



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

10. Das Problem des Porträts (Das Porträt als der Mensch der Malerei -
Das Individuum - Aufhebung der Antinomie von Gott und Mensch -
Christus und Maria als Porträt - Anna, Johannes und Bacchus)

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

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