



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Der raumlose Blick

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

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

des Blickes in der durch das Objekt festgelegten Richtung nicht unterkäme, ja überhaupt nicht in irgendeiner „Richtung“, sondern nur seine schlechthin unräumliche, an kein bestimmtes Etwas anzuheftende Intensität verkündete. Das Entsprechende findet sich an gewissen Gebärden innerhalb der Kunst, und sie verdeutlichen vielleicht am besten, was an jener Art des Blickes eigentümlich ist. Der Johannes auf Grünewalds Kreuzigung und viele Buddhagestalten, die Figur mit dem hochgestreckten Arm in Rodins Bürgern von Calais und die Mittelfigur auf Hodlers Tag — alle diese zeigen irgendwohin oder scheinen einen bestimmten Affekt auszudrücken oder drücken ihn auch wirklich aus; aber jenseits dessen weisen die Gebärden zugleich in ein örtlich und begrifflich Unbestimmtes, in ein unlokalisiertes Sein, oder genauer sie weisen überhaupt nicht, sondern sind schlechthin nur da, sie haben, von den Kategorien des Äußerlichen her gesehen, etwas Vages, das doch nicht vieldeutig, sondern überhaupt nicht „— deutlich“ ist. Damit unterscheiden sie sich von eigentlichen Ausdrucksbewegungen. Denn diese kommen zwar auch von innen her, und wie sich ihre Erscheinung in die Außenwelt einstellt, ist für sie unwesentlich. Allein sie gehen jeweils von einem besonderen, inhaltlich angebbaren Impuls aus, sie veraten zwar in ihrer Färbung den Charakter der Individualität, aber diese ist nur etwas Akzidentelles, sie sind nicht Lebensbewegung überhaupt, sondern haben immer einen gegenständlichen Sinn, wenn dieser auch ein rein von innen her gesetzter ist. Jene Gesten aber verlaufen nicht nur in das räumlich und gegenständlich Unfixierte, sondern sie kommen auch aus einem solchen her. Sie werden nicht von diesem oder jenem Zweck oder Gefühl hervorgehoben, sondern von der Lebensbewegtheit als ganzer getragen. In dieser Reihe scheint mir auch die Handbewegung des Rembrandtschen Homer zu gehören, obgleich er angeblich mit ihr Verse skandiert. Dieses eigentümliche Umgebensein einer benennbaren Richtung von einer rein immanenten, äußerlich also nur durch Verneinung zu charakterisierenden Lebensströmung, ist das gleiche wie in jenen Arten zu blicken, und in gewissen Rembrandtschen Porträts tritt das

auf das unverkennlichste hervor; schon in dem Porträt des Geistlichen in der Carstanzenschen Sammlung, beim Bruyningh, vielen Titusbildern und Selbstporträts. Die Blicke fixieren zwar jeweils einen Punkt, aber zugleich sehen sie etwas, was sich nicht fixieren läßt. Das hier Gemeinte ist etwas anderes als der gleichfalls auf kein bestimmtes Objekt gerichtete Blick des Christkinds der Sixtinischen Madonna. Denn dieser geht ins Unendliche, aber nicht ins Raumlose. Jene dagegen fixieren ein Endliches und haben zugleich eine rein innere Qualität, die so wenig auf ein Außerhalb-ihrer geht, wie die Rembrandtsche Religiosität ihrem letzten Sinne nach es tut oder wie sein Licht wo anders herkommt, als aus dem Bilde selbst (worüber später) — eine immanente Transzendenz. Offenbar ist ein solcher Blick gemeint, wenn Wilhelm v. Humboldt den Eindruck des ganz alten Goethe schildert: „Sein Auge fand ich sehr verändert, nicht trübe, aber um die Pupille herum einen weiten blaßblauen Kreis — mir war, wie ich hineinschaute, als suche das Auge ein anderes Licht und andere Sonnen.“ Diese Art der Immanenz, diese Dargestelltheit des Seelischen als reiner Beschaffenheit ihres Trägers, während sie sonst immer in der Relation zu etwas ihr Äußerem auftritt — gehört zu dem Tiefsten und Entscheidenden bei Rembrandt. Die Mittel, durch die ihm dies darzustellen gelingt, entziehen sich der Analyse. Allenfalls könnte man als eines davon das Verlöschen des Glanzlichtes im Auge anführen. Dieses Immer-Weitersehen, gewissermaßen als Nebenprodukt des Sehens eines bestimmten Gegenstandes auftretend, ist ein Symbol der Lebendigkeit, die sich an keinem einzelnen Inhalte, auch an keinem subjektivisch-individuellen genügt, sondern unter oder über jeden weg ins Unendliche flutet — womit sich eben nur ausdrückt, daß sie überhaupt nirgend hin flutet, weil sie nicht von einem terminus ad quem abhängig ist. Im begrifflichen Sinne, der sich an einem Gegenstande orientiert, mag dieser Blick irgendwie unbestimmt wirken, im Lebenssinne ist er etwas durchaus Sicheres. Der fixierte Punkt ist das Symbol der äußerlichen Festgelegtheit und Vereinzelung, die dem Prinzip der Form entspricht, der Bestimmtheit, die sich in der Berührung zwischen

Innerem und Äußerem erzeugt und die nicht in Frage kommt, wo das Leben sein reines Bei-sich-sein ausspricht.

Es ist aufklärend, dem die Tendenz des Barock entgegenzuhalten: die Affekte der Personen möglichst eindeutig und verständlich vorzutragen, ihnen jene espressioni zu geben, die sich auch mit Begriffen fassen läßt — und daß für diese das Auge überhaupt kein recht dienliches Mittel ist. Denn immerhin verkündet es, mehr als irgendein anderes bewegliches Einzelorgan, hinter seiner Reaktion auf die singuläre Anregung eine Ganzheit des seelischen Lebens, das sich niemals ganz (wenn auch bei dem banalen Menschen sehr annähernd) in jener Angebarkeit der Situation oder des Affektes erschöpft. Daß das Auge spricht, heißt eigentlich, daß es mehr sagt, als sich sagen läßt. Sein Ausdruck strömt zu unmittelbar aus den dunkeln Unaussprechlichkeiten der Seele, als daß es für die Ungebrochenheit und Unmißverständlichkeit, wie die Barockkunst sie erstrebte, sehr brauchbar gewesen wäre. Man achte darauf, wie sehr schon Vasari in seinen Gemäldekritiken den Ausdruck des Auges vernachlässigt; höchstens spricht er von *occhi fissi al cielo* oder überhaupt von einem starren Blick, dessen Bedeutung also eigentlich nicht in seinem Leben, sondern in seiner Stellung liegt. Bei Rubens ist es besonders auffallend, wie häufig er die Augen in einer flachen Allgemeinheit hält. Der Barock hatte keinen Sinn für die Tiefendimension des Auges, die mit jenem raumlosen Blicke Rembrandtscher Personen sozusagen absolut wird.

Stimmung.

Kann man nun in diesen letzten Zusammenhängen von der „Stimmung“ in der von Rembrandt dargebotenen Erscheinung sprechen — da Stimmung ein Innerlich-Persönliches, vielleicht jeweils Einziges ist, das doch alle Einzelheit von Vorstellungsinhalten in sich verlöscht hat —, so charakterisieren mehrfigurige Bilder diese späte Entwicklungsstufe noch deutlicher. Denn nun mischen sich noch jene in sich nicht mehr differenzierten Fühlbarkeiten des Lebens, in denen die Individualisierung noch einmal eine höhere Form gewinnt, ihre frühere Schärfe