



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1917

Zwischenerörterung: Was sehen wir am Kunstwerk?

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

überall in seiner Quelleinheit empfunden, dem Unvergleichbarsten doch eine Gleichmäßigkeit an Helligkeit und Schatten verleihend — dieses Licht setzt jedes Geschehende am ehesten mit all dem, was außerhalb seiner geschieht, in Beziehung, es ist insofern für das Einzelne ein im höchsten Maße realisierendes Element, verneint am stärksten die Abgeschlossenheit der Dinge in sich. Denn Wirklichkeit kommt den einzelnen Inhalten nur in dem Zusammenhang oder als der Zusammenhang mit der Welttotalität zu, es ist ein Relationsbegriff wie die Schwere, die das einzelne irdische Ding nur in der Wechselwirkung mit der Ganzheit des Erdkörpers gewinnt. Die Herstellung dieses Zusammenhanges, d. h. der Realität, ist, wie gesagt, eine der wesentlichen Funktionen des empirischen Lichts. Rembrandts Licht lehnt diese Funktion ab, durch die das Licht auf andern Bildern sich sozusagen über den Rahmen des Bildinhaltes hinausbegibt und damit diesen Inhalt selbst in die Realität außerhalb des Bildes einstellt. Dieser Hinweis auf das reale Modell fällt bei ihm fort, weil sein Licht nur das Licht dieses Bildes ist; dadurch ist das Bild mehr als irgend sonst der Realität enthoben, selbstgenugsam aus einer anderen Wurzel als der der Weltwirklichkeit gewachsen. Nur die lichtlosen Bilder des Trecento haben aus demselben, nur negativ gewendeten Grund diese Unwirklichkeit.

Zwischenerörterung: Was sehen wir am Kunstwerk?

Angesichts der überwältigenden Tatsächlichkeit des natürlichen Lichtes ist das hier berührte Verhältnis des künstlerischen zu ihm vielleicht die tiefstgegründete Gelegenheit, in das Realismusproblem an seiner ganz entscheidenden Stelle einzutreten. Daß die auf das Licht gestellten Szenen bei Rembrandt in Hinsicht des Lichts mit sich abschließen, daß jede gleichsam ein sich selbst mit Licht speisender Kosmos ist, dies gerade entfernt sie am weitesten von dem Realismus, der im Kunstwerk die Spiegelung eines Stückes Wirklichkeit sieht; denn in jedem Stück Wirklichkeit ist das Licht ein Fragment oder Abkömmling des auch außerhalb seiner flutenden kosmischen Lichtes überhaupt. Gerade mit diesem Realismus ist die Theorie, daß die Kunst ein „Schein“ ist, aufs engste verwandt.

Der Schein ist der Schein von Etwas, und zwar ein solcher, der das Etwas repräsentiert, der die Illusion von dessen Realität ebenso erweckt,

wie die Wirklichkeit die wahre Vorstellung eben dieser. Der Akzent, den die Scheintheorie auf die Irrealität des Kunstwerkes legt, ist selbst nur ein Schein: ihr gemäß wäre das Entscheidende für die Kunst, daß sie durch eine scheinhafte Darstellung eben dieselbe Anschauung psychologisch erzeugt, die sonst von der Realität ausgeht. Ich habe dies oben für das Porträt in Gegenhaltung gegen die Photographie und dann wieder für die Bewegung im Bilde abgewiesen. Allein der Bezirk der Frage geht über diese Einzelfälle weit hinaus, denn sie lautet in ihrer allgemeinen Fassung: was sehen wir eigentlich an einem Bilde, das irgend etwas „darstellt“? — und hier stehen wir recht eigentlich im Zentrum der kunstphilosophischen Probleme.

Auf einer berühmten Radierung seiner Mutter (angeblich von 1628) hat Rembrandt einen Pelzkragen angebracht, der ein wahres Wunder der Radierkunst ist: mit ein paar Dutzend minimaler, scheinbar regellos hingeworfener Strichelchen ist die einzigartige Stofflichkeit des Pelzwerks schlechthin überzeugend gegeben. Eine ganz kleine seiner Handzeichnungen stellt einen ländlichen, auf ein Gehölz zuführenden Weg dar. Hier ist die Streckung des eingezäunten Weges, die Entfernung bis zu dem Wäldchen, die Unermeßlichkeit des Luftraumes darüber mit unbegreiflich wenigen Strichen zur Anschauung gebracht, die Landschaft steht in völliger Festigkeit und Unzweideutigkeit da. Was liegt nun in diesen (natürlich beliebig ausgewählten) Fällen vor? Sehe ich mit dem inneren Auge einen wirklichen Pelzkragen und eine wirkliche Landschaft, etwa so, wie die Erinnerung mir solche Bilder, nachdem ich sie in empirischer Wirklichkeit erblickt habe, wieder vergegenwärtigt? Das Ziel des Kunstwerkes wäre dann eine von ihm irgendwie hervorgerufene innere Schauung von Wirklichkeit, und mit deren Erreichung wäre es selbst, in seiner Unmittelbarkeit, so belanglos wie die Brücke es ist, sobald sie ihre Funktion, überschritten zu werden, ausgeübt hat; so wäre tatsächlich das Kunstwerk ein „Schein“, erst von einer ihm jenseitigen Wirklichkeit Sinn, Wert, Substanz erhaltend, weil eine äußere Formgleichheit es mit dieser verbindet und ihm gewissermaßen das Recht zur seelischen Reproduktion der Wirklichkeit gibt. Ich stelle nun hier — wie früher bei einem spezielleren Anlaß — schlechtweg in Abrede, daß man beim Anblick jener Blätter sich einen „wirklichen“ Pelzkragen oder Landweg „vorstellt“. Wie sollte denn diese wirkliche Landschaft aussehen? Hat sie, wie es einer solchen doch mindestens zukommt, grüne Vegetation und blauen Himmel? Ich kann, während ich die schwarzweiße Zeichnung betrachte, absolut nichts dieser Art in meinem Bewußtsein finden; neben die Striche, die ich sinnlich sehe und zur Einheit zusammenfasse, stellt mir meine Phantasie nichts, was die Ausdehnung und Mannig-

faltigkeit, die Farben und die Bewegtheit einer empirischen Landschaft hätte. Auch wüßte ich nicht, mit welchem Material das geschehen sollte; denn ich kenne keine genau gleiche Landschaft, so daß die Zeichnung den Dienst der Photographie einer solchen Szenerie leistete, und die Zusammenfügung aus einzelnen verstreuten Erinnerungsstücken ist eine Hypothese, die auch nur zu diskutieren ganz unsinnig wäre. Es kommt also das Objekt nicht einmal seelisch zustande, von dem die Zeichnung der bloße „Schein“ wäre. Einen seltsamen Widerspruch begeht die Ästhetik, wenn sie im Kunstwerk ein Geschenk an uns, über unseren Wirklichkeitsbesitz hinaus, erblickt und zugleich voraussetzt, daß wir es von uns aus zur vollen Wirklichkeitsvorstellung ergänzen. Unmöglich kann das Schlagwort: Zeichnen ist Weglassen — die künstlerische Sprache als eine Art Telegrammstil erscheinen lassen, dessen Zusammengedrängtheiten wir ohne weiteres mit der Vollständigkeit des normalen Satzes ausstatten. Tatsächlich sehen wir an jenen Zeichnungen genau das, was auf dem Papier steht, und borgen ihm nicht, mit einer phantasiemäßigen Bedeutung des „Sehens“, noch ein substantielles Plus aus einer anderen Ordnung der Dinge hinzu. Und wenn jenes tatsächliche Sehen doch einen anderen Gegenstand hat oder bildet, als eine Summe nebeneinanderstehender Striche, so ist dieses Andere oder dieses Mehr etwas dem unmittelbar Gesehenen Immanentes, eine bestimmte Art, das Dastehende zu sehen, eine funktionelle Beziehung von dessen Bestandteilen untereinander, niemals aber ein substantielles Geschenk von Gnaden des Gedächtnisses. Wir sagen, daß wir hier einen Pelz, dort eine Landschaft „sehen“ — und sicherlich ist dies mehr als eine sachlich unbegründete Ausdrucksübertragung. Ebenso zweifellos freilich können wir das nur auf Grund eines herangebrachten Wissens um diese Gegenstände — eines Wissens, das nun doch, wie im Widerspruch gegen das bisher Behauptete, aus anderweitig gemachten Wirklichkeitserfahrungen stammen muß. Diesen beiden, scheinbar einander entgegengesetzten Bedingungen also muß die Beantwortung der Frage: was sehen wir eigentlich am Kunstwerk? genügen: sie muß einerseits das Kunstwerk als selbstgenugsames, keiner erborgten Ergänzung bedürftiges bestehen lassen, andererseits aber begreiflich machen, wieso es zu dem, was wir in ihm zu „sehen“ behaupten, doch nur durch Erfahrungen kommt, die aus der kunstfremden Sphäre der Wirklichkeit genommen sind.

Angesichts dieses Problems mache man sich klar, was wir denn an dem „realen“ Gegenstände sehen. Sicherlich nicht das, was wir z. B. mit dem vollständigen Begriff eines Pelzkragens meinen. Im bloßen Sehen haben wir vielmehr einen farbigen Eindruck, der rein optisch und, bei

Verzicht auf alle Tasterfahrungen, nicht dreidimensional-substanziell ist. Und daß er sich gegen die Umgebung als ein bestimmtes, in sich zusammenhängendes Etwas abhebt, ist auch nicht mit dem Hinsehen allein gegeben. Denn dieses zeigt nur das mannigfaltig gefärbte, in wechselndem Relief aufgebaute, dabei aber doch in sich kontinuierliche Oberflächenbild des ganzen jeweiligen Gesichtsfeldes. Der Pelzkragen, als eine für sich sinnvolle, von einem einheitlichen Begriff zusammengehaltene und ihn erfüllende Wesenheit, ist das Ergebnis von Herauslösungen und Synthesen, die von Berührungsgefühlen, Hantierungen, praktischen Zwecken, verstandesmäßigen Einordnungen, kurz von einer großen Menge seelischer Faktoren außer den optischen getragen werden. Wir sehen gar nicht, daß dies ein Pelzkragen ist, sondern wir haben einen optischen Eindruck, den wir auf Grund von Momenten ganz anderer Herkunft als Pelzkragen erfahren oder bezeichnen. Und nur wenn man unter dem „wirklichen“ Pelzkragen jenen ganzen Komplex optischer und taktiler, substanzhafter, praktischer Momente versteht, kann man überhaupt den gezeichneten als einen „Schein“ bezeichnen. Denn dann mag man ihm zutrauen, diese Gesamtvorstellung ebenso erwecken zu wollen, wie das tatsächlich dieser zugehörige Bild es tat; und dies müßte freilich Illusion heißen, weil nur an jenes andere Anschauungsbild, aber nicht an dieses, die Verbindungen sich ansetzen, die es in die Sphäre der Realität tragen. Innerhalb dieser Verbindungen und dieser Sphäre hat das optische Bild eine bestimmte Form. Sobald aber durch deren Anblick die Produktivität des Künstlers angeregt ist, geht aus ihr ein Gebilde hervor, für dessen Form diese Produktivität allein verantwortlich ist. Immerhin besitzt aus diesem Zusammenhang heraus diese Form mit jener eine Verwandtschaft, aber dies verhindert die innere Autonomie, die Eigenbestimmtheit des Wachstums der ersteren so wenig, wie ein Liebesgedicht darum weniger ein Erzeugnis der schlechthin selbständigen künstlerischen Keimkraft ist, weil es durch ein reales Liebeserlebnis ausgelöst ist und dessen Inhalt in seiner nun eigenen Form ausspricht, die mit der Form seines Erlebtwerdens in der Wirklichkeitssphäre gar nichts zu tun hat. Die künstlerische Vision und Ausgestaltung des Gebildes, das in jenen dreidimensionalen und praktischen Zusammenhängen ein „wirklicher“ Pelzkragen ist, geht nach Ursprung, Form und Sinn genau so autochthon auf den künstlerischen Geist und seine schöpferischen Kategorien zurück, wie der dreidimensionale Pelzkragen auf all diejenigen genetischen und korrelativen Momente, auf die hin wir ihn einen „wirklichen“ nennen.

Die Frage, welche Bedeutung der Inhalt oder Gegenstand des Kunstwerks für das Kunstwerk als solches hat, fordert, wie ich glaube, eine Ant-

wort, die durch diese Festsetzung fundiert und verdeutlicht wird. Daß die Theorie des *l'art pour l'art* jede Bedeutung des Gegenstandes schlechthin in Abrede stellte — so daß der gemalte Kohlkopf und die gemalte Madonna als Kunstwerke *a priori* völlig gleichwertig seien —, war eine durchaus begriffliche Reaktion gegen eine Kunst, die sich zum Organ von anekdotischen, geschichtlichen, sentimentalischen Mitteilungen machte oder die erhabenen und tiefen „Ideen“ eine Bedeutsamkeit und einen Wert entlieh, um ein Bild damit auszuputzen. Wenn dem gegenüber das Schlagwort vom Kohlkopf und der Madonna aufkam, so war das Gerechtfertigte daran jedenfalls das Negative: es sei Unehrlichkeit und Verschiefung, dem Kunstwerk einen Reiz und eine Bedeutung zuzuschänzen, die aus anderen Wertprovinzen einfach herübergenommen, nicht durch Bearbeitung seines eigenen Bodens selbstverdient ist. Es ist derselbe unrechtmäßige Erwerb, wie wenn ein schlechter Dramatiker durch die Einführung großer historischer Persönlichkeiten seinem Stück ein Interesse sichert, das die Zuschauer schon aus ihren anderweitig erworbenen Geschichtskennntnissen heraus ins Theater mitbringen. Der Satz, daß der Gegenstand des Kunstwerks gleichgültig sei, hat den legitimen Sinn, daß Bedeutungen und Werte, die der Gegenstand innerhalb anderer, nicht-künstlerischer Ordnungen besitzt, dem künstlerischen Wert des Werkes nichts hinzutun dürfen und deshalb für ihn gleichgültig sind. Daß die Madonna in der kirchlichen Sphäre ein Gegenstand der Anbetung ist, geht das Kunstwerk als solches so wenig an, wie daß der Kohlkopf in der Sphäre der Praxis ein Gegenstand der Ernährung ist (wobei vorbehalten bleibt, daß die religiöse Empfindung jenseits ihrer psychologischen oder kirchlichen Realisierung zum Inhalt einer rein künstlerischen Gestaltung gewählt werden kann). Diese Gleichgültigkeit des Gegenstandes, die seinen außerhalb der Kunst gelegenen Sinn für diese betrifft, wird nun aber völlig unrichtig als eine Gleichgültigkeit gedeutet, die dem Gegenstand als reinem Inhalt des Kunstwerks zukommt, in der grenzsicheren Immanenz seiner künstlerischen Verwertung. Ihn auch in diesem Sinne für indifferent zu erklären, ist eine willkürliche Zerreißung der Einheit des Kunstwerks, die für kein in sie eingeschlossenes Element Gleichgültigkeit zuläßt. Es wäre doch auch sehr merkwürdig, wenn, während z. B. der Stoff des Dramas oder des Epos ein glücklich oder ein unglücklich gewählter, ein großer oder ein unbedeutender (rein seiner künstlerischen Dignität nach) sein kann, für die bildende Kunst diese Wertigkeit des Stoffes einfach versagen sollte. Diese scheinbar rein artistische Behauptung geht in Wirklichkeit auf eine naturalistische Undifferenziertheit zurück: man scheidet die Bedeutungen, die einen Gegenstand in der Kategorie der Realität bekleiden, nicht reinlich

von den Funktionen, die er, zum Kunstwerk gebildet, ausübt, und lehnt die letzteren ab, weil man das Hineinspielen der ersteren zulüßt oder fürchtet. Die Madonna ist freilich nicht deshalb ein „würdigerer“ Darstellungsgegenstand, weil sie angebetet, der Kohlkopf aber nur verspeist wird, sondern weil ihre Darstellung mehr Gelegenheit zur Entfaltung rein künstlerischer Qualitäten gibt. Würde etwa jemand die umgekehrte artistische Wertkonsequenz für diese Objekte behaupten und beweisen können, so wäre eben der Kohlkopf der würdigere Bildinhalt.

Dies scheint mir eine ganz klare Entscheidung, sobald man die Grundvoraussetzung annimmt, daß Wirklichkeit und Kunst zwei koordinierte Formungsmöglichkeiten für den identischen Inhalt sind. Die resultierenden Gebilde gehen einander nichts an, die Wertordnungen innerhalb der einen Kategorie fallen mit der der anderen gelegentlich zusammen, gelegentlich auseinander, und es ist deshalb ebenso schief, Bedeutungen und Gestaltungen eines Inhalts, insofern er wirklich ist, auf sein Bild als künstlerisch geformtes zu übertragen, wie es wäre, die Beziehungen und Werte des letzteren zu Besitzümern oder zu Kriterien seiner Wirklichkeit zu machen.

Diese wesenhafte Äquivalenz oder Parallelität des realen und des künstlerischen Gebildes leidet natürlich nicht darunter, daß für die Einzelherstellung des letzteren die Anschauung des ersteren empirisch-psychologische Bedingung ist und jener vorangehen muß. Es verhält sich damit ungefähr wie mit den Figuren der geometrischen Wissenschaft. Der mathematische Kreis als solcher hat mit den runden Dingen in der realen Welt nicht das Geringste zu tun, er gehört einer fundamental und völlig anderen Ordnung an und ist in der empirisch-physischen überhaupt nicht herzustellen. Dennoch würde, wenn nicht in der letzteren irgendwie runde Dinge zu beobachten wären, wahrscheinlich niemand auf die Idee des mathematischen Kreises gekommen sein. Dies gilt gleichmäßig für den Schöpfer wie für den Beschauer. Dieser würde den Strichkomplex nicht begreifen — wie jener ihn nicht schaffen —, wenn er niemals einen wirklichen Pelzkragen gesehen hätte. Allein solche sozusagen technische Unentbehrlichkeit dieser Vermittlung stiftet zwischen ihr und der durch sie erreichten Wesenskategorie nicht die geringste notwendige Verbindung: das Sprungbrett ist doch nicht das Sprungziel, das freilich ohne jenes nicht zu gewinnen ist. Hier liegt der tiefste Irrtum des Historismus und Psychologismus, der sich in der naturalistischen Kunsttheorie wiederholt. Alle diese geistigen Richtungen, auf die mannigfaltigsten Inhalte bezogen, zeigen eine formale Verwandtschaft darin, daß sie ein erreichtes Resultat, ein zustande gekommenes Sein oder Werk, eine verwirklichte Kategorie in ihrer eigenen Qualität und Wesenheit an die Qualitäten

und Wesenheiten binden, die den Bedingungen und realisierenden Vermittlungen jener Erreichtheiten eigen sind. Daß es im Objektiven Inhalte oder Kategorien oder Welten gäbe, die nicht auseinander ableitbar sind, daß es im Subjektiven ein eigentlich schöpferisches Tun gäbe — das ist es, wogegen sich der letzte Sinn jener Theorien richtet. Für sie soll ein Sein oder ein Sinn, ein Wert oder eine Gestaltung durchaus nichts anderes sein, als was die Stationen, die das Werden durchgemacht hat, uns zu erkennen geben. Sie empfinden nicht, daß in jedem organischen und seelischen Werden ein zentraler, autonomer Trieb lebendig ist, mit dem die jedem Stadium vorangehenden Bedingungen und Ursachen gewissermaßen nur kooperieren; nicht von ihnen, sondern von jener inneren Entwicklung geht die eigentliche Zielbestimmung aus, und die letzteren aus einzelnen angebbaren Bedingungen zu konstruieren — eine Kultur aus den wirtschaftlichen Umständen, eine Idee aus Erfahrungen, ein Kunstwerk aus Natureindrücken — ist nicht sinnvoller, als die ausgebildete Körpergestalt aus den Nahrungsmitteln zu entwickeln, ohne die sie freilich nicht zustande gekommen wäre. Der Weg, auf dem wir zu den Gebilden der nicht-physischen Kategorien gelangen, hat mit dem Wesen des Zieles, das wir auf ihm gewinnen, so wenig zu tun, wie der Weg auf einen Berg mit der Aussicht von seinem Gipfel. Der Pelzkragen auf der Rembrandtschen Radierung ist nicht, wie eine Photographie es wäre, ein Oberflächenbild von demjenigen, den seine Mutter wirklich trug, sondern ist ein ebenso selbständiges, ebenso gleichsam aus eigener Wurzel gewachsenes Gebilde wie dieser, kein „Schein“ einer Wirklichkeit, vielmehr der künstlerischen Welt und deren eigenen Kräften und Gesetzen angehörig und deshalb der Alternative: Wirklichkeit oder Schein — durchaus enthoben. Der Schein gehört noch der Wirklichkeit zu, wie der Schatten noch der Körperwelt, denn er ist nur durch sie; beide stehen, wenn auch gewissermaßen mit entgegengesetzten Vorzeichen, innerhalb derselben Ebene. Die Kunst aber lebt in einer anderen, mit jener sich nicht berührenden — gleichviel, ob der Künstler ebenso wie der Beschauer, um in sie zu gelangen, durch jene hindurchgehen muß. In dem Geschaffenen, das schließlich in unabhängiger Objektivität dasteht, sind die psychologischen Vorstadien und Bedingungen seines Geschaffenwerdens überwunden.

Weil die Kunst von dem tiefsten Punkt her, aus dem heraus sie überhaupt Kunst ist, mit Wirklichkeit nichts zu tun hat, die Frage nach ihrem Verhältnis zu dieser also prinzipiell falsch gestellt ist, wird die Gegensätzlichkeit in den Beantwortungen dieser Frage verständlich: gegenüber einer in sich widerspruchsvollen Frage kann das Ja ebenso wie das Nein wohl bis zur Widerlegung des Gegners, aber nicht bis zu positivem Beweise seiner

selbst vordringen. Die Scheidung aber zwischen naturalistischer oder stilisierender (idealisierender, dekorativer, phantasiemäßiger) Kunst hat mit der hier behandelten: zwischen den Auffassungen der Kunst als Wirklichkeitsschein, Wirklichkeitsentnahme und als selbständigen Gebildes, schlechthin primärer Kategorie, von vornherein nichts gemein. Denn jene Frage betrifft nur die besonderen Gestaltungen innerhalb der Kunst, die unsere aber das Wesen der Kunst als ganzer; jene geht auf die morphologische Beziehung zwischen dem schließlich dastehenden Produkt und der den gleichen Inhalt tragenden Wirklichkeit, diese aber auf die Voraussetzung aller künstlerischen Erscheinungen überhaupt. —

Es liegt nahe, hier an das Grundmotiv der Platonischen Ideenlehre zu denken: das einzelne anschauliche Ding erschöpfe sein Wesen nicht in seiner einmaligen Realität, die Wirklichkeit sei sozusagen nicht ausreichend, um den Sinn der Dinge zu erzeugen und verständlich zu machen. Empirische Wirklichkeit sei vielmehr nur die flüchtige Form, in die sich die „Idee“, der wahre Gehalt, der wesentliche Sinn der Dinge kleidet. Nun mögen wir die metaphysischen Spekulationen Platos über die Ideen: daß ihnen eine substanzielle, ja die „eigentliche“ Wirklichkeit zukäme, daß sie ein innerlich logisch zusammenhängendes Reich bilden — ohne weiteres ablehnen. Ihre tiefere Bedeutung, daß die Dinge einen von ihrer Wirklichkeit unabhängigen Sinn oder Inhalt haben, bleibt darum doch bestehen. Aber nun hätte Plato noch einen Schritt weitergehen können, zu der Erkenntnis, daß die empirische Wirklichkeit nicht die einzige Form ist, in der jener Sinn oder Inhalt der Dinge sich uns darstellt, daß er vielmehr auch in der Form der Kunst besteht. Der wirkliche Pelzkragen und der radierte Pelzkragen sind eine und dieselbe Wesenheit, auf zwei voneinander essenziell verschiedene und unabhängige Arten ausgedrückt. Kann man sich von der metaphysischen Belastetheit des Wortes freimachen, so ist es ganz legitim, zu sagen, daß die Idee des Pelzkragens von der Wirklichkeit und von der Kunst wie von zwei Sprachen ausgesprochen wird. Daß die erstere nun gleichsam unsere Muttersprache ist, daß wir die Seinsinhalte oder Ideen aus dieser, in der sie uns zuerst begegnen, in jene übersetzen müssen — diese seelisch-zeitliche Notwendigkeit ändert doch nichts an der Selbständigkeit und Fundamentalität jeder der beiden Sprachen; ändert nichts daran, daß jede den gleichen Inhalt mit ihren Vokabeln und nach ihrer Grammatik ausdrückt und diese Form nicht von der andern borgt — trotz jener psychologischen Anordnung, die angesichts der sachlichen Parallelität beider im letzten Grunde zufällig ist. Diese letztere ist das eigentliche Fundament, auf dem die paradoxe Theorie möglich wurde, daß nicht die Kunst die Natur nachbildet,

sondern umgekehrt die Natur die Kunst. Das heißt, innerhalb jeder Epoche sähen die Menschen die Natur so, wie ihre Künstler es sie lehren. Wir erlebten unsere realen Schicksale in der Art und mit den Gefühlsreaktionen, die unsere Dichter uns vorempfunden hätten, wir erblickten im Anschaulichen die Farben und Formen, die unsere jeweiligen Maler uns suggerierten, und wären gegen andere innere Formungen der Anschauung völlig blind, usw. Ganz annehmbar oder nicht, jedenfalls ist diese Umkehrung des zeitlichen Verhältnisses zwischen Naturanschauung und Kunst ein zutreffendes Symbol dafür, daß keine Richtung dieses Verhältnisses innerlich notwendig ist, da jedes seiner Elemente für sich die autonome Aussprache eines ideellen Inhaltes ist, der uns freilich nur in der Form irgendeiner solchen Aussprache zugänglich wird. Nicht in einem unmittelbaren Verhältnis zur Wirklichkeit erhebt sich die Kunst, nicht als eine Übertragung ihres Oberflächenscheines auf die Leinwand, sondern beide sind nur durch die Identität jenes Inhaltes verbunden, der an sich weder Natur noch Kunst ist. Darum treffen auch all die Ausdrücke für das Wesen der Kunst: sie sei Überwindung, Erlösung, Distanzierung, bewußte Selbsttäuschung — nicht ihr inner-eigenes Wesen. Denn dieses wäre so noch immer auf ihre Beziehung zum Wirklichen reduziert, auch wenn sie eine negative ist. Tatsächlich aber dient ihr diese Beziehung nur zum Gewinn des Inhalts, den sie, wenn sie ihn erst einmal der Wirklichkeitsform entrissen hat, zu einem ebenso wurzelhaft selbständigen Gebilde formt, wie jene es tut. Daß sie dann zu Erlösungen von der Wirklichkeit dient, ist etwas ebenso Sekundäres, wie daß ihre psychologische Genesis des Hinsehens auf die Wirklichkeit bedarf.

Damit ist nun endlich die Frage beantwortet: was sehen wir eigentlich in dem Kunstwerk, das eine gegebene Wirklichkeit darstellt? Es hat sich gezeigt, daß dieser letztere Ausdruck überhaupt nicht das wesenhafte, resultathafte Verhalten der Kunst bezeichnet, daß er vielmehr die psychologische Vorbedingtheit der Kunst, den für Schöpfer und Beschauer notwendigen Weg durch die Wirklichkeitsform der Inhalte hindurch für etwas Endgültiges ausgibt; infolge wovon dann nichts übrig bleibt, als das Kunstwerk für einen bloßen, von der Wirklichkeit abgeschöpften und sie psychologisch vertretenden Schein zu erklären. Die künstlerische Anschauung ist nicht dem Sachgehalt nach, sondern nur der psychologischen Bewußtseinsfolge nach ein Abgeleitetes, und sobald sie, produktiv und rezeptiv, gelungen ist, hat sie diese Bedingung ihres Werdens hinter sich gelassen. Neben den geistigen Energien, die die empirisch-reale Anschauung formen, stehen, in unabhängiger Äquivalenz, diejenigen, die das künstlerische Bild schaffen — dahingestellt, ob tiefere seelische oder metaphysische Schichten sie gemeinsam

unterbauen. Ihr Inhalt ist, wo wir ihn mit dem gleichen Begriff bezeichnen, der identische, ohne daß er in der einen „wirklich“, in der andern nur abgespiegelt wäre und ohne daß er in transszendenter Selbständigkeit, wie die Platonischen Ideen im *ιπερουρανιος τοπος*, zu bestehen brauchte. Was wir Wirklichkeit nennen, ist auch nur eine Kategorie, in die ein Inhalt geformt wird, so ein völlig einheitliches Gebilde ergebend. Auch die Kunst ist nichts anderes, und wenn wir den Rembrandtschen Pelzkragen sehen, so sehen wir tatsächlich nur diese Striche, die nicht einen anderswo gegebenen und sich assoziativ vorschiebenden Pelzkragen „darstellen“, sondern genau so ein Pelzkragen „sind“, wie die einzelnen Haare des von Rembrandts Mutter getragenen zusammen ein Pelzkragen „sind“. Nur muß man an dieses „Sein“ nicht gleich seine praktisch-reale Bedeutung binden, sondern es in seinem reinen Sinne fassen, in dem die Sprache es auch von der Radierung gebraucht: dies ist ein Pelzkragen, oder: ist eine Landschaft. Hat man erst einmal die Verwechslung der Vorbedingungen und Durchgangsstadien des Schaffens und Aufnehmens mit dessen sachlichem und definitivem Sinn und Inhalt durchschaut, so ist es keine Paradoxe mehr, daß wir im Kunstwerk das absolut Andere und das absolut Selbe wie in der Wirklichkeit erblicken. Es kann die Wirklichkeit gar nicht in sich hineinnehmen, weil es ja schon die völlig geschlossene, nach ihren eigenen Gesetzen völlig selbstgenugsame, jede andere deshalb prinzipiell von sich ausschließende Anschauung eben desselben Inhalts ist, der als „Wirklichkeit“ eine nicht mehr und nicht weniger selbstgenugsame Anschauung geworden ist.

Die dogmatischen Inhalte.

Wenden wir uns mit der zuvor gewonnenen Gesamtdeutung des Rembrandtschen Lichts zu seinem Sinn innerhalb der religiösen Kunst als solcher zurück, so ist mit ihr das Entscheidendste an Ablehnung alles dogmatischen Inhaltes vollzogen. Darum wüßte ich in der ganzen Kunst, mindestens bis zur Schwelle der modernsten, keine Bilder, die so wenig in den Kult hineingehörten, sich so wenig zu Kirchenbildern eigneten. Solange der biblische Vorgang immerhin noch der eigentliche Gegenstand der Darstellung ist, mögen seine personalen Träger ihre kirchlich traditionale Bedeutung ganz in die autonome des subjektiven Religiös-Seins aufheben — das Ganze, die Szene überhaupt bleibt noch die in der objektiv heiligen Überlieferung gegebene. Aber auch dies fällt jetzt fort, wo das Licht nicht mehr da ist, um jene Szene zu