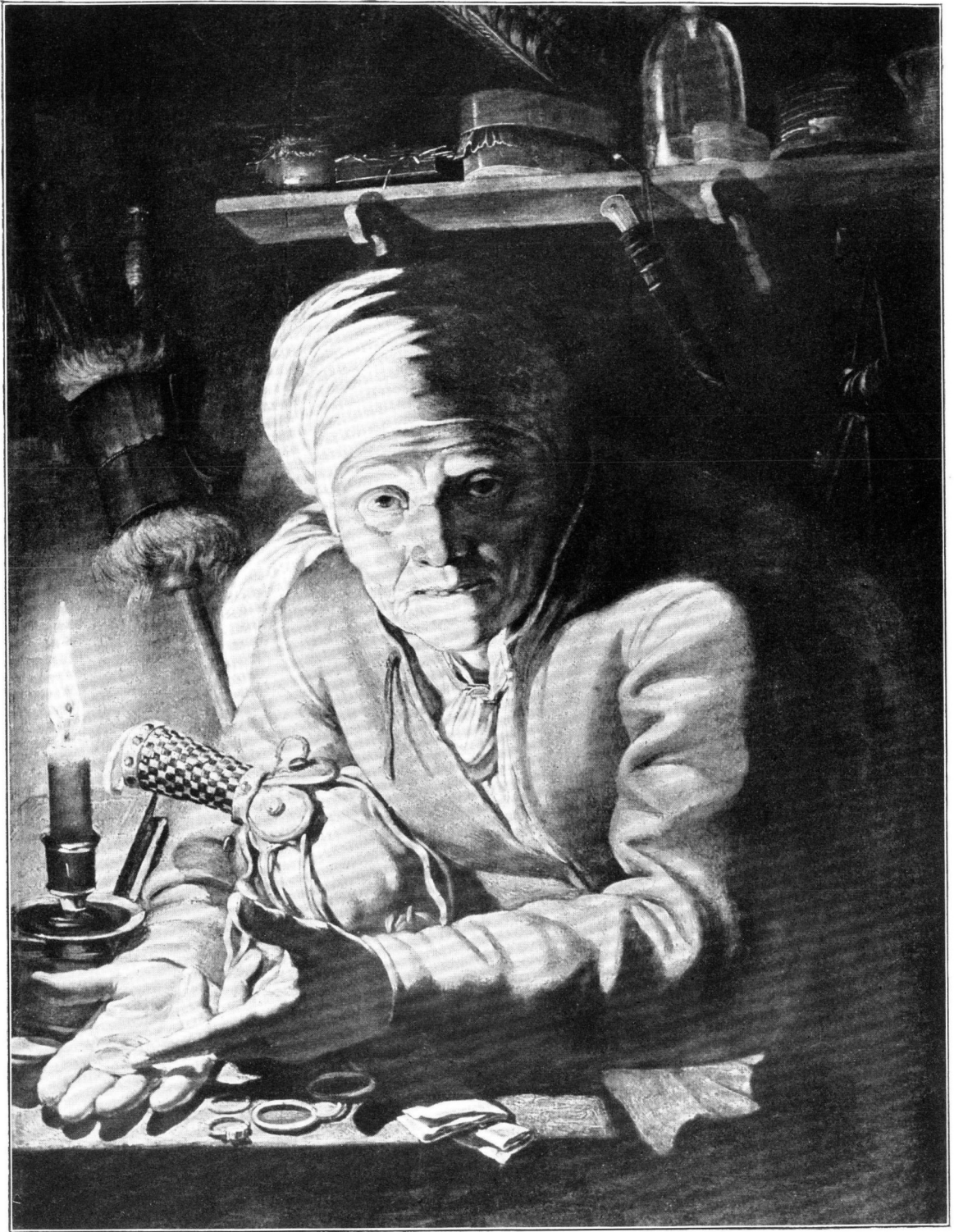




I. HONTHORST, „Die Alte.”



REMBRANDT UND HONTHORST

VON
MOMME NISSEN.
(München).



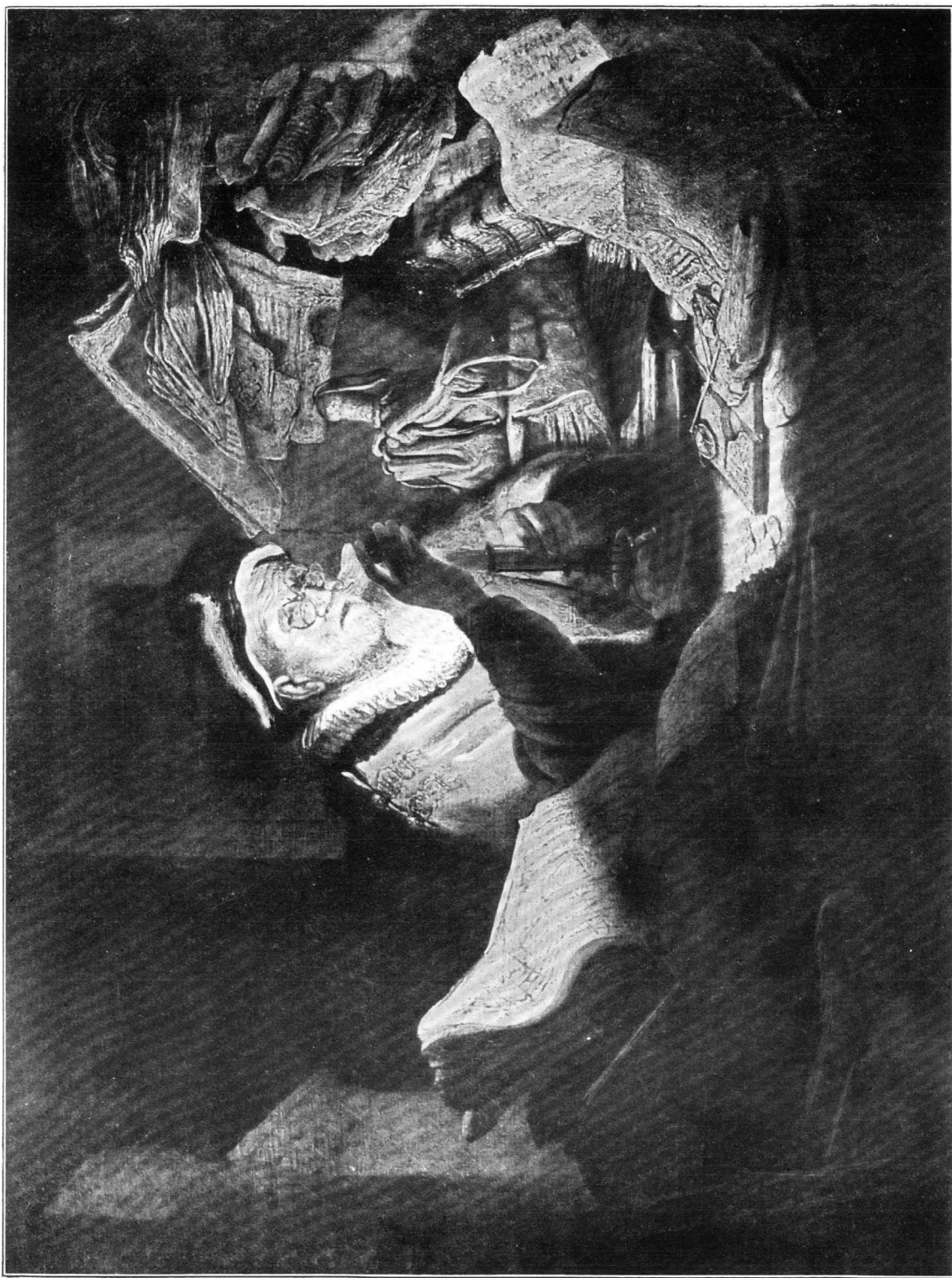
URCH die unermüdliche Rembrandtforschung unserer Tage ist viel Geheimnisvolles entschleiert und wir sind schrittweise unterrichtet worden, dass der holländische Grossmeister die Werke der Zeitgenossen weit mehr studirt und benutzt hat, als man bei der ganz originalen Erscheinungsform seiner Bilder vermuten konnte. Wir haben verfolgt, was er MANTEGNA und LIONARDO, was er TIZIAN und RUBENS, was er RAFAEL und DÜRER, was er ELSHEIMER und HEEMSKERK, was er selbst der Antike und dem Orient entnahm. Wir wissen, dass der wunderbare Charme seiner Schatten zu CARAVAGGIOS gebrochenem Helldunkel in naher Beziehung steht — *wie* und durch *wen* er aber den Einfluss dieses römischen Neuerers am stärksten erfahren hat, das ist noch ungenügend untersucht. Man muss hier, wie es in ähnlichen Fragen mit Erfolg geschah, ganz bestimmte Gemälde ins Auge fassen; REMBRANDTS Entlehnungen sind durchweg sehr konkreter Natur. Uns scheint nun, dass in diesem Zusammenhang die Werke des GERRIT VAN HONTHORST, den man allzu stiefmütterlich behandelt hat, entschiedener heranzuziehen wären. Man verzeichnet ihn überall als hervorragenden „Typ“ der „Italianisten“ Hollands, vergisst aber leicht, dass

Oud-Holland, 1914.

er auch eine markante Persönlichkeit von hervorragender Schaffenskraft, ein Mensch mit ganz bestimmten Charakterzügen gewesen ist.

VOSMAER erwähnt, man habe früher seinen Einfluss auf REMBRANDT angenommen, während er selbst ihn ohne Begründung ablehnt. BODE, der in seinen „Studien“ von 1883 den Einfluss von HONTHORST auf FRANS HALS heranzieht — welcher ebenfalls näherer Untersuchung wert ist —, verweist bei einer Besprechung von REMBRANDTS Jugendbildern auf eine Verwandtschaft darin mit Bildern des Utrechter Meisters, und VALENTINER hat neuerdings in resumirenden Sätzen die Bedeutung der Honthorstschen Richtung für REMBRANDT betont. Im Uebrigen liegt so wenig Greifbares zu dieser Frage vor, dass wir zu ihrer näheren Betrachtung einladen möchten.

HONTHORST ist nicht ohne eigene Schuld etwas in Miskredit gekommen. Er hat als Hofmaler Jahrzehnte lang Bildnisse von Fürstlichkeiten gefertigt, die zwar repräsentativ sind und zum Teil trotz ihrer „stijve gladdicheyt“ (HOOGSTRATEN) sehr gute Qualitäten aufweisen, die aber nach den mutigen Werken seiner jüngeren Jahre recht enttäuschen und einen völligen Gegensatz zu REMBRANDTS Entwicklung zeigen. Ferner hat er frivole Szenen gemalt, deren übler Geist von dem treuerhizigen Ernst, von der reinen Bürgersitte der besten alten Holländer so unendlich absticht, dass sie in Galerien nicht selten mit Recht an die Decke oder auf den Speicher verbannt sind. Auch in Genrebildern ist er zuzeiten ausdruckslos, kann aber nicht dafür verantwortlich gemacht werden, wenn mindere Bilder seines Bruders und Anderer auf seinen Namen getauft, während seine besten Arbeiten so sehr versprengt und versteckt sind, dass man heute nur noch mit Mühe seine positiven Seiten gewahr wird. Er ist doch nicht umsonst von gleichzeitigen Künstlern bis zu RUBENS hinauf so hoch geschätzt, von den Italienern so sehr gewürdigt worden als der berufene „Maler der Nacht.“ Sein Selbstbildnis von 1655 mit dem vornehm gearteten Kopf und der aristokratischen Hand überzeugt uns, dass dieser Künstler, der höherem Stande entstammte, in den höchsten Verkehrskreisen lebte, von der bürgerlichen Malerschlar seines Landes weit ab stand und aus seiner eigenen Sphäre heraus beurteilt sein will. Die Erzählung, dass er dem Maler LINSCHOTEN auf dessen Schelten „er könne ja keinen tüchtigen Strich mehr machen“, Goldstücke aus seiner Tasche entgegenhielt, ist allerdings sehr charakteristisch für seine Hofmalerperiode (wo er unter Anderem sechzehn Bildnisse des grossen Kurfürsten in einem Jahre lieferte), aber man sollte nicht den ganzen Mann nach dieser einmaligen Parade beurteilen, wozu man durch ihre Drastik leicht verführt wird.



II. REMBRANDT, „Der Geldwechsler.“



IV. REMBRANDT, "Blinding Simsons."



III. HONTHORST, „Der Zahnbrecher.“

Unbestritten liegt die Seele und zugleich die volle Entfaltung der holländischen Malerei im *volkstümlichen* Geist; REMBRANDT wirkte trotz seiner umfassenden gelehrten Studien „ungebildet“, weil er im Herzen immer als einfacher Bürgersmann fühlte und schuf. Wir alle haben uns wieder und wieder in *diese* ungeschminkte Gefühlswelt mit liebevollster Teilnahme versenkt, — ein Seitenblick auf HONTHORST: er erscheint uns kalt, nüchtern, leer. Wir hatten gegen ihn mit seinem Mangel an Intimität eine Art Vorurteil.

Worauf beruht nun eigentlich seine künstlerische, seine kunsthistorische Bedeutung? Zweifellos auf den guten Werken seiner Frühzeit, die man an der energischen Lichtkomposition, der starken blonden Koloristik, der festen männlichen Zeichnung, den unverblümt hingetzten Charakteren bald erkennen lernt. Er ist sehr abwechslungsreich in den Vorwürfen, weiss seine Modelle ungewöhnlich lebendig für biblische, mythologische und genrehafte Bilder jeglicher Art zu stellen. „Zijn stijl is krachtig en vol effect en zijn penseel stout“, wie IMMERZEEL sagt. Er hat bei CARAVAGGIO nicht nur studirt, sondern dessen Art selbständig weitergestaltet, hat die Maestria seines Lehrers im Aufbau und Ausdruck lebensgroßer Gruppen auf Nederlands Boden verpflanzt und in originaler Art die „grande geste“ Roms auch in Utrecht beibehalten. Er komponirt beispiellos sicher, das ist wohl sein Hauptvorzug, sowohl mit der Form wie mit den Schatten. Der heftige Lichtfall giebt seinen Bildern Körper, durchschneidet die Fläche klar und eckig, verleiht den kühnen Bewegungen merkwürdige Kraft und formirt das lebendigste Gegeneinander seiner Akteure und ihrer Aktionen. Er spielt gleichsam mit den schärfsten Kontrasten, schreckt vor keinem noch so schwierigen Mienenspiel zurück. Seine Farbe ist leider öfter, nicht immer, banal, doch im Effekt klug abgewogen zum Lichtspiel, dabei unmittelbarer als die der einseitig „braunen und schwarzen“ Italiener seiner Epoche. Der Stil HONTHORSTS im „Fröhlichen Spielmann“ des Rijksmuseums, in seinen Dresdener Bildern u. a. ist flächig, fest, dekorativ; ihm fehlt das Schmelzvolle, innerlich Mürbe, das uns die Holländer lieb macht, aber dafür ist er auch nie weichlich oder dünnlich vertrieben und oft stupend in der Stärke von Helle und Tiefe. Wenn SANDRART sagt, HONTHORST habe in seinem „Christus vor Pilatus“, den er zu Rom malte, „der Kerzen und Lichter Schein alles in wahrer Natürlichkeit dem Leben dermassen ähnlich beleuchtet, dass niemals die Kunst höher gestiegen“, so ist dies eine augenfällige Ueberschätzung naturalistischer Werte, aber eine gesunde Bravour nach dieser Seite hin erhält doch auch ihren realen Kunstwert, wenn sie derart gebündelt ist wie hier. Als dieser jungberühmte, durch und durch *geschulte* Maler um 1620 nach dem Norden heimkehrte und nun effektvolle Bilder nur so aus dem Aermel schüttelte, da setzte er, wenn auch in etwas akademischer Art, eine klar entwickelte Kunstform in Hollands Kultur hinein.

Ein Bild von HONTHORST, der „Zigeuner“ der Sammlung des Baron von NNARY in Ungarn, das vor Jahren aus künstlerischen Gründen in mein Atelier gelangte, brachte mich, in Verbindung mit langjährigen Rembrandtstudien, zuerst auf die vorliegende Darlegung und ich stelle die nachfolgende Vergleichung von drei Bildern REMBRANDTS mit dreien von HONTHORST auf, nicht als Abschluss einer Untersuchung, sondern zu ihrer Anbahnung.

Da hängt im Berliner Museum das erste datierte Bild REMBRANDTS, der Vater als „*Geldwechsler*“ von 1623, das wie eine feine Vignette seines ganzen Schaffens anmutet. Ihm stellen wir HONTHORSTS alte Frau mit den Goldstücken aus der Dresdener Galerie zur Seite — ohne zu wissen, ob von seinen Kerzenbildern gerade dieses für uns das bezeichnendste Stück ist. Das Halten des Lichtes mit einer, das Verdecken durch die andere Hand fehlt hier, während dies Motiv des Goldwägers sonst oft bei ihm vorkommt (man vergleiche den „Zahnbrecher“).

Aber jenes Bild hat eine Reihe von Zügen, in denen es gleichsam als Modell für REMBRANDTS Erstlingswerk erscheint. Wir sehen den ähnlichen Aufbau mit der vorgebeugten Halbfigur, sehen beiderseits einen fest charakterisierten Kopf mit geöffneten Lippen in scharfes Licht gesetzt, um ihn herum ein reiches Stillleben mannigfaltig abgestuft bis ins Dunkel hinein, sehen gleiche Requisiten (Goldstücke, Geldbeutel, Brille, Papiere). Dies alles bedeutet indessen weniger, als die Aehnlichkeit in der *technischen* Wiedergabe der Beleuchtung, in der Führung des Pinselstrichs. Beide Gemälde haben etwas von einem bemalten Bildhauerwerk, eine damals nicht häufige stumpfe Realistik von gesunder Nüchternheit. Die Lichtpartien sind hier wie dort fest und trocken durchgemalt, fast durchgeknetet. Sowohl in der etwas zu roten Fleischfarbe, als auch in der blonden Helle und den grauen Mitteltönen entspricht sich die Malerei. Selbstverständlich, möchte man sagen, fügt REMBRANDT ganz eigene Reize hinzu, fühlt und sieht zarter, wandelt schon hier das Haubenstockartige des etwas hypnotisch wirkenden Honthorstbildes durch nuancenreiche organische Vibration in's Seelische, in's Zauberische um. Aber für den *Stil* dieses seines Bildes kommen wir, obwohl gar keine Berichte über Beziehungen des jungen Leideners zu Utrecht bekannt sind, mit BODE auf HONTHORST. Er hat ihn nicht imitiert, aber vielleicht ihm einige Mittel abgelauscht, um eigene Natureindrücke zu einer konzentrischen Bildwirkung zusammenzufassen.

Ob dies Analogon aus REMBRANDTS Leidener Zeit mit HONTHORSTS schlaferhaften Kerzenbildern nun allein stehen mag, oder ob die von LASTMAN und anderen ihm nahestehenden Künstlern abweichende kühle, fast harte Malart der seiner ersten Bilder auf ein weiteres Studium des damals modernen Utrechters zurückzuführen



V. HONTHORST. „Fröhlicher Spielmann.“



VI. HONTHORST, „Der Zigeuner.“

ist, das vermögen wir nicht zu entscheiden. In den bald nachfolgenden „grünen“ Jugendwerken wandelt er ja auf ganz anderen Wegen. Nur blieb er sein Lebelang dabei, Bilder aus Helle und Finsternis zu bauen, dem „Licht“ in jeder Gestalt den Vorrang unter allen malerischen Mitteln zuzuerteilen — und wer von seinen malenden Landsleuten war hierin zielbewusster, geschulter, bahnbrechender als gerade HONTHORST? Indem dieser eine feste Brücke von der Schattenkunst Roms zur Schilderkunst Hollands hinüberschlug, hat er der dort schon bestehenden Kleinmalerei des Lichts den Zug in's Mächtige, Lebensgrosse, oft Ueberlebensgrosse gegeben, hat vorarbeitende Prosa geboten für den genialsten Poeten des Lichtes.

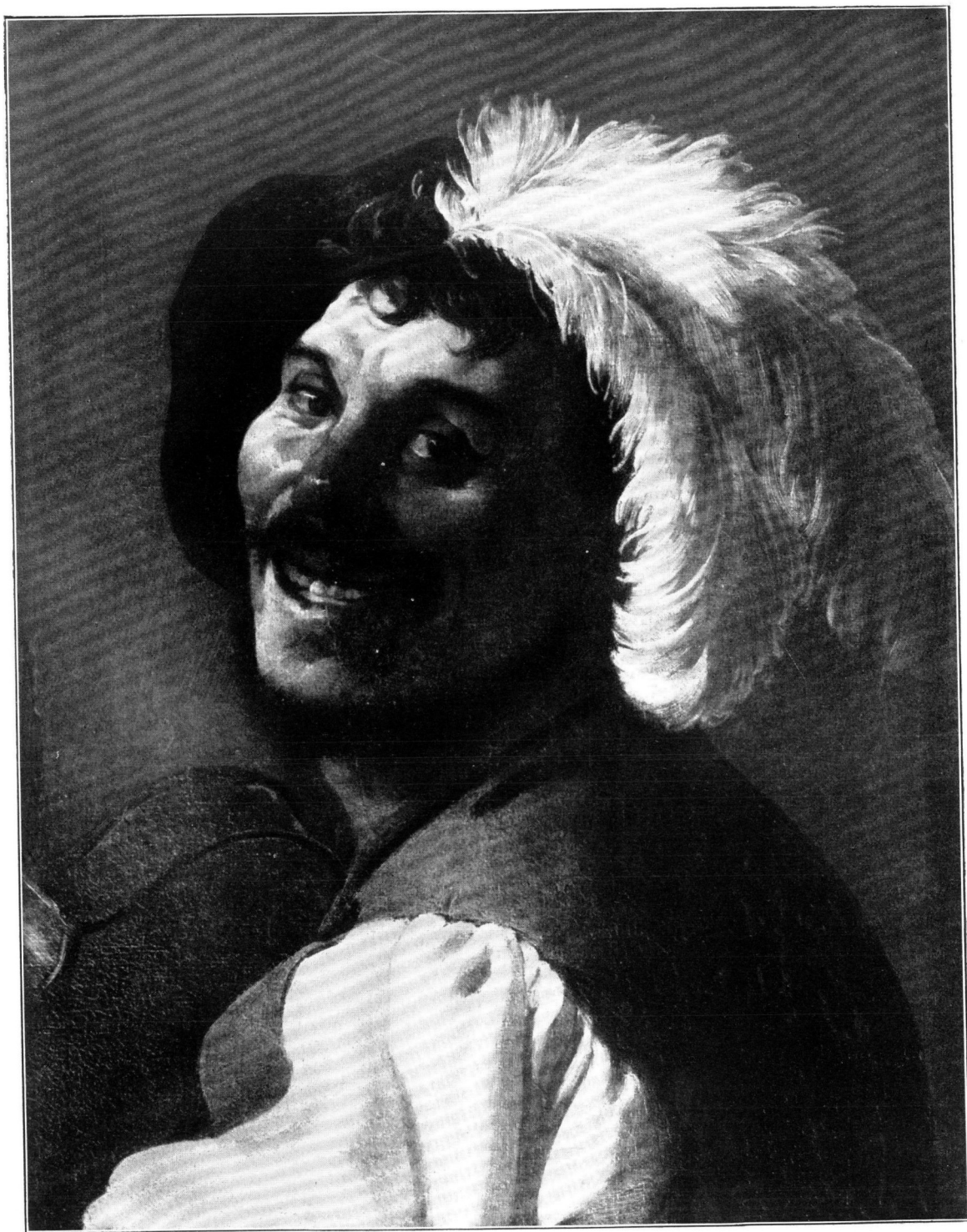
Etwa ein Jahrzehnt nach dem Geldwechslerbild, als REMBRANDT in Amsterdam nach langer Portraitalerei, jener Fastenzeit seines Schaffens, den Aufschwung zur höchsten Reife nahm, da treten uns wiederum merkwürdige Bezüge zu HONTHORST entgegen. „Die Richtung, die ihm selbst wie seinen Zeitgenossen damals am höchsten stand, die einheitliche Darstellung eines Moments grösster innerer Erregung und äusserer Bewegung“ (BODE) findet in der „*Blendung Simsons*“ den extremsten Ausdruck. Nun vergleiche man einmal dies Werk mit dem „Zahnbrecher“, von HONTHORST, der weit früher entstand. Leider hängt die grosse Leinwand in der Dresdener Galerie über einer Tür. Man sieht aber doch, wie wirksam Aufbau und Anlage ist. Die Farben leuchten; zu den etwas verhaltenen rötlichen, bräunlichen, gelblichen und grauwarmen Tönen kontrastirt gut das blaue Gewand des Jünglings mit der Kerze. Die Lichtführung ist sehr abgewogen, der Vortrag von meisterlicher Breite, flächiger als der von REMBRANDT, natürlich auch schulmässiger. Die Form ist ganz beherrscht, Köpfe und Hände sind gleich gut gemalt; der schmerzverzerrte Ausdruck des Gequälten ist sehr gut wiedergegeben. Man denkt unwillkürlich, REMBRANDT könnte für seinen Gebundenen das gleiche Modell benutzt haben. Es liegen aber 14 Jahre dazwischen. Bei Beiden ist ein spannendes Drama im kritischen Augenblick vom schärfsten Lichtglanz bestrahlt; hier wie dort sind sechs Personen um das Opfer gestellt. Hier fährt der Arzt in den Mund, dort stösst der Dolch in das Auge — hier die kleine, dort die grosse Vergewaltigung eines wuchtigen Körpers, der bei beiden den gleichen struppigen Bart über der Brust zeigt. HONTHORST hat den Schrecken noch etwas gemildert durch feine Züge in den Umstehenden, durch einen Anflug von Humor — bei REMBRANDT dagegen das unversöhnte grelle Vorstellen des Entsetzlichen, eine Apotheose der Gewalt. Man sagte ganz richtig von ihm, dass er sich bei solchen Darstellungen nicht in seinem rechten Fahrwasser bewegte. VETH findet in diesem Werk viel vom „Spektakelstück“, im Berliner Simson des Meisters etwas vom „Kirmesathleten“. Zieht man die Möglichkeit in Betracht, dass REMBRANDT mit dem erfolgreichsten Kunstgenossen in seiner Nähe

konkurrieren, ihn übertrumpfen wollte, so wird die etwas theatrale Richtung dieser Periode mit einem Mal verständlicher. Nach dem Brief an HUYGENS im Januar 1639 hat er diesem so gut wie sicher das riesige Simsonbild zur Ausschmückung seines neuen Hauses *geschenkt*. Der einflussreiche Mäzen hatte gleichzeitig HONTHORST beschäftigt; die übergrosse Freigebigkeit REMBRANDTS fände ihre bisher mangelnde Motivierung, wenn er damit HUYGENS und dessen Herrn, dem Statthalter, zeigen wollte, was ihr Günstling könne, das vermöge er auch und noch mehr. Dass ihm daran lag, in *den* Qualitäten zu excelliren, die HONTHORSTS Ruhm ausmachten, zeigt die bekannte Wendung in dem gleichen Brief, wo er seinen beiden tiefempfundenen religiösen Bildern nur das Eine nachrühmt, dass „daer di meeste ende di natureelste beweechgelijckheyt in geopserveert is.“

Früher hatte HUYGENS den jungen REMBRANDT und LIEVENS ermahnt, sie sollten in Italien studiren, „um die Kunst auf ihren Gipfel zu bringen“; so wie damals die beiden „selbstzufriedenen“ Maler ihm erwiderten, so ähnlich antwortet REMBRANDTS Blendungsbild auf HONTHORSTS Zahnbrecher: ich studire Italien ausserhalb Italiens, gehe dadurch aber auf der eigenen Bahn nur um so entschiedener vor. Der Pietà MANTEGNAS mit dem verkürzten Leichnam CHRISTI entnahm REMBRANDT die Situation zur Anatomie des Doctors DEYMANN, hier also zu einem naturalistischen Vorgang, der ihn gefesselt hielt, niedersteigend — umgekehrt ward aus dem Zahnkranken des Italianisten HONTHORST durch seine Phantasie eine biblische Grösse, die schon lange in seinem Geiste stand. So holte er, sich ein wenig anlehnend, und doch mit unglaublicher Freiheit, seinen Simson heraus, grässlich und grossartig.

NEUMANN meint, dass die Lebhaftigkeit des Gebärdenspiels in dem REMBRANDT der dreissiger Jahre aus der italienischen Vortragsweise stamme, dass die Neigung zum Prächtigen wie auch zum Ordinären in der Zeit lag; jawohl — und in HONTHORST'S Bildern finden solche Züge den typischen Ausdruck. Er konnte ausstaffiren. Der Zahnarzt seines Bildes von 1622 ist augenscheinlich nach dem gleichen Manne gemalt wie sein Spielmann im Rijksmuseum, welcher mit 1623 datirt ist. Betrachtet man dessen kluge, überplastische Malerei, das kühne Herausragen des Arms mit dem Glas, die sprechende Lebendigkeit des lachenden Angesichts, so möchte man ihm doch seinen Platz etwas abseits von der grösseren Ursprünglichkeit, Verve und Genialität von FRANS HALS nicht nehmen. Die kompositionelle Haltung ist prachtvoll, ein echt aristokratischer Zug im Ganzen unverkennbar; schade, dass die Farbe trotz ihrer schönen Blondheit etwas zu bunt ist. Viel einfacher im Einsatz wie im Kolorit ist sein überlebensgrosser „Zigeuner“ ¹⁾ der unseres Wissens hier zum ersten Mal wiedergegeben wird. In diesem 1624

1) Von kunstgelehrter Seite wurde mit Recht die Aehnlichkeit dieses Werkes mit Terbruggen hervorgehoben; die kritische Untersuchung der Signatur bestätigte die Urheberschaft von Honthorst.



VII. HONTHORST, „Der Zigeuner (Kopf).“



VIII. REMBRANDT, „Kopf vom Doppelbildnis in Dresden.“

signirten Bilde wirkt er ganz römisch, streng und knapp in der fast gemeisselten Form. Wir stellen den Kopf dieses Werkes zum Vergleich neben den jauchzenden Kopf REMBRANDTS von dem *Doppelbildnis* in Dresden. Die Wendung bei sitzender Stellung ganz die gleiche, Backen, Zähne, Bart und Augen so ähnlich gestellt, als wenn der Eine dem Anderen nachlacht; dazu dunkler weicher Hut und prächtige weisse Feder im höchsten Kontrast, dort senkrecht, hier wagerecht aneinander gelagert. Bei Beiden ein mächtiger bauschiger Aermel vor uns hingebreitet, den HONTHORST fest und gross schnitt, den REMBRANDT weich und rund malte. Was sein Meisterpinsel vermochte, sieht man selten besser, als im Nebeneinander dieser zwei lachenden Köpfe, die anatomisch so ähnlich, maltechnisch so unähnlich sind. Das ist wie herbe Knospe und vollentfaltete Blüte. Dort sicheres Können, hier quellendes Schaffen, das fast übermütig den Vorgänger wieder benutzt, um ihn wieder zu überbieten. Dennoch sind auch im HONTHORST, so will uns scheinen, *bleibende* Vorzüge; er hat diesen Geiger der Puszta im Freskostil alla prima hingeschrieben ohne zu ändern, wohingegen das Dresdener Gemälde nach Bode viele Korrekturen aufweist. Ein wenig „Zigeuner“ ist hier auch REMBRANDT geblieben, das lag ihm in jenen Jahren. Wie wohltuend hat er aber das rechte Auge beschattet, um des Backenknochens Starrheit zu brechen; wie fein hat er das Grinsen gemieden, den inneren Frohmut herausgeschält. 12 Jahre liegen zwischen den beiden Werken; welch phänomenaler Aufschwung zum Malerischen und Seelenvollen hin war in dieser Zeit erfolgt — durch REMBRANDT.

Eine Reihe von malerischen Einzelmotiven variirt er unermüdlich, benutzt dafür Natur und Kunst mit *gleicher* Virtuosität. Dem immer wieder sich selbst Malenden war viel um eine einnehmende Haltung zu tun. Es ist bemerkenswert, dass in der Verwandtschaft mit HONTHORSTS Zigeuner, in der Wendung der Gestalt und dem Arrangement des reichbekleideten Armes schon das gleiche Problem auftritt, das er viel später in Anlehnung an Rafael und Tizian zum vollendeten Ausdruck brachte. Der schöne Aermel hats ihm angetan. Und dann das Lachen. Vergleicht man, wie dieses bei CARAVAGGIO auftritt (Bild in Karlsruhe), wie häufig bei HONTHORST, wie REMBRANDT stets von neuem, ja schmerzenerweckend bis ins Greisenalter, zu diesem Seelen- und Muskelspiel in seinen eigenen Zügen zurückkehrt, so finden wir auch hier bei der Betrachtung bestimmter Bilder manche Aufklärung für die Art der Stilentwicklung und der Stilumänderung unter den alten Meistern, die sich gegenseitig genau auf den Pinsel sahen.

Dem Genius was dem Genius, doch auch dem Talente was dem Talente gebührt. HONTHORST hat in seinem Schema der Bildkonstruktion folgende Werte: er lehrt die Fläche kompositionell ganz rücksichtslos zu durchschneiden, er vertieft sie

durch frappantes Helldunkel, er fasst lebensgrosse Gestalten in lebendigster Bewegtheit zu festen Gruppen zusammen, ohne doch über der ausladenden Rhytmik je das Gleichgewicht im Bild zu verlieren (das selbst HALS nicht immer wahrte), er macht ein drastisches Mienenspiel zum Beherrscher des Bildes. Er hat nicht nur Probleme aufgestellt, sondern in seinen reifsten Werken Stilgrundsätze verkörpert, die in Holland neu waren. Der geistig geschliffene Weltmann, der römische Kirchen und nordische Paläste würdig auszustatten verstand, gab den blutvolleren Volksmännern gleichsam *Bildmodelle* an die Hand, von denen sie allerlei absehen konnten, nämlich durch welche Faktoren man ins räumlich Grosse, in's Bannende, Wirkungsvolle gelangte. Was sie an *ihm* gewahrten, das verstärkte sicherlich auch den künstlerischen Halt der genialen Autodidakten REMBRANDT und HALS; das konnten sie mit impulsiver Kraft durchtränken. Sie haben diese Kunstepoche stilistisch aber auch auf ihren Endpunkt gebracht, wie die grossen Individualisten allemal tun. Ueber sie hinaus versagte die Steigerung; Herzenswärme und Naturfrische waren durch sie vollkommen verkörpert worden.

Heute gilt ein Künstler als gerichtet, wenn man ihm offensichtliche Entlehnungen nachweist; man meint, das vertrage sich weder mit der Ehre noch mit der Originalität eines Malers. Ein kurzsichtiger Standpunkt, der den wahren Fortschritt hindert, der eine eitle Originalität an die Stelle der echten setzt. Die grössten Meister Griechenlands, Italiens und der Niederlande scheuten sich garnicht, von Vorgängern die Auffassung und Formulirung und einzelne Typen zu übernehmen, sie gaben diesen nur eine neue, in *ihrer* Art durchgearbeitete Fassung. Darin liegt der Kern der Frage: es kommt alles darauf an, *wie* ein Künstler den anderen verwertet. Schafft er, in irgend einer Hinsicht auf eines Anderen Schultern stehend, etwas Reiferes als dieser, so bewährt er doppelt den Meister. Die Blüte einer Periode entwickelte sich immer nur durch klares, stufenweises Fortschreiten der Jüngeren durch Hülfe der Aelteren — durch ein Bejahen nicht durch ein Verneinen der Vorgängerschaft, wie es leider heute in Kunst und Ethik vielfach Gebrauch geworden ist.

