



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

24. Die Behandlung des Sexuellen (Das Problem der Nacktheit - Nackte alte Frauen - Das Musterbild im Louvre)

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

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

gewaltigen Könnens nicht widerstanden, wovon das abschreckendste Beispiel schon erwähnt wurde (I. S. 292). Rembrandt hat in solcher Weise niemals wohl mit dem Feuer der Sinnlichkeit gespielt. Er hat daher auch die Nacktheit nicht als Lüsternheit behandelt, es wäre denn, daß er in der *Eva* selbst die Lüsternheit darstellen wollte. Die Nacktheit hat er nicht zur Darstellung des Häßlichen, sondern vielmehr in echter Reinheit zu der des *Schönen* verwendet. Seine *Danae*, seine *Antiope* in der Radierung sind schön; ebenso seine *Susannen im Bade*. Überall bewegt er sich hier auf der Linie *Tizians*, der in der Schönheit das Prärogativ der Nacktheit gegen alle Skepsis darstellt und sicherstellt.

Nun handelt es sich aber für Rembrandt allerdings nicht allein um die Darstellung der *Venus*. Es ist charakteristisch daß er seine *Hendrikje*, als *Venus* mit dem *Amor*, keineswegs nackt, sondern in vollem Staatskostüm darstellt. Dagegen bleibt es immerhin die Frage, ob er in der Verbindung seiner neuen Häßlichkeit mit der Nacktheit alle Konflikte der Erotik abgewehrt hat. Man kann dies an einem Punkte untersuchen, an dem so viele große Maler sich unzulänglich erwiesen haben, nämlich in der *Nackt-Darstellung alter Frauen*. Durch solche Bloßstellungen wird erstlich die exzentrische Erotik angestachelt, und dabei kann die reine Schönheit nur zuschanden kommen. Aber dadurch wird zugleich auch das Formprinzip verletzt; denn jetzt treten die Fleischmassen an die Stelle der zarten Schönheitslinien; und diese Verletzung der Form liegt in der Sinnenlust am Fleische, durch welche die Schönheit von *Rubens* sich abgeschwächt und herabgesetzt hat. Die Nacktheit, das darf man wohl sagen, ist durchgängig bei ihm jung und schön; höchstens stiert Leidenschaft aus den *Augen*, wie bei der *Diana im Bade*.

Nun aber achten wir auf seine neue Häßlichkeit, sein Verzicht auf die konventionelle Schönheit. Gerade die Krone seiner Porträts, die bis vor kurzem neben der *Mona Lisa* im *Louvre* hing, bevor der eigene Rembrandt-Saal hergerichtet war, ist das Musterbild für seine

I d e n t i t ä t v o n H ä ß l i c h k e i t u n d H u m o r. Diese beiden Bilder gehören zusammen, in beiden prävaliert der Humor über die Erhabenheit in der technischen Vollendung. Aber in beiden geht der Humor nach verschiedenen Himmelsrichtungen. In der *Mona Lisa* erstrahlt er in der Feierlichkeit der Güte, daher im Sonnenblick des Lächelns. In der *Hendrikje* aber, die er in diesem Bildnis idealisiert hat, sind die Augen feucht in Wehmut getaucht; es leuchtet hier der Humor als die reine Seelenkraft des Mitgefühls, des Mitleids mit dem Lose der Menschheit.

Daher ist diese Wehmut zugleich der Humor wahrhaftiger *Bescheidenheit*, der alle Eitelkeit fremd ist, die sich nicht einmal ihrer Güte bewußt ist, daher auch nicht einmal lächeln kann, sondern nur den Tau der Tränen in ihrem Auge hütet. Dieses Bildnis stellt sich zwar nicht das schwierige Problem des Lächelns in der Güte; aber es ist daher auch freigeblieben von aller Zweideutigkeit; es muß jeden Menschen als reinste Schönheit rühren, und dabei gilt es doch vielmehr als häßlich denn als schön. Es ist bemerkt worden, daß sie der *Frau des Joseph* auf dem *Segen Jakobs* in *Cassel* ähnlich sei; und dieses Gesicht trägt doch die unverkennbaren Züge des Stammes, der nicht nur das Elend des Ghetto, sondern auch die Schrecken der Inquisition auf seiner Netzhaut abzubilden hatte. Dieses Louvrebild ist das Musterbild der Schönheit Rembrandts.

Mit der Tiefe seines Humors hängt nun auch außerhalb des Porträts seine ganze Malkunst zusammen. So bilden die *Bettlerbilder*, die Bettler vor der Haustür ein ergreifendes Sujet bei ihm. So auch verwendet er die religiösen Stoffe in dieser Richtung, wie in der *Verkündigung* an die *Hirten*. Auch seine großen Bilder stellen ja nicht nur die Großen dieser Erde dar, sondern die *Schützen* und die *Staalmeister* seines Landes, die Gestalten des Volkslebens bleiben, wie nicht minder auch der *Doktor Tulp* vor seinen Schülern in den beiden Bildern der *Anatomie*.

Ein anderes Moment hängt hiermit zusammen, in welchem er zugleich auch mit einem tiefsten Motiv des germanischen

Geistes verwandt ist, nämlich die *F a u s t s a g e*. Vor dieser Radierung, vor dem Sonnenlicht, das von diesem Fenster hereinflutet, möchte man sagen: O sähest du, voller Sonnenschein — aber freilich ist hier die Pein überboten durch den Seherblick, der sich zur Sonne erhebt.

25. Rembrandts Landschaft und sein Leben.

Und endlich kommt der Faustische Charakter dieses Prometheus in seiner *L a n d s c h a f t* zum Durchbruch. Hier stoßen die beiden Momente hart aufeinander. Die Erhabenheit der Landschaft — der Niederländer hat die Gebirgsfelsen doch auch gemalt — verbindet sich hier mit den verschwiegensten Tiefen des Humors. Und hierbei kommt sein neues Lichtprinzip zu voller Wirksamkeit. Der Mensch wird in diesen unendlichen Zusammenhängen der Natur zum bloßen Atom. Alle Einzelexistenz verliert sich in dieser Öde des Lichts, wie des Dunkels. Seine Landschaft ist ebenso sehr seinem neuen Lichte entsprossen, wie der Prävalenz des Humors in seiner Schönheit; des Humors, vor dem, wenn schon alle Einzelexistenz, so umsomehr alle überragende Isoliertheit in der menschlichen Natur, wie in seiner natürlichen Erscheinung, in ein Nichts versinkt. Wie er nicht in der absoluten Sinnlichkeit schwelgt, geschweige in einer schlüpfrigen Perversität und Exzentrizität, so hat er auch keine Anbetung vor den Mächtigen der Erde, aber auch nicht vor den Staalmeistern und Bürgermeistern seiner gewerbereichen Republik. Er hat daher auch mit diesen seinen Bildern bei den Bestellern selbst kein Glück gemacht.

Die *N a c h t w a c h e* aber hat noch eine tiefere Bedeutung. Die Besteller hat er auch in diesem Bilde nicht befriedigt. In der Tat ist hier auch der militärische Aufmarsch trotz des Lichtglanzes, der auf den Leutnant im hellen Vordergrunde fällt, zurückgetreten gegen die *G e w i t t e r l a n d s c h a f t* im Hintergrunde, so daß der Leutnant in seinem Stahlglanz wie zu einer Allegorie des Blitzes wird, und der Abmarsch der Kriegsleute zu einem Symbol des Mysteriums,