



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

XII.

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

weil er vor schwierigen Aufgaben nach und nach alles gelernt hat. Kein technisches Problem gibt es, das er nicht angeschnitten, entwirrt und gelöst, keinerlei noch so gewagtes Ausdrucksmittel, das ihm nicht schliesslich zur Gewohnheit geworden. Seine ganz aussergewöhnliche Erfahrung ist derart, dass sie nahezu intakt weiterlebt in dieser sonst zerrütteten Organisation. Noch lebt sie in ihm, sich zu offenbaren, und das um so stärker, als der grosse Virtuose verschwunden. Und nun, da er doch nur noch sein eigener Schatten ist, ist es da nicht schon sehr spät, um ihn noch zum Lehrmeister erwählen zu wollen?

Der Irrtum unserer jungen Maler ist daher nur ein Irrtum in der Wahl des richtigen Momentes. Und sie werden zugeben müssen, dass, so gross auch immer die erstaunliche Geistesgegenwart und die lebendige Frische dieses sterbenden Genies sein mögen, so ehrfurchtgebietend diese letzten Bestrebungen seines hohen Alters sind, dass doch die Leistungen eines Meisters von 90 Jahren nicht die besten sind, um als leuchtende Vorbilder zu dienen.

XII.

Durch ein Netz enger Strassen und Kanäle hindurch bin ich bis zur Doelen Straat gewandert. Der Tag geht zur Neige. Ein milder Abend senkt sich hernieder. Laue dunstige Luft. Feiner Sommernebel über den Kanälen. Mehr noch, als in Rotterdam, ist hier die Luft durchtränkt von jenem besonderen Duft, der Holland eigen, der uns sofort sagt, wo wir sind, und

der die Erinnerung an den herben und eigenartigen Geruch eines Torfmoors in uns weckt. Ein Geruch kann alles sagen: Breitengrad, Entfernung die uns vom Pol oder vom Äquator trennt; Kohlendunst oder Duft der Aloë; Klima, Jahreszeit; der Ort, da wir sind, die Dinge, die uns umgeben. Ein jeder, der auf Reisen war, hat diese Erfahrung gemacht. Nur das Land lieben wir wirklich, dessen Rauch würzig ist, und dessen Herdstätten zu unserer Erinnerung sprechen. Ein Land aber, von dem wir nur die Erinnerung an den Dunst und Geruch animalischen Lebens und grosser Menschenmengen bewahren, ein solches Land mag andere Reize haben, und man mag seiner nicht vergessen; erinnern aber wird man sich seiner in anderer Weise. So prägt sich auch Amsterdam uns ein, völlig erfüllt und umhüllt von seinem besonderen, eigenartigen Geruch. Um diese Tageszeit gesehen, in dem Licht der hereinbrechenden Nacht, erscheint die Stadt mit all den Arbeitern auf der Strasse, den zahllosen Kindern vor den Türen, den Kaufleuten vor ihren Läden, mit ihren kleinen Häusern, und vielen Fenstern, ihren Handelsbooten, dem Hafen in der Ferne, dem Reichtum, der ganz isoliert in den neuen Vierteln sich breitmacht, ganz als das Amsterdam wie man es sich vorstellt, wenn man nicht von einem nordischen Venedig träumt, dessen Amstel die Giudecca und dessen Dam ein zweiter Markusplatz wäre — wenn man also von vornherein sich auf Van der Heyden verlässt und nicht an Canaletto denkt.

Altertümlich, eine Bürgerstadt, eng, geschäftig,

dicht bevölkert, mit einem gewissen Etwas von jüdischem Aussehen selbst ausserhalb des Judenviertels — von weniger grandios malerischem Gepräge als das von der Maas aus gesehene Rotterdam, von weniger vornehm malerischem Gepräge als der Haag, und trotzdem malerisch, aber mehr in den Einzelheiten, als im Gesamteindruck. Die tiefe Naivität des Holländers, seine leidenschaftliche Liebe für seine Heimat, sein Verständnis für den Zauber stiller, kleiner Winkel, alles das muss man kennen, um die liebenswürdigen und pikanten Porträts zu verstehen, die uns die holländischen Maler von ihrer Heimatstadt hinterlassen haben. Alle Farben kräftig und eintönig, die Formen symmetrisch, die Fassaden alle vorzüglich erhalten, keinerlei Kunst in der Architektur, die kleinen Bäume der Quais schwächlich und hässlich, die Kanäle schlammig. Man fühlt, dass hier ein Volk sich sesshaft gemacht hat, das es eilig damit hatte, sich einzurichten auf einem Stück eroberten Landes, ausschliesslich darauf bedacht, seine Geschäfte, seinen Handel, seine Industrie und seine Arbeit dort unterzubringen; ein Volk, das keine Zeit hatte für Luxus und Wohlleben, und das niemals, selbst nicht in seinen grossen Tagen, sich damit abgegeben hat, Paläste zu bauen.

Zehn Minuten, die wir auf dem Canale grande von Venedig zubringen, und zehn andere Minuten in der Kalverstraat, sie genügen, um uns alles zu sagen, was die Geschichte zu berichten weiss über diese beiden Städte, über das Genie dieser beiden Völker, über den moralischen Gehalt der beiden Republiken und infolge-

dessen auch über den Geist der beiden Malerschulen. Schon die laternenartigen Häuser, in denen die Fensterscheiben ebensoviel Platz einnehmen und ebenso wichtig zu sein scheinen, als der Stein selbst, die kleinen Balkons, die so sorgsam und ärmlich mit Blumen geschmückt sind und die Spiegel vor den Fenstern; das alles sagt uns, dass dieses Klima einen langen Winter kennt, eine neidische Sonne, ein spärliches Licht und ein sesshaftes und mithin notgedrungen neugieriges Leben. Im Freien wird sich hier die Geselligkeit nicht abspielen; um so lebhafter werden die Vergnügungen innerhalb der vier Wände sich gestalten. Auge, Geist und Seele werden hier jene geduldige bis ins kleinste aufmerksame, gespannte und sozusagen zwinkernde Art annehmen, die Dinge zu sehen und zu gestalten, die allen holländischen Denkern gemein ist, von den Metaphysikern an bis zu den Malern.

Hier also ist die Heimat von Spinoza und Rembrandt. Von diesen beiden grossen Männern, die auf dem Gebiet abstrakter Spekulation und rein geistigen Forschens und Findens die intensivsten Bestrebungen des holländischen Geistes verkörpern, soll nur Rembrandt hier mich beschäftigen. Hier steht Rembrandts Denkmal, hier ist das Haus, das er in seinen glücklichen Jahren bewohnte, hier auch zwei seiner berühmtesten Werke — genug, um manches anderen Ruhm in den Schatten zu stellen. Wo ist das Denkmal seines Zeitgenossen, des Nationalpoeten, Justus Van den Vondel, der zu seiner Zeit an Bedeutung zum mindesten seinesgleichen war? Man sagt mir, es befinde sich im neuen

Park. Werde ich es sehen? Wer geht hin, es zu sehen? Und wo hat Spinoza gewohnt? Was ist aus den Häusern geworden, wo Descartes, wo Voltaire sich aufhielten, wo der Admiral Tromp und der grosse Ruyter gewohnt haben? Was Rubens in Antwerpen ist, das ist Rembrandt hier. Der Typus ist weniger heroisch; Prestige und Souveränität der Stellung sind die gleichen. Nur anstatt in hohen Kathedralen, von reich ausgestatteten Altären in Votivkapellen oder von den strahlenden Wänden eines fürstlichen Museums herab zu glänzen, zeigt sich Rembrandt hier in den kleinen staubigen Zimmern eines einfach bürgerlichen Hauses. So entspricht das Schicksal seiner Werke getreulich seinem Leben. Von dem Haus aus, das ich hier bewohne an der Ecke des Kolveniers Burgwal kann ich nach rechts hin am Ufer des Kanals die rötliche und verrauchte Fassade des Trippenhuis-Museums sehen. Es ist, wie wenn ich durch die geschlossenen Fenster hindurch und in dem milden Licht dieser weichen holländischen Dämmerung all den Ruhm erstrahlen sähe, der geheimnisvoll und bedeutsam um die „Nachtwache“ gesponnen worden ist.

Ich brauche es nicht zu verbergen, dass dieses Werk, das berühmteste, das Holland sein eigen nennt, eines der berühmtesten der ganzen Welt, dass dieses Werk die grosse Sorge meiner Reise bedeutet. Ich fühle mich hingezogen zu dem Bild und bin doch wieder voller Zweifel und Bedenken. Ich kenne kein Bild, über das mehr diskutiert, mehr verhandelt und über das ungereimtere Dinge gesagt worden wären. Nicht

dass es alle die, die es leidenschaftlich beschäftigt, auch wirklich begeistert hat; aber es ist unter der Zahl, wenigstens der Kunstschriftsteller, auch nicht einer, dessen gesunder Menschenverstand vor diesem Bild mit seinen grossen Vorzügen und seinem bizarren Charakter nicht mehr oder weniger ins Schwanken gekommen wäre.

Von dem Titel an, der auf einem Irrtum beruht, bis zur Belichtung des Bildes, für die die Lösung noch kaum gefunden ist, hat man sich darin gefallen, — und ich weiss nicht recht warum — rein technische Probleme mit einer Fülle der verschiedenartigsten rätselhaften Fragen zu komplizieren, die, wenn auch etwas schwieriger als gewöhnlich, mir doch nicht so überaus geheimnisvoll erscheinen wollen. Von der Sixtinischen Kapelle abgesehen ist keiner anderen Malerei je ein so erstaunlich geringes Mass von einfach anspruchsloser Betrachtung zu Teil geworden. Über die Gebühr gerühmt; bewundert, ohne dass hierfür die Gründe angegeben wurden; zuweilen nur angezweifelt, dann aber immer nur sehr zaghaft und immer wie mit einem Zittern. Die Mutigsten, die das Bild behandelt haben, wie einen nicht zu entziffernden Mechanismus, haben dessen einzelne Teile herausgegriffen und einzeln betrachtet, und haben darum doch das Geheimnis seiner Kraft und seiner in die Augen springenden Schwächen in keiner Weise aufzudecken gewusst. Nur in einem Punkte sind sie alle einig; jene, die das Werk mitreisst, und jene, die es verletzt: dass die Nachtwache, ob nun vollkommen oder nicht, jener höchsten Gruppe

angehört, zu der die Bewunderung der ganzen Welt einige beinahe überirdische Kunstwerke, wie ebenso-viele Sterne, vereint hat. Man ist soweit gegangen, die „Nachtwache“ eines der grossen Wunder der Welt zu nennen: one of the wonders of the world; Rembrandt aber, den besten Koloristen, der je gelebt: the most perfect colourist that ever existed; — alles Übertreibungen oder Unwahrheiten, für die Rembrandt nicht verantwortlich gemacht werden kann, und die ganz sicherlich nicht im Geist dieser grossen, aufrichtigen, tiefdenkenden Natur gefühlt sind. Denn besser als irgend ein anderer, wusste er, dass er nichts gemein hatte mit den reinen Koloristen, mit denen man ihn vergleicht, und dass er nichts zu tun hatte mit jener Vollkommenheit, so wie man sie hier verstand.

Will man ihn in wenigen Worten erschöpfen und ihn als Ganzes erfassen — und selbst ein Ausnahmebildd vermag nicht die unerbittliche Ökonomie dieses grossen Genies in Unordnung zu bringen — so steht Rembrandt einzig da in seiner Heimat, wie in allen Landen, in seiner Zeit wie in allen Zeiten; ein Kolorist, wenn man will, aber auf seine Art; ein Zeichner, auch wenn man will, aber ein Zeichner wie kein anderer und vielleicht sogar besser als irgend ein anderer, doch bliebe das zu beweisen; sehr unvollkommen, wenn man an jene Vollkommenheit der Kunst denkt, die die Schönheit der Form ausdrückt und sie mit einfachen Mitteln zu gestalten weiss; aber, ganz abgesehen von seiner Form und Farbe, unserer tiefsten Bewunderung gewiss und wert vermöge gewisser, verborgener Eigen-

schaften, und in seines Wesens tiefstem Kern. Unvergleichlich also in jenem wörtlichen Sinne, dass er niemand ähnelt, und dass er den schlecht verstandenen Vergleichen, denen man ihn unterwerfen will, entchlüpft; und auch in dem weiteren Sinne, dass er nach der Richtung, nach der er sich hervortut, keinen analogen Meister und ich glaube sogar keinen Nebenbuhler hat.

Ein Werk, das ihn verkörpert, so wie er war, inmitten seiner Entwicklung, im Alter von 34 Jahren, genau zehn Jahre nach dem Entstehen der Anatomie, musste notgedrungen zum Träger und glänzenden Ausdruck werden einer grossen Anzahl seiner besonderen Fähigkeiten. Doch folgt daraus noch nicht, dass diese hier sämtlich ihren Ausdruck gefunden, und man darf fragen, ob dieser beinahe erzwungene Versuch nicht gewisse Elemente enthielt, die der Offenbarung dessen widerstrebten, was in ihm war an letzter Tiefe und reichster Begabung.

Die Aufgabe war neu. Das Bild gross und kompliziert. Es sollte — eine in seinem Lebenswerk einzige Erscheinung — zum Ausdruck werden von Bewegung, von lebhafter Gebärde und von lautem Geräusch. Der Vorwurf war nicht von seiner eigenen Wahl. Es war ein gegebenes Porträt-Thema. Dreiundzwanzig bekannte Personen erwarteten von ihm, dass er sie alle deutlich sichtbar male in einer irgendwie gestalteten Betätigung und doch in ihrem Charakter als Milizsoldaten. Dieses Thema war zu banal, als dass er es nicht in gewisser Beziehung historisiert hätte, und andererseits zu klar umschrieben, als dass er viel Erfindung hätte hinein

verlegen können. Er musste, mochte er nun wollen oder nicht, gewisse Typen annehmen und gewisse Physiognomien malen. In erster Linie verlangte man von ihm, dass die Porträts ähnlich seien; und so gross man ihn auch als Porträtisten genannt hat, und so gross er gewiss als solcher nach bestimmten Richtungen hin war, eine formale Exaktheit der Züge ist nicht seine starke Seite. In dieser offiziellen Komposition lag nichts, das seinem visionären Auge entsprechen konnte, seiner Seele, die weit über die Wirklichkeit hinaus verlangte: nichts als die Phantasie, mit der er das Werk zu behandeln gesonnen war, und die doch bei der leisesten Verirrung schon in Phantasterei umschlagen konnte. Sollte er das, was Ravesteyn, was van der Helst, und Franz Hals so frei und so wunderbar gekonnt hatten, mit der gleichen Leichtigkeit und mit gleichem Erfolge vollenden können, er, der doch in allem das Gegenteil war dieser vollendeten Physiognomiker und dieser wunderbaren Könner?

Die Aufgabe war gross. Und Rembrandt gehört nicht zu denen, deren Kräfte durch eine starke Anspannung wachsen, oder zum Ausgleich gelangen. Seine Wohnung war ein finsterner Raum, in dem das wahre Licht der Dinge sich umsetzte in die wunderbarsten Kontrastwerte. Er lebte inmitten der seltsamsten Träumereien, in die diese Gesellschaft von Männern in Waffen einige Verwirrung bringen musste. Während der Ausführung dieser 23 Porträts wird er gezwungen, sich lange Zeit mit anderen und wenig nur mit sich selbst zu beschäftigen. So gehört er weder den anderen

voll an, noch auch sich selbst, geplagt von einem Dämon, der ihn nie verlässt, in Anspruch genommen von Leuten, die ihm Modell sitzen, und die nicht zugeben wollen, dass man sie als Fiktionen behandelt. Wer die traumgefangene und phantastische Geistesverfassung einer solchen Natur kennt, der weiss, dass das nicht die Gelegenheit sein konnte, den Rembrandt seiner besten und tiefsten Momente in die Erscheinung treten zu lassen. Jedesmal, wo Rembrandt sich selbst über seinen Kompositionen vergisst, jedesmal, wo er nicht ganz und gar sich selbst gibt, ist das Werk ein unvollkommenes, und mag es auch ausserordentlich sein, man kann doch a priori sagen, dass es gewisse Mängel aufweisen wird. Diese höchst komplizierte Natur trägt ein zwiefaches Wesen zur Schau, ein innerliches und ein äusseres, und selten ist das äussere das schönere. Der Irrtum, den man bei seiner Beurteilung zu begehen in Versuchung ist, liegt darin begründet, dass man sich sehr oft verirrt, und dass man die falsche Seite in ihm betrachtet.

Ist also die „Nachtwache“ und konnte sie sein das letzte Wort Rembrandts? Ist sie auch nur in ihrer Art der vollkommenste Ausdruck seiner Kunst? Begreift nicht der Vorwurf selbst schon Hemmnisse in sich, und liegen nicht schon in der Anordnung, in der Neuheit der Umstände, Schwierigkeiten für ihn, wie sie sich im Lauf seiner ganzen Entwicklung nicht wiederholt haben. Das ist der Punkt, den es zu untersuchen gilt. Vielleicht, dass sich aus solcher Untersuchung einiges Licht ergibt. Ich glaube nicht, dass Rembrandt dabei irgend etwas verlieren könnte. Nur eine Legende

weniger in der Geschichte seiner Entwicklung, ein Vorurteil weniger in der herrschenden Meinung, ein Aberglaube weniger in der Kritik — das allein möchte das Resultat sein.

Mit all seinem rebellischen Gebaren ist doch der menschliche Geist im tiefsten Grunde von dem Bedürfnis erfüllt, anbetend zu verehren. Skeptisch ja, aber trotzdem gläubig. Sein grösstes Verlangen ist, zu glauben. Seine angeborene Natur verweist ihn darauf, sich zu beugen unter ein Höheres. Seine Herren wechseln und mit ihnen seine Idole; aber mitten hindurch durch diesen Wechsel beharrt sein Geist der Unterwürfigkeit. Er liebt nicht, dass man ihn in Ketten schlage, und schmiedet sich doch selbst seine Bande. Er zweifelt, und verneint, aber er bewundert, und das schon ist eine der Ausdrucksformen des Glaubens; und sobald er erst bewundert, da schwindet auch schon jene Fähigkeit, auf die er doch so stolz zu sein behauptet; die Fähigkeit, klar und frei zu sichten und zu sehen. Ist unter den verschiedenen Formen des politischen, des religiösen und des philosophischen Glaubens noch eine einzige, die er respektiert hätte? Aber zur gleichen Stunde schafft er sich auf dem Wege einer subtilen Umkehr, darin ein prüfendes Auge den unter der Revolte verborgenen Ausdruck eines vagen Bedürfnisses nach einem Gegenstand der Anbetung und Verehrung gewahren würde, auf dem Gebiet der Kunst ein anderes Ideal und einen anderen Kultus, ohne doch zu ahnen, welchen Widerspruch er begeht, wenn er das Wahre leugnet, um vor dem Schönen in die Kniee zu sinken.

Es scheint beinahe, als erkenne er nicht die völlige Einheit der beiden. Die Dinge der Kunst erscheinen ihm als ein Reich für sich, wo sein Geist keine Angst vor Überraschungen hat, und wo seine Bewunderung sich ohne Gefahr hingeben kann. Er sucht darin nach berühmten Werken, umkleidet sie mit höchstem Nimbus, heftet sich an sie, und gibt nicht mehr zu, dass man sie in Frage ziehe. Immer beruht solche Wahl auf einem gutfundierten Grunde: nicht in jeder, immer aber in irgend welcher Beziehung. Geht man die Werke der grossen Künstler seit 300 Jahren durch, so liesse sich wohl ohne Schwierigkeit eine Liste all der Kunstwerke aufstellen, denen dieser Glaube sich zugewandt. Ohne allzu genau zu untersuchen, ob diese Wertungen immer streng exakt sind, würde man doch finden, dass der moderne Geist keine gar zu grosse Abneigung gegen die Konvention hat, und es würde die geheime Vorliebe für das Dogma kenntlich werden angesichts all der Dogmen, davon zu Recht oder Unrecht unsere Geschichte zu künden weiss. Man würde sehen, dass es Dogmen und Dogmen gibt. Jene, über die man sich ärgert und die anderen, die uns zusagen und uns schmeicheln. Niemand fällt es schwer an die Souveränität eines Kunstwerks zu glauben; denn wir wissen, dass es das Produkt eines menschlichen Gehirnes ist. Ein jeder von uns, mag er noch so wenig verstehen, ist doch des guten Glaubens, dass er, weil er das Werk kritisiert und zu verstehen vorgibt, das Geheimnis dieses sichtbaren und tastbaren Dinges hält, das aus den Händen von seinesgleichen hervorgegangen. Wie ist

es entstanden, dieses Werk, das lebendiges Sein zu atmen scheint, geschrieben in einer Sprache, die alle verstehen, gemalt für das Auge des Kundigen, wie für das Auge des einfachen Mannes, dieses Werk das dem Leben selbst so gleicht? Woher stammt es? Was bedeutet die Inspiration? Ist sie eine natürliche, normale Erscheinung oder ist sie ein Wunder? Alle diese Fragen, die viel zu denken geben, werden nirgends wirklich vertieft; der Künstler wird bewundert, der grosse Mann, das Meisterwerk, sie werden in den Himmel erhoben, und damit ist dann alles gesagt. Mit dem unerklärlichen Wachstum eines solchen, gleichsam vom Himmel gefallenen Werkes will niemand sich ernstlich beschäftigen. Und dank diesem Mangel an Gründlichkeit, der bestehen wird, solange die Welt besteht, wird derselbe Mensch, der das Übernatürliche leugnet, ohne es zu ahnen sich beugen eben vor diesem Übernatürlichen.

Dies sind, wie ich glaube, die Gründe für die Macht und die Bedeutung des Aberglaubens im Bereiche der Kunst. Mehr als ein Beispiel liesse sich anführen und das Bild, das ich behandeln will, ist dafür vielleicht das bekannteste und bezeichnendste. Es hat schon einige Kühnheit dazu gehört, um überhaupt einen Zweifel laut werden zu lassen; was ich noch hinzuzufügen habe, wird voraussichtlich noch verwegener erscheinen.