

LOVIS CORINTH – NATUR, MELANCHOLIE UND FARBE

Lorenz Dittmann

The paper defines the peculiarities of colouring and themes in Lovis Corinth's art within the horizon of his melancholic temperament and his concept of nature. Corinth does not avoid darkness in his paintings – contrary to the impressionists. Darkness means material mass, density, and secrecy. But with his spontaneous handling of the brush Corinth breaks open this inner darkness, – so «ekstasis» is an essential feature of his concept of nature, «ekstasis», which also releases his melancholy in the fervour of creativity.

Seinen 1914 für die Freie Studentenschaft in Berlin gehaltenen Vortrag »Über deutsche Malerei« schloß Lovis Corinth mit folgenden Worten: »Vor allen Dingen muß der Jugend anerkannt werden, die allerhöchste Ehrfurcht vor der Natur zu haben. Sie ist unsere Lehrmeisterin, Leiterin und Trösterin in mancher dunklen Stunde unseres Lebens. Schönere Worte, als mir zu Gebote stehen, will ich aus der ›Natur‹ von Goethe zitieren. Wie Goethe die Natur auffaßte und anbetete:»Natur!« Wir sind von ihr umgeben und umschlungen – unvermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in sie hineinzukommen.

Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tages auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arm entfallen. Sie schafft ewig neue Gestalten: was da ist, war noch nie, was war, kommt nicht wieder. Alles ist neu und doch immer das alte. Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremd. Sie

- 26 Urgestalt oder dem Urbild jedweder Naturerscheinung... Die Urgestalt oder Idee macht das Verhältnis, in dem jeweils das Ganze zu seinen Teilen steht, und der eine Teil zum anderen und zum Ganzen, klar erkennbar... Der Disegno ist nichts anderes als der sichtbar gemachte Ausdruck einer geistigen Vorstellung, ... die Widerspiegelung der Idee in einem schöpferischen Geiste und – durch diesen vermittelt – im Werkstoff.«

Etwas Vergleichbares meinte Dürer, als er schrieb: »Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Reißen deutet auf Riß, auf geometrische Konstruktion, mittels welcher die Maße, die Verhältnisse des menschlichen Körpers und alles in der Natur Gegebenen erfaßt und sichtbar gemacht werden können.

Von »Disegno«, von Zeichnung, ist hier die Rede. Wie steht dazu die Farbe?

Für die Farbe wird das Problem dann relevant, wenn in der Erscheinungsdimension selbst ein Wesenhaftes soll dargestellt werden: eine scheinbar paradoxe Aufgabe! Denn Farbe ist Erscheinungsgegebenheit, zeigt sich dem Auge und nicht dem konstruierenden Verstand.

In der Malerei des 19. Jahrhunderts kristallisiert sich dieses Problem aus, und Paul Cézanne war sich seiner am klarsten bewußt.

»Die Natur habe ich nachahmen wollen, es gelang mir nicht. Aber ich war zufrieden, als ich entdeckt hatte, daß die Sonne ... sich nicht darstellen ließ, sondern daß man sie repräsentieren mußte durch etwas anderes ... durch die Farbe.«

»Man muß die Natur nicht reproduzieren, sondern repräsentieren, durch was? Durch gestaltende farbige Äquivalente.«

Dies sind Schlüsselsätze für das Verständnis farbiger Naturdarstellung, formuliert von Cézanne, vom späten Cézanne, der auf die künstlerischen Verwirklichungen seines ganzen Lebens zurückblicken konnte, formuliert in Aussagen von 1904 bis 1906.

Die »Repräsentation« der Natur durch Farbe aber kann nun sehr verschiedene Wege gehen.

Cézanne brachte seine konsequente Umsetzung alles Gegebenen in Farbe auch theoretisch auf den Begriff, in Sätzen wie diesen: »Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Farbkontraste. Wenn die Farbe zu ihrem höchsten Reichtum gelangt, erreicht die Form die größte Fülle. Der Schatten ist eine Farbe wie das Licht, doch ist er weniger leuchtend. Licht und Schatten sind lediglich ein Verhältnis zweier Farbtöne. Der Kontrast und die Beziehungen der Farbtöne: darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und

spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie und haben doch keine Gewalt über sie. Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben und macht sich nichts aus den Individuen. Sie baut immer und zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich... Jedes ihrer Werke hat ein eigenes Wesen, jede ihrer Erscheinungen den isoliertesten Begriff, und doch macht alles eins aus. ... Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr und doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig, und ist kein Moment Stillstand in ihr... Die Menschen sind alle in ihr und sie in allen. Mit allen treibt sie ein freundliches Spiel und freut sich, je mehr man ihr abgewinnt. Sie treibt's mit vielen so im Verborgenen, daß sie es zu Ende spielt, ehe sie's merken ... sie hüllt den Menschen in Dumpfheit ein und spornt ihn ewig zum Lichte. Sie macht ihn abhängig zur Erde, träge und schwer und rüttelt ihn immer wieder auf.

Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich auch herausführen, ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir schalten, sie wird ihr Werk nicht hassen. Ich sprach nicht von ihr, nein, was wahr ist und falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst...«¹

Dieser Rühmung, ja Vergöttlichung der Natur aber antwortete Corinth elf Jahre später, in einer Aufzeichnung vom 31. März 1925, mit der tiefen Einsicht: »die wahre Kunst ist Unwirklichkeit üben. Das Höchste! ›Unwirklichkeit‹ finden wir bei Shakespeare im Sommernachtstraum, Hamlet und überall. Auch Goethe ist wohl darin reich...«²

In dieser Spannweite von Naturverherrlichung und Hinwendung zur »Unwirklichkeit« steht die Kunst Corinths.

Und mit solcher Spannweite stellt sie sich ein in eine lange Tradition, eine Tradition, die anhebt mit der Renaissance.

Renaissance meint ja nicht nur Wiedergeburt der Antike, sondern zugleich, und mehr noch: Wiedergeburt der wahren, der naturnahen Kunst. Zahlreich sind die Zeugnisse dazu im Selbstverständnis der Künstler und Kunstverständigen. Schon über Giotto urteilte Lorenzo Ghiberti: »er brachte die neue, die naturnahe Kunst«.

Die naturnahe, die naturwahre Kunst ist jedoch keine »naturalistische« Kunst. Sie gibt sich nicht zufrieden mit der Wiedergabe des Naturobjekts in seiner Beliebigkeit. Natur ist vielmehr zu klären auf ein Urbild, auf eine Urgestalt hin. Dem dient der »Disegno«. Vasari charakterisierte in der Vorrede zu seinen »Lebensbeschreibungen« den Disegno als das »schöpferische Prinzip« der Kunst. Der Disegno »entspringt aus dem Geist und holt aus vielen Dingen ein allgemein geistiges Element heraus. Er entspricht gleichsam der

28 der Modellierung. Wenn die Töne harmonisch nebeneinander stehen und lückenlos vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst. Man sollte nicht sagen modellieren, man sollte sagen modulieren.«

In der Erscheinungsdimension aber wollte Cézanne ein Wesenhaftes der Natur zur Darstellung bringen. Was ist dies Wesenhafte? Auf zwei Begriffe verkürzt: Festigkeit und unerschöpfliche Fülle, im wechselseitigen Beziehungsgeflecht.

Ersteres deutet Cézanne in einer Bemerkung gegenüber Emile Bernard an: »Wir müssen durch die Natur, d. h. durch die Sinnesindrücke wieder klassisch werden. ... Stellen Sie sich Poussin ganz auf Grund der Natur erneuert vor, so haben Sie das Klassische, wie ich es verstehe.«

Letzteres wird ahnbar in einer Briefstelle vom 12. Mai 1904 an Bernard: »Ich gehe sehr langsam vor, da die Natur sich mir sehr vielseitig zeigt und es unablässig gilt, Fortschritte zu machen.«

Und am 8. September 1906, wenige Wochen vor seinem Tode, schreibt er an seinen Sohn: »Schließlich will ich Dir sagen, daß ich als Maler hellstichtiger werde vor der Natur, doch daß bei mir die Realisation meiner Empfindungen immer sehr mühselig ist. Ich kann nicht jene Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht jenen wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt.«³

Wie verhält sich Corinth zum Problem einer »Repräsentation« der Natur durch Farbe?

Corinth legte seine Auffassung über die Praxis der Malerei in seinem Buch »Das Erlernen der Malerei« dar, das erstmals 1908, in dritter Auflage 1920 erschien. Corinths Definition der Malerei lautet: »Malerei wird diejenige Kunst genannt, welche Vorgänge, die das Auge in der Natur erschaut, figürliche Szenen oder Landschaften, Schilderungen in Innenräumen, mit Vordergrund und Hintergrund, auf eine ebene Fläche täuscht, und zwar so, daß alle in der Natur freistehenden Gegenstände ebenfalls von Licht umgeben und rund dazustehen scheinen, die Terraineigentümlichkeiten mit allem, was darauf ist, sich bis zum Horizont hin vor- und rückwärts zu verschieben scheinen, so daß eine Tiefenwirkung erzeugt wird.«⁴

Ganz »illusionistisch« wird hier der Naturbezug gedeutet: Malerei täuscht Vorgänge, »die das Auge in der Natur erschaut ... auf eine ebene Fläche...«

Aber wie soll das gehen? Ist solcher Illusionismus überhaupt möglich?

An einer späteren Stelle, und fast beiläufig, korrigiert Corinth sich selbst: »Ferner ist die Malerei ein Übersetzen der Wirklichkeit.

Es gibt keine Farbe, welche die Leuchtkraft des Lichtes oder die klaren Tiefen der Schatten hat. Die Wirkung wird nur erreicht durch das Nebeneinandersetzen der verschiedenen Stärkegrade.« Und ähnlich, einige Seiten weiter: »Selbstverständlich ist auch der Hintergrund sofort anzusetzen, denn die Malerei ist eine **Übersetzung** der Natur – wie schon vorher gesagt ist –, und das Licht wird (zu-)erst zum Licht, wenn man den Tonwert des Schattens daneben gesetzt hat. Das Ganze wird dann die Erscheinung der Natur wiedergeben, wenn auch der Hintergrund richtig dazu gestimmt ist.«⁵

Corinth scheint mithin eine ähnliche Erfahrung gemacht zu haben wie Cézanne. Die Unmöglichkeit der Wiedergabe der Natur ging auf beim Versuch, das Licht, das Licht der Sonne zu malen.

Bezeichnenderweise spricht Corinth aber auch von der Unmöglichkeit, die »klaren Tiefen der Schatten« durch Farbe wiederzugeben. Cézanne sah darin kein Problem, war ihm der Schatten doch auch ein Grad der Farben, der Buntfarben.

Schon dies weist darauf hin, daß der Dunkelheit, von der die Schatten ja nur eine Erscheinungsform sind, im Werk Corinths eine weit höhere Bedeutung zukommt als bei Cézanne, – und man könnte hinzufügen, auch bei den Impressionisten.

Und so gehen die Phänomene von Hell und Dunkel, von Weiß und Schwarz, wie selbstverständlich auch in Corinths Definition des »Zeichnens« ein: »Zeichnen« heißt: die Formen eines Gegenstandes, die durch Licht und Schatten geschaffen werden, in Hell und Dunkel (Weiß und Schwarz), ohne Rücksicht auf seine spezielle Färbung kennen zu lernen und wiederzugeben.«⁶

Mit der Farbgestaltung Cézannes und derjenigen der Impressionisten ist die Farbe Corinths aber wiederum verbunden durch die **Teilung** in Einzelelemente, durch das Prinzip des »Divisionismus«. Niemals erscheinen beim reifen und späten Corinth große, zusammenhängende, homogene Farbflächen, immer sind die Farben in einzelne Flecken und Striche, in unterschiedliche Töne zerteilt. Corinth reflektiert dies auch, so etwa, wenn er vom »Nebeneinandersetzen der verschiedenen Stärkegrade« spricht, oder wenn er schreibt: »Die Töne in den Figuren sind wohl zu unterscheiden, ebenso, wie diese Valeurs zu denen in der Umgebung stehen... Das Setzen der Farbe und das Nebeneinandersetzen der Tonwerte muß nie vergessen werden...«⁷

Vieles von dem, was in Corinths Bildern anschaulich vor uns erscheint, wird von Corinth jedoch **nicht** zur Sprache gebracht, vor allem nicht das Heftige, das Leidenschaftliche des Farbauftrags. Hierzu ist allerdings der erste Erscheinungstermin des Buches zu

30 bedenken: 1908, zu einer Zeit, da Corinths Werk noch nicht von dieser reißenden Dynamik bestimmt war.

Auf Corinths malerische Entwicklung, die zunehmende dynamische Befreiung des Pinselstriches, bedingt auch durch den Schlaganfall von 1911, auf die Vereinheitlichung farbiger Bewegungsimpulse sei jedoch nicht weiter eingegangen. Vielmehr soll eine genauere Bestimmung der in Corinths Weltauffassung gegründeten Haltung zur Natur versucht werden.

»Wunderschön ist der Walchensee, wenn der Himmel schön ist, aber unheimlich, wenn die Naturgewalten toben. Wenn die Steinlawinen von den Bergspitzen herunterrollen und die stärksten Bäume wie Streichhölzer knicken, kennzeichnen sie die Spur ihres Unheils in grauvoller Verwüstung bis in den See hinein. Es ist keine Seltenheit, derartige Naturkatastrophen zu erleben.

Das ist die unheimliche Tragödie des Walchensees.

Man nennt ihn den Selbstmördersee. Ein kleiner Schuppen mit vernagelten Fenstern steht im versteckten Tal; da werden die Opfer des Sees geborgen. Die schwarzen Spiegelungen auf dem Wasser verhelfen nur das Unheimliche noch grauenhafter zu machen.

Die Geistlichen Brüder erzählen den Kindern in München, daß ein Drache im Berge des Walchensees schläft. Sollte er einst erwachen, dann brechen die Berge zusammen; die Wasser stürzen herunter und begraben unter sich die ganze Münchner Stadt.«

So charakterisierte Lovis Corinth in einer Notiz vom 30. März 1921⁸ sein landschaftliches Lieblingsmotiv, den Walchensee. Die Schilderung des Freundlichen, des Sonnigen bricht um in die Erfahrung des Unheimlichen, des Menschenfeindlichen und endet in einer Vision des Untergangs, der Katastrophe.

Und auch in vielen seiner Walchensee-Bilder stellte Corinth das Gefährliche, Abgründige dieses Sees dar.

Beim *Walchensee mit gelber Wiese* von 1921 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Abb. 1), um nur ein Beispiel zu nennen, ist die Wiese des Vordergrundes von einem scharfen, »schmutzigen«, dem Zitron sich nähernden Strohgelb besetzt, das von graugrünen Farbstrichen durchzogen wird; darüber erscheint der See in intensivem Blau mit flackernden Lichtern und über ihm schließlich die Berge, in denen stürmische Pinselzüge eine Vielfalt von dunklen Farbtönen mit unfarbiger Dunkelheit verflechten. Dunkelheit veranschaulicht die Materie der Bildlinge, ihre Schwere und drängende Kraft. – Die blauvioletten fernen Berge wirken optisch bedeutend schwerer als die gelbe Vordergrundszone. Zwar liegt dies Gelb nach Farbton, Farbintensität und Farbhelligkeit ganz vorne, seiner optischen »Leere« nach aber kann es wie ein Loch



1. Louis Corinth: Walchensee mit gelber Wiese. 1921. Öl/Lw. 70x85 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie moderner Kunst, München.

innerhalb des Bildgefüges erscheinen. Die Berge des Hintergrunds stellen sich nicht nur optisch gewichtiger dar, sondern auch reicher differenziert und in sich räumlich gespannt, geweitet. So können sie auch nach vorne hin sich entfalten; Ferne und Nähe können, um den Drehpunkt der Seespitze in der Mitte des linken Bildrands, ihren Ort vertauschen. Der Vordergrund ist räumlich labil geworden. Seine Farbe kann zurückweichen, sie zieht den Blick in sich, in die Landschaft und ihren Abgrund hinein.

Welche Auffassung von Existenz bringt das Unheimliche des Sees, dieses »Selbstmördersees«, derart zur Geltung?

Selbstäußerungen des Künstlers bringen uns auf die Spur.

Am 21. Juli 1923 schrieb Corinth in Urfeld am Walchensee: »Heute habe ich mein 65. Lebensjahr vollendet, und an diesem Tage denke ich meine Lebensbeichte durch all die Jahre hin zu vollenden.

32 ... Seit fünf Jahren verleben wir den Sommer am Walchensee ... Ein reizender Blick war hier auf den See, und bald hatte ich alle Motive gemalt, die nun zur Freude der Menschheit werden sollten. Ob es wirklich künstlerische Arbeiten bleiben werden, muß die Zeit entscheiden.

... im Juli 1923 machte eine Ausstellung in der Nationalgalerie meinen Ruf bedeutender. Die Kritiker lobten mich weit über Gebühr. Ich möchte mich über einen Ausdruck verteidigen, den mir die Presse vorwarf: ›Virtuosität‹. Krankheiten, eine linksseitige Lähmung, wie ein ungeheures Zittern der rechten Hand, durch Anstrengung mit der Nadel verstärkt und durch frühere Exzesse von Alkohol hervorgerufen, verhinderten schon eine handwerkliche kalligraphische Mache in meinen Arbeiten. Ein fortwährendes Streben, mein Ziel zu erreichen, das ich in dem Grade niemals erreichte, hat mein Leben vergällt und jede Arbeit endete mit Depressionen, dieses Leben noch weiter führen zu müssen!...

Der Künstler ist leicht – und ich selbst bin es in hohem Maße – zu schweren Depressionen geneigt. Man erfährt aus seinen Verkehrskreisen, die oft die ganze Welt umspannen, daß der und jener sein Leben freiwillig beendet hat. Um auch dieses Kapitel zu streifen, möchte ich meine Ansichten aufstellen: Ich war nicht wenig erstaunt, daß alle Welt mich aus Arbeiten einen starken Lebensbejaher nannte. In der Tat war ich, ich kann wohl sagen seit meiner Kindheit, von schwerster Melancholie heimgesucht. Es ist kein Tag vergangen, an welchem ich es nicht besser fand, aus diesem Leben zu verscheiden. Nur eines war der Unterschied: ich habe es nicht getan! Ich fürchtete, es später bereuen zu müssen. Deshalb vermied ich jeden Besitz von Waffen, Revolver, Dolch. Auch Rasiermesser habe ich nie besessen aus dem einzigen Grunde, ich wollte mich niemals hinreißen lassen, etwas in der ersten Aufwallung zu tun, was nicht richtig war. Dem stillen Suff habe ich mich des öfteren ergeben, aber in allem waltete ein Überwachen meines Körpers...«⁹

Und am 13. August 1923 notierte er: »Heute leide ich wieder unter einer starken Depression... Ich sah, daß meine Malerei tatsächlich ein reiner Mist war. Das Leben ist zwecklos, keine Aussicht, schwarzer Vorhang, dazu kommt ein Wüten gegen mich und meine Arbeiten. Ich vergesse meine Klugheit und möchte laut in die weite Welt hinausposaunen: Was findet ihr an mir, ich bin ein trostloser Geselle! Merkt ihr denn nicht, daß ich nichts bin – kein Künstler, nichts! Krankhaft verzagt bin ich – ich sehe um mich keinen Sonnenschein; das ganze Leben war vergeblich gewesen...«¹⁰

Etwas später heißt es in Corinths Aufzeichnung vom August 1923: »Da die Menschen blindlings hinnehmen, was ihnen geboten

wird, so dachte man, ich wäre vergnügt und ein lachender Philosoph. 33

Und doch bin ich im Leben stets unglücklich gewesen... Ein brennender Ehrgeiz hat mich stets gequält. Es ging kein Tag fort, an dem ich nicht mein Leben verfluchte und beendigen wollte; aber ich will auch nicht verheimlichen, daß das Schicksal mir eine Spannkraft mit auf den Weg gegeben hatte, welche mich das überwinden ließ...«¹¹

Am 31. März 1925 berichtet Corinth, daß sein Bild *Das Trojanische Pferd* und andere Werke von Kritikern und auch von Kollegen sehr bewundert wurden und fügt daran die Bemerkung: »Ich hebe die Arbeiten nur deshalb als so ganz besonders hervor, weil ich wohl in keiner Zeit so von moralischen Depressionen heimgesucht worden bin, wie gerade in dieser Zeit. Es ist mir zum Heulen. Ein Ekel vor jeder Malerei erfaßt mich. Warum soll ich noch weiter arbeiten, alles ist Dreck. Dieses greuliche Weiterarbeiten ist mir zum Kotzen. Dabei bin ich 67 Jahre alt und nähere mich diesem Sommer dem 68sten. Was soll noch daraus erblühen?...«¹²

Ganz in Trauer und Düsternis, ein Skelett, das ihn mit der Knochenhand berührt, im Rücken: so zeigt sich der Künstler in der *Radierung Tod und Künstler* von 1916 (Abb. 2); oder tiefernst, den Blick aus dem Dunkel in eine unbestimmte Weite gerichtet, im *lithographischen* Bildnis von 20. Mai 1923, – um nur zwei Selbstbildnisse zu nennen.

Seine Frau, Charlotte Berend-Corinth bestätigt die Selbsteinschätzung Corinths. Sie berichtet: »Sein Gemütszustand war äußerst labil. Immer wieder verzweifelte er an sich selbst, wähnend, er habe nichts geleistet, was er sich vorgenommen hatte; ›die Erkenntnis vergällt mir das Leben‹, notierte er. Ich glaube nicht, daß seine innere Zerrissenheit für Fremde stark bemerkbar war. Nach außen hin war er ruhig; er trat leise und rücksichtsvoll auf. Seine Seelenkämpfe trug er stillschweigend aus, indem er reflektierte oder indem er sie als Künstler in schöpferische Kräfte verwandelte und diese im Werk aufgehen ließ. Deshalb beeinträchtigen seine Depressionen denn auch niemals die Produktion. Im Gegenteil; seine Dynamik wurde eher noch größer durch sie. Im Schaffen befreite er sich...«¹³

Frau Corinth erkannte den Zusammenhang von Melancholie und schöpferischer Kraft, und damit in der Person ihres Mannes einen Zusammenhang, der weithin künstlerische Dispositionen der Neuzeit bestimmte.

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl erörterten in ihrem Buch *Saturn und Melancholie* umfassend die geistesge-



STUDIA CULTUROLOGICA, volume 2, anno 1993, spring

2. Lovis Corinth: Der Künstler und der Tod I. 1916. Radierung. 31x25 cm. Nach: Lovis Corinth. Gemälde und Druckgraphik. Ausstell. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1975, S. 32.

schichtlichen Bezüge zwischen Naturphilosophie, Medizin, Religion und Kunst unter diesem Aspekt. Das Buch findet seinen Höhepunkt in einer Interpretation von Dürers Kupferstich *Melancholia I*, geschaffen 1514. »Darin besteht die Größe der Dürerschen Leistung«, schreibt Panofsky, »daß er die Melancholie des geistigen Menschen als eine schicksalhafte Einheit faßte, in der die Unterscheide zwischen melancholischem Temperament, melancholischer Erkrankung und melancholischer Stimmung aufgehoben und dumpfe Trübsal und schöpferischer Enthusiasmus nur die Extreme ein und derselben Seelenlage sind. Die Schwermut der *Melancholia I*, die zugleich das dunkle Verhängnis und den dunklen Urgrund des Schöpferischen darstellt, steht jenseits des Gegensatzes von Gesundheit und Krankheit...« Panofsky brachte Dürers Darstellung in Beziehung zu Agrippas *Occulta philosophia*. Beide schildern »ein Wesen, das verdüstert ist, denn sein Geist ist melancholisch; ein Wesen, das sowohl schöpferisch als prophetisch ist, denn sein Geist hat Anteil am inspiratorischen <furor>; ein Wesen, ... dessen seherischem Blick nur drohende Naturkatastrophen zugänglich sind, denn sein Geist ist ganz auf das Vermögen der <imaginatio> gestellt...«¹⁴

Man darf sich hier an Corinths Auffassung des Walchensees erinnern.

Prinzipieller handelt der Ungar Lázló Földényi über das Wesen der Melancholie.¹⁵

Földényi spricht am Beispiel des griechischen Herakles von der »metaphysischen Heimatlosigkeit« des Melancholikers. »Nicht lebenswert ist heut wie immer schon mein Dasein«, das sind Worte des Euripideischen Herakles. »Als Odysseus in die Unterwelt hinabsteigt, trifft er dort nur auf den Körper von Herakles, seine Seele nämlich ist in göttliche Regionen gelangt, d. h. die Heimatlosigkeit, die Zerrissenheit findet selbst im Tode kein Ende. Da es keinerlei Anhaltspunkte gibt, mittels deren man die Welt ergreifen und heimatlich gestalten könnte. Von woher auch ausgehen, wohin auch gelangen?...«

Welche Rolle spielt dann die »Natur« in solcher »metaphysischer Heimatlosigkeit«?

Der Mythos der Herakles gibt auch einen Hinweis auf eine Dimension des naturhaften Seins, die der Melancholie entspricht: es ist die Nacht.

Im Mythos ergibt sich der Zusammenhang über den Wahnsinn des Herakles. Földényi berichtet: es ist die Göttin Lyssa, »die den Wahnsinn in den Geist des Herakles gesät hat. Die Mutter von Lyssa ist die schwarze Nacht, ihr Vater Uranos, und dieser Stammbaum zeigt, daß der Wahnsinn in einem größeren Zusammenhang zu

36 sehen ist. Uranos ist der Gott des Himmels« – sein römischer Name ist Saturn, und hier stoßen wir wieder auf die schon erwähnte Verbindung von Saturn und Melancholie – als Gott des Himmels führt Uranos den Wahnsinn bis »zum Anbeginn des Seins zurück... Mütterlicherseits stammt der Wahnsinn aus der Nacht, aus dem Reich der unsichtbaren Dinge. Die Nacht hatte bei den Griechen nicht die Funktion, Dinge zu verdecken, wie die Welt des Traumes, sondern sie hat auch das Unsichtbare sichtbar gemacht. Nachts eröffnet sich eine neue Welt: diese ist aber nicht irgendeine erträumte Vorstellung der Welt der Träume, sondern steht auch mit der Welt des Tages in Beziehung...«¹⁶

Dürers *Melancholia* sitzt mit verschattetem Antlitz vor nachtdunklem, aber von Meteor und Regenbogen erhelltem Himmel. Bis zu den Romantikern reicht der Zusammenhang von Nacht und Melancholie.

Bei Corinth aber dringt das Dunkel zwischen die Farben ein. Und Corinth war fasziniert, war wie verzaubert von der Nacht.

»Beabsichtigte er, ein Nachtbild zu malen«, erzählt Charlotte Behrend-Corinth, »so war er den voraufgehenden Tag kaum zum Sprechen zu bringen. Versonnen saß er in seinem Sessel. So wie der Tag sich neigte, wurde er von Unruhe gepackt. Bisweilen trat er über die Schwelle unseres Bauernzimmers auf die Terrasse hinaus, um prüfend nach dem See und dem Himmel zu blicken, und lief angestrengt hin und her. Das Abendessen ließ er unberührt stehn, ja er bemerkte nicht, wie meine Mutter und die Kinder sich in ihre Zimmer zurückzogen. Jeder im Hause merkte ihm an, daß er in diesen Stunden sich selbst genug war und die Einsamkeit brauchte.

Im letzten Tageslicht setzte er die Farben auf die Palette, Staffelei und Leinwand schleppte er hinaus zum vorbestimmten Platz. Dann sank er nochmals schweigend in seinen Sessel zurück...

Vom Erkerfenster aus konnte ich sodann beobachten, wie er Pinsel und Palette ergriff. Er stand vor der leeren Leinwand, ruhig und ernst. Es schien, als säugte das Mondlicht seinen Körper auf. Nur noch das Antlitz war zu erkennen, das sich hin und wieder dem Monde entgegenhob, und ganz deutlich die mit dem Pinsel beängstigend schnell über die Leinwand gleitende Hand. Er realisierte das Werk, das er in seiner Vorstellung bereits fertig in sich trug.

Meist benötigte er nur zwanzig Minuten, eine halbe Stunde im äußersten Fall. Ich blieb still an meinem Erkertisch sitzen, als Corinth gebeugt und müde zur Tür hereinkam. Erschöpft ließ er sich in den Sessel fallen. Er sah hager aus. Mit weit aufgerissenen Augen starrte er mich an. Sie glänzten seltsam und fremd. Ich fühlte, daß er noch nicht recht zu Hause war.

Acht Nachtbilder, acht Wunder der Entrückung, sind so in der Zeit zwischen 1920 und 1924 entstanden.«¹⁷

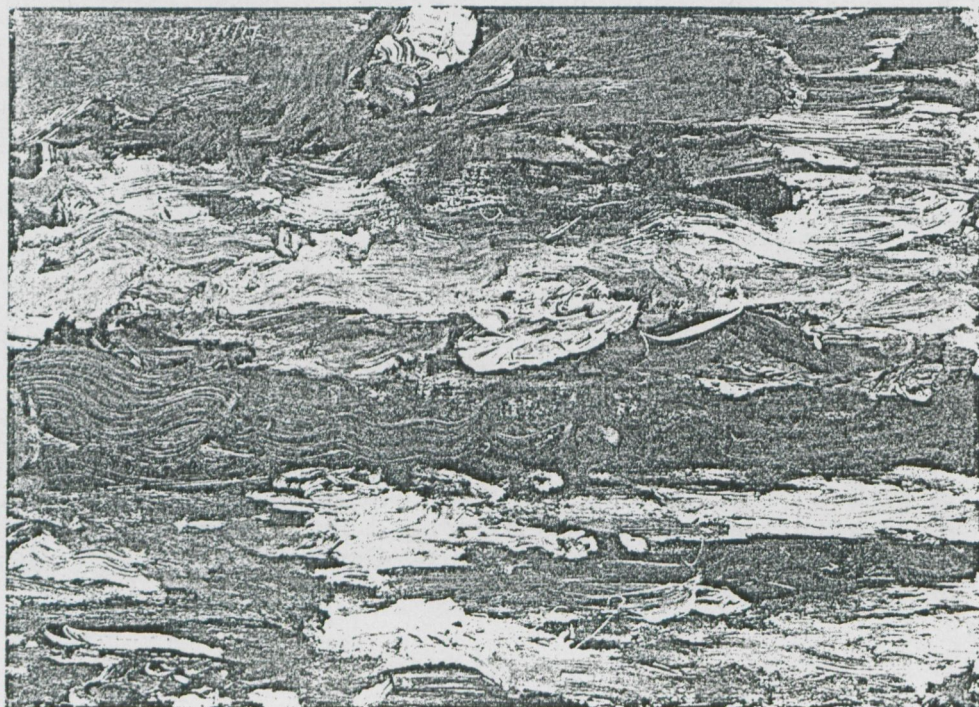
Nur eines sei erwähnt:

Walchensee, Mondnacht, 1920 (Pfalzgalerie, Kaiserslautern, Abb. 3): Nächtlicher Aufruhr erfaßt See und Himmel. Wie vom Sturm gepeitscht jagen die Wolken dahin, reißen die braunvioletten Berge mit sich, werfen schwere Lichtmassen auf den See. Der Mond scheint in sich zu wirbeln. Verursacht er den reißenden Strom der Elemente? Aber ein anderes Licht krümmt sich als orangeroter Wolkenpfeil über den Bergen und wirft sein Goldbraun voraus, – wie als eine im Orange verdichtete Gewalt der Sonne, die auch der Nacht noch innewohnt.

Corinths Naturbezug äußert sich je anders im Gemälde, im Aquarell und in der Radierung.

Über Corinths Aquarellieren berichtet seine Frau: »Und nun malt er. Wie gerne würde ich ein Rezept verraten, aber wie Corinth da vorgeht, würde für jeden anderen geradezu unmöglich. Da

3. Lovis Corinth: Walchensee, Mondnacht. 1920. Öl/Holz. 18x26 cm. Pfalzgalerie Kaiserslautern.



38 nimmt er den Pinsel dick voll Wasser, taucht tief ins Cobaltblau und feigt über das weiße Papier. Dann mischt er schwimmend voller Wasser die braunroten Farben und der Pinsel fliegt hin und her. Ein tiefes Schwarz wird eingesetzt. Es sieht so aus, als könnte aus dem Getriebe niemals etwas Klares herauskommen. Corinth malt viele Stunden an einem Aquarell, oft länger als am Ölgemälde, er arbeitet mit äußerster Anstrengung, dieser eigentümlichen Technik in seiner Art Herr zu werden. Und er malt ja eigentlich nicht nur ab, was da vor ihm ist, er malt mit diesem Tuschpinsel die ganze Atmosphäre, alles, wie es über ihm, neben ihm, hinter ihm ist, die Luft dieses Vormittags, die Sonne dieses Vormittags. Diese Aquarelle sind nicht nur das getreue Porträt dieses Landschaftsausschnittes, sie sind ein Porträt dessen, was man an diesem Vormittag als Stimmung empfunden hat, wohin man auch das Auge schicken würde.«¹⁸

Im Aquarell der *Walchenseelandschaft* von 1919 (Hamburger Kunsthalle, Abb. 4) wogt Rotbraun in heftigen Wellen auf, bildet den sich auftürmenden Wald und dann in der Breitung die Bergkette. Licht züngelt als Deckweiß und in Gelbflecken über das »Getriebe« des Braun.

Ein anderes Aquarell von 1923 macht Braun zur fließenden Urmaterie alles Seienden. Berge, See und Himmel gehen darin auf. Schwarze Pinselhiebe deuten Gegenständliches an.

Weit über seine Gemälde hinaus wird in Corinth's Aquarellen Farbe zum Träger eines fruchtbaren Chaos.

Bei Nietzsche heißt es einmal, und Földényi zitiert diese Stelle: »Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.«¹⁹

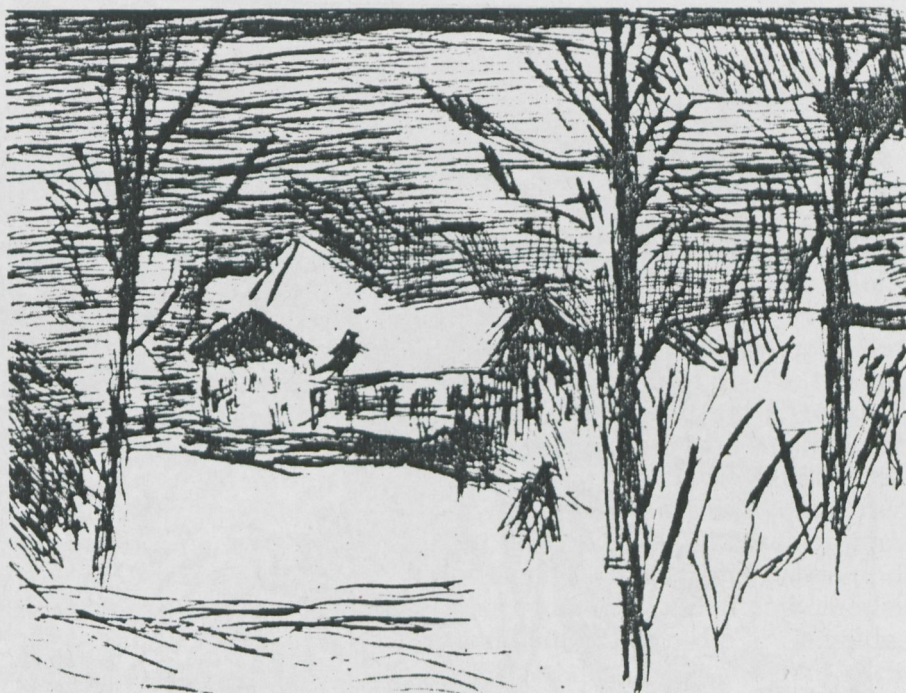
Corinth's Chaos gebiert die tanzenden Sterne seiner Aquarelle und in den Aquarellen die Natur als ein Chaos, das seine Elemente wie Sterne tanzen läßt.

Auch über Corinth's Art zu radieren, berichtete Charlotte Behrend-Corinth: »Zu allen Tageszeiten – am frühesten Morgen, bei später Abendstunde – sahen wir ihn auf dem Gelände unseres Besitzes irgendwo verborgen stehen mit der Kupferplatte eng an seinen Körper gepreßt und mit dem Diamanten die von ihm so sehr geliebte Landschaft einschreiben. Er hat niemals zu Hause eine Radierung ausgearbeitet. Er beendete sie vor der Natur. Seine linke Hand, die die oft schweren, großen Kupferplatten hielt – die Platte durfte sich nicht bei den heftigen Einkratzungen ins Kupfer um nur ein wenig bewegen –, diese linke Hand war vom scharfen Rand der Kupferplatte so stark eingedrückt, daß nicht viel fehlte, daß das Fleisch zerschnitten war. Es dauerte viele Stunden, bis die blutunterlaufenen Eingrabungen der inneren Handfläche sich erholten.



4. Lovis Corinth: Walchenseelandschaft. 1919. Aquarell- und Deckfarben. 27x37 cm. Hamburger Kunsthalle. Nach: Lovis Corinth: Die Bilder vom Walchensee. Vision und Realität. Bearbeitet von Werner Timm. Ausstell. Kat. Ostdeutsche Galerie Regensburg, Kunsthalle Bremen 1986, Abb. 89.

Aber das war Corinth völlig gleichgültig. Es waren überhaupt äußere Schwierigkeiten wie ein unbequemer Platz bei der Arbeit, eine zu starke Sonnenbestrahlung oder Gewitter oder Sturm, auch etwa Schneegestöber nicht der Mühe wert, sie nur zu erwähnen. Sogar mochte er Wetterunbilden ganz gern, denn auch sie gaben ihm neue Anregungen. Wenn er da so tief erfaßt vom Erlebnis seiner Arbeit dastand, so mochten die jungen Zicklein in munteren Sprüngen um ihn herumhüpfen oder unser kleiner Airedale-Terrier «Tilleken», den Corinth oft radiert hat, der es sich nicht nehmen ließ, sowie er seinen Herrn sichtete, sich auf seinen Fuß zu setzen. Das alles störte Corinths innere starke Konzentration niemals. Nur allein gelassen mußte er werden. Ich sah ihn oft bei der Arbeit völlig entrückt. Die blauen Augen weit geöffnet im schnellen Aufblicken von der Kupferplatte. Sein Blick trank das Landschaftsbild vor ihm tief in sich ein. Ekstatischer Ernst lag über seinem Antlitz.«²⁰



5. Lovis Corinth: Winter am Walchensee. 1924. Radierung. 15x19.8 cm. Nach: Lovis Corinth. Gemälde und Druckgraphik. Ausstell. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1975, S. 218.

Auch hier also ein in Leidenschaft und »ekstatischem Ernst« gründender Naturkontakt, in einer Leidenschaft, einem Ernst, die den eigenen Leib nicht schonen, – und so ein Naturkontakt, der gerade der Widerständige, Härte, Schrofte, das Unzugängliche, das Sich-Verweigernde der Natur offenbart.

Aus den eigenen bildnerischen Mitteln entdeckt und vergegenwärtigt Corinth unterschiedliche Erscheinungsformen der Natur. Das Chaotische, in einen Urstoff Gerinnende und aus ihm Keimende im Aquarell, das Widerborstige, Stachelige in der Radierung, die ja immer eine Kaltnadelarbeit ist, das heißt ohne Ätzung direkt in die Kupferplatte getrieben.

Splittrig, winklig, brüchig wirkt das Strichvokabular der Radierung *Winter am Walchensee* von 1924 (Abb. 5). Alle Bewegung ist erstarrt. Ungefügt stehen die Äste von den Stämmen ab. Mit äußerster Härte kreuzen einander dünne Strichlagen. Unbewohnbar, feindlich allem Leben, erscheint dieser Ort.

»Der Melancholiker steht im Grenzbereich von Sein und Nichtsein«, heißt es bei Földényi, und weiter: er tritt aus dem ge-



6. Louis Corinth: Großes Selbstbildnis vor dem Walchensee. 1924. Öl/Lw. 137.7x107.7 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie moderner Kunst, München.

wöhnlichen Leben heraus, kommt in diesem »nirgends zur Ruhe«, gewinnt darin keinen festen Stand.

Nach dieser Hinsicht ist das Problem der Melancholie weithin das der neuzeitlichen Kunst überhaupt. Dies läßt das Phänomen der

- 42 Zentralperspektive erkennen. »Das ... Problem des Blickpunktes zeigt sich darin, daß die ›Zentralperspektive‹ nicht objektiv (in dem Sinne, wie Gott objektiver Schöpfer im Vergleich zum irdischen Künstler ist), sondern eine zufällige Anschauungsweise ist. Ihre Hauptschranke ist aber gerade, daß man die unendliche Vielschichtigkeit der Dinge niemals auf einmal sehen oder verspüren kann – der Mensch vermag nicht von außen zu betrachten, wo er selbst steht, und deshalb kann er auch nicht das Ganze in seinen Besitz bringen. Er verfügt (mit seinem eigenen Ich) über einen festen Punkt und fühlt sich von daher zur Neuschöpfung der Welt befähigt. Seine Lage wird aber instabil, es gibt im angrenzenden Nichts nichts, woran er sich festhalten könnte. Wenn die Welt so ist, wie ich sie sehe, wie ist **die** Welt dann? Im Verlauf der Herausbildung der perspektivischen Malerei verschwinden die Maße einer gemeinsamen Erfahrung. Alles wird fraglich – auch die Ausschließlichkeit des perspektivischen Blickwinkels. Dies ist es, worauf der zeitgenössische Melancholiker stößt. Und weil sich zwischen dem unbestimmbaren Standpunkt der melancholischen Bildgestalten und den sich hinter ihrem Rücken erstreckenden Landschaften keinerlei perspektivische Beziehung vorstellen läßt, machen die ... Gemälde, die am meisten die Melancholie in sich tragen, unter anderem auch die in der perspektivischen Blickweise liegenden Widersprüche zu ihrem Gegenstand. Diese Gemälde fragen nach der angeblichen Festigkeit des konstruierten Universums.«²¹ Soweit Földényi.

Dies gilt auch für Corinths Selbstbildnisse und Landschaften! Man denke nur an das *Große Selbstporträt vor dem Walchensee* des Jahres 1924 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Abb. 6) mit dem ins Dunkel gehüllten Antlitz. Wie über einem Abgrund hinweg steht Corinth hier vor der Landschaft.

Die Festigkeit des Standorts wird in vielen Landschaften Corinths erschüttert. Corinth malte von der Terrasse oder von der »Kanzel« aus, einem Aussichtsplatz auf dem Hügel gegenüber dem Haus. Steil stürzt das Gelände dort ab. Aus der Tiefe ragen die Bäume auf. Wie ein reißen der Strom rast die Hangwiese nach unten, – so bei der *Walchenseelandschaft* von 1922 (Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Abb. 7).

In betonter Draufsicht erscheint auch die *Terrasse am Walchensee*, gemalt 1923. Die Tischplatte rutscht ab, die linke Figur am Tisch mit ihr, und so auch die schwarzen Flecken links, die Gebüsch labyrinthisch vergegenwärtigen.

Und mit der Festigkeit des Standorts geht die ruhige Präsenz des Gegenüber verloren. Viele der späten Landschaften sind erfaßt von zehrender Vergänglichkeit, von einer reißen den Zeit.



7. Lovis Corinth: Am Walchensee. 1922. Öl/Lw. 80x100 cm. Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

Im Saarbrücker Bild *Walchensee, Blick auf Wetterstein*, einem Werk des Jahres 1921 (Abb. 8) wirken Blätter und Äste wie von einer frischen Brise erfaßt. Aber derart atmosphärisch läßt sich der heftige, peitschende Bewegungsimpuls der Farbstriche nicht ausreichend verstehen.

Es ist vielmehr, als höbe sich das Seiende je neu aus einer Verborgenheit ans Licht, als träte es aus unterschwelliger Dunkelheit – ekstatisch – heraus ins Sichtbarein. Die violettgraue Dunkelheit, aus der die farbig-weißlichen Baumteile sich losreißen, ist nicht bloßer Schattenbezirk, sondern Anzeige der Verslossenheit der Materie, des dunklen Inneren der Materie, einer Materie, die sich nicht darin erschöpft, Oberfläche für einen Blick zu sein.

Corinths Farbe ist gespannt zwischen schwärzliche Dunkelheit und weißes Licht, zwischen niederziehende Schwere und ekstati-



8. Lovis Corinth: Walchensee, Blick auf Wetterstein. 1921. Öl/Lw. 90x119 cm. Saarland Museum, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarbrücken.

sche Energie, – und eben darin auch Kundgabe einer konkreten Subjektivität.

Dieses Subjekt, das melancholische, sucht Ruhe und Erfüllung in der Sinnlichkeit.

Es besteht ein Zusammenhang zwischen Liebe, verstanden als Eros wie als Sexus, und Melancholie. Auch damit wird ja eine **naturhafte** Dimension des Menschlichen erfaßt. Földényi schreibt: »Das ist das Paradoxon der Liebe: es gibt den Gegenstand [der Liebe], – ist er doch sichtbar, ansprechbar, und sogar zu vergewaltigen –, der zugleich unfaßbar ist, da er unseren Händen immer entrinnt. Eimaligkeit und beständiges Dahinschwinden: dies ist die Wirklichkeit der Liebe, ein Paradoxon, dessen Wesen die Unauflösbarkeit ist. ... Der Liebende befindet sich im Zustand des ewigen Zwiespalts, deshalb ist sein Idol die Ausgeglichenheit. Doch ist diese unerreichbar, denn solange die Liebe anhält, ist sie mit Unbefriedigtheit und Sehnsucht belastet, sobald sie aber erfüllt wird, ist sie keine Liebe mehr...« Das Wesen der Liebe »ist die Bewegung, die Unfaßbarkeit, und zwar im Gegensatz zu jeder anderen Beziehung...« »Der Lie-

bende ist deshalb notwendigerweise einsam, und diese Einsamkeit ist neben dem Leiden die andere Ursache der Melancholie...«²² 45

Corinths erotische Bilder vergegenwärtigen dies Paradoxon der Liebe, die unaufhebbare Spannung zwischen Einsamkeit und Flucht vor vor dieser Einsamkeit im Besitzenwollen der geliebten Person.

Des öfteren stellte sich Corinth dar mit nackten oder halbnackten Frauen, mit seiner Gattin oder mit Modellen, so 1902 im *Selbstbildnis mit seiner Frau und Sektglas*, wo seine Geste den Akt des Besitzergreifens dokumentiert, sein Antlitz jedoch, im Dunkel gehüllt, ganz ernst bleibt, – oder 1903 im *Selbstbildnis mit Rückenakt*, das die Frau zur anonymen Repoussoirfigur für den darüber erhöhten Künstler macht.

Im *Bacchantenpaar* malt sich Corinth 1908 halbnackt mit einem nackten Modell, sein Gesicht ist zu einem maskenhaften Lachen verzerrt, – ungleich natürlicher, spontaner, naiver wirkt die Fröhlichkeit der jungen Frau!

Die Radierung *Der Sieger* von 1920/21 (Abb. 9), – eine öfters wiederholte Komposition aufgreifend –, zeigt Corinth als Ritter in seiner Rüstung. An ihn schmiegt sich, – selbstverständlich nicht zu seiner Höhe aufragend –, eine halbtentblöste Frau, seine Gattin. Ist die Rüstung nicht ein sprechendes Symbol der Verslossenheit, die den Melancholiker auch in der Liebe umfängt?

Im erotischen Gegenstand, in der erotischen Person, – und diese beiden Formulierungen weisen auf das Problem, inwieweit im erotischen Bild ein Mensch überhaupt als Person, nicht als bloßer Gegenstand erfaßt wird –, im erotischen Gegenstand sucht der Melancholiker Ruhe, Verweilen, sucht er Fülle, die seine Unruhe wenigstens zeitweise zu beschwichtigen vermag.

Die als Rühmung des prallen, sinnlichen Lebens wirkenden nackten und halbnackten Frauen in Corinths Oeuvre verweisen somit auf ihren Ursprung im unruhigen, sehnsüchtigen, zwiespältigen Subjekt.

Corinth äußerte seine eigenen Gedanken zur Erotik in einer Berliner Notiz vom 15. April 1923. Hier heißt es: »Das Publikum denkt unter einer derartigen [d. h.: Erotisches darstellenden] Kunst- richtung sich etwas Unanständiges und nur an stillsten Orten zu Betrachtendes... Ich selbst habe darüber andere Begriffe: das Gefühlsleben der Menschen ist in dem Drange der Geschlechtsberührung zu einander ein weit schwungvolleres. Wie die Musik in den Menschen und in dem Gesange der Vögel eigentlich nur auf Geschlechtsempfindung beruht, so ist auch die Malerei rein sinnlicher Ausdruck. Ich kann wohl sagen, daß die Erotik das Geistvollste und



am schwersten zu Bewältigende sein wird als rein malerischer Begriff. Der Künstler muß – wie der Priester auch, alle Seelenregungen der Natur erkennen lernen, nur so kann er zu einem Künstler und der Priester zu einem verständigen Menschen heranreifen...

Die Erotik ist so umfangreich, daß man gar nicht konstatieren kann, wo das Künstlerische aufhört und das Laszive anfängt. Eben weil es auch beim Schaffen der Werke reine Empfindungskunst bedeutet, müßte es auch aus diesem Grund schon, etwas Edelstes und Erhabenes in jedem Menschen hervorrufen. Wenn wir zuerst genug Naivität errungen haben, um jede Äußerung in unsern Gefühlen wie die antiken Menschen und die des Mittelalters wie Kunstäußerungen zu betrachten, alsdann wird auch heute die ganze Kunst vollständig sein.«²³

So wichtig Corinths Betonung der Naivität ist, so wenig ist seine allgemeine Bestimmung von Kunst als »nur auf Geschlechtsempfindung beruhend«, als »rein sinnlichem Ausdruck« anzuerkennen. Gewiß aber gilt sie für einen Teil seines künstlerischen Schaffens selbst, insbesondere seiner Frühzeit.

In unterschiedlicher Facettierung thematisiert Corinth Triebhaftes in seinem Werk. Ein Beispiel nur:

Eine *Entführung* muß sich für den frühen Corinth, in einer Radierung von 1894, vollziehen mit einem rüden Griff zwischen die Beine der Frau (Abb. 10).

Und ähnlich rüde und brutal stellt Corinth in einem (verlorenen) Gemälde von 1904 *Frauenräuber* dar, dabei wie erstarrt, gestellt, äußerlich kombiniert aus Modellposen.

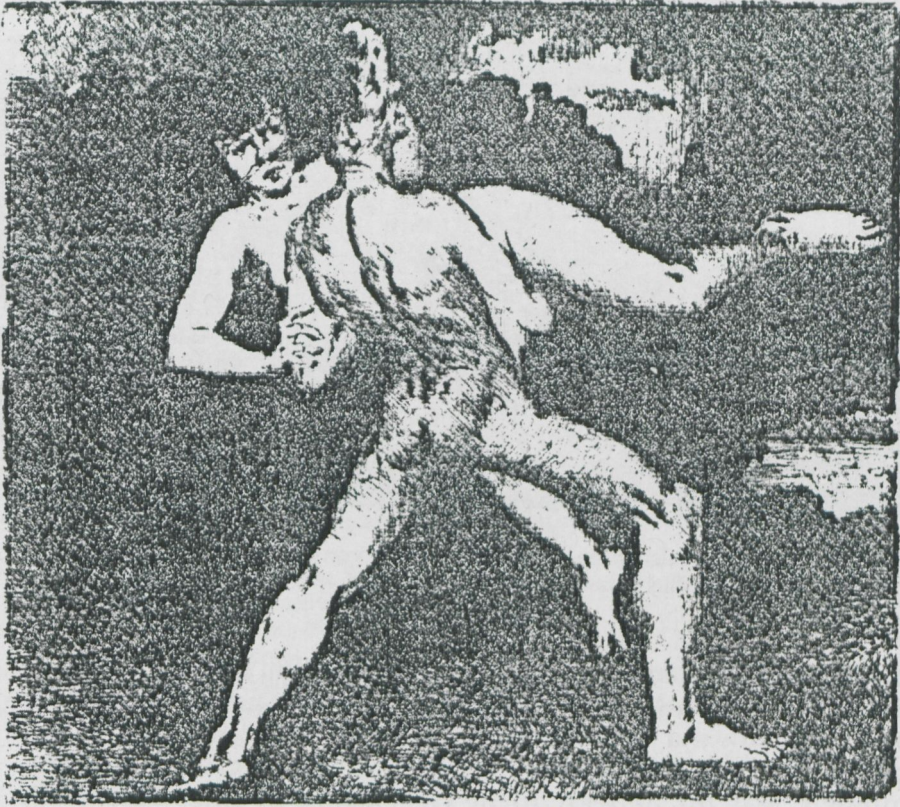
Eine Welt liegt zwischen einem solchen Bild und seinem möglichen Vorbild, dem *Raub der Töchter des Leukippos* von Rubens, gemalt um 1616/17, – ein Abgrund des Verlusts an geisterfühltem Eros, aber auch an kraftvoll-freier Lebendigkeit!

Aber der Trieb befreit den Melancholiker nicht von seiner Schwermut, seinen Depressionen, – im Gegenteil, er führt ihn immer tiefer in sie hinein!

Nur in der Hingabe an eine nicht dem menschlichen Trieb zugängliche Natur, an die freie, weite Natur, die in der Landschaft sich darstellt, in der Hingabe an eine auch darin erfahrbare »Unwirklichkeit«, kann er sie überwinden.

In der Landschaft kann er seine Unruhe, seine Zerrissenheit objektivieren und sich so von ihnen lösen.

Um nochmals Frau Berend-Corinth das Wort zu geben: »Es war charakteristisch, daß oftmals gerade nach Stunden der Niedergeschlagenheit Bilder entstanden, die sich durch schwelgerische Schönheit und jublierende Farbigkeit auszeichneten. Unter solchen



10. Lovis Corinth: Entführung. 1894. Radierung. 14.8x16.6 cm. Nach: Lovis Corinth. Gemälde und Druckgraphik. Ausstell. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1975, S. 207.

STUDIA CULTUROLOGICA, volume 2, anno 1993, spring

mentalen Voraussetzungen hat Corinth im Frühjahr 1922 in Urfeld eines seiner herrlichsten Landschaftsbilder gemalt: *Ostern am Walchensee*. Vom Herzogstand zurückkehrend, auf den ich in der Frühe des Ostersonntags hinaufgestiegen war, fand ich Lovis hoch oben am Hang an seiner Staffelei arbeitend vor. Niemand hätte vermuten können, daß dieser vom Schaffensrausch Besessene, der da mit verströmenden Farben das glückhafte Wiedererwachen der Natur zu einem Ereignis der Kunst werden ließ, an sich selbst zu zweifeln imstande war. ...²⁴

Steil recken sich die Bäume empor, in unbeirrbarer Festigkeit. Entschiedene Horizontalen antworten ihnen. Wie gemauert verdichtet sich das Licht auf den fernen Bergen.

1924 entstand Corinths größtes Walchensee-Bild. Charlotte Berend-Corinth berichtet: »Eines frühen Morgens, bevor irgend je-



11. Lovis Corinth: Walchensee – Panorama. Blick von der «Kancel». 1924. Öl/Lw. 100x200 cm. Wallraf-Richartz-Museum Köln.

mand auch nur den Versuch machen konnte, ihm behilflich zu sein, schleppte er sein Malzeug auf die Anhöhe hinauf. Dort stellte er sich die Leinwand – eine zwei Meter breite! – zurecht, und mit aufgekrempelten Hemdsärmeln machte er sich ans Werk. Welche Spannungen, was für unbegreifliche Gegensätze in einer Person! Er selbst war sich der Verwandlung, die sich zwischen der Nacht und dem Tag an ihm vollzog, anscheinend gar nicht bewußt ... Mehrere Tage arbeitete er an dem gigantischen, den Blick von der Kancel (Abb. 11, Wallraf-Richartz-Museum Köln) vergegenwärtigenden Bild.« Und er schenkte mir das Bild und sagte »mit feierlichem Ernst, als es fertig war, ›da habe ich für dich dein ganzes geliebtes Urfeld und Walchensee gemalt ...«²⁵

Mit der Wiedergeburt des Tages aus der Nacht vergeht alle Unrast, alle Mühsal. In herrlicher Weite bieten sich See und Berge dar. Sie verlieren sich nicht ins Unbestimmte, werden nicht fortgetrieben, sondern ruhen fest in sich, wie der stolze, steile Baum in der Mitte.

Die »Unwirklichkeit«, von der Corinth sagte, wahre Kunst müsse sie üben, stellt sich im Bilde dar als das dinglich Unwirkliche, existenziell aber alle Wirklichkeit Begründende einer Weltkonstitution in Weite, Festigkeit und Freiheit, einer Welt, die die Enge, die Schwere der Melancholie hinter sich gelassen hat.

50 ANMERKUNGEN

1. Zitiert nach: Lovis Corinth: *Gesammelte Schriften*. Berlin 1920, S. 110/111.
2. Zitiert nach: Lovis Corinth: *Selbstbiographie*. Leipzig 1926, S. 185.
3. Zitiert nach: Paul Cézanne: *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet*. Briefe. Hrsg. von Walter Hess. Hamburg 1957, S. 75, 76, 80.
4. *Das Erlernen der Malerei*. Ein Handbuch von Lovis Corinth. Hildesheim 1979, Nachdruck der dritten Auflage. Berlin 1920, S. 11.
5. *Das Erlernen der Malerei*, S. 69 und 75.
6. *Das Erlernen der Malerei*, S. 15.
7. *Das Erlernen der Malerei*, S. 96 und 76.
8. Zitiert nach: Lovis Corinth. *Die Bilder vom Walchensee. Vision und Realität*. Bearbeitet von Werner Timm mit Beiträgen von Wilhelmine Corinth-Klopfer und Hans-Jürgen Imiela. Ausstell. Kat. Ostdeutsche Galerie Regensburg, u. a. Regensburg 1986, S. 24.
9. Zitiert nach: Corinth: *Die Bilder vom Walchensee*, S. 29. – Lovis Corinth: *Selbstbiographie*, S. 167-171. - Vgl. dazu auch: Siegfried Gohr: Homo melancholicus. Zum Selbstverständnis Corinths. In: Lovis Corinth. *Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen*. Ausstell.-Katalog Wallraf-Richartz-Museum Köln 1976, S. 42-46.
10. Corinth: *Selbstbiographie*, S. 172, 173.
11. Corinth: *Selbstbiographie*, S. 181.
12. Corinth: *Selbstbiographie*, S. 184/185.
13. Zitiert nach: Corinth: *Die Bilder vom Walchensee*, S. 39.
14. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt/M. 1990, S. 490, 504.
15. László Földényi: *Melancholie*. München 1988. Ich verdanke die Kenntnis dieses Buches Herrn cand. phil. Martin Haen.
16. Földényi, S. 26, 28.
17. Zitiert nach: Corinth: *Die Bilder vom Walchensee*, S. 40.
18. Zitiert nach: Corinth: *Die Bilder vom Walchensee*, S. 68.
19. Zitiert nach: Földényi, S. 309.
20. Zitiert nach: Corinth: *Die Bilder vom Walchensee*, S. 70.
21. Földényi, S. 36, 129, 141/142.
22. Földényi, S. 269, 271.
23. Zitiert nach: Corinth: *Selbstbiographie*, S. 165/166.
24. Zitiert nach: Corinth: *Die Bilder vom Walchensee*, S. 39.
25. Zitiert nach: Corinth: *Die Bilder vom Walchensee*, S. 41.