

Das Kunstwerk des Monats

Dezember 2019



Lovis Corinth (1858–1925)
Umarmung, 1915
Kaltnadelradierung auf Kupferdruckkarton
H. 23,7 cm x B. 21,0 cm (Blatt),
H. 17,8 cm x B. 16,0 cm (Platte)
Inv.-Nr. K 59-33,1 LM

Im Februar des Jahres 1900 protestierten über 150 Künstler, Intellektuelle und Politiker des deutschen Kaiserreichs gegen die Einführung des Paragraphen 184 in das Reichsstrafgesetzbuch, der als sogenannte „Lex Heinze“ die öffentliche Darstellung alles „Unsittlichen“ in Kunst, Literatur und Theater unter Strafe stellte. Lovis Corinth gehörte zu den prominenten Gegnern dieser staatlich angeordneten Zensur. Dies verwundert kaum, denn der gefragte Porträtist und gefeierte Historienmaler war bei Zeitgenossen, so erinnerte sich später seine Ehefrau Charlotte Behrend-Corinth (1880–1967), auch bekannt als Maler der „nackten Weiber“.

Selten fasste Corinth Körperlichkeit so explizit erotisch auf wie in der Kaltnadelradierung *Umarmung*, die er 1915, im Alter von 57 Jahren, schuf. In voller Frontalität bis zum Rumpf dargestellt ist eine nackte Frau, die ein Mann von hinten in leidenschaftlicher Umarmung umfängt. Klauenartig greifen seine Hände nach ihrer linken Brust und Hüfte, während er den Kopf in ihre rechte Schulter vergräbt. Das Gesicht sehnsuchtsvoll verzogen, begrüßt sie seine Berührungen mit ihren Händen, bleibt ansonsten jedoch unbeteiligt. Leuchtend weiß hebt sich die helle Haut des Frauenkörpers von der dunklen Gestalt des Liebhabers ab, der eins zu werden scheint mit dem fast schwarzen Hintergrund. Die durch den Hell-Dunkel-Kontrast zugespitzte Eindringlichkeit der Szene, die sich im Medium der Druckgrafik besonders ausdrucksvoll manifestiert, übersteigt noch die Dramatik des fünf Jahre zuvor entstandenen Gemäldes gleichen Titels (Abb. 1).

Einem künstlerischen Bekenntnis gleich spiegeln Akt-darstellungen wie diese Lovis Corinths unbefangenen Umgang mit Körperlichkeit und Sexualität, wie er ihn auch in seinen Memoiren beschreibt: „Das Publikum denkt unter einer derartigen Kunstrichtung sich etwas Unanständiges und nur an stillsten Orten zu Betrachtendes [...]. Ich selbst habe darüber andere Begriffe: [...] Die Erotik ist so umfangreich, daß man gar nicht konstatieren kann, wo das Künstlerische aufhört und das Laszive anfängt. Eben weil es auch beim Schaffen der Werke reine Empfindungskunst bedeutet, müßte es eben auch aus diesem Grund schon, etwas Edelstes und Erhabenes in jedem Menschen hervorrufen.“

Bereits Corinths berufliche Anfänge legten den Grundstein für die lebenslange Faszination in Bezug auf die Darstellung des nackten Körpers, denn der Akt galt als zentrales Element der traditionellen Ausbildung an den Akademien, wie sie einer erfolgreichen Künstlerkarriere oftmals voranging. 1858 als Sohn eines Gerbers in Ostpreußen geboren, durchlief Corinth eine solche Lehrzeit in Königsberg, in München und für kurze Zeit in Amsterdam, bevor er 1884 bis 1887 nach Paris an die bedeutende private *Académie Julian* wechselte. „Nach der Natur“, also an Aktmodellen, übte er hier die exakte Wiedergabe der menschlichen Anatomie und schulte seine



Abb. 1: Lovis Corinth, *Umarmung*, 1910; Öl auf Leinwand, H. 89 cm x B. 80 cm. Verbleib unbekannt

zeichnerischen Fähigkeiten, wie eine Flut von Druckgrafiken und Zeichnungen bezeugt. Der Akt sei für ihn, so schildert er es rückblickend, „das Latein der Malerei“. Nicht die avantgardistischen Impressionisten prägten den jungen Mann in dieser Phase, sondern die Auseinandersetzung mit den alten Meistern im Louvre sowie seinen Lehrern, den Salonmalern Tony Robert-Fleury (1837–1911) und William Adolphe Bouguereau (1825–1905), deren elegante Akte sich – durch mythologische Sujets legitimiert – großer Beliebtheit erfreuten.

Nachdem Corinth ab 1887 ins deutsche Kaiserreich zurückgekehrt und 1901 vollends nach Berlin übergesiedelt war, wandte er sich von der klassisch inspirierten, idealisierten Bildästhetik der akademischen Salonausstellungen ab. Im diffusen Klima des *fin de siècle* zwischen Dekadenz und Lebensüberdruß rezipierte er fasziniert die symbolistischen Arbeiten von Max Klinger (1857–1920), Félicien Rops (1833–1898) und Arnold Böcklin (1827–1901), die der kleinbürgerlichen Moral laszive Erotik gegenüberstellten. Angestoßen durch die Freud'sche „Entdeckung“ des Unterbewussten, wurde die Triebnatur des Menschen zum zentralen Thema künstlerischer Interpretation. Rauschhaft ausgelassene Bacchanalien, die Corinth in jener Zeit mit dionysischen Kreaturen bevölkerte, offerieren einen Spiegel menschlichen Seelenlebens. Das Blatt *Faun und Nymphe* von 1914 (Abb. 2) entstammt diesem Kontext. Obwohl Bildausschnitt und Perspektive variieren, gleicht die Haltung der Dargestellten stark der des Paares in *Umarmung*. In der attributiven Unbestimmtheit der Figuren jener allegorischen Komposition deutet sich eine Wesensverwandtschaft zur animalisch ungezügelten Leidenschaft der Bacchanalien an.

Sexualität wird hier stets mit Aggressivität und Konfliktpotenzial assoziiert, ein Topos, der in der Philosophie Arthur Schopenhauers (1788–1860) wurzelt. Er begreift Geschlechtlichkeit als Trieb, einen „Willen zum Leben“, der sich zugunsten der Gattungserhaltung gegen die Bedürfnisse des Einzelnen richtet und in einem stetigen Kampf aller gegen alle resultiert. Diese Denkart wurde vermehrt auch mit sozialdarwinistischen Argumenten im Sinne eines Überlebens des Stärksten untermauert. Auch Friedrich Nietzsches (1844–1900) Konzept des Übermenschen, mit dem Corinth sich intensiv auseinandersetzte, bildet eine Grundlage des kunstphilosophischen Diskurses der Zeit. Das von Nietzsche entworfene Ideal eines entschlossenen, „höheren“ Menschen, der sich aus übergroßer Lebenskraft und durch schöpferisches Potenzial von jeglichen gesellschaftlichen Zwängen emanzipiert, wurde zur Identifikationsfigur vieler Künstler.

Daraus entstand die literarisch und bildkünstlerisch vielfach aufgenommene Idee eines „Kampfes der Geschlechter“ als Reaktion auf das Aufbrechen tradierter Genderrollen und des Beziehungsgefälles zwischen Mann und Frau zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Aus der dämonisierenden Mystifizierung des Weiblichen, Produkt der latenten Misogynie des *fin de siècle*, entwickelte sich der Typus der grausam betörenden *femme fatale*, deren Dominanz über den Mann sich aus ihrer



Abb. 2: Lovis Corinth, *Faun und Nympe*, 1914; Kaltnadelradierung auf Japanpapier, H. 44,3 cm x B. 33,4 cm (Blatt), H. 24,0 cm x B. 17,8 cm (Platte). LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Inv.-Nr. C-17495 LM

Erotik ergab. Auch Lovis Corinth adaptierte dieses Moment in Figuren wie der skandalumwitterten Leipziger *Salome II* (1900). Im Blatt *Umarmung* vermag die Protagonistin mit ihrer sinnlichen Präsenz in ähnlicher Weise Begehrllichkeiten zu wecken. Hier fungiert die Frau jedoch nicht primär als aktive Verführerin, sondern folgt der Tradition der „Geschlechtercharaktere“, die Mann und Frau jeweils entgegengesetzte stereotype Eigenschaften zuweist, die aus einer vorgeblich biologischen Veranlagung resultieren. Die Frau wird zum hilflosen Geschöpf, das allein durch seine passive Körperlichkeit agiert und zum Objekt der Lust des Mannes gerät, der als ihr heroisches Gegenstück wirkt.

Die Adaption stereotyper Charakterzuweisungen aufgrund des Geschlechts tritt in der Radierung *Der Ritter* von 1914 (Abb. 3) besonders effektiv auf. In diesem Rollenporträt inszeniert sich der Künstler selbst als martialisch gerüsteter Ritter, in der Hand kampfbereit eine Lanze, den überlangen Schnurrbart potent nach oben gewirbelt, während seine Ehefrau Charlotte sich mit offenen Haaren an ihn schmiegt, die Brüste in Frontalität entblößt. Dieser übersteigerte Kontrast scheint beinahe eine karikatureske Bezugnahme auf das im 19. Jahrhundert beliebte Rittermotiv, doch bedient er in der ostentativen Spannung zwischen Nacktheit und Rüstung auch die durchaus ernst gemeinte Unterscheidung zwischen der Frau als „Naturwesen“ und dem Mann als „Kulturwesen“, woraus die herkömmliche Aufschlüsselung von weiblich-häuslich versus männlich-öffentlich abgeleitet und gefestigt wurde. Während die Nympe in *Faun und Nympe* (Abb. 2) als handelndes Subjekt erscheint, ähnelt die Protagonistin in *Umarmung* mit ihrer genießenden, doch passiven Duldsamkeit dem Porträt Charlotte Behrend-Corinths in *Der Ritter*. Hier zeigt sich das in Corinths Aktdarstellungen propagierte Frauenbild, das sein gesamtes Œuvre durchzieht und oft fließend zwischen „panegyrischer Verherrlichung“ und „misogynem Pessimismus“ changiert, wie der Kunsthistoriker und Corinth-Forscher Peter Hahn kontrastiert.

Die offenerzige Illustration einer hocherotischen Szene, wenn nicht eines Geschlechtsakts, in der Radierung *Umarmung* wirkt wie ein beinahe schelmisches Reiben an der rigiden Prüderie der Jahrhundertwende, die zwischen Extremen schwankte: der Dämonisierung von Körperlichkeit auf der einen Seite und auf der anderen Seite der gleichzeitigen Vorliebe für jene seelenvoll überladenen Akte der Salonmalerei, die unter dem Vorwand des rein künstlerisch-ästhetischen Genusses rezipiert wurden.

Gerade das grafische Spätwerk Lovis Corinth scheint in seiner offen zelebrierten Zurschaustellung der menschlichen Physis eine gezielte Provokation und Protest gegen bürgerliche Bigotterie zu sein. Mit verschmitztem Spott berichtete der Künstler dem befreundeten Münchner Arzt Carl Graeser (1856–1925) im Jahr 1900



Abb. 3: Lovis Corinth, *Der Ritter*, 1914; Kaltnadelradierung auf Papier, H. 29,9 cm x B. 22,9 cm (Blatt), H. 15,0 cm x B. 10,6 cm (Platte). Landesmuseum Hannover, Kupferstichkabinett, Dauerleihgabe der Stadt Hannover, Inv.-Nr. M Gr 24

von der Konzeption eines Grafikzyklus, der Eva „in den verschiedensten Positionen ihres Sündenfalls“ präsentieren sollte. In Anspielung auf den gerade erst verabschiedeten Zensurparagrafen 184 fährt er fort: „Sie würden Spaß dran haben, die Lex Heinze auch.“ Als hochgeschätzte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens und seit 1911 Präsident der *Berliner Secession* musste Corinth aber keine Konsequenzen von Seiten der Behörden fürchten; so war es nicht der Künstler, sondern sein Verleger Wolfgang Gurlitt (1888–1965), der 1920 im Fall der expliziten Farblithografie *Der Venuswagen* eine Geldstrafe zu entrichten hatte.

Da die Kaltnadelradierung *Umarmung* neben der Auflage von 150 Exemplaren 1917 auch als Auflagendruck in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* veröffentlicht wur-

Literatur

Behrend-Corinth, Charlotte: Die Gemälde von Lovis Corinth. Werkkatalog, München 1958

Biró, Christine: Zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Zur Bedeutung weiblicher Identität in den Bildern Lovis Corinth (Kunstgeschichte, Bd. 5), Herbolzheim 2000

Corinth, Thomas (Hg.): Lovis Corinth – eine Dokumentation, Tübingen 1979

Hahn, Peter: Das literarische Figurenbild bei Lovis Corinth, 2 Bde., Diss. masch. Tübingen 1970

Martin, Barbara (Hg.): Nackt und bloß. Lovis Corinth und der Akt um 1900 [Ausst.-Kat. Niedersächsisches Landesmuseum

de, erweist sich, dass das gewagte Sujet zumindest die kunststiftende Leserschaft nicht über die Maßen schockierte. Bereits 1894 hatte der Kunstkritiker Albert Dresden (1866–1934) über den ostpreußischen Maler geurteilt, er verkörpere eine „gesunde, derbe, sinnliche, zuweilen selbst brutale Richtung in unserer modernen deutschen Kunst“. Diese sinnlich-derbe Bildauffassung spricht aus seinen erotischen Aktdarstellungen. Auch *Umarmung* wirkt in der provokanten Pose der Figuren wie ein freigeistiger Aufruf zu einer enttabuisierten Sexualität. Letztendlich bleibt die Grafik jedoch in den patriarchalischen Strukturen verwurzelt, deren Aufbrechen erst ab dem Zäsurjahr 1918 möglich schien: In dieses Jahr fielen sowohl das Ende des Ersten Weltkriegs als auch die Einführung des Frauenwahlrechts in Deutschland.

Mit ihrer Abkehr von der wilhelminischen Körperfeindlichkeit sind Lovis Corinth's Akte in gewissem Maße gesellschaftskritisch, doch fehlt ihnen gänzlich ein emanzipatorisches Bestreben, Geschlechterrollen neu zu verhandeln. Auf Konzepten wie den „Geschlechtercharakteren“ basierend, positionieren sie sich oftmals im gesellschaftlichen Wertekosmos, der von der zeitgenössischen Kunst aufgenommen wurde. Die Frau ist durch ihre „naturhafte“ Körperlichkeit definiert und bleibt eine passive Folie für die Handlungen des Mannes, der vermeintlich zu edleren, geistigen Fähigkeiten bestimmt ist.

Man meint, hierin auch autobiografische Züge zu erkennen: Charlotte Behrend-Corinth, die begabte Schülerin, die zur Ehefrau, Muse und Unterstützerin wurde, stellte ihr eigenes Schaffen zugunsten des Gatten zurück; halb stolz, halb resignierend hielt sie später fest, „daß große Leistungen von einem Mann nur ausgeführt werden, wenn eine Frau neben ihm steht [...], eher noch hinter ihm mag sie verbleiben. [...] Ich behaupte ferner, daß auch eine Frau mehr Leistungen von Wert hervorbringen würde, wenn ein Mann so neben ihr stünde, aber – er möge mir verzeihen – dafür ist der Mann noch nicht reif!“ Beinahe wie eine ironische Pointe erscheint diese Diskrepanz zwischen der in ihrem Handeln passiven Frau im Vordergrund des Bildes und der realen, aktiven Frau im Hintergrund als Lebenspartnerin des Künstlers.

Kathrin Hajok

Hannover, 2017], Dresden 2017

Zimmermann, Michael F.: Lovis Corinth (Beck'sche Reihe, Bd. 2509), München 2008

Fotos: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster / Anne Neier (Titel), Sabine Ahlbrand-Dornseif (Abb. 1, Reproduktion), Hanna Neander (Abb. 2); Landesmuseum Hannover – ARTOTHEK (Abb. 3)

Druck: Druckerei Kettler GmbH, Bönen

© 2019 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Museum für Kunst und Kultur / Westfälisches Landesmuseum, Münster