



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Der subjektivische Realismus und das Selbstporträt

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

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

daran fest, daß Beseeltheit ausschließlich an der Realität von Subjekten haftet, so kann man sie nur gleichsam jenseits und diesseits des Kunstwerks selbst suchen: entweder an dem lebenden Modell, für dessen Repräsentation im Beschauer das Bild nur als Überleitung und Symbol dient, oder in dem Künstler selbst, der sein Persönliches nur in diese verschiedenen Formen wie in seine Hüllen kleidet. Aber die Expatriierung der Seele aus dem Kunstwerk selbst widerspricht einfach dem erlebten Eindruck der großen Porträts, und mindestens denkbar wurde dieser Eindruck, als wir uns erinnerten, daß die schöpferische Seele überhaupt sich in Gebilden selbständigen Charakters, eigener Formung und Logik objektiviert, die von Charakter, Formung und Logik der sie schaffenden Persönlichkeit in einem gar nicht abzugrenzenden Maße unabhängig sind. Dies ist vielleicht, wie gesagt, nicht durch weitere Zurückführung zu erklären, da es vielmehr, als primäre Funktion menschlicher Seelenhaftigkeit, erst seinerseits den Erklärungsgrund unmittelbarer Phänomene abgibt. Es bezeichnet so aber nur einen Vollendungspunkt in der Geschlossenheit und Immanenz des Kunstwerks, den dieses vielleicht in seiner Realität nie absolut erreichen kann; irgendwie haften an ihm, gewissermaßen als dem irdisch bedingten, jene beiden Verführungen aus seiner freien Selbstgenugsamkeit heraus: die Hinleitung zu dem realen Modell *) und die Bestimmung

*) Hiermit ist durchaus nicht der künstlerische Naturalismus gemeint oder involviert. Die Entscheidung für oder gegen diesen hat vielmehr zu der Frage, ob das Kunstwerk seinen Sinn an seiner reinen Immanenz oder als Mittel zur Vorstellung der Modellwirklichkeit besitze, ein ganz variables Verhältnis. Denn einerseits kann die rein artistische Absicht, die die Bedeutung des Werkes innerhalb der vier Rahmenseiten abschließen läßt, dem realistischen Vortrag, der genauesten Reproduktion der Wirklichkeit zugeschworen sein: damit erst hält sie die innere Vollendung auch des absolut selbstgenugsamen Kunstwerks für erreicht. Andererseits braucht der Künstler, der vermittels seines Werkes zu der Anschauung des Modells hinführen will, die wahre Vorstellung von diesem keineswegs nur durch realistische Auffassung zu erreichen meinen. Er kann vielmehr dessen wertvollstes oder im tieferen Sinne richtigstes Bild grade durch Stilisierung oder Verschönerung, vielleicht sogar durch Übertreiben und Karikieren herstellen wollen.

durch das subjektivisch Personale seines Schöpfers. Beides sind ersichtlich Entgleisungen des reinen Kunstwollens in die bloße Realität hinein, die eine ihr Extrem in der Photographie findend, die andere in der Unbeherrschtheit oder der Befangenheit, die den Künstler immer nur sein eigenes beschränktes Ich aussprechen läßt. In der Schauspielkunst, die für dieses Problem überhaupt die entschiedenste Analogie bot, lassen zwei entsprechende Extreme das reine Kunstgebilde in die Realität verlaufen. Auf der einen Seite steht der Imitator, dessen Leistung einen jenseits der Kunstsphäre gelegenen Wirklichkeitsvorgang vortäuscht; der Vorgang soll für den Beschauer in der Kategorie der Realität stehen, und die Bühne ist nur das Mittel, ihn in diese zu rücken. Das Gegenstück dazu ist der subjektivische Schauspieler, der in allen Rollen „sich selbst spielt“: er kann jene Metempsychose seines Ich in ein ihm qualitativ unverbundenes Subjekt — die den Gegensatz von Ich und Nicht-Ich in der begrifflich schwer analysierbaren Einheit des Kunstwerks überwindet — nicht vollziehen. Das Kunstwerk ist immer eine Objektivierung des Subjekts und bekommt dadurch seinen Platz jenseits der Realität, die am Objekt für sich oder am Subjekt für sich haftet. Sobald es nun die Reinheit dieser Jenseitsstellung aufgibt, sei es um bloß ein Objekt darzustellen, sei es um bloß das Subjekt auszusprechen, so gleitet es in eben diesem Maß aus seiner spezifischen Kategorie in die der Realität. Dennoch wird, wie ich schon sagte, die Sicherung gegen beides nie eine absolute. Und gerade dem Porträt gegenüber wäre es eine bürokratische Engherzigkeit, bloß um der Reinlichkeit des Begriffes Kunst willen die Bedeutung gewisser Werke herabzusetzen, in denen die eine oder die andere jener Intentionen auf die Wirklichkeit hin oder von der Wirklichkeit her sich vernehmbar macht. Ist ein Großes und Wesentliches erreicht, so ist es eine ganz nebensächliche Frage, ob wir es unter diesen oder jenen Begriff einreihen können, und unmöglich dürfen wir von einem solchen aus dem Künstler, weil dieser Titel ihn verpflichtete, vorschreiben, was er „soll“. So hat man gerade bei Goya — doppelt merkwürdig, da er doch der Künstler der autonomsten, rücksichts-

los sich selbst und die Welt umwühlenden Phantasie ist — den Eindruck, als sollten seine Porträts nur gleichsam Wegweiser auf den wirklichen Menschen hin sein. Es gehört zu der Unheimlichkeit vieler Bilder von Goya — nicht nur der Porträts, sondern auch ganz phantastischer Szenen — daß man sich durch sie wie durch einen Zauberspiegel hindurch vor die Realität der Menschen und Vorgänge gestellt sieht. Der Realismus der Subjektivität dagegen ist unter den großen Porträtisten schwerlich aufzuweisen. In einem gewissen, freilich sehr modifizierten Sinne möchte ich hier, so paradox es aussieht, an den objektivsten der Maler, an Velasquez denken. Ich habe die — natürlich unerweisliche — Vorstellung, daß das Lebensgefühl von Velasquez das einer außerordentlichen, streng zusammengehaltenen Kraft war, daß er vor allem eine energetische Natur war, in Abhebung ebenso von seinen einzelnen Begabtheiten wie von qualitativen Färbungen, die das Grundgefühl anderer Naturen bestimmen. Diese Kraft hatte freilich nicht den Sinn des Titanentums, wie bei Michelangelo, der eine Welt auf seine Schultern nahm, gleichviel ob er unter ihr zusammenbrach, noch den des Muskelathletentums, wie bei Rubens, sondern sie ging nach der Seite der Intensität, in einer unablenkbaren, jeder Aufgabe gewachsenen Entwicklung. Daß das Persönlichkeitsbild des Velasquez neben dem seiner Pairs, neben Raffael und Tizian, Dürer und Holbein, Rembrandt und Hals eine gewisse Farblosigkeit — wenn auch nicht etwa Unbestimmtheit oder Unbedeutsamkeit — zeigt, geht wohl darauf zurück, daß seine persönliche, subjektive Wesenheit mehr auf einer unerschöpflichen Lebensdynamik als auf einer sehr individuellen Färbung dieser Dynamik basierte. Nun hat er dies freilich nicht in seine Porträtgestalten übertragen — wie Greuze etwa eine süßlich eitle Sentimentalität seiner Natur ohne weiteres zum Charakter seiner Modelle machte, vielleicht das unzweideutigste Beispiel des hier fraglichen Subjektivismus der Porträtmalerei. Allein ich habe doch den Eindruck, daß Velasquez jede seiner Porträtgestalten vor die Frage nach ihrer Lebenskraft gestellt hätte, als ob seinem Instinkt dies ihr konstanter Generalnenner gewesen wäre, dessen genau

bestimmtes Maß er an einer jeden, bei all ihrer sonstigen Individualisiertheit, fühlbar macht. Die mächtige, unnachgiebige Lebenskraft des Grafen Olivarez und des Juan de Mateos, die dekadente Schwäche Philipps IV. und seiner Brüder, die innen hohle, aufgeblasene Kräftigkeit des Narren Pablillos, die verbissene Dynamik der Hofzwerge, die fragwürdige Vitalität der königlichen Kinder — jeder einzelne steht gleichsam an einer genau bestimmten und von dem Beschauer sicher empfundenen Stelle einer Skala von Kraft schlechthin. Ist diese Deutung richtig, so hätten wir an Velasquez ein, wenn auch sehr eigenartig gestaltetes Beispiel des subjektivischen Realismus der Porträtkunst, für den der subjektive reale Faktor der künstlerischen Persönlichkeit die Gestaltung bestimmt.

Obgleich nun weder dieser Subjektivismus noch jener Objektivismus, der eine Vorstellung vom real lebenden Subjekt durch das Bild hervorrufen will, irgendwo absolut ausgeschaltet sind, so zeigen doch jedenfalls Rembrandts Porträts den weitesten Abstand von diesen beiden Formen des Realismus. Nur etwa Tizian und Tintoretto sind ihm in dieser Hinsicht zu vergleichen. Dennoch ist die Überwindung der beiden Realismen bei ihm etwas Prägnanteres, die Einheit der künstlerischen Objektivierung des Subjekts ist sozusagen bemerkenswerter, weil sie sich aus einer entschiedeneren Spannung der Gegensätze erhebt. Rembrandts Künstlertum erscheint einerseits persönlicher, subjektiver, als es in den stilisierenden Absichten selbst der venezianischen Künstler unterkommen könnte; und viel mehr als diesen wird ihm, andererseits, die Individualität des Modells, die Schicht von dessen innerstem, spezifischem Leben zum Problem. Beide Versuchungen also hätten für ihn besonders stark sein können: das Modell nur als Material oder als Einkleidung für die unmittelbare Gestimmtheit und Impulsivität seiner starken subjektiven Wirklichkeit zu benutzen — und, wiederum, das voll ergriffene Leben des Modells auch unmittelbar zur Wirkung zu bringen, an Stelle der künstlerischen Vision den Wirklichkeitseindruck sprechen zu lassen.

Wenn die Objektivierung des Subjekts die Formel ist, die

auf das Jenseits dieser zwei Abirrungen hinweist, so offenbart sich demgegenüber ein ganz besonderes Verhalten des Selbstporträts. Denn da die äußere Wirklichkeit des lebendigen Modells und die von innen diktierende Wirklichkeit des Künstlers hier als Einheit im Bewußtsein sind, so begegnen sich zwar jene beiden Versuchungen, aber sie heben sich leicht auch gegenseitig auf. Für das Hineingestalten der schöpferischen Seele in das fremde individuelle Äußere, als wäre sie dessen Inneres — diesen spezifisch künstlerischen, jenen beiden Realismen sich von selbst enthebenden Prozeß — ist das Selbstporträt die Schule und gewissermaßen das Prototyp, in dem die Gegensätze noch nicht auseinandergetreten sind. Tatsächlich konnte Rembrandt sich durch das Selbstporträt am leichtesten immer wieder auf das hin orientieren, was ein Wesentliches, vielleicht das Wesentliche seiner Porträtkunst war. Wenn diese ganze Erörterung der Schwierigkeit galt: wie denn das nur körperhafte Bildphänomen die Beseeltheit fühlbar machen könne, die sich nur in der lebendigen Wirklichkeit mit jener eint; wenn das Geschaffensein jenes Phänomens durch eine sich darein infundierende Seele einen Ausweg bot und die Heterogenität der schaffenden und der darzustellenden Persönlichkeit ihn insoweit nicht versperrte, als die Umsetzung der eigenen in eine fremde Individualität sich als ein ganz allgemeines und ein spezifisch künstlerisches Können des menschlichen Geistes zeigte — so offenbart dies die besondere Funktion des Rembrandtschen Selbstporträts. Es ist nicht etwas Vereinzelttes und gewissermaßen Zufälliges, wie bei andern Malern, sondern begleitet seine ganze Laufbahn, vielfach deren Höhepunkte bezeichnend. Hieran, wo die Einheit des Innern mit dem Äußeren unmittelbares Erlebnis war, übte er sich dauernd in der Darstellung dieser Einheit, für die er eine mit keinem andern Maler vergleichliche Fähigkeit mitbrachte. Indem er diese eigene Einheit immer neu in künstlerischen Formen objektivierte, gewann er gleichsam die allgemeine Formel solcher Einheit überhaupt in immer vollerm Maße; sein Künstlertum als solches hob ihn — und hier am naheliegendsten — gleichmäßig über die Realität seines

Subjekts wie seines Modells. Damit war das, was sein Porträt darstellte, nicht mehr eine aus einem Gesamtleben heraus abstrahierte Körperlichkeit, sondern seine Vision war von vornherein dies Gesamtleben, in der Einheit oder als die Einheit all seiner Elemente.

Die künstlerische Zeugung.

Mit dieser, zum Problem des Selbstporträts aufgekipfelten Erörterungen komme ich in die Nähe einer tiefsten, aber noch in keiner Weise geklärten Form des künstlerischen Schaffens. Jedes Kunstwerk hat irgendeine Ausdehnung im Raum oder in der Zeit, in der seine Teile — gefärbte oder geformte Materialstücke, Worte, Bewegungen, Töne — sich aneinander- und zu einer Einheit reihen. Diese Einheit muß irgendwie von vornherein da sein und die Schöpfung bestimmen, da sonst nicht begreiflich wäre, woraufhin der Künstler die einzelnen Materialien als zueinander passende, eine Ganzheit bildende, zusammenbekommen sollte. Es war vielleicht das Gefühl hierfür, das die Ästhetik so vielfach das Wesen des Kunstwerks in seine „Idee“ setzen ließ. Dies war nun freilich der typische Irrtum, der den aus der Erscheinung zu abstrahierenden Allgemeinbegriff, wie durch eine Achsedrehung, vor die Erscheinung, als ihre Ursache oder ihren realen Träger setzt. Daß dem Künstler eine „Idee“ vorschwebt, die er dann in detaillierter oder individueller Form „verwirklicht“, ist ein klassizistischer Rationalismus, der mit dem tatsächlichen künstlerischen Schaffen um so weniger zu tun hat, als diese Idee kaum etwas anderes, als eine überflüssige Verdoppelung des Kunstwerks ist, durch die es, eigentlich unverändert, in die Ebene der — wenn auch nicht theoretischen, sondern vielleicht intuitiven — Begrifflichkeit übertragen wird. Der hierin, wie gesagt, immerhin merkbare Instinkt: daß die Ausgedehntheit des fertigen Kunstwerkes nicht das Primäre ist, daß das Bewußtsein diese Vielheit von Einzelnem nicht mit einem Schlage, in einem schöpferischen Augenblick erzeugen kann, daß also, damit solche zusammengehaltene Vielheit entstehen könne, ein Einfaches-Einheitliches zuvor da sein