

Corinth und das Fleisch der Malerei

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Fülle und Tod

Das Werk Corinths entzieht sich der Einordnung in alle „-ismen“. Der Künstler hat sich weder einem impressionistischen noch einem expressionistischen Programm verschrieben. Vielmehr folgt er einer vor allem malerischen Tradition, die sich im 19. Jahrhundert durchgesetzt hatte und sich aus der venezianischen, flämischen und holländischen Malerei, von Tizian und Veronese, Rubens, Frans Hals und Rembrandt herleitet. Corinth hat sich abseits der Strömungen gehalten, die mit Beginn des Pointillismus versuchten, das Kunstschaffen durch intellektuelle Theorien neu zu begründen.¹ Die Pointillisten stützten sich auf die Physiologie des Sehens; sie zerlegten die Farbe und setzten sie wieder zusammen. Die Kubisten montierten von dreidimensionalen Dingen gleich mehrere Ansichten, um sie auf das zweidimensionale *objet-tableau* buchstäblich herunterzubrechen. Doch Corinth schrieb noch 1908 ein Lehrbuch über die Malerei in der Tradition der Akademien.² Für ihn war die Malerei eine Praxis und brauchte weder Grammatik noch Regeln.

Er wollte den Menschen zeigen, wie er ihn sah, nicht wie er ihn wollte. Mit seinem Lebensweg, auf dem er von Anfang an kämpfen musste, erklärt der Maler sich selbst sein vehementes Temperament in den letzten Monaten vor seinem Tode. In seiner 1926 posthum veröffentlichten Autobiographie ruft er Erinnerungen wach an eine verlorene Jugend unter fünf Geschwistern, an den frühen Tod einer dominanten Mutter, die 1873 starb, als der Maler 14 Jahre alt war. Schonungslos legt er sich über seinen Alkoholmissbrauch und ein Leben voller Exzesse Rechenschaft ab und führt sie auf fehlendes Grundvertrauen und ein melancholisches oder gar depressives Temperament zurück.³ Am Ende seines Lebens schreibt der Maler ohne Vorbehalte von seinem Schlaganfall im Jahre 1911 und akzeptiert ihn als Bestrafung für vergangene Ausschweifungen.⁴

Passion und rauschhafter Genuss, Apokalypse und unschuldiges Glück, Martyrium und Bacchanal, dies sind die Extreme, denen Corinth seine Sujets entnimmt. Im Werk dieses Kämpfers vereint sich Phantasie mit Beobachtung und taucht in stets starke Empfindungen ein. Corinth bezieht den Mythos und die Religion in eine naturalistische Vision ein, die immer konkret, immer präsent ist. Niemals verliert sich seine Malerei in Düsternis oder in Anspielungen auf entfernte Regionen, wirkliche oder eingebildete. Selbst in der Historienmalerei spürt man die Präsenz des Modells vor dem Eintritt in die Fiktion. In Bildern wie *Salome* (Kat.-Nr. 2/7) setzt er bekannte Akteure wie Gertrud Eysoldt ein (vgl. Kat.-Nr. 4/19). In *Das Homerische Gelächter* (1909, Kat.-Nr. 2/18) lässt er die Modelle amüsiert eine historische Szene spielen, wobei einige von ihnen fast ironisch die Vorhänge zur Bühne des Gemäldes aufziehen. Als Figurenmaler porträtiert Corinth Körper, oft nackt, und verbindet sie miteinander in einer Komposition,

die nahe an die Oberfläche des Bildes, des Betrachters rückt. Die Modelle posieren, und Corinth setzt ihre körperliche Präsenz in Szene.

Der Mythos Corinth selbst ist Teil seines Werks. Als begabter Schriftsteller, dessen Sprache direkt und von Barbarismen durchsetzt ist, zieht er den Leser in seinen Bann. Als Maler einer langen Serie von Selbstporträts konfrontiert er das Publikum unaufhörlich mit seinem Gesicht. Diese Bildnisse zeugen von Verausgabung wie von Krankheit, von vitaler Energie ebenso wie von Todesnähe, vom Wachstum wie vom Verfall und versöhnen diese Gegensätze nur selten miteinander. Oft – nicht nur in den späten Selbstporträts – spielt sich das Leben so ab, als handele es im Namen des Todes. Ebenso richtet sich der Tod im Leben, im Körper ein, wie eine sich ankündigende Zukunft. Die Komplizenschaft von Leben und Tod ist ein Mythos, der in der Geschichte seine Fortsetzung findet, insbesondere wenn die Kunst in Deutschland gegen die etablierte Ordnung aufbegehren will. Wenn sich die Kultur zwischen Rhein und Oder gegen die Obrigkeit auflehnt, bietet sich Corinth als ebenso sensible wie heftige Charakterfigur an. Vielleicht stärker als Otto Dix war er eine Schlüsselfigur der DDR-Malerei. Doch viel wirksamer, wenn auch untergründiger, wirkt der Mythos Corinth im filmischen Schaffen Rainer Werner Fassbinders fort.

Trotz einer Reihe von Neubewertungen, zunächst, nach 1945, der Aufwertung der Porträts und des Spätwerks, dann der vermeintlichen Wiederentdeckung seiner Geschichtsbilder prägen bis heute zwei Werkgruppen das Bild Corinths: die lange Reihe der Selbstbildnisse – mit einem Panamahut oder im Harnisch, neben einem Skelett oder in Gesellschaft seiner Muse – und die Landschaftsbilder, die Corinth, der bis dahin vor allem Figurenmaler war, auf den 16 Reisen malte, die er zwischen 1918 und 1925 an den etwa 70 Kilometer südlich von München gelegenen Walchensee (Kat.-Nr. 5/5–5/14; Abb. 1) unternahm. In diesen beiden Gruppen kann man die Spuren der Teillähmung nach seinem Schlaganfall erkennen. Im Verlauf dieses Prozesses, während seiner langen Rebellion gegen den Tod, scheint Corinth bereits Abstand von der Arbeit des Malens zu nehmen. Die Malerei wird einfacher, das Material reduziert sich immer mehr auf seine leblose Präsenz. Doch bleibt ein trotziger Lebenswille, der sich wie dem Tod zum Trotz ausdrückt, immer gegenwärtig in der starken Farbe und in den wenigen Pinselstrichen, deren entschiedenen Nachdruck Corinth dem Zittern der schwer gewordenen Hand abgerungen hat. Der Maler als Komplize des Todes: ein gefährlicher Mythos – als ob das Leben nur unter dem Schatten des Todes paradieren, nur in seinem Namen triumphieren kann!

Das späte Werk war nicht das einzige Zeugnis dieser Inszenierung. Bereits in seinen Historienbildern erzählt Corinth Episoden einer morbiden Vitalität, indem er den Betrachter ständig zugleich in

die Fiktion und deren Widerruf einführt, schwankend zwischen Geschichte und Pose. Hinter der barocken Opulenz der erzählenden Szenen, auch in berausenden Festen, kommt die depressive Seite dieser Maskerade zum Vorschein. In der Ausstellung kann man diesen Bewegungen folgen, die aus heutiger Sicht die Karriere des Malers bis an sein Ende gekennzeichnet haben: das so eloquente Ende der Historienmalerei im Figurenbild. Corinths Weg wird charakterisiert durch die Ambiguität der Parodie oder – genauer – der Travestie: einer Salome, gespielt von der Eysoldt, die, anstatt die Tochter von Herodias darzustellen, sich in Pose stellt und zu erklären scheint „hier stehe ich in der Rolle von [...]“ (Kat.-Nr. 2/7, vgl. Kat.-Nr. 4/19). Die Fiktion der grausamen biblischen Szene kollabiert im Hier und Jetzt.

Doch nicht nur Corinths Hauptwerke aus seiner Reifezeit, den Berliner Jahren von 1900 bis 1912, sind von Ambiguitäten geprägt, besonders der von Erzählung und Pose. Das Früh- ebenso wie das Spätwerk stehen unter dem Zeichen des Gegensatzes. Nach dem Schlaganfall spielt Corinth die strahlende Natur und den Verfall seines Gesichts gegeneinander aus. Der junge Maler hat seinen Stil der Darstellung des Körpers aus dem Kontrast des lebendigen und toten Fleisches heraus entwickelt. Seit dem Renaissance-Humanismus hatte die Kunsttheorie ein Gemälde metaphorisch als Organismus bestimmt, später bezeichnete man die Leinwand gar als Haut. Der Gegensatz von „Inkarnat“ – etymologisch die „Farbe des Fleisches“ – und Blut radikalisiert diese Metaphorik. Denn das Blut ist ja nicht nur jenes, das im Organismus zirkuliert, sondern auch das vergossene Blut des geschlachteten Tieres. Erst in seinen reifen Jahren interpretierte Corinth sein Jugendwerk als Fest des Fleisches in allen seinen Schwingungen zwischen der Haut und dem Schlachtvieh. Dieser Mythos geht in die Substanz des Mediums Malerei ein. Er liegt dem Phänomen „Corinth“, der kunstvoll inszenierten Selbstdarstellung des Malers, zugrunde. Man kann diesen Mythos weiter feiern, sich immer noch an diesem „Karneval“ der Malerei berauschen – ein anderes Wort, das etymologisch auf das Fleisch Bezug nimmt. Doch darf man dazu Distanz auch wahren, ohne die Reichtümer dieser so grundlegend malerischen Malerei prude in Frage zu stellen.

Blut...

In der Legende, die Corinth von sich schuf, greift er zuerst Fleischereien und Schlachthöfe auf. 1909 lässt er den Leser nicht über den fiktiven Charakter seiner Schriften im Unklaren. In seinem Buch *Legenden aus dem Künstlerleben* spricht Corinth über den Maler Heinrich Stierner und nennt den Essay „Aus meinem Leben“. Wie auch die Historienbilder versetzt die Legende dieses Heinrich den Leser gleichzeitig in die Gegenwart und in die Fiktion.⁵ In diesem Text spricht Corinth nicht von seinen Geschwistern oder von seinem Privileg, als einziger ein Gymnasium besucht zu haben, eine Tatsache, die in seiner

posthumen Autobiographie so wichtig werden sollte. Er siedelt seine Kindheit in der Gerberei seines Vaters an einem Fluss an, gegenüber der Ostpreußischen Landes-Besserungsanstalt, einem multifunktionellen Heim, das Altenasyl, Gefängnis und Erziehungsanstalt für renitente oder kriminelle Kinder und Jugendliche war. Diese Nähe zu den von der Gesellschaft Ausgeschlossenen interessiert Corinth jedoch nur einführend, *en passant*. Die Arbeit des Gerbers und seines Freundes, eines Fleischers, der ihm die Felle besorgt, faszinieren ihn viel mehr. Er erinnert sich daran, wie der Fleischerjunge eine noch feuchte Haut im Flur des Gerbers auf den Boden warf, um den Preis auszuhandeln. Der Gerber wiederholte diese Geste, so dass sich unter dem noch feuchten Leder Blasen bildeten. Inzwischen schnitt Heinrich Umriss von Pferden aus Papier. In diesem Text von 1909 lobt sein Vater das „komplette“ Äußere eines Hengstes als eine etwas frühreife Entdeckung. In seiner 1926 erschienenen Autobiographie führt Corinth seine Erinnerung an die Erregung an, die ihn erfasste, als er ein Pferd sah, das eine Stute deckte.⁶ Bereits der mit Dialogen im Dialekt versehene Text von 1909 liefert starke nahezu filmische Beobachtungen.

Einige Seiten – und einige Jahre – später erzählt Heinrich sein Leben in der Akademiezeit. Doch erwähnt er nicht die Ateliers, in



1 Lovis Corinth, *Walchensee, Blick auf Wetterstein*, 1921, Öl auf Leinwand, 90 x 119 cm, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarländisches Museum Saarbrücken (BC 813c)

denen Malerei auf traditionelle Weise unterrichtet wurde. Corinth behält diesen Aspekt seinem ein Jahr zuvor veröffentlichten Lehrbuch *Das Erlernen der Malerei*⁷ vor. Statt den institutionellen Anfängen einer Künstlerkarriere beizuwohnen, findet sich der Leser in einem Schlachthaus wieder. „Heinrich Stierner, Akademiker“ – so seine Visitenkarte – wurde mit Spitznamen wie „Quadratmaul“, „Briefkasten“ oder „großer Gipsknecht“ bedacht. Letzterer war eine ironische Anspielung auf seine Erfolge beim Abzeichnen von Abgüssen antiker Skulpturen in der „Gipsklasse“. Doch vor dem Modell machte

er sich rar. Er hatte unter seinen Verwandten einen Fleischermeister. Dieser „machte ihn mit den Mysterien der Stadt bekannt und wirkte ihm auch den Besuch des Schlachthauses aus“. Wir lesen dort, dass sich das Wasser des Pregels, der durch Königsberg fließt, während der Schlachtzeit rot färbte. Stierner „versuchte [...], alles mögliche zu konterfeien“, wobei er von den Arbeitern verspottet wurde. „Weißer Dampf rauchte aus den aufgebrochenen Leibern der Tiere. Eingeweide, rote, violette und perlmutterfarbige, hingen an den eisernen Pfeilern. Das wollte Heinrich alles malen.“⁴⁸

Sein Verwandter verstand es besser als jeder andere, die Tiere zu schlachten. Corinth erzählt in allen Einzelheiten, wie dieser einen Ochsen schlachtet und beschreibt den leeren Blick des Tieres und das wie verächtliche Lächeln des Kopfes des Tieres, der, auf einen Pfeiler gespießt, mit den ausdruckslosen Augäpfeln in einen blauen Sonnenstreifen hineinstiert. Ein Fleischer verspottete den Maler, dessen Beruf er für unnütz hielt. Auf die Frage, ob er auch ein derartiges Gesicht abmalen könne, antwortete ihm der Künstler: „Wenn Sie noch ne Zitrone ins Maul nehmen, will ich Sie so treffen, daß jeder Sie meilenweit kennt!“⁴⁹ Dem Fleisch galt also, nach Corinth

und den Fleischern, auf dem Fleisch und der Haut, auf den Wänden und letztendlich auf der gesamten Leinwand verteilen, außer auf den wenigen Sonnenstrahlen, die durch das grüne Blätterwerk fallen, das man oben hinter dem Gitter eines kleinen Fensters sieht. Vier Jahre später stellt Corinth das rot eingefärbte Lächeln eines Jungen dar, der ein Tablett mit Fleisch vor Kadavern an der Wand präsentiert (Abb. 3). Am opulentesten jedoch ist das Bild eines ausgeschlachteten und aufgehängten Ochsen, dessen Haut halb abgezogen ist, so dass sie, wie eine Leinwand, als Hintergrund für den strotzenden Kadaver dient (Kat.-Nr. 3/2). Der Fleischer im Schatten wird in den Hintergrund gedrängt, in dem er noch mehr verschwindet als ein weiterer Kadaver vor der Wand. Die perlmutterartig schimmernden Farben des Fleisches und das weiße Fett bilden mit den Rottönen ein wunderbares Ensemble des Niedergangs – eine erhabene Karkasse, schön und schrecklich zugleich. Es gibt dafür natürlich ein berühmtes Vorbild. Bei seinem Aufenthalt in Paris (1884 bis 1887) hat Corinth im Louvre sicher Rembrandts Bild gesehen (Abb. 4). Da er aber seiner Signatur den Namen des Dorfes – Blankenburg – beifügt, an dem er den Kadaver malte, gibt Corinth zu verstehen, dass er, auch wenn er der Tradition folgt, das Tier so aufgehängt gesehen, Rembrandt also vor der Natur erneuert hat.



2 Lovis Corinth, *Schlachtere*, 1892, Öl auf Leinwand auf Pappe, 34 x 41 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen (BC 87)

Bekenntnis aus dem Jahre 1909, sein Hauptinteresse, mehr als dem Akt im traditionellen Sinne, den er am Modell hätte studieren müssen. Im Werk des jungen Malers findet man in der Tat eine Reihe von Szenen aus der Schlachtere (Abb. 2). Auf einem Gemälde aus dem Jahr 1893 (Kat.-Nr. 3/1) sieht man das Fleisch eines gerade geschlachteten Rindes glänzen, das an seinen Hinterbeinen aufgehängt ist. Drei Fleischer enthäuten es, während sich ein vierter die Ärmel aufkrepelt. Auf diesem rasch gemalten Bild sieht man jedoch, wie sich das Rot und das Weiß unterschiedslos auf dem Tier

...und Inkarnat

Der Verarbeitung des toten Fleisches entspricht die Darstellung des lebendigen Inkarnats, in der Corinth brilliert. Die Reihe von Gemälden weiblicher Akte mit einem oder mehreren Modellen, bei denen eins bisweilen keusch seine Brüste hält, wodurch man aber doch auch die Geschmeidigkeit der Haut spürt, beginnt mit einem Gemälde, das reichlich rätselhaft *Innocentia* (Kat.-Nr. 2/2, Abb. 6) betitelt ist. Der Symbolismus hat die Jugend in der Malerei, diesen Zustand an der Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsenendasein, oft ins Bild gebannt, wenn nicht sogar entdeckt. Corinth stellt eine sehr junge Frau dar, die mit ihren dunklen Augen den Betrachter melancholisch und zugleich sinnlich anschaut. Ein wenig ängstlich hat sie ihren Körper entblößt, als hätte sie der Maler zum ersten Mal gebeten, für ihn zu posieren. Auf dem leicht geneigten Kopf mit den dunklen Haaren hat sie einen rosa-violetten Schleier ausgebreitet, ein in einem solchen Kontext ungewöhnliches Accessoire, das ihr ein madonnenhaftes Aussehen verleiht. Der Maler

hat sorgfältig Augen, Mund, Nase und ein sinnlich aufgeworfenes Kinn fein ziselirt. Er widmet dieselbe Aufmerksamkeit den kleinen Händen, an denen Grübchen zwischen den Fingern den Druck sichtbar machen, den sie auf den Körper ausüben. Im Inkarnat sind die Pinselstriche breiter und werden bei Schleier und Hintergrund gestisch ausgeführt. Die Palette der Hauttöne entfaltet sich zwischen dem Rosa-Violett des Schleiers und dem Olivgrün des heruntergezogenen Kleides. Weißtöne überfluten lieblich das gesamte Gemälde, so dass es vollkommen in der Weichheit des Inkarnats zu leben scheint.

Corinth hat das Modell so nahe wie möglich an die Bildfläche gerückt und ihm nur wenig Raum gelassen. Im Übrigen entwickelt sich das Modell weder in einem perspektivischen Raumkasten noch in einem Rembrandt'schen Lichtraum, sondern ist eher von einigen Pinselzügen oder breiten Kurven umgeben, beinahe gestreichelt. Der Maler hat den Titel sorgfältig in Großbuchstaben und in Anführungszeichen auf die Leinwand geschrieben und auf der gegenüberliegenden Seite – eine Symmetrie um das Gesicht herum bildend – seinen Namen in kleineren Schriftzügen angebracht. Durch diese Signatur tritt Corinth fast schüchtern hinter die Direktheit seines malerischen Tuns zurück. Beide Inschriften zusammen erinnern an religiöse Themen wie eine *Mater Dolorosa* von Guido Reni¹⁰ oder eine *Büßende Magdalena* Tizians¹¹ – Motivtraditionen, an die der Maler vielleicht mit ironischer Distanz anknüpft. Durch die diskrete, aber unübersehbare Anbringung der Texte rückt er auch von der Nähe des Modells etwas ab. Doch gerade diese Distanzierung kann man als eine zweite Inbesitznahme lesen: der Maler schlägt seine eigene Interpretation des Gemäldes vor und verwandelt das Modell in eine Allegorie.

Die Geschichte des Gemäldes ist nicht weniger verwirrend als die Vermischung des sinnlichen Interesses des Malers für die junge Frau mit jener Naivität, die er ihr durch den Titel unterstellt. Wilhelm Wellner, ein Akademiekollege in Königsberg, der Corinth zwischen 1889 und 1891 nahe stand, zu der Zeit, da dieser seine Erbschaftsangelegenheiten nach dem Tode seines Vaters in Königsberg regelte, hat eine bestürzende Episode überliefert. Um 1894 überwarf sich Wellner, damals Karikaturist, mit Corinth – ein Zerwürfnis, das nicht ohne Bezug zu diesem Gemälde steht. Im Nachlass von Wellner hat Walter Stephan Laux ein Manuskript gefunden, das wahrscheinlich aus dem Jahre 1926 stammt, sicher aber nicht vor 1913 geschrieben wurde, in dem der Karikaturist darüber schreibt, wie seine Freundschaft mit dem berühmt gewordenen Maler beendet wurde. Corinths Vater soll eine Beziehung zum Dienstmädchen des Hauses gehabt haben, einer jungen jüdischen Frau aus Litauen, von der man nur den Vornamen kenne: Johannche. Nach dem Tod des Vaters soll sich der Sohn in die Magd verliebt haben. Als Corinth 1891 Königsberg verließ, hätte er ihr eine kleine Pension gezahlt. Wellner schreibt ebenfalls, Corinth habe sie gemalt. Der Karikaturist schreibt weiter, Mitte der neunziger Jahre hätte sich bei ihm ein junger Mann als Verlobter des Mädchens vorgestellt. Er hätte ihm erzählt, dass Johannche die uneheliche Tochter von Corinths Vater sei, und weitere Einzelheiten erfragt. Wellner berichtet, er hätte über diesen eigenartigen Besuch an seinen Freund, den Maler, geschrieben, der ihm in der Antwort vorgeworfen habe, sich in eine Erbschleichergeschichte einzumischen. Ein Foto erhellt die Fakten nicht: Wellner, von Corinth beauftragt, seine

Werke im Atelier in Königsberg zu fotografieren, hatte eine Aufnahme von Johannche verdorben, indem er zwei Fotos auf ein und derselben Platte belichtet hatte. Das aufbewahrte Foto scheint jedoch nicht das junge Mädchen aus dem Gemälde *Innocentia* darzustellen, sondern eine recht stämmige Frau mittleren Alters.¹² Es wäre müßig, über diese Inzestgeschichte zu spekulieren. Sie zeugt jedoch von einem eigenartigen Verhältnis zwischen dem Maler und seinem Modell, das sich durchaus später ausgenutzt gefühlt haben kann.

Innocentia ist das erste Aktbild, das Corinth so eng in den Bildausschnitt einpasste, dass die körperliche Sinnlichkeit des Modells – oder der Figuren – die gesamte Komposition einnimmt. Man könnte eine lange Reihe von Werken anführen, für die hier nur einige Beispiele stehen sollen: in den *Hexen* (Abb. 7) schmücken Frauen ein junges Modell für einen Maskenball. Im Mittelpunkt des Bildes entsteht die junge Frau ihrem Bade und wendet sich in der Blüte ihres Fleisches dem Betrachter zu. 1904, im *Harem* (Kat.-Nr. 2/12), fasst Corinth das Motiv des *Türkischen Bades* von Ingres (1862)¹³ und Manets *Olympia* (1863)¹⁴ in seiner eigenen Sprache zusammen: hinter einer Katze und vor einem schwarzen Eunuchen präsentieren sich vier Frauen unter



3 Lovis Corinth, *Schlachterladen in Schäftlarn an der Isar*, 1897, Öl auf Leinwand, 69 x 87 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen (BC 147)

allen Blickwinkeln, von hinten, von vorn und von der Seite, wobei sich eine ihre Brüste hält. 1910 in *Die Waffen des Mars* halten drei Putti die Rüstung des Kriegsgottes und werden von einer Venus befehligt, die sich gerade ihr rotes Kleid über den Kopf auszieht (Kat.-Nr. 2/20).

Corinth zeigt sich in den weniger anspruchsvollen Akten ebenso sinnlich wie in seinen Historienbildern. Nur selten finden sich, wie in dem Bild *Liegender Akt* von 1899 (Kat.-Nr. 3/3), erotische Anspielungen, wie der Strumpf, den die Frau im zerschlafenen Bett noch an einem ihrer Füße trägt. Obwohl sie den Kopf nach hinten dreht, wie um

ihren Schlaf in der Dunkelheit des Hintergrundes wiederzufinden, hat Corinth ihren Körper vor dem Blick des Betrachters ausgebreitet. *Nacktheit* (Kat.-Nr. 3/9), ein Bild mit programmatischem Titel, 1908 gemalt, ist vielsagender. Begleitet von zwei Putti-Porträts von Thomas Corinth, der damals vier Jahre alt war – posiert ein üppiges Modell nackt für den Maler – und den Betrachter – auf einem Bett. Das Lachsrot des Bettes bleckt unter der Schulter unter dem Laken durch; es scheint sich auf alle Öffnungen und in die Tiefen der Falten des Körpers auszubreiten. Die Farben ähneln so durchaus denen des Ochsen (Abb.5) und seiner „rot und bläulich schimmernden Eingeweide“, die Corinth „malen wollte“. In diesem Fall hat die Gegenüberstellung des Malers mit dem Modell nichts Pikantes: die Frau schaut den Betrachter, dem sie ihren Körper darbietet, unvermittelt an, mit einem Blick, der sich seiner erotischen Anziehungskraft bewusst ist und nicht ohne Ironie verdoppelt wird von dem – unschuldigen – Ausdruck des Putto, der dem Maler, der zugleich

den dargestellten Menschen durch die Wiedergabe der Mimik und der Physiognomie, der Gesten und Handlungen Leben zu verleihen, aber er rühmt auch die Fähigkeit des Künstlers, den Tod zu zeigen. Paradoxerweise sieht er dies als den höchsten Beweis des Gegenteils, der Fähigkeit des Malers, seine Figuren beinahe lebendig zu machen. „In Rom lobpreist man eine Geschichte, in der man Meleager tot hinwegträgt, weil diejenigen, die ihn tragen, gequält aussehen und alle ihre Glieder nur mühsam fortzubewegen scheinen. In einem toten Körper darf es kein Glied geben, das nicht tot scheint; alle hängen herunter, die Hände, die Finger, der Kopf, alle fallen matt, alle drücken den Tod des Körpers aus. Und das ist das Schwierigste, denn es ist das Werk eines großen Künstlers, die Glieder in allen Teilen des Körpers in Ruhe zu zeigen, ebenso wie sie lebendig zu machen und sie darzustellen, wie sie eine Handlung ausführen.“¹⁶

Die Metapher, nach der eine gemalte Komposition die „historia“, die sie erzählt, nur wirklich zum Leben erwecken könne, wenn sie selbst ein gleichsam lebendiger Organismus sei, wird bei Alberti in ihrem Ursprung fassbar. Ihr war eine lange Geschichte beschieden, die eine kritische Metaphorologie in den letzten Jahren aufgearbeitet hat.¹⁷ Sujets, die das Leben mit dem Tod konfrontieren, wie die „Grablegung Christi“, die „Pietà“, die „Kreuzabnahme“, die „Totenklage“ oder auch der „Tod von Kleopatra“ sollten bald Raffael, Rosso Fiorentino, Pontormo oder Bronzino die Gelegenheit geben, lebhafte Menschen mit leblosen Körpern zu konfrontieren. Vor dem Hintergrund des Petrarkismus kann sich ein Gemälde von Giorgione oder Tizian mit der Substanz des idealen weiblichen Körpers, dem es schmeichelt, selbst erfüllen. Daniela Bohde und Mechthild Fend haben die Metapher des Kunstwerkes als lebender Organismus in der Kunsttheorie und der Praxis des Malens durchleuchtet.¹⁸ Bohde zeigt, dass in der Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts selten von der Haut gesprochen wird, sondern eher von *carnagione*, denn sie schließt sich dem *topos* des Bildes an, das als lebendiger Organismus betrachtet wird. Die Haut war seit dem Mittelalter das schlechthin Vergängliche, vom Altern und vom Tod bedroht.¹⁹ Erst in der französischen Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts wird die Haut als Hülle des menschlichen Körpers betrachtet, die den Vorteil bietet, dass dessen ideale Form nicht, wie bei den Tieren, verborgen wird. Im Artikel „Sensibilité“ der von D'Alembert und Diderot herausgegebenen *Encyclopédie* (1751–1772) wird die Haut gar als „nervöse Leinwand“ beschrieben²⁰. Bereits in der antiken Charakterologie wurde das Inkarnat wegen seiner Fähigkeit gerühmt, alle Farbtöne zu vereinigen. Es stellt damit die *quinta essentia* im Farbenreich dar. Nach dem umstrittenen Kunsthistoriker Hans Sedlmayr verleihen Blau- und Grüntöne den Inkarnatstönen bei Rubens eine Vollkommenheit, die in sich, wie Perlmutter, die gesamte Farbpalette vereine.²¹ Dadurch entspreche das Inkarnat jener Ganzheit, der Sedlmayr nach dem Kriege den „Verlust der Mitte“ in der Moderne entgegenstellt hatte. Durch das Raster rassistischer Vorurteile betrachtet, wurde die Oberfläche weißer Haut seit dem 18. Jahrhundert auch als Verkörperung der Reinheit angesehen.²²

Im Unterschied zu einem schwarzen Menschen habe das weiße Gesicht die Fähigkeit zum Erröten – wofür Johannche ja den Beweis erbringen könnte. Auch das verborgene Rot, das Blut, das unter



4 Rembrandt, *Der geschlachtete Ochse*, 1655, Öl auf Holz, 94 x 67 cm, Musée du Louvre, Paris

Betrachter ist, zuwinkt. Um 1905 bis 1909 reimt Corinth in seinem Werk wie in seinen Schriften Blut und Inkarnat, das lebende und das tote Fleisch, *sanguis* und *cruor*.

Der Mythos der Malerei als Ort einer zweiten Inkarnation und des Malers als einem zweiten Schöpfer geht auf die Renaissance zurück.¹⁵ In seiner Abhandlung von 1435 preist Alberti die Malerei, die fähig sei,

der transparenten Haut fließt, qualifiziert sie in einer spezifisch malerischen Phantasie als eine *Innocentia*. Mehr als jeder andere Künstler verbindet Corinth seine Sensibilität für die Inkarnate, für das nackte lebende Fleisch ohne Hülle, mit der Faszination für das tote Fleisch. In seiner Malerei begegnet er dem Modell mit einer Erotik, in die sich Gewalt mischt. Malen erscheint als ein stets auch gewaltsamer Akt, als immer auch unstatthaftes Eindringen in die Intimität des Anderen.

Gewaltsame Malerei und malerische Gewalt

Der Philosoph Jean-Luc Nancy hat kürzlich den gewaltsamen Aspekt der Bilder und ihrer stets „distinkten“ Welt hervorgehoben. In seinem Buch *Am Grund der Bilder* behandelt er vor allem dieses paradoxe Trennungsverhältnis, das den Betrachter dem, was er im Bild sieht, annähert und ihn zugleich davon trennt. „Er durchdringt es, er wird von ihm durchdrungen, vom Bild, von der Distanz wie von der Unterscheidung zugleich“.²³ Nancy hat das Bild als „Distinktes“ vielleicht zu universell, zu losgelöst von seiner historischen Entwicklung im Auge: „Die Verführung der Bilder, ihre Erotik, liegt allein darin, dass sie genommen werden können, mit den Augen, Händen, Magen oder Vernunft berührt und durchdrungen werden können. Wenn das Fleisch eine herausragende Rolle in der Malerei spielte, dann nur, dass es ihr Geist ist, jenseits aller Darstellung von Nacktheit. Nun bedeutet ein Bild zu durchdringen – ganz wie ein Fleisch in Liebe – auch immer, von ihm durchdrungen zu werden.“²⁴

Bilder halten sich auf Distanz, indem sie sich aufzwingen. Diese Philosophie des Bildes ist unterschwellig vor allem eine der Malerei, und darüber hinaus der Malerei einer bestimmten Epoche. Sie definiert das Bild als von einem Maler gegeben, der in das Sujet eingedrungen ist, bevor der Betrachter das Gleiche tut. Die Malerei musste strikt malerisch werden, bevor sie ihre Sicht buchstäblich aufdeckte. Nancy interessiert sich möglicherweise nicht genug für die historische Stellung des Bildes, deren Bedeutung er uns im Allgemeinen enthüllen möchte. Oft sucht er den Sinn der neuen Bilder in den alten, gleich ob sakralen oder erotischen, gewaltsamen oder maskierten. Er beschwört deren Bedeutung durch neue aufschlussreiche Metaphern herauf, deren begrenzte Tragweite, so wie die der Gewalt des Bildes, er zum Gegenstand seiner Analyse macht. Seine Methode, in die Bilder einzudringen, entspricht dem, was er erklärt. In seiner Annäherung an die Gewalt, die „als solche“ im Bild sei, ist dieses Philosophieren ebenso sensibel wie gewalttätig. Indem wir ihm seine historische Stellung zurückgeben und dabei bedenken, was Nancy, ohne es zu erwähnen, zum Beispiel Francis Bacon verdankt, kann uns diese Art der Phänomenologie des Bildes durchaus helfen, Corinth zu lesen. Denn die Malerei selbst hat der Philosophie in einer Spiralbewegung die Mittel zum Verständnis ihrer selbst gegeben, einer Bewegung der Malerei in ihrer Geschichtlichkeit, die wie Hegels Eule der Urania in der Spätzeit auf sich selbst zurückkommt und ihren erkennenden Flug der Wahrheit am Abend tut. So wie die Gewalt vermittelt keines Arguments, keiner Verbindung von Ursache und Wirkung, handelt und sich gerade als Gewalt äußert, ohne Rückgriff auf irgendetwas, das sie rechtfertigen könnte, so tritt uns nach Nancy auch das Bild grundlos entgegen, indem es sich unserer Phantasie bemächtigt.

Nietzsche hatte das Verhältnis von Gewalt und Wahrheit durchleuchtet. Keine Wahrheit drängt sich ohne eine gewisse Gewalt auf. Wenn die Wahrheit nicht als neuartig oder gar als Enthüllung erscheint, wenn sie nicht den Lauf der Dinge ändert, ist sie eine Banalität. Nancy knüpft daran an und grenzt die Gewalt der Wahrheit von der rohen, dummen Gewalt ab, „sie ist eine Gewalt, die sich im Eindringen selbst zurückzieht, und sie eröffnet – weil dieses Eindringen selbst ein Rückzug ist – einen Raum und räumt diesen für die manifeste Darstellung des Wahren frei.“²⁵ Georges Bataille hat gezeigt, dass das Kind in seinen Zeichnungen nicht nur, ja vielleicht überhaupt nicht, die Dinge nach einer Darstellungsart erfassen möchte, die visuelle Schemata und Begriffe in Übereinstimmung bringt, sondern dass es auch zerstören will. Wenn die beiden Triebe aufeinandertreffen, wird das Bild, gerade indem es Gestalt annimmt, auch schon formlos. Die Deformation, die formlose Ähnlichkeit kennzeichnen also bereits die Logik von Kinderzeichnungen.²⁶ Bei Nancy kreuzen sich



5 Lovis Corinth, *Geschlachteter Ochse*, 1905, Öl auf Leinwand, 160,5 x 110,5 cm, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg (BC 318)

Gedankengänge Batailles und Martin Heideggers, wenn er die Gewalt der Bilder zelebriert.²⁷

Indem er auf der Tatsache besteht, dass das Bild die Dinge nicht begrenzt, sich nicht mit einem Schattenstatus begnügt, berührt er den Konflikt zwischen dem Bild und dem, was es darstellt. „Das Bild macht dem Ding dessen Präsenz streitig. Statt eines Dinges, das bloss

ist, zeigt das Bild, dass und wie das Bild ist. Das Bild zieht das Ding aus dessen blosser Anwesenheit in die Präsenz, *praes-entia*, ein nach außen gekehrtes Vor-sich-selbst-Sein... [...] Dementsprechend ist das Bild vom Wesen her zeigend oder ‚monstrativ‘ [...] Was monstriert wird, ist nicht ein Aspekt des Dings, sondern dessen Einheit und Kraft durch den Aspekt oder außerhalb davon (oder indem es vom Grund heraufgezogen und geöffnet, nach vorne geworfen wird).“²⁸

Es wäre schwer zu behaupten, dass diese Kraft in allen Bildern ruht, zum Beispiel auch in dem Schema einer Gebrauchsanleitung. Nancy spricht von „Malerei“, wenn er fortführt: „Ein Maler malt keine Formen, wenn er nicht zuallererst eine Kraft malt, die sich der Formen bemächtigt und sie in eine Präsenz stellt. In dieser Kraft können die Formen ebenso gut verformt wie verwandelt werden. Stets ist das Bild eine dynamische und energetische Metamorphose. Sie beginnt diesseits der Formen und geht darüber hinaus: jede noch so naturalistische Malerei ist eine solche metamorphische Kraft. Die



6 Lovis Corinth, *Innocentia*, um 1890, Öl auf Leinwand, 66,5 x 54,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (BC 988)

Kraft (und damit selbstverständlich die Leidenschaft) verformt: sie reißt die Formen in einem Elan, in einem Wurf mit, der dazu neigt, sie entweder aufzulösen oder zu übersteigen. Die Monstration schießt als Monstruation ab.“²⁹

Hätte Nancy das Monströse am Vorzeigen ohne Bacon, vielleicht auch ohne Corinth, als Grundmerkmal des Bildes herausstellen

können? Ohne Zweifel ist es die Malerei – und insbesondere eine Malerei, die im höchsten Maße „naturalistisch“ sein will –, die diesen Überlegungen ihre ganze Evidenz gibt und die sie letztendlich ermöglicht hat. Wenn sich Nancy auf den Unterschied zwischen dem Blut, das unter der Haut fließt und die Wangen erröten lässt und dem vergossenen Blut bezieht, dann reflektiert er wieder radikal mit der Malerei und nicht über sie. „Die Grausamkeit erhält ihren Namen vom vergossenen Blut (*cruor* im Unterschied zu *sanguis*, dem Blut, das im Körper zirkuliert). Der gewalttätige Grausame will sehen, wie Blut vergossen wird: er will außen und in der Intensität des Spritzens und der Farbe das innere Lebensprinzip sehen.“³⁰

Im Kreuzestod Christi, aber auch im Opfer oder im Martyrium, Sujets vor allem der nachtridentinischen christlichen Malerei, gibt es vergossenes Blut im Überfluss. Jenseits der Nimben und Mandorlen kennzeichnet besonders *cruor* den Kontakt mit dem Heiligen. Das Martyrium in der Kunst geht einher mit dem Martyrium des Künstlers:

Der Kopf des enthaupteten Johannes kann nicht erst bei dem Symbolisten Lucien Lévy-Durmer die Züge des Malers tragen, als Martyrium seiner Kunst. Aber die Grausamkeit ist nicht auf die Martyrien, die Passionen begrenzt. In der religiösen Malerei enthüllen Szenen extremer Grausamkeit zugleich die entschiedene Handlung – und die Tugend! – einer *Judith, die den Holofernes enthauptet* oder einer *Delila, die Simson die Haare abschneidet*, und die Kraft des Mediums, den Tod zu „geben“. Deshalb scheint das Blut sehr oft nicht gemalt, nicht in Perspektive gerückt, sondern es scheint sich wie richtiges Blut den Kompositionen von Orazio oder Artemisia Gentileschi aufgespritzt. Solche Spritzer sind eine Nulllinie der Malerei. Indem das Pigment nicht Blut darstellt, sondern zu Blut zu werden scheint, zieht sich die Malerei zurück und „gibt“ nur noch die Spur des unerhörten Aktes. Nach Nancy stellt das vergossene Blut extreme Gewalt jedoch nicht in der religiösen Malerei dar, sondern nur in einer säkularisierten Welt, denn nur dort hat es die Legitimität des christlichen Opfergangs verloren. Wenn nicht das Martyrium oder der Tugendmord die Gewalt in den Blick bringt, sondern der Künstler selbst erst präsent, sichtbar und offenkundig macht, was man nicht ansehen kann, dann dringt die blind machende Grausamkeit ins Bild ein. Natürlich bezieht sich Nancy bei solchen Analysen auch auf die blind machenden Kriegsfotografien unserer Zeit. Doch den *double-bind* zwischen der Leinwand, die sich mit der Haut identifiziert, unter der das Blut fließt, und dem vergossenen Blut – metaphorische Steigerung des Eindringens des Blickes in die Leinwand – und in den Körper –, hätte der Philosoph der Jahrtausendwende gewiss nicht ohne das Werk von Francis Bacon³¹ auf den Plan bringen können. Darf man diesen Gedanken nicht an seinen Platz zurückrücken, ihn dem historischen Moment zurückgeben,

der ihn hervorgebracht hat, ihn möglich, ja sogar nötig und für den heutigen Leser so überzeugend gemacht hat?

Und: hat nicht schon Corinth das Opfer in der Malerei aktualisiert, diese Bewegung, durch die der Maler immer wieder neu entrückt und nahebringt, und dabei die doppelte Bedeutung von *cruor* und *sanguis* in der Malerei entfaltet, gemäß der zweifachen Metapher des Werkes

als Organismus und als Epidermis? 1907 malt er eine Kreuzigung, die keine ist (Kat.-Nr. 2/14). Vier Schergen befestigen den Fuß eines Mannes mit einem Nagel an einem Kreuz, nachdem sie seine Arme mit Seilen gefesselt haben. Ist dies Christus oder irgendein Opfer? Auf jeden Fall ein Modell im Atelier. Der Hintergrund beschränkt sich auf eine weiße Wand, an der man einige Kritzeleien erkennt, dazwischen die Signatur des Malers, der sich so zum Komplizen der Verbrecher macht, die mit ihren Inschriften die Hinrichtungen verspotten. Ein säkularisiertes Martyrium, gemalt im Namen der Malerei.

Somit stellt nicht der Philosoph die Nähe oder die Distanz zwischen Bild und Heiligem, zwischen Eros oder Gewalt her, sondern jedes Bild erneuert dieses Verhältnis, indem es die ästhetische Schwelle kennzeichnet, diese Grenze, die von dem Rahmen hergestellt wird, der unüberwindbar und zugleich dazu bestimmt ist, überschritten zu werden. Nancy philosophiert nicht über die Malerei, sondern mit ihr. Er analysiert das Bild, auch das Foto, im Namen einer Tradition der Malerei, die selbst die Grundprobleme der Darstellung des Lebens schrittweise aufgedeckt hat.

Als letzter „naivischer“ Maler des Naturalismus hat Corinth noch vor Francis Bacon die Spannung von Blut und Inkarnat in seinen Bildern – wie in seinem Künstlermythos – präsent gehalten. Er stellt nicht die Schönheit des geschlachteten Tieres, diesen Perlmutterglanz, umgeben von dem noch warmen und dampfenden Fleisch, der Erotik der Körper gegenüber, die er auf der Leinwand darstellt und dem Betrachter immer so nahe bringt. Im Gegenteil, er vereint sie in einem zugleich grausamen und sanften Karneval – ein Fest, zugleich kultiviert, weil genährt von den Traditionen einer malerischen Malerei, die von Rembrandt bis Manet reicht, und barbarisch. Er vereint sie in der Einheit von *carnagione*, der Metapher für den Organismus, der das Kunstwerk bildet, und der Haut, der Epidermis, die die Leinwand ist. Im Verein mit dem Tode wird das Leben gefeiert. Im vollen Bewusstsein seiner Verletzlichkeit triumphiert es. Für die Betrachtung der Historienbilder von Corinth darf man die ausschlaggebende Szene des Schlachthauses als Ausgangspunkt nehmen. Von dort stammen, laut seiner Autobiographie, die ersten Skizzen, dort hat der Maler die Widersprüche der malerischen Malerei erlebt.

In einer Zeit, die von Regeln und Grammatiken für die Kunst geprägt war, wie sie die Avantgarde-Bewegungen des Pointillismus und des Kubismus entwickelt haben, aber auch Kandinsky in *Das Geistige in der Kunst*, versucht Corinth, mit einem Temperament im Sinne von Zola zu malen, einem Temperament, das auf der Inszenierung seines Exzesses beruht. Sein Verzug gegenüber der Geschichte der Avantgarde zwingt ihn beinahe zu einer Radikalisierung seines Tuns. So schreibt er nicht nur durch die Schlachthauszenen dem Inkarnat die Fragilität ein, nicht nur am Walchensee bezeugt seine an Erfüllungsstunden so reiche Malerei den nahenden Tod. Schon in seiner Historienmalerei inszeniert er das Ende einer „naivischen“ Geschichtsmalerei stets zugleich

mit den drastischen Episoden. Die Tradition, die er fortzusetzen behauptet, bringt er zum Scheitern: wenn die traditionellen Themen der Kunstgeschichte in den Göttern Homers ihre Fortsetzung finden, in *Salome* (Kat.-Nr. 2/7) oder gar im *Heiligen Antonius*,³² die er darstellt, so geschieht dies nicht ohne jene Ironie, die von dem unvermeidlichen Bruch mit genau dieser Tradition zeugt, in deren Namen Corinth noch arbeitet.

Dieser Maler, der so brutal – aber mit welcher Sensibilität seines Verfahrens! – das Blut und die Inkarnate vereint hat, dokumentiert beim Herannahen des Todes die Auflösung seines Gesichts in den Selbstporträts, in denen er doch versucht, sich an das Leben zu binden (z.B. Kat.-Nr. 1/17). Dieser Kampf treibt den Maler an, die Impulse darzustellen, aus denen er malt, noch den Kampf zum Beherrschen des Zitterns, an dem er seit seinem Schlaganfall leidet, um die Pigmente mit ungelungenen und zugleich geschickten Pinselstrichen auf der Leinwand zu fixieren. In den Landschaften des Walchensees, einer offenen und doch unabgeschlossen geschlossenen Serie, zeugen die Pinselstriche von der Virtuosität des Malers, seiner Gabe, sich sparsam auszudrücken, seiner Fähigkeit, die richtigen Farben zur Wiedergabe der Tages- und Jahreszeit zu wählen. Und doch führen



7 Lovis Corinth, *Die Hexen*, 1897, Öl auf Leinwand, 94 x 120 cm, London, Privatsammlung (BC 145)

sie die Pigmente auf ihre tote Materialität zurück. Die Farben triumphieren! Und sie nähern sich doch dem Chaos an, in dem sich die Malerei verliert. Immer eine Malerei gegen den – und mit dem – Tod.

Übersetzung: C. J.

1 Lovis Corinth, „Gedanken über den Ausdruck ‚das Moderne in der bildenden Kunst‘ und was sich daran knüpft“, in: Corinth 1920, S. 44–48, vor allem S. 45. Siehe auch Lovis Corinth, „Die neueste Malerei“, in: Corinth 1920, S. 59–62, vor allem S. 60/61.

2 Corinth 1908.

3 Corinth 1926, S. 166–172 (über seine Depressionskrisen), S. 187–193 (letzte Bekenntnisse über seine Jugend).

4 Ebd., S. 123.

5 Lovis Corinth, „Aus meinem Leben“, in: Corinth 1918, S. 1–68, hier S. 10–12.

6 Corinth 1993, S. 14–16.

7 Corinth 1908.

8 Lovis Corinth, „Aus meinem Leben“, in: Corinth 1909, S. 26–31, hier S. 26/27. Zu biographischen Einzelheiten über die Ausbildung in Königsberg, siehe Laux 1998, S. 27–30.

9 Lovis Corinth, „Aus meinem Leben“, in: Corinth 1909, S. 26–31, hier S. 30.

10 *Mater dolorosa*, Öl auf Leinwand, 49 x 38 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Das Gemälde ist eine Teilkopie des 17. Jhs. nach der *Kreuzigung der Kapuziner*, 1619, Öl auf Leinwand, 397 x 266 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Ein weiteres Exemplar befindet sich in Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini.

11 Erwähnt seien zwei Fassungen: um 1531, Öl auf Holz, 84 x 69 cm, Florenz, Palazzo Pitti; um 1560/70, Öl auf Leinwand, 118 x 97 cm, St. Petersburg, Eremitage.

12 Laux 1998, S. 46–55, Foto von Johanne S. 55.

13 Öl auf Leinwand auf Holz, Durchm. 108 cm, Paris, Musée du Louvre.

14 Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay.

15 Christiane Kruse, „Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als incarnazione. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro d'Arte von Cennino Cennini“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, S. 305–325.

16 Leone Battista Alberti, *De la peinture. De la Pictura* (1435), Einführung von Sylvie Deswarte-Rosa, Vorwort, französische Übersetzung und Anmerkungen von Jean Louis Schefer, Paris, Macula-Dédale, 1992, Buch II, Absatz 37, S. 165. Siehe auch Leone Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, S. 260–263.

17 Frank Fehrenbach, „Color nativus – color vitale: Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit“, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Berlin und München, Deutscher Kunstverlag, 2003, S. 151–170; „Kohäsion und Transgression: zur Dialektik lebendiger Bilder“, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Animationen, Transgressionen: das*

Kunstwerk als Lebewesen, Berlin, Akademie-Verlag, 2005, S. 1–40; Ulrich Pfisterer, „Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes: sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance“, ebd., S. 41–72.

18 Daniela Bohde und Mechthild Fend, „Inkarnat – Eine Einführung“, in: Bohde/Fend 2007, S. 9–21.

19 Daniela Bohde, „Le tinte delle carni' Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts“, in: Bohde/Fend 2007, S. 41–63; Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe – Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten und Berlin, Edition Imorde, 2002.

20 Mechthild Fend, „Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts“, in: Bohde/Fend 2007, S. 87–104.

21 Hans Sedlmayr, „Bemerkungen zur Inkarnatsfarbe bei Rubens“ [1964], in: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 3, Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1982, S. 165–178.

22 Angela Rosenthal, „Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassistischer Differenz“, in: Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Das Subjekt und die Anderen – Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jh. bis zur Gegenwart*, Berlin, Schmidt, 2001, S. 95–110.

23 Nancy 2006, hier S. 22. Siehe auch Georges Bataille, „Le sacré“, in: *Cahiers d'art*, 14, 1939, S. 47–50.

24 Nancy 2006, S. 23.

25 Ebd., S. 36.

26 G. Henri Luquet, *L'Art primitif*, Paris, G. Doin, 1930; kritischer Bericht von Georges Bataille, „L'Art primitif“, in: *Documents*, 7, 1930, S. 389–397; siehe Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Vues), Paris, Macula, 1995, und vom selben Autor *La Peinture incarnée. Suivie de Le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

27 Nancy 2006, S. 35–56.

28 Ebd., S. 41–42.

29 Ebd., S. 42.

30 Ebd., S. 46.

31 Vgl. Marie-Amélie zu Salm-Salm, „Lovis Corinth: ein Maler für Maler“, S. 352–359, hier S. 356, Abb. 4 S. 354.

32 *Versuchung des hl. Antonius*, 1897, Öl auf Leinwand, 88 x 107 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek (BC 149); *Die Versuchung des hl. Antonius*, 1908, Öl auf Leinwand, 135 x 200 cm, London, The Tate Gallery (BC 351).