



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Das Menschheitsschicksal und der heraklitische Kosmos

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

wegung. Dabei ist es nicht eine typische Geste, die, wie in der Klassik, ein Allgemeines jenseits dieser Persönlichkeiten zeichnete; sie kommt ganz und gar nur dem Individuum zu, bildet sich aber erst in jener Schicht, in der sein Leben, alle an Einzelnes geknüpften Bestimmungen auflösend, wie eine homogene Sphäre der Erscheinung entsteht. Hier nun umhüllt dieses Leben zwei verbundene Gestalten und macht seine Höhe selbst über den früheren Formen Rembrandtscher Individualisierung dadurch noch eindringlicher, daß es, logisch unausdrückbar, in ein gemeinsames Leben verschmilzt, ohne seinen Quellpunkt in jeder einzelnen Gestalt zu verlassen.

Das Menschheitsschicksal und der heraklitische Kosmos.

Daß die bei Rembrandt in einzigartiger Weise individualisierte und einreihige Lebensströmung den spezifischen Eindruck seiner Porträts trägt, das bedeutet freilich eine gewisse Eingeschränktheit seiner Menschenauffassung, die sich etwa gegen die beiden Stiltypen: Michelangelo und Rodin, deutlich abzeichnet. Die klassische Typik ergreift bei Michelangelo in einzigartiger Weise die Ganzheit des Lebens, wobei der Lebensbegriff aber nicht als die historische Werdensreihe einer Einzelexistenz verstanden ist, sondern zu seinem Subjekt die Menschheit und zu seinem Inhalt alles das hat, was man im weitesten, inneren und äußeren Sinne, Schicksal nennen kann. Die Physiognomien von Michelangelos Gestalten haben durchaus den klassisch generellen, nirgends personal zugespitzten Charakter. Die ganze Gestalt, in all ihrer formalen Geschlossenheit, Ruhe, ja Schwere, ist durchschüttert von dem Leben überhaupt, von dem Leben als Schicksal, in der ganzen rätselvollen Verflechtung, ja Solidarität, in die der Begriff Schicksal unser Innerstes und das, was die Mächte außerhalb unser uns auferlegen, einstellt. Diese Gestalten sind nur wie die Kanäle, durch die das Verhängnis des Daseins überhaupt strömt, ihr Leben ist das Leben der Menschheit, das zwar hier von einer sehr bestimmten Weltanschauung und Gefühlsweise her erfaßt ist, für das aber diese einzelne Individualform nur Gefäß oder Symbol ist, ohne es in die Besonder-

Rodin

heit gerade dieser Lebensströmung zu vereinigen. Wie Rembrandts Gestalten jenseits von Vergleichbarkeit und Unvergleichbarkeit standen, weil sie schlechthin einzig sind, so die Michelangelos aus dem entgegengesetzten Grunde: weil sie schlechthin allgemein sind. Die Form-Allgemeinheit der Klassik ist hier von der Lebensallgemeinheit getragen und hat damit ihre tiefste Begründung gefunden, ist aus einem letzten Sinn heraus gewachsen: daraus, daß jede Gestalt gleichmäßig die Offenbarung des jede Individualform übergreifenden Lebens überhaupt, Schicksals überhaupt ist. Während nun auch Rembrandts Gestalten kein besonderes, zufälliges Schicksal der Person darstellen, sondern das ganze Leben unmittelbar ihr Schicksal ist — so ist es eben doch ihr ganzes Leben, die völlige Individualität seines Verlaufes. Es schwebt nicht als das Menschenschicksal überhaupt über ihnen und läßt sich nur auf den einzelnen nieder, sondern es bricht aus ihnen selbst hervor; aus irgendeiner tiefen Quelle, die nichts Vorangehendes und nichts Übergreifendes kennt, strömt hier ein Werden, das die Totalität dieses Lebens ist, aber seiner Wirklichkeit und seinem Sinn nach einzig, eine individuelle *causa sui*.

Wenn Schicksal bedeutet, daß ein weltmäßiges, von dem Subjekt unabhängiges Geschehen dennoch in einer teleologisch sinnhaften Beziehung — positiven oder negierenden — zu der eigensten Lebensrichtung dieses Subjektes steht, so hat diese Beziehung für den Renaissancemenschen die Form des Gegenüber. Er ist entweder die stolz auf sich gestellte Persönlichkeit, die sich als Herr ihres Schicksals fühlt und ihre einzige Abhängigkeit: von Anerkennung und Ehrung durch ihresgleichen — in sicheren Besitz verwandelt hat; oder er kämpft gegen das Schicksal, Macht gegen Macht, wie Michelangelo ihn darstellt, hier jedesmal in einem Augenblick, in dem der Kampf zum Stehen gekommen ist. Und selbst da, wo das Schicksal ihn überwältigt hat, beharrt er in einem Gegenüber, in einer Haltung, die von äußerem Schicksal ringsum gefesselt, aber nicht durchdrungen werden kann. Gerade dies aber zeigen Rembrandts Menschen, eine sonst nie dargestellte Einheit von Person und Schicksal. Die Bezüglichkeit

auf den eigenen inneren Lebenssinn, durch die das objektive Geschehen zum Schicksal für und in uns wird, zeigt sich hier so, daß der Mensch ganz und gar vom Schicksal durchgearbeitet und geprägt erscheint, dadurch aber in keiner Weise unindividuell und nivelliert wird, sondern gerade so, daß das Für-sich-Sein, die innere Unvergleichlichkeit seiner Existenz sich auftut. Ich möchte sagen: die Intimität, die alle Rembrandtschen Darstellungen überhaupt charakterisiert, besteht hier auch zwischen dem Menschen und seinem Schicksal, so dumpf oder alltäglich, so zermürend oder zerbrechend es sein mag: nicht das Gegenüber des Schicksals, sondern seine Nähe bestimmt den Menschen. Eben darum muß das Schicksal der Gestalten Michelangelos ein allgemeines, unpersönliches sein, herwehend aus jenen kosmischen Gründen und Fernen, die den Menschen, sobald er überhaupt das Zentrum in sich selbst gefunden hat, in irgendeine Gegnerschaft und letzte Fremdheit bannen. Und darum kann das Individuum selbst, solches Schicksal tragend und ihm ein Paroli bietend, auch nur ein überindividuelles, zum Menschheitssymbol ausgeweitetes sein. So müssen die Parteien gestaltet sein, um das prometheisch Trotzige und prometheisch Gefesselte zu zeigen. Jenem Nahverhältnis, in dem persönliches Leben und persönliches Schicksal nicht auseinandertreten, entspricht, als seinem religiösen Ausdruck, die „Frommheit“ der religiösen Gestalten Rembrandts, jenes selbstverständliche Durchdrungensein der Existenz von dem Verhältnis zum Absoluten, das doch keine pantheistische Entselbstung fordert. Denn das Schicksal, auch als gottgesandtes gedacht, könnte sich dem Leben nicht so unbedingt anschmiegen, wenn es nicht Ursache wie Wirkung gerade seiner Eigenheit wäre. Jenes Wesen der Gestalten Michelangelos muß dagegen das spezifisch unfromme heißen. Wenn er im Alter verzweifelt ausspricht, daß seine Kunst ihn auf falsche Wege gelockt habe, von dem Heil und der Liebe fort, die vom Kreuze die Arme streckt a prender noi — so fühlt er vielleicht nicht nur den Gegensatz der sinnlich-irdischen Fesselungen durch die Kunst gegen den Ruf zum Überweltlichen und gegen das ewige Schicksal der Seele; sondern daß gerade seine Kunst den

Abgrund zwischen dem Menschen und dem, was mehr ist als der Mensch — nennen wir es Schicksal, nennen wir es Gott — tiefer aufgerissen hat, als irgendeine andere. Nicht als ob Rembrandt den Gegensatz zu einer „Versöhnung“ abgeplattet hätte; diese Formel dementiert jeder Blick auf die Selbstporträts seines Alters, in denen eine fast angstvolle innere Gespanntheit der Züge, mit ergreifendem Kontrast, durch ihre verfettete Schlawheit hindurch sichtbar ist. Er hat nur dem Schicksal die Form des Gegenüber genommen, und es, mit allem Bitteren und Harten, in die Form der wirklich gelebten individuellen Existenz sich hineinleben lassen.

Aus diesen Konstellationen wird begreiflich, daß Michelangelos Gestalten, trotz all ihrer Gewaltigkeit und Vollendung, den Eindruck der Unfreiheit machen: Schicksal und Leben, weil es nicht ihr einzig-eigenes, sondern das der Menschheit überhaupt ist, vergewaltigt sie, sie möchten sich dagegen wehren und es abschütteln und können das nicht, weil es ja doch ihr eigenes Wesen, das Wesen des Menschlichen, ist — ein begrifflicher Widerspruch freilich, ein logisch Unvereinbares, mit dem sich aber gerade die unversöhnbare Tragik dieser Gestalten vielleicht ausdrücken läßt. Rembrandts Gestalten umgekehrt, ohne die heroische Gebärde und monumentale Mächtigkeit jener, oft genug wie gedrückt und zerdrückt von äußeren Mächten, lassen immer noch einen Freiheitspunkt fühlen, sie haben nicht gegen die unsichtbaren Gewalten anzukämpfen, die als das Schicksal des menschlichen Lebens überhaupt und deshalb doch außerhalb des widerstrebenden Einzelnen, ihn mit sich reißen. An all den oft kleinbürgerlichen, schlechtrassig jüdischen, geistig unerheblichen Menschen Rembrandts ist etwas von Souveränität, die aber nicht ihrem Bewußtsein einwohnt, sondern ihrer Auffassung durch den Künstler; er hat gezeigt, wie in dem idealen Bilde jedes Menschen eine Freiheit und Selbstherrlichkeit wohnt, sobald der zum Bilde ergriffene Moment wirklich aus der Kontinuität seines Lebens aufgewachsen ist — entsprechend dem Freiheitsbegriff seines Zeitgenossen: zu existieren und zu handeln *ex solis suae naturae legibus* — ein Gewordenes, das den ganzen

Lauf seines Werdens in sich gesammelt hat und gerade nur aus diesem — soviel Äußeres und Passives ihm eingefügt sei — werden und begriffen werden konnte. Freilich muß das mit dem Verzicht auf jene Erweiterung zum Allgemein-Menschlichen bezahlt werden. Michelangelos Gestalten erlebten das, wenn auch unter besonderem Gesichtswinkel erfaßte, Schicksal der Menschheit überhaupt, die Grenzen des individuellen Daseins sind durchbrochen, und was wir sehen, ist nicht ein Strom, aus einer Quelle zu einer Mündung fließend, sondern eine Welle, gehoben aus einem Meer, das in ihr sein Gesamtgesetz anschaulich macht, oder genauer, wir sehen eigentlich nicht eine Welle, sondern durch sie hindurch, als wäre sie durchsichtig, das ganze Meer.

Es handelt sich nicht um das Plus und Minus, das jede Vergleichung künstlerischer Persönlichkeiten unvermeidlich, aber innerlich zufällig ergibt; sondern darum, daß das Positive jeder dieser Auffassungen der Kunst, ja des Lebens, innerlich an die Bedingung gebunden ist, die andere auszuschließen. Ist es nun bei Michelangelo die Schwere, Spannung und Unerlöstheit des Menschenschicksals überhaupt, an der fühlbar teilhabend die Gestalt sich über die individualistische Einschränkung der Rembrandtschen Darstellung erweitert, so dehnt sich bei Rodin der Kreis, in den die Individualität sich auflöst, noch weiter. Die Intention des Gefühles liegt jetzt nicht mehr auf einem Verhängnis der Menschheit als solcher, sondern auf dem Bewegungsrhythmus des kosmischen Geschehens überhaupt. Rodins Kunst, insoweit sie originell schöpferisch ist, steht im Zeichen des modernen Heraklitismus. Für das so bezeichnenbare Weltbild ist alle Substanzialität und Festigkeit des empirischen Anblicks in Bewegungen übergegangen, in rastlosen Umsetzungen durchströmt ein Energiequantum die materielle Welt, oder vielmehr: ist diese Welt; keiner Gestaltung ist auch nur das geringste Maß von Dauer beschieden, und alle scheinbare Einheit ihres Umrisses ist nichts als Vibration und das Wellenspiel des Kräfte-tausches. Rodins Gestalten sind Elemente einer so empfundenen Welt, Umrisse und Bewegungen des Leibes sind hier die Symbole von Seelen, die sich in eine Unendlichkeit von Entstehung und

Vernichtung hineingerissen fühlen, in jedem Augenblick an dem Punkte stehen, wo Werden und Untergehen sich begegnen. Die Form im Sinne der Klassik ist deshalb hier ebenso aufgelöst wie bei Rembrandt, aber das Lebendigwerden, Prozeßwerden der Gestaltung vollzieht bei Rodin nicht zugleich die Festigung zu dem ganz neuen Sinn und der Einreihigkeit der Individualität. Die Oszillierungen und Wirbel des kosmischen Geschehens vielmehr lassen es zu dieser (ich spreche hier von den Akten, nicht von den, kompliziertere Deutung fordernden Porträts Rodins) nicht kommen. Man kann die drei Stiltypen, die hier zugleich Symbole dreier ganz allgemeiner Lebensbegriffe sind, an ihrem Verhältnis zur Zeit charakterisieren. Die Form der Klassik bezeichnete ich als zeitlos, weil sie dem Nacheinander des Lebensprozesses als die Abstraktion seiner Inhalte oder Ergebnisse gegenübersteht; nachdem die Entwicklung der Bewegung oder des Lebens zu dieser Gestaltung geführt hat, gibt es für diese, rein künstlerisch geformte, kein Vorher und kein Nachher mehr. Aber aus dem entgegengesetzten Grunde ist in den Rodinschen Gebilden die Zeit ausgeschaltet. Denn damit sie für ein Gebilde Geltung habe, muß dieses ein, in welchem Sinne immer, einheitliches sein, an dem ein Vorher und ein Nachher irgendwie fühlbar werden kann. Eine Zeit, die schlechthin nur verfließt, sozusagen gedächtnislos, wäre keine Zeit, sondern ein ausdehnungsloses Jetzt; nur wo sich eine Form bietet, in der das Vergangene noch zu irgendeiner Synthese mit dem Gegenwärtigen gelangt, ist Zeit. Die Welt der Rodinschen Gestalten aber ist (ihrer Idee nach, auf die die Anschauung natürlich nur aus einer Entfernung hinweist) gerade eine solche des absoluten Flusses, der Aufhebung jeder Festigkeit, an der sich ein Früher und ein Später, also eine Zeit, markieren könnte. Hier ist der vorüberfliegende Moment des Lebens gebannt, aber so, daß man wirklich sein Vorüberfliegen fühlt, während das Vorher wie das Nachher in undurchdringliches Dunkel versunken bleibt. Die absolute Bewegtheit, in die die Seelen und die vibrierenden und sich bäumenden, zuckenden und fliegenden Körper bei Rodin hineingerissen sind, negiert die Zeit gerade so, wie das Zurücktreten von aller Bewegtheit in dem

Formprinzip der Klassik sie negiert hatte. Das absolute Werden ist genau so unhistorisch wie das absolute Nicht-Werden.

Hier liegt, was die Rodinsche Auffassung des Menschen von der Rembrandtschen trennt. Der Mensch bei Rodin ist in alle Beugungen und Wehen des Werdens aufgelöst, er besteht sozusagen nur in dem heraklitischen Momente des Werdens — aber das Gewordensein dieses Momentes spüren wir nicht. Auch von seiner eigenen Vergangenheit ist er losgerissen — das will sagen, daß er keine Individualität ist. Es ist das Lebensgefühl wie in dem Verlaineschen Vers:

Et je m'en vais
 Au vent mauvais
 Qui m'emporte
 De ça, de là
 Pareil à la
 Feuille morte.

Den Zusammenhang nun zwischen der Individualität und dem Historisch-Zeitlichen hat Rembrandt anschaulich gemacht. Einerseits nämlich sind die Momente des absoluten Werdens nur dadurch in ein Vorher und Nachher zu gliedern, daß sie sich an einem Einheitlichen, in irgendeinem Sinne Durchhaltenden, vollziehen. Wären sie mit ihrem zeitlichen Vorbeisein auch radikal verschwunden, so könnte es zu jener Ordnung und Relation, die eine gewisse Zusammenfassung voraussetzt, nicht kommen. Am Lebendigen erscheint die Individualität als dieser ideelle Bestand, an dem sich die auf- und niedertauchenden Werdensmomente gewissermaßen aufreihen, sie sind nun nicht mehr unlokalisierte Daseinsatome, sondern als Zustände eines und desselben Individuums (das nicht etwa als starre Substanz, sondern in der eigentümlichen Identität des Lebendigen mit sich selbst zu deuten ist) sind sie nun füreinander nicht verloren, wie vom Gesichtspunkte des bloß mechanisch-kosmischen Wirbels aus, sondern das eine ist wirklich das Frühere bzw. das Spätere des andern. Erst als Entwicklungsmomente einer Individualität also sammeln und ordnen sie sich in einer Zeitreihe. Umgekehrt

ist Individualität ihrerseits nur durch die historische, die Absolutheit des Werdens ablehnende Nacheinander-Reihung der Lebensmomente denkbar — immer vorausgesetzt, daß sie nicht die Akzentuierung des Besondersseins, die qualitative Einzigkeit besagen will, sondern, wie bei Rembrandt, die Kontinuität eines einheitlichen Lebens, in dem jeder Augenblick alle vergangenen voraussetzt und alle künftigen begründet und jeder die jeweilige Form bedeutet, in der sich die Ganzheit dieses Lebens darstellt. Solcher Sinn der Individualität ist ersichtlich nur durch den zeitlichen Zusammenhang der Lebensmomente zu realisieren, nicht aber bei ihrer Atomisierung in die absoluten Bewegtheiten einer gegen alle Zusammenfassung gleichgültigen Welt. Das Daseins- und Schicksalsgefühl, von dem aus Rodin seine Akte gestaltet, ist aber gerade einer solchen Welt verhaftet, es kennt deshalb, seiner Idee nach, keine zeitliche Synthese, die sich sozusagen nur als der andere Ausdruck des Individualitätsgedankens herausgestellt hat. Indem die Ordnung der Zeit die Individualität bedingt, diese aber zugleich jene, offenbart sich beides als eine, nur von verschiedenen Seiten her betrachtete Formung des Lebens. Unverkennlich zeigt sich hier, wie die individualistische Auffassung des Menschen bei Rembrandt zugleich die von der Geschichte des Menschen dominierte ist und sich ebenso gegen die überzeitliche der Klassik wie die unzeitliche Rodins abhebt. Wenn ich hier noch einmal an die früher betonte Aufhebung der vereinzelnenden Momentaneität in die fließende Totalität des Lebens erinnern darf, so geht bei Rembrandt der Weg vom Moment in die Ganzheit des individuellen Schicksals, das zeitlich ist, bei Michelangelo und Rodin in die Ganzheit des Menschenschicksals oder auch des Kosmos, die — für unsern Blick — zeitlos ist. Während aber die Klassik, in ihrer Erfüllung durch Michelangelo, der ewige Unerlöstheit dieses Menschenschicksals gerade durch die Zeitlosigkeit der Formgebung eindringlich machte, Rembrandt dagegen seine Gestalten von dieser überindividuellen Weite ausschloß und sie in ihr personales Schicksal einschloß — hat er sie durch den einreihig festen Ablauf ihrer individuellen Zeitlichkeit von dem kosmischen Schicksal ab-

gesperrt, in dem die Rodinschen Gestalten stehen und sich freilich auflösen. Wie die Rembrandtschen Gestalten deshalb den Michelangelesken gegenüber etwas Freies, aber dem Allgemeinen Menschlichen Unverbundenes haben, so zeigen sie den Rodinschen gegenüber eine letzte innere Sicherheit, die diesen, vom Sturm und den absoluten Vergewaltigungen des Daseins entwurzelten und unpersönlich gewordenen ganz fehlt; aber immerhin ist diese Aufgelöstheit eine in den Kosmos gehende, das kosmische Leben (dahingestellt, ob es so definitiv richtig formuliert ist) läßt ihnen keinen Rest von Fürsichsein, sie sind nichts als die Oszillationen in einer heraklitischen Welt, zu deren Totalität sie die Zugehörigkeit um den Preis gewinnen, jegliche Substanz und Lebenseinheit dem bloßen Jetzt des absoluten Werdens preiszugeben. Indem Rembrandts Gestalten diese Einheit und selbstsichere Kontinuität bewahren, bezahlen sie ihrerseits dafür den Preis, nicht eigentlich das Gefühl des Kosmischen in uns zu wecken.

Selbstverständlich soll dies keine Lücke bezeichnen, deren Ausfüllung den Qualitäten Rembrandts eine weitere hinzugefügt hätte. Es ist vielmehr nur der negative Ausdruck für die Positivität seines Wesens, und dieses würde, wenn es sich in jener Hinsicht anders verhielte, nicht bereichert, sondern sich selbst entfremdet und widersprechend sein. Ebenso steht es mit einem andern Ausdruck für Rembrandts schöpferisches Wesen, der den erwähnten Zug aus dem wesentlich Gefühlsmäßigen in das mehr Geistige fortsetzt.

Weder bei Rembrandt noch bei Shakespeare (so paradox es namentlich für diesen klingt) handelt es sich um „der Menschheit große Gegenstände“, wie bei Dante und Michelangelo, bei Goethe und Beethoven. Das Große und das Tiefe, das Zarte und das Erschütternde des Menschenlebens selbst, in seiner Innerlichkeit und in seiner Bestimmtheit durch das Schicksal, ist ihr Gegenstand. Dem Ganzen der Welt, mit der Ewigkeit ihrer Gesetze und Geschicke, stellen sich weder Rembrandt noch Shakespeare gegenüber, wie es Dante und Goethe unmittelbar, Michelangelo und Beethoven in den Reflexen ihrer Subjektivität tun.

Das Leben, in den besonderen Arten seines subjektiven Vollzuges, das Schicksal, insoweit es sich innerhalb dieses Vollzuges als dessen Bestimmungsgrund findet, ist die Aufgabe, mit der Rembrandts wie Shakespeares Darstellung abschließt. Daß aber das Leben sich sozusagen jenseits seines Gelebtwerdens und dessen gefühls- und willensmäßiger, religiöser und schicksalshafter Bewegtheit und Vertiefung stellen kann, indem es Gegenstände bildet und an ihnen, den großen, schlechthin überindividuellen Ideen und Totalitäten, und für sie lebt, das spricht nicht als Wissen, Leidenschaft, Notwendigkeit aus ihren Werken. Wenn Dante sich in der ungeheuren Sehnsucht, den Weltplan des Diesseits und des Jenseits nachzuzeichnen erschöpft, wenn es für Goethe der Sinn seiner Existenz ist, die Gott-Natur an der Einheit wie an der Entzweitheit alles Erscheinenden zu gewinnen; wenn die Sixtinische Kapelle und die Medicäergräber, die fünfte Symphonie und die Appassionata das grenzenlose Ringen um Freiheit und Licht, um höchste Erhebung des Irdischen und Erhebung über das Irdische verkünden — so ist das Leben mit alledem der Größe eines Gegenständlichen verhaftet. Das Werk Shakespeares und Rembrandts aber entscheidet sich für die Größe und Tiefe, für das Wunder der Individualität und die Schönheit des bei sich selbst verbleibenden Lebens; diese Entscheidung schwächt sich nicht ab, sondern bestätigt ihre Mächtigkeit damit, daß sie alles Schicksal, alles Geschehen, alle Anschaulichkeit der Dinge und Kräfte um uns in das Leben einwebt. Und wie sehr das Leben um seiner selbst willen da ist, als das Absolute zu all seinen Relationen, offenbart sich da, wo es jenen Gegebenheiten unterliegt, vielleicht noch umfassender und aus noch größerer Tiefe heraus, als wo es über sie Herr wird. — Die Größenordnung, in der hier die Träger dieser Gegenrichtungen stehen, macht jede Rangierung nach Wertquanten zwischen ihnen zu etwas ganz Unangemessenen. Nur um die reine Feststellung der schöpferischen Gesamtintentionen handelt es sich (die übrigens nur die Aufgipfelungen von charakterologischen Gegensätzen auch niedriger und unproduktiver Schichten sind). Ob der entscheidende Sinn eines künstlerischen Schöpfertums — der nicht mit der bewußten

Absicht der schaffenden Persönlichkeiten und auch nicht mit etwaigen Äußerungen der geschaffenen zusammenfällt, dessen Träger vielmehr der Schöpfer des Gesamtwerkes als solcher ist: ein ideelles Gebilde, das Wahrheit, aber nicht Wirklichkeit hat — ob dieser Sinn sich an „der Menschheit große Gegenstände“ wendet und hingibt, oder ob ihm dies als ein Umweg des um seiner selbst willen lebenden Lebens erscheint, den dessen reinste Konzentration vermeidet — das ist die große Scheidung. Sie bestimmt die Stelle, die Rembrandt über sein Künstlertum hinaus und durch dieses nur vermittelt, in der Geistesgeschichte der Menschheit einnimmt.