

REMBRANDT EN HET VAN GOGH-SYNDROOM

Jeroen Boomgaard

Hoewel Einstein begin deze eeuw ongetwijfeld het laatste genie was, hebben kunstenaars, bij voorkeur dood, nog lang de geur van genialiteit gedragen.

Tegenwoordig is niemand meer een genie, zelfs een kunstenaar niet, iedereen is nu slechts vijftien minuten lang wereldberoemd (afb 1).

Toen Rembrandt in 1906 zijn driehonderdste geboortedag beleefde, werd hij gevierd als een genie van haast goddelijke dimensies. "Het licht dat hij laat vallen op of stralen uit zijn schilderij, is 't licht dat verwant is aan het licht boven ons", sprak H.P.G. Quack tijdens de officiële herdenkingsplechtigheid in de Westerkerk.¹ Rembrandt is in zijn ogen een mysticus die veel dichter bij het koninkrijk Gods staat dan de gewone sterveling. Waar wij slechts benauwenis zien, daar toont de geniale kunstenaar ons de bevrijdende eenheid der dingen. Hij kan ons de weg wijzen omdat hij, niet gebonden aan tijd of stijl, tot ons spreekt als een tijdgenoot. Of, zoals Jan Veth het in datzelfde jaar formuleert:

"In laatste instantie dan ook, denken wij aan Rembrandt, meer dan aan den dionyzischen levensverslinder, aan den grooten peiler van het onuitsprekelijke. Want in en achter al het vlijmend en flitsend gebeuren der durend bewegende werkelijkheid, met haar pijnen en haar lasten, haar luister en haar duister, haar lijnenwirwar en haar kleurenspeel is het, dat zijn kunst bovenal den staegen stroom van het geheimzinnig ontzachtelijke, duister eeuwigdurende heeft geopenbaard."²

Voor Quack staat, niet verwonderlijk, dit louterende licht nog ten dienste van de gemeenschap, maar eigenlijk kenmerkt het laat-romantisch genie zich voornamelijk door miskenning. Rembrandt is in dezelfde opvatting dan ook de grote non-conformist, die niet alleen met de kunst van zijn tijd in konflikt is, maar met de hele maatschappij. Vooral in zijn laatste werken zou Rembrandt de ware genialiteit bereikt hebben. Niet meer gericht op roem of erkenning schildert hij dan slechts het wezen der dingen. Met name in de laatste zelfportretten ziet Carl Neumann, die één van de peilers was waarop de Rembrandtcultus in deze tijd steunde, de vleesgeworden genialiteit. (afb. 2) Lelijk en stug staart de schilder ons aan, geheel in zichzelf gekeerd. Hij heeft

¹ H.P.G. Quack, *Rembrandt's herdenking*, toespraak gehouden in de Westerkerk op 16 juli 1906.

² J. Veth, *Rembrandt's leven en kunst* (Amsterdam 1906) 184.



Afb. 2 Rembrandt, *Zelfportret*, London, Kenwood House, The Iveagh Bequest.

een wereld geschapen waar niemand om vroeg en die pas in de verre toekomst begrepen kan worden. Geteisterd door het leven is hij wars van de wereld, maar hij is ongebroken, hij weet eindelijk wat hij zoekt. Zijn ogen tonen ons, zoals de ogen in al zijn late portretten, de duistere krochten van de ziel, het zijn zwarte gaten waar niets aan kan ontsnappen: "Nicht wie aus der Wirklichkeit sieht dieser glanzlose, aus Abgründen und Fernen dringende Blick uns an, sondern wie aus einem Zauberspiegel, aus überirdischen Weiten, und wie aus dem Land der Seelen, von dem kein Wanderer wiederkehrt, und dessen Dortsein nichts zum Dasein zurück entlässt."³ Voor het laat-romantisch genie is er geen weg terug.

Een objectief genie

Het was Goethe die Rembrandt eind 18e eeuw tegelijk met Shakespeare tot genie bestempelde. In aansluiting op de legendes die sinds Houbraken eindeloos gereproduceerd waren, zag men in die tijd Rembrandt als het spontane genie dat, zonder hulp van regels of meesters, in de ouderlijke molen een magisch *clair-obscur* ontwikkelt op grond van de bestudering van het door de langzame wiken gefilterde licht.⁴ Maar in de erop volgende Romantiek wil Rembrandts roem toch niet echt een hoogtepunt bereiken. Weliswaar worden de negatieve verhalen over hem nu positief uitgelegd, weet men zijn voorkeur voor het lagere volk en het laag bij de grondse te waarderen als geniale eigenzinnigheid en bewondert men zijn subjectieve uitdrukking van menselijke gevoelens, maar tegelijk blijft Rembrandt juist door al deze zaken iets te eenzijdig om absolute genialiteit te genieten. De schilder Philip Otto Runge laat zich nog het meest expliciet positief over Rembrandt uit als hij in 1799 schrijft:

"Zo groot als Rafael in de uitdrukking en in de zuivere vormen van zijn figuren is, net zo groot is, naar mijn mening, Rembrandt in het betoverende licht van zijn werken, hoe komisch zijn figuren ons soms ook mogen voorkomen, en ook al smaakt alles bij hem naar Hollandse kleding, dan herkent men toch aan het licht dat hij over deze figuren uitgiet de geweldige geest, die met trefzekerheid in het binnenste van onze gevoelens te dringen weet (...)."⁵

Runge is overigens een van de weinige kunstenaars die Rembrandt überhaupt noemt. Van de beginnende kunstgeschiedschrijving krijgt Rembrandt echter al vrij snel meer aandacht. Ook daar ziet men in hem een grillig genie, dat vooral opvalt door zijn fantasie. Hij weet prachtige effecten te geven aan het licht, hij scheidt er genoeg in zijn figuren vreemd uit te dossen, hij deinst er

³ C. Neumann, *Rembrandt* (München 1922; oorspr. 1902) 529. Dit citaat laat zich echt niet vertalen.

⁴ Zie voor deze legendes en hun verwerking aan het begin van de 19e eeuw R. Scheller, 'Rembrandt's reputatie van Houbraken tot Scheltema' in: *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* 12 (1961) 81-118.

⁵ Philip Otto Runge, brief aan Karl Schilderer van 27 april 1799 in: *Philip Otto Runge. Briefe und Schriften* (Berlin 1981) 35.

niet voor terug de personen die hij schildert van lelijke koppen te voorzien en dit alles doet hij op grond van zijn eigen gevoel.⁶ De kunsthistoricus Kugler merkt bijvoorbeeld op: "(...) gaat het Rubens er steeds om, het leven door het aanschouwelijk maken van uiteenlopende karakters objectief te tonen, voor Rembrandt is steeds het subjectieve element, het weergeven van zijn eigen gemoedsaandoening de hoofdzaak." Zijn manier van schilderen is echter niet geschikt voor elk onderwerp. Bijbelse onderwerpen bijvoorbeeld weet hij niet de juiste mate van gepastheid te verlenen. Rembrandt is vooral geniaal wanneer het onderwerp in overeenstemming is met zijn "düster gewaltige Stimmung."⁷

Hoewel hij dus het cliché van het genie zoals dat aan het begin van dit stuk werd geschetst met zijn allesoverheersende subjectiviteit volledig lijkt te vullen, breekt Rembrandt niet echt door tot de rangen der onaantastbaar groten. In Frankrijk bijvoorbeeld, waar Rembrandt begin 19e eeuw een flinke reputatie heeft opgebouwd als vrijheidslievend republikein, moet Eugène Delacroix nog in 1851 konstateren dat het verkiezen van Rembrandt boven Rafael door zeer velen als een godslastering zou worden beschouwd.⁸

De oorzaak van deze wat aarzelende houding tegenover Rembrandt is gelegen in één van de uitgangspunten van de romantische kunsttheorie. Centraal in die theorie staat de gedachte dat in het kunstwerk de scheiding tussen subject en object wordt opgeheven. Vrijheid en noodzakelijkheid, het individuele en het algemene, bewust en onbewust vallen in het kunstwerk samen. Dit is mogelijk doordat in het scheppen van de geniale kunstenaar subject en object onscheidbaar verenigd zijn. Als bewust scheppend kunstenaar staat hij namelijk aan de kant van het bewustzijn en het subjectieve, maar in zijn scheppingen treedt tegelijk de objectieve natuur onbewust naar buiten. Dit laatste, dit onbewust doorwerkende natuurgeweld, wordt door Schelling 'genie' genoemd.⁹

Rembrandt schiet tekort in genialiteit juist omdat hij zo subjectief is. Juist omdat hij zo volledig zijn eigen gang gaat, zijn fantasie laat gaan en zijn gevoelens uitleeft, kan de objectieve natuur niet vrijelijk door zijn werk spreken. Daarom ook leent zijn manier van schilderen zich niet voor elk onderwerp. Die verregaande subjectiviteit van Rembrandt was bekend uit de verhalen die over hem bestonden, en hij was direct afleesbaar uit zijn werken, omdat volgens de opvattingen van dat moment het karakter van de schilder en zijn werken naadloos op elkaar aansloten.

Als men rond 1850 in Nederland, in een vlaag van nationalistische ijver, Rembrandt tot universeel genie probeert te verheffen, is de eerste stap dan

⁶ G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris* (Berlin 1839) 582-583.

⁷ F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, III (Leipzig 1867; oorspr. 1837) 83-88.

⁸ S. Heiland en H. Lüdecke, *Rembrandt und die Nachwelt* (Leipzig 1960) 102. Ook uit het onderzoek van R. Scheller naar Rembrandt als kultuursymbool blijkt dat hij in de eerste helft van de 19e eeuw nog niet echt aanslaat. Zo wordt Rembrandt rond 1835 wel afgebeeld op de wanddecoraties van de Alte Pinakothek in München maar niet bij de allergrootste kunstenaars. R.W. Scheller, 'Rembrandt als Kultursymbol' in: O. v. Simson en J. Kelch ed., *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung* (Berlin 1973) 225.

⁹ J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in den deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945 I* (Darmstadt 1985) 391-396.

ook het opruimen van die verhalen die van zijn wat platte voorkeuren zouden getuigen. Ter gelegenheid van de oprichting van een Rembrandtbeeld publiceert de Amsterdamse stadsarchivaris Scheltema in 1853 een schets van het leven van Rembrandt, gebaseerd op echte documenten en niet op overleveringen. Uit Scheltema's verhaal treedt ons een geheel andere Rembrandt tegemoet: "Het is mogelijk, dat Rembrandt met eenvoudige en geringe burgers in aanraking is gekomen, ja zelfs dat hij deze gezocht heeft, zonder dat hem dit tot oneer strekte."¹⁰ Rembrandt was in deze visie een hard werkende en oppassende burger, die met de hoogste kringen omging, zeer in aanzien stond, maar toch sober leefde. Zijn faillissement, waarvan de documenten boven tafel waren gekomen, was te wijten aan de economische recessie en niet aan enige vorm van onzuiver handelen. Door deze herziening kan pas echt het beeld ontstaan van Rembrandt als onafhankelijk, maar toch zuiver genie. Scheltema:

"Het genie wordt niet gevormd door het opvolgen van bepaalde voorschriften noch geleid naar den dwang van vreemde regels. Het steunt op eigene kracht en kiest zich zelve den weg, langs welke het, vrij en onafhankelijk in zijne beweging, moedig voorwaarts streeft. (...) Boeken en geschriften over de beoefening der schone kunsten waren slechts weinig tot zijn kennis gekomen; maar hij had gelezen in het groote boek der natuur en den waren zin van dat heilige schrift begrepen."¹¹

Door het nieuwe beeld van Scheltema op het werk los te laten kan Eduard Kolloff in 1854 Rembrandt van subjectieve smetten ontdoen en hem zo de status van ware genialiteit laten bereiken. Men heeft het werk van Rembrandt altijd verkeerd begrepen, meent Kolloff, doordat "men bij Rembrandt altijd een eigenaardige 'subjectieve richting' en een verborgen bedoeling heeft verondersteld, terwijl men toch zelden een kunstenaar aantreft, die zo objectief is, dat wil zeggen, die zich zo volledig in zijn onderwerp indendt en zo rücksichtslos daarin opgaat."¹² Er is geen sprake van dat Rembrandt ons van zijn stemmingen op de hoogte zou willen brengen, hij toont slechts zichzelf en daarmee de objectieve natuur. "Zijn kunst is niet een verzinzel van fantastische droombeelden, niet het voortoveren van een bovennatuurlijke wereld, ook geen slaafse nabootsing en naakte natuur, maar een vrije schepping, een andere natuur dan de natuur zelf, die zij nabootst en die zij in betoverende momenten gevat weergeeft."¹³ In de romantische cirkel van leven en werk kan de nieuwe waarheid over Rembrandts schilderijen vervolgens weer dienen om zijn persoon verder te zuiveren. De morele zekerheid die wij uit het werk halen leert ons volgens Kolloff dat de verhalen over Rembrandt niet kunnen kloppen. Tenzij we natuurlijk bereid zijn ons het onvoorstelbare voor te

¹⁰ P. Scheltema, *Rembrand. Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrand van Rijn* (Amsterdam 1853) 17.

¹¹ Scheltema, *Rembrand*, 25.

¹² E. Kolloff, 'Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert', *Historisches Taschenbuch*, III 5 (1854) 446.

¹³ Kolloff, 'Rembrandt's Leben und werke', 562.

stellen en menen dat er twee zielen in Rembrandt huisden, waarvan de ene met penseel zijn innerlijk beschreef, terwijl de andere een uiterlijk leven leidde als de eerste de beste ploert.¹⁴

In de tijd dat Kolloff dit schrijft raakt overigens de natuur als zaligmakend beginsel wat op de achtergrond. De nadruk komt sterker te liggen op het milieu en de geschiedenis. De historische tijd waarin de mens leeft en het milieu dat hem omgeeft, vormen de voedingsbodem voor het genie. Carel Vosmaer schrijft in zijn omvangrijke Rembrandtbiografie uit de jaren zestig van de vorige eeuw dat ook het geniale individu deel uitmaakt van de universele ontwikkeling van de wereldgeest. In het genie komt de tijd waarin hij leeft tot uitdrukking en tegelijk weet hij richting aan de ontwikkeling van de geschiedenis te geven.¹⁵ Vosmaer schetst Rembrandt dan ook in het licht van de ontwikkeling van de Hollandse kunst aan het eind van de 16e en het begin van de 17e eeuw. Het streven naar bevrijding dat de geschiedenis van Holland in deze tijd kenmerkt, komt tot uitdrukking in de kunst en vindt een hoogtepunt in Rembrandt. Het genie is dus niet langer het onbedorven natuurprodukt dat de Romantiek erin zag, het ontstaat niet langer volledig spontaan, maar evengoed blijft het in kontakt met de universele orde die elk milieu en elke tijd overstijgt. Vosmaer: "Deze grote kunstenaar is het produkt van zijn tijd en zijn land, maar in bepaalde opzichten stijgt hij daarboven uit. Hij is niet alleen Hollands, maar ook universeel, menselijk en zijn werk is niet alleen van de 17e eeuw, maar van alle tijden." Rembrandt is voor Vosmaer de schilder van het leven, hij toont ons de essentie van zijn tijd en de essentie van het bestaan in het algemeen. Deze nu kaalgetreden platitude had voor Vosmaer nog een sterke lading. Het genie is voor hem degene die ons de eenheid laat zien die aan alles ten grondslag ligt. Door hem zien wij dat de mens niet verloren ronddobbert, maar dat hij is opgenomen in een betekenisvol geheel, in een zinvolle ontwikkeling. Rembrandt zelf leeft die eenheid, zijn werk is direkt met zijn leven verbonden. Doelbewust leeft hij en doelbewust gaat hij te werk, en hoewel je volgens Vosmaer zou kunnen spreken van een verschuiving in zijn werk van subjectief naar objectief, zijn Rembrandts specifieke eigenschappen van begin af aan overduidelijk aanwezig.¹⁶

Dat Rembrandt van jongs af aan zijn eigen weg volgt, wordt nog in 1881 verwoord door Wilhelm Bode:

"Rembrandt's genie blijkt vooral uit het feit dat hij, ondanks zijn in wezen oppervlakkige en kleingeestige leermeesters, en ondanks het bekrompen milieu waarin hij zijn leertijd doorbracht, meteen bij de aanvang van zijn zelfstandige werkzaamheid die richting kiest, die het best bij zijn talenten past en dat hij in de loop van zijn artistieke ontwikkeling diezelfde richting onafgebroken voortzet: de schildering

¹⁴ Kolloff, 'Rembrandt's Leben und Werke', 478-479.

¹⁵ C. Vosmaer, *Rembrandt Harmens van Rijn, ses précurseurs et ses années d'apprentissage* (Den Haag 1863) 123-124.

¹⁶ C. Vosmaer, *Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses oeuvres* (Den Haag 1868) 355-357.

van het gevoelsleven, de 'Stimmungsmalerei', waarvoor hij het licht-
donker als de juiste artistieke uitdrukking onderkent en nastreeft.¹⁷

Rembrandt voldoet dus in deze tijd nog steeds aan Hölderlins dogma "Wie du
anfangst, wirst du bleiben", de kunstenaar bezit een onvervreembare indivi-
dualiteit, die geen leermeesters of milieu, hoe noodzakelijk ook, hem kunnen
afnemen.¹⁸ (afb.3)



Afb. 3 N. Pieneman, *Rembrandt eene etsproef beschouwende* 1852, Amsterdam, Amsterdam
Historisch Museum.

- ¹⁷ W. Bode, 'Rembrandt's früheste Thätigkeit', *Die graphischen Künste* III (1881) 70.
¹⁸ Schmidt, *Die geschichte des Genie-Gedankens* I, 406.

Het genie vereenzaamt

Op het moment dat Rembrandt uitgroeit tot volwaardig genie, verandert het geniebegrip. Bode legde in het citaat hierboven op haast anachronistische wijze weer sterker de nadruk op Rembrandts subjectiviteit, op zijn uitdrukking van gevoelens en op zijn 'Stimmungsmalerei'. In ongeveer dezelfde tijd schrijft Jacob Burckhardt: "De werkelijke gedaante der dingen laat Rembrandt onverschillig, het gaat hem om hun verschijningsvorm."¹⁹ Burckhardt beweert daarmee dat het Rembrandt niet gaat om de objectieve waarheid van de ons omringende wereld, maar dat hij alleen op het uiterlijk afgaat. Rembrandt maakt eigenlijk alles ondergeschikt aan licht en lucht, zegt Burckhardt, en hij vertoont daarbij ook nog een uitgesproken voorkeur voor het lelijke. In deze zee van onaangenaamheid is er soms iets dat ons oog aangenaam treft, zoals bijvoorbeeld de manier waarop de toeschouwers op een prent naar een uitermate lelijke Christus opkijken. Maar, zegt Burckhardt, "als dit begin van diepgevoelde aandacht zo sterk op de beschouwer werkt, dan is dat voor een deel te wijten aan het feit dat het door mateloze lelijkheid van alle kanten beledigde oog iets zoekt waarop het kan rusten en daarvoor vervolgens buitensporig dankbaar is. Het is als met de melodieuze gedeeltes in de muziek van Wagner."²⁰

Wat Burckhardt in zowel Wagners redeloze klankenbrij als Rembrandts slecht geschilderde uiterlijkheden ergert, is het ontbreken van juist die objectieve noodzaak die volgens de romantische kunsttheorie het keurmerk van ware genialiteit was. De 'onbewust redelijke' natuur diende, als taal van God, door de kunst naar buiten te treden. In de tweede helft van de 19e eeuw verandert dit natuurbegrip echter. De nadruk komt sterker te liggen op het redeloze, driftmatige karakter van de natuur. De natuur kan in haar blinde zinloosheid dan ook niet meer dienen als voorbeeld voor de kunst en in uiterste konsekwentie keert de kunst zich, zoals bijvoorbeeld bij Baudelaire, tegen de natuur. Het 'boek der natuur' waar de kunstenaar tot dan toe uit gelezen had, wordt bij Baudelaire een 'Dictionnaire' die slechts het materiaal levert waarmee de kunstenaar een nieuwe wereld componeert.²¹

Burckhardts afwijzing richt zich op kenmerken die door anderen in die periode juist hogelijk worden gewaardeerd. Zo benadrukt Eugène Fromentin in zijn beroemde *Les maîtres d'autrefois* uit 1873 dat de Hollandse kunst in het algemeen en Rembrandt in het bijzonder eigenlijk geen 'sujet' heeft: zowel de *Nachtwacht* als de *Anatomische Les* vallen volgens hem niet op door hun boeiende onderwerp. Het zijn gewoon prachtige schilderijen, zonder reden en zonder betekenis.²² Ook Emile Michel meent een paar jaar daarna dat het zinloos is naar de betekenis van de *Nachtwacht* te zoeken, want daar gaat het Rembrandt helemaal niet om. Rembrandt is voortdurend op zoek naar het meest schilderachtige aspect van de dingen, het gaat hem om de

¹⁹ J. Burckhardt, 'Rembrandt' (6 nov. 1877) in : *Vorträge 1844-1887* (Basel 1919) 106.

²⁰ Burckhardt, 'Rembrandt', 114-115.

²¹ H.R. Jauss, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* (Frankfurt am Main 1989) 123-124, 143-144.

²² E. Fromentin, *Les maîtres d'autrefois* (Paris 1876) 204.

kunst.²³ De werkelijkheid is hooguit een aanleiding voor de kunst en niet langer het doel. Dat wil overigens niet zeggen dat de kunst tot een doelloos spel verwordt. Meer dan ooit krijgt de kunstenaar de taak toebedeeld het wezen van de mens zichtbaar te maken in de manier waarop hij de werkelijkheid waarneemt. Rembrandt schilderde volgens Fromentin "één van de onbekende hoeken van de menselijke ziel."²⁴

Wat op het eerste gezicht een terugkeer tot de vroeg-19e-eeuwse nadruk op Rembrandts subjectiviteit lijkt te zijn, is bij nader inzien een nieuwe invulling van het geniebegrip. Pas nu wordt de verregerende subjectiviteit, die men zo vaak de Romantiek in de schoenen schuift, de bestaansvoorwaarde van het genie. De geniale kunstenaar is niet langer het brandpunt van een zedelijke natuur of een beschermend milieu, hij staat juist als eenling tegenover een onverschillige natuur en een vijandig milieu. Een genie dat alleen moet staan kan natuurlijk geen erkenning krijgen en in de tweede helft van de 19e eeuw wordt de mythe dat Rembrandt na de *Nachtwacht* uit de gratie raakte steeds sterker.²⁵ Ware genialiteit laat zich niet verenigen met opdracht en de afwijzing van de *Nachtwacht* maakte als het ware de weg vrij voor Rembrandts eigen wil. Door de miskennis wordt hij steeds subjectiever, steeds innerlijker, steeds dieper zoekt hij naar het meest wezenlijke van de mens.

Het genie is niet meer eeuwig jong, zoals in de Romantiek, het is een door het leven getekende strijder geworden, die onversaagd zijn wil doorzet. De nadruk komt dan ook steeds meer te liggen op het werk uit Rembrandts latere jaren, als de kunstenaar het menselijk bedrijf achter zich heeft gelaten en in de hogere sferen der eenzaamheid verkeert. Ook het romantisch genie was eenzaam, maar het was dat uit onbedorvenheid. Het laat-19e-eeuwse genie is eenzaam omdat het door iedereen verlaten is, omdat het de mensheid voorbij is. De kunstenaar staat nu ook niet meer alleen tegenover de kringen der academici, maar tegenover al zijn medemensen. Hij erkent geen andere waarde meer dan het leven zelf, en als creatieve enkeling bewoont hij toppen die de kuddedieren niet eens kunnen dromen. (afb.4)

De nieuwe vorm van genialiteit had konsekventies voor de manier waarop men de documenten over het leven van de kunstenaar en zijn werken op elkaar kon betrekken. Hoewel men ervan uit bleef gaan dat leven en werken bij Rembrandt één geheel vormden, lagen de bewijzen daarvoor niet meer aan de oppervlakte. Het geïsoleerde genie liet zich niet meer kenmerken met behulp van documenten die betrekking hadden op het dagelijks leven, omdat zijn ware aard alleen maar kon botsen met de regels voor gewone stervelingen. De bronnen die betrekking hadden op het leven van Rembrandt en zijn schilderijen gingen dan ook steeds meer beschouwd worden als documenten die elk hun eigen verhaal vertelden.

²³ E. Michel, *Rembrandt* (Paris 1886) 50.

²⁴ Fromentin, *Les maîtres*, 178.

²⁵ Deze miskenningsmythe en zijn verband met het geniebegrip is uitgewerkt door J.A. Emmens in zijn *Rembrandt en de regels van de kunst* (Utrecht 1968).



Afb. 4 A. Soder, *Der nackte Nietzsche im Hochgebirge*, Exlibris für Friedrich Berthold Sutter 1907.

Bovendien spraken de documenten die aan het licht kwamen een taal die zich slecht liet verenigen met de diepe wijsheid die men uit de werken hoorde opklinken. Om Rembrandts karakter te kunnen schetsen greep men voor een deel weer terug op de oudere verhalen. Hij was een genie dat zich niet liet vastpinnen op een braaf burgerlijk bestaan, hij voelde zich meer thuis bij het lagere volk, hij stond diametraal tegenover de heersende moraal en hij kon natuurlijk niet met geld omgaan. "Rembrandt was een zuivere kinderziel, die in een geheel eigen wereld leefde, en die daardoor op de onschuldige wijze van een echt kunstenaarsgenie telkens, als hij met de buitenwereld in vijandige aanraking kwam, op pijnlijke wijze op de proef gesteld en misbruikt werd (...)", zo karakteriseert Bode het oud geworden kind, dat in de plaats is gekomen van het jeugdig genie.²⁶

²⁶ Deze uitspraak van Bode wordt instemmend aangehaald door A. Bredius in 'Lautner und kein Ende', *Nederlandsche Spectator* 24 (1891).

De documenten tonen ons dus slechts Rembrandts uiterlijke leven. "Voor begrip van de innerlijke ontwikkeling, van het voelen en denken van de kunstenaar leveren deze documenten bar weinig op", volgens Bode.²⁷ De ware Rembrandt spreekt voortaan alleen nog uit zijn werken, en in zijn werken kunnen wij zien wat voor mens hij was. Het wezen van de mens, en dat geldt niet alleen voor het genie, is blijkbaar verhuisd naar een onpeilbare diepte, waarvan zijn dagelijks bestaan slechts een zeer flauwe afschaduwing vormt. Jan Veth zegt daarover:

"Wat weten wij omtrent den geestesgroeï van den tijdgenoot, die levend naast ons gaat, - en hoe zouden wij dan uit de doode bescheiden, van een man wiens geboorte reeds drie eeuwen achter ons ligt, diens polsslag nog kunnen hooren nakloppen! Maar toch, wij hebben zijn kunst zelve, die levend is blijven getuigen, voor wie bij machte is te verstaan, en die zelve ons het best op weg helpt om hare wording te ontraadselen."²⁸

Als het wezen van het genie nog uitsluitend uit zijn werk gelezen kan worden, dan is de eenduidigheid natuurlijk ver te zoeken. De uiterste konsekwentie uit dat probleem wordt getrokken door Fromentin. Er huizen volgens hem twee zielen in Rembrandt, twee krachten die even sterk zijn, maar die een tegenovergesteld doel hebben. De strijd tussen deze twee zielen ziet Fromentin in de *Nachtwacht*, waar de twee kanten van Rembrandt in een krampachtig compromis verenigd zijn: "(...) een denker die zich met moeite schikt naar de eisen van de waarheid, terwijl hij onnavolgbaar wordt als de eis om waarheidsgetrouw te zijn zijn hand niet hindert, en een patriciër die magnifiek kan zijn als de ziener hem niet dwars zit". Rembrandt is dus niet meer het toonbeeld van de eeuwige eenheid der dingen, zoals hij dat in de Romantiek nog was. Wat Kolloff voor onmogelijk hield is waar geworden, Rembrandt is verscheurd, en juist in zijn verscheurdheid staat hij voor de mens in het algemeen. Of, zoals Fromentin stelt, "ondanks al zijn rebelse opvattingen is de menselijke geest in wezen een afgodendienaar. Sceptisch, maar ook goedge-lovig; zijn grootste behoefte is te geloven, en zijn aangeboren houding is zich te onderwerpen. Hij wisselt van meester, hij wisselt van idool; zijn gevoelige natuur blijft tijdens al deze veranderingen bestaan. Hij wil niet dat men hem ketent, en hij ketent zichzelf."²⁹

Het laat-19e-eeuwse genie draagt een zware last. Niet alleen staat het tegenover een onverschillige natuur en een vijandige omgeving, het moet bovendien de strijd aangaan met de natuur in zichzelf. Het genie dat de eenheid van de mens zichtbaar zou maken, is hopeloos verdeeld geraakt. Het werk, dat ons enige bewijs is van zijn waarheid, toont ons slechts zijn verbrokkeling. Sterker nog, deze verscheurdheid wordt het kenmerk van het ware genie. Geïsoleerd en miskend strijdt het tegen de mens in zichzelf om de mensheid te redden. Daartoe daalt het af in de onpeilbare diepte van de

²⁷ W. Bode en C. Hofstede de Groot, *Rembrandt. Beschreibendes Verzeichniss seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen* (Paris 1897-1905) VIII 2.

²⁸ J. Veth, 'Rembrandt's wijze van adapteren', *Onze Kunst* nr. X (1905) 79-90.

²⁹ Fromentin, *Les maîtres*, 321-322, 363-364.

menselijke ziel waar de waanzin huist. Rembrandt, genie bij uitstek, lijdt eind 19e eeuw aan het Van Gogh-syndroom.³⁰

Het genie na de dood van het genie

"Zonder het moeilijk begrijpbare, raadselachtige is zijn persoonlijkheid niet te denken; de aanzet tot hernieuwde bestudering en tot het altijd toenemend genot van zijn werken ligt mede daarin besloten", schrijft Wilhelm Bode opgewekt in 1906.³¹ Maar raadselachtigheid en ongrijpbaarheid vormen een slechte basis voor bestudering en waardering van een oeuvre, en een waanzinnig genie is een te geringe garantie voor waarlijk grote kunst. Daarom komt in de tijd dat Bode dit schrijft al een tegenbeweging op, die doelbewust probeert weer een stevig voetstuk onder de geniale kunstenaar te metselen om hem, en met hem zijn werk, voor totale fragmentering te behoeden.

Carl Neumann redt in zijn grote Rembrandtbiografie uit 1902 het genie door het te herdefiniëren. In de Romantiek is volgens hem een verkeerd beeld van het genie ontstaan, het beeld van de improviserende, moeiteloos scheppende, onbewuste, geïnspireerde, 'launisch-originale' en in wezen luie kunstenaar, die meteen in zijn jeugd zijn hoogtepunt bereikt. Het is het idee van het per definitie onpraktische genie, dat tegenover de wereld staat, en dat buiten zichzelf ook niets erkent. Door de verbinding tussen leven en werk, die men in de Romantiek gelegd heeft, is volgens Neumann het genie enerzijds een cynisch schepsel geworden, dat net zo willekeurig mag leven als het schept, en anderzijds een heilige die in zijn leven voortdurend moet beantwoorden aan de hoge standaard die door zijn kunst gesteld wordt. Dit leidt ertoe dat men iedere ethische grondslag in leven en kunst opgeeft, of juist het werk van die kunstenaars moet afwijzen van wie het leven niet even hoogstaand blijkt te zijn als hun werk.³²

Rembrandt was nu eenmaal geen goed mens, meent Neumann, en een scheiding tussen leven en werk maakt het ons pas mogelijk zijn kunst goed te bestuderen. Neumanns nieuwe genie heeft dan ook geen bestaan meer in de alledaagse realiteit, het bestaat alleen nog in de kunst: "Het leven van alledag is één ding, en het leven in de kunst een ander. Niet het leven van alledag, maar een veel dieper leven, dat alleen de eeuwige momenten van het bestaan als werkelijk en doorleefd ervaart, komt tot uitdrukking in de kunst."³³ Dit

30 Clarisse in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* gelooft nog heilig in dit op dat moment al achterhaalde geniebeeld als zij tegen haar man Walter zegt: "Da hockst du nun Jahr und Tag bei diesen Töpfen und bringst nichts hervor. Ich werde dir zeigen, wie man es macht. Ich habe dir gesagt, dass ich dein Genie hervorholen werde. Ich werde dich unruhig, unduldsam, gewagt machen!" Und plötzlich war sie ruhig und sagte ernst: 'Es ist unheimlich, sich den Irren gleichzustellen, aber es ist die Entscheidung zum Genialen! Glaubst du denn, dass wir so wie bisher zu etwas kommen werden? Zwischen diesen Töpfen, die alle so brav rund sind, und Bilderrahmen, die brav rechteckig sind? Und mit Musik nach dem Abendbrot! Warum sind denn alle Götter und Gottähnlichen antisozial gewesen?' R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Hamburg 1978) II 1491.

31 W. Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen* (Leipzig 1906) 28.

32 Neumann, *Rembrandt*, 717-734.

33 Neumann, *Rembrandt*, 369.

diepere leven vormt de verbindende schakel tussen alle werken van Rembrandt: zijn kunst "laat ons vermoeden, dat achter haar een waarheid staat die haar wezen uitmaakt, ook als het ons niet gegeven is, dit wezen volledig te vatten."³⁴ Het nieuwe kunstmatige genie van Neumann staat niet meer tegenover het dagelijks leven, maar is er totaal van gescheiden. Los van de verscheurde en verscheurende realiteit brengt het in het kunstwerk het onbenoembaar fundament van het menselijk bestaan tot uitdrukking.

Rembrandts genie wordt door Neumann vooral gekoncentreerd in zijn allerlaatste jaren, als zijn ontwikkeling voltooid is. Jaren van hard werken hebben ertoe geleid dat zijn kunst de absolute perfectie bereikt. Rembrandt is dus niet langer het spontane, jeugdige genie, dat in principe altijd aan zichzelf gelijk blijft, noch de drager van twee zielen, zoals bij Fromentin, maar een kunstenaar die de strijd met zichzelf heeft gewonnen, die de waanzin voorbij is en die vlak voor zijn dood inzicht in het diepste wezen van de mens verwerft.³⁵ Zo staat Rembrandt, nogmaals, voor ons [afb. 1], nu als het toonbeeld van het nieuwe genie dat alleen nog in zijn werken leeft. De willekeur van de subjectiviteit, waar het laat-19e-eeuwse genie mee worstelde, is overstegen en hij toont de objectieve waarheid van het menselijk bestaan. In zijn laatste schilderijen is Rembrandt op een punt gekomen, dat niet ver verheven ligt boven de gewone stervelingen, maar dat de diepste grondslag vormt van de mens in het algemeen. "Zijn ziel gaat op in de ziel van het al", schrijft Max Eisler dan ook in een boek dat uitsluitend aan de late Rembrandt gewijd is.³⁶ Deze kunst is niet meer aan tijd of plaats gebonden, het is een kunst die uitsluitend toebehoort aan de gehele mensheid.³⁷

Het genie is vanaf het begin van deze eeuw niet langer mens, maar uitsluitend kunstenaar. Het is bevrijd van de zorgen van het dagelijks leven, omdat het van een andere orde is, het behoort tot een andere wereld. Dit genie lijdt niet onder miskenning, die mythe wordt door Neumann dan ook verworpen, het wordt simpelweg niet begrepen. Weliswaar blijft het Van Gogh-syndroom actief, tot op de dag van vandaag, en blijft de kunst omweven met verhalen over goddelijkheid en waanzin, maar het is een beeld geworden, een geruststellende mythe over opoffering en verlossing. De gevaarlijke kantjes zijn van het Van Gogh-syndroom afgeslepen, want met het werk van Van Gogh is het tenslotte ook allemaal goed gekomen.

Het Van Gogh-syndroom was gevaarlijk, niet omdat het de kunstenaar tot waanzin dreef, maar omdat het de vooronderstellingen onder het bestaan van het subject wegsloeg. Want als het kunstwerk, dat moet getuigen van de zinvolheid van het menselijk bestaan, niet erkend wordt, als het geen noodzaak meer heeft en even willekeurig wordt als ieder ander product, dan bezit het geen enkele bindende waarheid meer en is het enkel en alleen nog de wanhopige kreet van een subject dat zijn eigen reële bestaan probeert te bewijzen. Het kunstwerk dat niet meer gebonden is aan de natuur, dat niet

³⁴ Neumann, *Rembrandt*, 366.

³⁵ Neumann, *Rembrandt*, 722.

³⁶ M. Eisler, *Der alte Rembrandt* (Wien 1927) 151.

³⁷ F. Schmidt-Degener, 'Rembrandt en Vondel' (1919), in: *Phoenix* (Amsterdam 1942) 150.

meer geworteld is in tijd en plaats, veroordeelt zijn maker, en de mens in het algemeen tot een bestaan zonder enige samenhang.

Neumann kenschetst het genie uiteindelijk als een dubbelganger, een 'vreemde gast' die in de mens leeft. Daarmee bedoelt hij ook, dat de kunst in de maatschappij leeft als een 'vreemde gast', als een dubbelganger. De kunst is voor hem van een geheel andere orde dan het dagelijks leven, en het kunstwerk kan dan ook nooit meer afzakken tot het niveau van de losse en loze tekens waarmee de alledaagse realiteit gevuld is. Door het kunstwerk te scheiden van het dagelijks leven redt Neumann De Kunst. En door de kunst te redden, behoedt hij De Mens voor ondergang, want hij plaatst tegenover het geïsoleerde en versplinterde subject weer een objectief punt waaraan het zich kan afmeten, zich kan ijken. De waarheid over het menselijk bestaan is opnieuw gegarandeerd, zij ligt verscholen in de toverspiegels van Rembrandts ogen, ongrijpbaar en oneindig diep, maar met zekerheid aanwezig.

De vreemde gast is echter onbetrouwbaar. Het kunstwerk is namelijk een echte spiegel, en het toont ons onze eigen blik. Het laat zien hoe wij De Kunst verzonnen hebben om De Mens niet ten onder te laten gaan in holle woorden en lege tekens. Het kunstwerk maakt zichtbaar dat De Kunst een reclameslogan is.

Van Gogh is 100 jaar dood en het geniale van zijn werk is dat het laat zien wat kunst voor ons is: kwaliteit en kermis, waarheid en een *village*, miskenning en sponsors, waanzin en geld, eeuwigheid en 15 minuten beroemdheid.

Dit verhaal is onderdeel van een onderzoek naar de geschiedenis van de Nederlandse kunstgeschiedschrijving, een onderzoek dat mogelijk werd gemaakt door wat toen nog ZWO heette, en dat mogelijk wordt gemaakt door De Stichting ter Bevordering van de Beoefening van de Cultuurgeschiedenis in Nederland met steun van het Prins Bernhard Fonds.