

1661, Rembrandt, Selbstbildnis als Apostel Paulus, Öl auf Leinwand, ca. 77 x91 cm, Amsterdam

Die leicht hochformatige, insgesamt sehr dunkle Bildfläche mit den Maßen 77 mal 91 cm, zeigt den Maler formatfüllend im Selbstporträt als Halbfigur in der Rolle des Paulus von Tarsus. Wir ahnen den Oberkörper im schlichten dunklen Malkittel von seiner rechten Seite im Viertelprofil, teilweise mit dem Dunkel des Bildgrundes verschmelzend. Der hell erleuchtete Kopf wendet sich, über seine rechte Schulter blickend, zu uns im Dreiviertelprofil. Das von links oben beleuchtete Gesicht mit dem hellen Turban und den darunter hervor quellenden grauen Locken zieht den Blick des Betrachters auf sich. Die Schatten des Streiflichts modellieren die Furchen des Gesichts mit dem hochgezogenen Augenbrauen und den herabgezogenen Mundwinkeln plastisch. Der Großteil des Gesichts liegt im Schatten und wendet sich vom Licht ab. Sein prüfender Blick trifft den Betrachter und geht auch darüber hinaus, verloren, resigniert, in sich gekehrt. Das Gesicht ist im klassischen Sinn nicht schön: Volle, hängende Wangen, Doppelkinn, Tränensäcke, knollige Nase, runzelige Stirn, die Augen ohne Glanz, vom Alter gezeichnet, Haare und Bart ungepflegt, in Arbeitskleidung. Das ist ein schonungslos realistischer Anblick, dem sich der Maler hier im Spiegel gegenüber sieht.

Eine leichte Aufhellung am rechten unteren Bildrand lässt uns Schriften mit einigen hebräischen Buchstaben in der rechten Hand Rembrandts erkennen, von denen er nun abgelenkt zu uns herüber blickt.

Ein malerisch nur schwach angedeuteter Schwertgriff ragt an seiner Brust aus der Öffnung seines schlichten braunen Malkittels hervor, der wie ein dicker Mantel wirkt. Der Schwertgriff scheint nachträglich hineingemalt zu sein.

Aufgrund schlecht definierbarer perspektivischer Verkürzung könnte man den Eindruck haben, dass dieses Schwert nicht flach am Körper hängt, sondern in seiner Brust steckt. In halber Höhe am linken Bildrand findet sich die Signatur Rembrandts. Sein rechter Unterarm, im dunklen Malkittel nur zu erahnen, begrenzt das Bildformat entlang der unteren Bildkante.

Insgesamt wirkt die klare Komposition ruhig und nur sehr wenig bewegt.

Die Figur füllt die Bildfläche harmonisch, leicht nach links aus der Mitte versetzt. Der Hintergrund definiert sich nur über einen hellen grauen Bereich in der linken oberen Bildecke hinter dem Kopf des Malers, der als schwach erleuchtete Wand gedeutet werden kann, sowie einen grauen Bereich im rechten unteren Bildviertel, vor dem sich die Blätter der Schriftstücke leicht abheben. Für diese Zonen ist „leer“ kein guter Ausdruck. Das Bild zeigt hier Stille, Einsamkeit, das Materielle spielt hier keine Rolle mehr. Der hell angestrahlt Kopf, leicht nach links aus der Mitte der oberen Bildhälfte gerückt, findet in dem schwach beleuchteten Schriftstück in der rechten unteren Bildecke sein kompositorisches Gegengewicht. Das rechte obere und linke untere Bildviertel versinken jeweils im Dunkel, diese Bereiche verschmelzen in der Bildmitte in einem allgegenwärtigen Sfumato mit dem dunkelbraunen Malkittel. Diese beiden Diagonalen, die des Lichts von links oben nach rechts unten die des Schattens von rechts oben nach links unten prägen und stabilisieren die Komposition. Eine große Kurve in der Form eines Fragezeichens schraubt sich links oben mit dem Licht beginnend über Kopf, Schulter und man kann sie über den Arm bis zu den Schriftstücken verfolgen. Dass die vertikale Dimension des Kopfes zur Höhe des Malerkittels in einem Goldenen-Schnitt-Verhältnis steht wie auch die Breite des Kopfes zu der dunklen Fläche rechts vom Kopf, dürfte wohl Zufall sein. Eine ideal geplante Komposition lässt sich nicht nachweisen. Die Dramaturgie der Licht Inszenierung dominiert die Gestaltungsmittel des Bildes. Das aus ungewiss diffuser Quelle stammende Licht von links oben könnte für den Geist stehen, das Wissen, von dem der Kopf sich abwendet, das sich ihm aber in der Reflexion in den Schriftstücken erschließt.

Die Farben bilden ein harmonisches System von Hell-Dunkel Tonwerten. Der Farbklang wird subtil aus nahe verwandten Farben aufgebaut, so vielfältig, dass wir sie kaum mit Namen benennen können. Ihr bunter Charakter tritt zurück. Lediglich ein zartes Rosa im Inkarnat des Gesichts und in den Seiten der Schriften heben sich vom Dunkelbraun und Schwarz des Bildes ab. Das schwache Grau-Blau im Hintergrund bildet dagegen einen zarten kühlen Gegensatz. Von einer fast schon impressionistisch-valeuristischen Farbvielfalt und Malweise bezieht das Inkarnat des Gesichts seine Lebendigkeit. Von rosa Tönen in allen Valeurs spielen die Farben bis ins Rot und Grau-Grün und Grau-Blau. Die Gegenstandsfarbe entwickelt sich hier bereits ansatzweise zur Erscheinungs- und Ausdrucksfarbe.

Das berühmte Rembrandtbraun, typisch für viele seine Bilder, hat er möglicherweise selbst gar nicht gekannt. Es entstand erst im Laufe der Jahrhunderte durch unbeabsichtigtes Nachdunkeln eines ungeeigneten Firnis auf den Bildern.

Im Allgemeinen beginnt Rembrandt seine Bilder, wie auch dieses, auf einer braunen Grundierung, auf die er in groben Zügen die dunklen und hellen Bereiche in traditioneller lasierender Malweise aufbaut, um dann spontan und mit pastos deckendem Pinselstrich in Primamalerei die Details des Motivs auszuführen. Aus der Nähe betrachtet scheint seine Pinselführung keine große Sorgfalt aufzuweisen, aus einiger Entfernung aber ergibt sich durch die der Struktur der Materialien unterworfenen Pinselführung ein durchaus überzeugender Eindruck von Stofflichkeit.

In diesem Bild zeigt sich ein sehr großzügiger und flüchtiger Duktus im wenig sorgfältig ausgeführten Malkittel.

Mit dem daraus entstehende spontan wirkenden Nonfinto-Charakter zeigt sich die Genialität Rembrandts, der sich damit von den klassischen italienischen Vorbildern, deren formal-konstruierenden Techniken und verkünstelten Idealisierungen löst und eine bis dahin ungewohnte Expressivität in das Gemälde einbringt.

Insgesamt legt Rembrandt auf eine überzeugende illusionistische Darstellung des Motivs wert. Auch in diesem Bild werden die Proportionen naturgetreu wiedergegeben. Die Porträts weisen in der Regel, wie auch hier, mit ihrem bühnenartigen Bildaufbau nur eine geringe Raamtiefe auf, sodass die Farbperspektive hier kaum eine Rolle spielt. Auch linearperspektivisch konstruierte Gegenstände unterstützen selten die Raumdarstellung. Überschneidungen werden richtig dargestellt. Im Wesentlichen bezieht das Bild seine Raumillusion von einem mehr oder weniger allgegenwärtigen Sfumato, welches das Motiv mit den Schatten der diffus-dunklen Raum-Höhle im Hintergrund verschmelzen lässt. Die eindrucksvolle Modellierung der Plastizität der Oberflächen durch Licht und Schatten und die überzeugende Darstellung der Stofflichkeit der Materialien über ihr Glanzverhalten und ihre Struktur sind Rembrandts herausragende Gestaltungsmittel. Auch die malerisch-lebendige Darstellung des Inkarnats macht die herausragende Qualität der Bilder aus. Diese Diesseitsorientierung auf das Materielle ist typisch für die Malerei des Barock.

Im Gegensatz zu den von Experimentierfreude geprägten formal verspielten Tronjes aus seiner Jugendzeit mit physiognomischen Studien und ungewöhnlichem Lichteinfall oder den selbstbewussten, an klassische Renaissancebeispiele erinnernde Selbstporträts aus erfolgreichen Jahren, seiner zeigt dieses Bild hier einer demütig gebeugten Haltung. Die detailgetreue ideal typisierte Darstellung im sachlich objektiven Licht der Renaissance tritt hinter einen spontan subjektiven und von der Lichtstimmung dramatisierten Eindruck des in einem schonungslosen Realismus dargestellten Motivs zurück. Das Spiel mit der Illusion des äußeren Scheins, die Inszenierung des Alltags zu einer Szene des Welttheaters entspricht der barocken Idee von der Vergänglichkeit alles Irdischen und der zyklischen Wiederholung, die den an sich sehr wohlhabenden Menschen in den Niederlanden durch Kriege und Seuchen immer wieder vor Augen geführt wurde.

So mag sich auch Rembrandt nach seinem kometenhaften Aufstieg in jungen Jahren nach seinem Konkurs als ein vom Schicksal Geschlagener gesehen haben, der nun nur noch auf die Gnade der Vergebung hoffen kann. In einer vom Calvinismus geprägt Gesellschaft, in der wirtschaftlicher Erfolg als das Zeichen für das Wohlwollen Gottes angesehen wurde, musste die Schande des Konkurses als Zeichen für die fehlende Gnade Gottes aufgefasst werden. Nach der Lehre des Calvin ist alles vom Schicksal bereits vorherbestimmt, der Mensch kann durch seine Taten nur prüfen, ob er zur Gruppe der Erlösten oder Verdammten gehört. An Schicksalsschlägen war Rembrandt ja kaum ein Leid erspart geblieben. Nach seinem glückhaften Aufstieg zu einem der beliebtesten Maler in einer der reichsten Städte Europas, der die höchsten Preise für seine Bilder erzielte, traf ihn ein Schicksalsschlag nach dem anderen: drei seiner Kinder starben im ersten Lebensjahr, danach seine geliebte Frau Saskia an den Folgen der Geburt des vierten Kindes Titus. Zur gleichen Zeit kamen seine Bilder aus der Mode, die Aufträge gingen zurück, die Schulden waren größer als der Ertrag der Versteigerung seiner Habe. Unter der Vormundschaft seiner Haushälterin Hendrickje musste er ins Armenviertel umziehen, wo er als Angestellter in der Firma seines Sohnes seine Bilder malte. In dieser Lebensphase entstand auch dieses Bild. Hendrickje und sein Sohn Titus sind noch vor ihm gestorben, und so wird sein Ende im Jahre 1669 recht schwer gewesen sein. Möglicherweise waren es gerade diese Schicksalsschläge, die den späteren Werken, wie auch diesem, ihren ungeschminkten Realismus und die Ausdruckskraft verliehen, den erst spätere Generationen schätzen lernten.

Als junger Maler orientierte er sich an dem scharfen Streiflicht des Tenebroso, das Caravaggio um 1600 in die Malerei eingeführt hatte und das die Figur in drastischer Plastizität aus einem dunklen Raum heraus modelliert. Die Farbe tritt gegenüber dem Licht an Bedeutung zurück. In der lockeren Malweise mit dem sichtbaren Duktus könnte Tizian ein Vorbild gewesen sein. Nach 1640 verliert in Rembrandts Bildern das Licht seine Schärfe. Das Effektivolle tritt zurück, die Bilder werden ruhiger, das Licht weicher, manche Motive scheinen von innen heraus zu leuchten. Mit der nun eher diffusen Beleuchtung gewinnen Farbe und Malweise an Ausdruck. Die greifbare Gegenständlichkeit der frühen Bilder weicht einem metaphysischen Ausdruck. Das Selbstporträt als Spiegel des Seins zeigt in der Jugend verspielte Äußerlichkeiten, im Alter den Blick in die Seele.

Die gehäuften Bildthemen von Aposteln, Evangelisten und Propheten in der Zeit nach seinem Konkurs 1656 erklären sich mit der besonderen Beliebtheit des Themas und der Geldnot Rembrandts.

In Saulus, der durch die Gnade Gottes zum Paulus wurde, mag er sich wohl selbst erkannt und einen Ausweg aus seinem Schicksalsweg gefunden haben:

*Apostel Paulus im 1. Brief an die Korinther, Kapitel 13, das Hohelied der Liebe: „ ... Erkenntnis vergeht. Denn Stückwerk ist unser Erkennen, ... als ich ein Kind war, redete ich wie ein Kind, dachte wie ein Kind und urteilte wie ein Kind. Als ich ein Mann wurde, legte ich ab, was Kind an mir war. Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich unvollkommen, dann aber werde ich durch und durch erkennen, sowie ich auch durch und durch erkannt worden bin. Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; doch am größten unter ihnen ist die Liebe.“*

Hatte er das Bild womöglich erst später umgedeutet? Das möglicherweise im Nachhinein hinein gemalte Schwert könnte ein Indiz dafür sein. Höchstwahrscheinlich entstand das Bild aus einem normalen Selbstporträt, bei dem sich der Maler im Spiegel betrachtend spiegelverkehrt gemalt hat. Dabei hielt er die Palette seiner linken Hand, die im Spiegel zur rechten Hand wurde. In der Umdeutung zum Paulus hat er dann im Nachhinein die Palette durch die alten Schriften in dieser Hand ersetzt, sodass diese nun in seiner rechten Hand erscheinen.

Was sind das für Schriften mit hebräisch anmutenden Schriftzeichen, die er hier ins Licht hält? Rembrandt hätte allen Grund gehabt, sich an den Brief an die Korinther zu halten, denn im Gegensatz zur calvinistischen Lehre liegt nur noch in ihnen die Hoffnung auf sein Seelenheil. In diesem Brief liegt für Ihn die Erleuchtung. Dies erklärt die Licht-Komposition.

Im Zeitalter der Selfies erscheinen uns die große Anzahl an Rembrandts Selbstporträts nicht mehr ungewöhnlich. Diese eitle Beschäftigung mit dem Ich musste im religiösen Barock aber als anmaßende Überheblichkeit und als Zeichen eines übersteigerten Selbstwertgefühls gesehen werden. Der selbstironische realistische Umgang mit dem alternden Ich kehrt die Interpretation aber wieder um in eine Beschäftigung mit der Vergänglichkeit des Ichs, womit die Bilder in die im Barock übliche Thematik der Vanitasmotive passen. Die Vergänglichkeit alles Materiellen wird durch die hervorragende Stofflichkeitsdarstellung in seinen Selbstbildnissen betont. Die eigentlich Aussage liegt aber im mystischen Licht seiner Bilder.

Die sichtbare Einbeziehung des Malprozesses über den flüchtigen Duktus als Ausdrucksmittel war von nachhaltiger Wirkung auf die Kunstwelt. Im Gegensatz zu den verspielt überladenen und ideal konstruierten Werken des katholischen Rubens konzentrieren sich die Bildaussagen des protestantischen Rembrandts klar und schlicht auf eine tiefgründige und emotionale Aussage. Fast frei von den akademischen idealisierenden italienischen Einflüssen findet Rembrandt zu einem genialen eigenständigen Stil und Ausdruck, geprägt von expressiver malerischer Virtuosität mit einer melancholisch metaphysischen Grundstimmung und einem schonungslos realistischen Inhalt, was ihnen zum Vorbild für die deutschen Romantiker und Expressionisten machte. Besonders im 19. Jahrhundert wurde Rembrandts Werk bei der Suche nach nationalen Identitäten als typisch nordeuropäische Kunst politisch vereinnahmt. Diese plötzliche Wertschätzung führte dazu, dass viele Bilder von Schülern und Nachahmern fälschlicherweise Rembrandt zugeschrieben wurden.

c. M. Joachim 27.10.2014