



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Das Nackte in der Kunst : Betrachtungen eines Laien

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

schlossensten Geldbeutel zu großen Opfern bereitwillig machen; der vereinzelte Bebruch über die angedeutete moralische Verfeuchung der Strafanstalten scheint keins der eingeschlafnen Gewissen erwecken zu können.

Nach in der strengsten Isolierhaft ist es den Gefangnen noch möglich, bei irgendwelchen Gelegenheiten, z. B. beim Spaziergang, beim Kirchgang, beim Unterricht, beim Baden usw., mit ihren Nachbarn hin und wieder ein paar Worte zu tauschen; daran können weder die strengsten Vorschriften noch Masken, Stalls usw., die vollständig unnütze Spielereien und Quälereien sind, etwas ändern. Dagegen ist es in der Isolierhaft dem, der von den andern nichts wissen will, wohl möglich, sich vollständig von ihnen abzuschließen, ohne sich Nachgeklüften auszusetzen, und diese Möglichkeit sollte unter allen Umständen jedem Gefangnen geboten sein. Übrigens sind die wenigen Mitteilungen, die die Gefangnen in der Isolierhaft durch Plaudern, Klopfen, Zettel usw. miteinander austauschen können, zu geringfügiger Natur, als daß sie auf ihre innere Entwicklung von nennenswertem Einfluß sein oder den Charakter der Isolierhaft beeinträchtigen könnten, auf den wir noch mit einigen Worten eingehn müssen.

(Schluß folgt)



Das Nackte in der Kunst

Betrachtungen eines Laien



er heutzutage Wert und Wirkung des Nackten in der Kunst einer öffentlichen Besprechung unterzieht, darf sich nicht verhehlen, daß er eine Frage behandelt, die den Kunstverständigen von Beruf schon längst nicht mehr als Frage gilt. Dennoch gehört sie zu den Gegenständen, die den menschlichen Geist immer von neuem beschäftigen werden. Wem es darum gelingt, den unmittelbaren Eindruck der künstlerischen Darstellung des Nackten aufzufangen und festzuhalten, dem ist auch der Versuch erlaubt, sich und andern von diesem Eindruck Rechenschaft zu geben. Hält er sich nur getreu an seine wirklichen Empfindungen, so braucht er den lauten Widerspruch vorgefaßter Meinungen nicht zu scheuen. Gegen gelehrte und gegen ungelehrte Besserwisser getröstet er sich des Zuspruchs unsers Goethe, dem sie auch nicht hold waren:

Den Sinnen hast du dann zu trauen,
Kein Falsches lassen sie dich schauen,
Wenn dein Verstand dich wach erhält.

1

Bevor wir das Nackte in der Kunst auf seine Wirkungen untersuchen, werden wir uns darüber verständigen müssen, welche Vorstellungen wir mit dem Begriff des Nackten verbinden. Das Wort nackt bezeichnet einen menschlichen Zustand. Nackte Tiere oder nackte Dinge gibt es nicht, weil es keine bekleideten Tiere oder Dinge gibt.

Heißt also nackt soviel wie unbekleidet?

Es wäre dann nicht verständlich, welches Sprachbedürfnis neben der negativen Wortbildung unbekleidet noch das positive nackt hervorgebracht hat; nicht erst und nicht allein in Deutschland, sondern in den europäischen Kultursprachen überhaupt, auch schon in denen des Altertums.

Folgen wir dem Sprachgebrauch; er führt uns schrittweise vorwärts.

Wir sprechen von nackten Armen und nackten Füßen, von nackten Schultern und nackten Leibern, aber niemals von nackten Händen oder nackten Wangen. Offenbar deshalb, weil wir im täglichen Leben Hände und Wangen unbekleidet sehen, Füße und Schultern dagegen bekleidet.

Nackt verhält sich hiernach zu unbekleidet wie der engere Begriff zum weitern. Alles Nackte ist unbekleidet, aber nicht alles Unbekleidete ist nackt. Das negative Äquivalent von nackt heißt nicht unbekleidet, sondern entkleidet oder entblößt.

Nackt nennen wir die Erscheinung entkleideter menschlicher Körperteile, die wir im Verkehrsleben gewohnt sind, bekleidet zu sehen.

2

Eine bekannte Eigentümlichkeit des Nackten ist mit dieser Begriffsbestimmung ohne weiteres erklärt: der Reiz des Nackten.

Aller Reiz ist nicht eine dauernde, sondern eine vorübergehende Wirkung. Reizen kann uns im angenehmen wie im unangenehmen Sinne nur ein ungewohnter, mehr oder weniger plötzlicher Eindruck. Reizende Berührungen finden also niemals zwischen ruhenden Kräften statt; wo immer sie auftreten, sind sie die Folge von Bewegungen und Veränderungen. Es ist nicht notwendig, daß diese Bewegungen und Veränderungen an dem reizenden Gegenstande vorgehen; sie können auch an dem gereizten Subjekt stattfinden. Wer eine hohe Düne betritt und zu seinen Füßen das bis dahin verdeckte Meer erblickt, wer um eine Straßenecke biegend den Straßburger Münster vor sich sieht, der empfängt einen plötzlichen und gewaltigen Eindruck, nicht weil das Meer oder der Dom an ihn, sondern weil er an sie herantreten ist.

Den Reiz des Nackten empfinden wir bei dem Anblick menschlicher Gliedmaßen, an deren hüllenlose Erscheinung wir nicht gewöhnt sind, weil wir im täglichen Leben nicht sie selbst mit ihren wirklichen Farben und Linien sehen, sondern an ihrer Stelle Stoffe wahrnehmen, die von den Farben des Menschenleibes nichts und von seiner Gestalt nur andeutende Umrisse wiedergeben.

Es ist der allgemeine Reiz des Ungewohnten, aus dem wir uns den Reiz des Nackten erklären müssen. Jede Nacktheit berührt uns zuerst überraschend; ähnlich wie etwa der Anblick von Blut, das ja ebenfalls unsrer unmittelbaren Wahrnehmung gewöhnlich entzogen ist.

Gefärbt wird dann die reine Überraschung durch den bekannten — wenn auch darum noch lange nicht erklärten — Vorgang der Ideenassoziation. Das aufnehmende Sinneswerkzeug war noch unbefangen, aber in unsrer Seele ruft das aufgenommene Bild Erinnerungen und Vorstellungen wach, die nun ihrerseits auf den Leib zurückwirken und unsre Nerven in Tätigkeit setzen. Beide

Übertragungen vollziehen sich ohne eine Beteiligung unsers Willens mit der blitzartigen Schnelligkeit jeder Reflexbewegung.

Nicht nur das Bewußtsein hat ein Gedächtnis; auch der Leib hat das seinige. Der Anblick fremden Blutes ruft unwillkürlich in unser leibliches Gedächtnis das schmerzhafteste Gefühl zurück, das wir empfanden, als wir unser eignes Blut fließen sahen; sie erweckt in uns die häßliche Vorstellung von einer naturwidrigen Unterbrechung der zusammenhängenden Oberfläche des Körpers, von einer schädlichen Störung seiner Verrichtungen. Unter dem Eindruck eines starken Blutergusses können diese ungerufenen Bilder in dem Zuschauer Empfindungen der Furcht und des Schreckens erregen, die sein seelisches und sein leibliches Gleichgewicht aufheben, sodaß er die Farbe wechselt, zu zittern anfängt, wohl gar in Ohnmacht fällt, ohne daß ihm selbst ein Leides zugefügt wäre. In unserm Innern also empfängt die an sich weder angenehme noch unangenehme Wirkung des Ungewohnten die Willensfärbung einer entschiednen Unlustempfindung.

Auf unser Auge wirkt auch der Anblick des Nackten nur mit dem neutralen Reiz des Ungewohnten; aber in unsrer Seele ruft er Vorstellungen wach, die unser Blut in Wallung bringen. Ohne daß wir es hindern können, steigen sie aus dem dunkeln Grunde des großen Lebenstriebes auf, der allen störenden und zerstörenden Gewalten zum Trotz die Arten erhält. Der hinzutretende Einfluß dieser Vorstellungen verleiht dem farblosen Eindruck der Überraschung den ausgesprochenen Charakter eines mehr oder weniger starken Lustgefühls.

Die Wirkung des Nackten im Leben enthält demnach zwei Bestandteile, die an sich verschieden sind, aber in ihrer Vereinigung einander steigern: erstens den Reiz des Ungewohnten und zweitens den Reiz des Sinnlichen.

Dabei muß vorweg dem Irrtum begegnet werden, daß der nackte Manneskörper und der nackte Frauenkörper auf Angehörige des andern Geschlechts mit gleicher Stärke wirkten. Sondern wie die einzelne Fortpflanzung den weiblichen Organismus weit nachhaltiger und vollständiger in Anspruch nimmt als den männlichen, ebenso nehmen auch die zu dieser Aufgabe bestimmten Werkzeuge einen ungleich breitem Raum in dem Gesamtorganismus des Weibes ein als in dem des Mannes — ein wesentlicher und unabänderlicher Unterschied der beiden menschlichen Geschlechter, dessen weittragende Konsequenzen von den männlichen und den weiblichen Vorkämpfern der Frauenbewegung beharrlich übersehen werden. Mit sicherem Instinkt hat dagegen die Sitte zivilisierter Völker dieser Tatsache von jeher Rechnung getragen, indem sie für das Weib eine Kleidung erfand, die seine natürliche Erscheinung durchaus verändert, während so weitgehende Verhüllungen der männlichen Gestalt von derselben Sitte niemals für nötig gehalten wurden.

Von den beiden Ursachen, die, wie wir sahen, in der besondern Wirkung des Anblicks lebendiger Nacktheit zusammentreffen, dem Reiz des Ungewohnten und dem Reiz des Sinnlichen, zeigt sich hiernach weiter, daß beide der weiblichen Nacktheit in höherm Grade eigen sind als der männlichen. Die enthüllte Gestalt des Weibes wirkt überraschender als die enthüllte Gestalt des

Mannes, weil sie im täglichen Verkehr viel undeutlicher wahrgenommen wird; und zugleich reizt der weibliche Körper die Sinnlichkeit des Mannes stärker als der männliche die Sinnlichkeit des Weibes, weil der weibliche Körperbau in unmittelbarer und einseitiger Weise auf die geschlechtlichen Aufgaben hinweist, während das für den Körper des Mannes in keinem Sinne zutrifft.

Soviel über den Eindruck des Nackten im Leben. Wir müssen jetzt untersuchen, ob die künstlerische Darstellung des Nackten wesentlich anders wirkt.

3

Auch die täuschendste Nachbildung einer nackten Menschengestalt in Stein und Farbe wird in dem Beschauer niemals dieselben Gefühle wachrufen wie der nackte Körper eines lebendigen Menschen. Halten wir uns an die beiden Bestandteile der Wirkung des Nackten, so ist weder der überraschende Abstand von einem gewohnten Anblick hier wie dort derselbe, da wir die Urbilder nackter Darstellungen in der Regel nicht von Angesicht kennen; noch vermag jemals das Bildnis eines Menschen denselben Sinnenreiz auszuüben wie der leibhaftige, lebende Mensch. Das ist doch Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein, läßt die biblische Schöpfungsgeschichte den Menschenvater bei dem Anblick seiner Gefährtin ausrufen. Auf diesem doppelten: derselbe Stoff und andre Gestalt, beruht die dauernde Trennung der Geschlechter wie ihr unabänderliches Zusammenstreben. Das künstlerische Bildwerk, gleichviel ob Skulptur oder Gemälde, kann die Gestalt überzeugend vor unser Auge stellen, aber nicht in demselben Maße den Stoff. In der Ausscheidung des stofflichen Elements und in der Darstellung der vom Stoffe losgelösten Gestalt besteht ja das Wesen aller Kunst. Das Auge des Künstlers fängt die Umrisse und Flächen, die Licht- und Farbenwirkungen eines Körpers, den Rhythmus einer Bewegung auf; von seinem Auge geführt zieht seine Hand behutsam und entschlossen das festgehaltene Bild in irgend einer leblosen Masse nach. So streift er die Gestalt von ihrem Körper ab und vollbringt damit ihre Befreiung von dem gebrechlichen Stoffe, mit dem sie in der Wirklichkeit verwachsen ist. Ohne jeden stofflichen Träger kann sie freilich auch jetzt nicht bestehen. Denn die Kunst ist eine Frucht des menschlichen Geistes und kann den Zusammenhang mit ihm nicht verleugnen; wie er selbst, bedarf auch das Kunstwerk eines Leibes. Nur begnügt es sich mit einem beliebigen leblosen Stoff — Stein oder Leinwand —, der für sich selbst nichts bedeutet, der deshalb in dem Bilde, zu dem er gebraucht worden ist, aufgeht und an seiner Wirkung auf den Beschauer keinen Teil hat. Das Bild behauptet also über den geringern aber dauerhaftern weil unorganischen Stoff, aus dem es gefertigt ist, ein viel entschiedneres Übergewicht als die Erscheinung eines Stückes Wirklichkeit über die Körper, an denen sie wahrgenommen wird; seien es nun Menschen, Tiere, Pflanzen oder eine Landschaft in der Zusammenfassung des auf ihr ruhenden Blickes.

Diesem unvergleichlichen Mehrwert gegenüber ihrem stofflichen Träger verdankt die Gestalt im Kunstwerk ein freieres, selbständigeres Dasein, als ihrem körperhaften Urbild erreichbar ist. In der wirklichen Welt, der Welt

des Raumes und der Zeit, ist die Gestalt dem Körper untertan: an ihm entsteht sie, mit ihm vergeht sie. Hat sie aber die Seele eines Künstlers durchlaufen und aus seiner Hand eine neue Verkörperung empfangen, so ist das Verhältnis umgekehrt: die Erscheinung ist nun alles; der Stoff liegt hinter ihr. Auch ihre Fortdauer ist von ihrem neuen Körper unabhängig, weil dessen Beschaffenheit und relative Wertlosigkeit jede beliebige Vielfältigung ermöglicht. Menschen und Dinge erlangen in ihrem gemalten oder gemeißelten Bilde eine an Unvergänglichkeit streifende Fortdauer; erneuert doch das Bild, wenn auch in abgeschwächtem Maße, den Eindruck ihrer Erscheinung noch auf jeden Betrachter, wenn ihre Körper längst in Staub zerfallen sind.

In dieser Umkehrung des der Wirklichkeit eignen Verhältnisses zwischen Gestalt und Körper oder Form und Stoff zugunsten der Gestalt entfaltet sich, aber erschöpft sich auch alles künstlerische Vermögen. So wenig wie die Wirklichkeit einen Stoff ohne Form, bringt die Kunst eine Form ohne Stoff hervor. Was sie von der Wirklichkeit, was ihre Darstellungen von den dargestellten Gegenständen unterscheidet und über sie erhebt, ist nicht die Ausbildung einer stofflosen Form, sondern die Ergreifung der Erscheinung ohne den besondern Stoff, an den sie in der Wirklichkeit gebannt ist, und ihre Wiederholung mit Hilfe eines beliebigen untergeschobnen Stoffes, der nur ihr stummer Träger ist und ihre reine Wirkung kaum noch beeinträchtigt.

Wir sehen also, eine stofflose Form ist dem Menschen unzugänglich, und eine stofflose Kunst kann es nicht geben. Nun ist es aber ein unverbrüchliches Naturgesetz, daß anziehend wie abstoßend nur Gleichartiges auf Gleichartiges wirkt, Ungleichartiges dagegen unvermittelt nebeneinander lagern kann, ohne daraus den Anreiz zu einer Annäherung oder einer Entfernung zu empfangen. Stoffliche Wirkungen gehn deshalb nur von Stoffen aus, und geistige nur von Formen. Die Wirkung eines Kunstwerks, und wäre es das vollendetste, kann demnach niemals eine rein geistige sein; immer wird ihr, wie dem Kunstwerk selbst, ein Zusatz anhaften. „Uns bleibt ein Erdenrest, zu tragen peinlich, und wär er von Asbest, er ist nicht reinlich.“ Wir können die Wirkung des Stoffes in der Kunst nicht missen, und wir möchten sie auch nicht missen. Es tut wohl, wenn uns aus dem gemalten Walddidyll etwas wie Waldodem anweht, wenn wir vor dem Gemälde oder bei der Schilderung eines Seesturms die frische feuchte Salzluft an unsrer Wange zu spüren glauben, oder wenn bei dem Anblick eines gemalten Reiterangriffs in unserm eignen Innern eine Anwandlung von wildem Kampfeszorn aufsteigt. Je gesünder und je kräftiger der Organismus des Beschauers ist, um so stärker werden sich solche Empfindungen in ihm regen. Wir sind einmal keine Geister.

Berwerten wir diese allgemeinen Wahrheiten zur Beantwortung der Frage, inwieweit der Reiz lebendiger Nacktheit auch dem Nackten in der Kunst zu eigen ist, so werden wir sagen dürfen, daß er im Kunstwerk um soviel schwächer auftritt, wie es an stofflicher Wirkung dem lebenden Körper nachsteht. Und wenn damit freilich festgestellt ist, daß der stoffliche Reiz des Nackten im Bilde nicht an den im Leben heranreicht, so erweist es sich doch zugleich als unmöglich, ihn zu übersehen und als einzige Wirkung des Nackten

in der Kunst das ästhetische Gefallen am Schönen gelten zu lassen. Ja, wir dürfen stark vermuten, daß von allen künstlerischen Werken die Darstellung des Nackten am meisten der Gefahr eines Übermaßes an stofflicher Wirkung ausgesetzt ist, da ihr Gegenstand im Beschauer den Trieb berührt, der das natürliche Empfinden aller gesunden Menschen während der längsten Zeit ihres Lebens am tiefsten erregt.

Bei näherer Betrachtung entdecken wir also in den Wirkungen der lebendigen Nacktheit und der dargestellten Nacktheit eine weitgehende Gleichartigkeit, die darin ihre Ursache hat, daß die Form, d. h. die Darstellung, nicht imstande ist, den stofflichen Reiz des nachgebildeten Körpers ganz zu unterdrücken. Und sicher sind in dieser stofflichen Wirkung des Nackten im Kunstwerk dieselben Elemente tätig, die schon in dem besondern Eindruck lebendiger Nacktheit unterschieden wurden: der Reiz der Überraschung und der Reiz des Sinnlichen.

4

Ein Unterschied besteht zwischen den Eindrücken wirklicher Nacktheit und künstlerischer Darstellungen des Nackten nur insofern, als in den Wirkungen der lebenden Nacktheit auf die meisten Menschen eine sinnliche Erregung vorherrscht, die dem geistigen Vorgange der Befruchtung des Schönheitsfinnes nur eine spärliche Entfaltung vergönnt. So gestaltet sich das Verhältnis fast überall, wo nicht abstumpfende Gewöhnung als verwirrende Zufälligkeit dazwischen tritt. Künstlerische Darstellungen des Nackten dagegen — mit den unkünstlerischen haben sich diese Zeilen nicht zu befassen — sprechen durch ein unverbildetes Auge in vernehmlicher Weise zu dem Geist des Beschauers, auch wenn sie seine Sinnlichkeit nicht unberührt lassen. Hier findet also immer eine geistige Formenwirkung statt, die dort nur in der Minderzahl der Fälle und nicht mit Notwendigkeit eintritt.

Ausdrücklich abzuweisen ist jedoch nach dem Ausfall unsrer Untersuchung die weitergehende Vorstellung, daß eine wahrhaft künstlerische Wiedergabe des Nackten einen von jeder sinnlichen Empfindung freien Eindruck hervorzubringen vermöchte. Diese oft vertretene Meinung erkennt das soeben geschilderte Wesen aller Kunst und die mit ihm gegebenen Gesetze des künstlerischen Schaffens. Wenn also darin die hauptsächlichste Verschiedenheit zwischen der Abbildung des Nackten und seiner leiblichen Erscheinung gefunden wird, so sei hier noch einmal festgestellt, daß die stoffliche Wirkung des geschlechtlichen Sinnenreizes dem Nackten weder im Leben noch in der Kunst genommen werden kann. Gewiß ist sie wirklicher Nacktheit in höherm Grade eigen als der gemalten oder gemeißelten; aber dieser Unterschied zwischen den beiderseitigen Wirkungen ist eben nur ein gradueller, kein substantieller.

Auf der so gewonnenen Grundlage finden wir uns dann vor die weitere und wichtigste Frage gestellt, ob und unter welchen Bedingungen sich dennoch das Nackte zur künstlerischen Behandlung eignet.

Unzweifelhaft sind die geistige wie die stoffliche Wirkung der Kunst unendlicher Abstufung fähig: je nach der Natur der Betrachter, von denen der eine mehr für diese, der andre mehr für jene Seite eines Kunstwerks

empfindlich ist; und noch weit mehr nach der Beschaffenheit des Kunstwerks. Je vollendeter die künstlerische Behandlung eines Gegenstandes ist, je mehr also das stoffliche Element durchgeistigt, d. h. von der Form überwältigt ist — „darin besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt,“ sagt Schiller —, um so schwächer wird sich die eigentümliche Wirkung des Nackten fühlbar machen. Und nicht nur in der Ausführung betätigt sich die größere oder geringere Meisterschaft der künstlerischen Behandlung, sondern in hervorragender Weise schon in der Wahl des Gegenstandes. Wie viel gerade sie dazu beiträgt, die stoffliche Wirkung des Nackten zu steigern oder zurückzudrängen, weiß jeder Gebildete aus Erfahrung. Wenn auf Raffaels Gemälden Galatea das Meer durchzieht, Tages- und Nachtstunden zur Erde herniedererschweben, die Bewohner des brennenden Borgo, aus nächtlichem Schlummer aufgeschreckt, ihr nacktes Leben retten, so ist die mehr oder weniger hüllenlose Erscheinung dieser Gestalten ein so ungefuchtes Zubehör der dargestellten Vorgänge, daß sie vom Beschauer kaum als Nacktheit empfunden wird. Wie eine Ohrfeige trifft sie ihn dagegen im Vordergrund des Makart'schen Bildes: Einzug Karls des Fünften in Antwerpen. In dem Rahmen einer Begebenheit der neuern Geschichte, inmitten eines Gewühls von Figuren in der Tracht des sechzehnten Jahrhunderts wirken die weißen Mädchenleiber im Mittelpunkt des Bildes, rein gegenständlich betrachtet, nicht wie Menschen sondern wie Fabelwesen. Dieser unmotivierte und darum harte und störende Kontrast ist für die ästhetische Beurteilung das Entscheidende; für sie ist es vollkommen gleichgiltig, ob tatsächlich dem einziehenden Kaiser entkleidete Mädchen vorausgeschritten sind oder nicht. Daß es geschehen ist, beweist noch nicht, daß es malerisch war. Daß es das nicht war, hätte ein unverdorbnen Instinkt dem Künstler sagen müssen. Derselbe Zug aber, der den Kunstwert dieses Gemäldes beeinträchtigt, hat ohne Frage den Erfolg, die animalische Wirkung der nackten Gestalten zu verstärken. Von den bunten Gewändern ihrer Umgebung hebt sich ihre blendende Hautfarbe in aufdringlichster Weise ab; und noch entschiedner als der koloristische Gegensatz isoliert die historische Physiognomie dieser Umgebung den sinnlichen Reiz des Werkes. In einer mythologischen Szene würden dieselben Mädchen gestalten weder so ins Auge fallen, noch so unzüchtig erscheinen wie in der volkreichen Straße einer deutschen Stadt an der Schwelle der Neuzeit. Eben die Eigenschaften also, die das Bild im ganzen entstellen, müssen den besondern Eindruck seiner nackten Figuren steigern. War es etwa diese Rücksicht, die den Künstler bei der Wahl seines Gegenstands leitete, so war allerdings seine Berechnung unanfechtbar.

Vielleicht ist das Beispiel nur um so beweiskräftiger, weil Makart kein Extrem bezeichnet. Unstreitig sind es die neuern Franzosen, die in der malerischen und bildnerischen Behandlung des unverhüllten Frauenkörpers, zum mindesten was die Quantität der Produktion betrifft, bisher und hoffentlich für alle Zeit die höchste Stufe erreicht haben. Um gerecht zu sein: nicht bloß durch die Quantität, sondern auch durch den virtuosen Realismus der Darstellung. Als vollzöge der Genius der Kunst ein Strafgericht für die be-

schränkten und gespreizten Zerrbilder des Schönen, mit denen sich dieses Volk seit zweihundert Jahren an dem guten Geschmack versündigt hat, läßt er es fast alle künstlerischen Fähigkeiten, die ihm noch geblieben sind, an die Verherrlichung der Dirne verschwenden. In der nie versagenden Erfindung von Vorwänden für dieses Motiv sind unsre Nachbarn unerreicht. Die Genügsamkeit, mit der sie ihre Einbildungskraft aus diesem einen trüben Brunnen speisen, ist ein lehrreiches kunstgeschichtliches Gegenstück zu der unerschöpflichen Ausbeutung und hingebenden Ausgestaltung des Madonnenbildes bei den Italienern der Renaissance. Dort das sichere künstlerische Gefühl dafür, daß im Umkreise der uns bekannten Erscheinungen die Palme der Schönheit dem erblühten und dennoch reinen Weibe gebührt, das Anmut und Hoheit am vollkommensten vereinigt; der jungen Mutter mit dem Kinde, als deren erhabenste Verkörperung „Marie die reine Magd“ erschien. Hier das ohnmächtige Hasten einer erschöpften Phantasie an dem Gegenstande täglicher sinnlicher Erregung, der Aphrodite Pandemos. Wer die Zeichen der Geschichte versteht, wer Blüte von Verfall unterscheiden kann, der richtet durch den Lärm der Kritik und der Reklame hindurch den Blick auf solche Tatsachen und erkennt an ihnen den Hochstand oder den Tiefstand eines Kunstzeitalters so deutlich, wie der Schiffer seine Stelle im Ozean an den Gestirnen.

Mit ihren ganz oder halb entkleideten Dämchen erneuert die moderne Pariser Schule den fragwürdigen Triumph des griechischen Malers, dessen Fruchtstücke von Vögeln angepickt wurden; auch die Urbilder französischer Nacktheiten glaubt man zu kennen und leibhaftig vor sich zu sehen. Wer freilich die Aufgabe der Kunst nicht darin sieht, die Natur abzuschreiben und dieselben Gefühle wie sie noch einmal, nur abgeschwächt hervorzubringen, der entnimmt aus der öden Beharrlichkeit der Franzosen in dem Ausspinnen dieses Fadens nicht ohne eine Regung des Mitleids den pathologischen Befund, daß die offenbare und fortschreitende Unfruchtbarkeit dieses Volks auch vor seiner künstlerischen Schaffensfähigkeit nicht Halt gemacht hat.

5

An Makarts Gemälde fiel uns die gewaltfame Anbringung nackter Gestalten auf; aus der unverhohlenen Absichtlichkeit ihrer Einschaltung erklärten wir uns die Aufdringlichkeit ihrer malerischen Wirkung, die jeden unbefangenen Betrachter des Bildes stört. Diese Wahrnehmung enthält schon die Antwort auf unsre letzte Frage: ob und wann sich das Nackte trotz seiner stofflichen Wirkungen zur künstlerischen Behandlung eignet. Denn Makarts Fehlgrieff ist nur die Bestätigung einer allgemeinen Wahrheit im gegebenen Fall; dem Künstler ist jeder Zug, jede Zutat, jede Besonderheit erlaubt, die durch seinen Vorwurf ausreichend motiviert ist.

Vollkommen motiviert ist die vorherrschende Nacktheit der antiken Skulpturen. Die heitern Göttergestalten, zu denen sich in der Einbildungskraft der Hellenen die Naturkräfte ihrer sonnigen Heimat verdichteten, konnten sich ihrem geistigen Auge kaum anders darstellen, als in natürlicher Gestalt. Die Alten selbst entledigten sich des Gewands bei zahlreichen Gelegenheiten ohne jede

Mitwirkung unsittlicher Absichten. Wer vermöchte sich den sterbenden Fechter oder den Diskuswerfer bekleidet zu denken?

Es war eine natürliche Folge andrer Sitten, andrer klimatischer Einflüsse und andrer Darstellungsmittel, daß schon die erste Blütezeit der bildenden Kunst im christlichen Europa, die Malerei des spätern Mittelalters, dem Nackten abgewandt war. Nahezu ihren gesamten Bedarf an Schilderungen des Nackten befriedigt sie in Darstellungen des heiligen Sebastian, wie er nackt an einen Pfahl gebunden den Märtyrertod durch Pfeile erleidet, und namentlich in der Vorführung des Sündenfalls. In beiden Vorwürfen wird also das Gesetz der Motivierung streng befolgt. Der Maler hätte ja gegen die Heilige Schrift verstossen, wenn er Adam und Eva unter dem Baume des Lebens bekleidet hätte. Dieser naive Selbstbetrug genügte ihm wie seinem Publikum. Daß es ein solcher war, verrät uns die unverhältnismäßig große Zahl der Sündenfallbilder. Ihre ungezwungne Erklärung liegt in dem zufälligen Umstande, daß ihr Gegenstand in dem Stoffgebiet der damaligen Malerei fast der einzige war, der zur Wiedergabe des unverhüllten Menschenkörpers nötigte, also berechnigte. Denn darüber, daß eine ausgesprochne Neigung der Maler und der Bildhauer zur Schilderung des Nackten zu allen Zeiten bestanden hat, kann unter Freunden wie Gegnern dieser Neigung keine Meinungsverschiedenheit herrschen. In ihr begegnet sich das berechnigte Verlangen, an einem ebenso naheliegenden wie schwer zu meistrenden Stoffe das künstlerische Darstellungsvermögen zu erproben und zu steigern, mit dem instinktiven Gefallen gesunder Menschen am Sinnlichen.

Von dem größten Bildner der Renaissance, von Raffael, war schon die Rede. Wer von dem Wesen des Genius die Ansicht hat, die seit Schiller und Carlyle unter Gebildeten allein noch möglich ist, die Ansicht nämlich, daß aus seinem Schaffen Gesetze abzuleiten sind, für den ist Raffaels Zurückhaltung gegenüber dem Nackten im höchsten Grade belehrend. An dieser geschichtlichen Tatsache zerschellen alle Deklamationen der Künstler und der Kunstgelehrten unsrer Tage, die uns einreden möchten, ein vollendeter Akt bezeichnete den Gipfel der bildenden Kunst. Raffaels Malerei beweist das Gegenteil. Wohl war auch ihm der nackte Menschenkörper ein Gegenstand unablässigen Studiums; auch er umhüllte seine menschlichen Gestalten erst, nachdem er sie nackt entworfen hatte. Aber er fühlte, wie es scheint, deutlicher als seine heutigen Kunstgenossen, daß die Notwendigkeiten der künstlerischen Werkstatt und die Ziele der Kunst nicht ein und dasselbe sind. Mit seiner Vollendung verläßt das Kunstwerk die Werkstatt, in der alles zurückbleibt, was zu seiner Herstellung nötig war.

Unmittelbar neben Raffael tritt in diesem Zusammenhang unser deutscher Meister Albrecht Dürer. Beide Künstler zeigen uns die Möglichkeit oder vielmehr die Tatsache vollster zeichnerischer und malerischer Beherrschung der menschlichen Erscheinung ohne Hervorhebung ihrer nackten Gestalt. Max Klinger nennt in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ (3. Auflage, S. 52) „das Studium und die Darstellung des Nackten das A und O jeden Stils.“ „Betrachten wir die Werke der besten Meister, sagt er, so finden wir, besonders

bei der Antike, schlagende Beweise für das Gesagte. Sie waren Meister des Gewandes, weil sie Meister der Körperformen waren.“ Darauf ist zunächst zu erwidern, daß mit der Antike alles und nichts zu beweisen ist. Ihre Vorzüge und Schwächen werden sich niemals wiederholen, so wenig wie die Umstände, die jene wie diese hervorgebracht haben. Davon wird noch des nähern zu handeln sein. Aber weiter: unter allen Malern, die je gelebt haben, hat es keinen größern Meister des Gewandes gegeben als Albrecht Dürer. Ob er diese Meisterschaft ausschließlich oder auch nur hauptsächlich seiner genauen Kenntnis des menschlichen Körpers verdankt hat, ob seine unerreichte Behandlung des Faltenwurfs auch dem besten Kenner dieses Körpers gelungen wäre, wenn er nicht wie Dürer die schweren und kostbaren Tuche der Nürnberger Kaufherren von Kindheit an vor Augen gehabt und seine Vorstellung mit ihren Eigenschaften vertraut gemacht hätte, das kann hier dahingestellt bleiben. Dürers Einsicht in den Bau und in die Bewegungen des menschlichen Körpers soll in keiner Weise verkleinert werden. Wenn aber Klinger eine unmittelbare Abhängigkeit der Beherrschung des Gewandes von einer häufig geübten Fertigkeit in der Wiedergabe des Nackten annimmt, so erscheint sein Standpunkt mit dem seltenen Vorkommen nackter Gestalten in Albrecht Dürers Werken nicht vereinbar. Denn nach Klingers ausdrücklicher Erklärung kommt es ihm nicht allein auf das Studium sondern vor allem auf die Darstellung des Nackten an; in be- redten Worten beklagt er den unwürdigen Zustand, daß der Künstler von heute die unbeschränkte Nacktheit nur für sich selbst und für den engsten Freundeskreis nachbilden darf. Die Kunst Raffaels und Dürers hat unter solchem Zwange keinen Schaden gelitten. Sie macht durchaus den Eindruck, als hätten beide Meister ihn niemals als Zwang empfunden.

In Venedig aber, von dessen malerischem Schaffen Dürer nachwirkende Eindrücke mit sich über die Alpen nahm, kamen noch zu seinen Lebzeiten eine Vorliebe für die Darstellung des Nackten und eine neue Art seiner Behandlung auf, die von Raffaels keuschem Gleichmut ähnlich abstechen wie in Miltons Paradies die Lüfternheit des ersten Menschenpaares nach dem Sündenfall von seiner Unschuld vor dem Genuß der verbotnen Frucht. Wir begegnen dem Widerschein des reichen und prächtigen, des frohen und frechen Lebens in den italienischen Stadtrepubliken des sechzehnten Jahrhunderts. Männer und Frauen hüllten ihre blühenden Leiber in schwere Stoffe; das Auge der Maler schwelgte in leuchtenden Farben. Zwar haben auch die damaligen Venezianer noch nicht den Freimut der Modernen, das entblößte Weib nur als solches zu malen. Nach wie vor müssen die Bibel und die griechisch-römische Mythologie zu den Darstellungen des Nackten passende Vorwände hergeben. Aber die Behandlung der Stoffe läßt ihre Nebenächlichkeit für die malerische Absicht immer deutlicher hervortreten. Dem Hellenen bedeutete jedes Abbild der Aphrodite in Marmor oder Farbe die Göttin, der er Opfer brachte und Tempel baute. Wenn dagegen Tizian und seine Schüler die reife Schönheit ihrer Landsmänninnen in freier Natürlichkeit malten und alsdann ihren Bildern mythologische Namen beilegten, so entsprachen diese Benennungen nur einer nahe- liegenden Anstandsrücksicht; aber keinen aufmerksamen Betrachter vermag die Wahl des Namens darüber zu täuschen, daß die venezianische Venus mit einer

antiken Gottheit nichts gemein hat. Die Etikette paßt schlecht zum Inhalt. Und wieder bewahrheitet sich, was wir oben fanden: je ungezwungner sich die Darstellung dem Gegenstande anfügt, um so einheitlicher und künstlerischer ist die Wirkung. Galateas Nacktheit bleibt fast unbemerkt; an Tizians Pseudo-Venus, die sich auf venezianischem Polster in geschliffnem venezianischem Glase spiegelt oder von einem venezianischen Lautenspieler feiern läßt, an diesem Gemälde ist die Nacktheit der Hauptfigur das erste, was in die Augen fällt.

Unter den biblischen Stoffen, die für die Schilderung des Nackten in Frage kommen, treten zu jener Zeit Susanna und Magdalena neben Eva in den Vordergrund. Das Publikum war ja bibelkundig genug, sich bei dem Anblick der badenden Susanna ihrer Tugendhaftigkeit zu erinnern und vor dem Bilde der Magdalena ihrer Bußfertigkeit. Es war gewiß nicht die Schuld des Malers, wenn auf der Leinwand die verhängnisvollen Reize der Susanna sichtbarer wurden als ihre Ehrbarkeit, oder Magdalenas Schönheit bestechender wirkte als ihre Zerknirschung.

Mit dem Vordringen des fleischlichen Elements beginnt der Verfall der venezianischen Kunst. Die Höhenlinie der Malerei verläßt die sonnigen Gestade der Adria und wendet sich in scharfer Kurve nach der niederdeutschen Nordseeküste.

Wie Dürer verdankt auch Rubens einem Aufenthalt in Oberitalien und seiner Vertiefung in die dortigen Meisterwerke eine nachhaltige Befruchtung seines Schaffens; aber ebenso wie Dürer behauptet er diesem kräftigen Einfluß gegenüber seine volle künstlerische Eigentümlichkeit. Auch in der Behandlung des Nackten ist er ganz neu und selbständig. Er geht ihm nicht nach aber er geht ihm auch nicht aus dem Wege. Seine Schilderungen weiblicher Nacktheit zeigen weder die Zartheit und die Zurückhaltung Raffaels noch die heiße Sinnlichkeit der Venezianer. Sie atmen eine dreiste und derbe Natürlichkeit, die reiche Fülle des Lebens, das den Maler umgab und beseele; vor allem aber spricht aus ihnen das beste Gewissen von der Welt. In der Unbefangtheit seiner Auffassung des Nackten nähert sich Rubens der Antike, aber freilich nicht in seiner nordischen Vorliebe für schwellende Körperfülle. Wenn unter dem Meißel des Atheners das griechische Mädchen zur Göttin wurde, geht umgekehrt aus Rubens Werkstatt Diana als vlämische Bauern-dirne hervor.

Ein letzter Erneuerer hellenischen Natursinns in der Nachbildung des nackten Frauenkörpers ist der Schweizer Arnold Böcklin. Hellenisch ist jedoch auch bei ihm hauptsächlich die Bevorzugung der nackten Gestalt und die Freiheit von unkünstlerischen Absichten. Im übrigen haben seine Meer- und Waldnigen ebenfalls wenig mit der Antike gemein; es sind germanische Reflexe des hellenischen Geistes wie Goethes mythologische Fabelwesen im zweiten Teil des Faust.

(Schluß folgt)

