



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Rembrandt**

**Simmel, Georg**

**Leipzig, 1917**

Die Einheit der Komposition

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

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

#### *Die Einheit der Komposition.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

#### *Deutlichkeit und Detaillierung.*

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