



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

2. "Deutscher Impressionismus"

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

2. „Deutscher Impressionismus“

Fritz von Uhde, Max Slevogt, Max Liebermann, Lovis Corinth

Von Impressionismus in Deutschland zu reden, ist nur in einem historisch beschränkten Sinne möglich. Den deutschen Künstlern war es nicht gegeben, die Entgötterung der Welt mit der Unbedingtheit durchzuführen, welche die französische Kunst seit Courbet als male-
rische Gleichung des Weltgefühls ihrer Epoche betrachten läßt. Das Menschliche, das allen Gestaltungen bei Leibl oder dem frühen Liebermann innewohnte, entfremdete sie jener Ge-
sinnung und machte ihre stärkste Differenz gegenüber den gleichzeitigen Franzosen aus. Konnten die Deutschen also schon auf der Stufe des objektiven Realismus in ihrer Inter-
pretation des Zeitgeistes mit den Franzosen nicht Schritt halten, wie hätten sie sich bis zu der Distanz gegenüber der Natur durchfinden können, die den französischen Impressionis-
mus charakterisiert? Keinem ist der Schritt über diese ihnen gesetzte Grenze selbständig gelungen. Das Beispiel Liebermanns legt unzweideutiges Zeugnis dafür ab. Gerade in den maßgebenden Jahrzehnten, da sich bei Manet die Tonzerlegung auswirkte und Signac bis zum Pointillismus vordrang, blieb er unerschütterlich bei seiner raumklaren Form und Verherrlichung menschlicher Arbeit.

Was man deutschen Impressionismus nennt, war also ein Erzeugnis fremder Intention. Das französische Beispiel verführte sie, und niemals haben sie seinem Glanz eine ebenbürtige Leistung entgegenzustellen vermocht. Ja, ihr Bestes selbst ging in dieser Wandlung zu-
grunde: ihre Fähigkeit zur Darstellung von Schicksalen und zur seelischen Durchdringung der Natur.

Alle bedeutenderen Künstler, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum Impressionismus übergingen, kamen ursprünglich aus dem schlichten, formgesicherten Realismus. Warum sie diese naturgegebene Basis ihres Werkes aufgaben, wäre nicht verständlich, wenn nicht zu dem menschlichen Drang, auf der Höhe der Zeit zu bleiben, indem sie einer Weltmode folgten, die Überzeugung gekommen wäre, daß die Franzosen viel besser malten. Der Trugschluß lag nahe: den Grund für diese höhere Qualität statt in der Begabung der Franzosen, in ihrer Technik und Darstellungsweise zu suchen. Ein Trugschluß ohne allen Zweifel, und ein verhängnisvoller. Die Deutschen übersahen dabei die Grenzen ihres eigenen Vermögens und die Bedeutung der generationenlangen Schulung der Franzosen. Dem hatten sie nichts Gleichwertiges zur Seite zu stellen. Vielmehr wurde es ihr Schicksal, das, was sich in Frank-
reich durch fortlaufende Gemeinschaftsarbeit herausgebildet hatte, persönlich und vereinzelt sich äußerlich anzueignen. Da sie den feinen und geschulten Farbensinn der Franzosen nicht besaßen, wurde aus der sorgfältigen Abstufung der Farben ein eintönig schmutziges Grau, und aus der Gleichgültigkeit gegen gefühlsmäßige Beeinflussung eine barbarische Zersetzung

der deutschen Fabulierkunst. Am Wege blieben alle Vorteile liegen, die ihr angeborenes Empfinden für das Stoffliche ihnen gesichert hatte. In dem Drang, zu gestalten, gerieten sie in ein Dilemma zwischen echter Darstellung und übernommenem Dogma, das sie zwang, es bei bloßen Augenerlebnissen bewenden zu lassen. Daraus ergab sich eine Abhängigkeit vom Modell, die selten eine Gestalt, oft aber unbegreifliche Mißgriffe hervorbrachte.

Der am frühesten das neue Licht aus dem Westen für sich entdeckte, war nicht Liebermann, sondern *Fritz von Uhde* (1848–1911). Seine früheren Bilder gehörten, wie es bei einem an der Dresdner und Münchner Akademie geschulten und von dem begabten Ungarn Munkácsy beeinflussten Maler natürlich war, dem objektiven Realismus an. Noch die „Nähtube“ von 1882 bewies es, in der er nicht wagte, die gegebene Doppelbeleuchtung durchzuführen. Sehr rasch vollzog sich dann der Übergang zu religiösen Stoffen. Das erste der Christusbilder: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (1884) wurde durch ein Erlebnis ausgelöst, das ihm in einer Dorfschule begegnete, in Gestalt eines lebenswürdigen, von Kindern umringten Pfarrers. Der bloße Realist hätte sich mit der Schilderung dieser Begebenheit begnügt. Das tiefempfindende Gemüt des Künstlers verwandelte sie in eine Christuslegende; nicht ganz abseitig in einer materiell gesinnten Zeit, denkt man an die gleichzeitige religiöse Erregtheit Vincent van Goghs, dessen höchster Wunsch es gewesen wäre, Heilige nach lebenden Modellen malen zu dürfen. Vincent scheute davor zurück im Bewußtsein, der Aufgabe nicht gewachsen zu sein. Uhdes künstlerisches Gewissen erlaubte ihm die Realisation des Transzendentalen. Christus wurde als des Malers Zeitgenosse empfunden oder erfunden. In der naturalistischen Literatur der Zeit hat Max Kretzer das gleiche gewagt, und mit einer allerdings aggressiven Tendenz finden wir den „Einzug Christi in Brüssel“ unter den Radierungen Ensors. Uhde nahm die Idee wörtlich und mit heiligem Ernst; so wörtlich, daß er recht eigentlich erst in dieser Szene und in den ihr folgenden Christusbildern das impressionistische Prinzip durchführte. Es folgten Bergpredigt, Grablegung, Verkündigung an die Hirten, Komm, Herr Jesu, sei unser Gast (dargestellt ist der Eintritt Christi bei armen Arbeitern zum Abendessen): Visionen einer sektenhaften Frömmigkeit, bei denen nun aber der geistliche Kern von einer fast undurchdringlichen Schicht formzersetzender Lichtwirkung und einer „Armeleutemalerei“ verhüllt wurde. Wie die Gestalt des Heilands und seiner neustamentlichen Wirkens aus dem stabilen Milieu von Bauern und Arbeitern herausgelöst werden und zu seiner überirdischen Bedeutung kommen sollte, war dem Belieben des Betrachters überlassen. Christus wirkte eher wie ein matter Wanderprediger. Eduard von Gebhardt zog sich bei gleicher Gelegenheit durch Kostüme des 16. Jahrhunderts aus der Affäre. Munkácsy versuchte es mit historischer Echtheit, soweit es möglich war, der Epoche des Cäsar Tiberius bildhaft nahezukommen. Alle derartigen Unternehmungen mußten im Bereich von Sensationen bleiben, da die materialistische Zeitgesinnung keinerlei Berufung zu christlicher Erweckung besaß; und auch Uhdes ehrlich gemeinte Versuche überschritten das Stadium des Zeitbedingten nicht.

Darum muten seine Motive aus dem Alltagsdasein menschlicher und natürlicher an. Die Kinderstuben und Töchter im Garten, der schicksalsbeladene „Schwere Gang“ (1890) auf regennasser Landstraße atmen den Geist der Wahrhaftigkeit und gehören zu den erfreulichsten Leistungen des Impressionismus. Das Schwerblütige im deutschen Wesen drückte sich

in ihnen vielleicht darum so sympathisch aus, weil sie in dem lebendigen und vielseitigen Milieu von München entstanden und nicht vom Dogmatismus beengt waren. Wie gründlich, ja wie grundsätzlich die Atmosphäre der Reichshauptstadt die Übernahme des Impressionismus beeinflußt hat, wird ersichtlich bei Erwähnung der Führer in Berlin, Liebermann und Slevogt. Hier entstand eine wirkliche Schule der Moderne unter Führung Liebermanns, dessen überlegene und intelligente Persönlichkeit nicht nur die Kräfte in der Sezession zusammenhielt und ihren geistigen Mittelpunkt bildete, sondern auch als Maler das Vorbild war, nach dem sich zu richten sozusagen guter Ton wurde. Dazu kam die politisch gefärbte Opposition gegen Hof und Adel. Diese suchten mit ihrem Ansehen das verhaßte Neue zu unterdrücken, was aber nur dazu führte, die Lust am Widerspruch, den literarischen Hohn und die Karikatur lebhaft aufzumuntern. Über der Berechtigung dieser Widersetzlichkeit gegen eine muffige Kunsttyrannis von oben vergaß man ganz zu fragen, wieviel tatsächliche Qualitäten die Neuerer einzulegen hatten. Der als „Rinnsteinkunst“ charakterisierte Impressionismus repräsentierte natürlich einen höheren Wert als die Hofkunst mit ihren Anton von Wernerschen Soldatenstiefeln, Siegesalleen und architektonischen Nichtigkeiten. Aber die Relativitätstheorie, in der Naturwissenschaft noch nicht zutage getreten, schien auf dem Gebiet der deutschen Malerei in Berlin alles zu rechtfertigen, was die um Slevogt und Liebermann malten. Nur von den Führern kann maßgeblich die Rede sein, da die andern, so regsam sie sich auch oft bemühten, Schritt zu halten, notwendigerweise Kompromisse mit der Tradition schlossen. Den von Natur Starken allein gelang eine Annäherung an ihre Absichten, das Pariser Vorbild dem deutschen Vermögen anzupassen.

Der um zwei Jahre jüngere *Max Slevogt* (1868–1932) gehörte durch seine Schulung bei dem Münchner Akademielehrer Wilhelm von Diez ursprünglich dem Realismus der späten Leiblzeit an. Seine Phantasie führte ihn rasch zur Darstellung bewegter Aktionen. Das Triptychon des „Verlorenen Sohnes“ (1898) versetzt in die Atmosphäre der „Armeleutemalerei“, mit einer Saftigkeit in der Ausführung von Elendsgestalten, die gleichermaßen imponierte und abstieß. Seine Malerei war flott und phantasievoll, mit atelierhafter Dunkelheit des Tons. Das Phantastische der Erfindung blieb aber in krassem Naturalismus stecken. In Szenen wie „Danae“, in dem Triptychon „Der Mensch“ wurde Menschliches in Kläglichkeit verkehrt. Bei seinen Porträts trat eine andere Manier hervor, das Improvisatorische von Bildern, die skizzenhafte Ursprünglichkeit bewahren wollten, und die Einwirkung des Lichts, dessen herrische Übermacht das Wesentliche an einem Porträt durchkreuzte: die Individualität des Dargestellten. Bei den Bildnissen des Sängers d'Andrade als Don Juan und andern Bühnensternen trat die Ungebundenheit des Milieus und des Bühnenlichts der Charakteraussage in den Weg.

Immerhin durchdrang das süddeutsche Temperament seine Malerei so stark, daß überall, in höherem Grade bei den Landschaften aus seiner Pfälzer Heimat und aus Ägypten, die Wärme und Leuchtkraft des Kolorits an den Tag trat und über inhaltliche Schwächen hinwegsehen ließ. Das trübe Grau, das den Sezessionisten aus dem norddeutschen Himmel in ihre Palette zu fließen schien, konnte ihm nicht viel anhaben. Er liebte kräftige, vielfach dunkle Farben, aber auch mit Vorliebe Weiß, das vielen seiner Bildnisse etwas Glückliches verlieh. Das Wilde und Unbändige, das seine Bilder oftmals im Skizzenzustand beharren





Max Slevogt, Kreuzaufrichtung, Radierung aus „Eine Passion“, 1924

ließ, gehörte bei diesen Landschaften unstreitig zu den Vorzügen seines Impressionismus: ein Element, das sich in seiner figürlichen Malerei als Zügellosigkeit der Phantasie bemerkbar machte, zu einer Tugend erst in seinen Illustrationen erwuchs. Im Figurenbild verzerrte jedenfalls die Brutalität seines Naturalismus die intellektuellen Absichten oft ins Fratzenhafte.

So fand sich Slevogt erst ganz in seinem Element, als er sich der Graphik und der Illustration zuwandte. Die Ungeduld seines Produzierens ebenso wie die Unermüdlichkeit seiner Einbildungskraft suchte in der Zeichnung ein reiches und höchst geistreich behandeltes Feld der Betätigung. 1905 begann er mit den wilden Radierungen der „Schwarzen Szenen“, Im nächsten Jahr ging er zu der flüssigeren Technik der Lithographie über, und bald füllte er ein unendliches Repertoire von Büchern mit seinen geistreichen Illustrationen. In ihnen knüpfte er an eine jahrhundertealte Tradition an, die von Chodowiecki bis zu Menzel und Liebermann reichte. Die Einfälle strömten ihm zu, und die Freiheit, mit der die impressionistische Neigung zum Skizzenhaften eine flüchtige Behandlung erlaubte, wurde bei

ihm zum System. Bedauerlich bei seinem raschen Arbeiten blieb dabei vielfach die Nichtachtung der Typographie, der Einordnung in den gedruckten Satzspiegel. Die Gestalten, mit denen er Abenteuer, Märchen, Indianergeschichten, Homer oder Mozartopern versah, behielten viel von dem Unmäßigen, Naturalistischen und Grotesken, das in seinen Gemälden steckte. Dramatische und abenteuerliche Geschichten hatten zu allen Zeiten die deutsche Phantasie angezogen; in Slevogt wurde die unbändige Schilderlust zur höchsten Tugend des deutschen Impressionismus.

Alles, was zu einer vollständigen Übernahme des Impressionismus gehörte, fand sich in *Max Liebermanns* (1847–1935) zweiter Schaffenszeit vereinigt. Manets Lichtmalerei offenbarte sich ihm zu spät, nachdem er bereits ein großartiges Lebenswerk vollbracht hatte. Das Schicksalsjahr 1890 bedeutete bei ihm einen radikalen Bruch mit allen Idealen und Vorzügen der Vergangenheit. Bei keinem andern macht sich darum der Gegensatz zu den Anfängen so stark und einschneidend bemerkbar. Ein Meister blieb er freilich auch nach den Rezepten des Impressionismus; was mit den verwandelten Mitteln in Deutschland zu erreichen war, hatte er erreicht. Aber das, was im Prinzip dagegen einzuwenden war, ist eindeutig auf Liebermanns Spätzeit zu übertragen. Er büßte ein, was er einst mit glänzendem Erfolg in der objektiven Wirklichkeitsmalerei entdeckt hatte: sein kräftiges Raumgefühl ging verloren über einem losen Gewebe von grauem Ton; an die Stelle der klaren und charaktervollen Individualisierung trat ein Ungefähr von skizzenhaften Andeutungen, unter denen die menschliche Bedeutung verschwand; und über der Lichtzerstreuung ging die Farbigkeit verloren. Seine Entwicklung führte zu immer stärkerer Verschwommenheit und zu kühler Gleichgültigkeit gegenüber Menschen und Landschaft.

Einen Prüfstein der Menschendarstellung bildet das Porträt. Merkwürdigerweise gelangte Liebermann erst nach 1890 darin zu einer ausgiebigen Praxis, die an der wahren Erfassung des Charakters vorbeizielte, um so unabweisbarer, je mehr geistiges Gewicht die Modelle besaßen. Es war ihm nicht um seelischen Ausdruck zu tun, sondern nur um das blitzschnelle Fixieren einer augenblicklichen Haltung, um ein körperliches Sichgehenlassen, nicht um Vertiefung in das Wesen einer Person, die doch nur durch Intensität in Beobachtung von Einzelheiten, Vertiefung in das Unsichtbar-Innerliche zu erreichen gewesen wäre. Der impressionistische Oberflächenmaterialismus wirkte sich dahin aus, daß die Charakterwerte unter den Tisch fielen. Die ganze Inhaltsleere des Materialismus offenbarte sich bei der krassen Wörtlichkeit, mit welcher der Deutsche das Malprinzip begriff.

Sonst bewegte er sich mit Vorliebe in der Wiedergabe von Massen und Situationen, Reitern am Strande, badenden Knaben, Amsterdamer Judengassen, begeisterten Gläubigen in der Sistina und ähnlichen Massenszenen, in denen das optisch Vorhandene ein malerisches Ungefähr erlaubte und sich zu undefinierbaren Knäueln zusammenballen ließ. blieb schon bei diesen als das Resultat die Nüchternheit einer Momentfixierung in photographischer Manier, nicht eben verschönt durch eine triste Grau- oder Brauntönung, so machte sich der Mangel an Durchgeistigung bei den eigentlichen Geschichtsszenen noch empfindlicher bemerkbar. Angesichts seiner Konsequenz im Dogmatischen blieb er nicht bei bloßer Modellmalerei stehen. Es wurde mit Überlegung komponiert, und auch Geist fehlte nicht, aber er zerbrach seine Flügel an der Trostlosigkeit der Theorie. Deutlich wirkte sich die Kälte der Komposition

in „Simson und Delila“ aus (1902). Über einen wie leblos daliegenden Männerakt triumphtierte die dürre Person mit einer bloßen Attitüde, und auch die trübe Farbe widersetzte sich dem Versuch, den Betrachter durch malerische Werte zu trösten.

Wie weit der „deutsche Impressionismus“ in historischem Sinne bleibende Werte geschaffen hat, können wir heute wohl noch nicht beurteilen. Über das zwiespältige Phänomen selbst, wie es sich in seinen Führern darstellte, darf eine Geschichte der Malerei in keinem Fall hinwegsehen.

Auffallende Wandlungen vom objektiven Realismus bis zu expressionistischen Erscheinungen vollzogen sich in der Entwicklung *Lovis Corinth* (1858–1925). Als einem der stärksten Maltalente, die Deutschland je besessen hat, war ihm in seiner Berliner Reifezeit das Glück eines hemmungslosen Schaffensrausches und vollkommenen Erfolges gegeben; körperliches Ungemach wurde ihm Anlaß zu innerer Einkehr und Läuterung seines Stils, und hiermit gelangte er in der Reife des Alters zu Anschluß und Einfluß auf die vorwärtstrebende Jugend.

Die Schulung des in Ostpreußen Geborenen bei Löffitz in München (1880–1884) und in Paris bei dem eleganten Boudoirmaler Bouguereau (1884–1887) forderte zum Ausgleich zwischen dem Akademismus der Lehrer und dem heftigen Temperament des Schülers auf. Sein Ungestüm wurde zunächst in wohlthuender Weise gezügelt. Arbeiten wie das Damenbildnis von 1886 und das des Vaters auf dem Krankenbett (1888) würden sich ungefähr dem Realismus der Leiblschule einfügen lassen. Aber schon 1890 schwenkte er mit dem „Frühstückstisch“, der zwei vor Zigarettenrauch eingenebelte Herren mit einem spaßigen Hündchen zeigt, zur Lichtmalerei ein. Es ist dasselbe Jahr, in dem Liebermann seine Wandlung zum Impressionismus vollzog: zwei voneinander unabhängige Wandlungen zur gleichen Malweise, die bedeutungsvoll an sich erscheinen, auch wenn man ihre Konsequenzen bedauert.

Doch blieb Corinth dem Impressionismus keineswegs ergeben; die Schwierigkeiten der Lichtbeobachtung und Tonzerlegung lagen seiner derb zupackenden Kraft gar nicht, und es wäre verfehlt, ihn ohne Einschränkung den Berliner Impressionisten zuzurechnen. Was ihn mit Einseitigkeit beschäftigte, war der Mensch als Erscheinung und Handlungsträger, und dem Zweck, diesem malerisch gerecht zu werden, konnte die Lichtauflösung nicht dienen. In seinen oft ganzfigurigen Bildnissen, wie dem von Kayserling (1901) oder dem psychologisch vertieften von Peter Hille (1902) zeigte sich schon, bei körperhafter Geschlossenheit, das Streben nach zwangloser Haltung und Betonung eines geistigen Moments, das allerdings nicht immer mit zutreffender Deutung verbunden war. Der Ton lag auch hier auf Zufallhaftigkeit und einer beweglichen Malweise. In seinen zahlreichen Selbstbildnissen, ob mit Gerippe, mit Modell oder in Gesellschaft der eigenen Familie, hielten sich eine glänzende Technik und eine zweifelhafte Psychologie die Waage; bisweilen grenzte die Sorglosigkeit in Gruppierung, Bewegung und Ausdruck, je nachdem man es auffassen wollte, an Ironie oder unbewußte Selbstpersiflage.

Der volle Schwung seines malerischen Genies entfaltete sich aber erst in den umfangreichen Aktdarstellungen seiner Berliner Zeit seit 1900. Der Wettstreit mit Größen wie Liebermann und Slevogt trieb ihn zu unablässigen Kombinationen, mit denen er in den jährlich wieder-



kehrenden Ausstellungen der Berliner Sezession glänzte. Sie wurden zu ihrer Zeit als die wesentlichsten, wenn auch problematischen Produkte der deutschen Malerei betrachtet, und sie waren es auch ohne Zweifel. Allein der Realismus dieser Werke, der sich aus der Frühzeit auch hier bei erhöhtem Maßstab wiederfand, wurde nicht von einer gleichwertigen Geistigkeit getragen, wie sie die gestellten Aufgaben erfordert hätten. Hier zeigte sich die negative Wirkung des impressionistischen Prinzips: zwar nicht in der sonst üblichen Aufspaltung durch Lichtwirkung und transitorisches Moment, wohl aber durch den Verlust der Fähigkeit, historischen Vorwürfen den Gehalt an überzeugendem Ausdruck zu verleihen. Es handelte sich um symbolische, historische oder religiöse Gegenstände, mit Titeln wie „Lebensalter“, „Totenklage“ oder „Nacktheit“, um „Salome“, „Florian Geyer“ (als Bühnenporträt Ritters maskiert), oder „Andromache“. Fast ohne Ausnahme fielen sie in den Bereich eines Naturalismus von unzureichender Motivierung. Die prachtvolle Aktmalerei mußte über den Mangel an geistiger Sublimierung hinwegtäuschen. An welche Vorbilder Corinth hierbei gedacht haben mochte, zeigen z. B. die „Blendung Simsons“ (1907), mit der er das unerquickliche Riesenbild Rembrandts gleichen Titels an Brutalität des Vorgangs noch übertrumpfte, oder ein Seitenbild des Golgatha-Triptychons für seine Vaterstadt Tapiau (1911): eine Schilderung des von dem Engel inspirierten Evangelisten Matthäus. Die Verwandtschaft mit dem Gemälde Caravaggios in San Luigi dei Francesi zu Rom war nicht zu übersehen. Der Naturalismus in der Wahl höchst populärer Modelle für Heilige und Engel war bei beiden Künstlern der gleiche. Während aber Caravaggio die von ihm eingeführte Methode zu einer barocken Steigerung in der religiösen Inbrunst verwandte, war bei Corinth das Mimische durch Veräußerlichung zu beziehungslosem Naturalismus entwertet.

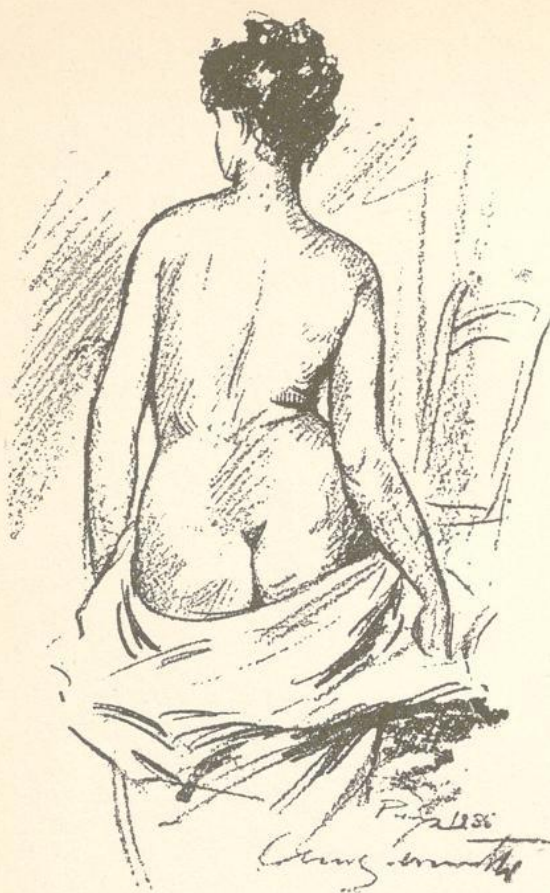
Die Frage, die sich angesichts solcher und anderer Vorwürfe aus der Bibel bei Slevogt, Liebermann, Uhde u. a. aufdrängt: aus welchen Gründen die Maler zu diesen Themen griffen, und ob die moderne Kunst überhaupt imstande sei, ihnen gerecht zu werden, erstreckt sich über den Bereich des „deutschen Impressionismus“ bis zu den Expressionisten. Trotz aller Bemühungen, es zu einer Neufassung religiöser Gegenstände zu bringen, und trotz der Anerkennung, die ihre Versuche sogar bei manchen kirchlichen Stellen gefunden haben, glaube ich, daß unsere irreligiös gewordene Zeit aus Mangel an Überzeugung keinerlei Berufung mehr dazu hat. Die Anstrengungen auch ernsthafter und tiefangelegter Naturen, christliches Empfinden zu versinnlichen, müssen an der unausweichlichen Teilnahmslosigkeit der Epoche scheitern. Der Realismus des 15. Jahrhunderts und der Barock Rembrandts und der Gegenreformation beruhten auf unangefochtener Gläubigkeit ihres Zeitalters, und kein Genie des Subjektivismus kann diese ersetzen.

Auch der innerlich gewandelte Corinth vermochte in einem malerisch so hochwertigen Bilde wie dem „Ecce homo“ nicht mehr zu geben als die ergreifende Gestalt eines Märtyrers, keinen wahrhaften Christus zwischen zwei Römern – ein Motiv, das geistig noch nicht einmal an die Dramatik in Daumiers *Ecce homo* heranreicht. Die Modernisierung solcher Momente bleibt bei aller Ergriffenheit profan.

Der Umbruch im Schaffen Corinths vollzog sich im Gefolge eines Schlaganfalls von 1912. Ob dieser allein auf seine Spätkunst eingewirkt hat, bleibt zumindest zweifelhaft. Gegen diese Annahme spricht jedenfalls die Form von Bildern wie dem gewalttätigen „Luther“ und der „Kindheit des Zeus“, die noch 1915 im alten Fahrwasser eines äußerlichen Glanzes



Louis Corinth, Walchensee, Ölgemälde, 1924, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover



Louis Corinth,
Rückenakt, Zeichnung, 1885

der Malerei bei innerer Leere erscheinen. Erst um 1920 scheint die neue Auffassung durchzudringen, und sie auf Rechnung einer inneren Läuterung des reif und weise gewordenen Alters zu setzen, hat die größere Wahrscheinlichkeit für sich.

Die gewaltige Intuition, die Naturgegebenheiten mit Leben erfüllte, war ihm geblieben. Jetzt aber wurde sie von der geistigen Überlegenheit des Alters und der Erfahrung gebändigt, die der starken Malform den entsprechenden sittlichen Gehalt verliehen. Nicht nur erblühte nun die Farbe zur Reinheit und ausdrucksvollen Leuchtkraft, auch seelische Einfühlung nahm Anteil an seiner Gestaltung. Diese Gemälde der 20er Jahre enthalten sich jeder Bravour. Die Aktmalerei weicht einer Verinnerlichung im Gehalt und einer wunderbar leuchtenden Farbigeit, einer Wirksamkeit der reinen Farbe an sich. Am berühmtesten wurden die zahlreichen Landschaften vom Walchensee, an dem Corinth ein Landhaus erworben hatte. In juwelenhaft strahlenden Bildern steigerte er die Dunkelheit des Alpensees zu unwahrscheinlicher Schönheit in leuchtendem Blau, Gelb, Grün und Weiß zu einer Offenbarung der Gottesnatur, die ihre Verwandten nicht mehr bei den Realisten fand, sondern bei den gleichzeitigen Meistern der befreiten Farbe. Selbstbildnisse von gleicher Seelenhaftigkeit, Bildnisse von unschuldigen Kindchen, religiöse Versuche wie der erwähnte „Ecce homo“ erweiterten den Kreis seiner visionären Darstellungen.

Mit dieser Erneuerung seines Wesens und der Erlebnisstärke seiner Malerei war der alternde Corinth nicht nur heimisch im Kreise der Jüngsten von 1920, er hat auch auf viele in seiner Umgebung gewirkt. Vor allem war es die jüngere Generation der Berliner Sezession, die sich von der Liebermann-Gruppe absonderte und ihn zum Führer erkor.

„In der Tat besteht ja die Aufgabe des Künstlers nicht darin, die Dinge darzustellen, wie alle sie sehen, sondern so, daß wir über sie erstaunen, als ob wir sie zum erstenmal wahrnähmen, und uns freuen, wohlbekannte und vertraute Dinge zugleich verwandelt und in ihrem innersten Wesen bestätigt wiederzuerkennen.“

W. Iwanow im „Merkur“ II, 1948, Heft 9