



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Die Lebensvergangenheit im Bilde

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

Fremdheit oder Gegensätzlichkeit von Seele und Leib nicht berührt, weil er der einen wie dem andern jeweils seine singuläre Färbung gibt. Daß das Individuelle der Körperlichkeit und das Individuelle der Seele sich nicht als identisches Phänomen herausstellen und bezeichnen läßt, mag der intellektuellen Begrifflichkeit Bedenken machen, dem Leben und der Kunst aber jedenfalls nicht; denn unmittelbar weiß man, daß das Individuum keine mechanische Zusammensetzung aus einem Körper und einer ihm innerlich heterogenen Seele ist (eine ganz sinnlose und unvollziehbare Vorstellung), sondern daß, obgleich sie als Körper überhaupt und Seele überhaupt einander fremd sein mögen, das konkrete Individuum doch eine Einheit ist. Es kann also nur die Individualität, die allein zu jener generellen Fremdheit hinzutritt, sie übergreifen, und, begrifflich faßbar oder nicht, die Einheit der Elemente tragen. Es ist wohl eine durchgehende Erfahrung, daß je tiefer wir die Individualität eines Menschen erfassen, sein Äußeres und sein Inneres um so unscheidbarer für uns zusammengehen, um so weniger auseinandergedacht werden können. Die Abwendung der Rembrandtschen Kunst von dem „Allgemeinen“ in den menschlichen Erscheinungen, ihre maximale Herausarbeitung des Individuellen erscheint also gleichfalls als einer der inneren Wege, auf denen sich seine Überwindung des seelisch-körperlichen Dualismus vollzieht, oder richtiger, die beschreitend es einer eigentlichen Überwindung seiner von vornherein nicht bedarf.

Die Lebensvergangenheit im Bilde.

Gelingt es diesem Motiv, auch die spezifische Leistung Rembrandts, die Sichtbarmachung des Vergangenen in dem Gegenwartsbilde des Menschen, zu durchleuchten? Wir sahen: nach den Kantischen Voraussetzungen kommt die einfachste räumliche Gegenstandsanschauung schon durch Zusammenwirken der sinnlichen und der intellektuellen Funktion zustande, obgleich für die unmittelbare Bewußtseinsrealität der Gegenstand ganz sinnlich-einheitlich gegeben ist. Die späteren Untersuchungen haben dies mehr ins Empirische erweitert, indem

sie die ergänzende Verwebung des bloß Erschlossenen, nicht Wahrgenommenen und selbst nicht Wahrnehmbaren in das scheinbar rein sinnliche Bild der Dinge zeigten. Es wurde der gleiche Aspekt nur gleichsam von der andern Seite genommen, wenn ich nun umgekehrt vermutete, daß die Doppelfunktion physischer Anschauung und seelischer Deutung gegenüber dem Menschen in Wirklichkeit und Kunst nur eine einzige ist: indem man das sinnliche Sehen vergeistigt, darf man das geistige Sehen versinnlichen; nur wegen gradueller Unterschiede und akzidenteller Verschiebungen erscheint es als paradox, daß wir die seelische Bedeutung einer Leiblichkeit in demselben Akt „sehen“, wie diese letztere. Dies aber selbst zugegeben, muß es noch viel paradoxer sein, wenn jetzt nicht nur das aktuelle seelische Sein, sondern die Vergangenheit, die sich zu diesem und seinem leiblichen Phänomen hinentwickelt hat, mit dem momentanen Anblick dieser Körperlichkeit gegeben sein soll. Dennoch, der berührte Zirkel: daß wir die „Gegenwart“ der Erscheinung aus ihrer Vergangenheit verstehen, diese Vergangenheit aber doch nur jener allein dargebotenen Gegenwart entnehmen können, scheint mir nur unter dieser Bedingung lösbar, ja verständlich. Was überwunden werden muß, ist die nächstliegende platte Vorstellung: es sei ein Sinnlich-Gegenwärtiges gegeben, aus dem durch ein intellektuelles Verfahren die seelische Vergangenheit rekonstruiert, bzw. in das diese hineinprojiziert wird. Tatsächlich hat die Kunst spezifische (in Rembrandts Altersporträts nur besonders offenbar werdende) Mittel zur Verfügung, sich von dieser rationalistischen Notwendigkeit zu befreien. Freilich darf es nicht so gedacht werden — wozu vielleicht ein früherer vorläufiger Ausdruck verführen könnte —, als ob eine fixierte Ordnung einzelner Szenen oder Akte des Lebens, jeder für sich begrenzt und von andern durch einen jetzt leer geltenden Zeitraum getrennt, von seinem jetzigen Phänomen her sichtbar würde. Sondern die ganze kontinuierliche Strömung des Lebens wird es, weil sie sich in dieses absatzlos ergießt. Vielleicht ist überhaupt dem Menschengebilde gegenüber die mathematisierende Vorstellung, daß wir jeweils einen im zeitlichen und physi-

kalischen Sinne absolut aktuellen Zustand seiner erblicken, nicht zutreffend. Daß es in der Objektivität wissenschaftlicher Abstraktion nur punktvoll Gegenwart ist, mag sein und bleibe dahingestellt; als wirkliches Anschauungserlebnis ist uns das Phänomen eines Menschen ein den Moment irgendwie übergreifendes Ganzes, etwas jenseits des Gegensatzes von Gegenwart und Vergangenheit (vielleicht sogar von Zukunft) Stehendes. Wenn wir innerhalb des historischen Erkennens schon lange wissen, daß wir die Gegenwart nur aus der Vergangenheit begreifen, die Vergangenheit aber nur aus der erfahrenen Gegenwart heraus deuten können — so weist auch dieser Zirkel, dessen Elemente freilich von geringer begrifflicher Schärfe sind, auf eine Einheit des Verstehens hin, die durch unser unvermeidlich analytisches Verfahren in jene sich wechselwirkend tragenden Parteien zerlegt wird. Es ist bemerkenswert, wie die scharfe, antivitale Momentaneität des Bildes gelegentlich auch bei Rembrandt vorkommt; so zeigt z. B. Josephs Blutiger Rock (beim Earl of Derby) eine krasse Beschränktheit des ganzen Vorstellungskomplexes auf den schlechthin unausgedehnten — und eben deshalb wie erstarrt wirkenden — Moment. Aber dieses und vielleicht noch wenige verwandte Bilder fallen nun auch aus dem Wesen und der Einzigartigkeit der Rembrandtschen Kunst ganz heraus. Wo diese sich rein auswirkt — besonders in den späten Porträts — kommt grade jene spezifische Lebenscharakteristik, für die es die Isolierung eines Momentes nicht gibt, zu ihrem unzweideutigen Rechte. Es kommt nicht darauf an, daß wir physikalisch ein in einmaliger Qualität gegebenes, unveränderliches Farbengebilde vor uns haben; die Frage ist ausschließlich, was es für uns, in uns, als unsere aktive Schauung bedeutet. Und wie für diese schon die Gespaltenheit zwischen der Körperlichkeit, als dem sinnlich Wahrgenommenen, und der Seele, als dem intellektuell Dazukonstruierten, fortfiel, so nun weiterhin die entsprechende zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Die Rembrandtsche Menschendarstellung läßt uns jeweils eine Totalität des Lebens erschauen, trotzdem diese begrifflich und als äußerliche Realität in das Nacheinander von Vergangenheit und

Gegenwart geformt ist. Wir sehen eben den ganzen Menschen und nicht einen Augenblick seiner, von dem wir dann erst auf frühere Augenblicke schlössen; denn das Leben ist unmittelbar gar nichts anderes, als die Gegenwart werdende Vergangenheit, und wo wir das Leben wirklich sehen, läßt uns ein bloßes Vorurteil behaupten, daß man nur den starren Punkt der Gegenwart sehe. Ob wir dieses Sehen des totalen Lebens erst allmählich erwerben, ob ihm gewisse Erfahrungen und Schlüsse psychologisch vorangegangen sind, ob es etwa immer unvollkommen, bloß annähernd bleibt, das ist prinzipiell ganz gleichgültig. Es war die entsprechende Wendung des Denkens, mit der Kant die scheinbare Notwendigkeit abwies, auf den Gegenstand der äußeren Wahrnehmung erst zu schließen. Da uns nur unsere Vorstellungen, also rein innerhalb unser selbst ablaufende Geschehnisse, gegeben sind, so schien es, als könnten wir auf die Außenwelt, die uns nie unmittelbar zugänglich ist, eben nur schließen: von der Wirkung in uns auf die Ursache außer uns. Demgegenüber zeigte Kant, daß auch die Außenwelt ausschließlich als unsere Vorstellung für uns bestände, daß deshalb zwischen ihr und der angeblich an sich selbst sicheren Innenwelt insoweit gar kein prinzipieller Unterschied herrscht, und jene mit ihrem Vorgestelltwerden ebenso sicher und ohne daß es eines Schlusses bedürfe, gegeben sei. Es schien mir nun zunächst annehmbar, daß es sich mit der Erkenntnis von Körper und Seele des andern Menschen, die den gleichen, nur umgekehrt laufenden Schluß zu erfordern scheint, analog verhält. Hier ist uns angeblich gerade die Anschauung des Körpers unmittelbar gegeben, und auf die mit ihm verbundene Seele müßten wir erst „schließen“. Vielleicht aber entstammt diese Scheidung nicht weniger als die von Kant kritisierte, einem rationalistischen Vorurteil; vielleicht nehmen wir den Menschen unmittelbar als eine Einheit wahr, in der Körper und Seele erkenntnistheoretisch äquivalent sind — mag auch empirisch die Erkenntnis der letzteren unsicherer, zweideutiger, lückenhafter sein. Und nicht anders mit dem entsprechenden Schluß: wenn nun auch schon die körperlich-seelische Existenz eines Menschen uns in einem prinzipiell unteil-

baren Akt gegeben sei, so könnte dieser jedenfalls nur die Gegenwartigkeit eines Momentes enthalten, während das Vergangene, als nicht mehr vorhanden, uns nur durch einen auf das Gegenwärtige aufgebauten Schluß — von der Wirkung auf die Ursache — zugänglich wäre. Allein vielleicht verhält sich doch in dieser Hinsicht die Vergangenheit nicht anders zur Gegenwart, als die von uns vorgestellte Seele des Andern zu seinem Körper, oder als in dem Kantischen Fall die äußere Existenz der Dinge zu der Innerlichkeit des Vorstellens. Die „Gegenwart“ eines Lebens ist überhaupt mit der Isoliertheit und Präzision ihres mathematischen Begriffes gar nicht festzustellen. Daß wir das Leben in seinem Hinübergreifen über jeden Zeitpunkt und Querschnitt tatsächlich sehen, mag sich dadurch vermitteln, daß der Sehvorgang ja selbst ein Lebensvorgang ist. Man bedenkt diese Selbstverständlichkeit oft nicht hinreichend, weil wir den Inhalt dieses Vorgangs als feste „Bilder“ denken und, diese gewissermaßen zurückverlegend, das Sehen als eine Abfolge eben solcher, jeweilig in sich geschlossener Bilder vorstellen. Das Sehen aber hat, als Vorgang des Lebens, an dessen allgemeinem Charakter teil: daß dafür die Scheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht so gilt, wie die grammatisch-logische Schärfe zu fordern scheint. Erst nachträgliche Grenzstriche bringen diese Alternative an die kontinuierliche Lebensströmung heran. Begründung und Ausführung dieses Lebensbegriffes gehören an einen andern Ort. Er sollte hier nur andeuten, daß das die Augenblicklichkeit überschreitende Sehen des Lebens auch von der Seite des Sehenden her kein Wunder zu sein braucht. Legt man jenen Begriff des Lebens zugrunde, so ist es wohl begreiflich, daß seine beiden Manifestationen: als Gesehenes und als Sehendes — die gleiche Freiheit von der bloß rationalen Fesselung an den Moment besitzen. Wo wir Leben wahrnehmen und nicht einen erstarrten Querschnitt, der nur einen Inhalt, aber nicht die Funktion des Lebens als solchen bietet, nehmen wir stets ein Werden wahr (sonst könnte es nicht Leben sein), nur wo die eigentümliche Fähigkeit in Funktion tritt: das Jetzt in der Kontinuität eines zu ihm sich strecken-

den Ablaufs anzuschauen, haben wir wirklich Leben gesehen. Wie weit freilich wir in diese Reihe hineinschauen, ein wie großes Stück von dem, was wir Vergangenheit nennen, als Einheit überblickt wird, ist ganz problematisch und wechselnd. Es ist die Kunst Rembrandts, solches Nacheinander, das, diese Form bewahrend, dennoch in uns eine Schauung ist, in eine gar nicht bestimmbare Weite verlaufen, oder genauer: aus ihr herkommen zu lassen. Nur darf man der Verleitung des Nacheinander-Begriffs nicht nachgeben: als ob einzelne, inhaltlich bestimmte Stationen gleichsam hintereinander aufgebaut wären. Denn damit wäre ja die Zeitlichkeit nur eine äußerliche Anordnungsform festumschriebener Sachgehalte des Lebens, während es sich hier gerade um eine Werdensströmung handelt, in der die für sich seiende, bloß inhaltliche Bedeutung der einzelnen Momente (die für andere Kategorisierung unbestritten ist) schlechthin aufgelöst ist, darum handelt, daß jedes Gebilde als ein in der flutenden Rhythmik von Leben, Schicksal, Entwicklung, gewordenes oder werdendes erschaut wird: es ist sozusagen nicht diese jetzt erreichte Form, die Rembrandt vorträgt, sondern das gerade bis zu diesem Augenblick gelebte, von ihm her gesehene Gesamtleben. Kant, dessen geistige Direktive auf die Geformtheiten der Seinsinhalte, auf Logizität und Überindividualität geht und damit einen Gegenpol der Rembrandtschen bezeichnet, äußert einmal einen spekulativen Gedanken, der mit dieser Deutung des Schauens der Lebendigkeit dennoch irgendwie verwandt ist. Er spricht von dem Prozesse der Vervollkommnung, der nicht nur, wegen der Unzulänglichkeit unserer empirischen Sittlichkeit, die Unsterblichkeit fordert, sondern in dieser selbst sich für unsere Begriffe als ein endloser darstelle; dennoch mache er uns vor dem Auge Gottes der — transzendenten — Glückseligkeit würdig. Denn „der Unendliche, dem die Zeitbedingung Nichts ist, sieht in dieser für uns endlosen Reihe das Ganze der Angemessenheit mit dem moralischen Gesetze, und die Heiligkeit — — ist in einer einzigen intellektuellen Anschauung des Daseins vernünftiger Wesen ganz anzutreffen.“ Die Art der Anschauung, die Kant hier voraussetzt, ist freilich eine über-

zeitliche und intellektuelle; aber sie übt ihre einheitliche, alles mannigfaltig Ausgedehnte überwindende Kraft an demselben Objekt wie die sinnlich künstlerische Anschauung Rembrandts: an dem zeitlichen, durch eine unendliche kontinuierliche Vielheit sich erstreckenden Leben. Wie das göttliche Auge, um eine Menschenseele als vollendete zu erblicken, nicht darauf wartet, daß ein fester Zustand restloser Vollkommenheit in einem bestimmten Zeitpunkt erreicht werde und nun beharre, wie vielmehr der abschlußlose Prozeß einer aufwärtssteigenden Existenz ihm das einheitliche Bild bietet, das für eine Menschenseele Vollkommenheit heißen kann: so erscheint bei Rembrandt, in seinen tiefsten Porträts, das Wesen dieser Menschen in einer Einheit, die nicht an einem endlich erreichten Entwicklungspunkt eintrifft, sondern die Ganzheit einer stetigen Entwicklung zusammenfaßt. Und diese Zusammenfassung ist nicht die eines abstrahierenden Begriffes, sondern die einer spezifischen Schauung, für die Begriffe so wenig adäquat sind, wie sie es für die von Kant vorausgesetzte göttliche Schauung einer ins Unendliche hinlebenden Seele sind. Denn wie die Scheidung zwischen dem seelisch-subjektiven Vorstellen und dem ihm äußerlich entsprechenden Objekt erst eine nachträgliche Abstraktion ist, während ursprünglich das einheitliche, inhaltbestimmte, noch nicht in Subjektivität und Objektivität differenzierte Bild vorhanden ist — ähnlich ist überhaupt, wo wir Leben wahrnehmen, die absolute Scheidung eines hart isolierten Jetzt gegen ein ausgedehntes Vergangenes Sache einer intellektuellen Reflexion; in Wirklichkeit nehmen wir zunächst und unmittelbar eine zeitlich erstreckte, gar nicht in Momente auseinanderfallende Einheit wahr. Und wie diese Schauung hinsichtlich ihres Objekts weder sein punktuell Jetzt noch seine ausgedehnte Vergangenheit, sondern die fließende Einheit beider ist, so ist sie in Hinsicht des Subjekts weder isolierte Sinnlichkeit noch isolierte Verstandeskonstruktion, sondern eine ganz einheitliche Funktion, die erst von andern Gesichtspunkten her in jene beiden differenziert wird.

Damit erst ist das Bewegungsproblem, von dem ich zuerst sprach, in die richtige Reihe gestellt. Es besteht zunächst jeder

„dargestellten Bewegung“ gegenüber die Frage, wieso der eine, starre, zeitlich unausgedehnte Moment, den das Bild bietet, eine zeitlich erstreckte Bewegung anschaulich machen kann. Dem geringen Künstler gelingt dies auch nicht, sondern die Figur erscheint in ihrer Attitüde wie festgefroren, und dasselbe ist auch bei der Momentaufnahme der Fall. Denn wo wirklich, von außen her, das absolut momentane Phänomen reproduziert ist, da gilt der Zenonische Beweis für die Unmöglichkeit des fliegenden Pfeiles: da der Pfeil in jedem gegebenen Augenblick in irgendeinem Ort ist, so ruht er, wie kurze Zeit auch immer, in diesem; da er also in einem beliebigen Augenblick ruht, so ruht er immer und kann sich überhaupt nicht bewegen. Der Trugschluß liegt hier darin, daß der Pfeil überhaupt an irgendeiner Stelle ruhen solle. Er tut das nur in der künstlichen und mechanischen Abstraktion des schlechten Künstlers und des Momentphotographen, in Wirklichkeit aber geht er durch jede Stelle hindurch und hält sich keine noch so kurze Zeit in ihr auf, d. h. die Bewegung ist eine besondere Art des Verhaltens, die nicht aus einzelnen Aufenthaltsmomenten zusammensetzen ist. Die wirkliche Bewegung eines Körpers zeigt ihn uns nicht in einzelnen Lagen, sondern in stetigem Hindurchgehen durch räumliche Bestimmtheiten, die, wenn er sich eben nicht bewegte, jeweils „Lagen“ wären. Es ist also eine prinzipiell andere Art des Schauens, als sie von dem sozusagen mechanisch-atomistischen Standpunkt, für den es nur Momente und Gegenwärtigkeiten „gibt“, begriffen werden kann.

Man hat vom Barock gesagt, daß er — besonders in der Architektur, aber mit sinngemäßer Übertragung auch in den andern bildenden Künsten — an die Stelle des steinmäßig Kristallinischen, wie es das Formideal der Renaissance gewesen sei, das Organische eingeführt habe, ein Schwellen und Sich-Einziehen, ein Wogen und Vibrieren der Stoffe. Es ist ganz richtig, der Barock setzt für die stabile, abstrakte Form das Lebendige ein; aber doch nur für die mechanischen Bewegtheiten eben dieses Lebendigen. Es ist die Zeit, in der die mechanistische Psychologie aufkam, auch in Spinoza, dem Widersacher Rembrandts. Gewiß wird die künstlerische Erscheinung jetzt durch seelische Innervati-

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,