



Serie von 19 psychologischen Porträts  
zu Van Gogh.

Karl-Ludwig Sauer

Gefördert durch:



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

**SAUERISMUS** für ALLE  
WELTKUNST VON SAUER dankt.

# REMBRANDT'S SELBST- BILDNISSE

Ich heiße Karl-Ludwig Sauer und bin Künstler. Ich vergebe ein Praktikum incl. eines gemütlichen Zimmers, siehe Abbildung in einer großen Wohnung in Moabit an Kulturwissenschaftlerin. Thema: Karl-Ludwig Sauer, Beitrag zur Weltkunst mit Blick auf das Gesamtwerk.

Tel. 030/41992381

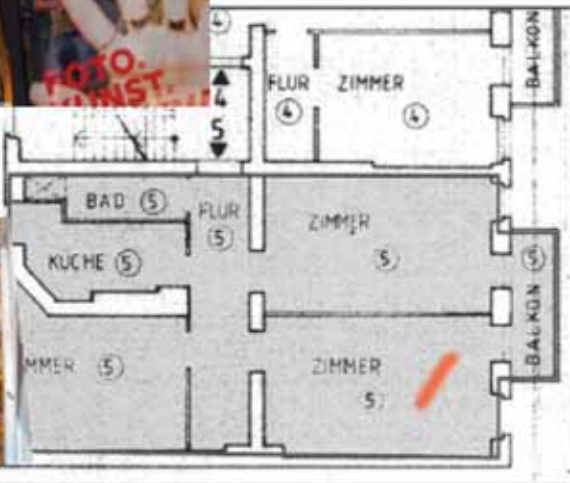
**PRAKTIKUM BEI SAUER**



Straßenansicht



Zimmer zur Straßenseite ist frei



Grundriss

Seid Ihr zwischen 20 und 35 Jahren, fleißig, humorvoll, belastbar, unabhängig und kulturwissenschaftlich interessiert, nutzt diese einmalige Gelegenheit unbedingt. Ich freue mich auf eine aussagekräftige, detaillierte Bewerbung per Mail oder Brief.



# WILHELM PINDER REMBRANDT'S SELBSTBILDNISSE

**KARL ROBERT LANGEWIESCHE**  
VERLAG / KÖNIGSTEIN IM TAUNUS & LEIPZIG



DEN FREUNDEN  
HILDE UND WALTER FURTWÄNGLER  
UNTER DEREN BETREUUNG DIESES BUCH ENTSTAND



1.-19. Tausend. 1945. Alle Rechte vorbehalten. Auch das der Übersetzung  
Amerikanisches Copyright bei Karl Robert Langewiesche. Printed in Germany. Druck der Offizin Haag-Drugulin in Leipzig

## Rembrandts Selbstbildnisse

Die Selbstbildnisse Rembrandts — mit diesen Worten ist etwas genannt, das auf der ganzen Welt nur ein einziges Mal sich ereignet hat. Es bedeutet nicht nur Krönung und höchsten Fall einer Bildgattung, sondern auch noch etwas, wovon es überhaupt nur diesen einen Fall gibt: die vollständige Selbstbiographie in sichtbar gestalteter Form, die einzige der Menschheit.

Das einzelne Selbstbildnis, für das es Tausende von Zeugnissen gibt, ist niemals Lebensbeschreibung. Es kann der Schilderung einer Stunde, eines Tages oder Jahres, immer nur der eines Ausschnittes, niemals der Niederschrift eines ganzen Lebens verglichen werden; es ist niemals Selbstbiographie. Nur eine ständige Folge von Selbstbildnissen in immer völlig neuer Wandlung kann Selbstbiographie bedeuten. Natürlich kann diese nicht wie eine schriftliche Darstellung von spätem Rückblick aus verfaßt sein. Sie kann nur in immer neuen Taten nacheinander entstehen, ähnlich einem vom höchsten Standpunkt aus durchgeführten Tagebuche. Geschah dies aber einmal, so war nicht einfach nur ein höherer Grad des Selbstbildnisses erreicht, sondern eine neue Art war entstanden, eine neue Art, auch wenn sie nur durch einen einzigen Fall vertreten bleibt. Dies ist der Fall Rembrandts.

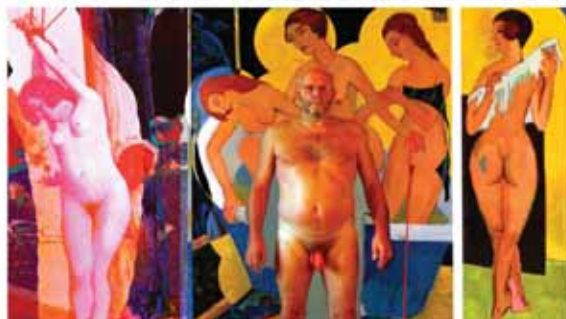
Nur ein Künstler konnte diese Schöpfung leisten, der sich selber ständig erneuerte, der nie an die Endgültigkeit des Gegenwärtigen glaubte, weil er niemals „fertig“, also erledigt, sondern immer lebendig war. Denn alles echte Leben ist Wandlung. Wer mit 25 Jahren fertig ist, der ist auch schon vorüber. „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt“, das hätte Rembrandt zu den zahllosen Rembrandts sagen dürfen, die er in sich trug, und die alle zusammen nichts anderes waren als er selber. Nur wer von einem tiefen und schöpferischen Zweifel an der Endgültigkeit aller irdischen Gestalt, an allen Oberflächen des Diesseits überhaupt durchdrungen war, konnte tun, was Rembrandt getan hat. Weit mehr als hundert Male hat er vom Beginne selbständigen Schaffens an, in mehr als hundert Formen niemals sich wiederholend, zwischen Maske und Antlitz, zwischen Kritik und Feier des Ichs, zwischen Selbstbefragung und Selbstdurchschauung, zwischen Selbsterniedrigung und Selbststeigerung, zwischen Selbstverhöhnung und Selbstverklärung, uns sein Wesen erzählt. Nichts erfahren wir über das, was man die äußeren Vorgänge seines Lebens nennen wird, aber alles, was durch diese Vorgänge mitbedingt und sie widerspiegelnd in ihm selber vorgegangen ist, alles daran — soweit Menschen überhaupt etwas voneinander erfahren können.

Der Gesamteindruck ist nicht behaglich, aber er ist groß ohne jeden Vergleich. Wie diese einzigartige Erscheinung zustande kam, das bleibt Geheimnis. Daß nicht Eitelkeit zugrunde lag, beweist sich schon aus der Erbarmungslosigkeit, mit der Rembrandt nicht wenige Selbstenthüllungen vollziehen konnte. Der Einwurf, daß hier auch verkleidete, verkehrte Eitelkeit walten könne, wird durch die Ehrlichkeit der Selbstanerkennungen widerlegt, die zu allen Zeiten bei ihm zahlreich sind. Daß die Eignung des eigenen Antlitzes als bequemstes Modell wohl in der Jugend eine Rolle spielt, im ganzen aber keineswegs entscheidend ist, das beweisen die Wunder der Kunst, durch die Rembrandt das „Modell“, das er sich zunächst war, zu etwas gänzlich Neuem umzuwandeln verstand. Das beweisen auch die Selbstbildnisse, die mitten unter überreicher Beschäftigung mit hundert anderen Gegenständen jeder Art, sehr oft gerade mit Menschendarstellung, immer wieder gemalt oder radiert oder gezeichnet werden mußten.

Sie mußten es, weil Rembrandt eine ganz besondere Stellung zur Welt hatte. Die völlige Einmaligkeit seiner Selbstbiographie beruht auf der völligen Einmaligkeit dieser Stellung. Es hat sichtlich außer ihm keinen bildenden Künstler gegeben, dem bei so ungeheuerlich weitem Ausgreifen in alle Möglichkeiten der sichtbaren Erscheinung diese selbst so tiefgehend nur Ausdruck und Vertretung des Unsichtbaren gewesen wäre. Er war Dichter und Musiker des Sichtbaren. Er erzählte nicht Geschichten, sondern dichtete Geschehen, und er wußte, wie es sonst nur große Musik kann, das der Sprache Unzugängliche in Regionen zu erheben, die nicht unter, sondern über allem sprachlichen Denken liegen. Wie bei Beethoven fühlen wir bei ihm, daß etwas von größter Bedeutsamkeit gesagt wird, das wir uns zu eigen machen sollen — aber kein Wort der Zunge kann es nach-



Ernst Ludwig Kitchner  
bei Karl-Ludwig Sauer  
Vortrag vom 12. März  
2012



Teile der Abbildungen stehen dem „Kunstmann“ Karl-Ludwig Sauer in Unterhose mit aufgemalten Schwendstich dar. MAN, MAN, ist das lustig. Die gefasste Schornstein hat ich bei einem Ausritt durch d. Ägyptische Wüste in der Nähe von Abu Simbel 2018. Ich konnte nicht vorbeigehen und war wie hypnotisiert.



Das Sauerische  
Malerbuch ist eine  
einzigartige  
Unkulturpflanze in  
und für Europa an  
die Welt.  
Unfeine Kunst und  
Wissenschaftskritik  
das als  
Sprachrohr meiner  
Selbst, in  
einmaliger und  
substituierter Art  
und Weise, für die  
Freiheit dieser  
Künste einsteht,  
sondern als eine  
Art  
Durchlauferhitzer,  
EUROPA erwärmt  
und in Wallung  
bringt.



Der steife Schwanz des Künstlers, Link zur Dissertation  
Dahme,  
ein Glücksfall für die Wissenschaft.  
Beachte mein Vorwort in der Anlage.



Jan van Eyck: Selbstbildnis (2). London, Nationalgalerie

Dies alles ist gewiß nichts grundsätzlich anderes, als was alle hohe Kunst, namentlich alle germanische Kunst erstrebt. Anders ist nur der Grad. Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren ist für alle deutsche Kunst weitesten Sinnes desto sicherer das Ziel, je Höheres sie von sich fordert. Im Durchschnitt ist dieser Trieb bei der inner- und oberdeutschen Kunst allgemeiner deutlich als bei der niederländischen. Aber Rembrandt tritt darin auf die Seite der Oberdeutschen, ohne doch einen



Albrecht Dürer. Selbstbildnis. Zeichnung. Erlangen, Universitätsbibliothek

Auch dies ist schließlich nur ein Gradunterschied. Alle Kunst ist Selbstdarstellung. Nur, in allen älteren Zeiten ist sie dies unbewußt und mittelbar: sie ergötzt sich unmerklich aus dem erfüllten Auftrage; Auftrag und Selbstdarstellung sind noch eines. Dies ist so gewesen, solange alle Kunst noch heiliger Dienst am gemeinschaftlich Geglauten war, und wir sehen heute sehr klar, daß

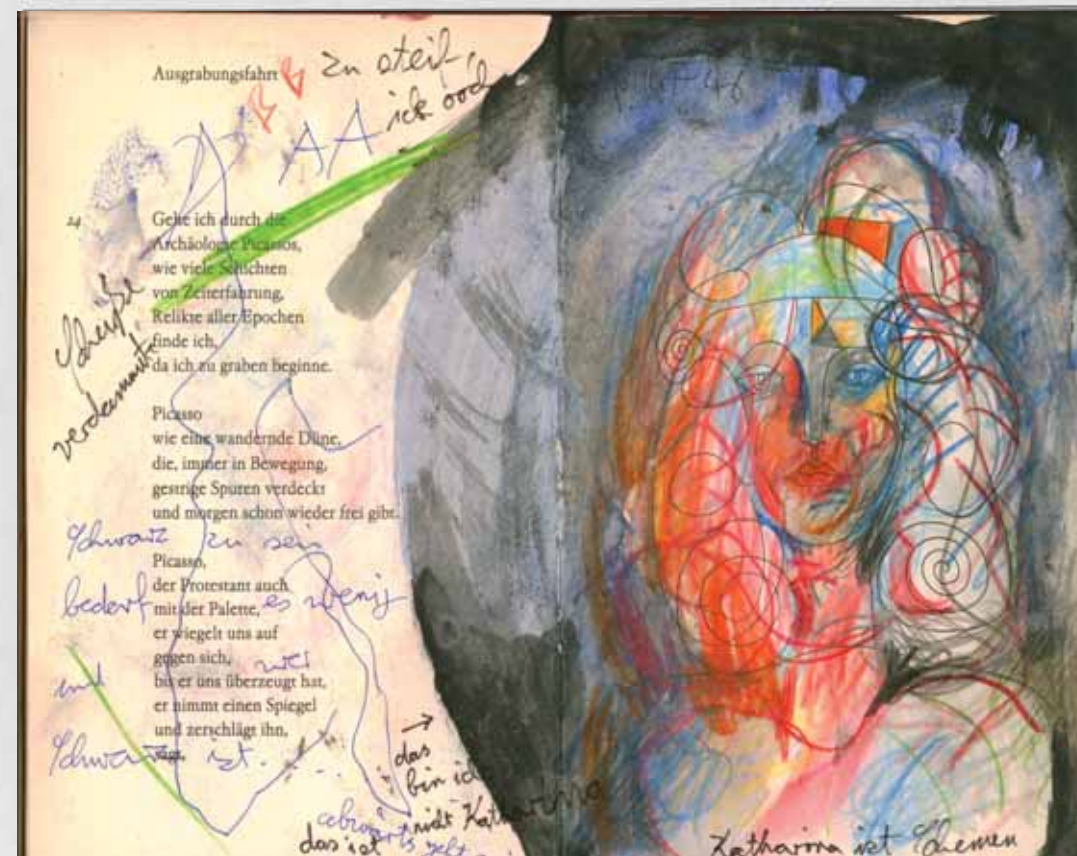




Römische Szene. 1626. (Ausschnitt.) Utrecht, Leihgabe Chabot

dieser Zustand das Gesunde gewesen ist. Niemandes Einzelschuld war es, wenn er nicht bleiben konnte. Ein schweres Schicksal war es dennoch. Darunter litt die Gemeinde, die zum Publikum entartete, das Erleben der Kunst, das aus Verehrung zum Genuß entartete, und vor allem das Erleben der Künstler, die wohl glauben mochten, aus Dienern zu Herren aufgestiegen zu sein, in Wahrheit aber aus Führern zu Einzelgängern wurden.

Schon damit tritt auch die Einsamkeit Rembrandts in ihre geschichtliche Stellung ein. Das allgemeine und von keinem Einzelnen verschuldete Schicksal (zuletzt das Schicksal des Glaubens) mußte alle bildende Kunst getroffen haben, bevor möglich wurde, was wir aus Rembrandts Selbstbiographie herauslesen müssen. Nicht außerhalb der Geschichte, sondern an ihre tragisch entscheidenden Stellen treten jene Großen, die noch die letzte Gewalt einer gemeinschaftlich dienenden Form besitzen, aber schon gezwungen sind, sie der unmittelbaren Darstellung des eigenen Ichs zuzuwenden. Eine gemeinsame Atmosphäre breitet sich um sie: schon um den Naumburger Meister am Ende der staufischen Plastik, weit deutlicher noch um die Späteren, um den reifen Michelangelo am Ende der klassischen Kunst Italiens, um Beethoven am Ende der großen deutschen Musik des 18. Jahrhunderts – und um Rembrandt am Ende der niederländischen Barockmalerei. Michelangelos Vorgänger wie Verrocchio und früher schon Donatello, Beethovens Vorgänger und noch sein Lehrer Haydn, vor und neben Rembrandt aber Rubens und Frans Hals – sie alle haben noch mit Freuden „erwünschte“, allgemein benötigte Kunst geschaffen, und der Zusammenstoß zwischen Auftrag und Selbstdarstellung, den wir an der Tragödie des Julius-Grabmals oder am Schicksal der Rembrandtschen „Nachtwache“ ermessen können, war ihnen noch erspart. Jeder große Künstler läßt sich gewiß auch außergeschichtlich betrachten, jedes großen Künstlers



Rembrandt in der Werkstatt. Boston, Sammlung Sherman

Werke lassen sich um sein Ich wie dessen alleinige Ausstrahlung gruppieren. Dennoch sind diese Werke immer auch Geschichte, und auch jeder große Künstler steht in der Geschichte. Es ist Geschichte, wenn an einem bestimmten Zeitpunkte das nur einmal Mögliche erscheint: es ist das nur damals Mögliche.

Die Kunst hatte längst den alten großen und gesunden Charakter des Dienens verlieren müssen, bevor Rembrandt möglich wurde. Sie hatte besonders in den Niederlanden, großartiger als irgendwo sonst diesseits der Alpen, für diesen Verlust den Gewinn strahlenden Könnens und einer früher gar nicht denkbaren Vielfalt der Strahlenbrechungen eingetauscht. Tragisch war die Lage dennoch; Rembrandt aber war ihr Held. Er mußte, was an allgemeiner Größe allgemein verloren gegangen war, durch alleinige Tat als Einsamer in seiner Welt ersetzen. Er durfte nicht nach den Geboten des Tages handeln – gerade dies war für ihn das Gebot des Tages. Er mußte handeln wie einer, der weiß und nahezu allein noch auszusprechen versteht, daß hier auf Erden mit dem Diesseits noch nicht alles zu Ende ist. Er war zu einer eigenen Metaphysik gezwungen, die den verlorenen gemeinschaftlichen Glauben zu vertreten hatte – so wie Beethoven, als die Baukunst ihre sakrale Größe verlor, seine Kathedralen für das Ohr bauen mußte, fußend auf der großen Vorgängerschaft, die noch in sichererer Lage gewesen war, er nun aber allein, und dennoch und gerade darum eine „Menschheit“, nun erst, als Hörer fordernd. Wäre Beethovens Kunst eine Kunst der sichtbaren Form, – wir würden in ihr nicht nur überall verschleierte, sondern auch viele offene Selbstbildnisse erkennen, die zugleich immer noch mehr als Selbstbildnisse Beethovens, nämlich Selbstbildnisse einer „Menschheit“ wären –, wie bei Rembrandt. Unsere abendländische Instrumentalmusik, weit jünger als die Tiefraummalerei, kam nur fast zwei Jahrhunderte später an jenen tragischen Punkt, der in der Malerei des Nordens, im gleichen Rassen- und Kulturkreise, Rembrandt heißt.





1995

Kassel, Gemäldegalerie



Kopie, Paris, Kunsthandel

Von da aus ahnen wir etwas von den Gründen, die Rembrandt zu dem einzigen Selbstbiographen der bildenden Kunst gemacht haben. In seiner Lage mußte ein künstlerisches Ich, wenn es so un-  
gemein groß und dabei von innerem religiösen Verantwortungsgefühl erfüllt war, die Erschüt-  
terungen des Schaffens ganz unmittelbar am eigenen Leibe verspüren, es mußte sich auch unmittel-  
bar selber anschauen und befragen. Dies war nicht ohne Gefahren, und mehr als einmal werden  
wir sie gestreift, wenn nicht erlitten finden. Rembrandt selbst hat die Schrecken dieses Ewig-mit-  
sich-selber-sein-müssens gespürt. Nur ein ganz großer Einzelner konnte sie überwinden. Ihnen aus-  
gesetzt waren ohnehin nur erlesene Menschen des Nordens. Nur Deutsche und Niederländer sind  
zu nennen, wenn man nach Ansätzen wenigstens zu ähnlichem fragt: vor Rembrandt nur Dürer.  
Es war aber nur der junge Dürer, der sich auf dem Wege zur Selbstbiographie befand; als er jen-  
seits der Jugendnöte das Mannesalter erreichte, erlosch bei Dürer der Drang zum eigenständigen  
Selbstbildnis. Doch hat er es in engerem Sinne überhaupt erst geschaffen.

Was Selbstbildnis engeren Sinnes heißen darf, dafür genügt ein kurzer Vergleich. Ein Bildnis  
des Jan van Eyck in London (S. 4) ist gelegentlich als Selbstbildnis erklärt worden. Die Er-  
klärung scheint nicht allgemein durchgedrungen; aber in diesem Falle ist es bezeichnend, daß sie  
gemacht werden konnte. Setzen wir einmal als gegeben, daß sie richtig sei; sie ist nämlich gar nicht  
unmöglich. Das Bild hat tatsächlich Eigenschaften, die bei der Selbstbeobachtung des Malers im



Haag, Mauritshuis

Spiegel aufzutreten pflegen, namentlich in der Augenstellung. Aber es ist sicher, daß hier sehr gut auch ein anderer gemeint sein konnte. Hätte indessen der Maler sich wirklich selbst gemalt, so würde in damaliger Zeit das Bild nicht anders ausgefallen sein: mit der Kühle und Genauigkeit beobachtet, die auch jedem fremden Gegenüber gezollt worden wäre, ohne irgendwelche abändernde Erregung über die Tatsache des eigenen Ichs, ohne irgendeinen Versuch, die Spaltung des Ichs in den Sehenden und Gesehenen anzuzeigen, im besten Falle „Bildnis des Malers Jan van Eyck, gemalt von Jan van Eyck“ – aber kein Selbstbildnis im engeren Sinne. Dieses tritt zum ersten Male in die Geschichte durch den jungen Dürer der Erlanger Zeichnung (S. 5). Hier ist ein innerer Zustand dargestellt, den nur der Dargestellte selber aussagen kann, für den also er selber der einzig mögliche Darsteller ist. Das ist das Entscheidende. Das Gesicht ist der



Gotha, Museum. 1629





London, Privatbesitz

2011

leisten. Erst mit ihr entsteht das Selbstbildnis engeren Sinnes. Andere Maler können des Künstlers Antlitz unmittelbar und also richtiger sehen, er allein kann es wahrer sehen. Nur weil Dürer selber ringt und fragt, und dies als einziger Wissender sehen kann, weil eine eigene schwarze Stunde ihm zur Form wird, nur darum kann eine solche Form des Selbstbildnisses entstehen. Die innere Spaltung in Sehen und Gesehenwerden, aber auch in den Leidenden und den, der dieses Leiden als das nur ihm eigene fühlt und darum gestaltet, erst diese macht das Selbstbildnis engeren Sinnes aus. Dürer hat dies zuerst auszusprechen gewagt, aber noch in der mehr unverbindlichen Zeichnung; keines seiner als Gemälde ausgeführten Selbstbildnisse ist so weit gegangen wie dieses Blatt. Dies zu tun, im größeren Gemälde als eigenständigem Kunstwerk dasselbe zu wagen, ist Rembrandt vorbehalten gewesen, ihm allein auch war es vorbehalten, die Stellung des Ichs zum Ich und des Ichs zur Welt in einer Folge von Selbstbegegnungen auszudrücken, die so ganzheitlich zusammenhängend, so erst als Ganzheit überhaupt verständlich ist, daß auf die Frage, welches denn nun das Selbstbildnis Rembrandts sei, nur geantwortet werden kann: keines, kein einzelnes nämlich, sondern die Folge aller, die Summe, das Ganze, die Selbstbiographie. Das gibt es nur dieses eine Mal.

Eine solche Erscheinung gehört gar nicht nur der Kunstgeschichte an. Schon die Kunstgeschichte selber gehört nicht sich allein an: sie dient der Kunde vom Menschen. Darum geht auch die hier versuchte Betrachtung nicht nur diejenigen an, die von der Kunst etwas wissen möchten. Sie wendet sich an alle, die etwas vom Menschen wissen wollen. Gewiß, Rembrandt ist ein Mensch des Nordens. Der bot die erste, viele andere schon ausschließende Möglichkeit, denn fast allein im Nor-

einzigste Teil der eigenen Vorderansicht, den der Mensch niemals „zu Gesicht“ bekommt: es ist der, durch den er sieht. Nur das Spiegelbild ist ihm sichtbar, aber dieses entstellt ihn in den Gegen-sinn. Alles also nimmt das Gesicht auf, nur nicht sich selber. Alle anderen können es sehen, nur es selber kann es niemals. Wie die anderen gelte der selbstbeobachtende Maler auf sich zu. Er allein aber trifft an Stelle des eigenen Antlitzes – das Spiegelbild. Dies setzt ihn zunächst unter alle anderen. Er allein kann dafür seine innersten Erlebnisse kennen. Dies stellt ihn zuletzt über alle anderen; und sollte gar auch die stärkste innere Selbsterkenntnis nur ein asymmetrisch verkehrtes, auch sie also nur ein „Spiegelbild“ des Inneren liefern – dieses allein kann doch kein Fremder aufbringen, und allein von ihm aus kann der ewige Mangel des versagten unmittelbaren Selbstblickes nicht nur ausgeglichen, sondern überwunden werden. Selbsterforschung kann eben nur das Ich

den, unter Deutschen und Niederländern, sind uns wenigstens Ansätze zu dem bekannt, was bei Rembrandt allein vollendete Tatsache geworden ist (Dürer, Graff, Böcklin, van Gogh, Corinth; einzige Ausnahme Goya, – aus dem Lande der feinsten Seelenkunde). Aber es bleibt bestehen, daß es doch einmal überhaupt zu dieser Erscheinung gekommen ist, daß einmal ein Mensch von unvorstellbarer Größe bei aller Einzigartigkeit seines Ichs doch auch die allgemeinsten Grundzüge allen Menschenschicksals, den Rhythmus allen Menschenlebens und gleichsam aller Menschen Werden, Reife und Vergehen in einer organischen Folge von Kunstwerken sichtbar gemacht hat.

Die Größe der künstlerischen Leistung wird in dieser Betrachtung bereits vorausgesetzt. Die sogenannte Analyse, ein Hauptmittel echter Kunstgeschichte, wird nur als Nebenmittel und nur abgeschwächt verwendet. Die Kunstgeschichte liefert nur den Stoff. Jeder, dem es um Menschenkenntnis zu tun ist, könnte im Besitze dieses Stoffes die Überlegungen anstellen, die hier – übrigens im sicheren Wissen um die völlige Unerreichbarkeit des letzten Geheimnisses – versucht werden.

Allgemeiner Wahrheiten, auch bestreitharer Versuche zur Wahrheitsfindung über das Schicksal des Menschen darf und soll man sich erinnern. Es darf an eine Beobachtung gedacht werden, die schon anzuschauen genügt. Daß sie sogar erklärbar, daß sie nicht nur zu bestätigen, sondern auch logisch zu begründen sei, wird von der Seite der Menschenkunde versichert. Es genügt, sie zu nennen. An den Genies – die ja nur die deutlichsten Vertreter des Menschlichen sind – läßt sich sehen, daß sie ihr Leben so einteilen, als ob sie das ihnen zugemessene Maß kennten, als ob sie ihr Todesjahr insgeheim vorauswüßten. Die großen Frühverbrannten, wie Raffael, Mozart, Schubert, befanden sich, wenn sie in den Dreißigern stehend schon die Erde verließen, keineswegs in dem gleichen Zustande, wie bei genau gleichem Alter diejenigen, die dann noch weitere dreißig, vierzig, fünfzig Jahre zu leben hatten: Michelangelo, Tizian, Goethe, die großen Alten. Die Frühverstorbenen haben sich weniger Pausen gegönnt, sie haben schnelleres Zeitmaß des Schaffens und vor allem der Wandlungen bis zum echten Altersstile (auch ohne leibliche Vergreisung) erlebt. Die zu langer Dauer Bestimmten haben sich Zeit lassen können und haben ihren Altersstil erst erlebt,



New York, Pierpont Morgan





Zeichnung. London

zweite Jugend herbeiführen. Bei Rembrandt scheint, so unglaublich es klingt, beides zu geschehen. Er empfängt einen schweren Schlag, der ihn tief erschüttert und vorzeitig altert, aber eben der Schlag ruft kraftvolle Gegenwehr hervor. Das letzte Gold in den tiefsten Gründen erschließt erst der Blitz. Nur der Rhythmus kommt ins Wanken: von jetzt an geht alles schneller. Der Künstler vertieft sich fast erschreckend großartig, aber noch vor der Mitte der Fünfziger ist der Mann ein Greis.

Vom Lebensrhythmus nun behaupten nicht wenige Beobachter, daß die Jahrsiebente darin eine große Rolle spielen. Insbesondere an Goethe hat man darüber Feststellungen gemacht: starke Wandlungen, neue Lieben, plötzliche Schaffensaufschwünge alle sieben Jahre. Daß dies allgemeines Gesetz sei, wird von vielen ebenso leidenschaftlich behauptet, wie es von anderen, aber sehr Berufenen, geleugnet wird. Gegen die Allgemeingültigkeit spricht vieles, schon die sichere Tatsache, daß sieben Jahre in der Jugend etwas anderes bedeuten müssen als im Alter. Auch hier soll kein allgemeines Gesetz behauptet werden. Nur dieses ist, aber um so entschiedener, festzustellen: bei Rembrandt gerade ist der Sieben-Jahres-Rhythmus so schlagend deutlich, daß, sobald man auf ihn aufmerksam geworden, das ganze Leben dieses unvergleichlichen Menschen von diesem Gesetze beherrscht scheint – bis eben zu der Katastrophe, von der an das Ganze gleichsam ins Schüttern gerät. Ausdrucksvoll wirkt schon – dies ist eine einfache Feststellung –, daß Rembrandts Leben genau neun Jahrsiebente umfaßt, von 1606 bis 1669. (Er ist sechs Jahre jünger als sein Jahrhundert. Denken wir daran bei der ständig notwendigen Umsetzung von Jahreszahlen in Rembrandtsche Lebensjahre.) 1606 wird er in Leyden geboren, übrigens nicht aus einer Künstlerfamilie, sondern als Sohn eines Müllers und einer Bäckerstochter. Nachdem er schon vierzehnjährig in Leyden studiert, dann vier Jahre als Maler gelernt hat (nur ein halbes Jahr bei Pieter Lastman, der ihm

wenn sie wirklich alte Männer waren. Der Rhythmus scheint insbesondere bei den Erlesenen, die wir Genies nennen, von dem Grade der zugemessenen Lebensdauer gelenkt.

Rembrandt ist weder ein Frühverbraucher noch einer der großen Alten. Er ist nur dreiundsechzig Jahre alt geworden; er ist immerhin dreiundsechzig Jahre alt geworden. Er wirkt in seiner unerhörten Kraft zunächst wie ein nicht umzuwerfender Baum und dabei doch schnelllebig, so wie ein Jugendlicher. Er ist dann vorzeitig den großen Alten ähnlich geworden. Sein Leben kennt etwas, das nun auch zu allen Gesetzen des Lebens gehört: das „Ungesetzliche“, die Katastrophe. Sie umschattet schon den Mann in der zweiten Hälfte der Vierziger. Sie trifft den Mann von fünfzig Jahren mit voller Wucht: Bankrott, Versteigerung, Vertreibung aus eigenem Hause. Sie trifft ihn an der Lebenswende. Diese ist entscheidend; sie kann das Bergab der Lebenszeit zum Bergab der Lebenskraft machen, sie kann aber auch eine

aber Vieles für die Frühzeit mitgegeben), ist er als Neunzehn- bis Zwanzigjähriger schon selbständig tätig. Das erste eigenständige Selbstbildnis hat er offenbar mit einundzwanzig Jahren gemalt, am Abschluß des dritten Jahrsiebents (S. 8). (Dies ist im Abendlande das Alter der Mündigkeit; die ersten drei Jahrsiebente gelten als zusammenhängende Ausbildungszeit.) Das Jahrsiebent von einundzwanzig bis zu achtundzwanzig Jahren zeigt ihn als Vertreter einer jugendlich drastischen Form des noch allgemeinen Hochbarocks. In diesen Zeitraum fällt nun freilich auch ein wichtiger Umstand des äußeren Lebens: er siedelt nach Amsterdam über, das ihn schon länger gelockt, und so gibt es ohne Zweifel schon zwei bis drei Jahre vor 1634 eine Art Abschnitt, es gibt nun einen „Amsterdamer Rembrandt“ statt des Leydeners. Doch ein entscheidender Auftrag auf eine Folge von Passionsbildern, eine höchst barock lösbare und barock gelöste Aufgabe, trifft ihn gerade 1633, und nun erst beginnt der Wettbewerb mit Rubens anzusteigen. 1634 ist mit einem neuen Jahrsiebent ein Höhepunkt des äußeren Glückes erreicht. Der achtundzwanzigjährige Rembrandt ist der berühmte, beliebte Maler des reichen Bürgertums, er lebt im größten Glanze. Mehrere Bilder geben diesem wirklichen rhythmischen Einschnitt des Lebens klarsten Ausdruck (S. 43, 44). Von da an, bis Rembrandt fünfunddreißig Jahre wird, ist er der nicht mehr nur drastische, sondern groß-dramatische Hauptvertreter des niederländischen Hochbarocks neben Rubens und Frans Hals. Genau 1641, genau mit fünfunddreißig Jahren, wendet er sich vom hohen Barock ab. Dieser Wende gegenüber erscheinen das vierte und fünfte Jahrsiebent einander doch noch näher verwandt. Das Dresdener Manoa-Bild von 1641 ist das unwiderlegliche Zeugnis (S. 67). In das nun beginnende Jahrsiebent fällt bereits, und eben infolge der aus dem Inneren kommenden Wendung, der Zusammenstoß zwischen Auftrag und Selbstdarstellung. Bei der (fälschlich) sogenannten Nachtwache, einem der zahlreichen in Holland üblichen Doelen- oder Gildenstücke, geht Rembrandt rücksichtslos über die Forderungen nicht weniger Besteller hinweg. In vollstem Gegensatz zu allem, was seit dem Mittelalter als Pflicht des Künstlers gegolten hatte, zerbricht er den Zwang des Auftrages und verteilt die Bildnisse der Besteller nicht nach ihren bürgerlichen Ansprüchen, sondern unterwirft sie als Bildteile, gelegentlich sie in Schatten und Dunkel jagend, der Zauberei des eigenen Wollens. Er handelt als Selbstdarsteller! Die verletzte Umwelt antwortet, Rembrandts Beliebtheit beginnt zu erlöschen. Es tritt dazu, daß 1640 die geliebte Mutter stirbt und 1642 die geliebte Frau, Saskia, mit der der weltfrohe Maler von 1634 als Achtundzwanzigjähriger die Ehe geschlossen hatte. Im nächsten Jahrsiebent, von fünfunddreißig bis zu zweiundvierzig Jahren, sehen wir den großen Landschaftler, einen Mann von neuem, ernstem, sachlichem Blicke (S. 68, 69). Zwar hatte der Sinn für die Landschaft schon seit 1636 Früchte zu tragen begonnen, aber seine volle Entfaltung liegt erst in diesem neuen Jahrsiebent, in der Radierung sogar ihr Beginn (genau 1641). 1648 ist das folgende angetreten, Rembrandt ist zweiundvierzig Jahre alt. Die großartige Radierung dieses Jahres (S. 74) zeigt wiederum einen ganz neuen Menschen; es wird von ihm zu reden sein. Er steht aber nun unter dem Schatten der nahenden Katastrophe, vereinsamt und verwaist, wenn auch seit 1645 mit der westfälischen Magd Hendrickje Stoffels eine Nachfolgerin Saskias eingezogen ist, die auch Titus betreut (der 1641 dem Fünfunddreißigjährigen geboren war). Genau mit neunundvierzig Jahren, 1655, steht wieder ein neuer Rembrandt vor uns (S. 86). Er hat der unabwendbaren Katastrophe die Stirne zu bieten, und das ganze nun eingeleitete Jahrsiebent ist von erhabensten Kämpfen um die Selbstbehauptung erfüllt. Das Selbstbildnis, in zwei vorangehenden Jahrsiebenten erstaunlich zurückgetreten, nimmt neuen Aufschwung nach Gewicht und Zahl. Es hat jetzt den ganzen Menschen zu verteidigen! Bis gegen 1661 ist



Radierung 1650, B. 15





Radierung 1630, B. 10

das ganz Einmalige zu wittern ist, das wir Rembrandt nennen. Mit seiner Gestalt erscheint zum ersten Male auch seine Gestaltung. Zwischen zwei Figuren des sagenhaften Geschehens bildet sich aus baulichem Hintergrunde eine Art Fenster, das insgeheim aus der Szene führt, ein Rahmen für ein Bild im Bilde, für eine eigene Welt, eine eigene Zeit sogar, eine Gegenwart mitten im Heroisiert-Vergangenen, die Gegenwart des wissenden Künstlers. Sein Kopf wird vom Zepter des mythischen Haupthelden überschritten, aber seine geheime Anwesenheit wird damit nur eigener betont: er ist außer der Szene, aber er ist dabei in einem neuen Sinne, nämlich weniger bei der Szene als bei seinem Werke. Das ist nicht mehr das „Assistenzbild“, das wir namentlich seit dem 15. Jahrhundert kennen: der gläubige Maler unter der Volksmenge, etwa unter den anbetenden Hirten. Es ist nicht der zugelassene Gläubige, sondern der hinzutretene Schaffende. Daß der Künstler sich selber in so hohem Grade anwesend fühlt, das ist sicher sehr rembrandtisch, ist aber zugleich erst in einer Spätzeit möglich, einer Zeit, da – sei es einmal übertreibend ausgedrückt – nicht mehr die Gegenstände die Künstler, sondern die Künstler die Gegenstände bestimmen, da die Bindung an das heilig Gefestigte der freien Wahl gewichen ist. Wie dies hier geschah, das ist rein rembrandtisch. Bitterer Ernst umschattet den Mund, die Augen blicken tief, das Haar lodert wie ein Sprühkranz innerer Kräfte. Das Erlebnis des Schaffens ist dargestellt im Bewußtsein seiner Schwere und Verantwortung. Dies ist noch anders als bei Dürer, der sich in manchen Bildern immer noch als gelassen-frommer Anwohner des Heiligen – wiewohl schon nicht mehr als Beter – dargestellt hat. Hier liegt bereits ein barocker Zug. Er entspricht von weitem jener Sichtbarmachung des Schaffensvorganges durch den Vortrag noch in der endgültigen Form, wie Rubens oder Frans Hals sie kennen. Diese gehört allem echt barocken Denken zu. Aber das Erlebnis des Ichs beim Schaffen ist damals fast noch stärker als das Schaffen selbst: das ist der jugendliche Zustand des größten Selbstdarstellers.

Nur im Hintergrunde, jedoch als ganze Gestalt, zeigt sich Rembrandt auch in dem kleinen Bilde seines Werkstatttraumes bei Sherman in Boston (S. 7). Riesengroß (im Verhältnis) steht vorne die Staffelei, uns abgewendet, aber mächtig hingebaut. Klein, fast winzig, steht hinten der Maler, uns zugewendet, aber zurückgetreten und wie erstarrt in schweigender Spannung. Der Kopf unter dem gewaltig großen Hute scheint fast nur Auge und Mund: Blick und Willen. Da vorne steht das Schaffen als Forderung, dahinten steht der Mensch, dem es aufgeladen ist, in Wissen und Warten. Es ist aber noch mehr darin, etwas Unheimliches, darüber man vielleicht sich einigermaßen klar werden kann. Wie ein kleiner Dämon, fast böse, steht der Mensch da, zugleich, durch feierliche Umhüllung, fast wie ein Priester. Gewiß ist weder Dämon noch Priester gemeint, und was wir zunächst spüren, ist wohl nur die Bewußtheit des Schaffenden – und seine

es mächtig angewachsen. In diesem Jahre stellt uns das Bildnis bei Bruyn in Spiez (S. 105) abermals einen neuen Rembrandt entgegen: den Greis voller Sorge und milder Klugheit. Dann tröpfeln gleichsam die Bildnisse nur noch langsam nach. Das letzte entsteht am Ende des letzten Jahrzehnts, im Todesjahre 1669 (S. 109). Der Dreiundsechzigjährige hat darin die Summe seines Lebens gezogen.

★

So sehr ist Rembrandts ganze Kunst mit der Selbstdarstellung verschwistert, so sehr ist sie im Innersten nichts anderes, daß gleich eines der ersten uns bekannten Werke des Zwanzigjährigen ein Selbstbildnis mit sich trägt. Es ist eine römische Szene von 1626 in Utrecht (Leihgabe Chabot) (S. 6). Der junge Künstler gehört gar nicht zur Szene, ja, er sprengt unauffällig sogar ihren Stil, den Stil der Lastmanschen Formenwelt. Die Stelle, an der er erscheint, ist die einzige, an der schon

Einsamkeit. Beides gehört zum Schicksal später Kunst und zum Schicksale Rembrandts. Aber spüren wir nicht noch mehr? – Der heutige Mensch pflegt kaum noch daran zu denken, daß im Bildnis ursprünglich der Zauber des Bannens liegt (wie zuletzt wohl alle Kunst von Ursprung her ein Bannen ist und zunächst darum ein Abbilden). Vorgeschichtliche Jagdvölker, auch heutige Naturvölker, bannen ihre Beute durch die Darstellung. Es soll afrikanische Jäger gehen, die die Gazelle abbilden, bevor sie sie fangen wollen. Man bemächtigt sich der Beute durch das Bild. Dunkle Erzählungen spuken noch heute von Zauberern, die ein Bildnis durch Stiche quälen – und diese Stiche töten den Abgebildeten. Ein feinfühliges Kind hat einmal zu einem Zeichner gesagt: „warum malst du meinen Vater? Er ist ja noch gar nicht tot!“ – Geht es um das eigene Ich, so können die Schauer der Selbstbegegnung, des Doppelgänger-tumes hinzutreten. Ein Volksaberglaube behauptet, niemand sei imstande, bei Mitternacht mit Kerzen in der Hand vor dem Spiegel seinen Namen auszurufen; er werde sonst sein eigenes Gespenst und müsse sterben, aber er wage es gar nicht. Das erscheint dem aufgeklärten Menschen töricht. Es liegt aber doch eine Aussage darin, eine uralte Erinnerung an die Zauberkraft des Bildes, nur noch hier gemengt mit der Todesangst vor der Widerlegung des Ichs durch die Verdoppelung, das heißt die Aufhebung seiner Einmaligkeit. Hier liegen sehr dunkle Seelengebiete. Aus ihnen aber kann der Künstler leben, wie der Träumer daraus leben kann. Rembrandt, in dem, wie in jedem der späten Genies oberster Stufe, uralte Menschenkräfte zu neuer Gestaltung durchbrechen können – nur unheimlicher noch, zum mindesten rätselhafter und schwerer kenntlich in der Verkleidung der Moderne –, Rembrandt scheint von diesen Urschrecken etwas in sich vernommen und in seine Klänge eingefangen zu haben.

Er wollte aber zum unmittelbaren Selbstbildnis, und es kann nicht lange gedauert haben, bis er es durchsetzte. So kurz der Vorgang gewesen sein könnte – man kann doch noch die allgemeine Entwicklung der ganzen Gattung darin nachspüren: das begleitende Selbstbildnis ist älter als das eigenständige. Was Hintergrund war, wird Vordergrund, was Zutat war, wird Hauptsache, was Bildteil war, wird Bildganzheit worden. Das Begleitbild wird sich nicht völlig verlieren – wie denn nie das Ältere sogleich verschwindet, weil das Jüngere gehören ist –, aber es wird zurücktreten.

Der junge Rembrandt hat sich mit Selbstbildnissen geradezu überschüttet. Die Formen sind vielfältig, oft kraus. Er konnte von sich ausgehen und auf sich hinführen. Das Werk konnte Studie allgemeinerer Form sein, Beobachtung des Körperlichen in Raum und Licht am eigenen Antlitz als dem bequemsten Modell; es konnte auch Ausdrucksstudie sein und den Ausdruck weit über die Ähnlichkeit, das Vorüberblitzende weit über das Dauernde stellen. Aber Rembrandt konnte auch schon früh auf sich zuführen, nicht nur seine Erscheinung ausnützend bis an die Grenze des Mißbrauchs und sie so fast schon aufhebend, sondern gerade sie erzielend; er konnte vor seine leibliche Erscheinung mit beobachtender Ruhe treten wie vor ein fremdes Gegenüber. Er konnte auch tief hinter das Äußere dringen und das Unsichtbare sichtbar machen, diese Seele, die er in sich trug, von der allein er etwas wissen und der er zusehen konnte aus jener Spaltung in Sehen und Gesehen werden der Seele durch das Auge, die mit dem jungen Dürer zuerst in die Welt getreten war. Die Vielfalt der Möglichkeiten, rein schon die äußere Zahl der Wagnisse, ist beim jungen Rembrandt beispiellos. Als er achtundzwanzig Jahre wurde und in Amsterdam auf der Höhe seiner äußeren Erfolge stand, um 1654, da hatte er sich schon an die fünfzig Male selber dargestellt, fast die Hälfte



Radierung, 1629, B. 558





Zeichnung. Um 1650. Spiez, Sammlung de Bruyn

Die Radierung stellt die meisten Beispiele, einige Zeichnungen in Tusche und Feder und viele kleine Gemälde schließen sich an. Das Kasseler Bild, kaum später als 1627 entstanden, ist eine echte Studie (S. 8). Aber was sie aussagt, das ist ein Bekenntnis, und weit weniger noch über Rembrandt selber als über sein und aller germanischen Kunst Verhältnis zur Welt. Drohend groß schiebt sich (bei kleinem Maßstabe) der Kopf in den Bildraum. Er schiebt sich mit verworfener Schulter, andrängend also: das ist eine Grundform des barocken Bildnisses überhaupt. So wenig auch Rubens oder Frans Hals gerne einen Kopf, eine Schulter von der Seite in den Rahmen ein. Es entsteht dadurch immer ein Ausdruck tätiger Bewegung. Der Kopf ist nicht einfach da, er ist erschienen, er hat sich gestellt. Je enger der Bildausschnitt, desto bedrängender die Gestalt. Das hat mit den Ausmaßen nichts zu tun, das ist Sprache der Verhältnisse und wirkt rein durch diese. Gestalt ist Kraft, das wird hier deutlich gesagt, deutlicher aber noch ein anderes: alle Gestalt in aller ihrer Kraft ist dennoch immer nur Teil des Alls. Licht und Schatten werden nicht so verteilt, daß das Körperliche günstig herausmodelliert, geschweige denn der Eindruck dieses Menschen „günstig“ sein sollte. Scheinbar zufällig tritt das häßliche Ohrläppchen, keck und roh und pastos gemalt, in helle Beleuchtung, desgleichen die Nase und gar das aus dem Schatten gleichsam nach der Sonne herausgekitzelte Haargekräusel – scheinbar zufällig, und was die körperliche Gestalt angeht, geradezu willkürlich, in Wahrheit doch nach höherem Gesetze: wie die Wolkenschatten über die niederdeutsche Tiefebene jagen, mit landschaftlichem Ausdruck also, überfallen die dunklen Lagen das Antlitz. Überspitzt gesagt: der Mensch eine Kraft und dennoch die Beute des Alls. Dieses Licht und dieses Dunkel leben unabhängig von dieser einen Gestalt und also auch jenseits von ihr. Nicht

aller seiner Selbstbildnisse war schon geleistet. Freilich ist in dieser Frühzeit die dichterische Freiheit so groß, daß in nicht wenigen Fällen gefragt werden kann: ist hier noch ein Selbstbildnis? Ist hier nicht die Grenze der Ähnlichkeit allzuweit überschritten? Ist überhaupt er selber, ist nicht gar schon ein anderer gemeint? Aber gemeint (in einer dunkleren Form) kann Rembrandt sogar sein, wenn ziemlich sicher ein anderer gemalt war. Das Beispiel des Konstantin Huygens in Glasgow (Sammlung Beatty) ist bezeichnend. Hier ist wirklich eine Frühform Rembrandtscher Selbstbildnisse, die wir aus Bildern im Haag und bei Pierpont Morgan kennen, auf einen anderen angewendet, freilich auf einen Nahestehenden, einen Freund. Je näher man Rembrandt stand, desto größer war die dichterische Freiheit, die sich der Künstler beim Abbilden nahm. Am größten war sie beim eigenen Bilde.

Die Zahl der frühen Selbstdarstellungen ist sehr groß, ihr Ausmaß fast immer sehr klein.

sie dienen ihr, – jene dient ihnen. Wohl hat die Gestalt sich mit eigener Entschlußkraft dahin gestoßen, wo das Leben der Allnatur sie überstreift, aber die Allnatur ist bei weitem das Stärkere. Zur Unterordnung der Gestalt unter das All hat sich Rembrandt hier bekannt, unbewußt gewiß, doch im Sinne aller germanischen Kunst, zugleich im Sinne eines Vorspiels seiner gesamten eigenen. Noch sind Licht und Dunkel scharfe Gegensätze. Der junge Rembrandt denkt in Kampfgegnern. Der reife wird die Gegensätze vermählen, das Dunkel vom Lichte durchwärmen, das Licht vom Dunkel durchsättigen lassen. Er wird uns tiefer ergreifen, denn er wird auch alles Menschliche in der gleichen gelassenen Vermählbarkeit der Gegensätze sehen. Er wird, wie das Dunkel in das Licht und das Licht in das Dunkel, so auch das Ich in das All und das All in das Ich hineinnehmen. Der junge versteht noch selten zu ergreifen. Er will noch packen, das aber versteht er.

Vom fast landschaftlich aufgefaßten Studienkopfe geht es bald zu stärkeren Wirkungen des Ichs, zur Ich-Erforschung weiter. Ein Rundbild im Pariser Kunsthandel (S. 9) mag nur die Kopie eines verschollenen Urbildes sein, aber dieses muß den jungen Rembrandt dargestellt haben, und zwar von seiner eigenen Hand. Offenbar waren, wie bei dem Kasseler Gemälde, so auch bei diesem jene eigentümlich sprühenden Lichter, die einzelne Kräuselhaare mit jäher Plötzlichkeit nach vorne einfangen. Die innere Absicht aber war anders, sie war weit eher die Erfüllung dessen, was der junge Dürer vorausgesagt hatte. Ein tiefer, schwerer Ernst, der Ernst der schwarzen Stunde, durchdunkelt auch dieses Gesicht. Der Maler weiß, daß er sich sieht, nicht irgendeinen, und er läßt seine drastische Beleuchtung (ohne ihre Drastik selber abzuschwächen) nicht in landschaftsartiger Freiheit, sondern im Dienste der geschonenen Form arbeiten. Diese Form ist nur das Gesicht der Seele. Wie bei Dürers Zeichnung, so hat auch hier das suchende Auge mehr als den Ausdruck des Beobachtens, wie bei Dürer scheint die Formel der Sichtbarkeit für die innere Spaltung gefunden zu sein. Auch daß wir von vorne auf dieses Antlitz blicken, auch dies ist eine heimliche und gänzlich unbewußte Verbindung zum jungen Dürer. Das ist alles anders als bei dem Kasseler Bilde, und dennoch ist – wie der spätere Rembrandt mit völliger Sicherheit lehrt – gerade darum die Gleichzeitigkeit wahrscheinlich, für die auch die Einzelheiten sprechen. Rembrandt denkt gerne in Gegensatzpaaren.

Um 1629 finden wir drei gemalte Selbstbildnisse äußerst verschiedenen Charakters; zwei davon tragen die Jahreszahl. Das eine in Boston möge noch zurücktreten; in ihm ist der Künstler sich selber selt-



Boston, Sammlung Gardener. 1629





Radierung. 1630, B. 174

hafter Freiheit über die Bildfläche gejagt, sondern in strenger Scheidung auseinandergetrieben. Die senkrechte Mittellinie des Kopfes ist auch die senkrechte Mittellinie des Bildes, Rembrandts eigene „linea alba“ auch die seines Werkes. Das versteht sich nicht von selbst! Wie ein Schiffsbogen durchschneidet diese Linie, auf uns zugelenkt, den Bildraum, die linke Hälfte wesentlich der Helle, die andere dem Dunkel überweisend. Daß die Haltung gleichwohl nicht einfach frontal, daß die Front erst gleichsam mit einem Ruck, mit jäher Wendung erreicht ist, das spricht sich vor allem in den Haaren aus. Die barocke Schräge, die aus Kragen und Halsberge wirkt, bestimmt auch den Fall der Haare, die links höher und fester geballt, rechts tiefer und loser hangend geformt sind. Auch die Stirnlocke nimmt an dieser Bewegung teil. Dabei verwahrt sich dieses Ganze. Hier könnten nicht mehr einzelne belichtete Haare nach vorne aus der Reihe tanzen – was eben nur die landschaftsartig freie Willkür, der starke Bedingtheitsausdruck des Kasseler oder auch (schon abgemäßigt) das langsame Vorsinken des Pariser Kopfes erlaubte –, hier hält sich alles hinter der Bildebene. Die Derbheit der eigenen Züge, im Kasseler Bilde wie aus froher Jugendrohheit eher verstärkt, hat Rembrandt abgemäßigt, er hat sich „verschönt“. Der Blick ist nicht leer, aber ruhend und ohne bedrängendes Fragen: eine klare Antwort. Durch Steigerung und Ausweitung konnte diese Form dem späteren Bildnismaler von Amsterdam auch fremden Bestellern gegenüber zu Diensten sein. So konnten auch andere gemalt werden. Das Ich trat hier zurück.

Der schärfste Gegensatz dazu ist das ganz gleichzeitige Gothaer Bildnis (S. 11). So nun wieder konnte Rembrandt nur mit sich selber umgehen. So jedenfalls durfte er es nur. Schon der Vortrag, im Haager Bilde überwiegend glatt, verrät die eigentümliche Hitze der Selbstbegegnung. Auch im Kasseler Gemälde ist er keineswegs glasig und klar, sondern pastos und keck. Im Gothaer aber ist die Spachtelmalerei so leidenschaftlich derb, daß sie in der Wirkung an die Technik des „mit dem Nagel radierten“ Blattes aus dem gleichen Jahre 1629 angrenzt (S. 17). In bohrendem

sam fern und fremd gewesen. Aber die Bilder im Haag und in Gotha sind ein unverkennbares Gegensatzpaar. Das Gemälde im Haag (S. 10) hat mit der größeren Ausdehnung auch in der Anlage einen neuen Willen ausgedrückt. Hier nämlich geht Rembrandt nicht von sich aus, sondern auf sich hin, und dies in einer Form, die für den Hochbarock normaler heißen darf. Wieder ist die verworfene Schulter da, aber sie ist höher genommen, ja, erst hier wirkt sie als Schulter. Es sei gleich eingeschaltet: was im Bildnis aller Zeiten und aller Meister überhaupt durch die Schulter allein gesagt werden kann, das ist schwer auszumessen; es ist gewaltig viel. Vom Stolz bis zur Gedrücktheit, von der Selbstbehauptung bis zur Selbstpreisgabe sind alle Formen der Haltung schon durch die Schulter und ihre Stellung im Bildraume zu bestimmen. Im Haager Bildnis ist sichtlich stolze Selbstbehauptung gesetzt. So will Rembrandt aussehen dürfen! So könnte er zwar nicht auf die Straße gehen, mit der metallenen Halsberge, die er so sehr liebt und sich selbst wie anderen bequemen Modellen so gerne umlegt, aber selbst der Metallschmuck dient doch einer Hebung des Ichs, eines freilich in das Allgemeinere erhobenen Ichs mit dem Ausdruck eines jungen Siegers. Die beiden Kämpfer Licht und Dunkel sind nicht in außermenschlicher und beinahe wirrnis-



Radierung. Um 1630, B. 1

Die Folgeformen des Gothaer Bildnisses, namentlich im nächsten Jahre 1630 zu beobachten, sind ganz andere als die des Haagers. An jenes nämlich wird man, wohl auch schon um 1630, das noch weit größere in Londoner Privatbesitz (S. 12), auch das bei Pierpont Morgan (S. 13) anzuschließen haben, auch – falls es überhaupt echt –, das (im Menschlichen unangenehm fremde, ja fragwürdig orientalisch wirkende) bei Warburg in New York, auch den Huygens, also ein überhaupt nicht dem eigenen Ich gewidmetes Werk. Dagegen ist der im Gothaer ausgesprochene Gedanke in einem Lemberger Gemälde (bei der Fürstin Lubomirska) sehr einseitig weitergedacht. Hier ist kaum noch von Selbstbildnis zu reden; die Ausdrucksstudie, kraß und überstarr versteift, übertönt das Ich, und noch peinlicher ist die Wirkung in einem noch etwas späteren Gemälde bei Colin Agnew in New York. Zum Ich hat dann, immer noch aus der gleichen Studienrichtung, Rembrandt zurückgefunden in der unerhört genialen Feder- und Tuschezeichnung zu London (S. 14). Hier ist die Ausdrucksstudie zurückgedämmt, wiewohl noch immer unverkennbar nachwirkend. Das Ich hat sich den Sieg mit leidenschaftlicher Gewalt gesichert. Man braucht aber nur einmal sich darüber klarzuwerden, wie eng die Radierung B. 13 von 1630 (S. 15), die in mehreren Zuständen auf uns gekommen ist, mit der Londoner Zeichnung übereinstimmt, man braucht nur die Seitenverkehrt-heit zu überwinden – um zu erkennen, daß Rembrandt in jedem Augenblicke bereit war, wieder zur allgemeinen Ausdrucksstudie durchzubrechen, und daß alsdann, als Bildnis seiner selbst gesehen, das Ganze an Mißbrauch des eigenen gottverliehenen Antlitzes grenzen kann. Das radierte Blatt ist die einseitige Weiterdenkung des in Tusche und Feder gezeichneten, zuletzt also auch des Gothaer Gemäldes. Nicht das einmalige Ich Rembrandts, sondern der Schrecken des Menschen wird physiognomisch beobachtet, der Schrecken des Ichs in den allgemeinen einbezogen. Wie aus Murren ein Schreien werden kann, so wird lippenverschiebendes inneres Malmen zum jähen Aufbrechen des Mundes, der Ausdruck der Augen aus blinkendem Ernst zu qualvoller Beängstigung, ja die Stirnlocke (die dem Haager Bilde entspräche) zur überspannt verkrampften Stirnhaut. Der zweite Zustand dieses Blattes aus dem gleichen Jahre 1630 hat nicht nur den Kopf tiefer nach unten geschoben, sondern gerade diesen



Radierung. 1630





Radierung. Um 1629/30, B. 5

nicht der Geist des Haager Bildnisses, sondern der des Gothaers und namentlich der seiner graphischen Folgeformen hier wirksam geworden. Das wilde Haar auf diesen Radierungen – ein wundervolles Zeugnis übrigens für die germanisch bedingte innere Gemeinschaft niederländischer und oberdeutscher Kunst, eine musikhafte Bewegung an sich, wie sie der große oberrheinische Schnitzer und Graphiker H. L. schon in der späten Dürerzeit auf den Gipfel gehoben hatte –, dieses wilde Haar nähert sich tierischer Wirkung bei B. 10. Aber das liegt nicht so sehr an den Einzelformen, die sich nur um wenig und aus ganz gleicher Richtung verändert haben; es liegt an der Auffassung des Ganzen. Der fast schöne, jedenfalls liebenswürdige und angenehm repräsentative Jüngling des Haager Bildes hat etwas von einem klugen und finsternen Affen angenommen. Die Haare wirken wie ein gesträubter Tierpelz, weil das ganze Gesicht, verdickt und verderbert, geradezu knurrend und bißbereit wirkt.

Zugrunde liegt allen bisher betrachteten Bildern und Blättern ein gleicher Formgedanke. Es ist die von links her in barocker Schrägwendung in den Bildraum geschobene Gestalt. Von links: so nämlich hat Rembrandt auch auf den Radierungen gearbeitet. Erst der graphische Abzug hat die Seiten verkehrt. Bei dem „mit dem Nagel radierten“ Blatte B. 538 von 1629 (S. 17) hat der junge Meister sogar so wenig die Seitenverkehrung berechnet, daß er auch bei der Inschrift die Spiegelung vergessen hat. Es ist auffallend, wie stark die barocke Kraft der Wendung leidet, wenn sie nicht von links her kommt. Man kann das gerade an B. 538 sehr gut beobachten, einem großartigen Blatte im übrigen, das schon in den Maßen (178:156 mm) weit über das beim jungen Rembrandt Übliche hinausgeht. Rembrandt sieht hier sich selber „ähnlicher“ aus als auf dem Haager Bildnis. Nur für die Selbsterforschung scheint etwas weniger ausgesagt. An die Haager Grundform mag der Künstler gedacht haben, schon das Repräsentative verbindet beide Werke. Ja, in einem Punkte ist sogar die sonst unberechnete Seitenverkehrung dennoch bedacht. Erst in ihr nämlich, beim Anblick des abgezogenen Blattes, entspricht das Schrägverhältnis der Haare dem des Gemäldes. Übrigens gibt es eine Zeichnung (wohl um 1630 anzusetzen) in der Sammlung de Bruyn zu Spiez (S. 18), in der die Körperdrehung tatsächlich von der rechten Seite her erfolgt. Sollte diese Zeichnung eine Radierung vorbereiten? Möglich, doch nicht sicher. Das Blatt ist von männlichem Ernst und ohne alles spielende Phantasieren. Man möchte glauben, dem wirklichen Aussehen Rembrandts besonders nahe zu sein. Keine Verschönerung, keine Entstellung oder gar Selbstverhöhnung! Fast noch näher glauben wir ihm zu sein als in B. 538. Aber liegt nicht auch etwas Zeit zwischen beiden Blättern? Es ist sehr wahrscheinlich, es wird auch durch alle weiteren Strecken von Rembrandts Selbstbiographie deutlich, daß der vom

Weg der Ausdrucksstudie noch weitergedacht. Noch finsterner ist die linke Blattseite geworden, noch wilder verschoben wirkt der Mund: ein Bild panischen Schreckens an sich. Das gleiche Jahr 1630 hat dann die Radierung B. 10 gebracht (S. 16), die aus dem gleichen Geiste dennoch auf den Typus des Haager Gemäldes zurückgeht, auf den Typus seiner körperlichen Haltung wohlgeordnet – das Seelische ist völlig anders. Schon der zweite Zustand von B. 13 hatte den Gesamtentwurf der entscheidenden Bedeutung der senkrechten Mittellinie immerhin um einiges angenähert. Jetzt, in B. 10, ist sie, wie beim Haager Bilde, völlig erreicht. Das Verhältnis von B. 10 zum Haager Bilde (S. 10 u. 16) entspricht ein wenig dem von B. 13 zur Londoner Zeichnung (die keine Jahreszahl trägt) (S. 14 u. 15). Vielleicht herrscht auch hier das gleiche Zeitverhältnis: der Wurf 1629, die Übersteigerung 1630. Es ist aber gar



Radierung. Um 1629/30, B. 9



Radierung. 1630, B. 516



Radierung. 1630, B. 520

Geiste des Künstlers selber erzeugten Veränderlichkeit des Aussehens auch eine wirkliche der leiblichen Erscheinung entsprochen hat. Es gibt Körpertypen, die zwischen Fülle und Schlankheit andauernd hin und her schwanken. Wollen wir das mit dem Nagel radierte Blatt B. 538 und das gezeichnete der Sammlung de Bruyn als die bisher wahrscheinlich wirklichkeitsnächsten Selbstdarstellungen der Frühzeit ansehen, so erhalten wir den Eindruck starker Veränderung auch des Körperlichen. Der Rembrandt der Zeichnung sieht gedrängener, breiter, massiger, männlicher aus, und doch kann der zeitliche Abstand kaum mehrere Jahre umfassen.

Die Reihe dieser Bilder und Blätter ist nicht vollständig, auch die (angezweifelte) Radierung B. 27 würde in diesen Kreis gehören. Alle diese Bilder und Blätter aber gehen, wie stark auch der Zusammenprall von Licht und Dunkel und Raumwirkung sein kann, doch von der Übermacht des Gestaltlichen rein in den Flächenverhältnissen aus. Sie äußern sich dazu nur in verschiedener Stärke. Meist stößt der Kopf fast an den oberen Bildrand. Das ist für den Gesamteindruck stets von bedeutsamer Wirkung: der Kopf ist uns bedrängend nahe, von dringlicher Hauptsächlichkeit. Es ist aber wiederum eine zeitlich ablesbare und begründbare Veränderung da. Um 1630 wird dem leeren Raume größere Macht zugewiesen. Das setzt schon bei dem „mit dem Nagel radierten“ Blatte ein, das vielleicht erst gegen Ende des Jahres 1629 entstanden ist. Es wird um 1630 bei B. 13, und da sogar im Wechsel vom ersten zum zweiten Zustande erkennbar, es wirkt als erstaunliche Verbreiterung bei B. 10, dem tierhaften, finsternen Rembrandt. Doch sind diese Veränderungen noch zahn, gemessen an einem einzigen Bilde von 1629, dem der Sammlung Gardener in Boston (S. 19). Hier ist es nun wirklich so, daß jene Freude am Gegensätzlichen, die der junge Rembrandt schon innerhalb des einzelnen Werkes sprechen läßt, über die Gegensatzpaare hinaus nunmehr zum Gegensatz einer ganzen Gruppe gegen ein einziges Werk gedeiht. Kaum je nämlich ist sich der Mann selber so fremd und fern, sich und also auch uns, wie in diesem Gemälde. Die Aufgabe, die er hier anfaßt, geht sichtlich überhaupt nicht von der Selbsterforschung aus, die Stimme des Ichs ist nur schwach vernehmbar. Die Aufgabe ist sehr allgemeiner Art, und das eigene Bildnis dient ihr, anstatt sie zu beherrschen. Schon der Maßstab (79:84 cm) ist für diese Zeit völlig ungewöhnlich. Ungewöhnlich ist, rein mengen- und flächenmäßig, das Verhältnis von Gestalt und Bildraum, ungewöhnlich bei ungewöhnlicher Ausdehnung der Gestalt. Das Gesicht ist der kleinste Teil! Weit schießt die Linie vom Oberkörper nach rechts in die Bildfläche hinein, hoch ragt der Kopf über der Schulter. Barrett und Feder und Haare zusammen sind flächenmäßig schon stärker als das Gesicht. Nicht der Breite, sondern dieses Mal der Höhe nach bildet die Nase (mit dem unteren Rande) die Mitte. Merkwürdig unbedeutend und leer wirken gerade diejenigen Gesichtsteile, die sonst überstarke Ausdrucksträger sein können. Nicht das Ich war hier wichtig, sondern die breite Gesamtdarstellung eines Mannes in glänzender Tracht. Kaum jemals sonst ist das Ich von diesem größten Meister der Selbstdarstellung so tief bis an die Grenze des Nichtssagenden herabgedrückt worden. Eines nur war gewonnen: ein sehr möglicher barocker Bildnistypus, geeignet, bestellte Bildnisse





Haag, Mauritshuis

aufzunehmen. Die erste Amsterdamer Zeit bietet sogleich bedeutsame Beweise (Männerbildnisse in der Hamburger Kunsthalle und in London, Dulwich-College, beide 1652, ihnen voran schon 1651 der junge Mann mit Federbarett in Toledo USA.).

Wiederholen wir uns: schon der Dreißundzwei-Jährige legt seine Möglichkeiten in gewaltigen, oft fast unvereinbar scheinenden Gegensätzen auseinander. Die Spannweite ist ungewöhnlich groß schon in den drei um 1629 entstandenen Gemälden. Das Gothaer: der Selbsterforscher und die Ausdrucksstudie. Das Haager und weit mehr noch das Bostoner: der Bildnismaler als solcher. Die Folgeformen namentlich des Bostoner Bildes haben wir außerhalb aller Ausdrucksstudien, auch außerhalb aller Graphik, am besten in der Malerei nach fremdem Gegenüber zu suchen, wo sie 1651 und 1652 unverkennbar sind. Die Folgeformen des Gothaer Gemäldes führen zunächst ganz wesentlich in die Graphik. Sie betonen das Ich und greifen über dessen Bereich kaum hinaus. Nur wird dieses Ich zum fast hohnvoll auserwählten Vertreter der Ausdrucks- und Bewegungsstudie an

Joseph Beuys-Tagung  
Basel 1.-4. Mai 1991



Herausgegeben von Volker Harlan  
Dieter Koepplein  
Rudolf Velthagen

Frankfurt am Main  
d. B. 1991

Basel 1.-4. Mai 1991

Joseph Beuys-Tagung

Referat von: Karl-Ludwig Sauer,  
denn der Sauer, der ist ein Bauer.  
Vorankündigung: Sauerisches  
Malerbuch 2011, J.B.T. Basel 1991  
Titel, siehe rechte Seite

Das Buch enthält Referate von:

Lorenz Arndt  
Matthias Beyer  
Peter Friedl  
Gérard A. Gosselin  
Anja von Grunewitz  
Volker Harlan  
Jürgen Harlan  
Jürgen Jochims  
Margaretha Jochims  
Dieter Koepplein  
Thomas Kuhn  
Wolfgang Kuhn  
Cornelia Laif  
Christa Lichtenstein  
Karin von Mar  
Friedhelm Menckes  
Franz Meyer  
Ulrich Müller

Karl-Ludwig Sauer  
Ulrich Müller  
Dieter Koepplein  
Matthias Beyer  
Gérard A. Gosselin  
Anja von Grunewitz  
Volker Harlan  
Jürgen Harlan  
Jürgen Jochims  
Margaretha Jochims  
Dieter Koepplein  
Thomas Kuhn  
Wolfgang Kuhn  
Cornelia Laif  
Christa Lichtenstein  
Karin von Mar  
Friedhelm Menckes  
Franz Meyer  
Ulrich Müller

www.kunstliche-diskussionen

Byfleet, Sammlung Stoop

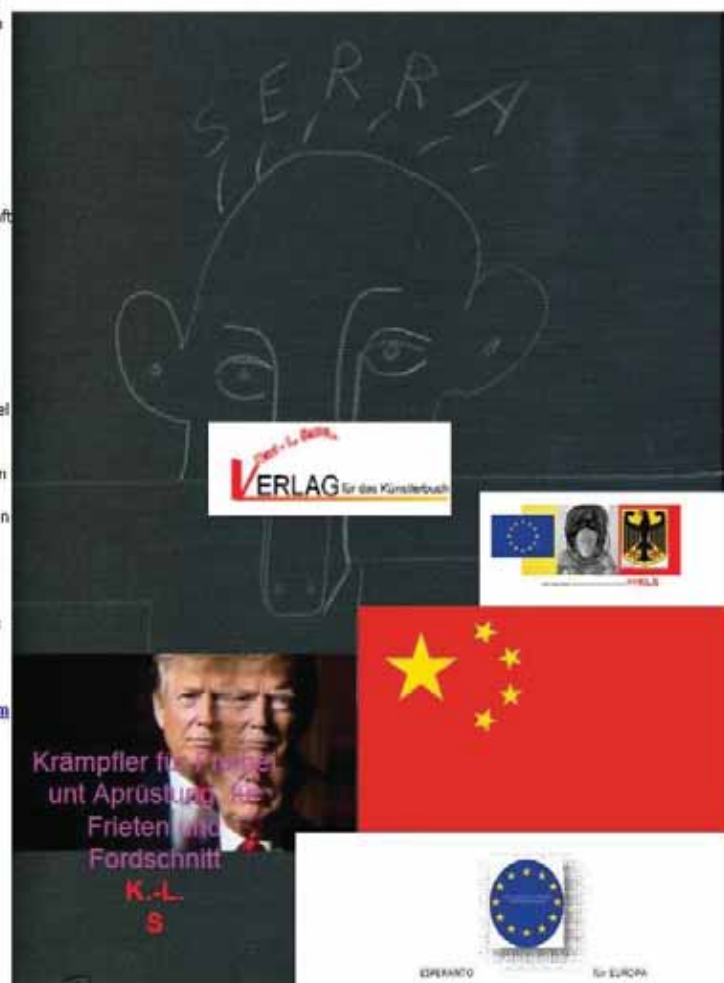
sich. Das kann so weit gehen, daß eine richtige Verkleidung erfolgt und dennoch „Rembrandt“ gesagt werden muß. Das ist der Fall einer großartigen Radierung von 1650, B. 174 (S 20). Es ist der „sitzende Bettler“, der in einem sehr schönen Dresdener Drucke erhalten ist. Auch dieser Bettler ist Rembrandt, und zwar der Rembrandt von Seite 14 und 15! Und doch ist er zugleich ein ganz richtiges Zeugnis der „Arme-Leute-Darstellung“ an sich, die zu jener Zeit in seinen Radierungen wahre Feste feiert. Der junge Künstler hat sich selber in die Atmosphäre dieses Lieblingsgebietes untergetaucht.

Dies ist eben darum möglich, weil es Rembrandt offenbar gereizt hat, mit seinem eigenen Antlitz in oft wilder und willkürlicher Weise umzugehen. Dieses hatte er immer vor sich. Wie Kinder vor dem Spiegel Grimassen schneiden, spielend zunächst, so scheint er sich in immer neuen Verzerrungen des eigenen Gesichtes geübt zu haben. Aber er war kein Kind, er war bei all jener Kindlichkeit, die den wahren Künstler nicht einmal im Greisenalter verläßt – jenem gesunden Verhältnis nämlich zwischen Gefühl und Verstand, Eingebung und Willen, das nur der Geniale aus dem Kindesalter in das ganze Leben rettet –, er war dennoch von Anbeginn ein tieferster Mensch. Schon die frühesten Selbstdarstellungen auf der Utrechter Römischen Szene und dem Bostoner Werkraum-Bildchen sind voll dämonischen Ernstes. Dämonisch sind auch die Selbstverzerrungen.



## Karl-Ludwig Sauer Malerbuchunikat

Karl-Ludwig Sauer (\*1949) experimentierte schon früh mit Buchmaterialien verschiedenster Auslegung und Provenienzen. Das Digitalisat als wirkungsmächtige Grundlage von Kunstvermittlung und Kunstkritik, dokumentiert einen kleinen Teil seines umfangreichen Werks. Sein Umgang mit den so genannten Koryphäen des Anglo-US-Amerikanischen Blocks, kann als rüde, dabei äußerst feinfühlig beschrieben werden. K.-L. S. bildet spezielle Räume intellektueller Zeugungskraft und Sensibilität zugleich aus. Er schafft wirkmächtige Ensembles, stinknormaler und gleichzeitig universeller Handlungsstrategien; in alle möglichen Tiefen und Schattierungen, die gleichzeitig unscheinbar, in einer spürbaren Leichtigkeit, Leinwände und Arbeiten auf Papier punktuell-strategisch überziehen. Die sensible Umsetzung/Übersetzung in das kleine Format des Buches, wie im vorliegenden interessanten Beispiel eines Sauerischen Malerbuchunikats, beweist einmal mehr, ein feines Gespür für räumliche Situationen. Der Band stellt u. a. eine Auswahl von zwölf »Europäischen Situationen vor« es stehen die 10 Gebote des Künstlers gegenüber. Bei beiden Werkgruppen steht die skulpturale Aktion im Vordergrund: Das Stellen, Lehnen und Ausrichten der Werke incl. der verwendeten Bleiplatten, die an T. W. U. Hamburg erinnern sollen, korrespondiert mit den einfachen Handlungen des Einscannens von Arbeiten.  
A. Behrwordt  
Der Supergau der Schau findet weder in Moskau, Peking oder New York statt. Es ist Berlin. [Link zum Werk:](#)



Budapest, Graf Andrássy (?)

Sie grenzen an Selbstverhöhnung. Rembrandt schüttelt sozusagen sich selber, diesen Kerl, an den seine Seele angewachsen ist, dieses nächste gefügige Modell, das er wie versklavt schlagen oder streicheln, erniedrigen oder erhöhen, durchforschen oder verschleiern, klarstellen oder verfremden kann – alles, wie er will. Er geht mit sich selber um, wie der Träumende mit den Möglichkeiten des Geschehens. Etwas wie ein frecher Jubel faßt ihn an vor dieser gefügigen Erscheinung, die er gleichsam immer auf dem Rücken trägt und die er doch selber ist, die ihn ausdrückt und die auch mehr als nur ihn selber ausdrücken kann, wenn man sie nur tüchtig knetet, biegt und quetscht. Die Graphik ist dafür besonders geeignet. Die Platte lädt ohnehin zum Phantasieren ein, „Variationen über mein Ich“ sind verlockend. Sie können in tiefem Ernste vor sich gehen. So entsteht, wohl um 1650, das herrliche Blatt B. 1, der „Rembrandt mit krausem Haar“ (S. 21), ein Blatt, das sich noch ganz in der Nähe der repräsentativeren Gemälde hält, doch aber mehr Freude an Linienwirrwirrnis und Schattenballung zeigt als die Werke des Pinsels. Es ist in der Kraft der Schulter ein ausgesprochen hochbarocker Zug. Zugleich sind wir offensichtlich dem wirklichen Rembrandt nahe. Auch kann dieser Mann nur ein Künstler, ja nur ein Maler sein. Wir glauben einen Künstlertypus als solchen zu erkennen, und wir spüren zugleich, daß es dessen ganz einmaliger Vertreter, daß es eben doch Rembrandt selber ist. Aus verwandter Gesinnung entsteht auch, nimmere gesichert für

1650, der „Rembrandt mit der Pelzmütze“ (S. 21), ernst nicht nur, sondern nun sogar in der barocken Wendung merkwürdig abgedämpft. Mehr Sein als Erscheinen geben beide Blätter. Aber dann gibt es schon in B. 5 (S. 22 o.) ein ausgesprochenes Stimmungsbild, eine Aufmerksamkeit an sich, auf die Rembrandt selber aufmerksam geworden, eine brütende Nachdenklichkeit, der er selber brütend nachdenkt, dazu eine gegen uns langsam vorsackende Schwere, die sichtlich übertrieben ist und uns nicht nur – was fast selbstverständlich – von dem Bostoner, sondern auch von dem Haager Selbstbildnis weit entfernt. Vollends in B. 9 (S. 22 u.) ist Rembrandt dann „der Andere“, der ihm im Nacken sitzt. Kaum ist er noch er selbst zu nennen. Es ist „der Lauernde“, es brauchte kein Selbstbildnis zu sein – und ist es eben gerade darum: denn so geht dieser Mensch nur mit sich selber um. Wie weit hat sich das graphische Blatt von der Erscheinung entfernt, die ihr auf dem Gemälde im Pariser Kunsthandel doch so verwandt in der Haltung ist! (S. 9). Es ist, als seien zwei verschiedene Ichs in verwandte Stellung gebracht. Das Blatt ist wirklich „der Andere“, der Doppelgänger; das dumpfe Lauern hat ihn sichtlich gealtert, der andere Ausdruck hat den gemeinsamen Ursprung aus Rembrandts eigenem Gesichte bis fast zur Unkenntlichkeit zerrissen.

Der „Andere“ aber, der Rembrandt im Nacken sitzen kann, ist immer wieder ein anderer Anderer. „Wie sehe ich aus, wenn ich die Augen aufreiße? Wie sehe ich aus, wenn ich über das ganze Gesicht lache?“ Zahlreiche Kinder haben sich solche Fragen vor dem Spiegel gestellt, und es ist nichts daraus geworden, als eine flüchtige Grimasse und ein verlorener Augenblick. Auch Rembrandt hat sich solche Fragen gestellt, aber es wurden geniale Werke daraus. Warum? Das Geheimnis des Genies selber lassen wir in Ehrfurcht beiseite stehen. Einiges ist dennoch zu sagen. Es steht hier ähnlich wie mit den Millionen ehrlicher Liebesgedichte, die mit Recht vergangen sind, und den wenigen unsterblichen. Wer dem eigenen Erlebnis gültige Form abgewinnt, der ist auf dem Wege zum wirklichen Werke. Der „lachende Rembrandt“ B. 316 (S. 25) ist eben mehr als nur ein lachender Rembrandt, er ist der lachende Mensch. Zugleich ist er „der Andere“, den doch nur das über sich selbst hinausgreifende Selbst so stark empfinden kann. Das geschieht mit erstaunlicher Kraft des Gesamtwurfes, über die Frage des „Wer?“ ist hinausgegangen. Nicht nur die Selbstveränderung des lachenden Rembrandt – das Lachen selber ist gepackt. Es ist wohl mehr gepackt als ergriffen. Ein paar Strähnen des Gewollten sind noch draußen geblieben, ein Rest von Starrheit wird wenigstens von manchen Betrachtern verspürt. Gewaltiger und erschreckender ist B. 320, der „Rembrandt mit den aufgerissenen Augen“ (S. 25). Wie ein Werfender zunächst rückwärts ausholt, um damit um so kräftiger nach vorwärts zu wirken, so prallt geradezu der Kopf zurück und schlägt um so wuchtiger mit seinem Ausdruck auf uns auf: der Schrecken selber. Weit mehr als aufgerissene Augen – eine gefurchte Stirne, gestäubte Haare und ein ebenfalls gleichsam gestäubter Mund, dies alles aus der verworfenen Schulter, aus der hochbarocken Grundhaltung, die selber schon ein Andrängen ist, herausgeholt. Die Wirkung ist unvergesslich. Als einzelnes Werk gesehen, wäre dieses Blatt als Selbstbildnis ungenügend. In der Folge aller ist es ein wesentlicher Beitrag zur Selbstbiographie. Innerhalb des so reichen Jahres 1650 bilden der „Lachende“ und der „mit den aufgerissenen Augen“ einen zusammenhängenden Gegensatz. Der Erschreckte war für Rembrandt wohl der Graphik allein vorbehalten. Der Lachende blieb bis in die Spätzeit ein möglicher Gegenstand des Gemäldes, wenn auch mit großen Pausen. Am natürlichsten war er der Zeit um 1650.

Man hat sich heute ziemlich allgemein entschieden, den „lachenden Krieger“ des Haag (S. 24) als Selbstbildnis aufzugeben. Und gewiß, diesen besonders häßlich struppigen



Radierung. Vor 1628, B. 4



Handlitz bei Karl-Ludwig Sauer. Kunstkritik vom Feinsten. - Handlitz geht...! Sauer kommt!



Baselitz: bei Karl-Ludwig Sauer. Kunstkritik vom Feinsten.

## AUSWEITUNG DER KAMPFZONE

Ausstellung ausschließlich für die Nationalgalerie zu Berlin.

Es darf gelacht werden!



Die Handzeichnung K.-L. SAUER

lieferte meine Freundin Barbara Klemm. Die Gurke stiftete Microsoft mit dem freundlichen Hinweis, dass die Verantwortung für dieses besondere "Machwerk", wie immer vom Künstler zu tragen ist. Georg Baselitz, zweitbestester Künstler nach mir, enthielt sich der Stimme.



Handlitz-Lied (08.03.2019 17:28:27)

Wien, Privatbesitz

Bart, dieses ungepflegte Haar hat Rembrandt sicher niemals getragen. Dennoch sollte man das Stück aus dem Kreise der Selbstbildnisse nicht völlig verweisen. Steht es nicht doch noch weit näher zu den echten als etwa der Konstantin Huygens? Dort war ein naher Freund, gemalt in der Art eines verschleierte Selbstbildnisses. Der Haager „lachende Krieger“ ist eher ein verschleiertes Selbstbildnis, gemalt in der Art eines Genrestückes. Das freie Umgehen mit dem gewählten Naturgegenstande ist bei Rembrandt nirgends so frei, wie vor ihm selber, sein Ich ist zu jener Zeit stets bereit, zum Er zu werden. Aus dem Bilde der Mutter und dem Bilde Saskias hat Rembrandt gewiß manche Variationen gezogen, die über das Wirkliche hinausgehen, namentlich durch Versetzung in eine mythische oder heilige Atmosphäre. Aber unter den männlichen Modellen der Frühzeit ist keines, auch nicht jener meistverwendete und meist als „der Vater“ mißdeutete Ältere – niemand ist darunter, dem so dämonische Pamphlete gewidmet wurden, wie der eigenen Erscheinung, dem nächsten Knetstoff des großen Gestalters in seiner gärenden Frühzeit. Als Krieger ist Rembrandt



Eindhoven, Sammlung Philips

noch mehrfach später aufgetreten, diese Verkleidung liebte er. Ein verkleidetes, verschleiertes, zum reinen Ausdrucks- und Genrestücke erweitertes, vom Urbilde bewußt fort-entstelltes Selbstbildnis, insofern aber doch bei eben diesem Menschen ein „Selbstbildnis“, dürfen wir in dem Krieger sehen. Es ist nicht Hinführen Rembrandts auf sich, aber es ist das uns wohlbekannte Ausgehen von sich. Ist die Grenze dessen, was wir noch Selbstbildnis nennen dürfen, wirklich allzuweit überschritten? Wo liegt sie damals? Sehen der Bostoner, der Haager, der Gothaer Rembrandt des Jahres 1629 einander sehr ähnlich? Gewiß nicht (S. 10, 11, 19). Sieht einem von diesen der Lachende der Sammlung Stoop in Byfleet (S. 25) ähnlich? Gewiß nicht! Der aber ist allgemein anerkannt. Er hat, wie das Spiegelbild schnell beweist, die verworfene Schulter in ähnlicher Weise wie der Schreckensmann mit den aufgerissenen Augen der Radierung B. 520. Er steht ihm darin sehr nahe und bietet sich wohl noch deutlicher als die Radierung B. 516 (S. 25) zum wirklichen Gegenstücke an. Ihm fehlt dafür der Schnurrbart, und eigentlich wirkt das ganze Gesicht selbst in den plastischen Formen fremd. Ist nicht das Fehlen des Schnurrbartes eine ganz ähnliche Freiheit wie der übertrieben ruppige Bart über den abscheulichen Zähnen des Haager Kriegers? Das, was uns am deutlichsten entgegentritt, bleibt ja doch die physiognomische Freiheit, mit der der werdende junge Meister nur sein Ich behandelt, bannend, beobachtend, steigernd, glättend, schönend, ver-





London, Colnaghi

derbend, verrohend, verzerrend bis zum Selbstmißbrauch und zur Maske. Diese Fähigkeit hat Rembrandt nie verloren. Er hat sie aber später erstaunlich zurückgehalten und gemeistert. Doch wäre gegen Ende seines Lebens der „lachende Mann“ der Sammlung Carstanjen (S. 107), auftauchend hinter einer Folge leuchtender Selbstverklärungen, gar nicht möglich geworden, wenn nicht diese alte Glut noch unter der Asche weiter geblommen hätte.

Noch innerhalb des ersten schöpferischen Jahrzehnts gibt es einen bekannten Einschnitt des äußeren Lebens, die Übersiedlung nach Amsterdam 1631/32. Sie hat sichtliche Spuren hinterlassen, ein einfacher Schnitt ist sie trotzdem nicht gewesen – wie wir ja auch wissen, daß die Beziehungen zu Amsterdam schon vor der Übersiedlung sehr eng geworden waren, ja diese erst veranlaßt haben. Dies lehren auch die Selbstbildnisse. Es sind darunter zwei Gemälde von einem neuen Ausdruck, der nicht mehr als einer der heftigen Ausschläge der Frühzeit verstanden werden kann. Das Werden ist in dauerndem Flusse. Ein werdender neuer Rembrandt, gleichzeitig mit jenem anderen, der die Folgerungen der Leydener Frühzeit zieht, blickt uns um 1630 aus dem Bilde an, das früher in Budapest beim Grafen Andrássy war (S. 26). Es ist kein Zufall, daß er uns so deutlich anblickt. Nicht die Frontalität des Kopfes macht dies aus – sie besteht im Bostoner Bilde von 1629 und im New Yorker ebenfalls (S. 19 u. 15) –, sondern die Nähe des Kopfes an der idealen



Paris, Petit Palais, 1931





London, Lord Rothermere. 1632

können. Doch kam es offenbar auf einen wesentlich malerischen, nicht linearen Eindruck an, auf große dunkle Gesamtflächen, die denen eines Gemäldes enger entsprechen. In beiden Fällen, im Gemälde wie in der Radierung, tritt uns neben der Zeichnung in Spieß, die wohl auch erst 1650 entstanden ist (S. 18), zum ersten Male die bewußte Aufhebung der Links-Rechts-Bewegung entgegen. Wir lesen von links nach rechts, wir empfinden einen von links aus dem Unendlichen in eine Bildfläche gestoßenen Körper als „vorwärts“, einen rechts erscheinenden als nach rechts entweichend, als „zurück“. Dieser Rembrandt ist ruhiger geworden. Er lebt noch mit dem unruhig bewegten zusammen, es ist aber doch schon der Meister der Amsterdamer Frühzeit, der sich jetzt am Ende der Leydener Jahre ankündigt. Dies gilt auch für das schöne kleine Bild einer Wiener Privatsammlung, das sich früher bei Lugt im Haag befand (S. 28). Vergleiche man es doch einmal mit jenem von 1629 aus dem Mauritshuis (S. 10)! Dieser Unterschied ist wohl nicht mehr nur Spannweite des Gleichzeitigen, sondern Unterschied der Entwicklung – vielleicht in einem Jahre, höchstens in zweien erreicht. Das ist noch der junge Rembrandt, aber er ist jetzt reifer, freier, gelassener. Er darf sogar, mit dem suchenden Ernste der Augen, mehr geistige Arbeit verraten, als der leicht geschönte Haager. Er ist seiner sicher in der ausdrucksvoll weichen Farbdämmerung ebenso wie in der Gestaltlichkeit (nicht einfach: Stille) der Haltung. Der Frühgereifte wird schon in der Mitte der Zwanziger zum Manne.

So sehen wir ihn in dem schönen Bildnis bei Philips in Eindhoven (S. 29). Es gehört zu der gleichen Gruppe. Diese scheint für die Zeit um 1650 bezeichnend (wenn wir auch nur für das Budapest Bild die sichere Angabe dieses Jahres besitzen). Das flotte Bärtchen ist ein kleines äußeres

Bildebene, die vor allem gegenüber dem Bostoner auffällt, und der warm eindringende Blick, der gegenüber dem New Yorker hervorzuhellen ist. Die Unterschiedlichkeit der beiden Augen ist kaum noch merklich geworden. Das unruhig Gespaltene, das wesentliche Werke der Frühzeit kennzeichnet, verliert sich. Es ist auch kein Zufall, daß die Wendung sich dieses Mal nicht in der üblichen Weise von links nach rechts in das Bild schiebt, sondern in umgekehrter Richtung. Darin liegt geradezu ein schon einmal erhobener erster Einspruch gegen den Hochbarock, eine Vorverkündung des weit tiefer reichenden von 1641, den erst eine abermalige Barockwelle notwendig machen wird. Das Bild ist ja ein Gemälde, keine Radierung; die Umverlegung der Richtung ist also nicht durch Seitenverkehrung entstanden. Im Gegenteil, das radierte Blatt B. 4 (S. 27) scheint geradezu mit der Seitenverkehrung gerechnet zu haben – im Gegensatz zu älteren Blättern –, um einen ähnlich beruhigenden Ausdruck zu erzielen. Es ist richtig, daß die Technik der Strichlagen merkwürdig frühzeitig anmutet, und man hat sich darum das Blatt vor 1628 denken

res Anzeichen. Es bleibt noch bis mindestens zu der großen Wende um 1641, und es kann sogar später wieder auftauchen. Es ist aber ein Anzeichen, es gehört zu dem Manne des normalen Barocks, der öffentlichen Anerkanntheit, zu dem unschwärzten und begehrten „Kunstmaler“ Rembrandt, der uns um 1654 besonders deutlich werden wird. Die 1650er Jahre sind die am wenigsten einsame Zeit. Jene erste innere Einsamkeit, die dem Genie als ringendem Jüngling auch mitten im lebensvollen Kreise auferlegt ist und die bei ihm in so zahlreichen verwegenen Ausbrüchen sich Luft gemacht hatte, ist am Vergehen. Die Zeit der geringsten Einsamkeit hebt an. Neue Einsamkeit wird sich in späteren Jahrsiebzehn erst ausbilden müssen. Trotz erhöhter innerer Ruhe ist aber das Eindhovener Bildnis auch ein Anzeichen erhöhter äußerer Bewegung, und wiederum in einem Punkte, der nur scheinbar äußerlich ist – es gibt bei Rembrandt nichts Äußerliches. Eine Zeitlang, mit dem Gipfelpunkt um 1634/35, wird nämlich anstatt der Halsberge (oder auch mit dieser zusammen, sie aber überklingend) Geschmeide an Hals und Brust entscheidende Rolle spielen. Es tritt schon in dem Eindhovener Bilde auf. Man darf dieses persönlich wirkende Schmuckbedürfnis nicht allzu eng persönlich, man darf es vor allem nicht einfach als äußere Eitelkeit nehmen. Es gehört zur gesamten Eroberung der Formenwelt durch das Malerauge, den Glanz harten und kalten Metalles in schmalen Bahnen über warm-weiche Stoffe zu lenken; ein echter Stillebenwert ist damit aufgetan. Dennoch darf nicht vergessen werden, daß auch eine naive Wertschätzung des gegenständlich Kostbaren durch den jungen, zu frühem Ruhme gekommenen Müllersohn sehr wahrscheinlich ist. Es wird eine Zeit kommen, in der das Kostbare nicht mehr im Golde der Ketten, sondern im geistigen Golde des Vortrages liegen wird. Was uns jenseits der Kunstform, also lebensgeschichtlich an dem Eindhovener Bilde ergreift, das ist die bewußte Gepflegtheit des gleichen Mannes, der sich noch gleichzeitig in genialischen Formräumen nach dem Dämonischen, dem Tierischen oder dem Grotesken fortzusteuern wußte. Er hat sich „schön gemacht“, nicht (wie im Haager Bildnis von 1629) sich verschönt. Er hat in sein Gesicht einen frühreifen Ernst gelegt, und die ehrlichen Augen wirken gerade über dem allzugut gebürsteten Bärtchen und dem anspruchsvollen Kettengeklirr des Geschmeides wahrhaft ergreifend. Wir sollen hier spüren, daß ein junger Reichtum erworben ist. Aber selbst, wenn wir nichts Schriftliches über Rembrandts Leben besäßen, wenn nur die einzigartige Urkunde seiner gemalten und gezeichneten Selbstbiographie zu uns spräche – wir würden, von den späteren Bildnissen rückwärts blickend, verstehen, daß der stoffliche Reichtum jener äußeren Glückszeit auf die Dauer Trug und Verführung war und daß er verloren gehen mußte, um geistiges Gold an den Tag zu fördern.

Nur wenig später mag das Selbstbildnis bei Colnaghi in London entstanden sein (S. 50). Es ist, als habe sich die Drehung von rechts nach innen hin um so viel verstärkt, daß sie nun noch mehr Ruhe auszudrücken verstehe. Auch die hochgezogene Schulter, die unverkennbare barocke Schräge kann diesen Ausdruck nicht hindern, sie bereichert ihn nur durch einen Gegensatz, der zwar beredt, aber dem Gegenspieler nicht gewachsen ist. Daß das Barock nun eine so große Rolle spielt, auch dies ist wiederum eine Äußerlichkeit, die nichts nur Äußerliches ist. In den frühesten Selbstbildnissen fehlt der Kopfschmuck. Das Menschliche, nicht nur das Rembrandtische, will möglichst allein das Wort führen. Nur vereinzelt, und kaum vor 1629, kommt Kopfbedeckung vor, von 1650/51 an wird sie Regel. Hier wirken allgemeine stilistische Gründe. Auch ohne es zu wissen, dient der junge Maler jenem lebendigen, alles durchdringenden Zeitstile, der in den Größten der vorigen Generation, in Rubens und Frans Hals, seine gewaltigsten malenden Vertreter im Norden gefunden hat und der in den 1650er Jahren überhaupt seine höchste Blüte erlebte. Wenn Rembrandt sich ihm zuwenden wollte, so konnte er sich auch dem Triebe zur Gestalterweiterung nicht entziehen. Diese ist ein wichtiges Mittel allen echten Barocks, sie hat in einer späten Phase zum Stil der Allongeperücke auch in der lebendigen Tracht geführt. Rembrandt hat zuweilen Vorahnungen selbst dieser spätesten Form, natürlich nur altertümlich vornehm, aufklingen lassen (S. 47). Der eiförmige Lichtraum des Colnaghischen Bildes ist selbst



Radierung. Um 1651, B. 2





Radierung. 1651, B. 7

### Beckmann mit Fliege

eine Folge dieser Gestalterweiterung, er setzt die von der Formgruppe des Barettes und der Haare geleistete als nächste, größere und fernere Zone fort. Vermerken wir aber vor allem etwas, das uns bisher noch nie entgegengetreten. Es ist der Ausdruck der *Freundlichkeit*. Lachen ist noch nicht Freundlichkeit, das Lachen des frühesten Rembrandt ist nur die Gegenstimme zu den Schauern seiner Selbstverfinsterung und Selbstbegegnung. Jetzt beginnt er sich wohlzufühlen, das ist ein ganz neuer Ton in seiner Selbstbiographie. Das Ja zum Leben, ohne das der echte Barock auch seine schauerlichsten und grausamsten Schilderungen nicht hervorbrachte, ist in einer schlichten Unzweideutigkeit gesprochen. Auch der Leydener Jungmeister hat gewiß das Leben niemals verneint, aber er hat es zugleich von düsteren Zweifeln umwölkt gesehen, unter angstartiger Bedrückung oder mit wildem, bitterem, übermäßig heiterem Auflachen, schwankend wie ein Trunkener. Er wird nüchterner, glücklicher und zugleich mehr dem Außen des öffentlichen Lebens zugewandt. Das Ja zum Leben strahlt aus in der Erweiterung seiner Gestalt schon durch Baret, Haar und Lichtoval. Die Gestalt-



Radierung. 1651, B. 16



Radierung. Um 1651, B. 8

erweiterung liegt nun aber auch noch darin, daß die Ausschließlichkeit des Antlitzes, die Überbedeutung des Kopfes zurücktritt. Der Wert der Brustgegend, der Wert der ganzen Gestalt wächst. Mag in dem Bostoner Bildnis von 1629 ein erstes Versprechen in dieser Richtung gegeben sein, es konnte sich nicht mit der Deutlichkeit messen, die jetzt erreicht ist, und seine Wirkung war damals erkaufte durch den Verzicht auf echte Selbsterforschung.

Wir stehen mit dem Colnaghischen Bilde wohl schon um 1651. Als gesichertes Datum findet sich diese Zahl auf einem Bilde des Petit Palais zu Paris (S. 51). Das ist nun etwas völlig Neues. Rembrandt in ganzer Figur, das hatten wir bisher nur ein einziges Mal und nur ganz am Anfange erlebt, in dem Bostoner Bildchen seiner Werkstatt (S. 7). Größere Gegensätze sind aber nicht denkbar. Im Bostoner Bilde, einem Prolog zur ganzen Lebensarbeit, stand der Maler fast winzig im Hintergrunde, wie gebannt vom Schicksal der Aufgabe. Die Dämonie, die wir da spürten, galt dem gesamten Leben und der eigenen Zukunft. Erst die spätere Entfaltung sollte sie neu erwecken. Sichtlich geht sie jetzt für einige Zeit verloren. Kein Zweifel: hier ist eine Art Veräußerlichung. Wie ein Orientale, eine Gestalt aus Szenen von Lastman oder dessen größerem Wegbereiter Adam Elsheimer, ja, wie aus den eigenen Historienbildern, steht der Rembrandt des Pariser Bildes da. Höchst selbstbewußt ist der Ausdruck – aber dieser Mann brauchte kein Maler zu sein, nur der beobachtende Blick verrät ihn. Hinter Kopf und Oberkörper erkennen wir, verschoben, das gestalterweiternde Lichtoval aus dem Colnaghischen Bilde wieder. Es ist jetzt selbst erweitert. Alles ist erweitert, die Zutat hat Wert bekommen, nicht nur in dem Metallstilleben des Hintergrundes, nicht nur in dem Hunde, der auf dem breiten und tiefen Bildboden hockt, sondern vor allem in dem Glanze der Tracht. Die Selbstbegegnung, die das scheinbare Chaos der Leydener Frühzeit in immer neuen Wendungen und Schauern bestimmt hatte, ist kaum spürbar. Ein ganz verwandtes Bild, früher bei Schickler in Paris, fast genau wie ein Gegenstück wirkend, nur etwas kleiner, stellt die Schwester (?) mit ähnlichen Mitteln und mit gleichem Aufwande dar. In dieser Form lag nichts vom Wesen des echten Selbstbildnisses. Eine Pause in den Selbstbegegnungen ist eingetreten. Diese können wohl in einigen graphischen Kleinblättern noch nachklingen, im Ganzen zeigt selbst die Radierung die Pause an. Sie war notwendig. Der Schritt in das Gegenüber aus dem gleichsam sich selbst chaotisch umquirlenden Ich, aus dem Krausen und Grausen mußte vollzogen werden. Rembrandt ist – in der nicht unbedenklichen Sprache des Alltags ausgedrückt – eine Zeitlang weniger „interessant“. Weniger Stürme und weniger Perlen der Seele; aber ohne die Pause wäre die Kraft für mächtigere Stürme und kostbarere Perlen nicht mehr dagewesen. Das Genie kann nicht davon leben, „genialisch“ zu sein. Der früheste Rembrandt, Genie selbstverständlich, hat auch genialische Züge gezeigt. Es spricht für seine Gesundheit in Charakter und Schicksal, daß er jetzt in eine



kühlere Zone eintreten will. Lebensgeschichtlich ist sie von den äußeren Erfolgen, von dem Glanze der reichen Handelsstadt Amsterdam bedingt. Es ist die Zeit, da er neben den damals beliebtesten Bildnismalern steht.

Das Oval tritt aus der Binnenform des Bildes nun auch in die Rahmenform – nichts Äußerliches wiederum. Im stehenden Oval ist die Ruhe des Gerundeten mit der Grazie des Schlanken unauffällig-fein verschwistert. Nicht umsonst hat das 18. Jahrhundert diese Form, die „anmutige“, „gefällige“ bevorzugt. Rembrandt wendet sie 1652 an, in dem Bildnis bei Lord Rothermere (S. 52), und gleich zweimal 1653/1654 in zwei sehr schönen und glanzvollen Bildnissen, die sich zufällig, doch nicht ohne vernehmlichen Ausdruck, in Paris befinden, bei den Meistern des „Geschmackes“ (S. 42 u. 45). Das Gemälde bei Rothermere hat nun schon ganz die Sprechweise der Amsterdamer bestellten Bildnisse fremder Gegenüber. Schon 1652 finden sich deren mehrere, die außer der feinen Sicherheit von Auffassung und Vortrag und der Klarheit der Lichtverhältnisse auch die ovale Form mit jenen Selbstbildnissen teilen. Der Anteil der Außenwelt – die ja erst errungen werden mußte und damals in allen Formen so entgegenkommend sich anbot – ist unverkennbar. Das überbetonte Ich scheint für einige Zeit verlassen, wie ein Kerker, in dem der Jüngling sich, eingesperrt, um sich selber gedreht hatte. Der Rothermeresche Rembrandt von 1652 ist ein rechter „Herr“ aus Amsterdam. Er mußte nicht Künstler, er könnte fast ein Kaufmann sein. Es ist aber doch der Meister der Tulpischen Anatomie, den wir vor uns haben. Zugleich mit den fast zerfleischenden Gegensätzen des Inneren sind auch die Gegensätze in den Formen und namentlich in der Lichtgestaltung sehr weit zurückgegangen. Wie mit dem Säbel hatte der Jüngling Hell und Dunkel zerschneiden können, als noch das Jähe und Packende ihm die liebste Sprache war. Jetzt ist er in ein milderes Klima, eine gemäßigte Zone eingetreten. Der pralle Glanz des Lichtes, die fast wilde Finsternis des Dunkels, die heiße Liebe zum Überbetont-Gegensätzlichen überhaupt, ist mit der Überbetontheit des Ichs gemeinsam gemildert. Charakter und Schicksal sind eins. Weil Rembrandt die Mitte der Zwanziger überschritten hat und sich einem neuen Jahrsiebt nähert, ist er in eigenständig gesunder Entwicklung männlicher geworden. Das Schicksal aber stellt ihm zur rechten Zeit die rechten Aufgaben; es läßt ihm Zeit für den Ausgleich von Auftrag und Selbstdarstellung, den er erst später wieder sprengen soll. Ein freundlich ernster Herr ist der Rothermeresche Rembrandt, eigentlich über seine Jahre (26) hinaus; die frühe Würde steht ihm gut.

Allzulange wird er sie nicht dulden. Wie früher auch, ist die Graphik am ersten bereit, dem unterirdischen Grollen, das doch nur überdeckt ist, Stimme zu geben. Der Glückliche, der Freundschaft ist freilich auch der Mann im liebevoll behandelten Barett auf der Radierung B. 2 (S. 35). Mit Recht ist dieses Blatt als siegreicher Abschluß der gesamten frühen Selbstbildnisfolge gepriesen worden. Das ist es gewiß, aber es ist zugleich auch der unverkennbare Ausdruck des Neuen, eben des glücklichen, des freundlichen Rembrandt. Dieser Rembrandt strahlt ganz buchstäblich. Er durchstrahlt von den leuchtenden Augen aus das ganze Blatt, nunmehr völlig frontal; die starke Unterscheidung von rechts und links in den Haaren ist nur noch Restform und Schlacke des Vergangenen. Es ist immerhin nicht völlig erstorben, es trug ja unvergänglich Rembrandtisches. Das Jahr 1651 ist dafür außerordentlich lehrreich. Mit Mantel und Hut hat sich in ihm der letzte Leydener oder erste Amsterdamer Rembrandt in der Radierung B. 7 (S. 34) dargestellt. Die ersten Zustände geben nur den Kopf, der achte aber gibt in unverkennbarer Erinnerung an das Gemälde des Petit Palais reichlich eine Halbfigur. Sie schwingt groß aus; und der Schwung des Mantels – Gestalterweiterung von fast überdeutlichem Ausdruck – setzt mit



Radierung. Um 1651, B. 565



Paris, Louvre

wahrer Leuchtkraft den ganzen Hintergrund in Bewegung. Immerhin, hier klingt ein dunklerer Ton, maßvoll noch immer gegenüber allem Früheren; aber doch ein dunklerer Ton. Schon der dritte Zustand des reinen Kopfbildes mit dem Hute hatte noch einmal die unterirdischen Kräfte der Jugend aufgerufen: das Dunkel als fast unversöhnlichen Gegner des Lichtes. Der achte Zustand hat, ganz im Sinne der neuen Entwicklung, die Gegensätze gemildert; gänzlich aufgehoben hat er sie nicht. Noch immer hat der Kopf nichts von wirklich drohendem Ernst. Aber eine andere Radierung, B. 16, der Meister mit der Pelzmütze (S. 55), ist, ohne drohend zu werden, doch gewiß nicht mehr freundlich, und der Mensch darauf kann nichts anderes als ein geistiger Willensmensch, ja ein Künstler sein. Kein Zufall, daß dieses ebenfalls für 1651 gesicherte Blatt in der Schultergegend die alte barocke Wendung zeigt, stärker als B. 24 von 1650. Man kann sich an die Wendungsform des Haager Gemäldes von 1629 erinnern fühlen. Wie viel näher aber sind wir nun dem wirklichen Aussehen Rembrandts! Das Derbe und Knollige, über das uns das fast prinzenhafte Haager Gemälde hinwegtäuschen wollte, tritt rein hervor. Auch diese Wirklichkeitsnähe ist neuer Geist. Einmal noch, in einer leider nicht datierten Radierung, B. 8 (S. 55), erscheint „Rembrandt mit gesträubtem Haare“. Das Blatt wird der Zeit um 1651 angehören. Der Gegenstand erinnert an die Jugendzeit. Hier hat sich von dem Geiste, der aus der größeren Malerei vertrieben, noch etwas hineingeflüchtet. Immerhin, der Mann verwandelt sich nicht in einen anderen. Der „Andere“, der Doppelgänger fehlt, der spukhafte Druck ist geschwunden und wird in seiner alten Form nicht wiederkehren. Er ist „Ich“, nicht „Er“. Sein Innerstes, sein tiefstes Wollen hat der Künstler damals einem Studienblatte, B. 565 (S. 56), anvertraut, das in senkrechter Stellung zum Bildniskopfe, also ohne Absicht auf





Ehemals Paris, E. Warnecke. 1653

Gesamtwirkung, noch andere Gegenstände, darunter ein Bettlerpaar zeigt. Der Mann, der da unter dem Rande des Baretts hervorgrübelt, ja, das ist der innerste, der unverwischbare Rembrandt, der eigentliche, der Dämon des Nordens, der von hier aus in den „hübschesten“ und wirkungsvollsten größeren Gemälden uns wie verkleidet erscheint. Der Louvre besitzt eine mit Tusche lavierte Federzeichnung (S. 37), die den Vorentwurf mit angedeuteter Ausführung des Baretts gibt. Ein Blick auf das graphische Blatt lehrt, welche außerordentliche Wirkung in dem Verzicht auf das ganze Baretts liegt, wie das Gesicht an drohendem, dämonischem Ernste gewonnen hat.

Auch im Gemälde hat sich der Dämon damals doch nicht völlig vertreiben lassen. 1653, gerade vor dem Jahre, das die am meisten sieghaften Selbstdarstellungen, ja Selbstpreisungen des glücklichen und öffentlichen „Kunstmalers“ bringen sollte, hat Rembrandt in einem freilich bezeichnend kleinen Gemälde, früher bei Warnecke in Paris (S. 38) – es ist so klein, daß es sich dem Maßstabe graphischer Blätter nähert –, er hat in diesem schon durch den Maßstab in dieser Zeit etwas abseitigen Bildchen noch einmal „den Lachenden“ aufgenommen. Nur, dieser Lachende ist doch weit mehr Rembrandt selbst als jener der Radierung B. 516 von 1651 (S. 23). Der Bildtypus ist gänzlich aus dem Haager Gemälde von 1629 gewonnen, hätte also sogar einen repräsen-

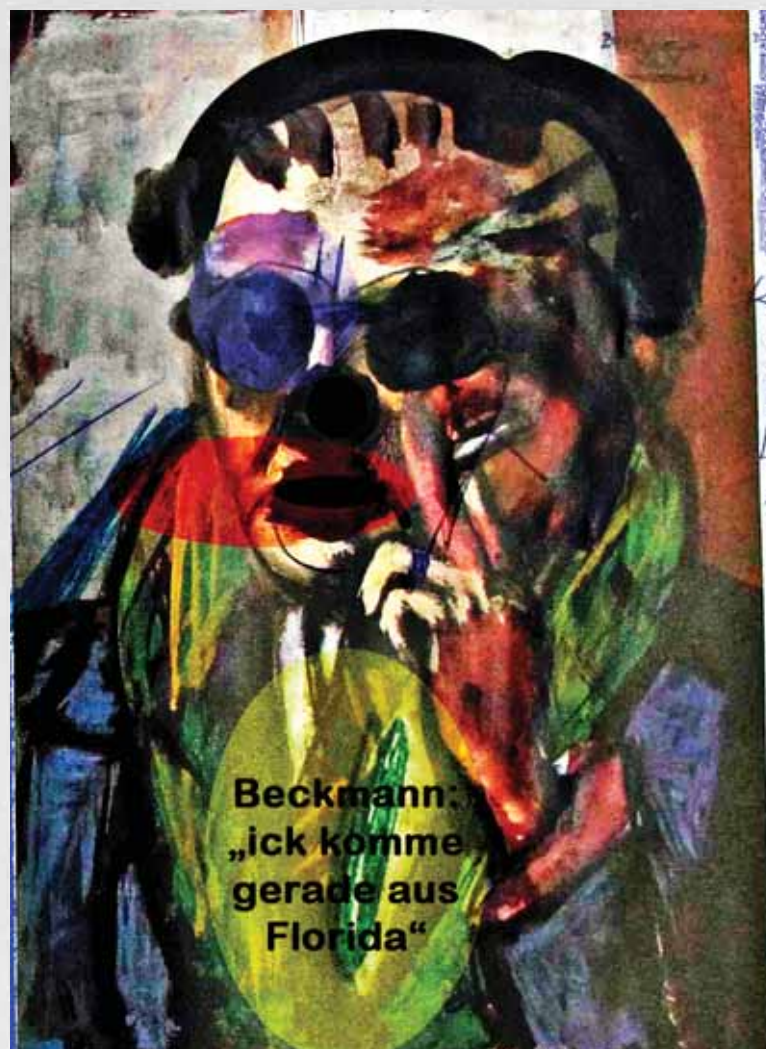


London, Wallace Kollektion

tativen Rembrandt bringen können. Der war nicht gewollt, es war „das Lachen“ gewollt, doch nun mußte es wirklich das eigene Lachen sein, und es wurde – begreiflich in dieser neuen Zeit –, kein grimassen-, kein maskenhaftes, sondern ein lärmendfrohes, kein einsames, sondern ein ansteckendes, zuletzt wieder ein freundliches Lachen. Es erinnert an Frans Hals und Brouwer.

Hierin bleibt sich Rembrandt damals gleich. Wenn er nach seinem innersten Gesetze auch hierzu noch die Ergänzung des Gegensatzes finden wollte, so brauchte sie keinerlei dämonische Selbstverfremdung zu sein. Wir dürfen diese Ergänzung in dem „Offizier“ der Wallace-Kollektion erblicken (S. 39). Ist das wirklich irgendein fremder Offizier? Dies ist doch wohl eine Verkleidung, und der Verkleidete ist Rembrandt selber. Es ist bestimmt kein Bildnis auf Bestellung. Wir wissen, wie sauber und wohlstandig und unphantastisch solche damals aussehen, so echte Meisterwerke sie sein können. Hier weht der uns wohlbekannte Atem der dichterischen Freiheit. Wir wissen auch, wem diese am häufigsten galt: der allernächsten Umgebung, am liebsten der eigenen Erscheinung. Sichtlich hat hier Rembrandt eine Gegenform gegen den Lachenden der Sammlung Warnecke gefunden. Sie brauchte ihm als solche nicht bewußt zu sein; sie wird es erst in der Ordnung, die wir Späteren vornehmen müssen. Nach zwei Gegentypen hat sich Rembrandt ausgerichtet: im Pariser Bilde nach dem Pole des „Pyknikers“, im Londoner nach jenem des „Asthenikers“.





**Beckmann:  
„ich komme  
gerade aus  
Florida“**

Ausschnitt aus der Kreuzaufrichtung. München, Alte Pinakothek

Gegensatz gegeben, und in beiden Bildern sichtlich auf Grund der eigenen, noch immer knetbaren Erscheinung. Es gibt anerkannte Selbstbildnisse, die dem wirklichen Aussehen Rembrandts fernerstehen als das Bild der Wallace-Kollektion (z. B. der „Lachende“ in Byfleet, S. 25). Es ist schwer zu verstehen, daß man hier nicht einmal mehr ein verschleiertes, erweitertes Selbstbildnis sehen will. Jenes Ausgehen von sich selber, das wir vor allem aus der Frühzeit kennen, scheint doch wohl einen Nachläufer gefunden zu haben, und nicht einmal den letzten. Sieht man genau zu, so ist in dem Wallaceschen Bilde nicht nur Rembrandts Ohr, nicht nur sein Blick, sein Haar, sein Bart, sein Mund und Kinn, sondern auch seine Nase gegeben. Wir wissen doch wahrlich, wie verschieden diese in der Wirkung ausfallen konnte – durch die Kunst. Es ist nämlich hier durchaus eine breite, es ist die Rembrandtsche Nase, nur die scharfe Beleuchtung erweckt den Schein der Schmalheit. Faustische Dialektik, zwei Erscheinungen des Gleichen, zwei Seelen in einer Brust und ihre Ergänzung zum Ganzen des Menschlichen – wir werden das oft noch sehen. „Laßt wohlbeleibte Leute um mich sein“, sagt Shakespeares Cäsar. Aber: „Der Cassius dort hat einen hohlen Blick“. Und wirklich, der Warnecksche Rembrandt sieht aus, als wolle er die ganze Welt umarmen, ein strahlender Pykniker –, der bei Wallace wie ein Cassiustyp: „Er denkt zuviel, die Leute sind gefährlich“! Sehr wohl könnte nicht nur das festdatierte Pariser, sondern auch das undatierte Londoner Werk 1635 entstanden sein: der Siebenundzwanzigjährige.

Er wußte gewiß nichts von der heutigen Typenlehre, aber er saß an den Quellen des Lebens. Wenn die Wissenschaft hier etwas Richtiges gefunden haben sollte, so könnte es durch nichts besser als durch einen Künstler von so weltweiter Spannungskraft erläutert, ja erst bestätigt werden – wie es auch durch Shakespeare geschah. Dem Pykniker, dem „Prallen“, schreibt man – und zwar nicht erst, seit für ihn der ärztliche Ausdruck gefunden, sondern seit man seine Wirklichkeit erlebt hat –, eine heitere Empfänglichkeit, „Milieu-Empfindlichkeit“ zu (das „cyklothyme“ Wesen), dem Astheniker, dem Schmal Leibigen, eine strengere Abwehr, eine glaskastenartige Verschllossenheit (das „schizothyme“ Wesen). Man ist sich über die Typenlehre durchaus nicht einig. Die Kunst aber hat gerade diese zwei Typen gerne unterschieden. Rembrandt hat in beiden Bildern diesen



Ausschnitt aus der Kreuzabnahme. Radierung. Wien. 1635

Es ist nicht ohne Ausdruck, daß wir 1635 Rembrandt auch zweimal wieder als Bildteil finden, und zwar innerhalb von Werken religiösen Inhaltes. Die Ausdrucksstudie trifft sich hier mit jener tieferen Selbstschau, die aus den Gemälden damals verbannt war. Damals hat Rembrandt den einzigen fürstlichen Auftrag seines Lebens empfangen, durch den Statthalter Frederik Henrik von Oranien. Ein ganzer Zyklus der Leidensgeschichte (ausgeführt bis 1639) entstand. Die Münchener Kreuzaufrichtung (S. 40) zeigt den Meister selber unverkennbar, unverkennbar sogar in der Kopftracht, unter den Füßen Christi in unmittelbarer Nähe der Nägel und der Blutströme. Körperliche Anstrengung und seelische Ergriffenheit durchdringen sich. Hier fanden die Ausdrucksstudien der Leydener Zeit eine würdige Auswertung. Die Kreuzabnahme hat außer in mehreren Bildern auch in einem herrlichen radierten Blatte den Künstler beschäftigt, B. 81 (S. 41). Der vorzügliche Wiener Druck nach der zweiten Platte läßt Rembrandt selbst sehr deutlich erkennen, nunmehr über dem linken, kraftlosen Arme des Gekreuzigten. Tief andächtiger Ernst herrscht in beiden Köpfen, in beiden auch wieder die starke dialektische Gegensätzlichkeit, die wir in anderer Form schon, auch für 1635, kennen. Es kann nicht Zufall sein, daß der Rembrandt, der der Kreuzaufrichtung beiwohnen darf, zwar ernst und gläubig, doch aber weltlicher und ein wenig ahnungsloser, ja, sogar „ähnlicher“ aussieht, jener der Abnahme aber, barhäuptig,





Paris, Louvre. 1655

voll tiefer Kümmeris so, als sei ihm erst jetzt das ganze Ereignis völlig klar — gleichsam Reue über die Mitwirkung vorher. Was sich da in dieser tiefen und großen Seele abgespielt hat, wagen wir nur zu ahnen. Daß es sich damals abgespielt, trägt zu dem Bilde des frühen Amsterdamer Meisters sehr Wichtiges bei: das unzerstörbar Seelische seines Wesens, die Zartheit hinter dem knollig derben Schädel leuchtet auf. Und hätte Rembrandt eine solche Tiefe des Ausdrucks in die eigene Erscheinung legen können, wenn er nicht früher in freiem Ausgehen von ihr sie selber nach allen Möglichkeiten zwischen Tragik und Groteske durchknetet gehabt?

Es ist aber ebenso bezeichnend, daß das Selbstbildnis im großen Gemälde eine kurze Zeitlang sich nun von so überaus bewegtem Ausdruck freihält — wo er ja auch nicht so begründet ist wie in der Graphik oder als Teil größerer und heiliger Zusammenhänge. Wir erreichen um 1654 den Abschluß des fast unbegreiflich reichen, sinnvoll wirrnisreichen ersten Jahrzehnts seines Schaffens.

★



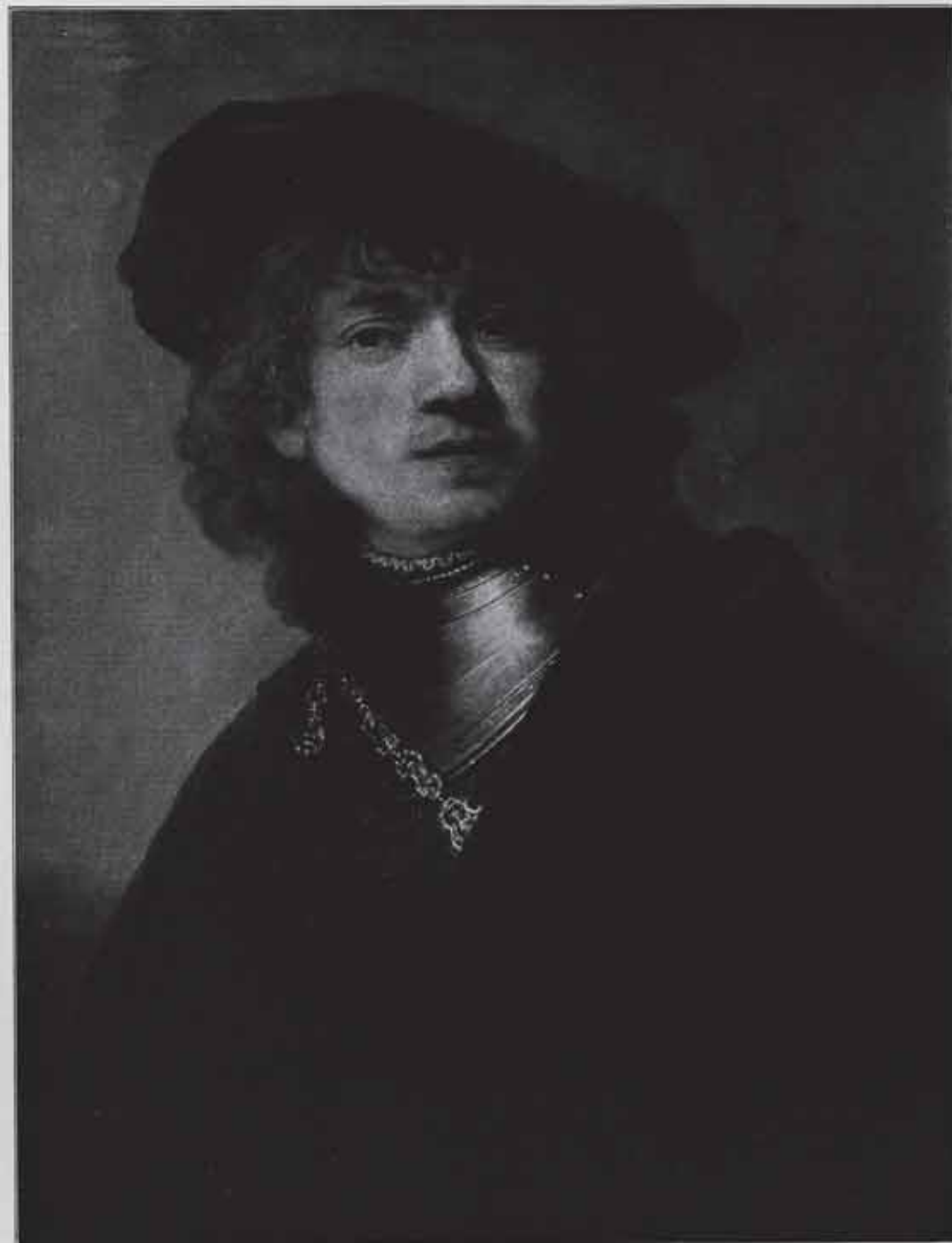
Paris, Louvre. 1654





Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 1634

Der achtundzwanzigjährige Rembrandt, wie er war und wie er sein wollte, wird uns nun geschenkt, zunächst in einer völlig geschlossenen Gruppe, in einem Bilde des Louvre und einem des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (S. 43, 44). Hier ist Rembrandt nicht verkleidet! Das sind keine Ausdrucksstudien, sondern vertretungskräftige echte Bildnisse, deren Art ein fremder Besteller gewiß mit Stolz und Dank angenommen hätte. Etwas geradezu Klassisches ist darin, ein Gleichgewicht zwischen repräsentativem Bildnis an sich und echter Selbstdarstellung. Es fehlt jenes dunkle Element des Unheimlichen, das so manchem der älteren Werke zugehört und in weit tieferer und geistiger Weise so manches spätere durchdringen wird. Von der Bedeutung des Ovals war schon die Rede. Mehr als fünfunddreißigmal hat es Rembrandt in den Jahren von 1632 bis 1655 für seine Bildnisse angewendet. Es muß also innerlich notwendig zur ersten Amsterdamer Zeit gehören. Dem Pariser Bilde von 1634 ist ein anderes von 1635 (S. 42) so nahe verwandt, daß wir beide zusammensehen dürfen. Bilder aus zwei Jahren können nur durch einen Monat (oder noch



Florenz, Palazzo Pitti



geringere Zeit) getrennt sein! Vom Oval sind beide Pariser Bilder gerahmt und gehalten. Mit wundervoller Sicherheit ist die Form ausgenutzt. Kein griechischer Vasenmaler hat seiner Scheibe die Bildzeichnung sicherer eingepaßt, als Rembrandt das eigene Bildnis dem gefälligen Oval. Eine genaue Berechnung würde wahrscheinlich erweisen, daß der leere Raum und der vom Körper erfüllte ein ganz bestimmtes Flächenverhältnis von günstiger Wirkung darstellen, nicht das gleiche in beiden Fällen, aber in beiden Fällen ein gesetzmäßiges. Die Leere bleibt dienend, aber sie spricht. Das rein mengenmäßige Verhältnis würde das Geheimnis noch nicht auflösen. Erst das Sich-Ausweichen und Sich-Begegnen beider Flächengehalte durch ihre Form bringt uns ihm näher; ganz auflösbar ist es überhaupt nicht. Ein wohliges Verhältnis herrscht. Der Körper hat Platz, die hochbarocke Wendung Kraft ohne Brutalität. Dieses letztere liegt sichtlich an der abschleifenden Macht des Ovals. Eine gerundete, gekrümmte Bewegung, wie sie in beiden Fällen ausgeführt wird, wirkt offenbar tätiger, wenn sie als rahmenfremde Form, also innerhalb rechtwinkliger Rahmung auftritt. Dem Oval gegenüber ist sie aber rahmenverwandt. Rahmenverwandte Formen „gehen uns glatt ein“. Bei rechtwinkligem Rahmen müssen rahmenverwandte Binnenformen natürlich rechtwinklig sein. Die Wirkung ist dann die einer einheitlichen Stille. Am meisten ist sie geeignet für Raum-Stilleben, die der menschlichen Gestalt geringere Bedeutung zumessen, die deren Bewegung abdämpfen und leise machen und sogar menschliches Handeln bis zur hauchartigen Andeutung stilllegen können. Das Zauberhafteste haben darin die Delfter geleistet, in erster Linie Jan Vermeer. Bei gekrümmtem Rahmen und gekrümmter Binnenform ist die Rahmenverwandtschaft ebenfalls da und ebenso ihre beruhigende Wirkung, aber nun beruht diese nicht auf gemeinsamer Stille, sondern auf gemeinsamer, glattflüssiger Bewegtheit. Diese wiederum ist am meisten zur Darstellung des Menschen geeignet. – Es ist der Meister des Hochbarocks, der uns hier entgegenschaut, wirklich: entgegenschaut. Doch scheint er um 1654 ruhiger als nur wenige Jahre später. Das ist noch nicht der Mann der grausigen „Blendung Simsons“. Der wird sich uns anders, brutaler zeigen können. Gemäßigter Hochbarock, Hochbarock in harmonischer Prägung spricht aus diesen Bildnissen. Auch äußerer Glanz gehört dazu. Von der Bedeutung des Geschmeides auf warmen Stoffen war schon die Rede. Seit den Gemälden in Eindhoven und bei Colnaghi ist sie uns bekannt. Freude am Kostbaren, Freude am Malerisch-Glänzenden und Freude am Stilleben (zu der ein ruhiger Blick gehört) vermählen sich innig. Das Bildnis von 1654 mit dem Barett kann wie eine glückliche Weiterführung des bei Colnaghi befindlichen gewertet werden. (Eine Kreidezeichnung in Marseille gibt allgemein den Entwurf dazu. Für das Ich gibt sie gar nichts aus.) Das Pariser Bildnis ist von stiller Freundlichkeit im Gesichtsausdruck. Der Rembrandt des Pariser Gemäldes von 1655 ist um einen Gran ernster, aber auch in ihm ist nichts Unfrohes. „Das ist ein Mann!“ Das spüren wir. Stolz Sicherheit herrscht. Denken wir auch daran, daß wir 1655 den Verlobten, 1654 den jungen glücklichen Ehemann vor uns haben.

Sichtlich von verwandtem Geiste ist das Berliner Bild (S. 44). Doch verweist schon die andere Rahmenform auf einen etwas anderen Grundton. Die Bewegung ist ein wenig heftiger, in üblicherer Weise hochbarock. Wir kennen, soweit der Rahmen in Betracht kommt, schon die Gründe: der Rahmen ist jetzt anders gestimmt als die Binnenform. Diese kann nun stärkerer Bewegungsträger werden. Mit einer leicht kecken Sicherheit dringt der Kopf aus der Raumtiefe auf uns ein. Es ist der gleiche Stolz darin, der auch die Pariser Bilder geprägt hat, und die Bewegungsform ist dem 1654 datierten besonders nahe. Licht und Schatten sind etwas schärfer geschieden; auch dies geht in gleicher Richtung wie der größere Gegensatz zwischen Rahmen- und Binnenform. Im Ganzen: dies ist doch der gleiche stolze, glückliche, berühmte Rembrandt, das Urbild des „Kunstmalers“, wie ihn noch die Münchener des 19. Jahrhunderts sich vorgestellt haben. Seine Tiefe ahnen wir mehr, als daß wir sie unmittelbar wahrnehmen. – Das Bildnis im Palazzo Pitti (S. 45) ist von unverkennbar gleicher Gesinnung. Noch deutlicher als das Pariser mit dem Barett knüpft es an das Bild bei Colnaghi an. Der lichte Raum im Hintergrunde, das gerundete Ausstrahlen der Körperformen ist aber nicht mehr vom Oval bestimmt, auch die Bewegung ist leidenschaftlicher. Die metallene Halsberge taucht wieder auf, es darf aber auch das Geschmeide nicht fehlen. Für alle vier Bilder gilt: so beruhigt bei aller Bewegung, so einverstanden mit der Welt sehen wir Rembrandt kaum jemals wieder, so sahen wir ihn auch früher kaum.

Nur um 1657, innerhalb des gleichen Jahrzehnts also, ist diese Stimmung noch sehr deutlich, und wieder findet sich das Zeugnis im Louvre (S. 47). Schon die Rahmenform beweist die innere Verbindung über drei Jahre hinweg. Die Gestalterweiterung hat – dieses eine Mal! – auch

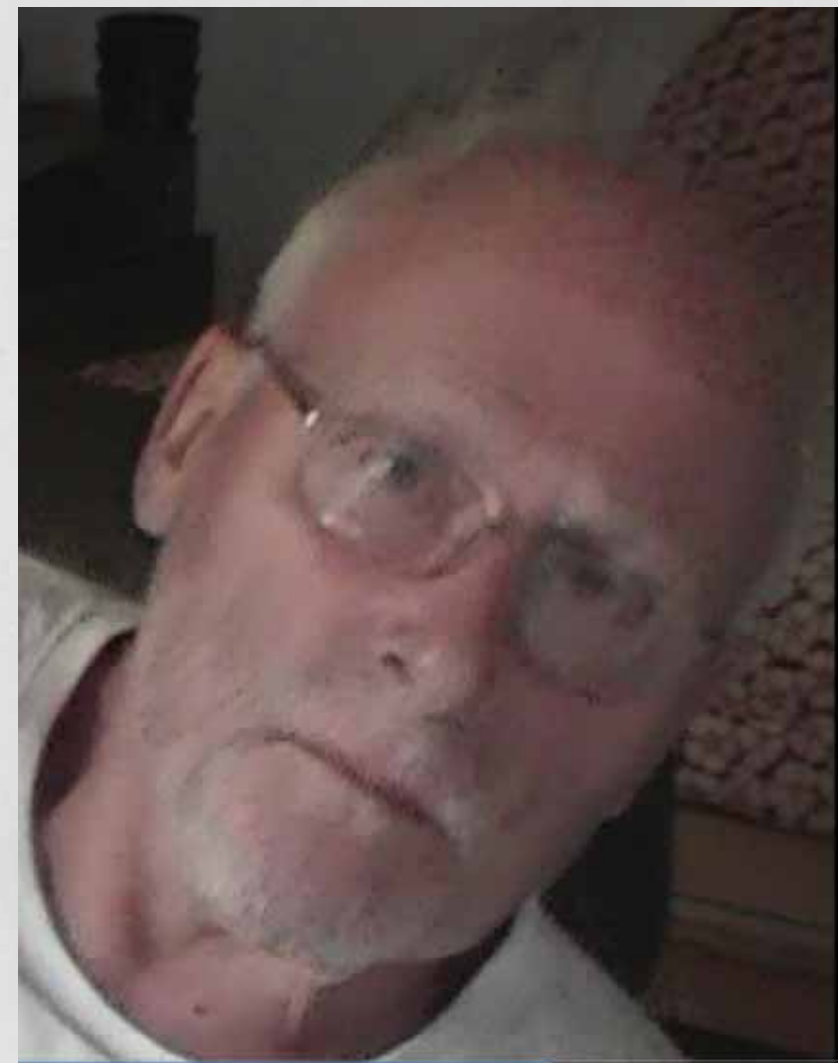


Paris, Louvre. 1657





Karlsruhe, Kunsthalle



Radierung. 1655, B. 17

zum architektonischen Hintergrunde gegriffen. Mit der Haarbehandlung und dem Vorhange wirkt das Bild wie eine erste Vorahnung des späteren „Stiles der Allongeperücke“. Daß wir im Barock sind, wird deutlicher als je. – Eine Ausstrahlung jener Stimmung in neuer Abtönung findet sich wohl auch noch in dem Bilde zu Karlsruhe (S. 48), das keine Jahreszahl trägt. Die ovale Rahmenform verweist auf die 1630er Jahre, der Inhalt schon auf deren Ende. Rembrandt wirkt älter und gereifter, sein Gesicht ist mit schwerem Ernste gesättigt. Echte Selbstschau ist durchgesetzt, die Wendung *gegen* uns erhält durch die fast reine Vorderansicht des Kopfes einen neuen Sinn: sie setzt ein Handeln voraus, aber sie ist schon Zustand. Sehr wahrscheinlich haben wir hier einen Nachläufer der hochbarocken Auffassung in vielleicht verhältnismäßig später Zeit.

Bei einer sehr abgekürzten Betrachtung könnte es genügend scheinen, diese Gruppe von Bildnissen, ja vielleicht nur eines daraus, als Vertreter für den achtundzwanzigjährigen Rembrandt hinzustellen, für den fertigen Meister, den Glücklichen. Daß er gerade der Glückliche nicht bleiben konnte, wissen wir. Er selber verrät es uns noch im gleichen Jahre. Die Radierung scheint 1632 geschwiegen zu haben. Schon 1635 setzt sie mit dem Blatte B. 17 (S. 49) wieder ein. Der hochbarocke Rembrandt, der den Wettbewerb mit Rubens aufnahm, hat in der Mächtigkeit der verworfenen Schulter, des jähnen Umblickens geradezu geschwelgt. Er betont die Schulter stärker, als





Radierung. 1654, B. 23

wir es je bisher gesehen, und in der Schulter, die sehr eindrucksvoll vom Mantel frei ist, liegt Stoßkraft. Er hat aber auch eine Art düster schlaun Blickes, die im graphischen Blatte eher an frühere Graphik als an gleichzeitige Gemälde erinnert. Er geht 1654 zu graphischer Selbststeigerung und Verkleidung über. Mit B. 23 (S. 50), einer ungewöhnlich anspruchsvollen und glanzvollen Meister-radierung, nimmt er den Formgedanken des Gemäldes im Petit Palais wieder auf. Als Orientale steht er da, den rechten Arm eingestemmt, den linken aber, statt auf einen Stab, auf ein Schwert gestützt. Er versetzt sich in die östlich phantastische Welt, aus der er gerne auch seine alttestamentlichen Bilder speist. Er spielt hier wieder mit dem Ich und gibt sich einen Blick voll seltsam hintergründiger Schlaueit, einen Ausdruck, ja sogar ein Aussehen, das ihn fühlbar verfremdet. – Eine Federzeichnung, früher in Berliner Privatbesitz, mag der gleichen Zeit angehören. Rembrandt erscheint in Federhut und wallendem Mantel, die Hände auf ein Schwert gestützt, als Kniestück. Über das Ich erfahren wir rein nichts. Nur die pomphafte Stellung ist bezeichnend. Als Unterschrift könnte man sich anstatt „Selbstbildnis“ nicht schlecht auch „Schauspielerkönig“ denken. Das ist eine Vorstellung, die namentlich um die Mitte der 1630er Jahre Rembrandt mehrfach beschäftigt hat. Wir werden erleben, daß der Maler zuweilen selber zum Schauspielerkönig zu werden droht. Etwas Theatralisches liegt ihm jetzt. Er setzt sich in B. 18 (S. 51), einer wieder für 1654 gesicherten Radierung, eine Art Herzogshut auf, nimmt den Hermelin an und zückt ein Schwert. Das ist kein Hinführen auf das Ich, das ist das uns wohlbekannte Von-Sich-Ausgehen. Wäre dieses Blatt

Großes getratsche im US-Außenministerium, streng geheim. Die Welt im Sauerformat.



**ENTHÜLLT**  
WIE AMERIKA DIE WELT SIEHT  
Die Berichte des US-Außenministeriums



**DER SPIEGEL**

Das Ereignis des Jahrzehnts

Radierung. 1654, B. 18

eine Zeichnung und wäre es weniger liebevoll ausgeführt, so könnte man an einen Teilentwurf für eine geschichtliche Szene denken. Ähnlich wird Rembrandt siebenundzwanzig Jahre später den Claudius Civilis beim Mahle der Batavischen Verschwörer hinsetzen (die Reste dieses großen Gemäldes finden sich in Stockholm). Es hat wohl ursprünglich eine ähnliche Absicht dahintergesteckt. Doch muß der Trieb zur Selbstumschreibung als Selbstzweck sich mit dem Vorentwurf verbunden haben. War hier vielleicht zunächst nur eine Vorprobe – daß er selbst so verkleidet war, gerade das gefiel ihm, das wurde mit Liebe festgehalten und durchgeführt. Es ist aber, sehen wir genau hin, nun doch wieder der ruhige und selbstsichere Meister von 1654.

Im Gemälde geht er niemals so weit. Aber Verkleidungen, und zwar als Krieger, sind in dieser und der nächsten Zeit nicht selten. Das Selbstbildnis mit dem geschlitzten Sammetbarett im Kaiser-Friedrich-Museum (S. 52), das als Offizier mit mächtig auswehendem Federhute im Haag (S. 53), diese beiden nicht datierten Bilder mögen ungefähr dieser Zeit angehören. Für die Selbsterforschung geben sie wenig aus. Namentlich das Berliner ist im Seelischen flach: hier tut sich der Weg auf, der bei der bewußten Selbsttrivialisierung des Dresdener Doppelbildnisses mit Saskia münden wird. Das Haager ist energiegeladen, aber auch voll einer gewissen Selbstverfremdung. Solche Werke waren zu leisten ohne die alten Schauer der Selbstbegegnung. Wo Rembrandt wirklich auf sich hinführen wollte, da trat er uns stolz und voller glücklichen Ernstes in gesteigerter Vertretung seiner lebendigen, umweltfrohen Wirklichkeit entgegen. Wo er damals von sich ausging, da konnte er leicht verflachen.





Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Haag, Mauritshuis

Nun gibt es aber doch wieder einmal einen sehr merkwürdigen Widerspruch Rembrandts gegen sich selbst, der verrät, daß dieses alles nur das Zudecken einer zutiefst, und zwar aus Reichtum, stets spaltungsbereiten Seele ist: das Kasseler Bildnis mit dem Helm (S. 54). Schon seine Rahmenform ist merkwürdig. Sie erinnert von ferne an das Oval, verhält sich aber zu diesem wie ein Vieleckbau zu einem runden. Durch Abdachung sind acht Ecken entstanden. Schon dies zeigt an, daß etwas anderes im Ausdruck gemeint sein muß als in den Pariser Bildern der gleichen Zeit. Tatsächlich ist der Inhalt so, daß eine rechte Flüssigkeit von Rahmen und Binnenform ihn verfälschen würde: der Fluß ist gehemmt, Rembrandt selbst ein Gehemmter, und der schöne Helm wirkt bei solchem inneren Zustande fast wie ein grämlicher Hohn. Er schafft einen gedrückten Ausdruck – wirklich gedrückt, denn zwischen Helm und Halsberge verschwindet auch der Hals. Der wirkliche Rembrandt hat natürlich seinen Hals, aber der hier gemalte, nicht als Abbild des Wirklichen begriffen, sondern als die geistige Figur, das Zeichen und Sinnbild, das er bei aller Annäherung ist, dieser gemalte Rembrandt ist, nach der Sprechweise der sichtbaren Form, halslos. Wird nun gar der Mund, wird links sogar das Ohr von der Schulter überstiegen, wird gar die Schulter – wiederum nicht die gemeinte wirkliche Schulter, sondern die hier künstlich in Stellung gebrachte – durch den Mantel verstärkt, so sinkt der Mann gleichsam ein, nicht als ein Buckliger, aber wie





Kassel, Gemäldegalerie. 1654

ein Buckliger. Er wird geduckt! Er wirkt auch wie armlos. Man blicke doch einmal vergleichend auf den wohl auch um 1654 entstandenen „Rembrandt als Offizier“ im Haag (S. 55). Dessen Arme brauchen wir nicht zu sehen, aber wir wissen, daß sie – und zwar sehr tatkräftig –, zu solchem Oberkörper, solcher Wendung, solchem Kopfe gehören. Zum Kasseler nicht! Er wirkt in seiner seltsamen Geducktheit wie eine Büste ohne Arme. Die Vorstellung aus der Wirklichkeit, die diesem Formensinnbilde dient, ist selbstverständlich ganz anders: diesen Eindruck erzielt der Mann, weil er aus der Bildtiefe sich mit verhüllten Armen gegen eine Brüstung vorlehnt. Verhüllung aber heißt hier mehr als Überdeckung. Im Formensinnbilde läßt sich ein Gefesseltsein, eine innere Lähmung ablesen. Sinnvoll wird das erst durch den Ausdruck. In den Augen ist er leicht übermüdet, im Munde trübe und bedenkend. Ein Stimmungsbild ist dieses Mal gewonnen, aber eines von der dunklen Seite des Innenlebens her, etwas wie ein vorzeitiger Abend der Seele. Die Vermummung, die Rembrandt sich gewählt hat, ist mit der mehr heiteren und äußerlichen Verkleidung des Ber-



Wien, Liechtenstein-Galerie. 1655





Wien, Privatbesitz

der Liechtensteingalerie in Wien, der Mann mit der Feder (S. 55). Rembrandt steht in dem neuen Jahrsiebert, das seinen Hochbarock bis zur hellsten Deutlichkeit entwickeln sollte. In ihm liegen die wichtigsten Zeugnisse des Wettbewerbes mit Rubens. Nicht nur, daß jetzt der Protestant einmal wenigstens eine Passion in einem ganzen Zyklus zu malen hatte, jenem für den oranischen Statthalter – er griff, damit bei weitem nicht zufrieden, nunmehr Gegenstände aus dem alten Testamente an und zwar im Stile des katholisch-barocken Altargemäldes, das ihm ja versagt war, Gegenstände seiner freien Wahl (das Isaak-Opfer, das Tobias-Wunder, die Blendung Simsons u. a. m.). Mit diesem Meister des Glanzes, des triumphalen Formenrausches und vor allem eines öffentlichen Stiles von starkem Wirkungsanspruch haben wir es zu tun. In dem Liechtensteinschen Gemälde sind Glanz, Triumph, Öffentlichkeit und Anspruch strahlend vereinigt. Auch ohne die leuchtenden Farben verrät es nicht Weniges. Der Gedanke des Federschmuckes war 1629 in dem Bostoner Bilde aufgetaucht. Da aber war von dem Ringer und Selbsterforscher so gut wie nichts zu spüren gewesen. Der Glanz war durch den Verzicht erkaufte, die allgemeine Formulierung durch die Opferung des Besonderen. Jetzt ist das anders. Die Ahnenreihe der Form reicht deutlicher als bis zu dem Bostoner Bilde bis zu jenem des Petit Palais von 1631 zurück, damit auch, und noch weit deutlicher, zu der Radierung B. 25 von 1654 (S. 51, 50). Aber in dem Liechtensteinschen Bilde ist echte Selbstdarstellung. Hier ist kein aufgeputzter Orientale, sondern der gesteigerte wirkliche Rembrandt. Die Mittel sind nicht weniger reich als in dem Kasseler Bilde mit der Sturmhaube. Sie zeigen nur genau nach dem entgegengesetzten Pole. Nicht eingesperrt und gedrückt, sondern frei und stolz will sich der Künstler sehen. Daß dies nur eine seiner Möglichkeiten ist,

liner Bildes „mit dem geschlitzten Sammetbarett“ nicht zu vergleichen. Der repräsentative Rembrandt gar, wie ihn die ebenfalls 1654 datierten Bilder in Paris und Berlin uns zeigten, gibt sich überhaupt keine Vermummung, sondern er offenbart sich. Im Kasseler Bilde ist er buchstäblich versunken und wie in sich selber hineingerutscht – weil er traurig ist. Im „inoffiziellen“ Bilde erlaubt sich Rembrandt das. Jene anderen, glücklichen Bilder hätten in jedem reichen holländischen Hause ihren rechten Platz gehabt. Das Kasseler ist ein Zeugnis der Einsamkeit. Erst hier wieder ist bedenkenvolle Selbstbegegnung und kritische Selbstdurchforschung. Vielleicht bildet den größten Gegensatz das Pariser Bild mit dem bloßen Kopfe (S. 42). Die freie Stirne dort, die helmbedrückte hier – gerade der Glanz des Helmes, sicher reine Freude für das Malerauge, verstärkt den Ausdruck des Beschwertseins. Alles dient der Versinnlichung eines gedrückten Seelenzustandes.

Schon im nächsten Jahre aber wurde ein rechtes Gegensatzstück aufgestellt: das Bildnis



Ich mache aus Allem Kunst,  
auch Katharina  
muss daran „Glauben“, –  
die lügt wie gedruckt!

Die Mütze stammt von mir,  
um dem Ganzen  
einen freundlichen  
Anstrich zu geben.

London, Wallace Kollektion





Der Fahnenträger. Paris, Privatesitz. 1635

können wir nicht mehr vergessen. Wer ihr in diesem glanzvollen Werke gegenübersteht, der hat sie zunächst zu glauben, als sei sie die einzige. Wie bei S. 50 ist der rechte Arm unter dem Überhänge eingestemmt, wie dort – und wie schon im Bilde des Petit Palais – ist der linke aufgestützt zu denken. Eine breite Formenfülle ergießt sich nach rechts durch die weite Bildfläche, die Platz läßt für eine breite Ausstrahlung selbstbewußter Kraft. Es gehört zum glanzvoll-hochbarocken Rembrandt, daß viel Kostbares, viel stofflich Schönes, viel Gestalterweiterndes mit großer Liebe gegeben wird, so die Feder, die das ganze obere Drittel des Bildes beherrscht. Es gehört aber zum unvergänglichen Rembrandt, daß der äußere Glanz durchaus als Widerstrahlung eines inneren gemeint ist. Nicht ohne Nachdenklichkeit blicken die Augen, aber sie blicken voll stolzer Sicherheit und sie drücken keine Spaltung aus. Die Spaltung empfinden wir im Hinüberblick nach dem Kasseler Bilde, das nicht sehr viel älter zu sein braucht und dem Wiener zeitlich wohl so nahe ist, wie der Winter dem nächsten Frühsommer.

Zwei Bilder von besonderer Rahmenform mögen ungefähr der gleichen Zeit 1635/36 angehören, eines in Wiener Privatesitz, eines in der Wallace-Kollektion (S. 56, 57). Ihre Rahmen zeigen halbrunden oberen Abschluß, verzichten aber auf die Ergänzung zum vollen Oval. Hier erscheint der Rembrandt der Pariser Bilder von 1635/34 schon um einiges gealtert. Schon die



Der Rohrdommeljäger. Dresden, Gemäldegalerie. 1639

Tracht zeigt die innere Nähe an, und der Goldschmuck auf dem warmen Stoffe ist wieder zur Stelle. Selbst die Verschiedenheit der Bewegungsgrade, wie wir sie zwischen den Pariser Bildern wahrnehmen, kehrt einigermaßen wieder. Das Gemälde bei Wallace entspricht dem Pariser mit dem Barett, das in Wiener Privatesitz jenem mit bloßem Kopfe. Es ist aber, als sei ein Schatten über den Glücklichen von 1634 gezogen. Der Blick ist noch ebenso wach, aber er ist ernster. Vollends die verstärkte Bewegung, die im Wallaceschen Bilde durch die Untersicht des Kopfes gewonnen ist, die stärkere Zurückwerfung über der vorgeschobenen Schulter, verrät kämpferische Entschlossenheit. Sie scheint einen Widerstand vorauszusetzen. Es ist vielleicht mehr ein äußerer als ein innerer.

Eine Enttäuschung bietet das oval gerahmte Bild im Glasgower Museum. Sollen wir diesen süßlich flachen Rembrandt wirklich glauben? Eine Verwerfung auch als Werk des Künstlers darf hier nicht gewagt, es darf höchstens gehofft werden, daß sie mit guten Gründen einmal geschieht. Bei jedem anderen Künstler würde man sagen: wer so aussah, wie der Mann in der Wallace-Kollektion.



**ERNST BENKARD**  
Das Selbstbildnis  
vom 15. bis zum 18.  
Jahrhundert,

in das 21. Jahrhundert  
erweitert.

An den Weihnachtsmann  
zu Altea 2014:

KARL-LUDWIG SAUER



ich wünsche m...

Buch-ISBN: 978-3-945704-53-0

KÜNSTLERBUCH

der konnte nicht zugleich der Dargestellte des Glasgower Bildes sein. Eine so einfache Entscheidung ist bei Rembrandts erstaunlicher Spannweite gewiß nicht möglich. Was aber entscheidend fehlt, das ist die Rembrandtsche Intensität. Sie ist wichtiger als Ähnlichkeit des Dargestellten, selbst des Stiles. Das ebenfalls ovale Pariser Gemälde von 1637 (S. 47) wirkt wie eine Berichtigung gegenüber dem Glasgower. Nur eines muß doch noch gesagt werden: wenn wir schon wirklich das Glasgower Bild als echte Urkunde Rembrandtscher Selbstdarstellung hinnehmen müßten, so käme allerdings die Mitte und die zweite Hälfte der 1630er Jahre als einzige Zeit in Betracht. Es war diejenige, die Äußerlichkeit und Selbstverflachung als einzige erlaubte. Es ist natürlich die Selbstverflachung eines tiefen Menschen. Nur der Tiefe kann vorübergehend verflachen, nur an ihm ist „Verflachung“ überhaupt wahrzunehmen. Für geborene Flachköpfe liegt kein Grund zur Überhebung vor.

Der Fahnenträger von 1635 in Pariser Privatbesitz (S. 58) wird gemeinhin nicht als

Selbstbildnis geführt. Aber ist dieser Mann, der in der Haltung dem Orientalen des Petit Palais und mehr noch jenem der Radierung S. 50 von 1654 so eng verwandt ist – ist er nicht immer noch auch im Aussehen dem wirklichen Maler weit ähnlicher als jener lieblich fade Rembrandt von Glasgow? Gewiß hat Rembrandt hier nicht eigentlich auf sich selbst hinführen wollen, er ist wieder einmal von sich ausgegangen. Das eigene Bild wird veräußert an einen anderen Sinn als den des Ichs. Für keine Zeit ist dies in solcher Form so bezeichnend wie für die um 1635. Einzelne Züge, so die Form des Bartes, werden übersteigert. Allgemeine Gestalterweiterung schwelgt sich aus, aber sie dient nicht dem Ich, sondern unterwirft es. Mit der Frage „wer bin ich?“ hat ein solches Bild weniger zu tun als mit der Auseinandersetzung mit Frans Hals. Was es für unsere Betrachtung ausspricht, das ist vielmehr die Freiheit, die Rembrandt um diese Zeit gegenüber jener Frage erreichen konnte. Sie konnte noch viel weiter führen, so im Dresdener Rohrdommeljäger von 1639 (S. 59), der eigentlich nicht „Selbstbildnis als Jäger“ genannt werden sollte, sondern besser „Ein Jäger mit Rembrandts Zügen“. Das Genrestück, in dessen Nähe Rembrandt schon manchmal in der Frühzeit das eigene Bildnis geführt, ohne ihm doch jemals ganz zu verfallen – hier ist es einmal wirklich Sieger geworden. Wenige Jahre später wird dies nicht mehr möglich sein. Die große Wende, die der Fünfunddreißigjährige um 1641 vollzieht, wird dem ein Ende machen, aber das kann er selber noch nicht wissen.

War er nun einmal so weit gegangen, so konnte – nun umgekehrt – die genreartige Auffassung auch das wirkliche, als solches gemeinte Selbstbildnis auf das Tiefste beeinflussen. Das ist in einem Bildnis des Buckingham Palace (Rembrandt hinter der sich schmückenden Saskia), das ist vor allem in dem Dresdener Doppelbildnis mit Saskia geschehen, einer großen Leinwand von strotzender Pracht (S. 60). 1633 war die Verlobung, 1634 die Vermählung gewesen. In den ersten Jahren des neuen Glückes und des scheinbaren Reichtums, vielleicht zur Zeit des Pariser Fahnenträgers, muß Rembrandt dieses Bild gemalt haben, ein Bild von keckem sinnlichem Jubel, doch nahezu eine Trivialisierung des eigenen Ichs. Bei der Verkleidung zum Offizier des Dreißigjährigen Krieges in üppigem Federhute, mit breitem Wehrgehänge und schimmerndem Degenknauf, mit dem Stangengläse in der Hand, mit der lächelnden Frau auf dem Schoße, vor dem Vorhange (!) und dem teppichgedeckten Tisch mit dem Schaugerichte – bei all dieser Verkleidung hat Rembrandt auch die eigene Seele mit- und hinwegverkleidet. Die Stimmung ist von vollendeter Einheitlichkeit, aber die Einheit ist mit der Opferung des Ichs erkaufte. Selten hat Rembrandt so wenig



Rembrandt mit Saskia. 1636, B. 19