

Jürgen Müller

«Wie Rembrandt zum Erzieher wurde». Der Künstler als Objekt bürgerlicher Rezeptions- und Sammlungsansprüche

Im 19. Jahrhundert münden alle historischen Erzählungen in die des Nationalismus. Dies betrifft auch die Geschichte der Kunst und ihrer Institutionen. So wurde oft betont, dass das Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Kunstwerken Bestandteil nationaler Identitätsfindung im 19. Jahrhundert sei.¹ Man kann dies in keinem Land so eindeutig wahrnehmen wie in den Niederlanden. Im Jahre 1831 trennte sich Belgien vom Königreich der Niederlande, womit für den Norden ein Schock einherging, der zahlreiche nationale Reaktionen provozierte. War bisher Rubens der gemeinsame Künstler der gesamten Niederlande, musste der Norden von nun an auf den großen Flamen verzichten. Den politischen Anforderungen des Tages entsprechend, wurde Rembrandt zur nationalen Ikone stilisiert. Dem Künstler kam jetzt eine emblematische Funktion zu, repräsentierte er doch das Wesen des niederländischen Volkes.²

Er bündelte mit seiner Person Facetten eines bürgerlichen Bedürfnishaushaltes, der mit Hilfe von industriell erworbener Prosperität Vorbilder für eine nationale Identität projizierte und sich diese aneignete, oder, mit den Worten Wolfgang Kaschubas formuliert: der seine soziale Geltung über Kommerz und Kunst bzw. über ein «symbolisches Kapital» definierte.³ Rembrandt avancierte zur didaktischen Institution bürgerlicher Rezeptions- und Sammlungsansprüche, wurde zum Garanten eines eigenen Nationalbewusstseins und erfuhr als ideologisches Medium eine sakrale Inszenierung.

So diente das im Jahre 1885 gegründete *Rijksmuseum* als Tempel seiner Verehrung.⁴ Zwar war bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der größte Teil der Kunst Rembrandts ins Ausland verkauft worden, aber mit der *Nachtwache* aus dem Jahre 1642 befand sich

immerhin sein größtes und vielleicht bedeutendstes Gemälde in Amsterdam.⁵ In diesem Bild vermeinte man, ein fernes Spiegelbild der Staatsgründung wiederentdecken zu dürfen – eine im Aufbruch begriffene Bürgerkompanie, bereit, ihre Stadt zu verteidigen.

In dem für Gründungsmythen dankbaren jungen Staat nahm Rembrandts *Nachtwache* eine herausragende Stellung ein, die in der Architektur des *Rijksmuseums* insofern bestätigt wird, als sich das Gruppenporträt im Zentrum der neu erbauten Kunstkathedrale befand und als einziges Werk einen eigenen Raum erhielt. Die *Nachtwache* wurde an der Stirnseite der Ehrengalerie aufgestellt und bildete so den offensichtlichen Flucht- und Höhepunkt nationaler Kunstentwicklung.⁶ Links und rechts schritt man an kapellenartigen Räumen vorbei, um sich der *Nachtwache* anzunähern, der eine Art «Chorraum» vorbehalten war. Henk van Os, der ehemalige Direktor des *Rijksmuseums*, hat diese besondere Inszenierung herausgestellt und seinen instruktiven Aufsatz mit der Feststellung geschlossen, dass kein anderes Museum der Welt je so sehr auf ein einziges Bild hin ausgerichtet war.

Wahrscheinlich hat es in der Geschichte nur wenige Bildwerke gegeben, die derart intensiv nationalen Chauvinismen ausgesetzt waren wie das berühmte Amsterdamer Gruppenporträt. Noch in den späten 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts konnte der damals angesehene Freiburger Rembrandtforscher Kurt Bauch schreiben, dass die in der *Nachtwache* dargestellten Männer bereit seien, zu töten und zu sterben.⁷ Mit solchen pathetischen Formeln lieferte die kunsthistorische Forschung ein Echo auf das Rembrandtbild des 19. Jahrhunderts. Enttäuschend ist dabei nicht nur die Rhetorik, der sich Bauch bedient, sondern auch die Tatsache, wie lange man im 20. Jahrhundert noch

bereit war, nationale Mythen als quasi natürliche Entitäten zu behaupten. In jeder Zeile äußert sich ein ideologisches Weltbild. Entsprechend werden bei Bauch die abgebildeten Schützen der *Nachtwache* mit den tapferen Griechen unter der Führung des Leonidas verglichen, die bereit waren, sich gegen die persische Übermacht für das Vaterland zu opfern.

Auch die kunstvoll gemeißelten Sätze ändern nichts am chauvinistischen Kulturbegriff des Freiburger Gelehrten:

Aus dem Dunkel kommen sie ins Licht. Die Fahne hebt sich, dumpf klingt der Trommelwirbel. Der Hund bellt. Der Junge schießt eine Pulverladung ab. Man hört das Gemurmel, die Waffen, die Schritte auf dem Pflaster. Es sind Krieger. Das ist Rembrandts Denkmal eines großen Aufbruchs seines Volkes, weit jenseits der bürgerlichen Oberfläche jener Welt.⁸

Hier wird weniger der Aufbruch der Amsterdamer Büchenschützen als vielmehr derjenige von 1933 gefeiert.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669) hat Künstler zu allen Zeiten zur Nachahmung angeregt.⁹ Schon im 18. Jahrhundert haben Maler in der Art des Niederländers gezeichnet oder gestochen, weil ihnen seine Kunst wie eine eigene Sprache erschien, die man sprechen können musste, um sich im Reich der Kunst Gehör zu verschaffen. Seine stilistischen Eigenarten wiedergeben zu können wurde als Ausweis handwerklicher Brillanz verstanden, da das, was bei ihm so leichthändig und ungekünstelt erschien, große Meisterschaft erforderte. Rembrandt war ein Künstler für Künstler. Doch schon ein Jahrhundert später galt er Kunstschaffenden ebenso wie einer breiten Öffentlichkeit von Kunstinteressierten als das wichtigste Genie nordeuropäischer Malerei.¹⁰

Dieser außerordentliche Zuwachs an Wertschätzung soll im Folgenden anhand weniger Werke vor Augen geführt werden, die vom Grad der Verklärung erzählen, die diesem Künstler zuteil wurde. Thema ist also der Mythos ‚Rembrandt‘, wie er im 19. Jahrhundert entstanden war.¹¹ Der Maler konnte in unterschiedlicher Weise instrumentalisiert werden und repräsentierte gleichzeitig den Bürgerschreck wie auch den Großbürger. Diese Bedeutungsvielfalt des Rembrandtbildes ergab sich aus einer spezifischen Überlieferungslage.¹² So verdanken wir Jan Emmens die Er-

kenntnis, dass Rembrandts Ruhm in der Moderne nicht zu trennen ist von der desaströsen Beurteilung seiner Biographie in der klassizistischen Literatur des ausgehenden 17. Jahrhunderts.¹³ Die Biographien von Joachim von Sandrart (1675), Filippo Baldinucci (1686) und Arnold Houbraken (1718) fallen allesamt negativ aus und denunzieren den Künstler als charakterschwachen Menschen, als Grobian, der alle bürgerlichen Umgangsformen vermissen ließ.

Kurioserweise ließ diese Verurteilung Rembrandts in der Frühen Neuzeit sein Licht später nur umso heller erscheinen. Dadurch avancierte er zum Ketzer und *peintre maudit*, dem an gesellschaftlicher Anerkennung nicht gelegen war: «War er bei der Arbeit», schrieb Baldinucci im ausgehenden 17. Jahrhundert, «so hätte er dem größten Monarchen der Welt keine Audienz gewährt, und man mußte bei ihm vorsprechen und wieder vorsprechen, bis man fand, daß er zu malen aufgehört hatte».¹⁴ Später wird man dies als den typischen Eigensinn und, mit positiver Bedeutung, als Furor des Genies erachten, Baldinucci jedoch kritisiert Rembrandts Verhalten noch als Mangel an Weltläufigkeit. Rembrandt ist für ihn schlicht ein ordinärer Mensch, dem gute Manieren abgehen: Mit seinem ungebührlichen Verhalten offenbart er seinen beschränkten Horizont.

Der Passus aus Filippo Baldinuccis Rembrandtbiographie wurde auch deshalb zitiert, um damit die entscheidende Entwicklung frühneuzeitlicher Ästhetik in den Blick zu rücken: die Aufwertung des Schöpfers als Bedingung moderner Kunstbetrachtung. Wenn wir heute glauben, dass uns Kunst mit dem Eigentlichen der menschlichen Existenz vertraut machen würde, so ist dies eine Entwicklung, die in der Hochrenaissance einsetzt. Erst mit dem Aufkommen der Gattung Künstlerbiographik ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kann man ein inneres und ein äußeres Kommunikationssystem ästhetischer Erfahrung unterscheiden. Mit der Künstlerbiographik geht zum ersten Mal die Möglichkeit vormoderner Psychologisierung einher. Von nun an gibt es ästhetische Urteile, die sich nicht nur auf bestimmte Eigenschaften des Werkes beziehen lassen, sondern zugleich auf seinen Urheber. Pointiert formuliert, könnte man von einer Existenzialisierung des ästhetischen Urteils sprechen. Mit dieser Lesart geht *ex post* eine bestimmte Zurichtung der frühneuzeitlichen Quellen einher. Diese werden ohne jeden Sinn für ihre rhetorische Verfasstheit als existen-

zielle Tatsachenberichte verstanden.¹⁵ So glaubt man ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Rembrandt als einen Maler der menschlichen Seele entdecken zu dürfen.¹⁶ Außerdem wurde das Fehlverhalten des Künstlers wohlwollend als Ausdruck barocker Maßlosigkeit uminterpretiert.

Der erste Biograph, dem wir eine Lebensskizze Rembrandts verdanken, ist der deutsche Maler und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart, der die Biographie im Rahmen seiner *Teutschen Academie* aus dem Jahre 1675 verfasste.¹⁷ Sandrart muss während seiner fünf Jahre in Amsterdam eine Reihe von Arbeiten des Niederländers gesehen haben, und zumindest einmal haben sie sogar gemeinsam in einem Raum gesessen: Als am 9. April 1639 die Sammlung Van Uffelens versteigert wurde, interessierten sich beide Künstler für dasselbe Bild Raffaels. Während der deutsche Maler und Kunsttheoretiker bis zur Summe von 3.400 Gulden auf das Porträt Castigliones mit steigerte, wie er uns in der Einleitung seines Buches mitteilt, nutzte Rembrandt seine Zeit, um das berühmte Porträt zu skizzieren.¹⁸ Schließlich wurde es für 3500 Gulden an den reichen Diamantenhändler Alfonso Lopez verkauft. Rembrandt wird diesen spannenden Bieterwettbewerb miterlebt haben, jedenfalls vermerkt er auf seiner Skizze die Summe des Verkaufspreises, deren Höhe ihm imponiert haben mag, wenn man bedenkt, dass er für die im Vergleich riesenhafte *Nachtwache* gerade einmal 1.600 Gulden erhielt.¹⁹

Sandrart spricht in seiner Biographie dem Niederländer ein gewisses Talent nicht ab, tadelt aber dessen Lebensführung. Rembrandt sei sich der Würde des Malerstandes nicht bewusst und zeichne sich darüber hinaus durch einen gewissen Hang zum Küchenpersonal aus: «Dann ob er schon kein Verschwender gewesen / hat er doch seinen Stand gar nicht zu wissen zu beobachten / und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet / dannhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen».²⁰ Dies wiegt umso schwerer, als Sandrart in dem vorhergehenden Passus mitteilt, der Künstler habe seine

*Behausung in Amsterdam mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet / deren jeder ihme jährlich in die 100. Gulden bezahlt / ohne den Nutzen / welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Mahlwerken und Kupferstücken erhalten / der sich auch in die 2 bis 2500 Gulden bares Gelds belaußen.*²¹

Laut Sandrart missversteht Rembrandt die Freie Kunst der Malerei als Broterwerb und ist lediglich aufs Geld versessen: ein Urteil, das schon im Exordium der Biographie angelegt ist, wenn es heißt, dass es bewundernswert sei, wie der Sohn eines Müllers vom platten Land durch Begabung und Fleiß einen so hohen Rang habe erreichen können. Dieses Lob wird jedoch mehr als relativiert, wenn der Künstler im darauf folgenden Passus als vollkommener Ignorant antiker und italienischer Kunst geschildert wird, der nur schlecht lesen könne. Immerhin lobt der Biograph den Koloristen und Sammler Rembrandt, der als «großer Liebhaber von allerlei Kunst-Stücken» bezeichnet wird.

Abschließend erwähnt der Biograph Rembrandts Fähigkeit zur dramatischen Lichtregie, um schließlich das Desinteresse des Malers an würdigen Bildthemen zu tadeln. Er habe keine mythologischen Themen, keine Allegorien und auch keine Historien dargestellt, sondern «meistens einfältige», der Natur entnommene Sujets, womit Themen der Genremalerei gemeint sind. Sandrarts Text stellt eine Ohrfeige dar. In der Biographie ist kein Lob ernst gemeint, jede positive Bemerkung geht stets in Tadel über. Das Fazit seiner Darstellung besteht darin, dass Rembrandt als Künstler eben der Müllerssohn bleibt, dem auch sein Talent nicht habe helfen können.

In nicht geringem Maße ist Sandrarts partielle Blindheit für die Qualität der Kunst Rembrandts der Blindheit der Künstlerbiographik selbst geschuldet. Aufgabe einer solchen Künstlerbiographie war es, den didaktischen Ansprüchen des Genres zu entsprechen. Konkret bedeutet dies, dem überlieferten Werk ein dazu passendes Leben hinzuzufügen.²² Diese Aufgabe ist nicht mit bloßen Erfindungen zu verwechseln. Im Gegenteil besteht die Aufgabe eines Künstlerbiographen darin, die zugänglichen Fakten mit den bekannten Topoi und Anekdoten der Überlieferung zu vermitteln. Das Individuum soll dadurch als «typischer» Künstler erscheinen. Des Weiteren muss das Charakteristische eines Werkes seine Erklärung aus der Persönlichkeit des Malers erhalten, womit dem Topos von der Gleichartigkeit von Leben und Werk entsprochen wird. Geradezu emblematisch ist im Zusammenhang der Biographie Rembrandts eine Äußerung Filippo Baldinuccis, der Gesicht und Kleidung Rembrandts zur *clavis interpretandi* macht und schreibt: «Zu dem unschönen und vulgären Gesicht, das ihm Natur in Ungunst zugeteilt hatte, kam eine schlam-

pige und schmutzige Kleidung, da es seine Gewohnheit war, beim Malen die Pinsel an seinem Kittel abzuwischen und ähnliche Unarten». ²³

Rembrandts Äußeres wird gleichsam zum Ausweis seines ungezügelterten und unhöflichen Verhaltens. Der Biograph erfindet einen Künstler, der sich mit einfachem Umgang begnügt und seinen Tag im Wirtshaus verbringt. Dass die mangelhafte ethische Disposition des Malers seine künstlerischen Leistungen beeinträchtigt, erweist die Biographie auch dadurch, dass einmal mehr der Materialismus Rembrandts zum Thema wird, wenn von den vielen Schülern und der Geschäftstüchtigkeit des Künstlers die Rede ist. Den Höhepunkt und das eigentliche Zentrum der Biographie bildet schließlich folgender Satz Baldinuccis: «Diese Übertriebenheit in seiner Malart ging Hand in Hand mit seiner Lebensart; er war ein hemmungsloser Mensch und hatte vor niemand Achtung». ²⁴ Für den Leser bedeutet dies im Umkehrschluss: Rembrandt fehlt die Möglichkeit zum *giudizio*, seine Kunst zeichnet sich durch Übertreibungen aus. Er benötigt zuviel Zeit für seine Porträts, missachtet die mit dem Dekorament einhergehende Schicklichkeit, weshalb ihm der Sinn für wahre Schönheit abgeht. Seine Bilder erhalten den Wert von gemalten Rumpelkammern, wenn der Biograph berichtet, der Künstler habe auf Versteigerungen altmodische und abgetragene Gewänder erworben, wenn er sie als malerisch genug erachtete.

Idealität ist in der Kunsttheorie Sandrarts und Baldinuccis der Schlüsselbegriff, dem sich Rembrandts Kunst nicht einfügen kann. Für die Klassizisten überwindet der Mensch im Ideal die rohe Natur, um seine eigene Unvollkommenheit zu transzendieren, und zwar sowohl in ästhetischer als auch in ethischer Hinsicht. Rembrandt hingegen fehlt es an idealen Darstellungsmustern. Ihm geht vermeintlich eine Kenntnis der Antike, aber auch der italienischen Kunst und der Kunsttheorie völlig ab. Er ist vulgär und auf Gewinn aus.

Bedenkt man diese herbe Kritik klassizistischer Kunsttheorie, kann man den Grad der Umbewertung erachten, den das 19. Jahrhundert in Bezug auf Rembrandt vorgenommen hat. Dabei sind es immer dieselben hermeneutischen Operationen, die apologetischen Zwecken dienen. Im Prinzip hatten die Sandrarts und Baldinuccis schon Recht, sie haben nur die falschen Schlüsse gezogen. Denn der historisch-faktische Wahrheitsgehalt der Biographien wird auch

später nicht in Zweifel gezogen, man gelangt allerdings zu vollkommen anderen Folgerungen. So wird der schlechte Umgang, den alle Biographen betonen, von nun an als Volkstümmlichkeit des Künstlers gewertet. Schroffheit und Rücksichtslosigkeit werden zum Ausdruck seiner Genialität umgedeutet. Vernachlässigtes Dekorament schließlich bedeutet eine Zunahme an Wahrhaftigkeit. Entsprechend wird Rembrandts «Realismus» als eine um Wahrhaftigkeit bemühte Kunst interpretiert. Der dargestellte Gegenstand per se kann keine Würde garantieren, dies vermag erst die vom Künstler eingefangene Stimmung: Rembrandt zeigt wahre Menschen.

Doch noch bevor Kunsthistoriker die Reputation Rembrandts wiederherstellen konnten, wurde er von Künstlern des 19. Jahrhunderts rehabilitiert. Im Folgenden seien einige Kunstwerke vorgestellt, in denen apologetische Rembrandtbilder entworfen wurden. In der Tendenz geben diese Kunstwerke vor, den historischen Abstand zu betonen und zu rekonstruieren, um in Wirklichkeit dem nationalen Bedürfnishaushalt zu gehorchen.

Nach den bisherigen Ausführungen dürfte das Anspruchsniveau deutlich geworden sein, dem sich ein Rembrandtdenkmal zu stellen hatte. Mit der Rivalität zu Belgien ging in den Niederlanden geradezu zwangsläufig die Konkurrenz zwischen Rubens und Rembrandt einher. Dabei war es unmöglich, einen Künstler über den anderen zu heben, ohne den eigenen Chauvinismus zu offenbaren. Man konnte allenfalls feststellen, Rembrandt sei anders. Die Folgerung, dass er auch besser sei, musste der Betrachter selber ziehen. 1840 entstand in Antwerpen das Rubensdenkmal von Willem Geefs. ²⁵ Im eleganten Kontrapost steht der Maler da und hat die linke Hand in die Seite gestemmt. Souverän blickt er auf den vor ihm liegenden Platz. Zurückgeschlagener Mantel, Degen und Hut weisen ihn als Edelmann aus, dessen *sprezzatura* an einen idealen Hofmann gemahnt. Rubens habe für Belgien Ruhm und Ehre erworben, schließlich sogar die Krone der Kunst, heißt es noch vierzig Jahre später in der Wochenzeitung *Den Antwerpener*. ²⁶

Wenn nun das berühmte Rembrandtdenkmal von Louis Royer betrachtet wird, das natürlich auf das Rubensdenkmal antwortet, soll die damit einhergehende Rhetorik genauer analysiert werden. Obwohl selbst Flame, gehörte Royer in den Niederlanden zu den prominentesten Bildhauern, war er doch sowohl für

den Hof tätig als auch der Leiter der Bildhauerklasse an der Amsterdamer Akademie.²⁷ Die Herausforderung durch ein Rembrandtdenkmal bestand für den Bildhauer darin, die Andersartigkeit des Holländers gegenüber Rubens herauszustellen, dessen Weltgewandtheit nur schwer zu überbieten war. Vielsprachig und mit den Humanisten seiner Zeit vertraut, verfasste der in Siegen geborene Künstler Rubens mühe- los Briefe in italienischer und lateinischer Sprache. Seine in sechs Bänden überlieferte Korrespondenz erzählt von seiner umfassenden Bildung.²⁸ Im Gegen- satz dazu sind von Rembrandt gerade einmal sieben Briefe überliefert, die ihn als höflichen Mann, aber keinesfalls als bedeutenden Humanisten ausweisen.²⁹ Wie also kann ein souveränes Denkmal für Rem- brandt aussehen, das es mit demjenigen von Rubens aufnehmen könnte?

Aus niederländischer Perspektive kann es im Wett- streit mit Rubens nur darum gehen, aus Schwächen Stärken zu machen, was wir zunächst einmal bei der Wahl des Standorts beobachten können. Ursprüng- lich befand sich auf dem heutigen *Rembrandtplein* ein Parkplatz für Pferdefuhrwerke, später diente der Platz als Buttermarkt und ist heute ein touristisch erschlos- sener Ort. Blickt man auf die prosaische Geschichte des Platzes zurück, besitzt der *Rembrandtplein* durch seine unterschiedlichen Verwendungszwecke eine ge- wisse Volkstümlichkeit. Schon in der Wahl für diesen Ort manifestiert sich eine bestimmte Absicht.

Obwohl Louis Royers überlebensgroße Bronze- skulptur bereits 1852 aufgestellt wurde, benannte man den Ort erst ab 1876 in *Rembrandtplein* um.³⁰ Dabei fällt auf, dass der Platz eher beiläufig auf das Denkmal bezogen ist, man könnte es sogar übersehen. Diese Geste des Understatements sticht ins Auge. Hier soll kein Rembrandtkult inszeniert werden, im Gegenteil entdecken wir den Künstler erst auf den zweiten Blick. Die Botschaft ist eindeutig: Der Künstler will den Platz nicht beherrschen, sondern seinen Mitmenschen nahe sein. Dementsprechend zeigt die Bronzeskulptur Rembrandt auch in beobachtender Haltung. Er beob- achtet seine Umgebung, aber er gehört auch zu uns. Sein linker Fuß ragt über die Plinthe hinaus in den Raum des Betrachters. Auf diese Weise erscheint er gleichermaßen aktiv wie passiv. Entsprechend blickt Rembrandt auch nicht abschätzig, sondern mit auf- richtigem Interesse. Er wird zum Maler des holländi- schen Volkes stilisiert. Mögen die klassizistischen

Künstlerbiographen des 17. und frühen 18. Jahrhun- derts Rembrandt auch ein falsches Kunstideal attes- tiert haben, so stimmen sie doch darin überein, dass er Umgang mit dem «einfachen Volk» pflegte. Selbst wenn dies negativ gemeint war, wird es im 19. Jahr- hundert zum Ausweis seiner Volkstümlichkeit.

Royers Interesse galt dem Beobachter Rembrandt, der im Begriff ist, sich ein Bild zu machen. Er wendet sich dem Platz zu: nah genug am Geschehen, um alles realistisch beurteilen zu können und weit genug ent- fernt, um nicht seine Objektivität zu verlieren. Man mag die Qualität der Skulptur skeptisch beurteilen, konzeptionell weiß sie durchaus zu überzeugen. Gel- ingt es dem Bildhauer doch, die niederländische Tra- dition zu konturieren. Mag Rembrandt auch nie über Leiden und Amsterdam hinausgekommen sein, mögen ihm Hofkünstlertum und diplomatische Tätigkeiten verwehrt geblieben sein, so ist dies kein Nachteil mehr. Denn aus dieser Schwäche macht Royer eine Stärke, wenn er uns einen dem Volk verbundenen Maler vor- stellt. So bezeichnen die Niederlande nicht nur seine Herkunft, sondern auch den Gegenstand und die An- strengung seiner Kunst: Heimat als Bestimmung. Dies ist die eigentliche Botschaft des Rembrandtdenkmals.

Royers Denkmal hält in formaler Hinsicht aber auch ein bestimmtes Legitimationsmuster bereit. Denn für seine in Bleistift ausgeführte Entwurfskizze (Abb. IV.17) nutzt der Bildhauer die um 1646/47 entstandene Vor- zeichnung Rembrandts für seine Radierung des *Jan Six*.³¹ Rembrandt war für das radierte Bildnis des spä- teren Amsterdamer Bürgermeisters um ein elegantes Haltungsmotiv bemüht. In seiner Zeichnung fungiert der vorgestreckte Fuß als Spiel-, der weiter hinten ste- hende als Standbein. Royer orientiert sich für seine Skulptur an diesem Entwurf, obwohl er den Oberkör- per wendet und das Spiel der Hände mit dem Mantel leicht verändert. Mit dieser formalen Übernahme lei- tet der Bildhauer zweierlei. Einerseits legitimiert er die Gegenwart über die Vergangenheit. Andererseits au- thentifiziert er die Form seiner Skulptur. Rembrandts Maßstäblichkeit erscheint hier gleichermaßen histo- risch wie ahistorisch.

Royers Rembrandtskulptur bedient sich also einer historischen Legitimation.³² Er begründet sein skulptiertes Bildnis über die historische Recherche, indem er ein Werk des großen Malers zu einem eigen- en verarbeitet. Der Gegenwart wird Rembrandt als Vorbild empfohlen, dessen Leistung projektiv über

die Moderne hinausragt. Dabei besticht die Skulptur durch ihren bürgerlichen Patriotismus. Rembrandt wird nicht als ein um Distanz bemühter Aristokrat dargestellt, vielmehr blickt er verständnisvoll auf seinen Platz und seine Amsterdamer Bürger.

Dass das Werk seine Wirkung nicht verfehlt hat, bezeugt ein kleinformatiges Gemälde von Jean-Baptiste Tetau Van Elven (Taf. 30), das ein großformatiges Gipsmodell der Skulptur in der Amsterdamer Akademieausstellung des Jahres 1848 zeigt. Wir sehen kunstbeflissene Menschen, die sich aufmerksam den ausgestellten Werken zuwenden. Man erkennt sogar die dargestellten Themen auf den Bildern. Aber offensichtlich geht es in dem Gemälde darum, Rembrandt als Giganten zu überhöhen. Er ragt weit über alle und alles hinaus. Ein Junge im Vordergrund staunt ihn ehrfurchtsvoll an. Bewundernd schaut er nach oben. Die Mutter hat ihre rechte Hand auf seine Schulter gelegt, um zu erklären, wer hier dargestellt sei. Erst der historische Abstand scheint die eigentliche Größe Rembrandts zu offenbaren.

Dem volkstümlichen Rembrandt Royers ist der Eiferer und Revolutionär moderner Kunst hinzuzufügen. Aus romantischer Perspektive steht er für einen um Wahrhaftigkeit bemühten Künstler, der mit sich und seiner Umwelt ringt, um schließlich sogar mit ihr und mit seinen Auftraggebern zu brechen. Auch diese Position soll uns ein Kunstwerk vor Augen führen, das auf den ersten Blick reichlich bildungsbürgerlich daherkommt. Eine nach 1850 entstandene Pendeluhr schmückt als Aufsatz eine Kleinbronze, die uns den sitzenden Rembrandt zeigt (Abb. IV.18). Herrisch blickt uns dieser entgegen, und es ist offensichtlich, dass er über unsere Meinung erhaben ist. Die Gestik ist zum Ausdruck völliger Selbstsicherheit geronnen. Dieser Mann duldet keinen Widerspruch. Er wirkt arrogant und leicht reizbar. Mit 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. So entsteht der Eindruck unerträglicher Anspannung. Das Porträt der Kleinbronze geht auf das gestochene *Selbstbildnis* aus dem Jahre 1639 zurück, das unter allen Selbstporträts als das selbstbewussteste erscheint.³³

Doch der athletische Körper der Kleinbronze lässt sich keinesfalls dem Œuvre des Niederländers entnehmen. Dennoch hat sich der französische Bildhauer

Albert Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887), bei dem bekanntlich Auguste Rodin gearbeitet hat, auf ein Vorbild bezogen. Es ist kein geringeres Kunstwerk als Michelangelos *Moses*, das 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 zum Propheten moderner Kunst, die sich spätestens seit dem 19. Jahrhundert als Abweichung von der vorhergehenden ästhetischen Norm versteht.

Moses und Rembrandt verbindet darüber hinaus, 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 es nicht unwahrscheinlich, dass der Bildhauer Carrier-Belleuse wusste, dass der holländische Maler diesen gerechten Zorn des Propheten selber dargestellt hat. Im Jahre 1659 malte Rembrandt *Moses*, der die Gesetzestafeln zerschmettert.³⁴ Entscheidend ist, dass Kunst keiner Legitimation durch eine Mehrheit bedarf.

Carrier-Belleuse wollte offensichtlich ein Genie darstellen. Klischeehaft tritt es uns entgegen. Wir sollen es an seinem bohrenden Blick erkennen, der durch den Betrachter hindurch schaut. 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 Ideen, die vor dem Hintergrund des Michelangelo-Zitats den Rang von Gesetzen haben.

Man fühlt sich im Gestus an das später entstandene Beethovenendenkmal von Max Klinger erinnert und natürlich an Nietzsches *Zarathustra*, der in die Wüste und auf hohe Berge geschickt wird, um den Menschen Botschaften vom Übermenschen zu senden. Im Gegensatz zum Historismus Royers, der das Vergangene und das Gegenwärtige einträchtig feiert, kann das 19. Jahrhundert vom Künstler durchaus Hiebe verlangen. Nichts weniger als Erlösung aus bildungsbürgerlicher Saturiertheit ist eine an die Kunst gestellte Forderung. Die Künstler-Heroen à la Rembrandt stehen der Gesellschaft gegenüber, mehr noch, sie beginnen sie

zu verachten.³⁵ Rembrandt hat nicht für seine Zeitgenossen gearbeitet, sondern für die gesamte Menschheit. Dass die Skulptur Teil einer Uhr geworden ist, darf uns nicht wundern. Wenn wir es mit einem Genie zu tun haben, haben wir es mit der Ewigkeit zu tun und auch mit dem mechanistischen Weltbild einer Gesellschaftsschicht, die ihre Etablierung vor allem der Industrie verdankt. Rembrandt jedenfalls steht außerhalb der Zeit. Bei soviel Entschlossenheit wird einem heute angst und bange. Dem historisierenden Rembrandtbild Royers steht das genialische Carrier-Belleuses gegenüber, der den Kunst-Propheten inszeniert.

Diesen beiden Entwürfen lässt sich schließlich ein bürgerlicher Rembrandt hinzufügen. Ein im Jahre 1852 entstandenes Gemälde von Nicolaas Pieneman (Taf. 31) zeigt den Maler in seinem Atelier. Er schaut auf eine Radierung und lehnt lässig am Tisch. Für sein Bild nutzt Pieneman den berühmten Stich Rembrandts, der Jan Six darstellt.³⁶ Auffällig ist, dass der Maler das typische Kolorit Rembrandts zu nutzen weiß. Braun und Ocker bestimmen das Bild. Lediglich der rote Samt des Gewandes setzt einen Farbakzent. Der Künstler wirkt patrizierhaft oder doch zumindest großbürgerlich. Auf dem schweren Eichenschrank erkennt man eine Sturmhaube und an der Wand hängt ein Metallschild. Requisiten, die im Zusammenhang des Gemäldes durchaus ein repräsentatives Moment erhalten. Auch der schwere mit Leder beschlagene Stuhl unterstützt den Eindruck eines gewissen Wohlstandes. Überspitzt formuliert wird Rembrandt hier zu einem Museumsbewohner neobarocker Kunst.

Pieneman war offensichtlich daran gelegen, Rembrandt als einen Repräsentanten bürgerlicher Kultur vorzustellen. Ein weiteres Mal handelt es sich um eine vermeintliche Historisierung. In Wirklichkeit projiziert man die eigene Zeit in die Vergangenheit. So wird dem authentischen Motiv das dazugehörige echte Kolorit beigelegt. Besonders originell ist, dass Rembrandt gerade denjenigen Stich anschaut und prüft, der Jan Six darstellt, ein Spaß, der allen Kennern natürlich aufgefallen sein wird. Dabei hat der Künstler Rembrandt etwas Bedächtiges. Er ist weit von dem genialischen Hitzkopf entfernt, den wir soeben kennen gelernt haben. Pieneman wollte nicht nur Rembrandt ein Denkmal setzen, sondern auch der bürgerlichen Kultur des Goldenen Zeitalters.

Das Gemälde wirkt ‚altdeutsch‘ in dem Sinne, wie es Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* geschrieben hat:

*Wenn wir irgendeine partikulare Gemütsstimmung deutsch nennen können, so ist es diese treue, wohlhabige, gemütvollte Bürgerlichkeit, die im Selbstgefühl ohne Stolz, in der Frömmigkeit nicht bloß begeistert und andächtig, sondern im Weltlichen konkretfromm, in ihrem Reichtum schlicht und zufrieden, in Wohnung und Umgebung einfach, zierlich und reinlich bleibt und in durchgängiger Sorgsamkeit und Vergnüglichkeit in allen Zuständen, mit ihrer Selbständigkeit und vordringenden Freiheit sich zugleich, der alten Sitte treu, die altväterliche Tüchtigkeit ungetrübt zu bewahren weiß.*³⁷

Rembrandt ist wohlhabend, ohne zu protzen. Er scheint Hegels Beschreibung aufs Beste zu bestätigen. Aber vergessen wir nicht, auch dies ist eine rückwärts gewandte Projektion. Sie hat nichts mit dem holländischen *Gouden Eeuw* zu tun. In und mit der Kunst Rembrandts darf sich ein saturiertes Bürgertum feiern, dem es darauf ankommt zu zeigen, dass Besitz nicht ohne Kultur und Moral auskommt.

Ohne Zweifel, Rembrandt ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Denkmal geworden, das vor allem als Projektionsfläche nationaler Identitätssehnsüchte herhalten muss – zunächst in Holland, später auch in Deutschland. In der Gegenüberstellung mit dem flämischen ‚Aristokraten‘ Rubens soll er die bürgerlichen Tugenden der nördlichen Niederlande verkörpern. Auffallend an den hier untersuchten Kunstwerken ist in erster Linie deren Biederkeit, die jeglicher Avantgarde-Ambition abhold ist. Noch bevor also Künstler wie Vincent van Gogh in Rembrandt einen Bundesgenossen in Sachen künstlerischer Kompromisslosigkeit entdecken konnten, war Rembrandt vom gutbürgerlichen Lager vereinnahmt worden. Das Bild des unverstandenen Kunstpropheten diente – wie der visionäre Moses-Rembrandt auf der Pendeluhr gezeit hat – bereits um 1850 als dekoratives Ausstattungsstück bürgerlicher Inneneinrichtung. Es dürfte schwer fallen, diese historisierende Kunst, die sich dem Prozess der Modernisierung gegenüberstellt, um die bürgerliche Gegenwart als Vergangenheit zu verklären, anders denn als sentimentale Verkitschung zu bewerten.

Aus dieser stereotypen Prägung des ‚Genies aus dem Volke‘ ergeben sich zwei grundsätzliche Möglichkeiten

der weiteren Aneignung. Die malerische Avantgarde von van Gogh bis Beckmann wird in Rembrandt den provokanten Antiklassizisten und den unerbittlichen Selbsterforscher erblicken, der mit seiner Kunst bis zum Äußersten geht. Auf politischer Ebene wird er hingegen als Patriot und Volksheld in Szene gesetzt, der die Partikularinteressen versöhnt und als Fluchtpunkt nationaler Zukunft erscheint. Und dies eben nicht nur in Holland: Von Julius Langbehn's chauvinistischem Bestseller *Rembrandt als Erzieher* bis zu Hans Steinhoffs Rembrandt-Film von 1942 wird der Maler denn auch mit nonchalanter Geste ins Großdeutsche Reich eingemeindet.³⁸

Abkürzung

SMPK Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

Anmerkungen

- 1 Zuletzt *Mythen der Nationen* 1998.
- 2 Zur Selbststilisierung der Malerei des Goldenen Zeitalters in der niederländischen Kunst des 19. Jahrhunderts vgl. van der Wal 1999, 282–290.
- 3 Kaschuba 1994, 9–20.
- 4 Zur nationalen Ikonographie des *Rijksmuseums* vgl. Becker 1985, 227–326.
- 5 Es versteht sich von selbst, dass die Sekundärliteratur zur *Nachtwache* äußerst umfangreich ist. Den besten Überblick gibt Haverkamp-Begemann 1982. Zur ironischen Ikonographie des Bildes vgl. Müller 1999, 129–156.
- 6 van Os 1996, 315.
- 7 Bauch 1957, 21.
- 8 Bauch 1957, 24–25.
- 9 Eine solide Übersicht geben Boomgaard/Scheller 1991, 106–123.
- 10 Stückelberger 1996, 21–29.
- 11 Um den Grad der Mythisierung ermessen zu können, ist eine genaue Kenntnis von Rembrandts Leben nötig. Dieses schildert mit Blick auf die Quellenlage in knapper Form Dudok van Heel 1991, 50–67. Zu den überlieferten Archivalien siehe außerdem *Urkunden über Rembrandt* 1906.
- 12 Eine gute Übersicht gibt Scheller 1961.
- 13 Vgl. Emmens 1968.
- 14 Baldinucci 1960, 15.
- 15 Zum impliziten methodologischen Problem vgl. Müller 1993, 100–111.
- 16 Vgl. Emmens 1968, 4–27.
- 17 Sandrart 1675–1680, 326–327.
- 18 Rembrandt: *Bildnis des Baldassare Castiglione* (nach Raffael), Federzeichnung, 1639, 163 × 207 mm. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
- 19 Haverkamp-Begemann 1982, II.
- 20 Sandrart 1675–1680, 326.
- 21 Sandrart 1675–1680, 326.
- 22 Zu Fragen der Künstlerbiographie als Gattung und dem Problem der ‚Fiktionalität‘ vgl. Müller 1993, 221–224.
- 23 Baldinucci 1960, 14–15.
- 24 Baldinucci 1960, 14.
- 25 Zur nationalen Selbststilisierung flämischer Kunst im Rahmen der belgischen Staatsgründung vgl. Stroobants 1999, 25–33.
- 26 Vgl. Stroobants 1999, 26.
- 27 Vgl. *Louis Royer* 1994.
- 28 Vgl. hierzu mit weiterführender Literatur Warnke 1965.
- 29 Vgl. Gerson 1961.
- 30 Zur Geschichte des Rembrandtdenkmal's vgl. Couprie 1969, 89–95.
- 31 Rembrandt: *Bildnis Jan Six am Fenster*, Feder in Braun, Pinsel in Braun und Weiss, um 1646, 220 × 177 mm. Amsterdam, Sammlung Six. Nach der Vorzeichnung Royers ist ein in Amsterdam befindliches 46 cm hohes Modell entstanden.
- 32 Vgl. Stückelberger 1996, 18.
- 33 Rembrandt: *Selbstbildnis mit aufgelegtem Arm*, 1639. Radierung, 205 × 164 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
- 34 Rembrandt: *Moses zerschmettert die Gesetzestafeln*, 1659, Öl auf Leinwand, 1685 × 1365 mm. Berlin, SMPK.
- 35 Man denke nur 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 Hinübergehenden. Ich liebe die großen Verachtenden, weil sie die großen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem anderen Ufer», Nietzsche 1999, 17.
- 36 Rembrandt: *Jan Six am Fenster lesend*, 1647, Radierung, 245 × 191 mm. Paris, Bibliothèque Nationale de France.
- 37 Hegel 1994, III, 128.
- 38 Vgl. Müller 2004.