



Rembrandt (1606-1669)

Selbstbildnis als Paulus (1661)

Das Rijksmuseum in Amsterdam ist eines der großen Museen der Welt. Und Amsterdam ist die Stadt, in der Rembrandt lebte und arbeitete, in der er 1669 starb und begraben wurde. Rembrandt hat also mit seinem Bild im Herzen Amsterdams, im Rijksmuseum, seinen eigentlichen Platz gefunden.

Wüßten wir es nicht, so würden wir wahrscheinlich nicht darauf kommen, daß dies ein Selbstbildnis ist. Man sieht einen alten Mann, eine Halbfigur; die Betonung liegt sehr stark auf dem Kopf. Das Licht fällt von links oben herab, enthüllt aber hauptsächlich den Kopf. Es lockt ihn aus dem Schatten hervor, es erschafft ihn geradezu.

Der Kopf ist dem Betrachter zugewendet. Und wie es unwillkürlich geschieht, wenn man den Kopf wendet, so gehen auch hier die Augenbrauen hoch, legt sich die Stirn in Falten, bekommt der Ausdruck etwas seltsam Fragendes. Es besteht kein Zweifel darüber, wer das Bild gemalt hat, noch wann es gemalt wurde. Es ist auf der linken Seite groß signiert: Rembrandt, 1661. Das heißt, er war fünfundfünfzig oder sechsundfünfzig Jahre alt, obgleich er eigentlich älter aussieht.

Die Textur der Farbe ist rau. Das Haar kommt in struppigem Grau unter der Kappe hervor. An manchen Stellen erkennt man, von der Seite blickend, daß die Oberfläche des Bildes gefurcht ist und auf dem Gesicht fast wie ein Relief erscheint: uneben, pockig, von Falten durchzogen wie ein alterndes Gesicht. Die Augen sind dunkel. Aber welche Farbe haben sie? Dunkelgrau oder vielleicht braun? Vor allem sind sie dunkel im Gegensatz zu dem oberen und dem unteren Augenlid, auf die das Licht fällt. Und dennoch sind die beiden dunklen Augen die lebhaftesten Akzente in dem ganzen Bild. Sie sind das Zentrum, auf sie konzentriert sich der Betrachter, von ihnen wird er angezogen. Diese Augen sind viel mehr als nur gemalte Zeichen für den menschlichen Blick. Sie sind Teil eines Gesichts, das mit seiner ganzen fragenden Offenheit auf ungewöhnlich intensive Weise das Sehen, das Suchen ausdrückt; nicht nur das physische Sehen, sondern auch das denkende Schauen mit Herz und Seele, eine geistige Schau.

Wenn man sich von dem fragenden und zugleich grüßenden Ausdruck dieses Gesichts zum übrigen Bild wendet, so geht von



ihm eine tröstlich stabilisierende Wirkung aus. Die Komposition ist in ihren Grundzügen sehr einfach.

Das Buch oder Manuskript ist beschrieben; freilich nicht so deutlich, daß man die Schrift entziffern könnte, doch deutlich genug, um zu zeigen, daß es hebräische Schriftzeichen sind. Und wenn man genauer hinblickt, erkennt man im Schatten des Körpers einen anderen Akzent, zwischen dem Kopf und den gebogenen Blättern des geöffneten Buches. Was da so matt schimmert, ist der Griff eines Schwertes oder Dolches. Es ist ein Attribut, ja fast ein Etikett, das zeigen soll, daß dies Paulus, der Apostel und Märtyrer ist, der von den Römern durch das Schwert hingerichtet wurde. Die Züge sind jedoch ganz unfehlbar Rembrandts eigene.

Rembrandts Lieblingsmotiv war sein ganzes Leben lang ganz offen und unmittelbar er selbst. Seine eigene Identität. Es gibt fast hundert Selbstbildnisse von ihm, Gemälde, Zeichnungen, Stiche. Sie begleiten seine Laufbahn und bilden eine gemalte Autobiografie, zeigen uns den Künstler in einer Vielfalt von Stimmungen.

Da sind zunächst die Selbstbildnisse aus der Frühzeit, in der er sich selbst vielleicht als unbezahltes Modell zum Studium von Gesichtsausdrücken benutzte, um Experimente mit Licht und Schatten anzustellen. Aber auch eine gewisse Eitelkeit ist keineswegs auszuschließen. (Zum Beispiel das in Boston hängende Selbstporträt).

In den 1630er Jahren erscheint er manchmal geradezu keck. Selbstbewußtsein, Prahlerei, ein gewisses Schwadronieren, selbst wenn er sich mit seiner Frau Saskia darstellt, etwa in der Rolle des verlorenen Sohns, der in der Taverne bramarbasiert. Hier spielt er bereits eine „Rolle“. (Das Dresdener Selbstporträt.)

Oder später, 1640, entsteht ein Bild, das jetzt in London hängt. Darauf zeigt er sich in großartiger, gelassener, sicherer Attitüde. Dieses Selbstporträt geht auf ein Bildnis von Tizian zurück, das Rembrandt in Amsterdam gesehen hatte und das man damals irrtümlich für ein Porträt des Dichterfürsten Ariost hielt.

Ganz erstaunliche Meisterwerke entstehen im letzten Jahrzehnt seines Lebens, und unter ihnen befinden sich seine großen Selbstporträts. In der Frick-Collection in New York hängt eines aus dem Jahre 1658. Es ist also drei Jahre vor dem im Rijksmuseum entstanden. Hier sitzt er wahrhaftig auf einem Thron, in weißen Tönen, orange, rot und gold gemalt. Noch trägt er einen über großen Federbusch wie eine exotische Majestät. Allerdings ist dieses Bild zugleich das letzte, das ihn in solch großmächtiger Haltung zeigt.

Ein Jahr später, 1659, entsteht ein ganz anderes Bild: ein betrübter Mann mit unruhigen Augen, der das Grab zu suchen scheint. (Jetzt in Washington.)

Und dann ein Bild im Louvre. In der Komposition gleicht es dem *Paulus* in Amsterdam; nur hält Rembrandt hier Palette und Pinsel und arbeitet an einem Bild, das auf der Staffelei zu sehen ist. Es wirkt ruhig, fast vertrauensvoll – eine reale Lebenssituation: der Maler stellt sich als Maler dar.

Oder schließlich das Bild im Kenwood-House in Hampstead. Der Maler sieht sich etwas distanziert; Rembrandt nimmt Abstand



Gegenüber Selbstbildnis, Ausschnitt aus Selbstbildnis als Paulus;

oben Buch, Ausschnitt aus Selbstbildnis als Paulus;

unten Rembrandt, Der verlorene Sohn in der Schenke (Gemäldegalerie Dresden)



Oben links Rembrandt, *Selbstbildnis*
(Kenwood House, London);
oben rechts Rembrandt, *Selbstbildnis*
(Frick-Collection, New York);
unten Rembrandt, *Selbstbildnis*
(Louvre, Paris)

von sich selbst. Hier eröffnet sich eine ganz andere emotionale Ebene als in dem orientalisch prahlenden Bild der Frick-Collection oder dem nüchternen im Louvre. Er ist auch hier ein Künstler bei der Arbeit. Und er bringt in sein Bild eine unwiderstehliche Autorität, die die aller anderen Bilder übertrifft. Er schaut den Betrachter an, und zwar auf jene seltsam doppelte Weise, die die besten Selbstporträts haben und die den Betrachter fast schwinden lassen. Er schaut den Betrachter an, und dieser ihn: denn, wie man weiß, blickt der Maler sich zugleich selbst an. Wenn das Bild zudem noch hinter Glas gerahmt ist, kann es geschehen, daß der Betrachter in diesen Bildern auch selbst geisterhaft gespiegelt auftaucht.

Im Jahre seines Todes malte sich Rembrandt mit besonderer Konzentration. Zwei Selbstbildnisse sind mit 1669 datiert. Das ist das Jahr, in dem er nach dem Tode seines einzigen Sohnes Titus und nach dem Tode der Hendrickje Stoffels selbst am Rande des Grabes steht – allein. Das Bild in der National Gallery in London zeigt ihn munter, zuversichtlich. Aber irgendwie hat man das Gefühl, daß er unter einem Druck steht, sich selbst mit derart unverminderter Kraft darzustellen. Diese Hände würden wohl leicht zittern, wären sie nicht übereinandergelegt. Und dennoch

gibt es kein Anzeichen von Zittern in der Handhabung des Pinsels beim Auftrag der Farbe, keine Unschärfe in den suchenden Augen. Der Kopf hält sich aufrecht, das Fleisch ist leicht aufgedunsen, vielleicht ein wenig schlaff; aber es ist sehr präzise wiedergegeben.

Erst in dem Bild, das man wohl als das letzte von allen ansehen muß und das ebenfalls 1669 entstanden ist und heute im Mauritshuis in Den Haag hängt, scheinen sich die Züge grundsätzlich verändert zu haben. Sie sind weich geworden, das Haar weißer, schlaffer. Der Gesichtsausdruck ist nicht mehr so konzentriert. Es ist diese Wendung nach innen, die man manchmal bei alten Menschen bemerkt, dieses Erkennen einer Leere, bedrohlicher Greisenhaftigkeit. Nicht aber in den Augen. Die Augen herrschen und beobachten so klinisch und unerbittlich wie eh und je, und die malende Hand ist noch immer ihr absoluter Diener.

Diese späten Selbstporträts bilden eine tragische und zugleich heroische Aussage. Es ist, als würde der Betrachter gedrängt, sich mit diesem Mann zu identifizieren, der sich selbst anschaut und dabei den Betrachter sieht, der ihn anblickt. Es war Rembrandts höchstes Talent, das Besondere ins Allgemeine zu erheben: Während er sich selbst malte, malte er jedermann.

Er war ein Maler des nordischen Protestantismus, allein mit sich selbst im Glauben und im Zweifel, ohne Anteil an der Gnade. Unsicher, ob er gemacht ist als Ebenbild Gottes, immer fragend, um herauszufinden, was seine Identität ist. Oft scheint es, als hätte er es vermocht, sich in seiner Selbstsuche durch reine Willenskraft frei zu halten von den Schatten der Dunkelheit. Aber insgesamt bleibt er in seiner Folge von Selbstbildnissen ein Fragender, ein Mensch, der mit beharrlicher Objektivität seinen allmählichen Rückzug aus der Erscheinung studiert, wie Goethe den Prozeß des Älterwerdens definierte. In all diesen Bildern, und ganz besonders in dem im Rijksmuseum in Amsterdam, stellt sich diese Frage auch unmittelbar an den Betrachter.



Oben Rembrandt, *Selbstbildnis*
(National Gallery, London);

unten Rembrandt, *Selbstbildnis*
(Mauritshuis, Den Haag)