



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

19. Die Selbstmündigkeit der Kunst und die religiöse Kunst (Die Gegenwirkungen der Kulturkräfte - Sokrates und die neuen Götter - Der Künstler der Ironie - Das jüngste Gericht - Das Credo und der ...

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

nicht allein um ein rationales Verständnis von ihr zu erlangen, um nicht an allem rationalen Sinn in ihr zu verzweifeln, sondern auch um vorwärts zu kommen, um das Irrationale in ihr zu beseitigen, oder wenigstens zu vermindern. Hierin vollzieht sich die ästhetische Kraft des Humors; hierin vollzieht sich die Kunst, als ein systematischer Faktor des Bewußtseins der Kultur.

19. Die Selbständigkeit der Kunst und die religiöse Kunst.

Die systematische Bedeutung der Kunst befreit wieder einmal von dem zweiseitig gefährlichen Irrtum, als ob die Kunst nur ein Spiel der Kultur wäre; als ob sie ihre Freiheit preisgäbe, wenn sie an der Menschen- und der Götterwelt ihr freies Gericht übt. Wie könnte sie das denn vermeiden? Ihr Gegenstand ist und bleibt die Natur des Menschen; die Götter aber sind ja doch auch nur Werke von Menschenhand; und etwa nicht auch von Menschengestalt? Ihre Freiheit soll die Kunst nicht verlieren, wenn sie sich in den Dienst der Götterwelt, oder unter die Autorität der Kirche zu deren Hilfeleistung stellt. Aber wenn sie der Kirche gegenüber ihre Freiheit wahren wollte, dann soll sie auf einmal ein moralisches, ein Kulturaamt sich anmaßen. Die systematische Bedeutung der Kunst befreit von diesem kulturfeindlichen Charakter, der der Kunst durch die allgemeine Theorie aufgedrückt wird: daß die Religion selbständig sei, und von der Kunst sich nur begleiten und unterstützen lasse; daß dagegen die Kunst keine eigene Richtung des Bewußtseins der Religion gegenüber sei; daß sie das Gefühl des Unendlichen entweder mit ihr gemein habe, oder gar von ihr empfangen.

In beiden Fällen wird die Selbständigkeit der Kunst der Religion gegenüber gelähmt, und es geht dadurch das Verständnis für die Gegenkraft verloren, welche die Kunst in ihrer selbständigen Freiheit der Religion gegenüber bildet. Dies ist ein Verlust für die geschichtliche Einsicht von den *Gegenwirkungen der Kulturkräfte*. Es geht aber zugleich dabei die ästhetische Bedeutung zunichte; und

ihre geschichtliche Wirksamkeit innerhalb der Kultur wird dadurch beengt und verdunkelt. Es werden dagegen immer Reaktionen und Überspannungen nach der andern Seite unausbleiblich.

Die Kunst ist eine selbständige Richtung des Bewußtseins der Kultur. Sie ist durch den systematischen Charakter des Kulturbewußtseins gebunden; sie kann nicht eine neue Erkenntnis der Natur, und ebenso wenig eine neue Ethik von der Allheit des sittlichen Subjekts der Menschheit zu erfinden haben; Erkenntnis und Ethik sind ihre Vorbedingungen. Aber die Religion ist keineswegs identisch mit der Ethik; die Religion gibt es nur in Religionen und Kirchen; die Religion ist die Religion der Vernunft, nicht die irgend einer positiven Religion. Sie ist nur eine; und ob sie von der Ethik unterscheidbar ist? Das ist eine Frage der Ethik. Die Ethik ist das Forum der Wissenschaft, vor dem diese Frage entschieden wird; ihre Entscheidung steht keineswegs der Religion selbst zu.

Wie könnte also die Kunst in ihrer ästhetischen Selbständigkeit der Religion unterworfen sein, weil sie der Ethik unterworfen ist?

Das herrschende Vorurteil, welches in dem zweideutigen Worte von der religiösen Kunst ausgedrückt wird, benimmt der Kunst die weltgeschichtliche Kraft ihres Humors; des Humors, mit dem sie in ihrer Freiheit und Selbständigkeit die Weltgeschichte beleuchtet, nicht an letzter Stelle, auch in den Gebilden der Kirche. Man hat es sehr bald in Griechenland einsehen gelernt, daß Sokrates kein Vernichter der Religiosität gewesen ist. Angeklagt aber wurde er auf die Einführung neuer Götter. Der Sinn dieser Anklage ist freilich richtig. Und doch hat Sokrates, als Philosoph, zu dieser Anklage keinen eigentlichen Anlaß geboten. Er hat die *Eudämonie* gelehrt, also die Güte der Gottheit behauptet. War das schon ein Widerspruch gegen den vaterländischen Glauben von der Furcht vor der Macht der Götter, so galten in ihm die Götter doch nicht mehr als neidisch und böse; theoretisch war daher sein Angriff auf den Glauben seines

Staates nicht bewiesen. Aber seine Persönlichkeit, sein Genius hat diesen Angriff gebildet. Und wie betätigte sich dieser Genius? Er wirkte im Zeichen der Ironie.

Die Lehre des Sokrates hat sicherlich einen tiefen theoretischen Charakter; aber es ist doch verständlich, daß man immerfort darüber streitet, ob er mehr Philosoph, oder mehr populärer Volkslehrer war. Er war Beides; keines allein. Er konnte Beides sein, weil er Künstler war, Künstler in der Darstellung seiner eigenen Persönlichkeit.

Vielleicht wird es dadurch auch tiefer verständlich, daß er auf den Stil Platons von einer so nachhaltigen Wirksamkeit bleiben konnte. Es ist, als ob Platon die eigene Entwicklung und Darstellung seines philosophischen Lehrgebäudes sich gar nicht abgelöst denken konnte von der mimischen Gestalt dieses Künstlers der menschlichen Persönlichkeit. So läßt er den Sokrates auch durch Alkibiades charakterisiert werden, als einen Silen, als einen Satyr mit der unbezwinglichen Zauberkraft des Eros. Wahrlich, diese antiken Zeugnisse machen Sokrates auch in dem Sinne zu einem zentralen Typus des Perikleischen Athen, daß er der Künstler schlechthin sei, die verkörperte Verwandlung des Satyrs in den Eros; die Personifikation dieser hellenischen Peripetie im ästhetischen Mittelpunkt des Geisteslebens.

Was bei Sokrates, dem Ethiker, der er doch hauptsächlich war, die Ironie bedeutete und ausrichtete, das tritt im Mittelalter, in der gesamten Kunst des Mittelalters als Humor in Kraft. Würde dieser Humor, als der selbständige Geist der Kunst, in dieser Kunst fehlen, so fehlte ihr der selbständige Geist. Es ist nimmermehr anzunehmen, daß alle die großen Künstler des Mittelalters sich in stumpfer Gläubigkeit nur schlechterdings als gefügte Werkzeuge sich der Kirche zu Dienst gestellt haben könnten. Darum braucht man nicht etwa zu meinen, sie müßten Freigeister gewesen sein, und es hätte mithin ihrer anscheinend religiösen Begeisterung an Wahrhaftigkeit gefehlt.

Das wäre der entgegengesetzte Fehler. Die Künstler stehen und stellen sich durchaus nicht außerhalb der allgemeinen

religiösen Anschauung; aber sie können es nicht vermeiden, sich über sie zu stellen; sonst würden sie die ästhetische Selbständigkeit verlieren, und damit den Charakter des Genies. Es gibt kein unfreies Genie. Das Genie vertritt die systematische Selbständigkeit der Kunst. Man hat daher auch immer an Koryphäen der religiösen Kunst selbst Ketzerei gewittert; man nannte das damals Atheismus. Erst mit dem Beginn der sittlichen Restauration des Katholizismus fangen die Künstler an, nicht nur wärmer, sondern auch vorsichtiger zu werden. Das sind transitorische Symptome, die ohne Belang sind für die prinzipielle Sachlage.

Die Kunst des Mittelalters muß trotz aller innern Verschiedenheit der christlichen Glaubenslehre von der des griechischen Polytheismus dennoch prinzipiell die gleiche Unabhängigkeit dem Glauben gegenüber haben. Wenn die ganze Ausstattung dieses Glaubens, der Personen, welche in der Gottheit vereinigt sind, ihrer Vorfahren, ihrer Sendboten, ihrer Heiligen und Blutzengen ihnen zum Vorwurf dienen sollen, so ist es durch ihre systematische Methodik ausgeschlossen, daß sie sich nur zu Kopisten dieser dogmatischen Vorschriften hätten hergeben können. Es liegt auch in der Natur und in der gegenseitigen Konstellation dieser Glaubensgedanken, daß sie nur und ausschließlich im Momente der Erhabenheit zur Darstellung gebracht werden können. Hiergegen stellt das jüngste Gericht allein einen unüberwindlichen Widerstand. Die Seligen können vielleicht unter diesem Zeichen zur Erscheinung kommen; die Erhabenheit hat dabei nur die Gefahr der Langweiligkeit zu bestehen. Aber die gläubigste Phantasie konnte die Verdammten schlechterdings nicht ausschließlich nach der Schablone der Erhabenheit abmalen. Hier regt sich der Humor sogar bei *Fra Angelico*.

Aber das jüngste Gericht bietet doch nicht allein einen menschlichen Anstoß gegen die kirchliche Gläubigkeit. Man vergißt so leicht, daß die Einweihungsrede, welche König *Salomo* hielt, nachdem er den Tempel mit aller Pracht aufgebaut hatte, den die Kunst vernichtenden Gedanken ausspricht: „Die Himmel und der Himmel Himmel können dich nicht fassen, geschweige dieses Haus.“ Hier fühlt sich die

Religion in der Geistigkeit und Unendlichkeit ihres Gottes durch die Kunst beenzt. Man versteht das viel zitierte Wort: „Die Kunst ist die Ironie des Übersinnlichen“. Aber das Unendliche bedarf ja doch dieser Ironie; es ruft sie herbei, und kann nicht von ihr lassen. Dagegen muß nun aber auch die Kunst ihrerseits sich gegen die Vorschriften der Religion wehren dürfen, wenn sie in diesen Dienst immerfort eintritt; sie muß sich nicht bloß für die Anpassungen, die dabei unvermeidlich sind, schadlos halten, sondern sich, obzwar durchaus nicht ohne schweren innern Kampf, ihre systematische Selbständigkeit wahren. So wird hieraus schon erklärlich, wie die Gothik mehr als jeder andere Baustil ihr plastisches Außenwerk nicht allein mit den Gestalten der Apostel und der Heiligen ausschmückte, sondern auch mit Tierköpfen und Tierfratzen. Je mehr sie das Innere, wie auch den Außenbau in eine himmelhohe Höhe ragen ließ, und aller Materialität in dem Wandkörper Widerstand leistete, desto mutwilliger spielte sie mit dem Unternatürlichen der Geisterwelt.

Immerhin blieb die Baukunst in der Geistigkeit ihrer Raumwelt noch immer unbehelligt von den buchstäblichen Ansprüchen des Kirchenglaubens. Anders steht es mit der Malerei, während die Plastik doch immer noch wenigstens Gott Vater gegenüber ohne Anspruch blieb, und vom Marienkultus vornehmlich die Pietà darzustellen hatte. Hier bleibt jede Anstößigkeit fern. Die Malerei dagegen mußte bei aller innigsten Befangenheit einen Anstoß darin empfinden, daß der Gott als Kind auf dem Schoße der Mutter ruht, und von ihm aus den bezwingenden Blick auf die Welt richtet. Im Credo heißt es: unigenitus, non factus, ante omnia saecula, und jetzt und hier sitzt ein Bambino auf dem Schoße der Maria. Man baut wohl in den Kirchen die Krippe zu Weihnachten auf, aber wenn wie besonders auf Maria in araceli der Bambino, in Person aufgewickelt, demonstriert wird, so meint man dies als lediglich mittelalterliche Naivität würdigen zu dürfen. Aber auch der große Künstler, das echte wahrhafte Genie, welches an seinem Teile einen Fortschritt der Kultur hervorbringt, auch dieser schöpferische Geist

soll dieser Grenze von Religion und Mythos gegenüber unbefangen gewesen sein? Es würde überhaupt keinen Humor in der Kunst geben, es könnte keiner anerkannt werden, wenn man so denken müßte.

Die Menschen überhaupt sind nicht den ganzen Tag über, nicht in allen Lebenslagen so gläubig fromm, wie sie es und wenn sie es in der Kirche sind. Der Künstler aber hat sein Tagewerk an diesen Gebilden der Religion. Seine Schöpfungen werden in den Kirchen und Kapellen, werden auf den Altären aufgestellt und angebetet; wie sollte er dem Gedanken sich entziehen können, daß er diese Gottesbilder nicht nur zimmert und malt, sondern daß er ihnen auch seinen Geist einhaucht, daß er in der Gruppierung dieser Gestalten, in der Darstellung dieser Handlungen einen Sinn selbst ihnen geben muß, wenn anders sein eigener Geist diese Darstellung beseelen muß, wie sehr immer der Auftraggeber ihn bestimmen mag? Und wenn es nicht anders zugehen konnte, als daß der große Künstler, selbst ohne ausdrückliche Absicht, den Geist der Kunst selbständig walten lassen mußte an diesen Kultusbildern, so wird der weitere Gedanke weniger befremdlich erscheinen, daß der Geist der Kunst in seiner systematischen Selbständigkeit diesem ganzen Kultus, diesem ganzen Glauben gegenüber sich regen, daß er als Humor sich betätigen müsse.

Ist doch aller Fortschritt in der Kunst im letzten Grunde durch dieses Walten des Humors allein verständlich. Warum kämpft man gegen die byzantinische Madonna auf dem Goldgrunde, und warum gibt man der Madonna den Hintergrund der Florentiner Landschaft? Spielt der Humor nicht etwa hier mit der Geburt Jesu in Nazareth? Oder wäre er etwa in Florenz geboren? Wenn er doch so gemalt wird, so soll eben der Gedanke ausgesprochen werden, er sei auch in Florenz geboren, und er solle überall nur so gelten, wie er allda geboren werde. Man nennt das weltgeschichtlichen Protestantismus. Die Kunst ist nun nicht geschichtsphilosophische Deutung des Kirchenglaubens; sie nennt sich auch nicht Humor, aber sie erzeugt sich als Humor.

Nehmen wir ein anderes Beispiel, das weniger im Zentrum der herrschenden Religiosität steht. Von *Lionardo* abgesehen, gibt es vielleicht keinen größern Künstler als *Giotto*. Er war gewiß im höchsten Sinne ein religiöser Maler. Alles Menschliche und dramatisch Große in der Leidensgeschichte hat er mit der tiefsten Kraft veranschaulicht. Sein *Judas kuß* wiegt ein ganzes jüngstes Gericht auf; und wie hat er die Vorgeschichte mit einer Innigkeit behandelt, die Vertreibung *Joachims* und die Situation des heiligen *Joseph*. Aber zum mindesten gut erfunden ist doch die beglaubigte Anekdote, daß er auf die Frage, warum die Maler den heiligen *Joseph* stets mit trübseliger Miene abbilden, geantwortet habe: „Bei seinem Verhältnis zu dem Kinde kann ich das nur natürlich finden.“ Indessen hier handelt es sich noch um das Inventar des Glaubens.

Freier steht man doch wohl seinem größten Werk gegenüber, der Verherrlichung des *Franz von Assisi*. Wie ergreifend hat er hier das Ideal der Armut geschildert. Ein moderner Mensch freilich kann schon irre werden an der platten Gläubigkeit an diese Sendung, wenn er sieht, wie *Giotto* den heiligen *Franz* von dem wunderbaren Palaste träumen läßt, der ihm im Himmel aufgerichtet ist. Im nächsten Bilde wirft er dann seine reichen Gewänder von sich, und gibt sie den Armen. Sollte einem Manne, wie *Giotto*, gar keine Ahnung von dem innerlichen Widerspruche aufgegangen sein, der darin liegt, daß man die Armut wählt, weil einem der Reichtum und die Ehren im Himmel verheißen sind? Wenn gedanklich der Widerspruch ausgleichbar wird, so macht ihn doch das herrliche Bild klaffend.

Wie steht es aber, wenn ein vorhandenes Gedicht *Giottos* gegen die Armut vom Standpunkte der Kultur aus seine Einwendungen erhebt? „Unfreiwillige Armut führt sicher zu allen erdenklichen Vergehen, Sünden und Lastern; und freiwillige Armut — wie selten wird sie gehalten! Aber auch wenn sie es wird, fördert sie nicht Kenntnisse, Tugenden und gute Sitten. Schimpflich scheint es mir, das Tugend zu nennen, was das Gute hindert, und übel muß der Erfolg sein, wo man einen tierischen Zu-

stand für höher hält als die Tugend, die zu Wohlsein und Einsicht führt. Wohl wirst Du mir einwerfen, daß unser Herr die Armut empfiehlt. Aber verstehe ihn recht . . . mit seiner Nichtachtung des Besitzes warnt er uns vor dem Geiz; wir aber sehen die Lobredner der Armut am wenigsten sie hegen. Habgierig sind sie und Heuchler dazu.“ Wie stimmt diese Kulturgesinnung und aus ihr heraus dieses Urteil über die Armut mit seiner Verherrlichung des heiligen Franz?

Die Bilder in der *Croce* zu Florenz machen es vielleicht noch deutlicher als die in der *Arena* zu Padua, wie die in der *Oberkirche* zu Assisi, daß es der Humor ist, der sich in Giotto dieser ganzen sozialen Bewegung mit allen den Kräften, die sie ins Leben gerufen hat, bemächtigte. Es ist eine neue und eigene Art von Gläubigkeit, mit welcher diese Mönche das Hinscheiden ihres Heiligen abwarten, und in seine Leiden und seine Wunden mit ihren verhärteten Blicken sich einbohren, wie in der Frömmigkeit, mit der die Wunden Christi beweint werden. Wenn man es schroff ausdrücken dürfte, möchte man meinen, es sei ein neues anatomisches Problem für die mimische Darstellung des Gesichtes hier erwacht. Überdies verrät es sich auch an den *Frauengestalten*, daß nicht allein der fromme Glaube hier den Vorwurf bildet. Diese Frauen haben einen andern Ausdruck als die *Fra Angelicos*. Schon der gigantische Körperbau, wengleich durch die mächtige Gewandung noch nicht zu freier Enthüllung gekommen, läßt es wohl erkennen, daß es sich für den Künstler noch um etwas Anderes handelt als um den Mittelpunkt des Heiligen; daß die Menschen selbst, welche seinen Umkreis bilden, ein eigenes Interesse beanspruchen und behaupten.

Ganz besonders deutlich sieht man dies bei dem *Tanz der Salome*. Die zwei urkräftigen Frauengestalten, welche, die eine mit verschränkten Armen, diesem grausen Spiel mit fröhlichem Lachen zuschauen, sie sind nicht bloß Gestalten vom Dorfe etwa, in urwüchsiger Schönheit; wie sie selbst sich über dieses Spiel ihre Gedanken machen, ihren Spott darüber ergehen lassen, so beweisen sie zugleich vielleicht, daß es in Giottos Art war, wengleich er sie nicht immer

ausführt, seinen Bildern einen Zuschauer hinzuzudenken, der wie außerhalb des Bildes, der über dem Bilde und seiner Geschichte steht. In Giotto wird die Kunst selbständig; sie hört auf, bloße Kirchenkunst zu sein, bloße Bildnerin des Kultus. Der Mensch wird zum Mittelpunkt. Daher erwächst der Mensch bei ihm zu Prometheischem Maß.

20. Das Dante-Problem.

Man kann Giotto nicht das Herz prüfen, ohne seinen Freund Dante zu befragen. Er ist das Herz der Frührenaissance, und er ist es für die ganze Renaissance neben Platon geblieben: er ist das Herz Italiens geworden und geblieben. Er hat seinem Vaterlande nicht nur die Sprache geprägt, und ein geistiges Nationalgedicht, eine neue Art von Epos, ihm gegeben; er hat ihm auch die Liebe zum Vaterlande im Geiste der Renaissance legalisiert in der Idee des Staates. Er steht an der Grenzscheide der Weltalter; er feiert das Mittelalter, indem er es vollendet und zu Ende führt. Die beherrschende Idee des Mittelalters ist die christliche Glaubenslehre; sie will der Schwerpunkt des mittelalterlichen Menschentums sein; sie muß daher den Staat bekämpfen, sofern er der einzige Mittelpunkt sein will und sein muß. Dante gehört dieser Welt des Glaubens an. Seine Philosophie ist die Philosophie des Christentums, die Lehre von der Substanz der Trinität. Aber in diesen Gedanken ist er nur empfangend; sie bilden seine Voraussetzung. Ist diese religiöse Voraussetzung aber etwa in erschöpfender Weise die sittliche Vorbedingung seines Schaffens als Dichter?

Das ist der moderne Geist in Dante: daß seine religiöse Anhänglichkeit und Abhängigkeit sich nicht deckt mit seiner ethischen Überzeugung. Sein zentrales Problem ist sein Vaterland. Er ist nicht mehr nur Theologe, sondern vielmehr Politiker. Daher wird er zum Ethiker der modernen Welt. Er lehrt den großen neuen Gedanken, daß die Sittlichkeit nicht restlos aufgeht in der Religion, sondern daß ihr eminentes Problem der Staat ist. Ginge die Sittlich-