

Jacob van Utrecht may have already been there then. The man's portrait, dated 1523 (list No. 11) will represent Johann VIII Grimholt, who preceded Bockholt as Bishop of Lübeck († 1523). With regard to the "Pseudo Petrarca portrait" (list No. 12), the writer advances arguments to show that it is the work of the Lübeck painter, Hans Kemmer, whose monogram it bears. The altar-piece of the Holy Trinity, in the Maria Church, at Lübeck (list No. 22) is, in the writer's opinion, entirely the work of Jacob van Utrecht, as is manifest from its style, the Utrecht Cathedral on one of the wings, and the fact that Pope Gregory the Great is represented on it with the features of Pope Adriaan VI, from Utrecht (1522—1523).

Some further works, which have been attributed to this painter are described, in particular the triptych of the Crucifixion, in the Jacobi Church, at Lübeck.

Conclusions as to this painter's having worked in the North Netherlands shortly after 1530 would appear to be unfounded.

Finally the writer adds an Annunciation to the oeuvre of this master.

Rembrandt's „Faust” bij Goethe

door J. H. SCHOLTE.

Een uiterlijke relatie is gegeven in het feit, dat de uit Italië teruggekeerde dichter aan den schilder en graveur Johann Heinrich Lips opdroeg, voor de eerste publicatie van zijn „Faust” een titelgravure naar Rembrandt's ets te maken. Goethe kende den kunstenaar sinds zijn eerste reis naar Zwitserland, toen deze als jongeling voor Lavater's „Physiognomische Fragmente” teekeningen maakte. Twaalf jaar later in Italië kwamen zij opnieuw samen. De dichter kon hem vertellen, dat hij bezig was, van zijn werken een volledige uitgave te maken: de bekende uitgever Georg Joachim Göschen zou in acht deeltjes zijn „Schriften” in het licht geven. De „Werther”, de „Götz”, de „Iphigenie”, de „Stella” en de „Egmont” waren al verschenen of voor de pers gereed, de deeltjes met den „Tasso”, de gedichten en den „Faust”, waarvan het manuscript slechts ten deele als „Ein Fragment” zou worden gepubliceerd, waren in voorbereiding. Op Goethe's verzoek maakte Lips voor den „Egmont” naar een tekening van Angelika Kauffmann een gravure en nam op zich, ook voor de verdere deeltjes nog enkele prentjes te maken. Maar de kunstenaar schoot niet erg op. „Von den andern Kupfern zu Ihren Werken”, schreef hij op 21 Maart 1789 aan den dichter, „habe ich noch nichts angefangen, weil Sie mir keine Zeit darzu bestimmten, sondern es meiner Gelegenheit nach und nach zu machen überlieszen. Ich werde aber jetzt zwischen meiner übrigen Arbeit davon anfangen, damit Sie nicht zu lange darauf warten müssen.”

Deze toezegging van den kunstenaar moet juist op het „Faustfragment” betrekking hebben, want dit zou het deeltje worden, waarvan de dichter zich het verschaffen van de titelgravure had voorbehouden: „Für das Kupfer zum siebenten Band”, had hij al een half jaar te voren aan Göschen geschreven,

„sorge ich auch, ingleichen für die Vignette.“ Vermoedelijk was Lips van Goethe's bedoelingen met zijn „Faust“ en de daarvoor bestemde titelgravure goed op de hoogte, in tal van gesprekken kan dit het onderwerp geweest zijn, te eerder omdat de publicatie van het „Fragment“ op verschillende punten een wijziging van den „Urfaust“ beteekende. In den tuin van „Borghese“ had Goethe, zooals wij uit zijn „Italienische Reise“ weten, een tooneel voor het werk geschreven. Het is de „Hexenküche“. De dichter was met het resultaat nogal in zijn schik. „Wenn ich das Papier räuchere“, lezen wij onder 1 Maart 1788, „so dächt' ich, sollte sie mir niemand aus den alten herausfinden.“ Men ziet het, de dichter had den onmiddellijken samenhang met zijn werk verloren; hij moest archaïseerend te werk gaan om den toon te vinden. Men moet dus voorzichtig zijn, als men in „einem hochgewölbten engen gothischen Zimmer“ de studeerkamer van Rembrandt's geleerde meent te herkennen. Het is even goed mogelijk, dat de weergave van de ets als titelgravure behoort tot de kunstmiddelen, om van het nieuwe standpunt uit, de oude sfeer te suggereeren.

Dit is allerminst vervalsching, want de dichter keerde met deze keuze van titelgravure tot zijn oude bewondering terug. Van huis uit schijnt Goethe voor de Nederlandsche schilderkunst ontvankelijk te zijn geweest. Men heeft terecht op den invloed van de schilders, die in het huis van zijn vader in dienst van den Graaf Thoranc werkten, gewezen. Een andere factor, tot dusver nog niet tot zijn recht gekomen, kan in de sfeer van oud-Frankfortschen patricischen smaak liggen, die in zijn jeugd in de kringen van zijn vader en grootvader Textor heerschte. „Beinahe alle reicher ausgestatteten Privatbauten der Frankfurter Altstadt“, zegt Lübbecke, „wie die Häuser zur Goldenen Waage, zum Groszen Speicher, zum Heydentanz, zum Salzhaus, zum Rebstock, verdanken dem Luxusbedürfnis der Niederländer ihren uns heute bezaubernden Reichtum an Stein- und Schnitzwerk, geschmiedeten Fenstergittern, reich stuckierten Decken, festlichen Möbeln und lieblichen Dachgärten“¹⁾. Dit „Altfränkische“ behoort zonder twijfel tot de soliede bestanddeelen van zijn huiselijke vorming, bestand tegen het mode-vernis, dat Leipziger rococo er gedurende enkele jaren aan zou verleen. Van belang werd dan de invloed van Adam Friedrich Oeser en van de Dresdener „Galerie“. Wat hij thans leerde zien, versterkte de tradities van zijn jeugd. Als men in het achtste boek van „Dichtung und Wahrheit“ naleest, wat van zijn verblijf te Dresden in zijn herinnering voortleefde, dan is het een nieuw gevoel voor de waarde van het eenvoudige leven, zooals een Ostade het schilderde, een Hans Sachs het beschreef, een Götz von Berlichingen het beleefde. In het oeuvre van Goethe vóór zijn reis naar Italië leeft een realisme, waarvan zijn bewondering voor onze zeventiende-eeuwsche schilderkunst

¹⁾ Fried Lübbecke „Frankfurt am Main, Berühmte Kunststätten 84“, Leipzig 1939, bl. 161.

een belangrijk element vormt. „Der Künstler mag die Werkstatt eines Schusters betreten oder einen Stall”, zegt de dichter in een kunsthistorische beschouwing uit den tijd, toen zijn „Faust” voor de eerste maal in handschrift een zeker geheel vormde, dat als „Urfaust” wordt aangeduid¹⁾, „er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet”. Het beste voorbeeld daarvoor is hem Rembrandt’s „Aanbidding der Herders”: „Er versetzt uns in einen dunkeln Stall; Not hat die Gebälerin getrieben, das Kind an der Brust, mit dem Vieh das Lager zu teilen; sie sind beide bis an Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckt; es ist alles düster, auszer einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen dasitzt und Marien einige Gebete vorzulesen scheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein. Der vorderste, der mit einer Stalllaterne vorangeht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an diesem Platze die Frage deutlicher auszudrücken: ist hier der neugeborne König der Juden?”

Voor den geestelijken achtergrond van den „Urfaust” is deze belijdenis van Rembrandt’s grootheid van ingrijpende beteekenis. Hoe gaarne zouden wij echter ook weten, wat Goethe in Rembrandt’s „Faust” gezien heeft, wanneer en onder welke omstandigheden hij de ets heeft leeren kennen en in hoeverre er invloed aan mag worden toegeschreven op conceptie en uitwerking van den „Urfaust”. Hier ligt evenwel een onoplosbaar raadsel, mysterie in dubbelen zin, daar wij ook niet weten, wat wij in de ets hebben te zien. Waarschijnlijk geen „Faust”, wat Goethe er stellig wel in zag.

Beide problemen hangen zoo innig samen, dat elke nieuwe vondst ten opzichte van de interpretatie van de ets voor de Goethe-philologie van belang is, dat evenwel omgekeerd ook elke stap, die onze kennis van Goethe ten aanzien van dit punt doet, voor de kunsthistorische beschouwing van Rembrandt’s ets van waarde kan zijn. Een drietal mededeelingen in het „Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” mogen daarom aanleiding zijn, ook te dezer plaatse eenige oogenblikken bij het dubbele mysterie stil te staan²⁾.

¹⁾ „Nach Falconet und über Falconet” („Aus Goethes Brieftasche” (1775)). De „Urfaust” is het manuscript, dat in 1775 den dichter naar Weimar vergezeld, dat niet bewaard bleef, maar waarvan een afschrift door Luise von Göchhausen in 1887 door Erich Schmidt ontdekt en uitgegeven werd. Het „Faustfragment” verscheen in 1790, gelijktijdig als deel VII der „Schriften” en afzonderlijk.

²⁾ I. Martin Bojanowski, „Das Anagramm in Rembrandts Faust”, Vj. f. Lw. u. Gg. XVI, 527 vlgg.

II. E. Kieser, „Zur Deutung von Rembrandts Faust”, Vj. f. Lw. u. Gg. XVIII, 112 vlgg.

III. M. Bojanowski, „Der Spiegel in Rembrandts Faustradierung”, Vj. f. Lw. u. Gg. XVIII, 467 vlgg.

Tusschen II en III ligt een opstel van schrijver dezes in de „Nieuwe Rotterdamsche Courant” van 24 Maart 1940, Ochtendblad C, waarop het tweede artikel van Bojanowski betrekking heeft en waarvan de inhoud, voorzoover in verband van het onderwerp noodig, hier wordt gerefereerd.

Verder zij naar de dissertatie van Dr. B. H. van ’t Hooft verwezen: „Das Holländische Volksbuch vom Doktor Faust”, ’s-Gravenhage 1926, blz. 116 vlgg., waar ook de oudere literatuur ter zake wordt vermeld. Van dit tijdschrift komen met name de jaargangen 1921 en 1923;24 in aanmerking.



AFB. 1. ETS VAN REMBRANDT OMSTREEKS 1651.
 NAAR HET ORIGINEEL UIT HET RIJKSMUSEUM TE AMSTERDAM.

Bojanowski gaat uit van het I. N. R. I. in den binnensten toovercirkel en leest, eveneens beginnende bij den benedensector, den tweeden als A. D. A. M. ✧ T. E. ✧ D. A. G. E. R. A. M. ✧, staande voor ADAM TE ADGERAM, dus: MENSCH, IK ZAL U ER TOE BRENGEN. Begonnen bij den benedensector, geeft de buitencirkel: A.M.R.T.E.T.

✧ A. L. G. A. R. ✧
 A.L.G.A.S.T.N.A. ✧ ✧ ✧.
 Dit is blijkbaar een anagram, het kan worden gelezen: TANGAS LARGA, LATET AMOR en geïnterpreteerd als: HET VEELVULDIGE MOOGT GE AANRAKEN, DE LIEFDE BLIJFT VERBORGEN. Maar dan is het noodig, aan de letters in den buitensten cirkel een O toe te voegen. Deze O vindt de schrijver in het ovaal, rechts van de toovercirkels: „Aus dem geheimnisvollen Dunkel unter dem Lichtkreis

treten zwei Hände hervor, die einem Wesen anzugehören scheinen, das hinter dem Lichte verborgen ist; die eine weist auf den heiligen Kreis neben der Schrift, den die andere hält: der Kreis ist nicht ein Zauberspiegel, sondern der fehlende Buchstabe O." Dit heeft bovendien zin, als men aanneemt, dat de opvallend groote O, waarop de aandacht wordt gevestigd, correspondeert met de overtalrijke A's in de toovercirkels (tienmaal A, viermaal R en T, driemaal E, G en M, tweemaal D, I, L en N, eenmaal S). Behalve de in de uit letters samengevoegde woorden heeft de verschijning dus ook nog een graphische beteekenis, liggende in A en O, ALPHA en OMEGA, BEGIN en EINDE,

TIJD en EEUWIGHEID. Deze interpretatie, volkomen strookende met de symboliek van den Barok, geeft aan de prent een diepe, religieuze beteekenis, die zich ongeveer zou laten omschrijven: geen polyhistorisch weten, hoe omvangrijk het zij, voert tot God; daarvoor is bezinning noodig op de eeuwigheid, alle ALPHA'S leiden tot de eene OMEGA, deze is het, die als O het geheim van AMOR, van de goddelijke liefde, ontsluit: Mensch, ik zal u daartoe brengen!

Kieser sluit zich bij Bojanowski's interpretatie van het anagram aan en neemt de gelukkige vondst, in het ovaal de ontbrekende O van AMOR, de afsluitende OMEGA, pendant van de vele A's, te zien, over. Maar voor hem beteekent het ovaal nog meer: „Bojanowski lehnt es ab, darin einen Zauberspiegel zu sehen, das ist es auch nicht, sondern ein ganz gewöhnlicher Spiegel; die linke

Hand des Geistes hält ihn am Griff fest, und was sich für Faust darin spiegelt, kann nichts anderes sein als der hinter ihm auf einem Bord liegende Totenkopf." Het ovaal beteekent dus volgens hem niet alleen de verborgenheid der goddelijke liefde en het uitzicht op de eeuwigheid, maar ook op den dood. De O van DOOD, meent schrijver, speelt daarbij misschien ook een rol, althans de O van MORS, vooral, waar MORS en AMOR in drie van de vier letters overeenstemmen. „Nur im Anblick des Todes", zegt Kieser, „um den Preis des Todes löst sich dem Menschen das ewige Rätsel; damit bekommt der Bildsinn eine weitere Erstreckung und eine neue Dimension: Faust — der Name erscheint nun auch im modernen Sinn berechtigt — wird forschen und grübeln bis ans Ende, aber seine Lebensdeutung wird dann auch den Tod mit umfassen". De schrijver zoekt zijn opvatting te steunen, door te wijzen op verwantschap met Rembrandt's schilderijen te Stockholm: „Geleerde in een kloostervertek" (1631) en te Parijs: „Geleerde in een vertrek met wenteltrap" (1633), alsmede op die met de donkere ets van Hieronymus. Overal van die donkere vertrekken,



AFB. 2. TEEKENING VAN GOETHE: VERSCHÖPFUNG VAN DEN „ERDEGEIST". NAAR HET ORIGINEEL IN HET GOETHE-MUSEUM TE WEIMAR.

die als van zelf de gedachten op den dood richten. Het doodshoofd in den spiegel is daarvoor een oud motief, bovendien is de spiegel zelf al symbool van de ijdelheid der ijdelheden. In de „IJdelheid” van Hans Baldung te Weenen verschijnt achter de vrouw, die voor den spiegel haar haar staat te kammen, in het spiegelbeeld de dood, die ongezien achter haar staat. Wanneer het sprookje laat vragen: „Spiegeltje, spiegeltje aan den wand, wie is de schoonste in 't gansche land?”, duidt deze vraag op den samenhang tusschen spiegel en dood. De schrijver meent evenwel in de ets nog een derde betrekking tot de vanitas-traditie te zien en vergelijkt haar daarvoor met een schilderij van Jan Steen te Kopenhagen, waar een gierigaard een goudstuk tegen het licht houdt, alvorens het op de weegschaal te leggen, zonder te zien, dat achter de glas-in-loodruiten van het gesloten venster de dood naar binnen staat te kijken: „Die Szene hat eine grosze Ähnlichkeit mit Rembrandts Faust, namentlich, wenn man sich entschlieszt die im Freien dicht am Fenster erscheinende Form als Gestalt des Todes anzusprechen”. Daarmee beproeft de schrijver dus een verklaring van de schaduw rechts, die door anderen voor een boom wordt gehouden. Kieser acht het waarschijnlijk, dat Rembrandt de dood door het venster naar binnen wilde laten zien, daarvan echter afgezien heeft, toen hij den „spiegeldood” er voor in de plaats stelde, zonder zijn eerste voornemen te effaceeren. Steun voor deze opvatting meent hij te vinden in de iets later ontstane ets van de Heilige Familie van omstreeks 1654, waarop Jozef op ongeveer gelijke wijze achter het venster staat en die ook nog op andere wijze met onze ets samenhangt: „Die Doppeldeutigkeit der ovalen Fenstermitte, sachlich als Bleifassung, symbolisch als Nimbus, scheint unmittelbar aus dem Oval im Faust herübergenommen zu sein”.

Zonder Bojanowski in al deze details te volgen, heeft dit opstel in verband met zijn anagrammatische interpretatie aan schrijver dezes aanleiding gegeven t.a.p. een hypothese te wagen, hoe Rembrandt tot die grondgedachte van zijn ets zou kunnen zijn gekomen. Zij zou kunnen liggen in het vanouds beroemde dertiende hoofdstuk van den Eersten Brief aan de Korinthiërs: „Al ware het dat . . . ik al de verborgenheden wist . . . en ik had de liefde niet, zoo ware ik niets . . . Ons weten is stukwerk . . . maar wanneer het volkomene komen zal, dan zal het stukwerk ophouden . . . wij zien nu door een spiegel in een donker woord, maar dan van aangezicht tot aangezicht”.

In zijn tweede opstel „Der Spiegel in Rembrandts Faustradierung” sluit Bojanowski zich bij deze veronderstelling aan: „Dieser Hinweis ist mehr als eine Phantasie über den Gegenstand. Wir haben in dem berühmten Paulus-kapitel wahrscheinlich die Keimzelle zu der Idee des Künstlers zu sehen. . . . Rätsel und Spiegel bilden, wie in der Paulusstelle, eine Einheit, insofern das grosze Lichtoval des Spiegels als Textergänzung zu dem Rätsel

zu gelten hat". Het spiegelbeeld meent Bojanowski evenwel anders te moeten zien dan Kieser; niet het doodshoofd, maar het anagram wordt teruggekaatst: „Auf guten Drucken der Rembrandtschen Platte sieht man am unteren Rande des Spiegels, von Licht überstrahlt, Buchstaben angedeutet, die der Rundform des Spiegels folgen; auf sie weist der deutende Finger der einen der beiden Hände hin, die den Spiegel halten, und die zu der Gestalt hinter der Lichterscheinung gehören. Damit scheint es gegeben, dasz sich für den Betrachtenden nichts anderes spiegeln soll als das Anagramm. An der Stelle, wohin der Finger weist, begänne dann das entscheidende Wort Amor".

Wat het ovaal betreft, schijnt er een betrouwbaar resultaat verkregen: het is een spiegel en bovendien interpretatorisch een O. Ten opzichte van het weerspiegelde en van de schaduw achter het venster is het laatste woord stellig nog niet gesproken. Wie bereid is, de door schrijver in het geding gebrachte bijbelplaats als commentaar te laten gelden, zal geneigd zijn met Bojanowski te zeggen: „Indem er das Rätsel lösen hilft, ist der Spiegel Erkenntnisymbol und nicht Symbol der Vanitas". De relatie met de Faustfiguur wordt dan evenwel onhoudbaar. Zocht Kieser de nieuwe interpretatie nog bij de Faustgedachte aan te passen, door hem gerechtvaardigd te achten voor den „Faust", zooals deze zich tegen het einde der achttiende eeuw bij Goethe uit den „Urfaust" en het „Faustfragment" ontwikkelde, Bojanowski trekt uit het bijbelsche motief voor de ets: „Videmus per speculum in aenigmate" de onafwijsbare conclusie: „Man sollte aufhören, die Radierung Rembrandts mit dem willkürlich dazugekommenen Namen „Faust" zu benennen: er ist irreführend und versperrt jeden Zugang zu den Tiefen des Kunstwerks".

Het is niet waarschijnlijk, dat Goethe zooveel achter Rembrandt's ets gezocht heeft en zijn anti-Paulinische geesteshouding maakt het vrijwel ondenkbaar, dat hij aan een betrekking van de ets met den brief aan de Korinthiërs ook maar gedacht zou hebben. Door de aan de ets klevende benaming zal hij overeenstemming hebben gezien of wellicht ook hebben geschapen tusschen den ouden geleerde, die te midden van zijn studiemateriaal zijn oogen aandachtig opheft naar het venster om de tooverteekens te beschouwen, en den held van zijn „Urfaust", die aan tooverteekens de beschouwing knoopt:

Jetzt erst erkenn' ich was der Weise spricht:
„Die Geister Welt ist nicht verschlossen
„Dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt
„Auf bade Schüler unverdrossen
„Die irrdsche Brust im Morgenroth."

En toen hij na lange aarzeling, min of meer genoopt door de uitgave van zijn „Schriften", besloten had, zijn drama als fragment aan de open-

baarheid over te geven, zal de gedachte, zijn werk te sieren met den verheven ernst van Rembrandt's ets, hem tot steun en verheugenis zijn geweest. Te innig mogen wij ons evenwel de betrekking, die de dichter tusschen zijn Faust en de ets van Rembrandt zag, wederom niet voorstellen; anders zou hij niet aan Lips hebben toegestaan of gesuggereerd, den geleerde een baard te geven. Nog een andere conclusie laat zich uit deze verandering afleiden. Doordat de dichter in den loop der jaren en vooral door de snelle ontwikkeling, die hij op zijn Italiaansche reis doormaakte, den onmiddellijken samenhang met zijn gedicht verloren had en er objectiever tegenover stond, was hem de gedachte gekomen, zijn held in de „Hexenküche" een verjongingskuur te laten ondergaan. Hem leek de Faust van de studeerkamertooneelen te oud voor de energie, die Gretchen in hem ontvonkt. De „Hexenküche" maakte hem jong. Om de verjongingskuur te motiveeren, maakte Lips hem oud. Vandaar de baard.

Is in dit opzicht de betrekking tusschen het „Faustfragment" en Rembrandt's ets eenigszins teleurstellend, er bestaat een aanwijzing, dat de ouder geworden Goethe, toen hij van de eenzijdige bewondering der klassieken bekomen was en opnieuw ontvankelijkheid voor de Nederlandsche schilderkunst had gekregen, een bijzondere verhouding tusschen zijn levenswerk en Rembrandt intuïtief was blijven voelen. Jaren waren ondertusschen voorbijgegaan. Een nieuwe ontwikkelingsgolf had den dichter gegrepen, geestdrift voor het humaniteitsideaal, die ook den „Wilhelm Meister" op hooger plan zou plaatsen. Opnieuw vond hij den weg tot zijn „Faust", zij het ook met moeite en met gewijzigde bedoelingen. De „Zueignung" is daarvan het accent, de weddende Mephistopheles de uitwerking. Zoowel in den „Prolog im Himmel" als in het met bloed geschreven verdrag komt de nieuwe geest tot uiting. Zoo verscheen enkele jaren na den dood van Schiller het Eerste Deel met de bedoeling, het thans niet lang fragment te laten blijven.

Weldra werd nu ook aan opvoering gedacht. Zonder steun van muzikale zijde leek dat niet gewenscht. De dichter wendde zich tot zijn muzikalen vriend Zelter, maar deze zag er geen kans toe. Enkele jaren later bleek, dat een andere begaafde dilettant, de te Berlijn levende en met het hof geliëerde edelman Anton Heinrich Radziwill, muziek gecomponeerd had. Goethe was sterk geïnteresseerd en zei volledige medewerking toe. Toch zou het nog jaren duren, voor te Berlijn de eerste opvoering tot stand kwam. Zij vond met medewerking van het Berlijnsche hoftheater, fragmentarisch en in besloten kring, plaats in Mei 1819. Goethe's zoon August woonde met zijn vrouw haar bij. Een jaar later werd zij voor het volledige Eerste Deel herhaald. Tusschen beide opvoeringen ligt een brief van den intendant Graaf Brühl, in wiens handen Prins Radziwill de leiding gelegd had, met een vraag om inlichting: „Sie werden erfahren haben, dasz der Fürst den Gedanken gehabt hat, die Erscheinung des Erdgeistes durch Phantasmagorie zu bewirken,

und dasz er den Erdgeist unter Ihren Gesichtszügen hat darstellen lassen. Inwiefern diese Idee gut oder nicht gut ist, wage ich nicht zu entscheiden. Der Zweck war aber in sofern verfehlt, dasz die ganze Erscheinung nichts Schreckliches, sondern eher etwas Erfreuliches hatte, und gleichwohl Faust zu sagen hat: *Schreckliches Gesicht*. Bei der Wiederholung wünschte ich wohl der Sache etwas näher zu rücken und bitte Sie daher inständig, mich nur mit wenigen Worten wissen zu lassen, wie Sie sich die Erscheinung des Erdgeistes denken. Um Ihnen eine anschauliche Idee von der kleinen Bühne selbst zu geben, auf welcher die Vorstellung stattfindet, lege ich Ihnen hier die Zeichnung der Decoration bei. Es sind gar keine Coulissen gemacht worden, sondern das Theater ist durch fünf mehr oder weniger breite oder schmale Wände abgeschlossen und gleichfalls mit einem verschlossenen Plafond versehen, so dasz also das Ganze vollkommen einem Zimmer ähnlich ist. Durch das hintere Fenster, welches transparent gemalt ist, zeigt sich nicht allein der vorgeschriebene Mondschein, sondern auch die Erscheinung des Erdgeistes, von dem man nur den kolossalen Kopf sah, welcher eine Höhe von vier Fusz einnahm. Mit Ungeduld sehe ich Ihrer gütigen Entscheidung entgegen, um die Erscheinung mehr in Ihrem Sinne darstellen zu können."

Goethe's antwoord op dit hoofdschrijven is eveneens een meesterstuk van diplomatie. Wat den dichter, naar het schijnt, het sterkst heeft getroffen, volgt quasi-nonchalant aan het slot: „Übrigens darf ich mich in diesem Sinne sehr geschmeichelt fühlen, dasz man mir bei so guter Gelegenheit, in so ansehnlicher, schöner Gesellschaft diese wichtige Rolle vorläufig übertragen wollen". Wat de gelaatstrekken van den dichter provisorisch hadden moeten uitdrukken, zou, meent hij, het best weergegeven worden in den geest van den Zeus van Ortricoli: „Als wir uns hier auch einmal vornahmen, dieses Stück anzugreifen und vorzubereiten, war mein Gedanke gleichfalls nur, einen kolossalen Kopf und Brusttheil transparent vorzustellen, und ich dachte, dabei die bekannte Büste Jupiters zu Grunde zu legen, da die Worte: *schreckliches Gesicht* auf die Empfindung des Schauenden, der von einer solchen Erscheinung allerdings erschrecken kann, eben sowohl als auf die Gestalt selbst bezogen werden konnten; auch überhaupt hier nichts Fratzenhaftes und Widerliches erscheinen dürfte. Wie man etwa durch flammenartiges Haar und Bart sich dem modernen gespensterhaften Begriff einiger Massen zu nähern hätte, darüber waren wir selbst uns noch nicht einig; einem klugen Künstler gelingt vielleicht eine, der Sache recht gemäze, Erfindung".

Voor ons is daarbij niet het belangrijkste, wat de door Radziwill aangezochte kunstenaar Zimmermann blijkens de in 1834 uitgegeven lithographieënreeks uit Goethe's suggestie gemaakt heeft, maar de schets, die de dichter zelf in dien tijd, waarin de gedachte aan een opvoering actueel werd, ontwierp. Men vindt haar in het bovenstaande op bladzijde 79.

Zij voert ons naar Rembrandt terug. In den aanhef van Goethe's brief van 2 Juni 1819, die vriendelijke woorden bevat naar aanleiding van het schriftelijke verslag, dat August von Goethe van de door hem bijgewoonde opvoering gegeven had, volgt de passus: „Nun zu Ihrer Anfrage mit Zurücksendung der Zeichnung. Diese Darstellung des Erdgeistes stimmt im Ganzen mit meiner Absicht überein. *Dasz er durch's Fenster hereinsieht, ist gespensterhaft genug. Rembrandt hat diesen Gedanken auf einem radierten Blatte sehr schön benutzt*”. Welke ets de dichter hier in herinnering heeft, weten wij niet. Feitelijk komen alleen die twee in aanmerking, die Kieser in zijn opstel in hetzelfde verband noemt: de Heilige Familie van omstreeks 1654 en de geleerde met de toovercirkels van omstreeks 1651. Voor Kieser zou de keuze, als hij op deze woorden van Goethe commentaar had te leveren, vermoedelijk niet twijfelachtig zijn: immers hij herkent in de schaduw op de ets van 1651 het rudiment van den dood voor het venster; „mit Bestimmtheit”, zegt hij, „ist dies nicht möglich, man ahnt nur gesenkten Kopf und Kopftuch, noch viel weniger aber ist irgend eine andere Dingform darin zu erkennen”. Dit is stellig alles „gespensterhaft genug”.

Voor de Goethe-philologie is het probleem van ingrijpende beteekenis. Is het inderdaad dezelfde ets, die hem in Italië inspireerde voor de titelgravure van het „Faustfragment” en die hem thans dertig jaar later helpt de voorstelling van den „Erdgeist” te realiseeren, dan moet de betrekking tusschen zijn levenswerk en Rembrandt's ets zoo innig zijn, dat de uiterlijke samenhang in de titelprint van Lips bij de door den dichter gevoelde ideeënverwantschap in waarde verre achterstaat. Dit vast te kunnen stellen, is een nieuw blad, gehecht aan den onverwelkbaren lauwerkrans voor onzen grootsten Nederlandschen meester.

Goethe and Rembrandt's "Faust"

by J. H. SCHOLTE.

A series of articles in the "Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" (XVI, 527 et seq., XVIII, 112 et seq. and 467 et seq.) contains an interpretation of the etching B. 270, namely, the oval to which a ghostly hand is pointing is a mirror, but also meant to be the letter O, thus forming, together with the letters of the print, ALPHA and OMEGA, and thus gives ADAM TE ADGERAM and TANGAS LARGA, LATET AMOR as the solution of the anagrams. The relation of this complex of ideas to the thirteenth chapter of the First Epistle to the Corinthians: "And although . . . I understand all mysteries . . . and have not charity, I am nothing. For we know in part . . . But when that which is perfect is come, then that which is in part shall be done away . . . we see through a glass darkly, but then face to face" is thereby elucidated. Further it is rendered probable that it must have been this etching that prompted Goethe many years later to write: "Its looking in at the window is ghostly enough; Rembrandt has embodied this idea very finely in an etching". To the poet thus the shadow through the window represents Death, which enhances the significance of this etching in the spiritual life of the writer of "Faust", and renders it the more probable that Rembrandt's representation influenced his principal work.