



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Die Reihen der Porträts und der Handzeichnungen

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

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

das ganze Leben einströmt, so strömt es auch weiter, bis zu dem nächsten Bild hin, sie lösen sich gleichsam in ein ununterbrochenes Leben auf, in dem sie kaum Haltepunkte bezeichnen: es ist nie, es wird immer. Ich weiß sehr wohl, daß man die außerordentliche Zahl dieser Selbstporträts und seiner Familienbildnisse aus rein malerischen Problemstellungen ableiten will. Alle Argumente dafür als wahr angenommen, scheint mir diese Isolierung des „rein malerischen“ Interesses angesichts der aus jedem Porträt herausglühenden Leidenschaft der Menschendarstellung etwas völlig Künstliches und eine ganz irrealer Abstraktion zu sein — begreiflich nur aus einer Zeit, deren an sich höchst gerechtfertigte Reaktion auf eine anekdotische und irgendwelche kunstfremde „Ideen“ übermittelnde Kunst schließlich den Sinn für die Einheit des Kunstwerkes schwer geschädigt hat. Die schlechthin einzige Kraft und Tiefe, mit der diese Bildnisse jeweils den ganzen Menschen hinstellen, wäre ein gar zu merkwürdiger Zufall, wenn Rembrandt wirklich nur das gewollt hätte, was für die abstrakt künstlerische Auffassung heute das „rein Malerische“ heißt. Jedenfalls, wie die Bilder dastehen, erscheint als ihr „malerisches“ Problem einfach die Darstellung einer menschlichen Lebensganzheit, aber wirklich als malerisches, nicht als psychologisches oder metaphysisches oder anekdotisches Problem. Wie das aber schon im einzelnen Bilde außerhalb der kristallinen Schranken der Klassik geschah, so wurde es expliziert oder dehnte sich gleichsam zu der Vielheit der Porträts des gleichen Modells, an der er sich gar nicht genügen konnte. Durch jede dieser Reihen, richtiger: als sie, vibriert je ein Leben, das in seiner Einheitlichkeit immer neu, in seiner Neuheit immer eines ist. Es wäre ein falscher Ausdruck, daß die Bestandteile dieser Reihen sich jeweils „ergänzen“; denn ein jeder ist schon — in Ungeschiedenheit — ein künstlerisches und ein Lebensganzes, weil dies eben das Geheimnis des Lebens ist: daß es in jedem Augenblick das ganze Leben und doch jeder Augenblick von jedem andern unverwechselbar verschieden ist. Darum wird die Offenbarung seiner Lebensauffassung, für die ihm freilich diese theoretische Formulierung wohl sehr ferngelegen hätte, von der

künstlerischen Tatsache dieser Reihen, zunächst seiner Selbstporträts, erst vollendet. Und noch einmal endlich und in ganz anderer Wendung versinnbildlicht sich dieses Wissen um das Leben, das nicht in Begriffen, sondern in Schöpfungen spricht, an der Reihe seiner Handzeichnungen. So sehr die Ausdrucksbewegungen seiner Gemälde und Radierungen die Übermomentaneität des Lebens zeigen, so sind sie als ganze doch geschlossene in sich ruhende Gebilde, die das schöpferische Leben aus diesem selbst heraus und in feste Grenzen, in die Objektivität und Inselhaftigkeit des fertigen Kunstwerks gesetzt hat. Die Handzeichnungen aber sind nur wie Stationen, durch die dieses Leben ohne Aufenthalt hindurchgeht, sie sind wie die einzelnen Vollzüge seines Verlaufes, statt daß es sich an ihnen, wie schließlich doch an den Gemälden, irgendwie staute. Sie haben in ihrer Gesamtheit — viele Ausnahmen vorbehalten — einen andern Charakter als die Handzeichnungen anderer Meister. Diese sind entweder bildmäßiger Art; ihre Intention, zu Ende gelangt oder nicht, ist das für sich stehende, von einem ideellen Rahmen umgrenzte Kunstgebilde; oder sie sind Skizzen oder Studien, Bruchstücke oder Versuche, wobei ihr Sinn auf Zusammenhängen technischer oder vorbereitender Art ruht. Rembrandts Zeichnungen entziehen sich dieser Alternative. Sie haben etwas eigentümlich Unabgeschlossenes, als setze sich eine unmittelbar an die andere an, wie ein Atemzug an den andern, und doch hat keine das Über-sich-Hinausweisende der Skizze — sie hat das Zusammen von Ganzsein und Weiterfließen, das jedem Aktus unserer Lebendigkeit und nur ihm eigen ist. Man kann wohl sagen, daß erst Rembrandts Handzeichnungen in ihrer Ganzheit das fundamentale lebendige Wesen seiner Kunst erschließen, das sich in seinen Gemälden und ihren Ausdrucksbewegungen in je eine einzelne Objektivierung zusammengezogen hat.

Verschlossenheit und Offenheit der Porträtgestalt.

Vielleicht klärt sich jetzt noch ein eigentümlicher Unterschied gegen das Renaissanceporträt auf. Ich sagte von diesem, daß es seinen Charakter gleichsam zeitlos ausbreite, in einer Ab-