

Dietrich Droste
Kunstwerke: Kinder aus Krisen

Entstehung, Botschaft und Wirkung
wichtiger Werke
der europäischen Moderne

PETER LANG

Kunstwerke: Kinder aus Krisen

Dietrich Droste

Kunstwerke: Kinder aus Krisen

Entstehung, Botschaft und Wirkung
wichtiger Werke
der europäischen Moderne



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-631-63480-6 (Print)

ISBN 978-3-653-02249-0 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-02249-0

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2012

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Inhalt

Einleitung	7
Rembrandt	11
Franzisco Goya.....	57
Johann Wolfgang von Goethe.....	81
Wolfgang Amadeus Mozart	121
Friedrich Hölderlin	161
Ludwig van Beethoven.....	177
Franz Schubert.....	217
Pablo Picasso	245
Georg Trakl	275
Peter Rühmkorf	293
Schlussbetrachtung.....	307

Einleitung

Kunstwerke werden – besonders in modernen Industriegesellschaften – gerühmt, bewundert, reproduziert, oft hoch bezahlt und versichert, genossen, befragt, gedeutet, diskutiert, über Generationen hinweg privat oder öffentlich in dafür aufwendig hergerichteten Ausstellungsgebäuden, Theatern, Konzert- und Opernhäusern, neuerdings auch über elektronische Medien betrachtet, nacherlebt oder angehört, zu nationalen Kulturgütern erklärt und in Museen und Bibliotheken sorgsam gehütet und aufbewahrt. Es handelt sich beim Kunstwerk mithin um eine wichtige gesellschaftliche Erscheinung, deren Entstehung und Funktion gleichwohl ziemlich rätselhaft sind.

Um beides ein wenig aufzuklären, ist im Folgenden der Versuch unternommen worden, die Entstehung zu ihrer Zeit besonders innovativer, Aufsehen erregender Kunstwerke von insgesamt zehn ausgewiesenen Künstlern der europäischen Moderne aus deren jeweils gegebener biographischer und gesellschaftlicher Situation heraus verstehbar zu machen. Dabei wurde, um auf dem Boden nüchterner Wissenschaftlichkeit zu bleiben, der letztlich religiöse Begriff des ‚Genies‘ ausgeschlossen, der im 17. bis 19. Jahrhundert noch seine Berechtigung haben mochte, in säkularisierten Gesellschaften des 21. Säkulum aber nur noch einen Erklärungsnotstand bezeichnet. Einen nachvollziehbaren Sinn kann dieser aus dem lateinischen *ingenium* [=Schutzgeist] abgeleitete Begriff lediglich im Rahmen einer einzelne Individuen bewusst auswählenden und mit außerordentlichen Fähigkeiten ‚begabenden‘ Gottesvorstellung beanspruchen, welche durch die Erkenntnisse moderner Genetik wissenschaftlich nicht mehr haltbar erscheint. Diese im Begriff der ‚Begabung‘ noch immer mitschwingende Vorstellung einer irgendwie ‚von oben‘ in ein auserwähltes Individuum eingesenkte besondere Fähigkeit wird im Folgenden durch einen innerweltlichen Erklärungsansatz abgelöst, der neben den für eine bestimmte Kunstausübung förderlichen genetischen Anlagen das familiäre Umfeld, den Ausbildungsgang, die künstlerischen Anregungen durch verschiedene Vorbilder, aber auch das gesellschaftliche Umfeld mit seinen auf das psychische Befinden des Künstlers einwirkenden Gegebenheiten zu berücksichtigen sucht.

In diesem Zusammenhang ist besonders auffällig – und für die weiblichen Leser vermutlich herausfordernd – dass hier und im Folgenden durchweg vom Künstler als einer männlichen Spezies gesprochen wird, obwohl es zweifellos auch hervorragende Künstlerinnen gegeben hat und weiterhin gibt. Diese allerdings bisher wohl nur im reproduktiven Bereich der Darbietung oder auch Nachahmung von ‚männlichen‘ Kunstwerken. Die Hervorbringung wirklich neuartiger

Kunst scheint dagegen bislang tatsächlich eine Sache von Männern zu sein. Es liegt nahe, dies auf das in den uns historisch genauer bekannten Gesellschaften geltende Patriarchat zurückzuführen, aber dies bleibt bis zum Erweis des Gegenteils eine bloße Annahme. Die besondere künstlerische Potenz von Männern könnte nämlich auch biologische Ursachen haben: Die biophysisch gegebene Zeugungskraft des Mannes, dies wird in einigen der vorgeführten Beispielfälle dieses Buchs konkretisiert werden, erzeugt nämlich insbesondere im Fall ihrer gesellschaftlichen oder psychischen Verhinderung bei davon betroffenen Künstlern den Drang und die Fähigkeit, anstelle von Kindern neuartige Kunstwerke zu erzeugen. Dies haben mehrere der hier untersuchten Künstler wie Goethe, Beethoven, Mozart, Schubert, Picasso und Rühmkorf selbst dadurch zum Ausdruck gebracht, dass sie gelegentlich von ihren Werken als ihren Kindern sprachen. Auch soweit dies bloß humorvoll gemeint war, dürfte – gerade wenn man die Häufung solcher Äußerungen bedenkt – eine nur noch halb bewusste Erinnerung an die inzwischen verdrängte ursprüngliche Motivation ihrer künstlerischen Schöpfung als Ersatzhandlung für die entgangene Kindeszeugung dahinter stecken.

Solcher Benennung von Kunstwerken als ‚Kinder‘ folgt der dritte Titelbegriff dieses Buchs ‚aus Krisen‘, der am Beispiel einer speziellen Art solcher Probleme gerade konkretisiert wurde. Gemeinsam stellen die drei Titelbegriffe stichwortartig das zentrale Ergebnis vorliegender Untersuchung und damit deren Grundthese dar, der zufolge neben der Zeugungsverhinderung verliebter Künstler auch andere Krisen Auslöser innovativer Kunstwerke waren, die deren Gestalt und Inhalt prägend mitbestimmten. Dies aus der allgemein menschlichen Erfahrung heraus, die eigene bedrückende Krise, die – wie schon die genannte – eigentlich immer einen intimen, prekären oder peinlichen Kern hat, ohne Ansehensverlust nicht etwa klar und schon gar nicht öffentlich benennen zu können. Da man sich zur eigenen Entlastung vom internen Problem dennoch anderen Menschen gegenüber mitteilen möchte, bleibt als Ausweg die Verschlüsselung der intimen Botschaft. Für jeden in einer menschlichen Krise befindlichen Künstler musste es von daher naheliegen, diese seine innere Bedrängnis anderen Menschen in der verschlüsselten Sprache seiner Kunst mitzuteilen. Dies in der Hoffnung, die wahren Kenner und ähnlich Betroffenen würden das Gemeinte schon – wenigstens intuitiv – verstehen. Erhielt ein Künstler als innovativer Verschlüsselungsspezialist den gewünschten Beifall für seine Offenbarung, so konnte er zumindest hoffen, richtig verstanden worden zu sein und sich wie nach einer Beichte erleichtert fühlen. Blieb der Beifall aus, vielleicht, weil sich zunächst niemand von dem neuen Werk angesprochen fühlte, so konnte dem Künstler immerhin noch die auf neuartige Weise gelungene künstlerische Gestaltung seiner Krise die innere Genugtuung des Entdeckers oder eben Neuschöpfers verschaffen, was auch geeignet sein konnte, etwa eine ihn bedrängende Depression zu überwinden.

Das gelungene Kunstwerk konnte also auf verschiedene Weise zur Bewältigung persönlicher meist psychischer Krisen davon betroffener Künstler beitragen, was auch die in veröffentlichten Künstler-Biographien manchmal bei deren Autoren zu findende Verwunderung über die erstaunliche Gleichzeitigkeit von beidem erklärt. Das Kunstwerk ist für den echten Künstler eben ein wichtiges Mittel der Eigenstabilisierung, ja geradezu ein Therapeutikum und wurde deshalb vor allem in gesellschaftlich bedingten Krisenlagen neu oder fortentwickelt, von denen die Künstler persönlich mitbetroffen waren.

Dies ließ sich natürlich nur für solche Künstler aufzeigen, deren ‚innere‘ Biographie durch Eigendokumente und biographische Forschung so detailliert aufgeschlossen ist, dass entsprechende Zusammenhänge zwischen ‚Seelenlage‘ und daraus entstandenem Werk dokumentarisch ermittelt werden konnten. Deren Aufklärung ermöglichte naturgemäß ein tiefer reichendes, manchmal bisherige Deutungen gründlich revidierendes Verständnis bekannter Kunstwerke.

Die getroffene Auswahl der berücksichtigten Künstler aus den drei Gattungen der Dichtung, Malerei und Musik wurde auch dadurch bestimmt, dass sie mit ihrem Werk repräsentativ sein sollten für die Entwicklung europäischer Kunst vom 17. bis zum 20. Jahrhundert.

Die Darstellungsform der einzelnen Kapitel wurde bewusst variabel gehalten, um jeden Schematismus zu vermeiden und um der Gesamtwerk-Gestalt des jeweiligen Künstlers gerecht zu werden. So sind zwei Kapitel auf jeweils ein einziges Gedicht konzentriert, während andere eine durchaus größere Anzahl von ‚Künstler-Kindern‘ des jeweiligen ‚Erzeugers‘ in den Blick nehmen. Die dadurch bedingte unterschiedliche Tiefe und Breite der jeweiligen Werkanalyse, die zugegebenermaßen auch durch die germanistische ‚Herkunft‘ des Autors mitbedingt ist, konnte dem Untersuchungsergebnis als Ganzem, wie wir hoffen, zusätzliche Validität verschaffen.

Das Buch lässt sich auch als kunsthistorische Ergänzung und Vertiefung meines geschichtstheoretischen Werks „Energienmangel als Antrieb der Menschheitsgeschichte“ lesen, insofern persönliche oder gesellschaftliche Krisen letztlich als Mangel an Energie zur Durchsetzung existenziell wichtiger Ziele in Not verschiedener Art geratener Menschen zu verstehen sind, die im Erfolgsfall mit künstlerischen oder gesellschaftlichen Innovationen schließlich erreicht werden können oder dies über neue Motivation und Zuversicht mindestens in Aussicht stellen.

Rembrandt

Rembrandt Harmenszoon van Rhy (1606 – 1669) muss als Kind aufgrund besonderer geistiger Fähigkeiten und persönlicher Wertschätzung seitens des Vaters, dem Mitbesitzer einer Mühle im niederländischen Leiden, – anders als alle seine Brüder – auf die Lateinschule und anschließend die Universität seiner Heimatstadt geschickt worden sein, denn der eher handwerkliche Beruf des Vaters und der Brüder hätte sonst diesen für die Familie ungewöhnlichen Bildungsweg nicht vorgegeben.

Von daher dürfte beim jungen Rembrandt – auch dieser Vorname war selten – ein frühes Auserwähltheitsbewusstsein entstanden sein, das sich aber, angeregt von seinem besonderen Zeichen- und Maltalent, wohl auch einem seiner Lateinschullehrer sowie der damals in den Niederlanden grassierenden Bildermode nicht auf eine der an der Universität betriebenen Wissenschaften, sondern auf die Malerei als Berufs- und Lebensziel richtete.

Dafür gab es in der eigenen Stadt ein anregendes Vorbild in Gestalt des ein Jahr jüngeren Jan Lievens, der bereits mit 12 Jahren als bildnerisches Wunderkind von sich reden machte, zu einer Zeit, da Rembrandt noch jahrelang die Schulbank drücken musste. Dass dessen Eltern, die dafür schließlich einiges Schulgeld bezahlt und für ihren Sohn, wie dessen Immatrikulation an der Universität zeigt, einen akademischen Beruf vorgesehen hatten, sich überhaupt auf seine Ausbildung zum Kunstmaler im eigentlich dafür schon zu hohen Alter des Jungen von fast 15 Jahren einließen, ist, wie angedeutet, wohl im wesentlichen auf die Fürsprache des späteren Leidener Lateinschulrektors Theodorus Schrevelius zurückzuführen, der einem Besucher gegenüber, wie dessen erhaltene Aufzeichnungen zeigen, Rembrandts Talent außerordentlich lobte und offenbar selbst eines von dessen frühen Bildern erwarb.¹ Über die als gewiss anzunehmenden Auseinandersetzungen des pubertierenden Rembrandt mit seinen Eltern wegen des Abbruchs der akademischen Berufsausbildung gibt es keinerlei schriftliche Aufzeichnungen, nur indirekte Indizien und die spätere Bildersprache des Künstlers, worauf wir noch zurückkommen werden.

Rembrandt wurde also für etwa drei Jahre zu dem Leidener Maler van Swanenburg in die Lehre gegeben. Dabei war das Zeichnen nach vorgegebenen Stichen eine der wichtigsten Übungsdisziplinen. Gary Schwartz hat herausgefunden, dass in der Anfangsphase dieser Lehrzeit der Druck eines Selbstbildnisses des 100 Jahre zuvor ebenfalls fünfzehnjährigen Lucas van Leyden, also des inzwischen berühmtesten Sohnes der Stadt veröffentlicht wurde, den Rembrandt in der Folge zu seinem Vorbild erkor, gerade auch hinsichtlich der Selbstbildnisse, die er sein ganzes künstlerisches Leben hindurch immer wieder schuf.²

Im Anschluss an die Lehre bei van Swanenburg ging er – offenbar dem Beispiel des erwähnten Leidener ‚Wunderkindes‘ Jan Lievens folgend – für ein halbes Jahr nach Amsterdam in die Werkstatt des dort führenden Historienmalers Lastman, bei dem er zweifellos die Gestaltung dieser damals angesehensten Bildgattung erlernen wollte. Danach kehrte er – ebenso wie Lievens – wieder nach Leiden zurück, wo er, der offenbar in einer maltechnischen und bildgestalterischen Aufholjagd den Vorsprung des, wie gesagt, schon viel früher ausgebildeten Rivalen in etwa aufgeholt hatte, mit diesem nicht nur konkurrierte, sondern auch kooperierte, vielleicht sogar in einer gemeinsamen Malerwerkstatt.

In dieser Zeit seiner künstlerischen Frühentwicklung war Rembrandt offenbar außerordentlich empfänglich für Anregungen anderer Maler auch des Auslands und der kunsthistorischen Tradition, die er über die vielen damals in den Niederlanden gehandelten oder zumindest in Stichen verbreiteten Bilder kennen lernen konnte. Dem entsprechend sind in seinen Werken Anleihen von mehr als 250 Künstlern nachgewiesen worden.³ Dieser jugendliche Lern- und Aneignungsfuror, der dem des jungen Picasso ganz ähnlich erscheint, führte wie bei diesem rasch zu eigenen und neuen Gestaltungsformen, was Rembrandt und seinem Mitstreiter Lievens sehr bald öffentliche Aufmerksamkeit verschaffte. So gelangten die beiden auch ins Visier eines kunstsachverständigen Sekretärs am Den Haager Hof des Statthalters Frederik Hendrik, der sich als Haupt der von spanischer Herrschaft emanzipierten nördlichen Republik der Vereinigten Niederlande in einem politisch-religiös-kulturellen Rivalitätsverhältnis zu den katholisch gebliebenen südlichen Provinzen sah, denen der damals allseits bewunderte Maler Peter Paul Rubens erhebliches Renommee verschaffte. Um dem seitens des kalvinistischen Nordens etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen, war jener Sekretär namens Constantijn Huygens damit beauftragt, begabte junge Maler in den nördlichen Provinzen ausfindig zu machen und für eine repräsentative Ausstattung der Haager Residenz zu empfehlen. Nachdem Huygens die beiden aufstrebenden Künstler in Leiden aufgesucht und ihre Arbeiten besichtigt hatte, war er überzeugt, die richtigen gefunden zu haben, was in einem überlieferten Gutachten für den Hof geradezu mit Lobeshymnen artikuliert wird. Von Rembrandts frühen Bildern lobt Huygens besonders das Gemälde *Der reuige Judas gibt die Silberlinge zurück* aus dem Jahr 1629, in welchem ihm die ausdrucksvolle Darstellung des sich „vor Selbsthass und Gewissensbissen windenden“ Verräters ganz besonders imponiert zu haben scheint.⁴

Zählbares Ergebnis solcher Expertisen waren Aufträge des Statthalters für beide junge Maler, wobei Rembrandt zunächst drei Gemälde der später sogenannten *Passionsserie* liefern sollte, auf denen Kreuzigung, Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme Christi darzustellen waren. Solche ‚kirchlich-rituellen‘ Bildmo-

tive für eine weltlich-politische Instanz mögen den heutigen Betrachter erstauen, sie waren damals das relativ aktuelle Ergebnis des reformatorischen Kulturbruchs, der in davon erfassten Ländern zu einer bewussten Trennung von Kunst und Kult geführt hatte, sodass insbesondere kalvinistische Gotteshäuser von jedem Bilderschmuck entleert wurden. Dies führte in reformatorischen Gesellschaften zu dessen Verlagerung ins private Heim, wo die dort gängige Bibellektüre durch Bilder biblischen Inhalts vor allem für die Kinder anschaulicher und eindrucksvoller wurde, und von da eben auch in die politische Institution der Haager Residenz, wo solche Bilder die enge Bindung an das biblische Wort Gottes und damit den Protestantismus jedermann vor Augen stellen sollten.

Diese Form der protestantischen Religion als einer Aneignung des Bibeltexes als des für den Christen verbindlichen Gotteswortes für die eigene Existenz suchte Rembrandt in den Gemälden der Passionsserie auf sehr handfeste Weise dadurch zu verbildlichen, dass er sich selbst darin als direkt an der Passion Christi Beteiligter oder davon Betroffener darstellte. So in der *Kreuzaufrichtung* als einen der Schergen, in der *Kreuzabnahme* als der den herabgleitenden Leib Christi von unten in Empfang nehmende Helfer, in dem *Bild des Gekreuzigten* dadurch, dass er dessen im Schmerzensschrei geöffneten Mund und tiefe Stirnfalten aus einem dafür zum Vorbild genommenen Selbstbildnis übertrug.⁵ Möglicherweise gefiel den Empfängern diese massive Selbstdarstellung des Künstlers nicht sonderlich, jedenfalls unterblieb sie in den folgenden Bildern der Serie, zumal Rembrandt mit dem Christusbild bereits eine subtilere Form der Einbringung seiner selbst in ausdrucksstarke Bildnisse gefunden hatte.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Künstler Rembrandt zeitlebens Selbstporträts zeichnete, radierte oder malte, angeregt vermutlich von dem erwähnten Selbstbildnis des Lucas van Leyden, motiviert gewiss auch durch den allgemein menschlichen Drang zu Selbstgeltung und Fortdauer zumindest im Bild, zumal Porträts in den damaligen Niederlanden gängige Prestigeobjekte innerhalb der bürgerlichen Zimmerdekoration darstellten. Bei Rembrandt trat ein weiteres Motiv hinzu: Er musste in einem Land, in dem damals Spiegel bereits massenhaft hergestellt und benutzt wurden, bereits in ganz jungen Jahren entdeckt haben, dass er ein ausgesprochen hässliches Aussehen mit dicker Knollennase, rundem Kinn und krauser Haartolle hatte – für einen jungen Menschen und Künstler, der in damals noch hochgehaltener Renaissance-Tradition von seinen Lehrmeistern zur Darstellung des schönen Menschen ausgebildet wurde und sich nun abbilden wollte, zweifellos ein erhebliches psychisches Problem. Zum einen stellte ihn beim Blick in den Spiegel der herrschende Akademismus vor die Frage, wie er sein hässliches Gesicht male-

risch veredeln könne, zum anderen vor das auch religiös zu bedenkende Wahrheitsproblem, ob es denn vor Gott und den Menschen verantwortbar sei, sich anders und schöner darzustellen, als der Schöpfer ihn gestaltet hatte. Verschärft wurde diese Problematik durch die Auffassung der klassizistischen Ästhetik, dass der schöne Mensch zugleich der vortreffliche und gute, der hässliche aber der unwerte und böse sei.

Es gibt keinerlei schriftliche Zeugnisse über Rembrandts Innenleben in dieser oder einer anderen Lebensphase, sodass wir zu dessen Erkundung und damit zu einem tieferen Verständnis des Künstlers fast ganz auf die Sprache seiner Bilder angewiesen sind. In diesen spiegelt sich die Krise des jungen Rembrandt in einer anfänglichen Zweibahnigkeit seiner Selbstdarstellungen: Zum einen versuchte er unter Nutzung des damals nach den Niederlanden importierten bildnerischen Hell-Dunkel-Gegensatzes der Caravaggio-Schule in einigen seiner Selbstporträts die weniger ansehnlichen Gesichtspartien in tiefen Schlagschatten ausladender Hüte oder Barett verschwinden zu lassen und sein Ansehen gleichzeitig mit militanter Halsberge, edlem Gewand oder sogar Adelskette zu heben.⁶ Andererseits stellte er sich – zunächst nur auf Zeichnungen oder Radierungen – in aller sogar krass hervorgehobenen Hässlichkeit dar, wobei er gleichzeitig, wie für das Christusbild von 1631 bereits erwähnt, bestimmte Gefühle oder Stimmungen mimisch vor dem Spiegel erzeugte, um in einer Art Selbstexperiment den entsprechenden Gesichtsausdruck zu erkunden und bildnerisch festzuhalten. Besonders deutlich ist dies in einer Reihe von erhaltenen Radierungen aus dem Jahr 1630 dokumentiert, wo Rembrandt sich nacheinander als kritisch Beobachtender, abwartend Zuhörender, Erzürnter, Unentschiedener oder Erstaunter dargestellt hat, um verschiedene psychische Innenzustände in ihrer physiognomischen Ausprägung genau erfassen und bildnerisch wiedergeben zu lernen.⁷ Er war also darum bemüht, in seinen Bildern nicht zuerst den äußeren, sondern vielmehr den eigentlichen Menschen mit seinen inneren Gemütszuständen möglichst wahrheitsgetreu darzustellen, die Malerei, wie wir heute sagen würden, zu psychologisieren.

Rembrandt selbst hat dieses Bemühen in einem Schreiben an seinen Gönner und höfischen Auftragsvermittler Constantijn Huygens mit dem Begriff der „beweglichkeit“ (zu deutsch etwa: ‚Bewegtheit‘) umschrieben, um deren Darstellung bei menschlichen Personen er sich in den bei ihm noch in Arbeit befindlichen Gemälden für Den Haag besonders bemühe, womit er deren verzögerte Lieferung zu entschuldigen suchte.⁸ In der glaubwürdigen Darstellung solcher – inneren wie äußeren – Bewegtheit von Menschen auf dem Medium eines unbewegten Bildes lag auch nach dieser zentralen Äußerung des Malers über sein künstlerisches Bemühen Rembrandts epochale Innovation.

Er suchte diesem Ziel nicht nur durch selbst vor dem Spiegel erprobtes, dann skizziertes und für Gemälde verwendetes eigenes Mienenspiel nahezukommen, wobei der illustren Darstellung der Augen als den ‚Fenstern der Seele‘ seine ganz besondere Sorgfalt gehörte⁹, sondern auch durch die auf Porträts wie dem des *Jan Six* oft nur ganz subtil angedeutete, manchmal aber auch dramatische Körpersprache seiner Figuren. Diese gewann ihm, wie gesagt, die anfängliche Hochschätzung des Constantijn Huygens, der Rembrandts Bild des sich auf Knien in verzweifelten Gewissensbissen windenden *reuigen Judas* so besonders gelobt hatte. Zur Körpersprache auf Rembrandts Bildern gehört auch, was bisher viel zu wenig beachtet wurde, die äußerst variable, ausdrucksstarke Darstellung des Hände- und Fingerspiels in der menschlichen Erscheinung. Selbst auf kleinfigurigen Radierungen wie besonders dem *Hundertguldenblatt* ist eine Fülle der verschiedensten ausdrucksvollen Hände- und Fingerhaltungen zu entdecken, von denen die Linke des segnenden Christus in ihrer filigranen, nach oben weisenden Zerbrechlichkeit das sowohl dem Diesseits wie dem Jenseits zugehörige Wesen des Erlösers besonders feinsinnig darstellt.¹⁰ Ähnliches ist (auf dem unten näher besprochenen Gemälde *Jakob segnet die Söhne Josephs*) in der außerordentlichen Zartheit zu spüren, mit der *Jakobs* erhobene Rechte *die Söhne Josephs* segnen will, dessen Linke die Hand seines Vaters zu korrigieren sucht, der, wie Joseph meint, versehentlich den jüngeren vor dem älteren Enkel zu segnen beginnt. Auch die Subtilität der Hände vor dem Körper der *Jüdischen Braut* sind sprechende Zeugnisse für ein hier dargestelltes zartes Liebesverhältnis zwischen Bräutigam und Braut.¹¹

Diese bildliche Erfassung auch innerer Vorgänge und Gestimmtheiten der von ihm dargestellten Menschen verstärkte Rembrandt noch dadurch, dass er – darin wiederum Caravaggio folgend – das Licht in seinen Bildern geradezu scheinwerferartig auf die für Sichtbarmachung des Innenlebens der Dargestellten besonders wichtigen Partien der Gesichter oder Hände fallen, die Umgebung dagegen zumeist in undurchschaubarem Dunkel versinken ließ. Darin war zweifellos zugleich die religiöse Botschaft des von himmlischer Erleuchtung abhängigen Menschen in seinem schwer durchschaubaren dunklen Diesseits enthalten. – Ein hierfür besonders sprechendes Beispiel stellt das wechselnd als *Zwei Gelehrte* oder *Petrus und Paulus im Gespräch* benannte Gemälde von 1628 dar, in welchem der in helles Licht getauchte und somit als von Gottes Wort erleuchtete Apostel Paulus seinen ‚Kollegen‘ Petrus mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf eine Stelle in der Bibel hinweist, die dieser vor sich auf dem Schoß hält, zugleich weitere für die Diskussion wichtige Textstellen mit den Fingern seiner Rechten im Bibelcorpus offen haltend, die aber eben im Gegensatz zu der von Paulus bezeichneten – ebenso wie die Gestalt des Petrus – weitgehend im Schatten bleiben. Die religiöse Aussage war für den in vielfache konfessionelle Auseinandersetzungen der damaligen Niederlande involvierten

Kalvinisten klar: Hier vertritt der erleuchtete Paulus seine für alle Protestanten zentrale Gnadenlehre des Heils „Allein durch den Glauben“ gegenüber dem auf Petrus sich berufenden Katholizismus, der auch die ‚guten Werke‘ des Christen als Gnadenmittel anerkennt. Der sprechende Mund, der bestimmende Blick der weit offenen, auf Petrus gerichteten Augen und der energisch auf eine bestimmte Bibelstelle (gemeint ist zweifellos Römer 2,28) gestemmte Zeigefinger des Paulus machen diesen zum offensiven, seinen Gesprächspartner in die Defensive drängenden ‚Helden‘ des Bildes.

In diesem Sinne spiegeln Rembrandts Bilder sein Menschen- und religiöses Weltbild; sie zeigen zugleich die nach dem Freiheitskampf gegen den spanischen Absolutismus und die Dynamik des sich damit in den nördlichen Niederlanden bildenden Welthandelszentrums erzeugte innere und äußere ‚Bewegtheit‘ der Menschen, außerdem die ohne himmlisches, sie erleuchtendes Licht ihnen drohende Finsternis.

Mit dieser seiner – vor allem, was die nach dem rechten Weg in dieser dramatisch bewegten Welt suchenden Menschen betraf – neuen Sicht der Dinge erregte Rembrandt nach seiner Übersiedlung von Leiden in das aufstrebende Amsterdam erhebliches Aufsehen, als sein erstes großes dort öffentlich zugängliches Gemälde 1632 von der Chirurgengilde St.Lucas ausgestellt wurde, auf dem eine anatomische Lehrveranstaltung des Dr. Nicolaes Tulp für Gildemitglieder dargestellt ist.¹² Hier fällt das Licht der Erkenntnis geradezu provokativ auf den Leichnam eines damals für solche Zwecke genutzten hingerichteten Serien-Diebes mit einem – sieht man von dem bereits seziierten linken Arm einmal ab – anatomisch gut proportionierten, geradezu schönen Körper. Provokativ war das vor allem deshalb, weil, wie bereits erwähnt, der ästhetische Akademismus körperliche Wohlgestalt für moralische Integrität reservierte und niemals einem Verbrecher zugestanden hätte. Ursprünglich wollte Rembrandt, der Hässlichkeit darzustellen am eigenen Gesicht frühzeitig gelernt hatte, jene Provokation offenbar dadurch kompensieren, dass er den Leichnam zunächst ohne rechte Hand malte, die diesem als offenbar vielfachem Dieb vor oder nach der Hinrichtung aus Gründen der Abschreckung vor der Zuschauermenge abgeschlagen worden war. Die schockierende Hässlichkeit des Armstumpfs musste Rembrandt, wie spätere Röntgenaufnahmen des Gemäldes ergeben haben, dann aber wohl auf Wunsch der Gilde durch Übermalung mit der jetzt sichtbaren rechten Hand des Leichnams tilgen, was sich auch an der so entstandenen Verkürzung des rechten Arms im Vergleich mit dessen linkem Gegenstück deutlich erkennen lässt.¹³



Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp (1632)

Wir deuteten bereits an, dass Rembrandt diesen mit dem Hauptlicht des Bildes beleuchteten und so zum eigentlichen Blickpunkt erhobenen Leichnam damit als Erkenntnisobjekt forschender Wissenschaft, aber auch als bewunderten Teil der Gottesschöpfung hervorgehoben und gegen die Regeln traditioneller Malkunst sozusagen geadelt hat. Dies kommt auch in der Gestik des vortragenden Dr. Tulp zum Ausdruck, dessen linke, halb erhobene Hand den subtilen Bewegungsmechanismus eben dieses menschlichen Bewegungsorgans mit der Anhebung von Unterarmsehnen des Leichnams mittels einer Sezierschere anschaulich vorführt. Auch dies war von dem Maler wohl kalkuliert, der menschliches Denken und Empfinden, hier die wissenschaftliche Akribie des Dr. Tulp durch besonders differenzierte Darstellung von dessen Händen und Fingern zu verbildlichen verstand.

Ungewöhnlich gegenüber sonst meist in Reih und Glied statuarisch dargestellten Gildenmitgliedern war auch deren hier vorgeführtes unterschiedliches Erscheinungsbild als durchaus verschieden sich verhaltenden ‚Studenten‘. Geradezu leidenschaftlich engagiert beugen sich zwei direkt hinter dem Leichnam sitzende Ärzte über diesen nach vorn, von denen der eine genau die von Dr. Tulp angehobenen Armsehnen des Leichnams fixiert, während sein Nachbar auf das zu

dessen Füßen rechts vorn im Bild aufgeschlagene und -gestellte Buch blickt, in dem offenbar eine anatomische Zeichnung weitere Aufschlüsse gibt. Dorthin scheint auch der hinter beiden sitzende, etwas weniger engagiert wirkende Zuhörer zu blicken, während die hinter ihm etwas erhöht sitzenden beiden Kollegen als durch uns als Bildbetrachter abgelenkt scheinende und zu uns aus dem Bild herausschauende Männer dargestellt sind, wobei sich der am höchsten aus der Menschenpyramide herausragende Arzt noch den Scherz erlaubt, uns mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf den Leichnam als das eigentliche Beobachtungsobjekt hinzuweisen. Sein rechts von ihm platzierter Nachbar hält ein Blatt mit Aufzeichnungen in der linken Hand, von denen er, scheinbar durch uns gestört, über die rechte Schulter hinweg ebenfalls zu uns aufschaut, die wir durch die Blicke dieser beiden Männer gekonnt mit ins Bild geholt werden. Im linken Teil des Gemäldes sitzen zwei weitere nur im Profil dargestellte Ärzte, von denen der vordere in das aufgeschlagene Buch zu Füßen des Leichnams, der hintere zu Dr. Tulp zu blicken scheint. Dieser ist mit wachen glänzenden Augen und leicht geöffnetem Mund als gerade Sprechender dargestellt, der sich auch durch seinen an den Rändern leicht verzierten, aber sonst einfachen weißen Kragen und seinen breitkremptigen schwarzen Hut von den Zuhörern unterscheidet. Hinter seinem Kopf ist in dem insgesamt dunklen Raum nur schwach eine gewölbtragende Säule zu erkennen, in die – den Kopf des Vortragenden fast wie ein Nimbus umgebend – das große Emblem einer Muschelschale eingelassen ist, damals bekanntes Symbol für die Taufe und Wiedergeburt in Christus. Auch damit stellt Rembrandt die wissenschaftliche Erforschung der Natur, wie sie auf dem Bild zu sehen ist, als durchaus gottgefälliges Tun vor Augen.

Die erfindungsreiche Individualisierung von etwa gleichaltrigen, gleiche Kleidung tragenden und einem Vortrag lauschenden Mitgliedern derselben Gilde, die Rembrandt auf diesem großen 2,69,5 x 216,5 cm messenden Gemälde einer Amsterdamer Gesellschaft vorführte, die durch schwunghaften Handel mit aller Welt, entsprechendem Zuzug verschiedenster Menschen, religiöser Vielfalt und zunehmender Arbeitsteilung ähnlich differenziert und individualisiert war wie die Tulpsche Zuhörerschaft, sah sich darin offenbar treffend abgebildet, was dem neu zugezogenen jungen Künstler viel Beifall und zunächst entsprechend lukrative Porträtaufträge wohlhabender Bürger einbrachte.

Schon in seiner Leidener Zeit als zuletzt selbständiger Maler hatte Rembrandt sich als Porträtbildner hervorgetan, und zwar vor allem im Kreis des bereits erwähnten Lateinschulrektors Schrevelius. Dieser war es wohl auch, der die Verbindung zu dem Amsterdamer reformierten Prediger Jan Corneliszoon Sylvius und dessen Frau aus der Familie der Uylenburghs herstellte, als Rembrandt seinen Umzugsplan nach Amsterdam realisieren wollte. Über dieses Ehepaar fand er die Möglichkeit, bei dem etablierten Amsterdamer Kunsthänd-

ler und Besitzer einer Malerwerkstatt Hendrick Uylenburgh als Geschäftspartner, Werkstattleiter und Wohnungsmieter einzusteigen und so von Anfang an – auch als Lehrmeister junger Maler – eine äußerst günstige Geschäftsbasis zu besetzen. Nicht genug damit lernte er über die Uylenburghs bald auch seine spätere Frau Saskia kennen, die, aus angesehenen Familie einer Nachbarstadt stammend, eine ansehnliche Mitgift in die Ehe brachte.

Da Rembrandt 1633 nach Lieferung der ersten drei Gemälde der *Passionsserie* an den Hof in Den Haag von dort den Auftrag für drei weitere Passionsbilder erhielt, hatte er mit gerade 27 Jahren – abgesehen von Ehrenämtern und einem eigenen Haus – ungefähr alles erreicht, was ein niederländischer Maler damals erstreben konnte. Er, der bis dahin neben Lucas van Leyden vor allem Rubens als sein Vorbild gesehen hatte, was in vielerlei Anleihen bei dessen Bildern nachgewiesen wurde, fühlte sich inzwischen selbst als einer der ganz großen unter den Malern, was in der nun erfolgenden Veränderung seiner Signatur auf seinen Bildern vom bisherigen *RHL* (**R**embrandt **H**ermanszoon van **L**eiden) zum einfachen *Rembrandt* deutlichen Ausdruck fand. Damit stellte er sich in die Reihe illustrier Vorgänger wie Leonardo, Michelangelo oder Lucas, die auch nur mit ihrem Vornamen signiert hatten.¹⁴

Rembrandt sah und erlebte diesen Aufstieg, bei dem ihm, wie gesagt, der die Prädestinationslehre vertretende Remonstrant Schrevelius mehrfach wichtige Hilfe geleistet hatte, durchaus auch als heilsgeschichtlich bestimmtes Geschehen. Anders ist kaum zu erklären, weshalb er in seinen zahlreichen Historienbildern solche biblischen Figuren und Szenen bevorzugte, die deutliche Bezüge zu seinem eigenen Wesen und Lebensgang aufweisen.

Die seinen Kindheits- und Jugenderfahrungen nahestehendste Figur war offenbar die des alttestamentarischen Joseph, der, bei seinen älteren Brüdern wegen seiner Bevorzugung durch den Vater und wegen prahlerischer Erzählung seiner Herrschaftsträume verhasst, von den Brüdern in der Wüste an vorbeiziehende Händler verkauft und den Eltern gegenüber als von Raubtieren getötet erklärt wird, während er, in Wirklichkeit nach Ägypten weiterverkauft, in die Dienste des Pharao-Schatzmeisters Potiphar gerät. Diesem dient er so gut, dass ihm bei dessen Abwesenheit die Aufsicht über dessen ‚ganzes Haus‘ anvertraut wird, was die in Joseph verliebte Frau Potiphars zu – allerdings erfolglosen – Verführungversuchen und späteren Verleumdungen gegen Joseph zu nutzen sucht. Wegen seiner bei all dem bewiesenen Klugheit schließlich vom Pharao zur Deutung von dessen Träumen zu Rate gezogen, sorgt er in dessen Dienst während der sieben ‚fetten Jahren‘ Ägyptens für die folgenden sieben ‚mageren Jahre‘ vor, kann so das Reich vor der sonst verbreiteten Hungersnot bewahren und schließlich auch seine zum Kornkauf dorthin geschickten Brüder versorgen und in Ehren nach Hause zurückkehren.

Die Parallelen zu Rembrandts jugendlichen Lebenserfahrungen liegen in dessen offensichtlicher Bevorzugung durch den Vater, der ihn als einzigen unter fünf Brüdern auf eine höhere Schule schickte, ihm dann, wie gesagt, noch eine mehrjährige Ausbildung zum Maler finanziert hatte, was bei der übrigen Familie so viel Neid und Missgunst erregt haben muss, dass keines ihrer Mitglieder – der Vater war bereits 1630 gestorben – zu Rembrandts Hochzeit mit Saskia erschien¹⁵, obwohl – oder auch gerade weil – dieser zur Zeit der Hochzeit im Jahr 1634 einen von ihnen wohl eher missgünstig wahrgenommenen geradezu phantastischen Aufstieg vorzuweisen hatte – ähnlich dem des in Ägypten so erfolgreichen Joseph.

Dass Rembrandt diese Parallelen ähnlich sah, zeigt sich in der Vielzahl seiner Joseph-Bilder in den 1630er Jahren.¹⁶ Kennzeichnend sind besonders die Radierung *Joseph erzählt seine Träume* von 1638, auf welcher der junge Joseph den überwiegend skeptisch schauenden Mitgliedern der Familie seine Träume künftiger Größe und Herrschaftsstellung erzählt. Bereits um 1633 hatte Rembrandt in einer Grisaillemalerei dasselbe Thema auf ähnliche Weise dargestellt, außerdem die Radierung in zwei weiteren erhaltenen Skizzenblättern vorbereitet.¹⁷ In den Federzeichnungen *Joseph wird von seinen Brüdern an die Ismaeliter verkauft* und *Der wehklagende Jakob, dem der blutige Rock Josephs gezeigt wird* findet die Verbildlichung der Josephsgeschichte, in der sich der junge, von seinen älteren auf ihn eifersüchtigen Brüdern gewiss oft genug malträtiierte Rembrandt wiederfinden konnte, ihre Fortsetzung. Möglicherweise gilt Entsprechendes für die Radierung *Joseph und Potiphars Weib* von 1634, auf welcher Joseph vor der sich ihm mit nacktem Unterleib auf einem Bett schamlos anbietenden und lüstern seinen Mantel ergreifenden Frau fluchtartig ausreißt.¹⁸ Ob sich auch darin ein eigenes Erlebnis des schon vor seiner Hochzeit jahrelang im Haus der Uylenburghs lebenden Rembrandt spiegelt, der als junger, erfolgreicher Maler dort wohl häufiger begehrtlichen weiblichen Blicken, vielleicht sogar Nachstellungen der Frau des Hausherrn ausgesetzt war, lässt sich nur vermuten, ist aber durchaus nicht unwahrscheinlich. Immerhin hat das Thema Rembrandt offenbar länger beschäftigt, worauf eine Federzeichnung von etwa 1642 und das ihm allerdings nicht sicher zugeschriebene Gemälde *Joseph, von Potiphars Frau beschuldigt* aus den 1650er Jahren hindeuten könnten.¹⁹ Weitere Bildnisse Rembrandts aus dem Joseph-Komplex scheinen den Wunsch des älter gewordenen Malers nach einer versöhnlichen Wiederannäherung an seine Ursprungsfamilie zu signalisieren. So zwei Federzeichnungen aus den frühen 1640er Jahren mit dem Titel *Jakob und seine Söhne*, auf denen, zentral postiert und besonders sorgfältig ausgeführt, Benjamin, der nach Joseph jüngste der Brüder, mit dem goldenen Becher in der Hand zu sehen ist, den ihm der in Ägypten zu hoher Stellung aufgestiegene Joseph in seinen Getreidesack hat stecken lassen, letztlich um über den jüngeren Bruder (auch Rembrandt hatte einen solchen!) die Trennung von der Familie und insbesondere dem Vater Jakob zu überwinden.²⁰

Die geradezu zärtlich einträchtige Wiedervereinigung mit diesem hat Rembrandt auf dem großen, bereits erwähnten Gemälde von ca. 1656 *Jakob segnet die Söhne Josephs* dargestellt, auf dem das Familienoberhaupt auf seinem Sterbebett im zarten Widerstreit der Hände von Vater und Sohn – die übliche Reihenfolge verkehrend – den jüngeren Ephraim vor dem älteren Manasse segnet, weil jener der Stammvater eines größeren Volkes werde, wie Jakob voraussieht.²¹ Wohl kalkuliert liegt in diesem Bild das Hauptlicht auf dem prophetisch handelnden Jakob, seinem segnenden Arm und dem den Segen empfangenden Ephraim, während die im Zentrum stehenden Joseph und Manasse bei dieser Zeremonie ein wenig im Schatten stehen. Erwartet der zu dieser Zeit mit seinem etwa 14jährigen Sohn Titus und Hendrickje Stoffels zusammenlebende Rembrandt von dieser – rechts im Bild der Segnung zuschauenden Frau – noch einen jüngeren, künstlerisch begabteren Sohn für die eigene Nachfolge, der Titus nicht gerecht werden kann? Bei Rembrandts wohl durchdachten und mit biblischen ‚Gleichnissen‘ verschlüsselten Bildern gewiss keine absurde Vermutung.

Der Rembrandtsche Joseph-Komplex als ganzer – das spiegelt seine Parallelität zur Vaternähe, sonst familiären Außenseiterposition und dem phantastischen Aufstieg des jungen Künstlers deutlich wider – ist als bildnerisch-religiöser Versuch zu verstehen, die eigene krisenhafte Trennung vom Großteil der Familie, die sich auch in dem von Gary Schwartz nachgewiesenen Fehlen von Rembrandtporträts aus deren Kreis abbildet²², psychisch zu verarbeiten. Ihre bildnerisch nachvollzogene Vorprägung im Schicksal der prominenten Josephsfigur war sicher geeignet, beim familiär isolierten ‚Nachfolger‘ Rembrandt das Selbstbewusstsein eines sich göttlich berufen Fühlenden zu vermitteln.

Dass Rembrandt daran auch mit Hilfe seiner Selbstporträts aus den 1630er Jahren noch arbeitete, zeigt die anfängliche Fortsetzung seiner oben bereits beschriebenen Doppelstrategie auf diesem Gebiet. Einerseits finden sich hier noch ungeschönt realistische Selbstdarstellungen wie auf den Radierungen von 1630 *Rembrandt als Bettler auf einem Erdhügel sitzend* oder *Selbstbildnis mit offenem Mund*, weiterhin das unerbittlich wirkende *Selbstporträt mit Saskia* aus dem Jahr 1636²³, andererseits zugleich das eigene Gesicht beschönigende, den eigenen gesellschaftlichen Status zudem mit ausgesuchter Kleidung oder sogar orientalischer Kostümierung hebende Gemälde wie das *Selbstbildnis mit Pudel* (ca. 1631), das *Selbstbildnis mit Halsberge und Helm* und schließlich das *Selbstbildnis im Oval* (beide 1634).²⁴



Selbstbildnis mit Halsberge und Helm bzw. mit erhobenem Kris (1634)

Eine Zusammenführung dieser gegensätzlichen Selbstdarstellungsweisen gelingt erstmalig auf den Radierungen *Selbstbildnis mit erhobenem Kris* von 1634 und *Selbstbildnis, auf eine steinerne Mauer lehnend* aus dem Jahr 1639, in etwa auch auf dem ersten Gemälde dieser Art, dem *Selbstbildnis* von 1640.²⁵ Auf den drei letztgenannten Bildern ist vor allem der illusionslos nüchterne Blick des porträtierten Künstlers beeindruckend, von dem sich der aufmerksame Betrachter geradezu durchbohrt fühlen muss. Davon kann auch das Renaissance-Dekor mit üppiger Kleidung, dem erhobenen Kris und dem über eine Brüstung vorgeschobenen Ellenbogen des Dargestellten nicht ablenken. Hier ist im Bereich der Selbstbildnisse des Malers erstmals das erreicht, was ihm in seinen besten Fremdporträts der 1630er Jahre schon vorher gelungen war: Die Einladung des Betrachters zum visuellen Dialog mit dem Porträtierten zu zwischenmenschlicher Bereicherung.

Gleich Rembrandts erstes Amsterdamer Porträt des Kaufmanns Nicolaes Ruts aus dem Jahr 1631 besitzt diese Qualität.²⁶ Wir sehen darauf einen offensichtlich im Aufbruch befindlichen älteren Mann mit Pelzmütze, schwerem pelzbesetztem Mantel und weißem, im Kinnbereich eingedellten Mühlradkragen, der, in der linken Hand einen kleinen Zettel vorweisend und die rechte locker auf eine Stuhllehne gestützt, am Bildbetrachter vorbei auf eine für diesen unsichtbare Person blickt, welcher offenbar das auf dem Zettel notierte Handelsangebot gilt. Das eigentlich Faszinierende an dem Gemälde ist das Gesicht des Kaufmanns,

dessen von dunkelblondem Bart weitgehend verdeckter, etwas schief gestellter Mund fest geschlossen ist und damit die leicht skeptische Einstellung gegenüber dem Geschäftspartner und zugleich Endgültigkeit des eigenen Angebots zum Ausdruck bringt. Beides wird verstärkt durch den gerade und ernst auf den Handelspartner gerichteten Blick und die leichten Falten neben der Nasenwurzel. Hier wird ein souverän handelnder, zugleich nicht unsympathisch wirkender, weil mit offenen Karten spielender Kaufmann gezeigt, der bei aller Entschlossenheit zugleich weitsichtig und gelassen wirkt. Ein bemerkenswerter Mensch, über den das Rembrandtsche Gemälde uns einiges mitzuteilen weiß.

Ähnliche Qualitäten besitzt Rembrandts Porträt des zeitlebens in schwere Glaubensstreitigkeiten zwischen verschiedenen Gruppierungen des niederländischen Calvinismus verstrickten Johannes Wtenbogaert (al. Uytenbogaert; Abb. nächste Seite), der dabei die gemäßigte, liberale Position der Remonstranten vertrat, die auch der Rembrandt-Förderer Schrevelius favorisierte. Ersterer war dabei nicht nur – wie Schrevelius – seines Amtes enthoben, sondern sogar unter Vermögensverlust des Landes verwiesen worden und musste um sein Leben fürchten, bis mit dem neuen Statthalter Frederik Hendrik tolerantere Zeiten begannen. Rembrandts 1633 entstandenes Porträt zeigt den nun nicht mehr gefährdeten Geistlichen, der besuchsweise in Amsterdam weilte und sich dort auf Veranlassung und im Auftrag eines Glaubensbruders von Rembrandt porträtieren ließ.²⁷ Auf dem Bild trägt er eine schwarze Kappe und ist unterhalb des weißen Rüschenkragens mit einem mächtig ausladenden schwarzen Mantel bekleidet, den er, wie um keine Kälte an sich heranzulassen, mit beiden Armen und Händen an dessen Vorderöffnung zuzuhalten scheint, nachdem er sich von einem hochformatigen, offenbar viel benutzten Schreibbuch, das neben ihm auf einem Stehpult lehnt, zum Maler hingewendet hat. Auf diesen – und damit den Bildbetrachter – schaut er mit rot gerändert übernachtigten Augen traurig nachdenklich herab. Außer den geschwollenen Lidern und Tränensäcken deutet auch eine narbenähnliche Rötung über der Nasenwurzel und der linken Augenbraue des Mannes auf sein konfliktreiches, manchmal sogar physisch bedrohtes Leben zurück. Das Licht des Bildes erhellt vor allem die Stirn Wtenbogaerts und den weißen Rüschenkragen, dessen Symbolwert wohl dem unserer ‚weißen Weste‘ entspricht, also moralische Makellosigkeit ihres Trägers ausweist, während die aufgeschlagenen ebenfalls hell beleuchteten, aber schon etwas vergilbten Seiten im offensichtlich viel benutzten Schreibbuch des führenden Remonstranten dessen nun schon einige Zeit zurückliegende religiöse Auseinandersetzungen dokumentieren. Die Gesamterscheinung des Porträtierten, sein vor dem aufgeschlagenen Buch nur umrisshaft erkennbarer schwarzer Hut und die obere der den Mantel zuhaltenden Hände, die, vor dem Herzen ausgebreitet, zugleich Bekenntnistreue anzeigt, stellen uns einen heimatlosen und überan-

strengsten Prediger vor Augen, der gleichwohl an seiner umkämpften Glaubensüberzeugung festhalten will.



Johannes Wtenbogaert, remonstrantischer Prediger (1633)

Im gleichen Jahr 1633 malte Rembrandt ein besonders ungewöhnliches, gleichwohl wiederum sehr gelungenes Doppelporträt des Schiffbauers Jan Rijksen und von dessen Frau Griet Jans.²⁸ Im Gegensatz zu den meisten seiner Porträtbilder, deren Hintergrund zumindest überwiegend ein diffuses Dunkel zeigen, hat der Maler hier relativ detailliert Tür, seitliche Fensteröffnung, Stuhl und Arbeits-

tisch im Büro des Schiffbauers dargestellt. Er lässt nur die Rückwand des kleinen Raums vor den hell beleuchteten Köpfen des Ehepaars wiederum hinter undefinierbaren dunklen Wandvorhängen verschwinden. Der Schiffbauer und seine Frau werden – wiederum höchst ungewöhnlich für die damalige Zeit – in aktiver, offensichtlich eingespielter Zusammenarbeit gezeigt, insofern Griet Jans, die Türklinke noch in der linken Hand, ihrem auf dem Stuhl halb zu ihr umgewandten Mann mit der ausgestreckten rechten einen beschriebenen Zettel reicht und gleichzeitig, wie ihre geöffneten Lippen verraten, erläuternde Worte spricht, ihren Mann dabei aber gar nicht anschaut, was ihre Handlungsweise eindeutig als routiniert kennzeichnet. Das gleiche gilt für Jan Rijksen, der seine rechte Hand, in der er gleichzeitig noch einen Zirkel hält, zur Entgegennahme deszettels etwas angehoben hat, dabei aber weder auf diesen noch auf seine Frau schaut und auch seine linke Hand auf einem Skizzenblatt mit dem Profil eines Schiffsrumpfes ruhen lässt, das vor ihm auf dem Tisch liegt. Es handelt sich für beide also sichtlich um einen ganz alltäglichen, keineswegs ungewöhnlichen Vorgang, mithin um eingespielte geschäftliche Kooperation zwischen Ehepartnern, was selbst für das damals moderne Amsterdam eine neuartige Erscheinung war. Bei der überbrachten Nachricht aus dem Mund der Frau handelt es sich nämlich keinesfalls um eine Bagatelle, die auch eine Magd oder ein Kind hätte überbringen können. Dafür ist der aufmerksam nachdenkliche Blick des Unternehmers zwischen Zettel und dem sprechenden Mund seiner Frau hindurch viel zu gewichtig. Hier geht es um eine bedenkenswerte Angelegenheit, die nur ein kundiger Mitarbeiter übermitteln und erläutern kann, in diesem Fall eben die mitarbeitende Ehefrau.

Die in den drei beschriebenen Porträts gekonnt weil absolut natürlich wirkende innere wie körperliche ‚Bewegtheit‘ der dargestellten Personen war und bleibt das Spezifikum der Rembrandtschen Malkunst. Es wurde schon damals von manchen bewundert, vor allem von Menschen wie dem liberalen Calvinisten Wtenbogaert oder dem Ehepaar Rijksen, die selbst traditionelle Gebräuche oder Regeln durchbrochen hatten und sich deshalb gerade von ihm porträtieren ließen. Dass Rembrandt überhaupt in der Lage war, vor allem innere Bewegtheit porträtierter Menschen auf seinen Bildern so überzeugend sichtbar werden zu lassen, ist nun nicht einfach auf maltechnische Perfektion oder Anleihen bei bewunderten Vorbildern zurückzuführen, über die andere Künstler seiner Zeit wie etwa sein früher Rivale Jan Lievens oder Rembrandts Schüler Dou oder Flinck mindestens ebenso verfügten – diesen seinen besonderen Scharfblick für die inneren Vorgänge und Gestimmtheiten von abzubildenden Menschen hatte er nur deshalb seinen Konkurrenten voraus, weil er ihn bei der Überwindung seiner frühen Krisen als von den älteren Brüdern beneideter und wegen seiner Hässlichkeit gewiss verspotteter, durch beides zweifellos recht isolierter junger Mensch nur mit Hilfe bildhafter Selbst- und schließlich Fremderkundung zu

überwinden gelernt hatte. Ohne jene Krisenerfahrung und deren Verarbeitung mit den Mitteln seiner Kunst, so dürfen wir sagen, wäre Rembrandt nicht zum heute noch bewunderten und berühmten Maler des modernen, durch innere und äußere ‚Bewegtheit‘ gekennzeichneten und sich deshalb in seinen Bildern wiedererkennenden Menschen geworden.

Zu seiner Zeit blieb die Anerkennung für diese moderne Art der Malerei durchaus geteilt. Und da Rembrandt insbesondere nach seinen raschen Anfangserfolgen und der Einheirat in eine angesehene Familie ein durchaus streitbares Machowesen an den Tag legte, kam es wegen seiner Porträtauffassung sogar zu hämischer Kritik und gerichtlichen Streitigkeiten, die sich für den anfangs im Haag wie in Amsterdam so favorisierten Porträtmaler bald als äußerst nachteilig erweisen sollten.

Die erwähnte Kritik, sogar in Versform gebracht, stammte ausgerechnet von Constantijn Huygens, dem Vermittler der für Rembrandt und Lievens seinerzeit so wichtigen Gemälde-Aufträge für den Hof in Den Haag. Huygens' Bruder Mauritz und dessen Freund Jacob de Gheyn hatten sich 1632 beide auf je einem recht kleinen, etwa 30 x 25 cm messenden Freundschaftsbild von Rembrandt porträtieren lassen. Das von den Auftraggebern offenbar gewünschte Brustbildformat schloss körperliche ‚Bewegtheit‘, die Huygens wohl erwartet hatte, von vornherein aus. Im Gesicht des von ihm kritisierten de-Gheyn-Porträts ist neben einem wachen Blick auf den Betrachter immerhin der Anflug eines Lächelns zu erkennen. Huygens kritisierte an dem Bild den von uns nicht nachprüfbareren Mangel, dass es „keinerlei Ähnlichkeit mit seinem Vorbild aufweist.“²⁹ Zum Teil wohl wegen dieser seiner Enttäuschung, zum anderen aber wohl wegen der über Jahre verzögerten Fertigstellung der erweiterten Passionsserie, deren letzte Bilder zudem im Haag wenig Beifall fanden, erfolgten keine weiteren Aufträge des Hofes an Rembrandt.

Ein weiteres auch für den heutigen Betrachter erkennbar misslungenes Porträt sollte sich für Rembrandts Auftrags- und also Finanzlage besonders negativ auswirken. Es handelt sich um das zwei Meter hohe Kasseler Ganzkörperporträt des Patriziers Andries de Graeff aus dem Jahr 1639. Der hier vor dem Eingang seines sichtbar alten Hauses in schwarz glänzender Kleidung mit ausladendem Hut und breitem weißen Kragen stehende Mann wollte (oder sollte) sich offenbar mit seinem rechten im schwarzen Überhang verborgenen Ellenbogen betont lässig an einen Vorsprung der Hauswand lehnen, welcher aber nach der sichtbaren Architektur des Eingangsbereichs gar nicht vorhanden, und wenn doch, dann von dem schwarzen Überhang völlig verdeckt ist. Dadurch entsteht der unglückliche Eindruck einer künstlich vorgeführten Pose und Haltung, die der Maler in jedem Fall hätte verhindern oder malerisch korrigieren müssen. Der zweite Fehler zeigt sich im Gesicht des glasig und ausdruckslos blickenden Mannes,

der völlig unrasiert oder mit unnatürlich geröteter Haut zwischen Oberlippe und rechter Wange geradezu verunstaltet erscheint. Kein Wunder, dass de Graeff die Annahme und Bezahlung des Bildes verweigerte, und kaum verstehbar, dass Rembrandt sie per Gerichtsverfahren schließlich erzwang und sich, wie ich es sehe, obendrein die Frechheit erlaubte, vor Auslieferung des Gemäldes noch einen Handschuh vor Graeffs Füße zu malen, um die wegen des Bildes ausge- tragene ‚Fehde‘ damit zu ironisieren. Die Quittung für dieses ungerechtfertigt provokative Verhalten Rembrandts war ein dauerhaftes Ausbleiben von Aufträgen seitens des führenden Amsterdamer Patriziats.³⁰

Jenes rechthaberisch auftrumpfende Verhalten Rembrandts, das auch in einer Reihe weiterer Prozesse dokumentiert ist, von denen der Künstler die meisten verlor, geht offenbar auf eine durch künstlerischen Erfolg, seinen Glauben an die dargestellte Joseph-Nachfolge und die einträgliche Heirat Saskias grandios aufgeblähte Selbsteinschätzung eigener gesellschaftlicher Macht und Größe zurück, die sich in einer Reihe von Gemälden der 1630er Jahre deutlich spiegelt. Das bekannte *Selbstbildnis mit Saskia als verlorener Sohn in der Schenke* von ca. 1635³¹, auf dem er, üppig gekleidet und ‚behutet‘ sowie mit einem eindrucksvollen Schwert an der Seite zum Bildbetrachter umgewendet diesem mit einem halb gefüllten kostbaren Zylinderglas zuprostet, während er der auf seinem Schoß sitzenden, sich ebenfalls zu uns umwendenden Saskia besitzer- greifend an den Rücken greift – dieses Bild, das neben der ebenfalls kostbar gekleideten Saskia eine auf dem Tisch wartende Fasanenpastete als weiteres Wohlstandssymbol zeigt, ist, gerade als eindeutiges Doppelporträt der Genann- ten nicht so sehr als Illustration jener im Titel ihm später zugewiesenen bibli- schen Erzählung zu verstehen, sondern zuerst als übermütige Einladung zur Teilnahme am flotten und schwelgerischen Leben des jungen Paares.

Die zu gleicher Zeit entstandenen Bilder Saskias, auf denen sie als vornehme Gattin eines Renaissancefürsten³², als Blumen präsentierende Göttin Flora³³ oder als die den wie Lichtschein sie aufsuchenden Zeus empfangende Danaë³⁴ dargestellt ist, spiegeln ebenfalls – nun im erotischen Bereich – das Lebensge- fühl ungehinderten Glücks und Genusses auf geradezu göttlichem Niveau. Dies gilt insbesondere für das letztgenannte, nach einem brutalen Säure- und Messer- attentat in der Petersburger Eremitage glücklicherweise wieder weitgehend hergestellte Gemälde, auf welchem es Rembrandt auf wunderbare Weise gelingt, die entblößt auf ihrem Bett liegende Frau, die den Geliebten durch die von der Dienerin ins Freie geöffnete Tür erblickt hat, diesen für den Bildbe- trachter unsichtbaren Gott mit freundlich erwartungsvollem Lächeln und leicht- erhobener vorsichtig geöffneter Hand begrüßen zu lassen. Hier ist erwartungs- volle Liebe in ihrer reinsten und schönsten Form dargestellt.

Viel derber und robuster geht es wiederum zu in dem um 1638 entstandenen Gemälde *Samson gibt den Hochzeitsgästen das Rätsel auf*.³⁵ Hier ist eine Gesellschaft aufwendig, ansatzweise sogar orientalisch gekleideter, um eine festlich gedeckte Tafel gruppierter Feiernder zu sehen, von denen links im Bild vier Paare zum Teil recht zupackend miteinander scherzen, während rechts fünf jüngere Männer um den prächtig gekleideten ‚Samson‘ (al. Simson) versammelt sind, der ihnen, drei gespreizte Finger seiner linken Hand vorzählend, sein biblisches Rätsel vorträgt, für dessen Lösung ein reicher Gewinn aussteht.³⁶



Samson gibt den Hochzeitsgästen das Rätsel auf (ca. 1638)

Zwischen beiden Gruppen in der Mitte des Bildes sitzt – recht isoliert – die prächtig gekleidete, sogar mit einem kleinen Diadem gekrönte ‚Philisterbraut‘, die, beide Hände übereinander auf den sichtbar schwangeren Unterleib gelegt, mit leicht deprimiertem gedunsenem Gesicht zu uns aus dem Bild schaut. Schon aus deren fortgeschrittener Schwangerschaft ergibt sich, dass Rembrandt hier

nicht einfach die im Alten Testament erzählte Geschichte von der sehr spontanen Hochzeit des riesenstarken Israeliten Samson mit der Tochter eines Philisters abbildet, auf der der biblische Held die Gäste mit jenem ‚Rätsel‘, eigentlich einer Wette, finanziell hereinzulegen sucht, sondern zugleich eines der Festgelage, das er mit seiner wieder einmal schwangeren Frau im Zuge ihrer flotten Lebensweise – hier vielleicht erstmals im neu erstandenen Haus – auszurichten liebte.

Das bislang nicht befriedigend interpretierte Gemälde kann also nur als bildhafte Synthese der biblischen Samson-Hochzeit und der Rembrandtschen Lebens- und Ehesituation Ende der 1630er Jahre verstanden werden. Da der Maler 1638 in einem Beleidigungsprozess gegen einen Verwandten Saskias die Verschwendung von deren stattlicher Mitgift von geschätzten 40 000 Gulden bestritt, andererseits bei zu der Zeit noch guten Einnahmen durch Porträtmalerei im folgenden Jahr Schwierigkeiten hatte, 1200 Gulden für die Anzahlung beim erwähnten Hauskauf aufzubringen³⁷, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass jene im Prozess umstrittene Verschwendung tatsächlich stattgefunden und die in den Gemälden vom ‚verlorenen Sohn‘ und dem ‚Hochzeitsmahl‘ dargestellten üppigen Festivitäten der Wirklichkeit im Leben der Rembrandts durchaus entsprochen haben dürften. Wenn der Maler sich auf dem letztgenannten Bild zugleich als biblischer Held Samson aus dem Volk Gottes darstellt, der mit jenem ‚Rätsel‘ den Gästen aus dem Volk der Philister eins auszuwischen sucht und das letztlich aufgrund seiner riesigen Kräfte auch schafft, dann wohl deshalb, weil Rembrandt schon seit dem Jahr 1636 in Prozesse und Streitigkeiten mit den Uylenburghs verwickelt war, die für ihn deshalb die verhassten Philister Samsons wurden, der – wie Rembrandt seine Saskia – ausgerechnet eine Frau aus diesem Volk geheiratet hatte. Indem er sich bildlich mit dem starken und erfolgreichen Helden identifizierte, erhoffte der Maler wohl einen ähnlichen Erfolg bei seinen Auseinandersetzungen mit den Uylenburghs. Für seine Identifizierung mit Samson war für Rembrandt zweifellos auch die geheimnisvolle Ursache von dessen übermenschlicher Stärke von Bedeutung. Sie hing an der auf dem ‚Hochzeitsbild‘ üppig dargestellten Haarmähne des Helden, der nur überwunden werden konnte, wenn ihm diese abgeschnitten wurde, eine Situation, die Rembrandt in einem grausamen Gemälde, auf dem Samson die Augen ausgestochen werden, nachdem seine Geliebte ihm die Haare abgeschnitten hat, ebenfalls großformatig gemalt hat.³⁸ Solche merkwürdig zauberhafte Bedingtheit der Samson-Stärke durch dessen Haare sah Rembrandt bei sich offenbar in seiner Fähigkeit, mit den Haaren seiner Pinsel wunderbare Bilder zu malen und damit Ansehen zu gewinnen, Geld zu verdienen und – wie Samson – ein ‚großer Mann‘ zu werden.

Das Gemälde vom ‚Hochzeitsfest‘ gewährt aber noch weitere Einblicke. Die auffällige Isolation der ‚Braut‘, die zwischen ‚Samson‘ und den scherzenden Paaren zu ihrer Rechten zwar im Zentrum des Bildes sitzt, aber gleichwohl einsam und verlassen erscheint, ist hier zunächst durch ihre sichtbare Schwangerschaft erklärt, die sie am aktiven Mitfeiern hindert. Ihr leicht depressiver Gesichtsausdruck spricht aber außerdem von ihrer schwierigen Lage zwischen den Fronten ihres die Uylenburgh-Philister mit dem ‚Rätsel‘ herausfordernden Mannes und ihrer sonstigen Verwandtschaft, die sich rechts von ihr munter vergnügt, aber keineswegs um sie kümmert. Es liegt nahe anzunehmen, dass Rembrandt mit dieser die schwierige Position seiner Frau betreffenden Darstellung die Ursache für deren auch in Porträts dieser Zeit³⁹ sichtbare Verdüsterung aufdecken und erklären wollte, also mit ihrer Stellung zwischen den Fronten, die in der biblischen Samson-Erzählung sogar zum schrecklichen Feuertod der ‚Philisterbraut‘ führt.⁴⁰

Rembrandt hat Mitte der 1630er Jahre noch ein weiteres größeres Gemälde aus dem Samson-Komplex geschaffen, das – wie das ‚Hochzeitsbild‘ – als schwer verständlich gilt, nämlich *Samson bedroht seinen Schwiegervater*.⁴¹ Es zeigt einen orientalisches gekleideten und bewaffneten Mann mit wallendem schwarzbraunem Haar, der seine rechte Faust gegen einen aus der geöffneten Fensterlade seines Hauses schauenden älteren Mann erhebt, diesem also offensichtlich mit Gewaltanwendung droht. Das Gesicht dieses ‚Samson‘ ähnelt durchaus dem des jüngeren Rembrandt, womit insofern Interpretationsschwierigkeiten beginnen, als Saskias Vater lange vor deren Eheschließung mit Rembrandt gestorben war, dieser seinen Schwiegervater also nicht einmal kennen gelernt haben wird. In der biblischen Samson-Erzählung kommt es zwar zu einer Begegnung zwischen dem ‚Helden‘ und dem Vater der ‚Philisterbraut‘, der seine Tochter aber inzwischen einem „Gesellen“ des Samson zur Frau gegeben hat, dem Samson sie selbst überlassen hatte, als er sein Stärke-Geheimnis von ihr verraten sah. Als Samson nach einiger Zeit dennoch Sehnsucht nach ihr empfindet und sie „in ihrer Kammer“ aufsuchen will, verwehrt ihr Vater ihm den Zutritt, bietet ihm aber durchaus konziliant seine jüngere „schönere“ Tochter als Ersatz an. Obwohl Samson darauf nicht eingeht, ist im Bibeltext von keinerlei Auseinandersetzung zwischen beiden Männern die Rede, erst recht nicht von Drohung oder -anwendung, die ja nach Lage der Dinge von Seiten Samsons auch völlig ungerechtfertigt gewesen wäre. Vielmehr wendet sich Samson im nächsten Bibelvers völlig übergangslos allgemein gegen die Philister mit den Worten: „Ich habe einmal eine gerechte Sache wider die Philister; ich will euch Schaden tun.“, was dann auch erfolgt, indem er deren auf dem Halm stehende Weizen-ernte, außerdem Garben, Weinberge und Ölbäume durch Brandlegung mit Hilfe von 300 zu lebenden Brandfackeln instrumentalisierten Füchsen (!) vernichtet.⁴²

Wir haben es also hier mit einem völlig außer Kontrolle geratenen Berserker zu tun, der, beseelt vom Hass auf die herrschenden Philister, irgend einen ganz persönlich bedingten und von ihm herbeigeführten Anlass sucht, um dieselben Philister, die ihn mit der Einheirat in ihre Reihen und Teilnahme an seiner Hochzeit doch zu einem der ihren gemacht hatten, maßlos zu schädigen, am Ende viele von ihnen sogar zu töten.⁴³

Was kann Rembrandt dazu bewogen haben, einem solchen Barbaren sein Gesicht zu verleihen und sich – wie auf dem ‚Hochzeitsbild‘ und in einer Reihe weiterer Arbeiten, aber auch seinem prozessualen Anrennen gegen die ‚Uylenburgh-Philister‘ – also selbst in der Realität mit ihm zu identifizieren? Abgesehen von seinem schon genannten Größenwunsch, dem jegliche Überwachung, Kontrolle und damit zumindest indirekte Beherrschung durch die Saskia-Verwandtschaft offensichtlich ebenso verhasst war wie Samson die Philister-Herrschaft über sein israelisches Volk, abgesehen weiter von den ‚Haaren‘ als dem für ihn wie Samson geheimnisvollen Medium, mit dem jener Größenwunsch erfüllbar wird, scheint hierfür, wie besonders an seinen Simeon-Bildern noch zu zeigen sein wird, die am Anfang der biblischen Samson-Erzählung erfolgende Verkündigung von dessen Geburt durch den „Engel des Herrn“ als einen „Geweiheten Gottes“ entscheidend, „dem kein Schermesser soll aufs Haupt kommen“ und der anfangen wird, „Israel zu erlösen aus der Philister Hand“.⁴⁴ Diese Berufung Samsons durch den „Engel Gottes“ rechtfertigt für den bibelgläubigen Calvinisten Rembrandt offensichtlich alle Untaten seiner Identifikationsfigur, denen er, der sich eben in jeder Hinsicht, übrigens auch der auf allen ungeschönten Selbstbildnissen vorgezeigten ‚ungeschorenen‘ Haarmähne seinem Vorbild ähnlich und also auch von Gott berufen glaubt, meinte naheifern zu sollen. Diese Identifikation mit einem erfolgreichen biblischen Freiheitskämpfer, die natürlich im kulturellen Umfeld Rembrandts durch den jahrzehntelangen Freiheitskampf der Niederländer gegen den spanischen Absolutismus mitbedingt war, stellte für den Maler offensichtlich ein wichtiges Mittel dar, seine Konflikte mit den Uylenburghs und daraus sich ergebende Eheprobleme, wie sie in den genannten Saskia-Porträts, vor allem aber in der Radierung *Selbstporträt mit Saskia* von 1636⁴⁵ (Abb. auf der folgenden Seite) verbildlicht sind, künstlerisch zu verarbeiten und damit psychisch zu bewältigen.



Selbstporträt mit Saskia (1636)

Für diese Annahme sprechen, gerade was die Eheproblematik eines viel beschäftigten Künstlers betrifft, weitere Fakten und natürlich Bilder Rembrandts. Saskia bekam 1635 ihr erstes, sicherlich groß umjubeltes und im aufwendigen Stil ihrer damaligen Lebensweise gefeiertes Kind, das dann aber bereits nach zwei Monaten verstarb – gewiss ein umso größerer Schock für das Ehepaar. Der Maler reagierte darauf mit zwei großen Gemälden aus demselben Jahr, nämlich mit *Die Entführung des Ganymed* und mit *Das Festmahl des Belsazar*. In dem ersteren, auf dem ein kleiner Junge von einem riesigen Adler an seiner Kleidung gepackt, dabei halb entblößt und in die Lüfte entführt, sich weinend und vor Angst urinierend dagegen zu wehren sucht, ironisiert Rembrandt zunächst die antike Sage von der erotisch motivierten Entführung des schönen Jünglings Ganymed durch den in einen Adler verwandelten Zeus. Er verwandelt sie zugleich im christlichen Sinn in einen Akt frühkindlicher Auferstehung des eigenen verstorbenen Kindes, das zwar noch bei seinen Eltern leben wollte und sich deswegen weinend gegen den Adler wehrt, aber als unschuldig vom entfüh-