



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

23. Der Humor am Häßlichen (Ideal und Norm - Die Bilder absoluter Schönheit - Sokrates als Marsyas - Das echte Mitleid - Der Triumph des Häßlichen)

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

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