



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

München, 1925

Der Zirkel in der Darstellung des Menschen

urn:nbn:de:hbz:466:1-42177

Weise die Seele neu entdeckt, mit schärferem Bewußtsein als es vorher bestand, wie Descartes im Cogito, ergo sum. Aber zu ihrer Aussprache besaß der Barock nur mechanistische Mittel, die, um ihr Ziel zu erreichen, sich ins Maßlose steigerten, ohne es doch greifen zu können, da es von vornherein in einer anderen Ebene lag. Es ist aber das Wesen des Lebens, daß sein eigentliches Verständnis ausbleibt, solange man es nur seinen, gleichsam unter sich bleibenden Klarheiten abverlangt, und daß es für den beschauenden Blick nur hell wird, wenn seine Klarheiten sich aus seinen Dunkelheiten, die auch Dunkelheiten bleiben, entwickeln — ein Verhältnis, das sich, sogar noch allgemeiner, in das theoretische Gebiet fortsetzt: gewissen letzten Tatsachen und Problemen gegenüber ist die Bemühung nach logisch-begrifflicher Klarheit ihrer Darstellung und Lösung bisher immer aus einer fundamentalen Unklarheit entsprungen, die sich in eine nicht geringere der scheinbaren Resultate fortgesetzt hat. Oder anders ausgedrückt: das Sein, so viel plastischer, formsicherer, unproblematischer als das Werden es erscheint, ist schließlich dennoch rätselhaft und verschlossen, während das Werden, dem all jenes mangelt, dennoch erst uns eigentlich nachfühlbar ist und jedes Stadium des Seins uns innerlich assimiliert und begreiflich macht — vielleicht, weil auch das Begreifen ein Leben ist und nur das Lebendige eigentlich vom Leben begriffen werden kann. Jenes Rätselhafte, bis zur Unheimlichkeit gesteigert, das dem klassischen Porträt oft eignet, geht vielleicht darauf zurück, daß es ein der zeitlichen Lebendigkeit enthobenes Sein darstellt; das Rembrandtsche Porträt scheint uns seine Rätsel selbst zu deuten, weil es dem immer nur werdenden, dem Zeitschicksal unterworfenen Leben enttaucht, dem es doch oder das ihm doch verhaftet bleibt.

Der Zirkel in der Darstellung des Menschen.

Hier scheint freilich ein Zirkel unvermeidlich. Es liegt die Darstellung einer aktuellen Erscheinung vor, in der, wenn ich gerade die Keuschheit und die unzerreißbaren Hüllen Rembrandtscher Affektäußerungen um so unverkennlicher; so daß schon die allzudeutliche Psychologie dieser Blätter ihre Verwerfung rechtfertigen würde.

es richtig deute, ihre seelische Geschichte gleichsam abgelagert und ihr von innen her gelebtes Werden noch immer anschaulich ist und die dadurch eine besondere Art von Verstandenwerden gewinnt. Aber diese zeitliche und vielgliedrige Geschichte ist doch nur aus dem unzeitlichen, einmaligen Anblick herauszufühlen! Nennen wir diesen einmal kurz die „Gegenwart“ der Darstellung, so soll diese Gegenwart uns durch die Vergangenheit gedeutet werden, diese Vergangenheit aber ist nur aus jener allein gegebenen Gegenwart heraus zu deuten! Diese ganze Interpretationsform: daß die Erscheinung aus dem heraus verstanden werden soll, was doch seinerseits erst aus der Erscheinung heraus verstanden werden kann, scheint die Darstellung des Menschen allenthalben zu beherrschen. Denn diese Darstellung ist eine sinnlich-räumliche, eine bloße Ordnung von Farbigkeiten, die einen Sinn für uns nur dadurch bekommen, daß sie ein — allgemeines oder individualisiertes — Seelisches ausdrücken. Dieses Seelische aber zu wissen, haben wir gar keinen anderen Beweisgrund und keinen anderen Hinweis als eben jene gegebene körperliche Anschaulichkeit. Der Zirkel indes scheint nicht unlösbar; denn er ruht nur auf der keineswegs indiskutablen Voraussetzung, daß uns das Seelische einer menschlichen Erscheinung auf eine ganz getrennte und andere Art als das Körperliche zugänglich werde, daß wir dieses unmittelbar sehen, jenes aber nur mittelbar erschließen. Möglicherweise aber ist dies eine künstliche Trennung; und wie der Mensch als Subjekt eine ungespaltene Einheit ist, ein Leben schlechthin, das das sogenannte Körperliche und das sogenannte Geistige in einheitlichem Prozeß hervortreibt und formt — so hat er als Betrachtender eine dementprechende Fähigkeit: den andern Menschen mit einer einheitlichen Funktion wahrzunehmen, in der sinnliches und geistiges Wahrnehmen so wenig durch einen inneren Teilstrich getrennt sind, wie eben das Körperliche und das Seelische als Lebens-tatsachen es sind.

Der Dualismus des Sinnlich-Körperlichen und des Geistigen ist bei Shakespeare genau so aufgehoben wie bei Rembrandt. Die Liebe von Romeo und Julia wegen ihrer blitzartigen Ent-

stehung eine bloß sinnliche, nur durch die körperliche Schönheit hervorgerufene und nur auf sie gerichtete zu nennen, ist ein empörendes Unverständnis. Der ganze Mensch liebt den ganzen Menschen; und wo immer solche Liebe geschieht, ist sie etwas schlechthin Irrationales, und ihr Wunder wird um nichts kleiner oder durchsichtiger, wenn die Individuen sich vorher fünf Jahre lang in ihrem ganzen geistigen Wesen kennen gelernt haben. Das sinnliche Begehren ist nicht die Ursache, sondern eine der nach der Peripherie zu gelegenen Darlegungen des zentralen Liebesereignisses. Wie hier der eine des anderen Körper und Seele in Ungeschiedenheit aufnimmt, so nimmt er ihn auch mit dem eigenen Körper und der eigenen Seele in derer beider Ungeschiedenheit auf, Objekt und Subjekt der Liebe wirken je als vollkommene Einheit. Es ist überhaupt unsinnig, von Körper und Seele wie von Teilen zu sprechen, die den Menschen zusammensetzen. Hat man sie erst einmal dualistisch auseinandergerissen, so ist es freilich schwer oder unmöglich, sie wieder zusammenzubringen. Solange wir bestimmen, daß wir nur Physisches „wahrnehmen“ können, ist es definitorisch richtig, aber auch eine *petitio principii*, daß wir das Geistige erst „erschließen“ müssen. Vielleicht aber haben wir, wie eine Totalexistenz, so auch eine Totalwahrnehmung, die nur die Reflexion aus irgendwelchen Gründen zerlegt — vielleicht weil sie sich nicht nach allen Dimensionen mit gleicher Sicherheit erstreckt und das „Seelische“ nicht ebenso unzweideutig bestimmen kann, wie das „Körperliche“; aber dies schließt jene Einheit so wenig aus, wie das optische Sehen darum weniger eine einheitliche Funktion ist, weil der Punkt des schärfsten Sehens und die Ränder des Blickfeldes sehr verschiedene Deutlichkeit haben.

Was wir Selbstbewußtsein oder inneren Sinn nennen, ist doch auch nicht ein Neben- oder Nacheinander unserer wahrgenommenen einzelnen Lebenselemente, sondern ein Wissen von der Einheit aller dieser oder unserer Person — gleichviel, in welchem Augenblicke unserer Lebensgeschichte es auftaucht und so wenig wir das hier als „Einheit“ Bezeichnete näher definieren können. Diese Funktion, deren Träger man den Totalsinn

nennen mag — ohne freilich dessen Organ schon aufweisen zu können — und die sich ganz unzweideutig der eigenen Person gegenüber bewährt, findet vielleicht ihr Objekt auch an anderen Personen; die formale Wahrnehmungseinheit eines solchen Sinnes könnte sich ebenso mit fremden Ichs wie mit dem eigenen Ich erfüllen. Manches spricht für dieses Verhalten. Man ist seit lange darauf aufmerksam geworden, wie vieles in dem, was wir unmittelbar zu „sehen“ glauben, tatsächlich gar nicht gesehen, sondern, wie man zu sagen pflegt, „erschlossen“ wird. Bei genauerer Analyse schmilzt das innerhalb des Gesamteindrucks tatsächlich rein sinnlich Aufgenommene immer mehr zusammen, es geht in jenes, uns auf andere Weise Zugängige kontinuierlich über, so daß in dem als Einheit angeschauten Ding die Scheidung zwischen dem unmittelbar und dem mittelbar Erfassten ganz problematisch und künstlich erscheint. Vielleicht liegt schon die Kantische Erkenntnis, daß auch der empirische Gegenstand uns nur durch Verstandesfunktionen, am Sinnesmaterial vollzogen, zustande kommt, in dieser Richtung; ist es richtig, daß Anschauungen ohne Begriffe blind, Begriffe ohne Anschauungen leer sind, so ist durch deren Synthese eine Einheit zustande gebracht, von der es immerhin zweifelhaft ist, ob sie nicht einer ursprünglich einheitlichen Funktion entspricht, deren Trennung in Begriff und Anschauung gar nicht in ihrer eigenen Struktur vorgezeichnet ist. Dieses Motiv führt, mit einer vielleicht gar nicht so sehr wesentlichen Modifikation, dahin weiter, daß auch das Bild des körperlichen und das des seelischen Menschen durch eine fundamental einheitliche Funktion gewonnen wird, die man nur nachträglich, durch gewissermaßen von außen herangebrachte Gesichtspunkte, in Anschauung und psychologische Konstruktion zerlegt. Innerhalb der Plastik dürften die Gestalten Michelangelos das am eindringlichsten machen. Hier erscheint die körperliche Gestaltung objektiv, vom Schöpfer her, derart von der seelischen Stimmung durchdrungen, daß ein einziger, innerlich ganz untrennbarer Akt des Beschauers beides aufnimmt: körperliche Geformtheit und seelische Bedeutung sind hier nur zwei Worte für einen und denselben Tatbestand des

Seins, der viel zu einheitlich ist, als daß seine Aufnahme sich erst aus einer bloß sehenden und einer bloß deutenden Funktion zusammensetzen sollte. Der Zirkel, daß das Seelische aus dem Körperlichen, das Körperliche aber aus dem Seelischen begriffen werden muß, ist Folge und Beweis der Einheit der Erscheinung. Denn sobald ein an sich einheitliches Sein in eine Zweiheit von Elementen zerlegt ist, scheint sich unvermeidlich das eine auf das andere und das andere auf das eine aufzubauen. Der Zirkel ist nicht fehlerhaft, sondern bedeutet einfach die Tatsache jener Einheit; daß er von unserer Betrachtung fortwährend begangen wird, das eben bezeugt das Wesen des beseelten Leibes. Freilich tritt in den Komplikationen und Zersetzungen des empirischen Lebens der Zirkel nicht in seiner absoluten Relativität, in gleichschwebendem Zugleich auf, sondern wie auseinandergetrieben, mit wechselndem Übergewicht dieses oder jenes Elementes, den Schein ihres gesonderten Funktionierens nahelegend. Aber vielleicht gehört es gerade zum Wesen der Kunst, die Einheit in ihr wirksames Recht treten zu lassen; gerade die Kunst gestaltet die menschliche Erscheinung so, daß die Zweiheit des physischen und des seelischen Auffassens, der Wahrnehmung und der Deutung, in die das unzulängliche Verhältnis des Betrachters zum Betrachteten oft die Betrachtung zerdehnt — daß diese verschwindet. Darum hebt sich jener Zirkel noch klarer für das Porträt, als für jede andere Objektivierung des Menschen auf: er drückt hier auch noch die Einheit der formenden Wahrnehmung aus, die der Einheit des Seins entspricht.

Diese Einheit wird subjektiv fortwährend erlebt. Es ist aber doch das typische Ereignis, daß eine solche Einheit in dem Augenblick, in dem sie durch unsere geistigen Kategorien objektiviert — d. h. dem Erleben als solchem enthoben — wird, in heterogen erscheinende Elemente zerfällt. Dasselbe Erkennen, dieselbe Praxis indes, durch die dies geschieht, setzt sofort mit ihren Bemühungen ein, das Getrennte wieder zu vereinigen. Für beide ist dies, absolut genommen, ein im Unendlichen liegendes Ziel. Nur der Kunst, deren Objektivierungen ja überhaupt die nächsten Beziehungen zu der subjektiven Unmittelbarkeit

des Erlebens wahren, scheinen relativ ungebrochene Spiegelungen jener Einheit zu gelingen — nicht eine Wiedervereinigung, eine Synthese, bei der die Nähte doch nie verwachsen, sondern ein Abglanz der ursprünglichen Ungetrenntheit, die vor-synthetisch, weil vor-analytisch ist. Die italienischen Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts zwar legten den Wertakzent des Porträts ganz auf seine Psychologie; die „espressione“ erschien offenbar allgemein als die Hauptsache. Ich möchte glauben, daß Rembrandt dies ganz abgelehnt hätte, daß er einfach den Menschen, wie er aussah — genauer: seine Vision dieses Aussehens — malen wollte; nur daß ihm eben, innerhalb seiner Künstlerschaft, das „Aussehen“ noch nicht in Körperliches und Seelisches auseinandergegangen war. Es ist interessant, daß zu derselben Zeit gerade in Holland die Seele und die Körperlichkeit innerhalb der philosophischen Theorie so dualistisch und radikal auseinandergetrieben wurden, daß zur Ermöglichung ihres Zusammengehens Religion und Metaphysik ihre letzten Auskünfte hergeben mußten. Arnold Geulinx rief angesichts der absoluten gegenseitigen Einflußlosigkeit von Körper und Seele den persönlichen Gott herbei, der bei Gelegenheit eines körperlichen Geschehens die entsprechende Empfindung, gelegentlich eines Willensaktes die entsprechende leibliche Bewegung bewirke! Spinoza macht beides noch viel unverflechtbarer, indem das Seelische für sich und das Körperliche für sich schon das ganze Dasein, jedes in seiner besonderen Sprache, ausdrückt, so daß für eines sozusagen nirgendwo ein Platz im andern ist; die empirische Harmonie zwischen beiden ist nur dadurch möglich, daß das eben in ihnen oder als sie sich ausdrückende Sein ein absolut einheitliches, keiner Differenzierung fähiges ist. Der Kunst aber ist die Einheit nicht etwas Gedankliches hinter den Elementen, sondern deren unmittelbare Anschaulichkeit selbst. Diese Einheit ist bei Rembrandt nicht mit der stürmenden Dynamik geladen, wie bei Michelangelo: hier hat sie ihre höchste Eindruckskraft dadurch erreicht, daß sie unmittelbar vor dem Bruch zu stehen scheint. Sie hat bei Rembrandt mehr den Charakter einer ruhigen Selbstverständlichkeit. Unleugbar aber erscheint

mir jedenfalls, daß Rembrandt, auf dem Höhepunkt der male-
rischen Darstellung, weder den Körper durch die Seele, noch die
Seele durch den Körper deutet. In der Kunst, in der man über-
haupt nicht von „Mitteln“, außer im rein technischen Sinne und
für die Stadien vor der Vollendung des einzelnen Werkes reden
sollte, würde dies eine Herabsetzung besagen. Der Künstler
mag sich überlegen, mit welchem Mittel er einen bestimmten
Effekt erreiche; in dem fertigen Kunstwerk und seinem unzer-
legten, nicht hinter seine unmittelbare Ganzheit zurückgehenden
Eindruck besteht keine Scheidung und Gliederung nach der
intellektuell-praktischen Kategorie von Mittel und Zweck, es
gilt der Schopenhauersche Satz: „Die Kunst ist überall am
Ziele.“ Auch die naheliegende Lösung: jedes Element im Kunst-
werk sei für jedes andere zugleich Mittel und Zweck — geht schon
von seiner wesentlichen Einheit ab und auf eine gewisse Selbst-
ständigkeit der Elemente zurück, die sie ja gerade an die schließ-
liche Totalität des Kunstwerks abgegeben haben. Gewiß ist
diese teleologische Verbindung der Elemente tiefer und leben-
diger als die mechanistische, die sich an das bloße Nebeneinander
der Elemente hält, an die Bedeutung des einzelnen als solchen
(natürlich *cum grano salis* zu verstehen). Allein im letzten Grunde
liegen beide doch in derselben Ebene, beide sind äußerlichere
oder innerlichere Verbindungen getrennt gedachter Teile und
treffen nicht die jenseits aller Teilung liegende Einheit, als die
das Kunstwerk in seinem reinen und fertigen Wesen sich dar-
stellt. Vielleicht verhalten sich beide Auffassungsprinzipien dem
Problem des Lebens gegenüber nicht anders, vielleicht ist auch
das Lebewesen als solches eine Einheit, die unsere Betrachtung
in Teile zerfällt und dann auf mechanische oder teleologische Art
wieder zusammenschweißen möchte — während keine solche,
von den Teilen ausgehende Methode die primäre Ungetrenntheit
des Gebildes zu erreichen vermag. So kann also jedenfalls das
Kunstwerk nicht nach der Synthese seiner Teile, als wären sie
Zweck und Mittel, aufgefaßt werden — schon weil es als voll-
endetes keine „Teile“ in demjenigen selbständigen Sinne be-
sitzt, der solche Synthese ermöglichte. Darum faßt das Porträt,

mindestens in der von Rembrandt erreichten Vollkommenheit, Körper und Seele nicht in einer „Wechselwirkung“ auf, in der eines das Mittel zur Darstellung oder Deutung des andern wäre, sondern erfaßt die Totalität des Menschen, die nicht die Synthese von Körper und Seele, sondern ihre Ungetrenntheit bedeutet.

Die Beseeltheit des Porträts.

Nun aber meldet sich von neuem die kunstphilosophische Schwierigkeit, mit der wir begannen. Was ich von der Einheit des Körperlichen und Seelischen im Rembrandtschen Porträt, von der bloß reflexionshaften Nachträglichkeit der Zerspaltung in diese Parteien sagte, gilt genau genommen zunächst nur von der lebendigen Wirklichkeit des Menschen. Deren Erscheinung ist nicht nur ein so und so geformtes und gefärbtes Stück Materie, sondern eine Totalexistenz, die der Beschauer — gleichviel ob aus bisher uns dunkeln Kräften heraus— wirklich als solche, als physisch-psychische Ungeschiedenheit, vorstellen mochte. Das Bildnis aber scheint uns der hieraus abstrahierten bloßen Körperlichkeit gegenüberzustellen, denn es enthält nicht das Leben und die Seele des Modells, sondern, objektiv feststellbar, dessen physische Formen und Farben. Es entsteht also das Problem, wieso man auch ihm unmittelbar die ganze innere Persönlichkeit entlesen kann. Die Erklärung: wir kennen aus Erfahrungen die Zugehörigkeit einer bestimmten Seele zu einem bestimmten Leibe, so daß das Bild des letzteren assoziativ das der ersteren im Beschauer reproduziere, ist gar nicht diskutabel. Wenn uns das seelische Bild des Ephraim Bonus oder des Jan Six mit sicherer Deutlichkeit (wenngleich nicht in begrifflicher Ausdrückbarkeit) entgegenleuchtet, so ist es eine ganz und gar unsinnige Vermutung, Erfahrung hätte uns gelehrt, daß Menschen dieses bestimmten, hier malerisch fixierten Aussehens durchgehends eine so und so bestimmte Seelenverfassung besäßen. Weder habe ich je Personen gesehen, die dem Bonus oder dem Six zum Verwechseln ähnlich sahen, noch wäre es erträglich, die überzeugende Korrelation zwischen Erscheinung und Innerlichkeit etwa aus verstreuten Erfahrungen über einzelne