



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

München, 1925

Typik und Repräsentation

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

Zweites Kapitel

Die Individualisierung und das Allgemeine

Typik und Repräsentation.

Das dargelegte Verhältnis von Leben und Form macht klar, wieso die Porträtgestalten der Renaissance immer als irgendwie typisch wirken, während die Rembrandtschen den Eindruck individueller Einzigkeit machen. Die Normen, nach denen Erscheinungselemente rein als solche zu einem Optimum künstlerischer Anschaulichkeit geformt werden, sind unvermeidlich allgemeiner Art, sie sind gewissermaßen den Naturgesetzen analog, die sehr mannigfaltig individualisierten Erscheinungen dennoch ein gleichmäßiges Verhalten bestimmen, insoweit diese, mit all ihren Verschiedenheiten, dem Gesetz dieselbe Bedingung der Anwendbarkeit bieten. So ist es für das griechische Formgefühl, wie es sich in der Dichtkunst nicht anders als in der bildenden Kunst ausspricht, bezeichnend, daß im frühen Hellenismus zwar eine Fülle neuer metrischer Formen entstehen, die aber sehr rasch wieder der Herrschaft des Hexameters und des Distichons Platz machen. Ein geringer Vorrat von Formen, die sich als das Allgemeine sehr mannigfaltiger Inhalte und Gefühlsfärbungen bieten, ist dem Griechen schließlich doch sympathischer, als daß sich um die verschiedenen Stoffe herum jeweils individuelle und deshalb unvermeidlich immer neue Formen bilden. Die Elemente werden in der Klassik so gestaltet, als ob sie in einem typischen Beschauer den in Hinsicht der Charakteristik, Schönheit, Deutlichkeit günstigsten Eindruck hervorrufen sollten. Dieses Als-ob soll anzeigen, daß sein Inhalt keine bewußte oder gar abstrakt-prinzipielle Absicht des Künstlers er-

fordert. Ein sehr allgemeiner Zug der Mittelmeervölker offenbart sich vielleicht auch hier: ihr Verhalten auf die Gegenwart eines Zuschauers einzurichten. Noch heute ist es ein recht charakteristischer Unterschied, wenn man in Deutschland und wenn man in Italien etwa einen Arbeiter, der allein über Feld geht und sich unbeobachtet glaubt, singen hört. Der Deutsche singt nicht nur „für sich“, sondern wie aus einer inneren Stimmung heraus, einer fröhlichen oder sentimentalischen oder schlechthin nur bewegten, die sich bloß verlautbaren will, so daß es ihm — etwas kraß ausgedrückt — gar nicht so sehr darauf ankommt, wie es klingt. Der Italiener dagegen singt auch in solchen Augenblicken wie für ein Publikum und als ob er auf dem Podium stünde. Im italienischen Barock gewinnt dies, wie so manche tiefe und vitale seelische Züge, den veräußerlichend übertreibenden und zugleich rationalisierenderen Ausdruck: in der Klage der Kunsttheoretiker über die populäre Verbreitung des Porträtierens, da es doch dessen Aufgabe sei, durch die Darstellung besonders ausgezeichneter Persönlichkeiten einen veredelnden Einfluß auf die Betrachter zu üben! Die ganze Breite der stilistischen Erscheinungen wird von diesem Grundzug her gefärbt. Man sehe einen italienischen Schrank oder eine Truhe der Renaissance neben deutsch-gotischen Möbeln. Dort steht eine Palastfassade im kleinen vor uns, es herrscht der Geschmack von Völkern, die größtenteils im Freien leben und die ihre nach der Öffentlichkeit hin gerichtete Repräsentation auch in die Formen der Inneneinrichtung übertragen*). Die Formen eines gotischen Schrankes dagegen vertragen keine Vergrößerung über die Maße des Zimmers hinaus — außer etwa in dem von dem eigentlich Strukturellen gelösten Maßwerk —, sie entziehen sich durchaus dem, was man öffentliche Wirkung nennen könnte und was doch nicht nur eine numerische, sondern auch eine qualitative

*) Daß die Fassade des Profanbaues sich architektonisch verhältnismäßig spät ausbildet, jedenfalls erst von der christlichen Zeit an und mit vollem Übergewicht über den Hofbau erst im Barock, ist der Erfolg nebenherlaufender Motive, die im Wesentlichen praktischer Natur sein dürften.

Bedeutung hat und der Tektonik der Renaissance in ihren kleinsten Werken zukommt. Aus dem Begriff der „Gemütlichkeit“, den die Romanen bekanntlich nicht einmal sprachlich besitzen, redet, nur etwas ins Kleine gezogen, eben diese Richtung auf personale Intimität, den äußersten Gegensatz der auf Gesehenwerden und Repräsentation gehenden — wobei diese letztere unleugbar, in den guten Fällen, die Außenseite einer bestimmten Art heroischer Größe und Weite ist, die in jener nicht so leicht unterkommt. Zudem stammt aus diesem Zuge ein gewisser Mangel der germanischen Völker an jenen ästhetischen Sinnlichkeitswerten, auf die die romanischen sich gezüchtet haben.

Auch für die griechische Kunst scheint mir dies gegenüber dem germanischen Prinzip (so selten dies außerhalb Rembrandts ganz rein zum Ausdruck kommt) bedeutsam zu sein. Der Mensch der griechischen Statue hat den Stolz seiner Schönheit und das Bewußtsein, diese Schönheit dem Beschauer gegenüber zu repräsentieren. Sobald die Oberflächenerscheinung, mit der als seinem Resultat das Leben sich nach außen hin bietet, das selbstgenugsame Material der künstlerischen Formung wird, ist die Interessenrichtung auf den Beschauer hin entschieden.

Dieser ideelle Zuschauer ist ein ausschlaggebendes Moment des ganzen klassischen Stiles. Man vergleiche etwa eine italienische Grablegung mit einer Rembrandtschen. In der letzteren ist zwar jede Erscheinung ganz individuell*) und man wüßte kein Formgesetz zu nennen, das gleichmäßig über allen stünde. Ihre Einheit aber liegt darin, daß eine jede ganz und gar in dem Aktus und der ihm zukommenden Empfindung aufgeht, mit ihrem ganz unvergleichlichen Aussehen will doch keine als etwas für sich Seiendes dastehen. Bei den Italienern dagegen teilt zwar jede mit jeder den formalen Typus, aber dessen besonderes Wesen ist, daß jede für sich schön sein soll. Das Sich-verlieren an den Vorgang wie an das über das bloße Sein hinausgehende Gefühl findet hier seine Schranke an dem ästhetischen Eigenwert

*) Über den eingeschränkteren Sinn der Individualisierung grade in seinen religiösen Bildern gegenüber dem Porträt ist an späterer Stelle zu sprechen.

und der Betontheit des Individuums, die von ihm sozusagen nie vergessen wird und die ideell immer von dem, was es fühlt und worin es sich einordnet, gesondert bleibt. Jeder Teilnehmer z. B. auf der Raffaelschen Grablegung ist nicht nur für den Vorgang da, sondern auch, von sich aus, für den Beschauer; damit aber stellt er sich diesem zugleich gegenüber, als jemand, dessen Betrachtung sich auch lohnen soll, der Anerkennung fordert, der auf sich hält: das Gegenübersein und das Für-sich-sein gehören zusammen. Rembrandts Menschen dagegen denken niemals an den Zuschauer und eben deshalb nicht an sich selbst. Die Proportion von Selbstbehauptung und Selbstaufgabe, die jedes menschliche Dasein irgendwie bestimmt, steht bei ihnen zwischen der untypischen Individualität und der Hingabe an das Geschehen und seine inneren Reaktionen, während in dem italienischen Werk jene Elemente in der stilgleichen, allgemein gesetzlichen, den Beschauer voraussetzenden Formung einerseits und dem stolzen, repräsentativen Aufsichhalten und Sichzurückhalten des Einzelnen stehen. Nur freilich ist die letztere Ausgestaltung jener Grundproportion mit einer gewissen Würde und Vornehmheit ausgestattet, die den Rembrandtschen Menschen abgeht. Nicht als ob sie das Gegenteil dieser Eigenschaften in irgendeinem positiven Sinne zeigten; sie werden nur überhaupt von der ganzen Polarität von Vornehmheit und Unvornehmheit nicht berührt. Denn diese, so wie sie für die Renaissancefiguren in Frage kommen, hängen durchaus von der realen oder ideellen Gegenwart eines Gegenüberstehenden ab, oder vielmehr, diese Vornehmheit besteht selbst, obgleich ein personales Verhalten, in einer eigentümlichen Mischung von Reserve und Repräsentation jenen gegenüber, von stolzem Sich-abheben und gleichzeitigem Von-ihm-gesehen-, Von-ihm-erkannt-werden-müssen.

Eine ganz andere Bedeutung wieder hat der an den Porträts von Frans Hals bemerkte Zug, daß der Dargestellte fast überall zu einem nicht dargestellten Dritten in Beziehung stehe. Denn dieser Dritte steht durchaus im idealen Raume des Bildes selbst, weshalb man denn auch die besondere Begabung des Hals für Gruppenporträts gerade mit diesem Zuge in Verbindung ge-

bracht hat — als würde in ihnen eben nur das sonst unsichtbare Korrelat des Einzelnen sichtbar gemacht. Der ideelle Zuschauer in der klassisch-romanischen Kunst ist zwar auch nicht etwa das lebendig davorstehende Individuum (denn dieses hinein-zuziehen, was immer eine Art Koketterie mit ihm bedeutet, ist einer der rohesten, unkünstlerischen Effekte), sondern steht wieder in einer ganz eigenen transzendentalen Schicht: er ist weder ein Einzelner innerhalb des Kunstwerks wie bei Hals, noch ein Einzelner außerhalb des Kunstwerks wie im letzteren Falle, sondern ein schlechthin Allgemeines, jener „Idee“ des Dargestellten verwandt, von der sowohl dessen empirische Wirklichkeit wie künstlerische Darstellung einzelne Ausformungen sind.

Vielleicht ist jene charakteristisch klassische Menschenauffassung dem Gefühl verknüpft: daß Gleiches nur durch Gleiches erkannt wird. Denn dies kann darauf führen, daß das Individuelle auf ein allgemein Menschliches zurückgebracht werden müsse, damit in dem Beschauer eben dieses in Wirksamkeit trete und das Verständnis vermittele. Wo der ideelle Zuschauer ein bestimmender Faktor ist, tritt das Individuelle vor der Verallgemeinerung zurück: als gäbe es ein allgemein Menschliches, in dem sozusagen freier Verkehr herrscht, d. h. in dem die einzelnen Teilgebiete, z. B. der Typus des Beschauers und der des Gegenstandes, sich ohne weiteres gegenseitig verstehen; während dies aufhört, sobald die unter dieser Schicht gelegenen, dem Individuellen zu liegenden Schichten in Frage kommen. In jener Vorstellung von der Erkenntnis des Gleichen durch das Gleiche treffen sich fundamentale Züge der griechischen Weltanschauung: ein Aristokratismus, bei dem der vornehmen Abschließung des Kreises seine innere Parität entspricht; ein metaphysisch-monistisches Grundgefühl; und eine Einstellung auf sinnlich-naive Anschaulichkeit, für die die Beziehungen der Dinge von äußerer Gleichheit getragen sein müssen. Ist damit jenes Prinzip zutiefst im Griechischen verwurzelt, so wird dessen durchgängiges Streben auf Typisierung begreiflich, auf die denkerische und künstlerische Herausarbeitung des Allgemeinen, auf dessen Boden das Subjekt die Zugehörigkeit zu andern Sub-

jekten oder Objekten gewönne. Auch ist hier noch einmal, mit einer leichten Akzentverlegung, des vorhin angedeuteten Zuges der Mittelmeervölker zu gedenken. Wer sich mit seinem Tun oder Sein dem andern darstellen will, sei es in mehr akuter, sei es in mehr chronischer Form, fällt leicht in ein typusmäßiges Verhalten. Denn ein solcher will, auch ohne besondere Betonung durch Eitelkeit, etwas vorstellen — und dieses Etwas ist von vornherein nicht die bloße, genau in sich selbst begrenzte Individualität, sondern geht darüber hinaus, ist, als ein Etwas, etwas Transpersonales, begrifflich so Ausdrückbares, wie die reine Persönlichkeit es nie ist. Allenthalben ist zu bemerken, daß der Mensch, wenn er sich andern gegenüber darstellen will, den nur für sich seienden Persönlichkeitspunkt überschreitet, daß er sich als Träger einer Leistung, Repräsentant einer Idee, eines irgendwie Allgemeineren gibt. Er schmückt sich (was keineswegs als minderwertig, sondern als Ausdruck einer besonderen Lebensattitude gelten darf) mit einem weiteren, jenen Persönlichkeitspunkt umgebenden Kreis, der eben eo ipso etwas Allgemeineres bedeutet, auch wenn der Inhalt seiner Absicht schließlich nur das Ich ist. Das ethisch Bedeutsame dieser griechischen Anschauungsweise ist, daß wenn der Mensch etwas im begrifflichen oder im soziologischen Sinne außerhalb seiner Gelegenes repräsentiert: Schönheit und Würde, Stärke und Eigenart seines Kreises, — daß ihm dadurch Freiheit und Verantwortung nicht abgenommen wird. Dies alles spiegelt sich, in metaphysischer Übertragung, in Platos Idealismus. Die Einzeldinge stellen hier etwas Allgemeines dar, sie sind nicht einfach sie selbst; wie der Mensch in der griechischen Plastik weiß, daß er angesehen wird und darum etwas zu repräsentieren hat, so haben es die Einzeldinge, haben ihre ganze Bedeutung von der Idee her, die eben sie repräsentieren. Der Hauch von Schauspielertum, den man am Griechischen empfinden könnte und der die Dialogform der Platonischen Schriften bestimmt, hängt mit dieser Struktur zusammen. Es besteht eben zwischen dem Sich-für-einander-Darstellen und der Typisierung des eigenen Bildes ein tiefer Zusammenhang, der begrifflich in die idealen Gestal-

tungen des Menschen überhaupt übergeht und dessen Herrschaft in der Klassik zu der Behauptung geführt hat, der Porträtist müsse sein Modell zu einem „Typus“ emporheben oder umstilisieren — eine Behauptung, die bei der griechisch-romanischen Lebensdirektive zu Recht besteht, als schlechthin allgemeine, sachlich-künstlerisch notwendige aber eine irrtümliche Einseitigkeit ist. Rembrandt hat eben — mindestens dem Maße nach als erster — das Individuelle als künstlerisches Gebilde der Zufälligkeit enthoben, ihm das gegeben, was mit dem vielleicht nicht ohne weiteres deutlichen Ausdruck der „Notwendigkeit“ bezeichnet wird, ohne dies durch die Verallgemeinerung zu einem Typus zu erkaufen. Die von Kant gelehrte Solidarität von Notwendigkeit und Allgemeinheit mag für theoretische Behauptungen gelten; er selbst hat sie schon in durchaus fragwürdiger Weise in das Ethische übertragen; denn der behaupteten allgemeinen Gültigkeit einer sittlich notwendigen Maxime für alle Subjekte überhaupt, stehen doch wohl — wie schon ein früherer Zusammenhang erwähnen ließ — die sittlich notwendigen Handlungen gegenüber, die aus der prinzipiellen Einzigkeit des Individuums quellen und die als allgemeine Gesetze nichtig wären. Noch einseitiger aber ist die Übertragung jener Korrelation in den künstlerischen Bezirk. Hier hat Rembrandt deutlich gemacht, daß aus dem innersten Leben einer Person heraus ihre Erscheinung zu einer überzeugend notwendigen Form entwickelbar ist, die diese Entwicklung keineswegs aus einer allgemeinen Gesetzlichkeit entlehnt. Sie ist vielmehr mit dieser Individualität so schlechthin eins, daß ihre Wiederholung in einer andern wohl als zufällige möglich ist, als prinzipiell allgemeine aber ein Wort ohne Sinn ist.

Zwei Erfassungen des Lebens.

Wenn nun das Rembrandtsche Begreiflichmachen einer Persönlichkeit ein anderes Ziel und einen andern Weg hat als jenes durch den Typus vermittelte, so spiegelt sich in diesem Unterschied der ganz weitreichende zwischen den beiden Arten, wie wir überhaupt einen Menschen kennen. Die eine unter-