



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

X.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60377)

oder später. Unsere Schule weiss vieles, sie verausgibt ihre Kräfte damit, auf weiten Reisen nach neuen Eindrücken zu suchen; ihre Grundlage an ernstem Studium und an Skizzen ist sehr bedeutsam und ist sogar so reich, dass sie in ihnen allein ihre Befriedigung findet, dass sie in ihnen sich vergisst und dass sie in dem Bestreben, neues Material zu sammeln, Kräfte verzettelt und verausgibt, die sie besser auf eine neue Gestaltung wahrer Kunstwerke verwenden würde.

Jedes Ding hat seine Zeit und an dem Tage, da die Maler und die Leute von Geschmack sich überzeugen werden, dass selbst die besten Skizzen der Welt nicht imstande sind ein gutes Bild aufzuwiegen, an diesem Tage wird die öffentliche Meinung noch einmal sich auf sich selbst besonnen haben. Und das ist immer der sicherste Weg, zu einem Fortschritt zu gelangen.

X.

Ich fühle mich stark versucht, die „Anatomie“ mit Stillschweigen zu übergehen. Es ist ein Bild, das man sehr schön, durchaus originell und beinahe vollkommen finden müsste, dafern man nicht in den Augen einer grossen Zahl sehr ernsthafter Bewunderer eines schweren Vergehens gegen das Herkommen und gegen den gesunden Menschenverstand schuldig erscheinen wollte. Mich hat das Bild sehr kalt gelassen, so leid es mir auch tut, dies Geständnis abzulegen. Und nachdem dies einmal ausgesprochen ist, werde ich notwendigerweise mich näher erklären, oder wenn man will, rechtfertigen müssen.

Vom historischen Standpunkt aus betrachtet kommt der Anatomie das grösste Interesse zu, da das Bild bekanntlich von ganz ähnlichen, inzwischen verloren gegangenen, oder aber noch erhaltenen Bildern abstammt, mithin Zeugnis ablegt von der Art, wie ein Mann, dem eine solche Zukunft beschieden war, die Versuche seiner Vorläufer sich zu eigen machte. Von diesem Gesichtspunkte aus gesehen kann es mit vielen anderen von gleicher Berühmtheit zusammen als Beispiel dienen für das Recht, das man hat, das Gute zu nehmen, wo man es findet, dafern man ein Shakespeare ist, ein Rotrou, Corneille, Calderon, Molière oder Rembrandt. Man beachte wohl, dass in dieser Liste von Schaffenden, für die die Vergangenheit arbeitet, ich nur einen einzigen Maler anführe und dass ich sie doch alle nennen könnte. Die Zeit aber, zu der das Bild gemalt ist, der Geist, von dem es getragen, die Vorzüge, denen es zum Ausdruck dient, sie alle legen Zeugnis ab von dem Weg, den er durchlaufen seit jenen ersten unsicher tastenden Versuchen, wie sie uns in zwei weit überschätzten Bildern des Museums im Haag entgentreten: der Darstellung im Tempel und dem Porträt eines jungen Mannes, das zweifellos von ihm zu stammen scheint und das auf alle Fälle das Porträt eines Kindes ist, das nicht ohne einige Ängstlichkeit von einem Kinde ausgeführt wurde.

Erinnern wir uns, dass Rembrandt ein Schüler ist von Pinas und Lastmann, und haben wir auch nur ein oder zwei Bilder der genannten Maler im Gedächtnis, so will es mir scheinen, als sollte das Neue, das uns

Rembrandt im Anfang seiner Entwicklung gewahren lässt, uns weniger in Verwunderung setzen. Geben wir der Wahrheit die Ehre, so zeigen weder die Erfindung noch der Gegenstand der Darstellung, noch auch jene malerische Vermählung kleiner Figuren mit einer grossen umgebenden Architektur, so zeigen weder der Typus und die Lumpen dieser jüdischen Gestalten, noch auch schliesslich der leicht grünliche Dunst und das schweflige Licht, das diese Bilder erfüllt, irgend etwas ganz Unerwartetes, mithin irgend etwas, das ihm ganz allein angehört. Wir müssen schon bis zum Jahre 1632 vordringen, d. h. eben bis zur Anatomie, um endlich etwas zu gewahren, das wie die Offenbarung einer selbständigen Entwicklung anmutet. Und auch hier noch ist es von Wichtigkeit, nicht nur gegen Rembrandt, sondern auch gegen alle andern gerecht zu sein. Wir werden uns erinnern müssen, dass im Jahre 1632 Ravesteyn zwischen 50 und 60 Jahre alt war, dass Franz Hals im 48. Lebensjahr stand und dass in den Jahren zwischen 1627 und 1633 dieser gewaltige und erstaunliche Könner die bedeutendsten und die vollkommensten seiner schönen Werke geschaffen hatte.

Es ist richtig, dass beide, vor allen Dingen aber Hals, das waren, was man Maler des Äusseren nennt. Ich meine damit, dass das Äussere der Dinge sie stärker fesselte, als deren innerer Gehalt, dass sie einen besseren Gebrauch zu machen wussten von ihrem Auge, als von ihrer Einbildungskraft, und dass die einzige Umgestaltung, die sie mit den Vorbildern der Natur vornahmen, darin bestand, diese elegant zu sehen in Farbe und

Haltung, charakteristisch und wahr, und sie wiederzugeben mit sorgfältigster Palette und mit sicherster Hand. Es ist auch weiter richtig, dass das Mysterium der Form, des Lichtes und des Farbentons sie nicht beherrscht und gefangen genommen hatte und dass sie, ohne tiefgehende Analyse und nach schnellem Eindruck ausschliesslich das malten, was sie sahen, dass sie weder viel Schatten zum Schatten, noch viel Licht zum Licht hinzufügten, so dass die grosse Entdeckung Rembrandts auf dem Gebiete des Helldunkels bei ihnen eine Art geläufiger Ausdrucksweise geblieben, nicht aber zum ausserordentlichen und sozusagen poetischen Ausdrucksmittel geworden war. Aber es ist nicht weniger richtig, dass, wenn man Rembrandt in diesem Jahre 1632 neben seine Lehrer stellt, die ihn in nachhaltiger Weise beeinflusst und neben Meister, die ihm an praktischer Geschicklichkeit und an Erfahrung weit überlegen waren, die Anatomie unfehlbar einen guten Teil ihres absoluten Wertes einbüßen muss.

Der wahre Vorzug des Werkes beruht darin, eine Etappe zu bezeichnen in der Entwicklung des Meisters; es bedeutet einen grossen Schritt vorwärts, lässt mit vollster Deutlichkeit die Ziele erkennen, die er sich gesteckt, und wenn es auch noch nicht erlaubt, alles das zu ermessen, was er einige Jahre später bedeuten sollte, so lässt es das alles doch zum erstenmale ahnen. Der Keim der Rembrandtschen Kunst ist es, der uns hier entgegentritt: man könnte es wohl bedauern, dass das schon er selbst sein soll, und es hiesse ihn verkennen, wollte man ihn nach dieser seiner ersten

Probe beurteilen. Da der Gegenstand schon in derselben Darstellung behandelt worden war, mit einem Seziertisch, einem Leichnam in der Verkürzung und einer Lichtwirkung, die in gleicher Weise den Mittelpunkt der Darstellung hervorgehoben und betont, so verbleibt als Verdienst Rembrandts nur noch das eine, dass er den Vorgang vielleicht besser behandelt, sicherlich aber feiner gefühlt hat. Ich will mich nicht soweit versteigen, nach der metaphysischen Bedeutung einer Scene zu suchen, wo die malerische Wirkung und die aus einem warmen Herzen stammende Feinfühligkeit des Malers genügen, um alles zu erklären; denn ich habe niemals all den Gehalt an Philosophie verstanden, den man in diesen ernsten und einfachen Köpfen und in diesen unbewegten Persönlichkeiten hat finden wollen, die vor uns stehen, als stünden sie — und das ist ein offensichtlicher Fehler — in symmetrischer Weise Modell für Porträts.

Die lebendigste Gestalt des Bildes, die wahrste und die, die am besten „herausgekommen“, wie man sagen könnte, wenn man denkt an all die Zustände, die eine gemalte Figur nacheinander durchlaufen muss, um in die Wahrhaftigkeit der Kunst einzugehen; die ähnlichste auch schliesslich ist die des Dr. Tulp. Unter den andern sind solche, die nur halb zu leben scheinen, die Rembrandt auf halbem Wege im Stich gelassen und die weder gut gesehen, noch gut gefühlt, noch auch gut gemalt sind. Zwei andere dagegen, und ich könnte vielleicht drei zählen, wenn ich die Nebenfigur des Hintergrundes mit dazu rechnete, sind, betrachtet man

sie recht, Gestalten, in denen am deutlichsten jene Fern-Perspektive, jenes Lebendige und Fliessende, Unbestimmte und Leidenschaftliche zum Ausdruck kommt, das das ganze Genie Rembrands bedeuten sollte. Sie sind grau, gewischt, einwandfrei in der Konstruktion, ohne alle Sichtbarkeit der Kontur, aus dem Inneren heraus modelliert, durchaus lebendig und zwar von einem ganz besonderen, ganz ungewöhnlichen Leben, das Rembrandt, und ganz allein er, unter der Oberfläche des äusseren Lebens, entdeckt hat. Es ist das gewiss sehr viel, da man auf Grund dieser Beobachtung schon von der Kunst Rembrandts und von seiner Methode, wie von einer vollendeten Tatsache, sprechen könnte; aber es ist zu wenig, wenn man an all das denkt, das ein vollkommenes Werk von Rembrandt enthält, und wenn man sich die ausserordentliche Berühmtheit des vorliegenden Werkes vergegenwärtigt.

Der allgemeine Ton ist weder kalt noch warm; er wirkt leicht gelblich. Der Farbeauftrag ist dünn und hat nur wenig Leuchtkraft. Die Wirkung ist lebendig, ohne wirklich stark zu sein und nirgends, weder in den Stoffen, noch im Hintergrund, noch in der Atmosphäre, in die der Vorgang gehüllt ist, erscheinen Arbeit oder Ton von besonderem Reichtum.

Was den Leichnam anlangt, so wird allgemein zugegeben, dass er aufgedunsen ist, schlecht konstruiert, und dass er einen Mangel an wirklichem Studium verrät. Neben dem genannten habe ich noch zwei weitere sehr viel ernstere Mängel hervorzuheben: zunächst, dass, dieser Leichnam, abgesehen von seiner weichlichen und

sozusagen eingeweichten Blässe, keinen Toten darstellt; er hat von solchem weder die Schönheit, noch die Hässlichkeit, weder die charakteristischen Zufälligkeiten, noch auch die fürchterlichen Accente; er ist gesehen worden mit gleichgültigem Auge, mit achtloser, unaufmerksamer Seele. Und zum andern — und dieser Fehler ist ein Ergebnis des ersten — ist dieser Leichnam, und man darf sich darüber nicht täuschen, nichts anderes, als eine Lichtwirkung, ein fahles Licht in einem dunklen Bilde. Und wie ich es später noch näher auseinandersetzen will: diese Vorliebe für das absolute Licht, wie es unabhängig vom belichteten und, ich möchte sagen, ohne Gnade für den belichteten Gegenstand sich geltend macht, sollte sein ganzes Leben hindurch, je nach Lage des Falls, Rembrandt entweder die besten oder aber die verhängnisvollsten Dienste leisten. Hier zum erstenmale hat seine fixe Idee ihn offensichtlich in die Irre geführt, da sie ihn dazu verleitet, etwas anderes zu sagen, als was er eigentlich zu sagen hatte. Er sollte einen Menschen malen und er hat sich um die menschliche Form nicht gekümmert; er sollte den Tod malen und er hat den Tod vergessen, um auf seiner Palette nach einem weisslichen Ton zu suchen, der das Licht bedeuten sollte. Ich hoffe, man wird es mir glauben, dass ein Genie wie Rembrandt sehr häufig aufmerksamer, tiefer bewegt, und ernster als hier inspiriert gewesen ist von dem Gegenstand, den er wiederzugeben sich vorgenommen.

Und was das Helldunkel anlangt, davon die Anatomie ein erstes und ungefähr bündiges Beispiel bietet, so

werde ich noch bessere Gelegenheit finden, davon zu sprechen, wenn wir dieses Helldunkel an anderer Stelle zu machtvollstem Ausdruck intimster Poesie oder neuer plastischer Gestaltung erhoben sehen werden.

Ich fasse all das Gesagte zusammen und glaube aussprechen zu dürfen, dass, zum Glück für seinen Ruhm, Rembrandt, selbst in dieser Art, entscheidendere Dinge zu geben gewusst hat, die das Interesse für dieses erste Bild erheblich abschwächen müssen. Und ich will noch hinzufügen, dass, wenn dieses Bild von kleinem Format wäre, es beurteilt werden würde als ein schwaches Werk und dass, wenn das Format des Bildes ihm einen ganz besonderen Wert verleiht, es doch nicht imstande ist, ein Meisterwerk daraus zu machen, wie doch so oft versichert worden ist.

XI.

Wie ich es schon gesagt habe, ist Haarlem die Stadt, wo ein Maler, der auf der Suche ist, nach schönen und lehrreichen Vorbildern, sich die Freude verschaffen sollte, Franz Hals zu sehen. Überall anders, in unseren französischen Museen oder privaten Sammlungen, in den Galerieen und Sammlungen Hollands, erscheint dieser glänzende und sehr ungleichmässige Meister verführerisch, liebenswürdig, geistreich, sogar etwas leichtfertig, aber die Vorstellung, die man sich so von ihm macht, ist weder wahr, noch gerecht. Bei einer solchen Wertung verliert der Mensch in ihm genau so viel, wie der Künstler. Er setzt uns in Erstaunen, er amüsiert uns. Mit einer Geschwindigkeit ohne gleichen, mit