

Andrea Bärnreuther

Lovis Corinth – Retrospektive. Ausstellung im Haus der Kunst, München (2.5.-21.7.1996); im Alten Museum und in der Alten Nationalgalerie SMPK, Berlin (2.8.-20.10.1996); im St. Louis Art Museum (14.11.1996-26.1.1997); in der Tate Gallery, London (20.2.-4.5.1997).

Wie kaum ein anderer Künstler dieses Jahrhunderts provoziert Lovis Corinth mit einem Werk von zyklischen Dimensionen, das annähernd eintausend Gemälde und beinahe die dreifache Anzahl an Zeichnungen, Aquarellen und Druckgraphik umfaßt, bis heute Abwehr und Bewunderung zugleich. An Radikalität unübertroffen, formiert sich durch sein Werk hindurch ein Angriff auf die Kunstgeschichte, indem es alle kunsthistorischen Ordnungssysteme, Stilbegriffe wie Entwicklungskonstrukte ad absurdum zu führen und alle ästhetischen Urteilkriterien zum Zerfallen zu bringen droht. Die nach München zur Zeit im Alten Museum und in der Alten Nationalgalerie gezeigte Retrospektive, die auf Initiative des Saint Louis Art Museum zusammen mit der Nationalgalerie, Berlin, dem Haus der Kunst, München, und der Tate Gallery, London, konzipiert wurde, versteht sich als Ausdruck der Ratlosigkeit. Einer Ratlosigkeit, die auf den Trümmern einer fortschrittsgläubigen Kunstgeschichte der Avantgarden nach Spuren einer anderen Kunstgeschichte sucht, die gerade in ihren Widersprüchen, Diskontinuitäten und Brüchen erfahren wird.

1858 in Tapiaw/Ostpreußen, »einem Niemandsland der Kunst«, geboren, suchte Corinth zeit seines Lebens das Manko der Provinzialität mit einem exorbitanten Ehrgeiz zu kompensieren. Während der ungewöhnlich langen neunjährigen Ausbildungszeit an den Kunstakademien in Königsberg und München sowie an der privaten Académie Julian in Paris als Schüler der bekannten Salonmaler William Bouguereau und Tony Robert-Fleury entwickelte sich ein hybrider Anspruch: über die gesamte Kunstgeschichte, ihre Stile und Gattungen disponieren zu wollen. Mit ihm entstand ein Œuvre, das wie kein zweites den Bogen vom 19. Jahrhundert zum 20. Jahrhundert schlägt, jedoch ohne dem linearen Fortschrittsgedanken zu folgen. Auch ohne sich »den Malerei [vor Augen zu halten], den die Andern aufsuchten« – »Der Grundstoff war von Leibl, und obendrüber war Fritz August Kaulbachscher Zucker gestreut; die Milch kam von Wilhelm Trübner, der während der achtziger Jahre in seinem Atelier eine alte Ziege mythologischer Kompositionsmalerei gehalten hatte, und diese Ziege war zu ihrer Zeit aus Richard Wagners Landwirtschaft bezogen« (Julius Elias, 1925) –, läßt sich an einigen Werken wie der »Salome« (1900) noch heute die Provokation nachvollziehen, die Corinths Werk für die Zeitgenossen bedeutete.

Der Anspruch der Ausstellung, das gesamte Spektrum der Malerei Corinth vor Augen zu führen und dabei sowohl auf eine Reinigung von allem Ballast des 19. Jahrhunderts zu verzichten wie auf ein Splitting in Zeitgebundenes und Überzeitli-

ches, bedeutet den Verzicht auf die Selbsttäuschung eines unmittelbaren Zugangs und eröffnet einen multiperspektivischen Raum, der eine Vielfalt von Annäherungsmöglichkeiten bietet. Vom Einzelwerk ausgehend, ermöglicht er die Erfahrung seines Werkes als eines Prozesses ästhetischer Reflexion, der die Möglichkeiten und Grenzen der stilistischen Orientierungen sowie der Bildgattungen des 19. Jahrhunderts bis ins Scheitern hinein auslotet. Sie eröffnet ein Erfahrungsfeld, in dem Widersprüche, Verwerfungen, Sackgassen sowie Neuorientierungen und Eroberungen sichtbar werden. Zeigt Corinth in seinen monumentalen religiösen Darstellungen wie »Das Große Martyrium« (1907) die Sackgasse auf, in die der Naturalismus geraten war, so manifestiert sich durch die Aufhebung des Gegenstandes in der Annäherung an die Autonomie reiner Malerei im Spätwerk die »Krise der Repräsentation«. Gleichzeitig vollzieht sich der das 20. Jahrhundert beherrschende Paradigmenwechsel von »Darstellung« zu »Gestaltung«. Folgt man Wilhelm Hausenstein, der mit seiner Interpretation Corinths als Erbe des Barock einen Schlüssel zum Verständnis der Ambivalenz und Widersprüchlichkeit seines Werkes lieferte, so überzeugen nicht die Konsolidationen seines Werkes, sondern seine Auflösungen: »Als seine Malerei, unbetrieben, sich nur noch ereignete, war sie am köstlichsten; und da war sie schon beinahe nicht mehr.«

Dem Absolutheitsanspruch seiner Malerei entsprach ein heroisches Bekenntnis zu seiner Individualität, das sich in einem lebenslangen Rollenspiel der Selbstinszenierungen manifestiert. Zwischen den Polen von Selbstgewißheit und Selbstzweifel changierend, schwankt Corinth zwischen der nüchternen Selbstanalyse im »Selbstbildnis mit Skelett« (1896) und der als »Imitatio Christi« aufgefaßten »Passion« der Malerei und ihrem Erlösungspathos: Corinth in der Lasterrolle des bösen Schächers in der »Kreuzigung« von 1897, in der Rolle eines Bismarck der Malerei, an dessen Brust sich die Modelle schutzsuchend lehnen, im »Selbstporträt mit Modell« (1901), in der Rolle des »Verlorenen Sohnes« nach dem Vorbild von Rembrandts Ehebild mit Saskia im »Selbstporträt mit seiner Frau und Sektglas« (1902). Im Rollenporträt als »Grölender Bacchant« (1905) verrät er sich von einer peinigenden Angst gejagt und in den Rausch getrieben, – als einer, der den Tod im animalischen Leben zu fliehen sucht. Als Präzeptor seiner Familie tritt er im »Großen Familienbildnis« (1909) auf, als Ritter in Rüstung im »Selbstporträt als Fahnenträger« (1911) bzw. in »Der Sieger« (1910), wo er die weibliche Schönheit zum Lohn seiner Mühen erhält – Bilder in Macho-Pose, mit denen Corinth in die Schußlinie nicht nur feministischer Kunstgeschichte geriet. Nach den Traumata seines Schlaganfalls (1911) und des Niedergangs des Deutschen Reiches, der ihn in den Grundfesten seiner politischen und künstlerischen Überzeugung erschütterte und einen Wandel in der Imagination hervorruft, schließlich Selbstbildnisse eigener Ohnmacht und Leidgeprüftheit im Angesicht des Todes: »Geblendeter Simson« (1912), »Hiob und seine Freunde« (1912), »Tod und Künstler« (1920/21). Und während im »Selbstbildnis mit Palette« (1923) die Physiognomien von Künstler und Tod miteinander zu verschmelzen scheinen, stilisiert sich der Künstler im »Selbstbildnis als Schmerzensmann« (1925) zum Messias, der die sterbliche Welt durch die sich ständig erneuernde Kraft der Malerei zu erlösen sucht.

Nicht mit einer neuen Methode oder einer neuen Theorie, sondern mit der Bereitschaft, dem so heterogenen und disparaten Werk in alle Verstrickungen, Widersprüche und Brüche hinein zu folgen und in ihnen etwas von den Höhen und Tiefen

der Geistigkeit der Zeit erfahrbar zu machen, sucht die Ausstellung neue Funken aus dem Werk Corinths zu schlagen, das bis heute nichts an seiner unzeitgemäßen Zeitgenossenschaft eingebüßt hat. Statt Konsistenz und Kontinuität vermittelt die im wesentlichen chronologische Ordnung der Werke einen unruhigen Wechsel von stilistischen Orientierungen, der erst im Spätwerk, vor allem in den Walchenseebildern, einer gewissen Homogenität weicht, in denen die Farbe eine materielle Präsenz gewinnt, die der Dematerialisierung und Spiritualisierung der Gegenstände korreliert. Solche Feier der Natur mittels einer Malerei, die als »natura naturans« zum Äquivalent der Schöpferkraft der Natur geworden ist, muß zusammengesehen werden mit den visionären Porträts der Jahre 1923-25, in denen sich die frühere Motorik des permanenten Stil- und Themenwechsels in die Gestik der Malhandlung transformiert, die allem Erscheinenden eine bedrohliche und zugleich gefährdete Präsenz verleiht.

Die an der Spitze der Gattungshierarchie des 19. Jahrhunderts stehenden figuralen Bilder bilden ein Kaleidoskop von stilistischen Orientierungen, in denen die Spontaneität des malerischen Ausdrucks häufig einer forcierten Konstruiertheit weicht, die sich wie eine Glasscheibe zwischen Bild und Betrachter legt. Das Spektrum reicht von akademischen Fingerübungen monumentalen Ausmasses (»Schächer am Kreuz«, 1883), Anleihen an die Kunst der Frührenaissance (»Heimkehrende Bacchanten«, 1898) und des Barock (»Diogenes«, 1891/92, »Versuchung des hl. Antonius«, 1907), der Orientierung an der Salonmalerei (»Susanna im Bade«, 1890), dem penetranten Naturalismus der Darstellung des Gekreuzigten in »Das große Martyrium« (1907) und der Parodie mythologischer Malerei in »Das homerische Gelächter« (1909) über den provokanten »Sado-Porno« »Salome« (1899) und das martialische Pathos von »Im Schutz der Waffen« (1915), zu Spätwerken, die wie die Neuformulierung des Susannenthemas das Motiv zwischen Formbildung und Formaflösung in der Schwebe des Lebendigen halten.

In einer Zeit, die der »richtungsbewußt vordringenden Einseitigkeit« gehörte, entfaltete Corinth seine Malerei zu einer »breit auseinanderfließenden Vielseitigkeit« (Karl Scheffler), die nur in einem Klima der Anarchie des Geschmacks gedeihen konnte, wie es die damalige Reichshauptstadt Berlin besaß. »Man schuf ihm die Spezialität des wilden Mannes« (Fritz Stahl) und war zufrieden, als man instinktiv spürte, daß er »nicht ein Prediger in der Wüste, sondern ein Genießer« war (Scheffler). Selbst Kritiker, die wie Julius Meier-Graefe eine ganz andere, an der französischen Kunst geschulte Auffassung vom Bildorganismus hatten, überzeugte Corinth durch den sinnlichen Furor seiner Gemälde, die sich als Elementaräußerung eines »ganzen Menschen« zu erkennen geben und die extremen Pole von Leben und Tod umspannen.

Malerei als Passion im Doppelbild von Leidenschaft und Leiden, als Obsession eines malerischen Zeugungsaktes – mit diesem Verständnis sucht die Ausstellung einen neuen Zugang zu Corinths Werk. Einem Werk, das, gemessen an den üblichen kunsthistorischen Begriffen, so chaotisch heterogen, so anziehend und abstoßend zugleich wirkt, in dem das zutiefst Provinzielle dem Universellen, das Akademische und Konventionelle dem Genialen, der offizielle Habitus dem subversiven Potential begegnen.

Daß Corinths Werk ganz unterschiedliche Interpretationsansätze provozierte, hat sein fundamentum in re, wobei jeder festlegende Zugriff notwendig Schnitte im

Werk machen muß. Was die durchaus nicht unvorbereitete nationalsozialistische Rezeption seines Werkes mit ihren weitreichenden Folgen in der ernstmachenden barbarischen Zielsetzung nur besonders deutlich hat werden lassen – die Funktionalisierung seines Werkes und der in ihm vermeinten Charakteristika – »Vitalität« und »Innerlichkeit« bzw. »Kraft« und »tiefe Empfindung« – tut ihm Gewalt an. Corinths Malerei entzieht sich jedem festlegenden Zugriff. Im Angriff auf die Sehgewohnheiten und das Orientierungsbedürfnis fordert sie stattdessen eine Wahrnehmungsleistung, die im Nachvollzug sprunghaften Wechsels nahezu einer Zerreißprobe ausgesetzt wird. »Super-Makart oder die Metaphysik der Malerei« (Eduard Beaucamp) – das ist die Frage, der sich der Betrachter vor jedem einzelnen Werk neu zu stellen hat.

Nicht zufällig vollzog sich die künstlerische Rezeption seines Werkes viel unbeschwerter als die kunsthistorische. Das eigentliche künstlerische Erbe teilt er sich in seiner malerischen Grundhaltung mit Einzelgängern wie Max Beckmann und Oskar Kokoschka, die wie Corinth die Moderne auf der Präsenz der Alten Meister begründeten. Die Nachfolge Corinths zeigt sich überwiegend in verwandten Positionen, im Insistieren auf dem großen Thema und in der Aufhebung der Gegenstände in der Autonomie reiner Malerei, in der die Farbe zum Träger des ikonischen Gehalts wird. Der affektive Bezug zum Gegenständlichen als auslösendes Moment, den seine Malerei braucht, um aus dem Bereich der reinen Potentialität herauszutreten und Wirklichkeit zu werden, bezeichnet die Grenzen seiner Imagination, die vor dem »Post-humanen« haltmacht.