



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

München, 1925

Erstes Kapitel. Der Ausdruck des Seelischen.

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

Erstes Kapitel

Der Ausdruck des Seelischen

Die Kontinuität des Lebens und die Ausdrucksbewegung.

Die praktischen Notwendigkeiten und die Arbeitsteilung unserer aufnehmenden und wirkenden Kräfte lassen uns selten das Leben in seiner Einheit und Ganzheit, sondern vielmehr seine einzelnen Inhalte, Schicksale, Zuspitzungen empfinden — Stücke und Teile, aus denen das Ganze sich zusammensetzt. Dies ist darauf gegründet, daß unser Leben die Form eines mit wechselnden Inhalten ablaufenden Prozesses hat, die Inhalte aber, außer daß sie in der Lebensreihe stehen, auch noch in allerhand andere: logische, technische, ideale Reihen eingeordnet werden können. Ein angeschauter Gegenstand z. B. ist nicht nur ein Akt des Vorstellens, sondern er steht in einem System physikalischer Erkenntnis, ein Willensentschluß ist nicht nur ein inneres Tun, sondern er stellt einen bestimmten Grad in der Reihe objektiver sittlicher Werte dar, eine Ehe ist nicht nur das Erlebnis der beiden Subjekte, sondern ein Element einer historisch-sozialen Verfassung. Indem die gesondert betonten Inhaltlichkeiten nun aber doch wiederum als „das Leben“ gelten, scheint dieses eine Aneinanderreihung ihrer zu sein und als hätten sie seinen Charakter und seine Dynamik pro rata unter sich aufgeteilt. Dieser Begriff des Lebens als der Summe aller nacheinander auftretenden Augenblicke ist indes an dem kontinuierlichen Fluß des realen Lebens gar nicht zu vollziehen, setzt vielmehr an dessen Stelle die Addition jener, nach Sachbegriffen bezeichnbaren Inhalte, der Inhalte also, insofern sie gerade nicht als Leben, sondern als irgendwie festgewordene ideelle oder dingliche Gebilde gelten.

Nun glaube ich aber noch an eine andere mögliche Betrachtungsweise des Lebens, die das Ganze und die Teile nicht derart voneinander sondert, für die überhaupt die Kategorie von Ganzem und Teil auf das Leben nicht anwendbar ist; sondern dieses ist ein einheitlicher Verlauf, dessen Wesen es ist, als lauter qualitativ oder inhaltlich unterscheidbare Momente dazusein. Jene erste Vorstellungsart gravitiert zu dem „reinen Ich“ oder zu der „Seele“, die gewissermaßen etwas für sich sind, jenseits der in ihnen auftauchenden, nach Sachbegriffen ausdrückbaren Inhalte. Mir aber scheint der ganze Mensch, das Absolute von Seele und Ich, in jedem jeweiligen Erlebnis enthalten zu sein; denn die in ihm geschehende Produktion wechselnder Inhalte ist die Art, auf die das Leben lebt, und es behält sich nicht eine irgend abtrennbare „Reinheit“ und Fürsichsein jenseits seiner Pulsschläge vor. In einem ähnlichen Gedankengange, der den „Charakter“ des Menschen und seine einzelnen Handlungen betrifft, sagt Goethe einmal: „Die Quelle kann nur gedacht werden, insofern sie fließt“. Es handelt sich um Überwindung des Gegensatzes von Vielheit und Einheit, der Alternative: daß die Einheit von Mannigfaltigkeiten entweder jenseits ihrer liegt, als ein Höheres und Abstraktes — oder, in dem Gebiet der Mannigfaltigkeiten verbleibend, sich aus diesen, Stück für Stück, zusammensetzt. Mit keiner dieser Formeln aber ist das Leben auszudrücken. Denn es ist eine absolute Kontinuität, in der es zusammensetzende Stücke oder Teile nicht gibt, die vielmehr in sich Einheit ist, aber eine solche, die in jedem Augenblick sich als ganze in einer andern Form äußert. Dies ist nicht weiter zu deduzieren, weil das Leben, das hiermit irgendwie zu formulieren versucht wird, eine fundamentale, unkonstruierbare Tatsache ist. Jeder Augenblick des Lebens ist das ganze Leben, dessen stetiger Fluß — dies eben ist seine unvergleichliche Form — seine Wirklichkeit nur an der Wellenhöhe hat, zu der er sich jeweilig hebt; jeder jetzige Moment ist durch den ganzen vorherigen Lebensablauf bestimmt, ist der Erfolg aller vorangegangenen Momente, und schon deshalb ist jede jetzige Lebensgegenwart die Form, in der das ganze Leben des Subjekts wirklich ist.

Sucht man für die Rembrandtsche Lösung seiner Bewegungsprobleme, größeren wie geringeren Umfanges, einen theoretischen Ausdruck, so steht sie völlig im Zeichen dieser Auffassung des Lebens. Während in der klassischen und der in engerem Sinne stilisierenden Kunst die Darstellung einer Bewegung durch eine Art Abstraktion geschieht, dadurch, daß der Anblick eines bestimmten Momentes dem bis zu ihm hin und unter ihm fortströmenden Leben entrissen wird und zu einer selbstgenugsamen Form kristallisiert — scheint bei Rembrandt der dargestellte Moment den ganzen, bis zu ihm sich hinlebenden Impuls zu enthalten, er erzählt die Geschichte dieser Lebensströmung. Er ist nicht ein zeitlich fixierter Teil einer physisch-psychischen Bewegtheit, jenseits dessen, zu künstlerischer Formung herausgehobenen Fürsichseins noch das Ganze eben dieser Bewegtheit, dieses innerlich abrollenden Ereignisses, stünde; sondern er macht anschaulich, wie der eine dargestellte Augenblick der Bewegung wirklich die ganze Bewegung ist oder vielmehr überhaupt Bewegung und nicht ein verfestigtes So und So ist. Es ist die Umkehrung des „fruchtbaren Momentes“. Während dieser die Bewegung von ihrem Jetzt her für die Phantasie in die Zukunft führt, sammelt der Rembrandtsche ihre Vergangenheit in dieses Jetzt: nicht sowohl ein fruchtbarer, als ein erntender Moment. Wie es das Wesen des Lebens ist, in jedem Augenblick ganz da zu sein, weil seine Ganzheit nicht die mechanische Summierung von singulären Augenblicken, sondern ein kontinuierliches und kontinuierlich formwechselndes Strömen ist — so ist es das Wesen der Rembrandtschen Ausdrucksbewegung, das ganze Nacheinander ihrer Momente in der Einmaligkeit eines einzelnen fühlen zu lassen, ihre Zerspaltung in dieses Nacheinander getrennter Momente zu überwinden. Wie diese Bewegungen bei der Mehrzahl der Maler dastehen, scheint es, als hätte der Künstler in der Phantasie oder am Modell gesehen, wie die bestimmte Bewegung aussieht, und hätte nach diesem fertigen, zu der Vollendung seiner Oberfläche gelangten Phänomen das Bild, realistisch oder nicht, gestaltet. Bei Rembrandt aber scheint der Bewegungsimpuls, wie er von seinem Wurzelpunkt

her mit seelischer Bedeutung geladen oder von ihr geführt ist, zugrunde zu liegen, und aus diesem Keim, dieser gesammelten Potentialität des Ganzen und seines Sinnes entwickelt sich die Zeichnung Teil für Teil, wie sich entsprechend auch die Bewegung in der Wirklichkeit entfaltet. Der Ausgangspunkt oder das Fundament der Darstellung ist bei ihm nicht das gleichsam von außen gesehene Bild des Momentes, in dem die Bewegung auf ihrem darzustellenden Höhepunkt, einem in sich abgeschlossenen Querschnitt durch ihren zeitlichen Verlauf, angelangt ist; sondern es ist von vornherein die wie in eine Einheit zusammengefaßte Dynamik des ganzen Aktes in ihm. Das Ganze des expressiven Sinnes, den die Bewegung hat, liegt deshalb schon in dem allerersten Strich; mit der Schauung oder dem Gefühl, das das Seelische und das Äußerliche der Bewegung als eines und dasselbe enthält, ist dieser Strich schon angefüllt. Daher wird es begreiflich, daß Gestalten seiner Handzeichnungen und der skizzenhaft-linearen Radierungen — hier noch deutlicher als auf den Gemälden — von denen nur ein Minimum von Strichen, man möchte sagen: fast gar nichts auf dem Papier steht, dennoch eine absolut unzweideutige Haltung und Bewegung und ebendamt die seelische Zuständlichkeit und Intention aus deren ganzer Tiefe mit voller Überzeugungskraft vortragen. Wo die Bewegung auf das Definitivum ihrer Darstellung hin gesehen ist, in der Ausgedehntheit ihres Erscheinungsmomentes, da bedarf es, damit sie zu ihrem vollständigen Ausdrucke komme, prinzipiell einer Vollständigkeit der Erscheinung. Hier aber ist es, als wenn ein Mensch einen tiefsten Affekt, der ihn ganz durchschüttert, aussprechen will: er braucht gar nicht den ganzen Satz zu sagen, der den Inhalt seiner Bewegtheit logisch ausbreitet, da doch schon am ersten Worte der Stimmklang alles offenbart.

Natürlich ist damit kein vermittlungsloser Unterschied gegen alle anderen Künstler gemeint. Es handelt sich um die Differenz von Prinzipien, die als Prinzipien freilich polar entgegengesetzt sind, zwischen denen aber die empirischen Erscheinungen eine Stufenreihe größeren oder geringeren Teil-

habens an beiden darstellen. Das ist um so ersichtlicher, als die Ausdrucksbewegungen bei dem jüngeren Rembrandt selbst von der bloßen Außensicht ausgehen. Wie sich z. B. — um jetzt nur bei den Bildern zu bleiben — in dem Raub der Europa von 1632 oder dem wenig späteren Mene Tekel, oder dem Ungläubigen Thomas die Gestalten bewegen, das ist ausschließlich das fixierte Phänomen eines Bewegungsmomentes. Dann setzt, etwa mit der Berliner Täuferpredigt, die von innen her innervierte, in der letzten seelischen Schicht vorbereitete Bewegung ein, die, mit allerhand Schwankungen noch in den vierziger, ja fünfziger Jahren, schließlich seinen Bildern einen mit nichts anderem vergleichlichen Charakter gibt.

Seine künstlerische Vision enthält nicht einfach die Sichtbarkeit der Geste in ihrem Darstellungsmoment, ihr Sinn und ihre Intensität entsteht sozusagen nicht erst in der Ebene der Anschauung, sondern lenkt und füllt schon den ersten Strich, der also die Totalität des innerlich-äußerlichen Vorgangs (in seiner eigentümlich künstlerischen Ungeschiedenheit) vollgültig offenbart. Wie es nun als die tiefere Formel des Lebens erschien, daß seine Totalität nichts außerhalb seiner einzelnen Augenblicke ist, sondern daß es in jedem dieser ganz da ist, weil es eben ausschließlich in der Bewegung durch all diese Entgegengesetztheiten hindurch besteht — so offenbart die bewegte Gestalt bei Rembrandt, daß es sozusagen in dem Sich-darleben und Sich-darbießen eines inneren Schicksals keinen Teil gibt, daß vielmehr jedes, von irgendeinem Gesichtspunkt der Anschaulichkeit herausgesonderte Stück das Ganze dieses inneren und sich ausdrückenden Schicksals ist. Daß er jedes Teilchen der bewegten Gestalt als ihre Ganzheit darzustellen vermag, das ist der ebenso unmittelbare wie symbolische Ausdruck davon, daß jeder der kontinuierlich verbundenen Augenblicke des bewegten Lebens das ganze, in dieser bestimmten Gestalt Person-gewordene Leben ist.

Sein und Werden im Porträt.

Dieselbe Formel, die über das Verhältnis zwischen dem dargestellten Bewegungsmoment und dem ganzen, sich ausdrücken-

den Innenereignis herrscht, bestimmt Rembrandts Gestaltung des Porträts als solchen. Die letzte und allgemeinste Intention des italienischen Porträts ist in die Wertmetaphysik des klassischen Griechentums eingeordnet: Sinn und Wert der Dinge liegt im Sein, in ihrer festumschriebenen Wesenheit, wie ihr zeitloser Begriff sie ausdrückt; das flutende Werden, der historische Wechsel der Formen, die Entwicklungen ohne definitiven Vollendungspunkt — das widerstrebte der plastischen, auf die Selbstgenugsamkeit des Formungswertes gehenden Sinnesart der Griechen. Und auf so geschlossenes Sein, auf die zeitlos qualitative Wesenheit des Individuums geht das Renaissanceporträt. Die Wesenszüge der Person sind wie nebeneinander in fester Geformtheit ausgebreitet; und obgleich selbstverständlich Schicksale und innere Entwicklung zu der dargebotenen Erscheinung geführt haben, so sind doch für deren Eindruck diese Momente des Werdens ausgeschaltet, wie die Stationen einer Rechnung da nicht in Frage kommen, wo nur nach ihrem Resultat gefragt wird. Das klassische Porträt hält uns in dem Augenblicke seiner Gegenwart fest, aber dieser ist nicht ein Punkt in einer Reihe des Kommens und Gehens, sondern er bezeichnet die jenseits einer solchen Reihe stehende zeitlose Idee, die überhistorische Form der seelisch-körperlichen Existenz. Dies entspricht einerseits dem Begriffsrealismus, der sowohl das Nebeneinander der Existenzen wie das Nacheinander der Existenz in ein einmaliges Gebilde, das übereinzeln und doch real ist, zusammenzieht, andererseits unserer Vorstellung von der äußerlich-natürlichen Wirklichkeit. Denn so sehr in dieser jede Erscheinung durch die vorhergehende streng kausal bestimmt ist, so ist doch das Vergangene völlig und sozusagen selbstlos in seine Wirkung aufgegangen, es ist als Vergangenes verschwunden und gleichgültig geworden, schon weil andere Ursachenkombinationen prinzipiell zu dem gleichen Effekt führen konnten. In dieser Analogie, teils mit Metaphysischem, teils mit Physischem, stellt sich die Renaissance das Problem des Porträts. Anders aber ist die Formung des Seelischen als solchen. In seinem Verlaufe ist die Ursache nicht in ihre Wirkung aufgelöst und in ihrer besonderen Bestimmtheit irrele-

vant geworden, sondern in der Gesamtentwicklung der Seele empfinden wir jede Gegenwart als gerade nur durch diese bestimmte Vergangenheit möglich (obgleich einzelne, künstlich isolierte Partialverläufe jene physische Analogie zeigen mögen). Das Vergangene ist hier nicht nur Ursache des Späteren, sondern seine Inhalte legen sich als Erinnerungen oder als dynamische Realitäten, deren Wirkungen aber von gar keiner andern Ursache ausgehen könnten, Schicht um Schicht übereinander, und damit wird — so paradox der Ausdruck ist — das Nacheinander zur wesentlichen Form jedes Gegenwartsbestandes der seelischen Ganzheit. Wo also die Seele nach ihrer wirklichen Eigenart die Gestaltung bestimmt, kommt es nicht zu deren Zusammenziehung auf jene Art von anschaulicher Abstraktion, in der alle Bestimmtheiten sich in einem Ein-für-alle-Mal, in zeitloser Wesenhaftigkeit bieten. An den Rembrandtschen Porträt-Physiognomien empfinden wir sehr deutlich, daß ein Lebenslauf, Schicksal an Schicksal fügend, dieses Gegenwartsbild erzeugt, es versetzt uns gewissermaßen auf eine Höhe, von der der Weg bis zu ihr hinauf überschaubar ist — so wenig irgendein Inhalt dieser Vergangenheit naturalistisch anzugeben wäre, wie sonst wohl Porträts mit psychologischer Tendenz es nahelegen wollen. Dies wäre ein anekdotisches oder literarisches Interesse jenseits der reinen Kunstlinie. Wunderbarerweise trägt Rembrandt in die feste Einmaligkeit des Anblicks das ganze bewegte Leben ein, das zu ihr geführt hat, die sozusagen formale Rhythmik, Gestimmtheit, Schicksalstönung des vitalen Prozesses. Es handelt sich nicht — wie man Rembrandt manchmal zu deuten suchte — um gemalte Psychologie. Denn alle Psychologie ergreift einzelne, ihrem Gehalt nach begrifflich ausdrückbare Elemente oder Seiten der inneren Geschehensganzheit. Ein sozusagen logisch faßbares Element wird von der Kunst, wo Psychologie sie beherrscht, als Vertreter dieser Ganzheit vorgetragen. Die psychologische Gerichtetheit bewirkt immer eine Singularisierung und damit eine gewisse Verfestigung, die sich der in jedem Augenblick vorhandenen, aber kontinuierlich fließenden Ganzheit des Lebens enthebt. Die Darstellung des Menschen bei Rembrandt

ist im äußersten Maße beseelt, aber nicht psychologisch — ein Unterschied, dessen Tiefe leicht unbemerkt bleibt, wenn man sich nicht des Lebens als jederzeitiger Totalität und stetigen Formwechsels in seinem Gegensatz zu jeder herausgesonderten, für sich logisch fixierbaren Einzelqualität bewußt wird. Denn nur diese Lebensdynamik, nicht aber ihr mit einzelnen Begriffen anzugebender Inhalt oder Charakterzug ist der Bildner unserer Züge.

Und wie Rembrandt in die einzelne Ausdrucksbewegung die Einheit ihrer Geschichte, von der bloßen Potentialität des ersten Impulses an, mit Eins zur Darstellung und Empfindung gebracht hat, so hat er — gleichsam „mit großen Buchstaben geschrieben“ — die ganze persönliche Entwicklungslinie so in das Jetzt der Anschauung gebannt, daß sie in einer eigentümlich intuitiven Weise, trotz und mit ihrer Nacheinander-Form, in diesem Jetzt unmittelbar gegeben und aus ihm ablesbar ist. Rembrandt hat so der Lebensbewegtheit einen bis dahin unerhörten künstlerischen Ausdruck gewonnen, freilich einen, der nicht Methode oder Stil werden kann, sondern an die persönliche Genialität gebunden bleibt. Gewiß fehlt es dem Florentiner und Venezianischen Porträt nicht an Leben und Seele. Allein es ist eine allgemeine Formgebung da, die die Elemente der Unmittelbarkeit ihres Erlebtwerdens und damit der Ordnung des Nacheinander entreißt: die Form hat eine Geschlossenheit in sich, der sich von der seelischen Bewegtheit nur deren Resultate als Material zur Verfügung stellen. Jener typisierende Stil braucht hier keine inhaltliche Ähnlichkeit der Individuen zu bewirken (obgleich freilich in der Sienesischen und teilweise in der Umbrischen Kunst die Menschen alle sich auch irgendwie ähnlich sehen), aber er bewirkt eine besondere Art von „Allgemeinheit“, nämlich die Darstellung des ideellen Individuums, das durch die Abstraktion aus all seinen einzelnen Lebensmomenten zustandekommt. Bei Rembrandt bedeutet die Allgemeinheit des individuellen Menschen die Akkumulation eben dieser, gewissermaßen ihre historische Ordnung bewahrenden Momente.

Dieser ganz problematische Ausdruck begibt sich in die Nähe der Addition einzelner Momente, die ja als Lebensausdruck gerade

verneint wird. Er gilt nur, insofern man solche Zerlegung als eine psychologisch-technische Hergebrachtheit einmal annehmen und sie gewissermaßen nachträglich wieder zur Lebenstotalität formen will. Mit dieser Akkumulation oder als sie enthalten Rembrandts Porträts die Bewegtheit des seelischen Lebens, während das klassische Porträt nicht nur zeitlos im Sinne der Kunst überhaupt ist, d. h. unabhängig von der Einstellung zwischen ein Vorher und ein Nachher der Weltzeit, sondern in sich selbst, in der Ordnung seiner Momente, eine immanente Zeitlosigkeit besitzt. Daher sind die reichsten und ergreifendsten Porträts Rembrandts die von alten Leuten, weil an ihnen ein Maximum gelebten Lebens zur Überschau gelangt; in Porträts von Jugendlichen hat er dasselbe nur mit einigen Titusbildern durch eine Drehung der Dimension erreicht, indem hier gewissermaßen das zukünftige Leben mit seinen Entwicklungen und Schicksalen ebenso akkumuliert und als Gegenwart des zukünftigen Nacheinander erschaubar wird, wie dort die bereits abgelaufene Zeitfolge.

Die Reihen der Porträts und der Handzeichnungen.

Und nun greift die Kontinuität der fließenden Lebensganzheit, die sich im einzelnen Porträt sammelt, über dieses hin und drückt sich, real und symbolisch, in Rembrandts offener Neigung aus, einen und denselben Menschen auf mehrfachen Lebensstufen malerisch zu erfassen. Es wiederholt sich damit, in weiterem Bezirke, das Grundgefühl, daß das Leben sozusagen nicht in einem Gestaltungsmoment zu verfestigen ist; in der Reihe der Bilder einer Person, d. h. in der Tatsache, daß es eine Reihe ist, legt sich auseinander, was das einzelne Bild in der Form der Intensität zeigt. Hier ist vor allem an die Reihe seiner Selbstporträts zu denken und wie gerade sie, als Reihe, sich in Gegensatz zu der klassischen Menschenauffassung setzt. Tizian und Andrea del Sarto und ebenso Puvis de Chavannes und Böcklin haben je einige wenige Selbstporträts hinterlassen, in denen sie ihr unveränderliches Wesen ein für allemal niederzulegen dachten. Wie aber bei Rembrandt in jeden als Bild erfaßten Augenblick

das ganze Leben einströmt, so strömt es auch weiter, bis zu dem nächsten Bild hin, sie lösen sich gleichsam in ein ununterbrochenes Leben auf, in dem sie kaum Haltepunkte bezeichnen: es ist nie, es wird immer. Ich weiß sehr wohl, daß man die außerordentliche Zahl dieser Selbstporträts und seiner Familienbildnisse aus rein malerischen Problemstellungen ableiten will. Alle Argumente dafür als wahr angenommen, scheint mir diese Isolierung des „rein malerischen“ Interesses angesichts der aus jedem Porträt herausglühenden Leidenschaft der Menschendarstellung etwas völlig Künstliches und eine ganz irreale Abstraktion zu sein — begreiflich nur aus einer Zeit, deren an sich höchst gerechtfertigte Reaktion auf eine anekdotische und irgendwelche kunstfremde „Ideen“ übermittelnde Kunst schließlich den Sinn für die Einheit des Kunstwerkes schwer geschädigt hat. Die schlechthin einzige Kraft und Tiefe, mit der diese Bildnisse jeweils den ganzen Menschen hinstellen, wäre ein gar zu merkwürdiger Zufall, wenn Rembrandt wirklich nur das gewollt hätte, was für die abstrakt artistische Auffassung heute das „rein Malerische“ heißt. Jedenfalls, wie die Bilder dastehen, erscheint als ihr „malerisches“ Problem einfach die Darstellung einer menschlichen Lebensganzheit, aber wirklich als malerisches, nicht als psychologisches oder metaphysisches oder anekdotisches Problem. Wie das aber schon im einzelnen Bilde außerhalb der kristallinen Schranken der Klassik geschah, so wurde es expliziert oder dehnte sich gleichsam zu der Vielheit der Porträts des gleichen Modells, an der er sich gar nicht genügen konnte. Durch jede dieser Reihen, richtiger: als sie, vibriert je ein Leben, das in seiner Einheitlichkeit immer neu, in seiner Neuheit immer eines ist. Es wäre ein falscher Ausdruck, daß die Bestandteile dieser Reihen sich jeweils „ergänzen“; denn ein jeder ist schon — in Ungeschiedenheit — ein künstlerisches und ein Lebensganzes, weil dies eben das Geheimnis des Lebens ist: daß es in jedem Augenblick das ganze Leben und doch jeder Augenblick von jedem andern unverwechselbar verschieden ist. Darum wird die Offenbarung seiner Lebensauffassung, für die ihm freilich diese theoretische Formulierung wohl sehr fernegelegen hätte, von der

künstlerischen Tatsache dieser Reihen, zunächst seiner Selbstporträts, erst vollendet. Und noch einmal endlich und in ganz anderer Wendung versinnbildlicht sich dieses Wissen um das Leben, das nicht in Begriffen, sondern in Schöpfungen spricht, an der Reihe seiner Handzeichnungen. So sehr die Ausdrucksbewegungen seiner Gemälde und Radierungen die Übermomentaneität des Lebens zeigen, so sind sie als ganze doch geschlossene in sich ruhende Gebilde, die das schöpferische Leben aus diesem selbst heraus und in feste Grenzen, in die Objektivität und Inselhaftigkeit des fertigen Kunstwerks gesetzt hat. Die Handzeichnungen aber sind nur wie Stationen, durch die dieses Leben ohne Aufenthalt hindurchgeht, sie sind wie die einzelnen Vollzüge seines Verlaufes, statt daß es sich an ihnen, wie schließlich doch an den Gemälden, irgendwie staute. Sie haben in ihrer Gesamtheit — viele Ausnahmen vorbehalten — einen andern Charakter als die Handzeichnungen anderer Meister. Diese sind entweder bildmäßiger Art; ihre Intention, zu Ende gelangt oder nicht, ist das für sich stehende, von einem ideellen Rahmen umgrenzte Kunstgebilde; oder sie sind Skizzen oder Studien, Bruchstücke oder Versuche, wobei ihr Sinn auf Zusammenhängen technischer oder vorbereitender Art ruht. Rembrandts Zeichnungen entziehen sich dieser Alternative. Sie haben etwas eigentümlich Unabgeschlossenes, als setzte sich eine unmittelbar an die andere an, wie ein Atemzug an den andern, und doch hat keine das Über-sich-Hinausweisende der Skizze — sie hat das Zusammen von Ganzsein und Weiterfließen, das jedem Aktus unserer Lebendigkeit und nur ihm eigen ist. Man kann wohl sagen, daß erst Rembrandts Handzeichnungen in ihrer Ganzheit das fundamentale lebendige Wesen seiner Kunst erschließen, das sich in seinen Gemälden und ihren Ausdrucksbewegungen in je eine einzelne Objektivierung zusammengezogen hat.

Verschlossenheit und Offenheit der Porträtgestalt.

Vielleicht klärt sich jetzt noch ein eigentümlicher Unterschied gegen das Renaissanceporträt auf. Ich sagte von diesem, daß es seinen Charakter gleichsam zeitlos ausbreite, in einer Ab-

straktion, die die vitale Bewegtheit seines Gewordenseins ausschalte und nur seine reinen Inhalte in sich aufnehme. Obgleich das so Aufgenommene sich innerhalb dieses Stiles mit der größten Deutlichkeit darstellt, so bestimmt damit das Cachet des Geheimnisvollen oder Rätselhaften der Persönlichkeit ihren Eindruck eher in höherem als in geringerem Grade. Denn es ist in unserm innerlich-äußerlichen Sein etwas Dunkles und Verhangenes, das eine Verständlichkeit, soweit sie überhaupt dafür in Frage kommt, nur von dem Lebensprozeß seines Werdens aus gewinnt. Indem das klassische Porträt oberhalb der Ebene, in der dieser verläuft, zu einer höchst geschlossenen Einheit von Stil und Eindruck gelangt, bekommt die dargestellte Persönlichkeit jenes eigentümlich Verslossene, das an so vielen Renaissancebildnissen auffällt. Zweierlei ist hieran höchst merkwürdig. Einmal, daß ein Zug, der doch nur den künstlerischen Stil charakterisiert, ein Formungsprinzip, das nur die Darstellung als solche leitet — sich in eine Qualität des dargestellten Subjektes fortsetzt. Die Renaissancestilisierung, in deren Gesichtswinkel das Modell nach der Zeitlosigkeit seiner reinen Form eintritt, verschließt in einem gewissen Sinn und Maß das Verständnis dieses Modells nach seinem zeitlich entwickelten Leben; und während sonst jedes reifere Kunstbetrachten den Charakter der Darstellung und den Charakter des Dargestellten durchaus getrennt hält (die Darstellung des Sinnlichen oder des Banalen braucht keine sinnliche oder banale Darstellung zu sein), scheint sich hier Charakter oder Wirkung des Stiles als solchen unvermeidlich auf die persönliche Wirklichkeit des Objektes zu projizieren. Daß hier der Mensch in einer Schicht seiner Erscheinung ergriffen wird, die uns einer bestimmten Intuition seines Lebens fernstellt — dies wirkt als eine Verslossenheit dieses Menschen, die ihm, als Subjekte jenseits der Kunst, zukäme!

Und nicht weniger merkwürdig ist es, daß gerade die mit diesem Stil gewonnene Deutlichkeit und gewissermaßen rationalistische Bestimmtheit der Darstellung ihre Inhalte in solche Rätselhaftigkeit und Undurchdringlichkeit rückt! Dies öffnet einen tiefen Blick in die Divergenz zwischen der zeitlos-logischen

Verbindung von Inhalten (auch wenn es sich, wie hier, um die Logik der Anschaulichkeit handelt) und ihrer vitalen, im Zeitstrom sich vollziehenden Verbindung; es zeigt, wie sehr die begriffene Einheit der ersteren noch immer die letztere als ein Geheimnis bestehen läßt. Die Wirkung von Rembrandts Bildnissen ist gerade entgegengesetzt. Von so tiefem Leben durchschüttert, in so lang laufende Schicksalsfäden versponnen seine Figuren uns oft erscheinen — keine hat jenes eigentümlich Rätselhafte, wie die Mona Lisa oder Botticellis Giuliano Medici, wie Giorgiones Jünglingsköpfe in Berlin und Budapest oder Tizians Junger Engländer im Pitti. Mit solchen verglichen ist Rembrandts Auffassungs- und Vortragsweise zwar unvergleichlich vibrierend, in das Dämmernde und sozusagen Unendliche sich verlaufend, der logischen Durchsichtigkeit entbehrend; aber mit alledem ist der dargestellte Mensch für uns sehr viel aufgeschlossener, bis auf den Grund durchleuchtet, ein verständlich vertrautes Wesen. Und das wird keineswegs daran liegen, daß Rembrandts Modelle unkompliziertere, gradlinigere Menschen waren als jene differenzierten und mit allen Kulturfinessen geladenen Renaissance-Italiener. Sondern vielmehr daran, daß Rembrandts verschlungenere, an Elementen reichere, scheinbar ungeklärtere Auffassung des Menschen die seelische Reihe von Entwicklungen und Schicksalen, die die aktuelle Erscheinung aufgeformt haben, in dieser fühlbar und dadurch sie selbst nachfühlbar und von innen her verständlich gemacht hat. In der klaren Harmonik und Ausbalanciertheit des Renaissanceporträts tragen gleichsam die Elemente sich gegenseitig, die geistdurchdrungene Körperlichkeit wird nach den Gesetzen aktueller Anschaulichkeit geformt; im Rembrandt-Porträt werden die erscheinenden Elemente, außer ihrer unmittelbaren Relation zueinander, gleichsam von einem dahintergelegenen Punkt her geformt, im sinnlichen Erfassen ihrer wohnen wir der Dynamik des Lebens und Schicksals bei, die sie ausgehämmert hat. Was nach den Kategorien der Intellektualität ganz widerspruchsvoll und mit ihnen nur höchst unvollkommen ausdrückbar ist, ist hier künstlerisch gekonnt: in ein rein anschauliches Gebilde,

ohne jede literarische oder außerkünstlerische Assoziation, ist sein lebendiges Gewordensein hineingeformt, die Darstellung des aktuell Anschaulichen hat die Zeitlichkeit eines langen Lebensverlaufes, nach seiner Gewalt und Rhythmik, in sich aufgenommen, ohne daß das Nacheinander am Nebeneinander oder dieses an jenem zerbrochen wäre. Es wird das Freischwebende, Sichselbst-Tragende jener andern Gebilde durch die Schichtung der Vergangenheiten ersetzt, mit diesen letzteren, die sich irgendwie in ein Dunkel verlieren, ist das Gegenwärtige durch die Lebensströmung in wirksame Berührung gebracht. — Die ganze Kunst des italienischen Seicento ist, bei aller expressiven Leidenschaftlichkeit, durchaus von der Tendenz auf rationalistische Klarheit geleitet. Jede Gestalt soll völlig unzweideutig verraten, was in ihr vorgeht, jeder Affekt bis aufs letzte genau anschaulich hingestellt werden, die Bewegungen und Stellungen werden bis zum Unmöglichen hin gesteigert, um dem Beschauer ja keinen Zweifel über das zu lassen, was die Personen empfinden. Die Descartessche „Deutlichkeit“ wird gesucht. Eine tiefe seelische Schamlosigkeit liegt darin — auch wenn der Gegenstand, als Realität gedacht, das Gebiet der Scham nicht berührt. Man muß sich diesen Zug der höchst kultivierten, auf gute Form und Repräsentation erpichten, vielfach präziösen Gesellschaft Italiens vor Augen halten, um die reine Seelenhaftigkeit des literarisch wenig gebildeten Müllersohnes zu würdigen, der während seiner höchsten Leistungsperiode in einer elenden Kneipe kampierte, ein Bauernmädchen zur Geliebten hatte und jenen dekorativen Italienern als Barbar erschienen wäre; und der im Ausdruck alles Seelischen die höchste Zartheit, Zurückhaltung und Verschleiertheit zeigte, die die ungesuchten Züge der Seele sind, wenn sie wirklich rein als Seele wirkt *). Gewiß, das 17. Jahrhundert hatte auf seine

*) Gerade in bezug auf diesen Charakter seiner Ausdrucksbetonung ist es höchst lehrreich, daß in gewissen gefälschten Handzeichnungen Affekte von außerordentlicher, ja krasser Deutlichkeit vorgetragen sind. Der Fälscher glaubte offenbar, durch diese Vehemenz des Ausdrucks seinem Blatt die Rembrandtsche Seelenhaftigkeit möglichst nachdrücklich und überzeugend zu imprägnieren. Aber gerade dadurch hat er sich verraten: die aufdringliche Offenheit der seelischen Aussprache macht

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 hervorreibt 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 Darlebungen 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

Bestandstücke solcher Persönlichkeiten zusammenzuleimen. Daß man die Beseeltheit des Porträts aus der Psychologie empirischer Assoziationen erklärt, ist der roheste Versuch innerhalb der vielfach bestehenden Tendenz: die innere Wirkung, die tatsächliche Bedeutung für den Beschauer, nicht in dem Kunstwerk, wie es unmittelbar innerhalb seiner Grenzen dasteht, zu suchen, sondern es nur als Brücke und Hinweis auf etwas gleichsam hinter ihm Liegendes gelten zu lassen, auf eine im Beschauer zustande gebrachte Vorstellung, die noch anderes enthält, ja vielleicht überhaupt etwas anderes ist, als die auf sich selbst beschränkte, mit dem Rahmen abschließende Schauung eben dieses Kunstwerks. Ist das Kunstwerk nur ein „Symbol“, ein Mittel, uns etwas vorstellen zu lassen, was seine gegebene Anschaulichkeit nicht vorstellt? Ersichtlich gehört das Beseeltheitsproblem dieser allgemeinen Frage zu, die spätere Seiten prinzipiell behandeln sollen. Wenn es richtig ist, daß das Porträt, selber ein physisches Gebilde, nur die physische Form des Porträtierten aufzunehmen vermag; wenn aber nur die lebendige Wirklichkeit des Menschen seine Beseeltheit mit dieser Form in Einheit darbietet; wenn dennoch das Porträt uns die volle Vorstellung dieser Beseeltheit weckt — so müsse eben diese Vorstellung aus einer Quelle fließen, die anderswo als in dem Bilde selbst entspringt, wenn sie uns auch durch dieses zugeleitet wird!

Dieser Schluß entspricht, wie ich glaube, traditionellen Begriffen, aber nicht dem Sachverhalt. Vielmehr scheint mir hier der tiefste Richtungsgegensatz zwischen Photographie und Kunstwerk sich aufzutun. An der Photographie soll der Beschauer nicht haltmachen, sie erfüllt ihre Obliegenheit um so besser, je mehr sie uns an ihr Original „erinnert“, sich selbst ausschaltet, so daß wir innerlich ihr Modell zu sehen glauben *). Da sie tatsächlich

*) Sehr belehrend ist hier die psychologische Tatsache, daß wir manchen Porträts gegenüber von „erschreckender Ähnlichkeit“ sprechen, niemals aber angesichts einer Photographie. Jenes kann eintreten, wenn und weil ein Porträt uns vor die unmittelbare und sozusagen unwiderstehliche Wirklichkeit des Modells stellt. Wir fühlen aber immer ein Grauen (Goethe sagt in diesem Fall: eine „Apprehension“), wenn eine be-

nur das Körperliche reproduziert, so wäre sie sinnlos oder unerträglich, wenn sie uns nicht diesen psychologischen Weg, über sich selbst hinaus bis zu der vollen Wirklichkeit ihres Originals leitete. Die größten Porträts Rembrandts dagegen — die freilich wohl nur die Pole einer Reihe von Mischerscheinungen beider Prinzipien sind — treten uns nur als Äußerungen seiner Vision entgegen, das betrachtende Auge bleibt an die Erscheinung, wie sie dasteht, gebannt und überträgt sie nicht in die Kategorie der Wirklichkeit. Damit ist nicht jener Solipsismus eines gewissen Artistentums gemeint, dem die menschliche Form auf der Leinwand nur eine Anordnung von Farbflecken, ein Sammelpunkt optischer Reize, ein besonders kompliziertes Ornament ist; alles Seelische und Übersinnliche, das seinen Gestalten einwohnt, bleibt zu Recht bestehen. Aber es ist gleichgültig, ob es von dem Menschen jenseits dieser Vision gilt oder nicht gilt, es gilt, als von seinem Definitivum, von dem Menschen innerhalb dieser Vision selbst. Tatsächlich ist hier also erreicht, was begrifflich unmöglich erschien: der Eindruck des nur materiellen Bildnisses, das nur Körperhaftes nachbildet, kann nicht anders ausgedrückt werden, als daß Leben und Seele unmittelbar — und nicht erst in Rückdatierung zu deren realem Bestande am Modell — mit ihm gegeben sind, an ihm empfunden werden. Dieser Eindruck müßte in seiner Tatsächlichkeit auch dann anerkannt werden, wenn er uns logisch widerspruchsvoll und psychologisch nicht analysierbar wäre. Und wirklich sehe ich mich zu einer genauen Auflösung des Problems nicht imstande. Jene Erklärung aus psychologischer Assoziation versagt vollkommen. Nicht weniger die Analogie mit der Photographie, die vermöge

stimmte Ordnung der Dinge von einer, aus einer ganz andern Ordnung eindringenden Erscheinung durchbrochen wird. Die Wirklichkeit des Lebendigen und die Ideellität des Kunstwerks bezeichnen eben zwei getrennte Welten, und ein Stück aus jener, das uns plötzlich innerhalb dieser entgegentritt, ist wie ein Gespenst, nur gleichsam mit umgekehrtem Vorzeichen. Vor der Photographie kann uns solcher Schreck nicht fassen, weil sie nicht der ideellen Ordnung der Kunst zugehört, sondern von vornherein gar nichts anderes will, als uns psychologisch einen Realitätseindruck zuführen.

ihrer äußerlichen Treue allerdings über sich hinaus zum Wirklichkeitsbilde ihres Originals führt, damit aber die Sphäre der Kunst zugunsten der Realität verläßt. Das Prinzip der Kunst verlangt ja gerade, — zugegeben selbst, daß man sich seiner Reinheit immer nur annähern könne — daß das Werk Inhalt, Reiz, Deutung in sich allein finde, aus sich allein heraus darbiete. Mag es aus der Wirklichkeitswelt in sich hineingenommen haben, was es wolle: ist dies einmal geschehen, ist dieser Stoff erst einmal Kunst geworden, dann kann diese Form nicht wieder zur Brücke werden, auf der wir zur Wirklichkeit zurückkehren. Wenn nun das Porträt, Physisches physisch darstellend, jene seelische Lebendigkeit — der Wirkung auf den Beschauer nach — ausstrahlt, die nicht dem physischen Phänomen des Modells, sondern nur seiner vollen Wirklichkeit zuzukommen scheint, so hat dieser Erfolg seine Grundvoraussetzung vielleicht darin, daß die Gestalt nicht, wie die Photographie, der Erscheinung unmittelbar entnommen ist, sondern ihrerseits die Schöpfung einer Seele ist. Der alte Satz, daß die Seele sich ihren Körper baut, mag problematisch sein, da der reale „Bau“ des Organismus Sache des einheitlichen Lebens ist, an dem erst die nachträgliche Reflexion Körper und Seele als selbständig wirksame Parteien sondert. Die Körperlichkeit des Porträts aber, insoweit es Kunst ist, wird tatsächlich von einer Seele aufgebaut. Dies zur Deutung der Seelenhaftigkeit des Porträts zu verwenden, indem die Beseelung der malerischen Erscheinung von ihrem Schöpfer her in Parallele zu der Beseelung der realen Erscheinung gesetzt wird — das ist auf den ersten Blick freilich die ungeheuerlichste Paradoxe. Denn die künstlerische Seele schafft zwar das Gebilde als ihr objektives Erzeugnis, allein sie ist doch nicht dessen subjektive Seele, die ihm zukäme, wie die lebendige Seele ihrem eigenen lebendigen Leib. Und da das Porträt eines Menschen uns dessen Seele, aber nicht die eines andern vergegenwärtigt, so scheint das Problem, wie dies gerade möglich ist, durch den Hinweis auf das Schöpfungstum — das freilich das einer Seele, aber nicht der Seele des Modells ist — überhaupt nicht berührt zu werden. Genauer angesehen aber ist dieses paradox, ja widersinnig Schei-

nende eine allgemein anerkannte und fortwährend verwirklichte Möglichkeit, deren unzweideutigste Ausgestaltung wohl der Schauspieler ist. Dieser findet die Rolle als ein Objektives vor, einen — im geistigen Sinne — äußerlichen Komplex von Worten, Zuständlichkeiten, Handlungen. Und aus den Kräften heraus, die allein in seiner Seele wohnen, erfüllt er dieses ihm äußere und fremde Gebilde mit einem Leben und einer Beseeltheit, die ganz und gar diesem, ihm objektiv gegebenen Komplex entsprechen, er stattet ihn mit der der dichterischen Gestalt eigenen Seele aus, die doch nirgends her als aus seiner eigenen Seele, d. h. als seine eigene, zustande kommen kann. Hier besteht eine letzte Tatsache, an der man nicht um ihrer Unerklärtheit willen vorbeidenken sollte. Wir können „aus der Seele eines andern heraus“ denken, reden, handeln; d. h. Gebilde schaffen, wie sie nur durch eine Seele möglich, gleichsam deren Körper sind — aber was jetzt eine Seele zu dieser Schöpfung liefert, ist sozusagen nur die Dynamik, aber nicht mehr das Ich, das sie selbst als ihr eigentliches, qualitativ personales empfindet. Tatsächlich kann die Seele so einen Leib bauen, der zwar als reale Produktion aus ihr kommt, als Beschaffenheit und Verkündigung aber der einer anderen Seele ist. Möglicherweise ist dies nur Verstärkung und Wachstum der fundamentalen Tatsache, daß das Subjekt in seinem Bewußtsein, das doch immer sein eigenes bleibt, dessen sämtliche Inhalte man als „Modifikationen des Selbstbewußtseins“ bezeichnen konnte, überhaupt ein Du vorstellt, ein Nicht-Ich, das für sich ein Ich ist. Dies Du ist dem Ich nicht ein nur äußerlich Aufgenommenes, wie Bäume und Wolken, ist ihm innerlich näher als irgend solches, das nur seelischer Inhalt, aber nicht selbst Seele ist, und zugleich ferner, weil das Du nicht ganz einfach als „meine Vorstellung“ angesprochen werden kann, sondern als ein wirklich Für-sich-Seiendes gedacht werden muß. Kurz, das Du ist eine wahrscheinlich ganz primäre, nicht weiter zurückführbare, nur unmittelbar zu erlebende Kategorie. Die so geschehende Transformierung des Ich setzt sich dann wahrscheinlich in die Aktionen fort, als deren Subjekt ein Du gilt: wo wir einen Gedanken oder eine Ausdrucksart einem andern

nicht äußerlich nachmachen, sondern ihn aus einer inneren Spontaneität erzeugen, die, für uns selbst und Dritte, in die jenes andern umgesetzt scheint; wo der Historiker zwischen den überlieferten äußeren Handlungen einer Persönlichkeit seelische Verbindungen schlägt, die er aus seiner eigenen Seele herausholen muß, obgleich er als Subjekt sie niemals erlebt hat und sie seinem Wesen vielleicht völlig heterogen sind; wo der Dramatiker seine Geschöpfe von Wesenszügen gestaltet, von Impulsen bewegt werden läßt, die erst im Augenblick dieser Schöpfung selbst in ihm entstehen, aber sozusagen nicht in ihm verweilen, sondern sogleich in jenen Gestalten, als jene Gestalten dastehen. In allen Erscheinungen dieser Art — am meisten fällt wohl, wie erwähnt, die des Schauspielers ins Auge — ist je ein objektives Gebilde von einer ihm immanenten Seele getragen oder geformt und ist deren Ausdruck, während tatsächlich die ihm transzendente Seele des Schöpfers die tragende, formende, Ausdruck gebende ist.

Sieht man in dieser ganzen Reihe ein durchgehendes Urphänomen, dessen metaphysische Tiefe nicht zu durchleuchten sein mag, so ist die „Beseeltheit“ des Porträts, des bildnerischen Werkes überhaupt, die ersichtlich in diese Reihe gehört, zwar nicht verständlicher als irgendeines von deren Elementen, aber auch nicht unverständlicher. Gibt man aber diese Erscheinungen zu, was man ja wohl muß, so ist die Beseeltheit des körperlichen Bildes auf der Leinwand jedenfalls keine einsame, aus unseren Erfahrungsgewohnheiten herausfallende Paradoxe mehr. Sie stammt nun tatsächlich daher, daß eine Seele das Bild geschaffen hat; und daß diese eine andere ist, als die in dem Bild selbst investierte und objektiv aus ihm sprechende, kann nicht gut ein Widerspruch, der diese Deutung aufhübe, sein, da sich der gleiche Typus an unzähligen, täglich erlebten Beispielen realisiert.

Der subjektivische Realismus und das Selbstporträt.

Das mit dieser Erkenntnis Gewonnene ist: daß wir, um die Beseeltheit des Porträts nur überhaupt als möglich zu denken, nicht aus dem Kunstwerk herauszugehen brauchen. Hält man

daran fest, daß Beseeltheit ausschließlich an der Realität von Subjekten haftet, so kann man sie nur gleichsam jenseits und diesseits des Kunstwerks selbst suchen: entweder an dem lebenden Modell, für dessen Repräsentation im Beschauer das Bild nur als Überleitung und Symbol dient, oder in dem Künstler selbst, der sein Persönliches nur in diese verschiedenen Formen wie in seine Hüllen kleidet. Aber die Expatriierung der Seele aus dem Kunstwerk selbst widerspricht einfach dem erlebten Eindruck der großen Porträts, und mindestens denkbar wurde dieser Eindruck, als wir uns erinnerten, daß die schöpferische Seele überhaupt sich in Gebilden selbständigen Charakters, eigener Formung und Logik objektiviert, die von Charakter, Formung und Logik der sie schaffenden Persönlichkeit in einem gar nicht abzugrenzenden Maße unabhängig sind. Dies ist vielleicht, wie gesagt, nicht durch weitere Zurückführung zu erklären, da es vielmehr, als primäre Funktion menschlicher Seelenhaftigkeit, erst seinerseits den Erklärungsgrund unmittelbarer Phänomene abgibt. Es bezeichnet so aber nur einen Vollendungspunkt in der Geschlossenheit und Immanenz des Kunstwerks, den dieses vielleicht in seiner Realität nie absolut erreichen kann; irgendwie haften an ihm, gewissermaßen als dem irdisch bedingten, jene beiden Verführungen aus seiner freien Selbstgenugsamkeit heraus: die Hinleitung zu dem realen Modell *) und die Bestimmung

*) Hiermit ist durchaus nicht der künstlerische Naturalismus gemeint oder involviert. Die Entscheidung für oder gegen diesen hat vielmehr zu der Frage, ob das Kunstwerk seinen Sinn an seiner reinen Immanenz oder als Mittel zur Vorstellung der Modellwirklichkeit besitze, ein ganz variables Verhältnis. Denn einerseits kann die rein artistische Absicht, die die Bedeutung des Werkes innerhalb der vier Rahmenseiten abschließen läßt, dem realistischen Vortrag, der genauesten Reproduktion der Wirklichkeit zugeschworen sein: damit erst hält sie die innere Vollendung auch des absolut selbstgenugsamen Kunstwerks für erreicht. Andererseits braucht der Künstler, der vermittels seines Werkes zu der Anschauung des Modells hinführen will, die wahre Vorstellung von diesem keineswegs nur durch realistische Auffassung zu erreichen meinen. Er kann vielmehr dessen wertvollstes oder im tieferen Sinne richtigstes Bild grade durch Stilisierung oder Verschönerung, vielleicht sogar durch Übertreiben und Karikieren herstellen wollen.

durch das subjektivisch Personale seines Schöpfers. Beides sind ersichtlich Entgleisungen des reinen Kunstwollens in die bloße Realität hinein, die eine ihr Extrem in der Photographie findend, die andere in der Unbeherrschtheit oder der Befangenheit, die den Künstler immer nur sein eigenes beschränktes Ich aussprechen läßt. In der Schauspielkunst, die für dieses Problem überhaupt die entschiedenste Analogie bot, lassen zwei entsprechende Extreme das reine Kunstgebilde in die Realität verlaufen. Auf der einen Seite steht der Imitator, dessen Leistung einen jenseits der Kunstsphäre gelegenen Wirklichkeitsvorgang vortäuscht; der Vorgang soll für den Beschauer in der Kategorie der Realität stehen, und die Bühne ist nur das Mittel, ihn in diese zu rücken. Das Gegenstück dazu ist der subjektivische Schauspieler, der in allen Rollen „sich selbst spielt“: er kann jene Metempsychose seines Ich in ein ihm qualitativ unverbundenes Subjekt — die den Gegensatz von Ich und Nicht-Ich in der begrifflich schwer analysierbaren Einheit des Kunstwerks überwindet — nicht vollziehen. Das Kunstwerk ist immer eine Objektivierung des Subjekts und bekommt dadurch seinen Platz jenseits der Realität, die am Objekt für sich oder am Subjekt für sich haftet. Sobald es nun die Reinheit dieser Jenseitsstellung aufgibt, sei es um bloß ein Objekt darzustellen, sei es um bloß das Subjekt auszusprechen, so gleitet es in eben diesem Maß aus seiner spezifischen Kategorie in die der Realität. Dennoch wird, wie ich schon sagte, die Sicherung gegen beides nie eine absolute. Und gerade dem Porträt gegenüber wäre es eine bürokratische Engherzigkeit, bloß um der Reinlichkeit des Begriffes Kunst willen die Bedeutung gewisser Werke herabzusetzen, in denen die eine oder die andere jener Intentionen auf die Wirklichkeit hin oder von der Wirklichkeit her sich vernehmbar macht. Ist ein Großes und Wesentliches erreicht, so ist es eine ganz nebensächliche Frage, ob wir es unter diesen oder jenen Begriff einreihen können, und unmöglich dürfen wir von einem solchen aus dem Künstler, weil dieser Titel ihn verpflichte, vorschreiben, was er „soll“. So hat man gerade bei Goya — doppelt merkwürdig, da er doch der Künstler der autonomsten, rücksichts-

los sich selbst und die Welt umwühlenden Phantasie ist — den Eindruck, als sollten seine Porträts nur gleichsam Wegweiser auf den wirklichen Menschen hin sein. Es gehört zu der Unheimlichkeit vieler Bilder von Goya — nicht nur der Porträts, sondern auch ganz phantastischer Szenen — daß man sich durch sie wie durch einen Zauberspiegel hindurch vor die Realität der Menschen und Vorgänge gestellt sieht. Der Realismus der Subjektivität dagegen ist unter den großen Porträtisten schwerlich aufzuweisen. In einem gewissen, freilich sehr modifizierten Sinne möchte ich hier, so paradox es aussieht, an den objektivsten der Maler, an Velasquez denken. Ich habe die — natürlich unerweisliche — Vorstellung, daß das Lebensgefühl von Velasquez das einer außerordentlichen, streng zusammengehaltenen Kraft war, daß er vor allem eine energetische Natur war, in Abhebung ebenso von seinen einzelnen Begabtheiten wie von qualitativen Färbungen, die das Grundgefühl anderer Naturen bestimmen. Diese Kraft hatte freilich nicht den Sinn des Titanentums, wie bei Michelangelo, der eine Welt auf seine Schultern nahm, gleichviel ob er unter ihr zusammenbrach, noch den des Muskelathletentums, wie bei Rubens, sondern sie ging nach der Seite der Intensität, in einer unablenkbaren, jeder Aufgabe gewachsenen Entwicklung. Daß das Persönlichkeitsbild des Velasquez neben dem seiner Pairs, neben Raffael und Tizian, Dürer und Holbein, Rembrandt und Hals eine gewisse Farblosigkeit — wenn auch nicht etwa Unbestimmtheit oder Unbedeutsamkeit — zeigt, geht wohl darauf zurück, daß seine persönliche, subjektive Wesenheit mehr auf einer unerschöpflichen Lebensdynamik als auf einer sehr individuellen Färbung dieser Dynamik basierte. Nun hat er dies freilich nicht in seine Porträtgestalten übertragen — wie Greuze etwa eine süßlich eitle Sentimentalität seiner Natur ohne weiteres zum Charakter seiner Modelle machte, vielleicht das unzweideutigste Beispiel des hier fraglichen Subjektivismus der Porträtmalerei. Allein ich habe doch den Eindruck, daß Velasquez jede seiner Porträtgestalten vor die Frage nach ihrer Lebenskraft gestellt hätte, als ob seinem Instinkt dies ihr konstanter Generalnenner gewesen wäre, dessen genau

bestimmtes Maß er an einer jeden, bei all ihrer sonstigen Individualisiertheit, fühlbar macht. Die mächtige, unnachgiebige Lebenskraft des Grafen Olivarez und des Juan de Mateos, die dekadente Schwäche Philipps IV. und seiner Brüder, die innen hohle, aufgeblasene Kräftigkeit des Narren Pablillos, die verbissene Dynamik der Hofzwerge, die fragwürdige Vitalität der königlichen Kinder — jeder einzelne steht gleichsam an einer genau bestimmten und von dem Beschauer sicher empfundenen Stelle einer Skala von Kraft schlechthin. Ist diese Deutung richtig, so hätten wir an Velasquez ein, wenn auch sehr eigenartig gestaltetes Beispiel des subjektivischen Realismus der Porträtkunst, für den der subjektive reale Faktor der künstlerischen Persönlichkeit die Gestaltung bestimmt.

Ogleich nun weder dieser Subjektivismus noch jener Objektivismus, der eine Vorstellung vom real lebenden Subjekt durch das Bild hervorrufen will, irgendwo absolut ausgeschaltet sind, so zeigen doch jedenfalls Rembrandts Porträts den weitesten Abstand von diesen beiden Formen des Realismus. Nur etwa Tizian und Tintoretto sind ihm in dieser Hinsicht zu vergleichen. Dennoch ist die Überwindung der beiden Realismen bei ihm etwas Prägnanteres, die Einheit der künstlerischen Objektivierung des Subjekts ist sozusagen bemerkenswerter, weil sie sich aus einer entschiedeneren Spannung der Gegensätze erhebt. Rembrandts Künstlertum erscheint einerseits persönlicher, subjektiver, als es in den stilisierenden Absichten selbst der venezianischen Künstler unterkommen könnte; und viel mehr als diesen wird ihm, andererseits, die Individualität des Modells, die Schicht von dessen innerstem, spezifischem Leben zum Problem. Beide Versuchungen also hätten für ihn besonders stark sein können: das Modell nur als Material oder als Einkleidung für die unmittelbare Gestimmtheit und Impulsivität seiner starken subjektiven Wirklichkeit zu benutzen — und, wiederum, das voll ergriffene Leben des Modells auch unmittelbar zur Wirkung zu bringen, an Stelle der künstlerischen Vision den Wirklichkeitseindruck sprechen zu lassen.

Wenn die Objektivierung des Subjekts die Formel ist, die

auf das Jenseits dieser zwei Abirrungen hinweist, so offenbart sich demgegenüber ein ganz besonderes Verhalten des Selbstporträts. Denn da die äußere Wirklichkeit des lebendigen Modells und die von innen diktierende Wirklichkeit des Künstlers hier als Einheit im Bewußtsein sind, so begegnen sich zwar jene beiden Versuchungen, aber sie heben sich leicht auch gegenseitig auf. Für das Hineingestalten der schöpferischen Seele in das fremde individuelle Äußere, als wäre sie dessen Inneres — diesen spezifisch künstlerischen, jenen beiden Realismen sich von selbst enthebenden Prozeß — ist das Selbstporträt die Schule und gewissermaßen das Prototyp, in dem die Gegensätze noch nicht auseinandergetreten sind. Tatsächlich konnte Rembrandt sich durch das Selbstporträt am leichtesten immer wieder auf das hin orientieren, was ein Wesentliches, vielleicht das Wesentliche seiner Porträtkunst war. Wenn diese ganze Erörterung der Schwierigkeit galt: wie denn das nur körperhafte Bildphänomen die Beseeltheit fühlbar machen könne, die sich nur in der lebendigen Wirklichkeit mit jenem eint; wenn das Geschaffensein jenes Phänomens durch eine sich darein infundierende Seele einen Ausweg bot und die Heterogenität der schaffenden und der darzustellenden Persönlichkeit ihn insoweit nicht versperrte, als die Umsetzung der eigenen in eine fremde Individualität sich als ein ganz allgemeines und ein spezifisch künstlerisches Können des menschlichen Geistes zeigte — so offenbart dies die besondere Funktion des Rembrandtschen Selbstporträts. Es ist nicht etwas Vereinzelt und gewissermaßen Zufälliges, wie bei andern Malern, sondern begleitet seine ganze Laufbahn, vielfach deren Höhepunkte bezeichnend. Hieran, wo die Einheit des Innern mit dem Äußeren unmittelbares Erlebnis war, übte er sich dauernd in der Darstellung dieser Einheit, für die er eine mit keinem andern Maler vergleichliche Fähigkeit mitbrachte. Indem er diese eigene Einheit immer neu in künstlerischen Formen objektivierte, gewann er gleichsam die allgemeine Formel solcher Einheit überhaupt in immer vollerm Maße; sein Künstlertum als solches hob ihn — und hier am naheliegendsten — gleichmäßig über die Realität seines

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 Materialienstücke, 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 Empfangnis, 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 aus-einandergewachsen 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

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 als 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 punktuelle 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 schließen; 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 könne 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 punktuelles 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 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,

so kann es natürlich nur heißen, daß die Phantasie des Beschauers angeregt wird, sich die Bewegung zu und von dem dargestellten Moment zu ergänzen. Aber gerade gegen dieses scheinbar Selbstverständliche habe ich Bedenken. Prüfe ich mich genau, was mir denn innerlich beim Anblick des fliegenden Gottschöpfers in der Sixtina oder der zurücksinkenden Maria auf Grünewalds Kreuzigung bewußt wird, so finde ich nicht das geringste von Stadien vor und nach dem dargestellten Moment. Dies wäre auch ganz unmöglich, denn wie eine Gestalt von Michelangelo in einer andern als der von ihm selbst gezeigten Haltung aussehen würde, kann der Beschauer S. nicht konstruieren. Es wäre dann eine S.sche Gestalt, aber nicht mehr eine michelangeleske, es wäre also gar nicht ein Bewegungsmoment eben der Gestalt, um die es sich handelt. Vielmehr, in einer Art, die sich von der Wahrnehmung einer realen Bewegung wohl nur nach Intensität und Komprimiertheit unterscheidet, ist die malerische Geste unmittelbar mit Bewegtheit geladen. Es ist ihr, so paradox es klingt, immanent und nicht erst durch ein Vorher und Nachher ihr supponiert, daß sie eine Bewegungsgeste ist: Bewegtheit ist eine Qualität gewisser Anschauungen. Mag also Bewegung ihrem logisch-physischen Sinne nach eine Ausdehnung in der Zeit beanspruchen, mag andererseits unser Anschauen, gleichfalls nach seinem logischen Sinne, der sich freilich gleich als irrealer zeigen wird, sich gerade in jeweils unausgedehnten Momenten vollziehen — so würde sich auch dieser Widerspruch lösen, wenn die Bewegtheit auch dem einmaligen Bilde des Objekts einwohnen kann, wie Farbe, Ausdehnung und wie überhaupt seine Eigenschaften; nur daß diese Eigenschaft nicht so unmittelbar an der Oberfläche liegt wie andere, nicht so sinnlich einfach, greifbar und aufzeigbar ist. Der Künstler aber bringt sie auf ihren Höhepunkt, indem er sie an ein tatsächlich unbewegtes Bild zu binden weiß. Und erst wenn wir uns klarmachen, daß wir auch der Wirklichkeit gegenüber nicht die von der Momentphotographie festgehaltene Attitude „sehen“, sondern Bewegung als Kontinuität, was dadurch ermöglicht ist, daß, wie angedeutet, unser subjektives

Leben selbst eine Lebenskontinuität ist und nicht ein Kompositum aus einzelnen Momenten, das ja überhaupt kein Prozeß und keine Aktivität wäre — so begreifen wir, daß das Kunstwerk viel mehr „Wahrheit“ darbieten kann, als die Momentphotographie. Wir brauchen in diesem Falle gar nicht an die sogenannte „höhere Wahrheit“ zu appellieren, die das Kunstwerk gegenüber der mechanischen Reproduktion beanspruche; ganz unmittelbar vielmehr und im ganz realistischen Sinne ist das Bild, dessen Eindruck durch irgendwelche Mittel eine kontinuierliche Bewegung in sich gesammelt hat, der Wirklichkeit (die hier doch nur die bewußte Wahrnehmung der Wirklichkeit bedeutet) näher als die Momentphotographie. Auch wird durch diese Gesammeltheit in einem Anschauungspunkt die Bewegung überhaupt erst zu einem ästhetischen Wert. Bedeutete sie innerhalb des Kunstwerks wirklich nichts anderes, als daß zu dem dargestellten Moment noch ein oder mehrere vorhergehende und nachfolgende durch Assoziation und Phantasie hinzutreten, so sehe ich nicht, welchen ästhetisch qualitativen Wert dieses bloße Mehr an Momenten zubringen sollte. Meines Erachtens verhält es sich hiermit ebenso wie mit der Bedeutung der dritten Dimension in der Malerei, deren Fühlbarmachung an dem dargestellten Körper als künstlerischer Wert gilt. Die dritte Dimension als Wirklichkeit ist schlechthin nur das Tastbare: empfänden wir nicht bei der Berührung der Körper einen Widerstand, so hätten wir eine nur zweidimensionale Welt. Die dritte Dimension wohnt in der Welt eines anderen Sinnes als die farbige Fläche des Bildes. Wird nun durch allerhand psychologisch wirksame Mittel zu dieser die dritte Dimension assoziativ hinzuentlehnt, so ist dies eine bloß numerische Vermehrung über das schon vorhandene Quantum von Dimensionen hinaus, ein Anhängsel an das Gegebene, das nur in der seelischen Reproduktion des Beschauers entsteht und an dem ich einen Wert als künstlerisches, von dem schöpferischen Geist selbst geformtes Element nicht erkennen kann. Soll die Fühlbarkeit der dritten Dimension einen solchen haben, so muß sie eine immanente Qualität des unmittelbar sichtbaren Kunstwerks selbst sein. In einer Um-

setzung, deren Wege noch nicht näher beschreiblich sind, wird die Tastbarkeit, in der die dritte Dimension als Realität allein besteht, zu einer neuen qualitativen Note des rein optischen Bildes, auf das der Leistungsbezirk des Malers ja doch beschränkt ist; durch die bloße, irgendwie erreichte Assoziation der dritten Dimension — bei der diese immer noch ihre Realitätsbedeutung behielte, — wird dieses Bild, als künstlerisches, gar nicht bereichert, sondern es erhielt nur ein Darlehen aus einer anderen Schicht, das sich ihm organisch, in seiner eigenen, nicht verbinden kann. Im Gegensatz zu den Täuschungskunststücken des Panoramas ist, was wir die Dreidimensionalität der Körper im malerischen Kunstwerk nennen, eine jetzt dem Augeneindruck zugekommene Bestimmtheit, eine Bereicherung und Deutung, Intensivierung und Reizerhöhtheit des Anschaulichen als solchen. Das zu diesem in Hinsicht des Raumes „Hinzugefügte“ verhält sich also genau so wie das in Hinsicht der Zeit. Was sich assoziativ, von außerhalb des unmittelbar Angeschauten her, diesem anzugliedern schien: die Bewegungsstadien vorher und nachher, die dritte Dimension hinter der Fläche, enthüllt sich als eine besondere Qualifizierung dessen, worin das Kunstwerk wirklich besteht, des in Zeit und Raum sich rein in sich abschließenden Anschaulichen. Solche Qualifizierung des unmittelbar Sichtbaren bringt, wie gesagt, der Künstler zu ihrer größten Höhe und Reinheit. Sie ist, obgleich zeitlos eindrucksmäßig, nur mit Zeitbegriffen zu bezeichnen: wir empfinden den Augenblick der Bewegung als den Erfolg der Vergangenheit und die Potentialität des Zukünftigen; eine gleichsam an einem inneren Punkt gesammelte Kraft setzt sich in die Bewegung um. Je reiner und stärker aber die Bewegung erfaßt ist, desto weniger bedarf es für den Beschauer der intellektuellen und phantasiemäßigen Assoziationen, sondern ihre Bestimmtheiten liegen unmittelbar innerhalb der Anschauung, nicht außerhalb ihrer.

Ich untersuche hier also nicht, in welcher eigentümlichen Umsetzung und Ideellität der Künstler diesen seelischen Impuls innerlich nachbildet, der mit der Anschaulichkeit zu künst-

lerischer Einheit verbunden ist, in dem die Körperbewegung noch gesammelt ist und der sie aus sich entfaltet. Bei Rembrandt jedenfalls muß dies mit einer unerhörten Stärke und Richtungssicherheit geschehen sein; so daß der Augenblick, in dem die Geste (und, als Summe der Gesten, die „Haltung“) des Menschen gefaßt ist, wirklich die ganze Bewegung ist. Er macht anschaulich, daß diese ihrem inneren, impulsiven Sinne nach eine Einheit ist, so daß, wenn man einen einzelnen Moment ihrer erfaßt, dieser ihre Ganzheit darstellt: ihr schon Vergangenes als seine Ursache und Zuleitung, ihr Künftiges als seine Wirkung und noch gespannte Energie. Ich sagte früher, daß ein Leben in jedem seiner Augenblicke dies ganze Leben ist: weil Leben nichts anderes als die kontinuierliche Entwicklung durch inhaltliche Entgegengesetztheiten hindurch ist, weil es nicht aus Stücken zusammengesetzt ist und seine Totalität deshalb nicht außerhalb des einzelnen Momentes besteht. Dies ist nun auch als das Wesen der einzelnen Bewegung aufgezeigt und macht erst deutlich, wieso jene Minima von Strichen, mit denen manche von Rembrandts Zeichnungen und Radierungen eine Bewegtheit andeuten, deren Ausdruckssinn vollgültig darstellen. Ist die Bewegung wirklich in ihrer ganzen Kraft, Richtung, undurchkreuzten Einheit innerlich erfaßt und künstlerisch durchlebt, so ist der geringste Teil ihrer Erscheinung eben schon die ganze, denn jeder Punkt enthält ihr bereits Abgelaufenes, weil es ihn bestimmte, und ihr noch Bevorstehendes, weil er es bestimmt — und diese beiden zeitlichen Determinationen sind in der einen, einmaligen Sichtbarkeit dieses Striches gesammelt, oder vielmehr: sie sind dieser Strich.

Aus eben dem Wesen des Lebens heraus, um dessentwillen der fest dastehende Strich als Bewegung anschaulich wird, ist in der fixierten Physiognomie der vollkommensten Rembrandtschen Porträts die Geschichte der Persönlichkeit sichtbar, sozusagen in einem Akt, als qualitative Bestimmtheit dieses einen Anblicks. Ich deutete vorhin den Unterschied gegen das Renaissanceporträt so, daß in ihm das Sein des Menschen, von Rembrandt aber sein Gewordensein gesucht wird; dort die Form,

zu der es das Leben jeweils abschließend gebracht hat und die deshalb in zeitloser Selbstgenugsamkeit geschaut werden kann, hier das Leben selbst, vom Künstler in dem Augenblick gefaßt, in dem es seine Strömung, die Vergangenheit stetig in Gegenwart umsetzend, zu unmittelbarer Anschauung bringt; wodurch leicht klar wird, daß die Renaissancekunst, obgleich dem Leben gegenüber eine hohe Abstraktion, doch viel reiner optisch-sinnlich aufzunehmen ist, während die Rembrandtsche mehr den ganzen Menschen als Beschauer, das ganze Leben in seiner Funktion als wahrnehmendes voraussetzt. Jene vitale Analogie nun der einzelnen Bewegung mit der Porträtphysiognomie legt auch für die Genesis der letzteren einen analogen Ausdruck nahe. Das Entscheidende war dort, daß nicht das äußere Phänomen eines Bewegungsmomentes, sondern die innere, gesammelte Dynamik der Ausgangspunkt ist, daß die Darstellung sich, der realen Bewegung entsprechend, aber in künstlerisch-ideeller Umsetzung, aus dem seelischen Impuls entfaltet, der in unenträtselbarer Weise die Energie und Richtung der Körperaktion potenziell zu enthalten und aus sich zu entlassen scheint. So nun scheint — zugegeben, daß aller Ausdruck hier nur symbolisch ist — in jedem der großen Rembrandt-Porträts jeweilig ein Leben, mit dem die gesammelte Potentialität seiner Quelle sich in ein Werden verwirklicht, zu der sichtbaren Erscheinung hingeführt zu haben. Diese ist von innen her entwickelt.

Die Einheit der Komposition.

Die Differenz streckt sich über die Einzelgestalt in die Struktur der Bilder als ganzer überhaupt hinein. Die Einheit des wohlkomponierten Renaissancebildes liegt außerhalb des Bildinhaltes selbst, sie ist als abstrakte Form zu denken: Pyramide, Gruppensymmetrie, Kontrapost an und mit den Einzelfiguren — Formen, deren an und für sich selbständige Bedeutung auch mit anderem Inhalt erfüllt werden könnte. Abgesehen aber von dieser, in einem ideellen Außerhalb gelegenen Form hat das Bild oft eine sehr geringe Einheit, sondern besteht in einem Nebeneinander von Teilen, die dadurch, daß sie alle gleichmäßig ausgeführt

sind, ganz des organischen Verhältnisses entbehren. Dieser Satz gilt natürlich nur in sehr abgestuftem Maße für italienische Kunst überhaupt. Bei Giotto ist keine innere Fremdheit zwischen der kompositionellen Form und dem eigenen Leben der Gestalten fühlbar, einmal, weil die letzteren überhaupt nicht stark individualisiert sind und keine Existenz beanspruchen, die über die Funktion ihrer bildmäßigen Gegebenheit hinausginge; und dann, weil die Form hier noch keine geometrische, sondern eine architektonische ist. Das geometrische Schema der späteren Kompositionen hat eine Abstraktheit, deren Leere und hart selbständiger Sinn durch keine noch so geistreiche und im einzelnen lebendige Erfüllung ganz zu überwinden ist. Architektonisch aber wird man eine Formgebung nennen können, die zwar nicht aus einer individuellen Lebendigkeit, wohl aber aus der materialen Extensität und dynamischen Intensität ihrer Erfüllungen unmittelbar hervorgeht und mit diesen identisch ist. Das architektonische Prinzip steht jenseits des Gegensatzes von Schematik und Leben. Die Gruppen Giottos erwachsen als Gruppen nicht aus der individuellen Lebendigkeit der Gestalten, wie bei Rembrandt, ebenso wenig aber als Ausfüllungen eines in eigener geometrischer Bedeutung vorbestehenden Schemas; sondern es ist wie ein Bauwerk, in dem kein Teil ein einzigartiges Leben hat, ein jeder aber doch eine eigentümliche Masse, Form und Kraft einsetzt und dadurch unmittelbar die mit nichts vergleichliche architektonische Einheit entstehen läßt. Wenn man mit Recht hervorgehoben hat, daß erst bei Giotto der Erdboden wirklich tragende Kraft für die auf ihm stehenden Figuren zeigt, so ist dies eben auch nur eine Seite des architektonischen Charakters seiner Visionen.

In Raffaels Madonnen bestimmt zwar wesentlich das geometrische Motiv die Komposition, allein sie sind von solcher malerischen Mächtigkeit, daß — sozusagen wenigstens nachträglich — das Eigenleben der Gestalten sich ohne inneren Widerspruch und ohne Zufälligkeit dieser Form anschmiegt. In der Madonna von Castelfranco dagegen ist der dreieckige Aufbau zweifellos etwas mechanisch und ohne rechte Beziehung zu der

lyrischen Gesamtstimmung des Bildes; es ist aber interessant, wie sehr eben diese Stimmung und die vertiefte Schönheit der Gestalten über die Unbehilflichkeit der geometrischen Form Herr wird, so daß der Gesamteindruck für Viele den der entsprechenden Raffaelschen Werke übertrifft, obgleich bei diesen der geometrische Schematismus und sein lebendiger Inhalt eine viel natürlichere, harmonischere Einheit bilden. Erst bei den minderen Meistern tritt ganz fühlbar hervor, daß das Schema und seine Erfüllung mit lebenden Wesen von ganz inkohärenten seelischen Grundstrebungen geführt und auseinandergeführt werden. Zu leugnen aber ist nicht, daß der im romanischen Wesen gelegene rationalistische Trieb nach klar überschaubarer, in sich geschlossener Außenform solche Schemata fördert, die durch die Selbständigkeit ihres Sinnes dem Inhalt gegenüber leer und mechanisierend wirken. Auch die Dichtkunst scheint mir dies zu bestätigen, insofern die spezifisch romanische Versform doch wohl das Sonett ist. Hier liegt jene anschauliche Geschlossenheit vor, die keine Fortsetzung gestattet und deshalb einerseits zeitlos-unhistorischen Charakter hat, so daß man im Sonett nichts „erzählen“ kann; andererseits den Weg ins Unendliche verschließt, der der Reichtum, vielleicht auch die Verführung der nordischen Völker ist. (In Dantes Versform mit ihrer prinzipiellen Unabschließbarkeit symbolisiert sich, was an gotischem Geiste in ihm ist.) Das Sonett gleicht dem klassischen Ornament mit seinen in sich zurücklaufenden Formen, gegenüber dem nordischen, das sich ins Unendliche fortsetzen will. Diese gleichsam tendenziöse, unbarmherzig betonte Vollendetheit der Form begünstigt es, daß das Sonett die am meisten zur äußerlichen Spielerei verführende, am leichtesten leer und formalistisch wirkende Versart ist — wo nicht, genau wie bei dem geometrischen Schema der bildenden Kunst, eine singuläre Genialität dieser Gefahren Herr wird. Bei Rembrandt nun erwächst die Gesamtform des mehrfigurigen Bildes aus dem Leben der einzelnen Figuren, d. h. daraus, daß das Leben der einzelnen, ausschließlich von ihrem eigenen Zentrum aus bestimmt, gewissermaßen über sie hinausströmt und dem der anderen be-

gegnet, zu gegenseitiger Beeinflussung und Stärkung, Modifikation und Vermählung. Eine übergreifende Gesamtform, die man als für sich vorstellbare und bedeutsame dem Ganzen entnehmen oder als ein Schema vorzeichnen könnte, wie an geometrisch komponierten Bildern, besteht hier nicht. Dies vielleicht trägt den unerhörten Eindruck der Nachtwache: daß die Einheit des Bildes sozusagen nichts für sich ist, nicht herauszuabstrahieren, nicht in einer Form jenseits ihrer Erfüllungen beruhend; sondern ihr Wesen und ihre Kraft ist nichts anderes als die unmittelbare Verwebung der Vitalitäten, die aus jedem Individuum herausbrechen. Es ginge schon zu weit über diese Unmittelbarkeit hinaus, konstruierte schon eine zu abstrakte Einheit, wollte man von einem Gesamtleben sprechen, das dies Bild trüge; das Leben bleibt vielmehr in jede einzelne Figur versenkt, und indem es von einer jeden zu der andern hinstrahlt, gibt es sein Zentrum nicht an eine darübergelegene Einheit ab. Nur der ganze umfassende Raum kann bei dieser Konstellation wie von Lebenswellen durchflutet sein, und wenn man das Magische dieses Bildes irgendwie — mit unvermeidlich subjektiver Symbolik — zu bezeichnen wagen will, so möchte man sagen: der Raum selbst scheint hier in lebendige Bewegung geraten zu sein, nicht nur die Erscheinungen im Raum. Denn die Totaleinheit des Bildes, die man als eine unerhört lebendige fühlt, ist nicht zu einer für sich gültigen, in Lösung von ihren Inhalten vorstellbaren Form gleichsam zugespitzt, sondern sie besteht in der Summe der Figuren, die aber dennoch nicht auseinanderfallen, sondern, wie angedeutet, mit ihren intensiven Lebendigkeiten sozusagen Adhäsion aneinander besitzen; so daß tatsächlich nur das ihnen gemeinsame Medium, der Raum, durch die sich in ihm organisierenden Lebenssphären wie eine große lebenerfüllte und dadurch selbst lebendig gewordene Einheit erscheint.

Darin liegt ein äußerster Gegensatz zu allem Raumempfinden der italienischen Renaissance, in der Malerei wie in der Baukunst. Hier ist der Raum die festgezimmerte Bühne, die den bewegten Menschen den unbewegten Gehalt bietet. Der

Romane verlangt, übrigens nicht erst in der Renaissance, die klare Überblickbarkeit des Raumes, seine ruhende Geformtheit, die sich zwar, wie gesagt, mit der Bewegtheit der Menschen in ihm, aber nicht mit seiner eigenen verträgt. Im stärksten Maße, das wie bis zu einer Art Substanzialisierung des Raumes geht, scheinen mir dies gerade einige gotische Kirchen Sienas zu zeigen. In S. Francesco und S. Domenico hat man den Eindruck, daß der Innenraum nicht einfach ein durch die Mauern abgegrenzter Teil des Raumes überhaupt wäre, sondern ein körperhaftes Gebilde, eine Substanz von selbstgegebener Gestalt; als ob, wenn man die Mauern niederrisse, dieser feste, durch sich selbst abgegrenzte Raumkubus unberührt weiter dastehen würde. Im äußersten Gegensatz dazu erscheint der Raum der nordischen Gotik selbst bewegt, indem jeder Schritt den Gesamtanblick wandelt, wie das vorschreitende Leben seine Szenen wechselt; der Raum hat hier keine in sich selbst gefestete Formung, sondern scheint sich nur immer von neuem zu öffnen. Darum ist innerhalb italienischer Kirchen das Verhältnis der Menschen zum bloßen Raum ein anderes als in einer nordisch-gotischen. Die Ungeniertheit, mit der sich in jenen das Volksleben abspielt, steht sicher in Zusammenhang damit, daß die Baulichkeit hier als ein objektiver Boden empfunden wird, dessen stabiler Geformtheit man dies alles zumuten kann. Der Raum einer gotischen Kirche bei uns ist sozusagen in viel labilerem, störrischerem Gleichgewicht, es ist als hätte er eine Eigenbewegtheit, der man sich nur einfügen darf, ohne sie durch Bewegungen, die externen Ordnungen angehören, zu irritieren. Ganz anders freilich, aber dennoch dieser Konfiguration irgendwie verwandt, schien mir das Raumgeheimnis der Nachtwache zu formulieren. Hier hat der Raum weder die feste Gefugtheit des Renaissancerumes, die in den Kirchen nur am deutlichsten wirksam wird, noch das vibrierende, variierende Selbstleben, wie in der Gotik, sondern ist an sich ganz indifferent, aber immerhin so bewegungsfähig, daß er von den in ihm flutenden Lebensströmungen gleichsam mitgerissen wird. Die Macht dieser Lebendigkeiten ist groß genug, um ihn aus seiner Ruhe aufzu-

rütteln und dadurch eine ganz einzige Einheit der Gesamtbewegung zu erzwingen. —

Man muß sich nur klarmachen, daß derjenige Wert eines Bildes, den wir als seine Einheit bezeichnen, auf viel mannigfaltigere Weise herstellbar ist, als unsere an der Klassik geschulte Denkweise es im allgemeinen anerkennt. Dieser gewohnte Begriff heftet sich durchaus an die Form, die ihren Erfüllungen gegenüber irgendwie selbständig in sich selbst zurückläuft und dadurch gewissermaßen einen einheitlichen Begriff darstellt. Diese Art von Einheit ist aber ersichtlich nicht an organische Erfüllungen gebunden, sondern kann sich mit dem gleichen Erfolge formaler Geschlossenheit auch an unlebendigen Inhalten verwirklichen. Im Unterschiede davon aber gibt es eine Einheitlichkeit, die unmittelbar ihren Erfüllungen verhaftet ist, die gerade nur an diesem Stoff bestehen kann und zwar, weil sie nur aus ihm erstehen kann. Dies ist die Einheit ausschließlich des organischen Wesens. Die Einheit eines solchen läßt sich gar nicht als eine Form denken, die mit einem irgendwie qualitativ anderen Gehalt auszufüllen wäre. Und aus einer Mehrheit solcher Wesen kann ein Gebilde zustande kommen, das wiederum einheitlich ist, weil es seine im vitalen Sinne einheitlichen Bestandteile in Verwebung und Verwachsung zeigt; denn es ist das Wesen des Lebens, über sich hinauszugreifen, hinauszustrahlen, ohne seine Einheit zu verlieren, sich gleichsam mit einer Sphäre über seine primäre Greifbarkeit hinaus zu umgeben, seine Einheit bleibt immer an seinen Mittelpunkt gebunden, indem sie mit der Sphäre anderer wechselwirkt, sich durchdringt, verschmilzt. In der deutschen Sinnesart liegt von vornherein eine andere Möglichkeit, Einheit zu empfinden, als in der klassischen. Dürers Melancholie, Holbeins Kaufmann Gyse, viele holländische Stillleben zeigen ein Nebeneinander von einzelnen Dingen, das vom Standpunkt der klassischen Kunst aus zufällig und zusammenhanglos erscheint. Aber obgleich es den Schöpfern selbst sicher nicht so erschien, so ist doch von da aus die Sehnsucht solcher germanischer Geister nach der klassischen Form begreiflich. Denn das Unorganische gewinnt anschauliche Ein-

heit nur in geometrisch abstrakten Formen, es kann nicht durch Wachstum von innen her zu sinnvoller, d. h. einheitlicher Gestaltung gelangen, es entbehrt jener bewegten Sphäre, durch die ein Lebendiges mit dem andern zusammenfließen kann. Jener frühere Mangel an äußerer Zusammengefaßtheit in der deutschen Kunst war also allerdings ein Widerspruch, die eigentümliche, nicht-klassische Einheit, zu der diese Kunst hinstrebte, war an unorganischem Material nicht zu gewinnen. Deshalb empfinden wir — falls mein Eindruck nicht täuscht — Bilder dieser Kategorie als viel weniger zerrissen und zufällig, sobald sie ganz oder fast ausschließlich menschliche Figuren enthalten. In sehr merkwürdiger Nuancierung zeigen dies die Bilder des älteren Brueghel, insbesondere die relativ großfigurigen. Ihrem abstrakten Schema nach möchte man sie für so bunt und uneinheitlich wie möglich halten. In ihrer konkreten Ganzheit aber wirken sie keineswegs so. Ein höchst mächtiges elementares Leben scheint sie zu durchfluten, das freilich ganz undifferenziert ist, in dem einzelnen Bilde gar keine individuelle Färbung annimmt und über dieses einzelne hinausreicht; so daß es sozusagen gleichgültig ist, welches Stück dieses — in sich ganz gleichmäßigen, als ganzen aber durchaus charakteristischen — Lebens gerade dieses oder jenes Bild herauschneidet. Die Einheit in ihm ist also nicht als eine geschlossene formale Korrelation der Teile ablesbar, sondern entstammt — oder fällt zusammen mit — der Ungespaltenheit jenes allgemeinen Lebens, das in jedem seiner großen oder kleinen Ausschnitte dasselbe und eines ist. Ersichtlich hat diese vitale Einheit mit der klassischen Komposition nicht das geringste zu tun, sondern kann mit einer absoluten Unbekümmertheit um diese zusammenbestehen. In jeder einzelnen dieser Figuren, so eigenartig ihre Handlung und Haltung sei, ist dieses starke, charakteristisch rhythmisierte Leben in gleicher Art, ja in gleichem Maße fühlbar und bringt jede beliebige Zahl und Anordnung ihrer zur Einheit zusammen. Allein dies ist, wie gesagt, nur unter der Bedingung der Undifferenziertheit der individuellen Gestalten gewonnen. Die höhere Stufe, auf der die individualisierten

Lebendigkeiten rein als solche zur Einheit zusammengehen, ohne dazu der klassisch geometrisierenden formalen Struktur zu bedürfen, hat erst Rembrandt erreicht, am deutlichsten in der Nachtwache. Hiermit erst hat das Streben zu jener spezifischen Einheit sich selbst verstanden.

Die Nachtwache ist eines der rätselhaftesten Bilder. Wie diese wirr und planlos, und, nach den hergebrachten Begriffen, formlos nebeneinander und durcheinanderlaufenden Konfigurationen die Einheit des Ganzen ergeben können, ohne die der ungeheure Eindruck dieses Ganzen gar nicht möglich wäre — das ist nach eben jenen Begriffen nicht zu erklären. Aber indem die Nachtwache so und so viele Lebendigkeiten und nur sie zum Bildinhalt macht und dem Geheimnis ihrer rein vitalen Wechselwirkungen anschauliche Sprache gibt, hat sie jenes alte germanische Drängen zu einer Einheit, die nicht geschlossen formmäßig, nicht für sich darstellbar, sondern nur an ihren Trägern zu realisieren ist, zum erstenmal in der Geschichte der Kunst rein befriedigt. Die Einheit ist hier, wo sie zugleich ganz tief und ganz labil ist, auf eine viel gewagtere Weise gewonnen, als im klassischen Kunstwerk, bei dem sie durch den eigenen vorbestehenden Sinn der Form eine gewisse Garantie für das Nichtauseinanderfallen-können und das Verstandenwerden-müssen in sich trägt. Es besteht hier eine tiefe Beziehung zu dem Prinzip der Individualität: daß sie dasjenige Gebilde ist, dessen Form absolut mit seiner Wirklichkeit verbunden ist, nicht unter der Voraussetzung oder zum Gewinn eines selbständigen Sinnes aus dieser Wirklichkeit herauszuabstrahieren ist.

Deutlichkeit und Detaillierung.

Für den hiermit aufgebrachten Formbegriff ist nun ein früher schon berührtes Moment von der allergrößten Wichtigkeit: die Abstufung der Deutlichkeitsgrade im Rembrandtschen Gemälde. Die Herrschaft der klassischen Form, mit ihrem Streben nach geometrisch-übersichtlicher Einfachheit, hat eben deshalb ein solches nach dem linearen Prinzip, und selbst der Kolorismus der venezianischen Kunst kann dies nicht verleug-

nen. Freilich hat die Farbe, die den Rembrandtschen Deutlichkeitsunterschieden ihr eigentliches Feld eröffnet, schon an und für sich zu dem Formprinzip in seiner wesentlich linearen und plastischen Bedeutung ein tiefes Gegensatzverhältnis. Stellt sich in der Form gewissermaßen die abstrakte Idee der Erscheinung dar, so steht die Farbe sowohl diesseits wie jenseits dieser: sie ist sinnlicher und ist metaphysischer, ihre Wirkung ist einerseits unmittelbarer, andererseits tiefer und geheimnisvoller. Ist die Form etwa als die Logik der Erscheinung zu bezeichnen, so bedeutet die Farbe eher deren psychologischen und metaphysischen Charakter — auch hier diese beiden, untereinander durchaus geschiedenen Intentionen in ihrer gemeinsamen Gegensätzlichkeit gegen das logische Prinzip erweisend; die vorwiegend logisch interessierten Denker verhalten sich deshalb häufig gleichmäßig ablehnend gegen die psychologische wie gegen die metaphysische Sinnesart, und dies scheint mir der tiefere Zusammenhang zu sein, aus dem heraus Kant in seinem ästhetischen Wertsystem die Farbe eigentlich ganz zugunsten der Form ablehnt. Macht man sich nun klar, daß die Farbe im Unterschied gegen die Linie — gerade wie an ihrer Stelle Psychologie und Metaphysik, im Unterschied gegen die Logik — der Ort der Graduierungen, des Stärker und Schwächer, der Valeurs mit ihren unendlichen quantitativen Möglichkeiten ist, so ist weiterhin ersichtlich, daß mit dem Vorherrschen der Form und ihrer geometrischen Intendierung die gleichmäßige Durchführung aller Bildteile gegeben ist. In dem geometrischen Gebilde ist alles gleich berechtigt; es mag in ihm Hilfslinien geben, die zum Wiederverschwinden bestimmt sind, aber diese gehen nicht das Gebilde selbst, sondern die mathematische Beweisabsicht an. Die geometrisierende Tendenz und die scharfe Deutlichkeit alles Vorgeführten sind nur zwei Ausdrücke für dieselbe rationalistische Gesinnung. Im tieferen Sinne entscheidend aber ist noch nicht diese Deutlichkeit, sondern vielmehr die Gleichmäßigkeit der Ausführung, wobei die Malweise ebensogut vibrierend, farbig, grenzübergreifend sein kann, wie streng linear oder kleinlich auspinzelnd. Diese Gleichmäßigkeit ist nicht nur das Gegen-

teil des wirklichen Seherlebnisses, sie ist, viel weiter gefaßt, überhaupt unorganischen, mechanischen Wesens. Wo das Bild der Dinge vom Leben aufgenommen und in seiner Wiedergabe von diesem getränkt ist, da ist auch Ungleichmäßigkeit der Durchführung gegeben, Vorder- und Hintergrund nicht nur im räumlichen, sondern auch in einem qualitativen Sinne. Denn Leben ist Rangierung, betonte Hauptsache und vernachlässigte Nebensache, Mittelpunktsetzung und Abstufung zur Peripherie — eine innere Form gleichsam, die dem zuvor behaupteten allzeitigen Ganzsein des Lebensverlaufes nicht widerspricht, weil sie in einer andern Schicht liegt. Insofern hat, wenn man will, das Leben der Welt gegenüber etwas Ungerechtes; aber alle Genialität läßt sich so ausdrücken, daß sie uns die Überzeugung gibt, mit dieser, unmittelbar vom Subjekt und nicht vom Objekt abhängigen Akzentverteilung dennoch eine tiefere Gerechtigkeit auch dem Objekt gegenüber realisiert zu haben — nicht freilich in seiner scharf abschneidenden Isolierung, auch vielleicht nicht in der rein kosmischen Betrachtung, die den Elementen keine Bedeutungsunterschiede läßt. Wohl aber wird durch diese Unterschiede das Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem Objekt, das doch auch eine objektive Tatsache ist, allein angemessen ausgedrückt. Goethe spricht einmal von „gewissen Phänomenen der Menschheit“ (nämlich „Formen des lebendigen Daseins und Handelns einzelner Wesen“), die „irrtümlich nach außen, wahrhaft nach innen seien“. In der Abgestuftheit des Daseinsbildes, die seiner lebendigen Auffassung, im Gegensatz zu der künstlichen Gleichsetzung der mechanistischen eigen ist, liegt etwas Ähnliches vor. Hier ist die Struktur dieses Bildes, von außen gesehen, ungleichmäßig, von innen her einheitlich. Denn so ist das Leben selbst; sieht man es nach seinen Phänomenen, Resultaten, Ausladungen an, die das Individuum als seine Existenzinhalte gleichsam nach außen hin deponiert, so ist es ungleichmäßig und zufällig, diskontinuierlich und ungerecht; von innen her gesehen aber ist all dieses, mindestens seiner Idee nach, die kontinuierliche, notwendige, angemessene Entwicklung eines einheitlichen Keimes.

Die Mannigfaltigkeit und Abstufung der Deutlichkeiten aber dient eben der eigentümlichen Form, die nur dem jeweiligen Gebilde zukommt. Jedes Bild Rembrandts, ja vielleicht jedes, an dem wir spezifisch germanisches Leben empfinden, hat nur seine Form, in die kein anderer Inhalt eingesetzt werden könnte. Das Bild als ganzes ist Individualität, d. h. Formung eines Stoffes, die gerade nur an diesem Stoff existieren kann. Das Wesen der Individualität ist, daß die Form nicht von ihrem Inhalte abstrahiert werden und dann noch einen Sinn behalten könnte. Wir werden freilich nachher sehen, daß das Prinzip des Lebens und das der Form gemäß einer tieferen Bedeutung in einer gewissen gegenseitigen Ausschließung stehen. In der jetzt fraglichen aber kann man sagen, daß das menschliche Individuum, wirklich als reine Individualität gefaßt, die unwiederholbare Form ist; und entsprechend das mehrfigurige Bild, das Rembrandt, in zuvor nie gekannter Art, aus den Individuen zusammenwebte, ohne über sie hinweg zu einer „höheren Einheit“ oder abstrakten Form zu greifen — und doch, besonders durch die Graduierung der Deutlichkeiten, dem Ganzen den Hauch eines Lebens einflößend. Allerdings widerspricht dies jenem Begriff der Form, durch den sie ein Allgemeines, unendlich oft und an beliebigem Stoff Wiederholbares bedeutet. Man hat Rembrandt „Mangel an Form“ vorgeworfen, weil man ganz unbefangenen Form = allgemeiner Form gesetzt hat — der gleiche Irrtum, wie wenn man im Moralischen das Gesetz mit allgemeinem Gesetz identifiziert, nicht bedenkend, daß einer individuellen Wirklichkeit vielleicht auch ein individuelles Gesetz entsprechen mag, ein Ideal, das eben nur für diese Existenz in ihrer Ganzheit und Besonderheit gilt. Die Form, wie Rembrandt sie herausarbeitet, entspricht gerade nur dem Leben dieses Individuums, sie lebt und stirbt mit ihm, in einer Solidarität, die ihr keine darüber hinausreichende, allgemeine, andere Spezialisierungen vertragende Gültigkeit gestattet.

Endlich verschlingt sich das Problem der Individualisierung und das der Deutlichkeit der Darstellung an einem Punkte, von dem aus ein Widerspruch gegen hergebrachte Vorstellungs-

weisen aufsteigt. Man ist im ganzen gewöhnt, für Darstellungen jeder Art das Zusammengehen von Detaillierung und Individualisierung anzunehmen. In dem Maß, in dem über die Genauigkeit im einzelnen hinweggegangen wird und die Darstellung, statt sich in das letzterreichbare Detail zu versenken, sich an den Gesamteindruck hält, an die Zusammenfassung zum Großen und Ganzen — in eben diesem Maße scheint sie sich nicht auf die Individualisiertheit des Objekts, sondern auf ein Allgemeines, mit andern Geteiltes zu richten. Nach der herkömmlichen Struktur unserer Begriffe enthält der sogenannte „allgemeine Eindruck“ einer Erscheinung dasjenige, was ihr mit andern gemeinsam ist und was erst durch Hinzufügung spezieller und immer speziellerer Bestimmungen die Individualität der Erscheinung bis zur Einzigkeit und Unverwechselbarkeit hin vortreten läßt. Aber eine andere Einstellung scheint mir sehr wohl möglich, die die unbefangene In-eins-setzung von Detailliertheit und Individualisiertheit aufhebt. In sehr vielen Erscheinungen mindestens ist gerade das Spezielle, Minutiösere, die große allgemeine Überschau in das Detail der unmittelbaren Wirklichkeit Überführende — gerade dies ist das Allgemeine, einer großen Zahl von Erscheinungen Gemeinsame; gerade nur indem man über dies alles zugunsten der nicht in Einzelheiten zerlegten Einheit der Erscheinung wegsieht, erfaßt man deren individuellste Wesenheit und Einzigkeit. Die monographische Darstellung großer geistiger Persönlichkeiten bietet, mit einer gewissen Verschiebung, eine Analogie. Was man als das „Persönliche“ an ihnen zu bezeichnen pflegt: die Umstände des äußeren Lebens, die soziale Stellung, Verheiratetheit oder Ehelosigkeit, Reichtum oder Armut — gerade das ist das Nicht-Persönliche am Menschen; gerade diese Differenzierungen des Persönlichkeitsganzen teilt er ja mit unzähligen andern. Das Geistige dagegen, seine objektive Leistung, das über alle diese Vereinzelungen Hinweggehende, bezeichnet man zwar nicht als ein logisch Allgemeines, aber immerhin ist es insofern ein Allgemeines, als Unzählige daran teilhaben können, als es sich in den Besitz des Menschheitsganzen einstellt. Gerade dies indes muß man als das eigentlich Persönliche

ansehen. Das für die Menschheit oder die Kultur Allgemeinste ist für den Schöpfer sein Persönlichstes, gerade dies markiert die Einzigkeit dieser Individualität; die unvergleichliche Individualität Schopenhauers liegt doch nicht in seinen „persönlichen“ Verhältnissen: daß er in Danzig geboren wurde, ein unliebenswürdiger Junggeselle war, mit seiner Familie zerfiel und in Frankfurt starb; denn jeder dieser Züge ist nur typisch. Seine Individualität, das Persönlich-Einzige an Schopenhauer ist vielmehr „die Welt als Wille und Vorstellung“ — sein geistiges Sein und Tun, das gerade als um so individueller hervortritt, je mehr man nicht nur von jenen Spezialbestimmungen seiner Existenz, sondern auch innerhalb der geistigen Ebene von dem Detail der Leistung absieht. Gerade deren Einzelheiten und Besonderheiten mögen hier und da an andere Schöpfer erinnern, ihr Allgemeinstes, einheitlich Durchgehendes, ist schlechthin mit Schopenhauer und nur mit ihm synonym. Und so wird es wohl allenthalben sein: was als der allgemeinste, alles Detail übergreifende Eindruck einer Persönlichkeit an uns gelangt, ist ihre eigentliche Individualität; je mehr wir in ihre Details eingehen, um so mehr kommen wir auf Züge, die wir auch an andern treffen; vielleicht nicht durchgehend, aber in weiter Erstreckung schließen Detaillierung und Individualisierung sich gegenseitig aus. Wenn diese Begriffsdifferenzierung befremdend wirkt, so liegt das an unserer mechanistischen Gewöhnung. Im Äußeren und Unlebendigen freilich gewinnt eine Erscheinung Besonderheit und relative Einzigkeit in dem Maße, in dem immer mehr Einzelbestimmungen an ihr hervortreten. Denn in eben diesem Maß wird die Wiederholung der gleichen Kombination unwahrscheinlicher; hier wird tatsächlich die Individualisiertheit einer Vorstellung durch Detaillierung innerhalb ihres Inhalts erreicht; und dies geschieht auch an seelischen Objekten, insoweit wir sie in psychologischer Äußerlichkeit, also nach mechanistischer Art betrachten: dann wächst auch hier das Maß der Besonderheit proportional der Zahl angebbarer Einzelheiten — obgleich ersichtlich die sichere Erreichung einer wirklichen Individualität auf diese Weise eine nie zu vollendende Aufgabe wäre. Wird aber

eine seelische Existenz von innen erfaßt, nicht als eine Summe von Einzelqualitäten, sondern als eine Lebendigkeit, deren Einheit jenes ganze Detail erzeugt oder bestimmt oder deren Zerlegung dieses ist, so ist solche Existenz von vornherein als volle Individualität da. Je mehr jedes einzelne in ihr nun seine Einzelheit verlöscht, mit je weniger selbständigen Grenzen eines sich gegen das andere abhebt, desto fühlbarer wird jenes individuelle Leben, von dem irgendein Element in ein anderes Leben zu versetzen ein sinnloser Gedanke ist — was keineswegs der Fall ist, solange Details in ihrer scharfen Umrissenheit das Ganze zusammensetzen. Dies gilt nicht nur für das isolierte menschliche Wesen, sondern für das Gesamtgebilde, in dessen Zusammenhang jenes mit der Landschaft, mit Luft und Licht, mit dem Gewoge von Farben und Formen verschmilzt, sei es, daß die Figur sich aus all diesem als Höhepunkt entwickelt, sei es, daß all dieses gleichsam ihr erweiterter Leib ist. Die Individualität des Gebildes als Ganzen, seine dadurch entstehende Einzigkeit, daß jedes Teilchen nur in bezug auf gerade dieses Zentrum Existenz und Sinn hat — diese wird jedenfalls durch das Fehlen genauer Detaillierung begünstigt; denn eine solche läßt den Teilen einen Sonderbestand, der ihre Einstellung in einen andern Zusammenhang prinzipiell ermöglicht und sie der Einzigkeit ihrer jetzigen Bedeutung enthebt. Dies scheint mir die tiefere Verknüpfung zu sein, durch die das oft so Grenzverwischende, Vibrierende, Verundeutlichende in Rembrandts Malweise zu einem Träger seiner Individualisierungstendenz werden kann.

Das Leben und die Form.

Diese Individualisierung aber, wie ich sie hier als das von innen her entwickelte und erfaßte Leben zu deuten suchte, gibt der „Form“ einen andern Sinn oder eine andere Art „Notwendigkeit“ als in der klassischen Kunst. Fast wie eine bewußte Opposition gegen deren Prinzip wirkt schon Rembrandts Vorliebe für zerlumpte Erscheinungen, für die Proletarier, deren Kleider durch die Zufälligkeiten ihres elenden Loses in formal ganz sinnlose Fetzen zerfasert scheinen; man vergleiche damit die wenigen

entsprechenden Gestalten der italienischen Bilder, bei denen noch jeder ausgefrante Lumpen einem prinzipiellen Formgedanken untersteht. Für die klassische Kunst bedeutet Form, daß die Elemente der Erscheinung sich mit einer unter ihnen geltenden Logik gegenseitig bedingen, daß die Geformtheit des einen die des andern unmittelbar fordert. Bei Rembrandt besagt sie, daß ein von einem Quellpunkt her strömendes Leben gerade diese Form als sein Ergebnis oder als den klarsten Anschauungsmoment seiner in der Form des Werdens seienden Ganzheit hervorgetrieben hat. Es ist, als ob — in der symbolischen Repräsentation, in der der Künstler sein Objekt in sich nachrealisiert — Rembrandt den Gesamtlebensimpuls einer Persönlichkeit wie in einem Punkt gesammelt empfände und ihn, durch alle seine Szenen und Schicksale hin, bis zu seiner gegebenen Erscheinung entwickelte; so daß, ganz entsprechend den einzelnen Bewegungen, dieser scheinbar einzelne Augenblick als ein von einem weiten Anfang her gewordener und der sein Werden in sich gesammelt hat, vor uns steht. Was wir gerade nur als Prinzip aussprechen, aber in der undurchsichtig verworrenen Erfahrungswirklichkeit nur sehr unvollkommen und zufällig erschauen können: daß jeder Augenblick des Lebens das ganze Leben ist — oder genauer: das Leben ganz ist —, das offenbart hier der künstlerische Ausdruck in Reinheit und Unzweideutigkeit. Wenn jedes Rembrandtsche Gesicht den Bestimmungsgrund seiner aktuellen Form in seiner ganzen Geschichte hat, so sind zwar deren einzelne Inhalte aus ihm nicht ablesbar; sondern nur dies kommt zu anschaulicher Überzeugung, daß von dem Beginn und der Potentialität dieses Daseins her ein Strom des Werdens bis zu dieser Aktualität geführt und sie bestimmt hat; wie sie da ist, ist sie eine durch die innerliche Dynamik und Logik des Lebens gewordene.

Daß die aktuelle Erscheinung rein als solche (unabhängig von dem, was im historisch-biographischen Sinne vor ihr, im transzendentalen und seelischen Sinne hinter ihr, im physiologischen Sinne in ihr ist) ein Formgesetz haben könnte, das ihrer selbstgenugsamen Anschaulichkeit zukäme — das eben ist

für Rembrandt das Fremde. Etwas dem Kontrapost Ähnliches findet sich, von Zufälligkeiten abgesehen, bei ihm nicht*). Es wird alles von innen heraus bestimmt, und das Wunder ist, daß dies eine malerisch wertvollste Erscheinung ergibt; gerade wie es auch ein spezifisches Wunder der Kunst ist, daß die größten unter den Kunstwerken, die umgekehrt von der reinen Erscheinung aus zu deren rein artistischer Durchbildung streben, damit zugleich den Ausdruck aller seelischen und nicht unmittelbar anschaulichen Werte gewinnen. Aber es erklärt doch, weshalb manche Nur-Maler Rembrandts Mittel und Wirkung nicht begreifen können und wollen.

Hier ist nun noch einmal der Gegensatz zwischen dem Renaissanceporträt und dem Rembrandtschen von den letzten Kategorien der Weltauffassung her zu formulieren. Die beiden Begriffe, zwischen deren Deutung und Wertung das Dasein sich auf Schritt und Tritt zu entscheiden hat, sind: das Leben und die Form. Das Leben, seinem Prinzip nach, ist dem Prinzip der Form ganz heterogen. Sagt man selbst, es bestände in einem fortwährenden Wandel, Zerschneiden und Neuschaffen von Formen, so ist auch dies schon leicht mißverständlich. Denn es

*) Ausgenommen von diesem echten Charakter seiner Kunst sind einige italianisierende Werke, von denen das durch seinen Publikumerfolg merkwürdigste das Hundertguldenblatt ist. Bedeutung und Wert der Rembrandtschen Radierungen ist keineswegs leicht zu erfassen; zur Schätzung des Hundertguldenblattes ist den meisten der Weg dadurch gebahnt, daß es sich der klassischen Form nähert, an die der europäische Kunstsinn als an seine Dominante und erziehende Potenz angepaßt ist. Lange nicht hinreichend ist auf diesen Charakter des Blattes aufmerksam gemacht worden. Hier ist der geometrisch klare Aufbau, hier ist der „schöne“ Faltenwurf der Gewänder (besonders deutlich an der knieenden Frau), hier ist die repräsentative, immer ein wenig an das „lebende Bild“ erinnernde Haltung der Figuren, hier die Deutlichkeit dieses einen, begrifflich ausdrückbaren Lebensmomentes eines jeden, gewonnen um den Preis, daß die dunkle flutende Ganzheit des Lebens auf ihn reduziert ist. Etwas von der Tragödie des deutschen Geistes, die sein Verhältnis zum Klassisch-Romanischen immer und immer wieder erzeugt, liegt darin, daß das geschätzteste Rembrandtblatt eben dieses ist, in dem gerade der Rembrandtsche Geist am wenigsten rein auftritt.

scheint vorauszusetzen, daß irgendwie, ideell oder real, feste Formen bestehen, deren jeder nur, indem das Leben sie zeugt oder offenbart, ein äußerst kurzer zeitlicher Bestand gegönnt ist. Dann aber würde das, was wir eigentlich Leben nennen, ja nur in der Bewegtheit bestehen, die sich zwischen die eine und die nächste Form schiebt, würde nur während des Intervalls, das jene in diese überführt, existieren; denn die Formen selbst können sich, als irgendwie stabile, innerhalb des Lebens, das absolut kontinuierliche Bewegung ist, nicht unterbringen. Macht man mit diesem letzteren Begriff Ernst, so kann es zu der Gefestetheit, ohne die der Begriff der Form nicht denkbar ist, prinzipiell nicht kommen. Nennt man das, was die innere rastlose Dynamik des Lebendigen äußerlich erzeugt, seine Form, so mag das unvermeidlich sein, aber man bringt damit doch einen Begriff heran, der einer andern Ordnung zugehört. Denn Form bedeutet, daß das Phänomen, das der Lebensprozeß von innen her an die Oberfläche oder als seine Oberfläche hervortreibt, von dem Prozeß selbst abgelöst wird; es gewinnt die Festigkeit einer ideellen Existenz, indem seine Elemente von einer neuen Gesetzmäßigkeit des Anschaulichen rein als solchen (wenn auch des vom Leben gespeisten Anschaulichen) aus vereinheitlicht, als voneinander abhängig erkannt werden. Die Form kann sich nicht ändern; denn Sich-ändern bedeutet, daß ein Subjekt vorhanden sei, das in dem Wandel seiner Erscheinungen selber beharrt, bedeutet, daß eine Erscheinung und eine andere, mag diese mit jener noch etwas oder gar nichts als Erscheinung gemeinsam haben, durch die Identität einer in beiden wirkenden, beide hervortreibenden Kraft verbunden sei. Darum kann nur das Lebendige sich ändern. Denn wie für seinen Bau die logische gegenseitige Ausschließung von Einheit und Vielheit nicht gilt, sondern die Vielheit der Organe als in sich untrennbare Einheit funktioniert, so ist auch die Vielheit der „Formen“, die ein Lebendiges im Zeitverlauf darbietet, der von innen erzeugte Wandel eines einheitlichen Wesens. Die Form aber, zu gesondertem So-Sein herausgelöst, ist fertig, eine irgendwie andere ist nicht die frühere, die „sich geändert“ hätte

(wenn der Sprachgebrauch dies behauptet, so legt er ihr ein Inneres, Lebendiges unter), sondern steht zusammenhangslos neben ihr und nur in einem synthetisch funktionierenden Geiste als eine etwa vergleichbare neben ihr. Durch ihr verschiedenes Verhältnis zur Zeit und zur Kraft sind Form und Leben absolut getrennt. Die Form ist zeitlos, weil sie nur in dem Gegeneinanderstehen und Sich-aufeinander-Beziehen von Anschauungsinhalten besteht, und sie ist kraftlos, weil sie als Form gar keine Wirkung üben kann; nur innerhalb des darunter weiterströmenden Lebens und seines Kausalprozesses setzt sich auch dieses Stadium in weitere Bewirktheiten fort, aber es ist mit dem Oberflächenphänomen, sobald man es ihm an dieser Stelle entnommen hat, gewissermaßen in einer Sackgasse angekommen, oder auch, seine Strömung hat die jeweilige Form an das Ufer geworfen, zu schlechthin entwicklungsloser, ein für allemal seiender Phänomenalität, die der Beschauer abschöpft; die Strömung selbst entwickelt sich in kontinuierlichen Kraftwirkungen weiter, gleichsam ohne sich um das Bild zu kümmern, das sie irgendwo dem von außen her aufnehmenden Blick bietet. Dem nun entspricht, wenngleich natürlich in zahllosen Abstufungen, der prinzipielle Unterschied der beiden Möglichkeiten des Porträts. Das Problem des klassischen Porträts ist die Form. Das heißt, nachdem das Leben es einmal zu einem bestimmten Phänomen gebracht hat, gewinnt dieses für den Künstler eine ideelle Eigenexistenz, die er nach Normen der linearen, koloristischen, räumlichen Deutlichkeit, Schönheit und Charakteristik vorträgt. Er abstrahiert das Phänomen aus dem Lebensprozeß, der es erzeugte, und damit werden nur die seiner Gestaltung immanenten Gesetzmäßigkeiten für sie gültig — ungefähr wie die abstrakten Begriffe logische Beziehungen untereinander aufweisen, die ganz von denjenigen unterschieden sind, durch die die ihnen zugrundeliegenden Einzeldinge real verknüpft sind. Auf die „Beseeltheit“ des Porträts ist damit natürlich nicht verzichtet, denn der seelische Ausdruck, in dem Sinne, in dem ich ihn früher in Hinsicht des Renaissanceporträts besprach, ist eine unmittelbare Qualität des leiblichen Phänomens selbst; aber

auch das seelische Wesen ist innerhalb dieses Stiles nicht ein Lebensprozeß in zeitlicher Entwicklung, sondern ein resultathafte So-Sein, ein zeitloses, durch die Dimension des Körperphänomens miterstrecktes Definitivum. — Die Form dagegen, die das Rembrandt-Porträt darbietet, erscheint nicht von dem Prinzip der Form selbst, nicht von den ideellen Beziehungsnormen bestimmt, die die Teile des Phänomens sich untereinander begrenzen und balancieren lassen, sondern das von innen treibende Leben, das jener Stil hinter dem Phänomen verschwinden läßt, ist hier in dem Augenblick erlauscht, in dem es in seine Oberfläche hineinwächst, diese trägt sich nicht, gleichsam freischwebend, vermöge der Gesetze ihrer zeitlosen Anschaulichkeit, sondern durch die Dynamik von Werden und Schicksal, deren vergangenheitsgetragene Gegenwart eben dieses Phänomen bedeutet. In der Klassik scheint das Leben nur den Zweck zu haben, daß es die Form hervorbringe, dann aber von ihr zurückzutreten und sie ihrem selbstseligen Spiel zu überlassen; bei Rembrandt umgekehrt ist die Form nur der jeweilige Moment des Lebens, in diesem liegt der nie zurücktretende Einheitspunkt ihrer Bestimmungen, sie ist nur die — recht verstanden — zufällige Art, in der sein Wesen, d. h. sein Werden, sich nach außen kehrt. Wie in aller großen Kunst handelt es sich in der Klassik wie bei Rembrandt am letzten Ende um die Einheit von Leben und Form, um den künstlerischen Gewinn dessen also, was dem bloßen Denken ungewinnbar scheint. Aber die Klassik sucht von der Form her das Leben, Rembrandt vom Leben her die Form.

Damit, daß wir die Substanz einmal auf ihr Leben hin, ein anderes Mal auf ihre Form hin ansehen, sind dennoch ihre in der Kunst wirksamen Grundkategorien nicht erschöpft. Allenthalben wirkt die Schwere mit, und zwar zunächst in der Haftung an dem Material der dreidimensionalen Kunstwerke. Den absoluten Schweren von Stein, Metall, Holz, Keramik, den Schwereverhältnissen der einzelnen Teile, den Gegenkräften, die die Schwere auffangen oder verteilen — entsprechen auf die rein optischen Eindrücke des Gegenstandes hin ganz spezifische innere Emp-

findungen. Ob es sich dabei um bloße Assoziationen, sonst erworbene Erfahrungen von Heben, Schieben, Gedrücktwerden handelt, oder ob andere, mehr unmittelbare, noch nicht herausanalyisierte Reaktionsweisen dabei im Spiele sind, bleibe jetzt ununtersucht. Diese Schwereempfindungen fügen sich wieder, auf gleichfalls unbekannte Weise, der optischen Vorstellung ein und werden damit zu Elementen des ästhetisch bildhaften Eindrucks. Sie sind aber der Art nach auch dem zweidimensionalen Kunstwerk eigen: nicht nur dem Abbild des als objektive Wirklichkeit schweren Gegenstandes fühlen wir Schwere an und lassen das so Gefühlte die rein künstlerische Wirkung mitbestimmen; sondern ganz unabhängig von irgendeinem Urbild und seiner Schwere, wirken Linienführungen, Flächen, Farben, sogar in rein dekorativer Verwendung, mit bestimmten Maßen und Verhältnissen von Schwere. Hiermit ist freilich ein innerhalb der Kunst bedeutsames Moment gegeben, das jenseits des Lebensprinzips wie des Formprinzips — in dessen gewöhnlichem Sinne — liegt, da es sich an die undifferenzierte Substanz knüpft. Ganz genau zugeesehen indes aber ist doch die Schwere in dieser Bedeutung unter die formalen Momente einzureihen. Denn durch ein Mehr oder Weniger, durch die diesbezügliche Relation der einzelnen Teile, durch das Spiel zwischen dem Lastenden und dem Tragenden gewinnt die Schwere ästhetische Bedeutung; schließlich ist doch auch die Schwere eine Einzelqualität der Materie, freilich ihre allgemeinste, mit ihrer Ausgedehntheit am unmittelbarsten verbundene. In künstlerischer Hinsicht steht sie deshalb neben der Farbe, der räumlichen Form, der Oberflächenbeschaffenheit als ein diesen koordiniertes Element, als eine Einzelbestimmtheit, aber noch nicht als das Letzte, schlechthin jenseits alles Einzelnen Liegende, was von der im Kunstwerk fühlbaren Materie ausgesagt werden kann. Dies ist vielmehr die Substanzialität überhaupt, das schlechthin in keine Qualität, keine Relation, keine Differenz, keine Formung eingegangene einfache Sein des Stoffes, dasjenige, was aller Bewegtheit und Schwere, Formung und Lebendigkeit zugrunde liegt. Ich lasse hier, wo es sich nur um die Explikation gefühlsmäßig ästhetischer

Tatsachen handelt, die Kritik dieses Begriffes dahingestellt, die die Physik und die Erkenntnistheorie üben. Mögen diese auch die „Substanz“ völlig in Relationen und Schwingungen auflösen. Aber diese Zerlegung greift die Schicht der hier gemeinten, mit einem ganz spezifischen Gefühl wirksamen Substanz nicht an. Alle Plastik im weitesten Sinne geht darauf, dieses dunkel Substanzielle des Daseins durch Formung zu überwinden. Denn deren Gegensatz ist nicht die sinnlose Form des Gipsklumpens oder des unbearbeiteten Marmorstücks, aus der dann die sinnvolle entwickelt wird; sondern jenes absolut Formfremde, niemals Anschauliche, das mit jeder Gestaltung aufgehoben wird. Vergleicht man etwa die Olympiaskulpturen mit denen des Parthenon, so empfindet man an den ersteren, wie sie sich sozusagen eben erst aus jenem Urgrund, jener nicht weiter beschreiblichen Substantialität alles Daseins herausheben; noch fühlbar besteht diese in ihnen, und nur an der Oberfläche hat sie die Form hergegeben, deren Differenzierung und Bewegtheit von dem Kern, dem eigentlich und einheitlich Seinshafte des Gebildes nur durch eine ideelle Linie geschieden ist. Dagegen in den Parthenonskulpturen ist dieses von der Formung ganz und gar ergriffen und durchdrungen, die geheimnisvolle Einheit der Substanz überhaupt ist hier unfühlbar, weil sie völlig in die jeweilige, besondere Gestaltung eingegangen ist. Man möchte die Kunst von Olympia mit den vorsokratischen Philosophen, die des Parthenon mit Plato vergleichen. So viel vollkommener, durchgeformter, geist- und persönlichkeitsgewordener die athenischen Kulturgebilde der Blütezeit sind, als alle jene anderen, künstlerischen und denkerischen, so scheinen die letzteren doch unmittelbarer aus dem Grunde der Dinge aufgestiegen und ihm ohne Grenzstrich verhaftet zu sein. Die athenischen Werke aber schweben wie erlöst im hellen Reiche des Geistes, bis in ihren innersten Kern hinein ganz Leben, ganz Form geworden.

Besonders wieder modifiziert sich die Rolle dieser Substanz in der schweren Massivität der Gestalten Giottos. In der fast ungegliederten Kompaktheit, mit der z. B. die Mönche in dem Florentiner Erscheinungsbilde dasitzen oder die betenden Freier

in Padua knien, die ganze körperliche Existenz von dem gleichsam porenlosen, unflüssigen Gewande repräsentiert — in ihnen ist nicht nur die Schwere, sondern gerade eine nicht weiter beschreibliche Substantialität, eine Nachdrücklichkeit des Körper-Seins überhaupt der entscheidende Eindruck. Aber sie ist nicht wie bei den Olympiaskulpturen oder manchen altägyptischen etwas hinter der Oberfläche Fühlbares, durch die Form, von der es überwachsen ist, nichts Erlöstes. Entsprechend vielmehr dem italienischen Wesen, das immer nach der Oberfläche zu drängt, wirkt selbst dieses Undifferenzierte, dies bloße Dasein körperhafter Masse noch als Form. Man hat diese Wirkung so zu deuten gesucht, daß unter den schweren, einfachen Gewandflächen der lebendige, durchgegliederte Leib spürbar wäre. Ich kann dies nicht nachfühlen. Die im realistischen und logischen Sinne natürlich bestehende Zweiheit von Gewand und Leib ist hier von der künstlerischen Vision eigentümlich überwunden, indem Giotto auf das beiden Gemeinsame, das bloß Substantielle des tastbaren Daseins zurückging, so daß gerade hieran diese Existenzen das Wesentliche ihrer Sichtbarkeit gewannen. Ich kann tatsächlich weder etwas hinter diesen Gewändern spüren, noch sind sie, wie bei minderen Künstlern, hohle Garderobenstücke, die den dazu erfordernden Leib vermissen ließen. Giotto hat sich über diese Alternative dadurch erhoben, daß er jene Substanz des Körperlichen überhaupt aus ihrem Dunkel jenseits von Form und Leben hob und Fühlbarkeit und Sichtbarkeit seiner Gestalten unmittelbar an ihr gewann, also sie gewissermaßen zur Form machte.

Leben und Form also, die metaphysischen Parteien, die sonst das Wesen der gegebenen Gebilde unter sich aufteilen, erscheinen als gemeinsam gegensätzlich zu jenem freilich kaum benennbaren Grundbegriff oder Grundstoff des Seins. Denn wie ich vorhin sagte, daß die Plastik, rein als Wille zur anschaulichen Formung verstanden, auf Überwindung dieser undifferenzierten Substantialität ginge, so scheint auch das Leben nach der gleichen Tendenz hin deutbar. Während das dunkle substantielle Sein schlechthin in sich ruht, ist das Leben dasjenige, was in jedem

Augenblick über sich hinaus will, über sich hinaus greift; indem es die Substanz mit sich durchdringt, setzt es sie in eine innere Bewegung, der gegenüber der Mechanismus nur ein Hin- und Herschieben ist, das ihr inneres Wesen unberührt läßt. Daß das Leben fortwährend unorganische Materie in den organischen Prozeß hineinreißt, ist nur eine Seite, ein Phänomen oder ein Symbol der tieferen metaphysischen Richtung des Lebens überhaupt, mit der es das Eigenwesen seiner Substanz in sich oder durch sich auflöst. Es ist höchst merkwürdig und bedeutet wohl eine der letztmöglichen Verbegrifflichungen des Daseins, daß dessen große, sinngebende Kategorien, das Leben und die Form, von einer vor aller Bezeichnung gelegenen Substanz getragen werden, die fortwährend in jenen aufgeht, fortwährend sozusagen im Leben und in der Form verschwindet, aber dennoch irgendwie hinter ihnen fühlbar ist. Das Maß, in dem dies der Fall ist, gehört zu den entscheidenden differenziellen Eindrucksfaktoren der lebendigen Wesen und der Kunstwerke. Auf viele Weisen schon ist es als zum Wesen der Organismen gehörig ausgesprochen worden, daß gleichsam kein Lebendiges ganz lebendig ist, daß in jedem noch etwas Dunkles, von der Lebensbewegtheit noch nicht völlig Besiegtes und Durchsetztes besteht, gleichviel wie man es benenne. Wenn man aber von Stufen des Lebens spricht; wenn wir in gewissen Erscheinungen eine vollständigere, in sich (nicht nur nach außen) stärkere Lebendigkeit zu sehen meinen als in andern; wenn dies entschiedenere Leben zugleich als eine entschiedenere Individualisiertheit auftritt — so bedeutet dies alles ein entsprechendes Zurückweichen jenes unbezeichenbaren Etwas, das in das Leben erst allmählich eingeht und das, als dieses immer verschwindende aber niemals verschwundene, ein Immer-Gleiches, schlechthin Einheitliches, also von Individualisiertheit nicht Berührtes ist.

Ob in der Gotik die Auflösung der Materie durch das Aufsteigen bis ins Verschwimmende, Verschwindende geschieht oder durch die Verlegung der die Schwere tragenden und sie dadurch fühlbar machenden Elemente an das Äußere der Kirche, oder durch das Durchbrechen des Steines in Zieraten, die ihn als ge-

wichtlose, unstarre Spitze erscheinen lassen; ob durch die Knickung der Körper, die deren natürliche Struktur zu verneinen scheint, oder durch die unrealistische Größe des Kopfes als des Ausdrucksträgers, an dem der ganze Leib oft nur wie ein haltlos dürrtiges Bündelchen hängt — es ist immer dasselbe Prinzip: der Stoff soll nicht sein. Aber nicht so, daß nun statt seiner, wie es Plato wollte, die Form sein soll, sondern das Drängen, Sich-Heben, Sich-Flüchten der Seele. Dennoch — das Leben ist nicht der Sinn der Gotik. Dazu ist zu wenig Oszillierung, Polarität, Hebung und Senkung in ihr. Ihr Wesen liegt in einer geraden Gerichtetheit der Seele ins Transzendente, die deren Leben hinter sich gelassen hat oder für die es nur der an sich irrelevante Träger ist. Gerade hier zeigt sich, daß die Gotik in ihrer reinsten und echtsten Typik, der französischen — ihre spätere deutsche Weiterbildung biegt dies um — keineswegs so anti-rationalen Charakters ist wie ihr sonstiger Gegensatz zu Klassik und italienischem Romanismus oft glauben gemacht hat. Ein Streben nach Klarheit und mathematisierender Genauigkeit liegt in dieser Linearkunst, die freilich als solche schon einen Kampf gegen das Dreidimensionale der Materie bedeutet — eine eigentümlich rationalistische Mystik. Indem diese Kunst — im Unterschied gegen andern Linearismus — die Schlankheit und die unendliche Verlängerbarkeit der Linie betonte, gewann die mittelalterliche Vorstellung von der Seele gewiß an ihr ein treffendstes Symbol, aber in dem Vertikalismus und der Eindimensionalität, denen dieser Stil zustrebte, kam das Leben, mit seinem Sich-Auseinanderfalten, seiner Vielheit in der Einheit, seinen unberechenbaren Ausstrahlungen nicht unter. Rembrandts religiöse Bilder, in denen die Frömmigkeit sich gerade als eine Art, auf die die Seele lebt, erweist — in aller Fülle, Buntheit, ja Zufälligkeit, die eben ihrer Lebensform eigen ist — sind insofern der vollkommene Gegensatz zum innersten Prinzip der reinen Gotik. Mit dieser tritt also noch ein viertes Element auf. Jenseits von Form und Leben stand noch die Substanz — jetzt steht noch ebenso die Seele in dem Gegensatz zur Substanz da, aber nicht ihr Leben, sondern ihre transzendente Bestimmung, die

jetzt sozusagen ihre Substanz ist. Leben und Seele decken sich nicht, sondern überschneiden sich nur, jedes ist ein Allgemeineres als der Abschnitt, mit dem sie sich decken. Diese Seele ist nicht individuell. Die gotische Seele hat, schon weil ihr das Transzendente das Wesentliche ist, keine Einzigkeit — individuell ist nur das Leben. Nur in der Form des Lebens ist die Seele individuell, wie (auf niederer Stufe) die Substanz es nur in der Form der Form ist.

Ich verfolge hier die Struktur der Begriffe, in die wir das Weltbild aufteilen, nicht über den Punkt hinaus, an dem sich der Polarität von Form und Leben die gleichmäßige Einheit der Substanz überhaupt unterbaut. Mag Physik und Metaphysik auch dies in Relationen auflösen — bevor die Auflösung soweit vordringt, kommt sie an eine Stelle, an der das Gefühl von Leben und Kunst in seiner Mannigfaltigkeit sich doch wohl nur aus der differenzierten Fühlbarkeit dieser Substanz in allem Lebendigen und allem Geformten deuten läßt.