



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Achtes Kapitel. Die Malerei.

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

Achtes Kapitel.

Die Malerei.

1. Unterschied zwischen Malerei und Plastik.

Was will die Malerei? Was kann sie neben der Plastik von unserm Zielpunkte aus wollen? Das reine Gefühl zielt auf die Einheit des Menschen in seiner leiblich-seelischen Natur. Diese Einheit ist von der Plastik zu einer Höhe gebracht worden, welche für die Malerei keine Steigerung übrig zu lassen scheinen könnte. Man wird nicht meinen, daß das Gruppenbild eine echte Differenz begründen könne; denn die Gruppenflächen der Parthenongiebel sind unübertrefflich. Und sollte das Porträt an sich im Hinter-treffen stehen gegen die plastische Büste? Oder sollte etwa der Grad der Ähnlichkeit einen Unterschied und Vorzug für die Malerei herausstellen? Damit wäre die Leitlinie des reinen Gefühls fallengelassen, unter der allein erst auch die Ähnlichkeit mit in Frage kommen darf.

Der Gedanke jedoch, von dem aus S e m p e r die ganze neuere Kunstbetrachtung angeregt hat, weist auf den nicht nur entwicklungsgeschichtlichen, sondern auch sachlichen Zusammenhang der drei bildenden Künste hin: und daher muß die Malerei ebenso viel ursprüngliche Selbständigkeit haben, wie die Plastik. Und diese Ursprünglichkeit muß sich auch an der Natur des Menschen bewähren, nicht etwa nur an dem Umfang des Gruppenbildes, der nur einen technischen Unterschied bedingen könnte. Die Einheit von Seele und Leib allein in der Natur des Menschen muß einen spezifischen Unterschied zwischen Malerei und Plastik ergeben.

Man könnte meinen, daß der Gegenstand der Kunst in der Malerei ein anderer würde, insofern ihr nicht nur die

F a r b e , sondern auch die L u f t zufalle; und damit scheint sie doch auch die Teilnahme der Plastik an L i c h t u n d S c h a t t e n zu übertreffen. Denn wenn diese auch der Farbe sich bedient, so entsteht immerhin dabei die Frage und dadurch auch das Problem für sie, ob sie nicht damit ihre S e l b s t ä n d i g k e i t beeinträchtige. Auf dieser prinzipiellen, methodischen Schwierigkeit, nicht nur einer Einseitigkeit des Geschmacks, geschweige der historischen Kenntnisnahme, beruht der Streit über die B e d e u t u n g d e r F a r b e i n d e r P l a s t i k .

Aber auch wenn man von der Farbe absieht, und wenn man auch den Faktor des Lichtes schon der Plastik einräumt, so beweist doch auch die Instanz der Luft selbst noch nicht die Selbständigkeit der Malerei. Denn die L u f t bildet im Grunde nicht sowohl ein neues eigenes Objekt, als vielmehr doch immer nur ein Mittel, ein Vehikel des eigentlichen Objekts, welches nicht die Natur überhaupt, sondern die Natur des Menschen, freilich aber im innigsten Zusammenhange mit der allgemeinen Natur bildet.

Hielte man nicht an diesem Grundgedanken fest, so würden ja die plastischen Werke, welche die S o n n e , die E r d e und das M e e r darstellen, zu dürftigen A l l e g o r i e n herabsinken. Dahingegen erleben wir das Wehen der Luft im bauschigen Flug des Gewandes der N i k e oder der N i o b i d e . Und die gradweisen Unterschiede, die hier in der Malerei entstehen, können nicht die Neuheit des Problems, geschweige die des Gegenstands begründen.

Dennoch führen alle diese Momente, obwohl keines von ihnen allein den Ausschlag gibt, auf das neue, eigene Problem der Malerei hin, wie auf einen neuen Gegenstand, den es doch in aller Kunst überhaupt gar nicht geben kann, da alle Künste dieselbe Einheit derselben Natur des Menschen zum einzigen Gegenstände haben.

Es ist in der T a t d i e B e d e u t u n g d e r N a t u r , auf die es bei der Unterscheidung von Malerei und Plastik ankommt. Gemeinsam ist beiden die Natur des Menschen im Zusammenhange mit der allgemeinen Natur. Aber dieser Zusammenhang tritt bei der Plastik so wenig prägnant hervor,

daß dagegen ihr Zusammenhang mit der Baukunst immer vorherrschend bleibt. Nur in Attributen wird der Zusammenhang mit der allgemeinen Natur angedeutet, wie in dem Hunde bei einer zartesten Szene, wie der des schlafenden Endymion, zu geschweigen der Bäume und Früchte, welche dem Bildwerk beigegeben werden. Aber auch dadurch bleibt der Zusammenhang nur lokalisiert; und die allgemeine Natur dient dabei nur als Hintergrund, wie das Bauwerk, von dem die Natur sich daher eigentlich gar nicht unterscheidet.

In der Malerei dagegen werden die Natur des Menschen und die allgemeine Natur konzentrisch. Wie die Natur des Menschen für die Kunst nur in deren Einheit besteht, so wird von der Malerei diese Einheit der Menschennatur eingestellt in die zentrale Einheit der allgemeinen Natur. Es ist daher zwar nicht ein neuer Gegenstand, geschweige ein neues technisches Problem des Gegenstands, sondern die Natur in ihrer Einheit bleibt auch hier der alleinige Gegenstand; und es ist keineswegs sein größerer Umfang, der den Unterschied hervorbrächte, sondern die Vertiefung der Einheit allein ist das neue Problem. Nicht die Natur wird ein neuer Gegenstand, sondern die Einheit der Natur wird ein neues Problem der Reinheit.

Es ist mithin eine richtige Fährte in dem Gedanken, den Schmarsow ausspricht, daß das Hauptproblem der Malerei die Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen den Dingen dieser Welt sei. Aber der Zusammenhang allein, der den Dingen dieser Welt gegeben würde, könnte die Eigenart des malerischen Problems nicht ausmachen: worauf wollte denn die Malerei diesen Zusammenhang begründen? Das Zentrum darf ja immer nur für alle Dinge dieser Welt das Menschending allein sein und bleiben. Wir halten dieses Zentrum fest, wenngleich wir es konzentrisch in das Universum einsetzen. Der Zusammenhang darf sich nicht beschränken auf die Dinge dieser Welt schlechthin, sondern er muß, wie sehr er auf die Natur überhaupt sich

erstreckt, seinen Mittelpunkt stets in der Einheit der Menschennatur bewahren. Und diese Einheit der Menschennatur muß in die Einheit der allgemeinen Natur ausstrahlen.

Kann denn die Natur auch eine Seele haben? Ist es nicht nur die Moralität des Menschen, welche in der leblosen Natur vom Menschen aus eine Seele ahnt, in sie hineinträgt? So konnte Kant noch denken. Die Kunst hat uns allmählich darüber die Augen geöffnet. Und die Malerei hat in dieser Entdeckung der ästhetischen Natur ihre Eigenart zur Entdeckung gebracht. Die Einheit des Menschen hat sich eingepflanzt in eine neue Einheit der Natur, in welcher alle Lebensformen der Natur, die gleichsam ihren Leib bilden, zu einer Seele vereinigt worden sind. Die Landschaft ist die Seele der Natur geworden, die höhere Einheit, welche die Malerei der Natur erschaffen und entwickelt hat.

Aber ein weiter Weg ist es, den die Malerei zurückgelegt hat, bevor sie zu der Aufhellung ihres eigentlichen Problems, zur Feststellung ihres eigentlichen Gegenstandes, auf dem ihre Selbständigkeit beruht, gelangen konnte. Dieser lange Weg ist die Geschichte der Malerei selbst, von ihren geschichtlichen Anfängen bis zu den Höhepunkten, die das Ziel der Malerei zu bilden scheinen. Grund genug zur Erklärung der Tatsache, daß schwerer Streit in dieser Frage auf ihr lastet.

2. Die Farbe.

Wir verfolgen unsern methodischen Weg, indem wir von der logischen Vorbedingung der Naturerkenntnis aus auf diesen Zielpunkt der Malerei uns hinbewegen. Licht und Farbe sind nicht mehr und nicht weniger dinghaft, als dies Form und Linie sind. Wir haben bei der Plastik gesehen, wie Hildebrand in sicherem Idealismus das konstruktive Prinzip der Form erfaßt hat. Dieses Prinzip der Form ist das Prinzip der Linie; denn die Linie ist das methodische Mittel der Konstruktion des geometrischen Körpers; und der geometrische Körper ist das Kon-

struktionsmittel des physikalischen, des chemischen, des biologischen Körpers. Das Strukturmodell für jeden Begriff des Körpers ist im geometrischen Prinzip der Linie enthalten. Diesen methodischen Begriff der Linie hat Winckelmann in seiner *bellezza lineare* mit philosophischem Geiste erkannt. Es ist vielleicht für die zeitgenössische Diskussion zum Schaden geworden, daß Karl Justi in seinem unerschöpflichen Meisterwerke diesen logischen Grundgedanken seines Winckelmann nicht klargestellt hat.

Seit Demokrit besteht ein scharfer Gegensatz zwischen den mathematischen Grundelementen der Körperwelt und eo ipso des logischen Objektbegriffs einerseits, und den physiologischen Elementen, insbesondere der Farbe andererseits. Der Sensualismus hat zwar die Unterscheidung zwischen den primären und den sekundären Qualitäten angenommen, nachdem Descartes in kritischer Reife sie erneuert hatte, aber seiner Grundtendenz gemäß muß er dennoch den Schwerpunkt auf die sekundären Qualitäten legen, die ja das unmittelbare Ergebnis der Sensation sind. Und das Mißverständnis, mit dem man noch immer Kants Methodik angreift, beruht in letzten Grunde auf dem Mangel dieser Einsicht von der methodischen Bedeutung, welche den mathematisch-logischen Elementen beiwohnt.

Man fragt noch immer, warum allein die Anschauung des Raumes mit dem apriorischen Werte ausgezeichnet werde; warum nicht ebenso auch die der Töne und die der Farben. Es hat nichts geholfen, daß Kant ausdrücklich es angemerkt hat: weil man von diesen Begriffen selbst keine Erkenntnisse herleiten kann, vielmehr erst für sie selbst der mathematischen Grundlagen bedarf. Das ist der Unterschied, der zwischen der Farbe und dem Raume eingesehen werden muß: um Erkenntnis von der Farbe zu erlangen, bedarf ich des Raumes; muß ich das Farbenspektrum in seinen geometrischen Linien zu Grunde legen. Erst auf Grund dieser Geometrie der Farbenlinien kann ich zur Physik der Farbenlehre gelangen.

Es bleibt mithin keineswegs dabei, daß die Farbe schlechthin subjektiv sei, sondern auch sie wird der apriorischen Begründung zugänglich gemacht. Aber durch die Mathematik erst kann ihr diese Begründung zu Teil werden, keineswegs jedoch ist sie in der E m p f i n d u n g der Farbe unmittelbar gelegen und begründet. Die Empfindung ist vielmehr immer nur s e k u n d ä r; sie ist nur Krücke, oder der Anfangsweg der unmündigen Vernunft, der jedoch auf die Ansprüche hinweist, welche an die methodische Vernunft zu stellen sind. Die Farbe ist keineswegs lediglich S c h e i n; aber die reale Bedeutung, die sie geltend macht, kann sie selbst nicht verbürgen; dafür muß sie auf die Mathematik provozieren.

Für die Ästhetik enthält nun aber die E m p f i n d u n g überhaupt einen durchgängigen D o p p e l s i n n, der bei der Farbe insbesondere zu Verwirrungen geführt hat. Während die g r a p h i s c h e n K ü n s t e nur mit W e i ß und S c h w a r z zeichnen, ist der Farbentopf der Malerei wie unerschöpflich. Und die Macht und die Schönheit der Malerei beruht wahrlich nicht zum geringsten Teile auf dieser ihrer Farbenpracht. Nun ist aber schon dem gemeinen Farbensinn die Buntscheckigkeit anstößig, und wenn von jeher das S c h ö n e vom A n g e n e h m e n durch den R e i z unterschieden worden ist, so dürfte der Farbenreiz hierzu den Anlaß gegeben haben. Die B u n t f a r b i g k e i t kann sogar unangenehm werden; und so tritt die Farbe in den zweideutigen Wert des R e i z e s ein, der allenfalls angenehm wirken kann, der aber nicht die Eindeutigkeit hat, welche das Schöne auszeichnen muß.

Es verbindet sich sonach im Reize, unter dem die Farbe gefaßt wurde, ein m o r a l i s c h e s M o t i v mit dem l o g i s c h e n, welches auf dem Unterschiede der sekundären Farbe von dem primären Element des Mathematischen beruht.

Diese Vermischung von Motiven hat nun aber der ästhetischen Charakteristik der Farbe von Anfang an geschadet. W i n c k e l m a n n verdächtigt die Farbe; und der Klassizismus hat dieses Mißverhältnis zur Farbe in verschiedener Abstufung immer aufrechterhalten. Mit der Farbe ist kon-

sequenterweise auch das Licht in Mißkredit gekommen. *Lionardo* ist zwar der Erfinder des Helldunkels; und vor allem geht die Entdeckung vom stereometrischen Sehen auf ihn zurück. Aber seine mathematische Einsicht gewinnt doch nicht die Oberhand über seinen malarischen Geschmack. Daher ist er nicht nur Feind der alten Buntfarbigkeit, sondern er warnt auch vor dem grellen Sonnenlicht am Mittag, und empfiehlt nicht nur das Atelierlicht, sondern auch das der Dämmerung. Sehen wir jetzt noch von dem freien Sonnenlicht ab, und denken nur an die Buntfarbigkeit, so ist der Geschmack dagegen sicherlich in der hergebrachten Vorliebe für Azur und Gold verständlich. *Lionardo* selbst hat aber keineswegs das gerechte Prinzip der Farbe fallengelassen. Seiner Theorie gebriecht es nur, wie es scheint, an der Durchführung seiner Lichttheorie auf das Problem der Farbe.

Dieses Urteil bedarf zwar sehr der Einschränkung; denn *Lionardo* hat die Lehre von der Perspektive, welche von der Frührenaissance ab fast von allen Großen bearbeitet wurde, besonders von *Brunellesco* im Zusammenhang mit *Toscanelli*, dem Lehrer des *Nicolaus von Cues*, und von *Piero della Francesca* übernommen, und zur Lehre von der Luftperspektive ausgebildet. Durch die Luft aber ist ein neues Medium für die Strahlung des Lichtes und für die Farbenwirkung ermittelt worden, So ist die theoretische Vorbereitung für die Aufhellung des Farbenproblems schon weit gediehen; nur die logische Konsequenz für die logische Charakteristik der Farbe gegenüber dem mathematischen Fundamente hat sich noch nicht eingestellt. Daher hält sich auch der gleichsam moralische Verdacht gegen den Reizcharakter der Farbe noch immer aufrecht.

Erst die neueste Entwicklung der Physik, welche entgegen der *Newtonschen Emissionstheorie* des Lichtes die *Eulersche Hypothese des Äthers* zu fundamentaler Systematik ausgebildet hat, konnte indirekt auch hier Aufklärung schaffen. So hat sich das Vor-

urteil entkräftet, als ob die Farbe nicht auch substantiellen Anteils wäre; als ob sie der mathematischen Reduktion unzugänglich bliebe. Dieses Vorurteil ist schon durch das Farbenspektrum widerlegt.

Aber jetzt wissen wir auch, daß nur in didaktischer, nicht in sachlicher, prinzipieller Methodik die Begründung der physikalischen Realität von der Geometrie ausgeht, und daher auch nicht von den Linien, welche die Formen der schweren Materie zu konstruieren vermögen, sondern daß diese physikalische Begründung der Körperwelt auf der Lichtmaterie und deren Identität mit der Elektrizität beruht. Jetzt kann es daher keine ernstliche methodische Schwierigkeit mehr machen, daß die Farbe als ein konstitutives Moment bei der bildnerischen Erzeugung des Gegenstandes anzuerkennen sei. Ist sie doch eine Energieform des Lichtes, dieses Fundaments der realen Materialität.

Gerade die malerische Erfahrung konnte bei dieser Einsicht mitwirken, wenn sie nur nicht andererseits durch die altgewohnte Bevorzugung des Raumes gehemmt worden wäre. Das Licht ist längst als ein raumbildender Faktor in der Architektur, der Plastik und der Malerei erkannt; und auch die Farbe ist dabei zur Mitanererkennung gekommen. Aber man hat diesen idealistischen Faktor, den man der Farbe selbst zugestehen mußte, auf die prärogative Geltung des Raumes bezogen und beschränkt. Dahingegen ist zu erkennen, daß die Leistung, welche für den Raum anerkannt wird, eo ipso auch der gesamten idealistischen Objekterzeugung zugute kommt. So hebt sich der ganze Zwiespalt zwischen der Farbe und den mathematischen Elementen der Erkenntnis grundsätzlich auf; wie er ja auch für die musikalischen Elemente der Gehörsempfindung, für die Töne seit Pythagoras bereits zur Aufhebung gekommen ist. Nur mit Geschmack und Geruch können wir keine wissenschaftlichen Erkenntnisse aufbauen; ihnen würde es daher auch zur Ablegung ihres subjektiven Charakters nicht nützen, wenn ihre physiologische Erkenntnis vollständig aufgehellt würde. Man könnte dennoch mit ihren an sich begründeten

Momenten keine Mitwirkung schaffen für die Konstitution der realen Körperwelt.

Auch das fundamentale Prinzip der Linie ist dadurch einer Vertiefung zugänglich geworden, welche für den Streit der Meinungen in der modernen Malerei von Wichtigkeit sein möchte. Es ist einerseits der Unterschied von Linie und Fläche, um den gestritten wird, und andererseits der Unterschied von Linie und Punkt. Das Problem der Farbe fordert gegenüber der strengen Linie die Verwischung des Konturs durch die Farbenflächen. Und andererseits fordert der Impressionismus die Auflösung der führenden Linie in die Farbflecke, und daher in die Punkte. Es scheint, daß dabei eben das Problem der Form in Frage gestellt wird, wenn anders die Form sich mit der Linie deckt.

Und dieser doppelte Gegensatz steigert sich noch, und scheint die methodische Grundbedeutung der Linie preiszugeben dadurch, daß die mit der Linie verbundene Kontinuität aufgegeben wird. Der Punkt, als Farbfleck, wird trotzig als ein diskretes Element angenommen, und in solcher Diskretion werden auch die Farbenflächen dem Kontur entgegengestellt. Man meidet in der Kontinuität die Gleichförmigkeit, das Verschwimmen der Grenzflächen, den Zusammenklang der Übergänge. Die Selbständigkeit, die man der Farbe für die Erzeugung des Raumes, wie des Raumgebildes zu erobern strebt, hält man durch das Gängelband der Kontinuität gefährdet; man argwöhnt in ihr das alte Gängelband der Linie. Die Farbe soll selbst kräftig sein, um das Formgebild zu erzeugen. Auch die Fleckenverteilung soll der Raumwirkung dienen, mithin auch der reinen Objektivierung. Und die Flächen, welche an die Stelle der Linie treten, werden ebenso sehr in feinsten Luft- und Lichtschichten zum Verschwimmen gebracht, wie die Farben zu harmonischen Übergängen gemischt werden.

Und diese Harmonie der Farben wird nur noch der idealistischen Forderung genauer angenähert, wenn der Netzhaut selbst die Mischung der Farben übertragen

wird. Dies alles ist höchst gesteigerter Idealismus. Die Farbe bleibt nicht materielles Pigment, sondern das Licht erzittert in ihr, wie in der Luftschicht, an der sie hängt. Das hat v. Tschudi in seinem lichtvollen Aufsatz über *Manet* sachlich klargelegt; nur die logische Konsequenz hat er nicht gezogen; und daher hat er, wie wir später zu beachten haben werden, auch die volle ästhetische Konsequenz verfehlt.

Es besteht also schlechterdings kein Widerspruch zwischen der Linie und der Farbe. Beide sind Formprinzipien. Ihr Unterschied besteht lediglich in dem der geometrischen und der physikalischen Linie. Wie Faraday den geometrischen Raumbegriff in den Begriff des Krafttraums aufgehoben, und dennoch in den Kraftlinien das Urprinzip der Linie beibehalten, und zu neuen Ehren gebracht hat, so erkennen wir es auch in dem Lichtprinzip der Farbe wieder. Und das alte Vorurteil von dem Reiz der Farbe kann uns nicht mehr an der konstitutiven Bedeutung irre machen, welche auch der Farbe beiwohnt. Sie ist die Tochter des Lichtes, und das Licht ist die Mutter des Seins, die rechte Mutter der materiellen Natur.

3. Die Farbenwerte.

Auch die Theorie der Farbenwerte, welche die ganze moderne Diskussion beherrscht, hat diesen idealistischen Charakter. Eigentlich ist diese Theorie gar nicht modern, sondern vielmehr schon im Begriffe der Lokalfarbe enthalten. Wer hat diesen Begriff zuerst aufgestellt? Worauf bezieht sich das Lokal? Doch offenbar auf die Örtlichkeit, welche von der Farbe beschienen, mithin auch in gewisser Weise für die Erscheinung erzeugt wird. So weist die Lokalfarbe über den farbigen Einzelgegenstand hinaus auf die Umgebung desselben hin, und diese nimmt einen unendlichen Umfang an.

Lionardo hat auch hier in seinem Traktat von der Malerei sich als den Philosophen der Kunst erwiesen, und zwar auf Grund seiner Mathematik, mithin als

den Platoniker der Kunst. Die Körper werfen ihre Bilder in Luft und Licht. „Das Gleichnis der ganzen Luft und jedes ihrer Teile ist in jedem Punkt der Oberfläche der vor ihr stehenden Körper enthalten. . . . so daß wir offenbar sagen können, das Gleichnis jedes Körpers sei gänzlich und mit allen Teilen in jedem Teil und im Ganzen der gegenüberstehenden Körper, und umgekehrt, sowie man es bei Spiegeln sieht, die man einander entgegenstellt.“ In ein solches Spiegelungsverhältnis treten die Körper und die sie umgebende Luft zueinander; durch die Spiegel aber besteht ein Doppelverhältnis von Körper und Luft zum Lichte, und daher auch zur Farbe. Die Malerei operiert mit diesem Doppelverhältnis, und macht daher die physikalische Werkstatt der Natur kraft theoretischer, logischer Einsicht zu dem eigentlichen Problem ihrer Theorie.

Lionardo begründet auf diese idealistische Logik der Malerei ihre Unterscheidung von der Plastik. Die Spiegelung, das idealistische Grundmotiv, wird tiefer durchgeführt, und zwar wird das Scheinen zum „Hindurchscheinen von Dingen durch andere.“ Hierbei enthüllt sich die Kraft der Farbe. „Verschiedenerlei Entfernungen wird hier der Maler zeigen, mit wechselnder Farbe der Luft. . . er zeigt die Nebelschichten, durch welche die Scheinbilder der Objekte nur mit Schwierigkeit hindurchdringen können, Regenschauer, die hinter ihrem Schleier Wolken samt Bergen und Tälern sehen lassen; er zeigt hier den Staub, in dem und durch den hindurch die Kämpfer, die ihn aufwirbeln, sichtbar werden. Der Maler wird dir die Fische zeigen, wie sie zwischen Oberfläche und Grund des Wassers spielen; er zeigt dir in des Wassers Oberfläche, wie die reinlichen Kiesel buntfarbig im Flußgrund auf dem gewaschenen Sande liegen, umwachsen von grünenden Gräsern. Die Sterne über uns in verschiedenerlei Höhe zeigt er dir, und so ganz unzählbare andere Dinge der Wirklichkeit, an welche die Kultur nicht reicht.“ So ist es der kosmische Zusammenhang, den Lionardo zum Gegenstande der Malerei auszeichnet auf Grund idealistischer Begründung. Er bezeichnet seine Theorie in der Überschrift „Grundlage der

Wissenschaft von der Malerei.“ Und aus diesem Idealismus heraus gibt er auch der auf Wissenschaft begründeten Malerei den Vorzug vor der Poesie. Nur in der Malerei gibt es „Gesamt-Verhältnismäßigkeit“. So deutet er das Grundgesetz der Harmonie. Die Symmetrie beschränkt sich nicht auf das Verhältnis der Teile eines Einzelkörpers zu einander, sondern sie schließt ihr Verhältnis zu der Gesamtheit der Natur ein. Hierin hat die ganze moderne Theorie von den Farbenwerten ihre logische Grundlage.

Das Problem der Farbenwerte hat daher einen logischen Vorzug vor dem allgemeinen Problem von Licht und Schatten, weil durch diese die Korrelation mit der Allheit der Natur noch nicht zur Geltung gebracht wird. Und dadurch wird nicht nur das Gebiet der Malerei verkürzt, sondern es wird auch die idealistische Kraft, welche die Malerei auszeichnet, dadurch verdunkelt. Die Theorie der Werte hat nicht allein den künstlerischen Objektswert der Farbe erhöht, sondern auch ihren Anteil an der künstlerischen Erzeugung des Objekts, mithin ihren Wert als eines Faktors der Objektivität klargestellt und zwar erst zur Entdeckung gebracht. Die Vermittlung liegt allerdings hier in der Raumgestaltung, bei welcher die Farbe mitwirkt; die Raumgestaltung aber ist das Fundament der Körperbildung.

Nun hat sich aber dieses Mittel der Raumgestaltung durch die Theorie vom Farbenwerte auf die Naturumgebung erweitert; der Raum ist nicht nur das Gestaltungsprinzip des Einzelkörpers; er wird von den Farbenwerten in den Gestaltungsprozeß der Natur hereingezogen. Dadurch erweitert sich aber nicht nur der allgemeine Umfang der Malerei, noch auch nur der Horizont eines jeden Bildes, sondern dieser Zusammenhang zwischen Farbenwert und Raum wird zugleich ein Prinzip der malerischen Komposition.

4. Die Komposition.

Mit der Komposition aber empfängt die Malerei ihr methodisches Objekt. Die Farbe selbst ist ihr nur Beiwerk, wie

auch das Licht nichts anderes ist. Auch der dargestellte Gegenstand ist gleichsam nur eine negative Bedingung. Auch das Universum, mit dem die Farbenwerte den unendlichen Zusammenhang herstellen, ist nicht mehr als dies. Die Landschaft hört daher auch auf, an und für sich ihr letztes Zielobjekt zu bilden: ihr eigentlicher Gegenstand ist die *Komposition*. Worin unterscheidet sie sich denn nun methodisch von der *Gesamt-Verhältnismäßigkeit*?

Der Begriff der *Allheit*, wie ihn die Logik der reinen Erkenntnis aufgeheilt hat, zeigt uns auch hier den rechten Weg. Es kommt nicht auf die Größe des Umfangs an, um die Kraft der Allheit zu vollziehen; sie bewährt sich auch im scheinbar kleinsten Gebiete. Für die Unendlichkeit verschwinden die relativen Unterschiede von groß und klein. Es ist gleichgültig daher, ob es sich um eine weite Landschaft, um ein großes Schlachtenbild oder Seestück, oder aber um ein Porträt in engem Rahmen handelt; überall waltet Allheit, wo Einheit waltet, und wenn anders Einheit der letzte Sinn der malerischen Aufgabe sein muß, so muß auch Allheit in jedem Bilde die Einheit bilden. Diese Einheit der Allheit ist das Gesetz der *Komposition*. Und an dieser Allheit der *Komposition* haben ebenso sehr *Luft*, *Licht* und *Farbe* ihren methodischen Anteil, wie *Linie* und *Umriss*.

Vor dieser methodischen Einsicht erledigen sich alle die unklaren Streitfragen über die Bedeutung des *Freilichts* und des *Kolorit*. Wie könnte die *Farbe Selbstzweck* sein: kann es den überhaupt an irgend einem *Gegenstande* in der Malerei, in der Kunst überhaupt geben? *Selbstzweck* ist einzig und allein die Reinheit des Selbstgefühls. So geht der Zweck der *Komposition*, als des methodischen Grundmittels, überhaupt von dem Objekt ab, und auf das Selbst hinüber.

Fassen wir nun aber die an der Hand der Farbenwerte gewonnene Einsicht im Begriffe der Allheit, so hält uns diese nicht nur innerhalb der logischen Methodik fest, sondern führt uns zugleich auf die Heerstraße unserer ästhetischen Methodik.

Was wäre uns die Landschaft, was die ganze Natur in aller ihrer Pracht und Fülle, wenn sie nichts anderes für unser Gefühl wäre, als was sie für unsere Erkenntnis ist? Ist es denn etwa nur die Mannigfaltigkeit der Naturbeschreibung, welche uns in *Li on a r d o s* Register von den Gegenständen der Malerei ergreift, ist es nicht vielmehr der *N e b e n s i n n*, der sich durch diese schlichte Zusammenstellung des Kiesels auf dem Wassergrunde mit den Sternen am Himmel hindurchzieht, der *Nebensinn* mithin, der an alle diese Naturdinge sich anheftet, ist es nicht dieser *Doppelsinn* der *Natur*, der diese uns zum Gegenstande der Malerei stempelt? Mithin ist es gar nicht allein die Natur, welche ihr Gegenstand wäre, sondern eine neue Art von hindurchscheinenden Elementen kommt so an den Tag, eine neue mitwirkende Kraft, eine neue Mitwirkung der idealistischen Methodik.

5. Das sittliche Moment.

Wiederum haben wir es uns deutlich zu machen, daß es eitel Vorurteil ist, wenn man das *sittliche* Moment als ein heterogenes sich verdächtig machen zu müssen glaubt, um sich nur gegen die Pedanterie eines unkünstlerischen Moralismus zu waffnen. Ein solcher Moralismus wäre nicht nur unkünstlerisch, sondern auch unästhetisch; er würde der Kunst und dem Kunstgefühl die Reinheit nehmen.

Aber ebenso verkehrt, wie die Belastung mit moralischen Selbstzwecken für die Kunst wäre, ebenso verkehrt ist auch der tendenziöse Versuch, die Kunst der Moralität zu entrücken. Sie würde dadurch den Menschen als ihr Zentrum verlieren; die Seele würde von ihr genommen; sie würde um ihre Einheit gebracht, und somit auch um ihre Allheit, und daher um die Möglichkeit ihrer Objektivität überhaupt. Es ist freilich nur der Überschwang der Bewunderung für die Souveränität der Maltechnik, welche von *Tschudi* bei *Manet* zu dem Ausdruck verleitet: „Wer für sein Gemüt Anregung sucht, wer poetische Inspiration verlangt, wird bei Manet leer ausgehen.“ Gerade an einem so besonnenen

Gelehrten, dem wir so viel methodische Klarheit über diese Dinge verdanken, verlohnt es sich, die Irrung des Ausdrucks zu bedenken. Schon daß die „poetische“ Inspiration gleichgesetzt wird mit der Anregung für das „Gemüt“ bei einem Maler, ist nicht unbedenklich. Nur die *malerische* Inspiration dürfte hier eingesetzt werden; diese aber kann der Anregung für das Gemüt wahrlich nicht entraten.

Wir sehen davon ab, daß von Tschudi sicherlich weit davon entfernt ist, für seine eigene Person, für die Person des Kunstkenners diese Anregung für das Gemüt bei Manet zu vermissen; nur bei dem Laien setzt er eine solche Schwäche der Anregungskraft voraus. Wir wollen daher nicht versäumen, auch hierin tatsächlich ihm zu widersprechen; es wird dadurch das Verhältnis herabgesetzt, welches zwischen diesem großen Maler und dem Laienpublikum doch wohl bestehen dürfte. Hier kommt es uns nun aber nur auf den methodischen Fehler an: als ob man bei einem echten Kunstwerke „leer ausgehen“ könnte, wenn man für sein Gemüt Anregung sucht. Das ist eine methodische Unmöglichkeit, weil eine Unzulässigkeit. Mit solcher Probe würde das Kunstwerk zu nichte werden. Alle souveräne Maltechnik könnte über diese Selbstvernichtung nicht hinweghelfen.

Und gerade die Allheit der Relationen, in welche die moderne Malerei gestellt wird, hat diesen Grundgedanken zu schlichter Klarheit gebracht. Es gibt keinen Einzelgegenstand, als Objekt der Malerei. Aber alle Farbenwerte, die ihn in einen unendlichen Kontakt mit der Natur versetzen, würden diese Allheit doch nicht für die Allheit des *Selbstgeföhls* vollenden. Sie bliebe beschränkt trotz ihrem unendlichen Naturhorizonte, sie bliebe eng und dumpf bei all ihrer Weite, sie bliebe kahl und stumpf bei all ihrer Farbenpracht, und selbst ihrer feinsten Farbenharmonie, wenn die Allheit nicht bezogen würde auf den eigentlichen Gegenstand aller Kunst, auf die Einheit des Menschen in seiner Natur, als Einheit, und nicht als Doppelheit von Leib und Seele. Zu dieser die *Natur und die Sittlichkeit* für das reine Gefühl harmonisierenden Bedeutung der Allheit hat uns die neuere Malerei die Offenbarung gebracht.

Das *L i c h t* ist für die Ästhetik derselbe Bahnbrecher geworden, wie für die Physik. Es ist daher ein irreführendes Wort, wenn das Licht bei *R e m b r a n d t* als ein „metaphysisches Prinzip“ gefeiert wird. Durch die Aufnahme eines solchen Wortes von einem sehr verworrenen philosophischen Zeitgeschmack wird nur Verwirrung in die Kunstgeschichte getragen. Die Wissenschaft, mithin auch die der Kunst, kann nur durch methodische Prinzipien gefördert werden. Und seit *K a n t* sind die methodischen Prinzipien der Wissenschaft die wahrhaften metaphysischen Prinzipien. Auch vor *Kant* bestand die Echtheit der metaphysischen Prinzipien in ihrer methodischen Bedeutung und Fruchtbarkeit. Das metaphysische Prinzip des Lichtes und der Farbe hat sich uns in vollem Umfang und in Genauigkeit erwiesen. Es würde nicht metaphysisch, auch nicht für die Naturerkenntnis, wenn es als die mystische Macht enthüllt würde, die die Farbenzauber der sinnlichen Welt sichtbar macht. Die beste Mystik hat noch lange nicht das Recht sich als Metaphysik auszugeben, wenn es ihr an dem Hellblick der methodischen Logik fehlt.

Aber selbst wenn die vermeintliche Metaphysik auch den ganzen Lichtraum durchmessen könnte, so bliebe sie doch von der *e t h i s c h e n* Seite hinter den Aufgaben der wahrhaften Metaphysik zurück. Dieser handelt es sich nicht um die Kosmogonie mit aller ihrer nicht endenden Mythologie, sondern allein schlecht und recht um das Universum des Menschen, um die Einheit der Menschennatur in der Einheit des Universums, um die *A l l h e i t* des Menschen in der Allheit der Natur. *D a s i s t d i e M e t a p h y s i k*, welche allein Existenzrecht beanspruchen darf in der einheitlichen Kultur der Vernunft, in der systematischen Einheit der Philosophie.

So führt uns der Begriff der systematischen Ästhetik wiederum mit der methodischen Bedeutung zusammen, die wir in dem Höhepunkt der modernen Malerei erkannt haben. Was für alle Richtungen des Geistes die systematische Einheit bedeutet, das bedeutet für jede Kunst, und insbesondere für die Malerei, die *K o m p o s i t i o n*, deren *E i n h e i t* allheit-

licher wird, gemäß der Allheit ihrer Aufgaben und ihrer Kunstmittel. Diese Steigerung legt die Farbe dar. Sie schien sekundär, schlechthin subjektiv; so ist sie von alters her gewertet worden. Nun aber hat die Malerei an ihr gerade eine neue idealistische Kraft zur Erscheinung gebracht, einen neuen Begriff der Allheit vollzogen. Und nicht genug, daß diese neue Allheit den Begriff des malerischen Naturobjekts erweitert und erhöht hat, hat sie zugleich auch, der systematischen Einheit des Schönen gemäß, das Sonnenlicht des Sittentages in ihre Farbenwelt hereingezogen. Kann es anders sein? Ist nicht das Auge sonnenhaft? Und wäre es sonnenhaft, wenn es nicht auch aufblickte zur Sonne, anstatt nur sich von ihr bescheinen zu lassen? Der Aufblick allein schon bezeugt der Seele eigene Kraft, die durch das Auge geweckt wird, weil sie im Auge selbst lebendig ist. Diese Einheit ist nicht *Monismus*, sondern *Systematik*. Und die Systematik der Philosophie unterscheidet die Einheit, als die der Allheit, von der Indifferenz des Monismus.

6. Hildebrands Nachtrag.

Hildebrand hat einen Nachtrag zum Problem der Form gebracht, auch über die Zusätze der sechsten Auflage hinaus; er ist besonders wichtig durch die Ausführung seiner Grundansicht für die Malerei. Hier wird der Raum als Voraussetzung für die Form festgehalten, aber die Mitwirkung der Farbe für die Raumgestaltung wird hervorgehoben, und dadurch eine Unabhängigkeit der Malerei vom Formproblem anerkannt. Die Farbenerscheinung, und wie es hier ausdrücklich heißt „das Nebeneinander von Farbflecken“ wird als eine eigene Sprache bezeichnet, „hinter der ein räumlicher Sinn steht“. Die Farbe wird von Klang und Rhythmus unterschieden, und als Sprache, die den Sinn der Vorstellung gibt, ausgezeichnet. Dieser Sinn der Farbensprache wird nun aber als der räumliche Sinn anerkannt. Die Farbe ist „ohne ihren räumlichen Sinn malerisch noch nicht lebendig. Darin liegt der große Unterschied

der Farbe im Bild und der im Teppich“. So weit wird der raumgestaltende Faktor nicht allein der Form, sondern jetzt auch der Farbe zugesprochen.

Daraus aber ergibt sich eine wichtige Konsequenz. Die Farbe weist auf die *L a n d s c h a f t* hin. Die Disposition der Farbenwerte tritt in Wechselwirkung mit den raumwirkenden Kräften des Bildes, welches jetzt eben als *L a n d s c h a f t* hervorgetreten ist. In ihr wird jetzt das *S p e z i f i s c h e* der Malerei erkannt, und daher auch dem *I m p r e s s i o n i s m u s* sein Recht zugestanden. „Eigentlich ist erst mit dem Studium der Landschaft und der damit zusammenhängenden Ablösung des *F o r m i n t e r e s s e s* von dem allgemeinen *R a u m p r o b l e m* die *a t m o s p h ä r i s c h e* Sprache der Natur allgemein ins Bewußtsein getreten. In diesem Aufsuchen der natürlichen malerischen Sprachmittel liegt der wahre Sinn alles *I m p r e s s i o n i s m u s*“. Indessen bleibt der Künstler auf seinem Standpunkte des idealistischen Denkens.

Die faktische Helligkeit des Farbeindrucks wird nachgeahmt. Aber das Bild beruht auf dem gegenseitigen Verhältnis der Tonwerte; es muß sich daher unabhängig machen von der „positiven Helligkeit der Naturfärbung“, um seine „eigene selbständige Tontiefe“ gewinnen zu können. Es kann also nicht bei einem „Positivismus der Farbengebung“ sein Bewenden haben. Der kurze, gewichtige Nachtrag schließt mit der Anwendung auf die *K o m p o s i t i o n*, sofern sie nicht aus dem Gesichtspunkte der *R a u m g e s t a l t u n g* entworfen wird. Ohne dieses leitende Prinzip kann „nicht die Natur selbst, sondern nur die Farbewirkung einer im Herbarium gepreßten Natur“ wiedergegeben werden. Die Farbe muß „als *R a u m s p r a c h e*“ verstanden werden. Sie erst ergänzt die malerische Begabung zu der „geistigen Fähigkeit, ein Bild der Natur zu schaffen“. So wird das Streitobjekt der Farbe für den Idealismus der Bildgestaltung dadurch erobert, daß auch die Farbe ein *F u n k t i o n s w e r t* wird, wie der Raum ein solcher bei ihm geworden war (verg. ob. S. 247, 253 ff); und die Farbe hat

sich diesem Funktionswert des Raumes eingeordnet. Die Farbe, als raumbildender Faktor, ist damit als ein idealistisches Moment zur Anerkennung gekommen. Das nennt Hildebrand: „die geistige Fähigkeit ein Bild der Natur zu schaffen“.

Es ist ein großer Schritt damit vollzogen, ein schweres Hemmnis ist dadurch dem Verständnis des Idealismus genommen; — aber der Idealismus steht und fällt mit seiner systematischen Einheitlichkeit. Die Logik allein kann ihn nur begründen, nicht aber vollenden, und ohne die Vollendung kann seine Einheitlichkeit nicht gesichert, nicht durchgeführt werden. Das ist und bleibt der systematische Mangel im Formproblem, der auch nicht gehoben wird durch die Ergänzung der Form durch die Farbe. Diese allein, auch als raumbildender Faktor, kann die „geistige Fähigkeit“ nicht erfüllen, welche zur Schaffung eines Bildes der Natur unbedingt gefordert wird. Die Landschaft wäre nicht die neue Offenbarung, zu welcher die moderne Malerei sie entwickelt hat, wenn allein der Farbenraum sie vom Farbenteppich unterschiede.

Die Natur, insoweit sie nicht das Problem der Naturwissenschaft, sondern das der Kunst bildet, ist weder im großen, noch in der kleinsten Erscheinung ein Ding für sich, sondern es muß in ihm immer lebendig werden der einheitliche Menscheng Geist. Darin allein erst kommt der Unterschied der Landschaft von einem „Herbarium“ heraus.

Wie das verworrene Grübeln über metaphysische Dunkelheiten und Geheimnisse ein Zeichen der Unmethodik ist, so ist es nicht minder ein Vorurteil, den Zusammenhang alles Natürlichen mit den sittlichen Kräften des Menscheng Geistes als einen Eingriff in die Souveränität des Kunstgeistes zu scheuen und zu verdächtigen. Hier kämpfen nicht ebenbürtige Kräfte gegeneinander, die es von vornherein waren und andauernd bleiben, sondern die Kunst kann nur dadurch ihre Ebenbürtigkeit erlangen, daß sie ihrer eignen Reinheit mächtig wird. Dazu aber bedarf sie ihrer beiden Vorbedingungen, als klarer reiner Voraussetzungen.

7. Die Mosaikmalerei.

Wenn wir nicht nur der Spärlichkeit ihrer Reste wegen, sondern auch wegen deren nicht hinlänglicher Erhaltung, und vollends, trotz der Medea-bilder, bei ihrer Qualität, welche der gerühmten Größe und Tiefe der griechischen Malerei nicht vollauf entspricht, von ihr überhaupt absehen, so richtet sich unser Blick zunächst auf die Mosaikmalerei, in welcher die neuere Kunst mit der antiken zusammenhängt. Das Doppelproblem, welches den Ursprung der Malerei bildet, läßt sich gerade hier deutlich erkennen. Freilich hat die christliche Kunst auch hier an die antike Plastik sich angeschlossen, und so kann man noch die Züge Apollons im Mosaikbilde Christi im Grabhaus der Galla Placidia in Ravenna erkennen. Aber den Weg zu ihrer Eigenart findet die Mosaikmalerei doch wohl erst da, wo sie die Geschichte Christi in ihrer symbolischen Bedeutung für das Naturwesen des Menschen, und daher auch für die Natur überhaupt zu fassen beginnt. Rührend bleiben daher die Denkmäler dieser Kunst in den Kirchen Roms, in denen der gute Hirte mit einer symmetrischen Schafherde dargestellt wird. Die Schafe selbst bleiben nicht Nebenfiguren; denn in der Costanza werden auch Rinder dem Erntewagen vorgespannt, und der Segen des Landbaues erscheint somit unter dem sternenbesäten Himmel dieser herrlichen Wölbung.

Vom Anfang an waltet dieser Doppelsinn in der Kunst des christlichen Mythos: die tiefe Tragik des Menschenloses in der Schuld der Menschen einerseits, zugleich aber andererseits die liebliche Anmut und die liebevolle Unschuld in der Darstellung des Göttlichen, als wäre es nur menschlich, als könnte es nicht besser geboren sein als im Menschlichen, und die keusche Naivität, in der alles Menschliche aus dem rein Natürlichen wieder geboren und wieder abspiegelt wird.

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 Religion 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 Religion. 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 Vergleichung 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.

Leibniz ist es doch nur für alle Wissenschaften; er aber ist es für alle Wissenschaften nebst allen Künsten. Wie schwer mußte ihm daher die Einheitlichkeit werden, da er, abgesehen von den Wissenschaften, von allen seinen Künsten zur Mannigfaltigkeit gereizt wurde; und doch hat er sie alle durch seinen Genius bezwungen. Es möchte gar keine schlechte Definition des Genius, wenn sie überhaupt anders als durch den Stil einer künstlerischen Persönlichkeit möglich wäre, die sein: daß der Genius die Einheit seiner Kräfte bedeutet. Es bedarf keines Zusatzes weder für die Kräfte, noch für die Einheit. Wo der Genius fehlt, da fehlt den Kräften die Einheit, und wo die Einheit fehlt, da fehlen mit ihr auch die Kräfte des Genius.

Die Kräfte können allein geschätzt werden durch die Leistungen. Bei Lionardo erprobt sich seine Einheitlichkeit, bei aller Überfülle seiner Kräfte, in dem abgemessenen Umfang seiner Leistungen. So erklärt sich der Schein eines geringern Umfangs seiner Produktivität. Er hat ganze Werke unvollendet gelassen: nicht Zerstreung seiner Interessen trägt die Schuld, noch auch die unermüdliche Beschaulichkeit in der Fortführung seines Schaffens, sondern die Einheitlichkeit allein war das Prinzip seiner ganzen Schaffenskraft. Kaum er selbst nur konnte es wissen, ob er diese Einheitlichkeit sich hätte wahren können, wenn seine Produktivität ungebändigt sich hätte zur Ausführung bringen können. Die positive Probe hat er unzweifelhaft geliefert: alles, was wir auf allen Gebieten von ihm besitzen, trägt das Gepräge der Vollendung, insoweit er es vollführt hat. Daher sind vielleicht, mehr noch als bei den anderen Großen, bei ihm die Handzeichnungen die vollgültigen Zeugnisse seiner Genialität, seiner Einheitlichkeit in der Kraftfülle.

Auch in anderer Hinsicht vollzieht er die Einheitlichkeit in seinen Werken. Mehr vielleicht als jeder andere Künstler, besonders jeder Maler, strebt Lionardo nach der Darstellung absoluter Schönheit. Und vielleicht darf man sogar sagen, daß kaum Raffael diese steile Höhe klarer erreicht habe als er. Sein Christus geht zwar die Wege der Theophanie Giottos, aber er ist doch

noch menschlicher, persönlicher, man möchte sagen, porträt-hafter. Und so ist seine *Maria* nicht minder ein Idealbild verklärter Schönheit. Und dennoch hat dieser Maler des Erhabenen, der Maler des *Abendmahls*, der *Madonna*, der heiligen *Anna Selbdritt*, in seinen Zeichnungen eine Fülle von *Karikaturen* hinterlassen, wie er auch in seinem *Traktat* solche als Prohebilder angebracht hat, so daß man von ihm aus auf den Gedanken geleitet werden muß: das *Erhabene* und der *Humor* gehören *zusammen*.

Was man nämlich als Zeichnung, dem *Normaltypus* gegenüber, *Karikatur* nennt, das ist aus dem Gesichtspunkte des reinen Gefühls die Erscheinung des Humors. Die *Einheitlichkeit* in Lionardos Kunstgeist vollzieht sich in dem *Gleichgewicht* zwischen den *Momenten* des *Erhabenen* und des *Humors* in seinem Ideal des *Schönen*. Und dieses Gleichgewicht erweist sich noch deutlicher, als selbst die *Einheitlichkeit* es aufdringt, als die *schwerste* Aufgabe dieses Genius, die dem *Umfang*, aber nicht dem *Gepräge* seiner Fruchtbarkeit zum *Hemmnis* werden konnte.

Ihm genügte es nicht, etwa einmal ein *Erhabenes*, ein andermal aber ein *Werk* des *Humors* zu schaffen, sondern in demselben *Werke* sollte gleicherweise das eine, wie das andere *Moment*, zur gleich kräftigen, ebenmäßigen *Darstellung* kommen. Das ist der tiefere Sinn, den die *Einheitlichkeit* in seinem Genius behauptet: er wehrt es ab, was der Genius sonst sich verstattet, daß bald das eine, bald das andere *Moment* das *Übergewicht* gewinne: er fordert das *Gleichgewicht* beider *Momente* immer und überall.

Wir verstehen aus dieser Bedeutung der *Einheitlichkeit* nicht nur die *Art* seiner *Produktivität*, sondern auch die *Eigenart* seines *malerischen Problems*, der nicht minder auch eine *Einheitlichkeit* zukommt. Und diese *Einschränkung*, wenn man so sagen darf, aller seiner *malerischen Probleme* auf ein *einheitliches* ist selbst wiederum von einer *hervorstehenden Problematik*. Worin besteht diese *Einheitlichkeit* seines *malerischen Problems*?

Bedenken wir zunächst die künstlerische Universalität dieses als Genie des Geistes überhaupt Unvergleichlichen. Wie er von der Mathematik und Physik zu den Wurfgeschossen und zum Festungsbau kommt, so ist er Baumeister und Bildhauer. Diese Universalität teilt er nun zwar mit den meisten seiner großen Zeitgenossen; indessen kommen sie ihm nicht gleich in der Fruchtbarkeit mechanischer Entwürfe, noch auch erheben sie sich zu der philosophischen, logischen Spekulation, die aus seinen Forschungen hervortreibt. Aber sie alle erstrecken ihre künstlerische Universalität auch auf ihre Malerei.

Was man jedoch bei den Anderen Historienbild zu nennen pflegt, ist eigentlich nur Plastik und Architektur selbst, übertragen auf die Malerei. Auch die Plastik ist auf ihrer Höhe in der Schöpfung des Gruppenbildes angelehnt an das Bauwerk. Lionardo ist nun zwar durch kein Bild so typisch bekannt geworden, wie durch das Historienbild des Abendmahls, dennoch aber ist es eine Täuschung, wenn man einen solchen Charakter diesem Bilde zuschreibt. Sowohl das Bild Christi, wie auch die Bilder der Apostel widersprechen dieser Ansicht. Man müßte denn sogar auch meinen, Lionardo habe für die Andacht des Gottesdienstes sorgen wollen. Aber was ist denn sonst der Gegenstand dieses Bildes?

Er hat ja auch Kriegsbilder entworfen, wie den berühmten Karton zur Schlacht bei Anghiari und andere Reiterstudien. Hier hätte leicht die Plastik der Bewegungen die Vorhand gewinnen können. Wir dürfen auch von diesem Karton nur die Prävalenz des Erhabenen vermuten, in gleicher Weise wie im Kampf der Jünger um den letzten Trost des Meisters. Und was ist im letzten Grunde das Bild der Madonna mit dem Kinde anderes als entweder ein Vorwiegen des Erhabenen, oder aber das des Humors? Der Gegenstand bleibt unter diesem Gesichtspunkte immer nur einzig und allein das Schöne selbst, dessen Gegenstand dadurch als ein spezifisch malerischer Gegenstand noch gar nicht bestimmt wird. Da wir Lionardo als den Genius der Einheitlichkeit begreifen wollen, muß

uns die Frage nach seinem Gegenstande etwas anderes bedeuten als die des allgemeinen ästhetischen Gegenstandes. Alle Kunstrichtungen vereinigen sich bei Lionardo in seiner Malerei: welche malerische Bedeutung hat bei ihm der Gegenstand?

10. Das Problem des Porträts.

Lionardo ist der Genius des Porträts.

Was bedeutet das Porträt als der eigentliche Gegenstand der Malerei?

Wir wissen, daß die Einheit des Menschen der Gegenstand aller Kunst ist. Welche Kunst aber könnte diese Einheit von Seele und Leib in der Natur des Menschen inniglicher zur Erscheinung bringen als die Malerei, wengleich wir die Natur überhaupt, als Landschaft, zum eigentlichen Gegenstande der Malerei gemacht haben. Es besteht kein Widerspruch zwischen diesen beiden Gegenständen, dem Menschen und der Landschaft. Wären sie ein Widerspruch, so gäbe es nur Plastik, und nicht auch Malerei. Wir wissen, daß es die konzentrische Durchdringung der beiden Kreise ist, welche die Landschaft zur Seele der Natur für die Malerei macht. Wir können daher von dem konzentrischen Kreise der Landschaft jetzt absehen, und uns lediglich an den Kreis des Menschen halten.

Gewiß kann auch die Plastik das Maß des Menschen gestalten. Und dieses braucht nicht nur ein Normalmaß zu sein: die römische Plastik hat den Porträtbüsten Individualität verliehen. Aber darin zeigt sich schon ihr Zusammenhang mit der Malerei, der an dem Problem des Porträts sich einstellt.

Indessen zeigt sich auch hier das Schicksal jeder Kunst, wenn sie mit einer andern zusammentrifft: daß sie von ihr abhängig wird. Und jede Abhängigkeit schwächt ebenso sehr die Eigenart jeder einzelnen Kunst, wie sie andererseits ihre Grenzen zu erweitern scheint. Das plastische Porträt ist nicht ein reines Werk der Plastik, sondern der Mischung der plastischen Technik mit dem Grundproblem der Malerei, mit dem auch alle technischen Probleme derselben zusammenhängen. Das Porträt ist der Mensch der Malerei.

Auch die Landschaft ist gleichsam das Porträt der Natur, die Natur aus dem malerischen Gesichtspunkte des Menschen.

Am Porträt steigert sich die allgemeine ästhetische Antinomie zwischen dem Normaltypus und der Idee: die Steigerung begibt sich an dem Begriffe des Individuums, welches und sofern es durch den Normaltypus nicht erschöpft wird. Dieser Satz gilt schon für die Poesie, und auch für die Plastik; er wird aber zum Grundsatz für die Malerei. In ihr kann die Einheit des Menschen nicht lebendig werden, es sei denn in der Durchdringung seiner Seele mit seinem Leibe, seines Leibes von seiner Seele. Diese Durchdringung ist das malerische Geheimnis, das malerische Problem der Individualität.

Gewiß gehört jeder Mensch seinem Volke, seinem Zeitalter und Milieu an. Aber unter diesem statistischen Gesichtspunkte kann die Malerei ihn vorab zur Sitzung annehmen, nicht aber sich auch nur zum Modell machen, geschweige zum schöpferischen Vorwurf. Dieser statistische Mensch könnte höchstens für die Zeichnung zum Vorwurf werden, eigentlich auch nur für die Vorzeichnung. Er ist noch gar nicht das Individuum, das der Malerei vorschwebt, sondern nur ein biographisches Abstraktum. Wie kommt nun Blut und Seele in dieses abstrakte Individuum? Ist es doch nur nach jener Antinomie von Typus und Idee die Idee, welche diesem abstrakten Individuum die Seele der Individualität einhaucht?

Wir bedürfen jetzt nicht mehr dieses Ausdrucks, den wir längst durch die Reinheit des Gefühls ersetzt haben. Und die logische Kraft der Reinheit haben wir objektiv in der Einheit des Menschen fixiert. Die Individualität des Menschen der Malerei ist die Einheit, welche allein die Malerei zu vollziehen hat in ihrem Grade der Durchdringung von Leib und Seele.

Es ist nur eine Folge der Antinomie von Volkstypus und Individuum, welche die Antinomie zwischen einem Typus der Theogonie, der göttlichen Glaubensgeschichte und einer menschlichen Person bildet. Nicht auf die Frage wollen wir uns hier einlassen, die wohl bei manchem Renaissancebilde der heiligen

Familie aufsteigen könnte, ob etwa Giovanni Bellini oder Raffael für den Karton besonders jüdische Männer als Modelle benutzt haben; unsere Frage betrifft vielmehr die göttliche Metapher des Menschen, die Darstellung der Menschen im Zyklus der göttlichen Geschichten, kurz der Menschen, als göttlicher Wesen. Die Antinomie wird hier für das Problem des Individuums noch gesteigert.

Trotz dieser Vergöttlichung soll nichtsdestoweniger der Mensch Mensch bleiben; anderenfalls müßte er zur Allegorie verblässen. Diese Menschlichkeit kann nur die Individualität zur Darstellung bringen. Darin eben unterscheidet sich die Malerei der Renaissance von ihren byzantinischen Vorstufen. Der Heiligenschein kann den Menschen die Göttlichkeit verleihen, aber nicht die Menschlichkeit. Erst durch die Durchführung der Menschlichkeit entsteht die neue malerische Göttlichkeit. So bleibt es immer bei dem Gegensatz von Göttlichkeit und Menschlichkeit.

Wenn nun aber die Malerei ihr eigenes und alleiniges Problem des Menschen hat, so kann sie nicht mit der Theologie wetteifern wollen: auch die Göttlichkeit muß in den Schwerpunkt der Menschlichkeit zurückgehoben werden. Mithin muß die Individualität auch für die Mutter Gottes das Modell werden. Das Muttergottesbild muß Porträt werden. Nur das Porträt vollzieht jene Durchdringung von Leib und Seele, welche die Einheit des Menschen ausmacht. Nur das Individuum ist Mensch. Auch die Mutter Gottes und auch Christus, das Kind wie der Mann, müssen Individuen werden.

Darin möchte die Originalität Lionardos bestehen, daß er von dem Vorurteil der Antinomie zwischen Mensch und Gott die Malerei befreit, und dadurch ihr wahrhaftige Idealität verliehen hat. Der gesamte Stoff der religiösen Malerei müßte sonst als ein Hemmnis der Malerei betrachtet werden.

Giotto ist der Vorläufer Lionardos, weil er menschliche Geschichte, den Roman bis zur Novelle in diese abstrakten Stoffe gebracht hat. Das Porträt wagt

sich bei ihm aber nur erst in den Nebenfiguren hervor, die gleichsam den Chor dieser dramatischen Szenen bilden; in Christus selbst und in der Maria bahnt sich das Porträt nur erst an in den übermenschlichen Gestalten, die daher aber auch gleichsam noch solche der Plastik sind: die Plastik ist die Vorstufe der Malerei aus dem Gesichtspunkte des Porträts.

Lionardo dringt in diesen Schwerpunkt der Malerei vor. Man sagt wohl, dieser Christus und diese Maria, sie haben beide, bei aller ihrer Göttlichkeit, etwas rein Menschliches. Nach diesem Ausdruck bleibt es aber bei jener für die Malerei verhängnisvollen Antinomie. Christus und Maria werden bei Lionardo vielmehr Porträtfiguren. Das ist die Sache, auf die es ankommt, die jene Antinomie schlechthin zur Erledigung bringt.

Wird dadurch etwa die Göttlichkeit dieser Schönheiten aufgehoben, oder auch nur verringert? Der Mensch des Porträts ist die Individualität des Menschen, und sie ist die Einheit der Natur des Menschen in Seele und Leib. Es gibt keine gewaltigere Einheit, keine innigere, keine wahrhaftere, keine lebendigere als diese der menschlichen Individualität. Wenn der Sinn der christlichen Geschichte ist, die Darstellung des Göttlichen im Menschen, so kann diese nur im menschlichen Porträt sich vollenden. Die Einheit fordert ebenso die Aufsaugung des Göttlichen, wie die des Leiblichen, in dem Porträt der Menschennatur.

Vielleicht läßt sich aus dieser Schwierigkeit auch mit-erklären, daß Lionardo besonders diese großen religiösen Bilder nicht vollständig ausgeführt hat, die Anbetung der Könige in den Uffizien, in der die Skizzenhaftigkeit des in Haltung und Ausdruck wunderbaren Marienbildes gegen die Dramatik der umgebenden Gestalten so sehr absticht, wie nur jemals Masaccio von seinen Vorgängern. Aber auch die Studien zu den Madonnenbildern lassen diesen Ausgang vom Porträt erkennen; und vielleicht geht auch die Kontroverse über die Priorität des Louvrebildes oder desjenigen in der Londoner Nationalgalerie von der Madonna

unter den Felsen auf dieses Problem des Porträts zurück.

In der Auferstehung Christi tritt dieser Unterschied besonders deutlich hervor. Während Christus den ekstatischen Ausdruck hat, der der Normalität des Porträtausdrucks widerstreitet, ist die Lucia eine Gigantin mit einem Kopf höchster menschlicher Schönheit. Und noch frappanter wird dieser Gegensatz bei der Heiligen Anna Selbdritt, bei der Maria in ihrer ebenfalls gigantischen Kraft und mütterlichen Schönheit ihrer Mutter auf dem Schosse sitzt, während sie selber das Christkind umfaßt. Es ist doch vielleicht, und nicht nur in der einheitlichen Raumgestaltung, in der es das Vorbild Michelangelos wird, sondern in der Steigerung des Ausdrucks der holdseligsten Schönheit die Vollendung dieses malerischen Urproblems.

Aber dieses Bild gerade führt uns zu einer neuen Schwierigkeit. Die heilige Anna hat unverkennbar den Ausdruck, der den Stil Lionardos ausmacht, bei Männern, wie dem Johannes und dem Bacchus, und auch in seinen weiblichen Bildnissen, während Maria in der Stilrichtung seiner Madonnen steht. Und über Kopf und Hals der Madonna erhebt sich hier die Anna in Lionardos Porträtstil. Damit werden wir wiederum auf die Frage geführt, ob denn wirklich und ohne Einschränkung die Antinomie, welche für das religiöse Bild besteht, dahin gelöst werden kann, daß die heilige Jungfrau zum Porträt wird. Es bleibt ja aber kein anderer Ausweg übrig, und alle Redewendungen von der Göttlichkeit des Menschen und der Menschlichkeit Gottes verdunkeln nur den Sachverhalt des malerischen Problems. Auch zeigt es sich an diesen Madonnenbildern, daß Lionardo diesen Weg kühn und klar beschritten hat, wenngleich die Ausführung an manchen Bildern zurückblieb.

Lionardo hat die Sache zu voller Klarheit gebracht; denn er hat eine Konsequenz aus dieser Entscheidung der allgemeinen Schwierigkeit gezogen, durch welche er der Malerei des Porträts zum eigentlichen Urheber geworden ist. Er hat dem Porträt diejenige menschliche In-

dividualität verliehen, welche an die Grenzen der Gottheit heranreicht.

Wie konnte er das? Wird dadurch nicht die Menschlichkeit überschwänglich, und damit ihrer Einheit und Individualität enthoben? So stehen wir wieder vor jener Alternative und zwar in ihrer schwierigsten Fassung. Entweder wird das Göttliche so vermenschlicht, wie das Porträt es unerbittlich fordert, oder das menschliche Individuum wird wiederum ein mythologischer Typus, der sich dem Porträt entzieht. Was hat Lionardo mit dem Menschen angefangen, um ihm nicht sowohl den Rumpf und den Oberkörper eines Titanen zu geben, als vielmehr einzig und allein das *A n t l i t z*, welches diejenige Göttlichkeit auszustrahlen habe, deren die menschliche Gottheit teilhaft bleiben muß?

11. Das Problem des Lächelns.

Lionardo, der Karikaturenzeichner, gab dem menschlichen Antlitz denjenigen Ausdruck, der allein das ideale Wesen des Menschen bezeichnet: die *F r e u n d l i c h k e i t*, und zwar nicht nur in der Schüchternheit ihres Aufleuchtens, sondern in der ganzen überweltlichen Macht ihrer Ausstrahlung. Diese Strahlungskraft hat kein griechischer Gott und keine Göttin; sie liegt außer dem Bereiche der Plastik, die daher das Lächeln der Freundlichkeit zu einem Problem des Satyrs macht.

Man weiß von *L e s s i n g* her, welche Schwierigkeit in dem transitorischen Moment des Lächelns für die bildende Kunst besteht. Und dennoch nimmt Lionardo dieses Problem auf seine Atlasschultern. Es steigert sich für sein Problem der Malerei, für das Porträt. Und wir kommen damit zu einer neuen *A n t i n o m i e* zwischen der Freundlichkeit, als der Zentralsonne des menschlichen Individuums, und dem Lächeln, als einem scheinbar nur transitorischen Ausdruck.

Darf das Porträt sich an eine transitorische Mimik heften? Muß es nicht vielmehr die *A l l h e i t* der wechselnden Ansichtsbilder des menschlichen Gesichts darzustellen vermögen? Beruht nicht auf dieser Allheit seiner wechselnden Mienen

die Einheit der Individualität, welche das Porträt zu stiften hat? Die Frage wird also dahingehen müssen, ob mit dem Lächeln auch die Freundlichkeit malerisch, nur als ein vorübergehender Ausdruck gedacht werden muß, oder aber ob die Kraft der Malerei dahin gesteigert werden kann, daß, was als Lächeln an sich nur transitorisch sein zu können scheint, als malerischer Ausdruck der Freundlichkeit vielmehr der Felsen wird, auf dem die Malerei die Individualität gegründet?

Das ist der Stil *Lionardos*, und dazu haben ihm die Kontrastbilder seiner *Karikaturen* verholfen, daß das Idealbild, das er mit der heißen Sehnsucht seines Genies erstrebte, nicht zu süßlicher Verschwommenheit entartete. Die Gefahr konnte unüberwindlich scheinen, so nahe geht er an sie heran; so daß diese Freundlichkeit sogar als *Ironie* oder gar als *Hohn* verdächtigt werden kann. *Humor* und *Erhabenheit* verschmelzen hier in einander. Jetzt aber gilt es, hiernach das Problem des Porträts, wie *Lionardo* es aufstellt, so zu verstehen, daß mit dessen Lösung auch zugleich die seiner religiösen Bilder gefunden wird.

Die Freundlichkeit ist mehr als dies: sie ist *Gütigkeit*. Die Religion bescheidet sich der Güte im Menschen: was nennet ihr mich gut? Aber dennoch soll eben *Jesus* Gott sein und *Maria* die Mutter Gottes. Das bliebe für die Malerei ein unauflöslicher Widerspruch, wenn die Güte nicht zum Attribut des Menschen werden könnte. Nirgend in der sittlichen Welt wird sie sein Erbteil; nur die Malerei, nur das Porträt vollzieht dieses Wunder. Und dieser Wundertäter ist *Lionardo*. Viele Maler vor und nach ihm haben wahrlich nicht kalte Schönheit dem menschlichen Angesicht gegeben, sondern auch Freundlichkeit in der Anmut, im Liebesblick der Mutter auf das Kind hin, wie auch in der frommen Hingebung an das Mysterium des Liebeswerkes. Dennoch äußert sich die Tugend des Menschen im Porträt sonst überall vorwiegend im *Ernst* des Antlitzes. *Lionardo* allein geht bis an die Grenze des malerisch Zulässigen, indem er dem Momentanen die Kraft der Dauer verleiht.

Diesen ewigen Wert hat die Freundlichkeit des Menschen, wenn sie aus dem Grundquell der Güte ausstrahlt, die zwar

nicht nur und ausschließlich der Urgrund seines Wesens ist, die aber an seinem Wesen einen unverlierbaren, einen unzerstörbaren Anteil hat. Der Mensch ist nicht gut, aber er hat *Gütigkeit*. Davon gibt die Freundlichkeit, die sein Lächeln auszustrahlen vermag, ein unwidersprechliches Zeugnis. Und diese Gütigkeit des Menschen, in der allein er das Ebenbild Gottes ist, sie allein kann seiner Natur auch die Einheit geben. Alles andere ist wechselndes Mienenspiel im menschlichen Angesicht; alle die Ausdrucksfähigkeit seiner ineinander übergehenden Züge in aller ihrer Variabilität, ist ein Spiel und Widerschein des Momentes. Darauf kann er seine Individualität weder selbst begründen, noch auch könnte dies der Maler. In diesem Wechselspiel ist der Mensch nur ein Spielball der Zeit, ihrer Zufälligkeiten und Momentansätze.

Der Mensch, als Bösewicht, ist ebensosehr ein Gebild der Karikatur, wie als *Narr*, außer wenn er *Hofnar* ist. Da wird die Narretei menschlich, nämlich tragisch. Aber auch als *Demutsfigur* in der Pose der Verzückung kann der Mensch seine malerische Einheit nicht erlangen; *Giott* macht es unverkennbar, wie die Frömmigkeit, die dem toten *Franz* die Füße küßt, an die Gefahr des Widerwärtigen streift.

Und so gibt es in der Tat keine andere Frömmigkeit für den Menschen als die Gütigkeit. Alles Entzücken der Devotion ist gleichsam nur eine reflektorische Vorübung; in diese Gymnastik des Mienenspiels müssen die Kaumuskel versetzt werden, wenn die seelische Disposition zur Frömmigkeit des Ausdrucks eingeleitet werden soll. Mehr aber als solche mimische Propädeutik hat der fromme Ausdruck nicht zu bedeuten. Nur wenn das Mysterium der Gütigkeit aus dem menschlichen Antlitz ausstrahlt, nur damit wird aller Wechsel im Menschenwesen in Einheit aufgehoben. Jetzt lächelt nicht mehr nur der Mund und das Auge, sondern die Seele offenbart sich. Jetzt wird nicht nur allegorisch die Seele des Menschen als Tugend beschrieben, sondern diese Tugend ist kein Abstraktum; sie ist das konkreteste Leben, das es auf der Welt geben kann. Dieses Leben verwirklicht das Porträt. Diese Verwirklichung in idealer Vollendung ist die *Mona Lisa*.

Wollte man in diesem Zauberbilde diese Bedeutung verkennen, dieses sein Mysterium bestreiten, so müßte man sagen, Lionardo habe nicht erreicht, was er erstrebt hat; aber man dürfte nicht schlechthin sagen, daß er dieses Problem gar nicht angestrebt habe. Denn damit würde zugleich gesagt sein, daß er es nicht habe anstreben können und dürfen. So ist ein methodischer Fehler der Grund dieses Missverständnisses. Man müßte vielmehr sagen: Wenn Lionardo es nicht erreicht hätte, so hätte er immerhin das Problem wenigstens angedeutet, und es bestände alsdann für alle Folgezeit. So nur dürfte man sich zu dem Problem der Mona Lisa stellen. Es handelt sich nicht um ein einzelnes Bild dabei, und auch nicht allein um ein Problem der Malerei, sondern um das Problem der Malerei, um das Problem des Porträts in seinem Zusammenhange mit dem Problem des religiösen Historienbildes, und zwar des letzteren nicht als Zeichnung, sondern als Malerei, mithin wiederum auch in Korrelation zum Porträt.

Wenn wir in dem Porträtstil Lionardos die Gütigkeit, als den Grund der einheitlichen Individualität des Menschen, erkennen dürfen, so gewinnen wir dadurch zugleich die Einheit ihrer Gegensätze. Für die Harmonie des Porträts mit dem religiösen Bilde haben wir die Einheit gewonnen. Wir werden später zu sehen haben, wie auch die Landschaft, die wir als die Seele der Natur erkennen wollen, in diese Einheit verschmilzt. Hiermit erkennen wir zugleich den innern Grund dafür, daß das Renaissancebild überhaupt die Landschaft zum Hintergrunde macht für alle Art von Malerei. Aber auch wo die Landschaft nicht mehr nur der Hintergrund des Bildes bleibt, da wird ihre Seelenhaftigkeit es auch fordern, daß sie zur Gütigkeit des Menschen in ein inniges Verhältnis tritt. So wird Lionardo für alle Zukunft der Malerei zum führenden Schöpfer.

12. Raffaels Eigenart.

Raffaël bildet eine neues Problem der Ästhetik. Worin besteht die Eigenart seiner Problemstellung? Nur auf dieser kann die Eigenart seiner Originalität beruhen.

Die Aufgaben seines beinahe unvergleichlichen Zeitalters hat er, wenngleich gegen das Ende seines meteorischen Lebens auch der Baukunst sich widmend, vorherrschend in der Malerei vollführt. Die schwierigsten Probleme der Malerei fielen ihm zu; ob er sie aus eigener Wahl auf sich genommen hätte? Das Historienbild ist offenbar eine Nachahmung der Plastik der Giebelfelder. Das Zentrum des Menschen zerstreut sich im Gruppenbilde; und vollends die G l a u b e n s- und die Kirchengeschichte gar, wie sehr stechen sie an Geschlossenheit ab gegen die Gestalten des Mythos, die in ihrer Natursymbolik veränderlich sind, wie die Natur selbst in allen ihren Grundformen, während den Glaubensgestalten die Variabilität nur in ihrer symbolischen Bedeutsamkeit hinzuwachsen kann. Welche Schwierigkeit liegt allein darin schon für die Reinheit des Gefühls, deren erste Voraussetzung die Freiheit von aller Konvention im Schaffen ist.

Hier ist nun das Zeitalter in seinem wundersamen Dualismus dem Genius, dem solche Konflikte beschieden waren, mit seiner ästhetischen Naivität entgegengekommen. Raffael hat die Zauberwelt des griechischen Mythos behandelt neben der christlichen Mysterienwelt. Darin liegt ein providentielles Moment für sein Schaffen. Neben Gott Vater malt er Zeus in der Farnesina, und neben den Madonnen die eifersüchtige Venus und das Liebesglück Amors mit der Psyche. Und in derselben Stanze malt er Apollon auf dem Parnas mit seinen Musen, in der er den Triumph der Kirche in der Disputa feiert.

Der Dualismus der Renaissance geht über die Weitherzigkeit gegenüber der heidnischen Mythologie hinaus, indem er auch die griechische Wissenschaft, diesen Widerpart zum Glauben, auferweckt. Und Raffael stellt das Gegenbild der Schule von Athen der Disputa gegenüber. Platon ist nicht nur der zur Reife erwachsene Apollo, sondern er hat gleichsam seinen eigenen Orakelkult, der, obzwar mit Aristoteles gepaart, in der Handbewegung zur Höhe eine dem segnenden Christus auf dem Gegenbilde analoge Zentralität einnimmt. Schon diese

gewaltigen Kontraposte der *Camera della Segnatura* retteten Raffael vor dem Schicksal eines Hofmalers der Papstkirche. Weder die grandioseste Feierlichkeit und die mächtigste Gestaltenfülle, noch auch die bezauberndste Schönheit dieser Gestalten vermag weder vonseiten der Religion, noch von der der Wissenschaft die Reinheit des Gefühls zu vermitteln; sie hemmen vielmehr durch ihre Souveränität auf beiden Seiten diese Neubildung der Reinheit. Charakteristisch ist bei der *Disputa* das Fehlen des Ewig-Weiblichen. Und wenn selbst heilige Frauen beigesellt worden wären, so würde man doch das absolut Menschliche zu vermissen haben. Es kann nicht durch die *Maria* ersetzt werden, welche, *Joseph* gegenüber, vor und unter Christus sitzt.

Und auch die *Wissenschaft* kann die reine schlichte Menschenliebe nicht voll vertreten. Wohl ihr, wenn sie dieser Weisheit Anfang ist. Die echte *Schule der Menschenliebe* muß der Menscheng Geist durchmachen in der dunkeln, bangen, irren Sehnsucht des Menschenherzens mit ihren Leiden und ihren Freuden. Dieser Lebensgang ist die wahre *Schule von Athen*.

Alkibiades und *Sokrates* bilden eine Gruppe von diesem reinen Lebenswerte. Lehren und Lernen in Vereinigung gibt der Wissenschaft den Charakter des rein Menschlichen. Und eine solche Gruppe findet sich auch auf der *Disputa* in der linken untern Hälfte, wo die Jugend im Eifer und in der Begeisterung des Lernens, des Lesens und des Hinstrebens zu den Glaubenslehren rein menschliche Art beweist.

Und die *Befreiung Petri*, die Erlösung eines Menschen aus finstern Gefängnis durch die Lichtkraft der Vorsehung tröstet für die Anpassung an das Mysterium des Glaubens in der *Messe von Bolsena*.

Wir übergehen alle die anderen Historienbilder in den anderen Stenzen, wie selbst die *Kartons* zu den *Tepichen*, die am meisten die Gefahr der Schilderung nicht allein durch die gewaltige Dramatik und die Schönheit und Mächtigkeit aller Gestalten überwinden, sondern vollends durch die rein menschlichen, das Gefühl unmittelbar zur

Reinheit stimmenden Motive. Wir gehen zu den M a d o n n e n über. Sie bilden eine neue Schwierigkeit.

13. Vom Madonnenproblem zum Problem des Häßlichen.

Hier kommen wir wieder auf das Porträtproblem Lionardos. Und von ihm aus läßt sich am klarsten der Fortschritt Raffaels über seinen Lehrer Perugino hinaus bestimmen.

Die Madonnen sind für Leonardo die Befreierinnen vom Kirchenglauben. So haben wir sie in dem idealen Porträt Lionardos erkannt. Und dieses ideale Porträt setzt Raffael fort in der erstaunlichen Variantenfülle seiner Madonnen. Hierin übertrifft er daher die Heroinnen-Madonnen Michelangelos. Sie steigern nicht nur zum Gipfel der Vollendung ebenso die liebliche Anmut und die freundliche Unschuld des Frauenantlitzes, wie die reife Schönheit und Kraftfülle des weiblichen Körpers. Aber der letzte Grund dieses ewigen Zaubers liegt doch in der Porträthaftigkeit dieser Madonnenbilder. Sieht nicht selbst die Sixtina der Donna velata ähnlich? Und sie ist doch wohl der Höhepunkt dieses ganzen großen Zyklus, weil sie den höchsten Grad unnahbarer Feierlichkeit mit dem höchsten Grade der zarten Lieblichkeit vereint. Aber sie selbst erscheint uns nichts destoweniger als ein bekanntes Porträt.

Das Christkind sitzt hier immer auf dem Schoße der Mutter. Und dennoch erwächst es zu einer Selbständigkeit, die es nie zuvor besessen haben dürfte. Sie liegt in den Augen, die immer durchdringender und zentraler an Tiefe werden. Es ist vielleicht hier ein Einfluß von Andrea del Sartos Augentiefe nicht zu übersehen. Aber auch dadurch greift das Problem des Porträts auf das Kindergesicht über, an dem es eine neue Schwierigkeit bildet. Dennoch bleibt Raffael in diesem ganzen Gebiete, wie sehr immer er es in neuer Mannigfaltigkeit und Schönheit ausbaut, auf der Linie Lionardos, abgesehen von der Nachfolge Peruginos. Worin

besteht, worauf beruht die Eigenart Raffaels, seine wahrhafte Originalität?

Bei Lionardo waren wir auf den Widerstreit aufmerksam geworden, der zwischen seiner idealen Schönheit und der *Karikatur* besteht. Er pflegt beide Typen, und in seinem Porträt wollten wir die Schlichtung dieses Widerstreits bei ihm erkennen. Indessen kommt er doch nur dadurch zu einem Frieden in diesem seinem Ringen mit den beiden Prinzipien des Menschenbildes, daß er nur in der Zeichnung die Karikatur entwirft, im Bilde dagegen diesem Satan aus dem Wege geht. Damit aber wird der Widerstreit nur beruhigt, nicht überwunden. Für den göttlichen Menschen der Glaubensgeschichte mag es ein zulänglicher Ausgleich sein, daß er porträthaft wird, und ebenso demgemäß für den natürlichen Menschen des Porträts, daß ihm der Strahl der *Gütigkeit* zu Teil wird: Was wird aber dabei aus dem andern Teil der Menschlichkeit, der vom *Bösen* herkommt, und zum Bösen hinirrt? Geht er etwa der Würde des Porträts verlustig?

Und ferner ist die ästhetische Bezeugung der menschlichen Güte das *Lächeln* der Schönheit: Wo nun aber dieser Himmelsstrahl fehlt, oder gebrochen und zerstreut ist, soll man da etwa der verlorenen Liebesmüh entsagen, auch diese schwachen Strahlen zu sammeln, um ein Menschenbild zusammenzureimen, das zwar häßlich ist vor dem Richterstuhle des Schönheitskanons, nichtsdestoweniger aber aus dem Paradiese der wahren Kunst, aus den Urtiefen des reinen Gefühls nicht verdammt und nicht verwiesen ist.

Hier steigert sich auch die alte Frage, die an die Madonnen gestellt wurde, und auf die Raffael mit dem Platonischen Worte geantwortet hatte, daß er die Bilder nicht den Modellen entnehme, sondern in seiner *Idee* trage. So hat ebenso auch nicht nur *Michelangelo* gedichtet; so hat es auch *Albrecht Dürer* in seiner Urwüchsigkeit ausgedrückt: „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren *Ideen*, davon *Plato* schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk *auszugießen*“. Man wird jedoch

noch immer versucht, an die I d e e n die Frage zu stellen, die P a r m e n i d e s an den jungen S o k r a t e s gerichtet hat: Gibt es auch vom Schmutze Ideen? Trägt der Maler auch vom H ä ß l i c h e n die göttliche Idee in sich? Oder könnte die Idee nicht göttlich sein, wenn sie mit dem Auge der Gnade auf das Häßliche in der armen Menschengestalt, in dem armen Menschenwesen und Treiben herabsieht?

Die Frage stellt uns nicht mehr vor einen Abgrund; für uns besteht nicht mehr der Gegensatz von schön und häßlich; denn das Schöne ist der allgemeine Ausdruck des ästhetischen Problems, und das Häßliche ist ihm logisch nicht gleichwertig am Problem der Ästhetik, sondern es ist nur ein V o r b e g r i f f, der ein Problem anbahnt, dessen Lösung wir allgemein durch dasjenige Moment des Schönen vollzogen haben, welches der H u m o r bildet. Diesen Humor haben wir in allen Meisterwerken aller Kunst bisher gefunden. Auch in der Malerei fehlt er selbst im Mittelalter, in den Höllenstrafen des j ü n g s t e n G e r i c h t s nicht. Aber was will das alles sagen gegenüber dem neuen Problem des Porträts?

Man weiß, wie die neuere Porträtmalerei aus dieser Not eine Tugend macht, aus der Diabolik des Humors eine verjüngende Kraft schöpfen will für die W a h r h e i t des Porträts. Nirgend grenzt der V e r i s m u s so scharf an den I d e a l i s m u s an. Denn hier gerade kann er sich als Vertreter des Idealismus fühlen, indem er die W a h r h a f t i g k e i t des Menschengesichts an den Tag bringt. Könnte es ohne solche Wahrhaftigkeit Idealismus in der Porträtkunst geben? Ist das nicht die Vertiefung des Idealismus und seine Erweiterung zugleich, die in solchem Verismus, der der K a r i k a t u r im Menschenwesen nachspürt, sich schöpferisch erweist?

Nun aber liegen hier die großen Gefahren, die den Idealismus dem souveränen Realismus an dieser Grenze überliefern. Er wagt bis zu dieser seiner Grenze vorzudringen, und stellt sich nun selbst vor den Abgrund dieses selbstgenugsamen Realismus, in dem er sich vernichtet. Denn das Häßliche hat zwar auch logisch seine idealistischen Urgründe: wie steht es aber damit im Sittlichen? Man darf hier nicht antworten, häßlich

und sittlich seien disparate Begriffe, die einander entlegenen Gebieten angehören. Denn im Schönen sollen sie eben nicht einander fremd bleiben; das reine Gefühl zieht auch das Häßliche herbei, um es mit dem Sittlichen zu paaren und im Schönen zu versöhnen.

Das ist das neue Problem, das Raffael auf sich nimmt; und es ist von einer Schwere und Tiefe, die einer neuen Originalität, die des Genies Raffaels würdig ist. Nicht die Güte allein, die in dem himmlischen Lächeln schon der Schönheit verwandt ist, sondern auch die Häßlichkeit wird von ihm zum Problem des Porträts erhoben.

Das Häßliche, nicht nur das Nichtschöne, hat er herangezogen. Nicht schön ist vielleicht das wunderbare Bild in der Tribuna, dessen Echtheit dem Laien unbestreitbar scheint: eine so unerschöpfliche Anzugskraft besitzt es in der Zartheit seiner Linien, in der Milde dieser Augen, in der zarten Festigkeit dieses Mundes. Die höchste Seelentiefe scheint diesem Porträt eigen zu sein. Aber in solchen Bildern ist es doch nur das Fehlen der Vollendung des Schönen, in dem das Problem des Porträts gesteigert wird. Raffael hat aber auch in seiner positiven Kraft das Häßliche nicht gescheut. Wie aber hat er es aufgenommen?

Keineswegs hat er es im Sinne eines Verismus angenommen. Damit könnte nur eine Vorbedingung befriedigt, nicht das Schöne erfüllt werden. Auch könnte dadurch höchstens das Moment des Erhabenen angesprochen werden; der Humor aber würde so nicht zu Worte kommen.

Auch wäre die Voraussetzung des Verismus an sich noch fraglich. Gibt es denn schlechte Menschen, deren Ausdruck zunächst das Beispiel der Häßlichkeit darbietet? Oder gibt es Häßlichkeit ohne sittliche Verdorbenheit? Gibt es Häßlichkeit aber etwa in den Zügen der Güte und der Unschuld? Gibt es Häßlichkeit lediglich in der Schwäche und Gebrechlichkeit des Körpers? Oder aber ist der Verismus allen diesen Fragen gegenüber in realistischen Vorurteilen befangen, so daß mangelhaftes Gleichmaß der Glieder gar nicht allein über die Häßlichkeit eines Menschen

entscheidet, und so daß vielleicht sogar der vermeintliche Bösewicht selbst das Ebenbild der Gottheit bei aller Entstellung dennoch Lügen strafen kann?

Solche Fragen gehen den Porträtmaler an, und Raffael ist dadurch der ideale Porträtmaler geworden in einer Vollendung, an die selbst Tizian nicht heranreicht und auch Giorgione nicht: daß er in dieser Tiefe das Problem erfaßt, und gemäß der Identität, welche für das Genie zwischen Wollen und Können besteht, auch unerschöpflich gelöst hat. Wie hat er diese Lösung vollzogen?

Noch ein Ausweg bleibt zu berücksichtigen; er hat die Zweideutigkeit eines Kreuzweges. In der ästhetischen Diskussion wird er durch das Charakteristische bezeichnet. Die Zweideutigkeit dieses Begriffs besteht darin, daß er sowohl nach der Seite der Erkenntnis, wie nach der der Sittlichkeit hinschließt. Diese vox media bildet das Geistige. Gibt es Geist ohne Sittlichkeit? Würde der Maler daher nicht um das Problem nur herumgehen, wenn er auf den geistigen Ausdruck sich beschränken wollte, angenommen, daß er es könnte? Dieses Geistige ist ein plastisches Problem, wie bei dem Speerwerfer, nicht aber ein malerisches, das nicht an ein solches partielles Bewegungsmotiv sich hingeben darf. Welche Auskunft ergreift Raffael?

Das Bild Leos X. ist das Musterbild dieser Porträtkunst Raffaels. Leo ist häßlich. Worauf beruht sein Zauber? Er übt ihn nicht bloß unaufhörlich auf den Beschauer aus, sondern auch die Kardinäle stellen ihn dar, wie sie vor und hinter ihm die Bewunderung für ihn vertreten. Es wäre ein Umgehen der Frage, wenn man auf die Mächtigkeit dieses Kopfes bei allem schwellenden Übermaß dieser Hängebäcken sich zurückziehen wollte. Dieser Ausflucht widersprechen die Hände in ihrem zartesten Ebenmaß. Nicht in dem Gigantischen soll das Dämonische dieser Persönlichkeit begründet werden. Auch der Mund in seinem Aufbau und seiner Schmalheit, vor allem aber die Nase, die nicht weniger Weichheit als Kraft hat, und gar nicht an einen Titanen

gemahnt, sondern durchaus individuell und gleichsam bürgerlich persönlich ist, schließt diese Deutung aus. Worauf beruht der Zauber?

Raffael hat diesen häßlichen Mann liebenswert gemacht. Das ist sein malerisches Geheimnis; aber es ist das allgemeine Geheimnis der Kunst, deren Grundkraft die Liebe zur Natur des Menschen ist. Diese Liebe kennt keine Grenzen. Es gibt für sie keine abschreckende Häßlichkeit. Auch das bedrohlich hervorquellende Auge ist ihm keine unüberwindliche Gefahr; er gibt der übermächtigen Stärke des Eigenwillens die Beigabe der menschlichen Sinnlichkeit, die in ihrer Leidenschaft ebenso bedürftig, wie gewaltig ist. Diese Bedürftigkeit ist der Milderungsgrund, an den der Maler sich halten kann. So tut es auch der Dichter. Shakespeare hätte die Szene Richards III. mit der Anna nimmermehr gelingen können, wenn in der Werbung nicht eben die Bedürftigkeit dieses Tigermenschen eine menschliche Wahhaftigkeit wäre.

Die Leidenschaft macht den Menschen ebenso zum Sklaven, wie zum Tyrannen. Und dieses Sklaventum des Menschen, welches seine sinnliche Leidenschaftlichkeit bekundet, erniedrigt nun auch den Beherrscher der Christenheit, und in dieser Erniedrigung wird er der menschlichen Sympathie und Liebe nahbar. Es gibt keine Liebe, keine anbetende Selbsterniedrigung, ohne daß der Geliebte selbst in eigener Selbsterniedrigung entgegenkommt. Und es gibt keine Anerkennung, kein Verzeihen, keine Versöhnung mit der sittlichen Verirrung, als allein durch die Herablassung, vielmehr den Aufschwung der Liebe.

Es gibt aber auch keine andere Überwindung jenes angeblich ästhetischen Sinnes, der vielmehr nur der Hochmut kurzsichtiger Einseitigkeit ist, der Überhebung über die Häßlichkeit, als welche in dem Mittel gelegen ist: sie liebenswert erscheinen zu lassen. Dieses Mittels bedient sich das Mysterium der Geschlechtsliebe. Und dieses Mittels hat sich Raffael bemächtigt, nicht etwa durch die Übergewalt, die er dem sogenannten Geistigen gab, sondern dadurch, daß er

das Geistige im Unsittlichen dem Häßlichen konform machte, beiden Vorbedingungen dem vorwiegenden Scheine nach zuwiderlief, dennoch aber in beide jenes Tröpflein eingoß, welches aus der Liebe geflossen war, und daher die Liebe zu erwecken vermag. Dieses Herzblut der Liebe ist die sinnliche Leidenschaft, das Laster und das Glück des Menschenherzens.

So ist der Maler der Madonnen in einem tiefern Sinne der Maler der Menschenliebe geworden. Und was er an dem Männerbildnis vollbracht hat, das hat er auch an dem Frauenbildnis nicht verschmäht. Eine unersetzliche Bedeutung hat in dieser Hinsicht die Fornarina der Galleria Barberini. Ohne diese eigenste Seele seiner Malkunst würde es ihm nicht möglich geworden sein, von Perugino oder gar Pinturicchio, und von Leonardo selbst den Weg hinzufinden zu Michelangelo. Diese Tiefe seiner Humorkraft ließ ihm die Assimilation an den titanischen Gliederbau jener Gestalten natürlich werden. Er ließ sie nicht in ihrer strotzenden Krafftülle sich niederlegen und lagern, sondern er machte sie zu Schwebefiguren, nicht allein in den Bildern der Auferstehung und der Krönung, sondern auch in Bildern, wie in dem des heiligen Michael im Louvre, der wie eine männliche Nike herabfliegt, mit den „Marmorsäulen der Schenkel“ nach dem Gleichnis des hohen Liedes. In dieser reifen, kraftvollen Gesundheit des menschlichen Körperbaus vereinigt sich wieder der Humor mit dem Erhabenen.

14. Michelangelo in der Sixtina.

Michelangelo hat das Porträt verachtet. So ist es auch zu verstehen, daß er nur Bildhauer sein wollte. Wir haben aber in unserer Beispielsammlung die Deckenbilder der Sixtina zu betrachten. Sie sind nicht unter dem Gesichtspunkt des Plastischen abzutun, als wären sie nur eine farbige Zeichnung an einer Deckenfläche, die den Giebelfeldern des Parthenon vergleichbar wäre. Worin läge ihre malerische Bedeutung, wenn sie im Widerspruch stände mit dem Charakter des Porträts?

Dieser Widerspruch ist nicht vorhanden. Das Porträt bildet vielmehr das Leitmotiv dieser gesamten Schaustellung; allerdings nicht das Porträt Raffaels, auch nicht das Lionardos, aber dennoch im Geiste, wenn auch nicht in der seelischen Richtung Lionardos.

Michelangelo geht von den Porträts der Propheten aus, aber sie bilden nur die äußersten Grenzen dieser Felder; und neben ihnen stehen an diesen äußeren Begrenzungen die Sibyllen; und noch manches Andere schiebt sich dahinein. In dem mittleren Felde aber rollen sich nach der Schöpfung der Welt und des Menschen die ersten Schicksale der Menschen auf.

Keine Kunst kann, als solche, allein aus ihren Kulturwirkungen erklärt werden, und wenn diese noch so einzig wären. Der ästhetische Wert, als ein systematischer, setzt den Zusammenhang mit der Kultur schon voraus. Die Liebe zur Natur des Menschen kann allein die Seele jedes Kunstwerks sein. Diese Liebe muß auch diese Decke ausstrahlen

Bei Raffael mußten wir ebenso an der Schule von Athen, wie an der Disputa noch immer eine Gebundenheit bemerken, von der er erst durch das Porträt frei wird; ebenso auch im Madonnenbilde. Bei Michelangelo sahen wir schon in seiner Plastik das erfolgreiche Streben, von der dogmatischen Gebundenheit loszukommen. Diese Erlösung bringt ihm vollends die Sixtinische Decke. Sie wird ihm das Porträtbild des Menschengeschlechts.

Schon das war sein Vorteil, daß er auf einer einzigen Fläche malen konnte; dadurch vereinigt sich auf ihr das hebräische mit dem griechischen Altertum; zwischen den Propheten thronen die Sybillen, die griechische Weisheit zwischen der biblischen des alten Bundes.

Dagegen vermeidet seine künstlerische Weisheit jede Verbindung des alten Bundes mit dem neuen. Das gibt, wie die Dinge in der Welt bisher nun einmal verlaufen sind, nur dogmatische Verwirrung, welche die Befangenheit mehrt und die ästhetische Reinheit hemmt. Es hat daher auch die neuerdings ausgesprochene Ansicht viel für sich, daß die Bilder in den

Stichkappen, in denen man gewöhnlich die Vorfahren Christi sehen will, vielmehr die Juden im Exil darstellen. Doch jetzt erst zur Hauptsache und zum Anfang.

Mit dem Propheten Jona hatte Michelangelo die Malerei an der Decke begonnen. Welch eine Wegweisung liegt in diesem Anfang. Nirgend vielleicht ist in der ganzen Bibel mit einer solchen epischen Naivität die Liebe Gottes zu den Menschen, zu allen Menschen, zu allen Völkern, zu den Sündern des sündigsten Volkes, wie in einem Märchen, gelehrt worden, wie in diesem Buche, das in der Agende des Versöhnungstages der Juden den Prophetenabschnitt des Nachmittagsgottesdienstes bildet. Ein Prophet will Gott meistern wegen seiner endlosen Liebe zu den Sündern.

Und Gott heilt ihn von seinem falschen Eifer für Gottes Gerechtigkeit dadurch, daß er ihn an seinem Natursinn faßt, an seiner Liebe zu dem Baume, der ihm Schatten gegeben: als ob für Gott die Menschen und die Völker nicht auch Naturgewächse wären. Daher schließt das Buch auch mit dem Erbarmen über das „viele Vieh“, das zugrunde ginge, wenn es nicht mit der Buße und Reue der Menschen gerettet würde. Diese, keine Schranken der Nationalität anerkennende, Menschenliebe des Propheten eröffnet die Perspektive über dieses Schöpfungswerk der Welt.

An der andern Seite, am gegenüberstehenden Ende sitzt Zacharias. Auch er verkündet vom Exile aus dieses Weltbürgertum des Prophetismus. „Und es werden sich anschließen viele Völker an den Ewigen an jenem Tage, und sie werden mir sein zu einem Volke“. Die Heiden werden sich mit dem Volke Israel zu einem Volke vereinigen. Das ist die Grundkraft aller menschlichen Sittlichkeit: die Menschheit, und kein einzelnes Volk, als absoluter Selbstzweck. Die Menschheit allein ist das auserwählte Volk Gottes. So verbindet sich der naive Katechet mit dem Politiker, der daher auch der Sozialpolitiker ist an den beiden mittleren Grenzpunkten dieses Deckenbildes.

Gehen wir zu Jona zurück, und wenden uns links von ihm zu Jeremias, so scheint hier schon alle geschicht-

liche Symbolik beendet zu sein, und der größte Welt-schmerz anzuheben. Der Versunkenheit dieses Kopfes entsprechen die Köpfe, die sich auf gleicher Höhe mit ihm, wie zu seiner Stützung erheben, der eine, offenbar ein weiblicher Kopf, in schmerzlicher Klage, der andere, wie nur auf ihn selbst hinblickend, in trauriger Gefäßtheit. Dieser Mann, der „das Elend von seiner Jugend an getragen“, er ist das Urbild menschlicher, männlicher Kraft, und so erst recht das Urbild des menschlichen Leidens, des Urleidens des Menschen der Kultur, des Leidens am Vaterland. Es ist das Vaterhaus des Kulturmenschen. Unergründlich ist die Tiefe des Schmerzes über das Schicksal des Vaterlands. Da erwächst die reinste Menschenliebe; auch die Kultur des Staates gehört zur Natur des Menschen.

Der nächste Prophet ist Ezechiel. Er widerstrebt aller Beschaulichkeit, er hat die Leidenschaft des Eiferers; er eifert für die Buße, in der er, reifer als Jona, die Erlösungskraft des Menschen erkannt hat. Der Visionär für den Tempel zu Jerusalem ist zugleich der Fortbildner des Prophetismus in der Richtung der individuellen Erziehung und Läuterung des Menschen. Er ist ein wichtiges Mittelglied in dieser Galerie der Menschenliebe; denn er verkündet: „Tut Buße, und ihr werdet leben“. Gott hat Wohlgefallen daran, daß der Mensch bereue, auf daß er lebe. Die Liebe Gottes ist die Frucht dieser Menschenliebe.

Ihm folgt Joël. Auch er ist ein Prophet der Zukunft, und nicht nur der Erfinder des Weltgerichts im Tale Josaphat. Warum sollte Michelangelo nicht vielmehr begeistert worden sein von den Versen: „Es wird sein darnach, ich werde ausgießen meinen Geist über alles Fleisch, und es werden weissagen Eure Söhne und Eure Töchter. Eure Greise werden Träume träumen, und Eure Jünglinge werden Gesichte sehen. Und auch auf die Knechte und auf die Mägde in jenen Tagen werde ich ausgießen meinen Geist“. Diese Gesichte dürften ihn tiefer angezogen haben als die Heuschreckenplage; vielleicht zu dieser Zeit noch näher als selbst das Weltgericht.

Gehen wir nun wieder links von Zacharias, so kommen wir zu Jesaias. Es ist gewiß nicht zufällig, daß dieser bei aller seiner Versonnenheit der schönste dieser Prophetenköpfe ist. Sein Fingerzeig ist sein Wahrzeichen. Der Engel neben ihm führt es in der Projektion nach außen hindurch. Er ist der Dichter der Zukunft, der dichterischen Quintessenz der messianischen Zukunft, des Friedens auf Erden, des Friedens der Menschen, weil des Friedens der Völker, des Völkerfriedens nach der Erlösung von dem Kulturfrevel der Kriege. „Und sie werden ihre Schwerter umschmieden zu Winzermessern“. Dann erst wird ein Jeder friedlich „sitzen unter seinem Feigenbaum“. Dieses Sinnbild des wahrhaften Friedens auf Erden bedeutet der Friede in der Natur. „Und es wird weilen der Wolf bei dem Lamme, und der Parder bei dem Böcklein lagern, und Kalb und junger Leu und Mastvieh beisammen, und ein kleiner Knabe führet sie“. Wer diese Poesie des Naturfriedens im Herzen trug, der allein konnte den ewigen Gedanken des Weltfriedens, in dem die Menschheit ewig sich verjüngen muß, der Menschheit offenbaren. Die jüdische Tradition nennt ihn den Propheten der Tröstung. Diesen Trost kann man auch in dieser Schöpfung Michelangelos erkennen. Dieser Jesaias ist das Porträt der Menschheit. In ihm hat Michelangelo vielleicht sogar seinen Moses übertroffen; in ihm hat kraft des Porträts die Malerei die Plastik übertroffen. Dieser Kopf ist ganz Seele, nicht nur Geist, den diese Stirn, die von tiefen Faltenfurchen eingebogen ist, ausstrahlt. Das herabgesenkte Auge, der wie zum Weissagen geöffnete Mund, das ausgebildete, aber nicht ausgebauchte Kinn, dies alles wird dem Blick des Seelenschmerzes dienstbar, der aber doch der Weisung des Fingers in die Zukunft folgt. Die Zukunft, die Zuversicht auf sie, ist der wahrhafte Trost der Seele.

Daniel, der einzige schreibende Prophet, macht den Schluß. Er ist der Prophet der Geschichtsphilosophie, der Universalhistoriker mit den Weltaltern. Zugleich aber ist er der fromme Glaubensheld in der Löwengrube, und der Verkünder der Unsterblichkeit der Seele für die „im

Staub schlafenden“. So ist er, mehr noch als Ezechiel, der Vertreter der Eschatologie unter den Propheten.

Die Mittelbilder behandeln die Schöpfung der Welt und des Menschen, den sie bis zur Berausung und ihrer Folge, der Entblössung Noahs, begleiten. Bei der Schöpfung des Lichtes — die Mimik der Arme bei jedem dieser Schöpfungsakte ist bekannt — hier aber zeigt sie sich auch bei dem weiblichen Engel, zunächst unter der Hand des Schöpfers, mit dem Arm im rechten Winkel über dem aufwärts gerichteten Kopfe. Unwillkürlich gedenkt man der Seherworte: „Sie tritt hervor! — und, leider! schon geblendet, kehre ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen.“ Der Engel des Lichts kehrt sich nicht weg, aber er beschattet sich die Augen mit Hand und Arm.

Und nun die Erschaffung Adams, dieser Gestalt, in der die Malerei mit der Plastik wetteifert, dieses Urbilds von der ursprünglichen Unschuld des Menschen, die aus seinem Auge leuchtet. Auch Gott Vater blickt mit Freundlichkeit auf ihn, und das Engelköpfchen, das ihm über die Schulter hervorlugt, scheint schalkhaft zu applaudieren: und er sah, daß es gut war.

Ein ernsteres Gesicht macht Gott, von langem Mantel bedeckt, der dem Manne entstiegenen Eva gegenüber, die mit gefalteten Händen in der Anbetung Gottes ihre Schöpfung feiert — das schönste Frauenlob. Dabei läßt sich kein Engel blicken. Denn alsbald kommt das Doppelbild auf derselben Fläche, die der verhängnisvolle Baum abteilt: der Sündenfall und die Vertreibung. Das Gesicht der Eva, zuerst bange Sinnlichkeit, ist zum Grauen verschüchtert, doch aber noch zurückblickend, während Adam mit beiden Händen das Flammenschwert des Engels abwehrend, schmerzvoll traurig unverwandt nach vorwärts schreitet. Seine Unschuld zwar, aber nicht seine Tugend ist ihm genommen.

Die Sintflut vereinigt die Extreme des Menschengeschickes, die Innigkeit des Familienlebens, der opferfreudigen Mutterliebe und des dankbaren Kindergesichts, wie die Tatkraft des Mannes, der der Menschen Hab und Gut aus der Flut rettet, mit Szenen des Schreckens und des Ent-

setzens — Untergang und wunderhafte Errettung — Szenen des jüngsten Gerichts, mit einer Mannigfaltigkeit, einer Stufenleiter von Volkstypen, die unübertrefflich scheint.

Davor steht das kleine Bild des Opfers Noahs. Unter dem Brandopfer geben sich zwei Gestalten, wie zum Ehebunde, die Hände; unter den Händen liegt der Kopf eines Kraben, der, wie zum Herdfeuer, die Flamme anbläst. Das festlich bekränzte Weib hat einen feierlichen Ausdruck, von seligster Sinnlichkeit und Zuversicht. Die Hand Noahs weist nach oben, aber die rechte Hand einer links von ihm stehenden weiblichen Figur macht eine Bewegung der Abwehr, als ob sie Unheil fürchtete.

Hinter der Sinflut macht das Bild von der Trunkenheit Noahs den Abschluß dieser Mittelbilder. Wie Parzen, weisen drei Frauen mit Grauen auf diese Entblössung hin. Und dahinter gräbt ein Ackersmann. Im Schweißes deines Angesichts. — Der Segen der Arbeit allein rettet den Menschen vor dionysischer Selbsterniedrigung. Dieses biblische Urteil durfte in diesem Ahnensaal der Menschheit nicht fehlen.

Die vier Eckbilder behandeln sogenannte dramatische Szenen. Der Haman ist eine Marsyasfigur; er hängt eingerahmt zwischen dem Ahasver auf dem Lager, dem vorgelesen wird, und der Tafel, an der Ahasver mit der Esther sitzt. Dieses Bild gehörte in diese Geschichte des jüdischen Volkes. Auch Judith, schon als jüdische Heroine, und ebenso der David, der ja für Michelangelo auch das große plastische Problem bildete; auch hier behält sein Gesicht, obwohl er das Schwert geschwungen hält, den beschaulich edeln Ausdruck.

Erst nach einer Pause sind die Lunettenbilder entstanden. Justi nimmt sie als Familienbilder, und zwar von den Kindern der Armut; er weist hin auf die Ebnim der Psalmen, und er erzählt die Anekdote, daß Michelangelo dem Papste, der hier den Goldschmuck vermißte, grantwortet habe: diese Leute waren selbst Arme. Ferner aber sind es die Tugenden des Familienlebens, die hier, wie in den Stichkappen, in epischer Anschau-

lichkeit ausgebreitet werden. „Den Tugenden des Familienlebens verdankt der jüdische Stamm, nebst dem Gesetze, und dem Hasse der Völker, seine Dauer.“ An dieses Urteil *Justi* dürfen wir wohl von demselben Gelehrten sein Urteil über die Propheten anfügen: „Die Worte der Propheten beleben sich erst, man empfindet ihre Wahrheit, ihre Göttlichkeit, wenn man sie zu Schlüsseln der eigenen Zeit macht, zu Aufschriften ihrer Triumphbogen oder Schandsäulen.“ Die Tugenden des Familienlebens, gleichsam die Zelte Jakobs, sind ein besserer Schutz vor den Schandsäulen als die Triumphbogen der Weltgeschichte.

Die innigsten Schöpfungen der heiligen Familie, die schönsten Madonnenbilder, die lieblichsten Kinder mischen sich hier mit den sorgenvollen Gesichtern des Arbeiters, des Mannes, aber auch der Hausfrau, die von der Sorge gefesselt bleibt, auch wo das Kind liebevoll sie umschlingt. Oft nimmt der Mann ihr die Pflege des Kindes ab, die auch auf die Waschung sich erstreckt. Es fehlt auch nicht an einem apollinischen Kopfe in dieser Galerie, die bis zum Genre in das Familienleben eindringt, wie wenn die Mutter mit dem Antlitz einer Sybille, auf das der Mann mit Bewunderung blickt, das spielende Kind in weitem Abstand, in der Armeslänge sich auf den Schoß stellt. An einem Bilde hat der mächtige Kopf des Mannes seherisch hervortretende Augen, denen auch die der vornehmen Frau mit dem langgestreckten Oval entsprechen.

Die *Stichkappen* setzen die Beschreibung derselben Familienszenen fort. Sie scheinen noch leidenschaftlicher bewegt zu sein. Aber die Schönheit hat darunter nicht gelitten; fast überall gewahrt man ideale *Madonnen*. Auch Pilgerszenen, Wanderzüge gehören ja in diese Geschichte. So wechseln, wie Tag und Nacht, Arbeit und Ruhe, Wanderung und Häuslichkeit, Plage und Segen in allen diesen Bildern.

Endlich verdienen die *dekorativen Figuren* die höchste Bewunderung. Sie bestehen in sechsundvierzig Paaren und zwölf Einzelfiguren, unter denen zwanzig Sklaven sind. Die Sklaven

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

vermeidliche Skepsis seiner Bildung anzukämpfen, als ob diese teuersten Glaubensstoffe doch nur Stoffe wären, nicht viel anders, als dies auch die heidnischen Sagen sind und bleiben. Er mußte die Andacht für diese Stoffe aufs höchste steigern; denn in ihnen allein sollten die Schätze des neuen Glaubens geborgen werden. Die biblischen Geschichten sollten allein das Wort Gottes sein; die Heiligengeschichten dagegen nur Menschenwerk.

Wo aber liegt hier die Grenze? Schon die Marienbilder liegen auf dieser Grenze, auf dieser Differenz vom reformatorischen Christus. Er sagt selbst: man dürfe „seine werthe Mutter nit also unehren“. So bildet schon das Marienbild einen schweren Konflikt in seiner Kunst; und die Marienbilder und das Marienleben, wenngleich aus seiner früheren Zeit, sind ein großer Zyklus in seinen Holzschnitten.

Dieser Konflikt läßt sich bei ihm vielleicht doch nicht ganz dadurch ausgleichen, daß die Madonna schlechthin zur Mutter wird. Er gibt ihr zwar den Typus der deutschen Hausfrau und Mutter, und es fehlt an keinem genrehaften Zuge, mit dem sein Realismus die Wochenstube ausstattet. Dennoch aber mußte ihm die Madonna mehr sein und bleiben, und es konnte ihm nicht wohl hier zu einer Ausgleichung kommen, wie sie Raffael möglich war.

So hat die Maria mit der Heuschrecke den feierlich vornehmen Ausdruck, der noch bis zu sorgenvoller Sinnigkeit vertieft ist in dem Stich seiner Maria von 1503, während Maria mit den vielen Tieren noch den lächelnden Ausdruck eines deutschen Archaismus hat. Diese bürgerliche Natürlichkeit mußte jedoch in den großen Szenenbildern der christlichen Geschichte zurücktreten.

Unter diesen ist die Beweinung in Deutschland erst im 17. Jahrhundert populär geworden. Wölfflin macht darauf aufmerksam, daß Dürer den Typus der Maria mit dem toten Sohn auf dem Schoße nie behandelt habe. Und auch sonst verfeinert er die Haltung der Maria, auch wie sie die Hand Christi unterstützt. Dagegen war die Grablegung das beliebtere Thema des Nordens. Auch hier seien nur einzelne Momente von volkstümlicher Bedeutung

erwähnt, wie das Gebet am Ölberg, und der Aufschrei der Maria. Dagegen hat sich Dürer in seiner Jugend der heftigen Situationen im Passionsbilde, wie der Kreuzanheftung enthalten; die spätere Änderung hierin ist ein Rückschritt. Und daran dürfte sogar auch sein Christusbild Anteil haben.

Übrigens enthält er sich der Geißelung, so daß der körperliche Schmerz nicht zur Hauptsache im Leiden Christi werden kann. Daher wird die erhabene Ergebung der eindeutige Ausdruck, wie im Kupferstich des *Ecce homo*. Ferner ist die Kreuzabnahme an sich schon eine Milderung jenes gräßlichen Vorgangs; bemerkenswert dürfte vielleicht aber auch sein, daß er bei einer solchen das Gesicht überschneidet, womit er eine weitere Milderung ausführt. Ohnehin ist das Leiden jetzt vollbracht; und in der Grablegung beginnt das Liebeswerk, und zwar nicht die Fortsetzung des göttlichen, sondern zunächst ein rein menschliches.

17. Die deutschen Märchenstoffe und das Problem des Charakters.

Zu voller Kraft und Reinheit wächst Dürer an den deutschen Märchenstoffen empor. Mit diesen Stoffen verschmilzt seine Mystik, die doch wohl die Urkraft auch seiner protestantischen Religiosität war: mit der Apokalypse hatte er seine Holzschnitte begonnen. Die Märchenwelt aber war in seine deutsche Landschaft eingebettet. Sein Meerwunder ist das nationale Vorbild Böcklins. Der Ritter, Tod und Teufel ist mehr als nur ein Bild des Pferdes; die Tapferkeit des Glaubensritters ist in Freudigkeit verewigt, und über dem Felsen erhebt sich das deutsche Stadtbild.

Über alle diese Allegorien aber wächst zu einer Eigenart hinaus die Melancholie, ein mächtiges, geflügeltes Engelweib, eine michelangeleske Gestalt, mit einem Kranz im Haar, und einem Zirkel in der rechten Hand, wie wenn sie unseres Daseins Kreise begrenzen wollte. Der linke Arm ruht auf dem Knie, und die Faust lehnt sich an das gedanken-

volle Antlitz. Der Melancholie reicht er in diesem Bilde die Krone vor allen anderen Temperamenten; alle Künste und Wissenschaften, auch das Tier ist um sie versammelt. Er erklärt den Tiefsinn der Beschaulichkeit als die Urkraft des schöpferischen Menschenwesens.

Der herkömmlichen Annahme nach hat Dürer auch in den vier Aposteln die Temperamente behandelt. Der richtige Gedanke liegt dieser Ansicht zugrunde, daß diese Apostel wahrlich nicht etwa Gewandstudien sind, sondern Charakterköpfe. Und der Charakter ist das Problem der alten Lehre von den Temperamenten. Der Charakter bedeutet nun aber auch über die Blutmischung hinaus und ihr entgegen die freie Selbständigkeit und Tatkraft des Willens. Dieser Charakter des Willens ist der Grundzug der Reformation, der Grundzug des deutschen Wesens, wie es sich in dieser geschichtlichen Tat ausgestaltet. Dieser Charakter wird das Charakteristische in Dürers Menschenbild, daher vorzugsweise in seinem Männerbild.

Dieser Vorzug wird nun aber auch zu einem Nachtheile für sein Porträtproblem. Wie er mit dem Apostelbild sich vollendet hat, mit der übermenschlichen Späherkraft in dem Auge und dem Willensturm dieses Schädels im Paulus, so hatte er als Knabe schon mit seinem Selbstbildnis begonnen; und auch da schon war in dem Ernst und in der Zielbewußtheit, mit der er den Zeigefinger ausstreckt, der Charakter angelegt. Überhaupt ist sein Selbstbildnis, ganz anders als bei jedem andern Maler, hier ein Wahrzeichen seiner Porträtkunst. Wie einen Christus malt er sich, nicht in Selbstüberhebung, aber in der Feierlichkeit, welche die Strenge des Charakters dem Selbstbewußtsein verleiht. Und so malt er seinen Vater und seine Mutter, so seinen Lehrer Wohlgemuth, so Pirckheimer im Kupferstich; sie haben alle etwas vom Hieronymus.

18. Sinnlichkeit und Häßlichkeit.

Ist denn aber der Mensch nur ein Eremit? Gerade nach der neuen Weltgesinnung soll er es ja durchaus nicht sein.

Und könnten etwa die Reize der Sinnlichkeit einem Dürer verborgen geblieben sein? Dennoch malt sein Porträt nur die Willenskraft des Mannes, und nur die zarte Innigkeit der Frauenseele, oder auch ihre Kraft und Größe, wie im Bilde der *Felicitas Tucher*. Die sinnliche Leidenschaft ist für ihn der künstlerischen Darstellung unwert. Wie verhält er sich nun aber zum Häßlichen? Verfällt es der Identität mit dem Unwürdigen der Sinnlichkeit? Das wäre ein ästhetischer Purismus, der dem Moralismus widerstreiten würde, nicht minder aber auch dem künstlerischen Realismus; denn ist das Häßliche nicht auch Natur?

So erklärt sich aus diesem Mangel der Porträtkunst Dürers eine Schattenseite in seinen Sujets. Er hat keine Scheu vor dem Nackten, wenn er es auch hauptsächlich dem Kupferstich vorbehalten hat: der aber wird dabei zum Gemälde. Diese *Eva* hat ein eben so schönes, edles Gesicht, wie eine hohe gedankenvolle Stirn, an die sich die griechische Nase anschließt; und *Adam* ist von einer frohen Unschuld in seiner jugendlichen herkulischen Gestalt. Diese Nacktheiten sind über die Zweideutigkeiten des Sinnlichen erhaben.

Wie steht es nun aber um die zweideutige Sinnlichkeit, die unter der Maske der Häßlichkeit erscheint, für die Kunst erscheinen muß, da die Schönheit ihr unzweideutiges Triumphlied ist, ihr untrügliches Zeugnis der Kraft und der Herrlichkeit — wie steht es mit dem Häßlichen, dieser Blöße der menschlichen Natur?

Im Porträt hat Dürer dieses Raffaelische Problem nicht auf sich genommen, so sehr er *Raffael* schätzte, hat er ihm doch sein Selbstbildnis verehrt. Das Häßliche konnte aber für die Weite seines Naturblicks nicht nur in den *Passionsbildern* bei ihm zum Ausdruck kommen. So stellt es sich denn unausweichlich auf Bildern ein, die einen Widerspruch zu seinem Grundwesen zu bilden scheinen. Solche Bilder sind die *Hexen*, und vor allem das sogenannte große *Glück*. Zunächst muß die Deplazierung des nackten Frauenkörpers in der alternenden Frau auffallen. Dann aber auch hat das Gesicht den spöttischen Ausdruck der *Fortuna*. Hier ist die Grenze der Häßlichkeit berührt, aber zusammen-

fließend mit einem welken Reize der Nacktheit. Das mag immerhin als Natur noch zulässig sein; es ist aber die Frage, ob diese Sinnlichkeit, als Häßlichkeit, *liebenswert* wird, in derjenigen Reinheit, welche die sittliche Reinheit zur Voraussetzung hat.

Die Sinnlichkeit steht hier nur für sich selbst; sie paart sich nicht unmittelbar mit der sittlichen Leidenschaft des Charakters, so wenig, als sich Jugend und Alter paaren. Diese Sinnlichkeit erweckt nicht den Lebenswert der Liebe, die Liebeswürde. Diese Sinnlichkeit gibt sich dem Spotte preis. Diese Nacktheit ist daher auch nicht die der paradiesischen Unschuld, und daher auch nicht die der malerischen Schönheit. An dieser Aufrichtigkeit verrät sich der Mangel in der Porträtkunst Dürers, die auf die Tiefe des Charakters geht, aber sich nicht der Schwäche im Menschenwesen annimmt, welche im Antlitz des Menschen die angebliche Häßlichkeit bloßstellt.

Wölfflin sagt: „Der Naturalismus hörte auf, für ihn verbindlich zu sein, so bald es sich um ein Bild und nicht um eine Studie handelte.“ Wie läßt sich das begreifen? Vielleicht erklärt es sich aus unserer Annahme, daß Dürer vor dem Problem des Häßlichen halt machte. Am Bilde läßt sich der Naturalismus nicht durchführen, wenn man vor der Häßlichkeit zurückweicht. Wir haben nun aber erkannt, daß hier nicht nur der einseitige Naturalismus schwach wird, sondern vielmehr die sittliche Vorbedingung. Es möchte daher allerdings mit der Präponderanz des religiösen Enthusiasmus, der in diesem Zeitalter der dogmatischen Befangenheit nicht entbehrte, zusammenhängen, daß die sittliche Beurteilung des Menschen nicht zu jener Freiheit erblühen konnte, welche der italienischen Renaissance in ihrer Kraft und in ihren Schwächen eigen ist.

19. Holbeins soziale Eigenart.

Holbein ist der deutsche Raffael des Porträts. Porträthaftigkeit hat er auch seinen religiösen Bildern gegeben. Und sie haben dadurch nicht an

Ernst verloren. Schon das Bild der Maria, eine früheste Arbeit, zeigt diesen Hinblick auf die Sinnlichkeit; aber sie liegt im Gesicht, nicht im Körper; es ist nur ein Kopfbild; und die Sinnlichkeit ist hier verbunden mit einer durchdringenden Kraft; sie ist freilich nur mit ihr verbunden, nicht durch sie verklärt. Die Sinnlichkeit, in ihrer Kraft, weist aber schon auf die Häßlichkeit hin, vor der diese Jugendkraft geschützt ist.

Eine ergreifende Kraft hat die bis zur Häßlichkeit der Abmagerung gesteigerte Größe und Tiefe des Schmerzes und der Weltverachtung in Christus vor Kaiphas. Das ist die gewaltigste Vernichtung der Anklage, der schon die Faustschläge drohen. Und in einem Holzschnitt des Weltgerichts hat Christus ein Erbarmen, das für Holbeins Totentänze von Bedeutung ist.

Und wie hat er dieses alte Thema neu behandelt. Wie in dem Geist der Bauernkriege hat er hier soziale Gerechtigkeit verwaltet. Das ganze Thema scheint eine Abstumpfung der eschatologischen Bedeutung des Todes durch die soziale Beurteilung des Lebens in den Lebensberufen. Besonders rührend ist hier auch das Wappen des Todes, da der Tod den Mann und die Ehefrau scheidet.

Auch fehlt es ihm wahrlich nicht an der grüblerischen Tiefe, wie er sie dem Adam gibt neben jener Eva mit dem Apfel, oder dem Johannes neben der heiligen Jungfrau. Wie könnte man alle die Bilder ernster Frömmigkeit aufzählen, die er geschaffen. Dennoch scheint es unverkennbar, daß schon eine feine Schalkhaftigkeit auch auf dem Marienbilde sich hervorwagt, wie auf St. Anna Selbdritt.

Daher zeigt sich auch schon eine Abweichung von der Schönheit, die er doch in klassischer Kraft zu schaffen vermag, wie in der *Lais Corinthiaca*. Aber in der Liebesgöttin zeigt das langgestreckte Oval schon wieder die Hinneigung zur Selbständigkeit des seelischen Ausdrucks gegenüber der Alleinherrschaft des Schönheitkanons. Unter der Maske des Unschönen, positiv aber der Schalkhaftigkeit, wagt sich die Seelenhaftigkeit leibhaftig hervor, und ringt

um ihre Selbständigkeit, um ihre ästhetische Eigenart. Die Madonna von Solothurn ist dafür ein Beispiel.

20. Holbeins Porträtkunst.

So wird das Porträt zum Schwerpunkt in der Kunst Holbeins. Und es ist daher bedeutsam, daß es auch in sein Madonnenbild eindringt. In der Madonna des Bürgermeisters kniet die zweite Frau des Stifters, die er auch im Porträt gemalt, wie sonst auch gezeichnet hatte. Das Gesicht ist nicht schön; aber es hat die Tiefe der Leidenschaft, die sie auch behält auf der farbigen Kreidezeichnung, in der das Kopftuch bis hart an die Unterlippe heranreicht. Das Auge scheint da die Leidenschaft in Wehmut abzuklären, aber Mund und Nase atmen die Sinnlichkeit der Leidenschaft.

Gesteigert ist das Problem der Häßlichkeit auf dem Bilde seiner Frau mit seinen Kindern. Es scheint unverständlich, daß er ohne die tiefste Liebe diese Frau hätte gemalt haben können, zu der sein Knabe aufblickt, wie ein Heiliger zur Mutter Gottes. Wer nur auf Naturalismus sieht, der sieht hier nur die Häßlichkeit. Wem könnte aber die tiefe Seelenhaftigkeit entgehen, die diese Augen verschleiern, mehr als der Schleier, der über die halbe Stirn gebreitet ist. Hier ist die Häßlichkeit bezwungen durch die Seelenhaftigkeit; und vor diesem Bilde erscheint nun nicht mehr nur die Schönheit liebenswert. Die Porträtkunst hat eine neue Einheit von Seele und Leib geschaffen, eine neue Schönheit, die gänzlich unabhängig ist von jedem Kanon und allen Proportionen, die Porträtschönheit des menschlichen Antlitzes.

Es scheint von providentieller Bedeutung, daß Holbein nicht nur Augsburg verließ, und in Basel Bürger wurde, sondern daß er auch Basel verließ, dem er in seinem Fassadenbau und sogar in den Trachtenbildern seiner Frauen nicht nur ein geschichtliches Denkmal, sondern ein künstlerisches Erziehungswerk gewidmet hat: daß er nach England ging, und an den Hof Heinrich VIII. kam. Zunächst zwar hat er in einem großen Zyklus Thomas Morus und seine Familie, auch den Vater, gezeichnet.

Auch da schon lagen ihm schwere Muster für seine Porträtkunst vor.

Aber in Heinrich VIII. könnte er das Raffaelbildnis *Leos* noch zu übertreffen scheinen. Der geschlossene Mund mit den feinen Lippen könnte in dieser Ansicht bestärken; dennoch ist auch in der Kreidezeichnung diese Höhe doch wohl nicht erreicht. Auch könnte man bei Zeichnung und Ölgemälde des Erzbischofs von Canterbury zu der Konsequenz sich versteigen, daß diese Monstrosität der Häßlichkeit doch immer beinahe liebenswert erschiene. Und bei der *Anna von Cleve* möchte es ihm vollends gelungen sein, besonders aber bei der *Lady Vaux*, die die ganze verführerische Kraft der Häßlichkeit und Leidenschaftlichkeit hat.

Auch das *Erasmusbild* ist ein sprechendes Zeugnis in allen den vielen Entwürfen und Ausführungen, nicht minder im Holzschnitt zu den Werken des Erasmus, wie im Ölbild; und gerade der Erasmus war *Dürer* nicht gelungen.

Wie sehr aber die Häßlichkeit ein ebenbürtiges Moment der reinen Schönheit ist, das läßt die große Galerie Holbeins außer Zweifel. Sie hat ihn nicht gehemmt in der Wahrhaftigkeit seiner Porträts, und hat ihn niemals zur Karikatur verleitet, um einen charakteristischen Zug hervorzuheben. *Melanchthon* bleibt schön, obwohl er vollendet ist in der intellektuellen Charakteristik. Und die deutschen *Kaufleute*, die er in *London* malen mußte, hat er auch nicht durch einen Strich ins Häßliche interessanter gemacht, wenn sie nicht selbst interessante Köpfe hatten. Auch die *Staatsmänner* des damaligen England hat er in ihrer naturalen Idealität verewigt, ohne sie der Schönheit zu berauben, die in ihnen lag, oder latent war. Ebenso hat er auch die *Damen des Hofes*, und gar die armen Frauen dieses Bullenkönigs nicht etwa ihrer wehmütigen Schönheit entkleidet.

Die Häßlichkeit ist nicht das einzige Mittel, Mitleid mit dem Menschenwesen zu erwecken, aber sie ist das lehrhafte, daher das klassische. Die Porträtkunst würde es leicht haben, wenn ihr nur der schöne Mensch zum Vorwurf gegeben wäre.

Auch ihre Reinheit wäre dann nur ein Ziel, dem die Naturbedingung allein als Vorbedingung diene. Indem das Porträt die Häßlichkeit herbeiruft, wird es von der sittlichen Vorbedingung aufgestachelt, ihr gemäß sich das Ziel der Reinheit höher zu stecken. So wenig wie Raffael dadurch an Klassizität eingebüßt hat, so wenig ist Holbein darüber zum Karikaturisten geworden, obwohl ihn seine Totentänze doch auf die Fährte des Satyrikers hintrieben. Die reine Schönheit war und blieb sein Ziel und sein Preis.

Wohl läßt es sich so auch verstehen, daß diese Höhe des ästhetischen Strebens ihn unempfindlicher machte gegen die Heimat und ihre neue Religiosität. Dennoch aber hat er den deutschen Charakter, die idealistische Tiefe des deutschen Kunstgeistes zu um so größerer Klarheit und Vollendung gebracht. Mit der Schwere seines Problems im Porträt ist seine Reinheit gewachsen und demgemäß seine Vollendung. Bei ihm gibt es keine Ausnahmen, noch Widersprüche und Schattenseiten. In seinen Werken ist nur lichte Klarheit und vollendete Reinheit. Sinnlichkeit an sich liegt ihm im wesentlichen Schein. Sein Porträt ist Ideal und Leben.

21. Das Licht-Problem Rembrandts.

Rembrandt bringt ein neues Problem in die Welt, ein Problem der Zukunft. Wie alles wahrhaft Neue in aller Geschichte des Geistes, ist auch sein Problem nicht ohne Vorläufer, aber in diesen ist es nur ein Teil, ein technischer Anteil, der in die Entwicklung eintritt. Diese propädeutische Mission haben für das Problem des Lichtes und des Helldunkels Correggio, und unter den Niederländern Honthorst. Diese Behandlung des Lichts selbst, das Hereinfluten des Sonnenlichts, seine Abschattung zur Kontrastwirkung, und seine Steigerung im Helldunkel, alle diese Operationen mit dem Lichte selbst, anstatt nur mit den Farben, so bewunderungswürdig sie an sich sind, so sind sie doch nur Leistungen innerhalb der Technik selbst, die als solche, zwar auch das Problem der Schönheit angehen, bei denen es aber

doch fraglich bleiben kann, ob die technische Leistung von solcher Vollendung ist, daß sie in eine Neugestaltung des ästhetischen Problems eingreift. Nur durch diese Beziehung auf das Problem der Schönheit unterscheidet sich die ästhetische von der technischen Bedeutung im engeren Sinne.

Worin besteht die ästhetische Bedeutung in Rembrandts Behandlung des Lichts?

Unser Nachdenken ist schon oben (S. 315 f.) darauf gerichtet worden, daß das Licht, der Methodik des Idealismus gemäß, ein grundlegender Faktor der Objektivität ist. Zu den Elementen idealistischer Bildung und Einsicht gehört es, daß nicht die *M a t e r i e* ein selbständiger, fundamentaler Begriff der Körperlichkeit ist. An die Stelle der Materie sind die *I m p o n d e r a b i l i e n* getreten, an die Stelle der absoluten materiellen *S u b s t a n z* die *E n e r g i e*. Und unter den Energieformen steht die des Lichtes neben der der *E l e k t r i z i t ä t* zur Fundamentierung der Materialität. Es erscheint wie eine nationale Harmonie, daß Rembrandt die Potenz des Lichtes zum Zentrum der Malerei machte, dessen Immaterialität sein Landsmann *H u y g h e n s* begründet hat.

Wenn nun aber das Licht als Energieform des physikalischen Seins erkannt ist, so kann es keinen Widerspruch zum Prinzip der *F o r m* bilden, sofern die Form gedacht wird als ein methodisches Prinzip und Mittel für die reine Erzeugung des Gegenstandes, des physikalischen Körpers. Insofern die Kunst, als an ihre erste Vorbedingung, auf diese Erzeugung hingewiesen ist, auf der alle ihre Weiterbildung des biologischen Körpers beruhen muß, kann daher das Lichtprinzip nicht als eine Auflösung des Formprinzips verdächtigt werden, sondern es muß eine Steigerung dieser methodischen Grundrichtung in ihm erkannt werden, eine tiefer, inniger auch durchgeführte Läuterung der objektivierenden Form.

Die *L i n i e* ist doch nur die geometrische Vorbedingung für die physikalische Erzeugung. Diese Vorbedingung bleibt sie in der Bildung der Oberfläche für die Beschreibung des Körperumfangs. Aber die Lichtstrahlen sind ja auch Linien, wengleich sie *K r a f t l i n i e n* werden, mithin nicht nur

dem geometrischen Kontur dienen. Eigentlich also bleibt das Linienprinzip der Form zu Recht bestehen; nur die architektonische Tendenz gleichsam wird verändert. Die Linie wird abgelenkt von ihrem Einzeldienste zur Begrenzung eines Einzelkörpers, und sie wird, dem Prinzip der Energie gemäß, auf die dynamische Gemeinschaft der Naturkörper, die auf ihrer Wechselwirkung beruht, über das Einzelding hinaus erstreckt.

Das Licht muß zunächst zwar auch als raumbildender Faktor in Wirksamkeit treten; und so verbindet es sich wiederum mit dem Formprinzip der Linie, dessen methodische Kraft auch in seiner Bedeutung als Raumfaktor besteht. Aber der Raum der Form führt zum Einzelkörper, wengleich der Bedeutung des Raumes als Allheit gemäß, auch der architektonische Zusammenhang für den einzelnen Gegenstand dadurch unabweislich und vollziehbar wird. Mit der Allheit des Raumes ist seine Unendlichkeit begründet, und diese Unendlichkeit eines Naturzusammenhangs wird auch durch das Licht hergestellt, insofern es als ein raumbildender Faktor der Energie wirksam wird.

Durch das Licht wird jedoch auch die Allheit des Raumes selbst zu höherer Bedeutung gesteigert. Die Unendlichkeit des Raumes bleibt unter dem Prinzip der Linie doch nur eine unerschöpfliche Abstraktion. Auch die Mitwirkung der Farbe kann die Illusion eines unendlichen Raumes nur verstärken, aber als Illusion nicht aufheben; denn sie bleibt doch immer Lokalfarbe, wie sehr auch immer die Farbenwerte die Zusammenhänge des Einzelkörpers mit seiner Umgebung betonen mögen. Auch bei den Werten der Farbe spielt das Licht schon in eigenem Werte mit.

Wenn das Licht dagegen ein selbständiges Formprinzip wird, so durchdringt es, kraft seiner logischen Natur als Allheit, alle Isoliertheit des Einzelkörpers. Darin bewährt sich für den Begriff des Gegenstandes seine methodische Bedeutung der Reinheit. Wie es diese Reinheit zur höchsten Potenz steigert, so besteht es seine idealistische Probe in der

Erzeugung des Gegenstandes: der nun nicht mehr Einzelgegenstand bleibt, sondern in die universelle Allheit der Natur hineingestellt wird. Das aber ist die Probe der Reinheit am Objekte: daß es nicht isoliert bleibt, sondern begründet und festgestellt wird in der Allheit der Natur, in der Wechselwirkung der Naturkräfte, der Energieformen. So entspricht der Steigerung der Linienform zur Lichtform die Steigerung des Einzelkörpers zu seiner Allheit in der Einheit seines Bildzusammenhangs.

Weit gefehlt also, daß das Licht im Widerspruch stände zur Form, zur Materialität, zum Einzelgegenstand, zum Individuum, ist es vielmehr die Durchführung der idealistischen Begründung in der reinen Erzeugung des Gegenstands, mithin die Ergänzung, die Befestigung, die Bestätigung und die Vertiefung des Existenzrechtes der Materialität. Unlogisches Gerede ist es, mithin auch nicht echte Mystik, die immer vielmehr im Boden der Logik wurzelt, wenn die Apotheose des malerischen Lichtprinzips sich in eine Apologie des Übersinnlichen verirrt. Nur um das gute Recht der Erkenntnis, um das vertiefte Recht der Erkenntnis der Wirklichkeit handelt es sich beim Lichtprinzip Rembrandts.

22. Rembrandts religiöser Standpunkt.

Daß Rembrandt in diesem strengen methodischen Sinne sein Lichtproblem ergriffen und zu einer ewigen Vollendung hindurchgeführt hat, dies erweist sich auch an der reinen Durchführung, welche die andere Vorbedingung bei ihm gefunden hat. Er lebt in seinem holländischen Vaterland, das damals von heftigen religiösen Bewegungen erschüttert wurde. Obwohl niedrigen Standes, als Sohn eines Müllers geboren, wird er doch zum Gelehrten bestimmt, zum Studium in seiner Vaterstadt Leyden. Er tritt sogar zu der Sekte der Mennoniten über, die, zwar dogmatisch, wie korporativ, noch streng befangen, dennoch aber in der Auffassung der biblischen Geschichte von einem pietistischen Zuge beseelt war. Diese Spur seelischer Freiheit mag Rembrandt angezogen haben.

Seine sittliche Freiheit zeigt sich zunächst in seiner dogmatischen Unbefangenheit und seiner Unparteilichkeit gegenüber dem alten Testament, die sich zugleich erstreckt auf seine aktuelle Auffassung des jüdischen Volkes und des jüdischen Stammes in seiner Gegenwart und seiner Umgebung. Es ist nicht bedeutungslos, daß er seine Wohnung im Judenviertel nimmt. Dies bedeutet nicht nur eine bequemere Benutzbarkeit der jüdischen Charaktertypen für seine religiösen Bilder und für seine Bildnisse überhaupt. Spaziergänge und Besuche hätten diese unmittelbare Nähe ersetzen können. Warum hat beinahe nur er die Szenen der neutestamentlichen Geschichte mit jüdischen Typen gefüllt, und zwar nicht etwa nach der Theorie der Abschreckung mit Judasköpfen und bei den Greuelszenen, bei denen vielmehr auch bei ihm nur die Römer als Henkersknechte fungieren? Er hat auf seinen schönsten Bildern, wie auf dem Louvrebilde der Jünger zu Emmaus den innigsten, beseligendsten, frömmsten Ausdruck der Schönheit dem Christuskopfe gegeben; und es ist unverkennbar der jüdische Typus, der diesem erhabenen Antlitz hier aufgeprägt ist.

Und so sind es überall Kraftgestalten der Juden, von Leiden gebückt und zur Unritterlichkeit gekrümmt, aber von der Kraft des Geistes, von der Dulderkraft des Glaubens und des heiligen Studiums gestählte Kraftgestalten, mit der Tiefe des Ernstes ausgerüstet. Selten findet sich die lebhafteste Geste, die so leicht zur Karikatur wird; selten auch der Übergang von der Sinnigkeit in die Findigkeit, geschweige Verschmitztheit. Überaus groß ist in allen seinen bildnerischen Gattungen die Zahl seiner männlichen Judenköpfe, auch schon der als Rabbiner bezeichneten; und nicht minder groß ist die der jüdischen Frauenköpfe, von der Jungfrau bis zur Greisin. Nirgend beinahe fehlt seiner Darstellung dieses Typus die Würde in der Eigenart. Wann wird er darin zum Erzieher werden? Diese Frage gehört der Ästhetik an. Denn es gibt keine wahre Kunst ohne wahrhafte Humanität; und es gibt keine echte Ästhetik, geschweige eine solche, welche aus der Wurzel des deutschen Idealismus her stammt,

die nicht die Humanität zum malerischen Prinzip der Volkstypen erhebt.

Sittliche Reinheit ist es, welche in diesem Verhältnis Rembrandts zu den Volkstypen der biblischen Geschichten obwaltet. Und diese Läuterung der sittlichen Vorbedingung bewährt sich überhaupt in seiner Behandlung der Volkstypen. Er schwelgt nicht in den Ungebundenheiten des niedern Lebens, geschweige in den zügellosen Ausschweifungen der sinnlichen Lustigkeit, wie solches Aufatmen vom klösterlichen Mittelalter die niederländische Malerei dieses Zeitalters wahrlich nicht verunehrt, aber ihr doch die Einseitigkeit einer kulturgeschichtlichen Tendenz aufprägt, wobei die reine Freiheit der idealischen Kunst immerhin unvermeidlich gehemmt wird.

Und er bleibt nicht nur frei von den Bacchanalien der Bohnenkönige, der Trinkstuben und der Tanzböden, wie überhaupt von der ganzen Sinnenlust am Fleische, welche die große Kraft eines Rubens immerhin am Aufstieg zur höchsten Höhe gelähmt hat; er hat sich auch den Gefahren enthoben, die doch selbst für die große Kraft eines Frans Hals bestehen: daß nur ja der Überschwang der Komik nicht in die Diabolik ausschlage. Vor allen diesen Extremen ist Rembrandt durch die Reinheit seiner sittlichen Vorbedingungen bewahrt. Sie wird von seiten der Erkenntnisbedingung durch die Erhabenheit seiner Lichtführung gefeit; von seiten der sittlichen Bedingung aber durch die reine Urkraft seines Humors.

23. Der Humor am Häßlichen.

Rembrandt ist der Maler des Humors. Worin unterscheidet sich aus diesem Gesichtspunkte sein ästhetischer Charakter von dem aller seiner Vorgänger? Die ästhetische Bedeutung Rembrandts dürfte darin ihren Grund haben, daß er den Humor als ein Moment, aber nur als ein Moment der Schönheit, nicht als die Schönheit selbst offenbart hat.

Der Humor, als Moment der Schönheit, erweist sich am Häßlichen. Das Häßliche ist nicht schlechthin der Widerspruch zur Schönheit, sondern es ist ein Gegensatz, der als Moment zu einem immanenten Merkmal der Schönheit wird. Worauf beruht es, daß die Schönheit für identisch gehalten wird mit einem Ideal der Körperformen, und daß jede Abweichung von diesem Ideal als Häßlichkeit und als Widerspruch zur Schönheit gedacht wird? Wo besteht denn dieses Ideal? Oder wer hat es für alle Ewigkeit ausgedacht? Wäre es in irgend einer Kunst, von irgend einem Genius erschöpft, so wäre die Geschichte der Kunst damit erledigt. Wenn anders daher das Ideal der Schönheit unendlich und unerschöpflich ist, so können die Abweichungen von diesem Ideal nicht im voraus bestimmt sein, so kann über die Grade der Häßlichkeit nicht vorher entschieden sein, welche etwa für die Einordnung in die unendliche Schönheit noch zulässig werden.

Die Meinung von der Identität zwischen der Schönheit und ihrem Formideal beruht im letzten Grunde auf der alten Verwechslung von Ideal und Norm. Die Schönheit ist das ästhetische Ideal; als solches aber nicht identisch mit der Normalgestalt, welche vielmehr nur die Vorbedingung von seiten der Naturerkenntnis bildet. Zur Schönheit, mithin also auch zur Idealform des Menschen gehört nicht minder auch seine Sittlichkeit und deren Erscheinung in seiner Menschengestalt. Vielleicht erfordert nun aber die innigste Verbindung dieser beiden Vorbedingungen in der malerischen Aufgabe eine solche Durchdringung des Leibes mit der Seele, daß die Normalgestalt des Leibes zurücktrete gegen die Ahnung des Sittlichen. Es ist die schwerste Aufgabe, welche mit solcher Durchdringung von Seele und Leib der Maler auf sich nehmen würde. Und er beschwört damit die höchsten Gefahren über seine Kunst herauf. Aber daß Rembrandt diese Aufgabe sich gestellt und diese Gefahren nicht gescheut, und daß er vollends sie überwunden hat, das macht ihn zu einem der höchsten Genies in seiner Kunst.

Aus tieferer Schönheit und in höherer Vollendung der Schönheit ist Rembrandt zum Maler des Häßlichen geworden. Was bedeutet denn aber überhaupt das Häßliche bei ihm? Stellen wir die Vorfrage: fehlt es etwa bei ihm an Musterbildern der höchsten Schönheit, in der Gestalt und dem Gesichte der Männer und der Frauen? Die Frage ist ebenso zu verneinen, wie die Ansicht irrig ist, daß es in Holland an schönen Modellen besonders bei den Frauen gefehlt hätte. Unzählig sind die Bildnisse höchster, edelster Schönheit in allen Perioden seines Schaffens. Man denke nur an die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten um 1630, und an die heilige Familie in der alten Pinakothek zu München, die doch wohl mit jeder Madonna Raffaels in absoluter Schönheit wetteifern kann. Diese Anmut ist geistigste Beseelung, daher zugleich die Würde der Frau. Man denke aber auch an das Londoner Porträt eines Malers, bei dem die Anmut noch durch die intellektuelle Sinnigkeit im Kontrast erhöht wird, oder an das ergreifend schöne Bild des Jünglings in der Casseler Galerie. An Schönheiten nach der hergebrachten Auffassung fehlt es in seinem Lebenswerke also keineswegs: warum hat er dennoch an diesem Kanon nicht festgehalten, sowenig wie an dem des Konturs? Warum ist er, wie zu einem neuen Lichtkanon, zu einer Norm des Häßlichen übergegangen?

Es führt von der methodischen Frage ab, wenn man darauf antworten wollte, daß das Häßliche nur des Kontrastes wegen von ihm angenommen worden sei. Damit würde dem Häßlichen eine häßliche Bedeutung zugewiesen, eine Verstümmelung, durch welche nur das Schöne zur Erscheinung gebracht werden sollte. Es stünde schlimm um die Schönheit, wenn sie dieser Selbstverstümmelung in der häßlichen Menschengestalt bedürfte, um durch diesen Kontrast selbst heller aufzuleuchten.

Es führt ebenso aber auch von der methodischen Einsicht ab, wenn man der Häßlichkeit die Bedeutung eines Wirklichkeitsreizes zugesteht. Das wäre ein heterogener Reiz, der nicht innerhalb der Methode der

Reinheit bestehen könnte. Keine Wirklichkeit ohne Reinheit. Die Schönheit kann nur in reiner Wirklichkeit zur Erzeugung kommen. Ein Reiz, der nicht innerhalb der Methodik reiner Naturerkenntnis wirksam wird, ist ein unmethodischer Faktor, ein Reiz, der der ästhetischen Reinheit zuwiderläuft; durch einen solchen unmethodischen Faktor kann die ästhetische Wirklichkeit nicht aufgebaut werden. Auch im methodischen Sinne der Ästhetik ist die Sinnlichkeit ein unverächtlicher Faktor, ein Paraklet, wie Platon sagte, zur reinen Erkenntnis. Aber um methodische Bedeutung zu erlangen, muß das Häßliche ein positives Moment werden. Vor dem Kanon der Schönheit bleibt es nur negativ: wodurch allein kann es positiv werden?

Hier muß das sittliche Moment des Humors eintreten, und dem Häßlichen diejenige positive Kraft verleihen, welche ihm von seiten der Naturerkenntnis schlechterdings abgeht; und von dieser Seite ihm auch niemals zuwachsen kann. Das Häßliche aber wird der Paraklet der Sittlichkeit im Humor, diesem gleichwertigen Momente des Schönen, das mit dem Erhabenen ebenbürtig zusammenwirkt zum Schönen.

Für das Häßliche, als ästhetischen Gegenstand des Humors, gibt es glücklicherweise ein klassisches Beispiel, welches aller Zweideutigkeiten konfessioneller Religiosität enthoben ist: das ist das klassische Beispiel des Sokrates in der Lobrede, die Alkibiades auf ihn in Platons Symposion gehalten hat. „Ich behaupte nämlich, er sei äußerst ähnlich jenen Silenen in den Werkstätten der Bildhauer... in denen man aber, wenn man die eine Hälfte wegnimmt, Bildsäulen von Göttern erblickt, und so behaupte ich, daß er vorzüglich dem Satyr Marsyas gleiche... Denn das weißt nur, daß keiner von euch ihn kennt, sondern ich will ihn erst euch beschreiben... Wisset denn, daß es ihn nicht im mindesten kümmert, ob einer schön ist; sondern er achtet das so gering, als wohl niemand glauben möchte.“ Mit diesen Sätzen hat Platon die Sokratische Kraft des Häßlichen genau bestimmt. Es genügt nicht zum ästhetischen Begriffe des Häßlichen die Satyrhaftigkeit des Aus-

sehens, sondern es ist positiv dazu erforderlich die Geringschätzung der körperlichen Schönheit. Mit den Künsten der Liebe treibt Sokrates daher nur seinen Scherz an den Menschen: er achtet allein den Eros des Geistes und der Sittlichkeit.

Sokrates, als Marsyas, als Nebenbuhler des Apollon, dem die Flöten nur das äußerliche Spielwerk sind; der in seiner Häßlichkeit diejenige Schönheit verachtet, um welche die Sinnlichkeit buhlt, der aber die Flötenkunst eines andern Orpheus besitzt, desjenigen, der die Seelen leitet, und der sie aus dem Orkus zu befreien vermag; dieser Sokrates, als der logische Begründer der Ethik, dieser Vertreter der Häßlichkeit ist der Blutzzeuge für die Idee der systematischen Schönheit.

Diese Häßlichkeit erschöpft sich nicht in ihrem negativen Widerspruch zur normalen Formalität; sie zieht das allgemeine Problem des Menschen, seine Aufgabe als sittlicher Geist herbei. Diese Aufgabe ist allen Menschen gemeinsam. Mithin hat auch der Häßliche an der Idee der Menschheit seinen unschätzbaren Anteil. Und oft ist dieser am häßlichen größer als am schönen Menschen. Worauf es aber ankommt, das ist: daß der Häßliche energischer und inniger auf diesen seinen Anteil an der sittlichen Bestimmung des Menschen hinweist als der Schöne in der Vollkraft seiner Reize.

Und wenn nun schon der tiefere Geist diese Mahnung von der Erscheinung des häßlichen Menschen empfängt, so bleibt diese nicht eine theoretische Einsicht, sondern sie ergreift den reinen Willen, und wird in ihm zu einem sittlichen Affekte. Jetzt stellt sich ein echtes Mitleid ein; nicht das hochmütige, das auf den Abstand herabsieht, in dem der Häßliche von dem Musterbilde in der höchst eigenen Person, oder auch, nicht minder eigenliebig, der eigenen Rasse absteht — ein unwürdiges Mitleid, das mehr Beleidigung der Menschheit ist — sondern das lebensvolle, sittenhafte Mitleid, welches die allgemeine Schwäche und Blöße der Menschlichkeit in jenen Geschöpfen mangelhafter Schönheit beklagt; in dem diese Beklagung wie zu einer Anklage wird gegen den

Schöpfer, dessen Ebenbild der Mensch sein soll. Dieses Mitleid mit dem Häßlichen hat theodizeische Kraft.

Und diese bewährt sich alsbald auch an dem häßlichen Menschen selbst. Jetzt leuchtet es auf einmal hervor, daß in dieser Häßlichkeit doch das allgemeine Urbild der Schönheit schlummert; daß es daher auch ebensowenig eine absolute Häßlichkeit geben dürfte, wie es eine absolute Schönheit anders gibt als in dem Problembegriffe des reinen Gefühls. Auf einmal erblickt man dann, wie in jenem Satyr, die Götterbildsäulen, die er in seinem Innern trägt. Nicht also einen Widerspruch zum Schönen bildet der häßliche Mensch — dann gäbe es für ihn keine ästhetische Rechtfertigung, und diese könnte dann nur der Kanzel überlassen bleiben; — denn der Philosophie wäre nicht genügt, wenn nur die Ethik befriedigt, die Ästhetik aber zurückgeschoben wird. Der häßliche Mensch hat seinen Anteil an der systematischen Schönheit, und es ist der höchste Beruf des Künstlers, diesen Anteil des Häßlichen an der Schönheit zu offenbaren. Das kann er, und nur er allein kann es.

Es spricht für die Größe Rembrandts, daß er nicht etwa das Häßliche sich zum Problem gesetzt hat — darin hat er gerade in seinem Lande und Zeitalter gar viele Vorläufer und Nebenbuhler gehabt — sondern daß er den häßlichen Menschen durch seinen Anteil am Schönen verklärt, und ihm ästhetisches Bürgerrecht verliehen hat. Seine häßlichen Menschen sind keineswegs Monstra; sondern der Zauber des Eros ruht auf ihnen. Daher behandelt er sie nach dem Rezept Raffaels, aber in eigener Heilkraft: er macht sie alle liebenswert. Und er übertrifft hierin Raffael nicht nur durch die große Fülle seiner Heilungen, sondern auch durch die Evidenz, mit der er diese Heilmethode des malerischen Auges zur Überzeugung bringt. Sein Lichtprinzip durchstrahlt den konventionellen Kanon und zerstäubt ihn. Er entkräftet sogar auch das Mitleid; wie von einem Wahne befreit, beten wir hier eine neue Schönheit an. Er malt den Triumph des Häßlichen.

Wenn wir diesen Satz nicht als eine Paradoxie mißverstehen sollen, müssen wir bedächtig die Instanzen be-

trachten, an denen er sich bestätigt. Vor allem stellt sich nun hier das Moment des Volkstümlichen ein, wie es dem Niederländer seiner Zeit allgemeines heimisches Gut ist. Aber er weicht, wie wir schon darauf aufmerksam waren, von den Bacchanalien ab, in denen es damals zum Vorschein gebracht wurde; er benutzt es vielmehr für die Profanierung des Heiligen; und er widerlegt dadurch das unreligiöse Vorurteil, als ob das bürgerliche Menschenleben, als ein profanes, dem Heiligen entgegengesetzt wäre.

In dieser Hinsicht ist der berühmteste seiner Stiche, das Hundertguldenblatt, ein lehrreiches Beispiel. Christus heilt da auf der rechten Seite die Kranken; von der linken Seite her aber ruft er die Kinder herbei. Sonst sind das zwei getrennte Vorwürfe. Wenn er sie zusammenfügt, so könnte man denken, als ob er den einen durch den andern erläutern wollte. Er verbindet den Visionär mit dem Volksfreund, mit dem Lehrer, dem Kinderfreund. So bleiben die Wunder nicht die Kinder des Glaubens; und Jesus bleibt nicht Wundertäter, sondern seine Heilungen an Blinden und Lahmen erscheinen nunmehr im Lichte sittlicher Erweckungen.

24. Die Behandlung des Sexuellen.

Nun besteht aber die große Schwierigkeit für das Problem des Häßlichen in seiner Komplikation mit dem Problem der sexuellen Sinnlichkeit, und dadurch zugleich mit dem malerischen Problem der Nacktheit.

Es ist ein bequemes, aber für die reine Kunst verhängnisvolles Mittel, dieser Vehikel sich zu bedienen, um das Häßliche hoffähig zu machen. Hier scheiden sich die reinen Wege der Kunst von der großen Kunst selbst, sofern sie diesen Lockungen und Bestellungen selbst nicht zu widerstehen vermag. Rubens ist solcher Bestellung in seiner Apotheose der Maria von Medici und ihren Nuditäten verfallen, welche ein langer Saal im Louvre jetzt ausstellt. Und so hat er auch wohl ohne Bestellung der Schwelgerei seines

gewaltigen Könnens nicht widerstanden, wovon das abschreckendste Beispiel schon erwähnt wurde (I. S. 292). Rembrandt hat in solcher Weise niemals wohl mit dem Feuer der Sinnlichkeit gespielt. Er hat daher auch die Nacktheit nicht als Lüsternheit behandelt, es wäre denn, daß er in der *Eva* selbst die Lüsternheit darstellen wollte. Die Nacktheit hat er nicht zur Darstellung des Häßlichen, sondern vielmehr in echter Reinheit zu der des *Schönen* verwendet. Seine *Danae*, seine *Antiope* in der Radierung sind schön; ebenso seine *Susannen im Bade*. Überall bewegt er sich hier auf der Linie *Tizians*, der in der Schönheit das Prärogativ der Nacktheit gegen alle Skepsis darstellt und sicherstellt.

Nun handelt es sich aber für Rembrandt allerdings nicht allein um die Darstellung der *Venus*. Es ist charakteristisch daß er seine *Hendrikje*, als *Venus* mit dem *Amor*, keineswegs nackt, sondern in vollem Staatskostüm darstellt. Dagegen bleibt es immerhin die Frage, ob er in der Verbindung seiner neuen Häßlichkeit mit der Nacktheit alle Konflikte der Erotik abgewehrt hat. Man kann dies an einem Punkte untersuchen, an dem so viele große Maler sich unzulänglich erwiesen haben, nämlich in der *Nackt-Darstellung alter Frauen*. Durch solche Bloßstellungen wird erstlich die exzentrische Erotik angestachelt, und dabei kann die reine Schönheit nur zuschanden kommen. Aber dadurch wird zugleich auch das Formprinzip verletzt; denn jetzt treten die Fleischmassen an die Stelle der zarten Schönheitslinien; und diese Verletzung der Form liegt in der Sinnenlust am Fleische, durch welche die Schönheit von *Rubens* sich abgeschwächt und herabgesetzt hat. Die Nacktheit, das darf man wohl sagen, ist durchgängig bei ihm jung und schön; höchstens stiert Leidenschaft aus den *Augen*, wie bei der *Diana im Bade*.

Nun aber achten wir auf seine neue Häßlichkeit, sein Verzicht auf die konventionelle Schönheit. Gerade die Krone seiner Porträts, die bis vor kurzem neben der *Mona Lisa* im *Louvre* hing, bevor der eigene Rembrandt-Saal hergerichtet war, ist das Musterbild für seine

Identität von Häßlichkeit und Humor. Diese beiden Bilder gehören zusammen, in beiden prävaliert der Humor über die Erhabenheit in der technischen Vollendung. Aber in beiden geht der Humor nach verschiedenen Himmelsrichtungen. In der *Mona Lisa* erstrahlt er in der Feierlichkeit der Güte, daher im Sonnenblick des Lächelns. In der *Hendrikje* aber, die er in diesem Bildnis idealisiert hat, sind die Augen feucht in Wehmut getaucht; es leuchtet hier der Humor als die reine Seelenkraft des Mitgeföhls, des Mitleids mit dem Lose der Menschheit.

Daher ist diese Wehmut zugleich der Humor wahrhaftiger Bescheidenheit, der alle Eitelkeit fremd ist, die sich nicht einmal ihrer Güte bewußt ist, daher auch nicht einmal lächeln kann, sondern nur den Tau der Tränen in ihrem Auge hütet. Dieses Bildnis stellt sich zwar nicht das schwierige Problem des Lächelns in der Güte; aber es ist daher auch freigeblieben von aller Zweideutigkeit; es muß jeden Menschen als reinste Schönheit röhren, und dabei gilt es doch vielmehr als häßlich denn als schön. Es ist bemerkt worden, daß sie der *Frau des Joseph* auf dem *Segen Jakobs* in *Cassel* ähnlich sei; und dieses Gesicht trägt doch die unverkennbaren Züge des Stammes, der nicht nur das Elend des Ghetto, sondern auch die Schrecken der Inquisition auf seiner Netzhaut abzubilden hatte. Dieses Louvrebild ist das Musterbild der Schönheit Rembrandts.

Mit der Tiefe seines Humors hängt nun auch außerhalb des Porträts seine ganze Malkunst zusammen. So bilden die Bettlerbilder, die Bettler vor der Haustür ein ergreifendes Sujet bei ihm. So auch verwendet er die religiösen Stoffe in dieser Richtung, wie in der *Verkündigung* an die Hirten. Auch seine großen Bilder stellen ja nicht nur die Großen dieser Erde dar, sondern die Schützen und die Staalmeister seines Landes, die Gestalten des Volkslebens bleiben, wie nicht minder auch der *Doktor Tulp* vor seinen Schülern in den beiden Bildern der *Anatomie*.

Ein anderes Moment hängt hiermit zusammen, in welchem er zugleich auch mit einem tiefsten Motiv des germanischen

Geistes verwandt ist, nämlich die *F a u s t s a g e*. Vor dieser Radierung, vor dem Sonnenlicht, das von diesem Fenster hereinflutet, möchte man sagen: O sähest du, voller Sonnenschein — aber freilich ist hier die Pein überboten durch den Seherblick, der sich zur Sonne erhebt.

25. Rembrandts Landschaft und sein Leben.

Und endlich kommt der Faustische Charakter dieses Prometheus in seiner *L a n d s c h a f t* zum Durchbruch. Hier stoßen die beiden Momente hart aufeinander. Die Erhabenheit der Landschaft — der Niederländer hat die Gebirgsfelsen doch auch gemalt — verbindet sich hier mit den verschwiegensten Tiefen des Humors. Und hierbei kommt sein neues Lichtprinzip zu voller Wirksamkeit. Der Mensch wird in diesen unendlichen Zusammenhängen der Natur zum bloßen Atom. Alle Einzelexistenz verliert sich in dieser Öde des Lichts, wie des Dunkels. Seine Landschaft ist ebenso sehr seinem neuen Lichte entsprossen, wie der Prävalenz des Humors in seiner Schönheit; des Humors, vor dem, wenn schon alle Einzelexistenz, so umsomehr alle überragende Isoliertheit in der menschlichen Natur, wie in seiner natürlichen Erscheinung, in ein Nichts versinkt. Wie er nicht in der absoluten Sinnlichkeit schwelgt, geschweige in einer schlüpfrigen Perversität und Exzentrizität, so hat er auch keine Anbetung vor den Mächtigen der Erde, aber auch nicht vor den Staalmeistern und Bürgermeistern seiner gewerbereichen Republik. Er hat daher auch mit diesen seinen Bildern bei den Bestellern selbst kein Glück gemacht.

Die *N a c h t w a c h e* aber hat noch eine tiefere Bedeutung. Die Besteller hat er auch in diesem Bilde nicht befriedigt. In der Tat ist hier auch der militärische Aufmarsch trotz des Lichtglanzes, der auf den Leutnant im hellen Vordergrunde fällt, zurückgetreten gegen die *G e w i t t e r l a n d s c h a f t* im Hintergrunde, so daß der Leutnant in seinem Stahlglanz wie zu einer Allegorie des Blitzes wird, und der Abmarsch der Kriegsleute zu einem Symbol des Mysteriums,

welches unter dem Zeichen des Krieges die Weltgeschichte bildet. Humor liegt wiederum auch hier in der Homologie der beiden Lichtzentralen, die neben dem Leutnant das junge Mädchen bildet, die an *S a s k i a* gemahnt.

Wie könnten wir diese Betrachtung abschließen, ohne des tragischen Schicksals zu gedenken, welches dieser einzige Mann, einzig wohl auch in seinem Leben, darstellt. Ist es doch selbst in vielfacher Durchkreuzung eine Verbindung des Erhabenen mit dem Humor, freilich auch mit dem Humor der Weltgeschichte. Aber seine Kunst sollte es ja offenbaren, daß der Mensch nicht für sich allein dasteht in seiner Körperform und in seinem Raume, daß sein Bild nicht zerfließt und ins Formlose vergeht, sondern vielmehr neues, höheres Leben annimmt, aber nur sofern es, wie verschwimmend, eingeht in die unendlichen Lichtfernen, welche jede Stube, die des Werkmeisters, wie die des *P h i l o s o p h e n*, in ein Universum verwandeln. Und allein in jeglichem solchen Universum kann der malerische Mensch sein würdiges Dasein behaupten. Dieser sein logischer Idealismus stützt zugleich seinen ethischen. Und auf dem Doppelgrunde von Beider Reinheit errichtet Rembrandt seine neue Reinheit der malerischen Schönheit.

26. Was Velasquez für die systematische Ästhetik lehrt.

Velasquez ist der Vertreter des spanischen Geistes innerhalb der römischen Völkerfamilie; und schon aus dem Gesichtspunkte der humanitären Völkerkunde, der auch durch die politische Bedeutung Spaniens, als des Landes der Entdeckung neuer Weltteile, zugleich aber auch als des absterbenden Geistes der Weltmonarchie, bestärkt wird, müßten wir versuchen, diesen malerischen Typus aus unserm Gesichtspunkte zu betrachten, obschon wir hier nicht auf persönliche Erlebnisse uns stützen können. Denn, um es sogleich auszusprechen, so oft wir vor seinem *I n n o c e n z* standen, wollte es uns doch nicht gelingen, von jenem Schauer ergriffen zu werden, ohne dessen symptomatische Begleitung wir niemals des reinen Gefühls mächtig wurden. Es war uns daher

die Befreiung von einem ästhetischen Drucke, als wir bei *Justi* die Anführung von einem neuesten Biographen des *Velasquez* über dieses Bild lesen konnten, es sei darin „etwas Rohes, Materielles, Triviales.“ Dieses Urteil möchte ich mir nicht aneignen; aber jener positive Humor, den wir bei *Raffaël*, *Holbein* und *Rembrandt* fanden, ist in diesem bewunderungswürdigen Bildnis nicht zu verspüren. Daraus könnte die Besorgnis entstehen, daß wir diesem großen Urheber der modernen Malerei von der zweiten Vorbedingung aus nicht eine hervorragende Bedeutung abgewinnen könnten.

Was nun aber die erste Vorbedingung betrifft, so steht die Vollendung seiner theoretischen Reinheit, nach nahezu einstimmigem Urteil der Maler, wie der Kunsthistoriker, außer Zweifel. Und daß er von *Greco* beeinflusst ist, und wenn er selbst ihm nicht immer gleichgekommen sein sollte, auch dadurch dürfte die Vorbedingung seiner theoretischen Technik nicht beeinträchtigt werden. Was *Stevenson* besonders als die Originalität seiner Kunst rühmt, und kunstwissenschaftlich begründet, das ist die Einheit des Blicks, die er durch Licht und Farbe, sowie durch Modellierung und Pinselführung erzielt, und durch die er alle Teilung des Bildes in einzelne Gruppen und Gegenstände überwunden habe.

Das wäre nun aber gerade ungefähr das Gegenteil, dem Ausdrucke nach, von dem *Impressionismus*, als dessen Urheber er gilt. Indessen haben wir schon mehrmals Anlaß gehabt, von dem Terminus selbst die Tendenz zu unterscheiden, welche unter jener falschen Flagge angestrebt wird. Jene Einheit kann niemals Impression sein. Die Impression kann nur das Einzelne betreffen. Einheit muß vielmehr immer die Einheit der Allheit sein, wenn sie in der Einheit des Blicks überschaubar werden soll. Diese Einheit des Blicks ist jene *intuition pure*, wie *Descartes* sie definierte, der selbst aber auch schon sie von *Platon* und *Plotin* übernommen hatte. Sie ist daher aber auch das Feldzeichen des echten *Idealismus*, der hiernach als Vorbedingung der malerischen Reinheit sich

wirksam macht. Wir werden bei den Bildern hierauf zurückkommen.

Gehen wir nunmehr auf die sittliche Vorbedingung ein, so erhebt sich da schon aus der biographischen Tatsache, daß Velasquez von früher Jugend bis zu seinem Tode der Hofmaler Philipp IV. war, ein erheblicher Verdacht. Unzählig sind die Porträts, die er von seinem König, von dessen zwei Frauen, von seinen Kindern, in Hoftracht und in Reiterbildnissen nicht nur selbst zu malen, sondern auch von schon vorhandenen Porträts zu übermalen hatte. Und diesen interessanten Stoffen schlossen sich auch die Sujets der Hofmänner an, die auch auf gut Glück genommen werden mußten; Frauen aber waren durch die Hofetiquette schwer zugänglich. So sind nur drei Porträts von Spanierinnen bekannt von ihm. Diese freilich dürften die Probe bestehen. Die erste ist die Sibylle in der nur einmal gewählten Profilansicht. Die hohe Intelligenz, der Blick [der Seherin hat den Namen der Sibylle veranlaßt. Damit ist zugleich ausgesprochen, daß das Geistige wieder seelisch geworden ist. Und in diesem Gesichte möchte auch beinahe schon das Liebenswerte erreicht sein, das wir bei Innocenz nicht finden können.

Auch das zweite Frauenbildnis, die Dame mit dem Fächer, auch nicht gerade ein Muster der Schönheit, deren mächtige Stirn die Intelligenz prävalieren läßt, dürfte dennoch in dem Interesse, das sie in hohem Grade erweckt, an jenes dunkle Gefühl sich annähern. Sie hat zudem den Reiz der Üppigkeit und den Porträtreiz der echtsten Spanierin. Auch das dritte Bildnis im Berliner Museum, noch weniger durch Schönheit bestechend, dürfte dennoch dieses Zeugnis der Persönlichkeit, welches unwidersprechlich und unbestechlich allein im Liebenswerten liegt, in sich tragen.

Auch das Porträt der Infantin Maria hat diesen unwiderstehlichen Zug, der hier noch mehr auf der vielleicht weniger leidenschaftlichen als selbstbewußten Sinnlichkeit beruht.

Dem Zwang des Hofmalers hat nun aber der providentielle Künstler durch die nationale Kraft, die ihm urwüchsig beiwohnt, dadurch entgegengearbeitet, daß er echte Volkstypen in seine großen Bilder, in die religiösen, wie in die Historienbilder, aufgenommen hat. Und wir werden sehen, daß er in dieser seiner nationalen Sympathie zugleich einen hervorstechenden sozialen Zug erkennen läßt.

Aus seiner ersten Periode stammt sein Christus im Hause der Martha, mit der Vorderszene einer Frau, die in einen Mörser stößt, und die den vollen Reiz üppiger Sinnlichkeit mit dem Zubehör des Liebenswerten hat. Er wird gesteigert durch das tiefsinnige, edle Gesicht der hinter ihr stehenden Alten mit der durchfurchten Stirn.

Es gibt von ihm eine Anzahl solcher Küchenstücke. Aber sie werden von den Bildern mit tiefer sozialer Kraft übertroffen, die der Wasserverkäufer einleitet. Dieser könnte ebenso auch ein Prophet sein, der aus dem Felsen das Wasser hervorzaubert. Ein solcher Volkston ist der Untergrund für alle seine historischen Bilder, und auch für die religiösen. Es mag auch nicht verschwiegen werden, daß eine Volksbewegung dem Crucifix von San Placido den Anlaß gegeben, nämlich infolge des Gerüchtes, die Juden hätten ein Crucifix gepeitscht; und zu der Sühnung dieses Frevels wollten die Feste mit nächtlichen Prozessionen kein Ende nehmen.

Auch darauf sei hingewiesen, daß seine Marienbilder, wie in der Anbetung der Könige aus seiner ersten Periode, den spanischen Volkstypus erkennen lassen, dabei aber wahrlich nichts an Vornehmheit einbüßen.

Auch seine mythologischen Bilder stellen Szenen des Volkslebens dar. So das große Bild der Trinker, das auch Bacchus heißt, sich aber an die Küchenbilder anschließt. Man hat es eine Kellerszene im Freien genannt. Hier sind nicht bloß die grinsenden Trinker, sondern auch Bacchus, der ebenso selbst ein echter Satyr ist, wie der jugendliche Satyr hinter ihm, sie alle sind Volkstypen.

Darauf kam die erste Reise nach Italien, deren erste Frucht die Schmiede des Vulkan war.

Apollo tritt herein, und berichtet dem entsetzten Vulkan die Untreue der Venus. Auch hier sind die Schmiede allesamt Männer aus dem Volke. Und auf diesem Bilde, aus dieser Feueresse heraus erglöh die ganze Lichtfülle seiner zweiten Periode, für welche Apollo als der symbolische Lichtträger dasteht. Die nackten Männergestalten haben die Schönheit der Sonnensöhne.

Eine Ausnahme macht scheinbar das größte Werk dieser mittleren Periode, die Übergabe von Breda. Aber schon die Kriegergestalten sprechen gegen die Ausnahme, die auch durch Justin von Nassau, der den Schlüssel übergibt, einen echten Vertreter des holländischen Typus, widerlegt wird. Ein Musterbild des Porträts aber, wie der gesamten Körperhaltung, nicht allein dem Anlaß des Moments gegenüber, sondern aus der tiefsten Seelenstimmung heraus, ist hier das Bild Spinolas, der zu einem Ritter der Feindesliebe wird.

Der dritten Periode gehören die Meninas, die Ehrenfräulein an, die den Hofstaat der Infantin Margherita bilden. Das Bild gilt als das Meisterwerk seines Schaffens, und es ist sicherlich nicht bedeutungslos, daß der Maler sich selbst hier an der linken Seite darstellt, wie er das Königspaar, das im Hintergrunde des Bildes in einem Spiegel erkennbar wird, malt. Dieser Hofstaat führt uns nun aber zu einem neuen Typus in dieses Malers Gestalten. Ihn bilden die Zwerge.

Es ist sicherlich nicht Deutelei, wenn wir sie als den gewaltigsten Gegenstand des Humors in diesem großen Künstler betrachten. Sind die Zwerge doch in der Märchenwelt aller Weltteile von einer ähnlichen Bedeutung, wie die Satyrn. Sie sind der Tierwelt verwandt, und hausen in den Bergklüften; sie bilden in ihrem ganzen Sein und Schaffen eine menschliche Unterwelt. Und nun werden sie an diesem Hofe, wie auch sonst im Mittelalter, in den Hofstaat der königlichen Kinderwelt berufen; körperliche Mißgestalten und Fratzenbilder werden die Gespielinnen der Kinder, die schon wie Götzen angebetet werden. Es kann keine größere Komplikation für das Problem der Häß-

lichkeit ausgedacht werden, als sie hier zur Ausführung kommt. Die Reproduktionen schon geben eine Ahnung von der Versöhnung, die hier über diese Mißgestalten ergossen ist.

Den Zwergen sind in derselben Tendenz des Humors die Hofnarren beigelegt. Eine große Anzahl derselben, die mit Namen benannt sind, hat er gemalt, mehreren auch den Namen alter Philosophen oder Fabeldichter gegeben. Der Hofmaler scheint sich durch diese Hofnarren von dem amtlichen Berufe seines Lebens entlastet zu haben. Wie die Zwerge, so sehen die Hofnarren in der Tat wie Komödiendichter aus, besonders Menippus, die sich über diese ganze höfische Welt lustig machen: in denen der Künstler selbst sich über den Zwang seines Schicksals zu trösten sucht.

Die Krone seiner großen Bilder aber stellen die Teppichwirkerinnen (Hilanderas) dar. Hier geben auch die Abbildungen schon einen überwältigenden Eindruck, und erregen ein höchstes Entzücken. Dieses Werk bildet den Höhepunkt seines Schaffens auch in der Komposition der Lichtwirkung. Im hellen Hintergrunde des Bildes steht eine festliche Gruppe, die, wie zum Besuche der Werkstatt, eintritt, und einen Teppich besichtigt. Im Vordergrunde aber sitzen die wunderbarsten Frauenkörper, die es in aller Bilderwelt geben mag, emsig bei ihrer Arbeit, zwei zur linken und zwei zur rechten, in der Mitte eine dunkle Gestalt. Die Räder drehen sich, als ob sie Lichtmühlen wären. Links eine ältere Gestalt, die das mächtige nackte Bein vorstreckt, hinter ihr eine jugendliche Anmut. An der rechten Seite aber der wunderbarste Frauenkörper, der einen entblößten Arm mit beseelter Hand bis zur Hälfte des Bildes ausstreckt, als ob er von sich aus das ganze Licht ausstrahlte.

Und dieses Werk höchster Schönheit ist das erste Fabrikbild, das gemalt worden ist. Der spanische Hofmaler hat diese Bedeutung in der Geschichte des Sozialismus; dies dürfte einen positiven Fingerzeig bedeuten, als den die Ironie der Weltgeschichte zu bezeichnen pflegt. Und das Bild ist nicht zufällig das Meisterwerk seiner letzten Jahre, sondern es schließt nur ab, was der Wasserträger begonnen hatte. Und

es übersetzt nur in die vollendete Schönheit und in das Sonnenlicht des sozialen Lebens, wie in das Helldunkel seiner großen Kämpfe die burlesken Gestalten der *Zwerge* und der *Hofnarren*, und rundet so die große Welt des Humors ab, die den innern Mittelpunkt bildet in dem Lebenswerke dieses Hofmalers.

Justi erwähnt, daß man in dem Mädchen mit dem weißen Arme das Modell seiner *Venus* habe wieder erkennen wollen, die auch den Rücken in wahrhafter Dezenz dem Beschauer zukehrt. Aber er beschreibt auch entzückt die Lichtwirkung in diesem Bilde. „Die Sonne, die mit ihren verschiedenartigen Strahlen Gemälde vor uns webt, wer hat sie je so in ihrem Tun belauscht. Sie selbst scheint hier ihre Zaubereien zu treiben, zittert auf seidenen Stoffen, liebkost einen blendenden Nacken, versinkt in kohlschwarze kastilische Locken... löst Körperlichkeit auf in Imponderabilien... Man fühlt hier, daß Licht Bewegung ist.“ In solcher Auflösung aber der Materie in Licht wird die Naturbedingung der Erkenntnis zum Gipfel der Reinigung geführt; und mit diesem Gipfel verwächst der andere, den wir in der sittlichen Erkenntnis des sozialen Problems des Lebens bei diesem großen Künstler erspürt haben.

Wo in solcher Vollendung die beiden Vorbedingungen der Reinheit zur Erfüllung gekommen sind, da konnte auch jene malerische Selbständigkeit und Originalität zur Erscheinung kommen, welche von den berufensten Sachverständigen anerkannt wird, und welche daher auch als eine untrügliche Quelle des reinen Gefühls im höchsten Sinne beglaubigt werden muß.

Wiederum erkennen wir auch hier einen Zusammenhang der echten Kunst mit der *Humanität*. *Justi* hat es ausgesprochen: „Er entdeckte in den Gestalten seines Volks zuerst das, was dauernd und überall geliebt werden kann: er nahm dem Wunder das Widernatürliche, und der *Schwärmerei* das Krankhafte.“ Er hat sein spanisches Vaterland aus den traurigsten Annalen seiner Geschichte heraus in das Land der ewigen Schönheit, in das Land der *Humanität* erhoben.

27. Das Problem der Landschaft in der modernen Malerei.

Der Vorzug der Malerei vor den anderen bildenden, vor den Künsten überhaupt, hat sich bisher darin gezeigt, daß sie den Menschen zur unmittelbaren Darstellung bringt, den individuellen im Porträt, den historischen in der religiösen und politischen Malerei. Und bei allen großen Malern haben wir beobachten können, wie sie das soziale Problem des Menschen auf sich nehmen, damit aber, geschichtlich betrachtet, das Zentrum, das Herz des Menschen.

Das Milieu des Menschen bildet aber nicht allein die Geschichtswelt, geschweige allein seine physiologische Natur, sondern auch seine klimatische. Wie sehr der Mensch diesem Rahmen der Natur einzuordnen ist, auch das hat sich überall gezeigt. Und gerade das in der Renaissance entstehende Porträt erstet auf solchem lokalen Hintergrund: der Florentiner Mensch innerhalb der Florentiner Landschaft. Dieses Stilprinzip erhält sich im religiösen und im Historienbild. Eine grandiose Form nimmt es bei Velasquez an; und das ganze 18. Jahrhundert schwelgt in allen Ländern in Landschaftsbildern, insbesondere auch bei Rembrandt und bei Rubens; aber auch Spezialisten und Großmeister machen die Landschaft zu einem eignen Stoffgebiete, und befreien sie von ihrem bisherigen accidentellen Charakter.

Es ist nicht dieser Anschein des Beiwerks allein, der das Problem der Landschaft als ein selbständiges noch nicht hervorhebt; denn dadurch wird eine methodische Eigenart dieses Stoffes noch nicht hinlänglich begründet. Ohnehin nimmt die historische Landschaft den Menschen in sich auf, wengleich nur als Staffage. Die Frage muß vielmehr die werden: ob die Natur in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsweisen ein selbständiges Problemobjekt der Malerei werden muß und werden kann. Nicht darauf geht die Frage, ob die Natur ein ebenbürtiges Objekt der Malerei sei neben dem Menschen;

denn diese Nebenordnung ist ja längst geleistet. Die Frage geht in schroffer Bestimmtheit auf die *Isolierung* der Landschaft und ihre selbständige Problemstellung für die Malerei.

Worauf gründet sich das methodische Recht dieser Frage? Wäre sie denkbar, wenn die neuere Landschaftsmalerei sie nicht nahelegte? Die Frage macht uns nicht an unserer methodischen Grunddisposition irre. Läge diese Ausbildung der Landschaftsmalerei nicht vor, so würde die Frage uns freilich nicht aufgedrängt; aber dadurch wird ihre methodische Konsequenz nicht abgeschwächt. Mit welchem Rechte bildet der Mensch allein den Gegenstand der Malerei, der Mensch mit seinem Zubehör, in Kirchen und Palästen, in Kleidern und Möbeln: sind Luft und Licht, Erde und Wasser nicht gleichwertige Vorwürfe, und übertreffen sie nicht sogar jene anderen Stoffe, welche teils der Architektur, teils der Plastik zufallen, während die physikalisch-chemischen Naturerscheinungen nur der Malerei vorbehalten zu sein scheinen? Liegt nicht in dieser Ausschließlichkeit schon der Hinweis auf eine methodische Geltung dieser Objekte für die Malerei?

Nun erhebt sich hier aber sogleich eine Schwierigkeit. Das reine Gefühl ist uns ja das reine Selbstgefühl, das Selbstgefühl des Menschen in seiner Einheit von Leib und Seele, und solchermaßen in der Einheit seiner Natur. Wenn nun aber jetzt die Landschaft isoliert werden soll, so könnte es scheinen, daß dadurch die Malerei aus ihrem Zentrum herausgerissen, ihrer Einheit, die immer im Menschen liegt, entäußert würde.

Nicht zuletzt sind es diese Bedenken, welche den Schein des Naturalismus und des materialistischen Trotzes auf die Landschaftsmalerei werfen, als ob es sich in ihr gar nicht mehr um das Seelische handelte, sondern lediglich um die Wirklichkeit, um die Genauigkeit ihrer Beobachtung, Erfassung und Wiedergabe. Dazu gehört zwar Begeisterung, aber dieser bedarf ja auch der Naturforscher, der nicht einmal nur zu beobachten, sondern auch zu entdecken hat, was er noch nicht beobachten konnte. Genügt es, den Wirklichkeitssinn

durch die Stimmung zu ergänzen, um in dieser mehr nach hergebrachter Weise das innerliche Recht der Landschaftsmalerei zu retten?

Wir befinden uns hier wieder an einem wichtigen Kreuzwege der systematischen Ästhetik. Denn bei dem Problem dieser modernen Malerei steht nicht allein der Idealismus in Frage gegenüber dem Realismus; sondern die systematische Philosophie überhaupt gegenüber der Metaphysik des Pantheismus. Der Vorzug der Landschaftsmalerei scheint es zu sein, daß sie zwar den Menschen nicht ausschließt, aber ihn nicht isoliert, und auch nicht zentralisiert, sondern sein Zentrum ihm anweist im Universum. In solcher Universalisierung des Menschenbildes aber verbindet der pantheistische Künstler die höchsten Aufgaben der Kunst mit denen der Ethik und der Weltanschauung überhaupt. Es wird zu einer Art von Religion, daß im Landschaftsbilde die Selbstsucht im Menschen entwurzelt, daß ihm seine Einheit gewonnen wird in der Allheit der Natur. Kann es eine festere Bürgschaft geben für den Stand und die Haltung des Menschen, eine unerschöpflichere Quelle für die Reinheit seines Gefühls?

Stünde es aber so, so wäre die Ästhetik als eine systematische, als ein Glied der Philosophie, schlechthin vernichtet. Der Pantheismus, wenn er selbst Ethik wäre beruht doch eben nicht auf der Logik; und wenn er Ästhetik enthalten sollte, so gliedert sich diese nicht an die beiden Vorglieder an. Indessen ist damit nur der methodische Einwand ausgesprochen: wie verhält es sich damit für die schlichte, gesunde und aufrichtige Auffassung des künstlerischen Problems? Und wird etwa das reine Selbstgefühl in Klarheit gefördert, errungen, oder behauptet, wenn der Mensch in die Natur nivelliert und mit Gott identisch gesetzt wird?

Hier wäre besser der Agnostizismus anzurufen. Was Gott ist, diese Erkenntnis brauchen wir für die Ästhetik nicht als Vorbedingung aufzustellen. Wenn er mit dem Schönen gleichgesetzt wird, so können wir von seinem Wesen nur daher Kenntnis nehmen, daß wir das Schöne erkennen. Und es bleibt daher nur die Frage: ob es vorzuziehen sei, das Schöne gleichzusetzen mit dem Menschen, oder aber

mit Gott. Immer ist und bleibt das Schöne selbst das Problem. Wenn seine Auflösung gefunden ist, dann erst kann man davon sprechen, ob man diese Lösung etwa Gott nennen darf.

Ebenso verhält es sich in bezug auf den Menschen. Erst nach gefundener Lösung darf die Frage entstehen, ob mit dem Menschen das Schöne gleichzusetzen sei. Auf den Begriff des Menschen richtet sich ja auch die Frage gar nicht; dieser ist vielmehr das Problem der Ethik. Es handelt sich also auch nicht eigentlich um die Alternative: ob Gott, oder Mensch dem Schönen gleichzusetzen sei; sondern um diese: ob Gott, oder die Natur des Menschen den reinen Begriff des Schönen erfülle. Die Natur des Menschen aber bedeutet seine Einheit von Leib und Seele; und sein Leib gehört der allgemeinen Natur an: vielleicht auch seine Seele? Das ist wieder die Vexierfrage des Pantheismus. Sie darf uns nicht irre machen an unserer systematischen Aufgabe. Die Seele gehört der Ethik, als ihrem Mutterlande an, wie der Leib der Naturerkenntnis.

So werden wir wieder auf die beiden Vorbedingungen zurückgelenkt, wenn wir durch den Gott des P a n t h e i s m u s uns nicht abdrängen lassen vom Menschen des reinen Selbstgefühls, des ästhetischen Selbstgefühls; nicht des metaphysischen Gottgefühls. Um die Einheit der Natur des Menschen dreht sich die Frage. Und wo dieser Schwerpunkt verrückt wird, da geht die Systematik überhaupt zugrunde, und mit ihr die systematische Ästhetik. Dieser Schwerpunkt ist der Mensch, die Einheit der Natur des Menschen in Leib und Seele. Durch Identität des Menschen mit der Gottheit wird die Einheit seiner doppelseitigen Natur nicht in methodischer Klarheit gewahrt.

Welche Gewähr bietet der Pantheismus für die gleichwürdige Hütung von Leib und Seele, von Seele und Leib, wie die Kunst sie fordert? Ihm liegt der Schwerpunkt im All, das er Gott nennt; der Kunst aber darf der Schwerpunkt des Menschen nicht entgleiten. Ihr muß der Mensch selbst die Allheit sein und bleiben, auch wenn diese sich konzentrisch in die Allheit der Natur fortführt. Der Mensch allein ist das Subjekt des reinen Selbstgefühls.

Ist nun aber die Gefahr des Pantheismus von dem malerischen Natursinn abgewehrt, so bietet die *Landschaftsmalerei* einen Höhepunkt dar für die Entwicklung des reinen Gefühls. Man kennt die Gefahren, welche die Malerei im Porträt, wie im historischen Gruppenbilde, zu bestehen hat. Wie unergründlich ist die Seele des Menschen, und welcher Umwege bedarf es, um sie zu erspähen und darzulegen. Wie verstrickt ist aber ferner auch das Bild des Menschen mit den hergebrachten Vorurteilen seiner Abstammung, seiner geschichtlichen Bedingtheit im positiven, wie im negativen Sinne. Setz' dir Perrücken auf von Millionen Locken; was ist es denn, was der Mensch doch immer bleibt?

Es sind doch immer nur die Bevorzugten dieser Erde, die das Porträt des Malers erreicht, sofern er nicht Modelle mieten muß. Und welche Pose beredten Schweigens muß der Glückliche sich geben, dem ein Porträt beschieden wird. Aber selbst wenn der idealisierende Künstler noch so frei mit seinem Modell schaltet, so bleibt es doch, sei es sein eigener Wert, sei es dessen Spiegelbild, der im Porträt ausgeprägt wird; immer bleibt es die Selbstspiegelung des Menschen; und diese unabänderliche Reflexion ist die Grundbedingung aller figürlichen Malerei.

Die Landschaft dagegen erhebt den Menschen über das Schicksal seiner Selbstsucht hinaus; sie erhebt ihn zu der Möglichkeit des Selbstgefühls. Die Konzentration auf die Landschaft, wie auf das Stilleben der Natur, enthebt den Menschen seiner geschichtlichen und auch seiner natürlichen Vorurteile, seines Rassendünkels, und auch seiner Selbstgefälligkeit an seinen natürlichen Gaben und Kräften. Was ist *Herakles*, was *Prometheus* gegen die Einfalt der Natur? Auf dem Gebirge verbrennt der eine; an den Felsen angeschmiedet, vergeht der andere.

Das Hochgebirge aber ist das Symbol der heroischen Landschaft. Diese ist die Staffage der Heroen. Erst im Stilleben gleichsam wird die Landschaft in ihrer Reinheit erworben. Auch die großen Ereignisse in der Natur, der Sturmwind, das Gewitter, die Meeresbran-

d u n g , alle diese selteneren Erscheinungen tragen gleichsam den heroischen Charakter der Natur an sich. Selbständig, abgelöst von den heroischen Personen in ihr, wird die Landschaft erst in ihrem Alltagsdasein. Jeden Tag geht die Sonne auf und unter, und immer geht eine Dämmerung vorher. Und in einer gewissen Gleichmäßigkeit, wenngleich in einem unaufhörlichen Wechsel, ist die Tageshelle, wie die Dunkelheit, über die Erde ausgebreitet; und in einem wechsellvollen Spiele ziehen die Wolken einher, und verändern ihre Dichtigkeit.

So scheint es gar sehr begreiflich, daß die Malerei zu der Entdeckung einer neuen und eigenen Art zu kommen fühlte, als sie im Beginne des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts die Landschaft zu ihrem eigentlichen Problem erhob. Diese Art von Landschaft war bisher noch nicht der Gegenstand der Malerei gewesen, die Landschaft als der ganze volle Inhalt der Natur. Der Enthusiasmus über diese Neuheit des Vorwurfs konnte nach beiden Richtungen hin ins Extrem ausschlagen. Man konnte glauben, die Erkenntnis der Natur selbst durch diese Naturmalerei genauer zu machen, und zu vertiefen — und doch soll die Kunst Kunst bleiben, und nicht etwa Erkenntnis werden. Man konnte andererseits aber auch glauben, die sittliche Erkenntnis zu läutern, zu erhöhen und zu befestigen — und doch soll die Kunst nicht etwa Moral werden. Was ist der Sinn von beiderlei Übertreibungen, der den ästhetischen Wert der Kunst nicht fallen läßt, und nicht verdunkelt?

Dieser Sinn liegt in der Hingabe an die Naturanschauung selbst, in der Konzentration auf sie, mit Abweisung aller anderen Inhalte. Nicht etwa auf Naturentdeckungen, auch nur in der Meteorologie, darf ausgegangen werden, sondern allein das selbstlose Versenken in den bunten Wechsel der alltäglichen Naturphänomene ist der ganze, alle anderen Ziele ausschließende nunmehrige Zweck der Malerei. Und was ist die Konsequenz dieser Selbstlosigkeit, dieser Entsagung gegen andere Vorwürfe? Der Ertrag dieser Selbstlosigkeit ist die Gewinnung eines neuen, eines erhöhten Selbst.

Es kann daher auch die Auskunft auf unsere Frage nicht ausreichend Befriedigung geben, wenn man die neue Malerei auf eine neue *Raumgestaltung* hinweist. Wenn dieser Zweck durch sie auch besser als bisher erzielt werden sollte, so bliebe sie doch immer nur ein verbessertes Mittel; und nicht das Selbst, aber auch nicht die Natur wäre dann der eigentliche Zweck, sondern nur der Raum, der jedoch kein absoluter Zweck sein kann, der vielmehr nur ein Faktor ist für die Erzeugung des Gegenstands in der Natur, nicht der Natur selbst, als eines Gegenstands. Es ist daher nur die Fortführung der Verwechslung von Vorbedingung und abschließender Reinheit, wenn die *Raumgestaltung* zum Zweck der Landschaftmalerei gemacht wird.

Die ganze Korrelation von Mittel und Zweck soll vielmehr hier überholt werden. So lange die Raumgestaltung als letzter Zweck gilt, sind auch *Luft* und *Licht* nur Raum bildende Faktoren. Jetzt aber erhebt sich vielmehr die Frage: ob sie nur dies sein können; ob sie nicht vielmehr, zwar nicht Selbstzwecke, aber unmittelbare Faktoren der Naturerzeugung werden müssen. Die *Selbständigkeit* von *Luft* und *Licht* muß deshalb die Vermittlung der Raumgestaltung umgehen, wenn sie der Landschaft selbständige Eigenart erobern will.

Die Natur freilich ist immer das Korrelat zum Selbst; sie kann nicht ausgeschaltet werden. Aber das wird die Frage: ob *Luft* und *Licht* nicht an und für sich selbst das Gepräge und den Gehalt der Natur auf sich nehmen können. Was ist denn die Natur anderes im letzten Sinne als *Luft* und *Licht*? Sofern ihr immer noch ein anderer Inhalt zugesprochen wird, hängt man eben an dem hergebrachten Vorurteil der figürlichen und der historischen Malerei. Sieht man von diesem ab, so bleibt der Natur kein höherer, kein anderer Inhalt, als welchen *Luft* und *Licht* bilden. Sie sind Himmel und Erde, Wasser und Land, Berg und Tal, und ebenso auch Pflanze und Tier. Nur der Mensch ist noch etwas anderes. Dieses Vorrecht soll ihm garnicht abgestritten werden; vielmehr erst besser begründet, als das neue ästhetische Recht des Selbstgefühls erklärt werden.

Von dem absoluten Selbstzweck der Landschaft aus entsteht ein Widerwille gegen das Einerlei aller historischen Malerei samt den Porträts. Alle die Fürsten und Großen nebst ihren Frauenbildern, alle diese Theatergrößen der Weltgeschichte erscheinen hohl und niedrig gegenüber dieser Versenkung in die Landschaft und in die heiligen Zauber ihrer Einfalt. Auf die Einfalt der Natur richtet sich die neue Konzentration; nicht auf das Heroische in ihren Eruptionen.

Wenn nun aber hiergegen die Frage sich einstellt, daß die Natur doch immer das Korrelat zum Selbst bilden müsse, daß mithin der Mensch in der Natur nicht verschwinden dürfe, so gibt die Korrelation schon die sichere Antwort. Diese reine, konzentrierte Natur ist keine Isolierung vom wahrhaft Menschlichen. Die Natur war immer der Weckruf zur wahren Menschlichkeit. So hat es sich auch bei dieser Umwälzung in der Malerei erwiesen; sie ist mit nichten aus der Technik selbst hervorgegangen, sondern sie erwuchs, wie jede große Kulturbewegung, aus dem Vulkanismus der Politik.

28. Die Mission Frankreichs.

Daher ist es von tieferer Bedeutung, daß diese neuere Malerei ihren Ausgang von Frankreich genommen hat, das neben England der Ursitz der politischen Energien ist. Und es ist daher keine Ausnahme, daß auch hier der erste Ansatz in England erfolgt, der selbst doch wieder auf die frühesten Anfänge in Frankreich zurückweisen dürfte. So war es in der neuern Philosophie und Wissenschaft, in der Descartes voranging, Newton folgte, und in der darauf wieder Voltaire und die Enzyklopädisten kamen, die ebenso, wie Newton, Kant voraufgingen.

So dürfte auch mit Constable nicht schlechterdings anzufangen sein; denn immerhin geht Watteau voran, der nicht etwa nur Erotik gepflegt, sondern auch sein Frühstück im Grase gemalt hat. Und auch über Chardin wird man nicht den Stab brechen dürfen. Aber alsbald

verdichten sich die neuen Impulse immer mächtiger und origineller in Frankreich.

Der Erotik wegen hat man *Watteau* in der Republik und im Empire wahrlich nicht verachtet, sondern allein wohl deshalb, weil der Sinn für die Landschaft ihm noch nicht aufgegangen war. Daher konnte auch der Fortschritt, den *Delacroix* in der Farbentechnik machte, noch nicht zur Entscheidung führen. Es blieb bei ihm noch der Gegensatz zwischen Romantik und Klassizismus bestehen, der immer nur innerhalb des bisherigen Geistes der Geschichte sich einhält. Der Umschwung von der Geschichte zur Natur mußte den Weg der Revolution, und zwar der sozialen Revolution gehen.

So ist es ein weltgeschichtliches Wahrzeichen, daß in Frankreich die moderne Malerei ihren eigentlichen Ursprung hat; daß die französische Landschaftsmalerei die Meisterschule aller modernen Völker geworden ist, insbesondere für Deutschland und die Niederlande. Und es ist ebenso das untrügliche Symptom der ästhetischen Echtheit dieser neuen französischen Malerei, daß sie auch den neuen Menschen für diese neue Landschaft entdeckt hat, den Menschen der Natur, nicht den des historischen Porträts.

29. Millets Urheberschaft und Mission.

Daher dürfte es angemessen sein, Millet als Repräsentanten der modernen Malerei zu betrachten. Bei ihm wird die Landschaft zum Zentrum der Einheit von Natur und Mensch. Die Konzentration auf die Landschaft dezentralisiert diese aber keineswegs vom Menschen. Täte sie dies, so verlöre sie das letzte Ziel, welches das reine Selbstgefühl bildet. Gegen diese Reinheit des Selbst bildet die absolute Landschaft keinen Widerspruch; und so malt Millet die Jahreszeiten, den Frühling und den Winter, wie auch ein Seestück und Klippen. Aber es ist nur ein Schein, als wenn er durch die Verbindung seiner Felder, seiner Wiesen, seiner Wälder und aller seiner Stilleben mit den

Menschen doch nur mit der alten Malerei zusammenhänge, und höchstens nur den Uebergang zu der neuen vollzöge. Das ist nur ein falscher Schein; denn seine Menschen sind neue Menschen, die auf dem neuen Erdreich geboren und gewachsen sind. Dieser lebendige Zusammenhang zwischen Mensch und Landschaft scheint Millet im tiefsten Sinne zum Urheber des neuen Geistes der Landschaft zu machen.

Sonst mag es ein Vorzug des künstlerischen Genies sein, wenn der neue Geist vom Künstler der Terminologie der Kultur gemäß benannt wird. Aber dabei sind Verwirrungen schwer vermeidlich. Bedenkt man, daß Th. Rousseau sich als Pantheisten bekannte, so wird es für Millet zum Vorzug, daß er der Politik, wie der Religion gegenüber, seine Naivität sich bewahrte. Die Klarheit und Reife seines Idealismus scheint darunter nicht gelitten zu haben. Rousseau wird dadurch als Künstler nicht schlechter, daß er Pantheist sein will, so wenig dies Courbet wird, als Kommunard. Ebenso wenig aber wird die Kulturkraft Millets dadurch geschwächt, daß er sogar auch die demokratische Tendenz von sich ablehnt. Er sagte dagegen aber: „Ich bin Bauer.“ Die Positivität dieses Wortes besagt mehr als alle politischen Programme, weil diese nicht so innig verwachsen können mit den Schöpfungen der Kunst, wie durch dieses Bekenntnis der Maler und sein Werk Eins werden. Durch den Bauern wird der neue Mensch der Landschaft, als der neuen Natur, bezeichnet. Nicht das ist der Sinn dieses neuen Menschen, daß die Kultur etwa auf das Niveau des bisherigen Bauernstandes zurückgeschraubt werden sollte. Die eigene Aszendenz Millets schützt vor diesem Verdacht. Er entstammt einer edelsten Bauernfamilie, in der Intelligenz mit strenger Sittlichkeit vereinigt waren; nicht nur bei den Eltern, sondern auch bei der Großmutter. Und so waltet auch in seinen eigenen Niederschriften ein tiefer und umfassender Geist. Aber es ist der geschichtliche Geist seines Volkes, der ihn auf die Natur in der Einheit ihres Doppelsinnes hinlenkt. Wenn er unter den geschichtlichen Mächten auch der Religion huldigt, so vollziehen seine Men-

schen selbst ihren Gottesdienst. Im letzten Grunde ist es doch wohl nur diese Absolutheit der menschlichen Andacht, welche den Angelus so tief ergreifend macht. Hier ist die Landschaft selbst die Kirche; und es erhöht diese symbolische Bedeutung nur, wenn am Horizonte dieser Landschaft der Kirchturm aufsteigt, wie es andererseits zur Klarheit der Sache gehört, daß der Karren und die Hacke die Attribute dieses Menschenpaares sind. Diese Menschen beten das Gebet der Arbeit.

Aber Millet ist nicht der salbungsvolle Heuchler, und auch nicht der Einfaltspinsel, der nur den Segen der Arbeit feierte, nur ihren Sonnenschein, und nicht ihr unsägliches Elend und in ihrer drangvollen Einseitigkeit ihre unversöhnliche Gegensätzlichkeit zum alleinigen Segen der Kultur. Ob er es nun gewollt hat, oder nicht, der Genius seiner Kunst spricht aus ihm, und kraft seiner wird er zum Bahnbrecher der neuen Kunst. Auch er hat noch Schäferszenen, wie Corot, der die Schäfergenien vor Homer hinstellt, wie andererseits Corot auch Landschaften hat, in denen die posierten Menschen ganz verschwinden, und schon durch ihre Kleinheit als verschwindende Größen markiert werden. Aber bei Millet treten diese überkommenen Schäferszenen alsbald zurück gegen die Überzahl und Übermacht der neuen Staffagemenschen, die vielmehr aufhören, nur Staffage zu sein, weil sie zu Attributen der neuen Landschaft werden, mit dieser sogar zu einer substantziellen Einheit verwachsen.

Der nächste Erfolg dieses neuen Menschenbegriffs ist die Ablehnung des kanonischen Schönheitsbildes. Der Humor tritt in die Vollkraft seiner Wirksamkeit. Die Arbeit ist keine Schönheitspflege; der Acker keine Putzstube. Unter diesem Lichte gedeihen keine Trinkstuben, noch Tanzböden. Die Schäferspiele verwandeln sich in den Hirtendienst des Schäfers und der Schäferin. Und die Bäume wachsen jetzt nicht mehr, wie noch in einem reizvollen Bilde Corots, damit schöne Frauengestalten, in graziöser Ausstreckung der Arme, davon die

Früchte abpflücken; sondern die schwere Arbeit in ihrem ganzen Stufengange tritt hier als die seelische Belebung der Landschaft auf. Und die ganze Elementarkraft der Landarbeit wird hier zur Offenbarung gebracht; und zwar nicht allein am Druck der Arbeit, wie in dem Reisißsammler, oder an der Schwere und Mühseligkeit, wie in den Ährenleserinnen, sondern sie erscheint ebenso auch in der feierlichen Erhabenheit, wie sie der Säemann zum epochemachenden Ausdruck bringt. Er könnte scheinen in seiner Armbewegung sich derjenigen zur Seite zu stellen, mit welcher das Licht erschaffen wurde.

Und es ist auch charakteristisch für die schlichte Wahrhaftigkeit dieses Bahnbrechers, daß er sich nicht auf die Agrikulturmission der Arbeit beschränkt, sondern ebenso sehr die häusliche Arbeit, die Kleinarbeit der Familie in ihren Sorgen und Freuden darstellt; ein neues Stilleben schafft, bei dem die Landschaft nur zu neuer Prägnanz gelangt. So werden die Hühner gefüttert, und die hungrigen Schnäbel der Kinder werden dabei aufgetan. Auch die Schweineschächtereigehört in diese Arbeiten des Herkules.

Aber die eigentliche Probe hat der Humor doch noch zu bestehen. Die Arbeit verträgt keine Schminke, auch den Glanz der Schönheit nicht. Welches Kunstgriffs bedient sich nun der Humor, um dem Häßlichen, sofern es mühselig und beladen ist, den Glorienschein des rein Menschlichen zu geben?

Es ist die Kraft, die Urkraft der menschlichen Arbeit, der Bearbeitung des Erdbodens, der Kraft, die mit der Natur ringt, und aus ihr ihre Säfte zieht, diese urwüchsige, unverwüstliche Körperkraft ist das Surrogat, welches diese Menschen vor der Herablassung des Mitleids rettet. Fest gewurzelt stehen und sitzen sie da, wie in diesem ihrem tellurischen Schwerpunkt ruhend. Diese Körperkraft ist nicht des Geistes entblößt, geschweige des Gemütes; diese Weiber haben Anmut, diese Männer natürliche Würde.

Diesen Adel der Kraft hat mit derselben Energie und Wahrhaftigkeit auch der andere Bauernsohn, Courbet:

aber Courbet hat die Schönheit der Kraft nicht nur seinen Bauern verliehen, sondern beinahe allen seinen Gestalten. Es ist, als ob er Schönheit nicht ohne Körperkraft denken könnte. Dadurch aber kann der Humor nicht aufkommen, sondern trotzig waltet die Erhabenheit vor.

Das ist das Zeichen klassischer Vollendung bei Millet, daß er nicht über die Anmut und die Steifheit der Würde hinausgeht; die Anmut der Frau in allen Alterslagen mit der Vollkraft des Körpers paart, immer aber dem Arbeitertypus seine Wahrhaftigkeit nicht durch die klassische Schönheit zweideutig macht. Mit der Einfachheit der Natur kann die Kultur auf keiner Stufe wetteifern, um dem Menschenleben an und für sich die schlichte Eindeutigkeit zu geben. Der Geist macht uns zwiespältig. Wir bleiben aber nicht in diesem Zwiespalt; denn wir haben in ihm auch die Kunst.

Darin besteht der Segen, die unersetzliche Bedeutung des Humors, daß er der Seele und dem Leibe des Menschen diese Konzentration auf das Ungeistige gibt, das Körperliche; aber nicht in der Spannung auf die Sinnenlust, sondern auf die Arbeitspflicht. Dadurch wird die Seele zwar einseitig, aber auch eindeutig. Solche Konzentration auf eine materielle Tätigkeit hat auch die griechische Plastik zu ihrer Blüte gebracht. Solcher Humor liegt schon im *Apoxyomenos*.

Man könnte fragen, was aus der Landschaft geworden sei, wenn die Menschen in ihr einen solchen Vordergrund bilden? Sie ist nicht darüber zu kurz gekommen, wiewohl man den Fortbildnern der Schule von Barbizon nicht nur wegen ihrer technischen Fortschritte in der Licht- und Farbenbehandlung einen Vorzug zugestehen mag. Millet bleibt aber doch ihr universeller Führer, insofern er mit der neuen Landschaft den neuen Menschen aufs innigste verbunden, beide zugleich und in Wechselwirkung geschaffen hat. Der Mensch kann nicht aus der Landschaft verschwinden, auch wenn seine Silhouette noch so winzig in ihr wird. Es muß dadurch eben anerkannt werden, und dieses Bekenntnis darf nicht fehlen, daß der Landschaft die eigene Seele ver-

dunkelt würde, wenn die *vestigia hominis* gänzlich aus ihr ausgetilgt würden.

Es spricht dagegen keineswegs, daß es auch wahrhafte Landschaftsbilder gibt, die sich durch das Fehlen einer menschlichen Gestalt auszeichnen mögen, wie *Monet* besonders darin sich hervortun möchte. Aber erstlich wird in solcher Einsamkeit eine *anthropomorphe* Beseelung der Felsbildungen, oder des Kieselgesteins angestrebt, und dadurch die Seelenhaftigkeit des Naturwunders nur noch erhöht; andererseits aber genügt auch schon die Andeutung eines Hauses oder eines Fahrzeugs, oder gar eines Tieres, um auf die Spur des Menschen hinzudeuten.

Ein anderes Symptom für den innern Zusammenhang der Landschaft mit dem Menschen besteht neben der Naturkraft in der *Keuschheit* dieser Menschen. Gerade bei *Millet* scheint dies charakteristisch zu sein. Keine Schlüpfrigkeit schleicht sich in diese Naturmenschen ein, wie auch keine Schaustellung der Sinnlichkeit in diese Kraftgestalten. Das ist das unfehlbare Zeugnis der Naturwahrhaftigkeit; ohne dieses gäbe es keine Wahrheit des Landschaftsbildes. Das ist auch die Feuerprobe des *Humors*, der die sinnliche Zweideutigkeit verabscheut; vielmehr an den sie gar nicht herankommt. Wenn vielleicht die Erhabenheit nicht unterdrückt werden könnte durch eine gewisse Unbekümmertheit um die Gewalt der Leidenschaft, so kann diese sich mit dem Humor schlechterdings nicht vertragen und nicht vereinbaren. An diesem Punkte übertrifft der Humor das Erhabene in der Feuerprobe der Reinheit.

So ist es ein erfreuliches Zeichen in der neuesten Kunstentwicklung daß besonders *deutsche* und *niederländische* Maler die Züge *Millet'scher* Abkunft an sich tragen. Vorab ist hier an *Leibl* zu denken, bei dem zwar die Landschaft gegen das Porträt zurückgetreten ist, der aber in der Würde der Kraft, die er seinen *Bauern* und *Bäuerinnen* verliehen hat, *Millet* beinahe noch übertroffen hat. Und diese Bauern sitzen auch in der Schenke, wie in der Werkstatt, oder sonst daheim, mit ihrer angestammten Würde; und diese Bäuerinnen haben denselben Ernst in der

Küche, wie in der Kirche. Hier hat sich die Kölner Art sehr gut und glücklich mit der tiefsten Gediegenheit des französischen Landlebens zusammengefunden und verstanden.

Joseph Israels vorab darf hier nicht unerwähnt bleiben, der doch wohl unübertroffen sein möchte in der schlichten, ergreifenden Wahrhaftigkeit, mit der er den niederländischen Volkstypus zu vielseitiger, stets erneuter Darstellung gebracht hat, am Krankenbett, am Herde, in der Jugend, wie im Alter, in dem ganzen Betrieb der Seemanns- und der Fischerarbeit, bei den Männern, besonders aber bei den Frauen in allen Zweigen ihres häuslichen, wie ihres Felddienstes. Schön sind auch diese Menschen nicht eigentlich, aber die tiefe Seelenhaftigkeit ihrer Anmut läßt die Schönheit unvermißt; und wo bis zur Häßlichkeit der Blick verödet, und die Züge ganz abgemagert sind, da bleibt doch die Urkraft im Geschlecht, und kein dreistes Mitleiden kann sich hervorwagen. Und endlich ist das Gemüt in allen seinen häuslichen Verrichtungen so erschöpfend in Anspruch genommen, daß diese Sinnlichkeit niemals in einen Eckwinkel der Unkeuschheit hinüberschielen kann.

Auch Max Liebermann hängt mit Millet zusammen; das wäre unverkennbar, wenn es nicht bezeugt wäre. Man kann es begreifen, daß auch er, wie Millet selbst, gegen die soziale Tendenz protestieren mag. Der Künstler darf gegen jede Tendenz protestieren. Und wenn man der Arbeit der Gänserupferinnen ein solches Raumbild auferbaut hat, dann gibt es kein Charakteristikum mehr für die Historienmalerei. Und dies war sein erstes größeres Werk. Aber in dieser Weise geht es weiter bei ihm; und immer bleiben es die Armen und die Mühseligen, die sein Malerherz aufsucht. So ist das Altmännerhaus, und besonders auch der Hof des Waisenhauses im Städelschen Institut für diese Richtung ein erquickendes Zeugnis. Da wird nicht die Barmherzigkeit angerufen; sondern diese Waisenkinder sitzen und arbeiten, oder stehen und bewegen sich, leicht und anmutig, wie zum Tanze.

Das ist wahrlich nicht die geringste Leistung des Humors, daß er von der Arbeit des Spinnens und des Waschens auch in die Zufluchtshäuser der Armut eindringt. Bei solchem Ernste der Arbeit aller Art wird auch das Tischgebett aufrichtig; auch die Starrheit in der Andacht bleibt schlicht und wahrhaftig. Und demgemäß ist hier auch die Landschaft, zwar mehr in Verbindung mit den Menschen, aber zugleich von jener Selbständigkeit, welche die Landschaft behält, wenn sie nur mit Naturmenschen und deren Mühsal vereinigt wird. Auf diesem Grunde bleibt auch die Reinheit des Menschenbildes, durch die Landschaft geadelt, von zweideutiger Sinnlichkeit überall unangefochten.

Nur diese Maler sollten hier neben Millet nicht verschwiegen werden. Unser Augenmerk ist darauf gerichtet, daß Frankreich der Dank gezollt werde für die Epoche, die es in die Geschichte der Malerei gebracht hat. Es ist bei dem neuerlichen Anlauf für den angeblichen nationalen Schutz gegen den Ankauf französischer Bilder ein tröstliches Wort publiziert worden: in dem Protest deutscher Maler, Kunsthistoriker und Galerieleiter gegen diese Entwürdigung des deutschnationalen Prinzips bewähre sich wiederum die deutsche Kunst. Es darf aus der Geschichte des deutschen Geistes behauptet werden, daß die weltbürgerliche Humanität seine Grundkraft war, und wenngleich vorübergehende Schwankungen dagegen zu sprechen scheinen, auch bleiben wird, wenn anders das deutsche Wesen seine Eigenart bewahrt. In dieser Humanität ist die deutsche Dichtung erblüht, aus den Völkerstimmen heraus, und im Idealismus der deutschen Philosophie zur Reife gediehen.

Daher ist es bedeutsam, daß in der Blüte der bildenden Kunst, in der Malerei, die deutschen Künstler Paris zu einem andern Rom gemacht haben. Ihre Selbständigkeit, ihre nationale Eigenart haben sie darüber nicht eingebüßt. Es ist ein falscher Gegensatz, der zwischen Humanität und Nationalität aufgestellt wird. Es gibt keine Nationalität eines Kulturvolkes, in keinem Zweige der Kultur, geschweige in der Kunst, welche der weltbürgerlichen Humanität entraten

könnte. Und es gibt ebenso auch keine wahrhafte Humanität, die nicht in dem Mutterboden der nationalen Naturkraft wurzelte.

Es ist daher auch bedeutsam, daß der Nationalgeist aller modernen Völker in der neuern Malerei *F r a n k r e i c h* diese Huldigung darzubringen hat. Denn diese neuere Malerei ist dem Genius der Landschaft, als der Seele der Natur, geweiht. Zur Natur hatte *R o u s s e a u* die moderne Völkerwelt berufen. Und unter diesem Feldzeichen hat Frankreich die neuere Staatenwelt, eine neue Natur des Staates, heraufgeführt; zwar nicht ohne die harten, entsetzlichen Widersprüche, welche den Geist der Völker, wie ihrer führenden Individuen, zwiespältig, und den Geist der Weltgeschichte zweideutig machen, dennoch aber mit der einseitigen Evidenz eines weltgestaltenden Prinzips. Durch alle die Widersprüche, mit denen die Revolutionspolitik behaftet ist, ist dennoch die weltbürgerliche *H u m a n i t ä t* als oberster Grundsatz des Staaten- und Völkerlebens latentes Prinzip geworden. Und aus dieser Grundkraft der neuen Politik ist der *S o z i a l i s m u s* erwachsen. Und ob die Künstler selbst es Wort haben wollen, oder nicht: die moderne Malerei gipfelt in dem *M e n s c h e n r e c h t d e s A r b e i t e r s*. Und nur kraft dieses Urrechtes und dieser Urgestalt des Menschen ist das neue Landschaftsbild entstanden und zur Ausbreitung gekommen. Die soziale Humanität hat die Seele der Natur in der Landschaft entdeckt, und kraft dieser Entdeckung hat die Malerei die Schönheit der Kunst zu ihrer höchsten Reinheit vollendet.