

# „Zeichne dich selbst, dann zeichnet dich Gott“

## Zu den Selbstporträts von Horst Janssen und Rembrandt van Rijn

### Stellenwert des Selbstporträts

Im Vorwort zum großen Bildband „Horst Janssen. Selbstbildnis“ von 1994 wird der deutsche Schriftsteller Wolfgang Hildesheimer zitiert: „Es bleibt nur Rembrandt, mit dem Janssen, ob er es will oder nicht – er will es nicht -, auffallende Charakteristika gemeinsam hat, nicht zuletzt darin, dass auch er nicht von sich lassen konnte oder wollte; dass auch er sich immer wieder in Frage gestellt hat, auch er selten in vollem psychischen Equilibrium, meist aufgerührt, oft in grimmiger Selbstverleugnung, wenn nicht gar Selbstverleumdung und in närrischer Aufmachung.“<sup>1</sup> Horst Janssen mit Rembrandt zu vergleichen, klingt verwegen und fordert zu einer Gegenüberstellung heraus.

Dieser Beitrag soll die Selbstporträts der beiden Künstler näher beleuchten und ihre jeweilige Motivation miteinander vergleichen. - Dass Janssen, vor allem in der Beherrschung der Radiertechnik, das Erbe des großen Niederländers antritt, ist unbestritten. Aber was lässt sich darüber hinaus über den inhaltlichen Beweggrund für die vielen Selbstbildnisse beider Künstler sagen? Hat Hildesheimer Recht, wenn er Gemeinsamkeiten feststellt?

Was veranlasst zunächst Rembrandt, sich so häufig darzustellen? Man geht von ca. 70 erhaltenen Selbstporträts des großen Niederländers in über 40 Jahren aus; bei 31 davon handelt es sich um vorwiegend Radierungen und auch einige Zeichnungen. Die „größte Gruppe von Selbstbildnissen, die je von einem Künstler geschaffen worden ist“ stammt allerdings nicht von Rembrandt, wie es im Vorwort des Ausstellungskatalogs „Rembrandts Selbstbildnisse“ von 1999 heißt,<sup>2</sup> sondern von Horst Janssen, wenn man seine Zeichnungen und Druckgrafiken als ebenbürtig einstuft. Wobei es nicht sinnvoll scheint, beide Künstler konkurrieren zu lassen, da Janssen, bis auf wenige Ausnahmen in den frühen 50er Jahren, nicht als Maler in Erscheinung tritt.

Aus dem Grund ist es angebracht, bei einer wie auch immer gearteten Gegenüberstellung von Janssen und Rembrandt jeweils nur die Arbeiten auf Papier zu berücksichtigen. Die gemalten Selbstporträts Rembrandts sollen in diesem Beitrag außen vor bleiben, weil sie allein durch ihr Format, den (oft repräsentativen) Anspruch und dem Entstehungsprozess anderen Gesetzen gehorchen als Arbeiten auf Papier.

## Tronies

Vor allem Rembrandts kleinformatige, radierte oder gezeichnete Selbstporträts werden in der neueren Literatur als „Ausdrucksstudien“ verstanden und von den „autonomen, gemalten Selbstbildnissen“ getrennt betrachtet.<sup>3</sup> Ernst van de Wetering, die unangefochtene Autorität, wenn es um Rembrandt geht, schreibt: „Es ist ... höchst unwahrscheinlich, dass Rembrandt seine Selbstporträts als persönliche Form der Seelenforschung anfertigte.“<sup>4</sup> Van de Wetering führt weiter aus, dass die Selbstergründung erst seit der Romantik eine Rolle spiele. Das Individuum und die Selbstreflexion seien in Rembrandts Zeit von untergeordneter Bedeutung. Und weiter: „Die frühen Radierungen Rembrandts ... werden als Affektstudien angesehen, als Studien von Gemütszuständen (...). Es ging ... nicht um die spezifische Physiognomie..., sondern um die Möglichkeit, eine bestimmte Verformung des Gesichtes unter Einfluss einer (gespielten) Emotion zu studieren.“<sup>5</sup> In der Fachliteratur hat sich die Bezeichnung „Tronie“ eingebürgert, um solche Ausdrucksstudien von meist anonymen Figuren zu kennzeichnen, deren Mimik und Habitus einen bestimmten Charakter oder Typus verkörpern.



Abb.1  
Rembrandt, Selbstbildnis mit  
erstauntem Blick, 1630

Dabei überrascht es, dass ausgerechnet diese Radierungen, die sozusagen dienende Funktion für darauf folgende Gemälde mit „Affektschilderungen“ übernahmen, Rembrandts Gesicht so unverwechselbar zeigen. Bei den Gemälden ist Rembrandts Porträt nicht immer eindeutig zu identifizieren, obwohl die Gemälde mit ihrer Farbigkeit und ihrem Format der Wirklichkeit viel näher stehen als die davon abstrahierende schwarz-weiße Druckgrafik. Das heißt, Rembrandt hat durchaus auch in den kleinformatigen Radierungen Wert auf Porträtähnlichkeit gelegt. Was in keiner Weise gegen die These der Tronies spricht, schließlich war und ist Rembrandt gerade für seine Fähigkeit bekannt, die Gefühlslagen der Figuren seiner Ge-

mälde und Zeichnungen besonders „lebensecht“ darzustellen. Wenn er sich selbst abbildet, dann nicht um seine individuelle psychische Verfassung wiederzugeben, sondern um allgemeinen menschlichen Gemütszuständen auf die Spur zu kommen.

Ein besonders schönes Beispiel ist das „Selbstbildnis mit erstauntem Blick“ von 1630 (Abb.1, Kat.Nr. 4). Hier kann man gut ablesen, wie Rembrandt seine Mimik studiert: Von dem geöffneten Mund bis zu den erschrocken oder erstaunt geweiteten Augen ist die ganze Physiognomie von dieser Gebärde erfasst. Die Gesichtsmuskulatur ist angespannt und porträtspezifische Züge ordnen sich dem Mienenspiel unter. So rund und groß wie die aufgerissenen Augen ist der ganze Kopf zu einer fast kreisrunden Form geraten. Rembrandt „benutzt“ diese Studie auch für die Darstellung des erschrockenen Mannes in der „Auferweckung des Lazarus“ (Abb.2), eine Radierung, die zwei Jahre später entsteht.

Dagegen ist die wunderbare Federzeichnung von 1629 „Selbstbildnis mit offenem Mund“, (Abb. 3) eine Darstellung mit gelöster, entspannter Mimik. Der leicht geöffnete Mund spricht ebenfalls für diese Wahrnehmung. Rembrandt hat in dieser Federzeichnung mit brauner Tusche, die mit grauer Farbe laviert wurde, sein Gesicht zur Hälfte verschattet. Eine Art der Beleuchtung, die geradezu klassisch für ihn wird. Mit sparsamen Mitteln hat er seine Physiognomie wiedergegeben, mit breiten Strichen und in skizzenhafter Manier. Auch hier wird in der neueren Literatur vor allem eine Ausdrucksstudie gesehen. Die Autoren schreiben dazu: „Dieser Ausdruck ist somit das eigentliche Thema der Zeichnung, während der Porträtcharakter nebensächlich zu sein scheint.“<sup>6</sup> Sicher ist in dieser großzügig angelegten Zeichnung keine detailgenaue Porträtschilderung beabsichtigt, und doch sind die charakteristischen Gesichtszüge dieses jungen Mannes mit einfachsten Mitteln wiedergegeben. Der Betrachter bekommt einen wirklichkeitsnahen Eindruck der dargestellten Person. Janssen hat 1986 eine Lithografie nach dieser Zeichnung gefertigt (vgl.S.22).



Abb.2  
Rembrandt, Auferweckung des Lazarus, 1632



Abb.3  
Rembrandt,  
Selbstbildnis mit offenem Mund,  
1629



Abb.4  
Horst Janssen, *Tantchen*, 1962



Abb.5  
Horst Janssen, *Hanno's Tod*,  
Blatt 7, 1972

Von Janssen gibt es wenige Selbstbildnisse, die ihn in einem vergleichbaren Ruhezustand zeigen. Dafür gibt es mehrere Darstellungen mit offenem Mund, die gewissermaßen zu einem Topos in seinem Werk werden. Im Titel der jeweiligen Selbstporträts hat Janssen dazu vermerkt: „Selbst, singend“, „elegisch“ oder „beim Zahnarzt“, etc. Interessiert hat ihn diese Pose, die mitten im Gesicht eine große Öffnung frei gibt und einen „Blick nach innen“ zulässt. In den sechziger Jahren findet man diese Art „Tronie“ mehrere Male. Diese Arbeiten sind vergleichbar mit denen Rembrandts; darüber hinaus interessiert ihn das Brüchige, das Hässliche, das, was nicht heil ist, an seiner oder an anderen porträtierten Personen (Abb. 4).

## Hanno's Tod

Für nahezu alle Zeichnungen und Radierungen Janssens ist die Vergänglichkeit ein zentrales Thema. Das Morbide findet sich in den Physiognomien der 60er Jahre, in den Blumenstillleben und Landschaften der 70er und 80er Jahre und immer wieder in seinem eigenen Porträt. Einen fulminanten Höhepunkt dieser andauernden Auseinandersetzung mit der Endlichkeit des eigenen Lebens stellt sein Zyklus „Hanno's Tod“ dar. Die 23 radierten Selbstporträts entstanden zwischen dem 15. und 21. Dezember 1972. Mit dem Namen „Hanno“ spielt Janssen auf den letzten, sensiblen und schwächlichen Spross der Familie Buddenbrook an, deren „Niedergang“ Thomas Mann in seinem gleichnamigen Roman von 1901 darstellt. Hanno Buddenbrook verstirbt mit 15 Jahren an Typhus. Janssen geht allerdings nicht weiter auf diesen literarischen Kontext ein. Hanno's Tod ist sein eigener Tod.

Das durchgängige Leitmotiv dieser Blätter ist das Fragment. Janssens Gesicht erscheint auf jedem Blatt als Porträt, allerdings auf einzelne Gesichtsteile reduziert. Im Blatt vom 15.12.1972, (Kat.Nr. 64), das auf einer starken Diagonalen aufgebaut

ist, erkennt man das noch heile Gesicht Janssens mit dem Blick über den Brillenrand und dem fliehenden Kinn, aber bereits hier löst sich die Komposition zu den Rändern hin auf. Das Gleiche gilt für die Radierung vom 17.12.1972 (Kat.Nr. 66). In zwei weiteren Blättern sind die einzelnen Elemente des Gesichtes wie Auge und Nase, respektive Auge und Mund, aus ihrem Kontext gelöst und stehen allein (Abb. 5) oder das Gesicht ist bereits bis zum Knochen freigelegt. Und immer wieder tritt ein Schädel in unmittelbarer Nähe des Gesichtes in Erscheinung (Abb. 6). Die Drastik, mit der Janssen den eigenen Verfall, ja, das Verwesen, bildnerisch vorwegnimmt, sucht ihresgleichen. Janssens Kopf begegnet dem Tod, bis er schließlich vom Tod gezeichnet ist und im Tod vergeht.

Den Zyklus „Hanno's Tod“ hat Janssen in knapp einer Woche geschaffen. Sein Biograf Stefan Blessin erwähnt für diesen Zeitraum „Gleichgewichts- und Gestörungs“. <sup>7</sup> Diese können kaum die Ursache für eine derartige Auseinandersetzung mit dem Tod sein. Denn Janssens Darstellung ist ja keine medizinische, es wird kein Krankheitsbild visualisiert, vielmehr ist es eine Metamorphose, eine sehr freie Schilderung des Vergehens. Die Begegnung mit dem Tod ist geradezu ein Topos in Janssens Oeuvre.



Abb. 6  
Horst Janssen, Hanno's Tod,  
Blatt 9, 1972

## Vanitas und Gottesfürchtigkeit

„Unter Rembrandts vielen Selbstbildnissen befindet sich ... keines mit einem expliziten Hinweis auf Vergänglichkeit.“ <sup>8</sup> Selbstverständlich schildert sich Rembrandt über die Jahrzehnte seines Schaffens vom jungen Mann bis zum Greis, analog zu seinem Lebensalter, aber die „Vergänglichkeit“ ist dabei nicht sein Thema. Dabei sind fast alle seine berühmten Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts diesem „Vanitas“-Motiv verpflichtet. Die Vorliebe für Stilleben rührt von der Beschäftigung mit der Vergänglichkeit her. An jeder einzelnen Frucht, jeder Blume konnte das Vergehen demonstriert werden; die blank geputzten Kannen und Teller mit ihren metallisch glänzenden Oberflächen wurden zum Symbol für Gefall-



Abb.7  
 Horst Janssen, *Zeichne dich selbst, dann zeichnet dich Gott*, 1984

sucht. Bei Rembrandt finden wir keine Stillleben; die einzige Darstellung, die im weitesten Sinn als Stillleben gewertet werden kann, ist die Radierung eines Schneckenhauses von 1650. Rembrandt hatte nicht den Impetus, den Betrachtern ihr eitles Treiben wie einen Spiegel vorzuhalten. Obwohl die biblischen Szenen des Neuen und Alten Testaments ein Hauptthema bei Rembrandt bilden, hat er keinen missionarischen Eifer. Er ist der große Darsteller von Menschen und ihren Regungen. Sie haben ihn zu jeder Zeit mehr interessiert als Weintrauben, Kupferteller und tote Fasane. In der älteren Literatur wurde Rembrandts tiefe Religiosität fast schon klischeehaft konstatiert. Heutzutage leitet die Kunstwissenschaft von der Häufigkeit der biblischen Motive in seinem Werk keine Rückschlüsse auf seine Lebensführung ab. Rembrandts Verzicht auf die Belehrung und das „Memento Mori“ durch Stilllebenmalerei oder andere Vergänglichkeitsmotive in seinen Werken, legt ebenfalls eine eher weltliche Ausrichtung seines Lebens nahe.

„Zeichne dich selbst, dann zeichnet dich Gott“ (Abb. 7) – lautet Janssens Empfehlung zum Thema Selbstporträt und Glaube mit lakonischem Humor und verblüffendem Wortwitz. Eine originelle Aufforderung zur Selbstdarstellung. Der Imperativ „Zeichne dich selbst, dann zeichnet dich Gott“ kann folgendermaßen ausgelegt werden: „Zeichne dich selbst“, im Sinne von: Erkenne dich selbst, dann macht sich auch Gott ein Bild von dir, hebt dich aus der Masse und zeichnet dich vielleicht aus. Im Janssenspruch klingt nämlich die bodenständige Lebensweisheit an: „Hilf dir selbst, dann hilft dir Gott.“ Der Pragmatismus, der in diesem Ratschlag enthalten ist, gefällt ihm. Denn Gottvertrauen allein ist zu wenig, der Mensch wird zum Macher und zum Gestalter seines Schicksals aufgefordert. Diese Bedeutungsebene schwingt bei Janssen unbedingt mit.

Mit der Gottesfürchtigkeit Janssens ist es allerdings so eine Sache: Wie schon erwähnt, spielt Janssen viel häufiger auf den Tod als auf Gott an. In seiner legendären Rede in der Lübecker Marienkirche zum Neujahrstag 1986 „Hommage à Tannewetzel“ sagt er: „... der Tod = ER ist eine feste Burg! = Er ist die Stillung meiner Sehnsucht nach Sicherheit. Alle Depressionen verflüchtigen sich, wenn ich an IHN denke.“<sup>9</sup> So spricht der 56jährige Janssen. Man ist nur halb geneigt,

ihm zu glauben. Und nicht von ungefähr sagt Janssen zwei Jahre später: „Die Quelle unseres Arbeitens, Planens und Schaffens ist die Todesangst. Es sind lauter Vorkehrungen, diese Angst vergessen zu machen.“<sup>10</sup> Janssens Verhältnis zum Tod ist ambivalent.

## Selbsterforschung oder Selbstinszenierung

Welche Rolle spielt dabei die Selbsterforschung? Wenn Janssens Verleger Dierk Lemcke von 2000 Selbstbildnissen<sup>11</sup> Horst Janssens spricht, könnte man auf eine fast manische Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich schließen. Aber Janssen distanziert sich entschieden davon. Einige Male erklärt er, dass die vermeintlich schonungslosen Selbstporträts, die er von sich liefert und die ganz besonderen Eindruck bei den Rezipienten hinterlassen, nichts anderes sind als Inszenierungen.

„Den größten Effekt erreiche ich ... mit den Zeichnungen der dritten Kategorie – den Selbstbildnissen. Einmal, weil diese Disziplin heutzutage wenig oder gar nicht gepflegt wird, zum anderen, weil eine komödiantische Veranlagung mich in den Stand setzt, mir mein Gesicht je nach Bedarf ganz überzeugend mal heiter-jung, mal melancholisch, mal wild und ein anderes mal wildverwüstet-aufgeschwemmt und geradezu aufregend erscheinen zu lassen. Meine zeichnerische Fertigkeit, das jeweilige Spiegelbild sehr genau, aber mit der außerordentlich wichtigen Untertreibung zu konterfeien, liefert dann den Eindruck der vom Publikum so begehrten Ehrlichkeit.“

An anderer Stelle beschreibt Janssen die Entstehung der vierzig grotesken Selbstporträts von 1982, die unter dem Motto „Paranoia“ zusammengefasst wurden: „dann rucke und zucke ich mir in wirklicher Heiterkeit eine totale Melancholie zurecht, vor der ich selbst ins Mitleiden versinke.“<sup>12</sup> Janssen gibt uns hier zu verstehen, dass er im Grunde gar nichts preisgibt; sondern im Gegenteil, dem Betrachter sogar ein falsches Bild von sich vorspiegelt.



Abb. 8  
Horst Janssen, zu *Paranoia*, 1982

Welche Gründe gibt es dennoch, die gerade Rembrandt und Janssen veranlassen, eine bedeutende Zahl von Selbstbildnissen zu schaffen? Zunächst ist naheliegend, dass das eigene Gesicht ein Bildgegenstand ist, der immer verfügbar ist, durchaus auch zum Zwecke der Beobachtung. Rembrandt hat offensichtlich an seinem Konterfei in Zeichnungen und Radierungen Studien betrieben und zwar nicht im Sinne der Selbsterforschung, sondern um bestimmte menschliche Gemütsregungen visualisieren zu können. Janssen erläutert die Beschäftigung mit seinem Gesicht in vielen verschiedenen Texten. Eine Selbsterforschung weist er weit von sich, auch wenn ein Zyklus wie „Hanno's Tod“ mit seiner fortschreitenden Drastik und suggestiven Kraft dies nahelegt.

Die häufigen Selbstdarstellungen werden von beiden also eher aus Kalkül als aus einem manischen Getrieben-Sein heraus geschaffen. Antje Tietken hat bereits in einem Aufsatz den Norddeutschen mit dem Niederländer verglichen. Sie zeigt an der gemeinsamen Vorliebe für Verkleidungen eine ähnliche Absicht auf:

Beide Künstler experimentieren mit ihrem Erscheinungsbild. Rembrandt stellt sich mit Hilfe von Kopfbedeckungen<sup>13</sup> als Bettler, Soldat, Prinz und Bürger dar. Janssen zeigt sich „beim Zahnarzt“, „singend“, „drachen-artig“, „müde“, „als Hypochonder“, als „der ungezogene Junge“, als „hero“ oder als „Kopfweide“. Die Liste lässt sich über Seiten fortsetzen. Beide Künstler schlüpfen in neue Rollen; die Kopfbedeckungen, die Kleidung und die Verkleidungen liefern einen willkommenen Anlass dafür. Rembrandt hat sich vor allem auf seinen Gemälden in immer neuem Habitus gezeigt. Für beide Künstler gilt, dass ihre Selbstporträts Inszenierungen sind, dass sie als Bildende Künstler gewissermaßen auch Autoren, Regisseure und Darsteller ihrer eigenen Person sind.

## Verbreitung des eigenen Konterfeis

Es gibt eine weitere Parallele, was die Funktionen der zahlreichen Selbstporträts bei beiden Künstlern angeht. Van de Wetering formuliert: „Die weite Verbreitung von Rembrandts radierten Selbstbildnissen hat zweifellos zum Wachsen seines Ansehens beigetragen. Die Druckgrafik war ... für die Maler eines der wirkungsvollsten Mittel, bekannt und geachtet zu werden.“<sup>14</sup> Rembrandts Bildnis war vor allem durch die Radierungen bekannt und präsent geworden. Schließlich



gab es zu seiner Zeit keine anderen Medien, die das Gesicht eines Menschen abbilden konnten als Malerei, Zeichnung und schließlich Holzschnitt, Kupferstich, und Radierung. Die druckgrafischen Techniken erlaubten viele Abzüge ein und desselben Motivs, eine gewünschte weitreichende Verbreitung war möglich geworden.

Dazu kommt, dass ein Käufer oder Sammler von Rembrandts Kunst mit einem Selbstporträt des Künstlers zwei Ziele verfolgen konnte: Er hatte sowohl ein Werk aus der Hand des bedeutenden Malers als auch das Abbild dieser berühmten Persönlichkeit Rembrandt van Rijn erworben.

Für Janssen gilt Ähnliches: Seine Selbstporträts faszinieren die Betrachter am meisten. Außerdem sind die gedruckten Radierungen seines Kopfes für Sammler und Bewunderer erschwinglich. Janssen wusste, dass auch der Kunstmarkt seine Selbstbildnisse favorisierte und hat ihn bedient. Mit Folgen wie „Paranoia“ (Abb. 8) hat er die Sehnsucht seiner Bewunderer nach schonungsloser Selbstdarstellung befriedigt. In grellen Farben und grotesker Mimik hat er sich auf diesen großen Pastellen porträtiert und die vermeintliche Offenlegung seines Inneren dargeboten.

## Janssen sieht Rembrandt

Ein besonders spannender Bereich in der Porträtkunst Horst Janssens ist seine Auseinandersetzung mit Rembrandts Selbstbildnissen. Das „Selbstbildnis mit geöffnetem Mund“ (Abb. 9) des 24jährigen Rembrandt hat Janssen in einer Radierung von 1980 aus der „Evelyn“-Serie verarbeitet. (Abb. 10) Im Katalog einer Horst-Janssen-Ausstellung, die 1985 in Nowosibirsk und Moskau stattfand, wird diese Radierung mit dem Titel „Selbst in der Manier von Rembrandt“ veröffentlicht. Janssen hat ganz offensichtlich nach der Vorlage des Rembrandtblattes gearbeitet.



Abb. 9  
Rembrandt, Selbstbildnis mit  
geöffnetem Mund, 1630



Abb. 10  
Horst Janssen, Ohne Titel  
(Evelyn-Zyklus), 1980



Abb. 11  
Rembrandt, Selbstbildnis als Bettler,  
1630

tet. Dass die Darstellung spiegelverkehrt ist, hängt mit der Technik der Radierung zusammen: Janssen hat das, was er gesehen hat - wahrscheinlich eine Reproduktion des Rembrandtporträts in einem Ausstellungskatalog - in die Radierplatte übertragen. Nach dem Druckvorgang stellt sich das Motiv seitenverkehrt auf dem Papierabzug dar. Dadurch wird die kompositorische Dramaturgie des Blattes umgedreht.

Anscheinend hat Janssen vor allem der sehr freie Duktus von Rembrandt inspiriert. Die flotten, großzügigen Schraffuren, vor allem in der Schulter- und Brustpartie, werden von Janssen in ihrer Dynamik adaptiert; auch wenn er insgesamt weniger Linien benutzt, während Rembrandts Striche dichter aufeinander folgen. Im Bereich der Haare finden sich bei Rembrandt runde, fast Kringelstrukturen, während Janssen die Haartracht stärker auflöst und einzelne Strähnen förmlich abstehen lässt. Aber es geht ihm ja nicht um eine Kopie, sondern vielmehr um das Sich-Anverwandeln dieser fremden und bewunderten Handschrift.

Der ausgesparte Kragen, der ebenso wie die darüberliegende Gesichtshälfte hell beleuchtet ist, ist in beiden Blättern auffällig. Bei Janssen kommt im Bereich der Kleidung und der Haare eine Ätzung hinzu, die an Aquatinta denken lässt. In beiden Radierungen sind die Haare und die Struktur der Schulter- und Brustpartie formal stark aufgelöst, die vehemente Linienführung der Bildelemente korrespondiert mit einer inneren Aufgewühltheit. Diese Übereinstimmung von äußerer und innerer Verfassung gibt es in der europäischen Kunstgeschichte seit dem frühen Mittelalter, wo der unruhige Faltenwurf eines Gewandes eine psychische Erregtheit veranschaulichen soll. Rembrandts lockere, spontane Gestik ist eine Neuheit in der Radierung seiner Zeit. Die festgefügt Linien des Kupferstiches, die systematisch organisiert sind, waren bis dahin vorbildhaft auch für die vergleichsweise neue Radierung <sup>15</sup>. Bei Rembrandt steht der Entstehungs-

prozess, das Spontane und Skizzenhafte im Vordergrund dieser kleinen radierten Selbstporträts, die im frühen 17. Jahrhundert ungeheuer modern anmuten.

Der Gesichtsausdruck des „Selbstbildnis mit offenem Mund“ überrascht ebenfalls. Die an der Nasenwurzel zusammengezogene Stirn und der offen stehende Mund drücken eine Stimmung aus, die in der einschlägigen Literatur als „leidvoll“ oder „schmerzerfüllt“ beschrieben wird.<sup>16</sup> Ebenso könnten Ekel oder Abscheu dargestellt sein. Allerdings ist die Verbindung dieses Blattes mit dem „Selbstbildnis als Bettler“ (Abb. 11) aus demselben Jahr offenkundig. Die Mimik ist dieselbe. Von diesem Bettler gehen Bedürftigkeit, Leid, Unbehagen, aber auch Appell aus. Daher ist die Funktion des Selbstporträts als Ausdrucksstudie sehr plausibel. Rembrandt hat an seinem eigenen Gesicht die Manifestation von menschlichen Regungen studiert.

Janssen hat neben dem Duktus auch den Gesichtsausdruck übernommen, wobei die Kopfform bei Janssen schmaler und an den Konturen markanter ausfällt. Dem Titel „Selbst in der Manier von Rembrandt“ kann allerdings nicht gefolgt werden. Die kantige Kopfform weist kaum auf Janssen hin, lediglich die ungebändigten Haare erinnern an Janssen. In den Hunderten von Porträts, die Janssen von sich angefertigt hat, sind zwei Merkmale besonders typisch und kehren häufig wieder: seine Brille und das fliehende Kinn. Beides fehlt hier. Schließlich hat Janssen auch ein R, das mit Sicherheit für Rembrandt steht, in der rechten unteren Ecke des Bildes eingebracht. Im „Evelyn“-Zyklus finden sich noch zwei weitere Porträts, die Hommagen an Rembrandt sind: Das Blatt „nach ‚Ihm‘“ (Abb. 12), dessen Bezeichnung den Titel für unsere Ausstellung lieferte, und die Radierung „in ‚seiner‘ Manier“ (Abb. 13). In letzterem ist Janssens Physiognomie eindeutig zu erkennen. Die Bezeichnungen in der Platte, in denen Rembrandts Name ausgespart und jeweils durch ein Pronomen ersetzt wird, zeugen von der absoluten Bewunderung Janssens für sein Vorbild. Es kann keinen Zweifel geben, wer mit „Ihm“ gemeint ist.



Abb. 12  
Horst Janssen, Nach „Ihm“, 1980



Abb. 13  
Horst Janssen, In „seiner“  
Manier, 1980



Abb. 14  
Horst Janssen, *Ohne Titel*, 1981



Abb. 15  
Rembrandt, *Selbstbildnis mit verärgertem Blick*, 1630

Janssen hat auch eine lavierte Federzeichnung (Abb. 14) nach einer Rembrandt-Radierung gefertigt. Er hat sich wieder an einer kleinformatigen Ausdrucksstudie von 1630 orientiert, die in der Literatur als „Selbstbildnis mit verärgertem Blick“ (Abb. 15) <sup>17</sup> oder „Selbstbildnis mit gerunzelter Stirn“ <sup>18</sup> bezeichnet wird. Diese Federzeichnung mit Aquarell von 1981 geht schon auf Grund der anderen Technik sehr frei mit der Vorlage um. Das hochformatige Blatt ist größer als die 75 x 75 mm kleine Radierung von Rembrandt – was weniger überrascht. Janssen wählt zudem eine andere Proportion und füllt ca. ein Drittel des Blattes mit Text. Es wird schnell deutlich, dass die konkrete Rembrandt-Radierung Anlass für seine eigene Arbeit war, aber eben nur ein Anlass. Sehr gekonnt und mit flotten Strichen schafft Janssen das Konterfei Rembrandts, wobei auffällig ist, dass er wiederum die runde Kontur des Gesichtes schmäler macht und vor allem die kleinen dunklen Augen, die unter den zusammengezogenen Brauen verschattet liegen, deutlich entspannter und klarer hervortreten lässt. Es scheint sogar, als ob die typische knollige Nase Rembrandts etwas in die Länge gezogen sei. Rembrandt, der in seiner Radierung einen verärgerten oder eher skeptischen Blick festhält, erscheint in Janssens Porträt in gewisser Weise heroisiert. Den Grund dafür liefert der Text. Janssen räsoniert in dieser kurzen Passage an seinen Oldenburger Freund Erich Meyer-Schomann, kurz EMS, über Künstlerpersönlichkeiten:

„Lieber Ems  
R = 1 Mensch  
Rubens = 1 Aussenminister.  
Van Dyk (sic!) = hatte die richtigen Adressen.  
Goya hatte die richtigen Adressen  
war Hof-Intrigant für's Innere  
UND war ein Mensch. d. H.J.“

Janssen resümiert sehr zugespitzt seine Sicht auf die Alten Meister: Rembrandt war in seinen Augen ein Mensch, im Sinne von menschlich und mitfühlend, während die anderen Größen der Kunstgeschichte, Rubens und van Dyck, von ihm auf ihre strategischen Qualitäten reduziert werden. Unter einer Art Summenstrich wird Goya als derjenige vorgestellt, der sowohl äußerliche Ziele verfolgte, als auch als Anwalt der geschundenen menschlichen Kreatur hervortrat, beispielsweise mit seinem Radierzyklus „Los Desastres de la Guerra“ (1810 – 1820).

Aber die Wesensverwandtschaft, die Janssen zu Rembrandt spürt, geht über die Leidenschaft für das Zeichnen und Radieren hinaus. Wenn Janssen in seinem Rembrandt-Porträt von 1982 (Abb. 16) seine Geburtstagsgrüße an den Direktor des Osloer Munch-Museet Alf Boe entbietet, dann schreibt er „Müller's Sohn + Schneiderin's Sohn grüssen Alf zum 13.3.82“. - Auf Augenhöhe mit dem Jahrhundertkünstler Rembrandt van Rijn; Janssen hat diese Nähe zum großen Niederländer gesucht und seine eigene Meisterschaft in zahlreichen Werken „nach Ihm“ unter Beweis gestellt.



Abb. 16  
Horst Janssen, Rembrandt, 1982

## Anmerkungen

- 1 Dierk Lemcke: Vorwort, in: Horst Janssen. Selbstbildnis, Hamburg, 1993, o.S.
- 2 Neil MacGregor und Frederik J. Duparc im Vorwort des Ausst.kat.: Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery London; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 1999, S.6.
- 3 Volker Manuth: Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption, in: Ausst.kat. Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery, London et. al., Stuttgart 1999, S.40.
- 4 Ernst van de Wetering: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts, in: Ausst.kat. Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery London; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 1999, S. 10.
- 5 Ernst van de Wetering: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts, in: Ausst.kat. Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery London; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 1999, S. 20.
- 6 Edwin Buijsen, Peter Schatborn, Ben Broos im Bildteil des Ausst.kat. Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery London; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 1999, S.110.
- 7 Vgl. Stefan Blessin, Horst Janssen. Eine Biografie, Hamburg (1984), 6. Aufl. 1998, S. 377.
- 8 Ernst van de Wetering: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts, in: Ausst.kat. Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery London; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 1999, S. 22.
- 9 Aus: Horst Janssen, Hommage à Tannewetzel, Neujahrsrede zu St. Marien in Lübeck, 1986, wiederabgedruckt in: Sieben Gertrudenformate, Hamburg 1998, S.8.
- 10 Horst Janssen zit. n. Manfred Osten in: Ausst.kat. Horst Janssen. Das Porträt, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1999, o. S.
- 11 Dierk Lemcke: Vorwort, in: Horst Janssen. Selbstbildnis, Hamburg, 1993, o.S.
- 12 Horst Janssen, An und für mich, Hamburg, 1986, S. 125.
- 13 Bei Selbstporträts, die lediglich als Brustbild angelegt sind, spielt die übrige Tracht keine Rolle.
- 14 Ernst van de Wetering: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts, in: Ausst.kat. Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery London; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 1999, S.28.
- 15 Dürers Eisenradierungen aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts gelten als die Anfänge dieser Technik.
- 16 Edwin Buijsen, Peter Schatborn, Ben Broos im Bildteil des Ausst.kat. Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery London; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 1999, S.128.
- 17 Edwin Buijsen, Peter Schatborn, Ben Broos im Bildteil des Ausst.kat. Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery London; Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, 1999, S.126.
- 18 Abbildungsteil in: Ausst.kat. Rembrandt. Ein Virtuose der Druckgraphik, Museum Höxter-Corvey, Schloss Corvey; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 2006, S.45.