



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Der Charakter

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

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-

liche Zentralität des Menschen, sich nicht mehr von seinen Schicksalen sondert, werden diese ihrerseits viel tiefer in den Lebensgrund versenkt. Tizian zeichnet mehr die charakterologische Grundlage des Gesamtlebens, Rembrandt mehr dessen Erfolg; dazwischen liegen die einzelnen Schicksale selbst, die sich in ihrer inhaltlichen Bestimmtheit der malerischen Formung entziehen; jener das Zeitlose an der Individualität, das prinzipiell, wenn auch nicht unsrer wirklichen Fähigkeit nach, mit Begriffen beschrieben werden kann, wie denn die Kunst der Hochrenaissance, gerade mit Rembrandt verglichen, einen gewissen literarischen Einschlag hat; Rembrandts größten Porträts aber gegenüber wäre man oft in Verlegenheit, wenn man irgendwie angeben oder auch nur sich innerlich klar werden sollte, welchen „Charakter“ eigentlich die dargestellte Person besäße.

Wie ich anderwärts zu erwähnen habe, zeigen in dieser Hinsicht die Staalmeesters eine leise Abweichung von den übrigen Porträts seiner Spätzeit. Wenn Rembrandt, wie mir scheint, bei diesen eine strengere Porträtähnlichkeit als sonst herausbringen wollte, so könnte dies der Grund für den Eindruck irgend beschreiblicherer Charaktere sein, den sie machen. Denn wo Ähnlichkeit relativ von außen her gesucht wird, also einen Hauch von Mechanischem hat, dringt man vielleicht nicht bis zur Schicht der letzten Individualität hinunter, sondern nur bis zu der, wo noch mit anderen Gemeinsames und Vergleichbares, kurz jene begriffliche Ausdrückbarkeit besteht, die dem als „Charakter“ erfaßten Menschen zukommt. Die traditionellen „Temperamente“ sind ja nichts als solche, in einer Schicht sehr hoher Verallgemeinerung und deshalb sehr deutlicher Bezeichenbarkeit festgelegte Charaktere. Weil damit aber eine ganz andere Struktur als in der von innen erfaßten Lebendigkeit, also als in der Einheit der wirklichen Individualität, gegeben ist, so ist die Folge, daß das der letzteren gemäße Gebilde, wenn man es in den Charakterkategorien ausdrücken will, immer aus sehr mannigfaltigen Charakteren zusammengesetzt scheint. Man hat deshalb hinsichtlich der Temperamente in Anwendung auf Hamlet gesagt: der Melancholiker Hamlet zürne cholerisch auf sein Phlegma

und breche in sanguinische Freude über die gelungene Finte aus. Es liegt auf der Hand, daß man mit so bezeichnenbaren, vergleichsweise äußeren Charakterzügen an das wirkliche Individuum als solches, wie Rembrandt und Shakespeare es aus dessen innerem Einzigkeitspunkt heraus bilden, nie eigentlich herankommen kann — als wollte man eine Kurve mit lauter aneinandergesetzten geraden Linien nachzeichnen. Daß das, was man Charakter nennt, sich aus angebbaren und also allgemeinen Qualitäten zusammensetzt, bildet eine, wenngleich negative Voraussetzung für gewisse Vorstellungen der Mystik, die man mit der Paradoxe bezeichnen muß: das Individuelle ist das Allgemeine. Eckhardt lehrt, man dürfe Gott nicht lieben, weil er gütig, gerecht, mächtig usw. wäre — denn dies seien einzelne, bestimmte Qualitäten, die ihm seine absolute Einheit, sein „Nichts“-Sein nehmen. Anders ausgedrückt: dadurch, daß er diese allgemeinen Eigenschaften besitzt, wird er etwas Besonderes, wird er individualisiert. Man dürfe ihn nur lieben, weil er eben er sei. Er steht hier also jenseits des ganzen Gegensatzes von Individuellem (d. h. hier: singulär Angebbarem) und Allgemeinem, diese Korrelation und Alternative berührt ihn nicht, aber gerade dadurch wird sie als Korrelation, ein in sich Zusammengehöriges gezeigt.

Im übrigen braucht wohl nicht abgewehrt zu werden, daß Rembrandt seine Modelle als „charakterlos“ zur Anschauung brächte, denn Charakterlosigkeit würde in dem hier fraglichen, ganz allgemeinen Sinne ein sehr entschiedener Charakter der Person sein. Es handelt sich nur darum, daß jenes der Lebensbewegtheit entzogene Abstraktum aus ihr, das wir den Charakter nennen, von Rembrandt nicht gesondert oder zentral betont wird. Mag es richtig sein, daß diese Abstraktion gewissermaßen auf den eisernen Fond der Subjektivität hinweist, auf das Element, das durch alles Gewoge der Gesamtexistenz hindurch seine unveränderliche Wirksamkeit erhält. Gewaltiger aber erscheint mir die Rembrandtsche Aufgabe, eben diese Gesamtexistenz, das „Schicksal“ in der Ungeschiedenheit seiner veränderlichen und unveränderlichen Elemente an der von ihm geformten Erscheinung zu zeigen, die nun nicht nur das Symbol

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 bilden. 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-