



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1917

Schönheit und Vollkommenheit

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

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.