



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

8. Giottos Kunstverhältnis zur Erneuerung der Malerei (Verwerfung des Armutgelübdes - Das Menschliche im Dogma - Das Christusbild - Die Größe der Gestalten - Uebernahme der Aufgabe der Religion? - ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

8. Giotto's Kunstverhältnis zur Erneuerung der Malerei.

Mit diesem Gedanken treten wir vor Giotto hin. Wir sind schon früher darauf aufmerksam geworden, daß dieser Führer, man darf doch wohl sagen, Urheber des Weltalters der Malerei, der Arm in Arm mit Dante an der Grenze der beiden Kulturwelten steht, der des Mittelalters und der einer neuen Zeit, nicht etwa befangen war von der Dogmatik des Geistes, die er zu überwinden hatte, wenn er berufen war, einen neuen Geist heraufzuführen. Es genügt aber nicht, durch eine einzelne Briefstelle gegen den Kulturwert der Armut diese seine Freiheit von der einseitigen Enge des Franziskanertums außer Frage zu stellen. Und auch wenn wir das große Gedicht nach Gebühr beachten, in dem Giotto sich geradezu von dem Vorwurfe reinigen zu wollen scheinen könnte, als ob er dem Ideal des heiligen Franz, eines Helden seiner Kunst, mit seinem Kulturbewußtsein anhinge — „Fürwahr nur große Schande ist, Tugend nennen, was das Gute tötet... ja selbstgewählte Armut lobe ich nicht“ — so wird damit doch nur diesem großen Zyklus seiner Bilder gegenüber seine Freiheit klargestellt. Indessen muß sich unsere Meinung noch weiter vorwagen, weil unsere Methodik, unser Begriff der ästhetischen Reinheit dies erfordert: selbst der Geschichte Christi gegenüber muß der epochemachende Künstler geistige Freiheit ebenso sich erringen, wie gegenüber der der Heiligen.

Von hier aus können wir nun aber aus der scheinbaren Skepsis heraus zu einer positiven Einsicht gelangen.

Wie ist es denn zu verstehen, daß Giotto bei seiner klaren, grundsätzlichen Verachtung des Mönchsideals der Armut die Legende des heiligen Franz mit einer solchen Tiefe der Kraft und der Schönheit immer wieder ausmalen konnte, nicht nur in den Wandbildern zu Assisi, sondern auch in der Croce zu Florenz? Hat ein Giotto etwa eben nur auf Bestellung gearbeitet, oder galt für ihn nur l'art pour l'art, die Stoffe mögen sein und bedeuten, was sie wollten? Die Frage selbst schon verrät ihre Absurdität.

Die Legende des heiligen Franz hat für den weltgeschichtlichen Geist Giottos den Sinn der großen sozialen Frage. Diesen Sinn hatte sie zu der Zeit, als sie entstand; und da alsbald sie diesen Sinn verlor, und in die allgemeine Kultursünde des Kirchentums einging und unterging, da hält Giotto mit seinem Unwillen und seiner Entrüstung über diese kirchliche Entartung einer ursprünglich sittlich-sozialen Bewegung nicht zurück. Die Anekdote ist wahr, wenn auch etwa nur gut erfunden, daß Cimabue ihn entdeckte, als er die Schafe hütete, dabei aber ein solches so wunderbar zeichnete, daß Cimabue ihn von der Herde weg in seine hohe Schule aufnahm. Auch Mantegna ist vom Hirten zum großen Künstler aufgestiegen. Das soziale Gefühl verbindet Giotto mit dem Bilderstoffe des heiligen Franz.

Es ist nun sicherlich nicht dasselbe Verhältnis, das ein Künstler seiner Zeit, und wäre er einer der größten aller Zeiten, zu dem Glaubensstoffe der christlichen Geschichte nehmen könnte, oder gar müßte, wie zu dem Legendenstoffe der Heiligen. Indessen unsere Voraussetzung der Reinheit wird hinlänglich dadurch befriedigt, wenn wir mit Sicherheit gewahren können, wie Giotto das rein Menschliche und das rein Sittliche in der ganzen Glaubensgeschichte Christi beinahe ausnahmslos zur Darstellung bringt. Das Leiden allein, als Menschenschicksal, wird das Problem seiner Menschennatur. Dieses Leiden ist die Summe des Menschenlebens. Daher kann es nicht einen Widerspruch bilden zum Leben des Menschen. Der Tod ist der Frieden, der Trost im Menschenleben. Er stellt daher die Kreuzigung immer nur als den Triumph des Todes d. i. als den Triumph des Lebens dar. Er hat keine Geißelungsszenen bei seinem Crucifixus; und auch kein Schmerz und keine Qual ist weder im Gesichte, noch etwa in dem verrenkten Gliederbau zu spüren. Die Arme sind nicht an das Kreuz geheftet, sondern wie zum Segnen ausgebreitet; vielleicht ist es nicht nebensächlich, daß die hohle Hand nach unten geht.

Wo es nötig ist, wie beim Bethlehemitischen Kindermord, zieht er alle Register der Dramatik auf, aber von der Geschichte Christi hält er alle Greulscenen fern; sie ist ihm die Geschichte des Menschen, aber nicht die historische mit ihren Greueln, sondern die ideale Geschichte des Menschenwesens, für die es keinen Frieden gibt ohne Leiden. Daher ist ihm das Leiden Christi ein göttliches Leiden, weil die Sittlichkeit des Menschen sich in ihm offenbart, und in der Sittlichkeit sein Schicksal, sein Wesen, seine Natur.

Man hat bemerkt, und wem könnte es entgehen, daß ein schöneres Christusbild auch Lionardo nicht geschaffen habe; auch Michelangelo hat es nicht erreicht; und höchstens einmal, im Fischzuge, Raffael. Woher kommt das wohl, daß die Kunst an diesem ihrem höchsten Idealbilde sich gleich bei ihrem Eintritt so erschöpft hat? Die souveräne ästhetische Freiheit, welche Giotto auszeichnet, kann allein diese individuelle Seltsamkeit erklären. Er hat sich unabhängig gemacht von dem Zwang und Bann der Glaubensgeschichten, und ist überall den Legenden auf den Grund ihres sittlichen, kunstvollen Sinnes oder ihrer Bedeutsamkeit gegangen.

Daher hat er auch die Geburt Christi im Zusammenhange mit der Geschichte der Vorfahren dargestellt. Es wird eine Anekdote berichtet, nach der er über den heiligen Joseph sich lustig gemacht habe; dargestellt aber hat er ihn keineswegs als eine komische Figur, sondern in der ganzen Frömmigkeit, welche auch der Maria ihrem göttlichen Kinde gegenüber eigen ist.

Und diese Ergebenheit Josephs wird von ihm vorgebildet durch die wunderbaren Bilder über Joachim, wie er vor den Hirten steht, und durch die Priester verstoßen und an der Darbringung eines Opfers verhindert wird; wie alsdann aber sein Gebet erhört wird, und die Engel ihm die Heimkehr anbefehlen. Es kann an Modernität ferner nicht übertroffen werden, wie Joachim und Anna an der goldenen Pforte sich inniglich küssen, und wie in der Mannig-

faltigkeit des Lächelns die Frauen im Torweg diesen Akt begleiten.

Wer Lorenzettis Wochenstubenbilder in Siena gesehen, und an ihrem genrehaften Realismus sich erfreut hat, der hat nun auch dafür das Urbild bei Giotto zu bewundern. Und Tizian hat in der Darstellung Mariä im Tempel die Architektur des Tempelgangs zwar gewaltig erweitert, aber ihre geschlossene Dramatik doch vielleicht nicht erhöht, vielleicht nicht einmal den holdseligen Blick der kleinen Maria übertroffen.

Ebenso wie das Christusbild, ist auch Giottos Bild der Maria von typischer Vorbildlichkeit in der Malerei der Renaissance geblieben; aber damit soll keineswegs gesagt sein, daß es erreicht worden wäre. Nur Michelangelo, der eben auch Giotto in seiner ganzen Größenart zum Vorbild hatte, dürfte auch hier seinen Weg gegangen sein. Es genügt nicht, zu sagen, daß Maria hier nur die Mutter mit dem Kinde geworden sei: vielmehr ist sie die Idealgestalt des Weibes geworden, wieder geworden, wie eine Niobe, oder eine Göttin des Parthenon.

Die Größe der menschlichen Gestalt, die wir als Michelangelesken Typus auszuzeichnen pflegen, diese machtvolle Größe ist die Urgestalt Giottos. Sie ist gleichsam die geometrische Grundgestalt seiner Schönheit. Mag es immer sein, daß er diese Größe von Cimabue überkommen habe, der selbst sie dem Byzantinischen Typus verdankt, so ist diese Größe in aller ihrer Kraft und Mächtigkeit dennoch frei von jener Kolossalität, die besonders im Gesichte noch nicht die geistige Freiheit der seelischen Anmut aufkommen läßt. Die Größe in den Gestalten Giottos steht in Einklang mit der strahlenden Gewalt, welche dort das Antlitz hat. Und diese Einheit in der Größe, des natürlichen Wuchses und der seelischen Macht in aller Mannigfaltigkeit, wird das Idealbild der Maria.

Und diese Maße der Größe des Wuchses, wie der Seelengröße, nehmen auch die Heiligen dieses Sagenkreises an, die Anna und die Elisabeth, aber auch die Magdalena. Gerade die Magdalena ist auch ein Idealtypus ge-

worden. Man vergleiche die Bilder in der *U n t e r k i r c h e* zu *A s s i s i*, in deren einem ihr Christus erscheint, der vor ihm Knieenden, und leidenschaftlich die Hände nach ihm Ausstreckenden, während sie in einem andern machtvoller als eine *H e r a* dasteht, und der Stifter mit glühendem Auge vor ihr kniet, und ihre Hand ergriffen hält. Hier ist die *S ü n d e* mehr als vergeben; die *S c h ö n h e i t* hat die *H e i l i g k e i t* geweiht.

Der Typus der göttlichen Gestalten ist der der menschlichen geworden, bei den Frauen, wie bei den Männern. Die *I d e a l i t ä t* des menschlichen Geschlechts ist durch diesen Anfang, diesen Ursprung der neuen Kunst offenbart worden, die Einheit von Seele und Leib in der Natur des Menschen, die Einheitlichkeit des ästhetischen Begriffs vom Menschen.

Es ist daher eine verhängnisvolle Verwirrung in der Formulierung gelegen: „Durch ihn begann die Kunst die Aufgabe der *R e l i g i o n* zu übernehmen.“ In dieser Formulierung von *H e n r y T h o d e* liegt die Methode seiner ganzen Kunsttradition. Sie ist grundverkehrt für die wahrhafte Kunst; sie ist dem ästhetischen Begriffe der Kunst widersprechend.

Und nicht nur nebenbei ist sie auch ebenso grundverkehrt für die wahrhaften Kulturtendenzen der freien, echten *R e l i g i o n*. Die Kunst kann niemals die Aufgabe der Religion zu übernehmen haben. Sie kann immer nur ihre eigene Aufgabe übernehmen. Übernimmt sie eine andere, so wird sie unrettbar Afterkunst; das ist die Jesuitenkunst aller Art. Sie verliert alsdann ihre Reinheit, ihre Eindeutigkeit, ihre Eigenart.

Dahingegen erkennen wir Giotto als den *B e g r ü n d e r* der freien Kunst an den Stoffen der Glaubensgeschichten, die ihm nur Stoffe sein konnten, wenn anders er reine Kunst an ihnen gestalten wollte. Wenngleich sein Herz anders ihnen gegenüber geschlagen haben mag, wie gegenüber den Sagenstoffen des heidnischen Mythos, oder denen politisch-sozialer Historienbilder, wo er ihnen sich hingeeben, so fordert dagegen die Reinheit der Methodik, die sein Genius bewährte, unbedingt seine ästhetische Freiheit auch gegenüber den

heiligsten Glaubensstoffen. Nur durch diese Freiheit konnte er zu seiner reinen Aufgabe emporwachsen.

Und diese methodische Voraussetzung wird reichlich durch die unbefangene Betrachtung seiner Bilder bestätigt. Besonders instruktiv sind in dieser Hinsicht die großen Allegorien der Ordensgelübde. In der Vermählung des heiligen Franz mit der Armut könnte man das Kultururteil Giottos im Kopfe der Armut zu erblicken glauben. Trotzige Kraft liegt in ihm, wie in der ganzen wohlgegründeten Gestalt. Das Elend der Armut ist in der Fiktion dieses Bannkreises ausgelöscht. Aber kein satyrischer Zug mischt sich in diese rein objektive Darstellung. Apollinisch ist der Christuskopf, und von einer Liebenswürdigkeit, die sonst kaum wiederkehrt, der des heiligen Franz. Nur in den Frauengestalten der Umgebung wagt sich in der Neugier des Blicks und des Fingerspiels das Urteil dieser engern Welt selbst über den absoluten Wert dieser Institution hervor.

Auch bei der Keuschheit ist der Humor unverkennbar. Die sie darstellende Person zwar, in ihrem engen Erker, ist von klassischer Schönheit, ähnlich den sie umschwebenden Engeln; aber die kräftige Gestalt, unten aus einem Brunnen in halber Figur nackt herausragend, macht ein ziemlich klägliches Gesicht zu der Reinigung, der sie teilhaft wird; und die Zuschauerinnen können sich auch eines beifälligen Lächelns nicht enthalten; und auch von der Brüstung herüber schaut man bedenklich hinunter.

Es kann nicht anders sein, wenn ein Künstler von dieser für seine Kunst geschichtlichen Bedeutung ein solcher Ideenmaler werden will, so muß er seine Ideen in diese Stoffe legen, nicht die in dem Stoffe gelegenen Ideen selbst wieder als Ideen, nicht als Stoffe, annehmen. Der Humor erzeugt die ästhetische Idee solcher religiösen Stoffe, und macht sie daher der künstlerischen Darstellung zugänglich, wie freilich nicht minder auch die Erhabenheit sich ihrer bemächtigt. Aber es ist auch dann nicht die Erhabenheit der religiösen Stoffe, die vielmehr nur den Anlaß bietet, sondern der Kunst selbst muß es vorbehalten bleiben,

an diesen dem Sprachgebrauche zufolge als religiös erhaben bezeichneten Stoffen erst die ästhetische Erhabenheit zu vollziehen.

Es ist die größte Schwierigkeit für den Stil des großen Künstlers, weder nach der einen, noch der andern Seite die Reinheit zu entstellen. Giotto besteht diese schwierige Probe seiner Dramatik. Lehrreich ist in dieser Beziehung nicht allein das Bild der Herodias in der Croce, bei dem wir schon auf die Gestalt mit den über die Brust gekreuzten Armen aufmerksam geworden waren (I, S. 316), sondern auch die Vergleichen der Beweinung des heiligen Franz durch die Nonnen in Assisi mit der durch die Mönche in der Croce. Die ganze Stufenleiter, mehr des Entsetzens freilich als der verklärten Trauer, wird in diesen Mönchgesichtern gemalt, während die Nonnen in dem Bild in Assisi allerdings die Physiologie des Schmerzes ausdrücken.

Bei der Beweinung Christi dagegen ist der Kopf Christi wiederum von reinsten Schönheit, während der des heiligen Franz auf beiden Bildern seiner Beweinung nur edel und verklärt ist. Dieser Verklärung entspricht jedoch mehr der Ausdruck der Nonnen in aller seiner Mannigfaltigkeit als dort der der Mönche.

Die providentielle Bedeutung Giottos läßt sich allein schon in seiner Freundschaft mit Dante erkennen. Vereint eröffnen Beide das neue Italien, und machen Florenz zur Geburtsstätte der Renaissance für die neue Welt der Kunst, und durch sie an ihrem Teile der neuen Kultur. Wir werden darauf zu achten haben, daß ein einheitlicher Geist der Malerei von Giotto ausgeht.

9. Die Einheitlichkeit in der Universalität Lionardos.

Lionardo stellt die Einheitlichkeit der Kunst durch seine Persönlichkeit auf eine neue große Probe. Er ist vielleicht das größte Universalgenie aller Zeiten.