



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

16. Die malerische Weltanschauung des Humors (Die Totentänze - Morus im Humor der Weltgeschichte - Die Madonnen und das Porträt - Die Unreife des Kindes - Julius II. und Leo X.)

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

daß sie nicht dem Ideal der Humanität gemäß sein kann. Die Seele muß der Zielpunkt des Kunstschaffens sein, insofern sie der Einheit der Menschennatur näher liegt. Der Naturalismus müßte Seelen-Naturalismus sein, wenn die Natur des Menschen sein wahrhaftes Objekt sein soll. Ohne die dirigierende Kraft der Seele wird der Mensch nicht dem Tierischen entrückt. Die Seele ist sein Menschenadel. Wenn Goethe sagt: edel sei der Mensch, so heißt dies vor allem: edel stelle die Kunst den Menschen dar.

Auch hieran läßt sich der Unterschied zwischen Kunst und Sittlichkeit bestimmen. Für die Sittlichkeit ist es verdächtig, worauf Kant so eindringlich hingewiesen hat, den Menschen als edel zu denken. Dagegen läßt der Dichter keinen Zweifel darüber, daß sein Augenmerk bei dieser Charakteristik auf die Kunst gerichtet ist: denn das allein unterscheidet ihn von allen Wesen, die wir kennen. Die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier ist es, auf die es ankommt. Darauf kommt es aber nicht eigentlich in der Ethik an. Diese darf sich vielmehr in der Anwendung auf die psychologische Natur des Menschen über die Verwandtschaft von Mensch und Tier nicht kaltblütig hinwegsetzen. Darin gerade ist die Warnung Kants vor der Anpreisung edelmütiger Handlungen begründet. Sittlich bleibt der Mensch nicht nur mit der Verwandtschaft des Tiers behaftet, sondern seine Kontrolle soll auch von diesem Gesichtspunkte geleitet werden. Ästhetisch dagegen wird er der Tierheit *toto coelo* entrückt. Seine Natur ist nicht allein sein Leib; und seine Seele bleibt nicht in dem Leibe verhaftet; seine Seele vermag sich zu einer reinen Erscheinung an diesem Leibe zu bringen. Diese Reinheit der seelischen Erscheinung ist vorzugsweise das Werk des Humors. Daher ist es vorzugsweise die Darstellung des Edeln, das den Menschen von allen Wesen unterscheidet.

16. Die malerische Weltanschauung des Humors.

Auch Holbein bewährt sich als einer der Wenigen, in welchen die Kunst des Porträts ihre Vollendung er-

reicht, durch diesen Charakter des Humors. Zwar verschmäh't er keineswegs die klassische Schönheit, und er ist auch in dieser dem Erhabenen zugeneigten Richtung der Meister der Vollendung. Aber wie er in den Totentänzen diesen gewaltigen Tanz mit dem Tode aufführt, der ebenso sehr ein Tanz des Lebens mit dem Tode, wie des Todes mit dem Leben ist, so schlägt er die große Richtung der Weltanschauung ein. Diese entsteht da, wo nicht bloß gelehrt wird, was das Richtige und das Rechte sei, sondern wo die Konflikte über die Normen zum Worte oder hier zum bildnerischen Ausdruck gebracht werden.

So möchte der Unterschied zu fassen sein, wenn man der Weltanschauung außerhalb der systematischen Lehre Raum geben und sie bestreiten will, wie diese Fassung des Problems jetzt in der Luft liegt. Die Totentänze sind eine Kunst der Weltanschauung. Unter diesem Gesichtspunkt wird sofort die Freiheit verständlich, welche hier gegen die Dogmatik der kirchlichen Lehre rege wird und sich aufbäumt; wie nicht minder auch gegen die Mächte der sozialen Tradition. Es ist der Humor, wie er schon das ganze Mittelalter hindurch als der befreiende Geist im Geheimen wirkt. Wir werden diese weltgeschichtliche Richtung des Humors alsbald eingehender zu betrachten haben. Hier soll uns nur die Wirkung interessieren, welche die Porträtkunst Holbeins von diesem großen Stil des Humors erfahren hat.

Wenn man von dem Bilde seiner Frau mit ihren beiden Kindern in Basel sich nicht trennen kann, und nicht allein in technischen Vorzügen den letzten Grund dieses Zaubers sei es zu erkennen, sei es anzuerkennen vermag, so dürfte dieser Sinn des Humors eine befriedigende Erklärung abgeben. Schön im gewöhnlichen Sinne ist diese Frau sicherlich nicht, aber die Liebe zu dieser Menschennatur hat alle traditionellen Maße der Schönheit überflügelt. Hier ist die Seele, wie sie in der milden Sicherheit dieser Augen ruht, in diesem Munde und in diesen Wangen, ein so bezwingender Schwerpunkt des ganzen Wesens, daß die Linien, welche diese Nasenform bilden, dagegen verschwinden, vielmehr in den Nimbus dieser Seelenhaftigkeit eintreten.

Auch die große Porträtgruppe des *Thomas Morus* und seiner Familie ist ein Beleg für diese Richtung seines Sinnes. Man denke nur an den *Vater* des *Thomas Morus*, in dessen Bild die Häßlichkeit durch eine gewisse Schalkhaftigkeit abgedämpft ist, zugleich aber auch das Vorbild des großen Sohnes erkennbar wird. Und ist der ganze Vorwurf selbst nicht auch ein lehrreiches Beispiel von dem Humor der *Weltgeschichte*: wie dieser Mann mit dem Herzen für das Elend in der Menschengeschichte, dieser große Dichter der Armut, als des Grundübels der Kultur, dessen *Utopia* alle anderen dieser Art durch die Aufrichtigkeit seines Gerechtigkeitssinnes, durch die von aller Rhetorik und Phantastik freie Wahrhaftigkeit seines sozialen Gefühls, durch seine Einsicht auch von der Gefahr der Religionen für das Ideal der Kultur weit hinter sich läßt — dem großen Konflikt der Kultur zwischen der politischen Gerechtigkeit und der politischen Religion zum Opfer fällt. Es liegt ein providentieller Schimmer des großen Humors auf dieser *Schule von London*, welche jenes Gruppenbild in seiner Zeit und seinen Umständen bilden dürfte.

Wie steht es nun aber mit *Raffael* selbst, der nicht im Genre des Familienbildes den großen Konflikt zwischen Kultur und Kirche behandelt; der im Dienste der Kirche, und selbst ergriffen von den in ihr sich regenden Tendenzen zu ihrer Läuterung und zu der Hebung ihrer sittlichen Haltung diese Konflikte auszugleichen sucht? Freilich in der *Disputa* und selbst in der *Schule von Athen* kann man zweifeln, diesen Geist des Humors zu finden, ebenso wie in der *Messe von Bolsena*. Wenn man übrigens das krasse Gegenüber der *Disputa* und der *Schule von Athen* erblickt, sollte man da nur daran denken dürfen, daß was auf der einen Wand sich abspielt, auf der andern sich widerspiegelt, oder sollte es doch vielleicht der Geist des Humors sein, der auch in diesem Gegenüber zur gewaltigen Offenbarung kommt? Doch darauf sei hier nicht weiter eingegangen. Dagegen müssen wir fragen: Steht *Raffaels* Zyklus der *Madonnen* etwa nur unter der Herrschaft des religiösen Gedankens, oder dringt ein weltliches Element unter dem Zauber dieser Schönheit in den

Marienkultus ein? Und wenn alle Welt von diesem Gedanken erfaßt wird, wird nicht damit die Mutter Gottes in das Licht jenes weltgeschichtlichen Humors gerückt, der die Mutter Gottes beleuchtet, wie eine sterbliche Mutter, die ihr Kind auf dem Arme trägt? Warum hat sich hier der spezifisch religiöse Ausdruck verwandelt in den schlichten, natürlichen Blick des Mutterglücks und der Mutterliebe? Warum betet diese Mutter nicht mehr ihr Kind an?

Indessen ist diese Mutter doch noch von klassischer Schönheit; sie hat sogar noch nicht alle Attribute der vornehmen Dame von sich abgetan; wenngleich sie, als Italienerin, diesen Unterschied von der Frau des Volkes nicht so abstechend an sich zu tragen braucht. Immerhin die Schönheit ist noch nicht verschmäh.

Wie steht es aber bei ihm mit dem Porträt? Hier muß es sich zeigen, auch für den Klassiker Raffael selbst, ob der Geist des Humors die Seele seiner Menschenliebe ist. Und hier zeigt es sich unverkennbar. Man denke an die *Incognita* in der Tribuna, nahe an einer der Türen derselben. Schön wird man sie nicht nennen wollen; die Wangen sind schematisch eingezogen, und kein Reiz der Fülle oder der Farbe beherrscht diese Züge. Und dennoch kann man sich von diesem Bilde vielleicht weniger trennen als von seinen schönsten Madonnen. In diesem Auge waltet eine himmlische Klarheit; diese Nasenflügel sind von der Feinheit eines Schwunges und einer Freiheit und Offenheit, in der der Abschluß dieser Rundung bewirkt wird. Jede Wölbung und jede Höhlung des Antlitzes ist geisterhaft durchgeführt; nicht geisterhaft, sondern seelenhaft vollendet. Das ist die Vollendung der Liebe zur Natur des Menschen. Hier hat die Schönheit alle bloßen Reize von sich abgelegt; dieses Übertreffen der Schönheit ist das Werk des Humors.

Man kann die Richtung auf das Häßliche sogar bei Raffael beobachten. In dieser Hinsicht ist es lehrreich, daß die *Fornarina*, die früher dafür galt, jetzt dem *Sebastiano del Piombo* zuerteilt wird. Der ist immer schön; was ihm eben zur Größe fehlt, das ist diese Fähigkeit,

das Schöne zu verschmähen, und des Häßlichen sich anzunehmen. Das wirkliche Porträt von seiner Geliebten, das von Raffael herrührt, stellt diese in der That so dar, wie sie gewesen ist, und danach war sie nicht ein Urbild der klassischen Schönheit. Aber der Humor der Liebe hat sie mit solcher Innigkeit dargestellt, daß sie alle sonstige Schönheit überstrahlt. Sie hat die Augen von der durchdringenden Kraft, von der Leuchtkraft der Seele, welche die Augen des Jesuskindes bei Raffael auszeichnen.

Von seinen Christusbildern kann man vielleicht nicht allgemein befriedigt werden, außer etwa auf einem der Kartons; aber sein Christus ist der Knabe auf dem Schoße der Mutter. In die Augen dieses Knaben legt er seine ganze Liebe zur Natur des Menschen. Und ist das nicht auch ein weltgeschichtlicher Humor, daß der echte Christus nur das Kind auf dem Schoße der Mutter ist? das Kind, das zwar mit einem andern Kinde spielt, das aber mit Augen in die Welt blickt, die alle Tiefen der Welt durchdringen? Hier ist das Häßliche übergegangen in das Unreife, das Kindliche.

Raffael hat sich damit noch nicht genug getan; er ist ja der Porträtmaler seiner päpstlichen Mäcene. Ist er etwa hier zum Hofmaler geworden? Sein Julius II. ist in dieser Hinsicht nicht charakteristisch; denn die erhabene Schönheit dieses Kopfes mußte freilich dem Meister der Disputa gelingen. Aber bei Leo X. tritt die ganze Einzigkeit des Porträtisten an den Tag. Ist der sinnliche Glanz auf diesem Antlitz, das Fett dieser Hängebacken nicht schon ein Übergang ins Häßliche? Es ist unverkennbar so; wollte aber Raffael etwa seinen päpstlichen Gönner karikieren? Wollte er ihn etwa in dem ganzen Zynismus seiner sinnlichen Omnipotenz bloßstellen? Dann wäre das Bild eine Karikatur, aber kein ideales Porträt. Raffael hat Größeres an diesem Sinnbild selbtherrlicher Sinnlichkeit vollführt: er hat den Beschauer zu mächtiger Sympathie mit diesem Menschen gezwungen. Das hat sein Humor bewirkt, der das Häßliche selbst aufsucht, aufspürt in dieser gewaltigen Sinnlichkeit; der aber doch diesem Munde eine Gefäßtheit gibt, die alle Reize von

ihm abwehrt, und dieser Hand bei aller ihrer Weichheit eine Durchgeistigung, die allein schon die Seelenhaftigkeit über diese ganze Gestalt ausbreitet.

Einen solchen Menschen muß man nicht allein bewundern, wie man Julius II. bewundern muß; diesen aber muß man lieben, obgleich nicht durchgängig bewundern. Die echte ästhetische Liebe weiht man diesem Grenzbild des Häßlichen, weil es über den Abgrund des Häßlichen erhoben ist, weil die Liebe zur Natur des Menschen hier auch das häßlich Sinnliche veredelt, das will sagen, dem Bereiche des Tierischen entrückt, und in das spezifisch Menschliche hinüber gerettet hat.

Es ist der Sinn des Humors, daß das Häßliche nicht verachtet werde; denn es ist ein Zug in der Gestalt des Menschen, und sogar im Antlitz des Menschen. Wird dadurch etwa der Mensch zum Tier, oder auch nur zu einem Menschen niedern Grades? Dann würde die Liebe zur Natur des Menschen zweideutig und unwahrhaftig. Die Liebe bewährt sich darin als das legitime Gefühl der Kunst, daß sie auch das Häßliche lieben lehrt; denn es gehört zur menschlichen Natur; und das reine Gefühl ist diese Menschenliebe zur ganzen ungeschminkten Natur des Menschen. Das Häßliche bleibt nicht häßlich; der Humor bemächtigt sich seiner, und er gliedert es ein in das Schöne; denn er ist selbst ein Vehikel, ein erzeugender Faktor des Schönen. So späht die große Kunst des Humors das Häßliche im Menschen auf, um es als liebenswert zur Erscheinung zu bringen.

17. Das individuelle Problem Lionardos.

Lionardo wäre nicht der Große, der er beinahe vor allen andern Großen ist, wenn nicht auch in ihm der Geist des Humors zur Offenbarung käme; wenn er nur in den Karikaturen seiner Handzeichnungen ihn befriedigt hätte. Freilich ist auch sein Abendmahl nicht ohne die Mitwirkung des Humors. Da es sich in diesem Drama zugleich um Verrat handelt, so bleibt das Bild der Jünger nicht ohne den Fleck der sündigen Menschlichkeit.