

Jürgen Müller

Rembrandts „Nachtwache“

Anmerkungen zur impliziten Kunsttheorie

Für Hans Aurenhammer

*Es gäbe keine Malerei außer der,
die nur die Schattenumrisse
nachzeichnete, die
die Körper in der Sonne warfen.*
Marcus Fabius Quintilianus

1. Der biographische Kontext der „Nachtwache“

Kein anderer holländischer Künstler hat so selbstbewußt zu signieren gewußt wie Rembrandt. In der Art großer italienischer Renaissancemaler unterschreibt er nicht mit dem Nach-, sondern mit seinem Vornamen. Nicht Harmenzoon van Rijn, sondern schlicht Rembrandt steht auf den meisten seiner signierten Gemälde. Eine solche Lakonie ist nur möglich, weil der Name ein Gattungsbegriff mit eigenen Qualitätsmerkmalen zu sein verspricht. Wenn man also davon redet, daß es sich um einen Rembrandt handelt, sagt man zugleich, daß die Werke dieses Künstlers unvergleichlich seien.¹

In der „Nachtwache“ (Abb. 1), dem schon im 17. Jahrhundert berühmtesten Gemälde des Künstlers, befindet sich die Signatur unmittelbar links vom Bildzentrum zwischen den weit ausgreifenden Beinen eines Schützen: „Rembrandt f.(ecit) 1642“ - „Rembrandt hat dies im Jahre 1642 gemacht“. Damit die Signatur auf keinen Fall übersehen

¹ Zur Selbstinszenierung des Künstlers vgl. Svetlana Alpers: *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*. Köln 1989.

werden kann, hat sie der Maler auf der Stirnseite einer hell erleuchteten Stufe angebracht. Die durch die Signatur bezeugte Echtheit des Bildes ist nie in Frage gestellt worden, läßt sich seine Provenienz doch lückenlos bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen.²

Über die Entstehungsbedingungen des Gemäldes sind wir relativ genau informiert. Amsterdam war in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts zur mächtigsten Handelsstadt der Welt geworden. Um der veränderten politischen und ökonomischen Bedeutung Rechnung zu tragen, wurde nicht nur das Rathaus neu gebaut, sondern auch die „Kloveniersdoelen“, die Versammlungshäuser der Büchenschützen repräsentativer gestaltet. Bis dahin besaßen die Schützengilden zumeist nur kleine Gebäude aus dem Spätmittelalter. Doch 1630 gab die Stadt ein neues großes Versammlungshaus in repräsentativer klassizistischer Architektur in Auftrag. Für den großen Saal des neuen Gebäudes wurden mehrere Schützenstücke in Auftrag gegeben, unter ihnen Rembrandts „Nachtwache“. Vermutlich arbeitete der Maler ab 1639 an dem Bild, als die Amsterdamer Büchenschützen mit der Inneneinrichtung des neu erbauten Gildenhauses begannen und sieben ganzfigurige Gruppenporträts in Lebensgröße bestellt worden waren.³

Rembrandt Harmenzoon van Rijn wird am 15. Juli 1606 in Leiden geboren und stirbt am 4. Oktober 1669 in Amsterdam. Die frühe kunsthistorische Forschung hat immer wieder betont, daß das Jahr 1642, also das Vollendungssdatum der „Nachtwache“, einen tragischen Wendepunkt im Leben des Künstlers markiert. Auf die erste Lebenshälfte, die durch sozialen Aufstieg, wirtschaftlichen Erfolg und persönliches Lebensglück gekennzeichnet ist, folgt mit dem Jahr 1642 der unaufhaltsame Abstieg des Malers, der äußerlich mit dem Konkurs im Jahre 1656 endet. In den späten dreißiger Jahren schlägt das Schicksal zum

2 Es versteht sich von selbst, daß die Sekundärliteratur zur „Nachtwache“ äußerst umfangreich ist. Den besten Überblick gibt: Egbert Haverkamp-Begemann: *Rembrandt: The Nightwatch*. Princeton 1982.

3 Christian Tümpel: *Beobachtungen zur „Nachtwache“*. In: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Hrsg. von Otto von Simson und Jan Kelch. Berlin 1973, S. 162-175, hier S. 163.

ersten Mal zu, und Rembrandt und seine junge Frau Saskia verlieren von da ab fast jedes Jahr einen nahen Angehörigen. Es ist, wie Christian Tümpel schreibt, als ob der Tod der jungen Familie sein Stundenglas entgegenstrecke.⁴ 1638 stirbt die Tochter Cornelia, 1640 eine zweite Tochter und Rembrandts Mutter, 1641 Titia die Schwester von Rembrandts Frau. Zwei Monate nach dem Tod der geliebten Schwester bringt Saskia einen Sohn zur Welt, der zum Andenken den Namen Titus erhält. Wahrscheinlich ist es die rasche Folge von Schwangerschaften, die dazu führt, daß Saskia am 14. Juni 1642 stirbt.⁵ Im genannten Zeitraum gleicht das Leben des Künstlers einer Tragödie. Mit dem Jahr 1642 ist die Peripetie von Rembrandts Leben erreicht. Stärker kann ein Mensch vom Schicksal nicht geprüft werden.

Wenn wir um diese Lebensumstände wissen, schauen wir die „Nachtwache“ mit anderen Augen an. Stellt dieses Bild doch dasjenige Werk dar, an dem Rembrandt seit 1640 regelmäßig arbeitet und das parallel mit dem Hinsiechen seiner Frau entsteht. Man kommt nicht umhin, an den Konflikt zu denken, der für den Künstler zwischen der Fertigstellung dieser Arbeit und der Zuwendung an seine kranke Frau bestanden haben mag. Viele Künstlerromane aus unserem Jahrhundert haben diese Lebensphase mit ergreifenden Worten zu schildern vermocht. Aber wie soll man als Interpret objektiv mit dem Wissen um solche biographischen Kontexte umgehen? Besteht nicht die Gefahr, daß man etwas in die in dieser Lebensphase entstandenen Bilder hineinprojiziert und Kunstwerke psychologisierend ausdeutet?

Jan Emmens verdanken wir die Erkenntnis, wie sehr die Rembrandt-Forschung seit dem 19. Jahrhundert das Schema von Aufstieg und Niedergang kultiviert und Geschichtsschreibung durch Heldenverehrung ersetzt hat.⁶ In einer solchen Hagiographie kommt Rembrandts Gestaltung der „Nachtwache“ die Funktion zu, zum tragischen Symbol künstlerischer Existenz zu werden. Um nur ein Beispiel für die Wahr-

4 Christian Tümpel: *Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1977, S. 87.

5 Tümpel: *Rembrandt in Selbstzeugnissen* (s. Anm. 4), S. 87-88.

6 Jan A. Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst*. Amsterdam 1979.

heit dieser These zu geben, sei auf die Untersuchung von Richard Muther *Rembrandt. Ein Künstlerleben* aus dem Jahre 1904 verwiesen. „Das Schaffen Rembrandts schildern“, so lautet der erste Satz dieser kleinen Monographie, „heisst eine Schicksalstragödie schreiben: die Tragödie des Künstlers, die Tragödie der Kunst.“⁷ Mittelalter und Renaissance, schreibt Muther, hätten weitgehend aus der Einheit von Auftraggeber und Künstler heraus gelebt und gestaltet, während in Rembrandts Zeit der neue Wege der Kunst zwangsweise zum Bruch mit den Auftraggebern führt.

Wenn stichwortartig der biographische Kontext der Entstehung dieses Gemäldes und die forschungsgeschichtliche Tradition benannt wird, so auch deshalb, um auf das Dilemma heutiger Deutungen hinzuweisen. Immer sieht man sich als Interpret der Gefahr ausgesetzt, unkritisch den Mythos dieses Bildes fortzuschreiben. Aber auch umgekehrt besteht die Gefahr, die Ausnahmeposition des Bildes zu unterschätzen.

2. Zur formalen Gestaltung der „Nachtwache“

Aus zeitgenössischen Quellen ist bekannt, daß Rembrandt für die „Nachtwache“ 1600 Gulden erhielt und alle porträtierten Figuren circa einhundert Gulden zu zahlen hatten.⁸ Eine Summe, die sich nicht wesentlich über dem Durchschnitt bewegt hat, den man als Porträtmaler für ein Gruppenbildnis erwarten durfte. Bedenkt man, daß der Künstler zwei Jahre an dem Bild arbeitete, kann keinesfalls davon die Rede sein, daß er für das Gruppenbildnis fürstlich entlohnt wurde. Wer für sein Porträt in der „Nachtwache“ zu zahlen hatte, steht rechts unterhalb des Torbogens. Hier befindet sich eine Kartusche, auf der die Namen der dargestellten Schützen Ende der 1660er Jahre angebracht wurden.⁹ Obwohl beinahe dreißig Personen gemalt wurden, führt die Kartusche

7 Richard Muther: *Rembrandt. Ein Künstlerleben*. Berlin 1904, S. 1.

8 Haverkamp-Begemann: *Rembrandt* (s. Anm. 2), S. 11.

9 Tümpel: *Beobachtungen* (s. Anm. 3), S. 163.

bloß achtzehn Personen mit Namen auf. Trotz intensiver Forschungen haben sich davon lediglich fünf Personen identifizieren lassen.

Durch zwei Kopien aus der Zeit Rembrandts wissen wir, daß die heutige Version der „Nachtwache“ leicht beschnitten ist und nicht den Originalzustand wiedergibt. Das Bild mußte verkleinert werden, als man es 1715 aus dem Schützenhaus in das Kleine Kriegsratzimmer des alten Rathauses überführte, wo es zwischen zwei Türen plaziert wurde. In der Kopie von Gerrit Lundens, die um 1649 entstanden ist, erkennt man deutlich, daß das Gemälde ursprünglich größer war.¹⁰ Es ist an allen vier Seiten beschnitten worden. Auf der linken Seite sind mehrere Figuren weggefallen. Von ursprünglich vierunddreißig Bildfiguren sind heute neunundzwanzig übriggeblieben.

Sieht man die „Nachtwache“ zum ersten Mal, glaubt man, an einem bedeutenden historischen Ereignis teilzunehmen, so dramatisch hat der Künstler die dargestellten Figuren in Szene gesetzt. Musketen werden geladen und abgefeuert, Lanzen zum Angriff gesenkt, Fahnen gehoben, die Trommel geschlagen und Schwerter siegesgewiß in die Höhe gestreckt. Lauter Waffen strotzen uns aus der „Nachtwache“ entgegen und signalisieren Wehrbereitschaft und Kampfeswillen. In formaler Hinsicht ist der dynamische Bildeindruck zu betonen, scheinen die im Gemälde angelegten Bewegungen doch in alle Richtungen zugleich zu führen. Gesteigert wird dieser Eindruck durch die dramatische Lichtregie. Denn auch wenn der größte Teil der Personen vom Künstler in ein Halbdunkel verbannt ist, bestimmt ein intensives Schlaglicht die beiden zentralen Figuren im Bildzentrum.

Viele Interpreten des Gemäldes haben denn auch die heroische Geste betont, mit der Rembrandt das Geschehen inszeniert. Aber welches Ereignis ist hier eigentlich dargestellt? Welchem Kampf gehen diese Männer entgegen? Und wer könnte der Gegner dieser kampfeslustigen Krieger sein? Die frühe Forschung sah in den Hauptleuten und ihren Schützen tapfere Niederländer, die bereit waren, bis zum letzten Mann

10 Dabei hat sich das Format von 440 x 500 cm auf 363 x 437 cm reduziert und tendenziell stärker in ein Querformat verändert. Vgl. Haverkamp-Begemann: *Rembrandt* (s. Anm. 2), Abb. 3.

zu kämpfen. Der niederländische Kunsthistoriker Wijnbeek schrieb im Jahre 1942, Rembrandts „Nachtwache“ bringe Freiheitsliebe und Frömmigkeit des holländischen Volkes zum Ausdruck, weshalb es verdiene, auf den Altar des Vaterlands gehoben zu werden.¹¹ Immer wieder ist angesichts der „Nachtwache“ von Befehl und Gehorsam, vom Opfermut der Soldaten gesprochen worden.¹² Ja, man fühlte sich an den tapferen Leonidas erinnert, der mit wenigen spartanischen Kriegerern die Thermophylen gegen eine gewaltige persische Übermacht verteidigt und sich mit seinen Männern heldenhaft für das Vaterland geopfert hat.¹³

Doch alle diese kühnen Vergleiche ändern nichts daran, daß man als Betrachter zunächst Schwierigkeiten hat, sich in dieser Überfülle aus Menschen und Waffen zu orientieren. Zu dunkel hat der Künstler den Hintergrund gestaltet, der viele der Schützen absorbiert und uns die dargestellte Architektur kaum noch erkennen läßt. Erst nach einer Weile erkennt man, daß die Schützen vor dem großen Tor eines klassizistischen Gebäudes stehen, von dem mehrere Treppenstufen hinabführen. Der Raum, der sich zwischen der Architektur des Hintergrunds und den beiden Hauptleuten im Vordergrund erstreckt, ist schwer zu ermessen, verzichtet Rembrandt doch darauf, durch die Aufstellung der Schützen eine räumliche Abfolge zu konstruieren. Einzig der zu den Stufen hin ansteigende Boden vermittelt ein gewisses Raumkontinuum. Ähnlich undurchsichtig stellt sich auch die Lichtsituation dar. Die frühe Forschung hat das Hell-Dunkel als formalen Selbstzweck derart verabsolutiert, daß die narrative Funktion dieses Gestaltungsmittels nicht die nötige Aufmerksamkeit erhielt. Richtig ist, daß es Rembrandt weniger

11 D. Wijnbeek: *De Nachtwacht, de historie van een meesterwerk*. Amsterdam 1944, S. 107.

12 Vgl. hierzu Kurt Bauch: *Die Nachtwache. 1642*. Stuttgart 1957, S. 21 (= *Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek* 20).

13 Ich belasse es bei diesen kursorischen Hinweisen, obwohl die Sekundärliteratur sich über weite Strecken als Verherrlichung des Militarismus bergeifen läßt. Vgl. Martin Warnke: *Wissenschaft als Knechtungsakt*. In: *Künstler, Kunsthistoriker und Museen*. Luzern und Frankfurt am Main, S. 99-107.

um eine kohärente und logische Lichtregie als um dramatische Effekte ging. Denn wie soll man sich eine solche Lichtsituation eigentlich erklären? Einmal kommt das Licht von links oben, dann wieder von vorn. Wie soll das möglich sein? Müssen wir künstliche Lichtquellen und eine Nachtsituation für die dargestellte Szene voraussetzen? Gegen diese Annahme spricht, daß der Schütze links unmittelbar neben der Fahne ein Brennglas hält, wie es für das Anzünden der Lunte nötig ist.¹⁴

Wenn es sich allerdings um eine Szene bei Tageslicht handelt, dann müßte der Himmel über Amsterdam bedeckt und nur an wenigen Stellen aufgerissen sein, sodaß die Sonne wie ein Punktstrahler auf einige Personen des Bildes herunterscheint. Mir kommt es so vor, als hätte Rembrandt solche Fragen für sekundär erachtet, ihm ging es vor allem um die inszenatorische Qualität des Lichts. Das Mädchen, das sich links von der Bildmitte befindet, erscheint derart strahlend, als würde es von sich aus leuchten. Ganz unabhängig vom Ort und der Art der Lichtquelle, die einen solchen Effekt erklären könnte, geht es Rembrandt schlicht darum, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese Bildfigur zu lenken. Wenn man genau hinschaut, erkennt man, daß es sich nicht um ein, sondern um zwei Mädchen handelt. Licht und Schatten organisieren unsere Wahrnehmung des Bildes, erzeugen neben dem eigentlichen Zentrum mit den beiden Hauptleuten ein Nebenzentrum. Für die Interpretation des Gemäldes bedeutet dies, nicht nur zu fragen, wer dieses hell erleuchtete Mädchen ist, sondern ebenso festzustellen, wie dieses Detail in erzählerischer Hinsicht mit dem gesamten Bild verbunden ist. So könnte man fragen, warum das Mädchen so intensiv auf den kleinen Schützen unmittelbar vor sich schaut. Offensichtlich war es dem Künstler wichtig, diese Bildfigur und den mit ihr verbundenen Handlungszusammenhang besonders herauszuheben.

Christian Tümpel hat in Bezug auf diese Mädchen an graphische Darstellungen von Marketenderinnen erinnert, trägt doch das Mädchen gut sichtbar ein Huhn an ihrem Gürtel, wie man es auch auf einer Radierung von Buytewech finden könnte.¹⁵ Für Tümpel, der darauf hin-

14 Tümpel: *Beobachtungen* (s. Anm. 3), S. 163.

15 Ebd., S. 169.

weist, daß die vordere der beiden außer dem Huhn noch eine kleine Pistole, ein Pulverhorn und schließlich ein silbernes Trinkhorn trägt, verkörpern die beiden Mädchen die Wirtinnen des Gildehauses und in einem weiteren allegorischen Sinne personifizieren sie die Schützengilde:

Sie sind in die historische Rolle der Marketenderin verkleidet, im Bedeutungsmaßstab des 16. Jahrhunderts als Kinder dargestellt. Zugleich weisen die Vogelklauen und das Doelensilber wie die reiche Kleidung der Mädchen darauf hin, daß sie - wie Benesch einmal formuliert hat - eine lebende Verkörperung der Cloveniersgilde sind.¹⁶

Insgesamt betont Tümpel den Mythos, zu dem dieses Gemälde im Laufe der Jahrhunderte geworden ist. Schon der Titel stelle eine Umdeutung späterer Jahrhunderte dar. Im 17. Jahrhundert hatte Rembrandts Werk überhaupt noch keinen individuellen Titel, sondern wurde durch kurze Beschreibungen kenntlich gemacht. In einem Nachstich des 18. Jahrhunderts wird das Bild erstmals als „Nachtwache“ bezeichnet. Tümpel geht davon aus, daß erst in dieser Zeit die Firnissschichten nachgedunkelt seien.¹⁷

In keinem Fall stellt die „Nachtwache“ eine Entdeckung oder gar Erfindung späterer Jahrhunderte dar. Dies belegt Filippo Baldinuccis Rembrandtbiographie aus dem Jahre 1686. Schon im zweiten Satz der Biographie kommt der italienische Künstlerbiograph auf die „Nachtwache“ zu sprechen, die er mit folgenden Worten beschreibt:

Er malte ein großes Bild auf Leinwand, das im Hause der Kloveniers untergebracht ist und in welchem er eine Abteilung einer Bürgergarde, wie sie dort vorkamen, porträtierte. Dies brachte ihm einen solchen Ruhm ein, wie er kaum je einem Maler in jenem Lande zuteil geworden. Der Grund hierfür, mehr als alles andere, war, daß unter den Figuren eine dargestellt ist, die im Marschieren einen Fuß erhoben hat und in der Hand eine Partisane trägt, in so vortrefflicher Verkürzung dargestellt, daß der Schaft der Waffe, obgleich er auf der Bildfläche nur eine

16 Ebd., S. 170.

17 Ebd., S. 163.

Elle einnimmt, dennoch dem Auge in voller Länge erscheint. Das übrige aber ist so sehr verworren und durcheinander, daß man kaum eine Figur von der anderen unterscheiden kann, obschon alle genau nach den lebenden Modellen studiert sind. Zu seinem Glücke aber bewunderten seine Zeitgenossen das Bild über die Maßen, und er erhielt dafür eine Zahlung von 4000 Goldgulden.¹⁸

Die Ambivalenz des Urteils ist deutlich. Baldinuccis Lob der „Nachtwache“ ist in Wirklichkeit ein Tadel. Zwar hat es Rembrandt vermocht, einen illusionistischen Effekt zu erzielen, der die Betrachter verblüfft, aber die Anlage des Gemäldes hält er für mißlungen, da die Figuren des Hintergrunds kaum voneinander zu unterscheiden seien. Noch der Hinweis auf die 4000 Goldgulden ist weniger als Lob, denn als Tadel der unverständigen Zeitgenossen zu beurteilen, die das Bild über die Maßen schätzten.

3. Der Befehl der Hauptleute

Bei den beiden Figuren im Bildzentrum handelt es sich um Frans Banning Cocq, den Kapitän der Bürgerkompanie, und seinen Leutnant, Wilhelm van Ruytenburgh. Gelassen, ja beinahe majestätisch schreiten die beiden voran. Banning Cocq trägt einen blütenweißen Kragen, und sein schwarzes Gewand wird effektiv durch eine rote Schärpe geschmückt, die am Rand mit einer Goldborte versehen ist. Der Kapitän ist im Begriff, seinem Leutnant etwas darzulegen. Es ist allerdings fraglich, ob sich die Gestik des Hauptmanns mit einem Befehl in Verbindung bringen läßt, die beiden Hauptleute scheinen vielmehr ins Gespräch vertieft zu sein. Gleichsam um seinen Worten eine größere Bedeutung zu verleihen, unterstützt Banning Cocqs linke Hand seine mündlichen Darlegungen, die er vor seinem geistigen Auge zu sehen scheint. Die ausgestreckte Hand des Kapitäns fällt besonders ins Auge,

18 Filippo Baldinucci: *Rembrandt-Biographie* (1686). In: *Rembrandt. Mit den drei frühesten Biographien von Sandrart, Baldinucci und Houbraken. Und einem Katalog und Anmerkungen von Ludwig Goldscheider*, London 1960, S. 13-16, hier S. 13.

weil sie ins gleißende Schlaglicht getaucht ist. Außerdem hat sich Banning Cocq des Handschuhs entledigt, den er in seiner Rechten hält. Wie schon die weisende Hand so ist auch der Handschuh effektiv in Szene gesetzt, malt sich dessen Kontur doch eindringlich gegen den hellen Hintergrund ab. Linke und rechte Hand verhalten sich umgekehrt proportional zueinander: Denn während sich die Rechte, die den Handschuh hält, gegen den hellen Hintergrund als dunkle Form abmalt, ist die Linke in gleißendes Licht getaucht. Außerdem wird der Weisegestus der linken Hand durch den starken Schlagschatten wiederholt, der sich auf der Uniform Ruytenburghs abzeichnet. So auffällig hat der Künstler die Hände in Szene gesetzt, daß die Frage entsteht, ob damit eine verborgene Bedeutung einhergeht. Was also könnten erleuchtete Hand, Handschuh und Schlagschatten bedeuten?

Zunächst einmal handelt es sich bei Cocqs vorgestreckter linker Hand um eine rhetorische Geste. Sie verweist auf die Besonnenheit des Feldherrn, dessen genaues Abwägen jedem Befehl vorauszugehen hat. Desweiteren betont das Motiv der den Handschuh haltenden Rechten das soziale Prestige des Trägers, entstammt es doch einem höfischen Kontext. Es ließen sich viele Beispiele aus der italienischen Renaissance-malerei anführen, in denen die Lässigkeit („Sprezzatura“) durch das Motiv des ausgezogenen Handschuhs charakterisiert wird, man denke nur an Tizians „Mann mit dem Handschuh“, der sich heute im Louvre befindet.

Auch die Inszenierung Leutnant Willem van Ruytenburghs folgt einem höfischen Ideal. Er hat den rechten Arm gelassen in die Seite gestemmt, was ich ebenfalls als Geste eines Cortegiano deuten möchte, welche die natürliche Eleganz des Mannes herausstellen soll. Während seine Linke die Partisane trägt, folgt er gespannt den Ausführungen Banning Cocqs. Ruytenburgh trägt eine helle Lederweste, die ausgiebig mit Brokatborten verziert ist, und kostbare Stulpenstiefel. Die Weste wird durch eine Schärpe geschmückt. Sein Hut ist mit einer prächtigen weißen Feder ausstaffiert. Als Panzerung trägt er einen reich geschmückten eisernen Ringkragen, dem die Funktion zukommt, die Schlüsselbeine zu schützen.

Neben den beiden Hauptleuten lassen sich weitere Figuren identifizieren. Der Sergeant Rombout Kemp, der mit ausgestrecktem Arm auf

einen Schützen auf der linken Seite zeigt, sowie der Sergeant Reijer Engelen, der im Unterschied zu den meisten anderen Schützen mit einer historischen Uniform ausgestattet ist und einen prächtigen Phantasielhelm trägt. Außerdem ist Jan Visscher zu nennen, der soeben die Fahne ausgerollt hat, auf der man die drei Kreuze des Amsterdamer Stadtwappens erkennt.

Die zweite Kopie, die den ursprünglichen Motivbestand der „Nachtwache“ wiedergibt, ließ Frans Banning Cocq für sein Familienalbum anfertigen, wo sich folgender Eintrag von seiner Hand findet:

Zeichnung des Gemäldes in der großen Halle der Kloveniersdoelen, in welchem der junge Herr von Purmerland (gemeint ist Banning Cocq, J. M.), als Kapitän, seinen Leutnant, den Herren von Vlaardingen (Ruytenburgh, J. M.) anweist, die Bürgerwehr auszurücken zu lassen.¹⁹

Die Zeichnung im Album ist höchstwahrscheinlich nach der Kopie von Gerrit Lundens entstanden.²⁰ Der knappe beschreibende Text belegt den Stolz von Banning Cocq, sich als Befehlshaber der Schützengilde in der „Nachtwache“ verewigt zu sehen. Alle Interpreten, die eine allegorische Bedeutung des Bildes annehmen, müssen erklären, warum Banning Cocq mit keinem Wort auf einen übertragenen Sinn des Gemäldes eingeht. Ob man nun annimmt, daß es sich um eine patriotische Allegorie auf die militärischen Tugenden des niederländischen Volkes im Allgemeinen und der Amsterdamer Schützen im Besonderen oder eine Allegorie auf die Schießkunst der Kloeveniere handelt, der Kapitän hielt es nicht für nötig, eine übertragene Bedeutung des Bildes zu benennen.

4. Die Schützen als komische „Helden“

Doch schon die einfachsten Eigenschaften des Bildes lassen sich nicht mit der Inhaltsangabe Banning Cocqs erklären. Warum hat Rembrandt

19 Haverkamp-Begemann: *Rembrandt* (s. Anm. 2), S. 10.

20 Ebd., Abb. 43.

erheblich mehr Personen dargestellt, als er hätte darstellen müssen? Schon wenn man sich diese freiwillige Anstrengung vor Augen führt, wird die künstlerische Ambition des Bildes deutlich. Wäre es dem Maler ausschließlich ums Geld gegangen, hätte er sich seines Auftrags so ökonomisch wie möglich entledigt und allein die sechzehn Personen dargestellt, die für ihr Bildnis auch bezahlt haben. Wie läßt sich dieser gewaltige Mehraufwand erklären? Muß man nicht davon ausgehen, daß es sich bei der „Nachtwache“ um eine Art Programmbild handelt? Aber was soll Programmbild dann eigentlich heißen? Programm wofür und für wen? War es der Wunsch der Schützen an den Künstler, die Szene dramatisch zu überhöhen? Aber wenn die Männer um Banning Cocq von Rembrandt eine solche Besonderheit verlangt haben, hätten sie ihn dann nicht großzügiger bezahlen müssen? Umgekehrt, welches Interesse könnte der Künstler mit dem Gemälde verfolgt haben, damit dieser Arbeitsaufwand gerechtfertigt erscheint?

Im Gegensatz zu den skizzierten Deutungen gilt es meines Erachtens, die komischen Bildelemente zu betonen. So sei auf den Schützen links neben dem Mädchen hingewiesen, der im Begriff ist, seine Waffe zu laden. Im Zusammenhang dieser Figur ist auf einen Stich von Jaques de Gheyn verwiesen worden, der in einem Buch zur Schießkunst aus dem Jahre 1607 verwendet wurde.²¹ Dieser Kupferstich zeigt muster­gültig die Abfolge von Laden, Schießen und Reinigen der Pulverpfanne, um die Waffe erneut abfeuern zu können. Vergleicht man den ladenden Schützen bei Rembrandt mit der Darstellung de Gheyns, muß man feststellen, daß der in der „Nachtwache“ dargestellte Schütze alles falsch macht. Muß man doch die Waffe mit dem Kolben auf den Boden stellen, um das Pulver von oben sicher einfüllen zu können. Rembrandts Schütze hingegen hält die Waffe frei schwebend in seiner linken Hand. Ebenso zeigt der Stich von de Gheyn, daß man einen festen Stand haben muß. Im entspannten Kontrapost steht der Schütze im Kupferstich da, um die Waffe laden zu können. Rembrandts rotgekleideter Schütze hingegen ist im Begriff voranzuschreiten, wenn nicht gar voranzutorkeln. Sein Oberkörper ist so weit vornübergebeugt, daß er

21 Ebd., Abb. 62.

im nächsten Moment notwendig einen Ausfallschritt nach vorne wird leisten müssen, um nicht hinzufallen. Dies führt natürlich dazu, daß das Pulver nicht da landen wird, wo es eigentlich hingehört, sondern - salopp gesprochen - voll danebengeht. Außerdem wirkt dieser Schütze umso lächerlicher, als er übertrieben herausgeputzt erscheint. Rembrandt hat sich alle Mühe gegeben, dessen Kleidung gegenüber den anderen Schützen der „Nachtwache“ deutlich hervorzuheben. So als wäre dieser Mann für sein Porträt in seinem vornehmsten Gewand erschienen. Man achte etwa auf den Hut, der mit einer teuren edelsteingeschmückten Kette verziert ist.

Im Zusammenhang dieser Figur sind weitere Details zu nennen. So hält er die Waffe mit seiner Linken nicht wirklich fest. Sein Daumen faßt nicht um den Schaft der Waffe herum, weshalb ihm die kleinste Erschütterung die Waffe aus der Hand schlagen wird.²² Daß nicht nur das Pulver, sondern auch die Muskete auf dem Boden landen wird, läßt schon der unsichere Stand dieses Schützen ahnen. Der runde Stolperstein vor seinem rechten Fuß tut ein Übriges, daß der betrunkene Schütze definitiv stürzen wird. Und sind schon das Torkeln und das rote Gesicht dieses Mannes deutliche Zeichen seiner Trunkenheit, so läßt sich auch sein aufgeregter Versuch, die Waffe zu laden, mit einem Mißverständnis in Verbindung bringen. Betrunken wie er ist, deutet er den Schuß, den der Junge hinter ihm abgefeuert hat, als Aufforderung, es diesem nachzutun. Der Schuß und nicht der vermeintliche Befehl der Hauptleute setzt einige der Mitglieder der Schützengilde in Aktion. Gerade in dieser Verkennung, in dieser Differenz zwischen dem ersten Bildeindruck von befehlenden Hauptleuten und gehorchenden Schützen und der wirklichen Entstehungsgeschichte der dargestellten Aktionen besteht der ironische Charakter des Bildes.

Ebenso komisch wie der betrunkene Schütze ist der Pikenier auf der rechten Bildhälfte, der seine lange Lanze gesenkt hat und dadurch im folgenden ein furchtbares Durcheinander anrichten wird. Um dies zu vermeiden und einen korrekten Abmarsch zu gewährleisten, wäre es

22 Gary Schwartz: *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*. Stuttgart und Zürich 1987, S. 210.

nötig, die Lanze aufrecht zu halten. Wie so viele andere Helden des Bildes ist auch der Pikenier im Begriff, ein Scheingefecht zu führen. Mehr noch, selbst die Dingwelt ist von Heldenmut ergriffen. So findet sich hinter dem Leutnant Ruytenburgh ein herrenloses Schwert, das kampfeslustig in die Höhe gestreckt wird, ohne daß weit und breit ein Besitzer in Sicht wäre. Es handelt sich um einen Bihänder, der - wie der Name sagt - mit beiden Händen gehalten wird. Kurioserweise sind hier schon die Schwerter für sich genommen mutig und ragen kampfeslustig in die Höhe, ohne daß sie dafür noch eigens geführt werden müßten.

Insgesamt muß die Situationskomik betont werden, die sich der Darstellung des Chaos und der Bloßlegung der Eitelkeit einiger Schützen verdankt. Wenn etwa der Fahnenträger die Fahne der Stadt entrollt hat und in Gedanken seine zukünftigen Heldentaten zu antizipieren scheint, versperrt er den Schützen, die sich links neben ihm befinden, die Sicht. Oder der Schütze mit der Lanze neben dem weisenden Sergeanten rechts, der sich weit nach links beugen muß, damit es ihm nicht ergeht, wie dem Mann unmittelbar neben ihm, dessen Gesicht zur Hälfte von einem weisenden Arm verdeckt wird. Um für den Betrachter auch gut erkennbar zu sein, hat er sich rechtzeitig nach links gebeugt. Auf einer ersten Ebene sind alle diese Elemente als Hinweise an den Betrachter zu verstehen, die „Nachtwache“ nicht nur mit den traditionellen Kategorien eines Gruppenporträts anzuschauen. Mit anderen Worten: Rembrandt gibt dem Rezipienten gleichsam einen Wink, nach einer übertragenen Bedeutung des Gemäldes zu suchen.

5. Die „Nachtwache“ als Historien Gemälde

Es ist immer wieder betont worden, daß sich Rembrandt in seiner formalen Gestaltung des Bildes dafür entschieden hat, das Gruppenporträt wie ein Historien Gemälde zu behandeln. Schon die ersten überlieferten Reaktionen auf das Gemälde machen diesen Konflikt zum Thema. So schrieb Samuel van Hoogstraten, ein Schüler Rembrandts, in seiner „Einleitung zur hohen Schule der Malerei“ aus dem Jahre 1678:

Es reicht nicht, wenn ein Maler seine Bildnisse reihenweise nebeneinander ordnet, wie man es hier in Holland in den Schützenhäusern nur zu oft sieht. Die echten Meister bringen es fertig, daß ihr Werk einem einheitlichen Gedanken unterworfen wird. Das hat Rembrandt in seinem Stück im Schützenhaus von Amsterdam sehr wohl, nach der Meinung vieler zu stark getan, indem er sich mehr um das große Bild seiner Gesamtkonzeption kümmerte als um die einzelnen Porträts, die ihm aufgetragen waren. Und doch wird dieses Bild, sei es auch so angreifbar, meiner Meinung nach alle Werke seinesgleichen überdauern, weil es so malerisch konzipiert, so kompliziert in der Komposition und so kräftig ist, daß sich nach dem Eindruck vieler alle anderen Schützenstücke wie Kartenblätter ausnehmen. Wenn ich auch gewollt hätte, daß er etwas mehr Licht in das Bild gebracht hätte.²³

Hoogstratens Beurteilung leuchtet unmittelbar ein, wenn man andere Gruppenporträts aus dieser Zeit zum Vergleich hinzuzieht. Schaut man etwa auf Bartholomeus van der Helsts Schützenstück aus den Jahren 1639-43, das die Kompanie des Kapitäns Roelof Bicker darstellt, so springt der wesentliche Unterschied zu Rembrandt sofort ins Auge.²⁴ Im Gegensatz zu diesem wählt van der Helst ein Querformat, das es erlaubt, die Schützen in eine Reihe nebeneinander zu stellen. Rembrandt hingegen entscheidet sich für ein Bildformat, das geradezu eine bewegte Komposition erzwingt. Mit anderen Worten: Van der Helst wählt ein additives Darstellungsschema, das ihm erlaubt, eine große

23 „Ten is niet genoeg, dat een Schilder zijn beelden op ryen nevens malkander stelt, gelijk men hier in Hollant op de Schuttersdoelen al te veel zien kan. De rechte meesters brengen te weeg, dat haer geheele werk eenwezich is [...]. Rembrandt heeft dit in zijn stuk op den Doele tot Amsterdam zeer wel, maer na veeler gevoelen al te veel, waergenomen, mackende meer werks van het groote beelt zijner verkiezing, als van de byzondere afbeeltsels, die hem waren aenbesteeet. Echter zal dat zelve werk, hoe berispelijk, na mijn gevoelen al zijn meedestrevens verdueren, zijnde zoo schilderachtich van gedachten, zoo zwierich van sprong, en zoo krachtich, dat, nae zommiger gevoelen, al d'andere stukken daer als kaerteblaren nevens staen. Schoon ik wel gewilt hadde, dat hy'er meer lichts in ontsteeken had.“ Samuel van Hoogstraeten: *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*. Rotterdam 1678, S. 176. ND: Holland 1969.

24 Vgl. Haverkamp-Begemann: *Rembrandt* (s. Anm. 2), Abb. 42.

Anzahl von Personen in dieser Reihe unterzubringen, Rembrandt wählt eine komplizierte Komposition, die weitaus stärker aus der Spannung von Peripherie und Zentrum lebt.

Vergleicht man die beiden Bilder, fällt aber auch auf, daß einzelne Motive in beiden Bildern auftauchen. So befindet sich das Motiv des Schützen, der seine Muskete erhoben hat, auch im Bild von Rembrandts Amsterdamer Kollegen. Doch während bei Rembrandt lediglich der Schütze unmittelbar neben Banning Cocq und Ruytenburgh seine Waffe abfeuert, finden sich bei van der Helst gleich mehrere feuernde Musketen. Ebenso sind hier Kinder dargestellt, es sei auf den Jungen links verwiesen, der ein rechter Nachfolger seines Vaters werden möchte. Darüber hinaus kann ein komisches Motiv benannt werden. Der schwarze Diener, der sich unmittelbar neben dem anlegenden Schützen findet und einen roten Mantel auf der Schulter trägt, schaut sich ängstlich zu den abgefeuerten Musketen um, während alle anderen stoisch und unbeeindruckt bleiben.

Die größte Übereinstimmung jedoch weist Rembrandts Bild mit einem Schützenstück von Thomas de Keyser aus dem Jahre 1632 auf, das sich ebenfalls in den Kloeveniersdoelen befand.²⁵ Zwei formale Eigenschaften der „Nachtwache“ sieht man hier vorweggenommen: Sowohl die zentrale Position von Kapitän und Leutnant vor den anderen Schützen, als auch das Schreitmotiv, wenn sich einige Schützen auf den Betrachter zubewegen. Auch sei auf das Motiv der entblößten Hand verwiesen. Es ist als hätte der Kapitän Allaert Cloeck den Mund geöffnet, so als wäre er im Begriff zu sprechen.

Für sich genommen, macht Hoogstratens Zitat aber auch deutlich, daß für jede künstlerisch ambitionierte Gestaltung eines Schützenstücks insofern ein Konflikt besteht, als der Künstler entweder ein langweiliges Kompositionsprinzip wählt, das ihm eine übersichtliche Anordnung der Porträts und Figuren erlaubt, oder sich für eine Kompositionsform entscheidet, welche die Dargestellten in eine gemeinsame Handlung integriert, womit er dann allerdings Gefahr läuft, daß sich diese Handlung verselbständigt und die eigentliche Aufgabe des Porträts vernach-

25 Ebd., Abb. 88.

lässigt wird.²⁶ Hoogstraten nimmt hier eindeutig für einen ästhetischen Primat Partei, wenn er davon redet, daß es die echten Meister fertigbrächten, ihr Werk einem einheitlichen Gedanken zu unterwerfen. Offensichtlich hat Rembrandt genau dies zu leisten versucht, wenn er die vielfigurige Gruppe der Schützen um das Paar im Bildzentrum herum anordnet, denn hierdurch entsteht ein dramatischer Effekt.

Auch Joachim von Sandrart äußert sich in seiner Rembrandtbiographie aus dem Jahre 1675 positiv über die spezifische Darstellungsweise des Niederländers. Obwohl der deutsche Kunsttheoretiker nicht direkt auf die „Nachtwache“ zu sprechen kommt, findet sich in seiner Vita des Holländers eine allgemeine Charakterisierung von Rembrandts Kunst, die aufs Beste die kompositionelle Anlage der „Nachtwache“ beschreiben kann:

In seinen Werken ließ unser Künstler wenig Licht sehen außer an dem fürnehmsten Ort seines Intents, um welches er Licht und Schatten künstlich beisammenhielt, samt einer wohlgemessenen Reflexion, also daß das Licht in den Schatten mit großem Urteil wieche [gemeint ist: wiege, nicht weiche, J. M.]; das Kolorit war ganz glühend und in allem eine hohe Vernunft.²⁷

Sandrart lobt den kompositorischen Effekt, daß man einerseits über starkes Schlaglicht die dargestellte Geschichte inszenieren, andererseits die leuchtende Wirkung der Farben über dunkle Hintergründe steigern kann.

26 An dieser Stelle muß aber auch betont werden, daß Hoogstraten die bestimmende Dimension des Problems verschweigt. Denn recht eigentlich handelt es sich ja nicht bloß um den Konflikt von künstlerischer und unkünstlerischer Form, sondern darum, wie im Modus des Schützenbildnisses deutlich werden kann, daß es sich um freie Bürger handelt. Wie kann man der Tatsache Ausdruck verleihen, daß hier Bürger zu Waffen gegriffen haben, die ihre eigenen Rechte, ihr eigenes Land verteidigen? Wie muß man ein Schützenstück gestalten, damit der militärische Führer nicht zugleich wie ein Landesherr aussieht?

27 Joachim von Sandrart: *Rembrandt-Biographie* (1675). In: *Rembrandt. Mit den drei frühesten Biographien von Sandrart, Baldinucci und Houbraken. Und einem Katalog und Anmerkungen von Ludwig Goldscheider*. London 1960, S. 11-13, hier S. 12-13.

Aber es stellt sich die Frage, wie Sandrarts Lob und Hoogstratens Tadel zusammenhängen.²⁸ Hierbei muß auf die Gattungsproblematik hingewiesen werden. Das Hell-Dunkel, das im Rahmen der Historia legitim ist, da es der Steigerung der Affekte und der Inszenierung der Geschichte dient, ist im Rahmen eines Gruppenporträts gänzlich unangebracht. Im Vergleich zu den Hauptleuten im Vordergrund und den beiden kleinen Mädchen im Lichtzentrum erscheinen alle anderen Figuren deutlich „unterbelichtet“. Zu stark werden die Personen des Hintergrunds von der Dunkelheit absorbiert. Mit dieser kompositorischen Maßnahme jedenfalls unterläuft Rembrandt die Konventionen des Gruppenporträts, das eine gleichmäßige Ausleuchtung fordern würde, um Porträtgenauigkeit zu garantieren. Damit geht ein weiteres Problem einher, denn Rembrandts Bildraum ist für ein Schützenstück viel zu tief. Porträtgenauigkeit kann nur dann erreicht werden, wenn alle Figuren sehr nah zum Betrachter zu stehen kommen, sich am besten unmittelbar an der Bildgrenze befinden. Anders bei dem Maler der „Nachtwache“, der die meisten Figuren im hinteren Bildraum plziert und im vorderen Bildraum recht großzügig Platz verschwendet. Mehr noch, er scheint sich geradezu über die Gattungsansprüche lustig machen zu wollen, wenn er einige Figuren absichtlich ihres Gesichtes beraubt. Es ist vollkommen unverständlich, warum der Künstler mehrere Gesichter in sein Werk aufgenommen hat, die nur zum Teil sichtbar sind. Auf der rechten Seite erkennt man die Augen eines Schützen, dessen untere Gesichtshälfte von dem weisenden Arm des schwarz gekleideten Sergeanten rechts überschritten wird. Ähnliches gilt für den einäugigen Mann im hinteren Bildraum. Geradezu despektierlich ist eine weitere Figur im Hintergrund dargestellt, der wir sozusagen von unten in die Nasenlöcher schauen.

28 Schon die wenigen Zitate machen deutlich, daß es keine Biographie Rembrandts aus dem 17. Jahrhundert gibt, die auch nur annähernd die Wertschätzung zum Ausdruck bringen würde, die wir dem Künstler heute entgegenbringen. Im Gegenteil, von Sandrart, Baldinucci und Houbraken schildern den großen Maler in den ungünstigsten Farben. Geiz und Geldgier, schlechter Umgang und Vorliebe für das Vulgäre, mangelnde Bildung, schlechte Manieren und Unkenntnis kunsttheoretischer Regeln bestimmen das Bild des Künstlers.

6. Rembrandts „Nachtwache“ und das Problem angemessener Imitatio

Bisher ist nicht hinreichend beachtet worden, daß Rembrandt für seine Darstellung der Schützen auf ein Kompositionsschema zurückgreift, das in der italienischen Malerei des vorangegangenen Jahrhunderts entwickelt wurde. Schon in Raffaels Fresko der „Schule von Athen“, das Rembrandt in einem Nachstich (Abb. 2) von Giorgio Ghisi bekannt gewesen sein dürfte, findet sich das von dem niederländischen Künstler verwendete Kompositionsschema. Hier wie dort ist unter einem monumentalen Bogen eine Gruppe von Bildfiguren um ein zentrales Paar angeordnet. Die Erkenntnis, daß die Komposition der „Nachtwache“ nicht ohne Raffaels „Stanzen“ zu denken ist, verdanken wir Kenneth Clark, der schon 1966 in seiner Untersuchung über Rembrandt und die italienische Kunst auf diese Abhängigkeit des Holländers gegenüber den großen Renaissancekünstlern hingewiesen hat.²⁹ Allerdings hat er nicht konkret auf die „Schule von Athen“ verwiesen, sondern allgemein Raffaels Kompositionsweise als Vorbild für Rembrandts berühmtes Schützenstück benannt. Auch wenn Clarks Untersuchung sich immer wieder in den Fußnoten der einschlägigen Untersuchungen findet, hat bisher niemand versucht, diese Abhängigkeit der „Nachtwache“ gegenüber der „Schule von Athen“ genauer zu bestimmen. Denn die Tatsache, daß der Holländer auf ein Vorbild zurückgegriffen hat, ist für sich genommen noch nicht aussagekräftig. Erst wenn wir wissen, welche Bedeutung mit diesem Zitat verbunden ist, ist die konkrete Absicht dieser Motivübernahme angemessen zu beurteilen. Wollte der holländische Künstler schlicht sagen, für wie verehrendswürdig er den italienischen Renaissancekünstler hält?

Meine These ist, daß das Gemälde das künstlerische Problem der Nachahmung selbst zum Thema macht. So hat Rembrandt in der „Nachtwache“ einen anspielungsreichen Kommentar zur Imitatio untergebracht. In der rhetorischen Theorie bezeichnet der Begriff der Imitatio die Aufgabe des Redners, sich an großen Vorbildern und bewährten Mustern zu orientieren. Vom Redner wird erwartet, die großen

29 Kenneth Clark: *Rembrandt and the Italian Renaissance*. New York 1966, S. 85.

Autoren der Antike auswendig zu lernen, um sie dann zu variieren und schließlich eigenständige Entwürfe zu versuchen. In der lateinischen Terminologie der Rhetorik wird dieser Dreischritt mit den Wörtern *Translatio*, *Imitatio* und *Aemulatio* bezeichnet.³⁰ Ohne hier weiter in die Tiefe zu gehen, kann man sagen, daß das strukturelle Problem dieses antik-neuzeitlichen Poetik in der Übermacht der Vorbilder liegt. Insofern dieses Modell weniger um Innovation, als vielmehr darum bemüht ist, das Niveau der Vergangenheit zu bewahren, werden die Vorbilder erdrückend. Dies ist natürlich schon den antiken Theoretikern aufgefallen, die davor gewarnt haben, die Notwendigkeit der *Imitatio* mit sklavischer Nachahmung gleichzusetzen. So schreibt Quintilian im zweiten Kapitel des zehnten Buches seiner „*Institutionis Oratoriae*“, daß das Wesen der Kunst zwar in der Nachahmung bestehe, daß aber die recht verstandene Nachahmung zur Eigenständigkeit führe. Und polemisch führt der römische Theoretiker aus, daß es geradezu schimpflich sei, sich mit dem zu begnügen und nur das zu erreichen, was man nachahme.³¹ Keine Entwicklung wäre denkbar, wenn die Künstler lediglich die bewährten Rezepte ihrer Vorgänger wiederholt hätten. Um aber Neues zu entwerfen, könne man sich nicht bloß auf die anerkannten Regeln der Vergangenheit beziehen, sondern müsse sich auf sein eigenes Talent und seine Erfindungsgabe verlassen. In diesem Zusammenhang gebraucht Quintilian mehrfach Beispiele, auf die sich Rembrandt in seinem Gemälde in anspielungsreicher Weise beziehen könnte. Um die Auswirkungen der falschen *Imitatio* bloßzulegen, spricht Quintilian davon, daß man ohne eigene Erfindungsgabe in der Poesie nicht über Livius Andronicus hinausgekommen und in der Schifffahrt vermutlich immer noch auf Flößen unterwegs wäre, um schließlich ein Bild zu gebrauchen, auf das Rembrandt in der zentralen Gruppe der „Nachtwache“ anspielt: „Es gäbe keine Malerei außer der, die nur die Schattenumrisse nachzeichnete, die die Körper in der Sonne

30 Vgl. allgemein Arno Reiff: *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*. Köln 1959.

31 Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn. 2 Bde., Darmstadt³1995, Bd. 2, X, 2, 7.

warfen.“³² Um die falsch verstandene Nachahmung zu denunzieren, setzt Quintilian sie einer Malerei gleich, die ihre Abbildlichkeit dadurch erreicht, daß sie sklavisch die Schatten der Gegenstände wiederholt.

Genau auf dieses Bild läßt sich der Schatten von Banning Cocqs Hand beziehen, die im gleißenden Licht zu sehen ist. Später redet Quintilian über den notwendig geringeren Wert, den die Nachahmung gegenüber dem Vorbild einnehme, wenn es heißt:

Hinzu kommt, daß alles, was einem anderen ähnlich ist, zwangsläufig geringer ist als das Nachgeahmte: so etwa der Schatten geringer gegenüber dem Körper, das Abbild gegenüber dem Gesicht und das Spiel der Schauspieler gegenüber dem echten Gefühlsausdruck.³³

7. Das verborgene Thema der „Nachtwache“

Erst jetzt erkennt man den Kommentar, den Rembrandt der zentralen Gruppe beigegeben hat. Es geht nicht darum, ein Kopist zu sein, sondern eigenständig, das heißt eigenhändig, zu werden, worauf die Hand im Zentrum des Bildes verweist. Hierbei muß man wissen, daß im Niederländischen das Wort „Stil“ oder „maniera“, wie es in der italienischen Kunsttheorie heißt, mit „handeling“ übersetzt wird. Immer wieder heißt es im „Schilder-Boeck“ von Karel van Mander, daß ein Maler „hebbende ‘een schoon en goede handelinghe’.“³⁴ Sogar der rechten Hand Banning Cocqs, die den Handschuh hält, kommt in diesem Zusammenhang eine bestimmte Bedeutung zu. Deutlich erkennt man, daß der Handschuh nicht schlaff herunterhängt, wie er eigentlich müßte, sondern ausschaut, als ob sich darinnen eine Hand befände. Es handelt sich sozusagen um eine Form ohne Inhalt, eine leere Geste. Rembrandt

32 Ebd., Bd. 2, X, 2, 7.

33 Ebd., Bd. 2, X, 2, 11.

34 Hessel Miedema: *Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel van Mander*. Alphen aan den Rijn 1981, S. 146.

nutzt das Spiel mit den Händen, um einen Kommentar zum Problem der Imitatio zu entwerfen. Hierbei nimmt er eindeutig Stellung für die Eigenständigkeit des Künstlers.

Um zu zeigen, wie bedeutsam dieser Kontext für das eigentliche Verständnis der Bildhandlung ist, soll erneut nach der übertragenen Bedeutung des Bildpersonals gefragt werden. Deshalb wollen wir uns zunächst dem Jungen in der vorderen linken Bildecke zuwenden, der eilig davonrennt. Achtet man auf diese Figur, so muß man feststellen, daß sich Rembrandt alle Mühe gegeben hat, die Hast des Kindes vorzuführen. Die Beine fliegen nur so dahin. Mit den nächsten Schritten wird der Junge den Bildraum verlassen haben. Seine Linke hält das große Pulverhorn. Auf dem Kopf trägt er eine viel zu große Sturmhaube. Er blickt zurück. Im Zusammenhang dieser Bildfigur ist ein formalästhetisches Argument geltend gemacht worden. Sowohl dieser Junge als auch der Trommler auf der gegenüberliegenden Seite dienen der Verlebendigung des Bildeindrucks.³⁵ Wie dies z. B. in der Darstellung von Sybrant von Beests „Auszug der Königin Henrietta Maria aus Scheveningen“ aus dem Jahre 1643 der Fall ist.³⁶ Auch hier werden die beiden Jungen laufend gezeigt. Während einer der beiden das Pulverhorn hält, trägt der andere eine große Branntweinflasche, dabei folgen sie mit weit ausholenden Schritten der ausziehenden Stadtwache. Aber diese Szene kann meines Erachtens Rembrandts Darstellung nur zum Teil erklären. Denn der Pulverjunge in der „Nachtwache“ läuft ja nicht hinterher, sondern er rennt weg. Außerdem trägt er einen viel zu großen Helm und schaut sich ängstlich um. Achtet man auf sein Tempo, ist dies nicht ungefährlich, droht er doch hinzufallen. In der heute beschnittenen Version des Bildes ist nicht mehr zu erkennen, daß er sich ursprünglich an einem Geländer festhielt, um nicht zu stürzen. Bedenken wir die Darstellung des Jungen in der ursprünglichen Version, so stellen sich zwei Fragen. Warum schaut er sich ängstlich um? Und warum läuft er überhaupt weg? Daß der Pulverjunge in einem narrativen Zusammenhang steht, ist bisher vollkommen übersehen worden.

35 Haverkamp-Begemann: *Rembrandt* (s. Anm. 2), S. 82.

36 Ebd., Abb. 70.

Da die Sturmhaube seine Augen bedeckt, ist seine genaue Blickrichtung nicht zu ermitteln, aber er scheint auf den feuernden Schützen unmittelbar hinter Banning Cocq zu schauen, dessen Aktion man nicht auf Anhieb versteht. Mehr noch, die Tatsache, daß der weglauende Pulverjunge das große Horn noch in seinen Händen trägt, scheint mir diese beiden Figuren insofern zu verbinden, als dieser den Schützen mit dem nötigen Pulver versorgt hat. Erst jetzt wird deutlich, daß es sich auch bei dem feuernden Schützen um ein Kind handelt, das mutwillig die Waffe abfeuert, ohne ein Ziel zu haben.³⁷ Dies leuchtet auch insofern ein, als der Schütze, der zwischen Banning Cocq und Ruytenburgh sichtbar ist, abwehrend die Hand hebt und der Sergeant Rombout Kemp mißbilligend auf dieses Mißgeschick verweist. Nun wird auch die Funktion des Mädchens deutlich, die als Marketenderin ausstaffiert wurde. Bewundernd schaut sie auf den Schützen, der „große Heldentaten“ vollbringt. Nun versteht man, warum Rembrandt hinter dem gut sichtbaren Mädchen ein zweites gemalt hat, dem keinerlei Attribute beigegeben sind, die seine Darstellung rechtfertigen würden. Dies ist auch nicht nötig, wenn man begreift, daß sowohl die beiden Mädchen als auch die beiden Jungen zusammengehören und zwei miteinander spielende Paare bilden würden. Jetzt erkennt man auch den Grund für die eilige Flucht des kleinen Pulverjungen. Er fürchtet nämlich die Strafe, die notwendig auf seine mutwillige Handlung folgen wird. Denn um die beiden Mädchen zu beeindrucken, haben diese beiden Helden die Waffe beladen und abgefeuert. Die Sucht, der Schönen zu gefallen, macht den Schützen übermütig. Die beiden Jungen stellen ein Sinnbild der falschen Imitatio dar. Das heißt sie imitieren auf unverständige Weise die Welt der Erwachsenen.

37 Ohne daß ich dem Motiv des „schieten zonder wit“ weiter nachgehe, sei auf einen rhetorischen Traktat des 16. Jahrhunderts verwiesen, der vom Amsterdamer Humanisten Hendrik Laurensz Spiegel im Jahre 1587 auf Niederländisch verfaßt wurde. Auf der Verso-Seite des Titelblatts wendet sich das Buch mit folgenden Worten an seine Leser: „Ihr Lehrlinge der Redekunst, wenn ihr die Rhetorik ausüben wollt, kauft mich, um kunstsinnig zu werden, statt zu schießen, ohne ein Ziel zu haben [...]“ Zitiert nach Marijke Spies: *Developments in Sixteenth-Century Dutch Poetics. From 'Rhetoric' to 'Renaissance'*. In: *Renaissance-Rhetorik*, Hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin 1993, S. 72-91, hier S. 87.

Sie scheinen aber auch dem Ratschlag des Aristoteles zu folgen, der in der *Politik* fordert, daß die Spiele der Kinder die Welt der Erwachsenen nachahmen sollten, damit sich die Kinder darauf vorbereiten, womit sie sich als Männer beschäftigen werden.³⁸ Das Spiel der Kinder reflektiert also nur die ‚verkehrte Welt‘ der Erwachsenen. Das Kinderspiel als Sinnbild falscher Imitatio ist ja alles andere als eine Erfindung des Amsterdamer Malers. Man denke nur an die mit Waffen spielenden Putti in Darstellungen des „Schlafenden Mars“. So haben etwa in Botticellis Ausführung des Themas die Kinder die Waffen genommen und versuchen, ähnlich grimmig und heldenhaft zu erscheinen, obwohl ihnen die Kriegswerkzeuge erheblich zu groß sind. Hier haben Putti und satyrartige Wesen die Waffen als Spielzeug entdeckt und amüsieren sich aufs Beste. Besonders der zu große Helm macht auf die Ambition dieser Kinder aufmerksam.

8. Fazit

Warum ist dieser Zusammenhang bisher nicht gesehen worden? Zunächst einmal aus Gründen der Anschauung, denn die Figur des weglaufenden Jungen ist in der beschnittenen Version ihrer eigentlichen Dynamik beraubt. Sie ist heute so sehr in die Ecke gerückt, daß ihr jeder Raum zur Flucht fehlt. Ursprünglich besaß sie nicht nur eine formalästhetische Funktion, indem sie zwischen dem Bild- und Betrachtterraum vermittelte, sondern formulierte für den Betrachter zugleich die Frage nach der Bilderzählung. Das heißt, über diese Figur war es möglich, eine Verbindung zu denjenigen Bildfiguren - also den beiden Mädchen und dem feuernenden Jungen - herzustellen, die bisher als Allegorien erachtet wurden.

Der zweite Grund, warum diese Bilderzählung nicht verstanden wurde, besteht darin, daß Rembrandt diese Geschichte mindestens ebenso sehr verbirgt wie er sie zeigt. So bleibt der Schuß des feuernenden Kindes zunächst unentdeckt, weil das Mündungsfeuer unmittelbar ne-

38 Vgl. Aristoteles: *Politik*. Übersetzt und mit erklärenden Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes. Mit einer Einleitung von Günter Bien. Hamburg ⁴1990, S. 273-279.

ben den Federn des Hutes von Leutnant Ruytenburgh dargestellt ist. Hätte Rembrandt gewollt, wäre das Detail einer abgefeuerten Waffe vor dem dunklen Hintergrund einfach zu inszenieren gewesen. Aber er entscheidet sich dafür, dies auf eine indirekte Weise darzustellen. Der weglaufende Pulverjunge, das als Marketenderin ausgestaffierte Mädchen, der Schütze, der empört und schützend die Hand hebt sowie der Sergeant, der in die Richtung des Schusses zeigt, alle Figuren machen auf dieses Ereignis aufmerksam. Außerdem ist an dieser Stelle zu erwähnen, daß der feuernde Schütze - wie Röntgenaufnahmen gezeigt haben - ursprünglich einen weitaus größeren Helm hätte tragen sollen als er auf dem Gemälde sichtbar ist.³⁹ Schon durch dieses einfache Element des zu großen Helmes wäre es dem Betrachter möglich gewesen, den weglaufenden Jungen, der durch ebendieses Attribut ausgezeichnet ist, und den feuernenden Schützen miteinander in Verbindung zu bringen. Aber Rembrandt wollte die Lektüre nicht zu eindeutig gestalten.

Wenn ich von einer ironischen Bildkonzeption gesprochen habe, meine ich, daß eine offizielle und eine inoffizielle Lesart des Bildes möglich ist. Offiziell verleitet uns das Verhältnis von Hauptleuten und Schützen, vom Zentrum der Hauptleute und der Peripherie der Untergebenen dazu, hier Befehl und Gehorsam zu erkennen. Aber wenn wir aufmerksamer hinschauen, hat man nicht mehr den Eindruck, daß hier wirklich eine militärische Ordnung am Werke ist. Die Aktion des Bildes verdankt sich keinem Befehl Banning Cocqs, sondern dem Schuß eines Kindes. Hat man auch zunächst den Eindruck, daß sich alle Schützen auf die Hauptleute beziehen, erkennt man sodann, daß dies nur in formaler Hinsicht der Fall ist. Dadurch, daß Rembrandt den Schuß hinter den beiden Hauptpersonen stattfinden läßt, kann dieses Mißverständnis entstehen. Der Künstler scheint sich geradezu einen Spaß daraus zu machen, eine offizielle und eine inoffizielle Lesart, Ernst und Spaß permanent ineinanderübergehen zu lassen.

Abschließend seien noch einmal die Ergebnisse und offenen Fragen der durchgeführten Interpretation zusammengefaßt. Rembrandts „Nachtwache“ stellt ein kunsttheoretisches Programmbild dar. Es reflektiert das

39 Vgl. Haverkamp-Begemann: *Rembrandt* (s. Anm. 2), S. 16-17.

Problem der künstlerischen Nachahmung, indem sich der niederländische Künstler eines berühmten Vorbilds, Raffaels „Schule von Athen“ bedient. Dieses Zitat bildet jedoch keinen Selbstzweck, sondern stellt gleichsam den Ausgangspunkt einer kunsttheoretischen Reflexion dar. Sowohl die ins Bild integrierte Gruppe von spielenden Kindern, als auch die Gruppe der beiden Hauptfiguren enthalten kritische Kommentare zum Problem der Imitatio. Während die Gruppe der Kinder die unverständige Nachahmung verbildlicht, lassen sich dem Motivkomplex der Hände des Hauptmanns Bedeutungen entnehmen, die auf das Problem der künstlerischen Eigenständigkeit verweisen. Der sklavischen Nachahmung wird die „glanzvolle Eigenhändigkeit“ gegenübergestellt. Rembrandts „Nachtwache“ stellt damit ein eindeutiges Bekenntnis zur künstlerischen Freiheit dar.

Schwierig zu beurteilen bleibt die Frage, wie die Porträtierten ihre Bildnisse aufgenommen haben. Mußten sie sich nicht, mit Ausnahme von Ruytenburgh und Cocq, karikiert vorkommen? Diesbezüglich haben wir keinerlei Informationen. Aber es spricht für sich, daß Rembrandt allein im Jahr 1641 mehr Aufträge erhielt, als in den zehn Jahren, die auf die „Nachtwache“ folgten.⁴⁰ Ohne mit diesem Hinweis in ein idealistisches Deutungsschema zurückfallen zu wollen, gilt es den Bruch in der Karriere des Niederländers zu betonen. Ob man daraus jedoch schon schließen darf, daß Rembrandt beabsichtigte, die dargestellten Personen zu karikieren, muß offenbleiben.

Im Rahmen meiner Deutung sind die komischen Elemente zunächst einmal ein Hinweis auf die allegorische Dimension des Bildes. Außerdem scheint mir wichtig, daß sich Rembrandt selbst in seine ironische Bildkonzeption eingeschrieben hat, wenn er seine Signatur unter den schießenden Knaben setzt, so als wollte er den Größenwahn zum Thema machen, der nötig ist, um mit Raffaels Fresko der „Schule von Athen“ konkurrieren zu wollen. Bei der „Nachtwache“ handelt es sich demnach um ein Reflexionsbild, das weniger Antworten gibt, als vielmehr Fragen stellt. Keineswegs geht es um eine verabsolutierte Genieästhetik, sondern um den Aufweis der Grenzen, ja um die Risiken des Nachahmungsmodells für die bildende Kunst.

40 Schwartz: *Rembrandt* (s. Anm. 22), S. 226.



Abb. 1: Rembrandt van Rijn: *Die Nachtwache*.
Öl auf Leinwand, 636 x 437 cm, 1542, Rijksmuseum, Amsterdam, Bildarchiv Foto Marburg.

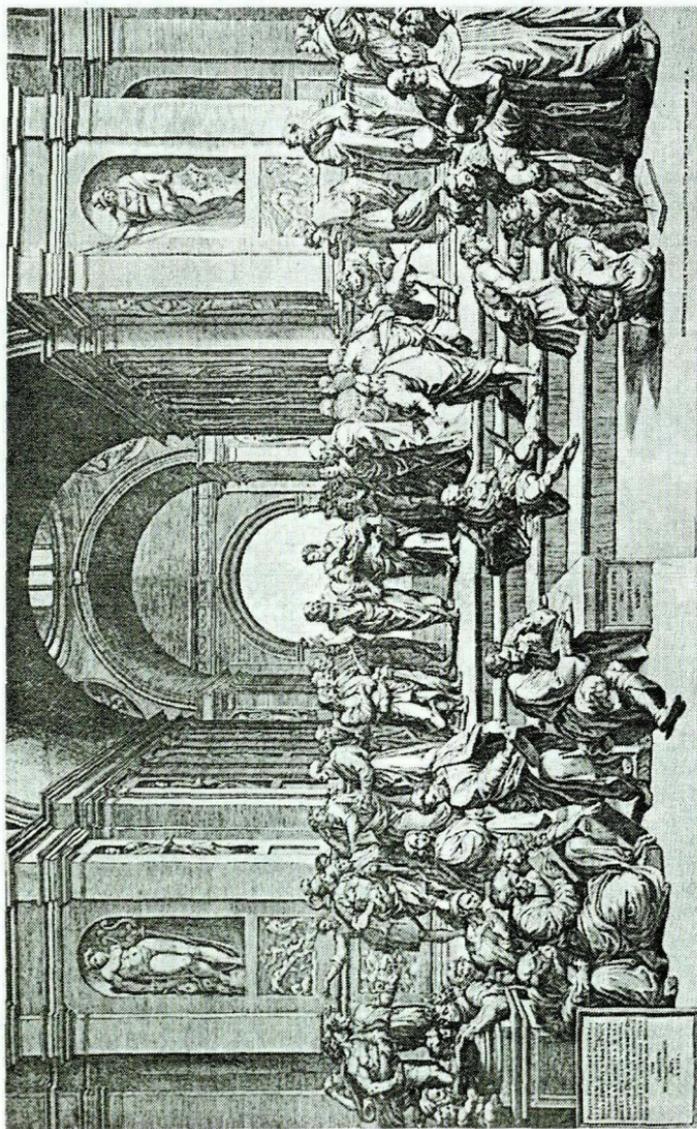


Abb. 2: Giorgio Ghisi nach Raffael: *Die Schule von Athen*.
Kupferstich. Bildarchiv des Autors.