



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Alten Meister**

**Fromentin, Eugène**

**Berlin, 1903**

XVI.

---

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

XVI.

Rembrandts Leben ist, wie seine Malerei, voll von halben Schatten und dunklen Winkeln. Während Rubens sich zeigt, so wie er ist, im vollen Licht seiner Werke, seines öffentlichen und seines privaten Lebens, klar, strahlend, von blendendem Geist, von glücklichster Gemütsveranlagung, von einem gewissen hochmütigen Zauber, und ganz, ganz in seiner Grösse, sucht Rembrandt sich unseren Blicken zu entziehen, scheint er immer etwas in seiner Malerei, wie in seinem Leben zu verbergen. Kein Palast, kein fürstlicher Haushalt, kein Train, keine Bildergalerie. Eine mittelmässige Einrichtung, ein schmutziges kleines Haus, all die Unordnung wie beim Sammler, beim Trödler, beim Liebhaber von Radierungen und allerlei Kostbarkeiten. Kein öffentliches Amt, das ihn aus seinem Atelier herausbringen könnte, das ihn teilnehmen lässt an der Politik seiner Zeit, keinerlei Art von Auszeichnung, die ihn jemals an einen Fürsten hätte ketten können. Keine öffentlichen Ehren, keine Orden, noch Titel, noch Ordensbänder, nichts, das ihn von nah oder fern an bestimmte Persönlichkeiten fesselt, die ihn der Vergessenheit entrisen hätten. Denn die Geschichte hätte, wo sie sie behandelt, sicherlich gleichzeitig auch seiner gedacht. Rembrandt gehörte dem dritten Stand an, und kaum dem dritten Stand, wie man sich in Frankreich des Jahres 1789 ausgedrückt hätte. Er gehörte jener Klasse an, in der das Individuum als solches verschwindet, wo Platttheit der Sitten herrscht, und wo all die Lebens-

gebräuche keinerlei besonderen und auszeichnenden Stempel an sich tragen. Und selbst in diesem Lande einer sogenannten Gleichheit der Klassen, dem Lande des Protestantismus, der Republik, wo alle Adelsvorurteile gefallen waren, selbst hier hat die ganze Grösse seines Genies nicht hindern können, dass seine sozial niedrige Stellung ihn tief unten in den untersten Schichten zurückhielt und gewissermassen ertränkte.

Lange Zeit hat man nichts anderes von ihm gewusst, als was uns Sandrart, oder seine Schüler Hoogstraeten und Houbraken von ihm berichtet haben, und all das sind lediglich Atelieraneddoten, Nachrichten zweifelhaften Wertes, allzuleicht gefällte Urteile und Klatschereien. In diesem Licht gesehen erscheint seine Persönlichkeit als die eines Sonderlings, dem allerlei Manieen, etliche Trivialitäten, Fehler und beinahe Laster anhaften. Man nannte ihn interessiert, habgierig, ja selbst geizig, einen halben Wucherer; und andererseits sagte man von ihm, er sei ein Verschwender und ungeordnet in seinen Ausgaben, wie dies sein pekuniärer Ruin beweise. Er hatte eine grosse Zahl von Schülern, sperrte jeden einzeln in ein Zimmer oder einen Zimmerverschlag, wachte darüber, dass zwischen ihnen keinerlei Berührung, noch Beeinflussung stattfand, und bezog aus diesem kleinlichen Lehratelier grosse Einkünfte. Man citierte einige Fragmente mündlich erteilter Lehren, die die Tradition bewahrt hat und die nichts sind, als einfache Wahrheiten des gesunden Menschenverstandes ohne die geringste Tragweite. Italien kannte er nicht, auch warnte er vor der Reise

nach dort, und es war das für seine früheren Schüler, die nun Lehrer der Ästhetik geworden waren, ein Kummer, und ward ihnen zum Anlass des Bedauerns, dass ihr Meister versäumt habe, zu seinen gesunden Lehren und seinem selbständigen Talent hinzu sich diese so notwendige Kultur anzueignen. Man wusste von ihm, dass er Geschmack hatte für allerlei Sonderlichkeiten, eine Vorliebe für alten Trödel, für orientalischen Plunder, für Helme, Degen und asiatische Teppiche. Bevor man sein Künstlermobilar und all diese lehrreichen und nützlichen Kuriositäten genauer kannte, damit er sein Haus vollgepropft hatte, sah man darin nichts, als ein Durcheinander widersprechendster Dinge, die zum Teil dem Gebiet der Naturgeschichte angehörten, zum Teil einfach Krimskram waren, Waffensammlungen wilder Völkerschaften, ausgestopfte Tiere und getrocknete Pflanzen. Alles das roch nach Kampfer, nach Laboratorium, auch nach Geheimwissenschaft und nach Kabbala, und diese barocke Vorstellung, die man sich von ihm machte, und die mit seiner angeblichen Leidenschaft für das Geld in eines verschmolz, verlieh der sinnenden und mürrischen Gestalt dieses leidenschaftlichen Arbeiters ein gewisses kompromittierendes Etwas eines Alchimisten.

Er hat die Leidenschaft, sich vor einen Spiegel zu setzen und sich zu malen, und zwar nicht, wie es Rubens tat, in heroischen Bildern als ritterliche Erscheinung, als Kriegsmann und inmitten von repräsentativen Figuren, sondern ganz allein, in kleinem Rahmen, Aug in Auge, ganz für sich selbst, und allein für den

Preis eines huschenden Lichtes, einer besonderen Beleuchtung, die auf den Flächen seines starken Gesichtes spielte. Er zwirbelt sich den Schnurrbart auf und lässt das Licht in seinem gekräuselten Haar spielen; sein Lächeln konnte derb und sinnlich sein, und aus seinem kleinen Auge hinter dichten Brauen hervor schießt ein eigentümlicher Blick, darin Leidenschaftlichkeit, Stetigkeit, Übermut und Genügsamkeit zu lesen sind. Kein gewöhnliches Auge, das da hervorblickt. Das Gesicht hatte seine bestimmten Flächen; ausdrucksvoller Mund, energisches Kinn. Zwischen den beiden Augenbrauen hat die Intensität der Arbeit zwei vertikale Furchen gezogen, Anschwellungen und tiefe Falten, die sich durch die Gewöhnung, die Stirne zu runzeln, an all den Stirnen bilden, deren Träger sich zu konzentrieren gewohnt sind, die jede Empfindung reflektieren, und die jeden Eindruck zu verinnerlichen trachten. Übrigens stattete er sich aus, wie ein Schauspieler. Er entlehnte seiner mannigfaltigen Garderobe irgend etwas, damit sich zu kleiden oder sich zu schmücken, er setzte sich einen Turban auf, einen kleinen Samthut, einen Filzhut, er zog sich ein Wams an, einen Mantel, zuweilen einen Kürass; er nestelte irgend ein Geschmeide an seinen Hut oder trug um seinen Hals goldene, steingeschmückte Ketten. Und dafern man nicht in das Geheimniss dessen eingedrungen ist, danach er suchte, kann man sich wohl fragen, ob all diese Gefälligkeiten des Meisters für sein Modell nicht menschliche Schwächen sind, denen der Künstler sich willfährig erweist. Später, in seinen reifen Jahren und

schweren Tagen, sieht man ihn in ernsterem, bescheidenerem und natürlicherem Anzug erscheinen: ohne Gold, ohne Samt, in dunklem Anzug, mit einem Taschentuch um den Kopf gebunden, mit traurigem, runzligem und zerfurchtem Gesicht, die Palette in den derben Händen. Diese Haltung eines Mannes, der Schweres erduldet, war die neue Form, die er annahm, als er die Fünfzig überschritten, aber sie konnte lediglich dazu beitragen, die wahre Idee, die man sich gern von ihm bilden wollte, weiter zu komplizieren.

Alles das gab in der Tat kein sehr einträchtiges Ganze ab, balanzierte sich nicht gegenseitig, passte schlecht zusammen mit dem geistigen Gehalt seiner Werke, mit dem hohen Fluge seiner Konzeption und dem tiefen Ernst seiner sonstigen Ziele. Die einzelnen Lichter, die auf diesen schlecht definierten Charakter fielen, die einzelnen Punkte, die aus seinen nahezu unbekanntem Gewohnheiten sich mitzuteilen schienen, hoben sich unharmonisch ab von dem Hintergrund einer düsteren, eintönigen, ungewissen Existenz, die auch nach der Seite der biographischen Daten konfus genug erschien.

Seitdem hat sich über nahezu alle Stellen, die in diesem nebelreichen Bilde zweifelhaft geblieben waren, vollstes Licht verbreitet. Die Geschichte Rembrandts ist geschrieben worden, und zwar in Holland selbst, und in Frankreich in Anlehnung an die holländische Forschung. Den Arbeiten eines seiner inbrünstigsten Verehrer, Vosmaert, verdanken wir jetzt die Kenntnis von, wenn auch nicht allem was wichtig ist über Rembrandt zu wissen, so doch von allem was man jemals von

Rembrandt wissen wird; und das genügt, um ihm unsere Liebe, unser Mitleid, unsere Achtung und, wie ich glaube, unser volles Verständnis zu sichern.

Betrachtet man sein äusseres Leben, so war er ein braver Mann, der seine Häuslichkeit, sein häusliches Leben und seinen heimatlichen Herd liebte, ein Mann des Familienlebens, ein Monogame, der niemals, weder das Cölibat, noch sein Witwertum ertragen konnte, und den schlecht aufgeklärte Umstände dahin gebracht haben, dreimal zu heiraten. Ein Stubenhocker, wie sich von selbst versteht. Nicht sehr sparsam, denn er wusste nicht zu rechnen. Nicht geizig, denn er hat sich ruiniert; und wenn er wenig Geld für sein eigenes Wohlleben ausgab, so verschwendete er es, wie es scheint, im Dienste seiner Wissbegierde. Schwierig im persönlichen Verkehr, vielleicht griesgrämig, ein Einsiedler, alles in allem und inmitten seiner bescheidenen Sphäre ein eigentümliches Wesen. Er kannte keinerlei Luxus, aber er hatte eine Art von verborgener Opulenz, ganze Schätze, die in Kunstgegenständen vergraben waren, die ihm viel Freude verursachten, die er bei seinem völligen Ruin verlor, und die unter seinen Augen, vor einer Herberge, an einem wirklich verhängnisvollen Tage, zu niedrigsten Preisen unter den Hammer kamen. Wie aus dem, anlässlich des Verkaufs aufgenommenen Inventar inzwischen sehr wohl erkannt worden ist, war in diesem Mobiliar, mit dem die Nachwelt sich so lange Zeit beschäftigt hat, ohne es doch zu kennen, nicht alles nur Krimskrams. Es waren darunter Marmorbildwerke, Bilder der italienischen und holländischen Schule, auch Werke

Fromentin, Meister von ehemals.

von ihm selbst in grosser Zahl, besonders aber Stiche, und zwar sehr seltene und wertvolle Stiche, die er gegen die seinen eintauschte, oder aber sehr teuer bezahlte. Er hing an all diesen schönen, wunderbar zusammengestellten und ausgewählten Werken, wie an Genossen seiner Einsamkeit, wie an den Zeugen seiner Arbeit, den Vertrauten seiner Gedanken und den Freunden, denen er seine Eingebungen verdankt. Vielleicht sammelte er seine Schätze, wie ein Dilettant, wie ein Gelehrter, wie einer, der im Punkt geistiger Genüsse ausserordentlich feinfühlig ist, und so erklärt sich voraussichtlich die ungewohnte Form eines Geizes, dessen intimen Sinn man nicht verstand. Und was seine Schulden anlangt, die ihn erdrückt haben, so hatte er deren schon zu einer Zeit, wo er in einer Korrespondenz, die uns erhalten ist, sich noch reich nannte. Er war sehr stolz und er unterschrieb Wechsel mit der sorglosen Lässigkeit eines Mannes, der den Wert des Geldes nicht kennt, und der weder das, was er besitzt, noch das, was er schuldet, genau zählt.

Er hatte eine entzückende Frau, Saskia, die wie ein Sonnenstrahl in dieses ewige Helldunkel hineinleuchtet, und die im Laufe einiger nur allzu kurzer Jahre diesem Leben, wenn auch keine Eleganz und keinen eigentlichen Zauber, doch etwas verlieh, wie einen lebhafteren, helleren Glanz. Was diesem trüben Interieur und dieser traurigen, ganz in die Tiefe verlegten Arbeit fehlt, das ist die Expansionsfähigkeit, etwas von einer verliebten Jugendlichkeit, von weiblicher Grazie und von Zärtlichkeit. Hat ihm Saskia all

das gegeben? Er war stark in sie verliebt, wie man sagt, er malte sie häufig, staffierte sie aus, wie er es mit sich selbst getan hatte mit wunderbaren oder kostbaren Verkleidungen, kleidete sie genau, wie sich selbst in einen merkwürdigen Gelegenheitsluxus, und stellte sie dar als Jüdin, als Odaliske, als Judith, vielleicht auch als Susanna und als Bathseba. Und doch hat er sie niemals gemalt, so wie sie wirklich war, und auch von ihr kein einziges wirklich treues Porträt hinterlassen — so wenigstens möchten wir gern glauben. Das ist alles, was wir von seinen häuslichen Freuden wissen, die allzufrühe ihr Ende erreicht hatten. Saskia ist jung gestorben, im Jahre 1642, im selben Jahre, in dem er die „Nachtwache“ gemalt hat. Nicht ein einziges Mal begegnen wir in seinen Bildern einem der liebenswürdigen und lachenden Gesichter seiner Kinder, deren er doch im Laufe seiner 3 Ehen mehrere hatte. Sein Sohn Titus ist einige Monate vor ihm gestorben. Die anderen tauchen unter in die Dunkelheit, die seine letzten Jahre verhüllt, und die seinem Tode folgt.

Es ist bekannt, dass Rubens in diesem seinem so hinreissenden und immer glücklichen Leben, bei seiner Rückkehr aus Italien, als er sich in seinem eigenen Lande heimatlos fühlte, dann später, nach dem Tod der Isabella Brandt, da er sich als Witwer und allein sah in seinem Haus, Augenblicke gehabt hat der grossen Schwäche und eine Art plötzlicher Ohnmacht. Den Beweis dafür haben wir in seinen Briefen. Bei Rembrandt werden wir nie erfahren, was sein Herz gelitten hat. Saskia stirbt und seine Arbeit schreitet fort ohne einen

Tag der Unterbrechung, wie wir mittels seiner datierten Bilder und besser noch an Hand seiner Radierungen feststellen können. Sein Vermögen schwindet dahin, er wird vor die Schuldkammer geführt, alles, was er liebt, wird ihm entrissen. Und er ergreift seine Staffelei, richtet sich anderswo ein, und weder Zeitgenossen, noch auch Nachwelt haben je einen Schrei oder einen Laut der Klage gehört von dieser seltsamen Natur, die man doch völlig zu Boden geschmettert hätte wähen können. Seine Produktion wird weder schwächer, noch geringer. Die öffentliche Gunst geht ihm gleichzeitig mit seinem Vermögen verloren, mit dem Glück, mit dem Wohlsein. Er antwortet auf diese Ungerechtigkeiten des Schicksals, auf diese Untreue der öffentlichen Meinung mit dem Porträt des Six und mit den Staelmeesters; des jungen Mannes vom Louvre und so vieler anderer Werke nicht zu gedenken, die als seine besten, überzeugendsten und kraftvollsten zu gelten haben. Inmitten seiner Trauer, inmitten seines demütigenden Elends bewahrt er einen gewissen Gleichmut, der menschlich unerklärlich wäre, wenn man nicht wüsste, welcher erstaunlichen Leistungen, welcher immer neuer Mittel eine Seele fähig ist, und wie schnell sie vergessen kann, sobald sie mit tiefsten Problemen beschäftigt ist.

Hat er viele Freunde sein genannt? Im allgemeinen glaubt man es nicht; sicherlich hatte er nicht so viele, wie er zu haben verdiente: denn weder gehörte zu ihnen Vondel, der selbst ein Freund des Hauses Six war, noch Rubens, den er gut kannte, der im Jahre 1636 nach Holland kam, der daselbst alle berühmten Maler

besuchte, mit Ausnahme von Rembrandt, und der dann in dem Jahre vor der Entstehung der „Nachtwache“ gestorben ist, ohne dass der Name Rembrandt in seinen Briefen, oder in seinen Sammlungen vorkommt. Ist er sehr gefeiert worden, war er der Gegenstand der allgemeinen Beachtung? Auch das nicht. Wenn von ihm die Rede ist in Apologieen, in Gelegenheitsgedichten jener Zeit, so geschieht es nur nebenbei, gewissermassen aus Gerechtigkeitsgefühl, zufällig und ohne grosse Wärme. Die Literaten zogen andere Leute vor, nach denen erst Rembrandt kam, er, der doch allein erhaben war. Bei den offiziellen Ceremonien an den Tagen des grossen Pomps ward er vergessen, oder aber man sah ihn doch nirgends, weder im ersten Rang, noch im Parkett.

Seinem Genie, seinem Ansehen und seinem Ruhm zum Trotz, der zu Anfang seiner Entwicklung solch grosse Zahl von Malern zu ihm trieb, hat er doch, selbst in Amsterdam, der eigentlichen Gesellschaft nie angehört, wenn auch ihre Türen sich ihm gelegentlich öffnen mochten. Seine Porträts haben ihn nicht mehr empfohlen, als seine Persönlichkeit. Obwohl er die wunderbarsten Porträts und von den bekanntesten Persönlichkeiten gemacht hat, so gehörten sie doch nicht zu jenen gefälligen, natürlichen, leicht verständlichen Werken, die ihn in eine bestimmte Gesellschaft hineinbringen und die daselbst gewürdigt und zu einer Aufnahme führen konnten. Ich habe schon gesagt, dass der Hauptmann Kock, der in der „Nachtwache“ vorkommt, sich später dann an Van der Helst schadlos gehalten hat; und was Six anlangt, der im Vergleich zum Künstler

ein Jüngling war, und der, wie ich glauben möchte, sich nur gewissermassen gegen seinen eigenen Willen malen liess, so ging Rembrandt zu dieser offiziellen Persönlichkeit mehr wie zum Bürgermeister und zum Mäcen, als zum Freunde. Gewöhnlich und mit Vorliebe verkehrte er mit kleinen Leuten, Ladenbesitzern, und kleinen Bürgern. Man hat sogar diesen bescheidenen, aber keineswegs entwürdigenden Verkehr, wie man wohl gemeint hat, allzusehr herabzumindern gesucht. Nur ein wenig mehr, und man würde ihm Niedrigkeit der Sitten vorgeworfen haben, — ihm, der doch nie eine Kneipe aufgesucht hat, was damals gewiss eine Seltenheit war; weil 10 Jahre, nachdem er Witwer geworden war, man zu bemerken glaubte, dass dieser Einsiedler verdächtige Beziehungen zu seiner Dienerin unterhielt. Aus diesem Grunde kam die Dienerin in Verruf, und ward Rembrandt stark verschrieen. Zu dieser Zeit übrigens wandte sich alles zum Schlechten: Vermögen und Ansehen schienen ins Wanken zu geraten, und als er die Breestraat verlässt, heimatlos ohne einen Pfennig, aber nach vollzogener Ordnung der Verhältnisse mit seinen Gläubigern, da sind weder sein Talent, noch all sein Ruhm mehr imstande, ihm seine Stellung zu wahren. Seine Spur verliert sich, er gerät in Vergessenheit, und seine Person verschwindet für diesmal in der Kleinlichkeit und Dürftigkeit seiner Lebenshaltung, aus der er in Wahrheit noch nie herausgekommen war.

Alles in allem war er, wie man sieht, ein Mann ganz für sich, ein Träumer, vielleicht ein grosser Schweiger, obwohl sein Gesicht das Gegenteil zu sagen

scheint; vielleicht ein eckiger und rüder Charakter, herb und unbequem, ein Mann, der nur ungern Widerspruch duldet, der noch weniger gern sich überzeugen liess, im tiefsten Grunde schmiegsam, aber steif in der Form, und sicherlich ein Original. Wenn er anfangs berühmt, geehrt und gefeiert war, allen Neidern, Kurzsichtigen, Pedanten und Toren zum Trotz, so hat man sich dann später gründlich an ihm gerächt.

Er malte, zeichnete und radierte so, wie niemand anders. Seine Werke waren, sogar in ihrer Technik, die reinen Rätsel. Man bewunderte ihn nicht ohne einige Besorgnis; man folgte ihm, ohne ihn doch wirklich zu verstehen. In seiner Arbeit konnte er den Eindruck eines Alchimisten hervorrufen. Wenn man ihn vor seiner Staffelei sieht mit einer ganz sicherlich dick bestrichenen Palette, von der soviel schwerflüssige Farbe und soviel zarte Substanzen herkommen, oder wie er über seine Kupferplatte gebückt allen Regeln zuwider die Radiernadel handhabt — da sucht man unwillkürlich in dieser Radiernadel und diesem Pinsel nach Geheimnissen, die von sehr viel weiter herkommen. Seine Methode war so völlig neu, dass sie die starken Geister in Verwirrung brachte und die einfachen Geister passionierte. Alles, was unter den Malerschülern jung, unternehmend, selbständig und wagemutig war, das ging zu ihm. Seine direkten Schüler waren mittelmässig, sein weiterer Anhang unerträglich. Bei dem Zellensystem, von dem ich gesprochen, ist es bemerkenswert, dass nicht ein einziger von all diesen Schülern seine Selbständigkeit sich bewahrte. Sie haben ihn nachgeahmt, wie niemals ein

Meister von servilen Kopisten nachgeahmt worden ist, und selbstverständlich haben sie nur die schlechten Seiten seiner Technik übernommen.

Ist er gelehrt gewesen, hatte er eine tiefere Bildung? War er auch nur einigermaßen belesen? Weil er den Sinn für eine geschickte Inszenierung hatte, weil er die Geschichte, die Mythologie und die Geschichte der christlichen Dogmen behandelt hat, sagt man ja; man sagt nein, weil man beim Studium seines Inventars eine Unzahl von Bildern, aber keinerlei Bücher entdeckt hat. Und war er schliesslich ein Philosoph, wie man das Wort in seinem eigentlichen Sinne versteht? Was hat er aus der Bewegung der Reformation zu schöpfen gewusst? Hat er, wie man in unseren Tagen sich ausgedacht hat, mit seinem Anteil als Künstler dazu beigetragen, die überkommenen Dogmen zu zerstören und die rein menschliche Seite des Evangeliums aufzudecken? Sollte er mit Vorsatz seine Meinung geäußert haben in den politischen, religiösen und sozialen Fragen, die so lange Zeit sein Land erschüttert hatten und die zum Glück endlich gelöst waren? Er hat Bettler, Enterbte und Lumpen häufiger als Reiche gemalt und häufiger noch Juden, als Christen; folgt nun daraus, dass er für die ärmeren Klassen etwas anderes empfand, als eine Vorliebe, die sich aus rein malerischen Gesichtspunkten erklärt? Alle diese Dinge können offenbar nur auf dem Wege der Vermutung beantwortet werden, und ich sehe keine Notwendigkeit, noch weiter hinein sich zu vertiefen in ein ohnehin schon so tiefes Problem, und so vielen Hypothesen noch weitere hinzuzufügen.

Tatsache ist, dass es schwierig ist, ihn aus der geistigen Bewegung seiner Zeit und seines Landes zu isolieren, und dass er in jenem 17. Jahrhundert in Holland die Luft geatmet hat, darin er gelebt. Wäre er früher gekommen, so wäre seine Erscheinung unerklärlich; wäre er irgend wo anders geboren, so würde er in jener Rolle eines Kometen, die man ihm ausserhalb der Rotationsaxen der modernen Kunst zuschreibt, noch sonderbarer erscheinen; wäre er später gekommen, so würde ihm nicht mehr jenes ungeheure Verdienst zukommen, eine Vergangenheit abzuschliessen und eine der grossen Türen der Zukunft zu öffnen. In jeder Beziehung hat man sich von ihm täuschen lassen. Als Mensch fehlte es ihm an allem Äusseren, daraus man geschlossen hat, er sei grob. Als Mann der Wissenschaft hat er mehr als ein System in Unordnung gebracht, woraus man geschlossen hat, dass es ihm an Wissenschaftlichkeit fehle. Als Mann des Geschmacks hat er gegen alle Gesetze des Herkommens gesündigt, woraus man geschlossen, dass es ihm an Geschmack fehle. Als Künstler, der für das Schöne begeistert war, hat er von den Dingen der Erde einige recht hässliche Vorstellungen gegeben. Kurz, so sehr man ihn auch gerühmt hat, so sehr man ihn verkleinert und so ungerecht man ihn beurteilt hat, im guten wie im bösen und im Widerspruch mit seiner Natur; niemand hat eine genaue Vorstellung von seiner wahren Grösse gehabt.

Man beachte, dass er der wenigst holländische der holländischen Maler ist, und dass er, wenn auch ein Kind seiner Zeit, doch niemals völlig zum Kind dieser

Zeit wird. Was seine Zeitgenossen beobachtet haben, das sieht er nicht; was sie nicht beachten, das sucht er zu erforschen. Man hat die Fabel verlassen, und er kommt auf sie zurück; die Bibel gerät in Vergessenheit, und er illustriert sie; die Evangelien, und er gefällt sich in ihrer Behandlung. Er kleidet all diese Gestalten auf seine besondere Art, aber er lässt sie in einem einzigen, neuen und allgemein verständlichen Sinne zu uns sprechen. Er träumt vom Simeon, von Jakob und von Laban, vom verlorenen Sohn, von Tobias, von den Aposteln, von der heiligen Familie, vom König David, von Golgatha, vom Samariter, von Lazarus und von den Evangelisten. Er bewegt sich um Jerusalem und um Emmaus, und immer fühlt man ihn wie angezogen von der Synagoge. Diese geheiligten Darstellungen lässt er auftauchen an Orten ohne Namen und in Kostümen, denen der Sinn fehlt. Er konzipiert sie und formuliert sie mit ebenso wenig Sorge um die Tradition, als Rücksicht für die lokale Wahrheit. Und so stark ist indessen seine schöpferische Kraft, dass dieser so besondere, so persönliche Geist den Gegenständen, die er behandelt, einen allgemeinen Ausdruck, einen intimen und typischen Sinn verleiht, an den die grossen Epiker der Dichtung und der Malerei nur selten herankommen.

Ich habe an irgend einer Stelle dieser Studie gesagt, dass sein Prinzip darin bestand, von all den Elementen eines gegebenen Gegenstandes nur eines herauszuholen oder vielmehr von all den anderen abzusehen, um nur ein einziges davon fest zu fassen. So hat er in all seinen Werken die Arbeit eines Analytikers

oder, um in vornehmer Sprache zu sprechen, eines Metaphysikers eher als eines Poeten geliefert. Niemals hat die Wirklichkeit ihn als Ganzes ergriffen. Betrachtet man die Art, wie er die Körper behandelt, so möchte man wohl zweifeln an dem Interesse, das er ihrer äusseren Erscheinung entgegengebracht. Er liebt die Frauen und hat sie doch nur formlos gesehen. Er liebt alles, was Gewebe und Stoff ist und hat diese doch nie eigentlich nachgeahmt; aber zum Entgelt, und wenn es ihm auch an Grazie, an Schönheit und an Reinheit der Linien fehlte, hat er den nackten Körper mit einer Feinheit der Rundungen, der Schwellungen, mit einer Liebe für die Substanz und einem Sinn für das lebendige Wesen wiedergegeben, wie sie das Entzücken jedes Mannes vom Handwerk ausmachen. Er wusste alles aufzulösen und in seine Elemente zu zerlegen, die Farbe sowohl wie das Licht, so dass er bei Aussonderung aller Mannigfaltigkeit in der Erscheinung und mittels der Konzentrierung alles dessen, was zerstreut wirkt, dahin gelangte, ohne Kontur zu zeichnen, ein Porträt zu malen beinahe ohne alle sichtlichen Züge, zu kolorieren ohne Farbe, und das Licht dieser Sonnenwelt in einem einzigen Strahl zu konzentrieren. Es ist unmöglich, in einer plastischen Kunst das Streben nach Gestaltung des Dinges an sich weiter zu treiben. An die Stelle der physischen Schönheit setzt er den geistigen Ausdruck — an die Stelle der Nachahmung der Dinge ihre nahezu völlige Metamorphose; — an die Stelle der äusserlichen Betrachtung die Spekulation des Psychologen — und an die Stelle der genauen, studierten oder naiven Beobachtung die

Gesichte eines Visionärs und so durchaus überzeugende Erscheinungen, dass er selbst von ihnen getäuscht werden kann. Vermöge dieser Fähigkeit des doppelten Gesichts, dank dieser Intuition eines Somnambulen, sieht er in alledem, was übernatürlich ist weiter als irgend ein anderer. Das Leben, das er als Traum erblickt, hat einen gewissen Accent von der anderen Welt, der das Leben der Wirklichkeit nahezu kalt und blass erscheinen lässt. Man sehe im Louvre sein Frauenporträt unmittelbar neben der Maitresse du Titien. Man vergleiche die beiden Wesen, man frage nur die beiden Bilder um ihre Geheimnisse, und man wird den Unterschied begreifen, der die beiden Geister trennt. Sein Ideal, das er wie im Traum mit geschlossenen Augen verfolgt, ist das Licht: der Glanz, der sich um die Gegenstände legt, die Phosphoreszenz auf dunklem Grund; dieses Licht, das so flüchtig ist, unsicher, aus unmerklichen Linien gebildet, die verschwinden, bevor man sie nur festhält; eine blendende Erscheinung des Augenblicks. Was Rembrandt versucht und was er nach dem Urteil der ganzen Welt auch erreicht hat, das war: die Vision festzuhalten, sie auf die Leinwand zu bannen, ihr ihre Form und ihr Relief zu geben, ihr ihre empfindliche Stofflichkeit zu bewahren, sie in ihrem vollsten Glanz erscheinen zu lassen und zu erreichen, dass das Ergebnis eine dauerhafte, männliche und substantielle Malerei sei, so wirklich, wie keine andere, und die dem Vergleich mit Rubens, Titian, Veronese, Giorgione und Van Dyck standhält.

Und nun noch ein letztes Wort. Wenn wir so verfahren, wie er selbst verfuhr, wenn wir von diesem

so gewaltigen Werk und von diesem so mannigfaltigen Genie das hervorheben, was ihn in seiner eigentlichen Wesentlichkeit bezeichnet, wenn wir das alles auf seine ursprünglichsten Elemente zurückführen und seine Palette, seinen Pinsel, seine Ölfarbe, seine Lasur, den ganzen Mechanismus des Malers aussondern, so würden wir endlich dahin gelangen, das eigentlichste Wesen des Künstlers im Stecher zu fassen. Der ganze Rembrandt steckt in seinen Radierungen. Für alles sind seine Radierungen die Offenbarung, für seinen Geist, seine Erfindungskraft, seine Träume, für seinen gesunden Menschenverstand, seine Phantastereien, für all die Schwierigkeiten in der Wiedergabe des Unmöglichen, für all seine Wirklichkeiten im scheinbaren Nichts; sie lassen den ganzen Maler ahnen, und besser noch, sie erklären ihn. Die gleiche Technik, die gleichen Ziele, eine gleiche Nachlässigkeit, eine gleiche Eindringlichkeit, dieselbe Seltsamkeit in der Mache, und dasselbe erschütternde und plötzliche Gelingen im Ausdruck. Wenn ich sie gut nebeneinander halte, so sehe ich keinerlei Unterschiede zwischen dem Tobias des Louvre und irgend einer radierten Platte. Es gibt niemand, der nicht den Radierer in ihm über alle anderen Radierer stellt. Ohne ebensoweit zu gehen, wenn es sich um seine Malerei handelt, wäre es doch gut, häufiger an das Hundertguldenblatt zu denken, wenn man zögert, ihn in seinen Bildern zu verstehen. Man würde dann sehen, dass all die Schlacken dieser Kunst der unvergleichlich schönen Flamme, die im Innern brennt, keinerlei Eintrag zu tun vermögen, und ich glaube, dass man

schliesslich alle Namen, die man Rembrandt gegeben hat, ändern würde, um ihm die entgegengesetzten zu geben.

In Wahrheit war es ein Kopf, dem ein nachtauhellendes Auge und eine ohne grosse Kunstfertigkeit geschickte Hand diente. Diese mühselige Arbeit war das Ergebnis eines beweglichen und zarten Geistes. Dieser Spürjäger, dieser Kostümheld, dieser Mann der widersprechenden Bildung, dieser Mann der Niederungen und doch eines so hohen Fluges, diese Nachfalternatur, die es zu allem zieht, was glänzt, diese Seele, die so empfindsam ist für gewisse Formen des Lebens und so gleichgültig für viele andere; diese Leidenschaft ohne Zärtlichkeit, dieser Liebhaber ohne sichtliches Feuer, diese Natur der Kontraste, der Widersprüche und der Unausgeglichenheiten, tief bewegt und wenig beredt, von tiefer Liebe erfüllt und doch so wenig liebenswürdig, dieser sogenannte Materialist, dieser triviale, dieser hässliche Mensch; er war ein reiner Spiritualist und sagen wir es mit einem Wort: ein Ideologe. Ich meine damit einen Geist, dessen Gebiet die Idee, und dessen Sprache die Ideensprache ist. Hier ist der Schlüssel für das ganze Geheimnis.

Nimmt man ihn so, so erklärt sich der ganze Rembrandt, sein Leben, sein Werk, seine Neigungen, seine Konzeptionen, seine Poesie, seine Methode, seine Ausdrucksmittel und sogar die Patina seiner Malerei, die doch nichts ist als eine kühne und tief hervorgeholte Spiritualisation der stofflichen Elemente seines Handwerks.