

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** - (1928)  
**Heft:** 8

**Artikel:** Rembrandt [Schluss]  
**Autor:** Hausenstein, Wilhelm  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-759707>

### **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:** 10.05.2025

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

## Rembrandt

von Wilhelm Hausenstein

(Schluß)

Denkt man zurück an jenes sonderbar vergiftete Bild der Hochzeit des Simson mit Dalila in der Dresdener Galerie, so gewahrt man mit dem erlösenden Gefühl zwar nicht des Glücks, aber der Dankbarkeit die zarten, die zärtlichen Dinge, die nun aus dem Gemüt und den Händen des Rembrandt kommen, nun, da er nichts ist als der Vater des Halbwaisen Titus und der Herr und Geliebte der Magd Hendrickje. Titus ist ohne leibliche Mutter; aber schlimmer: er ist ein *sieches* Kind. Was soll werden? Rembrandt malt 1650 das wunderbare Bild von Daniels Vision; das Bild, das heute der schönste Rembrandt des Berliner Museums ist. Steht da nicht drüben über dem Graben, in der Gestalt eines mystischen Widders, das Ungewisse des Jenseitigen, das alpträumhafte Rätsel des Todes? Und ist der Graben nicht vielleicht die Grube, die seltsame Krautguirlande aber ein aufgelöster Sterbekranz? Und was alles ist unsichtbar und doch vielleicht Tatsache, schwere Tatsache im geheimnisvollen Dunkel des weiten Hintergrundes ohne Himmel? Der Kniende heißt Daniel, und das Bild ist seine alttestamentarische Prophetenvision; aber Daniel ist Titus, der Knabe Titus. Und welch ein Segen: auch Titus hat einen Schutzengel gefunden – Hendrickje. Rembrandt malt den Engel goldblond; er liebt Verwandlungen; aber er meint die bräunliche Hendrickje, und man irrt schwerlich, wenn man meint, ihre so oft gemalten Mädchenzüge, das weiche und volle Gesicht im Engelsantlitz wiederzufinden!

Rembrandt kommt aus dem Hinschauen auf den bedürftigen Sohn und auf den Schutzengel Hendrickje nicht mehr heraus. Auf alle Weise findet er die biblischen Urbilder: Titus, einmal ein Daniel, wird ein andermal Tobias, der mit dem Schutzengel auf der Reise rastet. Eine schöne Zeichnung, zart wie ein Hauch auf eine Scheibe, Impression, um das technische Wort zu gebrauchen, aber auch mehr als Impression, nämlich ein leises, nur eben angedeutetes Schwärmen des Dichters Rembrandt um zwei liebe Menschen, die einzigen fast, die ihm bleiben: dies Blatt ist Beispiel der vielfältigen Art, mit der ein alternder Rem-

brandt, gleichsam Tobias der Vater, auf das Leben des Sohnes blickt, des Sohnes, der ihm, zusammen mit dem Schutzengel, beinahe alles ist.

Man soll dergleichen Bilder und Blätter des Rembrandt nicht pedantisch auf Personalien festlegen. Denn nie ist zu vergessen: Rembrandt liebt es, zu verwandeln; er ist ein Zauberer, wie jeder große Künstler, und die Dinge, die Personen wechseln unter seinem Stab oft die Gestalt. Aber man soll auch nicht fortreiben wollen, was allen diesen Verwandlungen an persönlichen Voraussetzungen zugrundeliegt! Der leere Eifer der Philologen hat Debatten geführt über die Frage, ob der Lesende des Wiener Museums Titus sei oder nicht. Aber dies Bild anschauen, heißt doch wissen, wen oder was es vorstellt! Es ist Titus, der Titus um die Mitte oder in der zweiten Hälfte der sechzehnhundertfünfziger Jahre, Titus der Jüngling. Ja, er ist es – und er ist es auch nicht. Rembrandt sieht den Sohn, der liest; er sieht den Glanz der gelesenen Dinge – es wird ein Kapitel der hl. Schrift sein; den Glanz dieser gelesenen Gedanken oder Tatsachen sieht Rembrandt auf dem Antlitz des geliebten Sohnes sich spiegeln; und Rembrandt sieht auch, wie ein Sonnenreflex auf der Stirn und den barocken Locken, auf Wangenhöhe und Schläfe, auf Nase und Kinn und am allerschönsten auf der Lippe sich mit dem Glanz der wiedergespiegelten Gedanken aus der hl. Schrift vermischt – wie der sinnliche Glanz wundersam eins wird mit dem geistigen Glanz, wie also eins ins andre sich verwandelt. Dies sieht Rembrandt; und wie er hinschaut auf den lesenden Sohn, auf Sonnenlicht und Geistesschimmer, da wird das körperliche Gesicht des Sohnes größer, als es in Wirklichkeit ist; da wird es weiter, süßer, heiliger, inniger – da wird es eine Idee, das Bild des Lesenden überhaupt; da wird es *der* Leser, die *Welt* des Lesers. Aus der Person wird ein Repräsentant menschlichen Verhaltens – eines reinen Verhaltens, eines großen Verhaltens, des Lesens im Buch, des liebenden Seins mit dem Buch in aller Stille, im doppelten und gleichen Schein der Sonne und der geschriebenen Wahrheit.

Man muß es wissen, für immer: Rembrandt verwandelt – und das Verwandelnkönnen ist die Mitgift des großen Künstlers. Nicht nachahmen; nicht « Naturalismus ». Auch nicht freihin erfinden, auf Kosten der Natur und aus alberner Verachtung des Gegenständlichen! Sondern verwandeln – dies ist es! Dies ist die Kunst. Verwandeln – und Gott-seidank: auf dies Wort läßt sich kein Programm gründen, denn es ist der Inbegriff der angeborenen Genialität.

Titus wächst; der Frühreife, der Altkluge kommt in die beklem-

menden Jahre erster Mannbarkeit. Der Vater sieht es. Zwischen beiden stehend und über beiden sieht er auch Hendrickje. Er, Rembrandt, ist etwa fünfzig Jahre alt. Hendrickje mag in den Zwanzig stehn – und ist nicht denkbar, daß ihr der Fünfzehnjährige näher wäre als der Fünfzigjährige? Wohnt nicht vielleicht auch in der reinen Ergebenheit dieses Mädchens gegen ihn, Rembrandt, irgendwo ein ewig-weibliches Gesetz der Lust an der Verführung nach allen Seiten? Dem Alten schwindelt, indem er begreift. Aber herrlich, wie im produktiven Geist die negativen Instinkte als unfruchtbare Instinkte keine Stätte behalten. Rembrandt denkt die Möglichkeit der Vertraulichkeit zwischen Hendrickje und Titus; er denkt die Möglichkeit zwei, drei Sekunden lang – aber da ist es schon vorüber; d. h. vorüber ist der negative Affekt, die Starre, der Schreck; und siehe: ein Bild steht da, Joseph und Potiphar – das Passive des Erschreckens über der vorgestellten Möglichkeit ist verwandelt in das Aktive malerischer Werke von glänzender Schönheit! Doch freilich, es hätte nicht notgetan, an Titus zu zweifeln und gar an Hendrickje. Sie zumal ist im Leben des Rembrandt das bedingungslos Zuverlässige; er ruht auf ihr; sie ist sein Erdreich, sein ganz gewisser Besitz, sein unangreifbares und gleichmäßig beharrendes Vermögen... Unter ihren vielen Bildnissen ist das der Hendrickje im Fenster, das Berliner Bild von 1658 oder 1659, das schönste. Überflüssig jedes Wort zum Lobpreis dieser Frau, die unter der Anklage der « Hurerei » mit Rembrandt – so hieß das hingeschriebene Wort der Urkunde – vor den Kirchenrat zitiert wird; denn diese Frau ist von Gottvater selbst dem Rembrandt zugefügt als die lauterste Wohltat; und wenn Rembrandt dieser Frau auf den Knien zu danken hat, so haben auch wir ihr noch zu danken um alles dessen willen, was sie an diesem Mann als an ihrem Nächsten getan hat. Wie offen ihr Angesicht, wie weit weg von allem Spitzen und ein wenig Gekniffenen der Patrizierin Saskia! Welches Bild des Segens ist dies Gesicht und die starke Sanftmut dieser Bewegung! Dies ist die Größe der vollkommenen Innigkeit.

Rembrandt malt um Hendrickjes willen, zu ihrem heimlichen Lob das Bild des barmherzigen Samariters, das im Louvre der schönste Rembrandt ist und das zur engsten Auslese der schönsten Werke Rembrandts gehört. Ist es denn menschenmöglich, zu verkennen, daß dies Bild unendlich viel schöner ist als alles, oder zum wenigsten als das Meiste, was den Rembrandt berühmt, ja volkstümlich gemacht hat? Unendlich viel schöner als der eiskalte Naturalismus, als die

akademische Vollkommenheit der Anatomie des Doktors Tulp, auch als die seltsame Zwieschlächtigkeit des als « Nachtwache » bekannten Schützenbildes – und auch unendlich viel schöner als das Gruppenbildnis der « Staalmeesters », oder was sonst durch hundert und tausend schwarzweiße und farbige Wiedergaben im Druck die Öffentlichkeit durchzieht? Hier, beim Samariterbild in Paris, sind wir in der Mitte des eigentlichen Rembrandt; hier ist er vollauf er selbst. Welche moralische Tiefe in diesem Werk! Welche Atmosphäre der menschlichen Güte, der menschlichen Nachdenklichkeit, des edlen Mitleids und der vornehmen Schwermut! Wie unabsehbar die Innigkeit des Blicks, der aus den sammetbraunen Augen des Samariters, diesen Hendrickje-Augen, langhin auf den Verwundeten und Beraubten niedergeht – ein Balsam vom Himmel! Dämmerung ist im Bild, und sie ist von einem blutroten Schein durchwoben; es ist ein tragisches Halblight, wie es sonst den ahnungsvollen Blick der Sterbenden trüben mag. Aber es ist auch ein weiches Licht, eine lindernde Stunde zwischen Nachmittag und Abend – Halblight, das wie ein Verband auf den Wunden liegt. Der Atem des Bildes geht leise, leise – aber dennoch ist er groß; eine wunderbare Weite macht dies Bild zu einer Guttat; eine geheimnisvolle Ausdehnung macht diesen reliefartigen Aufzug, den kein Grieche schöner gestaltet hätte, zu einem erlösenden Schauspiel; in der Musik würde es ein Adagio oder Largo sein, das die gestockten Tränen lockert und ins Herz fließen läßt, wo sie dann einen stillen See erquickter Traurigkeit bilden. Bald wird es Nacht sein. Der Mond wird aufgehen; er wird in die nun leere Ecke des Hauses, auf eine leere Treppe scheinen; Pferde, Maultiere werden im Stall einmal stampfen und mit der Kette klirren, und der weiße Schein wird die Träume des blassen Verwundeten, des blassen Wohltäters süß machen.

Der Wunde ist Rembrandt. Der Samariter ist Hendrickje und ist Titus – und ist jeder, der dem Rembrandt je einmal eine Wohltat erwiesen hat. Es sind nicht viele, die ihm geholfen haben; die meisten waren Räuber gegen ihn und halbe Mörder, auch die mit schwarzen Seidenwämsern und belgischen Spitzenkragen! Aber wahr ist, daß auch die draußen ihn nicht ganz verlassen haben. Da ist Ephraim Bonus, der jüdische Arzt; da ist Samuel Manasse ben Israel, Rabbiner von portugiesischer Herkunft; da ist ein still lebender Zirkel von jüdischem Adel – und Rembrandt wird sehr oft darin gesehen; er ist in einem Kreis jüdischer Freunde, jüdischer Philosophen von

spinozistischer Erlesenheit zu Hause. Das portugiesische Buch des Rabbiners Manasse, das Buch von der *piedra gloriosa*, dem Stein der Weisen, dem Stein der Mysterien, wird von Rembrandt, dem Philosemiten, illustriert; die vier Blätter, wenig bekannt, zählen zu seinen schönsten Radierungen. Da ist aber auch ein Mann der offiziellesten Amsterdamer Gesellschaft, der nicht müde wird, zu Rembrandt zu halten – der den Mut hat, dem Bankerotteur die Treue zu wahren, dem Bankerotteur, den das große Amsterdam ausgespien hat hinaus an die Rozengracht. Dieser Mann ist Jan Six, Bürgermeister von Amsterdam. Rembrandt malt und zeichnet ihn oft; es ist eine enge Verbindung; Rembrandt ist auch Gast auf Sixens Landgut, zumal in der bösesten Zeit der Witwerschaft. Köstlich die Skizze, die der französische Maler Léon Bonnat erwarb. Köstlich die Radierung von 1647. Es ist keines von den wilden Blättern, wie etwa die Blätter mit den drei Kreuzen es sind – die Zustandsdrucke mit dem Kalvarienberg, Platten, auf denen die Nadel des Radierers umherfuhr wie ein Sturm der Schmerzen. Es ist vielmehr ein ruhiges Blatt, ja ein gesittetes, ein höfliches Blatt. Aber doch: welche samtene Tiefe in dieser Feinheit! Welche Freiheit von allem Kleinlichen in dieser Genauigkeit! Und allerdings auch: was für ein adliges Wesen ist dieser Six! Er ist prinzlich; er ist nervös, differenziert, rassig; er ist elektrisiert vom Geist; eine Art von Hamlet – und von solcher Wesensähnlichkeit mit Titus, daß man ihn für des Titus älteren Bruder halten könnte.

Freilich: Six ist die große Ausnahme, in der die Regel sich bestätigt; Amsterdam ist weit davon entfernt, aus lauter Sixen zu bestehen, und die Wendung des Rembrandt heraus aus der Gesellschaft behält ihren nur allzu notwendigen Sinn! Diese Wendung aus der Gesellschaft heraus, aus der Gesellschaft, die der tiefen Genialität Rembrandts eine Art von naturalistisch-akademischer Verflachung androht – die Wendung fort aus der Gesellschaft ist, so sahen wir, eine Wendung ins Intime: zu Hendrickje, zu Titus, zu Six, zu den Stillsten und Vornehmsten der portugiesisch-holländischen Judenschaft; auch eine Wendung hinein in das Buch der Bücher, in die hl. Schrift. Sie ist auch eine Wendung in die Landschaft, und die Mühle, die aus dem Besitz eines britischen Marquis nun in die Sammlung Widener zu Philadelphia übergang, bietet ein erhabenes Beispiel des rembrandtischen Kultus der Landschaft. Denn ein Kultus ist dies Bild. Die Mühle steht wie ein anonymes Götterbild auf dem bastionartigen Sockel, und die Malerei des Rembrandt ist ein Gebet hinauf zu dem

unbekannten Gott mit den Flügeln. Die Philologie hat das Bild dem Rembrandt nehmen wollen; aber ich wüßte keine Landschaft, die rembrandtischer wäre. Sie ist gewiß nicht nur deshalb rembrandtisch, weil sie eine Mühle darstellt und also auf die Herkunft des Rembrandt deutet, des Müllerssohnes. Rembrandtisch ist sie als Bildgedanke, in ihrer heroischen Idealität. Denn auch ein Held ist diese Mühle, ein Held auf einsamer Wacht, im Krieg des stürmischen Wolkenhimmels mit der Erde – und wie sie ein Held ist, so ist sie auch der Gegenstand eines Helden, des Rembrandt. Dieser Maler sieht die Mühle mit den vergrößernden Augen eines barocken Don Quijote; sie wird zum Riesen, sie wird zum Koloß, und wenn sie die Flügel regt, so ist sie zuweilen auch ein ungeheurer Widersacher...

Rembrandt malt viele Landschaften heroischen und in heroischem Maße melancholischen Stils; man denke an die Landschaft in Kassel oder an die Landschaft mit der Flucht nach Ägypten in der Dubliner Galerie – an diese Landschaft, die aussieht wie eine metaphysische Vision von Heidelberg. Die Zeit um 1650 ist voll von solchen großen Dingen. Rembrandt findet den Ausweg aus der Gesellschaft auch in Bildern, die man nach dem Sprachgebrauch der Kunsthistoriker «Stilleben» nennen würde, die aber auf grauenhafte Weise mehr sind als Stilleben. Ich denke an das Bild des geschlachteten Ochsen – die Variante von 1655 im Louvre, denn Rembrandt hat den Gegenstand öfter gemalt, wenn auch nie mit dieser entfesselten Kraft des Temperaments und des Malerischen. Da ist der Kühlraum einer Metzgerei; hinten schaut eine Frau herein; die Fliesen sind kalt. Aber ist dies alles? Ist das Stangenwerk nicht ein schrecklicher Galgen, und ist das Tier nicht auf schreckliche Weise hingerichtet? Träten wir ein, es würde uns nichts anhaben; wir sind derlei gewohnt von der Straße mit den Schaufenstern, in denen die toten Tierkrüppel fett und blutig zu hangen pflegen. Aber hier ist erlebt, gegen alle Gewohnheit, gegen alle Stumpfheit der Gewöhnung erlebt, was ein geschlachtetes Tier ist mit abgehackten Füßen, abgehacktem Kopf und der aufgehauenen Schlucht der Eingeweide, mit Sperrhölzchen, mit Stricken, mit dem geronnenen Blut am wachsig weißgelben Fett und unter ihm auf den Ziegelplatten am Boden. Das Gewohnte ist zum Phänomen gemacht, und an dem aufgerissenen Chaos, an der zerstörten Lebensordnung der Kreatur ist dem Maler das Malerische zu einer rauschartigen Heftigkeit gediehen. Der Maler nimmt teil an dieser Hinrichtung, wird ein Stück Henker, bekommt den Fleischrausch und malt mit

wüsten Strichen, dicken Farbmassen, mit einer taumelnden Energie: ja, so etwa – und endlich doch noch mit einer ungeheuren Sachlichkeit, mit einem Gleichmut, der das bare Anschauen bezeichnet.

Hätte Holland, das fleischerne Holland, dies in der rembrandtischen Heimlichkeit gemalte Bild gesehen, es hätte sich mit Empörung und Ekel weggekehrt. Aber auch ohne dies Bild, das allen Publikumsbegriffen von Kunst ins Gesicht geschlagen hätte, würde Rembrandt für die Gesellschaft nicht mehr haben gewonnen werden können! Rembrandt bekommt den vorhin genannten Auftrag zu einem dekorativen Stück für das Rathaus von Amsterdam. Er wählt einen Stoff aus der alten Geschichte: die Ahnen der Holländer, die Bataver, verschwören sich unter der Führung des Claudius Civilis gegen die römische Zwingherrschaft. Das Bild entsteht 1661; heute gehört es dem Stockholmer Museum. Kaum ein Wort zu verlieren: man kann sich von vornherein denken, daß dies Bild den Bestellern, hinter denen vielleicht der gute Wille des Six steht, nicht gefällt. Die Besteller machen einstweilen gute Miene zum bösen Spiel; aber unter sich selbst gestehn sie einander, daß ihnen das Werk des alten Rembrandt als eine Karikatur erscheint, als eine Art von absurdem Puppentheater. Und freilich ist es ja etwas wie eine Komödie mit Marionetten; aber die Marionetten sind unheimlich; auf das Bizarre ist hier wirklich nur das so oft mißbrauchte Wort «dämonisch» anzuwenden; die Komödie ist wie in eine Katakombe gesetzt; die Komödie ist voll eines schauerlichen Ernstes, voll einer abenteuerlichen Geistergröße; hinzu kommt eine unbeschreibliche Schönheit des Malerischen, das aus dem Bild ein Gewebe macht in Kellerbraun und Gold, Gold, Gold – in Gold von allen Spielarten.

Mit dem Claudius Civilis und mit dem ungefähr gleichzeitigen Gruppenbildnis der Staalmeesters ist der letzte Versuch Rembrandts und der Öffentlichkeit, einander noch einmal zu begegnen, zu Ende. Der Civilis wird von der Stadt nur scheinbar übernommen; man ist nicht willens, ihn dauernd im Rathaus zu belassen; er wird nach kurzer Frist ersetzt durch die erwähnte belanglose Arbeit eines anderen. Das Gruppenbild der Staalmeesters findet Zustimmung – aber es ist die Frage, ob es die volle Zustimmung des Meisters *selbst* findet: das berühmte Werk ist sehr intensiv, aber es hat auch eine gewisse überanstrengte Zähigkeit; und so entschieden, so dankbar man die tiefen Schönheiten des Bildes, namentlich der Dienerfigur im Hintergrunde rühmen wird, es bleibt doch offenbar, daß Rembrandt an

dies Werk zwar allen Fleiß, alle Energie gewendet hat, aber nicht die ganze großartige Freiheit seiner eigensten Initiative; er hat das Bild der Tuchhändler nicht mit ganzer Seele gemalt; der Auftrag hat ihn, wenn er ihn freuen mochte, doch auch sichtlich gequält. Der eigentliche Rembrandt, er, den wir hier mannigfach gesehen haben, setzt sich fort und vollendet sich mit Werken von der Art der späten Selbstporträts, der Emmausbilder, der Estherbilder, des Saul und David, des Verlorenen Sohnes, der sogenannten Judenbraut, der zusammengehörenden Bildnisse des verheirateten Titus und der Magdalene van Loo von etwa 1668 und anderer, in völliger Freiheit, im rein privaten Geist geschaffener Werke. Widmen wir dem und jenem Beispiel noch einige Minuten der Betrachtung.

Kein Mensch vermag zu leben ohne irgend eine Art der Öffentlichkeit: das heißt der Beziehung aufs Ganze der Menschheit, der Welt. Rembrandt findet seit den Schlägen von 1642 und 1656 seine Öffentlichkeit in der *Natur* und in der *Bibel*. Die Bibel macht seinen größten Lebensraum aus; in ihrer Weite, die den menschlichen Zustand auf alle Weise umspannt, findet Rembrandt etwas wie seine Gesellschaft. Er baut die unerhörten Kompositionen der Estherbilder auf: des Mahles der Esther in der früheren Sammlung Rumiantzoff zu Moskau; des Mordochai, der Esther und den Ahasver um Gnade bittet – dies wenig bekannte und gewaltige Stück aus dem Jahre 1665 im Besitz des rumänischen Königs. Hier steht Rembrandt, nur wenige Jahre vor dem Tod, in der Eisluft der letzten Ahnungen still; Esther, die Frau, hat Züge und Haltung einer Sphinx; sie ragt in mystischer Klarheit und zugleich in mystischer Rätselhaftigkeit; die Starre der Ewigkeit gibt den Figuren etwas Denkmalhaftes, obwohl es sich in diesem Bilde deutlich um die Spannung einer lebensgefährlichen, ja einer tödlichen Sekunde handelt; die Abstände zwischen dem fürstlichen Paar oben und dem Bittenden unten sind Unermeßlichkeiten.

Rembrandt ist traurig, und wir dürfen uns vorstellen, daß die Traurigkeit, das Übermaß der Schwermut den alten Maler mitunter auch wütend macht: daß er in eine vernichtende Raserei verfällt, in der er einen Speer ergreifen möchte und ihn schleudern gegen das Liebste, gegen das Einzige, das ihm geblieben ist, gegen Titus und am Ende gar gegen das Andenken der toten Hendrickje! Vielleicht ist er gerade heimgekommen von den wütend kreisenden Windmühlen draußen auf dem hoffnungslos flachen Land, und vielleicht hat er, unlustig und vom Wind fröstelnd, aus dem Steinkrug, aus der Blechkanne Brannt-

wein eingegossen. Der böse Geist kommt über ihn; er schlürft in Filzpantoffeln, Hut auf dem Kopf, durchs Haus, selber ein Dämon – und dann, nachher kommt über ihn die Scham, die tränenlösende Scham: Titus ist unbeirrbar gut, unbeirrbar lieb, und Rembrandt begreift die Güte, die Liebe. Er nimmt einen alten Sammetmantel, der aus Saskias Zeiten hinterblieben und der großen Vergantung entkommen ist, wirft ihn um, setzt einen Turban vom Trödler auf – und siehe: es thront die fürchterliche Melancholie des hohläugigen, hohlwangigen, des bleichen, mürben Königs Saul, der nichts ist als ein zur Majestät verwandelter Rembrandt. Titus wird David, David wird Titus; wie schwermütig singende Gefangene rühren die Finger sich in der Haft der Harfensaiten. Das Licht fällt auf Nase, Wange, Lippen des Musizierenden, wie es einmal auf jenen lesenden Titus fiel. Saul sitzt in der Panik des Entsetzens vor sich selbst; aber die Töne erweichen das Entsetzen, zerpfücken es konzertierend, und er ergreift langsam, mechanisch den violetten Samtvorhang, um das quellende Augenlid zu trocknen. Er ist befreit; er weint.

Doch wenn er nun, drei oder vier Jahre nach dem 1665 gemalten Saulsbilde im Haag, das Ganze seines Lebens überschlägt, so sagt er nicht bloß das römische *diem perdidit*, sondern ein *vitam perdidit*: ich habe mein Leben verloren, ich war unnütz... Er malt sich ganz zuletzt als den Verlorenen Sohn. Es ist das Bild von 1668 oder 1669 in der Petersburger Eremitage. Da ist nun nicht mehr viel zu sagen. Kein Zweifel, daß Rembrandt in dem Knieenden die eigene Knechtsgestalt meint und malt; es ist die letzte Verzweiflung über die Verlorenheit des eigenen Lebens. Aber freilich: es ist auch die Lösung der letzten Bangigkeit. Die rührenden Sohlen, diese proletarischen Sohlen, die unbewußt ihre Blöße zeigen, werden die Blumenwiesen des Paradieses fühlen, und der geschlagene Rücken, der kurzgeschorene Knechtshaupt wird auf Kissen aus seidenen Wolken ruhen. Gottvater neigt das Haupt, wie er tut, wenn er der Kreatur verzeiht – und wer von uns allen möchte die großen Schöpferhände nicht eines Tages so auf den Schultern fühlen! Denn wenn dieser da, der knieende Rembrandt am Schoß und Knie Gottes, sein Leben verloren hat, was sollen dann wir vom unseren sagen...

Am Ende des Lebens hat er sich einmal gemalt, wie er grinst: das Antlitz ist zur Maske des Zynikers geronnen; es ist eine Grimasse des Hohns auf alles, eine luziferische, satanische Lästerung; die Farben, Goldgelb, Feuerrot, Erdbraun, sind hingeschleudert wie mit Peit-

schenhieben; sie sitzen an Gesicht und Kleid wie der rohe Anwurf eines Maurers; es ist eine Malerei von beleidigender Großartigkeit – und man fühlt: es ist eine Malerei, mit der diese Büste sich gleichsam selbst beschimpft und schänden will. Ein Medusenhaupt auch, das unser Blut, unseren Atem stocken macht; ein Fetisch, der sich selbst bespeit; die verspottende Verwandlung der Tragödie in eine derbe Posse mit lauter Fratzen. Im nächsten Moment wird er gegen sich selbst die Zunge recken...

Es ist wahr: auch dies ist Rembrandt; keine menschliche Mischung, die nicht in ihm wäre vom Guten bis zum Bösen.

Halten wir ihn nicht für einen Engel! Die Gesellschaft hat ihn aus Torheit mißhandelt und aus der Bosheit, die so oft mit der Dummheit verbunden ist; denn leider greift Dummheit auch in den Charakter über... Rembrandt selbst aber hat auch das Seinige getan. Wie unheimlich, daß ihm fast alle seine vielen Kinder sterben, denn es leben nur zwei, Titus und Cornelia, und Titus stirbt siech mit 27 Jahren. Wie unheimlich, daß ihm die Frauen bei noch jungen Jahren sterben: Saskia, Hendrickje! Er tötet alles, was mit ihm in Berührung kommt; er ist ein Mensch von mörderischer Natur; wie ein verzehrendes Gift geht sein Samen in Frauen und Kinder über, und um ihn herum ist nichts als eine Atmosphäre der Traurigkeit. Alle Bildnisse der Familie sind traurig; als Christus an der Martersäule steht Titus in der gebrochenen Magerkeit des Schwindsüchtigen; Hendrickje-Bathseba im Louvre ist traurig; Saskia mit der Nelke ist traurig; der Bruder Adriaen im Goldhelm ist eine Ruine – eine abgründig verzweifelte Widerlegung des gleißenden Goldes, das er auf dem Scheitel trägt; trüb ist selbst die Schwiegertochter Magdalena Loo – trüb, ältlich, welk, und auch sie stirbt, fällt mit Titus ins Grab; auf dem Bild der sog. Judenbraut sind Titus und Magdalena nicht heiter; dies Bild im Rijksmuseum ist ein Bild schicksalhafter Beklommenheit. Rembrandt – er verkörpert auch die *vernichtende* Kraft der Größe.

Es geht nicht an, im Rahmen eines Vortrags auch nur das Wesentlichste aus dem Gesamtwerk alles darzustellen, zu wägen, einzuordnen nach dem Verhältnis des Gewichts. Es wäre ein Wort zu sagen gewesen von der herrlichen Radierung des Jahres 1634, die von der Verkündigung an die Hirten erzählt; es bliebe zu erklären, wieso den kleinen Radierungen, dem Zeichner bei Licht, dem Goldschmied, dem Eulenspiegel, dem grauenhaften Liebespaar auf katafalkartigem Bett, größere Schönheit innewohnt als vielen berühmteren Blättern; es könnte lange

fortgeredet werden von den rembrandtischen Zeichnungen, wo die Phantasie im Stadium des Keimens Wunder tut. Das Bild von Jakobs Segen in Kassel, die spät gemalte Braunschweiger Familie würde das ganze Problem « Rembrandt » noch einmal erhellen können. Aber es ist genug.

Nur dies mag zum Schluß noch notwendig sein: den Rembrandt deutlicher gegen die künstlerische Welt abzugrenzen, die der seinen ungefähr gleichzeitig und im Sinn der Rasse blutsverwandt ist. Nicht zu näherer Analyse, sondern nur zum ungefähren Eindruck möchte ich schließlich je ein Bild der drei Großen heraufrufen, die neben Rembrandt stehn: des Jan Vermeer van Delft, des Frans Hals, des Peter Paul Rubens.

Welcher Unterschied zwischen dem Mädchen des Vermeer im Haag und zwischen der Welt des Rembrandt! Das vermeersche Mädchen mit der Perle im Ohr, mit den perlengleichen Augen und Lippen ist von griechischer Harmonie gesegnet. Kein Konflikt reißt diese Seele auf; keine Leidenschaft der Sinne oder des Geistes zerwühlt dies Angesicht, das klar bleibt, licht bleibt – ein Bild problemloser Zuständlichkeit, blumenhaften Friedens, marmorner Schönheit der Oberfläche und klassischer Ruhe des Gemüts.

Rembrandt wird beauftragt, die Staalmeesters zu malen. Der Auftrag ist für das Zeitalter und die Gegend typisch; Frans Hals hat ähnliche Aufträge oft auszuführen. Das Bild der Regenten des Altmännerhauses in Haarlem gehört zu den besten Lösungen, die Hals gefunden hat. Sie ist vortrefflich, und es fehlt ihr auch nicht an dem Mut zur sozialen Ironie: man betrachte den in der Mitte, den mit dem feisten und etwas weinseligen Gesicht und dem frivol aufsitzenden Hut: Frans Hals hat mit molièrescher Kunst diesen zweideutigen Repräsentanten der Korrektheit für Jahrhunderte blamiert. Aber so vorzüglich dies Bild auch ist, so ähnlich der Verfassung des Staalmeesterbildes: Rembrandts Stil selbst für das gesellschaftliche Gruppenbild ist doch wesentlich tiefer als dies ausgezeichnete Halssche Regentenstück.

Und eines der köstlichsten Werke des *Rubens*: eines, von dem man, was längst nicht bei allen als Rubensbilder geführten Stücken möglich ist, mit drei Eiden schwören kann, daß es der eigenen Hand des Rubens verdankt ist und *nur* ihr, also nicht im mindesten der Mitarbeit eines der zahlreichen, raffiniert auf die Weise des Meisters abgerichteten Gehilfen: die Helene Fourment des Louvre. Es ist auch ein ins Goldbad getauchtes Bild; alles Farben daran, auch das Rot, sind mit einem

Goldschein beschlagen, sind unbegreiflich mit Gold behaucht. Aber wie anders der Goldschein des Rubens, wie verschieden von dem des Rembrandt! Das Goldene der Bilder Rembrandts ist schwerer; es ist bedeutender; es hat eine mehr metaphysische als sinnliche Pracht, ist mehr übersinnlich als kostbar. Wie verschieden überhaupt die beiden Welten – Rubens und Rembrandt! Helene Fourment, die junge Gattin des schon bejahrten Rubens, gedeiht wie der Mai; ihr Knabe auf dem Schoß gedeiht wie Cupido; das Leben triumphiert – und es triumphiert mit der duftenden Leichtigkeit und Heiterkeit eines Blütentags! Im Werk und Leben des Rembrand triumphiert der Tod, und die Dinge erheben sich aus ihrer grandiosen Schwere, sinken in ihre grandiose Schwere zurück. Rubens ist verbindlich, freilich im großen Stil; Rubens trägt im Verhältnis zur Gesellschaft den Sieg davon; Leben und Werk des Rubens vereinigen das Große mit dem Weltläufigen; das Gesellschaftliche und die Kunst haben einander da nicht ausgeschlossen! Verstehen wir recht: auch dies kann sein. Rubens beweist es in Dimensionen, vor denen wir winzig werden.

Aber wenn wir zuletzt die Frage bedenken, die eigentlich keine ist, weil die Antwort nicht einen Augenblick zweifelhaft sein kann – die Frage nämlich, wer mehr bedeutet, ob Rubens, ob Rembrandt: so stürzt unser Ja mit allen Fasern zu Rembrandt hin. Er ist so viel größer als Rubens, wie das Jenseitige größer ist als die höchste der irdischen Entzückungen; wie das Innen mehr ist als die köstlichste Oberfläche, die unter dem Zauber des Regenbogens steht; er, Rembrandt, ist so viel mehr als Rubens, wie das Traurige mehr ist als das Heitere, das Trauerspiel mehr als das gelungene Glück des am herrlichsten glänzenden Theaters.

Rembrandt ist der größte Maler in den niederen Landen – er ist der größte Maler überhaupt, der je über unsere Erde ging. Es ist das Schwergewicht, das ihm die Übermacht verbürgt, auch über den Tintoretto, den Greco! Nur Masaccio und Michelangelo, Grünewald und Bruegel haben Teil an seinem Maß. Auch er ist bloß ein Mensch – doch dieser Mensch hat die Wucht eines tragischen Planeten. Es ist gut und ist möglich, selbst die Napoleone neben ihm zu vergessen.

Doch ist das Erstaunlichste nicht einmal die seltsame *Mischung* von *Düsternis* und *Helle* in Rembrandt, von luziferischer Furchtbarkeit und erzengelhafter Leuchtkraft. Das Erstaunlichste an der apokalyp-

tischen Gestalt Rembrandts ist vielmehr dies: daß er, je älter er wird, nur desto lebendiger zu werden scheint. Seine frühen Werke haben zuweilen etwas Ältliches, nämlich im Stil. Den späten Werken aber ist ein Brausen und Gären eingegeben, ein Sturm und Drang, der ein Gleichnis wachsender Jugend zu sein scheint. Dies sind die Größten: ihr Anfang ist nicht ungeheuer, aber ihr Alter ist grandios; sie leben wie unter einem umgekehrten Gesetz des Lebens.

Niemand von uns wird dies nachmachen; gegen ihn sind wir alle *nichts*. Aber welches Glück, wenigstens Zeuge zu sein dieses Schauspiels:

Ein Mensch entfaltet sich herrlich in den Tod hinein – seine letzten Taten sind seine größten; weise wie das Alter, aber auch überschwänglich wie Jugend tritt er hinter den großen schwarzen Vorhang, um fortzuleben mit der Fülle seiner Person.