



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Liebespaar in der Kunst

Piper, Reinhard

München, [nach 1918]

X. Psychologen der Liebe

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

PSYCHOLOGEN DER LIEBE

Kunst ist ohne Psychisches nicht denkbar. In jedem Ornament steckt eine Andeutung der Beziehung seines Schöpfers zur Welt. Insofern 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 hinüberreicht. Seine berühmten Zyklen von Radierungen, die „Caprichos“ und „Proverbios“, gehen darauf aus, das Unbewußte, Untergründige der Menschenseele in nie vorher gesehnen 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 Nietzschefchen „Glück des Messers“ (Abb. 129). Nun ist dies aber nicht ein



129. Francesco Goya: Der Mord

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

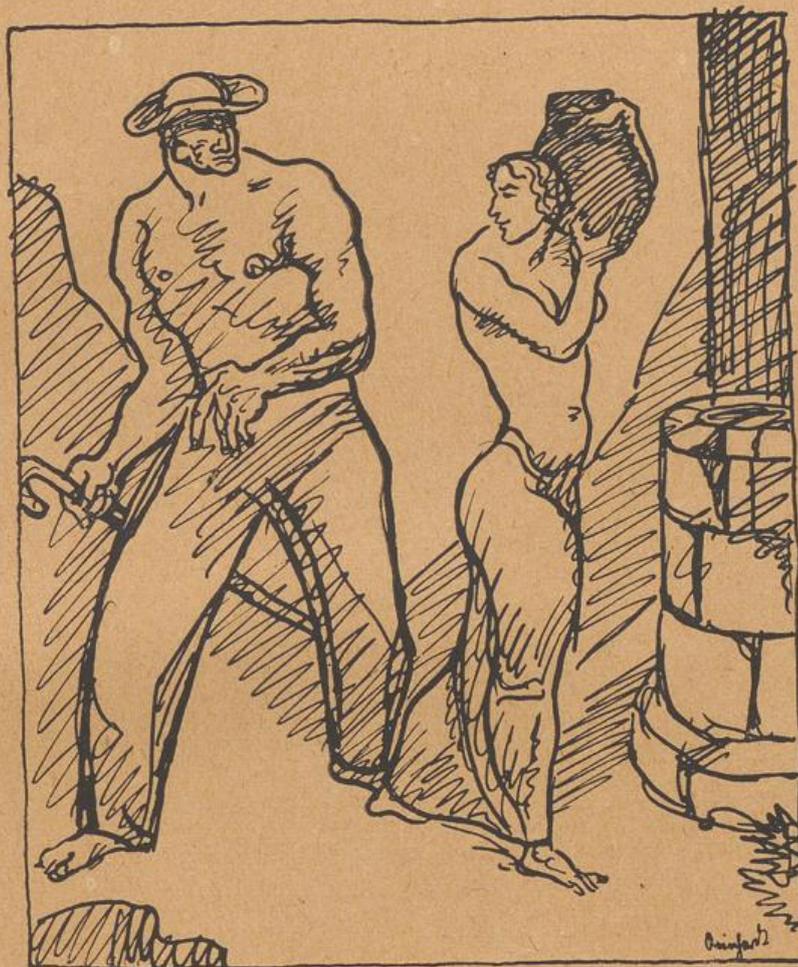
Ja, ich habe sie getötet,
ich — meine angebetete Carmen!



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 kennenlernten (Abb. 130). Dabei ist



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

von höchstem Interesse, zu sehen, wie in den etwa hundert Jahren, die zwischen beiden Schöpfungen liegen, mit der verfeinerten Psychologie 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, verwirrt 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 Kreifen im Leeren. Gebären ohne Geburt, Sonnensturz, wankender Raum.“ Diese Worte ringen, das Unausprechliche 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



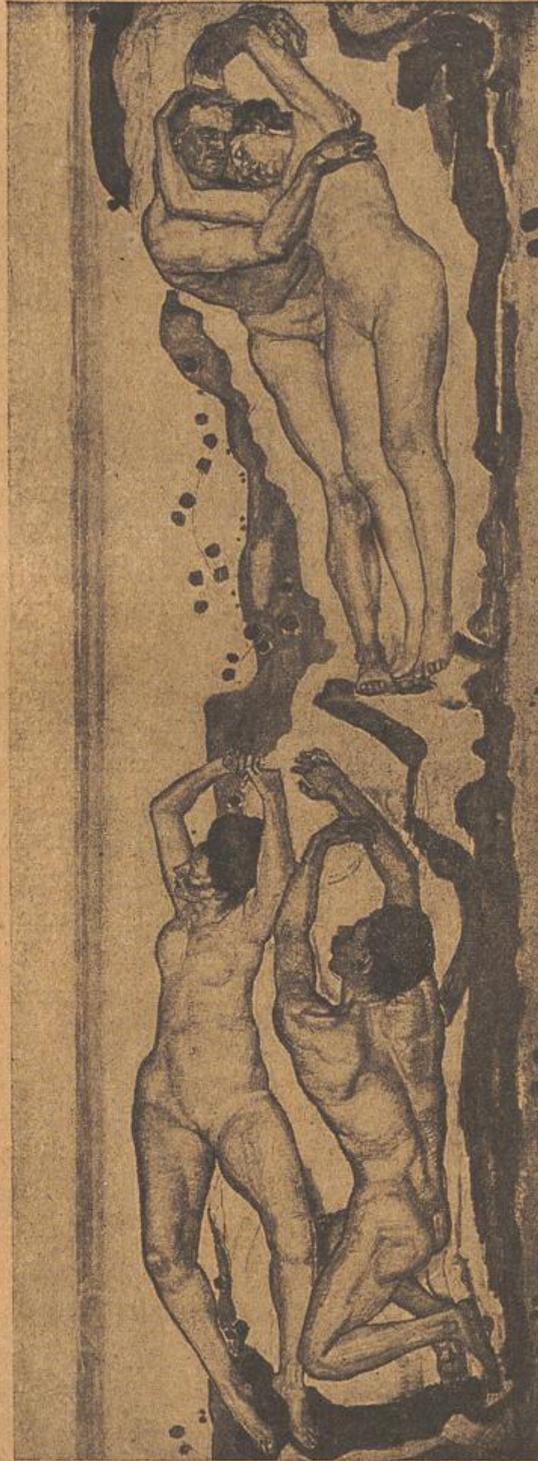
135. Edvard Munch: Der Kuß (Radierung)



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 hatte. 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 wunderbar verwoben, wie in dem „Pan“ des anderen großen skandinavischen Dichters:



137. Ferdinand Hodler: Die Liebe

11*

163

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

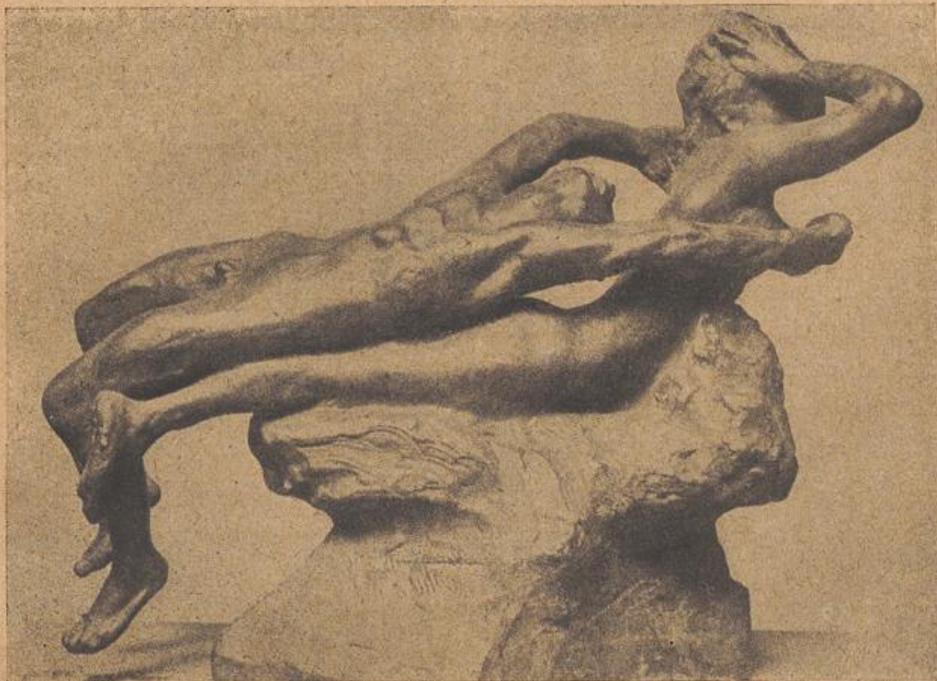
In seinen ganz unimpressionistischen Absichten berührt sich *Ferdinand Hodler* mit Munch. Auch er sucht nach symbolischem Ausdruck seines Weltgefühls. Aber schon das Fresko, dem seine Entwürfe gelten, sorgt dafür, daß ihm der Subjektivismus Munchs fernbleibt. Er trachtet nach allgemeingültigen Formeln. 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 Erfüllung.

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 Haßchen 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 vergessen. 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 Haßchen 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 Schopenhauer



138. Auguste Rodin: La Sphynge

hauer in fein 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-

lofen 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“