



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Die Beseeltheit des Porträts

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

mindestens in der von Rembrandt erreichten Vollkommenheit, Körper und Seele nicht in einer „Wechselwirkung“ auf, in der eines das Mittel zur Darstellung oder Deutung des andern wäre, sondern erfaßt die Totalität des Menschen, die nicht die Synthese von Körper und Seele, sondern ihre Ungetrenntheit bedeutet.

Die Beseeltheit des Porträts.

Nun aber meldet sich von neuem die kunstphilosophische Schwierigkeit, mit der wir begannen. Was ich von der Einheit des Körperlichen und Seelischen im Rembrandtschen Porträt, von der bloß reflexionshaften Nachträglichkeit der Zerspaltung in diese Parteien sagte, gilt genau genommen zunächst nur von der lebendigen Wirklichkeit des Menschen. Deren Erscheinung ist nicht nur ein so und so geformtes und gefärbtes Stück Materie, sondern eine Totalexistenz, die der Beschauer — gleichviel ob aus bisher uns dunkeln Kräften heraus — wirklich als solche, als physisch-psychische Ungeschiedenheit, vorstellen mochte. Das Bildnis aber scheint uns der hieraus abstrahierten bloßen Körperlichkeit gegenüberzustellen, denn es enthält nicht das Leben und die Seele des Modells, sondern, objektiv feststellbar, dessen physische Formen und Farben. Es entsteht also das Problem, wieso man auch ihm unmittelbar die ganze innere Persönlichkeit entlesen kann. Die Erklärung: wir konnten aus Erfahrungen die Zugehörigkeit einer bestimmten Seele zu einem bestimmten Leibe, so daß das Bild des letzteren assoziativ das der ersteren im Beschauer reproduziere, ist gar nicht diskutabel. Wenn uns das seelische Bild des Ephraim Bonus oder des Jan Six mit sicherer Deutlichkeit (wenngleich nicht in begrifflicher Ausdrückbarkeit) entgegenleuchtet, so ist es eine ganz und gar unsinnige Vermutung, Erfahrung hätte uns gelehrt, daß Menschen dieses bestimmten, hier malerisch fixierten Aussehens durchgehends eine so und so bestimmte Seelenverfassung besäßen. Weder habe ich je Personen gesehen, die dem Bonus oder dem Six zum Verwechseln ähnlich sahen, noch wäre es erträglich, die überzeugende Korrelation zwischen Erscheinung und Innerlichkeit etwa aus verstreuten Erfahrungen über einzelne

Bestandstücke solcher Persönlichkeiten zusammenzuleimen. Daß man die Beseeltheit des Porträts aus der Psychologie empirischer Assoziationen erklärt, ist der roheste Versuch innerhalb der vielfach bestehenden Tendenz: die innere Wirkung, die tatsächliche Bedeutung für den Beschauer, nicht in dem Kunstwerk, wie es unmittelbar innerhalb seiner Grenzen dasteht, zu suchen, sondern es nur als Brücke und Hinweis auf etwas gleichsam hinter ihm Liegendes gelten zu lassen, auf eine im Beschauer zustande gebrachte Vorstellung, die noch anderes enthält, ja vielleicht überhaupt etwas anderes ist, als die auf sich selbst beschränkte, mit dem Rahmen abschließende Schauung eben dieses Kunstwerks. Ist das Kunstwerk nur ein „Symbol“, ein Mittel, uns etwas vorstellen zu lassen, was seine gegebene Anschaulichkeit nicht vorstellt? Ersichtlich gehört das Beseeltheitsproblem dieser allgemeinen Frage zu, die spätere Seiten prinzipiell behandeln sollen. Wenn es richtig ist, daß das Porträt, selber ein physisches Gebilde, nur die physische Form des Porträtierten aufzunehmen vermag; wenn aber nur die lebendige Wirklichkeit des Menschen seine Beseeltheit mit dieser Form in Einheit darbietet; wenn dennoch das Porträt uns die volle Vorstellung dieser Beseeltheit weckt — so müsse eben diese Vorstellung aus einer Quelle fließen, die anderswo als in dem Bilde selbst entspringt, wenn sie uns auch durch dieses zugeleitet wird!

Dieser Schluß entspricht, wie ich glaube, traditionellen Begriffen, aber nicht dem Sachverhalt. Vielmehr scheint mir hier der tiefste Richtungsgegensatz zwischen Photographie und Kunstwerk sich aufzutun. An der Photographie soll der Beschauer nicht haltmachen, sie erfüllt ihre Obliegenheit um so besser, je mehr sie uns an ihr Original „erinnert“, sich selbst ausschaltet, so daß wir innerlich ihr Modell zu sehen glauben *). Da sie tatsächlich

*) Sehr belehrend ist hier die psychologische Tatsache, daß wir manchen Porträts gegenüber von „erschreckender Ähnlichkeit“ sprechen, niemals aber angesichts einer Photographie. Jenes kann eintreten, wenn und weil ein Porträt uns vor die unmittelbare und sozusagen unwiderstehliche Wirklichkeit des Modells stellt. Wir fühlen aber immer ein Grauen (Goethe sagt in diesem Fall: eine „Apprehension“), wenn eine be-

nur das Körperliche reproduziert, so wäre sie sinnlos oder unerträglich, wenn sie uns nicht diesen psychologischen Weg, über sich selbst hinaus bis zu der vollen Wirklichkeit ihres Originals leitete. Die größten Porträts Rembrandts dagegen — die freilich wohl nur die Pole einer Reihe von Mischerscheinungen beider Prinzipien sind — treten uns nur als Äußerungen seiner Vision entgegen, das betrachtende Auge bleibt an die Erscheinung, wie sie dasteht, gebannt und überträgt sie nicht in die Kategorie der Wirklichkeit. Damit ist nicht jener Solipsismus eines gewissen Artistentums gemeint, dem die menschliche Form auf der Leinwand nur eine Anordnung von Farbflecken, ein Sammelpunkt optischer Reize, ein besonders kompliziertes Ornament ist; alles Seelische und Übersinnliche, das seinen Gestalten einwohnt, bleibt zu Recht bestehen. Aber es ist gleichgültig, ob es von dem Menschen jenseits dieser Vision gilt oder nicht gilt, es gilt, als von seinem Definitivum, von dem Menschen innerhalb dieser Vision selbst. Tatsächlich ist hier also erreicht, was begrifflich unmöglich erschien: der Eindruck des nur materiellen Bildnisses, das nur Körperhaftes nachbildet, kann nicht anders ausgedrückt werden, als daß Leben und Seele unmittelbar — und nicht erst in Rückdatierung zu deren realem Bestande am Modell — mit ihm gegeben sind, an ihm empfunden werden. Dieser Eindruck müßte in seiner Tatsächlichkeit auch dann anerkannt werden, wenn er uns logisch widerspruchsvoll und psychologisch nicht analysierbar wäre. Und wirklich sehe ich mich zu einer genauen Auflösung des Problems nicht imstande. Jene Erklärung aus psychologischer Assoziation versagt vollkommen. Nicht weniger die Analogie mit der Photographie, die vermöge

stimmte Ordnung der Dinge von einer, aus einer ganz andern Ordnung eindringenden Erscheinung durchbrochen wird. Die Wirklichkeit des Lebendigen und die Ideellität des Kunstwerks bezeichnen eben zwei getrennte Welten, und ein Stück aus jener, das uns plötzlich innerhalb dieser entgegentritt, ist wie ein Gespenst, nur gleichsam mit umgekehrtem Vorzeichen. Vor der Photographie kann uns solcher Schreck nicht fassen, weil sie nicht der ideellen Ordnung der Kunst zugehört, sondern von vornherein gar nichts anderes will, als uns psychologisch einen Realitätseindruck zuführen.

ihrer äußerlichen Treue allerdings über sich hinaus zum Wirklichkeitsbilde ihres Originals führt, damit aber die Sphäre der Kunst zugunsten der Realität verläßt. Das Prinzip der Kunst verlangt ja gerade, — zugegeben selbst, daß man sich seiner Reinheit immer nur annähern könne — daß das Werk Inhalt, Reiz, Deutung in sich allein finde, aus sich allein heraus darbiete. Mag es aus der Wirklichkeitswelt in sich hineingenommen haben, was es wolle: ist dies einmal geschehen, ist dieser Stoff erst einmal Kunst geworden, dann kann diese Form nicht wieder zur Brücke werden, auf der wir zur Wirklichkeit zurückkehren. Wenn nun das Porträt, Physisches physisch darstellend, jene seelische Lebendigkeit — der Wirkung auf den Beschauer nach — ausstrahlt, die nicht dem physischen Phänomen des Modells, sondern nur seiner vollen Wirklichkeit zuzukommen scheint, so hat dieser Erfolg seine Grundvoraussetzung vielleicht darin, daß die Gestalt nicht, wie die Photographie, der Erscheinung unmittelbar entnommen ist, sondern ihrerseits die Schöpfung einer Seele ist. Der alte Satz, daß die Seele sich ihren Körper baut, mag problematisch sein, da der reale „Bau“ des Organismus Sache des einheitlichen Lebens ist, an dem erst die nachträgliche Reflexion Körper und Seele als selbständig wirksame Parteien sondert. Die Körperlichkeit des Porträts aber, insoweit es Kunst ist, wird tatsächlich von einer Seele aufgebaut. Dies zur Deutung der Seelenhaftigkeit des Porträts zu verwenden, indem die Beseelung der malerischen Erscheinung von ihrem Schöpfer her in Parallele zu der Beseelung der realen Erscheinung gesetzt wird — das ist auf den ersten Blick freilich die ungeheuerlichste Paradoxe. Denn die künstlerische Seele schafft zwar das Gebilde als ihr objektives Erzeugnis, allein sie ist doch nicht dessen subjektive Seele, die ihm zukäme, wie die lebendige Seele ihrem eigenen lebendigen Leib. Und da das Porträt eines Menschen uns dessen Seele, aber nicht die eines andern vergegenwärtigt, so scheint das Problem, wie dies gerade möglich ist, durch den Hinweis auf das Schöpfertum — das freilich das einer Seele, aber nicht der Seele des Modells ist — überhaupt nicht berührt zu werden. Genauer angesehen aber ist dieses paradox, ja widersinnig Schei-

nende eine allgemein anerkannte und fortwährend verwirklichte Möglichkeit, deren unzweideutigste Ausgestaltung wohl der Schauspieler ist. Dieser findet die Rolle als ein Objektives vor, einen — im geistigen Sinne — äußerlichen Komplex von Worten, Zuständlichkeiten, Handlungen. Und aus den Kräften heraus, die allein in seiner Seele wohnen, erfüllt er dieses ihm äußere und fremde Gebilde mit einem Leben und einer Beseeltheit, die ganz und gar diesem, ihm objektiv gegebenen Komplex entsprechen, er stattet ihn mit der der dichterischen Gestalt eigenen Seele aus, die doch nirgends her als aus seiner eigenen Seele, d. h. als seine eigene, zustande kommen kann. Hier besteht eine letzte Tatsache, an der man nicht um ihrer Unerklärtheit willen vorbeidenken sollte. Wir können „aus der Seele eines andern heraus“ denken, reden, handeln; d. h. Gebilde schaffen, wie sie nur durch eine Seele möglich, gleichsam deren Körper sind — aber was jetzt eine Seele zu dieser Schöpfung liefert, ist sozusagen nur die Dynamik, aber nicht mehr das Ich, das sie selbst als ihr eigentliches, qualitativ personales empfindet. Tatsächlich kann die Seele so einen Leib bauen, der zwar als reale Produktion aus ihr kommt, als Beschaffenheit und Verkündigung aber der einer anderen Seele ist. Möglicherweise ist dies nur Verstärkung und Wachstum der fundamentalen Tatsache, daß das Subjekt in seinem Bewußtsein, das doch immer sein eigenes bleibt, dessen sämtliche Inhalte man als „Modifikationen des Selbstbewußtseins“ bezeichnen konnte, überhaupt ein Du vorstellt, ein Nicht-Ich, das für sich ein Ich ist. Dies Du ist dem Ich nicht ein nur äußerlich Aufgenommenes, wie Bäume und Wolken, ist ihm innerlich näher als irgend solches, das nur seelischer Inhalt, aber nicht selbst Seele ist, und zugleich ferner, weil das Du nicht ganz einfach als „meine Vorstellung“ angesprochen werden kann, sondern als ein wirklich Für-sich-Seiendes gedacht werden muß. Kurz, das Du ist eine wahrscheinlich ganz primäre, nicht weiter zurückführbare, nur unmittelbar zu erlebende Kategorie. Die so geschehende Transformierung des Ich setzt sich dann wahrscheinlich in die Aktionen fort, als deren Subjekt ein Du gilt: wo wir einen Gedanken oder eine Ausdrucksart einem andern

nicht äußerlich nachahmen, sondern ihn aus einer inneren Spontaneität erzeugen, die, für uns selbst und Dritte, in die jenes andern umgesetzt scheint; wo der Historiker zwischen den überlieferten äußeren Handlungen einer Persönlichkeit seelische Verbindungen schlägt, die er aus seiner eigenen Seele herausholen muß, obgleich er als Subjekt sie niemals erlebt hat und sie seinem Wesen vielleicht völlig heterogen sind; wo der Dramatiker seine Geschöpfe von Wesenszügen gestaltet, von Impulsen bewegt werden läßt, die erst im Augenblick dieser Schöpfung selbst in ihm entstehen, aber sozusagen nicht in ihm verweilen, sondern sogleich in jenen Gestalten, als jene Gestalten dastehen. In allen Erscheinungen dieser Art — am meisten fällt wohl, wie erwähnt, die des Schauspielers ins Auge — ist je ein objektives Gebilde von einer ihm immanenten Seele getragen oder geformt und ist deren Ausdruck, während tatsächlich die ihm transzendente Seele des Schöpfers die tragende, formende, Ausdruck gebende ist.

Sieht man in dieser ganzen Reihe ein durchgehendes Urphänomen, dessen metaphysische Tiefe nicht zu durchleuchten sein mag, so ist die „Beseeltheit“ des Porträts, des bildnerischen Werkes überhaupt, die ersichtlich in diese Reihe gehört, zwar nicht verständlicher als irgendeines von deren Elementen, aber auch nicht unverständlicher. Gibt man aber diese Erscheinungen zu, was man ja wohl muß, so ist die Beseeltheit des körperlichen Bildes auf der Leinwand jedenfalls keine einsame, aus unseren Erfahrungsgewohnheiten herausfallende Paradoxe mehr. Sie stammt nun tatsächlich daher, daß eine Seele das Bild geschaffen hat; und daß diese eine andere ist, als die in dem Bild selbst investierte und objektiv aus ihm sprechende, kann nicht gut ein Widerspruch, der diese Deutung aufhübe, sein, da sich der gleiche Typus an unzähligen, täglich erlebten Beispielen realisiert.

Der subjektivische Realismus und das Selbstporträt.

Das mit dieser Erkenntnis Gewonnene ist: daß wir, um die Beseeltheit des Porträts nur überhaupt als möglich zu denken, nicht aus dem Kunstwerk herauszugehen brauchen. Hält man