Originalveröffentlichung in: Blum, Lothar ; Müller-Schneider, Thomas ; Schiefer Ferrari, Markus ; Zuschlag, Christoph (Hrsgg.): "Das süße Wort: Ich liebe dich" : Konstellationen der Liebe in Literatur, Kunst und Wissenschaft, Baden-Baden 2018, S. 317-341
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00009284

Liebe und Leidenschaft in der Kunst

Christoph Zuschlag

I.

Wer sich auf die Spurensuche nach Liebe und Leidenschaft in der Kunst begibt, läuft Gefahr, den Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen. Denn da ist buchstäblich Hülle und Fülle: Wir begegnen in der Kunst himmlischer und irdischer, körperlicher und geistiger Liebe, wir stoßen auf symbolisch-allegorische Verschlüsselungen und auf realistische Darstellungen erotischer Praktiken bis hin zur Pornografie, auf romantische Liebeskonzeptionen ebenso wie auf nüchtern-pragmatische Entwürfe; wie im Leben, so gibt es auch in der Kunst hetero- und homosexuelle Liebe, glückliche und unglückliche Liebespaare (speziell auch Künstlerpaare), Eltern- und Geschwisterliebe, christliche Nächstenliebe und viele andere Formen mehr, es gibt den Frieden und die Erfüllung in der Liebe ebenso wie den Kampf der Geschlechter, der zu Verzweiflung, zu Isolation, ja zum Tod führt. Und in gewisser Weise verdankt sich sogar die Entstehung der Kunst selbst der Liebe, jedenfalls, wenn wir Plinius dem Älteren glauben wollen. In seiner *Naturalis historia* (Naturkunde) erzählt der römische Historiker, Schriftsteller und Naturwissenschaftler Plinius der Ältere eine Geschichte vom Ursprung der Kunst: Eine junge Frau aus Korinth habe ihren scheidenden Geliebten im Bild festhalten wollen, indem sie die flüchtige Schattensilhouette seines Gesichtes im Schein einer Lampe auf der Wand nachzeichnete. Ihr Vater, ein Töpfer, füllte den Umriss mit Ton und brannte das so entstandene Relief im Feuer. Diesem berühmt gewordenen Mythos zufolge wurde also die Kunst – und zwar die zweidimensionale (Zeichnung, Malerei) ebenso wie die dreidimensionale (Skulptur, Plastik) – aus dem Schatten und der Linie geboren. Letztlich aber aus der Liebe der jungen Frau zu ihrem in den Krieg ziehenden Geliebten. In seinem Gemälde *Die Erfindung der Malerei* von 1832 hat Wilhelm Eduard Daege diese Legende festgehalten (Abb. 1).

Abb. 1: Wilhelm Eduard Daege, Die Erfindung der Malerei, 1832, Öl auf Leinwand, 176,5 x 135,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

II.

Wenige Jahre vor Geburt des Plinius war der römische Dichter Ovid verstorben, bekannt unter anderem für seine Liebesgedichte und für seine Schrift *Ars amatoria*. In seinen berühmten *Metamorphosen*, einer Sammlung mythischer Verwandlungsgeschichten, schildert Ovid die Geschichte des Bildhauers Pygmalion von Zypern. Dieser war wegen seiner schlechten Erfahrungen mit dem weiblichen Geschlecht zum Frauenfeind geworden und lebte nur noch für seine Kunst. Eines Tages schuf er eine Elfenbeinstatue in Gestalt einer Frau, die so schön war, dass

er sich in sie verliebte. Und so flehte Pygmalion Venus, die Göttin der Liebe, an, seine künftige Frau möge so beschaffen sein wie die von ihm erschaffene Skulptur. Als er dann seine Statue wie üblich zu liebkosen beginnt, wird diese langsam lebendig, bekommt schließlich mit Pygmalion einen Sohn und später den Namen Galatea. In seinem um 1892 entstandenen Gemälde platziert der französische Maler und Bildhauer Jean-Léon Gérôme die Figurengruppe von Pygmalion und Galatea im Zentrum der Komposition (Abb. 2).

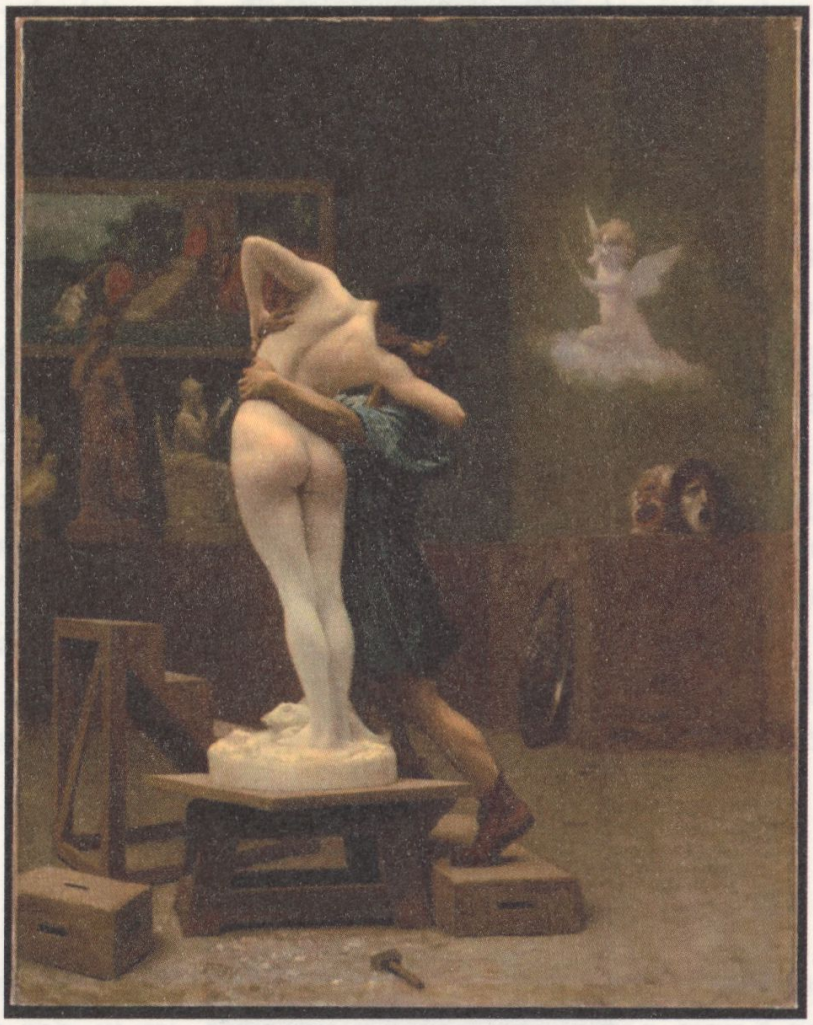

Abb. 2: Jean-Léon Gérôme, Pygmalion und Galatea, um 1892, Öl auf Leinwand, 89 x 68,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Die sich verlebendigende Statue der Galatea ist in Rückenansicht gegeben und biegt ihren Oberkörper geschmeidig zu Pygmalion herab, der sie stürmisch umarmt und leidenschaftlich küsst. Der Prozess der Verlebendigung der Galatea wird durch die Drehung des Oberkörpers sowie durch das Kolorit ausgedrückt: an Kopf und Oberkörper warme Fleisch-

töne, während die Gliedmaßen noch in der kühl-weißen Farbe des Elfenbeins gehalten sind. Im rechten oberen Bildbereich schwebt auf einer Wolke Amor, der im Begriff ist, seinen Liebespfeil auf Pygmalion abzuschießen.

III.

Von Liebe und Leidenschaft, aber auch von Rache erzählen Ovids *Metamorphosen* in der Episode von Apollon und Daphne. Als der Gott Apollon den Liebesgott Eros verspottet, er sei ein schlechter Schütze, rächt sich dieser, indem er einen Liebespfeil mit einer goldenen Spitze auf Apollon und einen weiteren Pfeil mit bleierner Spitze auf die Bergnymphe Daphne schießt. In der Folge verliebt sich Apoll unsterblich in Daphne, während der Pfeil, mit dem sie getroffen worden war, bei ihr größte Abneigung gegen Apollon hervorruft. Als nun Apoll Daphne begehrt und verfolgt, flieht sie vor ihm und fleht in höchster Not ihren Vater, den Flussgott Peneios, an, sie zu retten. Daraufhin verwandelt ihr Vater Daphne in einen Lorbeerbaum. In seiner berühmten lebensgroßen Marmorgruppe in der Galleria Borghese in Rom zeigt der junge Barockbildhauer und -architekt Gianlorenzo Bernini den Moment der Verwandlung auf höchst dramatische und virtuose Weise (Abb. 3).

In dem Moment, in dem Apollon seine Angebetete erreicht, verwandeln sich deren Haut in Rinde, die Hände in Zweige und die Füße in Wurzeln. Fortan, so der Mythos, war der Lorbeer Apollon heilig.

IV.

Der eben genannte Eros, der in einem Beitrag über Liebe und Leidenschaft in der Kunst natürlich nicht fehlen darf, ist in der griechischen Mythologie Sohn von Aphrodite und Ares und ist der Gott der Liebe und des Begehrens. In der römischen Mythologie entspricht ihm Amor, seine Eltern sind Venus und Mars. Als Personifikation der erotischen Begierde wird Amor auch Cupido genannt. Wen Eros/Amor, wie oben bei Apoll und Daphne beschrieben, mit seinen Pfeilen ins Herz trifft, in dem wird die Liebe erweckt oder getötet.

Abb. 3: Gianlorenzo Bernini, Apoll und Daphne, 1622-25, Marmor, Höhe 243 cm, Rom, Galleria Borghese

Abb. 4: Parmigianino, Bogenschnitzender Amor, zwischen 1534 und 1539, Öl auf Holz, 135,5 x 65 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Der dem Manierismus zugerechnete Maler Franceso Mazzola, genannt Parmigianino, stellt in den 1530er-Jahren den geflügelten Amor als heranwachsenden Knaben und als Rückenakt dar, wie er sich seinen Bogen schnitzt (Abb. 4). Amor stützt sich auf Folianten, über deren gelehrten Inhalt er zu triumphieren scheint. Hinter Amor, durch die Beine sichtbar, ringen zwei Putti in erotisch-frivoler Weise miteinander.

Dass man Amors Macht nicht widerstehen kann, dass Amor einfach alles und jeden besiegt, zeigt auch Caravaggio in seinem berühmten Bild *Amor als Sieger* von 1602 in Berlin (Abb. 5).

Abb. 5: Caravaggio, Amor als Sieger, 1602, Öl auf Leinwand, 156 x 113 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Amor sitzt als nackter, geflügelter Jüngling auf einem durch ein Tischtuch größtenteils verhüllten Himmelsglobus. Den rechten Fuß stützt er auf dem Boden ab, das linke Bein liegt angewinkelt auf dem hüfthohen Tisch, wodurch die Pose instabil wirkt. Um ihn herum und zu Füßen liegen diverse Gegenstände wie Musikinstrumente, Noten, Zirkel und Winkel, ein Lorbeerkranz und Teile einer Rüstung. In der rechten Hand hält er einen Bogen und die beiden Pfeile. Die Allmacht der Liebe reicht über das Irdische (repräsentiert in den diversen Gegenständen) hinaus, wie der Himmelsglobus als Sitz Amors zeigt.

Auch Amor selbst war nicht gegen die Liebe gefeit. Als seine Mutter Venus ihn zu der griechischen Königstochter Psyche schickte, um diese zu bestrafen (weil Venus nämlich auf die Schönheit der Psyche eifersüchtig war), da erlag Amor der Schönheit der Königstochter und verliebte sich in sie. Aber weil er ein Gott, sie jedoch ein Mensch war, durfte sie ihn nicht erkennen. So brachte Amor Psyche in seinen Palast und suchte sie nur im Schutz der Nacht auf. Doch eines Nachts entzündete die auf ihren Liebhaber neugierige Psyche eine Lampe und erkannte Amor, der erwachte und floh. Zur Strafe erlegte Venus Psyche einige schwere Prüfungen auf. Schließlich fiel Psyche in einen todesähnlichen Schlaf, aus dem sie erst Amor durch einen innigen Kuss wieder erwecken konnte. Gerührt von der Liebesgeschichte, stimmte Jupiter, die oberste Gottheit im römischen Götterhimmel, einer Hochzeit von Amor und Psyche zu, wodurch Psyche Unsterblichkeit erlangte und selbst vergöttlicht wurde. In seiner berühmten Marmorgruppe im Louvre stellt Antonio Canova, der bedeutendste Bildhauer des italienischen Klassizismus, Amor und Psyche in inniger Umarmung kurz nach dem entscheidenden Kuss dar (Abb. 6).

Der geflügelte Amor beugt sich zärtlich über die erwachende Psyche, hält deren Brust und Kopf. Psyches Arme wiederum umfangen den Kopf Amors, sie umrahmen und betonen den Mittelpunkt des Geschehens, die Intimität und Nähe der beiden Liebenden.

Der eben genannte Herrscher über den Olymp, Jupiter (in der griechischen Mythologie entspricht ihm Zeus), war selbst berüchtigt für seine eheliche Untreue und seine ausschweifenden Liebesabenteuer. Dabei näherte er sich den Objekten seiner Begierde in unterschiedlicher Gestalt, z. B. als Tier, um den Ehebruch vor seiner argwöhnischen Gattin Juno zu verbergen und zugleich den Widerstand der begehrten Frauen zu brechen.

Abb. 6: Antonio Canova, Amor und Psyche, 1787-93, Marmor, 155 x 168 x 101 cm, Paris, Musée du Louvre

V.

Bislang ging es um Bilder und Skulpturen des 16. bis 19. Jahrhunderts, die göttliche Liebespaare und Liebschaften, die Macht der Liebe, Leidenschaft, Sehnsucht und Begehren thematisieren und dabei allesamt einen Bezug zu antiken Mythen haben. Wie aber sah es mit der Liebe der einfachen Menschen und deren Repräsentation in der Kunst aus? Darstellungen von Liebe und Sexualität reichen in der Kunst Südasiens, Ostasiens, Afrikas, Mittelamerikas und Europas bis in früheste Zeiten zurück. In Europa finden sie sich auf antiken griechischen Vasen ebenso wie auf römischen Wandbildern. In der frühgriechischen Gesellschaft spielte das Symposion, das strengen Regeln folgende Trinkgelage, bei dem reichlich Wein floss, eine wichtige Rolle. Bisweilen endete es in einem ungehemmten Sexualrausch mit verschiedenen Praktiken des Geschlechtsaktes. Auch homoerotische Liebesdarstellungen sind aus der Antike erhalten. Im Alten Griechenland war die Knabenliebe institutionalisiert und gehörte zur Erziehung eines Knaben aus der Oberschicht, wobei sie strengen Verhaltensregeln zu folgen hatte. Ein Liebesverhältnis

zwischen zwei erwachsenen Männern galt hingegen als anstößig. Ähnliches wissen wir aus dem antiken Rom. Aus den stark männlich geprägten Gesellschaften Griechenlands und Roms sind schriftliche und bildliche Zeugnisse zu lesbischer Liebe nicht überliefert. Eine berühmte Ausnahme ist die griechische Dichterin Sappho, die um 600 v. Ch. auf der Insel Lesbos lebte und angeblich erotische Beziehungen zu Frauen unterhielt.

VI.

In der höfischen Dichtung des hohen und späten Mittelalters war der Ausdruck ‚Minne' eine zwar ursprünglich weit konnotierte Bezeichnung, die aber in besonderer Weise für die Liebe zwischen Mann und Frau Geltung besaß. Die Minnesänger waren meist Angehörige des Ritterstandes, die mit ihren Dichtungen und ihrer Musik die Herzen vornehmer Damen erobern wollten. Die höfische Minnekunst erlebte einen Höhepunkt im 13. und vor allem im 14. Jahrhundert und lebte bis ins 15. Jahrhundert fort. Zu den ältesten und umfassendsten Sammlungen mittelhochdeutscher Dichtungen des Minnesangs zählt die um 1300 bis 1340 in Zürich geschaffene *Große Heidelberger Liederhandschrift*, der so genannte Codex Manesse. Darin findet sich die ganzseitige, farbenprächtige, mit Deckfarben ausgeführte Miniatur mit dem Dichterbild von Konrad von Altstetten (Abb. 7), der sichtlich am Ziel seiner Liebeswerbung angekommen ist, nämlich von seiner Angebeteten erhört wurde und, Wange an Wange mit ihr, selig in ihrem Schoß liegt. Sie umarmt ihren Verehrer zärtlich.

Die kodifizierte künstlerische Sprache, die ritualisierte Gefühlsrhetorik und die verschlüsselte Ikonografie, deren sich der höfische Adel im hohen und späten Mittelalter bediente, übernahmen später die Patrizier und das aufstrebende Bürgertum in den Städten für ihre eigenen Selbstdarstellungen. Dies zeigt sich auch in der von formelhaften Motiven und Bildkonventionen geprägten Darstellung von Erotik und Galanterie.

Abb. 7: Autorenbild Konrad von Altstetten, in: Große Heidelberger Liederhandschrift – Codex Manesse, Zürich um 1300/40, Pergament, 426 Blätter, ca. 35,5 x 25 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek (Cod. Pal. germ. 848)

In diesem Zusammenhang ist das so genannte *Gothaer Liebespaar* von großem Interesse, das ein unbekannter, mit dem Notnamen „Hausbuchmeister" bezeichneter Künstler der Generation vor Albrecht Dürer um 1480 schuf (Abb. 8).

Es gilt als das erste großformatige Werk in der altdeutschen Tafelmalerei, das eine weltliche Szene darstellt, nämlich ein vornehm gekleidetes Liebespaar. Das Doppelporträt zeigt zwei Halbfiguren in kostbarer Kleidung über einer Steinbrüstung und unter zwei Spruchbändern.

Abb. 8: Hausbuchmeister, Gothaer Liebespaar, um 1480/84, Öltempera mit Öllasuren auf Linden- und Pappelholz, 118 x 82,5 cm, Gotha, Schlossmuseum

Die Rosen im Haar des Mannes und in der Linken der Frau sind Symbole der Liebe, das kostbare Schnürlein in der Rechten der Frau ist Symbol der Treue. Das Wappen am oberen Bildrand erlaubte die Identifizierung des Porträtierten: Graf Philipp der Jüngere von Hanau-Münzenberg. Dieser hatte nach dem Tode seiner Gattin die Bürgerliche Margarethe Weißkircher aus Hanau geehelicht. Wegen dieser nicht standesgemäßen Verbindung entspricht das Bildnis dem Bildtypus des Ungleichen Paares.

VII.

Eine eigene Facette des Themas Liebe in der Kunst ist die Liebe im christlichen Kontext, die in diesem Beitrag aber nur gestreift werden soll. In

der über zwei Jahrtausende lang von der christlichen Religion geprägten Kunst Europas spielt das Thema eine Schlüsselrolle, weil die Liebe Gottes und die Liebe zu Gott und den Mitmenschen im Zentrum des christlichen Glaubens stehen. So heißt es im Neuen Testament im Ersten Brief des Johannes: „Gott ist Liebe; und wer in der Liebe bleibt, bleibt in Gott und Gott bleibt in ihm" (1. Joh 4,16b). Die innig-zärtliche Liebe Mariens zu dem Jesuskind ist Thema unzähliger Madonnendarstellungen. Ein weiteres Beispiel für die geistliche Liebe im Christentum, die fern ist von jedem körperlich-sinnlichen Begehren, ist die Liebe Christi zu seinem Lieblingsjünger Johannes (und umgekehrt). Sie ist Thema der mittelalterlichen Christus-Johannes-Gruppen, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Süddeutschland entstanden. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch die Caritas, die tätige Nächstenliebe und Wohltätigkeit, eine der drei christlichen Tugenden. Sie wird zum Beispiel vom Heiligen Martin verkörpert, der im 4. Jahrhundert lebte und zunächst Soldat und später Bischof von Tours war. Der Legende nach begegnete Martin eines Tages im Winter am Stadttor von Amiens einem armen, unbekleideten, frierenden Mann. Weil Martin außer seinen Waffen und seinem Militärmantel nichts bei sich trug, zerteilte er in einem Akt der Barmherzigkeit seinen Mantel mit dem Schwert und gab eine Hälfte dem armen Mann – ein beliebtes Motiv in der Kunst.

VIII.

Wer von Liebe, Leidenschaft, Erotik und Begehren in der Kunst spricht, der kann vom Akt nicht schweigen. Der Akt, also die Darstellung des unbekleideten menschlichen Körpes, war bereits in der Antike Thema in der Kunst und wurde in der Renaissance wiederaufgegriffen. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden Akte jedoch nur im Kontext von Historienbildern als nicht anstößig empfunden. Es bedurfte also eines mythologischen Themas (etwa Apoll und Daphne oder Amor und Psyche) oder eines religiösen Sujets (Adam und Eva), um den Akt zu legitimieren. Im mythologischen Kontext waren auch Darstellungen des Liebesaktes durchaus möglich. Auch für Allegorien wählte man häufig (in der Regel weibliche) Aktfiguren.

Ein berühmtes Beispiel ist die *Allegorie der Liebe* des Florentiner Manieristen Agnolo Bronzino (Abb. 9). Das Bild ist unter anderem auch unter dem Titel *Venus küsst Amor* bekannt.

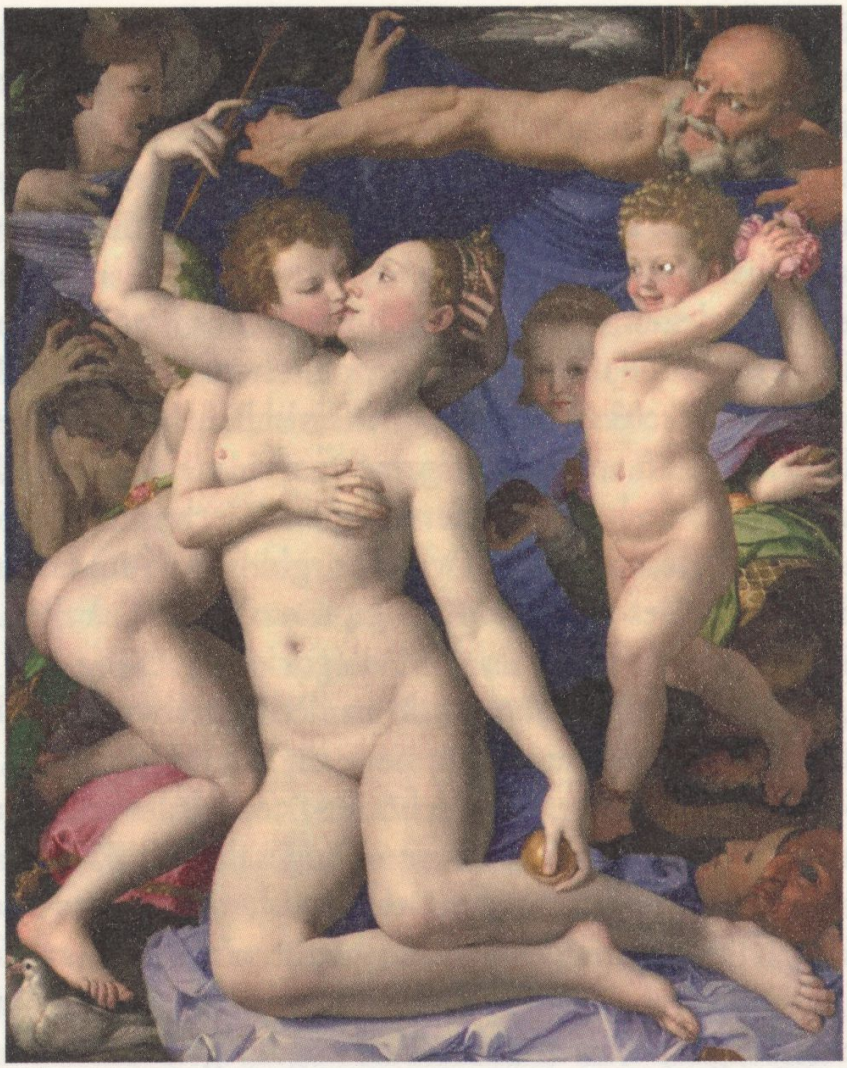

Abb. 9: Agnolo Bronzino, Allegorie der Liebe, vor 1550, Öl auf Holz, 146 x 116 cm, London, National Gallery

Im Zentrum der Komposition, aus der Mittelachse leicht nach links gerückt, befinden sich Venus, die Göttin der Liebe, und der geflügelte Amor, ihr Sohn. Venus kniet auf einem weißen Seidentuch; sie hält in der linken Hand den goldenen Apfel der Hesperiden, den ihr Paris als Preis für ihre einzigartige Schönheit überreicht hatte, in der erhobenen Rechten einen Pfeil, den sie offenbar aus Amors Köcher gezogen hat. Amor schmiegt sich an seine Mutter, streichelt ihr zärtlich die Brust und küsst sie auf den Mund. Venus erwidert mit leicht geöffneten Lippen den Kuss. Die beiden schnäbelnden Tauben unter Amors rechtem Fuß sind Symbole für leidenschaftliche Liebe und unterstreichen den erotischen Reiz der Szene. Um die Gruppe im Zentrum herum ist eine Fülle weiterer allegorischer Figuren und Personifikationen angeordnet, darunter am linken Bildrand die Allegorie des Wahnsinns oder der Eifersucht (die sich mit verzerrtem Gesicht verzweifelt die Haare rauft) und rechts die Alle-

gorie von Spiel und Vergnügen (der Knabe mit den Glöckchen am Knöchel, der im Begriff ist, Rosen auf das Paar zu streuen). Entsprechend hat man das Bild auch als spöttischen Kommentar zu den Widersprüchlichkeiten der Liebe interpretiert, die sowohl Freuden als auch Leiden bereitet, die den Liebenden zum Wahnsinn bringen kann und die vergänglich ist (Saturn am oberen Bildrand).

In seiner komplexen, schwer entschlüsselbaren Programmatik ist das Gemälde ein Beispiel für das an den europäischen Höfen im Manierismus beliebte Spiel mit Geschichten aus der klassischen Mythologie, mit Allegorien und rätselhaften, mehrdeutigen Szenen, welche die Fantasie und Bildung der Betrachter herausforderten. Das Werk entstand im Auftrag von Cosimo I. de' Medici, der es, wie Giorgio Vasari in seinen Künstlerviten überliefert, als Geschenk an König Franz I. von Frankreich sandte.

Bei Agnolo Bronzino war es die Allegorie der Liebe, die eine weibliche Aktfigur rechtfertigte, aber auch in der Bibel wurden die Künstler fündig. Zum Beispiel im Alten Testament im Buch Daniel (13,1-64). Dort wird von Susanna berichtet, einer schönen, verheirateten Frau, die beim Baden in ihrem Garten von zwei älteren, angesehenen Männern beobachtet wird. Die Männer begehren sie und versuchen, Susanna zu einem Liebesabenteuer zu drängen. Doch diese bleibt standhaft, trotz der Drohung, sie im Falle der Weigerung des Ehebruchs mit einem jüngeren Mann zu bezichtigen, was mit der Todesstrafe geahndet würde. Erbost klagen die beiden Alten Susanna tatsächlich des Ehebruchs an. Sie wird zum Tode verurteilt, jedoch in letzter Sekunde durch den Propheten Daniel errettet, der die Lügenintrige um den erfundenen Ehebruch der Susanna aufdeckt. Und so sind es schließlich die beiden Alten, die hingerichtet werden. Als Sinnbild für Tugend und Standhaftigkeit ist die Geschichte von Susanna und den beiden Alten in der Frühen Neuzeit ein beliebtes Bildthema, etwa bei dem venezianischen Manieristen Jacopo Tintoretto (*Susanna im Bade*, 1555/56, Wien, Kunsthistorisches Museum).

IX.

Im Barock gibt es unzählige Darstellungen von Liebe, Erotik und Leidenschaft, wie in der Renaissance häufig eingebunden in Sujets aus der antiken Mythologie oder in Genreszenen. Im Werk des flämischen Meisters Peter Paul Rubens finden sich sowohl Darstellungen der

ungebändigten, wilden, triebhaften Liebe als auch höfisch-galante Szenen. Der letzten Kategorie zugehörig ist Rubens' *Liebesgarten* (Abb. 10).

Der Künstler greift hier das Motiv des Liebesgartens auf, das auf den antiken literarischen Topos des ‚locus amoenus' zurückgeht und im 14. Jahrhundert zur Darstellung der ritterlichen Liebe, der Minne, diente. Rubens malte das Bild privat für sich, es ist eine Hommage an seine zweite, deutlich jüngere Ehefrau Hélène Fourment und an das gemeinsame Liebesglück. Eine vornehm gekleidete Gesellschaft aus verschiedenen Liebespaaren und mehrere fliegende Eroten mit Liebes- und Ehesymbolen haben sich in einem Garten vor einer Grottenarchitektur und einem Venusbrunnen versammelt. Die Männer und Frauen weisen physiognomische Ähnlichkeiten auf. Rubens hat sich und seine junge Frau wohl mehrfach in dem Gemälde verewigt.

Vom Liebesglück zum Liebesunglück eines tragischen Liebespaares, von dem Ovid in den Metamorphosen erzählt: Pyramus und Thisbe waren ein babylonisches Liebespaar, das sich aufgrund der Feindschaft ihrer Eltern nicht sehen durfte. Eines Nachts verabreden sich die beiden, um gemeinsam zu fliehen. Thisbe trifft als Erste am Treffpunkt ein und flüchtet vor einer Löwin, die vom Fressen noch ein blutiges Maul hat. Dabei verliert das Mädchen seinen Mantel, der von der Löwin zerrissen und mit Blut beschmiert wird. Diesen Mantel findet Pyramus, nimmt an, Thisbe sei von der Löwin getötet worden, und stürzt sich voller Verzweiflung in sein Schwert. Thisbe kehrt zurück, findet den sterbenden Geliebten und tötet sich ebenfalls mit dem Schwert, überwältigt von Liebe, Schmerz und Trauer. William Shakespeare sollte diesen Stoff in seiner Geschichte von Romeo und Julia rezipieren und der französische, überwiegend in Rom tätige Künstler Nicolas Poussin verewigte ihn in seinem 1651 für einen römischen Gelehrten gemalten Bild *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* im Städel Museum in Frankfurt am Main.

Im frühen 18. Jahrhundert entstand mit den „Fêtes galantes" eine neue Bildgattung, die als typisch für die Spätphase des Barock, den Rokoko, gilt. Sie ist eng verbunden mit dem französischen Maler Jean-Antoine Watteau, dem Begründer der französischen Rokokomalerei. Als „Fêtes galantes" bezeichnet man Darstellungen des heiter-geselligen und amourösen Treibens vornehmer Liebespaare und Liebesgesellschaften, häufig in arkadisch-utopischer Naturidylle, exemplarisch repräsentiert in Watteaus Gemälde *Einschiffung nach Kythera* (Abb. 11).

Abb. 10: Peter Paul Rubens, Der Liebesgarten, 1632, Öl auf Leinwand, 198 x 283 cm, Madrid, Museo del Prado

Abb. 11: Jean-Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera, 1717, Öl auf Leinwand, 130 x 192 cm, Paris, Musée du Louvre

Auf der griechischen Insel Kythera betrat dem griechischen Dichter Hesiod zufolge die aus dem Meer geborene Liebesgöttin Aphrodite erstmals festen Boden.

X.

In der Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts findet sich das Thema der lesbischen Liebe häufiger, aber nie so unverblümt und direkt wie bei Gustave Courbet, dem Begründer des Realismus in der Malerei. Sein 1866 geschaffenes Gemälde *Der Schlaf* (Abb. 12) stellt zwei schlafende nackte Frauen dar, die eng aneinandergeschmiegt und mit verschränkten Armen und Beinen auf den weißen Laken eines großen Bettes liegen. Eine zerrissene Perlenkette und der auf dem Bett liegende Haarkamm deuten auf den zuvor erlebten Liebestaumel hin.

Abb. 12: Gustave Courbet, Der Schlaf, 1866, Öl auf Leinwand, 135 x 200 cm, Paris, Musée du Petit Palais

Das in einem monumentalen, bis dahin ausschließlich Historienbildern vorbehaltenen Format ausgeführte Gemälde hätte bei einer öffentlichen Präsentation zweifellos einen Skandal ausgelöst, aber es entstand im Privatauftrag des in Paris lebenden türkischen Gesandten Khalil Bey,

dessen Kunstsammlung für ihre erotischen Sujets bekannt war. Möglicherweise war Courbet von dem Dichter Charles Baudelaire inspiriert worden. Denn dessen erstmals 1857 als Buch erschienener Gedichtzyklus *Les Fleurs du Mal* (Die Blumen des Bösen) enthält das Gedicht *Femmes damnées* (Verdammte Frauen), das den Dialog der beiden Lesbierinnen Delphine und Hippolyte nach ihrem ersten Liebesakt aufzeichnet.[1] Der Gedichtband brachte Baudelaire vor Gericht, wo er wegen Verstoßes gegen die öffentliche Moral und die guten Sitten verurteilt wurde. Sechs der Gedichte, darunter *Femmes damnées*, wurden verboten.

Rund 100 Jahre nach Courbets *Schlaf* schuf die Malerin Rissa das Bild *Géricaults Katze* (Abb. 13), in dem es ebenfalls um Frauenliebe geht.

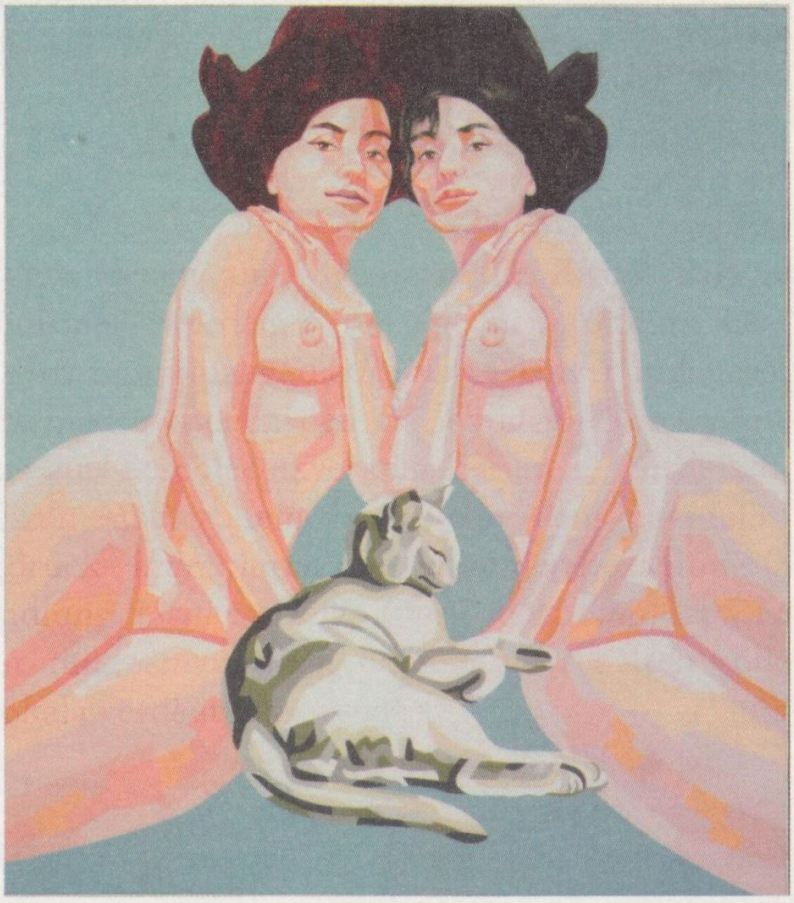

Abb. 13: Rissa, Géricaults Katze, 1968, Öl auf Leinwand, 200 x 175 cm, Niederbreitbach-Wolfenacker, Sammlung Rissa und K. O. Götz (© VG Bild-Kunst, Bonn 2018)

1 Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen. Französisch/Deutsch. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Anmerkungen von Horst Hina. Nachwort und Zeittafel von Kurt Kloocke. Stuttgart 1998, S. 310-319.

Darin kombiniert die Künstlerin das von einem Bild des französischen Romantikers Theodore Géricault entlehnte Motiv der Katze (im unteren Bildbereich) mit zwei darüber symmetrisch angeordneten, überlebensgroßen Frauenakten, die den Betrachter anblicken. Der Hintergrund besteht aus einem monochromen hellblauen Fond, vor dem die Figuren wie zu schweben scheinen. Die Katze repräsentiert symbolisch die Frau und die lesbische Liebe. Damit knüpft Rissa an die Bedeutung der Katze in Symbolik und Psychologie an: Die Katze gilt generell als „Symboltier des Weiblichen".[2] In der Tiefenpsychologie werden Tierbilder allgemein „als Repräsentanzen des Tierischen gedeutet, d. h. als der instinktive [...] sexuelle Teil der menschlichen Natur".[3] Die beiden Frauenakte in Rissas Gemälde können unter diesem Gesichtspunkt als Projektionen, gleichsam als Schatten der Katze gelesen werden, die deren symbolische Bedeutung offenbaren und zugleich auf den aktuellen zeithistorischen und gesellschaftspolitischen Hintergrund, die 1968er-Bewegung, verweisen. So schreibt die Künstlerin über das Bild in einem Brief an den Verfasser: „Die beiden Frauen [sind] als Zwillinge oder Lesbierinnen gedacht. Die Frau, die Katze etc. Der Betrachter ist aber darin frei zu sehen, was er will. Zwei Seelen ach in meiner Brust oder Schwestern oder die Frau bei sich selbst. Die 60er Jahre waren die Jahre der sexuellen Befreiung, ich dachte auch an Frauenliebe." Erst 1969 wurde der Paragraph 175 des Bürgerlichen Gesetzbuches der BRD, der in dieser Form noch aus der NS-Zeit stammte, revidiert und Homosexualität zwischen Erwachsenen über 21 Jahren straffrei gestellt; gestrichen wurde der Paragraph erst nach der Wiedervereinigung beider deutscher Staaten 1990.

XI.

Künstlerpaare sind eines der spannendsten, gleichwohl erst in den letzten Jahren in das Blickfeld der Kunstwissenschaft geratenen Themen der Kunstgeschichte, vorwiegend der Moderne und Gegenwart. Ich nenne nur exemplarisch Artemisia & Orazio Gentileschi, Marianne von Werefkin & Alexej von Jawlensky, Hannah Höch & Raoul Hausmann, Frida Kahlo & Diego Rivera, Lee Krasner & Jackson Pollock, Niki de

2 Manfred Lurker (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart 1991, S. 372.

3 James Hillman: Am Anfang war das Bild. Unsere Träume – Brücke der Seele zu den Mythen. München 1983, S. 136.

Saint Phalle & Jean Tinguely, Helen Frankenthaler & Robert Motherwell, Marina Abramović & Ulay, Gilbert & George, Pierre & Gilles sowie Eva & Adele. Als Camille Claudel 1886 die Figurengruppe *Die Hingabe* (Abb. 14) modellierte, war sie 22 Jahre alt und Schülerin, Mitarbeiterin und Geliebte des 24 Jahre älteren Bildhauers Auguste Rodin.

Abb. 14: Camille Claudel, Die Hingabe (L'Abandon), 1886, Bronze, 62 x 57 x 27 cm, Privatsammlung

Dargestellt ist ein Liebespaar. Ein junger, schlanker, unbekleideter Mann kniet vor einer auf einem Baumstumpf sitzenden jugendlichen, ebenfalls nackten Frau und umschlingt ihren Oberkörper zärtlich mit seinen Armen. In den frühen Jahren ihrer schwierigen, für Claudel tragischen Beziehung pflegten Claudel und Rodin einen engen künstlerischen Austausch. So lassen sich in der Skulptur Bezüge zu mehreren Werken Rodins aufzeigen, in dessen Œuvre das Thema Liebespaare und das

Motiv des Kusses leitmotivisch wiederkehren.

Kein Künstlerpaar, aber sehr wohl ein (Ehe-)Paar waren der US-amerikanische Künstler Jeff Koons und Ilona Staller. Koons ist ohne Zweifel ebenso umstritten wie erfolgreich. Sein bildhauerisches Werk weist Bezüge zum Dadaismus, zur Pop Art, zur Appropriation Art und zu anderen Richtungen auf und spielt offen mit der Nähe zum Kitsch. Erotische und sexuelle Aspekte spielen bei ihm häufig eine Rolle. Für seine Werkserie *Made in Heaven* engagierte Koons um 1990 die ungarisch-italienische Skandalpolitikerin und Pornodarstellerin Ilona Staller alias Cicciolina. 1991 heirateten die beiden, 1994 ließen sie sich scheiden. Koons schuf hyperrealistische Skulpturen wie *Jeff and Ilona* (*Made in Heaven*) (Abb. 15), Porzellanbüsten, Glas- und Fotoarbeiten mit offen pornografischem Inhalt.

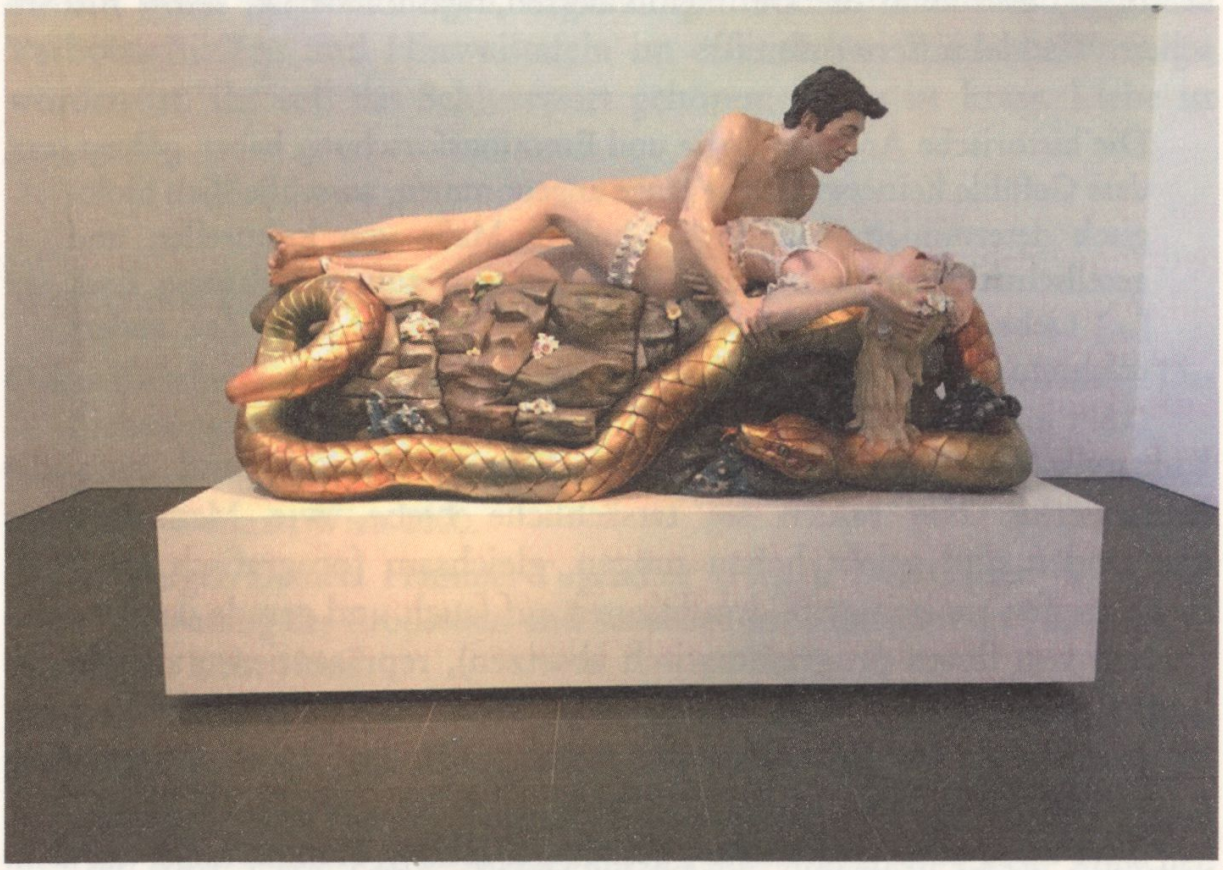

Abb. 15: Jeff Koons, Jeff and Ilona (Made in Heaven), 1990, farbig gefasstes Holz, 167,6 x 289,6 x 162,6 cm, Auflage 3

Auch wenn es in der Gegenwartskunst praktisch keine Tabus mehr gibt, riefen diese Werke bei ihrer Erstpräsentation in der Galerie Sonnabend in New York im November 1991 große Empörung hervor, gab es bislang

doch kaum einen Künstler, der sich so offen mit erigiertem Penis oder gar beim Sex gezeigt hatte.

XII.

Sie konnte nur eine kursorische sein, diese Spurensuche nach Liebe und Leidenschaft in der Kunst, aber sie hat gezeigt, dass Liebe und Leidenschaft zu allen Zeiten eine große Faszination auslösen und folglich auch Thema in der bildenden Kunst waren und sind. Die unterschiedliche Art und Weise ihrer Konkretisierung und Repräsentation lässt Rückschlüsse darauf zu, wie mit Liebe und Leidenschaft umgegangen wurde, welche Vorstellungen von Liebe und Moral und welche Geschlechterrollen in einer Gesellschaft herrschten. Dabei ist zu berücksichtigen, dass auch die Definition dessen, was Liebe ist, selbst historischem Wandel unterworfen ist:

> Die historische Anthropologie und Emotionsforschung haben gezeigt, dass Gefühle keineswegs, wie lange angenommen, ausschließlich biologisch determiniert, sondern in hohem Maße von kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen und Voraussetzungen abhängig sind. [...] Liebe wird also, wie andere Gefühle auch, in jeder Zeit anders erfahren; sie ist ein historisches Phänomen.[4]

Kulturell, gesellschaftlich-sozial und diskursiv kodiert sind auch die Kunstwerke. Nie bilden sie tatsächliche Liebe, wie Menschen sie empfunden und gelebt haben mögen, gleichsam fotografisch ab. Vielmehr greifen sie immer Bildtraditionen auf (auch und gerade dann, wenn sie sich von ihnen programmatisch absetzen), repräsentieren sie gängige Liebeskonzeptionen, inszenieren sie bestimmte Idealvorstellungen, entsprechen sie den Wünschen der Auftraggeber (sofern es sich um Auftragsarbeiten handelt).

Und noch eines dürfen wir, gerade bei *diesem* Thema, nicht aus dem Blick verlieren: Die meisten Bilder, die Liebe, Erotik und Leidenschaft

4 Carla Meyer/Christian Schneider: Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe. Eine Einführung. In: Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe. Hrsg. von Maria Effinger, Carla Meyer und Christian Schneider. (Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Bd. 11) Ausstellungskatalog Heidelberg 2010, S. 9f.

thematisieren, wurden „von Männern für Männer geschaffen – für Männer, die in der gesellschaftlichen Hierarchie zuoberst standen. Die Frauen hingegen blieben in aller Regel ‚sprachlos', sowohl auf der Seite der Künstlerinnen wie auch der Betrachterinnen. Ihre Sichtweisen bleiben uns verborgen".[5] Mit dem Aufkommen einer feministischen Kunstwissenschaft in den 1970er-Jahren wurden die Marginalisierung der Frauen in Kunst und Kunstbetrieb, die Dominanz des ‚männlichen Blicks' in der Kunstgeschichte (sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft) und die Bedeutung der Geschlechterdifferenz für die Produktion und Rezeption der Kunst offengelegt. Seither wurde eine Fülle neuer Erkenntnisse gewonnen, können Künstlerinnen ihre Sichtweisen auf die Liebe und auf die bis heute unbeantwortete Frage, was Liebe überhaupt ist, zum Ausdruck bringen. Eine davon ist die unter dem Pseudonym Barbara arbeitende Streetart- und Aktionskünstlerin, die mit ihren Verfremdungen, Ergänzungen und Kommentierungen von Verbotsschildern und Hinweistafeln im öffentlichen Raum bekannt geworden ist. Ihr soll das Schlusswort gehören: „Hass ist krass. Liebe ist krasser."[6]

Weitere verwendete Literatur

Oskar Bätschmann: Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei. Frankfurt am Main 1987.

Renate Berger (Hrsg.): Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2000.

Renate Berger/Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten. Köln 1985.

Cecile Beurdeley: L'Amour Bleu. Die homosexuelle Liebe in Kunst und Literatur des Abendlandes. Köln 1994.

Anne-Marie Bonnet/Hartwig Fischer/Christiane Lange (Hrsg.): Auguste Rodin. Der Kuss – Die Paare. Ausstellungskatalog München, Essen. München 2006.

5 Albert Lutz: Zur Ausstellung: „Es geht auch anders, doch so geht es auch". In: Liebeskunst. Liebeslust und Liebesleid in der Weltkunst. Ausstellungskatalog Zürich 2002, S. 10.

6 Barbara: Hass ist krass. Liebe ist krasser. 3. Auflage, Köln 2016.

Vinzenz Brinkmann (u. a. Hrsg.): Jeff Koons. The Sculptor, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main. Ostfildern 2012.

Michael Camille: Die Kunst der Liebe im Mittelalter. Köln 2000.

Edith Düsing/Hans-Dieter Klein (Hrsg.): Geist, Eros und Agape. Untersuchungen zu Liebesdarstellungen in Philosophie, Religion und Kunst. (Geist und Seele, Bd. 5) Würzburg 2009.

Victoria von Flemming: Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis. (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 6) Mainz 1996.

Annegret Glang-Süberkrüb: Der Liebesgarten. Eine Untersuchung über die Bedeutung der Konfiguration für das Bildthema im Spätwerk des Peter Paul Rubens. (Kieler Kunsthistorische Studien, Bd. 6) Bern, Frankfurt am Main 1975.

Peter Gorsen: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1987.

Jochen Griesbach/Daniela Roberts (Hrsg.): Ovid. Amor fou. Zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit. Ausstellungskatalog Würzburg. Berlin, München 2018.

Anna Grosskopf/Tobias Hoffmann (Hrsg.): Kuss. Von Rodin bis Bob Dylan. Ausstellungskatalog Berlin, Köln 2017.

Doris Guth/Elisabeth Priedl (Hrsg.): Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit. Bielefeld 2012.

Agnes Husslein-Arco (Hrsg.): Gustav Klimt. Der Kuss. (Edition Belvedere / Jovis Art 2) Berlin 2013.

Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main. München, London, New York 2016.

Lars Olof Larsson: Antike Mythen in der Kunst. 100 Meisterwerke. Stuttgart 2009.

Angelika Muthesius (Hrsg.): Jeff Koons. Köln 1992.

Tobias G. Natter/Max Hollein (Hrsg.): Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Wien. München, Berlin, London, New York 2005.

Tobias G. Natter/Elisabeth Leopold (Hrsg.): nackte männer. von 1800 bis heute. Ausstellungskatalog Wien. München 2012.

Ulrich Pfisterer: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit. Berlin 2014.

Scott Rothkopf: Jeff Koons. A Retrospective. Ausstellungskatalog New York, Paris, Bilbao. New Haven, London 2014.

James M. Saslow: Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society. New Haven, London 1986.

Barbara Schaefer/Andreas Blühm (Hrsg.): Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft. Ausstellungskatalog Köln. Ostfildern 2008.

Uta Scheitler/Judith Welsch-Körntgen: er liebt mich, er liebt mich nicht ... er liebt mich nicht, er liebt mich ... Die schönsten Liebesszenen in der Kunst. Stuttgart 2008.

Barbara J. Scheuermann/Cathrin Langanke (Hrsg.): Liebe/Love. Ausstellungskatalog Ludwigshafen am Rhein. Bielefeld, Berlin 2014.

Die schönsten Liebespaare in der Kunst. Ausgewählt von Franziska Stegman. Mit einem Vorwort von Bettina Schümann. München, London, New York 2013.

Daniel Uchtmann: Liebespaare in der Kunst. 41 Werke aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien. Hrsg. von Sabine Haag. Wien 2011.

Peter Wagner (Hrsg.): Erotica and the Enlightenment. Frankfurt am Main 1991.

Uta Wallenstein: Garten der Lüste. Liebe und Eros in der Kunst vom Altertum bis zur Gegenwart. Ausstellungskatalog Gotha 2007.

Peter Weiermair (Hrsg.): Der kalte Blick. Erotische Kunst 17. bis 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main. Kilchberg bei Zürich 1995.

Christoph Wetzel: Ovids Metamorphosen und die bildende Kunst. Stuttgart 2016.

Alexandra Ziane: Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, Bd. 16) Paderborn, München, Wien, Zürich 2011.