



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Verschlossenheit und Offenheit der Porträtgestalt

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

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 setzte 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-

straktion, die die vitale Bewegtheit seines Gewordenseins ausschalte und nur seine reinen Inhalte in sich aufnehme. Obgleich das so Aufgenommene sich innerhalb dieses Stiles mit der größten Deutlichkeit darstellt, so bestimmt damit das Cachet des Geheimnisvollen oder Rätselhaften der Persönlichkeit ihren Eindruck eher in höherem als in geringerem Grade. Denn es ist in unserm innerlich-äußerlichen Sein etwas Dunkles und Verhangenes, das eine Verständlichkeit, soweit sie überhaupt dafür in Frage kommt, nur von dem Lebensprozeß seines Werdens aus gewinnt. Indem das klassische Porträt oberhalb der Ebene, in der dieser verläuft, zu einer höchst geschlossenen Einheit von Stil und Eindruck gelangt, bekommt die dargestellte Persönlichkeit jenes eigentümlich Verschlussene, das an so vielen Renaissancebildnissen auffällt. Zweierlei ist hieran höchst merkwürdig. Einmal, daß ein Zug, der doch nur den künstlerischen Stil charakterisiert, ein Formungsprinzip, das nur die Darstellung als solche leitet — sich in eine Qualität des dargestellten Subjektes fortsetzt. Die Renaissancestilisierung, in deren Gesichtswinkel das Modell nach der Zeitlosigkeit seiner reinen Form eintritt, verschließt in einem gewissen Sinn und Maß das Verständnis dieses Modells nach seinem zeitlich entwickelten Leben; und während sonst jedes reifere Kunstbetrachten den Charakter der Darstellung und den Charakter des Dargestellten durchaus getrennt hält (die Darstellung des Sinnlichen oder des Banalen braucht keine sinnliche oder banale Darstellung zu sein), scheint sich hier Charakter oder Wirkung des Stiles als solchen unvermeidlich auf die persönliche Wirklichkeit des Objektes zu projizieren. Daß hier der Mensch in einer Schicht seiner Erscheinung ergriffen wird, die uns einer bestimmten Intuition seines Lebens fernstellt — dies wirkt als eine Verschllossenheit dieses Menschen, die ihm, als Subjekte jenseits der Kunst, zukäme!

Und nicht weniger merkwürdig ist es, daß gerade die mit diesem Stil gewonnene Deutlichkeit und gewissermaßen rationalistische Bestimmtheit der Darstellung ihre Inhalte in solche Rätselhaftigkeit und Undurchdringlichkeit rückt! Dies öffnet einen tiefen Blick in die Divergenz zwischen der zeitlos-logischen

Verbindung von Inhalten (auch wenn es sich, wie hier, um die Logik der Anschaulichkeit handelt) und ihrer vitalen, im Zeitstrom sich vollziehenden Verbindung; es zeigt, wie sehr die begriffene Einheit der ersteren noch immer die letztere als ein Geheimnis bestehen läßt. Die Wirkung von Rembrandts Bildnissen ist gerade entgegengesetzt. Von so tiefem Leben durchschüttert, in so lang laufende Schicksalsfäden versponnen seine Figuren uns oft erscheinen — keine hat jenes eigentümlich Rätselhafte, wie die Mona Lisa oder Botticellis Giuliano Medici, wie Giorgiones Jünglingsköpfe in Berlin und Budapest oder Tizians Junger Engländer im Pitti. Mit solchen verglichen ist Rembrandts Auffassungs- und Vortragsweise zwar unvergleichlich vibrierend, in das Dämmernde und sozusagen Unendliche sich verlaufend, der logischen Durchsichtigkeit entbehrend; aber mit alledem ist der dargestellte Mensch für uns sehr viel aufgeschlossener, bis auf den Grund durchleuchtet, ein verständlich vertrautes Wesen. Und das wird keineswegs daran liegen, daß Rembrandts Modelle unkompliziertere, gradlinigere Menschen waren als jene differenzierten und mit allen Kulturfinessen geladenen Renaissance-Italiener. Sondern vielmehr daran, daß Rembrandts verschlungene, an Elementen reichere, scheinbar ungeklärtere Auffassung des Menschen die seelische Reihe von Entwicklungen und Schicksalen, die die aktuelle Erscheinung aufgeformt haben, in dieser fühlbar und dadurch sie selbst nachfühlbar und von innen her verständlich gemacht hat. In der klaren Harmonik und Ausbalanciertheit des Renaissanceporträts tragen gleichsam die Elemente sich gegenseitig, die geistdurchdrungene Körperlichkeit wird nach den Gesetzen aktueller Anschaulichkeit geformt; im Rembrandt-Porträt werden die erscheinenden Elemente, außer ihrer unmittelbaren Relation zueinander, gleichsam von einem dahintergelegenen Punkt her geformt, im sinnlichen Erfassen ihrer wohnen wir der Dynamik des Lebens und Schicksals bei, die sie ausgehämmert hat. Was nach den Kategorien der Intellektualität ganz widerspruchsvoll und mit ihnen nur höchst unvollkommen ausdrückbar ist, ist hier künstlerisch gekonnt: in ein rein anschauliches Gebilde,

ohne jede literarische oder außerkünstlerische Assoziation, ist sein lebendiges Gewordensein hineingeformt, die Darstellung des aktuell Anschaulichen hat die Zeitlichkeit eines langen Lebensverlaufes, nach seiner Gewalt und Rhythmik, in sich aufgenommen, ohne daß das Nacheinander am Nebeneinander oder dieses an jenem zerbrochen wäre. Es wird das Freischwebende, Sichselbst-Tragende jener andern Gebilde durch die Schichtung der Vergangenheiten ersetzt, mit diesen letzteren, die sich irgendwie in ein Dunkel verlieren, ist das Gegenwärtige durch die Lebensströmung in wirksame Berührung gebracht. — Die ganze Kunst des italienischen Seicento ist, bei aller expressiven Leidenschaftlichkeit, durchaus von der Tendenz auf rationalistische Klarheit geleitet. Jede Gestalt soll völlig unzweideutig verraten, was in ihr vorgeht, jeder Affekt bis aufs letzte genau anschaulich hingestellt werden, die Bewegungen und Stellungen werden bis zum Unmöglichen hin gesteigert, um dem Beschauer ja keinen Zweifel über das zu lassen, was die Personen empfinden. Die Descartessche „Deutlichkeit“ wird gesucht. Eine tiefe seelische Schamlosigkeit liegt darin — auch wenn der Gegenstand, als Realität gedacht, das Gebiet der Scham nicht berührt. Man muß sich diesen Zug der höchst kultivierten, auf gute Form und Repräsentation erpichten, vielfach präziösen Gesellschaft Italiens vor Augen halten, um die reine Seelenhaftigkeit des literarisch wenig gebildeten Müllersohnes zu würdigen, der während seiner höchsten Leistungsperiode in einer elenden Kneipe kampierte, ein Bauernmädchen zur Geliebten hatte und jenen dekorativen Italienern als Barbar erschienen wäre; und der im Ausdruck alles Seelischen die höchste Zartheit, Zurückhaltung und Verschleiertheit zeigte, die die ungesuchten Züge der Seele sind, wenn sie wirklich rein als Seele wirkt *). Gewiß, das 17. Jahrhundert hatte auf seine

*) Gerade in bezug auf diesen Charakter seiner Ausdrucksbetonung ist es höchst lehrreich, daß in gewissen gefälschten Handzeichnungen Affekte von außerordentlicher, ja krasser Deutlichkeit vorgetragen sind. Der Fälscher glaubte offenbar, durch diese Vehemenz des Ausdrucks seinem Blatt die Rembrandtsche Seelenhaftigkeit möglichst nachdrücklich und überzeugend zu imprägnieren. Aber gerade dadurch hat er sich verraten: die aufdringliche Offenheit der seelischen Aussprache macht

Weise die Seele neu entdeckt, mit schärferem Bewußtsein als es vorher bestand, wie Descartes im Cogito, ergo sum. Aber zu ihrer Aussprache besaß der Barock nur mechanistische Mittel, die, um ihr Ziel zu erreichen, sich ins Maßlose steigerten, ohne es doch greifen zu können, da es von vornherein in einer anderen Ebene lag. Es ist aber das Wesen des Lebens, daß sein eigentliches Verständnis ausbleibt, solange man es nur seinen, gleichsam unter sich bleibenden Klarheiten abverlangt, und daß es für den beschauenden Blick nur hell wird, wenn seine Klarheiten sich aus seinen Dunkelheiten, die auch Dunkelheiten bleiben, entwickeln — ein Verhältnis, das sich, sogar noch allgemeiner, in das theoretische Gebiet fortsetzt: gewissen letzten Tatsachen und Problemen gegenüber ist die Bemühung nach logisch-begrifflicher Klarheit ihrer Darstellung und Lösung bisher immer aus einer fundamentalen Unklarheit entsprungen, die sich in eine nicht geringere der scheinbaren Resultate fortgesetzt hat. Oder anders ausgedrückt: das Sein, so viel plastischer, formsicherer, unproblematischer als das Werden es erscheint, ist schließlich dennoch rätselhaft und verschlossen, während das Werden, dem all jenes mangelt, dennoch erst uns eigentlich nachfühlbar ist und jedes Stadium des Seins uns innerlich assimiliert und begreiflich macht — vielleicht, weil auch das Begreifen ein Leben ist und nur das Lebendige eigentlich vom Leben begriffen werden kann. Jenes Rätselhafte, bis zur Unheimlichkeit gesteigert, das dem klassischen Porträt oft eignet, geht vielleicht darauf zurück, daß es ein der zeitlichen Lebendigkeit enthobenes Sein darstellt; das Rembrandtsche Porträt scheint uns seine Rätsel selbst zu deuten, weil es dem immer nur werdenden, dem Zeitschicksal unterworfenen Leben enttaucht, dem es doch oder das ihm doch verhaftet bleibt.

Der Zirkel in der Darstellung des Menschen.

Hier scheint freilich ein Zirkel unvermeidlich. Es liegt die Darstellung einer aktuellen Erscheinung vor, in der, wenn ich gerade die Keuschheit und die unzerreißbaren Hüllen Rembrandtscher Affektäußerungen um so unverkennlicher; so daß schon die allzudeutliche Psychologie dieser Blätter ihre Verwerfung rechtfertigen würde.