



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

15. Die Originalität Dürers für den deutschen Menschen der Malerei (Der Künstler der Reformation - Der deutsche Nationaltypus - Das Genie und die historischen Tendenzen)

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

sind uns schon in der Plastik begegnet, und sie werden auch hier als die schönsten männlichen Körper anerkannt. Ich erinnere nur an den zarten frauenhaften Kopf, unter dem Arm des ersten Schöpfungsaktes, sowie an den von zauberhafter Frauenschönheit, der allein mit einem Fusse noch von der Figur erhalten ist, gerade unter dem entblößten Noah.

So reihen sich hier die Sklaven an die Armen, sie sind beide die klassischen Zeugen der bisherigen Weltgeschichte. Wahrlich diese Bilder, die Gebilde einer schier unerschöpflichen Erfindungs- und Gestaltungskraft, sind Schöpfungen des tiefsten religiösen Geistes. Die Reinheit feiert hier ihre höchsten Triumphe; denn sie baut sich auf den erhabensten Reinheiten auf, sowohl in der Plastik der Naturbildungen, wie in der Geschichte des sittlichen Tiefblicks. Und doch schweift die Phantasie niemals ins Überschwängliche, noch gerät sie in Verzerrung. Hier hätte doch die berühmte *terribilità* Michelangelo am meisten gefährden können. *Justi* hat jedoch bezeugt, daß unter den 343 Figuren der Sixtina „nicht ein monströses Gebilde“ vorkomme, außer der Schlange. Und so ist auch das Sittengemälde ohne Schroffheiten und ohne die Greuelszenen, mit denen so häufig die religiöse Erhabenheit sich belastet und gefährdet. Hier ist die Reinheit des Gefühls zur Vollendung gekommen. Und in diesem Betracht hat der Maler Michelangelo vielleicht doch noch den Bildhauer übertroffen.

Wenn das Wort überhaupt einen richtigen historischen Sinn hätte, daß Michelangelo der Urheber des Barock sei: von seiner Malerei kann es in keinem Sinne gelten. Und daher sollte man es sich auch für die Plastik vielleicht noch anders überlegen.

15. Die Originalität Dürers für den deutschen Menschen der Malerei.

Dürer bildet einen großen Markstein für die Prüfung unserer ästhetischen Methodik. Beiden Vorbedingungen hat er die größte Reinheit errungen. Er ist nach Alberti und Leonardo der größte Theoretiker der Kunst. In den

Elogien auf ihn kommt dies besonders zum Ausdruck. *Cammerarius* hat sein *Proportionenwerk* lateinisch herausgegeben und gewürdigt. Sein Grundsatz war: „Alles Geschaffene ist bestimmt nach Zahl, Gewicht und Maß.“ Wie ein Architekt zeichnet er alle Querschnitte eines Körpers übereinander. Und auch Licht und Dunkelheit behandelt er im Zusammenhange des geometrischen Problems, das sie im Sonnenbilde darbieten, welches nicht immer als Kreis erscheint. Für alle Gegenstände und Formen der Natur, für die Pflanze und das Pferd, wie für den Menschen, sucht er in den Proportionen die theoretische Grundlage zu bestimmen. Aber die Variabilität der Bewegungen behandelt er vielleicht weniger als *Lionardo* und *Michelangelo*.

Damit hängt sein Verhältnis zum Ausdruck zusammen. Auch in aller Steigerung und Mannigfaltigkeit desselben hält er doch die Grundlinie des klassischen Maßes überall fest. Daher wird er nie rhetorisch in der Gewalt seines Pathos.

In diesem Maße seiner Ausdruckskraft besteht die Reinheit seiner sittlichen Vorbedingung. Und dieser Harmonie, welche er seinen Werken gab, waren große Schwierigkeiten von der Kulturperiode entgegengestellt, in der er mitteninne stand. Er ist der Künstler der Reformation. Damit ist ausgesprochen, daß die Religion zu einem neuen Inhalt für ihn wurde, damit aber zugleich zu einer neuen Aufgabe für die ästhetische Reinheit, auf die allein es doch in letzter Instanz ankam.

Die italienische Renaissance ist in bezug auf dieses Endproblem der Reinheit bequemer gestellt als die Reformation. Jener erwuchs die natürliche Aufgabe der Kunst, als Kunst sich Selbständigkeit und Eigenart zu gewinnen gegenüber der Religion. Auch die Restauration konnte diese Urkraft der Kunst nicht gänzlich ertöten. Dürer dagegen hatte erstlich, als Mensch, seine sittliche Neugeburt zu erarbeiten; und aus dieser sittlichen Reinigung erst konnte er sein neues Kunstideal schöpfen, aus der sittlichen Läuterung an der Hand der geometrischen

zu einer neuen künstlerischen Reinheit, die er auch ästhetisch zu begründen sucht, aufsteigen. Wieviel naiver bleiben dagegen die großen Italiener, auch nachdem sie in die Tendenz der Restauration einlenken.

Mit der Reformation ist aber bekanntlich auch das nationale Problem der modernen europäischen Völker verwachsen. Für Italien war es seit Dante erwacht, und durch Giotto der italienischen Kunst zum Herzblut geworden. Für die Künstler der Hochrenaissance gab es nicht mehr das Problem des schönen Menschen als eine nationale Aufgabe. Wölfflin hat es ausgesprochen, daß die Handbewegung Christi auf Lionardos Abendmahl die übliche schöne Geste des damaligen Italieners war. Die Frage der Natur war für jene Klassiker am Menschen in schlichter Unbefangenheit die des Menschen ihres Volkes, ihrer Zeitgenossen. Und ihr Volk fühlte sich als die Nachkommen der Römer und so auch der Griechen. Natur und Antike gingen in eine Einheit des Modells zusammen. Die Reformation mußte diese naive Einheit des schönen und des nationalen Menschen durchbrechen.

Damit kommen wir zu einem neuen Problem für Dürer. Wie der deutsche Nationalcharakter sich in der Reformation ausbildete, in dem heißen Kampfe gegen Rom und alles Römische, so prägte sich dieser Gegensatz auch in den Charakterköpfen der Reformatoren aus. Und der Bürger von Nürnberg, dieser Zentralstätte der protestantischen Bildung, mußte daher in die Eigenart dieses erwachenden nationalen Wesens sich einfüllen. Es mußte ihm zum künstlerischen Problem werden, diese neuen deutschen Menschen in ihrer Seele zu erfassen, daher auch in der Harmonie dieser Seele mit ihrem Leibe. Der nationale Typus des Deutschen mußte ihm als neues Problem mit dem überkommenen Problem des schönen Menschen zusammenwachsen. Und diese deutsch-nationale Bedeutung des Menschenbildes wird zu bedenken sein bei Dürers Problem und Schöpfung des schönen Menschen.

So ist das nationale Problem ein neues Moment im Problem des Porträts geworden. Und es bildet einen neuen Mittelpunkt für die beiden Vorbedingungen. Zunächst erscheint es mit der sittlichen Vorbedingung zusammenhängend, wie es denn auch aus der Reformation entsprungen ist. Aber analog dem Naturvorbilde der Antike, wird es auch zugleich wieder zu einer Vorbedingung der Naturerkenntnis. Dieser neue deutsche Mensch hat ein neues Angesicht, und ebenso auch neue Körperformen, die in solcher Nacktheit noch nicht zur Darstellung gebracht worden waren.

Wenn seine ästhetischen Grübeleien nicht die Klarheit erlangten, wie seine geometrischen Proportionsbestimmungen — „Was die Schönheit ist, das weiß ich nicht“ — so lag der Fehler darin, daß er ein objektives Prinzip in den Maßen allein suchte, anstatt es in der Harmonie vorauszusetzen, welche zwischen den Körpermaßen und den Maßen der Seele, den Maßen in allen den komplizierten seelischen Verhältnissen allein zu begründen ist. In der Theorie hat er dieses Ziel nicht gefunden, in seiner Kunst aber hat er es zustande zu bringen gesucht; und wenn er es hierin nicht zu vollendeter Reinheit gebracht hat, so war eben die Aufgabe zu kompliziert, als daß der größte Genius selbst sie hätte vollbringen können.

Die nationale Bedeutung Dürers kann nur verstanden werden, wenn man ihn als Urheber der nationalen deutschen Malerei zu begreifen sucht; als den Urheber, nicht als den Vollender. An sich ist jedes Genie in sich vollendet, unübertrefflich und unerschöpflich. In dieser Absolutheit verträgt das Genie jedoch auch keine Relation zu seinem Volke. Die geschichtliche Mission, welche Dürer für die deutsche Malerei auf sich genommen hat, begründet zugleich geschichtliche Mängel und Einseitigkeiten. Einem Nationaltypus steht in keinem Zeitalter eine analoge Absolutheit zu, wie dem Genie nach seinem Grundbegriffe. Es wird daher die humanitäre Liebe zu dem deutschen Nationaltypus für die gerechte ästhetische Würdigung der Schöpfungen Dürers erforderlich sein.

Ohnehin beschränken sich seine Werke nicht auf die Malerei, sondern sein Reformwerk geht auch auf den Holzschnitt und auf den Kupferstich. Auch dadurch schon wurde er von dem vorherrschenden malerischen Interesse an der Farbe abgelenkt. Die Wunderwelt der Zeichnung verbindet sich mit den Zaubereien des Metalls, dem die Seele der Linie eingehaucht wird, während sie im Holzwerk immer an eine gewisse Steifheit gebunden war. Dennoch strebt Dürer nicht allein nach einem Idealporträt des deutschen Typus, sondern er wird auch der Erste, der der Landschaft eine selbständige Bedeutung gibt. Und es ist die deutsche Landschaft, die er entwirft, das Stadtbild Nürnbergs, selbständig, oder als Hintergrund, wie in der Drahtziehmühle. Auch Trient war ihm eine deutsche Stadt.

16. Die religiösen Schwierigkeiten für die neue deutsche Malerei.

Nun komplizieren sich aber wieder diese seine nationalen Bestrebungen seines künstlerischen Geistes, seiner Mission als nationales Genie, mit den religiösen Aufgaben, zu denen sein Volk berufen wurde. Er hat sich von dogmatischer Befangenheit freigehalten, und auch dadurch als echtes Genie sich bewährt. Er hat nicht minder, wenn gleich nicht in derselben Ausbreitung, wie die Italiener, mythologische Stoffe behandelt; und es ist rührend, die Ähnlichkeit zu beobachten, die bei ihm zwischen einem Bilde der Venus und einem seiner Marienbilder bestehen dürfte. Aber seine religiösen Bilder stehen, schon wegen ihrer leichteren Verbreitung im Holzschnitt, unter der Tendenz der Vervielfältigung und der Propaganda.

Und vollends okkupiert das neue religiöse Problem sein sittliches Interesse und auch das an der sittlichen Vorbedingung seines Kunstwerks. Mit ganz anderer Inbrunst muß sich sein protestantisches Gefühl in diese Stoffe versenken, als dem frommen Sinne des altgläubigen Künstlers erforderlich und natürlich war. Er hatte gegen die schwer