



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1917

Deutlichkeit und Detaillierung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Leben und die Form.

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