

VOM TYPUS ZUR MASKE

LAJOS VÉGVÁRI

Die christliche Kunst hätte von Anfang an zwei Gesichter. Als Erbin der antiken Kunst verzichtete sie nie auf die Formschönheit, aber sie hielt wegen ihres transzendenten Weltbildes die Imitation der Natur nur insofern berechtigt, als sie durch die Hilfe deren Elemente ihr wichtigstes Ziel verwirklichen konnte: die Beeinflussung und Belehrung der Betrachter. Dieses Spezifikum hat Alois Riegl mit seiner Theorie „Kunstkönnen-Kunstwollen“ erklärt.

Nach dem ersten Jahrtausend der christlichen Kunst – in der Morgendämmerung der Gotik – sind wesentliche Veränderungen vorgegangen. Die imitative Formbildung ist immer wesentlicher geworden. Diese Tatsache ist zugleich mit der wachsenden Bedeutung des Bürgertums sowie mit der „Franziskaner-Bewegung“ zu erklären.

Das Streben nach einer für die Massen verständlichen Darstellungsform drängte die symbolisch-stilisierten Ornamente zurück. Obwohl die christliche Kunst sich weiterhin um die Gewinnung der Seelen bemühte, wuchs das Interesse für das Alltagsleben. Die Nachahmung der Wirklichkeit wurde eines der Ziele der Kunst. Beim Lesen der Bibel wurden die Parabeln immer wichtiger und auch deren genrehafte Interpretationen. Beispielsweise verhalten sich die Figuren der gotischen Kathedralen ungezwungen, die Heiligen wenden sich einander zu, als ob sie sich miteinander unterhalten würden. Einer der wichtigsten Inhalte der mittelalterlichen Kunst, das Psychomachia, verlor zwar nichts von seiner Bedeutung, die Eigenart des Themas änderte sich jedoch. Das Gute repräsentieren nicht mehr die Engel, sondern die vorbildlichen Helden, die Heiligen, die das christliche Menschenideal verkörpern. Der persönliche Charakter der Heiligen, die lebensnahe Darstellung der Legenden wurde die Aufgabe des Künstlers. So entsprang ein Typus-Begriff der christlichen Kunst, der der Definition von Aristoteles sehr verwandt ist. Der allgemeine Wert, der sich im Individuum äußert, wird mit den aus der Wirklichkeit entnommenen Elementen veranschaulicht und authentifiziert. Den Triumph des musterhaften Helden drückt die Degradierung der die Sünde symbolisierenden Motive auf Konsole-Figuren aus (Abb. 1). Zwar hat noch der Symbolismus Bedeutung in dieser Sphäre, doch zeigt sich bald auch das Böse in authentischer menschlicher Gestalt. Der Sieg des Helden wird durch die lebensstreuere Darstellung des Bösen glaubhaft, das heißt das Psychomachia wird zum Kontrast der Charaktere und der Typen. Diese Erscheinung ist in der Kunst des Trecentos schon determinativ. Denken wir nur an eines der markantesten Bilder der Paduaer Freskenserie von Giotto, an den „Judaskuss“ (Abb. 2). Jesus verkörpert hier die Schönheit, die Reinheit, die Allwissenheit und die alles verzeihende Überlegenheit. Das Gesicht von Judas ist häßlich, womit Giotto die Abscheulichkeit der Seele, die grenzenlose Gemeinheit ausdrückt. In der Konfrontation des Meisters (des Rabbi) und des Jüngers dominieren nicht mehr die symbolischen Elemente, der Künstler hat ja seinen Figuren einen persönlichen Charakter gegeben. Diese Tendenz bestimmt die Kunst der folgenden Jahrhunderte. Denken

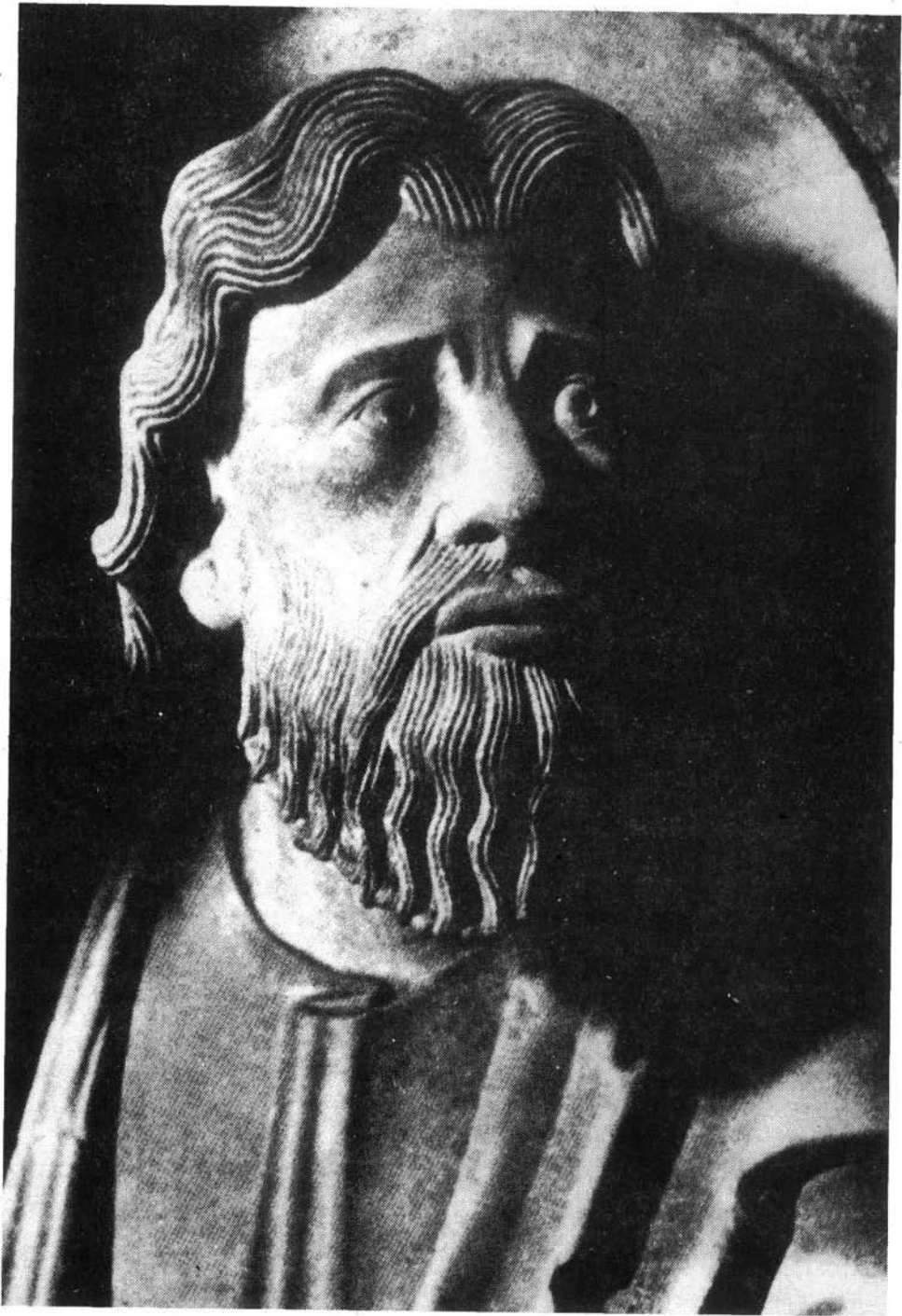


Abb. 1. Konsole-Figur

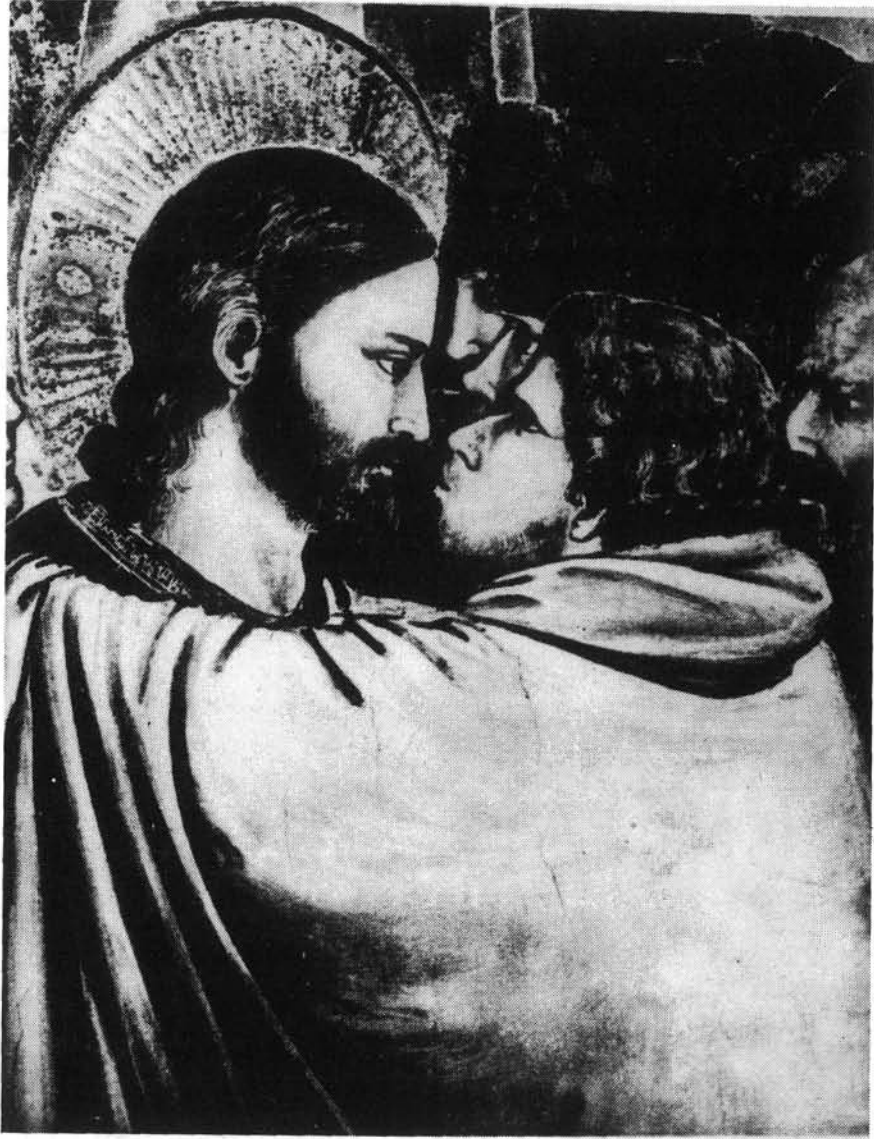


Abb. 2. Giotto „Judaskuss“ (Ausschnitt)

wir nur an das Bild von Hieronymus Bosch, auf dem Jesus verhöhnt wird (Abb. 3) oder an Leonardos Zeichnungen, die er zu „Das letzte Abendmahl“ anfertigte. Die Individualisierung geht hier bereits in die Karikatur über. Der Kontrast des Bösen zum Guten, wie der Gegensatz des schönen Individuums zum Häßlichen determiniert das Bild „Zinsgroschen“ (Abb. 4) von Tizian (Dresden, Gemäldegalerie).

Der häßliche Mensch bekommt eine neue Sinndeutung in der Zeit des Manierismus. Ein augenfälliges Beispiel ist dafür die Menschendarstellung von Brueghel. Seine



Abb. 3. Hieronymus Bosch: Dornenkrönung

unbeholfenen, plumpen, oft linksichen Bauernfiguren sind gegensätzlich zu den intellektuellen Erhöhungen, zum idealsierenden Bestreben der Renaissance. Brueghel hält die Tölpelheit für eine der ausgeprägtesten Eigenschaften des Menschen; ebenso wie das Versinken in das materielle Dasein. Er hat den für sein Zeitalter typischen Durchschnittsmenschen verewigt, der über seine eigene Welt nicht hinauswachsen kann. Die Beschränktheit der geistigen Spannweite der Figuren Brueghels erweckt humorvolle, aber zugleich tragische Gefühle im Betrachter (Abb. 5). Die Erben des Meisters



Abb. 4. Tiziano: Zinsgroschen



Abb. 5. Brueghel: Bauertanz (Ausschnitt)

vom 16. Jahrhundert machten dessen großartige Hinterlassenschaft zu Kleingeld und degradierten die von Brueghel geprägten Typen zu komödienhaften Gestalten, denn auf ihren Bildern sind ausschließlich durch Situationskomik bestimmte Figuren zu sehen. Besonders gut wird dies im Lebenswerk des sehr begabten Malers Brouwers illustriert (Abb. 6). In seinem Schaffen formten sich die verschiedenen Genrebild-Cha-



Abb. 6. Brouwer: *In der Schenke*

raktere, etwa der raufsüchtige Großnasige, der von ihm untrennbar Flachköpfige, der immer geschlagen werden muß oder der pyknische, erschrockene, fortwährend essende „Augenzeuge“.

Zur Zeit der Renaissance der holländischen Genrebild-Malerei im 19. Jahrhundert wurde diese Tradition von den Künstlern der mitteleuropäischen Länder, in erster Linie von den Malern aus der Münchner und Düsseldorfer Schule, wieder ins Leben gerufen. Auf die Besseren, Anspruchsvolleren, hatte das Beispiel des Franzosen Courbet eine heilsame Wirkung. Durch seine Inspiration entstanden Meisterwerke der europäischen Malerei, wie die Portraits von Wilhelm Leibl oder die suggestiven Bauerndarstellungen Munkácsys aus Ungarn. In den Menschengestalten von Courbet, Leibl und Munkácsy erscheint die allgemeine Wahrheit, die aus dem Individuellen erkennbar ist, in ästhetischer Qualität. Das heißt, die Charakterfiguren der holländischen Kleinmeister veredeln sich in Typen im Sinne von Aristoteles. Nach der zwei Jahrzehnte langen Blütezeit der französisch-deutsch-ungarischen realistischen Schule hat dieser Einfluß (der auch die soziologische Anziehung der Malerei enthielt) aber auf den triumphierenden Impressionismus aufgehört.

Der Anblick der Oberfläche und Eigenart des Menschen, der sich im Augenblick äußern kann, hat den Impressionisten empfindlich berührt. Nach einem berühmten Satz eines der Vertreter des französischen Naturalismus war es ihm egal, ob er eine Madonna oder einen Kohlkopf malt. Man kann natürlich die Kunst nicht in starre

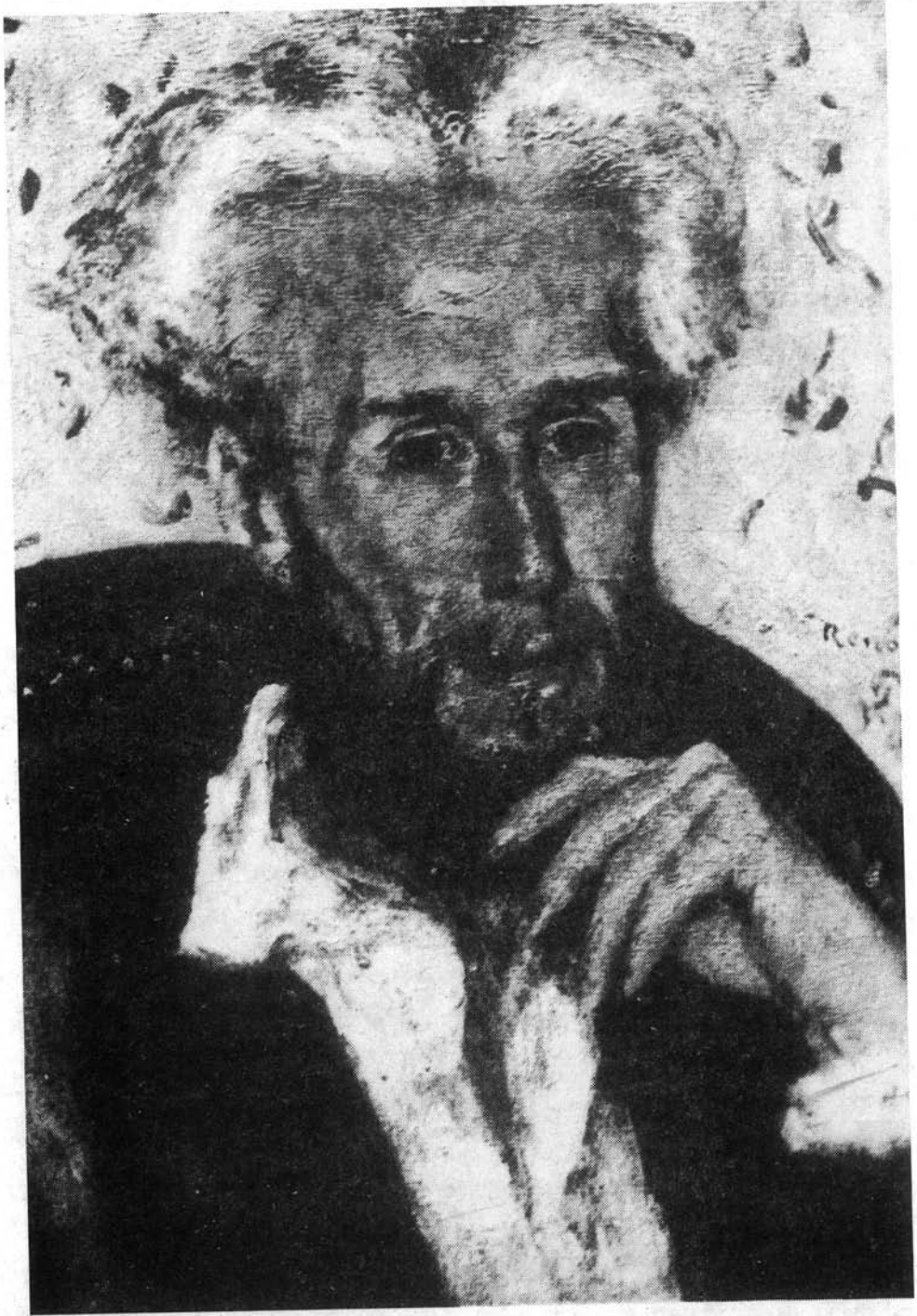


Abb. 7. Renoir: Portrait von Choquet

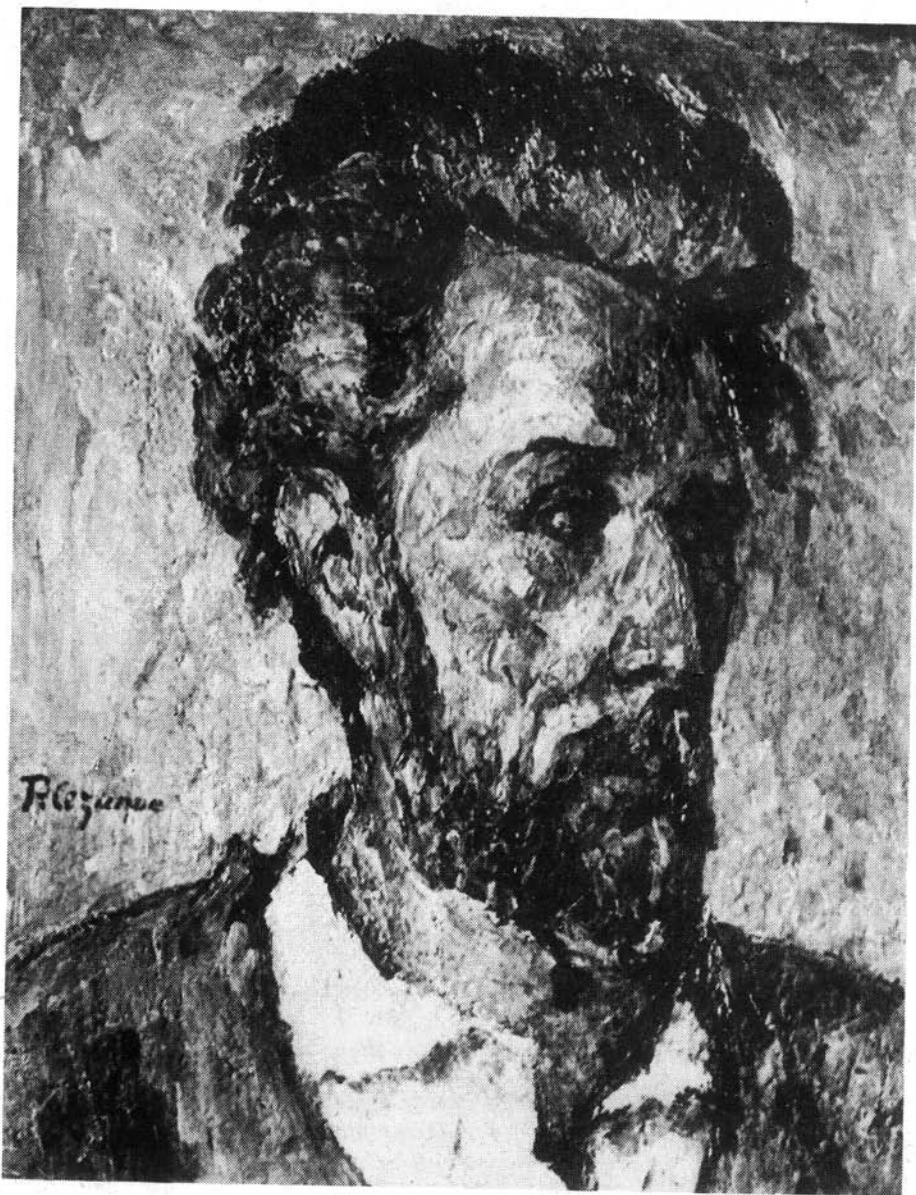


Abb. 8. Cézanne: Choquet



Abb. 9. Ensor: *Der Einzug Christ in Brüssel im Jahre 1888.*
(Repr. J. Paul Getty Museum)

Regeln und in stilistische Schranken drängen. Nach Wilhelm Wätzold entsprechen nur die mittelmäßigen Talente, die den künstlerischen Durchschnitt vertreten, bestimmten stilistischen Normen. Die Großen zerbrechen sie mit Leichtigkeit. Um diesen Gedanken zu begreifen, sollte man Renoirs Portrait vom Kunstsammler Choquet (Abb. 7) etwas näher betrachten. Als Renoir Choquets Bild malte, bekannte er sich zum Impressionismus, also durfte er im Prinzip nichts von den Eigenschaften der dargestellten Person wissen. Er durfte den Typ eines Kunstkenners nicht so veranschaulichen, wie es Frans Hals im 17. Jahrhundert hätte malen können. Den Grundsatz des Impressionismus – die Wahrnehmung des durch einen flüchtigen Augenblick gewonnen Eindrucks – nahm auch er an. Aber das Genie erhebt sich über Regeln und Schranken und von der Trampoline irgendeines Stils. Es gelangt zur Totalität, zum von Mittelmäßigkeit befreiten Ausdruck. So wurde Renoirs Bild, trotz seines an eine Photographie erinnernden Schnappschusses, zu einer individualisierten Darstellung, die zugleich auch ein Typus ist. Das ist ein seltener Moment in der Kunst des 19. Jahrhunderts und vielleicht nur Leibls Portrait „Frau Gedon“ kommt daran heran. Diese Werke stellen aber die letzten Augenblicke einer mehrere Jahrhunderte umfassenden künstlerischen Gestaltung dar. Richten wir nun die Aufmerksamkeit auf das mit Renoirs Bild gleichzeitig geschaffene Choquet-Bildnis (Abb. 8) von Cézanne: Trotz des Mangels einer entsprechenden Photographie kann man feststellen, daß Cézannes Gemälde keineswegs dem Dargestellten ähnlich ist. Cézanne schuf aus den gegebenen Wesenszügen ein verallgemeinertes Menschenbild. Das Gesicht weist nicht mehr die individuellen Eigenschaften der Persönlichkeit auf, dafür ist es die Verkörperung von menschlicher Tugend, Standhaftigkeit, Konsequenz und sogar von Entschlossenheit. Cézannes Portrait blickt in die Vergangenheit, in die Zeit von Masaccio, und weist gleichzeitig in eine Kunstrichtung, die sich von einem momentanen Eindruck freimachen konnte. Cézanne ist Vorläufer und Vorbild der Gestaltung der autonomen Kunst, der charakteristischsten Bestrebung

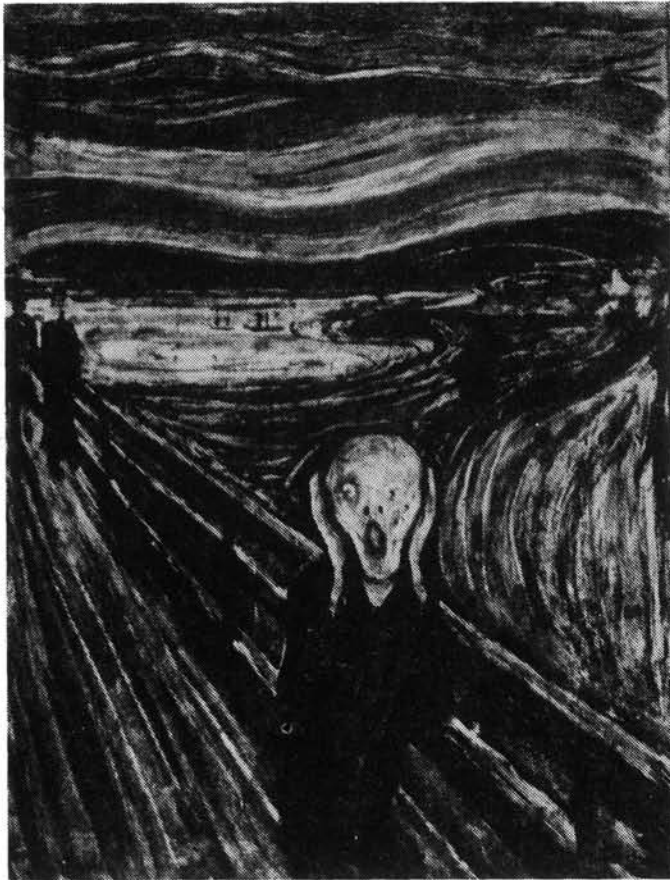


Abb. 10. Munch: *Der Schrei*

des 19. Jahrhunderts. Seine Atonomie ist aber noch ungleich. Erinnern wir uns an sein in dem Moskauer Puskin-Museum aufbewahrtes Selbstbildnis. Dieses Portrait ist gleichzeitig persönlich, aber auch ein einmaliges Beispiel des geometrischen Objektivierens und des mit Hilfe der Logik stilisierten Kolorits. Obschon noch portraithaft, erscheint es dem Betrachter, als ob der Künstler seine eigene Maske gemalt hätte. Auch für dieses Werk gilt Picassos genialer Spruch: „Die alten Meister malten essbare Äpfel, Cézannes Äpfel sind aber nicht mehr zu essen.“ Cézanne annulliert die mit Hilfe der Gesichtsmimik ausdrückbaren Werte, sein Tableau ist das Bild des Menschen im allgemeinen. Nicht nur Cézanne, auch viele andere Künstler strebten danach, sich über den Augenblick des Impressionismus und des Persönlichkeitskultes zu erheben. Eine bahnbrechende Rolle fällt hierbei James Ensor, einer der hervorragenden Figuren der Gruppe „*Lex vingts*“ zu. Sein Hauptwerk, „*Der Einzug Christ in Brüssel im Jahre 1888*“ (Abb. 9), befindet sich im Paul Getty-Museum in Malibu.

Das große Ensor-Bild folgt der Methode der Fleckenmalerei des Naturalismus; auch die übersichtfördernde Vogelperspektive weist auf die Charakteristik des Impressionismus hin. Trotzdem ist die Menschenmasse auf dem Bild nicht nur der Träger von



Abb. 11. Picasso: Les Demoiselles d' Avignon

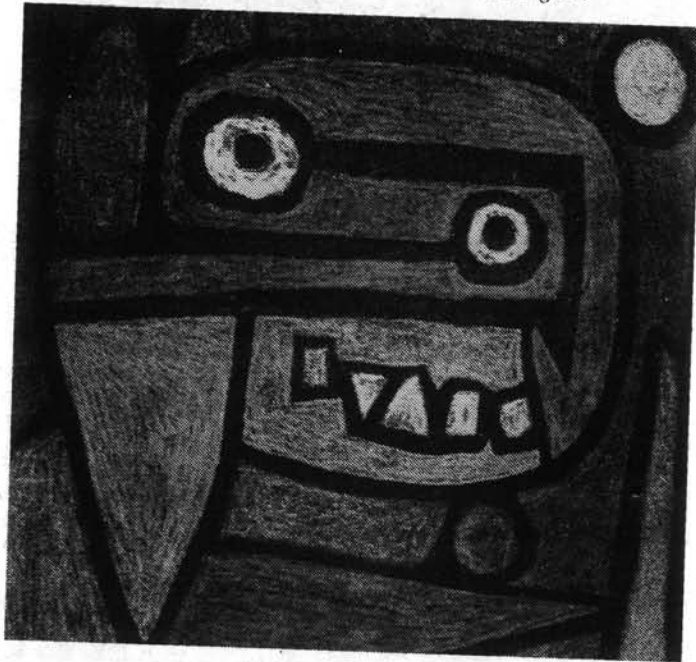


Abb. 12. Klee: Maske

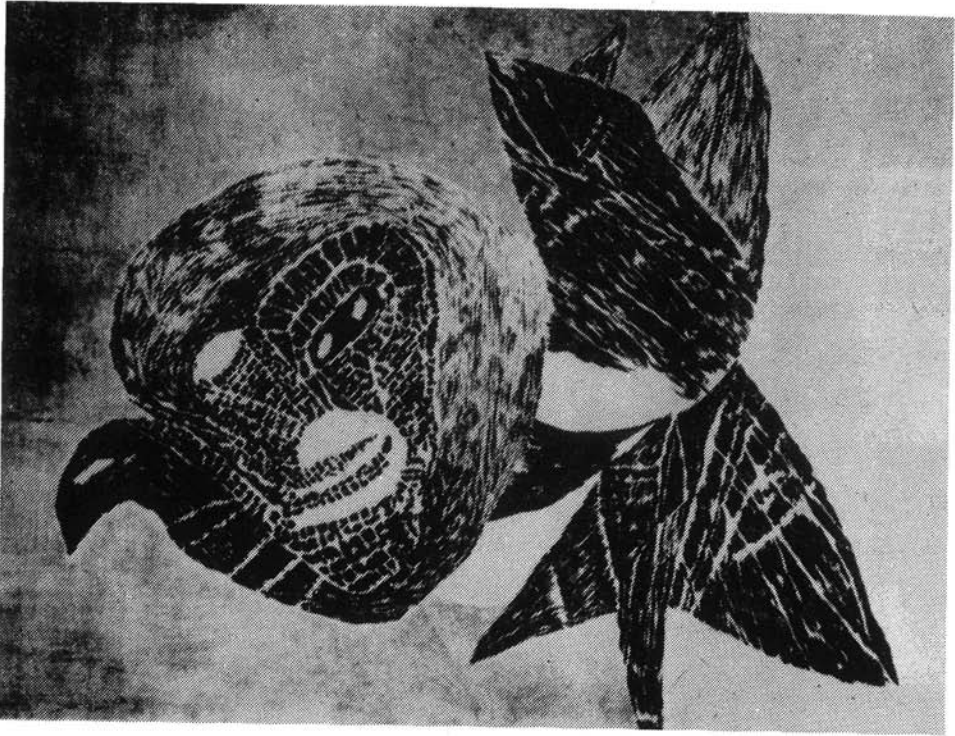


Abb. 13, Lajos Vajda: Maske

Farbflecken ohne Bedeutung, sondern auch eine Gesamtheit besonders markanter Menschenzeichen. Zwei Motive heben sich aus der Menge heraus: Die Gestalt des einziehenden Jesus, zum anderen die Bühne der Gaukler. Die Darstellung von Jesus geschieht nicht mit den im 19. Jahrhundert üblichen naturalistischen Mitteln. Ensor signalisiert mit den byzantinisch stilisierten Formen die Verschiedenartigkeit seiner Hauptfigur und deren moralisches Emporragen aus ihrer Umgebung. Die Gauklergruppe sondert sich von der Menge ab, indem sie ihre Vorstellung fortsetzt. Die agierenden Gestalten deheroisieren den Einzug. Dies zeigt der Vordergrund des Bildes: Es sieht so aus, als ob die ehrwürdigen Personen an der Spitze des Zuges auf einmal zu Gauklern würden. Das ganze wird zu einem Markt-zirkus, einer Schauformlichkeit. Nach der Absicht des Künstlers knüpft der Zuschauer eine assoziative Verbindung zwischen den sich auf der Bühne befindenen Masken und den larvenartigen, grotesken Gesichtszügen der Umzügler. Das Ergebnis der Assoziation ist ein Urteil, das ausdrückt, daß die Masken an der Wand humaner sind als die Gesichter der Menschen. Die Physiognomien der Marschierenden sind wahrhaftig schrecklich, überheblich und widerwärtig. Sie sind ein Zeichen der Lüge und des Verfalls sowie die Symbole einer unmenschlich gewordenen Gesellschaft. Das Gemälde bietet sich zum Vergleich mit der Arbeit von Manet „Konzert im Garten der Tuilleries“ an. Manets Bild veranschaulicht uns, noch der „alten“ Kunstauffassung entsprechend, interessante Persönlichkeiten und mit einigen treffenden Zügen entworfene gesellschaftliche Typen. Ensors Bemühungen richten sich dagegen darauf, verständlich zu machen, daß die Gesellschaft, in der er lebt, zum Tode



Abb. 14. Carra: *Metaphysik*

verurteilt ist. Sie hat ihre Wertordnung verloren. So wird die Maske zu einem Hauptthema des belgischen Malers. Auch auf zahlreichen anderen Bildern stellt er seine Modelle oder sich selbst unter entstellten und grinsenden Masken dar. Die Maske ist bei Ensor mehrdeutig. Mal drückt sie eine Krise der Persönlichkeit aus, ein andere Mal wird sie zum Symbol von Irrtümern und Enttäuschungen.

Mit Ensor verdrängt die Maske allmählich den Typ. Die ästhetische Kategorie des Wertzeichens ist gezwungen, ihren Platz der die Angst, Bedrücktheit und Enttäuschung symbolisierenden Maske zu überlassen. In diesem Prozeß spielt Munch eine große Rolle. Wenn man seine Bilder betrachtet, hat man nicht das Gefühl – wie bei Ensor –, daß die Masken abzunehmen und zu vertauschen sind. Bei Munch und seinen Nachfolgern, bei den deutschen Expressionisten, wurde die Maske zum Symbol des zerfallenden, entstellten Menschen. Beispielsweise auf dem Gemälde „Ein Frühlingsabend auf der Osloer Karl Johan Straße“ (1892) sind die entgegenkommenden Menschen erschreckende, maskentragende Wesen, die man nicht erkennen kann. Einst war die Welt

voll mit den „die Bürger ärgern den“ romantischen Künstlern. Zu Ensors Zeit hat der Maler von den gutangezogenen Bürgern Angst. Ihren Umzug betrachtet er als Demonstration schrecklicher Masken.

Ein fast nie vergehendes Entsetzen bietet das Bild „Der Schrei“ (Abb. 10) von Munch. Die Kreatur auf der Brücke wird von den Kräften der Luftkreise fast zusammengepreßt, es gibt keinen anderen Ausweg als den Sturz in die Tiefe. In dieser Situation wird das Gesicht der Frau zu einer Totenmaske. Bei Munch ist das Dasein der Persönlichkeit mit seiner eigenen Maske identisch – Ironie, wie auf Ensors Bildern, spielt keine Rolle mehr. Der zur Maske gewordene Mensch ist zur Vollkommenheit nicht mehr fähig. Er kann aus den Beschränkungen der äußeren Bedingungen und seiner gesellschaftlich bestimmten Existenz nicht mehr ausbrechen. Er hat den freien Willen, der aus Gottes Gnaden kam, verloren, nämlich jene spezifische Situation, die trotz ihrer theologischen Gebundenheit diese Möglichkeit geboten hatte. Diese Erkenntnis des tragischen Daseins führte zum Expressionismus; der Mensch hat seine transzendente Würde verloren und stürzt in die Sphäre der geistlosen Materie. Diese Tragik ist auch auf Kirchners oder Noldes Menschendarstellungen wahrnehmbar.

Die Aussage durch die Maske hat auch einen anderen Weg im 19. Jahrhundert. Das prägnanteste Beispiel dafür ist Picassos „Les Demoiselles d' Avignon“ (Abb. 11). Dieses Gemälde sollte ursprünglich eine Sittenpredigt unter dem Einfluß der spanischen Moralität des 17. Jahrhunderts werden. „Die Töchter der Sünde“ bringen die in die Kneipe eingekehrten Matrosen in Versuchung. Während Picasso das Bild malte, gab er die genreartige Vorstellung auf und bemühte sich, die auf die Welt wirkenden dämonischen Kräfte auszudrücken. Dazu diente als Vorbild Grecos Gemälde „Das Aufbrechen des fünften Siegels“, das er zusammen mit einem Freund, mit dem Kunsthistoriker Utrillo, entdeckte. Bezüglich der Komposition beeinflusste ihn Ingres Tonde, „Das türkische Bad“. Von dort entlehnte er die stehenden Frauenfiguren, die trotz ihrer eckigen Formen als „Aphrodite“ zu deuten sind. Die linke Seite des Bildes erinnert an Grecos Hauptmotiv. Auf der rechten Bildseite schauen zwei Maskentragende aus den zerissenen Vorhängen hervor. Das Abbild der sitzenden Gestalt von Ingres trägt ebenfalls eine Maske. Picassos Maske erinnert uns nicht an die traditionellen Formen der europäischen Kunst. Nach der Überlieferung hatte Picasso dem Rat von Matisse folgend die afrikanische Sammlung des Trocadero studiert. Er soll zur Überzeugung gekommen sein (wie der französische Kunsthistoriker Elie Fauré behauptete), eine polinesische Maske drücke ihre eigene Welt besser aus als Michelangelos Werke das Weltbild der Renaissance. Zur Zeit der angstvollen Wertverluste, die eine Quelle der in Eifer geratenen Avantgardisten war, entdeckte Picasso den Dämon in der afrikanischen Kunst, die Mystik der Urreligion, den Glauben, den auch Gauguin suchte, aber nur noch „auf europäische Weise“ nachempfinden konnte. Picasso hat in den Masken die unvertilgbare Kraft des schaffenden sowie des zerstörerischen Lebens gesehen. Davon ermutigt, gestaltete er spezifisch das Antlitz seiner maskentragenden Kreaturen. Vielleicht ist die Feststellung kein Irrtum: Der Künstler ist dem Wissenschaftler vorangegangen! Picasso hat vor Freud den Dämon in den menschlichen Seelentiefen erkannt und die Urmythologie der Jungschen Archatypen-Theorie vorgeahnt. Das Bild „Les Demoiselles d' Avignon“ wurde bahnbrechend. Mit seiner dramatischen Version begann die große künstlerische Umgestaltung des 20. Jahrhunderts, die den Kult der Maske allgemein machte. Die Mehrheit der Künstler hat sie als mythologischen Deutungsträger verwendet. Schöne Beispiele bieten dafür Paul Klees mehrere Werke, u. a. die „Maske“ (Abb. 12).

Es ist feststellbar, daß die Maske in der modernen Kunst an die Stelle der in den früheren Kunstetappen vorherrschenden Typus-Darstellungen trat. Diese Funktionswandlung ist vor allem so zu erklären, daß die feste Weltordnung aufhörte, die einst

die musterhaften Figuren ins Leben riefen, um in ihnen das unbezweifelte Gute und das abzulehnende Schlechte zu verkörpern. *Die Maske trägt nicht Wert, sondern Schicksal*. Darin verbirgt sich der Wunsch des Menschen nach der Welt der Transzendenz. Ein anderer Aspekt der Maske ist der Ausdruck des Rangverlustes des Persönlichkeit. Das erklärte die häufige Erscheinung der gesichtslosen Figuren in der Kunst in unseren Tagen, die „Maske“ (Abb. 13) von L. Vajda sowie in der jüngsten Vergangenheit das Bild „Metaphysik“ (Abb. 14) von Carra oder die Arbeiten von Chirico.

LITERATUR

- E. Favre*
1937. *Equivalences I*. Paris
- G. Cocciara*
1961. *L' eterno selvaggio*. Milano
- A. Gosztonyi*
1971. *Der Mensch in der modernen Malerei*. München
- J. Lavde*
1966. *Les arts de l'Afrique noire*. Paris
- Gy. Lukács*
1965. *Az esztétikum sajátága*. Budapest
- F. Fels*
1947. *S. Ensor*. Genéve
- L. Végvári*
1964. *A képzőművészeti típus és annak válsága a XX. század művészetében*. Művészettörténeti Értesítő 2. sz.
- L. Végvári*
1965. *Picasso les demoiselles d'Avignon*. Művészettörténeti Értesítő

A TÍPUS ÁTALAKULÁSA MASZKKA (Resümé)

A 12. századtól kezdve egyre nagyobb jelentőségű lett a természethű ábrázolás. Ez a tendencia elválaszthatatlan a személyiség fontosságának növekedésétől. Ez időben nagy számban készültek síremlékek, melyeken az elhunyt hitelességre törekvő portréja látható. A személyiségi sajátosságok megragadásának igénye magával vonzotta a jellem, az érték felmutatásának gondját. Így formálódott ki a mintaszerű példaképnek tekinthető személyiségek megformálásának a szándéka. Ez a törekvés a késő román, majd a gótikus művészet épületplasztikájában teljesebbé válik. Létrejön a személyiségben megnyilvánuló általános értéknek, illetve büntől eltorzított embernek a figurája: vagyis a keresztény művészet típusainak rendszere. A román kor egyik legfontosabb témája a pszichomachia, a lélekért való küzdelem, fokozatosan a jó és a rossz jellemek konfliktusává alakult. Ugyanakkor a pszichomachia a kor igényeinek megfelelően a hétköznapi élet jeleneinek ábrázolásává transzponálódott. A bibliai jelenetek ábrázolásánál arra törekedtek a megrendelők és az ő akaratuk szerint tevékenykedő művészek, hogy a morális konfliktusokat életképszerűen, a hétköznapi eseményeihez hasonló módon jelenítsék meg. Ebben a vonatkozásban kiemelkedő jelentősége van *Giottonak*. Fő művében, a padovai Arena kápolna freskóin, pl. a Júdás-csók megjelenítésében az igény mintaszerűen megoldott.

Ebben a szellemben dolgoztak a 15. század flamand mesterei. Különösen megragadó példa *Hieronymus Bosch* Krisztus megcsúfolása, mely az ártatlan áldozat és a gonosz jellemek agresszivitását konfrontálja.

Évszázadokon uralkodott ez a tendencia a művészetben. Különös jelentősége van a téma szempontjából *Tizianonak*, a jellemábrázolás nagy mesterének.

A barokk művészetben azonban egyre nagyobb jelentőségre tett szert az autonóm személyiség ábrázolása. Ennek következtében a személyiségben általánosított társadalmi érték veszített jelentőségéből. Az impresszionista művészetben az emberábrázolás célja az egyén pillanatnyi vizuális állapotára redukálódott: a művész lemondott a modell minősítéséről. Az egyén fontosságának tagadása: az impresszionizmus ellenhatásaként következett be: a művészek a semleges általánosítást, személyiséget és az értéket tagadó maszkok ábrázolására váltottak át. A maszk olyan állapotjelző, mely minden szubjektív elemet és mindenfajta minősítést kiküszöböl. A maszk a XX. század művészetének előkészítőiben, *Ensor* és *Munch* festészetében jelentés nélküli emberképpé egyszerűsödött. Így vált a maszk a legújabb kor értékvesztésének szimbólumává.

(Ez a tanulmány a Herman Ottó Múzeum Évkönyve XXV–XXVI. kötetében közölt munka továbbfejlesztése.)

Végyári Lajos