



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Venus**

**Fuchs, Friedrich**

**Berlin, 1904**

V. Die Leidenschaft.

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

DIE LEIDENSCHAFT





Um von den Darstellungen, die die Leidenschaft in der Kunst gefunden hat, zu reden, gilt es zunächst einmal, sich darüber zu verständigen, was unter »Leidenschaft« zu verstehen sei. Denn dies Wort dient einem vieldeutigen Begriff, und man gebraucht es daher auch in der Mehrzahl. Fragt sich immer: wofür jemand eine Leidenschaft hat; oder aber: was ihn in Leidenschaft versetzt. Also wäre hier vorerst zu unterscheiden zwischen zwei Gebräuchlichkeiten der Sprache, zwischen dem, was sonst auch noch »Passion« genannt wird und etwas Gewohnheitsmässiges bezeichnet, und andererseits dem, was hier — lediglich zur Hervorhebung des Gegensatzes — mit dem nicht eben schmucken Fremdwort »Rage« ausgedrückt werden mag und einen entschieden ausserordentlichen Augenblickszustand bedeutet. Mit dem ersteren hätten wir natürlich nichts zu schaffen, weil dessen Inhaltliches kaum den Gegenstand einer allgemeinen grundsätzlichen Erörterung abgeben könnte.

Um so mehr Prinzipielles wird angerührt durch die Frage, wie oft höchste Erregtheit durch die bildende Kunst ausgedrückt worden ist und wie weit diese Schilderungen gegangen sind. Damit wäre uns sogar ein

Alinari phot.



ANTIKES SOCKELRELIEF: FAUN UND MÄDCHEN  
VENEDIG, PAL. DUCALE.

Löwy phot.

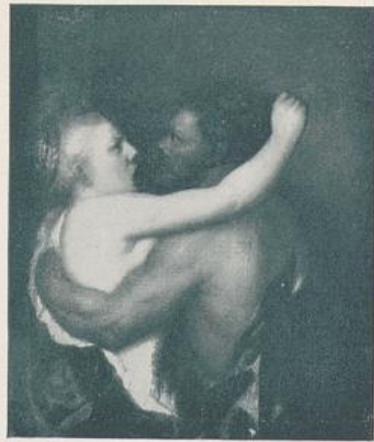


SPRANGHER JUPITER UND ANTIÖPE WIEN, K. GEM.-GAL.

ästhetisches Urproblem nahegerückt. Denn der vornehmste und wesentlichste Grundsatz der Antike war, das schöne Mass innezuhalten. Nicht auf das Charakteristische in voller Unbedingtheit gingen die antiken Bildner aus, sondern auf das Harmonische in strengster Bezugnahme. So ordnen sich die Kriegergestalten der Giebfelder und Friese, auf denen Kämpfe dargestellt sind, mit edelster Bezähmung ihrer Leidenschaften, indem sie Speere schleudern oder mit den Schwertern gegeneinandergehen oder sich ringend gepackt halten, den Vorschriften einer weisen künstlerischen Oekonomie unter. Diese Kämpfer sind nicht wutentbrannt, sondern scheinen einen architektonischen Korpsgeist zu entwickeln. Auch die freistehenden Einzelfiguren und selbständigen Gruppen der Antike beflüssigen sich durchweg sämtlich einer anstandsvollen Mässigung, die jedoch eigentlich — indirekt — den auszudrückenden Gefühlen den Charakter der Grösse, d. h. eine schöne Stärke verleiht.

Hier soll uns ja nun ausschliesslich die Leidenschaft der weiblichen Natur beschäftigen; und die ist, wenn man von den fabelhaften oder wenigstens exzeptionellen Amazonencharakteren absieht, im Grunde passiver Art. Wiederum liegt es aber auch gerade in der Schwachheit des weiblichen Wesens, dass die inneren ekstatischen Vorgänge sehr lebhaft zum Ausdruck kommen, und dass die antiken Künstler der Blütezeiten hiervor Halt machten, hatte seinen Grund nicht in dem Mangel an naturalistischer Routine, sondern in den Prinzipien ihrer Kunstanschauung, die im letzten Sinne Weltanschauung ist. Man möge sich nur immer vergegenwärtigen, dass selbst das Medusenhaupt, dessen Anblick jeden Sterblichen zu Tode erstarren liess, in den alten Dar-

stellungen von einer bedeutenden Wohlbildung der Züge war, und dass das, was daran das Furchtbare sein sollte, lediglich phantastisches Symbol war: Schlangen anstatt der Haare. Und von welcher hohen Reinheit ist der ungeheure Schmerz, der sich in der Gebärde und vor allen Dingen in dem Antlitz der Niobestatue ausdrückt!



TIZIAN-SCHULE: JUPITER UND ANTIÖPE ROTTERDAM

Wenn schon vor den sogenannten edlen Leidenschaften, wie musste dann erst vor den erotischen Ekstasen der bildnerische Drang sich taktvolle Zurückhaltung auferlegen! Wenigstens hielt sich die antike Kunst in den Zeiten der grossen Blüte von

Gegenständlichkeiten sind, den Tagen der Ueberkultur, der Entartung, des Kunstverfalls.

Wenigstens empfinden wir solche Darstellungen als Blasphemien des Geistes der Antike, deren Formen uns göttliche Reinheit

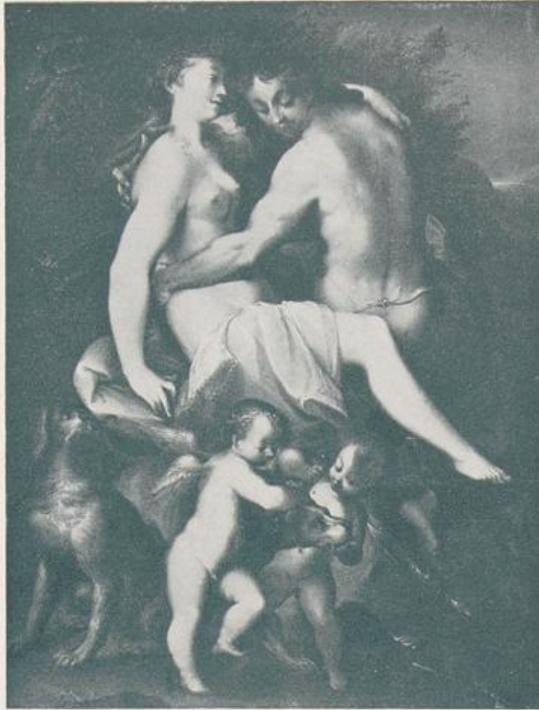


TINTORETTO: OVID UND CORINTHA

CÖLN, MUSEUM

den Extravaganzen auf dem Darstellungsbereiche der sexuellen Sensationen frei, und was an Intimitäten des Liebeslebens als Vasenmalerei oder kleine Plastik auf uns gekommen ist, gehört, wenn es sich um naivere Gebilde handelt, den Perioden der Unkultur und Kunstlosigkeit an, und wenn es raffiniert erfundene und ausgeführte

bedeuten. Erst als sich — zunächst in der Malerei — von Grund aus neue Formenwerte gebildet haben, muten uns Freiheiten, Derbheiten, Leichtfertigkeiten oder gar Frechheiten in bildlicher Wiedergabe nicht mehr auf dieselbe Weise, etwa wie ein Verbrechen, an; sie haben ihre völlig neugeistige, eigene, unabhängige Existenz, auch dann,



HEINZ: DIANA UND AKTÄON

WIEN, K. GEM.-GAL.

wenn die Bilderstoffe der klassischen Mythologie, der griechisch-römischen Götterwelt entnommen sind. Gerade die Erzählungen aus dieser Quelle lieferten ja die wegen ihrer klassischen Respektabilität beliebtesten Vorwände, um — was bei den biblischen Geschichten nicht in dem Masse angängig war — die freien Lüste und die gewalt-samen Ueberwindungen im Kampfe der Geschlechter darzustellen. Aber die Malerei hatte mit neuen Sinnen neue Mittel erworben, die dieselben Situationen, welche uns, von antiken Künstlern geschildert, eigentlich verdriessen, in einer uns köstlich befriedigenden Einheit zeigen. Es brauchen bloss die Namen Tizian und Correggio genannt zu werden, um Bedeutung und Wesen dieser neuen Herrlichkeit zu bezeichnen. Ueberdies vertritt jeder dieser beiden vorbildlichen Grössen für sich eine besondere Art, das Gewagteste erlaubt erscheinen zu lassen, dem Freiesten jedes Anstössige zu nehmen, einen an sich wohl gar rohesten Akt in ein dem zartesten Empfinden schmeichelndes Objekt zu verwandeln. Bei Tizian, der ja übrigens nicht

dermassen kühne und verfängliche Situationen gewählt hat wie der andere, wird das Ursinnliche, z. B. bei etlichen Paaren auf den Bacchanalien oder bei den Liebesabenteuern des Zeus, durch die edlen Klänge kostbarer Farben völlig überrauscht oder — anders gesagt: diese Handlungen werden sanktioniert. Das enormste Wunder jedoch vollzieht sich durch Correggio, der es mit seiner Kunst fertig bringt, das Heikelste zu heiligen, so dass wir junge Damen in den öffentlichen Museen seine Io und Leda (siehe die Abbildungen in Heft II und III) kopieren sehen können, ahnungslos, obwohl es diesen Vorgängen doch wahrlich nicht an Anschaulichkeit mangelt, sondern im Gegenteil die Verzückungen des Liebesrausches hier den überhaupt stärksten Ausdruck gefunden

haben, das heisst: eben den vollkommensten. Welche Macht der Mittel! Oder muss man nicht sagen: welche Hoheit, welche Reinheit in dieser Glut der Empfindung? Denn Correggio hat ja doch mit nicht geringerer Beschwingung des Gefühls die Inbrunst der himmlischen Chöre darzustellen gewusst. Wie er uns in den Himmel irdischster Wonnen schauen liess, eröffnet er uns den Blick nach oben, wo auf strahlendem Wolken-throne die Madonna von den Engelsscharen umjubelt wird.

Ehe man das für seine Zeit meteorisch erscheinende Machtwesen dieses Künstlers so begriff, dass man es, wie später in der Kunst des Rokokos, als Vorbild zu nützen vermochte, musste erst das derbere Genie eines Rubens sich ausleben und mit seiner grossen Schule das Bedürfnis nach malerischer Ueppigkeit für ein ganzes Jahrhundert befriedigen. Vielleicht ist gerade das endliche Verständnis für die Eleganz des Correggio eine natürliche Reaktion auf die provinzial-typische Schönheit des grossen Vlamen gewesen. Dabei kann an ihm nichts mehr

Laurent & Cie. phot.



RUBENS: NYMPHEN DER DIANA IN ABWESENHEIT DER GÖTTIN VON SATYRN ÜBERRASCHT

MADRID, PRADO

bewundert werden, als dass über die kräftige Fülle fleischlichen Lebens eine fast milde Keuschheit sieghaft bleibt.

Das »Stürmische« hat Rubens gewissermassen offiziell in einem Bilde der Wiener Akademie gestaltet, wo nämlich Boreas die gewaltig widerstrebende Orithyia von dannen führt. Doch hat die Handlung keineswegs

gepackt, ohne im mindesten von der sich abspielenden Gewaltszene peinliche Erschütterungen, unangenehme Stösse abzukriegen. Als Gegensatz zu dem, was gemeint ist, möge der Auchvlame Wiertz dienen, speziell hier das Bild »Le soufflet d'une dame belge«. Dass der unschuldige Beschauer diese Darstellung selbst empfindet,

Angerer phot.



RUBENS: BOREAS UND ORITHYIA

WIEN, AKADEMIE

etwas mit Hitzigkeit zu schaffen. Denn der alte Boreas ist ja die Personifikation des Schneesturmes. Aber für die Bewegung, beinahe auch für den Ausdruck, kommt es auf ein und dieselbe künstlerische Leistung hinaus: die Wucht des Ansturms und das Ringen des Widerstandes bei Zweien monumental zu veranschaulichen. Welche Harmonie giebt es an solch Rubensschem Kampfe zu bewundern! Welche Klärung trotz höchsten Aufruhrs! Wir sind überzeugt, sind jemals

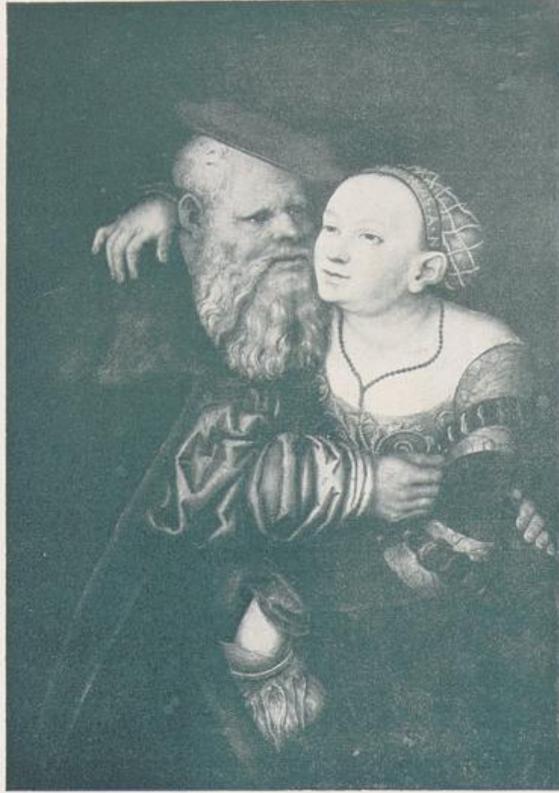
als würde ihm mit dieser Pistole eins unter die Nase geknallt, liegt nicht daran, dass diese Szene überhaupt zum Vorwurf malerischer Schilderung gemacht worden ist, sondern wie es geschah, wie dies Mordswieb in der Bewegung gestellt ist, mit der schreiend hässlichen und unwahrscheinlichen Biegung des Rumpfes nach der Seite des hochgezogenen Schenkels, und — vor allen Dingen — mit dem scheusslichen Ellbogen. Es steckt ganz gewiss Bewegtheit in dieser



WIERTZ: »DIE OHRFEIGE EINER BELGISCHEN DAME«  
(LE SOUFFLET D'UNE DAME BELGE)

BRÜSSEL.  
WIERTZ-MUSEUM

Angerer phot.



CRANACH D. Ä.: VERLIEBTER ALTER WIEN, AKADEMIE

Darstellung leidenschaftlicher Abwehr eines Weibes, aber ist sie für den Betrachter ebenfalls ein Schuss ins Gesicht.

Fast mehr noch als die Liebesleidenschaft ist die Liebeslüsternheit zum Gegenstand

den ungeniertesten Aeusserungen des Liebestriebs eine klassische Unverfänglichkeit. Was darf so ein Faun sich nicht alles an Freiheiten, an Extravaganzen, an Exzessen erlauben! Die eigentliche Grenze wird ja

malerischer Schilderungen genommen worden, und nicht nur in der Renaissancezeit hat es derartige Bilder gegeben, die wegen ihrer allzu deutlichen Pointe von den glücklichen Besitzern hinter Vorhängen gehalten wurden. Und diese sollen jetzt auch keineswegs gelüftet werden. Dass es manchem fürstlichen Mäcen mehr auf den Gegenstand als auf die Güte der Malerei angekommen sein mag, lässt sich an der Zusammensetzung verschiedener Schlossgalerien leicht konstatieren. Das Ueberwiegen ganz bestimmter erotischer Bildszenen z. B. in der Wiener Akademie oder der Galerie zu Cassel bezeichnet die Grundsätze, nach denen seinerzeit die betreffenden Sammlungen begründet oder vermehrt wurden. Die mythologische Einleidung gab ja selbst oder vielmehr gerade

Löwy phot.



D. TENIERS D. J.: DER ALTE UND DIE KÜCHENMAGD

WIEN, K. GEM.-GAL.

freilich auch hier durch den Grad des Künstlerischen bestimmt. Das sehen wir an jener höchst engen Gruppe eines Fauns und einer Ziege antik-römischen Ursprungs, wovon Goethe auf seiner Italienischen Reise in Neapel so entzückt war, dass er selbst darnach einen »sauberen Umriß« anfertigte. Immerhin wirken Szenen, die um nichts »freier«, sondern sogar viel weniger exzessiv sind, gleich anstössig, sobald sie in anderer als mythologischer Gewandung, vor allem

ansehnlich und munter gewordenen Weiblein von den neugewonnenen Liebhabern nicht alles mit sich geschehen, noch ehe sie den Schutz der Zelte und Büsche erreicht haben? Jene Zeit war weniger zaghaft und prüde als die heutige, das wissen wir ja durch die Ausdrucksweise Martin Luthers. Und gewiss ist mit mancher dieser derb deutlichen Szenen, beispielsweise den sehr in Mode gekommenen, wie einem Greise bei seinen Liebkosungen heimlich der Geldbeutel geleert

Angerer phot.



ARENTE DE GELDER: JUDA UND THAMAR

WIEN, AKADEMIE

aber in dem Kostüm etwa der Gegenwart oder der näherliegenden Vergangenheit sich darbieten. In diesem Genre mag genug verbrochen worden sein. Haben wir denn nicht von einem alten guten deutschen Meister, von Lucas Cranach d. Aelt., den wir als rechten Akademieprofessor anzusehen gewohnt sind, die besten Beweise? Allerdings machte er die betreffenden Dinge nicht zum ausschliesslichen Gegenstande bildmässiger Darstellungen, sondern brachte sie im Hintergrunde vielfiguriger Schilderungen unter. Was ist nicht alles dergleichen auf jenem »Jungbrunnen« im Berliner Museum zu sehen! Was lassen da die eben wieder

wird, eine moralische Tendenz verbunden gewesen: ein Beispiel zur Warnung.

Den Niederländern des XVII. Jahrhunderts, die ebensolche Situationen erst recht mit grosser Vorliebe malten, wird jene lehrhafte Absicht nicht innegewohnt haben. Denn dazu sind ihre Schilderungen von allzu grossem Behagen erfüllt. Gleichzeitig ist bei ihnen auch die künstlerische Qualität so stark rechtschaffen und vornehm, dass die nicht nur derbsten, sondern wüstesten Schäkereien, die da betrunkene Gesellen mit Schenkemädchen treiben, der Wand jedes Salons zur köstlichsten Zierde gereichen.

Nun wären wir vor dem Rokoko angelangt, und was wir unter diesem Kulturbegriff verstehen, das hat mit grossen Leidenschaften nichts zu schaffen, sondern deckt sich mit Tändelei, mit Spielerei, mit reizender Geziertheit, mit graziöser Leichtigkeit. Und ebenso wie man gesellschaftlich in der Nachahmung ländlicher Unschuld sich zierte, war man verfeinert

eine ganz bestimmte Perspektive preisgibt. Ein anderer Mäcen wünschte etwa eine Boudoirszene, wie sie nur durchs Schlüsselloch zu belauschen wäre, dargestellt zu haben. Wie sonderbar berühren uns daneben solche unendlich artigen, für den Abonnementkreis der »Gartenlaube« wohl gar schon zu zahmen Bildchen, die, von der Hand desselben Malers herrührend, dem selben Geiste ent-

Bruckmann phot.



JAN STEEN: WIRTSCHAUSSZENE

FRANKFURT, STAEDELSCHES INSTITUT

oder raffiniert in der Verfolgung der Liebesziele. Während erst selbst bei den intimeren Malern, bei Watteau, Lancret und Pater ein höchst liebenswürdiger Anstand durchaus vorherrschend ist, artete die harmlose Spielerei endlich ganz naturgemäss in verderbte Ueberbietungen aus. Mit was für Anliegen kamen die »Kunstfreunde« nicht zum Maître Fragonard! Der eine ältliche Herr wollte seine Freundin in der Gartenschaukel gemalt wissen, wie die Laune des Luftzugs bei der arglos sich Schwingenden

sprungen, in der Petersburger Eremitage hängen, die Pendants: »Der Kuss in der Stadt« und »Der Kuss auf dem Lande«! Auf dem zweiten Gegenstück ist sogar kaum etwas von dem küssenden Paare, das sich im Halbdunkel des Hintergrundes hält, wahrzunehmen, während der Vordergrund von einer Idylle, von Kindern, die mit Hunden spielen, eingenommen wird. Ein eigentlich malerisches Problem ist der Kuss überhaupt nicht. Denn bei dem gemalten, dem farbigen Bilde, kommt es im grossen

Hanfstaengl phot.



FRAGONARD: DER KUSS IN DER STADT

PETERSBURG, ERM.



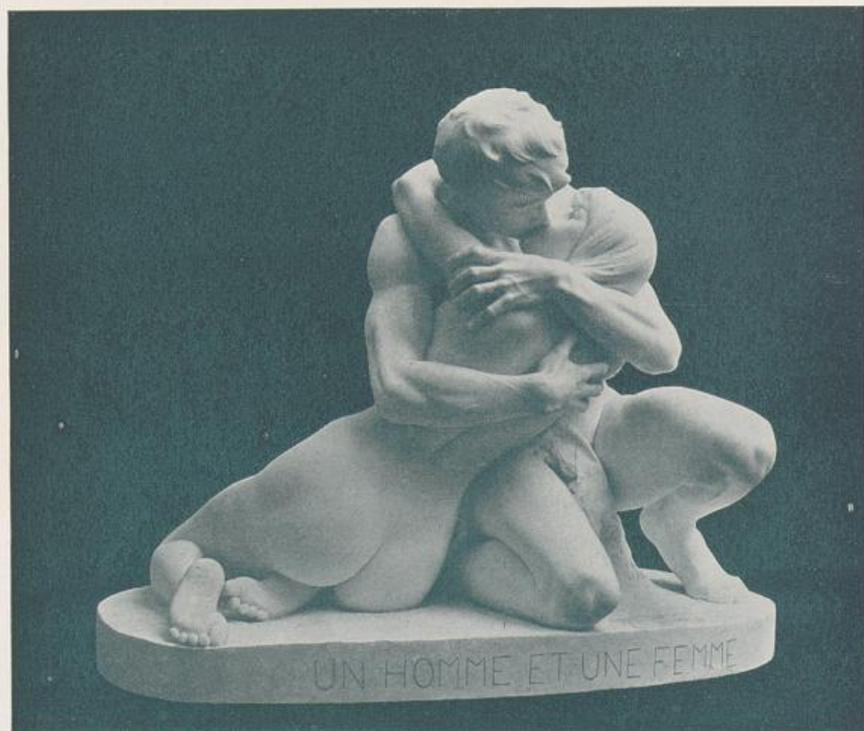
FRAGONARD: DER KUSS AUF DEM LANDE

PETERSBURG, ERM.



WIERTZ: »PHILOSOPHISCHER ALS MAN DENKT«

BRÜSSEL, WIERTZ-MUSEUM



SINDING: ZWEI MENSCHEN

und ganzen auf Entfaltung an, während der »Kuss« doch gerade eine Gruppe ist, deren formale Geschlossenheit etwas geradezu Ursymbolisches hat, dem so in der Projektion auf eine Fläche nicht die Gerechtigkeit wird. Auf Gemälden, die speziell den

statt gemalt worden zu sein, besser plastisch gestaltet worden wäre.

Es hat aber den Anschein, als ob erst die modernen Bildhauer das bedeutende Formsymbol, das durch die Umschlingung eines sich küssenden Menschenpaares aus-



LEYNES: DIE RÜCKKEHR

Kuss darstellen sollen, erscheint darum das sich umschlungen haltende Paar meistens gewissermassen nur als Staffage. Und wo es, wie z. B. auf solchem Wiertzschens Bilde, das noch dazu den grässlichen Illustrationstitel: »Philosophischer als man denkt« trägt, ganz in den Vordergrund gerückt ist und die ganze Fläche fast ausfüllt, hat man erst recht das Gefühl, dass dies Motiv,

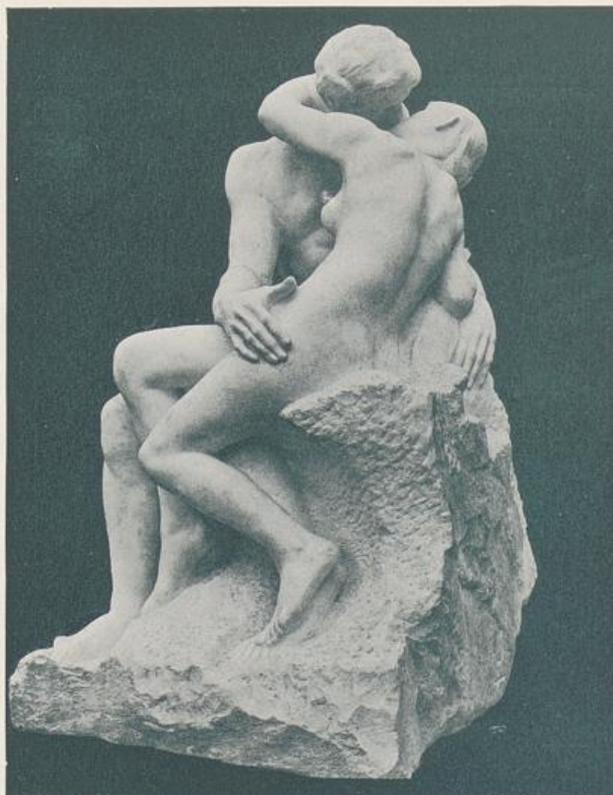
gedrückt ist, erkannt hätten. Wohl giebt es in der früheren Plastik, zumal in der Antike, Darstellungen genug von Szenen zärtlicher Verliebtheit. Aber die Auffassung war doch allermeistens auf das neckisch oder rührend Anmutige gerichtet. Entweder, dass ein Faun eine Nympe rücklings mit einem Kuss überraschte, wie z. B. auf dem reizenden Sockelrelief im Palazzo Ducale

zu Venedig, oder dass Amor mit Psyche die ersten keuschen Liebesbezeugungen austauscht, wie es am schönsten die Gruppe im Capitolinischen Museum zu Rom demonstriert. (Abbildung in Heft 11.)

Letztere Gruppe erweist sich in ihrer bildsäulenmässigen Geschlossenheit zugleich als eine ausgezeichnete Lösung des plastischen Problems, dem jedoch keineswegs der

erschöpften sich die Plastiker erst recht nicht in Philosophien, sondern erfüllten in recht praktischer Weise die Ansprüche, die der kirchliche Kultus an ihre Produktion stellte, wenn sie nicht eben im altmythologischen Geiste das Kunstideal von ewig neuer Gültigkeit erblickten.

Da musste denn eine Skulptur, wie die »zwei Menschen« des Dänen Sinding eine



RODIN: DER KUSS

Gedanke der körperlichen Vereinigung innewohnt, sondern höchstens der innigen seelischen Berührung, was ja auch in solch zarter Vollendung zum Ausdruck kommt. Eine pantheistische Anschauung, die in der Kussumarmung eines Mannes und eines Weibes das Gleichnis vom Drange der allgewaltigen Natur erblickte und in solchen zwei Menschen keine Personen, sondern triebhaft ihrer Natur folgende Kreaturen sah, musste der Welt der Antike mit ihrem heiteren Himmel voller personifizierter Mächte fremd oder konträr sein. In den christlichen Folgezeiten

ist, mit einer wahrhaft schreckenden Neuheit wirken, obwohl doch die materialistische Weltanschauung schon jedes Gemüt mehr oder weniger berührt und vorbereitet hatte. Und trotzdem dieser »nordische« Bildhauer in mancherlei Beziehung noch immerhin ein einigermaßen konventioneller Schönmacher ist, scheint den beiden »Menschen«, wie er sie, gegenseitig sich umklammert haltend und aneinander festgesaugt, gebildet hat, der Nimbus göttlicher Abstammung, höherer Bestimmung und schönerer Selbstbewusstheit mit ziemlich rauher Gewalt geraubt zu sein.



CHARPENTIER NACH DEM STURM

Freilich ist der plastische Gedanke, so wie er gefasst war, auch entschlossen ausgebildet worden.

Wie aber nimmt sich daneben vom Franzosen Rodin die Behandlung desselben

Vorwurfs aus! Ganz gewiss hat auch er ein Gleichnis vom Wesen der Natur geben wollen. Aber mit welchen feinsten Zügen stärkster Poesie behauptet sich in seiner Gruppe »Der Kuss« das edle Eigenleben

jedes dieser beiden einander hingegebenen Menschen! Und es ist kein herkömmliches Schönheitsgefühl. Rodin ist der genialische Fühler und Bildner ganz neuer plastischer Sensationen. Diese Formensinnlichkeit, die sein Ureigenstes ist, beginnt aber durch seine suggestive Macht künstlerisches Gemeingut zu werden und so eine neue Aera der Plastik anbrechen zu lassen. Ein Werk wie »Sturm und Wellen« von Larche wäre nicht entstanden ohne Rodins »Furie des Krieges« und jener aus dem Marmorblock sich liebesdurstig hervorsehnende Frauenkörper Charpentiers nicht ohne das grosse Kapitel des Werkes Rodins, welches »Wollust« überschrieben ist.



LARCHE: STURM UND WELLEN





CHARPENTIER: DIE WOLLUST