



1. *Rembrandt Harmensz. van Rijn* (1609–1669), *Selbstbildnis mit Baret*, Detail, sign. u. dat. 165(9?), Öllwd., 52,7 x 42,7 cm; National Gallery of Scotland, Edinburgh, Leihgabe Duke of Sutherland

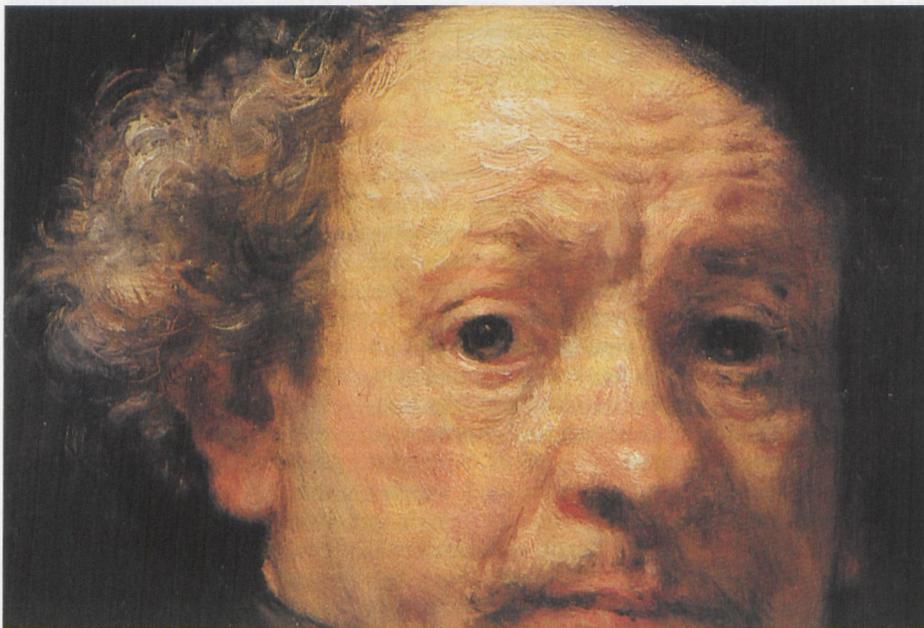
Künstlers aus und bietet somit einen Anknüpfungspunkt für die komplizierte Zuschreibungssituation. Allerdings hat das Selbstporträt bei Rembrandt eine besondere Funktion als Ausdrucksstudie und wurde offensichtlich vom ersten Tag an zum vielimitierten Vorbild für die Mitarbeiter der Werkstatt. Das an die Selbstbeobachtung des Meisters gebundene Thema garantiert aus diesem Grund keine Eigenhändigkeit.

Die Ausstellung bietet Erfahrungsbeispiele für die erstaunlich unmittelbare Wirkung „großer Kunst“: Entsprechend treten unter den gezeigten Bildern viele Meisterwerke von hohem ästhetischen Rang hervor. Neben jenen fallen die Exemplare ab,

Claus Grimm

# Wege zu Rembrandt

Zum Charakter seiner Selbstbildnisse Teil 1



2. *Rembrandt Harmensz. van Rijn* (1609–1669), *Selbstbildnis*, Detail, sign. u. dat. 1660, Öllwd., 81 x 67,6 cm; The Metropolitan Museum of Art, New York

die nur äußerliche Imitate sind. Was die beiden wesensverschiedenen Gruppen trennt, möchte ich an einigen Beispielen ausführen.

Zuvor ist jedoch eine Klärung des Charakters der Selbstdarstellungen Rembrandts sinnvoll. Der Durchgang durch die Folge der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen macht klar, daß es bei Rembrandt einen wichtigen Schritt der Entwicklung zum modernen Künstlerselbstporträt und allgemein zu einer psychologisch vertieften Individualbeobachtung zu erfahren gibt. Als Rembrandt begann, war das, was wir als „Selbstporträt“ kennen, in keiner Weise vorstellbar. Obwohl alle authentischen Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, die der Maler nach seinem eigenen Spiegelbild schuf, nach unserem Verständnis ähnliche Bildnisse sind, stellen diese eher Ausdrucksstudien und theatralische Probestücke für Bildszenen vor als für damalige Zeit typische Bildnismalerei. Sie entwerfen als lebensnahe Genreporträts wirklicher und vorgestellter Charaktertypen exemplarische Vorstellungen von einem allgemeinen Menschenschicksal, das in den Kapiteln der biblischen Geschichte wie der klassischen Autoren bereits beschrieben ist und dessen Gültigkeit nun neuartig in psychologisch studierten Ausdruckshaltungen und Beleuchtungssi-

Die Ausstellung von Rembrandts Selbstporträts in London und Den Haag (im Mauritshuis vom 25. September 1999 bis 9. Januar 2000) ist schon vom großen Namen her ein Ereignis; das verbindet sie mit den anderen monographischen Darbietungen der jüngsten Zeit. Aber anders als etwa bei der Schau von eleganten Porträts und Figurenszenen Anthonis van Dycks in Antwerpen fordert die Konzentration auf eine einzige Themengruppe den Vergleich zwischen den Werken unmittelbar heraus. Sowohl die schrittweise Entwicklung der künstlerischen

Persönlichkeit wird hier deutlich als auch die inhaltliche Variation der Aufgabe „Selbstporträt“. Die vielbewunderten, als Sammlungshöhepunkte beachteten, sonst isoliert erlebten Bildnisse lassen sich nun an nächstverwandten Stücken messen. Eingeschränkt wird der Überblick der Ausstellung nur durch die begrenzte Ausleihe aus den Weltmuseen und die unterschiedliche Zustandspräsentation gereinigter und ungereinigter Werke.

Methodisch hat diese Auswahl ganz besonderen Wert: sie geht von dem gut erfassbaren Vergleichsmotiv des Gesichts des

tuationen erlebbar gemacht wird. Was das Malen eines Bildes zu leisten hat, war eben etwas Geistiges, nicht einfach ein Abbild. An dieses Geistige, Allgemeingültige hat sich Rembrandt gehalten und darauf seine Motivgestaltung abgestimmt.

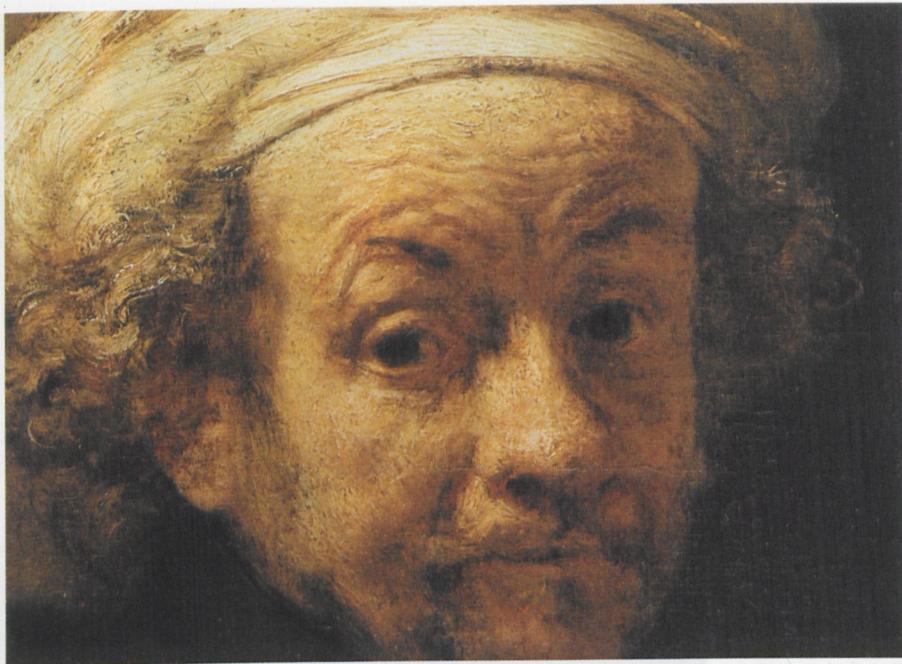
In der Absicht nachhaltiger Typisierung hat er dieselben Modelle in Figurenszenen wie Einzelbildern immer wieder eingesetzt, was in der älteren kunsthistorischen Literatur zu deren Identifizierung geführt hat als des Malers Vater, Mutter, Schwester und Bruder (letzterer bei dem mindestens siebenmal zum Modell genommenen „Mann mit dem Goldhelm“). Für die Vertiefung der Psychologie des sprechend Aus-dem-Bilde-Schauens hat er kein geeigneteres Modell gefunden als sich selbst und hat sich entsprechend als Charakterdarsteller in Kostümierungen und historischen Rollenbildern beobachtet, die vom Grobian und Bettler bis zum orientalischen Potentaten reichen.

Was sich in Rembrandts Entwicklung typisch verändert hat, war die Abstimmung seiner immer subtileren Menschenbeobachtung auf eine dialektische Bildauffassung. Die eindrucksvolle Prägung der vom Leben gezeichneten Physiognomien wußte er mit nachdenklichem Ausdruck und den Merkmalen der Doppeldeutigkeit des im Bild Gesehenen auszustatten: bis hin zur Unschärfe und Bröckeligkeit der dick aufgetragenen Farbe im Alterswerk. Erst kam Rembrandts schauender, forschender, grübelnder Typus als kleinformatiger Statist in den frühen Bildszenen zum Zug. Danach erfaßte er seine Auftritte als zufällig in den Lichtkegel geratener Akteur einer Nebenrolle und schließlich als frontal beachteter, auffällig kostümierter Solist auf der Bildbühne.

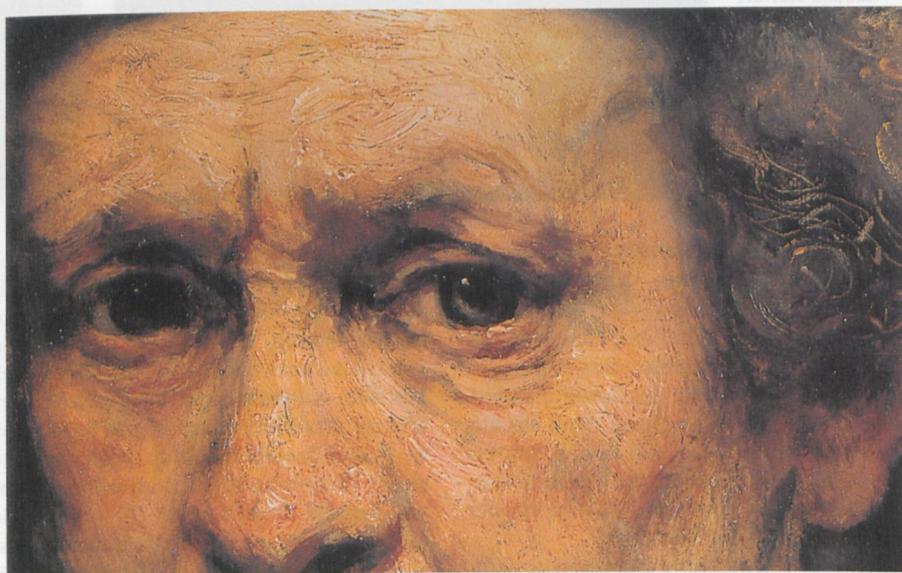
Ab den frühen 30er Jahren benützte er sein Spiegelbild für anspruchsvolle Selbstinszenierungen, die jedoch durch das Als-Ob einer pompösen Rolle doppeldeutig bleiben. Die Bedeutung der Person wird durch die prächtigen Requisiten vermittelt, die zum Theater und nicht zur Alltagswirklichkeit gehören.

Wenige Jahre später zeigt sich Rembrandt in betonter Pose und altertümlichem Habitus als Darsteller einer historischen Künstlerfigur. Die kompositorischen Reminiszenzen an Raffael, Tizian und Dürer verdeutlichen das Zitathafte, nur Geliehene der Bildinszenierung. Die „historisch gekleidete“ Radierung von 1639 und das Londoner Gemälde von 1640 zeigen solche Auftritte im Geschichtstheater, an das auch danach Details der Kleidung mit altertümlichen oder orientalischem anmutenden Kostümierungselementen, Baretten, Goldketten und Pelzkrägen erinnern.

Doch die Porträts der 50er Jahre sind durch die Nähe und Dominanz des Gesichts ausgezeichnet, das vom Licht herausgehoben ist. Die Posen werden verdrängt von einem neuartigen, unverkleideten Selbstbewußtsein, das schließlich die ruhig stehende, frontal dem Betrachter gegenüber tretende Figur (beginnend mit dem Wiener Selbst-



3. Rembrandt Harmensz. van Rijn (1609–1669), *Selbstbildnis als Apostel Paulus*, Detail, sign. u. dat. 1661, Öllwd., 93,2 x 79,1 cm; Rijksmuseum, Amsterdam



4. Rembrandt Harmensz. van Rijn (1609–1669), sign. u. dat. 165(9), *Selbstbildnis, nach links gewandt*, Detail, Öllwd., 84,4 x 66 cm; National Gallery of Art, Washington

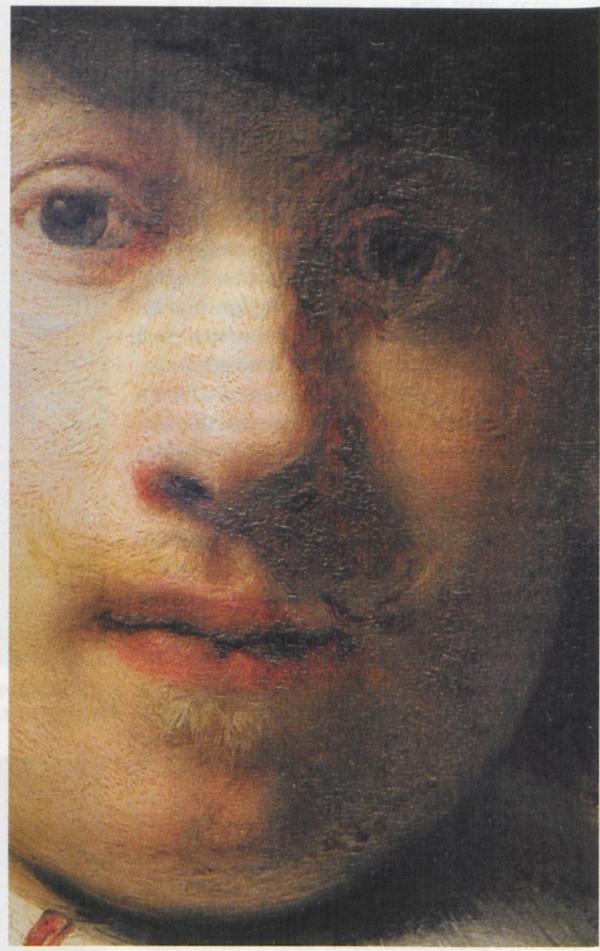


5. Nach Rembrandt, *Selbstbildnis Rembrandts*, Detail, um 1659, Öllwd., 68 x 56 cm; Staatgalerie, Stuttgart

6. Rembrandt Harmensz. van Rijn (1609–1669), *Selbstbildnis mit Halsberge*, sign., um 1629, Detail, Öl/Holz, 38,2 x 31 cm; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

7. Rembrandt Harmensz. van Rijn (1609–1669), *Selbstbildnis*, Detail, sign. u. dat. 1632, Öl/Holz, oval, 64,4 x 47,6 cm; Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow

8. Rembrandt-Werkstatt, *Bildnis in der Art von Rembrandts Selbstporträts*, Detail, sign. u. dat. (1629), Öl/Holz, 89,5 x 73,5 cm; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



bildnis im Malerkittel und der diesem vorangehenden Zeichnung, Kat. 63, Rembrandthuis Amsterdam) als Erlebnisform wählt, und zwar in Lebensgröße und als großformatiges Repräsentationsporträt. Erst das Selbstporträt des Louvre (1660, nicht in der Ausstellung) und dann das aus Kenwood House (Kat. 83) zeigen den bis in die Moderne geläufigen Malerselbstbildnistypus mit Pinsel und Palette vor der Staffelei bzw. in der Werkstatt.

In dieser Entwicklung fährt eine unsichtbare Kamera immer näher an die Physiognomie heran, die laufend größer und eigenwertiger wird. Dabei ist das Aufmerksamkeitszentrum auf die Bewegung gerichtet, die beim Vorgang des Schauens aus den Gesichtszügen zu sprechen scheint. Und diese ist nur äußerlich etwas Individuelles. In der Spannung zwischen der heraushebenden Lichtbewegung und dem Eintauchen in die verhüllende Dunkelheit und in der damit angedeuteten Zufälligkeit der heraustretenden Züge tritt etwas Schicksalhaftes, von elementaren Kräften Bestimmtes hervor.

Die Ausstellung macht die Entwicklungsstufen sichtbar von der kleinformatischen, genrehaften Atelierszene mit dem Maler seitlich im Hintergrund über die Selbstbefragung in den theatralischen Auftritten bis zum Erlebnis der schauenden Erkenntnisanstrengung der menschlichen Sinne, die ihre Spuren auf der Gesichtsoberfläche hinterläßt.

Die Bildnisse Rembrandts bleiben in al-

len Schaffensperioden so etwas wie Theateraufführungen, in denen exemplarische Auftritte in ungewöhnlichem Licht zur Heraushebung besonderer menschlicher Eindrücke verwendet sind. Sie treten nicht aus dem Rahmen einer allegorischen und historischen Bildnisauffassung heraus, wie sie in den damals üblichen „portraits historiées“ (Rembrandt als „Verlorener Sohn“, als Apostel Paulus (Abb. 3) oder Maler „Zeuxis“) zum Ausdruck kommt. D.h., sie sind an den individuellen Zügen gegenwärtiger Modelle studiert, sind aber ein Stück Theater oder historisches Erlebnis voller Doppeldeutigkeit und Fragwürdigkeit, ein Verständnis, das zumindest bei den üblichen Standesporträts der Oberschicht weniger ausgeprägt war. Die Begegnung mit menschlicher Individualität vollzog sich für Rembrandt deshalb weniger im Standeskostüm von Patriziern (und wo dies benützt wird, wie im Selbstporträt aus Glasgow, Abb. 7, sorgte Rembrandt durch die ungewöhnliche Anleuchtung und sprechende Kontaktaufnahme zum Beschauer für einen unpräzisen Eindruck), sondern in den Zeichen historischer und kultureller Bedeutung, hergestellt durch Kostüm und Habitus orientalischer Patriarchen, die Vergegenwärtigung des Apostels Paulus oder des antiken Malers Zeuxis. Er projizierte sich und seine Modelle sozusagen auf eine geschichtliche Bühne und machte auf dieser Bedeutung vorstellbar. Das Gruppenbild der „Nachtwache“ zeigt als berühmtestes Beispiel diese Bin-

dung des Bedeutungsanspruchs an einen geschaukelten Auftritt, bis hin zur Anleihe von Einzelmotiven aus Raffaels „Schule von Athen“.

Die Ausstellung bietet eine hervorragende Gelegenheit zum Vergleich der besonderen Ausführungsqualität. Diese differiert im Spätwerk am deutlichsten zwischen den meisterlichen Vorbildern und ihren Nachahmungen in der Werkstatt – ob diese nun von Rembrandt selbst veranlaßt, signiert und/oder verkauft worden sind oder in relativer Selbständigkeit entstanden. Wie die Gegenüberstellung vergleichbarer Ausschnitte von Gesichtspartien (Abb. 1–4) zeigen kann, setzt Rembrandt seine maltechnischen Mittel ausdrucksbetonend und abgestimmt auf die hervorhebende Beleuchtung ein. Er steigert dort den Farbauftrag bis zu auffälliger Impastomodellierung, während er ihn dünn und transparent in den Schattenzonen beläßt. Die Augenpartie ist von früh an das Begegnungsfeld zwischen dem Äußerlichen der leicht angespannten Mimik, von der typische Zonen im Streiflicht scharf herausgehoben sind, und dem geheimnisvoll im Dunkel verbleibenden Seelischen, das im verschatteten Schauen unsichtbare Andeutung bleibt. Die geistige Energie drückt sich in der Anspannung der gesamten Zone um die Augen aus, die – einschließlich der unterschiedlich bewegten, aber immer leicht angezogenen Augenbraue der Lichtseite – in auffälliger Klarheit fixiert ist. Teilweise bis zu plastischer Deutlich-



ren Formaten: so dem vermutlich 1659 entstandenen Kopf der Sammlung Sutherland in Edinburgh (Abb. 1) und allen nachfolgenden Beispielen.

Angesichts der Klarheit der Beobachtung und Ausführung, die die späte Gruppe souveräner Gesichtsstudien (Washington, Edinburgh, Wien, Amsterdam, Den Haag, London) durchgehend auszeichnet, sollte Rembrandt nicht für die Oberfläche des Stuttgarter Bildes (Abb. 5) und seine unsicher-verwaschene Ausführung verantwortlich gemacht werden. Wenn jener in der ersten Anlage oder in einem weitestgehend überdeckten früheren Zustand beteiligt gewesen sein sollte, so ist das für ihn Typische jedenfalls optisch nicht mehr präsent. Der auffällig dicke Farbauftrag imitiert etwas von Rem-

exklusiv für die Verarbeitung durch den Meister, sondern für den Gebrauch aller dort Beschäftigten zu unterstellen. Wenn wir einmal eine genaue Spurenelementanalyse für die Malfarben haben werden, wird auch hier keine Grenze zwischen Meister und Mitarbeitern zu finden sein. Drittens ist es keineswegs sicher, daß die male- rische Ausführung des Berliner Bildes eine einheitlich eigenhändige Arbeit Rembrandts ist. Ähnlich wie beim „Mann mit dem Goldhelm“ läßt sich feststellen, daß wir es hier mit typischen Motiven und Kompositionselementen Rembrandts zu tun haben und daß sehr wahrscheinlich dessen Entwurf oder erste Bildanlage einer Ausführung zugrundeliegen, die parti- enweise jedoch von dessen Duktus ab- weicht. Auch die – wahrscheinlich bei einer früheren Bildverkleinerung abgeschnitte- ne, dem Berliner Bild aufgeklebte, glaub- hafte – Signatur garantiert nicht die Eigen- händigkeit der Ausführung.

Denn wie die kunstgeschichtliche For- schung aus den Resultaten des Rem- brandt-Projekts lernen konnte, sind die Signaturen keine Authentizitätsbeglaubig- ung des Meisters (vielmehr finden sich graphologisch einwandfreie Signaturen auf vermutlichen Werkstattausführungen und dubiose auf allerseits anerkannten Haupt- werken).

Die naturwissenschaftlich-technischen Aufnahme- und Untersuchungsverfahren haben sich als hilfreiche Korsettstangen in der kunsthistorischen Forschung bewährt. Doch so erfreulich Lokalisierungen, Datie- rungen und Übereinstimmungen im Mate- rial sind, so werden mittlerweile viele der- artige Nachweise überschätzt. Eines der Hauptergebnisse von drei Jahrzehnten Forschung durch das niederländische Rembrandt-Projekt liegt in der Verände- rung der Forschungslage. War es ursprüng- lich um die Aussonderung der Nachah- mungen, Kopien und Fälschungen mit neueren Untersuchungsmethoden gegan- gen, so überraschte die inzwischen geklärte Herkunft vieler angezweifelter Werke aus dem 17. Jahrhundert oder der unmittelba- ren Werkstatt Rembrandts. Wo die Bild- träger, historischen Pigmente oder die in die ursprüngliche Malschicht eingebettete Signatur entsprechend nachgewiesen wer- den konnten, war stets die Freude groß und entsprechend die Versuchung, eine volle Rückzuschreibung vorzunehmen. Dabei ist zu wenig beachtet worden, in welchem Ausmaß die Werkstattbeteiligung berücksichtigt werden muß. Es hat sich zwar eine neue, historisch klarere Zu- schreibungslage ergeben, die aber in Hin- sicht auf die Eigenhändigkeit offener ist als bisher. Offener deswegen, weil wir mehr über die Werkstattgepflogenheiten und die Personen in Rembrandts Atelier wissen, und auch, weil die Reinigung vieler Werke und die verbesserte Foto- und Farbfotodo- kumentation die Ausführungsmerkmale verdeutlichen.

keit imitiert die pastig aufgeschichtete Farbmaterie einzelne hervortretende Hautfalten. Aber diese gesteigerte Duk- tusbetonung des Farbauftrags ist immer gezielt eingesetzt und findet sich nur an wenigen Stellen: Es ist das Motivschema des Berliner „Mannes mit dem Goldhelm“, nur daß der Kontrast Helm gegen Ge- sichtsfläche auf jenen zwischen Lid und Auge verlagert ist. Diese Hervorhebung ist subtil in die Gesichtsmodellierung einge- baut. Zusammen mit der Qualität der phy- siognomischen Charakterisierung kann dieser dynamische Umgang mit der Mal- technik als Indiz der meisterlichen Gestal- tung genommen werden. In der angespro- chenen Typik fügt sich ein ganzer Werkbe- stand schlüssig zusammen, dem sich meh- rere weitere, in die Ausstellung nicht ent- liehene Bilder und einige Zeichnungen, wie die der Albertina (Kat. 78), angliedern lassen.

Insbesondere gratuliert man dem Rem- brandt-Team zur Wiederentdeckung der Skizze aus Aix-en-Provence, die sich prin- zipiell der physiognomisch-ausdrucks- mäßigen Charakterisierung anschließen läßt.

Das späte Bildnis aus Kenwood House behauptet sich allem gegenüber, was an in- dividuellen Porträts und Selbstdarstellun- gen zwischen Tizian und Cézanne geleistet worden ist. Doch die eigentümliche Mi- schung von selbstbewußter Frontalität, Skepsis und geschichtsgesättigtem Rollen- bewußtsein findet sich auch in den kleine-

brandts Handschrift, doch ist er undiffe- renziert angewendet. Was in den anderen Selbstporträts gezielte Steigerung und Be- tonung der im vollen Licht erscheinenden Partien ist, wird hier zu einer flächen- deckenden Grobstruktur. Das Ausdrucks- schema Rembrandts ist hier nicht auffind- bar und ebensowenig entspricht die ver- rutschte Physiognomie dem konzentrier- ten Ausdruck der übrigen Selbstbeobach- tungen.

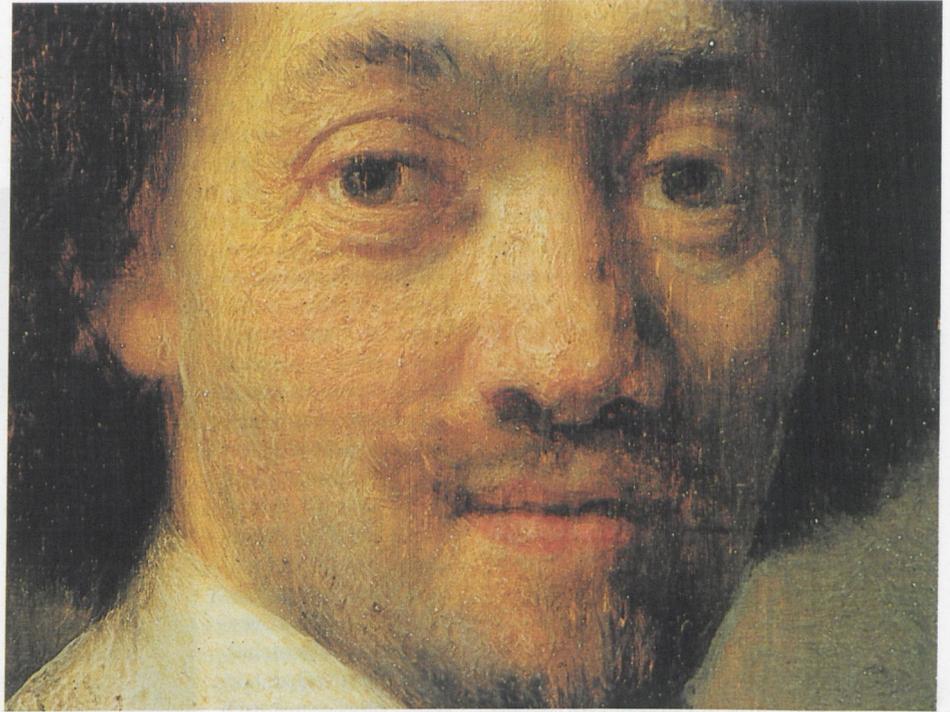
Die technischen Untersuchungen der letzten Jahrzehnte haben nicht nur Einzel- aufschlüsse zu Datierungen, Bildträgern, Bildformaten und Spuren des Bildprozesses erbracht, sondern auch viele Ansatzpunkte für den Quervergleich. Wir müssen daher zur Kenntnis nehmen, daß Gemälde wie das Stuttgarter „Selbstporträt“ zweifellos histo- risch, nicht nur aus Rembrandts Zeit, son- dern aus seiner Werkstatt sind. Die Informa- tion, daß das letztere Werk auf eine Lein- wand gemalt ist, die mit gewissen Wahr- scheinlichkeitsgraden von derselben Lein- wandbahn stammt wie das Berliner Bild „Ja- kob ringt mit dem Engel“ (um 1659), ist eine konsolidierende Bestätigung der Werkstatt- herkunft, sollte aber nicht als Eigenhändig- keitshinweis mißdeutet werden.

Die Gründe, hier vorsichtig zu sein, sind mehrere: Erstens ist die Gewebeanalyse mit Bestimmung der Fadendichte und Knotenverteilung nur ein Annäherungs- wert auf einer statistisch bisher wenig re- präsentativen Grundlage. Zweitens ist eine Materiallieferung an die Werkstatt nicht

# Wege zu Rembrandt

Zum Charakter seiner Selbstbildnisse Teil 2

Aufgrund der am Ende des ersten Teils genannten Vergleichsmöglichkeiten konnte der Verfasser dieses Beitrags auf dem abgeernteten Acker des Rembrandt-Werkes noch zwei Selbstporträts identifizieren, die erfreulicherweise durch die Autoren des jetzigen Ausstellungskatalogs bestätigt wurden. War das eine ein bisher übersehenes Detail in einem anerkannten Bild, so setzte sich die Anerkennung des anderen nur deshalb durch, weil die technischen Aufnahmen eindeutig zugunsten dieses Bildes (Abb. 6) waren, und zwar bereits die seit langem veröffentlichten Röntgenaufnahmen. Diese wie auch der Oberflächenbefund des Bildes waren komplett negligiert und das Bild weder in die A-, B- noch C-Kategorie des Rembrandt-Corpus aufgenommen worden, weil eine in vielen Veröffentlichungen manifestierte und durch Sammler-, Kenner- und Forschernamen sanktionierte Zuschreibungstradition auf das verwandte Bild mit dem besseren Sammlungspedigree fixiert war. Doch möchte ich darauf aufmerksam machen, daß die nun mit Presseverstärkung getroffene Echtheitsaussage vor allem mit dem Befund zusätzlicher technischer Aufnahmen begründet wurde (die Infrarotreflektographie konnte am Bild des Mauritshuis eine schematische Umrißzeichnung der Gesichtslinien ans Licht fördern, die ungewöhnlich aussieht



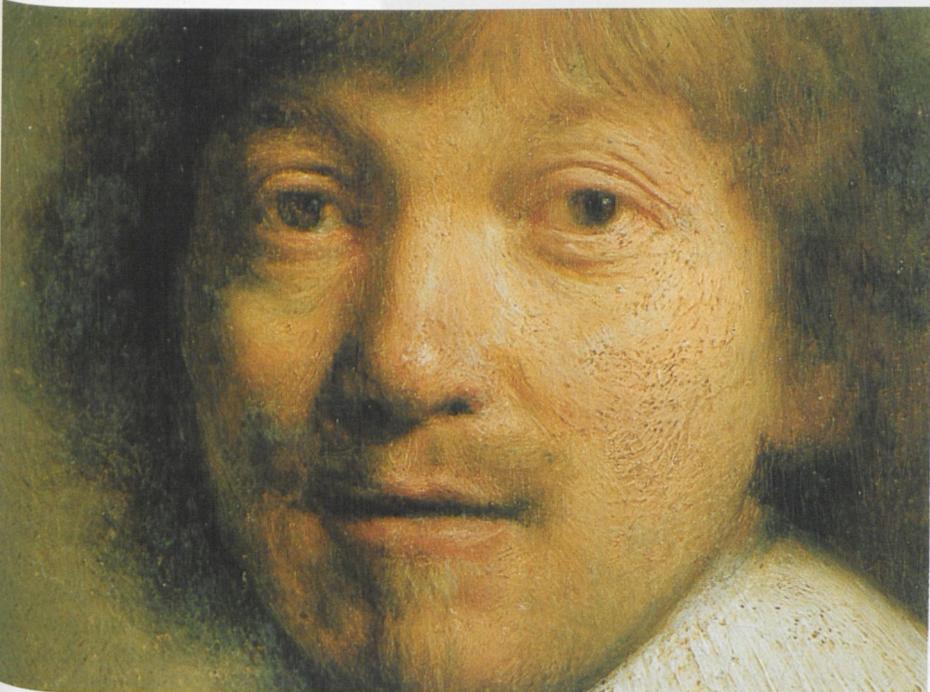
und als eine Nachbildung des Nürnberger Bildes identifizierbar ist).

In der Kriminalistik wird der Täter nicht dadurch überführt, daß man an allen Haus- und Autotüren einer Gegend Fingerabdrücke abnimmt, sondern durch den Einsatz solcher Beweissicherungen entlang ei-

9. Rembrandt und Werkstatt, *Bildnis Maurits Huygens*, Detail, sign. u. dat. 1632, Öl/Holz, 31,1 x 24,5 cm; Hamburger Kunsthalle

ner heißen Spur. Man kann bei den Rembrandt-Gemälden wie in vielen anderen Fällen die typischen Merkmale mit bloßem Auge sehen und die Wahrnehmung für diese schulen (sonst wäre ich sowenig zu meinem Befund des Nürnberger Selbstporträts gekommen wie 1959 Daan Cevat im Falle des Amsterdamer Selbstporträts, Kat.-Nr. 5). Anders wird man auch in der weiteren Rembrandt-Diskussion nur wenig vorankommen. Wir müssen die ästhetischen Orientierungen und spezifischen Darstellungsfähigkeiten der großen Meister der Vergangenheit erkennen und bewußtmachen. Gerade weil es in unserer Zeit keine allgemeinverbindliche Ästhetik gibt, müssen wir die historischen Ausdrucksleistungen und die besonderen ästhetischen Werte klären. Viele Menschen spüren in den Gestaltungsleistungen der Vergangenheit etwas Aufregendes und bis heute Bemerkenswertes, das aber nicht durch ikonographische Erklärungen und

10. Rembrandt Harmensz. van Rijn (1609–1669), *Bildnis des Jacques de Gheyn III*, Detail, sign. u. dat. 1632, Öl/Holz, 29,9 x 24,9 cm; Dulwich Picture Gallery, London



noch weniger durch technische Dokumentationen ausgedrückt werden kann. Beide Erklärungsrichtungen geben Hilfsmittel an die Hand, ersetzen aber nicht die Einsicht in die gestalterische Leistung. Nur deren Erkennbarkeit rechtfertigt den teuren Betrieb der Museen; deswegen hat die Auseinandersetzung mit den historischen Werkbeständen grundsätzliche Bedeutung. Wofür, wenn nicht das Kennenlernen der meisterlichen Vorbildqualitäten, sind die Museumsaktivitäten gut? Und zwar geht es um die sichtbaren Oberflächeneigenschaften und nur sekundär die Röntgen- und Infrarotaufnahmen! Oder wollen wir uns in Zukunft von Bildern beglücken lassen, deren Aussehen fragwürdig, deren Unterlage aber ein Rembrandt-nahes Brett ist? Man mache sich klar, was es bedeutet, daß wir in Museen und Ausstellungen unkommentiert irgendwelche, für das Publikum mehr oder weniger nichtssagende Bilder hängen haben, die – wie in Nürnberg – gut 100 Jahre niemandem auffielen und von der Fachwelt allenfalls skeptisch zur Kenntnis genommen wurden, aber einen Run auf das Museum auslösen, wenn sie ex officio als Werk eines großen Meisters erklärt werden.

Es geht deshalb um das Bewußtmachen der sichtbaren Qualitäten, die in der Bewertung zu kurz kommen, in denen aber bisher ungenützte Aufschlüsse stecken. Die Rembrandt-Ausstellung bietet exzellentes Anschauungsmaterial für das Kennenlernen des Gestalters Rembrandt in einer Reihe authentischer und hervorragend erhaltener Bilder, deren anschaulicher Befund in gegenseitiger Überprüfung abgesichert werden kann. Und im Vergleich mit diesem Kernbestand können die mit hoher Wahrscheinlichkeit für Rembrandt einzufordernden Eigenschaften an anderen Bildern abgefragt werden. Im begrenzten Rahmen dieses Artikels sollen die Kriterien der Porträtähnlichkeit bzw. der Fähigkeit adäquater Wiedergabe physiognomischer Proportionen, der psychologischen Beobachtung, der typischen Ausdrucksbetonung und des maltechnischen Duktus angesprochen werden, die anhand weniger Reproduktionen hier bildlich vorgestellt werden können. Die Begrenzung von Text und Bild erlaubt keine weitere Begründung, warum diese Kriterien für die historischen Intentionen Rembrandts typisch sind; ich habe das an anderer Stelle ausgeführt und unterstelle, daß es auch an den Bildbeispielen deutlich wird.

Analog zu den obigen Beobachtungen an den Spätwerken läßt sich bereits beim frühen Rembrandt eine Beleuchtung und Modellierung der Gesichter finden, in der das aktive Schauen und prüfende Fixieren vor dem Spiegel hervortritt. Das Nürnberger Selbstbildnis von ca. 1629 (Abb. 6) zeigt diese direkte Aktivität vor dem Spiegel frontal und konsequent. Die Augenbraue ist auf der Licht-

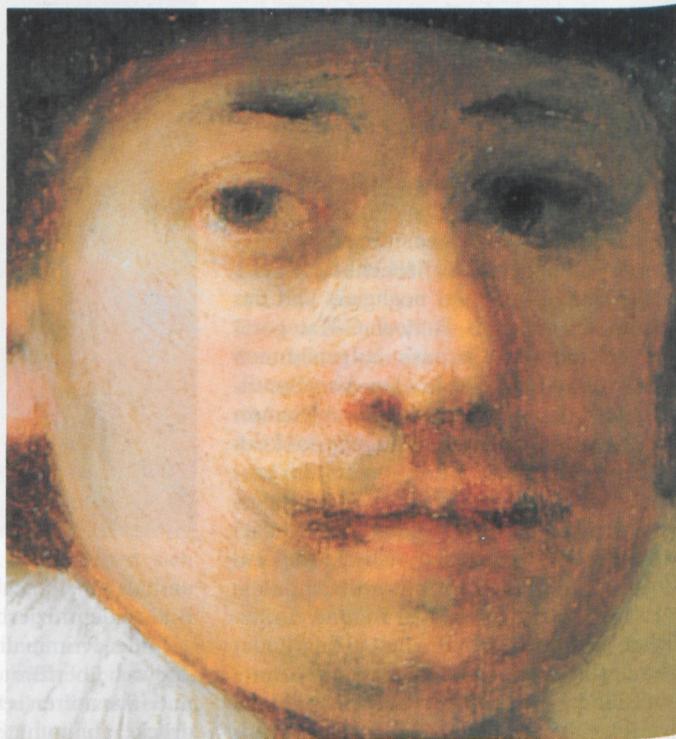
seite leicht hochgezogen und der Mund geöffnet, was die Kopie (Kat.-Nr. 14 b) übersieht. Wenngleich noch in geglätteter Modellierung, ist dennoch die Farbe in körniger Dicke auf die Lichtpartien aufgetragen und dünn in den Schatten (teilweise durch die Bleiweißverseifung transparent geworden).

Im Ausdruck weicher und gefälliger erscheint daneben das 1632 datierte Bild aus Glasgow (Abb. 7), das aber eine ähnlich bewegte, wache Mimik in derselben Fixierung bietet. Die Struktur der Malschicht ist ähnlich bei geringfügig stärker opaker Ausführung der Schattenpartie.

Diesen Beispielen eines subtil erfaßten, in weicher seitlicher Beleuchtung modellierten Gegenüber lassen sich etliche Zuschreibungen gleichzeitiger Bildnisse und Selbstbildnisse angliedern, etliche nicht. Von den Werken der Ausstellung trennt sich hiervon als völlig fremdartig das sogenannte Selbstbildnis mit Federbarett von 1629 (Abb. 8). Fremd sind die glatte Oberfläche der Stoffpartien, die mit Ausdruckselementen nicht verbundene Gesichtshelligkeit, das viel zu lange, physiognomisch Rembrandt nicht treffende Gesicht mit der glatten, langen Nase und den engstehenden Augen, die Stilstilistik in ihrem Wechsel von flächigen Partien

und filigraner Kleinteiligkeit (Kette, Feder). Es fehlt die Dramatik der Lichtführung, die in den Vergleichsbildern die Physiognomie wirkungsvoll herausbildet.

Das zweite auffallende Beispiel ist das jüngst erst Rembrandt zugeschriebene kleine Gemälde (1632, Privatbesitz, Abb. 11 und 12). In der Gesamtabbildung ist die Ungeschicklichkeit sichtbar, mit der die Körperfigur, insbesondere die wie verkrüppelt aussehende Hand, wiedergegeben ist. Da aber eine Reihe von grandiosen Bildnissen von Rembrandt auf die Ausführung des Kopfes konzentriert ist und die restliche Erscheinung einer wesentlich schwächeren Hand zur Fertigstellung überlassen war (das ist bei „Herman



11. Detail aus Abb. 12

12. Rembrandt-Werkstatt, *Bildnis in der Art von Rembrandts Selbstporträts*, sign. u. dat. 1632, Öl/Holz, 21,8 x 16,3 cm; Privatbesitz



Doomer“ von 1640, New York, der Fall, aber vermutlich auch bei den Selbstporträts Kat.-Nr. 57, 60, 65, 73 in der Ausstellung), muß diese Feststellung nichts über das Gesicht besagen. Doch dieses entspricht nicht den für Rembrandt geltenden Kriterien. Und dies ist auch von anderen kritischen Beobachtern so gesehen worden (vgl. Christian Herchenröders Rezension „Selbstbefragung als Lebensprogramm“, in: Handelsblatt vom 18./19. 6. 1999, S. 93). Die Maltechnik ist flach, die Gesichtsproportion verzeichnet: die Nasenform ist ver-

ändert, und aufgrund der anders gekippten Augenachse wirkt das Gesicht flächiger mit nach vorn geschobenem Unterkiefer. Die Augen fixieren nicht, sondern schauen seitlich am Betrachter vorbei. Die Modellierung hat nichts von jenem Lichtereignis der Bezugsbeispiele. Ich kann nicht mehr sehen als die Annäherung an Rembrandts Vorbilder, die etliche Werkstattvarianten aufweisen, ohne Rembrandts Wirkung zu erreichen. Die Signatur ist deswegen durchaus echt; sie teilt dieses Merkmal mit den genauso zweifelsfrei historischen Signaturen auf anderen Werkstattbildern, die deswegen noch nicht in das Forschungsspektrum des Rembrandt-Projekts aufgenommen worden sind.

Als ein wichtiges Merkmal nennt der Katalog die Bestimmung der Holztafel, die aus demselben Baum stammt wie das ebenso 1632 datierte Bildnis des Maurits Huygens (Abb. 9). Ich folge der Argumentation von Ernst van de Wetering, daß damit die Herkunft aus Rembrandts Werkstatt wahrscheinlich ist und daß die durch Pentimenti und technische Aufnahmen sichtbaren mehrfachen Veränderungen während des Entstehungsprozesses gegen eine Kopie nach einem verlorenen Original sprechen. Warum sollten in Rembrandts Werkstatt nicht die unterschiedlichsten Bildnisse und Varianten in der Art von des Meisters Selbstporträts und Selbstbildnisstudien entstanden sein? Es gibt ja genügend viele, wie sie auch im Corpuswerk der Rembrandt-Gemälde behandelt oder erwähnt sind. Aber was demgegen-

über als eigenhändiges Rembrandt-Gemälde bestimmt wird, muß stichhaltig eindeutige Charakteristika dafür aufweisen.

Wir wissen alle, daß Zuschreibungen hypothetisch sind und daß selbst eine schriftliche Aussage eines historischen Malers über seinen eigenen Arbeitseinsatz nicht frei von Interesse ist und unzutreffend sein kann. Und weil wir es mit bestenfalls mehr oder weniger plausiblen Zuschreibungen zu tun haben und häufig nicht umfassend die Argumentation, sondern nur die zuschreibende Autorität kennen, sollten wir sehr genau die Tragfähigkeit bisheriger Zuschreibungen prüfen. Jene des kleinen Bildnisses (Kat.-Nr. 34 der Ausstellung) beruft sich auf die von den meisten Autoren akzeptierte Zuschreibung des holzverwandten „Maurits Huygens“, der als Sekretär des Staatsrates und Bruder des berühmten Constantijn Huygens, des frühesten Bewunderers und Auftragsvermittlers Rembrandts, in einer besonderen Beziehung zu jenem stand, die uns aber nicht irritieren darf bei der Bewertung seines Porträts. Im Vergleich mit dem datums-, signatur- und formatgleichen, als Pendant angelegten Bildnis des Malers Jacques de Gheyn III (das Huygens in einem Gedicht als Rembrandts Werk pries und das der Maler von Huygens vererbt bekam, Abb. 10) läßt das Huygens-Bildnis wesentliche Eigenschaften von Rembrandts eigenhändiger Ausführung vermissen.

Ich halte es für angebracht, solche sichtbaren Unterschiede als primäre historische Quelle zu beachten, auch wenn das bisher

zu kurz gekommen ist. Jedenfalls wirkt das Huygens-Gesicht leblos neben dem des de Gheyn: hart umränderte Augen, starre Mundlinie und Nasenkontur, keine mimische Bewegung. Vielleicht wurde es nach einer Zeichnung in der Werkstatt ausgeführt. Nichts weist auf Rembrandt selbst.

Wie alle anregenden Ausstellungen wird auch diese einen vielfältigen Nachlauf produzieren. Ich hoffe, das Rembrandt-Projekt kann die von vielen Seiten kommenden Anregungen und Vorschläge im Sinne seines Forschungsauftrags aufgreifen und verwerten. Es hat nach wie vor ein Mandat dafür. Die zu Rembrandt gewonnenen Erfahrungen kommen der gesamten Eigenhändigkeitsforschung und unserem Verhältnis zu allen alten Meistern zugute.

*Literatur zur Zuschreibungsdiskussion:*  
 Der Katalog der Ausstellung „Rembrandt by himself“ bzw. „Rembrandt zelf“ erschien bei Belser in der dt. Ausgabe: *Rembrandts Selbstporträts*, Stuttgart 1999  
 Stichting Foundation Rembrandt Research Project, *A Corpus of Rembrandt Paintings, Den Haag/Boston/London 1982 (Bd. I), 1986 (Bd. II), 1989 (Bd. III), 1997 (Bd. IV)*  
 H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*, Princeton 1990  
 Gary Schwartz, *Rembrandt, His Life, His Paintings*, New York 1985  
 Claus Grimm, *Rembrandt selbst*, Stuttgart/Zürich 1991  
 ders., *Forschungsbeispiel Rembrandt*, in: *Restaurator* 1992, S. 168–179  
 Gary Schwartz, *Verwirrende Wege zum echten Rembrandt*, in: *FAZ* vom 12. August 1992, S. 27  
 ders., *Truth in Labelling*, in: *Art in America*, Dezember 1995, S. 50–57, 111  
 Ernst van de Wetering, *Rembrandt, The Painter at Work*, London 1997