

I.

Dass Kultur ihren Sinn verfehlt, wenn sie sich lediglich an ein bürgerliches Publikum wendet, ist keine Erfindung aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im *Völkischen Beobachter* vom 19. Juni 1942 äußert sich Hans Steinhoff über seinen Film *Rembrandt* mit folgenden Worten:

Ungezählte ernste Werke stehen der Kulturwelt zum Studium Rembrandts zur Verfügung, doch keines dieser tiefen Erkenntnisse ist im Sinne des Wortes ›volkstümlich‹ geworden. Hier ist nun die Aufgabe des Films. [...] so hat es der Film sich vorgenommen, der unübersehbaren Menge von Kinobesuchern ein eindringliches Bild von Rembrandt zu geben.¹

Folgt man dem Regisseur Steinhoff, so handelt es sich bei seinem Film um ›volkstümliche‹ Kunstgeschichte, bei der dem ›Volk‹ zum ersten Mal durch das Medium Film ein populäres Bild Rembrandts gegeben werden kann. – Dies trifft mit Sicherheit nicht zu! Volkstümlich war Rembrandt lange vor der Erfindung des Kinos. Der holländische Maler avancierte im 19. Jahrhundert in Deutschland zum volkstümlichsten aller Künstler, weshalb ein solcher Film überhaupt nur möglich war. Und um dies vorneweg zu sagen, die Nationalsozialisten haben dem ›deutschen Rembrandtbild‹ nichts Neues hinzugefügt, sie bedienten sich vorhandener Klischees, die weit zurückreichen.

Was meint Steinhoff, wenn er sein Werk als ›volkstümlich‹ erachtet? Ist damit das Gegenteil akademischer Wissenschaft gemeint? Handelt es sich also bloß um die Fähigkeit, ein großes Publikum zu erreichen? Dann würde es sich schlicht um ein quantitatives Phänomen handeln. Volkstümlich scheint mir in Wirklichkeit etwas anderes zu bedeuten. Die Fähigkeit eines Films eine Gemeinschaft überhaupt herzustellen: Also im Sinne eines Katalysators Erwartungen zu bündeln oder Handlungspotenziale freizusetzen. Im Rembrandt-Film sollen politische Ideale kommuniziert werden, die Konformitätsdruck ausüben. In diesem Sinne ist volkstümliche Kunstgeschichte Teil eines Meinungsbildungsprozesses, der deshalb so effizient ist, weil er nicht als solcher wahrgenommen wird. Die politischen Anforderungen des Tages werden historisch gewandet. Darüber hinaus kann volkstümlich nur das sein, was allgemein akzeptiert ist. Normativität erscheint als Normalität.

Steinhoffs Statement erhält seinen eigentlichen Sinn, wenn man bedenkt, dass es in Zeiten ›totalen Krieges‹ nicht mehr nur um den Kampf der Soldaten, sondern auch der Kulturen und der Überlieferung geht. Dies wird deutlich, wenn man Auszüge der in der Zeitschrift *Der Film* vom 12. September 1942 abgedruckten Rede von Reichsfilmintendant Fritz Hippler liest. In seinen *Gedanken zur Kunst des Films im Kriege* entwirft er das Bild einer entfesselten Filmkultur.

Der totale Krieg, eine Folgeerscheinung der ungeheuren technischen und soziologischen Entwicklung unserer Tage, hat zu einer Revision des Begriffes ›Waffen und Soldaten‹ geführt: Waffen sind nun nicht mehr nur Mittel zur physischen Niederkämpfung des Feindes und Soldaten nicht mehr nur deren uniformierte und organisierte Träger. Im totalen Krieg kämpfen vielmehr die Völker in ihrer Gesamtheit gegeneinander, und alle Äußerungen des Volkslebens sind Waffen für den Krieg – gleichgültig, ob sie die Kampfkraft des feindlichen Volkes schwächen oder die des eigenen anfachen bzw. ihm Ablenkung, Sammlung und Erholung bieten. Zu diesen Äußerungen gehört neben Rundfunk und Presse mit den Künsten auch der Film [...].²

Der Film hat der mentalen Aufrüstung zu dienen und die Bevölkerung entweder unterhaltend aufzumuntern oder auf schwere Zeiten einzustimmen. Um diese Aufgabe – ›Kampfmittel an breitester Front‹ zu sein – erfüllen zu können, muss der Film laut Hippler ›Massenkunst‹ sein, er sei im Guten wie im Bösen dazu verurteilt.³

Barbara Schrödl, der wir einen interessanten Aufsatz zu Steinhoffs *Rembrandt* verdanken, hat im Zusammenhang des Rembrandt-Films vom Versprechen nationalen Überlebens gesprochen und eindringlich das implizite Frauenbild herausgearbeitet.⁴ Dass der Film als Durchhaltefilm geplant war, liegt auf der Hand, aber über die Erkenntnisse Schrödls hinaus sollen bisher übersehene Quellen der Diskussion ergänzt werden. Bisher ist unentdeckt geblieben, dass Joseph Goebbels mehrfach in seinen Tagebüchern über Steinhoffs Werk geschrieben hat. Der Reichspropagandaminister scheint unzufrieden gewesen zu sein.

Doch wichtiger als das bisher unentdeckte Quellenmaterial ist die Tatsache, dass Schrödls Interpretation indifferent gegenüber dem ästhetischen Sachverhalt bleibt. Das entscheidende Problem des Films wird mit keinem Wort berücksichtigt: Wie erreicht man ein Höchstmaß an Pathos? Steinhoffs Film ist darauf abgestimmt, in einem Minimum an Zeit ein Maximum an Größe, Tragik und Erhabenheit aufscheinen zu lassen. Anders wäre niemand bereit, die für das Durchhalten nötigen Opfer als sinnvoll zu akzeptieren. Aber wie konstruiert man Pathos? Wie das Opfer glorifizieren? Wie kann man es sozusagen zur Kulturlüge umdeuten?

Dies beginnt mit den ersten ›schicksalhaften‹ Bildern. Von fugenartiger Musik untermalt lässt Steinhoff den Vorspann ablaufen. Die weiß präsentierten Namen der Mitwirkenden werfen einen dunklen Schlagschatten. Visuell wie akustisch wird der Zuschauer auf den Film eingestimmt. Rembrandtsches Hell-Dunkel und strenge Bachsche Klänge in romantisierender Dramatik verweisen auf das Kommende.⁵

Für den Zuschauer der 1940er Jahre war deutlich: Es wird sich um etwas Ur-Deutsches handeln. Der Film bedient sich des Mythos, der um Rembrandts *Nachtwache* entstanden war und erzählt die Geschichte der Entstehung dieses Bildes.⁶ Alle wesentlichen Phasen in der Entstehung des Gruppenporträts werden für den Zuschauer nacherzählt. Wir wohnen zunächst dem Vertragsabschluss mit dem Hauptmann der Schützengilde Frans Banning Cocq bei, um sodann den quälenden Prozess der Kompositionsfindung mitzuerleben. Ein Zufall kommt dem Künstler zu Hilfe, der eines Nachts sieht, wie einige Männer der Schützengilde ein Wirtshaus verlassen. In diesem dramatischen Bild erkennt er die Form einer heroischen Komposition. Es folgen Porträtsitzungen mit einzelnen Schützen und die Präsentation des Bildes vor der enttäuschten Gilde, die das Werk missversteht und den Maler auslacht.

Am Ende des Films sehen wir die *Nachtwache* vergessen auf dem Dachboden des Schützenhauses, wohin der alte Rembrandt gegangen ist, um sein Werk noch einmal zu sehen. Diese Episoden bilden die thematischen und motivischen Zentren des Films. Die *Nachtwache* wird zur Metapher eines heroisch-selbstbestimmten Daseins. Sie wird zum Fanal dafür, dass ein Mensch bereit ist, zum Äußersten zu gehen, um seinen Überzeugungen treu zu bleiben. Die Entstehung des Bildes ist gleichsam der konkrete Anlass, die Kategorie des ›Werkes‹ in einem emphatischen Sinne im Film zu etablieren. Diese Werk-Ideologie im Sinne der Selbstbehauptung im Opfergang ist das Zentrum, um welches die Geschichte von Rembrandts Künstlerleben erzählt wird.

Steinhoffs Film ist heute nicht mehr ohne weiteres zu goutieren und ist unfreiwillig komisch: »Ich hab's doch immer gewusst, hier gehört ein weißer Fleck hin!«, sagt der Künstler als ihm die Idee kommt, das gleißend hell erleuchtete Mädchen links hinter den beiden Offizieren anzubringen. Dass der Film mittlerweile komisch wirken kann, hängt mit seinem Bühnen- oder Deklamationsstil zusammen, bei dem die Handlung *en permanence* in Innenräume verlegt wird und die Schauspieler wie auf einer Bühne agieren. Dieses Erlebnis von Distanz gilt auch für die *performance* des Hauptdarstellers, der für unsere Verhältnisse permanentes *overacting* betreibt. Damals jedoch war Ewald Balser einer der wichtigsten deutschen Charakterdarsteller, der an den wichtigsten Häusern spielte.

In der frühen kunsthistorischen Literatur ist das Jahr 1642, in dem das Gruppenporträt vollendet wurde, als Rembrandts Schicksalsjahr erachtet worden, denn in diesem Jahr entsteht nicht nur sein wohl berühmtestes Bild, es ist zudem das Todesjahr seiner ersten Frau Saskia. Diese Koinzidenz hat natürlich die Phantasie der Forscher beflügelt. Immer wieder wurde betont, dass, während das Bild geschaffen wurde, die Frau des Malers im Sterben lag. Dies sehen wir auch im Film dargestellt. Parallel werden Sequenzen der Bildentstehung und der zunehmenden Verschlechterung des Gesundheitszustandes der jungen Frau montiert.⁷

Der Film *Rembrandt* steht in einer langen Tradition. Er bedient sich des biographischen Erzählens, das für die Kunstgeschichte bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht.⁸ Das kleinste gemeinsame Vielfache der Künstlerbiographie und des Künstlerfilms ist die Konstruktion von Authentizität. Dies ist weniger banal, als es sich anhört. Denn damit wir im Museum die nötige Ehrfurcht erweisen können, muss ein Maler zuvor ›authentifiziert‹ worden sein. Bevor wir also von einem Bild Rembrandts ergriffen werden, müssen wir eine Ahnung davon haben, wie tief dieser Mensch empfunden und gelitten hat. Die Aufgabe des Künstlerfilms wie schon der Künstlerbiographie vor ihm ist es, die Einheit von Leben und Werk sinnfällig zu machen. Erst wenn wir diese Einheit erkannt haben, kann ein Einzelwerk für das Ganze des Lebens eintreten, das sich in ihm verdichtet. Erst jetzt ist unser tiefes ästhetisches Empfinden beglaubigt.

Authentizität ist kein analytische, sondern eine performative Kategorie, die unser Erleben vorstrukturiert. Weil der Künstler so tief gelitten oder empfunden hat, kann ich angesichts seiner Werke tief empfinden. Authentizität bedarf einer dramatischen Aufwertung des Lebens. Sie lässt sich nicht beweisen, vielmehr muss sie sich zeigen. Als ein wichtiges Mittel der Authentifizierung kann man die Historisierung, die Plausibilität historischen Dekorums erachten, geht es doch um die Suggestion von Echtheit. Dies betrifft weniger die filmischen Erzählformen, als vielmehr die ›lesbaren Inhalte‹ wie historische Personen, Bauten und Ko-

stüme; aber auch die Porträtähnlichkeit des Schauspielers mit dem betreffenden Künstler ist eine wichtige Voraussetzung. Bis in Anekdoten hinein schöpft Steinhoffs Film aus historischem Fundus.

Ein ebenso bedeutsames Strukturelement des klassischen Künstlerfilms stellt die exemplarische Werkgenese dar: So steht zumeist nicht die allgemeine Entwicklung eines Künstlers im Zentrum, sondern Künstlerfilme zeigen uns, wie Michelangelo die Decke der Sixtinischen Kapelle ausmalte oder Vincent van Gogh bestimmte Schlüsselbilder verfertigt. Wir wohnen also der Entstehung exemplarischer Werke bei, die gleichsam Metaphern für das gesamte Œuvre darstellen. So ist es kein Zufall, dass in Steinhoffs Film neben der *Nachtwache* die Entstehung des Gemäldes *Der Mann mit dem Goldhelm* gezeigt wird, eine von Wilhelm Bode geschaffene deutsche Ikone, die angeblich Rembrandts Bruder Adriaen zeigen soll.

Der Künstlerfilm zeigt, was keine wissenschaftliche Interpretation erweisen kann, nämlich die existenziellen Bedingungen, unter welchen ein Kunstwerk entstanden ist. Dergestalt verhält sich der Film zum exemplarischen Einzelwerk wie die Legende zur Reliquie. Er verleiht ihm Bedeutung und macht es zu einem Objekt, in dem sich die Wahrheit künstlerischer Existenz kristallisiert und auch fortwirkt. Erst aus dieser Entsprechung von Leben und Werk entsteht Pathos, werden die Bilder dem Leben doch unter unendlichen Mühen abgerungen. Durch die Erkenntnis dieser Fundierung der Kunst im existenziellen Leiden ergeben sich für den Rezipienten Möglichkeiten der Lektüre, die jenseits handwerklicher Gemachtheit oder geschmacklicher Raffinesse einsetzen. Steinhoffs Film *Rembrandt* aus dem Jahr 1942 bildet in Hinsicht einer solchen Ästhetik des Authentischen keine Ausnahme.⁹ Auch die Stilisierung Rembrandts zu einem ›deutschen‹ Künstler weist weit ins 19. Jahrhundert zurück. Steinhoff kann sich längst etablierter Rembrandtklischees bedienen. Spätestens nach dem Wiener Kongress stellte sich die Frage, welche Rolle Deutschland im Konzert der Nationen spielen soll? Rembrandts Herabsetzung durch die klassizistischen Kritiker des 17. Jahrhunderts erhält nun – zu Beginn des 19. Jahrhunderts – einen politischen Sinn.

Um das Drama des Rembrandtschen Lebens zu inszenieren, beginnt die Handlung des Film äußerst effizient, werden wir doch mit der Figur eines städtischen Notars konfrontiert, der nach dem Tode des Malers ein Verzeichnis der Dinge auflistet, die er hinterlassen hat. Der Film spricht sozusagen *outré tombe*, von jenseits des Grabes, was schon als ein extremes Stilmittel zur Erzeugung von Pathos erachtet werden kann.¹⁰ So heißt es: »Rembrandt van Rijn [...] hinterlässt einige alte Kleider, etwas Farbe und Zeichenmaterial, sonst nichts von Wert.« Wir erfahren also, welche banalen Dinge am Ende eines so berühmten Malerlebens übrig geblieben sind. Dabei sind die letzten drei Worte entscheidend: »nichts von Wert«. So als wollte der Notar sicher gehen, nichts zu vergessen, sagt er die Namen aller Dinge laut vor sich hin. Eine Kamerafahrt unterstützt diesen scheinbar lakonischen Filmanfang. Sie dient einzig und allein dazu, den Schluss seines Satzes zu inszenieren: »nichts von Wert«. Denn in gewisser Hinsicht greifen diese Worte auf die Bedeutung der *Nachtwache* vor.

Nun erfolgt ein Schnitt, den man nicht anders denn als Bruch wahrnehmen kann, werden wir doch in die glücklichste Zeit im Leben des holländischen Malers zurückversetzt. Wir sehen ihn gemeinsam mit seiner eleganten Frau Saskia

während einer Abendgesellschaft, die er für seine Freunde gibt. Es ist die Lebenslust des Künstlers, das Schwelgen im ›Hier und Jetzt‹, das an dieser Stelle inszeniert wird. Vielleicht darf man sagen, dass dadurch der Stolz über das Erreichte zum Ausdruck kommen soll. In der kurzen Sequenz werden zwei Bilder des holländischen 17. Jahrhunderts zitiert. Zunächst Rembrandts Gemälde *Selbstbildnis als verlorener Sohn*, das sich in der Dresdener Gemädegalerie Alte Meister befindet, und später Jan Vermeers *Die Küchenmagd* aus dem Rijksmuseum zu Amsterdam.

Die Sequenz führt uns vor Augen, dass zur Gattung des Künstlerfilms zwei Arten des Zitierens gehören: Einerseits wird die Entstehungsgeschichte bestimmter Bilder erzählt, wodurch dem Zuschauer ein direkter Hinweis auf das betreffende Gemälde gegeben wird. Andererseits nutzt der Regisseur zumeist das Œuvre eines Malers oder einer bestimmten Epoche als Bilder-Steinbruch, was auf einer höheren Ebene der Authentifizierung dient und natürlich nur dem Zuschauer auffallen kann, der mit dem zitierten Werk und der künstlerischen Produktion der Zeit vertraut ist.

Dieser eher kunsthistorisch-bildungsbürgerlichen Erzählweise steht eine populäre zur Seite. Denn um dem einfachen Publikum gerecht zu werden, greift der Film auf bewährte Erzählmuster zurück. Auf der argumentativen Ebene wird mit eindeutig belegten Gegensatzpaaren gearbeitet: Der neidische Malerkollege Ulricus Vischer steht gegen den guten Radierer Seghers, der Rembrandts Genie früh erkennt. Der Vetter Saskias und Kunsthändler Uylenburgh wird Rembrandts Freund, dem Bürgermeister Jan Six gegenübergestellt, der bösen Haushälterin Geertghe Dierks die gute und treue Magd Hendrikje Stoffels.

Das Erzählen in Gegensätzen, das zweifellos auf die didaktische Absicht des Films verweist, findet sich auch in der Bildsprache wieder. Lediglich ein Beispiel sei in diesem Zusammenhang genannt: In der Szene, in der die Schützengilde ins Atelier kommt, um als Gruppe Modell zu stehen, nimmt die Kamera die Gesellschaft in extremer Untersicht auf. Dadurch werden die Personen monumentalisiert und wirken dabei wichtig, aber auch eitel und geckenhaft. Als die *Nachtwache* dann vollendet ist und die Gilde ein zweites Mal ins Atelier kommt, werden die Figuren in Aufsicht, das heißt aus der Perspektive des erhabenen Gemäldes gefilmt. Der Betrachter soll lernen, Kunst hat die Wirklichkeit zu überhöhen. Angesichts der Transformation der realen Personen in ein Kunstwerk wird deren Aufgeblasenheit offensichtlich.

II.

Im Folgenden sei in aller Kürze nachvollzogen, wie der holländische Maler von einem Künstler für Künstler im 18. Jahrhundert zu einer populären Ikone im Deutschland der Kaiserzeit werden konnte. Um dies zu leisten, werde ich mich auf wenige Texte und Bildwerke beschränken.¹¹ Wenn ich diese Entwicklung exemplarisch nachvollziehe, so gehe ich davon aus, dass mit Popularisierung eine Reduktion von Komplexität einhergeht, denn populäre Rezeption bedarf der Vorhersehbarkeit. Sie muss für jeden Betrachter möglichst unabhängig von seiner Vorbildung zugänglich sein. Vorhersehbarkeit wird dabei über Klischees oder Topoi erreicht, die gleichsam eine Art Schlüssel der Interpretation darstellen. So sei ein Rembrandt-Klischee vorgestellt, das typisch für das 19. Jahrhundert ist: der heroische Prophet und Modernist, als Visionär einer neuen Ordnung.

Wir sehen heute deutlich, dass der Künstler aus Leiden zu keinem Zeitpunkt vergessen war.¹² Nach seinem Tod im Jahre 1669 veranlasste er zahlreiche Autoren dazu, seine Biographie niederzuschreiben, auch wenn dies selten zum Lobe des Niederländers geschah. Joachim von Sandrart (1675), Samuel van Hoogstraten (1678), Filippo Baldinucci (1686), Roger de Piles (1699) und Arnold Houbraken (1718) verdanken wir die ersten Lebensbeschreibungen und kunsttheoretischen Statements, die mit kritischem Unterton Werk und Leben zusammenfassen. Dabei ist die distanzierte Haltung gegenüber Rembrandt, die sich in diesen Texten findet, Folge der klassizistischen Grundauffassung jener Autoren.

Der Lasterkatalog der genannten Viten fällt üppig aus. Der Maler wird von den Biographen der Habsucht gescholten, beschäftigt er doch eine große Gruppe zahlender Lehrlinge. Man zeih ihn liederlichen Umgangs; kritisiert, dass er viel Zeit in Wirtshäusern herumgebracht habe.¹³ Am schlimmsten wiegt in den Biographien der Klassizisten jedoch seine Ignoranz, kenne er doch weder die Kunst Raffaels, noch jene der Antike, was den weiblichen Modellen seiner Malerei deutlich anzusehen sei. Auch wird behauptet, der Künstler habe kaum Historien gemalt, um seinen fehlenden Sinn für Idealschönes zu verbergen. Für Joachim von Sandrart bleibt Rembrandt der Sohn eines Müllers, begabt, aber ohne jede Noblesse.¹⁴ Allerdings wissen die frühen Biographen nichts über den Bankrott des Malers im Jahre 1656 zu erzählen, noch wissen sie etwas über seine Lehrer oder privaten Lebensumstände zu berichten.

Jan Emmens hat gezeigt, dass es diese Herabsetzung des Künstlers durch die klassizistische Kunstkritik war, die ihn im 19. Jahrhundert umso interessanter werden ließ. Er verkörperte nun den Sezessionisten, der sich den Normen seiner Zeit widersetzte.¹⁵ Für die populäre Rezeption Rembrandts im 19. Jahrhundert war zudem die Entdeckung seines tragischen Lebens von allergrößter Bedeutung. Einer eifersüchtigen Medea gleich raubt ihm die Malerei die geliebte Frau, und dies nicht nur ein, sondern gleich zwei Mal, ganz zu schweigen von den früh verstorbenen Kindern und dem Sohn Titus, der noch vor dem Vater sterben muss. Schließlich ist der Bankrott zu nennen, der den großbürgerlichen Ambitionen ein jähes Ende setzt. Dieses gesammelte Unglück und der immer wieder beschworene Wechsel von Aufstieg und Fall befördert die Popularisierung des Holländers, erweitert es die Analyse doch um die Möglichkeit psychologisierender Ausdeutung. Wer ein Bildwerk Rembrandts anschaut, hat ein zweites hermeneutisches Register zur Verfügung.

Wer weiß, dass seine Frau Saskia im Jahre 1642 gestorben ist, wird die, um die gleiche Zeit datierte Radierung eines *Gelehrten an einem Tisch bei Kerzenlicht* (Abb. 1) damit zwangsläufig in Verbindung bringen.¹⁶ Der dargestellte junge Mann ist kaum zu erkennen. Er hat die Linke sorgenvoll an die Stirn geführt und schaut am Licht vorbei in Richtung des Betrachters. Sinniert er über das Gelesene? Haben ihn eigene Gedanken bei seiner Lektüre abgelenkt? Entspricht dieses winzige Kerzenlicht der schwindenden Hoffnung auf ein glückliches Leben, das dem Künstler nunmehr verweigert scheint?

Solche Fragen sind möglich und sie liegen, vor dem Hintergrund des Wissens um biographische Daten, auch nicht fern, aber sie sind natürlich nicht zu beantworten. In Wirklichkeit sind es auch gar keine echten, sondern rhetorische Fragen, Fragen, die Spielräume der Empfindsamkeit bezeichnen. Was aber, wenn der Kunsthistoriker, der die Datierung in das Jahr ›1642‹ vorgenommen hat, um



1 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Gelehrter an einem Tisch bei Kerzenlicht*, um 1642, Radierung, einziger Zustand, rechts unten, kaum sichtbar, signiert „Rembrandt“, 14,7×13,3 cm, Haarlem, Teylers Museum.

die Katastrophe im Leben des Malers wusste, und sie in das Bild hineinprojizierte? Die Nacharbeit gehört zu den Topoi humanistischer Gelehrsamkeit. Erst nächtliche Ruhe ermöglicht es, von der Welt abzusehen. Zudem gibt es im Werk des Leideners immer wieder Nachtdarstellungen und vielleicht war es ihm schlicht um ein technisches Kabinettstück zu tun. Eine solche psychologisierende Interpretation, die vom Werk direkt auf die seelische Verfassung des Urhebers schließt, stellt ohne Zweifel einen hermeneutischen Zugewinn dar: ästhetischer Ausdruck oder Stil werden zu Symptomen des Lebens. Aber dieses hermeneutische Register enthält das Problem der Zirkelhaftigkeit. Man wird Opfer eigener Betroffenheit und sieht nur das, was das ›Leben‹ vorgibt.

Neben der Möglichkeit zur existenziellen Deutung verdankt sich die Popularisierung Rembrandts auch dem Umstand, dass er zur nationalen Ikone stilisiert werden konnte. Im 19. Jahrhundert avancierte er zum Sinnbild ›deutscher‹ Kunst. Dies begann lange vor Julius Langbehns berühmtem Buch *Rembrandt als Erzieher* aus dem Jahre 1890, das den Maler aus Leiden vollends zur populären Ikone deutscher Innerlichkeit werden ließ.¹⁷ Ob Wilhelm Bode oder Otto von Bismarck, Langbehns Antimodernismus erreichte und bestätigte große Teile des Bürgertums, die das 1871 gegründete Reich durch die Gefahr eines Werteverlustes bedroht sahen. Rembrandt kam in dieser Umbruchssituation die Aufgabe zu, die seelische Tiefe des deutschen Volkes zu verkörpern und die wahren Werte gegen alles moderne Talmi hochhalten zu helfen.¹⁸

Liest man den Text heute, so ist man überrascht, wie verworren und abstrus dieser Bestseller geschrieben ist.¹⁹ Doch gehört der apodiktisch-herrische Ton des Buches zum Programm, denn hier will jemand als Nachfolger Nietzsches wahrgenommen werden, was schon im Titel des Buches angelegt ist, der auf Nietzsches berühmten Essay *Schopenhauer als Erzieher* anspielt. Zur Selbststilisierung des Rembrandtprojektes gehört auch der Umstand, dass Langbehns Buch

zunächst anonym erschien, ganz so, als sei die im Text beschriebene Aufgabe nationaler Besinnung wichtiger als der Autor, der sich seiner Aufgabe unterordnet.

Der Erfolg war allerdings außergewöhnlich. Im Erscheinungsjahr wurden 30 Auflagen des Buches mit 60.000 Exemplaren gedruckt.²⁰ Und der Erfolg brach nicht ab: 1903 erschien eine 46., 1936 eine 85. Auflage und im Jahre 1945 waren 150.000 Exemplare verkauft.

Der holländische Maler wird bei Langbehn zur Metapher heroisch-künstlerischer Individualität, ohne dass ausführliche Interpretationen seiner Werke erfolgen. Vielmehr setzt der ›Rembrandtdeutsche‹ eine Vertrautheit seiner Leser mit dem Werk des Niederländers voraus. Daran ist zu ermesen, wie populär der Maler aus Leiden zu diesem Zeitpunkt im Kaiserreich war und welche vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten seine Arbeiten boten.

Der heroische Rembrandt ist nun keine Erfindung Steinhoffs oder Langbehn's: Im Gegenteil weist uns dieses Klischee in die erste Hälfte des 19. Jahrhundert zurück. Den wichtigsten Impuls erhielt diese Vorstellung, als im Jahre 1830 eine provisorische Regierung die Unabhängigkeit der belgischen Provinzen vom Norden erklärte. Diese Lösung barg politischen Sprengstoff – vor allem in konfessioneller Hinsicht. Waren die nördlichen Niederlande protestantisch, bekannte sich der Süden zum Katholizismus. Im Jahre 1830 spitzte sich dieser Konflikt zu und wendete sich gegen den niederländischen König Wilhelm I. Schon im folgenden Jahr führte dies zur Spaltung und Leopold von Sachsen-Coburg wurde als Haupt einer konstitutionellen Monarchie vereidigt.

Mit der Abspaltung Belgiens war man in den nördlichen Niederlanden auf der Suche nach einem Staatskünstler, der es mit Peter Paul Rubens aufnehmen konnte, den man dem Süden überlassen musste. Es begann die Stilisierung Rembrandts zur nationalen Ikone. Die kunsttheoretische Bezugnahme auf Rembrandt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist also per se politisch. Sie kann eine Entscheidung für die republikanische Tradition sein, eine Entscheidung für den Protestantismus, aber – und dies ist vermutlich die wichtigste Konsequenz – eine Entscheidung für eine nationale Ästhetik.

Galt für die Zeit vor 1830, dass Rembrandt in der Kunstliteratur immer wieder seinen Gegenpart in Raffael hatte, ist es nun der Flame Rubens, der dem Holländer Rembrandt gegenübergestellt wird. Zuerst findet man diese Konkurrenzsituation oder besser Komplementarität beider Maler bei dem Hegelschüler und Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts Heinrich Gustav Hotho in seinen *Vorstudien für Leben und Kunst* aus dem Jahre 1835 ausgesprochen:

So war ich in Amsterdam, wo wir in wenigen Tagen bereits anlangten, bald genug eingewohnt. Mit vollem Eifer ergab ich mich jetzt noch einmal ausschließlich dem Studium der Malerei. Hier waren die Rembrandtschen Bilder zu Hause, welche in gewissem Sinne für Holland leisteten, was Rubens für die Flamänder bereits mit umfassenderem Geiste machtvoller zu bewirken angefangen hatte.²¹

Auch Franz Kugler schreibt in seinem *Handbuch der Geschichte der Malerei* aus dem Jahre 1837, dass Rembrandts Bilder im Unterschied zu Rubens eine eigene Poesie hätten: »[...] jener [Rembrandt erscheint, J.M.] als trotziger, düsterer Republikaner [...]«²² Kugler sieht in Rembrandt einen Erben spätmittelalterlich-nordischer Malerei, die sich durch einen Hang zum Phantastischen auszeichne.

Nur wenig später – im Jahre 1844 – wird Julius Mosen Rembrandts Malerei in der Tradition Herders mit Märchen und Balladen verglichen. Es sei in seinen Bil-

dern zwar keine Eleganz zu finden, aber die Wahrheit des Volksliedes. Einmal mehr wird über den Kontrast zu Rubens, die künstlerische Eigenart des Holländers ermittelt.²³ Die deutsche ›traumspinnende Phantasie‹ gestaltet für Mosen recht eigentlich die innere Welt. So wie das deutsche Wesen in Volksballaden sein Wesen geäußert habe, so würde es sich auch in Rembrandts Malerei darstellen. Einmal mehr setzt auch Eduard Kolooffs Aufsatz über *Rembrandts Leben und Werk* aus dem Jahre 1853 den Republikaner und Protestanten gegen den Höfling und Katholiken Rubens.²⁴

Mit welchem Pathos die Volkstümlichkeit des Leidener Malers herausgestellt wird, verdeutlicht ein Text von Théophile Thoré, der ausruft: »Nein, der Mensch ist für den Menschen fast niemals nach seinem Verhältnis und nach seinem Wert behandelt worden, ausgenommen von diesem Müllersohn in Holland und [...], vielleicht noch einigen Sonderlingen in unserer Zeit.«²⁵ Man hat bei Thorés Text den Eindruck, der Maler würde mit seinem Skizzenblock unentwegt durch sein Land wandern, um alles aufzuzeichnen wie es ist, ganz unabhängig davon, wie es sich damit in seiner ›scheinbaren‹ Bedeutsamkeit verhalte. Rembrandt malt das Volk.

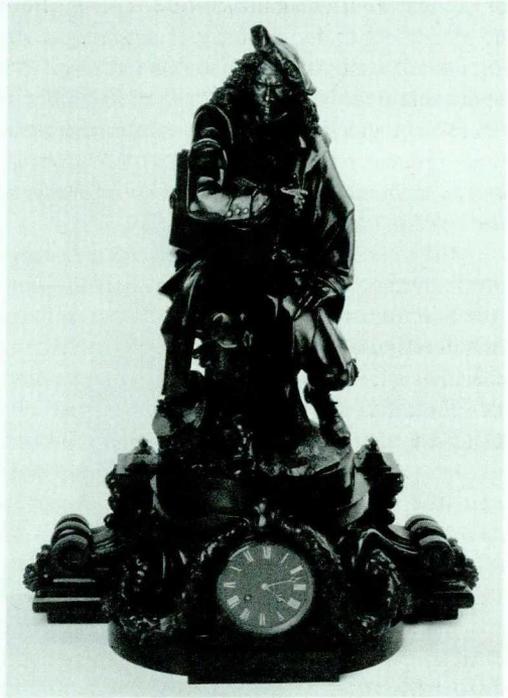
Den Vorstellungen vom mitfühlenden Künstler und Lehrer des Volkes lässt sich der radikale Neuerer zur Seite stellen. Diese Radikalität wird Rembrandts Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugesprochen. Es ist Edgar Quinets Aufsatz über die Gründung der Republik der Vereinigten Niederlande aus dem Jahre 1854, der den Maler zum ersten Mal als Revolutionär und ›Neinsager‹ anspricht.²⁶ Hier wird nicht mehr das komplementäre Verhältnis von Rubens und Rembrandt beschworen, sondern der kühne Überwinder Rembrandt gefeiert. Dies geschieht mit sozialrevolutionärem Pathos. Quinet fragt in rhetorischer Absicht:

Comment les biographes de Rembrandt et ses interprètes ont-ils oublié jusqu'ici son caractère de réformé? Ce devait être le point de départ. Rembrandt est l'historien des Pays-Bas bien mieux que Strada, Hoofstede ou Grotius. Il rend palpable la révolution [...]. Sa Bible est la bible iconoclaste de Marnix; ses apôtres sont des mendiants; son Christ est le Christ des gueux.²⁷

Pathetisch heißt es nur wenig später, Rembrandt habe den einfachen Leuten das Pantheon des niederländischen Volkes geöffnet. Und unmittelbar darauf: »Rembrandt a rompu avec toute tradition, comme son église avec toute autorité ; il ne relève que lui-même et de son inspiration immédiate.«²⁸ Ebenso wichtig erscheint mir ein Text des Anarchisten Pierre Joseph Proudhon, der Rembrandt als »le Luther de la peinture« und »le réformateur de l'art« bezeichnet.²⁹

Aus romantischer Perspektive steht der holländische Maler für einen um Wahrhaftigkeit bemühten Künstler, der mit sich und seiner Umwelt ringt, um schließlich sogar mit ihr und mit seinen Auftraggebern zu brechen. Wie sich dies in einer kunsthistorischen Untersuchung zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts anhört, lässt Richard Muthers populärer Untersuchung *Rembrandt. Ein Künstlerleben* aus dem Jahre 1904 deutlich werden: »Das Schaffen Rembrandts schildern«, so lautet der erste Satz dieser kleinen Monographie, »heißt eine Schicksalstragödie schreiben: die Tragödie des Künstlers, die Tragödie der Kunst.«³⁰ Mittelalter und Renaissance, schreibt der deutsche Kunsthistoriker, hätten weitgehend aus der Einheit von Auftraggeber und Künstler heraus gelebt und gestaltet, während in Rembrandts Zeit der neue Weg der Kunst zwangswei-

2 Albert Ernest Carrier-Belleuse, *Pendeluhr mit sitzendem Rembrandt*, um 1850, Bronze patiniert, 29×32,7×64,7 cm, Amsterdams Historisch Museum, inv. KA 13545.



se zum Bruch mit den Auftraggebern führte. Die Genialität des Malers besteht darin, dass er gegen seine Zeit lebt.

Diese Position kann ein Kunstwerk vor Augen führen, das schon auf den ersten Blick seine bildungsbürgerliche Ausrichtung beweist. Eine nach 1850 entstandene Pendeluhr wird von einer Kleinbronze geschmückt, die die Figur des sitzenden Rembrandt zeigt (Abb. 2). Der französische Bildhauer Albert Ernest Carrier-Belleuse stellt einen herrisch blickenden Rembrandt dar, der offensichtlich über jede Meinung erhaben ist. Die Gestik ist zum Ausdruck völliger Selbstsicherheit geronnen. Dieser Mann duldet keinen Widerspruch. Er wirkt arrogant und leicht reizbar. In seiner rechten Hand hält er eine Mappe mit Zeichnungen, während er die linke auf seinen Oberschenkel gelegt hat. Die Beinmuskulatur wirkt angespannt, so als könnte er im nächsten Moment erregt aufspringen. Dadurch entsteht der Eindruck unerträglicher Anspannung. Das Porträt der Kleinbronze geht auf das gestochene Selbstbildnis (Abb. 3) aus dem Jahre 1639 zurück, das unter allen Selbstporträts den Künstler als besonders selbstbewusst darstellt.³¹

Der athletische Körper der Kleinbronze lässt sich keinesfalls dem Œuvre des Niederländers entnehmen. Dennoch hat sich Carrier-Belleuse, bei dem bekanntlich Auguste Rodin gearbeitet hat, auf ein Vorbild bezogen. Es ist kein geringerer als der *Moses* Michelangelos, der hier zitiert wird. Ein Vergleich, der aus romantischer Perspektive durchaus zutreffend ist: Moses wie Rembrandt erscheinen als Befreier. Der eine führt die Israeliten aus Ägypten, der andere befreit die bildende Kunst seiner Zeit aus akademischen Zwängen. Rembrandt wird damit zum



3 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Selbstbildnis mit dem auf-gelehnten Arm*, 1639, Radierung, zweiter Zustand von zwei, signiert und datiert „Rembrandt f. 1639“, 20,5×16,4 cm, Haarlem, Teylers Museum, inv. KG 3547.

Propheten moderner Kunst, die sich spätestens seit dem 19. Jahrhundert als Abweichung von der vorhergehenden ästhetischen Norm versteht.

Moses und Rembrandt verbindet, dass sie von der Masse unverstanden bleiben. Während Moses Gottes Gesetze empfängt, beten die Israeliten das Goldene Kalb an. Sie verehren falsche Idole. Aus Wut zertrümmert Moses die soeben empfangenen Gesetzestafeln. Dabei ist nicht unwahrscheinlich, dass der Bildhauer Carrier-Belleuse wusste, dass der holländische Maler den gerechten Zorn des Propheten dargestellt hatte. Im Jahre 1639 malte Rembrandt Moses, der die Gesetzestafeln zerschmettert.³² Entscheidend ist folgende Botschaft: Kunst bedarf keiner Legitimation durch eine Mehrheit.

Carrier-Belleuse wollte Rembrandt offensichtlich als Genie darstellen. Klischeehaft tritt es uns entgegen. Wir sollen es an seinem bohrenden Blick erkennen, der durch den Betrachter hindurchschaut. Ihm sind Regionen vorbehalten, die normalen Sterblichen unzugänglich bleiben. Der Künstler wird weniger als Maler denn als einsamer Denker gezeigt. Zu seinen Füßen erkennt man zwar Palette und Pinsel, und in seiner rechten Hand trägt er den Malstift. Aber sein Sinn steht ihm nicht nach Bildern, sondern nach umstürzlerischen Ideen, die vor dem Hintergrund des Michelangelozitats den Rang von Gesetzen haben.

Man fühlt sich im Gestus an das später entstandene Beethovendenkmal von Max Klinger erinnert und natürlich an Nietzsches *Zarathustra*, der in die Wüste und auf hohe Berge geschickt wird, um den Menschen aus der Wildnis Botschaften vom Übermensch zu senden. Das 19. Jahrhundert kann vom Künstler durchaus Hiebe verlangen. Nichts weniger als Erlösung aus bildungsbürgerli-

cher Sauriertheit ist eine Forderung an die Kunst. Die Künstler-Heroen à la Rembrandt stehen der Gesellschaft gegenüber. Mehr noch, sie beginnen sie zu verachten. Er hat nicht für seine Zeitgenossen gearbeitet, sondern für die gesamte Menschheit. Eine Erkenntnis, die den in der Zukunft lebenden Menschen vorbehalten bleibt. Man denke an die berühmten Sätze aus der Vorrede des *Zarathustra*:

Ich liebe Die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergewandten. Ich liebe die großen Verachtenden, weil sie die großen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem anderen Ufer.³³

Dass die Kleinbronze (Abb. 2) Teil einer Uhr geworden ist, darf nicht verwundern, denn wer es mit einem Genie zu tun hat, hat es mit der Ewigkeit zu tun und notgedrungen auch mit dem mechanistischen Weltbild einer Gesellschaftsschicht, die ihre Etablierung vor allem der Industrie verdankt. Aus großer Höhe sieht das Genie die anderen zur Arbeit gehen. Rembrandt jedenfalls steht außerhalb der Zeit. Dem volkstümlichen Rembrandtbild steht das genialische Carrier-Belleuses gegenüber, der den Kunst-Propheten inszeniert.

Die Mosesanalogie ist eine wichtige Metapher für den modernen Künstler. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Moses von Gott zwar ausersehen war, die Israeliten nach Kanaan zu führen, aber es selbst nicht betreten durfte. »Du darfst das Land, das ich den Israeliten geben werde, nicht betreten«, kündigt der Herr Moses an. Dieser sitzt zwischen allen Fronten und am Ende bleibt ihm verwehrt, was doch nur mit seiner Hilfe erreicht werden konnte. Diese Position bezeichnet die Stellung des modernen Künstlers, der unter größten Schwierigkeiten eine neue Ordnung herbeiführt, dabei aber auf der Strecke bleiben oder untergehen muss. Dass die Vorstellung vom avantgardistischen Künstler-Propheten »Moses« um 1900 europäische Verbreitung gefunden hat, belegt ein Brief Paul Cézannes an Vollard, in dem er dieses Klischee eindringlich zu inszenieren weiß: »Ich arbeite hartnäckig«, schreibt er dem befreundeten Kunsthändler, »Ich sehe das gelobte Land vor mir. Wird es mir ergehen wie dem großen Führer der Hebräer, oder werde ich es betreten können?«³⁴

Der Künstler wird zum Ausgestoßenen, der per definitionem gegen die Masse steht. Am Ende ist die Einsamkeit seine notwendige Bestimmung. Wir erkennen, dass die im *Zarathustra* verwendete Gipfelmetaphorik biblischen Ursprungs ist. Sie verweist auf Moses, der Gott nur auf dem Berg antreffen kann, während im Tal »Unfug« geschieht. Diese Unvereinbarkeit von Tal und Gipfel erzählt zugleich von der Unvereinbarkeit von Publikum und Künstler. Oskar Bättschmann hat in seiner schönen Studie zum Ausstellungskünstler an Julius Meier-Graefes Diktum erinnert, dass die »dumme und ungerechte Masse« immer irren würde, egal ob sie lobt oder tadelt.³⁵ Hier manifestiert sich ein unlösbarer Konflikt.

Die Popularität des Leidener Malers hat ihre Voraussetzung in der Entstehung von Rembrandt-Klischees, die einem breiten Publikum Zugang zu seiner Kunst verschaffen. Ob nun ein Titan oder Prophet, ein Lehrer des Volkes oder ein bürgerlicher Künstler entworfen wird, solche Klischees stellen hermeneutische Schlüssel dar, die dem Interpreten helfen, zugleich mit dem Werk eine Vorstellung vom Künstler zu bekommen. Wer sich für den Propheten und Umstürzler Rembrandt entscheidet, wird seine gestische Malerei als Ausdruck seines ungezügelter Temperaments betrachten dürfen. Für die deutsche Rezeption nach der

Reichsgründung hat der holländische Künstler eine wichtige Aufgabe. Man verwissert sich seiner eigenen Tiefe und hypostasiert zugleich eine völkische Gemeinschaft.

Für Langbehn hebt Rembrandt die Unterschiede auf, er ist eine Art pangermanischer Fluchtpunkt für das deutsche Volk. Auch wenn wir heute erkennen, wie sehr die genannten Klischees der Zurichtung bedürfen, passt nur Rembrandt ins Konzept. Ihm kommt die Aufgabe zu, den Volkscharakter zu verkörpern. Er ist direkt, zuweilen schroff, aber ehrlich. Seine Kunst ist nicht auf simple Beeindruckung aus, sondern auf wahre Tiefe. Er kümmert sich nicht um Eleganz, auch Schönheitlichkeit ist nicht sein Ziel, will er doch die Welt zeigen, wie sie ist. Auch Kompromisse sagen ihm nicht zu. Er hat keine Angst vor Konflikten und scheut darüber nicht den eigenen Untergang. Man merkt schnell, dass Rembrandt im Sinne eines solchen Klischees einem populären Lutherbild nicht unähnlich ist.

III.

Die immense Popularität, die der Maler im 19. Jahrhundert erlangt hat, ist die Konsequenz des wohl populärsten Topos, den die Kunstgeschichte zu bieten hat, dass nämlich das Leben eines genialen Künstlers tragisch zu verlaufen habe. Dies ist die Voraussetzung seines ungeheuren Rezeptionserfolges. In der Betrachtung von Rembrandts Werk korreliert sein ästhetisches Vermögen einer unermesslichen Tragik. Das Ausmaß seines finanziellen Ruins und sein privates Unglück werden zu Gradmessern seiner Bedeutsamkeit. Jan Emmens Erkenntnis, dass es das Modell von Aufstieg und Fall ist, wie es etwa in Carl Neumanns Biographie beschworen wird, dass die Rembrandtforschung seit jeher fasziniert hat und zu seinem Rezeptionserfolg beigetragen hat, ist sicherlich richtig, aber zur Erklärung nicht ausreichend. Rembrandt wird zum Epochenkünstler, er avanciert als erster vom Auftragsmaler zum autonomen Künstler und muss deshalb notwendig scheitern.

Diese Popularität konnte sich der Regisseur Steinhoff zu Nutze machen. Das Schicksalsjahr 1642/1942 bot, wie oben beschrieben, dafür den Anlass. Doch trotz aller historischen Recherchen Steinhoffs hat der Film Joseph Goebbels nicht gefallen. In seinem Tagebuch findet sich unter dem Datum des 8. Juni 1942 folgender Eintrag:

Spät am Abend lasse ich mir noch den neuen Rembrandt-Film von dem Regisseur Steinhoff vorführen. Leider hält dieser Film nicht das, was ich mir davon versprochen hatte. Ich hatte eigentlich die filmische Gestaltung eines dämonischen, genialen Malerlebens erwartet. Was hier gezeigt wird, ist meistens ein hysterisches Geschrei und Herumritzen an der Außenfläche der künstlerischen Dämonie. Damit können wir auf ein gebildetes Publikum nur wenig großes Interesse aufbringen. Man kann hier nur sagen, dass ein großer Aufwand ziemlich nutzlos vertan wurde. Schade nur, dass Steinhoff der Überzeugung ist, dass ihm hier ein ganz großer Wurf gelungen sei. Es wird schwer halten, ihm eine gegenläufige Meinung beizubringen.³⁶

So wundert es nicht, dass der Film zwar das Prädikat ›Künstlerisch wertvoll‹ erhielt, ihm aber die Auszeichnung ›Staatspolitisch besonders wertvoll‹ versagt blieb. Die Frage ist, ob man dies mit dem wenig aggressiven, nur impliziten politischen Aussagewert des Films in Verbindung bringen muss?

Wahrscheinlich nicht, denn die Enttäuschung des Reichspropagandaministers wird verständlich, wenn man weiß, dass er dem Film zunächst erwartungsvoll entgegensah. So schreibt er fast ein Jahr zuvor, am 11. Juli 1941: »Ich muss

eine Reihe von neuen Filmmanuskripten durchstudieren, unter denen als besonders wirksam ein neuer Rembrandt-Stoff auffällt, der ein sehr guter Film zu werden verspricht.«³⁷ Noch verständlicher wird die Enttäuschung, wenn man jene kurze Notiz hinzuzieht, die nur zwei Wochen zuvor, am 26. Juni 1941, entstanden war: »Mit Hans Steinhoff den neu geplanten Rembrandt-Film besprochen. Ein paar Fehler verhütet.«³⁸ Fasst man diese Stellungnahmen Goebbels zusammen, könnte man zunächst glauben, dass seine schroffe Ablehnung des Films damit zusammenhängt, dass seine Eitelkeit gekränkt war, hatte er doch geglaubt, dass seine Ratschläge den Rembrandt-Film zum Meisterwerk machen würden.

Bei Steinhoff wird der Maler Rembrandt zum unendlich Leidenden stilisiert, der sich um den Preis persönlichen Glücks sein malerisches Werk für die Nachwelt abringt. Wir sehen den von seinen Zeitgenossen unverstandenen und verkannten Künstler, erkennen aber zugleich, dass erst dreihundert Jahre später die eigentliche Bedeutung und Größe der *Nachtwache* in ihrem ganzen Ausmaß verstanden werden kann.

Selbstverständlich muss man den Film als Glorifizierung Hitlers erkennen, worauf auch Barbara Schrödl hinweist. Aber gerade darin liegt offenbar auch der eigentliche Grund für Goebbels Reserviertheit. Wenn dieser nämlich davon spricht, dass er keinen »dämonisch-genialen Maler«, sondern nur »hysterisches Geschrei« gesehen hätte, so entsteht damit die Frage, ob er nicht fürchtete, dass durch den Film die »Dämonie« des Führers hätte beeinträchtigt werden können.

Spitzt man diese These zu, so hätte der Film folgende Analogie für die Zeitgenossen der 1940er Jahre bereitgehalten: So wie Rembrandt seinen Mitmenschen unverständlich blieb, so ergeht es dem Führer vermutlich mit seinem Volk, das dessen »Weisheit« gar nicht zu beurteilen vermag, da sich dessen eigentliche politische Bedeutung und Weitsicht erst in ferner Zukunft herausstellen werden. Damit aber dieses bedeutsame Zukunfts-Versprechen, in der Rembrandt und Hitler analog gesehen werden können, nicht auf eine nichts sagende Art abstrakt bleibt, hätte die Figur des Malers im Film Dämonie ausstrahlen sollen, eine Qualität, die für Goebbels in Steinhoffs Rembrandt nicht zum Ausdruck kommt.

Immer wieder ist in der Forschung die Künstlerrolle betont worden, die Hitler für sich in Anspruch nahm und die ihm bereitwillig zugewiesen wurde. Dass auch Steinhoffs Rembrandt-Film an dieser Mythisierung Hitlers zum Künstler mitarbeitet, soll abschließend anhand einer wichtigen Filmsequenz belegt werden. Zumindest einmal ermöglicht der Film dem Betrachter, einen direkten Bezug zwischen Rembrandt und Hitler zu sehen. Wenn sich der Maler gegenüber der Schützengilde erklärt und über die Absichten berichtet, die er mit dem Bild verfolgt hat, lassen sich seine Worte auf eine berühmte Rede Hitlers beziehen, die dieser im Jahre 1938 anlässlich einer Ausstellungseröffnung gehalten hat. In dieser so genannten *Kulturrede* des »Führers« heißt es an entscheidender Stelle:

Es gibt Dinge [gemeint sind künstlerisch-schöpferische Zusammenhänge, Anm. d. Verf.], über die nicht diskutiert werden kann. Dazu gehören alle Ewigkeitswerte. Wer könnte sich vermessen, an das Werk der ganz großen gottgesegneten Naturen seinen kleinen Alltagsverstand anlegen zu wollen! Die großen Künstler und Baumeister haben ein Anrecht, der kritischen Betrachtung kleiner Zeitgenossen entzogen zu werden. Ihre Werke werden endgültig beurteilt werden von Jahrhunderten und nicht von der Einsicht kleiner Tageserscheinungen.³⁹

Wir bekommen hier in Kurzform das hermeneutische Modell zitiert, das der Film voraussetzt und veranschaulicht. Entscheidend ist in dem zitierten Passus der Ausdruck ›Ewigkeitswerte‹, von denen Hitler spricht und von denen auch an anderer Stelle seines Vortrages die Rede ist.

Um Steinhoffs Hitler-Rembrandt-Synthese zu verstehen, sei auf die erwähnte Aussprache des Malers mit der Gilde verwiesen, bei der Schauspieler Ewald Rembrandt Hitlers ›händeringenden‹ Redestil imitiert. Die Konfliktsituation, die sich in der Opposition Künstler–Schützengilde findet, kommt klassisch in Schuss- und Gegenschussaufnahmen zum Ausdruck. Denn sein umfangreichstes künstlerisches wie politisches Bekenntnis legt Rembrandt in einer großen ›Kulturrede‹ zur Verteidigung der *Nachtwache* ab:

Erklären? Ich bin kein Erklärer, ich bin Maler. [...] Ihr versteht das Bild nicht, aber ihr urteilt. Wer gibt euch ein Recht dazu, wenn ihr´s nicht versteht? [...] Euer Geld! Das habe ich erwartet. Da hockt ihr nun auf euren Geldsäcken und glaubt, alles, was es im Leben gibt, damit bezahlen zu können, und dabei wisst ihr gar nicht, wie armselig ihr seid, wie bedauernswert. [...] Ihr beklagt euch darüber, dass ihr euch auf dem Bilde nicht erkennt. Ihr habt mir den Auftrag gegeben, die Schützengilde von Amsterdam zu malen für kommende Zeiten. Das ist geschehen. Mir ging's nicht um den Einzelnen, mir ging's ums Ganze! [...] Ich war meinem Gewissen schuldig, das Bild so zu malen, damit es Zeugnis ablegt für mich als Künstler, nicht aber für eure Engstirnigkeit. Macht mit dem Bild, was ihr wollt, ihr Pfeffersäcke! Wenn ihr längst nicht mehr seid, wird mein Bild ...

Die Szene endet, als Geertghe hereinkommt und Rembrandt berichtet, dass seine Frau im Sterben liegt, worauf dieser panikartig den Raum verlässt. Uns mag dieser Deklamationsstil heute nicht mehr zusagen, aber auf die Zeitgenossen wird er seine Wirkung nicht verfehlt haben. Für den Betrachter macht diese Rede volends deutlich, dass der Künstler mit seinem Bild keine Partikularinteressen verfolgt hat, ihm ging es – wie es so schön heißt – ›um's Ganze‹. Die Mitglieder der Gilde hingegen fühlen sich in ihrer kleinlichen Eitelkeit gekränkt. In dieser Sequenz ist das große Individuum der kleingeistigen Masse gegenübergestellt. Qualität steht gegen Quantität. Der Künstler wettet gegen das übersättigte Bürgertum, das dem Bild nichts abgewinnen kann. Mehr noch, die Wahrheit über das Bild kann erst im Jahre 1942 begriffen werden.

Erst durch den Nationalsozialismus hat die *Nachtwache* eine gültige Interpretation und Bewertung erfahren (nämlich als ›Ewigkeitswert‹). Implizit gilt dies nun auch für die Taten Adolf Hitlers, die ihren notorischen Ewigkeitswert erst in ferner Zukunft entfalten. Die Nörgler an der Ost- wie an der Heimatfront sollen ihren kleinen Alltagsverstand erst gar nicht bemühen, denn die ›gottgesegnete‹ Natur des Führers allein weiß um die Bedeutung der sich vollziehenden historischen Ereignisse. Der Konflikt zwischen ›Mann und Masse‹ (Julius Langbehn) ist in der Gegenwart scheinbar nicht zu lösen und verlangt den Aufschub in eine ferne Zukunft.⁴⁰ Hierin liegt nach Steinhoff die Aufgabe der viel beschworenen Nachwelt. Wie der Regisseur diese Denkfigur in ein filmisches Bild transformiert, wurde schon eingangs erwähnt, muss aber noch präziser beschrieben werden.

Gegen Ende des Films kommt Rembrandt ganz zu sich selbst – und das gleich mehrfach. Er lebt in einem düsteren Kellerloch, vollkommen ›zwischen Hell und Dunkel‹, im Element seiner Malerei: Die Kunst ist gänzlich zur Existenzform geworden. Als grinsender ›alter Narr‹, der die Nichtigkeit des Irdischen erkannt hat, begibt er sich mit seinem Kollegen Seghers auf einen letzten Spaziergang, in des-

sen Verlauf er die entscheidenden Fragen stellt: »Waren wir ganze Kerle? War es wert, soviel Elend auf sich zu nehmen?« Und er führt aus: »Der Tod ist nicht das Ende, er ist der Keim ewiger Auferstehung. Die Nachwelt, die, die nach uns kommen, müssen uns anerkennen, uns Künstler nennen.« Er will wissen, »ob wir umsonst gelebt haben oder nicht«. Rembrandt spricht zu Seghers und meint den Kinobesucher.

Die Wiederbegegnung mit der *Nachtwache* bildet den verklärten Höhepunkt des Films. Mit einer Kerze in der Hand vollzieht Rembrandt den Ascensus über die Wendeltreppe zur absoluten Sinnschau auf dem »Dachboden der Geschichte«. Die Musik setzt mit getragenen Streicherklängen und sanftem Glockenschlag ein und die staubige Rumpelkammer wird zum sakralen Raum. Das Gebälk wirft unheimliche Schatten und dynamisiert den Raum in einer bislang im Film unerreichten Intensität. Die Schlusssequenz löst sich völlig vom erzählerischen Duktus der ersten 95 Minuten, der Regisseur zieht alle Register für einen apothetischen Höhepunkt.

Rembrandt steht als Greis vor seiner *Nachtwache* – auf einem Dachboden. Das Gemälde ist mit Staub bedeckt, einige ausgediente Fahnen lehnen daran. Er nähert sich schrittweise dem Bild, ohne dass wir erkennen könnten, was darauf dargestellt ist. Die Kamera erfasst den Vorgang von hinten aus einiger Distanz. Wenn der Künstler nun an den Fahnen zieht und diese zu Boden fallen, setzt die Musik für einen Moment aus, um dann in höherer, triumphierender Tonlage wieder einzusetzen: Der Blick auf das Bild ist endlich freigegeben.

Jetzt folgt ein Achsensprung. Wir sehen Rembrandts Gesicht aus nächster Nähe, wir befinden uns gewissermaßen als Betrachter im Inneren der *Nachtwache*. Von Angesicht zu Angesicht sehen wir das große Genie, dessen Lebens- und Leidensweg wir in den letzten anderthalb Stunden haben im Kino verfolgt dürfen. Wir blicken aus der Zukunft in die Vergangenheit. Der Film *Rembrandt* von Hans Steinhoff ermöglicht dem Betrachter einen Blick *sub specie aeternitatis* – unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit, so will es scheinen.

In Wirklichkeit springt die Einstellung von jenseits des Bildes nur dreihundert Jahre weit: Aus dem Jahre 1642, dem Entstehungsjahr der *Nachtwache*, gelangen wir ins Jahr 1942, in dem der Propagandafilm von Steinhoff ins Kino kam. Aber die Schlusszene ist noch nicht beendet. Das Licht der Kerze erleuchtet die runzlige Physiognomie des Künstlers. Dann hebt Rembrandt seine Hand und führt sie in Richtung der Leinwand, also hin zum Betrachter aus dem filmischen Bild hinaus. Wenn sein Zeigefinger schon fast die Linse der Kamera berührt, kommt es zu einem weiteren Schnitt. Nun befinden wir uns wieder hinter dem Rücken des Malers und sehen, wie dieser mit seinem Finger den Staub vom Gemälde wischt.

Steinhoff inszeniert eine körperliche, ja extrem intime Kontaktaufnahme zwischen dem holländischen Maler und dem Kinopublikum. Dieses verfolgt den Akt der Selbsterkenntnis des Künstlers aus der Perspektive des Gemäldes. Rembrandt kommt zum besseren Teil seiner selbst: zu seinem »Werk«. Und durch dieses Werk wiederum kommt er zu uns. Was Steinhoff hier vor Augen führt, ist ein suggerierter Körperkontakt zwischen den Zeiten. Für den Kinobesucher der Nazizeit schafft das Gemälde die Verbindung von der heroischen Vergangenheit zu der vermeintlich ebenso heroischen Gegenwart. Hier begegnen sich Menschen derselben Rasse über die Jahrhunderte hinweg!

Dem Künstler wird die Erfahrung vom Sinn des eigenen Tuns gestattet, die vom Kinobesucher nachvollzogen werden soll. »Ich habe nicht umsonst gelebt!« lautet Rembrandts Resümee. Der Zuschauer muss den Sinn der gegenwärtigen Geschehnisse allerdings in eine ferne und ungewisse Zukunft projizieren, die er möglicherweise gar nicht mehr erlebt.

Bei aller politischer Hintergründigkeit und Abhängigkeit von den Geschehnissen im nationalsozialistischen Deutschland der 1940er Jahre kann Hans Steinhoffs Film in seiner Art der Auseinandersetzung mit der *Nachtwache* als ein typisches Echo auf das wohl berühmteste Werk des holländischen Malers gelten. Die mit der Botschaft von der Notwendigkeit des Opfers einhergehende Verklärung Rembrandts als modernem *Exemplum virtutis* kennzeichnet auch andere Reaktionen auf den Künstler seit dem 19. Jahrhundert und prägt den Blick auf das Leben und Werk ihres Schöpfers zum Teil bis heute. Es mag enttäuschen, dass sich auch die Nazis eines kruden Idealismus bedient haben. Aber vielleicht ist gerade dies eine ebenso wichtige wie heilsame Erkenntnis, wie unoriginell ihr Gedankengut war.

Anmerkungen

- 1 Hans Steinhoff, in: *Völkischer Beobachter*, 19. Juni 1942, S. 8.
- 2 Fritz Hippler, »Gedanken zur Kunst des Films im Kriege«, in: *Der Film* 27/3, 12. 9. 1942, S. 1–2, hier S. 1.
- 3 Ebd., S. 2.
- 4 Barbara Schrödl, »Rembrandt im NS-Film. Das »leidende Genie« als Versprechen nationalen Überlebens«, in: *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*, hg. v. Jürgen Felix, St. Augustin 2000, S. 35–54.
- 5 Dass die Musik von Alois Melichar von den Zeitgenossen tatsächlich so aufgefasst wurde, zeigt ein Artikel von Hermann Wanderscheck, der unter dem Titel »Musik zu heroischen Filmen« im *Film-Kurier* vom 6. Oktober 1941 abgedruckt wurde. Dort heißt es über Melichar: »Der Komponist – im Begriff, eine Konzertreise nach Holland zu unternehmen und an der Arbeit für die Musik zu *Anschlag auf Baku* und *Rembrandt* – hat schon früher bewiesen, wie b a c h i s c h

[Sperrung auch im Original-Text, J. M.] streng er aufbaut und instrumentiert.« Hermann Wanderscheck, »Musik zu heroischen Filmen«, in: *Film-Kurier*, Nr. 234, 6. Oktober 1941, S. 2.

6 Zur Deutung des Bildes vgl. Jürgen Müller: »Rembrandts »Nachtwache«. Anmerkungen zur impliziten Kunsttheorie«, in: *Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft*, 1999, Nr. 9, S.129–156.

7 Diese Deutung scheint im Werk präfiguriert. Für solche Parallelmontagen bedurfte es keiner großen Phantasie, sondern schlicht einer Kenntnis des graphischen Werks, in dem die kranke Saskia dargestellt wird. Vgl. Rembrandt, *Sämtliche Radierungen in Originalgröße*, hg. v. Gary Schwartz, Stuttgart/Zürich 1978, B 369.

8 Zur rhetorischen Tradition der Biographik vgl. Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck* (zugl. Diss. Bochum 1991), München 1993 (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77).

- 9 Es handelt sich noch nicht einmal um den ersten Spielfilm, der dem Künstler Rembrandt gewidmet wurde. Schon sechs Jahre zuvor hatte Alexander Korda in England einen Film mit Charles Laughton in der Hauptrolle gedreht, dem allerdings kein großer Erfolg beschieden war. Rembrandt wird hier zu einem weisen Narren stilisiert, der in der Tradition eines Diogenes um die Eitelkeiten der Welt weiß und diese offenbar werden lässt.
- 10 Die Handlung einsetzen zu lassen, wenn der Held schon gestorben ist, stellt – richtig dosiert – ein wichtiges emotionales Stilmittel dar. Richtig eingesetzt führt es zu allergrößtem Pathos, wenn wir erkennen, dass der Tod besiegt wurde. Um sich dies vor Augen zu führen, denke man nur an das erfolgreichste Melodram der letzten Zeit: James Camerons Film *Titanic*, der mit der Erzählung der alten Frau beginnt, die am Ende des Films ihrer Liebe wegen das teure Schmuckstück ins Meer wirft, wird in die Vergangenheit zurückversetzt und ihr Geliebter, der sich für sie geopfert hat, noch einmal lebendig.
- 11 Es existiert eine gute Quellensammlung, von der ich reichlich Gebrauch gemacht habe: *Rembrandt und die Nachwelt*, hg. v. Susanne Heiland u. Heinz Lüdecke, Leipzig 1960.
- 12 Zum »Rembrandtismus« in der Druckgraphik vgl. Bettina Hausler, *Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts*, (zugl. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität) München 2002.
- 13 Mit weiterführender Literatur vgl. Jürgen Müller, »Een antieckse Laechon«. Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption«, in: *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*. Martin Warnke zu Ehren. Ein Symposium (2003), hg. v. Horst Bredekamp u. a., Hamburg 2007, S.105–130.
- 14 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt. Mit einer Einleitung versehen von Christian Klemm, 3 Bde., Nördlingen 1994, Bd. 1, S. 326–327.
- 15 Vgl. Jan A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de Kunst*, Utrecht 1968.
- 16 Schwartz 1978 (wie Anm. 7), B 148.
- 17 Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, 61.–66. Auflage, Leipzig 1925.
- 18 Vgl. Gabriele Genge u. Angela Stercken, »Vom Wirbel bis zur Zehe niederdeutsch«. Julius Langbehns »Rembrandt als Erzieher« und die Rezeption der Genremalerei in der Moderne«, in: *Kritische Berichte*, 1999, Nr. 4, S. 49–63.
- 19 Nachgerade klassisch ist Fritz Sterns Langbehnterpretation: Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Alfred P. Zeller, München 1986, S. 127–222.
- 20 Hier folge ich Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998, S. 327–339.
- 21 Heinrich Gustav Hotho, *Vorstudien für Leben und Kunst*, Stuttgart u. Tübingen 1835, S. 251.
- 22 Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Bd. 2, Berlin 1837, S. 177.
- 23 Julius Mosen, *Die Dresdner Gemälde-Galerie in ihren bedeutungsvollsten Meisterwerken, erklärt von Dr. Julius Mosen*, 2. Ausgabe, Leipzig 1850, S. 136–137.
- 24 Eduard Koloff, »Rembrandts Leben und Werke, nach neuen Aktenstücken und Gesichtspunkten geschildert«, in: *Historisches Taschenbuch*, hg. v. Friedrich von Raumer, Leipzig 1854, 3. Folge, 5. Jahrgang, S. 486–487.
- 25 Théophile Thoré (Willem Bürger), »Neue Bestrebungen der Kunst«, in: *W. Bürger's Kunstkritik*, hg. v. August Schmarsow, Bd. 1, Leipzig 1908, S. 26.
- 26 Edgar Quinet, »Fondation de la République des Provinces-Unies. III.«, in: *Revue des Deux Mondes*, 1854, Bd. 2, S. 1002–1003.
- 27 Ebd., S. 1002
- 28 Ebd., S. 1003
- 29 Pierre Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1875, S. 85.
- 30 Richard Muther, *Rembrandt. Ein Künstlerleben*, Berlin 1904, S. 1.
- 31 Rembrandt, *Selbstbildnis auf einer steinernen Mauer lehrend*, 1639. Radierung, 205 x 164 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Vgl. *Rembrandts Selbstbildnisse*, hg. v. Christopher White u. Quentin Buvelot, Stuttgart 1999, S. 170–172, Nr. 53.
- 32 Rembrandt, *Sämtliche Gemälde*, hg. v. Gary Schwartz, Stuttgart 1987, S. 325, Nr. 377.
- 33 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Leipzig 1999, S. 17.
- 34 Paul Cézanne, *Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich 1979, S. 274.
- 35 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Ausstellungssystem*, Köln 1997, S. 171.
- 36 Goebbels, Joseph: *Die Tagebücher*, Teil 2, Bd. 4, hg. v. Elke Fröhlich, München 1995, S. 470.
- 37 Goebbels, Joseph: *Die Tagebücher*, Teil 2, Bd. 1, hg. v. Elke Fröhlich, München 1996, S. 52.
- 38 Goebbels, Joseph: *Die Tagebücher*, Teil 1, Bd. 9, hg. v. Elke Fröhlich, München 1998, S. 405.
- 39 Adolf Hitler, *Reden und Proklamationen 1932–1945*, hg. v. Max Domarus, München 1965, S. 779.
- 40 Langbehn 1925 (wie Anm. 17), S. 349–351.