



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Liebespaar in der Kunst

Piper, Reinhard

München, [nach 1918]

I. Adam und Eva

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77461)

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 hängen, und sie werden sein ein Fleisch.

Und sie waren beide nackt, der Mensch und sein Weib, und schämten sich nicht.“

So der lapidare Text des ersten Buchs Moses, 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 tiefstinnigsten 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 rauhen 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.

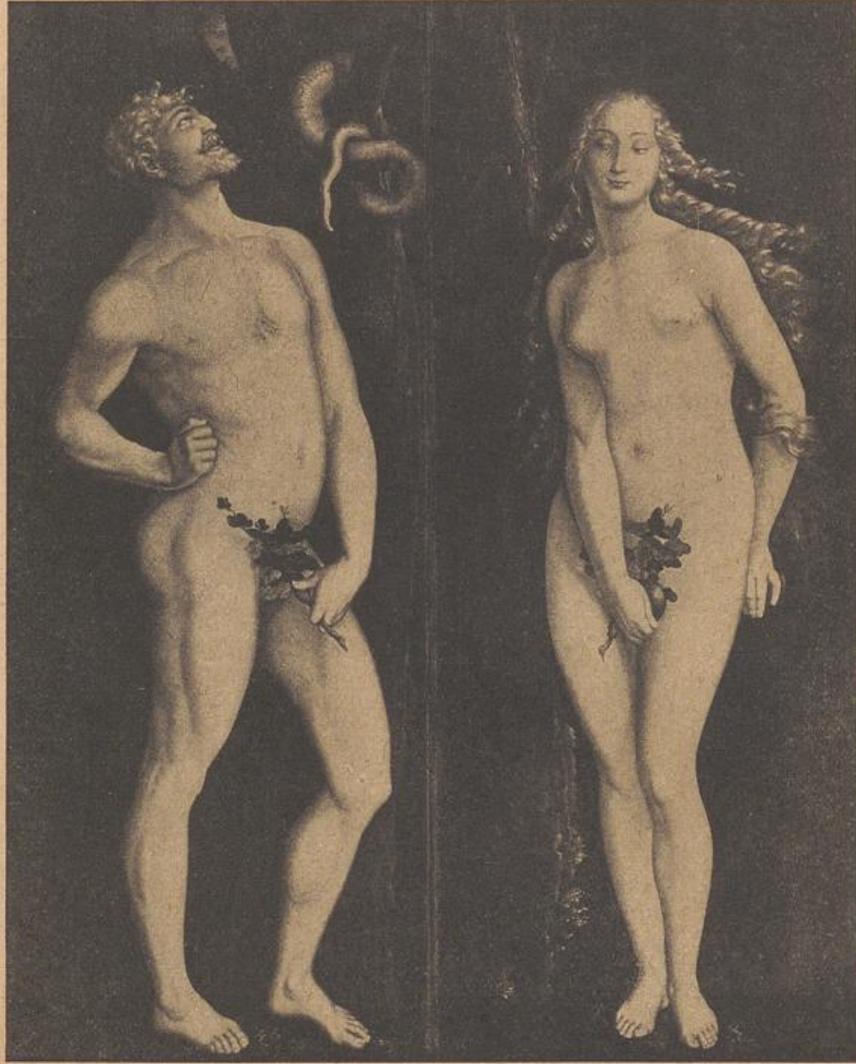
Wie ruhig wirkt danach der Italiener *Palma!* (Abb. 3.) Der Vergleich ist besonders naheliegend, weil auch hier die Figuren hell vor dem Hintergrund stehen und innerhalb der Bildfläche denselben Raum einnehmen. Aber alles Dramatische ist zurückgedrängt, alle Formen sind beruhigt. Wer die Geschichte nicht 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 äußeren 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

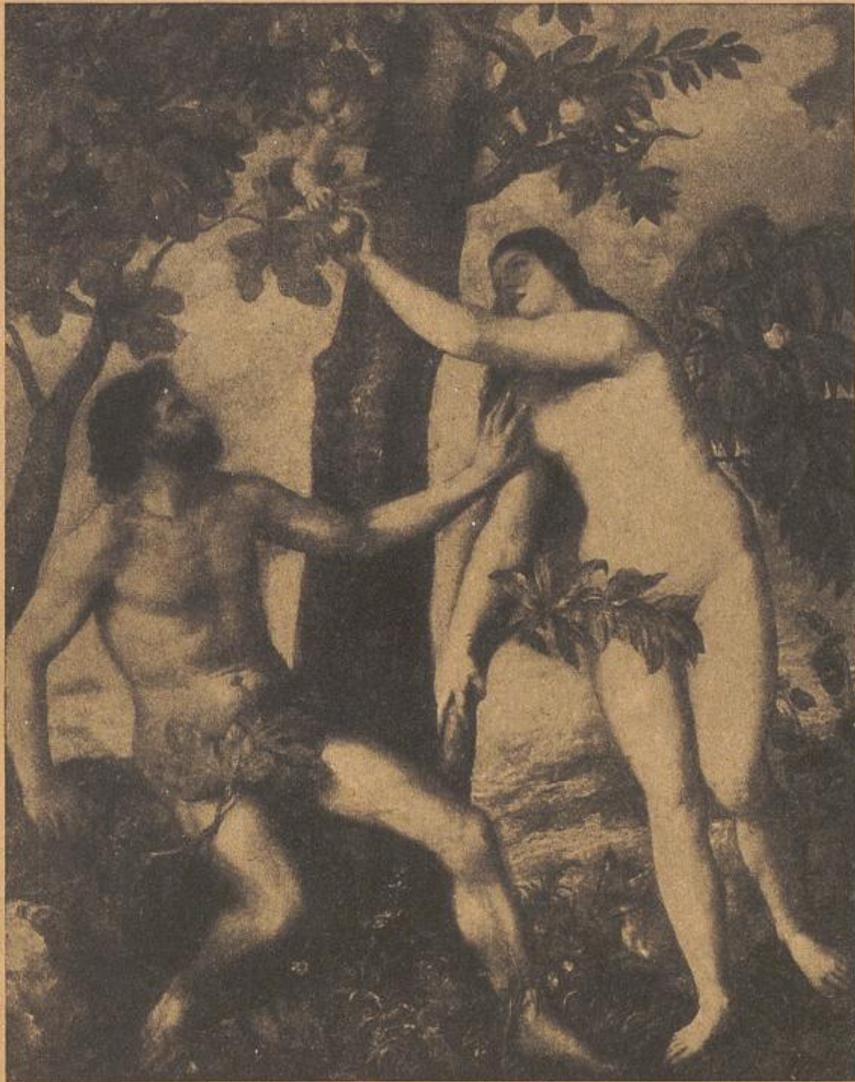


3. Palma Vecchio: Adam und Eva. Braunschweig, Museum. Aufnahme
Bruckmann

Körper und die Bäume sind zu sich kreuzenden Diagonalen abge-
bogen. 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, an-
zumerken, daß der groteske Blätterschurz des Adam eine Über-
malung 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 Pfufcherei.)

Bei *Tintoretto* mehrt sich die Bewegung um ein neues Element
(Abb. 5). Hier wird die Fläche durchstoßen, die Raamtiefe tut
sich auf. Und diese Raamtiefe 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 kom-
poniert sind, und zwar in der der Tiefenführung entgegengesetzten.
Das klingt wie erklügelte Geometrie. Doch die Kunst des Tinto-
retto verhüllt das Gerüst der Komposition, so daß es nur als Diener
des Ausdrucks wirkt. Den meisten Betrachtern wird das Kunst-
mittel 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 Auf-
zucken 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 Bild-
rand sichtbar, wie zur bloßen ikonographischen Vollständigkeit.
Der Künstler hätte ihn gewiß ebenso gern weggelassen. Die ersten
Menschen *Tintoretto*s tragen ihr Schickfal in sich selbst. Der An-
stoß, der bei den andern noch von außen kommen muß, geht
hier unmittelbar aus dem Menschlichen hervor. In dieser Ver-
menschlichung, dieser Vergeistigung der Legende berührt sich
Tintoretto unmittelbar mit Rembrandt.



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

5. Tintoretto: Adam und Eva. Venedig, Akademie

