis sagt uns, ob Rembrandts Eltern bereits Mennoniten waren, oder ob erst der Sohn zur Sekte übertrat. Wenn es gewiß ist, daß es nur die waterländischen, freigeistigen Mennoniten, die Taufgesinnten, gewesen sein können, zu denen sich Rembrandt hielt, so wäre der Gedanke nicht abzuweisen, daß der Künstler sich aus freien Stücken ihnen angeschlossen habe¹⁾. Wie selbständig und mit der Meinung der Landeskirche wenig übereinstimmend seine religiöse Ansicht war, darf vielleicht des weiteren — denn hier will auch der kleinste Zug beachtet sein — aus seiner Neigung für die apokryphen Bücher geschlossen werden. Von seiner Vorliebe für das Buch Tobit, für die Zusätze zum Daniel ist bereits gesprochen worden. Die Dordrechter Synode ist nicht so weit gegangen wie die englischen und schottischen Puritaner, denen es gelungen ist, die Apokryphen aus den Bibelausgaben auszuschließen. Den dabingehenden Antrag hat die Synode abgelehnt; doch hat sie verordnet, daß die Apokryphen mit kleineren Typen gedruckt werden müßten als der kanonische Text, besonders paginiert und mit warnenden Anmerkungen begleitet sein sollten. Rembrandts Darstellungen aus den Apokryphen wandten sich also an Liebhaber, die kirchlich nicht zu skrupulös sein durften, und dies mag auch von seinen Illustrationen

¹⁾ Daß sein Mennonitentum kein ererbtes, sondern ein persönliches war, findet vielleicht darin eine Bestätigung, daß er Frau und Kind nicht herüberzog. Saskias Sohn Titus wie die Tochter der Hendrickje Kornelia haben nicht die mennonitische Spätaufe erhalten, sondern sind bald nach der Geburt, Titus im September 1641, Kornelia im Oktober 1644, kirchlich getauft worden. Hendrickjes kalvinistisches Bekenntnis wird durch ihre Verlobung vor den Kirchenrat bewiesen. Bei dem Druck, der hier geübt wurde, kann man auf das religiöse Verhalten der Eltern bei der Taufe des Kindes keine Schlüsse ziehen. Ubrigens wird durch die Gläubigentaufe bewiesen, daß die Mennoniten überhaupt ihren Kindern freie Religionswahl beließen und sie nicht ohne weiteres belehrten. Unter den bekannten Malern steht Rembrandt als Mennonit nicht allein. Jak. Ruissdael, Sling, Jan van der Heyden waren es auch.

des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter gelten. Jesus selbst hat dieses Gleichnis (Lukas 10, 30 ff.) gegen die Selbstgerechtigkeit und das Pochen auf das Verdienst der Rechtgläubigkeit gerichtet. Die Priester und der Levit, da sie den Beraubten und halbtot Geschlagenen auf der Straße liegen sehen, gehen vorüber. Ein Samariter aber (ein Nichtjude und Andersgläubiger) kommt des Wegs, und da er den Unglücklichen sieht, jammert ihn sein und er verbindet ihn und erweist ihm alle Guttat. Genau in diesem Sinn hört man zu Rembrandts Zeit vereinzelt Stimmen gegen Bekenntnis und Dogma und für die guten Werke eintreten. „Der verachtete Samariter war der beste Christ. Indes der heilige Levit und der gelehrte Priester dem Unglücklichen den Rücken kehren, handelt der verfluchte Samariter barmherzig und wird von Gott gesegnet“¹⁾.

Nach alle dem darf man vielleicht sagen, daß es nicht das Bedürfnis nach religiöser Gemeinschaft und Bindung, welches soziale Element doch eine der mächtigsten Grundlagen religiösen Lebens ist, sondern das Verlangen nach religiöser Freiheit gewesen ist, das Rembrandt zu den Menoniten, den Taufgesinnten, geführt hat. Vielleicht war es in der Frühperiode des Künstlers mehr die bunte Fülle des biblischen Stoffs, seine poetische Gewalt, die im Alten Testament nicht größer ist als im Neuen, aber über mehr Register verfügt und sich abwechslungsreich erfindungsreicher zeigt, die ihn immer zur Bibel greifen ließ. Diese ganze wunderreiche Romantik und Phantastik (daselbe, was ihn auch an den Wundergeschichten des Ovid anziehen mochte) hat er im vollkommensten Märchentone erzählt und ihr eine greifbare Anschaulichkeit gegeben. Die abenteuerreiche Patriarchengeschichte mit der vertrauten Nähe Gottes und seiner Engel, die grotesk romanhaften Züge der Simsonerzählungen, die Wunderlust der Kindheitsgeschichte Jesu, die Schrecken der Passion, die verzerrte Leidenschaft in dem tobenden Aufbruch der Ecce homo-Szene und das Gräßliche in der Kreuzabnahme hat er als realistischer und zugleich phantasievoller Erzähler geschildert.

¹⁾ Die Stelle ist aus einem merkwürdigen anonymen Brief von 1633, den Tiele in „Bijdragen en Mededeelingen“ (der Utrechter historischen Gesellschaft), VI (1833), 217 ff., mitgeteilt hat.

Später verändert sich Rembrandts Interesse an den biblischen Stoffen. Es ist weniger die bunte poetische Welt und Erfindung, als der innere, der religiöse und seltsame Gehalt, der ihn beschäftigt. Aus dem Wechsel des historisch Tatsächlichen hebt sich die Gestalt Christi heraus, des milden und mitleidigen, des predigenden und helfenden. Das paradoxe Wesen der Gleichnisse in Jesu Reden zieht Rembrandt an. Das Wunder lockt ihn nun nicht mehr als Abenteuer, sondern es enthüllt sich ihm als die Lebensatmosphäre einer neuen, geistigen Welt. So gewinnt der Maler der Seele zu den religiösen Inhalten ein verändertes, tieferes Verhältnis.

Auch nun dürfte man nicht erwarten, daß Rembrandt kirchlich geworden sei. Mit den Theologen aller Bekenntnisse scheint er verkehrt zu haben. In seiner eigenen Familie waren berühmte reformierte Theologen; der große Amsterdamer Pfarrer Jan Cornelis Sylvius war ein Vetter seiner Frau Saskia; der doktrinär schroffe Johannes Maccovius, der als Professor in Franeker in Friesland in der Prädestinationsfrage sogenannter Supralapsarier, d. h. Vertreter der überkalvinischen Strenge war, hatte eine Schwester Saskias zur Frau, war also Rembrandts Schwager. Er gehörte der älteren Generation an. Unter Rembrandts Bildnissen begegnen Calvinische wie Sylvius, der ebengenannte Verwandte und Vormund Saskias, Arminianer wie Uytenbogaert, Taufgesinnte wie Anso und Alenon¹⁾, Rabbiner wie Manasse ben Israel. Daß katholische Geistliche in dieser Reihe fehlen, hat seinen triftigen Grund. Der katholische Kult war, wie wir zuvor erzählt haben, verfassungsrechtlich nicht zugelassen, und seine Diener hatten gerade wegen der weitgehenden praktischen Toleranz, die die Behörden übten, alle Ursache, sich zurückzubalten, offene Gesetzesverletzungen und Ärgernisse zu meiden. Die Zahl der Katholiken wird in Amsterdam zu 1688 auf fünfzehn bis sechzehn Tausend angegeben. Den alten Beghinenhof auf der „neuen Seite“ der Stadt hatte man belassen, er zählte gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts zweihundert jungfräuliche Bewohner. Der Hof sei fast so groß gewesen „wie der ganze Ghetto in Rom“. Und so gab es auch katholische Weltgeistliche — ihre Zahl habe sechzig überschritten — und

¹⁾ Über diesen vgl. Moes, „Iconographia Batava“, Tr. 117.

Mönche und Nonnen (die „Alopes“, die von Haus zu Haus die Gottesdienste anzufagen hatten); ja, die Bettelorden, Dominikaner und Minoriten, Augustiner und Karmeliter, stellten, trotzdem sie durch die Reformation ausgewiesen waren, Sellsorger für den Fall, daß es dem Gottesdienst an Weltgeistlichen gebrach. Die Jesuiten hatten eine Niederlassung in der Stadt, und man schrieb Vondels Bekehrung einem Jesuitenpater zu. Die kalvinistischen Prädikanten, die gegen die „Deformation“ eiferten, fanden wohl, die Goldröcke seien angesehener als ihre schwarzen Mäntel. Somit ist kein Anlaß zum Verwundern, wenn in Rembrandts Kunst Marienbilder (auch der Marienrod) und Heilige und Kirchenväter begegnen. Einige gehören zu seinen aller schönsten Werken. Er sah durch das konfessionelle Kleid das religiöse Herz, und wenn der Calvinismus der Staatskirche in der Benennung der Kirchen peinlich die Heiligennamen mied und die Kirchen nüchtern nach der Himmelsrichtung als Süder-, Westers- und Nordterkirche unterschied, so war Rembrandt weniger bedenklich, die Inbrunst eines Heiligen Franz und die Versenkung St. Hieronymus' in den Text des Alten Testaments zu gestalten und dabei dem katholischen Heiligen sein ganzes Mitempfinden zu gönnen. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hat er wiederholt Männer gemalt, die ernst nachdenklich aus Kapuzen heraussehen (also wohl Mönche), dazu ein großes mütterlich leidvolles Marienbild (die „Tonne“ von Epinal), und vielleicht darf man darin Bestellungen reicher Katholiken suchen. Liturgisches Zeremoniell und künstlerischer Kult mag Rembrandts Augensinnlichkeit in den Synagogen der Juden wie in katholischen Kulträumen, deren prächtige Ausstattung ausdrücklich und trotz aller Verbote gerühmt wird, wohl einmal zugänglich gewesen sein, und so konnte er, da Katholiken sich schwerlich in geistlichem Gewand auf der Straße zeigen konnten, im Schutz der vier Werkstattwände, seine Modelle, wie einst orientalisches oder polnisches oder kriegerisches, so auch katholisch mit Kapuzen und Kutten anziehen. Auch an katholisierende Liebhabereien spanischer Juden in Amsterdam darf man denken. Letztlich hing wohl die Wahl dieser Stoffe mit einer immer tieferen Anteilnahme am Geist des Christentums zusammen, die sein Spätwerk bekundet. Die unermüdete Bibelbeschäftigung des „Taufgesinnten“ ließ den kirchens- und dogmenfreien sich täglich in die Welt der christlichen

Urzeit versenken, da es außer dem Herrn Christus nur Evangelisten und Apostel und kleine Gemeinden gab, und die Quelle der Heilslehre noch rein strömte, noch nicht in zahllose Bäche von Konfessionen und Parteien zerteilt und zernüßt war. In Sektenkreisen war es geläufig, die apostolische Urgemeinde Christi als alleinigen Hort des Christentums anzuerkennen, alle folgenden Zustände als Verfall und gar die bestehenden Kirchen als verdorben und vom heiligen Geist verlassen zu werten. Und so begegnen im Spätwerk Rembrandts die ersten Bilder von schreibenden Männern, von denen einer durch einen begleitenden Engel als Matthäus kenntlich ist (Louvre), andere aber einen ähnlichen Sinn haben, obwohl sie der Attribute (der Tiere) entbehren¹⁾; ferner nachdenkliche Gestalten, deren Attribute wohl auf Apostel deuten, Betende mit gefalteten Händen, vor allen auch wieder Christus-halbfiguren, von denen die Aschaffener (im Oval, jetzt in München) wohl die herrlichste ist. Hier ist schließlich eines Selbstbildnisses Rembrandts, aus dem gleichen fruchtbaren Jahr 1661, das die Wardeine der Tuchmacher und das Bild des Julius Civilis entstehen sah, zu gedenken, das ungefähr im gleichen Maßstab wie jene gleichzeitigen Bilder der Zeugen des Urchristentums gehalten ist und sich offenbar als Glied ihnen einfügt. Rembrandt, der sich in der Jugend wohl als Soldat mit Stahltragen und Federbusch, dann als Junker in Seide und Samt und mit dem Degen — soll man sagen, maskiert hat, der dann sein „Künstler“bildnis malte, erst vornehm und dann immer schlichter, mit Palette und im Handwerkertittel: jetzt gibt er sich als müde aufhorchender Schüler der Evangelisten und Apostel; die Blätter, die seine Hand hält, sind mit hebräischen Buchstaben bedeckt, und ein Dolch wird an seiner Seite sichtbar²⁾. Will man diese Jüge deuten, so muß man der Grundfrage ins Gesicht sehen: hat Rembrandt, was so vielen gefällt, diese Jünger und Verkünder Christi und unseres Vaters im Himmel vermenschlichen wollen, ist er ein Vorläufer unserer „liberalen“ Theologie

¹⁾ Über die Zusammenordnung dieser Bilder Valentiner, „Kunstchronik“, 17. Dezember 1920.

²⁾ Bild bei Lord Kinnaid in Rossie Priory bei Dundee. Es ist wegen des Schwertes (?) auf einen Paulus geraten worden, den schon der junge Rembrandt wiederholt gemalt hat. Freilich sind wir durch Euler an einen anderen Paulustyp gewöhnt. Ob man das aber gegen Rembrandt geltend machen kann? Vgl. auch de Groot, „Urkunden“, Nr. 292.



192. Selbſtbildnis als Apoſtel

Carl Linnæus, Schweden

oder hat er, indem er das leibliche Gefäß als solches hinnahm und natürlich fand, in ergreifendem Gegensatz den geistigen Inhalt, die „Herabkunft des Geistes“, der nicht immanent ist, ausdrücken wollen?

Für den, der der Antwort sicher ist, gewinnt die Übertlieferung, daß Rembrandt ein Mennonit gewesen, entscheidende Bedeutung. In diesen Kreisen galt der Heilige Geist und die Prophetie. Mehr als einen „Simeon“ konnte er bei den Kollegianten lebhaft sehen. Er war Sektierer. Das Miterleben der Bibel ohne Bindung an Kirche, Staat, Gesellschaft, Welt, stillte sein religiöses Sehnen. Es half ihm zu den mystischen Erleuchtungen, von denen seine Kunst Leben und Tiefe gewann¹⁾. Er bewegte sich an den Rändern kirchlicher Religiosität und war im Herzen, nachdem er den Nationalismus der Jugend überwunden, zu der anderen Form individualistischer Religiosität gelangt, zur Mystik.

Über diese Frage ist wohl kein großer Streit möglich; denn die ganze Richtung von Rembrandts Kunst spricht hier vollkommen überzeugend. Sein Studium und seine Auffassung des Lichts sind so eigentümlich, daß die Unterscheidung zwischen einem natürlich-optischen Phänomen und einem Element der geistig-moralischen Welt von Anfang an unmöglich ist. Der Kampf zwischen Hell und Dunkel, der die Kunst Rembrandts erfüllt, gewinnt neben seinen bloß ästhetischen Merkmalen sofort symbolische Gewalt und Bedeutung. Dies ist so zweifellos, daß selbst angesichts seiner Landschaftsgemälde, denen die stoffliche Beziehung zu religiösen Inhalten fehlt, der Kampf der Wolkenmassen und des Dunkels als ein Widerstand moralischer Mächte in die Empfindung des Beschauers tritt. Wenn durch den Aufruhr und Sturm der Elemente ein Lichtstrahl hindurchbricht, so erscheint er uns als eine Gewähr kommenden Friedens und Heiles, derart wie schon die

¹⁾ „Wer vor Rembrandts Saul und David (Haag, Breidius) steht, glaubt die mächtige Wirkung puritanischen Empfindens direkt zu spüren... Ein einzigartiger Genius wie Rembrandt, so wenig sein ‚Wandel‘ vor den Augen des puritanischen Gottes Gnade gefunden hätte, ist doch in der Richtung seines Schaffens durch sein sektiererisches Milieu ganz wesentlich mitbestimmt.“ Max Weber, „Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie“, I, 188, 188. „In seinen Schöpfungen ist Rembrandt ein Apostel des Christentums wie kein zweiter Künstler.“ Bode, „Rembrandt und seine Zeitgenossen“, S. 10. Mit Spinozas Pantheismus und mit seinem psychophysischen Parallelismus hat diese Kunst nichts zu tun. Hierin möchte ich Simmel recht geben.

Genesis den Regenbogen umdeutet: „Meinen Bogen habe ich gesetzt in die Wolken; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde.“ In gleichem Sinn wird durch die Magie des Lichtes alles und jedes transubstanziiert, so daß das, was die Dinge sind, nur eine durchscheinende Hülle dessen bildet, was sie bedeuten und wofür sie ein Gleichnis sind. Dies ist es nun, was wir früher den metaphysischen Charakter des Rembrandtlichtes genannt haben. Das mystische Empfinden, daß alles Körperliche nur eine Verkleidung göttlicher Mächte, daß überall die Gottesnähe zu spüren, und daß das Licht ihr Bote sei, beherrscht alles.

Diese Art religiöser und theosophischer Spekulation muß in Rembrandts innerster Natur gelegen haben; je mehr sich sein Wesen vertieft, und andere Eigenschaften als etwas ihm Außerliches und Vorübergehendes zurücktreten, akzentuiert sich der mystische Zug als ein dauernder und wesenhafter. Er mag durch eigenste Erfahrungen genährt worden sein, worüber wir so wenig ein ausdrückliches Zeugnis besitzen wie über die Nahrung, die er von außen erhielt und vielleicht suchte. Wir sind lediglich auf Vermutungen angewiesen.

Lange bevor Rembrandt das kabbalistisch-mystische Buch Manasses illustriert hat, in dem die Vision Daniels und seine Deutung von Nebukadnezars Traumbild behandelt werden, hat er demselben Buch Daniel eine Anzahl Stoffe entlehnt. Die Geschichte Belsazars und des Menetekel, die Geschichte von der Erscheinung des Widders mit den sieben Hörnern stammen aus dieser Quelle, deren apokalyptische Rätsel immer neu sich anstrengende Deutung herausforderten. Der spintisierende Geist der jüdischen Interpretation und Mystik muß Rembrandt angezogen haben; sein eigener, grüblerischer, tüftelnder Sinn bewegte, sich auf verwandten Bahnen. Die alchemistenmäßigen Geheimnisse von Rembrandts Malart treten hinzu und haben immer schon die Betrachter vor die Frage gestellt, ob seine Kunst diesen Künsten nicht nur analog sei, sondern ob er jene mystischen Praktiken am Ende selbst geübt habe, eine Frage, auf die uns eine Antwort zu geben nicht möglich ist. Niemand's Geist scheint aber Rembrandt innerlich verwandter zu sein, als dem Jakob Böhmes. Es wäre mangels äußerer Zeugnisse vermessen, zu behaupten, daß Rembrandt seine Schriften gelesen habe; aber

versprengte Gedanken flogen bei der nahen Nachbarschaft Deutschlands und Hollands, und zumal in den bewegten Zeiten des großen Kriegs, leicht umher, und wir wissen, daß Schriften von Böhme bereits seit den dreißiger Jahren in Amsterdam nicht nur im deutschen Original, sondern auch in holländischer Übersetzung gedruckt wurden¹⁾; ja müßte man selbst jede Annahme einer äußeren Berührung fallen lassen: die geistige Ähnlichkeit ist zu groß und müßte dann aus ähnlichen psychologischen Voraussetzungen und Naturanlagen erklärt werden. Wirklich kann man nicht lang in Böhmes Schriften lesen, ohne an Rembrandt und seine Lichtprobleme denken zu müssen. Böhmes „Qualitäten“, ein Wort, das er vom Quellen herleitet, seine mystischen Visionen von Blitzen und Wetterleuchten, seine Andacht zu Kraut und Gras und Stein und jeglicher Kreatur, was er ferner von den Edelsteinen, dem köstlichen Karfunkel, Rubin und Smaragd sagt, daß sie inmitten der irdischen Trübung versprengte, reingebliedene Trümmer aus dem Reich des Lichts darstellen: zu all diesen Empfindungen und Anschauungen gibt Rembrandts Malerei die Illustration und ein bestätigendes Zeugnis. Der

1) Gödecke, „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung“², III, 30, gibt eine vierbändige Ausgabe seiner Schriften, Amsterdam 1620, an. Harleß, a. a. O., S. 118, sagt, von 1634 bis 1642 seien etwa achtzehn Schriften Böhmes, meistens in holländischer Übersetzung, in Amsterdam erschienen, und ebenda in deutscher Sprache von 1628 an ungefähr dreißig Schriften. Der „Catalogue of printed books“ des Britischen Museums 3. B. enthält keine so alten Ausgaben. Arnold, „Kirchen- und Regerehistorie“, 2. Teil, 17. Buch, 19. Kap., Nr. 15, und 4. Teil, Nr. XXXII, § 156, nennt den zuvorgenannten Amsterdamer Abraham van Beijerland, der 1639 in Götting um 100 Reichstaler die Schriften Böhmes gekauft, sie selbst ins Holländische übersetzt und auch verlegt habe. Das Erscheinen von Böhmes Werken rief in Amsterdam alsbald literarische Polemik hervor. Inzwischen sind mir neuere Untersuchungen zur Verbreitung der Schriften Böhmes in Holland nicht bekannt geworden. Doch bin ich jetzt erst auf die Arbeit von Sepp, „Jacob Böhmes oudste vrienden in Nederland“ in der theologischen Zeitschrift „Godgeleerde Bijdragen“, Teil 44 (1870), 635 ff., aufmerksam geworden. Einiges habe ich im Text dieses Kapitels bereits mitgeteilt. Die holländischen Einzelausgaben Beijerlands hat Sepp nachgeprüft und bestätigt. Die meisten sind 1642 erschienen. Zehn Jahre früher (1632) gab Werdenbagen in Amsterdam Böhmes vierzig Fragen über die Seele in lateinischer Übersetzung heraus als „Psychologia vera“. Beijerland brachte danach anscheinend zwei holländische Übersetzungen dieses Werkes nach eigenen handschriftlichen Unterlagen. Gegen noch ältere Ercudausgaben äußert Sepp einige Zweifel, es sei das Entstehungsjahr des Werkes und nicht das Jahr des Erscheinens gemeint. Indessen steht fest, daß die Verbreitung der Böhmeschen Ideen in Rembrandts Jugendzeit hinaufreicht.

Schubmacher von Görlitz, der zum Glück nicht immer bei seinem Leisten blieb, und der Müllersohn von Leyden, der aus der Lateinschule lief, um drängenden Gesichten als Künstler Gestalt zu geben, sie rücken zusammen und scheinen sich zu grüßen. Beide haben das Dunkel, das den gemeinen Blick ängstigt und befangen macht, als das Reich der Ahnung geliebt. Beide haben sie auf den großen Tag geharrt und ihn in apokalyptischem Schauen verkündet. Was der Deutsche mit verworren stammelnder Zunge geredet, das hat Rembrandt mit der überwältigenden Klarheit des Künstlers ausgesprochen.

Aus dunklen Träumen sich erhebend, hat seine Kunst in mystischem Sturm den Vorhang gelüftet und geschaut „von Angesicht zu Angesicht“¹⁾.

¹⁾ Nochmals sei indessen auf das, was im vorvorigen Kapitel über Rembrandts affoziative Fähigkeit als Hebel seiner religiösen Kunst und was über seinen Spiritualismus S. 570 f., 589 ff., 593 f. gesagt werden konnte, verwiesen.

Mensch und Genius.

Und da er hinausgegangen war auf den Weg, lief einer vorne vor, kniete vor ihn und fragte ihn: Guter Meister, was soll ich tun, daß ich das ewige Leben ererbe?

Aber Jesus sprach zu ihm: Was heißest du mich gut? Niemand ist gut, denn der einige Gott.

Evang. Marci 10, 17, 18.

Als am Ende des siebzehnten Jahrhunderts der akademische Geschmack in Holland die Oberhand gewann, wurde nicht nur der Künstler Rembrandt, sondern auch seine Person ein Gegenstand feindlicher Kritik. Es hängt mit diesem Geschmackswechsel zusammen, daß wir über den Meister und seine Werke, daß wir überhaupt von der Blütezeit holländischer Malerei auf literarischem Weg so grenzenlos wenig erfahren haben. Sandraat und Houbraken stehen künstlerisch auf einem anderen, eben dem akademischen Standpunkt, und Houbraken hat als Biograph Rembrandt mehr als unfreundlich behandelt. Sogar im Tatsächlichen fehlt es in Amsterdam zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts an zuverlässiger Überlieferung der Künstlergeschichte, und das erfordert freilich noch eine andere Erklärung als die Wandlung des Kunstgeschmacks. Das Amsterdam des siebzehnten Jahr-

hundreds unterschied sich von den großen Städten und anderen Kunstzentren Hollands und der übrigen Welt dadurch, daß sein Wachstum in kurzer Zeit ein unerhört schnelles, wie würden heute sagen: ein amerikanisches gewesen ist. Politik und Geschäfte verschlangen eigentlich jedes andere Interesse. Es ist angemerkt worden, daß die Geschichtschreiber der Stadt im siebzehnten Jahrhundert, ein Pontanus und Solkens, nicht daran dachten, den Künstlern und der Kunst ein besonderes Kapitel zu widmen, wie doch die Lokalchronisten der Zeit für Leyden, Haarlem und andere Städte getan haben ¹⁾.

Aus diesen mehrfachen Gründen erklärt es sich, daß Rembrandts Persönlichkeit, da doch seine Werke blieben und immer ihre Liebhaber fanden, von allerhand legendarischem Gespinnst umhüllt wurde. Es hat keinen großen Wert, die Übertreibungen und Entstellungen der Wahrheit im einzelnen zu verfolgen; irgendwo liest man, die „Verleumdung“ sei soweit gegangen, daß sie sogar seinen Namen in Paul Rembrandt gefälscht habe, wie man infolge eines Mißverständnisses noch in alten Galerielatalogen findet ²⁾. In dieser etwas willkürlichen Übermalung ward sein Bild dem neunzehnten Jahrhundert überliefert, und die Parteinahme der romantischen Malerei Frankreichs für ihn hat dazu ein ebenso legendarisches Gegenbild erfunden. Das Diogenes- und Harpagonkostüm Rembrandts, sagte später Kolloff, sei genau so falsch wie der ihm umgeworfene Mephistopheles- und Masaniellomantel. In den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts hielt man es in Holland für wünschbar, eine „Lobsschrift“ auf Rembrandt zu erhalten und erließ ein Preisaus Schreiben. Außer dem Lob stand aber in der gekrönten Arbeit Immerzeels wenig Neues. Auf genaueren Studien ruhte die „Rettung“, die der gelehrte Archivar von Amsterdam und Nordholland, Dr. Scheltema, bei Anlaß der Errichtung des Rembrandtmonuments in Amsterdam versuchte. Er hat besondere Mühe darauf verwandt, Rembrandts Gestalt aus dem Pöbel emporzuziehen und zu beweisen, mit welsch

¹⁾ De Groot, „Houbraken“, S. 345. Nur die Aufzeichnungen von Schaeep nennen die Schützenstücke im einzelnen. Vontemantel nennt sie nur summarisch. S. 6. S. 247, Anm. 1.

²⁾ Über das Mißverständnis Kolloff, S. 373, Anm. 19, und v. Seidlitz, „Kritisches Verzeichnis“, S. 139, zu B 255.

noblen Leuten er verkehrt habe. Sein Interesse für die gewöhnlichen Leute sei aus künstlerischen Gründen zu erklären, wie denn der gelehrte Junius, da er sein Wörterbuch in acht Sprachen schrieb, nicht verschmäht habe, sich mit Handwerkern und Arbeitern zu unterhalten, um aus ihrem Mund vielerlei technische Ausdrücke zu lernen. Dieser Versuch, Rembrandt zu retten, ist, soweit es nötig ist, längst zurückgewiesen (s. o. S. 127), der Zuwachs an urkundlichen Daten aber, den Scheltzema beibrachte, dankbar angenommen worden. Auf dem Gebiet archivalischer Forschung, zumal in den alten Notariatsbeständen, ist von der jüngeren Generation fleißig weitergearbeitet worden. De Vries, de Koevel, Bredius haben vieles gefunden, was die Lebensgeschichte Rembrandts aufklärt; der Lohn ihrer Arbeit freilich in dem Sinn, den sie und andere erwartet haben, hat sich nicht einstellen wollen. Das Bild von Rembrandts menschlicher Erscheinung hat durch die urkundliche Wahrheit nicht gewonnen und ist nicht „vorteilhafter“ geworden. Wir wollen auf die Grundlagen der unbegreiflich weit verbreiteten psychologischen Vorstellung von der notwendigen Einheit und Übereinstimmung des Künstlers und des Menschen erst nachher eingehen und zunächst versuchen, die biographischen Tatsachen, soweit sie belangreich sind, zusammenzustellen und in ihrem Zusammenhang richtig zu beurteilen.

Von den häuslichen Wirren nach Saskias Tod ist bereits an früherer Stelle kurz berichtet worden (S. 364 f.). Die Pflegerin des kleinen Sohnes Titus, den Saskia hinterlassen hatte, glaubte zuversichtlich, daß Rembrandt sie heiraten oder jedenfalls im Haus behalten werde; zweifellos beruht darauf ihre Verfügung, daß für ihren Sterbfall ihre Anverwandten nur den Pflichtteil ihres Nachlasses erhalten, das Pflegekind Titus aber Erbe sein solle. Sie besaß Silberzeug, Schmuck und Diamanten, die ihr niemand als Rembrandt geschenkt haben kann. Als sie sich in ihrer Erwartung getäuscht sah, kam es zu sehr ärgerlichen Ausbrüchen im Hause und zu einem Prozeß, in dem der Künstler in Kompensation der Aufrechterhaltung jenes Testaments zu Titus' Gunsten zur lebenslänglichen Alimentation der Frau

verurteilt wurde. An ihre Stelle als „Gouvernante“ des Hauses war bereits eine andere, jüngere getreten, die dann, nachdem jene erste entfernt worden, bis zu ihrem Tod (der dem Abscheiden Rembrandts um einige Jahre vorangegangen zu sein scheint) einen dauernden wichtigen Platz in Rembrandts Haushalt eingenommen hat. Sie hieß Hendrickje Stoffels. Die Bestimmung in Sastias Testament, daß Rembrandt die Nutznießung von Titus' Vermögen nur, solange er nicht wieder heirate, genießen solle, hat, wie früher erwähnt, zusammen mit der Verschlechterung der Vermögensverhältnisse Rembrandt im Witwerstand erhalten. Im Juli 1654 ist Hendrickje vor den Kirchenrat gefordert und wegen des Argernisses, das ihr Zusammenleben mit dem Künstler gebe, vom Abendmahlstisch ausgeschlossen, d. h. mit der stärksten Strafe kirchlicher Disziplinargewalt belegt worden. Im nächstfolgenden Oktober ist ihr und Rembrandts Töchterchen Kornelia getauft worden¹⁾. Diese Dinge, das zweimalige Konkubinatsverhältnis und das Argernis, das sich daran schloß, sind peinlich genug. Aber es ist kein Anlaß, diesen Fall zu übertreiben. So anstößig er der Sittenstrenge des herrschenden Calvinismus war, Amsterdam war eine ungeheuer große Stadt, und es hätte Versuchungen mehr als genug außer dem Hause gegeben. Der Sinn für Häuslichkeit ist ein sehr ausgesprochener Zug bei Rembrandt, und da er nicht in der Lage war, ein zweites Mal zu heiraten, so half er sich, wie es ihm eben schien. Den gesellschaftlichen Verkehr — das wird schon in den dreißiger Jahren bemerkt — hat er nie gesucht; er hat ihn gehabt, aber ohne ihn zu pflegen, und so mochten den eingesponnenen Sonderling wenig Rücksichten binden. Es hat ihm auch dann nicht an Freunden gefehlt; aber es waren Künstler und außerdem Menschen, die nicht den vornehmen Ständen angehörten. Dies wurde später die Regel (Houbrauten bemerkt: im Herbst seines Lebens), und Rembrandt pflegte zu sagen: wenn ich mich ausruben will, suche ich nicht Ehre, sondern Freiheit. Von dem

¹⁾ Ich nehme an, daß das Kind kurz zuvor geboren wurde, und daß die Vorladung vor das kirchliche Tribunal mit den nun notorisch gewordenen unerlaubten Beziehungen zusammenhängt, und lehne also die Annahme von de Vries über das Geburtsdatum Korneliens, „Oud Holland“, I (1882), 251, ab, weil notarielle Altersdepositionen in der Regel zu ungenau sind, um sichere chronologische Rechnungen darauf zu gründen.

Berichterstatter wird dazu bemerkt, dies entspreche der Lebensregel Balthasar Gracians, mit hochstehenden Personen müsse man zu verkehren suchen, solange man unter ihnen stehe. Wer aber selbst hochgestiegen sei, verkehre besser mit mittleren Leuten. Die nächste Umgebung Rembrandts waren die wenigen Personen seiner Angehörigen; der heranwachsende Sohn Titus van Rijn, der später heiratete, aber mit Hinterlassung einer jungen Witwe und eines nachgeborenen Kindes noch vor dem Vater starb; Hendricke und das Töchterchen Kornelia. Von Hendricke ist persönlich nichts Nachteiliges bekannt; sie konnte nicht schreiben und unterzeichnete mit einem Kreuz; die Hausgenossen und Nachbarn, mit denen sie verkehrte, scheinen ein gutes Verhältnis zu ihr gehabt zu haben¹⁾.

In moralischer Beziehung weit anstößiger und in schwerwiegender Weise in die Rechte Dritter eingreifend, erscheinen nun aber in diesen Jahren die geschäftlichen Gebarungen, mit denen der Vermögenszerrüttung des Hauses zu begegnen versucht worden ist. Wir müssen die verwickelten finanziellen Verhältnisse in Kürze zu schildern versuchen.

Saskias Testament hatte den kleinen Sohn Titus zu ihrem Erben eingesetzt, Rembrandt aber (mit der Klausel, daß er nicht ein zweites Mal heirate) das lebenslängliche völlige Nutznießungs- und Verfügungsrecht über das Vermögen des Kindes übertragen. Eine Sonderbestimmung, die das blinde Vertrauen Saskias in ihren Mann beweist, erläßt ihm für ihren Todesfall ausdrücklich, eine Aufstellung von Titus' Erbteil zu machen, einen Pflichtteil festzustellen oder irgendeine Sicherstellung zu geben²⁾, „in dem Vertrauen, daß er gewissenhaft allem nachkommen werde, und mit der Auflage, das Kind nach seinem Stand und Vermögen anständig zu erziehen, für entsprechende Nahrung, Kleidung, Unterricht usw. bis zur Großjährigkeit oder Verheiratung zu sorgen und es dann nach seinem Gutdünken auszustatten oder selbständig zu machen.“ Von dieser Erlaubnis hat Rembrandt Gebrauch gemacht, und so ist für Titus, als Saskia 1642

¹⁾ Auch Descartes hat ein, wenn auch vorübergehendes Verhältnis mit seinem Hausmädchen in seiner holländischen Zeit gehabt. Seine Hendricke hieß Helene. Sie gebar ihm ein Töchterchen, das Francine hieß und fünfjährig starb.

²⁾ Scheltema, „Discours“, p. 71. De Groot, „Urkunden“, Nr. 93.

starb, keine Vermögensaufstellung gemacht, vom Vater keine Kautiön ge-
leistet worden.

Erinnern wir uns, daß Rembrandt im Jahre 1639 ein Haus gekauft
hatte, dessen Bezahlung nicht auf einmal erfolgte, sondern für eine Reihe
von Jahren vorgesehen war, so wurde dies der eigentliche Anfang des
Schuldenmachens. Die Kaufsumme war 13000 fl., wovon binnen eines
Jahres ein Viertel, also 3250 fl., in Anzahlung gegeben wurden. Der Rest
sollte in fünf oder sechs Jahren (also bis 1645) mit 5% Zinsen abgetragen
werden, wobei es dem Käufer unbenommen bleiben sollte, diese Frist abzu-
kürzen. Nach wenigen Jahren aber, als im ganzen 6000 fl. von dem Kauf-
preis bezahlt waren, kam die Abtragung der Restsumme, der größeren Hälfte,
ins Stocken. Die mütterlichen Verwandten des Kindes Titus scheinen sich
darüber geängstigt zu haben und brachten 1647 den Künstler dazu, nach-
träglich die 1642 versäumte Aufstellung des Vermögens seines Sohnes zu
machen. Von weiterer Tilgung der Hauskaufschuld war keine Rede; ja
ausgangs der vierziger Jahre zahlte Rembrandt nicht einmal mehr die
Zinsen für die gestundeten Summen, so daß nach einigen weiteren Jahren
seine Schuld auf fast 9000 fl. anwuchs. Wahrscheinlich gedrängt, den
früheren Eigentümer seines Hauses nach so langer Zeit zu befriedigen, nahm
Rembrandt 1653 ein Anlehen in der erfordernten Höhe auf, das mit seinen
Sparnissen und dem nicht belasteten Eigentum sichergestellt wurde. Tatsäch-
lich war damit nichts gebessert: er hatte nur den Gläubiger gewechselt.
Er hat erst in diesem Jahr, 1653, die amtliche Bescheinigung, daß das Haus
jetzt sein Eigentum sei, erhalten können. Aber das neue Darlehen, das ihm
dazu verholten hat, war nur für ein Jahr gewährt. Die Katastrophe wurde
beschleunigt, als — vermutlich auf erneutes Drängen von Titus' Verwandten
mütterlicher Seite — Rembrandt im Mai 1656 vor den Amsterdamer
Waisenrichtern sein Haus als Teil des mütterlichen Erbes auf seinen und
Saskias Sohn, den damals fünfzehnjährigen Titus, übertrug. Die Gläubiger
Rembrandts durften in diesem Verfahren, das einen großen Aktivposten
aus ihren Sicherheiten entfernte, den Versuch sehen, sie um ihr Geld zu
bringen, und setzten Rembrandt derart zu, daß er sich, gezwungen von
ihren Drohungen, bankrott erklärte. Dies geschah in einer Form, die be-

weist, daß Rembrandts guter Glaube anerkannt, und er somit vor Schuldhast und dem Makel der Ehrelosigkeit, den Folgen eines strafbaren Bankrotts, bewahrt blieb. Er stellte demnach beim hohen Rat in Holland, der im Haag seinen Sitz hatte und formell den Amsterdamer Kontursbehörden übergeordnet war, den Antrag, in Anbetracht der Unmöglichkeit, seine Gläubiger zu befriedigen, ihm „brieven van cessie“ zu erteilen. Dies besagt nach dem geltenden Recht, daß der Schuldner von sich aus sein ganzes Hab und Gut den Gläubigern abtrat, soweit es nicht zur Bestreitung des Lebensunterhaltes unbedingt vorbehalten werden mußte. Die Rechtswohlthat, die Rembrandt erbat und erhielt, ist die gemeinrechtliche der sog. „cessio honorum“ („boedelafstand“, „Güterabtretung“), die in Holland wie anderwärts bis zur Einführung der neuen Konkursgesetzgebung (in Holland bis 1896, in Deutschland bis 1879) galt und im französischen Code civil noch gilt. Die Rechtsfolge der „cessio honorum“ ist, daß der Gläubiger sich nicht mit einer Quote seiner Forderung im Zwangsvergleich zufrieden zu geben brauchte, sondern daß sein Anspruch in voller Höhe fortbestand und ebenso befriedigt werden mußte, sobald sich die Finanzen des Schuldners erholten. Rembrandt will nicht seine Zahlungen einstellen, sondern später weiterzahlen, wenn er kann¹⁾. Der Ablauf des Zusammenbruchs war für Rembrandt so, daß als erste Folge seiner Güterabtretung eine Kuratel eintrat, daß er sodann ein Inventar seines Vermögens aufstellte — dabei das berühmte Verzeichnis all seines Kunstbesitzes, Zimmer für Zimmer in seinem Haus, dessen Angaben wohl vom Künstler selbst herrühren —, und daß danach die ganze bewegliche Habe und seine Sammlungen, schließlich auch das Haus, gerichtlich verkauft wurden. Dies geschah 1656—1659.

Wir machen hier einen Augenblick halt, um zu überlegen, wie es bei dem ungeheuren Fleiß des Künstlers, wovon die gewaltige Zahl seiner Werke Zeugnis ablegt, und bei den bedeutenden Einnahmen aus dem Verkauf seiner Werke, zu diesem Bankerott kommen konnte. Die Gründe dafür scheinen teils in Rembrandts Charakter, teils in äußeren Umständen gesucht

¹⁾ Wenn es richtig ist, daß unter Mennoniten ein Bankerott Ausschluß und Bann der Gemeinde nach sich zog, so kann dies ein Grund gewesen sein, statt des Bankerottes die „Cessio honorum“ zu wählen.

werden zu müssen. In einer Zeit, da man immerfort von Essen und Traktamenten und der Gewohnheit kostspieliger materieller Genüsse liebt, wo die Stillebenmalerei auf einen verbreiteten Sinn für kulinarische Reizmittel schließen läßt¹⁾, lebte Rembrandt in größter Einfachheit. Er ging nicht ins Wirtshaus noch zu den großen Zweckessen, wo die Repräsentation Kosten macht, sondern nahm oft, wenn er tief in der Arbeit war, mit Brot und Käse oder einem Hering vorlieb, so daß es nach Houbrakens Urteil verwunderlich war, daß er sich nicht viel Geld zusammengespart habe. Es gab indessen eine Liebhaberei, für die der Künstler Summen ausgab, ja verschwendete, seine Kunstsammlung. In dieser Leidenschaft befand er sich aber bei der in Holland schon verbreiteten Neigung zur Kunst und der Sammellust, in der bereits die Spekulation mitsprach, in Wettbewerb mit den reichen Kaufherren Amsterdams. Wir haben früher (S. 142) gehört, wie gut Sandrart seine Sammlungen zu realisieren verstand, und nun wissen wir von Valdinucci, daß Rembrandt nicht nur keinen Wert darauf legte, Kunstfachen billig zu erwerben, sondern von freien Stücken oft, ehe auf der Auktion ein Gebot vorlag, einen so hohen Preis anbot, daß sich niemand weiter mitbewarb. Er sagte dann, das tue er, um die Kunst in Ansehen zu bringen. Wenn es sich gar um seine Lieblinge handelte, wie Lukas van Leyden, und um seltene Stücke, so scheute er keinen Preis. Der Wert seiner Sammlungen in den vierziger Jahren wird später von Sachverständigen auf 17—18000 fl. geschätzt. Einzelnes, wie ein Bild von Rubens, Hero und Leander, hat er noch in diesen Jahren wieder verkauft; ein dem Giorgione und ein dem Palma Vecchio zugeschriebenes Bild gehörte ihm zur Hälfte; für die andere Hälfte war ein Kunsthändler Miteigentümer, woraus man schließen kann, daß er für den Ankauf finanzielle Beisteuer nötig hatte²⁾. Außer vielen eigenen Werken besaß die Privatgalerie des Künstlers einige, wohl damals schon seltene altholländische Stücke, auch mehrere Gemälde von Lievens, Segers und

1) Das Podagra wird als die „Herrenkrankheit“ der Regierenden bezeichnet.

2) Allerdings beläuft sich bei der Liquidation die Entschädigung dieses Kunsthändlers nur auf 32 fl. Aber wir kennen das einzelne der Transaktionen zu wenig, um urteilen zu können.

Brouwer; von der reichen Kupferstichsammlung war schon wiederholt die Rede. Was von dem Zusammenkommen dieser Kunstschätze bemerkt wird, daß Rembrandt oft in unvernünftiger Weise Geld dafür ausgeworfen hat, entspricht wohl dem, was uns in seiner Jugend auf dem Gebiet der Kunst als mangelnde Ökonomie seiner technischen Ausdrucksmittel aufgestoßen ist, und bildet einen Hauptzug seiner Physiognomie, worin er sich von den anderen großen Künstlern unterscheidet. Rubens und Goethe sind im Geschäftlichen mit großer Überlegung und Sicherheit vorgegangen. Rembrandt scheint ein schlechter Wirtschaftler gewesen und geblieben zu sein.

Hinzu kam, daß Rembrandt leidenschaftlich spekulierte. Es war immer schon in der Biographie Rembrandts von Baldinucci zu lesen, der Meister habe, um den Preis seiner Radierblätter in die Höhe zu treiben, mit unerhörten Kosten „in ganz Europa“ alle Abdrücke „um jeden Preis“ zusammenkaufen lassen; ferner habe er auf einer Versteigerung in Amsterdam für einen Abdruck seiner Auserweckung des Lazarus, deren Platte in seinem Besitz war, fünfzig Studi gegeben, alles in der Absicht, den Kurs seiner Radierungen vom Handel unabhängig zu machen und selber diktieren zu können. (Es kann sein, daß das sog. Hundertguldenblatt die Erinnerung an einen solchen Rembrandtschen „Emissionskurs“ bewahrt.) Wir gestehen, daß wir früher nicht recht an die Zuverlässigkeit jener Erzählung Baldinuccis glauben mochten (obwohl sie von einem Maler stammt, der bis zu Rembrandts finanziellem Zusammenbruch jahrelang sein Schüler war). Aber wir sind von diesen Zweifeln abgekommen. Wenn uns der Ausdruck, in ganz Europa habe Rembrandt seine Radierungen aufkaufen lassen, früher Anstoß gab, schon weil wir nicht an einen Weltruhm Rembrandts zu seiner Lebzeit glaubten, so sind wir inzwischen eines Besseren belehrt worden. Gemälde von ihm hingen bereits in der weltberühmten Sammlung König Karls I. von England († 1649)¹⁾. Sein Ruhm zog Schüler aus dem Ausland, aus Deutschland und Dänemark, an²⁾. Rembrandts Verbindung mit dem kurpfälzischen Hof in Heidelberg ist jetzt ur-

¹⁾ De Groot, „Urkunden“, Nr. 76.

²⁾ De Groot, „Verzeichnis“, S. 477 f.

tundlich gesichert worden, und wir wissen, daß ein sizilianischer Kunstfreund Gemälde bei ihm bestellt und einhundertneunundachtzig Radierungen von ihm gekauft hat. Agenten für solche Geschäfte waren nirgends leichter als in der größten Handelsstadt jener Zeit, in Amsterdam, zu finden¹⁾. Ferner ist der Einsame und an seinem Wohnort, dem großen Amsterdam, fast Vergessene noch kurz vor seinem Ableben (von dem kein zeitgenössischer Bericht Kenntnis nimmt) als europäische Kunstberühmtheit von dem toskanischen Erbprinzen Cosimo Medici, dem späteren Großherzog Cosimo III. (der 1670—1723 regiert hat), in seiner Werkstatt an der Kozegracht besucht worden; dieser Besuch ist wohl mit dem Selbstbildnis Rembrandts verknüpft, das in die Sammlung der medizinischen Künstlerbildnisse nach Florenz kam. Der fünfundzwanzigjährige Erbprinz Cosimo ist zweimal, 1667 und 1668, in Holland gewesen, das zweitemal (1668) im Verfolg einer großen Reise nach Spanien, England und über Holland nach Paris. Auf dieser Reise hat er sich zu Rembrandt führen lassen²⁾. Der Horizont Rembrandts reichte somit weit genug, um ihn zu Spekulationen über „ganz Europa“ zu verführen, und der Versuch der erwähnten Preissteigerung ist wohl der historische Keim, an den sich spätere, unkontrollierbare Anekdoten angeschlossen, wie die, daß der Künstler sich für tot habe ausgeben lassen, um eine angebliche Nachlaßversteigerung anzukündigen, bei der die Liebhaber sich in Preisangeboten übersteigerten, da nun nichts weiter von Rembrandts Pinsel oder Radierfeder zu erwarten war. Balducci weiß seinem Bericht über Rembrandts geschäftliche Abenteuer hinzuzufügen, durch solche Projekte (tal bella invenzione) habe er am letzten Ende sein Vermögen verloren und Bankerott gemacht (diede in fallito). Das entscheidende Zeugnis für Rembrandts Spekulierewut ist sein Selbstbekenntnis in der erwähnten Eingabe an den hohen Rat in Holland vom Juli 1656, in der er seine Zahlungs-

¹⁾ Die turpfsälzische Sache habe ich in dem Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 133 ff., behandelt. Dazu Suffschmid, „Kunstchronik“, II, S. 33, 1921/22, S. 26 ff. über die sizilianischen Bestellungen vgl. die Angaben zuvor, S. 184.

²⁾ Nach Reumont, „Geschichte von Toskana“, I, 662, hat ein Reisebegleiter, der gelehrte Benedetto Menzini, die Reise in Terzinen beobachtet. Die Veröffentlichung eines Tagebuchs durch das holländische historische Institut in Rom steht bevor. Menzini, der zum Kreis der Königin Christine gehört hatte, und Balducci haben sich vermutlich getannt.

unfähigkeit damit begründet, er habe Verluste in der Handlung und Schaden und Verluste auf der See erlitten¹⁾. Welcher Art die kaufmännische Spekulation Rembrandts gewesen ist, auf die er hier anspielt, ob ihr Gegenstand ein anderer war als jene Kunstspekulation in eigenen Werken, ob er sich in einem Land, wo alle Welt, sei es in Tulpen, sei es in Terrain, sei es in beliebigen Artikeln spekulierte und Geld machte, hat mitzuschleppen und mitbeteiligen lassen, was er schließlich im Überseegegeschäfte, es mag durch ungünstige Konjunktur oder durch Seeräubergewalt gewesen sein, für Schaden erlitten hat, ist bis heute unbekannt, da jene mageren Worte eines geschäftlichen Schreibens an die Behörde unser einziger Anhaltspunkt sind.

Neben diesen persönlichen Ursachen, die es einigermaßen erklären, daß es zum Falliment kam, obwohl die Einnahmen doch sehr groß gewesen sein müssen, wobei die steigenden Preise der Bilder den Ausfall aus dem Lehrgeld der Schüler (s. o. S. 439 f.) ersetzen konnten, werden verhängnisvollerweise äußere Zufälle mitgewirkt haben, die nicht im Machtbereich des Künstlers standen. Einen Anhaltspunkt gewährt die Tatsache, daß für die auf über 17000 fl. gewerteten Kunstsammlungen bei der Versteigerung nicht ganz 5000 fl. Erlöst wurden²⁾, und daß das Haus beim Verkauf nach

¹⁾ „Verliesen in de negotie, alsmede schaden ende verliesen bij der zec.“ „Oud Holland“, 31 (1913), 72. Danach in „Elseviers geïllustreerd maandschrift“, 29 (1919), S. 8. In dieser Zeitschrift (1919, Januar bis März) hat der Sekretär der Stiftung des Rembrandthauses, Hr. Mr. J. S. Bader, seine wichtige Arbeit: „Rembrandt's boedelafstand“ veröffentlicht. Als Jurist hat er das große Verdienst, zum erstenmal in die Menge der Urkunden über Rembrandts Finanzgeschichte klaren Zusammenhang gebracht und insbesondere den Charakter des Bankrotts als einer „Cessio bonorum“ erkannt zu haben. Auf die Notwendigkeit einer juristischen Aufklärung hatte ich „Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 9 und 139, gleichzeitig hingewiesen. Auf Grund der Arbeit des Herrn Dr. Bader ist die Darstellung in meinem Text berichtigt worden. In der früheren wie in der jetzigen Ausgabe beruht sie auf wiederholten Überlegungen mit juristischen Beratern, damals mit dem ausgezeichneten verstorbenen Rechtsanwalt Dr. J. Darmstädter in Mannheim, jetzt mit Herrn Landgerichtsrat M. Huffschmid in Heidelberg. Wo meine Auffassung weiterhin von der Baders abweicht, wird man es vermerkt finden. Auch jetzt bleiben noch genug ungeklärte Fragen.

²⁾ Dies bleibt, auch wenn man die schlechten Zeiten anschlägt, ein vollkommenes Rätsel. Für die Einzelposten der Summe vgl. die Aufstellung bei Scheltema, p. 90 und 91. De Groot, „Urkunden“, Nr. 212. In der Auktion war doch eine große Zahl Gemälde von

zweimal fehlgeschlagenen Versuchen, einen höheren Preis zu erzielen (wo= bei sich der Kredit der betreffenden Käufer als ungenügend erwies), um fast 1800 fl. unter dem Ankaufspreis zurückblieb. Entweder hatte Rembrandt in einer Zeit hochgetriebener Liegenschaftswerte und teurerer Preise gekauft oder sein Unglück traf zwanzig Jahre später mit einer allgemeinen geschäftlichen Krise und Depression zusammen. Eben dies wird denn ander= weit bestätigt. Man findet angegeben, daß schon 1653 zahlreiche Häuser in Amsterdam leer standen und daß danach Holland die Zinsen der Staats= papiere herunterzusetzen Veranlassung nahm. Auch war die Pest in diesen Jahren ein fürchterlicher Gast in der Stadt, und so mochte vieles sich vereinigen, um auf Geschäft und Wohlstand zu drücken und unsichere Finanzen völlig zu erschüttern¹⁾.

Ohne also zu meinen, daß mit allen diesen Gründen der finanzielle Zusammenbruch Rembrandts genügend aufgeklärt sei, wenden wir uns zu dem weiteren Verlauf dieser leidigen Angelegenheit zurück. Im Jahre 1647 war nachträglich ein Verzeichnis über das Vermögen des Sohnes, d. h. das Erbteil Saskias, aufgenommen worden. Rembrandt berechnete das ganze 1642 vorhandene Vermögen auf etwas über 40000 fl., so daß das Erbteil des Sohnes auf die Hälfte davon anzuschlagen sei, und nun wurde ernst gemacht, eine Vermögensabsonderung vorzunehmen, um die 20000 fl. für Titus und mittelbar für Rembrandt, dem die Nutznießung zukam, aus dem drohenden Schiffbruch zu retten. Von da ab wurde dies der Haupt= gegenstand des Streites zwischen dem Schuldner und seinen Gläubigern, ob ihnen ein Regreß auf den ganzen Besitz zustehende, oder ob ein Teil davon, und dann bis zu welcher Höhe, als Vermögen des Kindes, ihrem Anspruch ent=

Rembrandt, und wir wissen, daß er bei Bestellungen nicht wohl unter 800 fl. für ein Bild bekam. Die Vermutungen Coppiers, eine „Verschwörung“ habe gegen Rembrandt bestanden (vgl. seinen Aufsatz, der S. 682, Anm. 1 angeführt ist), kann ich nicht verstehen. Denn die Gläubiger, die auch an dieser Verschwörung teilgenommen haben sollen, hatten doch ein Hauptziel, daß viel, und nicht, daß wenig Geld erlöst würde.

¹⁾ Indessen finde ich bei H. Florke, „Studien zur niederländischen Kunst= und Kulturgeschichte“, S. 110 f., zum Jahr 1657 hervorgehoben, wie hoch der Nachlaß eines Bilderhändlers in Amsterdam taxiert wurde, und wie gut also in diesem Jahre die Konjunktur gewesen sein muß. Das teuerste Bild der Sammlung war Rembrandts (Londoner) Ehebrecherin: sie wird auf 1600 fl. geschätzt.

zogen bleibe. Rembrandt ließ als Vormund seines Sohnes Titus¹⁾, wie erwähnt, im Mai 1656, nicht lange vor der Bankrotterklärung, das Haus als Teilwert der ausgesonderten Erbschaft der Mutter auf seinen Sohn überschreiben, und Rembrandt verbürgte sich ihm für den freien Genuß dieses Vermögens — denn bei der Abwicklung mit dem Voreigentümer war 1653 eine Hypothek von 1200 fl., die mit ungefähr 52 fl. jährlich zu verzinsen war, auf dem Haus stehengeblieben — mit allem, was er besaß. Was weiter auf diese Weise abzufondern versucht wurde, insbesondere was etwa in Geschenkform an Hendrickie übergegangen ist, entzieht sich unserer genaueren Kenntnis. Es muß aber auffallen, daß in dem 1656 von Gerichts wegen aufgenommenen Inventar keine Schmucksachen, Geschmeide und Silbergeräte vorkommen, da wir doch bestimmt wissen, was aus Sastias Nachlaß an Perleketten, Diamanten, Silber- und Goldsachen da war, und nicht anzunehmen ist, daß dies alles von Rembrandt an die Arme des Titus verschenkt worden sei. Nimmt man vielmehr das spätere notarielle Protokoll hinzu, daß Hendrickie 1656 eine Truhe mit Kleidern und Silberzeug besessen habe, die auf 600 fl. taxiert wurde²⁾, und daß sie damals eidlich ihr Eigentum bezugen mußte, um es vor dem Anspruch der Konkursverwaltung zu retten, so bleibt wohl der Verdacht, daß in der Not jener Zeit manches beiseite gebracht worden sei, um eine Grundlage für die weitere Existenz zu retten.

Der Hausverkauf brachte in runder Summe 11 000 fl., die Sammlungen 5000 fl., und der Konkursverwalter, der den ominös gewalttätig klingenden Namen Torquinius führte, schritt nun dazu, die Gläubiger zu befriedigen. Dies waren 1. der Voreigentümer des Hauses, der, wie erwähnt, eine Hypothek darauf besaß; 2. der in der Amsterdamer Stadtgeschichte vielgenannte Bürgermeister Cornelius Witsen; 3. Witsens Mitgläubiger von

¹⁾ Rembrandt hat danach mit dem Augenblick seiner *cessio honorum* die Vormundschaft über Titus niederlegen müssen. An seine Stelle trat ein Herr Jan Verwout. Wahrscheinlich machte die Familie diesem zum Vorwurf, daß er die Auszahlung der Verkaufssumme des Hauses an den Gläubiger Herosbecq nicht zu hindern gewußt hat, und so kam ein energischer Sachwalter, namens Louis Crayers, an die Stelle von Verwout.

²⁾ Die Urkunde über Sastias Kleinodien, „Oud Holland“, III (1885), S. 89; über Hendrickies Besig ebenda, VIII (1890), S. 184. De Groot, „Urkunden“, Nr. 203 und 314.

1653, van Herseeccq, und 4. der Sohn Titus, dessen Anspruch, wie wissen nicht auf Grund welcher Daten, auf nicht ganz 7000 fl. berechnet erscheint. Dazu kamen die nicht kleinen Kosten des Verfahrens. Witsen scheint so klug gewesen zu sein, sich aus dem Ertrag der Fahrnisse, d. h. der Sammlungen, die Rembrandts zweifelloses Eigentum gewesen waren, befriedigen zu lassen. Gegen Herseeccq aber kam es zu jahrelangen, durch alle Instanzen geführten Prozessen, um ihm das Geld zu entwenden, das er sich aus dem Erlös des Hausverkaufs hatte auszahlen lassen, da der Vormund von Titus, Crayers, sofort nach dem gerichtlichen Verkauf des Hauses, das rechtlich als Titus' und nicht mehr als Rembrandts Eigentum von ihm behauptet wurde, Arrest für die Verkaufssumme angemeldet hatte. In den langen Rechtsstreitigkeiten darüber, in denen der Gläubiger hauptsächlich bemüht war, die tatsächliche Richtigkeit der Angaben über die Höhe von Saskias Erbteil zu bestreiten, sind zahlreiche Zeugen vernommen worden, um über das Vermögen und die Einnahmen Rembrandts in der Zeit seiner Ehe auszusagen, und damals wurden auch die für die Nachwache porträtierten Herren vorgeladen, wovon früher (S. 243) die Rede war. Die Sache kam erst 1665 zum Austrag, indem Titus seine fast 7000 fl. (ein kleiner Teil der angenommenen 20000) zuerkannt wurden, der Gläubiger Rembrandts aber damit sein Darlehen vom Jahre 1653 samt den Zinsen, im Betrag von 4200 fl., nicht nur völlig einbüßte, sondern auch in die Kosten des Appellationsverfahrens verurteilt wurde. Nach dem Tod Herseeccqs (1668) fand sich im Nachlaß dieser Betrag, den Rembrandt schuldig geblieben war, auf einer Liste von „dubieuse en desperate schulden“ aufgeführt¹⁾.

Wer bis hierher der Geschichte der finanziellen Nöte, die sich vom Beginn der vierziger Jahre an ohne Aufhören bis zu seinem Tod 1669 an Rembrandts Seiten heften, mit der Aufmerksamkeit gefolgt ist, die die Person des Künstlers rechtfertigt, wird zwar begreifen, daß der Anwalt des Titus alles tat, um für den Sohn, dessen mütterliches Vermögen der Vater größtenteils durchgebracht hatte, zu retten, was möglich war; aber

¹⁾ „Oud Holland“, 1910, S. 5.

er wird verwundert sein, daß in den Prozessen Crayers und Titus contra Hersbecq der Vormund des Titus die Sache eines Gläubigers gegen einen anderen Gläubiger geführt hat, und daß dabei Rembrandt als tertius gaudens in Wahrheit gewann, was Hersbecq gegen Titus verlor. Daß dieser Kampf um das (vergeudete) Erbe des Titus im Interesse Rembrandts geführt wurde, kann nicht als ganz sauber gelten. Die Verdienste von Crayers um den Künstler wurden damit anerkannt, daß ihm als Advokatenhonorar das große Doppelbildnis von Rembrandt und Saskia¹⁾ geschenkt wurde. Anscheinend war kein Wille vorhanden, aus den Mitteln, die Rembrandts fortdauernder ungeheurer Fleiß zu gewinnen vermochte, Genugthuung zu leisten. Hierauf wird das Folgende das nötige Licht werfen.

Schon ehe Rembrandt in Konkurs geriet, war es vorgekommen, daß Kunsthändler aus seiner Notlage in der Art Nutzen zu ziehen gedachten, daß sie ihm einen Vorschuß anboten, zu dessen Sicherung er sich verpflichten sollte, eigene oder fremde Gemälde zu verpfänden oder auch gewisse Bestellungen umsonst zu übernehmen. Ein gewisser van Rattenburch machte einen solchen Vertrag mit Rembrandt, worin vorkam, daß er das Porträt des Bruders dieses Rattenburch radieren solle. Hierzu muß, so hart es klingt, angemerkt werden, daß eine ganze Anzahl der herrlichsten Bildnisse dieser Jahre aller Wahrscheinlichkeit nach die nämliche Veranlassung hatten. Das wunderwürdige Bildnis des alten Haaring, das Rembrandt samt dem des Sohnes radiert hat, stellt den Mann dar, der im Gasthaus zur Kaiserkrone seine Sammlungen versteigert hat; die beiden Kunstblätter haben also vielleicht eine Schuldforderung ausgleichen müssen. Es ist nicht unmöglich, daß jenes Wunder von Poesie, eines der schönsten Porträte der Welt, das des Jan Sir, in ähnlicher Weise als Ersatz für einen Geldvorschuß zustande gekommen ist. Ist es nicht ein unsägliches Glück, daß Künstler Künstler genug sind, um ganz in ihrem Gegenstand aufzugehen und persönliches Leid darüber zu vergessen? Der ungeheuren Gefahr, von Kunsthändlern abhängig und der Sklave ihrer Vorschüsse zu werden, ist Rembrandt damals

¹⁾ Wenigstens befand sich das Bildnis 1677 im Besitz von Crayers' Witwe. De Groot, „Urkunden“, Nr. 336. War es das Dresdner Doppelbildnis oder das im Buckinghampalast in London?

glücklich entgangen; er hat sich rechtzeitig aus dieser Schlinge zu ziehen gewußt. Aus wiederholten Äußerungen Houbrakens ist deutlich zu sehen, daß das Los, für Kunsthändler arbeiten zu müssen, zu jener Zeit unter den Malern als das schlimmste galt. In Italien nannte man es: auf der Galerie sitzen. Von der großen Wichtigkeit und Macht der Kunsthändler, die den Verkehr zwischen den Künstlern und dem Publikum beherrschten, war schon gelegentlich die Rede (S. 390); die Maler waren von ihrem Standpunkt nicht gut auf sie zu sprechen und hielten sie vielfach für Halsabschneider; Houbraken macht es Vergnügen, zu erzählen, wie solche Händler junge Maler im Sold hatten, um Bilder zu kopieren, die, wenn sich der richtige Wimpel fand, als echte Originalwerke verkauft wurden. Rembrandt, der von seiner Sammlererfahrung her den Kunsthandel von Amsterdam zweifellos aufs genaueste kannte, hat Zweien aus diesem Geschäftszweig durch seine Kunst zur Unsterblichkeit verholfen. Es sind die Kunsthändler Clement de Jonghe und Francen, von denen der erstere Kupferstecher war, und der letztgenannte, seinem Hauptberuf nach Apotheker, besonders häufig in den Rembrandtacten vorkommt¹⁾. (Ihre Bildnisse Abbildungen Nr. 153 und 70). Von der Verwertung der Kunstwerke hatte Rembrandt die nur zu begründete stolze Meinung, daß die Kunst viel zu schlecht bezahlt werde, und dies war psychologisch die Ursache, daß er mit gutem Beispiel voranging, die Preise in die Höhe zu treiben, was nun freilich als ein halbärztliches Verfahren zu seinem Unglück gedieh.

Jenes erwähnte Geschäft mit Kattenburch, die ausgebreitete Erfahrung Rembrandts in diesem Fach und vor allem die Notwendigkeit, nach dem Verlust des Vermögens irgendeine Grundlage des Lebens und Verdienens zu gewinnen, der Gefahr aber zu begegnen, daß nicht jedes Stück neu erworbenen Geldes von den Gläubigern beschlagnahmt werde, — alle diese Ideen und Erwägungen mögen zusammengewirkt haben, diejenige Umbildung und Neuorganisation des Rembrandtschen Haushaltes hervorzu- bringen, von der wir jetzt zu sprechen haben. Es wurde eine Art Firma Rembrandt für Kunsthandel gegründet.

¹⁾ de Vries in „Oud Holland“, I (1883), S. 252.

Zwei Gesichtspunkte beherrschten die Anordnung, die nun beliebt wurde. Der erste war, dem Künstler alle geschäftlichen Sorgen abzunehmen, vielleicht auch, seine geschäftliche Aktionsfreiheit zu beschränken; der zweite, seine ungebundene künstlerische Kraft und Leistungsfähigkeit zur Grundlage eines Geschäfts zu machen, von dem die Familie leben könnte. Noch in den Unglückstagen von 1658, da das ganze Vermögen liquidiert wurde und nach der Bezahlung der Schulden nichts als Schulden übrig blieben¹⁾, hatten Hendricke und der eben erwachsene Titus einen Kunsthandel angefangen. Im dritten Jahre darauf wurde zwischen beiden ein neuer Geschäftsvertrag gemacht. Alles, was an Vermögen da ist, der ganze Hausrat wird Geschäftskapital; auch die Kunstwerte gehören dazu. Gegenstand des Geschäfts soll Kunst- und Antiquitätenhandel sein. An Gewinn wie Verlust sind die zwei Kontrahenten hälftig beteiligt. Der Vertrag soll bis zu Rembrandts Tod und sechs Jahre darüber in Kraft sein. Rembrandt ist nicht Teilhaber des Geschäfts, sondern Gehilfe. Sein Lebensunterhalt und seine Wohnung sind Geschäftspesen; Miete und Pension bezahlt er nicht in Geld, sondern in Kunstwerken. Der Sinn dieser Bestimmungen ist durchsichtig genug. Rembrandt bleibt in Insolvenz; er ist bei dem Geschäft, das seine Familie betreibt, angestellt; den Forderungen der Gläubiger kann er die Tatsache entgegensetzen, daß er nichts besitzt und nichts zahlen kann²⁾. Durch die zehn letzten Jahre seines Lebens wird nun dieser Standpunkt festgehalten. Macht er einen Vertrag, so verbürgt sich sein Sohn für ihn. Einmal kam der Glücksfall einer Erbschaft, indem der Nachlaß eines verstorbenen Leydener Verwandten an ihn fiel: die 882 fl. dieser Erbschaft wurden formell auf Titus übertragen. Die Rechtslage erfährt endlich bei seinem Sterben eine jeden Zweifel ausschließende Beleuchtung. Titus war schon tot. Die Anverwandten seiner Witwe, die vermutlich im Geschäft an seine Stelle getreten war, und der Vormund der Tochter Rembrandts und der inzwischen

¹⁾ Sogar die Kostenrechnung für die Versteigerung im Gasthaus zur Kaiserkrone im Betrage von 130 fl. ist erst nach über zwei Jahren beglichen worden.

²⁾ Den ersten Vertrag von 1658 kennen wir noch nicht. Ich habe über den Unterschied der zwei Verträge („Aus der Werkstatt Rembrandts“, S. 138) Vermutungen ausgesprochen, die einstweilen angesichts des Restes ungeläuter Fragen auf sich beruhen mögen.

verstorbenen Hendricke, Kornelia, lassen den Notar und seine Gehilfen kommen und sofort — noch war der Künstler nicht beigelegt, was den 8. Oktober 1669 geschah — Inventar aufnehmen. Man ersieht aus dem Verzeichnis, daß es ein nicht unansehnlicher Hausrat war; auch eine Bibel kommt vor, nachdem die alte, in der Rembrandt so viel gelesen, 1658 mitversteigert worden war. Drei Zimmer, deren Inhalt nicht spezifiziert wird, sind voll von Malereien, Zeichnungen, Karikaturen und Antiquitäten. Es war also wieder eine Sammlung da, von der Rembrandt auch im letzten Jahrzehnt seines Lebens den Genuß gehabt hatte. Aber von allem gehörte ihm nichts, und der Notar konstatierte, daß nur seine Kleider, die Leibwäsche und sein Malgerät sein Eigentum gewesen seien. Titus' Witwe und Korneliens Vormund erklärten zu Protokoll an den hohen Rat, daß sie sich über den Antritt der Erbschaft Rembrandts die Entscheidung vorbehielten, d. h. sie lehnten die Verpflichtung, seine Schulden zu bezahlen, ab und traten die Erbschaft nur „onder beneficium van Inventaris“ an.

In diesen Dingen ist ja wohl eine freundliche Seite. Dieselbe Zinsgebung, die Saskia ihrem Mann bewiesen, als sie ihm voller Vertrauen freie Hand über ihr und ihres Kindes ganzes Vermögen gab, bewährten ihm Titus und Hendricke. Beider Testamente sind vorhanden. Hendricke hat ihr Töchterchen Kornelia, Titus seine Halbschwester (er war damals noch unverheiratet) als Erbin eingesetzt; doch soll der ganze Ertrag des Vermögens zu Rembrandts Alimentation dienen, ja ihm das Recht zustehen, das Kapital anzugreifen. Auch soll das Vermögen in keiner Weise in Anspruch genommen werden können, um daraus Schulden, die Rembrandt gemacht hat oder noch machen wird, zu befriedigen. In der Tat vernehmen wir, daß in den letzten Jahren, da seit Titus' Heirat Rembrandt nach Hendricks Tod allein mit der Tochter an der Rosengracht hauste, der Haushalt aus dem Erbe des Kindes bestritten wurde. Nach Rembrandts Tod hat die Tochter geheiratet und ist mit ihrem Mann in die Kolonien, nach Batavia, gegangen. Hier ist ein Enkel geboren worden, der den Namen Rembrandt erhielt. Die Familie ist noch vor Ablauf des Jahrhunderts ausgestorben.

So war nun der seltsame Zustand, daß Rembrandt wohl bis zuletzt

tatsächlich mit seiner Kunst der Ernährer der Familie blieb, Rechtsens aber in der Abhängigkeit von seinen Angehörigen lebte, die seine Kunst geschäftlich verwerteten und ihn speisten. Diese prekäre Existenz hilft doch das Dunkel erklären, das die teils mangelnde, teils unfreundliche Überlieferung über die letzten Jahre des Künstlers breitet. Houbraken weiß, daß Rembrandt durch seinen Sohn Titus ein Radierblatt verkaufen ließ „als wäre es für ihn zu gering“. Durch eine Urkunde erfahren wir, daß Titus bei einem Aufenthalt in Leyden die Bestellung des Radierblattes des Dr. van der Linden durch einen dortigen Verleger angeregt hat. Titus und Hendricke traten nach außen hervor und zogen einen Wall um Rembrandt¹⁾. Schließlich läßt der Kunsthandel, der für Rembrandt gegründet wurde, auch einigermaßen den Spott und die Ungunst der Überlieferung begreifen. Vielleicht entsprach das Urteil, das Houbraken über einen Delster Kunstgenossen namens Srits, der später das Malen aufgab und sich auf den Kunsthandel verlegte, gefällt hat (II, 347), der Mann sei dazu geeignet gewesen, denn dieser Handel brauche nicht so ehrlich wie ein anderes kaufmännisches Geschäft getrieben zu werden, der allgemeinen Ansicht und Geringschätzung.

Zusammenfassend läßt sich ausagen, daß der ungünstige Eindruck der Finanzgebarung Rembrandts und seiner Familie durch die Ergebnisse der neuen Forschung etwas gemindert, aber nicht aufgehoben worden ist. Von dem Bankerrott selber ist der Mangel der Ehrenminderung weggewonnen worden. Aber es bleiben zwei belastende Tatsachen bestehen: die Überschreibung des Hauses der St. Antoniestraße in Titus' Eigentum im Mai 1656 und die juristische Form des Kunstgeschäfts, das 1660 im Dezember errichtet wurde. Im ersten Fall würde nach heutiger Rechtsauffassung die Aus-

¹⁾ Entgegen meiner Darstellung im Text muß ich freilich betonen, daß die juristische Lage Rembrandts in den sechziger Jahren keineswegs eindeutig bekannt und durchsichtig ist. Auch die Forschungen Baders lassen wichtige Fragen offen. Der Vertrag Rembrandts mit Ludwig van Ludick vom 28. August 1662 beweist, daß der Künstler in der Lage war, ohne sich als Bevollmächtigten seines Sohnes zu erklären, frei Geschäfte abzuschließen und über Einnahmen aus dem Absatz seiner Werke zu verfügen. Und gingen nicht die Bestellungen Don Antonio Ruffos unmittelbar an Rembrandt? und wie war es mit den Wardeinen der Tuchmacher und dem Julius Civilis und anderen, nicht vom Lager verkauften, sondern bestellten Bildern?

sonderung des Kaufes aus Rembrandts Aktiven als dolos angesehen werden. Auch damals ist die Einrede des Betrugs erhoben worden, indem zugunsten des Mündels Titus, der Hauptgläubiger war, die übrigen Gläubiger benachteiligt worden seien. „In fraude ende prejuditie van sijn andere crediteuren“ liest man schwarz auf weiß in den Prozeßakten *Herbecq contra Crayers*¹⁾. Der Vormund des Titus tat aber rücksichtslos, was das Interesse seines Mündels gebot, und setzte durch, daß seine Forderungen als vorangehend („*praeserent*“) anerkannt wurden. Er gewann seinen Prozeß in allen Instanzen. Es war Rembrandts Glück, daß sein Hauptgläubiger der eigene Sohn war. Darin aber, daß der Prozeß im Erfolg für den Vater geführt wurde, lag das Bedenkliche. Der zweite Fall, Rembrandts Versorgung durch den Kunsthandel seiner Familie, in welchem er lediglich — Rembrandt, der weltberühmte Künstler — als Angestellter ohne eigenes Vermögen konstruiert wurde, hatte den Zweck, den Sinn der „*cessio honorum*“ umzukehren. Rembrandt hatte damals seine Zahlungen nicht eingestellt, nur eine Verschiebung der Zahlungen, die er anerkannte, durch seinen freiwilligen Güterverzicht erreicht. Jetzt sollte jeder Zugriff von Gläubigern in dem Fall, daß Rembrandt wieder zu Verdienst gekommen wäre, damit behindert werden, daß er juristisch dauernd in Mittellosigkeit gehalten wurde. Der Absicht und wohl auch dem Erfolg nach, haben hier Schiebungen stattgefunden, die alles eher als einwandfrei sind²⁾.

Überblickt man die unglückliche Geschichte von Rembrandts äußerem Leben in der zweiten und größeren Hälfte dieser glänzenden künstlerischen Laufbahn und sucht man zu einem Urteil zu gelangen, so scheint sich Rembrandts Leben in die große Zahl der unregelmäßigen Künstlerexistenzen einzu-

¹⁾ Bei de Groot, „*Urkunden*“, S. 312, § 19.

²⁾ Ein Familienvertrag zwischen so nahen Verwandten gilt nach heutigem Ansehen ungerecht, ohne daß überhaupt nach Beweisen für *Mala fides* gefragt wird, als Unfug. Vater hält (a. a. O., S. 110) den ganzen Vertrag für nach außen unwirksam und unzulässig. Auch seien die Kontrahenten zu Rechtsgeschäften unfähig gewesen. Indessen

ordnen, über die Mander, Angel, Houbraken gleichmäßig klagen, und denen sie vergebens Moral predigen. Der dunkle Punkt von Rembrandts Leben wird wohl weniger in den ehelichen Unregelmäßigkeiten zu erkennen sein, da der Künstler sehr zurückgezogen hauste und wenig von sich reden machte, als in den Geschäftspraktiken, die ihn in einer Stadt, wo das Erwerbsleben alles beherrschte, und man sehr genau wußte, was fair und nicht fair ist, stark anrücklich, wenn nicht gar gesellschaftlich unmöglich machten. Es wäre sonst nicht zu erklären, warum in Amsterdam, wo Konnexionen und Empfehlungen alles waren, wo Verwandtschaft, Freundschaft und Gunst jede Beförderung und Unterstützung zuwege brachten, Rembrandt sich in seinen Töten so ganz und gar verlassen und hilflos fand.

Er hat drei Männer gemalt und unsterblich gemacht, die nachher Bürgermeister von Amsterdam wurden und immer schon durch ihre Beziehungen viel vermochten, Nicolas Tulp, Franz Banning Cocq und Jan Sir. Tulp, der Doktor der Anatomie von 1632, hatte zwei Töchter. Die schöne Katharina aus seiner ersten Ehe wurde die Frau des Dr. Arnold Tholinx, dessen Bildnis Rembrandt radiert hat; die andere aus Tulps zweiter Ehe, Margarethe, heiratete Jan Sir. Auch die Namen Bruynningh und Haaring, die in der Reihe der Rembrandtschen Bildnisse vorkommen, weisen auf Beamtenfamilien der städtischen Regierung. Sandrart sagt schon in den früheren Jahren über Rembrandt aus, daß er seine Beziehungen nicht auszunützen verstanden habe. Warum aber kam niemand von all diesen einflußreichen und vermögenden Leuten von selbst, um einem Mann zu helfen, der bereits 1640 für einen der größten Maler des Jahrhunderts angesehen wurde? Statt dessen erfahren wir, daß Sir, der einmal geholfen hat und eine Schuldforderung an Rembrandt hatte, diese Forderung nachher auf einen anderen übertrug (wir wissen nicht, ob mit Verlust verkaufte),

wozu dann die Abmachung? Titus war noch minderjährig. Aber sein Vormund konnte für ihn zeichnen. Über die Unklarheit und den Widerspruch, daß Rembrandt dennoch selbständig Geschäfte abschließt, habe ich mich zuvor S. 711, Anm. 1 geäußert. Hier bedarf es weiterer Aufklärung. Die Bedenten über das Moralische teilt auch Gentel in seiner sehr korrekten Wiedergabe der Forschungen von Baker, „Kunstchronik“, 1. August 1919, II. S. 20, 197 ff.

also mit diesen Geschäften nichts mehr zu tun zu haben wünschte. Nachdem Rembrandt das Bildnis von Sir 1654 gemalt hatte, was vielleicht unter diesen Umständen nichts anderes als eine Schuldeistung bedeutete, scheint jede Berührung mit Sir aufzuhören¹⁾. Frau Sir, geborene Tulp, ist 1656 von Goovert Flinck gemalt worden²⁾. War das nun der Hochmut des neuen Patriziats gegenüber dem Pöbel des Artistenvolkes? Oder sprachen hier vielleicht Rücksichten auf einen mächtigen Mann in Amsterdam mit, wie es Cornelius Witsen, der eine der Gläubiger Rembrandts, war? Witsen war zwischen 1655 und 1667 viermal Bürgermeister; er ist nicht von Rembrandt, sondern von van der Hest als Hauptmann auf dem Schützenmahl von 1648 verewigt worden. Man hört ihn als einen geldgierigen und schiltlosen Mann schildern³⁾. Aber wenn man die Macht von Rembrandts Gläubigern und Feinden noch so hoch anschlägt, so reicht das doch nicht aus, um die Gleichgültigkeit und Teilnahmeslosigkeit von Gönnern und Freunden zu erklären, und wir fürchten, daß der Abbruch dieser Beziehungen auf die geschäftlichen Gebarungen des Künstlers zurückzuführen ist. Wir mögen milder denken und uns fragen, ob alles, was geschah, Rembrandt selbst zur Last zu legen ist, oder ob er unter irgendwelchem Druck andere hat gewähren lassen müssen. Die Amsterdamer Gesellschaft wird aber diesen Unterschied nicht bedacht und gemacht haben. Wie dem auch sei, in Rembrandts Art lag, je älter er wurde, die Neigung, sich vor nicht zu Änderndem auf sich selbst zurückzuziehen. Wir glaubten an seinen Selbstbildnissen den Zug stolzer Abwehr zu bemerken. Wohl hätten die Herren, die in den schönen Häusern des neuen Stadtteils, die an Singel und Keyzersgracht wohnten, und alle Regierungsämter besetzten, ihm helfen können. Denn eine so große Verwaltung wie die von Amsterdam, gewöhnte ihre Regenten an unpedantisches Verfahren und schloß allerhand geschäftlich auszunützende

¹⁾ Von 1652 sind die schönen, Sir gewidmeten Zeichnungsblätter des Künstlers, die jedenfalls noch für diese Zeit gute Beziehungen belegen. „Zeichnungen“, zweite Reihe, Nr. 6, 53, 54.

²⁾ „Oud Holland“, XI (1893), 156. Ferner ebenda II (1884), 84 f., VIII (1890), 181 f.

³⁾ So wenigstens Bontemantel, II, 493. Meijer hat in „Oud Holland“, IV (1886), 280, Anm. 4, die Daten der glänzenden Laufbahn Witsens im städtischen Dienst zusammengestellt.

Vorteile nicht aus¹⁾. Hatte man Vondel ein Amtchen als Sinekture verschafft, so wäre eine entsprechende Hilfe auch für Rembrandt möglich gewesen. (Ein öffentliches Amt zu bekleiden, war den Mennoniten verboten. Auch hätte das nicht zu Rembrandts Art gepaßt.) Derselbe Vondel mochte aber Beifall finden, wenn er, getragen von der Mode der Gesellschaft, in seinen Versen die Dunkelmalerei Rembrandts verspottete und den alten Meister mit einer Nachteule verglich, die den Schatten liebt. „Wer aber das Leben liebt, kann Schatten entbehren und braucht als Kind des Lichtes nicht Spinnweben und dünnernde Verstecke zu suchen.“ Diese Stimmung herrschte in dem Amsterdam, das durch Campen sein Rathaus hatte bauen lassen, und es gibt nicht leicht eine größere Ironie der Geschichte, als daß es ein Medicäerprinz sein mußte, der in diesen Jahren steigender Vereinsamung den größten Mann Amsterdams in seinem „Spinnwebenversteck“ aufsuchte, und daß es ein adliger Herr aus Messina sein mußte, der das Radierwerk Rembrandts in der nämlichen Zeit gekauft hat.

In weiten Kreisen der Künstlerbiographen, ob es sich nun um bildende Kunst, Musik oder Literatur handelt, ist die Meinung geläufig, der Künstler und der Mensch gingen gleichen Schrittes, und die oft vermißte Einheitlichkeit der Erscheinung herzustellen, also die Unvollkommenheiten des Menschlichen mit der Vollkommenheit der künstlerischen Leistung in Einklang zu bringen, die Überlieferung mehr zu korrigieren als von Entstellung zu befreien, kurz, den Menschen zu retten, sei eine notwendige Aufgabe des Biographen. Liebe zum Helden, Rücksicht auf das Publikum, das nicht nur an Romane, sondern auch an andere literarische Gattungen, die wie die Biographie halb künstlerisch, halb wissenschaftlich sind, seine bestimmten Forderungen stellt; schließlich das Wichtigste: ererbte falsche Vorstellungen beschwichtigen das wissenschaftliche Gewissen und machen viele Biographen zu

¹⁾ Die Bemerkungen eines Kenners wie Kernkamp über die Undurchsichtigkeit und Unkontrollierbarkeit der städtischen Finanzverwaltung geben allerhand Stoff zum Nachdenken. „Amsterdam in de zeventiende eeuw“, Abschnitt über die Regierung von Amsterdam, I, S. 28 ff.

Slaven der übereinkömmlichen Sabel, daß der bedeutende Künstler in allen Fällen auch die menschliche und sittliche Größe besessen haben müsse. Es genügt nicht, gegen diese Meinung Verwahrung einzulegen und ihre Allgemeingültigkeit zu bestreiten. In der Literatur- wie Kunstgeschichte beherrschen diese Vorstellungen (mit Ausnahmen) in so weitem Umfang Gedanken und Urteil, daß es angezeigt erscheint, die Wurzeln und die Geschichte dieser Auffassung, soweit es in Kürze möglich ist, zu prüfen.

Das Wesen des Genies ist in seiner heute geltenden Fassung und begrifflichen Definierung eine Eroberung und Entdeckung des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts. Das Jahrhundert des Verstandeshochmuts und Nationalismus in seiner Verachtung instinktiven Trieb, in seinem Unverständnis für historisches Wachsen und Werden, in seiner Überschätzung alles Konstruktiven und bewußt Geschaffenen, hat jene Reaktion hervorgetrieben. Eigentlich kennt man nur noch aus Jean Paul die so ganz im Geist des früheren achtzehnten Jahrhunderts ausgesprochene Definition von Adelong, das Genie sei eine merkliche Stärke der *u n t e r e n* Seelenkräfte. „Wer sich ein Genie“, bemerkt Jean Paul dazu,¹⁾ „auch ohne Verstand denken kann, der denkt es sich eben — ohne Verstand. Wie verteilen nicht Shakespeare, Schiller u. a. alle einzelnen Kräfte an einzelne Charaktere, und wie müssen sie nicht oft auf *e i n e r* Seite wigig, scharfsinnig, verständig, vernunftend, feurig, gelebt und alles sein! . . . Nur das einseitige Talent gibt wie eine Klaviersaite unter dem Hammerschlag *e i n e n* Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfensaite; eine und dieselbe spielt sich selber zu mannigfachen Tönen vor dem mannigfachen Anwehen. Im Genius stehen *a l l e* Kräfte auf einmal in Blüte.“

Indem Jean Paul diese Wahrheit aussprach, fand er sich einer mehrfachen Opposition gegenüber, nicht nur dem Rationalismus, der das Unbewußte des Genies in Vergleichung mit der Verstandeshelle für eine niedrigere Seelenkraft erklärte, sondern auch eben den Kreisen, die Recht und Kraft

¹⁾ „Vorschule der Ästhetik“, drittes Programm, § 11.

des Genies verfochten und vertraten, den Stürmern und Drängern der siebziger Jahre und der Kantschen Philosophie.

Es hing mit der Neuheit der Erkenntnis und mit der Entstehungsgeschichte des Geniebegriffs zusammen, daß das Genie vorwiegend einseitiger gefaßt wurde, als Jean Paul dies tat. Man hat gefunden, daß bei uns in Deutschland Gellert der erste war, der im Widerstand gegen den Akademismus und dessen Predigt von der Alleingültigkeit der Regeln und Rezepte, gegen diese vorwiegend französischen Anschauungen, die bei uns pontifikal und starr Gottsched vertrat, die Schöpferkraft des Genies als der höchsten Erscheinung menschlichen Geistes verkündete. Ihm folgten Lessing, der den Begriff gegenüber toter Gelehrsamkeit am schärfsten formuliert hat, und Klopstock nach¹⁾. Die Genieperiode der siebziger Jahre zeigt in der neuen Lehre und ihrer Betätigung die Kampfstellung, aus der sie hervorgegangen ist, mit aller Deutlichkeit; sie ist nach ihrem Gegensatz orientiert. Gegenüber der Unterwerfung unter die handwerkliche Regel und ihre Lehrbarkeit beruft man sich auf die freie Inspiration; der künstlichen Kunst stellt Herder das halb unbewußt entstandene kunstlose Volkslied entgegen, von wo sich dann der Übergang zu nationaler Empfindung fand. Der vermeintlichen Allgemeingültigkeit normaler Vernunftwahrheiten tritt das historische Recht und der historische Relativismus, dem Vernunftdogma allgemeiner Menschengleichheit das Selbstgefühl des Genies, das auf seine Überlegenheit pocht, gegenüber, ein Punkt, den später besonders Schopenhauer mit Vorliebe hervorgehoben hat, wenn er den gewöhnlichen Menschen die Fabrikware der Natur nennt oder die Unterschiede in den intellektuellen Fähigkeiten zwischen Mensch und Mensch so groß findet, daß die „zwischen einem König und einem Tagelöhner dagegen gering erscheinen“. Endlich erfindet sich die neue Lehre im Interesse ihrer Propaganda einen Kontrast und ein komisches Gegenbild im Begriff des Philisters, des Menschen, der, Sklave der Gewohnheit, nach Grundsätzen und Regeln und nach der Uhr lebt.

Die selbstverständlichen Übertreibungen und der polemische Zug in

¹⁾ Über die Geschichte des Geniebegriffs vgl. die lehrreichen Zusammenstellungen von Rudolf Hildebrand im „Grimmschen Wörterbuch“, besonders Sp. 342 ff. Leider geben die Beläge in der Hauptsache nur bis Goethe und Schiller.

dieser Bewegung von „Sturm und Drang“ haben ihr allmählich Bundesgenossen entfremdet, die ihrem Wesen nach vieles mit ihr gemein hatten; die Mächtigen von diesen waren Goethe und Kant.

Goethes Lebensgefühl und Geisteskraft war zu groß, um sich von einer Parole binden zu lassen, auch wenn er sie selbst mitgeschaffen hatte. In seiner Lebensbahn kam die Zeit, wo er den Gegenpol seiner Jugendempfindung berührte, wo er die Antite, wo er sogar die Franzosen als Hüter von Regel und Geschmack zu Hilfe rief, und das just in dem Augenblick, da die Romantik die Ideale seiner Jugend neuprägend in Mode brachte.

Kant vollends, den Schöpfer des philosophischen Idealismus, den Entdecker der Priorität des schaffenden Geistes, kann man nicht anders als in Kampfstellung gegen die die Tiefe des Geistes verkennende Oberflächlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts erwarten. Der Geniebegriff hätte eine beherrschende Stellung in seiner Ästhetik einnehmen können, da das interesselose auf sich selbst Ruhende des Kunstschönen die vollkommene Parallelvorstellung ist zu dem auf sich selbst ruhenden Moralbegriff der praktischen Vernunft, welcher jede äußere Orientierung nach Gesichtspunkten der Nützlichkeit ausschließt. Hierzu aber hat es teils das Erbsück von Rationalismus, das in Kant lebendig war, teils der Ärger über die „Geniemänner und Genieaffen“ der Sturm- und Drangliteratur, teils auch Kants völlige Unkenntnis großer Kunst nicht kommen lassen. Kant beschränkt den Geniebegriff tatsächlich auf die künstlerische Produktion; indem er seine Eigentümlichkeit in das Unbewußte der Eingebung und in das Methodenlose verlegt, gelangt er dazu, das Nachdenken als dem Wesen des Genius widersprechend zu bezeichnen und also das Vorhandensein von wissenschaftlichem Genie zu leugnen¹⁾. Ja selbst in dieser Begrenzung hat Kant den Anteil des Genies am Kunstwerk noch weiter eingeengt und, fast als hätte er die

¹⁾ Hierin trennt sich Kant von dem Schotten Gerard, der sich in seinem „Essay on genius“ 1774 (alsbald ins Deutsche übersetzt), auf Newton berufen hat. Schlapp, „Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft“, 1901. Alb. Köster bemerkt, für Deutschland sei Gerards „Essai“, der 1788 geschrieben, aber erst 1774 gedruckt worden sei, zu spät gekommen. „Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im achtzehnten Jahrhundert“, S. 20. (Leipziger Dokorenverzeichnis, 1912.)

technische Impotenz der deutschen Kunst der folgenden Jahrzehnte geahnt, das Regelrechte und die mechanische Seite in der Entstehung des Kunstwerks voll schroffer Polemik gegen die Ungründlichkeit der modischen Jugend hervorgehoben.

Einseitig, wie der Geniebegriff von den Stürmern und Drängern der siebziger Jahre als Parole gegen den Rationalismus gefaßt war, setzte er sich, unbekümmert um Abfall und Kritik, fest. So übernahm ihn mit dem übrigen Erbteil der Genieperiode ihr rechtmäßiger Erbe, die deutsche Romantik der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts. Die Erkenntnis des Genius wird Mittelpunkt einer neuen Kunstbetrachtung, die nun über den rationellen Eklektizismus von Raphael Mengs und über die Geniekonstruktion von Reynolds, der die Kunst lernen und lehren zu können vermeint hatte, völlig Herr wird. Das schönste Denkmal der neugewonnenen Anschauung und zugleich eines der dauernd wertvollsten Erzeugnisse der romantischen Literatur sind die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, die, ohne Autornamen herausgegeben, den frühverbliebenen Wackenroder zum Verfasser hatten. Das Büchlein enthält einige aus Vasari geschöpfte Künstlerbiographien, die so gewählt sind, daß aus den Absonderlichkeiten des Künstlerdaseins die Auserwähltheit des Künstlers anklingt. Der Künstlergenius erscheint hier, wie es auch Schiller verkündet hat, als mit dem höchsten Beruf betraut, nicht um, wie die Virtuosen des achtzehnten Jahrhunderts, vornehmen Herren, sondern um in heiliger Andacht Gott zu dienen. Auf zwei Wegen öffnet sich uns das Unsichtbare. Wie die Gottheit durch die Natur in abgebrochenen Orakelsprüchen zu uns redet, so die Künstler durch ihre Werke. Sie müssen aus dem Tiefsten geschöpft sein. „Ihr mit euren Systemen zwingt den Menschen, nach Regeln zu fühlen und fühlt selbst nicht!“ Und doch ist die Empfindung gegenüber allem verstandesmäßig Meßbaren und Übertragbaren der Ursprung des Kunstwerks. Von Leonardo, der ein Schüler des Verrocchio gewesen, findet man hervorgehoben, wie bald er den Lehrer übertroffen, „ein Beweis, daß die Kunst sich eigentlich nicht lernt und nicht gelehrt wird, sondern daß ihr Strom, wenn er nur auf eine kurze Strecke geführt und gerichtet ist, unbeherrscht aus eigener Seele quillt.“ Am Schluß der Herzens-

ergießungen steht die Seelengeschichte eines Musikers, Joseph Berglinger. Es ist ein Mensch, dessen Inneres ganz Musik ist, und den der Vater eine „nützliche“ Wissenschaft lernen lassen will. Aber den Gegensatz seines Schwebens in der Kunst hoch über dem gemeinen Elend und dem „Schlamm“ des Lebens empfindet er so brennend, daß er in die Stadt entflieht, um sich der Musik widmen zu dürfen. Nun kommen die Lehrjahre! Welche Enttäuschungen für ihn, zu erfahren, daß „alle Melodien, und hatten sie die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen erzeugt, sich auf ein einziges, zwingendes mathematisches Gesetz gründeten! Daß ich statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstand ein regelrechtes Ding herauszubringen, ehe ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben!“ Typischer und offener ist die Empfindungsweise des romantischen Genies, ihre Abneigung gegen alles Handwerkliche und Verstandesmäßige selten ausgesprochen worden. Es sind Gefinnungen und Meinungen, die dann immerfort und fast mit den gleichen Worten wiederholt und ausgedrückt worden sind. Schopenhauer, ein Romantiker von Kopf bis zu Fuß, meint in der Abneigung gegen Mathematik fast ein Kriterium des Genius zu finden. Wie das Unbewußte und Originale, das Naïve, die Vorteherrschaft von Empfindung und Gefühl im Genie mit Reflexion und Verstandesklarheit zusammen möglich sei, wurde eines der großen Probleme: tatsächlich sind doch die Brüder Schlegel in der Handhabung von Kritik und Analyse Meister gewesen; sie haben Muster schöpferisch nachfühlender Kritik gegeben, und in der Sonderart dieser Kritik gegenüber der gewöhnlichen mögen sie ihre Theorie vom Genie letztlich auch auf sich selbst anwendbar gefunden haben. Der Grundartikel ihres Glaubens blieb doch der von der Höhe des unbewußt schaffenden Genies, wie denn Friedrich Schlegel sagte: „Künstlerische Naturen glauben an den Heiligen Geist und was dem anhängt, Offenbarungen, Eingebungen usw., an sonst aber niemanden“¹⁾. Das Geheimnis dieser Lehre und Weltanschauung hat am

¹⁾ Sulger-Gebing, „Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst“, S. 35.

furchtlosesten und zugleich anmutigsten eine Frau enthüllt, in der die Romantik innerste Natur war, Karoline Schlegel, die spätere Frau Schellings. In dem Kult Goethes und in der Herabsetzung Schillers findet diese Auffassung ihr sprechendstes Symptom. Als Wallensteins Lager zuerst aufgeführt wurde, war man in Jena, dem damaligen Hauptquartier der Romantik, voller Verwunderung über dieses lebendige Stück in Hans Sachsens Manier. Karoline berichtet darüber an ihren Schwager: „Schiller hat doch in Jahren zustandegebracht, was Goethe vielleicht, die Studien abgerechnet, in einem Nachmittag hätte geschrieben, und das will viel sagen.“ Als ein halbes Jahr später Wallensteins Tod die erste Aufführung in Weimar erlebte, war Karoline sehr unzufrieden: „Die mannigfache Absicht, die Berechnungen, welche hindurchschimmern! Es ist eben ein Werk der Kunst allein, ohne Instinkt. Ich kann Dir gar nicht sagen, wie dagegen das Ende Shakespearescher Trauerspiele, auch seiner politischen, das Herz erfüllen und bewegen.“ Das höchste Lob, das sie findet, ist, Schiller sei im Wallenstein „goethester“ wie jemals¹⁾.

In diesen Ideen erscheint der Triumph der neuen Lehre über den Nationalismus des achtzehnten Jahrhunderts als ein vollständiger. Auch ist sie in dieser Fassung populär geworden und hat die allgemeine Vorstellung von „genialem Wesen“ bestimmt, worin die gemeine Meinung zur Stunde das Improvisiert-Mühevolle, das Inspiriert-Unbewusste und Launische Originale zu erblicken liebt. Faulheit ist eine echt romantische Eigenschaft. Die starke Einseitigkeit des so gefaßten Geniebegriffs erhellet am schlagendsten, wenn man ihn auf Rembrandt anzuwenden versucht. Die rastlose Beobachterarbeit, der ausdauernde Arbeitsfleiß, die Leidenschaft für die handwerklichen und technischen Probleme, die Umständlichkeit seines Verfahrens sind fast das Gegenteil jener romantischen Postulate. In den mannigfaltigen Zuständen, durch die seine Radierungen hindurchgegangen sind, in den verschiedenen Etats der Nachtwache, die wir zu rekonstruieren versucht haben, zeigt sich eine so grüblerische Überlegung, daß die starke Dosis Kunstverstand,

¹⁾ „Karoline“, herausgegeben von Georg Waig, I, 217 f., 255. Das letzte Zitat ist aus einem Brief an Novalis und steht in dem kleinen Nachtrag, den Waig 1882 gab, „Karoline und ihre Freunde“, S. 45.

die neben dem Genius in engerem Sinn sich geltend macht, jedem auffallen wird. Immer wieder, beim Hundertguldenblatt, beim Jakobsfegen, war diese Mischung von bedächtiger Selbstkritik mit der Entzündlichkeit des Genius festzustellen. Während nach romantischer Lehre die Jugend als die Zeit ungebändigter Triebe und unbewußt wirkender Kraft für die eigentliche Geniephase gilt, wofür man die vollendeten Frühwerke von Goethe, Schiller, Schopenhauer, Schubert anführen kann, fängt Rembrandt mit tüftelnden Versuchen und Miniaturen an und bewegt sich lange Jahre zwischen den Extremen subtiler Harmonien und dämonisch leidenschaftlicher Beseffenheit, um danach endlich seinen Genius zur ganzen Freiheit und Tiefe seines Gehaltes sich entfalten zu lassen. Erwägt man weiter, daß etwa bei Goethe das Wachstum über die sogenannte Genieperiode hinaus als eine Verührung und Ausgleichung zwischen unbewußten Kräften und zügelnder Vernunft und Lebenserfahrung sich kundgibt, so wäre das Problem einer Entwicklung des Genius wahrscheinlich in der Verwandlung dumpfer Natur in künstlerischen Charakter zu suchen.

Eben der Charakter ist es nun, das Plus, das aus der Reflexion und Auseinandersetzung zwischen Ich und Nicht-Ich zur Natur hinzukommt, die Anerkennung der Welt und ihrer Rückwirkung, was der romantischen Definition und Praxis des Genius mangelt. Sie hält daran fest, daß gegenüber der Schöpfermacht des Ich der Welt keine selbständige Bedeutung zukomme, daß die Welt entweder in Poesie aufgelöst werden müsse oder nicht wert sei, zu sein. Die Goethisch-Mephistophelische Weisheit

„Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten!“

hat sie nicht lernen wollen. Der verächtliche Ausdruck von der erbärmlichen Prosa des Lebens, der Haß gegen alles Geschäftliche und Berufliche, das seinen Stoff aus der Welt nimmt, begleitet diese Lehre. Sie hat ihren stärksten Ausdruck in der Ansicht Schopenhauers gefunden, daß das Genie notwendig unpraktisch sein müsse, und daß für einen praktischen Beruf Genie die schlechteste Ausstattung, ja ein Hindernis sei. Daher zuerkennt Schopenhauer auch den großen Staatsmännern nur eine relative Stärke des Intellekts und kommt zu dem ungeheuerlichen Urteil, daß große Minister

zu allen Zeiten auftreten, während große Dichter und Philosophen Jahrhunderte auf sich warten lassen. Zu dieser einseitigen Auffassung des Geniebegriffs und zu solchen handgreiflichen Verirrungen ist Schopenhauer durch sein System verführt worden, welches das unpraktische Wesen des Genies mit seiner Willens- und Weltverneinung als Schlussstein forderte. Die Bau- steine zu diesem Luftschloß seines Genius hat die Romantik geliefert.

Hier scheint denn doch aus der Not eine Art Tugend gemacht. Aus der Leidenschaftlichkeit der romantischen Natur, aus der jüngerlinghaften Unfertigkeit und Schwäche ihres Charakters entsteht die Lehre, das Mißverhältnis zur Welt sei ein notwendiges; ein gegenseitiges Sichnichtverstehen, Mißerfolg und Unglück, seien die Kennzeichen und Begleiterscheinungen des Genies.

Indem die Welt subjektiviert, man kann auch sagen: ästhetisiert, darüber hinaus aber als Realität geleugnet wird, wächst sich das Postulat des Unbewußten im Kunstschaffen zu dem des Unbewußt-Impulsiven auch im Handeln aus. Diese Forderung wird um so rücksichtsloser, je ausschließlicher der Ich-Standpunkt Wert und Realität der Welt verneint und ein auf irgendwelcher Gegenseitigkeit begründetes, also z. B. ein ethisches Verhältnis unbegreiflich und überflüssig findet. Der Mensch empfindet sein Leben als Kunstwerk, und nun entschwindet gegenüber dem Naturalismus des Handelns der ethische Gesichtspunkt völlig. Als der junge Novalis als Student, ein schlanker Mensch mit schwarzen Augen voll Feuer, nach Leipzig zu Friedrich Schlegel kam, trug er ihm einen der ersten Abende in leidenschaftlicher Beredsamkeit — denn er redete dreimal mehr und dreimal schneller als die anderen — vor, es sei gar nichts Böses in der Welt, und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter¹⁾. Hier ist die Wurzel jener romantischen Gewissenlosigkeit, die jedes Erlebnis nur als Experiment und Material künstlerischer Beobachtung wertet und jeden anderen, vor allem den sittlichen Maßstab verliert. Das Leben sollte eine rein ästhetische Aufgabe, die Welt ein künstlerisches Jagdgebiet sein. Kann die Kunst als ein

¹⁾ Heiborn, „Novalis“, 39. Über den „romantischen Charakter“ vgl. das sehr persönliche, aber in diesen Grenzen überaus feine Buch von Ricarda Huch, „Blütezeit der Romantik“, 119—183.

Eingegebenes und unbewußt Geschaffenes nicht unsittlich sein, und gilt es, das Leben unter den gleichen ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten und zu leben wie die Kunst, so muß auch für das Leben der Paradieseszustand der unbewußten Kunst gewonnen, Natur allein für ehrwürdig, Gesundheit allein für lebenswürdig erklärt, in den Stand der Unschuld, in den Schoß der Natur zurückgestrebt werden¹⁾.

Diese in sich zusammenhängende Doppelwendung, die der Freiheit des Genius gegen Regeln und Zwang, die des Individuums gegen Sitte und Gesetz, wurzelt tief in gewissen Unterströmungen des achtzehnten Jahrhunderts. Ihre Einheit im Kampfeuf gegen übereinkömmliche Bindung, im Preis des Gefühls und der Natur, ist unverkennbar. Auch dem großen Verbrecher hat bereits das achtzehnte Jahrhundert Genie zugebilligt. Ist die Genielehre längst in Ansätzen in der englischen und französischen Literatur vorhanden (wie auch die Wortform Genie von uns aus dem französischen génie übernommen worden ist), so auch die Verkündigung der entsprechenden Lebenspraxis des Naturalismus. Der 1733 erschienene Roman des Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, enthält dafür nicht nur das Programm, sondern den vollkommenen Typus. Es ist die Geschichte der Leidenschaft eines jungen Mannes, des Chevalier des Grieux, für eine junge Person, der zuliebe er Familie und Gesellschaft, Ehre, Moral und Recht, alles ver-
gibt, um ihr — einerlei, ob sie dessen würdig ist oder nicht — bis zum Tod treu zu bleiben. Der Verfasser hatte im Vorwort bemerkt, das Buch solle ein schreckliches Beispiel von der Gewalt der Leidenschaften geben. Ein Kenner der Menschen (Maupassant) hat den Roman so charakterisiert: *Manon ist ein Tier mit allen Instinkten der List, und der Held, des Grieux, weiß nichts von dem, was er tut. Er handelt in solcher Unschuld, daß wir fast selber die naive Kuchlosigkeit seines Tuns übersehen. Durch die bloße Berührung mit der demoralisierenden Natur dieser Frauenseele wird er in der Unbewußtheit Genosse dieser Unbewußten*²⁾“. Siegesgewiß und

¹⁾ Über den durchgehenden Parallelismus der ethischen und poetischen Doktrin Hayn, „*Romantische Schule*“, S. 502 ff.

²⁾ Als Mérimées „*Carmen*“ erschien, die nachmals durch die Oper so populär geworden ist, sagte Sainte-Beuve, das sei nur eine Neuauflage von *Manon Lescaut*.

völlig fertig treten die Mächte unbewußter Natur und widerstandsunfähiger Leidenschaft als ein Element des revolutionären Vulkanismus der Ordnung von Vernunft und Sitte entgegen. Rousseau und Diderot antworten die jungen deutschen Stürmer und Dränger, und Goethes Werther wird der klassische Ausdruck dieser jugendlich kopflosen, unüberwindlichen Leidenschaft; Weiskingen im Götz von Berlichingen ist sein Bruder. Erscheint nun hier die Leidenschaft vorwiegend als Schwäche noch nicht gewonnener Lebenssicherheit, als Krankheit der Jugend, als Mangel an Vernunft und Charakter, so wird sie von Goethe selbst später gleichsam legitimiert und mit dem Schein der Notwendigkeit belleidet. Diesen Schritt tun die „Wahlverwandtschaften“. Hier findet sich — vielleicht der Reiz eines Problems — der ethische Standpunkt verlassen; die menschlichen Beziehungen werden in die furchtbare Mechanik des Naturgesetzes, in die Bedingungen der Anziehung und Abstoßung eingereiht. Je mehr dann die Naturwissenschaften in den Vordergrund traten, naturwissenschaftliches Denken sich verbreitete und übergriff, Einflüsse anderer Art die ganze Richtung steigerten, wuchsen Goethes Wahlverwandtschaften weit über den Sinn, den ihr Urheber hineingelegt hatte, zu einer beherrschenden und Richtung weisenden Stellung empor. Ein unendlich großer Teil von dem, was später gekommen ist, ist durch dieses Werk vorweg genommen worden. Der Zusammenhang des Naturalismus mit der Romantik ist hier mit Händen zu greifen.

Indessen aber Goethe in einsamer Größe aus der Erforschung des Naturganzen, seiner Geseglichkeit und seiner streng begrenzenden Ordnung sich die Lehre zog, daß der individuelle Drang nach grenzenloser Entfaltung sich an einer bestimmten Stelle auf einen praktischen Beruf zurückziehen und „entsagen“ müsse, ging die Romantik über Goethes stille wie ausgesprochene Meinung hinweg ihren Gang. Es lag in der revolutionären Art ihres Idealismus, Freiheit nur als Willkür zu verstehen. Gewohnt, obzwar selbst nur schwache Künstler, das Leben lediglich aus künstlerischen Gesichtspunkten zu werten, haben die Romantiker das Alleinrecht des unbewußten Triebes und der Leidenschaft nicht nur aus Unfähigkeit des Widerstandes, sondern auch aus Lust am originellen Andersseinwollen verkündet; aus Nichtkönnen und Nichtwollen ließen sie der Leidenschaft die Zügel, um zu

erleben und „romantisch“ zu erleben und haben als Ergänzung ihrer Künstleranschauung die „Künstlermoral“ erfunden. Und so ist zu sagen, daß das zynische Verlangen der Romantik im letzten Grund mit ihren edelsten Bestrebungen eng zusammenhängt. Dies zeigt sich darin, daß derselbe Gedanke, der hier die zynische Wendung genommen hat, bei anderen ebenso leicht einer überidealistischen Wendung fähig war. Mit dieser Tatsache hängt der Irrtum im Geniebegriff zusammen, den wir bekämpfen. So wie auf der einen Seite die Lehre vom freien Ausleben des Genius in der Folgemäßigkeit ihrer Gedanken und in ihrer Anwendung auf das Leben in Frechheit umschlägt, so erscheint auf der anderen Seite die hohe sittliche Forderung, daß das, was von der Kunst in Augenblicken höchster Begeisterung geschaut und empfunden werde, auch darüber hinaus geglaubt und gelebt werden müsse. In diesem Sinn sagen Wadenroders Herzensergießungen von den alten Meistern, daß, solange sie lebten, ein himmlisches Feuer in ihnen gebrannt habe. Sitten und Charakter seien mit ihren Bildern eins gewesen; Gottesfurcht habe sie befehlet, und so sei, ein Bild zu schaffen, ja auch nur, es zu verstehen, nur dem möglich, der daran glaube. Dies ist dann in den Kreisen der nazarenischen Schule Grundanschauung geworden; sie war Ursache, daß ein und der andere der norddeutschen Romantiker, die die religiöse Malerei übten, zum Katholizismus hinübertrat¹⁾.

Hier glauben wir nun die Stelle aufgegraben zu haben, an der die Wurzel jener weitverbreiteten Vorstellung ruht, nach der sich menschliche und künstlerische Größe decken, und ein solches Parallelverhältnis, welches zumal bei Künstlern mittlerer Größe häufig sein mag, nicht nur als ein Postulat, sondern als eine angebliche Normaltatsache betrachtet wird. Jene Identität von Leben und Kunst ist in alle Wege möglich; wir müssen Gott danken, daß es Menschen gibt und gegeben hat, deren Leben ein ebenso großes sittliches, religiöses oder künstlerisches Kunstwerk gewesen sein mag, wie ihre Werte oder ihre Lehre; daß das aber die Regel sei, ist ein ganz ungeheurer Irrtum.

¹⁾ Über die Wahrscheinlichkeit, daß die einschlägigen Stellen bei Wadenroder von Tied berühren, vgl. Szym, „Romantische Schule“, S. 128.

Die Kunst- und Literaturgeschichte ist besonders reich an Disbarmonien dieser Ordnung, wie wir vermuten, weil die unverhältnismäßige Ausbildung und Anspannung einzelner Organe so sehr das übliche Maß überschreitet, daß die anderen Lebensfunktionen damit nicht Schritt zu halten vermögen, und der Mangel an Gleichgewicht ein konstitutioneller ist. Geschichtschreiber und Kritiker, die, von jener Lehre beherrscht, Kunst- und Künstlergeschichte beurteilt haben, sind deshalb in die stärksten Konflikte geraten. Kuno, dessen Anschauungen unmittelbar aus den romantischen und nazarenischen Kreisen ihre Wurzel ziehen, hat z. B. Giotto gebißt, weil die italienischen Novellisten von ihm Äußerungen berichten, die beweisen sollen, wie wenig religiös der Meister religiöser Malerei im wirklichen Leben empfunden habe¹⁾. Und so scheinen vom Boden dieser Vorstellungen aus nur zwei Wege möglich. Wo jene angenommene Ebenbürtigkeit zwischen der Kunst und dem menschlichen Charakter des Künstlers vermißt wird, fühlt sich der Kritiker und Biograph jener Schule versucht, entweder die Überlieferung als verleumderisch anzuzweifeln, zurechtzurücken und zu „idealisieren“, um das menschliche Bild des Künstlers zu retten, oder aber seine Werte herabzuziehen, ihre angebliche Überschätzung auf das nun entdeckte richtige Maß zurückzuführen und so das postulierte Normal-

¹⁾ Aber Kuno und Giotto vgl. Robert Vischer, „Studien zur Kunstgeschichte“, S. 55 ff. Andere Beispiele bei E. Groffe, „Kunstwissenschaftliche Studien, 1900, S. 89—112, wo einiges wenigstens sehr richtig beobachtet ist. Gegen Kuno gerichtet ist eine Anmerkung Jakob Burckhardts im „Cicerone“ bei Anlaß Peruginos. Da sie immer noch nicht überzigt wird, kann es nicht schaden, sie hier zu wiederholen. „Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat, wie seine Gestalten fühlen. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Arbeit, wofür Vasari ihn trotz des Schriftrollchens „Timeo Deum“ auf seinem Porträt ausgibt, hätte Pietro seine Entlasten malen dürfen, und sie könnten ganz wahr und groß sein; nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nötigung bestimmen müssen. Aber die ‚Gefinnung‘ des Künstlers und Dichters kursieren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieselbe z. B. darin besteht, daß derselbe unaufhörlich sein Herz auf der Junge trüge und in jedem Werk möglichst vollständige Programme seines individuellen Daseins und Fühlens von sich gäbe. Er hat aber als Künstler und Dichter gar keine andere Gefinnung nötig, als die sehr stark, welche dazu gehört, um seinem Werk die größtmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen, religiösen, sittlichen und politischen Überzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden die und da in seine Werke hineinzingeln, aber nicht deren Grundlage ausmachen.“

verhältnis zwischen Künstler und Kunstwerk zu gewinnen, wonach einer des anderen wert, und einem gemeinen Menschen nur eine gemeine Kunst zuzutrauen sei. Für diese beiden Möglichkeiten, dem Konflikt zu entgehen, sind die Versuche und Belege mit Händen zu greifen.

In der Tat ist aber der Konflikt kein notwendiger, sondern er entsteht lediglich durch die falschen Voraussetzungen und Ausgangspunkte jener Lehre. Ungern vielleicht mag die Wissenschaft an diese Wahrheit rühren; denn sie könnte durch ihre Erkenntnis einem der widerwärtigsten menschlichen Triebe, dem „demokratischen Neid“, Nahrung geben, der gern das Große herabzieht, und, wenn das Werk den Meister lobt, wenigstens am Menschen sich schadlos halten möchte. Doch können uns, die Wahrheit auszusprechen, Befürchtungen nicht aufhalten, daß Ubelwollende sie mißverstehen oder mißbrauchen.

Goethe hat im Tasso das Bild eines Dichtergenies geschaffen, der, von allen bewundert, eben im Begriff ist, zur Dichterkrönung auf das Kapitol emporzusteigen, als seine menschliche Natur ihn in fast unerträgliches Leid verstrickt. Es ist nicht das „Martyrertum des Genies“ inmitten einer feindlichen und verfolgungsgewohnten Welt, sondern die Unerfahrenheit und Unreife und Schwäche des Menschen, der in allen menschlichen Beziehungen von seinem Gott und seinem Genius verlassen ist, welche diese qualvollen Konflikte herbeiführt. Es ist eine Seelenbeichte aus dem Werdegang des Künstlers, einzig in ihrer Art. Wer sich durch die Politur der Oberfläche, durch den antilifizierenden Fluß in Gedankenentwicklung und Vers nicht täuschen läßt, sondern auf den erregten Sturz und Braus des Stroms der Empfindung hört, wird mit einem Grauen innerer Erschütterung gewahren, daß Goethes Tasso ganz und gar mit Herzblut geschrieben ist und in der Qual des eigensten, alldruckartigen Erlebnisses den Werther weit hinter sich läßt. Es ist das persönlichste und innerlichste Werk Goethes. Nie hat er wieder die „eigenen Kohlen“ so sehen lassen, aus denen die reine Flamme seiner Poesie emporsteigt; nie hat er die Qual des Mißverständnisses zwischen Mensch und Genius so aufgedeckt. Wäre es nun

wirklich, daß er eine schöne Legende zerstört, daß er das Ansehen des Genius geschmälert, daß er „am Dichter Verrat begangen“ habe, wie Franz Kitz sagte? Der Tasso Goethes ist von einer erhabenen, jede menschliche Rücksicht beiseite setzenden bekenntnismäßigen Aufrichtigkeit; er ist eines der größten Dokumente für die zeitweise eintretende oder dauernd sich ausprägende Möglichkeit völliger Disharmonie zwischen der inneren Welt des Künstlergenius und dem Leben. Ja es fehlte nicht viel, so hätte Goethe dem Tasso in Antonio nicht den Gegenspieler, sondern den Helden und den (von Schopenhauer gebrandmarkten) Genius des praktischen Lebens entgegengestellt.

Der deutsche Geniebegriff des achtzehnten Jahrhunderts verleugnet seine Herkunft aus der poetischen Literatur nicht. Von Hamann, dem Verkünder des Genius als der tiefdunklen Quelle aller göttlichen Offenbarung in der Welt bis zu Goethes Titanen und Schöpfergenius Prometheus, ist das Beste der neuen Erkenntnissticht aus den Bereichen der dichtenden und bildenden Kunst gewonnen worden. So hat die Romantik die Vorstellung übernommen. Kunst- und Literaturgeschichte haben daraus die kostbarste Anregung gezogen; der Künstlerroman kam in Mode; die Künstlerbiographie schloß sich ihm an. In einer ungeheuerlichen Übersteigerung des Selbstbewußtseins, dem die Welt nur noch als Negation, als Nicht-Ich galt, hat die Romantik die Aufgipfelung des Ich im menschlichen wie im künstlerischen Sinn für eine Hochzüchtungsmöglichkeit gehalten, derart, daß das Genie den Siedepunkt, der Philister den Gefrierpunkt individueller Qualität bezeichne. Hätte es nun jenem vorwaltenden Phantasieleben nicht an der Kontrolle eines mit eigener Wirklichkeit und Bedeutung und Selbständigkeit sich ausbrängenden praktischen Lebens gefehlt, so wäre die vermeinte Identität von Leben und Kunst nie zu dogmatischer Formulierung geraten.

Freilich, die Psychologie der Künstler mochte von je zu ähnlichen Vorstellungen neigen. In den Dialogen eines Zeitgenossen wird Michelangelo das Wort in den Mund gelegt, der Künstler müsse als Mensch sittlich rein, ja heilig sein, damit der Heilige Geist seine Gedanken lenke. Hier wird also das Gottesgnadentum ausdrücklich für den Menschen in Anspruch genommen. Indes ihn die einen „il divino“, den Göttlichen,

nannten, haben ihn die anderen, die geschäftlich mit ihm zu tun hatten, einen Wucherer gescholten. Michelangelo ist ein ergreifendes Beispiel, wie angeichts der größten Kunststückenbarungen das menschliche Gefäß gebrechlich ist, das sie beherbergen soll. Entschlußlosigkeit und Schwäche, depressive Angstzustände und Versagen war die körperliche Mitgift dessen, der für seine Zeit das Ideal des heroisch-pathetischen Übermenschen durch seine Kunst verwirklichte.

Die furchtbare Unausgeglichenheit zwischen menschlicher und künstlerischer Erscheinung legt noch eine weitere Betrachtung nahe. Frühreife und frühe Verbrauchtheit des Genies sind oft bemerkt worden. Für das kindliche Lebensalter liebt man es, Gemianlage als verbreitet anzunehmen, und es ist kein Zufall, daß das achtzehnte Jahrhundert, das der Geschichte der Pädagogik so wichtige Beiträge gegeben hat, auch im Kind das Genie beobachtet hat. Wenn gemeinlich Erziehung natürliche Anlagen nicht nur ausbildet, sondern auch zu zerstören gezwungen ist, so wäre es künstlerische Besonderheit, die Allgewalt der Anlage zu retten und zu steigern, und wenn dies nur durch einseitige Kraftanspruchnahme einzelner Organe gelingt, so wäre das Zurückbleiben oder Verkümmern anderer Lebensgehalte Preis und Opfer für jene Überleistung. Und so wäre zu verstehen, warum der künstlerische Genius nicht auch den empirisch menschlichen Genius mittragen kann, warum der Mensch im Künstler in seinen Beziehungen zum Leben das „große Kind“ zu bleiben verurteilt wird und all die Minderwertigkeiten, die dem Unterzogenen anhaften, forterhält, die die Dualität zwischen künstlerischer und menschlicher Persönlichkeit begründen.

Einstweilen fährt die Romantik noch fort, mit der Auswirkung ihrer Forderung der menschlich-künstlerischen Einheit die Biographie zu belasten. Im Begriff des „Erlebnisses“ hat sich diese Vorstellung nochmals verfestigt. Die Bedeutung des „Erlebnisses“ für die Kunst, wie sie sich besonders seit Dilthey als geläufiger Begriff durchgesetzt hat, scheint das Schwergewicht der Lebensseite gegenüber der Kunstseite zu verstärken, als wäre Kunst überhaupt nichts anderes als gestaltetes Erlebnis. Ich fürchte, der Begriff des Erlebnisses wird in diesem Zusammenhang überschätzt. Die Erlebnisfähigkeit ist viel verbreiteter als die Gestaltungsfähigkeit, und Kunst

braucht noch sehr viel anderes zur Voraussetzung als Erlebnisse. Ferner würde auch das Erlebnis an dem Dualismus von Mensch und Genius nichts ändern, da unter so vielen menschlich möglichen Erlebnissen nur das künstlerische Erlebnis für den Künstler Bedeutung hätte. Daß bei Rembrandt der Kasseler Jakobsfesten mit dem finanziellen Bankerott das gleiche Jahresdatum hat, ist schon zuvor erwähnt worden.

Soll man es nun beklagen, daß Rembrandt als Mensch nicht vollkommener war, daß die urkundlichen Beweise nicht derart sind, ein fleckenloses und anziehendes Bild seiner menschlichen Persönlichkeit zu gewähren? Es darf uns nicht einfallen, etwas verschweigen oder beschönigen zu wollen. Die Natur weiß, was sie tut, indem sie hier verschwendet und dort kargt, mit der einen Hand segnet und mit der anderen straft. Sie erreicht ihre Zwecke, und das Werkzeug ist ihr gleichgültig. Der Glanz und Segen, der von Rembrandts Kunst ausgeht, hat eine Glut und Strahlkraft, in der die Schlacken von Rembrandts irdischer Existenz verzehrt werden und verschwinden.

Wie ist es nach alledem mit dem Rätsel der irdischen Erscheinung des Genies? Denn selbst, wo die bisher besprochenen Disharmonien von einer mächtigen Einheit bewältigt werden, wo jene Kluft geschlossen ist, wo Leben und Kunst, Leben und Lehre, Empfinden und Handeln ein und dasselbe sind, bleibt ein Rätsel und ein Unerforschliches übrig. Ist das Genie vielleicht der Vorstellung ähnlich, die die Naturvölker und die Völker der alten Zivilisation vom Wesen der Seele hatten, daß sie nämlich in dem lebendigen Menschen als ein fremder Gast, als ein Doppelgänger und anderes Ich, wie der Genius der Römer, das Ra der Ägypter wohne?¹⁾ Bei Schopenhauer, dem wohl auffallen mußte, wie in den großen Zwischenräumen, da die Anspannung nachläßt, geniale Individuen, sowohl in Hinsicht auf Vorzüge

¹⁾ Erwin Rohde, „Psyche“, das erste Kapitel über den Seelenglauben bei Homer.

als auf Mängel, den gewöhnlichen Menschen ziemlich gleich stehen, findet man die Bemerkung, man habe dieserhalb von jeder das Wirken des Genius als eine Inspiration, ja wie der Name selbst bezeichne, als das Wirken eines vom Individuo selbst verschiedenen übermenschlichen Wesens angesehen, das nur periodisch jenes in Besitz nehme¹⁾. Wird hier eine intermittierende Tätigkeit des Genius vorausgesetzt, so nähert sich Novalis vielleicht noch mehr jener urtümlichen Anschauung, indem er sagt, vielleicht sei Genie nichts anderes als das Resultat eines inneren Plurals. Es werde daher zum Postulat für den einzelnen, das dem Menschen einwohnende Genie herauszuarbeiten, in dem sich unser Erdenwallen verkläre. „Jede Person ist der Keim zu einem unendlichen Genius; unser Denken ist Zwiesprache und unser Empfinden Sympathie.“

Vielleicht darf man da, wo der Genius mit den allererhabensten Vorstellungen erfüllt ist und seine Schwingen zu den letzten Ursachen und höchsten Zielen erhebt, in der Religion, wo der Abstand zwischen dem Gefäß der Offenbarung und der göttlichen Offenbarung selbst ein notwendig großer und dauernd gefühlter sein wird, den letzten Aufschluß erwarten. Es wäre der allgemeinere Fall für den Dualismus zwischen dem künstlerischen Genius und seinem menschlichen Träger. In dieser Voraussicht haben wir über den Anfang dieses Abschnittes als Motto die Stelle des Markus-evangeliums gesetzt, wo Jesus die Antwort erteilt: „Was heißest du mich gut? Niemand ist gut denn der einige Gott.“

In den Suren des Korans begegnet wunderoft die Vorstellung, daß der Prophet selbst nur ein schwacher Mensch sei. Nicht nur, daß andere Propheten begnadeter gewesen, wie etwa David, dem Gott die Psalmen eingegeben; er findet niedere Regungen, Verirrungen in sich, von denen es ihm ein drückendes Rätsel ist, das seine Gedanken hin und her wälzen, wie sie aus demselben Herzen kommen mögen, das voll von der erhabenen Sendung, voll von dem Gotteswort ist, zu dessen Vertündigung und Ausbreitung Gott selbst — denn das fühlt er als das Gewisseste von

¹⁾ „Die Welt als Wille und Vorstellung“, § 36.

allem — ihn berufen hat. Es ist ihm, als ob eine feindliche Macht von außen sich in ihn dränge, als wenn ihn der Satan mit Einflüsterungen heimsuche.

Nirgends hat aber dieses Gefühl einen symbolisch großartigeren Ausdruck gefunden, als in den Verzückungen und Visionen der biblischen Propheten. Wenn der Geist Gottes über sie kommt, dann ist ihnen, als werde es in ihrem Mund süß als Honig, und wenn sie niedergedrückt sind und fühlen, daß sie „nicht taugen, zu predigen“, dann geschieht ihnen, als rede der Herr seine Hand aus und rühre ihren Mund und spreche: „Siehe, ich lege meine Worte in deinen Mund.“ Diese Empfindung, daß Gott es sei, der sich das irdische Werkzeug wählt und mit seinem Hauch, mit dem Genius, fülle, hat die glühendste und tiefste Aussprache in dem Gesicht des Jesaias (Kap. 6) erreicht.

„Des Jahres, da der König Usia starb, sahe ich den Herren sitzen auf einem hohen und erhabenen Stuhl, und sein Saum füllte den Tempel.

Seraphim standen über ihm, ein jeglicher hatte sechs Flügel; mit zweien deckten sie ihr Antlitz, mit zweien deckten sie ihre Füße, und mit zweien flogen sie.

Und einer rief zum anderen und sprach: Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll!

Daß die Überschwellen bebten von der Stimme ihres Rufens, und das Haus ward voll Rauch.

Da sprach ich: Wehe mir, ich vergehe; denn ich bin unreiner Lippen und wohne unter einem Volk von unreinen Lippen; denn ich habe den König, den Herrn Zebaoth, gesehen mit meinen Augen.

Da flog der Seraphim einer zu mir und hatte eine glühende Kohle in der Hand, die er mit der Zange vom Altar nahm;

Und rührete meinen Mund und sprach: Siehe, hiermit sind deine Lippen gerühret, daß deine Missetat von dir genommen werde, und deine Sünde verfühnet sei.

Und ich hörte die Stimme des Herrn, daß er sprach: Wen soll ich senden? Wer will unser Bote sein? Ich aber sprach: Hier bin ich, sende mich.“

Die Geschichte des Erscheinens des Genius in der Welt ist keine andere als diese. Die glühende Kohle vom Tisch des Herrn hat seine Sinne gerührt und das Irdische verflüchtigt. So werden große Künstler Erzieher, Meister, Propheten. Ihre Werke bleiben, von ihrer himmlischen Berufung fortdauernd Zeugnis abzulegen.

Beilagen

Die Aufstellung von Rembrandts Nachtwache.

Rembrandts Nachtwache gehört seit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts der Gemäldesammlung an, die, in den Zeiten der französischen Okkupation gebildet, unter dem napoleonischen Königtum als „Musée royal“, seit 1810 als „Musée hollandais“ bezeichnet, 1814 in dem sogenannten Trippenhuis und 1885 in dem neuerbauten „Reichsmuseum“ ihren Platz gefunden hat. Das Gemälde hat aber darum nicht aufgehört, gleich den meisten anderen Schützenstücken des Reichsmuseums und gleich der kostbaren Sammlung van der Hoop, Eigentum der Stadt Amsterdam zu sein, die es bis zur Bildung jener öffentlichen Sammlung in der Zeit der französischen Revolution in ihrem Rathaus (dem heutigen königlichen Palais) verwahrte. Aber die ungünstige Wirkung der Aufstellung in den neuen Räumen des Staatsmuseums konnte man sich nicht täuschen¹⁾, und es war daher nicht zu verwundern, daß manche dem Bild, als die Stadt zehn Jahre nach der Eröffnung des Reichsmuseums ein eigenes Museum einweihete, einen Platz in diesem städtischen Museum wünschten. Diese Stimmen mehrten sich, als zur Feier des Regierungsantritts der Königin Wilhelmina 1898 eine Ausstellung von Werken Rembrandts eben in jenem

¹⁾ Die schärfste Kritik hat damals L. Goussier in der „Gazette des beaux-arts“, 1888, 2, 401—406 geübt.

städtischen Amsterdamer Museum veranstaltet ward, und bei dieser Gelegenheit auch die Nachtwache der Ausstellung einverleibt wurde. Es schien, als solle den Aufregungen der Pariser „affaire“ entsprechend auch Amsterdam seine große Angelegenheit bekommen. Die Leitartikel, „Eingefandt“, die Feuilletons und Karikaturen bemächtigten sich der Sache, der Verein „Art et Amicitiae“ richtete eine Petition an die Stadtverwaltung; der Plan eines eigenen Rembrandtmuseums kam zur Erörterung; dem Kongreß einheimischer und auswärtiger Kunsthistoriker, der sich in Amsterdam versammelte, wurde nahegelegt, einen Protest gegen die Rückkehr des Gemäldes in das Reichsmuseum zu erlassen. Schließlich mußte die Diplomatie sich rühren, und sie hatte Ursache; denn der Streit hatte eine persönliche, eine politische, eine konfessionelle Zuspitzung erfahren. Bei dieser Ausartung der Debatte verschwanden die sachlichen Gesichtspunkte; die entscheidenden Stellen versagten sich den Wünschen, die besonders die Künstlerschaft von Anfang an lebhaft vertreten hatte. Die Stadt Amsterdam machte von ihrem vertragsmäßigen Recht einer halbjährigen Kündigung, wodurch sie das Bild hätte an sich nehmen können, keinen Gebrauch, und das Gemälde wanderte an seinen Platz zurück, nicht ohne daß die Karikatur diese Rückkehr als einen Leichenzug darstellte, bei dem die Verwaltung als Leichenzugordner, die Künstler als Leidtragende fungierten.

Dieser Zustand hat bis 1906 gedauert. In diesem Jahr des Gedächtnisses von Rembrandts dreihundertjährigem Geburtstag wurde dem Museum ein neuer Anbau hinzugefügt, und der so gewonnene Saal war für die Nachtwache bestimmt, die hier seitdem allein wohnt. Die größten Mißstände des alten Zustandes waren damit erledigt, aber nicht alle. Da die Hoffnung besteht, daß das Bild endlich zu seinem vollen Recht kommt, wiederholen wir die Kritik der ersten Ausstellung im Reichsmuseum, soweit sie auch der zweiten Aufstellung gilt, und schließen die neuen Klagen den alten an.

Die sachlichen Einwände waren hauptsächlich zwei. Erstlich, daß das Oberlicht des Reichsmuseums ungünstiger sei als das Seitenlicht in der Ausstellung des städtischen Museums; zweitens, daß das Gemälde, statt isoliert zur Wirkung zu kommen, mit anderen, verschieden organisierten

Bildern zusammen einen Ehrensaal mit vordeinglich reicher Dekoration schmücken solle und an dieser Bunttheit leide.

Diese Anklagen richteten sich vorwiegend gegen den bauleitenden Architekten des Museums, Peter Cuypers, der, bei uns in Deutschland zumeist durch seine Tätigkeit bei der Herstellung des Mainzer Doms in den siebziger Jahren bekannt¹⁾, den Aufgaben des profanen Museumsbaus, wie man ihm vorwarf, nicht gewachsen gewesen sei. Dem Unbefangenen mußte an diesen leidenschaftlichen Anklagen ein es besonders auffallen: von dem Gemälde als Individuum, von seiner eigentümlichen Art und den Ansprüchen, die sich aus seinem besonderen Wesen für die Aufstellung ergeben könnten, war nicht die Sprache. Für die Analyse des Bildes war der ganze Streit unfruchtbar. Vielmehr schien der Gegenstand, um den so viel Worte gewechselt wurden, in eine heilige Ferne und Unnahbarkeit zu entschwinden und wie ein Mysterium an Nimbus zuzunehmen. Wenigstens war mein persönlicher Eindruck, daß zumal bei den holländischen Kennern das Ansehen des vielumstrittenen Bildes die höchste Steigerung gewonnen hatte, daß es zum Rang des „Meisterwerkes Rembrandts“ aufgerückt war. Es erschien als eine Ausnahme, wenn E. Michel in Paris, der sich der Einsicht, wie sehr die Nachtwache durch die Aufstellung im städtischen Museum und durch das Seitenlicht gewonnen hatte, keineswegs verschloß, die Ruhe fand, zu erklären, für „das Meisterwerk Rembrandts“ könne er die Nachtwache nicht halten („Gazette des beaux-arts“, 1898, 2, 468). Eine Äußerung, die, genau wie die gegenteilige in apodiktischer Form abgegeben, auf genauere Erklärung verzichtete. Die überwiegende Mehrheit sprach sich jedenfalls in einer ganz allgemein gehaltenen Hoch- und Höchstschätzung des Wertes aus, ohne eine intimere Analyse zu versuchen, und diese, jeder näheren Bestimmung ausweichende Absolutheit des Urteils ist im letzten Grund und war von Anfang an der Hauptschuldige gewesen, daß die Aufstellung im Reichsmuseum eine verfehlte wurde. Einer sprach dem anderen die Phrase von der täuschenden Illusion des Bildes nach, und so ist von dieser Interpretation die ganze Bauanlage des Museums bestimmt worden.

¹⁾ Friedrich Schneider, „Dom zu Mainz“, S. 132.

Das neue Reichsmuseum in Amsterdam, 1877—85 erbaut, enthält im Obergeschloß einen von zwei Neben von Seitenkapellen begleiteten, kirchenschiffartigen Gang, der sich wie auf einen Thor mit dem Hochaltar in einen großen Saal öffnet, an dessen gegenüberliegender Wand, in der Achse jenes Ganges und als sein Abschluß für das Auge gedacht, sich die Nachtwache Rembrandts 1885 bis 1906 aufgestellt fand. Das Bild war nur um eine niedrige Stufe, die von fern dem Auge entwand, über den Fußboden erhöht und also auf Augenhöhe des Beschauers. Die Absicht war ohne jede Frage die, eine ähnliche Täuschung hervorzubringen, wie wenn am Ende eines langen Laubenganges in einem Garten eine Landschaft gemalt wird, die dem Spazierenden eine schöne Aussicht vortäuscht, oder wie sie in vertikalem Sinn die Glorienmaler der Barockkunst erzielten, indem sie durch Kuppel- oder Gewölbmalereien die Architektur scheinbar öffneten, um einen Ausblick in die Himmelhöhen, auf die Erscheinung fliegender Engel und emporschwebender Heiligen zu gewähren. Derart also, glaubte man, sei die illusionäre Wirkung der Nachtwache, daß eine Ausstellung als Endpunkt eines Prospektes die ihrem Charakter einzig entsprechende und der Illusion gemäße sei.

Diese öffentliche Meinung ist Schuld, daß das vielleicht noch nirgends Erhörte eingetreten, daß ein kostspieliges Gebäude, dessen Plan in wesentlichen Stücken von Rücksichten auf ein einziges Bild diktiert wurde, verpfuscht worden ist, weil man sich über den Charakter dieses Bildes getäuscht hat. Im Trippenhuis stand das Bild unmittelbar auf dem Fußboden, was durch die niederen Raumverhältnisse bedingt war. Im neuen Museum wurde es anfangs gehängt, bald aber auf den Boden heruntergelassen, und damit die Auffassung als Dogma anerkannt, daß auf gleichem Fuß mit dem Beschauer das Leben und die Wirklichkeit dieses Kunstwerkes erst voll empfunden werden könne, und daß die Nachtwache der eigentliche Triumph des holländischen Realismus sei.

Dieser Meinung gegenüber glauben wir durch die Analyse, die wir von Seite 243 bis 366 dieses Buches gegeben haben, den wahren Charakter des Bildes erkannt und festgestellt zu haben. Für die Ausstellung würden sich daraus zunächst zweierlei Folgerungen ergeben. Es ist irreführend,

die Nachtwache als Abschluß eines langen Ganges, als Prospektbild, zu verwenden und es ist zweitens falsch, das Bild auf den Fußboden zu stellen. Es muß hochgehängt werden. Denn das Bild ist eine Dichtung und kein „trompe l'oeil“. Schon während der Rembrandtausstellung von 1898 ist es als Irrtum bezeichnet worden, daß man auch im städtischen Museum das Bild auf gleichem Niveau mit dem Beschauer aufgestellt hatte. „Ein Blick auf die konstruktive Anlage des Bildes lehrt, daß es für eine ganz andere Augenhöhe berechnet ist. Erst bei erhöhtem Horizont erscheinen die Figuren in richtiger Proportion“¹⁾. Schon bei Fromentin (1876) kann man dieselbe Klage lesen. Daraus diene die Enge des Raums im Trippenbuis zur Entschuldigung. „L'exigüité du lieu ne permet pas de placer la toile à la hauteur voulue et, contrairement à toutes les lois de la perspective la plus élémentaire, vous oblige à la voir de niveau, pour ainsi dire, à bout portant.“ (p. 326.) Auch hat Fromentin bereits aufs deutlichste den Unsinn der Meinung, daß das Bild durch die übliche Aufstellung an Illusionskraft gewinne, dargetan (p. 327 f.)²⁾. Bei Fromentin lehrt ferner wie ein ceterum censeo die Verwunderung wieder, daß man die Nachtwache, als habe man sich das Wort darauf gegeben, als ein Wunder schlechtthin betrachte und verehere, und daß niemand gewagt habe, das Bild ernstlich zu diskutieren. Es hat sich bitter gerächt, daß man auf sein sachverständiges Urteil nicht gehört hat, und es wird nicht überflüssig sein, den Gedankengang seiner Analyse des Bildes, obwohl wir in vielen Punkten mit seinem Urteil nicht übereinstimmen, kurz und scharf im folgenden Abschnitt wiederzugeben.

Über die günstigere Wirkung des Seitenlichts an Stelle des grellen Oberlichtes herrscht wohl keine Meinungsverschiedenheit. Es ergab sich als vorteilhaft, das Bild in derselben Richtung zu beleuchten, aus der sein eigenes Licht herkommend angenommen ist, also halblinks und halbhoch. Denn das Oberlicht, das für andere Schützenstücke mit den Rahmen füllenden Figuren

¹⁾ S. Weizsäcker, „Preussische Jahrbücher“, 94 (1898), S. 507.

²⁾ Ein Beispiel dieses schlechten Geschmacks gibt auch E. Haffs im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, XV (1892), S. 147.

erträglich war, gab der Nachtwache den Todesstoß, deren Figuren nur die untere Hälfte des Rahmens füllen, indes die obere Hälfte figurenleer und stark verdunkelt ist. Dieser dunkle Hintergrund wurde durch Reflexlicht infolge der Beleuchtung von oben unkräftig und grau, und somit entging der farbigen Figurenzone die eigentliche Leuchtkraft, die auf den Gegensatz der dunklen Partien angewiesen war.

Die Klage über den Schaden, den die Nachbarschaft von Bildern mit ganz anderen Farbensystemen, den die reiche Ausschmückung des Saales mit starken architektonischen Gliederungen und Vergoldungen der Nachtwache zufügen, mußte durch Isolierung des Bildes und durch die Wahl eines diskreteren Aufstellungsraumes erledigt werden. Wenigstens zum Teil. Empfindlich und auf Schwebungen gestimmt, wie die Nachtwache ist, mußten auch Verstimmungen durch zufällige äußere Einflüsse vermieden werden. War die störende Pracht des Saales ausgeschieden, so blieb immer noch die Störung, die von den Farben der Galeriebesucher ausgeht. Jede heftige Kostümfarbe, die ein Besucher vor das Bild trägt, wirkt wie ein Flecken, und diese Wirkung im Interesse des Bildes abzuschwächen, mußte man zu dem Mittel greifen, dem Saal nur eine Türe zu geben, die als Eingang und Ausgang zugleich dient, also das anhaltende Vorübergehen vor dem Bild beseitigte. In Dresden hat man für Raphaels Sirtinische Madonna, die doch ganz andere, derbere Farbenerven hat, das gleiche getan, bloß um die Unruhe im Saal zu vermindern und dem Beschauer einige Sammlung zu erlauben. Für die sehr viel kompliziertere Kunstwirkung von Rembrandts Nachtwache eine entsprechende Gestaltung und Anordnung des Zuschauertraums zu finden, blieb eine Aufgabe für sich.

Im Frühjahr 1901 trat eine von der holländischen Regierung berufene Kommission von einigen zwanzig Sachverständigen aus Holland zusammen, der ein Versuchsgebäude zur Beurteilung der verschiedenen Beleuchtungsmöglichkeiten der Nachtwache zur Verfügung gestellt wurde. Sie hat über die mannigfachen Experimente, welche von Juli bis Dezember 1901 angestellt wurden, in einem amtlichen „Rapport aan Hare Majesteit de Koningin“ im Mai 1902 berichtet.

Das allgemein Interessante des Falles ist, daß die Kommission nach wiederholten Versuchen, in den bisherigen Räumen des Reichsmuseums die gesuchte günstige Lichtwirkung zu erzielen, mit der bislang herrschenden Übung, große Bilder, ohne Rücksicht auf ihre Sonderart, in Oberlichtsälen aufzustellen, brach. Man war der Meinung, daß bei Oberlicht Wand und Fußboden zu hell seien, daß also damit ein Bild wie die Nachtwache um seine Kontrastwirkung gebracht werde und flach erscheine. Auch verzichtete man lieber auf die stärkste Verdeutlichung und Belichtung aller Einzelheiten, um dafür den größten Eindruck der Gesamtwirkung des Bildes zu gewinnen. Dieser ergab sich bei südwestlichem Seitenlicht und direkt einfallendem warmem Sonnenlicht. Der möglichen Schädlichkeit der unmittelbaren Bestrahlung dachte man durch Leinwandpapier an den Fenstern zu begegnen. Eine verschiebbare Decke im Versuchesgebäude ermöglichte, die im Verhältnis zum Bild wünschbare Höhe des Ausstellungsraumes zu bestimmen. Die Kommission einigte sich also auf eine Beleuchtung, die der starken und warmen Lichtart des Bildes selbst entsprach. Rahmen und weitere Umgebung sollten nicht durch Prunk ablenken; der Saal solle einfach (aber „deftig“) ausgestattet werden. Dem Bericht lag der Entwurf des Architekten des Reichsmuseums, Cuyper, für einen neuen Anbau bei.

In diesem Sinn haben dann Regierung und die Abgeordneten der Kammer beschlossen und die Mittel zur Erbauung eines neuen Anbaues bewilligt. Ein nicht unerheblicher Teil der Kosten ist durch private Beiträge, bei denen der alte Maler Israels und Dr. Bredius in erster Reihe standen, gedeckt worden. So ist die gegenwärtige Aufstellung zustande gekommen.

Wie sehr die Wirkung des Bildes verbessert worden ist, hat allgemeine Anerkennung gefunden. Hier seien also nur die Beschwerden, die bis heute andauern, kurz zusammengestellt.

Die zuvor von uns getadelte niedere Aufstellung ist geblieben. Ein Holländer, Herr Schmidt-Degener, hat endlich den Mut gefunden, folgendes darüber zu schreiben: „Die böse Panoramaabsicht, Rembrandts Phantasieraum unmittelbar an den Fußboden des Saales stoßen zu lassen, müssen wir für immer vergessen. Daß Banning Cocq und sein Leutnant in das Publikum hineinmarschieren, das war ein Gipfel von Kunstbefriedigung, wie ihn

das vergangene Geschlecht sucht. Diese Aufstellung ist fast so schlimm, wie die Verstümmelung. Die Nachtwache ist als Staffeleibild, nicht als Wand- schmuck gedacht. Der Rahmen sollte sie von der Wand trennen, statt sie mit der Wand zu verbinden, wie es jetzt der Fall ist. Diese falsche Rahmung macht das Bild flächig und verdirbt seine Tiefenwirkung. Man gebe dem Bild einen breiten, schwerprofilierten, altgoldenen Rahmen, dazu eine schwache Neigung nach vorn, und lasse es auf einem Wandsockel von unge- fähr 75 Zentimeter Höhe aufrufen, so daß die Rembrandtsignatur in Augenhöhe kommt¹⁾." Unmittelbar nach Eröffnung des neuen Saales hatte ich meine Beanstandung in der Kunstchronik vom 24. August 1906 veröf- fentlicht. Zur Ergänzung dessen, was kürzlich Herr Schmidt-Degenet, wie eben angeführt, geäußert hat, sei einiges aus jenem älteren Aufsatz kurz wiederholt. Die Wand der Nachtwache ist horizontal in eine holzgetäfelte und darüber eine grünblau schablonierte (jetzt mit einem tiefblauen alten Wandteppich in Utrechter Sammet bespannte) Fläche geteilt. Vertikal ist sie von durchlaufenden Pilastern gegliedert, die zugleich die seitlichen Rah- men der Nachtwache bilden und sie somit als Wandschmuck in die Wand- fläche einbinden. Die große Pilasterordnung hat, wie seit Palladio hun- dert- und tausendmal bewiesen ist, kleine Geschoßteilungen monumental zusammenzufassen und einen neuen Größenmaßstab zu schaffen. Daher ist die Wirkung der Wanddisziplin, daß das Bild verkleinert und gedrückt wird. Da das Bild aber fraglos die Hauptsache sein soll, hat man die Wahl, die große Ordnung der Pilaster zu entfernen oder sie durch kleine Querteilungen unschädlich zu machen. Das Bild muß einen eigenen Rah- men haben und nicht in eine beherrschende Wand eingegliedert werden. Die Wardeine der Tuchmacher wirkten auf einer Wand mit kleinem Tapeten- muster groß; die Nachtwache wird durch den Größenmaßstab einer un- passenden Wandgliederung verkleinert.

¹⁾ „Onze Kunst“, 31, 1917, I, S. 5 ff.

Fromentins Kritik der Nachtwache.

Die Analyse, die Fromentin gegeben hat, soll hier im Zusammenhang skizziert werden; bei der vorwiegend technischen Ausdrucksweise dieses Malers-Schriftstellers, die für den Laien nicht ohne weiteres verständlich ist, erscheint es nötig, die Grundgedanken herauszuarbeiten. Dabei darf man sich nicht abschrecken lassen, wenn das Urteil Fromentins äußerlich nur Tadelndes enthält; das Bild ist soviel gepriesen worden, daß zu seinem Lob fast nichts mehr zu sagen ist. Fromentin setzt es in Schattierung.

Niemanden, beginnt Fromentin, werde ich überraschen, wenn ich sage, daß die Nachtwache keinen Reiz und keinen Zauber („charme“) besitzt; hierin ist sie unter den berühmten Gemälden einzig; sie verblüfft den Beschauer, setzt ihn außer Fassung, imponiert ihm, aber sie besitzt nicht die Schmeichelei, uns sofort zu überzeugen; ihr erster Eindruck erregt leicht Mißfallen. Nun übergehen wir, was Fromentin über die Aufstellung des Bildes sagt, da der vorige Aufsatz sich mit dieser Frage beschäftigt hat. Mit dem Sujet, über das so viel geschrieben worden ist, wer die Personen sind und was sie tun, mit der Bezeichnung des Bildes als Nachtwache, als seien hier Menschen dargestellt, die nachts zu den Waffen gegriffen haben und ausrücken, mit dem angeblichen Rätsel der Beleuchtung hält sich Fromentin nicht auf. Nacht und Dunkel seien für Rembrandt so regelmäßige Ausdrucksmittel, daß der Fall der Nachtwache nichts Besonderes enthalte; überall sei ihm das Dunkel Gegensatz und Mittel, um das Licht zur Wirkung zu bringen (c'est avec la nuit qu'il a fait du jour). Man pflege das Bild als die höchste Äußerung von Rembrandts Genius zu verehren. Wenn das begründet sei, so müsse es sich durch eine künstlerisch-technische Analyse bewähren. Nach so viel Seiten das Bild gelobt werde, nach so viel Gesichtspunkten müsse sich die Kontrolle erstrecken, und so unterwirft Fromentin die Nachtwache einer

vielfachen Kritik, nach der Seite der Komposition, des Kolorits, der Maltechnik und des Hellbunkels.

1. Über die Komposition seien die Meinungen heute noch ebenso geteilt wie 1642, als das Bild eben fertig war. Das Abenteuerliche und Willkürliche der Gruppierung entzückte die einen und stieß die anderen ab. In der Gesamtanordnung findet Fromentin eine Unentschlossenheit, die auf die Konzeption zurückgehen muß, etwas unsicher Zusammenhangloses und ungeschlossen Löcheriges, wodurch eine wirksame Farbrelation unterbunden wird. Im ganzen keine überzeugende Wahrheit und wenig eigentlich fruchtbare malerische Motive; im einzelnen aber seien, und das müsse bei einem bereits so erfahrenen Porträtisten überraschen, die Figuren nicht geglückt. In den Gesichtern sei der Ausdruck nicht herausgekommen, die Bewegungen seien nicht sprechend; die Hände fassen schlecht und die Kopfbedeckungen sitzen nicht gut; die Füße, durch deren klaren Aufbau die Figur Haltung bekommt, seien durch Schatten verhüllt, und das Verhüllungs-system mache überhaupt den Gesamtaufbau unklar. Mit den Kostümen sei es nicht anders als mit dem Ausdruck der Gestalten; denn sie seien nicht recht natürlich und säßen nicht. Man finde schließlich die ganze abenteuerliche Romantik der Komposition in der Gestalt und Erfindung jenes Kindes konzentriert, das mit einem rätselhaften Zahn am Gürtel gleich einer Lichtexplosion die Schatten unterbreche. Zu sagen, was diese kleine Gestalt bedeute, sei ein vergebliches Bemühen, da denn der Rationalismus überhaupt vor Rembrandt kapitulieren müsse. Es möge eben ein unkontrollierbarer Einfall sein, wie hundert ähnliche, die sich in den Schöpfungen dieses Künstlers finden.

2. Wenn nach der Seite des Kolorits Rembrandt zweifellos zu den größten Koloristen gehöre, d. h. zu denen, die in der Farbe ein sprechenderes Ausdrucksmittel als etwa in der Zeichnung und Linie gefunden haben, so falle die Nachtwache aus dem Kreis der charakteristischen Werke dieser Gattung heraus. Während alle großen Koloristen — von der Verschiedenheit ihrer Methode und ihres Farbensinnes im einzelnen abgesehen — Licht und Schatten allemal auf dem Substrat des Farbentons entwickeln, die Farbe ihrer Qualität nach also in Licht und Schatten gleich lassen, zeigt die Nachtwache das Umgekehrte. Licht wie Schatten löschen die Farbe aus; das

Bild hat Valeurunterschiede, aber keine Farbenkontraste; daher eine Reproduktion, die sich auf die Ausdrucksmittel von Schwarz und Weiß beschränken würde, der Idee des Bildes vollständig gerecht werden könnte.

3. Die technische Durchführung ist ein besonders wertvoller Prüfstein; denn ein gut gebauter Satz, ein richtig gewählter und schlagender Ausdruck beweist allemal, daß der Künstler genau wußte, was er wollte. Die *Nachtwache* sei nicht gut gemalt. Die sonst so sichere und erfahrene Hand Rembrandts suche man vergebens. Betrachte man die Stoffe, die Waffen, kurz, alles Akzessorische, überall springe das auffallend Unsichere ins Auge, eine unnütze Pastosität, hier etwas Übertriebenes und dort etwas Abbreiviertes, derart, daß die angewendeten Mittel nie im richtigen Verhältnis zur mutmaßlichen Absicht stehen, als wäre der Künstler in einer beständigen Unerreiztheit gewesen, die ihn gehindert habe, das richtige Wort zu finden.

4. Das *Hell Dunkel* nennt man Rembrandtisch, nicht als hätte er es erfunden, sondern weil er seine Behandlung zur höchsten Vollkommenheit gebracht hat. Welcher ästhetischen und psychologischen Wirkungen es fähig ist, hat niemand im gleichen Umfang wie Rembrandt zu zeigen vermocht. Was Fromentin an dieser Stelle davon sagt, kann kaum besser ausgedrückt werden. Die *Nachtwache* aber läßt etwas Besonderes gewahren. Während das *Hell Dunkel* für die anderen Meister, die sich desselben bedient haben, und oft auch für Rembrandt ein Ausdrucksmittel bleibt, teils um das körperliche Relief zu steigern, teils um die Farbenwirkung zu erhöhen und zu verschönern, ist es hier Selbstzweck geworden. Rembrandt erscheint in diesem Bild als ein Monomane des Lichts. Die Frage erhebt sich nun, ob jeder Gegenstand das Vorwalten dieses Ausdrucksmittels des Übernatürlichen und Geheimnisvollen erträgt, und ob die Magie zu Vorstellungen gewöhnlicher Wirklichkeit paßt. Hiermit ist der *Nachtwache* das Urteil gesprochen. Daß Rembrandt trotz der besonderen Anforderungen des Stoffes nicht von seiner Manier lassen wollte, beweise, daß für ihn das Licht nicht so sehr ein Werkzeug war, das ihm diene, als ein Dämon, von dem er besessen war (*la lumière l'a possédé, gouverné, inspiré jusqu'au sublime, conduit jusqu'à l'impossible et quelquefois trahi*).

Von hier gesehen, finden sich die Unentschlossenheiten und Unsicher-

heiten, die der Kritiker zu seinem eigenen Erstaunen wahrnahm, auf ihren Ursprung zurückgeführt. Es war ein gesetzter Widerspruch, einen Vorgang der Wirklichkeit durch eine Ausdrucksform des Nichtwirklichen darstellen zu wollen. Das Zubrängen der Phantastik störe die sachliche Gegebenheit eines Stoffes aus der nüchternen Wirklichkeit; dieser Widerspruch mache die ausführende Hand nervös und raube ihr die Ruhe; die Durchführung des Bildes sei mehr led als entschlossen. Deshalb dürfe die Nachtwache, so bezeichnend immer für Neigungen und Wünsche Rembrandts, so reich an Anregungen und Möglichkeiten, nicht sein Meisterwerk genannt werden.

Soweit Fromentin. Einzelne nähere Ausführungen haben wir an anderer Stelle mitgeteilt, wo denn auch Gelegenheit war, auszufpreden, daß wir mehr das einzelne seiner Kritik, als das allzu systematische Ganze für richtig und wertvoll halten¹⁾.

Nach allem bleibt es erstaunlich, daß in den fünfundschwanzig Jahren seit dem Erscheinen seines Buches niemand die Debatte ernstlich hat aufnehmen wollen. Wieviel ist nicht über den Laokoon und den belvederischen Apoll, über Raphaels Sirtinische Madonna oder Michelangelos Deckengemälde der Sirtinischen Kapelle geschrieben worden! An Rembrandts Nachtwache sind umständlich nur die äußerlichen Fragen, die ihrer Benennung, ihrer Erhaltung, ihrer Aufstellung, debattiert worden. Man kann darin den unerfreulichen Beweis erblicken, daß die grundlegenden ästhetisch-künstlerischen Probleme ihre Wichtigkeit eine Weile völlig gegen Äußerlichkeiten eingebüßt hatten, und daß uns mit dem Überwuchern von Kritik und Forschung, den Vorstadien der Kunstbetrachtung, der Maßstab aus den Händen geglitten ist, mit dem jene Hauptfragen ernsthaft wissenschaftlich, d. h. mit sachlichen Argumenten und nicht nur subjektiv ad hominem geprüft werden können.

¹⁾ Ich bemerke jetzt, wo die während des Krieges erschienene Literatur allmählich zugänglich wird, daß sich in der italienischen Zeitschrift „L'arte“ eine lange Folge von Aufsätzen Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte“ von Mary Pittaluga findet, B. 20 und 21, 1917. 1918.

Die Architekturen auf den Hintergründen Rembrandtscher Bilder.

Die Frage nach dem Stilcharakter der Architekturen, denen man auf Rembrandts Gemälden, Radierungen und vereinzelt auch auf seinen Zeichnungen begegnet, erfordert eine genaue Untersuchung, wovon ich das folgende nur als ein Stück und einen vorläufigen Beitrag bezeichnen will. Daß Rembrandt in den architektonischen Dekorationen seiner Bilder dieselbe Treue angestrebt hat wie in Kostüm und Charakter seiner Figuren, darf wohl angenommen werden. Modelle standen ihm aber in Holland auf dem Gebiet der Architektur nicht ebenso zur Verfügung, wie sie ihm für die äußere Erscheinung des Figürlichen die Judengassen von Amsterdam boten. Nur die Vorliebe für die schattenreichen, engen, gewölbten Durchgänge (oben S. 29! f.), wie sein eigenes Haus (ähnlich dem, was man in München ein „Durchhaus“ nennt) einen besaß (S. 68!), mochte sich in seiner nächsten Umgebung gebildet haben. Will man herausheben, was den Architekturen Rembrandtscher Bilder ihr charakteristisch Unterscheidendes verleiht, so wären zwei Liebhabereien zu nennen, die Neigung für Zentralbauten mit strebepfeilerartigen Widerlagern und die Bevorzugung des Rundbogens. Vergewärtigt man sich nun die großen kirchlichen Monumente gotischen

Stils, die Holland besigt, so muß es auffallen, mit welcher Bewußtheit und Absicht Rembrandt sie vermeidet und, etwa in den Radierungen der Medea (B 112) oder der Austreibung der Händler aus dem Tempel (B 69), Gewölbe und Gewölbegurten im Rundbogen gibt. Soviel mir bekannt geworden ist, hat sich niemand über diesen architektonischen Geschmack ausgesprochen, hat ihn noch niemand zu erklären versucht. Blanc hat gelegentlich das Wort: byzantinisch zur Charakteristik Rembrandtscher Prospekte hingeworfen. Aber woher soll der Künstler diese Dinge gekannt haben? Allerdings sind nicht nur die Gesamtaufrisse, sondern auch die Einzelformen, Fenster und Tore, ein deutlicher Rundbogenstil.

Die Gedanken, die ich mir lange über die Herkunft der Rembrandtschen Architekturformen gemacht, erhielten eines Tages eine bestimmtere Richtung, als ich zum so und so vielen Male das Inventar von 1656 durchlas und dabei an einer Nummer stutzte, die lautet: „Gants Jerusalem von Jacob Calot.“ Ein Callotscher Stich von Jerusalem war mir freilich noch nicht vorgekommen; auch wollte sich, als ich in Meaumes Katalog seiner Werke suchte, zunächst nichts derart finden, und auch die Kupferstichkabinette, in denen ich bei der nächsten Gelegenheit die Blätter des Meisters durchnahm, enthielten das gesuchte Blatt nicht. Vielmehr ergab sich, daß, wo immer Callot in den zahlreichen Folgen seiner biblischen Darstellungen Architekturen angegeben hatte, diese Hintergründe und Räume Architektur des siebzehnten Jahrhunderts in den geläufigen, zum Barock neigenden Renaissanceformen waren. So stand die Untersuchung wieder still, bis ich in Baldinuccis Buch, *Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa professione*, bei der Lektüre der Biographie Callots auf folgende Stelle stieß: *Quest'anno pure 1620 intagliò il frontispizio del libro intitolato Trattato delle piante e immagini de' sacri Edifizj di Terra santn disegnatte in Jerusalem dal Padre Fra Bernardino Amico di Gallipoli de' Minori Osservanti, e similimente tutti gl' intagli contenuti in esso libro in numero di 34 pezzi, che sono le piante, proffili, alzate, e spaccati delle*

sacrate fabbriche di que' luoghi ove fu operata nostra Redenzione, ed i rami di queste carte si conservano anche essi nella Real Guardaroba del Granduca (in Florenz). Es folgt noch ein Zeugnis über die Treue und Zuverlässigkeit dieser Aufnahmen.

Mit dieser Notiz fand sich nun auch das Gewünschte bei Meaume II, 211 f. unter einer Rubrik, in der ich es zuvor nicht vermutet und gesucht hatte: Estampes gravées pour orner des livres traitant de matières profanes. (Nr. 455—459.) Das Buch selbst aber mit den Callotschen Stichen war nicht sofort zu beschaffen; denn mehrere große Bibliotheken und Kabinette, bei denen angefragt wurde, besaßen es nicht. Indessen kam es nach einiger Zeit durch die Freundlichkeit des bekannten Frankfurter Buchhändlerhauses Jos. Bär & Co. leihweise in meine Hände. Der genaue Titel ist dieser:

Trattato | delle piante ed immagini | de sacri edifizj di | Terra santa | Disegnate in Jerusalemme | secondo la regola della | Prospettiva e vera misura | della lor grandezza | Dal R. P. F. Bernardino | Amico da Gallipoli dell' | Ord. di S. Francesco de Minori osservanti | Stampate in Roma e di nuovo | ristampate dall istesso Autore | in più piccola forma | aggiuntovi la strada | dolorosa & | altre | figure | In Firenze appresso Pietro Cecconcelli alle stelle Medicee con licenza de Superi 1620¹⁾. Aus dem Widmungsschreiben an den Großherzog Cosimo II. von 1619 ergibt sich, daß der genannte Minorit um 1590 fünf Jahre im heiligen Land zugebracht hatte, wo die Franziskaner die Aufsicht der heiligen Stätten besaßen. Die Pläne und Ansichten hat er selbst gezeichnet. Auf den Stichen meines Exemplars stand Callots Name (dies war seine Florentiner Periode) nicht. Doch ist zu bemerken, daß es abweichende Exemplare geben mag. Meaume spricht nämlich von „quelques figures spirituellement touchées“ auf diesen Ansichten. Eine solche figurliche Staffage war auf den mir vorliegenden Blättern nirgends zu sehen. Das Buch enthält 65 Seiten und 5 Bl. in Quart oder Kleinfolio. Die Kupfer sind besonders eingestekt. Die Zensurlicenz ist Rom, Juli 1609, datiert.

¹⁾ Der „Trattato“ des Bernardino Amico ist in Nöhrichs „Bibliotheca geographica Palaestinae“, 1890, unter Nr. 1590 verzeichnet.

Der Ansichten von Jerusalem sind es zwei. Zwischen S. 55/56 das gegenwärtige Jerusalem, vom Elberg aus gesehen, und zwischen S. 56/57 eine Rekonstruktion des alten Jerusalem, aber von der entgegengesetzten, also Westseite aufgenommen. Hier ist dann Golgatha und das heilige Grab außerhalb der Mauern gezeichnet, und sämtliche biblischen Stätten einzgetragen. Der Verfasser bemerkt im Text, daß diese Ansichten nicht wie die anderen Tafeln auf genauen Messungen beruhen, sondern auf Grund der Zeichnungen eines Ordensbruders P. Antonino d'Angioli gegeben, von ihm selbst aber korrigiert seien.

Der Callotsche Stich nach der ersten der beiden Aufnahmen, also Jerusalem am Ende des sechzehnten Jahrhunderts, wird hierneben ein wenig verkleinert in der Abbildung veröffentlicht. Die Maße der Plattengröße des Originals betragen 29 cm Breite und 22,3 cm Höhe (mit dem Text).

Jeder, der mit den Rembrandtschen Architekturformen vertraut ist, wird sofort gewahren, daß der Meister dieses Blatt von „gants Jerusalem“, das er besaß, mit Augen betrachtet hat. Sowohl an die Gebäudegruppen der Umgebung, wie besonders an das von Säulen und Rundbogenarkaden getragene Tempelchen rechts finden sich Anklänge bei Rembrandt. Hier hatte er ferner den Gesamteindruck von Zentralbauten, Kuppeln, und zwar ohne die Minarette, die sonst die Silhouette türkischer Städte so wesentlich verändern. Was indessen die einzelnen Bauten anlangt, so braucht man nicht nach genauer „Beeinflussung“ zu suchen. Die Muster für die Einzelgestaltung hat sich Rembrandt sicher aus mehrfachen Quellen geholt, und auch davon meinen wir, die richtige Färbte gefunden zu haben.

Die Architektur des Petersburger Davids und Absalombildes (Abb. Nr. 87 und hierneben im Ausschnitt etwas größer) erinnert auffällig an eine stadtrömische Ruine, die sogenannte Minerva Medica, einen achteckigen Zentralbau, der wahrscheinlich ursprünglich das Reservoir einer Wasserleitung gewesen ist und von der modernen topographischen Forschung Nymphaeum Alexandri genannt wird. Die Übereinstimmung im Vortreten des Nischenkranzes im Erdgeschoß nach außen, im System der Strebepfeiler (welches Durn: im Handbuch der römischen Architektur eine Vorwegnahme der Gotik genannt hat), in der Kuppelform, springt in die Augen. In seiner



CITA DIOE
 ERCALE
 LA VERA
 NUSALEM
 COME SITROVIOZ

1. Arce di Pilato. 2. Belem. 3. Fonticella. 4. dove fu ucciso il Cristo. 5. Cita del reo. 6. Cita di Herode. 7. Casa di David. 8. Cita di Herode. 9. Cita di Herode. 10. Cita di Herode. 11. Cita di Herode. 12. Cita di Herode. 13. Cita di Herode. 14. Cita di Herode. 15. Cita di Herode. 16. Cita di Herode. 17. Cita di Herode. 18. Cita di Herode. 19. Cita di Herode. 20. Cita di Herode. 21. Cita di Herode. 22. Cita di Herode. 23. Cita di Herode. 24. Cita di Herode. 25. Cita di Herode. 26. Cita di Herode. 27. Cita di Herode. 28. Cita di Herode. 29. Cita di Herode. 30. Cita di Herode. 31. Cita di Herode. 32. Cita di Herode. 33. Cita di Herode. 34. Cita di Herode. 35. Cita di Herode. 36. Cita di Herode. 37. Cita di Herode.

con sua Madre. 9. dove fu crocifisso. 10. dove fu sepolto. 11. dove fu sepolto. 12. dove fu sepolto. 13. dove fu sepolto. 14. dove fu sepolto. 15. dove fu sepolto. 16. dove fu sepolto. 17. dove fu sepolto. 18. dove fu sepolto. 19. dove fu sepolto. 20. dove fu sepolto. 21. dove fu sepolto. 22. dove fu sepolto. 23. dove fu sepolto. 24. dove fu sepolto. 25. dove fu sepolto. 26. dove fu sepolto. 27. dove fu sepolto. 28. dove fu sepolto. 29. dove fu sepolto. 30. dove fu sepolto. 31. dove fu sepolto. 32. dove fu sepolto. 33. dove fu sepolto. 34. dove fu sepolto. 35. dove fu sepolto. 36. dove fu sepolto. 37. dove fu sepolto.



194. Architektur. Auschnitt aus dem Gemälde: Die Ver-
söhnung König Davids mit Absalom (siehe Abbild. 87).
St. Petersburg



125, 126. Alte Brücke nach der Ruine der
sog. Minerva medica in Rom

Kupferstichsammlung besaß Rembrandt, wie uns das Inventar verrät, „een boeck vol teeckeningen van alle Roomsche gebouwen en gesichten van alle de voornaemste meesters“, weiter ein Buch mit Stichen nach Architekturen; auch die Werke von Heemskerck, der 1532—36 in Rom war und unendlich vieles dort nach antiker Plastik und Architektur gezeichnet hat, wovon eines und das andere später auch gestochen wurde. In einem der Stizzenbücher Heemskercks, die in das Berliner Kupferstichkabinett gelangt sind, findet sich die „Ruine eines Kuppelgebäudes nach Art der sogenannten Minerva Medica“ gezeichnet¹⁾. Das große römische Panorama, das Heemskerck gezeichnet hat (ich habe de Koffi noch selbst in der Adunanz des Römischen Instituts darüber vortragen hören), und welches in den Antiken Denkmälern II veröffentlicht worden ist, gibt die Ansicht von einer anderen Seite und enthält also die Minerva Medica nicht. Vor die Frage gestellt, welche älteren Stiche Rembrandt gesehen haben könnte, forschte ich zunächst in den bekannten Stichsammlungen römischer Ruinen aus dem sechzehnten Jahrhundert, bei Lafreri, bei Cavalleriis, danach in Du Perracs vestigi. Aber nirgends fand sich eine Aufnahme des gesuchten merkwürdigen Baues. Aus dieser Not half mir der verehrte Direktor der Viktor Emanuelsbibliothek in Rom, der inzwischen im Kriegsanfang verstorbene Graf Domenico Gnoli, mit seiner großen Kenntnis und bewährten Güte. Er hat mir die gewünschten Stiche herausgesucht und die hier mitgeteilten Photographien machen lassen. Die eine Aufnahme, im Breitformat, ist aus Roma antica di Alò Giovannoli da Cività Castellana, libro primo tav. 78. In Roma l'anno 1619. Die zweite, in Hochformat, aus Aedificiorum et ruinarum Romae ex antiquis atque hodiernis monumentis — liber primus — summo cum studio incisus ac delincatus a Jo. Maggio Romano tav. 21, Roma 1649. Es verschlägt nicht, daß das Datum des zweiten Stiches später ist als das Bild von Rembrandt. Wenn nicht dieselben, so mochten ähnliche Ansichten Rembrandt vor Augen gekommen sein und ihm Anregung gegeben haben.

¹⁾ A. Michaelis, „Römische Stizzenbücher Marten van Heemskercks“ im „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts“, VI (1891), 102, auf Blatt 49 v. des zweiten Bandes.

Rundbauten römischen Motivs sind auch in den Architekturprospekten der älteren niederländischen Malerei nicht eben selten. Bei denen, die in Rom studiert haben, wird der Sibyllentempel von Tivoli eine Art Inventarstück. Jan van Scorel gibt römische Bauten; der alte Brueghel und Valckenburch mögen sich ihren Babelturm aus römischen Motiven zusammenphantasiert haben. Dagegen haben die älteren, wie Patinier, wo sie Rundbauten geben, (Wien, Ruhe auf der Flucht, Martyrium der heiligen Katharina; Berlin, Ruhe auf der Flucht) in der Regel gotische Einzelformen, so daß ihre Modelle eher in nordischen Zentralbauten zu suchen sein werden. Um so mehr römische Bauten konnte Rembrandt bei den ihm unmittelbar vorausgegangenen Malern, bei seinem Lehrer Lastman (von dessen Obelisken, Aquädukten zuvor die Rede war), bei den Pijnas, Tengnagel, die zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Italien gearbeitet haben, in den Hintergründen ihrer Bilder finden.

Bei Rembrandt, der nicht in Rom war, ist es eine Äußerung seines starken, fast wissenschaftlich gründlichen Vergegenwärtigungsbedürfnisses, daß er die antiken Architektur motive studiert hat. Auf der Radierung von Petrus und Johannes (1659 B 94) gibt er den Tempel von Jerusalem mit seinen zwei berühmten Säulen und einer sehr weiträumigen, amphitheaterartigen Architektur. (Hierzu ist zu bemerken, daß der Raum vorn, wo die Handlung spielt, nicht als die „schöne“ Tempeltüre gedacht zu sein scheint, sondern als eine Portalöffnung, genau wie die gegenüber in der Ferne sichtbaren Toröffnungen zu den Rängen dieses Amphitheatere.) Es kann sein, daß hierbei Motive römischer Zirkusbauten, wie etwa bei Du Perac, Tafel 11 und 26, die Ruinen des Zirkus Maximus und des kastrensischen Amphitheatere, vorgeschwebt haben, ebenso wie für den großen Rundbau hinter den beiden Säulen eine Erinnerung vielleicht des Hadrianischen Mausoleums. Ähnlich mag es mit der Pilasterordnung sein, die Rundbogenfenster umrahmt, wie sie die Fassade an dem Palast des Berliner Susannabildes zeigt.

Hierzu kommen weiter die Anregungen, die Rembrandt von Moscheebauten empfing, die wenigstens in Konstantinopel die byzantinische Bauweise in gerader Linie fortsetzten. Das Inventar nennt ausdrücklich: „een

boeck vol Turcxen gebouwen van Melchior Lorich, Hendrik van Aelst, en andre meer, uybeeldende het Turcxen leven.“ Man kann sich denken, mit welchem Interesse Rembrandt des Melchior Lorichs' (vgl. Bartsch, „Peintre-Graveur“, IX, 500 ff.) Holzschnitte türkischer Trachten, alle die mannigfaltigen Turbane der Großen, den überreichen Perlen- und Edelsteinschmuck auf den Brustbildern der Sultaninnen betrachtet hat. Die Hintergründe dieser türkischen Figuren haben meist Architekturen; hier begegnen dann die Bajazet- und Achmedmoschee, auch die alte Sophienkirche, mit Strebe- Pfeilern am Kuppeltambour, vor allem aber mit jener flachen Kuppelform, die Rembrandt gern anwendet¹⁾.

Serner ist an romanische Bauten des Nordens zu denken. Für die Neigung zum Rundbogen bei Innenräumen Jan van Eycks ist zu erinnern, daß die Kathedrale von Brügge, S. Donatian, an deren Stelle sich heute ein freier Platz befindet, romanisch war. August Grisebach hat in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“, V (1912) S. 207 ff. die Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des fünfzehnten Jahrhunderts verfolgt und das Vorherrschen der Gotik festgestellt; für Jan van Eyck insbesondere bedeute eine romanische Einzelform kein „Renaissancegefühl“, sondern Anlehnung an irgendeine Wirklichkeit. Als aber bei uns zur Zeit der Spätgotik die Neugier für das Antike aufkam, hat man vielfach auf der Suche nach dem Nichtspitzbogigen das Romanische mit dem Antiken wesensgleich geachtet, da man Antikes nur aus italienischer Übermittlung kannte. Diese Verwechslung zwischen Romanischem und antik Römischem ist von der Forschung noch nicht genügend aufgeklärt worden²⁾. In dem Augenblick, wo sich historischer Rationalismus meldet und die naive mittelalterliche Einrahmung der heiligen Geschichten stört, mußte man zu römischem oder, was gleichwertig schien, zu romanischem Stil der Architekturbühne greifen. Das in unserem Zusammenhang Merkwürdige ist, daß

¹⁾ In der Kieler Dissertation von Hans Harbeck, „Melchior Lorichs“, 1911, die ich veranlaßt habe, hat sich für weitere Beziehungen zu Rembrandt nichts ergeben wollen.

²⁾ Zwei belangreiche Heidelberger Dissertationen sind auf diese Frage in den jüngsten Jahren eingegangen. E. Spaeth, „Kleine Beiträge zur Geschichte der Augsburger Plastik um 1500“ („Der Münchener Silberaltar“ von Georg Seld, 1492), 1920/21 (noch ungedruckt), und Rich. Schmidt, „Der Turm der Kilianskirche zu Heilbronn“, gedruckt 1920.

auch bei Rembrandt in diesem Sinn romanische Formen begegnen. Durch einen glücklichen Fund und die treffende Beobachtung H. de Groot ist die Aufmerksamkeit auf eine Zeichnung Rembrandts von 1640 gelenkt worden, welche die Abteikirche von S. Albans in England darstellt und deren romanische Formen wiedergibt. Der schwere (normannische) Vierungsturm scheint sich durch eine Reihe von Werken Rembrandts (die de Groot aufzählt) verfolgen zu lassen¹⁾.

Sicher ist damit die Liste der Quellen, aus denen Rembrandts Architekturstil zusammengeschlossen ist, nicht erschöpft. Dies muß noch weiter verfolgt werden. Auch sind wir weit entfernt, zu behaupten, daß man im Einzelfall bestimmte Vorlagen werde nachweisen können; wir glauben das nicht einmal für das von uns selbst gegebene Beispiel der *Minerva Medica*. Ähnlichkeiten dieser Art sollen mehr die Richtung andeuten, aus der Rembrandt die Anregungen gekommen sind; aus den sachlichen Gegebenheiten byzantinisch-türkischer, jerusalemitischer, römischer antiker und romanischer Bauten, aus anderen Motiven mehr und aus eigenen Zutaten ist sein Architekturstil zusammengewachsen.

Diese kleine Quellenuntersuchung würde für sich wenig bedeuten. Sie gewinnt erst Interesse durch die erneute Beobachtung, daß es dem Künstler in seinen biblischen Darstellungen doch um etwas wie historische Treue zu tun war²⁾. Er wünschte sich von der architektonischen Szenerie der rö-

¹⁾ H. de Groot in „Oud Holland“, 39 (1921), 1 ff., mit den bildlichen Nachweisen. Der Verfasser, der schon früher eine Zeichnung mit englischem Architekturmotiv nachgewiesen und daraus im Verein mit anderen Belegen auf eine Reise Rembrandts nach England geschlossen hat, nimmt zu dieser Reise von 1661/62 nunmehr eine zweite, frühere Reise des Meisters nach England für 1640 an. Ohne in eine Kritik dieser Annahme hier einzutreten, möchte ich nur ein kleines Fragezeichen anfügen. Rembrandt hat römische Ansichten in den Hintergründen seiner Bilder angebracht, ohne Kom gegeben zu haben. Er besaß dafür Steine und Zeichnungen. Auch hat er sich „suratische Miniaturen“ abgezeichnet, um sie gelegentlich zu verwenden. Es kann so auch für englische Kirchen gewesen sein. Inzwischen hat Hoffede de Groot eine zweite englische Ansicht (Schloß Windsor), ebenfalls 1640 bezeichnet, gefunden, deren Veröffentlichung in „Oud Holland“ bevorsteht. (Gef. briefliche Mitteilung des holländischen Gelehrten.)

²⁾ Siehe auch oben, S. 152 f., wo die Kritik Jean Louis Balzacs († 1654) an Heinzius' „*Herodes infanticida*“ als Beleg der aufkommenden historisch-rationalistischen Empfindlichkeit erwähnt wurde. Man findet diesen literarischen Streit jetzt umständlich

mischen Kaiserzeit, in der die evangelische Geschichte spielt, er wünschte sich von orientalischer Bauphantasie, von dem Aussehen der Stätten der Passion genauere Kenntnis zu verschaffen. Dies ist ein anderer Geist, als in dem auf den alten Mosaiken Jerusalem und Bethlehem als Städte mit Mauern und großen Gebäuden dargestellt, oder zu allen Zeiten Architekturkultissen im Geschmack der jeweiligen Mode hinzugesügt worden sind.

Umsonst bemüht sich der einzelne, sich einen Rembrandt nach seiner Einbildung zu konstruieren. Es sind tief mystische Züge, es sind mittelalterliche Empfindungsweisen auf seinem Antlitz ausgeprägt; aber der rationalistische Historismus ist auch da. Hier gilt es, sich bescheiden und sich mit der größten und vorurteilslosen Unbefangenheit zu rüsten, um die Äußerungen der vieldeutigen Erscheinung eines künstlerischen Genius zu analysieren. Fertige Maßstäbe trügen. Das Wesen des Genius beschreiben, ist ein Unternehmen, ein unbekanntes Land zu entdecken.

bei G. Cohen, „Ecrivains français en Hollande“, 1920, S. 282 ff., erzählt. Man könne nicht Türken mit Hüten, und Franzosen nicht mit Turbanen malen, schreibt Balzac, ebensowenig aber in einem christlichen Stück Engel und Jurien zugleich auftreten lassen. Da die Form dem Stoff entsprechen müsse, seien heidnische Metaphern hier unangemessen. Der nämlichen Überlegung entstammt Rembrandts Bemühung um Treue und Echtheit der Wirklichkeit und des Bewussten. Das gleiche hat inzwischen Fr. Sarre bemerkt, indem er im „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 25 (1904), S. 143 ff., für die bekannnten Zeichnungen Rembrandts nach orientalischen Vorlagen entsprechende Miniaturen in Bilderalbums aus dem Bereich des indischen Islams (erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts) beigebracht hat. Rembrandt hat nicht nur für die Trachten, sondern auch für das Zeremoniell daraus gelernt.

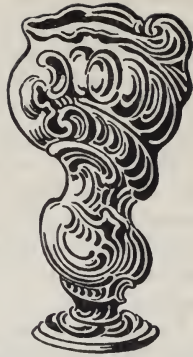
Rembrandt und der sogenannte Ohrmuschelstil

Rembrandts Beziehungen zum Kunstgewerbe seiner Zeit sind ein Thema, das zu monographischer Behandlung reizen könnte. Man würde aus dem Inventar von 1656 die objets d'art zusammenstellen, man würde aus seinen Werken, was von Gerät, Möbeln, Schmuck da ist, verzeichnen — und was ist da nicht alles an Betten, Stühlen, Silbergerät, schön gearbeiteten goldenen Ketten, Gürtel- und Mantelschließen, Agrassen, Helmen und dgl. —, man würde die Sammlereneigungen und die Geschmacksmoden der Zeit beachten: es würde sich lohnen. Ein bekannter Goldschmied von Amsterdam, Johann Lutma senior, scheint Rembrandts Freund gewesen zu sein; wir haben seine Bildnistradierung von der Hand des Meisters (Abb. 154). Auch gibt eine Radierung (B 123) einen Goldschmied an der Arbeit, wie er die Gestalt einer Caritas ansaßt und den Hammer in der Hand hält, ein Motiv, das Rembrandt aus der Werkstatt eines Freundes entnommen haben wird. Daß Rembrandt darüber hinaus eine weitgehende Geschmacksgemeinschaft mit gewissen Amsterdamer Kunstgewerblichen Werk-

stätten gehabt, ist die kleine Entdeckung, die wir zum Schluß hier vorlegen.

Jedem, der sich dauernd mit den Werken dieses Künstlers beschäftigt, muß es auffallen, daß das Mobiliar, das auf seinen Bildern vorkommt, nicht zufällig aus allerlei Museumsstücken einer Privatsammlung zusammengesetzt ist, sondern daß sich ein ganz bestimmter Geschmack darin ausdrückt. Schon W. Bode hat angemerkt (Text des Rembrandtwerkes III, S. 36), daß etwa das Bettgerüst auf Bildern wie Isaak und Esau (III, Nr. 217), der Petersburger Danaë (unsere Abbildung Nr. 118) und auf der Radierung des Todes Mariä (B 99) nahe verwandte Formen zeigt. Diese Formen sind in keinen geläufigen Stil einzureihen, und man kann sie nicht eigentlich barock nennen. Betrachtet man des weiteren die Zeichnung der Goldbordüren, die auf reiche Mäntel gesetzt sind, die Form der Glieder von Goldketten, die Sesselfüße usw., so treten hier launische Gebilde auf, die an Meerenschelformen denken lassen; Rembrandt hatte Seegewächse und dgl. in seiner Sammlung; diese Formen müssen ihn angezogen haben. Doch ist kein Muschelstil, wie später in Frankreich, daraus geworden. Es ist eine Vorliebe für knollige Bildungen, die auch den Figurenstil ergreift und ihr Wesen darin hat, daß sie dem Geradflächigen ausweicht und das Weiche mit seiner hin und her sich biegenden Oberfläche aufsucht, um einen wechselnden Lichtaufschlag zu gewinnen. Hierfür ist die Bildung des Drachenkopfes auf der Radierung Adam und Eva (Abbildung Nr. 29) ein vorzügliches Beispiel. Auch die Gesichtsbildung des Henkers und des Negers auf der Radierung der Enthauptung des Täufers (Abbildung Nr. 83) ist zu beachten. Die Art, wie Baumstämme gezeichnet werden, überhaupt der ganze Duktus Rembrandts hängt eng mit seinem malerischen Geschmack zusammen. Ist man eine Weile geneigt, alle diese launischen Formen und Linienführungen für etwas ganz persönlich Rembrandtisches zu halten, so zeigt sich bei genauerem Forschen allmählich an gewissen Stellen, daß hier eine Stilrichtung vorliegt, die Rembrandt nicht allein innehat, sondern die sowohl in Holland wie in der gefamten Kunst des siebzehnten Jahrhunderts eine breite Bahn beschreibe.

Formen wie die Kartusche an dem Pfeiler auf der Radierung der Tempel-



197. 198. Gefäße. Auschnitte aus Rembrandts Gemälde der Hochzeit Simons.

darstellung Jesu (B 51) mit ihrem lappigen Rahmenornament, besonders aber die Prachtgeräte auf dem Dresdener Gemälde der Simsonhochzeit (Abbildung Nr. 55), die hierneben nach einer Zeichnung des Dresdener Malers, Herrn Reinhold Vetter, der Deutlichkeit wegen als Ausschnitte mitgeteilt werden, erstlich das Mittelstück der Tafel, das pokalartig auf einem blumengeschmückten Untersatz ruht, sodann die Kanne in dem Becken, — diese Gebilde weisen unmittelbar auf einen Zusammenhang mit dem sogenannten Ohrmuschelstil hin.

Ehe wir unsere Aufmerksamkeit der Geschichte und Psychologie dieses Stils zuwenden, sei einiges über den holländischen Kreis seiner Anhänger bemerkt. Die ausgesprochensten Vertreter dieses Geschmacks sind Adam van Vianen, und die jüngeren, Johannes Lutma der alte und Gerbrand van den Eckhout. Dagegen sind andere Namen, die in diesem Kreis genannt werden, wie N. Mosyn und Element de Jonghe nur mißverständlicherweise herein-
genommen; sie haben lediglich die Entwürfe der zuvor genannten Meister in Ornamentstichen vervielfältigt. Doch darf von Element de Jonghe gesagt werden, daß er als ein Freund von Rembrandt (seine Bildnistradierung Abb. 153) den Geschmack am Ohrmuschelstil teilte. Sonst hätte er nicht seine Geschäftsempfehlungskarte (die das Innere seines Ladens zeigt, wo die Besucher einen Plan von Batavia betrachten) mit einem schöngezeichneten Ohrmuschelrahmen schmücken lassen (abgebildet „Amsterdam in de zeventiende eeuw“ II, S. 217)¹⁾.

Adam van Vianen entstammt einer bekannten Utrechter Goldschmiedefamilie; sein Bruder Paul, der in Italien und später im Dienst Kaiser Rudolfs in Prag war, wird von Sandrart in der Teutschen Akademie, zweiter Teil, S. 541 f., eingehend besprochen, und seine Kunst der Silberarbeit hoch gepriesen. Adam wird ebenda als Meister des gleichen Fachs genannt, der „Handbeden, Schalen, Salzfüßler, Messerbeste und andere Zierrlichkeiten immerzu für die Liebhaber in Amsterdam und ganz Holland gemacht und sich einen besonderen Ruhm erworben“. Sandrart wiederholt

¹⁾ Über die Verbreitung dieses Stils in Bilderrahmen vgl. Bode, „Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen“, 33 (Juni 1912), Sp. 216. Auf Eckhouts Rahmenentwürfe kommt im Folgenden die Sprache.



199. 200. 201. Adam van Vianen, Gefäße.

auch den Namen, mit dem in Holland dieser Stil benannt wurde: Groteschen oder Schnaekerij. In Rembrandts Inventar werden zwei Gipsabgüsse nach Adam van Vianen genannt, ein Bad der Diana und ein Becken mit nackten Figuren. (Darstellungen dieser Art hebt Sandrart als von Paul van Vianen herrührend hervor. Vgl. dazu Modern, Paul van Vianen, im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. Kaiserhauses“, 15, 1894, S. 60 ff. In diesem Aufsatz finden sich auch einige Notizen über Adam und über Lutma.) Adams Werke sind neuerdings durch eine Neuherausgabe bekannter geworden. Der Neudruck, bei Nijhoff im Haag 1892 erschienen, wiederholt Adam van Vianens „Modelles artificiels de divers vaisseaux d'argent et autres oeuvres capricieuses“, die Christian van Vianen in Stichen von Th. de Quessel 1650 veröffentlicht hat. Der Titel ist in drei Sprachen, Italienisch, Französisch, Holländisch. Es sind in drei Teilen 48 Tafeln, woraus wir hierneben Teile der Tafeln 10, 24, 25 wiederholen, eine zweibeinige Schale, zwei Becher und einen Aufsatz. Die nahe Berührung mit den Gefäßen auf Rembrandts Simsonhochzeit springt in die Augen. Die meisten Stücke enthalten mehr Sägürliches als die hier ausgewählten, lauernde und herumkriechende Gestalten, Monstren und Frazen, Seegetier.

Der alte Lutma, der aus Groningen stammte und 1669 gestorben ist¹⁾, ist, wie erwähnt, von Rembrandt porträtiert worden. Aus jüngeren Jahren ist sein Bildnis, zugleich mit dem seiner Frau, von dem friesischen Landsmann Jakob Bader aus Leeuwarden gemalt, bekannt²⁾. Diese beiden Stücke in Oval, das unten mit einer auf beiden Bildern gleichen steingrauen Anorpelkartusche abschließt, sind in Bodes Ausgabe: „Die Gemäldegalerie des weiland Herrn A. de Ridder“, 1913, Tafel 7 und 8 abgebildet und mögen vom Anfang der vierziger Jahre sein. Der Aufsatz, der hier auf dem Bild Lutmas am rechten Rand gemalt ist, zeigt ein Fußgestell, das sehr ähnlich auf Bettgestellfüßen in Gemälden von Rembrandt begegnet. Vielleicht hat Rembrandt für Lutma Vorlagen gezeichnet.

¹⁾ De Vries, Biografische Aanteekeningen, „Oud Holland“, III (1885), 226. De Groot, im „Groninger Volksalmanach“, 1897, war mir unzugänglich.

²⁾ Über andere Bildnisse vgl. Wurzbach, „Niederländisches Künstlerlexikon“, II, Artikel Lutma. Ebenda ist eine Zeichnung genannt, auf der er sich als aus Embden stammend bezeichnete.

Der Punktierhammer, den Lutma auf dem Bild von Baker in der Hand hält, ist von Marc Rosenberg, „Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Sigdor“ (in der Wiener Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ XIV (1911) S. 68) mit dem Gemälde abgebildet und besprochen worden. Der ungewöhnliche ornamentale Abschluß am unteren Bildrand — die für eine (nicht vorhandene) Inschrift bestimmte Ohrmuschelkartusche — deutet an, daß dieser Ornamentstil als ein Stück von Lutmas künstlerischem Wesen angesehen sein solle. Von Lutma sind zwei Ornamentstichsammlungen ausgegeben worden. „Veelderhande nieuwe Compartemente getekent door Johannes Lutma de oude tot Amsterdam a. 1653“ und „Festivitates aurifabris statuariis allisque qui artes amant perquam necessariae per Johannem Lutma senem, Amstelodami a. 1654.“ Der holländische Titel übersetzt Festivitates mit Snakerijen. Gerbrand van den Eckhout (wohl derselbe, der als Maler und Schüler Rembrandts bekannt ist) nennt sich Gerbrand de Chesne auf dem Titel seiner „Plusieurs nouveaux compartements“, die von Clement de Jonghe gestochen sind. Aus dieser Folge teilen wir hier Blatt 10 und 18 verkleinert nach den Originalen im Dresdener Kupferstichkabinett mit, auf Grund der Photographien, die wir der hilfsbereiten Güte von Herrn Direktor Max Lehrs verdanken. Es sind Rahmenornamente aus Muschel- und Dichtäuter-motiven. Das eine Blatt gibt orientalische Waffen, wo sich die krummen Formen der Säbel und Leinwand- oder quittenförmigen Schilde mit ihren geschweiften Linien vortrefflich dem Gesamtduktus einfügen, eine Zusammenstellung, wie sie Rembrandt wohl gefallen mochte.

Weiter begegnet ein Sammelwert mit dem Titel: „Verscheyde constige Vindingen om in gout silver hout en steen te wercken,“ nach Entfindungen von Gerbrand van den Eckhout, J. Lutma, Adam und Paul van Vianen und anderen; es ist in Amsterdam bei dem uns wohlbekanntesten Clement de Jonghe verlegt. Es ist lediglich eine Neuauflage der zuvorgenannten „Modelles artificiels“ des Adam van Vianen; anderes ist nicht erschienen¹⁾.

¹⁾ Vgl. Modelle in dem genannten Aufsatz, S. 92, der als Verleger Corn. Danderts nennt.



202. Adam v. Vianen, Huffarj



203. 204. G. v. d. Leebout, Rahmen

Man findet diese Stichfolgen bei Jessen, im „Katalog der Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums“, und bei Guilmar, „Les maîtres ornementistes“, 1880, verzeichnet. Soweit meine Erfahrung reicht, besitzen die Kupferstichkabinette diese Folgen nicht immer vollständig. Guilmar hat auf Tafel 176 ein sehr charakteristisches Gefäß dieses Stils abgebildet (wiederholt bei Ebe, Spätrenaissance I 467) und seine Erfindung irrigerweise dem Mosyn zugeschrieben. Von Lutmas Entwürfen, in denen allerdings der Geschmack am Qualligen, Lappigen und Schlappigen wahre Orgien feiert, findet Guilmar: „Ces cartouches, composés dans le genre auriculaire exagéré, sont affreux de formes: c'est la vraie décadence de l'art“ (p. 508 f.). Man kann dieses Urteil eines in der Rechtgläubigkeit der klassizistisch-akademischen Lehre erzogenen französischen Kritikers als beruhigende Gegenprobe dafür gelten lassen, daß Rembrandt an dieser „dekadenten“ Kunst Geschmack fand.

Was sich an Werken dieses Stils nicht nur in Stichen, sondern als Silbergerät wirklich erhalten haben mag, ist schwer zu übersehen. Eine in Amsterdam 1880 veranstaltete Ausstellung alter Gold- und Silberarbeiten, worüber eine Veröffentlichung vorliegt¹⁾, zeigte mehrere Beispiele dieses Stils, auf Tafel 9 des Prachtwerks eine silberne Schüssel im Besitz des Ministers de Beaufort mit allegorischen Darstellungen der vier Erdteile und ihrer Tierwelt. Die Stege, welche die figürlichen Darstellungen trennen, sind im richtigen Ohrmuschelstil. Ferner aus dem Besitz des Marquis de Sligo eine dem Adam van Vianen zugeschriebene silberne Kanne auf einer Schüssel (Tafel 35 und 36. Die Kanne ist auch, zu stark verkleinert, am Schluß der Einleitung zu den von Nijhoff neuberausgegebenen Werken Vianens wiederholt). Ermäßigt erscheint der Stil auf Pokalen und Kannen der Tafeln 40–42. Ein weiteres Stück, einen zweihenkeligen Silberbecher mit Deckel aus der Sammlung Guld in Amsterdam, hat de Koeber in „Oud Holland“, IV, (1886), 64, veröffentlicht und ebenda einen 1659 datierten Tautilusbecher

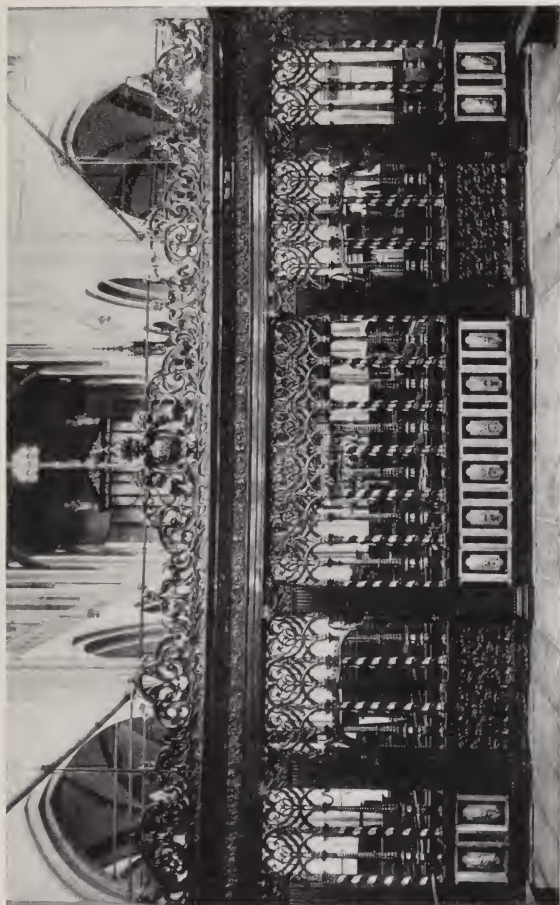
¹⁾ Société Arti & Amicitiae à Amsterdam, exposition rétrospective d'objets d'art en or et en argent 1880, 50 planches phototypes. Amsterdam, Buffa 1881, Sol. Zu Lutma vgl. auch Rosenber, „Der Goldschmiede Merkzeichen“, S. 765, und Pit, „Het goud-en silverwerk“, 1902.

der Sammlung des Grafen Knisech in Paris erwähnt. Die dort geäußerte ästhetische Kritik dieser Stilform wollen wir dem verdienten Urkundensforscher hingehen lassen. Ferner zwei Stücke von dem deutschen Silberschmied Hans Konrad Brechtel (auf den wir nachher zu sprechen kommen), der große Silberpokal, den die im Haag residierende Königin von Böhmen 1641 der Stadt Leyden verehrte und eine vielleicht ursprünglich dazugehörige Schüssel mit starken Ohrmuschelmotiven (jener heut im Tuchhallenmuseum in Leyden, diese bei Frau von Friedländer-Guld, Berlin; beide abgebildet, „Bredius Feestbündel“, II, Tafel 93.

Es ist heute, da der Ohrmuschelstil noch wenig wissenschaftliche Liebe gefunden hat, nicht möglich, die Rolle, die er in der Architektur — abgesehen von den Giebeln der Wolfsenbütteler Marienkirche — an Portalen, Fenstern, Kanzeln, Epitaphien und überhaupt im ganzen Zierbereich gespielt hat, festzustellen. Wir teilen hier zum erstenmal, vor allem, weil zum Kreis Rembrandts gehörig, ein monumentales Hauptwerk mit, dessen Aufnahmen wir von der holländischen Denkmalpflege erbeten und dankenswerter Weise erhalten haben¹⁾. Es ist von des älteren Lutma Kunst das Hauptstück, ein bronzenes Chorgitter in der am 11. Januar 1645 ausgebrannten Neuen Kirche beim Dam in Amsterdam, also den Wiederherstellungsaufträgen für die neue Kirche zugehörig, die sich gleichzeitig mit dem Bau des neuen Rathhauses vollzogen.

Das Werk, das wohl an das große Peter Vischersche Gitter für den Nürnberger Ratsaal denken läßt, hat eine Längsausdehnung von über zwölf Meter und ist ohne den krönenden Aufsatz fünf Meter hoch. Es ist nicht rein klassizistisch wie das Werk Vischers. Rahmen und Gliederungen sind kannelierte Pilaster, auf denen regelrecht Architrav, Fries, Sims aufruben. Die Zwischenräume der Pilaster, deren Breite nach außen abnimmt, zeigen, auf Marmorbrüstungen und über Türgitter als ihren Sockel gestellt, Reihen bogenverbundener Säulchen, die abwechselnd gewundene und stengelartig aufschießende Form haben. Diese letztere Art erwächst aus knollenartigem, wiederholt eingeschnürtem Unterteil in polygonalem,

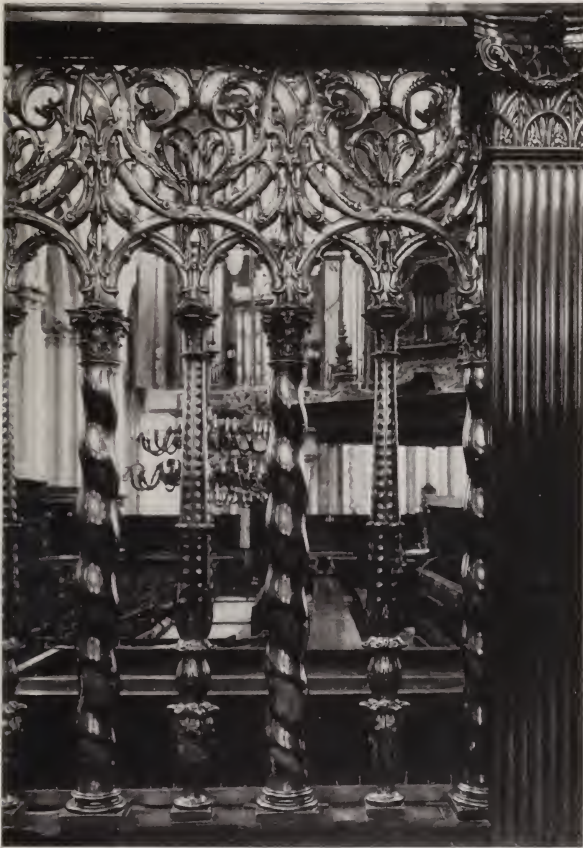
¹⁾ Herren Dr. Kalf, dem Direktor des Reichsamts für Denkmalpflege im Haag, sei für seine Hilfe hier besonders gedankt, nicht minder Herrn Dr. Ger. Knüttel.



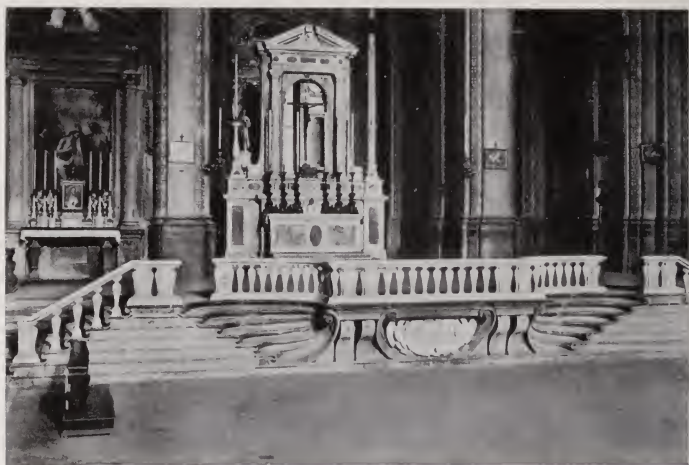
205. Kurma d. N. Bronzenes Thorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Aufnahme des Nachsbüros für Denkmalpflege. 5aug



206. Lutma d. Ä. Bronzenes Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Ausschnitt. Aufnahme des Reichsbüros für Denkmalpflege, Haag



207. Lutma d. A. Bronzenes Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Ausschnitt. Aufnahme des Reichsbüros für Denkmalpflege, Haag



208. Buontalenti. Chortreppe aus S. Stefan und Caccilien

Florenz



209. Buontalenti. Fensterische im Pittipalast

Florenz

sich verdünnendem Schaft, der mit Vertikalreihen von Buckeln, die an der höchsten Stelle aufgeplagt erscheinen, besetzt sind. Darüber eine Maßwerkzone, deren Grundgerüst einen Wechsel von Rundbogen und mit ihnen sich schneidenden, in ungefährer dreifacher Wiederholung hochgebauten Efelrückenbogen zeigt. Dieses Motiv klingt bereits in der Zone der Säulen an, indem zweimal, in den der Mitte benachbarten Gitterabteilungen, flache Efelrückenbogen die Säulen unterhalb ihrer Kapitäle überschneiden. Diese Flachbögen bilden den Türabschluß der Flügeltüren des Gitters. Ihre Überschneidung der Säulen bringt aber zusammen mit dem Flamboyantcharakter des Maßwerks und mit dem bewegten Umriß der reich durchbrochenen Krönung des Ganzen den Eindruck hervor, als sei der klassizistische Aufbau nur mehr das tragende Skelett, das von dem spielend gotisierens-barocken Ornament beherrscht wird. Die Bogenformen erinnern insofern an die Ustgotik, als die konstruierten fließenden Linien der Gotik durch willkürliche Brechungen und Anubben, bei Kutma durch einen enganliegenden Überzug von tierischen Häuten ungeometrisch gemacht und belebt werden. Alle Bogen sind teils in aufgeschlitzte Delphinhäute, teils in kamm- und rüffelartige gekerbte Formenüberzüge eingebunden. Sie laufen in Geriemsel und sich verschlingendes Bandwerk aus, das an die sich hin und her biegenden und rollenden Schriftbänder gotischer Erfindungen erinnert. Es ist bei diesen Bildungen nicht möglich, durch den Stoff, Pergament, Leder, Tierhäute usw. die Formvorstellung zu erschöpfen. Man kann z. B. die Füllungen der Türsockel nicht als „teigig“ zutreffend bezeichnen. Denn die Glieder, die man als wildgewordene Baluster ansehen muß, enthalten wohl lehm- oder teigartig herabgestreckte Beinteile. Da aber die untere Hälfte dieser Pseudobaluster die nämliche Form der ausgestreckten Doppelfortsätze, aber in entgegengesetzter Richtung, d. h. von unten nach oben entwickelt und nach oben verdickt bringt, so ist es nicht mehr möglich, von Teigform als von etwas nach unten fließendem zu sprechen¹⁾. Die Fratzen der Brüstungen, in weißem

¹⁾ Eine verwandte, an beiden Enden geschlitzte Form bemalte ich am Rand einer silbernen Schüssel des Museums zu Leuwarden, Stege, die mythologische Darstellungen trennen, im Ausschnitt abgebildet bei Lürer und Creuz, „Geschichte der Metallkunst“, 1904, II, 363.

Marmor auf den schwarzmarinornen Grund gelegt, sind ebensowohl gro-
testen wie gotischen Ursprungs, da die in vegetabilisches Ornament aus-
gezogenen Härte, Brauen usw. schon bei Willard de Honnecourt begegnen.
Überall ein tolles Spiel von naturalistisch-organisch aufgefrischtem Formen-
schatz mit der einen klaren Absicht, einen prickelnden Wechsel lichtempfind-
licher Kurvenflächen um jeden Preis zu gewinnen. Trotzdem alle Umrisse
wie der Rand der Ohrmuschel umgeschlagen und verdickt oder in der Art
von sich erweiternden Ärmeln gehöhlt sind, ist entgegen allem bequemen
sich Sacken die Gesamthaltung des Ornaments eher straff zu nennen. Mit
gotischem Hochdrang steigt und schwingt sich die Linie und bewahrt bei
aller fleischigen Verdickung eine merkwürdige federnde Schlantheit. Rem-
brands Ohrmuschelformen sind kropfiger und schwerer. In einer zeit-
genössischen Radierung des jüngeren Lutma ist das Chorgitter in großem
Querfolioformat bekannt gemacht worden. Die Bezeichnung lautet: Hoc
opus aeneum est Chori Templi novi Amsterdam. S. P. Q. A. Joannes
Lutma Senex invenit. Joannes Lutma junior delineavit et fecit aqua-
forti. Jacobus Lutma excudit.

Zu dem noch original vorhandenen Material und den Stichen tritt
als weitere Quelle für unsere Kenntnis der Ohrmuschelformen das Vor-
kommen von Möbel- und Gefäßformen auf Bildern. Auch dafür einige
Beispiele. Auf einem Stilleben von Wilhelm Kalff im Amsterdamer Reichs-
museum eine silberne Kanne dieses Stils (neue Nummer 1320, abgebildet
im Spemannschen „Museum“, VI, Nr. 29). Ebenso das Prachtgerät auf
der linken Seite eines Bildes von Ferdinand Vol in Braunschweig
(Nr. 246), welches das Motiv von Rembrands Petersburger Danaë be-
nutzt hat. Gerbrand van den Eckhout zeigt in einem Gemälde der Samm-
lung des verstorbenen Senators Laporte in Hannover (abgebildet im „Klas-
sischen Bilderschatz“, Nr. 1588, als David und Bathseba) an dem Bett mit
prachtvollen Rückenornamenten, an den Hieraten und der Kanne auf dem
Tisch, den ausgebildeten Ohrmuschelstil. Dagegen hat derselbe Künstler
auf den beiden Braunschweiger Gemälden, der lebensgroßen Sophonisbe,
der der Giftbecher gereicht wird, wo also der Pokal ein Hauptstück ist, und
auf dem Opfer Salomos, wo zahlloses Goldgerät vorkommt, eine sehr

konservative Formengebung gewählt. Beide Bilder sind datiert, 1664 und 1654, und es könnte sein, daß Eethout, wie er die Rembrandtsche Kunstüberlieferung verließ, so auch den kunstgewerblichen Geschmack dieses Kreises später verleugnet hat¹⁾.

Weiter sei auf ein bezeichnetes und 1655 datiertes Bild von Salomon Konink: Josef deutet dem Pharaos die Träume (Museum in Schwerin, Schlie, Nr. 576) wegen der Formen von Pharaos Thron hingewiesen. Nun kommen aber solche Formen auf Bildern der Vorgänger Rembrandts bereits vor. Schon 1908 hat mich Professor Karl Steinacker in Braunschweig auf ein Küchenstück von Adriaen van Nieuland in der dortigen Gemäldesammlung aufmerksam gemacht, an dessen linkem Rand eine Henkelkanne dieses Stils, auf einer Platte liegend, zu sehen ist. Das Bild ist 1616 bezeichnet. Die gleiche reiche Kanne begegnet (wie Schneider in „Oud Holland“, 59 (1921), S. 20 f. beobachtet hat), auf einem Gemälde von Jan Tegnagel aus dem nämlichen Jahrzehnt wieder. Bei Nieuland liegt die Kanne auf dem Henkel, bei Tegnagel auf der Ausgüßseite. Dieses Bild stellt die Enthaltfamkeit Scipios dar, wobei die als Lösegeld von den Eltern des Mädchens angebotenen Schätze ein regelmäßiges Stillebenstück dieser häufig vorkommenden Darstellung bilden. Hier sind es drei Prachtgeräte des Ohrmuschelstils. Ein halbnakter junger Mann bückt sich und hebt eine flache, schwere Schale auf. Daneben finden sich eine weitere, kleinere Schale mit einem Fuß und jene genannte Kanne. Auch der Sessel Scipios zeigt verwandte Formen. (Abgebildet a. a. Ort zu dem Artikel Schneiders. Das Bild gehört Dr. de Groot.) Auf einem andern Bild Tegnagels († 1635), das eine Circe darstellt, begegnet eine Henkelkanne mit dem strengeren Umriß der älteren Gefäßform. Die Hängelippe ihres Ausgusses kommt schon im sechzehnten Jahrhundert vor. Bei Tegnagels Altersgenossen Lastman finden wir das gleiche Nebeneinander älterer und (für damals) moderner Formen. Die Braunschweiger Nausitaa (Abb. 25) gibt eine Kanne älterer Form (1609). Das Davidbild ebenda zeigt am Altarfuß, an der Lichterkrone,

¹⁾ Sein Vater war, wie Houbraken, II, 100, sagt, Goldschmied. Über einen Goldschmied Jan Pietersz van den Eethout, der 1652 begraben worden ist, vgl. De Groot, „Houbraken“, S. 120. Der Maler ist 1674 gestorben.

an der hohen Opferkanne und an dem Tischchen der rechten Ecke den neuen Geschmack. Das Modell dieser Opferkanne muß damals (1618) in Lastmans Besitz gewesen sein. Denn sie kommt danach häufig auf seinen Bildern vor.

Soviel ist klar, daß diese Stilform älter ist als Lutma und Rembrandt. Auf die Entstehung des Stils werden wir nachher kurz eingehen. Rembrandt ist ein Vollender dieser Formen. Stellt man einmal alle dahingehörigen Geräte und Stücke, die in seinen Werken begegnen, zusammen, so wird sich wohl ergeben, daß er Dickhäuterformen besonders geliebt hat. Er hat sich die Elefanten, und zumal ihre Füße, nicht umsonst angesehen.

Soll man mit ein paar Worten den Charakter des Ohrmuschelstils auszudrücken suchen, so gestehe ich, daß mir für die Erkenntnis seines Wesens der Versuch, ein Gefäß dieses Stils nachzuzeichnen, besonders belehrend war. Jedes Gefäß, das der Überlieferung der Antike oder der Renaissance entstammt, ja auch die Töpfe der prähistorischen Stufen gehen von der Vorstellung des Gebrauchszwecks und eines damit gegebenen Umrisses aus. Ihr Schmuck wird, sei es am Fuß, Bauch, am Hals oder der Mündung, so verteilt, daß, wenn es Relieffschmuck ist, die Umrißlinie durch Unterbrechung und Ausbiegung belebt, vielleicht pitanter gemacht, aber nie unsicher gemacht oder gar aufgehoben wird. Der sogenannte Ohrmuschelstil aber, wenn er überhaupt eine Vorstellung von Umrißlinie besitzt, behandelt sie wie ein Thema, das unter Variationen eigentlich verschwindet. Der ganze Gefäßkörper beginnt sich zu bewegen, auszuschlagen, zu wuchern, Knospen zu treiben und Geschwülste zu bilden, deren Protuberanzen den Umriß unförmig machen. Bei jedem anderen Gefäß wird der Zeichner zuerst den Umriß festlegen. Hier ist das aber ganz unmöglich; denn der Umriß hat keine selbständige Bedeutung und ist nur eine Hilfsvorstellung; in Wahrheit ist er das zufällige Ergebnis der Reliefdekorationen, die die Wandung des Gefäßes in Besitz nehmen. Und was treibt nun alles hier sein Wesen! In den einfachen Fällen spreizen und dehnen und wölben sich die Formen, als wenn eine innere Flamme in ihnen lodete; jeder Fleck wird nach außen ge-

trieben und verbogen; es gibt keine einfache Kurve und regelmäßige Fläche mehr. Aus diesem Chaos von Formen steigen wie aus dunklen Grüften und Versteckten Monstern und Fratzen hervor, Zwischenwesen zwischen der organischen und unorganischen Schöpfung. In gewissen Tumoren gewahrt man unversehens Augen und Mäuler, die glogen und sich aufsperrten, Nasenknollen und Schnauzen, und dann deutlichere Gebilde, Muscheln und Delfinköpfe und Leiber, Gesichter und Masken, die sich dann wieder in blutegelartigen Larven, Kerben und Rüsseln, Wampen, Lappen, Warzen und Wirbeln mit Fortsätzen verlieren. Ein toller Wechsel von Gesichtern, wie er den, der E. T. A. Hoffmanns Märchen vom goldenen Topf gelesen hat, an den Studenten Anselmus erinnern muß, der alle Dinge mit den Geschöpfen seiner dämonischen Phantasie bevölkert erblickt. Ist das nun bloß das lustige Spiel toller Künstlereinfälle, oder stecken darin auch dauerhafte künstlerische Werte? Ist das kostbare Metall für Improvisationen der Laune verschwendet oder dient es einem künstlerischen Gefühl? Metall ist der gegebene Stoff für diesen Stil, obwohl er auch auf andere Stoffe übergreifen hat. Wir glauben, wer den Zauber des Lichts, seine Spiele und Tänze, auf diesen endlos mannigfaltigen Metallflächen und Formen beobachtet hat, wird darüber nicht im Zweifel bleiben.

Woher kommt dieser Geschmack? War er auf ein paar lustige holländische Goldschmiede, denen sich Rembrandt dann und wann mit Vergnügen zugesellte, beschränkt, oder ist er weiter verbreitet und hätte also tiefere Wurzeln?

Die Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums, die auf der Erwerbung der Destailleureschen Sammlung beruht, gab mir seinerzeit in gewissem Umfang Auskunft. Analogien dieses Stils finden sich in Italien, Deutschland und Frankreich¹⁾. Der Goldschmied Lutma ist als

¹⁾ Dieses ganze Material ist mir durch die freundschaftliche Güte des Herrn Direktors P. Jessen zugänglich gewesen. Belehrende Aufschlüsse sind daraus nach einzelnen Seiten von Sr. Vad., „Die Hauptwerke des französischen Ornamentstichs vom Stil Louis XIII. bis Louis XV.“, Leipzig, 1897, 4^o (aus der „Bayerischen Gewerbezeitung“), gezogen worden. Inzwischen ist Jessens Buch „Der Ornamentstich“, 1920, erschienen.

junger Mann in Rom und Paris gewesen (Soubraten, II, 133, und van der Kellens Anmerkung in „Oud Holland“, III [1885], 226). Dort konnte er, wie fast überall in der Welt, die Ansätze und Keime der neuen Mode gewahren. Was vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert am auffälligsten in der Wandlung der Tracht hervortritt, die Neigung zum Weiten, Bequemem, Hängenden, so daß das Volumen der ganzen Erscheinung zunimmt, daselbe ist an den architektonischen Einzelformen, in Rahmenmotiven, Masken, Kapitellen, Balustern zu erkennen. Die Formen verlieren ihre Straffheit und ihre sehnig-konstruktive Spannung; alles wird fleischiger und saftiger, fetter und strogender. Küllhörner z. B. verlieren die elegante Schweifung und bekommen etwas Küßelmäßiges; Masken werden breitmäulig und schlappöhrig, knollenmäßig¹⁾. Man sucht das Weiche und Kantenlose, das Teigig-Formenschwächere mit seiner ausgesprochenen Neigung, sich nach unten zu ziehen, sich dem Schwergewicht nach zu laden und zu hängen. Gleichzeitig begegnet aber ein zunehmend räumliches Vor und Zurück mit Ausnutzung kräftigster Schattenwirkung, ein Verstärken aller Randlinien (eben wie die Ränder des Ohrs), wodurch die Gesamtsilhouette kräftig wird, und neben dem erwähnten schlaffen Sichsaden ein Gegenzug mustulöser Spannung erscheint.

Es ist kein Zufall, daß bei dem Meister der Darstellung titanischen Troges und des Rückschlags grenzenloser Erschöpfung und Übermüdung sich die neuen Ornamentformen melden. Immer hat, entgegen der Federkraft seiner Volutenkonsolen, die Form der jonischen Kapitellpolster, die am Konservatorenpalast Michelangelo auf dem römischen Kapitol begegnen, Verwunderung erregt. Die Volute hat hier keinen regelmäßigen Kreisumriß mehr, sondern sie ähnelt — man verzeihe die triviale Vergleichung — einer ungestärkten Manschette, deren Ränder sich wellig hin und her biegen. Dieses neue Formentemperament gerät nun in einen Bund mit der epochemachenden neuen Formenwelt der sogenannten „Groteske“. Man verstand darunter die Wanddekoration der eben ausgegrabenen antikerömischen Kaiserpaläste, deren

¹⁾ Man sehe bei Jensen, S. 137, den aus Gurken, Birnen, Zwiebeln gebildeten Kopf von Sündt und denke an die „Kartoffelnasen“.

Zustand wohl mit Höhlen oder „Grotten“ verglichen werden konnte¹⁾. In den Logen Raphaels und seiner Schule finden wir den großen Eindruck dieser Entdeckungen. Julius Romano und sein Kreis haben insbesondere eine Mischung und selbständige Weiterbildung dieser Formen befördert. Stichblätter von Aeneas Vico u. a. haben sie populär gemacht, was im allgemeinen mit Willkür und Freiheit gleichbedeutend wurde²⁾.

In Florenz; begegnen in der zweiten Jahrhunderthälfte die deutlichen Vorboten des kommenden Stils. Der Untersatz von Cellinis Perseus, der uns allezeit mehr angezogen hat als die durch die Literatenleistung seines Schöpfers so berühmt gewordene Gruppe darüber, enthält davon merkwürdige Proben: Vervielfachung der Umrisse. (Voluten, Haarbehandlung), Kartuschen mit Fragen und Krallen; die durchgestreckten Beine der Eckfiguren, die geschwulstartig sprossende Vielbrüstigkeit, die schligartige Wirkung der Beintrennung. Vom Architekten Bernb. Buontalenti († 1608) bringen wir unbeachtete Werke, die Chortreppe aus S. Stefan und Caecilien, die, wie Richa, „Notizie istoriche delle chiese Fiorentine“, III, 152 f. beweist, aus der Kirche der Trinità stammt, wo sie als „bizarra invenzione“ von ihm bezeichnet und beschrieben wird. Sie ist von 1574. Die Schwenkung des Treppenauflaufs in zwei Nischen hinein („rendono più spazioso il luogo“!) ist hinreichend bizarr. Dazu die Konturbildung der Stufen mit den teppichläuferartigen Verdickungen. Verwandt ist das doppelläufige Treppenmotiv in den Fensternischen des Erdgeschosses im Pittipalast (Räume des Silberschatzes und der Verwaltung), wo sich dicke Schwimmbautfüße auf die Stufen legen, und auch an den übrigen Formen etwas Wasser aufgeschwemmtes, Dickflüssiges zu sehen ist.

Beide Beispiele sind für Buontalenti durch Zeichnungen, die ich im

¹⁾ Über das goldene Haus des Nero usw. die neuen Forschungen von Wege, „Jahrbuch des Kais. Deutschen Archäolog. Instituts“, 28 (1913), 127 ff., mit den Tafeln.

²⁾ Der Mailänder Kunsttheoretiker Comazzo hat 1587 „grotteschi“ „pinti in versi“ herausgegeben, deren gemalte Muster er als „concetti“ bezeichnet, „chi usciti paion fuor dal gran caos, rivolto in vario modo sottosopra“, d. h. aus dem Chaos entsprungen, wo alles auf den Kopf gestellt ist. Ich entnehme dieses Zitat der Arbeit von Fück, auf die ich nachher zu sprechen komme.

„Gabinetto dei disegni“ der Uffizien gefunden habe, beglaubigt¹⁾. Wer der Geschichte dieser Formen in Florenz nachginge, täte gut, mit dem gotisierenden Ornament Verrocchios anzufangen und weiterhin auch die Grotten nicht außer acht zu lassen. Das Portal des Palastes Senzi (via S. Gallo 12) wird sogar im Cicerone genannt. Der untere Schlitze der Seitenpilaster ist besonders charakteristisch. Unter den späteren Beispielen wäre die dem Tacca zugeschriebene Bronzefasis, auf der einst der antike Eber in einem Becken saß (jetzt aus den Resten der ausgeräumten Stadtmitte in das Steinmuseum von S. Marco verbracht), anzuführen. Denn hier erscheinen die wechlappigen Wasserpflanzen mit ihren großen Blättern, denen wir auch in den Vordergründen des jungen Rembrandt und seiner Vorgänger begegnen.

Taccas Brunnen auf dem Annunziatenplatz verrät in den auf dem Rücken liegenden Tieren, die das obere Becken bilden, Zusammenhang mit Stefan Della Bella, d. h. mit dem ihm vorangehenden Callot, von dem ich Ähnliches in den Handzeichnungen der Uffizien gesehen habe. Der dem Buontalenti zugeschriebene Brunnen (mir zweifelhaft), der in Riccis „Bauplastik der Barockzeit“, S. 96, abgebildet ist²⁾, führt nun aber zu den römischen Beispielen wie dem berühmten Schildkrötenbrunnen.

Ob die dicklippigen Becken dieses Brunnens noch wie seine schlanken Figuren, für die es an zahlreichen ähnlichen Beispielen von Brunnengestalten des sechzehnten Jahrhunderts nicht fehlt, dieser frühen Zeit angehören, oder ob sie samt dem genannten Florentiner Schmuckstück von der Ecke zweier Straßen der linken Arnoseite nicht später anzusetzen sind, bedarf der Untersuchung. Vermutlich sind diese Becken mit dicken Lippenrändern am Schildkrötenbrunnen Zutaten eines Umbaus des siebzehnten Jahrhunderts. Denn sie grenzen an die ausgewaschenen Bildungen, an die dem flüssigen Element sich anschmiegenden Delphinformen, an die auf- und niedergewölbten Ränder der Muschelbecken (Tritonenbrunnen), mit denen Bernini seinen stürzenden Wasser eine so unvergleichliche Unterlage gab. An seinem Obeliskbrunnen des

¹⁾ In einem großen Marcoquinband die Nummern 2324, 2453, 2459. Die Autorschaft für den „parapetto“ der Trinitätskirche wird von Richa ausdrücklich bestritten.

²⁾ Die Angabe: Ende des „17.“ Jahrhunderts ist offenbar ein Druckfehler.

Navonaplatzes begegnen denn auch am Fuß der Palme die besprochenen fleischigen Wasserpflanzen, auch Opuntien, wieder, die am Felsen wachsen. Ebenso da ist die Wappenkartusche des Pamphiliwappens in der nämlichen Richtung¹⁾. Vor allem zeigen aber die Barberinischen Wappenkartuschen an den Untersäulen der gewundenen Säulen des Altartabernakels von St. Peter, deren gewellten Schwellungen allerhand erotische Legende anhaftet, in den unteren Abschlüssen der Masken, der Bildung ihrer Mäuler und Sängergewangen, den gleichen kühnen Maskenstil, der seit dem sechzehnten Jahrhundert im Ornament spukt. Alter ist das in Rom auffällige Portal samt angrenzenden Fenstersturz und Fensterbankbildungen am Zuccaripalast in Via Gregoriana. Das Datum scheint 1592 zu sein²⁾. Die Rundstäbe, die seitlich des Portals aufsteigen, verdicken sich im oberen Bogen und bilden die Jochbeine einer Riesenfrase mit Augen, Augenwülsten, Knollennase, unter der die Türöffnung als offenes Maul gemeint ist. Der vielgereseite Friedrich Zuccari hat den Norden gekannt. Seine Illustrationen zu Dante, auf deren Hintergründen Architekturen, Kartuschen usw. vorkommen, haben eine gemäßigtere, andere Formensprache³⁾. Daß der Geschmack an knolligen und schwereren Formen auch in Rom Fuß gefaßt hat, beweist, um eines für viele Einzelbeobachtungen zu nennen, der Elefant, der auf dem Minervaplatz den Obelisken trägt. Es war nicht Rembrandt allein, der aus den Dickhäutern Anregungen zog⁴⁾. Von Michelangelo bis Bernini wartet man förmlich,

¹⁾ Ähnliche Stüde in einer Sammlung von Lor. Fil. de Rossi, 1713, die ich im Kupferstichkabinett des Palastes Corsini in Rom gesehen habe, „raccolta di vasi diversi usw.“, wobei mir ein Gefäß von Polidoro da Caravaggio und eine Kartusche Borrominis von der Ecke des Palastes der Propaganda (Tafel 46) besonders auffielen.

²⁾ So an einem Fenstersturz nach Via Sistina. (Freundliche Mitteilung von E. Steinmann auf Grund eines Aufsatzes von Fr. Noack in der „Kölnischen Zeitung“, 6. Sept. 1908.)

³⁾ Portal und Fenster bei Ricci, a. a. O., S. 186, 187. Die Danteillustration, von der die entsprechenden Bücher von A. Bassenmann, J. K. Kraus, E. Vollmann mehr oder minder ausführlich sprechen und auch Proben geben, hat Ricci herausgegeben, „La divina commedia nell'arte del Cinquecento“, Mailand 1908. Das Original ist in Florenz.

⁴⁾ Das große Photographiematerial von Moacioni habe ich seinerzeit geprüft. Es fanden sich allerhand auffällige Stüde aus dem Palast Caffarelli. Aber es sind Nach-

daß sich aus vielerlei Ansätzen in Florenz und Rom ein Stil bilde wie in Holland. Aber man wartet vergebens. Alles blieb genau wie der ganze italienische Naturalismus inmitten konservativer Stilhaltung Episode. Der Zwiespalt ging durch die führenden Künstler¹⁾.

Für die Entstehungsgeschichte des holländischen und des deutschen Ohrmuschelstils hat sich endlich ein jüngerer Gelehrter und Sachgenosse bemüht, dessen Forschungen, wie wir hoffen, in absehbarer Zeit gedruckt vorgelegt werden können. Als W. K. Zülch im Heidelberger kunsthistorischen Seminar zum erstenmal das Ergebnis seiner Untersuchung über den Ohrmuschelstil vor Lutma und Rembrandt vortrug, war seine Entdeckung, daß in Haarlem bei Heinrich Goltzius, zumal im Figurenstil, aber natürlich auch in allem Beiwesen, die Elemente des Knorpelstils vorhanden seien und bereit lagen. Dies war im Jahr 1913. Als Zülch nach dem Krieg diese Studien wieder aufnahm, begannen sich ihm die tieferen Zusammenhänge zu entwirren, und ich teile vorgreifend und mit seiner Erlaubnis die Ergebnisse im folgenden in Kürze mit.

Wenn man in Jessens „Ornamentstich“ (1920) den ersten Abschnitt: „Goldschmiedstich der Spätgotik“ mit den sehr merkwürdigen Bilderbeispielen genießt, so wird klar, daß er nicht nur wegen des frühesten Vorkommens von Ornamentstichen, sondern wegen der Anknüpfungen, die er der Stilchöpfung der folgenden Zeit gewährt hat, an der Spitze steht. Für die italienischen Kunstverhältnisse seit dem sechzehnten Jahrhundert, die wir in größter Kürze zuvor skizziert haben, ist es mitbestimmend, daß fast von Anfang an niederländische Künstler, von denen sich ein andauernder Strom nach Italien ergoß, eingegriffen und ihre spätgotische Mitgift eingebracht haben. Der Bedeutungswandel des Wortes „Grotteske“ von der bloß

ahmungen moderner deutscher Kunsthandwerker, was ich bemerkte, damit sich später, wenn der Palast verändert ist oder verschwunden sein sollte, niemand irreführen lasse.

¹⁾ Man sehe die treffenden Auseinandersetzungen über Bernini von Panofsky, „Jahresbuch der Preuß. Kunstsammlungen“, 40, 1919, 241 ff.

lokalen Bezeichnung einer Ausschmückung von Grotten zu der Wertbezeichnung einer sonderbaren und phantastischen, fragenhaften „Schmuckerei“ (capriccio) hängt damit zusammen und erinnert an den spätgotischen Ursprung der Drollerien, Karikaturen und Spukgestalten, die von Hieronymus Bosch bis Brueghel niederländisch-gotisches Erbe waren. Als Niederländer vom Typ des Cornelis Vos in Italien nach 1550 in die Überlieferung der raphaelschen Schuldekoration eintraten, war die Umbildung der antiken echten Grottenverzierung bereits so weit gediehen, daß, wie Hedick in seinem Monumentalwerk über Floris und die Florisdekoration (1913) es bezeichnet: der Raphaelbarock sich auf die lebensstarke niederländische Spätgotik, Barock auf Barock, aufspöpste, was man „contrefaire le grotesque al naturale“ nannte. In die Kunstunternehmungen des Nordens fließt das Eigengewachsene in verschiedenen Graden der Legierung mit dem Südlichen zurück. In Fontainebleau, in der Galerie Franz I., wird das Nordische des Kollwerks und der Durchstecmotive von der Allgewalt der Darstellung des Nackten in Malerei und Stuckplastik der Rahmenfiguren übertrönt. An der Vorliebe für alte, ja für häßliche Frauen zeigt sich die Herkunft von den Sibyllen Michelangelos. Dagegen überwiegt in dem großen Sammelbecken Antwerpen der nordische Einschlag. Das Sigürliche und Nackte, das im Kollwerk gefangen ist und sich ihm zu entwinden sucht, hat einen Rest nordischer Zentkerphantasie des in den Stock Legens, vielleicht auch ältester romanischer Erfindungen von Jagden und Verschlingungen bewahrt. Die Neigung für Girlanden von saftig aufplagenden Früchten der Gurkenart, Birnen, Granatäpfel hat gegen Fontainebleau noch zugenommen. Dieser Antwerpener Florisstil, nach Cornelis de Vriendt-Floris (dem Erbauer des Antwerpener Rathauses) benannt, gewinnt (nach Hedicks Forschungen) internationale Verbreitung und greift im sechzehnten Jahrhundert bis zur Ostsee.

Inzwischen bildet sich, aus den gleichen italienischen Quellen gespeist und zugleich nordisch-gotische Überlieferungen fortsetzend, ein zweiter Mittelpunkt in dem holländischen Haarlem. Man glaubt hier, in der Vorliebe für die heidnische Mythologie und der Pflege der Nacktfigur antikisch zu sein; man glaubt auch in den ornamentalen Aufgaben, zumal den Kannengefäßen, für die der auf diesem Gebiet einflußreiche Polidor von Caravaggio die maß-

gebenden Formen der Hängeschlauen, der geblähten Bauchigkeit und fast des Anorpelstils gefunden hatte,¹⁾ antikisch zu sein, und man steckt nicht nur im eigenen Haus, sondern auch mit dem italienischen Leibgut, in dem sich seit Cornelis Vos spätgotische und römische Phantasie mischen, in nordischer Überlieferungsart. Insbesondere pflegen die Haarlemer von Heemskerck an, der nach Preibisz seit 1538 aus Italien zurückgekehrt ist, weiche, knollige und teigartige Formen, die in den Hunderten von Stichen, die von Heemskercks Zeichnungen ausgehen, als Schulgut durch die Cort, Coornhert weitergegeben werden und in Goltzius münden²⁾. Jülich betont im besonderen, daß, um den schwellenden Umriß der Körper hervorzubringen, die Heemskerckstecher die Körpergrenze, statt aus einer zusammenhängenden Umrißlinie, aus kleinen parallelen Querstricheln bilden, und daß ihnen mit dieser neuen Zeichenart Cornelis Vos um 1540 vorangegangen sei. In Callots Köstelzeichnungen habe ich bemerkt, daß der Verlauf seines Umrißes den sich durchdringenden gewölbten Flächen Rechnung trägt, was alles für die Vorgeschichte von Rembrandts Zeichenweise in Betracht kommt³⁾. Aus allen diesen Beiträgen, unter denen der Haarlemer Mandijn als Träger der Boschüberlieferung nicht übersehen sein will, wächst der Anorpels- und Teigstil zusammen, wie ihn Spranger, der Vorgänger des Goltzius, und Cornelis van Haarlem aufnehmen, und dessen Hauptverbreiter letztlich Goltzius wird. Weit über Niederland hinaus ist die Voraussetzung gemeinsam, daß sich Linien- und Flächenornament in plastische Räumlichkeit umsetzt und zu der gotischen Grundvorstellung der schwellend organischen Form zurückkehrt. Vegetabilische und tierische Form mit fleischig-lappigen Bildungen oder mit muskulöser Spannung bieten sich dem neuen Drang dar.

¹⁾ So Jessen, S. 31, und Jülich, was mit meiner Beobachtung, vorhin S. 778 Anm. 1 stimmt. Hebide hat als Zwischenglied die Gefäße von Floris, Tafel 9 und 10, die 1548 erschienen sind, Text S. 14. Sie gehen dann auf Vredemann de Vries über.

²⁾ Die knolligen Figurenformen hat Jülich schon in Stichen der Ghisi nachgewiesen.

³⁾ In dem Buch von Meber, „Die Handzeichnung“, 1919, finde ich merkwürdig wenig zu dieser Hauptfrage. Doch ist S. 578 von Konturverzicht und dem Aufgeben der linearen Körpergrenzen die Rede. Sehr interessant ist seine Abb. 275 von Stefan della Bella, eine nackte Rückenfigur.

Französische Ansätze von Francini und Kabel und anderes, was v. Geymüller, „Baukunst der Renaissance in Frankreich“, S. 235 und 237, kurz verzeichnet, habe ich in der früheren Ausgabe besprochen. Nach Ludwig XIII. hört die Bewegung auf. Geymüller bespricht ihre Ausläufer und führt S. 238 f. den reneгатischen Ausdruck von Bosse an: „Toutes ces sortes d'ouvrages tiennent plustôt du Gothique“, was Brindmann „Baukunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in den romanischen Ländern“, S. 200 wörtlich wiederholt. Was hier zur Ablehnung führt, war für die gänzlich andere deutsche Sinne-richtung Grund zur Aneignung. O. von Falke hat in der Hauptsache für die deutsche Goldschmiedekunst Nürnbergs den Bruch mit der Renaissancekunst des sechzehnten Jahrhunderts und die Rückkehr zur Gotik und ihren Buckelpokalen in dem „Enorreten Geschire“ der Goldschmiede Hans Pegolt und Peter Wiber zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts festgestellt („Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen“, 40 [1919]). Ein Nürnberger Silberschmied, Hans Konrad Brechtel, der aus einer berühmten Schönschreiberfamilie stammt (geboren 1609) siedelt nach Holland über und fertigt im Haag die zuvor erwähnten neu-modischen Ohrmuschelgefäße („Vredius Seestbündel“, I, 250 ff.). Der häufigere Weg scheint aber umgekehrt aus Holland nach Deutschland zu führen, das, wie Italien, in dieser Zeit an vielen Orten holländische Künstler beherbergt. Auch kennen wir einen Fall von 1637, wo Kopien von Silbergeräten Pauls van Vianen von Amsterdam nach Danzig geschickt werden, um dem polnischen König angeboten zu werden¹⁾. Um 1600 sind zwei Herde in Deutschland ähnlich den niederländischen für Bildung und Verbreitung des Stils wirksam. In Nürnberg begegnet ein Jannitzer, Christoph, für den (nach Jülich) Vorstufen von Peter Flötner an nachweisbar sind; in Augsburg sind es gleichzeitig datierte Ornamentstücke von Lukas Kilian, (1607 ff.)²⁾. Das in Braunschweig 1621 erschienene „neue Compertament-

¹⁾ van Gelder in „Oud Holland“, 34, 1916, 236 ff. Übrigens ist dieser Vianen Vertreter des italienischen Stils der Cellini u. a., hat nicht in Holland, sondern in München und Prag gearbeitet. Von seinem Bruder Adam war zuvor die Rede.

²⁾ Aus seinem ABC-Büchlein von 1627 mag das bei Jessen S. 134 abgebildete P in seinen Einzelformen als Vorläufer der Formen des Lutmaschen Chorgitters gelten.

büchlein“, dessen Erfinder nicht bekannt ist (es trägt bloß den Vermerk des Verlegers: Godfr. Müller exc.), habe ich schon vor Jahren zitiert, und es ist deshalb merkwürdig, weil in Braunschweig vorher, 1619, der Stil an einem Haus vorkommt. Die bekannten Hertzgiebel der Marienkirche in Wolfenbüttel gehören nicht dem Französischen Plan der Kirche vom Anfang des Jahrhunderts an, sondern sind erst um die Jahrhundertmitte ausgeführt worden. Nach Osten begegnet der völlig entfeffelte Stil an dem lauenburgisch-sächsischen Herzogsepitaph und am Hochaltar des Ratzeburger Doms (die das Dehiosche Handbuch nicht einmal nennt) noch vor der Jahrhundertmitte¹⁾. Anderes soll in dem bischöflich Ratzeburgischen Schloß Schönberg bei Lübeck zu finden sein. Für die glänzende Entfaltung des „Knorpelbarocks“ in Dänemark seit dem zweiten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts gewinnt man aus dem Buch von Chr. Axel Jensen, „Danmarks snedkere og billedsnidere i tiden 1536—1660“, 1911, eine zusammenschaffende Anschauung, wie sie der Kunsliteratur für Deutschland fehlt²⁾. Als Hauptmeister erscheinen hier Peter Jensen Kolding und Abel Schröder der Jüngere. Man hat den Eindruck, als sei hier ähnlich wie in Deutschland ein besonders entgegenkommender Boden für diesen Stil gewesen. Das gotische Altarwerk von Claus Berg in Odense gehört ebenso wie bei uns der gleichzeitige Dreifacher Altar zu den Stammvätern der Barockweise. Früher als diese östlichen Werke zeigen die Epitaphien am Niederrhein und in Westfalen zur Weser hin die neue Richtung. Bei Gerhard Groeninge geht sie in Münster und Minden neben der älteren her. Im Fränkischen zeigt sie sich in den Formen

¹⁾ Eine Inschrift besagt: „Gebhard Georg Titze Rotenburgens. me fecit“. Der Ratzeburger Dom gehört zu Mecklenburg-Strelitz. Die Inventarisation fehlt. Doch ist jenes Epitaph des Herzogs August bei Robert Schmidt, „Bau- und Kunstidentmaler des Anhaltischen Fürstengeschlechts im ehemaligen Herzogtum Lauenburg“, Dessau, 1899, Sol. Tafel 7 groß abgebildet. Schmidt gibt an, der Künstler sei aus Voigdenburg. Die vorhin von mir angeführte Inschrift, die erneuert ist, steht am Hochaltar. Eine Anfrage in dem hannoverschen Rotenburg ergab, daß dort die Kirchenbücher erst 1681 anfangen, so daß sich die weitere Forschung wenigstens dort die Mühe des Suchens sparen kann.

²⁾ Leider geben die Abbildungen nur Gesamtaufnahmen, wo doch so vieles auf die Einzelform ankommt.

der architektonischen Dekoration schon im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts. In der Möbelschreinerei erreicht das Ohrmuschel- und Knorpelwerk bei uns seine Vollstimmlichkeit. Die Musterbücher von Kassmann, Cammermaier, Unteutsch geben davon Zeugnis¹⁾. Es wird sich lohnen, in der Beurteilung des Knorpelstils endlich den Standpunkt zu verlassen, als sei er eine Stuche aus der Jammerzeit des Dreißigjährigen Krieges gewesen. Inzwischen hat Deri, „Das Kollwerk in der deutschen Ornamentik“, 1906, zum Abschied die Urteile der bisherigen Kunstkritik zusammengestellt (S. 75 f.).

Die Ohrmuschel erfreut sich bei den Kritikern körperlicher Schönheit keiner besonderen Gunst. Man rühmt kleine Ohren als das geringere Übel; häufig ist die Mode gewesen, das Ohr durch Frisuren, durch Perücken zuzudecken und unschädlich zu machen. Abstehende, also besonders sichtbare Ohren haben immer als ein Greuel gegolten. Auf die naturgeschichtlichen Ansichten vom rudimentären Charakter des menschlichen Ohrs und die Möglichkeiten, die sich etwa für die Zukunft eröffnen, wollen wir einzugehen unterlassen. Gegen diese Ansichten steht nun die Tatsache, daß es einen europäischen Ohrmuschelstil gegeben hat, der im Ohrlappenmotiv und allem Ähnlichen, in Zahnenkämmen und allem knollig Knorpelhaften, ein Schönheitsideal gefunden hat. Ein gewisser Wechsel zwischen dem Straffen und dem nachlässig Weichen scheint der Kunst natürlich; die Geschichte der spätromischen und der byzantinischen Kunst hat z. B. zu verzeichnen, daß das Akanthusornament vom *acanthus spinosus* zum *acanthus mollis* übergeht. Statt daß man nun dankbar erfreut ist, endlich einmal von dem ewigen Juden der Akanthusform ganz befreit zu werden, entsetzt man sich über den unklassischen Ohrmuschelstil und findet in ihm das Äußerste von Geschmacklosigkeit und Entartung.

Der Zusammenhang des Ohrmuschelstils mit den älteren Vorstufen

¹⁾ Vielelei Stoff findet sich auch in der Literatur der sogen. Säulenbücher. Von ihr handelt eine gute Heidelberger Dissertation von Walter Thomä, „Die Schwellung der Säule bei den Architekturtheoretikern bis in das achtzehnte Jahrhundert“, 1915, die zwar auf Ornament und Ohrmuschelstil nicht eingeht, aber neben Deri im Umkreis dieser Studien nicht unbeachtet bleiben sollte.

weist uns darauf hin, ihn nicht als zufällige Mode oder Laune oder Krankheit zu werten; er ist ein Stil, der sich in der Spätgotik ankündigt und nach allerhand Um- und Seitenwegen auf seine Straße kommt. Das Zypertrophisch-Wilde, das Burlesk-Humoristische, das teuflermäßig Phantastische, das unakademisch Barbarische, das ganze mittelalterlich Nordische wird noch einmal lebendig. Wird jemand glauben, daß dies Rembrandt mißfiel? Von diesem Geist stak zu viel in ihm selbst. Ja, vielleicht fand er noch etwas Besonderes darin. Er mochte in den formlos malerischen Gebilden des Ohrmuschelstils, in der Lichtempfindlichkeit ihrer nimmer ruhenden Oberfläche denselben Geist malerischen Empfindens spüren, der im siebzehnten Jahrhundert in der Malerei seinen höchsten Ausdruck finden sollte in dem Namen

R e m b r a n d t.

Verzeichnis der Abbildungen

	Seite		Seite
1		23	
Nikolas Bruynningh, Kassel. Gravüre (Titelbild)		Sog. Paulus im Gefängnis. Stuttgart	135
2	48	24	130
Studientopf. Radierung	48	Die Darstellung Jesu im Tempel. Hamburg	137
3	49	25	137
Bettler. Radierung	49	Lastman, Kaufitaa. Braunschweig	137
4	52	26	138
Bettler. Radierung	49	Lastman, Kaufitaa. Augsburg	138
5	52	27	139
Emmaus. Paris, Sig. André	52	Kaub der Proserpina. Berlin	139
6	53	28	144
Judas' Neue. Haag. Sig. Dreyer	52	Kaub des Ganymed. Dresden	144
7	53	29	145
Sog. Prophetin Hanna. Bisber Oldenburg	53	Adam und Eva. Radierung	144
8	54	30	145
Darstellung Jesu im Tempel. Haag	54	Die Vertündigung an die Hirten. Radierung	145
9	55	31	148
Lievens, Lazarus' Auferweckung. Radierung	55	Kembrandt und Sastia. Dresden	148
10	57	32	149
Prophet Bileam. Amerika	57	Gloria. London, Buccleuch	149
11	72	33	150
Frau Marg. Bilderbeecq. Frankfurt a. M.	72	Die Opferung Isaacs. Petersburg	150
12	72	34	151
Schlafende alte Frau. Radierung	72	Die Blendung Simons. Frankfurt a. M.	151
13	72	35	100
Der Schiffbaumeister und seine Frau. London nach	72	Franz Hals, Der sitzende Heptebupfen. Brüssel	100
14	72	36	101
Frau Elisabeth. Bas. Amsterdam nach	72	Franz Hals, Adriansgilde von 1627. Haarlem	101
15	73	37	101
Die Anatomie des Dr. Tulp. Haag	73	Franz Hals, Adriansgilde von 1633. Haarlem	101
16	76	38	180
Diana im Bade. Radierung	76	Martin Dacy. Paris	180
17	77	39	198
Schiff der Fortuna. Radierung	77	Sastia. Kassel	198
18	80	40	199
Bildnis, sog. Schwester Kembrandts. Mailand, Beera	80	Gloria (Sastia). St. Petersburg	199
19	80	41	204
Sastia. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett nach	80	Kembrandt und Sastia (sog. Bürgermeister Pancras u. Frau) London, Bodingham'saast	204
20	81	42	204
Sastia. Dresden	81	Die Kreuzabnahme. München nach	204
21	134	43	204
Schlafendes Kind. Zeichnung. Amsterdam	134	Die Kreuzabnahme. St. Petersburg nach	204
22	134		
Gespräch. Zeichnung. Stodholm	134		

	Seite
44 Die Kreuzabnahme. Haag. Slg. Nachstig	208
45 Correggio, Antiope. Paris	212
46 Damenbildnis. Amsterdam	218
47 Die Ausweisung der Hagar. London. Vilt. und Albertmuseum	219
48 Christus und Magdalena. London. Buckinghampalast	220
49 Besuch der Maria bei Elisabeth. London. Slg. Rothschild	221
50 Pfauenstudie. Rotterdam. Slg. Chabot	250
51 Der Kohrdomeljäger. Dresden	251
52 Die Arbeiter im Weinberg. St. Petersburg	252
53 Heilige Familie. Paris . . . nach	252
54 Oskade, Bauernfamilie. Paris nach	252
55 Simfons Hochzeit. Dresden. (Gravüre)	254
56 Gewitterlandschaft. Braunschweig	261
57 Landschaft mit dem barmherzigen Samariter. Krakau	262
58 Die Windmühle. Philadelphia	263
59 Bildnis Titia. Zeichnung. Stockholm	268
60 Damenbildnis mit Säher. (Titia?) London	269
61 Sastia. Berlin	260
62 Herrenbildnis. London, Grosvenor Gallery nach	260
63 Damenbildnis. London, Grosvenor Gallery nach	260
64 Selbstbildnis. London, Herwood	261
65 Selbstbildnis. London, National Gallery	262
66/68 Selbstbildnisse. Radierungen	263
69 Der Goldwäger. Radierung	263
70 Der Kunstbändler Francen. Radierung	268
71 Bildnis Frau Doomer. St. Petersburg	266
72 Van der Helst, Schügenreibl. Ausschnitt, Amsterdam	270
73 Josef erzählt seinen Traum. Radierung	271

	Seite
74 Dirk Jakobsz, Schügenreibl. Amsterdam	270
75 Werner van Valdert, Regentensüdl. Amsterdam	277
76 Lunden. Copie nach Rembrandts „Nachtwache“. London	288
77 Der Prediger Sylvius. Radierung	292
78 Mittelteil (Ausschnitt) des Hundertguldensblatts. Radierung	293
79 Die Nachtwache. Amsterdam (Gravüre)	298
80 Ecce homo. Radierung	304
81 Die Predigt des Täufers. Berlin	308
82 Die Enthauptung des Täufers. Radierung	306
83 Thomas de Keyser, Schügenreibl. Amsterdam	307
84 Die Nachtwache. Ausschnitt der zwei Hauptfiguren	310
85 Bathseba. Neupork	317
86 Die Eintracht des Landes. Rotterdam	330
87 Die Versöhnung Davids mit Absalom. Petersburg	331
88 Landschaft von Omval. Radierung	334
89 Velazquez, Las meninas. Madrid	335
90 Die Nachtwache. Ausschnitt. Laskender Schüge	340
91 Manoahs Gebet. Dresden (Gravüre)	340
92 Der Prediger Anso und seine Frau. Berlin	372
93 Susanne im Bad überrascht. Berlin	373
94 Junger Mann. Radierung	378
95 Der Landschaftsmaler Asselijn. Radierung	378
96 Dr. Ephraim Bonus. Radierung	379
97 Lievens, Dr. Ephraim Bonus	379
98 Jan Sir. Radierung	380
99 Junger Mann, am Fenster lesend. Kopenhagen. Ny Karlsberg	381

	Seite
100 Das Kind mit dem Besen. St. Petersburg	381
101 Bathseba mit dem Briefe König Davids. Paris	382
102 Josef, von Potiphar verklägt. Berlin	383
103 Christi Predigt. Radierung	400
104 Die Synagoge. Radierung	400
108/106 Der Jesusknaue unter den Schriftgelehrten. Radierungen	401
107 Bettlergruppe an der Haustüre. Radierung	404
108 Bettlerin. Radierung	405
109 Die badenden Männer. Radierung	405
110 Das Hunderguldenblatt. Radierung (Gravüre)	406
111 Daniel in der Löwengrube. Zeichnung. Haag. Slg. de Groot	408
112 Der barmherzige Samariter. Paris	409
113 Christus und die Jünger in Emmaus. Paris	410
114 Figur in slawischem Kostüm. St. Petersburg	414
115 Sog. Adrian van Nijn im Goldschelm. Berlin	415
116 Geharnischter (Alexander der Große?) Haagow	416
117 Der Segen Jakobs. Kassel (Gravüre)	430
118 Danaë. St. Petersburg	444
119/120 Nackte Frauen. Radierungen	484
119/120 Nackte Frauen. Radierungen	484
123 Selbstbildnis. Zeichnung Amsterdam, früher Slg. Janßen, Amsterdam	486
124 Alte Frau. St. Petersburg	462
126 Junge Frau. St. Petersburg	463
126 Leonardo da Vinci, Abendmahl	468
127/128 Zwei Zeichnungen Rembrandts nach Leonardos Abendmahl	468
129 Die Kreuzabnahme bei Sackelsheim. Radierung	474
130 Die Grablegung. Radierung	476

	Seite
131 Christus und Magdalene am Ostermorgen. Braunschweig	478
132 Landschaft mit dem vieredigen Turm. Radierung	479
133 Landschaft mit dem Jäger. Radierung	479
134 Der heilige Hieronymus. Radierung	480
135 Abraham, Gottvater u. die Engel bewirtend. Radierung	481
136 Gottvater und die Engel erscheinenden Abraham. Zeichnung. Dresden	481
137 Das Opfer Abrahams. Radierung	482
138 Christus u. Barrabas dem Volke vorgestellt. Radierung	482
139 Christus und Barrabas. Späterer Zustand d. Radierung	482
140 Die drei Kreuze. Radierung 1. Zustand	484
141 Die drei Kreuze. Radierung 4. Zustand	485
142 Allegorie. Radierung	488
143 Die Muschel. Radierung	488
144 Die Anatomie des Dr. Deyman. Zeichnung. Amsterdam	489
145 Die Wardeine der Tuchmacher. Amsterdam	498
146 Mattia Preti, Das Mahl Belsazars. Neapel	508
147 Die Verschwörung des Julius Cäsars. Zeichnung. München	508
148 Die Verschwörung des Julius Cäsars. Stockholm	509
149 Die nagelschneidende Alte. Newyork	510
150 Der Schreibmeister Coppenol. Radierung	520
151 Alter Mann. St. Petersburg	520
152 Junge Frau (Szendricke?) Paris	521
153 Clement de Jonghe. Radierung	524
154 Jan Lutma. Radierung	524
155 Der Dichter Jeremias Dekker. St. Petersburg	525
156 Sog. Adrian van Nijn. St. Petersburg	526
157 Jakob Haaring. Radierung	528

	Seite		Seite
158 Greiskopf. Dresden	528	182 Bernini, Büste des Kardinals Scipio Borghese. Rom. Casino Borghese	581
159 Jan Sir. Amsterdam. (Gravüre)	530	183 Bernini, Büste des Herzogs Franz I. Este von Modena. Modena	581
160 Rembrandt? Ein Architekt oder Apostel. Kassel	534	184 Der lesende Jüngling. Wien	588
161 Aristoteles. Newyork	534	185 Die sogenannte Judenbraut. Amsterdam	608
162 Bildnis eines Kranken. Berlin. Slg. Koppel	535	186 Das Familienbild. Braunschweig	609
163 Selbstbildnis. Radierung 1. Zustand	538	187 Die Heimkehr des verlorenen Sohnes. Radierung	620
164 Selbstbildnis. Radierung 2. Zustand	538	188 Bild eines alten Mannes. Florenz	621
165 Selbstbildnis. London	539	189 Der verlorene Sohn. St. Petersburg	622
166 Selbstbildnis. Wien	540	190 Manasse ben Israel. Radierung	628
167 Selbstbildnis. Paris	540	191 Der sogenannte Dr. Faust. Radierung	659
168 Selbstbildnis. Florenz	540	192 Selbstbildnis als Apostel. Earl Kinnaird, Schottland	688
169 Selbstbildnis. München. Slg. Carlsrhanjen	540	193 Callot, Jerusalem. Stich	752
170 Franz Hals, Herr van Heythuysen. Wien	560	194 Architektur. Ausschnitt aus dem Gemälde: Die Veröhnung König Davids mit Absalom. St. Petersburg nach	752
171 Ital. Meister, Der italienische Heerführer Aless. del Borro. Berlin	561	195/196 Alte Stiche nach der Ruine der sog. Minerva medica in Rom nach	752
172 Die Handwaschung des Pilatus. Newyork	566	197/198 Gefäße aus Simsons Hochzeit	760
173 Saul und David. Haag. Breddius	567	199/201 Adam van Vianen. Gefäße	762
174 Anbetung der Könige. London. Budinghampalast	570	202 Adam van Vianen. Auffag	764
175 Die Darstellung im Tempel. Radierung	571	203, 204 G. v. d. Leekhout, Rahmen	765
176 Tintoretto, Abendmahl, Venedig, S. Giorgio magg.	574	205 Lutma d. A., Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam	766
177 Der Tod der Maria. Radierung	575	206 Lutma d. A., Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Ausschnitt nach	766
178 Landschaft mit den drei Bäumen. Radierung	576	207 Lutma d. A., Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Ausschnitt nach	766
179 Stuftal mit der Ruine auf der Höhe. Kassel. Gravüre	578	208 Buontalenti, Chortreppe. Florenz	767
180 Holbein, König Heinrich VIII. Rom	580	209 Buontalenti, Fensterische. Florenz, Pittipalast	767
181 Raphael, Johanna von Aragonien. Paris	580		

Register der Namen und Kunstwerke.

- Aertjen 373. 489.
 Amesius 671.
 Andrada 510.
 Arminius 60.
- Bader 299. 763.
 de Baen 437.
 Balducci 126. 320. 426. 438. 440. 515.
 600. 630. 700 ff. 750.
 Barberini 122. 775.
 Barlaeus 66. 101. 104. 114. 118. 646.
 686.
 Barocci 156.
 Basnage 652.
 Becher 604.
 Beetboden 251. 423. 605.
 Beijerland 675. 691.
 Bekker 660, 662.
 Bella 774. 778.
 Belmonte 681.
 Berg, Cl. 780.
 Berglinger 720.
 Bernini 110. 122. 140. 166. 168. 175.
 182. 548. 554 ff., 559. 569. 583. 774.
 Beudelaer 373.
 Beuningen 675.
 de Bie 441.
- Bocalini 55.
 Bödlin 253. 597.
 Böhme 674 ff. 690 ff.
 Bol 147. 207. 510. 768.
 Bonnat 382. 387. 424.
 Bontemantel 285.
 Bonus 422. 682.
 Borfel 665.
 Borrel 665.
 Borro 561.
 Bottomini 308. 548.
 Bos 777. 778.
 Bosch 777.
 Bourignon 672.
 Bouts 510.
 Boyle 663.
 a Bratel 671.
 Brechtel 766. 779.
 Bredero 106.
 Brendel 663.
 Brueghel, Peter 229. 373. 577. 680. 754.
 777.
 Buontalenti 773 f.
 Burchardt 147. 202. 533. 558. 560. 581.
 628.
 Burger-Thoré 8. 159. 161. 174. 289. 311.
 326. 327. 344. 340. 499. 503.
 Buzanval 99.

Callot 84. 98. 750 ff. 778.
Campen 487. 490.
Caravaggio 84. 116. 122. 124. 125. 145.
156 ff. 166. 167. 508. 550. 587. 629.
777.
Carracci 84. 124. 156. 167. 547. 550.
Castiglione 263.
Cats 82. 95. 154. 464. 635.
Cellini 773.
Champagne 630.
Claude Lorrain 210. 335. 572.
Cluverius 60.
Cocq 245 ff. 281. 310 ff.
Coornhert 644.
Coornhert 778.
Cornelius von Haarlem 81. 155. 319. 778.
Cornelius Peter 421.
Correggio 186. 167. 211.
Cort 778.
Cosimo, Prinz von Medici 702.
da Costa 654.
Coster 105. 117.
Courbet 142.
Cranch 581.
Crayers 705 ff.
Cumaeus 634.
Cupp, A. 170. 174. 630.
Cupp, J. G. 152.
Cuppens 739.
Dante 393. 410. 625.
Delacroix 4. 312.
Delacroix 4. 312.
Descartes 59. 65. 659. 645. 662.
Diderot 477. 725.
Dietrich 294.
van Dijk 123. 150. 103. 109. 294. 327.
377. 524. 583. 604. 663.
Diltbey 646. 750.
Dobna 106.
Domenichino 146. 147.
Donatello 446.
Dou 58. 196. 436.
Drebbel 668.
Dürer 136. 379. 393. 407. 580. 594.
Du Jardin 169.

Du Perac 754.
Duquesnoy 146. 327.
Durm 752.

Eedhout 761. 764. 768.
Elias 73. 277. 299.
Elsheimer 137. 157. 158. 159.
Epiturf 321.
Erasmus 644.
Ewerdingen 436. 630.
van Eyck, Jan 755.

Jabritius 174. 415.
Saraday 238.
Sélibien 424.
Stammingo s. Duquesnoy.
Stind 437. 510. 630. 714.
Stöner 779.
Stollens 694.
Souquier 123.
Fra Angelico 629.
Fra Bartolomeo 394.
Francen 708.
Francé 730.
Francini 779.
Franz v. Alfisi 393.
Frits 711.
Fromentin 13 ff. 105. 304. 312. 314. 323.
326. 345. 351. 355. 409. 504. 529. 601.
611. 629. 741. 745 ff.

Gautier 409. 523. 628.
de Gelder 601. 623. 630.
Gellert 717.
Gersaint 457. 517.
Geymüller 548. 584. 779.
Gichtel 674.
Giorgione 156. 345.
Giotto 631. 727.
Glauber 664.
Gnoli 753.
Golgius 663. 776. 78.
Gomarus 60.

Goethe 44. 141. 179. 185. 192. 241. 261.
305. 307. 392. 408. 401. 402. 400. 525.
503 ff. 588. 590 f. 597. 011. 012. 018.
025. 027. 057. 064. 718. 721. 722. 725.
728 f.
Gottsched 717.
Goudt 154.
van Goyen 80. 172. 175. 174.
Greco 575.
Griffier 385.
Grillparzer 259.
Grimm 401.
Groeninger 780.
Grotius 65. 042. 002.
Grünwald 594.
Guercino 123. 166. 167. 267. 533. 004.
Guido Reni 123. 125. 126. 131. 140. 107.
199. 548. 003.
Gala 159. 168. 171. 174. 177. 236. 244.
275. 276. 313. 317. 319. 327.
337. 349. 358. 385. 561. 584. 585. 590.
Hamann 729.
Heemskerck 319. 753. 778.
Heinsius 59. 61. 99. 182.
Helmboltz 185. 188. 238. 321. 349.
van der Helst 165. 209. 270. 298. 313.
316. 384. 386. 415. 440. 514. 584. 714.
Hendricke 364. 096 f. 705. 709 f.
Herber 717.
Herrera 060.
Herabeecq 706.
Herschop 065.
Holbein 197. 581.
Hondecoeter 231.
Hondius 155.
Honthorst 123. 158. 159. 580.
Hooft 06. 99. 101.
de Hoogh P. 170. 375.
Hoogstraaten 144. 146. 351. 399.
Hortensius 07.
Houbraken 129. 152. 206. 337. 441. 442.
467. 513. 522. 560. 600. 601 f. 016.
630. 076. 080. 093. 096. 700. 708. 711.
Surgens, Christian 062.

Surgens Konstantin 55. 84. 89. 99. 100.
120. 146. 155. 159. 331. 451. 471. 634. 067.

Janniger 779.
Jean Paul 710.
Ingres 421.
de Jonghe 708. 701. 704.
Jonson 665.
Jordaens 234.
Junius 095.

Kalff 708.
Kant 458. 459. 718.
van Kattenburch 707.
Keil 320. 365.
de Keyser 178. 307.
Kilian 779.
Kloppstok 717.
Knaus 265.
Kneller 513.
Kolding 780.
Kolloff 5. 201. 355. 398. 408. 417. 435. 694.
Konink 216. 769.
Kornelia 096. 710.
Kunrath 064.

de Labadie 672.
Laireffe 128. 488.
Langbein 28 ff.
Lastman 47. 135. 158. 577. 754. 769.
Legros 379. 450.
Leochares 140.
Leonardo da Vinci 167. 191. 309. 393.
469. 506. 525. 562. 565. 719.
Lessing 717.
Liebermann 421.
Lievens 55. 56. 123. 152. 379.
van der Linden 063.
Lippi 031.
Lipius 58. 649.
Lijst 729.
Littré 394.
Lodensteyn 069.
Lorichs 753.
Lorrain f. Claude.
Lotto 523.

Lucas van Leyden 373.
 Lundsens 289.
 Lutma 758. 701 ff. 700 ff.
 Luyken 670.

 Maccovius 680.
 Maes 442.
 Malvasia 166.
 Manasse den Israel 658 ff. 658. 682.
 Mandijn 778.
 Maner 142. 165. 440.
 Maupassant 724.
 Maume 751.
 Melanchthon 644.
 Memling 549.
 Mengs 719.
 Menno Simons 648.
 Metzu 170. 237. 375. 511.
 Meurcius 60. 106.
 Michelangelo 186. 166. 185. 255. 354. 421.
 512. 533. 548. 553. 556. 578. 579. 729.
 777.
 Mierevelt 155.
 Mieris 289.
 Millet 505.
 Miranda 674.
 Moor 534.
 Moreau 18.
 Moreelse 534.
 Moÿm 761.
 Mozart 418. 597.
 Murillo 54. 168. 209. 327. 375. 386. 604.

Niebuhr 345.
 Nieÿsche 458.
 Nieuland 769.
 Novalis 723. 732.

 Oldenbarneveld 642.
 Orlers 244.
 Ostade 171. 233. 372. 415. 450.
 Overlander 246.
 Ovid 140. 592.

Patinir 754.
 Pels 562.

Perjus 321.
 Peggolt 779.
 Pijnas 754.
 Piles 128. 237. 258. 410. 441. 454. 601.
 Pinto 681.
 Plato 679.
 Plodboy 650.
 Pontanus 694.
 Potter 175. 174. 384. 386.
 Douffin 125. 181. 107. 225. 475. 548.
 572. 603.
 Praxiteles 392.
 Preti 508.
 Prévost 724.
 Primaticcio 575.
 Primo 123.
 Puget 148.
 Dynaler 436.
 Pyreitus 489.

de Quessel 763.

Rabel 779.
 Rainaldi 308.
 Rambouillet 83.
 Rante 551.
 Raphael 124. 142. 145. 156. 167. 171.
 237. 263. 399. 468. 472. 490. 543. 548 ff.
 556. 581. 742. 775.
 Raphaellin 166.
 Raveftein 155. 244.

K e m b r a n d t

1. Gemälde.

Abrahams Opfer 147. 149. 200. 214.
 318.
 Sogen. Adriaen van Nijn 416. 520. 580.
 Abasser f. Eÿber
 Alenson 686.
 Anastasius (Stockholm) 53.
 Anatomie des Dr. Beijman 76. 422.
 438. 455.
 Anatomie des Dr. Tulp 73. 181. 269.
 273. 276. 282. 313. 337. 338. 422.
 445. 448. 502. 500. 520. 610.
 Andromeda 136.
 Anso und Frau 282. 371. 686.

Apostel 688.
 Arbeiter im Weinberg 252, 292, 372.
 Sogen. Architekt (Kassel) 429, 534.
 Architekturen 749.
 Aristoteles 534 ff.
 Badende Frau 383.
 Elisabeth Bas 72, 266.
 Barthelma 136, 148, 230, 318, 382, 384, 391, 446, 448, 455, 457, 524.
 Belsazars Mahl 147, 206, 214, 228.
 Marg. Bilderbeecq 72.
 Bildnisse siehe Männliche, Weibliche, Selbstbildnisse. Benannte stehen unter ihrem Namen.
 Bilcama Eselin 57.
 Bonus 682.
 Bruynningh 531, 536, 586 ff.
 Callisto 140.
 Christus, Einzelfigur 496, 688.
 Christi Anbetung d. d. drei Könige 397, 570.
 Christi Anbetung d. d. Hirten 374.
 Christi Auferstehung 132, 144, 145, 214, 228.
 Crucifixus 485.
 Christus u. d. Ehebrecherin 179, 223, 300.
 Christus in Emmaus 82, 375; (Louvre) 409.
 Christi Flucht nach Aegypten 214, 784.
 Christi Grablegung 202.
 Christi Himmelfahrt 181, 214, 456.
 Christus u. d. Jünger im Sturm 144, 562.
 Christi Kreuzabnahme 200, 205, 206, 214, 357, 445, 448, 474, 475.
 Christi Kreuzaufrichtung 205.
 Christus u. Magdalene (Noli me tangere) Braunschweig 220, 222, 294, 319, 374, 398, 478, 491.
 daselbe, Budingham-Palast 219, 220, 398, 478.
 Christus a. d. Marterssäule 455.
 Passionsjzenen 179, 205, 219, 244.
 Christus vor Pilatus 566.
 Christus u. d. Samaritaner 482.

Christi Tempelbarstellung 53, 179, 223, 300, 568.
 daselbe (Hamburg) 136.
 Christus u. d. Zinsgroßhcn 616.
 Daey, Martin u. seine Frau 181, 312.
 Danaë (St. Petersburg) 318, 385, 443 ff, 759.
 Daniel 409.
 David u. Absalom 335, 386, 620, 752.
 David, f. a. unter Saul
 Dexter 526.
 Diana im Bad 219, 443.
 Diana u. Aktäon 300, 385.
 Frau Doomer 266.
 Doppelbildnisse 150, 204 (f. a. Anselo, sogen. Pantraas, Schiffsbaumeister, Selbstbildnisse).
 Eintracht des Landes 329, 438, 507.
 Esther u. Ahasver 607.
 Europa, Raub der 139.
 Fahrenträger 149, 150.
 Familienbild, Braunschweig 506, 607 ff, 624.
 Familienbild mitaffe 206.
 Heilige Familie 228, 232, 373.
 Kassel (Holzbaderfamilie) 303.
 Louvre (Menuisier) 233, 462.
 München 53.
 Berlin (Nabnung zur Flucht) 373.
 Peteraburg 376.
 Flora (Ducleuch) 149, 180, 182, 204.
 St. Petersburg 199.
 Frauenporträte, siehe weibliche Bildnisse.
 Ganymed 140, 189, 318, 562.
 Geldwechsler 57.
 Gewappmeter, siehe Krieger.
 Greisenbilder 182.
 Sagens Ausweisung 219, 222, 294, 306.
 Halbfigurenbilder 231.
 Sogen. Hanna (Oldenburg) 53, 462.
 Herrenbildnisse, siehe Männliche Bildnisse.
 Hintergründe 749.
 Homer 496, 510.
 Mann mit Homerbünte (Aristoteles) 534 f.
 Interieurjzenen 232.

Jakobsegen 412. 419. 430 ff. 566.
 Jakob mit dem Engel ringend 429.
 Jakob und der blutige Rock Josephs 429.
 Jeremias in der Höhle 50.
 Johannis des Täufers Predigt 138. 144.
 182. 300. 308. 562.
 Joseph und die Frau des Potiphar 383.
 Isaak und Esau 759.
 Judas vor dem Hohenpriester 227. 270.
 Sogen. Judenbraut (Amsterdam) 292. 607.
 624.
 Kinderbilder, Mädchen 383.
 Kleopatra 616.
 Krieger (Gewappener) 416. 617.
 Geharnischter (Glaagow) 416. 417.
 Mann mit Helm, siehe Adrian.
 Landschaften 138. 249 ff. 479. 577 ff. 689.
 Lutretia 612. 624.
 Lutma 763.
 Manasse ben Israel 686.
 Männliche anonyme Bildnisse 218. 227.
 380. 416. 462. 521. 528. 537.
 Herr mit dem Falken (Westminster)
 257.
 Ganze Figur stehend (Kassel) 401.
 Jüngling am Fenster (Kopenhagen)
 588.
 Sogenannter Sobieski 414.
 Schreibender Herr (St. Petersburg)
 520.
 Junger Mann mit Stock (Louvre) 524.
 Bildnis bei Jusupof 527.
 Lesender junger Mann (Wien) 588.
 Manoah 214. 300. 329. 346. 380. 408.
 471. 564.
 Mariae Zeimsuchung 219. 221. 222. 229.
 294. 398.
 Matthäus 688.
 Mönche 687.
 Moses mit den Gesetztafeln 429.
 Moses Fingung 219. 300.
 Münzensammler 196.
 Nachtwache 20 ff. 241 ff. 268 ff. 280 ff.
 370. 371. 386. 397. 401. 405. 438.
 448. 496. 498. 506. 514. 561. 585.
 610. 737 ff.

Nägelschneidende Frau 511. 589.
 Noli me tangere f. Christus und Mag-
 dalene.
 Tonne von Epinal 687.
 Ochsenstudien 228. 229. 415.
 Orientalen 205. 324.
 Ovid, Fabeln 428.
 Paulus 136. 196. 688.
 Sogen. Pantas und Frau 282.
 Petri Verleugnung 429.
 Pfauenstudien 228—230.
 Philosophen 182. 207. 232. 588.
 Prophetin Hanna 53. 462.
 Proserpina, Raub der 50. 139.
 Sogen. Kabbiner 205. 377. 402.
 Rohrbommeljäger 231.
 Samariter 136. 251. 376. 408. 409. 455.
 Sastia, Kassel 197. 587.
 Berlin 377.
 Dresden 85. 198. 377.
 Doppelporträt, siehe Selbstbildnisse.
 Saul und David 419. 511. 566.
 Schiffsaumeister und Frau 72. 282. 520.
 Sogen. Schwester Rembrandts 80.
 Selbstbildnisse 182.
 Jüngere: Berlin 260. 539.
 Kassel 227. 260. 377. 520.
 Cambridge 416.
 Dresden, Doppelbild mit Sastia 85.
 149. 198. 204. 230. 234. 236. 260.
 282. 328. 538. 561. 629.
 Florenz, Pitti 538.
 London 262. 347.
 Paris 262.
 Späte Selbstbildnisse: Berlin 541.
 Buccleuch 540. 542.
 Carstanjen 538. 542.
 Kassel 262. 540.
 Florenz, Uffizien 541.
 Fried 429. 540.
 Iwengb 540.
 Kinnaird 541. 688.
 London 541.
 Paris 541.
 Wien 540.

Simfon 204. Kleines frühes Bild 228.
 Hochzeit 153. 228. 234. 328. 396. 501.
 701.
 Blendung 149. 214. 356. 388. 448.
 478. 563.
 Simfon drohend 149. 292.
 Jan Sir 517. 531. 587.
 Sogen. Sofonias 204. 238.
 Stallmeisters, siehe Wardeine.
 Stilleben, Hafen usw. 195. 228. 229.
 230. 420.
 Studentörste 182.
 Susanna Berlin 378. 382. 485. 487.
 Haag 224. 306. 318.
 Paris 148. 382. 391.
 Thomas, ungläubiger 151.
 Tobias' Familie, Berlin 374. 504.
 Glasgow 480. Paris 147. 214. 372.
 Richmond 374.
 Uytendogaert 686.
 Venus 456.
 Verkündigung an die Hirten 138. 214.
 Verlorener Sohn 566. 619 ff.
 Verschwörung des Civilis 300. 301. 331.
 358. 438. 466 ff. 498. 508 ff. 566.
 Wardeine der Tuchmacher 278. 331. 432.
 438. 466 ff. 497 ff. 610. 744.
 Weibliche anonyme Bildnisse u. Figuren.
 Sitzende Frau bei der Toilette 419.
 Dame mit Säcker: London, Budings-
 hams-Palast 287. 292. 463.
 London, Iveagh 287; Westminster
 287; Kassel 371; Paris (salon carré)
 522; Verschiedene 218. 292. 462. 587.
 610. 624.
 Wijmer, Anna 266.
 2. Radierungen.
 Abraham und die Engel 480.
 Abrahams Opfer 480. 481.
 Adam und Eva 148. 452. 789.
 Alte 453 ff.
 Allegorie 455. 486. 507.
 Asseln 378.
 Baende Männer 406.
 Bettler 404. 496.
 Bonus 378. 682.

Christus: Verkündigung an die Hirten
 144. 147. 250. 300; Anbetung durch
 die Hirten 381; Darstellung im Tempel
 (B 49) 292. 570; daselbe (B 80) 570.
 617; Flucht nach Agypten 380. 381;
 Unter den Schriftgelehrten 402; Aus-
 treibung der Händler 147. 780; Heilt
 Kranke (Hundertguldenblatt) 298. 308.
 390 ff. 519; Samariterin am Brunnen
 292. 607; Auferweckung des Lazarus
 (große) 151. 398. 470. 563; (Kleine)
 406; Predigt 399. 494. 496; Am Öl-
 berg 480; Vor dem Volk (Ecce homo)
 151. 292. 304. 398. 478. 477. 482;
 Spätes Ecce homo (Christus und
 Barabbas) 482 f. 496; Drei Kreuze
 484; Kreuzabnahme 406. 478; Grab-
 legung 476.
 Clement de Jonghe 528. 761.
 Coppenol 497. 521.
 Danaë 445.
 Daniel 690.
 David 398.
 Diana 445.
 Dreitönigsabend 381.
 Faust 528. 689.
 Fortuna 77. 506.
 Francen 265.
 Heiliger Franz 208. 480. 501. 519.
 Goldschmied 758.
 Goldwäger 265.
 Haaring 521. 527. 707.
 Haaring jun. 531.
 Hieronymus 208. 235. 480.
 Hundertguldenblatt, siehe unter Christus.
 Johannes des Täufers Enthauptung 292.
 306. 789.
 Joseph erzählt seinen Traum 270.
 Joseph und Potipbars Weib 149.
 Landschaften 479; Drei Bäume 251. 577;
 Ormal 335.
 Liebespaar und Tod 264.
 van der Linden 663. 711.
 Löwin'agd 406.
 Lutma 521. 525. 758.
 Männliche Figuren, Halbfigur 378.

Manasse ben Israel 689; Illustrationen
 zu Manasse 450. 659. 690.
 Mariä Tod 574. 759.
 Medea 423. 780.
 Meermuschel 488.
 Petrus und Johannes 784.
 Phönix, sogen.; siehe Allegorie.
 Samariter 143.
 Schulmeister 850.
 Selbstbildnisse 203. 414. 801. 839.
 Sir 205. 379. 406. 859. 888. 707;
 Illustrationen zu Sir 390.
 Sujets libres 451.
 Sylvius 298.
 Synagoge 402.
 Taufe des Kämmerers 406.
 Tholin 821. 827.
 Tobias, der alte 398; Familie 147. 292.
 Ulyssesbogart 265.
 Verlorener Sohn 619.
 Weibliche Figuren 200.
 3. Zeichnungen.
 Allgemeines 133. 876.
 Abraham und Hagar 444.
 Abraham und Gottvater 481.
 Amsterdamer Kathausruine 479.
 Anatomie Deyman 495.
 Architektur 483.
 Christi Abendmahl 440.
 Daniel in der Löwengrube 408.
 Hundertgultenblatt 400.
 Köpfe 821.
 Landschaften 479.
 Löwen 409.
 Samariter 685.
 Saskia 81.
 Susanna 471.
 Titia 258.
 Verlorener Sohn 619.
 Waerine der Tuchmacher 516.
 Nachzeichnungen nach Gemälden von
 Kaitman 130.
 Nachzeichnungen nach Gemälden von
 Leonardo 469.

Xenan 870.
 Xeni, s. Guido.
 Reynolds 289. 319. 329. 417. 447. 452.
 628. 719.
 Xibera 508.
 Ricci 850.
 Rivet 82.
 Robert-Steury 382.
 Rodenburg 128.
 Rodrigues 681.
 Roghman 388.
 Romano 775.
 Rosso 878.
 Rothe 601.
 Rouffseau 725.
 Rubens 74. 104. 140. 150. 108. 201. 229.
 278. 302. 319. 327. 337. 412. 448. 447.
 448. 454. 456. 460. 472. 473. 524. 534.
 549. 560. 562. 573. 585. 586. 596. 605.
 632. 665.
 Ruffo 176.
 Ruissael 170. 173.
 Rumohr 727.
 Rustin 570. 629.
 Ruytenburch 247 ff. 310 ff.
 Sabbatai, Jewi 657. 672.
 Sabunde 674.
 Sainte-Beuve 22.
 Salvator Rosa 84.
 Sandrart 82. 124. 136. 142. 200. 225. 228.
 257. 259. 439. 442. 514. 693. 713. 761.
 Saskia 80. 85. 243. 564. 695 f.
 Scaliger 88. 89. 644.
 Scheltema 694.
 Schiller 719. 721.
 Schlegel (Brüder) 720. 723.
 Schlegel, Karoline 721.
 Schnaase 198. 631.
 Schooten 86. 244.
 Schopenhauer 458. 615. 717. 720. 722. 751.
 Schröder, A. 780.
 Schurman 81. 672 f.
 Scorel 273. 784.
 Scribnerius 61.
 Sebastian del Piombo 849. 883.

Segers 183.
Shakespeare 118. 120. 141. 149. 152. 207.
392. 394. 407. 529. 625.
Simmel 30. 629.
Simons f. Menno.
Sir 396. 713.
Sluter 512.
Smith 201. 289. 295. 321. 304. 531.
Sorbière 61. 441. 602. 664.
Sozzini 648.
Spilberg 313. 439.
Spinoza 634. 639. 651. 662. 681.
Spranger 778.
Steen 161. 234. 237. 302. 450.
Swanenburg 47.
Sylvius 636. 686.

Tacoa 774.
Tacitus 467.
Taine 628.
Talleyrand 540.
Teellink 669.
Tengnagel 764. 769.
Teniers 663.
Terborch 511. 533.
Tholin 422.
Thoma 263.
van Thullen 507.
Tintoretto 148. 446. 492. 874 f.
Titze 780.
Titus 364. 698 f. 709 f.
Tizian 121. 141. 142. 167. 217. 225. 258.
302. 319. 345. 349. 421. 470. 523. 577.
596.
Torenvliet 132.
Torrentius 666.
Trautmann 294.
Tulp 657.
Turner 253. 387.

Hyllenburg 63.

Valdenburg 764.
Valdert 277.
Valentin 84.
Vasari 167. 421. 719.
van Veen 62.
Velazquez 51. 54. 143. 160. 168. 172.
209. 300. 304. 327. 336. 345. 349. 368.
444. 446. 477. 524. 560. 583. 604.
van der Velde 169. 173.
Vermeer 174. 386.
Veronese 146. 345.
Verrocchio 719. 774.
Vetter 761.
Vianen 761 f. 779.
Vico 773.
Victorinus 105.
Viktors 415. 610.
Virgil 182.
Vischer, Friedrich 613.
Vischer, Peter 766.
Vondel 104. 112. 114. 216. 331. 489. 687.
715.
Vos 117.
Vossius 60. 66. 644. 646.
Voet 643. 651. 669.
de Vriendt 777 f.
de Vries 778.

Waagen 5.
Wadenroder 719. 726.
Wagner, Richard 613. 678.
Weenix 231.
Weber 779.
Wieland 583.
Wienberg 217.
Wijff 663.
Witsen 705. 714.
Wouwerman 629.

Zuccari 166. 775.
Zülich 776. 778.

GETTY CENTER LIBRARY

ND 653 RA 149
v.2 c.1
Reisbrandt /

Neumann, Carl, 1860-

MAIN

BK5



3 3125 00285 1976

