



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Alterskunst

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

vorliegt (die nicht, wie im italienischen Quattrocento, von einer typischen Stilistik umfaßt ist), da herrscht zugleich der Eindruck des entschiedenen Naturalismus, das ausgeprägt individuelle Gebilde scheint unmittelbarer aus der Wirklichkeit abgeschrieben zu sein, als irgendeines, das allgemeine, überindividuelle Züge trägt; an dem letzteren scheint die der Wirklichkeit gegenüber souveräne, freier idealisierende Umbildungskraft des Künstlers den größeren Anteil zu haben. Diese Aufteilung der Parteien ist von Rembrandt durchbrochen, die Beziehung von Realismus und Individualisierung ist damit zu einer gegensätzlichen Stufe gelangt, die nur ihre eigene höhere Entwicklung ist: seine Kunst ist im höchsten Maße individualistisch, ohne realistisch zu sein, er macht die gegebene Erscheinung durchaus der idealen, künstlerischen Umbildung untertan, ohne sie in eine die Besonderung des Einzelwesens durchbrechende Allgemeinheit aufzuheben. Er hat die Synthese zwischen dem Individualismus und der Befreiung von der unmittelbaren impressionistischen Wirklichkeit, wenn nicht entdeckt, so doch in höchster Prinzipienmäßigkeit dargestellt. Dies gelingt ihm, weil sein Individualismus eben eine immanente Verallgemeinerung ist, d. h. allerdings nur dies eine Leben in seiner persönlichsten Umgrenzung darstellt, aber als die Ganzheit seines kontinuierlichen Verlaufes, als die Einheit seiner jetzt gar nicht benennbaren Züge, als das fließende, aller begrifflich gesetzten Grenzen unbewußte Schicksalserleben, das geheimnisvoll in die Einmaligkeit des Anblicks eingegangen ist, ohne die Zeitform des Erlebens einzubüßen. Auf eindrucksvollste zeigt Rembrandt hiermit, welche schlechthin spezifischen Formungen, allen Kategorien der Theorie unerreichbar, von der Kunst an den letzten geistigen Strukturelementen zu vollziehen sind. Und gerade an diesem Punkt also laufen noch einmal all die Richtungslinien zusammen, an denen entlang wir uns zum Verständnis seiner Menschendeutung hinzutasten suchten.

Alterskunst.

Die Wendung in der Darstellung der Individualität, die sich, wie ich andeutete, in seiner letzten Periode vollzieht, hängt wohl

mit der Bedingtheit der Alterskunst — nicht nur der Rembrandtschen — zusammen. „Alter“, sagt Goethe, „ist stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung“. Je älter wir werden, desto mehr paralysieren sich gleichsam gegenseitig die vielfarbigen Erfahrungen, Empfindungen und Schicksale, die unsern Weg durch die Welt bevölkern. All dieses bildet unsere „Erscheinung“ im weitesten Sinne, in der jede Linie eine Resultante unseres eigentlichen Ich und der Dinge und Geschehnisse um uns herum ist. Indem nun die letzteren, wie gesagt, ihre Gegensätzlichkeit durch ihre steigende Fülle ausgleichen, so daß nichts einzelem mehr entscheidender Eindruck, dominierende Kraft über unser Leben zukommt, tritt um so bestimmter, oder allein bestimmend, der subjektive Faktor unseres Daseins hervor, gerade weil er aus der Erscheinung, d. h. aus der Verwebung mit der Welt, zurücktritt. Zweifellos hat diesen Prozeß Rembrandts äußeres Schicksal vertieft und bestärkt, indem es ihn nach der empirischen Welt hin immer mehr isolierte, ihm diese immer fremder, feindseliger, sinnloser machte und sein Leben dadurch immer mehr auf seine Subjektivität konzentrierte; aber es machte sich damit nur zum besonders wirkungsfähigen Vollstrecker eines Urteils, das das Alter allenthalben über die Kunst der großen Künstler spricht. Allein, es ist eine besondere Art von Subjektivität, die die Alterskunst bestimmt, eine, die kaum mehr als den Namen mit dem Subjektivismus der Jugend teilt. Denn dieser ist entweder eine leidenschaftliche Gegenwirkung gegen die Welt oder ein unbekümmertes Sich-Aussprechen und -Ausleben, als ob sie nicht da wäre; jener aber ist ein Freiwerden und Zurücktreten von ihr, nachdem man sie als Erfahrung und Schicksal in sich aufgenommen hat. Darum hat der Subjektivismus der Jugend das Ich zum allbeherrschenden Inhalt, der des Alters hat es zur allbeherrschenden Form. Es ist ja eigentlich eine paradoxe Empfindung: als habe Rembrandt in seinen spätesten Porträts und anderen Darstellungen nur sich selbst zum Ausdruck gebracht; worin liegt in diesen gegenständlichen Gebilden das Selbst, das in seinen früheren, nichts Objektiveres darstellenden Werken soviel weniger, manchmal sogar gar nicht fühlbar wird? Daß er

etwa seine persönlichen Stimmungen in die Maske seiner Modelle gesteckt hätte, wäre eine naturalistische Lyrik, die Rembrandt sicher ganz fern lag und nicht den Sinn seines letzten Subjektivismus ausmachen kann. Dieser bedeutet vielmehr innerhalb der Alterskunst der großen Genies, daß die Beziehung zu den äußeren Objekten als solchen ihnen gleichgültig geworden ist, daß sie zwar nur noch sich selbst aussprechen, aber sich selbst als Künstler. Für sie gehört ihr empirisches Leben, dasjenige, was das Ich des ungenialen Menschen ausmacht, ebenso zur „Erscheinung“ wie jene Objekte und ist deshalb ebenso belanglos wie diese. Sie drücken jetzt in ihren Werken jenes höhere Ich aus, das, ohne den Charakter seiner Subjektivität einzubüßen, ganz und gar künstlerisches Genie und Schöpfertum geworden ist. Nicht den Rembrandt nach seinen Lebensinhalten und so oder anders verlaufenden Stimmungen dürfen wir in diesen Bildern suchen; dies mag das von vornherein in einer andern Schicht liegende Absehen des Anekdotenhistorikers sein. Aber ebensowenig besteht hier ein Artistentum, das sich in Abschnürung von der lebendigen Ganzheit des Menschen vollzieht. Entscheidend ist vielmehr die organische Synthese, die man gleichmäßig von zwei Seiten her aussprechen kann: daß sein ganzes und letztes Wesen völlig in sein Künstlertum aufgegangen ist oder daß sein Künstlertum sich völlig in die Subjektivität seines Lebens transformiert hat. Diese Einheit spüren wir an den Spätwerken von Donatello wie von Tizian, von Frans Hals wie von Rembrandt, von Goethe wie von Beethoven. In ihr ist das irgendwie isolierte oder überstehende Interesse an dem bloß Artistischen wie an dem bloß Subjektiven ausgelöscht, und indem eben die Vereinigung dieser Pole jetzt das Schöpfertum schlechthin ausmacht, ist auch das Interesse an dem Eigenbestand der Objekte oder Modelle erloschen, die diese Kunst in sich hineinnimmt, an demjenigen, was sie jenseits ihres Eingehens in dieses Subjekt und in diese Kunst (beides ist nun identisch) an und für sich bedeuten mögen. Daß das Hinabtauchen in die Tiefe alles Weltwesens, das mit diesem Studium gewonnen ist, zugleich auch die letzten Wesentlichkeiten jener dargestellten objektiven Exi-

stensen deutet, ist sozusagen ein Akzent dieser Alterskunst und gehört zu dem, was man wohl ihre Mystik nennen darf — so wenig Rembrandt darum ein „Mystiker“ ist. Verständlich aber wird daraus das Gefühl gewissen letzten Rembrandtwerken gegenüber: daß das leidenschaftliche Suchen nach der Individualität der Modelle hier und da abgeschwächt ist. Denn diese Individualität besteht irgendwie außerhalb seines jetzigen künstlerisch-subjektiven Lebens, sie ist, in ihrem Fürsichsein, nicht in dessen Bezirk gewachsen, in dem sich jetzt alle Gestaltungskräfte konzentriert haben, sie gehört für die Alterskunst in gewissem Maße noch der „Erscheinung“ zu, aus der diese „zurückgetreten“ ist. Und es ist ferner begreiflich, daß, insoweit auch hier die Persönlichkeit des Modells erfaßt und ergründet ist, dies gerade nur in ihrer Zurückführung auf das in ihr individualisierte Leben überhaupt, auf ihre immanente „Allgemeinheit“ geschieht. Denn diese, und nicht ihre empirisch-einzelne Konfiguration, ist aus jener geheimnisvollen Tiefenschicht, in der diese späteste Kunst lebt, am unmittelbarsten zu entfalten.

Der raumlose Blick.

Jenes Hinfluten der dargestellten Lebensganzheit über jegliche Festgelegtheit findet Beispiel und Symbol noch an einem einzelnen Punkte, der sich zwar in den spätesten Bildern am deutlichsten, mannigfach aber auch an früheren aufzeigen läßt. Seine Deutung fordert einen etwas weitergreifenden Zusammenhang. Beobachtet man genau, wie sich die Art des Blickens bei tiefen und wesentlichen Menschen von flachen und unbedeutenden unterscheidet, so scheinen jene außer auf den Gegenstand, den sie — vielleicht scharf und aufmerksam — fixieren, noch immer weiter zu blicken — nicht im linearen Sinne weiter, sondern gewissermaßen ins Überörtliche, in ein nicht zu begrenzendes Irgendwo, das aber keine räumliche Bedeutung hat. Bei den Menschen geringeren Lebens führt der Blick eben nur zu dem Ding, das sie gerade ansehen und das für die im Blicken ausströmende Energie eine Mauer ist, die kein Tor hat; er kehrt an ihr einfach wieder um. Bei jenen anderen aber ist es, als ob die lebendige Kraft