

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1928)
Heft: 7

Artikel: Rembrandt
Autor: Hauenstein, Wilhelm
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759692>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Rembrandt*

von Wilhelm Hausenstein

Der Name Rembrandt bedeutet eine Zeitenwende. Ein Jahrtausend der Geschichte des Bildes, der Geschichte des menschlichen Geistes spaltet sich an ihm. Was jenseits dieses heldischen Namens liegt, ist Mittelalter und Übergang; was diesseits liegt, herwärts zu uns, ist Neuzeit. In Rembrandt beginnt die moderne Welt. Dies ist der Grund dafür, daß uns der Name Rembrandt mit einem so besonderen Tönen anläutet. In keinem der größten Meister fühlen wir uns selbst so sehr wie in ihm – soweit nämlich das Kleine fähig ist, sich im Großen wiederzufinden, und es ist ja in gewissem Maß gottlob wahr, daß es dem Kleinen vergönnt ist, unter dem Bann des Großen zu sein.

Unsere Lippen sprechen, laut oder leise, die beiden gewohnten Silben aus: Rembrandt. Vor einem Höhlendunkel zieht ein goldener Nebel vorüber; in einer feuchtbraunen Ackerkrume fängt sich das Licht der untergehenden Sonne; durch das bleifarbene Gewölk eines Sturmes fährt quer das Himmelslicht. Rembrandt... Der Name wird gesagt, und siehe: unsere Erde ist eine schwere Unterwelt, ein ohne Hoffnung versunkenes Wesen – aber zugleich ist sie hinaufgehoben in den lösenden Glanz der göttlichen Ewigkeit. Dies ist das Schauspiel, das Rembrandt heißt. Es geht auf; es geht nieder; es geht wieder auf – ein Bild großartiger Unruhe. Wir aber spüren: dies Schauspiel in Erdbraun und Goldgelb, in Wolkengrau und Lichtweiß, dies Schauspiel zwischen erdrückender Taurigkeit und befreiender Ahnung, zwischen Nacht und Tag, zwischen *Pluto* und *Phöbus* – dies Schauspiel ist das stärkste Gleichnis unseres eigenen Zustandes. Wir sind nicht fröhlich; leicht und hell ist uns nicht zumute! Das Leben liegt auf uns wie ein Grabhügel, und indem wir atmen, essen, schauen, hören, indem wir lieben und hassen, sind wir schon halb gestorben. Wir wissen nicht genau, was das Leben ist, und halten es nicht fest in Händen; wir fühlen es unruhig anschlagen in uns wie die Randwellen des wogenden Meers. Wir verzweifeln – und werden unsere Stirnen

* Vortrag, gehalten in Frankfurt a. M., Essen, Mülheim an der Ruhr. Wir möchten hier mit Nachdruck auf das bedeutende Buch W. Hausensteins über Rembrandt hinweisen. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1926.) Die Red.

von einem tröstenden Strahl getroffen, wie die Stirn des rembrandtischen Philosophen im Gewölbe, so ist es uns fast nur noch ein wunderbares Rätsel: ein wunderbares, aber ein *Rätsel*! Wenn « modern sein » bedeutet: *von Rätseln erschüttert* sein, so ist Rembrandt der Ahnherr des Modernen.

Bilden wir uns doch nichts ein auf die Zunahme der wissenschaftlichen Sicherheiten! Je mehr sie anwachsen, desto leerer, desto kleiner wird das menschliche Gemüt. Es ist aber das *Gemüt*, in dem das Beste des Menschen zu Hause ist; und es ist die *Kunst*, die dem Gemüt die Nahrung gibt – die Kunst als die Botin der Religion. Es ist nicht verlorene Zeit, sich dem ersten der modernen *Künstler* zuzuwenden!

Man wird fragen: *ist* er wirklich der Erste? Warum statt Rembrandt nicht Michelangelo? Warum nicht Grünewald? Warum nicht Bruegel? Denn sicherlich gehören schon diese Männer zu den « Erschütterten », die an der Grenze stehn zwischen den ruhigen Gewißheiten des Mittelalters und den trotz aller Wissenschaft bebenden Ungewißheiten der Neuzeit! Wohl! Aber keiner von diesen dreien hat die *ganze* Spannung des *Modernen*, die den Rembrandt ausmacht.

Versucht man, Rembrandt von dem Zeitalter abzuheben, das hinter ihm liegt, so stellt sich der Unterschied im Einzelnen auf mehrere Arten dar, die im Grunde freilich alle zusammenhängen, ja Einsund-dasselbe sind.

Das Erste und schon Angedeutete: die unbefangene, schier kindhaft positive *Gläubigkeit* der mittelalterlichen Künstler ist im Werk des Rembrandt aufgelöst durch eine nur mehr *ahnende* Religiosität. Die einfache Frömmigkeit der Alten ist einer neuen Frömmigkeit gewichen, die zwar an Inbrunst, an Tiefe, an Mächtigkeit nicht Mangel hat, aber dennoch *angegriffen* ist von jenem furchtbaren Bedürfnis der modernen Welt, das man als das *Bedürfnis nach dem Problematischen* bezeichnen mag. In eine problematische Gestalt verwandelt wird das Religiöse eine *Frage*, wo es einmal eine unbedingte *Gewißheit* gewesen ist.

Das Zweite: haben die Maler des Mittelalters die genaue Zeichnung der Form gepflegt, so ist die Festigkeit der Umrisse, die Schärfe der Einzelheiten vom Werk des Rembrandt aufgelöst in jene fließende Art der Darstellung, die man das *Malerische* zu nennen pflegt – und eben dies *Malerische*, das Wogende des *Malerischen*, das gleichsam Ozeanische des *Malerischen*, das Grenzenlose, das Bewegte, das Schwimmen ohne Sicht auf Festland ist ein künstlerischer Ausdruck

des veränderten Sinnes fürs Göttliche; eines Sinnes nämlich, dem das vordem so genau begriffene Göttliche selbst in ein gewaltiges Ungefähr verwandelt scheint.

Ein Drittes: das Wogende des Malerischen, das Ungefähre des Malerischen, dies malerische Andeuten bei Rembrandt anstelle des genauen Definierens in den mittelalterlichen Bildern – dies Malerische also zieht im Werk des Rembrandt bereits die kühne Folgerung hin zu einer Form des Anschauens und Darstellens, die wir den *Impressionismus* zu nennen pflegen. In ihm handelt es sich nicht mehr um das feste Bild der ruhigen Dinge; da geht es vielmehr um die Darstellung persönlicher Eindrücke von den Dingen; um die Darstellung der Spiegelung geht es, nicht um die Darstellung des Seins.

In diesem Gegensatz ist ein Unterschied beschlossen, den wir wohl auch als den Gegensatz zwischen objektiver und subjektiver Darstellung begreifen. Diesem Unterschied zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven ist die Verfassung des Rembrandt bis auf den Grund zugeordnet. Dieser Maler ist der erste Heros des *vollkommen Subjektiven* in der Kunst, freilich einer Subjektivität von welthafter Weite und Schwere!

In solcher Subjektivität ist auch die gesellschaftliche Haltung des Rembrandt angegeben. Dies ist das Vierte. Die mittelalterlichen Meister haben in dichten gesellschaftlichen Bindungen gelebt. Anders Rembrandt. Er ist allein. Er lebt ungesellschaftlich; er lebt außerhalb der Gesellschaft, wenigstens der große Rembrandt, der späte Rembrandt, der Rembrandt nach den Schicksalsjahren 1642 und 1656, von denen wir zu reden haben werden. Ja, er lebt *gegen* die Gesellschaft; doch mehr als ein Revolutionär gegen eine bestimmte geschichtliche Form der Gesellschaft – nämlich ein Verächter des Gesellschaftlichen überhaupt, im Grundsatz, ein geborener Einziger. Die Gesellschaft selbst tut ein Übriges und verstößt ihn. Er ist der Ahnherr aller Einsamkeit der unbedingten, das heißt: gesellschaftlich nicht mehr gebundenen Künstlerschaft bis zu Marées.

Mit diesem Verhältnis oder Unverhältnis des Rembrandt zur Gesellschaft stimmt es – und dies ist ein Fünftes – offenbar überein, daß Rembrandt seine Kunst an keine Schulregel bindet. Seine Kunst ist ohne Konvention; sie ist nicht einer bestimmten darstellerischen Sitte untertan; sie verdankt ihre Ordnung sich selbst; sie hat sich selbst gestaltet außerhalb aller Überlieferung, die sonst, vor ihm, zumal im Mittelalter, der Boden der Künstler gewesen ist.

Das Sechste, dem Fünften eng verbunden, besagt: sind die mittel-

alterlichen Maler, wie sie ja auch in Zünften vereinigt gelebt und gemalt haben, Meister der Kunst gewesen als des edelsten der Handwerke, besaß unter ihren Händen die Kunst einen wahrhaftig handwerklichen Charakter, wenn auch im kostbarsten Sinn, so ist Rembrandt jenseits der handwerklichen Verfassung aufgestellt; auf den Rembrandt trifft zu der Begriff der wild wuchernden Genialität – ein Begriff, der auf die herrlichsten der mittelalterlichen Maler, auf Hubert und Jan van Eyck, die Meister des Genter Altars, offenbar nicht würde angewandt werden können.

Dies sind sechs wesentliche Unterscheidungen, mit denen Rembrandt von der Vorzeit getrennt und auf die Schwelle der Neuzeit gesetzt ist – *unserer* Zeit, oder vielleicht der Zeit bis gestern... Und nun muß man, um das Inventar der Gegensätze vollständig zu machen, noch eine siebente Wahrnehmung hinzufügen. Ist Rembrandt ein Moderner, hat in ihm die Neuzeit ihren radikalsten Anfang, so nicht am wenigsten, weil Rembrandt zuletzt auch noch mit sich selbst in einem geheimnisvollen Streit liegt! Denn darin ist er wahrlich modern, daß er nicht weiß, wie er die Welt nun eigentlich erblicken soll: ist sie dunkel? ist sie hell? Ach, er weiß es nicht; er kann es nicht entscheiden; er kann sich nicht entscheiden; die Welt ist ihm beides, dunkel *und* hell; sie ist ihm gespalten in Schatten und Licht; er selbst ist in Schatten und Licht gespalten – und er nimmt beides hin, weder für das eine entschieden noch für das andre, sondern nur für das dialektische Wechselspiel der beiden miteinander. Er sagt ja und nein im gleichen Augenblick; er sagt in der nämlichen Sekunde schwarz und weiß; beides braucht er – das Ja und das Nein. So sehr ist er ein Moderner; so tief im Blut wohnt ihm der moderne Sinn für das, was wir das *Relative* nennen! Die Welt – sie ist nicht absolut dunkel, sondern auch hell; aber das Helle relativiert sich tragisch im Dunkeln... Dies ist die Einsicht Rembrandts; dies ist die Triebkraft in seinem Stil – dies Gedoppelte oder, um mit dem philosophischen Wort zu reden, dieser dualistische Sinn. Das Bild des Mittelalters lebte außerhalb dieses Spiels; es lebte in der Einheitlichkeit einer stillen Helle ohne Sonnenglut und ohne Nacht.

Suchen wir für den Zustand des Rembrandt den zeitgeschichtlichen Sammelnamen, so heißt er « Barock ». Rembrandt ist ein Barocker, und ganz besonders in der *rembrandtischen* Form ist das Barock der Beginn des modernen Lebens, das heißt: des Lebens etwa bis hin zur Wende des 19. Jahrhunderts, bis in den Anfang des 20. Im barocken Geist

begegnet Rembrandt anderen: dem Rubens, dem Frans Hals, dem Vermeer van Delft, dem Tintoretto, dem Greco – allen den großen Namen des späten 16., des ganzen 17. Jahrhunderts.

Wir wollen uns nicht etwa verhehlen, daß auch Rembrandt in der eigenen Zeit vor Anker geht, in einiger Nähe anderer Großer, die dasselbe tun. Aber wir wollen uns vollends nicht verbergen, daß er immer Rembrandt bleibt, er, der sehr Persönliche, der sehr Eigentümliche, trotz seinem Zusammenhang mit dem Ganzen der Epoche zuletzt doch Unvergleichliche. Diesem Persönlich-Besonderen näher und näher zu kommen, machen wir uns nun die Tatsachen seiner Lebensgeschichte gegenwärtig.

Wir gehen mit dem Finger den Hauptdaten nach als dem Grundriß dieses Lebens, als der Landkarte dieser Biographie.

1606, am 15. Juli, wird den Müllersleuten Harmen und Neeltje, die am Rhein zu Leyden ihre Kornmühle und Malzmühle betreiben, Rembrandt geboren. 1620 erscheint Rembrandt in der Matrikel der Leydener Universität als studiosus litterarum. Zwischen 1620 und 1626 lernt der abgefallene Student der Humaniora die Malerei bei Swanenburgh und Lastman; der zweite bestimmt den Bildsinn des Rembrandt in gewissen Einzelheiten auf lange Zeit. Die Frist von 1626 bis 1630 ist eine Zeit des Lernens auf eigene Faust. Schon durch die Lehre bei Lastman mit Amsterdam vertraut, siedelt der Leydener Jungmeister Rembrandt gegen Ende des Jahres 1631 nach der Hauptstadt über, die Erfolg zu verheißen scheint. 1632 malt Rembrandt in Amsterdam sein erstes großes Bild: die anatomische Lektion des Doktors Tulp. Mit diesem Gruppenbildnis für die Amsterdamer Ärztekammer ist Rembrandt, sechsundzwanzigjährig, als Gesellschaftsmaler, als Meister des bürgerlichen Porträts bei den Amsterdamer Gilden und Privatleuten sozusagen approbiert. Das Ereignis bestimmt zehn weitere Jahre seines Lebens: die Ära von 1632 bis 1642. Wir haben den Rembrandt vorhin, aus einer allgemeinen Betrachtung seiner Gestalt heraus, als einen Ungesellschaftlichen gesichtet. Nun müssen wir genauer hinsehen. Der ungesellschaftliche Rembrandt tritt nicht als ein fertiger Einsamer in die Welt; er versucht es zuerst mit der Gesellschaft – um erst nachher, nach zehn gefährlichen Jahren, aus ihr hinauszutreten in seine rembrandtische Einsamkeit. Er macht, das Experiment mit der Amsterdamer Gesellschaft folgerichtig und hoffnungsvoll ausbildend, eine patrizische Heirat – er, der Leydener Kleinbürger; er verlobt sich 1632 mit Saskia van Uylenburgh, der

Tochter eines friesischen Bürgermeisters und Rechtsgelehrten; 1634 geschieht die Vermählung. Dergestalt in der Gesellschaft befestigt, malt er Bildnis um Bildnis: von 1632 bis 1634, in zwei Jahren allein, nicht weniger als fünfzig! Der gesellschaftliche, der berufliche, der wirtschaftliche Erfolg steigert sich in fürstlichen Aufträgen: von 1633 bis 1639 malt Rembrandt im Dienst des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien eine Bilderfolge zur Geschichte Christi; es ist, nebenher gesagt, die Reihe, die heute der Alten Pinakothek in München gehört. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre sieht man den Maler auf allen Amsterdamer Auktionen; er kauft mit der Wut des Sammlers und mit der Naivität des unter kleinen Verhältnissen Geborenen, der reich wird. 1639 bezieht das Paar ein staatliches Haus an der Bree-straat, nahe den Sitzen der begüterten und vornehmen portugiesischen Judenschaft von Amsterdam. In einem Prozeß des Jahres 1638 wird ausgesagt, Rembrandt und Saskias seien «rijckelik ende ex superabundanti begoediged» – reichlich, ja mit Überfluß begütert; Vettern und Basen der Saskia rügen heftig, die Mitgift der Frau werde «met pronken ende praelen» vertan – mit Prunken und Protzen. Rembrandt nennt sich in dieser Epoche urkundlich einmal «Kaufmann». 1640 erscheinen Bilder des Rembrandt im Besitz des Königs Karl I. von England, des feudalen Stuart, dessen Hof den mondänen van Dyck beschäftigt; bis in diese Zonen trägt der Ruf des noch jungen Rembrandt! Saskia ist von Rembrandt mit schweren Perlen behängt. Im Jahr 1642 kommt der große Auftrag, der größte seines Lebens, von der Gilde der Amsterdamer Arkebusiere: sie wollen von Rembrandt in monumentalem Gruppenbildnis verewigt sein. Rembrandt malt; aber das fertige Bild *mißfällt*. Dies ist der Umschlag; dies ist der Anfang vom Ende der gesellschaftlichen Stellung des Malers und Bürgers Rembrandt van Rijn. Und wie das Schicksal, wenn es einmal angefangen hat, zu schlagen, gern fortfährt, zu treffen, so tötet es im gleichen Jahre 1642 dem Mann die Gattin.

Das Hauswesen fängt an, zu verfallen. Schulden von den Zeiten der Saskia und des Hauskaufs her beginnen zu drücken. Die Aufträge werden seltener und seltener. Der Wert der Bilder Rembrandts auf dem Markte sinkt; 1653 wird ein Gemälde für sechs Gulden gehandelt! Die Verschuldung kompliziert sich von Jahr zu Jahr. Noch einmal zwar will Amsterdam sich des Rembrandt auf größere Art entsinnen: 1656 wird dem Maler der Auftrag zuteil, die anatomische Lektion des Doktors Deyman zu malen. Man erwartet ein

Gruppenbildnis im Stil des Bildes der Anatomie des Doktors Tulp – ein Werk von der akademisch-naturalistischen Vollkommenheit und akademischen Glätte jenes ersten Gruppenporträts des Rembrandt, das ihm eine frühe Berühmtheit eingetragen hat: aber er kann nun nicht mehr Dinge malen, die dem Publikum gefallen – denn Rembrandt ist inzwischen zu sich gekommen; er ist er selbst geworden, der Eigentümliche, der Unbegreifliche, der heroische Sonderling; der Maler, der nur noch dem eigenen Gesetz folgt. Der völlige bürgerliche Ruin ist darum nicht mehr aufzuhalten. 1656 wird der Bankerott erklärt; ein Jahr darauf wird das Haus, das stattliche Patrizierhaus an der Breestraat mit allem, was noch darin ist an beweglicher Habe, öffentlich versteigert; für ein Eigentum im Wert von 18,000 fl. damaliger Währung werden 5000 fl. erlöst, die den Gläubigern anheimfallen; Rembrandt selbst wird in ein Gasthaus an der Kalverstraat gesetzt; es ist die Weihnachtszeit des schrecklichen Jahres 1657. Die bürgerliche Existenz des Rembrandt ist zu Ende. Eine Kette von Prozessen zieht sich bis zum Jahre 1665. Nachher bleiben ihm noch vier Jahre eines schwermütigen Friedens draußen am Rand der Stadt, an der Rozengracht, in geringer Gegend, wo bessere Leute nicht erblickt werden. Zwei Menschen haben sich seiner angenommen: Titus, der Sohn des Rembrandt von Saskia, und Hendrickje Stoffels, Magd und Geliebte des Witwers Rembrandt. Die beiden gründen einen Kunsthandel; Rembrandt wird als Sachkenner und Produzent ins Geschäft genommen und lebt dafür als Pensionär des geliebten Sohnes und der geliebten Magd; die beiden Menschen finden diese Form, da sie die beste ist, den Rembrandt zu versorgen – denn würde man ihn bares Geld verdienen lassen, so würde es dem Zugriff unbefriedigter Gläubiger verfallen. So lebt er seit 1660. Im Beginn der sechziger Jahre noch ein Erwachen des Gewissens der Amsterdamer Gesellschaft; man versucht, dem Alternden mit zwei offiziellen Aufträgen aufzuhelfen. Er malt die Vorsteher der Tuchmacherzunft, die in der Kunstgeschichte die «Staalmeesters» heißen. Er malt auch ein dekoratives Stück für das Amsterdamer Rathaus: das Bild der Verschwörung des Claudius Civilis. Das Bild der Staalmeesters scheint das Ansehen des Malers wiederherstellen zu wollen; aber das Bild mit der Verschwörung des Claudius Civilis findet so wenig Beifall, daß es alsbald durch die Arbeit eines mittelmäßigen Publikumsmalers ersetzt wird! Um 1665 ist Rembrandt vergessen, und er stirbt fast im Leeren. Hendrickje ist tot; 1664 ist sie dahingegangen; Titus der Sohn ist

auch tot; 1668 ist das zarte Leben erloschen. Da bleibt nur noch Cornelia, die Tochter, die dem Rembrandt von Hendrickje geboren ist. Am 4. Oktober 1669 ist es das Ende. Das Begräbnis am 8. ist das eines geringen Bürgers; es kostet 15 fl.; das Gefolge des Sarges zählt nur einige Personen, unter denen einige müßige alte Weiber gefunden werden.

Dies ist in großen Zügen die Geschichte des Lebens. Es kommt nun für die Erkenntnis des rembrandtischen Wesens alles darauf an, das Verhältnis der beiden dargestellten Epochen seines Lebens richtig zu bestimmen. Kurz gefragt: was ist jede der beiden Epochen wert? Und ebenso kurz geantwortet: das schwerere, das sehr viel schwerere Gewicht liegt in der zweiten Epoche – der ungesellschaftlichen. Man darf die Formel wagen: der reine Künstler Rembrandt wächst in dem Maß, in dem der gesellschaftliche Mensch und Maler Rembrandt abnimmt. Diese Grundthese wird am einzelnen Bilde zu erweisen sein.*

Das Jahrzehnt der Gesellschaflichkeit, die Frist der Verbindung mit der Patrizierin Saskia, die Zeit um 1632 bis 1642, ist vor allem eine Zeit des Bildnisses. Rembrandt ist der Porträtist der Amsterdamer Gesellschaft, die als eine bürgerlich-republikanische Gesellschaft von gesättigtem Wohlbefinden dasteht und in zahlreichen Repräsentanten auch als eine Gesellschaft von calvinischer Nüchternheit. Kein Zweifel, daß die von Rembrandt gemalten Bildnisse dieser bürgerlichen Menschen vorzüglich sind; in Holland sind nie bessere Porträts gemalt worden. Jedoch: dies unbedenklich anerkennen, bedeutet noch lange nicht behaupten, diese Bildnisse seien die wahren Kundgebungen des rembrandtischen Geistes. Hätten wir von Rembrandt nichts als die Bildnisse aus der Zeit von 1632 bis 1642, so hätte die Kunstgeschichte, Sozialgeschichte, Kulturgeschichte einen ausgezeichneten Bildnismaler, einen überlegenen Physiognomiker zu verzeichnen, aber nicht einen überwältigenden Genius. Wir hätten eine bürgerlich-holländische Parallelfigur zu dem höfisch-englischen van Dyck, und gelegentlich, zum Beispiel im Bildnis des Marten Day, einen nachgeborenen Konkurrenten der vornehm-kühlen holbeinischen Feinmalerei. Dessen müssen wir uns durchaus bewußt sein, wenn wir vor einem rembrandtischen Bildnis in Bewunderung stillstehen. Wir müssen uns eingestehen, daß diese Bildnisse nicht einmal, wenigstens nicht immer unvergleichlich sind, so trefflich sie sein mögen!

* Vrgl. die Bildbände *Rembrandt* der «Klassiker der Kunst» (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt).

Indessen wäre Rembrandt nicht Rembrandt, wenn das eigentlich Rembrandtische nicht schon in der ersten Epoche zuweilen leidenschaftlich sich regte – wenn nicht schon in der Epoche zwischen der Tulpischen Anatomie des Jahres 1632 und dem Schützengildenbilde von 1642, der sogenannten «Nachtwache», in dieser Epoche gesellschaftlicher Gezähmtheit des Instinktes der Löwe ausbräche – das Fell des Haustiers abwerfend, in das er, der Gesellschaft sich anpassend, verkleidungsweise gehüllt ist! Der kommende Rembrandt kündigt sich schon zwischen 1632 und 1642 in persönlichen Werken an. Dahin gehört die nackte Andromeda im Haager Mauritshuis, 1632 gemalt, dieser Balg einer Holländerin, dann die Minerva über den Büchern, um die gleiche Zeit gemalt; auch der passionierte Naturalismus des Frankfurter Simsonbildes – dieses tolle Theater mit einer wehenden Lockenflagge in der Mitte. Dahin gehören die Bilder zur Geschichte Christi, die für den Oranier unternommen werden. Dahin zählt ganz gewiß nicht das zu Unrecht berühmte Dresdener Doppelbildnis von etwa 1634: der pokulierende Wachtmeister Rembrandt mit der mißlichen Puppe Saskia auf dem Schoß – dies Bild einer künstlichen, einer im tiefsten Grunde unwahren, einer posierten Lebenslust, das mit aller seiner mißverstehenden Beliebtheit zu den moralisch und künstlerisch schwächsten Werken des Rembrandt gehört. Aber allerdings gehört zum Persönlichen die triumphale Schönheit der Petersburger Danae von 1636 – dies Bild in Gold und Bronzebraun, in Oliv und Elfenbeinweiß, in Blau und Purpurrot, dies schimmernde und rauschende Bild, das zu den herrlichsten der barocken Apotheosen nackter Weiblichkeit gerechnet werden muß. In einem weniger gefeierten, aber nicht weniger wichtigen Bild steigert sich das Rembrandtisch-Persönliche bis zum Gereizt-Persönlichen; es ist die Hochzeit des Simson und der Dalila von 1638, in der Dresdener Galerie.

Das Petersburger Bild der Danae, zwei Jahre jünger, gehört, wenn ich so sagen soll, noch einem positiven Augenblick der Ehe mit Saskia an; einem Moment der Begeisterung für die bürgerliche Pracht; einem Moment großartig verliebter Verschwendung. Wie anders das Bild von 1638! Besinnen wir uns darauf, daß Rembrandt, wo er aus seinem edelsten Antrieb malt, immer Selbstgespräche hält, immer Selbstbildnisse malt, immer Spiegelungen des eigenen Daseins. In diesem Bild der Hochzeit des Simson mit Dalila sieht er seine eigene Situation, und ach, er begreift, daß diese Situation gefährlich ist! Er selbst ist Simson; Saskia ist Dalila; und wenn es ersichtlich ist,

daß er, auf eine nichts Gutes ansagende Weise von Saskia weggewendet, mit der Sippe der Philister, der Sippe Saskias abrechnet und streitet, so ist noch offener, daß Dalila in ihrer scheinbar unbeteiligten, in Wahrheit mit den Philistern verschworenen Ruhe die fatalste aller jungen Gattinnen genannt werden muß. Ein böses, ein hinterhältiges Geschöpf! Nehmen wir das Gleichnis zwar nicht buchstäblich – nein. Aber verstehen wir doch soviel: Saskia ist nicht ohne Gift; sie ist nicht ohne verhängnisvolle Bedeutung für Rembrandt – und Rembrandt selbst begreift in der Stunde, da dies Bild entsteht, da es in ihm sich durchsetzt, er begreift, sage ich, daß eben dies Bild ein Gleichnis enthält des Verhältnisses zwischen ihm, dem Rembrandt, und der Saskia. Er begreift, daß dies Bild, das da unter seinen Händen entsteht, ein Wort Wahrheit sagt über das Thema: Rembrandt und die Gesellschaft. Es ist ein Wort der Opposition. In diesem Bild verneint Rembrandt das Gesellschaftliche – und siehe da, indem er das Gesellschaftliche verneint, malt er eines seiner stärksten Bilder. Welche großartige Geschmeidigkeit im Barock dieser nach dem äußeren Format nur kleinen Komposition – und welche Überraschung aus dem Farbigen und Malerischen für den, der das Bild in Dresden aufsucht! Es bleibt vor allem die Erinnerung an ein gespenstisch bleiches Goldweiß um die Frau und an ein giftiges Grün in einer der anderen Figuren. Es bleibt vom Ganzen die Erinnerung an das Bild einer geheimnisvollen und beklemmenden Spannung, an das Bild einer Situation voll von Explosivstoff, an ein mit tödlicher Elektrizität geladenes Bild – an das Bild eines heillosen psychologischen Moments, aus dem eine Katastrophe kommen kann und freilich auch die Befreiung.

Verstehen wir gut: gewiß ist dies Bild wie alle moralisch ganz echten Bilder Rembrandts eine Art von Selbstbildnis, von Porträt der eigenen Lage. Aber ebenso gewiß enthält es eine allegorische Steigerung – jenes Element der künstlerischen Übertreibung, das jedem bedeutenden Bild innewohnt. Man wird nicht die wortwörtliche Gleichung machen: Dalila ist Saskia. Sondern: diese Dalila ist eine Personifikation der gefährlichen Eigenschaften Saskias – eine dichterisch-tragische Verwandlung der Saskia bis zu den letzten Konsequenzen der verhängnisvollen, der zerstörenden Kräfte in dieser patrizischen Gattin. Und ist auch wahr, daß der gesellschaftliche Anhang der Saskia, die Familie, die Sippe, die Bekanntschaft, über den Rembrandt kommt, wie die Philister über den Simson kommen; ist weiter auch wahr, daß er es ist, *er*, Rembrandt, der heroische Tor, der mit verblendeten Augen

den Mühlenbaum im Kreise bewegt für die anderen, für Saskia und ihre Welt – er, Rembrandt, ein plebejischer Arbeiter von toller Energie der Malerhände; ist dies alles auch wahr, so hat Saskia dennoch auch ein anderes Gesicht als jene Dalila. 1641 malt Rembrandt die Saskia mit der Nelke, dies edle Stück der Dresdener Galerie; und da erweist sich, daß dem Rembrandt die guten Kräfte in Saskia wahrlich nicht verborgener sind als die Eignungen zum Schlimmen! Nicht, daß diese Augen ein unbedingtes Vertrauen ansprächen; aber durch das Leiden sind sie liebenswerter geworden; es ist wahrscheinlich, daß sie geweint haben und daß das Fleisch um die Lider von Schmerzen mürrig geworden ist; das Ganze des Gesichts ist rührend, und mit einer innigen Menschlichkeit, einer besonnenen Menschlichkeit, die so verzeiht, wie ihr verziehen ist, ergreift Rembrandt in dieser Gattin nur noch das Menschliche. Ach, es ist die höchste Zeit. Saskia hat Kinder geboren, und alle sind tot; nur der im Jahre 1641, dem Jahre dieses Bildnisses geborene Sohn Titus wird leben – aber sein Dasein wird der Mutter das ihre kosten; noch ein Jahr – und sie welkt ins Grab der Oudekerk hinab... Sie legt die Hand aufs Herz: ich habe es so gut gemacht, wie ich es verstanden habe – ich habe geliebt, so gut ich es wußte. Sie hebt die Nelke, die rote Nelke der Liebe, eine Nelke, der es wohl an der ersten Frische gebricht; es ist eine Blume des Abschieds in der Liebe.

Wir schreiben das Jahr 1642. Es ist das Jahr der Entscheidung; das Entweder-Oder steht auf der Schneide. Was wird Rembrandt tun? Wird er, er mit den Erfahrungen eines Simson an den Philistern, sich für die Gesellschaft entscheiden, für die Philister – oder für den einsamen Gottesdienst der unbedingten Kunst, der Kunst ohne gesellschaftliche Anpassung? Saskia liegt krank – sie, die gefährliche Muse eines gesellschaftlichen Rembrandt, eines berühmten Bildnismalers. Herren von der Schützenkompanie des Bürgerhauptmanns Frans Banning Coq und des Bürgerleutnants Willem van Ruytenburgh sind dagewesen und haben ein Gruppenbildnis ihres Vereins bestellt. Wie wird er die Aufgabe anfassen? Wird er, Rembrandt, die Herren einfach nebeneinander hinmalen wie Kartenkönige und Kartenbuben – so wie es die gebilligte Sitte der meisten Gruppenmaler in Holland ist, und wie es sogar Frans Hals zuweilen getan hat in zynischem Gehorsam gegen die Bildniseitelkeiten der Besteller? Oder wird er, Rembrandt, das Gruppenbildnis in eine freie Komposition verwandeln, wo die einzelnen dem dramatischen oder epischen Zug eines Vorgangs folgen – und wobei nun freilich nicht jedes einzelne Bürgergesicht

genau so büstenmäßig auf seine Rechnung kommen kann wie das andere? Rembrandt entscheidet sich für das Zweite: für die freie Komposition an Stelle der primitiven Serie von Bildnissen nebeneinander und halb hintereinander. Er dramatisiert die Gesellschaft, bewegt die Herren durcheinander, und finden Hauptmann und Leutnant, die Bürgerkavaliere, ihren Platz auch vorn in der Mitte, jener violettschwarz, dieser fast zitronengelb, so müssen andere dafür in den Hintergrund, ins Halblight, ins Halbdunkel! Und einmal ergriffen von dieser phantasierenden Art des Bildnismalens setzt Rembrandt in das Vereinsbild bürgerlicher Amateure der Schützenkunst ein kleines Elfenwesen hinein, dessen Sinn keinem verständlich ist und keinem verständlich sein kann: es ist eben ein Kind der Dichterlaune, ohne grob-logische Existenz, ein Stückchen Irrlicht in der Dämmerung, ein Ton Oboe im Orchester zwischen Geigen, Gamben, Bässen, Posaunen – ganz klar und doch mysteriös, auch eigentümlich-weiblich, kindhaft-weiblich wie der Holzbläser-ton im baritonalen Getriebe und Dunkel einer sehr männlichen Symphonie... Nein, so haben die Herren von der Bürgerschießgilde es nicht gemeint. Sie haben es vereinsmäßig gemeint; jeder hat seine dicken Silbergulden hingelegt, und also wollen sie porträtiert sein – Kopf um Kopf, einer so gut wie der andre, keiner etwa weniger, nämlich zugunsten eines Bildganzen! Das Bild fällt durch. Und ohne uns die Argumente der Herren Arkebuser zu eigen zu machen: gestehen wir uns, daß dies Bild nicht durchaus glücklich ist! Ja es ist wahrscheinlich, daß Rembrandt selber es nicht völlig hinnimmt – daß er es kritisch betrachtet; daß er die Spannung fühlt zwischen dem Naturalistischen und dem Phantastischen, zwischen dem Bürgerlich-Wirklichen und dem Theatralisch-Ideellen, zwischen der Prosa und der Poesie in diesem Bilde.

Er fühlt: er, Rembrandt, wird sich nur dann vollenden zu dem, was er ist, wenn er sich entschlossen von allen gesellschaftlichen Möglichkeiten abwendet und nur noch malt, was in ihm ist, in der Natur, in den heiligen Schriften, in den ungesellschaftlichen Dingen, vielleicht auch in den Tieren und in seiner häuslichen Umgebung... In seinem Hause! Aber was ist es? Es ist ein Haus ohne Hausfrau. Saskia stirbt im Jahr des Mißerfolges des großen Schützenstücks. Wie flechten sich die Schicksale ineinander! Wie reimen sie sich! Saskia stirbt in dem Augenblick, da Rembrandt sich durch einen Mißerfolg von der Gesellschaft löst. Nun ist er ihm selbst, dem Rembrandt, anheimgegeben und der Natur und dem blassen Knaben Titus,

der unter besorgten Vateraugen wächst und zart ist wie Glas. Da ist freilich auch noch die Witwe Geertje Dirx im Hause, Witwe eines Trompeters, Schwester eines Matrosen, Trocken-Amme des Titus, Schaffnerin des Rembrandt und auch Beischläferin des Mannes, der in der trübseligen Verlegenheit des Witwers nach dem Nächstbesten greift. Aber sie, in der Heiratslust der Ältlichen, wird widerwärtig im Vergleich mit der Jungmagd, die alsbald nach Saskias Tod ins Haus kommt: Hendrickje Stoffels. Sie ist es, die ihm das Leben im verödeten Hause wieder wärmer macht – ein wunderbares Wesen, jung, weich, gut, innig, leise, dienend; von linder animalischer Wärme; mit den braunen Augen eines sanften Tieres schauend; immer bereit, ohne Forderung, das liebe Herz, die liebe Seele in Person und in schöner Person. Sie wird das Glück, das stille, abzeitige Glück des Vierzigers und bleibt es bis in seine höheren Jahre – bis in ihren eigenen Tod.

Der kleine Titus und die magdliche Hendrickje: sie sind es, die ihm miteinander, mehr als Titus mit seiner Mutter Saskia, die schönen Visionen von der heiligen Familie wecken helfen; die Versionen der heiligen Familie von 1645 und 1646, in Petersburg, in Kassel, schöner als die Variante von 1640 im Louvre aus der Zeit mit Saskia, sind um Hendrickje herum gemalt...

Und nun das Jahr 1648 – das Jahr des Weltfriedens nach dreißigjährigem Krieg, ziemlich genau die Mitte der produktiven Künstlerschaft des Rembrandt, die von 1626 bis 1669 zu rechnen ist: in diesem Jahr 1648 sieht Rembrandt sich so genau an wie nie vorher. Er gibt sich Rechenschaft über sich, im Spiegel! Wer bin ich? Oder was dasselbe ist: wie sehe ich aus? Das radierte Selbstbildnis von 1648 sagt wie kein anderes die Wahrheit über Rembrandt – die unmittelbare Wahrheit. Man fühlt: dies radierte Selbstbildnis redet die Sprache der bloßen Wahrheit – nicht beschönigend, nicht verzerrend. Die graphische Form selbst, die Tätigkeit der Radiernadel ist still, einfach, aufmerksam, ist sachlich-gründlich. Dies also ist er: ein Plebejer mit noch festem Fleisch um die harten Knochen, knollnäsigt, nicht mehr sehr gepflegt wie in den Tagen gesellschaftlicher Eitelkeit und Laufbahn; geädelt durch die Traurigkeit mannigfacher Erfahrungen, von schwerblütiger und schwermütiger Zähigkeit, ungebrochen in der Initiative, obwohl einigermmaßen mißtrauisch, zwischen Energie und Resignation hingesezt wie zwischen Licht und Schatten, kurzhälsig, breitschultrig, offenbar nicht groß – alles in allem das derbe, untersetzte Gehäuse eines geheimen Genius. (Schluß folgt.)