



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Liebespaar in der Kunst

Piper, Reinhard

München, [nach 1918]

IX. Selbstbildnisse

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



115. Andrea del Sarto: Selbstbildnis mit Lucrezia del Fedè. Florenz, Uffizien.
Aufnahme Hanfstaengl

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

In all den Bildern, die hier vor unsern 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 Hanffstaengl

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 Leichtsinns 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 herausieht. 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 Uylenburch* (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 Ungenierteit des Bildes Anstoß nehmen. Und vollends falsch ist es, wenn zum Vergleich von „Stimmung und Gesinnung“ *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 kellnerinnenhafte (!) Sitzen der Frau auf dem Knie des Mannes, der dem Besucher zuproftet (!), 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 „Gesinnung“ als Kriterium. Und wenn der Professor — als wohlverdiente Rüge für dies Bild! — den Menschen Rembrandt auf ein so viel tieferes Niveau als Rubens placieren 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 Schäferpaares (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 Hanfstaengl



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

(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-Bewußt-machen der Welt, so wollte sich hier der Künstler seines Reichtums 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 spazierend, begleitet von seinem Sohn aus erster Ehe, umringt von Pfauen,



121. Francesco 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 hufschenden 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 bäte, und weiß doch todsicher, um wieviel mehr noch dieser Wink den Begleiter anspornt, es mit dem Rufe nicht allzu gefährlich zu nehmen.“

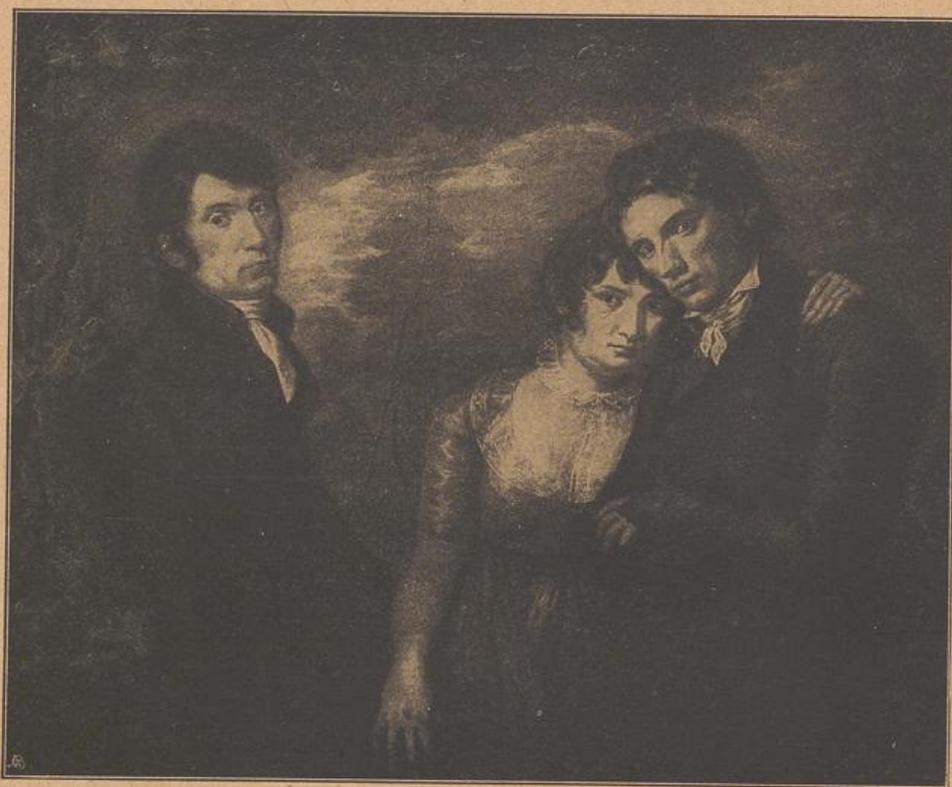
Neben diesen beiden Grandseigneurs nimmt sich *Jens Juël* vor seiner Staffelei recht bürgerlich behaglich aus (Abb. 122). Er ist ein kleiner dänischer Meister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Aber auch er freut sich seines Besitzes. Selbstsicher und zufrieden sieht er auf den Beschauer. Seine Frau hat 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 Juël: 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 Porträtlichkeit 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 ungelente Deutsche, der sein Gefühl lieber verbeißt, 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 Manneswerk, das der spätere Meister von Ornans vor uns hingestellt hat.

Gegenätzliche 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 Pinfelführung, 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 ergeht sich an einer Mauer mit überhängendem, purpurrotem, wildem Wein, die Gattin in erdbeerrottem Mieder hält sinnend, fast sorgend den Kopf geneigt, in beiden Händen die Hand des Geliebten. Dieser, in seiner Jacke von pompejanischem Rot und in feinen kurzen Hofen, die Rechte eingestemmt, blickt seinerseits stämmig und burfchikos 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 Rubenschen 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 Beschluß dieser Reihe machen, ganz spirituell an. Nach seiner Luft 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 dauernder 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“