

GEWITTERLANDSCHAFTEN ZUR AUSDRUCKSSPRACHE DES SPÄTEN REMBRANDT. VON CLAUS GRIMM

REMBRANDTS EIGENHÄNDIGE
WERKE VON JENEN SEINER
SCHÜLER UND NACHAHMER
ZU TRENNEN, ERFORDERT
GENAUE VERGLEICHE
ZWISCHEN DEN BILDERN.
OFT GENUG, ARGUMENTIERT
CLAUS GRIMM, FINDE MAN
ALLERDINGS IN EINEM
BILD VERSCHIEDENE HAND-
SCHRIFTEN.

Die „Größe“ Rembrandts, die wir empfinden, hängt mit einem Stück Ausdrucksmacht zusammen, das immer noch unmittelbar von der malerischen Darstellung ausgeht. Die Verwandlung scheinbar alltäglicher Aspekte in etwas Ungewöhnliches, Visionäres bedient sich der Mittel der Lichtstimmung. Cynthia T. Schneider, die Autorin des jüngst veröffentlichten Buches über Rembrandts Landschaften¹⁾, bemerkt, daß Rembrandt in Szenen wie „Der Engel verläßt die Familie des Tobias“ (1637, Louvre) eigentlich dasselbe Drama des Durchbruchs überirdischen Lichtes vorführt wie in einigen Landschaftsbildern. Ob Historien- oder Landschaftsbild: die Verwandlung der Erscheinungswelt zu einem eigenartigen Leuchten und Glühen wird zum Gegenstand, zum „inneren Thema“. Und es ist die Maltechnik, die diese Verwandlung überzeugend mitvollziehen läßt. Gerade in ihr unterscheiden sich die eigenhändigen Werke Rembrandts deutlich von bloßen Nachahmungen des Lichteffekts.

haltiger. Das Wissen um Werden und Vergehen drängte sich anhand solcher Motive auf, wurde doch die Welt insgesamt naturreligiös und heilsgeschichtlich aufgefaßt. Und dies galt umso mehr, wenn die kosmischen Kräfte sichtbar wurden; so treten die Elemente Wasser, Erde und Luft herausgehoben neben das aufglühende Licht,

Verwandlung durch den Lichtdurchbruch inmitten einer von finsternen Wolken abgedunkelten Landschaft. Was aus dem atmosphärischen Dämmerlicht heraustritt, erhält durch dieses Licht körperhafte Gestalt. Aber auch sie wird nur angedeutet und erscheint – je heller, umso kräftiger – als tonartig-bröckeliger Farbkörper.



Die maltechnisch virtuoseste und kompositorisch ausgewogenste unter den gemalten Landschaften ist jene im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum bewahrte „Phantastische Berglandschaft in Gewitterbeleuchtung“, entstanden um 1638/40. Dem zeitgenössischen Betrachter des Bildes wurden sicherlich keine Rätsel damit aufgegeben, ob der Wasserfall und die ruinenartige Architektur der Brücke Vergänglichkeits Hinweise sind oder nicht. Doch sah er solche Naturerscheinungen und Menschenwerke bedeutungs-

das wie eine Feuerschmelze die Landschaft verwandelt.

Der Titel des Bildes im Museumskatalog und in vielen Büchern lautet „Gewitterlandschaft“. Cynthia Schneider nennt das Bild „Stormy landscape“. Für letzteren Titel sprechen die zur Seite gedrückten Bäume und bewegten Äste in der Bildmitte. Doch geht es nicht um Blitz und Gewitter, sondern um die eigenartige

Bleiche Helligkeiten erscheinen neben tieftonig glühenden, in rötlichen und goldbraunen Ton zurücktretenden Farben. Diese mehr aus Bindemittel als aus Farbpigment bestehenden Auftragsschichten verleihen den Landschaftsformationen den Charakter gedämpfter Glut, die vordergründig von hellen Leuchtpartikeln oder aber einzelnen dunklen Silhouettenfiguren bedeckt und verstellt ist.

Gewitterlandschaft, Öl/Holz, 52 x 72 cm, um 1638. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

¹⁾ Cynthia T. Schneider, „Rembrandt's Landscapes“, New Haven/London: Yale University Press 1990.



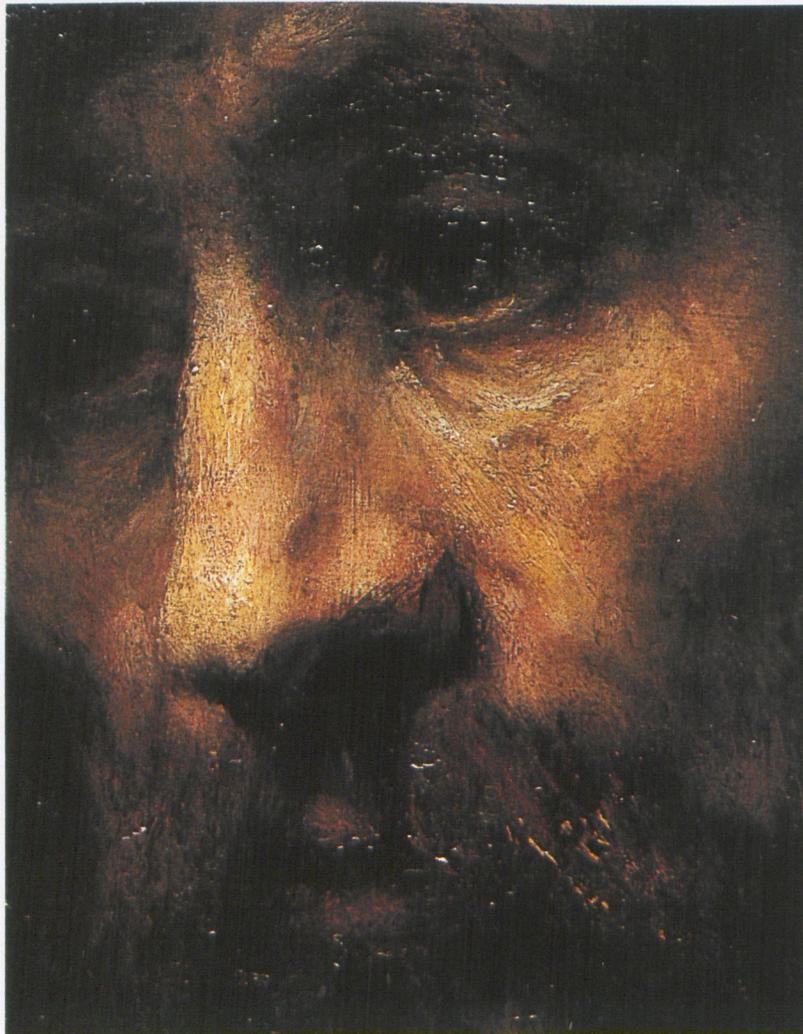
Titus, 1655. Ausschnitt.

Nur der Aufbau von transparenten, pigmentarmen Farbschichten neben opaken Hellbereichen bringt diesen Charakter heraus. In der Gliederung der Bildmotive müssen

Zonen im halben Licht, im Widerschein eingeplant sein, um jene Balance zu erzeugen, bei der man nicht weiß, ob es sich um eine Beleuchtung von außen oder ein Glühen von innen handelt. Alle Landschaftsgemälde Rembrandts und der Rembrandt-Nachfolger zeigen einen Lichtdurchbruch in eine abgedunkelte Bildbühne; doch nur ganz wenige stellen diesen aufglühenden Widerschein in ganzen Bildzonen so intensiv heraus.²⁾

In diesen Bildern ist die Technik des Wechsels zwischen transparenten Malschichten und opaken Zonen deutlich zu sehen. Klar ist, daß ein

2) Zu nennen wären hier die „Landschaft mit Steinbrücke“ in Amsterdam (um 1636), die „Landschaft mit dem Reisewagen“ der Wallace-Collection in London (1637), die „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ in Krakau (1638), die „Landschaft mit Burg“ in Paris (um 1640), vielleicht auch die – von Schmutz und Firnis allzusehr verdeckte – „Landschaft mit Ruinen auf dem Berge“ in Kassel (um 1640) und ganz sicher die „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ in Dublin (1647).



solcher Wechsel der Auftragstechniken kein unsicheres Hin und Her verträgt. Bei Schülerarbeiten werden zwar die Farbtöne ganz ähnlich wie bei Rembrandt gewählt, doch der Farbauftrag bleibt kleinlich an Detailformen hängen, deckt diese entweder einfach zu oder kommt in unangemessenen Partien vor. Der raffinierte „Augenbetrug“ liegt nicht in der Abstufung von Hell und Dunkel, wie dramatisch oder poetisch er immer ausfallen mag, sondern in einer Abstraktion von den Oberflächenwirkungen und im Durchscheinenlassen des warmtonigen Malgrundes an undeutlichen und abgedunkelten Bildstellen.

Eine herausragende Komposition der Rembrandt-Nachfolge nimmt in Lichtstimmung und Farbgebung typische Verfahrensweisen Rembrandts auf: der sogenannte „Polnische Reiter“ von 1655 – trotz der verzeichneten Pferdeanatomie und mancher ungeschickter Details (wie etwa der Hände, insbesondere der eingestützten rechten) ein beeindruckendes Bild. In ihm herrscht keine konsequente Beleuchtung mehr, sondern ein fahles Dämmerlicht streift Reiterfigur und Pferd. Fast wie eine moderne Leuchtfarbe erglüht in der Mittelachse des Bildes ein Zinnoberrot, das kaum noch aus dem Schräglicht abgeleitet werden kann.

Der einheitliche Charakter des amorphen Verschwimmens, die spät-abendliche Beleuchtung und die unräumliche Wahrnehmung des Landschaftshintergrunds wirken mit dem Motiv des über den Betrachter hinwegschauenden Jünglings intensiv zusammen. Der sich spiegelnde Feuerschein im Hintergrund, einige schwache Lichtreflexe auf dem Wasser zeigen die bereits nächtliche Welt, vor der fleckenhaft die Figuren von Pferd und Reiter erscheinen.

Aber die fahlen Brauntöne des Landschaftshintergrunds haben eine lehmige Schwere, nicht das warme Leuchten der transparenten Honigtöne eigenhändiger Rembrandtpar-

Aristoteles mit der Büste Homers, Öl/Lzw.,
143,5 x 136,5 cm, 1653.
New York, The Metropolitan Museum
of Art. Ausschnitt.

ten. Das kann in ähnlicher Weise auch der Vergleich zweier Gesichter in 1653 und 1654 datierten Gemälden mit zwei weiteren, 1655 gemalten verdeutlichen. Ein aufregendes Beispiel ist „Aristoteles mit der Büste Homers“ von 1653, aus dem das Gesicht der Hauptfigur hier herausgehoben ist.*

Wie die Landschaften selbst, so schildert Rembrandt auch die „Landschaften“ seiner Gesichter: auch sie sind „Gewitterlandschaften“. Die Virtuosität ihrer Gestaltung liegt ebenso im Hindurchsehenlassen durch transparente Malschichten. Das Gesicht des Aristoteles ist ein Paradebeispiel für diese Technik.

Rembrandts Spätstil zeichnet sich dadurch aus, daß die einzelnen Pinselfzüge klar nebeneinander sichtbar sind. Das schließt ein kleinliches Experimentieren zugunsten von Formverbesserungen aus. Damit die Formangaben innerhalb der abgedunkelten Tonskala stimmen, wollen Nuancen der Modellierung sicher beobachtet sein. So macht es denn überhaupt Rembrandts eigenhändige Porträts aus, daß sie in der Lichtnuancierung äußerst reich und in den hellsten Höhungen gezielt und sicher angelegt sind. Bei den Schülern hingegen sind immer wieder alle hellen Faltenhöhungen gleich hell und die Abschattungen von einer oft monotonen Dunkelheit.

In der Gesichtswiedergabe kann man bei einer kleinen Gruppe von Bildern – den vermutlich eigenhändigen – jene Balance von räumlicher Modellierung und abstufungsreicher Lichtcharakteristik sehen, die den „Aristoteles“ mit dem „Jan Six“ des Folgejahres 1654 verbindet. Nichts von dieser schwebungsreichen Form ist dagegen im sogenannten Bildnis des „Titus“ von 1655 zu finden: die beleuchtete Gesichtshälfte ist von flacher Helligkeit, die dunkle Seite ist



mit stumpfer, deckender Farbe gemalt. Dieses Gesicht ist interessant beleuchtet, aber es taucht nicht aus der dunklen Atmosphäre auf. Auch löst sich der Farbauftrag bei Rembrandt zu einer eigenwilligen Fleckenhaftigkeit auf – was der Maler des „Titus“ nicht riskiert hat. Wo das Haar des Bürgermeisters Jan Six in der für Rembrandt typischen Weise körperhaft aus dem halbdurchsichtigen Hintergrund dunkel hervortritt, modellierte der Maler des „Titus“ brav einzelne helle Locken nach.

Überblickt man die Gemälde Rembrandts nach der „Nachtwache“ von 1642, so findet man einen zunehmend breiteren und skizzenhafteren Malstil. Konstant bleibt die seitliche Beleuchtung vor stark abgedunkeltem Hintergrund und die Farbkomposition aus graugrünen, rotbraunen, roten und ockergelben

Tönen. Aber innerhalb dieses bereits sehr individuellen Spätstils lassen sich erstaunliche Abweichungen ganz verschiedener Prägung erkennen. Viele dieser späten Rembrandt-Werke – und fast alle tragen die entsprechende Signatur – hinterlassen einen tiefen Eindruck.

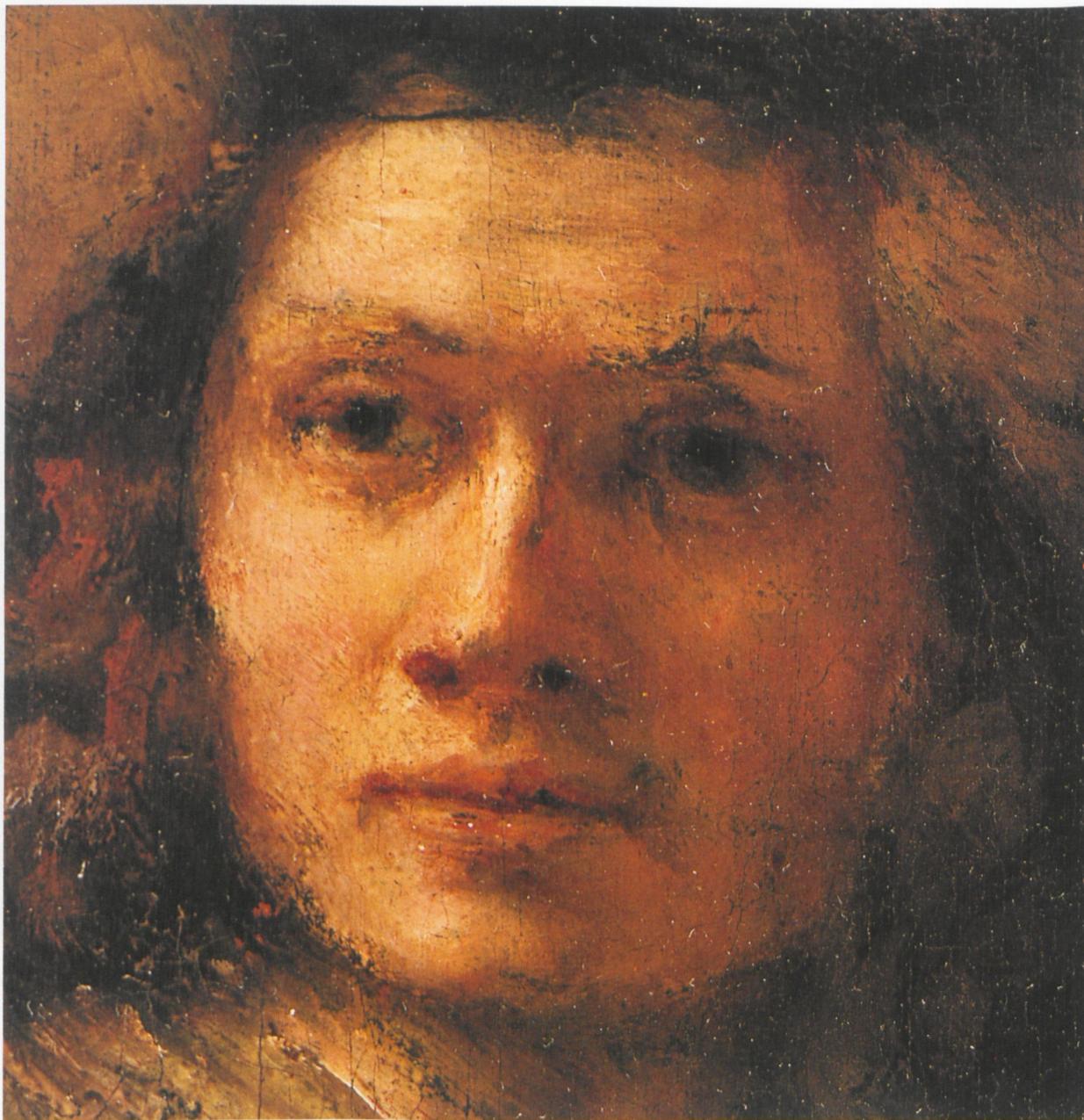
Wenn man also herausfinden will, welcher Teil des späten Rembrandt-Werks, oder welche Bildanteile die typische Prägung des Meisters aufweisen, so genügt es nicht, sich der Ausdruckskraft des einen oder anderen Bildes zu vergewissern. Der reitende Jüngling auf dem Bild der Frick Collection etwa ist bis in die etwas brüchige Pinselschrift hinein konsequent aufgefaßt in einer bestimmt absichtlich groben Pinselschrift. Dennoch ist der Farbauftrag prinzipiell verschieden von jenem des Porträts des Jan Six: von jener bereits

„Der Polnische Reiter“, Öl/La.,
116,8 x 134,9 cm, um 1665.
New York, The Frick Collection.

* Eine Gesamtabbildung des „Aristoteles mit der Büste Homers“ findet der Leser auf Seite 25 der „Kunstpresse“ Nr. 4/1991.

„Der polnische Reiter“, um 1665.

Ausschnitt.



beobachteten Heraussteigerung kräftiger Farbpasten aus einem atmosphärisch-durchsichtigen Dunkelton.

Auch psychologische Unterschiede sind zu erkennen. Die Aktivität des nachdenklichen Schauens ist in Bildern wie dem „Aristoteles“ und dem „Jan Six“ bis in Feinheiten der Gesichtsmimik beobachtet. Im Gegensatz dazu ist bei einer größeren Zahl anderer Bilder lediglich ein Herausblicken aus der abgedunkelten Augenpartie faßbar. Wenn hieran der Unterschied zwischen Rembrandt und seinen Schülern festgemacht werden kann, dann hat Rembrandt vermocht, besonders sensible Aus-

druckszonen mit empfindlichen Helligkeitsabstufungen in den Übergang zu verschleiender Abdunklung hineinzulegen, sie tongenau aber konturverschwommen in den Schimmer halbdurchsichtiger Farb-Bindemittellagen hineinzuziehen.

Noch sind die Bände des Rembrandt-Projekts zum Spätwerk nicht veröffentlicht, und schon geht eine Auseinandersetzung um die angezweifelte Werke der künftigen Debatte voraus. Die zur Diskussion herausfordernden Abweichungen sind auch hier unübersehbar. Insbesondere dann, wenn man die Details isoliert, sich an konkretes Vergleichen

macht, und sich nicht gleich vom Gesamteindruck gefangen nehmen läßt, wie es die meisten Betrachter tun.

Es gibt heute verschiedene Linien der Rembrandt-Diskussion. Die konventionelle Debatte ging darum, einzelne Bilder „abzuschreiben“ und sie möglichst einem der zahlreichen Schüler und Nachfolger zuzuweisen. Dies ist bei den früheren Werken öfters mit Erfolg geschehen, wohingegen aber das so individuell geprägte Spätwerk Rembrandts sich diesen Versuchen gegenüber sperrig zeigt. Sicher waren auch hier viele andere Hände im Spiel, aber ob man Samuel



Titus, Öl/Lzw., 77 x 63 cm, 1655.

Rotterdam, Museum Boymans
van Beuningen.



*Bildnis des Jan Six, Öl/Læ.,
112 x 102 cm, 1654.
Amsterdam, Six-Stichting. Ausschnitt.*

Angesichts des Porträts des Jan Six (Gesamtabbildung auf der folgenden Seite) wurde auf den Stellenwert des in der Kunsttheorie bereits früh diskutierten Begriffs der „sprezzatura“ hingewiesen. „Ein Begriff, den der italienische Autor Baldassare Castiglione 1528 in seinem „Buch des Hofmanns“ erläutert hatte, in dem er eine Parallele zwischen der Haltung eines Höflings und der lockeren, scheinbar achtlos gehaltenen Pinselführung des Malers zog. „Sprezzatura“ wurde zu Rembrandts Zeiten mit „lossigheydt“ (Lockerheit oder Lässigkeit) übersetzt, und im Fall des Höflings, des Edelmanns – oder des Gentleman – in der Tradition Castigliones als eine natürliche Nonchalance in Haltung und Verhalten gesehen.“ (Ernst van de Wetering). Die erste niederländische Übersetzung von Castigliones Buch (1652) war Jan Six gewidmet. Nabeliegend deshalb, nicht nur angesichts der Haltung des Porträtierten sondern auch der lockeren Malweise an Castigliones „sprezzatura“ zu denken.

van Hoogstraten, Barent Fabritius, Willem Drost oder Aert de Gelder in Anspruch nimmt: keiner von diesen hat außerhalb der Rembrandt-Werkstatt ein mit eigenem Namen signiertes Werk hinterlassen, das eine eindeutige Brücke herstellen könnte. Man muß bereits bei solchen Zuweisungen mit der unvermeidlichen Hypothese der zeitweisen Unselbstständigkeit dieser Künstler arbeiten. Außerdem sind viele der bisherigen Unterscheidungen zwischen „Rembrandt“ und „Schülerarbeit“ nicht plausibel genug, da zuviele Gemeinsamkeiten innerhalb der Bilder übrigbleiben.

So zeichnet sich eine andere Diskussionslinie ab, welche von der Werkstattarbeit als einem generellen Faktum ausgeht. Sogar bei den Selbstporträts, vor allem aber in den figürlichen Szenen, den Landschaften und den meisten Auftragsporträts steht zur Überlegung, ob nicht anhand von Kompositionsskizzen und Vorstudien gearbeitet worden ist. Demnach könnte Rembrandt der Entwerfer gewesen sein, der seine Lichtregie und Farbigekeit den Bildern aufgeprägt hat. Die vielen Rembrandt-Signaturen wären keine unangemessenen Hinzufügungen durch gewinn-süchtige Malerkollegen oder spätere

Kunsthändler, sondern die legitimen Werkstattbezeichnungen.

Man muß dann die Bilder nach jenen Partien absuchen, in denen Rembrandts spezifische Betrachtungsweise und Maltechnik sichtbar wird. Nicht selten wird man sie nur spurenweise finden – ganz selten aber findet man sie in einer so souveränen Konsequenz lückenlos das ganze Bild durchformend wie in dem Bildnis des Bürgermeisters und Gönners Jan Six.

Die genaue Betrachtung wichtiger Partien der Porträtgestaltung, die Isolierung besonders schwieriger Zonen, ist nichts anderes als die Zuspitzung



Bildnis des Jan Six, Öl/Lzw.,
112 x 102 cm, 1654.
Amsterdam, Six-Stichting.

der herkömmlichen Stilanalyse auf kritische Bereiche. Wie schon Morelli und Berenson gesehen haben, gibt es Details, die vom jeweiligen Maler in typischer Weise dargestellt werden. Die meisten Betrachter haben keine Gelegenheit zum detailgenauen Vergleich; deshalb bieten Aufnahmen von Gesichts- oder Landschaftsausschnitten eine Möglichkeit, die über die viel zu kleinen Gesamtaufnah-

men und auch über Schwarzweiß-Abbildungen grundsätzlich hinausgeht.³⁾

Es gilt schließlich: Eine genau unternommene Stilanalyse ist bisher durch keine andere Methode zu ersetzen, nachdem alle naturwissenschaftlich-technischen Befunde und histo-

rische Daten uns die Abwägung nicht abnehmen können, was vom Meister selbst getroffene Formentscheidungen sind. □

Claus Grimm, einige Jahre Professor für Kunstgeschichte in Konstanz, leitet gegenwärtig das Haus der Bayerischen Geschichte in München. Von seinen Veröffentlichungen sei hier auf seine große Frans Hals-Monographie (München: Belser 1989) hingewiesen sowie auf den vor kurzem erschienenen Band „Rembrandt selbst“ (München: Belser 1991).

3) Vgl. Claus Grimm, „Rembrandt selbst“ (Stuttgart: Belser 1991).