



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Rembrandt**

**Simmel, Georg**

**Leipzig, 1919**

Die Darstellung der Bewegtheit

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

onen bestimmt, gleichgültig gegen die Eigengesetze der Form und der Materie als solcher. Allein diese Innervationen laufen in den Charakter mechanischer Bewegung aus, in Schweben und Fallen, Pressen und Reißen, Dehnen und Schwingen — ganz anders als das wirklich und ganz Seelische der Bewegung bei Rembrandt. Daher auch das Schauspielerische barocker Gestalten, das innerlich nicht Glaubwürdige. Es erscheint mir deshalb überhaupt sehr bezeichnend, daß schlechte Historien- oder Genrebilder oft aussehen, als ob sie nicht ihren Gegenstand unmittelbar darstellten, sondern so, wie wenn er als „lebendes Bild“ gestellt würde; d. h. der künstlerisch wesentliche Sinn eines Lebensvorganges soll sich in einem Moment erschöpfen, in dem die dem Vorgange wesentliche Zeitlichkeit aussetzt: er wird nicht in eine Überzeitlichkeit gestellt, sondern einfach in eine Unzeitlichkeit, nicht in eine andere Ordnung, sondern überhaupt in keine. Es ist wie wenn ein schlechter Schauspieler auf die „dankbaren“ Momente hin spielt, zwischen denen die wirkliche, kontinuierliche Aktion gewissermaßen ausfällt, während der künstlerische Schauspieler diese zerstückelnden Pointierungen vermeidet und seine Darstellung in einer Stetigkeit hält, die eben in jedem Moment prinzipiell seine Ganzheit erblicken läßt. Zu solchem Schauen der zeitlichen Totalität veranlaßt uns die Bewegtheitsattitüde des vollkommenen Kunstwerkes. Freilich kann auch diese, wenn man jener äußerlichen Betrachtungsweise folgt, keine Bewegung zeigen, sondern nur einen starren Moment; allein der unleugbare Eindrucksunterschied gegen die entsprechende Haltung im schlechten Kunstwerk beweist, daß hier doch noch etwas anderes und mehr vorliegen muß. Nur glaube man nicht, daß es sich um Phantasievorstellungen bestimmter vorhergehender und bestimmter nachfolgender Zustände handle; dieser Glaube hätte wiederum die mechanistisch singularisierende Voraussetzung, und die Lebensbewegung wäre wiederum in einzelne, innerlichst unverbundene Inhaltsphänomene zerteilt.

*Die Darstellung der Bewegtheit.*

Was bewegt sich denn überhaupt im Bilde? Da sich die gemalte Figur selbst doch nicht bewegt wie im Kinematographen,

so kann es natürlich nur heißen, daß die Phantasie des Beschauers angeregt wird, sich die Bewegung zu und von dem dargestellten Moment zu ergänzen. Aber gerade gegen dieses scheinbar Selbstverständliche habe ich Bedenken. Prüfe ich mich genau, was mir denn innerlich beim Anblick des fliegenden Gottschöpfers in der Sixtina oder der zurücksinkenden Maria auf Grünewalds Kreuzigung bewußt wird, so finde ich nicht das geringste von Stadien vor und nach dem dargestellten Moment. Dies wäre auch ganz unmöglich, denn wie eine Gestalt von Michelangelo in einer andern als der von ihm selbst gezeigten Haltung aussehen würde, kann der Beschauer S. nicht konstruieren. Es wäre dann eine S.sche Gestalt, aber nicht mehr eine michelangeleske, es wäre also gar nicht ein Bewegungsmoment eben der Gestalt, um die es sich handelt. Vielmehr, in einer Art, die sich von der Wahrnehmung einer realen Bewegung wohl nur nach Intensität und Komprimiertheit unterscheidet, ist die malerische Geste unmittelbar mit Bewegtheit geladen. Es ist ihr, so paradox es klingt, immanent und nicht erst durch ein Vorher und Nachher ihr supponiert, daß sie eine Bewegungsgeste ist: Bewegtheit ist eine Qualität gewisser Anschauungen. Mag also Bewegung ihrem logisch-physischen Sinne nach eine Ausdehnung in der Zeit beanspruchen, mag andererseits unser Anschauen, gleichfalls nach seinem logischen Sinne, der sich freilich gleich als irrealer zeigen wird, sich gerade in jeweils unausgedehnten Momenten vollziehen — so würde sich auch dieser Widerspruch lösen, wenn die Bewegtheit auch dem einmaligen Bilde des Objekts einwohnen kann, wie Farbe, Ausdehnung und wie überhaupt seine Eigenschaften; nur daß diese Eigenschaft nicht so unmittelbar an der Oberfläche liegt wie andere, nicht so sinnlich einfach, greifbar und aufzeigbar ist. Der Künstler aber bringt sie auf ihren Höhepunkt, indem er sie an ein tatsächlich unbewegtes Bild zu binden weiß. Und erst wenn wir uns klarmachen, daß wir auch der Wirklichkeit gegenüber nicht die von der Momentphotographie festgehaltene Attitude „sehen“, sondern Bewegung als Kontinuität, was dadurch ermöglicht ist, daß, wie angedeutet, unser subjektives

Leben selbst eine Lebenskontinuität ist und nicht ein Kompositum aus einzelnen Momenten, das ja überhaupt kein Prozeß und keine Aktivität wäre — so begreifen wir, daß das Kunstwerk viel mehr „Wahrheit“ darbieten kann, als die Momentphotographie. Wir brauchen in diesem Falle gar nicht an die sogenannte „höhere Wahrheit“ zu appellieren, die das Kunstwerk gegenüber der mechanischen Reproduktion beanspruche; ganz unmittelbar vielmehr und im ganz realistischen Sinne ist das Bild, dessen Eindruck durch irgendwelche Mittel eine kontinuierliche Bewegung in sich gesammelt hat, der Wirklichkeit (die hier doch nur die bewußte Wahrnehmung der Wirklichkeit bedeutet) näher als die Momentphotographie. Auch wird durch diese Gesammeltheit in einem Anschauungspunkt die Bewegung überhaupt erst zu einem ästhetischen Wert. Bedeutete sie innerhalb des Kunstwerks wirklich nichts anderes, als daß zu dem dargestellten Moment noch ein oder mehrere vorhergehende und nachfolgende durch Assoziation und Phantasie hinzutreten, so sehe ich nicht, welchen ästhetisch qualitativen Wert dieses bloße Mehr an Momenten zubringen sollte. Meines Erachtens verhält es sich hiermit ebenso wie mit der Bedeutung der dritten Dimension in der Malerei, deren Fühlbarmachung an dem dargestellten Körper als künstlerischer Wert gilt. Die dritte Dimension als Wirklichkeit ist schlechthin nur das Tastbare: empfänden wir nicht bei der Berührung der Körper einen Widerstand, so hätten wir eine nur zweidimensionale Welt. Die dritte Dimension wohnt in der Welt eines anderen Sinnes als die farbige Fläche des Bildes. Wird nun durch allerhand psychologisch wirksame Mittel zu dieser die dritte Dimension assoziativ hinzuentelehnt, so ist dies eine bloß numerische Vermehrung über das schon vorhandene Quantum von Dimensionen hinaus, ein Anhängsel an das Gegebene, das nur in der seelischen Reproduktion des Beschauers entsteht und an dem ich einen Wert als künstlerisches, von dem schöpferischen Geist selbst geformtes Element nicht erkennen kann. Soll die Fühlbarkeit der dritten Dimension einen solchen haben, so muß sie eine immanente Qualität des unmittelbar sichtbaren Kunstwerks selbst sein. In einer Um-

setzung, deren Wege noch nicht näher beschreiblich sind, wird die Tastbarkeit, in der die dritte Dimension als Realität allein besteht, zu einer neuen qualitativen Note des rein optischen Bildes, auf das der Leistungsbezirk des Malers ja doch beschränkt ist; durch die bloße, irgendwie erreichte Assoziation der dritten Dimension — bei der diese immer noch ihre Realitätsbedeutung behielte, — wird dieses Bild, als künstlerisches, gar nicht bereichert, sondern es erhalte nur ein Darlehen aus einer anderen Schicht, das sich ihm organisch, in seiner eigenen, nicht verbinden kann. Im Gegensatz zu den Täuschungskunststücken des Panoramas ist, was wir die Dreidimensionalität der Körper im malerischen Kunstwerk nennen, eine jetzt dem Augeneindruck zugekommene Bestimmtheit, eine Bereicherung und Deutung, Intensivierung und Reizerhöhung des Anschaulichen als solchen. Das zu diesem in Hinsicht des Raumes „Hinzugefügte“ verhält sich also genau so wie das in Hinsicht der Zeit. Was sich assoziativ, von außerhalb des unmittelbar Angeschauten her, diesem anzugliedern schien: die Bewegungsstadien vorher und nachher, die dritte Dimension hinter der Fläche, enthüllt sich als eine besondere Qualifizierung dessen, worin das Kunstwerk wirklich besteht, des in Zeit und Raum sich rein in sich abschließenden Anschaulichen. Solche Qualifizierung des unmittelbar Sichtbaren bringt, wie gesagt, der Künstler zu ihrer größten Höhe und Reinheit. Sie ist, obgleich zeitlos eindrucksmäßig, nur mit Zeitbegriffen zu bezeichnen: wir empfinden den Augenblick der Bewegung als den Erfolg der Vergangenheit und die Potentialität des Zukünftigen; eine gleichsam an einem inneren Punkt gesammelte Kraft setzt sich in die Bewegung um. Je reiner und stärker aber die Bewegung erfaßt ist, desto weniger bedarf es für den Beschauer der intellektuellen und phantasiemäßigen Assoziationen, sondern ihre Bestimmtheiten liegen unmittelbar innerhalb der Anschauung, nicht außerhalb ihrer.

Ich untersuche hier also nicht, in welcher eigentümlichen Umsetzung und Ideellität der Künstler diesen seelischen Impuls innerlich nachbildet, der mit der Anschaulichkeit zu künst-

lerischer Einheit verbunden ist, in dem die Körperbewegung noch gesammelt ist und der sie aus sich entfaltet. Bei Rembrandt jedenfalls muß dies mit einer unerhörten Stärke und Richtungssicherheit geschehen sein; so daß der Augenblick, in dem die Geste (und, als Summe der Gesten, die „Haltung“) des Menschen gefaßt ist, wirklich die ganze Bewegung ist. Er macht anschaulich, daß diese ihrem inneren, impulsiven Sinne nach eine Einheit ist, so daß, wenn man einen einzelnen Moment ihrer erfaßt, dieser ihre Ganzheit darstellt: ihr schon Vergangenes als seine Ursache und Zuleitung, ihr Künftiges als seine Wirkung und noch gespannte Energie. Ich sagte früher, daß ein Leben in jedem seiner Augenblicke dies ganze Leben ist: weil Leben nichts anderes als die kontinuierliche Entwicklung durch inhaltliche Entgegengesetztheiten hindurch ist, weil es nicht aus Stücken zusammengesetzt ist und seine Totalität deshalb nicht außerhalb des einzelnen Momentes besteht. Dies ist nun auch als das Wesen der einzelnen Bewegung aufgezeigt und macht erst deutlich, wieso jene Minima von Strichen, mit denen manche von Rembrandts Zeichnungen und Radierungen eine Bewegtheit andeuten, deren Ausdruckssinn vollgültig darstellen. Ist die Bewegung wirklich in ihrer ganzen Kraft, Richtung, undurchkreuzten Einheit innerhalb erfaßt und künstlerisch durchlebt, so ist der geringste Teil ihrer Erscheinung eben schon die ganze, denn jeder Punkt enthält ihr bereits Abgelaufenes, weil es ihn bestimmte, und ihr noch Bevorstehendes, weil er es bestimmt — und diese beiden zeitlichen Determinationen sind in der einen, ehemaligen Sichtbarkeit dieses Striches gesammelt, oder vielmehr: sie sind dieser Strich.

Aus eben dem Wesen des Lebens heraus, um dessentwillen der fest dastehende Strich als Bewegung anschaulich wird, ist in der fixierten Physiognomie der vollkommensten Rembrandtschen Porträts die Geschichte der Persönlichkeit sichtbar, sozusagen in einem Akt, als qualitative Bestimmtheit dieses einen Anblicks. Ich deutete vorhin den Unterschied gegen das Renaissanceporträt so, daß in ihm das Sein des Menschen, von Rembrandt aber sein Gewordensein gesucht wird; dort die Form,

zu der es das Leben jeweils abschließend gebracht hat und die deshalb in zeitloser Selbstgenugsamkeit geschaut werden kann, hier das Leben selbst, vom Künstler in dem Augenblick gefaßt, in dem er seine Strömung, die Vergangenheit stetig in Gegenwart umsetzend, zu unmittelbarer Anschauung bringt; wodurch leicht klar wird, daß die Renaissancekunst, obgleich dem Leben gegenüber eine hohe Abstraktion, doch viel reiner optisch-sinnlich aufzunehmen ist, während die Rembrandtsche mehr den ganzen Menschen als Beschauer, das ganze Leben in seiner Funktion als wahrnehmendes voraussetzt. Jene vitale Analogie nun der einzelnen Bewegung mit der Porträtphysiognomie legt auch für die Genesis der letzteren einen analogen Ausdruck nahe. Das Entscheidende war dort, daß nicht das äußere Phänomen eines Bewegungsmomentes, sondern die innere, gesammelte Dynamik der Ausgangspunkt ist, daß die Darstellung sich, der realen Bewegung entsprechend, aber in künstlerisch-ideeller Umsetzung, aus dem seelischen Impuls entfaltet, der in unenträtselter Weise die Energie und Richtung der Körperaktion potenziell zu enthalten und aus sich zu entlassen scheint. So nun scheint — zugegeben, daß aller Ausdruck hier nur symbolisch ist — in jedem der großen Rembrandt-Porträts jeweilig ein Leben, mit dem die gesammelte Potentialität seiner Quelle sich in ein Werden verwirklicht, zu der sichtbaren Erscheinung hingeführt zu haben. Diese ist von innen her entwickelt.

#### *Die Einheit der Komposition.*

Die Differenz streckt sich über die Einzelgestalt in die Struktur der Bilder als ganzer überhaupt hinein. Die Einheit des wohlkomponierten Renaissancebildes liegt außerhalb des Bildinhaltes selbst, sie ist als abstrakte Form zu denken: Pyramide, Gruppensymmetrie, Kontrapost an und mit den Einzelfiguren — Formen, deren an und für sich selbständige Bedeutung auch mit anderem Inhalt erfüllt werden könnte. Abgesehen aber von dieser, in einem ideellen Außerhalb gelegenen Form hat das Bild oft eine sehr geringe Einheit, sondern besteht in einem Nebeneinander von Teilen, die dadurch, daß sie alle gleichmäßig ausgeführt