



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Das Licht, seine Individualistik und Immanenz

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

wäre, so frei von aller bloßen Gegebenheit, ein Formungsgesetz des Schaffens selbst, das also „allgemein und notwendig“ in dem Geschaffenen anschaulich ist.

Das Licht, seine Individualistik und Immanenz.

Drittens. Dies also ist sowohl in Hinsicht der Figuren wie der künstlerischen Gestaltung das Einzigartige an Rembrandts religiösen Darstellungen: daß Religion hier in ihrem seelisch funktionellen Sinne, als Religiosität erfaßt ist, unter Ausschaltung alles kirchlich Traditionellen und seines jenseitigen Inhaltes — und daß dieser primäre Subjektivismus sich durchaus als objektiver Wert zeigt, indem er einerseits an den Gestalten ein in sich Metaphysisches, die absolute Bedeutsamkeit der religiösen Seele, repräsentiert, andererseits an der Kunst selbst zum Apriori geworden ist, das die volle Objektivität der Kunstform besitzt, den Bedingungen des objektiven Schaffens immanent ist. Rembrandt hat ein Mittel, diese Konstellation über die menschliche Individualität hinaus zu verwirklichen: das Licht. Dieses Licht verhält sich wie der religiöse Seinsausdruck Rembrandtscher Figuren, die die so bezeichnete Bedeutung unmittelbar an sich tragen, und nicht daraufhin, daß irgendein Transzendentes, ein dogmatischer Sachverhalt an ihnen sichtbar würde. Dieses Licht ist sozusagen als natürliche Wirklichkeit religiös, wie jene Menschen es als seelische Wirklichkeit sind. Wie sie bäuerlich, beschränkt, durchaus irdisch sind, aber ihre Religiosität in sich die metaphysische Weihe trägt oder an und für sich eine metaphysische Tatsache ist, so ist das Rembrandtsche Licht auf seinen religiösen Radierungen und Bildern etwas durchaus sinnlich Irdisches, gar nicht über sich hinaus Weisendes, aber als solches etwas Überempirisches, es ist die metaphysische Verklärung des anschaulichen Seins, die dieses nicht in eine höhere Ordnung hinaufhebt, sondern fühlbar macht, daß es selbst und unmittelbar eine höhere Ordnung ist, sobald es mit religiösen Augen angeschaut wird.

Damit ist nicht etwa Pantheismus gemeint, der ja überhaupt in den bildenden Künsten nur einen schwebenden, von fernher

symbolisierenden Stimmungsausdruck finden kann — so sehr das Künstlertum als solches überhaupt in pantheistischen Voraussetzungen wurzelt. Der religiöse Pantheismus ist entweder die Versöhntheit eines Dualismus, dessen Spuren nicht völlig verwischt sind und auch nicht verwischt sein dürfen, damit die gewonnene Einheit fühlbar bleibe; oder er ist eine, offenere oder heimlichere, Verneinung der sinnlichen Wirklichkeit zugunsten der alleinigen Wirklichkeit des Absoluten. Beides liegt dem Verhalten Rembrandts ganz fern. Sein spezifisches Licht stammt zwar weder von der Sonne noch aus einer künstlichen Quelle, sondern aus der künstlerischen Phantasie, aber es hat auf deren Boden völlig den Charakter seelisch-sinnlicher Anschauung, und seine Weihe und daß es nicht von dieser Welt ist, ist eine Qualität, die es durchaus als Erscheinung dieser Welt, sozusagen als künstlerische Erfahrung besitzt. Man möchte hier eine Analogie mit historischen Wirklichkeiten erkennen. Sieht man das niederländische Volk an, wie es sich auf den Bauern- und Bürgerbildern darstellt: sinnenfroh, fest in der Erde wurzelnd, gutem Essen und Trinken von Herzen ergeben, so ist es eines der erschütterndsten Schauspiele, daß gerade diese Menschen für ideale Besitze, für ihre politische Freiheit und ihr religiöses Heil rückhaltlos den Tod und Schlimmeres als den Tod auf sich nahmen. Und fast erscheint dieses in vielen der Rembrandtschen religiösen Bilder und Radierungen symbolisiert: einfache Gestalten, ohne jede subjektive Phantastik, irdisch derb — und in sich schon jener immanenten Religiosität teilhaft, werden sie jetzt noch einmal vom Licht umgriffen, um eine Totalität zu tragen, die den gleichen Charakter der rein inneren Verklärtheit offenbart, des Irdischen, das ein Überirdisches ist, ohne über sich selbst hinauszugreifen. Bilder wie die „Ruhe auf der Flucht“ im Haager Museum oder die Grisaille des „Barmherzigen Samariters“ in Berlin sind schlechthin einzige Erscheinungen in der Geschichte des malerischen Ausdrucks. Wie die Musik des großen Komponisten allen einzelnen und begrifflichen Inhalt des Liedtextes übergreift und eben damit doch dessen letzten Sinn in absoluter Einheit und Reinheit ausspricht — so ist hier jede Besonderheit

der fast unkenntlichen Figuren, jede Spezifikation des Vorgangs völlig in die Dramatik des Hellen und des Dunkeln aufgelöst, mit der die allgemeinste, metaphysische und innere Deutung des Ereignisses uns als Vision erschüttert. Dies Licht ist die religiöse Weihe, das Zeichen des Von-Gott-Seins in der Atmosphäre, in der räumlichen Welt um uns herum, deren nur innerlich eigene Qualität damit ausgedrückt ist.

Man kann das Problem nicht abweisen, wie sich die Betonung dieses höchst allgemeinen Elementes wohl zu der individualistischen Gerichtetheit der Rembrandtschen Kunst verhalte. Ich führte vorhin schon aus, daß die religiösen Figuren nicht die einsame Einzigkeit des Porträts zeigten. So wenig ihr religiöser Charakter von ihrem Leben getrennt, vielmehr nur dessen Modus ist, so ist es unleugbar selbst so eine angebbare Eigenschaft und als solche etwas Allgemeineres, Vielen gleichmäßig Anhaftendes; die Einzigkeit der Porträtgestalten beruhte gerade in der Nicht-Angebarkeit irgendeines einzelnen Charakterzuges — denn so wie ein solcher zu bezeichnen ist, besteht er ideell außerhalb seines Trägers und ist nicht dessen alleinigem Besitze vorbehalten. Jene Lockerung des Individualitätsprinzips — mehr als Lockerung ist es nicht — setzt sich in der Bedeutung und Betonung des Lichtes fort. Die Individualität scheint zwar mit dem Licht in ein Allgemeines, Weltmäßiges aufgelöst, aber die Welt dieses Lichtes ist zunächst die Welt der Seele. Es ist, als hätte die Seelenhaftigkeit die Form der Individualität verlassen und wäre in diese tiefe wogende Dynamik von Licht und Schatten aufgegangen. Das ist nicht vom Subjekt her zu verstehen, als bedeutete es den Ausdruck für eine „Stimmung“ des Schöpfers oder des Beschauers; dies lyrische Moment liegt fern. Auch ist die seelische Bedeutung dieses Lichtes nicht etwa eine „symbolische“. Für einige seiner landschaftlichen Bilder und Radierungen mag das gelten; da soll es gewisse differenzierte Affekte oder Ideen vorstellen und ist dadurch eigentlich mehr allegorisch als symbolisch. In jenen Darstellungen aber ist es unmittelbar religiöse Atmosphäre, religiöse Weltfärbung. Es symbolisiert nichts, während in anderen Gemälden etwa der vom geöffneten Himmel herunter-

zuckende Strahl oder das vom Christkind ausgehende Leuchten Symbole sind. Nur die Worte, in die man die künstlerische Tatsache notdürftig fassen mag, können nicht anders als symbolisch sein. Es ist also, als ob das Licht in sich selbst lebendig wäre, als ob Kampf und Frieden, Gegensatz und Verwandtschaft, Leidenschaft und Sanftmut dieses Kräftespiel von Licht und Dunkelheit unmittelbar trügen, nicht als ein Dahinter-Stehendes, das sich in diesem Spiel erst ausdrückte, sondern wie wir in der Statik und Dynamik unserer einzelnen Vorstellungen und Affekte einen tieferen Rhythmus des seelischen Lebens überhaupt wahrzunehmen meinen; dieser aber ist nicht der Drahtzieher oder das „Ding an sich“ jener Phänomene, sondern ihre Kraft, ihre Lebendigkeit selbst und nur in dem reflektierenden Ausdruck von ihnen geschieden. Die immer auffallende „Wärme“ des Rembrandtschen Lichtes ist mit dieser Lebendigkeit identisch; das Licht z. B. auf Correggios Heiliger Nacht hat dagegen etwas Mechanisches, es entspricht Newtons Vorstellung vom Licht, die Rembrandts dagegen der Goethes. Das Licht hat hier die intensive Tiefe, die Rhythmik der Gegensätze, das Fließende und Vibrierende, das wir sonst nur als die prinzipiellen Formen des seelischen Lebens kennen. Damit aber ist, ein so allgemeines Weltelement das Licht sonst auch sein mag, ihm eine gewissermaßen individualistische Wendung gegeben. Ich habe öfters hervorgehoben, daß jene eigentümliche Dimension des Empfindens, Anschauens, Bildens, die wir das Kosmische nennen, nicht der Ort Rembrandtscher Kunst sei, und daß man eben dies in Rembrandts Lichtbehandlung hat sehen wollen, halte ich für eine Mißdeutung. Es ist das Wesen des Kosmischen in seinem weitesten Sinne, auch über das Seelenprinzip hinüberzugreifen, ja dieses Überschreiten auch noch der seelischen Unendlichkeit, des weitesten und tiefsten aller benennbaren Weltelemente, bezeichnet erst seine eigentliche und volle Bedeutung. Von diesem absolut Weltmäßigen scheint mir Rembrandts Licht nicht Zeugnis abzulegen, wie allerdings etwa Correggios Domkuppel in Parma oder wie in anderer Formung der Goldglanz mancher Trecento-Bilder es tut. Auch in der Verwendung des Lichtes,

das an sich weit über alle menschliche Individualisierung hinausreicht, bleibt Rembrandt immer in den Grenzen des seelischen Sinnes, der seelischen Dynamik. Wie die Seele seiner Porträtgestalten, so ist ihm auch das Licht ein in sich, in seiner eigenen innerlichen Bedeutung zentrierendes Sein. Es wendet sich nicht hinaus zu einer ihm kontinuierlich verknüpften oder von ihm repräsentierten Welt des Lichts, wie es aus Bildern von van Gogh aufleuchtet und in geringerem Maße aus manchen modernen französischen Impressionistenbildern. Gerade gegenüber den Bildern und Radierungen, die, auf gegenständliche Formen fast verzichtend, ausschließlich aus Licht und Schatten und ihren Relationen bestehen, möchte ich den Eindruck so schildern: daß man das Licht nicht als einen Teil der Lichtwelt überhaupt empfindet, sondern eben ausschließlich als das Licht dieses Vorganges, ein einmaliges, gerade nur an dieser Stelle lebendiges. Das hängt wohl mit dem vorhin Betonten zusammen, daß das spezifische Rembrandtsche Licht nicht von der Sonne oder von einer künstlichen Lichtquelle realistisch hergeleitet ist, sondern ein Erzeugnis seiner individuellen künstlerischen Phantasie ist. Deshalb besitzt es sozusagen keine Brücken zur Welt außerhalb seiner, sondern entfaltet und begrenzt sich ausschließlich innerhalb seines Rahmens. Und gerade so verhält es sich mit der Negation des Lichts. Die Finsternis auf einigen seiner Radierungen gehört nicht zu der Macht des Welteils, man spürt nicht, daß Nacht rings um die Bildszene herum und diese deshalb dunkel ist. Während sonst eine Erscheinung gegeben ist, die an sich ebenso im Hellen wie im Dunkeln stehen könnte, nur jetzt eben, weil überhaupt Nacht ist, verdunkelt wird, ist die Finsternis der Rembrandtschen Nachtstücke eine immanente Qualität des Bildinhaltes selbst; weil sie sich nur in ihm, durch ihn erzeugt, kann sie gar nicht über seine Grenzen hinausdunkeln, so wenig das Rembrandtsche Licht, weil es in und mit dem Bilde geboren ist, aus ihm herausquellen kann, um — wie in Manetschen und Liebermannschen Bildern — gleichsam in Rückprojektion als Empfängnis aus einer umgebenden Lichtwelt zu erscheinen. Gewiß ist das Licht, mit dem, statt mit der Linie der Gegenstände, ge-

malt wird, etwas Allgemeines; aber nicht das Allgemeine, das dieses Bild mit andern Bildern oder Dingen teilt, sondern das Allgemeine seiner selbst, es ist die Aufhebung der Einzelheiten durch die einfachste, reinste Ausdrucksmöglichkeit des Bildsinnes, aber nicht die Aufhebung seiner Eigenheit, seines in sich beschlossenen Für-sich-Seins. Man hat den Barockstil, als den spezifisch „malerischen“, im Gegensatz zum linearen Stil auch damit charakterisiert, daß dieser den Wertakzent auf die Grenzen der Dinge lege, in jenem aber die Erscheinung ins Unbegrenzte hinüberspiele. So scheint es auch bei Rembrandt zu liegen. Auch er löst die begrenzende Linie auf, und an die Stelle ihrer Eigenrichtung setzt er ein flirrendes, nach allen Richtungen schwingendes und vibrierendes Leben. Aber sein Unvergleichliches ist, daß die so angedeuteten Unendlichkeiten dem Bilde immanent sind, daß er sie, die von sich selbst her alle Festigkeiten auflösen, in das Innere des Bildes zurückgeknüpft hat. Es ist eine neue Festigkeit, an Stelle der unmittelbaren, an den Elementen haftenden: als oder durch absolute geistige Beherrschung der Gelöstheiten der Elemente. Bei manchen nachklassischen Malern führt das Verschwimmende, Grenzenlösende, Untastbare der Erscheinungen irgendwie aus dem Bilde heraus, wenn auch nicht im direkten Sinne eines räumlichen Heraustretens; wie aber Rembrandt das Licht im Bilde festhält und seine Unendlichkeit ausschließlich für dessen Innerlichkeit ausnutzt, indem es nur in ihm zu entspringen, nicht aber von irgendeinem andern Punkt hingeleitet zu sein scheint, so bannt er auch alles Sich-Verlaufende, den Umriß Überspringende seiner Gegenstände streng in den Bezirk des Bildes, leitet es, von jeder seiner Richtungen und Bedeutungen her, der geschlossenen Individualität dieses Bezirkes zu. Mit alledem gewinnt das Licht, metaphysisch gesprochen, bei ihm dieselbe Beseeltheitsform, die die Porträts zeigen. Was in diesen als Seele fühlbar ist, ist nicht ein Teil oder ein Wellenschlag einer mystischen Beseeltheit des Alls, wie es aus Gestalten der alt-ostasiatischen Kunst heraus fühlbar ist; es ist auch nicht die Erscheinung oder Vertretung des allgemeinsten Menschenschicksals in der ganzen Weite und Tiefe

der Tragik, die mit dem Wesen des Menschen überhaupt geboren ist, wie es die Gestalten Michelangelos zeigen; sondern es ist die Seele, die in den Grenzen dieser Persönlichkeit und ihres Schicksals zu entspringen und sich auszuleben scheint. Nur daß diese Individualisiertheit sich in ihrer allgemeinsten Form darstellt, insofern keine Einzelheit eines angebbaren Inhaltes in die Sichtbarkeit tritt, sondern nur das sozusagen Funktionelle der Seele in ihrem reinsten innersten Leben, ihrer Beschaffenheit und schicksalsmäßigen Bestimmtheit. So also ist das Rembrandtsche Licht durchaus auf den Raum und Vorgang des jeweiligen Bildes beschränkt, aber es bedeutet (mindestens in den eigentlich nur aus Licht und Schatten, bei fast unerkennbaren Einzelheiten, bestehenden Kompositionen) die Hebung des Bildnisses über jedes Dies und Das hinaus in sein eigenes Allgemeinstes, in den höchstmöglichen Ausdruck seines reinen, sublimierten Wesens. Es ersetzt gleichsam die äußere Allgemeinheit durch die innere, es zeigt, wie ich schon sagte, nicht die Einheit des Bildes mit irgend etwas außerhalb seiner, sondern die letzte und einfachste Einheit des Bildes selbst. Dies ist der Zusammenhang, durch den hin das Rembrandtsche Licht jene einzigartige Beseeltheit erwirbt. Denn wie es von allem empirisch Gegebenen nur die Seele ist, die alles Mannigfaltigste in oder aus der Einheit ihres eigenen Lebens aufgehen läßt, so muß das Rembrandtsche Licht, um in die individuell abgeschlossene Einheit seines Lebens und Webens den ganzen Reichtum und die Schwingungsweite eines oft vielfigurigen religiösen Vorganges zu sammeln, eben diese sonst nur der Seele vorbehaltene Kraft besitzen: ein sachlich Mannigfaltiges in ein einheitlich Allgemeines zu formen, den Gegensatz von Individualität und Allgemeinheit von der ersteren her zu lösen.

Es erläutert diese Beziehungen, daß das Licht, wo es jene sozusagen abstraktere Allgemeinheit hat, sich überhaupt der Ganzheit des jeweiligen Bildes, seinem innerlichen und künstlerischen Sinne nicht so eng verbindet wie bei Rembrandt. In dem größten Teil der Barockmalerei tritt dies am entschiedensten hervor. Hier ist das Licht eigentlich nur ein zu der schon vorbestehenden

Bildganzheit noch hinzugeborgtes Element, das gewisse, in jener schon angelegte Werte und Akzente, z. B. die Umrisse der Gestalten, klarer und vielleicht reizvoller zu machen hat. Wird bei den großen Malern des kosmischen Lichts durch dessen Bestand jenseits des Bildes eine geheimnisvolle Expansion der Schauung und Stimmung bewirkt, so wird bei dem mittleren Barockmaler an dieser Außerhalb-Existenz des Lichts nur um so deutlicher die gleichsam mechanische Zusammengesetztheit des Bildes aus einander wurzelfremden Elementen empfunden. Aber selbst bei Meistern der Farbe, außer bei Rembrandt, wirkt mindestens das Helldunkel als ein gleichsam funktionelles Mittel, um die substanzielle Farbe zu nuancieren, ihr Kräfte und Betonungen zu geben. Es steht aber durch seinen Charakter als Mittel irgendwie nicht ganz in der gleichen Schicht mit den eigentlich konstitutiven Farbwerten des Bildes. Dieses ideelle Außerhalb besteht für das Rembrandtsche Licht nicht. Es ist eben eine Lebendigkeit dieses einzelnen Bildes selbst, in derjenigen Einheit mit dessen sonstigen Elementen, die es nur in der Form der Individualität gibt; weshalb denn auch begreiflich die Farben innerhalb seines Helldunkels nicht zu der Reinheit und sozusagen partikularen Schönheit kommen, die die größere, nicht von der Individualitätsform aufgehobene Gesondertheit der Bildelemente ihnen erlauben kann.

Diese Individualität des Bildganzen muß, wie auf die Beziehung zu der umbestehenden Welt, auch auf die Sonderbetonung der Bildteile verzichten, weil nur so die Einheit entsteht, die auch von innen undurchbrechlich ist. Wie sehr das Rembrandtsche Licht diese trägt, wird gerade durch den Vergleich mit Caravaggio deutlich. Denn indem dieser Licht und Dunkelheit aufs stärkste benutzt, aber im wesentlichen um die einzelnen Bildelemente herauszuheben, entsteht doch nur ein schneidender Kontrast in gegenseitiger Begrenzung von Hell und Dunkel. Rembrandt dagegen, auf Partialakzentuierungen zugunsten der Individualität des Ganzen verzichtend, läßt es zu solcher Parteiung nicht kommen. Licht und Schatten sind ihm nicht, wie Caravaggio sie wegen der Individualisierung innerhalb des Bildes fast darzu-

stellen scheint, feindliche Potenzen, sondern weil ihm nur das Ganze Individualität ist, sind sie ihm wie Geschwister, deren Wesensarten und Betätigungsbezirke sanft gleitend ineinander übergehen und die Gemeinsamkeit ihrer Herkunft — eben die alle Einzelheiten durchdringende Einheit des Bildes selbst — nie vergessen.

Wenn dieses Licht als rein innerlich mit der Bildindividualität solidarischer, deshalb weder kosmisch noch transzendent noch symbolisch sein kann, so lehnt es auch noch das letzte Hinausgreifen über eben diese Immanenz ab: die Beziehung zur äußeren Lichtrealität, zur Objektivität der Modellszene. Wie wir früher festgestellt haben, daß die Beseeltheit der Rembrandtschen Porträtgestalten nicht dadurch gewonnen ist, daß sie den Beschauer auf die Lebensrealität des Modells hinweisen, wie vielmehr in diesen, sich in sich selbst absolut genügenden Kunstwerken das Physische der Erscheinung mit der Beseeltheit identisch ist, so führt uns auch das Rembrandtsche Licht nicht auf ein solches hin, das eine entsprechende Realszene erleuchtet. Auch hier ist die Forderung an das reine Kunstwerk erfüllt, seine Wirkung aus sich selbst zu beziehen, und soviel von der Welt es auch in sich eingezogen hat, damit nicht wieder eine Brücke in die Welt hinaus zu schlagen, um sich aus ihr zu ergänzen.

Selbst ein so phantastisches Licht wie in Correggios Nacht erscheint als Reproduktion des Lichts, das zu dem ganzen von dem Bild wiedergegebenen Realvorgang gehört, sogar in der Beschränkung, daß es nicht einmal den Raum erleuchtet, sondern nur die Oberfläche der Akteure. Erst bei Rembrandt ist das Licht nur in dem Bilde selbst entsprungen, nur auf das malerisch Sichtbare bezogen, ohne daß man, durch dieses gleichsam hindurchsehend, einen entsprechenden Vorgang in der realen Welt zu imaginieren veranlaßt würde. Ja, dieses Immanente der Rembrandtschen Kunst und daß es schlechthin in der Sphäre seiner schöpferischen Beseeltheit verbleibt, das ist gerade dieser Irrealität des Lichts zuzuschreiben. Das wirkliche Licht, gleichmäßig über Gerechte und Ungerechte scheinend, das Abstehendste verbindend,

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,