

MARBURGER JAHRBUCH
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

EINUNDVIERZIGSTER BAND

VDC

VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN
2014

LOVIS CORINTH ALS *PICTOR DOCTUS*

Kritische Bezugnahmen auf Poussin in einem Selbstbildnis Corinths

Johannes Grave

„Das physische Vermögen schwält [sc. schwelt] dem Betrachter aus manchem Corinthschen Bilde wie tierische Brunst entgegen. Man möchte zuweilen nicht hinsehen, glaubt, das, was für das Auge da ist, riechen zu müssen.“¹ – Die Charakterisierung, die Julius Meier-Graefe von Lovis Corinths Malerei gab, spitzt nur zu, was man auch sonst lesen konnte. Von „unverblümte[r] Wirklichkeitsmalerei“² sprach Paul Westheim, und Karl Scheffler griff zu dem Sprachbild: „Es ist, als wolle seine Kunst immer hineinbeißen ins volle Fleisch des Lebens.“³ Bis in die heutige Kunstgeschichtsschreibung hat dieses Bild des eigenwilligen, kraftstrotzenden Malers prägend gewirkt. Sowohl in der Wahl der Bildmotive als auch in der Entfaltung der malerischen Mittel scheint bei Corinth alles der Unmittelbarkeit des sinnlichen Erlebnisses und Ausdrucks verpflichtet zu sein. Statt abgezirkelte, ausgeklügelte Kompositionen zu bieten, wartet er vor allem in seinem umfangreichen Spätwerk mit einer Malerei auf, in der sich die dynamischen Gesten der Malhand und die Materialität der Farbpaste ganz unvermittelt dem Betrachter darzubieten scheinen. Nicht die exakte, detailgetreue Erfassung des im Bild dargestellten Gegenstands oder die gleichmäßige, ornamental ausgewogene Behandlung der Bildfläche steht im Zentrum von Corinths Interesse. Seine Bilder sind vielmehr von rasch und entschieden aufgetragenen Flecken und Pinselzügen beherrscht, in denen die Bewegung der Malhand nachzuhalten scheint. Ganz in diesem Sinne bringt er weder vorrangig die Erscheinungsfarbe der Bildmotive noch die Lokalfarbe zur Geltung, sondern konzentriert sich auf die Farbmaterie.⁴ Bereits Corinths Zeitgenossen haben diese Form der Malerei, die den Akzent ganz auf die Erfahrung des Malprozesses legt, als Ausdruck innerer Erregung verstanden.

So berichtet etwa seine Frau Charlotte Berend-Corinth von Momenten der „Ekstase“⁵ und von der körperlichen Verausgabung des Malers bei der künstlerischen Arbeit:

„Ich sah Lovis an. Sein Gesicht vibrierte in Erregung. Etwas, was ich bei keinem anderen Menschen je gesehen habe: wenn er in äußerster Erregung war, so bebten seine Nasenflügel. Er sah mich an mit weit geöffneten Augen, deren Blau hell leuchtete.“⁶

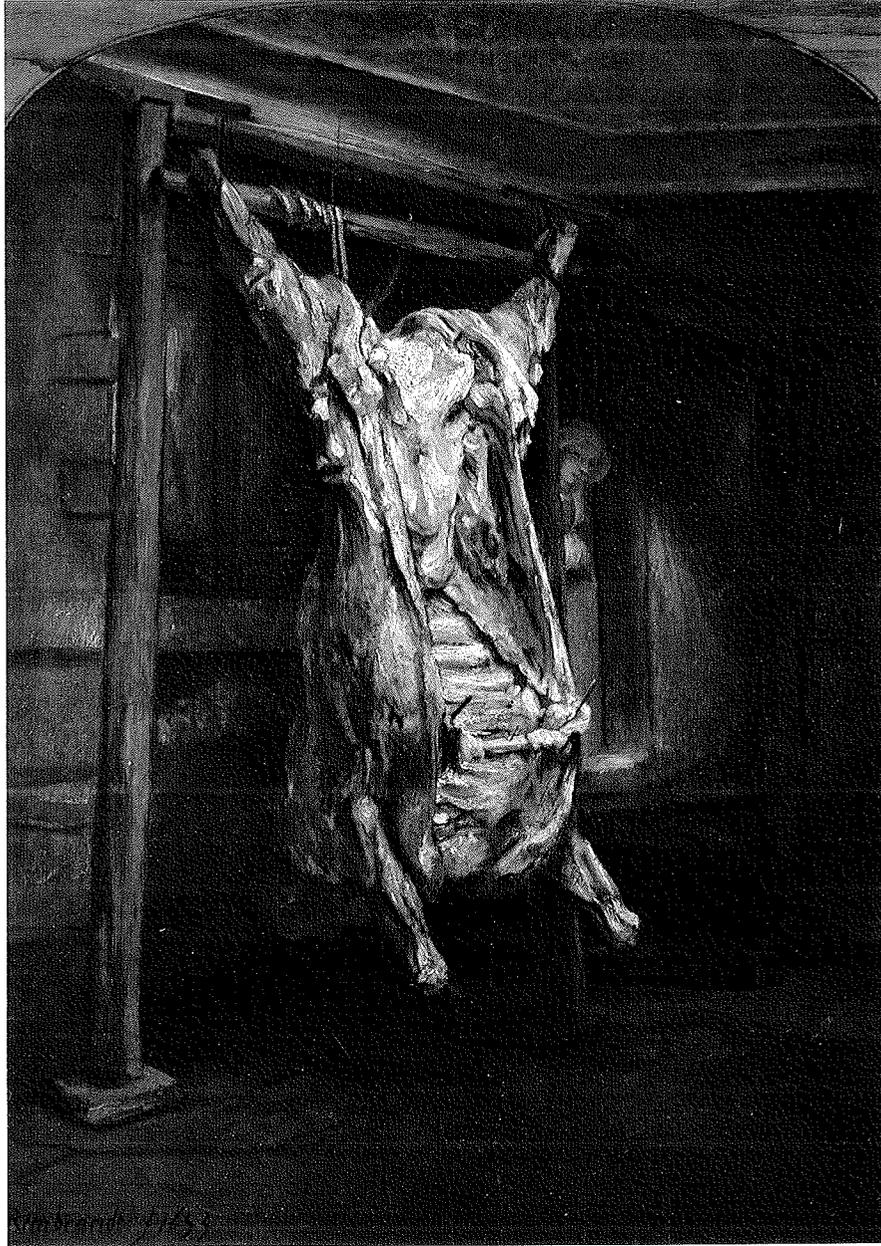
So sehr sich dieser Bericht als authentisches Zeugnis ausgibt – Charlotte Berend-Corinth hatte ihrem Mann unzählige Male Modell gestanden –, ist er doch unverkennbar mit topischen Wendungen durchsetzt. Es ist der antike *furor poeticus*, der hier, in verwandelter, gleichsam verkörperlichter Gestalt, nochmals beschworen wird, um Enthusiasmus und Inspiration des Künstlers zu beglaubigen. Dieser auf den ersten Blick überraschende Rückbezug auf klassische Referenzen kennzeichnet aber nicht nur den zeitgenössischen Blick auf Corinth, sondern ist auch für sein eigenes Werk charakteristisch. Schon früh hat die kunsthistorische Forschung bemerkt, in welchem hohen Maße Corinth Anregungen der älteren Malereigeschichte aufgegriffen hat.⁷ Corinth hat aus seinem Interesse an älterer Kunst nie einen Hehl gemacht und in seinem Lehrbuch ‚Das Erlernen der Malerei‘ (1908) sogar ausdrücklich das Studium der sogenannten *Alten Meister* empfohlen: „Die großartigen Schöpfungen der Vergangenheit sind für die Gegenwart stets die Vorbilder gewesen, aus denen man zu lernen versuchte, Gleiches zu schaffen.“⁸ Noch 1907, etwa zwanzig Jahre, nachdem er seine eigene künstlerische Ausbildung abgeschlossen hatte, kopierte er in der Kasseler Gemäldegalerie ein Porträt von Frans Hals.⁹ Neben Hals waren es



1 Lovis Corinth, Geschlachteter Ochse, 1905, Öl auf Leinwand, 160,5 × 110,5 cm, Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie

Velázquez, Rubens und insbesondere Rembrandt, an denen er sich orientierte.¹⁰ Ein erheblicher Teil von Corinths zahlreichen Selbstbildnissen zeugt, wie unter anderem Johannes Stückelberger rekonstruiert hat, von der intensiven Auseinandersetzung mit Rembrandt. Gemälde wie das ‚Selbstbildnis mit Charlotte Berend und Sektglas‘¹¹ von 1902 geben auf den ersten Blick zu erkennen, wie stark Rembrandts Vorbild, in diesem Fall das um

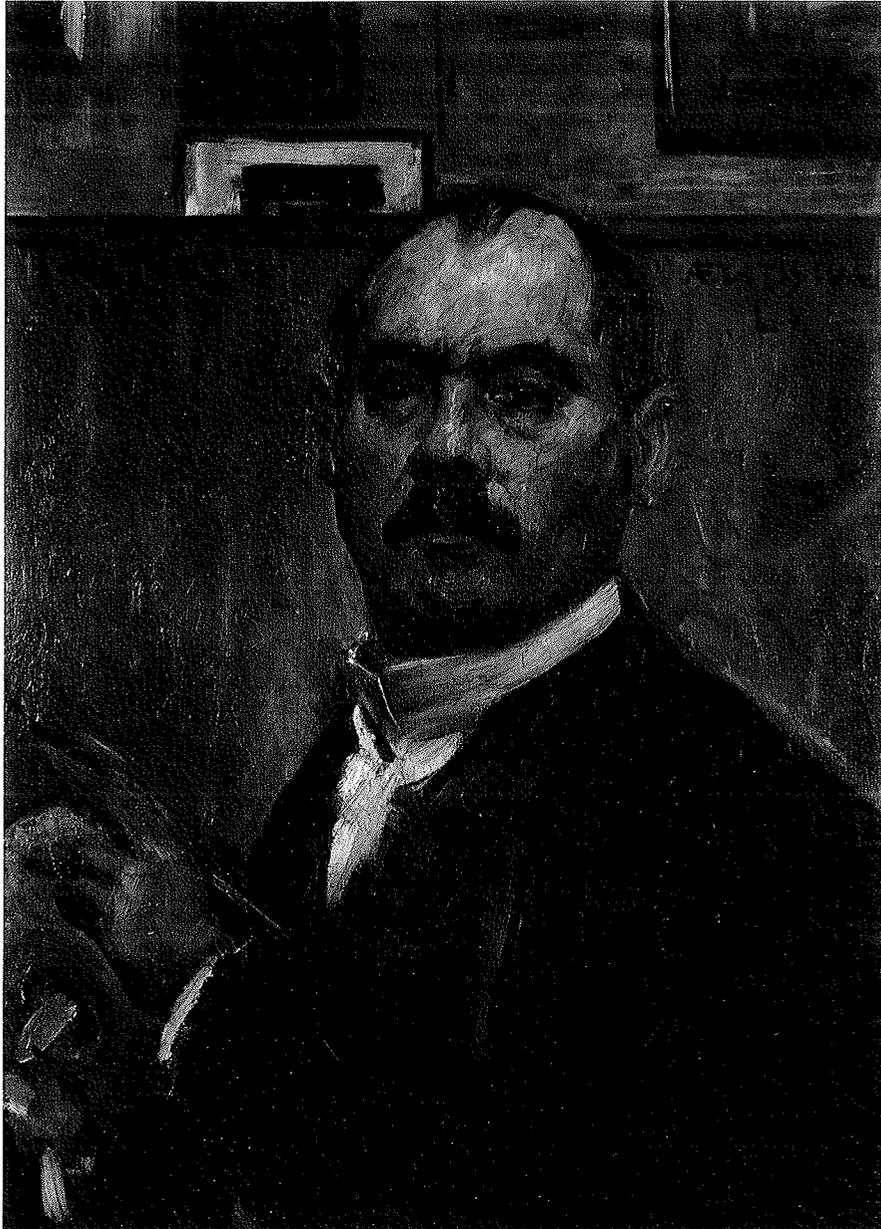
1636 entstandene ‚Selbstbildnis mit Saskia‘, auf Corinth gewirkt hatte. Doch selbst die brutalen, vulgären Bilder von geschlachteten Tieren, an die Meier-Graefe bei seiner eingangs zitierten Bemerkung gedacht haben dürfte, verdanken sich Anregungen des holländischen Malers. Corinths ‚Geschlachteter Ochse‘ von 1905 (Abb. 1)¹² ist trotz aller Direktheit von Sujet und Faktur kaum ohne Rembrandts gleichnamiges Bild von 1655 (Abb. 2)



2 Rembrandt Harmensz. van Rijn, Der geschlachtete Ochse, 1655, Öl auf Holz, 94 x 69 cm, Paris, Musée du Louvre

zu denken.¹³ Gerade jene Bilder, die besonders eindrucksvoll von Corinths Streben nach unmittelbarem Ausdruck und beinahe taktiler Sinnlichkeit zu zeugen scheinen, erweisen sich damit als hochgradig vermittelte Rückgriffe auf die kunsthistorische Tradition. Die Fiktion der Unmittelbarkeit, so führen auch die vielen gestellten und inszenierten Selbstporträts vor Augen, wird bei Corinth immer wieder durch die ostentative Pose

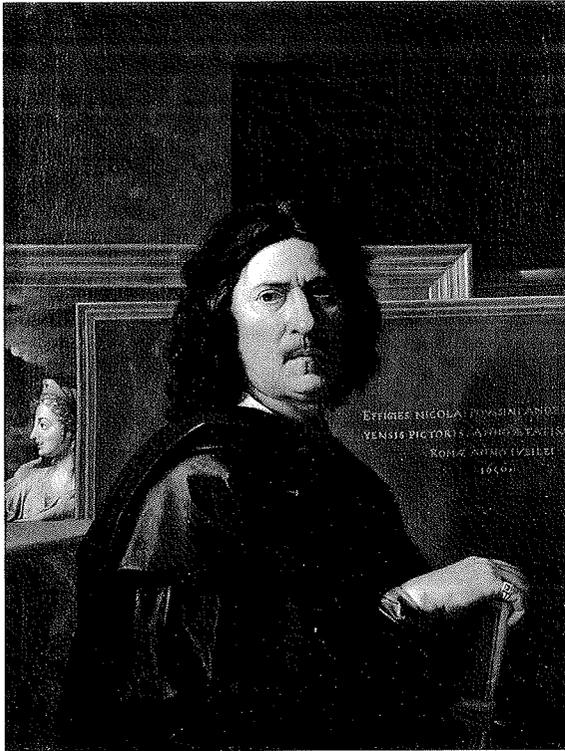
durchkreuzt. Ohne den Anspruch auf unmittelbaren Ausdruck und sinnliche Präsenz aufzugeben, lenkt Corinth die Aufmerksamkeit stets auch auf die Rolle des Künstlers. In der gestischen, dynamischen Faktur der späten Werke scheinen beide eigentlich einander widerstreitenden Aspekte, die Inszenierung des Künstlers und die Suggestion der unvermittelten Direktheit, miteinander in Einklang gebracht zu werden.



3 Lovis Corinth, Selbstporträt, malend, 1909, Öl auf Leinwand, 78 × 58 cm, Halle/Saale, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

Während Corinth noch in seiner zweiten Münchner Zeit, mithin bis zum Umzug nach Berlin im Jahre 1901, die Auseinandersetzung mit sehr verschiedenartigen kunsthistorischen Traditionen suchte, geht die Forschung davon aus, dass sich sein Interesse später zunehmend auf wenige Vorbilder fokussierte. Es scheint, als habe Corinth, nachdem er seinen eigenen Stil gefunden hatte, nur noch ein Auge für jene Künstler gehabt, mit de-

nen er sich problemlos identifizieren konnte. Bei der Arbeit an seiner Kopie nach Hals bemerkte er etwa 1907: „[...] der Frans Hals hat genau so gemalt wie ich. [...] Ich brauche mich gar nicht zu verstellen.“¹⁴ Diese von Corinth selbst vorgezeichnete Verengung der Perspektive hat die Forschung jedoch übersehen lassen, dass sich auch im späteren Werk des Malers Reminiszenzen ganz anderer Art finden.

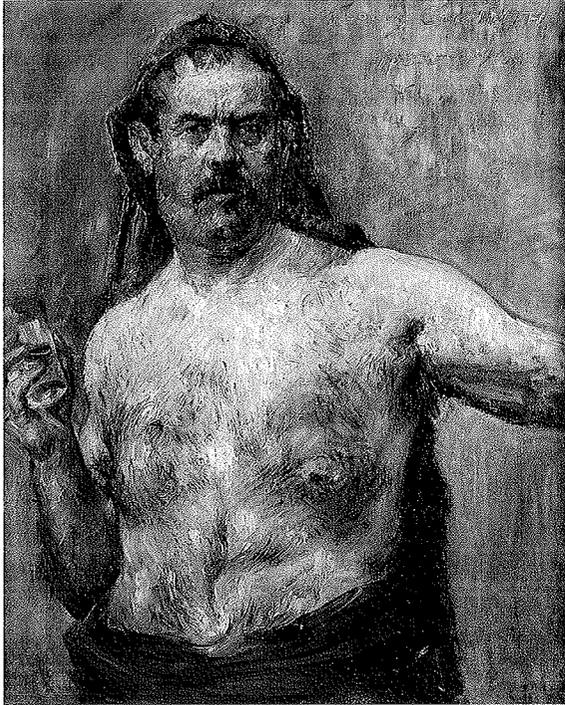


4 Nicolas Poussin, Selbstbildnis, 1650, Öl auf Leinwand, 98 x 74 cm, Paris, Musée du Louvre

Im Jahr 1909, auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Erfolgs, malte Corinth ein Selbstporträt (Abb. 3), das in der Reihe der zahlreichen, oftmals spektakuläreren, bisweilen effekthascherischen Porträts beinahe unterzugehen droht.¹⁵ Ganz ohne literarische oder allegorische Instrumentierung zeigt sich Corinth dem Betrachter als Maler bei der Arbeit. Bildausschnitt, Komposition und Kolorit sichern dem Gemälde eine ruhige Ausgeglichenheit. Während Corinths Oberkörper im Dreiviertelprofil nach links gewandt ist und Pinsel und Palette vermuten lassen, dass jenseits des linken Bildrands die Staffelei mit einer Leinwand steht, ist der Blick des Malers frontal aus dem Bild heraus gerichtet. Er fokussiert den Betrachter bzw. jenen Spiegel, den der Maler für die Arbeit am eigenen Bildnis zur Hilfe genommen haben muss. Fast vollständig ist Corinth von einem braunen Grund hinterfangen. Nur am oberen Bildrand ist der Blick auf eine blaue Wand freigegeben, die hinter diesem Fond liegt. Vier kleinere, angeschnittene, gerahmte Bilder, die auf diesem schmalen Streifen sichtbar werden, stützen die Vermutung, dass sich

der Maler in seinem Atelier dargestellt hat. Fragen wirft allein jene braune Fläche auf, die als Blickbarriere zwischen Künstler und Wand fungiert. Der im Werkverzeichnis geäußerte Vorschlag, Corinth habe einen Ateliervorhang gemalt, erscheint wenig plausibel, da die braune Fläche keinerlei Falten aufweist und ihr oberer Abschluss nicht wie eine Vorhangstange, sondern eher wie eine Rahmenleiste anmutet. Deutlich überzeugender ist es daher, die braune Fläche als eine aufgezogene Leinwand zu verstehen. Diese Deutung fügt sich nicht nur gut in die Ateliersituation, in der sich der Künstler dargestellt hat, sondern eröffnet zudem den Bezug zu einem Künstlerporträt, dem Corinth entscheidende Anregungen für sein Bildnis verdankt haben dürfte.

Ein Selbstporträt vor einer grundierten oder aber umgedrehten und allein mit einer Inschrift versehenen Leinwand – diese Konstellation hat bereits Nicolas Poussin in einem berühmten Bildnis erprobt, das er 1650 für seinen Freund Paul Fréart de Chantelou malte (Abb. 4). Indem er sich, die Zeichenmappe in der Hand, vor mehreren einander überschneidenden Leinwänden darstellte und das eigene Bildnis um eine lateinische Inschrift und einen Bildausschnitt mit einer allegorischen Figur bereicherte, fand Poussin eine komplexe und zugleich außerordentlich wirkungsvolle Inszenierung seines Anspruchs, als *pictor doctus* gelten zu können. Weniger die praktische Arbeit des Malers als vielmehr die intellektuellen Grundlagen seiner künstlerischen Tätigkeit treten in dem Bild in Erscheinung. Die Zeichenmappe verweist auf den *disegno*, der nicht nur die zeichnerische Ausführung, sondern auch die ideelle Konzipierung des Bildes verbürgt. Die allegorische Figur ist durch ihr mit einem Auge geschmücktes Diadem als *pictura* (in Ableitung von der Allegorie der *prospectiva*) ausgewiesen. Und schon Poussins früher Biograph Giovan Pietro Bellori bemerkte, dass die zwei Hände, die die allegorische Figur umarmen, als Sinnbild der Freundschaft zu verstehen sind, die die Arbeit des Künstlers trägt und motiviert.¹⁶ Selbst der Ring an der auf der Mappe ruhenden Hand des Künstlers scheint sich in die Reihe der kunsttheoretisch motivierten Bildmotive zu fügen. Denn mit seinem auffällig ins Bild gerückten Diamanten ist das Schmuckstück als subtiler

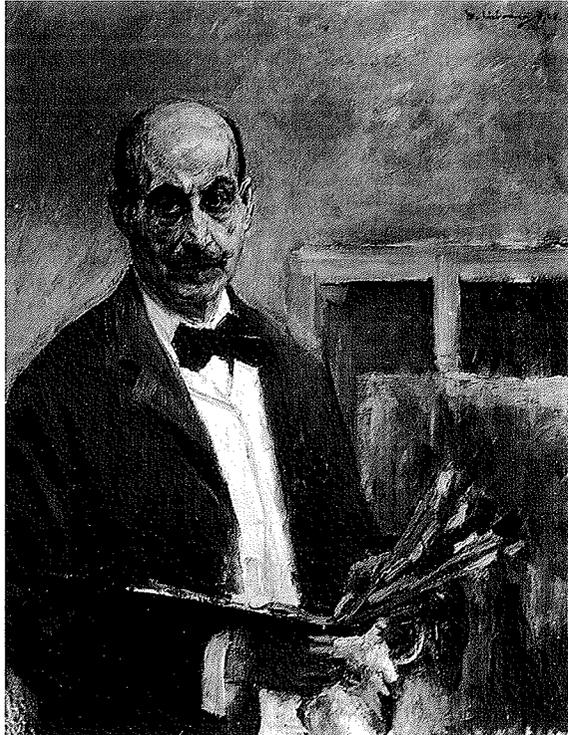


5 Lovis Corinth, Selbstporträt als Halbakt mit Glas, 1907, Öl auf Leinwand, 120 × 100 cm, Prag, Nationalgalerie

Hinweis auf wahrnehmungstheoretische Grundfragen gedeutet worden: Zum einen lasse sich die pyramidale Form des Edelsteins als Reminiszenz an die Perspektivtheorie und die ihr zugrunde liegende Idee eines Bündels linearer Sehstrahlen verstehen; zum anderen erinnere der geschliffene Stein an das Prinzip der Lichtbrechung, das aus dem eigentlich farblosen Licht erst Farben hervortreten lasse.¹⁷ Im Porträt treten die genannten Motive zu einer Darstellung jener Theorie zusammen, auf die Poussin seine Kunst gründet. Jeder Hinweis auf die körperliche Tätigkeit des Künstlers ist im Bild indes getilgt; folgerichtig fehlt auch in der lateinischen Inschrift ein entsprechendes Prädikat: „EFFIGIES NICOLAI POVSSINI ANDEL:/YENSIS PICTORIS. ANNO AETATIS 56 / ROMAE ANNO IVBILEI / 1650.“ Die Inschrift nennt den Dargestellten, sein Alter und das Jahr der Entstehung des Bildes, verzichtet aber auf den erwartbaren Zusatz „seipsum fecit“ oder „pinxit“.¹⁸ Dass die Inschrift lediglich den Porträtierten bezeichnet, aber nicht zugleich als Signatur dient, stützt nicht nur Poussins Selbstinszenierung als *pictor doctus*, sondern kann auch

auf den ambivalenten Status der goldenen Lettern aufmerksam machen. Denn der so nahe liegende Schluss von der Inschrift auf die Figur des im Bild dargestellten Malers lässt sich, wie Andreas Prater gezeigt hat, keineswegs problemlos mit den anschaulich gegebenen Tatsachen vereinbaren.¹⁹ Die Inschrift ist zweifelsfrei jener Leinwand appliziert, vor der Poussin steht. Der Umstand, dass sein eigener Schatten auch einen Teil der Lettern verdunkelt, unterstreicht die Differenz zwischen den Raumbenen, denen die mit der Inschrift bezeichnete Leinwand und der Künstler zugeordnet sind. Die Leinwand mag, wie die lateinische Inschrift suggeriert, für ein Bildnis Poussins bestimmt sein. Vor ihr aber tritt der Künstler selbst leibhaftig in Erscheinung. Der Schattenwurf könnte daher gleichermaßen auf den Ursprung wie auf die Wirkmacht der Malerei verweisen: Einerseits erinnert er an die antike Ursprungslegende der Malerei, die berichtet, wie die Tochter des Töpfers Butades den Umriss des scheidenden Geliebten mit Kohle auf der Wand festhielt (Plinius d. Ä., „Naturalis historiae libri“, XXXV, 151). Andererseits aber lässt die partielle Verschattung der goldenen Lettern den Porträtierten zumindest im Bild gleichsam vor den Bildträger treten. Wir müssen nicht allen komplexen Implikationen von Poussins Selbstbildnis und den offenen Fragen der kunsthistorischen Debatte folgen, um nachvollziehen zu können, warum es gut 250 Jahre später Corinths Interesse wecken konnte: Poussins Bild bietet mehr als ein exemplarisches Künstlerporträt; in ihm verdichtet sich eine Reflexion über das Bildnis und über die Kunst der Malerei. Ein geeigneterer Ausgangspunkt für ein Künstlerporträt, das zugleich ein künstlerisches Programm zur Geltung bringen soll, ließe sich kaum denken.

Ein Vergleich zwischen Corinths Selbstporträt von 1909 und Poussins Gemälde von 1650 legt es nahe, im Bild des Franzosen die entscheidende Anregung für Corinths Bildnis zu sehen. Beide Gemälde zeigen Halbfigurenporträts, bei denen der Körper zwar im Dreiviertelprofil erscheint, der Kopf aber fast frontal dem Betrachter zugewandt ist. In beiden Fällen treten die Künstler dem Betrachter gut gekleidet und dennoch in einem Raum gegenüber, der an ein Atelier denken lässt. Wie Poussin fügt auch Corinth mehrere



6 Max Liebermann, Selbstbildnis mit Pinseln und Palette, 1907/08, Öl auf Leinwand, 97 × 77 cm, Saarbrücken, Landesmuseum, Moderne Galerie

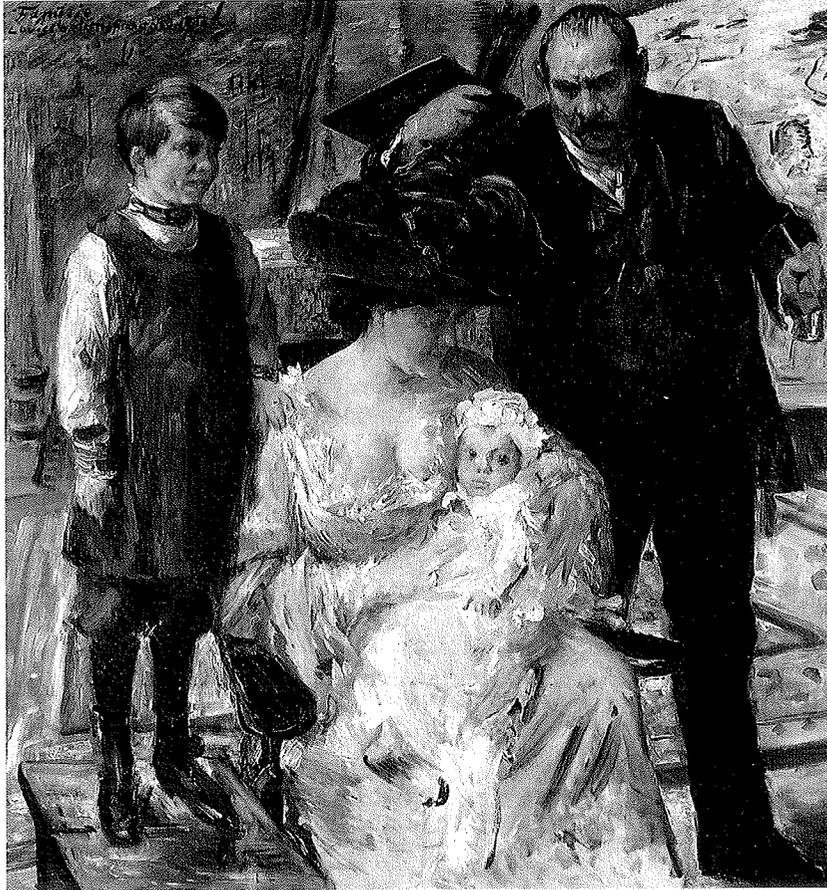
angeschnittene oder sich überschneidende Bilder und Leinwände in die Komposition ein. Nicht zuletzt dürfte sich auch Corinths Rückgriff auf lateinische Worte einer Anregung des Franzosen verdanken: Die links angebrachte Inschrift „Lovis Corinth / 1909 ‚ipse“ ist am rechten Bildrand um die Altersangabe „AETATIS SUAE / LI“ ergänzt. Zuvor hatte Corinth seine Selbstbildnisse stets nur mit seinem Namenszug und dem Entstehungsjahr versehen; einzig in dem 1907 gemalten ‚Selbstporträt als Halbakt mit Glas‘ (Abb. 5)²⁰ erscheint einmal bereits der Zusatz „ipse“, der für die Identität von Schöpfer und Dargestelltem bürgen soll. Die lateinische Altersangabe jedoch führt Corinth erstmals auf dem Hallenser Selbstbildnis von 1909 ein.²¹ Mit ihr greift der Maler offenkundig ebenso ein Detail von Poussins Porträt auf wie mit der Situierung der Inschriften auf einer grundierten Leinwand oder einer Gemälderückseite.

Das seit 1797 im Louvre verwahrte Gemälde Poussins dürfte Corinth seit seinen Studienaufenthalten in Paris in den Jahren 1884 bis 1887, als er bei Adolphe-William Bouguereau und Tony

Robert-Fleury an der Académie Julian studierte,²² bekannt gewesen sein. Um es sich später auch in Berlin vor Augen führen zu können, wird Corinth auf Reproduktionen zurückgegriffen haben. Ein Selbstporträt Max Liebermanns (Abb. 6)²³, das kurz vor dem Hallenser Gemälde Corinths in den Jahren 1907/08 entstanden war, könnte ihn dazu angeregt haben, nochmals einen genaueren Blick auf Poussins berühmtes Bildnis zu werfen. Liebermanns Bild zeigt den Maler ebenfalls vor Leinwänden und hat daher die kunsthistorische Forschung vermuten lassen, dass es sich seinerseits einer Auseinandersetzung mit Poussin verdanke.²⁴

Doch selbst wenn Liebermann den Anstoß zum Rückgriff auf Poussins Selbstporträt gegeben haben sollte, hat Corinths Antwort auf das Bild des Franzosen eine ganz andere Richtung genommen. Denn offenkundig dient ihm die Orientierung an Poussin nicht nur dazu, sich selbst als *pictor doctus*, als Künstler mit intellektuellem Anspruch, darzustellen. Vielmehr entfaltet Corinth im Vergleich mit Poussin und insbesondere in der Abgrenzung von dessen Porträt seine eigene Auffassung von den Grundlagen der Malerei. Während in Poussins Bild jede Erinnerung an den Malakt mit seinen materiellen und motorischen Aspekten ausgeblendet ist, weist Corinth dem Betrachter Pinsel und Palette vor. Nicht *concetto*, *idea* und *disegno* stehen, wie bei Poussin, im Zentrum, sondern die handgreifliche Arbeit mit dem Farbmateriale. Wo Poussin anspielungsreich mit dem Diamanten seines Rings auf Theorien der Perspektive und der Farbentstehung zu rekurrieren scheint, betont Corinth, dass Farbe für ihn zuallererst jene Mischung aus Pigmenten und Bindemitteln meint, die er mit seinem Pinsel auf die Leinwand aufträgt. Der idealistischen Kunstauffassung, die Corinth in Poussins Selbstporträt erblickt haben dürfte, stellte er selbst ein Bekenntnis zur Geburt des Bildes aus der Farbpaste entgegen.

Die selbstbewusste Opposition gegen jenes Verständnis der Malerei, für das Poussin zu stehen scheint, zeigt sich nicht zuletzt darin, wie Corinth das Verhältnis zwischen Figur und Grund gestaltet. Poussin verleiht seinem Bildnis durch den ostentativen Schattenwurf auf die hinter ihm stehende Leinwand eine größere Plastizität und



7 Lovis Corinth, Der Künstler und seine Familie, 1909, Öl auf Leinwand, 175 × 166 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Präsenz. Der Schattenriss lässt sich aber zugleich auch als erste Spur eines neuen Bildes verstehen, so dass die Kontur zum eigentlichen Paradigma der Malerei zu werden scheint. Ganz im Sinne der antiken Ursprungslegende legt Poussins Bild den Schluss nahe, dass sich erst mit dem Schatten, der auf die Leinwand fällt, die menschliche Figur auf einer zweidimensionalen Fläche fixieren lässt, von der sich die Malerei schließlich wieder emanzipieren soll. Corinths Selbstbildnis zeugt indes von einem grundlegend anderen Verständnis der Bildfläche. Sie ist ihm nicht Projektionsfläche und Träger von Konturlinien, sondern der Ort, an dem sich in der Arbeit mit dem Pinsel aus der Farbmaterie das Dargestellte formt. In gedämpfter Form enthält daher der Fond, vor dem der Maler erscheint, bereits alle jene Farben, die in den anderen Partien des Bildes zur Geltung gebracht werden: Neben gelben und braunen Tönen weist die Leinwand

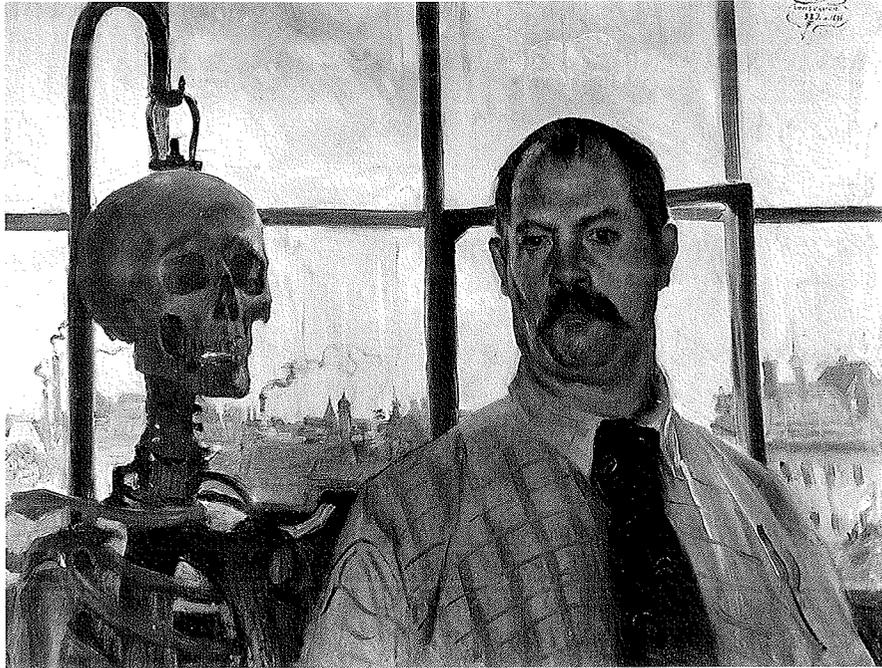
mit der Signatur vor allem in ihrer rechten Hälfte auch Spuren von Rot und Blau auf. Einen Schattenwurf sucht man indes in Corinths Selbstporträt vergeblich. Nicht die Kontur des Schattens, sondern die Farbe in ihrer pastosen Materialität gilt Corinth als Ursprung der Malerei. Ein Bild, das den Künstler als *pictor doctus* erweisen soll, kann sich für ihn daher nicht darauf beschränken, nur auf abstrakte gedankliche Grundlagen der Kunsttheorie anzuspüren. Corinth inszeniert nicht die Intellektualität eines Künstlers, der seine Ideen zunächst rein gedanklich entfaltet, um sie dann unnachgiebig der Farbe und der Leinwand aufzuzwingen. Er setzt vielmehr auf eine „Intelligenz der Malerei“²⁵, die in der praktischen Arbeit mit der Farbe zu neuen Evidenzen führt. Als wolle er die Bedeutung des Malakts zusätzlich betonen, richtet er die Spitze seines Pinsels auf eine Stelle, die gleichsam als Scharnier zwischen der im



8 Lovis Corinth, Selbstporträt mit Rückenakt, 1903, Öl auf Leinwand, 101 x 90 cm, Kunsthaus Zürich

Bild dargestellten Wirklichkeit und der materiellen Realität des Bildes fungiert. Indem die Pinselspitze am äußersten Rand des Gemäldes erscheint, zielt sie nicht mehr nur auf eine Staffelei jenseits des Bildausschnitts, sondern scheint die Oberfläche jenes Selbstbildnisses zu berühren, in dem sie selbst zur Darstellung kommt. Es ist, als würde Corinth aus dem Bild heraus an seinem Porträt malen. Diesen auf den ersten Blick zufällig anmutenden Effekt hat der Künstler ganz bewusst gesucht. Immer wieder rührt der Pinsel in seinen Selbstbildnissen (Abb. 7)²⁶ an den Bildrand und damit an jene Stelle, die am ehesten die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Bildträgers len-

ken kann. Als er 1908 der ersten Auflage seines Handbuches ‚Das Erlernen der Malerei‘ eine Reproduktion nach dem ‚Selbstbildnis mit Rückenakt‘ von 1903 (Abb. 8)²⁷ als Frontispiz voranstellte, wies er im Text eigens darauf hin, wie gezielt dieses Arrangement gewählt worden war: „Das Titelbild habe ich in das Buch gesetzt, um dem Leser ein Beispiel von Raumverteilung zu zeigen; hier ist alles bewußt komponiert: der Kopf, dessen Spitze unter dem Rahmen verschwindet, die Hände, welche die Seitenwände der Leinwand berühren, die Rückenfigur vor dem Selbstporträt und der Abschluß unten.“²⁸ Die kuriose Formulierung von den „Seitenwänden der Leinwand“ – nicht

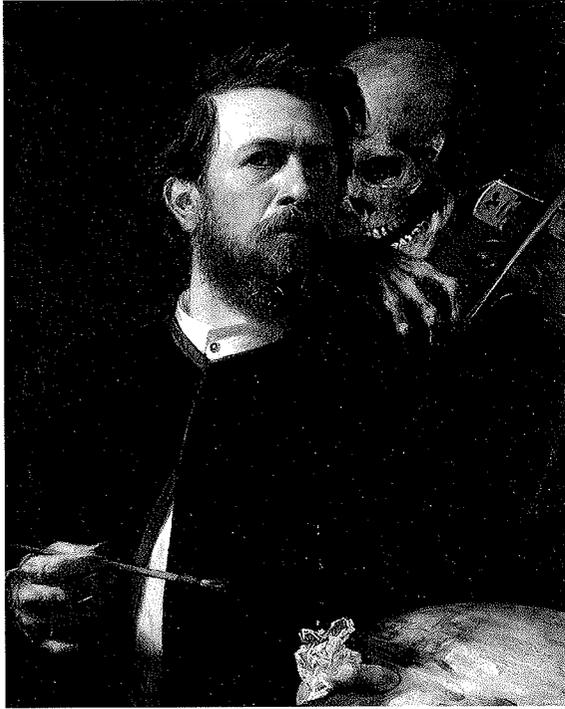


9 Lovis Corinth, Selbstporträt mit Skelett, 1896/97, Öl auf Leinwand, 66 × 86 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

etwa des Bildausschnitts – deutet an, dass Corinth nicht allein eine überzeugende Situierung des Pinsels im dargestellten Raum angestrebt hatte. Malhand und Pinsel sollen vielmehr die Verbindung mit der Dinglichkeit des Bildträgers sicherstellen. Auch in diesem Fall geht es nicht um einen distanzierten Blick auf die Welt der Erscheinungen und um ihre verstandesmäßige Durchdringung, wie vielleicht Poussins Selbstbildnis nahe legen kann, sondern um eine taktile Erfahrung – um eine Berührung des Malers mit Farbe und Leinwand ebenso wie mit dem von ihm Dargestellten.

Corinths neues Verständnis der Bildfläche kündigt sich bereits deutlich früher, in einem seiner ersten Selbstporträts, an, und auch hier verbindet sich das Nachdenken über die Grundlagen des eigenen künstlerischen Tuns mit einer kritischen Reflexion über klassische Topoi der Malerei und der Kunsttheorie. Das ‚Selbstbildnis mit Skelett‘ (Abb. 9), das Corinth im Jahr 1897 malte, aber auf das Vorjahr, 1896, datierte,²⁹ zeigt den Künstler in seinem Atelier und weicht dennoch auf irritierende Weise von traditionellen Künstlerporträts ab. Mit dem lebensgroßen Skelett greift es ein Versatzstück auf, das Arnold Böck-

lin 1872 in seinem ‚Selbstbildnis mit fiedelndem Tod‘ (Abb. 10)³⁰ inszeniert hatte und das nur kurz darauf, 1875, auch von Hans Thoma bemüht worden war.³¹ Doch ist aus dem *Memento mori*, das die dauerhaft vergegenwärtigende Malerei motiviert und zugleich den Künstler in seiner physischen Existenz bedroht, ein nüchternes Atelier-Requisit geworden, das den Maler zu anatomisch korrekter Darstellung anleitet. Diese ungewöhnliche Anverwandlung eines verbreiteten allegorischen Motivs ist auf sehr unterschiedliche Weise gedeutet worden: als symbolistisch durchsetztes Programmbild eines Naturalisten,³² als vitalistisches Bekenntnis zu einem *Memento vivere*³³ oder als Selbstverpflichtung auf die freimaurenerische Devise „Erkenne dich selbst“³⁴. Mindestens ebenso wichtig wie das Skelett ist jedoch die große Fensterwand, vor der sich der Künstler zeigt. Nicht so sehr die Tatsache, dass auch der Ausblick aus dem Atelierfenster eingefangen ist, als vielmehr die Art und Weise, wie das Fenster im Bild erscheint, fällt auf. Indem Corinth die Fenstersprossen streng bildparallel zeigt, zugleich aber den Ausschnitt so wählt, dass Fensterahmen und Wand nicht mehr in das Blickfeld des



10 Arnold Böcklin, Selbstbildnis mit fiedelndem Tod, 1872, Öl auf Leinwand, 75 × 61 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

Betrachters gerückt werden, gelingt ihm eine maximale Annäherung von Fensterfläche und Bildträger. Fast scheint es, als würden die Sprossen zugleich als eine Quadrierung der Bildfläche dienen.³⁵ Diese Verschmelzung von Malfläche und Fenster ist umso bemerkenswerter, als das Bild spätestens seit Leon Battista Albertis Traktat ‚De pictura‘ (1435) immer wieder mit einem offenen stehenden Fenster verglichen worden ist, das die Sicht auf ein Geschehen freigibt.³⁶ Doch auch in diesem Fall gibt Corinth dem geläufigen Topos eine neue Wendung. Während der klassische Vergleich von Bild und Fenster plausibel machen sollte, dass uns das im Bild Dargestellte als gegenwärtig erscheint und doch – aufgrund der räumlichen Distanz, die durch den Fensterrahmen gesichert wird – nicht unmittelbar zugänglich ist, vollzieht Corinth eine signifikante Umkehrung. Bei ihm fallen nicht Fensterrahmen und Bildrahmen zusammen, so dass das Bild als vermittelndes Moment zwischen den Dargestellten und den Betrachter tritt. Vielmehr verschmilzt er das Fen-

ster und die Bildfläche auf eine Weise, die es ihm erlaubt, das Dargestellte *vor* das Fenster treten zu lassen. Während der Topos vom Bild als Fenster den transparenten Durchblick durch das ungegrübte Glas betont, interessiert sich Corinth vor allem für die Sprossen, die die Fensterfläche gliedern. Das Atelierfenster dient ihm nur insofern als Paradigma des Bildträgers, als es eine strukturierte, gegliederte Fläche bietet, auf der etwas in die Sichtbarkeit treten kann.

Wenngleich Corinth in seinem Münchner Selbstporträt eine neue Auffassung der Bildfläche anschaulich werden lässt, wird dem Malmaterial, der pastosen Farbmaterie, noch keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Faktur des Bildes lässt zwar Pinselstriche offen zu Tage treten, doch deutet schon das Fehlen von Pinsel, Palette und Malhand darauf hin, dass Corinth zu diesem Zeitpunkt die Farbe noch nicht als eigentlichen Ursprung seiner Malerei exponierte. Erst im Selbstbildnis von 1909 kommt voll zum Tragen, was sich bereits zuvor, auch in den 1890er Jahren, wie ein verborgener roter Faden durch Corinths Œuvre zieht: eine Vorstellung von Malerei, die die Arbeit mit der Farbmaterie als Fleischwerdung, als *Inkarnation* versteht.³⁷ Nicht nur Corinths Bilder von Metzgereien und geschlachteten Tieren, sondern auch seine autobiographischen Erzählungen von frühen Erlebnissen in Schlachthäusern, laden, wie Michael F. Zimmermann herausgearbeitet hat, dazu ein, die Malerei als „Fest des Fleisches“³⁸ zu verstehen. Tatsächlich zeugt Corinths Werk von einem Spannungsbogen zwischen bluttriefenden Darstellungen geschlachteten Fleisches einerseits und Porträts und Figurendarstellungen mit höchst sinnlich anmutendem Inkarnat andererseits. So sehr das Hallenser Selbstbildnis von 1909 auf den ersten Blick in der Wahl des Ausschnitts und mit den klassischen Attributen von Pinsel und Palette wie ein konventionelles Künstlerselbstporträt anmutet, erweist es sich in seiner subtilen Auseinandersetzung mit Poussins Gemälde von 1650 als durchdachtes Programmbild, das die Fläche der Leinwand als Ursprung der Malerei und die Arbeit mit dem Farbmateriale als Prozess der Formentstehung zur Geltung zu bringen sucht.

Anmerkungen

- 1 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst in drei Bänden*, 2. bearb. Aufl., München [1914–15], Bd. 1, S. 155–156.
- 2 Paul Westheim, *Corinths Selbstbildnisse. Zu einer Corinth-Ausstellung im Berliner Kronprinzen-Palais*, in: *Frankfurter Zeitung* vom 22.8.1923; zit. nach Lovis Corinth (*Ausst.-Kat. München/Berlin/Saint Louis/London 1996–97*), hg. von Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts, München 1996, S. 390.
- 3 Karl Scheffler, *Lovis Corinth. Zur 32. Ausstellung in der Berliner Secession, Berlin 1918*; zit. nach *Ausst.-Kat. Lovis Corinth* (wie Anm. 2), S. 390.
- 4 Vgl. Klaus Albrecht Schröder, *Nähe und Ferne. Faktur und Ausdruck im Schaffen Lovis Corinths*, in: *Lovis Corinth* (*Ausst.-Kat. Wien 1992*), hg. von dems., München 1992, S. 8–35, hier S. 22.
- 5 Charlotte Berend-Corinth, *Zu den Bildern*, in: Carl Georg Heise, *Lovis Corinth. Bildnisse seiner Frau*, Stuttgart 1958, S. 16–32, hier S. 16.
- 6 Berend-Corinth (wie Anm. 5), S. 27.
- 7 Vgl. die hilfreiche knappe Übersicht bei Eberhard Ruhmer, *Corinth als Schüler und als Lehrer*, in: *Lovis Corinth 1858–1925. Gemälde und Druckgraphik* (*Ausst.-Kat.*), hg. von Armin Zweite, München 1975, S. 93–101, bes. S. 94–95.
- 8 Lovis Corinth, *Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch*, Berlin 1908, S. 156–157. Vgl. auch ders., *Aufruf an die Jugend*, in: *Lovis Corinth, Gesammelte Schriften. Charlotte Berend-Corinth, Mein Leben mit Lovis Corinth*, hg. von Kerstin Englert, Berlin 1995, S. 139–144, hier S. 143.
- 9 Vgl. Charlotte Berend-Corinth, *Lovis Corinth. Die Gemälde, Werkverzeichnis, neu bearb. von Béatrice HERNAD*, München 1992, S. 104, BC 333.
- 10 Vgl. *Lovis Corinth, Gesammelte Schriften* (wie Anm. 8), S. 85. – In früheren Jahren hat Corinth ein noch deutlich breiteres Spektrum künstlerischer Positionen von der Frührenaissance bis in seine Gegenwart rezipiert; vgl. Horst Uhr, *Lovis Corinth*, Berkeley 1990, bes. S. 92 (Mantegna), S. 158 (Botticelli), S. 160 (Poussin und Jordaens); sowie Andreas Blühm, *Rez. von H. Uhr, Lovis Corinth*, 1990, in: *Kunstchronik*, 45, 1992, S. 252–267, bes. S. 265.
- 11 Vgl. Berend-Corinth, *Werkverzeichnis* (wie Anm. 9), S. 88, BC 234.
- 12 Vgl. Berend-Corinth, *Werkverzeichnis* (wie Anm. 9), S. 101, BC 318; *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne* (*Ausst.-Kat. Leipzig/Regensburg*), hg. von Ulrike Lorenz, Hans W. Schmidt und Marie-Amélie zu Salm-Salm, Bielefeld 2008, S. 162–163, Nr. 3/2.
- 13 Vgl. Johannes Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996, S. 140–196; Michael F. Zimmermann, *Corinth und das Fleisch der Malerei*, in: *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne* (wie Anm. 12), S. 320–328, bes. S. 324; Beat Wyss, *Das Selbstporträt als Historie. Der moderne Rembrandt*, in: ebd., S. 312–319; Matthias Krüger, *Der geschlachtete Ochse als ein Stück Malerei. Tier- und Bildkörper bei Lovis Corinth und Chaim Soutine*, in: *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. von Marcel Finke und Mark Halawa, Berlin 2012, S. 249–267.
- 14 Lovis Corinth an Charlotte Berend-Corinth, vermutlich 7. September 1907; Thomas Corinth, *Lovis Corinth. Eine Dokumentation*, Tübingen 1979, S. 114; vgl. Stückelberger (wie Anm. 13), S. 142.
- 15 Berend-Corinth, *Werkverzeichnis* (wie Anm. 9), S. 114, BC 399; vgl. Ich, *Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse* (*Ausst.-Kat. Hamburg*), hg. von Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Ostfildern-Ruit 2004, Nr. 14; *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne* (wie Anm. 12), S. 66 u. 68, Nr. 1/8.
- 16 Vgl. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. von Evelina Borea und Giovanni Previtali, Turin 1976, S. 455; vgl. ferner Oskar Bätschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München 1982, S. 58; Ingo Herklotz, *Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Porträtmalerei*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, 2000, S. 243–268, bes. S. 254.
- 17 Vgl. Matthias Winner, *Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, S. 417–448, bes. S. 446; vgl. Bätschmann, *Dialektik* (wie Anm. 16), S. 39 und 58.
- 18 Vgl. Victor I. Stoichita, *Nomi in cornice*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 293–315, bes. S. 301.
- 19 Vgl. Andreas Prater, *Das Bildnis vor dem Bild. Bemerkungen zu Poussins Louvre-Selbstporträt*, in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, hg. von Hans Körner u. a., Hildesheim 1990, S. 87–103, bes. S. 94–95.
- 20 Vgl. Berend-Corinth, *Werkverzeichnis* (wie Anm. 9), S. 106, BC 344; *Lovis Corinth entre impressionnisme et expressionnisme* (*Ausst.-Kat.*), hg. von Serge Lemoine und Marie-Amélie zu Salm-Salm, Paris 2008, S. 68–69, Nr. 8.

- 21 Gleichzeitig tritt dieser Zusatz auch auf dem Schweinfurter ‚Selbstporträt als Halbakt mit rotem Tuch‘ (BC 400) auf.
- 22 Vgl. Uhr (wie Anm. 10), S. 28–38.
- 23 Vgl. Matthias Eberle, Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. II: 1900–1935, München 1996, S. 716–717, Nr. 1908/3. Bereits 1907 war in der Zeitschrift ‚Der Morgen‘ eine Aufnahme des weitgehend fertiggestellten Gemäldes erschienen. Vgl. auch Christine Hopfengart, Selbstbeobachtung und Repräsentation. Zu den Selbstbildnissen von Max Liebermann, in: Max Liebermann – der deutsche Impressionist (Ausst.-Kat. Bremen 1995–96), Dorothee Hansen (Red.), München 1995, S. 34–43, bes. S. 38–40.
- 24 Vgl. Eberle, Max Liebermann (wie Anm. 23), S. 717.
- 25 Der treffende Ausdruck verdankt sich Svetlana Alpers und Michael Baxandall, Tiepolo und die Intelligenz der Malerei, Berlin 1996.
- 26 Vgl. Berend-Corinth, Werkverzeichnis (wie Anm. 9), S. 111, BC 374a; Lovis Corinth und die Geburt der Moderne (wie Anm. 12), S. 67, Nr. 1/7.
- 27 Vgl. Berend-Corinth, Werkverzeichnis (wie Anm. 9), S. 92, BC 256; vgl. Uhr (wie Anm. 10), S. 139–140; Lovis Corinth und die Geburt der Moderne (wie Anm. 12), S. 62–63, Nr. 1/5.
- 28 Lovis Corinth, Das Erlernen der Malerei (wie Anm. 8), S. 139.
- 29 Vgl. Berend-Corinth, Werkverzeichnis (wie Anm. 9), S. 74, BC 135; Lovis Corinth und die Geburt der Moderne (wie Anm. 12), S. 54–55, Nr. 1/1; vgl. ferner: Peter Hahn, Das literarische Figurenbild bei Lovis Corinth, Diss. phil. Tübingen 1970, S. 155–156; Georg Bussmann, Lovis Corinth. Carmencita. Malerei an der Kante, Frankfurt am Main 1985, S. 15–18; Volker Adolphs, Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 1993, S. 374–376; Jeroen Leo Verschragen, Lovis Corinth als ‚Vertrauter Salomonis‘. Zur freimaurerischen Ritualisierung seiner Selbstporträts, in: Pantheon, 54, 1996, S. 123–135; Ausst.-Kat. Lovis Corinth (wie Anm. 2), S. 116–117, Nr. 19; Barbara Eschenburg, Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausst.-Kat. München), Köln 2001, S. 266–267, Nr. 112.
- 30 Vgl. Rolf Andree, Arnold Böcklin. Die Gemälde, 2. Aufl., Basel 1998, Nr. 259; Arnold Böcklin (Ausst.-Kat. Basel/Paris/München), hg. von Katharina Schmidt, Heidelberg 2001, S. 224–25, Nr. 41.
- 31 Vgl. Wilhelm Schlink, Thoma, gedankenschwer. Der Maler im Spiegel seines Selbstbildnisses von 1875, in: Hans Thoma. Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag (Ausst.-Kat. Freiburg), hg. von Margret Zimmermann, Königstein 1989, S. 64–71.
- 32 Vgl. Armin Zweite, Bemerkungen zu Corinths Aufenthalt in München, in: Lovis Corinth 1858–1925. Gemälde und Druckgraphik (Ausst.-Kat.), hg. von dems., München 1975, S. 15–40, bes. S. 32–33; Uhr (wie Anm. 10), S. 99–100; Schröder (wie Anm. 4), S. 19–20.
- 33 Vgl. Bussmann (wie Anm. 29), S. 16–17; vgl. bereits Joachim Heusinger von Waldegg, Tradition und Aktualität. Über Corinths Selbstbildnisse und einige andere Motive, in: Lovis Corinth 1858–1925 (Ausst.-Kat. Essen/München), hg. von Felix Zdenek, Köln 1985, S. 55–71, bes. S. 62–63.
- 34 Vgl. Verschragen (wie Anm. 29), bes. S. 130–131 und 133–134; Edda Hevers, ‚Wahre Kunst ist ... egoistisch‘. Lovis Corinths ‚Selbstbildnis mit Skelett‘, in: Ich, Lovis Corinth (wie Anm. 15), S. 59–67.
- 35 Vgl. Gert von der Osten, Lovis Corinth, München 1955, S. 55.
- 36 Auf die Bedeutung des Topos vom Fensterbild für Corinths frühes Selbstbildnis hat bereits Edda Hevers hingewiesen; vgl. Hevers (wie Anm. 34), bes. S. 64.
- 37 Ich greife hier Überlegungen zum Zusammenhang von Malerei und Fleischwerdung auf, die in anderen Kontexten entwickelt wurden; vgl. Georges Didi-Huberman, La Peinture incarnée, suivi de Le Chef-d’œuvre inconnu d’Honoré de Balzac, Paris 1985; sowie Christiane Kruse, Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als ‚incarnazione‘. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell’Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63, 2000, S. 305–325.
- 38 Michael F. Zimmermann, Lovis Corinth, München 2008, S. 41; vgl. Zimmermann (wie Anm. 13).

Abbildungsnachweis

Abb. 1 und 7: Lovis Corinth und die Geburt der Moderne (wie Anm. 12), S. 163, Nr. 3/2; S. 67, Nr. 1/7.

Abb. 2: Giulio Carlo Argan, Das Europa der Hauptstädte: 1600–1700, Genf 1964, S. 213

Abb. 3: Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse (wie Anm. 15), Nr. 14.

Abb. 4: Alain Mérot, Poussin, New York 1990, S. 148.

Abb. 5, 8 und 9: Lovis Corinth (wie Anm. 2), S. 173, Nr. 69; S. 157, Nr. 56; S. 166, Nr. 19.

Abb. 6: Matthias Eberle, Max Liebermann 1847-1935 (wie Anm. 23), Bd. II, S. 716–717, Nr. 1908/3.

Abb. 10: Arnold Böcklin (wie Anm. 30), S. 225, Nr. 41.