



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Alten Meister**

**Fromentin, Eugène**

**Berlin, 1903**

XIV.

---

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

Verschlossenheit und aus Kontrasten zusammengesetzten Genie zwei Naturen entdecken, die bisher noch niemals recht auseinander gehalten worden sind, die sich indessen widersprechen, und denen wir beinahe niemals gleichzeitig, zur selben Stunde, und im selben Werk begegnen: den Denker, der nur ungern den von der Wahrheit gestellten Anforderungen gerecht wird, während er unvergleichlich ist, sobald keine Verpflichtung zur Wahrhaftigkeit seine Hand hindert; und den Techniker, der wunderbar wird, sobald das Visionäre ihn nicht stört. Die „Nachtwache“, die ihn an einem Tage verkörpert, wo der Widerspruch dieser beiden Naturen den schärfsten Ausdruck annimmt, wäre also weder das Werk seines Geistes, wo er frei, noch das Werk seiner Hand, wo sie gesund war. In einem Wort, es wäre nicht der wahre Rembrandt; aber sehr glücklicherweise für die Ehre des menschlichen Geistes ist er anderswo; und ich meine, dass ich einem so hohen Ruhm keinerlei Abbruch getan, wenn ich in weniger berühmten und doch weit überlegenen Werken die beiden Seiten dieses grossen Geistes, eine nach der andern, in ihrem vollen Glanze gezeigt haben werde.

#### XIV.

Die Kunst Rembrandts bleibt in der Tat ein ungelöstes Rätsel, wenn wir nicht in ihm zwei verschiedene, einander entgegengesetzte Naturen erblicken wollen, die sich gegenseitig stark im Wege sind. Ihre Kraft ist nahezu gleich; ihre Bedeutung lässt keinen Vergleich zu, ihre Ziele aber stehen sich diametral gegenüber.

Sie haben versucht, sich zu vertragen und haben dies erst spät, und unter Bedingungen erreicht, die berühmt, aber sehr selten geblieben sind. Gewöhnlich handelten und dachten sie ein jeder für sich, was ihnen dann immer geglückt ist. All die Versuche, die Wagnisse, die wenigen Misserfolge und schliesslich das letzte Meisterwerk dieser grossen Doppelnatur — die Staelmeesters — sind nichts anderes als der Kampf und die schliessliche Versöhnung seiner beiden Naturen. Die „Nachtwache“ hat uns eine Vorstellung geben können von dem geringen Mass an Verträglichkeit, das zwischen den beiden herrschte, als Rembrandt sich, zu zeitig wohl, anschickte, sie beide am gleichen Werk arbeiten zu lassen. Es bleibt mir noch übrig, sie beide einzeln zu zeigen, einen jeden auf seinem Gebiet. Wenn wir dann sehen, bis zu welchem Grade sie Gegensätze bilden und wie vollkommen doch eine jede in sich ist, so werden wir besser begreifen, warum Rembrandt so viel Mühe hatte, ein Werk zu finden, darin sie beide, ohne einander Eintrag zu tun, sich gegenseitig durchdringen und somit zur einheitlichen Geltung kommen konnten.

Zunächst ist es der Maler, der uns entgegentritt, und den ich den äusseren Menschen nennen möchte: ein klarer Geist, von wuchtiger Hand, von unfehlbarer Logik, in allem der Gegensatz des Romantikers; dem die Bewunderung der Welt sich beinahe rückhaltlos und manchmal, wie ich soeben erst auseinander zu setzen hatte, etwas zu schnell hingegeben hat. Auf seine Art und zu seiner Zeit ist der Rembrandt, von dem ich

Fromentin, Meister von ehemals.

hier spreche, ein Meister ersten Ranges. Seine Art zu sehen ist denkbar gesund; seine Art zu malen wirkt erhebend vermöge der Einfachheit ihrer Mittel; sein ganzes Gebahren bezeugt, dass er vor allen Dingen verständlich und wahrhaftig sein will. Seine Palette ist klar, durchsichtig, von den wahren und wolkenlosen Farben des hellen Tages. Die Zeichnung könnte man über all den andern Vorzügen vergessen, sie selbst aber vergisst nichts. Er ist hervorragend charakteristisch. Er charakterisiert und gibt in seiner feinsten Individualität wieder jeden Zug, jeden Blick, jede Haltung und Gebärde, mit anderen Worten also die normalen Bedingungen und die zufälligen Erscheinungen des Lebens. Seine Technik hat die schlagende Kraft, die Fülle, die edle Haltung, die gedrängte Mache, die Stärke und Knappheit, wie sie den Könnern eigen sind, die in der Kunst der schönen Sprache Meister sind. Seine Malerei ist grau und dunkel, matt, voll, ausserordentlich fettig und saftig. Sie hat für das Auge all den Zauber eines Reichtums, der sich unserm Blick zu entziehen sucht, anstatt sich uns aufzudrängen; und einer Geschicklichkeit, die sich allein durch gelegentliche Beweise eines allergrössten Wissens verrät.

Vergleichen wir sie mit einer Malerei gleicher Art und gleicher Farbenskala, wie sie die holländischen Porträtisten aufweisen, wobei wir nur Hals auszunehmen haben, so werden wir an einer gewissen grösseren Fülle des Tones, an einer gewissen intimen Wärme der Schattierungen, an dem Fluss der Materie, und an der Leidenschaftlichkeit der Mache gewahren, dass ein

brennendes, feuriges Temperament sich hinter der scheinbaren Ruhe der Methode verbirgt. Etwas darin verrät uns, dass der Künstler, der so malt, die grössten Anstrengungen macht, um nicht anders zu malen, dass diese Palette eine Art konventioneller Reinheit aufzuweisen sucht, schliesslich, dass diese fettige und schwere Materie viel reicher im Grunde ist, als sie aussieht und dass, könnten wir sie analysieren, wir in wunderbarer Legierung grosse Mengen flüssigen Goldes darin gewahren würden.

In solch überraschender Form tritt uns Rembrandt jedesmal entgegen, wo er gewissermassen aus sich selbst heraustritt, um gelegentlichen Verpflichtungen gerecht zu werden. So gross ist die Macht eines solchen Geistes, wenn er ernsthaft von einer Welt in die andere hinabsteigt, dass dieser Zauberer dann, als einer der Beredtesten, eine getreue und neue Vorstellung von der äusseren Welt, so wie sie ist, zu geben vermag. Die Zahl der so entstandenen Bilder ist nicht gross. Ich glaube nicht und der Grund dafür liegt auf der Hand, dass irgend eines seiner der schöpferischen Phantasie entstammender Werke jemals dieser Art angehört und diese verhältnismässig unpersönliche Farbe aufzuweisen hat. Auch begegnen wir dieser seiner Art zu fühlen und zu malen nur dann, wo er, freiwillig oder gezwungen, dem gegebenen Vorwurf sich unterordnet. Eine Anzahl unvergleichlicher Porträts wäre hier zu nennen, die in den Sammlungen Europas verstreut sind, und die es wohl verdienten, den Gegenstand einer besonderen Studie zu bilden. Solchen Momenten auch eines völligen Sich-

vergessen, wie es so selten eintrat in dem Leben dieses Mannes, der fast nie sich vergessen konnte, und der nur aus Gefälligkeit sich völlig hingab, solchen seltenen Momenten verdanken wir die Porträts der Galerien Six und Van Loon. Und ich möchte raten, auf diese vollendet schönen Werke zurückzugreifen, wenn man wissen will, wie Rembrandt die menschliche Gestalt behandelte, sobald er aus Gründen, die sich leicht erraten lassen, sich damit abfand, sich ausschliesslich mit seinem Modell zu beschäftigen.

Das berühmteste ist das des Bürgermeisters Six. Es ist datiert vom Jahre 1656, dem verhängnisvollen Jahr, demselben, in dem der gealterte und ruinierte Rembrandt sich auf die Roosgracht zurückzog und aus all seinem Reichtum nur eines rettete, das doch alles andere aufwog: sein intaktes Genie. Man darf sich wundern, dass der Bürgermeister, der seit 15 Jahren in den nächsten Beziehungen zu Rembrandt stand und dessen Porträt dieser schon im Jahre 1647 gestochen hatte, solange gewartet hat, um sich von seinem berühmten Freunde malen zu lassen. Sollte Six vielleicht, bei aller Bewunderung seiner Bildnisse, einigen Grund gehabt haben, an ihrer Porträt-Ähnlichkeit zu zweifeln? Sollte er nicht gewusst haben, wie der Maler früher mit Saskia umgegangen war, mit welcher geringer Gewissenhaftigkeit er sich selbst schon an die 30 oder 40 mal gemalt hatte, und sollte er nicht für sein eigenes Bildnis eine jener Ungenauigkeiten gefürchtet haben, wie er sie öfter als sonst irgend jemand hatte beobachten können.

Sicher ist, dass Rembrandt für dieses Mal, und sicherlich aus Rücksicht für einen Mann, dessen Freundschaft ihn in sein Missgeschick hinein geleitete, sich plötzlich beherrscht, als hätten Geist und Hand niemals die leiseste Abschweifung sich gestattet. Er ist frei, aber gewissenhaft, liebenswürdig und aufrichtig. Nach dieser ganz und gar wahrhaftigen Persönlichkeit macht er ein wahrhaftiges Bild. Und mit derselben Hand, die zwei Jahre vorher, im Jahre 1654, die Bathseba des Museums Lacase, eine seltsame Studie nach dem Leben, gemalt hatte, signiert er eines der besten Porträts, das er je gemalt, eines der grössten Meisterwerke seiner Technik. Es ist mehr Unterordnung in diesem Bilde als Beobachtung. Es ist die Natur, die ihn dirigiert. Die Umgestaltung, die er die Dinge erfahren lässt, ist kaum merklich, und man müsste schon einen lebenden Gegenstand neben das Bild halten, um in dieser so zarten und so männlichen, so geschickten und so natürlichen Malerei überhaupt noch irgend welche Kunstgriffe zu entdecken. Das Bild ist von rascher Ausführung, der Farbauftrag kräftig und glatt, eine Prima-Malerei ohne alles unnötige Relief, flüssig, reich, stark vertrieben und bis ins kleinste ausgeführt. Keinerlei Verirrung, keine Überraschungen, kein Detail, dem nicht die Sorgfalt zugewendet wäre, die ihm zukommt.

Eine farblose Atmosphäre cirkuliert um diese Persönlichkeit, die bei sich zu Hause, in ihrer gewohnten Haltung und ihrer gewohnten Kleidung beobachtet ist. Kein eigentlicher Edelmann, aber doch auch kein Bürger; ein vornehmer Mann, gut angezogen, frei und leicht in

seinem Benehmen, mit ruhigem, sicherem Auge, mit ruhigem Gesichtsausdruck, in dem sich eine leichte Zerstreuung verrät. Er will ausgehen, er hat den Hut schon aufgesetzt und zieht sich eben seine grauen Handschuhe an. Die linke Hand steckt bereits im Handschuh, die rechte ist noch frei. Weder die eine noch die andere ist fertig, und sie könnte es auch nicht sein, so endgültig bringt die Andeutung in ihrer Nachlässigkeit alles zum Ausdruck, was zu sagen war. Hier ist die Genauigkeit des Tones, die Wahrhaftigkeit der Gebärde, die vollendete Kraft und Wucht der Form so gross, dass alles gesagt ist, wie es gesagt sein musste. Alles übrige war Sache der Zeit und der Sorgfalt. Und ich möchte weder dem Maler noch dem Modell einen Vorwurf daraus machen, dass sie sich befriedigt erklärten vor einem so geistvollen Ungefähr. Die Haare sind rötlich, der Filzhut schwarz; das Gesicht ebenso kenntlich an seiner Gesichtsfarbe wie an dem Ausdruck, so individuell wie lebendig. Der Rock ist von zartem Grau; der kurze über die Schulter geworfene Mantel rot mit goldenem Besatz. Rock und Mantel, beide haben ihre eigene Farbe, und die Wahl dieser Farben ist ebenso fein, als ihr gegenseitiges Verhältnis richtig beobachtet ist. Als geistiger Ausdruck entzückend; — als Wirklichkeit durchaus echt; — als Kunst von der allerhöchsten Qualität.

Welcher Maler wäre fähig gewesen, ein Porträt wie dieses zu malen? Den gefürchtetsten Vergleich hält es stand. Man darf sich fragen, ob Rembrandt selbst eine solche Fülle von Erfahrung und von Freiheit, mithin einen derartigen vollen Akkord gereiften Wissens

in dieses Bild hätte legen können, bevor er jene Tiefen seines Strebens und jene Höhen seiner Wagnisse durchmessen, die die arbeitsreichsten Jahre seines Lebens erfüllt hatten. Nichts geht verloren von alledem, darum der Mensch ernstlich strebend sich bemüht; und alles dient ihm schliesslich zum Segen, selbst seine Irrtümer. Es ist der heitere Gemütszustand eines frei gewordenen Geistes, der hier zum Ausdruck kommt, die Ungenierteit einer Hand, die sich gehen lässt, und vor allem eine Art, das Leben zu interpretieren, die nur den Denkern, die den tiefsten Lebensproblemen nachgegangen sind, eigen ist. Unter diesem Gesichtspunkt, und wenn wir an die Versuche in der „Nachtwache“ denken, ist das vollendete Gelingen des Porträts des Bürgermeisters Six, wenn ich mich nicht irre, ein bündiges, unwiderlegliches Argument.

Ich weiss nicht, ob die Porträts von Martin Daey und seiner Frau, die beiden bedeutendsten Werke, die im grossen Saal des Hotel Van Loon hängen, mehr wert oder weniger wert sind, als das des Bürgermeisters. Jedenfalls sind sie überraschender und sehr viel unbekannter, da allein schon der Name der dargestellten Persönlichkeiten sie weniger in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses gerückt hat. Übrigens lassen sie sich nur schwer mit der einen wie mit der anderen Art der Rembrandtschen Kunst in Verbindung bringen. Mehr noch als das Porträt von Six bilden sie eine Ausnahme unter den Werken seiner mittleren Jahre. Und das Bedürfnis, das man hat, die Werke eines Meisters nach irgend einem bestimmten ultra-berühmten Werk zu klassifizieren, hat

ihnen, wie ich glaube, den Ruf von Werken ohne eigentlichen Typus eingetragen, daher sie nur wenig beachtet worden sind. Das eine, das des Gatten, stammt vom Jahre 1634, ist also zwei Jahre später gemalt, als die „Anatomie“; das andere, das der Frau, ist von 1643, ein Jahr nach der „Nachtwache“. Neun Jahre trennen die Bilder von einander, und doch hat es den Anschein, als seien sie zur selben Stunde entstanden; und wenn in dem ersten nichts mehr an die zaghafte, sorgsame, magere und gelbliche Malerei jener Periode erinnert, davon die „Anatomie“ das bedeutsamste Beispiel bleibt, so zeigt das zweite nicht die leiseste Andeutung jener kühnen Neuerungen, mit denen Rembrandt soeben hervorgetreten war. In aller Kürze will ich in Form von Notizen den eigentlichen Wert dieser beiden wunderbaren Werke angeben.

Der Gatte ist stehend dargestellt, in Vorderansicht, in schwarzem Wams, schwarzer Hose, mit schwarzem Filzhut, einem Spitzenkragen, Spitzenmanschetten, Spitzenjabots an den Strumpfbändern und breiten Spitzenrosetten auf den schwarzen Schuhen. Der rechte Arm ist in die Hüfte gestemmt, die Hand unter einem schwarzen, mit schwarzem Atlas verbrämten Mantel verborgen; mit der linken vorgestreckten Hand hält er einen Wildlederhandschuh. Der Hintergrund ist schwarz, der Fussboden grau. Ein schöner, milder und ernster, leicht rundlicher Kopf. Schöne Augen, die uns gerade ansehen. Entzückende, grosszügige, leichte und intime Zeichnung von vollendeter Natürlichkeit. Gleichmässige Malerei von fester Kontur und von solcher Konsistenz und Fülle,

dass der Auftrag dünn oder dick sein könnte, ohne dass man weder mehr noch weniger verlangte; man denke an einen holländischen, intimeren und versammelteren Velasquez. Die Art aber, den Rang der dargestellten Persönlichkeit zu bezeichnen, ist von vollendetster Feinheit; keine Fürstlichkeit, kaum ein grosser Herr, ein Edelmann von guter Geburt, von guter Erziehung, von eleganten Gewohnheiten. Rasse, Alter, Temperament, in einem Wort das Leben in allem, was es an charakteristischen Merkmalen hat, alles das, was der „Anatomie“ fehlte und was später in der „Nachtwache“ fehlen sollte finden wir in diesem Werk, dem wir aufs Wort glauben können.

Auch die Frau ist stehend dargestellt vor einem schwarzen Hintergrund und auf grauem Fussboden und gleichfalls ganz in Schwarz angezogen, mit einem Perlenkollier, Perlenarmband, mit Silberfiligranarbeiten am Gürtel, mit ebensolchen Kokarden auf feinen weissen Atlas-Rosetten. Sie ist mager, blass, von langer Gestalt. Ihr schöner, etwas geneigter Kopf schaut uns an mit ruhigem Auge, und ihre unbestimmte Gesichtsfarbe entlehnt dem Feuer ihres rötlich-schimmernden Haares einen lebhaften Ton. Ein leichtes Schwellen der Taille, das sehr dezent unter dem reichen Fall der Kleidung ausgedrückt ist, verleiht ihr das unendlich achtunggebietende Aussehen einer jungen Matrone. In der rechten Hand hält sie einen schwarzen Federfächer mit goldener Kette; die andere hängt herab, blass, schwächlich, länglich, von wunderbar rassigem Charakter.

Schwarz, grau und weiss: nicht mehr, nicht weniger,

und die Farbgebung ist unvergleichlich. Eine unsichtbare Atmosphäre und doch Luft; eine schwache Modellierung, und doch alles erforderliche und mögliche Relief; eine unnachahmliche Art, genau zu sein, ohne in Kleinlichkeit zu verfallen, die zarteste und feinste Ausführung in Kontrast zu setzen zu breitesten Flächen; und durch den Ton den Wert und die Kostbarkeit der Dinge auszudrücken; in einem Wort eine Sicherheit des Auges, eine Empfindlichkeit der Palette, eine Sicherheit der Hand, die ausreichend wären den Ruhm eines Meisters zu begründen; und all das sind, irre ich mich nicht, überraschende Qualitäten, demselben Mann eigen, der wenige Monate vorher die „Nachtwache“ signiert hatte.

Hatte ich also nicht recht, mich von Rembrandt auf Rembrandt zu berufen? Denkt man sich in der Tat die „Anatomie“ und die „Nachtwache“ in dieser Weise behandelt, mit allem schuldigen Respekt vor dem Ausdruck der Physiognomien, den Kostümen, vor allen typischen Merkmalen, hätten wir dann nicht mit ihnen in solcher Art von Porträtkompositionen ganz ausserordentliche Beispiele vor Augen, denen nachzueifern sich verlohnen müsste? Lief Rembrandt nicht die Gefahr, allzu kompliziert zu werden? War er weniger originell, wenn er bei der Einfachheit dieser schönen Technik stehen blieb? Welche gesunde und kräftige Sprache! Nur wenig von Tradition und so völlig sein eigen! Warum also alles und jedes verändern? War sein Bedürfnis so dringend, sich eine fremde, ausdrucksvolle aber inkorrekte Ausdrucksform zu schaffen, die niemand nach ihm zu sprechen vermocht hat, ohne in Barbarei zu

verfallen? Das sind die Fragen, die sich uns von selbst aufdrängen würden, wenn Rembrandt sein Leben damit zugebracht hätte, seine Zeitgenossen zu malen, wie den Doktor Tulp, den Hauptmann Kock, den Bürgermeister Six und Martin Daey; aber die grosse Sehnsucht und Sorge Rembrandts ging nach anderer Richtung. Wenn der Maler des Äusseren so schnell seine Form gefunden und sozusagen mit dem ersten Anlauf sein Ziel erreicht hatte, so ging es dem schöpferischen Gestalter, den wir bei seinem Werk sehen werden, ganz anders. Dieser war sehr viel schwieriger zu befriedigen, weil er Dinge zu sagen hatte, die sich nicht so behandeln lassen, wie schöne Augen, wie hübsche Hände, wie reiche Spitzen auf schwarzem Atlas, und zu deren Ausdrucksgestaltung keine noch so zwingende Sicherheit des Blicks genügt, keine Klarheit der Palette, keine einfachen, offenen und bestimmten Worte.

Ich denke an den „Barmherzigen Samariter“, den wir im Louvre haben, und ich denke dabei an jene halbtote zusammengeknickte Gestalt, wie sie unter den Schultern gestützt, an den Beinen getragen wird, wie sie bei jeder Vorwärtsbewegung nach Luft ringt, mit nackten Beinen, mit verschränkten Füßen, mit geschlossenen Knien, mit dem einen Arm, der linkisch über der hohlen Brust sich krampft, und mit der blutigen Bandage über der Stirn. Ich denke an dieses kleine, leidende Antlitz, mit dem halbgeschlossenen Auge, dem erloschenen Blick, dem leidenden Ausdruck, mit der einen hochgezogenen Augenbraue, mit dem Mund, aus dem ein Seufzer dringt und den beiden, kaum merklich

geöffneten Lippen, deren Ausdruck eine verhallende Klage vernehmen zu lassen scheint. Es ist spät. Schon haben die Schatten der Dämmerung sich herabgesenkt. Abgesehen von ein oder zwei vereinzelt weichen Lichtern, die auf dem Bilde ihren Standort zu wechseln scheinen, so beweglich und leicht und fein sind sie aufgetragen, ist nichts in dem ganzen Bilde, das die ruhige Einförmigkeit der Dämmerung unterbricht. Kaum dass wir in dem geheimnisvollen Licht des sinkenden Tages zur Linken das wunderbare Pferd gewahren und das Kind mit dem leidenden Ausdruck, wie es sich auf die Fussspitzen stellt, über den Hals des Pferdes hinwegschaut, und, ohne allzuviel Mitleid, mit den Augen diesem Verwundeten zu dem Gasthause hin folgt, der auf dem Wege aufgelesen ward, den man vorsichtig davonträgt, der unter den Händen der Tragenden lastet und der vor Schmerzen stöhnt.

Das Bild ist rauchig, ganz durchtränkt von finsterem Gold, sehr reich in der Untermalung und sehr ernst im Ton. Die Farbe ist schwerflüssig und trotzdem durchsichtig, die Mache ist schwer und trotzdem zart, zaghaft und doch entschlossen, peinlich und frei, sehr ungleichmässig, unsicher, unbestimmt an einigen Stellen und von der erstaunlichsten Sicherheit an anderen. Ich weiss nicht, was es ist, das uns hier zur Sammlung auffordert, und das uns, falls man vor einem so gebieterischen Werk überhaupt zerstreut sein könnte, sofort sagen würde, dass der Künstler selbst merkwürdig aufmerksam und gesammelt war, da er es malte. Man halte sich lange hier auf, man sehe es von weitem und

von nahem an, und betrachte das Bild lange Zeit. Keine sichtliche Kontur, nicht ein einziger Accent einer routinierten Mache, eine äusserste Schüchternheit, die doch keine Unkenntnis ist, und die, möchte man sagen, der Furcht entspringt, banal zu sein, oder dem Wunsch, einen unmittelbaren und direkten Ausdruck des Lebens zu finden. Eine Struktur der Dinge, die ihr eigenes Leben zu leben scheint, beinahe ohne Hilfe der bekannten Formeln, und die ohne jedes fassbare Mittel alles Ungewisse und alles Gewisse der Natur wieder gibt. Nackte Beine und Füsse von einwandfreier Konstruktion. Man kann sie in ihren kleinen Verhältnissen ebensowenig wieder vergessen, als man die Beine und Füsse Christi in der Grablegung Titians je aus dem Gedächtnis verliert. In diesem blassen, mageren und seufzenden Gesicht ist nichts, das nicht ein Ausdruck wäre; ein Ding, das aus der Seele kommt; von innen nach aussen; die Schlawheit, das Leiden und gleichsam die wehmütige Freude, zu sehen, dass man Aufnahme findet, da man sterben soll. Nicht eine Verzerrung, nicht ein Zug, der das Mass überschreitet, nicht ein Pinselstrich in dieser Art, das Unausdrückbare wiederzugeben, der nicht pathetisch und verhalten wäre; und all das beherrscht von einer tiefen Bewegung und wiedergegeben mit ganz ausserordentlichen Mitteln.

Man halte Umschau in der Umgebung dieses Bildes, das keinerlei äusserliche Eigenschaften hat und das sich allein durch die Macht seines Gesamteindruckes von Ferne schon der Aufmerksamkeit derer aufdrängt, die zu sehen wissen. Man durcheile die grosse Galerie,

man gehe sogar bis zum Salon Carré, man sehe sich um bei den stärksten und ersten Meistern, von den Italienern an bis zu den feinsten Holländern, von Giorgione, in seinem Konzert, bis zu Metsu in seiner Heimsuchung; von Holbein in seinem Erasmus, bis zu Terborch und Ostade; man forsche nach bei den Malern der Physiognomie, der Gebärde, bei den Künstlern der gewissenhaften Beobachtung oder der freien Verve; man lege sich Rechenschaft ab über das, was sie beabsichtigen, suche ihr Gebiet abzumessen, suche ihre Sprache abzuwägen, und frage sich dann, ob man irgendwo eine gleiche Intimität des Ausdrucks, eine gleiche Bewegung, eine gleiche Unmittelbarkeit des Gefühls, in einem Wort, ob man irgend etwas findet, das so zart zu erfassen und so zart zu sagen wäre, und das gesagt worden ist mit gleich originellen, gleich gewählten, gleich vollkommenen Worten.

Bis zu einem gewissen Grade liesse es sich wohl definieren, was die Vollendung eines Holbein oder selbst die seltsame Schönheit eines Lionardo ausmacht. Es liesse sich ungefähr sagen, welcher aufmerksamen und starken Beobachtung des menschlichen Antlitzes der erstere die Überzeugungskraft seiner Porträt-Ähnlichkeiten, die Genauigkeit seiner Form, die Klarheit und Wucht seiner Sprache verdankt. Vielleicht liesse sich auch mutmassen, in welcher idealen Welt der hohen Form oder der geträumten Tiefe Lionardo zu ahnen begann, was seine Joconda sein sollte, und wie er aus der Tiefe dieser ersten Konzeption heraus den Blick seines Johannes und seiner Madonnen hervorgeholt hat. Mit

noch geringerer Mühe würden sich die Gesetze der Zeichnung bei den holländischen Nachahmern der Natur aufdecken lassen. Überall ist die Natur da, sie zu unterweisen und zu halten, ihrer Hand sowohl wie ihrem Auge zu Hilfe zu kommen. Aber Rembrandt? Sucht man nach seinem Ideal in dem Reich der höheren Form, so gewahrt man, dass er dort nichts gesehen hat, als geistige Schönheit, aber körperliche Hässlichkeit. Sucht man nach seiner Basis in der Welt der Wirklichkeit, so entdeckt man, dass er aus dieser alles aussondert, was den anderen gedient hat, dass er all das ebenso gut kennt, dass er es aber nur von ungefähr ansieht, und dass, wenn er es seinen Bedürfnissen anpasst, er sich ihm doch niemals wirklich unterordnet. Und doch ist er natürlicher, als jeder andere, wenn er auch der Natur ferner steht, vertraulicher, wenn auch in keiner Richtung der Erde verhaftet, trivialer und doch ebenso vornehm, hässlich in seinen Typen, ausserordentlich schön in dem geistigen Gehalt seiner Gesichter, von geringerer Handfertigkeit, also nicht so dauernd und gleichmässig sicher seines Erfolges, und doch von einer so erstaunlichen, so fruchtbaren und so umfassenden Geschicklichkeit, dass sie das ganze Gebiet umfassen kann vom „Barmherzigen Samariter“ bis zu den „Staelmeesters“, von dem „Tobias“ bis zur „Nachtwache“, von der „Tischlerfamilie“ bis zu den Porträts des Bürgermeisters Six und des Martin Daey, also vom reinen Gefühl zum beinahe rein äusserlichen Ausdruck, und von allem, was es Intimes gibt, bis zur stolzesten, erhobensten Höhe.

Und was ich hier mit Bezug auf den „Barmherzigen Samariter“ sage, das gilt auch vom „Tobias“; und es gilt mit noch grösserem Recht von den „Jüngern zu Emmaus“, einem Wunderwerk, das allzusehr verloren ist in einem Winkel des Louvre, und das man doch unter die Meisterwerke des Meisters zählen muss. Dieses kleine unscheinbare Bild, von matter Farbe, von einer bedachtsamen, beinahe linkischen Zeichnung würde genügen, um ein für allemal die ragende Grösse eines Mannes festzulegen. Ganz abgesehen von dem Jünger, der da versteht, und der die Hände faltet, abgesehen auch von jenem anderen, der überrascht die Serviette auf den Tisch legt, Christus direkt ins Gesicht sieht, und der klar das zum Ausdruck bringt, was man in der Umgangssprache durch einen Ausruf des Erstaunens wiedergeben würde — abgesehen auch von dem jungen Diener mit den schwarzen Augen, der eine Schüssel bringt, und der nur das eine sieht, einen Mann, der da essen sollte, der nicht isst und der statt dessen die Hände faltet — abgesehen von alledem könnte man von diesem unvergleichlichen Bilde allein die Figur Christi bewahren und es wäre das genug. Wo ist wohl der Maler, der nicht einen Christus gemalt hätte; in Rom, Florenz, in Siena, in Mailand, in Venedig, in Basel, in Brügge und in Antwerpen? Von Lionardo, Raphael und Titian bis zu Van Eyck, Holbein, Rubens und Van Dyck, wie hat man ihn nicht vergöttlicht, vermenschlicht und verklärt, wie mannigfaltig hat man nicht sein Leben, sein Leiden und seinen Tod gebildet? Wie hat man nicht die Ergebnisse seines irdischen Lebens erzählt, den Ruhm

seiner Verklärung gestaltet? Aber ist er je so dargestellt worden, wie hier: blass, abgemagert, wie er mit uns zugewandtem Gesicht das Brot bricht, so wie er es getan an jenem Abend des Heiligen Mahles; in seinem Pilgermantel, mit den schwärzlichen Lippen, auf denen die erlittene Marter ihre Spuren hinterlassen, mit seinem grossen, sanften, braunen, weitgeöffneten und zum Himmel erhobenen Auge, mit seinem Nimbus, der ihn mit einem Kranz phosphoreszierenden Lichts, wie mit einem ungewissen Glorienschein einhüllt, und mit jenem unbestimmten Etwas eines Lebenden, der da atmet und der doch die Pforten des Todes durchschritten hat. Die Haltung dieser göttlichen, verklärten Erscheinung, diese unmöglich zu beschreibende Gebärde, die jedes Versuches einer Kopie spotten müsste, die eindringliche Inbrunst dieses Gesichtes, dessen Charakter ohne bestimmte Züge ausgedrückt ist, und dessen Ausdruck in der Bewegung der Lippen und im Blick liegt — diese Dinge, zu denen er, man weiss nicht woher, inspiriert ist, und die, man weiss nicht wie, gestaltet sind, alles das ist völlig unvergleichlich. Keinerlei Kunst der Welt vermag daran zu erinnern, niemand vor Rembrandt und auch niemand nach ihm hat solche Dinge zu sagen gewusst.

Drei der Porträts, die von seiner Hand signiert sind und die unsere Galerie besitzt, haben denselben tiefen Gehalt und den gleichen Wert: das „Porträt“ (No. 413 des Kataloges), das wunderbare „Brustbild eines jungen Mannes“ mit kleinem Schnurrbart und langem Haar (No. 417 des Kataloges) und das „Frauenporträt“ (No. 419), vielleicht das der Saskia am Ende ihres kurzen Lebens.

Um noch weitere Beispiele zu nennen, Zeugnisse seiner Beweglichkeit und seiner Kraft, seiner Geistesgegenwart, wenn er träumt, seiner erstaunlichen Hellsichtigkeit, wenn er das Unsichtbare zu entziffern weiss, müsste man noch die „Tischlerfamilie“ citieren, wo Rembrandt sich dem ganzen Wunder des Lichts rückhaltlos hingibt, und diesmal mit vollem Erfolg, weil dieses Licht der Wirklichkeit seines Vorwurfs entspricht; und weiter ganz besonders die zwei „Philosophen“, Wunder der Helldunkelbehandlung, die ganz allein er fähig war hervorzuzaubern aus dem abstrakten Thema der „Meditation“.

So geben, wenn ich nicht irre, diese wenigen Bilder — und nicht einmal die berühmtesten — einen erschöpfenden Überblick über die unvergleichlichen Fähigkeiten und die wunderbare Kunst dieses grossen Mannes. Und man beachte, dass diese Bilder aus den verschiedensten Zeiten stammen, und dass es infolgedessen durchaus nicht möglich ist, festzustellen, in welchem Augenblick seines Entwicklungsganges er auf der Höhe seiner Gestaltungskraft als Dichter wie als Maler gestanden. Sicher ist, dass von der „Nachtwache“ ab in seiner Technik eine Veränderung vor sich geht, zuweilen ein Fortschritt, zuweilen auch nur eine Absichtlichkeit oder eine neue Gewohnheit; aber die wahre und tiefe Bedeutung seiner Werke hat so gut wie nichts zu tun mit solchen neuen Errungenschaften seiner Technik. Übrigens greift er auf seine bestimmte und leichte Sprache zurück, sobald das Bedürfnis, Dinge der Tiefe mit Nachdruck zu sagen, den Sieg in seinem Geiste davonträgt über die Versuchung, sie energischer zu sagen als früher.

Die „Nachtwache“ ist von 1642, der „Tobias“ von 1637, die „Tischlerfamilie“ von 1640, der „Samariter“ von 1648, die „Philosophen“ von 1633, die „Jünger von Emmaus“, das klarste und lebendigste von allen, von 1648; und wenn sein eben genanntes „Porträt“ im Louvre von 1634 ist, so ist das des jungen Mannes, eines der vollendetsten, das je seiner Hand entstammte, vom Jahre 1658. Und was ich nun allein aus dieser Aufzählung von Daten schliessen will, ist, dass 6 Jahre nach der „Nachtwache“ er die „Jünger von Emmaus“ und den „Samariter“ malt. Wenn nach einem solchen Erfolg auf der Höhe seines Ruhms, — und welches lärmenden Ruhms — beklatscht von den einen, bekämpft von den anderen, wenn Rembrandt da so ruhig, so demütig bleiben kann, wenn er sich so in der Gewalt hat, um von so viel Unruhe zu so viel ruhiger Weisheit zurückzukehren, so beweist dies, dass neben dem Neuerer, der da sucht, neben dem Maler, der sich bemüht, sein Gestaltungsgebiet zu erweitern, der Denker steht, der sein Werk verfolgt, wie er nur kann, wie er es fühlt, und beinahe immer mit einer hellseherischen Kraft, wie sie allen Köpfen der intuitiven Arbeit eigen ist.

#### XV.

Die Staelmeesters zeigen uns die Kunst Rembrandts so, wie sie endgültig geworden war. Es war das Jahr 1661. Acht Jahre nur blieben ihm noch zu leben. Während dieser letzten traurigen, schwierigen, einsamen, immer arbeitsreichen Jahre sollte seine Technik schwerfälliger werden; seine ganze Art aber der künstlerischen Ge-