



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Zum Abschluß.

urn:nbn:de:hbz:466:1-42180

Zum Abschluß

Schöpfertum und Gestaltertum.

Die Leistungen der Geistesgeschichte werden von einem Gegensatz durchzogen, den man als Schöpfertum und Gestaltertum bezeichnen kann. Bei einer gewissen Ausspannung der Begriffe zwar gibt es jenseits der reinen Nachahmungen kein Menschenwerk, das nicht gleichzeitig gestaltend und schöpferisch wäre. Wie es uns nicht gegeben ist, körperliche Substanz zu erschaffen, alles äußere Tun vielmehr gegebene physische Elemente umlagert, umformt, so gibt es auch kein geistiges Tun und Wirken, das nicht die Gegebenheit irgendwelcher geistiger Materialien voraussetzte. Andererseits aber ist das noch nicht Dagewesene, jedenfalls die aus der nicht deduzierbaren Eigenkraft des Individuums erfolgte Umgestaltung oder Weiterbildung des Gegebenen eben ein Schöpfertum, in all solchem Wirken liegt ein Element, durch das alles Vorgefundene und Überlieferte um ein gewisses Maß vermehrt wird, und das mit diesem Vorgefundenen und Überlieferten, von ihm weitergebildeten, die Einheit des Werkes ausmacht. Diese eigentümliche Kombination macht den Menschen zum historischen Wesen. Das Tier wiederholt schlechthin, was seine Gattung von je und je getan hat; gerade deshalb fängt jedes Individuum von vorn an, da, wo auch dessen Vorfahren angefangen haben. Der Mensch, gerade weil er nicht nur wiederholt, sondern Neues schafft, kann nicht jedesmal von neuem anfangen, sondern braucht ein gegebenes Material, gegebene Antezedenzen, an denen oder auf Grund derer sich seine Leistung als Neuformung vollzieht. Wir würden aber nicht historische Wesen sein, wenn sie absolut schöpferisch wären, unser Wirken schlecht-

hin Neues schüfe — damit wären wir sozusagen überhistorisch — noch wenn wir ohne Schöpfertum uns absolut an das Gegebene und etwa seine nur mechanische Umstellung, seine Umformung im engsten Sinne hielten. Historisch aber nennen wir eine Existenz, die zwar Neues und erst ihr Eigenes schafft, aber auf Grund und als Fortbildung, Formgebung eines schon Vorhandenen und Überlieferten — die organische Synthese von Schöpfertum und Gestaltertum, die wir leben.

Diese allgemeine einheitliche Grundlage anerkennend, dürfen wir nun doch innerhalb der Produktivität menschlicher Individualitäten die wesentlich gestaltenden von den wesentlich schöpferischen scheiden — so schwer es sein mag, die Scheidung nach objektiven Kriterien zu vollziehen. Vielleicht sind solche Kriterien überhaupt nicht auffindbar, sondern man kann nur durch Hinweis auf einzelne Beispiele den einen und den andern Charakter klarlegen. Sieht man Volksindividualitäten daraufhin an, so ist gar kein Zweifel, daß die klassisch griechische als eine gestaltende gelten muß — womit selbstverständlich an das unvergleichlich schöpferische Genie ihrer Geistigkeit nicht gerührt, sondern nur dessen besondere Äußerungsart charakterisiert werden soll. Von der indischen, wie von vielen späteren westeuropäischen Spekulationen hat man den Eindruck, daß sie sich in den Grund der Dinge einbohren und aus ihm eine neue Welt wachsen lassen wollen, die dann freilich mit der gegebenen Welt übereinstimmen soll. Dem Griechen aber ist die gegebene Welt der unverlierbare Stoff, in dessen gedanklicher und künstlerischer Formung sich sein geistiges Bemühen erschöpft. Dabei braucht er weder Empirist noch Naturalist zu sein, denn er begnügt sich keineswegs mit der gegebenen Welt, sie ist ihm die Materie, die *ύλη*, die er gedanklich und künstlerisch formt, damit sie seinem allbeherrschenden Bedürfnis nach anschaulicher Geschlossenheit und in sich harmonischer Vernunft entspreche. Im Gegensatz aber zu der Souveränität nicht nur, sondern verächtlichen und verneinenden Unbekümmertheit gegen das Gegebene, mit der die hieratische Kunst Ostasiens und Ägyptens ihre Phantasiegebilde hinsetzt, bleibt der Grieche immer der Sohn

der Erde; und dies nicht allein, weil die Gegebenheit der nie ganz verlassene Stoff seiner formenden Tätigkeit ist, sondern weil das nun Geformte selbst in das Gegebene hineingestellt wird oder selbst den Charakter einer Gegebenheit tragen soll. Die Platonischen Ideen, ebenso logische Bedeutung wie fordernde Norm des Irdischen, bilden doch eine überhimmlische Welt, die die Seele in ihrer vorirdischen Existenz als eine gegebene schaut, um von ihr aus das Irdische denkerisch und praktisch zu gestalten. Selbst der Liebesaffect ist für Plato keine eigentliche Spontaneität der Seele, sondern entsteht, indem das irdisch Gegebene an das im Ideenreich gegebene Urbild der Schönheit erinnert. Die Sehnsucht der klassisch-griechischen Denker oder vielmehr ihr unerschütterlich dogmatisches Zentrum ist das Sein, die feste, in sich ruhende Substanz. Unter dieser Voraussetzung versteht es sich, daß ihre schöpferische Tätigkeit eben nur Formgebung sein kann. Und selbst ihre dramatische Poesie offenbart diesen Zug, wenn sie sich die immer neue Aus- und Umformung der immer gleichen überlieferten Sagenstoffe zur Aufgabe macht. Darum kennt ihr Drama auch keine eigentliche Schuld. Das Tragische ist ihnen die Gegebenheit: daß der Mensch so und so ist, dies und dies tut oder leidet, und das Problem ist nur, wie seine Kraft und sein Ethos dieses Gegebene formt und wie der Dichter es zum Gebilde macht. In den uferlosen, unplastischen Grund der niemals „gegebenen“ Freiheit, aus dem die Schuld unmittelbar hervorgeht, steigen sie nicht herab. Das Freiheitsproblem ist ihnen überhaupt nicht in seiner Tiefe aufgegangen, weil sie allenthalben auf dem Boden des Seins und der gegebenen Welt stehen, die der Geist durch Formung bestimmt.

So viele und höchste schöpferische Kraft nun auch diese Formung voraussetzt, so kann man doch eine andere Wesensart im spezifischen Sinne schöpferisch nennen, diejenige, deren produktive Kraft Stoffe und Formen ihrer Gebilde in engerer Einheit hervorbringt. Man möchte mit einer gewissen Paradoxie sagen: aus dem Nichts — weil man hier eben nicht wie bei den klassischen Gebilden eine vorbestehende Gegebenheit fühlt, über die jetzt erst die neue schaffende Form kommt. Natürlich ist

in jedem Falle das Hineinnehmen gegebener Daseinsstücke nicht ausgeschlossen, so wenig wie die Naturtreue des Kunstwerks: der Unterschied des geistigen Wollens, der Intention wird davon nicht berührt. Ebenso versteht es sich von selbst, daß kein historisches Wesen die absolute, begrifflich reine Verkörperung der einen Seite ist, daß nicht nur Übergänge und Mischungen, sondern auch Fraglichkeiten und Mehrdeutigkeiten der Zuweisung an die eine und die andere oft an den Realitäten eine Unentschiedenheit oder Versöhnung zwischen jenen zeigen, von der sie als Prinzipien nichts wissen. Sie stoßen aber auch — und das ist besonders belehrend — in einzelnen Individuen zu Hemmung und Kampf zusammen. Michelangelo war gewiß der vollkommenste Typus des Schöpfers: die von seinen Gestalten bevölkerte Welt ist ausschließlich in seinem Geiste erwachsen. Allein er formte sie nach den Normen der klassischen Tradition, und diese übten den Zwang, an dem das Ungestüm seiner Schöpferkraft sich fortwährend brach, in dem es sich, zu tragischem Konflikt, eingengt fühlte: die klassische Formgebung legte ihm ein ihm im Innersten fremdes Gesetz auf, nicht nur weil er eine gotische Seele war, sondern prinzipiell, weil diese Formen überhaupt den eminenten Ton einer vorbestehenden Gesetzlichkeit tragen, der der Freiheit des Schöpfertums widerspricht. Die Kraft seines Genies hat den Werken dennoch Einheit errungen. Denn wie Frieden eine Einheitsform heterogener Elemente ist, so ist es auch der Kampf. Was man von je an Michelangelos Gestalten empfunden hat: daß die Gewalt einer von innen vordringenden Leidenschaft gegen die Strenge der Form anringt, daß eine an sich formlose Dynamik in den Bann klassischer Gesetzlichkeit des Umrisses gestellt wird und daß als Einheit des Ganzen der Moment der Machtgleichheit der Parteien erfaßt ist — dies ist auf das Subjekt hin angesehen nichts anderes als die gleichzeitige Herrschaft des antagonistischen Paares: Schöpfertum und Gestaltertum. Raffael aber läßt von diesem Dualismus nichts spüren. Von vornherein ist sein Problem die Umformung des Gegebenen in eine Welt des Schönen, deren Ungestörtheit von undurchbrechlichen, weil selbstverständlichen Gesetzen gewähr-

leistet ist; die einzelnen Gestalten erscheinen wie aus den allgemeinen Formprinzipien entwickelt, wie im logischen Schluß sich aus zwei allgemeinen Vordersätzen ein determinierterer Schlußsatz ergibt.

Das Schöpfertum nun, in dem angedeuteten engeren Sinne, entzieht sich der analytischen Beschreibung mehr als das Gestaltertum. Denn sein Erzeugnis hat nicht angebbare Elemente, aus denen es erwüchse, sondern steigt als unmittelbare Einheit aus dem tiefsten, zeugenden Grund der Persönlichkeit auf. Hier ist kein Gesetz irgendwelcher vorbestehender Formen, das über eine gegebene Welt käme (mögen diese Formen ihrerseits auch erst vom Geist erzeugt sein), kein nur substanzieller allgemeiner Grund der Dinge, den die Gestaltung zur Klarheit und Vernünftigkeit brächte, wie es in der Klassik der Antike, der Renaissance und auch Goethes vorliegt. Hier spricht vielmehr das Leben in dem absoluten Sinne, in dem es nicht mehr in irgendeinem Gegensatz zur Form steht, sondern als Sein selbst, mit seiner nur diesem verhafteten, nicht ablösbaren Form entspringt. Bei den größten Vertretern dieses Typus, bei Shakespeare und Rembrandt (auch der späte Beethoven gehört dazu, aber die Sonderart der Musik würde seine Herbeiziehung in der jetzt fraglichen Richtung allzu sehr komplizieren) sehen wir die Gebilde nicht durch einen Sinn oder eine Form hindurch, die sich jenseits dieser individuellen Verwirklichung ausdrücken ließe. Othello als Verkörperung der Eifersucht oder Macbeth als die des Ehrgeizes anzusehen, wäre nicht sinniger, als daß der Turm des Straßburger Münsters dazu da wäre, das abstrakte geometrische Dreieck zu verkörpern. Nicht von Shakespeare und Rembrandt als Persönlichkeiten her gesehen oder als Ausdruck ihrer Werthöhe, sondern um der immanenten Art ihrer Gebilde willen, muß man sie als Schöpfer im Gegensatz zu den Gestaltern charakterisieren. Man mag hier, nur zu verdeutlichendem Symbol, die verschiedenen Vorstellungen über die göttliche Macht heranziehen. Man stellt sich diese einerseits als die schlechthin schöpferische vor: die Substanz des Daseins wie seine Formen und Schicksale sind durch Schöpferthat Gottes aus dem Nichts entsprungen. Da nun aber dieses Ent-

stehen aus dem Nichts dem Denken eine kaum überwindliche Schwierigkeit bietet, so setzt man, andererseits, das substantielle Sein als ein von Ewigkeit bestehendes, an dem die göttliche Macht die Formung zu der gegebenen Welt vollzöge. Dort ist die unmittelbare Existenz des ganzen Daseins, in dem sich Stoff und Form überhaupt nicht scheiden, der Beweis für ein göttliches Schöpfertum, weil diese Existenz doch eine absolute Ursache fordert — hier weisen die Gesetzlichkeit und Zweckmäßigkeit, die Schönheiten und Harmonien des Weltbaues auf einen Baumeister hin, der den rohen, bloß daseienden Stoff so sinnvoll geformt habe. Dies sind ersichtlich die religiösen Verabsolutierungen des Gegensatzes, der hier für das Kunstgebiet in Frage steht.

Wenn man nun das Schöpfertum in diesem bestimmten Sinne erfaßt — im weiteren ist, wie gesagt, natürlich auch das Gestaltertum schöpferisch — so ist es eigentlich nur eine Zusammenfassung alles bisher Vorgebrachten, daß Rembrandt auf diese Seite des Gegensatzes gestellt wird. Das Prinzip des Lebens wie das der Individualität, in der Bedeutung, die ihnen hier zuerkannt wurde, wehrt sich gegen die Scheidung der Form von der Seinstotalität, selbst dann, wenn diese Form nichts Überliefertes, sondern völlig originale, eigene Produktion ist; es genügt, daß sie innerhalb des Werkes jene Betonung hat, die sie als ein wenn auch nur ideell Allgemeines von dem Dasein dieser einzelnen Gesamtgebilde abtrennbar macht. Wo dies der Fall ist, scheint immer über einen gegebenen Stoff, der mehr oder weniger willig ist, die Form zu kommen und so erst das individuelle Gebilde erzeugt zu werden, während dieses dem Schöpfertum in unmittelbarer Einheit erwächst. Dies scheint historisch mehr dem germanischen Geist zu eigen, womit freilich begreiflich wird, daß er für die anders gerichtete Sinnesart manchmal etwas Unförmiges, ja Stilloses hat, da ja Stil immer ein formal Allgemeines ist, das der realen Einzelheit das Gesetz ihrer Erscheinung auferlegt. Und zugleich begreifen wir damit einen der Gründe, aus denen das germanische Wesen dem Außenstehenden unzugänglich ist. Denn ersichtlich erleichtern allgemeine Formen des Tuns und

Bildens das Eindringen in die Gebilde. Der Punkt, an dem der Rembrandtisch-germanische Individualitätssinn sich mit seinem Schöpfertum tief verbindet, liegt in der Ablehnung der allgemeingültigen — oder was dasselbe ist, für sich gültigen — Form. Daß Shakespeare und Rembrandt den klassizistisch gerichteten Zeiten vielfach als Barbaren erschienen, ist die künstlerische — und als solche den Grundgegensatz ebenso heraushebende wie doch auch mildernde und versöhnende — Metamorphose eines fundamental germanischen Zuges, der auf den Fremden unleugbar als eine gewisse Ungeschicklichkeit und Formlosigkeit wirkt; auf den Mangel an jenen allgemeinen Formen, die gewissermaßen als Brücke zu der einzelnen Realität funktionieren können, gründet sich jene Einsamkeit und Schwerzugängigkeit des germanischen Geistes, die sich in seinem Verhältnis zu der übrigen Kulturwelt immer von neuem erweist.

Die Gegensätzlichkeiten in der Kunst.

Die Gegensätze: zwischen dem klassischen und dem Rembrandtschen Stil, ebenso wie zwischen der Kunst der objektiven Religion und der subjektiven, scheinen das Bild einer Gegnerschaft, einer inneren Feindseligkeit, eines positiven Sich-Ausschließens mit sich zu bringen; an so entgegengesetzten Polen menschlicher Möglichkeiten steht beides, als stellte es einen Jeden nur vor die Wahl, sich für das eine oder für das andere zu entscheiden. Hier besteht nun ein höchst wirkungsvoller Unterschied zwischen den großen Geistesgebieten. Innerhalb der Theorie wird jeweils nur eine Wahrheit anerkannt; es mag verschiedene gleichberechtigte Wege zu ihr geben, aber jede definitive Festsetzung erfolgt unter unbedingtem Ausschluß jeder andern Beantwortung der aufgeworfnen Frage. Das praktische Verhalten, durch Gefühl und Willen bestimmt, folgt manchmal der gleichen Form, eine mögliche Entscheidung radikal abzulehnen, wenn eine andere getroffen ist; manchmal aber versuchen wir, zwei logisch einander widersprechende Wege dennoch gleichzeitig zu begehen, oder Mischung und Kompromiß zwischen ihnen zu erreichen, oder, den einen Entschluß verwirklichend, er-

kennen wir wenigstens den andern als gleichmöglich und gleich berechtigt an. Viel eigenartigere Deutung aber verlangen die Gegensätzlichkeiten der Kunst. Für den Schöpfer ist das Problem nicht diskutabel, da er eben der Schöpfer je einer Seite des Gegensatzes ist. Aber eine Wertentscheidung scheint nicht nur von dem subjektiven, verantwortungslosen Geschmack des Beschauers getroffen zu werden, sondern wir meinen mit einer Entscheidung doch auch ein, wenn auch von einseitiger Betonung nicht freies, so doch seiner Intention nach objektives Urteil zu fällen. Allein die allerentschiedenste Einseitigkeit in der Empfindungsweise und Stilrichtung des Kunstwerks enthält dennoch nicht das Parteimäßige, die Gegensätzlichkeit Betonende, mehr oder weniger Aggressive, das jenen andern menschlichen Äußerungen eigen ist. Eine große Kunst mag so radikal wie möglich eine Gesinnung, einen Stil vertreten — sie ist nie ein Exklusives, das seinen Gegensatz, indem es ihn abweist, doch fordert, sondern irgendwie liegt die Ganzheit des Lebens in ihm, die alle Gegensätzlichkeiten übergreift. Das ist die logisch gar nicht faßbare und dennoch unleugbare Möglichkeit der Kunst: daß sie aus dem tiefsten, ja singulärsten Einzigkeitspunkt der Persönlichkeit quillt, als dessen Ausdruck, und dennoch diese Sonderheit als Gefäß des schlechthin Allgemeinen und All-Einheitlichen empfinden läßt; jene Einseitigkeit verrät einen Lebensstrom, dessen sie, wie jede andere der gleichen Schicht, eine Welle ist. Hierzu gibt es wohl nicht viele Analogien: jeder Nationalcharakter etwa, insofern er weltgeschichtliche Bedeutung hat, trägt in seiner Partikularität das schlechthin übereinzeln Menschentum, und dies ist eben die Bedingung weltgeschichtlicher Bedeutung. Man könnte auch an Religionen denken und das Absolute, das ihre jeweilige historisch-eigenartige Bedingtheit zu Lehen trägt. Dennoch hat die Religion hier eine der Kunst gegenüber ungünstigere Form. Der eigentliche Grund ihres Wesens und Werdens als eines Gebildes ist das Absolute, sie steigt aus dem schlechthin Über-Einzeln auf und mündet in ihm. Wo immer sie nun als partikulare auftritt, in den Relativitäten des Lebens Partei ergreift, sich mit einer Wirkung oder Eigenschaft offenbart, die eine andere ausschließt,

fällt sie irgendwie von ihrem letzten Sinne ab; die Übereinheit und die Einzelheit zu vereinen, bedeutet für sie Verengerung, weil ihr Boden die erstere ist. Für die Kunst dagegen, die in der letzteren ihre Wurzel hat, bedeutet deshalb dieselbe Vereinigung eine Erweiterung; für jene immerhin eine Art Abkehr von ihrer definitiven Bedeutung, für diese ein Auf-sie-Zugehen. Wie man die Gesamtwerte anderer Gebiete also auch dem künstlerischen gegenüber einschätzen mag: seine Möglichkeit, in der vollsten Eigenheit des Stiles, der Künstlerpersönlichkeit, des einzelnen Werkes, eine Ganzheit des sinnvollen Daseins widerspruchslos und als wäre überhaupt keine Zweiheit vorhanden, zum Ausdruck zu bringen, scheint von allen großen Geistesgebieten nur diesem gegeben zu sein. Hier liegt vielleicht eine der tiefsten Symbolisierungen der Lebensstruktur überhaupt durch die Kunst. Ich erinnere an die Erwägung, mit der diese Blätter begannen. Das Leben eines jeden seiner Träger hat seine Ganzheit nicht in der Summe seiner einzelnen Momente (man wüßte auch nicht, wie diese Addition sich vollziehen sollte); sondern jeder Augenblick ist das ganze Leben, dessen Wesen es eben ist, bald schwächer, bald stärker zu sein, so oder anders gefärbt, diesen oder jenen Inhalt verwirklichend. In jede dieser jeweiligen Gestaltungen aber ist immer das ganze Leben gegossen, es gibt nicht ein Leben jenseits seiner einzelnen Momente, sondern immer nur das eine und ganze, so sehr seine unaufhörlich wechselnden Formen ihrer begrifflich ausdrückbaren Bedeutung, ihrem abgelösten Sachsinne nach einander widersprechen oder zusammenhanglos nebeneinander stehen mögen. Und dies eben überträgt sich in seinen künstlerischen Ausdruck (was natürlich nur für jene Schicht höchster Allgemeinheit gilt, die den Gegensatz von spezifischer Bejahung und Verneinung dieser Lebensauffassung durch die einzelnen Kunststile selbst noch umschließt). Nur daß, weil es sich hier um ein Teilgebiet und eine aus dem Lebensprozeß auskristallisierte Gegenständlichkeit handelt, die Formung des Lebens in das einzelne Kunstwerk hinein eine mehr oder weniger vollkommene sein kann, und dies um so entschiedener, als „das Leben“ hier einen weiteren, überindividuellen Sinn hat. Wenn die

inhaltliche und funktionelle Unterschiedenheit der Lebensmomente sie nicht hindert, das jeweilige ganze Leben ihres Trägers darzustellen, so kann jeder Kunststil, in allen angebbaren Zügen von jedem andern unterschieden, doch ein Gefäß sein, dessen besondere Form die Ganzheit des Lebens in sich aufnimmt. Die Andeutung dieser Perspektive wird genügen, um die aufgezeigten Kontraste der Kunststile dem Verdacht einer gleichsam feindseligen Wertrangierung zu entrücken. Wo das, wie ich zugebe, logisch dunkle Verhältnis besteht, daß jede der Parteien das ganze Leben, wenn auch nicht in begrifflich-numerischem Sinne dasselbe Leben enthält, da ist es zwar geboten, sie zu scheiden, aber nicht, zwischen ihnen zu entscheiden.

