



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Sein Werden im Porträt

urn:nbn:de:hbz:466:1-42180

habens an beiden darstellen. Das ist um so ersichtlicher, als die Ausdrucksbewegungen bei dem jüngeren Rembrandt selbst von der bloßen Außensicht ausgehen. Wie sich z. B. — um jetzt nur bei den Bildern zu bleiben — in dem Raub der Europa von 1632 oder dem wenig späteren Mene Tekel, oder dem Ungläubigen Thomas die Gestalten bewegen, das ist ausschließlich das fixierte Phänomen eines Bewegungsmomentes. Dann setzt, etwa mit der Berliner Täuferpredigt, die von innen her innervierte, in der letzten seelischen Schicht vorbereitete Bewegung ein, die, mit allerhand Schwankungen noch in den vierziger, ja fünfziger Jahren, schließlich seinen Bildern einen mit nichts anderem vergleichlichen Charakter gibt.

Seine künstlerische Vision enthält nicht einfach die Sichtbarkeit der Geste in ihrem Darstellungsmoment, ihr Sinn und ihre Intensität entsteht sozusagen nicht erst in der Ebene der Anschauung, sondern lenkt und füllt schon den ersten Strich, der also die Totalität des innerlich-äußerlichen Vorgangs (in seiner eigentümlich künstlerischen Ungeschiedenheit) vollgültig offenbart. Wie es nun als die tiefere Formel des Lebens erschien, daß seine Totalität nichts außerhalb seiner einzelnen Augenblicke ist, sondern daß es in jedem dieser ganz da ist, weil es eben ausschließlich in der Bewegung durch all diese Entgegengesetztheiten hindurch besteht — so offenbart die bewegte Gestalt bei Rembrandt, daß es sozusagen in dem Sich-darleben und Sich-darbiehen eines inneren Schicksals keinen Teil gibt, daß vielmehr jedes, von irgendeinem Gesichtspunkt der Anschaulichkeit herausgesonderte Stück das Ganze dieses inneren und sich ausdrückenden Schicksals ist. Daß er jedes Teilchen der bewegten Gestalt als ihre Ganzheit darzustellen vermag, das ist der ebenso unmittelbare wie symbolische Ausdruck davon, daß jeder der kontinuierlich verbundenen Augenblicke des bewegten Lebens das ganze, in dieser bestimmten Gestalt Person-gewordene Leben ist.

Sein und Werden im Porträt.

Dieselbe Formel, die über das Verhältnis zwischen dem dargestellten Bewegungsmoment und dem ganzen, sich ausdrücken-

den Innereignis herrscht, bestimmt Rembrandts Gestaltung des Porträts als solchen. Die letzte und allgemeinste Intention des italienischen Porträts ist in die Wertmetaphysik des klassischen Griechentums eingeordnet: Sinn und Wert der Dinge liegt im Sein, in ihrer festumschriebenen Wesenheit, wie ihr zeitloser Begriff sie ausdrückt; das flutende Werden, der historische Wechsel der Formen, die Entwicklungen ohne definitiven Vollendungspunkt — das widerstrebte der plastischen, auf die Selbstgenugsamkeit des Formungswertes gehenden Sinnesart der Griechen. Und auf so geschlossenes Sein, auf die zeitlos qualitative Wesenheit des Individuums geht das Renaissanceporträt. Die Wesenszüge der Person sind wie nebeneinander in fester Geformtheit ausgebreitet; und obgleich selbstverständlich Schicksale und innere Entwicklung zu der dargebotenen Erscheinung geführt haben, so sind doch für deren Eindruck diese Momente des Werdens ausgeschaltet, wie die Stationen einer Rechnung da nicht in Frage kommen, wo nur nach ihrem Resultat gefragt wird. Das klassische Porträt hält uns in dem Augenblicke seiner Gegenwart fest, aber dieser ist nicht ein Punkt in einer Reihe des Kommens und Gehens, sondern er bezeichnet die jenseits einer solchen Reihe stehende zeitlose Idee, die überhistorische Form der seelisch-körperlichen Existenz. Dies entspricht einerseits dem Begriffsrealismus, der sowohl das Nebeneinander der Existenzen wie das Nacheinander der Existenz in ein einmaliges Gebilde, das übereinzeln und doch real ist, zusammenzieht, andererseits unserer Vorstellung von der äußerlich-natürlichen Wirklichkeit. Denn so sehr in dieser jede Erscheinung durch die vorhergehende streng kausal bestimmt ist, so ist doch das Vergangene völlig und sozusagen selbstlos in seine Wirkung aufgegangen, es ist als Vergangenes verschwunden und gleichgültig geworden, schon weil andere Ursachenkombinationen prinzipiell zu dem gleichen Effekt führen konnten. In dieser Analogie, teils mit Metaphysischem, teils mit Psychischem, stellt sich die Renaissance das Problem des Porträts. Anders aber ist die Formung des Seelischen als solchen. In seinem Verlaufe ist die Ursache nicht in ihre Wirkung aufgelöst und in ihrer besonderen Bestimmtheit irrele-

vant geworden, sondern in der Gesamtentwicklung der Seele empfinden wir jede Gegenwart als gerade nur durch diese bestimmte Vergangenheit möglich (obgleich einzelne, künstlich isolierte Partialverläufe jene physische Analogie zeigen mögen). Das Vergangene ist hier nicht nur Ursache des Späteren, sondern seine Inhalte legen sich als Erinnerungen oder als dynamische Realitäten, deren Wirkungen aber von gar keiner andern Ursache ausgehen könnten, Schicht um Schicht übereinander, und damit wird — so paradox der Ausdruck ist — das Nacheinander zur wesentlichen Form jedes Gegenwartsbestandes der seelischen Ganzheit. Wo also die Seele nach ihrer wirklichen Eigenart die Gestaltung bestimmt, kommt es nicht zu deren Zusammenziehung auf jene Art von anschaulicher Abstraktion, in der alle Bestimmtheiten sich in einem Ein-für-alle-Mal, in zeitloser Wesenhaftigkeit bieten. An den Rembrandtschen Porträt-Physiognomien empfinden wir sehr deutlich, daß ein Lebenslauf, Schicksal an Schicksal fügend, dieses Gegenwartsbild erzeugt, es versetzt uns gewissermaßen auf eine Höhe, von der der Weg bis zu ihr hinauf überschaubar ist — so wenig irgendein Inhalt dieser Vergangenheit naturalistisch anzugeben wäre, wie sonst wohl Porträts mit psychologischer Tendenz es nahelegen wollen. Dies wäre ein anekdotisches oder literarisches Interesse jenseits der reinen Kunstlinie. Wunderbarerweise trägt Rembrandt in die feste Einmaligkeit des Anblicks das ganze bewegte Leben ein, das zu ihr geführt hat, die sozusagen formale Rhythmik, Gestimmtheit, Schicksalstönung des vitalen Prozesses. Es handelt sich nicht — wie man Rembrandt manchmal zu deuten suchte — um gemalte Psychologie. Denn alle Psychologie ergreift einzelne, ihrem Gehalt nach begrifflich ausdrückbare Elemente oder Seiten der inneren Geschehensganzheit. Ein sozusagen logisch faßbares Element wird von der Kunst, wo Psychologie sie beherrscht, als Vertreter dieser Ganzheit vorgetragen. Die psychologische Gerichtetheit bewirkt immer eine Singularisierung und damit eine gewisse Verfestigung, die sich der in jedem Augenblick vorhandenen, aber kontinuierlich fließenden Ganzheit des Lebens enthebt. Die Darstellung des Menschen bei Rembrandt

ist im äußersten Maße beseelt, aber nicht psychologisch — ein Unterschied, dessen Tiefe leicht unbemerkt bleibt, wenn man sich nicht des Lebens als jederzeitiger Totalität und stetigen Formwechsels in seinem Gegensatz zu jeder herausgesonderten, für sich logisch fixierbaren Einzelqualität bewußt wird. Denn nur diese Lebensdynamik, nicht aber ihr mit einzelnen Begriffen anzugebender Inhalt oder Charakterzug ist der Bildner unserer Züge.

Und wie Rembrandt in die einzelne Ausdrucksbewegung die Einheit ihrer Geschichte, von der bloßen Potentialität des ersten Impulses an, mit Eins zur Darstellung und Empfindung gebracht hat, so hat er — gleichsam „mit großen Buchstaben geschrieben“ — die ganze persönliche Entwicklungslinie so in das Jetzt der Anschauung gebannt, daß sie in einer eigentümlich intuitiven Weise, trotz und mit ihrer Nacheinander-Form, in diesem Jetzt unmittelbar gegeben und aus ihm ablesbar ist. Rembrandt hat so der Lebensbewegtheit einen bis dahin unerhörten künstlerischen Ausdruck gewonnen, freilich einen, der nicht Methode oder Stil werden kann, sondern an die persönliche Genialität gebunden bleibt. Gewiß fehlt es dem Florentiner und Venezianischen Porträt nicht an Leben und Seele. Allein es ist eine allgemeine Formgebung da, die die Elemente der Unmittelbarkeit ihres Erlebtwerdens und damit der Ordnung des Nacheinander entreißt: die Form hat eine Geschlossenheit in sich, der sich von der seelischen Bewegtheit nur deren Resultate als Material zur Verfügung stellen. Jener typisierende Stil braucht hier keine inhaltliche Ähnlichkeit der Individuen zu bewirken (obgleich freilich in der Sienesischen und teilweise in der Umbrischen Kunst die Menschen alle sich auch irgendwie ähnlich sehen), aber er bewirkt eine besondere Art von „Allgemeinheit“, nämlich die Darstellung des ideellen Individuums, das durch die Abstraktion aus all seinen einzelnen Lebensmomenten zustandekommt. Bei Rembrandt bedeutet die Allgemeinheit des individuellen Menschen die Akkumulation eben dieser, gewissermaßen ihre historische Ordnung bewahrenden Momente.

Dieser ganz problematische Ausdruck begibt sich in die Nähe der Addition einzelner Momente, die ja als Lebensausdruck gerade

verneint wird. Er gilt nur, insofern man solche Zerlegung als eine psychologisch-technische Hergebrachtheit einmal annehmen und sie gewissermaßen nachträglich wieder zur Lebenstotalität formen will. Mit dieser Akkumulation oder als sie enthalten Rembrandts Porträts die Bewegtheit des seelischen Lebens, während das klassische Porträt nicht nur zeitlos im Sinne der Kunst überhaupt ist, d. h. unabhängig von der Einstellung zwischen ein Vorher und ein Nachher der Weltzeit, sondern in sich selbst, in der Ordnung seiner Momente, eine immanente Zeitlosigkeit besitzt. Daher sind die reichsten und ergreifendsten Porträts Rembrandts die von alten Leuten, weil an ihnen ein Maximum gelebten Lebens zur Überschau gelangt; in Porträts von Jugendlichen hat er dasselbe nur mit einigen Titusbildern durch eine Drehung der Dimension erreicht, indem hier gewissermaßen das zukünftige Leben mit seinen Entwicklungen und Schicksalen ebenso akkumuliert und als Gegenwart des zukünftigen Nacheinander erschaubar wird, wie dort die bereits abgelaufene Zeitfolge.

Die Reihen der Porträts und der Handzeichnungen.

Und nun greift die Kontinuität der fließenden Lebensgantheit, die sich im einzelnen Porträt sammelt, über dieses hin und drückt sich, real und symbolisch, in Rembrandts offenbarer Neigung aus, einen und denselben Menschen auf mehrfachen Lebensstufen malerisch zu erfassen. Es wiederholt sich damit, in weiterem Bezirke, das Grundgefühl, daß das Leben sozusagen nicht in einem Gestaltungsmoment zu verfestigen ist; in der Reihe der Bilder einer Person, d. h. in der Tatsache, daß es eine Reihe ist, legt sich auseinander, was das einzelne Bild in der Form der Intensität zeigt. Hier ist vor allem an die Reihe seiner Selbstporträts zu denken und wie gerade sie, als Reihe, sich in Gegensatz zu der klassischen Menschenauffassung setzt. Tizian und Andrea del Sarto und ebenso Puvis de Chavannes und Böcklin haben je einige wenige Selbstporträts hinterlassen, in denen sie ihr unveränderliches Wesen ein für allemal niederzulegen dachten. Wie aber bei Rembrandt in jeden als Bild erfaßten Augenblick