



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Rembrandt**

**Simmel, Georg**

**Leipzig, 1917**

Zweites Kapitel. Die Individualisierung und das Allgemeine.

**urn:nbn:de:hbz:466:1-42194**

## Zweites Kapitel

### Die Individualisierung und das Allgemeine

#### *Typik und Repräsentation.*

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

*Zwei Erfassungen des Lebens.*

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

stellt ihn allgemein seelischen Begriffen: er ist klug oder dumm, großartig oder kleinlich, gutmütig oder boshaft usw. Dies ist, in steigernder Verfeinerung, der Weg wissenschaftlich-psychologischer Erkenntnis. Allein genau genommen erweitert sich meine seelische Kenntnis damit nicht. Ich muß alle diese Verfassungen und Zustände schon kennen, und was ich erfahre ist nur, daß sie sich noch einmal an diesem Menschen in der und der Kombination verwirklichen. Ich kenne damit diesen Menschen nicht von ihm selbst her, aus ihm selbst heraus, sondern meine Kenntnis seiner fließt aus Begriffen, die ich bereits mitbringe. Daß diese Art des Kennens bei all ihrer Bedeutung und Unentbehrlichkeit dennoch eine sekundäre ist, zeigt die einfache Erwägung, daß ich doch nur aus einem unmittelbaren, mit Begriffen nicht fixierbaren Wissen um den Menschen erst überhaupt erkennen kann, welche mir schon vorher zugängigen Begriffe denn auf ihn anwendbar sind. Von diesem unmittelbaren Wissen ist das erste Stadium schon in dem Augenblick gewonnen, in dem — kurz ausgedrückt — der Mensch ins Zimmer tritt. Wir wissen in diesem ersten Augenblick nicht dies und das, keine jener angedeuteten Kategorien von ihm, aber doch unendlich viel, ihn selbst, sein Unverwechselbares. Die körperliche Unverwechselbarkeit, an diese erste Gegenwart geheftet, ist davon ein Symbol und vielleicht mehr als ein Symbol. Und es gibt eine kontinuierliche Entwicklungsreihe des Kennens, die sich an diesen ersten Augenblick ansetzt und in dessen Art verbleibt, die dieses erste, gar nicht auseinanderlegbare Wissen nur vertieft und vermehrt, ohne daß es sich damit um bestimmte Teile vermehrte. Es bleibt auch weiter etwas ganz Einheitliches, diese singuläre Individualität Spiegelndes, und sein Tiefer- und Weiterwerden hat gar keine Beziehung dazu, daß auch die andere Kenntnisreihe, die nach angebbaren einzelnen Qualitäten, vielleicht ihrerseits ebenfalls fortschreitet. Worauf es hier ankommt, ist nicht das Unbezweifelte: daß der Mensch eine Individualität ist, die nicht aus der Summe seiner angebbaren Eigenschaften zusammengesetzt ist, — sondern daß die Erkenntnis eben dieser Individualität gleichsam mit einem besonderen Organ erfolgt,

das mit den Organen für die Erkenntnis der beschreiblichen Eigenschaften gar nicht zusammenfällt. Rembrandt muß dieses Organ in erstaunlicher Ausbildung besessen haben. Aus seinen Porträts leuchtet uns, der Art nach, vor allem das entgegen, was wir von einem Menschen beim ersten Anblick als ganz Unausprechbares wissen, als die Einheit seiner Existenz. Denn nur die Totalität des Menschen — die Rembrandt als den Totalverlauf seiner Schicksale anschaulich macht — ist das Einzige, alles Einzelne an ihm ist ein Allgemeines. Auf das letztere aber richtet sich im wesentlichen das italienische Porträt. Indem es den Menschen als einen Typus oder auch als eine Mehrheit von Allgemeinheiten faßt, stellt es ihn dem Zuschauer oder ihm den Zuschauer mehr gegenüber, während das Erfassen der Totalität in höherem Maße ein Sich-einschmelzen, Sich-einfühlen, in sich schließt, das im Augenblick der Betrachtung die Subjekt-Objekt-Einstellung in der größeren Ungeschiedenheit der Intuition untertauchen läßt.

Aber hierin liegt freilich, was den klassischen Stil im eminenten Sinne gerade als Stil überhaupt bestimmt. Denn Stil bedeutet doch immer eine allgemeine Formgebung, die an einer beliebigen Zahl mannigfaltigster Erscheinungen gleichmäßig wirksam wird, eine Einheit des Lebensgefühles, das allen diesen Mannigfaltigkeiten entquillt, sobald sie jener Formgebung unterstehen. Indem nun die klassische Kunst die Erscheinungen unter der primären Kategorie ihres Betrachtetwerdens gestaltet, gewinnt sie an dem ideellen Zuschauer einen terminus ad quem, dessen Überindividualität und Typik die verschiedensten Erscheinungen in die Gleichheit eines Formprinzips münden läßt. Darum erscheint, noch abgesehen von dem Wie des Stiles, die klassische Kunst der germanischen gegenüber als „stilisiert“ schlechthin. Vermittels dieser Zusammenhänge entwickelt sich aus dem klassischen Prinzip der reinen Form, d. h. der immanenten Gesetzlichkeit der Oberflächenelemente, des Lebensstadiums, das das Werden hinter sich abgeschnitten hat — aus ihm entwickelt sich der Charakter der Typik, des Generellen, der das Renaissanceporträt (von einer nachher zu behandelnden

Einschränkung abgesehen) bezeichnet. Es ist noch hinzuzunehmen, daß die Form als solche überhaupt überindividuellen Wesens ist; wie der Allgemeinbegriff zu dem ihm unterstehenden Einzelnen, verhält sie sich zu der Vielheit der materiellen Existenzen, die mit all ihrer Verschiedenheit in sie eingehen und deren Gleichheit sie bildet: wo immer das Prinzip der Form führt, geht der Weg jenseits des Individuellen. Dies Prinzip kommt damit ganz konsequent an den Punkt, den die Bautheoretiker der Hochrenaissance bezeichnen: die architektonische Schönheit müsse sich ein für allemal aus überall gültigen Maßverhältnissen der materiellen Massen herstellen lassen. Dem Prinzip des Lebens ist diese, aus rein Materiellem entwickelte und schlechthin allgemeine Form innerlich ganz entgegengesetzt.

Darum geht, wo eben dieses Prinzip die Führung hat, der Weg umgekehrt auf die Individualität zu. Während die Form als solche der Abstraktion und damit der Verallgemeinerung verhaftet ist, ist das Leben an individuelle Gestaltung gebunden. Natürlich kann man auch einen Allgemeinbegriff des Lebens oder des Lebendigen bilden, aber in ganz anderem Sinn und Maß hat das Individuum sein Leben für sich, als es seine Form für sich hat. Die Form ist nicht an die Wirklichkeit angenietet, sie hat eine ideelle Gültigkeit, die von beliebig vielen Wirklichkeiten aufgenommen werden kann; das Leben aber ist schlechthin nur wirklich und hat deshalb in jeder seiner Reihen diejenige Einzigkeit, die jedes Stück Wirklichkeit als Wirklichkeit besitzt. Es ist ganz unsinnig, daß dieselbe Existenz zweimal sein sollte, während dieselbe Form an zwei oder wieviel Existenzen immer bestehen kann. Soll ein menschliches Phänomen aus dem Lebensprozeß heraus verstanden werden — statt aus der rationalen oder anschaulichen Logik des geschlossenen Erscheinungskomplexes selbst —, so kommt es eben aus einer absoluten Einmaligkeit und Einzigkeit der Existenz; diese Existenz mag ihre Form (oder, was in dieser Hinsicht gleichsteht, ihre Inhalte) mit Unzähligen teilen, sie mag und muß in ihre Lebensströmung unzähliges aufgenommen haben, was andere, was die Weltinhalte ihr bieten, — dies alles eingerechnet, ist sie nun doch diese eine, in ihrer Zeitlich-

keit von einem unvertauschbaren Punkt des Daseins zu einem andern unvertauschbaren sich streckend. Ihre Form und ihre Inhalte mögen, wie gesagt, vergleichbare sein, aber ihr Prozeß steht jenseits der Alternative von Vergleichbarkeit und Unvergleichbarkeit, er hat die Einzigkeit des reinen Werdens, das gar nicht durch Qualitäten, die sind oder werden, auszudrücken ist. Daß in den Rembrandtschen Gestalten der Lebensprozeß selbst anschaulich wird, das ist der Sinn ihrer „Individualität“, nicht aber ein an einzelnen Inhalten aufweisbares qualitatives Anders- oder Besondersein; denn dies ist eine durchaus relative und zufällige Individualität. Sähe aber eine Existenz auch in einem oder allen Stadien genau so aus wie eine andere, so wäre sie dennoch, mit all ihren Voraussetzungen, Hergeleitetheiten, Entlehnungen, als Lebensprozeß, als Werdenswirklichkeit eben diese einzige Strömung. Die empfundene individuelle Einzigkeit eines resultierenden So - aussehens, des Oberflächenphänomens eines Lebens ist nur das Synonym oder Symbol dafür, daß sein Werden in ihm investiert ist, daß der Lebensprozeß, als solcher ein einreihiges, unverwechselbares, schlechthin nur in sich seiendes Geschehen, das in diesem Gegebenen eigentlich Angeschaute ist.

*Anmerkung über die Individualität der Form und den Pantheismus.*

*Gewiß war die Renaissance pantheistisch gesinnt. Allein eigentlich paßte das nicht ganz zu der Selbstgenugsamkeit, der souveränen Eigenwertigkeit der Formen. Denn so überindividuell die Form im Verhältnis zur empirischen Wirklichkeit ist, so ist sie doch im Verhältnis zur undifferenzierten Seinstotalität etwas Individuelles, gerade durch ihren Ausschluß von Kontinuität und Bewegtheit ist jede Form aufs schärfste, unberührbarste von jeder anderen geschieden. Der Pantheismus der Stoiker war über diesen Widerspruch hinweggekommen, weil in ihm wohl noch eine mythisch-hylozoistische Haltung nachwirkte, für die jeder Daseinsteil, den wir (gleichviel mit welcher subjektiven Willkür) als „ein Ding“ ansehen, beseelt ist. Indem die Stoiker nun eine göttliche Weltseele als Grundkraft in allem Dasein voraussetzten, verschwamm ihnen der Gegensatz zwischen dem Individualcharakter der einzelnen Erscheinung und der Gesamtbeseelung des Alls, zwischen der Summe der einzelnen Beseeltheiten und der Einheit der Weltseele — wie wenn, in Rousseaus Ausdrucksweise, die *volonté de tous* mit der *volonté générale* zusammenfielen. Jedes Stück des Universums*

erschien ihnen für sich beseelt, organisch, wertvoll, gerade weil die einwohnende Kraft der Weltseele seine Form bestimmte.

Für die Renaissance nun war der Pantheismus vielleicht mit der Inthronisierung der Form dadurch vereinbar, daß die pantheistische Göttlichkeit noch nicht in ihrem vollen Gegensatz zu dem christlichen Gott empfunden wurde. Der Gott, der Person ist, also selbst noch etwas von Form und Individualität hat, ist mit der Einzelheit der Weltgebilde vereinbar; er mag so mächtig und so einheitlich gedacht werden wie man will — er hat die Welt, er ist nicht die Welt. Erst wenn er ganz in ihr oder sie ganz in ihm aufgegangen ist, ist seine Einheit von vornherein Welteinheit und gestattet keine absolute Sonderung ihrer Elemente, nicht jenes Für-sich-sein, das einzelne Wirklichkeitsstücke gerade von ihrer Form zu Lehen tragen, auch wenn ihre Materien als kontinuierlich in sich verbunden gedacht werden.

Giordano Bruno, der schlechthin als der Philosoph der Renaissance gilt, scheint mir an diesem Punkte vielmehr das Grundgefühl des Barock zum Ausdruck zu bringen: die Auflösung der in ihrer Besonderheit sinnvollen Form zugunsten eines Gesamtzusammenhanges; dieser allein ist das Einheitliche und Absolute, innerhalb dessen jedes Element nur in der Relation zu den anderen eine Bedeutung erhält. Für Bruno gehen alle Erscheinungen, die sich als festgeformte bilden, dennoch ineinander über, die Phantasie kann alles aus jedem gestalten, sogar das begrifflich Entgegengesetzte, z. B. das Schöne und das Häßliche, berührt sich, indem ein jedes ein Minimum hat, an dem es mit dem Minimum des andern zusammenfällt. Der Rechtsgrund der Phantasie, wenn sie, alle vorbestimmenden Regeln verachtend, jede individuelle Gestaltung in jede andere überführt, ist deren innere Verwandtschaft, ist die in der göttlichen Einheit wurzelnde Wesensidentität. Hier also hat der Pantheismus die Entwicklung genommen, die die Existenz und den Sinn der gesonderten Formen der Dinge zwar nicht von vornherein verneint — wie es dann auf seiner höchsten Stufe, bei Spinoza, geschieht — aber sie doch erweicht, miteinander mischt, ihre Sonderrechte durchbricht, sie nur in der Relation zu und innerhalb der zentralen, unterbauenden und umfassenden Einheit anerkennt. Gegenüber der Unbefangenheit, mit der der Stoizismus die göttliche Alleinheit sich in die individuelle Form hineinleben ließ, gegenüber der Formenstrenge der Hochrenaissance, deren Pantheismus damit vereinbar scheint, weil in diesem noch die theistische, irgendwie individualisierende Gottesvorstellung nachwirkt — ist nun bei Bruno die dem Barock entsprechende Stufe erreicht.

Bei Rembrandt handelt es sich nicht um ein Gesamtleben, das die Formen auflöst und ihnen doch in irgendeinem Sinn äußerlich ist, sondern um das

*rein individuelle Leben. Die Formen verschwinden nicht in der Einheit des kosmischen Lebens, wie das Einzelne im Allgemeinen, sondern das einzelne Leben löst von innen die Form auf, diese ist jetzt das Allgemeine und verschwindet als solches (umgekehrt wie dort) in der Individualität.*

*Der Tod.*

Der Ausdruck der Zusammengehörigkeit zwischen dem Lebensprinzip und der Individualistik, und ihres gemeinsamen Gegensatzes zu der klassischen Art der „Zeitlosigkeit“ schließt noch ein Element ein, dessen Beziehung zu all diesen Motiven höchst bedeutsam, aber nur wie von fernher mit Worten zu erfassen ist: den Tod. Ich sprach oben von dem zeitlich abgelaufenen Leben der Persönlichkeit, das Rembrandt an der Schicksalsprägung ihrer Züge — das Nacheinander in das Mit-einem-male ihres Anblicks hineinzaubernd — fühlbar macht, und daß unter seinen Porträts Jugendlicher, die dazu weniger Stoff geben, nur einige Titusbilder den Lebensverlauf wie in der Drehung der Zeit, im Vorblick, enthalten und entfalten. Dennoch, ein Punkt der Zukunft, der überhaupt das Leben erst zu einer Ganzheit macht, und zwar gerade indem er es abbricht, wohnt in allen tiefsten Rembrandtporträts: der Tod. Von vornherein muß das hierüber zu Sagende seine völlige Unerweislichkeit zugeben. Nicht nur im Sinne einer Hypothese, die vielleicht auch nie zweifelsfrei bewahrheitet wird, aber prinzipiell doch dessen fähig ist. Solche Deutungen gehören einer ganz andern Schicht an, in der das Gelingen, statt in der Erweislichkeit, vielmehr in einer unmittelbaren Zustimmung liegt. Diese wird wohl für die Deutung eines Kunstwerkes dann eintreten, wenn eine Mehrzahl auseinanderliegender Eindrücke von diesem vermöge des neu aufgebrauchten Begriffs als miteinander harmonisch und einheitlich zueinandergehörig empfunden werden. Dies kann natürlich, wo etwa es geschieht, nur als Tatsache festgestellt, nicht aber von dem logischen Zwang jenes Begriffes her deduziert werden. Unter diesem Vorbehalt also scheint mir das Moment des Todes, das in allem Lebendigen enthalten ist, in dem Bilde des Menschen, wie Rembrandt es faßte, nachdrücklicher und herrschender fühlbar zu sein, als irgendwo sonst in der

Malerei. Eine bestimmte Empfindung für das Verhältnis von Leben und Tod scheint mir bei ihm zu bestehen — dessen theoretischer Ausdruck ihm freilich sehr ferngelegen hätte — und die tiefste Einsicht in die Bedeutung des Todes zu enthalten. Diese hängt, wie ich überzeugt bin, durchaus daran, daß man die Parzen-Vorstellung abtue: als wäre in einem bestimmten Zeitmoment der Lebensfaden, der sich bis dahin als Leben und ausschließlich als Leben fortspann, „abgeschnitten“; als wäre es zwar dem Leben bestimmt, an irgendeinem Punkte seiner Bahn dem Tode zu begegnen, aber erst in diesem Augenblick überhaupt in Berührung mit ihm zu kommen. Statt dieser Vorstellung scheint es mir ganz zweifellos, daß der Tod von vornherein dem Leben einwohnt. Zwar gelangt er zu makroskopischer Sichtbarkeit, sozusagen zur Alleinherrschaft erst in jenem einen Augenblick. Aber das Leben würde von der Geburt an und in jedem seiner Momente und Querschnitte ein anderes sein, wenn wir nicht stürben. Nicht wie eine Möglichkeit, die irgendwann einmal Wirklichkeit wird, steht der Tod zum Leben, sondern unser Leben wird zu dem, als was wir es kennen, überhaupt nur dadurch geformt, daß wir, wachsend oder verwelkend, auf der Sonnenhöhe des Lebens wie in den Schatten seiner Niederungen, immer solche sind, die sterben werden. Freilich sterben wir erst in der Zukunft, aber daß wir es tun, ist kein bloßes „Schicksal“, das Sterbenwerden ist nicht einfach eine Vorwegnahme, eine ideelle Vorschattung unserer letzten Stunde, — obgleich wir es sprachlich freilich nur als Zukunft, d. h. als ein nicht Wirkliches zu benennen pflegen, weil es erst in jener Stunde für unsere Praxis wichtig wird, — sondern es ist eine innere Immer-Wirklichkeit jeder Gegenwart, ist Färbung und Formung des Lebens, ohne die das Leben, das wir haben, unausdenkbar verwandelt wäre. Der Tod ist eine Beschaffenheit des organischen Daseins, wie es eine von je mitgebrachte Beschaffenheit, eine Funktion des Samens ist, die wir so ausdrücken: daß er einst eine Frucht bringen wird.

Diese Art nun, den Tod zu empfinden, scheint mir aus Rembrandts Auffassung des Menschen da zu sprechen, wo er

diese aus den letzten Tiefen herausgräbt. Nicht in einem elegischen oder pathetisch betonten Sinne. Denn dieser gerade entsteht, wo der Tod als eine dem Leben wie von außen drohende Vergewaltigung erscheint, als ein Schicksal, das an irgendeiner Stelle unseres Lebensweges auf uns gewartet hat, unvermeidlich zwar der Tatsache nach, aber nicht aus der Idee des Lebens heraus notwendig, sondern ihr sogar widersprechend. Wird so der Tod vorgestellt als eine dem Leben unverbundene Macht über dies Leben selbst, so bekommt er das Grausige, Beklagensmäßige, gegen das man entweder heroisch rebelliert, oder dem man sich lyrisch unterwirft, oder mit dem man innerlich nichts zu tun hat — wie dies allenthalben in den „Totentänzen“ dargestellt wird; das im seelischen Sinne Äußerliche dieser Auffassung des Todes symbolisiert sich treffend damit, daß hier der Tod auch als ein räumlich außerhalb seines Opfers stehendes Wesen sichtbar wird.

Anders aber, wenn der Tod unmittelbar mit und in dem Leben als ein Element dieses selbst empfunden wird. Nun sind wir nicht mehr vom Tode „bedroht“ wie von einem von fernher auf uns zukommenden Feind oder auch — Freund, sondern der Tod ist von vornherein ein character indelebilis des Lebens. Darum ist hier auch sozusagen gar nicht viel von ihm herzumachen, er ist eben von unserem ersten Tage an in uns, nicht als eine abstrakte Möglichkeit, die sich irgendwann einmal verwirklichen wird, sondern als das einfache konkrete So-sein unseres Lebens, wenngleich seine Form und gleichsam sein Maß sehr wechselnde sind und erst im letzten Augenblick keine Täuschung mehr zulassen. Wir sind nicht „dem Tode verfallen“; all solches kann nur aufkommen, wo das funktionelle und immanente Element des Todes zu etwas Substanziellem und zu einer selbständigen Sondergestalt hypostasiert wird — sondern von vornherein wäre unser Leben und sein gesamtes Phänomen gänzlich anders, wäre es nicht von dem durchwaltet, was wir nach seinem Definitivum den Tod nennen.

Eines der tiefsten typischen Verhältnisse unseres Weltbildes macht sich hier geltend. Viele unserer wesentlichen Da-

seinsbestimmungen ordnen sich zu Gegensatzpaaren, so daß der eine Begriff seinen Sinn erst an der Korrelation mit dem andern findet: das Gute und das Böse, das Männliche und das Weibliche, das Verdienst und die Schuld, der Fortschritt und der Stillstand und unzähliges andere. Die Relativität des einen findet Grenze und Form an der des andern. Nun aber werden oftmals diese beiden Relativitäten noch einmal umfaßt von einem absoluten Sinne, den eine von beiden erwirbt. Gewiß schließt Gutes und Böses in beider relativem Sinne sich gegenseitig aus; vielleicht aber ist das Dasein in einem absoluten göttlichen Sinn schlechthin gut, und dieses Gute birgt in sich das relativ Gute wie das relativ Böse. Gewiß bekämpfen sich unversöhnlich der geistige Fortschritt und der geistige Stillstand; vielleicht aber ist der Weltprozeß des Geistes ein absolutes Fortschreiten, in dem das empirisch so bezeichnete etwas Relatives ist und in das auch das, was wir Stillstand nennen, sich als ein Modus des Fortschreitens einordnet. Und so vielleicht sind Leben und Tod, insofern sie einander logisch und physisch auszuschließen scheinen, doch nur relative Gegensätze, umgriffen vom Leben in dessen absolutem Sinne, der das gegenseitige Sichbegrenzen und Sichbedingen von Leben und Tod unterbaut und übergreift.

Mag man nun die Immanenz des Todes im Leben metaphysisch so oder anders ausdrücken: die Grundtatsache selbst scheinen mir die tiefsten Rembrandt-Porträts zu verkünden. Dies und die darin liegende Einzigkeit seiner Kunst zu begreifen, bedarf es eines weiteren Blickes auf sein Verhältnis zur Klassik.

Wir konnten schon auf einen ziemlich allgemeinen Eindruck von der klassischen und von der Rembrandtschen Kunst hin sagen, daß jene auf die gewissermaßen abstrakten Formen geht, die das Leben an seiner Oberfläche ablagert und festwerden läßt, diese aber auf das Leben in seiner Unmittelbarkeit. Die griechische Kunst will nicht vom Leben fort, nicht von ihm erlösen, wie vielleicht die ägyptisch-hieratische und die altostasiatische Kunst. Aber darum ist doch nicht die jeweilige Einreihigkeit und Individualität, in der es zeitlich verfließt, ihr Absehen, sondern die diesem Fluß mindestens scheinbar ent-

hobene Struktur, in der das Leben sich, festgeworden, nach außen hin ausspricht; sie sucht deshalb die Gesetzlichkeit, mit der die Elemente seines Phänomens zusammenhängen, und die, eben als Gesetzlichkeit, aller Zeit und aller Individualität enthoben ist, und nicht, wie bei Rembrandt, von der inneren, unsichtbaren und, wenn man will, formlosen Lebendigkeit in jedem Augenblick gespeist, gehoben und gesenkt wird. Von der allgemeinen Gesetzlichkeit der Form trägt in der klassischen Kunst das einzelne Gebilde seine Bedeutung zu Lehen, und daher stammt eben das schon berührte Repräsentative, in gewissem Maße Schauspielerische, das der griechischen Kunst, ja vielleicht dem griechischen Leben anhaftet: das Individuum ist hier nicht schlechthin es selbst, sondern es repräsentiert ein Allgemeines, wie die Rolle ein Ideelles, Allgemeines ist, die dem einzelnen Schauspieler Sinn und Inhalt seines Daseins gibt.

Dies: ein Überindividuelles zu vertreten und damit den Wert der Individualität zu erschöpfen, — gibt der griechischen Erscheinung ihre Würde und ihren Stolz, aber auch die Angewiesenheit auf das Gesehen- und Anerkanntwerden, und von daher verknüpft sich das Allgemeinheitsprinzip mit jener Richtung auf das nach außen hin Gebildete, auf dasjenige Kunstphänomen des Lebens, das dessen Bewegtheit in ein festes Gebilde gerinnen läßt. Zu höchst hat Plato — wie ich gleichfalls schon andeutete — dies abstrakt ausgedrückt, indem die Dinge ihm nichts sind, als die Repräsentanten der Idee, nicht von sich aus bedeutungsvoll, sondern insofern sie ein Allgemeines in die Form sichtbarer Wirklichkeit überführen. Für Plato ist das Einzelding der Schauspieler der Idee, es spielt die Rolle, die ihm und unzähligen andern Individualitäten ideell vorgeschrieben ist, und, wie der Schauspieler als solcher, ist es ein Etwas nur von diesem allgemeinen Auftrag her; die Idee kann von vielen Einzeldingen dargestellt werden, wie die Rolle von vielen Schauspielern.

Hier also, ich wiederhole es, liegt die tiefe Beziehung zwischen der klassischen Abwendung von der reinen Individualität und der Hinwendung zu der selbstgenugsamen, eigengesetzlichen äußeren Form des Lebens, die seine unsichtbare, nicht in festen

Strukturen ergreifbare innerliche Strömung verschweigt. Rembrandt aber hat seinen vollkommensten Porträts die flutende, jede Form von innen her überflutende Bewegung des vollen Lebens selbst eingeflößt. Und nun erst, zu unserer Deutung des Todes zurücksehend, kommt dies zu seinem ganzen Sinn. Jene Porträts enthalten das Leben in seiner weitesten Bedeutung, in der es auch den Tod einschließt. Alles, was bloß Leben ist, derart, daß es den Tod aus sich entfremdet hat, ist Leben in einem engeren Sinne, ist gewissermaßen eine Abstraktion. Bei vielen italienischen Porträts hat man den Eindruck, daß diesen Menschen der Tod in Form eines Dolchstoßes kommen würde, — bei den Rembrandtschen, als würde er die stetige Weiterentwicklung dieser fließenden Lebensganzheit sein, wie der Strom, indem er in das Meer mündet, doch nicht durch ein neues Element vergewaltigt wird, sondern nur seinem natürlichen, von je bestehenden Fall folgt. Rubenssche Menschen haben scheinbar ein viel volleres, ungehemmteres, elementarer mächtiges Leben als die Rembrandtschen; aber um den Preis, eben jene Abstraktion aus dem Leben darzustellen, die man gewinnt, wenn man aus dem Leben den Tod wegläßt. Rembrandts Menschen haben das Dämmernde, Gedämpfte, in ein Dunkel hinein Fragende, das eben in seiner deutlichsten, schließlich einmal alleinherrschenden Erscheinung Tod heißt, und um gerade soviel weniger Leben scheinen sie, oberflächlich angesehen, zu enthalten; in Wirklichkeit enthalten sie gerade dadurch das ganze Leben. Dies gilt zwar hauptsächlich von seinen späten Porträts, aber doch nicht ganz ausschließlich. Sieht man das Dresdener Selbstporträt mit Saskia genau an, so erscheint seine schattenlose Lebensfreude ein wenig künstlich, als wäre sie zwar für jetzt an die Oberfläche seines Wesens getreten, in dessen Tiefe aber mit schwereren, sich aus der Ferne herstreckenden Unentrinnbarkeiten verwachsen. Fast erschreckend deutlich wird dies, wenn man das lachende Selbstporträt der Carstanjenschen Sammlung (34 Jahre nach jenem) daneben betrachtet. Hier ist das Lachen unverkennbar etwas rein Momentanes, sozusagen als zufällige Kombination aus Lebenselementen zustande gekommen, deren

jedes für sich völlig anders gestimmt ist, das Ganze wie vom Tode durchzogen und auf ihn hin orientiert. Und nun besteht zwischen beiden die unheimlichste Ähnlichkeit: das Grinsen des Greises erscheint nur als die Weiterentwicklung jener jugendlichen Fröhlichkeit, und als wäre das Todeelement im Leben, das sich in dieser auf die tiefsten, unsichtbaren Schichten zurückgezogen hat, nun bis an die Oberfläche gedrungen.

Nur noch in den Shakespeareschen Tragödien glaube ich, hat der Tod eine entsprechende Bedeutung für das Leben. Bei allen andern Dramatikern erscheint er mir wie der *Deus ex machina*, der die Verwicklungen von Seele und Schicksal abschneidet, wenn sie in sich selbst das Stadium der Unlösbarkeit erreicht haben. Daß der Held stirbt, ist hier nicht von innen her und nicht von vornherein notwendig, sondern angesichts von Ereignissen, die an und für sich aus reinen Lebensgesetzen entwickelt sind, bleibt ihm schließlich nichts anderes übrig; er bringt den Tod sozusagen nicht mit, sondern begegnet ihm erst an einem bestimmten Punkte, auf den hin freilich sein Weg geführt wird. Shakespeares tragische Helden aber haben in ihrem Leben und dessen Weltverhältnis den Tod gleichsam als dessen apriorische Bestimmung, er ist nicht die Konsequenz, sondern die Immanenz ihrer Lebensindividualität; das Reifwerden ihres Schicksals ist zugleich — als wäre beides der Ausdruck für dieselbe Sache — das Reifwerden ihres Todes. Deshalb wirkt er, wenn er wirklich eintritt, eigentlich nur noch symbolisch: das vergiftete Rapier des Laertes und die etwas zu lange Wirkung von Julius Schlaftrunk sind so äußerliche und billige Mittel, daß die Gleichgültigkeit davon, auf welche Weise der Tod sich zu einem bestimmten Zeitpunkt realisiert, klar hervortritt. Darum ist auch nur hier der Tod wahrhaft tragisch; denn so werden wir nur dasjenige nennen, was, indem es das Leben zerstört, doch aus dessen eigenem Gesetz und Sinn kommt, was zwar den Lebenswillen überwältigt, aber doch zugleich und damit dessen letzten, geheimsten Auftrag erfüllt. Aber darum sterben auch nur die wirklich tragischen Helden Shakespeares diesen Tod, nicht die gleichfalls zugrundegehenden Nebenpersonen; denn

nur in jenen ist das Leben so groß und weit, daß es, schon oder noch als Leben, den Tod in sich einschließen kann.

Ganz allgemein hat der Gedanke des Todes ein bemerkenswertes Verhältnis zur künstlerischen Darstellung des Menschen. Weil das Porträt nicht nur Jahrhunderte oder Jahrtausende leben kann, sondern weil es seinem Inhalt, als einem künstlerischen, Zeitlosigkeit verleiht, wird an ihm die Spannung fühlbar: daß es eben doch ein vergängliches Wesen ist, das es darstellt. An dem bewegten Leben, das auch den Betrachter in seine Strömung mitreißt, mag uns der mit ihm verwachsene Tod völlig entschwinden, schon weil er fast durchgehends — ob mit Recht, bleibe vorläufig dahingestellt — als das immer Gleiche und Generelle gilt; dieses aber schaltet das gewöhnliche Bewußtsein aus, um sich an die Wichtigkeit der Unterschiede des Lebens zu heften. Wo aber das Gebilde diese unmittelbare Bewegtheit verliert, die uns gewissermaßen über den Tod täuscht und ihn zu dementieren scheint, da wird er bei genauerem Hinempfinden sichtbar. Wenigstens scheint mir dies einer der wesentlichsten Eindrucksunterschiede des realen und des künstlerisch nachgestalteten Menschengebildes zu sein: daß an diesem, weil es in der Sphäre jenseits des verfließenden Lebens steht, der Tod gerade durch den Gegensatz zu dieser Sphäre irgendwie spürbar wird — denn der Tod ist ein stärkerer Widersacher gegen das Zeitlose, als das Leben es ist; gerade in die Porträtgestalt erscheint mir, freilich in verschiedensten Deutlichkeiten, der Tod, das Ephemere unseres Lebens, die Vergänglichkeitsbestimmung, so eingewebt, daß es nicht herausgelöst werden kann, ohne das Ganze zu zerstören.

Aber innerhalb dieses Allgemeinen treten große Unterschiede auseinander. Die ganze Tiefe des Gegensatzes zwischen der Zeitlichkeit des sterblichen Wesens und der Zeitlosigkeit seiner Kunstformung herauszuarbeiten, war nicht Sache der klassischen Kunst. Sie suchte ihn — einige bedeutsame Ausnahmen vorbehalten — vielmehr zu überbrücken, zu vereinheitlichen, indem sie ihren Gegenstand in seiner ganzen Beschaffenheit und Bedeutung in die Sphäre der Zeitlosigkeit

hob. Sie erreichte das dadurch, daß sie ihn typisierte. Nur das Individuum stirbt, der Typus nicht. Indem sie sich von jenem entfernte und diesen darstellte, verminderte sie die Spannung zwischen der Kunstform als solcher und ihrem jeweiligen Inhalt, stellte sie die Idee der Zeitlosigkeit über beide. Sie hat die Gegenstände schon als künstlerisches Material auf diejenige Schicht oder diejenige Bedeutung reduziert, in der sie wie von selbst und widerstandslos in den allgemeinen Stil eingingen, auf dasjenige, was von vornherein und schon an ihnen selbst als zeitlos gelten kann: also ihren Typus, ihr abstrakt — wenn auch nicht mit Begriffen — ausdrückbares generelles Wesen. Der Gegenstand selbst mußte nach dem, was man an ihm selbst sah und was man von ihm in die Kunstschöpfung hineinnahm, in der Nähe des Stiles verbleiben, der diese bestimmte. Die künstlerische Zeitlosigkeit hielt sich an das ihr zunächst assimilierbare Objekt, an das Unsterbliche an der menschlichen Erscheinung; welches eben die Gattung, der Typus einer jeden ist, das, was an ihr dem Tode fremd ist.

Nichts kann diesen Zusammenhang besser beweisen, als daß er mit umgekehrtem Vorzeichen ganz ebenso besteht. Jene Fühlbarkeit des Todes in den größten Rembrandtporträts entspricht dem Maße, in dem sie die absolute Individualität der Person als ihren Gegenstand aufnehmen. Und dies ist von innen her begreiflich. Der Typus, sagte ich, stirbt nicht, aber das Individuum stirbt. Und je individueller also der Mensch ist, desto „sterblicher“ ist er, denn das Einzige ist eben unvertretbar und sein Verschwinden ist deshalb um so definitiver, je mehr es einzig ist. Jene Organismen, bei denen das Einzelwesen sich einfach durch Teilung in zwei Wesen fortpflanzt und damit restlos verschwindet, sind sicher die niederste Stufe der Individualisierung; und gerade auf sie hat man den Begriff des Todes für unanwendbar erklärt, weil ihr Verschwinden keine Leiche zurückläßt. Das absolute Aufgehen in der Gattungsfortsetzung, das dem Einzelwesen nicht einmal eine Leiche gönnt, verneint den Tod. Daher finden wir bei Völkern, die entweder aus Unentwickeltheit oder prinzipiell aus ihrer sozialen

Kultur heraus die Individualität als eigentliches Wertprinzip ausschließen, eine große Gleichgültigkeit gegen den Tod. Wer sein Wesen auf die Form beschränkt oder, wenn man will, zu ihr erweitert hätte, in der er mit seinem Typus, mit dem Allgemeinbegriff seiner Gattung Eines ist, der wäre im tieferen Sinne in aller Zeit und über der Zeit. Wer aber einzig ist, wessen Form mit ihm vergeht, der allein stirbt sozusagen definitiv: in der Tiefe der Individualität als solcher ist das Verhängnis des Todes verankert. — Goethe hat dies scheinbar anders empfunden, indem er dem Menschen gerade nur im Maß seiner Bedeutung Unsterblichkeit zubilligen will. Aber er sieht dabei in einer andern Richtung, als unser jetziger Blick sie einschlägt. Ihn beunruhigt der Widerspruch zwischen dem Kraftmaß, das die bedeutende Persönlichkeit in sich fühlt, und der Lebensdauer, die dieser Kraft keine bis zu ihrem Ende reichende Entfaltung gönnt. Und darum fordert er eine Weiterexistenz, in der sie sich ausleben, auswirken könne. Nur von der „Tätigkeit“ spricht er, die das irdische Dasein überdauern müsse; nicht aber, daß dafür die Form der irdischen Individualität zu erhoffen sei, ja, er setzt dafür — ohne eine genauere Vermutung — gerade „eine andere Form des Daseins“ voraus.

Über jene äußerste Beziehung aber zwischen Individualität und Tod erhebt sich eine neue Problematik, sobald die Individualität zum Gegenstande der Kunst wird, von der sie nun doch Unsterblichkeit und Unzeitlichkeit zu Lehen trägt. Die so entstehende Spannung blieb der klassischen Kunst erspart, weil sie ja den Typus, der von sich aus diese Eigenschaften besitzt, zum Gegenstand hatte, künstlerische Intention und Gegenstand also insoweit in eine und dieselbe Richtung wiesen. Etwas Fragwürdiges und irgendwie Widerspruchsvolles (so tief sinnvoll dieser Widerspruch auch sei) haftet deshalb an aller auf die Individualität hin pointierten künstlerischen Darstellung: so haben alle sehr individuellen Porträts einen leiseren oder deutlicheren tragischen Zug, so sind alle tragischen Helden Shakespeares scharfe Individualitäten, während alle seine Lustspielfiguren Typen sind; so hat die italienische Kunst, weil sie typisiert, etwas

Heiteres, die germanische, mit ihrer individualistischen Leidenschaft, oft etwas Zerrissenes; jenes eigentümlich Unabgeschlossene gegenüber der Abgerundetheit des Klassischen, das ins Unendliche Weiterstrebende der germanischen Kunst, als würde man von jeder endlichen und beruhigenden Lösung immer weiter einem erst zu Gewinnenden oder niemals zu Gewinnenden zugetrieben, — dies speist sich vielleicht aus der Unversöhnlichkeit der Individualität, in die der Tod eingewebt ist, mit der Kunst, die rein als Kunst über dem Tode steht. Das Leben aber erzeugt sich nur in der Form von Individuen, und darum spannt sich an ihnen der Gegensatz von Leben und Tod am gewaltsamsten: das individuellste Wesen stirbt am gründlichsten, weil es am gründlichsten lebt. Der äußersten Hochführung der Individualitätsidee, von der ich in der lyrischen Kunst weiß, unterbaut sich gerade die Deutung des Todes, die ihn allem Leben, das wir kennen, als einen unablässig bestimmenden Faktor einwohnen läßt. Sie steht bei Rainer Maria Rilke:

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod,  
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,  
Darin er Liebe hatte, Sinn und Not.

Hier verneint sich, wenn auch in idealer Vision, die Allgemeinheit des Todes. Eben damit aber wird er unmittelbar in das Leben selbst eingesenkt. Denn solange der Tod außerhalb des Lebens steht, solange er — in dem dafür bezeichnenden räumlichen Symbol — der Knochenmann ist, der plötzlich an uns herantritt, ist er natürlich für alle Wesen einer und derselbe. Zugleich mit seinem Gegenüber-vom-Leben verliert er seine Immergeleichheit und Allgemeinheit; in dem Maße, in dem er individuell wird, in dem „jeder seinen eignen Tod“ stirbt, ist er dem Leben als Leben verhaftet und damit dessen Wirklichkeitsform, der Individualität.

Faßt man also den Tod nicht als ein draußen wartendes, gewalttätiges Wesen, ein erst in einem bestimmten Moment über uns kommendes Schicksal, begreift man vielmehr seine unlösbar tiefe Immanenz im Leben selbst, so ist der aus so vielen Rem-

brandtporträts heimlich hervordunkelnde Tod doch nur ein Symptom davon, wie unbedingt sich in seiner Kunst gerade das Prinzip des Lebens mit dem der Individualität verbindet.

*Der Charakter.*

Es ist nun an dieser Form der Individualisierung zuerst überraschend, bei genauerem Hinsehen aber doch begreiflich, daß Rembrandts Gesichter eigentlich weniger das zeigen, was man den „Charakter“ des Menschen nennt, das dauernd Wirksame, ein für allemal dem Menschen Mitgegebene.

Unser Lebensverlauf, seine Aktivität wie seine Passivität, scheint uns durch diesen unvariablen Faktor unserer Seinsqualität und die peripherischen oder äußeren Wechselereignisse in Zusammenwirksamkeit bestimmt. Die Richtung der Porträtkunst, die in Tizian aufgegipfelt, von den Porträtbüsten Berninis und Houdons weitergeführt und insbesondere von Lenbach wieder aufgenommen ist, sucht diesen „Charakter“, dieses subjektive Apriori des Lebensverlaufes aus der Gesamterscheinung herauszulesen und zum eigentlichen Darstellungsgegenstand zu machen. Ein italienischer Kunsthistoriker des 17. Jahrhunderts rühmt es, daß bedeutende Künstler besonders je eine Charaktereigenschaft des Porträtierten hervorgehoben haben, wie Tizian an Ariost die Facundia. Für Rembrandt aber ist dieses Feste, Durchhaltende, relativ Zeitlose der Persönlichkeit in den Fluß ihrer Gesamtschicksale aufgelöst. Die Vielheit des Lebens, zu deren Entwicklung es seiner ganzen Zeitausdehnung bedarf, zerfällt für ihn nicht in jenen festen und den relativ zufälligen Bestandteil bloßer, mehr oder weniger äußerlicher „Schicksale“; sondern das Leben, mag man es nun auch als eine Aufeinanderfolge von Schicksalen, seelischen Wendungen, Erlebnissen bezeichnen, wandelt sich zwar in jedem Augenblick, aber es ist in jedem Augenblick eine Einheit, in der Charakter und Geschichte sich innerlich nicht scheiden, (wie Goethe es ausdrückt: „Die Geschichte des Menschen ist sein Charakter“) — und die sich als diese Ganzheit in seiner Erscheinung, dem Gegenstand des Porträtisten, niederschlägt. Indem der Charakter, die inner-

liche Zentralität des Menschen, sich nicht mehr von seinen Schicksalen sondert, werden diese ihrerseits viel tiefer in den Lebensgrund versenkt. Tizian zeichnet mehr die charakterologische Grundlage des Gesamtlebens, Rembrandt mehr dessen Erfolg; dazwischen liegen die einzelnen Schicksale selbst, die sich in ihrer inhaltlichen Bestimmtheit der malerischen Formung entziehen; jener das Zeitlose an der Individualität, das prinzipiell, wenn auch nicht unsrer wirklichen Fähigkeit nach, mit Begriffen beschrieben werden kann, wie denn die Kunst der Hochrenaissance, gerade mit Rembrandt verglichen, einen gewissen literarischen Einschlag hat; Rembrandts größten Porträts aber gegenüber wäre man oft in Verlegenheit, wenn man irgendwie angeben oder auch nur sich innerlich klar werden sollte, welchen „Charakter“ eigentlich die dargestellte Person besäße.

Wie ich anderwärts zu erwähnen habe, zeigen in dieser Hinsicht die Staalmeesters eine leise Abweichung von den übrigen Porträts seiner Spätzeit. Wenn Rembrandt, wie mir scheint, bei diesen eine strengere Porträtähnlichkeit als sonst herausbringen wollte, so könnte dies der Grund für den Eindruck irgend beschreiblicherer Charaktere sein, den sie machen. Denn wo Ähnlichkeit relativ von außen her gesucht wird, also einen Hauch von Mechanischem hat, dringt man vielleicht nicht bis zur Schicht der letzten Individualität hinunter, sondern nur bis zu der, wo noch mit anderen Gemeinsames und Vergleichbares, kurz jene begriffliche Ausdrückbarkeit besteht, die dem als „Charakter“ erfaßten Menschen zukommt. Die traditionellen „Temperamente“ sind ja nichts als solche, in einer Schicht sehr hoher Verallgemeinerung und deshalb sehr deutlicher Bezeichnenbarkeit festgelegte Charaktere. Weil damit aber eine ganz andere Struktur als in der von innen erfaßten Lebendigkeit, also als in der Einheit der wirklichen Individualität, gegeben ist, so ist die Folge, daß das der letzteren gemäße Gebilde, wenn man es in den Charakterkategorien ausdrücken will, immer aus sehr mannigfaltigen Charakteren zusammengesetzt scheint. Man hat deshalb hinsichtlich der Temperamente in Anwendung auf Hamlet gesagt: der Melancholiker Hamlet zürne cholertisch auf sein Phlegma

und breche in sanguinische Freude über die gelungene Finte aus. Es liegt auf der Hand, daß man mit so bezeichnenbaren, vergleichsweise äußeren Charakterzügen an das wirkliche Individuum als solches, wie Rembrandt und Shakespeare es aus dessen innerem Einzigkeitspunkt heraus bilden, nie eigentlich herankommen kann — als wollte man eine Kurve mit lauter aneinandergesetzten geraden Linien nachzeichnen. Daß das, was man Charakter nennt, sich aus angebbaren und also allgemeinen Qualitäten zusammensetzt, bildet eine, wenngleich negative Voraussetzung für gewisse Vorstellungen der Mystik, die man mit der Paradoxe bezeichnen muß: das Individuelle ist das Allgemeine. Eckhardt lehrt, man dürfe Gott nicht lieben, weil er gütig, gerecht, mächtig usw. wäre — denn dies seien einzelne, bestimmte Qualitäten, die ihm seine absolute Einheit, sein „Nichts“-Sein nehmen. Anders ausgedrückt: dadurch, daß er diese allgemeinen Eigenschaften besitzt, wird er etwas Besonderes, wird er individualisiert. Man dürfe ihn nur lieben, weil er eben er sei. Er steht hier also jenseits des ganzen Gegensatzes von Individuellem (d. h. hier: singular angebbarem) und Allgemeinem, diese Korrelation und Alternative berührt ihn nicht, aber gerade dadurch wird sie als Korrelation, ein in sich Zusammengehöriges gezeigt.

Im übrigen braucht wohl nicht abgewehrt zu werden, daß Rembrandt seine Modelle als „charakterlos“ zur Anschauung brächte, denn Charakterlosigkeit würde in dem hier fraglichen, ganz allgemeinen Sinne ein sehr entschiedener Charakter der Person sein. Es handelt sich nur darum, daß jenes der Lebensbewegtheit entzogene Abstraktum aus ihr, das wir den Charakter nennen, von Rembrandt nicht gesondert oder zentral betont wird. Mag es richtig sein, daß diese Abstraktion gewissermaßen auf den eisernen Fond der Subjektivität hinweist, auf das Element, das durch alles Gewoge der Gesamtexistenz hindurch seine unveränderliche Wirksamkeit erhält. Gewaltiger aber erscheint mir die Rembrandtsche Aufgabe, eben diese Gesamtexistenz, das „Schicksal“ in der Ungeschiedenheit seiner veränderlichen und unveränderlichen Elemente an der von ihm geformten Erscheinung zu zeigen, die nun nicht nur das Symbol

des ewig Gleichen dieser Individualität ist. Will man aber hier doch mit der Rücksicht auf Elemente als einzelne reden, so steigt im Verhältnis ihrer unermesslichen Vermehrung, die auf diese Weise die Erscheinung bestimmt, die Gewißheit, daß eben die gleichen sich nicht an einem zweiten Punkte des Daseins zusammenfinden werden, steigt ihre Individualität.

*Schönheit und Vollkommenheit.*

Vielleicht hängt mit dieser Konstellation das Gefühl zusammen, das einem — namentlich nach langer Beeindrucktheit durch klassische und romanische Kunst — gegenüber manchen Rembrandtschen Gestalten kommt: als wäre, was wir Schönheit nennen, eigentlich nur eine äußerliche Zufügung zum Wesen des Menschen, die an seiner Oberflächenschicht hängen geblieben ist — nicht aus dem innersten Quellpunkt des Wesens mit dem Leben selbst entwickelt, sondern etwas wie ein Rahmen oder eine Schematik, in die der Mensch hineingestellt ist. Gewiß gibt es andere zu recht bestehende Auffassungen der Schönheit, die sie dem Leben tiefer verbinden. Allein es ist doch eine eigentümliche Tatsache, daß von allen großen Werten, mit denen unser Geist dem Dasein Bedeutung gibt, nur die Schönheit sich auch am Unlebendigen verwirklicht. Nur das Beseelte kann sittliche Werte erzeugen, nur für den Geist kann es Wahrheit geben, nur das Lebendige kann Kraft in einem tieferen, wertmäßigen Sinne — im Unterschied gegen die bloßen Energiesummen mechanischer Bewegung — erzeugen; Schönheit aber kann an dem Stein, an dem Wassersturz und seinem Regenbogen, an dem Zug und der Färbung der Wolken haften, am Unorganischen wie am Organischen. Wo das Spezifische des Lebens seinen unmittelbaren Ausdruck sucht wie bei Rembrandt, da ist die Schönheit etwas zu Weites, das Leben als solches zu sehr Übergreifendes, um das Gebilde an sie zu binden. Und wo Schönheit am tiefsten erfaßt wird, da ist sie zwar das Symbol letzter Daseinswerte, sittlicher, vitaler, gattungsmäßiger Art, aber immerhin ein Symbol, mag dies auch in mittelbarer Weise auf den tiefsten Grund der Dinge hinweisen. Rembrandts künstle-

risches Wesen aber wird gerade durch den Verzicht auf alle Symbolik bezeichnet, durch ein unmittelbares Erfassen des Lebens. In dieser Unmittelbarkeit, mit der die Rembrandtschen Menschen ihr Leben fühlen lassen, liegt das, was man seinen Realismus nennen könnte und was ihn gegen das Spezifische der Schönheit gleichgültig macht. Denn alle auf die Tendenz zu dieser beschränkte Kunst ist entweder flach, oder wo sie Tiefe hat, ist sie symbolisch, d. h. sie entfernt sich von jener Unmittelbarkeit, um uns Werte und Bedeutsamkeiten in der Form von Ahnung oder Gleichnis, von Idee oder Stimmung zuzuführen. So mag es zusammenhängen, daß die Rembrandtschen Gestalten, deren ungeheure Bedeutsamkeit und Beeindruckung sich aus dem Wurzelpunkt des Lebens, seinen Triebkräften allein überlassen, entwickelt, mit alledem nicht zur „Schönheit“ geführt sind.

Es ist doch kein historischer Zufall, daß unser Schönheitsbegriff im großen und ganzen und beliebig viele Ausnahmen zugegeben, von dem klassischen Formideal ressortiert, von jener Klassik, deren Sinn nicht auf die schöpferische Strömung des Lebens, sondern auf die formalen Verhältnisse seiner nach außen abgelagerten Erscheinung geht. Wenn Rembrandts Menschen, an diesem Ideal gemessen, so vielfach „häßlich“ sind, so hat dies den tieferen Grund, daß die ganze Schicht, als deren ideale Norm unser konventioneller Schönheitsbegriff entstanden ist, überhaupt nicht der Ort seiner bildnerischen Intention ist. Damit ist nicht nur die „Schönheit“ der menschlichen Gestalten gemeint, die innerhalb des Kunstwerks für den nicht besonders kritischen Standpunkt überhaupt eine eigentümlich zweideutige Rolle spielt. Soweit ein solcher der unkünstlerisch populäre ist, ist die Schönheit oder Unschönheit der Bildgestalt einfach gleich der Schönheit oder Unschönheit des wirklichen lebendigen Menschen, den die Phantasie als das Urbild jener vorstellt. Umgekehrt, der Formalismus des Artistentums verbietet sich jegliche Beziehung des Kunstwerks auf eine außerhalb seines Rahmens gelegene Realität, der Mensch innerhalb seiner bedeutet ihm genau nur das auf der Leinwand Sichtbare, und seine

Schönheit oder Unschönheit ist die ganz unmittelbare der Linien und Farben, gleichviel ob diese außerdem einen Menschen darstellen oder ein Ornament. Unserer tatsächlichen Empfindung des Kunstwerks indes und seiner inneren Absicht scheint ein Drittes zugrunde zu liegen. Die von dem Kunstgebilde wirklich und wirksam erregte Vorstellung scheint jene beiden Einseitigkeiten in einer vorläufig nicht recht beschreiblichen Art zusammenzubringen. Wir sehen, insoweit wir künstlerisch sehen, weder den Menschen jenseits der Farbflecke, die ihn bedeuten, noch die Farbflecke jenseits des Menschen, den sie bedeuten, sondern ein neues Gebilde, dessen Einheit die alte Ahnung bewahrheitet, daß in der Kunst der Gegensatz von bloßem Denken und bloßer Sinnlichkeit aufgehoben ist. Es vollzieht sich damit das Wunder, daß eine Anzahl nebeneinander gesetzter Farbflecke ein zentral zusammengehaltenes Leben bekommen, welches ein anderes ist, als das unter der Kategorie der Wirklichkeit vorgestellte. Wenn wir auch nicht, wie es die Naivität meint und wie die Photographie es erfüllt, durch das Porträt hindurch einfach den Menschen sehen, den es darstellt, so sehen wir dennoch tatsächlich etwas anderes, als wenn wir überhaupt nicht wüßten, was ein Mensch ist. Die populäre wie die rein „artistische“ Betrachtung sind tatsächlich Abstraktionen aus diesem einheitlichen Gebilde: dem Menschen insoweit er Kunstwerk ist — welches koordiniert neben dem andern steht, dem Menschen insoweit er empirische Wirklichkeit ist. Dennoch wird unleugbar dieses zentrale Kunsterlebnis von jenen einseitigen wie von Verdunstungen, die seine Einheit an ihrer Peripherie zerlegen, umgeben, wie eine weiß belichtete Fläche sich an ihren Rändern in einzelne Farben auflöst. So wird niemand in Rembrandts Bildern eine — freilich nach Epochen sehr verschiedene — Freude an der farbigen Erscheinung rein als solcher verkennen. Seine Leidenschaft für die Schönheit der schönen Dinge, für Waffen und Geschmeide, für alte Gewebe mit ihren gebrochenen und ihren glühenden Farben, für die sinnlich erregenden exotischen Kuriositäten, — diese Leidenschaft verlangt auch von der Bildfläche, als Farbensymphonie, eine gegen alle „Be-

deutung“, allen mit ihr ausgedrückten Sinn ihrer Objekte gleichgültige Schönheit. Hier macht sich ein reines, von dem zentralen oder Gesamtwert des Werkes unabhängiges Artistentum geltend, hier sucht er die über den Abgründen schwebende, ganz im Phänomen aufgehende Schönheit. Allein zunächst scheint es, als ob mit steigendem Alter und wachsender Vertiefung diese Richtung sich verloren, höchstens in der Form wechselnder, technisch malerischer Sonderprobleme weitergelebt hätte und sich schließlich in Bildern wie der Judenbraut und dem Braunschweiger Familienbild in das vibrierende, alle Einzelqualität ablehnende Leben der Gesamtgestaltung ohne Rückstand aufgelöst hätte. In dem, freilich nur wenig früheren, Saul und David (im Haag) zeigen diese Elemente einen gewissen Dualismus. Hier ist ein Sprühen und ein Rausch von Stoffen und Farben, sozusagen eine eudämonistische Schönheit und rein malerische Vollendung, die pointiert und um ihrer selbst willen gesucht erscheint. Und dazu nun eine tiefste seelische Erschütterung, ein nacktes Hervorbrechen des innersten Lebens, von dem all jene Pracht überflutet wird und vor dem sie verblaßt. Auf das bloß Prinzipielle angesehen, ist hiermit der Konflikt gegeben, der Michelangelos Leben spaltete, die Leidenschaft für die sinnliche Schönheit im Dasein und das Durchdrungensein davon, daß seine innerlichen und transszendenten Werte, die es in letzter Instanz retten oder vernichten, davon nicht berührt werden, ja daß die Wegrichtung auf das erscheinungshaft Schöne die andere, auf die Seele und ihre Entscheidung gerichtete, ablenke und lähme. Zu dieser Schärfe steigert sich der Gegensatz, den wir hier und da Rembrandts Schöpfungen entnehmen können, an keiner Stelle. Denn er forderte niemals der Schönheit die entscheidenden seelischen Werte ab, wie es Michelangelo tat, der an der Uneinlösbarkeit dieser Forderung zerbrach. So mächtig ihn, wenigstens zeitweise, die anschauliche Schönheit bezauberte, sie blieb ihm als solche immer etwas Äußerliches, das die Seele in ihrem sich selbst gehörenden Leben und ihrem Ausdruck gewissermaßen nicht berührte und sich gerade deshalb friedlicher mit ihr vertrug. Dieses Nebeneinander des Artistisch-Sinnlichen und des Seelisch-

Intensiven bedeutet eine größere Fremdheit zwischen ihnen, als ihre furchtbare und tragische Spannung, die Michelangelo erlebte und mit der Gewalt seines Schöpfertums zu Werken bändigte. Unleugbar steht in manchen Werken Rembrandts jene Freude an der Köstlichkeit des Sichtbaren und des Malerischen als solchen ziemlich unvermittelt neben dem Ausdruck des innerlichsten, aus schlechthin unsinnlichen Tiefen hervorbrechenden Lebens. Mag dies neben der Einheit, zu der Michelangelo die Gegensätze der Daseinswerte zusammenzwang, als eine Unvollkommenheit erscheinen: es ist ein mehr singuläres, sozusagen gröberes Symbol jener Einstellung Rembrandts auf das, was nur er sagen konnte und was in seinen einheitlichsten Werken den Willen zur Schönheit als etwas innerlichst Gleichgültiges ablehnt.

Die Schönheit, in der Geschlossenheit ihrer Form, über die die Strömung des Lebens als solche wegflutet, steht ersichtlich in Beziehung zu dem, was man die Vollendetheit des Kunstwerkes nennt. Denn außer deren ganz allgemeinem Sinne, in dem sie nur eine Ranghöhe, ohne irgendeine charakteristische Qualifikation, bezeichnet, hat sie noch einen mehr spezifischen, einen, in dem gewisse höchste Kunstwerke dennoch nicht an ihr teilhaben. Wie es nämlich Persönlichkeiten gibt, denen man das Prädikat ethischer Vollkommenheit nicht absprechen kann, die aber gerade durch sie etwas Unzugängliches haben, fleischgewordene ideale Prinzipien sind und sozusagen nur eine hoffnungslose Bewunderung in uns aufkommen lassen, weil sie das Menschliche mit seinen immerhin doch möglichen Sündhaftigkeiten und Unzulänglichkeiten nicht mehr berühren — so gibt es auch eine Vollendetheit von Kunstwerken, bei der es zu dem tiefsten Eindruck von Miterleben und Aneignung nicht kommt. Vielleicht stehen uns manche griechische Werke der sogenannten Blütezeit unter diesem Aspekt, vielleicht manche der Hochrenaissance, so daß dies der Grund ist, aus dem die Gegenwart hier und da eine gewisse Reserve, ja Abwendung gegenüber diesen zweifellos „vollendeten“ Kunstgebilden zeigt. Hier, wo nicht nur das rein Künstlerische, sondern der ganze Wertbezirk, aus dem es auch seinem Inhalt nach stammt, jedes

Zeichen, ja man möchte sagen, jede Möglichkeit irdischer Unvollkommenheit prinzipiell von sich gelöst hat, fehlt uns eine gewisse innerliche Tastbarkeit des Werkes, vielleicht, im Zusammenhang mit früher Gesagtem, weil der Prozeß, in dem es geworden ist, spurlos verflüchtigt und wir ihn aus der lückenlosen Geschlossenheit seines fertigen Ergebnisses heraus nicht mehr nacherleben können. Die Malweise Rembrandts, so vielfach sie in technischer Hinsicht rätselhaft und unnachahmlich sein mag, erregt dennoch die Illusion, man könne die Bewegung seiner Hand, die einzelnen Pinselstriche verfolgen, verfolgen, wie das Werk, in all seiner Übersubjektivität und Geschlossenheit, aus den seelisch malerischen Impulsen oder auch Imponderabilien gewissermaßen zusammenwächst. Dagegen ist z. B. sogar bei Tizian das Gewordensein des Werkes bis auf die letzte Spur verschwunden, ist in die Schließlichkeit seines Dastehens völlig aufgesogen. Es mangelt bei den in diesem Sinne vollendeten Werken ein Moment, das, so unbewußt es sei, zu der tiefsten menschlichen Erschütterung durch ein Menschenwerk notwendig zu sein scheint: die Möglichkeit des Mißlingens — wie die uns am gewaltigsten bewegende Sittlichkeit eine Versuchung, also immerhin die Möglichkeit der Sünde, voraussetzt (weshalb denn die Religionen sogar ihren Heilanden eine „Versuchungsgeschichte“ zudichten), und wie Wahrheit, der die Möglichkeit des Irrtums überhaupt fehlte, nicht mehr — wenn der Lessingsche Begriff von ihr richtig ist — in die menschliche Sphäre hineingehört. Dies scheint mir ein Apriori alles Menschenwerkes, und es muß fühlbar bleiben, muß ihm immanent sein, wenn aus ihm das ganze Leben uns ergreifen soll. Niemals haben wir bei Rembrandt, auch bei seinen souveränsten und schlechthin „vollendeten“ Werken dieses Gefühl, als hätten sie sich von dem der Chance und dem Schicksal ausgelieferten Boden des Lebens absolut gelöst und als wohnten sie in einer Vollendetheit, die sich nicht mehr aus der Möglichkeit eines Andersseins erhoben hat. Wie seine Menschen, so stehen auch seine Werke noch im Schicksal des Lebens, mit seiner Möglichkeit des Verfehlens, auch wo diese mit keinem kleinsten Bruchteilchen Wirklichkeit ge-

worden ist. Nur in einem einseitigen Sinne gibt es „Vollendetheit“ des Kunstwerks, wenn dies Symptom des eigentlichen, vollsten Lebens ausgestoßen ist. Wie aber die Seligkeit des Lebens erst dann ihre ganze Weite gewinnt, wenn sie das Selige und das Unselige seiner in einen Ring zusammenschließt, wie das Leben erst zu einem absoluten Sinne kommt (ich habe diesen Begriffstypus vorhin berührt), wenn es den relativen Sinn des Lebens und den relativen Sinn des Todes, ihren Gegensatz überwindend, in sich faßt — so begreift eine letzte Bedeutung von Vollendetheit vielleicht Vollendetheit und Unvollendetheit in sich — wobei die letztere in den hier allein fraglichen Lebensgebieten als die bloße Möglichkeit des Mißlingens auftritt. In seinem tiefsten Grunde hängt auch dies wohl, wie angedeutet, mit dem Gegensatz der Form und des Lebens zusammen. Das Leben duldet nicht jene sich in sich abschließende Gefugtheit, die der „vollendeten Form“ eigen ist. In jeden höchsten Begriff, so hier in den der Vollendung einströmend, treibt es ihn über seine begrifflichen Grenzen hinaus und zwingt ihn so gewissermaßen, sein Gegenteil in sich aufzunehmen, sich so weit, dem Unendlichen zu, zu spannen, daß die Vollendetheit hier die menschliche, schicksalsmäßige Möglichkeit des Mißlingens mindestens nicht von sich fortweist, als etwas, was sie gar nicht versteht — wie die Kunst es tut, die sich in der Erlösung der Form vom Leben „vollendet“. Gewiß ist dies nichts Positives, das als hörbarer Oberton den Eindruck Rembrandtscher Werke begleitete. Es ist nur ein tastender Ausdruck, der den Charakter seiner Kunst dadurch deuten hilft, daß die innerlich entgegengesetzte Kunst eben dieses positiv ausschließt.

Es besteht nun, wie ich schon andeutete, ein Zusammenhang zwischen der Schönheit, die das Kunstwerk von dem übernommenen oder umstilisierten Gegenstand entlehnt und die für Rembrandt gleichgültig ist, auf der einen Seite — und der Verallgemeinerung, der überindividuellen Typisierung, die nicht weniger jenseits seines Weges liegt, auf der andern. Hier kann ein Gegensatz, der sonst mit Recht als veraltet gilt, doch noch Aufklärungsdienste tun. Man unterschied früher zwischen dem Schönen und dem Charakteristischen in der Kunst, und immer wurde, solange

dies galt, Rembrandt als der Maler des Charakteristischen bezeichnet. Nichts anderes aber kann dies bedeuten, als daß in gewissen Kunstwerken die Oberfläche der Erscheinung von dem innersten Wurzelpunkt des Wesens her, der in jener Terminologie eben „Charakter“ hieß, bestimmt wird; und daß in andern die führende, wertgebende Norm anderswoher kommt. Und diese, also an der andern Seite der Erscheinung gelegen, kann ersichtlich nur die Verallgemeinerung, das irgendwie außerhalb der inneren Individualität Bestehende sein. Indem dies der Ort der Schönheit als Kunstprinzips ist, ist ihr Gegensatz das Individuelle: der Ort des „Charakteristischen“ als Kunstprinzips. Damit wird begreiflich, wieso die ganze Tiefe, Eindruckskraft, Zusammengehaltenheit, zu der Rembrandt den Menschen entwickelt, — besonders kommen hier seine religiösen Bilder in Betracht, — diese Entwicklung nicht zu der Form, die wir Schönheit nennen, hinführt. Schönheit, in unserer durchgängigen Auffassung des Wortes, ist eben keineswegs ein völlig abstrakter, an jeder Auffassungsweise der menschlichen Erscheinungen realisierbarer Begriff. Sondern unter deren Schönheit verstehen wir, eigentlich durchgehends, die klassische Formgebung. Und alle andern Schönheitstypen, die wir durch Zusätze wie interessant, pikant, dämonisch und ähnlich charakterisieren, sind Grenzerscheinungen und Gemischtheiten mit andern Bedeutungsrichtungen. Aus der Inthronisierung dieser Schönheit spricht die Weltanschauung, die in dem Allgemeinen (wie die Herrschaft des Typus in dem individuellen Phänomen sie offenbart) und in der immanenten Gesetzlichkeit (die die Elemente der Erscheinung unmittelbar untereinander und gleichsam freischwebend verbindet) absolute Werte sieht. Darum kann Schönheit nicht das letzte Absehen von Rembrandt sein, dem der Individualitätspunkt das Entscheidende des menschlichen Phänomens ist, und der dieses aus der flutenden Lebendigkeit der Gesamtpersönlichkeit entwickelt. Es ist, als müßte die Schönheit, die für jenes gleichsam plastisch ruhende Sehen gilt, deshalb als eine Abstraktion und etwas „Oberflächliches“ erscheinen, in einem Sinne, der keineswegs ein Werturteil, sondern ein Seinsurteil bedeutet.

*Die Individualistik der Renaissance und Rembrandts.*

Nach alledem ist es eine aus dem Verhältnis zu den letzten Lebenskategorien quellende Beschaffenheit des Renaissanceporträts, daß es den Eindruck des Typischen, des Rembrandtporträts, daß es den der Individualität macht. Und vielleicht läßt erst solche Deutung der Begriffe den Unterschied der Rembrandtschen Individualisierung gegen die doch immer betonte und mit Recht betonte Individualisierung auch der Renaissanceporträts, insbesondere des Quattrocento, hervortreten. Auf die Kollektivitätsformen, in die das mittelalterliche Leben sich gebunden hatte, war eine Reaktion erfolgt, die insbesondere in der Porträtplastik des 15. Jahrhunderts ihren extremen Ausdruck fand: gar nicht eigenartig, exklusiv, charakteristisch genug, manchmal bis zum Grotesken hin, konnte der Mensch dargestellt werden. Will man aber auch davon absehen, daß hier der Machtwille, der die Renaissance-Individuen durchdrang, sich in einer, vielleicht doch nur der Quantität nach singulären Steigerung von schließlich typischen Wesenszügen verwirklicht, so ist doch in jedem Fall die Individualisierung hier eine soziologische, in dem Anders-Sein, dem Sich-Abheben bestehende; sie bedarf der Vergleichung und ist deshalb etwas nach außen, nach dem Phänomen hin Gekehrtes, sie hängt mit jenem Machtwillen, mit dem Ehrgeiz, dem rücksichtslosen Sich-Durchsetzen, den guten wie den übeln Seiten der Megalomanie des Renaissancemenschen zusammen. Sieht man es aber vom Standpunkt der Natur aus an — *per tanto variar la natura è bella* — so wird die leidenschaftlich hervorgehobene Individualität in der Renaissance von der nicht weniger tief empfundenen allgemeinen Naturgesetzlichkeit umfaßt, als deren Wirkung wie als deren Symbol eine Gleichmäßigkeit der Proportionen und der Stilgebung auftritt. Für den Renaissancemenschen war die Natur ein einheitliches, ideales Wesen, — in so verschiedenen Tonarten es auch zu Michelangelo und Correggio, zu Raffael und Tizian spricht, — aus dem die Mannigfaltigkeit der Individuen herauswächst, ohne sich von diesem Wurzelgrund zu lösen. Hieran findet die Individualisierung ihre Grenze, eine, die von jenen Formgemeinsamkeiten bezeichnet wird. Eine solche

Idee von „Natur“ liegt Rembrandt ganz fern. Die Natur, die auch er sucht, ist die des einzelnen Wesens, seine Porträtgestalten berühren sich nicht in jener metaphysisch-monistischen Wurzel wie die der Renaissance, ihr Sein geht nicht zu einem — formulierten oder nur gefühlten oder tatsächlich wirksamen — Allgemeinbegriff zusammen, sondern erschöpft sich vollständig in jeder einzelnen; was durchaus damit bestehen kann, daß die Gestalt in Licht und Luft versponnen ist oder aus einem das Bild durchbrausenden Rausch und Sturm von Farben herauswächst. Die allgemeine Natur, mit der es auf diese Weise zusammenhängt, liegt ersichtlich in einer ganz anderen, viel mehr anschauungshaften Schicht, als die pantheistische natura der Renaissance. Hier scheint das Verhältnis Rembrandts zur Renaissance dem zwischen Shakespeare und Goethe einigermaßen analog zu sein. Bei aller reichen, weitgespannten Individualisiertheit der goetheschen Gestalten sind sie doch alle von einer geistigen Atmosphäre umfaßt. Als ganz entscheidend verlangt er von den Charakteren in einem Dichtwerk, „daß sie zwar bedeutend voneinander abstehn, aber doch immer unter ein Geschlecht gehören“. Die Nähe, in der ihr Schöpfer noch zu jeder einzelnen steht — er, der seine gesamten Werke als eine persönliche Konfession bezeichnet — findet ihr objektives Gegenbild darin, daß sie alle wie Früchte einer einheitlichen Natur gewachsen scheinen: in allen Verzweigtheiten der Existenz weht das eine göttliche Leben, dessen Atem Goethe als den Lebenshauch jedes Wesens spürbar macht — diese Gott-Natur, deren Kinder wir alle sind und die so unter, wie in, wie über einem jeden lebt. Bei Shakespeare nun entwickelt sich die Individualität aus dem letzten Grunde nicht des Seins überhaupt, sondern des eigenen Seins dieses Wesens, sie wird nicht durchströmt von einem allen gemeinsamen, nur metaphysisch faßbaren Lebenssaft, der alle mit irgendeiner Einheit nährte. Eine gewisse chaotische Naturdynamik, aus der sie aufzusteigen und die sie weiter zu umgeben scheint, verhält sich zu diesen Einzelwesen vielleicht zutiefst viel weniger einheitlich und vereinheitlichend, als die „Natur“, die „gute Mutter“, bei Goethe, aber sie liegt mit ihnen in

der gleichen erlebbaren, substanziellen Schicht, sie ist wie die geatmete Luft um uns herum, die ja die Stoffe enthält, von denen die Hauptmasse unseres Körpers gebildet wird. Diese zwar dunkel formlose, aber ganz unmetaphysische Atmosphäre, in der Shakespeares Gestalten leben und die ihre absolut selbstgenügsame, für sich allein Einheit-bildende Individualität in keiner Weise in einen All-Grund hinabreichen und aus ihm eine mit andern gemeinsame Form gewinnen läßt — sie ist am ehesten jenem Meer von Licht und Farbe zu vergleichen, das Rembrandts Gestalten umfließt; aber indem sie aus ihm auszukristallisieren scheinen, geschieht es nach dem individuellen Gesetz einer jeden, das der einen und der andern keine gemeinsame Notwendigkeit auferlegt. Die „Natur“ ist hier wie bei Shakespeare gänzlich in die Individualität aufgegangen und behält nichts mehr für sich zurück, um aus einer letzten Tiefe heraus alle mit Formeinheit zu umfassen, wie es in der Renaissance und bei Goethe geschah.

Vor allem aber ist der Rembrandtschen Individualität, wie ich sie hier auffasse, jene soziologische Differenz gegen andere Wesen ganz irrelevant; nichts ist bei ihm in dieser Hinsicht sozial gefärbt, weder nach der Gleichheitsseite des Typus, noch nach der Verschiedenheitsseite des Mehr- oder Besondersseins. Ausdrücklich zu betonen, wie es Bernini tat, er wolle an seinem Porträtmodell gerade das herausstellen, „was die Natur keinem andern als gerade ihm gegeben hat“ — wäre Rembrandt sicher nicht eingefallen. Seine Individualisierung besagt nur, daß die jeweils dargebotene Erscheinung durch die Gesamtströmung des bis zu ihr führenden Lebens, welches eben nur das Leben dieses einen Menschen ist und sein kann, bestimmt ist und aus ihr sozusagen anschaulich begriffen wird. Sie wird deshalb gar nicht davon berührt, daß vielleicht neben ihr eine andere, genau so qualifizierte Existenz besteht, denn dem jeweiligen Leben kann sein Nur-einmal-Sein nicht genommen werden; wogegen der Renaissance-Individualismus vortrefflich gerade durch die Überlieferung illustriert wird, es habe zu Anfang der Epoche eine Zeitlang in Florenz keine durchgehende Mode der männlichen Kleidung gegeben, da jeder sich auf eine besondere Weise zu

tragen gewünscht habe. Trotz des ungeheuren Individualismus Rembrandts fehlt die eigentümliche Pointiertheit, mit der das Individuum als solches in der Renaissance hervortritt. Überall indes, wo Vergleichung ist, — mag sie als ihr Resultat noch so weite Differenzen zeigen — bestehen gemeinsame Voraussetzungen, unter denen sie möglich ist, ein gemeinsamer Maßstab, vor allem, in unserem Falle: eine gemeinsame Idee des Menschlichen, von der sozusagen irgendein Quantum in jeder Persönlichkeit enthalten ist, so unvergleichliche Ausgestaltung es auch in jeder erfahre, und die das Gefühl eines gleichen Stiles und allgemeiner Typen alle diese Unvergleichlichkeiten dominieren oder durchdringen läßt. Gewiß hat die Renaissance dem Platonismus, den sie aufnahm, das Element der Individualität eingefügt. Wenn wir, für Plato, den einzelnen schönen Menschen darum lieben, weil er uns an unsere präexistente Schauung der Idee der Schönheit erinnert, so ergreift das Motiv der vorirdischen Existenz und ihrer idealen Bedeutung nun das Individuum. Petrarca sagt über das Porträt der Madonna Laura von Simone Memmi:

Doch war mein Meister wohl im Paradiese,  
Daher die edle Frau herabgestiegen.  
Dort sah er sie, daß von den edlen Zügen  
Sein irdisch Werk ein himmlisch Zeugnis wiese.

Und dann Michelangelo an die geliebte Frau:

Dorthin, wo unsre Seelen einst sich trafen,  
Führt mich der Weg, den deine Augen weisen.

Die Idee der allgemeinen Schönheit überhaupt ist durch die „Idee“ der Einzelpersönlichkeit ersetzt, es ist individualisierter Platonismus — aber immerhin Platonismus, der in der ein für allemal dargebotenen, sozusagen metaphysisch starren Form die abschließende Wesenheit erblickt. Diese zeitlose Form, so leidenschaftlich ihre Einzigkeit in einem empirisch realen Bezirk betont werden mag, kann es prinzipiell gar nicht ablehnen, sich mehrfach zu verwirklichen, mit andern denselben Stil zu teilen, einen Typus zu bilden. Aber gegen jene soziologische Einzigkeit wie

gegen diese abstrakte Allgemeinheit ist die Rembrandtsche Individualistik gleichgültig, weil die Richtung, von der her sie die Erscheinung faßt, im Prinzip eine andere ist: nicht von ihrer Form, sondern von ihrem Leben her, das sich jeweils als einziger, wenngleich selbstverständlich noch von unzähligen unpersönlichen Zuflüssen genährter Strom ihr zubildet.

Nun aber zeigt sich in Rembrandts letzter Periode hier und da ein Aufheben dieses Zusammenhanges zwischen Leben und Individualistik. Das Leben wird jetzt nicht mehr durch die stark individualisierte Bewegtheit einer Seele durchgeleitet, sondern verbreitet sich, über das singuläre So- und So-Sein hinweg, zu einer, alle Grenzbestimmtheiten, auch die psychologisch innerlichen, überflutenden Vibrierung dieses Menschenlebens überhaupt, oder es zieht sich in so dunkle Tiefen zurück, daß die Außenseite wie starr, unpersönlich oder maskenhaft erscheint. Vergleicht man den Titus beim Fürsten Jussupoff mit den Staalmeesters, in deren Linie er unzweifelhaft liegt, so sieht man in ihm noch eine Stufe über das hinaus erreicht, was man Individualisierung zu nennen pflegt — eine Stufe, auf der freilich das Besondere der Rembrandtschen Individualisierung vielleicht erst seine Vollendung erreicht; man möchte an Goethes Äußerung denken, daß alles in seiner Art Vollkommene über seine Art hinausgeht. An den Staalmeesters tritt hervor, was etwa in Rembrandts Gestalten von singulärer Charakteristik enthalten ist, freilich ganz und gar Rembrandt, aber immerhin insoweit noch an das klassische Prinzip anklingend; immerhin kann man von ihnen noch sagen: dieser ist stolz, jener rustikal, der dritte überlegen intelligent usw. — so wenig für Rembrandt solche Typusbegriffe von sich aus als das Primäre die Darstellung des Individuums beherrschen. Bei dem Titus fällt dies ganz fort, es ist alles strömendes, vibrierendes Leben, ohne einen begrifflich festen, angebbaren Punkt darin. Jene psychologischen Qualitäten sind noch etwas Inhaltliches, Zeitloses, aus dem Leben Abstrahierbares, sie fallen fort, wo das Leben sich in seiner reinen Nacktheit darstellt — ebenso wie da, wo das Leben überhaupt negiert wird, in der geometrischen, rein formhaften Kunst. Dabei kann das Leben als solches einen unter-

schiedlichen Charakter seiner Funktionalität tragen: es kann tragisch, langsam, unruhig verlaufen, was noch etwas anderes ist als die psychologische Bestimmtheit dessen, der dieses Leben trägt. Wir empfinden das Leben doch als eine auch für die Anschaulichkeit besondere Art der Bewegtheit des Materiellen. Dies indes ist noch etwas schlechthin Allgemeines. Indem das Leben aber sich von allem Nicht-Lebendigen generell abhebt, kann es zunächst der materiellen Erscheinung in verschiedenen Maßen einwohnen. Aber außerdem scheint mir diese anschauliche Lebendigkeit auch verschiedene Arten zu haben. Nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ ist die Lebendigkeit von Frans Hals oder von Ribera oder von Goya eine andere als die aller andern Maler. Was darüber entscheidet, ist völlig dunkel: vielleicht der Oszillationsrhythmus der kleinsten Teile, vielleicht das Mischungsverhältnis zwischen mehr latenter und mehr aktueller Lebendigkeit, das allenthalben vorhanden ist. Die eigentliche psychologische Singularität jedenfalls ist in weite Ferne gerückt, sie steht jetzt an der Peripherie des Lebens, dessen zentrale Verschiedenheiten nur noch die der Rhythmen seines Fließens und seiner Kräfte sind. Es ist hier etwas Entscheidendes, das zwar in der Begrenztheit der Persönlichkeit verbleibt, aber jede benennbare Qualität gleichsam entweder in die Außenwerke oder in das namenlose Dunkel der seelischen Substanz zurückschiebt; darf man dieses mit Worten kaum Erfassbare deshalb paradox ausdrücken, so ist es, als wäre das Leben dieser Person, zwar absolut eigenstes und von ihr nicht lösbar, über alles Einzelne, das man über sie aussagen mag, hinausgehoben; als ergösse sich hier ein Lebensstrom, seine Ufer zwar nicht überspülend und als ganzer von unverwechselbarer Eigenheit, innerhalb seiner selbst aber keine Welle von singulärer Eigenform hebend. Gewiß geht auch jedes Bild dieser Reihe immer von dem Individualitätspunkte aus; aber es ist, als ob es, weiterschreitend ohne ihn zu verlieren, in einer Schicht des allgemeinen Lebens dieser Person mündete und über die Spuren ihrer Entwicklung und ihres Schicksals, die hier wie in den andern Porträts bewahrt sind, noch eine neue Atmosphäre ihres sozusagen absoluten Lebens legte

Dieses hat freilich nicht die Zeitlosigkeit, die wir der Klassik zusprachen. Wie in dieser der geistige Prozeß, das logisch inhaltliche Bewußtsein seine Ewigkeitsform gefunden hat, so ist hier die Strömung des Gefühles oder Gemütes, ihre Lebendigkeit noch nicht über solche Bewußtseinshöhe leitend, gleichsam in einen See gemündet, der ihre Bewegtheiten in seine Stille hineingenommen hat.

*Arten der Allgemeinheit.*

Die Schwierigkeiten eines verständlichen Ausdrucks für die Lebenskonfigurationen, die der Rembrandtschen Porträtkunst innewohnen, für das Verhältnis des Allgemeinen und des Individuellen, von dem sie geformt wird, beruhen größtenteils darin, daß wir den Begriff des „Allgemeinen“ ohne weiteres in seinem theoretischen Sinne zu verstehen gewohnt sind. Das theoretisch Allgemeine ist die gemeinsame Bestimmung getrennter Individualerscheinungen — mag sie als abstrakter Begriff gewonnen werden, mag sie zu Gesetzesformeln oder zu der Substantialität platonischer Ideen kristallisieren. Diese Denkgewohnheit hat schon die Erfassung des Allgemeinen im sozialen Sinn erschwert und hat bewirkt, daß die soziale Einheit aus und über den Individuen einen mysteriösen Zug bekam: daß der Staat etwas anderes ist als die Summe seiner Bürger, die Kirche etwas anderes als die der Gläubigen, und ähnliches, erschien als etwas Dunkles und Irrationales, so daß man solche Gebilde schon als bloße, irgendwie verselbständigte Abstraktionen des den Individuen — die doch allein real seien — Gemeinsamen erklärt hat; während es doch auf der Hand liegt, daß die „Allgemeinheit“ solcher Formungen etwas ganz anderes ist, als die auf diesem theoretisch-konzeptualistischen Wege zu legitimierende. Nicht anders verhält es sich mit der Allgemeinheit metaphysischer Weltdeutungen, deren eigentümlichen Wahrheitswert wir dadurch nicht vernichtet fühlen, daß sie sich an der isolierten, ihnen irgendwie unterstehenden Einzelheit nicht recht aufweisen lassen; sie stehen eben in einer anderen Denkschicht, als diejenigen Allgemeinheiten, die durch logische Abstraktion aus den Einzel-

erscheinungen gewonnen sind; gerade auf den falsch orientierten und deshalb unerfüllbaren Anspruch hin, den Normen dieses abstrakten Allgemein-Seins zu genügen, sind sie oft genug mißverstanden und verworfen worden. Wieder eine andere, aber ebensowenig der logischen Abstraktionsart fügsame Allgemeinheit begegnet innerhalb der Kunst. Während die Gefühle innerhalb des gewöhnlichen Lebensverlaufes sich an irgendwelche einzelnen Veranlassungen knüpfen und dadurch selbst eine individualisierte Färbung erhalten, lehnen die in die Musik eingebetteten und aus ihr entfalteteten Gefühle solche Zuspitzung ab und erscheinen damit als etwas Allgemeines, das aber dennoch zu jenen andern, singularisierten Gefühlen keineswegs das Verhältnis eines Allgemeinbegriffs zu den ihm untergeordneten Einzelgebilden zeigt. Es ist vielmehr ein Allgemeines, das sozusagen absolut ist, d. h. keiner Einzelheit als seines logischen Korrelats bedarf, obgleich es gegen diese erlebten Einzelheiten nicht einfach gleichgültig ist. Deshalb empfinden wir Musik einerseits als unendlich vieldeutig, zugleich aber als absolut eindeutig — ein Beweis, daß die Frage nach ihrem logischen Allgemeinheitsverhältnis zu dem „Vielen“ des Lebens falsch gestellt sein muß; sonst könnte sie nicht gleichzeitig bejahend und verneinend beantwortet werden.

Wenn wir nun jenen letzten, höchsten Rembrandt-Porträts gegenüber empfinden, daß die Einzelheit als Prinzip überwunden ist, daß die Membranen zerrissen, von der Lebenswelle zerspült sind, in die jede Lebenseinzelheit eingeschlossen und gegen die andere isoliert erscheint, so greift die so vorhandene Allgemeinheit doch nicht über die Individualität hinaus, die der Träger eben dieses Lebens ist. Sie ist die Allgemeinheit dieser Individualität selbst, nicht über dieser und irgend anderen stehend, sondern die in besonderer Art verlaufende Lebenseinheit, von der alle ihre benennbaren Einzelheiten nur Erzeugnisse oder nachträgliche Zerstückelungen sind. Diese Allgemeinheit hat, genau angesehen, überhaupt nicht ihr Korrelat am Einzelnen, wie die theoretisch-logische Allgemeinheit; denn insoweit sie ist, besteht das Einzelne in seinem Sondersinne nicht — wie es doch bestehen muß, wenn es zu jener abstrakten Allgemeinheit kommen soll.

Darum zeigen die Bilder dieser Kategorie den Gegensatz gegen renaissancemäßige Individualisierung noch an einem besonders charakteristischen Punkte. Wir sind sicher, daß der einzelne Bestandteil eines Gesichts seine Bedeutung ausschließlich im Zusammenhang aller andern gewinnt. Was ein Mund an seelischer Expression, an Schönheit oder Häßlichkeit, ja an reinem Formeindruck enthält, hängt völlig davon ab, mit welcher Nase und welchem Kinn, welchen Augen und Wangen er zusammensteht; mit verschiedenen Zügen verbunden, besagt er in all jenen Hinsichten etwas ganz Verschiedenes, und aus der physiognomischen Wechselwirkung gelöst bedeutet er, und ebenso jeder andere einzelne Zug, überhaupt nichts. Dies Allgemeine und Grundlegende vorbehalten, ist nun dennoch diese Wechselwirkung, die dem einzelnen Gesichtsteil keine monologisierende Rolle gestattet, nicht immer von gleichmäßiger Enge. Das Porträt muß sich zwar mit besonderer Betonung um diese bemühen. Denn am realen Menschen bewirkt schon die durchflutende Lebensbewegung, die Gleichmäßigkeit, mit der sich seine jeweilige Lage und Stimmung an seiner ganzen Körperlichkeit markiert, daß die Gesichtszüge nicht auseinanderfallen, sondern stets in einheitlichem Sinn zusammenwirken. Dem Maler aber, der nur das tote Nebeneinander der Farbflecke zur Verfügung hat, wird es zu einem höchsten Problem, die Züge zu jener Wechsel- und Zusammenwirkung zu bringen, durch die allein sie die Einheit der Person und ihrer Verfassung darstellen. Was wir als die „innere Notwendigkeit“ eines Porträts empfinden, ist nichts als dieser unbedingte Zusammenhang, der aus jedem Zuge der Erscheinung den gültigen Schluß auf jeden andern wechselseitig gestattet — dies freilich vielleicht nur unter Zugrundelegung einer, die Summe der Züge übergreifenden Einheit. Daß dies sich aber in entschieden abgestuften Maßen darstellt, ist nicht nur die Wirkung des verschiedenen Könnens, sondern stilistisch verschiedenen Wollens. Es gibt eine Reihe italienischer Porträts, an denen eine individuelle Bestimmtheit, ein gewisses selbstgenugsames Fürsichsein der einzelnen Gesichtsteile unverkennlich ist; ganz frappierende Beispiele sind das Giorgioneporträt

in Berlin, das Selbstbildnis des Palma Vecchio in München, der Medicikopf des Botticelli in Bergamo. Dennoch erreichen diese Meisterporträts eine völlige Eindruckseinheit der körperlich-seelischen Persönlichkeit, indem jeder so individualisierte Zug des Gesichts denselben Charakter, denselben Ausdruck vorträgt wie jeder andere. Am leichtesten scheint mir dies an dem zuerst angeführten Giorgioneporträt festzustellen: ich kenne wenigstens keinen zweiten Porträtkopf, an dem der Mund und die Stirn, das Auge und die Nase, jedes für sich, mit solcher Evidenz den gleichen, wenn auch nicht in Worte übertragbaren Charakter verkündete. Grundlegende Voraussetzung dafür ist natürlich noch immer jene funktionelle Korrelation der Elemente; nur daß eben auf ihrer Basis die individuelle Geformtheit und Eigenbetontheit jedes Zuges fühlbar auftritt. So wenig eines der beiden Prinzipien: einerseits Ausdrucksgleichheit der einzelnen, wie autonome Individualitäten behandelten Züge, andererseits Kooperation der völlig unselbständigen Züge zu einer erst aus ihrem Zusammen sich erhebenden Ausdruckseinheit — so wenig eines von ihnen je absolut alleinherrschend sein kann, so bezeichnen sie eben doch durchaus verschiedene Grundtendenzen und auf der Skala ihrer Mischungsmaße findet jedes Porträt seinen bestimmten Platz. An ihrem einen Pol stehen jene italienischen Porträts, — ein gutes Beispiel mittlerer Erscheinungen mag etwa Velasquez' *Innocenz* sein, — am andern Pole stehen, mit größter Entschiedenheit, Rembrandtsche Porträts der späteren Zeit. Hier ist die Einheit des individuellen Totallebens so beherrschend, daß sie die Individualität des einzelnen Zuges ganz verschlingt; statt des sozusagen substanziellen Charakters, der in der Homogenität des Ausdrucks individuell gestalteter Einzelteile besteht, hat sie rein funktionellen angenommen, innerhalb dessen kein Teil mehr Sonderbedeutung, Abgegrenztheit, Vergleichbarkeit des ihm Eigentümlichen mit dem Eigentümlichen anderer Teile besitzt. Es scheint eine Art formalen Gesetzes zu bestehen: daß in dem Maß, in dem ein Gebilde als Ganzes ein einheitlich starkes, individuelles Leben hat, seine Teile an Eigenbetontheit und ebenso an Gleichmäßigkeit ihrer Form einbüßen. Sobald die beiden

letzteren Momente entschieden hervortreten, wird das Gebilde mehr mechanistischen Charakters sein, den, wo es sich um Kunstwerke handelt, nur die geniale Vitalität des Schöpfers überwinden kann. Sonst aber wird man an Ornamenten wie an Staatsverfassungen, an religiösen Gemeinschaften wie an den Perioden personaler Existenzen jenen typischen Zusammenhang beobachten: daß die Stärke und vitale Einheitlichkeit des Ganzen sich umgekehrt proportional zu der individuellen Abgegrenztheit wie zu der formalen oder innerlichen Gleichheit der Teile verhält. So ist, was man die Allgemeinheit dieser Rembrandtporträts nennen kann, nicht die gewissermaßen abstrakte, die sich als die Bedeutungsgleichheit oder aus der Bedeutungsgleichheit relativ individuell-selbständiger Züge ergibt, sondern die Einheit des inneren Lebens, als deren Träger die im einzelnen ganz unselbständigen Züge in ihrem Komplex dienen, ohne daß diese, als einzelne, den Ausdruck des Ganzen irgendwie repräsentierten. Auf die Darstellungsmittel hin angesehen entspricht jener nach innen hin individualisierenden Tendenz die zeichnerisch scharfe, genau linear umgrenzende Vortragsweise, der von innen her vereinheitlichenden aber, wie gleichfalls ohne weiteres einleuchtet, die vertreibende, grenzenverwischende Malweise des späteren Rembrandt.

Mit dieser immanenten Allgemeinheit der dargestellten Individualität rückt auch das künstlerische Prinzip des Realismus in eine nicht ganz gewohnte Beleuchtung. Das „Allgemeine“, auf seinen theoretischen Sinn festgelegt, erscheint als etwas Abstraktes, demgegenüber das einzelne, individuelle Gebilde die eigentliche, greifbare Realität darstellt. Indem dies auf die Grundsätze der Kunst ausstrahlt, findet die „idealisierte“, der bloßen Wirklichkeit sich enthebende Kunst ihren Vorwurf an dem „Allgemeinen“, an der Typisierung der Gegenstände; der Realismus, die an das unmittelbar wirkliche Objekt sich schmiegende Darstellung, sieht nur den Einzelgegenstand, weil „wirklich“ nur die individuelle, über ihre greifbaren Grenzen nicht hinausgewiesene Gestaltung ist. Die Kunstgeschichte und der ästhetische Eindruck bestätigt in gewissem Maße diese Zusammenhänge. Wo eine scharfe, individualistische Zugespitztheit der Auffassung

vorliegt (die nicht, wie im italienischen Quattrocento, von einer typischen Stilistik umfaßt ist), da herrscht zugleich der Eindruck des entschiedenen Naturalismus, das ausgeprägt individuelle Gebilde scheint unmittelbarer aus der Wirklichkeit abgeschrieben zu sein, als irgendeines, das allgemeine, überindividuelle Züge trägt; an dem letzteren scheint die der Wirklichkeit gegenüber souveräne, freier idealisierende Umbildungskraft des Künstlers den größeren Anteil zu haben. Diese Aufteilung der Parteien ist von Rembrandt durchbrochen, die Beziehung von Realismus und Individualisierung ist damit zu einer gegensätzlichen Stufe gelangt, die nur ihre eigene höhere Entwicklung ist: seine Kunst ist im höchsten Maße individualistisch, ohne realistisch zu sein, er macht die gegebene Erscheinung durchaus der idealen, künstlerischen Umbildung untertan, ohne sie in eine die Besonderung des Einzelwesens durchbrechende Allgemeinheit aufzuheben. Er hat die Synthese zwischen dem Individualismus und der Befreiung von der unmittelbaren impressionistischen Wirklichkeit, wenn nicht entdeckt, so doch in höchster Prinzipienmäßigkeit dargestellt. Dies gelingt ihm, weil sein Individualismus eben eine immanente Verallgemeinerung ist, d. h. allerdings nur dies eine Leben in seiner persönlichsten Umgrenzung darstellt, aber als die Ganzheit seines kontinuierlichen Verlaufes, als die Einheit seiner jetzt gar nicht benennbaren Züge, als das fließende, aller begrifflich gesetzten Grenzen unbewußte Schicksalserleben, das geheimnisvoll in die Einmaligkeit des Anblicks eingegangen ist, ohne die Zeitform des Erlebens einzubüßen. Auf eindrucksvollste zeigt Rembrandt hiermit, welche schlechthin spezifischen Formungen, allen Kategorien der Theorie unerreichbar, von der Kunst an den letzten geistigen Strukturelementen zu vollziehen sind. Und gerade an diesem Punkt also laufen noch einmal all die Richtungslinien zusammen, an denen entlang wir uns zum Verständnis seiner Menschendeutung hinzutasten suchten.

*Alterskunst.*

Die Wendung in der Darstellung der Individualität, die sich, wie ich andeutete, in seiner letzten Periode vollzieht, hängt wohl

mit der Bedingtheit der Alterskunst — nicht nur der Rembrandtschen — zusammen. „Alter“, sagt Goethe, „ist stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung“. Je älter wir werden, desto mehr paralysieren sich gleichsam gegenseitig die vielfarbigen Erfahrungen, Empfindungen und Schicksale, die unsern Weg durch die Welt bevölkern. All dieses bildet unsere „Erscheinung“ im weitesten Sinne, in der jede Linie eine Resultante unseres eigentlichen Ich und der Dinge und Geschehnisse um uns herum ist. Indem nun die letzteren, wie gesagt, ihre Gegensätzlichkeit durch ihre steigende Fülle ausgleichen, so daß nichts einzelem mehr entscheidender Eindruck, dominierende Kraft über unser Leben zukommt, tritt um so bestimmter, oder allein bestimmend, der subjektive Faktor unseres Daseins hervor, gerade weil er aus der Erscheinung, d. h. aus der Verwebung mit der Welt, zurücktritt. Zweifellos hat diesen Prozeß Rembrandts äußeres Schicksal vertieft und bestärkt, indem es ihn nach der empirischen Welt hin immer mehr isolierte, ihm diese immer fremder, feindseliger, sinnloser machte und sein Leben dadurch immer mehr auf seine Subjektivität konzentrierte; aber es machte sich damit nur zum besonders wirkungskräftigen Vollstrecker eines Urteils, das das Alter allenthalben über die Kunst der großen Künstler spricht. Allein, es ist eine besondere Art von Subjektivität, die die Alterskunst bestimmt, eine, die kaum mehr als den Namen mit dem Subjektivismus der Jugend teilt. Denn dieser ist entweder eine leidenschaftliche Gegenwirkung gegen die Welt oder ein unbekümmertes Sich-Aussprechen und -Ausleben, als ob sie nicht da wäre; jener aber ist ein Freiwerden und Zurücktreten von ihr, nachdem man sie als Erfahrung und Schicksal in sich aufgenommen hat. Darum hat der Subjektivismus der Jugend das Ich zum allbeherrschenden Inhalt, der des Alters hat es zur allbeherrschenden Form. Es ist ja eigentlich eine paradoxe Empfindung: als habe Rembrandt in seinen spätesten Porträts und anderen Darstellungen nur sich selbst zum Ausdruck gebracht; worin liegt in diesen gegenständlichen Gebilden das Selbst, das in seinen früheren, nichts Objektiveres darstellenden Werken soviel weniger, manchmal sogar gar nicht fühlbar wird? Daß er

etwa seine persönlichen Stimmungen in die Maske seiner Modelle gesteckt hätte, wäre eine naturalistische Lyrik, die Rembrandt sicher ganz fern lag und nicht den Sinn seines letzten Subjektivismus ausmachen kann. Dieser bedeutet vielmehr innerhalb der Alterskunst der großen Genies, daß die Beziehung zu den äußeren Objekten als solchen ihnen gleichgültig geworden ist, daß sie zwar nur noch sich selbst aussprechen, aber sich selbst als Künstler. Für sie gehört ihr empirisches Leben, dasjenige, was das Ich des ungenialen Menschen ausmacht, ebenso zur „Erscheinung“ wie jene Objekte und ist deshalb ebenso belanglos wie diese. Sie drücken jetzt in ihren Werken jenes höhere Ich aus, das, ohne den Charakter seiner Subjektivität einzubüßen, ganz und gar künstlerisches Genie und Schöpfertum geworden ist. Nicht den Rembrandt nach seinen Lebensinhalten und so oder anders verlaufenden Stimmungen dürfen wir in diesen Bildern suchen; dies mag das von vornherein in einer andern Schicht liegende Absehen des Anekdotenhistorikers sein. Aber ebensowenig besteht hier ein Artistentum, das sich in Abschnürung von der lebendigen Ganzheit des Menschen vollzieht. Entscheidend ist vielmehr die organische Synthese, die man gleichmäßig von zwei Seiten her aussprechen kann: daß sein ganzes und letztes Wesen völlig in sein Künstlertum aufgegangen ist oder daß sein Künstlertum sich völlig in die Subjektivität seines Lebens transformiert hat. Diese Einheit spüren wir an den Spätwerken von Donatello wie von Tizian, von Frans Hals wie von Rembrandt, von Goethe wie von Beethoven. In ihr ist das irgendwie isolierte oder über-stehende Interesse an dem bloß Artistischen wie an dem bloß Subjektiven ausgelöscht, und indem eben die Vereinigung dieser Pole jetzt das Schöpfertum schlechthin ausmacht, ist auch das Interesse an dem Eigenbestand der Objekte oder Modelle erloschen, die diese Kunst in sich hineinnimmt, an demjenigen, was sie jenseits ihres Eingehens in dieses Subjekt und in diese Kunst (beides ist nun identisch) an und für sich bedeuten mögen. Daß das Hinabtauchen in die Tiefe alles Weltwesens, das mit diesem Stadium gewonnen ist, zugleich auch die letzten Wesentlichkeiten jener dargestellten objektiven Exi-

stensen deutet, ist sozusagen ein Akzidenz dieser Alterskunst und gehört zu dem, was man wohl ihre Mystik nennen darf — so wenig Rembrandt darum ein „Mystiker“ ist. Verständlich aber wird daraus das Gefühl gewissen letzten Rembrandtwerken gegenüber: daß das leidenschaftliche Suchen nach der Individualität der Modelle hier und da abgeschwächt ist. Denn diese Individualität besteht irgendwie außerhalb seines jetzigen künstlerisch-subjektiven Lebens, sie ist, in ihrem Fürsichsein, nicht in dessen Bezirk gewachsen, in dem sich jetzt alle Gestaltungskräfte konzentriert haben, sie gehört für die Alterskunst in gewissem Maße noch der „Erscheinung“ zu, aus der diese „zurückgetreten“ ist. Und es ist ferner begreiflich, daß, insoweit auch hier die Persönlichkeit des Modells erfaßt und ergründet ist, dies gerade nur in ihrer Zurückführung auf das in ihr individualisierte Leben überhaupt, auf ihre immanente „Allgemeinheit“ geschieht. Denn diese, und nicht ihre empirisch-einzelne Konfiguration, ist aus jener geheimnisvollen Tiefenschicht, in der diese späteste Kunst lebt, am unmittelbarsten zu entfalten.

*Der raumlose Blick.*

Jenes Hinfluten der dargestellten Lebensganzheit über jegliche Festgelegtheit findet Beispiel und Symbol noch an einem einzelnen Punkte, der sich zwar in den spätesten Bildern am deutlichsten, mannigfach aber auch an früheren aufzeigen läßt. Seine Deutung fordert einen etwas weitergreifenden Zusammenhang. Beobachtet man genau, wie sich die Art des Blickens bei tiefen und wesentlichen Menschen von flachen und unbedeutenden unterscheidet, so scheinen jene außer auf den Gegenstand, den sie — vielleicht scharf und aufmerksam — fixieren, noch immer weiter zu blicken — nicht im linearen Sinne weiter, sondern gewissermaßen ins Überörtliche, in ein nicht zu begrenzendes Irgendwo, das aber keine räumliche Bedeutung hat. Bei den Menschen geringeren Lebens führt der Blick eben nur zu dem Ding, das sie gerade ansehen und das für die im Blicken ausströmende Energie eine Mauer ist, die kein Tor hat; er kehrt an ihr einfach wieder um. Bei jenen anderen aber ist es, als ob die lebendige Kraft

des Blickes in der durch das Objekt festgelegten Richtung nicht unterkäme, ja überhaupt nicht in irgendeiner „Richtung“, sondern nur seine schlechthin unräumliche, an kein bestimmtes Etwas anzuheftende Intensität verkündete. Das Entsprechende findet sich an gewissen Gebärden innerhalb der Kunst, und sie verdeutlichen vielleicht am besten, was an jener Art des Blickes eigentümlich ist. Der Johannes auf Grünewalds Kreuzigung und viele Buddhagestalten, die Figur mit dem hochgestreckten Arm in Rodins Bürgern von Calais und die Mittelfigur auf Hodlers Tag — alle diese zeigen irgendwohin oder scheinen einen bestimmten Affekt auszudrücken oder drücken ihn auch wirklich aus; aber jenseits dessen weisen die Gebärden zugleich in ein örtlich und begrifflich Unbestimmtes, in ein unlokalisiertes Sein, oder genauer sie weisen überhaupt nicht, sondern sind schlechthin nur da, sie haben, von den Kategorien des Äußerlichen her gesehen, etwas Vages, das doch nicht vieldeutig, sondern überhaupt nicht „— deutlich“ ist. Damit unterscheiden sie sich von eigentlichen Ausdrucksbewegungen. Denn diese kommen zwar auch von innen her, und wie sich ihre Erscheinung in die Außenwelt einstellt, ist für sie unwesentlich. Allein sie gehen jeweils von einem besonderen, inhaltlich angebbaren Impuls aus, sie veraten zwar in ihrer Färbung den Charakter der Individualität, aber diese ist nur etwas Akzidentelles, sie sind nicht Lebensbewegung überhaupt, sondern haben immer einen gegenständlichen Sinn, wenn dieser auch ein rein von innen her gesetzter ist. Jene Gesten aber verlaufen nicht nur in das räumlich und gegenständlich Unfixierte, sondern sie kommen auch aus einem solchen her. Sie werden nicht von diesem oder jenem Zweck oder Gefühl hervorgehoben, sondern von der Lebensbewegtheit als ganzer getragen. In diese Reihe scheint mir auch die Handbewegung des Rembrandtschen Homer zu gehören, obgleich er angeblich mit ihr Verse skandiert. Dieses eigentümliche Umgebensein einer benennbaren Richtung von einer rein immanenten, äußerlich also nur durch Verneinung zu charakterisierenden Lebensströmung, ist das gleiche wie in jenen Arten zu blicken, und in gewissen Rembrandtschen Porträts tritt das

auf das unverkennlichste hervor; schon in dem Porträt des Geistlichen in der Carstanjenschen Sammlung, beim Bruyningh, vielen Titusbildern und Selbstporträts. Die Blicke fixieren zwar jeweils einen Punkt, aber zugleich sehen sie etwas, was sich nicht fixieren läßt. Das hier Gemeinte ist etwas anderes als der gleichfalls auf kein bestimmtes Objekt gerichtete Blick des Christkinds der Sixtinischen Madonna. Denn dieser geht ins Unendliche, aber nicht ins Raumlose. Jene dagegen fixieren ein Endliches und haben zugleich eine rein innere Qualität, die so wenig auf ein Außerhalb - ihrer geht, wie die Rembrandtsche Religiosität ihrem letzten Sinne nach es tut oder wie sein Licht wo anders herkommt, als aus dem Bilde selbst (worüber später) — eine immanente Transszendenz. Offenbar ist ein solcher Blick gemeint, wenn Wilhelm v. Humboldt den Eindruck des ganz alten Goethe schildert: „Sein Auge fand ich sehr verändert, nicht trübe, aber um die Pupille herum einen weiten blaßblauen Kreis — mir war, wie ich hineinschaute, als suche das Auge ein anderes Licht und andere Sonnen.“ Diese Art der Immanenz, diese Dargestelltheit des Seelischen als reiner Beschaffenheit ihres Trägers, während sie sonst immer in der Relation zu etwas ihr Äußerem auftritt — gehört zu dem Tiefsten und Entscheidenden bei Rembrandt. Die Mittel, durch die ihm dies darzustellen gelingt, entziehen sich der Analyse. Allenfalls könnte man als eines davon das Verlöschen des Glanzlichtes im Auge anführen. Dieses Immer-Weitersehen, gewissermaßen als Nebenprodukt des Sehens eines bestimmten Gegenstandes auftretend, ist ein Symbol der Lebendigkeit, die sich an keinem einzelnen Inhalte, auch an keinem subjektiv-individuellen genügt, sondern unter oder über jeden weg ins Unendliche flutet — womit sich eben nur ausdrückt, daß sie überhaupt nirgends hin flutet, weil sie nicht von einem terminus ad quem abhängig ist. Im begrifflichen Sinne, der sich an einem Gegenstande orientiert, mag dieser Blick irgendwie unbestimmt wirken, im Lebenssinne ist er etwas durchaus Sicheres. Der fixierte Punkt ist das Symbol der äußerlichen Festgelegtheit und Vereinzelung, die dem Prinzip der Form entspricht, der Bestimmtheit, die sich in der Berührung zwischen

Innerem und Äußerem erzeugt und die nicht in Frage kommt, wo das Leben sein reines Bei-sich-sein ausspricht.

Es ist aufklärend, dem die Tendenz des Barock entgegenzuhalten: die Affekte der Personen möglichst eindeutig und verständlich vorzutragen, ihnen jene *espressione* zu geben, die sich auch mit Begriffen fassen läßt — und daß für diese das Auge überhaupt kein recht dienliches Mittel ist. Denn immerhin verkündet es, mehr als irgendein anderes bewegliches Einzelorgan, hinter seiner Reaktion auf die singuläre Anregung eine Ganzheit des seelischen Lebens, das sich niemals ganz (wenn auch bei dem banalen Menschen sehr annähernd) in jener Angebbbarkeit der Situation oder des Affektes erschöpft. Daß das Auge spricht, heißt eigentlich, daß es mehr sagt, als sich sagen läßt. Sein Ausdruck strömt zu unmittelbar aus den dunkeln Unaussprechlichkeiten der Seele, als daß es für die Ungebrochenheit und Unmißverständlichkeit, wie die Barockkunst sie erstrebte, sehr brauchbar gewesen wäre. Man achte darauf, wie sehr schon Vasari in seinen Gemäldekritiken den Ausdruck des Auges vernachlässigt; höchstens spricht er von *occhi fissi al cielo* oder überhaupt von einem starren Blick, dessen Bedeutung also eigentlich nicht in seinem Leben, sondern in seiner Stellung liegt. Bei Rubens ist es besonders auffallend, wie häufig er die Augen in einer flachen Allgemeinheit hält. Der Barock hatte keinen Sinn für die Tiefendimension des Auges, die mit jenem raumlosen Blicke Rembrandtscher Personen sozusagen absolut wird.

#### *Stimmung.*

Kann man nun in diesen letzten Zusammenhängen von der „Stimmung“ in der von Rembrandt dargebotenen Erscheinung sprechen — da Stimmung ein Innerlich - Persönliches, vielleicht jeweils Einziges ist, das doch alle Einzelheit von Vorstellungsinhalten in sich verlöscht hat —, so charakterisieren mehrfigurige Bilder diese späte Entwicklungsstufe noch deutlicher. Denn nun mischen sich noch jene in sich nicht mehr differenzierten Fühlbarkeiten des Lebens, in denen die Individualisierung noch einmal eine höhere Form gewinnt, ihre frühere Schärfe

wie in eine schwebende Luftschicht auflösend. In der Judenbraut sind die Gestalten wie die Töne eines Akkords, der freilich nicht irgendwie außerhalb der einzelnen Töne ist; aber sie sind in ihm zu einem Gebilde zusammengegangen, das sich in ihnen als einzelnen nicht pro rata aufzeigen läßt. Ein zartes, gleichsam stillhaltendes Leben, das ganz in jeder der beiden Gestalten ist, setzt sich dennoch, mit kontinuierlichem Übergang aus ihnen, in eine gemeinsame, sie umgleitende Atmosphäre fort. Ein höheres Ganzes hat das Für-sich-Sein der Individuen aufgenommen, deren Eigenheit vor ihm zurücksinkt und es doch mit der letzten Allgemeinheit ihres Lebens speist. Wenn irgendwo der Begriff des „Aufhebens“ mit Recht seine beiden, sonst entgegengesetzten Bedeutungen vereinheitlicht, so geschieht es an dem Verhältnis, das in diesen späten Bildern die eigentliche Individualität des Menschen zu dieser aufgelösten und auflösenden, jegliche Lebenshebung und -senkung nivellierenden Sphäre besitzt; daß diese Sphäre über der Individualität ist, ist die Form, mit der sie in ihr ist. Es wird damit auch die Entwicklung verständlich: daß die Aktualität, die einzelne Situation und Gebärde, in der die früheren Porträts oft das Modell zeigen, allmählich immer mehr zurückzutreten scheint, um dem schlechthin Innerlichen und Übermomentanen Platz zu machen. Die äußeren Attribute, am Anfang noch mit der Bewegung, dem dargestellten Habitus der Person verbunden, erscheinen immer mehr als ein ideell gleichgültiges Hinzufüßel, das nur in rein malerischen Gründen, manchmal in bloß technischen Interessen sein Recht auf die Stelle im Bilde hat. Die momentane Bewegung verhallt immer mehr in eine Ruhe, die freilich eine überaktuell-innerliche, sozusagen mit keiner Veränderung mehr verbundene Bewegtheit einschließt. Die Staalmeesters zeigen noch eine an den Augenblick geheftete Bewegung der einzelnen Gestalt. In der Judenbraut aber haben die Gesten des Mannes und der Frau, obgleich sie, äußerlich genommen, nur vorübergehende sind, einen ganz anderen Charakter. Wie der Mann sich zu der Frau neigt und sie umfaßt, wie ihre Hand, zugleich bekräftigend und sänftigend, die seine berührt — das ist nicht eine vorübergehende Be-

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

*Das Menschheitsschicksal und der heraklitische Kosmos.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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