



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Die Seelenhaftigkeit

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

Unterschied der Lebensauffassung: ob man Sinn und Bedeutung der Handlungen und Verhältnisse gleichsam aus der Tiefendimension der individuellen Wesenheit herausholt, ob deren subjektives Leben den eigentlichen Wert des Daseienden hergibt, Wurzel wie Zentrum des Interesses bildet — oder ob all diese Akzente, dies letzte Woher und Wohin der Werte an der Objektivität der Zustände, an einem Überpersönlichen haftet, ohne sich in das Eigenleben des Individuellen hineinzusenken. Indem nun der Calvinismus seinem entscheidenden Grundmotiv nach auf der letzteren Seite steht, stellt sich ihm die Religiosität der Rembrandtschen Menschen aufs entschiedenste entgegen. Noch einmal wiederholt sich hier der auf früheren Seiten so vielfach behandelte Gegensatz zwischen der Rembrandtschen Einstellung gegenüber den menschlichen Werten, die sich auf das Selbstsein der Individuen und ihr gleichsam um seiner selbst willen abrollendes Schicksal richtet — und der klassisch-romanischen, der es auf das Allgemeine, auf die begrifflich erfaßbare Formung ankommt; eine Wiederholung der letzten metaphysischen Motivierungen, mit entsprechenden Verschiebungen, die aber in dem Maße bezeichnend ist, in dem der klassisch-romanische Geist doch von dem calvinistischen getrennt ist, der sowohl nach der Seite der Transzendenz wie nach der der irdischen Praxis, in der einzigartigen Spannung und Einheit beider, über jenen hinausgeht. Bei der einen liegt der metaphysische Grundton auf der nach außen (nicht nur nach dem physischen Außen) hin ausgewirkten, zur allgemeinen Gesetzlichkeit entwickelten Form, bei der anderen in den objektiven Potenzen des göttlichen Willens und der irdischen, planmäßig erfolgreichen Ordnungen und Verhaltensweisen. Ihr gemeinsames Widerspiel aber haben beide an dem Selbstwert der Bestimmung des Lebens, die rein von innen her erfolgt, aus dem Individualitätspunkt als letzter metaphysischer Formungsquelle und Wertinstanz heraus.

Die Seelenhaftigkeit.

Wie ich nun, im Gegensatz zu all diesem wie zur Mystik, die in der Rembrandtschen Kunst lebende religiöse Einstellung deutete: daß sie bei ihm weder als ein Element noch als eine be-

sondere Aufgipfelung des Lebens erscheint, sondern als die Art des Lebens dieser Menschen überhaupt; daß dieses subjektive religiöse Sein aber seine Bedeutung nicht in seiner psychologischen Wirklichkeit erschöpft, sondern selbst ein Metaphysisches ist, ein überzeitlicher Wert, der rein von der Innerlichkeit dieser zeitlichen Individuen getragen wird — diese Deutung sei noch nach einigen Seiten hin expliziert.

Erstens. Solcher Bedeutung der religiösen Seele liegt die der Seele überhaupt zugrunde. Wenn man Rembrandt von jeher als den „Maler der Seele“ bezeichnet hat, so geht diese etwas sentimentale Formulierung zwar aus einem richtigen Eindruck hervor, aber dieser entfaltet seinen ganzen Sinn doch erst an der Aufzeigung seines Gegensatzes. Es ist eine eigentümliche Tatsache, daß die Philosophen, denen alles an der Totalität des Weltbildes, an dem systematischen Erfassen seiner Einheit liegt, fast durchgehends eine Gleichgültigkeit, auch wohl eine Abneigung gegen Psychologie zeigen. So vielfach auch das Motiv auftaucht, daß wir, gerade wenn wir uns in das Letzte und Tiefste des eigenen Seelengrundes versenken, den Grund des Daseins überhaupt oder den Punkt erreichen, wo uns Gott berührbar und zugänglich ist, so ist dies doch gerade ein Überpflanzen der Seele in das Metaphysische, gerade ein Hinausgehen über das spezifische Seelenhafte, das sie ganz in sich ist. Und so sehr man die Seele in die Welt verschlingen und als deren Entwicklungsgipfel verstehen oder umgekehrt die Welt in die Seele als deren Vorstellung und Erzeugung hineinlegen mag — gerade wo die Seele rein als Seele lebt und empfunden wird, ist ein Sichausschließen zwischen ihr und der Welt da, das durch all jene Vermittelungen nicht dementiert, sondern gerade als ein erst zu Überwindendes gezeigt wird.

Nicht nur in Philosophien, sondern auch in den Religionen und den Künsten ist es so: wo die Ganzheit des Daseins in ihrer Breite oder ihrem objektiv eigenen Zentrum erfaßt, symbolisiert, dominiert werden soll, entgeht der Seele jener Sonderakzent, der von allen Dingen der Welt gerade nur ihr werden kann; andererseits, wo sie ihn findet, geht von ihr kein Weg zu dem Gefühl der Beherrschung, der Vorstellung des Kosmos. Gerade weil Rem-

brandt der „Maler der Seele“ ist, fehlt seinen Gestalten — dies hat oben schon ein anderer Gegensatz begründet — jenes schwer definierbare Cachet des Kosmischen, wie es z. B. in vielen Gestalten Hodlers besteht, die sozusagen nicht — psychologisch — sich selbst, sondern irgendwie ein Kosmisches ausdrücken, dessen sie selbst wie alle anderen ein Teil sind; die Entscheidung über den künstlerischen oder seelischen Rang der einen und der anderen Kunst wird von dieser kategorialen Bestimmung nicht berührt. Sogar die Buddha-Gestalten mit ihrem Akosmismus, ihrem leidenschaftlich leidenschaftslosen Abweisen der Welt überhaupt haben eben damit zu dem tiefsten Begriff eben dieser Welt ein sehr entschiedenes, wenngleich negatives Verhältnis, und darum können sie leicht im psychologischen Sinne „seelenlos“ erscheinen, während die Rembrandtsche Zentrierung alles Interesses in der Seele es weder im Gegensatz noch in der Vortragsweise zu solchem Verhältnis kommen läßt. Es gibt ein Bild von Rembrandt, in dem dies alles zu einem positiven Ausdruck gelangt: die „Auferstehung“ in München. Im Vordergrund taumeln die Kriegsknechte von der gehobenen Grabplatte herunter: das ganze sinnlose, teils gewalttätige, teils lächerliche Chaos des Irdischen. Darüber der Engel: in einer Flut unirdischen Glanzes, als hätte er die Tür des Himmels hinter sich aufgelassen, aus der ihm Glorien nachstürzen. Und nun, ganz in der Ecke, fast nur schattenhaft, wie aus der Ferne, hebt sich der Kopf Jesu mit schwer erkennbarem Ausdruck; und auf einmal wissen wir: hier ist die Seele, vor deren blassem, leidendem, noch von der Totenstarre halb gelähmtem Leben jene Erde und jener Himmel verbleichen und nichtig werden. Keinerlei sinnlich-malerische oder mystisch-religiöse Betonung liegt auf diesem Kopf, sondern das ganz Einfache: es ist die Seele, die als Seele nicht von dieser Welt ist — aber auch nicht von jener; jenseits des ungeheuren, alle sonstigen Daseinsmöglichkeiten umschließenden Gegensatzes, in den hier Erde und Himmel gestellt sind. Dies Bild, aus seinen dreißiger Jahren, ist wie ein Symbol und Programm seiner späteren höchsten Kunst; es offenbart, wie mit der Seele ein schlechthin Unvergleichliches gegeben ist, ein Dasein und ein

Wert, jedem andern Dasein und Wert gegenüber souverän und gewissermaßen unberührbar, ein in sich wertvolles Reich des Subjektiven, dem freilich dem irdischen und vielleicht auch dem überirdischen Kosmos gegenüber das Einbeziehen und Einbezogenwerden abgeht. Aber nur diese Absolutheit des Prinzips Seele kann jene Religiosität tragen, deren metaphysischer Inhalt keine gegebene Heilstatsache, sondern das religiöse Leben der Seele selbst ist.

Religiös-künstlerisches Schöpfungstum.

Zweitens. Daß die Religiosität der Rembrandtschen Darstellungen zwar genau so am Subjekt haftet wie dessen Leben selbst, weil sie eben nur die Art seines Lebens ist, daß sich aber an diesen Darstellungen dennoch eine Objektivität — wenn auch anderen Sinnes als etwa die der calvinischen Ordnungen und Tat-ergebnisse —, ein Überzufälliges und ideell Festes offenbart — das ist vielleicht noch von einer anders orientierten Basis aus zu begreifen.

Die tiefere Kunstbetrachtung wird genau zwischen der Darstellung des Religiösen und der religiösen Darstellung scheiden, so viele Werke auch beides in Einheit zeigen mögen. Solche Scheidung, allen möglichen Kunstinhalten gegenüber erforderlich, ist öfter im Prinzip anerkannt, als in der tatsächlichen Betrachtung durchgeführt. Die dichterische oder malerische Darstellung einer stark sinnlichen Szene braucht keine sinnliche Darstellung zu sein, sondern kann rein artistisch formalen Wesens sein; umgekehrt kann die künstlerische Darstellung eines in dieser Hinsicht ganz indifferenten Inhaltes etwas sinnlich höchst Aufreizendes haben — z. B. gewisse Ornamente bei Aubrey Beardsley; sie wirkt dann in dieser Hinsicht wie Musik, die, jedes Vorstellungsinhaltes bar, äußerste sinnliche Erregtheit ausdrücken und hervorrufen kann. Die allgemeine Formel für dies Verhalten ist, daß bestimmte Daseinsinhalte, als Wirklichkeiten oder in der empirischen Welt erlebt, gewisse Qualitäten und Tönungen besitzen, die ihnen nicht mehr selbstverständlich zukommen, sobald sie in die Form der Kunst übergehen. Aber die Kunst kann ihrerseits in ihrer einzelnen Aus-