



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Ästhetik des reinen Gefühls**

**Cohen, Hermann**

**1912**

13. Vom Madonnenproblem zum Problem des Häßlichen (Die Augen des Christkinds - Das Problem des Bösen - Die Wahrhaftigkeit - Schlecht und Häßlich - Charakteristisch und geistig - Doppelsinn der ...

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

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 porträtthaft 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 selbstgenügsamen 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 Gütigkeit 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?