

# Der Übermensch der Kunst

Die Kunst bot schon immer Stoff für großes Kino: vom Biopic über die Gauner-Komödie bis zum Kunstfilm eines *Peter Greenaway*. In unserer neuen Reihe „Die 7. Kunst“ erzählen wir diese etwas andere Filmgeschichte. Den Auftakt macht *Hans Steinhoffs* Rembrandt-Film von 1942. *Jürgen Müller* hat ihn sich noch einmal angesehen

**R**EMBRANDT STEHT VOR DEM staubbedeckten Bild, an dem einige Fahnen lehnen. Schrittweise nähert sich der Künstler seinem Werk. Die Kamera erfasst den Vorgang von hinten aus einiger Distanz. Wenn der Künstler an den Fahnen zieht und diese zu Boden fallen, setzt die Musik für einen Moment aus, um dann in höherer, triumphierender Tonlage wieder einzusetzen: Der Blick auf das verstaubte Bild ist freigegeben. Jetzt folgt ein Gegen-schuss; wir sehen Rembrandts Gesicht aus nächster Nähe, gewissermaßen befinden wir uns als Betrachter nun im Inneren der Nachtwache. Angesicht zu Angesicht sehen wir das große Genie, dessen Lebens- und Leidensweg wir soeben verfolgt haben, *sub specie aeternitatis*.

Das Licht der Kerze erleuchtet seine runzlige Physiognomie. Dann hebt Rembrandt seine Hand und führt sie in Richtung der Leinwand, also hin zum Betrachter, aus dem filmischen Bild hinaus. Als sein Zeigefinger schon fast die Linse der Kamera berührt, kommt es zu einem weiteren Kamerasprung. Wir befinden uns wieder hinter Rembrandt und sehen, wie dieser mit seinem Finger den Staub vom Gemälde wischt.

Hans Steinhoff inszeniert in seinem Film „Ewiger Rembrandt“ (1942) eine intime Kontaktaufnahme zwischen Rembrandt und dem Kinopublikum. Dieses verfolgt dessen Akt der Selbsterkenntnis aus der Perspektive des Gemäldes. „Ich habe nicht umsonst gelebt!“, lautet sein Resümee.

Dass Künstlerideale gesellschaftliche Ideale spiegeln, ist ein Gemeinplatz. Dass aus der Vergangenheit Forderungen für die Gegenwart entwickelt werden, führt uns Hans Steinhoffs Künstlerfilm „Rembrandt“ aus dem Jahre 1942 in extremer Form vor Augen. Künstlerfilme stellen kein eigenes Genre dar. Sie lassen sich dem größeren Bereich der Biopics zuordnen. Sie gehören also im Unterschied zu Dokumentarfilmen über Künstler oder Filmen, die von Künstlern selbst verfasst wurden, zu jenen Spielfilmen, denen es um die Darstellung des Lebens berühmter historischer Persönlichkeiten geht. Dabei handelt es sich um ein bis in die 1960er Jahre beliebtes Genre, dessen didaktischer Anspruch unverkennbar ist. Auf unterhaltsame Art wird der Zuschauer historisch belehrt,

aber auch moralisch ermahnt, lernt er doch das aufopferungsvolle und tragische Leben eines Toulouse-Lautrec oder Paul Gauguin kennen.

Heute mögen wir den sich hier äußernden Heroismus für kitschig halten – historisch betrachtet ist der Zuwachs an Attraktivität, der mit Künstlerklischees einherging, jedoch kaum zu überschätzen. Allen diesen Filmen gemeinsam ist die Konstruktion von Authentizität. Nur hier können wir die Entstehung eines berühmten Kunstwerks aus allergrößter Nähe erleben. In der Regel verschwindet der Künstler hinter seinem Werk. In Künstlerfilmen wird erfahrbar, was für einen Fluch es bedeutet, Urheber zu sein. Für Künstlerfilme hat dies zur Konsequenz, dass sie die Einheit von Leben und Werk sinnfällig machen müssen. Damit also Kunst zum authentischen Erlebnis werden kann, bedarf es einer Theorie authentischer Produktion. So stellt die exemplarische Werkgenese ein zentrales Anliegen dar: Nicht die allgemeine Entwicklung des Künstlers steht im Zentrum des Films, sondern wir erfahren, unter welchen Umständen ein Schlüsselwerk entstanden ist.

Der Film bedient sich des Mythos, der um Rembrandts Nachtwache entstanden ist, und erzählt die Geschichte der Entstehung dieses Bildes. Und so findet sich hier die Idee vom Schicksalsjahr 1642, in dem das Werk entstand. Seit dem 19. Jahrhundert hat man Rembrandts Biografie nach dem Modell von Aufstieg und Fall konstruiert und dem Jahr 1642 dabei eine besondere Bedeutung zugewiesen. Zum einen vollendet der Künstler sein bedeutendstes Bild, zum anderen stirbt seine Frau Saskia. Diesem Umstand ist die Dramaturgie des Films geschuldet. Dabei wird nicht nur der Tod seiner großen Liebe gezeigt, sondern alle wesentlichen Phasen in der Entstehung der Nachtwache werden für den Zuschauer nacherzählt. Im Hinblick auf die Überlieferung der Kunst Rembrandts bedeutet dies: Jetzt endlich, 1942, fast 300 Jahre nach Rembrandts Tod, schließt sich der hermeneutische Zirkel und die Horizonte verschmelzen: Dem Kinobesucher jener Zeit erschließt sich erstmals die tiefe Bedeutung der Nachtwache.

Zugleich kommt es zu einer subtilen Glorifizierung Hitlers.



Ein Hoch auf die Kunst. Szene aus dem Film „Ewiger Rembrandt“ von Hans Steinhoff, 1942, im Vordergrund Hertha Feiler als Saskia und Ewald Balsler als Rembrandt van Rijn

Denn zumindest einmal stellt der Film einen direkten Bezug zwischen Rembrandt und Hitler her. Wenn sich der Maler gegenüber der Schützengilde erklärt und über die Absichten berichtet, die er mit seinem Bild verfolgt hat, lassen sich seine Worte auf eine berühmte Rede Hitlers beziehen, die dieser im Jahre 1938 anlässlich einer Ausstellungseröffnung gehalten hat. In dieser sogenannten Kulturrede heißt es an entscheidender Stelle: „Es gibt Dinge [gemeint sind künstlerisch-schöpferische Zusammenhänge, J.M.], über die nicht diskutiert werden kann. Dazu gehören alle Ewigkeitswerte. Wer könnte sich vermessen, an das Werk der ganz großen gottgesegneten Naturen seinen kleinen Alltagsverstand anlegen zu wollen! Die großen Künstler und Baumeister haben ein Anrecht, der kritischen Betrachtung kleiner Zeitgenossen entzogen zu werden. Ihre Werke werden endgültig beurteilt werden von Jahrhunderten und nicht von der Einsicht kleiner Tageserscheinungen.“

Im Hinblick auf Hitler hat man zu verstehen: So wie die Nachtwache erst durch den Nationalsozialismus eine gültige Interpretation und Bewertung erfahren hat (nämlich als „Ewigkeitswert“), so werden auch die Taten Adolf Hitlers ihren notorischen Ewigkeitswert erst in ferner Zukunft entfalten. Die Nörgler an der Ost- wie an der Heimatfront sollen

ihren kleinen Alltagsverstand erst gar nicht bemühen, denn die gesegnete Natur des Führers allein weiß um die Bedeutung der sich vollziehenden historischen Ereignisse. Das entscheidende ästhetische Problem des Films lautete: Wie gelangt man bis an die Grenze darstellbaren Pathos? Wie gelangt man an diese Grenze, ohne sie zu überschreiten, um den Inhalt mithin dem Kitsch preiszugeben? Steinhoff versucht in einem Minimum an Zeit ein Maximum an Größe, Tragik und Erhabenheit aufscheinen zu lassen. In dieser Hinsicht beginnt der Film äußerst effizient und schafft die nötige Fallhöhe, wenn wir mit der Figur eines städtischen Notars konfrontiert werden, der nach dem Tode Rembrandts ein Verzeichnis der Dinge auflistet, die der Maler hinterlassen hat. So heißt es: „Rembrandt van Rijn ... hinterlässt einige alte Kleider, etwas Farbe und Zeichenmaterial, sonst nichts von Wert.“ Wir erfahren also, welche banalen Dinge am Ende eines so berühmten Malerlebens übrig geblieben sind. Dabei sind die letzten drei Worte entscheidend: „nichts von Wert.“ —

Jürgen Müller ist Professor für Kunstgeschichte in Dresden und einer der führenden Filmexperten unserer Zeit. Er ist Herausgeber und Verfasser einer Buchreihe über Filme des 20. und 21. Jahrhunderts (Taschen Verlag, Köln; soeben erschien sein Band „Filme der 2000er“)