



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 : (Schluß)

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

aus zu verwerfen? Ich muß es dem Leser überlassen, auf diese Frage selbst die Antwort zu geben; denn wie ich schon im Anfang dieses Aufsatzes betont habe, beabsichtigte ich nur eine kritische Beleuchtung der Freiheitsentziehung in ihren beiden Formen der Untersuchungs- und der Strafhast zu geben. Ob es möglich sein wird, besseres an ihre Stelle zu setzen, ob wir sie jemals werden ganz entbehren können, wenn sich vielleicht dereinst ganz neue Gedanken in der Strafrechtspflege Bahn brechen, ist heute noch nicht zu entscheiden. Einschneidende Umwälzungen sind weder auf diesem noch auf andern Gebieten von der bevorstehenden Strafrechtsreform zu erwarten; angesichts dieser aber darauf hinzuweisen, daß in bezug auf die gesetzliche Freiheitsentziehung keineswegs ideale Zustände herrschen, schien mir um so mehr Menschen- und Juristenpflicht zu sein, als unsre Brüder, die wir durch dicke Mauern und eiserne Riegel von uns absondern, doch auch in mehr als einem Sinne unsre Opfer sind.



Das Nackte in der Kunst

Betrachtungen eines Laien

(Schluß)

6



ir haben versucht, uns an hervortretenden Erscheinungen zu vergegenwärtigen, welchen Gang die Behandlung des Nackten in der Kunst genommen hat, und unsre Behauptung, daß über die Wirkung des Nackten in der Kunst vor allem seine Motivierung durch den behandelten Gegenstand entscheidet, an tatsächlichen Beispielen zu prüfen. Erhebt auch unsre flüchtige Übersicht keinen Anspruch auf Vollständigkeit, so verlangt doch die besond're Bedeutung des Nackten für die Skulptur, daß dieser Kunst hier noch besonders gedacht wird.

Unter den bildenden Künsten ist sie die erste, der Werke von unvergänglicher Schönheit entsprossen sind: Schöpfungen, die wohl zeitweiliger Verkenntnis und Vergessenheit verfallen konnten, auf die Dauer aber immer wieder die Bewunderung und das Entzücken führender Geister erregt haben, die also nicht von wechselnden Zeitrichtungen ihren Wert empfangen, sondern den Geschmack aller Zeiten an ihrem Teil bestimmen und entwickeln. Es kann schon heute als sicher gelten, daß alle Ausgrabungen assyrischer und babylonischer, ägyptischer und phönizischer Kunstdenkmäler, wie sehr sie auch unsre Kenntnis ihrer Perioden bereichern und unser Verständnis der spätern Kunst und Kultur vertiefen mögen, in unserm Empfinden ohne Anknüpfung bleiben. Die geistigen Funken Vorderasiens sind vor drei Jahrtausenden nach Hellas übergesprungen; dort haben sie gezündet; in den Lichtstrahlen, die von Hellas ausgingen, leben sie weiter. Der griechische Geist nahm die Schätze des orientalischen Geistes auf und verarbeitete sie auf seine eigne Weise zu bleibenden Werken; jene selbst haben seitdem die künstlerische Wirkung gegen das wissen-

Grenzboten IV 1903

47

schaftliche Interesse vertauschen müssen. Das Vorrecht ewiger Jugend blieb den hellenischen Schöpfungen vorbehalten; Zeus und Hera, Hermes und Apollo, Pallas und Aphrodite reden in ihren schweigenden Marmorbildern eine Sprache, die verstanden werden wird, so lange die Kinder der Menschen den Erdball bewohnen.

Es ist vorhin bemerkt worden, daß unter den bildenden Künsten die Skulptur die erste war, der Würfe von bleibendem Wert gelangen; und es ist ja bekannt, daß die Malerei der Alten — wie noch mehr ihre Musik — hinter ihrer plastischen Kunst weit zurückblieb. Zur Erklärung solcher Tatsachen kann man sie von verschiedenen Seiten betrachten und auf jeder Seite eine neue Ursache entdecken. Unter den zusammenwirkenden Umständen, denen die Skulptur im Altertum ihre beherrschende Stellung verdankte, ist die glückliche Ausgiebigkeit der vorhandenen Vorräte an brauchbaren Rohstoffen, also namentlich an dem besten Marmor, gewiß nicht an letzter Stelle zu nennen. Die Bedeutung des Materials für den Bildhauer hat erst neuerdings Max Klinger durch eine befreundete Feder weitem Kreisen auseinandersetzen lassen. Die Triebfeder des Schaffens eines Praxiteles und seiner Genossen lag gleichwohl nicht in den griechischen und den italischen Steinbrüchen, sondern in der Eigentümlichkeit des hellenischen Geistes einerseits und der des plastischen Schaffens andererseits. Der antike Schönheitsbegriff gipfelt in dem einzelnen Menschenkörper; die Darstellung dieses Gegenstandes in seinen tausendfältigen Erscheinungen ist aber das eigenste Stoffgebiet der Meißelkunst. In seiner Behandlung entfaltet sie ihre größte Stärke, und seine Behandlung gelingt keiner andern Kunst in demselben Maße wie ihr, weil nur ihr die Dimension des Raumes erreichbar ist. Aus demselben Zusammenhange erklärt es sich, daß die Nacktheit als künstlerischer Vorwurf von allen Künsten der Plastik am nächsten liegt. Denn die Erscheinung des einzelnen Menschen läßt sich in ihrer reinsten Gestalt nicht anders als nackt darstellen und wirkt in solcher Darstellung befreiender und erhebender als in der schönsten Gewandung, die immer einer bestimmten Zeit und einem begrenzten Raumgebiet angehört. Allerdings gilt das nur von den vollendetsten Werken, also von denen, die aus der Einbildungskraft entspringen. Die plastische Abbildung wirklicher Menschen muß auch ihre wirkliche Bekleidung nachahmen; sonst belastet sie das Bild mit einem fremdartigen Eindruck.

Im Vergleich mit den ältesten Anfängen der Kunst auf einem hohen Standpunkt stehend erscheint doch das hellenische Zeitalter uns Spätergeborenen als die Stufe der Kindheit in der Entwicklung der Künste. Eng angelehnt an Gottesdienst und Gottesvorstellung, den wahrscheinlichen Ursprung aller Kunst, behandelt die griechische Plastik das einzelne Menschenbild mit Notwendigkeit als ihren häufigsten und höchsten Vorwurf, da zu keiner Zeit die Menschen als Masse das unreife Bedürfnis unterdrückt haben, der Gottheit ein sichtbares Bild unterzuschieben, und sie dann immer wieder auf ihre eigne Gestalt verfielen, als auf das vollkommenste Stück der sichtbaren Schöpfung. Die Kunstanschauung der Alten hat sich über den einzelnen Menschen selten hinausgewagt; wie das ja auch der Plastik nach ihren Darstellungsmitteln nur

in beschränktem Umfang möglich ist. Beide Tatsachen standen in Wechselwirkung: die Beschränktheit des Darstellungsvermögens der Plastik hemmte eine weitere Entfaltung des antiken Kunstsinns, und dessen innere Gebundenheit hinderte ihn an umfassenderer Betätigung in der Malerei wie in der Musik.

Mit den meisten Bestandteilen römisch-hellenischer Kultur verschwand auch die Marmorkunst der Alten in der gewaltigen Umwälzung, die nach dem greifbarsten äußern Vorgang die Völkerwanderung genannt wird. Ihr bezeichnender Grundzug: die „Umwertung aller Werte“ durch das Zusammentreffen der Entstehung des Christentums mit dem Eintritt der Germanen in die Geschichte, dieser Zug offenbart sich auch in dem Schicksal der antiken Plastik. Die schon vorher bekannte Unterscheidung zwischen Leib und Seele wird von dem jungen Christentum zu einem unverföhnlichen Gegensatz erweitert. Die Seele ist ewig und gehört dem Schöpfer; der Leib ist ihr vergängliches und beschwerliches Gehäuse, ein notwendiges Übel während der kurzen Spanne ihres Erdendaseins, die ihr zur Wahl zwischen ewiger Seligkeit und ewiger Verdammnis eingeräumt ist. Diese Herabsetzung der Gestalt, die Predigt von der Ertötung des Fleisches konnte an steinernen Bildern des Menschenleibes keinen Gefallen finden; und wie auf so vielen andern Gebieten begegnete sich auch hierin die Anschauung der neuen Glaubenslehre mit der der germanischen Eroberer, deren Lebensgewohnheiten in ihrer nordischen Heimat für eine häufige und gelassene Betrachtung des nackten Menschen keinen Raum boten. Der Schutt zerstörter Städte und das Schlinggewächs neuer Vorstellungen bedeckten die glänzenden Standbilder der Götter und der Helden. Was an Fähigkeit und Neigung zum Modellieren den Einsturz der alten Welt überdauerte, begnügte sich mit dekorativen Arbeiten im Auftrage der Baukunst. Die Skulptur als führende Kunst dankte ab und begab sich in ein enges Abhängigkeitsverhältnis zur Architektur. Mit den Bauwerken wuchs dann auch die plastische Darstellung im Laufe der Jahrhunderte wieder zu selbständigerer Bedeutung empor. Die Germanen hatten steinerne Häuser nicht gekannt; und ebensowenig vergönnten der weltabgewandte, kunstfeindliche Sinn der ersten Christen und ihre gefährdete Lage gefälligem Beiwerk eine Stätte in ihren Wohn- und Versammlungsräumen. Als aber nach der „Erhebung“ des Christentums zur „Staatsreligion“ mächtige Gotteshäuser entstanden, als die Springflut der wandernden und kämpfenden Stämme ebbte und diese auf dem eroberten Grunde anwuchsen, als zerstörte Städte wieder erstanden und neue gegründet wurden, da entwickelte sich im Gefolge der Baukunst das Ornament; anfangs nur an der gefälligeren Ausarbeitung der Pfeiler und Gewölbe, später in der Anbringung von steinernem Ranken- und Blätterwerk, zuletzt auch in figürlichem Schmuck. Langsam genug erwacht die körperliche Darstellung des Menschen zu neuem Leben; noch nach der Hohenstaufenzeit entstehen Skulpturen und Schnitzereien von seltsamer Steifheit und Häßlichkeit. Als Ergänzung der Architektur, als Ausstattungskunst erscheint die Plastik auch bei dem größten Bildhauer der christlichen Zeit, bei Michelangelo. Erst Canova und Thorwaldsen betreiben ihre Kunst wieder wie die Meister des spätern Altertums:

zur Verkörperung ihrer freien Eingebungen in selbständigen, von bestimmten Standorten unabhängigen Bildwerken — und auch im Geschmack der Alten: mit sorgfältiger Vermeidung eckiger Umrisse und ungestümmen Bewegung, dagegen mit bewusster Vorliebe für ein vollendetes Ebenmaß der Glieder und für gefällige Linien, die in rhythmischem Schwunge niemals ihr Gleichgewicht einbüßen. Und weil in solcher Bewältigung des spröden Korns beide Künstler ihre antiken Vorbilder beinahe erreichen, so nehmen sie auch teil an deren Freibrief zur Darstellung des nackten Menschen. Die Neigung zu ihr ist von dem eben gekennzeichneten runden Stil nicht zu trennen. Bei Thorwaldsen wie bei Canova erscheint denn auch die Nacktheit immer motiviert und ungezwungen. Freilich vermag ihre Meisterschaft nicht darüber zu täuschen, daß sie im letzten Grunde nur geniale Nachahmer sind, die keine neue Ära ihrer Kunst heraufgeführt haben. Eine Blüte der Plastik, wie sie Hellas sah, kann nicht mehr wiederkehren, weil die Kulturvölker so wenig zu dem einfachen Schönheitsbegriff des isolierten Menschenleibes zurückkehren können wie Erwachsene zu dem Ideal ihrer Kinderjahre. Wie großes auch auf dem Felde des Porträtstandbildes seit Schlüter geleistet worden ist, das Porträt bezeichnet doch niemals eine Höhe des Kunstschaffens. In unsern Tagen nähert sich die Plastik mehr und mehr der Stufe des Kunsthandwerks. Viele unsrer Bildhauer sind achtbare Talente, die ihren Beruf in der Hauptsache darum betreiben, weil Bildhauerarbeit nicht entbehrt werden kann und nach wie vor ihren Mann ernährt. So ist es, und wenn nicht alle Zeichen trügen, wird es dabei sein Bewenden haben.

Auch an dieser Stelle verdient Max Klinger besondere Erwähnung. Wie Michel-Angelo und Lionardo genügt eine Kunst ihm nicht zur Entlastung seiner fruchtbaren Einbildungskraft; den Meißel wie den Griffel handhabt er mit gleicher Meisterschaft. Klingers Überschätzung des künstlerischen Wertes der Nacktheit ist schon erwähnt und an den Beispielen Raffaels und Dürers gemessen worden. Sie hat ihn neuerdings zu einem Wagnis verleitet, das viel besprochen worden ist und ohne Frage die Unabhängigkeit und die Eigentümlichkeit des Künstlers aufs neue bekundet, trotzdem aber nicht als gelungen gelten kann. Sein Marmorstandbild Beethovens zeigt den Meister in der Stellung des Zeus von Olympia und zum Überfluß auch in dessen Gewandung, nämlich mit entblößtem Oberkörper. Die Absicht war offenbar, den Menschen Beethoven ohne „störende“ Hülle zu erfassen, wobei nur übersehen ist, daß unsre Gewöhnung an das Bild des bekleideten Beethoven seine Entblößung viel störender wirken läßt, als es irgend ein Gewand vermöchte. Klinger scheint hier in den Fehler des Barockstils und des Empire verfallen zu sein, deren Bildhauer den Denkmälern zeitgenössischer Herrscher eine größere Wirkung zu sichern meinten, wenn sie ihnen den Aufputz römischer Imperatoren liehen, worin sie nie ein menschliches Auge gesehen hatte. So kann auch der erste Eindruck eines nackten Beethoven zivilisierte Menschen nur verblüffen; Verblüffung ist aber gewiß keine glückliche Disposition zur Aufnahme eines Kunstwerks. Wie wir uns den olympischen Zeus nicht in Generalsuniform denken und ihn deshalb auch nicht so dargestellt sehen möchten, so kennen wir Beethoven nicht als Griechengott verkleidet.

Auf diesem Wege werden der Plastik keine neuen Bahnen gefunden werden.

7

Als Ergebnis unseers vergleichenden Rückblicks dürfen wir folgende Erfahrungstatsachen verzeichnen.

Die bildenden Künste haben auf die Darstellung des Nackten zu keiner Zeit verzichtet.

Im Vordergrund des Kunstschaffens hat das Nackte während der Blüte der Plastik gestanden, deren Schwerpunkt immer in der Darstellung des einzelnen Menschenkörpers lag und dauernd nicht von dort verrückt werden kann.

Von den führenden Meistern der Malerei haben nur wenige — Tizian, Correggio — dem Nackten eine bemerkbare Vorliebe entgegengebracht. Die Mehrzahl räumt ihm die ihm gebührende Stelle ein und bringt es an, wo der behandelte Gegenstand nackte Gestalten verlangt.

Mit dem Vordringen der Kultur und der Künste von den warmen Gestaden des Mittelmeers in die nördlichen und kühlen Küstenländer des Atlantischen Ozeans, der Nordsee und der Ostsee hat sich die im Altertum den Künstlern wie dem Publikum eigne Gewöhnung an den Anblick des Nackten im Leben allmählich verloren.

Zugleich mit dieser Verschiebung der geschichtlichen Schauplätze vollzog sich unter dem zusammenwirkenden Einfluß des Christentums und des germanischen Geistes eine Vertiefung des Denkens und Empfindens, die zur Folge hatte, daß der Menschenleib nicht mehr vorzugsweise als höchstentwickeltes Erzeugnis der sichtbaren Schöpfung betrachtet wurde, sondern als geringerer Teil des menschlichen Doppelwesens: als vergänglicher Behälter eines unvergänglichen Seelenlebens. Das erstarkende Bewußtsein und das geschärfte Gewissen sahen den Menschen nicht mehr vereinzelt sondern in der Mitte seines Volkes; nicht bloß stehend oder liegend, wachend oder schlummernd, sondern liebend und hassend, helfend und hindernd, kämpfend und leidend.

Seit Lessing wissen wir, welche engen Grenzen der plastischen Vorführung feelscher Erregungen durch das Wesen plastischer Schönheit gezogen sind, wie es durch die Natur des Materials bestimmt wird. Noch handgreiflicher widersteht sich dieses Material einer Schilderung vielgestaltiger Gruppen. Zur Bewältigung umfassenderer Vorwürfe sieht sich der Bildhauer auf das Relief angewiesen und muß auf jeden tiefen Hintergrund verzichten.

Die Einbeziehung komplizierter und ausgedehnter Vorgänge in das Stoffgebiet der räumlichen Künste nahm dem menschlichen Körper als isolierter Erscheinung seine bisherige Vorherrschaft und entwand damit der Plastik ihren überlieferten „Schlager.“ Ein veränderter Schönheitsbegriff und ein erweiterter Gesichtskreis führten im Verein miteinander diese Wendung herbei.

War nun der menschliche Leib nicht mehr das erhabenste Objekt der Kunst, so verloren auch seine Zuständlichkeiten ihre frühere Bedeutung. Weder in den geräumigen Ausschnitten der Natur, die wir Landschaften nennen, noch in bewegten Szenen sozialen oder geschichtlichen Inhalts vermag die Nacktheit einzelner Menschengestalten den Eindruck des Bildes wesentlich zu steigern.

Wer diesem Wandel der Anschauungen und seiner Tragweite nachsinnt,

der bedarf keiner andern Erklärung für die zurückhaltende Verwendung des Nackten, die wir an den Kunstwerken der christlichen Zeitalter beobachten können. Die christliche Sittenlehre ist an ihr nur mittelbar beteiligt, insofern sie nämlich bei dem Umschwung der Geschmacksrichtung als eine der treibenden Kräfte mitwirkte. Es liegt auf der Hand, daß dieser mittelbare Einfluß folgenreicher und nachhaltiger sein mußte als die zufällige Wirkung der Frömmigkeit und der Sittenstrenge einzelner Künstler auf ihre Kunsttätigkeit. Der Laie ist häufig versucht, den breitem oder knappern Raum, den das Nackte in den Werken eines Künstlers einnimmt, mit dessen grundsätzlicher oder tatsächlicher Stellung zur christlichen Moral in Verbindung zu bringen — ein unreifes Beginnen, das leicht zu schiefen und ungerechten Urteilen führt. Der Künstler darf sich das nicht anfechten lassen; das Schöne steht über dem Guten. Es begreift das Gute in sich, überträgt es aber aus dem Reich des Willens in die höhere Region des Geistes. Zum Überfluß ist die voreilige Folgerung aus Ästhetischem auf Ethisches durch geschichtliche Tatsachen längst widerlegt. Es braucht nur an Raffael erinnert zu werden, dessen malerische Behandlung des Weibes an Keuschheit nicht übertroffen werden kann, und der sich doch dem Dienst der lebendigen Schönheit in der freien Weise seiner Zeit so zügellos hingab, daß sein vorzeitiges Ende auf diese Schwäche zurückgeführt werden konnte — ob mit Recht oder Unrecht, ändert nichts an der Tatsächlichkeit seines ungebundenen Lebenswandels. Was ihn von einer breiten und sinnlichen Ausmalung des Nackten in der Manier der spätern Venezianer zurückhielt, waren nicht moralische Grundsätze, sondern sein malerisches Genie in der besondern Betätigung eines unvergleichlich entwickelten Instinkts für die Bedürfnisse seiner Kunst.

Nicht besser als um die moralische Bewertung der Darstellungen des Nackten steht es um die moralische Abwehr des Eindrucks solcher Darstellungen. Unser Gefallen an dem Anblick des Nackten ist weder moralisch noch unmoralisch. Moralisch oder unmoralisch ist erst der Widerstand oder die Nachgiebigkeit unsers Willens gegen dieses Gefallen, also nicht die Empfindung, sondern das auf sie folgende Verhalten. Das Gefallen selbst ist eine unvermeidliche Reaktion wie das Wärmegefühl bei hoher Temperatur. Fremd ist es nur völlig wilden Stämmen, die keine Bekleidung und deshalb auch keine Nacktheit kennen.

Das Gefallen am Nackten kann jedoch von einer andern Regung überwogen, wohl auch im Keim erstickt werden, nämlich von einem angeboren oder anerzogenen Gefühl der Schamhaftigkeit. Schamhaftigkeit ist eine natürliche Anlage des Menschen, die durch eine fortschreitende Gesittung ausgebildet wird. Zwischen Schamhaftigkeit und Fruchtbarkeit besteht eine nahe Verwandtschaft, ebenso wie umgekehrt zwischen Schamlosigkeit und Unfruchtbarkeit. Für die Erhaltung und die Vervollkommenung des Menschengeschlechts hat die Schamhaftigkeit eine große Bedeutung und ist von Prüderie durchaus zu unterscheiden. Die Prüderie verhält sich zur Schamhaftigkeit wie die Karikatur zur Schönheit.

Schamhaftigkeit ziert Männer wie Frauen; daß sie der Frau noch not-

wendiger ist als dem Manne, ist eine Folge des natürlichen Verhältnisses der Geschlechter, das die Völker nur im Zustande der Wildheit oder in dem entgegengesetzten der Fäulnis zu mißachten pflegen. Tatsächlich finden wir die Schamhaftigkeit am Weibe soviel häufiger und soviel stärker entwickelt als am Manne, daß sie vorzugsweise eine weibliche Tugend genannt werden darf. Es hängt das offenbar mit der besondern Aufgabe des Weibes zusammen, die von der Sitte durch eine ganz verschiedene Behandlung der beiden Geschlechter anerkannt wird. Nur dem Unverstande entgeht an dieser Verschiedenheit ihrer Behandlung, die ihn Ungerechtigkeit dünkt, die weise Anpassung an unumstößliche Naturgesetze, von deren Hochhaltung die Würde der Frauen und somit die Zukunft der Menschheit abhängt.

Daß die unbefangene Aufnahme künstlerischer Darstellungen des Nackten durch die Schamhaftigkeit erschwert wird — wie es täglich beobachtet werden kann —, ist nicht zu verkennen und nicht zu ändern. Namentlich dem weiblichen Kunstsinne, der ohnehin mit ungünstigern Bedingungen seiner Entfaltung kämpfen muß als der des Mannes, erwächst auch aus dieser Tugend ein ästhetisches Hemmnis.

So wenig aber auch moralische Vorbehalte gegenüber dem Nackten in der Kunst zu bedeuten haben, so unbestreitbar ist andererseits eine empfindliche Beeinträchtigung des Kunstgusses durch die gefährliche Nachbarschaft der Sinnlichkeit und ihres Gegengewichts, der Schamhaftigkeit. Das Kunstwerk soll den trüben Strudel unsrer werktäglichen Vorstellungen niederschlagen und abklären. Dadurch, daß es unsre Anschauungen in Anspruch nimmt, soll es unsre Gefühle beruhigen und läutern und unsern Geist von ihrem Andrang entlasten, damit ihn seine entfesselten Schwingen zu freieren Höhen und reinerer Luft emportragen können. Das Nackte in der Kunst kann so nicht wirken. Denn wie das Nackte im Leben den mächtigsten unsrer leiblichen Triebe erweckt, so wirkt auch im Kunstwerk der Anblick des Nackten auf unverbildete Sinne weit häufiger beunruhigend als reinigend und befreiend.

Wer diesen unabänderlichen Stand der Dinge leugnet und sich und andern einreden will, ein gebildetes und kunstsinnes Auge vermöchte auf Darstellungen des Nackten so gelassen zu verweilen wie auf irgend einem andern Bilde, der verwechselt das wache Bewußtsein des heutigen Kulturmenschen mit der träumenden Unschuld des Paradieses. „Und sie waren beide nackt, der Mensch und sein Weib, und schämten sich nicht“ — mit diesem einen Satz zeichnet die biblische Erzählung den Zustand des ersten Menschenpaares vor dem Sündenfall. „Da wurden ihrer beider Augen aufgetan, und wurden gewahr, daß sie nackt waren“ — das ist die erste Veränderung nach dem Genuß der verbotnen Frucht von dem Baume der Erkenntnis. Und das Bewußtsein ihrer Nacktheit verrät die Betörten dem göttlichen Richter. „Ich hörte deine Stimme im Garten und fürchtete mich,“ sagt Adam zum Herrn, „denn ich bin nackt, darum versteckte ich mich.“ Und er sprach: „Wer hat dir gesagt, daß du nackt bist?“

Seitdem sind unser aller Augen „aufgetan,“ und keine Sophistik vermag ihnen den verlorenen Blick der Unschuld zurückzugeben.

Als Frucht unsrer Untersuchung ergibt sich uns hiernach die allen landläufigen Meinungen widerstrebende Erkenntnis, daß in Wahrheit das Nackte zu den schwierigsten und undankbarsten Problemen künstlerischer Darstellung gehört, weil es fast notwendig in dem männlichen Beschauer die geschlechtliche Empfindung und in dem weiblichen die Schamhaftigkeit aufstört, eine künstlerische Wirkung aber erst möglich wird, wenn solche Erregungen überwunden sind. Wir haben gesehen, daß die Möglichkeit ihrer Überwindung weniger in dem Belieben des Betrachters liegt als in der Hand des Künstlers, da nur eine meisterhafte Behandlung des Nackten seinen stofflichen Reiz durch die reine Schönheit der Form aufzusaugen vermag. Es heißt deshalb freilich über das Ziel hinauschießen, wenn man dem Nackten seinen Platz unter den Erscheinungen der Wirklichkeit anweist, die außerhalb des rechtmäßigen Darstellungsgebiets der Künste liegen. Grundsätzliche Vermeidung der Wiedergabe des Nackten ist keineswegs geboten. Absichtliche Umgehung nackter Schilderungen mit Hilfe von erkünstelten Notbehelfen ist sogar ein künstlerischer Fehler, denn sie beeinträchtigt die Ungezwungenheit des Kunstwerks und damit eine seiner unentbehrlichsten Eigenschaften. Darüber aber dürfen wir uns keiner Täuschung hingeben, daß eine Behandlung des Nackten, wie sie gegenwärtig vorherrscht, unter den mancherlei Anzeichen eines Niedergangs der bildenden Künste eine hervorragende Stelle einnimmt.

Die unverkennbaren Eigentümlichkeiten der modernen Kunst in ihren Darstellungen des Nackten sind einmal deren Häufigkeit, die an der wirklichen Physiognomie unsrer Kultur keinen Anhalt findet, und zweitens in der Wiedergabe des Nackten ein ungesundes Übergewicht des sinnlichen Elements; worunter für die ästhetische Betrachtung nichts anderes zu verstehn ist als eine merkbare Absicht, durch die Nacktheit als solche zu wirken, also nicht mehr, wie es die Alten verstanden, durch die Schönheit der unverhüllten Gestalt, sondern durch ihre Unverhülltheit.

In diesen beiden Neigungen beobachten wir an der Stelle des überlegenen künstlerischen Instinkts, der jeden ihm zusagenden Stoff ergriff und meisterte, ein unsicheres und unruhiges Umhertasten nach seltenen und neuen Reizen. Das Bedürfnis, den endlich erschachten Eindruck dem Stein oder der Leinwand ungeschwächt zu vermitteln, verlangt und erzieht eine Kunst, die ihre höchste Stärke und ihren Wertmesser in der Genauigkeit der Nachahmung sieht. Der Geist des Griechentums und der Geist der Renaissance sind in solcher Verwendung des Nackten nicht mehr tätig.

* * *

* Seltsam genug erscheint in dem Lichte der ästhetischen Tatsachen, an die wir uns in dem Vorstehenden erinnert haben, die verletzte Empfindlichkeit, mit der so viele Künstler und eingebilddete Kunstfreunde jeden Widerspruch gegen Darstellungen des Nackten wie einen Angriff auf das Allerheiligste der Kunst zurückweisen. Ein wohlgemeinter, aber in jedem Sinne mißglückter Gesetzesentwurf entfachte vor wenig Jahren um den Gegenstand unsrer Untersuchung

einen so lebhaften Meinungsstreit, wie ihn die materielle Gegenwart sonst nur noch auf den Kampfplätzen der wirtschaftlichen Interessen entbrennen sieht. Mit Kopfschütteln gewahrte der nachdenkende Betrachter, welchen trüben Schaum auf beiden Seiten die hochgehenden Wogen der Erregung aufspritzten. Wenn damals die Widersacher des Rakten von einem „Entrüstungsrummel“ seiner Verteidiger sprachen, so war daran sicher so viel richtig, daß der unverständige, auch der kunstunverständige Haufe am lautesten lärmte. Der echte Kern der Bewegung lag — wie immer bei solchen Bewegungen — mehr in einem richtigen Gefühl als in einem richtigen Urteil. Die Künstler und ihre Freunde hatten den Eindruck, daß Männer, die aller Kunst fern standen, mit Polizeivorschriften in das Gebiet des Kunstschaffens übergreifen wollten; dagegen lehnten sie sich auf. Sie wehrten einem Einbruch in die Grenzen ihres Landes, das allen edeln Geistern aller Zeiten als heiliger Boden galt, den ungeweihte Füße nicht betreten sollen.

Wenn sie aber Schaden für die Kunst befürchteten, so verfielen sie einem groben Irrtum. Die leidet unter solchen Übergriffen nicht; die folgt unaufhaltsam den Gesetzen ihrer Entwicklung: aufwärts, so lange sie es vermag, abwärts, wenn ihr Höhepunkt erreicht ist.



Aus der Jugendzeit

Erinnerungen von D. Dr. Robert Bosse

(Fortsetzung)

II. Das Gymnasium (Fortsetzung)



on Tertia an wurden wir Jungen in der Schule von den Lehrern mit Sie angeredet. Viel zu früh für Jungen, wie ich, der ich noch nicht dreizehn Jahre alt war. In Tertia saßen freilich auch ältere Jungen. Denn hier blieben die unbegabten und faulen Schüler zurück. Die meisten wurden aus Tertia konfirmiert. Es waren aber auch noch ältere in der Klasse. Denn von Tertia an begnügte man auch Jungen, die schon auf einem andern Gymnasium gewesen und dort nicht vorwärts gekommen waren oder sonst nicht gut getan hatten, Großstädtern, die zur bessern Überwachung ihrer Erziehung in die kleine Stadt gebracht wurden, weil da ein letzter Versuch mit ihnen gemacht werden sollte. Namentlich das Kloster Unserer lieben Frauen in Magdeburg lieferte damals jahrelang eine Reihe solcher schiffbrüchigen Jungen auf unsre Anstalt. Sie waren unter uns ein überaus schädliches Element. Sie wußten Dinge, von denen wir jüngern Provinzler noch keine Ahnung hatten, und renommierten mit Ansprüchen und auch mit Geldausgaben, an die wir Quedlinburger Jungen vorher noch nie gedacht hatten. Sie rauchten heimlich, tranken bayrisches Bier in allerhand Winkelkneipen und bei den Ausflügen in den Harz und machten Stimmung dafür, daß man sich von den Lehrern nichts gefallen lassen dürfe. So kam man in der Tertia unvermerkt in eine Atmosphäre sittlicher Gefahren hinein. Wunderbar genug, daß wir noch so leidlich und mit einigen im Grunde ziemlich harmlosen Dummheiten durchgekommen sind. Unsre Lehrer waren gegen diese Gefahren wie mit Blindheit geschlagen. Wir arbeiteten allerdings für die Klasse fleißig und hatten auch im ganzen Lust

Grenzboten IV 1903

48