



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Der Tod

urn:nbn:de:hbz:466:1-42180

rein individuelle Leben. Die Formen verschwinden nicht in der Einheit des kosmischen Lebens, wie das Einzelne im Allgemeinen, sondern das einzelne Leben löst von innen die Form auf, diese ist jetzt das Allgemeine und verschwindet als solches (umgekehrt wie dort) in der Individualität.

Der Tod.

Der Ausdruck der Zusammengehörigkeit zwischen dem Lebensprinzip und der Individualistik, und ihres gemeinsamen Gegensatzes zu der klassischen Art der „Zeitlosigkeit“ schließt noch ein Element ein, dessen Beziehung zu all diesen Motiven höchst bedeutsam, aber nur wie von fernher mit Worten zu erfassen ist: der Tod. Ich sprach oben von dem zeitlich abgelaufenen Leben der Persönlichkeit, das Rembrandt an der Schicksalsprägung ihrer Züge — das Nacheinander in das Mit-einem-male ihres Anblicks hineinzaubernd — fühlbar macht, und daß unter seinen Porträts Jugendlicher, die dazu weniger Stoff geben, nur einige Titusbilder den Lebensverlauf wie in der Drehung der Zeit, im Vorblick, enthalten und entfalten. Dennoch, ein Punkt der Zukunft, der überhaupt das Leben erst zu einer Ganzheit macht, und zwar gerade indem er es abbricht, wohnt in allen tiefsten Rembrandtporträts: der Tod. Von vornherein muß das hierüber zu Sagende seine völlige Unerweislichkeit zugeben. Nicht nur im Sinne einer Hypothese, die vielleicht auch nie zweifelsfrei bewahrheitet wird, aber prinzipiell doch dessen fähig ist. Solche Deutungen gehören einer ganz andern Schicht an, in der das Gelingen, statt in der Erweislichkeit, vielmehr in einer unmittelbaren Zustimmung liegt. Diese wird wohl für die Deutung eines Kunstwerkes dann eintreten, wenn eine Mehrzahl auseinanderliegender Eindrücke von diesem vermöge des neu aufgebrachten Begriffs als miteinander harmonisch und einheitlich zueinandergehörig empfunden werden. Dies kann natürlich, wo etwa es geschieht, nur als Tatsache festgestellt, nicht aber von dem logischen Zwang jenes Begriffes her deduziert werden. Unter diesem Vorbehalt also scheint mir das Moment des Todes, das in allem Lebendigen enthalten ist, in dem Bilde des Menschen, wie Rembrandt es faßte, nachdrücklicher und herrschender fühlbar zu sein, als irgendwo sonst in der

Malerei. Eine bestimmte Empfindung für das Verhältnis von Leben und Tod scheint mir bei ihm zu bestehen — dessen theoretischer Ausdruck ihm freilich sehr fernegelegen hätte — und die tiefste Einsicht in die Bedeutung des Todes zu enthalten. Diese hängt, wie ich überzeugt bin, durchaus daran, daß man die Parzen-Vorstellung abtue: als wäre in einem bestimmten Zeitmoment der Lebensfaden, der sich bis dahin als Leben und ausschließlich als Leben fortspann, „abgeschnitten“; als wäre es zwar dem Leben bestimmt, an irgendeinem Punkte seiner Bahn dem Tode zu begegnen, aber erst in diesem Augenblick überhaupt in Berührung mit ihm zu kommen. Statt dieser Vorstellung scheint es mir ganz zweifellos, daß der Tod von vornherein dem Leben einwohnt. Zwar gelangt er zu makroskopischer Sichtbarkeit, sozusagen zur Alleinherrschaft erst in jenem einen Augenblick. Aber das Leben würde von der Geburt an und in jedem seiner Momente und Querschnitte ein anderes sein, wenn wir nicht stürben. Nicht wie eine Möglichkeit, die irgendwann einmal Wirklichkeit wird, steht der Tod zum Leben, sondern unser Leben wird zu dem, als was wir es kennen, überhaupt nur dadurch geformt, daß wir, wachsend oder verwelkend, auf der Sonnenhöhe des Lebens wie in den Schatten seiner Niederungen, immer solche sind, die sterben werden. Freilich sterben wir erst in der Zukunft, aber daß wir es tun, ist kein bloßes „Schicksal“, das Sterbenwerden ist nicht einfach eine Vorwegnahme, eine ideelle Vorschattung unserer letzten Stunde, — obgleich wir es sprachlich freilich nur als Zukunft, d. h. als ein nicht Wirkliches zu benennen pflegen, weil es erst in jener Stunde für unsere Praxis wichtig wird, — sondern es ist eine innere Immer-Wirklichkeit jeder Gegenwart, ist Färbung und Formung des Lebens, ohne die das Leben, das wir haben, unausdenkbar verwandelt wäre. Der Tod ist eine Beschaffenheit des organischen Daseins, wie es eine von je mitgebrachte Beschaffenheit, eine Funktion des Samens ist, die wir so ausdrücken: daß er einst eine Frucht bringen wird.

Diese Art nun, den Tod zu empfinden, scheint mir aus Rembrandts Auffassung des Menschen da zu sprechen, wo er

diese aus den letzten Tiefen herausgräbt. Nicht in einem elegischen oder pathetisch betonten Sinne. Denn dieser gerade entsteht, wo der Tod als eine dem Leben wie von außen drohende Vergewaltigung erscheint, als ein Schicksal, das an irgendeiner Stelle unseres Lebensweges auf uns gewartet hat, unvermeidlich zwar der Tatsache nach, aber nicht aus der Idee des Lebens heraus notwendig, sondern ihr sogar widersprechend. Wird so der Tod vorgestellt als eine dem Leben unverbundene Macht über dies Leben selbst, so bekommt er das Grausige, Beklagensmäßige, gegen das man entweder heroisch rebelliert, oder dem man sich lyrisch unterwirft, oder mit dem man innerlich nichts zu tun hat — wie dies allenthalben in den „Totentänzen“ dargestellt wird; das im seelischen Sinne Äußerliche dieser Auffassung des Todes symbolisiert sich treffend damit, daß hier der Tod auch als ein räumlich außerhalb seines Opfers stehendes Wesen sichtbar wird.

Anders aber, wenn der Tod unmittelbar mit und in dem Leben als ein Element dieses selbst empfunden wird. Nun sind wir nicht mehr vom Tode „bedroht“ wie von einem von fernher auf uns zukommenden Feind oder auch — Freund, sondern der Tod ist von vornherein ein character indelebilis des Lebens. Darum ist hier auch sozusagen gar nicht viel von ihm herzumachen, er ist eben von unserem ersten Tage an in uns, nicht als eine abstrakte Möglichkeit, die sich irgendwann einmal verwirklichen wird, sondern als das einfache konkrete So-sein unseres Lebens, wenngleich seine Form und gleichsam sein Maß sehr wechselnde sind und erst im letzten Augenblick keine Täuschung mehr zulassen. Wir sind nicht „dem Tode verfallen“; all solches kann nur aufkommen, wo das funktionelle und immanente Element des Todes zu etwas Substanziellem und zu einer selbständigen Sondergestalt hypostasiert wird — sondern von vornherein wäre unser Leben und sein gesamtes Phänomen gänzlich anders, wäre es nicht von dem durchwaltet, was wir nach seinem Definitivum den Tod nennen.

Eines der tiefsten typischen Verhältnisse unseres Weltbildes macht sich hier geltend. Viele unserer wesentlichen Da-

seinsbestimmungen ordnen sich zu Gegensatzpaaren, so daß der eine Begriff seinen Sinn erst an der Korrelation mit dem andern findet: das Gute und das Böse, das Männliche und das Weibliche, das Verdienst und die Schuld, der Fortschritt und der Stillstand und unzähliges andere. Die Relativität des einen findet Grenze und Form an der des andern. Nun aber werden oftmals diese beiden Relativitäten noch einmal umfaßt von einem absoluten Sinn, den eine von beiden erwirbt. Gewiß schließt Gutes und Böses in beider relativem Sinne sich gegenseitig aus; vielleicht aber ist das Dasein in einem absoluten göttlichen Sinn schlechthin gut, und dieses Gute birgt in sich das relativ Gute wie das relativ Böse. Gewiß bekämpfen sich unversöhnlich der geistige Fortschritt und der geistige Stillstand; vielleicht aber ist der Weltprozeß des Geistes ein absolutes Fortschreiten, in dem das empirisch so bezeichnete etwas Relatives ist und in das auch das, was wir Stillstand nennen, sich als ein Modus des Fortschreitens einordnet. Und so vielleicht sind Leben und Tod, insofern sie einander logisch und physisch auszuschließen scheinen, doch nur relative Gegensätze, umgriffen vom Leben in dessen absolutem Sinne, der das gegenseitige Sichbegrenzen und Sichbedingen von Leben und Tod unterbaut und übergreift.

Mag man nun die Immanenz des Todes im Leben metaphysisch so oder anders ausdrücken: die Grundtatsache selbst scheinen mir die tiefsten Rembrandt-Porträts zu verkünden. Dies und die darin liegende Einzigkeit seiner Kunst zu begreifen, bedarf es eines weiteren Blickes auf sein Verhältnis zur Klassik.

Wir konnten schon auf einen ziemlich allgemeinen Eindruck von der klassischen und von der Rembrandtschen Kunst hin sagen, daß jene auf die gewissermaßen abstrakten Formen geht, die das Leben an seiner Oberfläche ablagert und festwerden läßt, diese aber auf das Leben in seiner Unmittelbarkeit. Die griechische Kunst will nicht vom Leben fort, nicht von ihm erlösen, wie vielleicht die ägyptisch-hieratische und die altostasiatische Kunst. Aber darum ist doch nicht die jeweilige Einreihigkeit und Individualität, in der es zeitlich verfließt, ihr Absehen, sondern die diesem Fluß mindestens scheinbar ent-

hobene Struktur, in der das Leben sich, festgeworden, nach außen hin ausspricht; sie sucht deshalb die Gesetzlichkeit, mit der die Elemente seines Phänomens zusammenhängen, und die, eben als Gesetzlichkeit, aller Zeit und aller Individualität enthoben ist, und nicht, wie bei Rembrandt, von der inneren, unsichtbaren und, wenn man will, formlosen Lebendigkeit in jedem Augenblick gespeist, gehoben und gesenkt wird. Von der allgemeinen Gesetzlichkeit der Form trägt in der klassischen Kunst das einzelne Gebilde seine Bedeutung zu Leben, und daher stammt eben das schon berührte Repräsentative, in gewissem Maße Schauspielerische, das der griechischen Kunst, ja vielleicht dem griechischen Leben anhaftet: das Individuum ist hier nicht schlechthin es selbst, sondern es repräsentiert ein Allgemeines, wie die Rolle ein Ideelles, Allgemeines ist, die dem einzelnen Schauspieler Sinn und Inhalt seines Daseins gibt.

Dies: ein Überindividuelles zu vertreten und damit den Wert der Individualität zu erschöpfen, — gibt der griechischen Erscheinung ihre Würde und ihren Stolz, aber auch die Angewiesenheit auf das Leben- und Anerkanntwerden, und von daher verknüpft sich das Allgemeinheitsprinzip mit jener Richtung auf das nach außen hin Gebildete, auf dasjenige Kunstphänomen des Lebens, das dessen Bewegtheit in ein festes Gebilde gerinnen läßt. Zu höchst hat Plato — wie ich gleichfalls schon andeutete — dies abstrakt ausgedrückt, indem die Dinge ihm nichts sind, als die Repräsentanten der Idee, nicht von sich aus bedeutungsvoll, sondern insofern sie ein Allgemeines in die Form sichtbarer Wirklichkeit überführen. Für Plato ist das Einzelding der Schauspieler der Idee, es spielt die Rolle, die ihm und unzähligen andern Individualitäten ideell vorgeschrieben ist, und, wie der Schauspieler als solcher, ist es ein Etwas nur von diesem allgemeinen Auftrag her; die Idee kann von vielen Einzeldingen dargestellt werden, wie die Rolle von vielen Schauspielern.

Hier also, ich wiederhole es, liegt die tiefe Beziehung zwischen der klassischen Abwendung von der reinen Individualität und der Hinwendung zu der selbstgenugsamen, eigengesetzlichen äußeren Form des Lebens, die seine unsichtbare, nicht in festen

Strukturen ergreifbare innerliche Strömung verschweigt. Rembrandt aber hat seinen vollkommensten Porträts die flutende, jede Form von innen her überflutende Bewegung des vollen Lebens selbst eingefloßt. Und nun erst, zu unserer Deutung des Todes zurücksehend, kommt dies zu seinem ganzen Sinn. Jene Porträts enthalten das Leben in seiner weitesten Bedeutung, in der es auch den Tod einschließt. Alles, was bloß Leben ist, derart, daß es den Tod aus sich entfremdet hat, ist Leben in einem engeren Sinne, ist gewissermaßen eine Abstraktion. Bei vielen italienischen Porträts hat man den Eindruck, daß diesen Menschen der Tod in Form eines Dolchstiches kommen würde, — bei den Rembrandtschen, als würde er die stetige Weiterentwicklung dieser fließenden Lebensganzheit sein, wie der Strom, indem er in das Meer mündet, doch nicht durch ein neues Element vergewaltigt wird, sondern nur seinem natürlichen, von je bestehenden Fall folgt. Rubenssche Menschen haben scheinbar ein viel volleres, ungehemmteres, elementarer mächtiges Leben als die Rembrandtschen; aber um den Preis, eben jene Abstraktion aus dem Leben darzustellen, die man gewinnt, wenn man aus dem Leben den Tod wegläßt. Rembrandts Menschen haben das Dämmernde, Gedämpfte, in ein Dunkel hinein Fragende, das eben in seiner deutlichsten, schließlich einmal alleinherrschenden Erscheinung Tod heißt, und um gerade soviel weniger Leben scheinen sie, oberflächlich angesehen, zu enthalten; in Wirklichkeit enthalten sie gerade dadurch das ganze Leben. Dies gilt zwar hauptsächlich von seinen späteren Porträts, aber doch nicht ganz ausschließlich. Sieht man das Dresdener Selbstporträt mit Saskia genau an, so erscheint seine schattenlose Lebensfreude ein wenig künstlich, als wäre sie zwar für jetzt an die Oberfläche seines Wesens getreten, in dessen Tiefe aber mit schwereren, sich aus der Ferne herstreckenden Unentrinnbarkeiten verwachsen. Fast erschreckend deutlich wird dies, wenn man das lachende Selbstporträt der Carstanjenschen Sammlung (34 Jahre nach jenem) daneben betrachtet. Hier ist das Lachen unverkennbar etwas rein Momentanes, sozusagen als zufällige Kombination aus Lebenselementen zustande gekommen, deren

jedes für sich völlig anders gestimmt ist, das Ganze wie vom Tode durchzogen und auf ihn hin orientiert. Und nun besteht zwischen beiden die unheimlichste Ähnlichkeit: das Grinsen des Greises erscheint nur als die Weiterentwicklung jener jugendlichen Fröhlichkeit, und als wäre das Todeelement im Leben, das sich in dieser auf die tiefsten, unsichtbaren Schichten zurückgezogen hat, nun bis an die Oberfläche gedrungen.

Nur noch in den Shakespeareschen Tragödien glaube ich, hat der Tod eine entsprechende Bedeutung für das Leben. Bei allen andern Dramatikern erscheint er mir wie der *Deus ex machina*, der die Verwicklungen von Seele und Schicksal abschneidet, wenn sie in sich selbst das Stadium der Unlösbarkeit erreicht haben. Daß der Held stirbt, ist hier nicht von innen her und nicht von vornherein notwendig, sondern angesichts von Ereignissen, die an und für sich aus reinen Lebensgesetzen entwickelt sind, bleibt ihm schließlich nichts anderes übrig; er bringt den Tod sozusagen nicht mit, sondern begegnet ihm erst an einem bestimmten Punkte, auf den hin freilich sein Weg geführt wird. Shakespeares tragische Helden aber haben in ihrem Leben und dessen Weltverhältnis den Tod gleichsam als dessen apriorische Bestimmung, er ist nicht die Konsequenz, sondern die Immanenz ihrer Lebensindividualität; das Reifwerden ihres Schicksals ist zugleich — als wäre beides der Ausdruck für dieselbe Sache — das Reifwerden ihres Todes. Deshalb wirkt er, wenn er wirklich eintritt, eigentlich nur noch symbolisch: das vergiftete Rapier des Laertes und die etwas zu lange Wirkung von Julius Schlaftrunk sind so äußerliche und billige Mittel, daß die Gleichgültigkeit davon, auf welche Weise der Tod sich zu einem bestimmten Zeitpunkt realisiert, klar hervortritt. Darum ist auch nur hier der Tod wahrhaft tragisch; denn so werden wir nur dasjenige nennen, was, indem es das Leben zerstört, doch aus dessen eigenem Gesetz und Sinn kommt, was zwar den Lebenswillen überwältigt, aber doch zugleich und damit dessen letzten, geheimsten Auftrag erfüllt. Aber darum sterben auch nur die wirklich tragischen Helden Shakespeares diesen Tod, nicht die gleichfalls zugrundegehenden Nebenpersonen; denn

nur in jenen ist das Leben so groß und weit, daß es, schon oder noch als Leben, den Tod in sich einschließen kann.

Ganz allgemein hat der Gedanke des Todes ein bemerkenswertes Verhältnis zur künstlerischen Darstellung des Menschen. Weil das Porträt nicht nur Jahrhunderte oder Jahrtausende leben kann, sondern weil es seinem Inhalt, als einem künstlerischen, Zeitlosigkeit verleiht, wird an ihm die Spannung fühlbar: daß es eben doch ein vergängliches Wesen ist, das es darstellt. An dem bewegten Leben, das auch den Betrachter in seine Strömung mitreißt, mag uns der mit ihm verwachsene Tod völlig entschwinden, schon weil er fast durchgehends — ob mit Recht, bleibe vorläufig dahingestellt — als das immer Gleiche und Generelle gilt; dieses aber schaltet das gewöhnliche Bewußtsein aus, um sich an die Wichtigkeit der Unterschiede des Lebens zu heften. Wo aber das Gebilde diese unmittelbare Bewegtheit verliert, die uns gewissermaßen über den Tod täuscht und ihn zu dementieren scheint, da wird er bei genauerem Hinempfinden sichtbar. Wenigstens scheint mir dies einer der wesentlichsten Eindrucksunterschiede des realen und des künstlerisch nachgestalteten Menschengebildes zu sein: daß an diesem, weil es in der Sphäre jenseits des verfließenden Lebens steht, der Tod gerade durch den Gegensatz zu dieser Sphäre irgendwie spürbar wird — denn der Tod ist ein stärkerer Widersacher gegen das Zeitlose, als das Leben es ist; gerade in die Porträtgestalt erscheint mir, freilich in verschiedensten Deutlichkeiten, der Tod, das Ephemere unseres Lebens, die Vergänglichkeitsbestimmung, so eingewebt, daß es nicht herausgelöst werden kann, ohne das Ganze zu zerstören.

Aber innerhalb dieses Allgemeinen treten große Unterschiede auseinander. Die ganze Tiefe des Gegensatzes zwischen der Zeitlichkeit des sterblichen Wesens und der Zeitlosigkeit seiner Kunstformung herauszuarbeiten, war nicht Sache der klassischen Kunst. Sie suchte ihn — einige bedeutsame Ausnahmen vorbehalten — vielmehr zu überbrücken, zu vereinheitlichen, indem sie ihren Gegenstand in seiner ganzen Beschaffenheit und Bedeutung in die Sphäre der Zeitlosigkeit

hob. Sie erreichte das dadurch, daß sie ihn typisierte. Nur das Individuum stirbt, der Typus nicht. Indem sie sich von jenem entfernte und diesen darstellte, verminderte sie die Spannung zwischen der Kunstform als solcher und ihrem jeweiligen Inhalt, stellte sie die Idee der Zeitlosigkeit über beide. Sie hat die Gegenstände schon als künstlerisches Material auf diejenige Schicht oder diejenige Bedeutung reduziert, in der sie wie von selbst und widerstandslos in den allgemeinen Stil eingingen, auf dasjenige, was von vornherein und schon an ihnen selbst als zeitlos gelten kann: also ihren Typus, ihr abstrakt — wenn auch nicht mit Begriffen — ausdrückbares generelles Wesen. Der Gegenstand selbst mußte nach dem, was man an ihm selbst sah und was man von ihm in die Kunstschöpfung hineinnahm, in der Nähe des Stiles verbleiben, der diese bestimmte. Die künstlerische Zeitlosigkeit hielt sich an das ihr zunächst assimilierbare Objekt, an das Unsterbliche an der menschlichen Erscheinung; welches eben die Gattung, der Typus einer jeden ist, das, was an ihr dem Tode fremd ist.

Nichts kann diesen Zusammenhang besser beweisen, als daß er mit umgekehrtem Vorzeichen ganz ebenso besteht. Jene Fühlbarkeit des Todes in den größten Rembrandtporträts entspricht dem Maße, in dem sie die absolute Individualität der Person als ihren Gegenstand aufnehmen. Und dies ist von innen her begreiflich. Der Typus, sagte ich, stirbt nicht, aber das Individuum stirbt. Und je individueller also der Mensch ist, desto „sterblicher“ ist er, denn das Einzige ist eben unvertretbar, und sein Verschwinden ist deshalb um so definitiver, je mehr es einzig ist. Jene Organismen, bei denen das Einzelwesen sich einfach durch Teilung in zwei Wesen fortpflanzt und damit restlos verschwindet, sind sicher die niedrigste Stufe der Individualisierung; und gerade auf sie hat man den Begriff des Todes für unanwendbar erklärt, weil ihr Verschwinden keine Leiche zurückläßt. Das absolute Aufgehen in der Gattungsfortsetzung, das dem Einzelwesen nicht einmal eine Leiche gönnt, verneint den Tod. Daher finden wir bei Völkern, die entweder aus Unentwickeltheit oder prinzipiell aus ihrer sozialen

Kultur heraus die Individualität als eigentliches Wertprinzip ausschließen, eine große Gleichgültigkeit gegen den Tod. Wer sein Wesen auf die Form beschränkt oder, wenn man will, zu ihr erweitert hätte, in der er mit seinem Typus, mit dem Allgemeinbegriff seiner Gattung Eines ist, der wäre im tieferen Sinne in aller Zeit und über der Zeit. Wer aber einzig ist, wessen Form mit ihm vergeht, der allein stirbt sozusagen definitiv: in der Tiefe der Individualität als solcher ist das Verhängnis des Todes verankert. — Goethe hat dies scheinbar anders empfunden, indem er dem Menschen gerade nur im Maß seiner Bedeutung Unsterblichkeit zubilligen will. Aber er sieht dabei in einer andern Richtung, als unser jetziger Blick sie einschlägt. Ihn beunruhigt der Widerspruch zwischen dem Kraftmaß, das die bedeutende Persönlichkeit in sich fühlt, und der Lebensdauer, die dieser Kraft keine bis zu ihrem Ende reichende Entfaltung gönnt. Und darum fordert er eine Weiterexistenz, in der sie sich ausleben, auswirken könne. Nur von der „Tätigkeit“ spricht er, die das irdische Dasein überdauern müsse; nicht aber, daß dafür die Form der irdischen Individualität zu erhoffen sei, ja, er setzt dafür — ohne eine genauere Vermutung — gerade „eine andere Form des Daseins“ voraus.

Über jene äußerste Beziehung aber zwischen Individualität und Tod erhebt sich eine neue Problematik, sobald die Individualität zum Gegenstande der Kunst wird, von der sie nun doch Unsterblichkeit und Unzeitlichkeit zu Lehen trägt. Die so entstehende Spannung blieb der klassischen Kunst erspart, weil sie ja den Typus, der von sich aus diese Eigenschaften besitzt, zum Gegenstand hatte, künstlerische Intention und Gegenstand also insoweit in eine und dieselbe Richtung wiesen. Etwas Fragwürdiges und irgendwie Widerspruchsvolles (so tief sinnvoll dieser Widerspruch auch sei) haftet deshalb an aller auf die Individualität hin pointierten künstlerischen Darstellung: so haben alle sehr individuellen Porträts einen leiseren oder deutlicheren tragischen Zug, so sind alle tragischen Helden Shakespeares scharfe Individualitäten, während alle seine Lustspielfiguren Typen sind; so hat die italienische Kunst, weil sie typisiert, etwas

Heiteres, die germanische, mit ihrer individualistischen Leidenschaft, oft etwas Zerrissenes; jenes eigentümlich Unabgeschlossene gegenüber der Abgerundetheit des Klassischen, das ins Unendliche Weiterstrebende der germanischen Kunst, als würde man von jeder endlichen und beruhigenden Lösung immer weiter einem erst zu Gewinnenden oder niemals zu Gewinnenden zugetrieben, — dies speist sich vielleicht aus der Unversöhnlichkeit der Individualität, in die der Tod eingewebt ist, mit der Kunst, die rein als Kunst über dem Tode steht. Das Leben aber erzeugt sich nur in der Form von Individuen, und darum spannt sich an ihnen der Gegensatz von Leben und Tod am gewaltsamsten: das individuellste Wesen stirbt am gründlichsten, weil es am gründlichsten lebt. Der äußersten Hochführung der Individualitätsidee, von der ich in der lyrischen Kunst weiß, unterbaut sich gerade die Deutung des Todes, die ihn allem Leben, das wir kennen, als einen unablässig bestimmenden Faktor einwohnen läßt. Sie steht bei Rainer Maria Rilke:

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod,
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
Darin er Liebe hatte, Sinn und Not.

Hier verneint sich, wenn auch in idealer Vision, die Allgemeinheit des Todes. Eben damit aber wird er unmittelbar in das Leben selbst eingesenkt. Denn solange der Tod außerhalb des Lebens steht, solange er — in dem dafür bezeichnenden räumlichen Symbol — der Knochenmann ist, der plötzlich an uns herantritt, ist er natürlich für alle Wesen einer und derselbe. Zugleich mit seinem Gegenüber-vom-Leben verliert er seine Immergeleichheit und Allgemeinheit; in dem Maße, in dem er individuell wird, in dem „jeder seinen eignen Tod“ stirbt, ist er dem Leben als Leben verhaftet und damit dessen Wirklichkeitsform, der Individualität.

Faßt man also den Tod nicht als ein draußen wartendes, gewalttätiges Wesen, ein erst in einem bestimmten Moment über uns kommendes Schicksal, begreift man vielmehr seine unlösbar tiefe Immanenz im Leben selbst, so ist der aus so vielen Rem-

brandtporträts heimlich hervordunkelnde Tod doch nur ein Symptom davon, wie unbedingt sich in seiner Kunst gerade das Prinzip des Lebens mit dem der Individualität verbindet.

Der Charakter.

Es ist nun an dieser Form der Individualisierung zuerst überraschend, bei genauerem Hinsehen aber doch begreiflich, daß Rembrandts Gesichter eigentlich weniger das zeigen, was man den „Charakter“ des Menschen nennt, das dauernd Wirksame, ein für allemal dem Menschen Mitgegebene.

Unser Lebensverlauf, seine Aktivität wie seine Passivität, scheint uns durch diesen unvariablen Faktor unserer Seinsqualität und die peripherischen oder äußeren Wechselereignisse in Zusammenwirksamkeit bestimmt. Die Richtung der Porträtkunst, die in Tizian aufgekipfelt, von den Porträtbüsten Berninis und Houdons weitergeführt und insbesondere von Lenbach wieder aufgenommen ist, sucht diesen „Charakter“, dieses subjektive Apriori des Lebensverlaufes aus der Gesamterscheinung herauszulesen und zum eigentlichen Darstellungsgegenstand zu machen. Ein italienischer Kunsthistoriker des 17. Jahrhunderts rühmt es, daß bedeutende Künstler besonders je eine Charaktereigenschaft des Porträtierten hervorgehoben haben, wie Tizian an Ariost die Facundia. Für Rembrandt aber ist dieses Feste, Durchhaltende, relativ Zeitlose der Persönlichkeit in den Fluß ihrer Gesamtschicksale aufgelöst. Die Vielheit des Lebens, zu deren Entwicklung es seiner ganzen Zeitausdehnung bedarf, zerfällt für ihn nicht in jenen festen und den relativ zufälligen Bestandteil bloßer, mehr oder weniger äußerlicher „Schicksale“; sondern das Leben, mag man es nun auch als eine Aufeinanderfolge von Schicksalen, seelischen Wendungen, Erlebnissen bezeichnen, wandelt sich zwar in jedem Augenblick, aber es ist in jedem Augenblick eine Einheit, in der Charakter und Geschichte sich innerlich nicht scheiden (wie Goethe es ausdrückt: „Die Geschichte des Menschen ist sein Charakter“) — und die sich als diese Ganzheit in seiner Erscheinung, dem Gegenstand des Porträtisten, niederschlägt. Indem der Charakter, die inner-