



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Venus

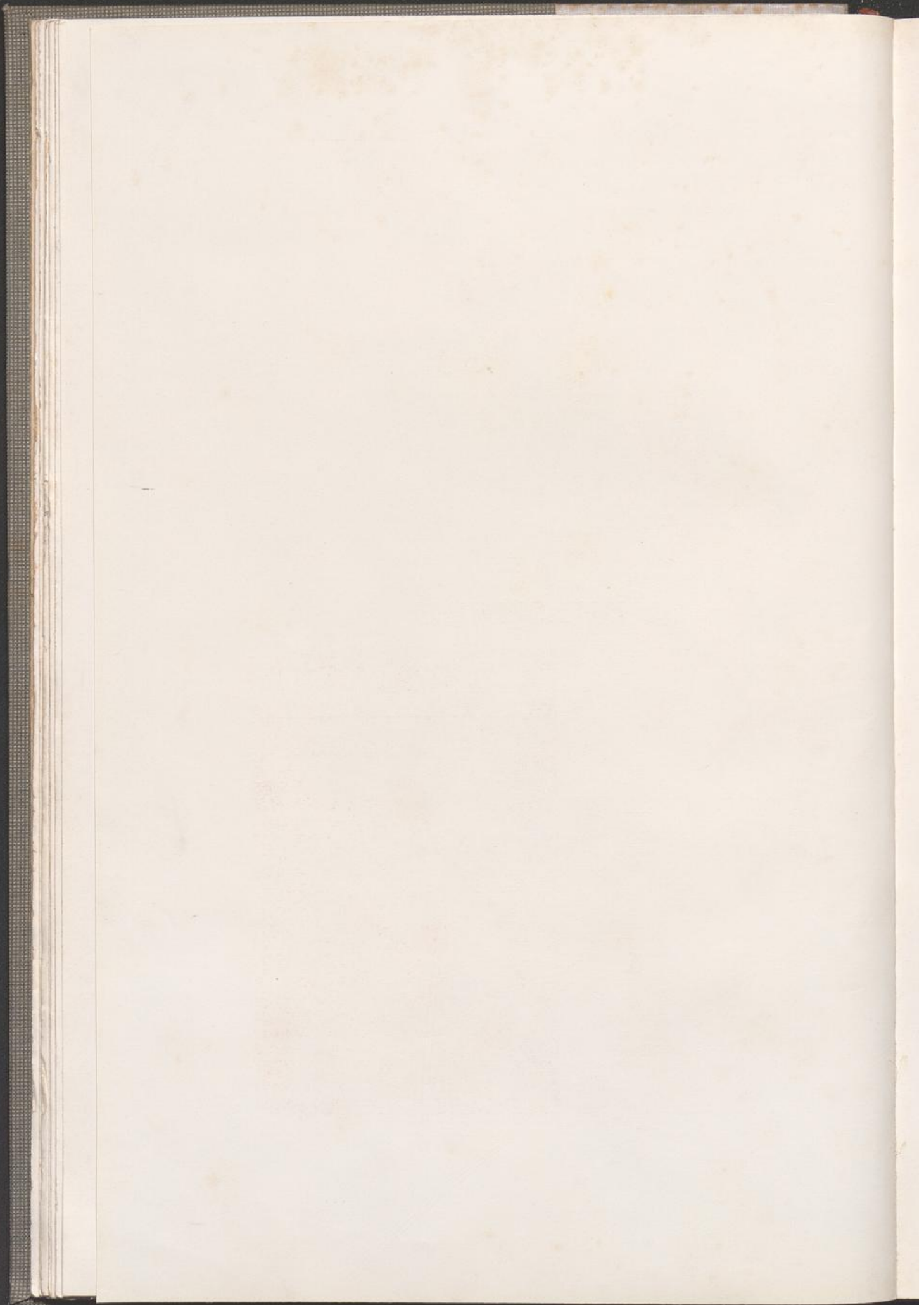
Fuchs, Friedrich

Berlin, 1904

III. Die Sünde.

urn:nbn:de:hbz:466:1-43105

DIE SÜNDE



BEIM Kapitel »Sünde« hiesse es eigentlich erst vorher fragen, was Sünde sei. Denn man hat es mit einem religiösen Begriff zu tun, also mit einem unbestimmten, der da wechselt je nach den speziellen ethischen und moralischen Anschauungen und Geboten so vieler verschiedener Religionsordnungen, als es giebt. Genau ebenso, wie sich's mit dem Verbrechen verhält, wo die Staaten und deren Gesetze in Betracht kommen dafür, ob eine Handlung strafwürdig ist oder nicht. Was in dem einen Lande zu tun erlaubt ist, darauf stehen in dem andern die schwersten Strafen. Und was den Gläubigen der einen Religion als die verwerflichste Sünde angerechnet wird, das gilt nach den Satzungen einer anderen gar als wohlgefällige Tat. Ein simples Beispiel: der Türke darf sich Frauen zur Ehe oder zum Vergnügen nehmen, soviel ihm seine Mittel gestatten; andere Europäer dagegen werden wegen Bigamie ins Gefängnis geworfen; und ausserdem — obwohl die Uebertretungen von Landesgesetzen nicht immer zugleich auch Glaubensverfehlungen zu bedeuten haben — mag solch Ehebrecher noch vor einem höheren Richterstuhle sich verantworten.

Aber die Kunst, deren Befassung mit allerhand Sündigkeiten uns angeht, ist das Produkt des christlichen Abendlandes mit seiner auf mosaïschen Moralgrund-

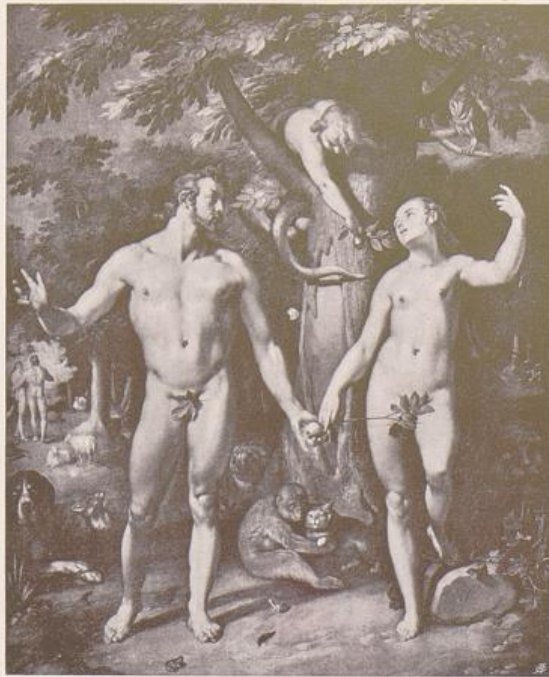
sätzen fussenden Lebensanschauung. Daher lässt sich eine ausgebreitete Einmütigkeit des Verstehens in allen Fragen der Sittlichkeitsempfindung voraussetzen, so verschiedenlichen Anteil auch z. B. die antike Kultur an der Bildung einzelner Personen und ganzer Stände hat. Es waltet ein religiöses

Bruckmann phot.



CIGNANI: ADAM UND EVA MIT DER SCHLANGE HAAG

Hanfstaengl phot.



CORNELISZ VAN HARLEM: DER SÜNDFALL
AMSTERDAM, RYKSMUSEUM

Durchschnittsempfinden, dem jeder Frei-
denkende mit gewissem Takte Rechnung trägt.

Hiermit sind wir nun aber wieder mal
dicht vor die landläufige Frage gestellt,
inwieweit Kunstwerke, die Unheiligstes

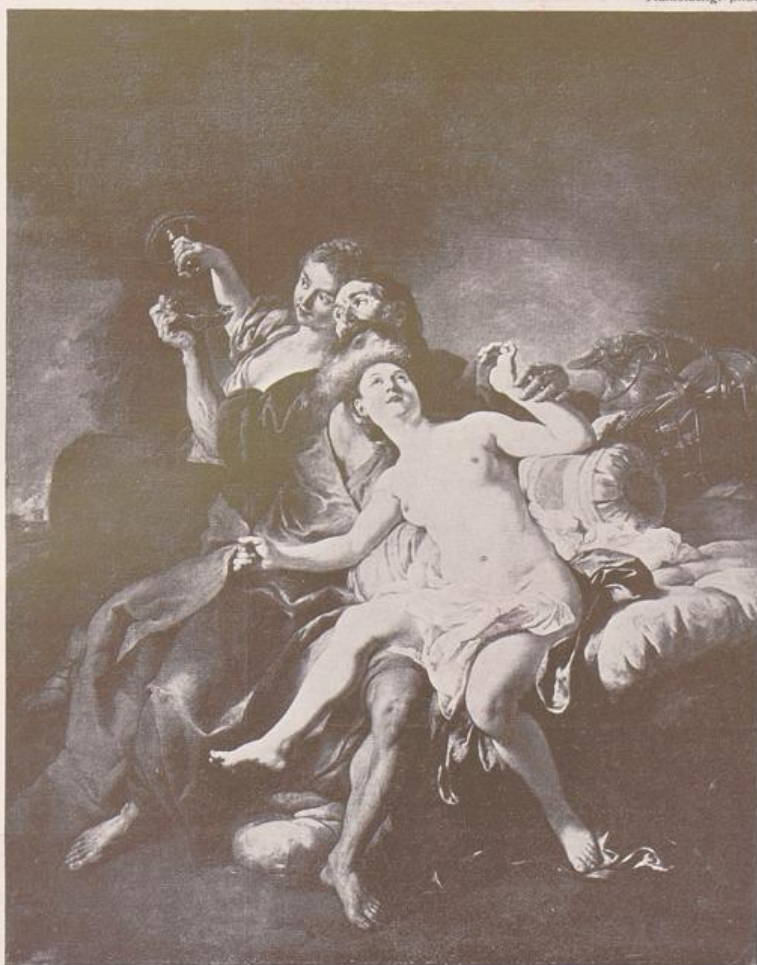
darstellen, denn unmoralisch
sind. Da muss mit erhobener
Stimme von neuem verkündet
werden, dass jedes irgend wahre
Kunstwerk eine gesonderte
Existenz — jenseits von Gut
und Böse — führt, dass es
seinen eigenen Daseinswert be-
sitzt, der ihm verliehen ist
durch die Summe von rein sinn-
licher Erkenntnis, ganz ohne
Bezug sogar auf poetisches
Gedankentum, rein durch die
Form. Würde mit dem grossen
Gegenstände irgend eine Ten-
denz verbunden werden, so fände
diese Schöpfung von jeder Seite
Ablehnung; und zwar wird nie-
mals die Art der Tendenz, ob
sittlich oder unsittlich, dabei
einen Unterschied ausmachen.
Denn moralisierende Bilder sind
nicht minder ein Greuel wie
solche, bei denen die Ab-
sichtlichkeit, die rohen Sinne
zu kitzeln, offenbar ist. — Nun
ist aber doch die ungeheure

Anzahl religiöser Kunstwerke nicht weg-
zuleugnen, vor allen Dingen auch nicht die
Tatsache, dass die Kunst, die wir meinen,
namentlich die Malerei, zum Teil klösterlichen
Ursprungs ist und erst eine gute Weile



JAN MASSYS: LOTH UND SEINE TÖCHTER

BRÜSSEL



DETROY: LOTH UND SEINE TÖCHTER

PETERSBURG, ERMITAGE

ausschliesslich kirchlichen Zwecken dienstbar war. Jedoch gelten Werke, die aus der Schaffensstimmung gläubiger Gemüter hervorgingen, noch immer nicht als Tendenzwerke; die frömmsten Bilder sind nicht Aeusserungen eifernder Ueberzeugungssucht, sondern sind innige Verklärungsformen, echte Kundgebungen eines Gestaltens in Schönheit. Und Schönheit ist durchaus etwas Heidnisches. Wie bald zeigte sich denn auch die Klarheit des Empfindens, die Vorurteilslosigkeit des künstlerischen Standpunktes: es schuf Botticelli seine Geburt der Venus.

Freilich hat es seitdem auch wieder Zeiten, wie z. B. die Jahre der jesuitischen Gegenreformation, gegeben, da ein kirchlicher Geist auf die Richtung der Kunst sichtlich einwirkte. Es herrschte eben eine stärkere oder nahezu ausschliessliche Nachfrage nach Bildern, welche biblische Stoffe behandelten,

und die Künstler kamen aus begreiflichen wirtschaftlichen Gründen diesem Zeitverlangen nach oder wohl auch gar entgegen. Dies konnten sie tun, ohne sich ihrer besten Freiheiten zu begeben. Denn wahrlich bot der Bibelinhalt die allerbequemsten und vielfachsten Anlässe, zu zeigen, dass man das Höchste von allem in dem nackten Menschenkörper malen konnte. Und da weder die Wahl unter den Stoffen vorgeschrieben war, noch auch in bezug auf historische Auffassung irgend welche strengen Traditionen beachtet werden mussten, so hatten es die Maler völlig frei, sich auch diejenigen Geschichten auszusuchen, die die üppigsten und verfänglichsten Situationen boten. Ja, in diesem Punkte hat nicht bloss der Zwang einer Zeitrichtung gewirkt, sondern es hat genug solcher Spekulanten gegeben, die da den Geschmack einer besonderen

Hanfstaengl phot.



VAN DER WERFF: LOTH UND SEINE TÖCHTER
PETERSBURG, ERMITAGE

Spezies von Kunstfreunden in Berechnung zogen und die da heikle Dinge aus keiner anderen Quelle lieber schöpften, als aus dem alten Testamente. Denn auf diese Weise konnten sie sich gegen etwaige Vorwürfe hinter den dicken Band verschanzen und durften dreist sagen: So steht's geschrieben in der heiligen Schrift, und dies diene als abschreckendes Beispiel.

Das klassischste Bibel-motiv der Malerei musste gleich der Sündenfall des ersten Menschenpaares sein. Nichts giebt es, was zur bildlichen Darstellung mehr reizen könnte als dieser Vorgang. Zuerst das Aktproblem: die unverbildeten unrnackten Körper des Mannes und der Frau; dann das Psychologische: Unschuld, erwachende Sündenlust, Schuldahnung, Verführungsmacht; dann das Symbolische: die

Bruckmann phot.



AART VAN GELDER: JUDA UND THAMAR

HAAG

Schlange; ferner das Malerisch-Phantastische: die Paradieslandschaft. Und so hat denn auch kein einziger der grossen Maler sich's entgehen lassen, Adam und Eva zu malen, und diese Darstellungen allein wären imstande, die 500jährige Geschichte der Malerei zu demonstrieren. Wenn man im Speziellen noch von der Charakterisierung reden soll, die der »Sünde« auf diesen Bildern zuteil geworden ist, so wäre zu

ist aber recht wohl erklärlich, dass der kühle Eklektizismus sich gerade die pikanten Geschichten herausfischte. Da ist z. B. der Niederländer Jan Massys, der, wie Mabuse, schon unter den italienischen Früchten mit kaltem Verstand seine Auswahl trifft und um sensationell zu sein, dergleichen Biblisches, wie die Affäre Loths mit seinen Töchtern malt. Für dieselbe Szene interessierten sich die Maler regelmässig zu

Hanstaengl phot.



CIGNANI:
JOSEPH UND
POTIPHARS WEIB

DRESDEN,
KGL. GEM.-GAL.

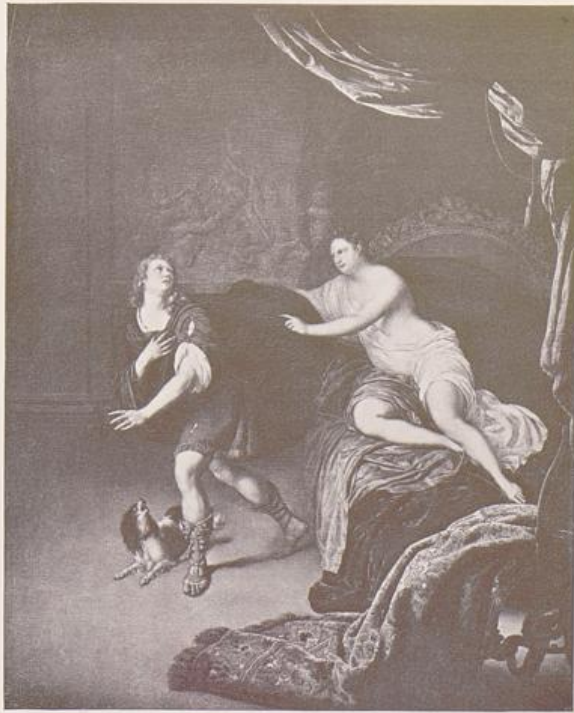
sagen, dass trotz ihrer mannigfaltigen, oft genug amüsanten Gestaltung nicht die Schlange das Interessante und Wesentliche ist, sondern das Lächeln Evas, und dass diese sieghafte Sündigkeit den bedeutendsten Ausdruck, seine stärkste Synthese gefunden hat auf Raffaels Fresko in den Stanzen des Vatikans (Abbildung in Heft IX).

Ist der »Sündenfall« oder »Adam und Eva im Paradiese« demgemäss ein Universalstoff für die Malerei, dann sind andere für Bilder gewählte biblische Themas bezeichnend ausschliesslich für gewisse Zeiten und gewisse einzelne Maler. Es ist auffällig,

anderen Verfallzeiten, und für niemanden ist sie charakteristischer als für Adrian van der Werff. Dieser erreicht mit seiner süsslichen, weichlichen Vortragsweise gerade die Grenze, wo solche Schilderungen anfangen, unerträglich zu werden.

Die jesuitischen Italiener waren in denselben Absichten diplomatischer. Sie hielten sich an die Historie von der keuschen Susanna und an die Erzählung von Potiphars Weib oder vielmehr von der Keuschheit Josephs. Denn es sollte ja die Tugend siegen! Wenn man sich die betreffenden Bilder, etwa das Gemälde »Joseph und

Bruckmann phot.



W. VAN MIERIS: DIE POTIPHAR

KARLSRUHE

Hanfstaengl phot.



VAN DER WERFF: DAVID, ABISAG UND BATHSEBA

PETERSBURG, ERMITAGE

«Potiphars Weib» von Cignani in der Dresdener Galerie daraufhin betrachtet, so lässt sich wohl die Geschicklichkeit bewundern, mit der das Problem, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, gelöst ist.

Wie anders geriet einem Willem van Mieris derselbe Gegenstand. Es wurde dem Holländer gleich ein Interieur daraus und somit etwas sachlicher Intimes. Man sieht ja auch, wie Joseph der Dame seinen Mantel lassen muss. Bei Rembrandt bekamen die biblisch beglaubigten Begebenheiten durch die orientalische Kostümierung und Drapierung etwas streng Gerechtfertigtes, etwas ernst Natürliches. Dies und ihr malerischer Reiz hat viele zur Nachahmung verlockt, und es ist dadurch eine ganz besondere Art biblischer Historienmalerei entstanden, zu deren Meistern man auch den Aart van Gelder zählen muss. Dieser verstand es z. B., die recht prekäre Situation, in die Thamar ihren Schwiegervater Juda brachte, in intimster und dennoch diskretester Weise darzustellen. Man glaubte, die Worte des Gesprächs, das diese beiden führen, zu vernehmen. Ausser auf diesem Bilde, das im Haag hängt, hat van Gelder den Stoff noch einmal behandelt in einer Darstellung, die ins Brüsseler Museum gekommen ist. Da fasste er den Vorgang humoristisch auf und lässt uns über die selbstgefälligen Zärtlichkeiten des überlisteten Alten lachen (Abbildung in Heft XV11). Wenn man dagegen bedenkt, wie dieser Gegenstand etwa von einem van der Werff hätte angefasst werden können —!

Bei all diesen Bildern handelt es sich immer um die

Schilderung eines Vorganges, um die Wiedererzählung einer sündigen Handlung. Nun kommen aber in der religiösen Malerei auch noch Darstellungen des sündigen Begriffs, Personifizierungen der einzelnen Laster vor. Diese symbolischen oder allegorischen Gestalten treten freilich seltener einzeln für sich gemalt auf oder als Hauptgestalten auf grösseren Kompositionen, wie wir es bei den Versinnbildlichungen nichtreligiösen oder antiken Charakters reichlich gewöhnt sind; sondern wir müssen sie auf vielfigurigen Tafeln manchmal als nur ganz winzige Darstellungen suchen. Es ist aber, als ob die Kleinheit des Massstabes den Künstlern hier gerade erst den Mut gemacht hätte, das alles auszusprechen, was an Ungeheuerlichem und Ausschweifendem ihre Phantasie sich vorstellte. Oder richtiger gesagt: in grossgegenständlicher Weise waren diese schaurigen und scheusslichen Verkörperungen aller nur erdenklichen Sünden, wie sie auf den »Jüngsten

Gerichten« namentlich altdeutscher Meister zusammengehäuft sind, überhaupt nicht möglich. Die reiferen Künstler haben, wenn sie die Lust zu solcher Phantastik und Moralistik anwandelte, darum auch immer

nur zur Zeichenfeder oder Radiernadel gegriffen. Was zum Beispiel auf dem Flügelaltar von Lucas Cranach d. Aelt. im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum an Fürchterlichkeiten der

Bruckmann phot.



HANS BALDUNG GRIEN: ZWEI HEXEN
FRANKFURT A. M., STAEDELSCHES INSTITUT

Bruckmann phot.



QUENTIN MASSYS: SPIELER UND DIRNE

PARIS, SAMMLUNG DER GRÄFIN POURTALÈS



H. VAN AACHEN: KUPPELEISENE

KARLSRUHE

Höllenstrafen für Wollust, Völlerei und sonstige Laster ausgedacht worden ist, das geht eher ins Komische als ins Schreckliche. Und wer will wissen, wie weit es nicht Absicht des Künstlers gewesen ist, heiter zu wirken, wenn er da einen Teufel in höchstem

Pflichteifer eine alte Vettel mit der glühenden Feuerzange zwicken lässt. Die Situationen auf den Bildern dieser Art sind unbeschreiblich. Hier ginge uns ja, streng genommen, nur die Gestalt der Sünderin an. Aber diese verschiedenen, mit der bedenkenlosesten Offenheit

Brogi phot.



F. VAN MIERIS: DER VERLIEBTE GREIS FLORENZ, UFF.

nach der Natur oder aus der heimlichen Erinnerung abgebildeten weiblichen Körper sind in ihrer tendenziösen Beschaffenheit ebenfalls nicht zu beschreiben. Jeder Einsichtige wird zugeben, dass man da vor einer anderen Aufgabe steht, als wenn man die Leiber auf dem »Höllenssturz der Verdammten« ästhetisch zu würdigen hätte. Man wird sich da zu seinem Staunen erst völlig bewusst, mit wie wenig Allegorie Rubens im Grunde auskommt, wie stark bei ihm das unmittelbar Versinnlichte wirkt, so dass darüber etwaige deutliche symbolische Gegenständlichkeiten ganz überflüssig oder nebensächlich werden. Ueberdies fällt es ihm gar nicht ein, die Gestalten der Sünderinnen durch Alter und Hässlichkeit unterschiedlich zu charakterisieren. Wenn man speziell von der bacchischen Gruppe mit dem lächerlich feisten Weibe und schliesslich noch von dieser oder jener kleinen Seitenfigur absieht, unterscheiden sich

die Frauenkörper auf dem »Höllenzur der Verdammten« von denen auf der »Auferstehung der Gerechten« nur durch die Bewegungen; bei jenen das Verzweifelte beim Sturz in die finstere Tiefe, bei diesen das selig Beglückte beim Hinaufschweben zur lichten Höhe. Denn das ist ja doch das Wunderbare an den nackten Frauengestalten des Rubens, dass — so sehr sie sich im Typus der Form gleichen — doch jede eine andere Seele hat, jede ein besonderes ausdrucksvolles Wesen ist.

Mag Rubens uns Schrecken, Schmerz und Tod vor Augen führen, durch die Kraft und Wärme seiner vorurteilsfreien Künstlernatur erhebt er das Furchtbarste in eine für sich bestehende reine, heitere Sphäre.

Was das sagen will, spürt man am ehesten in denjenigen Galeriesälen, wo die Bilder der altdeutschen und altniederländischen Meister hängen. Da empfindet man stets einen gewissen ganz merkwürdigen Druck aufs Gemüt, der selbst vor Werken, die Heiteres schildern wollen, nicht nachlässt. Das liegt natürlich zum guten Teil an der noch ziemlich primitiven Ausführungsweise, die nicht sowohl mit ihren strengen und eckigen Formen als mit ihrer peinlich gequälten Genauigkeit einer befreienden Wirkung hinderlich sind. Aber gleichzeitig ist all den Bildern eine Dosis Moralinsäure beigemischt, die stets herauszuschmecken ist und den Genuss beeinträchtigt. Diese Künstler konnten noch kein Lächeln malen. Oder ob sie es mit ihrer Kunst zu heilig ernst nahmen, um sie durch Züge weltlichen Frohsinns zu profanieren? Wenn man von der schauerhaften Zuchtlosigkeit liest, die zur selben Zeit in Gent und Brügge herrschte, als dort die so kostbaren, asketisch strengen Bilder und Bildnisse entstanden, dann wird man noch an einen besonderen Beruf glauben, den diese Maler zu erfüllen strebten.

Den lehrhaften Zug oder wenigstens den steifen Ernst des Ausdrucks behielt die deutsche Malerei selbst noch in den Gemälden ihres elegantesten



JAN VERMEER VAN DELFT: BEI DER KUPPLERIN DRESDEN

Meisters Hans Holbein d. J. Selbst das Bild der Baseler Galerie, mit dem er die klassische Hetäre Lais darstellen wollte, weist in der genauen porträtmässigen Auffassung nichts von irgendwelcher Ueppigkeit auf; es könnte fast ebensogut eine Ständesdame sein. Aber

Bruckmann phot.



JUDITH LEYSTER: VERLOCKENDES ANERBIETEN HAAG

Hanfstaengl phot.



PALMA GIOVINE: VENUS UND DIE SCHMIEDE

CASSEL

der getreue Naturbericht ist wiederum ein unschätzbare Vorzug dieser Kunst, denn so werden uns die individuellsten Züge der Physiognomie verraten: eine launische Nase, ein feiner Strich um die Augen, ein starrer Mund — das kennzeichnet in aller Ruhe den Charakter. An dem Bilde »Zwei Hexen« von Hans Baldung Grien im Staedelschen

Institut zu Frankfurt a. M., einem Gemälde, das schon sehr deutlich italienischen Einfluss verrät, ist das beste eben diese physiognomische Charakteristik. Auch ohne den Ziegenbock und die übrigen Attribute erschienen uns diese Weibsbilder mit der gemeinen Verschlagenheit in den Gesichtern als berufsmässige Sünderinnen. Gleichwohl

Löwy phot.



RUBENS: DER EREMIT UND DIE SCHLAFENDE ANGELIKA

WIEN, K. GEM.-GAL.

Löwy phot.



RUBENS: KIMON UND EFIGENIA

WIEN, K. GEM.-GAL.

ist kein Gesichtszug und keine Körperlinie
kariert. Das waren leibhaftige Zeit-
genossinnen des Künstlers!

Die Bekanntschaft mit der italienischen

Malerei gereichte den Deutschen und erst
recht den Niederländern zunächst nicht zu
besonderem Vorteil. Es bildete sich eine
nicht eben angenehme Mischung von zwei

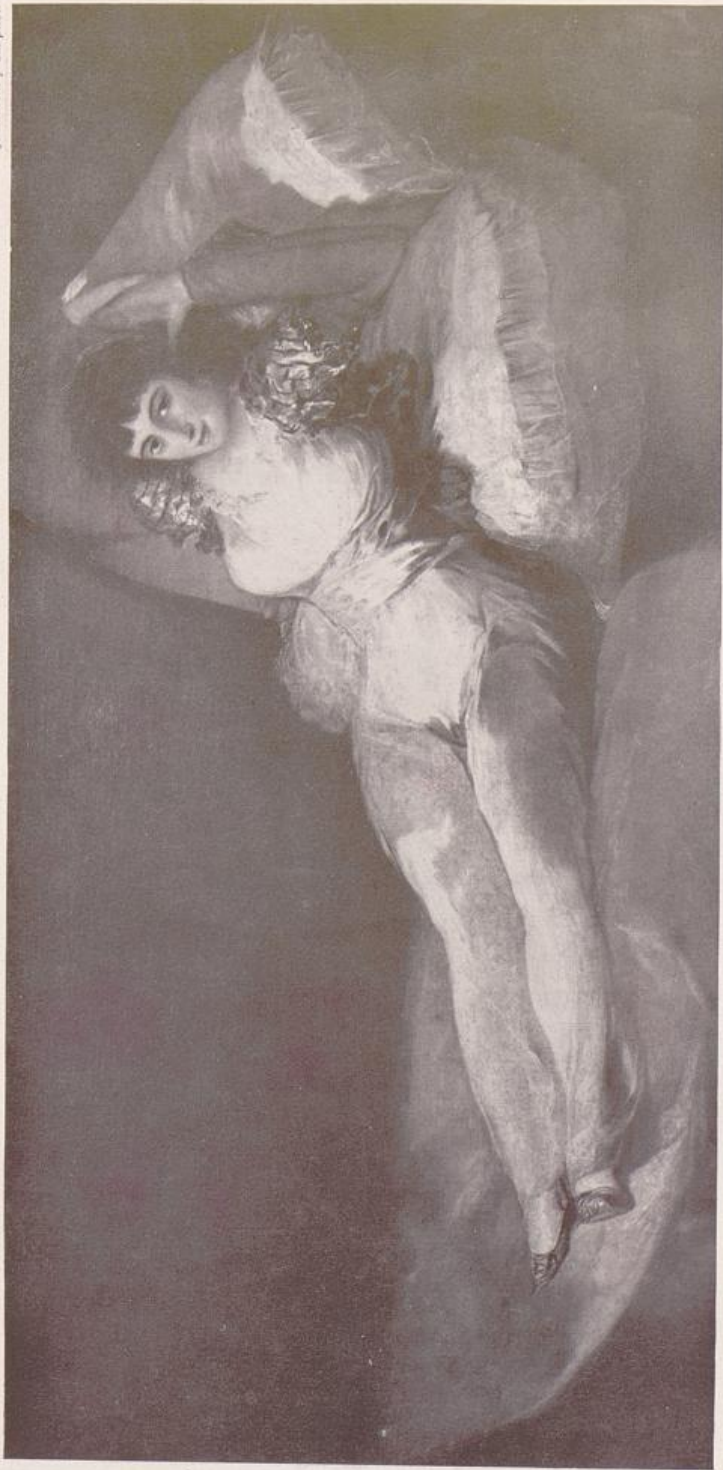
Hanfstaengl phot.



REYNOLDS: KIMON UND IPHIGENIE

LONDON, BUCKINGHAM PAL.

J. Laurent y Ca. phot.



FRANZISCO GOYA: DIE BEKLEIDETE MAJA

MADRID, AKADEMIE ST. FERDINAND

J. Laurent y Ca, phot.



FRANZISCO GOYA: DIE NACKTE MAJA

MADRID, AKADEMIE ST. FERDINAND

extremen Manieren heraus. Eine Einheit konnte sich so schnell nicht vollziehen. Neben der alten peinlichen Genauigkeit der Nachbildung und Durchbildung bestand unausgeglichen eine Freiheit der Anschauung, die sich aber vorerst nur in der Wahl der Stoffe kundtut. Statt der Andachtsbilder und Porträts würdiger Personen wagte man jetzt auch kühnlich das gewöhnliche Leben zu schildern. Es entstand das Sittenbild. Fast möchte man sagen: das Unsittenbild. Denn das meiste dieser ersten Lebensszenen

Hans van Aachen und der des Delftschen van der Meer giebt besser als beschreibende Worte den gewaltigen Unterschied zu verstehen.

Merkwürdigerweise haben sich die älteren Meister, deren Stärke die Fleischmalerei war, sich die Legende von der Versuchung des hl. Antonius entgehen lassen. Was u. a. Teniers d. J. an trocken erfundenen Spukbildern dieses Titels gemalt hat, zählt hier nicht mit. Bei Rubens könnte die Lücke am meisten auffallen. Aber ein kleines



SIGALON: DIE JUNGE KURTISANE

PARIS, LOUVRE

betraf das Treiben an den Spieltischen und in den Kuppelquartieren. Quentin Massys ist einer von denen, die hierin vorangingen. Man wollte doch noch weiter in der virtuosen Wiedergabe runzeliger Charakterköpfe excellieren und malte darum diese alten Geizhälse, die ihre Goldstücke zählen, und die Lustgreise, die an jungen Weibern herumtätscheln. Es dauerte erst eine Zeit, bis dies »Genre« erträglich gemacht wurde durch das Gefühl für den rechten Massstab und die bei aller Intimität diskrete Behandlung, die die vlämischen, vornehmlich aber die holländischen Feinmaler den Dingen zuteil werden liessen. Ein direkter Vergleich einer Kuppelerszene des

Gemälde existiert von ihm in der Wiener Galerie, das wenigstens eine ähnliche Situation darstellt: »Der Eremit und die schlafende Angelika«. Doch lässt sich hier der heilige Mann von dem im Hintergrunde grinsenden Teufel nicht stören, den Schleier von der Holden hinwegzuziehen. Die zagende Scheu des Alten hat hier jedoch etwas höchst Rührendes und nicht im mindesten Verletzendes. Man möge überhaupt einmal die ganze Produktion des Rubens auf sündhafte Sinnlichkeit hin untersuchen, und man wird erstaunt sein, eine wie reine Natur dieser Künstler war, der uns die üppigsten Feste des Fleisches vor Augen geführt hat.

Auf einem anderen Wiener Rubens ist eine Szene aus dem Dekameron des Boccaccio geschildert, wie Kimon die nackte Efigenia im Schlafe belauscht. Auch hier wieder die sympathische Keuschheit. Sir Joshua Reynolds hat übrigens den selben Stoff mit einem Werke behandelt, das im Buckingham-Palast hängt. Ausser durch seine Schönheiten ist dies Bild noch dadurch interessant, dass es ein Beispiel ist, wie immer neue Vorwände

selben Stellung und Umgebung das eine Mal bekleidet, das andere Mal nackt dargestellt ist, wird notwendigerweise die Phantasie des Beschauers in gewisser Richtung provoziert, und man ist geneigt, diese Maja dafür verantwortlich zu machen und in ihr die Personifikation der Sündhaftigkeit zu sehen.

Eine ganz offizielle Allegorie der »Sünde« hat von den neueren Malern Franz Stuck mit seinem bekannten Werke geschaffen.



GÉROME: KUGELSPIELERIN

die Maler suchen, um auf das Lieblingsmotiv der klassischen Venetianer, die liegende Ignuda, zurückkommen zu können.

Diese in gottvoller Ruhe auf ihr weisses Lager hingestreckten Nacktheiten, die man als Venusbilder aufgenommen hat, sind die reinsten, keuschesten Offenbarungen des Kultus der Frauenschönheit. Welch ein Abstand aber zwischen diesen und einer Nudität des Franzisco Goya! Und Welch ein tiefer Sturz, wenn wir zu dieser »nackten Maja« das Pendant, die »bekleidete Maja«, sehen! Jedes dieser beiden Bilder würde für sich nichts Sonderliches besagen. Aber indem hier dieselbe Person in genau der-

Moderne Franzosen haben dafür ihre verschiedenen »fleurs de mal« gemalt. Und was, zumal an dem deutschen Bilde, die stark fesselnde und überzeugende Wirkung hervorruft, das ist zum wenigsten die Deutlichkeit der altvertrauten Attribute, wie Schlange, Giftblume und dergleichen, es ist auch nicht sowohl der bannende Blick dieser Augen, in denen alle Grausamkeiten perverser Lüste schimmern, sondern es ist vor allem die sichere Symbolik der Farben in ihrer süssen, schmeichlerischen Giftigkeit. In dieser künstlerischen Bewusstheit liegt gegen jene ältere deutsche Kunst der hauptsächlichliche Fortschritt der Entwicklung.



CAMPAGNA: PHRYNE