

Petra Welzel

In stiller Andacht und Selbsterkenntnis

Eine kritische Nachlese zur xten Rembrandttagung in Münster

Zu einem Internationalen Symposium als Abschlußprogramm zur Ausstellung »Im Lichte Rembrandts« hatte am 16. und 17. November 1994 das Westfälische Landesmuseum nach Münster eingeladen. Gekommen waren immerhin mehr als 250 KunsthistorikerInnen und interessierte Laien. Doch wer nach der großen Rembrandt-Ausstellungstournee vor zwei Jahren in Berlin, London und Amsterdam Neues aus der Schule der Rembrandtforschung erwartet hatte, der wurde lediglich mit wieder Aufgewärmtem bedient. Die durch die umfangreiche Schau ermöglichte Neusichtung der Werke hat zumindest bei den angereisten Vertretern des Faches Kunstgeschichte keinen innovativen Schub ausgelöst.

Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst, insbesondere im Werk Rembrandts, steckte den inhaltlichen Rahmen der Tagung ab. Wer wie Justus Müller-Hofstede nichts zu Rembrandt und der niederländischen Malerei zu sagen wußte, durfte dann auch über den Flamen Peter Paul Rubens und das Alte Testament sprechen. Auf die Frage, warum er denn einen Vortrag über Rubens auf einem Rembrandt-Symposium halte, wenn es seiner Meinung nach mit dem holländischen Meister ohnehin nichts zu vergleichen gäbe, gab Müller-Hofstede die Antwort: »Das habe ich mich auch gefragt. Aber dann habe ich mir gedacht, dann kann ich nach Münster fahren und mir die Ausstellung nochmal ansehen. Außerdem treffe ich gleich noch ein paar nette Kollegen!«

Eine solche eher freizeitwissenschaftliche Haltung ist natürlich nicht verwerflich, aber Kunsthistoriker sollten sich dann allerdings angesichts solcher Antworten nicht mehr wundern, wenn die wissenschaftliche Notwendigkeit ihres Faches nach wie vor in Frage gestellt wird. Mit einem am Ende doch recht banalen Streit über stilkritische Gesichtspunkte, ob Rembrandt nicht nur Lehrender sondern auch Lernender bei seinen Schülern gewesen sei, sind heute in den historischen Wissenschaften wohl kaum noch gewinnbringende und relevante Erkenntnisse zu erzielen.

Die eigentlichen Fragen, die der angekündigte Themenschwerpunkt nahelegte, welche Bedeutung nämlich das Alte Testament in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts besaß, welche Rolle die Religion in der Gesellschaft überhaupt noch spielte, wurden nicht gestellt. Lediglich die Beiträge von Erik Forssmann über die Darstellung von Gewalt in Rembrandts Werken sowie von Thomas Carstensen über jüdische Einflüsse auf seine Kunst wiesen zumindest darauf hin, daß die Bilder schon zu ihrer Zeit auch andere Dimensionen, jenseits aller Religion besaßen.

Forssmann vertrat die These, daß die Darstellung von Gewalt in der niederländischen Gesellschaft genauso auf Akzeptanz gestoßen sei, wie heutzutage ein Film wie »Natural Born Killers« seine Fangemeinde gefunden habe. Seiner Meinung nach habe im 17. Jahrhundert kein anderer Künstler als Rembrandt in seinem Umkreis so sehr das Thema der Gewalt verbildlicht. Darstellungen ziviler, politischer oder reli-

giös motivierter sowie menschlicher Gewalt hätten Rembrandts Werk ständig begleitet. So sieht Forssmann denn auch in den »Susanna«-Bildern nicht in erster Linie die biblische Erzählung dargestellt, sondern die versuchte Vergewaltigung, Nötigung und Erpressung thematisiert; Delikte, die zu Rembrandts Zeiten noch mit dem Tod bestraft wurden. Die »Blendung Simsons« ist für Forssmann eine Spiegelbild unberechenbarer menschlicher Gewalt. Das Bild erschrecke heute in Anbetracht alltäglicher Gewaltbilder kaum noch, doch in seiner Drastik habe es im 17. Jahrhundert in den Niederlanden die Darstellungen von Gewalt »salonfähig« gemacht. Simson habe Gewalt ausgeübt und sie zuletzt selbst erlitten, so daß die Täter vom Opfer nicht zu unterscheiden gewesen wären. Forssmann zog daraus das Fazit, daß Rembrandt zwar nicht mit Gewalt sympathisiert habe, aber ganz bestimmt mit der menschlichen Schwäche, zur Gewalt zu neigen. So begrüßenswert Forssmanns andere Betrachtungsweise auch sein mochte, es fehlten ihr stichhaltige Beweise, die eine solche Rezeption bestätigen würden. Bei all der geballten Gewalt, die der BetrachterIn aus der »Blendung Simsons« entgegenschlägt, bleibt doch die Frage nach der Bedeutung der eigentlichen biblischen Geschichte offen.

Carstensen's Vortrag machte zumindest, was Rembrandts religiösen Eifer betrifft, klar, daß es sich bei all seinen von vielen Kunsthistorikern gestrickten Verbindungen zum jüdischen Glauben eher um Hirngespinnste denn Tatsachen handelt. Tatsächlich lasse sich nur seine Bekanntschaft, bestenfalls Freundschaft mit dem Rabbiner, Schriftsteller und Buchdrucker Menasseh ben Israel nachweisen. Insbesondere in Rembrandts »Faustradierung« sah Carstensen eine tiefere und entscheidendere Verbindung seitens Rembrandts zum Amsterdamer Judentum als in einer Auseinandersetzung mit der Religion der Juden. Rembrandts Radierung ist für Carstensen ein Dokument des Umbruchs der Erkenntnistheorien seiner Zeit, über deren Entstehung und Entwicklung Rembrandt sein Wissen wahrscheinlich durch Menasseh ben Israels wissenschaftlich-emprische, mystische und magische Überlegungen erworben habe. War Rembrandt also ein Intellektueller seiner Zeit? Und welchen Sinn hätten dann seine religiösen Historienbilder?

Müller-Hofstedes Rubens-Vortrag hätte immerhin die Richtung für eine Diskussion über diesen Sinn der Bilder weisen können. Sehr eindringlich konnte er an Rubens Werk aufzeigen, daß seine heroischen Gestalten in starren Pathosformeln verhaften blieben und letztendlich nur noch, wie das Bild an sich selbst, den Zweck der Repräsentation – nicht zuletzt der ihrer Auftraggeber – erfüllten. Daß trotzdem der ganze Sinn der biblischen Historien in der Hauptfigur oder in den Hauptakteuren kulminierte, sie somit den BetrachterInnen als Reflexionsobjekte dienten, ist sicher nicht der richtige, daraus zu ziehende Schluß. Erst recht nicht, wenn man sich die zusätzlichen Personen und Attribute in den Bildern wegdenken muß (so von Müller-Hofstede gefordert); schließlich hat noch kein Maler etwas dargestellt, damit man es dann bei der Betrachtung außer acht ließe.

Erst Rembrandt ließ wichtige Versatzstücke biblischer Erzählungen außer acht, indem er seine Bilder wie z.B. die »Bathseba« im Louvre oder »Isaak und Rebecca« im Amsterdamer Rijksmuseum ikonographisch derart reduzierte, daß ihre inhaltliche Lesbarkeit nicht mehr eindeutig war. In der Rembrandtforschung wird gemeinhin die Interpretation der Bildinhalte als alttestamentliche Historien nicht angezweifelt. Jedoch haben gerade diese Bilder unter anderem ikonographisch betrachtet auch ebenso profane Vorbilder. Ganz abgesehen von dem aktuellen Hinter-

grund der Pariser »Bathseba«, der mit dem Modell und der Lebensgefährtin Rembrandts, Hendrickje Stoffels, und dem gemeinsamen unehelichen Kind zusammenhängt – letzteres macht auch einen wesentlichen Teilaspekt der Bathsebageschichte aus –, kann man Rembrandts Gemälde z.B. mit lasziven Kupferstichen aus dem Hause der Carracci in Verbindung bringen, die man getrost als frühneuzeitliche Pornografie bezeichnen darf.

Im Falle des vorbildlichen Ehepaares »Isaak und Rebecca« könnten Rembrandt genauso gut Darstellungen von »Ungleichen Paaren« angeregt haben. Dabei handelt es sich um Bilder, in denen sich eine junge Frau dafür bezahlen läßt, daß sie ein alter häßlicher Mann umarmen und ihr an die Brust greifen darf. Dadurch, daß Rembrandt seine Bildsprache bis zur Mehrdeutigkeit minimiert hat, haben seine Bilder auch diese und andere Dimensionen. Man muß sich deshalb fragen, ob nach der Reformation und der Gegenreformation im 16. Jahrhundert die biblischen Historien nicht schon ihre Bedeutung als Sinnbilder religiöser Selbsterkenntnis verloren haben.

Volker Manuths Vortrag über die Rezeption der Kunst Albrecht Dürers bei Rembrandt eröffnete eine weitere andere Sichtweise auf sein Schaffen. An prägnanten Beispielen wies Manuth nach, wie Dürers Werk sich entscheidend auf Kompositionen Rembrandts ausgewirkt hat. Zudem wurde deutlich, daß sich Rembrandt an der lobenden Biografie Albrecht Dürers in Carel van Manders »Schilderbuch«, eine der frühen niederländischen kunsttheoretischen Schriften, orientiert hat. Sie legt durchaus nahe, daß sie den Anstoß für Rembrandts unerschöpfliche Produktion von Selbstporträts gab, da van Mander die Fülle und Berühmtheit der Dürerschen Selbstbildnisse außerordentlich hervorhob.

Daß Rembrandt sich hiermit bewußt in eine nordalpine Künstlertradition stellte, ist aber etwas zu weit gegriffen. Rembrandt fand ebenso in van Manders Bericht über den italienischen Maler Tizian hinsichtlich seiner Malweise und ihrer Berühmtheit ein nachzuahmendes Vorbild. Manuth begründete seine These mit den für ihn auffälligen Parallelen zwischen Dürers Prado-Selbstbildnis und Rembrandts Londoner Rollenporträt, in dem er sich als Raffaels Castiglione darstellte. Raffaels Porträt des italienischen Edelmannes wurde dem Symposiumspublikum nicht gezeigt. Es hätte zu offensichtlich klar gemacht, daß die Zusammenhänge mit Rembrandts Londoner Selbstporträt hier wesentlich evidentere sind.

Raffaels Bild hatte seinerzeit für großes Aufsehen auf dem Amsterdamer Kunstmarkt gesorgt, war allerdings für den leidenschaftlichen Kunstsammler Rembrandt und viele andere unerschwinglich. Da Rollenporträts im 17. Jahrhundert in den Niederlanden sehr beliebt waren, schlug Rembrandt zwei Fliegen mit einer Klappe. Indem er sich als Raffaels Castiglione malte, forcierte er seine eigene Vermarktung, geschlüpft in ein Bild, das äußerst beliebt und gefragt war.

Rembrandt war sicherlich nicht nur ein »homo oeconomicus«, bestimmt aber – wenn auch bibelfest – kein religiöser Dogmatiker, der Bilder für die stille Andacht und Selbsterkenntnis schuf. Seine Werke sind oft nicht eindeutig, sondern vielfach lesbar. Sich den angebotenen Lesarten zu stellen, wurde in Münster wieder einmal verpaßt. Querschläger in der Forschung wie Svetlana Alpers, Mieke Bal und Gary Schwartz, die wenigstens für brisanten Zündstoff in der Diskussion gesorgt hätten, waren nicht vertreten. »Überfluß und schöner Schein« nannte Simon Schama seine Studie zur Kultur der Niederlande im 17. Jahrhundert. All dies ließe sich auch in Rembrandts und in den Bildern seiner Zeitgenossen finden. Erklärungsbedarf dies-

bezüglich wird man aber wohl auch von der nächsten Rembrandttagung nicht erwarten dürfen; zu wünschen wäre es.