



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Alten Meister**

**Fromentin, Eugène**

**Berlin, 1903**

XIII.

---

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

XIII.

Die Art der Aufstellung der „Nachtwache“ ist bekannt. Sie hängt dem „Bankett der Armbrustschützen“ von Van der Helst gegenüber; und was man auch immer darüber gesagt hat, die beiden Bilder tun sich gegenseitig keinen Eintrag. Sie stehen einander gegenüber, wie Tag und Nacht, wie die Verklärung der Dinge dieser Erde, und wie ihre wörtliche, geschickte, beinahe gewöhnliche Nachahmung. Setzen wir den Fall, sie seien ebenso vollkommen wie berühmt, so hätten wir eine ganz einzigartige Antithese unter Augen, das, was La Bruyère die Konfrontation zweier Wahrheiten nennt, von denen die eine der anderen Licht verleiht. Weder heute, noch voraussichtlich sonst irgend wann, will ich von Van der Helst handeln. Er war ein tüchtiger Maler, um den wir Holland beneiden können; zu gewissen Zeiten da es an Malern jeder Art gebrach, hätte er uns als Porträtist, und ganz besonders als Maler grösserer repräsentativer Darstellungen in Frankreich grosse Dienste leisten können; aber was die rein imitatorische Kunst der Darstellung des täglichen Lebens anlangt, so hat Holland bessere Künstler gehabt. Und wenn man eben erst Franz Hals in Haarlem gesehen hat, so kann man ohne Nachteil Van der Helst den Rücken kehren, um sich allein noch mit Rembrandt zu beschäftigen.

Ich werde niemand überraschen, wenn ich sage, dass die „Nachtwache“ keinerlei eigentlichen Zauber besitzt; und es ist das unter den wirklich guten Werken

der Malerei eine Erscheinung ohne Beispiel. Sie weckt unser Erstaunen, sie bringt uns ausser Fassung, sie drängt sich uns gleichsam mit Gewalt auf, aber es fehlt dem Bilde völlig jener unmittelbar einschmeichelnde Reiz, der uns sofort gefangen nimmt, daher es auf den ersten Eindruck nahezu ausnahmslos missfällt. In allererster Linie verstösst es gegen die Logik und die zur Gewohnheit gewordene Genauigkeit des Auges, das nach Klarheit der Form und nach Durchsichtigkeit der Idee verlangt. Es ist etwas darin, das uns fühlen lässt, dass Phantasie und Verstand nur halb befriedigt und dass wir hier, mögen wir sonst uns noch so leicht gefangen geben, nur langsam und nicht ohne lebhaften Widerspruch uns unterwerfen werden. Verschiedene Umstände, die nicht alle im Bilde selbst begründet sind, tragen hierzu bei: die Belichtung, die niederträchtig ist; der dunkle Holzrahmen, von dem die Malerei völlig erstickt wird und der weder ihre mittleren Valeurs noch ihre Skala von Metallglanz, noch auch ihre eindringliche Macht zur vollen Geltung kommen, und der das Bild noch rauchiger erscheinen lässt, als es schon ist. Schliesslich aber und ganz besonders kommt die Enge des Raumes in Betracht, der nicht gestattet, das Bild in der gewollten Höhe anzubringen und der den elementarsten Gesetzen der Perspektive zuwider uns nötigt, das Bild vom gleichen Niveau aus und aus unmittelbarer Nähe zu sehen. Ich weiss sehr genau, dass man allgemein der Meinung ist, dass im Gegenteil die Aufstellung in vollster Übereinstimmung steht mit den Anforderungen, die man an das Werk stellen soll; und

dass die Illusionskraft, die von dem so aufgestellten Werk ausgeht, im Sinne der Bestrebungen des Malers liegt. In diesen wenigen Worten liegt eine Fülle von Widersinn. Ich kenne nur eine einzige Art, ein Bild gut aufzuhängen, und diese beruht darin, dessen künstlerischen Charakter zu bestimmen, aus ihm die Bedürfnisse für dessen richtige Aufstellung herzuleiten, und das Bild diesen Bedürfnissen entsprechend aufzuhängen.

Ein Kunstwerk, ganz besonders aber ein Bild von Rembrandt, kann niemals eine Täuschung bedeuten. Es ist immer nur ein Produkt der gestaltenden Phantasie, und gibt niemals die exakte Wahrheit wieder, kann aber auch niemals deren Gegenteil bedeuten, und ist immer streng geschieden von den Realitäten des äusseren Lebens vermöge seines Gehaltes an fiktiven Werten. Die zum grossen Teil fiktiven Personen, die sich in dieser besonderen Atmosphäre bewegen, und die der Maler für unseren Blick in jene Ferne gerückt hat, da das Reich der geistigen Welt einsetzt, sie könnten aus dieser Atmosphäre nur heraustreten auf die Gefahr hin, den Charakter zu verlieren, den ihnen der Künstler gegeben und auf die weitere Gefahr hin, doch auch wieder nicht das zu werden, als das man sie so zu Unrecht haben möchte. Sie sind getrennt von uns durch eine Rampe, um einen Ausdruck der Theatersprache zu gebrauchen. Diese Rampe ist schon ohnehin sehr schmal. Betrachten wir das Bild, so gewahren wir, dass infolge einer etwas gewagten Komposition die beiden vordersten, in die Sehebene des Rahmens gestellten Figuren kaum in jene

Tiefe zurückgehen, wie es für den sorgfältig berechneten Eindruck eines Helldunkel-Bildes notwendig wäre. Es heisst also die Kunst Rembrandts und den Charakter dieses seines Werkes, dessen Ziele, dessen Unsicherheiten, dessen Mängel im Ausgleich der wirksamen Kräfte völlig verkennen, wenn man es einer Prüfung unterwerfen will, der allerdings Van der Helst, aber unter welchen Bedingungen standhält. Ich füge hinzu, dass jedes Bild seine Geheimnisse hat, dass es nur das sagt, was es sagen will, dass es nur aus der Ferne zu uns spricht, wenn es aus der Nähe nichts preisgeben will, und dass jedes Bild schlecht hängt, wenn man es zwingen will, seine Geheimnisse auszuliefern.

Bekanntlich gilt die Nachtwache, ob nun zu Recht oder zu Unrecht, für ein nahezu unverständliches Bild, und es ist das eines der Momente, das ihr grosses Prestige ausmacht. Vielleicht hätte das Bild sehr viel weniger von sich reden gemacht, wenn man nicht seit zweihundert Jahren sich daran gewöhnt hätte, nach dem Sinn des Bildes zu forschen, anstatt dessen Vorzügen nachzugehen, und wenn man nicht die Manie gehabt hätte, es als ein vor allen Dingen rätselhaftes Werk anzusehen.

Was uns vom Gegenstand der Darstellung bekannt ist, scheint mir zu genügen, um uns das Bild in seinem buchstäblichen Sinne fassen und begreifen zu lassen. Zunächst sind Namen und Rang der Persönlichkeiten bekannt, dank der Sorgfalt, die der Maler darauf verwandt hat, sie auf einer Kartusche im Hintergrund des Bildes anzubringen, und das beweist, dass, wenn auch

die Phantasie des Malers mancherlei umgestaltet hat, das Bild seine erste Entstehung doch den Sitten und Gebräuchen des damaligen Lebens verdankt. Es ist richtig, dass wir nicht wissen, mit welchen Absichten diese Männer sich zum Ausgang anschicken, ob sie zu einem Schiessen, zu einer Parade, oder zu was sonst immer ausrücken; aber da hierin keinesfalls der Stoff zu tiefen Geheimnissen liegen kann, so rede ich mir ein, dass, wenn Rembrandt es unterlassen hat, hier deutlicher zu sein, er das entweder nicht gewollt oder nicht gekonnt hat; und damit würde sich dann eine Reihe von Hypothesen auf die einfachste Weise aufklären, entweder als etwas wie ein Unvermögen, oder als ein freiwilliger Verzicht. Und was nun die Frage der Tageszeit anlangt, die bedeutendste von allen und auch die einzige, die vom ersten Tage ab hätte gelöst werden können, so hätte es zu ihrer Beantwortung nicht erst der Entdeckung bedurft, dass die ausgestreckte Hand des Hauptmanns ihren Schatten auf einen Rock wirft. Es hätte genügt, sich zu erinnern, dass Rembrandt das Licht niemals anders behandelt hat, dass alle seine Darstellungen in eine Art von nächtlichem Dunkel getaucht zu sein scheinen, dass stets der dämmernde Halbschatten die Ausdrucksform seiner Poesie, das Ausdrucksmittel seiner dramatischen Kraft zu sein pflegt, und dass es in seinen Porträts, in seinen Innendarstellungen, in seinen Legenden, seinen Anekdoten, seiner Landschaft, in der Radierung wie in der Malerei, dass es überall die Nacht ist, mit der er den Tag gestaltet.

Und wenn man so mittels vergleichender Be-

trachtung und mit Hilfe des gesunden Menschenverstandes seine Untersuchung anstellen wollte, so würde man wohl noch eine ganze Anzahl weiterer Zweifel zu heben imstande sein, und es bliebe dann zum Schluss der Betrachtung nur der eine Punkt noch unaufgeklärt: die Notlage eines Geistes, der mit dem Unmöglichen ringt, und die Unmöglichkeiten, die ein Vorwurf mit sich bringt, der, wie es hier sein musste, sich zusammensetzt aus unvollkommenen Realitäten und aus schlecht motivierten Phantasieen.

Ich werde daher das tun, was man schon seit langem hätte tun sollen: ich werde etwas mehr Kritik und etwas weniger Exegese walten lassen. Ich werde die Rätsel, die im Gegenstand der Darstellung liegen, beiseite lassen, um mit all der erforderlichen Sorgfalt an die Betrachtung einer Malerei zu gehen, die geschaffen ist von einem Mann, der sich selten geirrt hat. Mit dem Moment, wo dieses Werk uns dargestellt wird als der letzte Ausdruck seines Genies und als der vollkommenste Ausdruck seiner Kunst, hat man allen guten Grund, eine so allgemein verbreitete Meinung sehr gründlich und auf alle ihre Motive hin zu prüfen. Auch werde ich, wie ich von vornherein betone, den technischen Kontroversen, die die Erörterung notwendig machen wird, nicht aus dem Wege gehen. Ich bitte von vornherein um Entschuldigung wegen des ganz gewiss wenig pedantischen Ausdrucks, den ich oft anzuwenden gezwungen sein werde. Ich werde versuchen, klar zu sein; ich kann aber weder dafür gut stehen, mich so kurz fassen zu können, als es wohl nötig wäre, noch

auch vor allen Dingen die fanatischen Verehrer des Werkes nicht vor den Kopf zu stossen. Wie allgemein zugegeben wird, ist es nicht die Komposition, die den Hauptvorzug des Bildes ausmacht. Der Vorwurf war nicht von dem Maler selbst gewählt worden, und die Art, wie er ihn zu behandeln gedachte, gestattete nicht, dass die Anordnung eine spontan entstandene und durchsichtige sei. Auch macht der ganze Vorgang den Eindruck des Unbestimmten; die Handlung ist gleich Null, das Interesse am Vorgang mithin stark geteilt. Von Anfang an macht sich ein Fehler geltend, der dem allerersten Erfassen des Vorwurfs anhaftet; eine gewisse Unentschlossenheit in der Art, ihn anzugreifen, anzuordnen und zu gestalten. Die einen gehen, andere machen Halt, der eine legt seine Muskete an, der andere lädt die seine, ein anderer wieder gibt Feuer; ein Trommler, der seine Trommel rührt, scheint Modell zu stehen für seinen Kopf; ein theatralischer Standarten-träger, schliesslich eine Fülle von Figuren, die in der Unbeweglichkeit von Porträts verharren. Was die Bewegung anlangt, so glaube ich, damit die einzigen malerisch wesentlichen Züge des Bildes bezeichnet zu haben.

Und genügt dies nun, um dem Bilde all den Gehalt an Charakter, Anekdote und Lokaltreue zu geben, den man von Rembrandt erwartete, da er eine Örtlichkeit und da er Dinge und Menschen seiner Zeit malte? Wenn Van der Helst, statt seine Armbrustschützen sitzend darzustellen, ihnen in irgend welcher beliebigen Tätigkeit Bewegung verliehen hätte, so dürfen wir nicht zweifeln, dass er uns über die Art dieser Be-

wegung die zuverlässigsten, wo nicht die feinsten Aufschlüsse gegeben hätte. Und was Franz Hals anlangt, so kann man sich leicht vorstellen, mit welcher Klarheit, Ordnung und Natürlichkeit er den Vorgang gestaltet haben würde, und dass er sich wieder voller Leben, voller Erfindungskraft und gleichzeitig reich und grossartig gezeigt hätte. Die von Rembrandt gewählte Gestaltung ist daher durchaus gewöhnlich, und ich wage zu behaupten, dass die Mehrzahl seiner Zeitgenossen ihm Schwäche der Gestaltungskraft vorgeworfen haben müssen, die einen, weil die reine Linienführung unsicher, zaghaft, symmetrisch, mager und eigentümlich unzusammenhängend erscheint; die andern, die Koloristen, weil diese löcherige, schlecht ausgefüllte Komposition sich nicht zum Träger jener breit und reich gewählten Farbe eignet, wie sie eine geschickte Palette zu handhaben weiss. Rembrandt allein wusste, wie er mit den besonderen Zielen, die er sich gesteckt, diesen Fehler wieder gut machen konnte; und die Komposition, mochte sie nun gut oder schlecht sein, musste jedenfalls seinen Plänen und Zielen genügen, denn dieses sein Ziel bestand eben darin, in keiner Beziehung weder an Franz Hals, noch an Grebber, noch an Ravesteyn, noch an Van der Helst, noch an sonst irgend jemand zu erinnern.

Also keinerlei Wahrhaftigkeit und wenig malerische Erfindung in der allgemeinen Anordnung; sollten vielleicht die einzelnen Figuren, jede für sich genommen, mehr von diesen Eigenschaften aufzuweisen haben? Ich kann keine einzige entdecken, die als eine wirklich gute Malerei bezeichnet werden könnte.

Fromentin, Meister von ehemals.

Was in die Augen springt, ist zunächst, dass zwischen ihnen Missverhältnisse bestehen, die durch nichts motiviert werden, und dass in einer jeden dieser Gestalten Unvollkommenheiten zu Tage treten, und sozusagen eine Verlegenheit, ihren Charakter zum Ausdruck zu bringen, die durch nichts gerechtfertigt werden. Der Hauptmann ist zu gross, der Leutnant zu klein, und zwar nicht nur neben dem Hauptmann Kock, dessen gewaltige Statur ihn erdrückt, sondern auch neben den Nebenfiguren, deren Länge oder Fülle diesem wenig gut aussehenden jungen Mann das Aussehen eines Kindes verleihen, dem der Schnurrbart zu zeitig gewachsen ist. Sieht man sie beide als Porträts an, so sind sie als solche schlecht gelungen, von zweifelhafter Ähnlichkeit, von schwacher Charakteristik; was doch wiederum überraschen muss von seiten eines Porträtisten, der im Jahre 1642 seine glänzenden Proben als solcher bereits abgelegt; und was wohl als Entschuldigung und Erklärung dienen kann dafür, dass der Hauptman Kock sich später an den unfehlbaren Van der Helst gewandt hat. Und ist der Mann, der seine Flinte lädt, besser beobachtet? Und wie steht es um die Figur die ihre Flinte trägt zur Rechten, und wie um den Trommler? Man möchte sagen, dass allen diesen Porträts die Hände fehlen, so unbestimmt sind diese skizziert, so wenig bedeutsam sind sie in ihrer Betätigung. Es folgt daraus, dass alles, was sie halten: Muskete, Hellebarde, Trommelstock, Lanze, Bannerstab, das all das schlecht gehalten ist, und dass die Gebärde eines Armes ausdruckslos wird, wenn die Hand, die doch handeln soll,

diese Gebärde nicht klar, deutlich und lebendig, energisch, präcis und mit Geist zu Ende zu führen weiss. Von den Füßen, die zum grossen Teil der Schatten verschlingt, will ich gar nicht reden. Es sind solche Dinge nur die selbstverständlichen Folgen des Verhüllungssystems, das Rembrandt sich zu eigen gemacht hat. Es ist ein notwendiges Ergebnis seiner Methode, dass eine einheitlich finstere Wolke die Basis des ganzen Bildes verschlingt, und dass die Form darin schwimmt, sehr zum Nachteil der die Konstruktion bestimmenden Punkte.

Brauche ich noch hinzuzufügen, dass es um die Kostüme ähnlich steht, wie um den Ausdruck der Gestalten, dass sie nur ungefähr gesehen sind, bald barock und wenig natürlich, bald steif und den Bewegungen des Körpers widersprechend? Man möchte von ihnen sagen, dass sie nicht passen. Die Helme sind linkisch aufgesetzt, die Filzhüte sind bizarr und sitzen schlecht auf dem Kopf. Die Schärpen sitzen wohl am richtigen Fleck, sind aber doch ohne rechtes Geschick geknotet. Nichts von alledem, was die natürliche Eleganz, die unvergleichlich ungezwungene Haltung, die gleichsam überraschte und in der Bewegung der Gewandung lebendig gestaltete Nachlässigkeit ausmacht, die Franz Hals jedem Alter, jeder Statur, jedem Körperumfang und jedem Stand zu geben weiss. Auch über diesen Punkt erhalten wir keine genauere Aufklärung, so wenig wie über manchen anderen. Man möchte sich fragen, ob da nicht eine Art von allzu emsiger Phantasie zum Ausdruck kommt, wie ein Bestreben, seltsam zu er-

scheinen, das doch so gar nicht liebenswürdig und gar nicht überzeugend ist.

Einige Köpfe sind besonders schön. Die es nicht sind, habe ich schon bezeichnet. Die besten, die einzigen, darin die Hand des Meisters und das Gefühl eines Meisters sich geltend machen, sind die, die aus den Tiefen der Leinwand heraus ihr rätselhaftes Auge und den flackernen Strahl ihres beweglichen Blickes auf uns zu richten scheinen; aber weder ihre Konstruktion noch die Sehebene, in der sie stehen, noch auch die Struktur ihres Knochenbaus dürfen wir genauer untersuchen. Wir müssen uns an die graue Blässe ihrer Gesichtsfarbe gewöhnen. Wir dürfen sie nur von weitem fragen, wie sie auch nur von weitem uns ansehen, und wenn wir wissen wollen, worin ihr Leben besteht, so müssen wir sie betrachten, so wie Rembrandt will, dass man seine menschlichen Gestalten betrachte, wir müssen ihnen lange Zeit und aufmerksam auf die Lippen und in die Augen schauen.

Bleibt noch eine Nebengestalt, die bisher aller Konjekturen gespottet hat, weil sie in ihren Zügen, in ihrer Kleidung, ihrem bizarren Glanz und ihrem Missverhältnis zum Ganzen das Geheimnisvolle, den romantischen Geist, oder, wenn man will, den Widersinn des Bildes zu verkörpern scheint. Ich meine jene kleine Person mit dem Gesicht einer Hexe. Kindlich und ältlich zugleich, mit ihrem sonderbaren Kopfputz, mit ihrer perlen-durchsetzten Frisur, wie sie, man weiss nicht recht weshalb, zwischen den Beinen der Soldaten entlanghuscht und wie sie an ihrem Gürtel einen ganz merkwürdigen

weissen Hahn trägt, den man allenfalls auch für eine Geldkatze halten könnte.

Welchen Grund auch immer dieses Figürchen haben mag, sich in den Zug zu drängen, jedenfalls tut sie nicht, als habe sie etwas mit den Menschen gemein. Sie ist farblos und beinahe formlos. Ihr Alter bleibt zweifelhaft, weil ihre Züge nicht zu definieren sind. Sie hat die Grösse einer Puppe, ihr Gang hat etwas automatenhaftes. Sie erinnert an eine Bettlerin und ist doch wie mit Diamanten besät, sie hat das Aussehen einer kleinen Königin und ist doch wie mit Lumpen ausgestattet. Man möchte meinen, dass sie aus dem Judenviertel, vom Trödelhandel, vom Theater oder vom Artistenvolk stammt und dass sie, eine Traumgestalt, in der wunderbarsten der Welten sich angezogen hat. Sie hat das flackernde Licht und den unsicher wellenden Schein eines bleichen Feuers. Je genauer man sie betrachtet, desto weniger erfasst man die Feinheiten der Umrisse, die ihr körperloses Dasein umhüllen. Schliesslich sieht man in ihr nur noch eine Art eines seltsam ungewöhnlichen Phosphoreszierens, das keiner natürlichen Beleuchtung mehr entspricht, das auch nicht den Ausdruck einer wohltemperierten Farbgebung bedeutet und das dieser geheimnisvoll seltsamen Erscheinung einen Zug von hexenhaftem Spuk beimengt. Man beachte, dass an der Stelle, die sie in einer der dunklen unteren Ecken im Mittelgrund des Bildes einnimmt, zwischen einem Mann in dunkelrot und dem völlig schwarz gekleideten Hauptmann dieses exzentrische Licht um so lebhafter wirkt, als der Kontrast mit seiner Umgebung ein lebhafter ist,

und dass ohne eine ganz besondere Vorsicht diese Nebenquelle des Lichtes genügt hätte, das ganze Bild in Unordnung zu bringen.

Was ist der Sinn dieses kleinen Wesens, dem, gleichviel ob als Phantasiegebilde oder als Wirklichkeit, doch nur eine Statistenrolle zugehört war, und das sozusagen die erste Rolle an sich gerissen hat? Ich übernehme es nicht, die Erklärung dafür zu geben. Andere schon und geschicktere als ich, haben nach der Natur dieser Gestalt gefragt, wer sie sei und was sie da mache, und haben doch eine befriedigende Antwort auf diese Fragen nicht gefunden.

Das eine nur wundert mich, dass man mit Rembrandt argumentiert, als ob er selbst ein Mann der logischen Gründe gewesen sei. Man ergeht sich in Bewunderung über die Neuheit, die Originalität, die Freiheit von jedem Regelzwang, und den grossen Zug persönlicher Inspiration, die in diesem wagemutigen Werk zum Ausdruck kommen und die, wie so gut gesagt worden ist, dessen grossen Zauber ausmachen; und gerade die feinste Blüte solcher regelbefreiten Einbildungskraft will man dann einem Examen der Logik und der reinen Vernunft unterwerfen. Und wie, wenn auf alle diese müssigen Fragen nach dem letzten Grund so vieler Dinge, die solch letzten Grund voraussichtlich gar nicht haben, Rembrandt antworten würde: „Dieses Kind ist ein Kind meiner Laune, weder seltsamer noch unwahrscheinlicher als viele andere in meinen Bildern und Radierungen. Ich habe sie als schmale Lichtquelle zwischen grosse Schattenmassen gesetzt, weil ihre kleine Gestalt sie noch

schillernder erscheinen lässt, und weil ich eine der dunklen Ecken meines Bildes mit solchem Lichtblitz aufhellen wollte. Übrigens ist sie angezogen, so wie gewöhnlich meine Frauengestalten angezogen sind, ob gross oder klein, ob jung oder alt; und der gleiche Typus kehrt wiederholt ganz ähnlich in meinen Werken wieder. Ich liebe alles, was glänzt; und darum habe ich sie in glänzende Stoffe gekleidet. Und was das phosphoreszierende Licht anlangt, über das man sich hier wundert, während es überall sonst unbeachtet durchgeht, so ist das in seinem farblosen Glanze und in seiner übernatürlichen Erscheinung das Licht, das ich für gewöhnlich meinen Gestalten gebe, wenn ich sie lebhaft beleuchten will.“ — Und müsste nicht eine solche Antwort selbst die befriedigen, die am schwersten sich zufrieden geben? So dass er zum Schluss, nachdem ihm das Recht der Anordnung belassen wäre, nur noch über einen einzigen Punkt uns Aufklärung zu schaffen hätte: über die Art und Weise, wie er das Bild behandelt, über seine Technik.

Wir kennen die Wirkung, die die „Nachtwache“ bei ihrem Erscheinen im Jahre 1642 hervorrief. Dieser denkwürdige Versuch ist weder verstanden noch gewürdigt worden. Er machte viel von sich reden, mehrte Rembrandts Ruhm in den Augen seiner treuen Bewunderer und kompromittierte ihn in den Augen derer, die ihm nur mit Anstrengung gefolgt waren, und die auf diese entscheidende Tat gewartet hatten. So liess ihn das Bild im Licht eines seltsamen Malers und eines zweifelhaften Meisters erscheinen. Es teilte die Leute von Geschmack in zwei Lager, je nachdem ein leiden-

schaftliches Temperament oder ein kühler Verstand sie beherrschte. Man sah es an als ein völlig neues, aber heikles Ereignis, das ihm viel Lob, aber auch viel Tadel eintrug, und das im Grunde doch niemand wirklich beruhigt hat. Wenn wir die Urteile kennen, die seine Zeitgenossen, seine Freunde und seine Schüler über dieses Werk gefällt, so gewahren wir, dass die Meinungen nicht merklich gewechselt haben seit 200 Jahren, und dass wir nahezu dasselbe wiederholen, was dieser grosse Neuerer zu seinen Lebzeiten hatte hören können.

Der einzige Punkt, in dem die Meinungen, besonders in unseren Tagen, zusammentreffen, betrifft die Farbe des Bildes, die man blendend und unerhört genannt hat, und die Ausführung, die man überein gekommen ist, souverän zu finden. Hier aber wird die Frage äusserst empfindlich. Wir müssen die gangbaren Wege verlassen, müssen unseren Weg durch Dickicht suchen und müssen vom Handwerk sprechen.

Wäre Rembrandt nicht in irgend welchem Sinne Kolorist, so würde man niemals den Fehler begangen haben, ihn für einen solchen zu halten; und doch wäre nichts leichter als nachzuweisen, warum er es nicht ist; aber es leuchtet ein, dass seine Palette sein gewöhnliches und mächtigstes Ausdrucksmittel ist; und dass er in seinen Radierungen, wie in der Malerei, sich noch besser mit der Farbe auszudrücken weiss, als mit der Zeichnung. Rembrandt ist also, und zwar mit gutem Recht, unter die grössten Koloristen einrangierte worden, die es je gegeben hat. So dass das einzige Mittel, ihm

die gebührende Stellung zu geben, und das herauszuschälen, was ihm allein eigen ist, darin besteht, die Unterschiede klarzustellen, die ihn von den bekannten grossen Koloristen trennen, und klarzulegen, worauf die tiefe und ausschliessliche Originalität seiner Farbengebung beruht.

Man sagt von Veronese, von Correggio, von Titian, von Giorgione, von Rubens, von Velasquez, von Franz Hals und von Van Dyck, dass sie Koloristen sind, weil sie in der Natur die Farbe noch feiner gewahren, als die Form, und weil sie noch vollkommener malen als zeichnen. Gut malen bedeutet nach ihrem Vorbild die Nuance frei und reich zu fassen wissen, sie gut auf der Palette auswählen, und sie gut auf der Leinwand neben einander stellen. Ein Teil dieser komplizierten Kunst wird im Prinzip von einigen ganz bestimmten physiologischen Gesetzen beherrscht. Der grösste Teil aber ist das Ergebnis der Fähigkeiten, der Gewohnheiten, der Instinkte, der Launen und der Feinfühligkeiten jedes einzelnen Künstlers. Es liesse sich über dieses Thema mancherlei sagen, denn allzugern sprechen die, die unserer Kunst fremd sind, von der Farbe, ohne doch irgend etwas davon zu verstehen, während noch nie, soviel ich weiss, die Leute des eigentlichen Handwerks das Wort dazu ergriffen haben.

Führt man die Frage auf ihre einfachsten Elemente zurück, so lässt sie sich in folgender Weise formulieren: Farben auswählen, die in sich schön sind, und sie zusammenstellen in glücklichen, geschickt gewählten und reinen Harmonieen. Ich könnte noch hinzufügen, dass

die Farben tief oder licht sein können, farbenfroh, oder aber neutral und dumpf; rein, also nah an der Spektralfarbe, oder aber nuanciert und gebrochen, wie man das in der technischen Sprache nennt, schliesslich auch Träger der verschiedensten Licht-Valeurs (und ich habe schon an anderer Stelle gesagt, was darunter zu verstehen ist); — und alles das ist Sache des Temperaments, der persönlichen Neigung und auch der Konvention. Rubens, dessen Palette nur über eine geringe Zahl von Farben verfügt, der aber den reichsten Gebrauch von den Spektralfarben macht und dessen Farben-Skala die ganze Farbenreihe vom wahren Weiss bis zum wahren Schwarz umfasst, weiss, wenn nötig, sehr wohl die grösste Beschränkung zu üben, und weiss seine Farbe zu brechen, sobald es ihm darauf ankommt, die Wirkung zu dämpfen. Veronese, der ganz anders vorgeht, beugt sich nicht weniger, als Rubens den Erfordernissen der Umstände; nichts farbenprächtigeres als gewisse Deckengemälde des Palais Ducal, nichts reineres in dem Gesamteindruck als die Mahlzeit bei Simon im Louvre. Auch bedarf es durchaus nicht einer grossen Zahl von Farben, um einen grossen Koloristen auszumachen. Es gibt Künstler, wie das Beispiel des Velasquez zeigt, die ganz vortrefflich in Farbe zu gestalten wissen mit den an sich freudlosesten Farben. Schwarz, Grau, Braun, Weiss mit grauer Schattierung, wie viele Meisterwerke sind nicht schon mit diesen wenigen Farbtönen geschaffen worden. Es genügt in solchem Fall, dass die Farbe nicht aufdringlich sei, zart oder mächtig, je nachdem aber mit entschlossener Hand aufgetragen von

einem Künstler, der die Nuance zu fühlen und zu werten weiss. Derselbe Künstler weiss, wenn es ihm gefällt, seine Ausdrucksmittel zu vermannigfaltigen oder aber zu beschränken. Der Tag, an dem Rubens mit Schwarzbraun in allen seinen Abschattierungen das Abendmahl des heiligen Franz von Assisi malte, dieser Tag war, was seine Farbengebung anlangt, einer der best inspirierten seines Lebens.

Schliesslich — und das ist der Zug, den wir ganz besonders beherzigen müssen in dieser mehr als summarischen Definition — ist ein Kolorist im eigentlichen Sinne des Wortes ein Maler, der den Farben seiner Farbenskala, welcher Art sie auch immer sei, ob reich oder arm, gebrochen oder rein, kompliziert oder einfach, ihre eigentliche Wesentlichkeit, ihren Klangwert und ihren Charakter zu wahren weiss, und zwar überall und unter allen Bedingungen, im Schatten, im Halbschatten, und bis hinein in das hellste Licht. Hier vor allen Dingen liegt der Punkt, in dem die Schulen und die Künstler sich unterscheiden. Man nehme irgend einen anonymen Meister, man beachte, welche Eigenschaften die Lokalfarbe aufweist, wie sie sich im Licht verhält, ob sie im Halbschatten die gleiche bleibt, ob sie im dunkelsten Schatten ihren Charakter bewahrt, und man wird mit Sicherheit sagen können, ob diese Malerei das Werk eines Koloristen ist oder nicht, und welcher Epoche, welchem Land und welcher Schule es angehört.

Mit Bezug auf diesen Punkt kennt die technische Sprache eine allgemein gebräuchliche Formel, die es gut sein wird, zu nennen. Jedesmal, wo die Farbe

allen Einflüssen von Licht und Schatten untersteht, ohne irgend etwas von ihren wesentlichen Eigenschaften zu verlieren, so sagt man, dass Schatten und Licht „der gleichen Familie angehören“; was also besagen will, dass beide unter allen Umständen eine greifbare Verwandtschaft mit der Lokalfarbe bewahren sollen. Die Art, die Farbe zu verstehen, kann sehr verschieden sein. Von Rubens zu Giorgione, von Velasquez zu Veronese, gibt es Unterschiede, die Beweise sind für die ungeheure Elastizität, die in der Malerei liegt und für die erstaunliche Freiheit, deren das Genie sich bedienen darf, ohne doch das Ziel zu verändern; ein Gesetz aber ist ihnen allen gemein, und wird von ihnen allen, aber auch nur von ihnen beobachtet, in Venedig, wie in Parma, in Madrid, wie in Antwerpen und in Haarlem: eben jene Verwandtschaft von Schatten und Licht und die Identität der Lokalfarbe inmitten aller Zufälligkeiten des Lichtes.

Und ist dies nun die Art, wie Rembrandt malt? Ein einziger Blick auf die „Nachtwache“ genügt, um uns vom Gegenteil zu überzeugen.

Mit Ausnahme von ein oder zwei reinen Farben, zwei Rots und einem tiefen Violett, und mit Ausnahme von ein oder zwei blauen Glanzlichtern, werden wir in diesem farbenarmen und tiefen Bild nichts gewahren, das irgendwie an Palette und gewöhnliche Methode irgend eines der bekannten Koloristen erinnert. Die Köpfe haben eher den Schein, als die eigentliche Farbe des Lebens. Sie sind rot, weinfarben oder blass, ohne doch jene wahrhaftige Blässe zu zeigen, die Velasquez

seinen Bildern gibt, oder jene vollblütigen, gelblichen, grauen oder purpurnen Schattierungen, die Franz Hals mit soviel Feinheit einander gegenüberstellt, wenn er die Temperamente seiner Gestalten eingehend charakterisieren will. Im Anzug, in der Frisur, in der so mannigfaltigen und reichen Ausstaffierung seiner Gestalten, ist die Farbe weder exakter noch auch ausdrucksvoller, als die Form selbst. Wo ein Rot auftaucht, da ist es ein seiner Natur nach ziemlich derbes Rot, das den stofflichen Charakter von Seide, Tuch, und Atlas nur unvollkommen auszudrücken weiss. Der Mann, der seine Flinte lädt, ist von Kopf zu Fuss, von seinem Filzhut ab bis zu seinen Schuhen, in rot gekleidet. Aber haben die charakteristischen Eigentümlichkeiten dieses Rot, seine Natur, seine Stofflichkeit, all das was ein wahrer Kolorist wiederzugeben niemals versäumt haben würde, haben sie Rembrandt auch nur einen einzigen Augenblick zu beschäftigen vermocht? Man hat gesagt, dieses Rot sei im Schatten wie im Licht wunderbar konsequent; während ich glaube, dass niemand, der wirklich mit Farbe umzugehen weiss, diese Ansicht teilen kann, und das weder Velasquez, noch Veronese, noch Titian, noch Giorgione, Rubens gar nicht zu nennen, diese Art der Farbengebung gebilligt haben würden. Ich behaupte, dass niemand mir wird sagen können, wie der Leutnant eigentlich angezogen ist, und welche Farbe seine Kleidung hat. Ist es ein Weiss, das mit Gelb abgeschattiert ist, oder ein Gelb, das nach Weiss hin sich entfärbt? In Wahrheit sollte diese Gestalt das Hauptzentrum des Lichts bilden, daher sie Rembrandt

in Licht gekleidet hat, was sehr wirksam für den Lichteffekt aber sehr rücksichtslos für die Farbe ist.

Und hier ist nun der Punkt, wo Rembrandt anfängt, sich zu verraten, denn für einen Koloristen gibt es kein abstraktes Licht. Das Licht an sich ist nichts: es ist ein Ergebnis von verschiedenen beleuchteten und verschieden strahlenden Farben, je nach der Natur der Strahlen, die sie absorbieren, oder reflektieren. Ein dunkler Farbenton kann ausserordentlich leuchtkräftig sein; von einem hellen Farbenton kann das Gegenteil gelten. Es gibt keinen Kunstjünger, der das nicht wüsste. Bei dem Koloristen also ist das Licht ausschliesslich ein Ergebnis der lichtgestaltenden Farbe, und dieses Licht vermählt sich so innig mit der Farbe, dass bei ihnen Licht und Farbe nur noch eines bedeuten. Nichts von alledem in der Nachtwache. Die Farbe verschwindet im Licht, wie im Schatten. Die Schatten sind schwärzlich, das Licht weisslich. Farbenreiche und farblose Partien lösen einander ab; so erhalten die Lichtpartien ihren strahlenden Glanz, so werden die Schatten von tiefem Dunkel verschluckt. Es sind eher Valeurunterschiede, als Farbenkontraste. Daher ein guter Stich, eine gute Zeichnung, die Lithographie von Mouilleron und selbst eine Photographie eine genaue Vorstellung von der angestrebten Wirkung des Bildes geben; daher jede Schwarzweiss-Reproduktion das Bild in allen seinen Werten wiedergibt.

Das alles scheint mir deutlich zu beweisen, dass es nicht der Kolorismus ist, so wie man ihn für gewöhnlich versteht, der die eigentliche Tat Rembrandts

bedeutet, und dass wir anderswo nach dem Geheimnis seiner wahren Macht und nach dem eigentlichen Ausdruck seines Genies werden suchen müssen. Rembrandt ist in allen Dingen ein grosser Meister der Abstraktion, dessen Wesen wir daher nur auf dem Wege der Aussonderung werden fassen können. Wenn wir mit einiger Sicherheit zunächst all das feststellen was er nicht ist, wird es uns vielleicht gelingen, sein eigentliches Wesen genau zu bestimmen.

Ist er ein grosser Techniker? Sicherlich ja. Ergibt ein Vergleich der Nachtwache mit seinen eigenen Werken und mit den Werken der ganz grossen Virtuosen, dass wir hier eine wirklich gute Malerei vor uns haben? Ich glaube es nicht, und ich meine, dass hier Missverständnisse vorliegen, die es gut wäre aufzuklären.

Wie ich schon mit Bezug auf Rubens gesagt habe, ist die manuelle Arbeit lediglich ein Vorgang, der den Augenempfindungen und den Vorgängen im Gehirn entspricht, und der aus ihnen sich ergibt: ein gut gebauter Satz, ein glücklich gewähltes Wort, sie sind das unmittelbare Zeugnis für das, was der Schriftsteller hat sagen wollen und für die Absicht, die ihn bestimmte, es so und nicht anders zu sagen. Gut malen bedeutet daher entweder gut zeichnen oder gut in Farbe gestalten, und die Art, wie die Hand arbeitet, ist lediglich der endgültige Ausdruck der Absichten des Malers. Betrachten wir die Künstler, die ihrer selbst sicher sind, so werden wir gewahren, wie gehorsam ihre Hand, wie bereit sie ist, dem Diktat des Geistes willig zu folgen und welche Nuancen von feinsten Empfindung,

von Leidenschaftlichkeit, von Feinheit und von Tiefe des Geistes ihren Weg durch die Hand nehmen, mag diese nun den Meissel, den Pinsel oder die Radiernadel führen. Jeder Künstler hat seine Art zu malen, wie er seine Statur hat und seine Hand, und Rembrandt entgeht diesem allgemeingültigen Gesetz so wenig, wie irgend ein anderer. Auch er malt auf seine Art, und diese Art ist eine ganz vorzügliche. Man könnte sagen, dass er so malt, wie kein anderer, weil er anders als alle anderen fühlt, sieht und will.

Wie ist nun die Technik in dem Bilde, das uns hier beschäftigt? Weiss er einen Stoff gut zu behandeln? Nein. Weiss er in geistvoll lebendiger Weise die Falten und Brüche einer Gewandung, deren Eigenheiten und deren Gewebe wiederzugeben? Sicherlich nein. Wenn er eine Feder an einen Filzhut legt, gibt er dann dieser Feder die Leichtigkeit, das Schwebende, die Grazie, die wir bei van Dyck oder bei Hals oder bei Velasquez bewundern? Weiss er mit einigen leuchtenden Punkten auf mattem Grund die sozusagen menschliche Physiognomie eines gutsitzenden, gut getragenen Anzuges in seiner Form und mit dem Gefühl für den darunter befindlichen Körper wiederzugeben? Weiss er in wenigen summarischen Pinselstrichen, in denen die aufgewandte Mühe der Bedeutung des Gegenstandes entspricht, eine Spitze wiederzugeben; oder Schmuckstücke und reiche Stickereien als solche glaublich zu machen?

In der „Nachtwache“ sehen wir gemalte Degen, Flinten, Partisanen, polierte Helme, damaszierte Halschilde, Stulpenstiefel, Schnallenschuhe, eine Hellebarde

mit blauseidenem Band, eine Trommel und Lanzen. Und nun stelle man sich vor, mit welcher Leichtigkeit, mit welcher Selbstverständlichkeit, und wie glaubhaft sicher, ohne jedes absichtliche Unterstreichen, Rubens, Veronese, van Dyck, selbst Titian und schliesslich Franz Hals, dieser geistreiche Techniker ohnegleichen, all diese Nebendinge summarisch bezeichnet und glänzend herausgebracht haben würden. Und dürfen wir wirklich sagen, dass Rembrandt all diese Dinge hier gut behandelt hat? Man betrachte nur, denn es bedarf der Beweise in dieser auf die Spitze getriebenen Erörterung, die Hellebarde, die der kleine Leutnant Ruytenbruch in seinem steifen Arm hält; man betrachte die Verkürzung der Waffe, man achte besonders auf die flatternde Seidenquaste, und man sage mir dann, ob ein Maler von solchem Rang sich erlauben darf, einen Gegenstand, der doch unter seinem Pinsel gleichsam unbemerkt hätte hervorzunehmen sollen, so schwerfällig wiederzugeben. Man achte auf die geschlitzten Ärmel, von denen man soviel Aufhebens macht, auf die Manschetten und die Handschuhe; man achte auch auf die Hände. Und man sehe, wie hier in gewollter und nicht gewollter Nachlässigkeit die Form betont, die Verkürzung zum Ausdruck gebracht ist. Der Auftrag ist dick, schwerfällig, beinahe ungeschickt und zaghaft. Man möchte meinen, er sei voller Fehler. Die Pinselstriche quer gesetzt, wo sie der Länge nach laufen sollten, gerade gesetzt, wo jeder andere, als er, sie in Halbkreisform gebracht hätte, daher sie die Form eher verwirren, als bestimmen.

Überall gibt es helle Flecken, d. h. an falscher Stelle unnötig und unrichtig wirkende Accente. Eine Verdickung des Auftrages, die doch lediglich zu Übertreibungen führt, Unebenheiten, die lediglich durch das Bedürfnis gerechtfertigt werden, dem Licht eine gewisse Beständigkeit zu geben, und durch das in seiner neuen Methode liegende Erfordernis, lieber auf unebenem, als auf glattem Grunde zu arbeiten; Reliefs, die den Schein der Wahrhaftigkeit annehmen wollen und doch nicht können, die das Auge in Verwirrung setzen und die als originelle Technik gelten; halbe Andeutungen, die doch als Unterlassungssünden anmuten, und Vergesslichkeiten, die als Mangel an Können erscheinen. In all den zu- meist in die Augen fallenden Partien verrät sich eine konvulsivische Hand, eine Art von Verlegenheit, das rechte Wort zu finden, eine Heftigkeit des Ausdrucks und eine Unruhe in der Mache, die in lebhaftem Widerspruch steht zu dem geringen Resultat an wirklich erreichter Wahrhaftigkeit und zu dessen beinahe toter Unbeweglichkeit. Aber man soll mir das alles nicht aufs Wort glauben. Man sehe sich anderswo um, vor guten und lehrreichen Werken ernsthafter und geistvoller Künstler; man betrachte nach einander die Arbeiten einer flinken und einer gründlichen Technik: fertige Werke und Skizzen; und man kehre dann zurück vor die „Nachtwache“ und vergleiche alsdann. Und weiter: man wende sich an Rembrandt selbst, wenn er ganz er selbst ist, frei mit seinen Ideen, frei in seiner Technik, wenn seine Phantasie arbeitet, wenn er bewegt ist, nervös ohne Überreiztheit und wenn er als

der Herr seines Gegenstandes, der Herr seiner Gefühle und seiner Sprache den letzten Grad seines Könnens und seiner Tiefe erreicht. Es gibt Momente, wo Rembrandt mit den ersten Meistern Schritt hält in seiner Technik; wo er seine Technik bis zur Höhe seiner sonstigen Begabung hinaufhebt; und zwar immer dann, wenn sie eine völlige Natürlichkeit erreichen will, oder wenn sie durch das Interesse an einem Gegenstand der gestalten- den Phantasie zu höherem Leben gesteigert wird. Von solchen Fällen aber abgesehen, und so auch bei der Nachtwache, haben wir nur einen Rembrandt vor Augen, der als ein Kompromiss erscheint zwischen der Doppelnatur seines Geistes und der Geschicklichkeit seiner Hand.

Zum Schluss komme ich zu dem Punkt, dem un- streitig das grösste Interesse zukommt, zu dem gewaltigen Versuch Rembrandts nach einer neuen Richtung hin; ich meine die Gestaltung in grossem Massstab jener Art zu sehen, die ihm eigen, und die man das Hell- dunkel genannt hat.

Und hier nun ist ein Irrtum nicht mehr möglich. Was man hier Rembrandt zuschreibt, das gehört wirk- lich ihm an. Zweifellos ist das Helldunkel die natür- liche und notwendige Ausdrucksform seiner Eindrücke und seiner Ideen. Andere als er noch haben sich ihrer bedient; keiner aber hat sie je so dauernd und so geist- voll zu handhaben gewusst. Es ist die Ausdrucksform par excellence aller Mysterie, die verhüllteste, geheimnis- vollste, die reichste in Andeutungen und Überraschungen, die es in der Malersprache gibt. Mehr als irgend eine

andere ist sie die Ausdrucksform der intimen Sensationen und Ideen; leicht, luftig, verschleiert und diskret. Den verborgenen Dingen verleiht sie ihren Zauber, sie regt den Sinn für das Geheimnisvolle an, gibt der geistigen, ideellen Schönheit einen neuen Charakter und dem Forschen nach den letzten Dingen einen besonderen Reiz. Sie weiss Traum und Ideal zum Ausdruck zu bringen, alles was Gefühl ist und Gemütsbewegung, alles Ungewisse, Unbestimmte und Unfassbare. Und das ist der Grund, warum sie zu jener poetischen und natürlichen Atmosphäre geworden ist, in der das Genie Rembrandts sich heimisch gefühlt. In dieser Form, in die er seine Gedanken gekleidet, wird der ganze Rembrandt in allem was tief und wahr ist in ihm uns verständlich werden. Und wenn ich ein so umfassendes Gebiet tiefer erforschen wollte, anstatt es nur zu streifen, so würde sein tiefstes und eigentliches Wesen ganz wie von selbst aus dem Nebel des Helldunkels heraustreten: aber ich will hier nur das sagen, was wirklich zu sagen notwendig ist und ich hoffe, die Deutlichkeit des Bildes wird darunter nicht zu leiden haben.

Im gewöhnlichen und allgemein gebräuchlichen Sinne bedeutet das Helldunkel die Art, die Atmosphäre sichtbar werden zu lassen und einen Gegenstand so zu malen, wie das umhüllende Licht ihn erscheinen lässt.

Ihr Ziel besteht darin, alle Erscheinungen von Licht, Halbschatten und Schatten, alle Arten der Modellierung, und die verschiedenen Bildtiefen malerisch zu gestalten, und damit bei Einheitlichkeit der Gesamtwirkung der einzelnen Form und Farbe eine grössere Mannigfaltig-

keit und Eigenheit, und einen grösseren Beziehungsreichtum zu verleihen. Den Gegensatz dazu bildet eine naivere und abstraktere Gestaltung, kraft deren die Gegenstände so gebildet werden, wie sie sind, wenn von nahem und ohne das Medium des Lichtes gesehen; mithin ohne andere als die Linearperspektive, wie sie aus der Grössenabnahme der Gegenstände und aus ihren Richtungsbeziehungen zum Horizont folgt. Wer das Wort Luftperspektive gebraucht, der setzt damit schon etwas vom Helldunkel voraus.

In der Malerei der Chinesen ist es völlig unbekannt. Die Malerei der Gotik und der Mystik ist ebenfalls ohne dem ausgekommen, wie Van Eyck und alle Primitiven in Flandern und in Italien beweisen. Und es ist kaum nötig, hinzuzufügen, dass wenn das Helldunkel dem Geist der Freskomalerei auch nicht widerspricht, diese doch sehr wohl ohnedem auskommen kann. In Florenz setzt es spät ein, wie überall, wo die Linie den Vortritt hat vor der Farbe. In Venedig tritt es erst von Bellini ab in die Erscheinung. Wie es einer ganz persönlichen Art zu fühlen entspricht, so lässt es auch innerhalb der verschiedenen Schulen nirgends eine dem sonstigen Fortschritt analoge Entwicklungsstetigkeit erkennen. So geht es in Flandern, nachdem in Memling eine Ahnung davon bereits zu Tage getreten war, wieder für ein halbes Jahrhundert verloren. Von den Flamen, die von Italien zurückkehren, und die dort mit Michelangelo und Raphael vertraut waren, hatten nur wenige es angenommen. Zur gleichen Zeit, wo Perugino und Mantegna es als überflüssig ansahen für die Gestaltung

des Ausdrucks ihrer abstrakten Ideen, und wo sie daran festhielten, sozusagen mit dem Grabstichel des Kupferstechers oder dem des Goldschmieds zu malen und ihre Farbe nach dem Vorgehen des Glasmalers aufzutragen — zu dieser selben Zeit fand einer der Grossen, ein Geistesgewaltiger, ein Mann der grossen Seele, für die Weite und Tiefe seines Gefühlslebens ein wunderbares Ausdrucksmittel eben im Helldunkel; er fand darin das Mittel, die Mysterien der Dinge durch ein Mysterium wiederzugeben. Lionardo, mit dem man Rembrandt verglichen hat, und nicht ohne Grund, wenn man an all die Sorgen und Anstrengungen denkt, die sie beide darauf verwendet, den geistigen Gehalt der Dinge in die Form zu zwingen; Lionardo ist in der Tat inmitten einer archaischen Periode einer der überraschendsten Vertreter des Helldunkels. Folgen wir dem Laufe der Zeiten, so gelangen wir in Flandern von Otto van Veen bis zu Rubens. Und wenn Rubens ein sehr grosser Maler des Helldunkels ist, obwohl er gewöhnlich lieber in Hell, als in Dunkel malt, so ist es darum doch nicht weniger richtig, dass erst Rembrandt dieser Form der Malerei den endgültigen und absoluten Ausdruck gegeben; und zwar aus vielerlei Gründen und nicht nur deswegen, weil er dem Hellen das Dunkle vorzieht. In seiner Gefolgschaft bewegt sich die ganze holländische Schule vom Beginn des 17. bis mittenhinein in das 18. Jahrhundert, diese Schule, die so wunderbar reich ist an Wirkungen des gedämpften und halben Lichts, die ausschliesslich dieses allen ihren Gliedern gemeinsame Thema behandelt, und die nur deshalb ein so

reiches und so vielseitiges Gesamtbild bietet, weil sie diese einmal angenommene Methode in einer Fülle feinsten Abwandlungen zu vermannigfaltigen gewusst hat.

Innerhalb dieser Schule nun mag wohl jeder andere, als Rembrandt, hie und da die strenge Herrschaft der Gesetze des Helldunkels vergessen zu haben scheinen; nur bei ihm allein ist solches Vergessen eine Unmöglichkeit. Er war es, der für diese Malerei die Gesetze redigiert, formuliert und verkündet hat; und wenn man in dem Moment seiner Entwicklung, wo der Instinkt sehr viel stärker als der Verstand seine Handlungen bestimmt, an die Möglichkeit glauben will, dass Theorien ihn geleitet haben können, so käme der „Nachtwache“ ein noch erhöhtes Interesse zu, weil sie dann Charakter und Autorität eines Manifestes annehmen würde.

Alles einwickeln, alles umhüllen mit einem Bad von Schatten, selbst das Licht darin aufgehen lassen, damit es dann hinterher wieder daraus hervorleuchte, damit es ferner und lichtkräftiger erscheine; finstere Schattenkreise um helle Lichtzentren herumlegen, um sie zu nuancieren, ihnen Tiefe geben, um sie zu verdichten; trotzdem Dunkelheit und Halbdunkel durchsichtig erscheinen lassen; den stärksten Farben schliesslich eine Art von Durchdringlichkeit geben, die sie nicht völlig schwarz erscheinen lässt — all das bedeutet die Grundlage und die Schwierigkeiten dieser besonderen Kunst. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass es Rembrandt war, der vor allen anderen in dieser Kunst sich hervortat. Er hat sie nicht erfunden, aber

er hat sie zur Vollkommenheit geführt, daher die Methode, deren er sich häufiger als irgend ein anderer bedient hat seinen Namen trägt.

Man errät die Konsequenzen einer solchen Art, die Wirklichkeit zu sehen, zu fühlen und wiederzugeben.

Das Leben erhält ein verändertes Aussehen, die Konturen werden weicher und verschwinden völlig, die Farbe verflüchtigt sich. Die Modellierung, die keinerlei starre Kontur mehr einschliesst, wird unsicherer in der Linie, bewegter in der Form, und nimmt unter der Behandlung einer geschickten und bewegten Hand die lebendigste und wahrste Gestalt an, weil ihr Leben gleichsam ein doppeltes ist, das eine, das sie vom Maler empfängt, und das andere, das ihr der Künstler aus der Tiefe seines Innenlebens heraus mitteilt. Alles in allem ist es die Kunst, ein Bild zu vertiefen, die Wahrheit gleichzeitig näher und ferner zu rücken, sie zu verhüllen und doch wieder zur Geltung zu bringen, die Wirklichkeit aufgehen zu lassen im geistigen Gehalt — und das alles bedeutet Kunst und bedeutet die „Kunst des Helldunkels“.

Folgt nun aber aus dem Umstand, dass eine solche Methode vielerlei Freiheiten gestattet, dass sie damit nun auch von jeder Art Regelzwang befreit. Weder eine gewisse Genauigkeit und Wahrheit der Form, noch ihre Schönheit, noch auch die Dauerhaftigkeit der Farbe könnten es vertragen, dass in der Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, allzuvielen Prinzipien eine Veränderung erleiden. Vielmehr haben die grossen Italiener, nehmen wir z. B. Lionardo und Titian, wo

sie viel Schatten und wenig Licht brauchten, um ein Gefühl auszudrücken, dadurch in keiner Weise der Schönheit der Farbe, der Kontur und der ganzen Arbeit Eintrag geschehen lassen. Es war, als sei die Materie leichter, als sei der Ausdruck ihrer Sprache durchsichtiger und feiner geworden. Und diese Sprache verlor darüber nichts, weder an Reinheit, noch an Klarheit; vielmehr gewann sie nur an Wert, Durchsichtigkeit, Ausdruck und Kraft.

Rubens hat nichts anderes getan, als durch zahllose Kunstgriffe das, was ihm das Leben zu sein schien, zu einer höheren Gestaltung zu verklären und umzubilden. Und wenn seine Form nicht noch glatter und gefeilter ist, so ist das sicherlich nicht die Schuld des Hellsdunkels. Weiss Gott, welche Dienste diese unvergleichliche Hülle seiner Zeichnung geleistet hat. Was wäre er ohne sie, was hat er nicht alles ihr zu danken, wenn er gut aufgelegt ist! Wer gut zeichnet, der zeichnet noch besser mit ihrer Hilfe; und wer gut malt, der malt um so besser, je mehr er dieses Hellsdunkel herrschen lässt. Eine Hand verliert nicht deshalb ihre Form, weil sie in dunkle Farben gebadet ist. Und so auch verliert eine Physiognomie damit nicht ihren Charakter, büsst ein Gesichtsausdruck nicht seine Ähnlichkeit ein. Jeder Stoff bewahrt sich, wenn auch nicht seine Stofflichkeit, so doch seinen Schein, jedes Metall behält seine Politur und die seiner Stofflichkeit eigene Dichte, jeder Farbe schliesslich bleibt ihr Lokalton, d. h. also das eigentliche Prinzip ihrer Existenz gewahrt. Jedes Ding nimmt eine andere Erscheinungs-

form an und bleibt trotzdem wahr. Die Werke der Schule von Amsterdam geben dafür den Beweis. Bei allen holländischen Malern, bei allen Meistern, deren gemeinsame und gebräuchliche Sprache das Helldunkel ist, wirkt es im Sinne der Gestaltung einer geschlossenen, vollkommenen und echten Malerei. Von den so malerisch wahren Werken von Pieter de Hooch, von Ostade, von Metsu, von Jan Steen bis zu den höheren Eingebungen von Titian, Giorgione, von Correggio und von Rubens, überall sehen wir, wie Halbschatten und Schatten aus dem Verlangen heraus gestaltet werden, den Gefühlswert der Dinge zum Ausdruck zu bringen, oder ihnen eine gesteigerte Schönheit zu verleihen. Und nirgends führen sie ein Sonderleben neben der Architektonik der Linie, neben der menschlichen Form, neben dem wahren Licht, oder der wahren Farbe.

Rembrandt allein sieht, denkt und handelt in diesem Punkt anders, als alle anderen; und ich habe also nicht unrecht, diesem bizarren Genie die Mehrzahl jener äusseren Gaben abzustreiten, die den meisten grossen Meistern eigen sind, denn ich lege damit lediglich und bis zur sinnfälligen Augenscheinlichkeit jene dominierende Kraft bloss, die er mit niemand anders teilt.

Wenn man uns sagt, dass seine Palette alle Vorzüge der so reichen flämischen, spanischen und italienischen Paletten aufweist, so habe ich die Gründe genannt, die uns berechtigen, daran zu zweifeln. Wenn man uns sagt, dass seine Hand flink und gewandt ist, geschickt, alles was gesagt klar zu sagen, dass ihre Betätigung eine spielende, ihre Gewandtheit eine glänzende

und freie ist, so sollen wir nichts von alledem glauben, zum mindesten nicht angesichts der „Nachtwache“. Und wenn man endlich von dem Helldunkel als von einer diskreten und leichten Hülle gesprochen hat, die lediglich dazu bestimmt ist, einfachste Ideen oder positive Farben und klare Formen zu verschleiern, so gilt es zu untersuchen, ob da nicht wieder ein neuer Irrtum vorliegt, und ob nicht Rembrandt nach dieser, wie nach jeder anderen Richtung, das ganze System der bisherigen Malerei über den Haufen geworfen hat. Wenn wir dagegen sagen hören, dass man in der Verzweiflung, ihn zu klassifizieren, und mangels einer geeigneten Bezeichnung in unserem Wörterbuch, ihn einen Luminaristen nennt, so frage man sich, was dieses barbarische Wort bedeutet, und man wird gewahren, dass diese Ausnahmebezeichnung etwas sehr Seltsames und gleichzeitig sehr Richtiges zum Ausdruck bringt. Ein Luminarist wäre danach, wenn ich nicht irre, ein Mann, der das Licht anders begreift, als es sonst begriffen wird, der ihm eine ganz besondere Bedeutung beilegt, und der ihm grosse Opfer bringt. Wenn dies der Sinn des neuen Wortes ist, so ist Rembrandt mit einem Schlage endgültig definiert und gleichzeitig gerichtet. Denn unter dieser wenig gefälligen Form drückt dann das Wort einen Gedanken aus, der schwer wiederzugeben ist: einen wahren Gedanken, ein grosses Lob und eine Kritik.

Anlässlich der „Anatomie“, einem Bild, das dramatisch sein wollte, und das es nicht ist, habe ich darauf hingewiesen, welchen Gebrauch Rembrandt vom Licht macht, wenn er es falsch verwendet. Da haben

wir schon die Verurteilung des Luminaristen, wo er sich verirrt. Weiter unten will ich zeigen, wie Rembrandt sich des Lichtes bedient, wenn er damit ausdrücken will, was kein Maler der Welt mit bekannten Mitteln ausgedrückt hat; und wir werden danach beurteilen können, was aus dem Luminaristen wird, wenn er mit seinem gedämpften Licht die Welt des Wunderbaren, die Welt des Innenlebens und des Ideals betritt; und dass er dann keinem Meister der Welt mehr nachsteht, weil keiner so wie er das Unsichtbare wiederzugeben gewusst hat. Die ganze Entwicklung Rembrandts dreht sich also um dieses beharrende Ziel: ausschliesslich zu malen und ausschliesslich zu zeichnen mittels des Lichtes. Und alle die so verschiedenen Urteile, die man über seine guten oder mangelhaften, zweifelhaften oder unanfechtbaren Werke gefällt hat, lassen sich auf diese einfache Frage zurückführen: lag hier ein Grund vor, das Licht so ausschliesslich zur Geltung zu bringen, oder nicht? Verlangte es der Gegenstand, erlaubte er es — ja? — oder nein? Im ersten Falle entspricht die Gestaltung des Werkes seinem Geist, und unfehlbar wird es ein Meisterwerk sein. Im zweiten fallen Geist und Gestaltung des Werkes auseinander, und nahezu ausnahmslos ist es anfechtbar oder mangelhaft. Man mag noch so oft sagen, das Licht sei in der Hand Rembrandts wie ein wunderbar fügsames, gehorsames Instrument, dessen er völlig sicher ist. Man betrachte die ganze Abfolge seiner Werke nur recht genau, von dem Simeon im Haag bis zur Judenbraut im Museum Van der Hoop und bis zum Matthäus im Louvre, und

man wird finden, dass dieser Verschwender im Licht dieses Licht durchaus nicht immer so gestaltet hat, wie es die Verhältnisse erforderten, und nicht einmal so wie er selbst es gewollt, dass es ihn beherrscht, geleitet und bis zum Erhabenen inspiriert, dass es ihn zuweilen zu Unmöglichkeiten verführt und zuweilen verraten hat.

Sucht man die „Nachtwache“ aus dieser Neigung des Malers zu erklären, einen Gegenstand lediglich durch Licht und Finsterniss auszudrücken, so hat das Bild sozusagen keine Geheimnisse mehr. Alles, was uns stutzig machen könnte, klärt sich auf. Alle Erscheinungen haben ihren guten Grund; selbst die Fehler beginnen wir zu begreifen. Alle Unsicherheiten der Malerei und der Zeichnung, die Unbeständigkeit des Tones, die Vieldeutigkeit des ganzen Eindrucks, die Unsicherheit der Stunde, die seltsamen Gestalten, wie sie aus dem Helldunkel heraus uns entgegenleuchten, alles das ist hier das zufällige Ergebnis einer aller Wahrscheinlichkeit und aller Logik zum Trotz angestrebten, an sich unnötigen Wirkung, deren Thema das folgende war: einen wahren Vorgang mit einem unwahren Licht zu beleuchten, einem Vorgang des Lebens den idealen Charakter einer Vision zu verleihen. Man suche nicht nach anderen Lösungen jenseits dieses ausserordentlich kühnen Vorsatzes, der den Zielen des Meisters lächelte, der mit der herkömmlichen Art der Gestaltung in Widerspruch stand, der gangbaren Gewohnheiten ein neues System, der Geschicklichkeit der Hand die Verwegenheit des Geistes gegenüberstellte, und dessen Kühnheit ihn sicherlich bis zu dem Tage

in Atem hielt, wo, wie ich glaube, unüberwindliche Schwierigkeiten sich ihm entgegenstellten; denn wenn Rembrandt einige von ihnen löste, so gibt es ihrer doch noch eine gute Zahl, die er zu lösen nicht imstande war.

Ich appelliere an alle die, die nicht ohne jeden Vorbehalt an die Unfehlbarkeit der besten Geister glauben: Rembrandt hatte die Aufgabe eine Kompanie von Männern in Waffen darzustellen; es war einfach genug, uns zu sagen, was sie tun wollten; er hat dies so nachlässig gesagt, dass man es noch immer nicht verstanden hat, selbst nicht in Amsterdam. Er sollte seinen Figuren Porträtähnlichkeit geben: es ist ihm nur unvollkommen gelungen; er sollte charakteristische Kostüme malen, sie sind zum grossen Teil unglaubwürdig; er sollte einen malerischen Effekt erzielen, und dieser Effekt ist derart, dass das Bild dadurch unleserlich wird. Land, Örtlichkeit, Zeit, Gegenstand der Darstellung, Menschen und Dinge, alles das ist wie verschwunden unter den wilden Phantastereien seiner Palette. Für gewöhnlich ist er gross in der Wiedergabe des Lebens, ist er erstaunlich in der Kunst, Phantasiegebilde zu gestalten, beruht sein grösstes und meisterliches Können in der Wiedergabe des Lichts. Hier ist die Phantasie an der unrechten Stelle; das Leben fehlt, und der Gedanke kann uns für all das nicht entschädigen. Und was das Licht anlangt, so fügt es zu all diesem Ungefähr noch eine weitere Inkonsequenz hinzu. Es ist übernatürlich, beunruhigend, künstlich; es strahlt von innen nach aussen, und löst die Gegenstände auf, die

es erhellt. Ich sehe wohl viele Lichtquellen, aber ich sehe nicht einen einzigen wirklich gut beleuchteten Gegenstand; das Licht ist weder schön, noch wahr, noch richtig motiviert. In der „Anatomie“ ist die Darstellung des Todes vergessen über einem Spiel der Farben. Hier büssen zwei der Hauptfiguren ihre Körperlichkeit, ihre Individualität und ihr menschliches Sein ein in dem Glanz eines tollen Lichtes.

Wie kommt es doch, dass ein solcher Geist sich so weit verirren konnte, dass er das, was er zu sagen hatte überhaupt nicht, dass er dagegen genau das gesagt hat, worum man ihn gar nicht gefragt hatte? Er, der doch so klar ist, wenn nötig, so tief, wo es darauf ankommt, warum ist er hier weder tief noch klar? Hat er nicht, so frage ich, besser gezeichnet und besser, selbst in seiner Art, gemalt? Hat er nicht als Porträtist Porträts gemacht, die hundertmal besser waren? Gibt das Bild, das uns hier beschäftigt, eine auch nur annähernd vollkommene Vorstellung von den Kräften dieses an Erfindungsstärke so reichen Genies, wo es in voller Ruhe sich selbst leben kann? Und schliesslich, wo ist all der Gedankengehalt, der immer von dem Hintergrunde des Wunderbaren sich abhebt? so, wie die Vision seines Doktor Faust in einem blendenden Strahlenglanze erscheint. Wo ist er hier geblieben, all dieser Gedankenreichtum? Und wenn es keine Gedanken auszudrücken gibt, wozu dann all der Glanz? Ich glaube, dass die Antwort auf alle diese Fragen in den obigen Zeilen gegeben ist, dafern diese irgendwelche Klarheit haben.

Vielleicht können wir in der Tat in diesem, aus

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.