



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Liebespaar in der Kunst

Piper, Reinhard

München, [nach 1918]

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77461](#)

P
03



REINHARD PIPER,
**DAS LIEBESPAAR
IN DER KUNST**

SE
2064

MIT 140 BILDERN
MÜNCHEN R. PIPER & Co. VERLAG



DAS LIEBESPAAR IN DER KUNST



Riza Abbasi: Liebespaar.

Perfische Miniaturmalerei.

Datiert: 21. Mai 1630

REINHARD PIPER
DAS LIEBESPAAR
IN DER KUNST

MIT 140 ABBILDUNGEN
VIERUNDZWANZIGSTES BIS DREIUND-
DREISSIGSTES TAUSEND

*Die Braut verdient sich mehr
mit einem Kuß um Gott,
als alle Mietlinge
mit Arbeit bis in Tod.*

ANGELUS SILESIUS



MÜNCHEN / R. PIPER & CO. VERLAG

I N H A L T

I. Adam und Eva	7
II. Götter und Helden	15
III. Deutsches Volkslied	46
IV. Liebe und Tod	71
V. Bürgerliche Liebe	79
VI. Die Galanten	92
VII. Romantische Liebe	108
VIII. Parodie und Humor	122
IX. Selbstbildnisse	136
X. Psychologen der Liebe	154
Abbildungsverzeichnis	167



Schmoll 13250

Von demselben Verfasser erschien:

Das Tier in der Kunst. Mit 130 Abbildungen. 1910.

Friedrich von Logau: Deutsche Sprüche. Auswahl. 1915.

Die schöne Frau in der Kunst. Mit 125 Abbildungen. 1918.

V O R W O R T

DAS LIEBESPAAR IN DER KUNST! — In unferer Zeit sind Bücher, die unbefangen den gegenständlichen Inhalt eines Kunstwerkes zur Hauptfache machen, etwas verpönt. In weiten Kreisen hat sich die Erkenntnis Bahn gebrochen — wovon unsere Väter noch nicht viel ahnten —, daß erst die Form das Werk zum Kunstwerk mache, und auf diese Erkenntnis ist man nicht wenig stolz. Wer sich heute noch naiv von dem Inhalte eines Bildes ergreifen läßt, gilt von vornherein als zurückgeblieben. Der gebildete Kunstreund sieht an diesem Inhalt so schnell wie möglich vorbei, um von der Linie, der Komposition, der Flächenverteilung zu sprechen.

Nun ist gewiß das Mittagessen bei einer Bauernhochzeit und das Abendmahl Christi kompositionell eine verwandte Aufgabe. Und es ist vielleicht ein gutes Erziehungsmittel, dem Betrachter einmal beides nebeneinander zu zeigen und ihn von allem geistigen Inhalt absehen zu lassen. Aber wir dürfen doch nur einen Augenblick so tun, als ob die gemeinsame Kompositionsidee wirklich die Hauptfache wäre. Das eine Bild wird uns doch wieder sofort, ob wir wollen oder nicht, zur Bauernhochzeit, das andere zum Abendmahl. Und jedes von ihnen entführt den Betrachter in eine andere Welt seelischen Erlebens.

Jene Betrachtung, die prinzipiell von allem Inhaltlichen absieht und in der wir allerdings viel nachzuholen hatten, schüttet ein wenig das Kind mit dem Bade aus. Sie ist eine Nachwirkung des Impressionismus, der *ein Element* von den dreien bevorzugt hatte, aus denen sich alle Kunstwerke aufbauen: dem Augensinnlichen, dem Sachlich-Inhaltlichen und dem Formalen*).

Der Impressionismus bevorzugte die Farben, die Lichter und Schatten als Träger der Sinnesgefühle des Auges. Er berührt sich darin nahe mit den niederländischen Kleinmeistern des 17. Jahrhunderts. Zu anderen Zeiten hat die Form als Gefühlsträger geherrscht, wie etwa in der Gotik. Aber gerade die größten Künstler

*) Vergleiche *Max Deri*, „Versuch einer psychologischen Kunstlehre“, Stuttgart 1912, wo das Problem des Verhältnisses von Inhalt und Form im Kunstwerke ausführlich behandelt wird.

vergangener Zeiten — man nehme Michelangelo oder Dürer, Rembrandt oder Grünewald — haben ihre Werke zweifellos vom Inhalt des Dargestellten aus konzipiert. Und warum sollten sie es weniger getan haben, als es Goethe oder Shakespeare taten, denen Faust oder Hamlet als Stoff doch nicht gerade gleichgültig gewesen sein werden, sondern im Gegenteil den Kern der Konzeption bedeuteten! Wenn aber die Schöpfer selber von dem Gegenständlichen ihres Werkes sich ergreifen ließen, so brauchen auch wir wohl kein schlechtes Gewissen zu haben, wenn wir ihnen darin folgen.

Man hatte wohl Angst, der eben überwundenen Anekdotenmalerei von neuem Tür und Tor zu öffnen, wenn man den sachlichen Inhalt als wichtiges Element des Kunstwerks wieder anerkannte. Aber nicht nur der zerbrochene Milchtopf ist ein Inhalt, sondern auch Ritter, Tod und Teufel oder jener König Saul Rembrandts, dem Davids Harfenspiel den Jähzorn bis zu Tränen löst. — Die Liebesdichtungen aller Völker sind schon oft gesammelt worden. Warum sollte man nicht auch die Werke der bildenden Kunst sammeln, deren sachlicher Inhalt die Liebe ist? Wohl jeder Künstler hat einmal in einem Werke dieser stärksten Empfindung seiner Menschlichkeit gehuldigt. Und es ist auch kein Zweifel, daß sein Werk als das zu den Menschen sprechen sollte, was es ihm selber war: Ein Preis der Liebe.

Begeisterung ist Urquell der Kunst. Die Kunst schafft, was oft dem Leben fehlt. Sonst gäbe es keine Kunst. Jedes Werk der Kunst ist eine Tat der Sehnsucht. Es soll ein Geistiges verwirklicht werden, das sonst nicht da wäre. Was könnte mehr Sehnsucht wecken als Liebe? Auch der Liebende, der sich seines Besitzes freut, ist der Sehnsucht nicht ledig und sucht im Gedicht, im Bild, in der Melodie zu verewigen, was die Wirklichkeit ihm bald entreißt.

Alle Werke dieses Buches hat das Liebesgefühl ans Licht gerufen. Sie laden zur Betrachtung ein und zum Nachempfinden in der Betrachtung. Sie sind nicht kunsthistorisch geordnet, sondern frei nach Stoffen und Stimmungen. Mag auch die Reihe bunt sein, das Einende ist überall: Wir sind im Reiche echter Kunst.

München — August 1916

A D A M U N D E V A

„Und Gott der Herr sprach: Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei; ich will ihm eine Gehilfin machen, die um ihn sei.

Da ließ Gott der Herr einen tiefen Schlaf fallen auf den Menschen, und er entschlief. Und nahm seiner Rippen eine und schloß die Stätte zu mit Fleisch. Und Gott der Herr baute ein Weib aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm, und brachte sie zu ihm.

Da sprach der Mensch: Das ist doch Bein von meinem Beine und Fleisch von meinem Fleisch; man wird sie Männin heißen, darum daß sie vom Manne genommen ist.

Darum wird ein Mann seinen Vater und Mutter verlassen und an seinem Weibe hangen, und sie werden sein ein Fleisch.

Und sie waren beide nacket, der Mensch und sein Weib, und schämeten sich nicht.“

So der lapidare Text des ersten Buchs Mosis, der jahrtausendlang die Quelle wurde zu erhabenen Werken der Kunst. Die gern benutzte Quelle! Gab sie doch dem christlichen Künstler legitimen Anlaß, nackte Gestalten zu bilden, eine Kunst wieder zu üben, die seit dem Untergang der Griechengötter verloren war.

Die Erzählung von Adam und Eva und ihrem Sündenfall ist uns noch heute nicht nur eine der tieffinnigsten Mythen zur Entstehung des Bösen. Sie ist uns zugleich ein psychologisches Drama von zeitloser Gültigkeit. Jeder Mann ist einmal in seinem Leben Adam, jedes Weib eine Eva. Wie reich an dramatischer Spannung sind diese Szenen: das Gespräch mit der Schlange und dann der furchtbare Ruf Gottes nach Adam: Wo bist du? Die spätere Dichtung hat wohlweislich kaum versucht, diese Szenen weiter auszubauen. Es ist da nichts mehr hinzuzutun. Aber die bildende Kunst fand ein weites Feld.

Wir geben im folgenden aus der Fülle fünf Werke sehr verschiedenen Charakters.

Als eigentliche Dramatiker erweisen sich *Baldung-Grien* und *Tintoretto*. *Tizian* ergreift den Vorwand, prangende Leiber zu formen, *Dürer* bildet Linien und verschlingt seine Menschen-

körper in die Arabesken der Bäume und Tiere. Ihm vor allem sind die ersten Menschen ein Liebespaar (Abb. 1). Eng aneinandergeschmiegt, sind sie tänzelnden Schrittes in den gegenseitigen Anblick versunken. Sie wissen wirklich noch nicht, daß sie nackt sind. Adam ist der Geführte; wie willenlos hebt er die Hand, in die Eva den Apfel legen wird, den ihr die Schlange vom Baum herabreicht. Dies ist der psychologisch entscheidende Moment. Aber Dürer denkt kaum an Psychologie. Er gestaltet vor allem auch die Szenerie aus: nicht eine offene paradiesische Landschaft, sondern dichten deutschen Wald, der kein Stück Himmel durchscheinen läßt. Die Körper heben sich hellfarbig ab von den dunkleren Stämmen, sie sind auch stofflich bewußt unterschieden von der rauen Rinde der Bäume und dem struppigen Getier.

Baldung-Grien, der seltsame, großgeartete Meister, als Persönlichkeit noch wenig gewürdigt, barock, manchmal geschmacklos, immer ganz auf sich gestellt, kommt aus Dürers Schule. Aber in gewissem Sinne geht er sofort weit über Dürer hinaus. Das leicht Beengende der Dürerschen Spekulation existiert für ihn nicht. Auch den Adam- und Evastoff hat er ganz auf seine Weise behandelt (Abb. 2). Dürers Eva im Prado ist mehr um der klassischen Proportion, als um des Ausdrucks willen gemalt. Baldung-Grien empfindet vor allem das Weibliche an Eva, das Geschmeidige, Undurchdringliche. Dies arbeitet er heraus.

Er dichtet die ganze Szene eigenwillig um. Bei ihm steht Adam in trotziger Haltung, einem Prometheus ähnlich, die Rechte eingestemmt, im Zwiegespräch mit der Schlange, während Eva sich lächelnd und abwartend verhält. Die dramatische Erregtheit spiegelt sich in den lebhaft bewegten Umrissen der Körper, die hell, fast grell vor dem dunklen Hintergrund stehen.

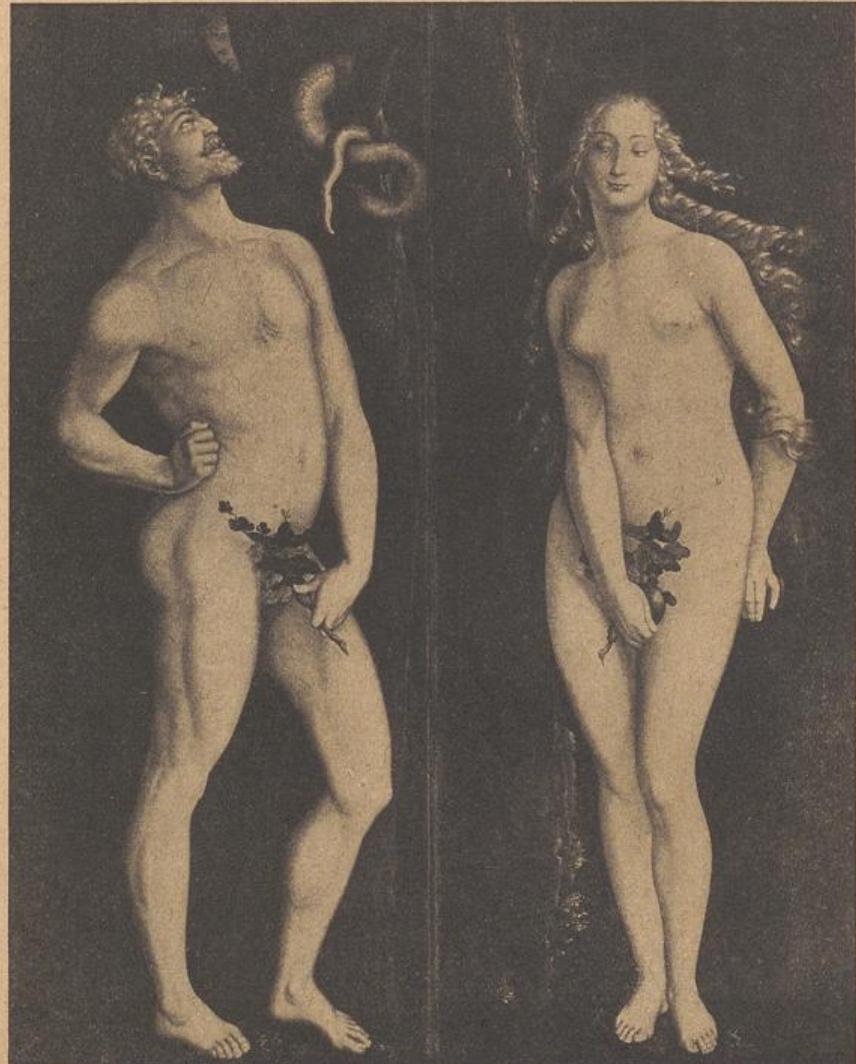
Wie ruhig wirkt danach der Italiener *Palma!* (Abb. 3.) Der Vergleich ist besonders naheliegend, weil auch hier die Figuren hell vor dem Hintergrund stehn und innerhalb der Bildfläche denselben Raum einnehmen. Aber alles Dramatische ist zurückgedrängt, alle Formen sind beruhigt. Wer die Geschichte nicht kennt, ahnt nicht, daß in der Anbietung des Apfels ein Verhängnis sich entscheidet. Es ist ein echtes Werk der Hochrenaissance, die der Klarheit des



1. Albrecht Dürer: Adam und Eva. *Aus der Holzschnittpassion*

Aufbaus, der Einfachheit der formalen Motive mit der äußerem auch die innere Bewegung opfert.

Mit Tizian, dem Venezianer, lockert sich das Statuarische (Abb. 4). Die Menschen handeln, die Fläche wogt. Der Fluß der Bewegung entspringt oben bei der Schlange, die zu einer merkwürdigen Mischung aus Teufel und Cupido geworden ist, und rinnt durch den Arm Evas in den abwehrenden Arm des Adam hinüber. Die



2. Hans Baldung-Grien: Adam und Eva. Budapest, Museum. Aufnahme Hanfstaengl

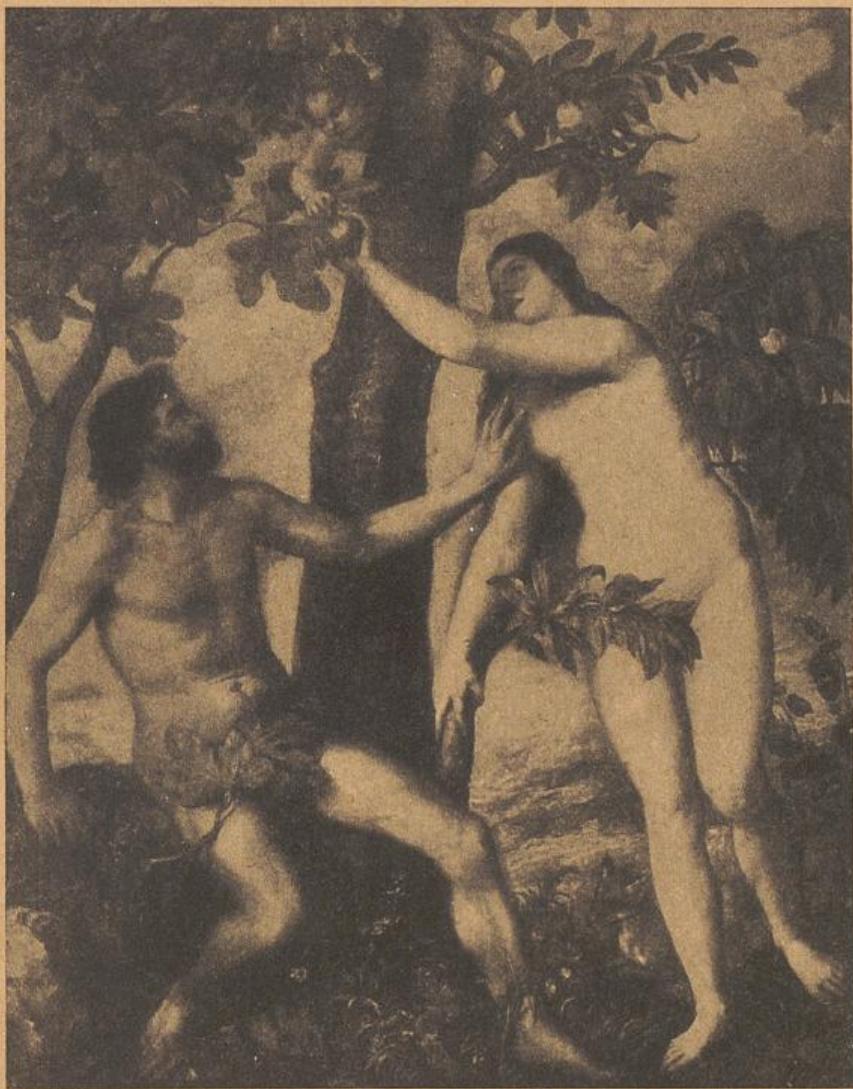


3. Palma Vecchio: Adam und Eva. Braunschweig, Museum. Aufnahme
Bruckmann

Körper und die Bäume sind zu sich kreuzenden Diagonalen abgebogen. Aber noch ist die Flächenkomposition gewahrt. Das Bild hat die Wirkung eines Reliefs. Alles spielt sich vorn in einer „einheitlichen Raumschicht“ ab. (Wir wollen nicht vergessen, anzumerken, daß der groteske Blätterschurz des Adam eine Übermalung des 18. Jahrhunderts ist. Adam soll zwar nach der Bibel hier noch keine Scham kennen. Diese Scham wurde aber von der Schamhaftigkeit des Publikums verlangt. Auf der Kopie des Rubens fehlt diese Pfuscherei.)

Bei Tintoretto mehrt sich die Bewegung um ein neues Element (Abb. 5). Hier wird die Fläche durchstoßen, die Raumtiefe tut sich auf. Und diese Raumtiefe öffnet sich in der Diagonale. Adam ist dem Beschauer am nächsten, der helle Himmel rechts am fernsten. Dazu kommt noch, daß auch die Figuren in der Diagonale komponiert sind, und zwar in der der Tiefenführung entgegengesetzten. Das klingt wie erklügelte Geometrie. Doch die Kunst des Tintoretto verhüllt das Gerüst der Komposition, so daß es nur als Diener des Ausdrucks wirkt. Den meisten Betrachtern wird das Kunstmittel kaum bemerkbar; wie auch derjenige dem Eindruck einer gewaltig aufgebauten Musik erliegt, der von den Formen des „strengen Satzes“ nichts weiß.

Zu diesen kompositionellen Mitteln nun, die alles in Bewegtheit auflösen, nimmt Tintoretto noch die Kraft des Lichtes in Dienst und läßt sie sein Bild durchströmen. Diese Fülle von Bewegung macht das Bild dramatisch. Das unruhig aufflackernde Licht, die rauschenden Büsche, das Visionäre, das wie ein plötzliches Aufzucken wirkt, läßt daneben den Tizian fast rationalistisch erscheinen. Die Schlange, bei Tizian noch der Ausgangspunkt der Handlung, spielt gar keine Rolle mehr. Nur ihr Kopf wird am oberen Bildrand sichtbar, wie zur bloßen ikonographischen Vollständigkeit. Der Künstler hätte ihn gewiß ebenso gern weggelassen. Die ersten Menschen Tintoretos tragen ihr Schicksal in sich selbst. Der Anstoß, der bei den andern noch von außen kommen muß, geht hier unmittelbar aus dem Menschlichen hervor. In dieser Vermenschlichung, dieser Vergeistigung der Legende berührt sich Tintoretto unmittelbar mit Rembrandt.



4. Tizian: Adam und Eva. Madrid, Prado. Aufnahme Hanfstaengl



5. Tintoretto: Adam und Eva. Venedig, Akademie

GÖTTER UND HELDEN

Es mag auf den ersten Blick gewagt erscheinen, in einem und demselben Kapitel Darstellungen aus den verschiedensten Epochen zusammenzuwerfen, allein um der ihnen gemeinsamen Stoffe willen. Und doch zeigt sich bei näherem Zusehen, daß auf diese Weise durchaus nicht Werke ganz fremden Kunstgeistes stillos zusammentreffen, sondern daß das Kapitel zugleich im Kleinen eine Geschichte der Nachwirkung des antiken Kunstgeistes, der immer neuen Verarbeitung des antiken Erbes bietet. Diesen Stoffen nähert sich eben immer nur ein Zeitalter, das auch innerlich mit der Antike zusammenhängt, das sich nicht nur von ihren Stoffen, sondern auch von ihrem Geist befruchten läßt.

Welche Perioden nachantiker Kunst sind es denn, die mit solchen Darstellungen hier sich einfinden? Die Renaissance von Mantegna über Tizian und Rubens bis zu Poussin. Das von spätantiken Elementen durchsetzte Rokoko. Der Klassizismus. Und schließlich der Neuidealismus unserer Tage.

*

Der griechische Olymp mit seinen Göttern und Heroen ist nicht der Sitz erderner Gottheiten, nicht der Schauplatz mysteriöser Geschehnisse; er ist überhaupt kein Jenseits in irgendwelcher Hinsicht, sondern ein sorgloseres, unbeschwerteres Diesseits, das oft nur unmerklich über das Menschendasein erhoben ist. Und wenn wir von den Heroen des Alten Testaments zu den Griechengöttern kommen, so ist uns, als treten wir aus einer von Leidenschaften brodelnden Unterwelt an den lichten Tag. Mozartische Heiterkeit umfängt uns. Denn was will die Eiferfucht Junos befagen gegen die tragischen Kämpfe, die der Dämon des Geschlechts bei den Semiten zusammenballt! Und wo es nicht Tragik ist, da ist es Schwüle, Gier, eine Sexualität mit schlechtem Gewissen. Schon Adam und Eva enden in Schuld und Untergang. Simson und Dalila, Judith und Holofernes, Loth und seine Töchter, Joseph und Potiphars Frau, Abraham und Hagar, Susanna und die beiden Alten: überall Verführung, Schuld, Reue oder wüster Kampf. Jakob und Rahel sind fast das einzige lichte, idyllische Paar.

In der griechischen Götterwelt sind wir fast jenseits von Gut und Böse. Die Liebe wird ein heiteres Spiel, ein Zeitvertreib für un-



6. Griechisch: Heilige Hochzeit von Zeus und Hera. *Palermo, Museum*

beschäftigte Götter. In dem tragischsten Stoff der Griechen, im *Ödipus*, fehlt ganz die Sexualität.

Weil der Olymp nur so wenige Stufen über die Erde erhoben ist, so ist er auch, wie sie, Schauplatz unzähliger Liebesverwicklungen, zärtlicher Abenteuer und loser Streiche. Vom Himmel auf die Erde ist nur ein Schritt, und diesen Schritt tun die Götter gern, um ihre Unsterblichkeit durch sterbliche Schönen zu würzen. Das geht nicht ohne Verkleidungen und Hintertüren ab, und wenn



7. Griechisch: Orpheus und Eurydice. *Neapel, Museum*

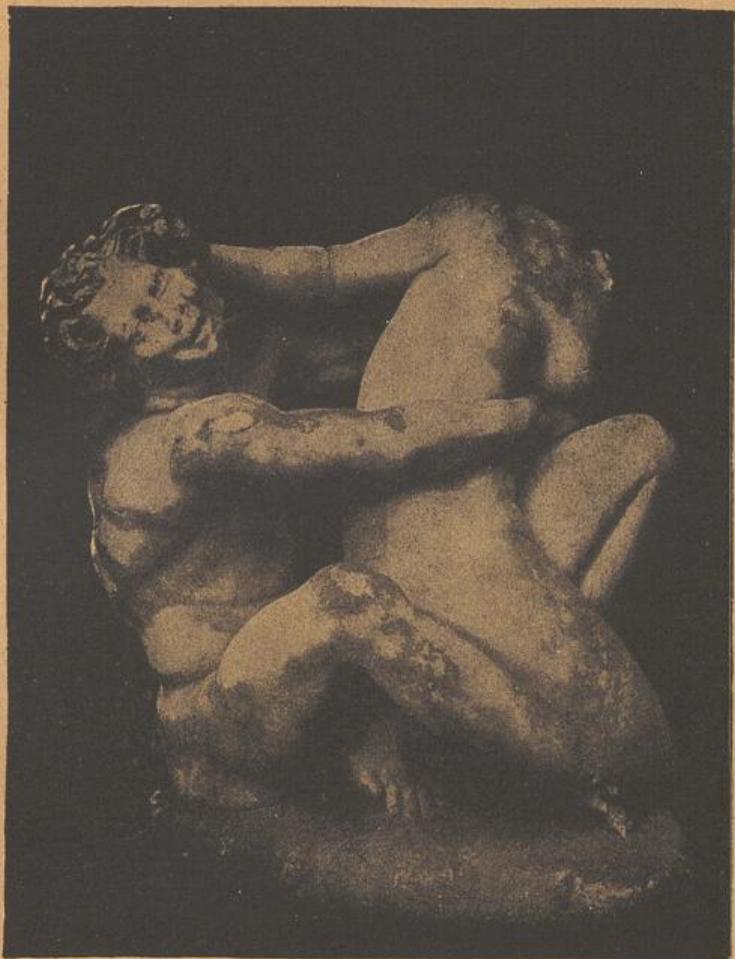
ein Abenteuer auch einmal tragisch endet, so ist die Trauer nicht groß und bald in einem neuen vergessen. Ein durchaus geselliges Götterdasein! Kein Wunder deshalb, wenn gesellige Zeitalter, wie die Renaissance, das Rokoko, es zu restituieren suchten, wenn die Götter in Opern und festlichen Umzügen noch lange weiter lieben durften.



8. Griechisch: Grabmal des Thraseas und der Euandria. Berlin,
Altes Museum

Doch weil die Götter so menschlich waren, konnten ihre Gestalten auch im Ernst und Hohen Symbole für alles Menschliche werden.

Das *Relief vom Heratempel* in Selinunt ist dafür sogleich ein schönes Beispiel (Abb. 6). Es stellt (nach Bulle) die Heilige



9. Hellenistisch: Satyr und Nymphe. Rom

Hochzeit des Zeus und der Hera dar, das Abbild der in jedem Frühjahr zu neuer Zeugungskraft erwachenden Natur. „Zeus sitzt auf einem Berg- und Felsensitz und zieht, sehnfütig zurückgelehnt, die Gattin zu sich, die bräutlich verhüllt und sich entschleiernd vor ihm steht.“ Die Bedeutung der Szene ist ganz klar schon in der einfachen Komposition von Vertikale und Diagonale ausgesprochen: Hera, die Vertikale, ist noch unbewegt. Zeus, in die bewegte, gespannte Diagonale zurückgebogen, wird im nächsten Augenblick mit dem greifenden Arm diese Ruhe erschüttern.

Eine ebenso schöne menschliche Empfindung spricht aus dem Relief des Neapeler Museums mit *Orpheus und Eurydice* (Abb. 7), ein Thema, das auch noch die spätere Kunst angeregt hat: Gluck zu seiner herrlichen Oper, Feuerbach zu seinem großen Gemälde im Hagener Folkwang-Museum. Orpheus hat durch seinen Klagegesang selbst den Gott der Unterwelt gerührt, so daß er ihm erlaubt, die tote Gattin wieder mit sich hinaufzuführen ins Leben. Jedoch unter einer Bedingung, daß er sich nicht schon unterwegs nach ihr umwende. Orpheus aber kann dem Drang nicht widerstehen. Er hat sich zurückgewandt, sie blicken sich liebevoll an, doch schon ist Hermes, der Seelenführer, herangetreten und hat Eurydice bei der Hand gefaßt, um sie in den Hades zurückzuführen. Das Relief stellt also einen dramatischen Höhepunkt dar. Doch ohne dramatische Gesten, ja ohne einen bestimmten Ausdruck der Gesichter. Das Sprechende, Empfindungsvolle ist in der Haltung der drei Gestalten, dem leicht bewegten elegischen Fluß der Linien von Körper und Gewandung.

Nicht lange, so ist der einsam trauernde Orpheus ein Opfer wütender Mänaden geworden und muß nun selbst, nicht mehr als Lebender, sondern als Geist, in die Unterwelt hinab.

In der Flur der Seligen forschend,
Fand er Eurydice nun und umschlang sie mit sehenden Armen.
Jetzo wandeln sie dort mit vereinigtem Schritte, die beiden;
Bald geht jene voran, und er folgt; bald eilet er selbst vor;
Und nach Eurydice darf sich gefahrlos Orpheus nun umsehn,

Schließt Ovid elegant diese Episode seiner Metamorphosen. Eine Abschiedsszene, wie diese, ist das *Grabmal des Thraseas und der Euandria* (Abb. 8). Auch hier ist es der Tod, der die Liebenden trennt, und diese Trennung wird durch die Handreichung ergreifend und herzlich zum Ausdruck gebracht. Im Hintergrund eine trauernde Dienerin. Ein bestimmtes athenisches Bürgerpaar, deren Namen uns sogar überliefert sind, ist dargestellt. Und doch tritt die Darstellung an allgemein menschlicher Geltung nicht zurück hinter der vorigen, die einen mythischen Stoff gestaltet. In diese elegischen Töne mischen sich jugendlich übermütige. Wie sind die beiden im Liebespiel ringenden Leiber der Gruppe von *Satyr und Nymphe* ineinander verflochten! (Abb. 9.) Drei-



10. Griechisch (Römische Kopie): Dionysos und Ariadne. Rom, Vatikan

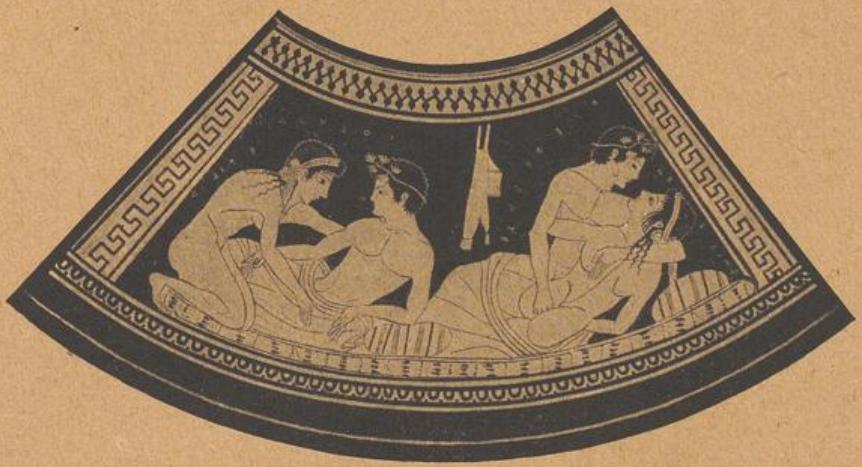
mal geht die Bindung hin und her durch den zurückdrängenden Arm der Nymphe, durch Arm und Bein des Fauns. Daß der Kopf der Nymphe fehlt, stört kaum unsere Freude an dem lebhaften Schwingen dieser elastisch schnellenden Linien.

Das Relief mit *Dionysos* und *Ariadne* auf dem Triumphwagen bietet uns wieder eine neue Möglichkeit der Komposition zweier Figuren: die sich kreuzenden Diagonalen (Abb. 10). Die Diagonale der Ariadne wird noch durch den Stab und die beiden Arme des Dionysos verstärkt, diejenige des Dionysos durch den Arm des zwerghaften Silen und den umgebogenen Unterschenkel der Ariadne. Dadurch entsteht ein anmutiges Spiel von Bewegung und Gegenbewegung, das dem Relief einen munteren Rhythmus gibt.



11. Vasenbild: Zeus raubt ein schlafendes Mädchen. Paris

Das Feld leichter Improvisation ist für den Griechen das Vasenbild. Hier kann er unbeschwert von den strengerem Gesetzen der Plastik seinen Erfindungsreichtum schalten lassen. Das Vasenbild ist ihm das, was die Graphik den späteren Jahrhunderten wurde. Ein Beispiel für viele ist das *Innenbild einer Schale* (Abb. 11). Ein Abenteuer des Zeus. Der oberste Gott war ja sehr vielseitig in seinen Wünschen und in den Mitteln, die ihm dienen müssten: Der Io nahte er in der verhüllenden Wolke, Europa entführte er als schöner weißer Stier, an Leda drängte er sich als schutzsuchender Schwan, zur Danaë rauschte er als goldener Regen herab, und die Nymphe Kallisto überlistete er gar in Gestalt der Göttin Diana. Diesmal raubt er ein schlafendes Mädchen. Mit großen, gar nicht göttlichen Schritten eilt er dahin, verliebt auf die kostbare Last in seinen Armen blickend. Auch hier wieder die Komposition in den sich kreuzenden Diagonalen, wobei der



12. Vafenbild: Zwei Liebespaare. *Brüssel*

Herrsscherstab, den der Gott nicht aus der Hand läßt, die eine Richtung unterstreicht.

Zu solcher Improvisation gaben neben den Vafenbildern auch die Fresken Gelegenheit (Abb. 13). Da schweben an den Wänden ideale Gestalten, und dieses freie Schweben gibt der Wand und dem Raume Leichtigkeit und Anmut und beschwingt auch die Phantasie und Laune des Bewohners. Unsere Abbildung zeigt einen Satyr, dessen offenes Tuch mit Früchten gefüllt ist, Arm in Arm mit einer Bacchantin, die in weit ausladender Geste den Thrysusstab schwingt. Den vollen Reiz gibt der Gruppe erst das Ineinanderspielen der rosa und grünen Farbtöne, die unsere Wiedergabe leider unterdrücken muß. Mit diesem späten Werke nehmen wir Abschied von der antiken Kunst, um die antiken Stoffe durch die späteren Zeiten weiter zu verfolgen.

Ein Meister, bei dem die Vorliebe für diese Götterwelt einer tiefen Wahlverwandtschaft entspringt, ist der große französische Klassiker *Nicolas Poussin* (Abb. 14). Er vor allem hat das Erbe der Antike der französischen Kunst gesichert, das Griechische, das auch ihren modernsten Meistern nicht verlorengegangen ist. Das Gemälde, das wir abbilden, schildert, wie Daphne, die vor dem stürmischen Werben des Apollo bis zur Ermattung geflüchtet ist, dem Gotte schließlich entrückt wird, indem auf ihr Flehen ihre Gestalt in einen Lorbeerbaum sich wandelt. Der Alte mit der Urne ist ihr

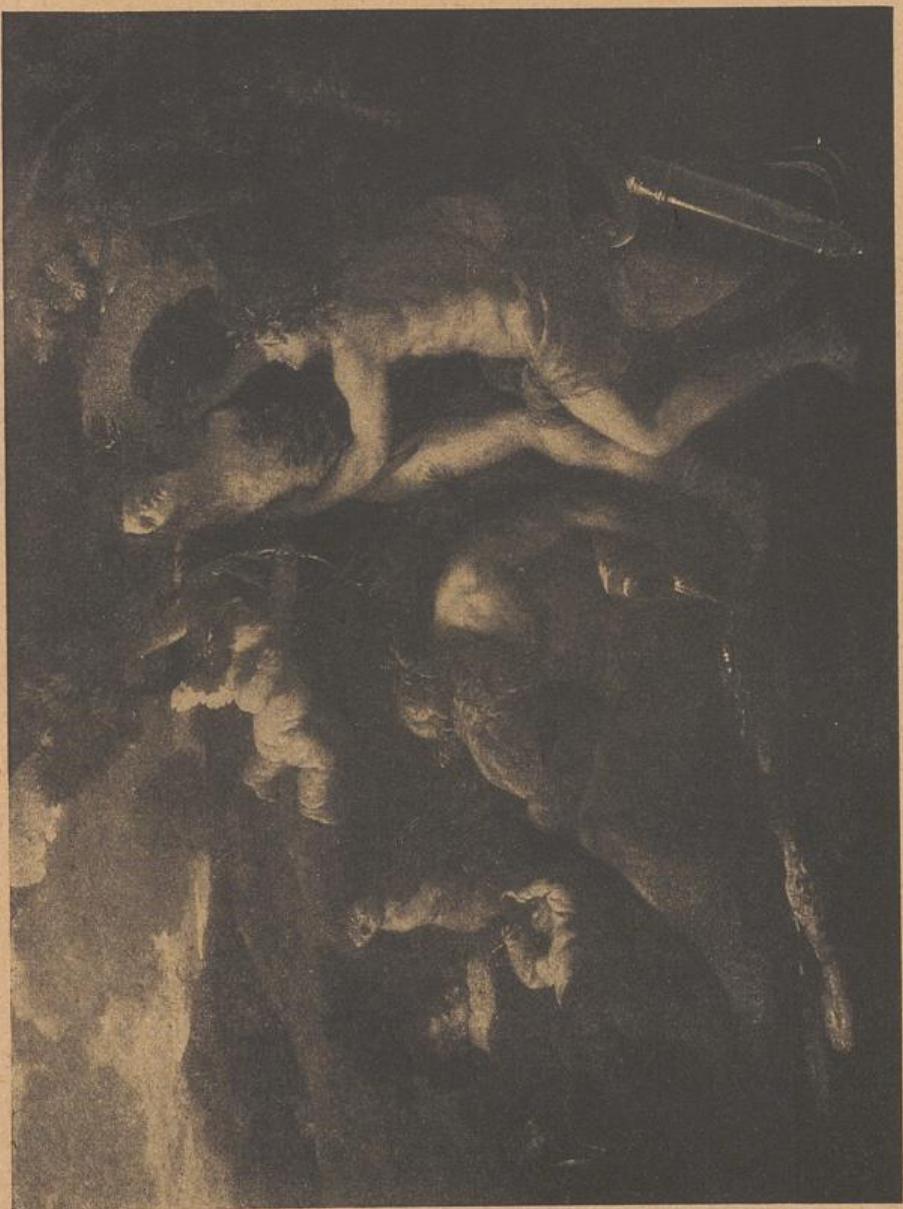


13. Pompejanisch: Satyr und Bacchantin. *Neapel, Museum*

Vater der Flußgott Peneos. Hören wir wieder, wie Ovid diese Szene darstellt:

Kaum war geendet das Flehn: und gelähmt erstarren die Glieder.
Zarter Baft umwindet die wallende Weiche des Busens;
Grün schon wachsen die Haare zu Laub und die Arme zu Ästen;
Auch der so flüchtige Fuß klebt jetzt am trägen Gewurzel,
und ihr umhüllt der Wipfel das Haupt: Nur bleibt ihr die Schönheit.
Phöbus liebt auch den Baum; und mit angelegeter Rechten
fühlet er noch aufbeb'en in junger Rinde den Busen.
Und mit zärtlichen Armen die Äst' als Glieder umschlingend,
reicht er Küsse dem Holz; doch entflieht vor den Küsſen das Holz auch.

Bernini, der Meister des Barock, hat dieselbe Szene in einem Marmorwerk dargestellt (Abb. 15), das aus ganz unantikem Geiste



14. Poussin: Apollo und Daphne. München, Pinakothek



15. Lorenzo Bernini: Apollo und Daphne (Marmor).
Rom, Villa Borgheje



16. Götz von Seckendorff: Lithographie. München, Sammlung Piper

geboren scheint, in Wahrheit aber mit der späten, der barocken Antike etwa der Laokoongruppe, zusammenhängt. Schon das Thema, die Umwandlung des Mädchenkörpers in einen Baum, buchstäblich in weißem Marmor vor Augen zu führen, scheint allen Mitteln der Plastik sich zu entziehen. Bernini löst das widerstrebende Material auf in malerischen Schwung. Die Parallelen der schlanken Arme und Beine geben dem Ganzen ein flüchtiges

Aufwärtschwaben, ein Nachdrängen und Sichentwinden, wie es dem Thema entspricht. Auch läßt sich Bernini den Kontrast zwischen dem weichen, glatten Mädchenkörper und der rauhen Baumrinde nicht entgehen. Ein Virtuosenstück steht vor uns, wie es blendender nicht gedacht werden kann. Während die Gestalten auf dem Gemälde Poussins etwas bewegungslos Erstarrtes haben, scheint dieser Marmor zu schwingen und zu schweben.

Auch das Motiv der anmutigen, sorglos hingespilten Lithographie des, in diesem Kriege ganz jung gefallenen, *Götz von Seckendorff* ist wohl dem Daphnemythos entnommen (Abb. 16). Der Künstler, der zu unsfern schönsten Hoffnungen gehörte, hat sich auch sonst von antiken Stoffen (Lukian) anregen lassen.

Der Frauenraub, als Raub der Sabinerinnen oder als Entführung der Proserpina durch Pluto näher bestimmt, gab Gelegenheit, einen Frauen- und Männerakt in starker Bewegung, in lebhaftem „Kontrapost“ zu entwickeln. Wir bilden eine Bronzegruppe des in Italien beinahe zum Italiener gewordenen *Niederländischen Monogrammisten D. C.* ab (Abb. 17), die eine schön durchgebildete Silhouette zeigt.

Die Wiedereroberung der antiken Stoffe war schon deshalb unendlich wichtig, weil durch sie die Darstellung des Nackten legitimiert wurde. Die Bibel hatte ja nur das Adam-und-Eva-Thema geboten. Nun konnten Fürsten sich sogar mit ihrer nackten Geliebten malen lassen. Denn die Schöne galt, trotz aller Porträthaftigkeit ihrer Züge und ihres Körpers, als Venus. „Venus, sich an der Musik erfreuend“ ist der öffentliche Titel des *Tizianschen Bildes* (Abb. 20), das für die Eingeweihten Ottavio Farnese und seine Geliebte darstellt.

Wie die liebende Venus den zur gefährlichen Eberjagd aufbrechenden Adonis zurückhalten will, haben beide, *Tizian* und *Rubens*, in schönen Bildern gemeistert (Abb. 18 u. 19).

Doch nicht nur die großen Namen der Mythologie hielten wieder Einzug in die Kunst, auch die anonymen Paare der Schäfer und Hirtinnen erwachten zu neuem Leben und durften wieder, auf Tierfelle hingestreckt, unter grünen Bäumen sich lagern. Eins der schönsten Paare ist das des *Tizian* in der Wiener Galerie (Abb. 21).

Von *Rubens* kann man geradezu behaupten, daß er ohne die antiken Themen gar nicht er selbst hätte werden können. *Orpheus*



17. Niederländischer Meister: Frauenraub (Bronze). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Originalaufnahme



18. Tizian: *Venus und Adonis*. Madrid, Prado. Aufnahme Hanftaengl

und Eurydice, der Raub der Proserpina, Jupiter und Kallisto, Boreas, die Oreithyia entführend, der trunkene Silen, das Urteil des Paris, der Raub der Töchter des Leukippos, Satyren, die schlafenden Nymphen beschleichend: das sind die Stoffe, in denen seine starke Seele, sein Durst nach Bewegung, nach strotzenden Leibern, pompösen Gebärden, blondem Fleisch, spiegelnden Harnischen, stampfenden Rossen sich austoben konnte. Wie Perseus die an den Felsen gefesselte Andromeda befreit, hat er viermal gemalt; zweimal in Hochformat (Berlin und Madrid) und zweimal in breiter Komposition (Berlin und St. Petersburg). Vor allem war es der farbige und stoffliche Kontrast des hellen Frauenkörpers zu der dunklen metallischen Rüstung, der sein Malerherz entzückte (Abb. 22). Auf dieselbe malerische Wirkung geht Lovis



19. Rubens: *Venus und Adonis*. Petersburg, Eremitage. Aufnahme Hanfstaengl

Corinth aus (Abb. 23). Aber er ist ein ostpreußischer Rubens. Der Zusammenhang mit der Antike ist hier trotz dem Thema völlig verschwunden. Andromeda, bei Rubens nobel in Haltung und Körperperformen, ist zum kurzbeinigen Modell geworden, ihr Fleisch ist wundervoll stofflich empfunden, aber es ist das Fleisch des Aktmodells geblieben. Und auch ihre Miene macht keinen Anspruch auf heroische Allüre. Wie entzückt blickt die Heldin des Rubens auf ihren ritterlichen Befreier! Amoretten mit der Fackel fliegen herbei, den Bund zu krönen. Bei Corinth ist nur die pompöse Malerei geblieben, die strotzende Derbyheit. Bei der Petersburger Komposition in Breitformat konnte Rubens die Szene in aller Fülle entwickeln (Abb. 24). Die Fläche wogt von mächtiger Bewegung! Keine Stelle, die nicht teil hätte an



32

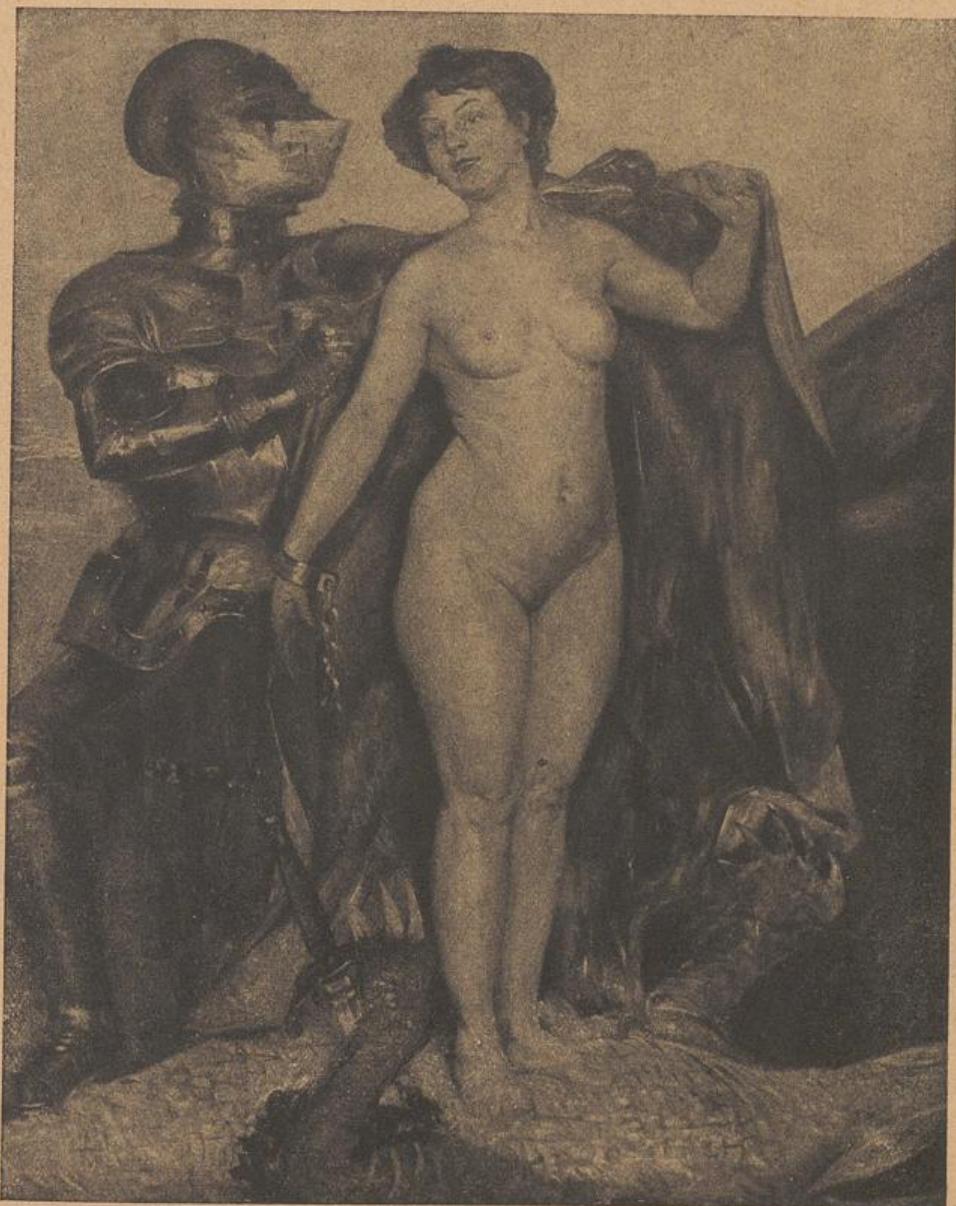
20. Tizian: Venus, sich an der Musik erfreuend (Ottavio Farnese und seine Geliebte). Madrid, Prado. Aufnahme Hanftaengl



21. Tizian: Nymphe und Schäfer. Wien, Hofmuseum. Aufnahme Hanftaengl



22. Rubens: Perseus und Andromeda. Madrid, Prado. Aufnahme
Hanftaengl



23. Lovis Corinth: Perseus und Andromeda. *Mit Erlaubnis des Verlags Bruno Cassirer, Berlin*

24. Rubens: Perseus und Andromeda. Petersburg, Eremitage. Aufnahme Hanftaengl





25. Ingres: Roger befreit Angelika. Paris, Louvre. Aufnahme Hanfstaengl



26. Luca Giordano: *Venus und Adonis*. Budapest, Museum.
Aufnahme Hanftaengl

dem Fluß des Ganzen. Schon durch diesen starken Rhythmus, von dem sich das Auge mit Wonne dahinragen läßt, wird das Bild zum Ausdruck rauschender Lebensbejahung. Von allen Seiten sind hier die Liebesgötter als dienstbare Geister herangeschwirrt: Der eine hält das prachtvolle Flügelpferd, der andre nimmt dem Ritter den schweren Schild mit dem Medusenhaupt ab, ein dritter den Helm, wieder andre sind mit der



27. Le Moine: Herkules und Omphale. Paris, Louvre.
Aufnahme Hanftaengl

Entfesselung der Schönen beschäftigt, die schamhaft die Augen niederschlägt.

Auch Ingres hat das Thema in einem Breitbild behandelt (Abb. 25). Freilich heißen hier die Helden des Stücks Roger und Angelika. Aber der Stoff ist derselbe. Auf den ersten Blick wird deutlich, daß der Rhythmus des Ingres den Raum nicht füllt. Bei Rubens wird jede einzelne Schwelling von Linie und Fläche, jedes Aufwogen von Hell und Dunkel sofort von anderen Bewegungen aufgenommen und weitergeführt. Bei Ingres verläuft der einzelne Rhythmus im Leeren. Die unendlich lange Lanze durchschneidet das Bild wie ein schwarzer Strich, ohne daß deshalb eine diagonale Komposition entstünde. Ingres wollte das Meer und



28. François Boucher: Jupiter und Kallisto. *Kupferstich von Gaillard*

die Felsenklippen, die ganze Szenerie mit auf das Bild bringen. Aber seine Figuren sind dadurch puppenhaft geworden. Und wie naiv wirkt Rubens in seiner Fülle neben dieser dünnen intellektuellen Kunst, — wie klassisch sein Barock neben diesem Barock des Klassizisten. Wie künstlich diese in Hingebung zer-schmelzende Prinzessin neben der natürlichen Anmut der flämi-schen Schönen!

Luca Giordano hat sein Liebespaar (Abb. 26) in eine Ellipse komponiert, deren Spitze die beiden Köpfe, deren Basis die beiden Fußspitzen bilden. Hier ist alles zur schwingenden Kurve gewor-den. Wie ein sich drehender Kreisel mutet die Gruppe an. Der Maler gehört schon der Zeit an, die in Virtuosentum entartete. Seine Fixigkeit erwarb ihm den Beinamen Fa presto. Und wie dem Virtuosen die tiefere Empfindung fehlt, so ist auch sein Liebespaar durchaus sentimental im Ausdruck, jede Bewegung geziert, die Glieder überschlank; Adonis hat daselbe Mädchenbein wie Venus, und sein dünnes Handgelenk knickt sich genau so preziös.



29. Prud'hon: *Daphnis und Chloe*.
Stich von Boilvin

Auch *Le Moines* Herkules und Omphale (Abb. 27) vermeidet die Gerade, um alles in fließende Bewegung der Massen aufzulösen. Mit sicherem Instinkt hat sich der Maler des ausgehenden Barock das barockste Thema der Mythologie gesucht: Herkules, der Riesenstarke, der den nemeischen Löwen und den dreiköpfigen Zerberus bezwungen, wird als Gatte der Omphale klein und zahm; er lässt sich von ihr die Keule entwinden und spinnt mit seinen Fäusten den dünnen Faden ihres Spinnrockens. Dazu lächelt er verliebt seine Herrin an. Alle seine großen Taten sind vergessen. *Le Moine* war der Lehrer *Bouchers*, der sich, ein echter Meister des Rokoko, in seiner köstlichen Komposition (Abb. 28) die



30. David: Paris und Helena (Auschnitt). *Paris, Louvre*

schnurrigste Szene gewählt. Um Kallisto, die Trabantin der Diana, zu überlisten, verwandelt sich Jupiter in die Gestalt der Jagdgöttin und nähert sich so der an einem Quell Ausruhenden.

Jungfrau, redet er an, du Begleiterin meines Gefolges,
Welcherlei Höhen durchjagtest du heut? Da erhebt sich die Jungfrau
Schnell vom Rasen und sagt: Heil, Herrscherin, höher geschätzt mir,
Wenn er auch selber es hört, als Jupiter! Lächelnd vernimmt er's,
Froh, daß er selbst vorgehe sich selbst; und er füget ihr Küsse,
Nicht in gehörigem Maße, noch so zu geben von Jungfrau.
Arglos will sie erzählen, in welchem Gehölz sie gejaget;
Aber es hemmt sie Gewalt, und siegreich kehrt zu dem Äther
Jupiter.



31. Bonaventura Genelli: Odysseus und Penelope (Kupferstich)

Wieder sind hier die beiden Figuren als sich kreuzende Diagonalen ineinander verfugt. Die Richtung Diana-Jupiters wird durch den schrägen Baum fortgeführt, die der Kallisto durch das wallende Gewand. Sogar die beiden Amoretten ihnen zu Häupten wiederholen nochmals die Gegenbewegung der Hauptfiguren.

Mit Prud' hon, dem Autor des nächsten Blattes, sind wir schon halb im Empire, in der Zeit also, die als Rückschlag auf das lockere, vibrierende Rokoko die strenge Linie forderte und zum ersten Male die Antike buchstäblich als Muster auffstellte. Wieviel unbefangener hatte die Renaissance der Antike gegenübergestanden. Jetzt fing man an, historisch zu denken, Kunstprogramme zu formulieren. Prud'hons Illustrationen zu dem spätantiken Roman des Longus „Daphnis und Chloe“ sind jedoch noch 1794 entstanden. Diese Nähe des Rokoko bewahrte sie vor der Kahlheit der großen Maschinen Davids, des Malers des „Schwurs der Horatier“. Wirklich hat dies in halb noch unbewußtem Liebespiel ringende Hirtenpaar etwas von der Grazie eines griechischen Vasenbildes (Abb. 29).



32. Honoré Daumier: Odysséus und Penelope (Lithographie)

Davids Paris und Helena dagegen ist schon ganz Programm, die angeblich „große“ Linie, der heroische Stil (Abb. 30). Im Grunde ist an dieser Szene nichts antik, als das Kostüm und die Namen. Es war die Zeit, wo man sich, um klassisch zu scheinen, zur fürchterlichsten Langeweile verurteilte.

Ein Hauch von Langeweile liegt auch noch über den edlen Kompositionen *Bonaventura Genellis*, des deutschen Klassizisten vom reinsten Waffer. Seine blutlosen Umrisslinien suchen vergeblich mit den saftvollen Pinselzügen der Vasenbilder zu wetteifern.



33. Pierre Bonnard: Daphnis und Chloe (Lithographie)

Und doch stecken in seinen Zyklen zur Bibel, zum Homer schier zahllose Kompositionsideen, die unserer, wieder nach großer Komposition dürftenden Zeit eigentlich wertvoll sein müßten. Auch das Blatt mit dem heimgekehrten Odysseus, der der Penelope seine Irrfahrten erzählt, ist stark komponiert (Abb. 31). Aber man versteht doch diesem und anderem Klassizismus gegenüber den Ingrimm Daumiers, den er in seinen Lithographien (Abb. 32) mit dröhndem Gelächter losläßt: Daumiers, in dem eine plastische Kraft von wahrhaft antiker Größe steckte, so wenig seine Menschen des 19. Jahrhunderts äußerlich mit der Antike zu tun haben.

Wie die moderne Kunst den antiken Gestalten neues Leben einzuhauchen weiß, zeigt die jugendfrische Lithographie Bonnards (Abb. 33). Es ist die zarte, lyrische Antike, die es dem Künstler angetan hat. Er gibt allein den Geist, den immer quellenden und zeugungsfrohen, ohne den Buchstaben, der tötet. Diese jungen Liebenden sind Menschen unserer Zeit, unserer Träume, und haben doch zugleich das frühlingshaft Griechische ihrer ersten Herkunft bewahrt. Das ist Tradition in dem einzigen Sinne, der möglich ist.

DEUTSCHES VOLKSLIED

Der deutsche Künstler ist seiner Neigung und Begabung nach Illustrator. Er geht vom Thema aus. Die künstlerische Form ist Dienerin des Einfalls. Deshalb ist seine Kunst so reich an gegenständlichen Darstellungen: ein Umstand, der uns für unser Buch zugute kommt, der für Bücher wie dieses eine Rechtfertigung mehr ist. —

Sobald sich die Kunst am Ausgang des Mittelalters vom Dienst der Kirche freigemacht hat, strömt sie, wie ein Fluß nach aufgezogenem Wehr, breit ins neue Bett und bringt sofort eine Überfülle von Darstellungen weltlicher Situationen aller Art hervor. Die graphischen Künste: Holzschnitt, Kupferstich sorgen für breite Wirkung. Zu den Flugblättern mit Liedern und Noten gesellen sich die Einzeldrucke der Holzschnitte und Stiche. Beliebte Blätter der großen Meister wurden von geringeren Künstlern dutzendfach kopiert.

Der Deutsche ist — wir deuteten es schon an — Dichter auch mit dem Stift. Er will nicht nur darstellen, er will auch ausdrücken, und zwar direkter, eindeutiger als der durch die Antike gebildete Romane, der die schöne und beruhigt ausgerundete Linie der ausdrucksvoil sich brechenden und windenden vorzieht. Der Ausdruckskünstler gibt nicht nur die Hand, er gibt vor allem ihr Greifen und Packen. Wie ungeschickt sitzt z. B. das Liebespaar des Albrecht Altdorfer (Abb. 34) im hohen Korn! Wie hart und unschön sind die beiden geknickten Beine des Jünglings! Aber es



34. Albrecht Altdorfer: Liebespaar (Federzeichnung)



35. Englisch: Minneszene (Elfenbein). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Originalaufnahme

ist wirklich ein ungeschicktes Sitzen, so auf dem flachen Boden. Man muß sich mühsam stützen und hat nur eine Hand frei. Doch der Künstler läßt wenigstens deutlich sehen, wo der Jüngling seine Beine hat und wo die Hände.

Das Blatt ist ein gezeichnetes Volkslied. Nur der Kirchturm schaut in dies heimliche, sommerliche Idyll herein. Es ist eine Szene, wie sie nicht nur das altdeutsche Volkslied, wie sie noch Bürger und Liliencron gedichtet haben, wie sie die Dichter immer dichten werden, solange die Welt steht.



36. Meister E. S.: Das Liebespaar auf der Rasenbank (Kupferstich)

Auch der Kupferstich des *Meisters E. S.* ist ein illustriertes Minnelied (Abb. 36). Die Situation ist dem Künstler das Wichtigste, sie will er so eindringlich als möglich hinstellen:

An eine freudenreiche Statt
tät er mich bescheiden,
da die Blumen und das Gras
standen blühend beide.
Da kam ich, wie er mich bat.
Da geschah mir Leides.

Wie sprechen da die Hände, die Augen des bekränzten Fräuleins,
das Aufspringen des Jünglings, wobei er einen Schuh verloren
hat, das Bellen des Hündchens, das seine Herrin verteidigen möchte!
Die Blumen und das Gras sind so sichtbar wie möglich gemacht.
Sie sind sogar im Maßstab gegenüber den Figuren stark über-
trieben, da sie sonst für die Ansprüche des Künstlers nicht deut-
lich genug geworden wären. Rechts sitzt der Falke auf dem
abgestreiften Handschuh seines Herrn. Auch dieser Einzelzug

soll abgelesen werden, auch er trägt zur Verdeutlichung der Situation bei.

Mußten wir bei diesem Kupferstich immerhin ein gleichgestimmtes Gedicht erst an anderer Stelle auffinden, so trägt das *Liebespaar des Gothaer Museums* (Abb. 37) sein Verslein unzertrennlich mit sich, wie die Schnecke ihr Haus. Das Mädchen betrachtet die kostbare Quaste am Kleide des Geliebten und spricht:

Sie hat Euch nit ganz veracht,
die Euch das Schnürlein hat gemacht.

Worauf er, nicht ganz ohne Selbstgefälligkeit, erwideret:

Und billig hat sie es getan,
denn ich han es sie genießen lan,

d. h. ich habe ihr ja auch meine Liebe zugewandt.

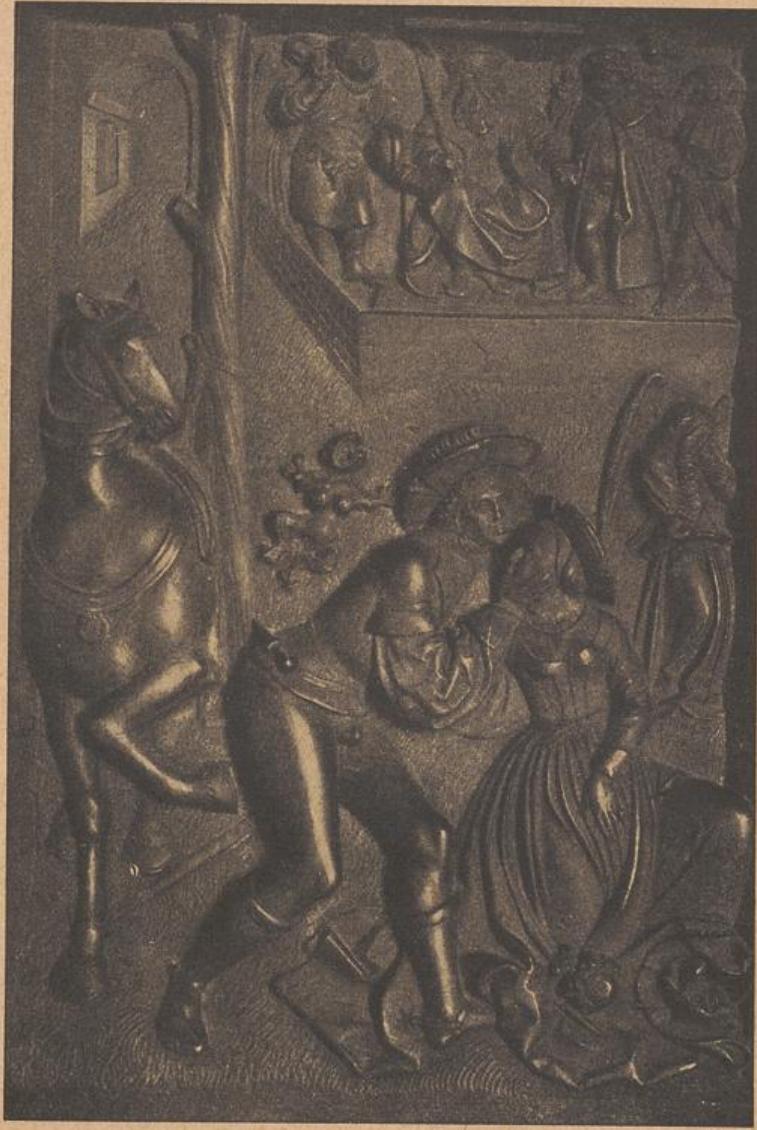
Reizend dient das Spruchband mit seinen Windungen zur gleichmäßigen Belebung der Fläche. In ihm spielt derselbe Formenrhythmus wie in den zarten Figuren. Und so ist Spruch und Bild, Dichtung und Illustration eine untrennbare Einheit geworden.

Veit Stoß, dem leidenschaftlich erregten Nürnberger Bildschnitzer, den seine Zeit einen „irrig geschreyig mann“ nannte, den sein ungezügelter Wille sogar mit den Gesetzen in schweren Konflikt brachte: ihm mußte die Darstellung stark bewegter und erregter Aktionen besonders liegen. Das sehen wir an seinem Relief des sechsten Gebots (Abb. 38). Der Reiter ist vom Pferd gestiegen und liebkost eine vor ihm ins Gras gesunkene Frau, zu deren Füßen die Geldbörse liegt, die er ihr zugeworfen. Neben dem Reiter flattert der Dämon. Der gute Geist in Gestalt eines Engels kehrt sich ab, die Hände vors Gesicht gepreßt, und weint bitterlich. Im Hintergrund findet sich die Szene des ungerechten Richters. Das Original ist kaum größer als unsere Abbildung. Die intime und doch nicht kleinliche Durchführung ist bewundernswert.

Ein Balladendichter unter den deutschen Künstlern ist, wie *Veit Stoß*, *Baldung-Grien*, dessen Adam und Eva wir schon kennengelernt haben. Auch er hat einen Zyklus der zehn Gebote geschaffen und zum sechsten und zehnten Gebot ein Liebespaar in Holz geschnitten (Abb. 39). Hat *Veit Stoß* durch Hinzufügung des Dämons und des Engels die moralische Bedeutung der Darstellung betont, so verzichtet *Baldung* auf diese Zutat und gibt einfach das Faktum. Und seine kräftige Darstellung läßt kaum



37. Unbekannter deutscher Meister des 15. Jahrhunderts: Liebespaar mit Spruchband. Gotha, Museum. Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



38. Veit Stoß: Das sechste Gebot (Holzrelief). München,
Nationalmuseum. Aufnahme Riehn & Tietze

den Schluß zu, er habe dieses Faktum besonders mißbilligt. Im Gegenteil, er erlebt seine Darstellung offenbar stark mit: diesen blonden Jüngling, der in heller deutscher Berg- und Waldlandschaft Federhut und Schwert von sich geworfen hat, um das schöne Weib an sich zu ziehn. Das Blatt ist ihm ganz von selbst ein



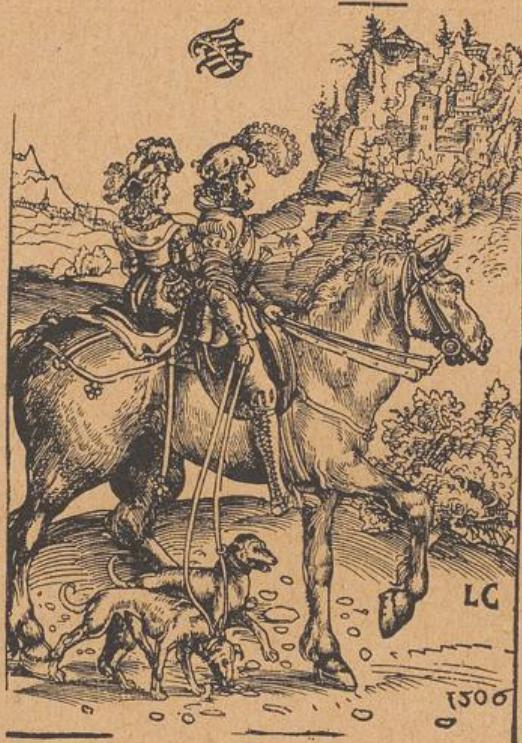
39. Hans Baldung-Grien: Zum sechsten Gebot (Holzschnitt)

Frühlings- und Liebeslied geworden, das er unbekümmert und mit gutem Gewissen hinaussingt.

Der Holzschnitt *Hans Burgkmairs* hingegen — einem Zyklus der sieben Todsünden entnommen — geht sichtlich darauf aus, den Ausdruck des Lasterhaften, besonders in den verzogenen Mienen der Frau, zur Darstellung zu bringen (Abb. 41).

Unmittelbar als Begleitung eines frischen kecken Liebeslieds wurde der Holzschnitt von *Lukas Cranach* aus dem Jahr 1506 gedruckt, den unsere Abbildung 40 stark verkleinert zeigt. Da hat der sächsische Kurfürst sein Liebchen hinter sich aufs Jagdross gesetzt und reitet mit ihr heim auf seine Burg. Das Gedicht lautet:

Gar manchen Tag und manche Nacht
hab ich in einem Wald gejagt
nach einer Hinden, da ihrs gleich
nicht funden ward im Römschen Reich.
Was ich um ihretwilln gethan,
fürwahr, ich nicht aus sprechen kan,



40. Lukas Cranach: Die Entführung (Holzschnitt)

denn sie mir gab so viel zu schaffen,
daß ich kein Nachts kunnt vor ihr schlafen
und dacht oftmals im Herzen mein,
wenn sie nur sollt mein eigen sein,
so könnt mir nichts auf dieser Erden
von Gott liebers bescheret werden.
Nun aber war ichs nicht allein,
der diese Hind wollt führen heim,
sondern, wie ich die Sach erfahrn,
find viel gewest in ihrem Garn,
die diesem Wild zu Tag und Nacht
fehr fleißig haben nachgetracht.
Drum wenn ich meint, nu hat dirs glückt,
ward mirs bald aus den Zäunen gerückt.
Doch ist die Hind zu allerletzt
willig gefallen in mein Netz,
mit der ich itzt anhaunen reit,
den andern Jägern all zu neid:
lob meine Wind, daß sie so gschwind
auf diese Hind gewesen sind!



41. Hans Burgkmair: Aus den sieben Todsfünden (Holzschnitt)



42. Hans Sebald Beham: Der Dudelsackpfeifer
(Radierung)

In dem Zeitalter, dem unsere Darstellungen angehören, waren die Stände viel strenger noch geschieden als heutzutage. Ritter, Priester, Bürger, Bauern standen sich fremd gegenüber, und wenn der eine vom andern sprach, dann meinte er etwas ganz anderes als sich selbst. Wenn z. B. Dürer sein Blatt mit den drei Bauern in Kupfer stach und dem Einen die Schwertspitze lang durch die schadhaft gewordene Scheide sehen ließ, so wollte er, bei allem sonstigen sachlichen Ernst, dem Beschauer zu einem überlegenen Lächeln über



43. Hans Sebald Beham : Ländliches Paar (Kupferstich)

diese armen Tröpfel verhelfen. So sind auch die bäuerlichen Liebespaare des *Hans Sebald Beham* nicht ohne das überlegene Lächeln des Städters gemeint. Wenn sie trotzdem auf uns als reiner Empfindungsausdruck wirken, so hat die Zeit und ihre Ganzheit den Künstler davor bewahrt. Karikaturen voll kalten Hohns wie die des Simplizissimus (Abb. 112) waren damals noch nicht möglich. Bei dem Blatt mit dem Dudelsackpfeifer (Abb. 42) freilich hat der Künstler nicht an Mitteln gespart, um das treuherzig tollpatschige Paar ein wenig komisch erscheinen zu lassen. Dem Musikanten bleibt beim Ausstoßen verliebter Seufzer der Mund offen stehn, und die Augen verdreht er zärtlich nach oben. Er ist ein armer Teufel, denn Strümpfe und sogar Hosen scheint er nicht zu kennen. Aber er kann Musik machen, hat ein Sträußchen auf seinem dicken Filzhut und meint es entschieden sehr ehrlich. Und wunderbar! Trotz all dieser komischen Züge wirkt das Blatt wie reine Lyrik. Ein Liebeslied vom Tanz auf dem Dorfanger! Vielleicht hat der Nürnberger Stecher die Szene belauscht bei einem Spaziergang



44. Hans Sebald Beham: Tanzendes Paar (Kupferstich)

vorm Tor. Er war noch ein blutjunger Bursch, als er diese übermütig gutgelaunte Kupferplatte radierte: mit zwanzig Jahren gelang ihm das kleine Meisterwerk!

Das bäuerliche Liebes- und Tanzpaar blieb auch fernerhin sein glücklichster Stoff. Lukretien, Fortunen, Faune und Nymphen waren weniger seine Sache. Da kam er zu sehr in das Fahrwasser italienischer Renaissance. Aber wie sprudelt es lebensvoll in den beiden Paaren von 1521 und 1522! (Abb. 43 u. 44.) Der Bauer und sein Mädchen am Zaun sind im dringlichsten Zwiegespräch und hören und sehen nichts als sich. Es ist ein Stammeln, denn in ihrem Gesicht ist deutlich zu lesen, daß sie nicht gewohnt sind, von Gefühlen zu reden. Neben der etwas allgemeinen Schönheit des Mädchens mit dem Musikanten ist dies ein echt fränkisches Dorfkind, wie wir ihm heute noch begegnen können.

Nun das Paar, das zum Tanze schreitet. Und wie schreitet es! Das Mädchen holt aus, daß die Röcke fliegen und sie ihr Täschchen besser in die Hand nimmt, es würde sonst im Wege sein.



45. Urs Graf: Tanzendes Paar (Federzeichnung). Berlin, Kupferstichkabinett

Und ihr Bauer hebt den Arm hoch und ruft den andern, die er von weit schon tanzen sieht. Das Schönste ist auch auf diesem Blatt der Kopf des Mädchens. Er ist ganz licht gehalten in seinem Blumenschmuck und dem blonden flatternden Haar, und er wird noch lichter durch die dunkle Silhouette des Bauern. Man sehe einmal die rechte Seite dieser Silhouette herunter und wieder hinauf. Was passiert da alles an Ausladungen, an vor- und zurück-

springenden Formen! Von prächtigem Rhythmus durchpulst ist das kleine Blatt von oben bis unten. Das Uneschlachte dieser Szenen vor allem will der Schweizer *Urs Graf* in seiner Federzeichnung von 1525 unterstreichen (Abb. 45). Der Künstler war selber ein recht derber Geselle, der sich mit Gott und dem Teufel herumschlug, als Goldschmied anfing, dann lieber als Landsknecht sich umtrieb, als Achtunddreißigjähriger ins Gefängnis kam, weil er trotz des Verbots wieder Kriegsdienste nahm; der immer wieder gerichtlich zurechtgewiesen wurde, „um siens uppigen Lebens willen, so er offenlich und unverschampt mit den Mätzen brucht“ und der geloben mußte, sein ehelich Gemahl „fürterhin weder stoßen, flahen, knutschen, noch klemmen“ zu wollen. Was Wunder, daß er auch von allen Bauernpaaren das knotigste gibt! Der Mann schlägt hinten aus wie ein Gaul, das ganze Blatt ist in seinen groben, harten Strichen wie „geknutscht und geklemmt“. Selbst als Monogramm muß noch das kurze Dolchmeffer dienen.

Ein Schweizer wie Graf ist der in Bern tätige *Niklas Manuel Deutsch*, dem wir die mit Weiß gehöhte Federzeichnung des Bannerträgers der Landsknechte mit seinem Mädchen verdanken (Abb. 46). Auch er ein Mann der Tat, des Zugreifens, ein eifriger Teilnehmer an der Reformation, als Dichter in seinen Fastnachtsspielen ein Verhöhner der alten Kirche.

Die Fahne flattert breit hinter dem Paar. Der wallende Federhut sitzt beiden, Bursche und Mädchen, schief auf dem Ohr. Alle Formen sind kokett und muskulös, zierlich und straff zugleich. Die kecke Stimmung der Landsknechtslieder klingt aus diesem Blatt:

Der in Krieg will ziehen,
der soll gerüstet sein.
Was soll er mit ihm führen?
Ein schönes Fräuelein,
einen langen Spieß, einen kurzen Degen.
Einen Herren wolln wir suchen,
der uns Geld und B'scheid sol geben . . .
Ei, werd ichs dann erschossen,
erschossen auf breiter Heid,
so trägt man mich auf langen Spießen,
ein Grab ist mir bereit;
so schlägt man mir den Pummerlein pum
der ist mir neunmal lieber
denn aller Pfaffen Gebrumm.



46. Niklas Manuel Deutsch: Bannerträger und Mädchen (Zeichnung).
Früher Sammlung A. v. Lanna, Prag



47. Ludwig Richter: Illustration zu einem Volkslied (Holzschnitt)

Zwischen diesem Blatt und dem folgenden von *Ludwig Richter* (Abb. 47) liegen Jahrhunderte. Die Volkslieder wurden weiter gesungen bis in unsere Tage. Wir hätten sie ja sonst nicht sammeln können. Und das ist das Charakteristische des Zeitenwandels: daß die Lieder nun gesammelt werden! Gesammelt wurden sie freilich auch schon von Georg Forster, der 1539 seine „Frischen Liedlein“ herausgab, — damals gesammelt aber für den Gebrauch bei der Laute und beim Glas Wein. Nun sammelte man, weil man nicht mehr produzierte. Die Beschäftigung mit Volksliedern ward sehnfütiger Rückblick. An Stelle des Naiven trat das Sentimentale. Für die Künstler, die wir bisher in diesem Kapitel betrachteten, war, was sie darstellten, unmittelbare Gegenwart. So was sah man damals, wenn man spazieren ging. Etwas anderes gab es nicht. Nun aber war es „altdeutsch“ geworden. Man träumte sich mit Wehmut hinein, und die Wehmut verschönte alles, auch das, was einst so hart, derb und wüst gewesen war, — dafür aber glücklicherweise wenigstens lebendig!



48. Ludwig Richter: Illustration zu einem Volkslied (Holzschnitt)

Auch Ludwig Richter hat einen Dudelsackpfeifer mit seinem Mädchen gezeichnet (Abb. 47). Das Blatt ist reizend, solang man den Behan nicht danebenhält. Das ist scheinbar noch derselbe Stoff, aber in Wirklichkeit etwas ganz, ganz anderes. Es ist Erinnerung an etwas, was man nicht selbst erlebt hat, sondern an etwas, von dem man einmal gehört hat, daß andere es erlebt hätten.

Auch das Blatt mit dem verlassenen Knaben und dem Mädchen ist schön (Abb. 48). Es machte mich betroffen, als ich es zum ersten Male inmitten vieler schwächerer Arbeiten jener Zeit sah. Schade nur, daß wir jetzt von der Betrachtung der alten Deutschen kommen! Nach solcher originaler Kunst bleibt es nur ein — gewiß mit reinem Gefühl — Nachempfundenes.

Wie leicht solche Nachempfindung in Sentimentalität sich verirrt, zeigt die Radierung Eugen Neureuthers (Abb. 49). Das ist schon die Liebesszene, wie der Gebildete sie sich als „volkstümlich“ denkt: der lockige, sanfte Jüngling, der sich mit seinem Mädchen fein säuberlich auf eine aus natürlichen Baumstämmen gezimmerte Anlagenbank setzt. Alles viel zu „schön“ und zu „sinnig“, um zu überzeugen.



49. Eugen Neureuther: Liebespaar (Radierung)

Unvergleichlich viel ursprünglicher, sozusagen erdiger ist daneben Franz Pocc (Abb. 50). Eine unendlich liebenswürdige Figur, dieser alte Graf, wie sie wohl auch ehemals nur in Bayern möglich war: Oberhofmarschall und Kasperlkomödiendichter in eins! Der konnte wirklich die Schnadahüpfeln der Jäger illustrieren, denn in ihm selbst lebte der schnurrige Humor dieser Vierzeiler, ihre Naturfrische, ihre Freude an überraschenden Pointen, ihre Jovialität, ihr Leben und Lebenlassen. In dem Holzschnitt ist noch der Geist der alten, von ländlichen Handwerkern gemalten Schießscheiben lebendig.

Und's Dirndl is a Natherin,
die is verdraaht,
hat ma hoamli' mei Herz
in ihr Miada nei gnaht.

Und so frisch ist die mei
und so liab is's dabei,
wia an junges Lerchabaami,
bals grea werd im Mai!

Denkt koa Jager and' Jagd,
hat'n d' Lieb amal packt
Und koa Senndrin and' Kalm:
a so geht's auf der Alm.

Das ewig neue Thema von dem schnippischen Mädchen, das den täppischen Liebhaber überlegen abfertigt, zeigt die von dem jungen



50. Franz Pacci: Auf der Alm (Holzschnitt)

Schwind lithographierte Zeichnung Ferdinand Fellners zur „*Geschichte von den sieben Schwaben*“ (Abb. 51). Eine erfrischend kräftige Charakteristik! Reizend das kecke, dralle Mädchen mit den langen Zöpfen, das siegesbewußt den Schauplatz verläßt.

Schwinds Hochzeitsreise darf hier natürlich nicht fehlen (Abb. 52). Sie ist heute viel populärer als zu der Zeit, da sie gemalt wurde. Denn heute sind wir solcher Hochzeitsreise in der Postkutsche noch ein gut Stück ferner, und darum erscheint sie uns noch ein gut Stück paradiesischer. Auch solchen Gastwirt gibt es nicht mehr, kaum noch solche Städtchen.

Böcklin war am glücklichsten, wenn er, wie in dem Bilde der Sammlung Ullmann (Abb. 53), die lyrischen und idyllischen Stimmungen seines reichen Naturells zu Bildern werden ließ. Hier ist seine Kunst im schönsten Sinne volkstümlich. Doch knüpfte sich sein Ruhm leider an weit anspruchsvollere Schöpfungen.

Ein gemaltes Volkslied ist das zärtliche Bild des jungen *Hermann Rothballer* mit dem vom Pferd gestiegenen Reiter (Abb. 54). Das Holztäfelchen hat etwas von dem Reiz Spitzwegscher juwelenhafter Farbigkeit. Wohlig badet das Auge in der grünen Fülle des Waldes, in die die Figürchen gebettet sind. Man glaubt hinter der Szene den weichen, vollen Ton eines Jagdhorns zu hören.



51. Ferdinand Fellner: Der Abgeblitzte. *Aus der Geschichte von den sieben Schwaben*

An die harte, genaue, sachliche Griffeltechnik der alten deutschen Meister schloß in unseren Tagen mit Nachdruck *Fritz Boehle* an. Es ist ohne Zweifel viel echtes Volkstum in dem Manne. Auch überragt er an Begabung und künstlerischem Ernst um mehr als Haupteslänge all das, was neben ihm altdeutschelt. Ein Blatt wie das Bauernpaar neben dem Schimmel (Abb. 55) hat Charakter, ja eine gewisse Größe. Es ist etwas vom Geist Dürers darin, wie



52. Moritz von Schwind: Die Hochzeitsreise. Nach dem Stich von W. Hecht



53. Arnold Böcklin: Idyll. Frankfurt a. M., Sammlung Ullmann

die eckigen Ellbogen, wie die harten Hände durchempfunden sind, wie das Zaumzeug „stimmt“. Eine zurückhaltende, wortlose Lyrik ist in dem Blatt. Und doch ist gerade diese „Wortlosigkeit“ etwas verstimmt. Sie erscheint leicht allzu absichtlich. Wenn Beham seine Bauern etwas lächerlich findet, so heroisiert sie hingegen Boehle. Und das ist das Gewagtere. Der Künstler scheint zu



54. Hermann Rothbäller: Liebespaar im Walde

sagen: Seht, wie verschlossen sind diese Menschen, wie stumm.
Denn wirklich naiv ist das Blatt nicht, kann es heute nicht mehr
sein. Wir können die alten Volkslieder noch singen, aber wir
können keine Volkslieder mehr dichten.



55. Fritz Boehle: Liebespaar (Radierung)



56. Hans Holbein d. J.: Holzschnitt
aus dem Totentanz

L I E B E U N D T O D

Liebe und Tod: was könnte einander fremder sein? Höchste Lebensbejahung und brutalste Lebensvernichtung scheint kaum in der Vorstellung zusammen denkbar, geschweige im Gefühl zu vereinen. Und doch gehen Liebende immer wieder unmittelbar aus dem Taumel in den Tod. Lebensrausch schlägt immer wieder um in Selbstvernichtungsrausch. Das Glück, das zu vollkommen ist, als daß es bleiben könnte, vernichtet sich selbst, ehe es wieder in Alltag herabsinkt. Der Jüngling, dem zuerst die Liebe naht, ist — wie oft nicht! — zu eben dieser Zeit betrübt bis in den Tod. Und oft ist es, als ob der Gedanke an den Tod dem Gefühl des Da-seins erst die letzte Süße gäbe. Als ob die Vergänglichkeit erst dem Leben seinen höchsten Zauber verleihe.

Nicht nur die Dichtung, auch die Kunst ist deshalb nicht müde geworden, Liebe und Tod zusammenzuführen, den unlösbaren Widerspruch des Lebens im Bilde zu vereinen.

In dem herrlichen Prosawerk des deutschen Mittelalters „Der Ackermann und der Tod“ erhebt der Mann die Klage um die



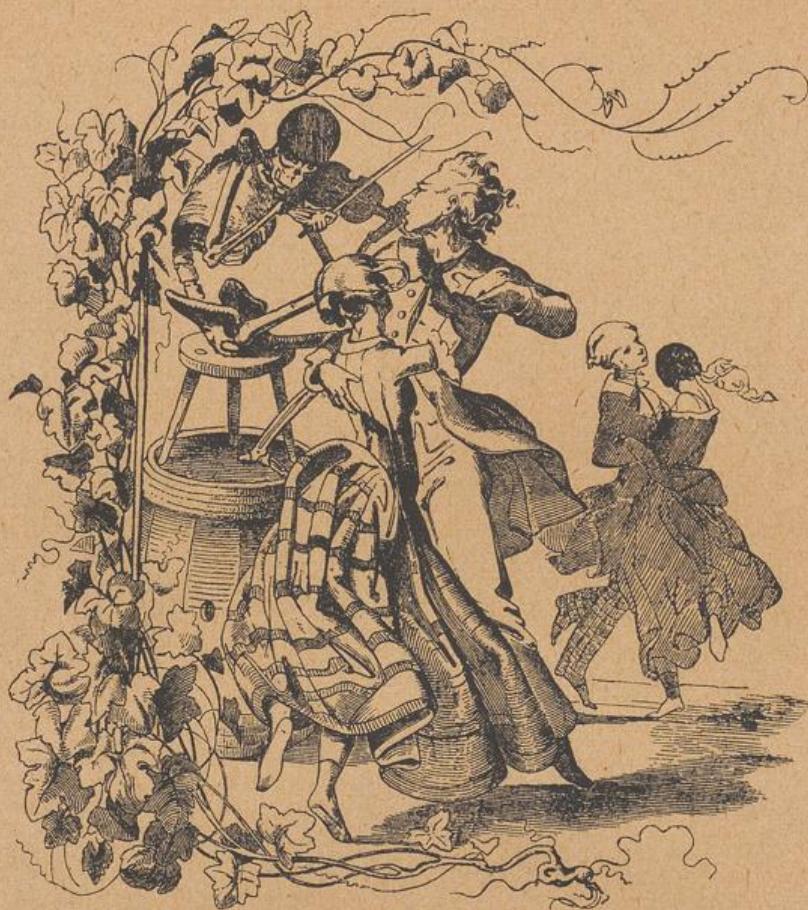
57. Albrecht Dürer: Der Spaziergang (Kupferstich)

Gattin, die ihm entrissen. „Alle rosenfarbenen Mündlein müssen blaß werden, alle roten Wängelein müssen bleich werden, alle hellen Äugelein müssen lichtlos werden . . . Je mehr dir Liebe zuteil wird, desto mehr Leid dir widerfährst.“



58. Rembrandt: Das Liebespaar und der Tod (Radierung)

Auf Dürers Kupferstich (Abb. 57) steht der Tod, von den Liebenden unbemerkt, lauernd hinter dem Baum. Scharf äugt er nach ihnen herüber. Und hat auch der Jüngling den Tod nicht gesehen: in seinem Blick können wir melancholische Gedanken lesen. Das Blatt behält seine merkwürdig gedämpfte Stimmung, auch wenn wir uns den Tod zudecken oder wegdenken. Er ist ja ohnehin so winzig gestaltet, daß er mehr empfunden als gesehen werden soll. In den zahlreichen Totentänzen des Mittelalters ist die Macht, die dem Tod über alles Lebendige gegeben ist, immer wieder grell und ingrimmig oder klagend und seufzend geschildert worden. Holbein hat die lange Reihe dieser Werke gekrönt (Abb. 56).



59. C. F. Merkel: Der Tod spielt zum Tanze auf (Holzschnitt)

Der Tod führt den Reigen des Lebens an. Hart gellen seine Schläge auf die Trommel, die ihm grotesk um die Wirbelfäule baumelt. Hand in Hand schreitet das Paar ihm nach. Es folgt ihm wie in unbewußtem Zwang.

Ein Nachhall dieser Totentanz-Bilder lebt noch in Rembrandts Radierungen (Abb. 58). Doch inzwischen haben sich die Ausdrucksmittel der Kunst gewandelt. Die Gotik stellt direkt dar, was ein Rembrandt zwischen den Zeilen gibt. In manchem Bild von ihm, das stofflich gar nichts mit dem Tod zu tun hat, ist deshalb tiefere Vergänglichkeitsstimmung, als in dieser Radierung, auf der das Gerippe leibhaftig vor den Liebenden aus der Erde aufsteigt.



60. Hans Thoma: Es ist ein Schnitter, der heißt Tod (Lithographie). *Mit Erlaubnis des Verlags Breitkopf & Haertel, Leipzig*

Getreu im Geiste der alten deutschen Lieder von Liebe und Tod
ist die Lithographie Hans Thomas (Abb. 60).

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
hat Gewalt vom höchsten Gott.
Heut wetzt er das Messer,
es schneidet schon viel besser.
Bald wird er drein schneiden,
wir müßens nur leiden.
Hüt' du dich, schöns Blümlein!

Deutsch ist das Blatt auch vor allem in der Art, wie sich leise der Humor in die ernste Stimmung mischt: Amor, der kleine Bub, packt respektlos den Schlapphut Freund Heins und bedroht ihn mit seinem spitzen Pfeil. Draußen in der hellen Luft zwitschern die Schwalben.

Hier darf auch wohl ein bescheidenes Blatt aus dem ganz vergessenen Büchlein eines ganz vergessenen Künstlers eine Stelle finden. Es stammt aus den „Bildern des Todes“, erfunden und



61. Waldemar Rösler: Das Liebespaar und der Tod

gezeichnet von C. Merkel, Leipzig 1850 (Abb. 59). Der Tod spielt den jungen Paaren auf. Die tanzen, unbekümmert darum, wer die Musik zu ihrem Tanze macht.

Das Leben der Gegenwart, der Großstadt, romantisch zu steigern und dies Romantische mit den Mitteln moderner illusionistischer Malerei darzustellen: das ist die schwere Aufgabe, die Waldemar Rösler in seinem schönen Bilde sich gestellt hat (Abb. 61). Um so wichtiger und bedeutender ist der Schritt, den der Maler getan hat, indem er Themen, die heute weitab vom Gebiet des Malerischen zu liegen scheinen, neu zu erobern sucht.

Wohl ebenso alt wie das Thema von Liebe und Tod ist die seltsame Vorstellung des Todes als Liebhaber. Aus der Fülle von Darstellungen können wir hier nur zwei zeigen, beide aber wohl zum erstenmal: Aus der Gotik das Bild Niklas Manuel Deutschs (Abb. 62), aus der Gegenwart die Federzeichnung Alfred Kubins.

In dem Bilde des Gotikers ist der Geist eines ganzen Zeitalters noch einmal mit ungeheuerlicher Wucht zusammengefaßt. Der



62. Niklas Manuel Deutsch: Der Tod als Liebhaber. *Basel, Museum.*
Aufnahme Hanfstaengl

Tod, der den Alten ein schöner Knabe mit gesenkter Fackel war, ist den Menschen der Gotik das mit modernden Fetzen behangene Gerippe. Der Gedanke, von diesem widrigen Gebein berührt zu werden, mußte den Betrachter schaudern machen. Was das Blatt auch für uns überhaupt erst erträglich werden läßt, das ist die Arabeske, in die auch das Gräßliche noch aufgelöst ist, die in



63. Alfred Kubin: Der Tod als Liebhaber (Federzeichnung)

den phantastischen Säulen weiterspielt und in den Umrißlinien der Wolken auschwingt.

Für den modernen Zeichner ist der verliebte Tod in viel gerinem Maße ein Symbol feiner Weltanschauung wie für den Gotiker (Abb. 63). Er ist ein Einfall unter den Hunderten, die diesem einfallsreichen Künstler beschert sind. Aber ein Ausdruck seines Lebensgefühls ist das Blatt doch auch. Der Tod ist zum Gentleman geworden, der die mondäne Schönheit mit graziös gespreizter Hand umarmt. Ihr üppiger Leib wird unter dieser Umarmung durchströmt wie von feinen Giften, um im nächsten Augenblick zu Asche zu zerfallen.



64. Römisch: Doppelbüste eines Ehepaars. Rom, *Kapitolinisches Museum*

BÜRGERLICHE LIEBE

Die bürgerliche Liebe ist die unmetaphysische Liebe, die Liebe als bürgerliche Einrichtung, deren Annehmlichkeiten nicht weit vom guten Essen und Trinken und sonstiger Versorgung abliegen. Die Liebe, die alles andere mit sich bringt als Gefährdung des Seelenheils, die sich ruhigen Besitzes erfreut und nicht gestört sein will. Auch sie kann ihre Freuden, ja ihre Anmut haben. Denn in der Liebe wird selbst der Bürger ein wenig begeistert und gerät zuweilen in heiteren Schwung.

Wie es die bürgerliche Liebe in erster Linie mit nachweisbaren Tatsachen zu tun hat, so ist auch die Kunst, die sie darstellt, Konstatierung von Tatsachen.

Das Bürgertum in dem Sinne, den das Wort heute noch hat, im Sinne also der Begrenztheit auf praktische, vernünftige Interessen, wurde bei den alten Römern schon zur Vollkommenheit ausgebildet.

Ihr Sinn für die Begrenztheit des Tatsächlichen machte sie unter



65. Römisch: Junges Ehepaar auf der Kline (Fresko). Rom, *Thermenmuseum*.
Mit Erlaubnis des Verlags E. A. Seemann, Leipzig

anderm zu den eigentlichen Porträtbildnern unter den Künstlern. Wenn die Griechen auch die Bildnisse noch in die Sphäre der Idee hoben, den Einzelmenschen von Überpersönlichem, Zeitlosem umwittern ließen, so zeigten die Römer gerade den einzelnen Menschen, wie er in seinem individuellen Dasein beschlossen ist, über das hinaus keine Brücke führt.

Es ist das innerste Geheimnis der Kunst: die Kraft, die Dinge so zu lassen, wie sie sind, und doch mit ihnen ein Umfassenderes, Geistigeres darzustellen, ein Weltgefühl. Darum sagt es so wenig von dem eigentlichen Sinn des Kunstwerks, wenn bloß beschrieben wird, was es darstellt. Nach einer solchen Beschreibung könnten hundert Bilder gemalt werden und alle wären verschieden, ja, alle könnten sogar ohne eigentlichen geistigen Zusammenhang untereinander sein. Die Römer verzichteten gerade auf diese geheimnisvolle Kraft der Kunst, auf dies Umfassendere, sie wollten das Begrenzte, mit einem Wort das Prosaische. Denn alles Prosaische ist begrenzt. Nur der Rhythmus schwingt über die Satzzeichen hinaus. Prosaisch im angedeuteten Sinne ist das *Doppelbildnis des römischen*



66. Griechisch: Die Aldobrandinische Hochzeit (Auschnitt). Rom, Vatikan

Ehepaares (Abb. 64). Gewiß ist auch ein „anziehender Ausdruck treuer Zusammengehörigkeit“ daraus abzulesen. Aber in erster Linie wollten die Leute durch die Kunst festgestellt haben, wie sie ausahen. Das *Junge Ehepaar auf der Kline* ist ein Bildchen aus der Wandmalerei eines römischen Hauses (Abb. 65). Eine Situation, die Anlaß genug gäbe, lyrisch zu werden. Doch geht der Maler keinen Schritt über das Sachliche hinaus. Anders das Werk eines Griechen, die *Aldobrandinische Hochzeit!* (Abb. 66.) Die halbnackte Aphrodite redet da der tief verschleierten Braut ermunternd zu. Der bekränzte Jüngling sitzt erwartungsvoll an der Schwelle. Frauen — auf unfern Auschnitt nicht sichtbar — rüsten ein Bad, andere bringen mit Gesang und Tanz ein Opfer dar. Da ist die „große Intention“, von der Goethe zu Eckermann sprach, als er das Bild betrachtete. In der künstlerischen Absicht ein Gegenstück zum römischen Doppel-



67. Meister um 1479: Doppelbildnis (Federzeichnung)

bildnis ist die Zeichnung von 1479 (Abb. 67). Doch konnte und wollte der unbekannte gotische Meister, der doch auch vor allem nur Porträts zu geben hatte, nicht verhindern, daß lyrisches Empfinden in seine Darstellung mit einströmte. Kein Zweifel, daß die blonde junge Frau sein Wohlgefallen erregte.

Zu machtvoller Größe jedoch erhebt sich die Darstellung auch der bürgerlichsten Situation, wenn eine solche Aufgabe an ein Genie wie Jan van Eyck kommt (Abb. 68). Auch dies Bild ist sicher vom Künstler aus als Wiedergabe einer Realität gemeint, und es gibt auch Realität in jedem Zug. Der Kulturhistoriker kann viel daraus ableSEN: Die Holzschuhe links in der Ecke, die Form des Spiegels an der Wand, die Rasse des Hündchens, der riesige Hut des Mannes geben Anlaß zu den interessantesten Feststellungen. Das Bild kann auch den Zeitgenossen in keiner Weise befremdend gewesen sein, es war auch ihnen in erster Linie Realität. Uns ist es etwas ganz anderes geworden. Und das ist die höchste Eigenschaft des großen Kunstwerks: fortzuleben, weiterzuwachsen mit den kommenden Geschlechtern der Menschen. Vollkommen zu sein und doch nie „fertig“. Immer sich



68. Jan van Eyck: Die Verlobung des Arnolfini. London, Nationalgalerie

zu wandeln, immer neue Kräfte auszuströmen und diese Kräfte immer zu steigern. So war der Don Quichote einmal eine Parodie auf die Ritterromane und wurde ein Menschheitsymbol. So war dies Bild



69. Lorenzo Lotto: Die Verlobung. Madrid, Prado. Aufnahme Hanfstaengl

die getreue Abschilderung einer Verlobungszene, und ein Kunsthistoriker findet noch heute, daß „der zeremoniöse Ernst dieser Gruppe auf den ersten Blick für den modernen Beschauer etwas ungewollt Komisches habe“. Uns aber hat sich dies Bürgerzimmer aus der Böttcherstraße zu Brügge geweitet zu einem gotischen Dom, in dem eine feierliche Handlung ganz still und heimlich sich vollzieht. Wir wollen den Blick des Mannes, den Ausdruck seiner erhobenen Rechten, die Sprache der feinen, ineinandergelegten Hände, der prachtvoll mächtigen Falten des Frauenkleides nicht umschreiben. Sie sollen sprechen zu denen, die Ohren haben, diese Sprache zu hören. Ein anderes Verlobungsbild ist das des *Lorenzo Lotto* im Prado (Abb. 69). Auch hier ist die Szene durch die Kraft des Künstlers über die Sphäre des bloß Bürgerlichen gehoben. Dieses Liebesbild ist wahrhaft liebenswürdig empfunden. Amor schwebt in Person über den beiden, während der Bräutigam der Braut den Ring an den Finger steckt, den sie mit freundlichem Neigen annimmt. Die reiche Tracht allein schon gibt dem Bild für uns eine poetische Atmosphäre, die es in diesem Maße für die Menschen von



70. Frans Hals: Bildnis eines Ehepaars. Amsterdam, Reichsmuseum

damals noch nicht besitzen konnte. Doch hat zweifellos der Künstler den Zauber der Kostüme schon bewußt zur Geltung gebracht. In das Bereich des spezifisch Bürgerlichen aber treten wir jedesmal, wenn wir auf einem Rundgang im Museum zu den holländischen Sälen kommen. Die Holländer sind die Bürger par excellence mit all ihrer Tüchtigkeit und ihrer Begrenztheit. Selbst ein Genie wie *Frans Hals* lässt uns diese Gebundenheit deutlich erkennen. Er ist der großartige Spezialist ohne einen Hauch von Universalität. Das Paar unserer Abbildung 70 galt bis vor kurzem als Selbstporträt mit der Gattin, und jedenfalls hat der Künstler sein eigenes Lebensgefühl hier gestaltet, ob der Porträtierte seine Züge trägt oder nicht. Man sehe, wie hier kein Gedanke hinaus schwingt über die augenblickliche Existenz, — über die Genugtuung, die den beiden ihr ganz diesseitiges Daseinsgefühl verschafft. Und in ihrer Sicherheit sind sie aller Romantik und Metaphysik über-



71. Gabriel Metsu: Das Liebespaar beim Frühstück. Dresden, Galerie

legen. Diese Überlegenheit kommt glänzend zum Ausdruck auch in der Komposition. Wie keck ist der Kopf des Mannes auf dem großen Format ganz in die linke obere Ecke geschoben! Dazu neigt er sich nach links, und dieser Neigung hält die der Frau das Gegengewicht. Wie unfehlbar sicher ist die Helligkeit der Hand und der Spitzenmanschette der Frau in die Mitte gerückt! Man decke sie sich zu, und die isolierte Helligkeit der Köpfe bleibt verloren und ohne Zusammenhang mit dem übrigen Bilde. Und wie die Frau in all ihrem Staat ihr derbes Lächeln und Augen-



72. Adrian van Ostade: Das Paar in der Laube. *Buckingham-Galerie.* Aufnahme Hanftaengl

zwinkern behält, so ist auch die Malerei trotz ihrer Virtuosität überall zugleich handfest und solide.

Zwei Bilder, die die Liebe recht im Zusammenhang mit den materiellsten Genüssen zeigen, sind die von *Metsu* und *Ostade* (Abb. 71 u. 72). Bei aller Genußfreudigkeit geht es doch einigermaßen ordentlich und bieder zu, denn aller Überschwang ist von Übel. Recht ausgelassen wird man nur in den Kreisen der Kneipenhocker des Teniers und Brouwer, die aber für den Bürger gesellschaftlich nicht mehr in Betracht kommen.

Der Kupferstich *Aldegrevers* von 1540 gibt vor, eine Bibelszene zu illustrieren, und zwar die leidenschaftliche Bedrängung der Thamar durch Ammon (Abb. 73). Es ist aber eine sehr bürgerliche Szene geworden, denn auch die Zeit um 1500 war eine große



73. Heinrich Aldegrever: Ammon und Thamar (Kupferstich)

Zeit des Bürgers. Kein Wunder, daß auch der bürgerliche Künstler selbstsicher allem, was er darstellte, den Stempel seines Geistes aufdrückte. Er hat die hauptsächlichste Sorgfalt auf die genaue Darstellung der Kostüme gelegt, also auf die Schilderung des Besitzes. Die Menschen verschwinden fast unter den Falten ihrer Kleider, und der, wie die Geschichte es erfordert, etwas gewalttätig geraffte Rock der Thamar fällt ebenso stillebenhaft herab, als ob er über eine Stuhllehne fiele. Das Blatt ist phlegmatisch wohlhabend.

Mit Chodowieckis „Glück der Liebe“ sind wir schon in der schwärmerischen Zeit von Werthers Leiden (Abb. 74). Aber das Schwärmerische ist auch hier bürgerlich temperiert. Man wünscht



74. Daniel Chodowiecki: Glück der Liebe (Kupferstich)

eben das Glück der Liebe, nicht ihre Leidenschaften und Aufregungen. Und so hat auch der Künstler die Bäume, unter denen diese glückliche Liebe sich abspielt, bis zum letzten Blätterbüschel gleichmäßig leidenschaftslos durchgearbeitet.

Von diesen deutschen Graphikern zu den französischen Impressionisten ist ein großer Schritt. Und doch ist auch ihre Kunst wieder eine spezifisch bürgerliche. Man hat ihre Gruppe oft mit den Künstlern der holländischen Schule verglichen. Mit Recht. Sie sind Naturalisten wie jene, und nicht zufällig. Nach Haufensteins fruchtbaren Idee sind alle bürgerlichen Zeiten naturalistische Perioden der Kunst, während der Feudalismus von einer Kunst strengen Stils begleitet wird. Aller Stilwechsel ist also in dem Wechsel der Gesellschaftsorganisation verankert.



75. Auguste Renoir: Das Ehepaar Sisley. Köln, Wallraf-Richartz-Museum



76. Edouard Manet: Bei Père Lathuille

So ist auch die Malerei der Impressionisten zugleich eine Verherrlichung des Bürgertums, — die letzte vielleicht, die ihm beschieden ist. Aber die Bürgerlichkeit des Franzosen hat ein anderes Gesicht als die des Holländers und des Deutschen. Der Franzose ist auch als Bürger noch etwas Weltmann, so chinesisch abgeschlossen er sich im übrigen halten mag. Und dies kultiviert Weltmännische erfüllt das Bild des im Garten spazierenden Ehepaars von Renoir mit unendlichem Charme (Abb. 75).

Was dem kühlernen *Manet* (Abb. 76) etwa an solchem Charme mangelt, ersetzt er durch den glänzenden Elan des Pinsels. Hier steckt das Weltmännische noch mehr in der überlegenen Malerei als im Ausdruck der Empfindung.



77. Italienisch: Die Liebenden. Holzschnitt aus der *Hypnerotomachia Polifili*, Venedig 1499

D I E G A L A N T E N

Die galante Liebe steht ihrem Lebensgefühl nach mitten zwischen der bürgerlichen und der romantischen. Auch sie ist auf materiellen Genuss gerichtet, wie die bürgerliche. In romantischen Träumen würde sie kein Genüge finden. Aber das Materielle ist doch phantasievoll gehoben. Dafür sorgt schon das Temperament, ohne das der Galante nicht denkbar ist. Er wagt etwas um seine Liebe. Degen klirren, und manchmal fließt wirkliches Blut. Er ist ein Nachkomme der Troubadours. Ihm genügt wohl auch, wenn es nicht anders sein kann, der feine, leichte, trügerische Schein der Liebe, die geistige Eßenz der Erotik. In solcher zwischen Geist und Sinnlichkeit ausgespannten Welt ist er recht eigentlich zu Hause. Um ein Wort Chamforts zu variieren: Der Romantiker sucht den Reiz des Geheimnisvollen, der Galante den Reiz des Unerlaubten.



78. Rubens: Der Liebesgarten. Nach dem Holzschnitt des Christoff Jegher



79. Rembrandt-Schule: Kavalier und Mädchen (Tuschzeichnung)

Und er ist geselliger Natur. Mit der Geliebten romantisch auf einer einsamen Insel zu haufen: eine solche Idylle brächte ihn zur Verzweiflung. Er muß sich bewegen können, alles — auch die Leidenschaft — muß locker und ohne Beschwer bleiben, wenn er sich selbst fühlen soll.

Die Musik des 18. Jahrhunderts kennt eine „galante Schreibart“. Es ist der freie Stil, der sich aus dem Satz für die Laute — diesem geselligsten Instrument, das es je gegeben — herausgebildet hatte. Diese galante Schreibart ist auch die Form der galanten Liebe. Der streng fugierte Stil wäre ihr Tod.

Die bürgerliche Liebe sucht die Ehe, den sicheren Hafen, der ihr alle weiteren Aufregungen erspart. Dem Galanten ist nur wohl auf offener See, wo der Wind jeden Augenblick umspringen kann. „Die Ehe kommt nach der Liebe, wie der Rauch nach der



80. René Beeh: Französische Soldaten mit Mädchen (Aquarellierte Federzeichnung). München, Sammlung Piper

Flamme“, sagt der bissige Chamfort ein andermal. Gerade diesen Rauch verabscheut der Galante wie die Pest. Er entflieht, bevor er sich bilden kann, — zu einer neuen Flamme. Die Klassiker der galanten Liebe sind Boccaccio und Casanova.

Diese Bemerkungen sollen kein Paradigma sein, nach dem nun etwa die folgenden Bilder durchzudeklinieren wären. Jedes einzelne trägt vielmehr dazu bei, den Betrachter seinerseits zu neuen Formeln des Galanten anzuregen.

So der Liebesgarten des Rubens, den wir hier einmal nicht nach dem Gemälde im Prado wiedergeben, sondern nach dem saftigen, rhythmisch schön bewegten, gleichzeitigen Holzschnitt Christoph Jeghers (Abb. 78). Hier haben wir die Gesundheit und das Temperament des Galanten. Wir bleiben ganz auf der Erde, über die

uns doch der Schwung des Blutes erhebt. Charakteristisch ist der Amor, der die beiden Liebenden, nicht, wie es sonst einem Gotte geziemt, zueinander geleitet, sondern mehr zusammenschiebt und stupft.

Zu materielleren Freuden hat sich der Kavalier begeben, der auf der getuschten Federzeichnung der *Rembrandtschule* seinen Degen bereits abgelegt hat (Abb. 79). Wahrscheinlich sucht das Blatt seine Legitimierung als Darstellung des „Verlorenen Sohns“, während in Wahrheit der Künstler eine für ihn ideale Situation sich vorzauberte. Die Lautenspielerin fügt dem allzu materiellen Liebeszauber den der Musik hinzu. Wir sind also immerhin nicht ganz aus dem Bereich galanter Kultur herausgetreten. Auch hat der Künstler durch die temperamentvoll launenhafte Verteilung der Tuschflecken das Stoffliche der Szene gelockert und ins Geistige gehoben.

An Stelle der Musik tritt auf dem Aquarell von *René Beeh* der Zauber des Alkohols (Abb. 80). Wir haben denselben Stoff vor uns, nur sind wir im 20. Jahrhundert, in dem sich alles erheblich ungeistiger und plumper abwickelt. Aber der junge Autor auch dieses Blattes hat den Stoff durch den Stil seiner Zeichnung veredelt. Im Original gibt das helle Rot der Soldatenhosen, das Schieferblau der Mäntel, das Gelb von Tisch und Stuhl, das Rosa und Blau-grün von Rock und Mieder des Mädchens einen kecken Zusammenklang. Und die Art, wie das Räumliche halb betont, halb negiert ist, tut das Ihre dazu, aus einem sonst vielleicht peinlichen „Sittenbild“ ein gut gelautes Capriccio zu machen.

Da bleibt der alte *Henrick Goltzius* weit mehr im rein Physiologischen der Erotik stecken, obgleich er stofflich viel zahmer ist (Abb. 81). Das Augenzwinkern des Kavaliers ist allzu deutlich, die Geste zu buchstäblich, als daß wir uns weit über das Niveau der kulturhistorisch interessanten Illustration erheben könnten. Der Künstler hat dem Stoff aus Eigenem nicht viel hinzuzufügen gehabt. Es ist eine Liebeslaune, wie sie Arno Holzens „Dafnis“, der von dem galanten Burschen dieser selben Zeit ein „lyrisches Porträt“ gibt, in die Verse faßt:

Cleliens halb verstekkte Dinger
lokken gleichfalls mir die Finger.
Auß Rubin die Spizzen
gäntzlich mich erhizzen.



81. Henrick Goltzius: Liebespaar (Federzeichnung)



82. Charles Eisen: Die Liebenden. Kupferstich zu
Dorat: „Les Baisers“

Aber der Dichter, dessen Phantasie die Vergangenheit erst lebendig machen mußte, ist dem Künstler unendlich überlegen, dem jene Zeit die Gegenwart war, dem aber die Phantasie fehlte, um sie zu vergeistigen.—

Das Rokoko ist die große Zeit der Galanterie. Seltens ist eine ganze Epoche so von Erotik aller Temperaturen durchströmt gewesen. Jedenfalls erscheint uns Rückblickenden das ganze Rokoko als ein Zeitalter der Liebe. Und wohl mit Recht, denn unsere Vorstellung ist doch von den Dichtern, Musikern, Künstlern jener Zeit selber gebildet.

Jeder grüne Blumenhügel, jedes Sofa wird ein Altar der Liebe. In allen Büchern sprechen die zierlichen Kupfer von zärtlichen Beteuerungen. Der kleine Stich von *Charles Eisen* zeigt die Liebenden auf einem Berg von Kissen, umwunden von Rosenketten. In folch einem Tempel wird Amor mit wahrer Andacht geopfert (Abb. 82)!

Auch die Kinder schon mußten lieben lernen. Man freute sich an Knaben und Mädchen, wenn sie in unschuldigem Spiel die ersten Herzensregungen verrieten. Man genoß dann doppelt des eigenen Wissens. In solchen vorgeblich kindlich keuschen und



Ses yeux sont fermés ~~en~~ jour
Comme son cœur à l'amour.

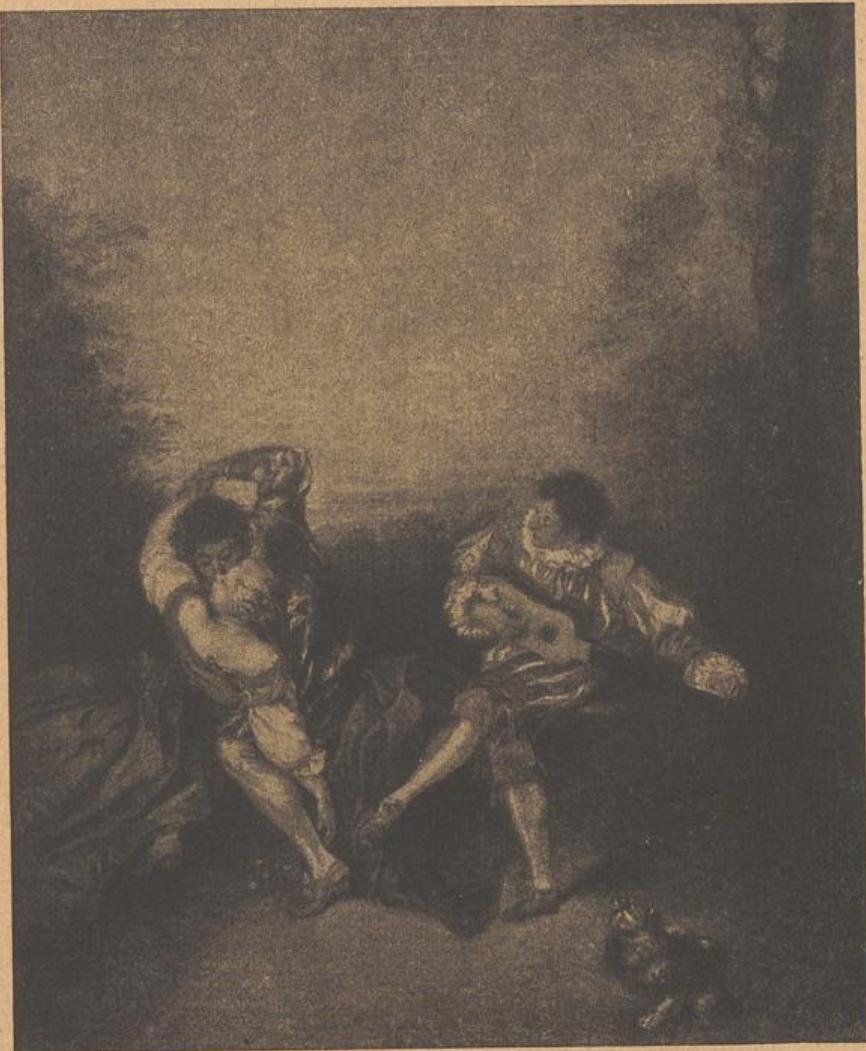
83. Moreau le Jeune: La Dormeuse (Kupferstich)



84. François Boucher: Das Nest. Paris, Louvre. Aufnahme
Hanftaengl

doch schon erotisch gemeinten Szenen war *François Boucher* Meister (Abb. 84).

Der große *Antoine Watteau* ist das Genie dieser Epoche. In ihm ist etwas von der Fülle des Rubens vereint mit der Grazie des Franzosen. Anmutig verschlingt sich das küßende Paar beim Spiel der Gitarre (Abb. 85). Die Beiden sind so ineinander verschlungen, so zu einem Menschen geworden, daß der einzelne Gitarrespieler auf der rechten Seite ihnen kompositionell die Wage halten kann.



85. Watteau: Der Gitarrespieler. *Buckingham-Galerie.* Aufnahme Hanfstaengl

Fragonard ist der Darsteller gespannter Augenblicke (Abb. 86). Jäh wie ein Blitz fährt die Diagonale von Arm und weggezerrtem Tuch durch das Bild. So plötzlich ist der Geliebte eingetreten, so plötzlich das Mädchen aufgesprungen, daß es keine Zeit hatte, das Tuch loszulassen. Dieser Zug ist nicht nur ein glänzender psychologischer Einfall, er wurde auch kompositionell glänzend zur Geltung gebracht.



86. Fragonard: Der Kuß. Petersburg, Eremitage. Aufnahme Hanftaengl

Somoffs, des modernen Russen, Rokoko ist — wie Th. Th. Heines Biedermeier — Rückblick, Traum, ein wenig auch Kostüm-
bild (Abb. 87). Aber während Heines „Wolken, die vorüber-
ziehn“ (Abb. 114) ein Spiel mit Puppen sind, ist Somoffs Bild
so fleischig als möglich. Ja vielleicht hat der Künstler sich und
uns die Szene absichtlich durch das Kostüm etwas entfernt, weil
sie sonst fast bis zur Peinlichkeit fleischig gewirkt hätte. Dabei
ist diese Erotik zugleich von einer merkwürdigen seelenlosen
Kälte. Sie ist Verhängnis, nicht Glück oder Überschwang. Das
Kostüm gibt den Menschen etwas Gespenstisches. Als seien sie
künstlich zum Leben beschworen und müßten all ihre Herzens-
angst und alle bösen Träume nochmal durchleben.
Lebendiger als dieses verzweifelte Kostümrokoko hängt mit dem



87. Konstantin Somoff: Der Kuß (Aquarell)

Geist des zärtlichsten Zeitalters ein Franzose wie Gavarni zusammen, ja, noch Renoir ist ihm innerlich ganz nahe, trotzdem er Menschen unserer Zeit bildet.

Gavarni ist der geborene Pariser, der Boulevardier, wie er heute schon zur Legende geworden ist. Elegant und einschmeichelnd, dabei gefühlvoll, ja leicht sogar etwas melancholisch angehaucht. Seine Welt ist mit sanfter Liebe gesättigt, nicht hitzig wie die Fragonards. „Zugvogel“ hat er das Blatt unterschrieben, das wir abbilden (Abb. 88). Auch in diesem Titel ist etwas galante Schwermut. Gavarni erfand sich seine Titel immer selbst, im Gegensatz zu Daumier, dem die Witze gleichgültig waren, der sich nur an seine kolossale Welt von Formen hielt. Gavarni hat nie gemalt, aber wie farbig ist sein Schwarz: Das dunkle Haar, der bunte, großgemusterte Morgenrock.

Das Leichtbeschwingte und Verbindliche des galanten Stils meidet die großen Formate. Unser Kapitel zeigte bisher nur Bilder



88. Gavarni: Oiseau de Passage (Lithographie)

kleinen Ausmaßes oder graphische Blätter. Auch die drei Beispiele, die wir der Gegenwartskunst entnehmen, gehören der Graphik an.

Karl Walser setzt die Reihe der Stecher des 18. Jahrhunderts fort (Abb. 90). Seine Illustrationen zu Faublas sind deshalb auch, dem Geiste der alten Buchkultur gemäß, nicht mechanisch vervielfältigte Feder- oder Tuschzeichnungen, sondern Originalradierungen. Walser ist Lyriker von zarter Empfindsamkeit. Das etwas derbe Buch



89. Werner Schmidt: Szene aus Boccaccio (Zeichnung)

erhält durch die graziösen Beigaben seiner Kupfernadel geradezu etwas unirdisch Schwebendes. Seidene Alkovenvorhänge bauschen und knittern sich. In den hohen Spiegeln mit den vielen kleinen Scheiben bricht sich das Licht der Kerzen. Die Stille erschüttert ein verliebter Schrei.

Der Illustrator Slevogt sprengt den zierlichen Rahmen der Rokoko-Tradition. Sein Temperament braucht mehr Raum. Doch ist das ganz und gar nicht buchstäblich gemeint. Gerade unsere Abbildung 91 zeigt, wie der Künstler auch auf allerkleinster Fläche seine Schwungkraft zu entfalten vermag. Die Abbildung gibt nämlich die entzückende Arbeit in der Originalgröße der Kupferplatte. Slevogts Götter heißen Rembrandt und Daumier. Diese Komposition wirkt fast wie eine ganz freie Variation der Jupiter-



Ich will mich rächen;
hilf mir, sprich kein Wort.

90. Karl Walser: Radierung zu den Abenteuern des Chevalier
Faublas. Verlag Georg Müller, München

Antiope-Radierung des großen Holländers. Der Künstler nimmt so sehr Anteil an der Szene, die seine Phantasie ihm vorspielt, daß der Kopf des Fauns sein eigener geworden ist.

Den Arbeiten dieser Vielgerühmten reiht sich die Zeichnung eines unserer jüngsten Talente, des Münchners *Werner Schmidt*, nicht unwürdig an (Abb. 89). Es ist die Illustration zu dem ga-lantesten aller Erzähler: *Boccaccio*. Auch in der Zeichnung ist etwas von der Naivität, die den Ruhm des Novellisten macht. Und ebenso wie sein Meister stellt der Zeichner die Situation unbefangen hin, ohne daß er Gefahr läuft, weiter zu gehen, als der künstlerische Takt erlaubt.



91. Max Slevogt: Faun und Nymphe (Radierung).
Verlag Paul Caffirer, Berlin



92. Raffael-Schule: Abimelech sieht Isaak und Rebekka liebkosen. Fresko in den Loggien des Vatikans

ROMANTISCHE LIEBE

Die romantische Liebe ist die selbstvergessene Liebe, die Liebe, die nichts anderes will als Liebe. Eine Liebe, verloren im Welt Raum, ohne Zusammenhang mit dem Nachbarn, ohne die Sorge: was werden wir essen, was werden wir trinken. Sie ist ein Verfunkensein, in das höchstens von fern, halb gehört, Musik herein klingt. Ein Stillstehen der Zeit, ein Aufschwellen des Augenblicks zur Ewigkeit. Deshalb bleiben die Liebenden sich unverlierbar, auch wenn sie von Tod und Untergang umdroht sind. Einen Augenblick solcher Selbstvergessenheit schildert das wenig beachtete Fresko eines Raffael-Schülers in den Loggien des Vatikans (Abb. 92).

Isaac ist zu Abimelech, der Philister König, gen Gera gezogen: „Und wenn die Leute am selben Ort fragten von seinem Weibe,



93. Palma Vecchio: Jakob und Rahel. Dresden, Galerie. Aufnahme Hanftaengl

so sprach er: Sie ist meine Schwester. Denn er fürchtete sich zu sagen: Sie ist mein Weib. Sie möchten mich erwürgen um Rebekkas willen! Denn sie war schön von Angesicht. Als er nun eine Zeitlang da war, sah Abimelech, der Philister König, durchs Fenster und ward gewahr, daß Isaak scherzte mit seinem Weibe Rebekka.“ Dieses Geschehnis, von dem wir im ersten Buch Mosis, Kapitel 26 lesen, ist der Gegenstand unseres Bildes. Verschwiegene, gefahrvolle Liebe, die vor Entdeckung auf der Hut sein muß und die wenigen Augenblicke des Glücks um so tiefer auskostet. Der Künstler hat die Szene, die die Bibel in knappem Chronikstil berichtet, in ein magisches Licht getaucht. Es ist etwas von Tristan-Stimmung in dem Bild.

Eine Liebesidylle voll romantischen Zaubers wurde die Begegnung von Jakob und Rahel unter der Hand Palma Vecchios (Abb. 93). Ein Bild von solch musikalischem Wohlaut, daß es lange Zeit als Hauptwerk Giorgiones angesehen werden konnte. Die Episode des Alten Testaments war Anlaß zu einer Darstellung ruhevollen Hirten- und Liebesglücks. Damit die Natur in ihrer Breite und Fülle ins Bild hereinströmen könne, ist ihm ein sehr breites Format gegeben. Und die Welt, die sich da vor uns auftut, ist mit Blicken der Liebe gesehen. Für alle ist Raum auf dieser Erde! Alles Dasein ist festlich und heiter. Die Liebenden aber, in ihrem reinen Gefühl des Zueinandergehörens, sind die Krönung dieses Daseins. Auch die Bibel stimmt an dieser Stelle ihre Erzählung um einen Ton höher: „Und küßte Rahel und weinte laut.“ Geträgt wird der Empfindungsausdruck des Bildes vor allem auch von seiner tiefen, vollen Farbe: Leuchtendes Rot und Orange und warmes Braun wird zusammengestimmt zu einem Goldton, der aus dem ganzen Bild geradezu hervorzustrahlen scheint.

Daselbe Thema behandelt Rembrandt mit seiner Zeichnung (Abb. 94). Es ist eine jener Zeichnungen, die schon eine fertige Bildidee sind. Auch hier ein Breitformat, das für Landschaft und Herde Raum hat. Da es Rembrandt vor allem darauf ankam, seine Kompositionsidee festzuhalten, so hat er sich auf die Disposition der Massen und der Pläne beschränkt, im übrigen aber nur den Ausdruck der Köpfe der beiden Hauptfiguren bestimmter bezeichnet: es ist der Ausdruck zärtlichen Anschauens und sich Lieb-kosens.



94. Rembrandt: Jakob und Rahel (Tuschzeichnung). Wien, Albertina



95. Eugène Delacroix: Romeo und Julia



96. Viktor Müller: Romeo und Julia. München, Pinakothek. Aufnahme
Bruckmann

Das berühmteste Liebespaar aller Dichtung ist ohne Zweifel Romeo und Julia. Berühmter selbst als Faust und Gretchen. Für Faust ist die Liebe zu Gretchen nur eine Episode. Diesen beiden aber ist Liebe ganz zum Sinn ihres Daseins geworden, ihnen ist wirklich — nach dem Ausdruck des Novalis — „Liebe der Endzweck der Weltgeschichte, das Amen des Universums“. Und erst der Tod bringt ihnen Vereinigung. „Im Tode ist die Liebe am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien.“

Kein Wunder, daß sich die Romantiker unter den Malern den Stoff nicht entgehen ließen. Delacroix hat das Liebespaar in zwei Bildern verherrlicht: 1845 in „Les Adieux de Roméo et de Juliette“, das wir hier abbilden und von dem auch noch eine Sepia-Zeichnung existiert, und zehn Jahre später in der Szene im Grabgewölbe der Capulets.

Über unser Bild schrieb Theophile Gautier: „Roméo et Juliette, sur le balcon, dans les froides clartés du matin, se tiennent religieusement embrassés par le milieu du corps. Dans cette étreinte violente de l'adieu, Juliette, les mains posées sur les épaules de son amant, rejette la tête en arrière, comme pour respirer, ou par un mouvement d'orgueil et de passion joyeuse . . . Les vapeurs violacées du crépuscule enveloppent cette scène.“

Delacroix' Bild hat kleine Maße. Das Viktor Müllers (Abb. 96) zeigt lebensgroße Figuren. Es teilt sich damit selber etwas den Historienbildern alten Stils zu, und die Erinnerung an diese schlimme Gattung steht heute seiner unmittelbaren Wirkung im Wege. Rot, die Farbe der Liebe, herrscht vor. Dunkelpurpur sind die Beinkleider, dunkelerdbeerrot die Mütze Romeos. Julia hat dunkelrotblondes Haar. Im Nachthimmel schwimmen dunkelblaue und braune Töne durcheinander.

Beide Bilder schildern die leidenschaftliche Abschiedsszene, das Schwanken zwischen Bleiben und Flucht:

Julia: Willst du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern.
Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
sie singt des Nachts auf dem Granatbaum dort.
Glaub', Lieber, mir: Es war die Nachtigall.



97. Anselm Feuerbach: Paolo und Franziska. München, Schackgalerie.
Aufnahme Hanftaengl

Romeo: Die Lerche war's, die Tagverkünderin,
nicht Philomele; sieh den neid'schen Streif,
der dort im Oft der Frühe Wolken säumt.
Die Nacht hat ihre Kerzen ausgebrannt,
der muntere Tag erklimmt die dunst'gen Höhn;
Nur Eile rettet mich, Verzug ist Tod.

Julia: Trau mir, das Licht ist nicht das Tageslicht,
die Sonne hauchte dieses Luftbild aus,
dein Fackelträger diese Nacht zu fein,
dir auf den Weg nach Mantua zu leuchten.
Drum bleibe noch; zu gehn ist noch nicht not.

Romeo: Laß sie mich greifen, ja, laß sie mich töten!
Ich gebe gern mich drein, wenn du es willst.
Nein, jenes Grau ist nicht des Morgens Auge,
das ist auch nicht die Lerche, deren Schlag
hoch über uns des Himmels Wölbung trifft.
Ich bleibe gern! zum Gehn bin ich verdroffen.
Willkommen, Tod! hat Julia dich beschlossen. —
Nun, Herz? Noch tagt es nicht, noch plaudern wir.

Julia: Es tagt, es tagt! Auf! eile! fort von hier!
Es ist die Lerche, die so heiser singt
und falsche Weisen, rauhen Mißton gurgelt.
Stets hell und heller wird's . . .

Nicht viel weniger berühmt als dieses romantischste aller Liebespaare sind Paolo und Francesca, das ehebrecherische Paar der Danteschen Göttlichen Komödie. Auch diesmal können wir das Bild eines französischen und eines deutschen Künstlers zeigen: Ingres' und Feuerbachs (Abb. 97 u. 98). Und diesmal ist der Deutsche dem Franzosen bei weitem überlegen, ja wir können neben dem Feuerbach das Bild des andern auf den ersten Blick kaum ganz ernst nehmen, so marionettenhaft wirkt die Gestalt des Liebhabers, so drollig die rechts auftauchende, bis auf Knie und Hand vom Rahmen abgeschnittene Gestalt des Rächers seiner Ehre. Und doch lässt das Ingresa'sche Bild in dem aristokratisch gewählten Rhythmus seiner Linien — dessen wir uns am besten bewußt werden, wenn wir ihn einmal in einfachen Umrissen nachzuzeichnen versuchen — große Reize erkennen, die das französische Theater-Pathos der Auffassung, die blecherne Härte der Malerei vergessen machen.



98. Ingres: Paolo und Franzeska. Chantilly, Musée Condé

Doch hören wir zunächst, um die Situation zu verstehn, die Verse Dantes: Im Zweiten Kreis der Hölle, wo die Sünder der Liebe büßen, sieht der Dichter ein schattenhaftes Paar im Sturme kreisen und ruft es an. Und Franzeska erzählt ihm:

Wir lasen einst, weil's beiden Kurzweil machte,
von Lancelot, wie ihn die Lieb' umschlang.
Wir waren einsam, ferne vom Verdachte.
Das Buch regt' in uns auf des Herzens Drang,
trieb unsre Blick' und macht' uns oft erblassen,
doch eine Stille war's, die uns bezwang.
Als wir von dem ersehnten Lächeln lasen,
auf das den Mund gedrückt der Buhle hehr,
da naht' er, der mich nimmer wird verlassen,
da küßte zitternd meinen Mund auch er.
Ein Kuppler war das Buch, und der's verfaßte —
an jenem Tage lasen wir nicht mehr.

Feuerbach stellt das schweigende Versunkensein der Liebenden dar, die mit fast geschlossenen Augen reglos sitzen, überwältigt von der Macht ihres Gefühls. Ingres gibt die darauffolgende dramatische Explosion: Franzeska hat das Buch sinken lassen und Paolo reckt sich, ihr den Kuß auf die Lippen zu drücken. Hinterm Vorhang steht der rechtmäßige Gatte und wird im nächsten Augenblick aus seinem Versteck hervorbrechen. Bei Feuerbach die Romantik des Herzens, die jeden Liebenden, auch den nüchternsten, einmal ergreift. Bei Ingres auch Romantik, aber die klappernde der Rittertragödien.

Wir wollen nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß auch das im Sturmwind ruhelos kreisende Paar seine Künstler gefunden hat: Watts, Böcklin und Munch.

Können wir uns mit der Romantik Ingres', dessen rationalistischer Linienkunst solche Themen nicht liegen, nicht befreunden, so werden wir mit der Romantik des englischen Präraffaeliten *Burne-Jones* noch weniger Glück haben (Abb. 99). In dieser Zeit am wenigsten, die uns für alles Englische den Blick besonders geschärft hat. Wir vertragen den rücksichtslosen Positivisten, den ganz unmusikalischen und unmetaphysischen Engländer noch eher als den sentimental. Und *Burne-Jones* erzählt die Geschichte von Pygmalion, dem Bildhauer, der wünscht, daß



99. Burne-Jones: Pygmalion und Galathea

sein Marmorwerk lebendig zu ihm herabsteige, auf eine widerwärtig sentimentale, auf eine unmännliche, eine hysterische Art. Das ist jene Art Romantik, von der Goethe mit Recht sagte, daß sie das Kranke sei, und der er die Gesundheit des Klassischen entgegensetzte. Diesen künstlichen, blutlosen Schemen gegenüber wirkt wieder einmal Daumiers Draftik erlösend, der die lebendig gewordene Statue ihren Verfertiger als erstes um — eine Prise bitten läßt.

Das Romantische und Klassische, das Griechische und Germanische in höchster Synthese vereint zeigt *Hans v. Marées*. Er zeigt es so verwachsen und sich gegenseitig steigernd, daß es fast töricht scheint, seinen Werken mit dem Gedanken an diese Gegensatzpaare zu nahen, die vor ihnen zu rein begrifflichen Kategorien werden. Denn diese Vereinigung ist nicht eklektische Zusammenfügung von Elementen, die auch getrennt gedacht werden können, sie ist etwas Neues und Ganzes. Leider kann keine Reproduktion von diesen Werken einen ausreichenden Begriff geben; ja, nicht einmal die Originale haben schon die Stelle gefunden, die sie zu ungestörter Wirkung kommen läßt (Abb. 100).

Marées' Dreiflügelbild der „Werbung“ ist wohl der reichste, vollste Hymnus, den die Malerei der edelsten Empfindung der Menschheit dargebracht hat. Es ist zarteste Lyrik und hat zugleich epische Breite. Der rechte Flügel mit dem Narziß zeigt uns den Jüngling, in Einsamkeit sich selbst bespiegeln. Auf dem Mittelbild naht sich der Werbende, geleitet von dem Freund mit der schimmenden Blume, der Erwählten, die ihrerseits von einer Genössin geleitet wird. Dahinter die festliche Säulenhalle. Auf dem linken Flügel ist das Paar in Heimlichkeit und Stille vereint. Vor ihm der drollig wachsame Hund.

Man lese das Kapitel, das Meier-Graefe in seinem großen Marées-Werk diesem Bilde widmet, und man wird eine gute Zeitlang gefeit sein vor dem Hinabgleiten in tiefere Regionen.



100. Hans von Marées: Die Werbung. München, Pinakothek. Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

PARODIE UND HUMOR

„Das Verliebtsein eines Menschen liefert oft komische, mitunter auch tragische Phänomene; beides, weil er, vom Geiste der Gattung in Besitz genommen, jetzt von diesem beherrscht wird und nicht mehr sich selber angehört: Dadurch wird sein Handeln dem Individuo unangemessen.“

So Schopenhauer, der in seiner „Metaphysik der Geschlechtsliebe“ wohl von allen Denkern am tiefsten in den verborgenen Sinn der Liebesleidenschaft eingedrungen ist. Was ist dieser Sinn, diese Rechtfertigung der leidenschaftlichen Liebe? Nicht die bloße Fortpflanzung der Menschheit. Sondern in diesem Kampf der Leidenschaften entscheidet sich die Zusammensetzung der nächsten Generation, die Zeugung bestimmter Individuen.

Weshalb hat jedes Liebespaar für den Unbeteiligten einen Anstrich geheimer Komik? Weil es glaubt, mit diesem Ernst und Eifer, diesen Tränen und Schwüren seine eigene Sache zu führen, während der Lauscher die Schliche und List Amors durchschaut und weiß, worauf eigentlich das alles hinauswill. Wir alle sind in solchen Fällen immer etwas Mephisto. Das „dem Individuo Unangemessene“ im Betragen der Verliebten ist es, was dem Unbeteiligten in die Augen springen muß und die von der Leidenschaft Heimgesuchten zu allem Übrigen so oft auch noch der Komik ausliefert. Denn die wenigsten vertragen die heftige Steigerung in Ausdruck und Haltung, den die Liebe ihnen zumutet. Wer in alltäglichen Situationen eine gewisse mürrische Würde zu wahren weiß, verfällt in sonderbare Zuckungen, wenn die Leidenschaft ihn aus seinem Gleise herauswirft, wenn statt des gewohnten kleinen Eigenwillens der „Wille der Gattung“ in ihm rumort. Von einer andern Seite beleuchtet das Problem das anmutige pessimistische Bonmot Chamforts: „Ein Verliebter ist ein Mensch, der liebensorwerter sein will, als er seiner Natur nach sein kann. Deshalb wirken fast alle Verliebten lächerlich.“

Daher hatte der Humorist niemals ein dankbareres Feld der Beobachtung als die Verliebten. Um kein Thema kann er unerschöplicher seine Arabesken spielen lassen.

So hat auch unser etwas berlinisch nüchterner Chodowiecki nirgends glücklichere Laune gezeigt als in seinem Zyklus der „Hei-



*Heiraths Antrag des Alterthum Kenners
Proposition de Mariage de l'Antiquaire*



*Heiraths Antrag des Oden Dichters
Proposition de Mariage du Poète.*

101. Daniel Chodowiecki: Aus der Serie der Heiratsanträge (Kupferstiche)

ratsanträge“, der im „Göttinger Taschen Calender“ auf 1781 erschien. Den Text zu diesen kleinen, zierlichen Kupfern schrieb Lichtenberg. Unter den Anträgen des Landmanns, des Schulmeisters, Predigers, Arztes, Pedanten, Geizigen, Kranken, Windbeutels, Offiziers, Entführers, Küfters, Fleischers, Einfaltspinsels und vieler anderer wählen wir den Odendichter und den Altertumskenner aus, zwei lebhaft kontrastierende Szenen (Abb. 101). Wir können nichts Besseres tun, als die Worte Lichtenbergs wenigstens zu dem zweiten der beiden Blätter herz setzen:

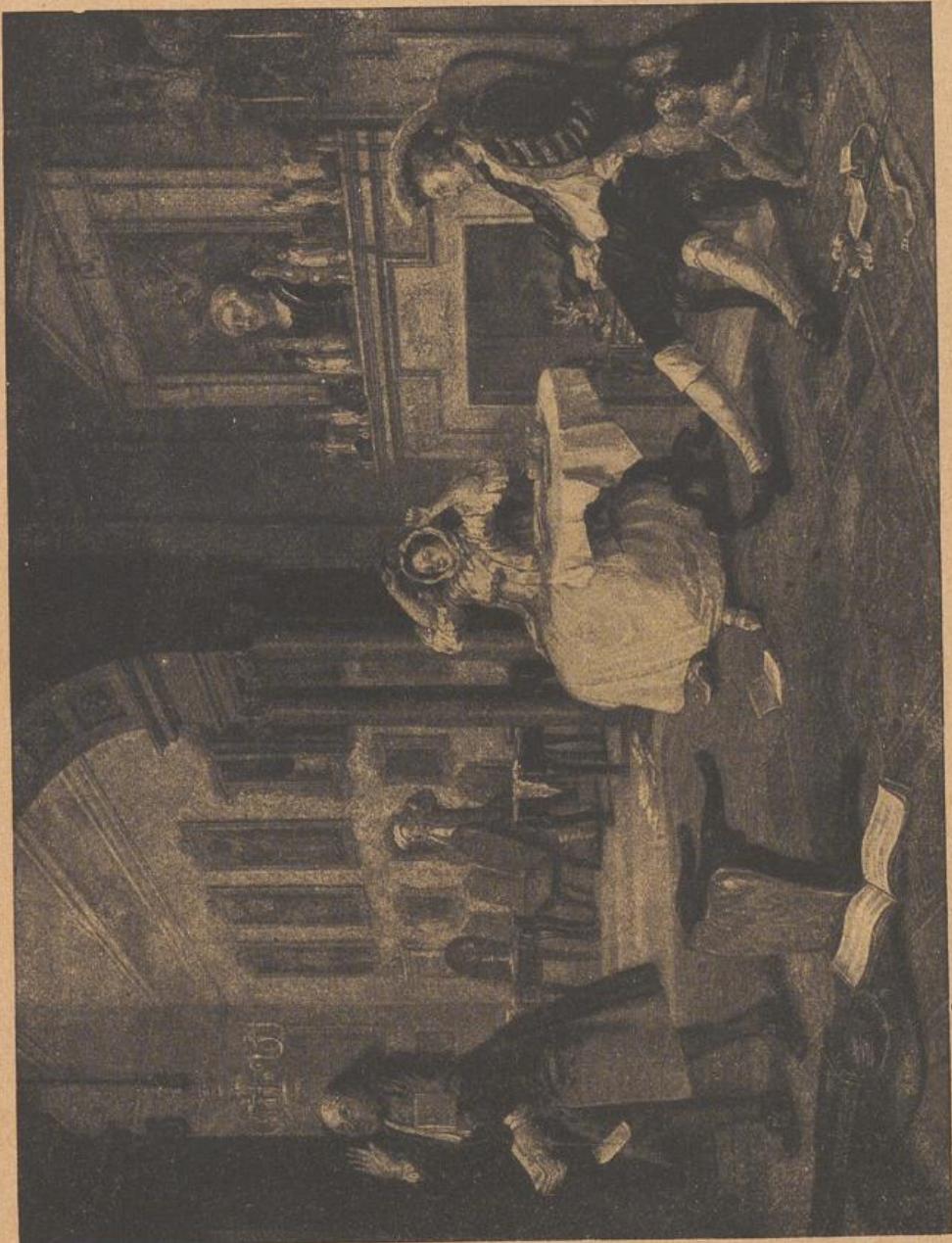
„Man sehe das dithyrambische Entzücken des Bräutigams, wie es jede Sehne spannt, in jeder Ader glüht und in allen Zipfeln des Rocks schwankt, schwingt und schwebt. Er scheint bei zurückgespornter Erde den Stier des Himmels beim Horn fassen oder Plejaden oder Hyaden und den Aldebaran wie Johannismückchen verscheuchen zu wollen, um sich dort einen Platz zu bereiten. Das ist Odenschwung, wogegen alles Grübeln und Klauben des Verstandes und jede Brotwissenschaft Hummelgesummse ist. Die Anordnung des Stücks ist vortrefflich und, wie ich glaube, allegorisch. Während der Bräutigam als Ode den Himmel faßt, wartet die Mamsell Braut wie ein Coupletchen in der



102. Rudolf Töpffer: *Die Liebeserklärung* (Federzeichnung)

mittlern Region auf seine Herabkunft, und die Mutter sieht indessen beiden an der Erde wie ein schweres Stück holländische Prosa zu.“

Ein Zeitgenosse Chodowieckis ist der Engländer Hogarth (Abb. 103). Auch zu den sechs Bildern seines Zyklus der „Heirat nach der Mode“ hat Lichtenberg einen Text geschrieben. Während seine Scherze der Harmlosigkeit der Kalenderkupfer völlig gerecht werden, können wir die überladene Witzigkeit zu den in kleinem Maßstab monumentalen Bildern Hogarths kaum mehr vertragen, besonders nicht, nachdem uns Meier-Graefe zum erstenmal neben dem Sittenschilderer auch den großen Künstler Hogarth gezeigt hat. Uns sind seine Bilder nicht mehr Witzbilder, sondern „Karikaturen in jenem Sinne, den wir uns heute getrauen, allen großen Kunstwerken zugrunde zu legen“.



103. William Hogarth: Aus der Heirat nach der Mode



104. Wilhelm Busch: Der Traum. Aus dem „Nachlaß“
Verlag Franz Hanfstaengl, München



105. Gustave Doré: Don Quichote und die Stallmagd

Das Bild dieses ernüchterten Paars ist rein durch die lineare Komposition schon eine schrille Dissonanz. Mitten durch die geordnete Pracht des Saales springt die Zickzaklinie der Figuren: vom Kopf des Haushofmeisters herab zum umgeworfenen Stuhl, von da hinauf zum Kopf der Dame und wieder hinab zur ausgestreckten Fußspitze des Gatten und nochmal hinauf an seinem vor Ekel und Erschöpfung langgereckten Körper. Neben dieser großen Wirkung verschwinden all die anekdotischen Beziehungen, die der Künstler dutzendfach über das Bild verstreut hat und die abgelesen werden sollen, wie zum Beispiel das Datum auf der einzigen bezahlten Rechnung, die der Haushofmeister auf seinen Sammeldraht hängen konnte, neben soviel unbezahlten, die er in der Hand hält und mit hoffnungslosem Aufblick wieder hinausträgt.

In das Gebiet harmlosen Spieles der Laune kehren wir zurück mit der Federzeichnung des Genfers *Rudolf Toepffer* (Abb. 102). Sie ist einer seiner Bildergeschichten entnommen, die ihn als Vorläufer Buschs bezeichnen lassen. Doch ist sein Humor viel intellektueller als der Buschs — ist fast von der Art Jean Pauls. Aber er ist auch wiederum um so viel spitzer und dünner, als sein Strich spitzer und dünner ist neben den jovialen Kurven Buschs. Die Geschichte



106. Gustave Doré: Das Hirtenmädchen. Holzschnitt zu Balzacs „Contes drolatiques“

vom „Geliebten Ding“ erzählt uns die Abenteuer des sentimental Liehabers, Herrn Altholzens, der um den vierfchrötigen Gegenstand seiner Leidenschaft unzählige Verwicklungen und Katastrophen erduldet. Nur das Geliebte Ding selbst behält die ganze Geschichte hindurch denselben mürrisch abwartenden Ausdruck, mit dem es zuletzt auch noch zum Altar schreitet.

Ein anderes Opfer seiner Sehnsucht nach dem Ideal ist *Wilhelm Buschs* rührender, dicker, alter Herr (Abb. 104). Ein später Liebesfrühling hat ihn erfaßt und läßt ihn seiner Angebeteten selbst noch im Traume nachstreben. Doch die spitznasige rechtmäßige Gattin zieht ihn erbarmungslos aufs Ehebett herab.

Zum Repräsentanten des hoffnungslosen Idealismus hat Cervantes seinen Don Quichote entwickelt. Die Viehmagd, die zu ihrem Eseltreiber will, tappt im Dunkeln dem fahrenden Ritter in die Arme. Der empfängt sie ungeachtet ihres Atems, der „nach verdorbenem, abgestandenem Salate riecht“, als edle asturische Jungfrau und zieht sie unter den erhabensten Redewendungen an sich. Gustave Doré hat diesen tragisch-komischen Moment in einer drastischen Illustration versinnlicht (Abb. 105).

Demselben Künstler verdanken wir noch die von toller Laune übersprudelnden Vignetten zu Balzacs „Ergötzlichen Geschichten“, die die Erfindungen dieses Dichters in kongenialer Weise weiterdichten (Abb. 106, 109 u. 110).

Nirgends ist der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen schneller



107. Anonym: Eduard und Kunigunde (Holzschnitt)

getan wie in der Liebe. Ein komisches Sichversprechen, eine ungeschickte Körperhaltung, die Dazwischenkunft eines ahnungslosen Dritten, irgendeine Trivialität kann die gespannteste Situation in unerwünschte – manchmal allerdings auch segensreiche – Heiterkeit auflösen. Das Pathos schlägt in Banalität um. So hat auch die Liebesdichtung mehr wie alle andere die Parodie herausgefördert. Man höre die Ballade von *Eduard und Kunigunde*:

Unter blühenden Zypressen
sitzt das holde Liebespaar,
ahnt nicht Tod und nicht Gefahr,
liebend tönt's von ihrem Munde:
Eduard und Kunigunde!

Fackeln scheinen, Schwerter klinnen,
und Fernando eilt herbei:
Tod euch! tönt sein Mordgeschrei,
Tod euch noch in dieser Stunde,
Eduard und Kunigunde!

Von sechs Kugeln schwer getroffen
sinken beide in die Knie,
Lebe wohl, vergiß mein nie!
Rufen noch mit bleichem Munde
Eduard und Kunigunde.



108. Anonym: Eduard und Kunigunde (Holzschnitt)



109. Gustave Doré: Die Liebe auf dem Lande. Holzschnitt zu Balzacs „Contes drolatiques“

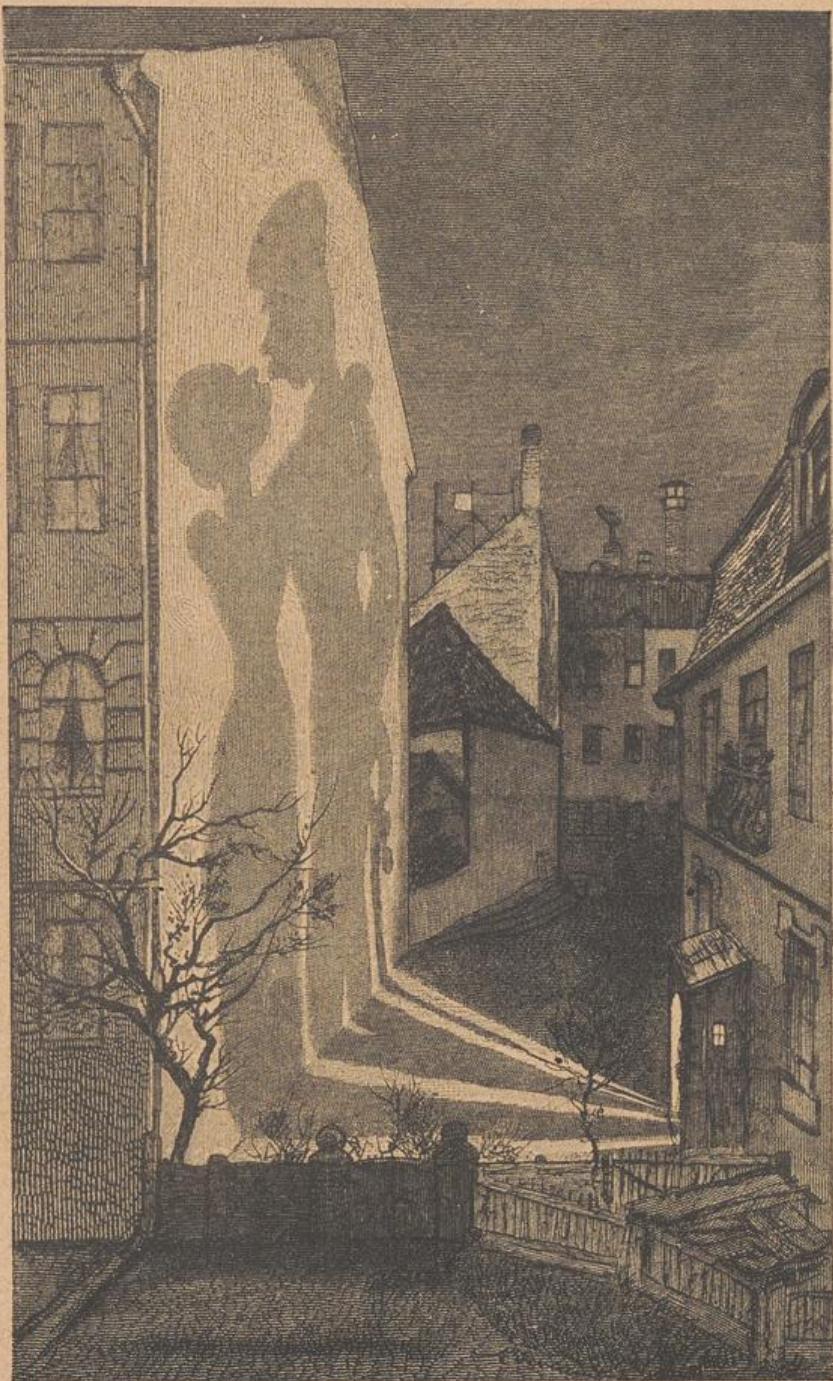
Diese schauerliche Ballade hat ein unbekannter Künstler mit ebenso schauerlichen Holzschnitten verziert. Besonders die sechs mörderischen Kugeln empfehlen sich freundlicher Beachtung (Abb. 107 u. 108).

Rettungslos vernichtet ist das sich küßende Paar, dessen Schatten (etwa von einer auf den Boden gestellten Lampe) in zehnfacher Vergrößerung gegen eine, zu diesem Zweck äußerst geeignete, leere Hauswand geworfen wird, wie das dem Soldaten und seinem Schatz auf der Zeichnung Oberländers passiert (Abb. 111). Der Kontrast zwischen der Heimlichkeit, von der die beiden unter der Haustür überzeugt sind, und der denkbar größten Öffentlichkeit dieser Projektion ist überwältigend.

Den Soldaten mit seiner Köchin zeigt auch das Blatt Bruno Pauls aus dem Simplizissimus (Abb. 112). Aber wieviel derber und kälter ist es als der Oberländerische Holzschnitt! Ein Plakat neben einer Buchseite. Der Wechsel des Stils spiegelt den Wechsel



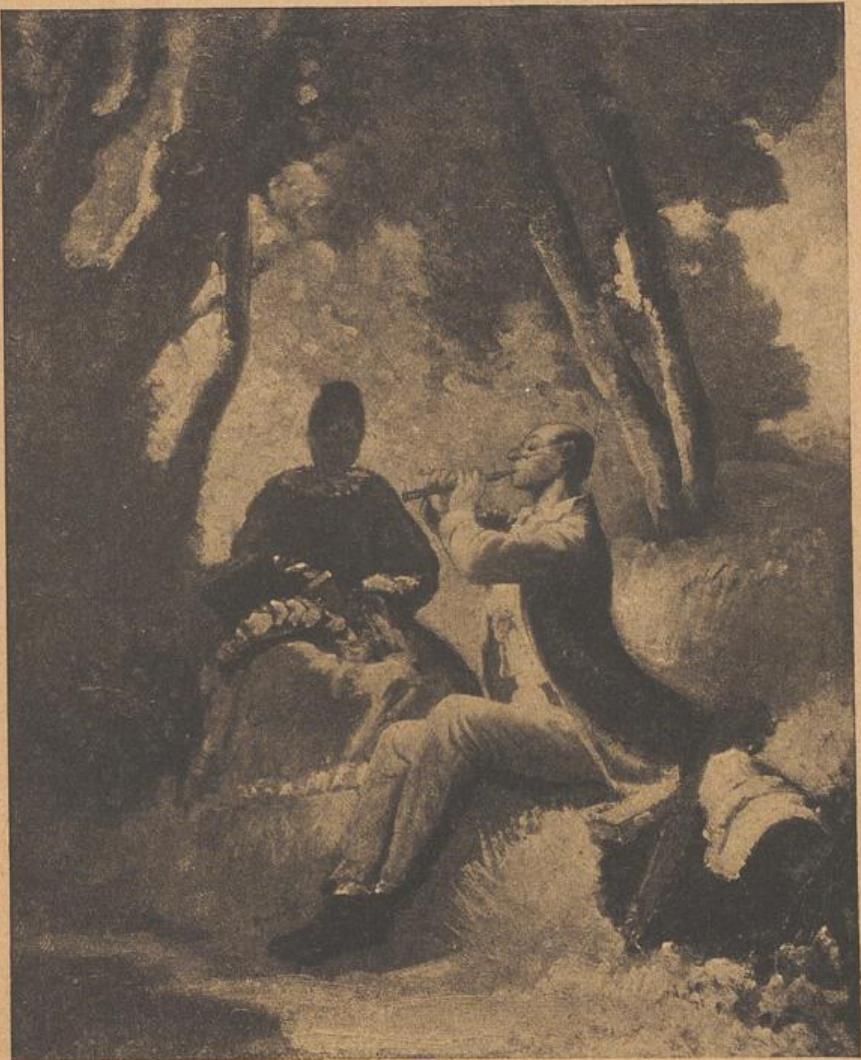
110. Gustave Doré: Der Bucklige. Holzschnitt zu Balzacs „Contes drolatiques“



111. Adolf Oberländer: *Der verräterische Schatten*. Aus dem Oberländer-Album, III. Teil. Verlag Braun & Schneider, München

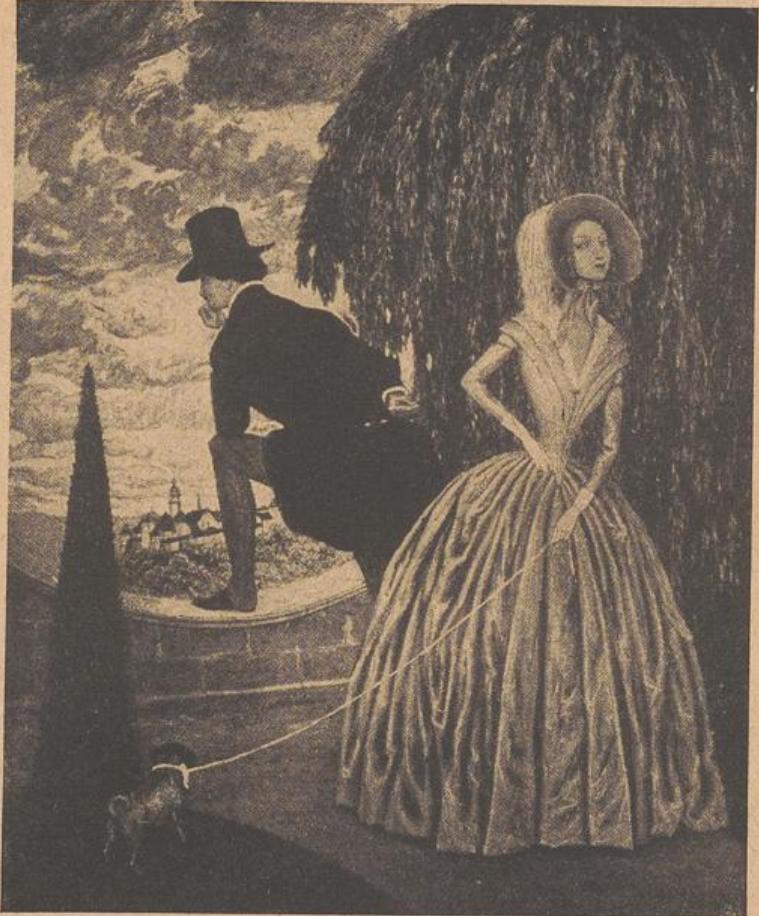


112. Bruno Paul: Zapfenstreich. *Aus dem Simplizissimus*



113. Carl Spitzweg: Das Flötenkonzert. Aufnahme Hanftaengl

einer Lebensstimmung wider. Hat Oberländer sein verratenes Paar noch mit wohlwollendem Lächeln bloßgestellt, so gibt der Simplizissimuszeichner das seine ganz ungerührt dem Gelächter preis. Es ist der lieblose Geist der Großstadt in dem Blatt, der Großstadt, in der sich die Szene abspielt und die ebenso wenig Teilnahme zeigt für die Menschen, die in ihr leben, lieben und sterben. „Gut' Nacht, Peter! A Bufferl! und noch a Bufferl! Was suchst d' denn alleweil mit der Hand?“ — „I



114. Thomas Theodor Heine: Wolken, die vorüberziehen

hab' bloß g'schaut, obs d' net no was zum Essen in'n Sack
g'steckt hast!" steht unter dem Blatt. Merkwürdig! Dieselbe
materielle Gesinnung, auf dem die Pointe des Blattes beruht,
lebt auch im Stil des Zeichners. Das sind nicht nur grobe Hände,
sondern sie sind auch grob empfunden und mit groben Mitteln
gemacht. Das Blatt ist ungeistig, es ist für eilige Großstadt-
menschen, die mit einem Blick wissen wollen, woran sie sind.
Plakatwirkung!

Aber es ist immerhin noch ein Münchner Blatt. Kein Berliner
Gewächs. Erst da ist Seelenlosigkeit Trumpf. —
Nach dieser Grobschlächtigkeit sind wir gewiß besonders emp-

fänglich für zwei graziöse Gebilde, die den Beschuß dieses Kapitels machen mögen.

Eine Zeit, die uns schon, wenn nur ihr Name genannt wird, lächeln macht, ist die des Biedermeier. Und nun erst die Liebe des Biedermeier! Die kann gewiß nicht tragisch sein! Die altväterische, leicht verschrobene Behaglichkeit der Zeit duldet keine Tragik. So ist uns das Biedermeier zum Inbegriff der guten alten Zeit überhaupt geworden.

Ihr Maler ist der Münchner *Carl Spitzweg*, der als Apothekerlehrling begann und als großer Maler und alter Junggeselle in seinem Stübchen hoch oben zwischen den Dächern um den Petersturm starb. Man sah jahrzehntelang in ihm nur den Anekdotenmaler, wie man in Hogarth nur den Moralisten sah. Erst unser neuerwachter Sinn für die malerische Form entdeckte auch in ihm den großen Künstler. Aber gerade auch in dieser seiner malerischen Form lebt der Geist des Biedermeier, nicht nur in seinen Stoffen. Seine behaglichen kleinen Formate, seine genießlich saftvollen Drucke, der wohlhabende satte Glanz der Farben, all das tut sich zusammen zur vollkommensten Verklärung einer Zeit. Solche Verklärung kann nur nachher kommen. Auch Spitzweg schon ist Rückblick. Schon zu seiner Zeit saßen die Flötenspieler nicht mehr so am Waldrand und bliesen verliebte Lieder, während die Gattinnen ihnen einen Kranz um den Zylinder flochten (Abb. 113). Trotzdem ist das doch noch ein wirkliches Menschenpaar da auf diesem Bild, und wir glauben dem Künstler, daß er es eines schönen Tages leibhaftig sitzen sah.

Anders das schmollende Paar *Thomas Theodor Heines* (Abb. 114). Das Bild ist ein Rückblick aus viel weiterer Ferne. Die Menschen sind zu zarten Linienspielen geworden, denen nur noch die Laune des Künstlers einen Augenblick lang einen Schein von Leben einhaucht. Nahen wir uns mit allzu materiellen Ansprüchen dem luftigen Gebilde, so zerflattert es wie eine bunte Seifenblase und mit ihm unser Traum von der guten alten Zeit.



115. Andrea del Sarto: Selbstbildnis mit Lucrezia del Fede. Florenz, Uffizien.
Aufnahme Hanftaengl

S E L B S T B I L D N I S S E

In all den Bildern, die hier vor unsren Augen vorüberziehen, haben Künstler ihre Beziehung zur Frau gestaltet. Denn es ist immer auch ihr persönliches Empfinden, das sie mit in ein Frauenbildnis hineinmalen, sie sind es immer, mögen sie nun Zeus oder Romeo oder einen modernen Großstadtmenschen im Bilde der Frau gegenüberstellen.

Einzelne Künstler aber hat besonders die Aufgabe verlockt, ohne solche Übertragung ins Allgemeine, sich selbst mit ihrer Frau darzustellen, den ganz individuellen Einzelfall. Sie schufen ein Selbstbildnis mit ihrer Gattin oder der Geliebten. Immer haben diese Bilder den Reiz von Bekenntnissen. Und wenige Bilder haben die Künstler so für sich selbst gemalt, wie diese. Sie sind wichtig und selten genug, um in einem kleinen Sonderkapitel behandelt zu werden.



116. Rubens: Selbstbildnis mit Isabella Brant. München, Pinakothek.
Aufnahme Hanfstaengl



117. Rembrandt: Selbstbildnis mit Saskia. Dresden, Galerie



118. Rembrandt: Die sogenannte Judenbraut. Amsterdam, Reichsmuseum.
Aufnahme Hanftaengl

Den Reigen der Paare eröffnet *Andrea del Sarto* (Abb. 115). Wir wissen, daß die schöne Lucrezia del Fede mit den träumerischen großen Augen und dem weichen Mund das Glück des Gatten durch ihre Leidenschaft und ihren Leichtsinn trübte. Und der lähmenden inneren Abhängigkeit des Künstlers von der Geliebten wird der Verfall seiner Kunst zugeschrieben. Es ist offenbar bezeichnend, daß in diesem Doppelbildnis der Mann mit geneigtem Kopf und schwermütigem Blick der Gattin sich zuwendet, ihr zugleich die Hand um den Nacken legend, während diese, innerlich mit sich selbst beschäftigt, aus dem Bilde heraussieht. Wie Rubens in seinen Bildern nicht müde wurde, unter der Gestalt von Göttinnen und Heiligen die geliebte Helene Fourment zu feiern, so haben auch die meisten Frauengestalten Andreas die Züge Lucrezias. Aber dort ist es der Stolz des Glücklichen auf den geliebten Besitz, hier die Sehnsucht nach der innerlich Fernen. Ganz anders ist die Stimmung auf dem Selbstbildnis des jungvermählten Rembrandt mit Saskia van Uylenburgh (Abb. 117).

Da herrscht ausgelassenste Lustigkeit. Die Komposition baut sich frei zu einer Pyramide auf, als deren Gipfel ein Champagnerglas fungiert. Mit lautem Lachen wendet sich Rembrandt zum Beschauer, die Gattin hat er keck aufs Knie gesetzt. Auch sie dreht sich nach dem Eintretenden um, ist aber durchaus nicht etwa verlegen. Das Bild ist die Herausforderung eines Glücklichen an die stumpfe Welt der Philister. Und philiströs ist es auch wirklich, wenn einige neuere Kunsthistoriker an der köstlichen Ungeniertheit des Bildes Anstoß nehmen. Und vollends falsch ist es, wenn zum Vergleich von „Stimmung und Gefinnung“ Rubens' Bild mit seiner ersten Gattin Isabella Brant herangezogen wird (Abb. 116). Da schreibt etwa ein Gelehrter in seiner „Kunst des Porträts“: „Bei Rubens die stille Heiterkeit häuslichen Glücks, eine zaghafte bräutliche Zärtlichkeit im Berühren der Hände; man ist versucht, von einem Bilde der germanischen Ehe zu reden, — bei Rembrandt die lärmende und forcierte Fidelität gegen Ende einer guten Mahlzeit, breite Gebärden und breites Lachen, das kellnerinhafte (!) Sitzen der Frau auf dem Knie des Mannes, der dem Besucher zuprostet (!), kurz eine Stimmung, die den Menschen Rembrandt auf ein so viel tieferes Niveau (!) verweist... Das Bild verhält sich zu dem Rubens-Bilde wie ein Tagebuchblatt aus den Intimitäten der Flitterwochen (!) zu einem Gedicht.“ Wie falsch ist hier von vornherein die Einführung der „Gefinnung“ als Kriterium. Und wenn der Professor — als wohlverdiente Rüge für dies Bild! — den Menschen Rembrandt auf ein so viel tieferes Niveau als Rubens plazieren will, so ist das schlechterdings albern. Auch ist der Vergleich wissenschaftlich — soweit so etwas überhaupt wissenschaftlich sein kann — so anfechtbar als möglich. Gewiß, Rembrandt hat einmal ein ausgelassenes Bild gemalt und Rubens ein stilles. Aber ist das für die Kunst, für das Menschentum der beiden charakteristisch? Oder für ihre Stellung zur Frau? Sehen wir uns an, wie der späte Rubens und der späte Rembrandt das Thema behandeln. Rubens' Bild des Schäferpaars (Abb. 119) ist ein heimliches Selbstbildnis mit Helene Fourment, der zweiten Gattin. Dies herrliche Bild in seiner trunkenen Lust ist weit echterer Rubens als das etwas spitze und trockene frühe Doppelbildnis, und es spricht wahrlich nicht von „zaghafter bräutlicher Zärtlichkeit“. Dagegen das Liebespaar des späten Rembrandt!



119. Rubens: Ein Schäfer umarmt ein junges Weib. München, Pinakothek.
Aufnahme Hanftaengl



120. Rubens: Selbstbildnis mit Helene Fourment im Garten. München, Pinakothek.
Aufnahme Hanftaengl

(Abb. 118.) Es ist freilich kein Selbstbildnis, sondern das Bildnis seines Sohnes Titus und dessen Gattin Magdalene. Aber es zeigt uns die tiefe Verschwiegenheit und Stille, die für den eigentlichen Rembrandt charakteristisch ist. Wollen wir nun damit den Spieß umkehren? Durchaus nicht. Wir wollen aber einsehen, daß mit solcher Professoren-Erfindung, wie dies „Niveau“ eine ist, Menschen wie Rembrandt und Rubens nichts zu tun haben. — Die schönste Gegenwart ganz unmittelbar festzuhalten, war offenbar die Absicht von Rubens' Gartenbild (Abb. 120). Ist die Kunst überhaupt ein Sich-Bewußtwerden, ein Sich-und-Andern-Bewußtmachen der Welt, so wollte sich hier der Künstler seines Reichstums und Glückes bewußt werden, und der Dinge, aus denen dieses Glück sich aufbaute. Malend wollte er sich's wiederholen, was sein Herz mit Daseinsfreude erfüllte. Da zeigte er sich selbst, an der Seite der jugendlichen Genossin im Park spazierengehend, begleitet von seinem Sohn aus erster Ehe, umringt von Pfauen,



121. Franzesco Goya: Goya und die Herzogin von Alba. Madrid, Marques
de la Romana

Hunden, blühenden Tulpen, taufrischen Bäumen, unter einem lachenden blauen Himmel.

In ganz anderer Weise auf der Höhe des Lebens wandelnd hat der Spanier der Revolutionszeit *Franzesco Goya* sich selbst im Bilde verewigt (Abb. 121). Auch dies ein Tagebuchblatt. Man sieht es der geistvollen Malerei, dem delikaten huschenden Pinselstrich an, daß es dem Künstler darum zu tun war, einen köstlichen Augenblick in all seiner Pikanterie festzuhalten: Der Künstler geht mit der Herzogin von Alba spazieren! Bertels beschreibt das Bild: „Goya in modischem hellgraubraunen Frack mit hohem Jabot, den Hut in der Hand, steht in der Pose galanter Beteuerung einen oder zwei Schritte hinter der Herzogin und redet über ihre Schulter hin auf sie ein. Die Dame trägt ein elegantes Spitzenkostüm, fußfrei und den schlanken Ansatz der Wade nicht verbergend. Die schwarze Mantille verschleiert ein wenig das Gesicht, die weißen Handschuhe stimmen mit den weißen Strümpfen überein, ein wenig Gelb schimmert durch den Spitzenbesatz der Taille, ein dunkles Rosa hebt die Schärpe hervor. Im ganzen: die unfehlbare Grazie einer Frau, die die Natur ihres Körpers begriffen hat. Sie macht eine Bewegung mit der rechten Hand, als ob sie um Rücksicht auf ihren Ruf oder ihre gesellschaftliche Stellung bäre, und weiß doch todsicher, um wieviel mehr noch dieser Wink den Begleiter anspornt, es mit dem Rufe nicht allzu gefährlich zu nehmen.“

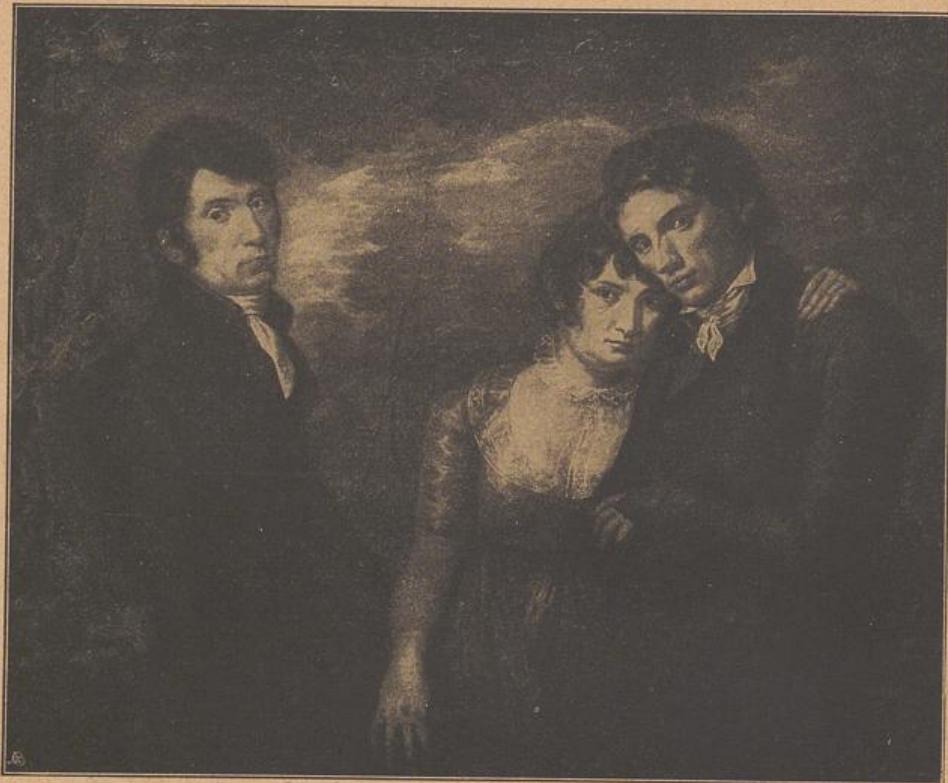
Neben diesen beiden Grandseigneurs nimmt sich *Jens Juël* vor seiner Staffelei recht bürgerlich behaglich aus (Abb. 122). Er ist ein kleiner dänischer Meister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Aber auch er freut sich seines Besitzes. Selbstsicher und zufrieden sieht er auf den Beschauer. Seine Frau hat die Strickarbeit in den Schoß sinken lassen und blickt bewundernd auf das Bild, dessen Entstehen sie als treue Gattin miterlebt. Das Bild hat kleines Format. Man brauchte nicht mehr soviel Platz wie Rubens. Zwanglos und mit Geschick sind die zwei Figuren in das beliebte Dreieck komponiert.

Vom achtzehnten Jahrhundert zur Romantik! Nicht weit von Kopenhagen, in Hamburg, entstand das Bild *Philipp Otto Runges* mit seiner Frau und seinem Bruder (Abb. 123), und wenige Jahrzehnte trennen es von dem vorigen. Aber die Welt ist eine von



122. Jens Juél: Selbstbildnis mit Gattin. Kopenhagen,
Museum

Grund aus andere geworden. Die Gestalten Runges sind von mystischen Empfindungen erfüllt, ernst blicken die Augen, der Mund ist geschlossen, die Farben sind schwer und trübe. Nur der dunkel-stahlblaue Rock des Künstlers spricht überhaupt als starke Farbe. An Stelle der spielenden Gewandtheit ist eine gewisse Schwerfälligkeit getreten. Doch diese Unbehilflichkeit war nicht zu vermeiden, wenn die Kunst Neues aussprechen lernen sollte, wofür die Worte nicht mehr oder noch nicht da waren. „M. hat nun kürzlich von mir gesagt, ich sei ein ganz roher ungebildeter Mensch, der in Hinsicht von Kunst gar nicht in Betracht kommen könne. Das ist denn auch ganz richtig und Gott behüte mich nur



123. Philipp Otto Runge: Selbstbildnis mit Gattin und Bruder. Hamburg, Kunsthalle. Aufnahme Bruckmann

vor der Bildung; die ist es eben, wovon ich das Gegenteil aufstellen möchte, nämlich von der Bildung, die erst Worte und dann den Sinn will.“ So schreibt Runge an seinen Bruder Daniel am 31. Juli 1803. Dieser neue Sinn ist da und bildet sich mühsam die Form, in der er sich ausdrücken kann. Schön in Erfindung und Empfindung ist es, wie der Bruder abseits steht und doch durch die Hand der Gattin in den Bund der Liebenden mit aufgenommen ist. „Was ist es nun, daß zwei Liebende so unendlich aneinanderzieht? Es ist nur das: wir fühlen immer tiefer in uns die Notwendigkeit, das Du mit dem Ich zu verbinden. Zu der rechten ruhigen Liebe jedoch kommt man nicht, bis man aus Erfahrung weiß, daß es nicht angeht in der Zeit“, schreibt Runge ein andermal. Aus solchem fast religiösen Empfinden heraus hatte man vor Runge noch keine Porträts zu malen versucht.



124. Gustave Courbet: Selbstbildnis mit Josephine. Lyon, Museum

Eine ganz andere Stimmung lebt in der französischen Romantik unseres nächsten Bildes (Abb. 124).

Courbet hat sich mit jener Josephine gemalt, die ihm viele Jahre hindurch Modell und Geliebte war. Er hat dem Bilde den Titel gegeben: „*Les Amants dans la Campagne, sentiments de jeunesse.*“ Schon der Titel legt den Nachdruck auf die Empfindung, nicht auf die Porträthaftigkeit des Bildes. Der Künstler, dessen Werk in der Folge so ausgesprochen männlichen Charakter gewann, ist hier noch der romantisch empfindsame Jüngling, dessen Haare im Winde wehen und der, geneigten Hauptes, Hand in Hand mit der Geliebten in die abendliche Landschaft hinausträumt.

Liegt in dem Runge etwas Gepreßtes, Ungelöstes, so strömt hier das Gefühl fast zu rückhaltlos dahin. Es streift leise an Sentimentalität. Das Empfinden zweier Rassen steht sich in diesen beiden Selbstschilderungen gegenüber. Der ungelenke Deutsche, der sein Gefühl lieber verbißt, als daß er es über die Zunge ließe, — der es ganz aus dem Äußeren zurückzieht, um ihm tief im Innern den Altar zu bauen. Und der glücklichere Romane, der diesen Zwiespalt zwischen außen und innen nicht kennt und die lyrische Empfindung, die ihn bewegt, gern auch in schöner Rede zur Schau stellt.

Der romantische Künstlertyp mit den selbstgefällig schönen Locken hat in Frankreich seine eigentliche Heimat. Etwas von ihm ist auch in dem jungen Courbet unseres Bildes. Wir lassen uns ihn hier um so lieber gefallen, als wir von diesem jugendlichen Bilde aus hinausblicken auf das gewaltige, ganz und gar unsentimentale Männerwerk, das der spätere Meister von Ornans vor uns hingestellt hat.

Gegensätzliche Naturen wie die Künstler, sind die Frauen, die sie sich gefellt haben: der Deutsche malt die schwerblütige Frau mit dem verschloßenen Mund, der er sich fürs Leben verbunden, — der Franzose die graziöse Genossin der Jugend mit dem Lächeln um die leichten Lippen.

Gelöst wie das Empfinden ist bei Courbet auch die malerische Form. Und dadurch ist der Franzose dem Deutschen weit überlegen. Es ist ein malerischer Rhythmus in dem Bilde, eine lebendige Pinselführung, von der man in Deutschland



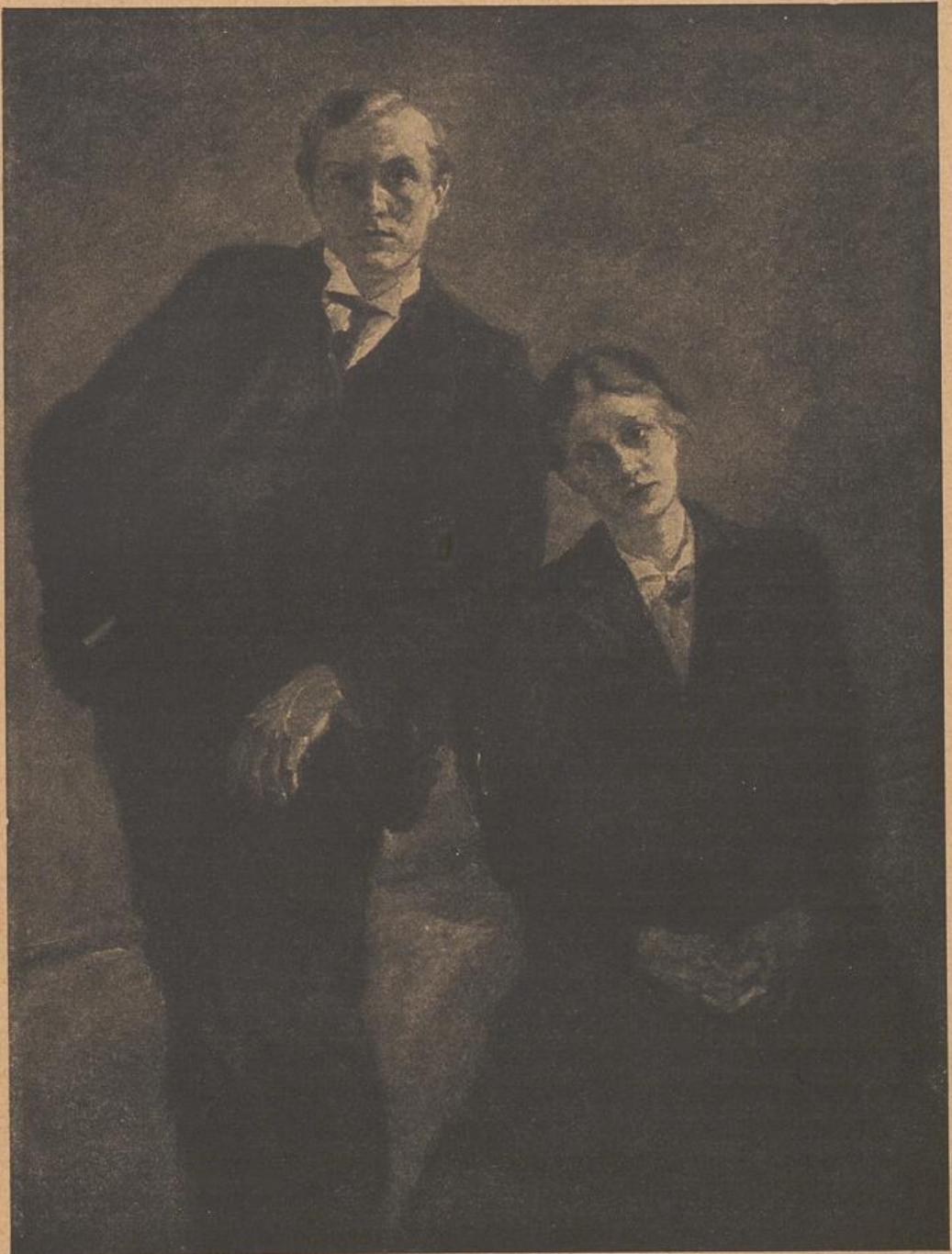
125. Arnold Böcklin: Herbstgedanken (Selbstbildnis mit Gattin). *Mit Erlaubnis der Photographischen Union, München*



126. Lovis Corinth: Selbstbildnis. *Mit Erlaubnis des Verlags Bruno Cassirer in Berlin*

zu jener Zeit keine Ahnung hatte. Sie zeigt sich erst etwas in dem Bilde Viktor Müllers (Abb. 96), der, während Courbets Frankfurter Aufenthalt, bereits von dem Meister unmittelbar beeinflußt war.

Ein Romantiker harmloserer Art ist Böcklin in seiner liebenswürdigen Improvisation *Herbstgedanken* (Abb. 125). Das Paar ergreift sich an einer Mauer mit überhängendem, purpurrotem, wildem Wein, die Gattin in erdbeerrotem Mieder hält sinnend, fast sorgend den Kopf geneigt, in beiden Händen die Hand des Geliebten. Dieser, in seiner Jacke von pompejanischem Rot und in seinen kurzen Hosen, die Rechte eingestemmt, blickt seinerseits stämmig und burschikos ins Weite.



127. Max Beckmann: Selbstbildnis mit Gattin. Halle, Museum. Aus Hans Kaiser:
„Max Beckmann“

Wir hatten schon einmal Gelegenheit, Corinth mit Rubens in Verbindung zu setzen. Die Verbindung findet sich hier wieder. Corinth hat Rubens'schen Atem in sich, soweit für solchen in unserm bürgerlichen Zeitalter Platz ist. Aber nicht nur das Zeitalter, auch der Maler ist bürgerlicher. Der Rhythmus ist kleiner geworden, die Geste dafür deutlicher. Und doch ist es ein Glück für uns, daß uns ein Künstler heute solche Bilder malt, wie das Corinth'sche Selbstporträt mit der Muse im Arm (Abb. 126). In unsere wohlerzogene Welt springt Corinth herein mit gewaltigem Gelächter. Sein Pinsel ist saftig, und alles, was er anpackt, quillt aus dem Vollen. Aus seiner breiten zottigen Brust, die er gern nackt zur Schau stellt, dröhnen Naturlaute, wie wir sie lange nicht mehr gehört. Ein Maler, der nicht nur malt, um zu malen. Einer, der malend seine ideale Welt um sich aufbaut. Sehr blutvolle Ideale!

Nach Corinth muten die beiden Bilder, die den Beschuß dieser Reihe machen, ganz spirituell an. Nach seiner Lust am Fleisch eine Psychologie von fast Dostojewskischer Analytik. Doch sind die beiden Maler Max Beckmann und Oskar Kokoschka (Abb. 127 u. 128) bei ähnlichem Ziel in ihren künstlerischen Mitteln ganz verschieden. Beckmann will das Geistige ganz in und mit der Realität geben: höchste Geistigkeit und zugleich höchste Realität, — während Kokoschka zu Symbolisierungen greift, das Geistige sozusagen ohne die Realität malen und einen direkteren Weg gehen will. Der Weg Beckmanns ist zweifellos der schwierigere, und er verheißt, wenn er bis zum Ziele verfolgt wird, wohl Werke von dauernderer und umfassenderer Geltung. Kokoschka sucht seine merkwürdigen Seelenzustände auch in phantastisch traumhaften Dramen zu gestalten, während Beckmann sein nicht weniger modernes und kompliziertes Erleben rein mit den Mitteln des Malers auszusprechen weiß. Kokoschka unterstreicht seine Absichten durch eine von der Erscheinung fast ganz unabhängige Koloristik, womit er oft starke Wirkungen erzielt. Beckmann bindet sich an die Farbe der Realität, die er aber von innen heraus zur höchsten Intensität, zu symbolischen Wirkungen steigert. Wir werden beiden Künstlern noch unten im nächsten Kapitel begegnen.



128. Oskar Kokoschka: Doppelbildnis. Aus Kokoschka: „Dramen und Bilder“

PSYCHOLOGEN DER LIEBE

Kunst ist ohne Psychisches nicht denkbar. In jedem Ornament steckt eine Andeutung der Beziehung seines Schöpfers zur Welt. Infofern ist jede Kunstschöpfung: Seelendarstellung, Psychographie — wenn der Ausdruck erlaubt ist — und jede Kunstbetrachtung: Psychologie, d. h. Seelenlesekunst.

Aber dem Ornament eines Südseeinsulaners gegenüber sind wir Betrachter allein die Psychologen. Der exotische Künstler selber war sich gar nicht bewußt, daß er mit seiner Arbeit über seine Seele etwas aus sage. Der Künstler, der zugleich bewußter Psychologe ist, ist eine sehr späte Erscheinung. In allen Bildern dieses kleinen Buches stecken natürlich psychologische Momente. Ein Künstler, der nicht Psychologe wäre, könnte gar keinen Ausdruck bilden. Den Abbildungen dieses Kapitels ist aber in besonderem Maße eigen, daß der Künstler weniger Handlung als psychische Zustände darstellen will.

Wie in unserer Literatur erst der letzten Jahrhunderte der Abenteuer-Roman mit seiner wildverwickelten Handlung zum psychologischen Roman wird, so treten auch in der bildenden Kunst erst in den jüngsten Epochen psychologische Absichten als beherrschend hervor. Noch in Goethes, in Gottfried Kellers Romanen ist die Psychologie wie verdeckt; sie ergibt sich sozusagen als Nebenprodukt, während Dostojewski nur zu schreiben scheint, um das Seelische bloßzulegen.

Eines der ersten Kapitel moderner Kunstgeschichte pflegt mit dem Spanier *Francesco Goya* zu beginnen, der merkwürdig aus dem aristokratischen achtzehnten Jahrhundert in das revolutionäre neunzehnte hinaüberreicht. Seine berühmten Zyklen von Radierungen, die „Caprichos“ und „Proverbios“, gehen darauf aus, das Unbewußte, Untergründige der Menschenseele in nie vorher gesehenen seltsam traumhaften Gestalten und Geschehnissen sichtbar zu machen. Daneben hat Goya in vielen Improvisationen seines Pinsels psychologische Einfälle und Erkenntnisse niedergeschrieben. Es ist noch eine etwas plumpe Psychologie, der Künstler war immer noch mehr Muskel als Nerv. Und als er den „Mord“ malte, genoß er sicher auch selber dabei etwas von dem Nietzscheschen „Glück des Messers“ (Abb. 129). Nun ist dies aber nicht ein



129. Francesco Goya: Der Mord

einfacher Mord, sondern vielleicht — eine Liebesszene. Der letzte Schrei Don Jofés — auch eines Spaniers —, mit dem Bizets Carmen schließt, kommt uns in den Sinn:

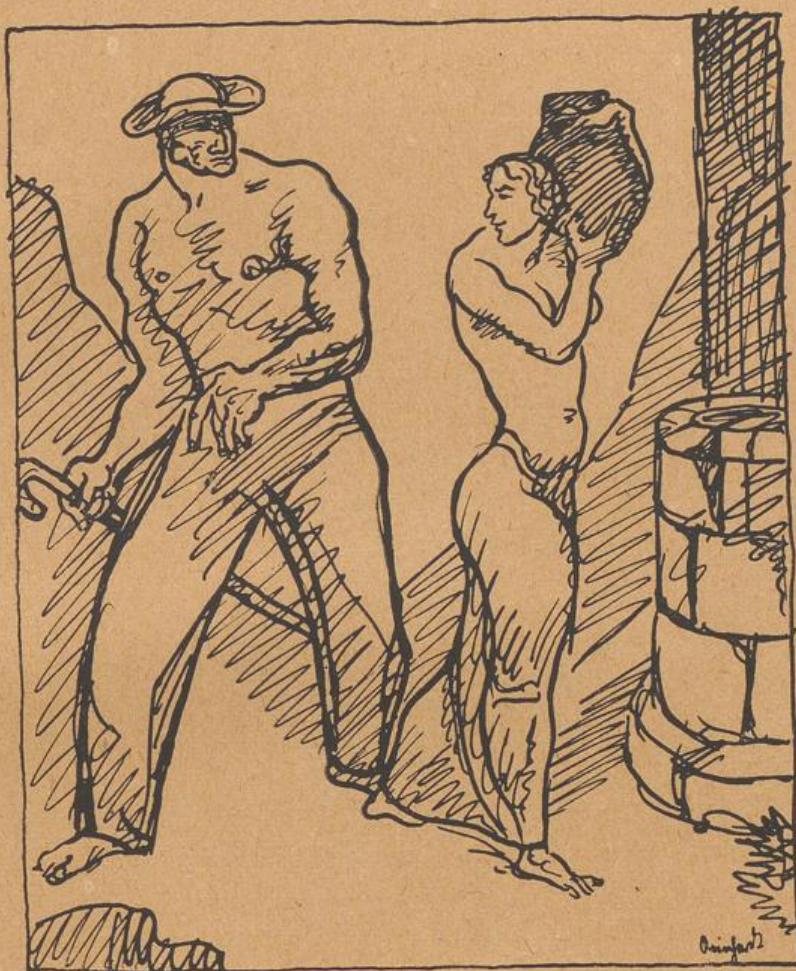
Ja, ich habe sie getötet,
ich — meine angebetete Carmen!



130. Oskar Kokoschka: Zeichnung zu dem Drama: „Mörder, Hoffnung der Frauen“. Aus dem „Sturm“

Und dazu Nietzsches begeisterte Interpretation: „Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer ‚höheren Jungfrau‘! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam — und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist.“

Solche Liebe ist auch in der Zeichnung „Mörder, Hoffnung der Frauen“ von Oskar Kokoschka, den wir schon als Seelenkünder im Kapitel der Selbstbildnisse kennenerntten (Abb. 130). Dabei ist



131. Franz Reinhardt: Simson begegnet Dalila. Federzeichnung aus „Simson“

von höchstem Interesse, zu sehen, wie in den etwa hundert Jahren, die zwischen beiden Schöpfungen liegen, mit der verfeinerten Psychoologie auch die künstlerischen Mittel sich vergeistigt haben. Hat das Bild Goyas noch etwas vom illustrierten Polizeibericht, so ist die Zeichnung des modernen Wiener Künstlers ganz vibrierende Nervosität, der das Reale zu einem Bündel irrer Ornamente wird. „Warum bannst du mich, Mann, mit deinem Blick, fressendes Licht, verwirrst meine Flamme, verzehrendes Leben kommt über mich, Flammenende. O nimm mir entsetzliche Hoffnung — und über dich kommt Qual.“ So stammelt die Frau in dem Dramolet



132. Max Beckmann: *Dalilas Verrat*. München, Sammlung Piper

des Künstlers, dem diese Zeichnung beigegeben ist. Und der Mann klagt: „Sinnlose Begehr von Grauen zu Grauen, unstillbares Kreisen im Leeren. Gebären ohne Geburt, Sonnensturz, wankender Raum.“ Diese Worte ringen, das Unaussprechliche durch bildhafte Worte deutlich zu machen, wie die Federstriche des Zeichners das über die reale Erscheinung hinausgehende Psychische durch ihre krause, in sich verkrallte Ornamentik darzustellen suchen.

Wie in dem Kapitel der Selbstbildnisse drängt sich auch hier ein Vergleich mit dem Berliner Max Beckmann auf, weil diese beiden Künstler heute die äußersten Exponenten der Richtungen sind, in denen unsere Kunst den Weg in die Zukunft sucht. Auch das Liebespaar Beckmanns ist das Werk einer intensiven Psychologie (Abb. 133). Nicht umsonst ist der einzige Dichter, zu dem der Künstler eine starke Beziehung hat, Dostojewski. Das Bild lässt uns



133. Max Beckmann: Liebespaar. *Mit Erlaubnis des Verlags Paul Cassirer, Berlin*

an ein Kapitel aus den Brüdern Karamasoff denken. Nicht an ein bestimmtes Kapitel, aber die gleiche, mit heimlich zehrender Leidenschaft geschwängerte Atmosphäre ist in dem Roman und dem Bilde. Und wie der Maler in seinem Paar auf dem Sofa nervöse und physische Erotik einander gefährlich nahebringt, so auch der Dichter. Doch ist die Psychologie ganz in der Realität beschlossen. Nirgends steht sie literarisch erläuternd neben der Erscheinung. Ja, das Ganze ist bei aller inneren Erregtheit mit einer fast stillebenhaften Sachlichkeit gemalt.



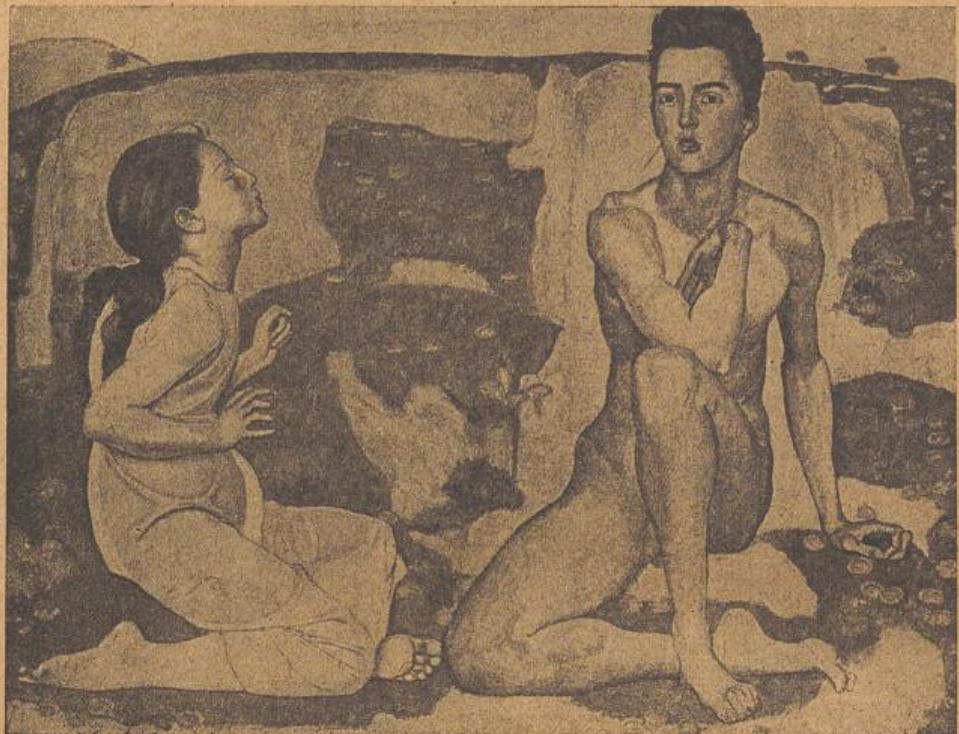
134. Edvard Munch: Liebespaar am Strand (Radierung). München, Sammlung Piper

Auch heroische Szenen, wie der Verrat Dalilas an Simson, erhalten durch die Eindringlichkeit des Psychologischen ein neues Gesicht (Abb. 132). Max Liebermann malte den Triumph Dalilas im kühlen, grauen Tageslicht. Beckmann ist scheinbar unmoderner. Er taucht die Szene in romantisches Mondlicht und öffnet den Blick in die Nachtstille der Landschaft. Simson träumt in die Weite. An seinem Lager sitzt die Verräterin, mit glitzerndem Schmuck behangen, und ruft flüsternd die Wächter herbei, die den Wehrlosen überfallen sollen. Simson ist nicht mehr der traditionelle plump gutmütige Muskelmensch. Er ist das männliche, geistige Element, das sich gegen weibliche Verschlagenheit und Lüge nicht zu behaupten vermag.

Als die Kunst der Gegenwart noch um die Verwirklichung des neuen Programms, der Malerei von Luft und Licht, rang und eben ihre ersten großen Erfolge feierte, kam aus dem lichtlosen Norden, dem Land der Mythe, ein Skandinavier, *Edvard Munch*, scheinbar ohne Verbindung mit aller übrigen Kunst. Er malte nicht, was er sah; er sah scheinbar überhaupt nicht. Er war erfüllt



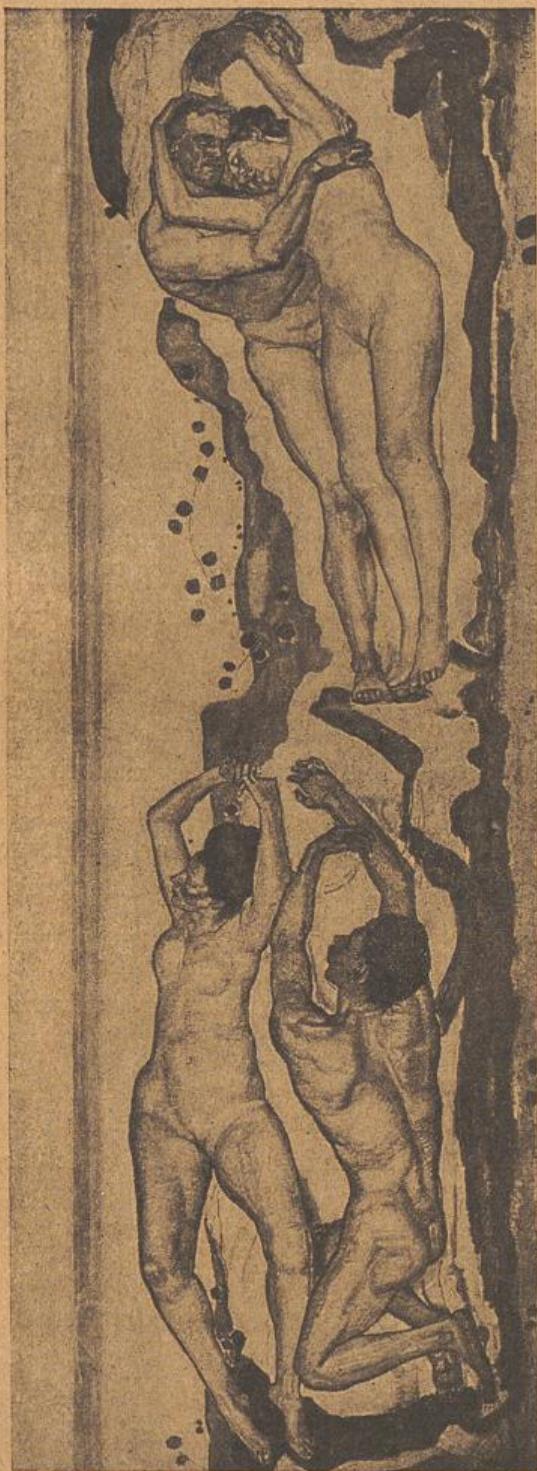
135. Edvard Munch: Der Kuß (Radierung)



136. Ferdinand Hodler: Frühling. Hagen, Folkwang

von den dunklen Seelenzuständen, die in ihm gärten. Die wollte er in Symbolen darstellen. Seine Art machte Aufsehen, die Literaten protegierten ihn, aber bald war er „überwunden“. Das literarisch Interessante, Aufreizende an ihm war schnell verbraucht. Der Impressionismus in seinem Siegeslauf ging über ihn hinweg. Zwanzig Jahre später entdeckte man, daß er auch eine künstlerische Form gebracht hat. Und die ist jetzt das Feldgeschrei einer neuen Generation geworden. Der „Kuß“ (Abb. 135) ist ein Beispiel, wie seine Kunst durch scheinbar primitive Mittel Erlebnisse zu gestalten weiß, die die impressionistische Malerei kaum so hätte bezwingen können. Er erinnert an Strindberg, der auch in seinen letzten Jahren zu einem einfachen mythenhaften Stil kam, um sein kompliziertestes Erleben zu deuten.

In Munchs Radierung der beiden jungen Menschen am Strand (Abb. 134) ist Natur- und Seelenstimmung wundersam verwoben, wie in dem „Pan“ des anderen großen skandinavischen Dichters:



137. Ferdinand Hodler: Die Liebe

Hamsun. Die Stille ist darin, die nur das Plätschern des Wassers zwischen den großen Steinen unterbricht.

In seinen ganz unimpressionistischen Absichten berührt sich *Ferdinand Hodler* mit Munch. Auch er sucht nach symbolischem Ausdruck seines Weltgefühls. Aber schon das Fresko, dem seine Entwürfe gelten, sorgt dafür, daß ihm der Subjektivismus Munchs fernbleibt. Er trachtet nach allgemeingültigen Formeln. Das Liebessehnen der Heranwachsenden hat in seinem „Frühling“ (Abb. 136) einen lichten, reinen Ausdruck gefunden. Die „Liebe“ (Abb. 137) zeigt zwei Paare: Das eine in unruhigem Verlangen, das andere in lächelnder Erfülltheit.

Der Psychologe unter den Plastikern ist *Auguste Rodin*. Bei ihm hat die Seele sich den Körper gebildet, nicht umgekehrt. Der Körper ist ein Gefäß, gerade haltbar genug, um die wogende Empfindung zu fassen und zu bewahren. Ein geringes Mehr — und es würde unter dem stürmischen Anpochen bersten.

Um zu sehen, wie das Seelische an Macht gewachsen ist, vergleiche man die Gruppe *Lorenzo Berninis* (Abb. 15) mit Rodins La Sphynge (Abb. 138). Ein Häschen dort wie hier. Aber dort ist das anmutige Schwingen der Glieder das einzige Motiv des Künstlers. Nur das Spiel der Körper hat ihn gefesselt. Die Gesichter sind in aller Deutlichkeit dem Betrachter dargeboten. Aber es sind Masken. Bei Rodin können wir die Gesichter gar nicht sehen. Er braucht sie nicht. Bei ihm ist die Seele so stark, daß auch die Glieder restlos sich ihr hingeben müssen. Sie haben kein Eigenleben mehr, sie wogen in dem Strom der Empfindung hin und her, wie Algen in einem Flusse.

Hatten wir bei Cellini die Auflösung des Steins in Schweben und Schwingen als Leistung des Virtuosen bewundert, so wird der Stein bei Rodin vergeessen. Er scheint in etwas Atmendes verwandelt. Das festeste, gewichtigste Material der Kunst wird Rodin zum Mittel, das Flüchtigste und Ungreifbarste darzustellen: Die Zeit und unser Verfließen in ihr. Was Rodin darstellt, ist nicht mehr das sich Häschen zweier Körper. Es ist die tiefe Panik selbst, die uns erschüttert, wenn wir uns bewußt werden, daß wir nichts haben, zu dem wir wahrhaft Du sagen können, ja, daß wir selbst uns nie ganz besitzen.

„Gewissermaßen ist das Tollste im Leben das Abgetansein jedes Augenblicks, er sei Genuß oder Schmerz“ hat der junge Schopen-



138. Auguste Rodin: La Sphynge

hauer in sein Tagebuch geschrieben, bis ins Mark gepackt von dem rätselhaften Phänomen der Zeit.

Das ist bei Rodin nicht mehr der Mann, der die sich ihm ewig entwindende Geliebte zu halten sucht. Sie alle beide — das Ich und das Du — wirbeln dahin. Das einzige, was sie wirklich ihr eigen nennen, ist die Sehnsucht: Diese verzweifelte Idee eines Absoluten, eines über Zeit und Raum Erhabenen, die in dem armen Menschenhirn aufgeblüht ist, mitten im Taumel der sich selbst verzehrenden Zeit.

Und aus dieser Sehnsucht nach dem Absoluten erwächst die Retterin: die Kunst. Sie ist geboren aus unserm Kampf mit dieser aus Augenblicken sich summierenden Zeit, die uns morgen schon entreißt, was sie uns heute geschenkt hat.

Die Kunst wird die Überwinderin der Zeit. Sie allein ist ewig. Was wüßten wir von ganzen Völkern, die dahingegangen, hätten sie sich nicht selbst dargestellt in ihrer Kunst! Die Ägypter reden noch heute zu uns aus ihren Göttern und Königen, doch die namen-

losen Geschlechter, die nach ihnen ihr Land bewohnten, sind verfunken. Ein Kunstwerk kann untergehen mit dem Stück Holz oder Stein, an das es gebunden ist. Kein Werk aber, das ganz Kunst geworden, kann veralten. Die Sprache, in der sein Schöpfer gesprochen, kann vergessen werden, sie mag, von Gelehrten konserviert, ein dürftiges Dasein fristen: das Werk selbst wird noch nach Jahrtausenden zu jedem in seiner Sprache sprechen.

Die Kunst erhebt sich aus dem ewigen Fluß des Geschehens, sie tritt heraus aus der endlos vorüberziehenden Reihe entstehender und wieder verfließender Gestalten. Sie bleibt.

Auch alle Liebe wäre mit den Herzen, die sie empfunden, zerfallen, hätte sie sich nicht geformt zu Liedern und Bildern, die heute so jung sind wie am ersten Tag und noch unsere Enkel beglücken.



139. Auguste Rodin: Zeichnung. Holzschnitt
aus der „Plume“

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abbas: Liebespaar	Titelbild	
Aldegrever: Ammon und Thasar	Seite 88	
Altdorfer: Liebespaar	47	
Anonym: Eduard und Kunigunde	129	
Baldung-Grien: Adam und Eva	10	
— Zum sechsten Gebot	53	
Beckmann: Selbstbildnis mit Gattin	151	
— Dalilas Verrat	158	
— Liebespaar	159	
Beeh: Französische Soldaten mit Mädchen	95	
Beham: Der Dudelfackpfeifer	56	
— Ländliches Paar	57	
— Tanzendes Paar	58	
Bernini: Apollo und Daphne	26	
Böcklin: Idyll	68	
— Herbstgedanken	149	
Boehle: Liebespaar	70	
Bonnard: Daphnis und Chloe	45	
Boucher: Jupiter und Kallisto	40	
— Das Nest	100	
Burgkmair: Aus den sieben Todsünden	55	
Burne-Jones: Pygmalion und Galathea	119	
Busch: Der Traum	126	
Chodowiecki: Glück der Liebe	89	
— Aus der Serie der Heiratssträge	123	
Corinth: Perseus und Andromeda	35	
— Selbstbildnis	150	
Courbet: Selbstbildnis	147	
Cranach: Die Entführung	54	
Daumier: Odysseus und Penelope	44	
David: Paris und Helena	42	
Delacroix: Romeo und Julia	112	
Deutsch: Bannerträger und Mädchen	61	
— Der Tod als Liebhaber	77	
Doré: Don Quichote und die Stallmagd	127	
— Das Hirtenmädchen	128	
Doré: Die Liebe auf dem Lande	130	
— Der Bucklige	130	
Dürer: Adam und Eva	9	
— Der Spaziergang	72	
Eisen: Die Liebenden	98	
Englisch: Minneszene	48	
Eyck: Verlobung des Arnolfini	83	
Fellner: Der Abgeblitzte	66	
Feuerbach: Paolo und Franzeska	115	
Fragonard: Der Kuß	102	
Gavarni: Oiseau de Passage	104	
Genelli: Odysseus und Penelope	43	
Giordano: Venus und Adonis	38	
Goltzius: Liebespaar	97	
Goya: Goya und die Herzogin von Alba	143	
— Der Mord	155	
Graf: Tanzendes Paar	59	
Griechisch: Zeus und Hera	16	
— Orpheus und Eurydice	17	
— Grabmal des Thraeas und der Euandria	18	
— Dionyfos und Ariadne	21	
— Aldobrandinische Hochzeit	81	
Hals: Bildnis eines Ehepaars	85	
Heine: Wolken, die vorüberziehen	134	
Hellenistisch: Satyr und Nymphe	19	
Hodler: Frühling	162	
— Die Liebe	163	
Hogarth: Aus der Heirat nach der Mode	125	
Holbein d. J.: Holzschnitt aus dem Totentanz	71	
Ingres: Roger befreit Angelika	37	
— Paolo und Franzeska	117	
Italienisch: Die Liebenden	92	
Jüel: Selbstbildnis mit Gattin	145	
Kokoschka: Doppelbildnis	153	
— Zeichnung	156	
Kubin: Der Tod als Liebhaber	78	
Lotto: Die Verlobung	84	
Manet: Bei Père Lathuille	91	
Marées: Die Werbung	121	
Meister E. S.: Das Liebespaar auf der Rasenbank	49	

Meister um 1479: Doppelbildnis	82	Rodin: La Sphynge	165
Meister, Unbekannter deutscher, des 15. Jahrhunderts: Liebes- paar mit Spruchband	51	— Zeichnung	166
Merkel: Der Tod spielt zum Tanz auf	74	Römisch: Doppelbüste eines Ehe- paars	79
Metsu: Das Liebespaar beim Früh- stück	86	— Junges Ehepaar auf der Kline ..	80
Le Moine: Herkules und Om- phale	39	Rösler: Das Liebespaar und der Tod	76
Moreau le Jeune: La Dormeuse ..	99	Rothballer: Liebespaar im Walde ..	69
Müller: Romeo und Julia	113	Rubens: Venus und Adonis	31
Munch: Liebespaar am Strand ..	160	— Perseus und Andromeda	34
— Der Kuß	161	— Perseus und Andromeda	36
Neureuther: Liebespaar	64	— Der Liebesgarten	93
Niederländischer Meister: Frauens- raub	29	— Selbstbildnis mit Isabella Brant ..	137
Oberländer: Der verräterische Schatten	131	— Ein Schäfer umarmt ein jun- ges Weib	141
Oftade: Das Paar in der Laube ..	87	— Selbstbildnis mit Helene Four- ment im Garten	142
Palma Vecchio: Adam und Eva ..	11	Runge: Selbstbildnis mit Gattin und Bruder	146
— Jakob und Rahel	109	Sarto: Selbstbildnis mit Lucre- zia del Fede	136
Paul: Zapfenstreich	132	Schmidt: Szene aus Boccaccio ..	105
Pocci: Auf der Alm	65	Schwind: Die Hochzeitsreise ..	67
Pompejanisch: Satyr und Bac- chantin	24	Seckendorff: Lithographie	27
Poussin: Apollo und Daphne ..	25	Slevogt: Faun und Nymphe ..	107
Prudhon: Daphnis und Chloe ..	41	Somoff: Der Kuß	103
Raffael-Schule: Abimelech sieht Isaak und Rebekka liebkosen ..	108	Spitzweg: Das Flötenkonzert ..	133
Reinhardt: Simson sieht zum ersten Male Dalila	157	Stoß: Das fechteste Gebot	52
Rembrandt: Das Liebespaar und der Tod	73	Thoma: Es ist ein Schnitter, der heißt Tod	75
— Jakob und Rahel	111	Tintoretto: Adam und Eva	14
— Selbstbildnis mit Saskia	138	Tizian: Adam und Eva	13
— Die sogenannte Judenbraut ..	139	— Venus und Adonis	30
Rembrandt-Schule: Kavalier und Mädchen	94	— Venus, sich an der Musik er- freuend	32
Renoir: Das Ehepaar Sisley ..	90	— Nymphe und Schäfer	33
Richter: Illustration zu einem Volkslied	62	Toepffer: Die Liebeserklärung ..	124
— Illustration zu einem Volkslied	63	Vasenbild: Zeus raubt ein schlaf- fendes Mädchen	22
		— Zwei Liebespaare	23
		Walser: Radierung zu den Aben- teuern des Chevalier Faublas ..	106
		Watteau: Der Gitarrespieler ..	101

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.



03SE2064



REINHARD PIPER · DAS LIEBESPAAR IN DER KUNST