



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Rembrandt-Ausstellung im Berliner : Kupferstichkabinet. 2

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Die Rembrandt-Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinet

2



Die fortschreitende Entwicklung Rembrandts in dem folgenden Abschnitt seines Lebens, den die Jahre 1637 und 1642 begrenzen, letzteres das Todesjahr seiner Gattin Saskia, zeigt sich vorzugsweise in der Erweiterung des Stoffkreises, dem seine Radirungen angehören. Wie jedes wirkliche Genie vielseitig ist, so sehen wir auch Rembrandt aus den verschiedensten Gebieten des Darstellbaren seine Anregungen holen, ohne sich doch jemals mit der bloß oberflächlichen Anregung zu begnügen. In zahlreichen unermüdlichen Versuchen erschöpft er fast den künstlerischen Gehalt der einzelnen Szenen der biblischen Geschichte mit dem steten Bemühen, dem psychologischen Kern aller dieser Vorgänge in seiner Wiedergabe möglichst nahe zu kommen. Mehr noch als in seinen Bildern tritt dieses protestantisch-germanische Bestreben in seinen Radirungen und Handzeichnungen zu Tage. Wenn wir z. B. die Verstoßung der Hagar, ein Blatt aus dem Jahre 1637, daraufhin ansehen: wie wunderbar ist der Widerstreit der Gefühle in der Gestalt des greisen Patriarchen geschildert! Durch die schwerfällige holländisch-orientalische Kleidung hindurch glauben wir die seelische Erregung, das Zittern bis in die Fingerspitzen hinein zu empfinden. Halb zieht es ihn fort, seiner treuen Magd zu folgen, die thränenden Augen davonzieht, von dem ahnungslosen Ismael begleitet. Segnend breitet er seine Hände aus; halb wendet er sich zurück nach dem Hause, aus dessen Fenster der hämisch grinsende Kopf der Sara herausblickt, während ein zweites Knäblein neugierig durch die Thürspalte lugt. Der Haushund macht sich gewohnheitsmäßig mit auf den Trab, seiner Pflegerin und ihrem Knaben folgsam. Welche ungezwungene, zum Herzen sprechende Auffassung des an sich künstlerisch kaum besonders anregenden Vorganges! Man muß das Gemälde seines Schülers P. de Koninck in der Pester Landesgalerie, das denselben Gegenstand darstellt, mit dieser Meisterleistung vergleichen, um den rechten Maßstab für das hier zu Tage tretende künstlerische Feingefühl zu gewinnen. Offenbar hat Koninck bei seiner Darstellung Rembrandts Radirung vor Augen gehabt, die Herübernahme einzelner Motive läßt darüber keinen Zweifel; aber alles ist

vergrößert, wir empfinden bei dem Vergleich etwa dasselbe, als wenn wir einen Ungebildeten in der Erzählung eines Vorganges oder in einer Auseinandersetzung die halb oder gar nicht verstandenen Worte eines geistig Höherstehenden mißbrauchen hören.

Neben die Verstoßung der Hagar kann man die noch aus dem Jahre 1636 stammende Rückkehr des verlorenen Sohnes als Gegenstück stellen: auch hier ist der seelische Inhalt gewissermaßen bis auf den letzten Tropfen von dem künstlerischen Geiste aufgesogen worden, wohl niemals ist das Gemisch von Reue, Zerknirschung und leidenschaftlicher Wiedersehensfreude, wie es das Gemüt eines äußerlich scheinbar völlig Verkommenen bei der Rückkehr in die Arme des verzeihenden Vaters erregt, so packend wiedergegeben worden, wie hier. Diese Art „Seelendramatik“ — der Ausdruck drängt sich uns angesichts der Schöpfungen Rembrandts unwillkürlich auf — ist die Hauptaufgabe, der er sich in dieser Zeit mit dem ganzen Aufgebot seiner künstlerischen Kraft widmet. Er sucht sich in derartige Probleme auch seelisch hineinzuarbeiten, bis ihn eine ähnliche Stimmung wie die zu schildernde zur künstlerischen Wiedergabe zwingt. Darin drückt sich noch immer ein gewisses Ringen aus, das auch in der technischen Behandlung unverkennbar ist: im Gegensatz zu der sieghaften Sicherheit, mit der er in späterer Zeit auch den schwierigsten Aufgaben eine überraschende Wirkung abzutrotzen weiß, sehen wir ihn jetzt den Einzelheiten mit einer ängstlichen Sorgfalt nachspüren, mit der Radirnadel, der nicht selten auch die Schneidenadel zu Hilfe kommen muß, eine Feinmalerei ausbilden, die einer nachstrebenden Schule von Radirern das Hauptziel abgab, während er schon lange darüber hinaus, in der breitesten Manier sich seine eigne neue Kunstsprache gebildet hatte. Als besonders charakteristisches Beispiel sei hier nur noch der „Joseph seine Träume erzählend“ aus dem Jahre 1638 erwähnt.

Völlig aus dem Rahmen dieser seiner Art, die Radirnadel zu handhaben, fallen zwei große Blätter heraus, die trotz der großen Wertschätzung, deren sie sich in älterer Zeit erfreuten, und trotz der Bezeichnung: Rembrandt cum privil(egio) aus der Reihe seiner eigenhändigen Arbeiten durchaus gestrichen werden müssen: die Kreuzabnahme (datirt 1633) und das Ecce homo vom Jahre 1636. Die erstgenannte Radirung ist mit Recht in die Berliner Ausstellung gar nicht aufgenommen; aber das Ecce homo verdient durchaus dieselbe Zurückweisung. Wenn wir uns die beiden Blätter in Rembrandts Atelier und unter seiner Leitung von der Hand seiner Schüler ausgeführt denken, dürften wir wohl der Wahrheit am nächsten kommen. Die Geschichte der Platten, die zu studiren das jüngst erschienene Werk des Senators Kovinski*) durch seine Lichtdrucknachbildungen sämtlicher Plattenzustände der Radirungen

*) L'oeuvre gravé de Rembrandt. 1000 Phototypies sans retouches. St. Pétersbourg, 1890.

Rembrandts in einer bisher unerreichten Weise ermöglicht, weist auch auf diese Entstehungsart hin. Von dem ersten noch unvollendeten Zustande des *Ecce homo* besitzen wir z. B. ein Exemplar im British Museum, das Bisterretouchen offenbar von der Hand des überwachenden Meisters zeigt. Daß in diesem ersten Zustand außerdem die Mitte der Komposition noch ganz fehlt, während die äußern Teile bereits ausgeführt sind, scheint mir ein deutlicher Beweis, daß der Radierer hier nach einer Vorlage arbeitete, als die wir wohl die im Besitze der Lady Castlake befindliche Grisaille betrachten dürfen. Auch der Umstand, daß diese Radirung und die oben erwähnte Kreuzabnahme die einzigen sind, die die Bezeichnung: *cum privilegio* tragen, die dem Verkäufer den Rechtsschutz der Behörden zusichert, unterstützt die Vermutung, daß es sich um Werkstattarbeiten handelt, die mit Rembrandts Einwilligung unter seinem Namen auf den Kunstmarkt gebracht wurden. Daß das große *Ecce homo* im Beginne des achtzehnten Jahrhunderts den damals auffallenden Preis von vierzig Gulden erzielte, was ihm den Namen des Vierzigguldenblattes — ähnlich dem später noch zu erwähnenden „Hundertguldenblatte“ — eintrug, und daß man in neuerer Zeit für den dritten Zustand desselben noch über viertausend Franks zahlte, darf uns in der wissenschaftlichen Erkenntnis nicht weiter beirren. Wurde doch noch im vergangenen Jahre in der Versteigerung Danlos der sogenannte „Goldwieger“ Rembrandts (1639) mit fünftausend Franks bezahlt, obwohl die Überzeugung, daß hier eine Arbeit Ferdinand Bols vorliege, der Rembrandt höchstens den Kopf des Dargestellten hinzufügte, in Kennerkreisen heute kaum noch einem Zweifel begegnet. Wenn man in Berlin dieses Blatt und die große Kreuzabnahme nicht, das *Ecce homo* dagegen doch ausgestellt hat, läßt sich das wohl nur damit erklären, daß hier in einem einzelnen Falle dem Publikum Gelegenheit geboten werden sollte, sich selbst sein Urteil zu bilden. Ein Vermerk auf der Beischrift des Blattes würde dem Verständnis der Besucher vielleicht zu Hilfe gekommen sein. Freilich sollte man meinen, daß ein Blick auf das in unmittelbarer Nähe ausgestellte echte Blatt, das den Tod Mariä darstellt, auch dem Laien den letzten Zweifel benehmen müßte: beide Leistungen sind so grundverschieden in Auffassung und Ausführung, daß auch der Zwischenraum von drei Jahren, der sie trennt — der Tod Mariä entstand 1639 — keinen genügenden Grund dafür abzugeben vermag. Man hat wohl versucht, die merkwürdig von allen andern Arbeiten der Zeit abweichende Technik des *Ecce homo* aus der Absicht Rembrandts zu erklären, hier ein dekorativ wirksames, als Wandschmuck gedachtes Werk zu schaffen, wozu die großen Maße des Blattes sehr wohl Anlaß bieten konnten. Doch sehen wir im Tode der Maria, daß der Künstler derartige Absichten, wenn wir sie ihm überhaupt zuschreiben dürfen, ganz anders zu erreichen mußte. In dieser Beziehung ist die Nebeneinanderstellung der beiden Blätter überaus lehrreich.

Der Tod Mariä erscheint auf den ersten Blick als eine durchaus in katholischem Sinne aufgefaßte Darstellung, und doch ist Rembrandt auch hier seiner schon geschilderten Art, biblische Vorgänge durchaus nur auf ihren psychologischen Kern anzusehen, getreu geblieben. In welchem scharfen Kontrast steht diese lebhaft bewegte und von rein menschlichen Empfindungen durchsetzte Handlung zu der stillen Feierlichkeit, die ältern Darstellungen des Gegenstandes gewissermaßen den Charakter des Sakramentalen zu geben pflegt! Rembrandts enge Beziehungen zu den protestantischen Sekten, die damals in Holland zahlreichste Gefolgschaft fanden, bezeugt nicht nur Baldinucci, der den Künstler mit nicht mißzuverstehender Verachtung geradezu zu einem Memmoniten macht, sondern auch die Porträts zweier Geistlichen, des Arminianers Jan Uytenbogaerd und des Wiedertäufers Cornelis Claesz Anso (1641). Es mag seltsam klingen, wenn wir auch in Rembrandts Art der Naturbetrachtung, wie sie namentlich in seinen Landschaftsradirungen so ergreifend zu Tage tritt, einen protestantischen Zug finden. Die zahlreichen Landschaften der folgenden Jahre — die nächste Abteilung der Ausstellung enthält ausschließlich landschaftliche Darstellungen — bieten uns Gelegenheit, diese Seite des Rembrandtschen Genius näher kennen zu lernen. Wir verzichten auf die hier gerade sehr umfangreiche kritische Sichtung des reichen Stoffes und verweisen den Leser auf den in dieser Beziehung besonders ergebnisreichen Aufsatz von A. de Bries in der Kunstzeitschrift: *Oud Holland* I, 292 ff. Was uns an den Landschaften des Meisters interessiert, von denen wir doch noch immer etwa achtundzwanzig echte zählen, ist das neue Element, das sich in ihnen zum erstenmale mit besondrer Betonung in der landschaftlichen Auffassung Geltung verschafft. Die Stimmungslandschaft im modernen Sinne darf als eine Schöpfung Rembrandts angesehen werden. Wer da glaubte, Rembrandt sei als Landschaftler durchaus Naturalist, vermeide jede künstlerische Steigerung, jede seltsame Belebung der angeschauten landschaftlichen Umgebung, würde sehr irren. Freilich verzichtet er auf die Requisiten jener Landschaftler, die man mit mehr oder weniger Recht als Romantiker zu bezeichnen pflegt. Er braucht nicht, wie Ruysdael, Ruinen, finstere Wolkenmassen, nicht rauschende Sturzbäche, entblätterte Baumkronen vom Winde gepeitscht, um in landschaftlichen Darstellungen den Beschauer zu ergreifen. Auch hier sehen wir ihn wie bei den Schilderungen der biblischen Geschichte sich in die Dinge völlig hineinleben, den Stimmungsgehalt nicht in sie hinein thun, sondern aus ihnen herauslesen. Cornelis Vie, der im Jahre 1661 in seinem Guldenkabinet den Künstler andichtete, weiß ihm keinen höhern Preis zuzuertheilen, als daß „Natur selber beschämt vor solchem Künstler stünde,“ daß in seinen Werken nichts als echter „Lebensgeist“ wohne und wirke. Das gilt in hervorragendem Maße von seinen Landschaften: die weit sich dehrenden Dünen seiner Heimat mit den am Horizont aufsteigenden Umrissen der Küstenstädte und Dörfer, die verfallende Hütte mit ihrem Planken-

zaun, der Heuschaber, der kaum bewegte Kanal, eine Baumgruppe mit unergründlich tiefschattenden Kronen vor einem bescheidenen Landhause, sie alle haben in den Radirungen Rembrandts etwas Sehnsuchterweckendes und Stimmungserregendes, wie kaum je in der Natur. Wie dazu die meist geringe Staffage gewählt ist, wie sich erst beim nähern Zusehen aus den tiefen Schatten ein kosendes Paar herauszulösen beginnt, dort ein Landmann sorgend in die Weite blickt — alles verrät uns, daß dem Künstler das Geschaute nicht nur eine willkommene Anregung zur malerischen Wiedergabe gewesen ist, sondern daß er sich tief innerlich mit dem Wesen der ihn umgebenden, an sich ziemlich reizlosen Natur verwachsen fühlte. Dies nannten wir oben protestantische Naturauffassung, es liegt weit ab von jener Vorstellung, daß aus der Natur nur der gewaltige, allmächtige Gott zu uns rede, oder daß alle Kreatur in ihrem Glanze und ihrer Pracht nur einen volltönigen Hymnus auf die überirdische Macht des Schöpfers anstimmen müsse. Es fehlt das dekorative, das feierliche Element, wie es etwa die Landschaften eines Rubens mit ihrem Regenbogenlicht und ihren wohlverteilten Farbenreizen in sich tragen. Freilich, daß sich auch die sinnige, gemütvollte Auffassung eines Rembrandt zum Erhabenen steigern konnte, zeigt die von jeher als Perle unter seinen Radirungen geschätzte Landschaft mit den drei Bäumen. Hier ist auch die Wolkenbehandlung, die für die holländischen Landschaftler das Hauptproblem bildete, wirkungsvoll in die Gesamtstimmung hineingezogen, und die rechts auf sonst baumloser Düne aufragenden schlichten drei Bäume ergreifen den Beschauer mit derselben Unwiderstehlichkeit, wie die gewaltigen, oft auch gewaltsamen Symphonien, die Ruysdael mit Sturm- und Sturzbachgebräus aufzuführen liebt.



Sodoms Ende



Das Fell der Reklametrommel war diesmal in voreiligem Siegesrausche zu stark angespannt, um ein paar Töne zu hoch gestimmt worden. Es hätte nicht viel gefehlt, so wären statt des Triumphgesanges die dumpfen Wirbel eines Trauermarsches herausgekommen, und der Apparat war doch wieder so geschickt gehandhabt worden, daß er von Bern bis Königsberg, von Hamburg bis Wien seine Schuldigkeit that. Freilich scheint die Trauer, als unrlösllich das polizeiliche