



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

München, 1925

Die künstlerische Zeugung

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

Subjekts wie seines Modells. Damit war das, was sein Porträt darstellte, nicht mehr eine aus einem Gesamtleben heraus abstrahierte Körperlichkeit, sondern seine Vision war von vornherein dies Gesamtleben, in der Einheit oder als die Einheit all seiner Elemente.

Die künstlerische Zeugung.

Mit dieser, zum Problem des Selbstporträts aufgekipfelten Erörterung komme ich in die Nähe einer tiefsten, aber noch in keiner Weise geklärten Form des künstlerischen Schaffens. Jedes Kunstwerk hat irgendeine Ausdehnung im Raum oder in der Zeit, in der seine Teile — gefärbte oder geformte Materialstücke, Worte, Bewegungen, Töne — sich aneinander- und zu einer Einheit reihen. Diese Einheit muß irgendwie von vornherein da sein und die Schöpfung bestimmen, da sonst nicht begreiflich wäre, woraufhin der Künstler die einzelnen Materialien als zueinander passende, eine Ganzheit bildende, zusammenbekommen sollte. Es war vielleicht das Gefühl hierfür, das die Ästhetik so vielfach das Wesen des Kunstwerks in seine „Idee“ setzen ließ. Dies war nun freilich der typische Irrtum, der den aus der Erscheinung zu abstrahierenden Allgemeinbegriff, wie durch eine Achsendrehung, vor die Erscheinung, als ihre Ursache oder ihren realen Träger setzt. Daß dem Künstler eine „Idee“ vorschwebt, die er dann in detaillierter oder individueller Form „verwirklicht“, ist ein klassizistischer Rationalismus, der mit dem tatsächlichen künstlerischen Schaffen um so weniger zu tun hat, als diese Idee kaum etwas anderes, als eine überflüssige Verdoppelung des Kunstwerks ist, durch die es, eigentlich unverändert, in die Ebene der — wenn auch nicht theoretischen, sondern vielleicht intuitiven — Begrifflichkeit übertragen wird. Der hierin, wie gesagt, immerhin merkbare Instinkt: daß die Ausgedehntheit des fertigen Kunstwerkes nicht das Primäre ist, daß das Bewußtsein diese Vielheit von Einzelnem nicht mit einem Schlage, in einem schöpferischen Augenblick erzeugen kann, daß also, damit solche zusammengehaltene Vielheit entstehen könne, ein Einfaches-Einheitliches zuvor da sein

müsse — dieser Instinkt hat sich in der Theorie von der „Idee“, die der Künstler ausführe, nur eine täuschende Befriedigung verschafft. Sie sucht die Lösung gewissermaßen von oben, von dem irgendwie schon Gestalteten her, während sie, wie mir scheint, von unten her, von dem, mit der dastehenden Gestalt verglichen, ganz Formlosen und Dunkeln aus gesucht werden muß. Ich bin überzeugt, daß die ganze extensive Gestaltung jeglichen Kunstwerks von einem seelischen Keim ausgeht, der, wenn nur das Extensive Gestaltung ermöglicht, gestaltlos ist — so paradox es zunächst scheinen muß, daß z. B. ein nur aus farbigen Ausgedehntheiten bestehendes Gemälde die zureichende Ursache seines Werdens in einem inneren Gebilde habe, in dem nichts von Ausdehnung zu finden ist, das noch keinerlei morphologische Ähnlichkeit mit dem besitzt, was schließlich aus ihm entsteht. Man muß sich zunächst von dem Vorurteil befreien, daß eine solche Ähnlichkeit zwischen Ursache und Wirkung bestehen müsse — einem Vorurteil, das allenthalben sein Unheil anrichtet und von dem auch die Lehre von der Idee als dem genetischen Ausgangspunkt des Kunstschaffens mitbestimmt ist. Im übrigen muß man sich zum Ausdruck des hier Gemeinten mit dem Gleichnis des Keimes und seiner Reifung zu dem fertigen Lebewesen behelfen — das eben nur ein Gleichnis ist, obgleich kühnere Spekulation sich vielleicht bis zu einer realen Gesetzmäßigkeit, die beiden Erscheinungen gemeinsam sei, vertiefen könnte. Der Keim oder Samen enthält doch auch nicht das Lebewesen im kleinen, sondern hat zu diesem ein rein funktionelles Verhältnis, indem er ausschließlich die auf dieses bestimmte hin gerichteten potenziellen Energien enthält. Eine Melodie ist nicht ein Nacheinander von Tönen, sondern eine eigentümliche Einheit, die in dieser zeitlichen Vielfachheit als solcher nicht aufzuweisen ist, aber sie dennoch bestimmt. Diese Einheit muß in irgendeiner Form in dem Schöpfer der Melodie vorhanden sein, bevor und damit sie sich in jenem Nacheinander der einzelnen Töne entfalte, wie das Keimbläschen in das Nebeneinander der Glieder des zur Welt kommenden Tieres. Daß die Melodie dem Komponisten „mit einem Male“ (also in der Unausgedehntheit des

Zeitmomentes) einfällt, ist ein leicht mißverständlicher Ausdruck. Wie sie als fertige dasteht, eine unvermeidlich zeitverbrauchende Folge einzelner Töne, kann sie ihren allerersten Ursprung gar nicht in jener reinen, expansionslosen Momentaneität gehabt haben. Wird aber eine solche für eben diesen Ursprung erfordert — denn nur sie entspricht der Einheit, von der die zeitliche Folge der Töne erst bestimmt wird — so bleibt nur die Annahme, daß der eigentliche Konzeptionsakt diese Tonfolge noch nicht enthält; daß der Inhalt dieses Aktes ein seelisches Gebilde ist, dessen Einheit kein Vielfaches, Ausgedehntes actu umschließt, wohl aber dessen Potenzialität ist und es wie in organischem Wachstum aus sich entfaltet. Dieses Gebilde tritt nicht in die Erscheinung, sondern bleibt, wie man sagt, unbewußt, denn sein Hervortreten bedeutet ja gerade, daß es nun auseinandergelegt ist, daß es den Reifezustand vielheitlicher Gliederung erreicht hat. Vielleicht ist die Anwendung der gleichen Hypothese auf die bildende Kunst jetzt weniger wunderbar, als auf den ersten Blick. Vergleicht man ein minderwertiges Porträt, insbesondere eines von dilettantischem Charakter, das doch von der Ähnlichkeit mit seinem Modell überzeugt, mit einem Meisterporträt, etwa dem Jan Six oder der Judenbraut, so hat man von dem ersteren den Eindruck, der Maler habe von dem Modell jeweils Zug für Zug, wie er ihn einzeln erschaute, in dem gleichen Nacheinander auf die Leinwand übertragen. Bei Rembrandt aber ist es, als habe er die Erscheinung des Menschen auf eine schlechthin einheitliche, transphänomenale Wesensintuition zurückgeführt und diese nun den in ihr gesammelten Triebkräften überlassen, aus denen sich, in freiem organischem Wachstum, die Extensität der Formen entfaltete. Dies scheint mir das eigentliche Schöpfertum in der Porträtkunst zu sein: daß für den Künstler die Beschauung des Modells nur Empfängnis, Befruchtung ist und daß er die Erscheinung noch einmal zeugt, daß sie noch einmal auf dem Boden und unter den eigentümlichen Kategorien des Künstlertums wächst, als Entwicklung jenes seelischen Gebildes, das ich dem Keimbläschen verglich. Ist gerade diese Produktionsform die bei Rembrandt entscheidende,

so erklärt sich auch aus ihr das Ausbleiben der Detaillierung, das Hinweggehen über das Kleine und Einzelne der Erscheinung zugunsten ihrer breiten, wesenhaft entscheidenden Züge. Denn es ist begreiflich, daß dieser im tief Unbewußten entstandene, mit rein seelisch-künstlerischen Triebkräften weiterwachsende Keim nicht zu so viel Einzelheiten und zugespitzten Besonderheiten dringt, wie das physische Wachstum eines Organismus; er enthält — was keiner weiteren Begründung bedarf — nicht die gleichgroße Zahl potenzieller Elemente wie der Keim des letzteren. Alle diese werden in das Bild nur eingehen, wo die Realität unmittelbar in dieses übertragen wird, ohne erst in jene dunkle, vor-extensive seelische Zuständlichkeit eingegangen und, sozusagen, aus deren Spontaneität wieder auf- und auseinandergewachsen zu sein. Natürlich wird es meistens auf Zusammenwirksamkeiten beider Produktionsformen herauskommen, bei gewissen Porträts scheinen sie mir in ihrer Zweifelt besonders herausföhlbar, z. B. bei Jan van Eyck, vielleicht noch in einigen Dürerschen. Bei Rembrandt aber entscheidet vor allem jene Neubildung von innen her, das „Stirb und werde“ der Erscheinung, zwischen welchen beiden die Einsenkung in jenen in sich einheitlichen Befruchtungsmoment liegt, unenthöllbar wie die Entstehung eines Lebens selbst. Aber es wird aus dieser Voraussetzung auch begreiflich, wenn Besteller der Rembrandtschen Porträts über „Unähnlichkeit“ klagten. Denn obgleich das Weiterwachsen des aus einem peripherielosen Zentrum bestehenden Keimes — der nun gleichsam des Hinsehens auf das Modell nicht mehr bedurfte, weil das Wachsen eben nur die Selbstentwicklung schon gesammelter Energien war — naturgemäß in der Richtung der aufgenommenen extensiven Eindröcke erfolgte, so versagt doch die Komplikation und das Eigenleben dieser seelischen Evolution die eigentliche Gewähr dafür. Der Prozeß bringt es mit sich, daß er das tiefste Wesen der dargestellten Person vielleicht reiner und echter entfalten kann, als die physisch-organische Entwicklung mit ihren hemmenden Zufällen und entstellenden Abbiegungen es vermag. Der zuvor behandelte Satz, daß „die Seele sich ihren Leib baut“,

ist hier in eine höhere Potenz erhoben: nicht die Seele für sich, sondern die Wesenseinheit, von der Körper und Seele nur eine nachträglich-abstrakte Zerlegung ist, bildet den Inhalt jener primär schöpferischen, noch nicht „gestalteten“ Keimbildung, die dann, allein den Gesetzen der in ihr zusammengeführten Energien folgsam, die physische Porträtgestalt hervortreibt. Auch dieser Vorgang hat natürlich Grade seiner Zulänglichkeit, Grade des Zusammengehens zwischen der Modellpersönlichkeit und den Auffassungs- und Gestaltungs Kräften des Künstlers. Aber sowohl in dem angedeuteten Fall, in dem jener Keim nur die seelisch-künstlerische Form der letzten Wahrheit dieser Persönlichkeit und mit seiner unabgelenkten inneren Logik das physische Bild entwickelt; wie in dem andern, wenn die Subjektivität des Künstlers jenen Ausgangspunkt irgendwie inkongruent macht, so bedeutsam selbst dann das Endergebnis sein möge — in beiden ist die unmittelbare, von Physis zu Physis gehende „Ähnlichkeit“ gefährdet.

Daß eben diese Unmittelbarkeit des Verhältnisses zwischen der Wirklichkeit und dem Kunstwerk immer gründlicher verneint werde, scheint mir jetzt eine der wesentlichen Obliegenheiten der Kunsttheorie. Es muß durchaus erkannt werden, daß die Kunst ein schlechthin selbständiges Gebilde ist, und als Formung der Weltinhalte nicht auf Borg von deren anderer Formung lebt, die wir Wirklichkeit nennen. Nicht die mindeste Gegeninstanz ist es, daß alle großen Künstler rastlos die natürliche Wirklichkeit studiert haben. Denn wenn das Kunstwerk, wie ich vermute, aus einem seelischen Keim hervorgeht, der dessen schließlich anschauliche Extensität gar nicht enthält, sondern von dem diese eine völlig allotrope Entwicklungsfolge darstellt — so ist damit nach keiner Richtung hin präjudiziert, welche Bedingungen und Anregungen denn die künstlerische Seele braucht, damit jener Keim in ihr entstehe. Gerade in je tieferen, autonomer schöpferischen Schichten der Persönlichkeit dies geschieht, um so reicher und genauer wird der dieser zugeführte Stoff sein müssen, damit der Keim überhaupt mit Inhalten, wie sie auch in der Form der Wirklichkeit

bestehen, geladen werde. Darum wird der individuellste, aus der größten Tiefe heraus schaffende Künstler der intensivsten Befruchtung durch die Weltinhalte bedürfen (die ihm freilich in keiner andern Form, als in der der Wirklichkeit gegeben sind, und die er, funktionell von dieser Form ganz unabhängig, als künstlerische Neuschöpfung gebiert); der geringere Künstler, aus oberflächlicheren Schichten heraus schaffend, die sich nicht bis zu jenem unausgedehnten Keim konzentriert haben, die einfallenden Bilder deshalb sozusagen unmittelbarer in ihrer Extensität festhaltend, bedarf keiner so großen Fülle und Mächtigkeit des Materials. Er ist nicht der schlechtere Künstler, weil er keine so gründlichen Naturstudien treibt, sondern umgekehrt, weil er das mindere Talent ist und deshalb mit direkterer Oberflächenübertragung, statt aus spontaner Keimkraft heraus arbeitet, bedarf er von vornherein keiner so ausgedehnten und so gründlich assimilierten Stoffmasse, bedarf keiner so großen stoffhaften „Reservearmee“ (um den hier sinngemäß übertragenen Ausdruck von Marx zu brauchen) für seine Produktion.

Der Begriff der Individualität, auf den die ganze bisherige Erörterung schon hinlenkt, und den die spätere in reiner, für Rembrandt allentscheidender Bedeutung darlegen wird — muß schon für das jetzige Problem eine seiner Funktionen hergeben. Dem ganzen theoretischen und moralischen Gezänk zwischen dem Körperlichen und dem Seelischen oder den Sinnen und dem Geist, wird der Kampfplatz entzogen, sobald der Mensch Wesen und Sinn seiner Existenz darin sieht, daß er Individuum ist. Denn faßt man diesen Begriff in seiner reinen Bedeutung: als das Unteilbare — so muß er ersichtlich die gemeinsame Substanz oder Basis jener auseinanderliegenden oder -strebenden Parteien sein. Sinnliches und Geistiges mögen als abstrakte Begriffe nichts miteinander zu tun haben; sobald sie aber lebendig werden, d. h. sich an einem Individuum verwirklichen, so sind sie eben dies individuell bestimmte Sinnliche und dies individuell bestimmte Geistige, haben also an der Tatsache dieser individuellen Bestimmtheit ihr unzertrennlich Gemeinsames. Die Individualität ist entweder die Wurzel oder der höhere Begriff, den die

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