



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

13. Die klassische und die moderne Kunst (Die archaische Plastik - Die niederländische Malerei - Das Tierische im Menschen - Rembrandt und Rubens - Das Verschmähen der absoluten Schönheit - Hendrikje ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-35778

Diese Aufgabe wird in erster Linie durch das Erhabene gelöst; ebenso notwendig aber durch den Humor. Denn die Natur des Menschen stellt sich breit und zwingend im Häßlichen dar. Die Liebe würde unwahr, wenn sie nicht auch das Häßliche umfassen wollte. Die Liebe umfängt es; sie verwandelt es: sie macht es zu einem Moment des Schönen. Die Liebe erfaßt das Häßliche, indem sie es von ihrer Macht durchströmen läßt. So wird der Satyr zum Eros. Die Liebe veredelt das Tier zum Menschen.

13. Die klassische und die moderne Kunst.

Es scheint noch immer der Rechtfertigung zu bedürfen, daß das Häßliche überhaupt als Vorwurf der Kunst in einem anerkannten Gebrauche steht. Es ist uns die Meinung eingepflanzt, daß die klassische Kunst nur das Schöne als solches darzustellen habe, und daß sie von ihrer Höhe herabsinke, wenn sie auch oder gar vorzugsweise das Häßliche darzustellen sich anschickt. Man pflegt die klassische Kunst nach dieser ihrer Beschränkung auf das absolut Schöne zu verstehen, nicht in Bezug auf ihre Methode im Schaffen. Und so kann die naive Frage sich mehr oder weniger latent erhalten: Warum überhaupt befaßt sich die Kunst mit dem Häßlichen? Ist es doch das Niedrige, das im Abstand vom Ideal, wohl gar im Widerspruch zu ihm steht. Und diese Ansicht wird durch den hauptsächlichsten Inhalt der klassischen Kunst bestärkt, zugleich aber auch noch dadurch, daß die archaische Kunst in der Tat das Häßliche darstellt, wie Herakles im Kampfe mit der Gorgo, oder Perseus, oder wie Aktäon, der auf das Geheiß der nebenstehenden Artemis von den Hunden zerrissen wird, wie in den Metopen von Selinunt im Museum zu Palermo.

Diese Gebilde der archaischen Kunst verraten indessen zwar nicht in ihrem Problem die Unreife, sondern nur in ihrer Darstellung, und auch in der Entwicklung des Problems für die Darstellung; an sich aber bilden sie ein wichtiges Dokument für die Zugehörigkeit des Häßlichen zum Stoffge-

biete der Kunst. Die archaische Kunst macht es deutlich, daß das Häßliche ein ursprüngliches Problem der Kunst ist, und daß nicht etwa die klassische Kunst erst den Begriff der Kunst gewinnt und zu vollziehen beginnt, indem sie die absolute Schönheit der Menschengestalt im Götterbilde zur Darstellung bringt. Jene klassische Schönheit ist nicht Schönheit, sondern Erhabenheit. Es ist ein grundsätzlicher Irrtum, eine absolute Schönheit anzunehmen anders als in der idealen Aufgabe. Das Kunstwerk selbst dagegen ist immer nur schön, sei es dadurch, daß es Erhabenheit, sei es dadurch, daß es Humor darstellt. In anderm Sinne bliebe die Schönheit ein anthropologisches Vorurteil, wie dem Schwarzen das Weiße wohl für ebenso häßlich gilt, wie uns die schwarze Hautfarbe und der Negertypus.

Es bliebe sonst auch ganz unverständlich, worauf es beruhe, daß ganze Zeitalter der Kunst und große Genies von der sogenannten absoluten Schönheit sich abwenden, ohne darum doch den geheimen, latenten, schier unverleugbaren Zusammenhang mit der Schönheit aufzugeben. Man kann vielleicht noch bei Franz Hals daran irrewerden, ob er in seiner Behandlung des Häßlichen den Hauch der Schönheit nicht zu trotzig übermalt hat; nimmermehr aber kann man in die Gefahr eines solchen Mißverständnisses bei Rembrandt geraten. Und doch ist ein scharfer Unterschied unverkennbar in seinen Schönheiten, den männlichen, wie den weiblichen, von den Typen der klassischen Malerei. Warum aber kommen wir nicht auf den Einfall, an der innern Schönheit dieser nach der hergebrachten Auffassung nicht schönen Menschen auch nur leise zu zweifeln?

Die Frage könnte sich dadurch noch steigern, daß Rembrandt ja seiner Zeit und seinem Volke angehört, die Niederländische Malerei aber die Richtlinie der Schönheit beinahe durchgängig und wie grundsätzlich zu verlassen und zu vermeiden scheint. Dennoch fällt diese Periode keineswegs aus der Geschichte der Kunst heraus; worauf beruht es, daß ihr bei dieser tendenziösen Bevorzugung des Alltäglichen und des gemeinen Lebens, des Häßlichen in allen Formen

und Unformen des Menschenlebens eine so hohe Anerkennung unbestritten ist?

Der Humor allein gibt die Erklärung dafür. Daß die *Niederländer*, nachdem sie die spanische Fremdherrschaft, die despotische Tyrannei und die geistliche Inquisition niedergedrückt und von sich abgeschüttelt hatten, in einem übermütigen Frohsinn aufatmeten, das ist wohl ein geschichtlicher Grund für die Richtung, welche ihre Kunst nahm, aber es ist kein ästhetischer. Wenn sie lustig waren, so gibt das ihrer Kunst nicht das Recht, in ihr lustig zu sein. Die Kunst ist Weihe. Das reine Gefühl ist nicht Lust. Reines Gefühl, nicht Lustigkeit, muß der ästhetische Charakter der *Niederländischen Malerei* sein, wenn anders sie Kunst ist. Diesen ästhetischen Wert des reinen Gefühls bezeugt der Humor in diesen Bildern des alltäglichen und des festlichen Volkslebens. Und demzufolge sind es nicht sowohl die Gelage mit den Bohnenkönigen, oder den ausgelassenen Tänzen mit den erotischen Intermezzi, sondern es sind vorzüglich die bakchischen Szenen, die dicynysischen Aufzüge in diesen Tänzen und in diesen Wirtshausfeiern, welche ein reines Gefühl erwecken.

Das Tierische kommt hier in aller seiner Mächtigkeit im Menschen zur Bloßstellung. Dieses Tierische am Menschen wird unausweichlich zum Häßlichen. Es kann noch so verführerisch erscheinen, zumal es ja selten ausgesprochene Fratzen sind, die hier auftreten, dennoch aber fehlt allen diesen Gestalten das Ebenmaß, die Fassung und die Haltung; schon die Überfülle, die Präponderanz des Bauches gibt ihnen das unverkennbare Gepräge des Bakchischen, des Faunenhaften, des Silens. Hier ist es nicht der Übergang des Satyrs in den Eros, der versucht würde. Daher erreichen diese Bilder nicht den Stil der hohen Kunst; aber sie fallen doch nicht aus der Aufgabe der Kunst heraus: weil sie an dem Momente des Humors Anteil behaupten.

An allen diesen Bildern kann es nicht übersehen werden, daß diese im Sinnentaumel schwankenden Gestalten doch zur Liebe hinstreben. Wie häufig bilden Kinder die nicht

störende Staffage dieser Sittenbilder. Und selten geht es ohne Musik dabei her, mithin ohne den Anklang aus einer höhern Welt, wie disharmonisch immer er hier verklingen mag. Die Liebe zur Natur des Menschen, die in dieser neu eroberten Kultur neu begründet worden ist, durchweht alle diese Bilder. Die Natur des Menschen ist hier nicht auf ihrer Höhe; aber es ist doch immer nicht allein der Leib, der sich bloßstellt, sondern es ist immer ein gut Teil *S e e l e* dabei, nicht nur Laune und Frohsinn, sondern auch vertrauliche Gutmütigkeit bei aller Derbheit, die doch nicht immer in Schlägerei austobt. Der Humor erreicht hier nicht seine Höhe, wie daher auch das Häßliche noch nicht eine typische Deutlichkeit annimmt; aber der Anflug des Humors lagert über allen diesen Gestalten; sie streben alle zu ihm hin; und diese *T e n d e n z z u m H u m o r* beglaubigt diese Kunst, rettet ihren Anteil am Schönen.

Für dieses Problem ist die Niederländische Periode aber besonders lehrreich durch den *G e g e n s a t z v o n R e m - b r a n d t u n d R u b e n s*. Man kann zunächst zwar sagen, daß Rubens gar nicht in diese Linie hineingehöre, da er ja vornehmlich die absolute Schönheit darzustellen strebt, und bis zur Vollendung in so vielen seiner Werke dies vollbringt. Dennoch erstreckt sich in der Fülle seiner Bilder ein weiterer Zyklus derselben auf das Sinnliche in seiner derben Blöße; und wie nahe grenzt dieses an das Häßliche an. Auch gibt es Bilder, in denen er bis zum Bakchantischen hin das Sinnliche darstellt. Es ist charakteristisch, daß auf einem solchen Bilde in den Uffizien ein Knabe, der seine Notdurft verrichtet, und zwar in einem großen Bogen, eine bedeutsame Nebenfigur bildet. Das weist schon stark auf das Satyrhafte hin; und das alternde Weib, das die Hauptfigur bildet, läßt es in der Übermacht ihres entblößten Körpers an Häßlichkeit nicht fehlen.

Dennoch stellt sich hier nicht der Humor ein. Wir bewundern, wie so häufig bei Rubens, die Übergewalt seiner Phantasie, die das Unternatürliche im Menschen aufwühlt, und zu einer mächtigen plastischen Gestaltung bringt, aber es ergreift uns nicht die Wehmut darüber, daß es so ist, und

warum es so sein muß. Wir vergessen über der Kraft des Künstlers den Zwang der Natur. Die Natur des Menschen entschlüpft uns in dieser Unternatur des Menschen. Wir können diese Menschen selbst vielleicht bewundern, aber wir können sie nicht lieben. Und die Kunst ist doch immer die Liebe zum Menschen. Und Rubens wäre nicht der große Künstler, wenn er nicht in vielen seiner Bilder die Liebe zur Natur des Menschen, die Liebe zum Menschen zu entzünden vermöchte.

Freilich hat er in seinem glanzvollen Leben mit schweren Gefahren zu kämpfen gehabt; und wer hätte Maria von Medici zum Modell haben können; wer hätte zu ihrer Apotheose den Auftrag übernehmen können, ohne die Liebe zur Natur auf einen Kreuzweg, und in ein zweideutiges Licht zu bringen. Dennoch aber bleibt Rubens unentwegt in der Bahn des Schönen, wengleich er keine Biegung und Höhlung im Menschenleibe unbelichtet läßt. Wie kommt es aber, daß er da, wo er offenbar das Häßliche darstellen will, wie seine Landsleute es so vielfach taten, nicht einmal so viel von der unzweifelhaften Wirkung des Humors zu erwecken vermag, wie diese selbst es noch vermochten?

Die Antwort auf diese Frage kann uns Rembrandt geben. Ihm ist es nicht angelegen, den Menschen in seiner Nacktheit darzustellen, und wo er dies tut, wie in der Susanna, da ist es das Problem des Häßlichen, das ihn immer bewegt, wengleich nicht immer in voller Nachdrücklichkeit. Immer ist es eine Unvollkommenheit, ein Mangel der absoluten Schönheit, was seinen Vorwurf bildet. Und er bedarf nicht der Entblößung des Körpers, um den Mangel der Schönheit bloßzustellen; er verschmäht auch die zweideutige Mitwirkung der sinnlichen Reize, um den Blick von der idealen abwendig zu machen. Man kann vielleicht sogar sagen, es sei gar nicht das Häßliche, was er darstellen will, und was er darzustellen meint. Dennoch kann es nicht bezweifelt werden, daß sein Typus vom idealen Typus sich unterscheidet, daß sein Typus durch einen Mangel an klassischer Schönheit ausgezeichnet ist. Warum wird es uns so schwer, uns dies einzugestehen? Warum meinen wir, auch das sei schön, was Rembrandt malt, und

ebenso schön, dem Inhalt nach, wie die Schönheit Raffaels? Die Differenz ist hier doch unverkennbar größer und von einer andern Qualität, als sie etwa zwischen Raffael und Tizian ist.

Es ist der Humor, der den Unterschied macht, der aber auch das Anrecht an der Schönheit den Bildern Rembrandts gibt. Wie er gemeinhin die Nacktheit verschmäh't, so verschmäh't er auch das Ebenmaß der klassischen Schönheit. Es ist aber auch nicht das Häßliche der Sinnlichkeit, das ihn anreizt, das Satyrhafte. Ihm genügt es, das Häßliche schon darin zu fassen, daß es sich nicht restlos mit der Vollkommenheit deckt, welche die Geschichte der Kunst als Schönheit verkündet. Er sieht die Natur des Menschen in der Ermangelung dieser historischen Schönheit; er erspäh't sie in Zügen des Antlitzes, welche nicht nach jenem Kanon gezeichnet sind. Worauf beruht nun doch der Zauber dieser Gestalten?

Denkt man an dasjenige Bild von der Hendrikje Stoffels, welches bis zur Einrichtung des besondern Rembrandtsaales im Louvre sehr charakteristischer Weise dicht neben der Mona Lisa hing, so könnte man zwingend darauf zu antworten glauben, hier sei es die evidente Menschenliebe, welche den Griffel des Künstlers geführt hat. Denn es liegt eine Wehmut in diesem Auge, die nicht Schmerz und nicht Klage ist, sondern nur innern seeligen Frieden ausstrahlt. Man könnte denken, hier werde die Schönheit ästhetisch übertroffen; die Menschenliebe, sofern man sie eben nicht mit dem Kunstschaffen gleichzusetzen pflegt, habe hier den sichern Ausdruck der Überlegenheit über alles Menschenwerk und Menschentun erlangt.

Aber eine solche Illusion, als ob aller Kampf der Sittlichkeit überwunden, aller Zweifel an der menschlichen Sittlichkeit vereitelt sei, eine solche Vereinigung von Menschenkunst und Menschenliebe ist doch wohl nicht in allen Bildern Rembrandts vollführt worden. In allen aber verschmäh't er mehr oder weniger schroff die traditionelle Physiognomie der Schönheit. Man wird mithin genötigt, darin die persönlichste Richtung seines reinen Gefühls anzuerkennen. Die Natur des

Menschen, die er mit seiner Künstlerliebe sucht, sieht und sucht er in der Einheit von Seele und Leib. Er sucht die Seele nicht im schönen Leibe, als der er nach überkommenen Anschauungen gilt; er sucht sie daher auch nicht sowohl in der imponierenden Gestalt, die vorzugsweise als die seelische Ausprägung des menschlichen Körpers gilt. Er sucht sie in einer solchen Antizipation der Seele, daß diese sich erst ihren Leib zu formen scheint.

Hierin zeigt sich die Selbständigkeit und die Eigenmacht in dem Momente des Humors. Im Erhabenen scheint doch immer der Körper, zumal als Gestalt, das Prius zu bleiben, dem die Seele einwohnt, dem die Seele eingehaucht wird. Wer könnte an den Gestalten der klassischen Kunst, an dem Ebenmaß ihres Gliederbaues, wie auch an der Hoheit und gleichsam der übernatürlichen Macht ihrer körperlichen Erscheinung daran zweifeln, daß dieser sinnlichen Größe auch eine seelische Kraft gemäß sei? Aber es bleibt immerhin doch der Körper die Grundlage für die Einheit von Seele und Leib; die Seele wird hier zur Konsequenz. Dagegen erscheint in der Kunst des Humors darin die größere Aufgabe zu liegen: daß diese Einheit von der Seele aus am Leibe gestaltet wird.

Vielleicht erklärt sich so auch am leichtesten Rembrandts Vorliebe für jüdische Typen, die doch nicht allein aus seinem Wohnen in der Amsterdamer Judengasse erklärt werden kann, wodurch die Frage nur zurückgeschoben würde. Es sind auch nicht die Gestalten der spanischen und portugiesischen Juden, die von ihrer spanischen Haltung her ihn reizten, sondern es sind vorzugsweise die Köpfe, welche er auswählt. Es ist die Seele, welche in dem Ghettoblick dieser Augen wehmütvoll ruht, die seinen Ausgangspunkt bildet, von dem aus er die gesamte Gliederung und Gestaltung des Körpers durchführt. Es ist keinerlei Sentimentalität dabei, sie würde den Humor entsetzen. Es ist ebensowenig aber der leiseste Anflug einer Karikatur dabei zu bemerken; völliger harmonischer Einklang dieser Gestalten mit ihrer Seele. Die Harmonie aber ist nicht die Resultante jener beiden Glieder, die gleichzeitig ihre Wirksamkeit begannen, sondern die Seele

schreitet voran bei der Bildung dieser Einheit, und sie erzeugt sich selbst den andern Summanden dieser Einheit, das andere Korrelat derselben.

14. Das Porträt und die Karikatur.

In diesem Ausgehen von der Seele ist die Auserwähltheit Rembrandts für das Porträt begründet. Worin anders besteht denn die Eigenart des Porträts unter den Aufgaben der Malerei als in der Vorherrschaft der Seele, als des Zentrums und des Ausgangs im Schaffen? Freilich muß überall, in der Landschaft selbst, von vornherein die Seele mitwirken; aber im Porträt geht alle Direktion schlechthin von ihr aus. Und deshalb ist offenbar auch der Vorwurf tiefer und vielleicht daher auch die technische Kunst größer, wenn dieser Ausgangspunkt von der Seele nicht nach dem Typus der Schönheit das Gesicht und die Gestalt der Seele anpaßt, sondern aus dem Horizont des Humors. Hier grenzt das Porträt eben an die Karikatur an; aber der Humor hält das Bild im Nimbus der Schönheit. Die Karikatur könnte nur eine Mittelsform des Schönen sein; an sich aber ist sie eine Verletzung der konventionellen Schönheitslinien, nicht etwa nur eine Ermangelung und Vermeidung derselben: die Karikatur ist häßlich. Der Humor aber ist eine Art der Schönheit.

Wenn Max Liebermann sagt, jedes Porträt müsse eine Karikatur sein, so kann man wohl den hohen Sinn begreifen, der darin der Porträtkunst als ihre schwierigste Aufgabe zugewiesen wird. Man kann die Tiefe der Menschenkenntnis darin erkennen, welche vor jeder phantastischen Überschätzung des Menschenmaßes warnt. Es ist, als ob er sagen wollte, Porträts könne es nur von Göttern geben, nicht von Menschen. Man kann die tiefsten Grenzlinien von Malerei und Plastik in einem solchen Ausspruch angedeutet finden. Dennoch ist der Ausdruck mißverständlich.

Wie kein Porträt ohne Karikatur bei solcher Ansicht von der Unergründlichkeit der Seele und Unzulänglichkeit aller seelischen Darstellung des Menschen sein kann, so gilt