



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1917

Arten der Allgemeinheit

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

Dieses hat freilich nicht die Zeitlosigkeit, die wir der Klassik zusprachen. Wie in dieser der geistige Prozeß, das logisch inhaltliche Bewußtsein seine Ewigkeitsform gefunden hat, so ist hier die Strömung des Gefühles oder Gemütes, ihre Lebendigkeit noch nicht über solche Bewußtseinshöhe leitend, gleichsam in einen See gemündet, der ihre Bewegtheiten in seine Stille hineingenommen hat.

Arten der Allgemeinheit.

Die Schwierigkeiten eines verständlichen Ausdrucks für die Lebenskonfigurationen, die der Rembrandtschen Porträtkunst innewohnen, für das Verhältnis des Allgemeinen und des Individuellen, von dem sie geformt wird, beruhen größtenteils darin, daß wir den Begriff des „Allgemeinen“ ohne weiteres in seinem theoretischen Sinne zu verstehen gewohnt sind. Das theoretisch Allgemeine ist die gemeinsame Bestimmung getrennter Individualerscheinungen — mag sie als abstrakter Begriff gewonnen werden, mag sie zu Gesetzesformeln oder zu der Substantialität platonischer Ideen kristallisieren. Diese Denkgewohnheit hat schon die Erfassung des Allgemeinen im sozialen Sinn erschwert und hat bewirkt, daß die soziale Einheit aus und über den Individuen einen mysteriösen Zug bekam: daß der Staat etwas anderes ist als die Summe seiner Bürger, die Kirche etwas anderes als die der Gläubigen, und ähnliches, erschien als etwas Dunkles und Irrationales, so daß man solche Gebilde schon als bloße, irgendwie verselbständigte Abstraktionen des den Individuen — die doch allein real seien — Gemeinsamen erklärt hat; während es doch auf der Hand liegt, daß die „Allgemeinheit“ solcher Formungen etwas ganz anderes ist, als die auf diesem theoretisch-konzeptualistischen Wege zu legitimierende. Nicht anders verhält es sich mit der Allgemeinheit metaphysischer Weltdeutungen, deren eigentümlichen Wahrheitswert wir dadurch nicht vernichtet fühlen, daß sie sich an der isolierten, ihnen irgendwie unterstehenden Einzelheit nicht recht aufweisen lassen; sie stehen eben in einer anderen Denkschicht, als diejenigen Allgemeinheiten, die durch logische Abstraktion aus den Einzel-

erscheinungen gewonnen sind; gerade auf den falsch orientierten und deshalb unerfüllbaren Anspruch hin, den Normen dieses abstrakten Allgemein-Seins zu genügen, sind sie oft genug mißverstanden und verworfen worden. Wieder eine andere, aber ebensowenig der logischen Abstraktionsart fügsame Allgemeinheit begegnet innerhalb der Kunst. Während die Gefühle innerhalb des gewöhnlichen Lebensverlaufes sich an irgendwelche einzelnen Veranlassungen knüpfen und dadurch selbst eine individualisierte Färbung erhalten, lehnen die in die Musik eingebetteten und aus ihr entfalteteten Gefühle solche Zuspitzung ab und erscheinen damit als etwas Allgemeines, das aber dennoch zu jenen andern, singularisierten Gefühlen keineswegs das Verhältnis eines Allgemeinbegriffs zu den ihm untergeordneten Einzelgebilden zeigt. Es ist vielmehr ein Allgemeines, das sozusagen absolut ist, d. h. keiner Einzelheit als seines logischen Korrelats bedarf, obgleich es gegen diese erlebten Einzelheiten nicht einfach gleichgültig ist. Deshalb empfinden wir Musik einerseits als unendlich vieldeutig, zugleich aber als absolut eindeutig — ein Beweis, daß die Frage nach ihrem logischen Allgemeinheitsverhältnis zu dem „Vielen“ des Lebens falsch gestellt sein muß; sonst könnte sie nicht gleichzeitig bejahend und verneinend beantwortet werden.

Wenn wir nun jenen letzten, höchsten Rembrandt-Porträts gegenüber empfinden, daß die Einzelheit als Prinzip überwunden ist, daß die Membranen zerrissen, von der Lebenswelle zerspült sind, in die jede Lebenseinzelheit eingeschlossen und gegen die andere isoliert erscheint, so greift die so vorhandene Allgemeinheit doch nicht über die Individualität hinaus, die der Träger eben dieses Lebens ist. Sie ist die Allgemeinheit dieser Individualität selbst, nicht über dieser und irgend anderen stehend, sondern die in besonderer Art verlaufende Lebenseinheit, von der alle ihre benennbaren Einzelheiten nur Erzeugnisse oder nachträgliche Zerstückelungen sind. Diese Allgemeinheit hat, genau angesehen, überhaupt nicht ihr Korrelat am Einzelnen, wie die theoretisch-logische Allgemeinheit; denn insoweit sie ist, besteht das Einzelne in seinem Sondersinne nicht — wie es doch bestehen muß, wenn es zu jener abstrakten Allgemeinheit kommen soll.

Darum zeigen die Bilder dieser Kategorie den Gegensatz gegen renaissancemäßige Individualisierung noch an einem besonders charakteristischen Punkte. Wir sind sicher, daß der einzelne Bestandteil eines Gesichts seine Bedeutung ausschließlich im Zusammenhang aller andern gewinnt. Was ein Mund an seelischer Expression, an Schönheit oder Häßlichkeit, ja an reinem Formeindruck enthält, hängt völlig davon ab, mit welcher Nase und welchem Kinn, welchen Augen und Wangen er zusammensteht; mit verschiedenen Zügen verbunden, besagt er in all jenen Hinsichten etwas ganz Verschiedenes, und aus der physiognomischen Wechselwirkung gelöst bedeutet er, und ebenso jeder andere einzelne Zug, überhaupt nichts. Dies Allgemeine und Grundlegende vorbehalten, ist nun dennoch diese Wechselwirkung, die dem einzelnen Gesichtsteil keine monologisierende Rolle gestattet, nicht immer von gleichmäßiger Enge. Das Porträt muß sich zwar mit besonderer Betonung um diese bemühen. Denn am realen Menschen bewirkt schon die durchflutende Lebensbewegung, die Gleichmäßigkeit, mit der sich seine jeweilige Lage und Stimmung an seiner ganzen Körperlichkeit markiert, daß die Gesichtszüge nicht auseinanderfallen, sondern stets in einheitlichem Sinn zusammenwirken. Dem Maler aber, der nur das tote Nebeneinander der Farbflecke zur Verfügung hat, wird es zu einem höchsten Problem, die Züge zu jener Wechsel- und Zusammenwirkung zu bringen, durch die allein sie die Einheit der Person und ihrer Verfassung darstellen. Was wir als die „innere Notwendigkeit“ eines Porträts empfinden, ist nichts als dieser unbedingte Zusammenhang, der aus jedem Zuge der Erscheinung den gültigen Schluß auf jeden andern wechselseitig gestattet — dies freilich vielleicht nur unter Zugrundelegung einer, die Summe der Züge übergreifenden Einheit. Daß dies sich aber in entschieden abgestuften Maßen darstellt, ist nicht nur die Wirkung des verschiedenen Könnens, sondern stilistisch verschiedenen Wollens. Es gibt eine Reihe italienischer Porträts, an denen eine individuelle Bestimmtheit, ein gewisses selbstgenugsames Fürsichsein der einzelnen Gesichtsteile unverkennlich ist; ganz frappierende Beispiele sind das Giorgioneporträt

in Berlin, das Selbstbildnis des Palma Vecchio in München, der Medicikopf des Botticelli in Bergamo. Dennoch erreichen diese Meisterporträts eine völlige Eindruckseinheit der körperlich-seelischen Persönlichkeit, indem jeder so individualisierte Zug des Gesichts denselben Charakter, denselben Ausdruck vorträgt wie jeder andere. Am leichtesten scheint mir dies an dem zuerst angeführten Giorgioneporträt festzustellen: ich kenne wenigstens keinen zweiten Porträtkopf, an dem der Mund und die Stirn, das Auge und die Nase, jedes für sich, mit solcher Evidenz den gleichen, wenn auch nicht in Worte übertragbaren Charakter verkündete. Grundlegende Voraussetzung dafür ist natürlich noch immer jene funktionelle Korrelation der Elemente; nur daß eben auf ihrer Basis die individuelle Geformtheit und Eigenbetontheit jedes Zuges fühlbar auftritt. So wenig eines der beiden Prinzipien: einerseits Ausdrucksgleichheit der einzelnen, wie autonome Individualitäten behandelten Züge, andererseits Kooperation der völlig unselbständigen Züge zu einer erst aus ihrem Zusammen sich erhebenden Ausdruckseinheit — so wenig eines von ihnen je absolut alleinherrschend sein kann, so bezeichnen sie eben doch durchaus verschiedene Grundtendenzen und auf der Skala ihrer Mischungsmaße findet jedes Porträt seinen bestimmten Platz. An ihrem einen Pol stehen jene italienischen Porträts, — ein gutes Beispiel mittlerer Erscheinungen mag etwa Velasquez' *Innocenz* sein, — am andern Pole stehen, mit größter Entschiedenheit, Rembrandtsche Porträts der späteren Zeit. Hier ist die Einheit des individuellen Totallebens so beherrschend, daß sie die Individualität des einzelnen Zuges ganz verschlingt; statt des sozusagen substanziellen Charakters, der in der Homogenität des Ausdrucks individuell gestalteter Einzelteile besteht, hat sie rein funktionellen angenommen, innerhalb dessen kein Teil mehr Sonderbedeutung, Abgegrenztheit, Vergleichbarkeit des ihm Eigentümlichen mit dem Eigentümlichen anderer Teile besitzt. Es scheint eine Art formalen Gesetzes zu bestehen: daß in dem Maß, in dem ein Gebilde als Ganzes ein einheitlich starkes, individuelles Leben hat, seine Teile an Eigenbetontheit und ebenso an Gleichmäßigkeit ihrer Form einbüßen. Sobald die beiden

letzteren Momente entschieden hervortreten, wird das Gebilde mehr mechanistischen Charakters sein, den, wo es sich um Kunstwerke handelt, nur die geniale Vitalität des Schöpfers überwinden kann. Sonst aber wird man an Ornamenten wie an Staatsverfassungen, an religiösen Gemeinschaften wie an den Perioden personaler Existenzen jenen typischen Zusammenhang beobachten: daß die Stärke und vitale Einheitlichkeit des Ganzen sich umgekehrt proportional zu der individuellen Abgegrenztheit wie zu der formalen oder innerlichen Gleichheit der Teile verhält. So ist, was man die Allgemeinheit dieser Rembrandtporträts nennen kann, nicht die gewissermaßen abstrakte, die sich als die Bedeutungsgleichheit oder aus der Bedeutungsgleichheit relativ individuell-selbständiger Züge ergibt, sondern die Einheit des inneren Lebens, als deren Träger die im einzelnen ganz unselbständigen Züge in ihrem Komplex dienen, ohne daß diese, als einzelne, den Ausdruck des Ganzen irgendwie repräsentierten. Auf die Darstellungsmittel hin angesehen entspricht jener nach innen hin individualisierenden Tendenz die zeichnerisch scharfe, genau linear umgrenzende Vortragsweise, der von innen her vereinheitlichenden aber, wie gleichfalls ohne weiteres einleuchtet, die vertreibende, grenzenverwischende Malweise des späteren Rembrandt.

Mit dieser immanenten Allgemeinheit der dargestellten Individualität rückt auch das künstlerische Prinzip des Realismus in eine nicht ganz gewohnte Beleuchtung. Das „Allgemeine“, auf seinen theoretischen Sinn festgelegt, erscheint als etwas Abstraktes, demgegenüber das einzelne, individuelle Gebilde die eigentliche, greifbare Realität darstellt. Indem dies auf die Grundsätze der Kunst ausstrahlt, findet die „idealisierte“, der bloßen Wirklichkeit sich enthebende Kunst ihren Vorwurf an dem „Allgemeinen“, an der Typisierung der Gegenstände; der Realismus, die an das unmittelbar wirkliche Objekt sich schmiegende Darstellung, sieht nur den Einzelgegenstand, weil „wirklich“ nur die individuelle, über ihre greifbaren Grenzen nicht hinausgewiesene Gestaltung ist. Die Kunstgeschichte und der ästhetische Eindruck bestätigt in gewissem Maße diese Zusammenhänge. Wo eine scharfe, individualistische Zugespitztheit der Auffassung

vorliegt (die nicht, wie im italienischen Quattrocento, von einer typischen Stilistik umfaßt ist), da herrscht zugleich der Eindruck des entschiedenen Naturalismus, das ausgeprägt individuelle Gebilde scheint unmittelbarer aus der Wirklichkeit abgeschrieben zu sein, als irgendeines, das allgemeine, überindividuelle Züge trägt; an dem letzteren scheint die der Wirklichkeit gegenüber souveräne, freier idealisierende Umbildungskraft des Künstlers den größeren Anteil zu haben. Diese Aufteilung der Parteien ist von Rembrandt durchbrochen, die Beziehung von Realismus und Individualisierung ist damit zu einer gegensätzlichen Stufe gelangt, die nur ihre eigene höhere Entwicklung ist: seine Kunst ist im höchsten Maße individualistisch, ohne realistisch zu sein, er macht die gegebene Erscheinung durchaus der idealen, künstlerischen Umbildung untertan, ohne sie in eine die Besonderung des Einzelwesens durchbrechende Allgemeinheit aufzuheben. Er hat die Synthese zwischen dem Individualismus und der Befreiung von der unmittelbaren impressionistischen Wirklichkeit, wenn nicht entdeckt, so doch in höchster Prinzipienmäßigkeit dargestellt. Dies gelingt ihm, weil sein Individualismus eben eine immanente Verallgemeinerung ist, d. h. allerdings nur dies eine Leben in seiner persönlichsten Umgrenzung darstellt, aber als die Ganzheit seines kontinuierlichen Verlaufes, als die Einheit seiner jetzt gar nicht benennbaren Züge, als das fließende, aller begrifflich gesetzten Grenzen unbewußte Schicksalserleben, das geheimnisvoll in die Einmaligkeit des Anblicks eingegangen ist, ohne die Zeitform des Erlebens einzubüßen. Aufeindrucksvollste zeigt Rembrandt hiermit, welche schlechthin spezifischen Formungen, allen Kategorien der Theorie unerreichbar, von der Kunst an den letzten geistigen Strukturelementen zu vollziehen sind. Und gerade an diesem Punkt also laufen noch einmal all die Richtungslinien zusammen, an denen entlang wir uns zum Verständnis seiner Menschendeutung hinzutasten suchten.

Alterskunst.

Die Wendung in der Darstellung der Individualität, die sich, wie ich andeutete, in seiner letzten Periode vollzieht, hängt wohl